

ادبیات روایی

سال اول، شماره‌ی اول، پاییز و زمستان ۱۳۹۸

زمان داستان در گذر زمان

(بررسی و تحلیل زمان حکایت‌ها و داستان‌های مینی‌مال)

نوع مقاله: پژوهشی

(۳۹-۶۳)

سعید حسام‌پور^۱ نجمه‌السادات عندلیب^۲

چکیده

این پژوهش در پی یافتن اشکال مختلف زمان در دو گونه‌ی داستانی حکایت و داستان مینی‌مال، همچنین ریشه‌یابی علل تفاوت این اشکال در دو گونه‌ی یاد شده است. با مقایسه‌ی تحلیلی روایت‌های داستانی حکایات و داستان‌های مینی‌مال آشکار شد که در دو گونه‌ی داستانی یاد شده، زمان در سطوح پیرنگ، صحنه، زبان و تصویر به صورت‌های گوناگون بروز یافته‌است. در سطح پیرنگ به دلیل نبود پیرنگ حکایت یا ضعف آن، نظم و ترتیب عناصر داستان مانند کنش و شخصیت در آن مطرح نیست؛ اما در داستان مینی‌مال به دلیل وجود پیرنگ قوی، نظم منطقی و ویژه‌ای بر عناصر داستان حاکم است که پایه‌ای برای جلوه‌های دیگر زمان در روایت داستانی می‌شود. در سطح صحنه، روشن شد که محدوده‌ی زمانی حکایت، روز و شب و در مقابل، زمان‌های کوتاهی چون یک لحظه یا یک روز محدوده‌ی زمانی داستان مینی‌مال است. همچنین، موقعیت زمانی برای حکایت بی‌معناست، ولی برخی داستان‌های مینی‌مال موقعیت زمانی دارند. در ادامه، نسبت سرعت روایت به داستان در سطح زبان بررسی و دریافت شد که در حکایت، سرعت داستان بیشتر از روایت است و در داستان مینی‌مال این نسبت وارونه می‌شود؛ یعنی روایت بر داستان پیشی می‌گیرد. حالت تساوی سرعت روایت و داستان نیز در هر دو گونه هست. در آخرین سطح نیز تصاویر از دیدگاه زمان تقویمی روایت، همچنین زمان جاری در هر تصویر، خارج از روایت تحلیل گردید و نتیجه این شد که اگر تصویر در اجزای خود با جهان بیرون پیوند بیشتری داشته‌باشد، پویا و در صورتی

۱. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز.

۲. دکترای زبان و ادبیات فارسی. (نویسنده مسئول)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸ / ۷ / ۲۰

Shessampour@yahoo.com

Andalib.nasa@hotmail.com

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸ / ۱۱ / ۲

که بیشتر به عالم درون متمایل باشد، ایستا می‌شود. بر این اساس تصاویر بررسی شده‌ی حکایات، پویا بودند و داستان‌های مینی‌مال تصاویری ایستا داشتند. همچنین با تأمل بر ریشه‌ی این تفاوت‌ها در بسترها و زمینه‌های علمی، اجتماعی و سیاسی که فلسفه و جهان‌بینی آفرینندگان آثار داستانی را پی‌ریزی کرده، سیری که ذهن فرهیختگان ایرانی از عصر حکایت تا عصر داستان مینی‌مال داشته است، بیش از پیش روشن می‌شود.

واژه‌های کلیدی: حکایت، داستان مینی‌مال، زمان، فلسفه.

۱. مقدمه

اگر برای ادبیات داستانی ایران، سیری در نظر بگیریم، حکایت‌ها در اوایل این سیر قرار می‌گیرند و از ابتدایی‌ترین گونه‌های داستان به شمار می‌آیند.

«باز گفتن از چیزی»، «قول کسی را نقل کردن»، «شباهت داشتن»، «داستان» و «افسانه» معانی است که در لغت‌نامه‌ی دهخدا ذیل لغت «حکایت» آمده‌است (دهخدا، ۱۳۷۷)؛ اما این واژه به تدریج معنای وسیع‌تری می‌یابد و در معنای «قصه» نیز به کار می‌رود. در دانشنامه‌ی ایرانیکا آمده‌است: «واژه‌های عربی «حکایت» و «قصه» معمولاً محدود به حکایات کوتاه و داستان‌های مصور در آثار پندآموز است. سایر اصطلاحات نیز نظیر «روایت» و «افسانه» (که اغلب معنای قصه‌های یونان از آن متبادر می‌شود) در ادبیات کلاسیک، به کار رفته‌است؛ هر چند نه با انسجامی درخور...» (گروه نویسندگان، ۱۳۸۲: ۲۹). می‌توان گفت در آثار ادبی قدیم ما، واژه‌های قصه، داستان، افسانه، حکایت و حدیث، تعاریف متمایزی ندارند و به جای یکدیگر به کار می‌روند و نمی‌توان در ادبیات سنتی تعریف روشن و دقیقی برای آنها پیدا کرد؛ این ابهام در آثار فرهنگ‌نویسان نیز دیده می‌شود.

بر این اساس، به دلیل روشن نبودن مرزهای حکایت با دیگر انواع ابتدایی داستان، در پژوهش حاضر، آن دسته از روایات داستانی بررسی شد که هدف نویسنده از نگارش آنها تعلیم و اندرز بوده و عنوان حکایت را برای آنها برگزیده‌است؛ همچون روایات داستانی در کتاب‌های کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه و... .

ادبیات داستانی ایران پس از گذراندن فراز و فرودهای فراوان و تجربه‌ی انواع گوناگون قصه و داستان، در اواخر سیر خود، داستان مینی‌مال را تجربه می‌کند. داستان مینی‌مال از زیرساخته‌های داستان کوتاه است که آخرین گونه‌ی داستانی به شمار می‌آید.

«داستانک یا داستان کوتاه کوتاه، داستانی به نثر است که باید از داستان کوتاه، جمع و جورتر و کوتاه‌تر باشد و از پانصد کلمه کمتر و از هزار و پانصد کلمه بیشتر نباشد و در آن، عناصر پیرنگ و شخصیت‌پردازی و صحنه، مقتصدانه و ماهرانه صورت گرفته‌باشد... داستانک، همه‌ی عناصر داستان کوتاه را در خود جمع دارد

جز آنکه این عناصر با ایجاز و اختصار همراه است ... مثل داستانک‌های آنتوان چخوف و آ. هنری. این دو نویسنده در خلق این نوع داستانک‌ها تبحر و مهارت خاصی دارند.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۷۴).

«کم، زیاد است» شعار مینی‌مالیست‌هاست؛ پس باید هدف مینی‌مالیسم را «افزایش تأثیر از طریق کاهش وسایط» (صابرپور، ۱۳۸۸: ۱۲۹) دانست.

برخی پژوهشگران برای داستان مینی‌مال، نه ویژگی برشمرده‌اند: ۱. طرح ساده ۲. ایجاز بیش از حد ۳. محدودیت زمان و مکان ۴. تعداد محدود شخصیت‌ها ۵. سادگی زبان ۶. واقع‌گرایی ۷. برخورداری از تم جذاب ۸. برجستگی برخی از عناصر (گفتگو، تلخیص، روایت) ۹. تمامیت و کمال (پارسا، ۱۳۸۵: ۳۴-۳۲). داستان مینی‌مال، داستان انسان عصر مدرن است، انسانی که اعصار کهن را پشت سر نهاده و تفکر و جهان‌بینی ویژه‌ی خود را دارد.

بنابراین، حکایت‌ها در اوایل خط سیر ادبیات داستانی و داستان‌های مینی‌مال در اواخر آن قرار دارند. پژوهش پیش رو در پی آن است که به دو پرسش پاسخ دهد. نخست اینکه، چه تفاوت‌هایی در شکل زمان در دو نوع حکایت و داستان مینی‌مال دیده می‌شود. پرسش دیگر این است که اشکال مختلف زمان در دو گونه‌ی پیش‌گفته، ریشه در چه زمینه‌های متفاوتی دارد.

هیچ پژوهشی تاکنون، با چنین دیدگاهی به حکایت و داستان مینی‌مال ننگریسته است. تحقیق‌های انجام گرفته بر دو نوع مورد بحث، بیشتر کوشیده‌اند حکایات پارسی را از گونه‌ی داستان مینی‌مال به شمار آورند؛ همچون مقاله‌های پارسا (۱۳۸۵) و صادقی‌نژاد (۱۳۸۸: ۸۹). این نویسندگان بر آن بوده‌اند که با بررسی ساختار داستان‌های مینی‌مال و یافتن شباهت‌های ساختاری آنها با حکایات سعدی و مولوی، یکی بودن این دو گونه را اثبات کنند. صابرپور (۱۳۸۸) از پژوهشگرانی است که مینی‌مال دانستن بعضی آثار کلاسیک از جمله حکایات را نادرست دانسته، یکی از اصلی‌ترین ویژگی‌های داستان مینی‌مال را رئال بودن آن می‌داند که حکایات کهن پارسی به ویژه حکایت‌های عرفانی، این ویژگی را ندارند. حقیقت امر این است که حکایت و داستان مینی‌مال، دو ماهیت متمایز و گاه مغایر با یکدیگر هستند و نباید بر پایه‌ی شباهت‌های ظاهری، حکم بر یکی بودن آنها کرد. داستان مینی‌مال، افزون بر ساختار داستانی ویژه‌ی خود، واقع‌گرایی، فلسفه، جهان‌بینی و احساسات عصر مدرن را نیز در خود منعکس کرده‌است و این عناصرند که چنین ساختاری را به داستان مینی‌مال بخشیده و آن را در زمره‌ی داستان‌های رئالیسم قرار داده‌اند؛ حال آنکه این جنس اندیشه و احساس، هرگز در حکایت‌های کهن یافت نمی‌شود؛ پس نمی‌توان حتی در برخی موارد، آن دو را یکی دانست. از طرف دیگر، آیا هر روایتی که گزارشگر وقایع باشد، بدون اینکه داستانی را روایت کند، روایتی داستانی است؟ و تنها با داشتن پیامی اخلاقی، می‌توان آن را حکایت دانست؟ در حکایت «پادشاه و پارسا» از گلستان سعدی می‌خوانیم: «پادشاهی، پارسایی را دید. گفت: هیچت از ما یاد می‌آید؟ گفت: بلی! وقتی خدا را فراموش می

کنم.» (سعدی، ۱۳۸۱: ۹۲). این حکایت، در واقع گزارشی از کنش‌هایی است که برای مخاطب، پندآموز است؛ اما آیا این روایت، بیانگر یک داستان است؟ چنین روایتی یک روایت داستانی به شمار نمی‌آید و نباید آن را حتی حکایت خواند؛ در حالی که پارسا در مقاله‌ی یاد شده، آن را داستان مینی‌مال به شمار آورده است! بنابراین بهتر است از تلاش در یکی دانستن دو ماهیت متفاوت دست کشید و در عوض با مقایسه‌ی آن دو به نتایج تازه‌ای دست یافت. پژوهش حاضر قصد دارد بدون پیش‌داوری درباره‌ی یکی بودن یا نبودن حکایت و داستان مینی‌مال، دو گونه‌ی یاد شده را در سطوح گوناگون داستان مقایسه کند و شکل متفاوت آن در حکایت و داستان مینی‌مال و علت این ناهمسانی را روشن سازد. پیش از آن باید به دو پرسش پاسخ داد: ۱. منظور از زمان در داستان چیست؟ و ۲. روشن شدن اشکال متفاوت زمان چه فایده‌ای خواهد داشت؟

زمان، از جمله ابهامات فلسفی و دیرینه‌ی بشر به شمار می‌آید که تاکنون فیلسوفان بی‌شماری درباره‌ی چیستی آن بحث کرده‌اند. فرقی نمی‌کند که برای زمان چه ماهیتی در نظر بگیریم، مهم آن است که ذهن بشر پذیرفته که زمان وجود دارد و جزء جدایی‌ناپذیر زندگی او شده است. از این‌رو هر داستانی که تاکنون آفریده، زمانمند است.

ژنت در کتاب «گفتمان روایی»، نظریه‌ی بهتر و کامل‌تری نسبت به دیگر نظریه‌های زمان روایی ارائه کرده است. او در این نظریه، «زمان» را از سه دیدگاه «نظم»^۳، «طول زمانی»^۴ و «تکرار»^۵ بررسی کرده است. وقتی رویدادها هنگام وقوع و بر سر جای خود روایت نمی‌شوند، توالی رویدادهای داستان در روایت به هم می‌ریزد؛ یعنی به رویدادها پیش از وقوع آنها اشاره می‌شود (پیش‌نگاه)^۶ یا نگاهی به گذشته انداخته شده، وقایع گذشته روایت می‌گردد (پس‌نگاه)^۷. این موارد از دیدگاه «نظم» بررسی می‌شوند. دومین دیدگاه، «تکرار» است. تعداد دفعات وقوع رویدادی در داستان با تعداد دفعاتی که همان رویداد در روایت داستانی می‌آید، مقایسه می‌شود. ممکن است کنشی یک بار در داستان روی دهد، اما چندین بار روایت شود یا در مقابل، کنشی بارها در داستان روی دهد و تنها یک بار در روایت بیاید یا به همان تعدادی که در داستان روی می‌دهد، در روایت آورده شود. «طول زمانی» نیز به کندی و تندی سرعت روایت می‌پردازد. گاهی راوی به شیوه‌های مختلف، مدت زمان روایت را از مدت زمان داستان، طولانی‌تر یا کوتاه‌تر می‌کند. بنابراین در برخی موارد، «نظم» و «تکرار» نیز از دیدگاه «طول زمانی» قابل تحلیل هستند؛ چون در تندی و کندی سرعت تأثیر می‌گذارند (Genette, 1927: 33-161).

1 - Order

2- Duration

3- Frequency

4- Flash Forward

5- Flash Backward

اما این نظریه تنها بخشی از مسأله‌ی زمان داستان را حل می‌کند. زمان در سطوح مختلف یک اثر داستانی به اشکال گوناگون بروز می‌یابد که نمی‌توان همه‌ی آن شکل‌ها را در نظریه‌ی ژنت گنجانید و براساس آن نظریه بررسی و تحلیل کرد؛ برای مثال، زمان در سطح پیرنگ به یک شکل و در سطح صحنه به شکلی دیگر جلوه می‌کند که در بررسی هیچ یک، نظریه‌ی ژنت کارا نیست مگر با تغییر دادن چارچوب آن متناسب با هر شکل از زمان. افزون بر آن، ژنت برای بررسی زمان در روایت داستانی به متن نگاهشته شده و داستان بسنده کرده‌است؛ یعنی برای دست‌یافتن به شکل زمان، به آنچه در روایت داستانی نیامده، نپرداخته‌است. هر واژه‌ای که در متن داستانی آمده‌است، می‌تواند نشانه‌ای باشد از متن گسترده‌تری که روایت موردنظر در آن قرار دارد. این متن بزرگ‌تر می‌تواند ساختاری اجتماعی و سیاسی یا شبکه‌ای فکری و فلسفی باشد که «زمان» خاصی را برای داستان رقم می‌زند؛ مثلاً اگر فلسفه‌ی پوچی، متنی باشد که داستان را در برگرفته است، هر ابزاری که سرعت روایت را کند یا متوقف می‌کند، نشانه‌ای است بر زمان بی‌تحرك و یخ زده‌ای که انسان مدرن در ذهن و زندگی خود ساخته‌است. با درک حضور «زمانی» ایستا در پس داستان و دیگر نکته‌های داستانی که با نشانه‌های درون متنی و مؤثر بر زمان به وجود آنها پی می‌بریم، درک تازه‌ای از داستان خواهیم داشت.

پاسخ سؤال دوم نیز همین است. دریافت شکل زمان، یکی از راه‌هایی است که خواننده را یاری می‌کند تا دنیای متفاوتی که حکایت و داستان مینی‌مال پیش رویش قرار می‌دهد، به خوبی درک کند و به روشنی دریابد که چرا این دو گونه‌ی داستانی تأثیر یکسانی بر خواننده ندارند. به علاوه از راه مقایسه‌ی کهن‌ترین و جدیدترین گونه‌ی داستان در ایران، تفاوت‌هایی در نوع نگرش و جهان‌بینی فرهیختگان ایرانی در دو برهه از تاریخ، همچنین برخورد متفاوت آنان با جهان بیرون و درون که در لباس روایت داستانی جلوه کرده‌است تا حد زیادی روشن می‌گردد.

پس از تأمل بر مفهوم زمان در داستان و فایده‌ی دستیابی به اشکال مختلف آن، در ادامه برای دستیابی به اشکال متفاوت زمان و ریشه‌یابی علل این تفاوت‌ها، به تحلیل حکایت و داستان مینی‌مال در پیرنگ، صحنه، زبان و تصویر پرداخته می‌شود موارد یاد شده، سطح‌های مختلف داستان هستند که جلوه‌های گوناگون زمان در آنها یافت شد؛ به عبارت دیگر در این پژوهش، زمان در شکل نیافته‌ترین سطح داستان که پیرنگ است تا پرداخته‌ترین سطح آن، یعنی تصویر بررسی می‌شود.

۲. سطح پیرنگ

اگر نظر ارسطو را بپذیریم که می‌گوید «پیرنگ‌سازی مفعول فعلی است به نام ترکیب کردن» (ریکور، ۱۳۸۳: ۶۶) باید پیرنگ را ترکیب عناصر و اجزای گوناگون داستان دانست که کنش، مهم‌ترین آنها به شمار می‌آید. عمل ترکیب کردن اجزای داستان، نظم‌ی را رقم می‌زند که ارتباط علی و معلولی آن را شکل داده‌است.

پس طرح یا پیرنگ، همان نقشه‌ی داستان است که در آن به صورت کاملاً منسجم، روابط منطقی میان شخصیت‌ها و وقایع تنظیم می‌شود (مستور، ۱۳۸۹: ۱۴). بنابراین، مهمترین پایه در شکل‌گرفتن پیرنگ، رابطه‌ی علی و معلولی است. به دلیل وجود رابطه‌ی علیت، وقایع و شخصیت‌ها چیدمان خاصی می‌یابند و دیگر نمی‌توان هر شخصیت و واقعه‌ای را در هر کجا از داستان یافت، مگر اینکه علتی وجود داشته‌باشد. پس پیرنگ با ترتیبی که به کنشگران و کنش‌های آنان می‌دهد، نظم را برقرار می‌کند. این نظم، گونه‌ای از زمان را شکل می‌دهد که پایه‌ی نظریه‌ی «زمانی روایی» ژنت بوده و ژنت براساس آن نظم، تکرار و دیرش را مطرح کرده‌است. شاید بتوان نامش را زمان پیش روایی گذاشت؛ چون روایت در این مرحله هنوز نمود بیرونی نیافته و به صورتی تقریباً شکل یافته در ذهن نویسنده است.

پیرنگ در داستان‌های مینی‌مال وجود دارد؛ اما حکایت‌ها یا اصلاً پیرنگ ندارند یا پیرنگشان بسیار ضعیف است. به همین دلیل، ابتداعی‌ترین و انتزاعی‌ترین شکل زمان روایی را نمی‌توان در حکایات یافت، ولی در داستان‌های مینی‌مال پایه‌ی اشکال و جلوه‌های دیگر زمان - افزون بر زمان روایی - قرار می‌گیرد.

البته این بدان معنا نیست که در حکایت‌ها، وقایع و شخصیت‌ها کاملاً بی‌نظم و درهم و برهم در کنار یکدیگر چیده شده‌اند، بلکه منظور این است که اغلب در چیدمان وقایع و شخصیت‌ها با نظم روبرویم که با منطق ذهن پرسشگر انسان مدرن، گونه‌ای بی‌نظمی به شمار می‌آید و نباید از حضور ناگهانی شخصیت‌ها یا وقوع غیرمنتظره‌ی وقایع به شگفت آیم و به دنبال ارتباط علی آنها بگردیم. نبودن چنین زیربنایی برای حکایات، از مهم‌ترین عللی است که موجب تفاوت بنیادین در جلوه‌های گوناگون زمان در سطوح مختلف روایت داستانی آنها با داستان‌های مینی‌مال شده‌است؛ مثلاً برش زمانی و تاریخی در صحنه یا حرکت و سرعت در سطح تصویر، از نمودهای برجسته‌ی جلوه‌های متفاوت زمان در روایت داستانی دو گونه‌ی یاد شده‌است که در ادامه‌ی این پژوهش بررسی می‌شود.

در این میان سؤالی که پیش می‌آید، این است: چه عوامل تأثیرگذاری، زمینه‌ساز بی‌توجهی ذهن فرهیخته‌ی بزرگان ادب‌پارسی و در مقابل، توجه و دقت نسل جدید داستان نویسان به پیرنگ و زمان ویژه‌ی آن شده‌است؟

آغاز ادبیات داستانی ملل مختلف را باید قصه‌ها دانست. از جمله بارزترین ویژگی‌های قصه‌ها نبود پیرنگ یا ضعیف بودن آن است؛ اما داستان به معنای امروزی آن باید از پیرنگ قوی برخوردار باشد. می‌توان از زاویه‌ای دیگر پیرنگ را در پیوند با پیشرفت و پیچیده‌شدن ذهن بشر بررسی کرد. پیرنگ در واقع، چارچوبی است خالی از زواید که با تنظیم منطقی عناصر و اجزای داستان، مهمترین هدفش، پاسخ‌گویی به چرایی‌های ذهن مخاطب است. مخاطبان قصه‌ها در برخورد با قصه‌ها، اغلب به دنبال سرگرم شدن بودند. پاننده، حکایت‌ها، قصه‌های عامیانه و داستان‌های کهن را غیر رئالیستی می‌داند و درباره‌ی آن چنین می‌نویسد: «در

داستان‌های غیر رئالیستی، رویدادهای کاملاً غیرواقعی و ناممکن حادث می‌شود تا داستان بتواند به فرجام از پیش تعیین شده‌اش برسد ... داستان‌های غیر رئالیستی، همه‌ی توجه خواننده را به خود رویدادها معطوف می‌کنند تا داستانی پر حادثه و سراسر تعلیق به خواننده ارائه شود.» (پاینده، ۱۳۸۹: ۱۴۵). بنابراین، جنبه‌ی هیجان‌انگیز و سرگرم کننده بودن حکایات موجب می‌شود، چرایی‌ها یا اصلاً در ذهنشان مطرح نمی‌شده‌است یا در صورت مطرح شدن به آنها بی‌اعتنایی می‌کرده‌اند و در پی پاسخ سؤال‌اتشان بر نمی‌آمدند. حال آنکه فلسفه‌ی وجود پیرنگ دقیقاً برای پاسخ‌گویی به هر گونه سؤال علی مخاطب است و اگر نتواند

پاسخ‌گو باشد، ضعیف شمرده می‌شود و به این ترتیب، سستی و ضعف در همه‌ی سطوح داستان پدید می‌آید. انسان مدرن به ندرت می‌تواند با داستانی ارتباط برقرار کند که پیرنگی سست دارد و از خواندن آن لذت ببرد؛ از این رو، از ویژگی‌های اصلی داستان در ادبیات معاصر و مدرن ایران برخلاف ادبیات کهن، قوت پیرنگ است. علت چنین تفاوتی در عملکرد ذهنی ایرانیان هنگام رویارویی با یک روایت داستانی را می‌توان در دو نظام جستجو کرد:

۲. ۱. نظام علوم و ادبیات

«ارسطو بیان کرد که فلسفه با حیرت آغاز می‌شود. منظور او از فلسفه، همان علم بود.» (روزنبرگ، ۱۳۸۴: ۴۸). پرسیدن «چرا» و به دنبال پاسخ آن بودن، سؤالی است که در همه‌ی علوم انسانی و تجربی بارها و بارها پرسیده می‌شود و پاسخ به آن، علم را در مفهوم گسترده‌ی آن پیش می‌برد و ناشناخته‌ها یکی پس از دیگری کشف و به بشر شناسانده می‌شوند. «علم همانند دیگر فعالیت‌های بشری، پاسخی به نیاز ما برای فهم جهان به شمار می‌آید.» (همان: ۴۷) اما آن حوزه از علم که سهم بیشتری در فعال شدن ذهن بشر و واداشتن او به تفکر و تأمل درباره‌ی امور پیش رو دارد، فلسفه است. «گریزی از فلسفه نیست؛ حتی کسانی که معتقدند علم می‌تواند به همه‌ی سؤال‌های واقعی پاسخ دهد - یعنی سؤال‌هایی که ارزش پاسخ گفتن داشته باشند - نیز نمی‌توانند فلسفه را نادیده بگیرند.» (همان: ۲۳).

در ایران پس از اسلام، فلاسفه‌ی بزرگی که صاحب نظریه‌های جدید در فلسفه بودند، هم زمان یا پیش از نگارش حکایت‌ها ظهور کرده‌اند. زکریای رازی (ص ۳۳۲ و ۳۱۳ و ۲۵۱)، فارابی (صص ۳۳۹-۲۵۹)، ابن سینا (صص ۴۲۸-۳۷۰)، محمد غزالی (صص ۵۵۵-۴۵۰) و ... (ر.ک). تاریخ فلسفه در ایران و جهان اسلامی از علی‌اصغر حلبی). پس چرا پیرنگ در داستان‌های ایرانی در ایران پس از مشروطه ظهور می‌یابد؟ و حال آنکه ما از قرون اولیه‌ی اسلامی، عالمان علوم مختلف از جمله فیلسوفان ایرانی را در تاریخ علم خود داریم؟ با مراجعه به کتب تاریخ ادبیات فارسی و بررسی موضوعات و محتوای کتاب‌هایی که تاکنون در حوزه‌ی ادبیات پارسی نگاشته شده‌است، درمی‌یابیم که فلاسفه و متفکران درباره‌ی ادبیات و مسائل آن (ماهیت ادبیات،

انواع ادبی و ... توجه چندانی نشان نداده‌اند و اندک تأملاتشان نیز به پرداخت نظریه نمی‌انجامید. درواقع در ایران کهن و سستی، قوانین و چارچوب‌های هنری و ادبی به صورت قراردادهایی نانوشته و نسبتاً ذوقی، میان ادبا و هنرمندان حفظ و منتقل می‌شد؛ برخلاف غرب. در غرب باید فلاسفه را از

نخستین نظریه‌پردازان و متفکران عرصه‌ی ادبیات دانست. کهن‌ترین آثار ادبیات غرب در عصر باستان با دیدگاه‌های فیلسوفانی مانند ارسطو (فن شعر، بوطیقا) و هوراس (هنر شاعری) همراه است. این فلاسفه با ذهنی جستجوگر که پیوسته به دنبال چرایی‌هاست به سراغ ادبیات رفته، به دقت و ظرافت در آن اندیشیده و نظرهایی داده‌اند که بسیاری از آنها تا امروز مبنای کار پژوهشگران این عرصه قرار گرفته‌است.

نظریه‌پردازی برای ادبیات و نقش پررنگ فلاسفه در آن، روندی معمول در ظهور مکاتب ادبی غرب است. درست است که ظهور مکاتب، بیشتر از اوضاع اجتماعی، سیاسی، علمی، صنعتی و ... تأثیر پذیرفته‌اند ولی غالب شدن و روی کار آمدن یک مکتب در یک عصر و کنار زدن دیگر مکاتب، یک دلیل عمده و مهم دارد و آن، حضور نظریه‌پردازان و متفکرانی است که درباره‌ی ادبیات و گونه‌های مختلف آن می‌اندیشند. آنان ساختار آثار مشابه در یک گونه را استخراج و معرفی می‌کنند. به نویسندگان و هنرمندان خط‌مشی فکری و هنری می‌دهند و از آثاری معدود، مکتبی فراگیر که مرزهای سیاسی را می‌شکند، بر پا می‌کنند.

در عصر اعتلای مکتب کلاسیسیم «محققان ادبی تصمیم گرفتند که قبل از تقلید از آثار هنری گذشتگان به مطالعه‌ی نظریات آنان بپردازند، قواعد و اصولی که آنان در آثار خود ذکر کرده‌اند، تشریح و تفسیر کنند و آثاری را که می‌نویسند با این قواعد تطبیق دهند.» (حسینی، ۱۳۸۷: ۹۴).

در گذار از مکتب کلاسیسیم به رمانتیسم نیز «آثار ارسطو، هوراس، کوئین تی‌لیان و لونگینوس به مدت دو قرن سرچشمه‌ی اصلی آراء و نظریات زیباشناسی محسوب می‌شود.» (فورست، ۱۳۸۷: ۳۰). این افراد همگی فلاسفه و متفکران بزرگ یونان باستان هستند که بسیاری از نظرشان تا به امروز معتبر است. در دوره‌ی گذار، «اقتدار مسلط عصر نئوکلاسیک از اعتقاد بی‌چون و چرا به نیروهای ذهن و نیروی تفکر و به عبارت ساده‌تر، از اعتقاد بی‌چون و چرا به خرد سیراب می‌شد. دکارت در جمله‌ی معروف «من فکر می‌کنم، پس هستم» حتی وجود انسان را نیز از نیروهای فکری او استنتاج می‌کند و فیلسوف آلمانی، کریستیان ولف، خدا را به عنوان «عقل محض» تصور می‌کند.» (همان: ۳۱). گفتنی است این افراط در عقل‌گرایی، کار را به جایی رساند که نئوکلاسیک‌ها درصدد برآمدند «یک بار برای همیشه «قواعد» اساسی زیباشناسی را تدوین کنند!» (همان جا) این میزان عقل‌گرایی در تولید یک اثر هنری که غلبه در آن با عنصر «ذوق» است، همخوانی ندارد. پس زمینه برای ظهور رمانتیک‌ها و درهم‌شکستن نئوکلاسیک‌ها فراهم شد.

«تأکید درآیدن و لیسینگ بر لزوم درک و ارزیابی ذوقی زیبایی‌ها، واقع‌گرایی و «رنالیسم» دیدرو و دفاع لیسینگ از شکسپیر به عنوان یک نبوغ اصیل و خلاق، همگی بیانگر شروع تلاش‌هایی مهم و تازه در این

عرصه بود.» (فورست، ۱۳۸۷: ۵۹). در ادامه‌ی این تلاش‌ها «در آخرین سال‌های قرن هجدهم و با گردآمدن گروهی از افراد هم فکر به گرد برادران شلگل در آلمان و با انتشار «ترانه‌های غنایی» سروده‌ی کالریج و وردزورث به سال ۱۷۹۸ در انگلستان، جنبش رمانتیک به معنای واقعی آن خود را به جهان معرفی کرد.» (حسینی، ۱۳۸۷: ۵۹).

در این مکتب، ارزش فراوانی برای تخیل قائل می‌شوند، اما بخش مهمی از بیان ارزشمند بودن و اهمیت تخیل، در کتاب‌ها و نوشته‌های پیروان و نظریه‌پردازان این مکتب ارائه می‌شود؛ به این معنا که آنها افکار خود را درباره‌ی تخیل و ارزش آن به گونه‌ای منطقی و روشن در قالب کتاب و مقاله نشر می‌دهند و به این ترتیب، تخیل را به عنوان عصری بنیادین در دستگاه زیبایی‌شناسی رمانتیسم به همگان معرفی می‌کنند. بخش دیگر این معرفی نیز در آثار هنرمندان رمانتیک ظهور می‌یابد که البته این آثار از گفته‌ها و نظریه‌های بزرگان این عرصه بی‌تأثیر نیست. به طور مثال «شیلی» در کتاب «دفاع از شعر»، شعر را به عنوان «بیان و تعبیر تخیل» تعریف می‌کند (همان: ۶۴)؛ یعنی با بیان منطقی و روشمند، نظر خود را درباره‌ی شعر و تخیل بیان می‌کند. مسأله‌ی نظریه‌پردازی درباره‌ی ادبیات و مسائل مهم آن در دیگر مکاتب ادبی و آثار آفریده شده، همچنان ادامه می‌یابد اما وضعیت ادبیات در ایران به گونه‌ای دیگر است.

اما گذار از ادبیات کلاسیک ایران به ادبیات مدرن تا عصر مشروطه به طول می‌انجامد؛ زیرا فلسفه و در پی آن تفکر نظریه‌پردازی، سخن منطقی و ساختارمند گفتن درباره‌ی ادبیات و اصول و موازین آن، رواج نداشته‌است. آنچه در ایران کهن بیش از دیگر مسائل رواج داشته، سیاست و اخلاق بوده‌است. شگفت‌است حتی شعرا و هنرمندانی که با پیش‌زمینه‌ی فلسفی در عرصه‌ی ادبیات آثاری خلق کرده‌اند چون خیام و حافظ، دیگران را به بی‌خیالی، شراب‌نوشی و از میان بردن عقل فرامی‌خوانند. عنصر خردگرایی در زمان حکومت سامانیان، یعنی قرن سه و اوایل چهار محدود می‌شود؛ البته گفتنی است در همان عصر نیز خردگرایی به پرداختن نظریه‌ها و پی‌ریزی اصول و پایه‌های فکری در ادبیات نمی‌انجامد. خردگرایی در اعصار پس از سامانیان کاهش می‌یابد. کار به جایی می‌رسد که فلسفه کاملاً طرد و کتاب‌هایی همچون «تهافت‌الفلاسفه» از سوی اهل علم و اندیشمندانی چون محمد غزالی در رد فلسفه نوشته می‌شود. فلسفه‌ستیزی چنان شدت می‌یابد که در اعصار بعد، عالمان علوم دینی، درس

فلسفه خواندن را جایز نمی‌دانستند و جلسات درس فلسفه در حوزه‌های علمیه تعطیل شد (رک دفاع از فلسفه از رضا داوری‌اردکانی و یادنامه‌ی علامه طباطبائی).

بنابراین ادبیات در ایران، هیچ‌گاه از بنیان‌های علوم به ویژه فلسفه که در اساس بر پایه‌ی «چرا» استوار شده، تأثیر ریشه‌ای نگرفته‌است. در کل باید گفت در بازنگری ارتباط علوم و ادبیات در ایران کهن، به دو شبکه با ساز و کارهای متفاوت و اهداف غیرهمسو و گاه مخالف برمی‌خوریم که به ندرت از داده‌های

یکدیگر بهره می‌برند و هر یک، از پایه‌های فکری دیگری تقریباً بی‌خبر است؛ البته این امر فقط به ارتباط علوم و ادبیات محدود نمی‌شود بلکه در ارتباط علوم و اقشار مختلف جامعه نیز صادق است. به این ترتیب، حکایت‌نویسان از خود نمی‌پرسند «چرا» وقایع و شخصیت‌ها را این‌گونه کنار هم چیده‌اند، یا با بی‌اعتنایی از پاسخ این سؤال می‌گذرند.

۲.۲. نظام اجتماعی، سیاسی و علمی

«در جوامع ابتدایی مادام که وسایل تولیدی و فرهنگ جامعه مراحل ابتدایی خود را طی می‌کند، معمولاً افراد جامعه، وضع اقتصادی و اجتماعی یکسانی دارند ... ولی پس از آنکه در اثر تکامل ابزارهای تولیدی، تولید اضافی میسر گردید، عده‌ای بر آن شدند که از نیروی کار دیگران بهره‌برداری کنند. به این ترتیب اندک اندک، اختلافات طبقاتی و استثمار انسانی از انسان‌های دیگر آغاز گردید. ... به طوری که از تاریخ ماد، اثر دیاکونوف برمی‌آید، در ایران از آغاز تا هزاره‌ی دوم قبل از میلاد به طور محسوسی آثار یک جامعه‌ی طبقاتی آشکار و در بطن سازمان جماعت بدوی، بهره‌کشی از بردگان آغاز گردیده بود.» (راوندی، ۱۳۵۷: ۲۴-۱۸).

طبقاتی بودن اجتماع ایران تا ظهور اسلام و پس از آن، با اندکی دگرگونی بر جا می‌ماند. جامعه‌ی کهن ایران متشکل از سه شبکه‌ی دولتمردان و حاکمان (طبقه‌ی حاکم)، وابستگان یا افرادی که با دربار در ارتباط بودند که بیشتر دانشمندان، هنروران و ادیبان در این شبکه قرار داشته‌اند، (طبقه‌ی متوسط) و مردم معمولی (طبقه‌ی زیردستان) بوده‌است. البته در برخی تقسیم‌بندی‌ها از چهار شبکه یاد شده‌است. در چنین تقسیماتی، پادشاه و وزرا دو شبکه‌ی جدا به شمار آمده‌اند؛ همچون دیدگاه «فضل بن یحیی» که راوندی در تاریخ خود آن را آورده‌است (همان: ۲۲). در این قسمت، پادشاه و وزرا به دلیل اشتراک در امر حکومت یک شبکه دانسته شده‌اند.

آفرینندگان آثار مورد بحث، اغلب از شبکه‌ی دوم (طبقه‌ی متوسط) هستند. با بررسی عنوان‌های حکایت‌ها و درون‌مایه‌های اخلاقی و اندرزهای آنها، چنین دریافت می‌شود که مخاطبان اصلی آثارشان در مرتبه‌ی نخست، افراد هم‌سطح خود و در مرتبه‌ی بعد، عموم مردم بوده‌اند. کمتر پیش می‌آمد که آثاری چون گلستان سعدی نگاشته‌شود و مخاطب دسته‌ای از حکایات، پادشاهان و دولتمردان باشند. گفته‌شد که مردم عادی، دسته‌ی دوم از مخاطبان حکایت‌ها بودند. نظام پادشاهی، آنان را از حق اظهارنظر و انجام کاری خلاف میل حکومت، هر چند به زیانشان باشد، محروم کرده بود. در چنین نظامی، استبداد حاکم به تدریج اذهانی منفعل و بله قربان‌گو تربیت کرده که پس از مدتی حتی فراموش می‌کنند که می‌توان پرسید «چرا». آنچه این فلج ذهنی را بیشتر دامن می‌زد، نظام و ساختار اجتماعی بود که علم، دانش، استاد و کتاب و به عبارتی هر آنچه ذهن را می‌پروراند، دور از دسترس عوام و زیردستان قرار می‌داده‌است. گویا همه از والدین خود

نیندیشیدن را آموخته بودند. «دیدرو نوشته است: آنچه غیرقابل اغماض است، برده داشتن نیست بلکه داشتن برده‌هایی است که آنها را افراد آزاد می‌نامند.» (راوندی، ۱۳۵۷: ۷۲). نتیجه چنین می‌شود که عملاً نمی‌توان از عوام، انتظار ذهنی جستجوگر را داشت؛ چون آنان به دلیل بی‌سوادی یا در دسترس نبودن آثار ادبی، یا اصلاً مخاطب آثار نیستند یا با ذهنی ناکارآمد و اغلب برای سرگرمی به سراغ متون می‌روند. طبقه‌ی متوسط نیز در ارتباط سطحی با نظام فلسفه و ادبیات هستند و به ندرت به فیلسوفان ادیبی چون خیام نیشابوری و ناصر خسرو برمی‌خوریم که با پایه‌های عقلانی، آثار ادبی آفریده‌باشند. چنین حکما و دانشمندانی بیشتر به سرودن شعر پرداخته‌اند و کمتر به حوزه‌ی داستان روی آورده‌اند. اگر هم داستان‌هایی پرداخته‌اند، همچون داستان «حی بن یقظان» نوشته‌ی ابن سینا و «لغت موران» و دیگر آثار سهروردی، تمثیلی و عرفانی هستند و در جامعه‌ی آماری پژوهش پیش رو نمی‌گنجد؛ اما گفتنی است که در این داستان‌ها به دلیل زمینه‌ی عرفانی، از نظر قوت پیرنگ تفاوتی با دیگر داستان‌ها و حکایت‌های مورد بحث ندارد و همچنان ضعیف است.

بنابراین از سوی مخاطبان آثار، چرایی پرسیده نمی‌شود تا خالق یا خالقان اثر در پی پاسخ به چراهای طرح شده، فکر خود را قوت بخشند و ذهن خود را به کار بیندازند تا به این ترتیب، آرام آرام پیرنگ شکل بگیرد و گذر از حکایت به داستان به ارتباط با غرب موکول نشود.

۳. سطح صحنه

«هر داستان در جایی و در محدوده‌ای از زمان اتفاق می‌افتد، این موقعیت زمانی و مکانی وقوع حوادث داستان، صحنه‌ی داستان را تشکیل می‌دهد.^۸» (مستور، ۱۳۸۹: ۴۶). درواقع، اجزاء و عناصر داستانی پس از یافتن ترکیبی منظم و منطقی، در قالب و ظرفی زمانی ریخته و روایت می‌شوند. پس صحنه را باید نخستین سطح شکل‌یافته‌ی داستان دانست؛ به این معنا که صحنه، خارج از ذهن نویسنده و در قالب روایت داستانی بروز و ظهور یافته‌است.

باید محدوده‌ی زمانی و موقعیت زمانی که صحنه را پایه‌ریزی می‌کنند، دو شکل از زمان دانست؛ حال آنکه معمولاً از هر دو، یک مفهوم دریافت و تفاوت ظریف آنها نادیده گرفته می‌شود.

محدوده‌ی زمانی یعنی طول مدتی که وقایع داستان در آن روی می‌دهد؛ برای نمونه کل رمان «سمفونی مردگان» نوشته‌ی «عباس معروفی» بیست و چهار ساعت از زندگی شخصیت اصلی داستان است؛ اما نویسنده با یاری گرفتن از تکنیک جریان سیال ذهن، آنچه در حدود چهل سال گذشته روی داده‌است، روایت می‌کند؛ در حالی که موقعیت زمانی به این معنا است که وقوع رویداد در چه جایگاهی از تاریخ و تقویم بشر قرار

۸- در این قسمت، متناسب با موضوع پژوهش، معنای زمانی اصطلاح صحنه مورد نظر است نه معنای مکانی آن.

دارد. برای نمونه، وقایع رمان «جنگ و صلح» اثر «تولستوی» در جنگ جهانی دوم روی داده‌است. بنابراین یک روز، محدوده‌ی زمانی سمفونی مردگان و جنگ جهانی دوم، موقعیت زمانی رمان جنگ و صلح است. زمان در حکایت‌ها به صورت شب و روز ظهور می‌کند و حکایات همیشه از گذشته روایت می‌کنند؛ گذشته‌ای که حکایت‌ها از آن سخن می‌گویند به کوتاهی یک لحظه یا بلندی یک دوره از زندگی است. راوی می‌تواند داستانی را روایت کند که در مدت زمان روی دادن وقایع آن، محدودیتی دیده‌نی‌شود؛ اما نویسندگان حکایات هیچ‌گاه طول یک زندگی را برای بستر زمانی وقایع داستانی برگزیده‌اند، برخلاف بستر زمانی رمان‌ها. به علاوه در حکایات هیچ‌گاه تاریخ وقوع رویدادها به طور مشخص و دقیق یا حتی ضمنی دیده نمی‌شود؛ به سخن دیگر، حکایت‌ها پای‌بسته به تاریخ نیستند. این موضوع پیوند مستقیمی با موضوع و هدف آنها دارد. حکایت‌ها قصد برآند تا اخلاق و حکمت را به مخاطبان خود بیاموزند. روشن است که مسائل اخلاقی به تاریخ و زمان مشخصی تعلق ندارند، بلکه در هر عصر و زمانی قابل درک و بررسی هستند؛ بنابراین در روایت حکایت‌ها به تاریخ بر نمی‌خوریم.

شخصیت‌ها تنها نشانه‌هایی از تاریخ در حکایات هستند؛ به این معنی که گاه در داستان، چهره‌های برجسته و شناخته شده‌ی تاریخ ملی یا جهانی در جایگاه یک کنشگر داستانی ظاهر می‌شوند؛ همچون بهرام گور، بزرگمهر، اسکندر و چنین کاربردهایی نیز حکایات را تاریخی نمی‌کند؛ زیرا در حکایات، شخصیت‌های داستانی، تیپ‌های انسانی یعنی نماینده‌ی یک گروه یا قشری خاص هستند. با تیپیک بودن شخصیت‌ها، تخیل خواننده در برخورد با رویدادهایی که از کنشگرانی با چهره‌ی تاریخی سر زده است، به شخصیت یا عصر خاصی از تاریخ بشر محدود نمی‌شود؛ مثلاً درک او از نام اسکندر در روایت داستانی، پادشاه و فرمانرواست نه شخصیت تاریخی اسکندر مقدونی. می‌توان ریشه‌ی تیپیک بودن شخصیت‌ها را در عواملی همچون سلطنتی و تک‌صدایی بودن نظام سیاسی پی گرفت که در قسمت قبل به تفصیل از آن سخن گفته شد. کوتاه سخن اینکه، زنجیره‌ای از عوامل گوناگون مانع از آن شد که هویت فردی و مستقل هر شهروند در زمینه‌های اندیشگانی، ادراکی، عاطفی و ... از دیگری باز شناخته شود و در نتیجه، افراد گوناگون به دلیل داشتن وجوه مشترک همچون حرفه و شغل یکی انگاشته شدند. آنچه گفته شد در داستان‌های مدرن از جمله داستان مینی‌مال به گونه‌ای دیگر است.

کوتاهی داستان‌های مینی‌مال، طول زمانی رویداد وقایع را به چند روز و حتی یک لحظه کاهش داده‌است؛ اما از دیدگاه موقعیت زمانی، در این داستان‌ها محدودیتی در بیان زمان تاریخی رخدادها وجود ندارد. آراء فلسفی فیلسوفان بزرگی چون کانت، نیچه و البته دکارت با جمله‌ی مشهور «من می‌اندیشم پس هستم»، بر تغییر زاویه‌ی دید به سوژه تأثیر بسزایی داشت و نگاه کل‌گرا را به فردگرا تبدیل کرد (سجودی و رودی، ۱۳۸۹: ۱۶۳-۱۶۰). چنین اندیشه‌هایی به تدریج، هر شهروند را متوجه هویت فردی و مستقل خود

کرد. به این ترتیب، در داستان مدرن تیپ‌های شخصیتی جای خود را به شخصیت‌هایی می‌دهند که نمود افراد واقعی اجتماع هستند. البته کاربرد شخصیت‌های تیپیک به کلی از میان نرفت، بلکه در داستان مدرن متناسب با هدف و سبک نویسنده از آنها استفاده شد.

در داستان‌های مینی‌مال، شخصیت‌های داستان به ندرت تیپیک هستند و بیشتر، افراد عادی و معمولی جامعه برای شخصیت داستانی انتخاب می‌شوند. پس تیپ یا غیرتیپ بودن شخصیت‌ها کاملاً قابل تشخیص است. بنابراین، اگر داستان به نقطه‌ای از تاریخ پیوند خورده باشد، دقیقاً همان تاریخ به عنوان بستر زمانی داستان درک و برداشت می‌شود.

حضور فلسفه در کنار پیشرفت صنعت و علوم دیگر، بر انسان معاصر تأثیر گذاشته است. انسان عصر مدرن، فلسفه و جهان‌بینی خاص خود را دارد که با انسان اعصار کهن (جامعه‌ی سنتی) کاملاً متفاوت است. چنین اندیشه‌هایی در پس داستان‌های مینی‌مال نهفته است. این نگاه‌ها و افکار پیچیده، از انسان مدرن و برای او سخن می‌گوید؛ بنابراین از زاویه‌ای دیگر، چنین داستان‌هایی در محدوده‌ی زمانی‌ای که انسان مدرن با تفکر مدرن در آن زندگی می‌کند، گسترده می‌شود و در تاریخ خاصی ثابت نمانده است. می‌توان گفت از این دیدگاه، برای داستان‌های مینی‌مال باید نوعی بی‌زمانی محدود در نظر گرفت.

۴. سطح زبانی

مفاهیم در قالب کلمات انتقال می‌یابند. پرسشی که در اینجا مطرح می‌شود این است که کلمات تا چه اندازه گویای مفاهیم هستند یا به عبارتی دیگر، معنا و زبان متن اثر چه ارتباطی با یکدیگر دارند. آیا هر دو با سرعت یکسان و همراه با یکدیگر حرکت می‌کنند، یا یکی از دیگری پیشی می‌گیرد؟ از آنجا که بحث ما در ادبیات داستانی است متن، برابر با روایت داستانی و معنا، معادل داستان یا سلسله‌ای منظم از وقایع است که هنوز روایت نشده‌اند و دربردارنده‌ی جهان‌بینی و فلسفه‌ی ویژه‌ی نویسنده هستند. بنابراین، تنها پس از شکل‌گرفتن کامل روایت داستانی است که می‌توان از «زبان» آن سخن گفت؛ چون برای بررسی زبان باید کلیت روایت داستانی در نظر گرفته و تحلیل شود. بر این اساس زبان، سطح بعدی داستان در بررسی اشکال گوناگون زمان است.

نظریه‌ی «زمان روایی» ژنت، به میزان زیادی ما را در یافتن پاسخ یاری می‌دهد. براساس نظریه‌ی ژنت، سرعت متن و معنا به سه حالت بروز می‌کند:

۱. یکسان بودن سرعت متن (روایت) و معنا (داستان): این حالت، ویژگی بارز متون علمی و غیر ادبی است. اگر معنا پایه‌ی متن حرکت کند اثر داستانی، روان و همه فهم می‌شود. در واقع، بخش‌هایی از متون داستانی که چنین حالتی دارند بیشتر به گزارشی شدن متمایل می‌شوند.

۲. سرعت معنا (داستان) بیشتر از متن (روایت): اگر سرعت معنا بر متن پیشی بگیرد، روایت با کندی سرعت خود باعث وضوح معنا می‌شود؛ اما هر گاه سرعت روایت داستانی مثلاً در توصیف‌های موشکافانه و هنری یا پیام‌های اخلاقی به شدت کاهش یابد یا متوقف گردد، داستان فراموش می‌شود؛ چون مخاطب برای خواندن و همراه شدن با متن، زمان بیشتری می‌گذارد و از سیر اصلی داستان خارج می‌شود. برای مثال، جملاتی که در زیر آمده‌است بخشی از گفتگوی یکی از شخصیت‌های حکایت «دوستی کبوتر و زاغ و موش و باخه و آهو» از کلیله و دمنه است که با تفصیل بسیار، آرزو را نکوهیده‌است. ذهن خواننده پس از خواندن این روایت طولانی، درگیر دریافت پیام اخلاقی موردنظر نویسنده می‌شود و در مقابل، سیر داستان را از یاد می‌برد؛ چون روایت داستان متوقف شده‌است:

«و در جمله مرا مقرر شد که مقدمه‌ی همه‌ی بلاها و پیش‌آهنگ همه‌ی آفت‌ها طمع است و کل رنج و تبعات اهل عالم بدان بی‌نهایت است که حرص ایشان را عنان گرفته می‌گرداند؛ چنان که اشتر ماده را کودک خرد به هر جانب می‌کشد و انواع هول و خطر و مؤونت حضر و مشقت سفر برای دانگانه بر حریص آسان‌تر که دست دراز کردن برای قبض مال بر سخی ...» (منشی، ۱۳۸۶: ۱۷۷).

۳. سرعت متن (روایت) بیشتر از معنا (داستان): وقتی متن سریع‌تر از معنا حرکت کند، فهم معنا از طریق روایت دشوار می‌شود؛ چون بسیاری از معانی ناگفته می‌ماند و با نشانه‌ها که همان واژه‌ها هستند با شتاب به آنها اشاره می‌شود. به دلیل بالا بودن سرعت متن فرصتی برای تفهیم مطالب وجود ندارد، پس واژه‌هایی انتخاب می‌شوند که بار معنایی گسترده و گاه سنگینی دارند و کار جملات مفصل را انجام می‌دهند. به این شیوه، روایت‌های داستانی تأمل برانگیز و پیچیده می‌شوند. آنچه در ادامه می‌آید نمونه‌ای از این حالت است:

«فکر می‌کنی که دیگر باید بیدار شوی. یواش یواش لحاف را کنار می‌زنی. نگاهت به سقف می‌افتد که سفید است و بی‌نقش و بعد همان طور که نگاه می‌کنی یک چیزهایی یادت می‌آید. یادت می‌آید که هنوز پرده نخریده‌ای، یادت می‌آید که یخچال نداری، ضبط نداری. ... می‌خواهی بگویی بیداری؟ ولی ساکت می‌مانی که صدایت توی خانه نمی‌چشد.» (هوشمندزاده، ۱۳۸۶: ۴۸).

نمونه‌ی بالا، بخش پایانی داستانک «سوراخ لحاف» نوشته‌ی پیمان هوشمندزاده است. این داستان، روایتی است از تنهایی عمیق انسان عصر مدرن. انسانی که فقط در خواب می‌تواند، تنهایی را با احساس خوشایند حضور دیگری و برخوردار بودن از محبت و توجه او از یاد ببرد؛ اما همین که بیدار می‌شود، اولین چیزی که می‌بیند «سقف سفید و بی‌نقش» است. در این قسمت، بسیاری از کنش‌های ذهنی شخصیت داستان مانند ناامیدی و احساس تنهایی و بی‌کسی روایت نشده‌است، بلکه با آوردن نشانه‌هایی که در بافت روایت

بارمعنایی گسترده‌ای یافته‌اند، به آنها اشاره شده‌است. بیدار شدن، سقف سفید و بی‌نقش، ساکت ماندن، پیچیدن صدا در خانه و... نشانه‌هایی هستند که مخاطب را به سوی ناگفته‌های بسیاری هدایت می‌کنند. در حالی که حکایات به دلیل داشتن اهداف آموزشی و تعلیمی، بیشتر شیوه‌ای زبانی را برگزیده‌اند که همه‌ی معنا با آن بیان شود و چیزی ناگفته نماند (زبانی که همه‌ی معنا را می‌گوید)؛ چون مخاطب باید کاملاً تفهیم شود تا راه راست را گم نکند. منفعل بودن خوانندگان به دلایلی که پیشتر آمد، از شیوه‌ی روایت‌گری حکایات کاملاً پیداست؛ اما بیشتر داستان‌های مینی‌مال، به دو دلیل شیوه‌ی سوم را برگزیده‌اند: اول، به علت سرعتی که عصر فرا صنعتی دارد و به فشرده و موجز شدن این داستان‌ها انجامیده‌است. علت دوم، افکار فلسفی و پیچیده‌ی نویسندگان است که چون روایت داستانی، بیش از اندازه موجز است و امکان تفصیل یافتن و شرح داده‌شدن نیست، نویسنده با برگزیدن واژگان مناسب و گویا، اشاره‌ای گذرا به آن افکار می‌کند. بنابراین، واژگان همچون روزنه‌هایی مخاطب را به پهنه‌ای وسیع از ناگفته‌های نهفته در پشت داستان هدایت می‌کند. این امر تأیید دیگری است بر ذهن پویا و پیچیده‌ی انسان امروز

۵. سطح تصویر

پرکاربردترین ابزار در هنری کردن یک متن داستانی، توصیف است؛ توصیف یعنی آوردن جزئیاتی که به کمک آن، نویسنده می‌تواند هر آنچه را با حواس انسانی درک می‌شود، به گونه‌ای بیان کند که خواننده به راحتی در ذهن مجسم نماید و تأثیر بیشتری از داستان بپذیرد. «جزئیات، آن حداقل خصوصیتی است که داستان را جذاب می‌کند و می‌تواند به کوچکی یک صفت یا به بزرگی استعاره‌ای بنیادی باشد.» (وود، ۱۳۸۸: ۱۹).

تصاویر، از برجسته‌ترین و تأثیرگذارترین توصیف‌های قوی به شمار می‌آیند. شفیعی، تصویر را این گونه تعریف می‌کند: «تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و این کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت، چیزی است که آن را «خیال» یا «تصویر» می‌نامیم.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۲). همچنین توضیح می‌دهد که «آنچه ناقدان اروپایی ایماژ می‌خوانند، در حقیقت مجموعه‌ی امکانات بیان هنری است که در شعر مطرح است و زمینه‌ی اصلی آن را انواع تشبیه، استعاره، اسناد مجازی و رمزگونه‌های مختلف ارائه‌ی تصاویر ذهنی، می‌سازد.» (همان: ۱۰). روشن است که امکانات هنری محدود به شعر نیست و در نثر نیز قابل پی‌گیری است. از آنجایی که ابزار هنری کردن روایت یعنی تصویر، گونه‌ای کاربرد پیچیده‌ی زبان به شمار می‌آید که از تخیل قوی و پیچیده‌ی هنرمند سرچشمه گرفته‌است، پس از پیرنگ، صحنه و زبان آخرین سطحی است که می‌توان شکل زمان را در آن پی گرفت.

از دید زمانی باید گفت، تصاویر از جمله عواملی هستند که سرعت روایت را می‌کاهند. این عوامل کاهنده‌ی سرعت، هم در حکایات و هم در داستان‌های مینی‌مال دیده می‌شوند. تصاویر افزون بر اینکه در زمان روایت تأثیر می‌گذارند، آن را کاهش می‌دهند و گاه متوقف می‌کنند، خود نیز از دیدگاه زمان، قابل تحلیل و بررسی هستند.

تصویر، ابعاد گوناگونی دارد. در نگاهی کلی، پیوند تصویر با طبیعت و پویایی آن از برجسته‌ترین ابعاد بررسی شدنی یک تصویر به شمار می‌آید.

۱. **پیوند تصویر با طبیعت:** پیوند تصویر با طبیعت؛ یعنی میزان حضور طبیعت و جلوه‌های گوناگون آن در تصویر. مجموعه‌ی آفریده‌های خداوند، طبیعت نام گرفته است. این مجموعه با ویژگی‌هایی که به طور مستقیم با حواس درک می‌شوند در تصاویر حضور می‌یابد؛ از جمله‌ی این ویژگی‌ها می‌توان رنگ‌ها، صداها (لطیف و مهیب) و بوها را برشمرد. این جنبه از تصاویر، تأثیری در زمان داستان ندارند و تنها به تصاویر، زندگی می‌بخشند.

۲. **تحرک و پویایی تصویر:** پویایی تصاویر بستگی به چگونگی کاربرد زبان در سطح ساده و هنری آن دارد. زبان در سطح ساده شامل انواع کلمه‌ها در جمله (فعل، صفت و ...) و در سطح هنری، آرایه‌های ادبی (تشبیه، استعاره، تضاد و ...) است. پویایی تصاویر حکایات و داستان‌های مینی‌مال را می‌توان از دیدگاه زمانی بررسی کرد.

در هر تصویر باید به این مسأله توجه شود که انواع کلمه‌ها و آرایه‌های ادبی در شکل دادن زمان، تأثیر مستقیم دارند. با بررسی تأثیر موارد یاد شده در تصاویر، در یک فرمول کلی باید گفت؛ اگر سطوح زبان بیشتر در پیوند با محسوسات و دنیای بیرون و بیان کنش‌های بیرونی باشد، تصویر، پویایی می‌یابد و حرکت و سرعت در آن دیده می‌شود. اما اگر اغلب کلمه‌ها و آرایه‌های ادبی به حالات، معقولات و دنیای درون اشاره داشته باشد، از پویایی تصاویر کاسته و سرعت و حرکت در آنها کاهش می‌یابد، یا متوقف می‌شود.

آنچه از ارتباط محسوس (ماده) و معقول (معنا) با زمان بیان شد، می‌توان برای نخستین بار در اندیشه‌های فلاسفه‌ای چون افلاطون و ارسطو و باورهای اسطوره‌ای ایرانیان قدیم همچون اعتقاد به وجود خدایی به نام زروان - که هرمزد و اهریمن از او زاده شدند - مشاهده کرد (شجاری، ۱۳۸۸: ۶۸ و ۶۹). برخی فلاسفه‌ی ایرانی - اسلامی همچون «ابن‌سینا» تحت تأثیر این تفکرات و باورها، زمان را واقعیتی در جهان بیرون (ماده) می‌دانند. آنان از راه «حرکت»، مفهوم زمان را اثبات می‌کنند. در این دیدگاه، حرکت دو بُعد دارد: بُعد مسافت (مکان) و بُعد زمان. «این بعد دوم در حقیقت، مقداری است که به متحرک امکان حرکت داده شده؛ یعنی زمان، مقدار حرکت است که واقعاً وجود دارد.» (مطهری، ۱۳۶۶: ۵۴). براساس این نظر فلسفی، از آنجایی که در عالم معقولات (معنا) متحرکی وجود ندارد که حرکت کند، پس زمان که مقدار حرکت تعریف شده‌است،

وجود ندارد؛ این بدان معنی نیست که بر این عالم، بی‌زمانی مطلق حکم فرماست بلکه از زمانی با کیفیت ویژه و متفاوت با زمان عالم محسوس برخوردار است. این کیفیت ویژه و ناشناخته، پژوهشگران را بر آن داشته است که زمان عالم معقول (معنا) را در مقابل زمان عالم محسوس (ماده)، گونه‌ای بی‌زمانی و ایستایی به شمار آورند.

بنابراین در داستان، هر چه افعال گزارشگر دنیای بیرون باشند به تصاویر، پویایی و سرعت می‌بخشند. افعالی همچون «رفت»، «خورد» و «پريد» به این دلیل که نمودهای بیرونی دارند، بر سرعت و پویایی می‌افزایند و در مقابل، افعال ذهنی مثل «اندیشید» و «خسته شد» که نمایانگر عالم درون کنشگر هستند، سرعت و پویایی را از تصویر می‌گیرند.

نظریه‌ی «وندلر»^۹ نسبت به سایر نظریه‌ها در این زمینه، از روشنی و وضوح بیشتری برخوردار است. وی «افعال را بر مبنای نوع زمان‌نمایی‌شان به چهار دسته‌ی «پویشی»، «انجامی»، «دستاوردی» و «وضعیتی» تقسیم می‌کند. دلالت زمانی هر یک از انواع فعل در نظر وندلر به این شرح است:

- **افعال پویشی:** به فرایندی یکنواخت در لحظه‌ای از یک بازه‌ی زمانی آزاد دلالت دارد؛ مانند «دویدن».

- **افعال انجامی:** به رویدادی یکنواخت در لحظه‌ای از یک بازه‌ی زمانی بسته دلالت دارد؛ مانند «مقاله نوشتن».

- **افعال دستاوردی:** به پایان رویدادی ناهمگن در طی یک بازه‌ی زمانی بسته دلالت دارد؛ مانند «پیروز شدن».

- **افعال وضعیتی:** به وضعیتی یکنواخت در طی یک بازه‌ی زمانی بسته دلالت دارد؛ مانند «مقروض بودن».

«بنابراین، فعل پویشی به خودی خود نمودار فرایندی یک پارچه است که در طول نامشخصی از زمان گسترده می‌شود. البته منظور از «طول نامشخص زمان» یا «بازه‌ی زمانی آزاد» این نیست که فرایند پویشی آغاز و انجام مشخصی ندارد، بلکه منظور این است که فعل پویشی به تنهایی چیزی درباره‌ی زمان آغاز و انجام مدلول خود نمی‌گوید ... فعل انجامی برخلاف فعل پویشی، غیرمستقیم به مدت زمان رویداد دلالت دارد؛ یعنی ذاتاً پایان محتوم و معینی را برای مدلول خود پیش‌بینی می‌کند ... به این ترتیب، دو گونه‌ی نخست از تقسیم‌بندی وندلر را می‌توان بر حسب معلوم یا نامعلوم بودن مدت زمان وقوعشان، از یکدیگر بازشناخت. این عامل در تمایز فعل دستاوردی از فعل وضعیتی، کاربرد ندارد. آنچه این دو گونه‌ی اخیر را از یکدیگر جدا می‌کند، ساختمان بودن رویدادهای دستاوردی در برابر یکپارچگی وضعیت‌ها است. به عبارت دیگر، فعل

دستاوردی به مراحل گوناگون مدلول خود اشاره می‌کند؛ برای مثال، فعل دستاوردی در جملهی «تیم ملی در بازی دیروز با دو گل پیروز شد»، گذشته از نتیجه‌ی بازی دربردارنده‌ی «ساختار درونی» این رویداد است؛ یعنی غیرمستقیم به «روند» پیروزی بخش بازی نیز دلالت دارد. حال آنکه فعل وضعیتی «مقروض بودن»، تداوم موقعیتی ثابت را در طول زمان بیان می‌کند.» (صافی پیرلوجه، ۱۳۸۸: ۸۵ و ۸۶).

پس در یک نگاه کلی می‌توان گفت که چون اغلب، افعال وضعیتی به کنش‌های درونی و افعال دستاوردی به پایان کنش اشاره دارند؛ کاهنده‌ی سرعت و در مقابل، افعال پویایی و انجामी که بیشتر بیانگر کنش‌های بیرونی هستند، افزایش‌دهی سرعتند.

آرایه‌های ادبی نیز چنین تأثیری دارند. هرچه تفصیلی‌تر باشند و اجزایشان از جهان خارج برگزیده شده باشد، سرعت و پویایی روایت، بیشتر و هرچه فشرده‌تر باشند و اجزایشان با جهان درون پیوند داشته باشد، سرعت و پویایی روایت کمتر می‌شود؛ مثلاً تشبیه‌هایی که همه‌ی ارکان را دارند و طرفین تشبیه محسوس هستند (چهره‌ی دوست از لطافت مثل برگ گل بود)، بیشتر از تشبیه‌های بلیغ یا استعاره‌هایی که یک طرف یا هر دو طرف آنها معقول هستند (الماس اندیشه، فریاد دل)، زمان را به جریان می‌اندازند و به تصویر پویایی می‌دهند.

برای روشن‌تر شدن بحث، به تحلیل تصاویری از حکایات و داستان‌های مینی‌مال می‌پردازیم.

۱. اولین تصویر از کتاب مرزبان‌نامه، حکایت بزرجمهر و خسرو است:

«برکنار حوضی به تماشای بطن بنشستند که هریک برسان زورق سیمین بر روی دریای سیماب گذر می‌کردند. یکی ملاح‌وار به مجدغه پنجه پای کشتی قالب را به کنار افکندی، یکی چون بازیگران که گاه تعلیم از نردبان هوا بر سطح دجله معلقی می‌زنند سرنگون به آب فرو شوی، یکی غسل جنابت فساد را از احامص قدم تا اعالی ساق می‌شستی، یکی مضمضه و استنشاق از رفع حدث ملامت برآوردی، گاه چون زاهدان که سجاده بر آب افکند پیش خسرو نماز بردندی، گاه چون قصاران لباس آب بافت جناحین به قرصه‌ی صابون حباب می‌زدند، گاه چون زرادان درع غدیر را بر شکل غدایر معنبر و مسلسل نیکوان حلقه در حلقه و گره در گره می‌انداختند.» (وراوینی، ۱۳۸۶: ۳۱۵).

در این قسمت از حکایت، حوضی (دریاچه‌ای) تصویر شده‌است که مرغابیان در آن در حال شنا کردن، به زیر آب رفتن و درآمدن از آب هستند. در این تصویر، پویایی کم نظیری دیده می‌شود. از میان انواع کلمه‌ها، افعال تأثیر بسزایی در زمان این تصویر دارند. در این تصویر، ده فعل به کار رفته‌است که همگی گزارشگر کنش‌های بیرونی هستند. از دیدگاه آرایه‌های ادبی نیز باید گفت، تنها آرایه‌ای که در تصویرسازی از آن بهره گرفته شده، تشبیه است؛ به این صورت که مرغابیان و کنش‌های آنان در قالب جمله‌هایی با تشبیه‌های دلنشین وصف شده‌اند. از مجموع پانزده تشبیه به کار رفته، هشت مورد تشبیه تفصیلی و دیگر تشبیه‌ها بلیغ هستند.

نکته‌ی دیگر درباره‌ی تشبیه‌ها این است که در همی موارد، طرفین تشبیه محسوس هستند در نتیجه، اجزای کلام برای پویایی و سرعت به کار رفته‌اند و تنها مواردی که کمی از سرعت کاسته‌اند، تشبیه‌های بلیغ هستند.

۲. تصویر زیر از گلستان سعدی و حکایت قاضی همدان برگزیده شده‌است:

«شمع را دید ایستاده و شاهد نشسته و می ریخته و قلع شکسته و قاضی در خواب مستی، بی‌خبر از ملک هستی.» (سعدی، ۱۳۸۱: ۱۴۷).

«دید»، فعل پنج جمله‌ی بالا است. صفات مفعولی «ایستاده»، «نشسته»، «ریخته» و «شکسته» صفت فاعلی، «بی‌خبر» و گروه اسمی «در خواب مستی» بیانگر حالت مفعول‌های مادی جملات، یعنی «شمع»، «شاهد»، «می»، «قدح» و «قاضی» هستند و نقش قیدی دارند. با نسبت دادن حالت به مفعول‌های مادی یاد شده، حرکت از آنها گرفته و پویایی بالقوه‌ی آنها به ایستایی بدل شده‌است؛ بنابراین تصویری ایستا بدون هیچ تحرکی در ذهن خواننده مجسم می‌شود.

در سطح هنری نیز هیچ آرایه‌ای وجود ندارد که در پویایی تأثیرگذار باشد. البته از نظر شفیعی کدکنی در کتاب «صورخیال در شعر فارسی»، تضاد می‌تواند تولید کننده‌ی حرکت باشد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۲۶۱). اما همان طور که در تصویر سعدی می‌بینیم، «ایستادن» در کنار «نشستن» آمده و تضاد ماهیتی در حرکت و ایستایی بین آن دو وجود ندارد؛ در صورتی که در مثال شفیعی کدکنی، میان «گردان» و «آسوده» حرکت و ایستایی در ماهیت درک می‌شود. پس آرایه‌ی تضاد در تصویر مورد بحث، تأثیری در این زمینه ندارد. آرایه‌ی دیگری که به چشم می‌خورد سجع است. سجع در گلستان سعدی از ویژگی‌های سبکی به شمار می‌آید و کارکرد آن، در تأثیرگذارتر کردن سخن با موسیقی واج‌ها است و در تصویرسازی، پویایی و ایستایی تابلوی یاد شده بی‌تأثیر است. پس می‌توان گفت تنها ابزارهای سعدی، چند صفت، یک گروه اسمی و یک فعل است که با آنها حرکت را از اجزای تصویر خود گرفته‌است؛ اما از طرف دیگر، اجزای تصویر که در روایت متنی در سکون و بی‌حرکتی به سر می‌برند، مدتی پیش یعنی در پس نگاه روایت نشده‌ی داستان، سرشار از شور و پویایی بوده‌اند. اسم، فعل و صفاتی که حرکت را از تصویر گرفته‌اند، از صحنه‌ای پر جنب‌وجوش حکایت دارند. شمع‌ی که ایستاده و حتماً مدتی پیش در هنگام شب روشن بوده‌است (چون در حکایت، پادشاه صبحگاه بر سر قاضی می‌رسد)، شاهدی که قید «نشسته» حضور او را اعلام می‌کند، نشان از آن دارد که شب گذشته با او عشق بازی شده‌است. «ریخته» از شراب خواری گزارش می‌دهد و «در خواب مستی» و «بی‌خبری» قاضی، زیاده‌روی او را در عشق‌بازی و عیش‌ونوش بیان می‌کند. گفتنی است چیره‌دستی سعدی در ساختن این تصویر شگفت‌آور است؛ او تابلویی را نقاشی کرده که به طرز شگفت‌انگیزی پویایی و تحرک را در یک آن به تصویر کشیده‌است.

استاد سخن با به تصویر کشیدن صحنه‌ای کاملاً بی حرکت و یخ‌زده، صحنه‌ای دیگر که پر از هیجان و پویایی است پیش روی تخیل خواننده می‌گسترده. درواقع تصویری که در روایت حکایت موردنظر اهمیت دارد، تصویری است که به صراحت روایت نشده؛ یعنی تصویر مجلس عیاشی قاضی و همین تصویر است که داستان حکایت را به اوج می‌رساند.

۳. سومین نمونه، تصویری است که «صادق چوبک» در داستان «عدل» آفریده است:

«اسب درشکه‌ای توی جوی پهنی افتاده بود و قلم دست و کاسه‌ی زانویش خرد شده بود. آشکارا دیده می‌شد که استخوان قلم یک دستش، از زیر پوست حنایی‌اش جابه‌جا شده و از آن خون آمده بود. کاسه‌ی زانویش دست دیگرش به کلی از بند جدا شده بود و به چند رگ و ریشه که تا آخرین مرحله وفاداریش را به جسم او از دست نداده بود، گیر بود. سم یک دستش - آنکه از قلم جدا شکسته بود - به طرف خارج برگشته بود و نعل براق ساییده‌ای که به سه دانه میخ گیر بود، روی آن دیده می‌شد.» (چوبک، ۱۳۵۴: ۴۵).

در این تصویر، هدف راوی توصیف مو به موی اسبی آسیب دیده است؛ بنابراین با آوردن جملات توصیفی، حالات اسب را بیان می‌کند. در این تصویرسازی، ده فعل به کار رفته است که همگی حالات اسب را به مخاطب نشان می‌دهند و بیانگر هیچ کنشی از سوی آن نیستند. درواقع با آمدن اولین فعل یعنی «افتاده بود»، بی حرکت بودن تصویر اسب، اعلام و این بی حرکتی را سایر افعال تثبیت می‌کنند؛ چون هر موجود زنده‌ای که اعضای بدنش خرد، جابه‌جا و از بدن جدا و ... شده باشد، محکوم به سکون و بی حرکتی است. از مجموع ده فعل، چهار مورد مجهول است. افعال مجهول نشان می‌دهد که نهاد، فاعل نیست و کنش از آن سر نزده است. پس این افعال نیز در گرفتن تحرک تصویر مؤثرند. تشخیص، تنها آرایه‌ی این قسمت است که از نسبت دادن صفت انسانی «وفاداری» به رگ و پی اسب، شکل گرفته است؛ چون «وفاداری» از حالات کاملاً درونی است این آرایه نیز در ایستایی تصویر تأثیر دارد. براساس آنچه گفته شد، تصویر مورد بحث تصویری کاملاً ایستاست و از آنجایی که چوبک داستانش را با این تصویر شروع کرده، باید گفت داستان با سکون مطلق آغاز شده است.

۲. آخرین تصویر، از داستان «مادلن» نوشته‌ی «صادق هدایت» است:

«آفتاب نزدیک غروب بود، آب دریا بالا می‌آمد، موج آن می‌خورد به کنار ساحل. نور خورشید روی موج‌ها به شکل مثلث کنگره‌دار می‌درخشید. کشتی بزرگ و سیاهی که از میان مه و بخار به بندر (لوه‌اور) می‌رفت، پیدا بود. هوا کمی خنک شد، مردمی که آن پایین بودند کم کم بالا می‌آمدند.» (هدایت، ۱۳۸۴: ۷۴).

در این تصویر برای توصیف، بر روی هم نه فعل به کار رفته که چهار مورد از آنها اسنادی و بقیه غیر اسنادی‌اند. افعال اسنادی، حالت یا وضعیتی را به نهاد نسبت می‌دهند و به همین دلیل، حرکت و پویایی ندارند. به جز افعال، سایر کلمات همگی از جهان بیرون انتخاب شده‌اند. هیچ آرایه‌ی ادبی‌ای نیز در

تصویرسازی به کار نرفته است. در تصویر مورد بحث، برای تصویرسازی افزون بر سطوح دوگانه‌ی زبان از ابزار دیگری نیز استفاده شده است. راوی برای کمک به خواننده برای مجسم کردن قسمتی از تصویر، دست به تصویرسازی دیگری زده است. «نور خورشید روی موج‌ها به شکل مثلث کنگره‌دار می‌درخشید.» تصویر اصلی تصویر درخشش نور خورشید بر موج‌ها است؛ اما راوی با شبیه کردن شکل این درخشش به مثلث کنگره‌دار، سعی داشته آنچه به چشم خود دیده است، در برابر چشمان خواننده قرار دهد. در کل، باید گفت افعال ربطی- که تعدادشان تقریباً نیمی از کل افعال است - و پرداختن تصویری دیگر برای روشن‌تر شدن تصویر اصلی، عوامل کاهنده‌ی سرعت به شمار می‌آیند. این عوامل در کنار افعال پویا و سایر اجزای تصویر که همگی از جهان خارج هستند، تصویری آمیخته از پویایی و ایستایی آفریده است.

با توجه به زمان افعال در تصاویر یاد شده، می‌توان برای هر تصویر، زمانی تقویمی در نظر گرفت که براساس زمان داستان شکل گرفته است. اگر حکایات و داستان‌های مینی‌مال، روایتی از زمان گذشته یا حال باشند، تصاویری که در دل آن حکایات یا داستان‌های مینی‌مال می‌آیند نیز در کلیت از همان زمان پیروی می‌کنند؛ اما «زمان»ی که در تصویر جاری است، همیشه صد درصد با زمان روایت مطابقت ندارد. در بعضی تصاویر همچون تصویری که سعدی خلق کرده است، زمان تصویر و زمان روایت کاملاً یکسانند. هر دو زمان در تصویر یاد شده، گذشته‌ی ساده‌اند. در مقابل، گاهی زمان تصویر و روایت کاملاً یکسان نیستند؛ مثلاً ممکن است زمان کل روایت، ماضی ساده اما زمان تصاویر، گذشته‌ی استمراری یا بعید باشد. در اولین تصویری که تحلیل شد، زمان تصویر ماضی استمراری بود و زمان روایت، گذشته‌ی ساده. استمرار دادن به کنش‌ها، پویایی را بیشتر می‌کند. راوی این امکان را داشت که با زمان گذشته‌ی ساده تصویرسازی کند؛ اما با زمان گذشته‌ی استمراری و تداوم و تکرار کنش‌ها، به جای ارائه‌ی تابلویی بی‌حرکت، فیلمی زنده و پر تکاپو را در جریان روایت خود جای داده که قابل ستایش است.

در داستان عدل، زمان روایت گذشته‌ی ساده است و زمان تصویر، ماضی بعید. جایگاه ماضی بعید در خط زمان، پیش از گذشته‌ی ساده است و همان طور که بررسی و تحلیل شد، ایستایی تصویری که نویسنده ارائه می‌کند، پویایی و حرکتی در پس خود دارد که زمان ماضی بعید به طور مستقیم به آن اشاره دارد. این حرکت در کنش‌هایی است که دو مرتبه پیشتر از زمان حال روی داده و تمام شده است؛ یعنی افتادن، خرد شدن و ... البته با توجه به سبک چوبک در نوشتن داستان‌های ناتوالیسم، زمان ماضی بعید کارکردهای دیگری نیز دارد؛ مانند القای این مفهوم که حادثه رخ داده، کار از کار گذشته است و هیچ عاملی نتوانسته جلو حادثه را بگیرد. اما صادق هدایت، دست به آفرینش متفاوتی زده است؛ تصویری آمیخته از ایستایی و پویایی. زمان روایت، گذشته‌ی ساده است؛ اما در تصویر او زمان ماضی استمراری نیز در کنار گذشته‌ی ساده به کار رفته است. آب دریا، موج، نور خورشید و کشتی و مردم در حرکت و تکاپو هستند، آفتاب در حال غروب و مه و بخار، ساکن

و بی حرکت. آفتاب در حال غروب در آخرین نقطه‌ی تصویر، نماد مرگ و پایان یافتن همه چیز و مه و بخار بر فراز تصویر، نشان ابهام‌های فلسفی انسان معاصر است که هیجان و تکاپوی پراکنده در دیگر بخش‌های تصویر را در بر گرفته‌اند. تصویری زیباست از حقیقت زندگی و زاویه‌ی نگاه انسان عصر مدرن به آن. روشن است که اگر نویسنده، تصویر را با جملات مستقیم و ساده توصیف می‌کرد، پویایی و ایستایی به اجزای تصویر بخشیده نمی‌شد و در نهایت، چنین تصویری پدید نمی‌آمد.

براساس تحلیل‌هایی که برای تصاویر یاد شده آمد، چنین نتیجه‌گیری می‌شود که تصویر می‌تواند از ابزارهای نویسندگان برای کاهش یا متوقف کردن زمان روایات باشد؛ اما پیوند تصاویر با زمان، محدود به تأثیر آن بر روایت نیست بلکه تصاویر به صورت مستقل و خارج از روایت نیز زمانمند هستند. شکل زمان در تصاویر یاد شده از حکایات و داستان‌های مینی‌مال، بسته به جهان‌بینی، درون‌گرایی و برون‌گرایی نویسندگان آنها متفاوت است. در بخش نخست مقاله (سطح پیرنگ)، به پیوند ادبیات و علوم به ویژه فلسفه و نظام سیاسی و اجتماعی پرداخته و تأثیر آنها بر ذهن فرهیختگان بررسی شد. این امور در کنار عوامل بی‌شمار دیگری چون شرایط اقتصادی و تجربیات شخصی، جهان‌بینی داستان‌نویس را شکل می‌دهند که برون‌گرا یا درون‌گرا بودن را برای او رقم می‌زند. تصاویری که در حکایت‌های یاد شده آمده‌اند، اغلب پویا هستند و جریان زمان در آنها سرعت بیشتری دارد؛ زیرا پیوند با طبیعت، بیشتر و درون‌گرایی فلسفی‌مآبانه در اندیشه‌ی انسان اعصار گذشته و به ویژه حکایات‌نویسان، به ندرت به چشم می‌خورد و در مقابل، جریان زمان در تصاویر داستان‌های مینی‌مال بیشتر رو به کندی و متوقف شدن است. دلیل این امر، ذهن پیچیده و یأس فلسفی انسان عصر مدرن است که به آفرینش تصاویری متمایل به سکون و ایستایی کامل انجامیده‌است. «الگوهای حاکم بر این ژانر در بافت زندگی سریع و سرد دنیای پسامدرن است که معنا و ارزش می‌یابد و قواعد زیبایی‌شناختی حاکم بر آن نیز نتیجه‌ی همین فضا است.» (صابرپور، ۱۳۸۸: ۱۴۴).

۶. نتیجه‌گیری

حکایت‌ها و داستان‌های مینی‌مال، دو گونه‌ی متفاوت با دو ماهیت مختلف از ادبیات داستانی هستند که با مقایسه‌ی آنها می‌توان به نتایج تازه‌ای دست یافت. زمان از جمله مسائلی است که در چنین مقایسه‌ای، به اشکال مختلف در هر یک از دو گونه‌ی یاد شده ظهور کرده‌است. وجوه اختلاف آنها را در «زمان»، پیرنگ، صحنه، زبان و تصویر می‌توان بررسی کرد.

نبود پیرنگ یا ضعف آن، از میان رفتن نظم منطقی عناصر داستان در حکایت‌ها و پیرنگ قوی داستان‌های مینی‌مال، چیدمان منظم عناصر داستانی بر پایه‌ی روابط علی را در پی دارد. نظم منطقی عناصر داستان‌های مینی‌مال، پایه‌ی جلوه‌های دیگر زمان در روایت این داستان‌ها می‌شود که در روایت حکایات، به دلیل نبودن

این نظم وجود ندارد. در سطح پیرنگ نیز روشن شد که تپیک بودن شخصیت‌ها، مدت زمان نامحدود وقوع داستان (یک روز/ یک عمر) و مشخص نبودن موقعیت زمانی داستان (تاریخ وقوع داستان) در حکایت‌ها و در مقابل، فردیت‌گرایی در پرداخت شخصیت، مدت زمان بسیار محدود وقوع داستان (یک لحظه/ یک روز) و مشخص بودن تقریبی موقعیت زمانی داستان‌های مینی‌مال، عوامل پیدایش دو شکل ناهمسان از زمان هستند. در سطح زبانی، با کنار هم قرار دادن زبان فاخر و ادبی حکایات که اغلب کندتر از داستان پیش می‌رود و زبان داستان‌های مینی‌مال که بسیار ساده می‌باشد و با سرعتی بیشتر از داستان حرکت می‌کند، جلوه‌های مختلف زمان آشکار شد. گفتنی است حالت تساوی در سرعت روایت و داستان در هر دو گونه دیده می‌شود. در آخرین سطح نیز توصیف و برجسته‌ترین شکل آن؛ یعنی تصویر در دو گونه‌ی مورد بحث بررسی شد. توصیف و تصویر در کلیت روایت، سرعت را کند می‌کند و از طرف دیگر به طور مستقل و خارج از روایت داستانی، زمانمندند. این زمانمندی در حکایت‌ها بیشتر متمایل به پویایی و سرعت داشتن جریان زمان و در داستان‌های مینی‌مال گاه به صورت تلفیقی از پویایی و ایستایی و گاه ایستا و بی‌حرکت بروز می‌کند. با در نظر داشتن خط سیر ادبیات داستانی در ایران، حکایت در اوایل و داستان مینی‌مال در اواخر آن قرار می‌گیرد. همان‌طور که ادبیات داستانی در این سیر طولانی، از جوانب مختلف دستخوش تحولات چشمگیری شده، زمینه‌ها و بسترهای خلق آثار داستانی نیز دگرگونی‌های فراوانی را تجربه کرده‌است. این زمینه‌ها، ساختار و شبکه‌های سیاسی، اجتماعی، علمی و به ویژه فلسفی است که ذهن فرهیختگان عرصه‌ی ادبیات داستانی و آفرینندگان این آثار را شکل داده‌است. بنابراین، ریشه‌ی تفاوت اشکال مختلف زمان در دو گونه‌ی حکایت و داستان مینی‌مال را باید در ذهن آفریننده‌ی آنها و بسترهای تأثیرگذار بر اندیشه‌ی آنان جستجو کرد. همچنین با نگاهی کلی به دگرگونی‌ها، وجود سیر تحول در بسترها و در پی آن در اندیشه و جهان‌بینی آفرینندگان آثار عصر سنت و مدرن، بیش از پیش روشن و قابل درک می‌شود.

منابع

- پارسا، احمد (۱۳۸۵)، «*مینی‌مالیسم و ادب پارسی*»، فصلنامه‌ی باهنر کرمان، شماره‌ی ۲۷، صص ۴۸-۲۰.
- پاینده، حسین (۱۳۸۹)، *داستان کوتاه در ایران*، ج ۱، چاپ اول، تهران: نیلوفر.
- چوبک، صادق (۱۳۴۶)، *خیمه شب بازی*. چاپ پنجم، تهران: جاویدان.
- حلبی، علی اصغر (۱۳۷۳)، *تاریخ فلسفه در ایران و جهان اسلامی*، چاپ اول، تهران: اساطیر.
- داوری‌اردکانی، رضا (۱۳۶۶)، *دفاع از فلسفه*، چاپ اول، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- راوندی، مرتضی (۱۳۵۷)، *تاریخ اجتماعی ایران*، ج ۳، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.

- روزنبرگ، الکس (۱۳۸۴)، *فلسفه علم*، ترجمه‌ی مهدی دشت‌بزرگی و فاضل اسدی مجدی، چاپ اول، قم: کتاب طه.
- ریکور، پل (۱۳۸۳)، *زمان و حکایت*، ترجمه‌ی مهشید نونهالی، ج ۱، چاپ اول، تهران: گام نو.
- سجودی، فرزانه و رودی، فائزه (۱۳۸۹)، «*بررسی تحول روایت: از روایت کلاسیک تا روایت پست-مدرن*»، فصلنامه‌ی پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، شماره‌ی ۴: صص ۱۷۱-۱۵۵.
- سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۸۲)، *گلستان*، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چاپ ششم، تهران: خوارزمی.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۸۷)، *مکتب‌های ادبی*، ج ۱، چاپ پانزدهم، تهران: نگاه.
- شجاری، مرتضی (۱۳۸۸)، «*زمان در عرفان اسلامی*»، فصلنامه‌ی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، شماره‌ی ۱۴: صص ۹۸-۶۷.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۸)، *صورخیال در شعر فارسی*، چاپ سیزدهم، تهران: آگاه.
- صابرپور، زینب (۱۳۸۸)، «*داستان کوتاه و مینی‌مالیستی*»، فصلنامه‌ی نقد ادبی، شماره‌ی ۵: ۱۴۶-۱۳۵.
- صادقی‌نژاد، رامین (۱۳۸۸ و ۱۳۸۹)، «*مولانا و مینی‌مالیسم*»، پژوهشنامه‌ی فرهنگ و ادب، شماره‌ی ۹: صص ۳۷۹-۳۹۵.
- صافی‌پیرلوجه، حسین (۱۳۸۸)، «*گونه‌شناسی داستان بر پایه‌ی معناشناسی فعل*»، فصلنامه‌ی نقد ادبی، شماره‌ی ۲: صص ۸۳-۱۰۶.
- فurst، لیلیان (۱۳۸۷)، *روایت‌نویسی*، ترجمه‌ی مسعود جعفری، چاپ پنجم، تهران: مرکز.
- گروه نویسندگان، زیر نظر احسان یارشاطر (۱۳۸۲)، *ادبیات داستانی در ایران زمین (از سری مقالات دانشنامه‌ی ایرانیکا)*، ترجمه‌ی پیمان متین، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
- مستور، مصطفی (۱۳۸۷)، *مبانی داستان کوتاه*، چاپ چهارم، تهران: مرکز.
- مطهری، مرتضی (۱۳۶۶)، *حرکت و زمان در فلسفه اسلامی: درس‌های اسفار*، تهران: حکمت.
- میرصادقی، جمال (۱۳۷۶)، *ادبیات داستانی*، تهران: شفا.
- منشی، نصرالله (۱۳۸۶)، *کلیده‌ودمنه*، تصحیح و توضیح مجتبی مینوی‌طهرانی، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
- ورائینی، سعدالدین (۱۳۸۷)، *مرزبان‌نامه*، به کوشش دکتر خطیب رهبر، چاپ سیزدهم، تهران: صفی‌علیشاه.
- وود، مونیکا (۱۳۸۸)، *توصیف در داستان*، مترجم نیلوفر اربابی، چاپ اول، اهواز: رسش.
- هدایت، صادق (۱۳۴۲)، *زننده به گور*، چاپ اول، تهران: معین.

هوشمندزاده، پیمان (۱۳۸۶)، *مجموعه داستان‌ها کردن*، چاپ اول، تهران: چشمه.

موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی (۱۳۶۲)، *یادنامه‌ی علامه طباطبائی*، تهران: امروز.

Discourse: An essay in method, Ithaca: Genette, Gerard (1972), ***Narrative***
cornel university press