Archive of SID

طرح‌واره‌های متنی در ساخت شکل جدیدی از «رمان در داستان»
با رویکرد شعرشناسی شناختی

(تحلیل اثری از ابراهیم گلستان)

لیلا صادقی[1]

جستارهای ادبی مجلهٔ علمی-پژوهشی، شمارهٔ ۱۸۳، زمستان ۱۳۹۲

چکیده

«رمان در داستان» ژانری است که در آن داستان‌های کوتاه یک مجموعه به شیوه‌های متفاوت با یکدیگر در ارتباط قرار می‌گیرند و با اسم‌ها و طبقه‌بندی‌های متفاوتی حدوداً از ۱۹۱٤ شکل گرفته، اما در ایران از ۱۳٤۸ با مجموعه داستان *آذر، ماه آخر پائیز* آغاز به حیات می‌کند و سپس نوعی جدید در این ژانر به نام «داستان کلان» با مجموعه داستان *شکار سایه* شکل می‌گیرد. موضوع این پژوهش ارائهٔ تعریفی از داستان کلان به عنوان ژانری فرعی از «رمان در داستان» است که به ساختارهای طرح‌واره‌ای مشابه موجود در داستان‌های متفاوت یک اثر گفته می‌شود و از پیرامتن اثر به متن داستان‌های متفاوت منتقل شده، درنتیجه به‌واسطهٔ بازسازی طرح‌واره‌ای و ارائهٔ چیدمان متنی خاص باعث انسجامی زیرساختی در کل و ایجاد داستانی کلان ناشی از مجموع کل داستان‌های اثر می‌شود.

کلیدواژه‌ها: داستان کلان، رمان در داستان، پیرامتن، طرح‌واره، ابراهیم گلستان.

۱. مقدمه

داستان کلان از طریق نگاشت طرح‌واره‌های موجود در پیرامتن اثر بر متن اصلی و درنتیجه ایجاد چیدمان جدیدی از طرح‌واره‌های متنی ایجاد شده و باعث شکل‌گیری داستانی ناگفته ناشی از روابط میان پیرامتن و متن می‌شود. این گونه داستان‌نویسی در ادبیات داستانی ایران با مجموعه داستان *شکار سایه* آغاز می‌شود.

۱- دانشجوی دکتری زبان شناسی دانشگاه تهران leilasadeghi@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۷/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۱۲/۲۶

www.SID.ir

Archive of SID

پرسش این پژوهش چیستی داستان کلان و چگونگی شکل‌گیری آن در ادبیات داستانی فارسی و تفاوت آن با انواع دیگر «رمان در داستان» است. بر اساس فرضیهٔ این پژوهش، داستان کلان عبارت است از ساختارهای طرح‌واره‌ای مشابهی که ناشی از نگاشت یک طرح‌واره از پیرامتن به متن اصلی است؛ بدین معنا که نقش عناصر داستانی پیرامتن بر فضای داستانی متن اصلی نگاشت می‌شود، درنتیجه عناصر داستانی بدون وجود هیچ مشابهتی از لحاظ ظاهری و صرفاً به دلیل مشابهت‌های نقشی ناشی از طرح‌واره‌های مشترک در چند داستان تکرار می‌شوند و داستان‌های نامتشابه از لحاظ عناصر داستانی، موضوع، درون‌مایه و غیره به دلیل حضور نقش‌های یکسانی که عناصر داستانی از فضای پیرامتن به وام گرفته‌اند، به هم متصل شده و فضای داستانی جدیدی را ایجاد می‌کنند که در خلال داستان ناگفته می‌ماند و این چیدمان جدید و بازسازی طرح‌وارهٔ متنی نو با حضور فعال خواننده به عنوان تفسیرگر قابل درک است. به این ساختار، داستان کلان گفته می‌شود؛ مانند آنچه در مجموعه داستان *شکار سایه* مشهود است.

طرح‌وارهٔ «انتخاب شیء غیرارزشی، بیهودگی است» به صورت یک استعارهٔ مفهومی از شعر مقدمهٔ کتاب قابل درک است که در ارتباطی بینامتنی با *مثنوی* مولوی و در ارتباط پیرامتنی با مجموعه داستان *شکار سایه* قرار دارد و طرح‌وارهٔ آن بر هر چهار داستان این مجموعه نگاشت می‌شود. درنتیجه، این استعارهٔ مفهومی باعث می‌شود که شخصیت‌های اصلی و متفاوت هر چهار داستان به مثابهٔ افرادی که هدف نادرستی را انتخاب می‌کنند، جلوه کنند و کنش شخصیت‌های اصلی، به مثابهٔ کنشی انحرافی تلقی شود که در مسیری درست قرار نگرفته است؛ همان‌گونه که صیاد در شعر منقول از مولوی، به نادرستی به جای شکار مرغ به شکار سایه رفته بود. در نهایت هر چهار داستان با استفاده از یک طرح‌وارهٔ مشابه به یکدیگر متصل شده و ارتباط طرح‌واره‌ها به بازسازی طرح‌واره‌ای و ارائهٔ چیدمانی نو منجر می‌شود. این چیدمان عبارت است از الگوی طرح‌واره‌ای یکسان در نام کتاب، نام داستان‌ها، شعر پیش‌درآمد و همچنین متن داستان‌ها. در این پژوهش، ارتباط طرح‌واره‌ای در سطح کلان و متنی (چیدمان داستان‌ها و ارتباط متن و پیرامتن) مورد بررسی قرار می‌گیرد و در مقالهٔ دیگری به نام «داستان کلان به مثابهٔ ژانری فرعی در شکار

www.SID.ir

Archive of SID

سایه، اثر ابراهیم گلستان» (۱۳۹۲ الف) در سطح خرد و به صورت بررسی جملات و نحو داستان‌ها مطالعه می‌شود.

درواقع، می‌توان بر اساس نظریهٔ ادغام فوکونیه و ترنر (۲۰۰۲)، داستان کلان را به نوعی نگاشت یک فضای استعاری در پیرامتن به متن اصلی داستان و ایجاد فضای داستانی جدیدی در نظر گرفت که منجر به خوانش جدیدی از اثر، در سطحی کلان‌تر از یک داستان می‌شود که در این پژوهش، این استعارهٔ مفهومی در شعر منقول از مثنوی معنوی در پیرامتن «شکار سایه» شکل می‌گیرد و در متن داستان‌ها به صورت استعاره‌های مفهومی مختلفی که ناشی از یک طرح‌وارهٔ اصلی هستند، تجلی می‌یابد.

۲. تاریخچهٔ «رمان در داستان»

سابقهٔ ژانری به نام «رمان در داستان»[1] در غرب به مجموعهٔ داستان‌های *دوبلینی‌ها*[2] (جویس ۱۹۱٤)، *وینزبرگ اوهایو*[3] (آندرسون، ۱۹۱۹)، *نیشکر*[4] (تومر، ۱۹۲۳)، *در زمانهٔ ما*[5] (همینگوی، ۱۹۲۵) و چندی دیگر برمی‌گردد (فرگسون، ۲۰۰۳: ۱۰۳). این ژانر نوظهور در غرب به مجموعه داستان‌هایی گفته می‌شد که داستان‌های یک مجموعه به‌واسطهٔ برخی عناصر اشتراک‌ساز از جمله شخصیت‌ها، درون‌مایه، موضوع، زمان یا مکان مشترک به هم پیوند می‌خوردند، ولی داستان‌ها لزوماً قرار نبود دنبالهٔ همدیگر باشند و می‌شد آن‌ها را مانند یک رمان از زاویه‌دیدهای مختلف خواند. به نقل از رابرت لاشر[6] (۱۹۸۹)، «مجموعه‌ای از داستان‌های مختلفی که نویسنده در یک مجلد گردهم آورده و خواننده قادر است ساختار منسجم زیرین آن‌ها را به واسطهٔ دریافت الگوها و درون‌مایه‌های مشترک موجود تشخیص دهد»، رمان در داستان نامیده می‌شود (لاشر، ۱۹۸۹: ۱٤۸). عناصری که این داستان‌های به هم متصل را به هم وصل می‌کند، می‌توانند متفاوت و متغیر باشند، به همین دلیل عنوان‌های مختلفی

1 Novel-in-stories
2 Dubliners
3 Winesburg, Ohio
4 Cane
5 In Our Time
6 Forrest Ingram

www.SID.ir

Archive of SID

از جمله «داستان‌های چرخه‌ای»[1]، «داستان‌های زنجیره‌ای»، «داستان‌های خوشه‌ای»[2]، «داستان‌های مرکب»[3] و غیره برای انواع مختلف این نوع داستان‌ها به کار رفته که متعاقباً به آن‌ها اشاره خواهد شد.

این نوع داستان‌ها علی‌رغم شباهت‌هایی که باعث شده آن‌ها را از مجموعه داستان کوتاه متمایز کند، دارای تفاوت‌هایی هستند. به عقیدهٔ برخی، تفاوت داستان چرخه‌ای با داستان دنباله‌دار در این است که داستان چرخه‌ای بر اساس حضور یک زمان مشابه در کل داستان‌ها شکل می‌گیرد، اما داستان دنباله‌دار از حرکت مکانی از یک نقطه به نقطهٔ دیگر ایجاد می‌شود. بر اساس نظر «آن موریس» و «مگی دان» (۱۹۹۵)، این نوع متن‌ها، آثار ادبی‌ای هستند که از متن‌های کوتاه‌تری تشکیل شده‌اند که هر یک دیگری را کامل می‌کنند و با یک کلیت منسجم به هم مرتبط می‌شوند. لاشر (۱۹۸۹) بر این باور است که کلیت این نوع کتاب‌ها به مثابهٔ کتابی گشوده است که خواننده را به ساختن شبکه‌ای از تداعی‌ها فرامی‌خواند؛ شبکه‌ای که داستان‌ها را به‌هم پیوند می‌دهد و تأثیر درون‌مایه‌ای واحدی ایجاد می‌کند (۱۹۸۹: ۱٤۸). به نقل از دیوید جوس (۲۰۰۸: ٥٦)، یک مجموعه داستان خوب اثری است که کلیتی یکپارچه داشته باشد؛ اثری که در صورت منفک کردن بخش‌های آن، یکپارچگی اثر از بین برود. داستان‌ها در مجموعه داستان‌هایی مانند «پارک هراس» از راسل بانکز و «وینزبرگ اوهایو» اثر شروود آندرسون به‌واسطهٔ یک مکان تکرارشونده مانند شهر یا مکان‌های کوچک‌تر مانند مدرسه به هم پیوند می‌خورند. وینزبرگ اوهایو در زمان خودش به عنوان مجموعه داستانی با پیوندهای سست مطرح شده بود که به عقیدهٔ خود آندرسون، این داستان‌ها از لحاظ ساختاری به یکدیگر متصل می‌شوند و نه از نظر معنایی. به نقل از آندرسون، این داستان‌ها به گونه‌ای به هم متصل می‌شوند که یک داستان کامل تلقی می‌شوند، مانند داستان‌هایی که روی هم رفته یک رمان را شکل می‌دهند (آندرسون، ۱۹٦۹: ۲۸۹).

1 Cycle story
2 Cluster story
3 Composite story

www.SID.ir

Archive of SID

داستان‌ها در برخی مجموعه‌ها حول یک شخصیت یا چند شخصیت مشابه می‌چرخند، مانند *داروخانهٔ عشق*[۱] اثر لوئیس اردریک[۲] و *بوسه در مانهتن*[۳] اثر دیوید شیکر[٤]. در برخی مجموعه‌ها نیز داستان‌ها در برخی اشاره‌های ظریف به درون‌مایه با هم اشتراک دارند، مانند *روزهای پایانی وینل*[٥] اثر ژیل مک کورکل[٦] و *هرچه آغاز می‌شود، پایانی دارد*[۷] اثر فلانری[۸] اوکانر. بنا به تعریف رالف لوندن (۱۹۹۹: ۳۷–۳۸)، چهار نوع داستان به هم متصل یا «رمان در داستان» وجود دارد که عبارتند از:

الف. داستان چرخه‌ای: کشمکشی که در اولین داستان مجموعه ایجاد شده بود، در آخرین داستان گره‌گشایی می‌شود و ساختاری دایره‌وار در کل اثر می‌سازد. این نوع داستان‌ها دارای پیوند زمانی هستند، مانند پل سان لوییس ری[۹].

ب. داستان‌های دنباله‌دار: هر یک از داستان‌ها به داستان بعدی متصل می‌شود، بدون این که تمام عناصر داستانی یکدیگر را ادامه دهند. این نوع داستان‌ها دارای پیوند مکانی هستند، به این مفهوم که داستان از یک مکان به مکان دیگر حرکت می‌کند، مانند شکست‌ناپذیر.

ج. داستان‌های خوشه‌ای: پیوند میان داستان‌ها چندان شفاف نیست و عدم پیوستگی ظاهری آن‌ها اهمیت بیشتری نسبت به یکپارچگی آن‌ها دارد. این نوع داستان‌ها از لحاظ ساختاری، درون‌مایه‌ای و نمادین به یکدیگر مرتبط هستند، مانند *فرود آ، موسی*[۱۰].

د. داستان کوتاه[۱۱]: داستان‌های غیر مرتبط از نظر موضوعی با عنصر داستانی مشابه مثل مکان و راوی مشترک به هم پیوند می‌خورند، مانند *وینزبرگ اوهایو*.

---

1 Love Medicine
2 Louise Erdrich
3 Kissing in Manhattan
4 David Schickler
5 Final, Vinyl Days
6 Jill McCorkle's
7 Everything that Rises Must Converge
8 Flannery O'Connor's
9 The Bridge of San Luis Rey
10 Go Down, Moses
11 Novella

www.SID.ir

Archive of SID

ایدهٔ «رمان در داستان» بیش از یک قرن است که مورد توجه داستان‌نویسان غربی بوده است، اما در داستان مدرن فارسی این نوع داستان‌نویسی احتمالاً با آثار ابراهیم گلستان و با مجموعهٔ *آذر، ماه آخر پائیز* (۱۳۲۸ یا ۱۹٤۸) آغاز شد (رک: صادقی، ۱۳۹۲ ب) و البته در مجموعهٔ *شکار سایه* (۱۳۳٤ یا ۱۹۵۵) به نوعی ابداع رسید که به دلیل ویژگی‌های متفاوت آن از سایر انواع از پیش تعریف شده، می‌توان آن را داستان کلان نامید.

هـ. داستان کلان: به باور نگارنده، داستان کلان ماحصل نگاشت یک طرح‌واره یا استعارهٔ مفهومی از فضای پیرامتن اثر به متن داستان‌های موجود در اثر و ایجاد ساختار نقشی مشابه برای عناصر داستانی و در نهایت ایجاد چیدمان طرح‌واره‌ای جدید در سطح کلان است؛ به صورتی که داستان‌های متفاوت موجود در اثر به‌واسطهٔ ارتباط با پیرامتن و قرارگرفتن در یک الگوی استعاری مشابه و نه تشابه در موضوع، درون‌مایه یا شخصیت‌های داستان، به یکدیگر متصل شده و انسجامی زیرساختی باعث پیوند آن‌ها با یکدیگر می‌شود. این ارتباط طرح‌واره‌ای در دو سطح کلان و خرد در داستان‌ها می‌تواند وجود داشته باشد؛ در سطح کلان، به صورت ادغام یک سطح بر سطح دیگر رخ می‌دهد و در سطح خرد به صورت نگاشت اجزای یک طرح‌واره یا استعارهٔ مفهومی بر جملات (رک: صادقی، ۱۳۹۲ الف) تجلی می‌یابد. درنتیجه، حاصل این ادغام، داستان کلانی است که از خلال انطباق استعارهٔ مفهومی موجود در پیرامتن با متون داستانی در دو سطح خرد و کلان ایجاد می‌شود و دریچهٔ استنتاج را بر خواننده به عنوان کنش‌گر فعال در تفسیر برای ساختن داستانی ناگفته می‌گشاید.

مصداق داستان کلان را می‌توان *شکار سایه* اثر ابراهیم گلستان دانست که نه می‌توان آن را مجموعه داستانی چرخه‌ای یا زنجیره‌ای و نه هیچ یک از انواع پیش‌گفته از سوی لوندن دانست؛ چراکه ارتباط داستان‌های این مجموعه نه به دلیل درون‌مایه یا موضوع یا شخصیت مشترک است، بلکه به دلیل زیرساخت‌هایی است که در بخش ٤ همین مقاله به آن اشاره خواهد شد. ابراهیم گلستان در مجموعه داستان *آذر، ماه آخر پائیز* به‌واسطهٔ اشتراک درون‌مایه، موضوع و برخی شخصیت‌های داستانی (رک: صادقی، ۱۳۹۲ ب) میان داستان‌های مجموعه پیوند برقرار کرده، همان‌گونه که در سنت داستان‌نویسی غربی این تجربه در آثار نویسندگان مختلفی مانند همینگوی،

www.SID.ir

Archive of SID

فالکنر، آندرسون و غیره حاصل آمده بود، اما ارتباط طرح‌واره‌ای میان پیرامتن و داستان‌های یک مجموعه نوعی جدید از رمان در داستان است که باید چگونگی آن در آثار دیگران بررسی شود.

در مجموعه داستان *شکار سایه*، یک پیرامتن و چهار داستان با شخصیت‌هایی متفاوت و کنش‌های متفاوت و همچنین زمان، مکان و عناصر داستانی کاملاً متفاوت وجود دارد که با نگاشت استعارهٔ مفهومی پیرامتن بر این داستان‌ها، زیرساختی مشابه باعث انسجام و پیوند این داستان‌های به ظاهر نامرتبط می‌شود؛ به طوری که هریک از شخصیت‌های داستانی به فرجامی از لحاظ مفهومی مشابه می‌رسند، یعنی به سوی امری واهی حرکت می‌کنند. در واقع داستان‌های این مجموعه مقوله‌های متفاوتی را به صورت دو فضای درون‌داد مختلف در هم ادغام می‌کنند و داستان‌هایی با طرح‌واره‌های واحد می‌سازند. شخصیت‌های این داستان‌ها طبق استعارهٔ مفهومی «انتخاب راه غلط، نرسیدن به مقصود است»، هیچ یک به مقصد نمی‌رسند. همچنین تفاوت داستان کلان با داستان‌های دنباله‌دار در این است که هیچ یک از داستان‌های این مجموعه به دلیل اشتراک در عناصر داستانی ادامهٔ یکدیگر تلقی نمی‌شوند؛ بدین معنی که پیوند آن‌ها به دلیل مکان مشابه، شخصیت‌ها یا راوی یکسان و یا عناصر داستانی یا درون‌مایهٔ مشابه نیست، بلکه شباهت به دلیل طرح‌واره و استعارهٔ مفهومی مشابهی است که در دو سطح خرد و کلان از فضای پیرامتن به مثابهٔ فضای درون‌داد ۱ و سپس بر فضای متن به مثابهٔ فضای درون‌داد ۲ نگاشت می‌شود و در نهایت بر فضای ادغام فرافکنی می‌شود.

۳. نظریهٔ طرح‌واره

مفهوم طرح‌واره به عنوان بازنمایی ذهنی می‌تواند به اثر کانت با عنوان *سنجش خرد ناب*[1] (۱۷۸۷) بازگردد، اما ریشهٔ مفهوم نوین طرح‌واره در کتاب بارتلت[2] به نام *به یادآوردن*[3] (۱۹۳۲) یافته می‌شود. او در تحقیقات خود بدین نتیجه رسید که دریافت، درک و حافظه به واسطهٔ

1 *Critique of Pure Reason*
2 Bartlett
3 *Remembering*

www.SID.ir

Archive of SID

انتظاراتی ایجاد می‌شوند که انسان‌ها بر پایهٔ دانش پیشین خود شکل می‌دهند و از واژهٔ طرح‌واره برای ارجاع به دانش پیشین استفاده می‌کند (بارتلت، ۱۹۳۲: ۲۰۱). در دههٔ ۱۹۷۰، نظریهٔ طرح‌واره‌ای به عنوان الگویی برای دانش انسانی و به عنوان ابزار تهیهٔ برنامه‌های رایانه‌ای در تحقیقات هوش مصنوعی و به مثابهٔ «دانش» بافتی مطرح شد که امکان پردازش زبانی را در این برنامه‌ها فراهم آورد (استاک‌ول، ۲۰۰۲: ۷۵) و بعدها بر تحقیقات روان‌شناسان شناختی تأثیر به‌سزایی گذاشت. طبق مطالعات آن زمان، درک و فهم از یک موضوع، وابسته به در دسترس بودن و فعال بودن دانش پیشین است و «تجربه‌های تازه به واسطهٔ مرتبط کردن درون‌دادهای تازه در کنار بازنمایی ذهنی موجود از پدیده‌ها و موقعیت‌های پیش‌تر تجربه شده شکل می‌گیرد» (سمیونا، ۱۹۹۵: ۸۰ نقل از رومل‌هارت، ۱۹۸۰).

«طرح‌واره‌ها می‌توانند دانش را در تمام سطوح آن، از ایدئولوژی و وقایع فرهنگی گرفته تا دانش معنایی یک واژهٔ خاص [...] شامل شوند. طرح‌واره‌ها برای بازنمایی تمام سطوح تجربهٔ انسانی در تمام سطوح انتزاع مطرح می‌شوند. درنهایت می‌توان گفت که طرح‌واره‌ها دانش ما از جهان هستند و تمام دانش ما به صورت طرح‌واره‌ها تجسم می‌یابد» (رومل‌هارت، ۱۹۸۰: ٤١).

بعدها طرح‌واره‌ها به عنوان الگوهای اصلی درک موقعیت‌هایی که اغلب رخ می‌دهند، مطرح شدند. این الگوها به صورت ذهنی ساخته می‌شوند و انسان تمایل دارد که آن‌ها را «به دلیل تعامل موضعی اندامش با جهان، با جامعه‌ای به اشتراک بگذارد که در آن زندگی می‌کند» (همان: ١٦). طرح‌واره‌ها الگوهای آرمانی‌شده[1] و عامی هستند که به صورت عبارات زبانی مختلفی تحقق می‌یابند و به واسطهٔ آن‌ها دانش انسان سازمان‌دهی می‌شود. این الگوها شامل روابط میان مقوله‌ها از نظر اجتماعی، فرهنگی و بر اساس تجربهٔ فردی است که به مثابهٔ ابزار درک و بحث دربارهٔ جهان و زندگی انسان به کار می‌روند و باعث فعال شدن نخستین الگوها شده و درک انسان از مقوله‌های بنیادین را شکل می‌دهند (همان: ۳۳ و ۷۸). این الگوها در سه

1 Idealised cognitive models

www.SID.ir

Archive of SID

سطح کلان[1]، متنی[2] و زبانی[3] قابل بررسی هستند. «طرح‌واره‌های جهانی با محتوا سروکار دارند، طرح‌واره‌های متنی انتظارات مخاطب را از نحوهٔ ظاهرشدن طرح‌واره‌های جهانی از نظر نوع چیدمان و سازمان‌دهی ساختاری بیان می‌کنند و طرح‌واره‌های زبانی شامل مفهوم صورت‌های مناسب الگوبندی زبانی و سبکی هستند که انتظار می‌رود موضوعی را مطرح کنند» (استاک‌ول، ۲۰۰۳: ۸۰). چگونگی به‌کارگیری طرح‌واره‌ها در متن، میزان ادبیت و خلاقیت آن را تعیین می‌کند و آثار ادبی مختلف بر اساس نحوهٔ به‌کارگیری و نیز مدیریت طرح‌واره‌ها از یکدیگر متمایز می‌شوند. راه‌های مختلف مدیریت طرح‌واره عبارتند از:

بازسازی دانش: ایجاد طرح‌واره‌های جدید بر اساس الگوهای پیشین.

حفظ طرح‌واره: انطباق داده‌های جدید با دانش طرح‌واره‌ای موجود و پیشین.

تقویت طرح‌واره: داده‌های جدید، دانش طرح‌واره‌ای را تقویت و تأیید می‌کنند.

تنظیم طرح‌واره: افزودن داده‌های نو به طرح‌وارهٔ موجود و وسعت بخشیدن گسترهٔ آن‌ها.

شکست طرح‌واره: هنجارگریزی مفهومی و ایجاد چالش بالقوه برای مخاطب.

تازه‌سازی طرح‌واره: بازبینی طرح‌واره و ارائهٔ دوبارهٔ عناصر و روابط آن‌ها (تعدیل یا آشنایی‌زدایی در ادبیات) (استاک‌ول، ۲۰۰۲: ۷۹؛ کوک، ۱۹۹۰).

فعال‌سازی طرح‌وارهٔ مناسب و کاربرد آن در یک اثر ادبی و همچنین چیدمان طرح‌واره‌های متنی در ذهن شنونده باعث ایجاد انسجام زیرساختی در متن می‌شود و داستان کلان به واسطهٔ بازسازی طرح‌واره‌ای و تنظیم طرح‌واره‌های متنی و ایجاد چیدمانی که متون نامرتبط را به یکدیگر متصل می‌کند، شکل می‌گیرد. بر اساس نظریهٔ طرح‌واره‌ای، معنا درون متن ریخته نشده، بلکه از ارتباط میان متن و دانش پیش‌زمینه‌ای تفسیرگر ساخته می‌شود (رومل‌هارت، ۱۹۸۰: ٤٨-٤٩)، بنابراین اگر فردی فاقد دانش لازم برای فعال‌سازی یک طرح‌واره و بازسازی طرح‌واره‌ای و درک چیدمان طرح‌واره‌های متنی باشد، قادر به درک معنای متن نخواهد بود و درنتیجه درک به صورت

1 world schemas
2 text schemas
3 language schemas

www.SID.ir

Archive of SID

کامل و موفق انجام نخواهد شد. به عبارت دیگر، درک داستان کلان بستگی به درک مخاطب از چگونگی ارتباط طرح‌واره‌ای داستان‌ها با پیرامتن دارد و نیازمند شکستن ساختار متنی و ایجاد یک ساختار جدید است که منجر به ایجاد هنجارگریزی گفتمانی[1] در شکل‌گیری داستان کلان می‌شود و امکان بازسازی طرح‌واره‌ها را فراهم می‌آورد.

٤. نگاشت طرح‌وارهٔ پیرامتن بر متن داستان

پیرامتنیت[2] به مثابهٔ آستانهٔ ورود به متن‌ها در نظر گرفته می‌شود و به درک متن از سوی خوانندگان کمک می‌کند و خود به دو دستهٔ درونی و بیرونی تقسیم می‌شود. پیرامتن درونی (پیوسته) به طور مستقیم با متن کانونی مرتبط است و به باور نگارنده در شکل‌گیری داستان کلان در اثر مورد بررسی (*شکار سایه*) نقش عمده‌ای دارد. این پیرامتن می‌تواند شامل طرح روی جلد، عنوان اثر، عنوان متون داخل اثر، عنوان بخش‌ها یا عنوان‌های فرعی موجود در اثر، قطع کتاب، درآمد، تقدیم‌نامه، فهرست، شناسنامه، پی‌نوشت، زیرنوشت، نوع فونت، حاشیه‌ها و غیره باشد. پیرامتن‌های بیرونی (ناپیوسته) به‌طور غیرمستقیم با متن اصلی در ارتباط هستند و به مثابهٔ آستانه‌هایی غیرمستقیم تلقی می‌شوند که امکان تبلیغات برای متن و یا نقد متن را فراهم می‌کنند (ژنت، ۱۹۹۷: XI). در مجموعه داستان *شکار سایه*، شعر منقول از مثنوی معنوی به عنوان پیرامتن کتاب *شکار سایه*، نقشی محوری بر عهده دارد و طرح‌وارهٔ «انتخاب شیء غیرارزشی، بیهودگی است» به صورت یک استعارهٔ مفهومی از پیرامتن شعر پیش‌درآمد بر پیرامتن عنوان کتاب و نیز متن داستان‌ها نگاشت می‌شود. درنتیجه چیدمانی جدید برای این طرح‌واره ایجاد می‌شود؛

1 discourse deviation
2 Paratextuality

www.SID.ir

Archive of SID

به‌طوری که با حفظ طرح‌واره و بازسازی آن، فضای طرح‌واره‌ای گسترش داده می‌شود و منجر به شکل‌گیری معنای جدیدی در متن می‌شود که همان داستان کلان است:

مرغ در بالا پران و سایه‌اش		می‌رود بر خاک پران مرغ‌وش
ابلهی صیاد آن سایه شود		می‌دود چندان که بی‌مایه شود
تیر اندازد به سوی سایه او		ترکشش خالی شود بی گفتگو
ترکش عمرش تهی شد عمر رفت		از دویدن در شکار سایه تفت

بر اساس شعر پیش‌درآمد، طرح‌وارهٔ اصلی و درنتیجه استعارهٔ مفهومی موجود در این چهار بیت با عناصری از جمله صیاد، مرغ، سایه، تیرانداختن و ترکش شکل می‌گیرد و از آنجایی که صیاد به دنبال سایهٔ مرغ می‌دود و ترکش او خالی می‌شود بی آن که قادر به شکار شود، یک قاب داستانی در فضای پیرامتن شکل می‌گیرد که اجزای آن به صورت نظام‌مند بر اجزای موجود در سطوح دیگر اثر نگاشت می‌شود. در هر یک از داستان‌های این اثر، صیاد به مثابهٔ کنشگر، مرغ به مثابهٔ هدف، سایه به مثابهٔ هدف نادرست، تیرانداختن به مثابهٔ کنش، ترکش به مثابهٔ توشه و خالی بودن به مثابهٔ بیهودگی بر تمام سطوح داستانی نگاشت می‌شوند و الگوی واحدی برای همهٔ داستان‌ها به‌واسطهٔ نگاشت نظام شکل می‌گیرد (رک: نگاشت نظام. فریمن، ۱۹۹۸: ۲۵۵).

طبق شعر مندرج در پیرامتن، صیاد به جای آن که خود مرغ را نشانه بگیرد، سایه‌اش را دنبال می‌کند و درنتیجه هرگز قادر به شکار مرغ نخواهد بود. البته استعاره‌های مفهومی مرتبط دیگری نیز در زیرمجموعهٔ آن استعارهٔ مفهومی کلان شکل می‌گیرند که هرکدام به شکلی در فضای داستان فرافکنی می‌شوند. از جمله استعارهٔ «مرغ» به مثابهٔ شیء ارزشی، «سایه» به مثابهٔ شیء غیرارزشی، «تیرانداختن» به مثابهٔ کنشی برای رسیدن به شیء ارزشی، «ترکش» به مثابهٔ توشهٔ عمر و «خالی بودن» به مثابهٔ بیهوده تمام شدن، استعاره‌هایی هستند که در فضای شعر شکل می‌گیرند و ویژگی‌های خود را بر متون دیگر نگاشت می‌کنند. استعارهٔ ترکش تیر به مثابهٔ تلف کردن عمر بر فضای داستان اول به صورت خبرنگاری که به قصدی بیهوده سفری آغاز می‌کند و به مقصد مطلوب نمی‌رسد و روزهایش را بیهوده می‌گذراند، نگاشت می‌شود. همچنین بر فضای داستان دوم به صورت باربری که با نشانی نادرست، حرکت از بازار به خانه را آغاز می‌کند و به مقصد

www.SID.ir

Archive of SID

مطلوب نمی‌رسد و روزش را بیهوده از دست می‌دهد، نگاشت می‌شود. در داستان سوم، این استعاره بر ماجرای فردی نگاشت می‌شود که با هدفی نادرست، چرخ ارباب خود را می‌شکند تا همواره مونس او باقی بماند و به مقصد مطلوب نمی‌رسد و وقتش را بیهوده تلف می‌کند و در نهایت، بر فضای داستان چهارم نیز نگاشت می‌شود که در آن، نقاشی با اتخاذ هدف نادرست خانه نشین می‌شود و بیکار روزهایش را می‌گذراند و همهٔ زندگی‌اش را از دست می‌دهد.

همهٔ چیزهایی که در حوزهٔ مفهومی «خالی بودن» و «فقدان» قرار دارند (ندانستن، عدم تحقق رویا، اندوه و غیره)، در این داستان‌ها، گزارهٔ «خالی شدن ترکش» را بر کنش‌های دیگر داستانی نگاشت می‌کنند. درنتیجه شکار کردن سایه به مثابهٔ کنشی بیهوده در نظر گرفته می‌شود که در معنا، جمله‌بندی و انتخاب واژگان این اثر بازنمایی می‌شود.

بر اساس نظر فوکونیه و ترنر (۱۹۹۷)، چهار فضا در شکل‌گیری معنا دخیل هستند که عبارتند از «فضای درون‌داد» که فضای مفهومی «قلمرو مبدأ» به شمار می‌رود و «فضای برون‌داد» که همان فضای مفهومی «قلمرو مقصد» است و همچنین آن را فضای درون‌داد ۲ به شمار می‌آورند. انطباق فضای درون‌داد ۱ و فضای درون‌داد ۲ (نگاشت ویژگی‌های فضای یک درون‌داد بر دیگری)، به مثابهٔ انطباق بین‌فضایی (نگاشت بینافضایی) قلمداد می‌شود.

سومین فضا «فضای عام» است که شامل ساختاری انتزاعی و طرح‌واره‌ای است و میان همهٔ فضاهای موجود در شبکه مشترک است و در اینجا، طرح‌وارهٔ پیرامتن در فضای عام شکل می‌گیرد و سپس به فضاهای دیگر برای ساخت معنا منتقل می‌شود و درنهایت، فضای چهارم فضای ادغام نام دارد که به‌واسطهٔ فرافکنی دو فضای درون‌داد بر فضای چهارم شکل می‌گیرد. این فضا با انطباق بخشی از ساختارها با انگاره‌های شناختی موجود در شبکهٔ مفهومی و فرافکنی آن ساختار از فضای درون‌داد به فضای چهارم شکل می‌گیرد و ساختاری نوظهور را موجب می‌شود که مرتبط با قوهٔ استدلال و استنباط انسان است (فوکونیه، ۱۹۹٤: xliii). داستان کلان با توجه به اصطلاحات فوق، عبارت است از طرح‌واره‌ای که از پیرامتن به متن اصلی منتقل می‌شود و به عبارتی، فضای پیرامتن به مثابهٔ یک فضای درون‌داد ذهنی ویژگی‌های خود را بر عنوان کتاب به مثابهٔ درون‌داد ۲ نگاشت می‌کند و با توجه به فضای عام، اشتراک‌های این دو فضا بر فضای ادغام فرافکنی می‌شوند و از

www.SID.ir

Archive of SID

ماحصل این فرافکنی، مفهومی نو ایجاد می‌شود. سپس این مفهوم نو بر داستان‌های مجموعه به مثابهٔ فضای درون‌داد ۳ نگاشت می‌شود. «انتخاب شیء غیر ارزشی، نرسیدن به مقصود است»، گزارهٔ کلان این شعر است که بر سطوح دیگر از جمله عنوان کتاب یعنی «شکار سایه» و عنوان هر یک از داستان‌ها و نیز متن داستان‌ها نگاشت می‌شود.

۵. طرح‌واره‌های مشترک در چهار داستان *شکار سایه*

طرح‌وارهٔ پیرامتن نه تنها بر عنوان کتاب، بلکه بر عنوان داستان‌های *شکار سایه*، بر موضوع داستان‌ها و نیز متن آن‌ها نگاشت می‌شود که در مقالهٔ دیگری، به چگونگی سلسله مراتب نگاشت بر متن داستان (صادقی، ۱۳۹۲ الف) پرداخته شده است و در این مقاله، صرفاً به چگونگی چیدمان طرح‌واره‌ها در شکل‌گیری داستان کلان پرداخته می‌شود.

عنوان‌های چهار داستان این مجموعه «بیگانه‌ای که به تماشا رفته بود»، «ظهر گرم تیر»، «لنگ» و «مردی که افتاد» است. پس از خواندن داستان‌ها و سپس با بررسی عنوان‌ها، می‌توان بازنمایی طرح‌وارهٔ اصلی و استعارهٔ مفهومی «انتخاب شیء غیر ارزشی، نرسیدن به مقصد است» را در متن داستان‌ها و همچنین در عنوان آن‌ها نشان داد. استعارهٔ مفهومی دیگری که در این راستا فعال می‌شود، عبارت است از «نرسیدن به مقصد، تلف کردن زندگی است». شخصیت‌های همهٔ داستان‌ها به مقصد نمی‌رسند، پس زندگی‌شان بیهوده تلف می‌شود. درنتیجه، استعارهٔ «زندگی، بیهودگی است»، در بسیاری از عبارت‌های داستان‌ها به صورت فقدان، خالی بودن، عدم حضور، وجود کم و کاستی و غیره بازنمایی می‌شود. به عنوان مثال، مفاهیمی که به ندانستن، عدم تحقق رؤیا، خالی بودن بشقاب و غیره اشاره می‌کنند، بر مبنای استعارهٔ «خالی بودن، پوچ بودن است» و «زندگی، خالی است»، پس «زندگی، پوچ است»، شکل می‌گیرد. دیگر استعاره‌های موجود در داستان نیز به نوعی بر اساس همین طرح‌وارهٔ حجی خالی/ پر (بیهوده/مفید) شکل می‌گیرند و به خوشی گذرا یا آرزوی تحقق رؤیا اشاره دارند. درنتیجه استعاره‌های متضاد با استعارهٔ «شادی، پر بودن است» به صورت «اندوه، خالی بودن است» در داستان‌ها بازنمایی می‌شوند. در تقابل موجود میان پر/ خالی، استعارهٔ غالبی که بر فضای

www.SID.ir

Archive of SID

داستان و در نتیجه بر پایان داستان حاکمیت دارد، عبارت است از «خالی بودن، پوچ بودن است» و درنتیجه، «زندگی، بیهودگی است»؛ چرا که (بنا به استنتاج) هدف اشتباه انتخاب شده است.

در داستان اول با عنوان «بیگانه‌ای که به تماشا رفته بود»، «به تماشا رفتن» محمول گزاره‌ای تلقی می‌شود که دارای دو موضوع «بیگانه» و «چیزی تماشایی» است. در این گزاره، چیزی تماشایی وجود داشته و بیگانه‌ای به تماشای آن رفته بود، اما از آنجایی که تماشاکننده نسبت به تماشاشونده بیگانه بوده، از آن تماشا چیزی عایدش نشده است. پس طرح‌وارهٔ اصلی این داستان «انجام کنشی بیهوده» است که با طرح‌وارهٔ شعر و عنوان کتاب یکسان است.

این داستان روایت خبرنگاری آمریکایی است که در رؤیای انقلاب و دگرگونی آمده تا به «شهر شورش» برود و خواب عمرش را به بیداری ببیند، اما ناامید از رؤیایش، درنهایت به کافه‌ای می‌رود و روز را با هم‌بستری شب می‌کند. این ناکامی در رسیدن به کنشی مطلوب منجر به از دست دادن روزهایی از عمر می‌شود. این داستان به‌واسطهٔ نام و ساختار کلان خود، به نام کتاب و شعر مولوی و همچنین داستان‌های دیگر پیوند می‌خورد. به عبارت دیگر، ساختار معنایی کلان در معنای خرد جملات نیز انعکاس می‌یابد و از این طریق درون‌مایهٔ داستان ساخته می‌شود.

به عنوان مثال، داستان با این جملهٔ معروف به پایان می‌رسد:

بنویس رفتم تماشای آتش بازی باران آمد باروت ها نم برداشت.

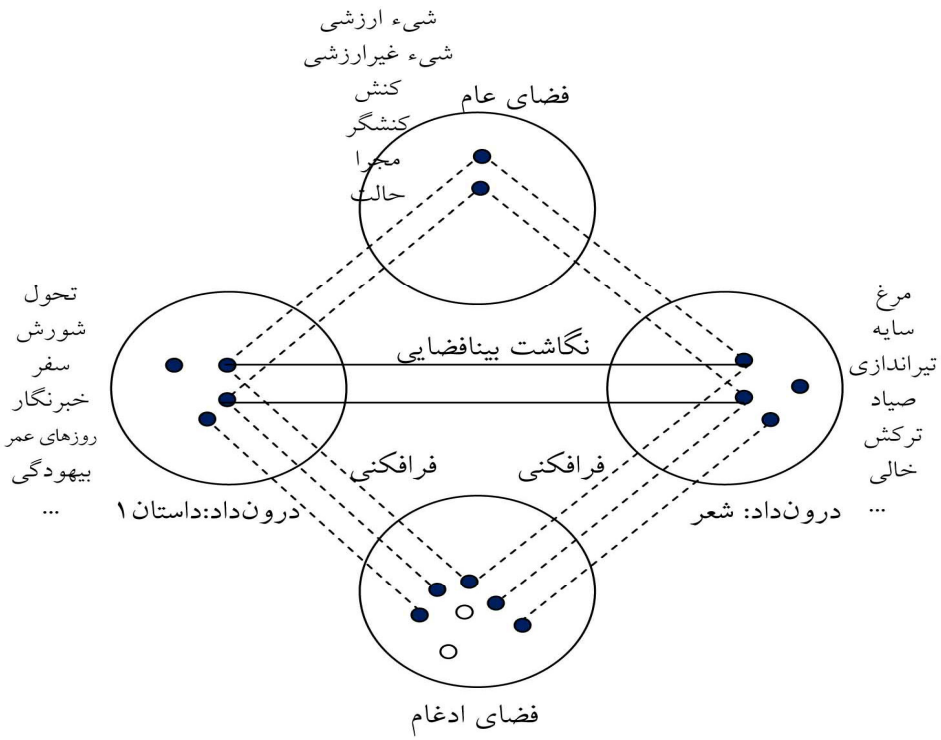
(گلستان، ۱۳۳٤: ۳۳)

در این جمله، کنار هم آمدن آتش‌بازی، باران و نم برداشتن، به گونه‌ای طرح‌وارهٔ داستان را که همان «انجام کنش بیهوده و نرسیدن به مقصد است» بازنمایی می‌کند. کنش آتش‌بازی در کنار باران آمدن خنثی می‌شود. نم برداشتن باروت‌ها دلالت بر عدم انجام کنشی دارد که مد نظر بوده است. باروت‌های نمدار، امکان آتش گرفتن ندارند و درواقع کنش آتش‌بازی انجام نمی‌شود و زمان کسانی که به تماشا رفته بودند، به بیهودگی می‌گذرد. این جمله به صورت استعاری به کل داستان اشاره می‌کند که راوی موفق به انجام کنش مطلوب و تحقق رؤیای خود نشده است (رک: صادقی، ۱۳۹۲ الف). در نتیجه می‌توان نتیجه گرفت که استعارهٔ مفهومی «انتخاب شیء غیرارزشی، بیهودگی است» در نام داستان، جملات و درون‌مایهٔ داستان بازنمایی شده است.

www.SID.ir

Archive of SID

شکل ۱- نمودار ادغام مفهومی میان شعر پیرامتن و داستان اول



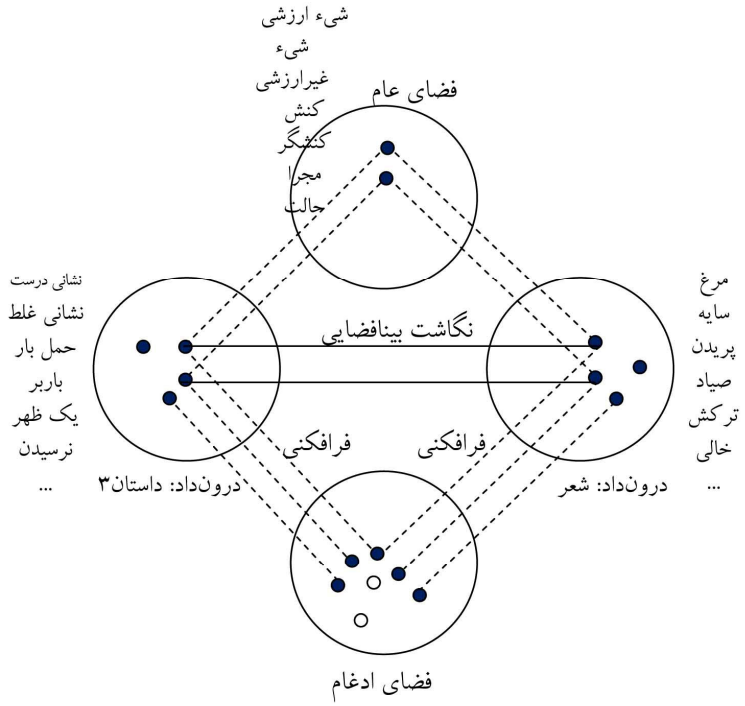
خبرنگار همانند صیادی که به جای شکار مرغ به شکار سایه می‌رود و ترکشش خالی می‌شود، به جای تلاش برای ایجاد تحول به شهر شورش می‌رود و روزهای عمرش را در آنجا به بیهودگی تلف می‌کند.

داستان دوم با عنوان «ظهر گرم تیر»، ماجرای مردی است که در گرمای ظهر تابستان، با باری که یک یخچال است، به دنبال نشانی خانه‌ای می‌گردد و البته خانه را نمی‌یابد چراکه احتمالاً نشانی خانه نادرست است. مرد هرگز به نادرستی نشانه پی نمی‌برد و در پی بازگشت و یافتن نشانی درست برنمی‌آید، بلکه در یافتن خانه بر اساس همان نشانی نادرست پافشاری می‌کند، به همین دلیل در نهایت کالا به مقصد نمی‌رسد. طرح‌وارهٔ اصلی داستان، «انتخاب شیء غیرارزشی، بیهودگی است» تلقی می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

شکل ۲- نمودار ادغام مفهومی میان شعر پیرامتن و داستان دوم



باربر همانند صیادی که به جای شکار مرغ به شکار سایه می‌رود و ترکشش خالی می‌شود، به جای نشانی درست برای رساندن یخچال به صاحب آن با نشانی نادرستی به راه می‌افتد و روزش را به بیهودگی تلف می‌کند.

مرد به هدف نمی‌رسد، یعنی از رسیدن به هدف خالی است که این طرح‌واره، همان طرح‌وارهٔ به‌کار رفته در فضای پیرامتن به صورت صیادی است که ترکش عمرش خالی می‌شود. این استعارهٔ مفهومی، در نام داستان نیز بازنمایی می‌شود؛ بدین صورت که سه عنصر واژگانی «ظهر»، «گرم» و «ماه تیر» (ماه گرم تابستان)، بر شدت گرمایی که شخصیت داستان در آن باید کنشی انجام دهد، تأکید دارد. این گرمای مبالغه‌آمیز به نوعی خستگی و کنش بیهودهٔ فرد را برجسته می‌کند، به طوری که مرد در گرمایی طاقت‌فرسا برای رسیدن به هدفی نادرست پافشاری می‌کند و این یک کنش بیهوده است. پس استعارهٔ مفهومی شکل‌گرفته از طرح‌وارهٔ «خالی بودن بیهودگی است»، با توجه به دانش پیش‌انگاشتی و بافت داستان بر نام داستان نگاشت می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

در کوچه به زحمت چرخید و از آن بیرون آمد و باز در جستجوی کوچه‌ای که پیدایش نکرد ارابه را کشاند و به همان کوچه نزد همان مرد بازگشت. چهرهٔ از کار فشردهٔ مرد و این که یک بار بیدارش کرده بود از دشواری دوباره بیدار کردنش می کاست. باربر به در زد و به مرد که خسته و ناآسوده بیرون آمد و همین که بیرون آمد و او را دید خشمگین شد، گفت، «با، باید همین جا باشه».

(گلستان، ۱۳۳٤: ٤۲)

در ساختار خرد این بخش از داستان، باز همان طرح‌وارهٔ «انتخاب شیء غیرارزشی، بیهودگی است» دیده می‌شود. تکرار کلمه‌ها و همچنین کنش تکراری باربر و بازگشت او به همان نشانی نادرست برای تحویل بار، دلالت بر بیهودگی کنش او دارد. خستگی باربر و همچنین بیهودگی کنش او از کلماتی مانند «به زحمت چرخیدن»، «چهرهٔ از کار فشرده»، «کوچه‌ای که پیدایش نکرد»، «کشیدن ارابه» و «بازگشتن نزد همان مرد» در کوچه قابل درک است. چرا که باربر با وجود خستگی، باز کنش قبلی خود را تکرار می‌کند؛ کنشی که دفعهٔ قبل او را به هدف نزدیک نکرده بود و این خود دال بر بیهودگی است.

حتما کسی هست، کسانی هستند که بدانند او بارش را کجا باید ببرد اما یا بد فهمیده است یا به او عوضی گفته اند...

(گلستان، ۱۳۳٤: ٤٤)

در این بخش، یافتن هدف را به دانستن کسانی موکول کرده که نامعلوم هستند و حضوری احتمالی دارند. و اینگونه اتکای احتمالی در یافتن هدف به نوعی بازنمایی همان «انتخاب شیء غیر ارزشی بیهودگی است» می‌تواند باشد؛ چراکه حضور چنین افرادی محتمل است و نه قطعی. در نتیجه، حتی خود راوی نیز همانند باربر در نومیدی و انجام کنش بیهودهٔ باربر شریک می‌شود.

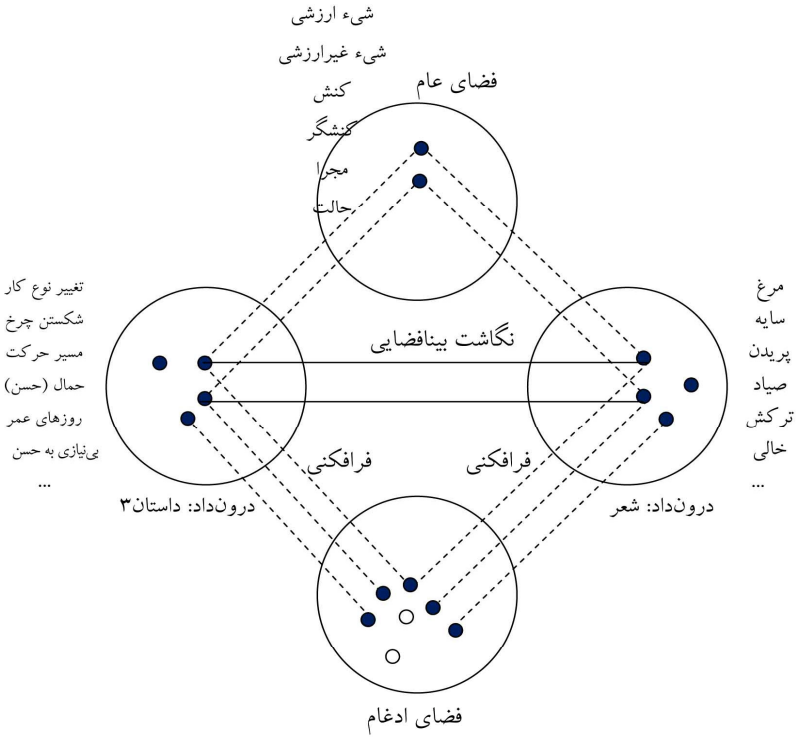
داستان سوم با عنوان «لنگ» دربارهٔ فردی به نام حسن است که شغلش حمل فردی لنگ بر دوش است و وقتی روزگار رو به پیشرفت می‌رود و برای آن لنگ چرخ می‌خرند، حمال که دیگر کاری برای انجام دادن ندارد، چرخ را می‌شکند تا دوباره به او نیاز پیدا کنند. ساختار این داستان نیز بر اساس طرح‌وارهٔ «کسی شیء غیر ارزشی را از دست می‌دهد» شکل می‌گیرد و درنتیجه با ساختار

www.SID.ir

Archive of SID

دیگر داستان‌های این مجموعه به واسطهٔ این طرح‌واره مرتبط می‌شود. مشخصاً از دست دادن شیء غیرارزشی، مانند بقیهٔ داستان‌ها خیالی باطل بیش نیست، درنتیجه در این داستان نیز حسن به دنبال شیء غیرارزشی است و برای رسیدن به آن حاضر به شکستن چرخ فرد لنگ می‌شود تا همچنان لنگ را بر دوش خود و بدون نیاز به چرخ حمل کند. کنش حمل کردن فرد لنگ که به مثابهٔ یک شیء غیرارزشی تلقی می‌شود، نوعی ناتوانی و بیهودگی است و در عنوان داستان این ناتوانی به صورت «لنگ» دیده می‌شود. فرد لنگ، قادر به حرکت و رسیدن به هدف نیست، پس استعارهٔ مفهومی «انتخاب شیء غیرارزشی، نرسیدن به مقصد است» شکل می‌گیرد.

شکل ۳- نمودار ادغام میان شعر پیرامتن و داستان سوم



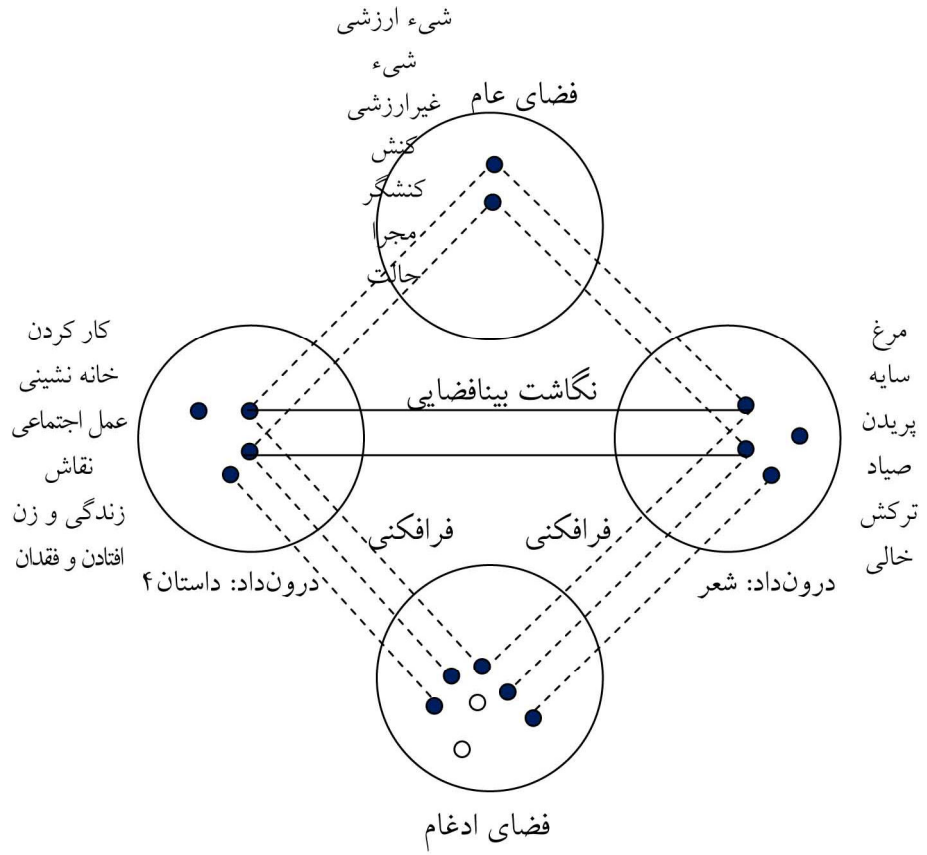
باربر همانند صیادی که به جای شکار مرغ به شکار سایه می‌رود و ترکشش خالی می‌شود، به جای پیدا کردن کاری دیگر برای امرار معاش به شکستن چرخ دست می‌زند تا باز به او نیاز داشته باشند، اما وقتش را به بیهودگی تلف می‌کند.

www.SID.ir

Archive of SID

همچنین در داستان آخر با عنوان «مردی که افتاد»، فـردی کـه نقـاش سـاختمان اسـت، وقتـی از روی نردبان می‌افتد، مدتی در خانه استراحت می‌کند و در ایـن مـدت، از روی تنبلـی میـل بـه کـار کردن ندارد و با توهمات خود باعث از دست دادن زن و زنـدگی‌اش مـی‌شـود. طـرح‌وارهٔ «انتخـاب شیء غیر ارزشی بیهودگی است»، در این داستان به صورت کنش‌های بیهوده‌ای دیده مـی‌شـود که از سوی مرد نقاش سر می‌زند، از آن جمله خانه‌نشینی و عدم تمایل به کار کردن، شـک بـه دیگران، دیوانگی و مرگ برای هیچ.

شکل ٤- نمودار ادغام میان شعر و داستان چهارم



نقاش همانند صیادی که به جای شکار مرغ به شکار سایه رفته و ترکشش خالی شده، به جای پیدا کردن کاری دیگر برای امرار معاش، خانه نشین می‌شود و آنقدر وقتش را بیهوده تلف می‌کند، که دیوانه می‌شود و می‌میرد.

www.SID.ir

Archive of SID

کارشان را که می کردند کلهٔ کنده کبوتر زیر پای یکیشان له شد. و کارشان را که کردند با تابوت از اتاق بیرون رفتند. و در شکسته بود.

(گلستان، ۱۳۳٤: ۱۸۳)

در این بخش از داستان، در ساختار خرد، بازنمایی همان استعارهٔ مفهومی نیز دیده می‌شود. مرگ بیهودهٔ نقاش، مرگی برای هیچ و پوچ در مرگ بیهودهٔ کبوتر برای هیچ و له شدن سرش زیر پای دیگران نگاشت می‌شود. در این بخش، دو بار عبارت «کارشان را که می کردند»، دیده می‌شود. این تأکید نشان بر هدفمند بودن کسانی دارد که مشغول انجام کاری بوده‌اند، اما این کار در راستای مراسم کفن و دفن بوده است. با تابوت از اتاق بیرون رفتن و شکسته بودن در، دلالت بر کنش‌های بیهوده‌ای دارند که به دلیل انتخاب شیء غیرارزشی در زندگی نقاش رخ داده است. پس عدم تحقق رؤیا و از دست دادن به صورت واژگانی در این بخش قابل رؤیت است: کلهٔ کندهٔ کبوتر، زیر پا له شدن، تابوت، بیرون رفتن و شکسته بودن در.

هرکدام از داستان‌های این مجموعه، در فضایی متفاوت و با شخصیت‌هایی متفاوت روایت می‌شوند، اما به دلیل تعمیم استعارهٔ مفهومی «انتخاب شیء غیرارزشی، نرسیدن به مقصد است»، در همهٔ سطوح داستانی، روایتی ناگفته در اثر شکل می گیرد که بر اساس آن، زندگی انسان‌هایی به روایت کشیده می‌شود که هر کدام صیادی هستند در پی شکار سایهٔ اهداف خود که شبیه مرغی پروازکنان در آسمان جولان می‌دهد و در آخر هیچ‌کدام از این شخصیت‌ها موفق به شکار سایه نمی‌شوند؛ چرا که می بایست به شکار خود مرغ (شیء ارزشی) می‌رفتند و نه سایهٔ آن (شیء غیرارزشی)، زیرا حرکت به سمت شیء غیرارزشی، نرسیدن به مقصد است و نرسیدن به مقصد به مثابهٔ امری بیهوده، منجر به انجام کنشی بیهوده می‌شود.

٦. نتیجه‌گیری

بر اساس این مقاله، داستان کلان عبارت است از ساختارهای طرح‌واره‌ای مشابهی که ناشی از نگاشت یک طرح‌واره از پیرامتن به متن اصلی است؛ بدین معنا که نقش عناصر داستانی پیرامتن بر فضای داستانی متن اصلی نگاشت می‌شود، درنتیجه عناصر داستانی بدون وجود هیچ

www.SID.ir

Archive of SID

مشابهتی از لحاظ ظاهری و صرفاً به دلیل مشابهت‌های نقشی ناشی از طرح‌واره‌های مشترک در چند داستان تکرار می‌شوند و داستان‌های نامتشابه از لحاظ عناصر داستانی، موضوع، درون‌مایه و غیره به دلیل حضور نقش‌های یکسانی که عناصر داستانی از فضای پیرامتن به وام گرفته‌اند، به هم متصل شده و فضای داستانی جدیدی را ایجاد می‌کنند که در خلال داستان ناگفته می‌ماند و این چیدمان جدید و بازسازی طرح‌وارهٔ متنی نو با حضور فعال خواننده به عنوان تفسیرگر قابل درک است که به این ساختار، داستان کلان گفته می‌شود؛ مانند آنچه در مجموعه داستان *شکار سایه* مشهود است. در این پژوهش، برای درک بهتر مفهوم داستان کلان و تفاوت آن با دیگر انواع «رمان در داستان»، ابتدا به تعریف انواع مختلف این ژانر پرداخته شد. سپس با نگاهی به نظریهٔ طرح‌واره‌ها و چگونگی مدیریت و چیدمان آن‌ها، ژانر فرعی جدیدی به نام «داستان کلان» معرفی شد که تعریف آن با نگاه شعرشناسی شناختی و در قالب اصطلاحات این رویکرد میسر است. درنهایت این نتیجه به دست آمد که حضور طرح‌وارهٔ «انتخاب شیء غیرارزشی، بیهودگی است»، در پیرامتن کتاب *شکار سایه* و نگاشت آن بر سطوح مختلف داستانی، منجر به شکل‌گیری نوع جدیدی از «رمان در داستان» به نام «داستان کلان» شده که یکی از اهداف این پژوهش ارائه مصادیق آن در اولین نمونهٔ ایرانی آن است تا شاید در دیگر فرهنگ‌ها و زبان‌ها، کسانی در پی یافتن مصادیق دیگری برای این نوع «رمان در داستان» باشند.

در بررسی *شکار سایه*، استعارهٔ مفهومی موجود در پیرامتن باعث می‌شود که شخصیت‌های اصلی هر چهار داستان به مثابهٔ افرادی که هدف نادرستی را انتخاب می‌کنند، جلوه کنند و کنش شخصیت‌های اصلی، به مثابهٔ کنشی انحرافی تلقی شود که در مسیر درست قرار نگرفته است. در هر چهار داستان، همان الگوی استعارهٔ مفهومی بازتولید می‌شود و در سطوح مختلف داستانی از جمله نام کتاب و نام داستان‌ها، متن داستان‌ها را شکل می‌دهد و باعث ایجاد داستان کلانی می‌شود که روایتگر افراد یک جامعه با کنش‌ها و ویژگی‌های مشابهی است که باعث انحطاط خود و جامعهٔ خود می‌شوند. درواقع، اتصال داستان‌های غیرمرتبط این مجموعه به واسطهٔ طرح‌وارهٔ مشترکی که در پیرامتن شکل گرفته، باعث انسجام متنی و تازه‌سازی طرح‌وارهٔ متنی به صورت ارائهٔ قالبی جدید برای ارائهٔ داستان می‌شود. در این اثر، «انتخاب شیء غیرارزشی» به مثابهٔ «شکار سایه» استعاره‌ای

www.SID.ir

Archive of SID

است که به صورت یکی از مفاهیم پایه‌ای اثر درمی‌آید و در انتخاب واژگانی که جمله‌های داستان را می‌سازند نیز دیده می‌شود و داستان کلانی شکل می‌گیرد دربارهٔ انسان‌هایی متفاوت که به شیوه‌ای یکسان زندگی می‌کنند و با انتخاب‌های نادرست، باعث انحطاط خود و جامعهٔ اطراف خود می‌شوند.

کتابنامه

استاک‌ول، پیتر. (۱۳۹۳). *درآمدی بر شعرشناسی شناختی*. برگردان لیلا صادقی. تهران: مروارید.

گلستان، ابراهیم. (۱۳۳٤). *شکار سایه*. تهران: روزن.

صادقی، لیلا. (۱۳۹۰). «داستان کلان در آثار ابراهیم گلستان و ریشه‌های آن در ادبیات ایران». *دومین همایش ملی نقد ادبی ایران: نشانه‌شناسی ادبیات*. دانشگاه تربیت مدرس.

ـــــــــــ . (۱۳۹۲ الف). «داستان کلان به مثابهٔ ژانری فرعی در شکار سایه، اثر ابراهیم گلستان». *نقد ادبی*. دورهٔ ٦. شمارهٔ ۲۱. صص ۱۳۵-۱٦۱.

ـــــــــــ . (۱۳۹۲ ب). «داستان‌های به‌هم متصل: از داستان خوشه‌ای تا داستان کلان». *نشانه‌شناسی و نقد ادبیات داستانی معاصر: نقد و بررسی آثار ابراهیم گلستان و جلال آل احمد*. تهران: سخن.

Anderson, Sherwood .1969. Memoirs. Carolina: University of North Carolina Press.

Cook, G. A. 1990, *Theory of Discourse Deviation: the Application of Schema Theory to the Analysis of Literary Discourse*, Unpublished Ph.D. Thesis, University of Leeds.

Fauconnier, Gilles, and Sweetser, Eve. 1994, eds. Spaces, Worlds, and Grammar. Chicago: University of Chicago Press.

Fauconnier, Gilles and Turner, Mark. 2002. The Way We Think: A New Theory of How Ideas Happen. New York: Basic Books.

Fauconnier, Gilles. 1997, Mappings in Thought and Language. Cambridge: Cambridge University Press.

Ferguson, Suzanne .2003. "Sequences, Anti-Sequences, Cycles, and Composite Novels: The Short Story in Genre Criticism", *Journal of the Short Story in English*, 41, 103-117.

Freeman, Margaret. 1998, *Poetry and the Scope of Metaphor: Toward a Theory of Cognitive Poetics*. In Metaphor & Metonymy at the Crossroads, Ed. A. Barcelona, The Hague: Mouton de Gruyter, pp. 253-281.

Genette, Gerard. 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Jane E. Lewin (trans.), Lincoln NE and London: University of Nebraska Press.

Jauss, David. 2008. Stacking Stories: Building a Unified Short Story Collection in Alone With All That Could Happen: Rethinking Conventional Wisdom about the Craft of Fiction. Writer's Digest Books

Joy, A., Sherry, J., & Deschenes, J. (2009). Conceptual blending in advertising. *Journal of buisiness research, 62,* 39-49.

www.SID.ir

Archive of SID

Luscher, Robert. 1989. "The Short Story Sequence: An Open Book." *Short Story Theory at a Crossroads*. Edited by Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey. Baton Rouge: LSU P.

Lundén, Rolf .1999. *The United Stories of America: Studies in the Short Story Composite*. Rodopi. pp. 37–38.

Mann, Susan .1989. The short Story Cycle. New York: Greenwood Press.

Morris, Ann and Maggie Dunn .1995. The Composite Novel: the Short Story Cycle in Transition, New York: Twayne Publishers.

Rumelhart, David E. 1980. 'Schemata: the building blocks of cognition', in R.J. Spiro, B. Bruce and W. Brewer (eds) *Theoretical Issues in Reading Comprehension:Perspectives from Cognitive Psychology, Linguistics, Artificial Intelligence and Education*, Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, pp. 33–58.

Stockwell, Peter. 2002. *Cognitive Poetics: An introduction.* London and New York: Routledge.

Semino, Elena. 1995, 'Schema theory and the analysis of text worlds in poetry', *Language and Literature* 4 (1995), S. 79-108.

Wright, James. 2oo5**.** *A Wild Perfection: The Selected Letters of James Wright*. Ed. Anne Wright and Saundra Rose Maley. The US: Wesleyan University Press

www.SID.ir