روش علمی صادق هدایت در پردازش داستان‌های کوتاه رئالیستی

دکتر سید احمد پارسا*/ یوسف طاهری/ حسین صادقی*****

چکیده

اگرچه شهرت هدایت بیشتر مرهون داستان‌های «بوف کور»، «سه قطره‌خون» و «زنده به‌گور» است و این داستان‌ها از نظر ساختاری، بسیار منسجم و نظام‌مند هستند؛ بسامد این‌گونه تجربه‌های هدایت در قیاس با داستان‌های کوتاه رئالیستی ناچیز است. هدایت نزدیکِ بیست و پنج داستان کوتاه رئالیستی دارد که معماری، ساختمان و پردازش آنها نشان می‌دهد که وی در این زمینه، تبحر و چیرگی خاصی دارد و به همین دلیل با اقتباس از روش‌ها و شگردهای داستان‌نویسان معروف جهان، به طراحی علمیِ ساختار این‌گونه داستان‌ها می‌پردازد. در این پژوهش سعی شده است به روشی کاملاً ساختاری و علمی، با جهت‌گیری درک شگردها و شیوه‌های علمی هدایت در پردازش داستان کوتاه، به تجزیه و تحلیل آثار رئالیستی وی بپردازیم.

واژه‌های کلیدی

داستان کوتاه، ساختار، رئالیسم، صادق هدایت.

تاریخ دریافت: ۹۰/۶/۸ **تاریخ پذیرش:** ۹۰/۷/۳

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان. Email: Dr.ahmadparsa@gmail.com
** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی. Eamil: Tirezhpel@yahoo.com
*** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی. Email: hosayn 1363@yahoo.com

مقدّمه

صادق هدایت سرشناس‌ترین نویسندهٔ ادبیّات معاصر ایران است (کامشاد، ۱۳۸۴: ۲۰۱). علت اصلی اشتهار وی در بین خوانندگان و منتقدان، به خاطر روان‌داستان‌هایش به ویژه «بوف کور» است (کاتوزیان، ۱۳۷۷: ۱۱۲). هرچند این‌گونه داستان‌ها، ساختار و معماری بسیار منسجم و نظام‌مندی دارند؛ چون به نسبت تجربه‌های دیگر هدایت در دیگر حوزه‌های داستان‌نویسی، از بسامد بسیار پایینی برخوردار هستند، نمی‌توان آنها را بازتاب واقعی گرایش هدایت به پردازش حرفه‌ای این نوع خاص از داستان‌نویسی قلمداد کرد. در واقع می‌توان این‌گونه داستان‌های هدایت را نوعی برخورد شخصی به حساب آورد نه برخورد حرفه‌ای (مدرس‌صادقی، ۱۳۸۰: ۲۲). داستان‌های کوتاهِ رئالیستی هدایت، در قیاس با دیگر داستان‌هایش، از بسامد بسیار بالایی برخوردار هستند و از توجه به ساختمان و بافت و معماری نظام‌مند این‌گونه داستان‌ها، به خوبی می‌توان تشخیص داد که هدایت در فرم داستان کوتاه، به ویژه رئالیسم انتقادی، کاملاً روش‌مند و حرفه‌ای عمل کرده است. وی نه تنها مکتب واقع‌گرایی را در قصه‌نویسی معاصر تثبیت کرد (اربابی، ۱۳۷۸: ۱۰۹)، بلکه با یک نوع رئالیسم انتقادی منحصر به‌فرد در ادبیات عصر خود، جنبه‌های مختلف زندگی عامهٔ مردم را به نقد کشید (کاتوزیان، ۱۳۷۷: ۱۱۳). هدایت بیشتر به داستان کوتاه رئالیستی متمایل است و به فنون و شگردهای آن به خوبی مسلط است اما در داستان‌های بلند رئالیستی موفقیت چندانی ندارد؛ حاجی‌آقا (۱۳۲۴)، مظهر ناکامی هدایت در این زمینه است و تکرار تجربه‌ای بود که سال‌ها پیش (۱۳۱۲) در علویه‌خانم مرتکب شد (مدرس‌صادقی، ۱۳۸۰: ۲۵).

در ایران، نوشتن داستان‌های کوتاه به مفهوم واقعی و مبتنی بر اصول صحیح داستان‌نویسی بعد از جمال‌زاده، به وسیلهٔ هدایت معمول شد و بی‌شک باید او را استاد مسلّم و بنیانگذار این رشته در ادبیّات معاصر ایران دانست(آرین‌پور، ۱۳۸۵: ۱۳۴). هدایت در پردازش داستان‌های کوتاه رئالیستی «از طریق آشنایی با آثار استادان قصهٔ کوتاه اروپایی نظیر گی دوموپاسان و آنتوان چخوف» (سپانلو، ۱۳۷۲: ۹۷)، به فنون،

شگردها و تکنیک‌های داستان‌پردازی به روش علمی، مجهز می‌شود. وی نخستین مترجم آثار چخوف است. «تمشک خاردار» نخستین داستان وی است که هدایت در سال ۱۹۳۲ به فارسی ترجـمه کرد (کمیسروف، بی‌تا: ۱۳). در زمینهٔ تحلیل آثار هدایت و بررسی جوانب و روش کار او در داستان‌نویسی، کتاب‌های زیادی نوشته شده است. اما غالب کلی‌گویی‌هایی است که در هدایت پژوهی مرسوم شده است. سمت و سوی این‌گونه پژوهش‌ها بیشتر متوجه آثار سوررئالیستی هدایت به ویژه «بوف کور» و نیز بررسی محتوای آثار هدایت با جهت‌گیری درک اندیشه‌ها و کشف روحیات هدایت است.

در پژوهش حاضر سعی شده است که با بررسی و تجزیه و تحلیل ساختاری داستان‌های کوتاه رئالیستی هدایت، به روشی کاملاً علمی، دقیق و قـابل اعتماد، تکنیک‌ها و فنونی را که هدایت در پـردازش این‌گونه داستان‌ها به‌کار برده است؛ نشان دهیم و در واقع به صورت موردی و عینی، پرده از جنبه‌هایی از نویسندگی صادق هدایت که در آن کاملاً به صورت حرفه‌ای عمل کرده است؛ برداریم.

داستان کوتاه

سرچشمه‌های داستان کوتاه را عطف توجّه به ساختمان و عوامل بنیادین و حیاتی پیکربندی آن، می‌توان در گذشـته‌های بسیار دور جستجو کرد؛ قصه‌های دکـامرون، کانتربری و افسـانه‌های هزار و یک شب نمونه‌های کهن، بارز و جهانی این فرم روایتی منثور محسوب می‌شوند. از زاویهٔ دیدی کلی‌تر و به مراتب شمول‌پذیرتر می‌توان گفت که «نیاکان داستان کوتاه در حالت خام و کلی‌اش، اساطیر، افسانه، مثل، قصهٔ پریان، متل، لطیفه، نقل، مقاله، چهره‌پردازی و حکایات است.» (کادن، ۱۳۸۶: ۴۱۴)

اما داستان کوتاه در معنا و مفهوم، ساختار و معماری امروزی، اولین بار در قرن نوزدهم «به منظور برآوردن نیاز بسیاری از مجلاتی که در آن زمان تأسیس شده بودند، به وجود آمد.»(۱) (ابرمز، ۱۳۸۴: ۳۴۶) ادگار آلن پو که مبتکر و نخستین نظریه‌پرداز

داستان کوتاه است، «اولین بار در سال ۱۸۴۲ داستان کوتاه را تعریف کرد و اصول انتقادی و فنی خاصی را ارائه داد که تفاوت میان شکل‌های کوتاه و بلند داستان‌نویسی را مشخص کرد.» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۲۵)

داستان کوتاه با توجه به تعریف فرهنگ و بستر، «روایت به نسبت کوتاه خلاقه‌ای است که نوعاً سروکارش با گروهی محدود از شخصیت‌هاست که در عمل منفردی شرکت دارند و غالباً با مدد گرفتن از وحدت تأثیر، بیشتر بر آفرینش حال و هوا تمرکز می‌یابد تا داستان‌گویی.» (همان: ۲۶) ابرمز نیز ضمن توجه به فشردگی داستان کوتاه، اکثر اصطلاحاتی را که برای تحلیل عناصر ساختاری، انواع و شگردهای روایی مختلف رمان به کار می‌روند برای داستان کوتاه قابل استفاده می‌داند (ابرمز، ۱۳۸۴: ۳۴۳).

می‌توان گفت از نظر ساختاری، تفاوت اصلی میان داستان‌پردازی امروز با گذشته، بیشتر در نوعِ روایت کردن حواث نهفته است؛ سیر روایت در داستان‌های کهن بر مبنای علت و معلول و از خط زمانیِ تقویمی تبعیت می‌کند و به همین سبب به آن قصه می‌گویند که در آن تکیهٔ اصلی بر نقل حوادث است. اما در داستان امروز، ساختار زمانی و تسلسل منطقی حوادث به هم می‌ریزد و به جای صرف نقل حوادث، «تکیهٔ اصلی بر کشف و بیان وضعیت‌های ذهنی شخصیت‌هاست و سعی بر آن است تا انگیزهٔ اعمال توضیح داده شود.» (شمیسا، ۱۳۸۰: ۱۸۱)

ادگار آلن‌پو و ارنست همینگوی امریکایی، گی دوموپاسان فرانسوی، گوگول و چخوف روسی، سامرست موام انگلیسی، چهره‌های برجسته و جهانی این فرم روایتی منثور هستند. داستان کوتاه در ایران بعد از انقلاب مشروطیت، نخستین بار توسط جمال زاده به‌کار گرفته شد و پس از آن توسط چهره‌های سرشناسی چون صادق هدایت، بزرگ علوی و صادق چوبک به اوج شکوفایی خود رسید. اما در این میان هدایت با به‌کارگیری شگردها و فنون داستان‌نویسی غربی، در توسعه و گسترش داستان کوتاه به صورت حرفه‌ای و استوار بر تکنیک‌های علمی و هنری پردازش داستان، سهمی بسیار بیشتر از دیگران بر دوش دارد؛ از توجه به ساختار منسجم و علمی

داستان‌های هدایت می‌توان نتیجه گرفت که هدایت نویسنده‌ای حرفه‌ای بود که برای خوانندهٔ حرفه‌ای، داستان می‌نوشت.

رئالیسم

رئالیسم مکتبی ادبی و هنری است که در دههٔ ۱۸۳۰ در فرانسه به وجود آمد و نقطهٔ اوج آن دههٔ ۱۸۵۰ بود. این نگرش خاص به لحاظ سلسله مراتب، بعد از مکتب رمانتیسم ظهور کرد. رئالیسم در عرصهٔ ادبیّات «در وهلهٔ اول عکس‌العملی بود که بر ضد جریان «هنر برای هنر» به وجود آمد.» (سیّدحسینی، ۱۳۸۷: ۲۷۳) به طور کلی می‌توان گفت که رئالیسم نفی کنندهٔ کلاسیسم، رمانتیسم و آیین «هنر برای هنر» است (کادن، ۱۳۸۶: ۳۶۴). رئالیسم در میان منتقدان، به نهضت رمان‌نویسی قرن نوزدهم و نیز به شیوهٔ ادبی متداول در نمایاندن زندگی و تجربهٔ انسان، دلالت دارد (ابرمز، ۱۳۸۴: ۳۱۳).

این جریان ادبی و هنری از نظر منطقی، ابراز انزجاری بود علیه شیوهٔ رمانتیسم که بنیاد آن بر تخیّل، هیجان، احساسات و خیال‌بافی استوار بود. رمان‌نویس در این مکتب دنیا را آن طور که می‌خواهد به تصویر می‌کشد. اما «رئالیسم در ادبیات یعنی ترسیم و تصویر موثق و معتبر زندگی و از این‌رو ارتباطی با آرمان‌پردازی ندارد و اشیاء را اگر زیبا نیستند، به زیبایی و اگر زشت نیستند، به زشتی توصیف نمی‌کند.» (کادن، ۱۳۸۶: ۳۶۳) بنابراین رئالیسم دو جنبهٔ دخالت احساسات نویسنده در تجسم دنیای خارج و تسلط تخیّل بر واقعیت و تحت‌الشعاع قراردادن آن را درهم شکست و به این لحاظ می‌توان رئالیسم را پیروزی حقیقت بر تخیّل و هیجان شمرد (سیّدحسینی، ۱۳۸۷: ۲۶۹).

بنیانگذاران مکتب ادبی رئالیسم شانفلوری، مورژه و دورانتی بودند اما به لحاظ تأثیر و نفوذ بیش از حد، بالزاک را می‌توان پیشوای مسلم نویسندگان رئالیست دانست؛ او با نوشتن «کمدی انسانی»، قدم تازه‌ای در عالم ادب برداشت. وی برخلاف نویسندگان رمانتیک، اجتماع خود را با همهٔ مشخصات و اسرارش و با همهٔ صفات و عادات و

نیکی و بدی‌هایی که در آن بود، در آثار خویش نشان داد (همان، ۱۳۸۷: ۲۷۱). ادبیّات رئالیستی، بازتاب واقعی زندگی اجتماعی با همهٔ مظاهر خوب و بدش است. بنابراین نویسندهٔ رئالیست به همه جزئیات زندگی توجه می‌کند و آنها را به صورتی کاملاً دقیق و عینی تشریح می‌کند. «در داستان‌های رئالیستی، هر شخصیّت ضمن اینکه ویژگی‌های خاص خود را دارد، توصیف‌کنندهٔ قشر و طبقه‌ای است که از آن برخاسته است.» (خاتمی، ۱۳۸۵: ۱۰۲) در واقع ادبیّات داستانی رئالیستی، زندگی و دنیای اجتماعی را همان‌گونه که برای خواننده عادی به نظر می‌رسد، به تصویر می‌کشد و این احساس را ایجاد می‌کند که شخصیت‌های داستانی آن ممکن است وجود واقعی داشته باشند و وقایع آن نیز به همین شکل رخ دهند (ابرمز، ۱۳۸۴: ۳۱۳). به اعتقاد بالزاک، رمان‌نویس باید جامعهٔ خود را تشریح کند و تیپ‌های موجود در این جامعه را نشان دهد و در حقیقت مورخ عادات و اخلاق مردم و اجتماع خویش باشد (سیّدحسینی، ۱۳۸۷: ۲۷۱).

رواج رئالیسم در تکامل داستان کوتاه بسیار مؤثر بود و استادان این فن غالباً کوشیده‌اند در نگارش آثار خود، واقع‌گرایی را با تکنیک بیامیزند (شمیسا، ۱۳۸۰: ۱۸۱). داستان کوتاه به لحاظ فشردگی و قابلیت پردازش آن با موضوعات جزئی، بستر مناسبی برای خلق آثار رئالیستی، به ویژه رئالیسم اجتماعی است. در ایران صادق هدایت با استفاده از این قابلیتِ داستان کوتاه، بیشترین آثار رئالیستی را به وجود آوردند. گوستاو فلوبر، خالق «مادام بواری» و انوره دو بالزاک، خالق «باباگوریو»، از چهره‌های سرشناس مکتب رئالیسم هستند.

تجزیه و تحلیل داستان‌های کوتاه رئالیستی

۱. آغاز داستان

چگونگی شروع داستان در داستان‌های هدایت بسیار قابل توجه است او آغاز داستان‌ها را با وصفی گیرنده شروع می‌کند و در این زمینه با چخوف و گی دوموپاسان همانندی‌هایی دارد. در داستان‌های او کم است قصه‌هایی که درون‌مایه را بی‌مقدمهٔ وصفی آغاز کند و مستقیم خواننده را در دل جریان قرار دهد (دست‌غیب، ۱۳۵۷: ۱۵۷).

هدایت محوری‌ترین سکانس‌ها، صحنه‌ها، توصیف‌ها و گفتگوها را در آغاز داستان جای می‌دهد و از این‌رو، قاعدتاً به ساختارشکنی حرکت و روند منطقی و تقویمی رخدادهای داستان می‌پردازد. داستان «عروسک پشت پرده» (سایه‌روشن: ۲۵۳۶)، با برشی از زندگی مهرداد در مدرسهٔ لوهاور، که مربوط به بخش دوم داستان است، شروع می‌شود. با خواندن داستان متوجه می‌شویم که این سکانس شالودهٔ ماجراهای اساسی داستان است. شروع داستان «زنی که مردش را گم کرد» (سایه‌روشن: ۲۵۳۶)، با گزاره-هایی است که متعلق به بخش دوم داستان است؛ یعنی در واقع بخشی که در آن شخصیت اصلی داستان «زرین‌کلاه»، شوهرش «گل‌ببو» را گم کرده است. شروع داستان با این سکانس، با توجه به عنوان داستان، بیشتر هنری و نظام‌مند جلوه می‌کند. جملهٔ نیچه نیز که در آغاز داستان نقل می‌شود نوعی براعت استهلال است. «به سراغ زن هامی روی؟ تازیانه را فراموش مکن.» (همان: ۳۲)

سکانس آغازین داستان «شب‌های ورامین» (سایه‌روشن: ۲۵۳۶)، وصف باغ در تاریکی اول شب است؛ «از لای برگ های پاپیتال، فانوسی خیابان سنگفرش را که تا دم در می‌رفت، روشن کرده بود. آب حوض تکان نمی خورد، درخت‌های تیره‌فام کهنسال در تاریکی این اول شب ملایم و نم‌ناک بهار به هم پیچیده، خاموش و فرمانبردار به نظر می‌آمدند.» (همان: ۷۷) در ادامهٔ داستان می‌بینیم که مهم‌ترین رخدادها در همین باغ اتفاق می‌افتند آن هم در تاریکی شب. داستان «سگ ولگرد» (سگ ولگرد: ۱۳۸۴)، با توصیف میدان ورامین آغاز می‌شود. در ادامهٔ داستان می‌بینیم که این توصیف‌های آغازی میدان ورامین که صحنهٔ اصلی ماجراها و رخدادهای داستان را تشکیل می‌دهند، نقشی مهم در شکل‌گیری و روند داستان دارند.

۲. انسجام و پیوستگی

۲-۱. ارتباط عناصر با هم

چخوف به اصول فنی داستان کوتاه خیلی علاقه داشت؛ به اعتقاد او داستان نباید

هیچ چیز زائد و اضافی داشته باشد. او می‌گوید: «اگر در فصل اول می‌گویید که تفنگی به دیوار آویخته است، در فصل دوم یا سوم تیر تفنگ حتماً باید خالی شود.» (موام، ۱۳۷۷: ۲۵۳) هدایت که از چخوف زیاد متأثر بود، از این تکنیک در داستان‌های خود به خوبی استفاده کرده است. در بسیاری از داستان‌ها این شیوه از پردازش داستان، در جهت همان قانون ادگار آلن‌پو عمل می‌کند که وی از آن، به «تأثیر واحد اجزا» نام می‌برد.

در آغاز داستان «حاجی‌مراد» (زنده‌به‌گور، ۱۳۸۶)، هدایت در معرفی غیرمستقیم شخصیتِ حاجی‌مراد، به غژغژ کفش‌های او اشاره می‌کند؛ «هر قدم که برمی‌داشت، کفش‌های نو او غژغژ صدا می‌کرد.» (همان: ۴۱) در پایان داستان نیز هدایت به همین ویژگی کفش‌های حاجی‌مراد اشاره می‌کند؛ حاجی «سربه‌زیر روانهٔ خانه شد و کوشش می‌کرد پایش را آهسته‌تر روی زمین بگذارد تا صدای غژغژ کفش خودش را نشنود.» (۴۶) آبرو و اعتبار حاجی‌مراد نیز همین وضعیت را دارد؛ هدایت در آغاز داستان به طور ضمنی به شخصیت و وجههٔ اجتماعی حاجی‌مراد اشاره می‌کند تا بدین وسیله، صحنه‌های پایانی داستان را که در آن شخصیت حاجی بعد از تازیانه خوردن جلوی مردم، تخریب می‌شود؛ نه تنها برجسته‌تر کند بلکه ارتباط بخش‌های داستان را به صورت بافتی منسجم و منطقی جلوه دهد.

کمربند نقره، ریش حنابسته، انداختن عبا روی دوش، اهمیت دادن به لغت «حاجی» و امثال آن، همه به لحاظ نشانه‌شناسی، وضعیت روانی، موقعیت فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی حاجی‌مراد را منعکس می‌کنند. اما در پایان داستان می‌بینیم حاجی با وجود این وجههٔ عظیم اجتماعی، هرچند که پندار و تصور خودش بود و احترام مردم به وی تصنعی بود، «عبای زرد حاجی را از روی کولش برداشتند و یک نفر تازیانه به دست آمد کنار او ایستاد. حاجی از زور خجالت سرش را پایین انداخت و پنجاه تازیانه جلو مردم به او زدند ولی او خم به ابرویش نیامد.» (۴۶) به همین سبب حاجی‌مراد در پایان داستان زنش را طلاق می‌دهد تا بدین وسیله زن خود را مسبب اصلی اشتباهی که

مرتکب شده است، معرفی کند و در انتظار می‌ماند که جامعه وی را تبرئه کند و بار دیگر اعتبار سابقش را به وی برگرداند (قربانی، ۱۳۷۲: ۲۹).

در داستان «داود گوژپشت» (زنده‌به‌گور، ۱۳۸۶)، جملهٔ آغاز داستان «نه، نه، هرگز من دنبال این کار نخواهم رفت. باید به کلی چشم پوشید» (۵۵) در پایان داستان تکرار می‌شود. در اواسط همین داستان، هدایت موضوع خواستگاری داود را مطرح می‌کند که هر بار زن‌ها او را مسخره می‌کنند؛ «قوزی را ببین!» هدایت اشاره می‌کند که «اتفاقاً یکی از آنها زیبنده بود که در همین نزدیکی در فیشرآباد منزل داشت که در جواب گفته بود: مگر آدم قحط است که من زن قوزی بشوم؟» (۵۷). در پایان داستان، هنگامی که داود شب‌هنگام از فرط ناامیدی و اندوه به بیرون شهر رفته است، در روشنایی مهتاب با زنی برخورد می‌کند که نابیناست؛ خواننده در کمال تعجب در می‌یابد که این زن همان زیبنده است. در همین داستان، داود در روشنایی مهتاب سگ نیمه‌جانی را می‌بیند که در شرف مرگ است. در پایان داستان می‌بینیم که «داود خودش را کشانید تا پهلوی همان سگی که در راه دیده بود؛ نشست و سر او را روی سینهٔ پیش آمدهٔ خودش فشار داد. اما آن سگ مرده بود!» (۶۰).

در داستان «شب‌های ورامین» (سایه‌روشن، ۲۵۳۶)، فریدون تمایل نداشت که گلناز ساز بیاموزد «ولی روزها که او پی کار می‌رفت، فرنگیس پنهانیِ او به گلناز تار مشق می‌داد» (۷۸). در پایان داستان متوجه می‌شویم صدای تاری که از عمارت متروک می‌آید، تاری است که گلناز می‌نوازد. جالب توجه است تا هدایت خودش نوازشگر تار را معرفی نکرده، برای خواننده، نوازشگر آن هنوز مجهول و معماگون است زیرا هدایت قبلاً با استادی تمام خواننده را به این سمت سوق داده که نوازشگر تار، روح فرنگیس است.

در آغاز همین داستان هدایت می‌گوید: «خانهٔ آنها عبارت بود از دو دست ساختمان که یکی از آنها قدیمی و دیگری کوشک دو مرتبهٔ زیبایی بود که خود فریدون ساخته بود و فرنگیس هر دو این خانه‌ها را سر و صورت پاکیزه و آبرومند داده بود.» (۷۸)

هدایت در پایان داستان از عمارت کهنه برای ایجاد صحنه‌های دل‌هراس استفاده می‌کند و در نهایت می‌بینیم که گره‌گشایی داستان نیز در همین عمارت صورت می‌پذیرد. در آغاز همین داستان، هدایت علاوه بر فرنگیس، گلناز را نیز علاقمند به آموختن ساز نشان می‌دهد و به این نکته هم تأکید می‌کند که برخلاف میل فریدون، فرنگیس در غیاب او به گلناز تار مشق می‌دهد. این موضوع داستان را بسیار تکنیکی و پرهیجان می‌کند؛ تا پایان داستان خواننده گمان می‌کند که روح فرنگیس در عمارت کهنه تار می نوازد و هرگز ذهن خواننده متوجه گلناز نیست زیرا هدایت تا پایان داستان گلناز را در حاشیه و در نقش چهارم قرار می‌دهد اما در پایان داستان می‌بینیم که نوازندهٔ ساز، گلناز است نه روح فرنگیس؛ «گلناز خوشگل‌تر و فربه‌تر از پیشتر با پیراهن خواب و موهای ژولیده به حالت بهت‌زده ایستاده بود و تار فرنگیس با دستهٔ صدفی جلو پای او شکسته افتاده بود.» (۸۷)

در داستان «گرداب» (سه قطره‌خون، ۱۳۸۴)، «موهای بور»، «چشم های زاغ»، «دهن کوچک» و «چانهٔ باریکِ» (همان: ۴۱) بهرام و نیز وجود همین ویژگی‌ها در هما، دختر همایون، که هدایت در اوایل داستان آنها را برجسته می‌سازد، به سوءظن همایون نسبت به بدری و روند منطقی داستان کمک می‌کند. نیز در همین داستان، در صفحات پایانی، «چشم‌های زاغ»، «لب کوچک» و «موی بورِ» (۴۹) دختر کبریت فروش، مضاف بر ارتباط با عناصر قبلی، روند داستان را منطقی جلوه می‌دهد زیرا در «خواب‌دیدن» بهرام و «تعبیرِ» شوم آن نقش کلیدی دارد.

کاربرد توصیف‌های ابتدای داستان «سگ ولگرد» (سگ ولگرد: ۱۳۸۶)، در صفحهٔ بعد که «پات» را هر کدام از این اصناف اذیت می‌کنند، برجسته می‌شود. «چند دکان نانوایی»، «قصابی»، «عطّاری»، «دو قهوه‌خانه و یک سلمانی»، «آمدوشد ماشین‌ها» و نیز «دو پسربچهٔ شیربرنج فروش» (همان: ۱۹)، در صفحهٔ بعد می‌بینیم که «جلو دکان نانوایی، پادو او را کتک می‌زد، جلو قصابی، شاگردش به او سنگ می‌پراند، اگر زیر سایهٔ اتومبیل پناه می‌برد، لگد سنگین کفش میخ‌دار شوفر از او پذیرایی می‌کرد و زمانی

که همه از آزار به او خسته می‌شدند، بچهٔ شیربرنج فروش لذّت مخصوصی از شکنجهٔ او می‌برد.» (۲۰)

در داستان «داش‌آکل» (سه قطره‌خون: ۱۳۸۴)، جمله‌های: «مرجان . . . مرجان ... تو مرا کشتی ... به که بگویم ... مرجان ... عشق تو ... مرا کشت» (همان: ۶۳)، در پایان داستان تکرار می‌شوند. در همین داستان، سن و سال داش‌آکل و نیز زخم‌هایی که روی صورت داش‌آکل نقش بسته که هدایت در معرفی داش‌آکل در ابتدای داستان به همهٔ این موارد به صورت جزئی می‌پردازد، در نهایت مانع از آن می‌شود که داش‌آکل به ازدواج با مرجان تن در دهد زیرا داش‌آکل می‌اندیشد که «شاید مرا دوست نداشته باشد! بلکه شوهر خوشگل و جوان پیدا کند ... نه، از مردانگی دور است ... او چهارده سال دارد و من چهل سالم است.» (۶۲) عدم ازدواج داش‌آکل با مرجان نیز مردانگی و لوطی‌وار بودن او را که شالودهٔ داستان بر آن استوار است؛ به خوبی نشان می‌دهد.

۲-۲. تکرار تصاویر

هدایت با تکرار بعضی از صحنه‌ها و تصاویر فرعی در خلال داستان، به یکپارچگی و انسجام داستان قوت خاصی می‌بخشد و داستان را به یک تابلوی هنری تبدیل می‌کند به گونه‌ای که خواننده ارتباط عناصر و بخش‌های مختلف داستان را به وضوح درمی‌یابد و بافت هنرمندانهٔ آن را کشف می‌کند؛ در داستان «شب‌های ورامین» (سایه‌روشن، ۲۵۳۶)، در آغاز داستان «گاهگاهی مانند انعکاس ساز، جغدی روی شاخهٔ درخت ناله می‌کشید.» (همان: ۷۷) در امتداد داستان به فاصلهٔ چهار صفحه، بار دیگر صدای جغد تکرار می‌شود؛ «همه به خواب رفته بودند، مگر جغدی که فاصله به فاصله ناله می‌کشید.» (همان: ۸۰) «صدای دور و خفهٔ آواز ابوعطا» (زنده‌به‌گور، ۱۳۸۶: ۵۸)، در پایان داستانِ «داود گوژپشت» نزدیک می‌شود.

در آغاز داستان «شب‌های ورامین» (سایه‌روشن، ۲۵۳۶)، «آب حوض تکان نمی-خورد» (همان: ۷۷) اما در اواسط داستان وقتی فریدون سراسیمه وارد باغ می‌شود «آب

حوض پایین رفته بود» (همان: ۸۲). این شگرد هدایت که در بوف کور از آن بسیار سود می جوید، به دریافت منظم داستان توسط خواننده، کمک شایانی می‌کند به گونه‌ای که خواننده هر بار با تداعی تصاویری که قبلاً دیده، با آگاهی و درک بیشتری از داستان، عمل خوانش را انجام می‌دهد و بدین‌وسیله به خواننده‌ای آگاه و کنجکاو تبدیل می‌شود. باید توجه داشت که این تصاویر جزو عناصر اصلی داستان محسوب نمی‌شوند. بنابراین، نبودِ آنها به ساختمان و روند منطقی داستان آسیب نمی‌رساند اما بی‌شک در انسجام بافت داستان نقش بسزایی دارند.

۲-۳. توصیف طبیعت

هدایت از توصیف طبیعت، بیشتر برای ورود به داستان و حرکت میان سکانس‌های داستان استفاده می‌کند. گاهی نیز جهت ترسیم فضای ترسناک و دلهره‌آمیز از آن سود می‌جوید. وی به مانند داستان‌نویسان حرفه‌ای، از توصیف طبیعت به اقتضای شرایط و به صورت بسیار مختصر سود می‌جوید. بنابراین، همواره از تشبیه‌های بلیغ استفاده می‌کند. چخوف اعتقاد داشت که توصیف‌های مربوط به طبیعت باید مختصر و بجا باشند. خود او قادر بود با یکی دو کلمه از یک شب تابستان، تصویر روشنی به خواننده بدهد (موام، ۱۳۷۷: ۳۵۳). در آغاز داستان «شب‌های ورامین» (سایه‌روشن، ۲۵۳۶)، می‌خوانیم که «آب حوض تکان نمی‌خورد، درخت‌های تیره‌فامِ کهنسال در تاریکی این اول شبِ ملایم و نم‌ناک بهار به هم پیچیده، خاموش و فرمانبردار به نظر می‌آمدند.» (همان: ۷۷) نه صفحه بعد برای ترسیم فضای رعب و وحشت می‌نویسد: «صدای وزش باد می‌آمد که برگ‌های خشک را از این سو به آن سو می‌کشید. سایهٔ درخت‌ها مانند دود غلیظ و سیاه بود و شاخه‌های لخت آنها مانند دست‌های نومیدی به سوی آسمان تهی دراز شده بود.» (همان: ۸۵) در صفحهٔ بعد از آنکه هول و هراس فریدون پایین آمد، هدایت برای حرکت به سکانس بعدی داستان، از توصیف‌های این چنین استفاده می‌کند: «توده‌های ابرهای سیاه مایل به خاکستری، طلوع صبح را اعلام می‌کرد. نسیم خنکی می‌وزید، سایهٔ کوه‌های کبود تیره در کرانهٔ آسمان مشخص شده

بود و صدای پای اسبی که با سم خودش زمین طویله را می‌خراشید، شنیده می‌شد.» (همان: ۸۶)

داستان «صورتک‌ها» (سه قطره‌خون: ۱۳۸۴) با این توصیف‌ها آغاز می‌شود: «هوا تیره و خفه بود، باران سمجی می‌بارید و روی آب لبخندهای افسرده می‌اندخت که زنجیروار در هم می‌پیچیدند و بعد کم‌کم محو می‌شدند. شاخهٔ درخت‌ها خاموش و بی‌حرکت زیر باران مانده بود [. . .].» (همان: ۱۰۵) این توصیف‌های هدایت در آغاز داستان می‌تواند براعت استهلالی باشد بر پایان ناگوار داستان در حین اینکه افکار پریشان شخصیت‌ها را نیز از آن می‌توان استنباط کرد. هدایت خود در پایان همین توصیف می‌گوید: «این منظره به طرز عجیبی با افکار منوچهر اُخت و جور می‌آمد.» (همان: ۱۰۵)

گاهی توصیف‌های هدایت برای برجسته‌کردن مطلبی است که نقش اصلی و محوری دارد؛ در داستان «سگ ولگرد» (سگ ولگرد: ۱۳۸۶)، هدایت همه‌جا را ساکت و آرام جلوه می‌دهد تا صدای نالهٔ «پات» را برجسته سازد؛ «میدان و آدم هایش زیر خورشید قهار، نیم-سوخته، نیم‌بریان شده، آرزوی اولین نسیم غروب و سایهٔ شب را می‌کردند. آدم‌ها، دکان‌ها، درخت‌ها و جانوران، از کار و جنبش افتاده بودند [. . .] گنجشک‌هایی که لای درز آجرهای ریختهٔ آن [برج معروف ورامین] لانه کرده بودند، نیز از شدت گرما خاموش بودند و چرت می‌زدند. فقط صدای نالهٔ سگی فاصله به فاصله سکوت را می‌شکست.» (همان: ۲۰-۱۹) وضعیت جوّی نامتعادل، وضعیت درخت‌ها که پیر و فرسوده هستند و آب گل‌آلود غلیظی که به زحمت خودش را می‌کشاند، برج ترک‌خوردهٔ ورامین، همهٔ این تصاویر در برجسته‌کردن وضعیت سگی درمانده و کتک‌خورده، نقش بسزایی ایفا می‌کنند.

۳. شخصیّت‌پردازی

۳-۱. شخصیّت‌پردازی تصویری

روش شخصیّت‌پردازی هـدایت بدین شکل است که وی ابتدا شخصیت‌ها را به صورت مبهم و نـاشناخته وارد صحنهٔ داستان می‌کند بعد از آن، همسان با پیشبرد داستان

و همقـدم با خواننده، کم‌کم به معـرفی تصویری شخصیت‌ها می‌پـردازد و در جریان پیش‌روی داستان، خواننده را با خصوصیات روانـی شخـصیت‌ها آشنا می‌سازد. «مـزیّت این شیوه در این است که در آن، خـواننده به ارزیابی شخصیت‌ها می‌پردازد.» (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۳۵)

در داستان «شب‌های ورامین» (سایه‌روشن، ۲۵۳۶)، شخصیت‌ها ابتدا به صورت زیر ظاهر می‌شوند: «کمی دورتر در ایوان سه نفر دور میز نشسته بودند: یک مرد جوان، یک زن جوان و یک دختر هیجده ساله، سگشان مشکی هم زیر میز خوابیده بود.» (همان: ۷۷) در ادامهٔ داستان، هدایت نه تنها خواننده را با نام این افراد آشنا می‌سازد بلکه اطلاعات جدیدی از آنها می‌دهد که لازمهٔ پردازش داستان است و بافت و انسجام هنرمندانهٔ داستان استوار بر آن است. نوازندگیِ فرنگیس و علاقهٔ او به آهنگ همایون و در مقابل، ابراز علاقهٔ فریدون به همین آهنگ، علاقهٔ گلناز به نواختن تار و اشاره به این نکته که فریدون عقیده نداشت که گلناز ساز بزند و در نهایت اینکه فرنگیس پنهانی به گلناز ساز مشق می‌داد «همان: ۷۸–۷۷)، همه در این جهت صورت می‌گیرد.

هدایت با این شیوهٔ خاص از داستان‌پردازی، با جمله‌های بسیار کوتاه و فشرده، خواننده را با ابعاد وسیع شخصیت‌ها آشنا می‌سازد. در واقع هدایت چندین اطلاع را در یک گزاره قرار می‌دهد؛ «گلناز با چشم‌های خمار و خواب‌آلود نگاه حسرت‌آمیز به دست و پنجهٔ استاد خود می‌کرد.» (همان: ۷۷) در این گزاره خواننده اطلاعاتی چون: ۱– آشنایی با نام گلناز که در آغاز مبهم بود. ۲– علاقهٔ گلناز به آموختن ساز. ۳– ممانعت فریدون از اینکه فرنگیس به گلناز تار بیاموزد.

در داستان «داش‌آکل» (سه قطره‌خون، ۱۳۸۴)، از خلال صحبت‌های کاکارستم متوجه لکنت زبان و نیز شخصیت منفور وی می‌شویم. ضد قهرمان بودن وی را نیز از همین مجرا می‌توان تشخیص داد. کاکا رستم «روکرد به شاگرد قهوه‌چی و گفت: «به به بچه، یه یه چای بیار ببینیم [. . .] شاگرد قهوه‌چی با لبخند به داش‌آکل نگاه کرد.» (همان: ۵۵)

۳-۲. شخصیّت‌پردازی توصیفی

هدایت در کنار شخصیّت‌پردازی تصویری، از شخصیّت‌پردازی توصیفی نیز استفاده می‌کند؛ وی در این روش، ابتدا بُرشی از زندگی شخصیّت‌ها را در ابتدای داستان به نمایش می‌گذارد که خواننده از خلال آن به محور اصلی داستان و حوادث آن پی می‌برد. بعد از آن، هدایت به طور جزئی و مستقیم، با زاویه دید سوم شخص، به معرفی شخصیّت‌ها می‌پردازد. «در این شیوه خواننده نقشی منفعل دارد و ناچار ارزیابی راوی را می‌پذیرد.» (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۳۵) هدایت در این روش از مهارت بسیار بالایی برخوردار است و «در موقع ترسیم و توصیف شخصیت‌های داستان، هیچ‌یک از جزئیات ظاهری و خصایص و عادات قهرمانان خود را نادیده نمی‌گیرد.» (کمیسروف، بی‌تا: ۳۸)

در داستان «چنگال» (سه قطره‌خون، ۱۳۸۴)، بعد از معرفی تصویری شخصیّت‌ها، هدایت به طور مستقیم به معرفی توصیفی آنها می‌پردازد و بدین‌صورت خواننده را با خود هم‌داستان می‌سازد و قضاوت و جهت‌گیری وی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و ذهن خواننده را به سمت و سویی سوق می‌دهد که خود خواهان آن است(۲). «احمد جوانی بود هژده ساله و بلند بالا. ابروهای پرپشت به هم‌پیوسته و چشم‌های براق و صورت عصبانی داشت [. . .] ربابه پانزده ساله و گندم‌گون بود، ابروهای تنک، لب‌های برجستهٔ سرخ، دست‌های کوچک و چانهٔ باریک داشت [. . .] سیّد جعفر، پدرشان، کارش معرکه گرفتن در مسجد شاه بود [. . .]» (همان: ۱۱۹). در داستان «گجسته دژ» (سه قطره‌خون، ۱۳۸۴) نیز بعد از برش آغازی داستان که خواننده از خلال آن تا حدودی با فضا و موقعیت داستان و نیز ویژگی‌های شخصیّت‌ها آشنا می‌شود، به معرفی مستقیم شخصیّت‌ها می‌پردازد؛ «راجع به این زن و مرد حکایت‌های شگفت‌آوری سر زبان مردم ده بود؛ می‌گفتند که این مرد اسمش خشتون نیست و ملا شمعون یهودی است [. . .] چهارده ماه بود که روشنک و مادرش خورشید، در این ده آمده بودند [.. .] هشت سال بود که شوهر خورشید به طرز مرموزی گم شده بود چون به او تهمت زده

بودند که جهود است [. . .]» (همان: ۱۷۰-۱۶۹). در داستان «داش‌آکل» (سه قطره‌خون، ۱۳۸۴)، می‌خوانیم که «داش‌آکل در شهر مثل گاو پیشانی سفید سرشناس بود و هیچ لوطی پیدا نمی‌شد که ضرب شصتش را نچشیده باشد [. . .] داش‌آکل را همه اهل شیراز دوست داشتند.» (همان: ۵۶)

هدایت شخصیّت‌ها را به اقتضای شرایط معرفی می‌کند و هربار جنبه‌هایی از آنها را که حال و مقام داستان ایجاب می‌کند، برملا می‌کند؛ در داستان «داش‌آکل»، بعد از آنکه داش‌آکل عاشق مرجان چهارده ساله می‌شود، می‌گوید: «داش‌آکل مرد سی و پنج ساله، تنومند ولی بدسیما بود. هر کس دفعهٔ اول او را می‌دید قیافه‌اش توی ذوق می‌زد [. . .] روی گونه‌ها و پیشانی او جای زخم قداره بود که بد جوش خورده بود و گوشت سرخ از لای شیارهای صورتش برق می‌زد و از همه بدتر، یکی از آنها کنار چشم چپش را پایین کشیده بود.» (همان: ۶۰)

۴. عنصر زمان

ویژگی دیگری که هدایت در پردازش داستان به صورت علمی و روش‌مند از آن بهره می‌جوید، شیوهٔ استفاده از عنصر زمان در ساختار داستان است؛ هدایت سیر منطقی رخدادها را از نظر زمانی به هم می‌ریزد و با این کار ساختار داستان را هنرمندانه می‌سازد. در این روش که تسلسل زمانی وقایع داستان به‌هم ریخته است، داستان از حالت رکود و یکنواختی بیرون می‌آید و دارای پویایی و انعطاف زیبایی می‌شود(۳). جمله‌های آغاز داستان «گرداب» (سه قطره‌خون، ۱۳۸۴)، از نظر خط زمانی مربوط به آخر داستان هستند زیرا در آن صحبت از مرگ دخترش هما است که در پایان داستان بر اثر سینه پهلو می‌میرد. «آیا روشنایی چشم او و آهنگ صدایش به کلی خاموش شد! . . . او که آنقدر خندان بود و حرف‌های بامزه می زد . . .» (همان: ۳۹). داستان «زنی که مردش را گم کرد» (سایه‌روشن، ۲۵۳۶) نیز از نظر تسلسل زمانی دارای چنین ساختاری است؛ «این داستان به سه بخش اصلی تقسیم می‌شود. توالی زمانی داستان با تقسیم‌بندی

نویسنده از وقایع همخوانی ندارد. این تقسیم‌بندی نویسنده با شیوه‌های او برای شخصیّت‌پردازی و نیز زاویه دید انتخابی‌اش برای روایت داستان هماهنگ است.» (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۰۲)

در «سگ ولگرد» (سگ ولگرد: ۱۳۸۶)، داستان از دو بخش تشکیل می‌شود؛ بخش نخست که «پات» پیش صاحبش بود و زندگی آرام و رضایت‌بخشی داشت. بخش دوم که «پات»، صاحبش را در میدان ورامین گم می‌کند و زندگی نکبت‌بار او از همان روز آغاز می‌گردد. در این داستان هدایت جای این دو بخش را جا به جا کرده است. هدایت از این طریق، زندگی نکبت‌بار و وضعیت نابسامان «پات» را بیشتر برجسته کرده است زیرا وی همچنان که از اسم داستان نیز برمی‌آید، قصد دارد که دورهٔ دوم زندگی «پات» را که سرشار از رنج و تعب است، نمایان سازد. بنابراین، هدایت برای رسیدن به این مقصود، ساختار داستان را از نظر تسلسل زمانی به‌هم می‌ریزد. داستان «صورتک‌ها» (سه قطره‌خون: ۱۳۸۴) نیز به لحاظ برجسته‌کردن سکانس‌های محوری با شکستن خط زمان، چنین وضعیتی دارد؛ هدایت داستان را با گزاره‌هایی آغاز می‌کند که مربوط به سرنوشت‌سازترین صحنهٔ داستان است «[. . .] آیا خجسته امشب به بال خواهد رفت؟ من که هرگز نمی‌توانم.» (همان: ۱۰۵) خط تقویمی رویدادها از نظر زمانی در داستان «عروسک پشت پرده» (سایه‌روشن: ۲۵۳۶) نیز همین وضعیت را دارد؛ این داستان با برشی از بخش دوم داستان شروع می‌شود که در آن مهرداد بعد از تعطیلی تابستان، به خوشگذرانی تصمیم می‌گیرد.

۵. پایان داستان

۵-۱. پایان علمی و روشمند

پایان داستان‌هایی که نظام‌مند و علمی هستند، حکایت از بافت و ساختمان منسجم داستان دارد. در این گونه داستان‌ها، خوانندهٔ حرفه‌ای براساس قرائن و دلالت‌های خفی، می‌تواند رخداد پایانی داستان را پیش‌بینی کند. هدایت در نگارش این‌گونه داستان‌ها، به

ویژه داستان «عروسک پشت پرده» و «شب‌های ورامین»، به شدت تحت تأثیر آثار نویسندگانی چون اُ. هنری و گی دوموپاسان بوده است. این‌گونه داستان‌ها معمولاً پایانی غافلگیرکننده دارند (قربانی، ۱۳۷۲: ۵۶). در داستان «چنگال» (سه قطره‌خون، ۱۳۸۴)، که از پیرنگ و بافتی نسبتاً استوار برخوردار است، هدایت نشانه‌هایی به دست می‌دهد که خواننده پایان اندوهبار را انتظار می‌کشد؛ «سیّد احمد شبیه و نمونهٔ پدرش بود. حتی نشان مرض خطرناک او در احمد آشکار شده بود.» (همان: ۱۱۹) هدایت در اوایل داستان، در خلال گفتگوی ربابه با سیّد احمد، اشاره کرده بود که پدر سیّد احمد، زنش را با انداختن گیسوی وی دور گردنش، خفه کرده بود. در پایان داستان می‌بینیم که «احمد با تردستی و چالاکی مخصوصی دو رشتهٔ‌گیس بافتهٔ ربابه را گرفت و به دور گردنش پیچانید و به سختی فشار داد.» (همان: ۱۲۷)

در داستان «گرداب» (سه قطره‌خون، ۱۳۸۴)، خوانندهٔ معمولی پایان دور از انتظار را هرگز پیش‌بینی نمی‌کند اما برای خوانندهٔ حرفه‌ای علائمی وجود دارد؛ خوابی که همایون در پایان داستان می‌بیند دلالت بر مرگ هما است. دختر کبریت فروش که صورتش شبیه بهرام و هما بود، لباس سیاه او، ورود هما در حالی که شمع در دست داشت و نیز قیافهٔ بهرام با همان صورت خون‌آلود قبل از دفنش (همان: ۵۰)، همهٔ این تصاویر به تعبیر شوم خواب همایون کمک می‌کنند. در پایان می‌بینیم که هما بر اثر سیه پهلو مرده و پهلوی قبر بهرام او را به خاک سپردند (همان: ۵۲).

در داستان «عروسک پشت پرده» (سایه‌روشن: ۲۵۳۶)، پایان داستان برای خوانندهٔ حرفه‌ای، به ویژه خواننده‌ای که با سبک هدایت آشنا است، با توجه به قراین و نشانه-هایی که هدایت در خلال داستان داده است، تقریباً قابل پیش‌بینی است. هدایت خود به شباهت مجسمه با درخشنده اشاره می‌کند «چیزی که بیشتر باعث تعجب او شد این بود که صورت آن روی هم‌رفته بی شباهت به یک حالت‌های مخصوص درخشنده نبود. فقط چشم‌های او میشی بود در صورتی که مجسمه بور بود.» (همان: ۵۵) علی‌رغم بی‌مهری مهرداد، درخشنده به او علاقه‌مند بود و از این‌رو، برای جلب توجه مهرداد،

درخشنده «موی سرش را داد مثل مجسمه زدند و چین دادند، لباس مغزپسته‌ای به همان شکل مجسمه دوخت، حتی مد کفش خودش را از روی مجسمه برداشت و روزها که مهرداد از خانه می رفت، کار درخشنده این بود که می‌آمد در اتاق مهرداد، جلو آیینه تقلید مجسمه می‌کرد [. . .]» (همان: ۶۰). هدایت برای انحراف ذهن خواننده وانمود می‌کند که مهرداد قصد کشتن مجسمه را دارد. در پایان داستان می‌بینیم که مهرداد بعد از شلیک سه تیر به سمت مجسمه، «ناگهان صدای ناله‌ای شنید و مجسمه به زمین خورد. مهرداد هراسان خم شد و سر آن را بلند کرد اما این مجسمه نبود درخشنده بود که در خون غوطه می‌خورد.» (همان: ۶۱) شگرد هدایت در این‌گونه داستان‌ها بدین شکل است که در پایان داستان «با تغییر ناگهانی و غیر مترقّبِ وضع، داستان را به نتیجه می‌رساند و به گره‌گشایی آن می‌پردازد (کمیسروف، بی‌تا: ۳۷).

۵-۲.پایان شگفت‌انگیز و مبهم

صادق هدایت به پایانِ شگفت‌انگیز و به تبعِ آن متحیّر کردن خواننده، بسیار مشتاق است. از این‌رو بسیاری از داستان‌های هدایت به شیوه‌ای بسیار شگفت‌آور و دور از انتظار پایان می‌پذیرند. این داستان‌ها به لحاظ برخورداری از عنصر ابهام جایگاه ممتازی دارند؛(۴) زیرا هدایت در این‌گونه داستان‌ها کمترین سرنخ و یا حتی نشانه‌ای کوچک دال به ارتباط عناصر داستان، به دست نمی‌دهد و از این‌رو رخداد پایانی داستان که محوری‌ترین حادثه محسوب می‌شود، همواره بر خواننده مجهول و غامض است. در داستان «گجسته‌دژ» (سه قطره‌خون، ۱۳۸۴)، در پایان داستان معلوم می‌شود که روشنک، دختر خشتون کیمیاگر است؛ خشتون «جلو روشنایی لرزانِ پیه سوز، لکهٔ ماه‌گرفتهٔ روی پیشانی روشنک را دید و دخترش را شناخت.» (همان: ۱۷۵) در این داستان، علت اسارت خورشید و آزادی او در قبال دادن روشنک به خشتون، معلوم نیست. حتی خواننده موضوع اسارت خورشید را زمانی درمی‌یابد که خشتون، بعد از آنکه خورشید روشنک را پیش وی می‌برد، می‌گوید: «می‌دانستم که او را می‌آوری. بده من حالا آزادی

اما مبادا به کسی بُروز بدهی؟» (همان: ۱۷۴). پایان دور از انتظار داستان «مرده خورها» (زنده به گور: ۱۳۸۶) نیز از چنین ساختاری برخوردار است زیرا در طول داستان علامت و نشانه‌ای، هرچند خفی، دال بر زنده‌شدن «مشدی» نیامده است.

نتیجه‌گیری

از بررسی، تجزیه و تحلیل آثار هدایت می‌توان نتیجه گرفت که داستان‌های کوتاهِ رئالیستی وی، در قیاس با دیگر تجربه‌های او، از بیشترین بسامد برخوردار هستند و این موضوع نشان می‌دهد که هدایت در پردازش این‌گونه داستان‌ها، از تبحر و مهارت خاصی برخوردار بوده است و به اصول، فنون و تکنیک‌های معماری و پیکربندی آن به خوبی آشنا است. بنابراین، به مانند نویسنده‌ای حرفه‌ای که برای خواننده‌ای حرفه‌ای داستان می‌نویسد، عمل می‌کند. هدایت ساختار داستان را از نظر ارتباط عناصر با هم، به منظور ایجاد تأثیر واحد و بافتی منسجم، با تکرار تصاویر و نیز تداعی عناصر در بخش-های مختلف داستان و نیز پرهیز از کاربرد عناصر اضافی، تضمین می‌بخشد. از شخصیت‌پردازی تصویری و توصیفی به یک اندازه سود می‌جوید اما هرگز از شخصیّت‌پردازی توصیفی در آغاز داستان استفاده نمی‌کند. وی ابتدا داستان را با توصیفی بسیار مختصر از طبیعت و یا معرفی تصویری شخصیّت‌ها، که از نظر ساختاری کاملاً به بخش‌های بعدی داستان مربوط هستند، شروع می‌کند و پایان داستان را به شیوه‌ای بسیار شگفت‌انگیز و هیجان‌آمیز ترسیم می‌کند؛ اکثر این پایان‌ها، از نظر زمینه‌چینی و نشانه‌گذاری، کاملاً علمی و هنرمندانه هستند.

هدایت از عنصر زمان نیز به شکلی بسیار علمی و کارآمد استفاده می‌کند؛ وی نظم تقویمی رخدادها را از نظر تسلسل زمانی درهم می‌شکند و با این کار سکانس‌ها و بخش‌های محوری داستان را برجسته می‌سازد. بدین صورت به پیچیدگی و ابهام هنری داستان می‌افزاید که انعطاف‌پذیری و خروج از فضای خشک و یکنواخت داستان، نتیجهٔ آن است.

پی‌نوشت:

۱. فرایند پیدایش داستان کوتاه در ایران شکل دیگری دارد؛ در ایران بعد از انقلاب مشروطیت و به تقلید از داستان‌نویسان اروپایی، نوشتن داستان کوتاه مرسوم شد.

۲. البته باید یادآور شد این جنبه از شخصیّت‌پردازی هدایت، که از بسامد بسیار بالایی هم برخوردار است، زیاد مطلوب و علمی نیست.

۳. شکستن زمان در داستان‌های هدایت منافاتی با رئالیستی بودن آنها ندارد چراکه در داستان‌های هدایت، رخدادها فقط از نظر خط زمانی به‌هم می‌ریزند و این امر به محتوای داستان که بازتاب واقعی جامعه است، لطمه‌ای نمی‌زند.

۴. البته باید یادآورشد این قبیل پایان‌های مبهم که از بسامد زیادی هم برخوردار نیستند، عطف توجه به انسجام و یکپارچگی داستان، که نتیجهٔ ارتباط منطقی عناصر داستان و در کل بافت نظام‌مند آن است، به ساختار داستان‌های هدایت از نظر علمی خدشه وارد می‌سازد.

منابع

۱. آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۵)، **زندگی و آثار هدایت**، چاپ دوم، تهران، زوّار؛

۲. ابرمز، ام. اچ (۱۳۸۴)، **فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی**، ترجمهٔ سعید سبزیان، چاپ اول، تهران، رهنما؛

۳. اربابی، عیسی (۱۳۷۸)، **چهار سرو افسانه؛ پژوهشی در آثار و زندگی (محمّدعلی جمال‌زاده، صادق هدایت، سیمین دانشور و علی‌محمّد افغانی)**، چاپ اول، تهران، اوحدی؛

۴. پاینده، حسین (۱۳۸۲)، **گفتمان نقد؛ مقالاتی در نقد ادبی**، چاپ اول، تهران، روزنگار؛

۵. خاتمی، احمد و تقوی، علی (۱۳۸۵)، «**مبانی و ساختار رئالیسم در ادبیّات داستانی**»، مجلهٔ پژوهش زبان و ادبیّات فارسی، شماره ۶، صص ۱۱۱-۹۹؛

۶. دستغیب، عبدالعلی (۱۳۵۷)، **نقد آثار صادق هدایت**، چاپ افست، تهران، سپهر؛

۷. سپانلو، محمّدعلی (۱۳۷۲)، **نویسندگان پیشرو ایران؛ مروری بر قصه‌نویسی، رمان‌نویسی، نمایش‌نامه‌نویسی و نقد ادبی از مشروطیت تا ۱۳۵۰**، چاپ پنجم، تهران، سهیل؛

۸. سرشار، محمّدرضا (۱۳۸۸)، **داش‌آکل؛ حواشی و تبعات، متن و نقد داستان کوتاه صادق هدایت**، چاپ دوم، تهران، کانون اندیشهٔ جوان؛

۹. سیّدحسینی، رضا (۱۳۸۷)، **مکتب‌های ادبی**، جلد اول، چاپ پانزدهم، تهران، نگاه؛

۱۰. شمیسا، سیروس (۱۳۸۰)، **انواع ادبی**، چاپ هشتم، تهران، فردوس؛

۱۱. فرهادی، علی (۱۳۸۷)، **ریخت‌شناسی داستان‌های کوتاه صادق هدایت**، چاپ اول، اراک، نویسنده؛
۱۲. قربانی، محمدرضا (۱۳۷۲)، **نقد و تفسیر آثار صادق هدایت**، چاپ اول، تهران، ژرف؛
۱۳. کاتوزیان، محمّدعلی همایون (۱۳۷۷)، **صادق هدایت؛ از افسانه تا واقعیت**، ترجمهٔ فیروزه مهاجر، چاپ اول، تهران، طرح نو؛
۱۴. کادن، جی. ای (۱۳۸۶)، **فرهنگ ادبیّات و نقد نو**، ترجمهٔ کاظم فیروزوند، چاپ دوم، تهران، شادگان؛
۱۵. کامشاد، حسن (۱۳۸۴)، **پایه‌گذاران نثر جدید فارسی**، چاپ اول، تهران، نی؛
۱۶. کمیسروف، د. س. (بی‌تا)، «**دربارهٔ زندگی و آثار صادق هدایت**»، مجلهٔ سویتسکوی، نشریهٔ آکادمی علوم شوروی، ترجمهٔ حسن قائمیان، چاپ مسکو؛
۱۷. مدرس‌صادقی، جعفر (۱۳۸۰)، **صادق هدایت داستان‌نویس**، چاپ اول، تهران، مرکز؛
۱۸. موام، سامرست (۱۳۷۷)، **دربارهٔ رمان و داستان کوتاه**، ترجمهٔ کاوه دهگان، چاپ ششم، تهران، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی؛
۱۹. میرصادقی، جمال (۱۳۸۵)، **عناصر داستان**، چاپ پنجم، تهران، سخن؛
۲۰. هاشمی، محمّدمنصور (۱۳۸۱)، **نقد و تحلیل و گزیدهٔ داستان‌های صادق هدایت**، چاپ اول، تهران، روزگار؛
۲۱. هدایت، صادق (۱۳۸۴)، **سه قطره خون**، چاپ سوم، تهران، مجید؛
۲۲. ـــــــ (۱۳۸۶)، **زنده به‌گور**، چاپ سوم، تهران، مجید؛
۲۳. ـــــــ (۱۳۸۶)، **سگ ولگرد**، چاپ سوم، تهران، مجید؛
۲۴. ـــــــ (۲۵۳۶)، **سایه روشن**، چاپ جدید، تهران، جاویدان.