فصل‌نامهٔ علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ١٤، شمارهٔ ٥١، بهار ١٤٠١، صص ١-٣٢
تاریخ دریافت: ١٣٩٨/١٠/١٦، تاریخ پذیرش: ١٣٩٩/٢/١٦
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI: 10.30495/dk.2022.690471

بررسی آستانه‌های داستان در داستان‌های کوتاه بزرگ علوی (با توجه به نظریهٔ رابرت فونک)

امین بنی طالبی[١]، دکتر مسعود فروزنده[٢]، دکتر جهانگیر صفری[٣]، دکتر اسماعیل صادقی[٤]

چکیده

دنیای داستان کوتاه، دربرگیرندهٔ شخصیت‌ها و حوادثی است که در آن آفریده می‌شوند و هدف نهایی هر نویسنده این است که خواننده را متمایل سازد تا وارد این دنیای خلاقانه شود. مدخلی که راه خواننده را برای ورود و جلب‌شدن به این جهان خیالی باز می‌کند، آستانهٔ داستان است. بزرگ علوی، از جمله داستان‌نویسانی است که در تکامل داستان کوتاه و اشاعهٔ بینش واقع‌گرایی انتقادی نقش بسزا داشته‌است و از این نظر، سعی داشته به‌ویژه در داستان‌های آغازینش با توجه به فنون داستان‌نویسی مدرن، از جمله پرداخت هنرمندانهٔ مطلع داستان‌ها و پیش‌کشیدن عناصری همچون راز و ابهام، گفت‌وگو، کشمکش و صحنه‌هایی دلالت‌گر، توجه و رغبت خواننده را برانگیزد. نگارنده در پژوهش حاضر، پس از واکاوی موجز نظریه‌های ارائه‌شده در حوزهٔ آستانهٔ داستان، با تکیه بر نظریهٔ رابرت فونک و افزودن قیدی بر آن، به دنبال آن است تا با روش توصیفی‌تحلیلی، پس از تعیین آغاز و پایان آستانهٔ داستان‌های کوتاه بزرگ علوی و سازوکارهای شروع آنها، به بررسی جملات آغازین داستان‌ها بپردازد و در موارد لازم به نقاط قوت و ضعف آنها نیز اشاره کند. نتایج حاکی از آن است که بزرگ علوی در داستان‌هایش، توجه ویژه‌ای به شروع ترکیبی و شروع با صحنه‌پردازی داشته و بیشتر مهارت داستان‌نویسی خود را در بخش صحنه‌پردازی‌های آغازین نمایان کرده‌است. همچنین، او در میان شگردهای چگونگی پایان‌دهی به آستانه، به شرح و تفصیل ماجرا که زیرمجموعهٔ متمرکزکنندهٔ روایی «وضوح‌نمایی» است، بیشترین توجه را داشته که البته در این شیوه، به سبب گسیختگی میان آستانه و میانهٔ داستان، چندان صناعت‌مند عمل نکرده‌است.

واژگان کلیدی: بزرگ علوی، داستان کوتاه، آستانه، سازوکارهای آستانه، پایان‌بندی آستانه.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

[١]. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران.
aminbanitalebi@yahoo.com
[٢]. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران.(نویسندهٔ مسؤول)
masoudforouzandeh44@gmail.com
[٣]. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران.
Safari_706@yahoo.com
[٤]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی،دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران.
sadeghiesma@gmail.com

مقدمه

طرح داستان، همان چارچوب داستان و نقشه‌ای از فراز و فرود حوادث و برخورد شخصیت با آنهاست که مبتنی بر روابط علت و معلولی است و اجزای آن بر یکدیگر اثر می‌گذارند. از این رو، ساختمان بیشتر طرح‌ها (ساده و پیچیده، باز و بسته) از سه بخش آستانه، میانه و پایان تشکیل می‌شود. آستانهٔ داستان، مطلع و مقدمهٔ آن است که خواننده از طریق آن وارد دنیای داستان می‌شود. آستانهٔ داستان کوتاه، حکم همان تمهیدی را دارد که قدما آن را «براعت استهلال» می‌نامیدند؛ یعنی آستانهٔ داستان، دلالت‌گر به عناصر و سازه‌های اساسی داستان باشد. از این رو، آستانهٔ داستان باید به معنی واقعی کلمه جزء لازم داستان باشد؛ صریح و خالی از ابهام و آهنگ کلی داستان را به‌وضوح در گوش خواننده زمزمه کند؛ به‌ویژه اینکه در داستان کوتاه به حکم کوتاه‌بودن این نوع از ادبیات داستانی، واژه‌ها در آن باید مقتصدانه و کارکردگرایانه استفاده شوند و در کمترین تعداد واژه، بیشترین معنا به خواننده القا شود. بنابراین، طراحی آستانهٔ داستان بسی دشوارتر و زمان‌برتر از سایر بخش‌های آن است؛ چنان‌که بسیاری از داستان‌نویسان بزرگ جهان مانند مارکز، بورخس، کامو، زولا، فاکنر و ... همواره یادآور این نکته شده‌اند.

نویسندگان از آستانه برای منظورهای متفاوتی با درجه‌های مختلفی استفاده می‌کنند؛ با این حال، مهم‌ترین کارکردهای آستانه، ایجاد رغبت در خواننده برای خوانش ادامهٔ داستان، آغازکردن رشتهٔ حوادث برای پیشبرد طرح داستان، القای لحن و آهنگ کلی داستان به مخاطب، واردکردن و معرفی‌کردن شخصیت اصلی به همراه شخصیت‌های فرعی، و انتقال محیط داستان به مخاطب است. بر اساس چنین کارکردهای متفاوتی، سازوکارها و چگونگی شروع هر داستان کوتاه نیز می‌تواند متفاوت باشد؛ برای مثال، شروع با صحنه‌پردازی، شخصیت‌پردازی، فضاسازی، گفت‌وگو، نمادپردازی و بازگشت به گذشته. در نتیجه، اگر جزئیات دلالت‌مند آستانهٔ داستان کوتاه مشخص و تحلیل شود، سرنخ‌های مهمی از معانی ثانوی داستان کوتاه به‌دست می‌آید و می‌توان ادامهٔ داستان را با علاقه خواند و معانی عمیق‌تر آن را درک کرد. به همین سبب، در پژوهش حاضر، ابتدا تحلیلی خلاصه‌وار از نظریه‌های ارائه‌شده در حوزهٔ آستانهٔ داستان ارائه داده شده‌است و سپس، با توجه به نظریهٔ رابرت فونک و الحاق شرطی بر آن، جملات ابتدایی و انتهایی آستانهٔ داستان‌های سه مجموعه‌داستان برجستهٔ بزرگ علوی، یعنی چمدان (١٣١٣)، میرزا (١٣٥٧) و گیله‌مرد(١٣٧٦) تعیین شده و بخشی از آنها مورد بررسی و

تحلیل قرار گرفته‌است؛ در نهایت به شگردهای شروع در داستان‌های کوتاه بزرگ علوی و هنرمندی او در این زمینه پرداخته شده‌است.

پیشینهٔ تحقیق

در مورد پیشینهٔ تاریخی آستانهٔ داستان، صرف‌نظر از گفتهٔ افلاطون که گفته آغاز داستان مهم‌ترین بخش اثر است، ارسطو در رسالهٔ فن شعر چنین می‌نویسد: «امر تام، امری است که آغاز و واسطه و نهایت داشته باشد. آغاز، امری است که به ذات خویش مستلزم آن نباشد که دنبال چیز دیگری آمده‌باشد؛ اما در دنبال خود او امری هست که به حکم طبیعت وجود دارد و یا به‌وجود می‌آید...» (ارسطو، ۱۳۵۷: ۱۲۵). «تورجانسن» در کتاب «دیباچه‌های آثار منثور لاتین» (۱۹٦٤)، ژرار ژنت در کتاب «آستانه‌ها» (۱۹۸۷) و «ونسان ژوو» در کتاب «بوطیقای رمان» (۱۳۹٤) به تحلیل و بررسی عوامل پیرامتنی و مطلع داستان پرداخته‌اند.

دربارهٔ تاریخچهٔ توجه به آستانهٔ کلام در زبان و ادب فارسی، با توجه به قدمت چندصدسالهٔ اصطلاح «براعت استهلال» و پیشینهٔ دست‌کم پنج‌هزارسالهٔ انواع داستان، می‌توان گفت که داستان‌نویسان و شاعران نامدار ما همچون فردوسی، ابوالفضل بیهقی، سعدی و ... پیوسته به اهمیت شروع کلام می‌اندیشیدند. حسین پاینده در کتاب «گشودن رمان» (۱۳۹۳)، احمد اخوت در کتاب «دستور زبان داستان» (۱۳۷۱)، نادر ابراهیمی در کتاب «براعت استهلال یا خوش‌آغازی در ادبیات داستانی» (۱۳۹٦) مطالب ارزنده و راهگشایی را در این زمینه ارائه کرده‌اند. پایان‌نامه‌ها و مقالاتی نیز در زمینهٔ آغاز داستان نوشته شده‌است؛ از جمله پایان‌نامهٔ «بررسی و تحلیل سازوکارهای شروع در داستان کوتاه فارسی» (۱۳۹۵) از فریده‌السادات نوربخش‌رضایی، مقالهٔ «هنر شروع در حکایات سعدی و داستان‌های کوتاه غرب» (۱۳۸۵) از مسعود نوروزیان و همکاران، مقالهٔ «ویژگی‌ها و راهبردهای نگارش داستان کوتاه» (۱۳۸۳) از المیرا دادور، «شیوه‌های آغاز و پایان داستان در هزار و یک شب» (۱۳۸۸) از محمدرضا صرفی و نجمه حسینی سروری، مقالهٔ «در آستانهٔ متن» (۱۳۸۵) از مهوش قویمی. اما در هیچ‌یک از این آثار، نظریه‌ای روشن و قابل استناد دربارهٔ حد و مرز آستانهٔ داستان‌های کوتاه فارسی ارائه نشده و آستانهٔ داستان‌های کوتاه بزرگ علوی نیز در آنها بررسی نشده‌است.

روش تحقیق

روش تحقیق در این نوشتار توصیفی‌تحلیلی و بر پایهٔ روش کتابخانه‌ای است. نگارنده نخست با واکاوی و بررسی نظریه‌های مختلف ارائه‌شده در حوزهٔ شروع و ساختار داستان، بر مبنای

نظریهٔ رابرت فونک و البته با افزودن قیدی بر آن، به تعیین حد و مرز آستانهٔ داستان‌ها پرداخته و سپس آستانهٔ داستان‌های کوتاه بزرگ علوی را مورد تحلیل و بررسی قرار داده‌است.

مبانی تحقیق

حد و مرز آستانه، میانه و پایان در داستان کوتاه مطلوب -در مقایسه با رمان- به نحو مشخصی از هم جدا نمی‌شود و همین امر، سبب شده پژوهشگران نظریه‌های مختلفی را در این حوزه مطرح کنند که عمدتاً در دو دستهٔ کلی جای می‌گیرند: دستهٔ اول، نظریه‌هایی است که مربوط به تعیین حدو مرز آغاز داستان و چگونگی شروع و پیوند آن با میانه می‌پردازد و دستهٔ دوم، نظریه‌هایی است که بیشتر به کارکرد و شیوه‌های آغازین توجه کرده‌اند. در ادامه به چند مورد از نظریه‌هایی که در دستهٔ اول قرار می‌گیرند، پرداخته می‌شود.

نظریهٔ اول

از نظر پراپ آغاز داستان، همان وضعیت ثابت اولیه و تعادل آغازین داستان است که بعد از آن، به وسیلهٔ نیرو(هایی) این آرامش به هم می‌خورد و وضعیت نامتعادل رخ می‌دهد (ر.ک: پراپ، ١٣٦٨: ١٨٣) و در آخر داستان و پس از گره‌گشایی، تعادل ثانویه ایجاد می‌شود. این نظریهٔ پراپ در نظریات ساختارگرایان دیگر نظیر کلود برمون، تزوتان تودوروف، پل لاریوه و رولان بارت و کسانی مانند فرانک اوکانر و گی‌میشو به‌طور مشابه آمده‌است. دربارهٔ این نظریه، می‌توان گفت الزاماً همهٔ داستان‌های کوتاه با وضعیت تعادل اولیه و یا پیوستگی منطقی مراحل پنج‌گانهٔ نظریهٔ تودوروف و یا لاریوه شروع نمی‌شوند؛ بلکه ممکن است داستان کوتاه با انواع کشمکش شروع شود و یا داستان با صحنهٔ پایانی شروع شود که در این حالت وضعیت تعادل ثانویه در آغاز داستان قرار می‌گیرد و یا ممکن است آستانهٔ داستان بیانگر وضعیت نامتعادل باشد و از مرحلهٔ دو یا سه شروع شود.

نظریهٔ دوم

از نظر بوریس آسپنسکی، شکل‌گرای بزرگ روس، «ما به‌عنوان خواننده در ابتدای داستان، با این جهان بیگانه‌ایم و راوی آن هم برایمان یک عنصر خارجی است. اما به کمک چارچوب روایتی وارد داستان می‌شویم و آرام آرام دنیای روایت برایمان درونی می‌شود. در آغاز داستان دیدگاه و نقطهٔ حرکت ما بیرونی است؛ ولی در آخر داستان همه‌چیز برایمان درونی می‌شود؛ پس، حرکت داستان از یک دیدگاه بیرونی به درونی است»(Uspensky، ١٩٧٣: ١٣٧). دربارهٔ این نظریه، می‌توان گفت که آسپنسکی معیارش را بر دوری یا نزدیکی از ماجرا و یا شخصیت

داستان و به عبارتی زاویه دید بنا نهاده و این امر سبب محدود و متعین‌شدن آن گشته‌است و می‌توان شماری از داستان‌ها به‌ویژه داستان‌های مدرن و پسامدرن (مانند داستان‌های روانکاوانه) را از این تعریف خارج کرد.

نظریهٔ سوم

بوریس توماشفسکی معتقد است که آغاز داستان با موتیف‌های آغازین شروع می‌شود که دو نوع هستند: «موتیف‌های تأخیری: گاهی به علل مختلف داستان از موتیف‌های تأخیری استفاده می‌کند و نمی‌گذارد داستان از مرحلهٔ آغازین خود به بدنهٔ داستان برسد؛ و موتیف‌های اعزام به تأخیر: گاهی در قصه‌های عامیانه، و حتی داستان، چون یکی از افراد قصه به علل مختلف مایل نیست که قصه به سرانجام خود برسد، می‌کوشد شرایط آغازین قصه را به انواع ترفند حفظ کند»(ر.ک: توماشفسکی، ۱۳۸۵: ۲۹۵). این نظریه غالباً برای نوع ادبی قصه می‌تواند کارساز باشد و نه برای داستان‌های کوتاه مدرن و پسامدرن که هیچ خط و مرزی را نمی‌توان در آنها مشخص کرد و اینکه، در آستانهٔ داستان کوتاه برخلاف قصه، باید طرح و عمل داستان رو به پیشرفت و گسترش باشد و نه درجازدن و آوردن حوادث موازی و ایستا، و اینکه این شیوه برای داستان‌های حادثه‌پردازانه کمتر کاربرد دارد؛ زیرا ایجاد تأخیر در روند حوادث سبب گسیختگی جریان داستان و مغشوش‌شدن ذهنیت مخاطب می‌شود.

نظریهٔ چهارم

«از نظر تفسیرشناسان و نشانه‌شناسانی مانند کالر، آیزر، اکو و فیش، آغاز داستان تأثیری بر خواننده می‌گذارد که فرایند خواندن او را تحت تأثیر قرار می‌دهد. این تأثیر، تأثیر اولیه نامیده می‌شود»(ر.ک: اخوت،۱۳۷۱: ۲٤۱). از نظر مناخیم پری، این تأثیر: «بستگی دارد به میزان اطلاعاتی که راوی در همان آغاز داستان در اختیار خواننده می‌گذارد: اینکه آیا در شروع داستان راوی اطلاعات مهم و کلیدی را در اختیار خواننده می‌گذارد و یا اینکه به عللی آن را نگه‌می‌دارد»(Perry، ۱۹۷۹: ٤۸). مهم‌ترین مسئله در این نظریه، این است که آن اساساً به شمّ داستانی خواننده و میزان درک و عکس‌العمل او در برابر خوانش متن وابسته است و تأثیر اولیه یک داستان بر افراد مختلف بر اساس زمان، مکان و شرایط مختلف، به شکل‌ها و درجه‌های گوناگون است؛ در نتیجه این نظریه بسیار نسبی است.

نظریهٔ پنجم

از نظر رابرت فونک، روایت شامل چندمرحله است که مرحلهٔ اول آن، متمرکزکردن است که

همان آغاز داستان به‌شمار می‌آید. در این مرحله، راوی در مکان و زمان خاصی عده‌ای را بر اساس «متمرکزکننده‌های روایی» دور خود جمع می‌کند. متمرکزکننده، فرد یا ابزاری است که خواننده را راهنمایی می‌کند که کجا باید به دنبال حادثه باشد. فونک این متمرکزکننده‌ها را به سه دسته تقسیم می‌کند: ١-ورود: فرد یا افرادی وارد صحنهٔ داستان و یا از آن خارج می‌شوند و به این طریق کنش داستانی آغاز می‌شود؛ ٢-وضوح‌نمایی: راوی کاری می‌کند که توجه یکی از شخصیت‌های داستان به چیزی جلب شود و بدین‌گونه غیرمستقیم توجه خواننده را به داستان جلب می‌کند؛ و ٣-وضوح‌نمایی متراکم: گاهی وضوح‌نمایی و تمرکز به حدی شدید است که تمام صحنه را به خود جلب می‌کند و کنش‌های بعدی را کاملاً تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد (ر.ک: Funk، ١٩٨٨: ١٠٣-١٠٦). به نظر نگارنده، این نظریه با جزئیات و دقت بیشتری همراه است و نظریهٔ قابل استنادتر و دقیق‌تری است؛ اما در این نظریه نیز مشخص‌نشده که اگر در یک داستان، چندمورد از موارد متمرکزکننده‌های روایی وجود داشت، در این صورت کدام مورد را به‌عنوان آخرین مورد برای تعیین حد و مرز انتهای آستانه باید در نظر گرفت. در نتیجه، ابهامی که در همهٔ نظریات ارائه‌شده وجود دارد، این است که به‌طور دقیق بیان نشده که در کجا از آستانه وارد میانهٔ داستان می‌شویم و معیار تشخیص انتهای آستانه چیست؛ البته تعیین این معیار نباید جنبهٔ کمّی (تعداد کلمه، جمله، پارگراف و صفحه) داشته‌باشد؛ بلکه سازوکارهای درونی و طرح داستان تعیین‌کنندهٔ انتهای آستانه‌است. با این اوصاف، برای اینکه از میان نظریه‌های ارائه-شده در این پژوهش، تعریفی و ملاکی برای مشخص‌کردن حد و مرز آستانهٔ داستان‌های کوتاه بزرگ علوی وجود داشته‌باشد، به نظریهٔ رابرت فونک که به نظر نگارنده تعمیم‌پذیرتر به انواع داستان و جزئی‌نگرتر نسبت به سایر نظریه‌هاست، استناد می‌شود؛ البته با اضافه‌کردن این قید که هر کدام از متمرکزکننده‌های روایی، سریع‌تر از سایرین در آستانه به‌کار گرفته شود، آنجا به عنوان انتهای آستانه در نظر گرفته می‌شود.

بحث

بزرگ علوی، از جمله داستان‌نویسان زبردست مکتب جدید داستان‌نویسی ایران است که اگر او در بین سال‌های ١٣٢٠ تا ١٣٣٢ به‌عنوان بزرگ‌ترین نویسندهٔ حاضر در ایران دانسته شود، سخنی به گزاف نیست؛ چرا که مجتبی مینوی، فارسی‌نویسیِ بزرگ علوی را از صادق هدایت قوی‌تر دانسته و معتقد است که بزرگ علوی در داستان‌نویسی چهرهٔ موفقی است و شفیعی‌کدکنی، نثر علوی را ورزیده‌تر و بی‌عیب‌تر از نثر هدایت دانسته‌است (ر.ک: مینوی،

۱۳۵۲: ۱۲). علوی در داستان‌هایش توجه ویژه‌ای به شروع‌های ترکیبی، مهیج و کنجکاوبرانگیز داشته که این امر غالباً با استفاده از عناصری همچون صحنه‌پردازی، شخصیت‌پردازی، گفت‌وگو، کشمکش، رمز و راز، ابهام‌آفرینی، فضاسازی و صحنهٔ پایانی انجام شده‌است که در ادامه به بررسی هر کدام از آنها پرداخته می‌شود.

شروع با صحنه‌پردازی

صحنه، شامل موقعیت زمانی و مکانی وقوع حوادث، کار و پیشهٔ شخصیت‌ها، عادت‌ها و روش زندگی‌شان، محیط کلی و عمومی آنان، خصوصیات اخلاقی و مقتضیات فکری و روحی‌شان می‌شود (ر.ک: میرصادقی، ۱۳۹۲: ٤٥٣). از این رو، «صحنهٔ شروع داستان کوتاه، نباید فشرده باشد. در واقع، نباید صحنه‌ای باشد که هیچ‌چیز در آن تغییر نکند؛ زیرا وظیفهٔ صحنه شروع، نشان‌دادن وضعیت اولیه است و هرچه که در اطلاعات اولیهٔ ما از داستان تغییر به‌وجود آورد، باید آورده شود؛ پس صحنهٔ شروع باید نمایشی باشد» (کرس، ۱۳۹۱: ٤٣).

از برجسته‌ترین و هنرمندانه‌ترین آستانه‌های بزرگ علوی، شروع با صحنه‌پردازی است که در داستان‌هایی نظیر «قربانی» (به‌علاوهٔ استفاده از عنصر گفت‌وگو)، «چمدان» (به‌علاوهٔ عنصر کشمکش) و «عروس هزار داماد»، «آب»، «گیله‌مرد» و «اجاره‌خانه» (به‌علاوهٔ استفاده از عنصر فضاسازی) مشهود است. همچنین، با توجه به نظریهٔ فونک، آستانه‌های داستان‌های «چمدان» و «قربانی» بر اساس متمرکزکنندهٔ روایی «ورود» به میانهٔ آن پیوند خورده‌است که در داستان چمدان از نوع ورود شخصیت جدید (پدر) به صحنهٔ داستان و در داستان قربانی از نوع خروج یکی از شخصیت‌ها از فضای آستانه است که به گفتهٔ رابرت فونک از نظر منطق داستانی خروج یکی از آدم‌های داستان از صحنه می‌تواند ورود به حساب آید و داستان با آن آغاز شود (ر.ک: Funk،۱۹۸۸: ۱۰۳). همچنان که در داستان «قربانی» با خروج شخصیت راوی از اتاق خسرو (شخصیت اصلی) و پایان‌یافتن مکالمهٔ آنها، داستان به جریان می‌افتد. دیگر داستان‌های مذکور در بالا با شرح و تفصیل ماجرا که می‌توان آن را در زیرمجموعهٔ متمرکزکنندهٔ روایی «وضوح‌نمایی» قرار داد، به پایان می‌رسند.

بزرگ علوی در شروع با صحنه‌پردازی به دنبال افزودن لایه‌های معنایی، اشارهٔ غیرمستقیم به خلق‌وخو و باور شخصیت‌ها و نیز درونمایهٔ داستان است و با ارائهٔ تصاویری هدفمند، سبب قرابت فضای ذهنی خواننده و موقعیت‌های داستانی می‌شود. او در چنین داستان‌هایی با رعایت تناسب مکان محدود و زمان کوتاه برای وقایع داستانش، توانسته خواننده را از همان آغاز

داستان، غیرمستقیم و اشاره‌وار وارد جریان داستان کند و احساس پویایی و کنجکاوی را در وجود او برانگیخته سازد. از این رو، علوی از صحنه‌پردازی به‌عنوان تکنیک «مکان و زمان به منزلهٔ ترجمانی از شخصیت و اشاره به درونمایه» بهره برده‌است.

خواننده در مواجهه با بخش آستانهٔ داستان «قربانی» با توصیف اجزای حیاط خانهٔ خسرو مانند جوانه‌زنی درختان، هوای صاف، مرغ و خروس لب حوض، گربهٔ سیاه داخل حیاط، ماهی‌های داخل حوض و ... روبه‌رو می‌شود و در ضمن این توصیف‌ها، نظرش به گفت‌وگوی میان راوی و خسرو جلب می‌شود و درمی‌یابد که خسرو پس از چندین‌ماه انزواگیری به‌واسطهٔ بیماری‌اش، با دوست خود (راوی) به گفت‌وگو و دردودل می‌پردازد. در آغاز این داستان آمده: «درخت‌ها تازه جوانه کرده بودند، شب پیش نم‌نمک، باران آمده بود؛ اما امروز هوا صاف و خندان بود. خسرو روی تخت خوابیده بود» (علوی، ١٣٥٧: ١٧). در این چند جمله، همانند شعر توصیفی، آغاز فصل بهار و اعتدال هوا به تصویر کشیده شده‌است. در این انگارهٔ شاعرانه، فعل «بود» به عنوان ردیف، کلمات «کرده، آمده و خوابیده» به‌عنوان قافیه، و جفت‌واژه‌های «جوانه و تازه»، «خندان و باران» به‌عنوان کلمات آهنگین و هماهنگ با هم در نظر گرفته شده‌اند. آرایه‌های ادبی نظیر مراعات‌النظیر، تشخیص و واج‌آرایی سبب ایجاد تصویری شاعرانه، لطیف و آرامش‌بخش در ذهن خواننده می‌شوند. برگزیدن تصاویری شاعرانه و احساسی در آغاز داستان به‌طرز بسیار استادانه و هنرمندانه‌ای با احساسات و خصائل شخصیت اصلی داستان (خسرو) پیوند مستحکمی دارد و از همان ابتدا، راوی به شکل غیرمستقیم و در قالب صحنه‌پردازی، به طبع و روح حساس، هنرمند و داستان‌نویس او اشاره کرده‌است. مثلاً اینکه او تصمیم می‌گیرد مُلک میراثی خود را بفروشد و خانه‌ای در کنار دریا بسازد که ایوانی رو به دریا داشته باشد و با رعیتی امرار معاش کند، برگرفته از همین احساس و طبع رمانتیک اوست که نشانه‌های آن در آغاز داستان آمده‌است. همچنین، اینکه راوی گفته: «درخت‌ها تازه جوانه کرده بود» (همان: ١٧) به شکل غیرمستقیم، حیات و جوانه‌زنی درختان را به سرزندگی و امیدواری خسرو پیوند زده‌است که پس از چندین‌ماه گوشه‌نشینی و افسردگی، نگرشش به زندگی و ازدواج به‌طور ناگهانی تغییر می‌یابد. در ضمن، انتخاب فصل بهار در نخستین جملات آستانه به‌عنوان زمان داستان، با ویژگی‌های خسرو در ارتباط است. همان‌طور که اشاره شده در فصل بهار دائماً آب و هوا دچار تغییر و دگرگونی می‌شود. به همین شکل هم، خسرو دارای خوی و خصلت‌های بسیار متغیر و متضاد است؛ او گاهی بسیار شوخ و بذله‌گوست و گاهی بسیار جدی و خشن؛

گاهی بسیار سخن‌پرداز (برون‌گرا) و گاهی ساکت و خاموش (درون‌گرا)؛ گاهی امیدوار و آرزومند و گاهی ناامید و حتی دست به خودکشی می‌زند. همچنین در آستانهٔ این داستان آمده: «جلوی پنجره در حیاط سه تا مرغ به زمین نوک می‌زدند، با پاهای خود خاک باغچه را پخش می‌کردند. یک مرغ و خروس لب حوض رفته، آب می‌خوردند و پس از فرودادن هر چکه آب، سرهایشان را به طرف هم چرخانده، به هم نگاه می‌کردند» (همان: ۱۷). این صحنه ارتباط نزدیکی با صحنهٔ پایانی داستان دارد. درواقع، این سه پرنده‌ای که در جستجوی غذا به زمین نوک می‌زنند و خاک باغچه را زیر و رو می‌کنند، دلالتی بر شخصیت‌های مادر خسرو، مادر فروغ و دوست خسرو دارند که برای دیدن عروس و داماد (خسرو و فروغ) به رودسر رفته‌اند و زمانی که به آنجا می‌رسند، نشانی از عروس و داماد نمی‌بینند و جست‌وجوکنان تمام اتاق‌های خانه را زیر و رو می‌کنند. این مرغ و خروسی هم که لب حوض رفته و آب می‌خورند و به هم نگاه می‌کنند، به شخصیت‌های فروغ و خسرو دلالت دارند که خانه‌ای را در کنار دریا (لب حوض) برای زندگی‌کردن در نظر گرفته و در آن ساکن شده‌اند و پس از مدتی، خسرو خود را به دریا می‌اندازد و آن‌قدر از آن آب می‌خورد تا غرق شود. هنگامی که فروغ در ایوان خانه از غرق‌شدن خسرو آگاه می‌شود، چشمانش را به طرف او گردانده و بی‌حال روی زمین به او نگاه می‌کند.

شروع با شخصیت‌پردازی

شخصیت در یک اثر نمایشی یا روایی، فردی است که داری ویژگی‌های اخلاقی و ذاتی است که آنها از طریق رفتار و گفتارش متجلی می‌شوند. «موفق‌ترین شروع‌های داستان، شخصیتی واقعی و خالص را به خواننده نشان می‌دهند، بیشتر داستان‌ها دربارهٔ انسان‌هاست» (کرس، ۱۳۹۱: ۲۵). در داستان کوتاه، اغلب یک یا حداکثر دو شخصیت اصلی حضور دارند و پرداخت شخصیت بسیار محدود است. در چنین آستانه‌هایی معمولاً شخصیت(های) اصلی و نه فرعی، محور عمل و کانون توجه خواننده قرار می‌گیرد؛ البته اگر شخصیت فرعی برای شناساندن شخصیت اصلی به خواننده و انتقال اطلاعات مهم او به‌کار رود، می‌توان در آستانهٔ داستان بیاید.

نمونهٔ چنین شروعی در داستان «شیک‌پوش» از مجموعه داستان چمدان و داستان «یکه و تنها» از مجموعه داستان میرزا دیده می‌شود. همچنین، راوی/نویسنده در این داستان‌ها با استفاده از شگرد شرح و تفصیل ماجرا که زیرمجموعهٔ متمرکزکنندهٔ روایی «وضوح نمایی» است، آستانه را به میانه پیوند زده‌است.

راوی در بخش آستانهٔ داستان شیک‌پوش ابتدا با ذکر خصایص باطنی آقای نواپور مثل منورالفکری، فاضل و اندیشمندبودن، به‌روز بودن و ... و سپس با پردازش مفصل‌تر به ظاهر آراسته او (مثل اصلاح سر و صورت، پاک‌کردن چشم‌ها با دستمال ابریشمی، پوشیدن پالتو و لباس‌های قیمتی و زیبا و ...) قصد دارد غرب‌زدگی و تجددگرایی ایرانیان را در دورهٔ رضاشاه در قالب چنین شخصیتی برای خواننده ملموس و قابل درک سازد: «آقای نواپور را نمی‌شناسید؟ ایشان از جوان‌های متجدد و منورالفکر و با ذوق هستند...» (علوی، ١٣٥٧: ٦٩). جملهٔ آغازین داستان، جملهٔ پرسشی دربارهٔ ناشناس‌ماندن شخصیت آقای نواپور است که به دو صورت قابل خواندن است: یکی اینکه، با لحنی تعجب‌برانگیز خوانده شود که در این صورت شهرت و معروفیت او به ذهن القا می‌شود که در این معنا با شهرت‌طلبی و معروفیت او در میان مردم شهر در میانهٔ داستان تناسب دارد؛ و دوم اینکه به شکل پرسش انکاری خوانده شود که در این صورت این مفهوم را به ذهن انتقال می‌دهد که هیچ‌کس نمی‌تواند شخصیت واقعی آقای نواپور را بشناسد و او دارای شخصیتی چندلایه است؛ به همان صورت که راوی در میانهٔ داستان دربارهٔ او بسیار دچار تناقض‌گویی می‌شود. در این معنا، راوی می‌خواهد از همان ابتدا به مخاطب هشدار دهد که با هوشیاری به شرح کردارها و سخنان آقای نواپور توجه کند و دچار «خطای تأییدی[١]» و یا «لنگر ذهنی[٢]» نشود و با کنار هم گذاشتن رفتارهای متناقض او پی به نیت و باطن او ببرد. یکی دیگر از نکات قابل توجه در این داستان کاربرد خطاب‌های محترمانه، همچون ضمایر جمع (ایشان)، فعل‌های جمع (می‌کردند، نبودند و ...) و عبارات و کلمات احترام‌آمیز (معظم‌له، فرمودند، تشریف آوردند و ...) برای آقای نواپور است و کاربرد الفاظ و عبارات متواضعانه و کوچک‌کننده (بنده، عبد ضعیف، عرض می‌کنم و ...) یا فعل و ضمیر مفرد برای راوی است. کارکرد این بیان دوگانه، غالباً جنبه‌ای استهزاآمیز و طنزگونه دارد که راوی به شکل غیرمستقیم و با جای‌گذاری سرنخ‌هایی در طول داستان می‌خواهد جنبهٔ عکس معنای چنین القاب و عناوینی را به ذهن مخاطب انتقال دهد. ازجمله این نشانه‌ها عبارت‌اند از: ١- کاربرد بسیار قیدهای تأکیدی، التزامی و سلبی نظیر قطعاً، صدالبته، بی‌شک، ابداً، نعوذبالله و ... در کنار کاربرد بسیار از ضمایر و افعال جمع و احترام‌آمیز، این پرسش و تردید را در ذهن خواننده ایجاد می‌کند که اگر واقعاً آقای نواپور حقیقتاً فردی بلندمرتبه است، پس این همه پافشاری راوی برای اثبات چنین ویژگی‌هایی برای او به چه معناست؟ مثلاً ویژگی «منورالفکر و متجددبودن» آقای نواپور، چهارمرتبه در آستانه و هجده‌بار در میانهٔ داستان تکرار شده‌است؛ ٢-

فراوانی تناقض‌گویی‌های راوی دربارهٔ خوی‌وخصلت آقای نواپور، دومین سرنخ داستان است؛ برای مثال، در تقابل کودنی و باهوشی آقای نواپور آمده‌است: «آقای نواپور دارای معلومات عالیه بودند و از این حیث قطعاً جزو طبقهٔ ممتاز ایران به‌شمار می‌رفتند. ایشان تا کلاس متوسطه را در مدرسهٔ آمریکایی طی‌کرده ولی از آنجا که فوق‌العاده باهوش و زرنگ بودند و گویا دومرتبه در امتحان آخر سال موفقیت حاصل نکردند» (همان: ۷۳)؛ و ۳- اقرارهای غیرمستقیم راوی به شخصیت و اندیشهٔ آقای نواپور؛ برای مثال، راوی به شخصیت خوش‌گذران و بیهوده‌کار نواپور این چنین اشاره می‌کند: «البته من به هیچ‌وجه نمی‌خواهم به آقای نواپور که از جوانان منورالفکر هستند، توهین‌کنم و نعوذبالله بگویم که ایشان هم مانند بعضی اشخاص نصف بیشتر عمرشان را در کافه‌ها می‌گذرانند» (همان: ٦٩). در واقع، راوی با زیرکی و هنرمندی بسیار زمانی جملهٔ وابستهٔ «که ایشان از جوانان منورالفکر هستند» را در آستانه و سراسر داستان به‌کار می‌برد که قصد دارد یکی از نقاط منفی (مانند نادانی، ظاهربینی، ریاکاری، رشوه‌گیری و ...) آقای نواپور را افشا کند. بنابراین، راوی همچون ستایشگران قرون گذشته و شاعران درباری با کاربرد کلمات و جملات فاخر، قصد دارد فضل‌فروشی و بلندمرتبگی افراد تازه‌به‌دوران‌رسیده و غرب‌زده‌ای امثال نواپور را به سخره بگیرد و یاوه‌گویی و بی‌مایگی شخصیت مزوّر او و امثال او را در قالب پارودی و استعارهٔ تهکمیه برجسته‌تر و زننده‌تر نشان دهد.

شروع با کشمکش

طرح داستان کوتاه همواره از برخورد عمل شخصیت اصلی داستان با عمل شخصیت‌های مخالف و یا مانع درونی و بیرونی بهره‌مند است و این امر سبب ایجاد کشمکش و در نتیجه، تفردیابی و کانون‌شدگی شخصیت اصلی می‌شود. منتقدان ادبیات داستانی می‌گویند: «همهٔ ما مایلیم در داستان وقوع مشکلی و سپس حل آن را مشاهده کنیم... داستان حرکتی از آشفتگی به سمت وحدت است. تنها در این حالت است که روابط میان عناصر داستان معنا می‌یابد و طرح داستان شکل و ساختمانی منسجم پیدا می‌کند؛ در چنین حالتی، داستان واجد عنصر ناسازگاری است» (مستور، ١٣٨٤: ٢٠). در اهمیت وجود کشمکش در هر طرح داستانی دربارهٔ تعریف داستان آمده است: «در ادبیات داستانی عموماً داستان دربرگیرندهٔ نمایش تلاش و کشمکشی میان دو نیروی متضاد و یک هدف است» (Shipley، ١٩٧٠: ٢٤).

نمونهٔ این نوع آستانه، در داستان «نامه‌ها» و نیز در آستانهٔ داستان «دزاشوب» و «چمدان» که ترکیبی از صحنه‌پردازی و کشمکش است، مشهود است. از لحاظ چگونگی پایان‌یافتن آستانهٔ

این داستان‌ها باید گفت که در داستان «نامه‌ها» راوی بر مبنای جلب‌کردن توجه شخصیت اصلی به چهرهٔ زشت خود که زیرمجموعهٔ متمرکزکنندهٔ روایی «وضوح‌نمایی» قرار می‌گیرد، آستانه را به انتها رسانده‌است؛ در واقع در این شگرد، راوی توجه خواننده را به این نکته جلب می‌کند که فلان شخصیت چیزی را دیده؛ نه اینکه خود شخصیت بگوید چیزی را دیده‌است؛ زیرا گونهٔ اخیر، زیربخش متمرکزکنندهٔ روایی «ورود» قرار می‌گیرد (ر.ک Funk، ١٩٨٨: ١٠٨). بر اساس همین نکته است که شگرد شرح و تفصیل ماجرا نیز در زیرمجموعهٔ «وضوح‌نمایی» قرار می‌گیرد؛ زیرا راوی با شرح و بسط‌دادن واقعه، گفت‌وگو، توصیف و ... توجه خواننده را بر روی چنین مسائلی متمرکز و معطوف می‌کند. داستان «دزاشوب» نیز با استفاده از شگرد شرح و تفصیل رابطهٔ میان دو شخصیت که زیرمجموعهٔ متمرکزکنندهٔ «وضوح‌نمایی» قرار می‌گیرد، به میانهٔ داستان متصل شده‌است.

در داستان «دزاشوب» و «چمدان» کشمکش اگرچه جنبهٔ بیرونی دارد؛ اما در اصل بیانگر اختلاف عقاید و تضاد گفتمانی میان آنهاست؛ مثلاً در داستان چمدان، اگرچه خفه‌کنندگی، تیرگی و شدت گرمای هوای شهر برلین و فشار دود کارخانه‌ها و مه جنگل‌ها بر تن و جان، شرایط را برای راوی تحمل‌ناپذیر کرده و او را در برابر محیط قرار داده‌است؛ اما این نوع کشمکش بیرونی در آستانه، نخستین نشانه از تضاد گفتمانی پدرسالاری و آزادی‌طلبی میان پدر و پسر در ادامهٔ داستان است.

خواننده در بخش آستانهٔ داستان «نامه‌ها» با شخصیتی مضطرب روبه‌رو می‌شود که با دو دست صورتش را پوشانده و نمی‌خواهد صورت خود را در آینه ببیند. او پیوسته و دیوانه‌وار در اتاق کوچکش از این سو به آن سو می‌رود و احساس می‌کند هیچ جای امن و راحتی در زندگی برایش باقی نمانده‌است. دوستان و اطرافیانش نیز با کینه و بغض با او رفتار می‌کنند. بنابراین، در بخش آستانهٔ این داستان، ضمن اشاره به ناسازگاری دوجانبهٔ میان قاضی و دوستانش، به کشمکش درونی قاضی با خودش نیز اشاره شده‌است: «با دو دستش صورتش را پوشانده بود و در اتاق کوچکش، در اتاق گرم و مطبوعی که پرده‌های کلفت و خوش‌رنگ آن را از دنیای خارج جدا کرده‌بود، راه می‌رفت. بیرون سرد بود و برف می‌آمد. بوران غوغایی راه انداخته بود» (علوی،١٣٨١: ٧). تسلط آب و هوایی طوفانی و سرد بر فضای آستانه مظهری از تعامل تنش‌آمیز و ناسازگار میان قاضی و اطرافیانش است که یا دیگران او را به‌واسطهٔ چهرهٔ زشتش مسخره و تحقیر می‌کنند یا او با دیگران (مثل یارمحمد و متهمان) رفتاری ددمنشانه و

خشونت‌آمیز دارد؛ از این رو، قاضی پس از پایان کارش، با پناه‌بردن به اتاق گرم و کوچکش که دارای پرده‌های کلفت و ضخیم (نمودی از فاصله‌گیری از محیط) است از چنین تنش‌هایی دوری می‌گزیند. از طرفی، اصولاً یکی از ویژگی‌های داستان‌نویسی علوی، تکرار جملهٔ کلیدی و سرنوشت‌ساز در داستان‌هایش مثل رقص مرگ، شیک‌پوش، سرباز سربی، یک زن خوشبخت، نامه‌ها، پنج‌دقیقه پس از دوازده و... است که با این جمله، کنجکاوی و تمرکز خواننده را از آغاز تا انتهای داستان روی شخصیت جلب می‌کند و سبب انسجام ذهنی خواننده و انتقال مؤثرتر محتوا و خلق‌وخوی شخصیت اصلی به او می‌گردد. در این داستان نیز راوی/نویسنده با تکرار عامدانه و هنرمندانهٔ جملهٔ آغازین آستانه در صفحات ۹، ۱۱، ۲۶، ۲۹ و ... قصد دارد تا ضمن انسجام‌بخشی به متن حجیم داستان (در مقایسه با دیگر داستان‌های علوی) خواننده را مطمئن سازد که شخصیت اصلی (قاضی) در حال کشمکش با مسئله‌ای مهم و سرنوشت‌ساز است. این کشمکش درونی، در قالب سؤال و جواب از خود و مشکلات جسمانی (درد سینه، سردرد، فشار عصبی و ...) در سراسر داستان عینیت می‌یابد. اینکه قاضی توان دیدن صورتش را در آینه ندارد و اصلاً از آینه استفاده نمی‌کند: «در این اتاق آینه‌ای نبود. اصلاً در خانهٔ او آینه کم وجود داشت. فقط برای دخترش آینه‌ای تمام‌قد خریده بود. هرگز به آن اتاق پا نمی‌گذاشت...»(همان: ۸) به سبب زشتی و بدترکیبی چهره‌اش است و هدف راوی/نویسنده از دست‌مایه قراردادن زشتی چهرهٔ قاضی، القای مؤثرتر و ملموس‌تر زشتی و پلیدی باطن اوست. در ادامهٔ داستان، به کشمکش میان ذاکری و قاضی اشاره می‌شود و شخصیت ذاکری به گونه‌ای دیگر، نقش همان آیینهٔ آغاز داستان را بازی می‌کند. بنابراین، به همان شکل که پوشاندن کامل صورت رفته‌رفته در طول داستان به آشکارکردن آن می‌انجامد (تغییر ظاهری)، ترس قاضی از مواجهه با گذشته و کردارهای ناپسندش تبدیل به اعتراف و اظهار پشیمانی می‌گردد (تغییر باطنی). همچنین، تقابل آیینهٔ تمام‌قد با آیینهٔ کوچک مقعر تقابل شخصیت مثبت دختر با شخصیت منفی پدر است؛ زیرا دختر به دلیل ویژگی‌های مثبتش چه از لحاظ ظاهری و چه باطنی به دنبال تصویری کامل و روشن (آیینه تمام‌قد) از خود است؛ اما پدر به دلیل ویژگی‌های منفی‌اش چه از لحاظ ظاهری و چه باطنی به دنبال تصویری غیرواقعی و تغییریافته (آیینه مقعر) از خود است.

شروع با گفت‌وگو

گفت‌وگو، در معنای مکالمه، صحبت‌کردن یک شخص با خود و یا دو یا چند نفر است. گفت‌وگو سبب درستی گفته‌های نویسنده دربارهٔ اشخاص داستانی می‌شود و احساسات و

اعمال شخصیت‌ها را قانع‌کننده و مقبول جلوه می‌دهد. به‌علاوه، گفت‌وگو خواننده را از خواندن راحت می‌کند؛ چون روایت در حقیقت افشای اطلاعات خاموش؛ اما گفت‌وگوی منثور، صدای کلام است؛ همچنین، گفت‌وگو قوی‌ترین، جذاب‌ترین و مناسب‌ترین شیوه برای دادن اطلاعات مشخص به خواننده است (ر.ک: بیشاپ، ١٣٨٣: ١٦٠و ٢٣٨).

در داستان‌های معمایی و کارآگاهی علوی مانند داستان «خائن» معمولاً پرسش‌وپاسخ‌هایی بین دو نفر که معمولاً نقش بازپرس و متهم دارند، رد و بدل می‌شود. ز سویی هم راوی/نویسنده با استفاده از شگرد شرح و تفصیل ماجرا که زیرمجموعهٔ «وضوح نمایی» قرار دارد، آستانه این داستان را خاتمه داده‌است.

خواننده از جملهٔ آغازین آستانهٔ داستان «خائن» با ساختار گفت‌وگویی و پرسش و پاسخ داستان آشنا می‌شود. در این زمینه، روحیهٔ کنجکاو شخصیت روزنامه‌نگار و اطلاعات ناقص شخصیت مأمور سابق آگاهی سبب تشدید و تداوم پرسش و پاسخ و برجسته‌شدن عنصر گفت‌وگو در آستانهٔ داستان شده‌است: «پنج‌نفر بیشتر دست‌اندرکار نبودند و از آنها یک نفر خائن بود. این پنج‌نفر تقریباً –درست نظرم نیست– کمیتهٔ انتخابات را تشکیل می‌دادند... چیز غریبی است. کجایش غریب است؟ امروز به نظر شما عجیب می‌آید. ولی آن روزها این فکرها ابداً به خاطر آدم نمی‌آمد...» (علوی، ١٣٨١: ١٧٩). ویهارت دربارهٔ آغاز چنین داستان‌هایی می‌گوید که «اگر معرفی کارآگاه و متهم در آستانه انجام نشود، خواننده احساس می‌کند که نویسنده او را فریفته‌است» (wiehardt، ١٩٧٣: ١٨). در آستانهٔ این داستان نیز میان مأمورسابق آگاهی و روزنامه‌نگار مکالمه‌ای درمی‌گیرد که از زاویهٔ دید دانای‌کل محدود بیان شده‌است. گزینش چنین دیدگاه روایتی، سبب تشدید جنبهٔ رازگونه و معمایی داستان شده و خواننده همانند بازپرسان تنها رفتار ظاهری و مستندات محسوس را در اختیار دارد. علوی در چنین شروعی، ضمن ارائهٔ خلق‌وخوی شخصیت‌ها، به دنبال پیشبرد عمل داستانی و افزایش میزان تحرک آستانه‌اش است تا کنجکاوی خواننده را برانگیزد و او را به خوانش ادامهٔ داستان برای پی‌بردن به راز و رمزها و پرسش‌های بی‌پاسخ ترغیب کند. البته به سبب خصلت سیاسی اجتماعی این داستان، گاهی عنصر گفت‌وگو در خدمت بیان عقاید و مرام‌های سیاسی اجتماعی قرار می‌گیرد و توجه مخاطب از صحبت شخصیت داستانی به اطلاعات ارائه‌شده معطوف می‌شود.

از گفت‌وگوی آغازین آستانه می‌توان فهمید که مأمورسابق آگاهی، شناخت دقیقی از فرد خائن ندارد و این امر سبب می‌شود که بسیاری از یقین‌های او در سراسر داستان واهی از کار

دربیاید. جملات و عباراتی نظیر «درست نظرم نیست، نفهمیدم که چه شد، این فکرها ابداً به خاطر آدم نمی‌آمد» و کاربرد قیدهای تردیدبرانگیز مانند «تقریباً، شاید و ...» همگی بیانگر ساده‌لوحی و عدم‌تعمق مأمور سابق آگاهی در اتفاقات رخ داده‌است. خواننده با نگاه به سخنان مأمورسابق آگاهی ضمن پی‌بردن به کج‌فهمی و ساده‌لوحی او، می‌تواند به بازیچه واقع‌شدن و انفعال او نیز پی‌ببرد؛ زیرا قدرت اندیشه از او گرفته‌شده و پس از گذشت سالیانی درمی‌یابد که «آن روزها این فکرها ابداً به‌خاطر آدم نمی‌آمد» (علوی،۱۳۸۱: ۱۷۹). بیان قیدهای «ابداً، جداً و...» در سخنان مأمورسابق، مؤید چنین انفعال و اطاعت کورکورانه است. اینکه روزنامه‌نگاری دربارهٔ مسائل سیاسی کشورش و کشته‌شدن مخالفان دولت دچار شگفتی و تحیر شود و بگوید: «چیز غریبی‌است» (همان: ۱۷۹)، روشنگر ناآگاهی او از حوزهٔ سیاست و پرهیز از هرگونه فعالیت سیاسی است؛ همان‌طور که خودش در میانهٔ داستان می‌گوید: «من هیچ وقت در جریانات سیاسی نبوده‌ام و اگر اتفاقاً امروز مرا جزو روزنامه‌نویسان می‌بینید، فقط کنجکاوی مرا به اینجا کشانده» (همان: ۱۸۹). البته پرسش‌برانگیز است که صرفاً بخواهیم انگیزهٔ کنجکاوی را دلیل پرسش‌وپاسخ میان دو شخصیت و بیان خاطرات سیاسی به روزنامه‌نگاری که علاقه‌ای به مسائل سیاسی ندارد، بدانیم و همین امر، سبب کاهش میزان حقیقت‌مانندی و اقناع‌کنندگی داستان و سستی پیرنگ آن شده‌است.

شروع مبهم

این‌گونه شروع در داستان‌های بزرگ علوی به دو شکل ایجاد می‌شود: ۱- ابهام‌آفرینی؛ و ۲- رمز و راز.

ابهام‌آفرینی

ابهام‌آفرینی، شیوه‌ای هنری است که نویسنده یا شاعر از آن به‌عنوان ابزاری کارآمد برای ارتقا و جذابیت اثرش بهره‌می‌گیرد. از راه‌های ایجاد ابهام در داستان، پرسش‌برانگیزی، کاربرد گفت‌وگوهای مبهم و «گاهی هم خواننده نه با چند شخصیت، بلکه با یک شخصیت منزوی و منفرد روبه‌رو می‌شود که با هیچ‌کس صحبت نمی‌کند؛ بلکه خاطراتی معمولاً حسرت‌بار یا دردناک از گذشته را ناخواسته در ذهنش مرور می‌کند» (پاینده،۱۳۹۰: ۲۹۲).

این نوع شروع در داستان «رقص مرگ» که در آن به تمثیل و خرافه‌ای قرون وسطایی در میان مردم فرانسه اشاره شده‌است و نیز داستان «یه‌ره‌نچکا» مشهود است. همچنین، این دو آستانه همانند اغلب آستانه‌های داستان‌های علوی، از طریق شگرد شرح و تفصیل ماجرا یعنی«وضوح‌نمایی»

آستانه به بخش میانی داستان پیوند خورده‌است.

راوی در آغاز داستان یه‌ره‌نچکا با لحنی نامطمئن و پرابهام به مرور خاطرات حسرت‌بار در ذهنش می‌پردازد و خواننده را با فضایی لغزان روبه‌رو می‌کند که نشأت‌گرفته از کلمات، قیدها، افعال و به‌طور کل جملات مبهمی است که ناآگاهی و عدم‌قطعیت را برجسته می‌سازند. در این باره، تمام رفتار و گفتار راوی نیز سرشار از تردید و پرسش است و هیچ چیز در آستانهٔ این داستان قاطع و روشن نیست.: «جز این اسم هیچ‌چیزش را نمی‌دانم. سیاهی بی‌رنگی از او باقیمانده. اسمش را هم درست بلد نیستم. وقتی ازش پرسیدم: اسمت چیست؟ گفت: یه‌ره‌نا. از خودش که صحبت می‌کرد، معلوم می‌شد که دیگران او را یه‌ره‌نکا می‌نامند و در آن عالم یگانگی و دورویی که تنهایمان درهم‌آمیخته و روح هایمان در دنیاهای شومی پرپر می‌زد، من به او یه‌ره‌نچکا می‌گفتم. دیشب بود یا یک‌ماه پیش؟یا چندسال پیش؟چه بود؟» (علوی، ١٣٨١: ١٢٣). آغازین جملهٔ داستان با فعل «نمی‌دانم» بیان شده‌است، سایر افعال این‌چنینی مانند «بلدنبودم، خیال‌می‌کردم، بی‌فایده بود، ممکن‌است و...» که از زبان شخصیت اصلی داستان بیان می‌شوند، مفهوم تردید و ناآگاهی را در به ذهن خواننده القا می‌کنند. این افعال در کنار کاربرد قیدهای تردید و عدم‌قطعیت نظیر «شاید، فرضاً و...» و کاربرد پربسامد جملات پرسشی «دیشب بود یا یک‌ماه پیش؟ یا چندسال پیش؟ چه بود؟» (همان: ١٢٣) و نیز کاربرد کلماتی نظیر «لغزنده، شناور، متلاشی، گسسته و...» سبب تحکیم ابهام‌برانگیزی و نامطمئنی آستانهٔ داستان شده‌اند و از این رو، حس کنجکاوی و تعلیق را در وجود خواننده برمی‌انگیزند. بر این اساس، خواننده به‌محض خوانش آستانه درک می‌کند که قرار است با داستانی که جنبهٔ واقعیت در آن مخدوش‌شده و عمدتاً جنبهٔ سورئال پیداکرده، روبه‌رو شود. اشارهٔ راوی به رنگ‌سیاه در دومین جملهٔ آستانه، سبب‌شده کمتر چیزی در داستان وجود قطعی، روشن و زندهٔ خود را به نمایش بگذارد و از این‌رو، با روال داستان و ابهام‌برانگیزی آن در تناسب است. غالباً این سیاهی در ارتباط با یه‌ره‌نچکا و راوی نمود می‌یابد: «یه‌ره‌نچکا جامه‌ای از حریر سیاه بر تن داشت. زلف‌های بورش نیز سیه‌فام می‌نمود. رگ‌های سیاه در ساق‌های سفید او علامت راه‌روی زیاد مانند چهارچوب سیاهی بود...» (همان: ١٢٨)، «رب دوشامبر سیاه مرا بر تن کرد... اتاق من تاریک بود...کمی خندهٔ روز را وارد سلول تاریک من می‌کرد» (همان: ١٢٦ و ١٢٨) که این امر، نشانه‌ای از اندوه و حسرت راوی بر از دست‌دادن یه‌ره‌نچکا و نیز اندوه یه‌ره‌نچکا بر از دست‌دادن معشوقش؛ همان‌گونه که در بخش «گنبدسیاه و بانوی اول» از منظومهٔ هفت‌پیکر

نظامی، این اندوه و حسرت سبب سیاه‌پوشی مردمان شهر شده‌بود. همچنین، این سیاه‌پوشی یه‌ره‌نچکا، نشأت‌گرفته از عذاب‌ها و آزارهایی که از سوی فاشیست‌ها به او شده‌است و به‌طور تلویحی، به ناآشنایی و جهل ذهنی راوی و یه‌ره‌نچکا نسبت به یکدیگر نیز اشاره دارد؛ چرا که ارتباط و معاشرت آنان سریع و کوتاه‌مدت بوده‌است. در جملهٔ ابهام‌برانگیز «در آن عالم یگانگی و دورویی که تنهایمان درهم‌آمیخته و روح‌هایمان در دنیاهای شومی پرپر می‌زد» (همان: ۱۲۳) راوی به رابطهٔ جسمی و روحی دو انسان در شرایط نامساعد اجتماعی اشاره کرده‌است. اگرچه جسم راوی و یه‌ره‌نچکا در کنار هم است، در واقع، راوی فردی افسرده و دارای روح و جانی منجمد است و یه‌ره‌نچکا اگرچه سرشار از شور و احساس است، از لحاظ جسمانی بسیار شکنجه و آزاردیده و شخصیت انسانی‌اش لگدکوب شده‌است. ذکر عبارت مبهم «دنیاهای شوم» نیز تأکیدی بر همین اوضاع نامطلوب درونی هر دو شخصیت است. همچنین، اشاره به جنبهٔ سایه‌واری یه‌ره‌نچکا: «یه‌ره‌نچکا جفت من بود، سایهٔ من بود» (همان: ۱۳۱) نشانگر رویکرد آرمانی، ماورائی و آسمانی به زن است که راوی به شکل دیگر، یعنی «خیال بی‌شکل» از آن در آستانه نیز نام برده‌است و این خیال‌های بی‌شکل، بارقه‌های امید و عشق است که گه‌گاه در سختی‌ها و تاریکی‌های زندگی نمایان می‌شوند. از آنجا که این نور عشق و امید توسط یه‌ره‌نچکا در زندگی تاریک و افسردهٔ راوی تابیده شده‌است، راوی او را به این شکل خطاب می‌کند.

شروع با رمز و راز

چنین آغازی، خواننده را در وضعیتی دلهره‌آور قرار می‌دهد که می‌داند قرار است چیزی اتفاق بیفتد، بدون اینکه بداند آن چیز چیست. برای پرهیز از پیچیدگی داستان و ملال‌آوری ذهن خواننده، معمولاً نویسنده سرنخ‌هایی هرچند اندک در آغاز داستان قرارمی‌دهد. از طرفی، «رمز و راز باید چیزی باشد که ارزش کشف‌کردن را داشته باشد، باید روی موقعیت فعلی تأثیر بگذارد، باید در متن داستان اهمیت زیادی داشته‌باشد» (دیبل، ۱۳۹۱: ۲۲۵).

چنین شروعی در داستان‌های «دربدر» و «میرزا» به شکل ترکیبی با شخصیت‌پردازی مشهود است؛ اما می‌توان گفت که این عنصر در آستانهٔ این دو داستان برجستگی بیشتری دارد؛ همان‌طور که در داستان «خائن» نیز که آغازش با گفت‌وگو شروع می‌شود، عنصر رمز و راز دیده می‌شود. به‌طور کل، در داستان‌های بزرگ علوی که جنبهٔ معمایی و کارآگاهی‌شان برجسته‌است، عنصر رمز و راز نمود دارد. در چنین داستان‌هایی «اساس سبک علوی، بر

گفت‌وگوی دو شخصیت سهیم در یک راز قرار دارد؛ رازی که ریشه در خاطرات و زندگی آن دو دارد...کشف راز خط اصلی ماجرا را می‌سازد و هول و ولای داستان و عامل جلب‌کنندهٔ خواننده را می‌سازد» (میرعابدینی، ١٣٨٧: ٤٢٤). از سویی هم راوی/ نویسنده آستانهٔ داستان‌های «میرزا» و «دربدر» را نظیر اغلب آستانه‌ها با استفاده از شگرد شرح و تفصیل ماجرا که زیرمجموعهٔ متمرکزکنندهٔ روایی «وضوح‌نمایی» است، به پایان رسانده‌است.

راوی در ابتدای داستان «دربدر» با غیرعادی نشان‌دادن آدم‌ها و شرایط داخل هتل، حضور چند پاسبان و کارآگاه، بازررسی‌شدن مهمان‌ها، درگوشی صحبت‌کردن پیشخدمت هتل با قماربازان و ... قصد دارد خواننده را با ساختار معمایی و رازآمیز آن آشنا سازد: «در هتل آمزه، آدم‌هایی دیده می‌شدند که شباهت به مهمانان عادی نداشتند. وقتی دم در مهمانخانه و قمارخانه و نزدیک آن چند پاسبان به چشم خوردند، دیگر شکی نبود که حادثه‌ای باید در هتل و در کازینو رخ داده باشد که کارآگاهان را بدانجا کشانده‌است...»(علوی، ١٣٨٣: ٧٠). غیرمعمول‌بودن شرایط و آدم‌ها و حادثهٔ نامشخص اتفاق‌افتاده در آستانه سبب برانگیخته‌شدن حس کنجکاوی مخاطب برای ادامهٔ خوانش داستان می‌شود تا همانند کارآگاهان حوادث و گفتارها را کنار هم گذارد و راز اصلی داستان را کشف کند. از دیگر شگردهای راوی برای جذب بیشتر مخاطب به درون داستان رازآمیزش، تغییر زاویهٔ دید از سوم شخص به دوم شخص است: «داخل سرسرای کازینو که می‌شدی آنها مهمانان را برانداز می‌کردند» (همان: ٧٠). این تغییر دیدگاه هنرمندانه، زمانی رخ می‌دهد که راوی قصد دارد مخاطب را از فضای کلی و بیرونی هتل به درون آن و صحنهٔ اصلی داستان وارد سازد. همچنین، استفادهٔ برجسته از فعل‌های استمراری در آستانهٔ داستان، یکی دیگر از شگردهایی است که راوی/نویسنده از طریق آن توانسته فاصلهٔ خواننده را با رویدادهای داستان کم کند و از طرفی، این کاربرد زمانی با ساختار معماگونه و رازآلود داستان نیز ارتباط دارد؛ زیرا تداوم رویدادها و گفت‌وگوها و تکمیل زنجیره‌وار آنها، سبب نظم‌دهی به ذهن کنجکاو خواننده می‌شود و ضمناً این زمان فعلی، القاگر اثرگذاری عمیق حوادث و زندگی گذشتهٔ شخصیت‌ها (پرنسس و دکتر حجت) در سرنوشت کنونی‌شان نیز هست. همچنین، در آستانهٔ داستان گفته شده: «پرنسس نارسیس سر میز چهارم بازی می‌کند و دارد می‌بازد» (همان: ٧٠).

شروع بی‌ارتباط یا جدا از متن

یکی دیگر از آستانه‌های داستان کوتاه، ساختاری است که در آن صحنهٔ آغازین با داستانی که

پس از آن می‌آید، مستقیماً ارتباطی ندارد. در حقیقت، «نویسنده می‌خواهد خوانندهٔ این نوع افتتاحیه را که نمایشی است، به‌سرعت درک کند و فقط بعداً که در جایی از داستان قرار گرفت، تأثیر و معنی خاص آن مشخص شود. در واقع، افتتاحیه، قلاب‌دار نیست و خود به تنهایی یک صحنهٔ مستقل است که فشرده، سریع، مختصر و مفید است. این شگرد ممکن است نسبت به سایر شگردها، خواننده را کمی دیرتر به درون داستان بکشد و متقاعد کند. در روایت‌هایی که نویسنده چنین شگردی را به‌کار می‌گیرد، داستان کم‌کم به صحنهٔ افتتاحیه می‌رسد» (بیشاپ، ۱۳۸۳: ٤٦٠-٤٦٢). علوی در چنین آغازهایی با بیانی نقلی به شرح اجزای محیط و میزان اهمیت و حقیقت‌مانندی داستان پیش‌رو می‌پردازد. نمونهٔ چنین شروعی در داستان‌های «تاریخچهٔ اتاق من» و «یک زن خوشبخت» مشهود است که البته آستانهٔ داستان «یک زن خوشبخت» را می‌توان شامل دو بخش دانست: یکی، پیش‌آستانه که راوی در آن با اشاره‌کردن به یادداشت‌های خود، قصد دارد جنبهٔ حقیقت‌نمایی و واقع‌گرایی داستان را تحکیم بخشد و ارتباط چندانی با اصل داستان ندارد؛ و دوم، آستانهٔ اصلی داستان که جزئی از اصل داستان است و راوی آن را با استفاده از شگرد کاربرد صحنهٔ پایانی بیان کرده‌است. در واقع، مقدمهٔ نقلی به عنوان پیش‌درآمد داستان اصلی قرار می‌گیرد و معمولاً نویسندگان در قالب «ببین داستان را به این علت نقل می‌کنم» از آن استفاده می‌کنند؛ مثلاً آلفونس دوده این شیوه را با مهارت به‌کار می‌برد (ر.ک: یونسی، ۱۳۷۹: ۱۳۱). راوی/ نویسنده در حوزهٔ پایان‌دهی به آستانهٔ داستان «تاریخچهٔ اتاق من» با به‌کارگیری متمرکزکنندهٔ روایی «ورود» و در داستان «یک زن خوشبخت» با استفاده از شگرد شرح و تفصیل ماجرا یعنی «وضوح‌نمایی» توانسته آستانه را به میانهٔ آن پیوند زند؛ اما در این زمینه چندان موفقیت‌آمیز عمل نکرده و میان بخش آستانه و تنهٔ داستان گسیختگی و انفصال چشمگیری دیده می‌شود؛ از این نظر، از میزان انسجام ذهنی خواننده و تحکیم قرارداد خوانش میان او و داستان و در نهایت، میزان جذابیت آستانه کاسته می‌شود. در این زمینه، یکی از علل نبودِ پیوستگی میان بخش آستانه با میانه در داستان «یک زن خوشبخت»، نبود تناسب میان زمان روایت و زمان خوانش داستان است؛ زیرا زمان روایت بزرگ‌تر و گسترده‌تر از زمان خوانش آن است و این امر، از ویژگی‌های آثار یادداشت‌برداری‌شده و خاطره‌گونه است که در آنها غالباً رویدادهای مهم و به یادماندنی دورهٔ زمانی طولانی در چند صفحه بیان می‌شوند.

با وجود اینکه داستان «یک زن خوشبخت» داستانی شخصیت‌پردازانه با محوریت شخصیت اقدس‌خانم

است و راوی در سراسر داستان به شرح خصایص روحی و شخصیتی او پرداخته؛ اما در آستانه هیچ اشاره و دلالتی به خلق‌وخو و صفات رفتاری و باطنی او نشده‌است و خواننده نمی‌داند که قرار است با چه نوع شخصیت یا شخصیت‌هایی روبه‌رو شود و گویی او به‌طور ناگهانی وارد جریان و میانهٔ داستان می‌شود: «از این یادداشت‌هایی که در عرض پنج شش‌ماه از زمان فوت اقدس‌خانم جمع کرده‌ام، می‌شد داستان شیرینی درست کرد...» (علوی، ١٣٨١: ١٣٣). دلیل اینکه راوی/ نویسنده در این داستان از پیش‌آستانه استفاده کرده‌است، ضمن واقعی جلوه‌دادن یک یا چند شخصیت و رویداد و افزایش جنبهٔ حقیقت‌مانندی داستان، اولویت‌دادن به دغدغهٔ جامعه‌شناسی نسبت به مسائل زیباشناسی است. همچنان که این راوی/ نویسندهٔ دغدغه‌مند در میانهٔ داستان با برخورد به اعلامیهٔ فوت اقدس‌خانم، نگرش اجتماعی خود را بازتاب می‌دهد و راه علاج دختران و زنان ایرانی را این‌گونه بیان می‌کند: «لازم نبود که در این اجتماعی که به عقیدهٔ شما زجرش می‌داد، غرق شود. راه دیگر، راه مبارزه با این اجتماع و واژگون‌ساختن آن، هنوز باقی است» (همان: ١٥١). از دیگر شگردهای راوی/نویسنده برای برجسته‌کردن وضعیت نامطلوب زنان در جامعهٔ عصر پهلوی، این است که آستانهٔ اصلی داستان را با صحنهٔ مرگ اقدس، شیون و فغان زنان و ارائهٔ تصویری فرومایه و لاابالی از ننه حسن (زنی مرده‌شور با موهای شانه‌نکرده، خندهٔ ابلهانه و در حال خواندن شعر بندتنبانی) ترسیم کرده و از سویی، برای جلب توجه بیشتر خواننده به اوضاع زنان، شخصیت مردی را در آستانهٔ داستان وارد نکرده-است. در واقع، چنین تصویر نامطلوب و تیره‌ای از زنان، بیانی تراژیک از اوضاع زنان جامعهٔ سنتی ایران دوران پهلوی و نیز باورهای نادرست و مبتذل فرهنگی و اجتماعی است که در چنین جامعه‌ای، زنان به موقعیتی که در آن گرفتار شده‌اند، ناآگاه هستند و اقدامی مؤثر برای بهبود شرایط و ایجاد تغییر در زندگی‌شان نمی‌کنند؛ یا همرنگ جماعت می‌شوند و یا اگر نتوانند، مرگ را راه خلاصی خود می‌بینند.

شروع با صفحه پایانی

در این شگرد، نویسنده از جایی داستان را شروع می‌کند که همه‌چیز به پایان رسیده‌است. بنابراین، داستان از همان آغاز، شتابان و با حرکت سریع به پیش می‌رود و کم‌کم با کم‌شدن سرعت روایت به آغاز داستان نزدیک می‌شود تا روند طبیعی حوادث به مخاطب نشان داده شود؛ البته باید محتاطانه عمل کرد؛ زیرا «هر انحرافی از قصه‌گویی متوالی، پیوسته و خطی باعث می‌شود خواندن داستان دشوارتر شود و تمام توجه به ظرف معطوف شود نه محتوای ظرف؛ متوجه

شیوه شود نه داستانی که شیوه باید در خدمت آن باشد» (دیبل، ۱۳۹۱: ۱۷۱).

نمونهٔ چنین شروعی در داستان‌های «رسوایی» و «پنج‌دقیقه پس از دوازده» دیده می‌شود. همچنین، آستانهٔ این دو داستان از طریق شگرد شرح و تفصیل ماجرا و متمرکزکنندهٔ روایی «وضوح‌نمایی» به تنهٔ داستان متصل می‌شود.

راویِ داستان «رسوایی» با پیش‌کشیدن وضعیت نامتعادل و آشفته در آستانهٔ آن، در واقع سرانجام زندگی زناشویی مه‌لقا خانم و آقای درستکار را پیشاپیش برای خواننده روشن ساخته تا او با خوانش ادامهٔ داستان، علت چنین نزاع و درگیری را دریابد. در آغاز این داستان آمده: «تا موقعی که مه‌لقاخانم از جا درنرفته بود، وضع شب‌نشینی کاملاً عادی می‌نمود» (علوی، ۱۳۸۱: ۱۵۷). خشم و تندی مه‌لقا در شب‌نشینی سرشار از نظم و آرامش، نمایانگر مغایرت او با چنین فضا و محیطی است؛ زیرا به عقیدهٔ فوکو، «قدرت بر سلسله‌مراتب استوار است و در ذاتش ناگزیر می‌بایست بر نظم تأکید کند» (پاینده، ۱۳۹۳: ۷۶). در این باره، کنایهٔ «از جا دررفتن»، هماهنگ با مفهوم بیگانگی مه‌لقا با شب‌نشینی و محیط واقع در آن به‌کار رفته‌است؛ زیرا مه‌لقا که به‌ظاهر خود را همرنگ طبقهٔ اعیان جامعه درآورده و تنها به سبب چهرهٔ ماهش، وارد طبقهٔ ممتاز جامعه شده، به شکل ناخودآگاه و مطابق با رفتار و فرهنگ خانوادگی‌اش(طبقهٔ فرودست) از موقعیت ساختگی‌اش درمی‌رود و نظم و شکوه شبانه و شب‌نشینان را دگرگون می‌کند. همچنین، بیان زیبایی چهرهٔ مه‌لقا با شکوه و زیبایی ظاهری زندگی اعیان در تناسب است و ظاهرپرستی اعیان را گوشزد می‌کند. فعل «نمود» در جملهٔ آغازین داستان، جایگزین فعل‌های دیگرشده و کاربرد آن توسط راوی/نویسنده به شکل آگاهانه و هنرمندانه در خدمت محتوای داستان، یعنی ریاکاری، ظاهرسازی و دروغ است؛ همچنین، با گزینش زاویهٔ دید دانای‌کل محدود میان جلوه‌فروشی امثال آقای درستکار با سطحی‌نگری امثال راوی تناسبی برقرار شده‌است و از همین‌روست که راوی نام او را آقای «درستکار» گذاشته‌است. در آستانه و حتی میانهٔ داستان هرجا راوی نام مه‌لقا را در کنار نام آقای درستکار به‌کاربرده، از خانوادهٔ او نیز یادی کرده‌است. این همنشینی عامدانه، نشانگر ناهمخوانی و بی‌تناسبی طبقهٔ اجتماعی و سطح فرهنگی مه‌لقا و آقای درستکار است و ضمناً بیانگر نگاه تحقیرآمیز و ابزاری طبقهٔ اعیان به طبقات زیردست به‌ویژه دختران آنان است. در نهایت، علوی در چنین شروعی با اشاره‌ای کلی به بی‌ثباتی ایجادشده در شب‌نشینی و مغایرت رفتاری دو شخصیت مه‌لقا و درستکار، سعی‌کرده درونمایهٔ داستان، یعنی اختلاف فرهنگی و اجتماعی دو طبقهٔ فرودست و بالادست جامعهٔ ایران

عصر پهلوی را برای خواننده ترسیم کند.

شروع با مستندسازی

نویسنده در این شیوه به‌وسیلهٔ تاریخ‌های مستند و اسامی مکان‌های خاص، داستان را آغاز می‌کند. اگرچه این شیوه باعث افزایش حس باورپذیری خواننده می‌شود؛ اما در ایجاد رغبت و انگیزهٔ خواننده به ادامهٔ خوانش داستان چندان قدرتمند نیست؛ در واقع، لازم است در کنار استناد به اسامی واقعی و هم‌سو با روایت، یک کشمکش یا صحنهٔ اثرگذار و جذاب هم در کنار آن استفاده شود(ر.ک نوروزیان و دیگران، ١٣٨٥: ٥١).

نمونهٔ چنین شروعی در داستان‌های «احسن‌القصص» و «وبا» مشهود است. آستانهٔ داستان «وبا» با به‌کارگیری متمرکزکنندهٔ روایی «ورود» و آستانهٔ داستان «احسن‌القصص» از طریق متمرکزکنندهٔ روایی «وضوح‌نمایی» (شرح و تفصیل متن نامه) به بخش میانی‌شان متصل شده‌اند.

راوی پیش از روایت متن اصلی داستان «احسن‌القصص»، با استفاده از پیشانی‌نوشتی (گوشواره) مربوط به باب چهل و پنجم کتاب «سفر پیدایش» در مورد داستان حضرت یوسف (ع) و نیز با ارجاع و استناد به روایات و اخبار متعدد در آستانهٔ اصلی داستان، قصد داشته جنبهٔ مستندسازی و حقیقت‌مانندی داستانش را افزایش دهد: «در اخبار و روایات آورده‌اند که چون یوسف را به غلامی به عزیز مصر فروختند، سال‌ها گذشت تا یعقوب‌ابن‌اسحق‌ابن ابراهیم خلیل‌الله خبر یافت که فرزند گم‌گشته‌اش در دیار فراعنه به وزارت نایل آمده...» (علوی، ١٣٨٣: ٥١). علاوه بر سطح اولیهٔ داستان که دربارهٔ محتوای نامهٔ یهودا به یوسف و دردودل‌کردن با اوست، نویسنده/ راوی به شکل خلاقانه با ترکیب دغدغه‌های سیاسی اجتماعی خود با داستان حضرت یوسف (ع)، برداشت سیاسی از یک داستان تاریخی انجام داده‌است که این موضوع، دربارهٔ داستان «وبا» نیز به شکل کم‌رنگ‌تری قابل صدق است. البته جنبهٔ تمثیلی آستانه زمانی آشکار می‌شود که داستان کاملاً خوانده شود وگرنه در خود آستانه بیشتر جنبهٔ مستندسازی و حقیقت‌مانندی غلبه دارد. آغازین جملات داستان رنگ‌وبوی حکایت‌ها و قصه‌های کهن را دارد که با عبارت و کلمات نظیر «آورده‌اندکه...» شروع می‌شوند و راوی آنها نامعلوم است و دارای خصلت کلی‌گویی‌اند. از این رو، چنین شروعی با نوع تاریخی و کهن داستان تناسب و سازگاری دارد. از سویی، آستانهٔ این داستان، حکم دیباچه‌ای دارد که هدف آن، توضیح و تشریح ارزش و اهمیت سند نوشته‌شده توسط یهودا، محتوای آن، چگونگی پیداشدن آن، علت نوشتن آن و... در خارج از شکل داستانی است و راوی با ارائهٔ این مقدمات، قصد دارد ذهن

خواننده را برای پذیرش داستانی ابداعی و نه تاریخی، آماده سازد تا ضمن افزایش جنبهٔ باورپذیری و اقناع‌کنندگی خواننده، با استناد به اکتشافات تازهٔ باستان‌شناسان و اینکه در هیچ از یک منابع به این موضوع اشاره نشده‌است، جنبهٔ داستانی‌بودن روایت خود را در زیر هاله‌ای از حقایق تاریخی بپوشاند.

شروع با فضاسازی

فضا یا حال‌وهوا، روح حاکم بر داستان است که خواننده به محض ورود به دنیای داستان با آن مواجه می‌شود و تحت تأثیر آن قرار می‌گیرد. به تعبیر نادر ابراهیمی، «فضا، ماده یا ماده‌گونی است که موضوع در آن جریان می‌یابد و شخصیت‌ها در آن زیست می‌کنند تا وقایع و کل ماجرا آن‌گونه که نویسنده می‌طلبد و ضرورت داستانی ایجاب می‌کند، حس و لمس شود» (ابراهیمی، ۱۳۹٦: ۱۳۱). بنابراین، فضا نشأت‌گرفته از عناصر مختلف داستان از جمله راوی، لحن، صحنه‌پردازی، توصیف و گفت‌وگو و ... است و در پایان این بخش به آن نیز اشاره می‌شود.

بزرگ علوی با خلق فضاهایی طبیعی در آغاز داستان به دنبال القای مؤثرتر خصوصیات محیطی و شخصیت‌هاست تا ضمن برانگیختن احساس همذات‌پنداری خواننده و جذب سریع او به دل ماجرا، میزان حقیقت‌مانندی و اقناع‌پذیری داستانش را نیز افزایش دهد. او با تلفیق خلاقانه و هنرمندانهٔ حال‌وهوا و صحنه در داستان‌هایی همچون «گیله‌مرد» و «اجاره‌خانه» توانسته‌است درونمایهٔ آنها، یعنی مورد ظلم و ستم واقع‌شدن و فقر و تهی‌دستی طبقات پایین اجتماع را برجسته‌کند و ضمناً به داستان‌هایش عمق و معنایی چندگانه ببخشد. همچنین، آستانهٔ این دو داستان با بهره‌گیری از شگرد شرح و تفصیل ماجرا و متمرکزکنندهٔ روایی «وضوح‌نمایی» به انتها رسیده‌است.

راوی در آستانهٔ داستان «گیله‌مرد» با بیان آب‌وهوای سرد و گزندهٔ پاییزی، بارش‌های ویرانگر، جنگل‌های متراکم و تهدیدکننده، طغیان نهرها، غرش بادها، ستیز اجزای طبیعت با همدیگر، مأموران تفنگ به دست، صدای شیون زن و ... فضایی خوف‌آور، تاریک و خفقان‌زده را به ذهن خواننده القا می‌کند و ذهنیت او را برای وقوع حادثه‌ای ناگوار (کشتن ناجوانمردانهٔ گیله مرد) آماده می‌سازد: «باران هنگامه کرده بود. باد چنگ می‌انداخت و می‌خواست زمین را از جا بکند. درختان کهن به جان یکدیگر افتاده بودند. از جنگل صدای شیون زنی که زجر می‌کشید، می‌آمد. غرش باد آوازهای خاموشی را افسارگسیخته کرده بود. رشته‌های باران آسمان تیره را به زمین گل‌آلود می‌دوخت. نهرها طغیان کرده و آنها از هر طرف جاری بود» (علوی، ۱۳۸۱: ٦۷).

عناصر طبیعت پاییزی شمال‌کشور، آن حالت عاشقانه، زیبا و رنگارنگ خود را ازدست داده‌اند و دارای خوی خشن، وحشی و مخرب هستند که نمود این خصلت‌ها، در یغماگری باد، جیغ و شیون طوفان، نزاع درختان و... دیده می‌شود. این خصایص منفی طبیعت با ویژگی‌های شخصیت‌های داستان هماهنگی دارد؛ مثلاً انتساب خصلت یغماگری به مأموران حکومتی، جیغ و شیون به صغرا، درگیری و ستیز اشخاص داستان (مانند گیله‌مرد و وکیل‌باشی) و... . حتی گاهی آن‌قدر این تناسب میان طبیعت و شخصیت‌ها نزدیک می‌شود که می‌توان عناصر طبیعت را مظهری از شخصیت‌ها درنظرگرفت؛ مثلاً، در آستانه گفته‌شده: «باد چنگ می‌انداخت و می‌خواست زمین را از جا بکند» (همان: ٦٧). در حقیقت، این باد آزاردهنده، مظهری از سردمداران و اربابان قدرت و ثروت است که به چپاول اموال (پتو و بارانی)روستاییان و ریشه‌کن‌کردن آنان (درختان کهن) از خاک آبا و اجدادی خود می‌پردازند. بنابراین، خشونت طبیعت و تخریب‌گری حاکم بر فضای آستانه، روشنگر خفقان‌زدگی و استبداد حکومت پهلوی و نیز ظلم تحمیل‌شدهٔ خوانین بر رعایا و روستاییان است. همچنین، عناصر طبیعت (باد، ابر، طوفان، باران و ...)، غالباً یاریگر مأموران حکومتی و بر ضد گیله‌مردند و از این‌رو، همواره گیله‌مرد از وجود چنین عناصری شکایت می‌کند. از سویی، اگرچه فضای تاریک و سردی بر این داستان حکمفرماست؛ اما در دو سه صحنه که نور ضعیفی به چشم می‌رسد، خواننده تنها چهرهٔ گیله‌مرد را می‌بیند و پیوند و ارتباطی متقابل بین نور و گیله‌مرد در آستانه و سراسر داستان وجود دارد که القاگر و تحکیم‌بخش مظلومیت و بی‌گناهی گیله‌مرد است:«فقط وقتی سوی کم‌رنگ چراغ عابری صورت پهن استخوانی و چشم‌های سفید و درست و بینی شکستهٔ او را روشن می‌کرد» (همان: ٦٨ و برای نمونه‌های بیشتر ر.ک: همان: ٨٣، ٨٦، ٨٩، ٩٠).

در پایان، برای اینکه بتوان نگاهی کلی و موجز به مطالب گفته‌شده انداخت و ذهنیتی منسجم و ساختارمند از توضیحات ارائه‌شده به‌دست آورد، جدولی آورده شده‌است.

اسم داستان	آخرین جملهٔ آستانه	چگونگی بسته‌شدن آستانه	سازوکارهای-شروع
مجموعه داستان چمدان (١٣١٣)			
چمدان	«از جا جسته، سلام کردم»	ورود شخصیت جدید (پدر)	ترکیبی از صحنه-پردازی و کشمکش (انسان با محیط)
قربانی	«من حوصله‌اش را ندارم».	خارج شدن یکی از	ترکیبی از صحنه-

		شخصیت‌ها از فضای آستانهٔ داستان	پردازی و گفت‌وگو
عروس هزار داماد	«دستی به سرش زد، همانجا نشست».	شرح و تفصیل آستانه	صحنه‌پردازی
تاریخچهٔ اتاق من	«شب که همدیگر را می‌بینیم به تو خبر می‌دهم»	ورود شخصیت راوی به داستان	شروع بی‌ربط
سرباز سربی	«قیمت من برای او فرقی نمی‌کرد»	جلب شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	صحنه‌پردازی
شیک‌پوش	«از کجای مطلب سخن آغاز کنم؟»	شرح و تفصیل آستانه	شخصیت‌پردازی
رقص مرگ	«آن‌طوری که گوسفند را از میان گله‌ای برای کشتارگاه برمی‌گزینند»	شرح و تفصیل آستانه	ابهام‌آفرینی
مجموعه داستان میرزا (۱۳۵۷)			
آب	«در بیابان‌های مابین قم و اصفهان به سر برده بود»	تداعی خاطرهٔ گذشته و شرح و تفصیل آن	صحنه‌پردازی
میرزا	«باید از مقدمه بکاهم و به مطلب پردازم»	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از رمز و راز و شخصیت پردازی
احسن القصص	«مصیبتی را که ناکامی در عشق و یأس و درماندگی برایش فراهم کرده بود، تسکین بخشد»	شرح و تفصیل متن‌نامه	ترکیبی از مستندسازی و نمادپردازی
دربدر	«که حادثهٔ مورد توجه پلیس در هتل آمزه اتفاق افتاده نه در کازینو»	شرح و تفصیل ماجرا	رمز و راز
یکه و تنها	«هرآنچه راکه می‌دانم نمی‌توان روی کاغذ بیاورم.به هزاران دلیل»	شرح و تفصیل خاطرات	شخصیت‌پردازی
وبا	«...و شالودهٔ حکومت آیندهٔ خود را می‌ریختند»	ورود شخصیت اصلی به صحنهٔ داستان	مستندسازی
مجموعه داستان گیله‌مرد (۱۳۷۶)			
نامه‌ها	«...و دم در از قاضی خداحافظی می‌کرد و می‌رفت»	جلب‌شدن توجه شخصیت اصلی به چیزی	کشمکش (انسان با خود و با انسان)
گیله‌مرد	«وحشتی که در چهرهٔ او نقش بسته‌بود، نمودار می‌شد»	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از فضاسازی و صحنه‌پردازی
اجاره‌خانه	«این قالیچه و رختخواب را برای خود جهیز بخرد»	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از فضاسازی و صحنه‌پردازی
دزاشوب	«شب‌نشینی یکی از وزرا که در آن نزدیکی	شرح و تفصیل رابطهٔ	ترکیبی از صحنه-

	باغ دارد، ورد زبان‌هاست»	میان دو شخصیت	پردازی و کشمکش (انسان با محیط)
یه‌ره‌نچکا	«چه‌چیزی برای من باقیمانده‌است؟ هیچ!»	شرح و تفصیل ماجرا	ابهام‌آفرینی
یک زن خوشبخت	«گفت: وای این مادرمرده که جوون بوده!»	شرح و تفصیل ماجرا	ترکیبی از شروع بی‌ربط و صحنهٔ‌پایانی
رسوایی	«.چرا آقای درستکار مه‌لقاخانم را به این شب‌نشینی مجلل همراه آورده‌است»	شرح و تفصیل ماجرا	صحنهٔ پایانی
خائن	«سنگ آزادی‌خواهی به سینه نزنند»	شرح و تفصیل ماجرا	گفت‌وگو
پنج‌دقیقه پس از دوازده	«هر مشکلی به دست آنها گشوده می‌شود»	شرح و تفصیل ماجرا	صحنهٔ پایانی

در میان شگردهای چگونگی پایان‌دهی به آستانه، بیشترین بسامد از آنِ شیوهٔ شرح و تفصیل واقعه و ماجراست. در این‌باره محمدعلی سپانلو گفته: «در بیشتر قصه‌های علوی، اصل ماجرا قبلاً اتفاق افتاده و شروع قصه، دری است که بر ویرانه‌های حادثه‌ای نیمه‌فراموش‌شده می‌گشاید» (سپانلو، ١٣٨٤: ٣٣٤) و از طرفی، «داستان‌های علوی، داستان‌هایی ماجرایی است که اگر حالت تعلیق حفظ نشود، اشتیاق خواننده به دانستن بقیهٔ ماجرا از دست می‌رود و داستان ارزش خود را از دست می‌دهد» (میرعابدینی،١٣٨٧: ٤٢٨). بنابراین، از آنجاکه غالباً شگردهای خاطره‌نگاری، یادداشت‌برداری و وقایع‌نگاری در داستان‌های علوی مورد استفاده قرار می‌گیرند، این‌گونه پایان‌بندی‌های نه‌چندان صناعتمند در آستانه‌های او مشهود است؛ زیرا گاهی خود راوی/نویسنده مستقیماً اشاره می‌کند که می‌خواهد از اینجا به بعد، میانهٔ داستان را آغاز کند (مانند پایان‌بندی داستان میرزا، شیک‌پوش، یکه‌وتنها) و در داستان‌نویسی نوین، باید آستانهٔ داستان بی‌آنکه خواننده احساس کند در تنهٔ آن نفوذ کند. همچنین، در میان سازوکارهای شروع داستان، شروع ترکیبی (٣٦/٣٪)، شروع با صحنه‌پردازی (١٣/٦٪) از بیشترین بسامد و کاربرد برخوردارند. حتی در شروع‌های ترکیبی نیز، صحنه‌پردازی عنصر برجسته است و بر اساس بررسی‌های ارائه‌شده، می‌توان گفت بزرگ علوی غالباً از صحنه، استفاده‌های چندگانه و دلالت‌مندی انجام داده که بیانگر مهارت او در این‌گونه از آستانه‌هاست.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، پس از تحلیل و بررسی موجز نظریه‌های ارائه‌شده در حوزهٔ آستانهٔ داستان، با بهره‌گیری از نظریهٔ رابرت فونک (البته با افزودن شرطی به آن) ابتدا و انتهای آستانهٔ داستان‌های کوتاه بزرگ علوی در سه مجموعهٔ چمدان، میرزا و گیله‌مرد تعیین و بررسی شد. می‌توان گفت

بزرگ علوی برای شروع داستان‌هایش از ده سازوکار گوناگون شامل شروع ترکیبی، صحنه‌پردازی، شخصیت‌پردازی، گفت‌وگو، صحنهٔ پایانی، ابهام‌آفرینی، کشمکش، بی‌ربط، رمز و راز و مستندسازی بهره برده‌است و همین امر سبب تنوع، تازگی و جذابیت آستانه‌های داستان‌هایش شده‌است. در میان سازوکارهای شروع، در مرتبهٔ نخست شروع ترکیبی (۳۶/۳٪) و سپس، شروع با صحنه‌پردازی (۱۳/٦٪) بیشترین کاربرد را داشته‌اند. درواقع، علوی مهارت خود را در پردازش صحنه‌ها و توصیف‌های آغازین بیش از سایر شگردها نشان داده‌است؛ همان‌طور که در شروع‌های ترکیبی نیز صحنه‌پردازی در کنار سایر عناصر، بیشترین کاربرد را داشته‌است. در این زمینه، علوی صرفاً توجهی یک‌بُعدی و مستقیم به اجزای صحنه نداشته؛ بلکه از تمام اجزای صحنه به‌ویژه عنصر زمان و مکان (مثلاً فصل بهار و اجزای حیاط خانهٔ خسرو در داستان قربانی) استفادهٔ دلالتمند و معنابخش کرده و از این طریق توانسته خلق‌وخو و ویژگی‌های شخصیت‌هایش را غیرمستقیم به خواننده ارائه دهد؛ درواقع، اگرچه شیوهٔ شخصیت‌پردازی در آستانهٔ داستان‌های او جایگاه برجسته‌ای ندارد؛ اما به‌واسطهٔ تصاویر هدفمند آن را جبران کرده‌است. نمونه‌های دیگر این موضوع را می‌توان در آغاز داستان‌های «قربانی»، «چمدان»، «عروس هزار داماد»، «گیله‌مرد»، «اجاره‌خانه» و «آب» مشاهده کرد. دربارهٔ شگردهای پایان‌دهی به آستانهٔ داستان‌ها نیز باید گفت طبق نظریهٔ رابرت فونک، بزرگ علوی بیشترین توجه را به متمرکزکنندهٔ روایی «وضوح‌نمایی» (۷۷/۲٪) داشته که در میان شگردهای مختلف این نوع متمرکزکننده، شگرد شرح و تفصیل ماجرا (۹٤/۱٪) بیشترین کاربرد را داشته‌است. در مرتبهٔ بعد، متمرکزکنندهٔ روایی «ورود» (۲۲/۸٪) قرار دارد که از میان شگردهای مختلف آن، ورود شخصیت اصلی/جدید به صحنهٔ داستان (٦۰٪) بیشترین فراوانی را داشته‌است. با توجه به بسامد چشمگیر شگرد شرح و تفصیل ماجرا می‌توان گفت علوی در نحوهٔ پایان‌دهی به آستانه و اتصال این بخش به تنهٔ داستان چندان ماهرانه و صناعتمند عمل نکرده‌است و نتوانسته انسجام و پیوستگی مستحکمی میان این دو بخش برقرار کند؛ چرا که خواننده به‌راحتی می‌تواند بخش آغازین را از بخش بعد تشخیص دهد؛ در حالی که در داستان به‌ویژه داستان کوتاه صناعتمند، آستانه باید بدون هیچ انقطاعی به میانه پیوند بخورد و اصولاً اینکه محققان معتقدند جداسازی بخش آستانه از میانه در داستان کوتاه امری دشوار و نیازمند ژرف‌نگری است، نشانه‌ای از گره‌خوردگی عمیق این دو بخش داستان است. می‌توان گفت یکی از علل نبودِ چنین پیوستگی در داستان‌های علوی، ساختار خاطره‌وار، یادداشت‌گونه و وقایع‌نگار داستان‌هایش است که در

آنها غالباً رویدادهای مهم و به یادماندنی دورهٔ زمانی طولانی در چند صفحه بیان می‌شوند.

پی‌نوشت

١- وقتی داده‌هایی متناقض ارائه می‌شود، ممکن است انسان اطلاعاتی را ترجیح دهد که تصورات او پشتیبانی می‌کند، این مسئله را «خطای تأییدی» می‌گویند (ر.ک: خالقی، ١٣٩٦: ١٢٣).

٢- انسان ممکن است به‌طور ناخوداگاه به سمت استدلال یا ایده‌ای که اول شنیده است متمایل شود، که به نام آن «لنگر ذهنی» می‌گویند (ر.ک: همان: ١٢٣).

منابع

کتاب‌ها

ابراهیمی، نادر (١٣٩٦) **براعت استهلال یا خوش‌آغازی در ادبیات داستانی**، تهران: روزبهان.

اخوت، احمد (١٣٧١) **دستور زبان داستان**، تهران: فردا.

ارسطو (١٣٥٧) **فن شعر**، ترجمه و تحشیهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: امیرکبیر.

بیشاپ، لئونارد (١٣٨٣) **درس‌هایی دربارهٔ داستان‌نویسی**، ترجمهٔ محسن سلیمانی، تهران: سورهٔ مهر.

پاینده، حسین (١٣٩٣) **گشودن رمان**، تهران: مروارید.

پاینده، حسین (١٣٩٠) **گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی**، تهران: نیلوفر.

پراپ، ولادیمیر (١٣٦٨) **ریخت‌شناسی قصه‌های پریان**، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران: انتشارات توس.

توماشفسکی، بوریس (١٣٨٥) «**درون‌مایگان**» **نظریهٔ ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس**، ترجمهٔ عاطفه طاهایی، تهران: اختران.

خالقی، مینا (١٣٩٦) **نقد روانشناختی مجموعه داستان چمدان**، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره).

دیبل، انسن (١٣٩١) **طرح در داستان**، ترجمهٔ مهرنوش طلایی، اهواز: رسش.

ژوو، ونسان (١٣٩٤) بوطیقای رمان، ترجمهٔ نصرت حجازی، تهران: علمی و فرهنگی.

سپانلو، محمدعلی (١٣٨٤) **بازآفرینی واقعیت**، تهران: نشر ثالث.

علوی، بزرگ (١٣٥٧) **چمدان**، تهران: امیرکبیر.

علوی، بزرگ (١٣٨١) **گیله‌مرد**، تهران: نگاه.

علوی، بزرگ (۱۳۸۳) **میرزا**، تهران: نگاه.

کرس، نانسی (۱۳۹۱) **شروع، میانه، پایان**، ترجمهٔ نیلوفر اربابی، اهواز: رسش.

مستور، مصطفی (۱۳۸٤) **مبانی داستان کوتاه**، تهران: مرکز.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۲) **عناصر داستان**، تهران: سخن.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۷) **صدسال داستان‌نویسی در ایران**، تهران: چشمه.

یونسی، ابراهیم (۱۳۷۹) **هنر داستان‌نویسی**، تهران: سخن.

مقالات

دادور، المیرا. (۱۳۸۳). **ویژگی‌ها و راهبردهای نگارش داستان کوتاه**. *مجلهٔ پژوهش زبان‌های خارجی*، (۱۷)، ۲۹- ٤٤.

صرفی، محمدرضا و نجمه حسینی‌سروری. (۱۳۸۸). **شیوه‌های آغاز و پایان داستان در هزارویک شب**. *پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)*، ۳(۱)، ٥٤-۳۱.

قویمی، مهوش. (۱۳۸٥). **در آستانهٔ متن**. *پژوهش زبان‌های خارجی*، ۱۲(۳۳)، ۱۳۲- ۱۱٥.

مینوی، مجتبی. (۱۳٥۲). **پژوهشگر ستیهنده**. *کتاب امروز*، (٦)، ۲ -٤.

نوروزیان، مسعود، شادمان شکوری و افسانه صحتی. (۱۳۸٥). **هنر شروع در حکایات سعدی و داستان‌های کوتاه غرب**. *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، (۷)، ٤۲- ٦٥.

پایان‌نامه‌ها

نوربخش‌رضایی، فریده‌السادات (۱۳۹٥) **بررسی و تحلیل ساز وکارهای شروع در داستان کوتاه فارسی**، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان.

منابع انگلیسی

Funk, Robert H (1988) **The poetics of bibilical narrative**, Sonoma: Plebridge.

Genette, GÈrard (1987) **Seuils**, Paris, Seuil, coll. PoÈtique.

Janson, Tore (1964) Latin **prose prefaces: Studies in Literary convention**. Almquist and wiksell.

Perry, Menakhem (1979**) Literary dynamics: How the order of a text creates its meaning**, poetics today, vol 1.

Shipley, Joseph, T. (1970) **Dictionary of world litrerary tems**, London.

Uspensky, Boris (1973) **A poetics of composition**, U. of California.

Wiehardt, Ginny (1973*)* **Top 10 Rules for Mystery Writing** , About. com. Fiction Writing.

References

Books

Alavi, Bozorg (1978) **Suitcase**, Tehran: Amirkabir.

Alavi, Bozorg (2002) **Gilehmard**, Tehran: Negah.

Alavi, Bozorg (2004) **Mirza**, Tehran: Negah.

Aristotle (1978) **The Art of Poetry**, translated and annotated by Abdolhossein Zarrinkoob, Tehran: Amirkabir.

Bishop, Leonard (2004) **Lessons on Fiction**, translated by Mohsen Soleimani, Tehran: Surah Mehr.

Dibel, Ansan (2012) **Design in a story**, translated by Mehrnoosh Talaei, Ahvaz: Rash.

Ebrahimi, Nader (2017) **For the sake of initiation or cluster in fiction**, Tehran: Roozbehan.

Khaleghi, Mina (2017) **Psychological Critique of Suitcase Story Collection**, Master Thesis in Persian Language and Literature, Imam Khomeini International University.

Kress, Nancy (2012) **Beginning, Middle, End**, translated by Niloufar Arbabi, Ahvaz: Rash.

Mastoor, Mostafa (2005) **Basics of Short Story**, Tehran: Center.

Mir Abedini, Hassan (2008) **One Hundred Years of Fiction Writing in Iran**, Tehran: Cheshmeh.

Mirsadeghi, Jamal (2013) **Elements of the story**, Tehran: Sokhan.

Okhot, Ahmad (1992) **Grammar of the story**, Tehran: Farda.

Payende, Hossein (2014) **Opening the Novel**, Tehran: Morvarid.

Payendeh, Hossein (2011) **Discourse of Criticism: Articles in Literary Criticism**, Tehran: Niloufar.

Propp, Vladimir (1989) **Morphology of fairy tales**, translated by Fereydoun Badrahai, Tehran: Toos Publications.

Spanloo, Mohammad Ali (2005) **Recreating Reality**, Tehran: Third Edition.

Tomashevsky, Boris (2006) **"Introverts" Literary Theory: Texts by Russian Formalists**, translated by Atefeh Tahaei, Tehran: Akhtaran.

Younesi, Ebrahim (2001) **The Art of Fiction**, Tehran: Sokhan.

Zhou, Vincent (2015) **Poetics of the novel**, translated by Nosrat Hejazi, Tehran: Scientific and cultural.

Articles

Dadur, Elmira. (2005). **Features and strategies of short story writing**. *Journal of Foreign Languages Research*, (17), 29-44.

Minavi, Mojtaba (1974). **Creative researcher**. *Book Today*, (6), 2-4.

Nowruzian, Massoud, Shadman Shakoori and Afsaneh Sehati. (2007). **The art of beginning in Saadi anecdotes and short stories of the West**. *Persian Language and Literature Research*, (7), 42-65.

Qawimi, Mahvash. (2007). **On the eve of the text**. *Foreign Languages Research*, 12 (33), 132-115.

Sarfi, Mohammad Reza and Najmeh Hosseini Sarvari. (2010). **Ways to start and end the story in a thousand and one nights**. *Research in Mystical Literature (Gohar Goya)*, 3 (1), 54-31.

Theses

Nourbakhsh Rezaei, Farideh Al-Sadat (2016) **A Study and Analysis of Mechanisms of Beginning in Persian Short Story**, Master Thesis in Persian Language and Literature, University of Guilan.

English sources

Funk, Robert H (1988) **The poetics of bibilical narrative**, Sonoma: Plebridge.

Genette, GÈrard (1987) **Seuils**, Paris, Seuil, coll. PoÈtique.

Janson, Tore (1964) Latin **prose prefaces: Studies in Literary convention**. Almquist and wiksell.

Perry, Menakhem (1979**) Literary dynamics: How the order of a text creates its meaning**, poetics today, vol 1.

Shipley, Joseph, T. (1970) **Dictionary of world litrerary tems**, London.

Uspensky, Boris (1973) **A poetics of composition**, U. of California.

Wiehardt, Ginny (1973*)* **Top 10 Rules for Mystery Writing** *,* About. com. Fiction Writing.

Scientific Quarterly of Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts
(Dehkhoda)
Volume 14, Number 51, Spring 2022, pp. 1-32
Date of receipt: 6/1/2020, Date of acceptance: 5/5/2020
(Research Article)
DOI: 10.30495/dk.2022.690471

A Study on the Story Thresholds in Bozorg Alavi's Short Stories (Based on Robert Funk's theory)

Amin Bani Talebi[1], Dr. Massoud Forouzandeh[2], Dr. Jahangir Safari[3], Dr. Ismail Sadeghi[4]

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract

The world of short stories includes the characters and events in which they are created, and the ultimate goal of any writer is to persuade the reader to enter this creative world. The entrance that opens the way for the reader to enter and be drawn to this imaginary world is the threshold of the story. Bozorg Alavi is one of the storytellers who has played a significant role in the evolution of short stories and the spread of critical realism insight, and in this regard, he has tried, especially in his early stories, to pay attention to modern storytelling techniques, including paying informed artists. Drawing on elements such as mystery and ambiguity, dialogue, conflict and indicative scenes evoke the reader's attention and interest. In the present study, the author, after a brief analysis of the theories presented in the field of storytelling, seeks to rely on Robert Funk's theory and add adverbs to it, using a descriptive-analytical method, after determining the beginning and end of the threshold of great short stories. Alavi and the mechanisms of their beginning, examine the initial sentences of the stories and, if necessary, point out their strengths and weaknesses. The results indicate that the great Alavi in his stories paid special attention to the combination of beginning and beginning with staging, and most of his storytelling skills were reflected in the initial staging section. Also, among the tricks of how to finish the threshold, he paid the most attention to the details of the story, which is the central focus of the narrative "clarity", but in this way, due to the rupture between the threshold and the middle of the story, he did not act very craftily.

Keywords: Bozorg Alavi, Short story, Threshold, Threshold mechanisms, Threshold termination.

[1] . PhD student, Department of Persian Language and Literature, Shahrekord University, Shahrekord, Iran. aminbanitalebi@yahoo.com
[2] . Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahrekord University, Shahrekord, Iran. (Corresponding author) masoudforouzandeh44@gmail.com
[3] . Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahrekord University, Shahrekord, Iran. Safari_706@yahoo.com
[4] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahrekord University, Shahrekord, Iran. sadeghiesma@gmail.com