

دکتر بهروز عزیدختری*

آراء تنی چند از نویسندگان غرب

درباره

تعریف ، رسالت و شیوه نگارش داستان کوتاه

این نوشته نه ترجمه است و نه به مفهومی تالیف . ترجمه نیست چرا که خود را مکلف نمی دانستیم همه آراء گفته شده در کل اثر را به فارسی برگردانیم ؛ تالیف نیست زیرا درنگارش آن آراء - دیگران ، نه خودنگارنده ، لحاظ شده است . درمعدومواردی هرچا که اقتضای بحث بود نگارنده نظراتی کوتاهی درپانوشت مقاله آورده است . دراین مقاله برآن بوده ایم در باره عقایدچندی از پژوهشگران و نویسندگان عمدتا متقدم و بزرگ غرب که در باره داستان کوتاه در آثارشان متبلور است تامل کنیم ، مقداری از آنها به اصطلاح " گلچین " کرده ، تقدیم پختگان ادب و هنر کنیم که " سوزش نباشد خام را " .

* عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه تبریز .

مقدمه :

آنچه در این گفتار آمده اشارات کوتاهی است در آراء برخی از صاحب نظران و نویسندگان غرب در باره تعریف ، هدف و فن نگارش داستان کوتاه . در این گفتار کوشیده ایم با بیانی روشن دیدگاههای تنی چند از اهل ادب را درباره این نوع ادبی (genre) ضمن مروری بر آثارشان و تامل در اندیشه هایشان کنار هم بگذاریم تا از تحولاتی که در گذر زمان در داستان کوتاه به لحاظ محتوا، صورت و رسالت در پهنه ادبیات غرب رخ داده است شناخت بهتری و احتمالا تازه تری به دست بیاوریم . یادآور می شویم در این گفتار عقاید نویسنده یا صاحب نظر ایرانی در باره داستان کوتاه مورد نظر نبوده است زیرا معتقدیم اولاً، سخن در این باره به مقاله جداگانه ای نیاز دارد ، در ثانی ، آثار نویسندگان ایرانی که در باره موضوع این گفتار بسه نگارش درآمده در دسترس خوانندگان فارسی زبان قرار دارد و هر پژوهشگر علاقه مند با اندک تلاشی می تواند به آثار ادبای ایرانی در این زمینه رجوع کرده ، از نظراتشان آگاه گردد.*

* از جمله آثاری که درباره داستان نویسی به قلم نویسنده و پژوهشگر ایرانی به رشته تحریر درآمده است : سبک شناسی (استاد بهار) ، نقد ادبی (عدالحسین زرین کوب) ، داستانها و قصه ها (مجتبی مینوی) ، یادداشتها : مجموعه مقالات (دکتر غلامحسین یوسفی) ، دیدار با اهل قلم ، جلد دوم (دکتر غلامحسین یوسفی) ، بررسی ادبیات امروز ایران (دکتر محمد استعلامی) ، قصه نویسی (رضا براهنی) ،

سخن را نخست از ادگار آلن پو (Edgar Allen Poe)

آغاز می‌کنیم . وی در مقاله ای تحت عنوان " در باره هدف و فن داستان کوتاه " ^۱ ضمن بحثی در باره ویژگیهای این نوع ادبی به کوتاه بودن آن اشاره کرده ، می گوید داستان کوتاه ، حکایتی است که بتوان آن را در فاصله نیم تا یک یا دو ساعت خواند. رمان چنین نیست . آنرا نمی توان در یک نشست تمام کرد و از اینرو ، تاثیر عاطفی آن که عمدتاً از تمامیت اثر حاصل می شود خدشه می یابد... ساعتی که خواننده مشغول خواندن داستان کوتاه می باشد، روح و روانش در اختیار نویسنده قرار دارد و اثرات خارجی منتج از خستگی یا انقطاع کار بر داستان تاثیر سوء نمی گذارد.

نویسنده خوب داستان کوتاه برای توجیه و تعلیل رویدادهای داستان خود افکارش را قالب بندی نمی کند، بلکه پس از آنکه برایش معلوم گشت چه شیوه ای را به کار خواهد گرفت و داستان می باید چه نوع تاثیری از خود بجا بگذارد، وقایع چندی را ابداع می کند تا

— داستانهای دل انگیز ادبیات فارسی (زهران اتل خانلری) ،

افسانه‌ها و داستانهای ایرانی در ادبیات انگلیسی (ک . صفاری) ، -

داستان نویسی چگونه وارد زبان فارسی شد (حسین احمدی) ، قصه ، رمان

و داستان (جمال میرصادقی) ، در عین حال (نجف دریابندری) ، نویسنده ^{کان}

پیشرو ایرانی (محمد علی سپانلو) ، نویسندگان پیشگام (علی اکبر

کسمائی) ، سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی (ترجمه احمد کریمی

حکاک) و ...

داستانش را از آن تأثیری که پیشتر متصور شده است برخوردار سازد... در همه داستان نباید حتی واژه‌ای به کار رود که در تحقق تأثیر داستان نقشی نداشته باشد. ایجاز و گزیده نویسی مزیتی است که فقط نصیب داستان کوتاه و شعری شود. پو در مقایسه داستان کوتاه با شعر، بر مزیت دیگر داستان کوتاه تأکیدی نهد. به عقیده‌ی وی، وزن شعر در عین آنکه کلام را موزون و زیبا می‌کند مانعی است در جهت بیان همه ظرایف اندیشه که مبنای حقیقت می‌باشد. اما نویسنده داستان کوتاه می‌تواند انواع فراز و نشیب اندیشه و بیان را در اثر خود منعکس سازد. از این رو، داستان را ساحتی است بس وسیع‌تر از ساحت شعر. پو می‌گوید نویسنده‌ای که هدفش صرفاً زیبانویسی باشد به تلاشی عبث دست یازیده است زیرا شعر محمل زیبایی می‌باشد. پو از داستان‌های هاثورن (Hawthorne) بعنوان نمونه‌های خوب در ادبیات آمریکا نام می‌برد و بر ویژگی‌هایی چون خلاقیت، تخیل و اصالت آثار وی تأکیدی ورزد. او داستان Wakefield، اثر این نویسنده را نمونه عالی مهارتی می‌داند که یک اندیشه دیرینه را مایه اصلی داستان خود می‌سازد — مردی که همسر و کاشانه‌اش را ترک کرده، به طرز ناشناس در همسایگی زنش به مدت بیست سال به سر می‌برد. داستان دیگری از این نویسنده با نام Wedding Knell جسورترین تخیلات را به همراه دارد و پو آنرا تجسم عالی فن داستان‌سرایشی می‌داند زیرا به زعم وی، هیچ نقی بر آن متصور نیست. پو در مقاله خود از دیگر داستان‌های هاثورن با عناوینی چون:

a) The Minister's Black veil

b) Mr. Higginbotham's Castastrophe

c) Dr. Heidegger's experiment

d) The White Old Maid

e) The Hollow of the three Hills

بعنوان نمونه های بسیار خوب فن داستانسرایی نام می برد و به اختصار به تحلیل ویژگیهای آنها می پردازد. بحث درباره ویژگیهای هر یک از این داستانها نه با هدف این گفتار مطابقت می کند و نه در حوصله آن می گنجد. لیکن به نظر نگارنده بی مناسبت نیست از باب توجیه چنین داوری بگوئیم اگر هاثورن به باور پو ، نویسنده ای موفق بوده برای این است که در داستانهای هاثورن عموماً پرده رازی به روی حوادث کشیده شده و در همه آنها حواس شخصیت داستانی بویژه چشم و گوش او همچنان که در داستان قلب رازگو^۲ شاهد هستیم ، مصدر اعمال و مبین حالاتی می شوند که مایه اعجاب و شگفتی خواننده می شوند. آن رگه ای که اغلب داستانهای پو و هاثورن را به هم نزدیک می سازد، و این خود به ظن قوی پو را به ستایش از هاثورن — می انگیزد، روان — تیرگی^۳ و رازگیری^۴ است — سایه تیره و مرموزی که بر سراسر داستان فرو افتاده ، به گونه ای که خواننده ناگزیر است با گوش باز و چشم ژرف بین در متن داستان به دنبال معنا باشد. هر چند موضوعهای داستان هاثورن کم و بیش یکدست می باشد، لیکن شیوه بیان از آن خود وی و دارای فحاشی است و بارقه تخیل عالی در تک تک صفحه های داستان چشم خواننده را خیره می کند. پو، که خود در

زمره بزرگترین داستان نویسهای معاصر آمریکا به شمار می رود، هاتورن را به لحاظ موضوع داستانی خلاق نمی پندارد، بلکه او را نویسنده ای می داند که دارای سلیقه فردی است و داستانهایش از رنگ و بوی فریدی و خاص خود وی برخوردار می باشد.

* * *

در مروری بر عقاید صاحب نظران در باره داستان کوتاه بسه همین نوشته مختصر از خرمن اندیشه پو قناعت می کنیم و به سراغ آنتون چخوف، یکی دیگر از بزرگان این فن می رویم.

آنتون چخوف (A. Chekhov) در نامه ای با عنوان " درباره مسائل فننگارش داستان کوتاه " ^۵ خطاب به آلکساندر پی. چخسوف (Aleksander P. Chekhov) می نویسد " ... شما در نوشته های خود روی جزئیات تاکید می ورزید، با این وجود، شما طبیعتاً نویسنده ذهن گرانستید. این خصیصه در شما اکتسابی است و برای آنکه این ذهنیت گرای اکتسابی را رها کنید کافی است که در بیان داستان صداقت بیشتری را به کار گیرید؛ در قالب قهرمان داستان خود نمائی نکنید. دست کم نیم ساعت از خود تبری جوئید. شما داستانی دارید که در آن زوج جوانی سرمیز غذا همدیگر را مکرر می بوسند، بدون دلیل دچار اندوه شده، سیل اشک از چشمانشان سرازیر می شود. در همه داستان یک واژه معقول وجود ندارد، همماش ابراز احساسات می باشد. شما داستانتان را برای خواننده ننوشته اید، شما آنچه را که اقتضای میل تان بوده نوشته اید. شما در توصیف مثلاً صرف غذا - اشخاص داستانی چگونه غذا می خوردند، چه چیز می خوردند، آشپز چگونه آدمی بود - خویشتن را از حالت شخصی رها نمی سازید. ذهنیت گرای چیز

بسیار بدی است . اگر در تو این حالت نبوده نر مند برجسته ای می شدی . تو میدانی چگونه باید خندید ، طعنه زد ، تمسخر کرد ، تو از تجربه کافی برخوردار هستی ، خیلی چیزها را دیده ای ، اما افسوس همه این مواد اولیه هدر می رود."

باز در نامه ای دیگر به آلکساندر چخوف^۶ ، آنتون چخوف می نویسد:

" به عقیده من توصیف واقعی طبیعت می باید موجز و دارای مناسبت باشد . عبارات توصیفی پیش پا افتاده همچون " خورشید شبانگاهی انوار طلایی خود را به روی امواج تیره گون گسترده بود " یا " پرستوها به روی آب به پرواز درآمده ، هلهله سر داده بودند " را باید کنار گذاشت . در توصیف طبیعت می باید به ویژگیهای ظریف توجه داشت و آنها را در کنار هم چید تا شخص به وقت خواندن داستان زمانی که چشم روی هم می گذارد از آنها تصویری روشن در ذهن داشته باشد . بعنوان مثال ، در وصف شب مهتابی اگر بنویسید " به روی سد آسیاب تابش ستاره ای از سربطری شکسته ای برق می زد و به ناگاه سایه تیره سگی یا گرگی نمایان شده ، ناپدید می گردد " تاثیر شگرفی در خواننده خواهد گذاشت . در توصیف طبیعت ، اگر شما پدیده های آن را با فعالیت های افراد عادی مقایسه نکنید ، طبیعت به خودجان می گیرد ... از توصیف حالت ذهنی قهرمان داستان خود اجتناب کن ، باید بکوشی آن را از روی کردار وی معلوم کنی . من اینها را بعنوان خواننده ای که دارای مذاق و سلیقه مشخصی است می نویسم ، و نیز برای آنکه احساس تنهائی نکنی . احساس تنهائی در انجام هر کاری چیز بدی است ... یک نقد ضعیف از نبود آن بهتر است ."

چخوف خطاب به شخص دیگری به نام شچه گلاف Schcheglov درنامه‌ای می‌نویسد^۷ - " شما می‌خواهید بدانید من در داستان شما " Mignon " چه معایبی می‌بینیم . پیش از آنکه به چنین مواردی بپردازم یادآور می‌شوم که شما در کارتان ملاحظات فنی ، و نه جنبه‌های نقد - ادبی را مدنظر دارید و از اینرو ، فقط نویسنده است که می‌تواند به آنها ارج بگذارد و نه خواننده . من تصور می‌کنم شما بعنوان نویسنده‌ای پروسواس و بدگمان بیم آن را دارید که اشخاص داستانی شما به حد کافی از صراحت برخوردار نباشند و لذا ناخواسته به شرح جزئیات روی می‌آورید و نتیجه این می‌شود که داستان شما از اثرات گونه‌گونی برخوردار شده ، تاثیر کلی آن آسیب بیند . آثار مبسوط و بلند (مانند رمان) از برای خود اهدافی دارند که لزوماً ، صرف نظر از تاثیر کلی ، به شرح کامل دقایق اموری پردازند . اما در داستان کوتاه می‌باید سخن کمتر و گزیده گفته شود . شما در توصیف صحنه خودکشی - زمانی که ماشه هفت تیرکشیده می‌شود آنقدر تعلل می‌ورزید که خواننده خود را بازمی‌یابد . اما نباید به خواننده فرصت آن را داد که خوبستن را دریابد . او می‌باید همواره به حال تعلیق بماند - در بیم و هیجان " .

درنامه‌ای دیگر^۸ به سوورین (Souvorin) چخوف می‌نویسد:

" ... شما می‌گوئید من در باره احوال قهرمان داستانم " مهمانی " می‌توانستم حرفهای فراوانی بزنم" . این را من نیک می‌دانم ... میدانم که من رشته افکار اشخاص داستانم را قطع می‌کنم و به آنان جفا می‌کنم . من می‌توانستم شش ماه تمام روی داستان " مهمانی " وقت بگذارم . من می‌توانستم توصیف جامعی از قهرمان داستان - زمانی

که همسرش در بستر زایمان بودیاوقتی خودوی محاکمه می شد و یا از احساس ناخوشنودی که پس از تبرئه وجودش را فراگرفته بود — ارائه دهم . من می توانستم به توصیف ماما ، دکتراها به هنگام صرف چای در نیمه های شب بپردازم ، ریزش سمج باران را توصیف کنم اما چه کنم می بایدبه داد ناشر برسم . او پولی در بساط نداردومن با داستانهای خود هزینه های چاپ و نشر موسسه او را تامین می کنم . هم از این روست ، که داستانهای من آغاز بسیار خوبی دارندو چنان می نمایندکه نگارش رمانی را آغاز کرده ام . اما زمانی که به بخش میانی داستان می رسم دچار بیم و هراس می شوم که مبادا داستان من بیش از حد طولانی گردد؛ بنابراین ، موضوع فشرده تروفشده تر می شودو پایان داستان محشرکبراست . از این رو ، در ریختن طرح داستان ، نویسنده می باید نخست چهارچوب کلی آن را در نظر بگیرد ودر میان انبوه اشخاص اصلی و فرعی داستان ، فقط یک شخصیت، مثلا زن یا شوهر، را انتخاب کندو او را در قسمت جلوی تابلو قرار داده ، بزرگ نمایانددرحالی که بقیه همچون پولک هائی در اطراف تابلو پراکنده اند ونتیجه چیزی شبیه به گنبدمیناست : یک ماه درشت وچندین ستاره کوچک در اطراف آن آنچه راکه می نویسم ادبیات نیست ، چیزی مانند وصله های بالاپوش تریشکا^۹ (Trishca) می باشد چه باید کرد؟ نمیدانم . باید امیدوارباشم که زمان مسائل را حل خواهد کرد."

دریکی دیگر از نامه های^{۱۰} چخوف به سوورین (Souvorin)

می خوانیم " شما مرا به عینیت گرابی منتم می کنیدومی گوئید من در

برابر نیکی و شرارت بی تفاوت هستم و از خود آرمان و اندیشه‌ای ندارم. شامی خواهید وقتی از سارقین اسب حرف می‌زنم ، بگویم که " سرقت اسب عمل زشتی است!" بی آنکه نیازی به گفتن باشد قرن‌هاست مردم می‌دانند که این کار بدی است . قضاوت با هیئت منصفه می‌باشد. نقش من صرفا این است که نشان دهم اینان چگونه مردمی هستند. البته می‌توانستیم هنر با پند و اندرز می‌تواند جالب باشد اما برای شخص من به لحاظ ضرورت رعایت فن نگارش ، فوق العاده دشوار و تقریبا محال است . من برای آنکه سرقت اسب را در هفتصد سطر توصیف کنم می‌باید همچون سارقین فکر کنم و به زبان آنان صحبت کنم و احساس شبیه احساس آنان داشته باشم. در غیر این صورت ، یعنی چنانچه کارم صبغه ذهنیت - گرایبی داشته باشد، تصویری که عرضه می‌کنم تیره و گنگ شده، داستانم فشرده و متراکم نخواهد بود. وقتی دست به قلم می‌برم ، من روی خواننده حساب می‌کنم که وی آن عناصر ذهنی را که در داستان نیامده است لز خود اضافه خواهد کرد."

۱۱ چخوف در نامه‌ای به ای. ام. شین (E.M.Sh...)

می‌نویسد: " داستان ترا با لذت فراوان خواندم . قلمت پخته ترو شیوه کارت به ترمی شود. اما یک عیب بزرگ در نوشته‌هایت به چشم می‌خورد؛ تو مواد داستانی را صیقل نمی‌کنی ؛ از این رو ، غالباً زننده و سنگین می‌نمایند. در آنها بارقه استعداد و احساس ادیبانه نمایان است اما هنری چندان که باید در آنها به کار نرفته است . شما یا تنبل هستید و یا نمی‌خواهید آنچه زائد است خط بطلان بکشید. برای آنکه از سنگ مرمر صورتی تراش دهید می‌باید هر آنچه را که صورت نیست بزدا کنید."

وبالآخره آنکه چخوف درنامه‌های^{۱۲} به ماکسیم گورکی می نویسد :

" توصیه من به شما این است که تعداد فراوان اسمای ذات و واژه‌های اضافی را در داستانهایت حذف کنید. شما به قدری فزون از حد واژه به کار می برید و ذهن خواننده را خسته می کنید. مثلا اگر من بنوسم " مردی روی چمن نشست " ، شما آنرا به راحتی می فهمید و نیازی به دقت ندارید، اما این جمله مرا به زحمت خواهید فهمید:

" مردی بلند قد، سینه باریک با قامتی متوسط و ریش حنائی روی چمن سبز که لگدکوب عابران شده بود به آرامی نشست و شرمگینانه بسه اطراف خود نگاهی افکند." ذهن نمی تواند این جمله را به سرعت بفهمد در صورتی که نوشته خوب به سرعت مفهوم می شود - در یک ثانیه ."

* * *

در تتبع و نظاره‌گری بر اندیشه‌های بزرگان ادب ، به براندرماتیوز (Brander Mathews) می رسیم . این نویسنده و منتقد آمریکائی در مقاله‌ای با عنوان " فلسفه داستان کوتاه " ^{۱۳} ضمن بحثی در بساره، ویژگیهای داستان کوتاه می نویسد: " تفاوت میان novelet, novel صرفا تفاوت کمی است : رمان کوتاه (novelet) ، شکل کوتاه شده رمان می باشد. اما تفاوت میان رمان و داستان کوتاه کیفی است : داستان کوتاه چیزی بجز داستانی است که کوتاه باشد. تفاوت یک داستان کوتاه واقعی و رمان عمدتا در وحدت احساس^{۱۴} می باشد. به عبارت دقیقتر ، داستان کوتاه دارای وحدتی است که رمان فاقد آنست . داستان کوتاه ، همچون نمایشنامه‌های کلاسیک فرانسوی که یک

عمل را در یک مکان و در یک روز نشان می دهد بایک شخصیت داستانی ، بایک رویداد، و بایک عاطفه^{۱۵} یا عواطف ناشی از یک وضعیت سروکار دارد. داستان کوتاه دارای تاثیر واحد بوده ، کامل و جامع می باشد، اما رمان لزوماً به یک رشته از رویدادها تجزیه می گردد و لذا داستان کوتاه از تاثیر " تمامیت " ^{۱۶} (به کلام پو) یا وحدت تاثیر احساسی برخوردار می باشد، چیزی که فقد آن در رمان محسوس می باشد. داستان کوتاه فصلی از رمان نیست یا حادثه‌ای از یک قمه بلند نمی باشد. داستان کوتاه اگر به تفصیل گفته می شود یا بخشی از یک کار پر شرح و بحث را تشکیل می داد از نقش خود باز میماند.

به باور ماتیوز ، تفاوت عمده دیگر میان داستان کوتاه و رمان در این واقعیت نهفته است که موضوع رمان قمه عشق است امسادر داستان کوتاه لزوماً از عشق سخن نمی رود. البته می توان رمانهایی را نام برد چون **رابینسون کروزو** (Robinson Crusoe) که قصه عشق نیستند. با وجود این ، محورا اصلی و پانیروی محرکه ساز و کار رمان ، عشق و دلدادگی می باشد. اما نویسنده داستان کوتاه در تقید آن نیست ، هرچند می تواند به عشق نیز بپردازد. نویسنده داستان کوتاه مکلف به رعایت موازینی است که از رمان نویس مورد توقع نیست . داستان نویس می باید سخن را به ایجاز گوید، اما رمان نویس زمان و مکان وسیعتری در اختیار دارد و در فصاحت کلام می تواند جولان بیشتری داشته باشد. رمان نویس می تواند همهء توش و توان خود را برای عرضه داشت تصویری زنده از واقعیت زندگی مصروف بدارد، اما نویسنده داستان کوتاه می باید خلّاقیت و هنرمندی بیشتری از خود نشان دهد و

اگر به خمیصه‌های ایجاز، خلاقیت و مهارت اندکی نیزمایه تخیل بزند، چه بهتر.

ماتیوز در مقاله "فلسفه داستان کوتاه"، عبارت انگلیسی داستان کوتاه را به صورت Short-Story (با حروف بزرگ آغازین و خط تیره کوچک میان آن دو واژه) آورده و بدینسان خواسته "کوتاه داستان" را از داستانی که کوتاه است متمایز کند، وی داستان کوتاه [کوتاه داستان] را نوع عالی و دشوار ادبیات داستانی (fiction) می‌داند. نوشتن داستانی که کوتاه باشد از عهده همگان که می‌توانند قلم به دست بگیرند برمی‌آید، اما این داستانها همچون داستانهای مجله‌های ماهانه انگلیسی و داستانهای آخر هفته روزنامه‌های آمریکائی غالباً فاقد جنبه فریدی و جامعیت می‌باشند. به اعتقاد ماتیوز، نویسنده داستان - کوتاه (ونه داستانی که کوتاه است) می‌باید از صورت (form) که گفته شده عالیترین و بارزترین خمیصه نویسنده خلاق می‌باشد شناخت خوبی داشته باشد و ساختار داستانی از اصول جامعیت، هماهنگی و منطق خودپیروی کند.

هرچند داشتن حس صورت و قریحهٔ سبکی برای نگارش داستان - کوتاه ضرورت دارد اما این آرایه‌ها درمقایسه با اندیشه، با مفهوم آفرینی، با موضوع داستانی در اولویت دوم قرار دارند. آنان که بر این باورند طرزبیان از مضمون کلام مهمتر می‌باشند نباید به نوشتن داستان

* در قواعد فارسی این قبیل ترکیبات را مانندانگلیسی با تقدیم صفت بر موصوف و بدون کسره به کار می‌برند (کوتاه داستان).

- کوتاه دست یازند. اگر داستانی برای گفتن نباشد، داستان - کوتاه‌سی نخواهد بود. یا بهتر است بگوئیم اگر داستانی پیرنگ (plot) نداشته باشد، داستانی در میان نخواهد بود. چنانچه برای برخی تفسیر و فهم واژه پیرنگ دشوار باشد می‌توان به طرز ساده‌گفت که داستان می‌باید مبتنی بر طرح باشد، هرچند می‌توان برخی از رمانهای برجسته مانند **تریس ترم شاندی** (Tristram Shandy) را نام برد که فاقد طرح و ریخت معینی می‌باشد.

پیشتر، هنری جیمز (Henry James) گفته بود که رمان صرف نظر از حجم آن، به مفهوم وسیع کلمه، برداشت شخصی نویسنده از زندگی است. او به نقل از امیل زولا می‌گوید در آینده نویسنده رمان در بند تکامل هنری طرح نخواهد بود، بلکه هر موضوعی را که قبلاً خاطرش باشد انتخاب کرده، آنرا در خدمت هدف و مقصود خود قرار خواهد داد. به باور هنری جیمز، چنین نگرشی فلسفه داستان کوتاه را زیر سؤال می‌کشد. در داستان کوتاه، هر چند صورت و شیوه نگارش مهم می‌باشد، لیکن موضوع (نویسنده چه می‌گوید) در مقایسه با روش بیان (چگونه می‌گوید) از اهمیت بیشتری برخوردار می‌باشد. کوتاه سخن آنکه، داستان کوتاه که در آن چیزی رخ ندهد مطلقاً محال است.

ماتیوز در بیان تفاوت میان 'sketch' و 'Short Story'

می‌گوید که "شرح کوتاه" (sketch) همانند نقاشی اشیاء بیجان است، اما در داستان کوتاه چیزی همواره در حال وقوع می‌باشد. شرح کوتاه ممکن است طرح کلی شخمیت یا حتی تصویری از حالت ذهنی کسی باشد، اما در داستان می‌باید چیزی رخ دهد، عملی صورت پذیرد.

داستان کوتاه که در زبان انگلیسی نام خاصی از آن خود ندارد، همچون غزل، حماسه، تراژدی و کمدی نوع ادبی بوده و دارای هستی فریادی است، اما رمان فردیت شخصی از آن خود ندارد و هر نوع هویتی می‌تواند داشته باشد — رمان فرزند حماسه و وارث درام می‌باشد.*

در تاریخ ادب، داستان کوتاه پیش از رمان به حیات آغازیده است. در واقع، رمان، زاییده دیروز است و بعد از سالهای نخستین قرن نوزدهم بود که در عالم ادب رقیب درام به شمار آمد. به نظر می‌رسد که نوشتن داستان کوتاه بسی آسانتر از نگارش رمان باشد (به لحاظ آنکه کوتاه است). با وجود این، در داستان نویسی تعداد نویسندگان بزرگ به مراتب کمتر از رمان نویسان برجسته می‌باشد. در غرب چندین قرن را بی آنکه با نام نویسنده معروفی برخورد کنیم پشت سر می‌گذاریم تا به عصر هاثورن (Hawthorne) و پو (Poe) می‌رسیم، در حالی که در این برهه، پانصدسال تعداد رمان نویسان اندک نبوده‌اند. اندک زمانی بعد از هاثورن و پو یا معاصر با آنان، ترگینف (Turgenev) و مری می (Merimee) رادر فهرست نویسندگان معروف بلامنازع داریم و در پایان قرن نوزدهم دو نویسنده بزرگ داستان کوتاه توجه منتقدان ادب را به خود جلب می‌کنند: موپاسان (Maupassant) و رودیارد کیپلینگ (Rudyard Kipling).

* ال. اس. ویگوتسکی در فصل آخر کتاب **روان شناسی هنر**، در باره تفاوت‌های ظریف و عمده روانشناختی میان تراژدی و رمان تحلیل‌نویینی ارائه داده است. گفتنی است کتاب مذکور توسط نگارنده به فارسی ترجمه شده و در حال حاضر دانشگاه تبریز مشغول چاپ آن می‌باشد.



رشته سخن را این بار به جانب هنری سیدل کنبی (Henry Seidel Canby) می بریم . وی در مقاله ای با عنوان "درباره داستان کوتاه" ^{۱۷} ، بحث " وحدت احساس " را پیش کشیده ، می گوید پو در توضیح این عبارت ، آنجا که می گوید " داستان کوتاه رامی توان دریک نشست خواند، اما رمان را می باید جرعه جرعه نوشید " — عنصرزمان را درمناظر داشته است . اما ماتیوز از همین عبارت ، یعنی " وحدت احساس " تفسیر دیگری اراده کرده ، آنرا " تاثیر طرح " داستان کوتاه روی خواننده می داند، خواه بتوان آن را دریک نشست ویا چندین نشست خواند. بنابه تفسیر ماتیوز، احساس واحد و روشن حاصل داستان کوتاه می باشد، درحالی که تاثیر رمان روی خواننده متعدد و متنوع می باشد . کنبی پس از بیان دیدگاههای پو و ماتیوز درباره " وحدت احساس " ابراز عقیده می کند که وحدت احساس خمیصه تعیین کننده داستان کوتاه نمی باشد زیرا به باور وی ، رمانهای فراوانی چون Romola ، اثر جورج الیوت (George Eliot) و The Egoist ، اثر مرهدیث (Meredith) وجود دارند که در خواننده احساس واحد به جا می گذارند و از این لحاظ تفاوت چندانی با داستان کوتاه ندارند اما نظر کنبی ، تفاوت میان رمان و داستان کوتاه ، همانند تفاوتی که میان شعر و مقاله تاریخی وجود دارد، به دیدگاه ادیب پژوهشگر مربوط می شود . او می گوید خمیرمایه شعر، تخیل وایهام است ، اما تاریخ با وقایع — چیزی که در شعر ، در بوته فراموشی میماند — سروکار دارد. رمان اگر به فرض تاریخی هم باشد، نخست روشهای تاریخ را به کار می گیرد، آنرا

باتخیل درمی آمیزد و با اشارات و قراینی آن را بیان می کند و به عوض آنکه بر ضرورت رعایت حقیقت وفادار بماند جنبه هنری را مشغله نظر قرار می دهد. بعنوان مثال، زندگی کرامول (Cromwell)، اثر کارلایل (Carlyle)، غزل میلتن (Milton) درباره کرامول و رمان والتر اسکات (W. Scott) که قهرمان اصلی آن کرامول می باشد را در نظر بیاورید. تفاوت دیدگاهی که در این سه اثر وجود دارد همانست که رمان را از داستان کوتاه متمایز می سازد.

از قرن هیجدهم به این سو، رمان نویسان کوشیده اند دیدگاه رفیعی از زندگی داشته باشند و زندگی را با همه زیباییها و زشتیها، اندیشه ها و کردارها، لذتهای جوانی و رنجهای ایام پیری به تصویر بکشند و با بیان وقایع، و زمانی که انجام این کار میسر نمی شد با اشارات و قراینی توصیف زندگی را تا حد ممکن کامل کنند. هنرشان عرضه تاروپود زندگی بوده است و در این عرضه داشتند، دریک سلسله واقعه گری قرار داد و در سوی دیگر، ادبیات عاشقانه که به تخیل خواننده مجال جولان می دهد. در هر دو حالت، رمان تصویر زندگی را همچون زندگی واقعی با جلوه های فراوان آن نشان می دهد و اگر گذر هنری از دنیای واقعی به دنیای تخیل طبیعی بوده باشد، رمان رنگ و بوی طبیعی خواهد داشت. اما در داستان کوتاه دیدگاه دیگری حاکم است که این خود از طرز به کارگیری ماده خام داستانی تاثیر می پذیرد. در حالی که رمان نویسنده، روش طبیعی بیان موضوع را اختیار می کند، نویسنده داستان کوتاه روش تصنعی را برمیگزیند. داستان نویسنده در استفاده از ماده اولیه، به جنبه های از شخصیت داستانی یا مرحله های

از موقعیت توجه می کند و در این میان به رشته های طولی (تار) بیشتر از رشته های عرضی (پود) عنایت دارد. او به بیان رشته های از حوادث می پردازد که تنگ درهم تنیده شده ولیکن با وقایع فرعی ارتباطی ندارد، مانند داستان تراژیک " La Parure Flat" اثر موپاسان و یا " The Outcasts of Poker" ، نوشته برت هارت (Bret Hart). در آثاری از این دست مشاهده می کنیم که نویسنده هر آنچه را که به هدف داستان مربوط می شود منظور نظر داشته ، توجه خواننده را به نقطه ای متمرکز کرده و مفهوم را بیشتر از آنچه از عهده رمان برآید زنده می نماید. چنین فرایندی بسیار تصنعی اما بسیار نیرومندی می باشد. این کار نویسنده داستان کوتاه به کار ستاره شناسی میماند که تلسکوپ خود را به جانب کهکشانی رصد کرده و در آن میان فقط پدیده ای را که به حبابی روی جو بیباری شباهت دارد نظاره می کند. او به دیگر پدیده ها و تبدلات التفاتی ندارد و صرفا در پی جستن راهی به رمزی از رموز کائنات می باشد. از آنچه رفت پیداست که این دیدگاه مولف است که رمان کوتاه (novelet) را در داستان کوتاه بلنند متمایزی می سازد. نویسنده رمان ، حوادث زندگی یا بخشی از آنها را " هضم " می کند؛ نویسنده داستان کوتاه صرفا در پی حادثه ای است که همچون حبابی به روی جو بیبار بخشی از جو بیبار و لیکن متمایز از آنست . نویسنده داستان کوتاه در بیان داستان از ذکر همه حقیقتست طفره می رود، کلیت را به کناری می گذارد و باگزینش نسبی از آن نیروی بیشتری گیرد و بدین طریق با دیدی روشن و ادراکی دقیق به نظاره دنیای واقعیت و تخیل می نشیند. شاید این شیوه کار داستان نویس

راکه از میان وقایع و حالات متعدد رویدادها حالت معینی را اختیار می‌کند و آنرا محور داستان خود قرار می‌دهد و نکوهش‌کننده کارش سطحی است و به همه کلیت امعان نظر نمی‌شود، اما به راستی همین خمیصه است که صورت داستان کوتاه را تعیین می‌بخشد و آن را به لحاظ تاثیر عاطفی زنده و نیرومندی سازد. نقش داستان کوتاه ضبط و ثبت چیزهای بارز و عرضه آنها به گونه بارزتر می‌باشد. در داستان کوتاه، وقوع حوادث از شتاب بیشتری برخوردار است. در داستان چندصفحه‌ای مجال برای طرح‌های پیچیده و ذهنیت‌گرایی نیست. داستان کوتاه می‌باید خواننده را به خود بکشد، تاثیر روشنی از خود بجاگذارد و از این رو، می‌باید چیزهای معلوم و سطحی سروکار داشته باشد. چنین نقشی به داستان کوتاه خصایصی بخشیده که آنرا برای بیان موثر واقعیت‌های زندگی مجهز می‌سازد. زمانی که داستان کوتاه از این نقش خود عدول می‌کند و می‌خواهد پرده از اسرار برگیرد، یا از ظرایف روان‌شناختی شخصیت داستانی‌گره بگشاید، به باور کنی، نویسنده مقاله، کارش به ناکامی و شکست می‌انجامد — همچون داستان‌های هاتورن که تمثیلهای خوبی هستند اما داستان‌های بد.

در عصری که سلیقه‌های هنری و غیر آن پیوسته دستخوش تغییر و تحول می‌گردد، در داستان کوتاه رعایت اصل ایجاز در بیان و ذکر جمیل وقایع به گونه زنده و روشن موجب گرمی بازارش می‌شود. در انگلستان سالهای دهه ۱۹۳۰ ناشری یافت نمی‌شد که ادبیات داستانی کمتر از یک جلد را بعنوان دستاورد ادبی جدی بپذیرد. آنان طالب آثار سه‌جلدی بودند. در سالهای دهه ۱۹۴۰ بود که هاتورن و پو

در آمریکا سنت داستان نویسی را پایه نهادند و داستان کوتاه متناسب با نیازهای زمان و سلیقه‌های متنوع و هماهنگ با تپش تند زندگی صنعتی در بین انواع ادبی از شهرت و مقبولیت بیشتری برخوردار گردید. دیرزمانی است که داستان سرایان بزرگی چون مویسان در فرانسه و چخوف در روسیه، سامرمت موام در انگلیس و هاثورن در آمریکا کوشیده‌اند قواعد و اسلوب آنرا تعیین کنند. به زعم کنبی، داستان کوتاه به لحاظ تکامل ساختاری و استفاده مطلوب از همه توان بیانی و واژه‌ها و فنون روایت، جایگاهی والاتر از رمان و لیکن فروتر از شعر دارد.

* * *

از جمله پژوهشگران ادیب که خلوت حضورش نصیبم شده برگ اسنوین Breg Esenwein^{۱۸} می باشد. او در مقاله‌ای تحت عنوان "داستان کوتاه چیست؟" می گوید "تعریف کار بس خطرناکی است. و هرچه موضوع زنده، بالنده، کشان^{۱۹} باشد به همان اندازه تعیین حصر و تثبیت حدود آن دشوارتر خواهد بود. اومی گویند تکوین داستان کوتاه از طریق تجربه بوده است؛ این نوع ادبی ابداع نشده است... پو و هاثورن وارثان ماترک پیشینیان می باشد و لذا داستان کوتاه رانه از راه تعریف که به طریق نظاره‌گری و تجربه می توان دریافت. رمان کوتاه اگر کوتاه‌تر شود به داستان کوتاه تبدیل نمی گردد و این نیز درست است اگر داستان کوتاه را به داستانی بلند تبدیل کنیم، شکل رمان به خود نمی گیرد. او نیز همچون اسلاف پیش از خود تفاوت میان این دو را به لحاظ نوع ادبی و نه صرفاً کمی

می داند. داستان کوتاه از خودتائیری واحدی گذارد که از رمان ساخته نیست. رمان به لحاظ دامنه و ساختار گسترده است؛ داستان کوتاه فشرده؛ رمان نویس دیدی فراگیر از زندگی را اختیار می کند؛ داستان - نویس توجه خود را به روی شخصیتی، رویدادی یا تجربه ای معین - متمرکز می کند. پرده ای که رمان نویس به روی آن نقش می زند بزرگ است و در آن اشخاص بیشتری می گنجد،* پیرنگ رمان بر اثر رویدادهای متنوع پیچیده است، در صورتی که داستان به روی یک رویداد قائم است و اگر رویدادهای دیگری باشند در حکم سیاره های کوچک منظومه موضوع اصلی می باشند. و بالاخره آنکه در تابلو بزرگ و پیرنگ پیچیده رمان " حرکت " با فراغ خاطر صورت می گیرد - نویسنده رمان برای آنکه اشخاص داستانی در باره پدیده ای فلسفه - بافی کنند، از موضع خود دفاع کنند و یا موقعیتی را تشریح کنند شتاب نمی ورزند. اما در داستان کوتاه روال چنین نیست. داستان کوتاه برای آنکه سریع به نقطه اوج (climax) برسد، سازوکار آن صورتی ساده دارد و از جزئیات دست و پا گیر منزه است. در نگاه نخست، به نظرمی رسد که این ضرورت فشرده گی بیان مانعی در راه نویسنده داستان کوتاه ایجاد نمی کند اما در واقع آزادی عمل فراوانی به او می دهد. مضامینی که برای روحیه پرشکیب و پیگیر رمان کوچک و حقیر می نمایند - خیال پردازیهای پراکنده، حوادث تند و کوتاه زندگی - برای آسایب

* رمان به نقشی میماند که به دیوار ترسیم می شود و داستان کوتاه به پرده ای که به روی سه پایه ساخته می شود. رمان پرارابه یادمی آورد، داستان کوتاه سونات راه

داستان کوتاه دانه‌های مناسبی به حساب می‌آیند. ماجراهای عاشفانه که معمولاً به‌رمانی راه پیدا می‌کنند، چه خیالی و چه واقعی، جزء ضروری داستان کوتاه نمی‌باشند. آنجاکه رمان نویس در بیان جزئیات زندگی، اشخاص و صحنه‌ها با دقت و وسواسی موشکافانه عمل می‌کند، داستان کوتاه آن را با چند حرکت قلم نقاشی عرضه می‌دارد.

اسنوبین در تلاش خود برای ارائه تعریفی ملموس از داستان کوتاه برخصایص بود و نبود آن اشاره کرده، می‌گوید: داستان کوتاه، رمان نیست، رویداد (episode) نیست، سناریو یا خلاصه، مجسمه (synopsis) نیست، زندگینامه یا شرح کوتاه (sketch) نیست. قصه نیست.* داستان کوتاه مشخصه‌هایی دارد مانند:

۱- حادثه واحد و اصلی

* نویسنده مقاله (اسنوبین)، در توضیح وجوه متمایز میان داستان کوتاه و دیگر انواع ادبی به موارد افتراق میان داستان کوتاه و قصه (tale) اشاره کرده، می‌گوید هر چند برخی از نویسندگان (مانند ادگار آلن پو، هنری جیمز، براندرماتیوز) این دو واژه را مترادف هم به‌کار برده‌اند، لیکن داستان کوتاه، قصه نیست و یا قصه، داستان کوتاه نمی‌باشد. قصه روایت ساده‌ای است معمولاً کوتاه و مطلقاً فاقد پیرنگ که در آن روابط اشخاص داستانی چندان دچار تحول نمی‌گردد و جاذبه آن عمدتاً به خاطر رویدادهاست و نه پیرنگ یا پرده برداشتن از افکار و اعمال اشخاص داستانی. قصه از اصل مهم داستان کوتاه که پو از آن نام برده یعنی القاء تاثیر واحد در خواننده، پیروی نمی‌کند. در قصه، خسواه پندآموز باشد (چون فابل (fable)، پارابل (Parable))،

۲ - شخصیت داستانی واحد و برجسته

۳ - تخیل

۴ - پیرنگ

۵ - ایجاز

۶ - سازمانبندی

۷ - وحدت احساس

نویسنده مقاله با برشمردن خصایص بود و نبود به تعریفی از داستان کوتاه می رسد: داستان کوتاه ، حکایتی است کوتاه ، آمیخته با تخیل که در آن حادثه‌های واحد و شخصیت واحد عرضه می گردد؛ اجزاء آن چنان فشرده و نظاممند است که به لحاظ احساس تأثیری واحد از خود باقی می گذارد. داستان کوتاه با توجه به نسبت اجزاء هفتگانه که آن را به وجود می آورد خصیصه ویژه خود را خواهد داشت کمتر داستانی است که به لحاظ همه این عناصر هفتگانه، سترگ باشد.

← الیگوری (allegory) ، یا قصه‌های سرگرم کننده (مانند کارهای ماجراجویانه، سرگذشت‌های عجیب و حیرت انگیز، مزاح و مطایبه) و یادرنوع سوم آن ، که آمیزه‌ای از قصه‌های پندآموز و درعین حال سرگرم کننده (اسطوره (myth) ، افسانه (legend) ، حکایت (anecdote) ، سفرنامه‌ها ، وقایع تاریخی و داستانهای واقعی) گریز و پیوندیست رویدادها مجازی باشد. از جمله بهترین قصه ها ، می توان قصه‌های واشینگتن ایروینگ (W.Irving) ، قصه های شاعرانه کانتربری (Canterbury tales) و قصه‌های بوکاچیو (Boccaccio) را نام برد.

زیبائی داستان از ترکیب کلی آن نشات می گیرد زیرا که کل دارای -
حیاتی است که مفردات آن به تنهایی فاقد آن حیات می باشد.

* * *

در این بخش از گفتارمان بار دیگر آینه داران دیدشده های هنری سیدل -
کنبی (Henry Seidel Canby) هستیم در مقاله دیگری با
عنوان " داستان آزاد " ^{۲۵} . پیشتر در حضور خلوت انس او بوده ایم و
از برخی از نظرات وی در باره داستان کوتاه آگاه شده ایم. این بار
در پای صحبت اومی شنویم که می گوید داستان کوتاه می باید با عمل
یا گفت و شنود آغاز گردد. مثلاً مادری درحالی که لباسهای پسرش را
توی چمدان مسافرتی می گذارد، او را به مراقبت از لباسهایش نصیحت
می کند؛ مدیری فاسد و خشمگین در جلسه اعضای شرکت مشغول خود را به
میز کار آبنوسی خود می کوبد و قهرمان داستان را که جوان درستکاری است
وموی دماغ آقای مدیر شده ، مورد عتاب قرار داده است و با آغازی ایمن
چنین .

" ماری وردن ، این لباس عجیب را از کجا گیر آورده ای ؟ " خانم
وان دمینگ درحالی که به شیشه پرتلانو و پنجره نقره گون بهار خواب
هتل خیره مانده بود پرسید.

باهریک از اینها می توان داستان را آغاز کرد، همچون داستانهای
کیپلینگ (Kipling) ، و زمانی که داستان آغاز شد نویسنده
می باید با هر عمل و کلامی به جانب نقطه اوج نامعلوم بی امان بتازد.
درنگ نشانه ضعف است . آنگاه نقطه اوج به یک باره و به طرز قطعی
داستان را به انجام می رساند. پایان داستان یا چیزی است که خواننده

بر اثر آنچه نویسنده ماهرانه تدارک دیده در انتظارش می باشد و یا چیزی که معقول می نماید ولیکن مطلقاً قابل تصور نبوده است . شق دوم ، شیوه داستان‌سرایی ا . هنری است .

به باور کنیی ، برای آنکه داستان کوتاه از تاثیر فراوان برخوردار باشد باید گفت و شنود ، پیرنگ ، و توصیف شخصیت داستانی فشرده گردندا روش بیان داستان با هدف آن همسو باشد . برای حصول این مقصود ، نویسنده داستان کوتاه می باید هو آنچه را که به تعیین هویت شخصیت داستانی کمک نمی کند کنار بگذارد . بعنوان تمثیل ، نقاش در ترسیم تابلو وقایع جالب را رنگ آمیزی می کند و از ذکر جزئیات صرفاً به نیت ارائه همه واقیعت خودداری می کند . در این حالت است که داستان به جانب نقطه اوج خود در حرکت خواهد بود... هرگونه درنگ و تعلل که داستان را از رسیدن به نقطه اوج باز بدارد به کارائی داستان آسیب می رساند . اگر بعنوان مثال ، در داستان ، سخن از ناسازگاری زندگی زناشوئی می رود این فرایند بایستی به گونه سریع تحقق یابد همانند فیلمی که با دورتند نشان داده می شود . اگر قرار باشد داستانی در باره سرخوردگی از زندگی در دشتهای غرب آمریکا با همه یکنواختی که دارد به نگارش درآید باید به نحوی نقطه اوجی در آن باشد زیرا این تنها طریق داستان گفتن است .

از زمان یو به این سو ، نویسندگان آمریکائی به لحاظ پیرنگ (plot) دست بالا داشته اند ، بویژه از وقتی که ا . هنری جای کیپلینگ را بعنوان نویسنده زبردست گرفت ، مهارت ، و خلاقیت در عرف ادب آمریکائی در داستان کوتاه به وفور یافت می شود . شایان

توجه است، این نکته که به پیرنگ داستان مربوط می‌گردد موجب تنوع موضوعی نمی‌گردد؛ این مضمون (theme) است که به ایجاد تنوع موضوع در داستان می‌انجامد. در عصر حاضر، در داستانهای کوتاه آمریکا که بیش از چند مضمون معدود یافت نمی‌شود — مضامینی پراحتی که دهها هزار داستان از آنها تغذیه می‌کنند، مضامینی که بر تحلیل‌های عقلانی و روان‌شناسی اخلاقی قرار دارند و از اقبال مجله‌ها برخوردارند. مضامینی چون گستاخی آمریکائی، تضادهای اجتماعی، مضامین جنائی و یکی دو مضمون دیگر. مدها نمونه از این مضامین را بخوانید، خواهید دید چگونه نویسندگان آمریکائی (به استثنای تنی چند از بزرگان ادب) هم خود را به بیان و توصیف جنبه‌های قرار دادای همین چند مضمون سنتی محدود و مصروف می‌کنند. به اعتقاد کنبی، دلیل خاصی برای ذائقه آمریکائی وجود دارد. او می‌گوید " ما گرفتار فورمول هستیم، اسیر این اندیشه‌ها که تنها یک راه — برای ساختن و پرداختن داستان وجود دارد: توالی سریع نقطه اوج‌ها که به قله رفیع و گیج‌کننده‌ای ختم بشود. این فورمول، برخلاف زندگی که انعطاف می‌پذیرد، خشک و سفت می‌باشد و از این رونمی‌تواند پوسته زندگی روزمره آمریکائی را بشکند و به مضامینی از زندگی عادی و رویداد هائی که فی‌نفسه پرمعنا هستند ولیکن به نقطه اوجی ختم نمی‌پوند به پردازد و یا وضعیتهای طنزآلود و مشکوک را در قالب داستان کوتاه بی‌آورد. روش بیان داستان راه را برای خلق تنوع مضمون می‌بندد. " کنبی برای آنکه تصنعی و محدود بودن داستانهای آمریکائی را به روشنی نشان دهد هیچ طریقی بهتر از این نمی‌بیند که آنها را با داستانهای روسی

مقایسه کند. او می گوید... وقتی آدمی داستانهای روسی رامی خواند هم زبان به تحسین آنها می گشاید و هم آنها را نکوهش می کند. چرا اشخاص داستانی حتی در داستانهای شاد روسی بد عنق هستند؟ چرا زنها صورت کک مکی دارند و مردها دارای چشمان سرخ و اشک آلود می باشند؟ چرا روستاها بی روح، مه آلود و حزن انگیز تصویر می شوند؟ چرا روستائیان تنه لش و بدبخت عرضه می شوند. روسیه سیمای این چنین کریه ندارد. این سایه تیره و پرمشقت که در داستانها به روی سرزمین و مردم روسیه افتاده لزوماً از ذهن نویسندگان تاثیر گرفته است. از این فضای دلگیر و خفه داستانهای روسی که بگذریم، به جنبه های ستایش برانگیز داستانهای روسی می رسیم: بیسبب حقیقت، گونه گونی موضوع، و شیوه نگارش آزاد. داستان "لاسیگال" (La cigale) اثر چخوف، نمایش عریان حقیقت زندگی بدبختی است که تا حد فداکاری تلاش می کند در حالی که همسرش در جای دیگر بلهوسانه به شکار مردی دیگر برآمده است. به لحاظ تنوع موضوعی، نویسنده روسی با مضامین فراوانی سروکار ندارد. او غالباً به زندگی کسل کننده و ملال آور اشتغال دارد و فقط هر از گاهی از این قالب بیرون می آید. نویسنده روسی در سرشت طبیعی انسان به سیر و نظاره نمی پردازد. با این همه، به نظرمی رسد که تنوع بیشتری در مضامین داستانی نویسنده روسی در مقایسه با مضامین داستانی نویسندگان داستانهای کوتاه آمریکایی یافت می شود. نویسنده روسی در انتخاب مضامین آزاد است و زمانی که سایه تیره حزن از او به دور است جنبه های دیگر زندگی را آزمایش می کند. قلمش روان حرکت می کند و زندگی را

با جلوه های گوناگونش زیبای آفریند . نویسنده روسی ، در شیوه بیان داستانی نیز آزادی باشد. به نظر نمی رسد کسی به چخوف گفته باشد داستانهایت می باید حرکتی مداوم داشته باشد. گاهی به ناگاه داستانش از حرکت باز میماند همچنانکه زندگی درنگ می کند. زمانی به نظر می رسد که از مسیر اصلی دور افتاده است همان طور که زندگی راه انحراف را می پوید. کسی به چخوف نگفته است که هر واژه داستان می باید بدون هیچ شبهه ای به منظور تشدید تاثیر گذاری پیرنگ به کار رود. بند بند داستانهای چخوف از اشخاص داستانی و موقعیت داستانی شکل می گیرد و داستان به گونه طبیعی به نقطه اوج خود می رسد .

نویسنده مقاله ، کنبی ، در شرح این مطلب، داستان " شب پیش از میلاد مسیح " چخوف را نام می برد. به زعم نویسنده مقاله ، این داستان کوتاه بسیار زیباست و در آن می توان روحیه روسی و سرشت انسانی را به روشنی دید، اما مجله های آمریکائی آن را برای چاپ نمی پذیرند نه برای آنکه داستان فاقد شفافیت بلورین و تهی از هیجان و خالی از توصیفهای روشن اشخاص داستانی است - همه اینها را داستان فوق به همراه دارد، بلکه به خاطر آنکه داستان از شتاب لازم برخوردار نیست و یا برای آنکه نقطه اوج بارزی در آن یافت نمی شود. این داستان ، تصویر فراموش نشدنی از شورآئین پرستشی در فضای مه آلود رودخانه ای در میان شکوه ساده و بی پیرایه، ولادت - شب هنگام مسیح را ارائه می دهد. و تحمیل نقطه اوج به داستان

حزن انگیز آن را تباه می سازد.* اما ویراستار آمریکائی می خواهد که داستان کوتاه حتما از نقطه اوجی برخوردار باشد تا به تمنای دل خواننده آمریکائی عمل کند. اگر این نقطه اوج داستان را مخدوش کند، چه باک!

* در اغلب داستانهای روسی ، حقیقت زندگی به روشنی محسوس است همچون دانه شبنم بلورین در یک تابلو هنرمندانه نقاشی که بر سبزی برگ درختی نشسته و چنین می نماید که می لرزد و میل سقوط دارد .

داستان " Why " ، اثر تولستوی ، آنچنان لحظه های دلهره آور زندگی زن و شوهر دلداده میگرسکی (Migurski) و آلبینا (Albina) را به تصویر می کشد که گوئی خواننده خود در صحنه واقعه حضور دارد قلبش به تپش می افتد. وحشت وجودش را فرامی گیرد و از تصور رنجهایی که در انتظار قهرمانان داستان می باشد پروای آن ندارد که در راستای زمان داستانی پیش برود و از رنجهای بعد آنها آگاه گردد.

این نگارنده که پیشتر داستان را خوانده بودم از چند ماه پیش بر آن شدم که آنرا به فارسی برگردانم اما در جریان ترجمه پیش از فرارسیدن لحظه بحرانی قلم را به یک سو نهادم زیرا در همدلی خود با این زن و شوهر نگون بخت آنچنان بیمناک و افسرده می شدم که نمی توانستم روی واژه ها درنگ کنم ، به دنیای پراضطراب آنها راه جویم ، سپس آنگاه به خویشتن آیم و جدا از قهرمانان داستان واحساس تلخ انسان ، به وظیفه خود بعنوان مترجم عمل کنم . باید زمانی دیگر به سراغ داستان رفته و قلم را به دست بگیرم تا مگر ترجمه داستان را به انجام برسانم — به پذیریم که حتی خواندن یا شنیدن رنجهای انسانهای دردمند در دآورا است!

زیرا که در عرف ادب آمریکائی یک داستان دروغین و لیکن باتکائه قوی (punch) بهتر از داستان واقعی است که فاقد نقطه اوج هیجان انگیز می باشد. به باور کنی، داستانهای روسی بر پایه زندگی استوارند، داستانهای آمریکائی در بند رعایت سنتهای ادبی... اگر نویسنده روسی داستانهای آمریکائی را می نوشت داستانهایش بیشتر از داستانهای آمریکائی با اقبال مردم مواجه می شد زیرا نویسنده روسی در اختیار شیوه روایت و ارائه جنبه های جالب داستانی آزادتر از نویسنده آمریکائی عمل می کند.

نویسنده مقاله در این قسمت از بحث، پای خواننده آمریکائی را به وسط می کشد و ذوق و سلیقه او را مسئول موقعیت کنونی داستانهای آمریکائی می داند - سلیقه خام که به سرعت ارضامی شود و در برابر چیزهای خوب از خود حساسیتی نشان نمی دهد. ذوق ادبی آمریکائی بر علیه سنتهای حاکم نمی شود و اگر جالب بودن داستان هدف اصلی نویسنده باشد و سواسی برای نشان دادن ماهیت آنچه داستان را جالب می کند به کار نمی برد. سلیقه آمریکائی همواره جانب احساس را می گیرد و با مضامینی که آکنده از احساس نباشد و زندگی را با پرتوی از ماجراهای عاشقانه عرضه نکند میانسه خوبی ندارد. به اعتقاد نویسنده مقاله، بر اثر کوشش مدارس و مراکز تعلیماتی، این سلیقه ها اندک اندک از نکات ضعف زدوده شده، تعالی می یابند - "سلیقه ما در هنر، در شعر، در ادبیات در موسیقی راه کمال را طی می کند، اما در ادبیات داستانی (fiction) میرنزولی را می پیماید!" به باور نویسنده مقاله، اگر ادبیات

آمریکائی خود را از بند فورمول رها سازد و روبه ابداع و خلاقیت روی آورد و ارثان ادبی فراوانی برای ایروینگ ، هاتورن ، پو و برت هارت خواهد داشت . سلیقه آمریکائی رها شده از قید فورمولهای می تواند آثار ادبی بیشتری را خلق کند که در آنها همه زندگی ، و نه صرفاً بعد احساسی آن تصویر خواهد شد.

* * *

درفرچ بوستان ادب غرب به شروند اندرس Sherwood Anderson

نویسنده معاصر آمریکائی می رسیم . او در مقاله‌ای با

عنوان " صورت ، نه پیرنگ " ^{۲۱} با این اندیشه که در سنت ادب -

آمریکائی داستان می باید بر محور پیرنگ ساخته شود و از یک نتیجه

اخلاقی (و با هدف تربیت شهروندان) برخوردار باشد به سستی

می پردازد.* به زعم او ، داستانهای آمریکائی ، همانند نمایشنامه -

هایی که به روی سن به اجرا در می آیند، گرفتار پیرنگ سلالاری

می باشد و این پیرنگ شرنگ آلود است . آنچه داستانهای آمریکائی

لازم دارد صورت (form) است ، نه پیرنگ . و صورت چیزی است

مبهم و پیچیده که ضابطه نمی پذیرد و تن به تحلیل و تعلیل نمی دهد -

یعنی جلوه گاه طلعت هنر . اندرسن می گوید پیرنگ چهار چویی است که

داستان را در میان می گیرد و تقریباً همه داستانهای پرماجرا و

داستانهای معروف آمریکائی این چنین ساخته می شود: مردی روانه

* نویسندگان و منتقدان در به کار بردن واژه پیرنگ همه به طور یکسان عمل

نمی کنند، برخی " پیرنگ " را " ماده " [موضوع] داستانی و گروهی آن را -

" آرایش " [طرح] داستانی می دانند. این نکته ای است که ویگوتسکی نیز

در کتاب روان شناسی هنر به آن اشاره کرده است .

جنگل یادشتی می شود و روی قطعه زمینی کار می کند. او در شهر آدمی شرو بود ولیکن در این سرزمین دور افتاده به یک باره عوض می شود. قهرمان داستان در میان جنگل و دشت در اختیار نویسنده قرار دارد و نویسنده هر کاری که میلش بکشد با وی می کند. نویسنده گذشته او را فراموش کرده و قهرمان داستان ، که دچار تحول روحی شده، به دست نویسنده به فرشته نجات تبدیل می شود... به یاری زنی نگون بخت می شتابد، سارقین اسب را به دام می اندازد و دست به هرگونه عمل متهورانه می زند و نویسنده با این شیوه می کوشد تا می تواند خواننده را به هیجان بیاورد. در همه این داستانها ، احوال انسان کنار مانده است . در این داستانها کسی زندگی نمی کند... کافی است که نویسنده ، داستان مجعول خود را در برابر آینه زندگی نظاره کند، به یک باره دنیای کاغذی او در برابر چشمانش محو و ناپدید خواهد شد... برفتن به میان جنگل یا دشت آدم شرور به انسان فرشته خو مبدل نمی شود. آن حقیقتی که در داستانهای نویسنده روسی خواننده را در باره معنی زندگی و سرشت انسان به تامل و تعقل وامی دارد، در این پیرنگهای قالبی داستانهای آمریکائی یافت نمی شوند... در این داستانها ، انسانها با امیدها ، دلهره ها ، شادیها ، اندر زها از یاد رفته اند.

آندرسن می گوید او هرگز برای گفتن داستان به شکار موضوع نرفته است ... در خیابانی قدم می زنم ، در ترنی که با آن سفر می کنم مطلبی را از زبان مردی می شنوم ، داستانی را می خوانم و آن عبارتی یا جمله ای در ذهنم ریشه می داند... و اینها همه بذره ای داستان مرا

به همراه دارند. و زمانی که اندیشه‌ای به ذهنم رسوخ کرد حال زن آبستنی را دارم که صدای پاشنه‌های داستان راکه بر دیوارهای کالبد وجودم لگدمی زند می شنوم . واغلب همچنانکه دراز کشیده‌ام تک تک واژه‌های داستانم به روشنی در ذهنم نقش می گیرند، اما همین که از بستربرمی خیزم که آنها را روی کاغذ بیاورم هیچیک از آنها را به یاد ندارم . * من همواره در آرزوی گشودن این راز سربه مهر بودم که چه سان از واژه ها برای شکل بخشیدن به داستانهایم بهره جویم تا آنکه روزی دوست نقاشی به نام فلیکس راسمن (Felix Russman) مرا به کارگاه نقاشی خود بردتا رنگها را برایم نشان دهد. وقتی در باره آثارش حرف می زدهم سرش اورا صدا زد او - نیم ساعتی مرا تنها گذاشت . این یکی از لحظه‌های هیجان انگیز زندگی من بوده است ... من رنگها را این سو و آن سو می کردم، یکی را کنار دیگری قرار می دادم ، از آنها فاصله می گرفتم ، نزدیکتر می آمدم و ناگهان راز دنیای درونی نقاشی برایم مکشوف شد. من که بیشتر در شگفت بودم چرا تماشای برخی از آثار نقاشان بزرگ در موزه هنر شیکاگو مرا منقلب می کند در آن لحظه پاسخ خود را یافتم ، پی بردم که نقاش واقعی با هر حرکت قلم موناخود آگاهانه دنیای

* این کلام اندرسن گواه این واقعیت تواند بود که ضمیر ناخود آگاه آدمی دارای عوالمی است که ضمیر آگاه فاقد آنهاست . هنر مولسود ضمیر ناخود آگاه ، این وادی ناشناخته است که در آن پای منطق و استدلال سخت بی تمکین می باشد.

درون خود را عرضه می دارد. * تیشیان (Titian) با آثارش بیننده را به درک عظمت خویش می برد، آثار آنجلیکو (Angelico) و بوتیچیلی (Botticelli) از لطافت عمیق احساس انسان حکایت دارند به گونه‌ای که بیننده در برابر تماشای آنها، اشک در چشمانش حلقه می بندد. بوگرو (Bouguereau) با همه مهارت‌هایی که دارد باطن خبیث خود را با تصویرپیکره‌های برهنه نشان می دهد و لئونارد داوینچی ، همانند بالزاک که افکاری جهانشمول و اعجاب برانگیز دارد، انسان را به درک عظمت دنیای ذهنی خود می برد. اندرسون می گوید من از آن جهت تمثیل نقاشی را می آورم که گفته باشم صورت داستان جدای از محتوای آن نیست . ** وازه‌های مورد استفاده نویسنده

* سامرمت موام در آغاز زمان ماهوشش پنی (۵ : ۱۹۶۵) می گوید:
جالبترین چیز در هنر شخصیت هنرمند است و اگر این شخصیت بی همتا باشد می توان از هزاران عیب او چشم پوشید... هنرمند: نقاش ، شاعر، موسیقی دان با هنرش ، متعالی یا زیبا، حس زیباشناختی انسان را تسکین می بخشد اما این کار او به ارضای غریزه جنسی شباهت دارد و در سببیت بدان میماند. هنرمند، در عین حال رازی از دنیای درون خود را عرضه می دارد پی بردن به این راز همچون داستانهای پلیسی پرجاذبه می باشد -
- معمائی چون آفرینش جهان هستی که پاسخی ندارد.

** در توجیه مفهوم تفکیک ناپذیری صورت و محتوا در خلق آثار هنری که مورد تاکید ویگوتسکی نیز بوده است بی‌مناسبت نیست بگوئیم خلق آثار هنری والا چنانچه از فیض ضمیرنا خود آگاه بهره برده باشد

داستان همچون رنگهائی است که نقاشی در خلق آثارش به کار می برد و صورت (form) چیز دیگری است ؛ صورت حاصل مواد داستانی و واکنش نویسنده در قبال این موادمی باشد. صورت وقتی متحیز می شود، تکوین می یابد، همچون چینی که بر شکم مادر لگد بکوبد در ذهن نویسنده در تسب و تاب است و شبها خواب را از چشمان او می رباید.

* * *

. بونا و اوراستریت (B. Overstreet) ، یکی دیگر از منتقدان ادب ، که نقد آراء او را وجهه همت خود قرار داده ایم ، در مقاله ای با عنوان " Little Story, What Now? " ^{۲۲} می پرسد آیا به راستی زمان آن فرارسیده که حلقه گلی برگور داستان کوتاه بگذاریم ؟ منتقدان ادب با اظهار تاسف به ما می گویند این نوع ادبی دیگر آن شکل دیرینه خود را ندارد و آنگاه ادامه می دهد که آیا هر آنچه شکل دیرینه خود را نداشته باشد لزوماً باید معدوم شود... اغلب انواع ادبی از گذشته دور به ما رسیده اند ، لیکن داستان کوتاه به قرن نوزدهم تعلق دارد. داستان کوتاه قرن نوزدهم دارای پیرنگی است متشکل از رویدادهای تنگاتنگ که همه روزه جانب نقطه اوج دارند؛ نویسنده قرن نوزدهم خمیرمایه داستانانش را در اختیار خود دارد و به اراده خود به داستانش شکل می بخشد، توجه به عمل و

— صورت مطلوب خود را به همراه خواهد داشت و دیگر لازم نخواهد بود هنرمند به صورت و محتوا به گونه دو پدیده مجزا از هم بیندیشد و آنگاه بکوشد طلعت هنر خود را با تمهیدات صوری بیاراید که این خود عملی است هشیارانه و مدبرانه که با آفرینش آثار هنری اصیل تجانس چندانی ندارد.

نتیجه عمل از ویژگیهای داستان قرن نوزدهم می باشد... اعمال داستانی از صافی اخلاق می گذرد و چنانچه عمل در خدمت اخلاق قرار نگیرد ، عمل داستانی همچون سالهای دهه بیست قرن بیستم به ابزار لجام گسیخته‌ای مبدل می شود که در تقید هیچ اصلی و در تعقیب هیچ هدفی نمی باشد. در تفکر قرن نوزدهم و به تبع آن ، در داستان کوتاه آن زمان اصول اخلاقی مبنای ارزشیابی عمل قرار می گیرد. اشخاص داستانی می توانست پست ، شرور ، سودجو ، میگسار ، رباخوار، خائن ... باشد اما این نکته را هم نویسنده وهم خواننده پذیرفته بودند که فرد نابساب که رفتارش برخلاف معیارهای اخلاقی است سرانجام یا می باید توبه کند یا نابود گردد.

داستانهای کوتاه قرن نوزدهم تحمل اندکی برای لاقیدی و بی بندو باری نشان می دهد. میان دنیای درونی اشخاص و اعمال آنان فاصله‌ای وجود ندارد؛ اعمال آنان از انگیزه‌های پنهانی نشات نمی گیرد، اگر شخصیت داستانی دچار وحشتی شده است ، ریشه این وحشت او را می توان در دنیای عینی و ملموس مشاهده کرد. پشت رفتار او ذهنی پر آشوب وجود ندارد. دنیای اندیشه و عمل همسو و متجانسند. نویسندگان این دوره از اصل مطابقت پندار و کردار پیروی می کردند.

اما در قرن بیستم برداستان کوتاه چه می گذرد؟ گفتن این حرف که داستان کوتاه در قرن بیستم همچون داستان کوتاه قرن نوزدهم آکنده از حادثه نیست به ظاهر مغالطه آمیز و حتی مسخره به نظرمی رسد چرا که ما در قرن بیستم هر روز و هر هفته شاهد وقوع وقایع فراوانی هستیم، بیشتر از آنچه در قرن نوزدهم رخ می داد. به باور اوراستریت ، از

حوادث داستانی قرن بیستم می باید تفسیر دوگانه به عمل آورد: یکی واقعگرایانه و دیگری روان شناختی . داستان نویس قرن بیستم از عمل داستانی خسته گشته است - حادثه‌ای که به دنبال حادثه، دیگر روی می دهد و خود حادثه، دیگری را سبب می گرد و این چرخه حوادث از - گردش بازمی ایستد. در این میان چه مکانیسمی تخیل نویسنده قرن بیستم را برمی انگیزد تا به مقابله، دنیای نوین برخیزد؟ در قرن بیستم ما شاهد تحقق رویای دیرینه ایکاروسی^{۲۳} هستیم که به صورت هواپیما از زمین بال می گشاید و چیزی نمیگذرد که این مرغ آهنین بر سرشهرها و ساکنان آنها بمب فرومی ریزد و این بمب ها نه تنها خانه ها را به ویرانه تبدیل می کند که امیدهای مردم را نیز نابود می سازد. روزی که بشر هواپیما را اختراع کرد بر خود می بالید زیرا که به مدد آن فضا را تسخیر کرده بود، اما زمانی که این ماشین پرنده از برای انسان مرگ را پدید آورد برای مقابله با آن نیازی شدید احساس شد زیرا بقای آن در برابر تکنیک پیشرفته هواپیمای دشمن ، نوآوری تکنولوژیک برتری را ایجاب می کرد. نویسنده قرن بیستم که خود شاهد این چرخه بی وقفه مرگ و تباهی است دیگر نیازی به عمل داستانی نمی بیند. او دیگر مجبور نیست در صومعه ذهن خود چون زاهدی خلوت گزیند و درباره سرشت انسانی تأمل کند. قصه دردناک قرن ما همان قصه دردناکی است که نویسنده در ذهن خود دارد - انسان اسیر تعصب ، انگیزه ، دلهره ... با اندک امیدی به نجات و رستگاری . اکنون یک عمل آشکار - چه حرکت کوچک دستی و یا اشغال بیرحمانه سرزمین ملتی - به لحاظ آنکه می تواند وسیله‌ای برای راه جستن به حالات

ذهنی و عاطفی انسان باشد از اهمیت فراوانی برخوردار می‌گردد. روان - شناسی ، علم شاخص قرن ماگشته و در زبان روزمره ما در قالب واژه‌هایی چون عقده کم بینی ، جریان آگاهی ، بازداری ، ضمیر ناخودآگاه ناکامی ، دلیل تراشی و... حاکمیت اصول خود را عرضه می‌دارد. این واژه ها ، واژه‌های کنشی نیستند، اینها واژه‌هایی هستند که نیاز فزاینده ما را به درک آنچه در سرشت انسانی مانهفته‌است نشان می‌دهد.

در قرن بیستم ، داستان کوتاه به وسیله‌ای بدل شده برای بیان حالات و انگیزه‌های انسانی - حالات و انگیزه‌هایی که برخلاف تصورات پیشین ریشه در لایه‌های ناپیدای سرشت ما دارد، به گونه‌ای که امروزه کنش فرد، به تاثیر روان شناسی کارل یونگ، (Carl Jung) حاصل ناخودآگاه جمعی تعبیر می‌گردد، یعنی آن تجارب دیرینه نسوع انسان که به تدریج در ساخت موروئی انسان حک شده و در پدیده های متکررنهادینه ها تظاهر می یابند.

برای داستانهای قرن بیستم اغلب دو غیب برمی شمارند: نخست آنکه داستان قرن بیستم از نابهنجاریها و کشمکشها سخن می‌گوید؛ دوم آنکه ، داستان قرن بیستم بیقواره است - یعنی آنکه پیرنگ ندارد. اما منتقد واقع بین که بیشتر در پی درک واقعیت‌های قرن بیستم می‌باشد و کمتر هوای سنت‌های ادبی گذشته را به سردار داین دوعیب راکسه بر داستان قرن بیستم منتسب می‌کنند قبول ندارد. اگر برخی بر این قولند که داستان نویس قرن نوزدهم استاد پیرنگ (Plot) بود، باید گفت که نویسنده قرن بیستم مانند همقطار قرن نوزدهم، زندگی را همچون دسته گلی مرتب و آراسته نمی‌بیند، از این رو، نویسنده قرن بیستم می‌شورد، موضع تهاجمی را برمی‌گزیند و جریان خود آگاهی

برانتخاب واژه‌ها سایه می‌افکند. نویسنده داستان قرن نوزدهم پایان داستانش راحتی پس از گذر از میان رنج‌ها و نابسامانی‌ها را نماند. شادمانی می‌زند؛ اما نویسنده قرن بیستم به دلیل حاکمیت بدگمانی عصر خود به بیان نابهنجاریها و کشمکش‌ها روی می‌آورد. به بسااور نویسنده مقاله، شروود اندرسن، اگر به داستانهای قرن بیستم بیطرفانه نظر بیاوریم، آنها را نه داستانهای بی‌قواره می‌یابیم و نه داستانهای که صرفاً از ناملازمات و زشتیها سخن می‌گویند. به ادعای خود داستان نویس قرن بیستم، او اکنون استاد مسلم صورت داستانی می‌باشد و برای آنکه بتوان آن را دریافت باید توجه نمود که صورت داستانی از مواد و فرایندهای روانشناختی، و نه عمدتاً از دنیای عینی، تاثیر می‌پذیرد. منطق داستان قرن بیستم چنان نیست که بگوئیم جزئیات حوادث درهم می‌آمیزد و پیرنگ، دقیقی را تشکیل می‌دهد - پیرنگی که هر معلم ادبیات انگلیسی قادر است طرح آن را به آسانی روی تخته سیاه کلاس عرضه کند. منطق داستان قرن بیستم منطق پیچیده تجربه‌های ذهنی و عاطفی می‌باشد. رابطه‌های تداعی، خاطره‌ها، ترسها، معتقدات شخصی، دلیل تراشیهای رفتاری، اندیشه‌های درونی در تناقض با حرفهای آشکار و عوامل دیگر رامی باید بخشی از منطق پیچیده داستان قرن بیستم دانست. و پذیرفت که اهمیت این پدیده‌های ذهنی به مراتب مهمتر از حوادث عینی می‌باشد. برخی از خوانندگان داستانهای قرن بیستم گله دارند که در این داستانها چیزی اتفاق نمی‌افتد. اما همه به تجربه دریافته‌ایم که در داستان به ظاهر تهی از رویدادها، تحولات شدیدی می‌تواند در ذهن و روحیه شخص

صورت بگیرد در حالی که آثار آنها در چشم بیننده ظاهر نگردد قابل مشاهده نیست. اوراستریت، نویسنده مقاله، براین عقیده می باشد که حواد عینی لازمه نمایشنامه است و بانیروی روان شناختی آن رابطه معکوس دارد بدین معنا که گفء اندیشه و احساس پائین باشد، کفء عمل بالا خواهد بود و چنانچه اندیشه و احساس فزونی گیرد، نیازی به انباشته کردن حوادث داستانی نخواهد بود تا بدان وسیله بتوان نقش روان پیاپی داستان را از طریق ایجاد حس ترحم و دلسوزی حفظ نمود.

در مورد این انتقاد که داستانهای قرن بیستم عمدتاً ناخوشایند می باشد گفته شده که این ناخوشایندی به دلیل صمیمیتی است که نویسنده در عرضه داشت هنر خود به کار گرفته است. نویسنده قسرن نوزدهم داستان کوتاه میان صواب و خطا خط فارق می کشید و پیرنگ داستان آنچنان ساخته و پرداخته می شد که صواب بر خطا چیره گردد. اعتماد او بر معقولیت زندگی از اعتماد شخصی وی سرچشمه می گرفت و فرجام شادی آفرین داستان به بهای نادیده گرفتن واقعیتهای راستین زندگی بود. اما داستانهای قرن بیستم فریاد اعتراضی است بر ریاکاری فورمولبندی شده، بر همه داستانهایی که با وجود مرگ ایمان از نام و نشان آن دم می زنند. معلمان اخلاق که اصرار می ورزند نویسندگان امروزی می باید مبشر درستی و صداقت باشند بهتر است بر دوگانگی موضع خود بیندیشند. آنان از نویسندگان می خواهند ریاکاری خود ادامه دهند - یعنی واقعیتهای زندگی را تحریف کرده، با آوردن آنچامی دلپذیر در پایان داستان به زندگی رنگ کذب بزنند. امروز دیگر کسی از پشت عینک خوش بینی همه جلوه های زندگی را شاد نمی بیند.

او دیگر براین باور نیست که زندگی همواره به کام شیرین است و پایان کار دلنشین .

به عقیده اوراستریت ، داستان کوتاه قرن ما نه تنها ——— سیر قهقرائی ندارد، بلکه عهده دار رسالتی شده که پیشتر به دوش نگرفته بود . داستان کوتاه اکنون این توان را پیدا کرده که پیچیدگیهای زندگی فردی و اجتماعی را نشان داده ، گنجینه ای از بینش و معرفت را هم به خواننده عادی و هم به روان شناسان و جامعه شناسان متخصص عرضه بدارد . در روزگاری که به نظرمی رسد درک رفتار انسان تنها چاره مقابله با خودکشی قومی می باشد باید خوشحال بود که داستان نویسان قرن ما با صمیمیتی که دارند گرههای فرو بسته روان انسان را می گشایند. اگر آنان از ما توقع دارند که در مصاف با ناملازمات زندگی با واقعیتهای ناخوشایند روبه رو شویم ، این توقع آنان بیشتر از آنچه زندگی از ما متوقع می باشد نیست ؛ و اگر آنان می کوشند پیام خود را در قالبی عرضه کنند که با مواد روان شناختی پیامشان سازواری داشته باشد نباید زبان به شکوه بگشاییم که داستانهای آنان از ساختار و آرایه های سنتی پیشینیان تهی می باشد. * به باور اوراستریت ، داستان کوتاه مرحله ای از رشد و تکامل را پشت سر نهاده است و اکنون

* این سخن اوراستریت ، عقیده ای را ، که سامرمت م ———وام (S. Maugham) در مقدمه جلد چهارم (۱ × : ۱۹۶۷) داستانهای کوتاهش ابراز کرده ، به ذهن نگارنده این مقاله می آورد. ———وام می گوید " حدکمال [در داستان] به سختی حاصل می شود. به تصور

به مرحله دیگری گام می گذارد که از غنا ، خرد و زیبایی بیشتر نویسد می دهد و اگر در روند تکاملی خود همچنان روبه کمال پیش رود از جایگاه بی همتائی در تاریخ ادب برخوردار خواهد شد.

* * *

در جمع منتقدان ادب این بار پای صحبت اودورا ولتی (Eudora Welty) هستیم . وی در مقاله‌ای با عنوان " خواندن و نوشتن داستان کوتاه " ^{۲۴} می نویسد داستانهای بزرگ دنیا همیشه در نظر خواننده تازه می نمایند - تازه به لحاظ اینکه همواره چیزی را عرضه می دارند. داستانهای کوتاه عموماً به لحاظ زبان و تکنیک و مجموعه

من ، می توان همه داستانهایی که به کمال نزدیک می شوند در کتابی با حجم متعارف گنجانید. اگر خواننده پس از خواندن داستان احساس کند که تحت تاثیر داستان قرار گرفته و از آن لذت برده است باید به همین رضایت خاطر قناعت ورزد. چخوف گفته " منتقدان همچون خر مگسانند که اسب را از شخم کردن زمین باز می دارد. " بیش از بیست سال است که نقیسه داستانهای رامی خوانم و به یاد ندارم در آنها ولویک بارت ذکر سودمند یا پندارزشمندی یافته باشم. " به نظر اقم این سطور، تعبیر کلام موام می تواند این باشد که در هنگام خواندن آثار ادب ، شرط ادب نیست که در پی خرده گیری و علم کردن ضعف باشیم زیرا که در چشم عاشق صادق جمال یار زیباست. در خلوت حضور بانویسنده، شاعر و اصولاً هر هنرمندی شرط وفا هم دلی است نه چشم دوختن بر کاستیها، زبان به انتقاد گشودن و ذم گفتن، آنهم از روی حسد و کینه. دردناک تر زمانی که تیر جفا از چله کمان جهل و به دست سوداگر شهرت خیالی پرتاب می شود.

دانش جهانی دارای ویژگی‌هایی هستند که مورد نقد و بررسی منتقدان و مورخان و دیگر افراد فضل و ادب قرار می‌گیرند، اما برای خود ما نویسندگان داستان کوتاه، سخن گفتن درباره فرایند آن کار دشواری است. * زیرا به هنگام نگارش داستان، ذهن به تخیل روی می‌آورد و خود را گرفتار محاسبات تحلیلی نمی‌کند. مرز بزرگی در فعالیتهای ذهن انسان قرار دارد که موجب می‌شود نیروی ذهن در دو جهت به کار رود: ذهن در تخیل می‌آفریند و در تحلیل نابود می‌سازد. چراییان این دو سازش مسالمت آمیزی وجود ندارد؟ باید اعتراف کرد که نقد خوب مزایا و دستاوردهای خوبی دارد. نقد داستان اگر اثر را متلاشی کند رابطه‌ها را ببیند و کور خواهد بود و چنانچه سازه‌ها را در کل ببیند و به رابطه‌های ظریف میان سازه‌ها بپردازد، به مکاشفه نایل خواهد شد. ولتی می‌گوید من از تحلیل و نقد برخی از داستانهایم به حیرت

* این سخن ولتی عقیده استاد فقید دکتر محسن هشترودی را به یاد می‌آورد که در کتاب *هنر و اندیشه* (ص ۱۸) گفته: "اگر کیفیت تکوین اندیشه ای برای هنرمند آشکار و روشن بود ایجاد فن انتقاد و ارزشیابی هنری ضرورت نمی‌یافت. مفاهیمی که برای اهل فن و اصطلاح روشن و آشکار است زمانی که در استخدام هنرمند درآمد صورت گنگ و مبهم گرفته، مایه اصلی بیان هنرمند را تشکیل می‌دهد." این استدلال در مورد علم ترجمه (science of translation) و هنر ترجمه (art of translation) نیز صدق می‌کند. اگر مترجم صرفاً به مدد علم ترجمه به صحیح ترجمه گام گذارد و از فیض هنر ترجمه بهره‌ای نبرد، باشد در عمل از سستی بنیان کارش شرمنده خواهد شد.

می افتم . وقتی داستانهایم به عناصری چند تجزیه می شوند من خود داستانهایم را نمی شناسم زیرا به یاد نمی آورم آنها را با همان عناصر شروع کرده باشم . محال است بتوان با تحلیل و نقد پی برد که داستان چگونه به نگارش درآمده است . * در تصویر تلویزیونی گاهی فیلم پرش از سکوی شیرجه معکوس نشان داده می شود: شناگر از آب بیرون می آید ، موجهای بزرگ و کوچک به سطح صاف و آرام - استخر مبدل می شود و شناگر در هوا بلند شده ، در جایگاه سکوی شیرجه

* این نگارنده، عقیده نویسنده مقاله (Welty) رامی پذیرد که از راه تجزیه به رموز ترکیب نمی توان پی برد زیرا گذر از تجزیه به ترکیب، فراگشتی است. که رموز یا قوانین آن معلوم کسی نمی باشد. اینجاست که احساس بر عقل چیره می شود. دلدار مکتب نرفته مساله آموزش - مدمدرس می شود، عاشق پیشانی به سجده نبرده جلوه حق را می بیند، و مجنون زه نسپرده خوبش را در کعبه مراد در برابر جلوه جمال یار می یابد. مواد خام داستانی در جریان است. حاله به اثر هنری تبدیل می شود و این هنر اکنون چیزی دارد که در مواد اولیه یافت نمی شود، چیزی که به توصیف در نمی آید و از برای آن نامی نیست - همچون خاصیت سرآورد شراب که در آب انگور نیست. این صیوره هنری را نمی توان با قوانین علوم دقیقه تبیین کرد، راز سربه مهری است که تن به ابزار هندسی و فورمولهای ریاضی نمی دهد و شگفت آنکه اگر بتوان به رموز خلاقیت پی برد هنری از هستی باز میماند زیرا هنر بقایش به راز دار بودن آن وابسته است - " رازی که توان دیدن و گفتن نتوان " ، و به سخن ویگوتسکی، دانشمند فقید روس " هنر از وادی نامحسوس را بر می خیزد."

قراری گیرد. اما با تجزیه داستان نمی توان به نقطه شروع رسید. این پدیده با قوانین طبیعی وفق نمی کند. داستان وقتی به انجام رسیده همان نیست که در آغاز بود. در فرایند نگارش چیزی تکوین می یابد و همچنانکه داستان در حال " شدن " می باشد ما خوانندگان نیز با " شدن " از آن لذت می بریم . وقتی به نیت درک بهتر، هنر را تجزیه می کنیم نقش آن از میان برمی خیزد و دیگر نه آن پدیده هنری را خواهیم داشت و نه لذتی که ره آورد آنست . به سخن دیگر ، زمانی که داستانی را از روی قالبهای کلیشه ای و اصول پیشداورانه می خوانیم در واقع دو خصیصه را از آن می ستانیم : خصیصه فریدی و خصیصه طراوت ، آن را از پویایی به ایستائی می بریم ، روح را از کالبدش می گیریم ، اندامش را متلاشی می کنیم و رگهای رابطه را که خون حیات در آنها جاری است قطع می کنیم . بعنوان تمثیل ، ولتی، نویسنده مقالسه ، صورتهای فلکی را ذکر می کند و می گوید - مشاهده [آرایش] ستارگان در آسمان صرفا پدیده ذهنی می باشد و تا ستاره های را جدا از صورت فلکی در کانون توجه خود قرار ندهیم به احوال آن پی نخواهم برد. مفهوم کلام ولتی این است که یک داستان را نباید به گونه بخشی از گرایش ادبی حاکم تعبیر و تفسیر کرد. هر داستان خود بمنزله جهانی در فضای ادب به شمار می رود، حال و هوای خود را دارد و باید آنرا با همه جنبه های ویژه اش پذیرفت . برخی از داستانها به شهاب میمانند که خط نسوری به دنبال خود می کشند: خواننده مدتها پس از آنکه داستانی را خواند، به معنای آن پی می برد. این گونه داستانها در زمره بهترین داستانها به شمار می روند، داستانهایی که گاهی با واژه " apocalyptic "

(الهام بخش) توصیف شده‌اند. ولتی ، نویسنده مقاله، داستانهای ویلیام فاکنر (W.Faulkner) را ، نه چون شهاب ، که همچون ستاره دنباله دار می‌داند زیرا به باور او داستانهای فاکنر دارای مسیر جالبی است : در زمان خود به نگارش درآمده ، به پیام و معنایی که همراه دارند تاکید می‌ورزند. ولتی در مقاله خود سخن را به داستان های همینگوی (Hemingway) و دی . اچ . لارنس (D.H.Lawrence) کشیده ، به ذکر برخی از ویژگیهای نثر داستانی آنها می‌پردازد و آنگاه این عقیده جالب را ابراز می‌کند: نخستین چیزی که در یک داستان خوب جلب نظر می‌کند رازمندی آنست - رازی نه از گونه معما ، بل راز شگفتی . هرچه بیشتر سراز داستان درمی‌آوریم راز آن ، نه کمتر ، که بیشتر می‌شود. * ولتی در بخش دیگری از مقاله‌اش می‌نویسد: داستان ، روایت، حوادثی است در راستای زمان ، پیرونک نیز روایت، حوادث است ولیکن با تاکید فراوان بر اصل علیت. به سخن ساده‌تر، در رابطه با

* این شگفتی بر همه آثار هنری اصیل مترتب می‌باشد - هرچه بیشتر " جمال معشوق از پرده برون می‌افتد، حیرت عاشق در برابر آثار صنع بیشتر می‌شود. لذت فزاینده در بازخوانی غزلیات حافظ و سعدی و مولانا، تماشای مکرر آثار بزرگ هنری درموزه‌ها و گوش سپردن متکرر به زخمه ساز و نوای دلکش بزرگان موسیقی خود شاهد صدق این مدعاست . در آثار هنری والا تکرار موجب لذت می‌شود چراکه در هر تکرار نکته‌ای تازه مکشوف می‌شود و با هر نکته تازه‌یاب احساس شگفتی و اعجاز هنری فزونسی می‌گیرد.

پیرنگ به جای آنکه بپرسیم " بعدچی ؟ " می پرسیم " چرا ؟ " و این پرسش را می توانیم بر همه عناصر داستانی جاری کنیم - موقعیت داستانی ، اشخاص داستانی ، رابطه های میان اشخاص و حالات عاطفی آنان و ... در اغلب موارد، پیرنگ داستان آشکارا فرافکنی حالات و افکار اشخاص داستانی می باشد بعنوان مثال ، داستان چرخش آثار^{۲۵} اثر هنری جیمز، در واقع بیان توهمات ذهنی معلمه ای است که داستان را برایمان توصیف می کند . البته ، همه داستانها برای این روال نمی باشد - یعنی پیرنگ داستانی انعکاس حالات عاطفی و ذهنی اشخاص داستانی نیست . آثار برخی از نویسندگان مانند ویلیام سانسون (W. Sanvorn) ویرجینیا وولف (Virginia woolf) مصادیق تعهد اخلاقی نویسنده برای بیان افکار ناب می باشد.

زمانی که پیرنگ داستان ، تجسم هسته اصلی داستان می باشد، پیرنگی ناب خواهد بود و آن زمانی است که پیرنگ پرده از اشخاص داستانی برمی دارد، فضای داستان و تنفس آنرا نشان می دهد ، رازها^{۲۶} درونی و نهانی زندگی را آشکار می سازد و این رازگشائی ، ویا به زبانی ، "شگفتن " مایه التذاذ خاطر می گردد - لذتی که از ادراک زیبایی - شکل (from) حاصل می گردد و در وصف نمی گنجد. ولتی در پاسخ به این پرسش که " صورت " چگونه به وجود می آید می گوید " به گمان من " صورت " تکامل می یابد، صورت حاصل عمل نگارش داستان است؛*

* به عقیده این نگارنده ، مفهوم گفته ولتی به زبانی ساده این است که در داستانهای هنری اصیل پیرنگ (صورت) داستانی با پیام داستان

صورت یعنی : اشخاص داستانی ، پیرنگ ، برداشتهای احساسی و چیزی بیشتر از حاصل جمع اینها . این چیز اضافی از کل داستان برمی خیزد و به جوهر داستان مربوط می گردد. به لحاظ نویسنده ، صورت بسه فرایند نگارش مربوط می شود و به لحاظ خواننده ، به شناخت . " هر چند بیان مطلب بدین شیوه ساده بلامعارض به نظرمی رسد اما حقیق مطلب را در جهت نشان دادن فعالیتها پیچیده ذهنی که در فرایند های نگارش و خواندن مدخلیت دارند ادانمی کند. امروزه در بحثهای زیانشناسی ، بویژه تحلیل کلام می خوانیم که در هر دو فرایند تولید و ادراک زبانی عوامل عدیده ای از حافظه قومی مورد بحث در روانشناسی کارل یونگ گرفته تا ساکله های ذهنی متأثر از تجارب زندگی شخصی ، نظام باورها ، ارزشها و... خود نویسنده و خواننده ، تاثیر می گذارند و زمانی که حاصل کار رنگ و بوی هنر به خود می گیرد دیگر تبیین عوامل

— آمیزه و واحدی را تشکیل می دهد و هر پیچ و خم و فرازونشیب داستانی بر پیام داستان اشارت دارد ؛ نگارش این گونه داستانها بالیداهه (طبیعی) بوده و سرچشمه آنها عمدتاً ضمیر ناخود آگاه نویسنده می باشد . داستان های که در آنها صورت و پیام به گونه دو عنصر متمایز و جدا از هم به کار رفته و به عبارتی استراتژیهای معین کلامی (discursal Strategies) از روی آگاهی در خدمت بیان مفاهیم چندی قرار می گیرند ، نمی توانند مصداق خلاقیت هنری باشد . این گونه آثار معمولاً در زمره نوشته های غیر ادبی به شمار می روند و شاید بتوان عنوان " تبیینی " (expository) را در مورد آنها به کار برد .

دخیل در آفرینش اثر و دریافت اثر به وسیله بیننده از توان و مقدرت، علم برون است .

ولتی در ادامه بحث توجیهی خود از صورت می گوید (و این عقیده وی جالب است) مراد از صورت (form) صورت ساختاری نیست ؛ چه بسا داستانی که دارای هیئت و طرحی است و لیکن فاقد کیفیتی می باشد که ما آنرا صورت می دانیم . او می گوید در مقایسه با داستان - های پو که دارای ساختار منظم و کامل می باشد، داستانهای لارنس بسیار بیقواره می نمایند. دنیای لارنس در عرضه عمل و گفت و گوی داستانی بسیار درهم ریخته و آشفته می باشد. در داستانهای لارنس ، اشخاص داستانی همچون مردم واقعی کو چه و بازار حرف نمی زنند، اسلوب - گفت و شنود را مراعات نمی کنند؛ رفتارشان چون چشمه خروشان یا دریای متلاطم ، و سکوتشان همچون سکوت شوم تخته سنگهای کوهها^{ست} .

با این همه ، آگاه هستیم که لارنس از روابط جاودانی و همیشه پایدار میان مردم حرف می زند و این صورت داستانی حکایتهای اورا تشکیل می دهد. در داستانهای لارنس ، پیرنگ و اشخاص داستانی هر دو قربانی چیزی می شوند - چیزی که به اعتقاد لارنس، بالاتر از پیرنگ و اشخاص داستانی می باشد. آن چیستی (Whatness) یا رازنهانی^{ست} می تواند صرفاً با احساس دریافت . این دنیای احساس است که لارنس در آن می نویسد، می اندیشد، کار می کند. او داستان خود را با استفاده از رسانه احساس به ما منتقل می کند. ما در داستانها اغلب شاهد حوادث روزمره زندگی هستیم ، اما لارنس در بیان داستان در تقید آن نیست که ساز و کار

داستانش از منطق زندگی پیروی کند و لذا گاهی داستانهایش با حماقت و پوچی پهلو می زند. پیرنگهای داستانهایش پرندگان مناطق حاره را به یاد آدمی می آورد - پرندگانی با هیاکل عجیب و غریب به طرزی کسه انسان تصور نمی کند بتوانند پریشکشانند و به پرواز درآیند. اما معجزه رخ می دهد و بناگاه همه آن زشتی و غرابت، ناپدید می گردد و ما با حیرت پرواز هموار و پرطمانینه پرند را در پهنه آسمان تماشای کنیم - با رنگین کمان بالهایش .

در مقاله ولتی می خوانیم که در داستان تاکید اصلی ممکن است روی هریک از سازه های آن - اشخاص، پیرنگ ، موقعیت ، اخلاق ، صورت احساسی یا نمادین آن قرار گیرد. و شاید بتوان گفت به راهی که این تاکید تحقق می پذیرد تعیین کننده ارزش داستان می باشد که این خود از فلسفه زندگی نویسنده داستان تاثیر می پذیرد، هرچند در این رابطه نباید سلیقه ها ، عادات ذهنی ، باورها و نظام ارزشهای جماعت خواننده در سنین متفاوت و ادوار گوناگون را از نظر دور داشت .

به نقل از ولتی ، نویسندگانی که به نظری رسند در نوشتن داستانهای زیبا چیره دستند اصطلاحاً *obstructionists* نامیده می شوند. اینان در بیان زیباییها و هیجانها امساک می ورزند و در محفل انسی با خواننده ، پیمانها ، مورد تمنای او را با تعلل به گردش می آورند و همین شیوه کارشان ، خواننده را به داستان راغب ساخته، اسباب التذاذ را فراهم می آورد. گفتنی است این مفهوم *obstructionism* در داستان نویسی با مفهوم زیبایی پیوند نزدیک دارد. لارنس بارها و بارها در بیان داستان دم فرومی بندد، یا اشخاص داستانی به هنگام گفتن

داستان درنگ می‌کنند و داستان لحظه‌هائی چند از حرکت باز میماند. با این تعلل و امساک نویسنده در گفتن داستان، خواننده مجال می‌یابد از دنیای شناخت و احساس خود مدد جوید و بدینسان با نویسنده داستان به تعامل فکری و عاطفی می‌پردازد، و به عبارتی، در داستان مستغرق می‌شود. او در دنیای ساخته نویسنده خویشتن را در صحنه عمل داستانی می‌یابد، دنیائی که خصیصه بارز آن احساس ناب می‌باشد.

شاید کسانی که بر نویسنده داستان کوتاه خرده می‌گیرند که چرا چنین و چنان نکرده، و یا او را به خاطر تغافل در رعایت اصول کار به باد انتقادی گیرند ندانند که زیبایی یعنی پرهیز از متعارفات، گوش سپردن به خواهش دل در پرتو حقیقت و دوری جستن از اصول و قواعد دست و پا گیر موضوعه. به باور ولتی، خصیصه "اجتناب ناپذیری" در فرایند نگارش، که از معرفت جویی نویسنده بهره

* آنچه نویسنده مقاله از واژه اجتناب ناپذیری (inevitability) اراده می‌کند، نگارش بالبداهه یا نگارش طبیعی است. در این روش، نویسنده نه از روی طرح پیش ساخته، که به میل دل هر آنچه را که از ذهنش می‌گذرد در داستان می‌گنجاند - جمله ای جمله دیگر را بدنبال می‌آورد، اندیشه‌ای به یمن اندیشه دیگر متولد می‌شود: خود فرایند نگارش مولد داستان است. و در چنین حالتی نویسنده، رها از اصول تجویزی آئینهای سنتی نگارش، به تمنای دلومنیات ضمیر ناخودآگاه عمل می‌کند و در این وادی ناشناخته که نویسنده ره

گرفته باشد، داستان او را زیبا خواهد کرد و این زیبایی از تکوین اندیشه در جریان نگارش، ابداع خلق الساعه صورتهای بیانی و تاثیر داستان مایه می گیرد. گاهی زیبایی حاصل پرهیز از پراکنده گوئی است؛ و زمانی حالت جوشان ویا به مفهوم دیگر، ارتجالی بودن فرایند نگارش، - آفریننده زیبایی است. داستانهای کاترین مانسفیلد (Katherine Mansfield) از این گونه اند. آنها خلق الساعه اند و بیسسان حسب الحال و از جوش طبیعی برخوردارند؛ زیبایی با حالت انفعالی قرین است. آنجا که تخیل است، جای برای قواعد نیست و جایی که شوریدگی حکم می راند پای اصول سخت بی تمکین است.

* * *

در اینجا قافله سخن را بانقل برخی از آراء هرشل بریگسل (Herschel Brickell) به سزمنزل مقصودی رسانیم. بریکل، که از سوی بنیاد آ. هنری مسئولیت داشته همه ساله جایزه بهترین داستان کوتاه را به بیست نویسنده اعطا کند، در مقاله ای "برداستان کوتاه چه رفت؟" ^{۲۶} می گوید داستان کوتاه امروزین آمریکا، نخست به هاتورن بسیار مدیون است و سپس به پو که در بررسی داستانهای

← می سپارد بر توحقیقت، روشنی بخش مسیر حرکت وی می باشد. خاستگاه چنین نگارش خلاق مانده همه هنرهای اصیل عمدتاً ضمیرناخود آگاه نویسنده است. در نگارش خلاق به جوش و فیضان طبیعی نگارش داستان تاکید نهاده می شود. این نوع زیبایی همچون گلها و رنگهائی که در دامن طبیعت دیده می شوند آیتی از زیبایی به همراه دارند که سواى زیبایی حاصل محاسبات عقلی است.

هاثورن اصول داستان نویسی را ارائه کرد و نیز او بود که نمادگرایی را به داستانسرای راه داد. چخوف و پیرونیوزلاندی وی کاترین مانسفیلد دنیروی قوی خارج ازطیف ادب آمریکا بودند که قواعد سنتی داستان نویسی را به کناری نهادند و داستان جاشی تازه یافت. واز عمق و نفوذ بیشتری برخوردار گردید. در خود جامعه ادب آمریکا، شرواندن رسن داستان کوتاه را از اصول و قید و بند سنتی رها ساخته، آن را آزادی بیشتری بخشید. از زمان اندرسن به این طرف، نویسندگان کوشیده اند به اصطلاح تصویر را از اسارت قاب رها سازند. در این کار برخی کامیاب بوده اند و برخی ناکام مانده اند. با این همه، در مجموع می توان گفت که داستان کوتاه به سیر تکاملی خود همچنان ادامه داده است و در این ره سپردن، داستان کوتاه به شعر نزدیک شده، زبانش دقیق و زیبا گشته، و موضوع داستانی به درون ذهن روی آورده است. به باور بریکل، داستان کوتاه در دوره میانی، داستان عمل بود. آنگاه اندک اندک به درون انسان روی می آورد و به دست کسانی که با شعر الفتی داشته، اشعاری می سرودند، مانند همینگوی و فاکنر، داستان کوتاه "تکه ای از زندگی" می شود، البته تکه ای در ذهن و روان آدمی و نه کالبدی. و این نکته - ایجاز و گزیده گوئی در داستان کوتاه و شعر - رشته پیوندی است که پایان مقاله حاضر را از زبان بریکل به آغاز آن که از قول ادگار آلن پو آورده بودیم وصل می کند و ما نیز با همین نکته ختم مقال می کنیم و لب از سخن فرومی بندیم تا مجالی دیگر.

منابع و معادل‌های فارسی برخی از اصطلاحات :

- 1-Edgar Allan Poe. "On the Aim and Technique of the Short Story," in The Complete Works of Edgar Allan Poe. (ed.):James A.Harrison. New York, Thomas Y.Crowell and Co.,1902,XI,PP.106-113.
- 2-The Tale-Tell Heart
- 3-melancholy
- 4-mysticism
- 5-Anton Chekhov."On Problems of Techniques in Short-Story Writing," in Letters on the Short Story, the Drama, and Other Literary Topics. (ed.):Louis S.Friedland,New York: Minton,Balch and Co.,1924,PP.69-70.
- 6-——· From a letter to Alexander P.Chekhov,May 10,1886, Letters, PP.70-71.
- 7-——· (From a letter to I.L.Shcheglov,Jan,22, 1888,Letters, P.106.
- 8-——· From a letter to A.S.Souvorin,Oct.27,1888, Letters, PP. 11-13.
- 9- "Trishca's Overcoat" (عنوان یکی از داستان‌های آنتون چخوف)
- 10- (From a letter to A.A.Souvorin,April 1,1890, Letters, P.64.
- 11-Anton Chekhov.From a letter to E.M.Sh.,Nov.17, 1895, Letters, PP.82-83.

- 12- ———. From a letter to Maxim Gorky, Sept. 3, 1899, Letters, P. 88.
- 13- Brander Mathews. The Philosophy of the Short-Story. New York: Longman, Green and Co., 1901, pp. 15-19, pp. 22-35.
- 14-unity of impression
- 15-emotion
- 16-"totality"
- 17-Henry Seidel Canby. "On the Short Story," in DIAL, XXXI, Oct. 16, 1901, pp. 271-273.
- 18-Berg Esenwein "What Is a Short Story?" in Writing the Short Story: A Practical Handbook on the Rise, Structure, Writing and Sale of Modern Short-Story. New York: Hinds, Noble and Eldrege, 1909, pp. 17-19, 21-31.
- 19-resilient
- 20-Henry Seidel Canby. "Free Fiction", The Atlantic Monthly, CXVI, July, 1915, pp. 60-68.
- 21-Sherwood Anderson. "Form, Not Plot," in A Story Teller's Story. (by Sh. Anderson). New York: B.W. Huebsch, Inc., 1924, pp. 351-353, 355, 358-362.
- 22-Bonaro Overstreet. "Little Story, What Now?" in The Saturday Review of Literature, XXIV, Nov. 22, 1941, pp. 3-5, 25-26.

23-Icarine dream

در افسانه‌های یونانی آمده که ایکاروس برای فرار از محبس با بالهای مصنوعی به پرواز درمی‌آید اما زمانی که به خورشید نزدیک می‌شود موم بالهایش ذوب شده ، به دریا سقوط می‌کند و غرق می‌شود.

24-Eudora Welty. "The Reading and Writing of Short Story," in The Atlantic Monthly, Feb. 1949, PP. 54-57.

25- The Turn of the Screw

26-Herschel Brickell. "What Happened to the Short Story?" in The Atlantic Monthly, Setp. 1951, pp. 74-76.