مقاله

قابلیتهای نهفته در داستان کوتاه

۱

هر تعریفی از رمان داشته باشیم، صرفنظر از تمهیدات و فنون و صنایعی که ارسطو در **فن شعر** ازتراژدی و کمدی و حماسه برمی‌شمارد و در رمان جذب شده‌اند، یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های رمان،بلندی طول روایت و گستردگی حوادث آن است. این خصیصه به‌ویژه در ادبیات دوران قدیم و به خصوص در شرق در قالب روایتهای بسیار بلندی بیان شده‌اند که نمونه‌وارترین آنها«هزارویک شب»، «داستان سمک عیار»، «امیر حمزه صاحب‌قران»و... در قالب نثر و «شاهنامه»، «خمسه نظامی» و «مثنوی معنوی» در قالب نظم هستند. ما پیشتر به ویژگی مثنوی و تفاوت ساختاری آن با داستانهای دیگر اشاره خواهیم کرد.

در ادبیات داستانی دوران قدیم در ایران ویژگیهای حیات اجتماعی در شرق و خصوصیتهای اخلاقی، دینی و اعتقادی و نحوه سلوک مردمان بایکدیگر به صورت بسیار دقیق و مبسوط و گسترده در این داستانها منعکس است. بلندی طول روایت در داستان از ویژگی بارز ادبیات فئودالی و اوایل جامعهٔ سرمایه‌داری است که در غرب نیز تجربه شده است.داستانهای بلند الکساندر دومای پدر و پسر نمونه‌ای از این ادبیات را نشان می‌دهد.

در ایران نیز داستان بسیار بلند «کلیدر» محمود دولت‌آبادی، به‌رغم محتوا و مضمون سیاسی و امروزین آن به لحاظ شکل روایت متعلق به ادبیات دوران فئودالی است و نه ادبیات دوران جدید.

در رمان کلاسیک قرن هجدهم و نوزدهم در غرب شکل روایی ادبیات دوران قدیم از میان نمی‌رود، بلکه از طول آن کاسته می‌شود و حوادث در ظرفی که در حوصله انسان تازه پا گرفتهٔ غربی بگنجد بیان می‌شود. رمان به طور نمونه‌واری شکل روایی دوران جدید است که در آن، رمان نیز چونان هر کالای مصرفی دیگر به جامعه عرضه و جامعه نیز با آن همچون کالایی مصرفی که ارزش سرگرم‌کنندگی دارد، برخورد می‌کند.

جالب است که در رمان مدرن این شکل بیان روایی از میان نمی‌رود، بلکه حوادث از منظر و زوایای جدید و با روابطی جدید و با تمهیداتی جدید به نگارش درمی‌آید که همراستا و همطراز ذهن پیچیده انسان دوران معاصر است. رمان مدرن ظرفیتهای بیانی داستانهای ماقبل خود را شکوفا و شکل روایت را به اشکال متنوعی درمی‌آورد که تاکنون بی‌سابقه بوده است و یکی از جاذبه‌های رمان مدرن همین ویژگیهای بیانی آن است. رمان مدرن نه فقط به لحاظ شیوهٔ بیان که به لحاظ انتخاب موضوع نیز از رمانهای قرن هجدهم و نوزدهم متمایز می‌شود. جهت‌گیری عمدهٔ رمان مدرن نه توصیف حوادث ورویدادهای اجتماعی سیاسی (که رئالیسم آن همه‌شیفته آن بود)بلکه عمدتاً توصیف ذهنیت سوژه‌است و ابژه را هرچند به کلی حذف نمی‌کند، اما آن را به قول هوسرل در پرانتز قرار می‌دهد. شاخص‌ترین ویژگی بیانی رمان مدرن «جریان سیال ذهن» است و این با ویژگیهای حیات اجتماعی دوران معاصر نیز همخوانی دارد و نشان می‌دهد که جامعه معاصر هرچند به طور نسبی رفاه مادی را فراهم آورده اما تنشها و دغدغه‌های ذهنی فراوانی را نیز به بارآورده است که رمان مدرن عمدتاً به توصیف این ذهنیت پریشان می‌پردازد. رمان مدرن را به لحاظ ساخت می‌توان عمدتاً حد فاصل میان رمان کلاسیک و داستان کوتاه قلمداد کرد که ضمن حفظ بسیاری از مؤلفه‌های رمان کلاسیک شماری از مؤلفه‌های داستان کوتاه را نیز به صورت نطفه درخود نهفته دارد. دیوید لاج در «زبان ادبیات داستانی نوگرا: استعاره و مجاز» ویژگیهای رمان مدرن را این چنین برمی‌شمارد.

«اولاً از نظر شکل، تجربی و بدیع است و در آن انحرافهای چشم‌گیری از شیوهٔ مرسوم کلام، اعم از ادبی و غیرادبی، صورت گرفته است. دیگر اینکه توجه زیادی به ضمیر آگاه و نیز کارکرد

آروین مهرگان

ضمیر نیمه آگاه و ناخودآگاه انسان مبذول می کند. بدین ترتیب ساختار رویدادهای «عینی» بیرونی که از ضروریات هنر روایت در شیوهٔ سنتی می باشد، هم از نظر گستردگی و هم از نظر مقیاس کاهش یافته است، یا نویسنده رویدادها را برمی گزیند و غیرمستقیم طرح می کند تا جا برای پرداختن به درون نگری، تحلیل، تعمق و خیال پردازی باقی بماند. بنابراین غالباً در رمان نوگرا «آغاز» به مفهوم واقعی کلمه وجود ندارد، چون این نوع رمان ما را بی مقدمه به عمق سیلانی از تجربه می کشاند که باید به تدریج از راه فرآیند استنتاج و تداعی با آن آشنا شویم. فرجام آن نیز غالباً «نامعین» یا مبهم است، به طوری که خواننده مطمئن نیست سرانجام چه بر سر شخصیتهای رمان آمده است. برای جبران تضعیف ساختار و انسجام روایت در این گونه رمان، دیگر شیوه های انتظام دهندهٔ زیبایی شناختی برجسته تر می شود. شیوه هایی نظیر تلمیح یا تقلید از الگوهای ادبی یا کهن الگوهای اسطوره ای یا تکرار متنوع مضمونهای متداول، تصاویر، نمادها و نیز تکنیکی که غالباً «ضرباهنگ» نامیده می شود، مضمونی که در اثر خاصی پیاپی تکرار می شود، یا «تفوق حجم بر زمان». دست آخر در ادبیات داستانی نو از تنظیم موضوع براساس توالی زمانی وقایع پرهیز می شود و همین طور از راوی خطاناپذیر و همه دان که ناخوانده در داستان حضور می یابد... در آثار جیمز جویس، ویرجینیا وولف و گرترود استاین تقریباً تمام این ویژگیها به چشم می خورد...

ادبیات داستانی نو گرایشی نمادگرایانه دارد و واکنشی است علیه واقع گرایی سنتی... نویسندگان رئالیست... تمایل داشتند که برای عنوان آثارشان از اسامی اماکن و اشخاص استفاده کنند (کیپس، خیابان نیوگراب، آنای پنج شهر، سرگذشت خانوادهٔ فورسایت) حال آنکه نویسندگان نوگرا عنوانهای استعاری یا شبه استعاری را ترجیح می دادند (در دل تاریکی، بالهای کبوتر، گذری بر هند، رنگین کمان، پایان رژه، به سوی فانوس دریایی، اولیس، بیداری فینگنها.)[1]

باری از آنجایی که موضوع سخن ما داستان کوتاه است بهتر است به آن بپردازیم.

درواقع سیر تکاملی رمان کلاسیک به رمان مدرن، منطقاً می بایستی به مرحله عالی تری گذر کند که به لحاظ ساخت و به ویژه به لحاظ ساخت درونی در سطحی کمال یافته تر از دو شکل ما قبل آن باشد. کافی نیست داستان کوتاه منحصراً شگردهای رمان مدرن را به کار گیرد و به ویژگیهای آن اقتدا کند، بلکه مهم تر از آن باید در جست وجوی ساختار ویژه خود برآید و خود را تا سطح گونهٔ مستقلی که منسجم تر، موجزتر، کارآمدتر و بسیار متکامل تر از گونه های قبلی آن است ارتقاء دهد. اگر بخواهیم رمان کلاسیک و رمان مدرن و داستان کوتاه را به لحاظ ساخت با چیزی قیاس کنیم، رمان کلاسیک با نثر، رمان مدرن (به دلیل بازیهای تکنیکال در ساخت بیرونی اثر) با نظم و داستان کوتاه (به دلایلی که خواهد آمد) با شعر قابل مقایسه اند.

مهم ترین و اساسی ترین ویژگی داستان کوتاه که آن را از دیگر اشکال ماقبل خود متمایز می کند، بریدن از شکل روایی و روی آوردن به بیان تصویری است که این رویکرد خود منجر به کنار گذاشته شدن بسیاری از مؤلفه های اصلی رمان از قبیل دانای کل، طرح و توطئه زمان و مکان و... شده است که مهم ترین پیامد آن دگرگونی ساختاری داستان کوتاه و نزدیک شدن ساختار آن به

ساختار شعر است. داستان کوتاه با پرهیز از به کارگیری مؤلفه های رمان، خود به مؤلفه های جدیدی مجهز شده است که با ساختار شعر مشترک‌اند و همین امر به داستان کوتاه هویت مستقلی بخشیده است. بنابراین همانندی ساختاری داستان کوتاه و شعر منحصر به کوتاه شدن طول روایت در داستان کوتاه نیست وبرای این همانندی دلایل ساختاری مهمی وجوددارد که ما در زیر به طور خلاصه به چهار ویژگی ساختاری داستان کوتاه که دارای عناصر مشترکی باساختار شعر است خواهیم پرداخت و پیگیری مشروح موضوع را به خود خواننده واگذار می کنیم.

۱- بیان تصویری

روبی. و. ردنیگر در **تاریخچه‌ای کوتاه از داستان کوتاه** می نویسد:

«داستان کوتاه باید با وضوح و جامعیت آینه مانند وقایع را تصویر کند... یک تصویر روشن و واضح ارزشی همپای دریایی از واژه ها دارد. داستان کوتاه مخصوصاً به خاطر محدودیتش از نظر حجم باید فقط یک تصویر باشد و چون عناصر تشکیل دهنده این تصویر واژگان است و نه خط یا رنگ، لذا فقط می تواند به نحوی غیرمستقیم حواس را مجذوب کند».[۲]

ارائه تصویری از واقعیت که با شکل روایی رمان در تعارض است، یکی از بارزترین ویژگیهای داستان کوتاه و از عناصر اساسی ساختار آن است. این تصویر محدود به ارائه تصویری از دنیای عینی و واقعی نیست، بلکه از عمق روح و روان آدمی نیز تصویری دقیق به دست می دهد.

در داستان «اندوه»، چخوف، غم را با تمام ابعاد هولناک آن تصویر می کند که خود نمونه‌ای است از توانایی و قدرت بیان تصویری در داستان کوتاه. دراین داستان غم در قالب روایی آن روایت نمی شود وگوینده احساس خود را با الفاظ و عبارات روایی ازقبیل: «من ناراحتم»، «من از غم مرگ پسرم شب وروز ندارم»، «چه مصیبت جانگدازی» وغیره بیان نمی شود، بلکه غم و اندوه بی کران پیرمرد با استادی تمام تصویر می شود. تصویری که در این داستان ازاندوه ارائه می شود به حدی تأثیرگذار است که اندوه پیرمرد تراژیک تر از مرگ فرزند او جلوه می کند.

۲- ایجاد واکنش عاطفی

پیامد ناگزیر بیان تصویری در داستان کوتاه ایجاد تأثرات حسی و عاطفی ـ و نه عقلی ـ درخواننده است، زیرا تنها بیان تصویری قادراست حسی را ازسویی به سوی دیگر به مؤثرترین شکل خود منتقل کند.

«داستان کوتاه هرچند به صورتی غیرمستقیم ولی با توانایی مشابه تمامی حواس را برمی‌انگیزد، به همین دلیل در داستان کوتاه کلمه هنگامی به حداکثر تأثیر خود می رسد که پندار تأثر حسی را ایجاد کند... هنرمند تأثیرگرا به جای ارائه کلیت شیء جزئیاتی از آن را به نمایش می گذارد که دال برکلیت آن است. مهم‌ترین ابزار چنین هنرمندی استفاده از تصاویر موجز است که باعث بروز واکنش خواننده نسبت به خصوصیات مادی شیء می شود. این واکنش قبل ازاینکه خواننده تصویر کاملی ازشیء در ذهن داشته باشد، ایجاد می گردد. تأثرگرایی به خاطر سرعت و دقت توصیف و درک بلاواسطه شیئی که هدف آن است به نحوی درخور ستایش مناسب کار داستان کوتاه است».[۳]

در داستان اندوه چخوف، پیرمرد از غم و اندوه وناراحتی خود به بیان صریح سخن نمی گوید. هرگزنمی شنوید که زنجموره کند و از غم و اندوه خود حرفی به میان بیاورد. چخوف این اندوه را تصویر می کند و همین تصویر است که به لحاظ عاطفی تا عمق جان خواننده نفوذ می کند و بخش عظیمی از اندوه پیرمرد را به جان و روح خواننده داستان سرازیر و منتقل می کند، به گونه‌ای که حس خواننده پس از خواندن داستان بسیار شبیه حسی است که پیرمرد دارد. هرچند خواننده، عزیزی را از دست نداده اما قدرت القاء بیان تصویری داستان، اندوه را از پیرمرد به خواننده منتقل کرده است.

۳- درهم فشردگی یا ایجاز

در داستان کوتاه، به دلیل طول کوتاه اثر، موضوع به نهایت درجه فشرده می شود و همین فشردگی، ایجاز و به هم فشردگی معنایی را به بار می آورد که ساخت داستان کوتاه را به سمت ساختار شعر سوق می دهد. تمهیداتی که ارسطو در **فن شعر** تدوین کرده بود و بعدها در ساختار رمان جذب شد، در حوصله داستان کوتاه نمی گنجد و اساساً بیان تصویری داستان کوتاه مجالی برای این گونه تمهیدات و شرح مطالب فراهم نمی آورد.

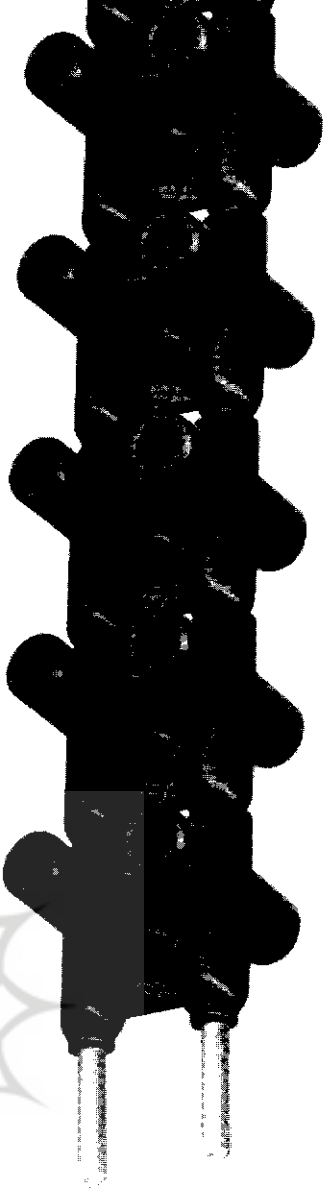
یکی از دلایل مهم درهم فشردگی، وجود همین بیان تصویری در داستان کوتاه است. این به این معنا نیست که داستان کوتاه حرف چندانی برای گفتن ندارد یا موضوع داستان موضوع بی اهمیتی است، بلکه به این معنا است که حجم عظیمی از مطالب ممکن است در قاب و قالب تصویری کوچک آنچنان درهم فشرده شوند که اگر قرار بود در قالب روایی رمان بیان شود به مجلدات چندی نیاز بود. این ایجاز و درهم فشردگی نه فقط از خصوصیات ساختار شعری، بلکه از خصایص اصلی رؤیا نیز هست که در آن طبق تحلیل فروید تصاویر فراوانی در یک تصویر به هم فشرده شده و ساختار رؤیا را شکل می دهند. مینی مالیسم در داستان کوتاه چیزی جز این نیست.

۴- ابهام هنری

در داستان کوتاه هرچه به سمت هنری شدن و زیبایی شناختی شدن پیش می رویم از بازمانده شکل روایی آن ـ که به هر حال میراث رمان است ـ کاسته می شود و اثر بیشتر در هاله و فضایی ازابهام هنری و زیبایی شناختی فرو می رود که با ابهام در شعر همراستا و از یک جنس است.

این ابهام به هیچ وجه با آن ابهام معناگریزی که از بلاهت یک «نظریه» رایج برخاسته است قرابتی ندارد، بلکه ناشی از ساختار تصویری بیان در داستان کوتاه است که دقیقاً ویژگی ابهام کل فضای شعراست که از ماهیت تصویری آن برخاسته است. نمونه هنری ابهام در داستان را می توان در **بوف کور** هدایت به خوبی مشاهده کرد.

ویژگیهایی که برشمردیم ویژگیهای هم‌اکنون بالفعل داستان کوتاه در هنری‌ترین شکل آن است وسه مؤلفه اول را می توان تا حدی در همان داستان اندوه چخوف ملاحظه کرد.



اما تواناییهای بالقوهٔ داستان کوتاه کدام‌اند؟ حقیقت این است که داستان کوتاه با همه جهندگی واستقلال خود هنوز هم از بند ناف مادر خود رمان نگسسته است و هنوز هم شکل روایی، فضای تنفسی داستان کوتاه را بیش از حد سنگین می کند وهنوز هم گاه شکل بیان رئالیستی و سبک حتی گاه ژورنالیستی آن به ساختار تصویری و دیگرویژگیهای داستان کوتاه ـ به مثابه یک گونه مستقل ـ شدیداً آسیب می رساند. مضافا اینکه نویسندهٔ[۵] داستان کوتاه سخت به بازیهای تکنیکال در نما وساخت و فرم بیرونی اثر دل بسته است و به ساختار درونی آن که ذات و ماهیت هنری و زیبایی شناختی راستین در بطن آن نهفته است عنایتی نمی کند.

باری مسئله اینجاست که حتی خود ساختار تصویری داستان کوتاه که نسبت به شکل روایی رمان گامی به راستی فرسنگی به پیش است، دچار محدودیت است، اما آن قابلیتها و تواناییهای بالقوه را دارد که این محدودیتها را از میان برداشته و به شکل و قالب متناسب با ساختار تصویری خود گذر کند.

برای اینکه با نمایی از محدودیت تصویری داستان کوتاه آشنا شوید همان داستان اندوه چخوف نمونه مناسبی است. درست است که در این داستان غم به مؤثرترین شکل خود تصویر و به بهترین نحو به خواننده منتقل می شود، اما این تصویر منحصر و محدود به تجربه پیرمرد روسی باقی می ماند و هرچند مطمئناً قادر است با القاء تصویری خود حس همدردی خواننده را برانگیزد، اما اندیشه خواننده را به کار نمی گیرد و به دلیل القاء منحصراً تصویری ـ حسی خود از عرصه حس خواننده فراتر نمی رود. حوزه دلالتی این تصویر در چارچوب محدود تجربه حسی پیرمرد باقی می ماند و قادر به دلالت گسترده نیست. این تصویر برای آنکه از فضای عینی و تاریخی و تجربی خود فراتر رود و به دلالتی گسترده وفراگیر دست یابد، باید به سلاحی مجهز شود که هم اینک به صورت بالفعل در اختیار داستان کوتاه نیست، اما بالقوه توانایی و قابلیت جذب آن را دارد. برای گذر از محدودیت تصویری داستان کوتاه یعنی برای گسترش دادن حوزه دلالتی آن، این گونه ادبی باید به بیان تمثیلی و نمادین گذر کند و حوزه دلالتی خود را با ترکیب نمادین و تمثیلی تصاویری که خلق می کند گسترش دهد و به ساختار خود حیثیت واعتباری هنری و زیبایی شناختی ببخشد. عبور به قلمرو تمثیل و نماد، داستان کوتاه را نه فقط با ساختار نمادین و تمثیلی شعر، بلکه با ساختار نمادین رؤیا و اسطوره و قصه های پریان نیز پیوند می دهد و هم به لحاظ شکل و هم به لحاظ مضمون امکانات بسیار گسترده‌ای را در اختیار آن قرار می دهد.

این است آن توان بالقوه‌ای که در ذات داستان کوتاه نهفته است.

برای تحقق بخشیدن به چنین امر خطیری یکی از مهم‌ترین وظایف نویسندهٔ داستان کوتاه قرائت دقیق آثار تمثیلی فرهنگ خود ما است. ما در فرهنگ خود ساختار تمثیلی را در داستانهای بلند **مثنوی** مولوی و **منطق الطیر** عطار[۴] در قالب نظم و درشاهکار هنوز بی رقیب و بی همتای **هدایت** در **بوف کور** در قالب نثر تجربه کرده‌ایم و به میزان اثربخشی هنری آن به خوبی آگاهیم. خواندن این آثار برای درونی کردن قواعد ساختارهای تمثیلی بسیار مهم واساسی اند و باید همچون «بوطیقای داستان کوتاه» تلقی شوند.

به گمان من زمان آن فرارسیده است که این ساختار تمثیلی و نمادین را که ساختار اصلی وبنیادین خرد غریزی ما نیز هست در داستان کوتاه تجربه کنیم. تحرک، ایجاز، ساختار تصویری، درهم فشردگی و بنیان عاطفی ـ حسی مؤلفه های بسیارمهمی هستند که برای داستان کوتاه امتیاز به شمار می روند. این ویژگیها نشان می دهند که داستان کوتاه بیشتر از تبار رمانتیسم و سمبولیسم است تا رئالیسم و همین خصوصیتها راه را برای عبور به ساختار تمثیلی و نمادین داستان کوتاه هموارتر می کنند. در داستان کوتاه کل روایت دالی است که براساس نسبت مبتنی بر شباهت علاوه بر مدلول موردنظر مؤلف به مدلولهای متفاوت دیگری نیز دلالت کند.

آیا ما در عرصه داستان کوتاه نیز قادریم شاهکارهایی همطراز **مثنوی** مولوی و **منطق الطیر** عطار و **بوف کور** هدایت خلق و به جهانیان عرضه کنیم؟

۲

در بخش گذشته به مبانی تئوریک داستان کوتاه پرداختیم و به برخی از ویژگیها و مؤلفه های بنیادین آن اشاره کردیم. در اینجا برای اینکه خواننده با مصادیق عملی این نظریه آشنایی حاصل

کند برآنیم تا به نمونه‌ای از داستانهای تمثیلی **منطق الطیر** عطار که هم بیانگر آن مؤلفه‌های اصلی است که برای داستان کوتاه برشمردیم و هم به ویژه دارای آن ساختار نمادین و تمثیلی است که ما برای داستان کوتاه آرزو کردیم، بپردازیم. این حکایت البته در قالب نظم است، اما خواننده نباید گمان کند که ما منظوم بودن آن را به خصوص برای اثبات یگانگی ساختار شعر و داستان کوتاه آورده‌ایم. منظوم بودن حکایت برای ما ملاک شعر بودن آن نیست، زیرا وزن را از مؤلفه‌های بنیادین شعر نمی‌شناسیم و وزن عروضی این حکایت منظوم را نیز هم چون «هم آهنگی آوایی قافیه‌های» آن جزو همان «بازیهای تکنیکال» می دانیم که در بخش قبلی به آن اشاره کردیم. این بازیهای تکنیکال عمدتا حس خواننده را برمی انگیزد و نه اندیشه او را و اگر در نظم برای تزیین شکل بیرونی کلام محملی داشته باشند برای داستان کوتاه هیچ فضیلتی به شمار نمی روند و در بهترین حالت آن را تا حد نثر مسجع کاهش می دهند و زبان اثر را به زبان متون گذشته نزدیک می کنند. در حالی که مهم‌ترین ابزار بیانی داستان کوتاه نثر مرسل و روان و زلال و بدون آرایه است. بنابراین در این حکایت ما به مؤلفه‌ها و به ویژه به ساختار نمادین و تمثیلی آن نظر داشته‌ایم و نه شکل منظوم آن.

یک شبی پروانگان جمع آمدند
در مضیفی[5] طالب شمع آمدند
جمله می گفتند می باید یکی
کو خبر آرد ز مطلوب اندکی
شد یکی پروانه تا قصری ز دور
در فضاء قصر یافت از شمع نور
بازگشت و دفتر خود باز کرد
وصف او بر قدر فهم آغاز کرد
ناقدی کو داشت در مجمع مهی
گفت او را نیست از شمع آگهی
شد یکی دیگر گذشت از نور در
خویش را بر شمع زد از دور در
پرزنان در پرتو مطلوب شد
شمع غالب گشت و او مغلوب شد
بازگشت او نیز و مشتی راز گفت
از وصال شمع شرحی باز گفت
ناقدش گفت این نشان [نبود] عزیز
همچو آن دیگر نشان داری تو نیز
دیگری برخاست می شد مست مست
پای کوبان بر سر آتش نشست
دست در کَش[6] کرد با آتش به هم
خویشتن گم کرد با او خوش به هم
چون گرفت آتش ز سر تا پای او
سرخ شد چون آتشی اعضای او
ناقد ایشان چو دید او را ز دور
شمع با خود کرده هم رنگش ز نور
گفت این پروانه در کار است و بس
کس چه داند، این خبر دار است و بس
(منطق الطیر، تصحیح صادق گوهرین، ص ۲۲۲)

در این حکایت تمثیلی عطار همه آن مؤلفه‌هایی را که در بخش گذشته جزو ویژگیهای داستان کوتاه برشمردیم وجود دارند و خواننده با اندکی توجه با نمای تصویری و با بیان حسی ـ عاطفی که در واقع حس خواننده را نشانه رفته است و نه عقل او را (آنچه در حکایت می گذرد با معاییر عقلی قابل پذیرش نیست) و با درهم فشردگی آن، که در واقع کل آموزه عرفان ایرانی ـ اسلامی را در باب «وحدت وجود» در همین ابیات محدود در هم فشرده بیان کرده است ـ آموزه‌ای که دهها جلد کتاب و رساله دربارهٔ آن نوشته شده است ـ آشنا می‌شود. بیان تصویری وحسی ـ عاطفی و به هم فشردگی و ایجاز مطلب، ابهام هنری به فضای حکایت بخشیده است.

اما همان طور که گفتیم ملاک اصلی ما برای گزینش این حکایت، ساخت درونی یعنی ساخت تمثیلی و نمادین اثر است که حوزه دلالتی آن را از قید و بندهای عینی و تجربی اثر می رهاند و آن را به حوزه دلالتی نامحدود (openended) می کشاند، کاری که در داستان اندوه چخوف ممکن نبود.

ساخت بیرونی اثر: یک شب پروانه‌ها جمع می شوند و طالب آنند تا از معشوق خود، شمع خبری به دست آورند. پروانه‌ای می رود و در فضای قصری نور شمع را از دور می بیند، باز می گردد و از نور شمع خبر می دهد، بزرگی از پروانه‌ها که سمت رهبری وپیشوایی آنها را دارد و عطار از او با عنوان «ناقد» نام می برد نظر می دهد که دیدن نور شمع خبر چندان مهمی در باب شمع نیست. پروانه دیگری راه می افتد و این بار از نور شمع می گذرد و خود را به شعله‌های شمع نزدیک می کند و حرارت شعله‌های شمع به پروانه اثر می کند، پروانه باز می گردد و آنچه را که تجربه کرده است بیان می کند.

ناقد بصیر تجربه او را نیز تجربه و خبر تمام و کمالی نمی بیند و آن را چیزی در حد تجربه پروانه قبلی ارزیابی می کند. سومین پروانه مست و لایعقل و بی خود از خود به سوی معشوق خود شمع پرمی کشد و درست در وسط شعله‌های شمع می نشیند و پس از سوختن تعیّنهای وجودی اش کاملاً و تماماً به شعله شمع تبدیل می شود، به گونه‌ای که وقتی برمی گردد دیگر پروانه‌ای که سفر کرده بود نیست، بلکه شعله‌ای است که به صورت پروانه در هوا پرواز می کند. ناقد، معرفت او را از شمع معرفتی حقیقی و راستین قلمداد می کند، زیرا در این تجربه سوزه وابژه دوگانگی ماهوی خود را وانهاده و به یگانگی مطلق رسیده‌اند.

این شکل بیرونی حکایت عطار است که باتوسل به نوعی انسان پنداری[7] روایت شده است واگر از دلالتی که در حوزه تشخیص قابل فهم است چشم بپوشیم، دلالت دلالتی حقیقی است: چند پروانه در پیرامون شعله‌های شمع در پروازند.

ساخت درونی اثر: در شکل درونی اثر به دلیل دو قطبی شدن فضای معنایی و دلالتی اثر، به ویژه تغییر نسبت در آن اثر پوسته شکل بیرونی و به ویژه حوزه دلالت حقیقی خود را از هم می شکافد و در پس زمینه دلالت حقیقی به چیزی دلالت می کند که در حوزه دلالت حقیقی قابل درک و دریافت نیست. در این حالت، حوزه دلالت حقیقی به چیزی ورای خود گذر می کند، یعنی با چیز دیگری آنچنان نسبتی برقرار می کند که با نسبت حقیقی ذاتا متفاوت ومتعارض است. این حادثه ماهیت اثر را به

لحاظ کیفی کاملا دگرگون می‌کند و آن را به فضای هنری و زیبایی شناختی پرتاب می‌کند.

در فضای دلالت نمادین و تمثیلی حکایت عطار، مجمع پروانگان به مجمع عارفان و مریدان «ناقد» به پیر و مرشد کامل، سفر پروانگان به سیر و سلوک عرفانی، شمع به رب و خالقی که عارف سالک درجست‌وجوی اوست، نشستن پروانه در شعله شمع، به وصول عارف سالک به حق و فنا شدن در ذات او دلالت می‌کنند. البته دلالتهای دیگری نیز وجوددارند که از جمله آنها است دلالت نور شمع به نورالهی که بر هستی پرتو افشانی می‌کند (الله نورالسموات و الارض) و تأکید بر معرفت شهودی که عرفا آن را معرفتی برتر و متعالی‌تر از معرفت عقلی می‌دانند و اصولاً آن را یگانه معرفت راستین می‌شناسند. البته این «معنای مؤلف» یعنی معنای موردنظر عطار است. اما ذات و سرشت و ماهیت دلالت تمثیلی و نمادین این حکایت به دلیل وجودنسبت مبتنی بر شباهت در چارچوب معنای خصوصی و فردی مؤلف (در اینجا عطار) محدود نمی‌ماند و حوزه دلالتی خود را تکثیر و به فضای دلالت نامحدود قدم می‌گذارد. در این ساحت، دلالت حقیقی یعنی پس زمینه دلالت تمثیلی و نمادین با دو قطبی کردن ساختار خود حوزه‌های متفاوت و متکثر معنایی را از خود عبور می‌دهد و وجود نسبت مبتنی بر شباهت این دلالتهای متفاوت را ممکن می‌کند. اگر بخواهیم مسئله را از منظری نشانه شناختی نیز بررسی کنیم حوزه دلالت حقیقی، حوزه عملکرد نشانه‌ها است که در آن نشانه‌ها براساس نسبت مبتنی بر مجاورت خود امر دلالت را سامان می‌دهند و هنگامی که در نظام نشانه شناختی، دال به مدلول خود دلالت کرد، مدلول نشانه شناختی خود دال مدلول دیگری قرار می‌گیرد که نسبت میان آنها نسبت مبتنی بر شباهت (similarity) است و نه نسبت مبتنی بر مجاورت (contiguity) و این تغییر نسبت، ماهیت دلالت را به لحاظ کیفی تغییر می‌دهد و آن را از حوزه دلالت نشانه شناختی گسیخته و وارد حوزه دلالت نمادعمل می‌کنند و نه نشانه.

باری به حکایت عطار بازگردیم. عطار حکایت پروانه‌ها را برای مقاصد عرفانی خود به کار گرفته است و معنای مورد نظر او همان برداشت عرفانی ازاین حکایت است، اما این حکایت می‌تواند با ایجاد نسبت شباهت با هر موضوع دیگر، حوزه دلالتی خود را گسترش دهد. فی‌المثل حکایت را می‌توان دررابطه عاشقانه میان دو فرد و اشتیاق عاشق برای رسیدن به وصال معشوق به کار گرفت، یا می‌توان آن را در کوشش مجدانه افراد برای رسیدن به اهداف خود اعم از اهداف تحصیلی یا مالی و تجاری و یا هرهدف ممکن دیگر که مستلزم کوششی بی‌دریغ است و در آن پوینده راه می‌بایستی شجاعانه در راه رسیدن به اهداف خود گام بردارد و از هیچ خطری هراسی به دل راه ندهد، دانست. هم‌چنین می‌توان آن را از جان گذشتگی و فداکاری گروهی سیاسی درنظر گرفت که برای رسیدن به حکومتی عادلانه از جان مایه می‌گذارند و... می‌بینید که حوزه دلالتی حکایت نامحدود است و در حصار و انحصار «معنای مؤلف» باقی نمی‌ماند و ذاتا میل به خلق دلالتهای جدید و گستردگی معنایی از خود نشان می‌دهد.

ما به منظور پرهیز از اطالهٔ کلام این حکایت کوتاه را از **منطق الطیر** عطار برگزیدیم و به کوتاهی به آن پرداختیم، اما هنگامی که به منظومه شمسی **مثنوی** مولوی گام می‌گذاریم با فضایی با ابعادی بسیار گسترده‌تر و کمال یافته‌تر و متعالی‌تر روبه‌رو می‌شویم که علاوه بر دلالتهای نمادین، استدلال تمثیلی نیز که در آن، دلیل همراه مدعا است اندیشه خواننده را شدیدا به فعالیت وامی‌دارد. مولانا در **مثنوی** علاوه بر بهره‌گیری نمادین از حکایت ـ بلندی طول روایات مورد نظر ما نیست بلکه ساخت درونی آن موردنظر است ـ ظرفیتهای ادراک شهودی را در چارچوب منطق تمثیلی به بهترین وجه ممکن به نمایش می‌گذارد.

رساندن ظرفیتهای داستان کوتاه تا این درجه از کمال و اوج و تعالی باید آرزوی هر نویسنده داستان کوتاه باشد که دست به قلم می‌برد تا اثر هنری و زیبایی شناختی خلق کند.

پانوشتها:

۱ ـ **زبانشناسی و نقد ادبی**، ترجمه مریم خوزان ـ حسین پاینده، چاپ دوم، ۱۳۸۱، صص ۵۱-۵۲ و ۴۷-۴۸.

۲ ـ **کیهان فرهنگی**، سال ششم، شماره ۱۲.

۳ ـ همان منبع.

۴ ـ عنوان تمام حکایات **منطق الطیر** «الحکایت و التمثیل» است.

۵ ـ مضیف: محل ضیافت.

۶ ـ کش: سینه، آغوش، بغل.

۷ ـ عطار در حکایت خود از انسان پنداری یا تشخیص (personification) بهره می‌گیرد که به گمان ما مناسب داستان کوتاه روزگار ما نیست و آن را تا حد حکایات کلیله‌ای در فرهنگ خود ما و فابل (fable) در فرهنگ غربیان کاهش می‌دهد. این گونه حکایات مناسب داستان کوتاه نیستند وبیشتر با شکل بیانی قصه‌های پریان مناسبت دارند. **مزرعه حیوانات** جورج اُروِل نمونه بد و ناموفق به کارگیری تشخیص در داستان بزرگسالان است.