[illegible]

مجاهد غلامی

کارشناس ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی

مقاله

و ناتورالیسم فرا گرفته، خود، شکل نوینی را از داستانهای کوتاه ارائه می‌دهد که بسیار مورد استقبال کسانی چون ا. هنری (O. Henry) و سامرست موآم قرار می‌گیرد. اگر چه برخی از ویژگیهای داستانهای موپاسان که برخاسته از تلقی کلبی وی از زندگی است[۲] چندان راهی به آثار پیروان وی پیدا نمی‌کند؛ با این همه ویژگیها و مشخصه‌های مشابه بسیاری همه آنها را در نوع داستانهای کوتاه حادثه‌پردازانه جای می‌دهد. این داستانها به نوبهٔ خود شکل دیگری از داستانهای کوتاه را به نام داستان لطیفه‌وار به وجود می‌آورد پایان آنها به گونه‌ای شگفت‌انگیز پرداخته شده است. ویلیام سیدنی پورتر (William Sydney Porter) که به ا. هنری شهرت دارد، چهرهٔ شاخص این نوع داستان است. وی برخاسته از یک خانواده فقیر آمریکایی، کارش را در روزنامه‌های تگزاس آغاز می‌کند؛ و دوران سه ساله زندان، برای او فرصتی است تا طرح بسیاری از داستانهایش را بریزد؛ داستانهایی که در اغلب آنها، ثروت مشکل بزرگ شخصیت است.[۳] داستان لطیفه‌وار سرانجام با کمرنگ شدن حادثه و تأکید بر واقعیتهای زندگی در آثار آنتون چخوف (Anton Chekhov) داستان‌نویس و پزشک صاحبنام روسی، حالتی نوعی و تیپیک به خود می‌گیرد.

۲. بحث

قرن نوزدهم، دورهٔ تکوین و رواج داستان کوتاه است. در این زمان است که علاوه بر اینکه داستان کوتاه شکل منسجم و تعریف‌پذیری به خود می‌گیرد، به گونه‌های مختلفی نیز در می‌آید؛ و هم از نظر ساختار و هم از نظر محتوا، دستخوش تحول می‌گردد؛ تحولاتی که از خصوصیات برخاسته از دگرگونیهای اندیشگی ناشی از تبدیل نظام فئودالی به بورژوازی، از گسترش بینشهای اومانیسمی گرفته تا مختصات روحی و روانی نویسنده، و به ویژه مقتضیات بازار نشر و خواست مردم، همه را در بر می‌گیرد.

مجله‌های سالنامه، که به تبع آلمان در انگلیس منتشر می‌شوند، بستر مناسبی برای رواج و نیز دگرگونی ساختاری و محتوایی داستان کوتاه پدید می‌آورند. این مسئله، در میان مطبوعات و استعدادی چون موپاسان را بر سر زبانها می‌اندازد؛ و عاملی می‌شود در آفرینش بسیاری از داستانهایی که دیگر از کوتاهی در گروه داستانکها (short short story) قرار می‌گیرند:

«موپاسان به مقتضای حرفه نویسندگی در مطبوعات و استعداد وافری که برای خلاصه‌نویسی داشت، شکل جدیدی از نوع ادبی داستان کوتاه را در ادبیات فرانسه خلق کرد. او، فضای محدودی برای نگارش داستانهای خود در روزنامه‌ها در اختیار داشت؛ و لذا، نمی‌توانست از حد مشخص شده، که معمولاً بین دو تا چهار ستون روزنامه بود، فراتر رود. با نگاهی به مجموعه آثار داستانی موپاسان می‌بینیم که قریب سه چهارم داستانهای او، به معنی واقعی کلمه کوتاه هستند، و تنها تعداد محدودی از داستانهای او که به طور مستقل به چاپ رسیده‌اند، طول و تفصیل بیشتری دارند.»[۴]

این گونه، موپاسان شیوه خاص نویسندگی را در هیأت داستانهایی از گونهٔ دیگر به نمایش می‌گذارد:

۱ـ۲. داستان حادثه‌پردازانه (Accidental story)

داستان حادثه‌پردازانه، داستانی است که در آن به حادثه‌ای اتفاقی و تا حدی هم غیر محتمل پرداخته می‌شود؛ پایانی شگفت‌انگیز دارد؛ و سعی می‌کند با انحراف توجه خواننده از «چرا چنین شد؟» به «بعد چه می‌شود؟» به منتهای هدف خود، که وحدت تأثیر و سرگرم‌کنندگی است، دست یابد.

در داستان حادثه‌پردازانه، ساختار و عناصر داستان به گونه‌ای است که آن را از دیگر انواع داستان کوتاه متمایز می‌کند؛ و اگر چه در تعریفی که ارائه گردید، بنیادین‌ترین جنبه‌های آن به دست داده شده است، با این همه، شناخت درست آن، جز با واکاوی مهم‌ترین اجزا و عناصرش، چندان صورت نخواهد گرفت.

برخی از این اجزاء، عناصر داستانی مشترک در همه داستانهای کوتاه است؛ و تنها نگاه ویژه‌ای که در این نوع داستان به آنها می‌شود، را از کیفیتی متفاوت برخوردارشان می‌کند؛ مثل پیرنگ و شخصیت‌پردازی. برخی دیگر، عناصر اختصاصی و در واقع فصل ممیّزه داستان حادثه‌پردازانه با دیگر انواع داستانهای کوتاه است. مثل پایان شگفت‌انگیز، و سطحی بودن.

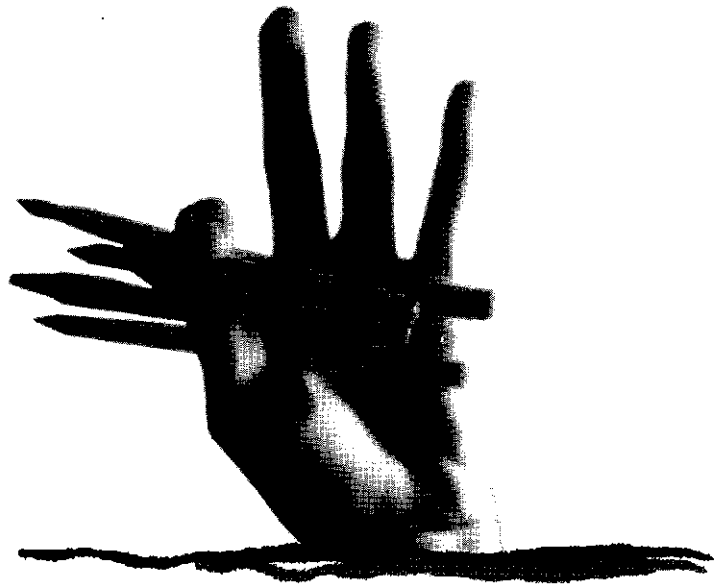
الف. پیرنگ (Plot)

پرورش یافتگی زمینه‌های علّی و انگیزه‌های شکل‌گیری حوادث، افعال، دگرگونیهای شخصیتی، و توجیه‌مندی و باورپذیری بروز آنهاست که سبب استواری رشتهٔ علیت در داستان شده، آن را از پیرنگی منطقی و استوار برخوردار می‌کند. از اینجاست که در قصه‌های پیشین با پیرنگی ضعیف و سست مواجه می‌شویم: حوادث، رخدادها دگرگونیهای قصه‌ها، اغلب بسامان و سازگار با انگیزه‌ها و علل آنها نیست؛ و عقل، جز با توسل به تصادف و جادو ـ که در قصه‌ها فراوان هم به چشم می‌خورند ـ نمی‌تواند آنها را بپذیرد. پس، اینکه از داستانهای بدون پیرنگ سخن رود و یا قصه‌های پیشین بدون پیرنگ تلقی شود، چندان درست نمی‌نماید. چرا که «داستان بدون طرح [= پیرنگ] اساساً تکوین نمی‌یابد.»[۵]

داستانهای حادثه‌پردازانه نیز، به دلیل پرداختن به حادثه‌ای بیرونی و غالباً هم نادر و اتفاقی، کوشش در جهت انحراف توجه خواننده از «چرا چنین شد؟» به «بعد چه می‌شود؟» و سرگرم‌کنندگی وی، استواری رابطه علت و معلولی و استحکام پیرنگ را از دست می‌دهند. چرا که در پیرنگ داستان است که خواننده و داستان‌نویس خود را در برابر چراهای مختلف می‌یابند، و حرکت داستان، چراهای آنها را به سوی چراهای بعدی هدایت می‌کند، یا چراها را با زیراهای ناشی از عمل و یا تفکر جواب می‌گوید.[۶]

ب. حقیقت مانندی (Verisimilitude)

حقیقت مانندی و پیرنگ، در رابطه دو سویه با یکدیگر قرار دارند؛ به طوری که ضعف و قوت یکی، ضعف و قوت دیگری را به همراه خواهد داشت. پیرنگ ضعیف و نااستوار داستان حادثه‌پردازانه، حقیقت مانندی داستان را نیز به همان نسبت شکننده و ضعیف می‌کند. داستانی که بر مبنای «بعد چه می‌شود؟» تکوین می‌یابد، دیگر ابایی از به خدمت گرفتن حلقه‌های تصادفی و اتفاقی نخواهد



داشت. از طرفی، در این گونهٔ داستان، به حوادث نادر و اتفاقی توجه می‌شود. این حوادث، باید هم نادر و اتفاقی باشند، تا هدف داستانهای حادثه‌پردازانه را، که تأثیرگذاری و گیرایی است، بر آورده کند. اما پرداختن به حوادث نادر، یعنی فاصله گرفتن از واقعیتهای روزمرّهٔ زندگی؛ و این خود، میزان حقیقت مانندی این داستانها را به طور قابل توجهی پایین می‌آورد.

ج. شخصیت‌پردازی (Characterization)

اگر داستان حادثه‌پردازانه، به لحاظ ضعف پیرنگ و حقیقت مانندی، همچنین به لحاظ اهمیتی که به هیجان‌انگیزی و سرگرم‌کنندگی اثر می‌دهد، به قصه‌ها شباهت پیدا می‌کند، شخصیت‌پردازی در آن، به گونه‌ای متمایز از قصه‌ها صورت می‌گیرد. شخصیتهای داستانهای حادثه‌پردازانه، مانند دیگر داستانها «درون» دارند، و ما را با خصوصیتهای روانی، دغدغه‌ها، خلق و خو، عواطف و احساسات خویش آشنا می‌سازند. و این، بر عکس قصه‌های پیشین است؛ که در آنها همهٔ جدالها جسمانی هستند. مثلاً در داستان عامیانه سمک عیار «قهرمان داستان، یعنی سمک، آدم می‌کشد، دستگیر می‌گردد، چوب می‌خورد ... ولی در مقابل قتل و شکنجه، چه نوع عاطفه واقعی از خود بروز می‌دهد؟ ما نمی‌دانیم حالت روحی سمک هنگامی که شیرافکن را کارد می‌زد و یا هنگامی که هفت اندامش پاره می‌شد و خون روانه می‌گشت، چه بوده است.»[۷]

همین توجه به فردیت و خصوصیتهای فردی و تجزیه و تحلیلهای خلقی و روانی است که این داستانها را از قصه‌ها متمایز می‌کند، و صورت متعارف داستانهای کوتاه امروزی را به آنها می‌دهد.[۸]

اما ویژگی بارز شخصیت‌پردازی در این گونه داستانها، ایجاز و اختصار است؛ ایجاز و اختصار است؛ ایجاز و اختصاری که صحنه‌پردازی داستانهای حادثه‌پردازانه را نیز از کیفیتی دیگر گونه‌تر برخوردار می‌کند.

د. صحنه‌پردازی (Setting)

همچنان که اشاره شد، صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازیهای داستان حادثه‌پردازنه، به گونه‌ای موجز و مختصر صورت می‌گیرند. کوتاهی این داستانها و توجهی که به هیجان‌انگیزی و تأثیرگذاری، آن هم از طریق ایجاد هول و ولا و شک و انتظار (Suspense) دارند، دیگر جایی برای توصیفهای زاید باقی نمی‌گذارد. شخصیتها به همان میزان معرفی می‌شوند که لازم است؛ و صحنه در هیئتی پرداخته می‌شود که داستان از بی‌زمانی و بی‌مکانی رهایی یابد، و لااقل به این ضعف بزرگ قصه‌های پیشین[۹]، دچار نشود.

هـ ویژگیهای دیگر

قرار گرفتن بنیان داستانهای حادثه‌پردازانه بر حادثه‌ای بیرونی، آنها را به گونهٔ داستانهای حادثه‌محور باز می‌شناساند. این داستانها، پس از ایجاد هول و ولایی مؤثر، به پایانی شگفت‌انگیز ختم می‌شود. آنها، عمق چندانی ندارند. سطحی‌اند، و پس از کشف حادثه، خواننده را از بازخوانیهای مکرر خود باز می‌دارند. همین سطحی بودن است، که صرفاً با به خاطر سپردن حادثه مرکزی، این امکان را به خواننده می‌دهد که بتواند آنها را به راحتی برای دیگران بازگو کند.

۱ـ۱ـ۲. تحلیل داستان حادثه‌پردازانهٔ «لرد مونت دراگو»

چنان که در مقدمه اشاره شد، باید انتظار داشته باشیم ویژگیهایی که سامرست موآم برای داستان کوتاه قائل می‌شود، ویژگیهایی باشد که داستانهای وی اغلب از آنها برخوردار است. و از آنجا که موآم داستانهای حادثه‌پردازانه را بسیار می‌پسندد و بسیار هم از راه و رسم نویسندگی موپاسان متأثر است، می‌توان از خلال آثار داستانی و نظریات وی، جدا از مشخصه‌های سبکی، به داستان حادثه‌پردازانه و خصوصیات آن هم، از دریچه‌ای دیگر نگاه کرد:

دکتر آدلین، روانکاو مشهور، در حالی که، از تأخیر بیمار صاحبنام و وقت‌شناسش متعجب است، ملاقاتهای پیشین خود را با وی از نظر می‌گذراند. لرد مونت دراگو، که توانسته است با پشتکار؛ خود را به مقام وزارت امور خارجه برساند و با کفایت‌ترین سیاستمدار حزب محافظه کار جلوه کند، از چندی پیش مبتلا به دیدن خوابهایی شده است که به کلی وی را پریشان کرده و از کار انداخته است. در همه این خوابها، شخصی به نام اوون گری فیتس، از اعضای مجلس، که به طور ناجوانمردانه‌ای توسط لرد مورد استهزا قرار گرفته و از صحنه سیاست پس رانده شده است، حضور دارد؛ و گو اینکه می‌خواهد انتقام خود را از لرد بگیرد. جالب آنکه لرد، بنا به شواهدی، تصوّر می‌کند این خوابها عیناً برای گری فیتس نیز روی می‌دهند، و حتی اگر لرد در خواب نسبت به وی خشونتی به خرج دهد، این کار، تأثیر خود را در بیداری و بر وجود حقیقی گری فیتس خواهد گذاشت. به این ترتیب، لرد که حاضر نیست به پیشنهاد دکتر آدلین عمل کرده، برای رهایی از این کابوسها از گری فیتس معذرت خواهی کند، تصمیم می‌گیرد وی را در خواب از بین ببرد.

دقایقی بعد، دکتر آدلین با تیتر درشت روزنامه‌های عصر مواجه می‌شود: فاجعه مرگ وزیر امور خارجه؛ و در انتهای ستون روزنامه، خبر مرگ نابهنگام گری فیتس![۱۰]

در این داستان نیز، مانند اغلب داستانهای موآم، گفتگو، نقشی اساسی دارد. به طوری که بسیاری از حلقه‌های اصلی ماجرا، در جریان گفتگو بین شخصیتها و رجعت به گذشته صورت می‌گیرد. موآم کاملاً به ضعفهای زاویه دید دانای کل (Omniscient) و روای ـ قهرمان یا اول شخص (First Person) آگاه است. بزرگ‌ترین زبان استفاده از زاویه دید اول شخص را آن می‌داند که احتمال دارد قهرمان و گوینده داستان نسبت به شخصیتهای

دیگـر آن کمرنگ جلوه کنـد. از طرفی، می‌داند این زاویه دید «به داسـتان احتمال صحت می‌دهد؛ و احساسات و افکار موافق شما را متوجه گویندهٔ حکایت می‌کند. شـما ممکن است گوینده داستان را بپسـندید یا نپسندید؛ ولی او، توجه شما را به خودش جلب می‌کند؛ و به این وسیله، وادارتان می‌کند که نسب به او، احساسات و افکار موافق داشته باشید.[11]

و او که برای برانگیختن هیجان خواننده و وحدت تأثیر و گیرایی داسـتان حادثه‌پردازانهٔ خود بسیار به این مسـئله اهمیت می‌دهد، تدبیری می‌اندیشد؛ و این داستان و اغلب داستانهای دیگرش را نه از زبان قهرمان، بلکه از زبان یکی از شـخصیتهایی که با قهرمان داسـتان رابطه گونه‌ای دارد و لااقل شـاهد ماجرا و حوادث است، بیان می‌کند. شیوه‌ای که به قول رضا براهنی، در اغلب داستانهای جنایی قرن بیسـتم که در آنها کلفت سیاهپوست یا منشی اداره‌ای، بی‌آنکه خود مشـارکتی در اتفاقها داشته باشد روایت‌کنندهٔ داستان است، به کار رفته؛ و نمونـهٔ ایرانی آن را می‌توان داسـتان کوتاه دوست از صادق چوبک دانست.[12]

اینها برخی از راه و رسـمهای شـخصی موآم در داستان‌نویسـی هستند. گذشته از داستان کوتاه لرد مونت دراگو، داستانهای دیگری از وی نیز چون رویا و یک دو جین سـر راسـت، آینه‌های روشنی برای بازتابادن مشخصه‌های سبکی وی هستند.

امـا ویژگیهای داسـتانهای حادثه‌پردازانه، در داسـتان کوتاه لرد مونـت دراگو، که قابل تعمیم به نمونه‌های دیگر این نوع داسـتان کوتاه اسـت و خود موآم، برای بیان آنها داسـتان کوتاه و مشـهور گردن‌بند از موپاسان را بهانه قرار می‌دهد به این قرار است:

«می‌توانید آن را پشـت میز شـام یا در اتاق استراحت کشتی نقل کنید و توجه شـنوندگان خود را جلب نمایید. داستان موپاسان حادثه عجیبی را شـرح می‌دهد. ولی این حادثه، نامحتمل نیسـت. صحنه حکایت، با ایجاز و اختصار در برابر شما قرار دارد. چنان که این واسطهٔ ارتباط ـ داسـتان کوتاه ـ ایجاب می‌کند، ولی با روشـنی و وضوح و اشـخاصی که در آن دخیل‌اند، نوع زندگی آنها و زوال کار ایشـان، درست با همان مقدار دقایق و جزئیاتی که برای روشن کردن شرایط و متقضیات مطلب لازم است، به شما نشان داه می‌شوند. دربارهٔ آنها، آنچه لازم است بدانید، به شما گفته می‌شود.»[13]

اینکه می‌شـود داسـتان حادثه‌پردازانه را پشـت میز شـام یا در اتاق اسـتراحت کشـتی نقل و توجه شـنوندگان خود را جلب کرد، کاملاً حرف درسـتی اسـت؛ کاری که مطمئناً نمی‌توانید با داستان کوتاهی مثل پزشـک دهکده از فرانتس کافکا ـ که البته نسبت به داسـتانهای بسـیار کوتاه وی در گروه داسـتانهای بلند آورده شده اسـت[14] ـ بکنید. این مسئله نشانهٔ همان سطحی بودن داستانهای حادثه‌پردازانه اسـت. افکار عمیق، دغدغه‌های روحی و احساسات غیر فردی، چیزهایی نیسـتند که این داستانها بیان می‌کنند. آنچه را هم که باید خواننده در خصوص شـخصیتهای داستان بداند، در همان اوایل داسـتان، رک و راست به وی گفته می‌شود. شخصیتها در حد همان متقضیات داسـتان، کاملاً معرفی می‌شوند. آن وقت، نویسنده، با خیال راحت، به سراغ نقل حوادث می‌رود. داستان‌نویس این مسـئله را خوب درک کرده اسـت که «بـه محض آنکه یک شـخصیت در داستان آورده شد، نویسنده وظیفه دارد که بلافاصله، چگونگی ارتباط او با رویدادها و نیز تأثیر وی را در رویدادهای طرح [=پیرنگ] برای خواننده، معلوم کند.»[15]

در داسـتان کوتاه لرد مونت دراگو، در همـان ابتدا دکتر آدلین و لرد، هر دو کاملاً معرفی می‌شـوند؛ ظاهر و باطن آنها رو می‌شود، و چیزی در پرده باقی نمی‌ماند. حتی خواننده، برای شـناختن گری فیتس نیز لازم نیسـت مثل داستانهای سـیال ذهن، مدتها انتظار بکشـد و تکه‌هـای پراکنده پازل شـخصیت وی را از اینجا و آنجا جمع کند. به محض حضور وی در داسـتان، نویسـنده آنچه را که باید خواننده از گری فیتس بداند، بی‌دردسر در اختیار می‌گذارد. چرا که مهم، حادثه مرکزی و شگفت‌آوری پایان داستان است.

طرح کردن یک معما، یعنی به وجود آوردن وقایعی غیر عادی در داسـتان که خواننده درباره آن توضیح بخواهد، یکی از سـاده‌ترین راههای ایجاد شـک و انتظار؛ یا هول و ولا در داسـتان است؛[16] و داستانهای حادثه‌پردازانه از این نظر بسیار غنی هستند.

در نمونه مورد تحلیل، نویسنده از همان ابتدا با طرح کردن معمای تأخیر لرد، و در حالی که زیرکانه، با تأکیدی که بر وقت‌شناسی وی کرده امکان اندیشـیدن بـه هر احتمالی را از خواننده سـلب کرده است، هول و ولایی را به وجود می‌آورد که با حضور گری فیتس و ماجرای خوابها قوت می‌گیرد؛ و تا آخر داستان و کشف اعجاب‌انگیز حادثه، ادامه می‌یابد. خواننده، بی‌توجه به رابطه علّی وقایع، بی‌توجه به «چرا؟» و «چطور؟»، صفحات داستان را حریصانه ورق می‌زند، تا بداند که در نهایت چه اتفاقی می‌افتد.

همین مسئله است که خواندن دیگر بارهٔ داستان، مثل حل کردن معمایی حل شده، خسته‌کننده و بدون هیجان است.

۲ـ۲. داستان لطیفه‌وار (Anecdotal Fiction)

لطیفه مجازاً حکایت یا عبارت کوتاه و خنده‌آوری اسـت که برای شـادی و خنداندن دیگران گفته می‌شـود.[17] فرهنگ اصطلاحات ادبـی، با تعریفی کـه از لطیفه می‌دهد، آن را کـم و بیش، از این سطحی بودن می‌رهاند:

«عبارتی کوتاه و نغز، که به سبکی برجسته نوشته شده باشد و از اندیشه‌ای دقیق، و چرخشی در مسیر سخن برخوردار باشد.[18]

لطیفه، می‌پرورد؛ عناصر داستانی را به خدمت می‌گیرد؛ ساختاری شـبیه به داسـتانهای کوتاه پیدا می‌کند. و اینجاسـت که به شکل داستان لطیفه‌وار در آمده است.

«داسـتان لطیفه‌وار، همیشه اغواگر نویسـندگان است؛ و خواننده را نیـز در بدو امر فریب می‌دهد؛ و همان غرض و هدفی را دنبال می‌کند که لطیفه‌ها. یعنی بیشـتر در جسـت‌وجوی جلب مخاطبها و سـرگرم کردن و انبساط خاطر آنهاسـت. از این نظر، توجهی به توالـی منطقی حوادث ندارد. حـوادث و وضعیتها و موقعیتها، نه بر حسب سیر منطقی آنها، بلکه به خاطر هیجان‌انگیزی و جالب توجه بودن کنار هم می‌نشـینند. از این رو، داستانهای لطیفه‌وار، کمتر به نظم و وحدت هنرمندانه متکی اسـت، و بیشـتر به حادثه استقلال یافته (اپیزود) مفرح و سرگرم‌کننده‌ای توجه دارد؛ و بر خلاف ظاهر

گول‌زننده‌اش، عمق چندانی ندارد. حادثه‌ای اتفاقی در محور داستان قرار می‌گیرد، و داستان، به پایانی غافلگیرکننده ختم می‌شود. و چون مثل لطیفه فقط یک دو بار به شنیدن یا خواندنش می‌ارزد، اگر تکرار شود، از لطف و معنا و قدرت تأثیرش می‌کاهد.»[۱۹]

داستانهای لطیفه‌وار، در واقع گونه‌ای از داستانهای حادثه‌پردازانه به شمار می‌آیند. در نتیجه، در وهله اول، همه مشخصه‌های داستان حادثه‌پردازانه را از حادثه محوری، ضعف پیرنگ و حقیقت مانندی، توجه به تأثیرگذاری و گیرایی، ایجاز و اختصار در صحنه و شخصیت‌پردازی، سطحی بودن و متمایل کردن خواننده از «چرا چنین شد؟» به «بعد چه می‌شود؟» را دارا هستند.

سخن کوتاه: داستان لطیفه‌وار، داستان حادثه‌پردازانه‌ای است که پایان آن با شگفتی‌انگیزی همراه است. همچنان که از لطیفه‌ها انتظار داریم، این گونه داستانها، با حذف همه زواید به معنای واقعی کلمه، کوتاه می‌شوند.

برای داستان لطیفه‌وار، چهار خصوصیت عمده در نظر گرفته‌اند: حادثه‌ای اتفاقی و نادر، محور داستان قرار می‌گیرد. پیرنگ استواری ندارد. پایانی غافلگیرکننده دارد. و غالباً، حرف و پیامی را هم ابلاغ نمی‌کنند.[۲۰]

موپاسان اگر چه در میان داستانهای کوتاه خویش، داستانهایی هم به این سبک و سیاق دارد، اما این نوع داستانی، با ا. هنری است که گسترش پیدا می‌کند. در واقع، بهترین و مشهورترین داستانهای ا. هنری به گونهٔ لطیفه‌وار پرداخته شده‌اند.

خانهٔ زمستانی سوایی، ثروت سخن می‌گوید، و صاحب‌نام‌تر از همه ارمغان مغان یا هدیه کریسمس، از این گونه‌اند.

بیهوده درباره ا. هنری نگفته‌اند که مردم داستانهای وی را به خاطر می‌سپارند. چرا که آنها فکر می‌کنند این داستانها چگونه به پایان می‌رسند؛ در این خصوص چیزی دستگیرشان نمی‌شود. داستان تمام می‌شود، و آنها شگفت‌زده می‌شوند. اما همچنان که بازخوانی داستان حادثه‌پردازانه، حل کردن معمایی حل شده است، داستانهای لطیفه‌وار نیز در خوانشهای بعدی، گیرایی و لطف خود را از دست می‌دهند؛ حتی اگر پژوهندگان هنر داستان‌نویسی، برخی از آنها را هم جزء فنی‌ترین داستانهای جهان به حساب آورده باشند.[۲۱]

با این همه، اگر به این مسئله اعتقاد داشته باشیم که «هدف شایستهٔ نویسنده داستان، تعلیم دادن نیست، خشنود کردن است»[۲۲]، داستانهای لطیفه‌وار، و به خصوص آثار ا. هنری، به خوبی از پس این وظیفه بر می‌آیند.

۱ـ۲ـ۲. تحلیل داستان لطیفه‌وار «کباب غاز»

از بین داستانهای کوتاه ایرانی، برخی از آثر محمدعلی جمالزاده را مثل کباب غاز از نوع داستانهای لطیفه‌وار به حساب آورده‌اند. جمالزاده در کباب غاز یا «حکمت مطلقه از ماست که برماست»، با استفاده از زاویه دید اول شخص، به حادثه‌ای اتفاقی و مفرّح می‌پردازد:

شب عید نوروز است، و همکاران اداری با هم قرار گذشته‌اند که هر کس اول ترفیع رتبه یافت، مهمانی‌ای بر پا، و دوستان را به خوردن کباب غاز دعوت کند. قرعه به نام راوی می‌افتد؛ و وی که به تازگی هم ازدواج کرده و آلات و وسایل پذیرایی از بیست و چند نفر بیشتر را ندارد، تصمیم می‌گیرد در دو وعده از مهمانان خود پذیرایی کند. تدارک مهمانی اول داده می‌شود؛ و روای منتظر مهمانان است که عیال وی هراسان و بر سر زنان وارد می‌شود؛ که «اگر ما امروز این غاز را بر سر سفره بیاوریم، دیگر از کجا می‌شود برای مهمانی فردا غاز تهیه کرد؟» راوی که به هر دری می‌زند به بن‌بست بر می‌خورد، سرانجام پیشنهاد پسر عموی لات و آسمان جل خویش را، که با آن قد و قواره بی‌ریخت و دراز و قیافه کریه، شب عیدی بر سرشان آوار شده است می‌پذیرد: قرار می‌شود پس از خوردن آش جو و پلو و کباب بره، پسر عموی راوی ـ مصطفی ـ به میان پریده و به هر بهانه‌ای شده، مهمانان را از خوردن کباب غاز منصرف کند و آن را صحیح و سالم، به جهت مهمانی فردا، به اندرونی برگرداند.

اوضاع خوب پیش می‌رود؛ و مصطفی، با چاخانهای خود، سر مهمانها را گرم کرده، در نهایت، با زبان‌بازیها و تعارفات بسیار، مهمانان را مجاب می‌کند که از خوردن کباب غاز صرف نظر کنند؛ که ناغافل از دهان راوی بیرون می‌پرد که شکم غاز با آلوی برغان پر و با کره فرنگی سرخ شده است. گفتن این جمله همان و، فتح باب گرد از کباب غاز در آوردن از طرف مصطفی همان![۲۳]

چنان که می‌بینید، داستان، هیچ چیز قابل توجهی ندارد: حادثه محور است. از واقعیتهای زندگی فاصله دارد، و حرفی هم برای گفتن ندارد. می‌توان گفت: اگر قلم شیرین و بذله‌پرداز جمالزاده، با آن توصیفها و تشبیه‌های شگفت، و آن عامیانه‌نگاریها نبود، داستان، به یک بار خواندن هم نمی‌ارزید.

پیرنگ داستان ضعیف، و «چرا چنین شد؟»، هیچ نقشی در داستان ندارد. اگر برخی از داستانهای لطیفه‌وار، در خوانشهای

بعدی خواننده را متوجه ضعفهای حقیقت مانندی و پیرنگ بکند، داستان کباب غاز، در همان خوانش اول، خواننده را با مسائلی مواجه می‌کند، که با توسل به هیچ ترفندی نمی‌شود پذیرش آنها را برای وی ممکن کرد:

آیا ممکن است راوی، که می‌تواند در دو وعده، سفره‌ای بدان گونه رنگارنگ بیندازد و «آش جو اعلا و کباب بره ممتاز و دو رنگ پلو و چند جور خورش با تمام مخلفات» رو به راه کند، و حتی حاضر باشد «به هر قیمتی شده»، یک عدد غاز دیگر گیر بیاورد، همچنان که خود می‌گوید توانایی خرید چند عدد ظرف و کارد و چنگال را نداشته باشد؟! آیا می‌شود پسر عمویی که بنا بر توصیف راوی، وقتی می‌خواهد حرف بزند، رنگ می‌گذارد و رنگ بر می‌دارد، و مثل اینکه دستهٔ هاون برنجی در گلویش گیر کرده باشد، دهنش باز می‌ماند و به خرخر می‌افتد، آن گونه زبان‌بازی و مجلس گرمی کند؟ از همه مهم‌تر، ما هیچ دلیلی در داستان نمی بینیم که راوی تنها به خرید یک غاز اکتفا کند، و مهمانی روز دوم را بالکل از یاد ببرد.

باید بپذیریم که ستارهٔ نویسندگی محمدعلی جمالزاده درخششی هم اگر داشت، پس از یکی بود و یکی نبود رو به افول نهاد و مهم‌ترین جنبه‌های هنر وی، از جمله طنز، پس از اندک فروغی که در برخی از داستانهای واپسین وی نشان می‌دهند، از روشنی می‌افتند.

«هنر طنز جمالزاده، پس از یکی بود و یکی نبود، در داستان کباب غاز، و یکی دو داستان دیگر جرقه‌ای زد و خاموش شد. و بی‌گمان، آنچه در داستانهای آخرین خود برای ایجاد هنر طنز نوشته، چیزی جز دشنام و بدگویی، و در حد بالاتر، استهزا و تمسخر، نبوده است.»[۲۳]

۳ـ۲. داستان لطیفه‌وار تیپیک
(Typical Anecdotal Fiction)

داستان لطیفه‌وار تیپیک، داستان لطیفه‌واری است که از سطحیگری گذشته و به معنا نگری رسیده است؛ داستان لطیفه‌واری است که تعالی یافته، و وجودش دیگر تنها به پوسته محدود نمی‌شود.

این نوع داستان، «گر چه اغلب دارای خصوصیات داستانهای لطیفه‌وار است، یعنی حادثه‌ای اتفاقی محور داستان قرار می‌گیرد، و به این دلیل، پیرنگ آن نیز زیاد حساب شده نیست، چون حرف و پیامی دارد، و در ضمن، با خصلتها و خصوصیتهای دیر پای و عمیق بشری سر و کار دارد، از داستانهای لطیفه‌وار صرف، جدا می‌شود.»[۲۵]

این مسئله داستانهای لطیفه‌وار تیپیک را از مقبولیت و پذیرش بیشتری نسبت به داستانهای لطیفه‌وار برخوردار می‌کند. واقعیتهای زندگی که در داستان لطیفه‌وار به فراموشی سپرده شده‌اند، در این داستانها، بی‌پرده حضور می‌یابند.

می‌توان گفت: چخوف، استاد این نوع داستان است؛ و بهترین نمونه‌های داستان لطیفه‌وار تیپیک را هم از آثار وی ارائه داده‌اند. داستان کوتاه مسیو الیاس از صادق چوبک، نمونه ایرانی این گونه داستان‌هاست؛ که در آن، از یکی از خصلتهای غریب بشری، یعنی غصه خوردن برای دیگران و از خود غافل بودن، صحبت به میان آمده است؛[۲۶] و آن را به هیئت یک داستان لطیفه‌وار تیپیک در آورده است. داستانی که البته، نجات خود را از ضعف موقعیت داستانی، تا حدودی مدیون همان موقعیت طنزآمیز پایانی است.[۲۷] داستانی که نه تنها از نظر پایان، بلکه به واسطه پردازش و ارزش و شیوهٔ بیان نیز، با داستانهای دیگر چوبک، تفاوت دارد.

نتیجه

بر داستان کوتاه، دهه‌های بسیاری گذشته؛ و آن نیز، چونان دیگر آفریدگان تخیل آدمی، به گونه‌های دیگرگون در آمده است، و نمی‌توان همه را در تنگنای تعریفی یگانه، آن گونه که باید، جا داد. تنها با درنگ بر ویژگیهای هر گونهٔ داستان کوتاه است که می‌توان امیدوار بود به شناخت راست و درستی از داستان کوتاه رسید. از این میان، گونه‌های حادثه‌پردازانه، لطیفه‌وار و لطیفه‌وار تیپیک را، ویژگیهایی بنیادین چون پایان شگفت‌آور و حادثه‌محوری، از دیگر گونه‌های داستان کوتاه جدا می‌کند؛ و هر کدام از این سه را نیز مشخصه‌هایی هست، که آنها را از بقیه، باز می‌نمایاند.

در پایان باید اشاره کرد: همه آنچه درباره ارزش این داستانها گفته شده است، نقش خواننده را در پذیرش و ستایش آنها کمرنگ نمی‌کند. چه بسیار کسانی که می‌توانند هیجان‌انگیزی و سرگرم‌کنندگی این داستانها را با چشمپوشی بر کاستیهای آنها، بر فزونیهای بسیاری دیگر از گونه‌های داستان کوتاه ترجیح بدهند.

پی‌نوشتها و منابع:

۱. موآم، سامرست؛ دربارهٔ رمان و داستان کوتاه؛ ترجمهٔ کاوه دهگان؛ تهران: انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی؛ چاپ سوم؛ ص ۳۱۳.
۲. میرصادقی، جمال؛ پیشکسوتهای داستان کوتاه؛ تهران: نگاه؛ ص ۱۱۲.
۳. O. Henry; The gift of the magi and other stories; London; p.۱.
۴. کمالی، محمدجواد؛ گی دو موپاسان و فن قصه‌نویسی؛ مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد؛ شماره ۱۴۸؛ ص ۱۴۸.
۵. حمیدیان، سعید؛ درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی؛ تهران: مرکز؛ ص ۳۵.
۶. براهنی، رضا؛ قصه‌نویسی؛ تهران: نشر نو، چاپ سوم؛ ص ۲۱۱.
۷. پیشین؛ ص ۴۳.
۸. میرصادقی، جمال؛ پیشین؛ ص ۱۰۰.
۹. محجوب، محمدجعفر؛ ادبیات عامیانهٔ ایران؛ مجلد اول؛ تهران: چشمه؛ ص ۱۵۴.
۱۰. موآم، سامرست؛ فرصت طلایی؛ ترجمهٔ فرزانه شیخ؛ تهران: مرکز؛ ص ۶ ـ ۳۳.
۱۱. پیشین؛ ص ۱۱۰.
۱۲. براهنی، رضا؛ پیشین؛ ص ۲۰۹.
۱۳. موآم، سامرست؛ پیشین؛ ۳۲۷.
۱۴. کافکا، فرانتس؛ مجموعهٔ داستانها؛ ترجمه امیر جلال‌الدین اعلم؛ تهران: نیلوفر؛ ص ۲۶۰.
۱۵. وستلند، پیتر؛ شیوه‌های داستان‌نویسی؛ ترجمه محمدحسین عباسپور تمیجانی؛ تهران: مینا؛ ص ۱۴۳.
۱۶. پراین، لارنس؛ تأملی دیگر در باب داستان؛ ترجمه محسن سلیمانی؛ تهران:حوزه هنری؛ ص ۳۲.
۱۷. انوری، حسن؛ فرهنگ بزرگ سخن؛ مجلد هفتم؛ تهران: سخن؛ ذیل لطیفه.
۱۸. داد، سیما؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی؛ تهران: مروارید؛ چاپ دوم؛ ذیل لطیفه.
۱۹. میرصادقی، جمال؛ ادبیات داستانی؛ تهران: سخن؛ چاپ چهارم؛ ص ۷۶.
۲۰. میرصادقی؛ جمال ـ ذوالقدر، میمنت؛ واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی؛ تهران: کتاب مهناز؛ ص ۱۰۱.
۲۱. یونسی، ابراهیم؛ هنر داستان‌نویسی؛ تهران: امیرکبیر؛ چاپ اول؛ ص ۲۰.
۲۲. موآم، سامرست؛ پیشین؛ ص ۳۶۱.
۲۳. جمالزاده، محمدعلی؛ شاهکار؛ مجلد دوم؛ بی‌جا؛ ص ۱۰۱ ـ ۱۱۹.
۲۴. دستغیب، عبدالعلی؛ نقد آثار محمدعلی جمالزاده؛ تهران: چاپار؛ ص ۱۸۴.
۲۵. میرصادقی؛ عناصر داستان؛ تهران: سخن؛ چاپ چهارم؛ ص ۲۵۱.
۲۶. پیشین؛ ص ۲۶۲.
۲۷. محمودی، حسن؛ نقد و تحلیل و گزیده داستانهای صادق چوبک؛ تهران: روزگار؛ ص ۸۶.