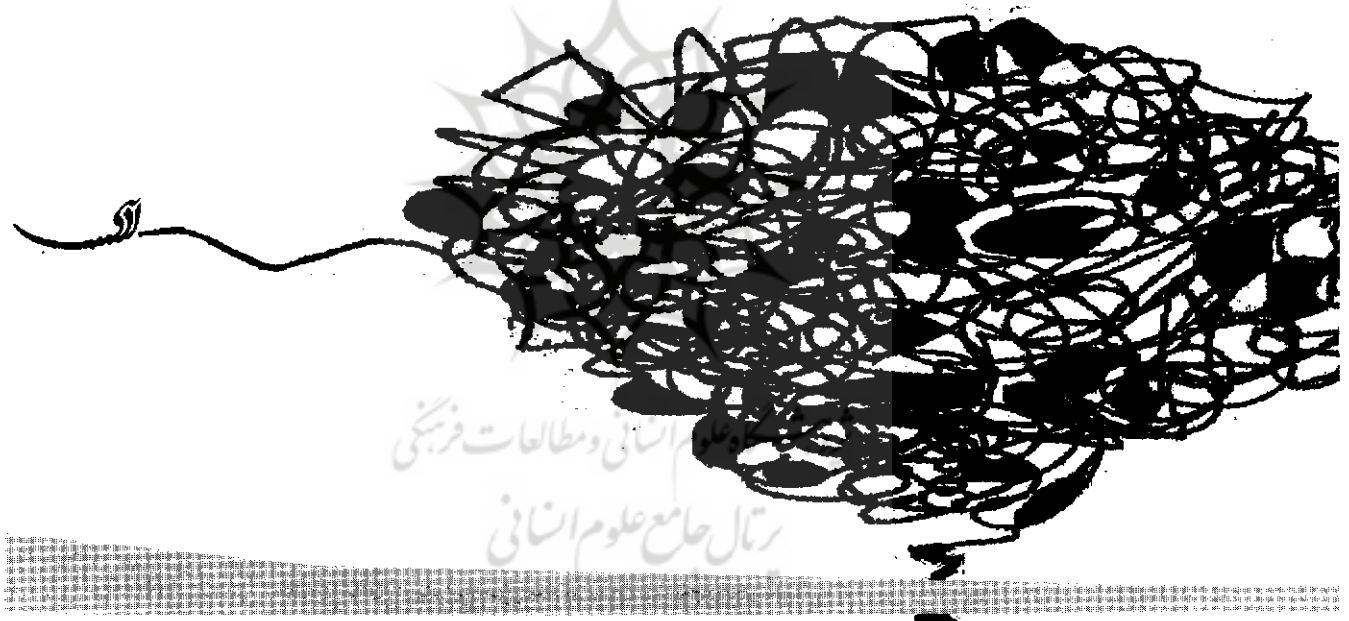
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

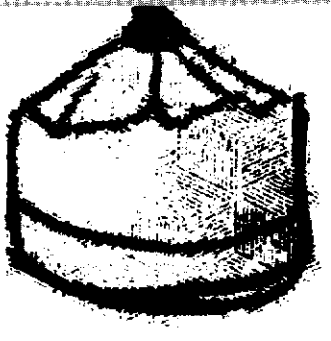
داستان کوتاه: پیچیدگیهای ناپیدا

داستان کوتاه ژانری آشنا، مقبول و مرسوم برای جامعهٔ فرهنگی ماست. علت استقبال چشمگیر ما در صد سال اخیر از داستان کوتاه، بی‌شک ریشه درساختار اجتماعی، بافت فرهنگی و سنت دیرپای ادبی ما دارد. همهٔ ما می‌دانیم داستان کوتاه محصول جامعهٔ صنعتی جدید است، اما نباید فراموش کرد همان‌طور که هیچ کتابی بی‌ریشه نیست، هیچ ژانری نیز از عدم به وجود نمی‌آید. شاید به همین دلیل است که بسیاری در تبارشناسی داستان کوتاه از قصه‌های کانتربری نیز فراتر می‌روند. در ایران داستان کوتاه بر ذهنیتی که بر بستر حکایت‌نویسی وحکایت‌شنوی ایجاد شده بود، شکل گرفت و شاید به همین دلیل بتوان گفت که به‌نوعی این ژانر گامهای مهمی به سوی بومی شدن برداشته است.

بحث نظری دربارهٔ داستان کوتاه تقریباً همزمان با پیدایش آن آغاز شد و همچنان ادامه دارد. زمینهٔ پیدایش داستان کوتاه، تفاوت ماهوی داستان کوتاه و رمان، ویژگیهای ممیزهٔ داستان کوتاه، تحولات این ژانر ادبی، نسبت و رابطهٔ آن با دیگر هنرها ومضامین مطرح از جمله مباحثی است که در زمینهٔ داستان کوتاه همواره محل مجادله و بحث بوده‌است.

تحولات این ژانر در طول کمتر از دو قرن سبب‌شده است امروز ما با انبوهی از داستانها و داستان‌نویسانی روبه رو شویم که هریک تعریف خاص خود را می‌طلبد. از روزگاری که آلن پو داستان کوتاه را براساس مدت زمان خواندنش تعریف کرد تاکنون





داستان کوتاه تاریخی پرفراز و نشیب را پشت سر گذاشته است، تا آن حد که اگر به تعاریف متقدمان و بنیان گذاران این ژانر پای‌بند باشیم، بسیاری از این آثار از دایرهٔ وجودی داستان کوتاه خارج می‌شوند. اما این تنوع سبکها نشان از ذات پویا، قابلیتها و امکانات وجودی این ژانر دارد. داستان کوتاه آینه‌ای است که ذات جامعهٔ مدرن و آدم مدرن را به بهترین شیوه بازگو می‌کند.

برای شناخت داستان کوتاه با چنین جایگاهی لازم است نگاهی دقیق از زوایای متفاوت به این ژانر داشته باشیم. کتاب ماه ادبیات و فلسفه به منظور تحقق بخشیدن به چنین دیدگاهی در نود و پنجمین نشست خود با حضور دکتر حسین پاینده، مصطفی مستور، حسین سناپور و جمعی از داستان‌نویسان ومنتقدان ادبیات داستانی این موضوع را به مباحثه گذاشته است که متن کامل آن در پی می‌آید.

■ **حسین پاینده:** صحبت امروز من کوششی است برای پاسخ به یک پرسش بنیانی. آن پرسش این است که چرا داستان کوتاه که کمتر از دویست سال از عمرش می گذرد، چنین جایگاه مهمی میان همهٔ انواع ادبی (ژانرها) پیدا کرده است؟ چرا این قدر خواننده دارد؟ چرا امروزه شعر را به عنوان رقیب دیرینه اش شکست داده است و خوانندگان بیشتری پیدا کرده است؟ برای پاسخ دادن به این پرسش، ناگزیر باید به نظریه پرداخت و این کاری است که می خواهم در دو قسمت انجام دهم. در قسمت اول به طور بسیار گذرا مروری خواهم کرد بر نظریاتی که از زمان ادگار الن پو مطرح شدند و در قسمت دوم نظریه‌ای دیگر را درخصوص ماهیت داستان کوتاه مطرح خواهم کرد. در پایان، با برشمردن ویژگیهای داستان کوتاه مدرن بحثم را به پایان می برم.

در مورد جذابیت داستان برای بشر همین بس که همهٔ کاوشهای باستان شناسانه حکایت از این دارد که حتی دیرینه ترین انسانها که پیش از تمدن در غار زندگی می کردند، وقایع زندگی روزمره‌شان را به صورت حکایات کوتاهی بر روی دیوارهای غار نقاشی می کردند و پاپیروسهای مصری نشان می دهند که چهار هزار سال پیش از میلاد مسیح(ع) داستان نوشته می شده است. بنابراین داستان قدمتی دیرینه دارد. در متون دینی هم به طریق اولی همین طور است. ما با داستان حضرت یوسف(ع) در قرآن آشنا هستیم. درواقع بخش زیادی از قرآن، گزارشی از رویدادهایی است که بر اقوام گذشته رخ داده، اما این گزارش در هر مورد به صورت داستان به خواننده ارائه می شود. در «عهد عتیق» هم انواع مختلف داستانها دربارهٔ رویدادهای زندگانی پیامبران گذشته، آمده است. بدین ترتیب می توان نتیجه گرفت که داستان قدمتی دیرینه دارد و انسان ذاتاً داستان را دوست دارد.

شکلهای قدیم داستان را (از قبیل مثل، تمثیل اخلاقی یا افسانهٔ تمثیلی و قصه) می شناسیم. اما آنچه ما داستان کوتاه می نامیم، شکلی از ادبیات است که در تعریف آن گفته شده روایتی داستانی و منثور است که حداقل ۵۰۰ و حداکثر ۱۵۰۰۰ کلمه داشته باشد. اما در تعاریف مختلف این رقم اندکی بیشتر و اندکی کمتر شده است. از کوتاه‌ترین شکل روایت، یعنی حکایت، داستان کوتاه این طور متمایز می شود که ساختار معین دارد و شخصیت پردازی‌اش واجد پیچیدگی است و از زاویهٔ دید، استفاده‌ای ماهرانه می کند. از بلندترین شکل روایت یعنی رمان، داستان کوتاه این طور متمایز می شود که هدفی ساده‌تر دارد که عبارت است از آشکار کردن جنبه‌ای از ابعاد یک شخصیت، برخلاف رمان که تحول یک شخصیت را با وقایع متعدد و در دوره‌ای طولانی از زمان نشان می دهد.

در قرن نوزدهم پو این نظریه پردازی را در دو مقاله در بررسی داستانهای هموطن خودش ناتانیل هوتورن شروع کرد. همزمان با توجه نظری پو به ساختار داستان کوتاه، در فرانسه موپاسان و بالزاک به همین مباحث توجه داشتند، در آلمان هافمن و در روسیه هم چخوف. یعنی کم و بیش این افراد همزمان به نظریه توجه کردند. یک علت مهم این امر را رواج مجلات هفتگی در اروپای قرن نوزدهم ذکر کرده‌اند. این مجلات نیاز به این داشتند که هر هفته یک داستان کوتاه و جذاب در آنها چاپ شود تا خوانندگانشان در کنار خواندن مطالب دیگر، انبساط خاطری هم داشته باشند. از این طریق داستان کوتاه شناخته شد.

در قرن بیستم هم نویسندگان بسیار بزرگی داستان کوتاه را بسط دادند؛ از قبیل شروود اندرسون، بورخس، همینگوی، جیمز جویس، کافکا، دی. اچ. لارنس، کاترین منسفیلد، کاترین آن پُرتر، فلانری اُکانر، سارتر و ... . پو استدلال می کند که شعر خوب، شعری است که بیش از صد سطر - یا به عبارت آشناتر برای ما بیش از صد بیت - نداشته باشد، به این دلیل که صد سطر را در یک نوبت می توان خواند. به اعتقاد پو اگر در فرآیند قرائت یک متن ادبی، انقطاع پیش آید، متن ادبی تأثیر بسزایی در شما نخواهد داشت. بنابراین، او به دنبال شکل ادبی‌ای است که هرچه بیشتر به شعر نزدیک شود. کمترین شباهت بین رمان و داستان کوتاه و بیشترین شباهت بین شعر و داستان کوتاه است.

در یکی از این دو مقالهٔ ادگار آلن پو (با عنوان «فلسفهٔ نگارش») که در کتابهای مختلف به آن استناد شده، پو مطرح می کند که یک داستان خوب باید بین نیم الی دو ساعت قرائت شود و نه بیش از آن. به عبارت دیگر، داستان خوب باید در یک نوبت خوانده شود. یعنی او معتقد است که داستان کوتاه باید تمامیتی فهم‌شدنی داشته باشد، تمامیتی که به سرعت توسط خواننده ادراک شود. اگر قرائت داستان کوتاه مخل این تمامیت باشد، این درست مثل این است که من یک تابلوی بسیار زیبا را به شما نشان دهم و بگویم بقیهٔ این تابلو را فردا به شما نشان خواهم داد. این امکان ناپذیر است. کلیت آن تابلو است که یک اثر زیبایی شناختی خاص روی بیننده می گذارد.

پو، طرفدار تأثیر واحد است و معتقد است همهٔ عناصر داستان کوتاه باید با هم مثل یک دستگاه منظم، خواننده را به سمتی سوق دهند که از آن حیث واحد تحت تأثیر قرار بگیرد. بنابراین، زنجیرهٔ وقایع باید وحدت داشته باشد، فضای عاطفی داستان باید وحدت داشته باشد تا بر ما یک تأثیر واحد بگذارد.

تا این قسمت بحث نظریهٔ سنتی داستان کوتاه بود. حال شاید بتوانیم داستان کوتاه را از منظر دیگری مورد بررسی قرار دهیم. یک واژه هست که یقیناً در بحثهای داستان کوتاه آن را به تکرار شنیده‌اید و آن واژهٔ «تصویر» است. در این گزاره که «داستان کوتاه تصویری از زندگی ارائه می دهد»، درواقع یک استعاره به کار می بریم و داستان کوتاه را به یک تصویر مانند کرده‌ایم. علت این استعاره چیست؟ به عبارتی، وجه شبه در این استعاره چیست؟ چه چیز در این دو - یعنی داستان کوتاه و تصویر یا عکس - مشابه است؟ این قیاسی که من می خواهم بکنم، قیاسی است بین ادبیات و نقاشی و به طور اخص نقاشی امپرسیونیستی.

من استدلال می کنم که خواندن یک داستان کوتاه همان تأثیری را در خواننده می گذارد که بینندهٔ تابلوهای امپرسیونیستی پس از دیدن چنین تابلویی در خودش احساس می کند. آن احساس این است که یک پدیده به لحاظ زیبایی شناختی کامل در برابر او قرار گرفته و در عین حال نیمه تمام است. داستان کوتاه یک داستان است اما یک برشی از زندگی است، قطعه‌ای از زندگی است که کامل نیست. این تناقض ماهوی یعنی از سویی میل به کمال کردن و از سویی همواره ناقص بودن، برای خواننده نوعی تعامل ایجاد می کند، تعامل بین خودش و اثر ادبی. گویی که هدف نویسنده این بوده که فکر را به این صورت در خواننده

برانگیزد. گویی که یک گفت‌وگوی ناتمام بعد از خواندن داستان تازه شروع می‌شود. باید به یاد داشت که در نقاشی امپرسیونیستی، اشیاء شکل معین ندارند. سطوحشان براساس اصل واقع‌نمایی، تصویر و کشیده نشده است، بلکه نقاش یک Impression یا تأثر و برداشت لحظه‌ای از منظره‌ای داشته و سعی کرده است آن را بازآفرینی کند. بنابراین، آن منظره آن‌گونه که در ذهن نقاش ثبت شده، دوباره روی تابلو بازآفرینی شده است، نه آن‌گونه که در واقعیت هست، چون امپرسیونیسم وجود یک واقعیت خارجی ادراک‌پذیر یکسان را برای همه منکر می‌شود و در آن مناقشه می‌کند.

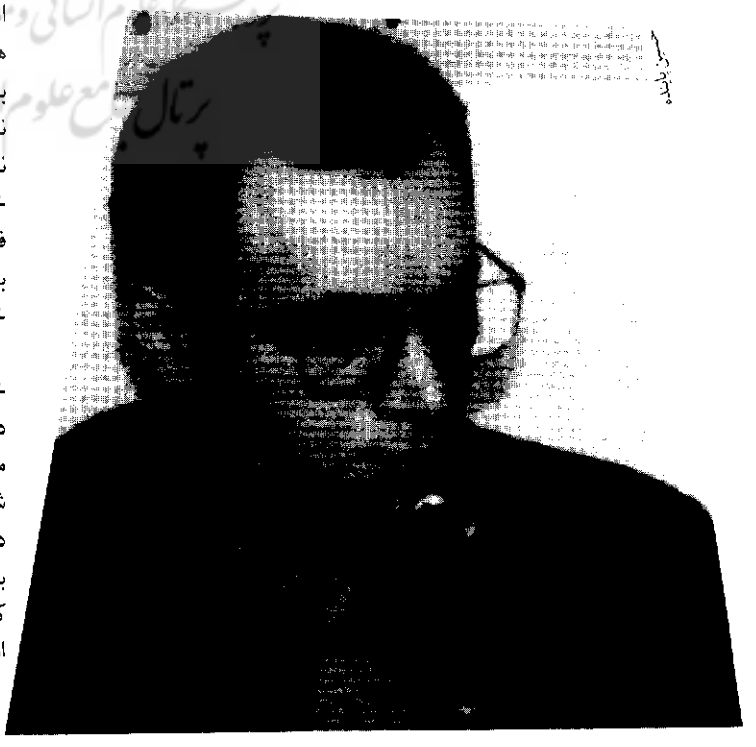
باید گفت نویسندگان داستان کوتاه به طور خودآگاه به نقاشی توجه داشتند. از کاترین منسفیلد نام برده شد که از مادران داستان کوتاه است. آن طور که در زندگینامه‌اش آمده، بسیار به تابلوهای ونگوگ، علاقه‌مند بوده است و بعد از دیدن نمایشگاهی از تابلوهای او در ۱۹۱۰، این جمله را گفت: «چیز عجیبی راجع به داستان‌نویسی آموختم، نوعی آزادی یا رها کردن خود از بند.» این جملهٔ یک داستان‌نویس است دربارهٔ برداشتش از تابلوهای امپرسیونیستی.

بعد از نقاشی امپرسیونیستی آنچه بیشترین مشابهت را با داستان کوتاه دارد و بر آن تأثیر گذاشته، عکاسی است. منسفیلد دوستی به نام دارتی برت داشته و او نقل می‌کند که در سال ۱۹۱۸ همراه با منسفیلد به دیدن یک نمایشگاه عکس رفتند و منسفیلد آن را عالی توصیف کرد. این تأثیراتی که نقاشی و عکاسی بر داستان‌نویسی می‌گذارد، اصلاً بی معنا نیست. کار یک عکاس تفاوتی با کار یک نویسندهٔ داستان کوتاه ندارد. توجه داشته باشید که ما دو نوع عکس داریم: عکسی که با ژست گرفته می‌شود و دیگر عکس بدون تأمل. عکس با ژست آن است که به عکاسی می‌رویم و مقابل دوربین می‌نشینیم و عکاس تعمداً عکسی از ما می‌گیرد. اما نوعی دیگر از عکس که غربیها به آن snap photography می‌گویند، عکسی است که بدون اطلاع یک ابژه، از او می‌اندازید. بنابراین، چنین عکسی کاملاً اتفاقی است. یک چیزی توجه عکاس را جلب کرده و او خواسته آن لحظه را ثبت کند. برای روشن شدن بحث، مثالی می‌زنم. من عکسی را حدود چهار هفته پیش در خانهٔ هنرمندان دیدم. این عکس از نوع عکسهای بدون تأمل بود و نشان دهندهٔ صحنه‌ای از زلزلهٔ همدان. در این صحنه آدمهای بسیاری دیده می‌شدند که دسته دسته دور گورهای ظاهراً به سرعت کنده شده نشسته بودند و در آنجا در حال سوگواری بودند و چند سرباز هم در رفت و آمد بودند، این نشان دهندهٔ آن است که احتمالاً برای این حالت فوق‌العاده از ارتش کمک گرفته شده بود.

اما در کانون عکس، یک شخصیت است که بیشترین تأثر به مفهوم غم را در ما ایجاد می‌کند. او یک پسربچهٔ یازده یا دوازده ساله است. این زلزله دو سال پیش در مناطق روستایی رخ داد و بیشترین قربانیان خودش را از کسانی گرفت که در خانه‌های گِلی و بسیار بدوی زندگی می‌کردند. این پسربچه تنها بر سر یک گور نشسته است. احتمالاً حدس می‌زنیم که تمام اعضای خانواده‌اش در آن زلزله از بین رفته‌اند. تمام اضطراب پسربچه‌ای که دیگر هیچ نوع حفاظ عاطفی در مقابل دنیای بیرون ندارد، در چهرهٔ او کاملاً مشهود است. یعنی به عبارتی اشک از چشمش آمده و با حالتی نگران دارد دور و برش را نگاه می‌کند که مثلاً اگر غروب بشود کجا باید بروم، چون همه مرده‌اند و هیچ کس هم نمی‌داند من وجود دارم. اما داستان زندگی من چه می‌شود. دقت کنید من الان به شما یک روایت ارائه دادم. درواقع با نگاه کردن به یک عکس، روایتی برساختم. این دقیقاً کاری است که یک داستان کوتاه‌نویس انجام می‌دهد. او یک عکس بدون تأمل به شما می‌دهد و آن تأمل در شما توسط یک زنجیرهٔ اندیشه ایجاد می‌شود. داستان‌نویس موفق می‌تواند این کار را بکند.

عکس بدون تأمل درواقع نوعی پرتوافشانی بر یک موضوع است. نوعی اشراق و وقوف ناگهانی است. برای معنادار شدن به هیچ چیز غیر از خودش احتیاج ندارد. هیچ شرح و بسطی ندارد و به همین دلیل هم نویسندهٔ داستان کوتاه شخصیتها را بسط نمی‌دهد. راوی داستان کوتاه، برخلاف راوی رمان شرح نمی‌دهد. راوی معمولاً همه‌دان یا دانای کل نیست. نویسندهٔ خوب هم درست مانند یک عکاس بدون تأمل باید آدمی فرصت‌طلب به معنای مثبت باشد. باید به آن لحظه‌ها و آنات و برهه‌های زودگذر چشم داشته باشد و آن برهه‌ای که به زعم خودش معنا دارد تا بتواند آن را در داستان تثبیت بکند.

شروود اندرسون می‌گوید که کار هنرمند تثبیت لحظه است. خواه در یک تابلوی نقاشی، یک قصه یا یک قطعه شعر. زندگی ما در عصر مدرن مبین این دیدگاه است، دیدگاهی که لحظه در آن مهم است. ما در دوره‌ای زندگی می‌کنیم که از هم گسیخته و شکننده است و روابط انسانی، بس نااستوار. بنابراین، تبلور هستی در دورهٔ مدرن، همین تأثر و برداشت لحظه‌ای است، تأثری که به بهترین شکل در داستان کوتاه ارائه می‌شود. کوتاه بودن داستان کوتاه، تقلیدی یا مظهری از واقعیت زندگی انسانها در زمانهٔ ما است.



اینجا پرسشی مطرح می‌شود: اگر یک داستان کوتاه حکم یک تابلوی امپرسیونیستی را دارد، آیا می‌شود گفت که مجموعهٔ چند داستان کوتاه حکم یک نمایشگاه نقاشی را دارد؟ اگر چنین است آیا همان طور که اگر ما به نمایشگاه نقاشی برویم زندگی را از زوایای مختلف از دید یک نقاشی می‌بینیم، می‌توانیم بگوییم با بررسی مجموعهٔ داستانهای کوتاه هدایت به فلسفهٔ زندگی از دیدگاه هدایت می‌رسیم؟ این فقط یک پرسش است و من قصد ندارم وارد بحث آن بشوم.

بعد از مقایسه‌ای که بین نقاشی امپرسیونیستی و عکس از یک سو و داستان کوتاه کردم، می‌توان گفت ویژگیهای داستان کوتاه مدرن، داستانی که در دورهٔ ما نوشته می‌شود، اینها هستند: محدودیت زاویهٔ دید، ارائهٔ احساس و تجربهٔ درونی شخصیتها، حذف یا تغییر تعدادی از عناصر سنتی طرح، اتکاء بیشتر بر استعاره در بیان وقایع، زمان غیرمتوالی، ایجاز در شکل و بالاخره برجسته‌تر کردن سبک. اینها دقیقاً ویژگیهای هنر امپرسیونیستی‌اند. یعنی عین همین بحثی که در مورد داستان کوتاه کردم، در مورد هر تابلوی امپرسیونیستی مصداق دارد. ویژگی اول و دوم (یعنی محدودیت زاویهٔ دید و ارائه احساس و تجربهٔ درونی شخصیتها) ارتباط تنگاتنگی با هم دارند.

همان طور که در فلسفهٔ اواخر قرن نوزدهم حرکتی داریم به دور از پوزیتیویسم و درواقع به پدیدارشناسی تقرب می‌یابیم، نویسنده‌های داستان کوتاه هم تجربه را به عنوان تجربهٔ فردی و نه جمعی بازنمایی می‌کنند. به جای تقلید یا محاکات در پی این هستند که ببینند شخصیتهایشان در داستان، دنیا را چگونه می‌بینند و فهم یا احساسشان از پدیده‌های اطرافشان چیست. پس هنر امپرسیونیستی و به طریقی اولی داستان کوتاه، کاوشی است در ذهنیت. نویسنده در داستان کوتاه به این معنا باید خودش را از خواننده پنهان کند و به کنار رود و بگذارد که روایت از منظر یک شخصیت به او نقل شود یا آن طوری که هنری جیمز می‌پسندید به واسطهٔ یک ذهنیت مرکزی. این تکنیک به نویسندهٔ داستان کوتاه این اجازه را می‌دهد که مهم‌ترین مضامین مدرنیسم را بپروراند. این مضامین چه هستند؟ بیگانگی فرد از جامعه، اصالت نفس یا خودمداری و بالاخره کاوش برای یافتن هویت. من بیشتر به هدایت اشاره کردم و اینها هم دقیقاً مضامین داستانهای کوتاه هدایت هستند.

ویژگی سوم یعنی حذف یا تغییر تعدادی از عناصر سنتی طرح را این طور می‌بینیم که در داستان کوتاه بسیاری از رویدادها اصولاً حذف می‌شوند و شما با خواندن پاراگراف ابتدایی داستان کوتاه، احساس می‌کنید که از میانهٔ داستان وارد شده‌اید. شاید اکثر شما داستان «تپه‌هایی همچون فیلهایی سفید» همینگوی را خوانده‌اید. بزرگ‌ترین مشکل خواننده در فهم این داستان دو یا سه صفحه‌ای این است که شخصیتهای آن (یعنی زن و مرد که در ضمن اسم هم ندارند) چه ارتباطی با هم دارند. آیا زن و شوهرند یا... این موضوع را داستان‌نویس تعمداً به ما نمی‌گوید. در صورتی که در طرح داستان سنتی روابط شخصیتها باید معلوم باشد. بعضی مواقع داستان از میانه شروع می‌شود، مثل «سه قطره خون» هدایت. در آن داستان هم بعد از یک صفحه به گذشته برمی‌گردید و علت بودن راوی در یک تیمارستان را درمی‌یابید. پس ما در خواندن داستان کوتاه مدرن با روایتی ناقص روبه‌روییم و خواننده باید نقش یک کارآگاه را ایفا کند، یعنی شواهد مختلف را از بخشهای گوناگون داستان کنار هم بگذارد و به طور منطقی به هم ربط دهد تا بتواند از طرح داستان سردرآورد.

ویژگی دیگر یعنی استفاده از استعاره در بیان وقایع داستان به این صورت است که داستان کوتاه‌نویس به جای شرح و بسط، به ما تصویر یا توصیفی موجز از رویدادها ارائه می‌دهد که ظاهراً کم‌اهمیت است و نامرتبط. این تصاویر یا توصیفهای بی‌ربط، جایگزین بخشهای حذف شده از طرح می‌شوند. فراموش نکنیم که اس و اساس استعاره، جایگزین شدن یک چیز به جای چیز دیگر است. اگر در شعر کلاسیک ایرانی چشم یار به نرگس توصیف می‌شود، اینجا دقیقاً یک جایگزینی صورت می‌گیرد، بنابر ویژگی مشترکی که در این دو وجود داشته است. داستانهای کوتاه مدرن به سبب استعاری بودن، آشفته و بی‌معنا به نظر می‌آیند. چقدر بعضی از داستانهای هدایت به نظر آشفته و بی‌معناست. رویدادهای این داستانها واجد ترتیب زمانی هم نیستند و به یک ادراک ناگهانی از دلالت رویدادها منجر می‌شوند. یعنی خواننده موقع خواندن داستان کوتاه گیج است، گویی که دارد در تاریکی پیش می‌رود و ناگهان از دور کبریتی زده می‌شود و او یک مقداری می‌تواند ببیند. این نقطهٔ اشراق، لحظهٔ اوج داستان است که درونمایهٔ داستان بر او تأثیر می‌گذارد.

ویژگی دیگر داستان کوتاه مدرن، نقش مکان و توصیفی است که از مکان می‌شود. در داستانهای گذشته این نقش کاملاً واقع‌نمایانه است، یعنی مکان در داستان قرار است ما را به یاد مکانی واقعی در دنیای بیرونی که می‌شناسیم، بیندازد و حال آنکه در داستانهای کوتاه مدرن، مکان معمولاً حال و هوای درونی شخصیتها را به ما نشان می‌دهد. بنابراین اگر شخصیتی در فضای باز توصیف می‌شود، یک حال و هوای درونی خاص دارد. اگر در ابتدای داستان همان شخصیت، مثل بسیاری از داستانهای سارتر، در یک اتاق دربسته نشان داده می‌شود، این هم حال و هوای ذهنی خاصی را به ذهن خواننده متبادر می‌کنند.

اما در مورد دو ویژگی آخر (یعنی برجسته کردن سبک و ایجاز)

مصطفی مسور

باید بگوییم زبان در داستان کوتاه دقیقاً مثل شعر غنایی، موجز است. شعاری که از معماری مدرن به داستان کوتاه منتقل شد، یعنی «کمتر، بیشتر است»، بر همین دلالت دارد. کمترین تعداد واژگان را نویسندهٔ داستان کوتاه به کار می برد، اما بیشترین معنا را به خواننده القاء می کند. این ممکن نمی شود مگر به علت استفادهٔ بجا از نثر که خیلی مواقع موزون است و بسیاری از داستانهای کوتاه درواقع ساختار و زبانی شعرگونه دارند. این امکان پذیر نمی شود مگر با استفادهٔ بجا از واژگان و صناعات ادبی به ویژه استعاره. همان طور که در معماری مدرن زیربنا کم است، اما طبقات ساختمان بیشتر است، به عبارتی زیربنا کم است، اما آدمهای بیشتری می توانند در آن ساختمان زندگی کنند، در داستان کوتاه نیز تعداد واژگان کم است، اما دایرهٔ دلالتی آن واژگان گسترده است. در تمام داستانهای کوتاه مدرن به نظر می آید نویسنده از داستان خارج شده، اما با سبک خودش با ما صحبت می کند.

از دل این نظریه دربارهٔ داستان کوتاه دو نکته برمی آید: اولاً هم پیوندی همهٔ اشکال هنر با هم است. ادبیات از نقاشی و عکاسی جدا نیست. دیگر اینکه داستان کوتاه به شعر نزدیک است و نه به رمان و شاید بتوان دربارهٔ این مطلب اخیر در فرصتهای دیگر به تفصیل صحبت کرد.

***

■ **مصطفی مستور:** صحبت کردن درباره داستان کوتاه کار سهل و در عین حال دشواری به نظر می رسد. سهل است از این جهت که تاریخ داستان کوتاه برخلاف تاریخ شعر یا نمایش نامه، تاریخ دور و درازی نیست و عمر داستان کوتاه حداکثر به دویست سال قبل برمی گردد. یعنی داستان کوتاه نویسی به مفهوم امروزی اش اوایل قرن نوزدهم آغاز شد. از طرفی سخن گفتن درباره داستان کوتاه کار دشواری است چون داستان کوتاه در این عمر دویست ساله اش از چنان تحولات و دگرگونیهایی برخوردار شده که حتی اشاره مختصر و فشرده هم به قله ها و گرایشهایی که طی این دو قرن اخیر در این فرم ادبی پیدا شده درچنین نشستهایی امکان پذیر نیست. بنابراین من سعی می کنم تنها به رگه های اصلی ای که از بدو پیدایش داستان کوتاه تاکنون به وجود آمده اشاره کنم.

همان طور که اشاره کردم، داستان کوتاه اوایل قرن نوزدهم با داستانهای ادگار الن پو در آمریکا و در روسیه با نوشته های نیکلای واسیلی یوویچ گوگول که به پدر داستان کوتاه هم مشهور است، متولد شد. داستانهای پو معطوف به طرح برجسته ای بودند که داستانهای گوگول به نسبت آن، فاقد آن بودند. یعنی تأکید و تمرکز پو در داستان نویسی ارائه یک پلات قوی بود و شخصیتها در درجه دوم اهمیت قرار داشتند، در حالی که گوگول به شخصیتها می پرداخت و در آثارش پلات کم رنگ تر است. به عنوان نمونه داستان «شنل» گوگول را می توان در چند جمله تعریف کرد، در حالی که داستانهای پو را به تعبیر سامرست موام می شود سر میز شام تعریف کرد. یعنی واجد هسته ای روایی هستند. این تمایز، بعدها با ظهور آنتوان چخوف و گی دوموپاسان عمیق تر شد که بعد توضیح بیشتری خواهم داد.

اما اولین کسی که سعی کرد برای داستان کوتاه یک تئوری طرح کند و در حقیقت اولین تئوریسین و نظریه پرداز داستان کوتاه، ادگار الن پو بود. او برای نخستین بار تعریفی از داستان کوتاه ارائه کرد که گرچه تعریف پُر از تکلف و تصنع بود و تقریباً خودش تنها رهرو آن تعریف باقی ماند، اما به لحاظ تاریخی شایسته توجه است. پو معتقد بود که داستان کوتاه حول محور "تأثیر واحد" یا **Single Effect** شکل می گیرد و نویسنده باید از همان ابتدا تمام عناصر و کلمات داستانی خودش را به منظور القای یک تأثیر کلی و یکتا و یگانه که سایر تأثیرات داستان کوتاه نسبت به آن از درجه و اهمیت کمتری برخوردارند، شکل بدهد و داستان را بنویسد. طبیعی است که همه داستانها نمی توانند این گونه باشند. سبک داستان گویی پو، یعنی تأکید بر هسته روایی و برجسته سازی طرح یا **Plot** در داستان، بعدها توسط موپاسان بسط پیدا کرد. موپاسان با تمرکز بر طرح در حقیقت تأثیرگذاری داستان را مهم تر از شخصیت پردازی یا منطق روایی داستان می دانست. داستان گردن بند که در بیشتر آنتولوژیهای کلاسیکی که از داستان کوتاه منتشر می شود وجود دارد این ضعف مهم را دارد. در واقع خواننده جدی بعد از اینکه داستان «گردن بند» را می خواند، با پرسشهایی مواجه می شود که کلیت ساختار داستان را به چالش می گیرد. اگر قهرمان داستان از همان ابتدا به همسایه اش می گفت گردن بند گم شده اصولاً داستانی به وقوع نمی پیوست. موپاسان معتقد بود که به منظور تأثیرگذاری و لذت بردن مخاطب، منطق را می توان فدای تأثیرگذاری کرد. بعدها شیوه موپاسان توسط اُ.هنری یا ویلیام سیدنی پرتر، نویسنده امریکایی، به اوج خود رسید. در واقع اُ. هنری اصطلاح جدید "پیچ آخر" را وارد داستان کرد. داستانهای اُ.هنری از این جهت به شدت نچسب هستند، اما بسیار جذاب و خواندنی اند. از طرفی شیوه ای که گوگول پایه گذاری کرده بود با آنتوان چخوف گسترش یافت. عمده ترین کار چخوف این بود که پلات را تا جایی که می توانست، کم رنگ کرد. داستانهای چخوف را حداکثر در چند جمله می توان تعریف کرد. اگر اصولاً بتوان آنها را تعریف کرد. تصور می کنم سامرست موآم حق داشته از اینکه چخوف گفته بود موپاسان را در داستان نویسی سرمشق خود قرار داده، تعجب کند.

بعد از چخوف کاترین منسفیلد به سبک چخوف و به تقلید از او داستان نوشت، اما این شروود اندرسون امریکایی بود که تقریباً پلات را از داستانهایش حذف کرد. در واقع در آثار اندرسون با ماجرا مواجه نیستیم و تنها با یک موقعیت و چند شخصیت مواجه ایم. بعد از شروود اندرسون، ارنست همینگوی این کار را به اوج خود رساند و یکی از مؤلفه های نیرومند را به نام «گفت و گو» وارد داستان کرد. گفت و گوهای داستانهای همینگوی به ویژه در **تپه هایی همچون فیلهای سفید، گوشه ای روشن و پاک، گربه در باران** و **آدمکشها** چنان نیرومند است که سایر مؤلفه های داستان را تحت الشعاع خودش قرار می دهد.

رگه های دیگری در داستان نویسی است که اگر بخواهم اسم ببرم باید به کارهای سالینجر و جان آپدایک اشاره کنم که عمدتاً درونمایه هایی فلسفی دارند. همین طور شیوه مهمی به نام جریان سیال ذهن که به فاکنر، جویس و ویرجینیا وولف نسبت داده می شود. در مرحله بعد کارهای ریموند کارور، جان چیور و توبیاس وولف است که به نوعی در حوزه **مینی مالیسم** می گنجند. داستانهای کوتاه کارهای آلن رب گری یه، ناتالی ساروت، کلود

سیمون و بقیه نویسندگان دهه هفتاد فرانسه است که با عنوان **داستان نو** شناخته می شوند. همین طور کار مارکز که به رئالیسم جادویی معروف است. بنابراین پرداختن به هریک از گرایشها در این جلسه امکان پذیر نیست.

اما پرسش مهم این است که چرا داستان کوتاه در اوایل قرن نوزدهم متولد شد و چرا مثلاً در قرن هفدهم یا هجدهم متولد نشد. ما در ادبیات خودمان هم در خصوص قالب غزل با چنین پرسشی مواجه هستیم. غزل اواخر قرن ششم یعنی در دوره سلجوقیان به وجود آمد و بعد در قرن هفتم و با حمله مغولها به اوج رسید. در داستان کوتاه هم وضعیت همین طور است و ما باید در جست و جوی پاسخی باشیم که در حوزه ادبیات نیست. به نظر می رسد داستان کوتاه به دنبال یک ضرورت تاریخی و اجتماعی به وجود آمد. انقلاب صنعتی و پیدا شدن پدیده ای به نام ماشین و تفوق و تسلط مؤلفه ای به نام سرعت بر همه ارکان و وجوه زندگی انسان، نویسندگان را به نقطه ای رساند که احساس کردند برای گفتن حرفهایشان به راههای میان بری نیاز دارند. به همین خاطر شکل ادبی داستان کوتاه ابداع شد. با این حال علاوه بر این دلیل تاریخی و جامعه شناختی، دلایل دیگری هم وجود دارد که یکی از دلایل ژرف تر آن به روابط و مناسباتی برمی گردد که بر انسان قرن نوزدهم مسلط شد. ماشینیزم و صنعتی شدن، مناسباتی با خودش به جوامع تحمیل کرد که انسان در مواجهه با آنها دچار احساسات، تجربیات، نگاهها و اندیشه های جدیدی می شد که این ادراکات و دریچه ها تا قبل از قرن نوزده برای او وجود نداشت. این اندیشه ها و احساسات چنان متمرکز و فشرده بودند که تنها می توانستند در قالب داستان کوتاه نمود یابند و طرح شوند. چون اگر در قالب رمان طرح می شدند از تأثیرگذاری و فشار آنها کاسته می شد. تا قبل از قرن نوزدهم به طور جدی با مفهوم ارتباط آدمها مواجه نیستیم. با مفهوم یأس فلسفی مواجه نیستیم، با تفرد و تنهایی آدمها مواجه نیستیم. اینها مفاهیمی هستند که پس از ورود ماشین به زندگی انسان پیدا شدند و طبیعتاً برای بیان شدن، نیاز به فرمی داشتند. شاید گزافه نباشد اگر بگوییم داستان کوتاه محصول جامعه مدرن است. گرچه برخی معتقدند داستان کوتاه در قرن چهاردهم و با داستانهای **دکامرون** اثر بوکاچیو یا قصه های کانتربری اثر چاسر شروع شد. اما به نظر نمی رسد این عقیده درستی باشد. من فکر می کنم مبنای استدلال این مورخان معطوف به حجم داستانها بوده تا ماهیت آنها. یعنی چون حجم داستانها به اندازه داستانهای کوتاه امروزی بوده، آنها را پدران داستان کوتاه تصور کرده اند. اما فرضاً حکایات سعدی را نمی توانیم به عنوان داستان کوتاه تلقی کنیم. چون داستان کوتاه واجد مؤلفه ای است که عبارت است از معطوف بودن به اراده برخاسته از فردیت تنها یک نفر به نام نویسنده. در حالی که در حکایات اخلاقی ـ مثل قصه های کانتربری و یا داستانهای بوکاچیو ـ با چنین چیزی مواجه نیستیم. مثلاً سعدی ننشسته است حکایتی را با اراده خودش ابداع کند. به نظر می رسد این حکایات آمیزه ای از تخیل جمعی هستند که به طور افواهی و سینه به سینه منتقل شده اند و در این انتقال چیزهایی به آنها اضافه شده یا از آنها کاسته شده و درمجموع حکایتی شکل گرفته است. اما وقتی داستان نویس شروع به نوشتن داستان کوتاه می کند، در واقع به چیزی که نیست از صافی ذهن خودش موجودیت می دهد و این تفاوت عمده و ماهوی است بین آنچه پس از قرن نوزدهم به وجود آمد و آنچه پیش از آن بود.

براندر ماتیوز رساله کوتاهی دارد که به فارسی ترجمه نشده است و پیش از کتاب اُکانر، یعنی **صدای تنها** نوشته شده. ماتیوز کتابش را اواخر قرن نوزدهم نوشته که عنوان آن:

The philosophy of the short story یا **فلسفه داستان کوتاه** است. او در آنجا به تفاوت بین داستان کوتاه و رمان اشاره می کند و دلایل شکل گیری داستان کوتاه را بیان می کند. ماتیوز می گوید رمانها به دلیل گستردگی و اجزاء زیاد داشتن، نیاز به محوری دارند که این اجزاء را با هم تلفیق کند و کنترل کند. این محور معمولاً در رمان، عشق است. یعنی رمانها عموماً بر گرد موضوعی به نام عشق شکل می گیرند، در حالی که در داستان کوتاه که از حجم و گستردگی بسیار کمتری برخوردارند نیاز به محور عشق نیست. گرچه او تأکید می کند که ما رمانهایی داریم که عاشقانه نیستند و داستانهای کوتاهی که عاشقانه هستند، اما علت عمده اینکه داستان کوتاه شکل گرفت این بود که مفاهیم جدیدی غیر از عشق پدید آمد که رمان نمی توانست آنها را طرح کند. چون اگر طرح می کرد، اثر گذاری خودشان را نداشتند. موضوعاتی بودند که باید در طی چند صفحه طرح می شدند و نه چند صد صفحه یا احیاناً چند جلد. فرانک اُکانر در **صدای تنها** نظریه بسیار عمیق و ژرفی دارد که حقیقتاً جای بحث دارد. او معتقد است که داستان کوتاه به دنبال تنهایی آدمها آمد. وقتی رمانی را می خوانید، به دلیل گستره و طول رمان امکان همذات پنداری با شخصیتهای داستان برای شما فراهم می شود. شخصیتها بارها و بارها در رمان ظاهر می شوند، حرف می زنند و با مخاطب ارتباط برقرار می کنند، به گونه ای که مخاطب با آنها احساس قرابت و نزدیکی می کند، اما در داستان کوتاه چنین نیست. در داستان کوتاه شخصیتها بسیار زود می آیند و بسیار زود می روند. بنابراین ما با شخصیتهای داستان کوتاه نمی توانیم احساس همدردی کنیم. پس شخصیتهای داستان کوتاه و خود داستان کوتاه به مثابه یک صدای تنها، صدایی که فقط برای گوینده اش قابل شنیدن است باقی می ماند.

از طرف دیگر با پیچیده تر شدن جامعه و روابط آدمها، تجربیات و اندیشه های جدیدی طرح شد. داستان کوتاه بسیار خوب با اینها منعطف بود و خیلی خوب می توانست آنها را بیان کند. به عقیده من تفاوت اساسی بین داستان کوتاه و رمان این است که در داستان کوتاه ما با یک پوزیسیون روبه رو هستیم. اگر داستان نوشتن را با بازی شطرنج شبیه سازی (Simulation) کنیم ما در داستان کوتاه تنها یک پوزیسیون از بازی را می بینیم، در حالی که رمان تمام بازی را نشان می دهد. در نمایشنامه هر دو امکان فراهم است، هم امکان دیدن تمام بازی را داریم و هم امکان دیدن یک پوزیسیون را در سینما هم می توان تمامت یک بازی را تماشا کرد، اما داستان کوتاه بسیار شبیه به عکاسی و نقاشی است هر چند تفاوتهای مهمی هم با این دو هنر دارد. در داستان کوتاه ما تنها یک وضعیت خاص را می بینیم و نویسنده می کوشد این وضعیت خاص و استقرار آدمها را در این وضعیت توصیف کند، در حالی که در داستان بلند حرکت آدمها ساختار رمان را می سازد. در داستان کوتاه ما معمولاً یک یا دو و حداکثر سه حرکت را می بینیم و مجموعه این حرکتها پوزیسیون را می سازد. البته گاهی در داستان کوتاه اصولا با حرکتی روبه رو

نیستیم و داستان تنها یک موقعیت ایستا را نشان می دهد. شاید به همین خاطر باشد که داستان کوتاه را به برشی عرضی و رمان را به برشی طولی تشبیه کرده اند.

به لحاظ شخصی و فردی، داستان کوتاه محصول فشاری است که بر نویسنده وارد می شود. فشاری روحی که برای خروج و آزاد شدن نیاز به منفذی دارد و این منفذ در داستان کوتاه شکل می گیرد. در واقع نویسنده با نوشتن داستان کوتاه گویی از فشار عظیمی که بر او وارد می شود رهایی می یابد. در رمان اما این وضعیت وجود ندارد، چون فشار نمی تواند دائمی و مستمر باشد و مثلاً طی چند سال ادامه داشته باشد.

■ **حسین سناپور:** پیچیدگی داستان کوتاه را به عنوان یک نوع ادبی چگونه می شود نشان داد؟ آیا دسته بندیهای نظریه پردازان این داستانها در قالب مکتبها و جریانها و همین طور سبکهای شخصی، توانسته است شناختی همه جانبه از نوع داستان کوتاه بدهد؟ گمان نمی کنم کسی بتواند ادعا کند دسته بندی ای وجود دارد که می تواند روشن و ساده، همهٔ داستانهای کوتاه را در خود جای بدهد. اکنون بعد از صد و اندی سال که از شروع داستان کوتاه نویسی گذشته، چنان تجربه های وسیع و گاه غریبی در این نوع داستانی انجام گرفته، که شناخت جامع و مانع آن را اگر نه محال، لااقل بعید کرده است. به همین دلیل، اینکه نوع داستان کوتاه اکنون نوع ادبی پیچیده ای است، بدیهی به نظر می رسد، اما در عین بدیهی بودن توضیحش آسان نیست. هر پدیدهٔ پیچیده ای با آنالیز کردن، ساده و قابل فهم می شود. میزان پیچیدگی آن پدیده را هم مقدار کار لازم برای آنالیز کردنش، می تواند نشان بدهد. یعنی هرچه آنالیز کردن پدیده ای دشوارتر باشد، قاعدتاً آن پدیده پیچیده تر است. برای نشان دادن جنبه ای از پیچیدگی نوع داستان کوتاه، من در اینجا سعی می کنم از طریق تحلیل و بررسی نوع مواجههٔ نویسندگان داستان کوتاه با جهان، پیچیدگی آن را، البته فقط از یک جنبه، نتیجه بگیرم.

نظر شخصی من این است که این تحلیل درون مایه ای، به دلیل گستردگی و تنوع کمتر درون مایه ها، بسیار ساده تر از تحلیل مثلاً شگردهای متنوع به کار گرفته در داستانها یا فرم منتج از این شگردهاست. به همین دلیل گمان می کنم صرف نشان دادن پیچیدگی درون مایه ای کار بعضی از نویسندگان، خود گواه این خواهد بود که با داستان کوتاه چه دنیای پیچیده ای به روی خواننده گشوده می شود. این بررسی را از آثار اولین نویسندگان داستان کوتاه آغاز می کنم تا سپس راهی باز کنم به داستان نویسی دههٔ هفتاد به بعد ایران، البته به صورتی نمونه وار و تا آنجا که وقت جلسه اجازه دهد.

حسین سناپور

سه جهان متفاوت

داستان کوتاه از بدو پیدایش با تنوع همراه بوده است. ادگار آلن پو با داستانهای گوتیکش در آمریکا به سراغ ازلی -ابدی ترین مقولات زندگی بشر، و به ویژه ترس رفت. گی دوموپاسان در فرانسه به پیچیدگیهای جنبهٔ اجتماعی زندگی فرد و کشمکشهای مداوم این دو پرداخت، و نیکلای گوگول در روسیه انزوا و خرد شدن فرد طبقهٔ متوسط را در مناسبات جدید اجتماعی نشان داد. این سه تن تقریباً همزمان در سه نقطهٔ دور از هم در جهان، داستان کوتاه را به دنیا عرضه کردند. طبیعی است که هر سه تجربهٔ مکتبها و جریانهای رمان نویسهای پیش از خود را پشت سر داشتند و طبعاً همین کمک کرد تا هم بتوانند داستانی تمام را فقط در چند صفحه بنویسند و هم نگاه ویژهٔ خود را به زندگی داشته باشند. از آن زمان تاکنون تحولاتی که داستان کوتاه داشته، بسیار بیشتر از رمان بوده است. طبعاً به جز عوامل متعددی مثل کوتاهی زمان نوشتن و سهولت انتشار، عامل مهم و تعیین کنندهٔ سهولت فرم پذیری، نقش بسیار مهمی در این تحولات داشته، تا آنجا که امروز نشان دادن تنوعی که در داستان کوتاه نویسی وجود دارد، احتمالاً غیرممکن است. به گمان من انواع داستانهای کسانی همچون کافکا، بورخس، مارکز و... و حتی بکت را با وجود تفاوتهای عمیق، می شود ادامه کار آلن پو دانست، چرا که همگی به ترسها و کنجکاویهای عمیق بشر در مقولات مجرد و مفاهیم ازلی ابدی زندگی انسان می پردازند. داستانهای جویس، فاکنر، وولف، کازونو ایشی گورو و... از تبار داستانهای گوگول هستند، چون همهٔ اینها به تنهایی و انزوای فرد زیربار تحولات زندگی معاصر می پردازند. شخصیتهای اینان از آغاز فرورفته در خودند، چون آوار زندگی از پیش بر سرشان ریخته و آنها حتی فرصت جدال با آن را نیز ندارند و تنها کاری که می توانند بکنند تاب آوردن یا نیاوردن است. داستانهای همینگوی، اشتاین بک، ارسکین کالدول، یوساو... را هم می توان ادامهٔ داستانهای موپاسان دانست، به این اعتبار که شخصیتهای این داستانها برخلاف گروه قبلی در جدال دائمی با جامعهٔ خود هستند و سعی دارند با تغییر دادن مناسبات اجتماعی جایگاه خود را نیز تغییر بدهند، گرچه شکست می خورند.

برای نگارنده روشن است که این تقسیم بندی تا چه اندازه می تواند مناقشه برانگیز باشد. نویسندگانی که نامشان در اینجا برده شد گاهی در طول دوران نویسندگی به تجربیات متفاوتی دست زده اند که آنها را به جرگه های دیگر وصل می کند (مثلاً فاکنر با داستان خرس، با هستی و مقولهٔ مرگ و جاودانگی سروکار پیدا می کند، که شباهتی با جنس کارهای آلن پو دارد)، و از آن

مهم‌تر، گاهی دو یا هر سه جریان را در داستانی به هم آمیخته‌اند (مثلاً در داستان مردگان از جویس، گابریل گرچه دچار تعارض با جامعهٔ اطرافش است، اما در اواخر داستان، هنگامی که گویی موفق شده بر آن حس حقارت و خردی خود در مقابل جمع فائق یا با آن کنار بیاید، ناتوانی خود را در مواجهه با مرگ و زوال کشف می‌کند).

به هر حال روشن است که نگارنده نه تنها نمی‌خواهد و نمی‌تواند همهٔ داستان‌نویسان ـ حتی بزرگ ـ را دسته‌بندی کند، که بر نقص و سستی هر دسته‌بندی‌ای که بخواهد مقولهٔ بسیار گسترده‌ای همچون داستان کوتاه جهان را در چند شاخهٔ کلی جای بدهد نیز واقف است. اما انگار گاهی برای رسیدن به یک نتیجه باید از راه عکس آن رفت، یعنی برای نشان دادن پیچیدگیهای یک مقوله و دشواری یا امکان‌پذیری ساده‌سازی آن، باید ابتدا سعی کرد که این ساده‌سازی را انجام داد تا بشود فراوانی مناقشاتی که خود به خود برانگیخته می‌شود، و بعد از طریق فراوانی همین مناقشات، پیچیدگی آن مقوله را نشان داد.

برای برانگیختن دوبارهٔ این مناقشه می‌شود به سراغ داستان کوتاه‌نویسی امروز ایران رفت و چند تن از نویسندگان را با همان دسته‌بندی قبلی محک زد، مثلاً هوشنگ گلشیری، بیژن نجدی، بهنام دیانی، گورش اسدی، ابوتراب خسروی، محمدرضا کاتب، محمدرضا صفدری، علی خدایی و شهریار مندنی‌پور. با این تذکر که اینها فقط تعدادی از مطرح‌ترین داستان کوتاه‌نویسان دههٔ ۷۰ هستند.

بهنام دیانی که فقط با مجموعهٔ **هیچکاک و آغاباجی** شناخته شده، با آنکه اکنون بیش از ده سال است کار دیگری منتشر نکرده، اما به گمان من همچنان می‌توان مجموعه‌اش را با آن طنز و قصه‌گویی قوی، یکی از بهترین کتابهای دههٔ هفتاد قلمداد کرد. دیانی شخصیتهایش را در حاشیهٔ وقایع تاریخی نشان می‌دهد. شخصیتهای او در کشاکش این وقایع، چه مربوط به حوادث ۲۸ مرداد باشد و چه جادوی سینما و تعاتش، سعی در کنار آمدن با آن وقایع دارند، اما معمولاً موفق به این کار نمی‌شوند، جز با مرگ. داستانهای او را می‌توان در جرگهٔ کارهای موپاسان دانست.

از گورش اسدی هم هنوز جز مجموعهٔ **پوکه‌باز** کار دیگری منتشر نشده است و گویا مجموعهٔ بعدی‌اش مدتهاست درگیر ممیزی و دیگر مشکلات نشر است. داستانهای اسدی هم آدمها را اغلب در حاشیهٔ اتفاقهای بزرگ تاریخی نشان می‌دهد که زیر فشار این وقایع به تنهایی وانزوا رانده شده‌اند. سربازهای بازگشته از جنگ یکی از این گونه آدمها هستند که در چند داستان **پوکه‌باز** حضور دارند. شخصیتهای او سعی نمی‌کنند مناسبات جامعهٔ خود را عوض کنند، آنها از پیش، بی حاصل بودن چنین کشمکشی را پذیرفته‌اند و فقط سعی دارند به نحوی با آن کنار بیایند. اسدی را می‌توان از جرگهٔ داستان‌نویسی نوع گوگول به حساب آورد.

محمدرضا صفدری را باید براساس دو مجموعه‌اش جداگانه ارزیابی کرد. داستانهای مجموعهٔ **سیاسنبو** پر از آدمهایی است که با جامعهٔ خود در تعارض‌اند و اغلب هم سعی در تغییر مناسبات این جامعه دارند. اما در مجموعهٔ دوم به نام **تیله‌آبی** شخصیتها انگار واقعیت پیرامونی خود را پذیرفته‌اند و فقط سعی دارند با پیدا کردن چیزی در زندگی خود (که حتی می‌تواند یک تیله باشد) معنایی برای بودن خود پیدا کنند تا بتوانند آوار واقعیتهایی را که بر سرشان می‌ریزد تحمل کنند. با این تعبیرها می‌توان او را، هم ادامه‌ای بر نوع داستان‌نویسی موپاسان و هم گوگول به حساب آورد.

ابوتراب خسروی نویسنده‌ای است با دغدغه‌های سیاسی ـ تاریخی، اما برخلاف داستان‌نویسانی که با چنین دغدغه‌هایی در دهه‌های پیش، با رویکرد بازنمایی آینه‌وار اتفاقات سیاسی ـ تاریخی، داستان می‌نوشتند، خسروی با نگاهی تحلیلی وقایع گذشته را بازنگری می‌کند. او امکانات عملی نشدهٔ همان وقایع تاریخی را در داستان به فعل درمی‌آورد تا گذشته را از منظر امروز به چالش بکشد. کندوکاو تحلیلی و پرسش‌گرانهٔ او از وقایع تاریخی، یا حتی اتفاقات کوچک اجتماعی و خانوادگی را می‌توان نوعی کلنجار رفتن با ناشناخته‌ها و کاری هستی‌شناختی فرض کرد. به همین جهت من داستانهای او را از زمرهٔ کارهای آلن پو می‌دانم.

علی خدایی هم اگر براساس مجموعهٔ اولش با نام **پشت شیشه از پشت مه** و بعضی کارهای مجموعهٔ دومش یعنی **تمام زمستان مرا گرم کن** ارزیابی شود باید در جرگهٔ ادامه‌های موپاسان قلمداد شود، چون در این داستانها شخصیتهایش را بیشتر در حاشیهٔ اتفاقات کوچک و بزرگ اجتماعی و در حال یافتن و تثبیت جایگاه اجتماعی خود نشان می‌دهد. اما به اعتبار داستانهای جدیدترش مثل «برف» (چاپ شده در مجموعهٔ راویان) و یکی دو داستان دیگر در مجموعهٔ دوم، که شخصیتها درگیر موضوعاتی تجریدی و مفهومی‌ترند مثل مرگ شده‌اند، می‌توان او را از ادامه‌های آلن پو نیز دانست.

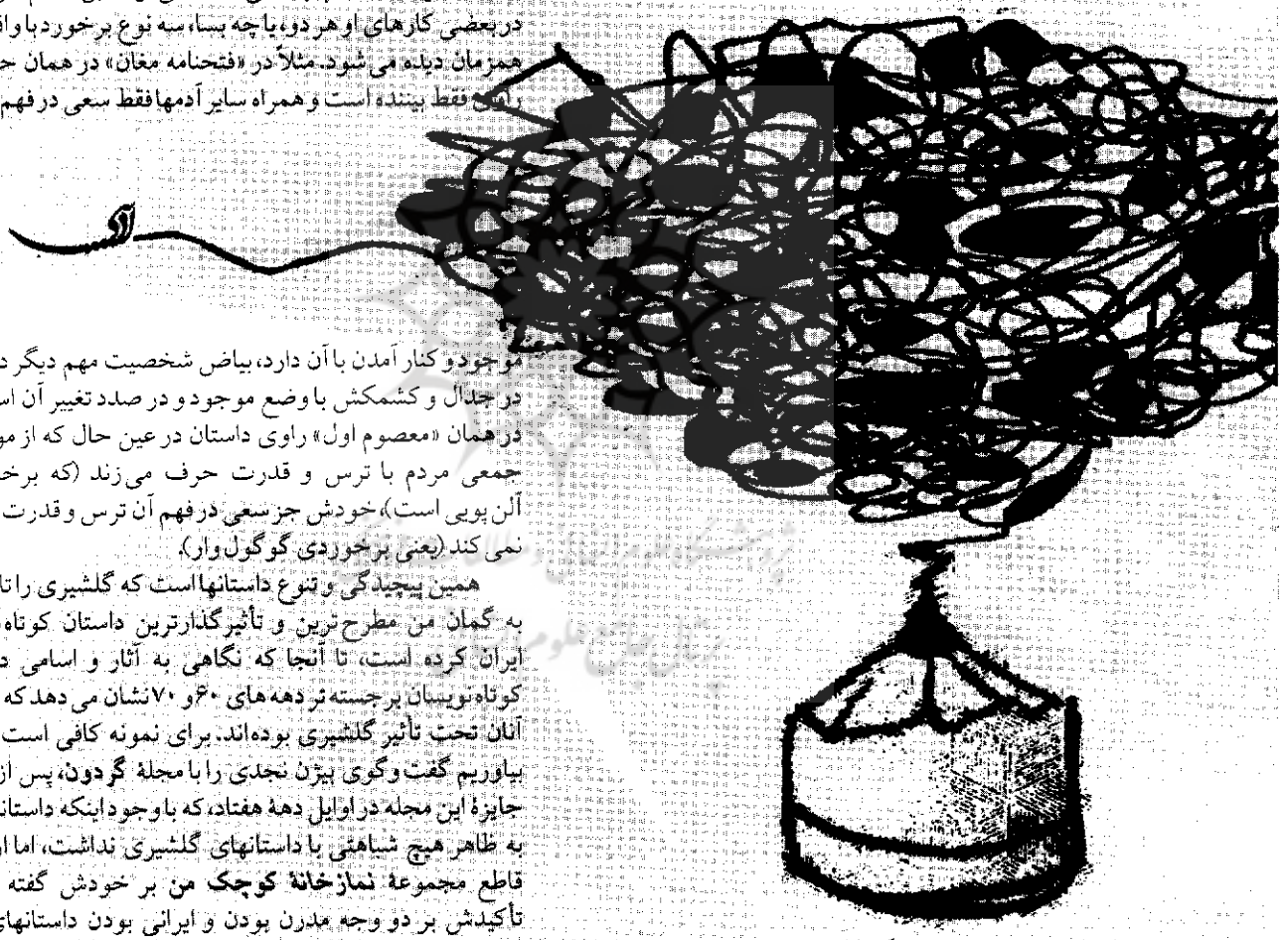
شهریار مندنی‌پور هم پیچیدگیهای روحی آدمی را در تقابل با گذشتهٔ جمعی او نشان می‌دهد، اما آدمهای داستانهایش درصدد تغییر وضع موجود نیستند، بلکه در پی فهم موقعیت خود و کنار آمدن با آن هستند. شخصیتهای او بیشتر پرسش دارند، نه اینکه جواب پرسشها را بدانند و درصدد تغییر پیرامون خود باشند. به این لحاظ من او را جزو نسل گوگولی‌ها می‌دانم.

محمدرضا کاتب هم چه در داستانهای کتاب **پستی** و چه در کارهای بلندترش، که بعضی در جنگ یا حاشیهٔ جنگ اتفاق می‌افتند، نه به آن وقایع کوچک و بزرگ، که به گونه‌ای کاملاً درون‌گرا به مفاهیم کلی و ازلی ـ ابدی آدمها، به خصوص در مواجهه با مرگ، می‌پردازد. او با خلاصه کردن وقایع و آدمها به

یکی دو ویژگی، نوعی از تجریدی کردن را در داستانهایش به کار می گیرد که در خدمت طرح همان مفاهیم ازلی و ابدی است که آلن پو نیز به انحایی دیگر، درگیرشان بود.

داستانهای بیژن نجدی شاید از پیچیدگی نامعمولی برخوردار است که دسته‌بندی او را دشوار می کند. از یک سو با نشان دادن آدمها بعد از مصایبی که به سرشان آمده و سعی آنها در تحمل آن مصایب (از نداشتن فرزندی حتی مرده در داستان سپرده به زمین گرفته تا گناه قتلی ناخواسته را در داستان استخری پر از کابوس به دوش بردن)ویژگیهای داستانی گوگولی را دارد و از طرفی دیگر با شیوهٔ روایتی شاعرانه‌اش (به خصوص در داستانهایی از نوع داستان تاریکی در پوتین که شخصیت در کشاکش با مرگ و فهم آن است)، مقولاتی هستی شناختی را طرح می کند و از این جهت با آلن پو هم سنخ می شود.

اما پیچیده ترین داستانها و نویسندهٔ داستان کوتاه دههٔ هفتاد و حتی سه دههٔ قبل تر را، به گواه داستانهای بسیار متنوع، متفاوت و



چند وجهی‌اش، می توان هوشنگ گلشیری دانست، و به همین دلایل طبعاً جای دادن او در یکی از این سه گروه، دشوارتر و مناقشه برانگیزتر خواهد بود. گلشیری از همان دهه‌های چهل و پنجاه که داستانهای ساده و آینه‌وار یا به عبارتی بازنما، از طرف جریانهای سیاسی ـ فرهنگی تبلیغ می شد، متهم به پیچیده‌نویسی بود. گرچه امروز هم که عده‌ای دیگر پیچیده‌نویسی را یک حُسن تلقی می کنند، برای نشان دادن شاخصهٔ خود به سراغ نویسندگانی می روند که هاله‌هایی از غرایب به گرد سر داشته باشند. به هر حال گلشیری در داستانهایش مفهوم مرگ (مثلاً در داستان خانه روشنان)، مسئلهٔ خلق کردن و هستی و نیستی (مثلاً در نقاش باغانی)و به خصوص ناخودآگاه قومی را(در داستانهای معصوم اول، دوم و پنجم)، موضوع کارش کرده، که او را در جرگهٔ آلن پویی‌ها قرار می‌دهد، و از طرف دیگر در بسیاری از داستانهایش که جنبه‌های اجتماعی‌تر و درگیری مستقیم‌تری با واقعیات روزمره دارد (که تعدادشان هم کم نیست، مثل: شب شک، یک داستان خوب اجتماعی، مثل همیشه، بر ما چه رفته است باربد، و غیره) نوع نگاه و برخوردهای گوگول‌وار در کارهایش دیده می شود. در این کارها شخصیتها در پی فهم وضع موجود هستند و نه تغییر آن. اما گلشیری داستانی همچون «انفجار بزرگ» هم دارد که شخصیتها با اعتراض به وضع موجود سعی در تغییر آن دارند، که این داستانها خود به خود او را در زمرهٔ موپاسانی‌ها قرار می دهند، گرچه این دسته داستانها در کارهای او بسیار کمتر هستند. به پیچیدگی کار او می توان این را هم افزود که در بعضی کارهای او هر دو، یا چه بسا، سه نوع برخورد با واقعیت، همزمان دیده می شود. مثلاً در «فتحنامه مغان» در همان حال که راوی فقط بیننده است و همراه سایر آدمها فقط سعی در فهم وضع موجود و کنار آمدن با آن دارد، بیاض شخصیت مهم دیگر داستان در جدال و کشمکش با وضع موجود و در صدد تغییر آن است. یا در همان «معصوم اول» راوی داستان در عین حال که از مواجههٔ جمعی مردم با ترس و قدرت حرف می‌زند (که برخوردی آلن پویی است)، خودش جزسعی در فهم آن ترس و قدرت کاری نمی کند (یعنی برخوردی گوگول‌وار).

همین پیچیدگی و تنوع داستانهاست که گلشیری را تا امروز به گمان من مطرح‌ترین و تأثیرگذارترین داستان کوتاه‌نویس ایران کرده است، تا آنجا که نگاهی به آثار و اسامی داستان کوتاه‌نویسان برجسته در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ نشان می دهد که اغلب آنان تحت تأثیر گلشیری بوده‌اند. برای نمونه کافی است به یاد بیاوریم گفت‌وگوی بیژن نجدی را با مجلهٔ **گردون**، پس از بردن جایزهٔ این مجله در اوایل دههٔ هفتاد، که با وجود اینکه داستانهایش به ظاهر هیچ شباهتی با داستانهای گلشیری نداشت، اما از تأثیر قاطع مجموعهٔ **نمازخانهٔ کوچک من** بر خودش گفته بود و تأکیدش بر دو وجه مدرن بودن و ایرانی بودن داستانهای این مجموعه.

در نهایت مناقشه برسر تأثیر گلشیری بر داستان کوتاه‌نویسان بعد از خودش هم می‌تواند به مناقشه‌های قبلی دربارهٔ امکان‌پذیری این دسته‌بندی کلی و جای دادن نویسندگان ایرانی و غیرایرانی در آنها اضافه شود. چنانکه پیش‌تر هم گفتم، غرض اصلی هم نشان دادن همین پیچیدگی و تنوع امکانات داستان کوتاه، آن هم فقط در عرصهٔ چگونگی مواجهه با واقعیت بود،

وگرنه بحث فرم و شیوهٔ روایت و سایر شگردهای خرد و کلان در داستان‌نویسی خود بحثی مفصل و جداست، و چه بسا تازه در آنجاست که معلوم می‌شود نویسندگان مختلف چه‌طور با به کارگیری ترکیبهای متنوعی از شگردهای داستان‌نویسی، داستانهای به کلی متفاوتی می‌نویسند که حتی به رغم شباهت اساسی در درون‌مایه، به محتواها و تأثیرهای کاملاً متفاوتی منجر می‌شود. طبیعی است که اگر این همه تفاوت در تأثیر و محتوا نبود، باوجود داستانهای کوتاه خوب خارجی و ایرانی، دیگر دلیلی برای نوشتن داستانی دیگر نبود.

***

□ **محمدخانی:** مدتی قبل با یکی از دوستان صاحب‌نظر درباره اینکه چرا در ایران بیشتر به داستان کوتاه پرداخته شده است تا رمان بحث شد و به چند دلیل اشاره شد، یکی اینکه داستان کوتاه بیشتر کار فردی است و ما ایرانیان همیشه در کارهای فردی موفق‌تر هستیم، اما نوشتن رمان مانند کار تیمی است و مثل بازی در ورزشهای جمعی است، به همین دلیل کمتر موفق می‌شویم. چون رمان شخصیتهای متعدد دارد و هدایت و هماهنگی آنها مثل کار تیمی است. پرسش این است که به نظر شما چرا در زمینه رمان موفق نیستیم؟

■ **پاینده:** من این جواب را بر اساس بحث خودم پاسخ می‌دهم. به نظر من به علت سیطرهٔ مطلقاً مناقشه‌ناپذیر شعر بر ادبیات فارسی، ذهنیت کسانی که برای آفرینش متون ادبی در ایران دست به قلم می‌برد، برای آن شکلی از ادبیات که به شعر نزدیک‌تر است، مستعدتر و برای آن شکل باژانری که از شعر دور می‌شود، نامستعدتر است. طبیعتاً رمان با ویژگیهایی که دارد، کمترین وجه اشتراک را با شعر دارد. حال آنکه بنابر همین بحثهایی که ارائه کردم (به عنوان مثال، بحثی که در مورد ایجاز و استعاره در داستان کوتاه داشتم یا حذف برخی از وقایع و جایگزین شدن آنها با بعضی تصاویر که اس و اساس استعاره است) داستان کوتاه ساختاری دارد که به مراتب به شعر نزدیک‌تر است تا به رمان.

بنابراین من فکر می‌کنم توانایی ادبی و هنری ما ایرانیان برای این زمینه مناسب‌تر است. ضمن اینکه یک برداشت اشتباه هم در مورد کسانی که در زمانهٔ ما دست به داستان‌نویسی می‌زنند، وجود دارد. بنابر این برداشت، داستان کوتاه‌نویسی حکم آماده شدن برای نوشتن رمان را دارد. در حالی که این برداشت مطلقاً اشتباه است. اشخاصی در غرب وجود دارند که اینها داستان کوتاه‌نویس فوق‌العاده خوبی هستند، اما هرگز نتوانسته‌اند رمان خوب بنویسند. به طریق اولی از آن سو کسانی هستند که رمان خوب می‌نویسند، اما در داستان کوتاه ضعیف هستند. اگر کسی رمان بنویسد، به این معنا نیست که توانایی نوشتن داستان کوتاه را دارد. چون اینجا راجع به دو نوع ادبی مختلف صحبت می‌کنیم. وجود عناصر مشترکی مثل شخصیت، مکان و زمان، کشمکش و... در هر دوی این ژانرها به این مفهوم نیست که اگر کسی در یکی خوش درخشید، در دیگری هم می‌تواند بدرخشد.

■ **مستور:** من با صحبتهای دکتر پاینده موافق نیستم، چون فکر می‌کنم این پرسش اصولاً یک پرسش بیرون از ادبیات است و پاسخش را هم از آنجا می‌گیرد. اکانر در کتاب **صدای تنها** تفکیکی که بین رمان و داستان کوتاه قائل است، این است که در جوامع باز رمان خلق می‌شود و در جوامع بسته به دلیل بسته بودنش و به دلیل فشارهایی که بر فرد و نویسنده وارد می‌شود، داستان کوتاه. بنابراین در ایران هم ما معمولاً در جامعهٔ بسته‌ای زندگی کرده‌ایم و به دلایل متعدد تاریخی و فرهنگی فرصت و امکان آنکه به صورت باز زندگی کنیم، وجود نداشته است. طبعاً مثل همان موضوع تصوف که در قرن هفتم پس از حملهٔ مغولها ایجاد شد و با گوشه‌گزینی آدمها عرفان در آنجا به دلیل فردیت گسترش یافت، این اتفاق هم کم و بیش در ایران روی داده و داستان کوتاه از این حیث با استقبال بیشتری رو به رو شده است.

نکتهٔ دوم به رغم نسبتاً اجماعی که معتقدند نوشتن داستان کوتاه از رمان سخت‌تر است، در محافل آموزشی ما همواره شروع آموزش با داستان کوتاه بوده و هیچ وقت از رمان شروع نشده است. کسانی که داستان کوتاه را نوشته‌اند و تجربه کرده‌اند، خیلی خوب می‌دانند که نوشتن داستان کوتاه خوب، مثل سربازی است که در محاصره قرار گرفته و تعداد فشنگهایش محدود است، یعنی تعداد کلماتی که به کار می‌برد محدود است، پس باید با دقت و وسواس و نوعی خست از این کلمات استفاده کند. این سنت در مراکز آموزشی ما بوده و هست که آموزش با داستان کوتاه شروع می‌شود. یک دلیل آن شاید این باشد که به هر حال وقتی گروه زیادی برای آموزش می‌روند، آنهایی که نوشتن را جدی‌تر می‌گیرند، به سراغ داستان کوتاه می‌روند. افزون بر این، ناهنجاریهای موجود اجتماعی خود مانعی است برای نوشتن

رمان و اینکه نوشتن رمان یک فکر فارغ و راحت می‌طلبد.

وقتی به کارور می‌گفتند چرا رمان ننوشتی می‌گفت که فرصت این کار را نداشتم. اما من فکر می‌کنم خیلی از نویسندگان به صورت حرفه‌ای داستان نمی‌نویسند، یعنی داستان نوشتن در کنار مشکلات و معضلات زندگی‌شان است و سعی می‌کنند به نوعی خودشان را برای نوشتن نجات دهند. طبیعتاً وقتی کسی خودش را از مصائب زندگی دور می‌کند، فرصت این را ندارد دربارهٔ رمان کار کند. رمانهای خوب ما هم به داستان بلند تنه می‌زنند تا یک رمان چندجلدی، یعنی حداکثر پیشرفتی که ما داشتیم، این بود که داستانهایی در حدود ۱۵۰ـ۱۰۰ صفحه بنویسیم. پس فکر

می‌کنم پاسخ این پرسش را باید خارج از ادبیات مطرح کرد.

نکته‌ای که به نظرم بسیار مهم است و یک مقدار به آن بی‌توجهی شده، حجم کمی داستان کوتاه است. دکتر پاینده فرمودند که داستان کوتاه برشی کوتاه از زندگی را به ما نشان می‌دهد. در حالی که رمان هم کاملاً نمی‌تواند زندگی را به مانشان دهد، زیرا آن هم برشی از زندگی را به مانشان می‌دهد. یعنی وقتی جویس، **اولیس** را در یک روز در یک رمان هزار صفحه‌ای تعریف می‌کند یا پروست که در هشت جلد رمان می‌نویسد، نمی‌توانیم بگوییم که رمان هزار صفحه‌ای برش کاملی از زندگی است.

نکتهٔ دیگر اینکه کارور که به عنوان نویسندهٔ مینی‌مالیست مطرح شده، داستانهایش گاه هفت یا هشت صفحه است، اما در ایران داستان مینی‌مالیسم، یک صفحه‌ای جا افتاده است. می‌خواهم بگویم این تعاریف را باید کمی به روز کنیم و نگاه کارآمدتر و روزآمدی به قصهٔ کوتاه داشته باشیم.

■ **پاینده:** به نظرم اینجا موضوعات با هم خلط شده‌اند و نیاز است که به تفکیک دربارهٔ آنها صحبت کنیم. یکی اینکه تعاریف مختلفی در مورد داستان کوتاه وجود دارد و من با تعریفی که درباره‌اش اجماع وجود دارد شروع کردم تا بتوانم بحث را پیش ببرم. دیگر اینکه در مورد رمان **اولیس** درست است که وقایع آن در نهصد صفحه در یک روز رخ می‌دهد، اما این رمان از طریق سیلان ذهن، چندین سال و داستانی بسیار طولانی را در یک روز به خواننده ارائه می‌دهد. ساختار مدرنیستی رمان مبتنی بر بازگشت ناگهانی به گذشته یا فلاش بک و سیلان ذهن است. این به این معنا نیست که یک برش از زندگی است. یا در رمان پروست شخصیت اصلی با هم زدن چای شروع می‌کند، اما به کودکی‌اش برمی‌گردد و تمام وقایع دوران کودکی‌اش تا آن سن را در هشت جلد با یک حالت ضربدری و نه لزوماً متوالی، به یاد می‌آورد.

پس به این عبارت، آنجا باز هم برش به این مفهوم نیست. اما به طور نسبی و در قیاس این دو شکل با هم داستان کوتاه وقایع محدودتری دارد و تعداد شخصیتهایش کمتر هستند و معمولاً به دنبال القاء یک درونمایه و مضمون واحد است، برخلاف رمان که طیفی از مضامین مختلف را به خواننده القاء می‌کند، به طور قیاسی نویسندهٔ داستان کوتاه صرفاً وجهی از وجوه زندگی را دست‌مایهٔ کار خودش قرار می‌دهد. برخلاف رمان‌نویس که سعی می‌کند تصویر پیچیده‌تری از زندگی را به خواننده منتقل کند.