پژوهش زبان‌های خارجی، شماره ۱۷، تابستان ۱۳۸۳، صص ۲۹ - ٤٤

ویژگی‌ها و راهبردهای نگارش داستان کوتاه *

ایلمیرا دادور
دانشیار دانشکدهٔ زبان‌های خارجی دانشگاه تهران

تاریخ وصول: ۸۳/۳/۲٦
تاریخ تأیید نهایی: ۸۳/۵/٤

چکیده

داستان کوتاه که نوع اروپایی آن ریشه در قرن‌های گذشته دارد و به ***دکامرون*** بوکاچیو می‌رسد به شکل امروزی خود از قرن نوزده، با صنعتی شدن اروپا و کم شدن فرصت مطالعه در جامعهٔ کتابخوان حضور پیدا کرد. شاید نگارش داستان کوتاه، از نگاه نویسنده‌ای مبتدی و نوپا و خوانندگان معمولی، کاری نه‌چندان پر زحمت به‌نظر برسد و چنین انگاشته شود که می‌توان با قرار دادن یک یا چند شخصیت، در بطن کنشی یگانه، داستان کوتاه نوشت؛ اما در عمل، نگارش این نوع ادبی- همچون سایر انواع ادبی- گذشته از استعداد، قریحه، ذوق، انگیزه، آگاهی و دانش، هنر و دیگر ویژگی‌های نویسندگی، نیاز به‌راهبردهایی دارد که معمولاً پس از مطالعهٔ تعداد قابل توجهی از داستان‌های کوتاه و تجزیه و تحلیل آن‌ها و استخراج عناصری که ساختار داستان کوتاه را تشکیل می‌دهند، به‌دست می‌آید. در این مقاله، با استفاده از نظریه‌های صاحبنظران در زمینهٔ نگارش داستان کوتاه، ویژگی‌های کلی آن برشمرده و راهبردهایی ارائه می‌گردد.

واژه‌های کلیدی: عنوان، کتیبه، کنش، اوج روایی، راهبرد، داستان کوتاه

---

* این مقاله مستخرج از طرح پژوهشی شمارهٔ ۳۶۲/۶/۱۱۰۶ مصوب دانشگاه تهران، تحت عنوان «بررسی تطبیقی ساختار داستان کوتاه» است. بدینوسیله از پشتیبانی معاونت محترم پژوهشی دانشگاه تشکر می‌نماید.

مقدمه

ویکتور شکولوفسکی Victor Chkolovski عقیده دارد: «داستان کوتاه به‌معنی مطلق یک هنر است» (گرژنوسکی، ۱۹۹۳، ص ۱۱٤). و گئورگ لوکاچ Georg Lukács ضمن تأیید این نظریه اضافه می‌کند: «از میان انواع نگارش داستان کوتاه «هنرمندانه»ترین است» (همان‌جا)؛ اما اگر از یک خوانندهٔ عامی خواسته شود تا توضیحی دربارهٔ مشخصات داستان کوتاه ارائه نماید، مسلماً در پاسخ به‌همان کوتاه بودن اثر و این‌که وقت کمی را برای مطالعه نیاز دارد، اشاره می‌کند؛ در صورتی‌که برای یک خوانندهٔ آگاه، این پاسخ نمی‌تواند قانع کننده باشد؛ زیرا داستان کوتاه نخست باید ساختاری حساب شده داشته باشد که برای رسیدن به‌این هدف، یعنی خلق چنین ساختاری، نویسنده نیاز در به‌کارگیری راهبردهایی در نگارش دارد تا بتواند با کمک آن‌ها به‌هدف اصلی که همانا خلق داستانی خوب است، دست یابد.

بحث و بررسی

با یک تقسیم‌بندی ساده، داستان کوتاه را می‌توان به‌کمک ویژگی‌های زیر از سایر آثار بازشناخت:

۱- طرح منظم و معینی دارد.

۲- یک شخصیت اصلی دارد.

۳- این شخصیت، در یک کنش اصلی نشان داده می‌شود.

٤- داستان به‌صورت کلی که همهٔ اجزاء آن پیوند متقابل دارند، نوشته می‌شود.

٥- داستان تأثیر واحدی را القاء می‌کند.

٦- داستان کوتاه است.

۷- فرود داستان باید تعیین کننده‌ترین نقش را داشته باشد.

چنان‌که ویژگی‌های ممیزهٔ فوق را به‌قالب تعریف درآوریم، چنین خواهیم گفت: «داستان کوتاه اثر کوتاهی است که در آن نویسنده به مدد یک طرح منظم، یک شخصیت اصلی را در یک حادثه نشان می‌دهد و این اثر در کل، تأثیر واحدی را القاء می‌کند» (یونسی، ۱۳٤۱، ص ۱٤).

به‌ندرت اتفاق می‌افتد که در داستان کوتاه، دو شخصیت داستان از هر لحاظ اهمیت یکسانی داشته باشند. بنابراین، داستان کوتاه خوب را به‌کمک خصوصیات زیر می‌توان بازشناخت:

۱- اختصار

۲- ابتکار

۳- روشنی

٤- تازگی شیوهٔ نگارش

به عنوان مثال: ادگار آلن پو داستان‌های پلیسی و جنایی را خلق کرد. «داستان‌های آلن پو، داستان‌های پیرنگ، هول و ولا و تعلیق، فضا و رنگ «اتمسفر» و حالت است. همهٔ آن‌ها از نظر فنی قوی، هنرمندانه و به‌کلی فاقد ارتباط و پیوستگی با زندگی واقعی‌اند. از دیدگاه آلن پو، داستان کوتاه به‌حد افراط فنی می‌شود» (میرصادقی، ۱۳٦۰، ۷٤).

گوگول را شاید بتوان اولین نویسنده‌ای دانست که داستان کوتاهی دربارهٔ مردمان محروم و گمنام جامعه نوشت. نوع داستان کوتاه *شنل* که دربارهٔ میرزابنویس اداره‌ای است، پیش از او وجود نداشت. این داستان کوتاه چند صفحه‌ای، تأثیر شگرفی در خلق داستان‌های کوتاه واقع‌گرا داشته است.

گی دو موپاسان نویسنده‌ای است که در عین نزدیکی به‌ادگار آلن پو، داستان کوتاه را از محدودیت، شرط و قیود فنی داستان‌های پو بیرون آورد و به واقعیت سوق داد و مردم عامی و طبقه‌های متوسط اجتماع و کارمندان شهرستانی را موضوع داستان‌های خود قرار داد.

چخوف تکّه‌ای از زندگی را در نهایت درستی و صحت، بازسازی می‌کرد، اما در بند درونمایه یا زبان آن نبود که جالب توجه از کار در آمده است یا نه؛ بلکه او بیشتر به احتمال واقعیت و یا مقرون به‌واقعیت[1] بودن داستان توجه داشت. به‌عقیدهٔ چخوف زندگی معمولی و عادی، موضوع‌های جالب توجهی برای نوشتن در اختیار هر نویسنده‌ای گذاشته است و چرا نویسنده نباید مصالح و ابزار ساختاری و بنیادی داستان را از واقعیت‌های زندگی بگیرد؟

چخوف که در روسیه بنیان‌گذار مکتب بزرگی در داستان کوتاه‌نویسی بود، در داستان‌های

---

1 - Vraissamblance

کوتاه خود نقش کنش را به‌حداقل می‌رساند و بیشتر موقعیت‌های زندگی را از دیدگاهی ویژه بررسی می‌کند. برخلاف پو که موقعیت‌ها را خود می‌آفرید و شاید به‌همین دلیل در داستان‌های پو، موقعیت‌ها، اغلب غیرطبیعی جلوه می‌نمایند. در مقابل، موقعیت‌هایی که چخوف شخصیت‌هایش را در آن‌ها قرار می‌دهد، طبیعی و واقعی به‌نظر می‌رسند (همان، ص ۷٤).

اوهنری (ویلیام سیدنی پرتر) داستان‌های لطیفه‌وار گی‌دو موپاسان را توسعه داد و به‌آن‌ها جنبهٔ شادی‌آفرین و طنزآمیزی بخشید. داستان‌های لطیفه‌وار کوتاه او که پایان آن‌ها همیشه برخلاف انتظار است و معنای عمیقی ندارد؛ اما از نظر خوش‌ساختی و گیرندگی، شاهکار داستان‌نویسی به‌شمار می‌رود.

ارنست همینگوی در اغلب داستان‌های کوتاهش واقعه و کنش را کنار می‌گذارد، یا نقش آن‌ها را کم‌رنگ می‌سازد. او بیشتر به‌دنبال تکوین و تحول روحی و حالت‌های درونی شخصیت‌های داستانش می‌رود. در واقع شالودهٔ داستان‌های همینگوی، بر روانکاوی استوار است؛ اما نویسنده کوشیده است این روانکاوی از بیخ و بن پنهان بماند. این ویژگی در مفهوم ضمنی داستان‌ها نهفته است و تنها در سبک و شکل و ترکیب ساختاری داستان‌ها بیان می‌شود.

در ادبیات فارسی انتشار مجموعهٔ ***یکی بود، یکی نبود*** جمال‌زاده در سال ۱۳۰۰ شمسی، یکی از مهم‌ترین رویدادهای تاریخ ادبیات ایران است. دلیل اهمیت این مجموعه در این است که جمال‌زاده برای نخستین بار با انتشار این اثر، داستان کوتاه را ـ به‌معنی امروزی آن ـ وارد ادبیات فارسی کرد (رهنما، ۱۳۷٦، ص ۳۹). هنر جمال‌زاده در این بود که ساختارهای داستان کوتاه غربی را به‌سنت کهن داستان‌نویسی ایرانی پیوند زد. جمالزاده زبان طنز را برای آثار خود برگزید؛ آن هم طنزی زیرکانه؛ طنزی که هم در خلق شخصیت‌ها به کار گرفته شده است و هم در زبان نگارش؛ طنزی صریح و روشن و دلنشین.

هدایت نخستین کسی است که صناعت داستان‌نویسی غربی را وارد ادبیات فارسی کرد و با بهره‌گرفتن از آن، آثاری آفرید که برخی از آن‌ها به‌عنوان شاهکارهای ادبیات داستانی امروز شناخته شده‌اند. هدایت یکی از استادان مسلم شخصیت‌پردازی است. او در تصویر کردن زندگی، سرنوشت و روحیهٔ شخصیت‌ها، چنان چیره‌دست است که خواننده فراموش می‌کند این شخصیت‌ها آفریدهٔ نیروی تخیل نویسنده است. زبان هدایت ساده و بی‌پیرایه است، همراه

با طنزی که شباهتی به‌طنز جمال‌زاده ندارد؛ زیرا جمال‌زاده خواننده را در مقابل شخصیت‌هایی قرار می‌دهد که عملکردشان بسیار ساده‌لوحانه است در صورتی‌که آنچه را هدایت به‌عنوان شخصیت و موقعیت در مقابل خواننده قرار می‌دهد، برگرفته از واقعیت‌های ملموس حاضر در جامعه است. طنز هدایت، طنزی مستور، گزنده و تلخ است.

و بالاخره گلشیری که تقریباً در تمامی داستان‌هایش سعی دارد جهان پیچیدهٔ درون انسان را کشف نماید. در این داستان‌ها، معمولاً راوی نقش عمده‌ای ایفا می‌کند. کار او از یک سو بازکردن مشت شخصیت‌ها و از سوی دیگر، پنهان کردن راز آنان است. گلشیری ضمن این‌که از حس کنجکاوی خواننده برای شناخت واقعیت استفاده می‌کند، با زیرکی تمام، تمهیداتی می‌چیند که او را پیوسته در حالت تعلیق نگاه دارد و تردید او را دربارهٔ چیزی که فکر می‌کند می‌داند، برانگیزد.

مسلماً به‌تعداد نویسندگان مطرح جهان، می‌توان صحبت از راهبردهای متفاوت نگارش داستان کوتاه کرد؛ اما در یک دسته‌بندی کلی به‌نتایجی کم و بیش نزدیک به هم می‌رسیم که می‌تواند به قرار زیر باشد.

عنوان داستان

زمانی که ما به‌دیدن یک نمایشگاه نقاشی می‌رویم، آن‌چه که نخست نگاه ما را به‌خود جلب می‌کند، خود پرده‌های نقاشی است و پس از آن توجه ما به‌عنوان تابلوها ـ چنانچه عنوانی داشته باشد ـ معطوف می‌شود. در مورد تماشای فیلم، مسئله صورت دیگری دارد. عنوان یک فیلم برای جلب بیننده و فروش بالا تأثیر مطلوبی دارد و این عنوان فیلم است که در آغاز توجه ما را به‌خود جلب می‌کند، فقط پس از دیدن فیلم، می‌توانیم دربارهٔ خوب یا بد بودن آن و هماهنگی عنوان با موضوع فیلم قضاوت کنیم. در مورد رمان و داستان کوتاه نیز، فقط زمانی که مطالعهٔ آن به‌پایان رسید، می‌توان اظهار نظر کرد که این عنوان، مناسب کتاب بوده یا خیر و منظور نویسنده از انتخاب این عنوان چه بوده است؟ زیرا عنوان داستان برچسبی است که نویسنده به‌وسیلهٔ آن، داستان خود را از سایر داستان‌ها متمایز می‌کند.

عنوان داستان تا زمانی که فقط روی جلد کتاب است، عنصری فرامتنی به‌شمار می‌آید؛ اما

زمانی که در خود متن به‌کرات آورده می‌شود، آن‌وقت کاملاً جزء متن محسوب می‌شود؛ مانند داستان ***نخ*** اثر گی دو موپاسان که هم عنوان داستان است و هم در طول ماجرا بارها و بارها از آن صحبت می‌شود.

متداول‌ترین مشخصهٔ عنوان، ایجاز و اختصار آن است (کهنمویی‌پور، ۱۳۸۱، ص ۸۸۸)؛ اما گاهی اوقات نقل قول یا ضرب‌المثلی عنوان داستان را به‌خود اختصاص می‌دهد؛ مانند داستان ***دوستی خاله خرسه*** از جمال‌زاده و یا ***بیله دیگ بیله چغندر***، اثر همین نویسنده «که می‌تواند تفسیری پیرامتنی از اثر ارائه دهد» (همانجا). این ضرب‌المثل‌های پیش پا افتاده و عبارت‌های کهنه و قالبی، امروز دیگر نظر نویسندگان را برای انتخاب عنوان داستان به‌خود جلب نمی‌کند.

برای یک خوانندهٔ معمولی، عنوان داستان اغلب شگفتی‌آور و غافلگیرکننده است؛ در صورتی‌که برای یک خوانندهٔ آگاه، عنوان داستان همواره دعوتی است برای رازگشایی. این عنوان می‌تواند (۱) قبل از مطالعه (۲) در حین مطالعه (۳) در پایان مطالعه تأثیر و برداشت متفاوتی بر خواننده داشته باشد (گرژنوسکی، ۱۹۹۳، ص ۱۳۲)

به عنوان مثال ***خانهٔ تلیه*** اثر موپوسان می‌تواند:

۱- یک تجارت‌خانه (قبل از مطالعه)
۲- خانه‌ای مشکوک (در حین مطالعه)
۳- خانه‌ای در میان خانه‌های دیگر (در پایان مطالعه)

باشد

و

فوارهٔ باغچه‌سرای پوشکین، شاید

۱- مکانی رؤیایی (قبل از مطالعه)
۲- باغ قصر خان/ زندان دختر جوان (در حین مطالعه)
۳- چشمهٔ اشکها (در پایان مطالعه)

باشد

و

مرد دولت‌آبادی

۱- عنوان کاملاً معمولی (قبل از مطالعه)

۲- زندگی مردان روزگار (در حین مطالعه)

۳- مرد شدن ذوالقدر، شخصیت اصلی داستان (در پایان مطالعه)

باشد

از نظر برخی منتقدان، شاید ضعیف‌ترین عنوان، نهادن نام شخصیت اصلی داستان بر آن باشد؛ اما انتخاب چنین عنوانی نیز در بسیاری از آثار می‌تواند موجه‌ترین انتخاب باشد و در ادبیات جاودانه شود همانند ***مادام بواری*** اثر گوستاوفلوبر و ***ژان کریستف***، اثر رومن رولان.

موندو Mondo نام مجموعهٔ داستانی به همین نام و نام اولین داستان کتاب از ژان ماری گوستاولوکله زیو است. این انتخاب مناسب، پرمعناترین عنوانی‌ست که نویسنده بر اثر خود نهانده است. در زبان ایتالیایی، موندو به معنی دنیاست و نام پسربچهٔ قهرمان داستان. هیچ‌کس نمی‌دانست که او چگونه، کی و کجا صاحب این نام شده است؛ شخصیتی که دنیایی است از محبت و دوستی. همین واژه با تقسیم به دو واژهٔ Mon و do در شرق دور به معنای پرسش و پاسخ است. پسربچه همواره پرسشی را مطرح می‌کند: «مرا به‌فرزندی می‌پذیرد؟». او هرگز در پی شنیدن پاسخ آن نیست؛ اما همین پرسش، مخاطب پسربچه را در داستان و خواننده را سخت به‌فکر فرو می‌برد، او قبل از این‌که بخواهد به آن پاسخی بدهد، هزاران پرسش دیگر برایش مطرح می‌شود.

هدایت در ***داش آکل*** شخصیت قهرمانی را به‌نمایش می‌گذارد، به همین نام. او لوطی جوانمردی‌ست؛ آشنای همهٔ مردم شیراز. هدایت در تصویر شخصیت و عوامل درونی داش‌آکل، نهایت هنرمندی را به‌خرج می‌دهد. به‌جرأت می‌توان گفت که در تمام ادبیات ایران، شخصیت عیّاری با این چیره‌دستی تصویر نشده است.

سروانتس به‌نوبهٔ خود خالق شخصیت شهسواری است به‌نام دن کیشوت، در شاهکاری ادبی به‌همین نام، که جز نام شهسواری و شوالیه‌های قرون وسطی چیزی برای او نمانده؛ زیرا زمانه عوض شده و دیگر شهسواران را جایگاهی در جامعه نیست و برد و موفقیت نصیب سانچوها یا فرومایگان چاپلوس زمانه است.

در مواردی دیده شده است که داستانی دارای دو عنوان کاملاً متضاد است. بهترین مثال برای چنین عنوان‌هایی، داستان ***شب، کابوس*** از گی دو موپاسان است که خواننده را قبل از مطالعهٔ داستان می‌تواند بر سر دو راهی قرار دهد. عنوان شب می‌تواند یادآور شب مهتابی، باد ملایم، لطافت هوا، شب پر ستاره و ... باشد؛ اما بخش دوم عنوان کابوس، مسلماً در تضاد با واژهٔ قبلی است و خواننده نمی‌داند به‌بخش اول عنوان تکیه کند یا خود را برای خواندن داستانی نامتعارف ـ که در اصل همین است ـ آماده سازد.

عناوین متعارف دیگر برای داستان، عناوین پرسشی است؛ مانند ***زنگ‌ها برای که به‌صدا درمی‌آیند؟*** رمان معروف ارنست همینگوی و یا ***به‌کی سلام کنم؟*** مجموعهٔ داستان سیمین دانشور.

عنوان داستان که در آغاز، عنصر سادهٔ همنشینی محسوب می‌شود، کنشی خلاصه شده را دربردارد، که دید نوینی از همهٔ ماجرا را ارائه می‌دهد و به‌تحلیلی ختم می‌شود. مطالعهٔ داستان کوتاه، با بازگشت مداوم به‌داده‌ها می‌تواند مفهوم عنوان را اصلاح، زیر و رو یا روشن کند. این مطالعه، مجالی است برای دست‌یافتن به‌تفسیرهای گوناگونی که خود تکمیل‌کنندهٔ عنوان اصلی کتاب‌اند و یا دست یافتن به‌تفسیرهایی متفاوت، غیرمنتظره، عمیق‌تر و نمادین با مقایسه با عنوان اصلی (گرژنوسکی، ۱۹۹۳، ص۱۳٤).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتیبه یا سرلوحه[1]

نوشته‌ای است که بین عنوان و متن اصلی داستان آورده می‌شود و معمولاً نقل قولی است از متون مذهبی، بیتی از شاعری، جمله‌ای از نویسنده‌ای دیگر و یا خود نویسنده، که کتیبه یا سرلوحه نامیده می‌شود. آوردن کتیبه در سرآغاز متن از قرن نوزدهم در اروپا رواج یافت و پس از آن به تناسب دوره و استقبال زمانه، از اهمیت کمتر و بیشتری برخوردار بوده است. کتیبه را نمی‌توان گفت که مخصوص داستان کوتاه است، زیرا بسیاری از داستان‌های بلند و رمان‌ها نیز با کتیبه آغاز می‌شوند و دیده شده است که گاه نویسنده در آغاز هر فصل، یک کتیبه قرار می‌دهد.

---

1 - Épigraphe

سیمون دو بوار در آغاز کتاب ***خون دیگران*** از داستایوفسکی چنین نقل می‌کند: «معمولاً همهٔ ما در برابر هر چیز و هر کسی مسئولیم» (دوبوار، ۱۳٦۸، ص ۵). هاینریش بل برندهٔ جایزهٔ ادبی نوبل، قبل از پرداختن به‌متن اصلی کتاب ***زنان برابر چشم‌انداز رودخانه*** این شعر را از دیوان *غربی- شرقی* گوته آورده (بل، ۱۳۷٤، ص ۸):

از فرومایهٔ دنی- افسوس!
کس نکرده شکایتی تقریر؛
زان‌که قاموس زورمندی اوست
آن‌که داده زخیر و شر تفسیر.

در دنائت فروکشد همه را
تا رسد بره‌هاش زین بازار،
پس کند با سلاح قانونش
راه را بر صلاح خود هموار. (گوته)

گلشیری در آغاز داستان «میرنوروزی ما»، از مجموعهٔ *نیمهٔ تاریک ماه*، این بیت حافظ را آورده است:

سخن در پرده می‌گویم، چو گل از غنچه بیرون آی
که بیش از پنج روزی نیست، حکم میرنوروزی (حافظ)

همان‌گونه که می‌بینیم، عنوان داستان گلشیری از این بیت حافظ وام گرفته شده است (گلشیری، ۱۳۸۰، ص ۳۳۷).

و در آغاز داستان «نیروانای من» از همین مجموعه این شعر رودکی را می‌خوانیم:

گر کس بودی که زی توام بفکندی خویش اندر نهادمی به‌فلاخن (رودکی)

(همان، ص ۳۵۵).

نمونه‌هایی از این دست بسیار است. کم نیستند نویسندگانی که موافق با آوردن کتیبه در آغاز داستان خود نیستند، زیرا معتقدند که این، نشان از استیلای فرهنگی خاص، بر نویسنده

است و می‌تواند مانعی باشد در مقابل صداقت متن. به‌عنوان مثال، در هیچ یک از آثار موپاسان کتیبه دیده نمی‌شود. یا در داستان‌های کوتاه چخوف و یا حتی در آثار میلان کوندرا؛ بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که آوردن کتیبه در آغاز یک متن، امری کاملاً شخصی است. این را باید در نظر داشت که چنانچه بود یا نبود آن خللی در متن وارد نکند و نقشی در تأثیر آن بر خواننده نداشته باشد، می‌تواند قبل از متن اصلی گنجانده شود. اما نویسندگانی که کتیبه در آثارشان حضور دارد، در واقع مولد یک موقعیت بینامتنی می‌شوند. مسلماً نویسنده از آوردن کتیبه در بالای متن اصلی قصدی داشته، به‌همین دلیل است که باید حتماً مد نظر قرار بگیرد و خواننده در روشن نمودن مفهوم آن بکوشد؛ گرچه که در بسیاری از موارد، متن کتیبه متنی است پیچیده و مبهم که نیاز به‌رمزگشایی دارد؛ بنابراین برای یک خوانندهٔ عادی که قادر به‌این رمزگشایی نیست، چشم بر هم زدنی است، به‌سرعت از آن می‌گذرد و ترجیح می‌دهد که آن را نادیده بگیرد. شاید بهترین تعریف برای کتیبه، جملهٔ منتقد فرانسوی شارل میشل باشد که می‌گوید: «نقش کتیبه واداشتن خواننده به‌فکر کردن است، بی‌آن‌که بداند به‌چه چیز فکر کند» (میشل، ۱۹۸۵، ص ۱۸۵).

جملات آغازین

با مراجعه به پیشینهٔ داستان کوتاه که در ادبیات اروپا به قرن چهاردهم میلادی و مجموعه داستان ***دکامرون*** از بوکاچیو بازمی‌گردد، مشاهده می‌شود که داستان کوتاه همواره از چارچوب خاصی برخوردار بوده است که یکی از بخش‌های این چارچوب، «جملات آغازین» داستان است که در داستان‌های کوتاه کلاسیک از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. داستان ***کولاک*** پوشکین اینطور آغاز می‌شود: «در اواخر سال ۱۸۱۱ نیک‌مردی به‌نام قاوریلا قاوریلام در ملک خود موسوم به‌نارادو زندگی می‌کرد. میهمان‌نوازی و خوشرویی وی در تمام آن سامان معروف بود. همسایگان هر دم به‌خانه‌اش می‌رفتند تا ...» (پوشکین، ۱۳۱۵، ص ۱۶) این جملات آغازین داستان، یک پاراگراف هشت خطی را تشکیل می‌دهد و عیناً مشابه آغاز ***داستان‌های ابیا*** نوشتهٔ گی دو موپاسان است. «نجیب‌زاده‌ای که سال‌های بسیار شکارچی بی‌چون و چرای دشت‌های اطراف ملک خود بود...». جمله‌های آغازین داستان ***علویه خانم*** هدایت چنین است:

«میان جادهٔ مشهد، کنار سقاخانهٔ «ده نمک»، جمعیت انبوهی از مرد و زن جلو پرده‌ای که به‌دیوار بود، میان برف و گل جمع شده بودند...» (هدایت، ۱۳٤۲، ص ۱۰). داستان ***حبس با اعمال شاقه یک تنها***، طاهر بن جلون چنین آغاز می‌شود: «خورشید، انگشتان خود را در خاکستر ابری که مرا از زندگی جدا می‌کند، فرو برده است. مدتی است که من زندگی درختی را دارم که از ریشه جدا شده، خشک شده و در یک ویترین جا داده شده است. دیگر زمین را احساس نمی‌کنم. طفل یتیمی هستم. یتیم یک سرزمین و یک جنگل. دیگر خونی از من چکیده نمی‌شود.» (بن‌جلون، ۱۹۷٦، ص ۱۱).

در واقع این «جملات آغازین» را برخی از نویسندگان مترادف با آستانهٔ داستان دانسته‌اند. چنین آغازی در داستان‌ها، برای تأثیرگذاری بیشتر، باید بسیار خوب تحریر شود. این جملات آغازین دعوتی است از سوی راوی داستان ـ که می‌تواند خود نویسنده هم باشد ـ تا مخاطب او یا خواننده قدم به‌عرصهٔ واقعی داستان بگذارد.

بعضی از نویسندگان ترجیح می‌دهند داستان خود را با یک گفتگو و یا تک‌گویی درونی آغاز کنند؛ مانند داستان ***به کی سلام کنم؟*** سیمین دانشور که اینطور شروع می‌شود، «واقعاً کی ماند که بهش سلام کنم؟ خانم مدیر مرده، حاج اسماعیل گم شده، یکی یک دانه دخترم نصیب گرگ بیابان شده ...» (رهنما، ۱۳۷٦، ص ۲۱۸).

در هر صورت این چند واژه، جمله، یا بند و یا حتی چند بند نخستین داستان باید آن‌چنان نیرویی داشته باشد که بتواند خواننده را از اندیشه‌های جاری خود جدا کرده و به میان اندیشه‌ها و احساسات درونی داستان بکشد. چنان‌که آغاز داستان نتواند توجه مخاطب را جلب کند، خواننده دیگر زحمت خواندن داستان را به خود نخواهد داد.

اوج روایی یا هنر پایان دادن داستان

با مطالعهٔ انواع داستان‌های کوتاه، درمی‌یابیم که اجزاء تشکیل دهندهٔ تنهٔ داستان، عبارتند از: کنش، هیجان، بحران، انتظار، اوج.

وجود هر یک از اجزاء فوق، در داستان ضروریست و نبود هر یک از آن‌ها از تأثیر داستان خواهد کاست. تنهٔ داستان، خود داستان است، زیرا کنش اصلی، هیجاناتی که از آن مایه

می‌گیرند و رشته انتظاری که دقت و توجه خواننده را جلب می‌کند و خلاصه، تمام آنچه که مایهٔ اساسی داستان است، به اوج داستان یا همان اوج روایی ختم می‌شود. این بخش از داستان، حاوی کلیهٔ نکات اساسی طرح و تمام چیزهایی‌اند که داستان را به‌وجود می‌آورند.

در داستان‌هایی که با کنش آغاز شده و با اوج روایی پایان می‌یابد، تنهٔ داستان، تمام داستان است. به‌عنوان مثال در داستان ***عموی من ژول*** اثر گی دو موپاسان داستان با یک کنش آغاز می‌شود؛ پسر جوانی، پولی به‌عنوان صدقه به‌پیرمردی می‌دهد؛ سپس داستان در نهایت اوج روایی خود پایان می‌پذیرد. عمویی را که تصور می‌شد در خارج از فرانسه به‌ثروت هنگفتی دست‌یافته و مایهٔ افتخار خانواده است، در کسوت جاشویی پیر روی عرشهٔ کشتی تفریحی بازمی‌شناسند و از او روی می‌گردانند. در آخرین جملات داستان بار دیگر پسر جوان به‌دوست خود توضیح می‌دهد که چرا گاهی پولی به‌عنوان صدقه به‌پیرمردان نیازمند می‌دهد. در این داستان جملات آغازین و پایانی تقریباً مشابه یکدیگر اند و این هنر نویسنده است که جمله‌های آغازین و اوج روایی یا اختتام داستان را توانسته شبیه به‌هم بنویسد.

در داستان ***گردنبند*** گی دو موپاسان نیز اوج روایی داستان، همان پایان آن است که شخصیت اصلی، زن داستان درمی‌یابد، گردنبندی که سال‌ها پیش شبی امانت گرفته و آن را گم کرده بود و به‌خاطر جبران خسارت آن سال‌ها، کار طاقت‌فرسا کرده و جوانی، زیبایی و شادابی خود را از دست داده، چیزی نبوده جز یک گردنبند بدلی. در این داستان، اوج روایی، گره‌گشایی و پایان داستان همه با هم در یک جمله در هم می‌آمیزند که می‌توان آن را واژه‌های پسین داستان نیز در نظر گرفت: «خانم فورستیه به‌شدت به‌هیجان آمده بود، هر دو دستش را گرفت: اوه طفلکم! گردنبند بدل بود. حداکثر پانصد فرانک می‌ارزید!».

نوشتن یک اوج روایی خوب، اغلب اوقات کار بسیار دشواری است، زیرا اوج روایی داستان باید عالی‌ترین نقطهٔ علاقه و لطف داستان و نتیجهٔ منطقی کنش داستان باشد. اوج روایی داستان باید با بحران‌هایی که مقدم بر آن آمده‌اند، پیوند مناسبی داشته باشد و خواننده تا به‌آن نرسیده نباید آن را ببیند. اوج روایی داستان، خود ممکن است پایان داستان باشد؛ اما می‌توان در صورتی‌که طرح داستان ایجاب کند، گره‌گشایی و نتیجه‌گیری جداگانه‌ای نیز به اوج روایی افزود. یعنی یک یا چند جمله‌ای پس از گره‌گشایی آورده شود، همانند داستان زیر که با این

عبارت‌ها به پایان می‌رسد. احمد محمود داستان ***شهر کوچک ما*** را چنین تمام می‌کند: «ته کوچه را نگاه کردم. پدرم را ندیدم. او رفته بود و من مانده بودم با بار سنگین که بایستی به‌دوش می‌کشیدم» (رهنما، ۱۳۷۶، ص ۳۰۶).

پایان داستان کوتاه به‌دو گونه است: ***بسته*** و ***باز***. پایان بسته که پایانی کلاسیک محسوب می‌شود، تمام گفتنی‌ها را می‌گوید و برای خواننده جای این پرسش را که ممکن است اتفاق دیگری رخ بدهد یا داستان پایان دیگری داشته باشد، نمی‌گذارد. یکی از نمونه‌های پایان بستهٔ داستان، پایان داستان ***فوارهٔ باغچه سرای*** پوشکین است: «خان پس از این‌که تمام قفقاز و دهات آرام روسیه را در آتش جنگ سوزاند، به‌مقر حکمرانی خود مراجعت کرد، در یک گوشهٔ خلوت قصر، برای یادگار «مریم» رنجور چشمهٔ مرمری ساخت. بالای آن چشمه، یک هلال ماه در سایهٔ یک صلیب نصب شده است... تمام دوشیزگان خردسال مملکت آن حکایت را می‌دانند و یادگار محزون را چشمهٔ اشک‌ها می‌نامند» (پوشکین، ۱۳۱۵، ص ۱۰۱).

نمونهٔ دیگری از این نوع پایان داستان را می‌توان در ***داش آکل*** هدایت مشاهده کرد: «عصر همان روز، مرجان قفس طوطی را جلوش گذاشته بود و به‌رنگ‌آمیزی پر و بال، نوک برگشته و چشم‌های گرد بی‌حالت طوطی خیره شده بود. ناگهان طوطی با لحنی داشی ـ با لحنی خراشیده گفت: «مرجان... مرجان... تو مرا کشتی... به‌که بگویم... مرجان عشق تو... مرا کشت». اشک از چشم‌های مرجان سرازیر شد» (هدایت، ۱۳۸۳، ص ۷۹).

اما پایان باز داستان، پایانی‌ست مدرن‌تر و خواننده می‌تواند خود تعبیر و تفسیر جدیدی برای آن داشته باشد. به‌عنوان مثال موندو، شخصیت داستان لوکله‌زیو همانطور که یک روز سرزده وارد شهر شد و کسی به‌یاد نداشت چطور آمده، همانطور هم یک روز سرزده ناپدید شد بنابراین خواننده می‌تواند این احتمال را بدهد که موندو بار دیگر نیز خواهد آمد. یا داستان ***گردنبند*** موپاسان با جملهٔ خانم فورستیه Forestier تمام می‌شود که اظهار می‌دارد گردنبند بدلی بود؛ اما خواننده نمی‌داند عکس‌العمل ماتیلد Mathilde چگونه خواهد بود: غم، عصبانیت، دیوانگی، بی‌تفاوتی، حسرت و ... تمامی می‌تواند عکس‌العمل‌های ماتیلد باشد که نویسنده با ختم داستان دیگر به آن نمی‌پردازد.

نوع داستان هر چه باشد اوج روایی برای آن لازم است. هر داستان خوبی، باید دارای

اوجی روایی باشد که بتوان آن را به سهولت بازشناخت و خواننده به سمت پایان بسته یا باز داستان هدایت گردد.

نتیجه‌گیری

نگارش نوع ادبی داستان کوتاه، همچون سایر انواع ادبی، گذشته از آگاهی، دانش، انگیزه، استعداد و ... ویژگی‌هایی را طلب می‌کند و راهبردهایی را نیاز دارد که جای به‌جای و در تمامی بخش‌های ساختاری داستان کوتاه باید تجلی بیابد. نویسندهٔ آگاه برای خلق یک داستان کوتاه خوب، این «هنرمندانه‌ترین» نوع نگارش، باید در تمامی مراحل خلق داستان: انتخاب عنوان مناسب، آوردن کتیبه یا سرلوحه در آغاز داستان، انتخاب جملات آغازین پر کشش در آستانهٔ داستان، هدایت داستان به سمت اوج‌روایی و فرود گیرا برای دست یافتن به پایانی قوی، از وسواس و دقت نظر بالایی برخوردار باشد تا بتواند داستانی خلق کند که در اوج گیرایی، تمامی اجزاء آن با یکدیگر پیوندی متقابل داشته و تأثیر واحدی را به‌خواننده القاء کند.

منابع

۱- بل، هانریش، ***زنان برابر چشم‌انداز رودخانه***، ترجمهٔ کامران جمالی، کتاب مهناز، ۱۳۷٤.

۲- پوشکین، الکساندر، ***نمونه‌ای از آثار***، مترجم سعید نفیسی، چاپخانه بروخیم، ۱۳۱۵.

۳- دوبوار، سیمون، ***خون دیگران***، ترجمهٔ مهوش بهنام، کتاب پرواز، ۱۳٦۸.

٤- رهنما، تورج، ***یادگار خشکسالی‌های باغ*** (نمونه‌هایی از داستان‌های کوتاه امروز)، نیلوفر، ۱۳۷٦.

۵- کهنمویی‌پور، ژاله، خطاط، نسرین‌دخت، افخمی، علی، ***فرهنگ توصیفی نقد ادبی***، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۱.

٦- گلشیری، هوشنگ، ***نیمهٔ تاریک ماه***، انتشارات نیلوفر، تهران، ۱۳۸۰.

۷- میرصادقی، جمال، ***قصه، داستان کوتاه، رمان***، آگاه، ۱۳٦۰.

۸- هدایت، صادق، ***علویه‌خانم و ولنگاری***، امیرکبیر، ۱۳٤۲.

۹- ـــــــــ ***داش آکل***، راویان مهر، ۱۳۸۳.

۱۰- یونسی، ابراهیم، ***هنر داستان‌نویسی***، امیرکبیر، ۱۳٤۱.

11- Andrès, Ph., ***La nouvelle,*** Ellipses, 1998.

12- Ben Jelloun, T., ***La Réclusion solitaire***, Points, 1976.

13- Goyet, F., ***La nouvelle,*** 1870-1925, Puf, 1993.
14- Grojnowski, D., ***Lire la Nouvelle***, Dunod, 1993.
15- Le Clézio, J.M.G., ***Mondo et autres histoires***, Folio, 1982.
16- Maupassant, G. de., ***Miss Harriet,*** Librairie Ollendorl. 1901.
17- ——————***La Parure***, Livre de poche, 1984.
18- ——————***Choix de contes***, Classiques Hachette, 1993.
19- ——————***Nouvelles (1875- 1893)***, «Bibliothèque de la Pléiade», 2 vol. 1994.
20- Michel,. Ch., ***l'Arbre et la Source,*** Le Seuil, 1985.
21- Mignard, A., ***La nouvelle française contemporaine***, Adpf, 2000.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی