آ. ل. بیدر
ترجمهٔ فریدون میرزابابائی

ساختار داستان کوتاه نو

هر معلّمی که تاکنون در کلاس، نمونه‌هایی از داستان‌های کوتاه مدرن تدریس کرده باشد، با دلسردی و برخورد حیرت‌زدهٔ «خوب که چه؟» از جانب تعداد خاصی از شاگردان کلاس آشناست. «در برخی از این کلاس‌ها هیچ چیز رُخ نمی‌دهد»، «آن‌ها فقط به پایان می‌رسند» یا «آن‌ها داستان‌های واقعی نیستند» از جمله انتقادهای همیشگی هستند. بررسی گزارشات سالانه برگزیده‌های اُبرین[1] به‌همراه مجموعه‌های نویسندگان پیشگام داستان‌های کوتاه، طرز تفکر مشابهی را از جانب بسیاری از منتقدان حرفه‌ای نشان می‌دهد. بعضی مواقع به‌نظر می‌رسد عبارت «هیچ چیز رُخ نمی‌دهد» در مفهوم هیچ چیز قابل ملاحظه‌ای اتفاق نمی‌افتد، است. منتها این اظهارنظر در موارد بسیار زیادی به این مفهوم است که داستان کوتاه امروزی به فقدان ساختار روایتی متّهم می‌گردد. خوانندگان و منتقدانی که به نوع قدیمی‌تر داستان خو گرفته‌اند، با نوع جدیدتر آن سردرگم می‌شوند. اینان زیرساخت و ارتباط به‌هم‌پیوستهٔ داستان‌های سنتی را درک می‌کنند ولی هیچ چیزِ معادلی برای آن در داستان کوتاه جدید نمی‌یابند. از این‌رو مدّعی هستند که داستان کوتاه مدرن بدون طرح مشخص، ایستا، ازهم‌گسیخته و بی‌شکل است. به‌عبارتی دیگر، داستانواره‌ای دربارهٔ یک شخصیت یا قطعه‌ای توصیفی، گزارشی صِرف از لحظه‌ای زودگذر، یا ثبت حالتی ذهنی یا تفاوت‌های ظریف حسی است. درواقع همه چیز جز یک داستان.

به‌نظر من بررسی دقیق نمونه‌های شاخص داستان کوتاه مدرن نشان می‌دهد که این اتهامات ناواردند. در این مقاله تعدادی از داستانهای جدید و قدیم را مقایسه و تجزیه و تحلیل خواهیم کرد تا ثابت کنیم داستان کوتاه مدرن به تحقیق دارای ساختار و به‌عبارتی روشن‌تر دارای طرح یا قالبی بنیادی است و نیز این‌که این ساختار در اصل عین ساختار داستان‌های قدیمی‌تر است و سرانجام نشان خواهیم داد آنچه غالباً فقدان ساختار تلقی می‌گردد، پیامد تغییرات گوناگون در فنون به‌کاررفته

برای نگارش داستان کوتاه است.

نوع قدیمی‌تر داستان، واجد طرحی سنتی است. منظور ما از داستانی با طرح سنتی لزوماً آنچه با نام داستان طرح‌دار شناخته می‌شود، نیست. گرچه داستان طرح‌دار نمونه‌ای از آن به‌شمار می‌رود. مُراد ما هر داستانی است که اولاً ساختارش از طرحی مبتنی بر کشمکش نشأت گرفته باشد و این کشمکش در وقایع داستان متبلور شود. ثانیاً وقایع آن متسلسل و پیش‌رونده است، یعنی وقایع داستان معمولاً با بهره‌جستن از یک سلسله گره‌افکنی‌ها در سیر حوادث، اطلاعاتی را در اختیار خواننده قرار می‌دهد تا او بتواند نظاره‌گر گشایش و بسط وقایع باشد، بدین‌ترتیب حالت هیجان و تعلیق را برمی‌انگیزد و ثالثاً رویدادهای آن کشمکش را حل و رفع می‌کنند و به این‌ترتیب داستان را واجد «نکته‌ای» می‌کنند. در واقع ساختار طرح سنتی داستان‌ها، نمایشی است. در اوایل داستان، خواننده در راستای توالی رویدادهای داستان قرار می‌گیرد تا وقایع داستان را پی‌گیری کند، از قبیل گزاره‌ای صریح دربارهٔ کشمکش یا اشاره‌ای به آن، گاهی اوقات صرفاً احساسی از رمز و راز، و تنش یا استنباطی از وجود کشمکش در داستان علی‌رغم ناشناخته‌بودن ماهیت آن. از این مرحله به‌بعد، خواننده حوادث را تا بحران و گره‌گشایی نهایی پی می‌گیرد. خصوصیتی هندسی در ساختار چنین طرحی وجود دارد. درست مثل مسئله‌ای که مطرح شده باشد، با بحث و جدل بسط می‌یابد و سرانجام به اثبات می‌رسد. به همین ترتیب کشمکشی در اوایل داستان مطرح می‌شود و مجموعه‌ای از صحنه‌ها، بسط و توسعه یافته و در انتها حل می‌گردد. ارزیابی میزان به‌هم‌پیوستگی چنین ساختاری، سهل و آسان است. هر صحنه، رویداد و نکتهٔ جزئی از وقایع نه فقط باید واجد ارتباطی مستقیم با کشمکش باشد، بلکه باید سهم تعیین‌کنندهٔ خود را در مرحلهٔ به‌خصوصی که در توالی وقایع به خود اختصاص می‌دهد نیز ایفا کند. از این‌رو احساس خواننده دربارهٔ این‌که داستان واجد وحدت است و وقایع آن [تقریباً] تکمیل می‌شوند، ناشی از عطف توجه نویسنده به کشمکش و گره‌گشایی نهایی آن است.

بدیهی است، داستان‌های طرح‌دار سنتی، دربردارندهٔ تنوع قابل ملاحظه‌ای هستند. طرح داستان، همانند داستان کلیشه‌ای، لزوماً قالبی محدود نیست، بلکه یکی از عناصر تشکیل‌دهندهٔ داستان کوتاه کامل است. از این‌رو ممکن است طرح داستان، در داستانی، عنصری اصلی باشد یا تابع عناصری مانند شخصیت، درون‌مایه یا حال و هوای داستان قرار گیرد. امکان دارد کشمکش از دو نوع عمده باشد: کشمکش بیرونی که در آن شخصیتی علیه مانعی عینی و ملموس مبارزه می‌کند و کشمکش درونی یا به‌عبارتی روشن‌تر، جدالی در درون یک شخصیت. از این گذشته، در مواردی از قبیل زمانِ آشکارشدن کشمکش بر خواننده و اجازه‌یافتن او در پی‌بردن به اندازه‌های آن در اوایل داستان تفاوت‌های گسترده‌ای وجود دارد.

نمونه مناسبی از این‌دست، داستان «عشق به زندگی»[۲] اثر جک لندن است که در آن، طرح داستان غالب بر دیگر عناصر داستان و از نوع درونی است. یک جویندهٔ طلا توسط همراهش، تنها و بدون غذا و سلاح در قسمت دورافتاده‌ای از شمال رها می‌شود اما علی‌رغم گرسنگی، بی‌سرپناهی و خطر حمله حیوانات وحشی بر مرگ چیره می‌شود. در این‌جا کشمکش موجود، بین انسان و نیروهای طبیعت، از اوایل داستان مشهود بوده و از ابتدا تا انتها کانون توجه خواننده است. وقایع پیشرونده و متوالی‌اند و دربردارندهٔ یک‌سری حوادث هستند که هرکدام از این رویدادها فی‌نفسه کشمکشی فرعی به‌حساب می‌آیند. هنگامی که مرد به سلامت بازمی‌گردد، گره‌گشایی یا فرود داستان واقع می‌شود و داستان تنها زمانی که دیگر نتیجه‌اش در پردهٔ ابهام نیست کامل می‌گردد. به‌عنوان مثال دوم، داستان

«حواصیل سفید»[۳] اثر سارا اُرن‌جوت غلبه شخصیت بر طرح داستان را به نمایش می‌گذارد. پرنده‌شناس جوانی، از دختری نُه‌ساله که فریفته طبیعت است، می‌خواهد محل زندگی حواصیل سفید را به او نشان دهد تا از آن نمونه‌ای برای کلکسیون خود تهیه کند. اما دختر امتناع می‌ورزد. در این‌جا کشمکش از نوع درونی است و آن بین علاقهٔ دختر به پرندهٔ زیبا از یک‌طرف، و تمایل او به خشنودکردن مرد جوان به‌علاوهٔ به‌دست‌آوردن جایزهٔ وعده‌داده‌شده برای مادربزرگش از سوی دیگر است. با این‌همه، کشمکش خود را تا میانهٔ داستان بروز نمی‌دهد. علت آن این است که نیمهٔ نخست به شخصیت‌پردازی اختصاص یافته است که در نهایت امر، گره‌گشایی و حل کشمکش به آن بازمی‌گردد. ولی علی‌رغم این تفاوت‌ها، داستان موردنظر با همان الگوی ساختاری طرح سنتی داستان که اثر لندن نمونه‌ای از آن به‌شمار می‌رود، مطابقت می‌کند. در این‌جا آنچه که در خصوص طرح داستان مورد ادّعاست این مطلب است که طرح داستان، اعم از این که داستانی به‌اصطلاح «حال و هوایی»[۴] مانند «زوال خاندان آشر»[۵]، داستانی روان‌شناختی مثل «مارخیم»[۶] و یا داستانی براساس درون‌مایه نظیر «اِتان براند»[۷] باشد، همان ساختار بنیادیِ شکلِ قدیمی‌تر داستان را عرضه می‌کند.[۸]

در مقابل، به‌نظر می‌رسد داستان مدرن غالباً بدون ساختار روایی است و همان‌طوری که پیش‌تر گفته شد، با عناوین بدون طرح، ازهم‌گسیخته و بی‌شکل خوانده شده است. به یقین شواهدی است که نشان می‌دهد، نویسندهٔ مدرن کوشیده است از طرح داستان سنتی اجتناب کند. تصور او بر این است که طرح داستان امری غیرواقعی و تصنّعی است. اظهارنظرهای شروود اندرسن[۹] در مورد طرح داستان در اثری به‌نام «داستان یک داستان‌گوی»[۱۰] نمونه‌ای از این طرز تفکر است: «از آن‌جایی که واقعاً به‌نظر می‌رسید حتی تصور طرح داستان، سعی برای هر داستان‌گویی باشد، آن را در مراوده با دوستانم طرح داستان سعی نام نهاده‌ام... در ساختار این‌گونه داستان‌ها تنوع بی‌حد و حصری است. منتها در تمام این‌ها، بشر، به‌ویژه حیات بشری، به‌کلی نادیده گرفته شده است... مطمئناً از هر نوع فعالیت و رویدادی که اطلاع داشتم، هیچ داستانِ کوتاهِ طرح‌داری در آن قابل تشخیص نبود.»

در مقالهٔ نقّادانهٔ «بونارو اُور استریت» همین باور در تضاد بین طرح داستان و واقع‌نگری به‌چشم می‌خورد. «داستان‌سرای قرن نوزدهم، استاد طرح داستان بود. از آن‌جا که انسان قرن بیستم، زندگی را دیگر از یک‌سری حوادث منظم و از قبل تعیین‌شده نمی‌بیند، موضوع تمرّد و سرپیچی را اتّخاذ می‌کند».[۱۱]

اینک از این‌قبیل اظهارنظرها، چنین برمی‌آید که آن‌ها آن‌قدر که مخالف استفادهٔ نادرست طرح داستان هستند، مخالف نفس ماهیت آن نیستند. اصولاً مخالف طرح داستانی هستند که براساس کلیشه و انگیزش احساسات گمراه‌کننده از اصل واقعیت[۱۲]، استوار گشته است. با تمام این احوال، طرح داستان لزوماً تصنّعی نیست. کشمکش به‌عنوان مبنای طرح داستان، اعم از این که نویسندهٔ خاصی تمایل به تصور آن در ذهن و یا مشاهدهٔ آن در دنیای بیرونی داشته باشد، همان حقیقت و خمیرهٔ زندگی است. بر پایهٔ اهداف خاصی که نویسنده در نظر دارد، امکان دارد نوع کشمکشی که برمی‌گزیند و یا روشی که توسط آن کشمکش به‌پیش می‌رود، از داستانی به داستان دیگر متفاوت باشد. باید هم چنین باشد، وگرنه طرح داستان حاصله، نیازی به طرح حرف‌های تکراری و قالب‌های ماشین‌وار داستان‌های کلیشه‌ای ندارد. واقعیت امر این است که داستان‌های نویی که به لحاظ برخورداربودن از جنبهٔ واقع‌گرایانه، نویسندگان خود را ارضا می‌کنند، همان ساختار سنتی کشمکشِ وقایع و گره‌گشایی نهایی را ارایه می‌کنند. به‌نظرم، اتهاماتی از قبیل: «بدون طرح، ازهم‌گسیخته و سُست ساختار» که علیه داستان مدرن اقامه گردیده

است، با تغییراتی که در شیوه‌های نوین پدید آمده، بهتر قابل توجیه و تأویل است.

محدودیت دقیق و سخت‌گیرانهٔ موضوع، به‌همراه شیوهٔ بیان غیرمستقیم آن از عمده‌ترینِ این تغییرات به‌شمار می‌رود. تمایل نویسندهٔ معاصر به واقع‌نگری، او را بر آن می‌دارد که تنها توجه خود را به لحظهٔ محدودی از زمان یا حوزهٔ محدودی از وقایع معطوف بدارد تا موضوع کامل‌تر شکافته شده و درک گردد. یکی از نتایج آن این است که نویسنده، داستان را در مضمونی که تا آن زمان به فکرش خطور نکرده است می‌یابد. و از آن‌جایی که پیچیدگی طرح داستان را امری تصنعی می‌پندارد، بالطبع استفاده کمی از آن می‌برد، به‌علاوه اگر مضمون نیز محدود گردد این مسئله دوچندان خواهد شد. با این‌حال، تأکید مؤکد بر عدم صراحت، مهم‌تر از محدودیت موضوعی است. از قرار معلوم، این مورد، از تمایل عمومی انسان معاصر به باریک‌اندیشی نشأت می‌گیرد، تا کمال رئالیستی و واقع‌نگری. به ذهن متبادرکردن، به‌طور ضمنی بیان‌کردن منتها مستقیماً و آشکارا بیان‌نکردن، تکنیک معاصر خوش‌آیندی است. این شیوه به بهترین شکل توسط ال. ای. جی. استرانگ[13] توصیف شده است: «نویسندهٔ داستانِ کوتاهِ مدرن ضمن این که به خواننده این فرصت را می‌دهد تا به شخصیت‌هایش از میان پنجره‌ای، نظری اجمالی داشته باشد، آن‌ها را در حالی که با حرکات بدن مطالبی را بیان می‌دارند، نشان می‌دهد. این حرکات رمزی و قراردادی هستند. بدین‌معنا که هر رفتاری، قدرت تخیل خواننده را قادر می‌سازد تا جای هرآنچه را که احساس می‌شود ناگفته باقی مانده است، پُر کند. او امکان دارد به‌جای ارایهٔ وقایع مختومه، تنها به‌خاطر دلخوش‌کردن خواننده یا گشودن گِره برخی مسایل پیچیده، فقط به دادن یک قطعهٔ مهم و کلیدی از تصویری تکه‌تکه بسنده کند. در این‌صورت، اگر به‌اندازهٔ کافی زیرک و تیزبین باشیم، می‌توانیم با توجه به جوانب امر، در شکل نامشخص و مبهم، طرح تکمیلی آن را رؤیت کنیم.» به‌عبارتی دیگر، به‌صورتی که در تجزیه و تحیل زیر خواهد آمد، در بسیاری از داستان‌های مدرن خودِ خواننده باید قسمت‌های حذفی طرح داستان سنتی را فراهم کند.

نمونه‌ای در این‌خصوص، داستان «اصلاح مو در تلوز» اثر ویلیام مارچ[14] ازمجموعه داستانش با نام «بعضی آن‌ها راکوتاه‌قد دوست دارند»[15] است:

سربازی قدیمی از دوران جنگ جهانی اول، در گردهم‌آیی لژیونی در فرانسه، به هم‌رزمی قدیمی به‌نام «باب دِکِر»[16] برمی‌خورد. دکر که اینک فربه و میان‌سال شده، در لباس یراق دوزی‌شدهٔ زرّینِ پُرزرق و برق، شلوار پاچه‌گشاد، بلوز ابریشمی سفید، حمایل زرشکی گشاد و کلاه لبه‌دار[17]، مضحک به‌نظر می‌رسد. وی حکایتی را که هرگز برای کسی نقل نکرده است، برای دوستش تعریف می‌کند. بعد از خاتمهٔ جنگ، او در شهر تولوز[18] به یک مغازهٔ سلمانی رفت. در آن‌جا تمام تلاش‌هایش در تفهیم این مطلب به آرایشگر که او فقط کوتاه‌کردن موهای پشت‌گردن را می‌خواهد و نه قسمت فوقانی سر، به شکست انجامید. او با عجز کامل و بدون این‌که قادر باشد بیش از این مقاومت کند، به فِرشدن موهایش تن در داد. با کمال تعجب، نتیجهٔ کار را پسندید. «این چیزی را در درون من آشکار ساخت که پیش‌تر، هیچ اطلاعی از وجود آن در خود نداشتم». اما تقریباً بلافاصله با خود اندیشید که اگر با موهای مجعدش در پادگان ظاهر شود، هرگز نخواهد توانست تمسخر متعاقب آن را تحمل کند. از این‌رو، قیچی را برداشت و راهی را از میان موهای مجعدّش تراشید. و در حالی که از فقدان آزادی عمل برای آنچه که دلش می‌خواست انجام دهد از ته دل شکوه می‌کرد، آرایشگر را وا داشت، تا کار را تمام کند.

در پایان این حکایت، زن و دختر دوازده سالهٔ دِکِر به دوستان می‌پیوندند. پس از معارفه، خانم دِکِر به‌خاطر

لباس همسرش پوزش می‌طلبد و می‌افزاید: «تمام بر و بچه‌های هم‌ردیفش درست مانند او لباس به‌تن می‌کنند.» ولی دختر می‌گوید: «فکر نمی‌کنید، پاپا با این طرزِ لباس‌پوشیدن، مضحک به‌نظر می‌رسد؟» برای یک لحظه، حالت چشمان دکر، درست به همان حالتی که در موقع برداشتن قیچی آرایشگر فرانسوی درآمده بود، درآمد. منتها این حالت، تقریباً خیلی زود برطرف شد و خندید. او کودک را به سمت خود می‌خواند و با ملایمت می‌گوید: «فکر نمی‌کنی پاپا مثل تو به این امر واقف است؟»

اگر برای یک لحظه، داستان و یا خلاصه آن، گیج‌کننده باشد، به‌واسطهٔ شیوهٔ غیرمستقیم آن است. در این‌جا به‌رغم تلاش نویسنده در مخفی‌نگه‌داشتن کشمکش، هدف نویسنده به‌تصویرکشیدن کشمکشی در درون مردی است، تا به ما فرصتی دهد خوب به درون او بنگریم و تصویری اجمالی از آنچه که در او منحصربه‌فرد است، به‌دست آوریم. دِکِر، که از قرار معلوم، شخصی محافظه‌کار است، در نهان دوست دارد خودش را از دیگران متمایز کرده و نقشِ مردی را بازی کند که برای لباس‌هایش خیلی اهمیت قایل می‌شود و آداب و رسوم را در خصوص لباس زیرپا می‌گذارد. با این‌حال از تمسخر می‌هراسد. پانزده سال پیش، هنگامی که موهای مجعّدش را تراشید، در واقع تسلیمِ ترسِ ناشی از مورد تمسخر قرارگرفتن خویش شد. او این انعطاف‌پذیری را تاکنون در خود حفظ کرده است. او هم‌اکنون، به‌واسطهٔ این که تمام هم‌قطارانش لباسی پُرزرق و برق را برای گردهم‌آیی انتخاب کرده‌اند می‌تواند به روشی که کاملاً خوش‌آیند اوست، ظاهر شود. اما در پسِ ظاهری شاد و بشّاش ــ که نکتهٔ اصلی داستان نیز است ــ آگاهی ناخرسندانهٔ او از ظاهر مضحک و نامعقولش نهفته است. این نکته با اظهارنظر دختر و پاسخ او «نمی‌دانی پاپا مثل تو به این امر واقف است؟» به‌صورت موضوعی قابل توجه درآمده و توجه همگان را برمی‌انگیزد.

به‌محض مفهوم‌شدن داستان، به‌نظر می‌رسد که آن دارای عناصرِ سنتیِ ساختار روایی است. وجود کشمکش، بلافاصله بر خواننده معلوم نیست. و برای این که خواننده بتواند شخصیت دکر را خوب بشناسد، هدف نویسنده بر واداشتن او به مشاهده و درک کشمکش استوار است. کشمکش با سیر حوادث، آشکار می‌گردد، منتها به وضوح، داستان از تکنیک سنتی دور می‌شود. ظاهراً در داستان، دو صحنهٔ نامربوط، یکی در مغازهٔ سلمانی شهر تولوز و دیگری در هتل لبی[۱۹] به هنگامی که زن و دختر ظاهر می‌شوند، وجود دارد. فقدان ارتباط ظاهری، تعمّدی و آگاهانه است. دیگر، توجه و تأکید خاص، بر توالی صحنه‌ها، پیشرفت آن‌ها، یا آنچه پیش‌تر خصوصیت هندسی نامیده شد، نیست، بلکه تأکید بیش‌تر بر مفهوم آن‌هاست. هدفِ داستانی از این‌دست، ارتباطی مفهومی است. در کلام ال.ای. جی. استرانگ، خواننده باید پس از دریافت قطعه‌هایی از تصویری تکه‌تکه، به شکل اصلی آن پی ببرد. قطعهٔ اصلی این اثر، عبارتِ «... حالت چشمان او درست به همان حالتی که در موقع برداشتن قیچی آرایشگر فرانسوی درآمده بود، درآمد» است. در انتهای داستان، وقتی دکر می‌گوید «فکر نمی‌کنی پاپا مثل تو به این امر واقف است؟» ذهن خواننده در لحظهٔ مکاشفه و اشراف، علاوه بر ارتباط‌دادن دو عبارت مذکور، باید آنچه را که حذف شده فراهم کند. البته موارد حذفی، مطالبی مشخص در خصوص چگونگی کشمکشِ درونی دکر و بیان این حقیقت بوده که او به کرّات به‌وسیلهٔ آداب و رسوم اجتماعی سرخورده گشته است.

سرانجام، داستان سومین نیاز ساختار طرح داستان را که در آن سلسله وقایع، کشمکش را حل می‌کند، برآورده می‌سازد. در این‌جا دوباره شیوه از نوع غیرمستقیم و گره‌گشایی نهایی با بیانی ضمنی است. به‌جای آن‌که توسط نویسنده به ذهن دکر راه پیدا کنیم،

دو مطلب عینی به ما ارایه می‌شود ــ یکی در مورد نگاه‌کردن به چشمان مرد و دیگری آنچه که در آخر ابراز می‌دارد. پس از تدارک خواننده با کنایه و اشارات لازم، نویسنده از ادامه داستان دست می‌کشد. در این موقع ــ انتهای داستان ــ نظر بر این است، همان‌طوری که ذکر آرزو داشت از تمسخر بگریزد، به همان اندازه نیز امیدوار بود تمایلات شخصی خود را با شیک‌پوشی ارضا کند. منتها اظهارنظر دخترش، واقعیت حاضر را با قضاوت‌هایی مرسوم و به‌شکل غم‌انگیزی به خاطرش آورد و هنگامی که برای چندمین‌بار به سرخوردگی و ناکامی خود وقوف یافت، کشمکشِ لحظه‌ای مرتفع گردید. البته واقعیت امر این است که داستان مذکور مقدار زیادی از تأثیر خود را از توانایی‌اش در معطوف‌نمودن تخیل خواننده به فراسوی محدودیت‌های داستانی کسب می‌کند و او را وا می‌دارد به ماهیت زندگی فکر کند که با چنین تجارب متعدد عجین شده است، پی ببرد. علاوه بر این، ناظر این احتمال نیز باشد که حالت سرخوردگی او تا به انتهای زندگی‌اش باقی می‌ماند. از این گذشته، در داستانی از این‌دست، این مطلب را باید در نظر داشت که گره‌گشایی نهایی و لحظهٔ اشراف به مطلب، تعمداً هم‌زمان هستند. احساسات عمدتاً در پایان و در زمانی که خواننده از اوضاع و احوال سر درمی‌آورد، برانگیخته می‌شود.

پس می‌توان گفت، چنین داستانی دارای عناصر سنتی ساختاری بوده و عمده اشتراک آن‌ها در ارتباط مفهومی است، به‌عبارتی دیگر در آن نظم و ترتیب موزونی حاکم است. پس تنها به بهای ازدست‌دادن یکپارچگی و به متعاقب آن تباه‌کردن مفهوم کلی، می‌توان رویدادی را از داستان حذف کرد. بدیهی است چنین داستانی، توقعات را متوجه هر دوی نویسنده و خواننده می‌کند. القائات و اشارات ضمنی باید دقیقاً مورد تدوین و تنظیم قرار گیرند تا اصل مطلب را نه خیلی کم و نه خیلی زیاد بر خواننده آشکار و مکشوف سازند. خواننده باید هوشیار باشد آنچه را که در اختیار او قرار گرفته، مغتنم شمارد و از آن، قالب مطلوب معنایی را شکل دهد.

دومین نمونه از نوع مدرن داستان، داستانِ «آیا فردا می‌رویم؟» اثر «جان اوهارا»[۲۰] از مجموعه‌اش به‌نام "Files on Parade" است.

زوج جوانی از مونترال[۲۱] به‌نام آقا و خانم کمپل[۲۲]، در یک هتل تفریحی، در ایالات متحده به‌سر می‌برند. به‌رغم این که خانم کمپل، زنِ ریزنقشِ صمیمی و خوش‌برخوردی است و با بعضی از دیگر مهمانان آشنایی مختصری دارد، ولی آن‌ها بیش‌تر اوقات را با یکدیگر می‌گذرانند. کاملاً اتفاقی، به آقا و خانم لومیس[۲۳] برمی‌خورند و در مورد نوشیدنی‌های‌شان به گفت‌وگوی کوتاهی می‌پردازند. در این‌جا ما متوجه این مطلب می‌شویم که، هرچند آقای کمپل لب به سخن نگشوده است، «خانم کمپل در بعدازظهر آن روز، تقریباً خوشحال به‌نظر می‌رسید».

یک روز عصر، پس از به‌نمایش‌درآمدن فیلمی از جانب مدیریت هتل، آقای لومیس بر خریدن نوشیدنی برای آقا و خانم کمپل اصرار می‌ورزد. در ضمن این که سفارش نوشیدنی می‌دهد، آقای کمپل به پیشخدمت متذکر می‌شود که بطری مشروب بیاورد. پس از لحظه‌ای ناباوری، آقای لومیس بر سفارش خود تأکید می‌ورزد. گفت‌وگوی آن‌ها، گپی بی‌محتوی در مورد ستاره‌های سینماست، و عجیب این‌که، آقای کمپل در حالی که پیوسته مشروب می‌خورد، گوشه‌گیری اختیار کرده است. اما به‌محض این‌که آقا و خانم لومیس متوجه این مطلب می‌شوند، او را مخاطب قرار می‌دهند. وی به شیوه‌ای مبالغه‌آمیز، شروع به پاسخ‌دادن می‌کند و سرش را پیش از موقع مقتضی به علامت تصدیق تکان می‌دهد و پی‌درپی می‌گوید: «البته، البته، البته». پس از آن حکایتی را نقل می‌کند: «داستان در متن خود چیزی جز یک کشیش، کالبدشناسی جنس مؤنث، موقعیت‌های

غیرواقعی و نامحتمل، و سخنان غیرقابل چاپ دیگر نداشت». خانوادهٔ لومیس که شوکه و خجالت‌زده شده‌اند، شب‌بخیر گفته و از آن‌جا می‌روند.

خانم کمپل در تمام مدتی که شوهرش داستان را نقل می‌کند، چشم به زمین دوخته است. اکنون او می‌گوید: «نمی‌دانم آن مرد هنوز در دفتر مسافرتی هست یا نه. پاک همه چیز رو در مورد بلیط فردا فراموش کردم.» شوهرش می‌پرسد: «فردا، مگه فردا می‌خواهیم بریم؟» جواب او مثبت است و از جا برمی‌خیزد تا در خصوص بلیط‌ها اقدامی انجام دهد.

دوباره در این‌جا هم داستان و هم خلاصهٔ آن می‌تواند هر لحظه، مشکل‌آفرین باشد. با این وجود قطعات اصلی تصویر تکه‌تکه، توسط نویسنده تدارک دید شده است. قرابت و هم‌نشینی با شخصی دائم‌الخمر به‌ویژه در هنگام مستی، آزاردهنده و ناخوش‌آیند است. خانم کمپل عمر خود را صرف بردن او از استراحتگاهی به استراحتگاه دیگر می‌کند. آنچه که در داستان اتفاق می‌افتد و به آن نیز در داستان اشاره شده است، الگوی تکراری زندگی آن‌هاست. پس از رسیدن به هتل جدید، ابتدا گوشه‌گیری اختیار می‌کنند. ولی پس از مدتی، رفتار دوستانهٔ ذاتی خانم کمپل او را بر آن می‌دارد تا سرِ صحبت را بازکرده و به دیگر مهمانان سَر تکان دهد. دیر یا زود، احتمالاً تصادفی، آن‌ها وارد روابط اجتماعی با دیگران می‌شوند. آقای کمپل ماهیت اصلی خود را بروز می‌دهد و در نتیجه زنش ضرورت نقل‌مکان و «راهی‌شدن فردا» را احساس می‌کند.

جدا از این واقعیت که داستان مذکور همانند «کوتاه‌کردن مو در شهر تولوز» اثر مارچ در محدودهٔ زمانی قرار نگرفته است، قاعدتاً مشخصات مشابهی را بروز می‌دهد. اول از همه، این که در داستان کشمکشی آنی و زودگذر مابین خانم و آقای کمپل وجود دارد. اما از دیدی وسیع‌تر، کشمکشی مابین تمایلات خانم کمپل به مجالست اجتماعی متعارف با دیگران از سویی و رفتاری مناسب با آداب و رسوم اجتماعی که هرگز به‌خاطر شخصیت شوهرش قادر به برآورده‌کردن آن نیست، از سویی دیگر وجود دارد. هرچند که تمام نکات و مراحل داستانی، همانند داستان مارچ، در تفهیم کشمکش دخیل هستند، با این‌حال کشمکش بلافاصله بر خواننده معلوم و آشکار نیست. خواننده پس از درک کشمکش با خانم کمپل هم‌دردی می‌کند. یک‌بار دیگر، کشمکش از میان رویدادها رُخ می‌نماید. وقایع و رویدادها، در شکل نمایشی و پشت‌سرهم قرار نمی‌گیرند، بلکه از نقطه‌نظر موضوعی، دارای ارتباطی مفهومی هستند. در داستان چهار صحنه وجود دارد که عبارتند از: تصویر آغازین خانوادهٔ کمپل به‌عنوان تماشاگرانی صِرف در هتل، ملاقات اتفاقی با خانوادهٔ لومیس، دومین دیدار با خانوادهٔ لومیس به هنگامی که آقای کمپل داستانش را نقل می‌کند و صحنه پایانی به‌همراه لحظه اشراف به ماهیت داستان که آن زمانی واقع می‌شود که ما متوجه اوضاع و احوال کل داستان شده و در پَسِ آن به الگوی رفتاری یا مدل زندگی خانوادهٔ کمپل پی می‌بریم. «قطعهٔ اصلی» داستان مذکور، پاسخ مثبت «البته» خانم کمپل به سؤال شوهرش، «فردا، مگه فردا می‌خواهیم بریم؟» می‌باشد. درست در این‌جاست که پس از تأمین موارد حذفی، تمام صحنه‌ها و جزئیات قبلی در قالب معنایی جای می‌گیرد. در این‌صورت، عمدهٔ موارد حذفی، در ارتباط با گذشتهٔ خانوادهٔ کمپل است. تصور خواننده باید بر این باشد که آنچه در داستان رُخ می‌دهد، قبلاً به دفعات متعدد اتفاق افتاده است. در پایان، موقعی که معلوم می‌شود خانم کمپل بار دیگر در رسیدن به خواسته‌هایش ناکام مانده است، کشمکش زودگذر، مرتفع می‌شود. وگرنه مانند داستان مارچ، گره‌گشایی نهایی و لحظهٔ اشراف هم‌زمان بوده و احساسات در انتهای داستان برانگیخته می‌شود. مضاف بر آن، کشمکش اصلی داستان به‌خاطر این‌که زندگی خانم کمپل احتمالاً با یک‌سری «فردا رفتن‌ها»

ادامه خواهد یافت، حل نخواهد شد.

روشی دیگر برای به‌اثبات‌رساندن وجود ساختار در چنین داستانی، تبدیل اجزای داستانی به قالب نمایشی مرسوم است. برای مثال، داستان می‌توانست با نشان‌دادن ورود خانوادهٔ کمپل به تفرّجگاهی جدید آغاز گردد. پس از آن می‌توانیم پی ببریم که مشکل خانم کمپل چیست، او چطور مشتاق مجالست اجتماعی است و چندین‌بار سعی داشته است برخوردهایی را که در ابتدای داستان با دیگران داشته است، دنبال کند. بعد از اولین شانس ملاقات با خانوادهٔ لومیس، او امیدهایش را از نو بنا می‌نهد، ولی چه فایده که تنها با دومین برخورد شوهرش با خانوادهٔ لومیس، می‌گذارد تمام امیدهایش بر باد روند. پایان کار یکسان خواهد بود ــ اشاره به بلیط‌ها و عزیمت فردا. اگر داستان طبق مدل نمایشی نوشته می‌شد، ساختار سنتی کشمکش، رویدادهای متسلسل و گره‌گشایی نهایی به‌وضوح آشکار می‌شدند. خواننده که از قبل، از اوضاع و احوال داستان مطلع بوده، رویدادها را عمدتاً برای پی‌بردن به سرانجام داستان دنبال می‌کند. اکنون سؤال او این می‌شود: آیا خانم کمپل موفق خواهد شد یا ناکام خواهد ماند؟ هرچند داستان به نگارش درآمده است، با این‌حال، برداشت و فهم کلی از شرایط داستان که همان کشمکش و نتیجه یا گره‌گشایی نهایی می‌باشد، به‌صورت هم‌زمان به‌دست می‌آید. اما به‌رغم قالب‌های متفاوت داستانی، عناصر روایتی ساختار به قوّت خود باقی هستند.

از این‌رو، به‌نظر من، داستان کوتاه مدرن ادعای خود را مبنی بر داشتن ساختار روایی برگرفته از طرح داستان به اثبات می‌رساند. اساساً، ساختار آن با ساختار نوع قدیمی و متداول‌تر داستان خیلی متفاوت نیست، بلکه تنها صناعت و سبک مختلف است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی