معیارهای

نویسنده: یان رایت
ترجمه: کامران پارسی نژاد

«داستان» اصطلاح ساده ای می نماید که در آغاز کلام قابل ملاحظه و مداقه است. از همین رو پاسخ به چند پرسش، معنا و مفهوم آن را روشن تر می کند. آیا واژهٔ داستان به تنهایی و به شکل مطلق معنا می شود؟ آیا یک داستان از چند پیرنگ و حوادث روایتی و پیاپی تشکیل می شود؟ و آیا می توان داستانی را بدون احساس و روح خلق کرد؟

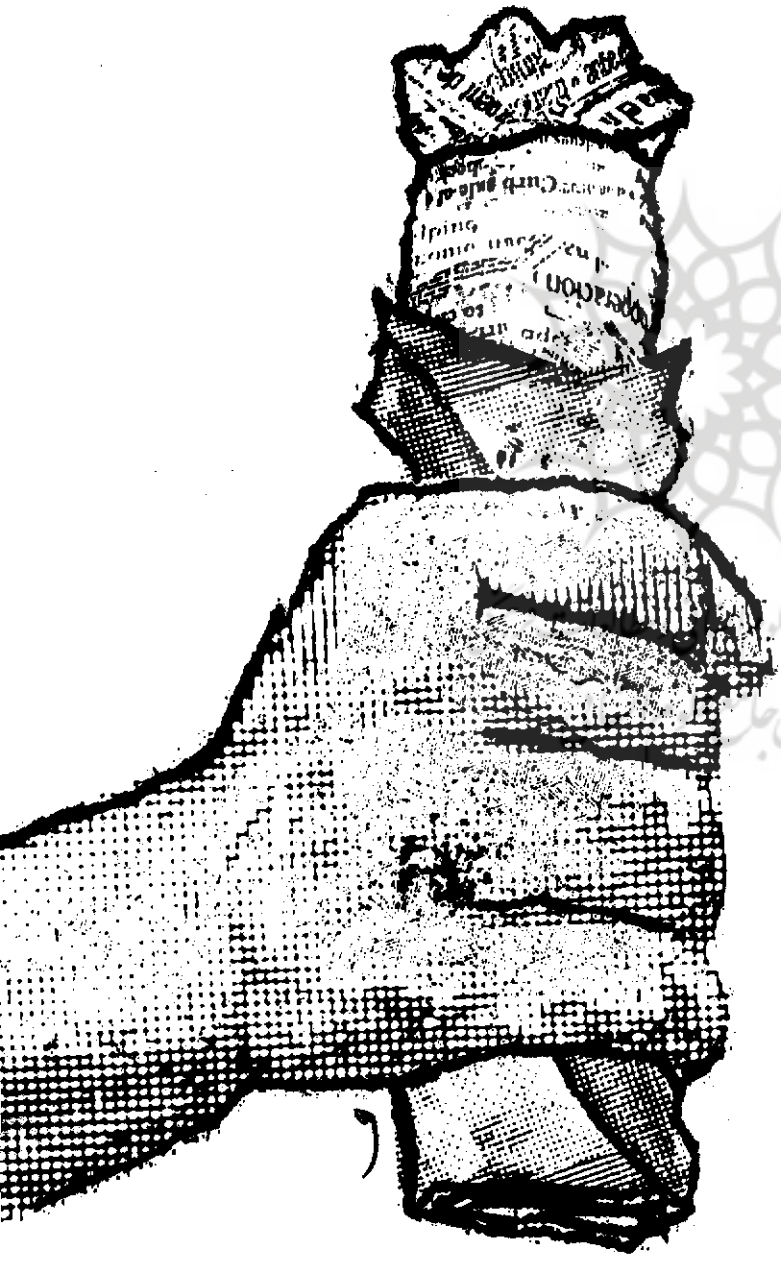
زمانی *ای. ام. فورستر* با کلامی محزون و شرمنده معترف شد: «آری، آری عزیزان من، وظیفهٔ رمان در وهلهٔ نخست بیان یک داستان است». ما نیز معتقدیم داستان کوتاه که در مقیاس کوچک تری مطرح است، اگر قصه ای را طرح نسازد به سختی در چنین مبحثی جای می گیرد. *هربرت گُلد* نیز که با کنگرهٔ بین المللی بررسی داستان کوتاه همکاری می کند به سال ۱۹۶۸ در «کنوین ریویو» به این نکته اشاره می کند که نویسنده در اثر خود نخست باید طرح یک داستان را پی ریزی کند نه آنکه فقط نوشتهٔ خود را به نثری دلنشین و زیبا بیاراید و بدین گونه توجه خوانندگان را جلب کند. چنین به نظر می رسد که گذشت زمان این نظریه را قابل پذیرش می سازد و لیکن در پی آن، این پرسش نیز مطرح می شود که منظور از بیان اصطلاح داستان چیست؟ معدودی از منتقدین درصدد پاسخ گویی به این پرسش به ظاهر کم اهمیت برآمده اند. عموم افراد معنی صحیح داستان را به عنوان مجموعه ای از وقایع به هم پیوسته می دانند اما عوامل خالق این حوادث کدامند؟ چگونه حوادث متعدد می توانند کوتاه ترین داستان را بیافرینند؟ آیا نباید این حوادث با هم ارتباط منطقی داشته باشند؟ پرسشهای قابل توجه دیگری از این قبیل وجود دارد که *جرالد پرینس* در کتاب اخیر خود به نام «اصول داستان نویسی» درصدد پاسخ گویی به آنها برآمده است. وی با به کارگیری دانش زبان شناسی، قوانین موجود در انواع حکایات را استنتاج کرده است و بر این نکته تأکید می کند که واحد بنیادی داستان حادثه است که به راحتی می توان آن را در یک جملهٔ ساده تلخیص کرد. در مباحث زبان شناسی، حادثه، پدیدهٔ متحولی است که دست کم درنتیجهٔ برخورد دو صحنهٔ به طور کامل جدا از هم حادث می شود. به عنوان مثال درجملهٔ «حضرت آدم گفت دلیل همهٔ گناهان، اشتباهات حوا است»، فقط یک حادثه بیان شده، لیکن در جملهٔ «حضرت آدم حوا را به دلیل آن که آدم را در خوردن سیب تشویق می کرد و برخواسته اش پافشاری می نمود، سرزنش کرد»، ماجرایی متحول از ترکیب دو حادثهٔ جداگانه به وجود آمده است. با این حال، هیچ یک از این دو نمونه، داستان محسوب نمی شوند. پرینس می گوید تا زمانی که حداقل سه یا تعدادی حادثه در کنار یکدیگر واقع نشوند، داستانی خلق نمی گردد.

پرینس معتقد است که داستان باید دارای دو واقعهٔ کاملاً مجزا باشد که تصادفاً در زمانهای متفاوت با یکدیگر ارتباط می یابد. نظریه پردازان دیگر نیز به نتایج مشابهی دست یافته اند. برای نمونه *کلود بریمون*، مجموعهٔ وقایع و کنشهایی را که الزاماً از ترکیب سه حادثه شکل می گیرند، عناصر ترتیبی در داستان می نامد. از همین رو جملهٔ «حوا به سیب گاز زد و سپس حضرت آدم نیز چنین کرد» حتی نمی تواند چارچوب و اسکلت داستان را بسازد. درحالی که جملهٔ «حوا به سیب گاز زد و پس از اصرار فراوانش آدم نیز چنین کرد و سپس آنها به دیوانگانی تبدیل شدند و به یکدیگر آسیب رساندند». چنین هدفی را عملی می سازد. هرچند رعایت ترتیب زمانی و رابطهٔ منطقی میان صحنه ها و وقایع در خلق یک داستان نکتهٔ درخور توجهی است ولی بی شک فاقد جذابیت و قابلیتهای لازم خواهد بود.

در حاشیهٔ این پرسش نیز مطمح نظر است که چرا وقوع سه مرحله در داستان به عنوان یک اصل مورد قبول می باشد؟ پرینس و دیگران در این باره توضیحی نداده اند زیرا با در نظر گرفتن مبحث زیباشناسی این اصل نتوانسته در حوزهٔ روشهای خشک و منفعلانهٔ آنان قرار گیرد.

در فصل هفتم کتاب «فن شعر» *ارسطوی* حکیم، این مسأله

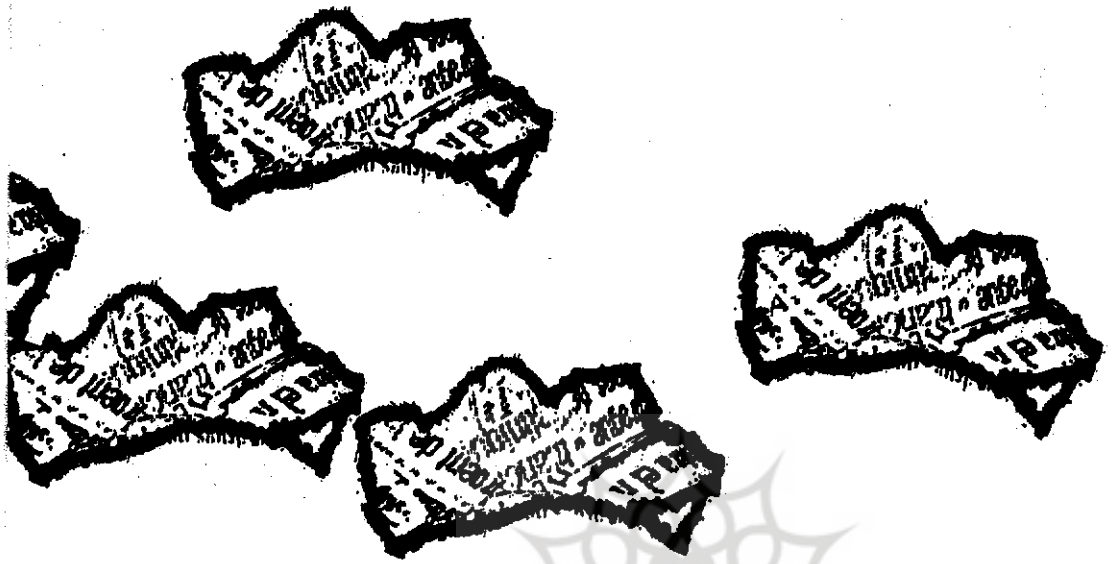
داستان کوتاه



مطرح شده که پیرنگ یک داستان باید از سه بخش آغاز، متن و پایان تشکیل شده باشد. وی معتقد است: عناصر زیباشناسی آن چنان که در خیلی از افسانه های جاویدان و برجستهٔ جهان دیده می شود در این سه بخش از داستان نیز باید طرح شود.

بعضی اوقات در افسانه ها ذهن ما وقوع برخی وقایع را نمی پذیرد. آنجا که در یکی از افسانه ها، هیزم شکن پیر تنها دو آرزوی غیرممکن، بیش تر ندارد یا چهار بز نر در داستان به راحتی می توانند از «پُل ترویز»[1] عبور کنند. یا گولدی لاکس[2] در کلبهٔ خرسها با پنج بشقاب فرنی مواجه می شود. همگی برایمان غیرقابل باورند. چنان که در داستان «گولدی لاکس» اشاره شد، می بینیم همهٔ اشیا در خانه برای سه خرس در نظر گرفته شده، حال آن که حوادث داستان نیز در سه مرحله صورت می پذیرد. یعنی درست زمانی که تازه وارد ظروف غذا، صندلی ها و در آخر تخت خواب ها را امتحان می کند، سه خرس باید به خانهٔ شان بازگردند. در داستان «سفید برفی» نیز با چنین مسأله ای روبه رو می شویم. در این داستان هفت پیرمرد کوتوله وجود دارند و دقیقاً در جایی دیگر از داستان خیاط قوی جثه ای با فوت خود هفت مگس را نابود می کند:

قواعدی چنین در قصه ها بسیار متنوع و گوناگونند، به همین دلیل پی ریزی یک قالب خاص و محدود برای افسانه ها و قصه های برجسته ناممکن است. تنها این نظر مطرح نیست که حوادث داستان طی سه مرحلهٔ متناوب رُخ دهند تا با اصول زیباشناسی کاربردی مطابق باشند. البته ممکن است پرسیدهَ شود که با توَجه به تأکید پرینس، اهمیت ترتیب زمانی و ارتباط منطقی میان حوادث داستان چه اندازه است؟ او در بیان این نظر تنها نیست؛ از آن جا که نتایج به دست آمده دربارهٔ ماهیت حکایات یکسان است پرسشهای مشابهی نیز مطرح گردیده است. آرتور، سی، دانتو در کتاب «تحلیل فلسفهٔ تاریخ» (کمبریج، ۱۹۶۵) به این اصل اشاره می کند که حکایات را

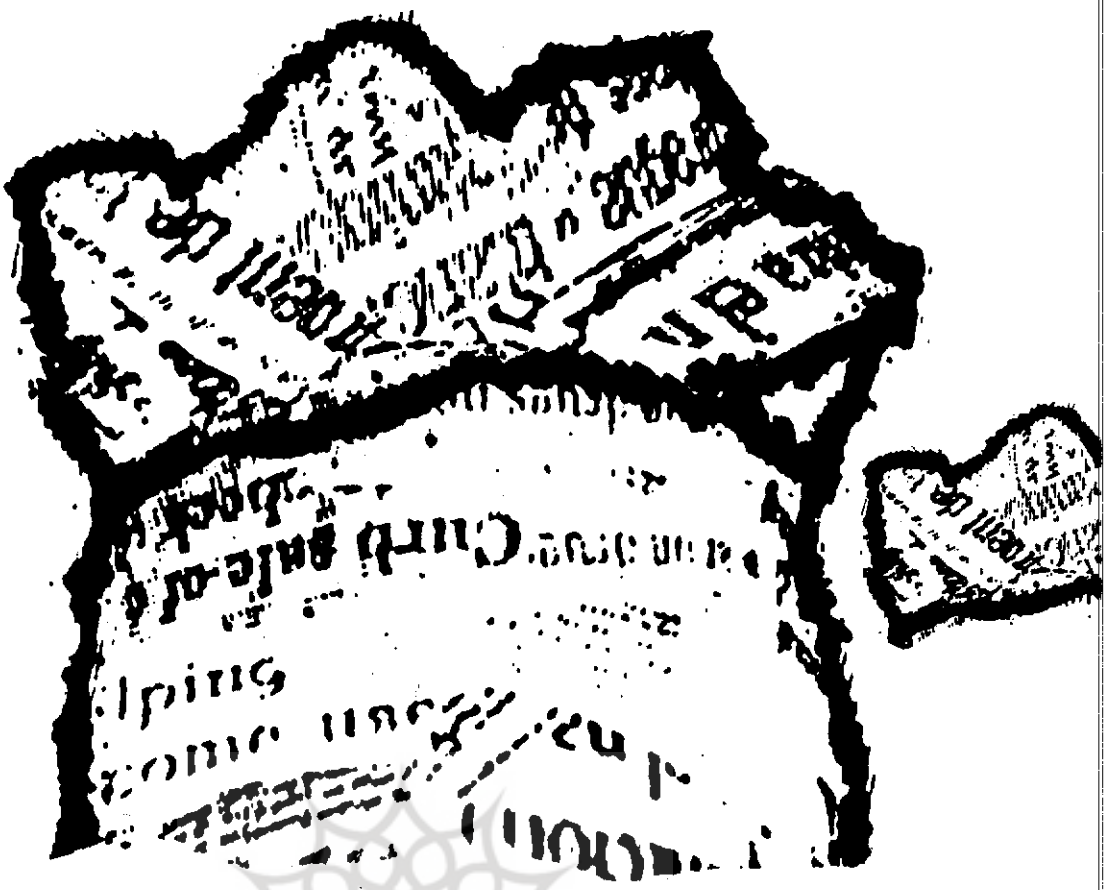


می توان جزئی از مطالب توصیفی دانست. درحقیقت برای آن که بر اثری بتوان نام داستان نهاد، بعضی وقایع باید حذف شوند (صفحه ۱۲ ـ ۱۱). حال، این مسأله مطرح می شود که چه مقدار از این مطالب باید حذف شوند؟ طبق نظر *دانتو* «متون توصیفی» همچون الگویی هستند که از علل و عوامل متفاوت حاصل شده اند. وی انتظار دارد حوادث و وقایع در داستان به شکل منطقی و به ترتیب زمانی تغییر یابند. همچنین عناصر داستان باید ارتباطی منطقی و معقول با یکدیگر داشته باشند. حال آن که حل این معضل فقط به عهدهٔ زبان شناسان معاصر است که از طریق جدل و تحلیل، قواعد دستور زبان و یا مبانی زبان شناسی، تفاوت جملاتی را که به شکل منطقی و قابل درك سازمان بندی می شوند با جملاتی که به شکل تصادفی کنار هم قرار می گیرند، دریابند.

چنین تحقیقات زبان شناسی ای با حکایتها و داستانها، بسیار غیرقابل انعطاف، برخورد می کنند. در صورتی که بعضی از این داستانها با وجود آن که مطالبی از هم گسیخته دارند، خوانندگان علاقه مند را به خود جذب می کنند. در حقیقت یک «قصه» می تواند مضمونی رُمانتیک داشته باشد ولی داستان نمی تواند چنین قالبی را به تصویر بکشد؛ بدین معنی که گاه طرح های کلی داستان و سیر مطالب پیچیده چنان در هم ادغام می شوند که حتی بیش از انتظار نویسندگان این دوره می گردد.

زمانی که مرز معانی لغات و اصطلاحات در حال گسترش هستند نظریهٔ جدید و جامعی نیز در حال شکل گیری است و آن این است که در آغاز راه باید دست کم به بعضی نثرهای کوتاه که شمایلی از داستان کوتاه دارند، اجازهٔ مطرح شدن داد، گرچه این متون فاقد پیرنگ منسجم باشند و یا حداقل تشابهی با پیرنگ داستان ها داشته باشند.

برای نمونه، ممکن است در بسیاری از داستان ها همچون «جانی پنیک و انجیل رؤیایی» نوشتهٔ *سیلویا پلات* و یا «عنکبوت»[۳] نوشتهٔ *جین گاردنر* و یا داستان *فرانتس کافکا* با نام «این لاندارزت»[۴] عناصر متشابه سوررئالیستی در قوانین علل و معلولی وجود داشته باشد و گاه نیز خوانندگان داستان ها به دلیل عدم ارتباط منطقی میان حوادث از درك پیرنگ ناتوانند. *روبرت کوور* در داستان «لـلهٔ بچه» با خلق حوادث کاملاً ساده و ابتدایی توانسته است با روند متناوب وقایع، در داستان تنوعی ایجاد کند که هر یک از این موارد در ذهن شخصیت های داستان به صورت رؤیایی واقع بینانه تجلی می کند. در داستان «لـلهٔ بچه» حوادث سیر منطقی خود را دنبال نمی کنند و ترتیب زمانی به هیچ عنوان رعایت نشده است؛ گویی نویسنده می خواهد ذهن غیرفعال ما را در این زمینه تحریک کند. در چنین مواردی مباحث روان شناختی مطرح می شود و ما در صورت علاقه مندی می توانیم داستان هایی را که دوست می داریم، انتخاب کنیم. داستان «جادهٔ پرپیچ و خم باغ» نوشتهٔ *خورخه لوئیس بورخس* در عین حال که داستانی مخرب است، تا حدودی با پیرنگ داستان های قدیمی همخوانی دارد. این داستان تفاوت های موجود میان داستان های ناقص و کامل را از میان برداشته است، زیرا داستان ها به چند بخش ناهمگون تقسیم شده اند که بدین ترتیب رابطهٔ علت و معلولی ای که در دیگر داستان ها دیده می شود، وجود ندارد. این گونه داستان ها را می توان «ضد داستان» نامید. اما چنین به نظر می رسد که لزوم ارتباط میان چنین داستان هایی با جریان سیال ذهن، امری قطعی است



و به ظاهر اکثر تغییر و تحولاتی که با عرف عمومی در تضاد است به راحتی در سنن قدیمی و عمومی حل می شود.

با توجه به گستردگی مفهوم داستان کوتاه، جمع بندی مجملی دربارهٔ این تعریف انجام می دهیم: تاکنون در این زمینه تعریفهایی دقیق و علمی داده نشده است، چرا که واضح است این سبک ادبی به شکل خالص و خاص وجود ندارد. این نکته را باید در نظر داشت که واگذاشتن هر نثری که شباهت به قصه دارد به منتقدین مُتساهل کاری بی فایده است.

برای مثال همان طور که *آلفرد جی انگزستورم* متوجه شده، افسانه هایی که دربارهٔ دیوها، پریان و خدایان نوشته شده اند و به طور کلی قصه هایی از این قبیل، به ندرت خود را در سطح داستان کوتاه قرار می دهند، زیرا اصولاً چنین افسانه هایی بر رفتارهای درونی انسان ها متمرکز نیستند و چنین ادعایی نیز ندارند. از این رو ما می توانیم بعضی از قسمت های داستان «سلتیک توایلات»[5] نوشتهٔ یت را به راحتی رد کنیم و بر آن خط بطلان بکشیم.

این کتاب مجموعه ای از موهوم پرستی های قومی و شایعات بی اساس است. در داستان *مارتین بابلر* به نام «افسانه های هاسیدیم» نیز با چنین مسأله ای روبه رو می شویم. این داستان نیز جزء «افسانه های لطیفه وار» به شمار می آید. اما تأکید بر این نکته لازم است که آنچه چنین مطالبی را فاقد ارزش می کند فقط مضمون محتوای داستان نیست زیرا این قبیل داستان ها می توانند به مَرور زمانَ کامل تر شوند و به داستان های مورد قبولی تبدیل گردند؛ مانند «افسانهٔ سنت جولین پرستار» نوشتهٔ فلابرت که در نهایت مهارت و هنرمندی به تصویر کشیده شده است و ابعاد و زوایای روح انسان را به طور تمام و کمال در بر گرفته است. در این جا این نکته مطرح می شود که اگر داستان چیزی بیش از وقایع جدا از هم نباشد و چنانچه در داستان، کلامی فاقد صداقت باشد، شخصیتهای داستان در مقابله با حوادث پیش رو فاقد جذابیت های درونی می شوند و درك چنین جاذبه هایی غیرممکن است.

این مطلب با آنچه پیش تر به آن اشاره شد ـ مبنی بر این که احتمالاً حکایات ناهمگون را می توان به عنوان داستان کوتاه دانست ـ منافات ندارد. بنابراین بعضی متون غیر ادبی به دلیل عدم تحرك لازم و عناصر روان شناسی به راحتی قابل شناسایی هستند؛ مانند چهره های معصوم و کسل کنندهٔ بعضی شخصیت های افسانه های اسرارآمیز و وهم انگیز.

در پایان نیز می توان به این نتیجه رسید که این گونه افسانه ها به هر حال با دو دسته از داستان هایی که به آن ها اشاره خواهد شد، به طور کامل تفاوت دارند: یکی آن دسته از قصه هایی که به دلیل شکل و نمای تخیلی و سحرانگیزشان با هم متشابه هستند و دیگر آن گروه از داستانهایی که در جست و جوی همهٔ ابعاد معنوی و دنیوی اند و به همین منظور به مطالب غیرواقعی و دوراز حقیقت رو می آورند؛ همچون داستان «گودمن براون جوان» که جزو داستانهای سمبُلیک به حساب می آید که با به وقوع پیوستن یک دسته حوادث اسرار آمیز تسلیم یک انسان را به شکل مطلق نشان می دهد. □

■ پانویس:

1- Troll's bridge.
2- Goldi locks.
3- Spider.
4- Ein landarzt.
5- Celtic twilight.