

پژوهش زبان و ادبیات فارسی
شماره هفتم، پاییز و زمستان ۱۳۸۵، صص ۵۸-۳۷

هنر شروع داستان در حکایات سعدی و داستان‌های کوتاه غرب

□ مسعود نوروزیان
□□ شادمان شکروی
□□□ افسانه صحتی

چکیده

داستان کوتاه، از نظر فشرده‌سازی و حذف و گزینش، روند تکاملی را طی کرده است که برخی مراحل و نشانه‌های آن، در آثار ناب کلاسیک ادبیات فارسی و شاید برجسته‌تر از همه، گلستان سعدی، دیده می‌شود. هنر آغاز یا به عبارتی انتخاب نقطه آغاز پیش از آنکه در آثار نویسندگان بزرگ امروز تجلی یابد، در حکایات گلستان دیده می‌شود. جایی که انتخاب نقطه شروع مناسب، سبب شده است تا منحنی‌های ادراکی و احساسی در کوتاه‌ترین زمان ممکن بر هم منطبق شده، برداشت ذهنی و حظ حسی به صورت تلفیق شده در سیستم عصبی خواننده پدید آید. در این پژوهش، با نگرشی کالبدشکافانه، نوع آغازهای سعدی با آغازهای نویسندگان برجسته داستان کوتاه جهان مقایسه شده است. در این مقایسه چند عامل اساسی ملاک قرار گرفته؛ از جمله استفاده از هنر حذف و گزینش در آغازها، حذف زمانی، القای باورپذیری از طریق مستندسازی، هنر چینش واژه‌ها، و نوع به کارگیری ریتم برای تعمیق باورپذیری حکایات. نتیجه بررسی نشان داده است که دامنه نبوغ سعدی، به طور غریزی این عناصر را پیش از آنکه ادبیات غرب از طریق اکتسابی در نگارش داستان‌های کوتاه و به ویژه داستان‌های کوتاه موسوم به مینی‌مال، به کار گیرد، در حکایات خود، پوشش داده است.

واژگان کلیدی: آغاز داستان، بررسی ساختاری، داستان کوتاه، حکایات سعدی، گلستان.

mnorouzian@yahoo.com
sshokravi@yahoo.com
Asehatti@yahoo.com

□ استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد گرگان
□□ استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد گرگان
□□□ مربی دانشگاه آزاد اسلامی واحد گرگان

مقدمه

آنچه در نوشته‌های کوتاه، اعم از حکایت، داستان کوتاه و کوتاه کوتاه، قطعات ادبی و از این دست، اهمیت خاص دارد و در واقع دید یک منتقد و یا یک ناظر واقعی باید به طور دقیق به آن توجه کند، مسئله نحوه ورود یا به بیان دیگر آغاز نوشته است. حسن مطلع، که در شعر فارسی، یکی از ملاک‌های قضاوت قرار می‌گرفته و می‌گیرد، به دلایل خاص خود، در نثر فارسی چندان مورد توجه قرار نگرفته است. اما این امر در ادبیات غرب ریشه و دیرینه خاصی دارد و نقطه شروع و نوع شروع یکی از ملاک‌های تشخیص توان و تجربه و استعداد نویسنده است. این امر به ویژه در داستان کوتاه متجلی است. جایی که میدان برای جولان محدود است و همواره باید کلمات را به دقت انتخاب کرد و به دقت چید و درست مانند شطرنج بازی که اگر در آغاز حرکت خود را خوب آغاز نکند، مجبور است پیامدهای فاجعه‌آمیزی را تحمل نماید، می‌بایست حساب شده، بلکه مینیاتوری سخن را آغاز کرد.^(۱)

بدین ترتیب، معمولاً منتقدان و صاحب نظران در بررسی یک داستان کوتاه یا یک قطعه کوتاه مشابه قطعاتی که در گلستان آمده است، برای محک زدن قریحه و قدرت نگارنده روی شروع او دقیق می‌شوند. اینکه از کجا آغاز کرده و اینکه این آغاز می‌توانسته به گونه‌ای دیگر و بلکه بهتر باشد یا خیر. برخی از نویسندگان حرفه‌ای با استعدادی در حد نبوغ این امر را به استادی در آثار خود متجلی کرده‌اند. از آن جمله می‌توان به نابغه داستان‌نویس روس ایساک بابل و همتای دیگر و مشهورتر او آنتوان چخوف اشاره کرد. در میان نویسندگان پیش‌کسوت فرانسوی، نویسنده نام‌آور گی دو موپاسان و در میان نویسندگان آمریکایی ادگار آلن پو و پس از او ویلیام سیدنی پورتر از نظر تسلط به هنر آغاز مثال زدنی هستند. استادی شروع داستان در کارهای ایساک بابل نوعی نبوغ خداداد است. وی در واقع داستان را از بهترین جای ممکن آغاز می‌کند. بدون حشو و زوائد، صریح و در عین حال حساب شده. حتی فردی مانند آ. هنری با همه استادی در تکنیک و تسلط کافی به هنر شروع داستان نمی‌تواند از نظر هنر انتخاب نقطه شروع با بابل برابری کند. آنتوان چخوف، در سال‌های آخر عمر نویسندگی خود، هنر شروع داستان را دریافت و در داستان‌هایی مانند بانو با سگ ملوس با مهارت آن را پیاده کرد. آلن پو این شیوه را با نبوغی همانند بابل به کار می‌برد ولی به دلیل آنکه داستان‌های آلن پو از عمق معنی برخوردار نیستند، با داستان‌های برجسته بابل برابری نمی‌کنند. به همین ترتیب در داستان‌های موپاسان انتخاب‌ها نوسان دارد. در برخی با مهارت یک نویسنده امروزی نقطه شروع گزینش شده و در مواردی با سلیقه خواننده دیروز که تا حدی با معیارهای امروزی تفاوت دارد. ارنست همینگوی را می‌توان یک الگوی شایسته در انتخاب نقطه شروع دانست.

هنر شروع داستان در حکایات سعدی و داستان‌های کوتاه غرب / ۳۹

داستان «در کشوری دیگر»^۱ از این نظر شایسته بحث است. در واقع این داستان به معنی واقعی عالی آغاز شده است و به خصوص ظرایف پنهانی که در ساختن بند نخست به کار رفته آن را به یک اثر هنری ناب بدل کرده است. این هنرمندی در ادامه داستان ضعیف می‌شود و رنگ می‌بازد. نمی‌توان بر نویسنده خرده گرفت چون این شاید به نوعی روال طبیعی داستان باشد، اما جای تعجب دارد که در محدود تحلیل‌هایی که در مورد آثار همینگوی به زبان فارسی نوشته شده و یا ترجمه شده است به این هنر واقعی اشاره نشده است.^۲

چنان که ذکر گردید، بر خلاف شعر، در بررسی نثر فارسی کمتر بدین گونه مقولات پرداخته شده است و اساساً نویسندگان قدیم و حتی جدید ایران، با این گونه وسواس‌ها و تحلیل‌ها میانه‌چندانی نداشته و ندارند. اما به‌رغم این موضوع نباید تصور کنیم که شکوه انتخاب نقطه شروع، مختص ادبیات غرب است. این ادعا اگر مطلق فرض شود، نوعی تخطئه ادبیات ناب فارسی است. توجه به قطعه زیر که از کلیات عبید زاکانی انتخاب شده است می‌تواند آموزنده باشد:

جمعی قزوینیان به جنگ ملاحده رفته بودند. در بازگشت هر کس سر ملحدی بر نیزه کرده و می‌آورد. یکی پای بر چوب کرده بود. پرسیدند این را که کشت گفت من. گفتند چرا سرش نیاوردی گفت تا من برسیدم سرش برده بودند! (عبید زاکانی، ۱۳۷۶: ۲۱۶).

نمونه‌های زیر از قطعات خاص اروتیک یا -ظاهراً- رکیک عبید زاکانی نیست. وی در طنزهای اروتیک خود قطعات شکوه‌مندتری دارد. جایی که هنر تصویر سازی و حس برانگیزی در آغاز داستان خود را جلوه می‌دهد و به نوعی با ترفندهای ساختاری سعدی پهلو می‌زند: خراسانی به جنگ شیر رفته بود. نعره می‌زد و تیز می‌داد. گفتند چرا نعره می‌زنی گفت برای آن که شیر بترسد. گفتند چرا تیز می‌زنی گفت برای آنکه خود نیز می‌ترسم! (همان: ۲۲۷).

شیرازی در مسجد بنگ می‌پخت. خادم مسجد بدو رسید، با او در سفاهت درآمد. شیرازی در او نگاه کرد. شل بود، و کل و کور. نعره‌ای بکشید. گفت ای مردک، خدا در حق تو چندان لطف نکرده است که تو در حق خانه او چندین تعصب می‌کنی! (همان: ۲۲۲).

به نظر می‌رسد که آغازهای استادانه عبید زاکانی بیشتر در قطعات کوتاه او نمود می‌یابد و در قطعات بلندتر این امر تا حدی مخدوش می‌شود به ویژه اینکه در قطعات بلند وی به‌رغم مهارت فنی گاه ضعف‌های اساسی مشاهده می‌گردد (طبیعی است که ملاک قضاوت در زمان حاضر است و نه قرن هشتم هجری).

1. In another countries.
2. Starting Point.

تحلیل ظرایف آغاز حکایت‌های سعدی در یک حکایت

برای درک هنر سعدی در انتخاب نقطه شروع^(۳) به یکی از حکایات گلستان می‌پردازیم. این حکایت هرچند از بسیاری جهات شایسته توجه است؛ از نظر هنر آغاز داستان در میان دیگر حکایات گلستان چندان برجسته به نظر نمی‌رسد. در واقع در مقایسه با دیگر حکایات آغازی معمولی دارد. اما همین حکایت نه چندان برجسته نیز در کالبد شکافی سطحی واجد خصوصیتی است که هنر سعدی را نشان می‌دهد.

عابدی را پادشاهی طلب کرد. اندیشید داروی قابل بخورم مگر ارادتی را که در حق من دارد افزون شود. آورده‌اند که داروی قاتل بخورد و بمرد (گلستان، ۱۳۸۳: ۷۱).

روی نخستین جمله، با به عبارتی همان نقطه آغاز حکایت، متمرکز شویم:
عابدی را پادشاهی طلب کرد...

نوع آغاز از مقوله آغازهای خبری است. به نوعی عرضه اطلاعات است و یا عرضه اطلاعات بر دیگر وجوه آن نظیر زیبایی آفرینی یا حس برانگیزی رجحان دارد. در ظاهر آنچه از این جمله در ذهن تداعی می‌شود مفهوم ساده‌ای است که در قالب همین جمله خلاصه می‌گردد: عابدی را پادشاهی طلب کرده است. اما غیر از داده‌های آشکار، اطلاعات پنهان نهفته نیز وجود دارد که به قرینه مستفاد می‌شود. در این جمله نکات زیر به طور عیان قابل برداشت است:

۱. عابدی در حکایت وجود دارد.
 ۲. پادشاهی در حکایت وجود دارد.
 ۳. پادشاه روزی عابد را به حضور فرا می‌خواند.
- اما اطلاعات زیر از طریق لایه‌های پنهان اطلاعاتی حکایت قابل برداشت است:
۱. عابد به زهد مشهور است (پادشاهان افراد گمنام را به حضور نمی‌خوانند).
 ۲. عابد از زمره افراد مزور است (به قرینه جمله بعدی).
 ۳. پادشاه ذکر عابد را شنیده است (به دلیل طلب کردن او).
 ۴. پادشاه خواسته است که عابد برای او دعا کند (طلب کردن عابد از سوی یک مقام سیاسی بی‌دلیل نیست).
 ۵. عابد میدان را برای رسیدن به دستاوردهای مادی خود آماده دیده و آماده خیز برداشتن است (به قرینه جمله بعدی).
 ۶. نوعی طنز در کار سعدی وجود دارد که ظریف است ولی قابل استنباط. سعدی چنین شخصیتی را عابد می‌خواند. این شخصیت مزور و منافق را (لقب دیگری در جمله و جملات دیگر نیامده).
- اشاره شد که این قطعه در مقایسه با دیگر حکایات گلستان از نظر ظرافت‌های کلامی،

سوای عرضه اطلاعات چندان برجسته نیست. با این حال در مورد بازی‌های کلامی این قطعه که چندان هم بازی کلامی ندارد می‌توان سؤالاتی را مطرح کرد. به عنوان نمونه چرا سعدی از واژه عابد، برای تأکید بیشتر در ابتدای جمله استفاده کرده است؟ وی می‌توانست حکایت را به صورت دیگری بیان کند (پادشاهی گفت عابدی به نزد او برود... پادشاهی عابدی را طلب کرد... آمده است که پادشاهی عابدی را طلب کرد... آورده‌اند که عابدی را پادشاه به حضور خواند). طبیعی است آوردن واژه عابد در ابتدای جمله نخست یک قطعه کوتاه برای محور قرار دادن او به عنوان شخصیت اصلی مهم است. هرچند ظریف و شاید غیر قابل اغماض است. اگر مطابق الگوی دستور زبان فارسی فاعل، یعنی پادشاه را در ابتدای جمله قرار دهیم، توجه ذهنی به سمت وی معطوف خواهد گردید:

عابدی را پادشاهی طلب کرد، اندیشید
پادشاهی عابدی را طلب کرد. اندیشید...

با آوردن پادشاه در ابتدای جمله دیگر بار در ابتدای جمله دوم به قرینه و یا مستقیم ناچار به آوردن کلمه عابد هستیم. این نوعی استفاده اضافی از کلام را به عهده دارد و ظاهراً با اقتصاد تفکر سعدی نمی‌خواند.

عبارت طلب کردن در این جمله قابل توجه است. معمولاً این عبارت ثقیل کمتر در آن واحد و فی‌البداهه به ذهن متبادر می‌شود. بسیار راحت‌تر است که عبارات دیگری آورده شود (به حضور خواست... به حضور خواند... به نزد خود خواند... خواست... خواند... فراخواست... فراخواند... بار داد...):

پادشاهی عابدی را به حضور خواند.
پادشاهی عابدی را فراخواند.
پادشاهی عابدی را بار داد.
پادشاهی عابدی را فراخواست.
پادشاهی عابدی را به نزد خود خواند.

به نظر می‌رسد که این عبارات هرچند ظریف‌اند، ولی زیبایی و روانی طلب کرد را ندارند. ضمن اینکه در واژه طلب کردن نوعی اضطراب وجود دارد که با آنچه در موارد قبل در مورد نیاز پادشاه بدان اشاره شد همخوان است. فراخواندن یا بار دادن یا فراخواستن و غیره می‌تواند در خود مفهوم اضطراب درونی نداشته باشد، اما طلب همواره با نوعی نیاز درونی همراه بوده است و این با اندیشه عابد دال بر اینکه حال که پادشاه این‌قدر به من نیاز دارد و این قدر مرا به حساب می‌آورد پس من هم داروی قابل بخورم که ... همخوان است.

یک نکته ظریف دیگر اینکه، با قدری وسواس شاید بتوان گفت فعل طلبید می‌تواند

جانشین فعل بلندتر طلب کرد شود. نوعی صرفه جویی در کلام که با روح هنری سعدی سنخیت دارد، هم طلب کردن را در خود نهفته دارد و هم کوتاه‌تر است. پس چرا سعدی عبارت طلب کردن را آورده است؟

عابدی را پادشاهی طلب کرد...

عابدی را پادشاهی طلبید...

اینکه طلبیدن و طلب کردن از نظر دستور زبان و قواعد سخن چه تفاوت‌هایی دارند به جای خود و اینکه احتمال دارد گفته سعدی برای ما جا افتاده باشد و فی نفسه تفاوت محسوسی بین این دو وجود نداشته باشد و یا حتی واژه طلبید شایسته‌تر باشد نیز به جای خود. اما قضاوت حسی و مبتنی بر اصول زیبایی شناختی و موسیقی کلام، نشان می‌دهد در این عبارت طلب کردن از طلبیدن زیباتر به نظر می‌رسد. نوعی زیبایی و وقار آفرینی نامرئی که بیشتر در مقوله ذوق قابل تفسیر است تا قواعد صرف و نحو. این گونه ایجاد زیبایی نامرئی در آثار سعدی فراوان دیده می‌شود. در بیت زیر سعدی از واژه ثقیل عربی «قبل» به جای «دست» استفاده کرده و دلیلی برای این کار وجود نداشته الا به رخ کشیدن ملایم و ملیح و متین تسلط خویش بر گنجینه کلمات و گزینش شایسته‌ترین آنها:

زهر از قبل تو نوشدارو فحش از دهن تو طیبیات است

(سعدی، ۱۳۸۳: ۳۷۹).

جز ظرایف واژه‌گزینی و ترتیب واژه‌ها، در این حکایت صراحت سعدی قابل توجه است. در حکایت مشهوری که از عبید زاکانی نقل شد (شیرازی در مسجد بنگ می‌پخت...) نوعی شروع عالی برای ورود به عرصه داستان دیده می‌شود. خواننده از خود نمی‌پرسد شیرازی کیست و در مسجد چه می‌کند و چرا در مسجد بنگ می‌پزد و آیا ممکن است کسی در مسجد به چنین کاری دست زند و مورد تعرض قرار نگیرد و ... اینها همه مسائلی است که باید در یک اثر هنرمندانه و متکی بر نظام علی و معلولی برای آن پاسخ پیدا کرد ولی انتخاب استادانه شروع داستان و همراه کردن آن با هنر استفاده از ریتم ضرباهنگ تمام این سؤال‌ها را از ذهن خواننده دور می‌کند و او را به فضای داستان پرتاب می‌کند. به عبارت دیگر خواننده این همه غرابت را می‌پذیرد و باورپذیری تقویت شده در او قوه نقد او را فلج می‌کند^(۳).

در حکایت مذکور صراحت سعدی معقول‌تر است؛ چون حکایت قابل باور است و کوتاهی و فشرده‌گی بیان قابل توجه است. چگونه می‌توان این سوالات را در قالب یک نیم سطر و متشکل از چند کلمه (پنج یا شش کلمه) پاسخ گفت:

عابدی وجود دارد که به زهد و تقوا شهره است. ولی از مقوله افرادی است که چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند. به هر حال آوازه شهرت این عابد نه تنها در شهر، بلکه در

کشور پیچیده است. برای پادشاه گرفتاری سختی پیش می‌آید. مشوش می‌شود و با اطرافیان شروع به مشورت می‌کند. نهایتاً نشانی عابد را به او می‌دهند و اینکه فلان زاهد است فلان است و فلان. پادشاه امر می‌کند که وی را به سرعت به نزد او بیاورند. این خبر را به شهر محل سکونت عابد و به او می‌رسانند و وی غرق شغف می‌شود و احساس غرور می‌کند. بعد به فکر فرو می‌رود که چطور است... .

در این متن حدود هشتاد و هفت کلمه به کار رفته است. در متن گلستان با احتساب علامت مفعول بی‌واسطه، پنج کلمه به کار رفته است. به عبارتی از نظر بیان اطلاعات آغاز سعدی مسئولیت رساندن هر پانزده و چهار دهم کلمه به عهده یک کلمه گذاشته شده است و از این نظر این کلمات باید با نهایت دقت انتخاب شوند. یک لغزش در انتخاب کلمات کافی است که بار امانت نتواند کشیده شود و کلمات به کار رفته نماینده شایسته‌ای نباشند و لذا از عمق مفهوم یا از زیبایی و رسایی کلام کاسته شود.

قطعه دیگری را در نظر بگیریم:

یکی از بندگان عمرولیث گریخته بود. کسان در عقبش برفتند و باز آوردند... (گلستان،

۱۳۸۳: ۵۱).

این جمله از نظر هنر آغاز به مراتب از قطعه قبل درخشان‌تر است. این قطعه مربوط به حکایتی است که از نظر حجم از حکایت قبل طولانی‌تر است و سعدی میدان بیشتری برای تفصیل داشته است. با این حال همه آنچه مربوط به این بخش حکایت بوده بیان شده است و دیگر حرفی برای گفتن باقی نمانده است. خواننده هر آنچه باید در مقدمه مطلب و پیش از ورود به بخش اصلی مطلب گفته شود، همه را در یک سطر در می‌یابد و سخن ناگفته‌ای برایش باقی نمی‌ماند. مقدمه چینی‌های طولانی مربوط به ماجرای فرار غلام و حوادث قبل و بعد از آن تماماً حذف می‌شود و در یک فشرده‌سازی استادانه در یک سطر جای می‌گیرد. اصل ماجرا از این پس ادامه می‌یابد. غیر از آن:

۱. آوردن اسامی مشهور و استناد حکایات به ایشان نوعی تقویت باورپذیری در خواننده است. نویسندگان امروزی از این ترفند استفاده کامل می‌کنند. بعید به نظر می‌رسد که در زمان عمرولیث چنین اتفاقی افتاده، سعدی آن را شنیده و روایت کرده باشد. اگر چنین باشد روایت مستند نکرده است. استفاده از اسامی افرادی مانند عمرولیث، بر باورپذیری حکایت می‌افزاید. همان گونه که عبید زاکانی با استناد حکایات خود به اشخاص شناخته شده، بر باورپذیری آنها می‌افزود. مارکز نیز برای باورپذیری خواننده وقایع فراواقعی را در لابلاي مستندات دقیق تاریخی قرار می‌دهد.^(۴)

۲. می‌توان از خود پرسید واژه کسان چگونه به ذهن سعدی رسیده است. در سایر حکایات

گلستان و هنگامی که از شاه و اطرافیان او صحبت می‌شود از واژه کسان استفاده نمی‌شود. چگونه است که در این حکایت به جای بسیاری عبارات دیگر که سریع‌تر و صریح‌تر به ذهن می‌رسند از این واژه استفاده شده:

خادمان در عقبش... سپاه در عقبش... غلامان در عقبش... فرمود در عقبش برفتند و ... چاکران در عقبش... یاران در عقبش... سپاه در عقبش... در عقبش برفتند و بیاوردند... برفتند و بیاوردندش...

شاید عادت باشد و شاید به نوعی تمرین و تکرار در ذهن لغات را حک کرده است. اما به نظر می‌رسد واژه کسان بسیار انتخاب شده است. نوعی هنر انتخاب بهترین و در عین حال مهجورترین واژه که بند نخست را غیر از عرضه اطلاعات با عنصر زیبایی شناختی کلام تزیین کرده است.

برای درک شایسته مطلب، باید به نمونه‌هایی از هنر نویسندگان بزرگ داستان کوتاه در نگارش بندهای نخست داستان یا به عبارتی نقطه شروع، اشاره کنیم. تحلیل کالبد شکافانه شاهکارهای این نویسندگان که عمدتاً بینانگذاران داستان کوتاه مدرن محسوب می‌شوند، هنر نابغهای به نام سعدی در قرن هفتم هجری را برجسته‌تر نشان می‌دهد.

نگاهی به ویژگی‌های نقاط آغاز در داستان‌هایی از چخوف، بابل و آلن پو

بانو با سگ ملوس، داستان برجسته آنتوان چخوف، چند قرن پس از سعدی نوشته شده است. بانو با سگ ملوس، محصول دوران پختگی اندیشه و تکنیک چخوف است. مقایسه داستان‌های جوانی و اواخر زندگی او نشان از یک سیر جهش‌وار در درک رموز نگارش داستان‌های کوتاه دارد. سیری که معلول تلاش و ممارست جدی است، حتی به مراتب بیش از آنکه از صیقل خوردن اندیشه و بینش اجتماعی و مطالعه و تفکرات علمی و ادبی نشئت گرفته باشد.^(۵)

چخوف در نوشتن متکی بر الهام، مکاشفه آنی و ناخودآگاه نبوده است. چنان که خود اذعان دارد، پیشرفت او معلول ممارست و رنج بوده است. به هر حال اوج هنر او در داستان‌هایی نظیر بانو با سگ ملوس قابل مشاهده است. داستان‌هایی که مشخص نیست چه اندازه روی آن وقت صرف شده و تا چه حد بازنویسی و حک و اصلاح گردیده تا به صورتی که پیش روی ماست، بدل شده است. دقت در داستان نشان می‌دهد که داستان معلول تراوش اندیشه‌های شورانگیز یک نویسنده خلاق، در ساعاتی محدود و سرشار از شور و جذب نیست، بلکه ثمره تمرین و دوباره نوشتن بسیار است. اگر چخوف داستان اسقف را مدت پانزده سال در کارگاه ذهن خود تراش می‌داده و برای ریختن آن قالب از پی قالب عوض می‌کرده است، بی‌تردید بانو با سگ

ملوس به ممارستی بیش از این نیاز داشته است؛ به یک تلاش پی‌گیر برای یادگیری و پیاده کردن فن نگارش داستان‌های مدرن. داستان‌هایی که امروز نیز در آسمان ادبیات مدرن می‌درخشند و هر نویسنده نوگرایی آرزوی نوشتن آنها را دارد.^(۶)

اما در پاسخ اینکه چرا چنین است، می‌توان به تشریح داستان پرداخت و در قالب اجزای جداگانه به طور انتزاعی داستان را بررسی نمود. در این مختصر، بخش کوچکی از داستان یعنی بند نخست آن را بررسی می‌کنیم. این بند بسیار خوب و حساب شده نوشته شده است و ترجمان خلاقیت و پیشرو بودن چخوف است و برای بیان هنر و در عین حال ممارست و رنج چخوف ارائه این نمونه می‌تواند حتی پیش از بررسی کلی و سطحی داستان مفید فایده باشد: همه از کسی صحبت می‌کردند که به تازگی در گردشگاه ساحلی دیده شده بود. خانم با سگ کوچک. دمیتری دمیتریچ گوروف، که دوهفته‌ای بود به یالتا آمده بود و دیگر با راه و رسم زندگی آنجا خو گرفته بود، رفته رفته به آدم‌های تازه وارد علاقه نشان می‌داد. از روی صندلی خود در جلوی کافه ورنه چشمش به زن جوانی افتاد که کلاه بره به سر داشت و در امتداد گردشگاه ساحلی قدم می‌زد. زن گیسوان بور داشت، چندان بلند بالا نبود و به دنبالش سگ پشمالوی سفیدی با پاهای کوچک دوان دوان حرکت می‌کرد (چخوف، ۱۳۶۳: ۲۳۷).

چنان که ذکر گردید و البته مشهود است، این بند بسیار خوب و در واقع استادانه نوشته شده است. نویسندگان حرفه‌ای در کارگاه‌ها و کلاس‌های داستان‌نویسی طرز نگارش بند نخست یا به عبارتی مهم‌ترین بخش داستان را فرا می‌گیرند. اینکه چگونه با استفاده از آغازهای نمایشی یا حادثه‌ای یا مهیج و یا حس برانگیز خواننده را به داستان جلب کنند. اما روی سخن در اینجا با این ترفندها نیست. اساساً مسئله‌ای به نام آغاز سرگرم کننده یا گیرا مد نظر نیست، بلکه نوعی هنر گزینش و حذف استادانه مد نظر است. نوعی خلاقیت در انتخاب واژه‌ها و به ویژه حذف کلیه فضاهای غیرضروری در داستان.

داستان به این ترتیب شروع می‌شود:

همه از کسی صحبت می‌کردند که به تازگی در گردشگاه دیده شده بود. خانم با سگ کوچک. دمیتری دمیتریچ گوروف، که دوهفته‌ای بود به یالتا آمده بود و دیگر با راه و رسم زندگی آنجا خو گرفته بود، رفته رفته به آدم‌های تازه وارد علاقه نشان می‌داد. این جملات ظاهراً ساده، ولی از نظر نوع انتقال اطلاعات جالب توجه‌اند. نوعی برش سریع و قاطع برای انتقال داده‌های ضروری به خواننده. اما در همین دو جمله اطلاعات کافی برای ورود سریع و بدون انحنا و اعوجاج خواننده به داستان گنجانیده شده است. به عنوان مثال خواننده با مطالعه همین دو جمله به نکات زیر پی می‌برد:

۱. بانویی یا زنی در داستان وجود دارد.

۲. این زن جوان و البته زیباست (زن‌های میانسال و زشت هم می‌توانند سگ ملوسی با خود داشته باشند ولی حتی در این صورت همه مردم شهر از آنها صحبت نمی‌کنند! در نسخه ترجمه شده سیمین دانشور این مقدمه به شکل دیگری ترجمه شده است که شاید با وضوح بیشتری این نکته ظریف را نشان دهد: «چو افتاده بود که در شهر چهره جدیدی دیده شده است. بانو با سگ ملوس... هنر مترجم در استفاده از عبارت به ظاهر عامیانه «چو افتاده بود»، جالب توجه است. این واژه نکته مورد نظر را عمیق‌تر جلوه می‌دهد).

۳. زن مورد نظر متشخص و البته دارای همسر است (برای دختران از واژه بانو یا خانم استفاده نمی‌شود و البته مردم برای زن‌ها یا دختران جلف از الفاظ کنایی و در عین حال احترام‌انگیزی نظیر بانو با سگ ملوس یا خانم با سگ ملوس استفاده نمی‌کنند. ضمن اینکه این افراد در شهر مورد صحبتی احترام‌انگیز قرار نمی‌گیرند. اگر بنا بود صحبت در مورد این بانو یا خانم از مقوله صحبت‌هایی باشد که در مورد زنان نه چندان عقیف به کار می‌رود، البته گوروف که زمینه ذهنی پیدا کرده بود به این شکل وارد کار نمی‌شد و با شروعی مودبانه و احترام‌انگیز باب آشنایی را باز نمی‌کرد).

۴. مردی در داستان وجود دارد.

۵. این مرد برای تفریح به شهر آمده است. (دمیتری دمیتریچ گوروف که دو هفته‌ای بود به یالتا آمده بود...).

۶. بدین ترتیب زمینه مناسب شیطنت مرد است. (در نسخه ترجمه خانم دانشور آمده است: «دمیتری دمیتریچ گوروف که دو هفته‌ای بود به یالتا آمده بود و دیگر درست و حسابی حوصله‌اش سررفته بود...»).

۷. مرد از نوع مردان عمیق، اهل تحقیق و مطالعه نیست. مردی است اهل زندگی و سرگرمی (دمیتری دمیتریچ گوروف که دو هفته‌ای بود به یالتا آمده بود و دیگر با راه و رسم زندگی در آنجا خو گرفته بود، رفته رفته به چهره‌های تازه علاقه نشان می‌داد).

۸. میان زن و مرد ماجرای روی خواهد داد.

۹. شروع ماجرا در یالتا است. اینکه اوضاع مکانی، سبب ایجاد اتمسفر خاصی در داستان خواهد شد یا خیر برای خوانندگان ایرانی مشخص نیست. به احتمال قوی باید چنین باشد. اما به هر حال به دلیل غرابت مکان در این خصوص نمی‌توان اظهار نظر کرد.

برای نویسندگان مبتدی و خوانندگانی که هنوز مراحل آغازین را در درک ظرایف داستان کوتاه می‌گذرانند، این نوع انتقال مینیاتوری و واژه به واژه اطلاعات، شگفت‌انگیز است. اما در داستان‌های امروزی، داستان‌هایی که اعتبار جهانی دارند و با اسلوب مدرن نوشته می‌شوند، این نوع به کارگیری واژه‌ها و مفاهیم متداول است. از جمله داستان‌هایی که با این شیوه نوشته

شده‌اند می‌توان به *شام خانوادگی* از کازو ایشی گورو، *عمو ویگیلی* در *کانک تی کت* و *دهانم زیبا چشمان سبز* از ج. د. سالینجر، *آن سوی خیابان* از جان آلدایک، *دی گراسو* و *گی دومو* پاسان از ایساک بابل، *شرل* از وایت برنت، *ذوق زبان* از آن تایلور، و نمونه‌های دیگر اشاره کرد. داستان‌های نویسندگان دهه بیست و سی قرن بیستم آمریکا و دهه پنجاه فرانسه نظیر *شروود آندرسن*، *گرترود استاین*، *میشل دتون*، *ژان فروستیه*، *ارنست همینگوی* و غیره نیز تا حد قابل توجهی از همین الگو پیروی می‌کرده است. به این ترتیب این نوع نوشتن، نکته جدید و بدیعی در ادبیات مدرن نیست ولی هنر *چخوف* به عنوان آغازگر این شیوه، قابل تحسین است. ^(۷) این نوع مینی‌مالیسم در نویسندگان معاصر او، حتی نویسندگان روس نظیر *تولستوی* و *گورکی* مشاهده نمی‌شود. داستان‌های این دو از نظر تکنیک، در مقایسه با داستان‌های *چخوف* و با معیارهای امروزی، چندان برجستگی ندارد. گو اینکه البته در زمان خود و از پاره‌ای جهات به خصوص اندیشه و درونمایه، امروزه نیز آثار برجسته‌ای محسوب می‌شود. این امر عمدتاً به این دلیل بوده است که *چخوف* یک کوتاه‌نویس حرفه‌ای بوده و *تولستوی* و *گورکی*، بیشتر به رمان گرایش داشته‌اند. به ویژه *تولستوی* که به طور کامل قدرت و اندیشه و شیوه کاری یک رمان نویس را دارد. به طور بدیهی درک ظریفی که *چخوف* در کار خود به کار می‌برده مستلزم رعایت نکاتی بوده که از عهده یک کوتاه‌نویس حرفه‌ای بر می‌آمده و رمان‌نویسان کمتر قادر به درک و رعایت آن بوده‌اند. برخی و در واقع بسیاری از این نکات به مقوله تجربه برمی‌گردد. نوعی کشف و شهود که شاید بیان آن دشوار باشد. اما صرفاً به مدد تجربه و کار مداوم قابل دستیابی است. آغاز داستان بانو با *سگ ملوس*، به طور کامل تجلی کشف و شهودهای یک کوتاه‌نویس حرفه‌ای است. هنری که رمان‌نویسان معمولاً از آن بی‌اطلاع هستند و البته به اقتضای وضعیت حاکم بر رمان، ضرورتی نیز ندارد تا از آن آگاهی داشته باشند.

در سنوات بعد تنها یک نویسنده گمنام روس توانست در هنر استادی در نگارش آغاز داستان از *چخوف* فراتر رود و آن نابغه داستان‌نویسی روس یعنی *ایساک بابل* است. هر چند مقایسه این دو به دلیل تفاوت‌های اندیشه و ساختار داستان‌ها، کار درستی نیست، در یک نگرش کلی و صرفاً برای ادای مطلب می‌توان از جهاتی *نبوغ بابل* را در درک هنر استفاده از واژه‌ها و ترتیب آنها، از *چخوف* بالاتر دانست. ^(۸)

قطعه زیر نخستین بند داستان *دی گراسو*، اثر *ایساک بابل* است. *نبوغ بابل* در گزینش صریح و قاعده‌مند نقاط کلیدی و ترسیم مسیری بسیار کوتاه ولی در عین کمال تحسین‌برانگیز است:

چهارده سال داشتم و عضو بی‌باک فروشنده‌گان بلیت تئاتر بودم. ارباب من مشتری همیشگی نمایش و آدم پشت هم‌اندازی بود که مادرزاد اخم‌هایش در هم بود. نیک شوارتس نام

داشت. من در آن سال‌های شومی که اپرای ایتالیا سر از اودسا در آورد به خدمت او در آمدم. مدیر اپرای ما به راهنمایی منتقدان روزنامه محلی تصمیم گرفت آنسلمی و تیتو روفو را که هنرمندان مهمان بودند، دست به سر کند و با اعضای یک گروه تئاتر به کارش ادامه دهد. با این کار به سختی کیفر دید؛ ورشکسته شد و ما را نیز ورشکسته کرد. چالیاپین قول داد کارها را رو به راه کند ولی برای هر اجرا سه هزار چوب می‌خواست. این بود که به سراغ دی گراسوی سیسیلی که در کار تراژدی دستی داشت رفتیم. دار و دسته دی گراسو با گاری‌هایی که پر بود از بچه‌ها، گربه‌ها و قفس‌هایی که در آن‌ها پرندگانی ایتالیایی بال و پر می‌زدند و جست و خیز می‌کردند به هتل وارد شدند. نیک شوارتس نگاهی به این گروه کولی انداخت و قاطعانه گفت: بچه‌ها، این آشغال‌ها خریدار ندارند (بابل، ۱۳۸۴: ۲۸۶).

قطعه کوتاه است ولی سخن ناگفته‌ای ندارد. بابل در یک یا دو بند هر آنچه باید گفته شود گفته است و در عین حال حال و هوای حسی داستان خود را به طور کامل به خواننده القا کرده است. وی علاوه بر گزینش کلیدی‌ترین جملات، از نظر ریتم نیز بسیار حساب شده کار کرده است. چنان که می‌دانیم در ادامه داستان، به نوعی صحنه فراواقعی، نوعی حرکت ظاهراً غیر قابل باور برخورد می‌کنیم. دی گراسو در اوج هیجان در صحنه نمایش به پرواز در می‌آید. پروازی واقعی که کلک یا بازی نمایشی در آن نیست. در حالت عادی خواننده به هیچ وجه چنین پدیده عجیب و غیرقابل باوری را نمی‌پذیرد. شاید در رمان و در یک تلاش پی‌گیر و با مقدمه‌چینی مناسب و در حد لازم بتوان او را مجاب کرد. اما در داستان کوتاه این ترغیب به پذیرش دشوار و بلکه محال است. داستان در کل چیزی در حدود هفت صفحه است و فاصله میان شروع داستان و پرواز دی گراسو دو یا سه بند بیشتر نیست. اما با کمال تعجب خواننده همه چیز را باور می‌کند. شکی نمی‌کند و حتی از خواندن داستان لذت می‌برد. داستانی که در فضای غیر عادی و سوررئالیستی هم نوشته نشده و از نظر لحن و گفتار کاملاً عادی است.

در واقع بابل در دی گراسو به نوعی گزینش کاملاً حساب شده از نقاط لازم برای ترسیم منحنی دست زده است. نقاط انتخابی بابل، محل تلاقی و بلکه انطباق چند منحنی به ظاهر انتزاعی هستند که ترسیم هر یک به طور کامل و تاثیرگذار در سیستم عصبی به گزینش نقاط نمونه‌ای خاص خود نیاز دارد. وی با انتخاب کلیدی‌ترین واژه‌ها و تعابیر، در واقع با حذف استادانه تمامی نقاط غیر ضروری، نه تنها در عرضه اطلاعات و به بیانی ترسیم منحنی ادراکی در ذهن خواننده موفق عمل کرده است، بلکه در ترسیم نوعی منحنی حسی موزون و با معنی، نوعی ایجاد نظم در تأثرات احساسی خواننده و ایجاد نوعی حس خاص، حسی که او را از درک و پافشاری روی نقاط مبهم داستان باز می‌دارد، به اوج کامیابی رسیده است. به بیان دیگر محدوده کلام بابل نقاط انتخابی، محل تلاقی و بلکه تطابق چند منحنی به ظاهر متمایز و دارای

مختصات جدا بوده‌اند. منحنی‌هایی که در ترسیم و تطابق آنها از حداقل نقاط لازم استفاده شده است.^(۹)

این گونه‌گزینش را به نوعی می‌توان انقلاب در عرصه نثر تصور کرد. نوعی نوع‌آوری بدیع که بی‌شک ریشه در نبوغ نویسنده دارد. متأسفانه جامعه ادبی ما نسبت به هنر بابل بی‌اعتناست و این جای شگفتی دارد. نویسندگان مبتدی و حتی نویسندگان حرفه‌ای ولی نه با نبوغ بابل برای رسیدن به این اهداف، برای ترسیم منحنی‌های مورد نظر خود، خطاهای آشکاری مرتکب می‌شوند. معمولاً صفحات مکرری را سیاه می‌کنند و به عبارتی نقاط بیش از حد لزومی را به کار می‌گیرند. گاه نیز در صورت رعایت ایجاز، انتخاب ایشان سنجیده نیست و حداقل در ترسیم کامل یکی از منحنی‌ها یا در انطباق آن‌ها به طور کامل ناکام می‌مانند. نقاط انتخابی بابل شاید به نوعی دقیق‌ترین نقاط ممکن و کانون تلاقی منحنی‌های ذهنی و حسی ناشی از تجارب اجتماعی انسانی باشد. جایی که خاطرات و تأثرات حسی ناشی از تداعی آنها بر هم انطباق می‌یابند و هنر مفهوم واقعی خود را پیدا می‌کند.

نمی‌توان در خصوص منتخب داستان‌های کوتاه از هر دریچه و با هر سلیقه‌ای نگرست و آثار استاد مسلم و نابغه بی‌بدیل این عرصه، یعنی ادگار آلن پو را نادیده گرفت. اگر بپذیریم که مویسان از جهاتی در پرداخت داستان کوتاه خلاقیتی در حد استادی به خرج داده است، ترفندهای ساختاری آلن پو در جهات دیگر به شاهکار شبیه است. عده زیادی، این ادعا را به فضای خاص داستان‌های پو و مضامین غریبی که وی در نوشته‌های خود مورد استفاده قرار داده، مرتبط می‌دانند و متأسفانه خلاقیت‌های او در تکنیک را نادیده می‌گیرند. واقعیت آن است که قضاوت در مورد وجوه برجسته هنر پو می‌بایست همه‌جانبه باشد. اغراق‌آمیز نیست اگر گفته شود ترفندهای فنی و ساختاری پو اگر بر خلاقیت وی مضمون‌سازی و آفرینش فضاهای وهم‌آلود و به بیان متداول گوتیک برتری تاثیر نداشته باشد، به هیچ روی کم از آن ندارد.

بشکه آمونتیلا دو از جمله آثاری است که پو در پرداخت ساختاری آن، خلاقیتی در خور تحسین به کار برده است. سوای مضمون داستان، عصاره نوآوری‌های نبوغ‌آمیز وی در این داستان به وضوح جاری است. کافی است در ابعاد متفاوت داستان دقیق شد و اجزای متفاوت را با قدری دقت مورد تجزیه و تحلیل قرار داد.

ایجاز داستان، برجسته‌ترین وجه خلاقیت پو به شمار می‌رود. در تمام داستان توصیف، توضیح، یا حتی عبارتی نمی‌توان یافت که با حذف آن داستان دچار اختلال نگردد. این ایجاز در خور تحسین، آن‌هم در زمانی که هنوز نگارش به شیوه رمان‌های قرن هجدهم در ادبیات آمریکا، امری عادی به شمار می‌رفته جای شگفتی دارد. در این میان عالی‌ترین نوع آغاز داستان و رعایت ایجاز در بند نخست تجلی یافته است:

هزار زخم زبان فورچوناتو را با خون جگر تحمل کرده بودم؛ اما وقتی کار را به دشنام کشاند عهد بستم تلافی کنم. با این همه تو، که سرشت روحی مرا به خوبی می‌شناسی، می‌دانی که تهدید من هیچ‌گاه توخالی نبوده است (گلشیری، ۱۳۷۵: ۴۶۹).

صاحب‌نظران داستان کوتاه و نویسندگان با تجربه، خوب می‌دانند که نویسنده با چنین آغاز استادانه‌ای، چگونه ایجاز افراطی خود را بر فضای داستان حاکم کرده است. برای افراد غیرمتخصص البته توضیح کمی دشوار است. می‌توان گفت که پو می‌توانست داستان خود را به ده‌ها و بلکه صدها صورت بنویسد و در آن با طول و تفصیل، انگیزه طراحی انتقام هول‌انگیز راوی داستان از فورچوناتو را مطرح نماید. بدیهی است به هر شکل که این مسئله تشریح می‌گردید، باید به چند سوال منطقی خواننده پاسخ می‌داد: به چه دلیل خواننده چنین کینه و حسرتناکی از شخص فورچوناتو دارد؟ چرا راوی تصمیم به انتقام گرفته و در کل راوی و فورچوناتو نسبت به هم چه رابطه‌ای دارند؟ ناگفته پیداست که نویسندگان غیرحرفه‌ای و حتی نویسندگانی با نبوغ کمتر از پو در نوشتن آغاز داستان و برای پاسخ منطقی به سؤالات مذکور، بیراهه می‌رفتند. به توضیح و تفصیل زیاد روی می‌آوردند و با صرف وقت طولانی و بندهای متوالی، می‌کوشیدند به شرح مسئله بپردازند. راوی و فورچوناتو با هم آشنا، بلکه صمیمی هستند. فورچاناتو راوی را تحقیر می‌کند و مدام به طرزی هولناک زخم زبان می‌زند. راوی از زمره افرادی است که تحمل بالایی دارند، ولی هنگامی که پیمانانه شکیبایی‌شان سرازیر گردد. هر کاری از ایشان ساخته است. راوی عاقبت تصمیم به انتقام می‌گیرد. تصمیمی آن قدر مهیب که نمی‌تواند آن را با کسی در میان گذارد و...

اینکه فردی با استفاده از ضرباهنگ و لحن چنین موجز و در هم فشرده تمامی این مطالب را بیان کند و خواننده نیز بی‌کم و کاست آن را بپذیرد، نشان از هنر وی در انتخاب کلیدی‌ترین جملات و مناسب‌ترین شیوه ادای مقصود دارد. نویسندگان معاصر پو این مقدمه را در صفحات متوالی به بلای تفصیل دچار می‌کردند و حتی کوتاه‌نویسان معاصر او احتمالاً دو یا سه صفحه به این بخش اختصاص می‌دادند. حتی نابغه‌ای مانند مویسان نیز که کمتر در آثار خود از لحن و ضرباهنگ تند استفاده کرده است، معلوم نیست که قادر بود این مقدمه را در حد فشردگی و ایجاز کار پو از آب در بیاورد. این ادعا البته بر پایه دقت در ویژگی‌های سبکی کار مویسان انجام گرفته و به طور بدیهی فضا، لحن و عنصر گوتیک کار پو در آن لحاظ نگردیده است.

نتیجه‌گیری

مسلم است که نمی‌توان اظهار کرد هنر آغاز داستان، از ادبیات ایران و از جمله گلستان

سعدی به مدرنیست‌های غرب رسیده است، اما می‌توان اظهار کرد که میان آنچه آنتوان چخوف در داستان بانو با سگ ملوس، ایساک بابل در بند نخست دی گراسو، و ادگار آلن پو در بند نخست بشکه آمونتیلا دو کرده‌اند، و آنچه سعدی در گلستان در حکایات خود کرده، شباهت‌های ساختاری اساسی وجود دارد. مهم‌ترین وجوه این شباهت عبارت‌اند از:

۱. نقطه شروع مناسب: هر چهار نفر از جایی شروع کرده‌اند که اندکی این سو یا آن سوی آن، سبب تحمیل بار اطلاعاتی، ادراکی یا احساسی بیشتر و تفصیل بیشتر به داستان و حکایت می‌گردیده است. اگر داستان را به یک صفحه و کلمات را به نقاط تشکیل دهنده منحنی تشبیه کنیم، نقاط انتخابی یا به عبارتی مختصات نقاط انتخابی، به شکلی بوده است که در کمترین زمان ممکن و کمترین فضای ممکن، در ابرایانه ذهن خواننده صفحه را ترسیم کرده است. نقاط دیگر اگرچه همخوان با مختصات صفحه، نقاطی زائد بوده اند که بدون آنها نیز ذهن قادر به ترسیم منحنی‌های مورد نظر بوده است. این منحنی‌ها چنان که ذکر گردید، منحنی‌های احساسی، ادراکی و اطلاعات هستند که در نظام ذهنی، اگر به صورت قرینه بر هم منطبق شوند، سبب ایجاد لذت واقعی خواهند شد.

۲. مستندسازی نقطه شروع با آمیزش تخیل و واقعیت: این یافته ادبیات مدرن که امروزه به عنوان یک اصل داستان‌نویسی درآمده است، سبب می‌شود که خواننده از نظر ذهنی، در بدو داستان در معرض اطلاعات صریح و صریح قرار گیرد و اگر عرضه این اطلاعات با به کارگیری موازی و مناسب عنصر ریتم باشد، خواننده را - به طور ناخودآگاه - وادار به پذیرش می‌کند. پذیرش مطالبی که شاید در حالت عادی، خواننده در پذیرش آنها تردید جدی کند. سعدی پیش‌تر از نویسندگان مدرن و حتی نویسندگان صاحب نام امروزی نظیر گارسیا مارکز و ریموند کارور، به این واقعیت پی برده است که استفاده از اسامی حقیقی، تاریخ مستند و یا آوردن اسامی مکان‌های خاص، سبب ایجاد باورپذیری در خواننده می‌شود و او را به پذیرش حکایت ترغیب می‌نماید.

۳. استفاده از ریتم (ضرباهنگ): آنچه در آغازهای سعدی و داستان‌هایی که مطرح شد، مشابهت دارد، هنر استفاده از ضرباهنگ است. تردیدی نیست که ضرباهنگ‌های یکنواخت و کند، به‌رغم تلاش نویسنده برای فلج کردن قوه نقادی خواننده (به خصوص اگر در محدوده اندک حکایت یا داستان کوتاه کوتاه) در زمانی که با مضامین دشوار و دیر باور مواجه هستیم، سبب بیدار شدن قوه نقادی خواننده و ایجاد حس تردید در او خواهد شد. این حس به خصوص در آغاز داستان محسوس است. در واقع حساسیت ذهن خواننده در ابتدای داستان در بالاترین حد خود است، و در اینجا باید جملات منقطع و فشرده با سرعتی حساب شده به ذهن او القا

شوند. اگر نویسنده در انتخاب ریتم در این مرحله خطا کند، داستان و حکایت تا به انتها از سکه می‌افتد و غیر قابل قبول می‌شود. در تمام گلستان حکایتی نیست که از نظر ریتم، به خطا انتخاب شده باشد. حتی حکایت‌های بلند سعدی نظیر جدال با مدعی، نیز با ضرابه‌نگی مناسب آغاز شده‌اند و این ترفندی است که امروزه در ادبیات مدرن به صورت یک اصل درآمده است. اصلی که شاید بتوان اذعان کرد بنیاد ادبیات مینی‌مال بر آن استوار است.

۴. حذف‌ها و گزینش‌ها^۱: حذف‌ها و گزینش‌ها به ویژه در بند نخست یک نوشته کوتاه، به نوعی به انتخاب نقاط در منحنی شبیه است که قبلاً بدان اشاره شد. می‌توان یک منحنی را با میلیون‌ها نقطه ترسیم کرد. کار به ویژه در رمان‌نویسی قرون هفده و هجده و حتی نوزده متدوال بود. توصیفات بیش از حد، بیان مطول و در مواردی غیر ضروری. با پیدایش داستان کوتاه مدرن و زایش داستان کوتاه مینی‌مال، هنر حذف و گزینش، به صورت یک عنصر اساسی مطرح گردید. همان منحنی در صورت انتخاب نقاط مناسب (به عنوان مثال نقاط بیشینه، کمینه و عطف) قابل ترسیم است و نیازی به مابقی نقاط نیست. بدین ترتیب بسیاری از این نقاط قابل حذف هستند. آنچه امثال همینگوی به صورت بارز در داستان‌های کوتاه به عمل آوردند، دقیقاً بر این قاعده استوار است. ذهن مابقی نقاط را در خود بازسازی می‌کند و نقش را کامل می‌نماید. اما باید توجه داشت که هر حذفی، هنرمندانه نیست. انتخاب نقاط باید بر اساس الگوهایی باشد که منطق یا به عبارتی سخت‌افزار ذهنی، آن را می‌پذیرد. در اینجا مسئله گزینش هنرمندانه مطرح می‌گردد و اینکه در میدان محدود داستان کوتاه چگونه مؤثرترین و صحیح‌ترین واژه‌ها و تعابیر گزینش شود. با توجه به آنچه در سطور قبل به عنوان نمونه آورده شد، سعدی در این زمینه از بهترین الگوهاست. حذف‌ها و گزینش‌های او کاملاً حساب شده و قاعده‌مند هستند و حکایات او الگوی کاملی برای درک چگونگی به کارگیری نقاط مناسب در میدان‌های مناسب است. در اکثر حکایات سعدی به ویژه در آغاز حکایت، واژه‌ای که بتوان آن را حذف کرد وجود ندارد. در عین حال گزینش واژه‌ها استادانه انجام گرفته است.^(۱)

۵. فشردگی^۲: جالب است که سعدی حکایات کوتاه خود را در زمانی نوشته است که مطول‌نویسی و به تعبیر ادیبانه‌اش اطناب، از مظاهر تفاخر و توانایی در نثرنویسی محسوب می‌شده است. مختصرنویسی سعدی جای تحسین جدی دارد اما آنچه این مختصرنویسی را به شاهکار بدل می‌سازد استفاده شایسته از هنری است که امروزه بدان فشردگی می‌گوییم. فشردگی در قاموس غربی جزئی از همان شاخص‌های جنبش ادبی موسوم به مدرنیسم است که از هنرهای تجسمی آغاز شد و در ابتدای قرن بیستم از طریق افرادی مانند گروتود استاین و

1. Selection and Deletion.
2. Compression.

جیمز جویس به عرصه ادبیات کشیده شد. در واقع یکی از شاخصه‌های ادبیات مدرن غربی روی آوردن به فشرده‌سازی است. نوعی ایجاد لایه‌های در هم تنیده از مفاهیم و تعبیر که از وقوف به حذف و گزینش نشئت می‌گیرد. طرح مسئله ایجاز در این محدوده می‌تواند بحث‌انگیز باشد. آنچه در ادبیات ناب منظوم ما ایجاز نامیده می‌شود، می‌تواند از سویی مترادف همین فشرده‌سازی انگاشته شود و از سوی دیگر فشرده‌سازی نه مترادف کامل ایجاز، بلکه شکلی کامل‌تر و جامع‌تر از آن تلقی گردد.

به حکایت زیر از گلستان توجه کنید:

یکی از ملوک عرب رنجور بود. در حالت پیری و امید زندگانی قطع کرده که سواری از در درآمد و بشارت داد که فلان قلعه را به دولت خداوند گشادیم و دشمنان اسیر آمدند و سپاه و رعیت آن طرف به جملگی مطیع فرمان گشتند. ملک نفسی سرد برآورد و گفت این مژده مرا نیست. دشمنانم راست یعنی وارثان مملکت (گلستان، ۱۳۸۳: ۳۹).

مسئله این نیست که سعدی در این قطعه با شیوه‌ای کار کرده که اصطلاحاً بدان تلگرافی می‌گویند و چند سده بعد اسباب شهرت نویسنده آمریکایی ارنست همینگوی را فراهم آورد. مسئله این است که در این حکایت بر خلاف جملات تلگرافی که صرفاً واجد بعد اطلاعاتی و فاقد ظرایف هنری است، این ظرایف استادانه رعایت شده است. این حکایت حتی می‌توانست کوتاه‌تر از این هم نوشته شود؛ مثلاً به جای یکی از ملوک عرب... گفته شود یکی از ملوک... و یا به جای سواری از در درآمد و بشارت داد... گفته شود سواری آمد و مژده داد... و یا به جای اینکه فلان قلعه را به دولت خداوند گشادیم و غیره صرفاً گفته شود بشارت پیروزی و انهدام دشمن و تسخیر قلعه را داد... در این صورت حکایت به مراتب از این هم فشرده‌تر می‌شد و به یک دو خط محدود می‌گشت. اما فشرده‌سازی تنها به کاستن از کلام و رساندن به حداقل و به اصطلاح امروزی تلگرافی نویسی محدود نمی‌شود (هر چند ظاهراً تا حد قابل توجهی بر این اصل استوار است).

۶. چینش واژه‌ها: سعدی الگوی مناسبی برای نمایش نقش هنر چیدن واژه‌ها در آغاز، به منظور تعمیق بار احساسی و ادراکی داستان یا حکایت است. در داستان دی گراسوی بابل، با چینشی به ظرافت حکایات سعدی مواجه هستیم. حتی جابه جا کردن یک واژه، سبب - حداقل - سست شدن ساختار می‌گردد. در واقع واژه‌های محدود و حساب شده‌ای که در داستان یا حکایت آورده شده، به نحوی مرتب شده است که حداکثر میدان را برای جولان هنرنمایی نویسنده باز کند. تنها نویسندگان نابغه در حد سعدی و بابل هستند که از این توانایی حداکثر استفاده را می‌برند. در آثار کوتاه‌نویسان خبره‌ای مانند کاترین آن پورتر، یا ویلا کارتر، یا حتی جان اشتاین بک، هر چند الگوهای کوتاه‌نویسی رعایت شده اما بافت داستان آن قدر ظریف و

مینیاتوری ساخته نشده که به هم خوردن ترتیب واژه‌ها تاثیر جدی بر هنر نویسنده بگذارد. برعکس در داستان‌های کوتاهی که نهایت جلوه این هنر محسوب می‌شوند، نظیر در کشوری دیگر (ارنست همینگوی) یا دی گراسو (ایساک بابل) این هنر به نهایت جلوه می‌کند.

پی‌نوشت

۱. در این زمینه گفته‌های گابریل گارسیا مارکز می‌تواند آموزنده باشد. مارکز عقیده دارد که شروع داستان دشوارترین بخش آن است چون در این قسمت است که همه چیز پی‌ریزی می‌شود. رجوع کنید به داستان کوتاه، «جادویی که از نو باید بدان نگرست». صفحات ۱۳۲-۱۳۳.

۲. رجوع کنید به Literature and Mathematics صفحات ۱۰-۳.

۳. رجوع کنید به بخش استفاده از ضرباهنگ در Analysis of Technical Developments of A.Chekhov in His Famous Short Stories صفحات ۱۰-۸.

۴. برای آگاهی از نقش مستندسازی در داستان کوتاه مراجعه به مقاله ایساک بابل نابغه‌ای با لقب افتخاری عالیجناب سکوت، می‌تواند مفید باشد. علاوه بر این مطالعه متن‌های مصاحبه گابریل گارسیا مارکز و از جمله گفتگو با پلینیو مندوزا می‌تواند سودمند باشد. ۵. رجوع کنید به داستان کوتاه جادویی که از نو باید بدان نگرست. صفحات ۱۳۰ و ۱۳۱. ۶. همان.

۷. رجوع کنید به چخوف و ایونج، تحولی در پرداخت یک ایده ساده، صفحه ۷۳.

۸. رجوع کنید به Literature and Mathematics صفحات ۸-۵.

۹. رجوع کنید به داستان کوتاه «جادویی که از نو باید بدان نگرست» صفحات ۱۵۳ و ۱۵۴.

۱۰. برای درک عمیق‌تر موارد فوق، رجوع کنید به Literature and Mathematics صفحات ۱۰-۲.

منابع

- بابل، ایساک (۱۳۸۴) عدالت در پرائتز، ترجمه مزده دقیقی، تهران، چاپ اول، انتشارات نیلوفر.
- چخوف، آنتوان پاولوویچ (۱۳۶۳) بانو با سگ ملوس و چند داستان دیگر، ترجمه عبدالحسین نوشین، چاپ اول، تهران، انتشارات اساطیر.
- زاکانی، عبید (۱۳۷۶) کلیات عبید زاکانی، با مقدمه‌ای از عباس اقبال آشتیانی، چاپ اول، تهران، انتشارات پیک فرهنگ.
- سعدی، مصلح‌الدین عبدالله (۱۳۸۳) کلیات سعدی، تصحیح و مقدمه بهال‌الدین خرماشاهی، چاپ چهارم، تهران، انتشارات دوستان.
- شکروی، شادمان (۱۳۸۴) «چخوف و ایونیچ تحولی در پرداخت یک مضمون ساده»، گلستانه، شماره ۶۸، ص ۷۱-۷۵
- شکروی، شادمان (۱۳۸۵) «ایساک بابل نابغه هنر داستان‌نویسی»، گلستانه، شماره ۷۴، ص ۶۸-۶۰.
- شکروی، شادمان و حسنعلی عباسپور (۱۳۸۲) داستان کوتاه جادویی که از نو باید بدان نگرست، چاپ اول، تهران، نشر فره.
- گلشیری، احمد (۱۳۷۸) داستان و نقد داستان، جلد چهارم، چاپ اول، تهران، انتشارات نگاه.
- گلشیری، احمد (۱۳۷۰) داستان و نقد داستان، جلد دوم، چاپ اول، تهران، انتشارات نگاه.
- گلشیری، احمد (۱۳۷۵) داستان و نقد داستان، جلد نخست، چاپ سوم، تهران، انتشارات نگاه.
- Norouzian Masoud and Shadman Shokravi (2003), Mathematical Patterns In Analysis Of Psychological Development Of A. Chekhov In "The Bishop" And "The Lady With The Dog". Proceeding of International Conference of Short Fiction, Theory and Criticism Salamanca Spain.
- Shokravi Shadman and Masuod Norouzian (2004), Analysis of Technical Developments of A.Chekhov in His Famous Short Stories, 27th International Conference of Literature and Psychology, Arles France.
- Shokravi Shadman and Masuod Norouzian, Short Story and Mathematics <http://www.perlit.com>.