

جهان بینی در ساختار داستان کوتاه

دکتر هادی خدیور *

آرتمیس رضاپور **

چکیده

نوع ادبی داستان کوتاه، در قرن نوزدهم، در اروپا پرورده و تلمیظ شد. در همین قرن، فرد اندک‌اندک، به عنوان یگانه وارث آن جهان عرض وجود کرد که در آن، جهان بینی دینی در حال فروپاشی بود. تصادفی نبود که ادبیات نوین ایران با داستان کوتاه آغاز شد و نخست و پیش از همه تا جنگ جهانی دوم به صورت داستان‌های کوتاه به عرصه درآمد. ساخت داستان کوتاه، جایگاه شاخص راوی و تأکید بر تفسیر در جهان کوچک متن داستان، همه و همه، نویسندگان ایرانی را در تلاش برای بیان خودآگاهی و تجارب انسان در قرن بیستم مجذوب خود ساختند. در مقاله حاضر به مقوله‌هایی نظیر: تعریف داستان، تفاوت شعر و داستان، داستان و اجتماع، تأثیر علم جامعه‌شناسی در داستان، هدف داستان و مشخصه‌های نویسنده داستان پرداخته شده است.

واژه‌های کلیدی

داستان، شعر و داستان، اجتماع و جامعه‌شناسی، نویسنده داستان

* استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان.

** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان.

مقدمه

داستان، معنایی مترادف با قصه، افسانه، حکایت، لطیفه و حتی رمان دارد اما همه آن‌ها نیست. مراتب داستان و قصه به قدری زیاد است که در مباحث نظری هر دو به یک معنی، منظور می‌شوند. برخی از تعاریف داستان که دیدی انطباقی با قصه پیدا می‌کند، چنین است:

۱- قصه یک ماجرا دارد و داستان چند ماجرا.

۲- قصه ماجرای یک شخص است و داستان ماجرای چند شخص.

۳- قصه یک مکان دارد و داستان چند مکان.

۴- قصه کوتاه است و داستان، بلند.

این‌گونه تعاریف که در محافل عمومی و حتی نیمه علمی ابراز می‌شوند، به قدری ابطال‌پذیرند که با طرح مسائلی چون رئالیسم جادویی، فضای داستانی، جریان سیال ذهن و رمان‌های مدرن رنگ می‌بازند، پس به راستی تعریف داستان چیست و آیا با قصه و رمان متفاوت است؟

شعرای فارسی‌گو کلمات قصه و داستان را در آثارشان آورده‌اند و در این امر تابع شرایط شعری و قافیه شعر خود بوده‌اند. معنی قصه و داستان در ادبیات کهن نیز یکی انگاشته می‌شد. امروزه نیز تعاریف داستان و قصه در فرهنگ‌ها یکی است چرا که منظور از داستان و قصه، نه مجموعه نوشتاری خاص (مثل علویه خانم هدایت) بلکه تکنیک نوشتاری است. داستان فنی است که به الگوی ساخت نیاز دارد. این الگو یا متشکل از موجودات حقیقی و عینی است یا الگوی ذهنی و آرمانی ذهن خلاق نویسنده را با خود دارد. به نظر می‌رسد اصلی‌ترین انگیزه خلق داستان، هستی، زندگی و یا جامعه است. «داستان (Story) تصویری است عینی از چشم‌انداز و برداشت نویسنده از زندگی.» (میر صادقی، ۱۳۶۷: ۱۷)

کلمه داستان با پسوندهای مختلف، ماهیت منحصر به فردی می‌گیرد. برخی از این پسوندها عبارتند از: داستان خیالی، داستان حادثه‌ای، داستان تربیتی، داستان جنگی و... برخی از پسوندهای دیگر، ساختار و سبک نوشتاری داستان را تعیین می‌کنند؛ مانند داستان بلند - کوتاه. «داستان کوتاه (Novel) به نوشته کوتاهی در بیان رخدادی واقعی یا تخیلی گفته می‌شود که نویسنده به یاری طرحی (Plot) منظم، شخصیت اصلی را در یک واقعه به گونه‌ای نشان می‌دهد که در مجموع تأثیر واحدی را در خواننده القا می‌کند.» (رزمجو، ۱۳۷۰: ۱۷۵)

تفاوت شعر و داستان

شعر در داستان حضور دارد و داستان در شعر. داستان از کلام شعری بهره می‌گیرد و شعر از ساختمان یا فن داستانی. مثنوی مولوی یکی از این مثال‌هاست؛ مثنوی ابتدا یک اثر شعری و بعد مجموعه‌ای از داستان را تشکیل می‌دهد. شعر، کلامی است موزون و قافیه‌دار که از عنصر خیال سرچشمه می‌گیرد اما داستان، حادثه و ماجرای است که اصلی‌ترین ابزار بیانی‌اش را زبان و کلام تشکیل می‌دهد. تأکید بر تفاوت‌های ماهوی شعر و داستان است. آرایه، فن، قالب، شیوه یا هنر شعر، ستایش خدا، طبیعت، عشق، عدالت و خیال‌های لطیف انسانی است. در فضای شعری، همه موجودات خیر و شر، حق و باطل، خوب و بد، بزرگ و باشکوهند اما در داستان این گونه نیست. شعر رجعت نیروی شعری به مرکز است و در داستان نیروی گریز از مرکز وجود دارد؛ یعنی فضا و آدم‌های ابتدایی داستان با فضا و آدم‌های انتهای داستان، زمین تا آسمان متفاوتند.

داستان و اجتماع

هیچ پدیده‌ای به اندازه پدیده‌های اجتماعی در رشد و تکوین و حتی پیدایش داستان نقش نداشته است. این تأثیر به دو گونه است: ۱- تأثیر علم جامعه‌شناسی و تحولات اجتماعی. ۲- تأثیر خواست جامعه از هنر.

۱- تأثیر علم جامعه‌شناسی و تحولات اجتماعی

در دوره‌های مختلف زمانی، بنا به دلایلی، سبک‌های مختلف نوشتاری و مخصوصاً داستانی دچار تغییر و تکوین شده‌اند؛ به عنوان مثال در غرب زمانی مکتب رمانتیسیم علیه کلاسیسم طرح می‌شود که اساس تفکر رئالیستی‌اش با نظریات ژان ژاک روسو و قیام اجتماعی کرامول هم‌زمان است.

تحولات اجتماعی یا به دنبال طرح نظریات جامعه‌شناسی چون روسو است یا دارای اهداف مذهبی است. جوامعی که تحولات آن بر اساس بینش و داشتن انگیزه‌های عقلانی به وجود آمده دارای قوامی بیشتر و نیروی تکمیل شونده است و جوامع احساس‌گرا، آن‌جا که با مبنایی غیر از بینش صحیح و منطقی دست به تغییرات اجتماعی زده‌اند، به زودی منسوخ شده‌اند.

اگر نگاهی به سیر شکوفایی یا پویایی ادبیات بیندازیم، در خواهیم یافت که این تنوع یا کثرت‌گرایی به دنبال طرح مباحث معرفت‌شناسی، انسان‌شناسی، خداشناسی و جامعه‌شناسی علمای متفکر آن زمان، مکان و عصر است.

تحولات اجتماعی که با هدایت فرهیختگان جامعه و با هدف تغییر و اصلاح و با توسل به بیداری عنصر خودآگاهی جامعه ایجاد می‌شود، انسان‌های حاضر در آن جامعه را بیش از پیش آماده پذیرش اصلاحات همه‌جانبه در همه عرصه‌های فرهنگی می‌کند.

رمانتیسیم توجه انسان و نقش وی را در درون خود انسان جستجو کرد. روندی که در عصر کلاسیک‌ها به شکل بیرونی دنبال می‌شد.

رمانتیسیم، درون‌گرایی مفرطی را در مقابل برون‌گرایی کلاسیک‌ها علم کرد. حتی انسانی که در آثار کلاسیک‌ها دیده می‌شود متفاوت با انسانی است که در عصر پیشین (عصر نمادگرایی یا سمبلیسم) در فضای هومری به طور تک‌جهانی دیده می‌شد.

انسان فاقد اراده بود و تنها حوزه اختیار وی که در هر صورت تسلیم یا مغلوب سرنوشت محسوب می‌شد، مجموعه اعمال اشتباه‌آمیز بود که دقیقاً در راه ترسیم شده دست تقدیر گام برمی‌داشت. ظهور اندیشه انسان غیر از انسان هومری، به دنبال ارایه نظریات فلاسفه جامعه بود. در دوران قرون وسطی، انسان آن‌گاه دارای منزلت اجتماعی گردید که نظریات فلاسفه نام‌گرا عیان گردید و پایه‌های فکری نهضت عظیم رنسانس را فراهم آورد.

در یونان باستان نظریات پروتاگوراس پیرامون انسان‌محوری، قبل از خلق آثار اجتماعی‌تر، زاده شد و انسان‌محوری پدیده یا نهضت عظیم فکری بود که پس از طرح مسائل مبنایی در آثار درام‌نویسان ظاهر گردید. به عنوان مثال، سال‌ها طول کشید تا پس از تعیین جایگاه انسان و تعیین سهم او در انتخاب سرنوشت خویش، اوروپید انسانی متفاوت از انسان سوفوکل و آشیل نشان دهد. انسانی که در آثار اوروپید دیده می‌شود، دارای حق و حقوقی است که در آراء متفکران دیده است.

آرمان‌های اجتماعی، شعارها، اصلاحات و اعصار مختلف که تحولات اجتماعی عظیمی را به خود دیده‌اند، پس از وصول فرهیختگان آن جامعه به آن آرمان‌هاست. «سبک‌شناسان روس بر تحولات اجتماعی تأکید دارند. مثلاً لیخاچوف، ادبیات‌شناس

معروف معاصر روس، چنین طبقه‌بندی می‌کند: ادبیات قدیم - ادبیات قرون وسطی - ادبیات دوره جدید.» (شیمسا، ۱۳۷۶: ۲۶۶)

با کمی تساهل، می‌توان رضاشاه را آغازگر توسعه و مدرنیزاسیون در ایران دانست. رضاشاه پیش از هر چیز فرآیند

«ملت‌سازی» را از طریق پوشش و اصلاح زبان و... به اجرا درآورد و به موازات آن، به تقلید از کمال آتاتورک، برنامه غربی‌سازی را که برای هر دو به معنای مدرن‌سازی بود، پیاده کرد. در این دوران، ادبیات به ویژه ادبیات جدید و رمان و داستان‌نویسی، رونقی نسبی پیدا کرد؛ گو اینکه برای یافتن ریشه‌های ادبیات جدید فارسی باید به سال‌های قبل، یعنی گیرودار مشروطه مراجعه کرد و هر چند اغلب پژوهشگران آغاز داستان‌نویسی در ایران را دست کم تا سال‌های ۱۲۵۰ شمسی به عقب می‌برند اما هم‌چنان که کاتوزیان نیز یادآور می‌شود: «پیشرفت ادبی و فرهنگی که پیش از انقلاب مشروطه آغاز شده و از آن پس از طریق آثار شاعرانی چون بهار، ایرج، عارف و عشقی، نثر و قصه‌نویسانی چون دهخدا، جمالزاده، صنعتی‌زاده و مشفق کاظمی و دانشورانی چون قزوینی، برادران فروغی (محمدعلی و ابوالحسن)، تنکابنی و تقوی، ادامه یافته بود، به واسطه ثبات و خوش‌بینی نیمه دهه ۱۳۰۰ به ویژه در میان نخبگان جوان و مدرن، تحرک و رونق بیشتری یافت.» (کاتوزیان، ۱۳۸۵: ۵۳)

۲- تأثیر خواست جامعه از هنر

جامعه به دنبال طرح آرمان‌هایی توسط فلاسفه و متفکرین و با دریافت زبان عامی چون ادبیات به دنبال تحولی اجتماعی است. تحولاتی که نوع سلاطین، انتظار و مقبولیت آن جامعه را تغییر می‌دهد. در جوامعی که ایستا و ساکن هستند و هیچ تحولی با خود ندارند، انتظارات مردم از آثار هنری نیز ساکن است. چنان ادبیاتی در پی ایجاد تحولی نیست بلکه آثار هنری و ادبیات را به عنوان تزیین زندگی و انبساط خاطر خود بر می‌گزیند. سارتر می‌گوید: «جامعه نمی‌خواهد آنچه را که هست بر او آشکار کند، بلکه می‌خواهد آنچه را گمان می‌کند هست به او نشان دهند.» (شیمسا، ۱۳۷۶: ۲۷۴)

مفهوم حرف سارتر آن است که ادبیاتی با آرمان تحول اجتماعی، نشانه سکون آن جامعه است. اثر داستانی نوشته‌ای است که انسان، عنصر آن جامعه به وجود می‌آورد و عامل به وجودآورنده آن، ذهنیت و خلاقیت نویسندگی اوست و باز بر اساس ذهنیت نویسنده، شخصیت‌های داستان جامعه‌ای کوچک می‌آفرینند.

انگاره‌های ذهنی نویسنده که از جامعه برداشت شده، در نهایت به همان جامعه باز می‌گردد. در این فرآیند یا دور چه اتفاقی می‌افتد که اثری اجتماعی وقتی به همان جامعه بازگشت، باعث تغییر در اخلاق جمعی جامعه می‌شود؟

شخصیت جامعه ← ذهنیت نویسنده ← خلق شخصیت داستانی ← ترسیم فضای داستان ← برداشت توسط شخصیت‌های جامعه، «چه میلان کوندرا و نویسندگان ایرانی معاصر که سبک‌شان به مارکزی شهرت دارد، مستقیماً تحت تأثیر مارکز و سایر رئالیست‌های سحرآمیز قرار داشته باشند، چه نداشته باشند، استفاده آنان از تکنیک‌های مشابه به ویژه استقبالی که خوانندگان‌شان از آن می‌کنند به شرایط اجتماعی کشورهاشان (و شباهت‌هایی که در مواردی با امریکای لاتین دارند) بی‌ارتباط نیست.» (کاتوزیان، بی‌تا: ۴۸)

«داستان اجتماعی و حتی غیراجتماعی از نمونه‌های ملموس و ناملموس (مثل داستان‌های خیالی) تأثیر می‌گیرد اما می‌تواند بر همان ادله و مدل‌های اجتماعی تأثیر بگذارد. در واقع داستان شرح علی و معلولی کردن عین وقایع جامعه است.» (تقیان، شماره ۱۰: ۵)

در طراحی سنتی و به ویژه طراحی فرش به شیوه اسلیمی بر می‌خوریم. برخی اسلیم را تصغیر طبیعت می‌دانند. طراح نقوش فرش از طبیعت الهام می‌گیرد و آن را به طور طبیعی یا تجدیدی نشر می‌دهد. این شیوه کم و بیش در اشعار تغزلی فارسی نیز دیده می‌شود. محاکات تقلید اول‌بار طبیعت است. حال باید بدانیم آیا داستان تصغیر جامعه و حقایق باطن آن است؟ داستان، تصغیر اجتماع است. اجتماع فشرده شده‌ای که نشانه‌هایی با خود دارد. داستانی که به دنبال طرح ایده‌های مصلحین، متفکرین و جنبش‌های اجتماعی به وجود می‌آید، به دنبال پیروی از مدل‌های زنده است. این مدل‌ها را در کجا باید جست؟ کتاب‌ها، پندهای حکمت‌آمیز و سخنان صاحب‌اندیشه، تنها مضمون یا موضوع داستان را غلیظ می‌کند و سطح سلاطین مردم و

الگوهای زنده اجتماعی، باورپذیری را تشدید می‌کند.

مسئلاً تأثیر «ماسک‌های عصر دیونیسوس یونان» نمی‌تواند بیشتر از کاربرد امروزی آنها باشد. برخی از تمثیل‌ها، کلام، گفتار و حتی شیوه ابرو درهم کشیدن‌ها و خرده‌فرهنگ‌ها که در عصر خود حاصل معنایی عمیق بودند، دچار دگرگونی شده و از بار معنا خالی شده‌اند. بنا بر این شخصیت‌های داستانی باید نوعی سازگاری با شخصیت‌های واقعی هر عصر داشته باشند. چه تفاوتی بین شخصیت‌های داستان و شخصیت‌های واقعی جامعه وجود دارد؟ مسلماً فرقی هست اما نمی‌توان بر شبیه‌سازی دقیق تأکید کرد. تأثیر تحولات اجتماعی در داستان، خلق فضا و آدم‌هایی است که به نظر مخاطبین آن داستان خنده‌دار و مضحک نیاید. این نکته به هیچ وجه تاریخ مصرف داشتن آن را تأیید نمی‌کند و تأکید ما بر این اصل، سفارش به کپی‌سازی نیست بلکه ترسیم حقیقی و نزدیک به ذهنیت جامعه است.

«ممکن است سؤال کنیم داستان نباید و نمی‌تواند به فضای زمانی بیندیشد. پس فضا و آدم‌های داستان آن گونه که خود ترسیم شوند صحیح‌اند. این صبغه روشنفکرانه دو ایراد بزرگ دارد:

۱- با این دید چگونه باید به سراغ نقد و بررسی متون قدیمی رفت. متونی که قطعاً برای همان عصر نوشته شده‌اند نه برای آینده.

۲- بالاخره باید تأثیر هر نوع نوشته‌ای را دید، حال ممکن است ادعا شود این تأثیر ممکن است در آینده باشد (هنر پیشرو) چه تضمینی وجود دارد که در برهه‌ای از زمان‌های بسیار بعید آینده، لاف نویسنده محقق شده باشد؟

در غیر این صورت نوعی پوچ‌گرایی طرح می‌شود که مغایر با موج نویسندگی است، به قول بزرگی، وقتی نویسنده‌ای قلم دست گرفت به دنبال مخاطب است و این ادعاها (پوچ‌گرایی) پوچ و بی‌معنی است و در هر حال اگر یک رمان دقیقاً شبیه به دنیایی باشد که هر روز تجدید می‌کنیم، کمتر احتمال دارد که ما را به تجربه نقالان آن دنیا ترغیب کند. (دقیقی، به نقل از سایت قلم)

و آیا اجرای نمایش «هلن» (اثر اروپید) تأثیری را بر جای خواهد گذاشت که در یونان بر جای می‌گذاشت؟ ما از اجرای هلن در قرن حاضر لذت خواهیم برد چرا که دانش تاریخی مان مجسم می‌شود و مردم یونان از اجرای آن لذت می‌برند چون باور تاریخی‌شان تصویر می‌شد.

دانش تاریخی، مقدم بر باور تاریخی است چرا که در نهایت، باورها تبدیل به دانش‌ها می‌گردند، اگر حرکت تکاملی بشر قطع شده و رو به عقب بوده (ارتجاعی) برعکس می‌شد. این نشان دهنده اهمیت دانش تاریخی است و اثبات می‌کند که چگونه لایه‌های خودآگاهی جامعه برای دریافت پیام تاریخی لازم و ضروری‌اند. با احاطه بشر به معلومات تاریخی و مباحث انسانی و... مسبوق بودن دانش تاریخی نسبت به موجودات تاریخی، امروز از اجرای اروپید لذت خواهیم برد چرا که در پی تکمیل اندیشه تاریخی یا حس زیبایی‌شناسی خود هستیم، ارمغانی که به مرور زمان از جامعه اخذ کرده‌ایم. «نگاه قصه به تاریخ، نگاهی به گذشته است، شرح وقایعی است که اتفاق افتاده‌اند نه این که اتفاق خواهند افتاد. تاریخ به قدری با نویسنده قصه دور است که او را مجبور نمی‌کند محافظه‌کار باشد. اسامی مکان‌ها، زمان‌ها و موقعیت‌ها واقعی است. وقتی همه عوامل قصه شفاف بودند باورپذیری و تأثیرش نیز روشن می‌شود. در عین حال تاریخ برون‌گراست ولی قصه نسبت به تاریخ درون‌گراست.» (براهنی، ۱۳۴۸:

(۵۵)

هدف داستان

هر داستان باید موضوعش را ثابت کند. هیچ اثر داستانی بدون هدف نیست، می‌توان دایره هدف را محدودتر کرد اما

نمی‌توان آن را حذف نمود. هدف باید بزرگ‌تر از موضوع، زبان، حادثه و سایر شاخصه‌های داستان باشد. هدف، انتهای مسیری است که نویسنده راه چگونگی رسیدن به آن را در ضمیر ناخودآگاه حمل می‌کند. می‌توان آن را اصلی‌ترین ترسیم‌کننده مسیر یک داستان نامید که به وسیله عامل انسان یا شخصیت جلو برده می‌شود: ماجرا ← کلام ← اعمال انسانی ← هدف.

هرجا سخن از پیام و هدف می‌شود، موضع‌گیری عوامانه‌ای ابراز می‌گردد که حاصل عدم شناخت این مقوله است. این موضع‌گیری، هدف را مساوی نوعی پیام (پیام جهت‌دار) می‌گیرد و پیام را تنها در فرم معنی می‌کند؛ حال آنکه هدف و پیام تا بی‌نهایت متغیر و ثابت نیستند. «هدف یا پیام دقیقاً پرهیز از کلیشه است. چون می‌تواند ضد پیام یا کلیشه باشد یا ریشه اهداف و پیام‌های سطحی را عمیقاً بشکافد. آیا واقعیت از دید تک‌تک انسان‌هایی که بر روی کره خاکی زندگی می‌کنند به یکسان مشاهده، تجزیه، تحلیل و در نتیجه دریافت می‌گردد؟... حتی به فرض محال که واقعه‌ای از دید همه انسان‌ها یکی باشد، این واقعیت بایستی به همان شکل در یکی از آثار هنری بازتاب یابد؛ اگر به این فرضیه موهوم پاسخی موهوم‌تر بدهیم که آری، باید به همان شکل بازتاب یابد، حال پرسش این خواهد بود که تفاوت هنرمند به عنوان خالق اثر هنری با تک‌تک انسان‌های دیگر در چیست؟» (ایوبی، شماره سوم: ۲۹)

نویسنده داستان

نویسنده داستان کیست؟ چه ویژگی در اوست که در دیگران نیست و چرا داستان را بهترین قالب نوشتاری دانسته است؟ «داستان یک متاع اجتماعی است و بی‌شک دانش فنی برای نوشتن آن لازم و ضروری است اما اصل مهم‌تر، انگیزه نگارنده است. گذراندن مراحل داستان‌نویسی به یک پشتوانه قوی به نام شور و انگیزه نیاز دارد.» (حجوانی، ۱۳۷۲: ۱۹)

داستان‌نویسی که عاقلانه (در انتخاب و تسلط نوع داستان‌نویسی) و عاشقانه (در انتخاب موضوع و هدفی که دنبال می‌کند) بنویسد، موفق است. دسته‌بندی‌های اصلی داستان‌نویسی‌ها این گونه است:

- ۱- نویسنده‌هایی که آثارشان کپی کامل آثار دیگران است.
- ۲- نویسنده‌هایی که آثارشان ملهم از آثار دیگران است.
- ۳- نویسنده‌هایی که آثارشان بر اساس مشاهدات عینی است.
- ۴- نویسنده‌هایی که آثارشان سرهم‌بندی شده آثار دیگران است.
- ۵- نویسنده‌هایی که آثارشان بر اساس تخیل است.

بهترین آثار داستانی مربوط به نویسنده‌هایی است که بیش از آن که از دیگران مایه بگذارند، از خودشان مایه گذاشته‌اند. «فرانسیس بیکن می‌گوید: سه نوع نویسنده داریم. دسته اول مثل مورچه هستند، یعنی مطالب گوناگون را از منابع مختلف جمع‌آوری و روی هم انبار می‌کنند. این عده از خودشان خلاقیت و تولیدی ندارند و کارشان فقط گردآوری است. دسته دوم مثل عنکبوت هستند. این‌ها البته اصل تولیدند و ثمره تولیدشان تارهایی سیاه و کثیف و بی‌فایده است و دسته سوم مثل زنبور عسل هستند. این‌ها روی گل‌های زیبا می‌نشینند و از شهد آن‌ها تغذیه می‌کنند.» (همان منبع، ۷۳)

نویسنده داستان چیزی را می‌بیند که دیگران هم می‌بینند اما او به چگونگی وجود آن چیز فکر می‌کند و دیگران این‌گونه نیستند. او دیدی متفاوت با سایر مردم و حتی دانشمندان به پدیده‌های اجتماعی و خیال‌انگیز دارد. بی‌جهت نیست که حتی برخی از فرمول‌ها و قوانین علمی، نخست در آثار داستان‌نویس‌ها متولد شده‌اند و سپس کارگاه علمی بیشتر آنها را ساخته است به عنوان مثال:

- قالیچه حضرت سلیمان به عنوان اولین پرنده آسمان.

- سفینه پاندورا به عنوان اولین سفینه بشر.
- عقده ادیبی برای بار نخست در آثار سوفوکل.
- عقده الکترا برای بار نخست در آثار سوفوکل.

«ارنست کالسیر می‌گوید همان‌گونه که دانشمند کاشف قوانین و حقایق این جهان است، هنرمند کاشف صورت‌های (فرم‌ها)

جهان است، نویسنده داستان، کاشف است.» (گلشیری، ۱۳۶۸: ص ۱۹)

داستان‌نویسی هنری است ترکیبی که می‌تواند حامل علوم مختلفی باشد. اما حضور شاخه‌هایی چون فلسفه، تاریخ، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی در آن پررنگ‌تر است. نویسندگان داستان‌های معاصر پس از جمالزاده دست به نگارش داستان‌های مفصلی زده‌اند، نوعاً با مقولات فوق‌آشنایی کمتری داشته و صرفاً با تکیه بر ذوق خود نوشته‌اند؛ با این حال چهره‌های شاخص داستان‌نویسی در ایران با دیدی اجتماعی به خلق آثار خود دست زده‌اند، سیاست‌مداران و پزشکان دو قشر عمده داستان‌نویسی در ایران بوده‌اند.

با همه موفقیت‌هایی که نویسندگان داستان‌های ایرانی داشته‌اند اما هرگاه خواسته‌اند موفقیت‌شان را در زمینه نمایشنامه‌نویسی امتحان کنند با شکست مواجه شده‌اند؛ به عنوان نمونه، صادق هدایت با همه چیره‌دستی‌اش در خلق آثار داستانی، در نوشتن نمایشنامه موفق نیست. نمایشنامه «داستان آفرینش انسان» نمونه‌ای از این عدم موفقیت اوست. اما در غرب، نویسندگان بی‌شماری در زمینه داستان‌نویسی وجود دارند که در زمینه نمایشنامه نیز موفق بوده‌اند و از جمله آنها می‌توان به چخوف، برشت، لوییچی پیراندللو، برنارد شاو و... اشاره کرد. دوره داستان‌نویسی‌های ایران در قبل از انقلاب که جزء با شکوه آن نیز محسوب می‌شود (دهه چهل) هیچ‌گاه در اعصار بعدی تکرار نشد (شوهر آهو خانم علی‌محمد افغان یکی از آنهاست). نویسندگان موفق داستان‌های پیش از انقلاب نتوانستند موفقیت‌های خودشان را پس از انقلاب نشان دهند. البته علت این عدم توفیق خود را عوامل چندی معرفی می‌کنند که صرفاً توجیهی برای عدم موفقیت است.

تکنیک داستان‌نویسی

تا به حال پرسیده‌ایم تنوع و تعدد نوشتاری داستان‌ها دلیل چیست؟ و آیا اساساً برای داستان‌نویسی «ماهیت فنی یا تکنیکی» قابل هستیم؟ داستان‌ها آن‌گاه که پوسته گفتاریشان را بپندازند، درون نوشتاریشان را عیان می‌سازند و قدم در راهی می‌گذارند که هر روز به نوآوری جدیدی محتاج است. در واقع با تکامل فرهنگ جوامع، داستان‌ها نیز مسیر تکاملی پیدا می‌کنند. این تنوع هم در نوع ساختار و هم مضمون داستان‌هاست. «در بررسی تنوع به خاطر گستردگی آن نمی‌توان به همه فرآیندهای نقادانه دست یافت چرا که اساساً آنها بنا بر خصلت‌های فردگرایانه‌شان شکسته و خرد نمی‌شوند. قصه‌ها به تدریج دگردیسی پیدا می‌کنند که این دگرگونی و دگردیسی‌ها نیز تابع پاره‌ای قوانین است. پیامد این فرآیند، تعدد مشکل‌هاست. تعددی که به سختی تن به بررسی می‌دهد.» (پراپ، ۱۳۶۸: ص ۱۳۵)

ابزارهای دگرگونی و تحول در یک داستان فراوانند. عواملی چون شخصیت، فضای داستانی، طرح و توطئه و... اما «شخصیت» از اصلی‌ترین عوامل فضا‌ساز داستانی است؛ حتی داستان‌هایی مانند کلیله و دمنه که قهرمان‌هایی غیرانسانی دارند در خدمت اهداف بشری‌اند.

موقعیت داستانی از دو جریان همسان به وجود نمی‌آید بلکه از یک تزویج آنتی‌تزی شکل می‌گیرد. شخصیت‌های داستانی را در یونان باستان به دو گروه تقسیم کرده‌اند:

۱- پروتاگونیست = مثبت ۲- آنتاگونیست = منفی.

تعبیر قهرمان و ضدقهرمان، امروزه همان معنی را در بر می‌گیرد. حال باید اضافه کرد که عدم تعادل در جریان، فضا، هدف یا مسیر، تنها از طریق انسان امکان‌پذیر است.

حتی در داستان‌هایی که شخصیت‌های آن حیوانند نیز این اصل (تجسم حیوان) و شبیه‌سازی و نمادگرایی انسان موج می‌زند. توجه به مفهوم شخصیت‌پردازی از مهم‌ترین ضرورت‌های فن داستان‌نویسی است. اگر دو شخصیت متناقض، خوب پرداخت شده باشند، موقعیت، فضا، مکان و حتی نام اشخاص را تحت تأثیر قرار می‌دهند و مقبولیتی عامه پیدا می‌کنند زیرا حس هم‌ذات‌پنداری مخاطبان را به حرکت وا می‌دارند.

داستان زمانی که از حالت گفتاری یا قصه به شیوه نوشتاری و دنیای خلوت نویسنده و مخاطب آگاه راه یافت مجبور شد برای تطابق خود، صنعت نوشتاری‌اش را بنا نهد. اینجا بود که نوعی ارتباط بین ساختار و معنی پدیدار گشت.

«جرمی هائورن می‌گوید: اگر جنبه منفی مدرنیسم در انکار سنت‌ها و فرضیات رئالیستی باشد، جنبه مثبت آن را می‌توان در پیدایش شیوه‌های فنی دانست. تکنیک‌هایی از قبیل جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی، زیر سؤال بردن مفاهیم صنعتی داستان و طرح داستانی، تأکید بیشتر و شخصی‌تر به آنچه جویس، تجلیات (epiphanies) و ویرجینیاولف، لحظه‌ها (moments) خوانده است، یعنی برش‌هایی از زمان که در آنها گویی واقعیت آشکار است و خود سخن می‌گوید و استفاده دیگرگون از آنچه می‌توان بیان شاعرانه در رمان نامید.» (دقیقی، ۲۸: ۱۷) (مجله کیان)

نتیجه

توجه به آثار ادبی داستانی^۱ به ویژه داستان‌های کوتاه، از این جهت حایز اهمیت است که این آثار ادبی، روشن‌گر آرمانی گوهر انسانی، زندگی و جهان‌اند و هم از دیدگاه‌های فلسفی و جهان‌بینی‌ها ملهم‌اند و در عین حال، آنها را منعکس می‌سازند، و علاوه بر اینها، هم بیانگر و هم گزارنده تجارب زندگی‌اند. ادبیات، با ایفای این نقش‌ها، میان نظر و عمل پل می‌بندد و به پژوهش‌گر امکان می‌دهد که درباره فرهنگ موضوع مطالعه بصیرت ژرف‌تری پیدا کند. بی‌گمان فرهنگ غرب، در قرن بیستم، حیات فکری را در ایران، به ویژه در عرصه فلسفه و ایدئولوژی، تحت تأثیر قرار داده است.

داستان کوتاه یگانه نوع ادبی در ادبیات نوین ایران است. داستان‌های کوتاه ایرانی، پیش از هر چیز، بیان‌گر برخورد نویسنده با امری ناشناخته است که از رهگذر فکری تازه غرب، در عرصه علم و فلسفه به جامعه مذهبی و سنتی ایران نفوذ کرده است.

منابع و مآخذ

- ۱ - ایوبی، مهدی. نقش داستان در سینما. مجله سینما و تئاتر. شماره ۶.
- ۲ - براهنی، رضا. قصه‌نویسی. انتشارات اشرفی. (۱۳۴۸).
- ۳ - بیشاب، لئونارد. درس‌هایی درباره داستان‌نویسی. محسن سلیمانی. نشر سوره. (۱۳۷۸).
- ۴ - پراب، ولادیمیر. ریخت‌شناسی قصه. مدیا کاشیگر. نشر روز. (۱۳۶۸).

^۱ - (Fiction)

- ۵ - پدرس، کلاوس. جهان‌بینی در ایران پیش از انقلاب، ترجمه احمد سمیعی، تهران: نشر فرهنگستان زبان و ادب فارسی، (۱۳۸۶).
- ۶ - تقیان، لاله. نقد تئاتر چیست؟ مجله نمایش. شماره ۱۰.
- ۷ - حجوانی، مهدی. ماهی داستان. حوزه هنر. (۱۳۷۲).
- ۸ - دیچز، دیوید. شیوه‌های نقد ادبی. غلامحسین یوسفی، ابراهیم صدقیانی. انتشارات علمی. (۱۳۶۶).
- ۹ - سیاسی، علی‌اکبر. نظریه‌های شخصیت. انتشارات دانشگاه تهران. (۱۳۵۶).
- ۱۰ - سید حسینی، رضا. (۱۳۷۶) مکتب‌های ادبی. چاپ یازدهم. تهران: انتشارات نگاه.
- ۱۱ - سیمون، ژرژ. هنر سخن گفتن. اسماعیل سعدی. نشر اقبال. (۱۳۲۵).
- ۱۲ - شریفیان، مهدی. افسانه واقعی‌تر از واقعیت. انتشارات دانشگاه بوعلی همدان. (۱۳۸۶).
- ۱۳ - شمیسا، سیروس. سبک شناسی نثر. نشر مرکز. (۱۳۶۷).
- ۱۴ - فوکو، میشل. این یک چپ نیست. مانی حقیقت. نشر مرکز. (۱۳۷۷).
- ۱۵ - کاتوزیان، محمدعلی. جمال‌زاده شناسی. نشر مرکز. (۱۳۸۵).
- ۱۶ - گلشیری، احمد. داستان و نقد داستان. جی نشر سپاهان. (۱۳۶۸).
- ۱۷ - گنجی، اکبر. سنت، مدرنیته، پست مدرن. مؤسسه صراط. (۱۳۷۶).
- ۱۸ - میرصادقی، جمال. عناصر داستان. انتشارات شفا. (۱۳۶۷).
- ۱۹ - نفیسی، آذر. واقعیت در رمان مدرن. کیهان فرهنگی. سال ششم. شماره هشتم.
- ۲۰ - هائورن، جرمی. رئالیسم و مدرنیسم و پست مدرنیسم در ادبیات داستانی. مؤده دقیقی. مجله کیان. شماره ۲۸.