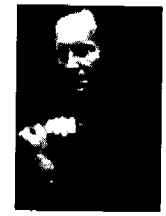
شراره صادقی‌گرمارودی

تاریخ کوتاه از داستان کوتاه



نوشتهٔ ویلیام بوید

رمان‌های ویلیام بوید، تحسین جهانی را به دنبال داشته است. آن‌ها عبارتند از: یک مرد (انسان) خوب در آفریقا یا یک انسان (مرد) خوب آفریقایی A Good Man in Africa (۱۹۸۱، برنده جایزه ویت‌برد و سامرست موآم)، یک جنگ یخی یا جنگ بستنی – An Ice Cream War (۱۹۸۲)، نامزد دریافت جایزه بوکر ۱۹۸۲ و برنده جایزه جان لوولین ریس)، ستاره‌ها و سدها – Stars and Bars (۱۹۸۴)، اعترافات تازه یا تو – The New Confessions (۱۹۸۷)، ساحل برازاویل – Brazzaville Beach (۱۹۹۰، برنده جایزه مک‌ویتی و جایزه یادبود جیمز تیت بلک)، بعدازظهر آبی – The Blue Afternoon (۱۹۹۳، برنده جایزه کتاب سال ۱۹۹۳ ساندی اکسپرس و جایزه کتاب داستانی سال لس‌آنجلس تایمز، ۱۹۹۵)، آرمادیلو – Armadillo (۱۹۹۸) و قلب بشری – Any Human Heart (۲۰۰۲، برنده جایزه ژان مونه.) رمان‌ها و داستان‌های بوید در سراسر جهان به چاپ رسیده‌اند و به بیش‌از سی زبان ترجمه شده‌اند. همچنین او نویسنده مجموعه‌ای از فیلمنامه و تاریخچه‌ای از دوران مدرسه‌اش به نام قیود مدرسه یا بندهای مدرسه – School Ties (۱۹۸۵) و سه مجموعه داستان کوتاه به نام‌های: در قرارگاه یانکی – On the Yankee Station (۱۹۸۱)، سرنوشت یا تقدیر ناتالی ایکس – The Destiny of Nathalie 'x' (۱۹۹۵) و شیفتگی – Fascination (۲۰۰۴) است. همچنین شرح‌حالی غیرداستانی از شخصیت خیالی با عنوان نت تیت: یک هنرمند امریکایی را نوشت که چاپ آن در بهار ۱۹۹۸، جوش و خروش زیادی در هر دو سوی آتلانتیک به دنبال داشت. مجموعه‌ای از نوشته‌های غیرداستانی او، ۲۰۰۴ – ۱۹۷۸، تحت عنوان بامبو، در اکتبر ۲۰۰۵ به چاپ رسید. نهمین رمان او، بی‌قرار – Restless، (رمان سال ۲۰۰۶ جایزه کتاب کاستا) در سپتامبر ۲۰۰۶ منتشر شد.

ویلیام بوید، در ۷مارس سال ۱۹۵۲، از خانواده‌ای اسکاتلندی در آکرا به دنیا آمد و بیش‌تر سال‌های اولیه عمرش را در غنا و نیجریه، جایی‌که مادرش معلم و پدرش پزشک بود، به سربرد. در دبیرستان گوردونستون تحصیل کرد و از دانشگاه‌های نیس، با دیپلم ادبیات فرانسه و گلاسکو، با فوق‌لیسانس در زبان انگلیسی و فلسفه و کالج مسیح آکسفورد با دریافت درجه دکتری در ادبیات انگلیس، فارغ‌التحصیل شد. همچنین از ۱۹۸۰ تا ۱۹۸۳ دانشیار ادبیات انگلیس در کالج سنت هیلدای آکسفورد بود. او عضو انجمن سلطنتی ادبیات در انگلیس و عضو فرهنگستان هنر و ادبیات فرانسه نیز هست و دانشگاه‌های سنت اندروز، استرلینگ و گلاسکو به وی دکترای افتخاری ادبیات انگلیسی اعطا کرده‌اند. در سال ۲۰۰۵، جایزه CBE را بُرد. عنوان بعضی از فیلمنامه‌های او عبارتند از: آقای جانسون – Mr. Johnson (۱۹۹۰، به کارگردانی بروس برسفورد)، چاپلین – Chaplin (۱۹۹۲، به کارگردانی ریچارد آتن‌برو)، سنگر – The Trench (۱۹۹۹، به کارگردانی خودش) و رودررو – Man to Man (۲۰۰۵، به کارگردانی رجیس وارنیر). او ازدواج کرده و در دو محل سکونتش، لندن و جنوب غرب فرانسه، زندگی می‌کند.

دریچه

داستان کوتاه به دنبال چاپ صاعقه‌آسای مجلات در قرن نوزده پدید آمد، با چخوف به اعلاترین نمونه‌های خود رسید و به یکی از قالب‌های بزرگ هنر قرن بیستم تبدیل شد. با فرارسیدن مراسم گشایش جایزه ملی داستان کوتاه، ویلیام بوید، اندوخته‌های نظام‌مند خود درباره داستان کوتاه را آشکار و وضع صورت انگلیسی آن را ارزیابی می‌کند.

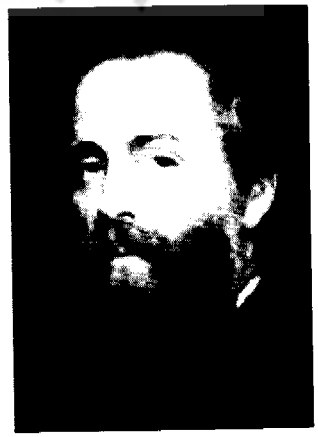
بیایید با آغازی تصویری شروع کنیم. من تصویری از جمعی انسان‌های نئاندرتال (یا دسته مشابهی از انسان‌ها) را هنگام فرارسیدن شب، نشسته به دور آتش در دهانه غار، در سر دارم. ناگهان یکی از آن‌ها بی‌اختیار می‌گوید: «هرگز باور نمی‌کنید امروز برای من چه رخ داده.» استخوان‌های جویده به کناری پرتاب می‌شود، بچه‌ها ساکت می‌شوند و قبیله همه حواسش را به قصه‌گوی خود می‌سپارد. حکایت یادآوری خوش گذشته، طنز و قصه سرگرم‌کننده و خاطرات به‌یاد ماندنی خوب و بد، به‌طور قطع ریشه داستان‌های کوتاهی هستند که ما امروز می‌نویسیم و می‌خوانیم. می‌توانیم این بحث منطقی را پیش بکشیم که داستان‌سرایی به هر شکلی که هست، عمر و کاربردی طولانی در گفتمان بشری ما دارد. اگرچه - به محض این‌که حس و مفهوم زمان گذشته و زمان آینده در بیداری ضمیر خودآگاه ما رشد و تکامل پیدا کرد - دریافتیم که می‌توانیم به روایت تاریخ فردی خود شکل بدهیم و درون‌مایه‌هایی که شیفته می‌سازند، وحشت می‌آفرینند، درگیری ایجاد می‌کنند، به نصیحت می‌پردازند، تحریک می‌کنند - و بقیه مراتب احساساتی را که در یک داستان گیرا دخیل هستند، به تصویر بکشیم.

می‌دانم، همه این‌ها به نوعی خیالی و غیرقابل اثبات‌اند، اما آن‌چه به این ترتیب باید به شرح و توضیح قدرت عجیب داستان کوتاه بپردازد، مرا شوکه می‌کند. برای ما، شکل کوتاه داستان به‌طور قابل تصوری طبیعی‌تر از شکل‌های بلند آن می‌نماید. حکایتی که ساعت‌ها به طول می‌انجامد، گویی خیلی زود شنوندگانش را از اطراف خود پراکنده می‌سازد. داستان‌هایی که ما برای یکدیگر تعریف می‌کنیم کوتاه هستند یا کوتاه‌گونه شکل گرفته‌اند. حال ببینیم چه اتفاقی در روایت یک قصه می‌افتد. حتی غیرحرفه‌ای‌ترین روایتگرها هم خود را ملزم به انتخاب بعضی جزئیات و حذف بعضی دیگر، تأکید بر حوادث مهم و قطعی و انکار حوادث بی‌ربط یا زمان تلف‌کن، حذف کردن، سرعت بخشیدن، کند کردن و شرح و بسط نه همه شخصیت‌های کلیدی، برای رسیدن مطلوب به یک پایان مناسب، می‌بینند. روند ویرایشی جامع و تقریباً ناآگاهانه از انتخاب، دسته‌بندی، غنابخشی و اختراع نیز همراه آن می‌شود. یک دروغ قانع‌کننده هم در نوع خودش یک روایت باریک‌بینانه و کامل است. به‌نظر می‌رسد

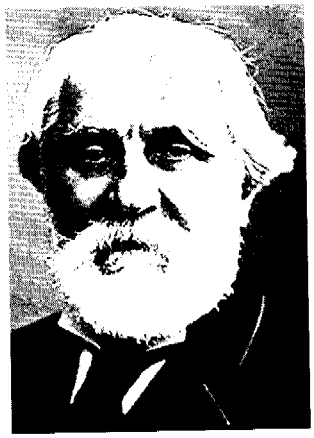
داستانی که خوب روایت شده باشد به چیزی بسیار عمیق در وجود ما جواب می‌دهد، گویی با گذشت طول زمان روایت، چیز به‌خصوصی خلق شده، ماهیتی از تجربیات ما به بیرون ریخته شده، احساس زودگذری براساس خرد منطقی ما ساخته شده و سفری سخت و آشفته به‌سوی مرگ و فراموشی درپیش است.

اگر این همه حقیقت داشته باشد، پس چرا رشد و تکامل داستان کوتاه به عنوان یک قالب ادبی این اندازه طول کشیده؟ گذشته از همه این‌ها، تاریخ فرهنگی داستان کوتاه چاپ شده، تنها یکی دو دهه طولانی‌تر از تاریخ فیلم است. جواب، البته، در ظهور جریانات صنعتی و آمار جمعیتی یافت می‌شود. داستان کوتاه، همیشه به صورت یک سنّت شفاهی غیررسمی وجود داشت، اما تا قبل‌از برخورداری غرب از باسوادی انبوه طبقه متوسط قرن نوزدهم و ابتکار چاپ مجله و اولویت‌های تازه جمعیت کتاب‌خوان، بازار جدی نشر برای چاپ قطعه‌ای، ولو از پنج تا پنجاه صفحه داستان کوتاه، فراهم نبود. این رسانه جدید بود که قابلیت نویسندگان را برای نوشتن داستان‌های کوتاه آشکار کرد. خوانندگان خواستار داستان کوتاه بودند و نویسندگان دریافتند که قالب ادبی جدیدی در اختیار دارند. راهی که داستان کوتاه تا نهایت کمال خود پیمود، تقریباً نقطه نظر مرا ثابت می‌کند. نه قدم‌های اولیه متزلزل و لغزنده بودند، نه قرن‌های تحول و تکامل آهسته به پیش می‌رفتند. این واقعیت که از ابتدا تا نیمه قرن نوزدهم هاثورن و پو و تورگنیف با نیروی ذاتی و بالقوه خود، قادر به نوشتن داستان‌های کوتاه کلاسیک و بی‌زمان از ابتدا بودند، نشان از قوه تخیل انسانی و استعداد و توانایی همیشه پنهان آن‌ها دارد. داستان کوتاه، در نیمه قرن نوزدهم به منتهای اوج پرواز خود رسید و در انتهای قرن، با شکلی که آنتون چخوف به آن داد، نهایت اعتلای خود را یافت. بنابراین چه کسی اولین داستان کوتاه مدرن واقعی را نوشت و چاپ کرد؟ چه کسی بزرگ پیشرو آن بود؟ روایت‌ها و قصه‌های کوتاه، قرن‌ها در این شکل و آن شکل وجود داشتند. قصه‌های شهرزاد، دکامرون بوکاچیو و قصه‌های کانتربوری، کتاب مقدس به تنهایی، حوادث بی‌اهمیت و طرح‌های فرعی نمایشنامه‌ها و رمان‌ها، طنزها و هجوها، رساله‌های چاپی، حماسه‌ها، شعرهای نقلی و روایتی، مقاله‌ها و روزنامه‌نگاری را در نظر بیاورید. اما اولین متن ادبی که می‌توانیم با اشاره و اطمینان آن را طبقه‌بندی و ابراز کنیم که «این یک داستان کوتاه مدرن است.» کدام است؟ گفته می‌شود این افتخار متعلق به داستان والتر اسکات به نام «دو گله‌فروش / چوب‌دار»، چاپ در کرونیکلز آو کانن‌گیت در سال ۱۸۲۷ است. نقطه شروع خوب و مناسبی است اگر تنها پیشرفت سریع متعاقب داستان کوتاه بین‌المللی بود و تأثیر اسکات که در روزگار خودش عظیم می‌نمود، بین‌المللی و نه تنها الهام‌بخش جورج الیوت و تامس هاردی در انگلیس بلکه بالزاک در فرانسه، پوشکین و تورگنیف در روسیه و فنیمور کوپر و هاثورن در امریکا نیز می‌بود. اگر کسی در اندیشه تأثیر این نویسندگان برروی فلوبر و موپاسان، چخوف، پو و ملویل باشد، می‌توانیم با اعتبار کامل، اثر و ردّپای جملات تازه تولد یافته داستان کوتاه مدرن را در بازگشت به منابع اصلی خود ببینیم. تنها مشکل این‌جاست که بعداز شروع اسکات، داستان کوتاه به سختی در نیمه قرن نوزدهم اظهار وجود کرد چرا که زمان، زمان غلبه و تسلط رمان بود؛ به‌نظر می‌رسید نویسندگان در فرانسه، روسیه و امریکا بیش‌تر و سریع‌تر، این قالب را به‌کار گرفتند و از زمان رابرت لوییس استیونسون در دهه ۱۸۸۰ است که ما می‌توانیم یک‌بار دیگر آغاز ظهور و شکوفایی داستان کوتاه مدرن را در انگلیس، ببینیم. بنابراین از بسیاری جهات، خاستگاه حقیقی و اصلی داستان کوتاه مدرن از امریکاست. شاید بتوان با ادعای انتشار «داستان‌های از نو گفته شدهٔ» ناتانیل هاثورن، در ۱۸۳۷، به یک نقطه شروع رسید. وقتی ادگار آلن پو داستان هاثورن را خواند، اولین تجزیه و تحلیل واقعی درمورد تفاوت داستان کوتاه و رمان، با این تعریف که یک داستان کوتاه روایتی است که خیلی ساده «در یک نشست خوانده می‌شود» را، به دست داد. این مسئله به آن راحتی که در ابتدای امر به نظر می‌آید نیست. چیزی که پو سعی داشت روی آن انگشت بگذارد، تأثیر کنجکاوانه منحصربه‌فرد داستان کوتاه بود، چیزی که به‌شدت حس می‌کرد از تأثیر ناشی از احساس سرشار و درک به یک‌باره و واحد آن نشأت می‌گیرد. پو ادامه می‌دهد:

دی. اچ. لارنس



هرمان ملویل



ایوان تورگنیف

آنتون چخوف

«در تمامی متن، کلمه‌ای نباید نوشته شود که تمایل مستقیم یا غیرمستقیم آن کلمه نسبت به طرح از پیش ساخته شده یافت نشود. و بدین وسیله، با چنین دقت و مهارتی، در نهایت، تصویری ترسیم می‌شود که در ذهن کسی که آن را با هنر مشابهی مورد تفکر قرار می‌دهد، احساسی از عالی‌ترین رضامندی به‌جا می‌گذارد».

شاید پو که خواستار تنها «یک طرح از پیش ساخته شده»، به عنوان یک الگوی مسلط در داستان کوتاه است، خیلی قیاسی و نسخه‌ای عمل می‌کند - اما او نسبت به تأثیری که یک داستان کوتاه می‌تواند به آن دسترسی پیدا کند، بسیار تیز و حساس است: «احساسی از عالی‌ترین رضایت.» گویا داستان کوتاه نسبت به کوتاه‌گونگی قالبی که توانایی گستردگی آن مشهود است، بزرگ‌تر، پرطنین‌تر و به‌یاد ماندنی‌تر است. یکی تنها به داستان‌های پو - همراه با اولین داستان‌های کارآگاهی - مانند «سقوط خانهٔ آشر» می‌اندیشد و دیگری بر این باور می‌ماند که او سعی در مشق و تمرین آن‌چه خود توصیه و نصیحت کرده، دارد. به‌هرحال، من یک قدم از تعریف پو پا فراتر می‌گذارم و آن را این‌گونه از نو طرح می‌کنم: داستان کوتاه حقیقی و نقش و حالت کارکردی آن باید تمامیتی از تأثیرات، که تقریباً امکان فشردگی یا خلاصه کردن آن میسر نیست را به پیش ببرد. زیرا تنها در این محدوده است که به نظر من، راه داستان کوتاه و راه رمان از یکدیگر جدا می‌شود، جایی‌که تأثیر خواندن یک داستان کوتاه خوب کاملاً متفاوت از تأثیر خواندن یک رمان خوب است. داستان‌های کوتاه مدرن بزرگ، از کیفیت راز و رمزی، صداها و طنین‌های مغفول مانده - یک پیچیدگی دگراندیشانه - که نمی‌توانند از آن‌ها رها و مجزا شوند، برخوردارند. در این میان آن‌چه غریب و وهم‌گونه می‌نماید، کل داستان است که به‌طور غیرقابل انکاری غنی‌تر و بزرگ‌تر از بخش‌های ترکیب شونده آن است. شاید، پو سهواً به این موقعیت دست یافت، اما نویسنده‌ای که کار پو را دنبال کرد و ما این کیفیت کارکردگرایانه را به‌طور جدی در آثار او می‌بینیم، هرمان ملویل است.

ملویل از نوشتن داستان متنفر بود - به ادعای خودش صرفاً برای کسب پول می‌نوشت - اما در داستان‌های ملویل مانند «بنیتو سرونو» و «بارتلبی محرر»، چاپ در مجموعه قصه‌های «پیازا» (۱۸۵۶) است که داستان کوتاه مدرن با سرعت و غافلگیری درخور توجه، زمان را پشت‌سر می‌گذارد. در داستان‌های ملویل، اولین نمونه‌های واقعی قدرت عجیب داستان کوتاه را می‌بینید. اگر کار و هنرنمایی ملویل را در بنیتو سرونو درک کنید و از آن لذت ببرید، آن‌گاه می‌توانید از ادراک و لذت آن‌چه در «دکتر جکیل و مستر هاید» استیونسون، در «مأمور مخفی» کنراد، در «خانه‌ای با نیم طبقهٔ» چخوف، در «تپه‌هایی چون فیل‌های سفید» همینگوی، در «پیش‌درآمد» منسفیلد، در «کلیسای جامع» کارور، در «بهار در فیالتا»ی ناباکوف، در «بنگ بنگ تو مرده‌ای» اسپارک، در «فونس یا حافظه»ی بورخس و در تعداد بی‌شماری از این آثار رخ داده، بهره‌مند شوید. با هر اندازه کوشش و تقلا باز نمی‌توانیم جمع جمیع تأثیرات این داستان‌ها را خلاصه یا تفسیر کنیم زیرا: یا کیفیتی از شور و هیجان یگانه و یکتای آن‌ها از دست می‌رود یا در هنگام تجزیه و تحلیل به چالش کشیده می‌شوند. این ملویل است که میخ و نشان محکمی برای آن‌چه ساختار داستان کوتاه می‌تواند به آن دست یابد، می‌کوبد و بنیان می‌گذارد و به ما اجازه می‌دهد به کمک معیارهایی که می‌توان تمام نویسندگان بزرگ دیگر این قالب را با آن‌ها متر و مقدار زد، آن‌ها را در کنار یکدیگر بچینیم.

در دهه ۱۸۵۰، تورگنیف نیز در حال انتشار داستان کوتاه بود - و می‌توان گفت که او و ملویل، به عنوان پایه‌گذاران قالب جدید، هردو از یک چشمه سیراب می‌شدند - اما سهم بزرگ تورگنیف شروع چیزی بود که چخوف به انتها رسانید. چرا آنتون چخوف (۱۹۰۴ - ۱۸۶۰) همواره و به درستی بزرگ‌ترین داستان کوتاه‌نویس معرفی می‌شود؟ تمام جواب‌های داده شده به این سؤال، ناقص و ناکافی به نظر می‌رسند، اما به بیان ساده، حقیقت این است که چخوف در خلق پرمایه‌ترین داستان‌هایش در دهه ۱۸۹۰، از طریق دگرسازی و دگرگونی نحوه روایت انقلابی بپا کرد. چخوف، زندگی تهی از خدا، تصادف‌آمیز و پوچ و این‌که تاریخ خود همه، تاریخ دستاوردهای ناخواسته است را می‌دید و درک می‌کرد. برای مثال او می‌دانست که خوب و شریف بودن، آدمی را از رنج مهیب و بی‌عدالتی نمی‌رهاند، که سستی و کاهلی بی‌هیچ تلاشی به‌بار می‌نشیند، که میان‌مایگی دارای نیروی عظیم خارق‌العاده‌ای است. چخوف با ترک و رهایی شروع - متن - و پایان دستکاری شده طرح در داستان، با رد قضاوت شخصیت‌هایش، با دوری از هر جد و جهدی برای رسیدن به یک اوج یا یافتن یک تحلیل ریز و باریک‌بینانه روایی، داستان‌هایش را دردناک و رنج‌آور، تقریباً مانند خود زندگی، غیرقابل تحمل می‌نمایاند. چخوف پایان و نهایت اولین مرحله داستان کوتاه مدرن را معرفی می‌کند. از زمان مرگش به بعد، تأثیر او عظیم و گریزناپذیر است: پس‌از آن، در قرن بیستم، داستان کوتاه تقریباً به نحو منحصربه‌فردی چخوفی شد. جویس چخوفی است، کاترین منسفیلد، سارق آثار ادبی و هنری با قید احتمال، هم چخوفی است، ریموند کارور هم به راحتی و بدون وجود او وجود نمی‌داشت. شاید همه داستان‌های کوتاه نوشته شده بعداز چخوف، کم و بیش، وامدار اویند. تنها در حول‌وحوش بیست سال آخر قرن نوزده است که نویسندگان برای کم‌رنگ شدن این تأثیر، تلاش برای بیرون آمدن از زیر سایه او را آغاز کردند.

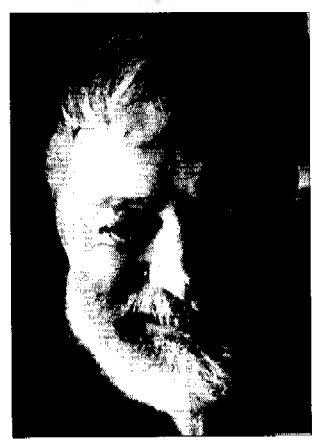
اما با چخوف و با ورود به قرن بیستم، داستان کوتاه مدرن پا به عصر طلایی خود گذاشت. به‌تبع فراهم بودن زمینه مستعد می‌شد در دهه‌های اولیه قرن، مخصوصاً در امریکا، با نوشتن داستان‌های کوتاه پولدار شد. مجلات کثیری پیدا شدند، خوانندگان حریص بودند، تیراژ بالا کشید و دستمزدها بالا و بالاتر رفت. در دهه ۱۹۲۰، ستردی ایونینگ‌پُست تنها برای یک داستان کوتاه ۴ هزار دلار به اسکات فیتز جرالد پرداخت کرد. کافی‌ست مبلغ را حداقل بیست برابر کرده تا به ارزش آن نسبت به قیمت‌های امروز پی ببرید. همچنین در حدود همین زمان، هنگامی‌که محبوبیت داستان کوتاه بالا گرفت و

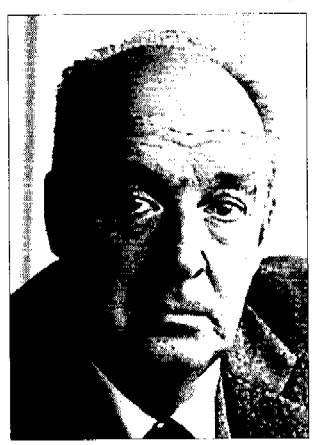
تحت‌الشعاع جو فشار و تأثیر مدرنیسم قرار گرفت، به‌طوری‌که قالب داستان کوتاه به نوعی تغییر ماهیت داد: تیپ‌های شناخته شده و مسلم داستان کوتاه از یکدیگر متمایز شدند و مقوله‌های جدید قالب داستان کوتاه رشد کردند.

چندین سال پیش مقاله‌ای در گاردین نوشتم که در آن دسته‌بندی ناهمگونی از داستان کوتاه را همراه با هفت مقوله اساسی ارائه کردم. اساساً تا شروع قرن بیستم، شما با دو سنّت بزرگ سر و کار دارید: داستان با طرح حادثه‌ای و داستان چخوفی. داستان با طرح حادثه‌ای (نام‌گذاری از ویلیام گرهاردی است) به سبک و سیاق داستان طرح‌داری که پیش‌از چخوف باب روز بود - قبل‌از نمونه داستان بی‌شکل و طرح او مقام شامخی داشت، اشاره دارد. بیش‌تر داستان‌های کوتاه، حتی امروز، از یکی از این دو مقوله تبعیت می‌کنند. در دهه‌های بعد، تیپ‌های دیگری نیز از دل این داستان‌ها بیرون آمدند. شاید به علت نفوذ زیاد این قالب‌های جدید است که من آن را داستان نوگرا (نوین‌گرا) می‌نامم که با نوعی ابهام تعمدی و اغلب گیج‌کننده و نقصی که به‌هرحال در سبک نوشته شده آن وجود دارد، یک واقعیت را می‌سازد. در این فضا، همینگوی کارآمدِ قَدَری بود (با حضوری سرآمد در روزگار ما)، و تأثیر او بعداز چخوف در داستان کوتاه قرن بیستم همچنان عظیم‌ترین است.

نمونه بعدی در میان مقولات دسته‌بندی شده من، داستان رازورمزی / مضحکه بود. در این شکل داستان، معنی که در زیر ظاهر بی‌پرده و سرراست متن قرار دارد، کشف رمز می‌شود. همچنین این شکل به عنوان «روایت فرومانده یا مغفول» شناخته شده و اخیراً تحول بیش‌تری یافته است - شاید نشانه اولین حرکت شفاف در دوری از مدل چخوف بزرگ است. نویسندگان نیمه قرن بیستم، مانند ناباکوف، کالوینو و بورخس معرف این طرز نوشتن هستند، اگرچه رودیارد کیپلینگ در داستان‌هایی مانند «خانم بات‌هرست» (۱۹۰۴) و «مری پست‌گیت» (۱۹۱۷)، در روایت فرومانده یا مغفول به نوعی اولین پیشرو است. رمان نیمه بلند، نوعی داستان با طرح حادثه‌ای است که سعی دارد کاری را که رمان در صدها صفحه انجام می‌دهد، در صفحات کم‌تری ارائه کند. می‌توان «هدایای مخصوص کریسمس» دیکنز را به عنوان نمونه اولیه‌ای از این دست دید، اگرچه بسیاری از داستان کوتاه‌نویسان (که شامل چخوف هم می‌شود) گه‌گاه به این قالب رو می‌کنند. مقوله بعدی، داستان شاعرانه / اسطوره‌ای، هیولای غریبی است. داستان‌های دیلن توماس و دی. اچ. لارنس نمونه‌های خوبی هستند و سفرهای بی‌مانع و رادع جی. جی. بالارد به فضاهای درونی نیز با این مجموعه هم‌نوایی می‌کنند. در این مرحله داستان کوتاه تا آن‌جا که امکان دارد به شعر تغزلی نزدیک می‌شود - و آشکارا سعی در به چالش کشیدن جمع‌بندی و نتیجه‌گیری سرراست و آسان را دارد. چه بسا، داستان‌های کوتاه مهیب بالارد - مجموعه کارهای زیاد و مکرری که از دهه ۱۹۵۰ تا زمان حاضر به درازا می‌کشد - به عنوان یکی از چندگونه تلاش موفقیت‌آمیز برای فرار از نفوذ و سلطه چخوف صورت می‌گیرد. آخرین مقوله و همان که ما را به زمان حاضر پرتاب می‌کند، چیزی است که من آن را داستان زندگی‌نامه‌ای نام نهاده‌ام، نام‌گذاری همه جانبه و جامع و شامل داستان‌هایی که با داستان‌های واقع‌گرایانه، یا تغییر شکل و صورت داده، به عنوان داستان‌های غیرخیالی، به نرمی و سبکی مقابله می‌کنند. غالباً ابزار و اسباب دست‌وپاگیر در کتاب‌های غیرداستانی (پانویس‌ها، حواشی مؤلف، تصاویر، کلمات قصار، تغییرات رسم‌الخط، آمار و شوخی‌ها و بازی‌های لفظی و متنی) به‌کار برده می‌شوند. این بیش‌ترین شکل استحاله متأخر در قالب داستان کوتاه است و به‌طور وسیعی برخاسته از امریکا در دهه ۱۹۹۰ است، جایی‌که محبوبیت و علاقه خاصی میان نویسندگان جوان‌تر پیدا کرده: دیو اگرز، دیوید فاستر والاس، ویلیام تی. وُلمن نمایندگان برجسته آن هستند. این طرز نگارش در دستان نویسندگان کم‌تر توانا، به سادگی و راحتی به ورطه ابتذال یا جذابیت می‌افتد (که همانا لیاقت سطح پایین خود را دارند) همچنین، داستان زندگی‌نامه‌ای شامل داستان‌هایی که مردم واقعی را به داستان خیالی معرفی می‌کند یا نوشته شدن قطعات خیالی درباره زندگی‌های واقعی، می‌شود. این کار، به منظور کوششی است که داستان در دنیای غرق شده در رسانه تبلیغاتی، مستندسازی، روزنامه‌نگاری و اخبار گردشی بیست

کاترین منسفیلد


ارنست همینگوی


ولادیمیر ناباکف

ایتالوکالوینو

و چهار ساعته برای تحت سلطه درآوردن قسمتی از آن قلمرو و تجاوز به دنیای واقعی می‌کند و در هیئت یک آدم‌خوار مغز دشمنش را خواهد بلعید تا خود را قوی‌تر کند، تا داستان را هرچه بیش‌تر از طریق محو مرزهای بین واقعیات دشوار و قراردادی، قدرتمندتر سازد. این نوع داستان، دینی به صورت‌ها و نمونه‌های چخوفی ندارد و به‌طور بالقوه‌ای، مورد علاقه‌ترین راه جدیدی است که اخیراً داستان کوتاه در پیش گرفته است.

من به عنوان یکی از داوران مراسم گشایش جایزه ملی داستان کوتاه، طی چند ماه اخیر، تعداد زیادی داستان خوانده‌ام و به خودم اجازه دادم تا حدی به تشخیص سلامت داستان کوتاه معاصر بپردازم - مسئله بسیار اغواکننده این است که دو سبک مهم و اصلی - داستان با طرح حادثه‌ای و داستان چخوفی - بالاخص دومی، کماکان به‌طور شگرف و گسترده‌ای صاحب نفوذ هستند. مقوله‌های دیگر عرض‌اندام می‌کنند، اما نشانه اندکی از جسارت یا تجربه علنی و رسمی در آن‌ها وجود دارد. گویی توان و سطح موفقیت به‌دست آمده در ابتدای قرن بیستم، محیط و محدوده مطلوب و خوشایندی برای نویسندگان قرن بیست و یکم فراهم می‌آورد. فهرست کوتاه ما، هماهنگ با طبقه‌بندی از سرناچاری و موقتی من، شامل پنج مقوله، یعنی یک داستان با طرح حادثه‌ای، دو داستان چخوفی، یک نیمه رمان و یک داستان رازورمزی / مضحکه است. اما سطح کیفیتی همه مانند یکدیگر به‌طور برجسته‌ای بالا بود و گویی نشانگر این مسئله بود که قالب داستان کوتاه در سطح قابل احترامی قرار دارد. در واقع، اگرچه چاپ داستان کوتاه در این مملکت (به استثنای دیگر مناطق اروپا) از هر زمان دیگری دشوارتر شده، اما بازار امریکا کماکان وسیع و همراه با پاداش است با رشد روبه افزایش، نمی‌توان گفت سودآور، برنامه‌های درسی و کارگاه‌های نویسندگان خلاق در امریکا و در انگلیس، می‌تواند مسئولیت عصر بعدی تاریخ قالب داستان کوتاه را بر دوش بکشد. داستان کوتاه به سرعت و در ارتباط با یکدیگر نوشته و هم یک ابزار تربیتی محسوب می‌شود. من فکر می‌کنم مسئله واضحی است که چرا بیش‌تر نویسندگان جوان امریکایی به آن گرایش دارند و چرا اعظم ناشران امریکایی، مجموعه‌های داستان چاپ می‌کنند. بدون شک ناشران این‌سوی آتلانتیک از این امر پیروی خواهند کرد.

اما ذوق و سلیقه خوانندگان داستان کوتاه، ولو با استقرار این قالب در بیش‌از یک قرن و نیم گذشته و به‌رغم تغییر و تحولات پیش‌بینی نشده اقتصاد صنعت چاپ، هرگز به‌طور جدی کاهش نیافته است. علت آن هم ریشه در تمایل قلبی ناخودآگاهانه اذهان ما نسبت به خواندن و شنیدن روایت کوتاه دارد اما، شاید انقلابی که چخوف بپا کرد و خلق گونه داستان کوتاهی که شکل روایت در آن زیرورو شد، بجاتر باشد. از نظر چخوف، قالب واقعی داستان کوتاه از تصادف، عدم صراحت و حذف اتفاق شکل گرفت - که طرح مشخص، دخالت نویسنده، پایان و نتیجه شسته رفته از آن رخت بربسته بود - و ناگهان ما صاحب سبک داستانی شدیم که با تصادف، حذف اتفاق و عدم صراحتی که زندگی‌های همه ما به آن‌سو می‌رود، هم‌خوانی دارد. ویرجینیا وولف، نویسنده شش‌دانگ خاص داستان کوتاه نبود (شاید به همین علت نسبت به کاترین منسفیلد به شدت حسادت می‌کرد) اما او عکاس غیرحرفه‌ای مشتاق و باهوشی بود. درباره عکاسی می‌گفت: «آیا این غریب نیست که آدم‌ها در متن عکس چیزی بیش‌تر از متن زندگی واقعی می‌بینند؟» من فکر می‌کنم این گفته سرنخی برای تاب تحمل قدرت و جذبه داستان کوتاه در اختیار ما می‌گذارد - آن‌ها عکس‌های فوری از شرایط انسانی و طبیعت انسانی هستند و هنگامی‌که به درستی جواب می‌دهند و روی ما کار می‌کنند، ما به ندرت این اقبال را داریم که در متن عکس‌ها چیزی بیش‌تر از «متن زندگی واقعی» ببینیم. □

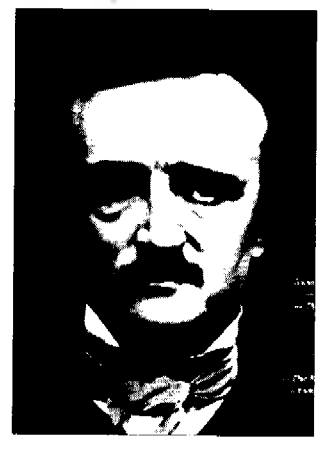
منبع:

Prospect Magazine issue

این گزارش در سایت دیباچه نیز منتشر شده است.

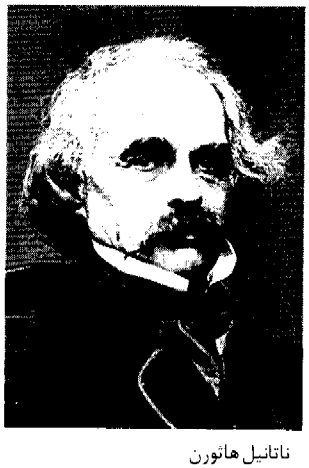
www.dibacheh.com

ویرجینیا وولف



ادگار الن پو

دیوید اگرز



ناتانیل هاثورن