داستان کوتاه؛ سرچشمه‌ها و تحولات

■ آرلن ج. هانسن ■ ترجمهٔ رحیم ساحلی

داستان کوتاه حدیثی منثور است، فشرده‌تر و موجزتر از رمان و رمان کوتاه (نوولت). تا پیش از سده نوزدهم میلادی، داستان کوتاه را قالب ادبی مستقل و مجزایی به حساب نمی آوردند. بنابراین در حالی که به این تعبیر قالب جدیدی محسوب می شود، اما واقعیت این است که قدمتی کم و بیش به اندازهٔ خود زبان دارد. انسان در طول تاریخ انواع گوناگونی از روایتهای کوتاه را تجربه کرده است: کنایه، بذله، موضوعهای فرعی حساب شده در روایتهای بلند، داستانهای عشقی تمثیلی کوتاه، افسانه های اخلاقی، اسطوره های موجز و حماسه های مختصر شدهٔ تاریخی نمونه های اندکی هستند. اما تا سده نوزدهم و بیستم میلادی که چنین قالبی تعریف نشده بود، هیچ یک از این موارد به عنوان داستان کوتاه شمرده نمی شد، ولی بی تردید همین ها بود که زمینه را برای ظهور داستان کوتاه به مفهوم امروزی آن آماده کرد.

تجزیه و تحلیل قالب داستان کوتاه

داستان کوتاه در قالب ژانر (نوع) مستقل، باتوجه نسبتاً کم منتقدان و صاحب نظران روبرو بوده، و ارزشمندترین مطالعاتی که در این زمینه انجام گرفته است، عموماً محدود به سرزمینی خاص یا دوره زمانی معینی است (برای مثال: داستان کوتاه در آمریکا، ۱۹۵۰ - ۱۹۰۰ نوشتهٔ ری ب. وست). یک کوشش جدید برای ارائه تعریفی از این ژانر، اخیراً از سوی فرانک اُکانر داستان کوتاه‌نویس ایرلندی به عمل آمده است، که اعتقاد دارد داستان کوتاه وسیله ای است که به مدد آن، «گروههای جمعیتی ناپیدا» صدای خود را به گوش اکثریت جامعه می رسانند. وگرنه بیشتر بررسیهای انتقادی انجام شده در این زمینه، کم و بیش مشابه دیدگاه ادگار آلن پو است که می گوید داستان باید جلوه‌ای موجز و یکپارچه داشته باشد.

بخش اعظم بررسیهای انتقادی انجام گرفته درمورد داستان کوتاه، حول محور تکنیک یا فن نوشتن داستان کوتاه دور می زند. بسیاری از این آثار، به خوانندگان جوان توصیه هایی می کنند که از سوی نویسندگان ماهر و سرشناس به کار گرفته شده است. از سوی دیگر، بیشتر این آثار در واقع رسالاتی هستند درباب «چگونه داستان بنویسیم» و خطاب به نویسندگان جوان و تازه کار، و به هیچ وجه نمی توان آنها را آثار انتقادی ارزشمندی به حساب آورد.

شیوع دو واژهٔ کلیدی «طرح» (Sketch) و «حکایت» (Tale) در سده نوزدهم میلادی، روشی برای بررسی این ژانر به دست می دهد. فقط در ایالات متحد آمریکا صدها جلد کتاب که ادعا می شد مجموعه ای از «طرح»های مختلف هستند به چاپ رسید (از جمله: کتاب *طرحها* نوشتهٔ واشینگتن ایروینگ، *طرحهایی از حومه شهر* نوشتهٔ ویلیام دین هاول)، هم چنین مجموعه های مختلف «حکایت» انتشار یافت (از جمله: *قصه های گروتسک وارابسک* اثر ادگار آلن پو و *حکایتهای پیازا* اثر هرمن ملویل). در واقع این دو واژه است که حال و هوا و دو قطب مشخصی را می سازد، که داستان کوتاه امروزی از آن ریشه گرفت.

حکایت قدیمی تر از طرح است. اساساً می توان گفت که حکایت تجلی آرزوی فرهنگی است که می خواهد جایگاه خود را در جهان مشخص کند و به آن معنایی خاص ببخشد. حکایت در واقع چارچوب روایی فرهنگها را برای مواردی چون برداشت آن از فرهنگ و سرزمین، یا توصیف برداشت آن از نیاکان و خدایان خود، معین می دارد. حکایت را که معمولاً سرشار از نقش مایه های سرموز، شخصیتهای آشنا و ناآشنا، و نمادها (سمبل ها) ست، گاه فقط اعضای همان فرهنگ درک می کنند. به عبارت ساده‌تر، حکایتها جنبهٔ درون فرهنگی دارند. حکایت که فقط در موارد نادری برای مخاطب قراردادن فرهنگهای دیگر ساخته و پرداخته می شود، رسانه ای است که هر فرهنگ به مدد آن با خود حرف می زند و به این ترتیب ارزشهای خود را جاودان می سازد و هویت خاصی برای خود تثبیت می کند. پیرترها از طریق بیان حکایت با جوانان ارتباط برقرار می سازند و گفت و گو می کنند.

طرح، برعکس آن، جنبه میان فرهنگی (Intercultural) دارد، و پدیده‌ای از فرهنگی را

برای بهره گیری فرهنگ دیگری، مطرح می سازد، طرح که در اساس مایه هایی از واقعیت در خود دارد و کم و بیش ژورنالیستی است، بیش از حکایت جنبه تشریحی و توصیفی دارد و کمتر از آن واجد ویژگی روایی یا نمایشی است. وانگهی، طرح بنا به ماهیت خود تلقینی و ناکامل است؛ حال آنکه حکایت معمولاً اغراق آمیز است.

شکل اصلی و رایج بیان طرح، کتبی است؛ شکل حکایت، شفاهی است. همین تفاوت نشانگر تفاوتی است در تأثیری که از خود برجا می گذارند. نویسنده طرح می تواند به موضوع یا پیامی خاص نظر داشته باشد ـ یا دست کم وانمود می کند که چنین است. حکایت که معمولاً در دربار یا در جمع بیان می شده است ـ به هرحال در جایی که از نظر زمانی با زمان وقوع موضوع آن تفاوت دارد ـ تقریباً همیشه بازسازی خاطره یا گذشته ای است. ناقل حکایت، وابسته به «زمان» است، گذشتهٔ فرهنگی را به زمان حال می رساند. نویسنده طرح بیش از هرچیز، وابسته به «حال و هوا»ست، جنبه هایی از فرهنگی را برای جلب توجه فرهنگی دیگر، مطرح می کند.

شاید طرح این نکته تا حدی ساده انگارانه باشد، ولی با کمی اغماض می توان گفت که حکایت تا سده شانزدهم میلادی تنها نوع و قالب داستان کوتاه بود، تا اینکه ظهور دلبستگی و علاقهٔ طبقهٔ متوسط به واقعیتهای اجتماعی از یک سو، و تعلق خاطر آن به سرزمینهای ناشناخته از سوی دیگر سبب شد تا علاقه به طرحهای فرهنگها و سرزمینهای دیگر، اهمیت خاصی بیابد. در سده نوزدهم میلادی بود که نویسندگان خاصی ـ که آنان را می توان «پدران» داستان نویسی معاصر نامید، از جمله نیکلای گوگول، هاتورن، هوفمن، هاینریش فن کلایست، پروسپه مریمه، ادگارآلن پو ـ عناصری از حکایت و طرح را باهم درآمیختند. طبعاً هر نویسنده ای، این کار را به سبک و روش خاص خود انجام داد، اما نتیجه ای که به طور کلی حاصل شد کم کردن بار عناصر خیالی و قواعدپرستی حکایت و، در عین حال، رهاساختن طرح از وابستگی شدید به واقعیات بود. به این ترتیب، داستان کوتاه امروزی در عرصه ای بین حکایت فوق العاده تخیلی و طرحهای شبیه عکسبرداری از واقعیت حرکت می کند و گاه از هردوی آنها تأثیر می گیرد.

برای مثال، داستانهای کوتاه ارنست همینگوی گاه بر کاربرد نمادهای افسانه ای جا افتاده و قدیمی (چون ماهی، آب، زخم بدنی) تکیه دارند و از آن نیرو می گیرند، ولی در عین حال پیش از آنکه حال و هوای حکایت داشته باشند، به طرح شباهت دارند. در واقع، همینگوی زمانی که در روزنامه ای به شغل خبرنگاری اشتغال داشت، بارها داستانهای تخیلی خود را به عنوان رویدادی که اتفاق افتاده است، به سردبیر روزنامه می داد. برخلاف آثار همینگوی، آثار ویلیام فاکنر که معاصر او بود، بیش از هرچیز به حکایت شباهت دارد. داستانهای او حال و هوای رویدادهای ماوقع در گذشته را دارند. هم زبان و هم موضوعی که برمی گزیند رنگ و بوی قدیمی و سنتی دارند. ساکنان ایالتهای جنوبی آمریکا شاید به این باور برسند که این داستانها را فقط کسانی می فهمند که با آداب و فرهنگ مردم آن نواحی آشنا باشند. در آثار متعددی از او چنین به نظر می آید که فاکنر یک جنوبی است که خطاب به مردم جنوب و از زبان خود آنان، سخن می گوید. اما همان طور که ماجراهای روایی همینگوی، به لطف ویژگیهای تخیلی و برخورداری از وجوه نمادگرایانه، بسیار فراتر از حد طرحهای ژورنالیستی اند، به همین ترتیب، روایتهای فاکنر هم به مراتب فراتر از حد حکایات جنوبی هستند.

چه داستان کوتاه امروزی را آمیزه ای از طرح و حکایت بدانیم یا ندانیم، تردیدی وجود ندارد که داستان کوتاه امروزی ژانری مستقل و متمایز، و در عین حال رو به توسعه است.

تاریخچهٔ داستان کوتاه

ریشه ها

شکل گیری داستان کوتاه حتی پیش از ابداع خط، آغاز شد. اولین داستانسرایان برای ساختن و حفظ کردن حکایتها، آنها را به شکل قطعات کوتاه، موزون و قافیه دار می ساختند. به همین خاطر بسیاری از قدیمی ترین داستانهای روایی جهان، از جمله حکایت مشهور حماسه گیلگمش (که تاریخ سرودن آن را حدود ۲۰۰۰ سال قبل از میلاد مسیح گفته اند)، به شعر است. در واقع بیشتر داستانهای مشهور قدیمی خاورمیانه نیز به شعر سروده شده است، که از آن جمله می توان به حکایتهای بابلی *جنگ خدایان* و *داستان آداپا* و حکایات کنعانی *کمان آسمانی* و *شاه فراموشکار* اشاره کرد. این حکایتها به خط میخی و روی الواح گلی و در حدود ۲۰۰۰ ق. م. نوشته شده است.

اولین حکایات به جامانده از مصر نیز متعلق به همین دوران است و روی پاپیروس نگاشته شده. چنین به نظر می آید که مصریان باستان روایتهای داستانی خود را عمدتاً به نثر می نوشتند، و شعر را به سرودهای مذهبی یا تصنیفهای هنگام کار، اختصاص داده بودند. یکی از قدیمی ترین حکایتهای

موجود مصری *ملوان کشتی شکسته* (سروده شده در حدود ۲۰۰۰ سال ق. م.) نام دارد و به صراحت مشخص است که حکایتی دلداری دهنده و الهام بخش خطاب به مخاطبان اشراف است که در انتهای هر ناکامی و بدبختی، می تواند شادکامی و خوشبختی وجود داشته باشد. از دیگر داستانهای موجود از سلسله دوازدهم در مصر، باید به حکایت *سینوهه* تبعیدی و حکایت پندآموز و اخلاقی *شاه خوفو و جادوگران* اشاره کرد. هم چنین داستان پر افت و خیز *حکایت دو برادر* نیز به احتمال زیاد در حدود سالهای ۱۲۵۰ ق. م. نوشته شده است. در میان تمام داستانهای مصری، که به صراحت جنبه آموزشی و تربیتی دارند، این داستان از نظر مضامین و پیچیدگی روایت، یگانه و کم نظیر است.

قدیمی ترین حکایتهای به دست آمده از هند، به اندازه حکایتهای کشف شده از مصر و خاورمیانه، قدمت تاریخی ندارند. برای مثال *براهمنه ها* (متعلق به حدود ۷۰۰ ق. م.) عموماً به عنوان ضمیمهٔ کلامی «چهارودا» شناخته می شود. شاید جالب تر از آن، داستانهای *جاتاکا* به زبان پالی باشد که پس از *براهمنه ها* نوشته شده است. این داستانها گرچه چارچوب مذهبی دارند و رنگ و بوی تعالیم بودیستی به خود می گیرند، اما اگر به دقت به مضامین آنها بنگریم، درمی یابیم که عموماً با رفتار غیردینی و حکمت عملی *سردپنچه ـ تنتره* (حدود ۵۰۰ ق. م.) دیگر مجموعه حکایتهای هندی است، که شاید آن را بتوان یکی از محبوب ترین کتابهای جهان به حساب آورد. این مجموعه حکایتهای جذاب و اخلاقی در مورد جانوران و حیوانات گوناگون ـ که شباهتی نزدیک به تمثیلهای «ازوپ» در یونان دارد ـ در سده ششم میلادی به زبان فارسی، در سده هشتم میلادی به زبان عربی و کمی بعد از آن به زبانهای عبری، یونانی و لاتینی، ترجمه شد. سرتامس نورث به سال ۱۵۷۰ ترجمه ای انگلیسی از آن ارائه داد. دیگر مجموعهٔ مشهور از حکایات هندی *کاتا ـ ساریتساگارا* («اقیانوسی از داستانها») نام دارد و مجموعه حکایتهایی است که در سده یازدهم میلادی توسط سامادوا و به زبان سانسکریت نوشته شده است. بیشتر حکایتهای این مجموعه سرچشمه های کهن تری دارند و داستانهای

گوناگونی، از یک قو که به انسان تبدیل می شود، تا خدمتکاری وفادار که به خیانت متهم می گردد را در برمی گیرد.

نویسندگان عبری در سده های چهارم تا دوم پیش از میلاد، داستانهای نسبتاً پیچیده ای نگاشتند که در حال حاضر در لابلای بخشهای گوناگون «عهد عتیق» گنجانده شده است. در کتاب روت، کتاب استو و کتاب یونس، از عهد عتیق، داستانهای اخلاقی و پندآموز زیبایی وجود دارد.

کم و بیش تمام داستانهای قدیمی، چه در سرزمین فلسطین، هند، مصر یا خاورمیانه نوشته شده باشد، حال و هوای آموزشی و اخلاقی دارد. برخی از این داستانها از سوی مقامات مذهبی موعظه می شد، تا الگو و سرمشقی برای مردم باشد. واعظان این حکایتها را برای مردم بازمی گفتند تا هم لذت ببرند و هم دریابند که شادمانی و پاداش از آن «نیکان» است و گمراهان و بدکاران با دلهره و بدبختی رودر رو خواهند شد.

در گسترش چشم انداز داستان کوتاه و تعالی هنر آن، یونانیان باستان سهم به سزایی داشتند. در یونان، همانند هند، تمثیلهای اخلاقی با تکیه بر زندگی حیوانات، بسیار رایج بود؛ بسیاری از این حکایتها در کتاب «تمثیلهای ازوپ» در سده ششم قبل از میلاد، جمع آوری شد. داستانهای کوتاه اسطوره ای از ماجراهای عشقی و رخدادهای جنگی میان خدایان نیز، در عهد باستان رواج فراوانی یافته بود. آپولودوروس در سده دوم قبل از میلاد، مجموعه ای از چکیده های این داستانها را گردآوری کرد، اما از اصل داستانها، در قالب اولیه، اثری باقی نمانده است، هرچند به اشکال دیگری در اشعار طولانی تر هسیود، هومر و سرایندگان تراژدی تکرار می شوند. البته این حکایتهای کوتاه به قالب داستانهای بلند نیز راه یافتند، که از آن جمله می توان به پرسیکا اثر هلانیکوس اشاره کرد که در سده ۵ ق. م. نوشته شده، اما فقط بخشهایی از آن به دست ما رسیده است.

هرودت که او را «پدر تاریخ» نامیده اند، خود را سازنده و سرایندهٔ حکایت می نامید. کتاب *تاریخ* او که بسیار طولانی است، سرشار از داستانها و حکایتهای گوناگون است، که از آن جمله می توان به حکایت پلیکرات و انگشتر زمردنشانش، کندلوس و همسر زیبایش، و گنج ربوده شدهٔ رامپسینتوس اشاره کرد. تاریخ فلسفه ای که گزنفون در سده چهارم ق. م. نوشته است نیز از این دست حکایات در خود دارد، از جمله حکایت آبرادات سرباز فداکار و همسر زیبا و باوفایش پانته آ، که شاید آن را بتوان اولین حکایت عشقی غربی مکتوب نام نهاد.

افزون بر آن، معمولاً اعتبار خلق داستانهای عشقی را، که آمیزه ای از عشق، بروز اتفاقات ناگوار و به هم رسیدن دوبارهٔ دو دلداده است، به یونانیها نسبت می دهند. اولین داستانهای عشقی یونانی شکل و قالب حکایتهای کوتاه را داشتند. *داستانهای عشقی* که توسط پارتنیوس و در دوران حکومت سزار اگوستوس نوشته شده، مجموعه ای از ۳۶ داستان کوتاه عاشقانه دربارهٔ مردان و زنان پرشور است که عموماً به وصال هم نمی رسند. همان طور که از تنوع این داستانهای کوتاه برمی آید، یونانیان برخلاف ملتها و فرهنگهای پیش از خود، اصرار چندانی نداشتند که حکایتهای منثور آنان جنبهٔ آموزشی داشته باشد.

در قیاس با یونانیان، باید گفت که سهم رم در شکل گیری داستان کوتاه، اندک بوده است. شعر بلند اووید تحت عنوان دگرگونی، در اصل برداشت منظومی از بیش از یکصد حکایت کوتاه و محبوب زمانه است، که در قالبی موزون ریخته شد. از دیگر داستانهای تخیلی مشهور رم در این دوره، باید به آثار طولانی و رمان گونهٔ پترونیوس (از جمله *ساتیریکون*، متعلق به سده اول بعد از میلاد) و آثار آپولیوس (از جمله *خر طلایی*، سدهٔ دوم بعد از میلاد) اشاره کرد. این نویسندگان نیز همتای اووید، داستانهای کوتاه و دستمایه های مشابه را در قالبی طولانی تر به کار گرفتند. چنین به نظر می رسد که عشق و علاقهٔ هنرمندان رم به فن بلاغت، سبب شده بود تا آنان به قالبهای جامع تری برای بیان نیات ذهنی خود روبیاورند و قالب داستان کوتاه را نپسندند. در رم نیز بی علاقگی یونانیان به خلق آثار عاری از جنبه های آموزشی، کماکان ادامه یافت.

قرون وسطا، رنسانس و بعد تا پایان سده ۱۶ میلادی

قرون وسطا دوره اشاعه و رواج داستانهای کوتاه بود، هرچند این قالب ابعاد و جنبه های تازه ای نیافت. در این دوره بود که داستان کوتاه به وسیلهٔ مهمی برای جلب توجه و سرگرمی افکار عمومی بدل شد. حتی روحیه پرخاشگرانه و بدبین اقوام وحشی ساکن آسمان نیز، در برابر این قالب مطیع بود. افسانه ها و سرودهای باستانی موجود در کشورهای اسکاندیناوی و ایسلند گواه آن است که این اقوام وحشی با خود، داستانها و افسانه های خویش را نیز به این خطه از اروپا انتقال داده بودند.

اما در عین حال، تخیل عاشقانه و روحیهٔ والای سلتها در حکایتهایی که به رشتهٔ تحریر درمی آوردند، کاملاً بارز و عیان بود. هرجا که این قوم ظاهر می شدند ـ از ایرلند و ولز گرفته تا بریتانی در فرانسه ـ داستانهای آکنده از جادو و شکوه نیز خودنمایی می کرد. همین روحیه بود که بعدها (در سدهٔ نهم میلادی) در داستانهای عاشقانه از سلحشوران و جنگاوران، که در سراسر اروپا محبوبیت خاصی یافت، نیز تجلی بارزی داشت. داستانهای عاشقانه این دوره معمولاً به سه دسته تقسیم می شود: دسته اول داستانهایی است درباره انگلستان (از جمله داستانهای پرطرفدار دربارهٔ شاه آرتر و دلاورانی که در کنار او می جنگیدند)، دستهٔ دوم داستانهایی است دربارهٔ فرانسه (دورهٔ شارلمانی)، و دسته سوم را هم داستانهایی دربارهٔ رم تشکیل می دهد، که داستانهایی از عهد باستان بود، و از آن جمله می توان به داستانهای «پیراموس و تیسب» یا «پاریس و هلن» اشاره کرد. بسیاری از این داستانها، و البته نه تمام آنها، طولانی تر از آن هستند که در زمرهٔ داستانهای کوتاه به حساب آیند. دو تن از با نفوذ ترین نویسندگان دسته اول از داستانهای فوق (دسته انگلستان) در سدهٔ دوازدهم میلادی، عبارتند از شرتیه دوتروی و ماری دوفرانس، که به ویژه ماری دوفرانس به خاطر سرودن اشعار عاشقانه ای که به سرعت ورد زبان همگان شد، اشتهار خاصی یافته است. به ندرت داستانی پیدا می شد که خارج از قواعد و دستمایه های یکی از سه دسته اصلی مذکور در فوق باشد، اما گاه داستانهای عاشقانه جذابی چون *اوکاسین و نیکولت* (سده ۱۳ میلادی) هم پیدا می شد که از این قاعده تخطی می کرد.

از دیگر قالبهای پرطرفدار داستانهای کوتاه، قالب داستانهای مثالی و نمونه آفرین بود، که معمولاً داستانی آموزشی و کوتاه برای ارائه الگوهای رفتاری و پیروی از خط مشی نیکوکاران به حساب می آمد. مشهورترین نمونه های این قالب داستانی در سده های یازدهم و دوازدهم میلادی، حکایاتی درباب زندگی زاهدان و دینداران بود، که حدود دویست داستان از این دست، باقی مانده است. از جمله می توان به *اعمال رمی ها* اشاره کرد که شامل حکایتهای کوتاه اخلاقی بود و واعظان و کشیشان در مراسم مذهبی، به نقل آنها می پرداختند.

در میان مردم عامی اواخر قرون وسطا، جنبش ادبی دیگری رواج یافت که متضاد داستانهای عاشقانه

یا داستانهای اخلاقی بود. این جنبش که کانون توجه خود را بر شعور عام، طنز و ارائه مباحث غیرمذهبی استوار کرد، بیشتر حاوی داستانهای آموزنده‌ای در میان انواع حیوانات خوشفکر و دارای ذهنی سازنده و خلاق بود. در واقع چیزی شبیه داستانهای تمثیلی سده‌های قبل از میلاد. این قالب داستانی که برای اولین بار در سده دوازدهم میلادی ظاهر شد، تا حدود دویست سال بعد از آن محبوبیت زیادی داشت و توجه نویسندگان سرشناسی چون بوکاچیو و چاوسر را به خود جلب کرد. در حال حاضر حدود ۱۶۰ داستان از این داستانهای تمثیلی موجود است، که همگی به شعر است.

داستان سرایان قرون وسطا معمولاً ـ و بی توجه به نوع حکایتی که ترجیح می داد بازگو کند ـ یک قالب کلی می ریختند که در آن می شد چند داستان مختلف را، که هریک استقلال نسبی داشتند، ارائه کرد و به این ترتیب عملاً در یک داستان، چند داستان عرضه می داشتند. بیشتر داستان سرایان این دوره با توجه به این امر که تأکید زیادی بر وحدت ارگانیک این داستانها نداشتند، قالبی انعطاف پذیر را ترجیح می دادند، قالبی که می شد داستانهای مختلفی را کنار هم قرار داد، یا یکی را حذف و اضافه کرد، بی آنکه قالب کلی دستخوش دگرگونی حادی شود. چنین قالبی را در داستان هفت حکیم رمی شاهد هستیم، که چنان در اروپا پرطرفدار بود که تقریباً به تمام زبانهای اروپایی ترجمه شد. قالب کلی این داستان از این قرار است که شاهزاده‌ای به مرگ محکوم می شود؛ هفت حکیم دوستدار او هر روز داستان جدیدی برای حاکم بازگو می کنند و او را مشغول می دارند، تا حکم اعدام او به تعویق افتد و بیگناهیش ثابت شود. این تکنیک مشابه تکنیکی است که در داستان *هزار و یک شب* به کار رفته و آن هم مجموعه‌ای از حکایتهای مختلف نوشته شده در قرون وسطاست. بخش اعظم داستانهای این مجموعه حول حکایتهایی دور می زند که شهرزاد قصه گو بیان می کند. گفته می شود که این کتاب براساس یک حکایت قدیمی ایرانی به نام *هزار افسانه* نوشته شده که از آن هیچ اثری باقی نیست. در هردو مورد فارسی و عربی این حکایتها، شهرزاد قصه گو می کوشد تا با گفتن شبی یک داستان به پادشاه، خود را از مرگ برهاند و به این ترتیب امکان نجات خود را فراهم آورد. گرچه قالب داستانی در هر دو نسخه فارسی و عربی یکسان است، اما برخی داستانهای فارسی و عربی آن با هم تفاوت دارند.

در قرون وسطا قالب داستان کوتاه دستخوش اصلاحاتی گردید و در مجموع پیراسته تر شد. بیش از همه چاوسر و بوکاچیو در این امر دست داشتند.

در واقع تنوعی که چاوسر در ارائه داستانهای گوناگون عرضه می دارد، بازتابگر تنوعی است که در عصر او رایج بود. برای مثال، او در «حکایت آسیابان» به نحوی هنرمندانه دو داستان تمثیلی را درهم می آمیزد؛ یا در «داستان راهبه» از دستمایه های آشنا در قصه های تمثیلی سود می جوید؛ یا در «حکایت مرد بخشنده» موعظه ای اخلاقی و آموزنده را عرضه می دارد. اینجا جای آن نیست که انواع قالبهای مورد استفاده چاوسر در مجموعه حکایتهای کانتربری را مورد بررسی قرار دهیم، ولی باید گفت که چاوسر با مهارت تمام توانسته است یک مجموعه مستقل و کم نظیر ارائه دهد.

بوکاچیو بیشتر به سمت «روایت» تمایل داشت تا «درام» و از همین رو، شکل و حال و هوای کار او، با چاوسر متفاوت است. در حالی که چاوسر شخصیتها را از خلال کنشها و عقاید فکری شکل می دهد، بوکاچیو به داستان به عنوان بخشی از کنش نظر دارد. در داستانهای بوکاچیو، شخصیتهای راوی داستان، و معمولاً شخصیتهای درون داستان، در مرتبهٔ دوم اهمیت قرار می گیرند. البته بوکاچیو همتای چاوسر، حکایتهای به خوبی پرداخت شدهٔ خود را در چارچوبی استعاری عرضه می دارد. چاوسر در حکایتهای کانتربری سفر به یک مکان زیارتی مقدس را بسزمینه ارائه شخصیتهای پرهیزگار و این جهانی خود قرار می دهد. قالب کلی حاکم بر دکامرون (واژه ای ترکیبی و یونانی به معنای ده شب) نیز حاوی چنین ظرافتی هست: در اوج گسترش طاعون در فلورانس ایتالیا، ده نفر گردهم می آیند و قرار می شود که برای سرگرم کردن همدیگر و ممانعت از سلطهٔ فکر مرگ بر وجودشان، هریک ده حکایت تعریف کنند. البته در بطن تمام این داستانها، حضور مرگ بیرحم حس می شود. دکامرون نیز منکی به منابع داستانی متعددی است، که از آن جمله می توان به داستانهای کوتاه پندآموز، داستانهای تمثیلی حیوانات و داستانهای عاشقانه اشاره کرد.

دکامرون که در میان مردم مقبولیت گسترده ای یافته بود، به سرعت در همه جا نقل شد و به همان سرعت، نمونه های مشابهی یافت. فقط در خود ایتالیا، دست کم پنجاه نویسنده، آثاری شبیه دکامرون خلق کردند.

نویسندگان ایتالیایی با الهام از موفقیت و هنر بوکاچیو، و تا حدی کمتر از او، با الهام از هنرمند معاصرش فرانکو ساکتی (Franco Sacchetti) توانستند به مدت سه قرن بازار دنیای غرب را با حکایتهای کوتاه خود اشباع کنند. البته ناگفته نماند که ساکتی گرچه ملهم از بوکاچیو بود، اما مقلد او به شمار نمی رفت. او که نویسنده‌ای رک گو و واقعگرا به حساب می آمد، درصدد بود سیصد داستان بنویسد ـ یا شاید هم این تعداد نوشته باشد، ولی به هرحال دویست داستان او به دست ما رسیده است. دو نویسنده سرشناس دیگر سدهٔ چهاردهم میلادی، جیووانی فیورنتینو و جیووانی سرکامبی هستند که داستانهایشان شباهتی انکارناپذیر به آثار بوکاچیو دارد. در سدهٔ پانزدهم میلادی، مجموعه پنجاه داستان ماسوچیو سالرینتانو با استقبال زیادی روبرو شد. داستانهای او گرچه گاه بیش از حد، طولانی و خسته کننده اند، اما طنزگیرایی دارند که خواننده را جذب می کند.

در واقع با داستانهای ماسوچیو سالرینتانو بود که محبوبیت داستانهای کوتاه گسترش تازه‌ای یافت. گفته می شود که در سده ۱۶ میلادی، تمام ایتالیاییها در کار نوشتن داستان کوتاه بودند! ماتئو باندللو بانفوذترین و پرکارترین نویسنده این دورهٔ ایتالیاست که در تمام زمینه های داستان نویسی، و در هر قالبی از حکایتهای کوتاه تاریخی گرفته تا داستانهای کوتاه عاشقانه کار کرده است. اما علاقهٔ او بیش از همه بر حکایتهایی از دلدادگی و فریب استوار بود. در سده شانزدهم میلادی، هم چنین شاهد بروز انواع دیگری از داستانهای کوتاه هستیم. داستان پرطرفدار منطق عشق نوشتهٔ آنولوفیرنتزیولو (AgnoloFirenzuolo) از نظر ارائه داستانی عاشقانه، اما سرشار از جملات رکیک و زننده شاخص است؛ در مجموعه داستانهای آنتون فرانچسکو دونی که تحت عنوان سنگهای مرمر انتشار یافت چند حکایت بسیار زیبا و متین یافت می شود؛ و جیان فرانچسکو استراپارولا در مجموعه داستانهای خود که تحت عنوان *شبهای خوش* انتشار یافت از قصه های عامیانه و ضرب المثلهای رایج سود برد. در اوایل سدهٔ هفدهم میلادی، جیان باتیستا باسیل کوشید تا در داستانهای

کوتاه خود، آمیزه‌ای از حکایتهای قدیمی و زندگی روزمره را در قالبی واقعگرایانه ارائه دهد. مجموعه داستانهای او ـ دربارهٔ زنان جادوگر و شاهزاده‌ها، با انگیزه‌ها و احساساتی قابل درک ـ خواننده را به یاد حکایتهای بوکاچیو می‌اندازد، چون حتی قالبی که برای مجموعه خود برمی گزینند به *دکامرون* بی شباهت نیست. به هر حال حتماً به این دلایل بوده است که مجموعه داستانهای او موسوم به *داستان داستانها* (۱۶۳۴) را بر پایه کتاب بوکاچیو، *پنتامرون* («پنج روز») نام نهاده‌اند. شباهت میان داستانهای باسیل و بوکاچیو گواه آن است که در فاصله سیصد سالی که میان این دو نویسنده فاصله است، داستان کوتاه شهرت و اعتبار قابل توجهی کسب کرد و در میان مردم محبوب افتاد، اما شکل کلی و قالب آن کم و بیش ثابت باقی ماند.

همین اتفاقات در فرانسه هم رخ داد، هرچند انگیزه‌ای که توسط بوکاچیو خلق شده بود، تا سده پانزدهم میلادی نمود نیافت. مجموعه یکصد *داستان کوتاه* (نوشته شده در حدود ۱۴۶۰ میلادی) آشکارا تقلیدی است از *دکامرون*. *هفت روز* که در فاصله سالهای ۱۵۵۸ تا ۱۵۵۹ و توسط مارگارت اهل آنگولم نوشته شد نیز مجموعهٔ ۷۲ داستان عاشقانه و شبیه *دکامرون* است.

در اوایل سده ۱۷ میلادی بود که بروالد درورویل داستانهای عاشقانه‌ای با عنوان *راه کامیابی* را به چاپ رساند و در آن مهارت ویژه خود را در داستانگویی به اثبات رساند؛ داستانهای او حال و هوای آثار بوکاچیو را به یاد می‌آورد و هدف اول او سرگرم کردن خواننده و جلب توجه او به مضامین سرگرم کننده است.

اسپانیا در سده‌های پانزدهم و شانزدهم میلادی، بانفوذترین کشور از نظر اشاعه قالب داستان کوتاه، در اروپا به حساب می‌آمد. از جمله موثرترین نویسندگان این سرزمین باید به این نامها اشاره کرد: دون خوان مانوئل و مجموعه داستانهای آموزشی و اخلاقی او که در فاصله سالهای ۱۳۲۸ تا ۱۳۳۵ نوشته شد و اعتبار خاصی برای او به همراه آورد و متأثر از قالب داستانی *دکامرون* است. از او مهم‌تر و سرشناس‌تر باید از میگوئل دوسروانتس و «داستانهای آموزشی» او نام برد. داستانهای کوتاه سروانتس از نظر سبک و جذبیت موضوع، تنوع گوناگونی دارند، اما هدف اصلی آنها مشخص و یکسان است: بررسی روحیات غیردینی انسان. این هدف برای داستان کوتاه آن دوره بسیار جدید بود و هم می‌توانست جنبه آموزشی داشته باشد و هم می‌توانست صرفاً برای سرگرم کردن خواننده نوشته شود.

علیرغم انتشار این مجموعه‌ها و مجموعه‌های پرطرفدار دیگری از داستانهای کوتاه، اما داستان کوتاه در اسپانیا در سده ۱۶ میلادی تحت الشعاع قالب دیگری قرار گرفت که «رمان» نام داشت. نویسندگان اسپانیایی همتای رمی‌های سالیان پیش معمولاً داستان کوتاه را به صورت بخشی مستقل در رمان بلند خود، به کار می‌بستند.

نزول داستان کوتاه

در سده‌های هفدهم و هیجدهم میلادی شاهد نزول چشمگیر داستان کوتاه هستیم. بروز این پدیده، دلایل متعددی دارد، که از آن جمله می‌توان به عوامل زیر اشاره کرد: ظهور رمان؛ عدم کامیابی الگویی که بوکاچیو خلق کرده بود برای اینکه به الگوها و قالبهای تازه‌تری بدل شود، نه اینکه صرفاً به تقلید الگوهای نخ نما شده اکتفا کند؛ و توجه و دلبستگی تازه‌ای که مردم به نمایش و شعر از قالبهای مطرح ادبیات باستان، از خود نشان می‌دادند. دیگر دلیلی که برای نزول داستان کوتاه می‌توان ذکر کرد، ظهور چشمگیر طرحهای کوتاه روزنامه نگارانه است، که در نشریات رو به گسترش این دوسده به چاپ می‌رسید. میزان رو به رشد آگاهی و اطلاعات دربارهٔ سرزمینهای دیگر و علاقهٔ فزاینده به اطلاع از وضعیت اجتماعی، کثرت مقالاتی در مورد زندگینامه افراد را باعث شده بود. گرچه در نهایت این طرحهای روزنامه نگارانه در قالب داستان کوتاه تخیلی عرضه می‌شد، اما در این دوره خاص، واقعگرایی و واقعیت نویسی بر تخیل ارجحیت داشت. کتابهای سفرنامه‌ای، شرح جنایات تکاندهنده، توصیفهایی از وضعیت زندگی مردم، و مقالات مختلف، بازار را پر کرده بود. به ندرت داستان کوتاه جدی، به سیاق سده‌های پیش، به چاپ می‌رسید و اگر هم چنین می‌شد، حتماً اثر نویسنده صاحب نامی چون ولتریاادیسن (Addison) بود.

این نزول شاید بیش از هرجای دیگر در انگلستان بارز باشد، سرزمینی که در آن داستان کوتاه، پایگاه سفت و محکمی نداشت. در این کشور کوشش کمی لازم بود تا سنت نه چندان پررنگ داستان کوتاه نویسی و نقاط اوج آن چون *کاخ لذت* (یا داستانهایی که بیشتر حال و هوای اروپایی داشتند تا محلی) یا *وداع با حرفهٔ نظامیگری* (۱۵۸۱) اثر بارنابی ریچ، کمرنگ شود.

داستان کوتاه در تمام سالهای قرون وسطا، عمدتاً به یک رسانهٔ سرگرم کننده بدل شده بود. اما در دوره‌های رنسانس و روشنگری، نیازهای تازه‌ای از این قالب، مطرح شد. توجه فزایندهٔ مردم به مسائل غیردینی، نیازمند توجه به وضعیت واقعی انسان بود. به عبارت ساده‌تر، داستانهای سرگرم کننده دیگر نمی‌توانست رضایتبخش یا معتبر باشد. در ابتدا فقط روزنامه نگاران و جزوه نویسان بودند که این نیاز را درک کردند و به آن پاسخ دادند. داستان کوتاه عملاً از آن رو ناپدید شد که نتوانست پاسخ به موقع و شایسته‌ای به این نیاز بدهد، و در سدهٔ نوزدهم که سرانجام از تعلق خاطر خود نسبت به سرگرم کننده بودن دست کشید، در قالب «داستان کوتاه امروزی» ظهور کرد و این مرحله جدیدی در تکامل داستان کوتاه بود، مرحله‌ای که در آن قالب داستان کوتاه اهمیت و جذبیتی تازه یافت و اعتبار و احترام تازه‌ای کسب کرد.

ظهور داستان کوتاه امروزی سدهٔ نوزدهم میلادی

داستان کوتاه امروزی، تقریباً همزمان در آلمان، آمریکا، فرانسه، و روسیه پایه عرصه وجود نهاد. در آلمان میان داستانهای اواخر سدهٔ هیجدهم میلادی و داستانهایی به سبک وسیاق بوکاچیو، تفاوت چندانی وجود نداشت. گوته به سال ۱۷۹۵ مجموعه داستانی نوشت که آشکارا ملهم از *دکامرون* بود. جالب اینجاست که خود او آنها را «داستان کوتاه» نمی‌نامید، بلکه آنها را «داستانهایی سرگرم کننده برای مسافران آلمانی» می‌خواند. حتی مقاله انتقادی و جامع فریدریش اشلگل درباره قالب روایی کوتاه، که بلافاصله پس از این مجموعه داستانهای گوته منتشر شد، بیش از همه به بررسی آثار بوکاچیو و تأثیر آن بر داستان نویسان، تمرکز دارد.

اما شکل تازه‌ای از داستان کوتاه مطرح می‌شد. نوعی که برخی از ویژگیهای واقعگرایی روزنامه نگاری پرطرفدار و محبوب مردم را می‌پذیرفت. گوته به سال ۱۸۲۷ یعنی ۳۲ سال بعد از انتشار آن مجموعه، نظر خود را درباره تفاوت میان داستان کوتاه در حال ظهور و قالب قدیمی داستان کوتاه، ابراز داشت. او با طرح این پرسش که «داستان کوتاه چیست؟» این پاسخ را مطرح می‌کرد که، «رویدادی که گرچه دربارهٔ آن چیزی نشنیده‌ام، اما واقعاً اتفاق افتاده است. بسیاری از آثاری که در آلمان تحت عنوان داستان کوتاه انتشار می‌یابد، اصلاً داستان کوتاه نیست، بلکه حکایت است، یا اسامی دیگری دارد.» دو منتقد بانفوذ و صاحب نام دیگر، کریستف ویلند و فریدریش اشلایرماخر نیز این مسئله را مطرح کردند که داستان کوتاه باید یا رویدادهایی که واقعاً اتفاق افتاده است، یا می‌تواند اتفاق بیفتد، سر و کار داشته باشد. در نظر آنان، داستان کوتاه باید

واقعگرا می بود.

احتمالاً تحت تأثیر همین عقاید بود که هاینریش فن کلایست ا. ت. ا. هوفمان مجموعه آثار کوتاه و تمثیلی خود را «حکایت» نامیدند. کلایست تا حدودی همتای ادگار آلن پو، داستانهای خود را بر مبنای مواجههٔ انسان با جهانی تخیلی و آشفته بنا کرد. حکایتهای پیچیدهٔ هوفمان درباره مکانهای عجیب و غریب و پدیده های ماوراءالطبیعه تأثیر بسیاری بر نویسندگان بعد از آن، برجا گذاشت. یک نویسنده سرشناس دیگر، به نام لودویگ تیک، صراحتاً واقعگرایی را به عنوان یکی از عناصر اصلی داستان کوتاه، قبول نداشت. او همان طور که در مقدمه مجموعه داستانهایش به سال ۱۸۲۹ نوشته، اعتقاد دارد که داستان کوتاه باید یک اثر استعاری و بی اعتنا به واقعگرایی باشد، و این را در داستانهای خود نیز نشان داد. او نوشته است: «داستان لزومی ندارد واقعگرایانه باشد، البته باید توجه داشت که زنجیره رخدادهای ماوقع در آن باید باشخصیتها و فضایی که توصیف می شود، همخوانی داشته باشد.» به این ترتیب تیک و سایر نویسندگان، با فراهم آوردن امکانی برای نویسنده که به دنبال واقعیتها و نظم درونی، گاه درهم پیچیده شده باشد، عملاً راه را برای توسل داستان کوتاه به تکنیکها و ابزار غیر روزنامه نگارانه باز کردند.

در آمریکا نیز، همتای آلمان، داستان کوتاه در دو مسیر رشد کرد. از یک سو، داستانهای واقعگرایانه بود که می خواست مضامین ذهنی را با مکانها، رویدادها یا اشخاص ظاهراً واقعی، پیوند بزند. داستانهای بومی نیمه دوم سدهٔ نوزدهم میلادی (از جمله داستانهای ج. و. کیبل Cable، G. W.، برت هارت Bret Harte و سارا اورنی جوت Sarah Orny Jewett) از این دست اند. از سوی دیگر، با داستانهای امپرسیونیستی روبرو هستیم، که در آن حکایت براساس ذهن آگاه و دیدگاه روانی راوی شکل می گیرد و معنا می یابد. این داستانها با تکیه بر عنصر ذهنیت (سوبژکتیویته)، کمتر به ارائه واقعیات، به شکل نمایان و محسوس آن، نظر دارند. از این داستانها می توان به حکایتهای ادگار آلن پو اشاره کرد که در آن تخیلات شخصیت اصلی یا راوی داستان، گویای جزئیات و حقایق داستان است. راوی *سقوط خاندان آشر* (۱۸۳۹) چنان رویدادهایی را که می بیند می پیچاند و دگرگون می کند که خواننده اصلاً امید ندارد که بتواند نگاهی عینی به صحنه بیفکند. خواننده که همه چیز را از دید یک واسطه می بیند، فقط می تواند با برداشت ذهنی راوی از رویدادها سر و کار داشته باشد.

برخی از نویسندگان در تکامل هر دو نوع از این داستانها کوشیدند. واشینگتن ایروینگ چند طرح واقعگرایانه نوشته (*کتاب طرحها*، ۱۸۲۰؛ *الحمراء* ۱۸۳۲) که در آنها به دقت به ثبت رویدادها و مشخصات مکانها پرداخته است. هم او داستانهایی دارد که در آنها واقعیت از خلال ذهن شخصیتها شکل می گیرد، جنتلمن *نیرومند* (۱۸۲۱) و *ریپ وان وینکل* (۱۸۱۹) عملاً از طریق رویاها و تخیلات شخصیتهای اصلی روایت می شوند.

اما داستانهای منثور کوتاه ناتانیل هاتورن نشان می دهد که استفاده اختصاصی از کاربرد نماد، حق اختصاصی هیچ یک از دو شیوهٔ فوق نیست. هاتورن در چند مورد، از جمله در مجموعه داستان *خویشاوندم، سرگرد مولینو* (۱۸۳۲)، داستانهایی در مورد رخدادهای نمادین می نویسد که از دیدگاه ذهنی شخصیت اصلی بازگو می شود. اما درخشش عالی هاتورن در خلق صحنه ها، اشخاص و وقایعی است که هم از نظر واقعیت تاریخی و هم از نظر اهمیت نمادینی که در خود دارند، خواننده را تکان می دهد. *اندیکات و صلیب سرخ* (۱۸۳۷) شاید در وهلهٔ اول یک طرح روزنامه نگارانه از یک رخداد تاریخی جلوه کند (رهبر پیوریتنهای آمریکا در سده هفدهم، علامت صلیب سرخ را از روی پرچم آمریکا جدا می کند و عملاً آتش قیام علیه انگلستان را برمی افروزد)، اما جزئیاتی که مطرح می سازد، نماد تضاد درونی ارزشها و ایدئولوژیهاست.

از پونا هنری جیمز، نویسندگان متعددی در آمریکا داستان «امپرسیونیستی» را که بر برداشت ذهنی شخصیتها از رویدادها تمرکز می کند، بر ثبت واقعیتهای عینی، به همان صورتی که رخ داده بود، ترجیح می دادند. در داستان *بارتلبی محرّر* (۱۸۵۶)، نوشتهٔ هرمن ملویل، راوی مرفی است که بی آنکه خود بخواهد، از خلال تشریح قصه زندگی بارتلبی، ضعفها و کاستیهای اخلاقی خود را به نمایش می گذارد. داستانهایی که مارک تواین با حضور شخصیتهایی از حیوانات نوشت [*قورباغهٔ جهندهٔ سرشناس*، ۱۸۶۵؛ *قصهٔ توج پیر*، ۱۸۷۲] که همهٔ آنها از جمله داستانهای امپرسیونیستی به حساب می آیند، واقعیت محسوس را چنان دگرگون می کنند که بازتاب آن بر آدمهایی که با یکدیگر صحبت می کنند بارز است. داستان مشهور *واقعه ای در پل اُل کریک* (۱۸۹۱) نوشته امبروز بیرس Ambrose Bierce نمونهٔ دیگری از این نوع داستان است که در آن خواننده با ذهنی فعال روبروست که دائماً در کار تغییر شکل دادن واقعیات، جعل و تخیل است و در مرحله بعد به ارائه تصویری عینی از واقعیات روزمره می پردازد. برعکس، ویلیام دین هاولز معمولاً فاصله زیبایی شناختی عینی یی را با مضمون موردنظر خود، حفظ می کند. گرچه هاولز به اندازهٔ سایر نویسندگان امپرسیونیست به روانشناسی و رفتار انسان توجه و علاقه نشان می داد، اما راضی نبود تا جزئیاتی که مطرح می کند از صافی یک راوی متعصب و هوادار عبور کند و لاجرم غیر از آن چیزی که هست، به نظر برسد. اعتقاد او بر این بود که امپرسیونیسم مجوزی برای تحریف فراهم می کند؛ البته ناگفته نماند که امپرسیونیسم در دست بسیاری از نویسندگان این عصر، عملاً مجوزی برای بیان حال و احوالات نازکدلانه و احساساتی فراهم می آورد.

اما همین امپرسیونیسم در دستان نویسندگان ماهر دیگری، می توانست در تشریح و توصیف روحیات انسانی به کار آید. هنری جیمز چنین نویسنده ای بود. او در تمام پیشگفتارهایی که به چاپ نیویورکی مجموعه آثار خود نوشته است، برحضور یک «چهره باشعور مرکزی» در بطن داستانهای خود تکیه می کند. جیمز معتقد است، «این را بارها گفته ام و تکرار می کنم که آنچه در این مجموعه داستانها گردآوری کرده ام، بیش از آنکه برداشتهای شخصی خود من از رویدادهای ماوقع باشد، شاهد آن است که کوشیده ام تا برداشتهای شخص دیگری از آن رویدادها را ثبت کنم.» «این نحوهٔ کاربرد از یک انسان باشعور مرکزی در بطن داستان، که به تعبیر خود جیمز «جانشینی غیرشخصی یا نمایندهٔ خود نویسنده» است، به وی این امکان را می دهد که از تمام ویژگیها و زیر و بمهای امپرسیونیسم استفاده کند، و در عین حال، این آزادی عمل و امکان تحرک را هم داشته باشد که داستانهایش را از طریق شخص دیگری روایت کند و در واقع حرفهای خود را از زبان آن شخص بزند.

فضای داستان نویسی در آمریکا در سده نوزدهم میلادی، دست کم از یک لحاظ، به فضای مشابه در ایتالیای سدهٔ شانزدهم میلادی شباهت داشت، و آن هم اینکه به وفور داستانهای کوتاه دست دوم و دست سوم نوشته شده و به چاپ می رسید و از این نظر آمار چشمگیری به جا می ماند. و با این همه، ارزش و اعتبار این قالب داستان نویسی کماکان رو به گسترش می نهاد و بیشتر هنرمندان بزرگ این سده، فعالانه در تکوین و شکل گیری نهایی آن نقش داشتند. جدیتی که نویسندگان و خوانندگان به یک اندازه برای این قالب داستانی قایل بودند، شاید عیان تر از همه در گستردگی و فراوانی توجه انتقادی نسبت به آن آشکار باشد. نویسندگانی چون جیمز، هاولز، هارت، تواین، ملویل و هاتورن همگی قالب داستان کوتاه را به عنوان یک قالب هنری معرفی می کردند و دربارهٔ آن نظرات ارزشمندی ابراز می داشتند، هرچند گاه نظرات ایشان بیشتر روشنگر

زیر و بم آثار خود ایشان بود تا آنکه دربارهٔ این هنر باشد.

اعتبار و ارزش جدیدی که داستان کوتاه به دست آورده بود، در فرانسه هم مشهور شد. به قول هنری جیمز، این امر زمانی به اثبات رسید که پروسپه مریمه، نویسنده و هنرمندی که در نوشتن داستان کوتاه دست داشت، در سال ۱۸۴۴ به آکادمی فرانسه انتخاب شد. داستانهای مریمه همان طور که از *کلمبیا* (۱۸۴۱) و *کارمن* (۱۸۴۵) برمی آید ـ که از روی آن اپرای مشهوری هم ساخته شد ـ نمونه های درخشانی از مشاهده و ثبت دقیق رویدادهاست، هرچند اصل موضوعها و مضامین سرشار از ظرایف احساسی دقیق و سنجیده است. در فرانسه سده نوزدهم میلادی نیز شاهد تنوع و کثرت داستانهای کوتاه، به اندازه و مشابه آمریکا هستیم ـ هرچند ناگفته نماند که حکایت امپرسیونیستی در فرانسه رواج کمتری داشت. (فرانسویها آثار ادگار آلن پو را بر سایرین نویسندگان آمریکایی همعصر او ترجیح می دادند، حال آنکه پو در خود آمریکا محبوب منتقدان نبود.) دو نویسنده مطرح امپرسیونیستی این دوره فرانسه عبارتند از شارل نودیه، که داستانهای تخیلی نمادگرایانه می نوشت و ژرار دو نروال که مجموعه داستانهای کوتاه او تحت عنوان *دختران آتش* (۱۸۵۴) کم و بیش بر پایه خاطرات دوران کودکی خود او استوار است. هنرمندانی که در زمینه های دیگری تبحر داشتند نیز، قالب داستان کوتاه را محک زدند ـ از جمله این افراد سرشناس باید اونوره دوبالزاك و گوستاو فلوبر از رمان نویسان، و آلفرد دووینی و تئوفیل گوتیه، از شاعران، نام برد.

یکی از جالب ترین و برجسته ترین نویسندگان سدهٔ نوزدهم میلادی در فرانسه، آلفونس دوده (Alphonse Dudet) است که داستانهایش بازتابگر طیف وسیع مضامین و تکنیکهایی است که در سراسر این دهه، از سوی نویسندگان مختلف به کار گرفته شده است. اولین و محبوب ترین داستانهای او *نامه هایی از کارخانه ام* حاوی داستانهای عاشقانه و سرشار از تخیل حیرت انگیز است؛ در داستانهایی که دربارهٔ جنگ پروس ـ فرانسه نوشته و در مجموعه *حکایتهای دوشنبه* (۱۸۷۳) نوشته، جنبه واقعگرایی آنها پررنگ تر است و سرانجام تعلق خاطری که در آخرین آثار خود نسبت به مسائل اجتماعی نشان می دهد، نافی علاقه روبه فزونی او به نقدپرگرایی ناتورالیستی است.

اما بزرگ ترین نویسنده فرانسوی در عرصه داستان کوتاه، کسی نیست جز گی دوموپاسان، که به حق او را باید استاد مسلم داستان کوتاه ذهنی نامید. اساساً داستانهای کوتاه موپاسان طرحهای کوتاه و ظریفی هستند حاوی لحظات خاصی از حیات شهروندان بورژوای فرانسه. او این لحظات خاص را در قالب داستانهای پیچیده و حساب شده ای عرضه می کند، هرچند می توان مدعی شد که این لحظه حساس در داستانهایی چون *گلوله* چربی (۱۸۸۰) و *گردن بند* (۱۸۸۱) بیش از حد حسابگرانه، ظریف و آشکار است. نثر روان و سیال موپاسان در داستانهای دیگری چون *خانه مادام تلیه* (۱۸۸۱) به زیبایی هرچه تمامتر، معصومیت و فساد رفتارها و روحیات انسانی را به نمایش می گذارد.

در دو دههٔ اول سدهٔ نوزدهم میلادی در روسیه، نوشتن داستانهای تمثیلی دربارهٔ حیوانات رواج داشت. ایوان کریلف چهره شاخص این نوع داستان به حساب می آمد و داستانهای او متأثر از لافونتن و چند نویسنده آلمانی بود. اگر حکایتهای کریلف توانست درجا انداختن داستان منثور کوتاه در روسیه اهمیت خاصی داشته باشد، داستانهای الکساندر پوشکین شاعر نامدار آن سامان نیز از نظر فرم و قالب مورد توجه قرار گرفت. پوشکین همتای مریمه در فرانسه (که یکی از اولین مترجمان آثار پوشکین، گوگول و تورگنیف به فرانسوی بود) سبک واقعگرایانه و کلاسیکی برای داستانهایش برگزید و بیشتر داستانهای او مضمون برخوردها و درگیریهای احساسی را داشتند (از مشهورترین آنها باید به *بی بی پیک*، ۱۸۳۴ اشاره کرد). از دیگر داستانهای مشهور این دوره «رمان» *قهرمان عصر ما* (۱۸۴۰) اثر میخائیل لرمانتوف است که البته در اساس از پنج داستان کوتاه کم و بیش مربوط به هم، تشکیل می شود.

اما درصدر نویسندگان داستان کوتاه روسیه نیکلای گوگول جای دارد؛ داستایوسکی معتقد است که تمام نویسندگان داستان کوتاه در روسیه «از زیر شنل گوگول ظهور کرده اند»، که البته حاوی اشاره ظریفی هم به مشهورترین اثر این استاد مسلم داستان نویسی دارد. گوگول به شیوه ای کاملاً شخصی و مستقل، تکنیکهای امپرسیونیستی را ـ تقریباً همزمان با کوششهای ادگارآلن پو در آمریکا ـ تجربه می کرد و گسترش می داد. گوگول مجموعه داستانهایش *آرابسکها* (۱۸۳۵) را پنج سال پیش از انتشار مجموعه ای به همین نام اثر پو، انتشار داد. حکایتهای گوگول سرشار از خیال پردازی، واقعیت گیج کننده، و رویا بسیار زیبا و حیرت انگیز است. اگر بخواهیم از یک داستان که در نیمه اول سده نوزدهم میلادی بیش از همه بر نویسندگان معاصر خود تأثیر گذاشت، و مورد توجه مردم قرار گرفت، نام ببریم، بی تردید باید روی نام داستان *شنل* (۱۸۴۲) گوگول، انگشت بگذاریم. او با درهم آمیختن عناصری از واقعگرایی (ارائه جزئیات واقعی از زندگی خصوصی شخصیتها) و تخیل (روح شخصیت اصلی دوباره بازمی گردد)، امپرسیونیسم عالی داستایوسکی در *یادداشتهای زیرزمینی* و واقعگرایی تولستوی در *ایوان ایلیچ* را باهم دارد.

ایوان تورگنیف در نگاه اول، نقطهٔ مقابل گوگول جلوه می کند. در *یادداشتهای یک ورزشکار* (۱۸۵۲) او، کاربرد سادهٔ زبان، ضرباهنگ ملایم داستانها و احتیاط و میانه رویهایش، تفاوتی آشکار با گوگول را به نمایش می گذارد. اما در اصل تورگنیف همتای گوگول، بیش از بناکردن طرح داستانهای ظریف و پیچیده، به طرح روحیات و کیفیات درونی شخصیتها و مکانهایی که داستانهایش در آنها می گذشت، علاقه نشان می داد. اما یک تفاوت دیگر هم میان این دو نویسنده شاخص روسیه هست که سبب می شود داستانهای تورگنیف برای خوانندگان سده بیستم میلادی جذابیت بیشتری پیدا کند و آن هم این است که تورگنیف با علاقه و زحمتی خاص از هر عنصر مصنوعی پرهیز می کند. او شاید حکایتی از یک روح را وارد صحنه

واقعگرایانه خود بکند (کما اینکه در *دشت بژین*، ۱۸۵۲ چنین کرد)، اما هرگز خود روح را به داستانهایش راه نمی دهد (حال آنکه گوگول در *شنل* چنین می کند). اساساً تمایل و علاقهٔ خاص تورگنیف به مشاهده و ثبت رویدادها و مکانها، با حفظ فاصله است.

فئودور داستایوسکی هم به مسائلی که گوگول به آنها علاقه داشت متوجه بود و در عرصه داستانهای امپرسیونیستی دست به تجربه زد. برای مثال *شبهای نهی* (۱۸۴۸) او، که از اولین داستانهای کوتاه او به حساب می آید، بر طبق عنوان فرعی کتاب «حکایت عشق از زبان یک رویابین» است؛ عنوان داستان دیگرش *رویای یک مرد مسخره* (۱۸۷۷) هم حال و هوای آثار پو و گوگول را به یاد می آورد. لئوتولستوی گرچه در نشان دادن توجه نسبت به انگیزه های انسانی همتای داستایوسکی بود، اما تکنیکهای مختلفی را تجربه می کرد. او معمولاً در پی آن بود تا روانشناسی افراد را از خلال یک راوی، با حفظ فاصله نسبت به مضمون داستان و شخصیتهای آن، مطرح کند و *مرگ ایوان ایلیچ* (۱۸۸۶) و *سونات کروتزر* (۱۸۹۱) نمونه های خوبی از این نوع داستان نویسی به حساب می آیند. هنری جیمز متأثر از شیوه های غیرامپرسیونیستی تولستوی برای ارائه داستانهای روانشناختی، او را استاد مسلم تفکیک فرم و محتوا می داند.

اما استاد داستان نویسی به شیوه عینی در روسیه، آنتوان چخوف بود. هیچ داستان نویسی به اندازه چخوف، داستانهای عالی و ارزنده به چاپ نرسانده است. چخوف را گرچه گاه باگی دوموپاسان مقایسه می کنند، اما باید گفت که چخوف علاقه چندانی به طرحهای پیچیده و ظریف داستانی نداشت؛ در واقع در داستانهای چخوف اتفاقات و رویدادهای خاصی صورت نمی گیرد، اما با این همه حرفهای زیادی از شخصیتها و نحوهٔ زندگی آنان مطرح می شود. در حالی که موپاسان بر رویدادها تکیه دارد. چخوف فقط بر شخصیتها و روحیات آنها چشم می دوزد. اگر بخواهیم از میان آثار ارزنده او فقط به سه اثر نمونه ای اشاره کنیم می توانیم از *ملخ* (۱۸۹۲)، *محبوب* (۱۸۹۸) و *در تبعید* (۱۹۰۰) نام ببریم که به خوبی نشانگر درک، شور و طنز زیبای اوست. منتقدی دربارهٔ چخوف گفته که او اخلاقگرا نیست، «فقط به صراحت و سادگی می گوید که خانمها و آقایان، شما به نحو بدی زندگی می کنید، اما همین را هم با لحن اغماض آمیز یک انسان بسیار خردمند و وارسته بازگو می کند.»

سده بیستم میلادی

جذابیت داستان کوتاه برای مخاطبان، در نیمه اول سده بیستم نیز کماکان روبه رشد داشت. عملاً صدها نویسنده ـ و از جمله چنین به نظر می آمد که تمام نمایشنامه نویسان، شاعران و رمان نویسان سرشناس ـ هزاران داستان کوتاه زیبا و چشمگیر نوشتند. ویلیام فاکنر معتقد است که نویسندگان معمولاً شعر و شاعری را تجربه می کنند و آن را دشوار می یابند، رهایش می کنند و به سراغ قالب پرطرفدار داستان کوتاه می روند، در آن هم ناکام می شوند و تازه در این هنگام است که دست به رمان نویسی می زنند. در سده بیستم میلادی، آلمان، فرانسه، روسیه و آمریکا آنچه را می شد سلطه تقریباً انحصاری آنان بر این قالب داستانی نام نهاد، از دست دادند. داستان نویسان با ذوق و مبدعی در کشورهایی ظهور کردند که پیشتر در این قالب داستانی نفوذ چندانی نداشتند: برای مثال لوئیجی پیرآندلو از سوئیس برخاست و فرانتس کافکا از چکسلواکی، آکوتاگاوا ریونوسو که از ژاپن و خورخه لوئیس بورخس از آرژانتین مطرح شدند. نشریات ادبی ویژه داستان کوتاه هم در اروپا و آمریکا انتشار می یافت که *ترانس آتلانتیک ریویو*، *اسکریبنرز مگزین* و *اگویست* به سردبیری هریت ویور از بهترین آنها بودند.

با گسترش علاقه خوانندگان، قالب داستان کوتاه تنوع بیشتری یافت و پیچیده تر از سابق شد. شیوه های اساسی ساختاربندی داستان، تحول چشمگیری پیدا کرد. طرح رخدادی تکاندهنده یا بی همتا که دلمشغولی داستان نویسان سدهٔ نوزدهم میلادی بود، در میان نویسندگان سدهٔ بیستم، ارزش و اعتباری نداشت. نویسنده سده بیستمی به کنشهای ظریف و رویدادهای عادی و روزمره علاقه نشان می داد شروودانderسن، یکی از باتفوذترین نویسندگان آمریکا در اوایل سدهٔ بیستم میلادی، اعتقاد داشت که عقیده رایج در آن ایام فین بود که داستان باید حول یک طرح اصلی داستانی شکل بگیرد و همین خود مهلک ترین سم برای داستان و داستان نویسی است. هدف خود او دستیابی به فرم و قالبی مطلوب بود، نه ارائه داستانی زیبا، و اعتقاد داشت که دستیابی به این هدف گرچه دشوار است، اما جذابیتهای بسیار دارد. به طور کلی می توان گفت که داستان کوتاه نویسی در سده بیستم میلادی، تحت الشعاع کوشش برای یافتن فرمهای جذاب و گیرا بود. گرچه نویسندگان محبوب قرن (چون آ. هنری در آمریکا و پل موراند در فرانسه) کماکان داستانهای خود را حول محور طرح رویداد یا واقعه ای گیرا استوار می کردند، اما هنرمندان ارزنده ای هم بودند که بیش از هرچیز به ساختار داستان توجه نشان می دادند و همواره به خوانندگان خود گوشزد می کردند که «در داستانهای من هیچ اتفاق خاصی رخ نمی دهد.» داستانهایی چون *مکانی تمیز و خوش نور* نوشته ارنست همینگوی در ظاهر هیچ ساختار معینی ندارند و در آنها کنش عینی و عملی خاصی رخ نمی دهد؛ به عبارت دیگر، داستانهایی این چنین در اصل حول روانشناسی و تضادهای روحی شخصیتها شکل می گیرد. در تعدادی از داستانهای همینگوی (و هم چنین د. هـ. لارنس، کاترین منسفیلد و دیگران) کنشهای عینی و عملی اهمیت خاصی ندارند، مگر اینکه زیربنای روانی داستان و شخصیتها را روشن کنند. از سوی دیگر، داستانهای این دوره برپایه یک الگوی نمونه ای شکل می گرفتند: طرح قصه یا شخصیتها اهمیتی ندارند، مگر اینکه به طرح قصه یا چهره ای سنتی، یا رویدادهایی که در گذشته و تاریخ نوع بشر رخ داده است، اشاره داشته باشند. برای مثال داستان کوتاه *بهودای کامل* نوشته کاترین آن پورتر، بازسازی یک افسانه قدیمی مسیحی است. فاکنر نیز الگوی سنتی مبارزات و پیگیریهای شوالیه وار دوران گذشته را (البته به شیوه ای طنزآمیز) در داستان بود خوب به کار برد، اما در داستان *انبار سوزان* و برای بیان قصه زندگی سارتی استاپس جوان، به قالب داستانهای روانشناسانه رجوع کرد.

نویسندگان سدهٔ بیستم میلادی، نیازهای ساختاری خود را با توسل به یک فرم یا قالب خاص، پاسخ نگفته اند. اما البته ماجراهای پرحادثه و هیجان به تدریج از قالب داستان کوتاه رخت بربست، چون سینما و تلویزیون ما به ازای هیجان انگیزتری عرضه می داشتند. باتوجه به افت کیفی نشریات ادواری در ارائه داستانهای خوب و پرکشش به خوانندگان، داستان کوتاه در میان خوانندگان کمتر، اما روشنفکرتر، محبوبیت فراوانی یافت. برای مثال، خورخه لوئیس بورخس با داستانهای کوتاه خود، در سراسر جهان هوادار پیدا کرد. یا دانلدبارتلمی Donald Barthelme با کولاژ کردن عناصر مختلفی، از آگهیهای تلویزیونی گرفته تا نطقهای سیاسی، تلمیحات ادبی، نمادهای گرافیکی و حتی گفت و گوهای فیلمها ـ داستانهای کوتاه اصیلی خلق کرد که هواداران زیادی یافت. درک داستانهای او شاید ساده باشد، اما نیازمند توجه و دقت بسیار خواننده است. داستان کوتاه در اعتراضهای دانشجویی سالهای دهۀ ۱۹۶۰ نیز جایگاه خاصی یافت و قالب محبوب داستان نویسان تجربه گرا شد. نویسندگان داستانهای کوتاه در سده بیستم میلادی باتوجه خاص خود به فرم و قالب به تکامل و محبوبیت این ژانر ادبی کمک کردند.