

داستان‌های پشت‌پرده

(تمثیل در داستان کوتاه معاصر ایران)

آرش آذرپناه

نیما



داستان‌های پشت پرده
(تمثیل در داستان کوتاه معاصر ایران)
آرش آذرپناه

تیما

سرشناسه: آذرپناه، آرش، ۱۳۵۹
عنوان قراردادی:
عنوان و نام پدیدآور: داستان‌های پشت پرده: تمثیل در داستان کوتاه معاصر ایران/آرش آذرپناه.
مشخصات نشر: تهران: نشر نیماژ، ۱۳۹۵
مشخصات ظاهری: ۳۸۰ ص.
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۳۶۷-۴۰۲-۸
فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیبا
موضوع: تمثیل Allegory
موضوع: داستان‌نویسی. Fiction -- Authorship
موضوع: داستان کوتاه Short story
رده‌بندی کنگره: ۱۲۹۶ آ ۴ ۸ ت / PN ۵۶ رده‌بندی دیویی: ۸۰۹/۹۱۵
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی: ۴۹۵۴۸۶۷

آرش آذرپناه
داستان‌های پشت پرده
(تمثیل در داستان کوتاه معاصر ایران)

نشر: نیماژ
صفحه‌آرا: یاسمین حشدری / طراح جلد: محمد جهانی مقدم
لیتوگرافی: ترنج / چاپ و صحافی: رفاه
نوبت چاپ: اول ۱۳۹۷ / تیراژ: ۵۰۰ نسخه
ISBN: 978-600-367-402-8

نشر
نیماژ

فروشگاه مرکزی: خیابان کریم‌خان زند، خیابان خردمند جنوبی، نبش کوچه‌ی یگانه،
کتاب‌فروشی فراموشی / تلفن: ۸۸۸۴۲۰۶۰
فروشگاه: خیابان شریعتی، نرسیده به خیابان دولت، شماره ۱۵۷۱
تلفن: ۲۲۶۰۲۵۵۵
دفتر مرکزی: خیابان انقلاب، خیابان فخر رازی، خیابان شهدای ژاندارمری،
شماره ۸۸ تلفن: ۶۶۴۱۱۴۸۵

حق چاپ و نشر انحصاراً محفوظ است
اینستاگرام: Nimajpublication
Site: www.nimaj.ir Email: nashr.nimajh@gmail.com
۰۹۱۹۵۱۴۴۱۰۰

فهرست مطالب

پیش‌گفتار	۸
فصل نخست: تاریخچه‌ی داستان کوتاه و تعریف آن	۱۳
۱. تاریخچه‌ی داستان کوتاه	۱۵
۲. ویژگی‌های داستان کوتاه و تعریف آن	۱۸
فصل دوم: تمثیل و ویژگی‌های آن	۲۹
۱. تعریف و ویژگی‌های تمثیل	۳۱
۱-۱ مفهوم تمثیل به مثابه‌ی الگوری در بلاغت غربی	۳۱
۲-۱ مفهوم تمثیل در بلاغت سنتی فارسی	۳۳
۳-۱ مفهوم تمثیل به مثابه‌ی یک ساختار روایی-داستانیِ دولایه	۳۴
۴-۱ دولایگی تمثیل و نسبت معنای تمثیلی با صورتِ روایت آن	۳۸
۵-۱ ساختار زیباشناسانه‌ی صورت تمثیل به مثابه‌ی ساختی مستقل از معنای تمثیلی	۴۱
۶-۱ مفهوم تمثیل به مثابه‌ی یک ساخت روایی و بازبستگی آن به عنصر روایت	۴۳
۷-۱ ساختار تمثیل و ژرف‌ساخت آن در مناسبت با مفاهیمی مانند استعاره، نماد و تشبیه	۴۴
۸-۱ انواع ساخت‌های تمثیلی بر اساس واحدهای نمادینِ درون متن تمثیل	۴۸
۹-۱ تمایز مفهوم تمثیل با مفاهیمی مانند سبک، مکتب و نوع ادبی	۵۱
۱۰-۱ ابهام در روایت تمثیلی	۵۲
۲. گونه‌شناسی تمثیل	۵۵
۱-۲ درآمدی بر انواع تقسیم‌بندی و گونه‌شناسی تمثیل و پیشینه‌ی آن	۵۵
۲-۲ حکایت تعلیمی- تمثیلی انسانی یا پارابل	۶۲
۳-۲ افسانه‌ی تمثیلی حیوانات یا فابل	۶۹
۴-۲ تمثیل رمزی	۷۲
۵-۲ تمثیل رؤیا	۹۰
۳. تفاوت تمثیل با صناعات نزدیک به آن	۹۳
۱-۳ تفاوت تمثیل روایی با مثل و ارسال‌المثل	۹۳
۲-۳ تفاوت تمثیل با تشبیه تمثیلی	۹۵
۳-۳ تفاوت تمثیل با استعاره و استعاره‌ی تمثیلی	۹۸

۳-۴	تفاوت تمثیل با کنایه	۱۰۲
۳-۵	تفاوت تمثیل با نماد یا رمز	۱۰۳
۳-۶	تفاوت سخن رمزی با داستان تمثیلی رمزی	۱۱۱
۴	دلیل و اهداف به کار بردن تمثیل در آثار ادبی	۱۱۴
۴-۱	وجود سنت تمثیلی	۱۱۴
۴-۲	ملموس کردن امر حسی و انتزاعی	۱۱۶
۴-۳	پنهان نگاه داشتن معنا با توسل به تمثیل	۱۱۷
۴-۴	هدف اقناعی تمثیل	۱۱۹
۴-۵	هدف‌های زیباشناختی تمثیل در ادبیات تمثیلی معاصر	۱۲۳
۴-۶	ماندگاری و چندبُعدی کردن اثر ادبی به کمک تمثیل	۱۲۶
فصل سوم: تاریخچه‌ی تمثیل و درآمدی بر تمثیل‌گرایی در داستان کوتاه معاصر فارسی ۱۲۹		
۱	پیشینه‌ی تمثیل و ریشه‌های تاریخی آن	۱۳۱
۱-۱	ریشه‌های تمثیل در اساطیر	۱۳۱
۳-۲	تمثیل در کتابهای آسمانی	۱۳۸
۳-۳	تأملی در باب تأویل تمثیلی از اساطیر و قصص کتابهای آسمانی	۱۴۱
۳-۴	ریشه‌های تمثیل در روایات فرهنگ عامه	۱۵۲
۳-۵	نگاهی اجمالی به پیشینه‌ی تمثیل در ادبیات مکتوب فارسی	۱۵۴
۲	تفاوت روایت‌های تمثیلی در داستان معاصر با تمثیل در ادبیات کهن	۱۶۲
۲-۱	تفاوت ساختار روایی تمثیل‌های ادبیات کهن و ادبیات داستانی معاصر	۱۶۳
۲-۲	تفاوت در مضمون و واقع‌نمایی در تمثیل‌های ادبیات کهن و ادبیات داستانی معاصر	۱۷۷
۳	درآمدی بر گونه‌شناسی داستان کوتاه تمثیلی معاصر	۱۸۳
فصل چهارم: داستان‌های تمثیلی سیاسی ۱۸۷		
۱	درآمدی بر پیشینه‌ی داستان تمثیلی سیاسی	۱۸۹
۲	داستان‌های تمثیلی سیاسی رئالیستی (واقع‌گرایانه)	۱۹۵
۳	داستان‌های تمثیلی سیاسی سوررئالیستی	۲۰۷
۴	داستان‌های تمثیلی سیاسی مبتنی بر رئالیسم جادویی	۲۲۱
۵	داستان‌های تمثیلی سیاسی طنزآمیز	۲۳۰
۶	داستان‌های تمثیلی سیاسی مبتنی بر ساختار حکایت (قصه‌وار)	۲۳۵

۲۳۸	۱-۶ تمثیل‌های سیاسی حکایت‌وار انسانی
۲۴۲	۲-۶ تمثیل‌های سیاسی حکایت‌وار حیوانی
۲۴۵	فصل پنجم: داستان‌های تمثیلی اجتماعی
۲۴۷	۱. درآمدی بر پیشینه‌ی داستان تمثیلی اجتماعی
۲۵۰	۲. داستان‌های تمثیلی اجتماعی رئالیستی
۲۷۸	۳. داستان‌های تمثیلی اجتماعی مبتنی بر رئالیسم جادویی
۲۸۷	۴. داستان‌های تمثیلی اجتماعی حکایت‌وار
۲۸۷	۱-۴ تمثیل اجتماعی حکایت‌وار انسانی
۲۸۹	۲-۴ تمثیل‌های اجتماعی حکایت‌وار حیوانی
۳۰۰	۵. داستان‌های تمثیلی اجتماعی طنزآمیز
۳۰۳	فصل ششم: داستان‌های تمثیلی فلسفی و اندیشه‌محور
	۱. درآمدی بر پیشینه‌ی داستان‌های تمثیلی فلسفی، عرفانی و مذهبی (تمثیل اندیشه‌محور)
۳۰۵	
۳۰۹	۲. داستان‌های تمثیلی فلسفی رئالیستی
۳۱۶	۳. داستان‌های تمثیلی فلسفی سوررئالیستی
۳۲۱	۴. داستان‌های تمثیلی فلسفی حکایت‌وار
۳۲۵	فصل هفتم: داستان‌های تمثیلی اسطوره‌ای - تاریخی
۳۲۷	۱. درآمدی بر پیشینه‌ی داستان‌های تمثیلی تاریخی و اسطوره‌ای
۳۲۹	۲. داستان‌های تمثیلی مبتنی بر روایت تاریخی
۳۴۰	۳. داستان‌های تمثیلی مبتنی بر روایت اسطوره‌ای
۳۴۹	فصل هشتم: داستان‌های تمثیلی روان‌شناختی
۳۵۱	۱. درآمدی بر پیشینه‌ی داستان‌های تمثیلی روان‌شناختی
۳۵۲	۲. داستان‌های تمثیلی روان‌شناختی واقع‌گرا
۳۶۱	۳. داستان‌های تمثیلی روان‌شناختی مبتنی بر سوررئالیسم و رئالیسم جادویی
۳۶۴	۴. داستان‌های تمثیلی روان‌شناختی طنزآمیز
۳۶۶	نتیجه‌گیری و بررسی آماری
۳۷۳	منابع و مآخذ

پیش‌گفتار

تمثیل و تمثیل‌پردازی یکی از کهن‌ترین و گسترده‌ترین شیوه‌های داستان‌گویی در جهان است. اساطیر و قصه‌های افسانه‌ای و اسطوره‌ای را می‌توان نخستین داستان‌های تمثیلی در جهان نامید. بعد از اساطیر، باید از کتاب‌های آسمانی به‌عنوان یکی از سرچشمه‌های مهم تمثیل‌پردازی یاد کرد. کتاب‌های آسمانی انباشته از داستان‌ها و موقعیت‌هایی تمثیلی‌اند که در معنای باطنی خود، اندیشه‌ای الهی و روحانی یا پیامی اخلاقی و تعلیمی را القا می‌کنند. نخستین نویسندگان تمثیل‌پرداز نیز به تقلید از این الگوها تلاش کردند آگاهانه تمثیلی بیافرینند تا بدین وسیله عقاید و اندرزهای تعلیمی خود را به شکلی غیرمستقیم، اما ملموس‌تر به مخاطب منتقل کنند.

با این وصف تمثیل‌پردازی در دوران معاصر از اهداف تعلیمی و اندرزگویانه‌ی کهن دور شده است و در کارکردی دیگرگون، به جای این‌که لایه‌ی معنایی خود را برای مخاطب، ملموس کند تا پیام اخلاقی و انتزاعی‌اش را آشکار کرده‌باشد، تلاش می‌کند معنای تمثیلی را در زیر روایت ظاهری پنهان نماید. اهداف سیاسی، اجتماعی و عقیدتی تمثیل‌پردازی را در قرون وسطا و در ایران پس از مشروطه، می‌توان هدف‌های تازه‌ی تمثیل در مقایسه با تمثیل‌های کهن دانست؛ به این‌سان تمثیل کارکرد اقناعی و پندآموز خود را در تمثیل تعلیمی به نفع نجات تمثیل‌پرداز از قهر حاکمان در تمثیل

سیاسی و اجتماعی، کنار می‌گذارد. این تمثیلی که برخلاف تمثیل‌پردازی اقصاعی و تعلیمی در حکایت‌های اخلاقی و افسانه‌های حیوانات، خاصیت پنهان‌سازی دارد، همان تمثیلی است که در سنت تمثیل‌پردازی در غرب با عنوان «الگوری» خوانده می‌شود و جایگاه پرداخت و بیان آن یک روایت منثور داستانی است. بنابراین اولین ویژگی یک تمثیل در معنای الگوری- که محور بحث این پژوهش در داستان کوتاه است- خاصیت روایی آن یا داشتن یک روایت داستانی است؛ روایت داستانی‌ای که در زیر قصه‌ی ظاهری خود یک معنا و مفهوم باطنی نهفته دارد. در یک الگوری یا تمثیل رمزی هر عنصری از درون روایت، نمادی از یک مابه‌ازای بیرونی است، در نتیجه با جایگزینی مابه‌ازاهای بیرونی به جای واحدهای نمادین درون متن، مفهوم درونی یا تمثیلی داستان به دست می‌آید. درحقیقت این واحدهای نمادین در ارتباطی هماهنگ و اندام‌وار با یکدیگر ساخت تمثیلی داستان را می‌سازند.

در ایران پس از انقلاب مشروطه گرایش جامعه به نشر و به‌ویژه نشر ساده‌ی روزنامه‌ای، زمینه‌ساز ورود ژانر غربی داستان کوتاه به ایران می‌شود. بنابراین گرایش تمثیل‌آوری، از شعر به داستان کوتاه منتقل می‌گردد و از این رو به مدد روایت‌محوری، به الگوری غربی نزدیک می‌گردد. میرزا فتحعلی آخوندزاده در داستانی با عنوان «حکایت یوسف شاه» نخستین تمثیل سیاسی یا الگوری را در قالب داستانی حکایت‌مانند به زبان ترکی می‌نویسد؛ اما اولین داستان‌های کوتاه تمثیلی در ایران را می‌توان از میان آثار صادق هدایت برگزید. پس از آن تمثیل‌پردازی در داستان کوتاه ایران به صورت یک سنت داستانی تا به امروز ادامه می‌یابد.

این پژوهش اگرچه به تحلیل داستان‌های کوتاه تمثیلی فارسی تا ۱۳۷۰ می‌پردازد، اما در آن تلاش شده‌است تا ابتدا مفهوم دقیقی از تمثیل و انواع آن تبیین شود و تمایز آن، به‌عنوان وجهی روایی، با مثل و اسلوب معادله عیان گردد؛ از این رو پس از بررسی تمام تعریف‌ها از مفهوم تمثیل در بلاغت اسلامی و غربی، پیشینه‌ی کاربرد آن نیز بررسی شده‌است. همچنین انواع تمثیل به‌لحاظ ساختاری در این نوشتار بررسی شده و در این راه تمام منابع اصلی تقسیم‌بندی تمثیل به زبان فارسی دیده و نقد شده‌اند. جز

این، تمایز مفهوم تمثیل با مفاهیم نزدیک به آن مثل نماد، تشبیه و استعاره به طور کامل تبیین و به بحث گذاشته شده است.

رویکرد این پژوهش به دسته‌بندی داستان‌های کوتاه تمثیلی، از سال ۱۳۰۰ تا ۱۳۷۰، هم به لحاظ مضمون تمثیل و هم به لحاظ ساختار تمثیلی آن‌ها است. برای بررسی و تفسیر تمثیل در داستان‌های کوتاه معاصر ضرورت داشت ابتدا نوعی گونه‌شناسی محتوایی از تمثیل برای داستان‌ها ارائه دهیم؛ زیرا در تفسیر لایه‌ی تمثیلی یک داستان کوتاه باید به کشف معانی نهفته در پشت روایت ظاهری‌اش پردازیم و مضمون نهایی آن را تحلیل و آشکار کنیم. جز این، مشکلی دیگر که برای دسته‌بندی ساختاری داستان‌های تمثیلی فارسی وجود دارد، هم‌پوشانی قابل توجه در ساخت تمثیلی داستان‌های کوتاه است؛ مثلاً یک داستان تمثیلی با ساخت مبتنی بر طنز در داستانی با ساخت رئالیستی یا ساخت فراقواقع‌گرایانه نیز می‌تواند بگنجد. از این‌رو در صورت دسته‌بندی ساختاری برای بررسی داستان‌ها در هر فصل مجزاً، باید یک داستان واحد را مرتباً در هر فصل تکرار می‌کردیم. به همین سبب رویکرد پژوهش بر تلفیق نوعی دسته‌بندی مضمونی و ساختاری قرار گرفته است. به این ترتیب داستان‌های تمثیلی نخست به لحاظ مضمون طبقه‌بندی شده‌اند و هر فصل به یک مضمون تمثیلی واحد اختصاص یافته است؛ مثلاً داستان‌های تمثیلی با لایه‌ی تمثیلی سیاسی در یک بخش و داستان‌های تمثیلی فلسفی در فصل دیگری قرار گرفته‌اند. سپس داستان‌های مربوط به هر مضمون تمثیلی به لحاظ ساختاری نیز طبقه‌بندی شده‌اند؛ مثلاً یک داستان تمثیلی سیاسی می‌تواند یک داستان واقع‌گرایانه، غیرواقع‌گرایانه یا داستانی حکایت‌وار به شمار بیاید. به این ترتیب، داستان‌های تمثیلی معاصر هم بر اساس ساختار و هم بر اساس مضمون تمثیلی طبقه‌بندی و بررسی شده‌اند. در وهله‌ی اول داستان‌ها از نظر مضمون تمثیلی‌شان به صورت زیر دسته‌بندی شده‌اند:

۱- داستان‌های تمثیلی سیاسی

۲- داستان‌های تمثیلی اجتماعی

۳- داستان‌های تمثیلی فلسفی و اندیشه‌محور

۴- داستان‌های تمثیلی اسطوره‌ای-تاریخی

۵- داستان‌های تمثیلی روان‌شناختی

سپس داستان‌های مرتبط با هر مضمون تمثیلی به‌لحاظ ساخت روایت، بررسی و تقسیم‌بندی شده‌اند. هر داستان تمثیلی ممکن است از نظر ساخت روایت تمثیلی، واقع‌گرا یا سوررئالیستی یا مبتنی بر رئالیسم جادویی باشد. همچنین امکان دارد که روایت طنزآمیز داشته یا مبتنی بر ساختار قصه‌های تمثیلی کهن باشد که اصطلاحاً به آن داستان تمثیلی حکایت‌وار می‌گوییم؛ مانند داستان‌هایی که با راوی یا شخصیت حیوان روایت می‌شوند. باید اشاره کرد که داستان تمثیلی به‌لحاظ ساختاری ممکن است ساخت اسطوره‌وار نیز داشته باشد؛ اما چون آن را با عنوان تمثیل اسطوره‌ای در دسته‌بندی مضمونی داستان تمثیلی لحاظ کرده‌ایم، در تقسیم‌بندی ساختاری تکرار نشده است.

نکته‌ی آخر این که داستان‌های تمثیلی بعضاً به طور مطلق سیاسی یا به‌طور مطلق اسطوره‌ای یا اجتماعی یا... نیستند. یک داستان تمثیلی ممکن است در مفهوم درونی و تمثیلی خود در عین داشتن سویه‌های سیاسی، مفاهیم اجتماعی نیز داشته باشد. یا یک تمثیل با مضمون اجتماعی امکان دارد به‌لحاظ ساخت تمثیل، ساختار روایی اسطوره‌ای نیز داشته باشد. همچنین یک داستان تمثیلی روان‌شناختی ممکن است هم‌زمان با مضمونی فلسفی و اجتماعی نیز هم‌پوشانی پیدا کند؛ لیکن آن‌چه در این پژوهش سبب می‌شود یک داستان تمثیلی در یکی از این دسته‌های مضمونی قرار گیرد، وجه غالب مضمون تمثیلی آن است. با این حال اگر یک تمثیل فلسفی، مثلاً دارای رگه‌های آشکار یک مفهوم اسطوره‌ای نیز باشد قطعاً به این هم‌پوشانی در هر دو بخش اشاره شده است. به این ترتیب تفسیرهای متعدد تمثیلی از یک داستان نیز در متن این پژوهش ارائه می‌شود. ضرورت چنین پژوهشی، در فضایی که بسیاری از آثار داستانی تمثیلی معاصر سال‌ها پیش فراموش شده‌اند و برخی از منابع مشتمل بر این داستان‌های کوتاه در دسترس نیستند، انکارناپذیر به‌نظر می‌رسید. پژوهش‌های صورت گرفته درباره‌ی تمثیل‌پردازی تاکنون با تکیه بر ادبیات کلاسیک و عمدتاً بر مبنای ادب منظوم صورت بوده است. کتاب آینده‌ی معنی از اکبر شامیان و داستان‌های

تمثیلی-رمزی فارسی از محمد پارسا نسب که مفصل‌ترین پژوهش‌های تخصصی در باب ادبیات تمثیلی‌اند گواهی بر این مدعا به شمار می‌روند. همچنین، تحلیل داستان‌های تمثیلی معاصر فارسی امکان تازه‌ای را در اختیار مخاطبان داستان قرار می‌دهد تا آنان را با نوعی خوانش تازه از داستان کوتاه معاصر آشنا کند. توجه به تمثیل در زیر لایه‌ی ظاهری داستان‌ها، حتی در داستان‌هایی که قصه‌ای خودبسنده دارند یا واقع‌گرا هستند، ظرفیت تازه‌ای را در اختیار علاقه‌مندان داستان معاصر می‌گذارد تا با رویکرد تازه‌ای به سراغ خوانش جدیدی از بخشی از ادبیات منثور معاصر ایران بروند؛ بخشی که تاکنون قسمت عمده‌اش مانند کوه یخ، همچون خود مفهوم تمثیل در زیر روایت داستانی ظاهری، پنهان بوده و مغفول مانده است. بیش از این، بسیاری از داستان‌های کوتاهی که در این پژوهش مورد تحلیل قرار گرفته‌اند داستان‌هایی به‌غایت دشواریاب و ناشناخته هستند. داستان‌های رضا دانشور، اسلام کاظمیه و برخی از تمثیل‌پردازان دیگر، بیش از پنجاه سال قبل در تیراژهایی بسیار اندک منتشر شده‌اند؛ شناسایی و جمع‌آوری چنین منابعی در طی بیست سال و از دوران نوجوانی نگارنده صورت گرفته است. از این رو بخش عمده‌ی رنج این پژوهش را می‌توان در شناسایی و گردآوری منابع داستانی دانست. نکته آخر این که شاید به نظر برسد که مفاهیم محض مطرح شده در بخش دوم، کتاب را صرفاً مناسب دانشجویان و پژوهشگران رشته ادبیات فارسی می‌گرداند، اما از بخش سوم به بعد، مفاهیم کتاب، احتمالاً داستان نویسان جوان و خوانندگان جدی داستان را نیز جذب و اقناع نماید.

باری باید زحمات آقایان دکتر نصرالله امامی، دکتر منوچهر جوکار، دکتر محمد پارسا نسب و بیش از همه دکتر قدرت قاسمی پور را سپاس گویم که این کتاب را از نظر گذراندند و در اصلاح آن رهنمودهایی دقیق و راهگشا ارائه کردند. در پایان از پژوهشگر داستان معاصر، حسن میرعابدینی نیز تشکر می‌کنم که در مشاوره درباره‌ی منابع این کتاب یاری‌های فراوان از محضر ایشان جستیم.

آرش آذرپناه

دی ماه ۱۳۹۴

فصل نخست

تاریخچه‌ی داستان کوتاه و تعریف آن

۱. تاریخچه‌ی داستان کوتاه

برای آن‌که چشم‌اندازی دقیق، از ژانری که تمثیل در هیأت آن قرار است بررسی شود، داشته باشیم؛ به نظر می‌رسد در ابتدا باید به تعریف روشنگرانه‌ای از داستان کوتاه دست پیدا کنیم. با این حال چنان‌که خواهیم دید، دست یافتن به تعریفی واحد برای این قالب گسترده و متنوع دشوار به نظر می‌رسد؛ از این رو با مرور تاریخچه‌ی پیدایش داستان کوتاه می‌توان به تعریف‌های آن در طول تاریخ شکل‌گیری‌اش نزدیک شد. با این وصف، آن‌گاه که مفهوم عینی و ماهیت ادبی و فنی داستان کوتاه را بشناسیم، زمینه را برای بررسی تمثیل‌های آگاهانه و هدفمند در قالب این ژانر، مهیا کرده‌ایم.

چنان‌که اشاره شد، اندکی بررسی و مطالعه درباره‌ی نظریه‌های رمان و داستان کوتاه نشان می‌دهد که به دست دادن تعریفی جامع از داستان کوتاه، این مفهوم به ظاهر ساده، بسیار دشوار است. از روی تجربه می‌توان گفت که مفاهیم، نخست به کار می‌روند و به اصطلاح «جا می‌افتند» و مصداق پیدا می‌کنند سپس تعاریف آن‌ها به دست داده می‌شود؛ این درباره‌ی نوع ادبی داستان کوتاه نیز صادق است. از این روست که با توجه به مصادیق هر موضوع و مفهوم، ممکن است تعاریف آن متکثر و محل اختلاف نظریه پردازان و حتی مخاطبان آثار ادبی و هنری باشد؛ به عنوان مثال، اصطلاح «داستان کوتاه» به معنای نوع ادبی خاص نخست در سال ۱۹۳۳ به فرهنگ واژگان انگلیسی -

ضمیمه‌ی فرهنگ آکسفورد - راه یافت؛ درحالی‌که مصادیق و بحث‌های اولیه‌ی نظری در مورد این موضوع تقریباً از یک قرن پیش با گفته‌ها و نوشته‌هایی از «ادگار آلن پو» آغاز شده بود. اگرچه برخی از منتقدان ریشه‌ی داستان کوتاه را در قرون نزدیک به رنسانس و در آثاری چون دکامرون اثر «بوکاچیو» در ایتالیا می‌جستند (دادور، ۱۳۸۳: ۲۹) اما درحقیقت در همان قرن نوزدهم بود که «ادگار آلن پو» با خواندن داستان‌هایی از «ناتانیل هاثورن» اولین تجزیه و تحلیل تاریخ داستان کوتاه و تفاوت آن با رمان را به دست داد (بوید، ۱۳۸۸: ۴۰). بنا بر آن‌چه مسلم است، پس از آن خوانندگان داستان‌های «آلن پو» در همان سال‌های قرن نوزدهم، درک و تلقی تازه‌ای از آثار او به‌عنوان نوع ادبی خاص داشته‌اند؛ حال آن‌که تعریف جامع‌تر و اصطلاحی این نوع ادبی چند دهه بعد به دست داده شد و رسمیت یافت.

در قرن نوزدهم، زمانی که هنوز تلاش‌ها و کشمکش‌های منتقدان و نویسندگان برای رسیدن به تعریفی واحد از داستان کوتاه، آغاز نشده بود، نمونه‌هایی نزدیک به این ژانر ادبی در مجلات چاپ و تبلیغ می‌شد که بیشتر کلیشه‌هایی از اداهای نثری بود تا داستان کوتاه در معنای امروزی (رید، ۱۳۸۵: ۴). از این رو آماج تمسخر منتقدان قرار می‌گرفت. «هاوارد نه مروف» (Howard Nemerov) رمان نویس، شاعر و منتقد آمریکایی نیمه‌ی نخست قرن بیستم با لحنی تمسخر آمیز درخصوص این داستان‌ها می‌نویسد: «اغلب داستان‌های کوتاه چیزی نیستند جز تردستی‌های محفلی برای سرگرم کردن حضار در میهمانی‌ها» (همان: ۴).

این گفته شاید درباره‌ی حکایت‌ها و داستان‌های قطعه‌مانند و لطیفه‌واری که در قرن نوزدهم نوشته شده بود، صدق می‌کرد اما این قضاوت، در یک نگاه کلی و همه‌جانبه، با توجه به کوشش‌هایی که در جهت تبیین داستان کوتاه صورت گرفته بود، قضاوتی غیر منصفانه می‌نمود؛ چرا که «آلن پو» سال ۱۸۴۲ در جستارهای خود اصول فنی و ویژگی‌های تکنیکی داستان‌های کوتاه را تا حدی تبیین کرده و از تمایز آن با رمان و داستان‌های بلند سخن گفته بود (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۱۷۹). «براندر ماتئوز» (Brander Matthews) منتقد آمریکایی نیمه‌ی دوم قرن نوزده نیز در سال

۱۸۸۵ برای نخستین بار با تألیف کتابی با عنوان فلسفه‌ی داستان کوتاه، داستان کوتاه را از «داستانی که کوتاه شده» متمایز کرد (همان: ۱۸۰). با این وصف، می‌توان گفت که در حقیقت ماتیوز نخستین نظریه‌پرداز بود که داستان کوتاه را به‌عنوان یک ژانر ادبی مستقل از رمان دریافت و تلاش کرد مخاطبانش نیز بتوانند این مسأله را درک کنند و بپذیرند. به هر حال، «آلن پو» و هم‌زمان با او «نیکلای گوگول»، نویسنده‌ی روس در دهه‌های ابتدایی قرن نوزدهم نخستین داستان‌های کوتاه به مفهوم امروزی را نگاشتند؛ اما در سال‌های بعد از ظهور این دو نویسنده بود که تئوری‌های داستان کوتاه جوانه زد و پدید آمد. با این همه، در برخی از کتاب‌هایی که در دهه‌های نخستین و حتی میانی قرن بیستم نوشته می‌شد، همچنان این نوع ادبی به رسمیت شناخته نشده بود؛ به‌عنوان مثال در دو کتاب مهم که به بررسی داستان در ادبیات غرب پرداخته‌اند، اثری از بررسی داستان کوتاه به‌عنوان یک ژانر ادبی مستقل دیده نمی‌شود. کتاب نخست جنبه‌های رمان از ادوارد مورگان فورستر (Edward Morgan Forster) است که از نخستین کتاب‌های مدرن نظریه‌ی داستان در قرن بیستم میلادی و از مهم‌ترین خودآموزهای عناصر داستان در غرب بوده و هست. فورستر با این که خود پنج مجموعه داستان کوتاه را منتشر کرده بود، در تئوری داستان، فصل مجزایی به این گونه‌ی ادبی اختصاص نمی‌دهد و وقتی به طرح داستان و تخیل و دیگر عناصر داستان می‌پردازد به بررسی رمان و نمونه رمان‌های مشهور اکتفا می‌کند. دومین کتاب سیری در ادبیات غرب اثر «جی بی پریتلی» (J.B.Priestley) است که گونه‌های ادبی را از نظر تاریخی بررسی می‌کند و به رمان‌نویسی و نمایشنامه‌نویسی هر کدام در یک فصل مجزا پرداخته است، اما جای «داستان کوتاه» در این میان خالی مانده است و این نشان می‌دهد که هنوز تا آن زمان برخی از نظریه‌پردازان ادبی، داستان کوتاه را عنوان نوعی مستقل به رسمیت نشناخته بوده‌اند. با این همه گمان می‌رود داستان‌های کوتاه درخشانی که در نیمه‌ی دوم قرن بیستم و کمی پیش از آن در آمریکای شمالی نوشته شد سهم عمده‌ای در تثبیت این ژانر ادبی داشت؛ اما پیش از این دسته نویسندگان، باید سهم آنتوان چخوف (۱۸۶۰ - ۱۹۱۰)، گی دو موپاسان و حتی جیمز جویس (۱۸۸۲ - ۱۹۴۲) را در رواج و تثبیت

داستان کوتاه گوشزد کرد. در واقع این گروه از نویسندگان بودند که پس از آلن پو و گوگول برای نخستین بار داستان کوتاه را جدی گرفتند و بستری فراهم کردند تا کسانی چون ویلیام فاکنر، ارنست همینگوی، جی دی سلینجر و پس از آن نویسندگان متأخر در آمریکای شمالی و به دنبال آنها در آمریکای لاتین توانستند مهر تثبیت داستان کوتاه را به‌عنوان نوع مستقل ادبی بر پیشانی ادبیات جهان بزنند.

۲. ویژگی‌های داستان کوتاه و تعریف آن

آن چنان که پیش از این آوردیم، پس از آلن پو، براندر ماتیوز، منتقد آمریکایی، نخستین کسی بود که در ۱۸۸۵ تلاش کرد تا تعریفی نسبتاً جامع از داستان کوتاه به دست دهد. تا پیش از آن، داستان کوتاه به‌عنوان بخشی از رمان یا خلاصه‌ای از رمان شناخته می‌شد؛ اما ماتیوز برای نخستین بار طرح و پیرنگ (Plot) مستقلی برای آن قائل شد و تلاش کرد تا چهارچوبی مستقل از رمان برای داستان کوتاه تبیین نماید. در ایران نیز پرویز ناتل خانلری در نخستین کنگره‌ی نویسندگان ایران (تیرماه ۱۳۲۵) تلاش کرد به‌عنوان یکی از نخستین منتقدان شناسنده‌ی داستان کوتاه در کشور درباره‌ی این نوع ادبی سخن براند و آن را در دسته‌بندی‌های «نثر فارسی» بگنجانند. این کار اگر چه تلاشی قابل تقدیر و توجه برانگیز به شمار می‌آمد، اما خانلری در آن سخنرانی تنها به بازگویی تاریخچه‌ای از داستان کوتاه ایران تا آن زمان و نقل خلاصه‌ای از داستان‌های جمالزاده و هدایت اکتفا کرد (ناتل خانلری، ۱۳۵۷: ۱۵۷).

اگرچه گفته شده‌است «ریشه و تبار داستان کوتاه، روایت‌های زبانی یا تصویری از تکرار داده‌های مهم و معنادار است» (Herman؛ ۲۰۰۵: ۵۲۸) اما فارغ از ریشه‌شناسی و تاریخ‌نگاری این ژانر ادبی شاید این فکر به ذهن متبادر شود که اساساً نمی‌توان داستان کوتاه را به شکلی دقیق و جامع تعریف کرد. اگر فقط به این تعبیر تنها به مثابه‌ی یک اصطلاح نگاه کنیم ناچار باید به این بسنده کرد که داستان کوتاه داستانی

است که به لحاظ حجم کوتاه باشد؛ یعنی یک داستان منشور کوتاه. از این روست که برخی از منتقدان بهترین تعریف از داستان کوتاه را یک نوشته‌ی روایتی خوانده‌اند که بتوان آن را در یک نشست خواند (وستلند، ۱۳۷۱: ۱۵۳)، اما این جا پرسشی دیگر پیش می‌آید که اگر رمانی را در چهار یا پنج صفحه خلاصه کنیم تا در یک نشست خوانده شود، آیا داستان کوتاه به حساب می‌آید؟ مسلماً پاسخ منفی است؛ چرا که «داستان کوتاه در عین کوتاهی، خود یک کل کامل است نه بخشی از یک داستان» (رضایی، ۱۳۸۲: ۳۰۷)؛ بنابراین تعریف صوری و تحت اللفظی آن نمی‌تواند چندان قانع کننده باشد و داستان کوتاه باید تعریف فنی خاصی داشته باشد؛ در حقیقت تفاوت میان داستان کوتاه با ژانری مثل رمان، تفاوتی ماهوی است نه صوری یا حجمی؛ یعنی این که این گونه‌ی ادبی ویژگی‌های فنی منحصر بفردی دارد که آن را از گونه‌های دیگر ادبی همچون رمان، متمایز می‌کند.

اینک اگر به تاریخچه‌ی تعریف داستان کوتاه نگاهی بیندازیم خواهیم دید که آلن پوپیش از ماتیوز در ۱۸۴۲ نخستین ویژگی از میان ویژگی‌های یاد شده را تبیین کرد و داستان کوتاه را داستانی نامید که «تحت اثر واحدی نوشته شده باشد که اثرات دیگر مادون آن قرار دارند و این داستان، داستانی است که خواننده در یک نشست حداکثر سه ساعته بتواند آن را بخواند.» (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۲۵۸).

مسئله است که دست کم بخش دوم این تعریف نمی‌تواند بنیاد علمی داشته باشد و دو ایراد اصلی بر آن وارد است: نخست این که مقدار زمان خوانده شدن داستان ممکن است برای خوانندگان مختلف متفاوت باشد؛ بنابراین تعیین زمان، مشخصه‌ی قابل قبولی برای داستان کوتاه نخواهد بود. دیگر این که در این تعریف هیچ اشاره‌ای به ویژگی‌های یاد شده یا عناصر داستان همچون طرح، موقعیت، شخصیت، زمان، مکان و... نشده است. در این میان آلن پوپولویحاً از «وحدت موضوع» و به گونه‌ای «وحدت تأثیر» برای داستان کوتاه سخن به میان آورده است و البته به طور انکار ناپذیری این موضوع شاید نخستین گام درست برای تعریف فنی داستان کوتاه باشد. بنا بر تعریف آلن پوپیکارچگی اثر برای نیل به یک هدف واحد و به اصطلاح عوامانه «توی خال زدن»

مهم‌ترین کارکرد یک داستان کوتاه است. از این رو، با توجه به اعتقاد نخستین نویسنده‌ای که آگاهانه به نگارش داستان کوتاه پرداخت، در این گونه‌ی ادبی «هم رعایت وحدت هدف لازم است و هم رعایت یکپارچگی موضوع» (وستلند، ۱۳۷۱: ۱۵۵). با این حال هنوز پرسش‌های بسیاری باقی است. نخست آن‌که به راستی کوتاه بودن یک داستان کوتاه چه اندازه باید باشد؟ آیا اساساً «بایدی» در این باره وجود دارد؟ در این مورد «هنری جیمز» خالق رمان قوز بالای قوز (Turn of scrow) عقیده داشت که داستان کوتاه باید حداکثر هشت هزار کلمه باشد (رید، ۱۳۸۵: ۵). با این حال سخن از ده هزار کلمه و در موارد معدود تا سی و پنج هزار کلمه هم رفته است (رضایی، ۱۳۸۲: ۳۰۷). حال این سؤال پیش می‌آید که چه معیاری برای اندازه‌گیری کلمات وجود دارد و آیا یک اثر خلاقه باید نویسنده‌اش را محدود به شمارش کلمات خود کند؟ شاید از این‌روست که «اچ. ای. بیتس» (H.E Bates) نویسنده‌ی انگلیسی، در کتاب خود به نام داستان کوتاه جدید، در میانه‌ی قرن بیستم داستان کوتاه را محدود و متغیر می‌خواند و بر این باور است که هر کس سعی کند داستان کوتاه را تجزیه و تحلیل نماید و تعریفی واحد برای آن بجوید، دیر یا زود از کار خود دست می‌کشد (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۲۵۹). در حقیقت بیتس اعتقاد دارد مجموعه‌ی آثار چخوف، اُهنری، استفن کرین، شروود آندرسن، همینگوی و ... چنان متنوع و متلون‌اند که امکان یافتن تعریفی واحد که همه‌ی آثار این نویسندگان را شامل شود از ما سلب می‌نماید و ما ناگزیریم به تعاریف کلی‌تری گردن بنهیم تا در باره‌ی همه‌ی آن‌ها صدق کند.

«سامرست موام» انگلیسی (۱۸۷۴ - ۱۹۶۵) نیز همچون کسانی که به خواندن داستان کوتاه در یک نشست پافشرده‌اند، معتقد است باید بتوان یک داستان کوتاه را سر میز ناهار یا شام تعریف کرد و قصه‌ی آن باید قصه‌ای باشد پیرامون واقعه‌ای مادی یا معنوی (یونسی، ۱۳۴۱: ۲). او همچنان، همانند پو داستان کوتاه را قطعه‌ی منثوری می‌خواند که علاوه بر آن که مبتنی بر تخیل است، حادثه‌ی واحدی را مورد بحث قرار می‌دهد (موام، ۱۳۵۲: ۳۳۱). واضح است که تعریف موام هرگز نکته‌ای نو و نغز را به تعریف‌های پیش از خود نمی‌افزاید؛ اما پس از آن جستارهای فراوانی که در دهه‌های

میانی قرن بیستم و کمی پیش از آن در آمریکا منتشر شد سبب گردید اولاً داستان کوتاه، مستقل بودن نوع خود را از انواع دیگر تثبیت کند، در ثانی منتقدان موفق شدند با جمع بندی نظریات پیش از خود و افزودن شرطی به آن، سه ویژگی مهم برای همه‌ی اشکال این نوع ادبی تعیین کنند تا به کمک این سه ویژگی، داستان کوتاه از دیگر انواع ادبی، مجزا و باز شناخته شود. نخستین ویژگی که آلن پوپیشتر از موام با بیانی فنی تر به آن پرداخته بود از این قرار است: «داستان کوتاه تأثیر واحدی بر خواننده می‌گذارد، این تأثیر را با معطوف کردن توجه به یک بحران [=گره‌ی] واحد ایجاد می‌کند، و در یک طرح مهار شده [=حساب شده] این بحران را محور قرار می‌دهد» (رید، ۱۳۸۵: ۷۳).

این تقریباً شبیه همان تعریفی است که فرهنگ وبستر از داستان کوتاه داده است: «داستان کوتاه، روایتی به نسبت خلاقه‌ای است که نوعاً سر و کارش با گروهی محدود از شخصیت‌هاست که در عمل منفردی شرکت دارند و غالباً با مدد گرفتن از وحدت تأثیر، بیشتر بر آفرینش حال و هوا (یا فضاپردازی) تمرکز می‌یابد تا قصه‌گویی» (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۲۶۷). به نظر می‌رسد این تعریف، تعریف دقیق و جامع و براننده‌ای برای داستان کوتاه باشد و تا حدودی حق مطلب را ادا کند، اما داستان کوتاه ویژگی‌های دیگری نیز دارد که در این تعریف نیامده است. تعریف وبستر در واقع بیانگر نخستین ویژگی از سه ویژگی اصلی و محدود کننده‌ی داستان کوتاه یعنی «وحدت تأثیر» است که آلن پوپ برای اولین بار در سال ۱۸۲۴ آن را در بررسی داستان‌های «ناتانیل هاثورن» (Nathaniel Hawthorne) اعلام کرد (رید، ۱۳۸۵: ۷۳). سپس براندر ماتپوز در کتاب فلسفه‌ی داستان کوتاه در ۱۸۸۴ بر یگانگی تأثیر یا تأثیر واحد داستان کوتاه با امساک در استفاده از صناعات تأکید کرد (همان: ۷۴). با توجه به این ایده، نویسنده‌ی داستان کوتاه می‌بایست تمام هم و غم خود را مصروف این کند که یک تأثیر منحصربه‌فرد بر خواننده برجای گذارد. با این وصف هنوز راه زیادی تا دهه‌های میانی قرن بیستم مانده بود تا این تعریف کامل‌تر شود. ویژگی دوم داستان کوتاه در این دهه‌ها در جستارهای داستان کوتاه به ثبت رسید: گره یا بحرانی که سبب آن «تأثیر واحد» می‌گردد و از آن با نام «بزنگاه» نیز یاد شده است. تنودور

استراود (Theodore Stroud) در جستارش با عنوان «رهیافتی انتقادی به داستان کوتاه» در نیمه‌ی دوم قرن بیستم – که حتی می‌توان آن را قرن داستان کوتاه نامید – می‌گوید: «بزنگاه اغلب لحظه‌ای است که شخصیت [داستان] در آن لحظه دستخوش تغییر تعیین کننده در نگرش یا درکش می‌شود» (رید، ۱۳۸۵: ۷۶). اینک پس از گذشت چندین دهه و تجربه‌ی خواندن و نوشتن داستان‌های کوتاه گوناگون، می‌دانیم این لحظه‌ی خاص ممکن است در اثر یک حادثه یا یک بحران خاص بیرونی برای شخصیت داستان به وجود بیاید و یا اصلاً ممکن است پس از قرار گرفتن در موقعیتی ویژه یا در جریان یک تجربه‌ی روحی و از راه شهود صورت گیرد.

ویژگی سوم داستان کوتاه که آن را از انواع گوناگون دیگر مستقل می‌کند، داشتن طرح دقیق یا نقشه‌ای متقارن و از پیش تعیین شده برای داستان پیش از نوشتن آن است. باز هم براندر ماتوز در جستار سال ۱۸۸۴ این طرح و نقشه‌ی دقیق و متقارن را شرط اصلی داستان کوتاه دانسته بود و البته سال‌ها پس از او «ای.آل.بیدر» (A.L.Bader) در ۱۹۴۵ این دیدگاه را با قاطعیت تمام تأیید نمود (همان: ۸۰).

این تعریف واپسین با شرط محدود کننده‌ی خود نیز نمی‌تواند داستان کوتاه را از دشواری تعریف برهاند؛ چرا که امروز با داستان‌های مدرن از جمله برخی از داستان‌های مینی‌مالیستی در آمریکا که صرفاً «داستان‌های موقعیت» هستند همخوان نیست. همچنین اگر بپذیریم طرح داستان عبارت است از «نقشه، نظم، الگو و شمای از حوادث» (اخوت، ۱۳۷۱: ۳۶) با داستان‌های پست مدرن بسیاری برخورد می‌کنیم که اساساً فاقد پیرنگ یا طرح از پیش تعیین شده‌ای هستند؛ مثل برخی از داستان‌های کوتاه «خورخه لوئیس بورخس»؛ چه برسد به آن‌که نقشه‌ای متقارن داشته باشند. علاوه بر این، تقارن طرح برای بسیاری از داستان‌هایی با پایان کاملاً باز از اساس بی‌مورد است و تقارن نقشه‌ی داستان تنها ممکن است درباره‌ی داستان‌های پلیسی-معمایی (مثل داستان‌های آلن پو) و داستان‌هایی با پایان غافلگیرکننده (مثل هدیه‌ی سال نو اثر آهنری و گردن بند از مویاسان) تا اندازه‌ای صدق کند. پس کامل‌ترین تعریف‌هایی که پس از

نیمه‌ی دوم قرن بیستم در باره‌ی داستان کوتاه ارائه شد نیز نمی‌تواند حق این نوع ادبی بالیده را تمام و کمال بگزارد؛ تعریف‌هایی که سال‌ها پس از نوشتن صدها داستان کوتاه متعالی تبیین و نوشته شد. به نظر می‌رسد در هر دهه‌ای با نوشته شدن داستان‌های جدید و دارای نوآوری‌های شگرف، تعریف داستان کوتاه نیز می‌تواند دستخوش تغییر شود و تنها حجم کوتاه روایت در این ژانر است که شکل و صورت آن را از معرض تعریف‌های متعدّد قرار دادن در میان برهه‌های مختلف، نجات می‌دهد.

در ایران، آن گونه که پیش‌تر آوردیم «پرویز ناتل خانلری» از نخستین کسانی بود که در باره‌ی داستان کوتاه در نخستین کنگره‌ی نویسندگان ایران (تیرماه ۱۳۲۵) سخنانی ایراد کرد و پس از آن، داستان‌های کوتاه نسبتاً زیادی نوشته شد و در مجلات یا در کتاب‌هایی مستقل به چاپ رسید. در سال ۱۳۴۱ ابراهیم یونسی در کتاب هنر داستان نویسی خود تلاش کرد نخستین فردی در ایران باشد که تعریفی از داستان کوتاه ارائه می‌دهد. اتفاقاً اگر چه بخش عمده‌ی تعریف او برآمده از جستارهای آلن پو و ماتیوز است، و اکنون حدود پنجاه سال از آن می‌گذرد، اما هنوز در نوع خود تعریف قابل قبولی است: «داستان کوتاه اثری است کوتاه که در آن نویسنده به یاری یک طرح منظم شخصیتی اصلی را در یک واقعه‌ی اصلی نشان می‌دهد و این اثر من حیث المجموع تأثیر واحدی را القا می‌کند» (یونسی، ۱۳۴۱: ۷).

اما چنان‌که گفتیم تعبیرات «طرح منظم» و «واقعه‌ی اصلی» - که منظور همان گره داستانی یا بحران است - همچنان برای برخی از داستان‌های کوتاه امروزی ممکن است کمی مبهم، دو پهلوی ساده‌انگارانه به نظر برسد. تعریف دایره المعارف روایت شناسی راتلج هم که از متأخرترین منابع این پژوهش به شمار می‌رود، البته فقط عنصر تعلیق را به این تعریف‌های افزاید که البته آن نیز محصول بحران یا گره اصلی موقعیتی است که داستان کوتاه را شکل می‌دهد. مدخل مربوط به داستان کوتاه در این دایره المعارف تمهیدات و تکنیک‌های اصلی داستان کوتاه را این چنین می‌داند: «تأکید بر الگوی کنش یا رخدادی واحد و نمونه‌وار (paradigmatic) از بین انواع رخ داده‌ها؛ اولویت داشتن حضور یک فرد انسانی؛ تنش تعدیل یافته، در هر لحظه، بین نتیجه‌ی

معلق و پایان‌بندی قریب‌الوقوع. این‌ها مشخصه‌های گونه‌ای از نثر داستانی بلندتر از حکایت و کوتاه‌تر از ناول (novella) هستند» (Herman, ۲۰۰۵: ۵۲۸).

سرانجام باید گفت همی تعریف‌هایی که در طی صدسال گذشته از داستان کوتاه ارائه شده است و ما برخی از آن‌ها را نقل کردیم، در خور توجه‌اند با این حال هر کدام از زاویه‌ای به موضوع پرداخته‌اند و تنها بخشی از موضوع را تبیین می‌کنند؛ بنابراین همی آن‌ها در ناکافی بودن و نارسا بودن مشترک‌اند.

به گمان ما می‌توان بخشی از تعریف داستان کوتاه را در وجه افتراق آن با رمان به‌دست آورد. آن‌چه در رمان اصل مسلم است، طولانی بودن یا افزونی حجم روایت آن است. پس بر این اساس می‌توان ادعا کرد داستان کوتاه، داستانی است که حجم آن «نسبتاً» کوتاه باشد. فرهنگ آکسفورد در تعریف رمان نوشته است: «روایت منشور داستانی با طول شایان توجه که در آن شخصیت‌ها و اعمال که نماینده‌ی زندگی واقعی‌اند، با پیرنگی که کمابیش پیچیده است، تصویر شده‌اند.» (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۴۱۱). منتقدی بر اساس این تعریف از رمان، داستان کوتاه را دارای طرحی ساده دانسته که «در ورای آن مضمونی اساسی وجود دارد که [نویسنده] تمام رویدادهای داستان و روابط شخصیت‌ها را برای تجسم و تبلور آن مضمون به‌کار می‌گیرد» (یاحقی، ۱۳۶۷: ۳۲).

در نگاه نخست به‌نظر می‌رسد که با توجه به این تعریف قطعاً می‌توان گفت داستان کوتاه پیرنگی ساده‌تر دارد. اما بخش نخست این تعریف نیز کمی ساده‌انگارانه است؛ چرا که یک پیرنگ ساده اگر چه ممکن است برای حجم و طول کم‌تری در نظر گرفته شده باشد و حوادث کم یا حادثه‌ی واحدی در خود داشته باشد، اما امکان دارد به پیچیدگی روابط انسان‌ها و یا امر پیچیده‌ای چون روان‌شناسی کاراکترها پردازد؛ امری که با بررسی داستان‌های کوتاه پنجاه سال اخیر آمریکای شمالی به‌نظر می‌رسد اصلاً به‌عنوان هدف غایی داستان کوتاه درآمده است. پس می‌توان تعریف را به‌گونه‌ای دیگر اصلاح کرد و گفت داستان کوتاه بر خلاف رمان که پیرنگش بر اساس توالی حوادث [متعدد] بنیاد شده است، نمایش تنها یک برش یا موقعیت خاصی از یک زندگی است. به بیان مفصل‌تر «داستان کوتاه، به دور یک محور می‌چرخد، یک خط سیر دارد و از

زندگی شخصیت‌هایش جز یک محدوده‌ی بسیار کوتاه یا حادثه‌ای ویژه، یا احساسی معین را شامل نمی‌شود» (قطب، ۱۳۸۲: ۴۴).

اصطلاحاتی چون «برشی از زندگی» یا «حادثه‌ای ویژه» نکته‌هایی است که عنصر «بزنگاه» را در داستان کوتاه، که بیش از این هم به آن پرداختیم، توجیه می‌کند. باید یادآوری کرد که این تعریف، مخالفانی هم دارد؛ مثلاً جمال میرصادقی در کتاب ادبیات داستانی خود عقیده دارد «این تعریف بر داستان‌های کوتاه بورخس قابل تطبیق نیست» (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۲۶۱). در این خصوص قطعاً حق با او نیست؛ چرا که وقتی اصطلاح «برش» یا «موقعیت» خاصی از زندگی را به کار می‌بریم، منظور ما صرفاً یک برش یا موقعیت واقعی از زندگی حقیقی نیست، بلکه ممکن است برش یا یک موقعیت آمیخته با تخیل هنری هم بتواند ایده‌ی ما را کامل کند. شاید تعریف یک موقعیت ویژه در ماهیت کلی داستان کوتاه را با توضیح کامل‌تری بتوان توجیه و توصیف کرد؛ این که داستان کوتاه «برشی از زندگی است که یک شخصیت اصلی دارد و یک حادثه‌ی اصلی؛ اغلب داستان‌های کوتاه دارای یک واقعه‌ی بزرگ مرکزی‌اند که رویدادهای دیگر برای تکمیل و توجیه آن آورده می‌شوند و در مجموع نیز تأثیر واحدی را القا می‌کند» (رضایی، ۱۳۸۲: ۳۰۷).

با توضیح یاد شده به نظر می‌رسد این تعریف، با کمی اغماض، تمام داستان‌های کوتاه را از آغاز پیدایش در بر گیرد. اتفاقاً این تعریف ویژگی‌های پیشتر یاد شده را نیز شامل می‌شود؛ چرا که در داستانی با یک حادثه‌ی مرکزی یا کانونی «دیگر موضوعات کوچک شمرده می‌شوند. افراد حاشیه‌ای هرگز به طور مستقل پا به ماجرای داستان نمی‌گذارند، بلکه از دریچه‌ی دید شخصیت اصلی مشاهده می‌شوند» (حداد، ۱۳۹۲: ۴۵). محدود کردن طرح و شخصیت به واقعه‌ی مرکزی همان نقطه‌ای است که حلقه‌های زنجیر تعریف‌های ما را به هم پیوند می‌دهد؛ چرا که واقعه‌ی مرکزی‌ای که قرار است داستان از آن عدول نکند همان اصل «وحدت موضوع» است که چنان‌که پیش از این اشاره شد از خصوصیات بارز داستان کوتاه به شمار می‌آید. «نویسنده‌ی رمان، حوادث زندگی یا بخشی از آن‌ها را هضم می‌کند؛ نویسنده‌ی داستان کوتاه صرفاً

در پی حادثه‌ای است که همچون حبایی به روی جویبار، بخشی از جویبار و لیکن متمایز [و مستقل] از آن است» (عزبدفتری، ۱۳۷۶: ۱۶۲). با این حال خود این حباب کوچک که برشی از یک کل بزرگ‌تر است، در داستان کوتاه نقش یک کل جدید مستقل و منحصر بفرد را می‌یابد. در رمانی پر حجم مثل جنگ و صلح با خُرده داستان‌های بسیاری روپرویم: جنگ، عشق، مرگ و ازدواج، هر کدام بخش عمده‌ای از اثر را زیر سیطره‌ی خود دارند؛ اما مجال داستان کوتاه اندک‌تر از آن است که بتواند همزمان به بیش از یک موضوع یا حادثه‌ی عمده بپردازد. در داستان کوتاه داستان‌نویس توجه خود را به روی شخصیتی، رویدادی یا تجربه‌ای معین و واحد متمرکز می‌کند. همین مسأله، یعنی استواری طرح داستان بر روی یک رویداد، سبب می‌شود تمام عناصر و اجزای موجود در یک داستان در خدمت آن موضوع اصلی و گره‌ی عمده باشند؛ یعنی، زمان، کنش کاراکترها، «محیط، صحنه و مکان حاضر در داستان کوتاه، همه و همه برای رسیدن به تفسیری واحد با همدیگر هماهنگی و مشارکت دارند» (دادور، ۱۳۸۲: ۳۸) و این همان انسجام هنری‌ای است که منجر به «وحدت تأثیر» می‌شود؛ شرطی که یکی از سه ویژگی مشهور داستان کوتاه و کلید همه‌ی تعاریف این ژانر ادبی به شمار می‌رود. شاید در نتیجه‌ی این تعریف بتوان گفت داستان کوتاه، روایتی است که تنها یک گره‌ی داستانی دارد. باری، در یک جمع بندی کلی، اگر بخواهیم تعریفی واحد برای داستان کوتاه به دست دهیم می‌توانه گفتار اسنوین، یکی از نظریه‌پردازان داستان در مقاله‌ی «داستان کوتاه چیست؟» استناد کرد: «داستان کوتاه، روایتی است کوتاه، آمیخته با تخیل که در آن حادثه‌ای واحد و شخصیت واحد عرضه می‌گردد؛ اجزاء آن چنان فشرده و نظام‌مند است که به لحاظ احساسی تأثیری واحد از خود به جامی گذارد» (عزبدفتری، ۱۳۷۶: ۱۶۷)، بنابراین باید گفت هر داستانی که با یک محور مضمونی واحد، برشی از زندگی را نشان داده یا شخصیتی را در یک موقعیت خاص نمایش دهد و البته حجم زیادی هم نداشته باشد، یک داستان کوتاه است؛ یعنی، «داستان کوتاه معمولاً بر روی یک رویداد تمرکز دارد و در طرحی واحد و در فضایی یکدست، به تعداد محدودی شخصیت، طی پریود زمانی کوتاهی

می‌پردازد» (رضایی، ۱۳۸۷: ۳۵). روشن است که داشتن طرح منسجم و حساب‌شده که منجر به وحدت تأثیر می‌شود، به‌علاوه وجود بزرگ‌آه یا نقطه‌ی عطف از دیگر ویژگی‌های فرعی داستان کوتاه است که در تعریف و تلقی ما نیز، اگرچه کمتر، اما طرف توجه است.

در نهایت اما بهتر است با این پرسش بنیادی به بحث خاتمه دهیم: آیا اساساً معقول به‌نظر می‌رسد که در پی تعریفی محدود کننده، نهایی و غیر قابل انعطاف برای این نوع ادبی مدرن، یعنی داستان کوتاه باشیم؟ شاید این اصل که هر داستان جدیدی که نوشته می‌شود ممکن است زوایایی از مرزهای تعریف‌های پیش از خود را درنوردد و بخش‌هایی از تعاریف پیشین را باطل و بی اعتبار کند، پاسخ این پرسش را تا اندازه‌ای روشن کند. اما به هر روی، این هم واقعیتی است که بیشتر داستان‌های کوتاهی که تا به امروز در ایران و سایر نقاط جهان نوشته شده‌اند تا حدّ زیادی دارای ویژگی‌های یاد شده هستند. در صورت عدم پذیرش آن‌ها به‌عنوان ویژگی‌ها و تعریف نسبی داستان کوتاه تنها راهی که برای درک و یا تعریف کامل و جامع داستان کوتاه باقی می‌ماند این است که نه وجه مشترک داستان‌ها که مجموع تمام داستان‌های کوتاه پذیرفته شده در جهان داستان کوتاه را به‌عنوان تعریفی کلان برای داستان کوتاه در نظر بگیریم که البته این نیز غیر ممکن به‌نظر می‌رسد. از این‌روست که می‌توان به ویژگی‌های مشترک آنان و عناصر مشترک در غالب آن داستان‌ها به‌عنوان تعریف داستان کوتاه بسنده کرد.