# ۱

# بهترین داستان‌های جهان

گزیده، ترجمه، تالیف و با مقدمه احمد گلشیری

bookroom.ir

# فهرست


| | |
|---|---|
| مقدمه | ۸ |
| **لئو تولستوی** | ۴۸ |
| سه مرگ | ۵۵ |
| مرگ ایوان ایلیچ | ۷۴ |
| **نیکلای واسیلیه‌ویچ گوگول** | ۱۴۸ |
| یادداشت‌های یک دیوانه | ۱۵۴ |
| **ایوان سرگه‌یویچ تورگنیف** | ۱۸۴ |
| یرمولای و زن آسیابان | ۱۸۹ |
| **آنتون چخوف** | ۲۰۶ |
| دشمنان | ۲۱۱ |
| **فیودور داستایفسکی** | ۲۲۸ |
| درخت کریسمس و عروسی | ۲۳۶ |
| سر به زیر | ۲۴۹ |
| **گی دو موپاسان** | ۳۰۶ |
| مهتاب | ۳۱۰ |
| **ناتانیل هاثورن** | ۳۱۸ |

گودمن براون جوان ۳۲۳
**ادگارآلن پو** ۳۴۰
بشکهٔ آمونتیلادو ۳۴۷
**هرمان ملویل** ۳۵۶
بارتلبی مُحزر ۳۶۱
**امبروس بیرس** ۴۱۰
پارکر آندرسن فیلسوف ۴۱۴
**اُو هنری** ۴۲۴
اتاق مبله ۴۲۸
**استیون کرین** ۴۳۸
قایق بی‌بادبان ۴۴۲
**گوستاو فلوبر** ۴۷۴
ساده‌دل ۴۸۲

## مقدمه

ای برادر، قصه چون پیمانه‌ای است
معنی اندر وی بسان دانه‌ای است
کودکان افسانه‌ها می‌آورند
درج در افسانه‌شان بس پند و پند
هر جدی هزل است پیش هازلان
هزل‌ها جدّ است پیش عاقلان
هزل‌ها گویند در افسانه‌ها
گنج‌ها جویند در ویرانه‌ها

مولوی

ما همه داستان نقل می‌کنیم، هنگام صرف غذا، هنگام قدم زدن در خیابان، هنگام کار در اداره، هنگام تحصیل یا تدریس در مدرسه، هنگامی‌که جایی نشسته‌ایم و دوستانه گپ می‌زنیم، هنگامی‌که از سفری برگشته‌ایم یا ماجرایی را پشت سر گذاشته‌ایم و حتی هنگامی‌که به کاری علمی دست زده‌ایم. خلاصه، دربارهٔ ماجراهای تلخ و شیرینی که بر ما گذشته داستان نقل می‌کنیم. ما، درواقع، به یاری حافظهٔ خود پیوسته داستان خلق می‌کنیم، زندگی خویش را در قالب واژه‌ها می‌ریزیم و بدین‌ترتیب گذشته را زنده نگه می‌داریم.

می‌توان گفت که پیرامون ما همه جا آکنده از داستان است. اخبار تلویزیون انباشته از داستان است؛ نیز رویدادهایی که برای ما، دوستان ما و دیگران رخ داده و حتی مسائل و موضوع‌هایی که به ظاهر رابطه‌ای با داستان‌گویی ندارد. بدین‌ترتیب می‌بینیم که ما کمابیش در سراسر

شبانه‌روز، بی‌آن‌که خود آگاه باشیم، برای بیان نیازها، افکار و احساسات خود ناگزیر به داستان‌گویی روی می‌آوریم.

داستان‌گویی، درواقع، از فعالیت‌های عمده و اساسی انسان به شمار می‌آید. شوق داستان‌گویی و اشتیاق به شنیدن داستان از چنان قِدمتی برخوردار است که تصور وجود انسان بدون قصه یا داستان کمابیش امری ناممکن است. استعداد داستان‌گویی، خواه به‌صورت قصه، خواه اسطوره، خواه حماسه، داستان کوتاه، فیلم و جز این‌ها آنچنان ریشه‌دار و جهانی است که به‌جرئت می‌توان ادعا کرد که یکی از ویژگی‌هایی است که به‌روشنی انسان را از جانداران دیگر متمایز می‌کند. گفته می‌شود که دلفین‌ها احتمالاً از نوعی واژگان برخوردارند اما آن‌ها قادر به خلق قصه یا داستان نیستند.

این‌که چرا انسان‌ها داستان نقل می‌کنند دلایل متعددی دارد. اما این دلایل هرچه باشند باید گفت داستان‌گویانِ نخستین هنگامی‌که همراه دیگر مردان قبیله گرد آتش می‌نشستند ـ خواه به یاری زبان به نقل قصه می‌پرداخته‌اند، خواه از روی نوشته یا کتابی می‌خوانده‌اند ـ یک نکته مسلم است و آن این است که آنان انگیزه‌هایی متفاوت در سر داشته‌اند. درعین‌حال هرچند قصه و داستان برای سرگرم کردن، لذت بخشیدن، آموختن یا حتی تسکین دادن ساخته و پرداخته می‌شده‌اند و هرچند برخی از آن‌ها هشدارهایی حیاتی در بر داشته‌اند اما بی‌چون‌وچرا، باید گفت در جهان ما حقایقی وجود دارد که انسان‌ها تنها از طریق قصه و داستان قادر به بیان آن‌ها هستند. از سوی دیگر، داستان‌گویی به شیوه‌ای متفاوت با دیگر اشکالِ زبان بر ما تأثیر می‌گذارد. درواقع، ما با تمام وجود خود داستان می‌خوانیم یا بدان گوش می‌دهیم. بدین معنی که ما نه تنها به هنگام شنیدن داستان از نیروی عقلانی خود یاری می‌گیریم بلکه عواطف، احساسات و احتمالاً حس ششم خود را نیز به کار می‌گیریم. یک داستان پرقدرت و گیرا این توانایی را دارد که می‌تواند چنان تأثیری بر ما داشته

باشد که هیچ چیز دیگر توانایی برابری با آن را نداشته باشد. فرانتس کافکا، نویسندهٔ بزرگ قرن بیستم در جایی نوشته است داستان، درواقع، باید حکم تبری را برای دریای منجمد درون ما داشته باشد. این گفتهٔ کافکا به‌روشنی بر اهمیت داستان در زندگی انسان انگشت می‌گذارد.

قصه‌های کهن و به یک تعبیر، سنتی از ارزش‌های فرهنگی و روانشناختی اقوام برخوردارند و درواقع، انعکاس رفتارها، پس‌زمینه‌های فکری و شیوه‌های گوناگونِ زندگیِ آن اقوام به شمار می‌روند. در مثل، یکی از قصه‌های کهنِ سرزمینِ ایران، که نمونهٔ آن در سرزمین‌های دیگر با عنوان سیندرلا دیده می‌شود، ماه‌پیشانی است. در قصهٔ ماه‌پیشانی، ما ترس‌ها و امیدهای پدیدآورندگان آن را به عیان می‌بینیم. ماه‌پیشانی در این قصه دختر خردسالی است بی‌پناه و دربه‌در، که در همین دورانِ خردسالی تجربه‌هایی را از سر می‌گذراند که برخی از ما در کودکی با آن‌ها دست به گریبان بوده‌ایم و احتمالاً، به دنبال مرگ مادر، گرفتار دست‌های نیرومند و بی‌رحمِ غریبه‌هایی عاری از شفقت، نامادری و ناخواهری، شده‌ایم و شاهد انتقام‌های ترسناک و حتی هولناک آن‌ها بوده‌ایم. ماه‌پیشانی در آن حال که دست‌به‌دهان و درمانده است چیزهایی را از ذهن می‌گذراند که آرزوی برآورده شدن آن‌ها را دارد و گفت‌وگو با حیوانات و کشف ارزش‌های درونِ او از جملهٔ آن‌هاست.

در قرن حاضر بسیاری از افراد چنین قصه‌هایی را «غیرواقعی» می‌دانند، آن‌ها را بی‌ارزش می‌خوانند و طرد می‌کنند.

در پاسخ باید گفت که آن‌ها دربارهٔ بدرفتاریِ نامادریِ ماه‌پیشانی چه می‌گویند؟ دربارهٔ حرص و آز و حسادت ناخواهری چه سخنی دارند؟ و مهم‌تر از همه، دربارهٔ تنهایی و آرزوی رهایی ماه‌پیشانی‌ها چه نظری دارند. یکی از پژوهندگان قصه‌های اقوامِ گوناگون می‌گوید: «قصه‌ها به‌راستی زندگی را از درون بازمی‌نمایند.» یکی از روانپزشکان به این نتیجه رسیده است که قصه‌های کهن بی‌تردید تلاشی جدی در برابر دشواری‌های

توان‌فرسایی است که بر سر راه انسان کمین کرده‌اند. فردریش فون شیللر، شاعر و نمایشنامه‌نویس نام‌آور آلمانی، گفته است قصه‌های دوران کودکی برای من مفاهیمی در برداشته که تجربه‌های زندگی به من نیاموخته است.

بدین‌ترتیب، می‌توان گفت که قصه‌ها احتمالاً انعکاسی حقیقی از آرزوها، امیدها و ترس‌های ما هستند. البته نباید انتظار داشت که قصه‌ها نکته‌به‌نکته با واقعیت‌های زندگی تطبیق پیدا کنند. اما، درواقع، واقعیت نیز جذابیت خود را دارد. درعین‌حال، باید توجه داشت که ما چشمِ دیدن داریم و ذهنی برخوردار از تجزیه و تحلیل و بنابراین از قدرت رویارویی برخورداریم و البته نباید انتظار داشته باشیم که هنگام روبه‌رو شدن با مسائل و دشواری‌های پیرامون ناگهان از دل آن‌ها شاهزاده یا اژدها یا جن و پری‌هایی، احتمالاً سخنگو، ظاهر شوند و دست یاری به سوی ما دراز کنند.

البته استادانِ نخستینِ داستان‌های جدید در داستان‌های خود راه‌هایی یافته‌اند تا چنین کاستی‌هایی را به شیوهٔ مدرن جبران کنند. آن‌ها تصویرهایی از واقعیت‌های معمول زندگی وارد داستان می‌کنند. گذشته از آن، آن‌ها در هر یک از داستان‌های خود به کشف حقیقت می‌پردازند و تصویری واقعی از زندگی روزمره و انسان معاصر ارائه می‌دهند. برای داستان‌نویسِ امروز داستان با شاهزاده، جن و پری و حیوانات سخنگو یا عواطف و احساساتی که وسوسهٔ ذهنی آن‌هاست آغاز نمی‌شود، بلکه آن‌ها داستان خود را با مشاهدهٔ دقیق مسائل روزمره و روابط و عادات مردمِ پیرامونشان آغاز می‌کنند. به‌هرحال، باید گفت که از روزی که زبان اختراع شده آدم‌ها از شنیدن و خواندن داستان و نیز شرکت در تجارب داستانی و ماجراهای آدم‌های تخیلی لذت برده‌اند؛ به‌طور کلی کسب لذتْ نخستین هدف از خواندن ادبیات تخیلی است.

بااین‌همه، داستانی که هدف از مطالعهٔ آن تنها ایجاد لذت و سرگرمی باشد درخور مطالعهٔ جدی نیست. به‌جرئت می‌توان گفت که تنها داستان‌هایی که بینش ما را توسّع و تعالی می‌بخشند می‌توانند از حد

بازی‌های ویدئویی، رایانه‌ای و جدول ضرب فراتر روند. به عبارت دیگر، داستان‌هایی که با مقاصد هنرمندانه و جدی نوشته شده‌اند درعین‌حال که ما را سرگرم می‌کنند آگاهی نیز می‌بخشند.

بنابراین، می‌توانیم ادعا کنیم که درحقیقت، دو نوع داستان وجود دارد: داستان عامه‌پسند یا تجاری و داستان جدی. داستان تجاری که اغلب پرفروش نیز هست و به قصد ایجاد سرگرمی نوشته می‌شود، خوانندگان بسیاری را یاری می‌کند تا از ملال زندگی روزانه و فشارهای خردکنندهٔ زندگی بگریزند. در مقابل، داستان جدی به دست کسانی نوشته می‌شود که امیدوارند با اثر خود آگاهیِ خواننده را از مسائل زندگی توسع بخشند. درواقع، داستان عامه‌پسند ما را از دنیای حقیقی دور می‌کند و ـ بهتر گفته شود ـ خواننده در سایهٔ آن دشواری‌های خود را موقتاً به دست فراموشی می‌سپارد. از سوی دیگر، داستان جدی خواننده را از طریق بینشِ تخیلیِ نویسنده و توانایی‌های هنریِ او عمیق‌تر به درون دنیای حقیقی فرومی‌برد و او را قادر می‌سازد تا مسائل زندگی و آدم‌های پیرامون خود را بهتر بشناسد و درک کند. درحالی‌که داستان تجاری هدفش دست‌یابیِ خواننده به لذت و سرگرمی است، نویسندهٔ داستانِ جدی برآن است تا خواننده را به لذت ذهنی، پایدار و هنرمندانه رهنمون شود. دقیق‌تر گفته شود، هدف داستان جدی دست‌یابی خواننده به لذت و سرگرمیِ توأم با آگاهی است.

درواقع، برخی ادبیات را از یک نظر بر دو نوع می‌دانند: ادبیات گریز و ادبیات درگیر. درحالی‌که نویسندهٔ ادبیات گریز برآن است تا خواننده را سرگرم کند و کاری کند تا زمان سریع‌تر و دلپذیرتر سپری شود، نویسندهٔ ادبیات درگیر تلاش می‌کند تا از سرشت و شرایط هستی آدمی بینشی عمیق ارائه کند، ما را به میانهٔ زندگی ببرد و معنای هستی را به ما بیاموزد و به‌خصوص کاری کند تا توهّمِ احتمالی از جلو دیدگان ما زُدوده شود و ما بتوانیم امور را به گونه‌ای شفاف بنگریم. به‌طور خلاصه، می‌توان گفت

که در آن حال که ادبیات گریز در اندیشهٔ خواب کردن خواننده است و لالایی‌وار او را به خوابی خوش فرومی‌برد، ادبیات درگیر خواننده را بیدار نگه می‌دارد و گاهی حتی او را برمی‌آشوبد و بی‌قرار می‌کند.

سقراط گفته است که زندگیِ به تجربه درنیامده ارزش زیستن ندارد، این فیلسوف بلندآوازهٔ یونانی می‌خواهد بگوید که این‌که هر روز از خواب برمی‌خیزیم و به انجام کارهایی، گاه حتی ملال‌آور و شاق، می‌پردازیم و باز به خواب فرومی‌رویم بی‌آن‌که از خود بپرسیم این تلاش هر روزه برای چیست، بدین معناست که ما زندگیِ عاری از کشش و بدون هدفی را دنبال می‌کنیم. زیرا تنها با پرسش‌هایی از این دست که من در این‌جا چه می‌کنم، سپری کردنِ این سال‌ها برای چیست، گذشت این سال‌ها چه مفهومی برای من دارد، از حدِ زندگیِ حیوانی فراتر می‌رویم و احتمالاً انسان کاملی از خود ارائه می‌دهیم.

برخی مردم تنها از تجربه‌های خود می‌آموزند. انسان‌های آگاه درعین‌حال از تجارب دیگران نیز مایه می‌گیرند. مطالعهٔ داستان تجارب بی‌پایانی را جلو پای ما می‌گذارد. با آدم‌های جالب بسیاری، هم از دنیای گذشته و هم حال، آشنا می‌شویم؛ آدم‌هایی که ممکن است دوست داشته باشیم یا دوست نداشته باشیم؛ اما به آسانی نمی‌توانیم فراموش کنیم. بنابراین داستان چیزهایی فراتر از لذت و سرگرمی در اختیار ما می‌گذارد. به این حکایت ساده از ازوپ، داستان‌گوی یونانی، که بیش از ۲۵۰۰ سال از قدمت آن می‌گذرد، دقت کنید:

> روزی سگی استخوانی را از دکان قصابی برداشت و به دنبال جایی گشت تا با آسودگیِ خیال به خوردن آن مشغول شود. در سر راهش به پلی برخورد که روی نهری کشیده بودند. هنگامی‌که به جریان زلال آب دقت کرد سگ دیگری را دید که استخوانی به دهان دارد و در صدد برآمد که آن استخوان را نیز

تصاحب کند. بنابراین دهانش را نزدیک برد تا استخوان دیگر را بگیرد. اما همین که دهانش را باز کرد استخوان خودش در آب افتاد.

ازوپ حکایت‌های زیادی دارد که همه براساس زندگی حیوانات نوشته و جمع‌آوری شده است و هر کدام از آن‌ها یک نتیجهٔ اخلاقی هم دارد که در پایان حکایت آورده شده است. نتیجهٔ اخلاقی که در پایان حکایتِ یادشده آمده این است که: آدم طمعکار سهم خودش را هم از دست می‌دهد. این حکایت‌ها اکنون ابتدایی و پیش‌پاافتاده به نظر می‌رسند؛ اما چنانچه حکایت‌های دیگرِازوپ را نیز بخوانیم و به نتیجهٔ اخلاقی آن‌ها دقت کنیم درمی‌یابیم که برای مخاطبان آن‌ها در گذشته درس‌های اخلاقی داشته و هر کدام جزئی از زندگیِ روزانهٔ مردم بوده است. برخی از آن‌ها هنوز هم کاربرد دارد. این حکایت‌ها که اکنون جزئی از گنجینهٔ فرهنگ بشری شناخته می‌شوند در بسیاری از زبان‌ها رواج داشته‌اند. بسیاری از این حکایت‌ها و حکایت‌های مشابه را در ایران به لقمان حکیم نسبت می‌دهند. برای نشان دادن اهمیت این حکایت‌ها، که به مَثَل معروف‌اند و کمابیش مشابه یا نظایرِ آن‌ها در بسیاری از فرهنگ‌های جهان وجود دارد، برخی از نتایج اخلاقی آن‌ها را می‌آوریم:

اون روز که جیک‌جیک مستونت بود فکر زمستونت بود؟

هر چیز که خوار آید یک روز به کار آید.

از ماست که بر ماست.

کار از محکم‌کاری عیب نمی‌کند.

چیزی که عوض دارد، گله ندارد.

سیر از گرسنه خبر ندارد، سوار از پیاده.

اول چاه را بکن بعد منار را بدزد.

دانه دیدی دام ندیدی؟

ترس برادر مرگ است.

یک کلاغ چهل کلاغ.
کجا خوش است؟ آن‌جا که دل خوش است.
زبان سرخ سرسبزمی‌دهد برباد.

هرچند نتیجهٔ اخلاقیِ حکایت یادشده، که به حکایت «سگ و استخوان» معروف است روشن است؛ اما به گونه‌های دیگر نیز می‌توان آن را بیان کرد. مثلاً، طمعکار نباش؛ یا به تصویر دروغی و اغفالگرِ چیزی، هرچند جذاب، چنگ نزن؛ یا به آنچه خود داری قانع باش. اما ببینیم چرا ما حکایت را به نتایج اخلاقی ترجیح می‌دهیم. یک دلیل ظاهراً آن است که حکایت، هم به هنگام خواندن و هم بیان کردن، لذت‌بخش و احتمالاً جذاب است. دلیل دیگر آن است که حکایت را آسان‌تر به یاد می‌آوریم. ما هنگامی‌که به یاد داستان «سگ و استخوانِ» ازوپ می‌افتیم، نتیجهٔ اخلاقی یا نکتهٔ آن را به یاد می‌آوریم.

اکنون به حکایت آموزندهٔ دیگری دقت کنید:

**سکوت بیاموزید**

پیش از آمدنِ ذن به ژاپن، شاگردان مکتبِ تِندای مراقبه تمرین می‌کردند. چهار نفر از آن‌ها که با هم صمیمی بودند با هم پیمان بستند که مدت هفت روز سکوت کنند و کلمه‌ای به زبان نیاورند.

روز اول همه ساکت بودند. تمرین مراقبهٔ آن‌ها تا شب ادامه پیدا کرد. سپس شب فرارسید و همه جا تاریک شد. مدتی گذشت و چراغ پیه‌سوز رفته‌رفته کم‌سو شد. یکی از شاگردان رویش را به پیش‌خدمت کرد و گفت: «نمی‌بینی چراغ دارد خاموش می‌شود؟»

شاگرد دوم که از حرف شاگرد اول متعجب شده بود، گفت: «قرار نبود حرف بزنیم.»

شاگرد سوم با پرخاشگری گفت: «شما هر دو نفرتان احمق‌اید، چرا حرف زدید؟»

شاگرد چهارم پیروزمندانه گفت: «من تنها کسی بودم که حرف نزدم.»

ممکن است نکتهٔ حکایت «سکوت بیاموزید»، برخلاف نتیجهٔ اخلاقیِ حکایت اِزوپ، بی‌درنگ به ذهن ما نرسد. شاید پس از یک بار خواندنِ حکایت به نکتهٔ نهفته در حکایت پی ببریم یا شاید هم پس از بار دوم و سوم نتیجهٔ اخلاقی را پیدا کنیم. احتمالاً نیز ممکن است به خود بگوییم که نتیجهٔ اخلاقیِ حکایت آن است که باید خویشتن‌دار بود یا بگوییم که خویشتن‌داری کاری ناممکن است؛ شاید نیز دست روی نکتهٔ دیگری بگذاریم و مثلاً، از غرور یا خودبینی یاد کنیم.

به‌هرحال، بخشی از لذت خواندن یا شنیدن چنین حکایت‌هایی از روندِ درکِ معنایِ آن‌ها حاصل می‌شود. ما حتی ممکن است از صراحت و قاطعیت گفت‌وگو لذت ببریم. در حکایت «سکوت بیاموزید» هر کدام از آدم‌ها چیزی می‌گوید متفاوت با دیگران؛ اما همه، درواقع، یک چیز را بیان می‌کنند؛ یعنی همه قانون سکوتی را که همگی بر سر آن پیمان بسته‌اند زیر پا می‌گذارند. از این گذشته، سه نفر از آن‌ها به این دلیل قانون را زیر پا می‌گذارند که سعی کنند، نشان دهند برتر از دیگرانی هستند که قبلاً قانون سکوت را زیر پا گذاشته‌اند. بخشی از لذت خواندن حکایت «سکوت بیاموزید» درعین‌حال حاصل مهارت در بیان خویشتن‌دارانهٔ حکایت است.

درعین‌حال، حکایتِ «سکوت بیاموزید» را از دو جنبه می‌توان مورد توجه قرار داد. چنانچه از جنبهٔ مذهب به آن نگاه کنیم، انتظار داریم که حکایتْ معنایی مذهبی در برداشته باشد و درسی اخلاقی ارائه دهد و چنانچه از جنبهٔ ذِن آن را مورد توجه قرار دهیم انتظار داریم که «سکوت بیاموزید» جنبه‌ای از تفکر ذِن را منعکس کند. از جنبهٔ نخست، این حکایت می‌خواهد فضیلت سکوت را نشان دهد. یعنی می‌گوید باید

سکوت آموخت تا دغدغه‌های این جهان به کناری افکنده شود و در نتیجه بتوان بر دغدغه‌های روحی تمرکز کرد. چنانچه دقیق‌تر از منظر ذِن به حکایت نگاه کنیم، حاوی نکتهٔ دیگری است و آن این است که گفتار نمی‌تواند آنچه را در خصوص حیات مهم و به‌راستی بااهمیت است بیان کند. اصولاً گفتار اهمیت چندانی ندارد. آنچه درخور اهمیت است مهار تن است تا در سایهٔ آن آرامش درون به دست آید و روشن‌بینی حاصل شود.

بااین‌همه، «سکوت بیاموزید» بدون توجه به نکته‌هایی که از آن‌ها یاد کردیم، به‌یقین، خود حکایتی گیراست؛ چرا که داستان است.

اکنون به این مَثَل دقت کنید:

**مرگ سخن می‌گوید**

در بغداد تاجری زندگی می‌کرد. او نوکرش را برای خریدِ نیازهای روزانه به بازار فرستاد. پس از مدت کوتاهی نوکر با رنگی پریده و لرزان برگشت و گفت: «ارباب، همین الان که در بازار بودم زنی در وسط جمعیت به من تنه زد، وقتی سرم را برگرداندم دیدم مرگ است که به من تنه زده است. او به من خیره شد و اشاره‌ای تهدیدآمیز کرد. حالا، شما اسبتان را به من قرض بدهید تا از این شهر بروم و از سرنوشتی که در انتظارم است بگریزم. می‌روم سامره[1] تا مرگ پیدایم نکند.» تاجر اسبش را به او داد، نوکر سوار اسب شد، مهمیزهایش را در پهلوی اسب فروکرد و اسب چهارنعل تاخت. در این وقت تاجر راهیِ بازار شد و مرا دید که در وسط جمعیت ایستاده‌ام. به نزد من آمد و گفت: «چرا امروز صبح که نوکر مرا دیدی اشاره‌ای تهدیدآمیز به او کردی؟» من گفتم: «من اشارهٔ تهدیدآمیز به کسی نکردم.

---

۱. سامره در ۱۰۰ کیلومتری بغداد قرار دارد.

فقط با تعجب به او نگاه کردم، علتش هم آن بود که از دیدن او در بغداد تعجب کردم؛ چون امشب با او در سامره قرار دارم.»

سامرست موآم، نویسندهٔ قطعهٔ «مرگ سخن می‌گوید»، در انتهای این مَثَل، نتیجهٔ اخلاقیِ عجله کار شیطان است را آورده؛ بااین‌همه، پایان مَثَل به‌راستی تکان‌دهنده است و درواقع، به گریزناپذیریِ مرگ، که موضوعی ابدی است، اشاره دارد و نتیجهٔ اخلاقیِ قصه نیز، درحقیقت، در همین نکته نهفته است.

با اندکی دقت به قصهٔ «مرگ سخن می‌گوید» درمی‌یابیم که سامرست موآم در ساختار این قصه، هم از ایجاز و نتیجهٔ اخلاقیِ مَثَل‌های اِزوپ یاری گرفته و هم از فضای قصه‌های هزارویک شب سود جسته است. بدین‌ترتیب می‌توانیم ادعا کنیم که از یک نظر، خاستگاهِ هنری را که امروز به نام داستان کوتاه معروف است باید در قصه‌های هزارویک شب و مَثَل‌های اِزوپ جست‌وجو کرد.

و حالا قطعه‌ای از مجموعه‌داستانِ در زمان ما، اثری از اِرنست هِمینگوی را می‌آوریم که انتشار آن به سال ۱۹۲۴ در پاریس حادثه‌ای در ادبیات شناخته شد.

در آن حال که باران گلوله، توی فوسالتا، سنگر را قطعه‌قطعه می‌کرد، او دراز کشیده بود، تنش عرق داشت و راز و نیاز می‌کرد. می‌گفت: ای مسیح، منو از این‌جا ببرون ببر. مسیح عزیز، منو از این‌جا ببر. مسیح، تمنا می‌کنم، تمنا می‌کنم، تمنا می‌کنم، مسیح. اگه فقط جلو کشته شدن منو بگیری هر کاری بگی انجام می‌دم. من به تو ایمان دارم و به تموم آدم‌های دنیا می‌گم که تنها کسی که مهمه تویی. تمنا می‌کنم، تمنا می‌کنم، مسیح عزیز. گلوله باران از خط گذشت و بالاتر رفت. ما مشغول پاک کردن سنگر شدیم و صبح آفتاب سرزد و روز گرم و دم‌کرده بود و شاد و آرام بود. شب بعد، که به

مستر برگشتیم، سرباز به زنی که توی ویلا روزا با او به طبقهٔ بالا رفت حرفی از مسیح پیش نکشید و اصلاً به هیچ‌کس چیزی نگفت.

این قطعه به‌طور سرراست چیزی نمی‌گوید. داستان کمابیش همانند سربازی که «به هیچ‌کس چیزی نگفت» دربارهٔ آنچه داستان از ما انتظار دارد لب و دهان فروبسته است. بااین‌همه، داستان درعین‌حال که انتظار ما را از سه موضوع اساسی، یعنی مذهب، جنگ و عشق نادیده می‌گیرد، به اشاره سخنی در خورِ توجه دربارهٔ آن‌ها بیان می‌کند. ببینیم این سخنِ درخورِ توجه چیست.

ارزیابی ما از سرباز بسته به عواملی است همچون این موضوع که آیا سرباز به‌راستی اعتقاد به مسیح دارد یا نه و چنانچه پاسخ مثبت باشد این اعتقاد حاوی چه معنایی است. و نیز به این عامل بستگی دارد که آیا سرباز پاسخ دعای خود را می‌گیرد و «مشیت الهی» سبب جابه‌جا شدن جای فرود خمپاره‌ها می‌شود یا این‌که خمپاره‌ها صرفاً از سر تصادف از خط می‌گذرند و در جایی بالاتر فرود می‌آیند. و نیز به این عامل وابسته است که رفتنِ سرباز به خانهٔ زن، که روشن است چگونه جایی است، برای ما قابل درک و مورد تصدیق است و ما در این‌باره با او همدردی نشان می‌دهیم یا نه. و آیا این‌که به زن یا هیچ‌کس دیگر کلامی دربارهٔ مسیح نمی‌گوید، به‌راستی، تخطی از پیمانی است که بسته است یا کار او قابل چشم‌پوشی است و پاسخی است کاملاً قابل درک؟

گذشته از ارزیابیِ سرباز، ما در خصوص ارزش‌هایی نیز که تصور می‌کنیم در متن داستان نهفته است باید به داوری بپردازیم. آیا نویسنده به نظر می‌رسد که نسبت به سرباز همدردی نشان می‌دهد؟ آیا او با بی‌رحمی دربارهٔ سرباز به داوری می‌پردازد؟ صدای راوی، درواقع، بی‌طرفانه است و بیش‌تر نگران تصویر کردن موقعیت است تا ارائهٔ تفسیری از آن. این طرزِ تلقیِ عینی خود «ارزش» است؛ موضعی یا خصلتی است که

ما خواه‌ناخواه باید به ارزیابی آن دست بزنیم؛ همان‌گونه که باید به این واقعیت پاسخ گوییم که دنیایی که نویسنده نشان می‌دهد دنیایی مردانه است؛ دنیایی آکنده از جنگ و خشونت؛ دنیایی که در آن زنان تنها در حاشیه قرار دارند و مردان به‌دلخواه خود آن‌ها را مورد استفاده قرار می‌دهند. مثلاً ما می‌دانیم که مردان چه احساسی دارند و از چه چیزی بیم دارند اما از تفکرات و عواطف زنان هیچ چیزی به ما گفته نمی‌شود.

هرچند قطعهٔ نوشتهٔ همینگوی کوتاه است اما انباشته از اشارات فرهنگی است. ما آن را با توجه به دانسته‌های خود از جنگ، از عشق و از مذهب می‌خوانیم. بنابراین ما داستان را با توجه به انتظاراتی که از سربازِ مستقر در جبهه داریم، می‌خوانیم؛ از انسانی که دعا می‌کند و از مردی که عشق می‌ورزد.

قطعهٔ یادشده اطلاعات ساده‌ای از جنگی می‌دهد که در اوایل قرن بیستم رخ داده است. نویسنده می‌پندارد که مثلاً خوانندگان می‌دانند که سنگر چیست و باران خمپاره چه بر جای می‌گذارد. همچنین نویسنده می‌پندارد که رفتنِ سرباز به طبقهٔ دومِ جایی در ویلا روزا چه مفهومی دارد.

اما در این قطعه، سرباز برخلاف انتظار مألوفی که از او داریم رفتاری قهرمانانه ندارد. به‌عکس، او خود را در سنگر مخفی می‌کند تا از آتش خمپارهٔ دشمن در امان بماند. او حتی نسبت به سنت‌های دعا پای‌بندی نشان نمی‌دهد. به جای آن با خدا معامله می‌کند، می‌گوید: اگر تو این کار را برای من انجام بدهی من هم آن کار را برایت انجام می‌دهم. و سرانجام این‌که رویکرد او به عشق نیز همان رویکرد اهانت‌آمیز است. زیرا به جای عشق، به برخوردی صرفاً جسمانی روی می‌آورد، برخوردی ناسالم، نابرابر و عاری از تعهد.

بدین‌ترتیب، در مطالعهٔ داستان، ما با بینش فردی دیگر سهیم می‌شویم، ادراک او را از جهان، هرچند اندک، می‌پذیریم. از طریق مطالعهٔ تعداد بسیاری از این‌گونه داستان‌ها به دنیاهای تخیلیِ متفاوتِ بسیاری پا

می‌گذاریم و در نتیجه درک ما از جهان وسیع‌تر و عمیق‌تر می‌گردد.

**تاریخچهٔ داستان کوتاه**

بررسی فرهنگ‌های پیش از دورانِ کتابت نشان می‌دهد که تمامی آن‌ها از سنت داستان‌گوییِ شفاهی برخوردار بوده‌اند و بنابراین داستان از زمان پیدایش انسان وجود داشته است. به‌یقین قدمتِ داستان‌گویی پیرامونِ آتشِ قبایلِ اولیه به هزاران سال می‌رسد. از یک نظر می‌توان گفت که داستان همزاد آدمی است. نمونه‌های آنچه را ما داستان کوتاه می‌خوانیم در پاپیروس‌های مصر کهن، که از ۳۰۰۰ تا ۴۰۰۰ سال پیش از میلاد به دست آمده، دیده می‌شود. بدین‌ترتیب، اسطوره‌ها، افسانه‌ها و مَثَل‌هایی که از فرهنگ‌های کهن به جا مانده شباهت چشمگیری را با داستان کوتاه امروز، هم از نظر شکل و هم از نظر روایت، نشان می‌دهند. بیش‌ترِ آنچه از ادبیات شفاهیِ دوران‌های گذشته، در جُنگ‌ها یا نوشته‌های گوناگون، به ما رسیده با مجموعه‌داستان‌های امروز شبیه است و قصه‌های کوتاه دکامرون، گنتربری، هزارافسان و کلیله و دمنه، چند نمونه از آن‌ها به شمار می‌روند که در قرون وسطی ـ قرن چهاردهم ـ تهیه شده‌اند. در دوران رنسانس نیز جُنگ‌های قصه و لطیفه رواج داشته و قدمتِ بررسی و جمع‌آوریِ قصه‌ها، افسانه‌ها و سرودهای آن‌ها، به دست عتیقه‌شناسان و دانش‌پژوهان دیگر، به قرن هفدهم می‌رسد.

با وجود این سنتِ طولانی، بسیاری از منتقدان و پژوهندگان توافق دارند که داستان کوتاه آن‌گونه که ما امروز می‌شناسیم از داستان‌هایِ کوتاهِ اوایلِ قرن نوزدهم متفاوت است. اولاً، اسطوره‌ها، مَثَل‌ها و افسانه‌ها همان مقاصد داستان کوتاه را دنبال نمی‌کنند. ثانیاً، هدف اولیهٔ داستان‌های کهن انتقال ارزش‌های فرهنگی، تبیین ریشه‌های اصل و نسب و نیز انتقال اصول اخلاقی بوده است، درحالی‌که داستانِ کوتاهِ مدرن، کم‌تر از عقایدِ اساسیِ فرهنگی سخن می‌گوید. واقعیت چاپ نیز ـ که مستلزم وجود

مخاطبان بسیاری در مکان‌های گوناگون است. داستان کوتاهِ کنونی را از شکل‌های شفاهیِ آن در گذشته متفاوت می‌سازد؛ چرا که مخاطبانِ داستان‌هایِ شفاهی صرفاً می‌بایست در ارتباطِ مستقیم با راوی داستان می‌بودند. و سرانجام این‌که، امروزه داستان کوتاه محصولی تجاری است و به قصدِ کسبِ سود تولید و ارائه می‌شود و از این نظر به‌کلی با داستان‌هایی که به‌طور شفاهی بیان می‌شدند و حتی با داستان‌های نویسندگان اولیه‌ای که از آن‌ها یاد کردیم متفاوتند.

بدین‌ترتیب، میان اشکال جدید و قدیمِ داستان تفاوت‌های آشکاری وجود دارد. اما این‌که بگوییم چه وقت و کجا نخستین داستان کوتاه به وجود آمد کاری دشوار است. یک نظریه می‌گوید که داستان در اوایل قرن نوزدهم در امریکا و به دست نویسنده‌ای به نام واشینگتن ایروینگ به وجود آمد. مورخانِ ادبیِ دیگر هوفمان یا حتی هَینریش فون کلایست را نویسندهٔ اولین داستان کوتاه می‌دانند و برخی دیگر پراسپر مریمهٔ فرانسوی را خالق اولین داستان کوتاه معرفی می‌کنند. این‌که داستان کوتاه در کجا و چه وقت پا گرفت، به این پرسش مربوط می‌شود که داستان کوتاه چیست و چگونه می‌توان آن را از اشکال مشابه متمایز کرد. چنانچه، مثلاً، داستان کوتاه با مَثَل تفاوت داشته باشد، در این صورت ما چگونه این تفاوت را شرح می‌دهیم، آن هم هنگامی‌که نویسندهٔ داستان کوتاه به‌عمد عناصر مَثَل را در هم ادغام می‌کند؟ چنانچه داستان کوتاه با قصه‌های پریان یا قصه‌های کلیله و دمنه تفاوت داشته باشد، در این صورت دقیقاً این تفاوت‌ها چیستند و چرا بااهمیت تلقی می‌شوند؟ چنین پرسش‌هایی، درواقع، بخشی از نظریهٔ داستان کوتاه را تشکیل می‌دهند و نیز بخشی از تلاشی را که با مشخص کردن تفاوت‌های آن با اشکال دیگر، باید به تعریف و درک داستان کوتاه بینجامد.

در این‌جا به مهم‌ترین مکاتب ادبی، که درعین‌حال اسباب گسترش داستان کوتاه را فراهم آوردند می‌پردازیم؛ و سپس به ویژگی‌های

عمدهٔ تک‌تک آن‌ها اشاره می‌کنیم.

## رمانتیسم و منشأ داستان کوتاه

### تاریخچهٔ رمانتیسم

اروپا: ۱۸۳۰_۱۷۷۰

انگلستان: ۱۸۳۲_۱۷۹۸

امریکای شمالی: ۱۸۶۰_۱۸۲۰

امریکای جنوبی: ۱۸۸۰_۱۸۳۰

داستان کوتاه بیش‌تر محصول رمانتیسم است که خود پدیدهٔ فرهنگیِ اواخرِ قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم بود. رمانتیسم از آلمان آغاز شد و از آن‌جا به کشورهای دیگرِ اروپا و سپس به امریکا کشیده شد. بخشی از این نهضت، تلاشی دسته‌جمعی بود برای بازیابی و نگهداری فولکلور سرزمین‌ها. پژوهشگران در بسیاری از کشورها، از جمله برادران گریم ـیاکوب و ویلهلم گریمـ در آلمان، هانس کریستیان آندرسن در دانمارک، و سِر والتر اسکات در انگلیس و شارل پرو در فرانسه به جمع‌آوری و انتشار انواع فولکلور و قصه همچون قصه‌های پریان، سرودها و آوازها پرداختند. جمع‌آوریِ فولکلور و قصه همچون قصه‌های پریان، سرودها و آوازها پرداختند. جمع‌آوریِ فولکلور به تقلید ادبی انجامید و در داستان‌ها راه پیدا کرد. ویژگی‌های فولکلور به‌طور عام و قصه‌های پریان به‌طور خاص، به تخیلِ اواخرِ قرن هجدهم و اوائل قرن نوزدهم گیرایی بخشید؛ که از آن جمله می‌توان به ویژگی‌هایی همچون نزدیکی با مردم، قدمتِ آن‌ها، رویدادهای زنده و گاه فوق‌طبیعیِ آن‌ها و تأکید آن‌ها بر جنبه‌های خارق‌العاده و حتی غریبِ تجربه اشاره کرد.

برای درکِ بهترِ رمانتیسم، بهتر است نگاهی اجمالی به این نهضت هنری و فکری بیندازیم. از آن‌جا که این نهضت در زمان‌ها و مکان‌های گوناگون اشکال مختلفی به خود گرفته، تعریف ساده و سرراستی نمی‌توان از آن ارائه داد. به‌هرحال، در این‌جا به برخی ویژگی‌های رمانتیسم

اشاره می‌کنیم.

**ویژگی‌های رمانتیسم**

- نیازها و حقوق فرد به مراتب فراتر از نیازها و حقوق جامعه است. شخص نابغه و به ویژه هنرمند از انسان‌های فانیِ معمولی برتر است. هرکس و به ویژه هنرمند، حق ابراز بیان دارد بی‌آن‌که کسی حق داشته باشد جلو او را بگیرد.
- عاطفه و نه منطق، راه رسیدن به درک و تعقلِ درست است. تجربهٔ ذهنی بهتر از تجربهٔ عینی درک می‌شود.
- آمیزش با طبیعت به‌ویژه طبیعتی که به دست انسان‌ها آلوده نشده باشد، سرچشمهٔ عشق و شفقت است. زندگی در کنار طبیعت بر زندگی در شهر «مصنوعی» برتری دارد.
- آدم‌ها به‌طور ذاتی نیک‌اند و شرارت زاییدهٔ نفوذ و سرکوب جامعه است.
- تخیل و خلاقیت، و نه محدودیت و سنت، عناصر سازندهٔ هر اثر هنری محسوب می‌شوند.
- چیزهای پرت و دورافتاده، اسرارآمیز، نامتعارف، قرون وسطایی و عجیب از جمله چیزهای شگفت‌آور، زیر و رو شده، احساسات رؤیاگون یا حالات روانی، بر واقعیت‌هایِ معمولیِ زندگیِ روزانه برتری دارند.
- نثر رمانتیک معمولاً انباشته از توصیف است و به واژه‌های تجریدی تمایل دارد. واژه‌ها صرفاً برای حصولِ حداکثرِ تأثیرِ عاطفی آن‌ها به کار می‌رود.
- آنچه آرمانی، تخیلی و خیال‌انگیز است بااهمیت‌تر و واقعی‌تر از واقعیت‌های عادی و عاری از هیجانِ زندگی روزانه است. هنرمندان با خلق آنچه آرمانی است، به گفتهٔ شلی،

شاعر انگلیسی، به صورت «قانونگذاران ناشناختهٔ جهان» درمی‌آیند.

تجلّیِ عقاید یادشده به‌صورت روشن، بیش‌تر در داستان‌های وحشت‌انگیز و ارواح دیده می‌شود.

ظهور رمانتیسم، به‌ویژه در امریکا و انگلیس، با دوران صنعتی شدن هم‌زمان بود. رمانتیسم، درواقع، از بسیاری جنبه‌ها، واکنشی در برابر واقعیت‌های زشت شهرها و نابودی و دست‌اندازی به طبیعت بود که صنعتی شدن عامل آن محسوب می‌شد. اما صنعتی شدن، درعین‌حال، وسایلی به وجود آورد تا نویسندگان بتوانند از طریق فروش صدها و حتی هزارها نسخه از یک اثرِ واحدِ خود به گذران زندگی بپردازند. رشد تکنولوژی، به‌ویژه در صنعت چاپ و تکثیر تصاویر، به روزنامه‌ها و مجلات مصور تحرک بخشید و سبب شد تا انواع آثار کوتاه، همچون مقاله، نقد، شعر و داستان کوتاه با تیراژهای وسیع انتشار یابد. درواقع، باسواد شدن افراد، بازارِ تجاریِ آماده و نیاز به نویسندگان حرفه‌ای، سبب گسترش چیزی شد که ما اکنون آن را دنیای داستان کوتاه می‌نامیم.

با این روند، چیز دیگری نیز اتفاق افتاد و آن این بود که سرشت داستان‌گویی تغییر کرد. نگرشِ فرد جای تجربهٔ عام را گرفت. بهتر گفته شود، سَبکِ فردی به جای شگردهای شفاهی نشست. درواقع، نه تنها محتوای داستان‌ها بلکه کارکرد فرهنگی داستان‌ها نیز دگرگون شد. درحالی‌که در گذشته، قصه‌های شفاهی ارزش‌های جامعه را منعکس می‌کرد اکنون داستان‌ها، با پشتوانهٔ آگهی‌های تبلیغاتی، عقاید اجتماعی، سیاسی و اخلاقی یا اولویت‌های کسانی را منعکس می‌کردند که آن‌ها را می‌نوشتند، ویرایش می‌کردند و به چاپ می‌رساندند. درواقع، این امکان برای داستان پیش آمده بود تا به صورت ابزار مهار جامعه درآید.

**پیدایش نظریهٔ داستان کوتاه**

بیش‌تر نویسندگان اولیهٔ داستان کوتاه آگاه نبودند که به خلق نوع جدیدی از ادبیات مشغولند. پیش از داستان کوتاه، کمابیش مدت یک قرن، در مجله‌ها و روزنامه‌ها، قطعه‌هایِ داستانیِ کوتاه به چاپ رسیده بود بی‌آن‌که کم‌ترین احساسی در نویسندگان به وجود آید که آنان مشغول تهیهٔ چیزی هستند که از نظر کیفی با مقاله، قطعه، مَثَل، تمثیل، قصه و خلاصهٔ رمان متفاوت است. تا این‌که نخستین بیانیهٔ بااهمیت این احساس متفاوت یعنی نظریهٔ داستان کوتاه را ادگارآلن پو ارائه کرد:

> داستان کوتاه اثری منثور است که وحدت تأثیر را تدارک می‌بیند، در یک نشست خوانده می‌شود و می‌تواند به سطح متعالیِ کمال هنری دست یابد.

پو را به دلیل ارائهٔ بیانیهٔ یادشده گاهی ابداع‌کنندهٔ داستان کوتاه به شمار آورده‌اند. اما پو، در بیانیهٔ خود به تعریف داستان کوتاه پرداخته است، و آن‌گونه که پیش‌تر آوردیم داستان کوتاه حاصل ترکیب عقاید و ادبیات رمانتیک بود و نیاز مجله‌ها به آثار داستانی کوتاه و مستقل و نیز نیاز سردبیران آن‌ها به نویسندگان حرفه‌ای، تولد نوع جدیدی از ادبیات را نوید داد که به آن داستان کوتاه می‌گوییم.

فرضیهٔ پو تأثیر خود را بی‌درنگ برجا نگذاشت، بلکه انواع داستانِ کوتاه که با تعریف پو از داستان هیچ‌گونه همخوانی هم نداشت تا مدت‌ها انتشار می‌یافت. در همان امریکا که پو بیانیهٔ معروف خود را انتشار داده بود، آثار داستانیِ پو و نیز ایروینگ و هاثورن ـ که عقایدی کمابیش نزدیک به هم داشتند ـ در دریای داستان‌های احساساتی و کلیشه‌ای که در مجله‌ها، ماهنامه‌ها و فصلنامه‌ها انتشار می‌یافتند غرق بود و به چشم نمی‌آمد.

در چنین فضایی دستاوردهای نویسندگانی چون هوفمان، ایروینگ، پو

و هاثورن درخورِ ستایش بود. این نویسندگان از مصالح کهن سود جستند و آن‌ها را به شیوهٔ جدید در آثار خود به کار گرفتند.

## رئالیسم و جهت‌های تازه در داستان کوتاه

### تاریخچهٔ رئالیسم

اروپا: ۱۸۸۰_۱۸۳۰

انگلیس: ۱۹۰۳_۱۸۳۲

امریکای شمالی: ۱۹۰۰_۱۸۶۵

امریکای جنوبی: ۱۹۱۰_۱۸۶۰

رمانتیسم به‌عنوان نیروی هنری و ابزارِ نوآور در اواسط قرن نوزدهم، بی‌آن‌که تأثیرِ کلیِ آن سراسر از میان برود، رفته‌رفته تضعیف شد. در تمام طول قرن نوزدهم و حتی اوایل قرن بیستم اشتیاق عامهٔ مردم برای خواندن داستان‌های عاشقانهٔ رمانتیک، ماجراجویانه، پلیسی و جنایی سیری‌ناپذیر بود. بااین‌همه، نویسندگان هر نسل به‌ندرت تن به نسخه‌برداری و تقلید از آثار اسلاف و پیش‌کسوتان خود می‌دهند. هرچند برخی نویسندگان رمانتیک بهترین آثار خود را ارائه کردند، بااین‌همه، نویسندگان جوان، با کشف امکانات تازه در زمینهٔ داستان کوتاه، به ابتکارات ارزشمندی دست زدند که از آن جمله می‌توان به نویسندگانی چون نیکلای گوگول، ایوان تورگِنِف، هرمان ملویل، گوستاو فلوبر، مارک تواین و هِنری جیمز اشاره کرد.

این نویسندگان بخشی از نهضتی در غرب بودند که ما اکنون رئالیسم می‌خوانیم. رئالیسم به‌عنوان یک نهضتِ ادبیِ مشخص، درواقع، واکنش در برابر قواعد و قراردادهای رمانتیسم، به‌خصوص جنبه‌های ایده‌آلیستی و احساسات‌گراییِ آن، بود. شخصیت‌های آرمانی، اخلاق‌گراییِ قراردادی، زبانِ مصنوعیِ سبک‌هایِ پرسوز و گداز و احساساتی، ویژگی‌هایی بودند که اعتراض رئالیست‌ها را برانگیختند. رمانتیسم در نظر رئالیست‌ها چیزی جز تَدلیس نبود، دروغی حساب‌شده که مردم را از درک واقعیت

و رسیدن به داوریِ سالم باز می‌داشت. از این‌ها گذشته، این عقیده که رفتار انسان را ارث، محیط یا هر دو تعیین می‌کند، به نویسندگانی چون گی دو موپاسان، گوستاو فلوبر و هِنری جیمز چنین القا کرد که ادبیات می‌تواند نیروهایی را بکاود که شخصیت کُنِش را شکل می‌دهند. نویسندهٔ رئالیست اغلب در لباس جست‌وجوگری خنثی ظاهر می‌شد به این قصد که واقعیت‌های علت و معلولی را، بدون استفاده از تبعیض یا نقاب ایدئولوژی، گزارش کند. رئالیست‌ها و رمانتیک‌ها درعین‌حال نظرهای متفاوتی در خصوص مقاصد و کارکردهای ادبیات داشتند. درحالی‌که نویسندگان رمانتیک ادبیات را نیرویی می‌دانستند که به یاری آن می‌شد به اشاعهٔ اخلاق پسندیده پرداخت و مثلاً با ارائهٔ صفاتی چون نجابت، قهرمانی، ایثار و جز این‌ها کاری کرد تا خوانندگان سودای برخورداری از آن‌ها را در سر بپرورانند، نویسندگان رئالیست ادبیات را راهی می‌دانستند که از طریق آن می‌شد به این موضوع پی برد که جهان «به‌راستی» چگونه کار می‌کند.

**ویژگی‌های رئالیسم**

رئالیسم همانند رمانتیسم ایدئولوژی یکپارچه‌ای نیست و از تمایلات و خصیصه‌های متفاوتی تشکیل شده است. درعین‌حال، رئالیسم نقطهٔ مقابل رمانتیسم نیست؛ زیرا ویژگی‌های رمانتیسم و رئالیسم را می‌توان احتمالاً یک‌جا در آثار یک نویسنده دید. مثلاً نویسندگانی چون گی دوموپاسان و گوستاو فلوبر، که رئالیست شناخته می‌شوند، درعین‌حال از جنبه‌های غنایی و احساسات‌گرایی نیز برخوردارند. ویژگی‌های رئالیسم عبارتند از:

- رئالیست‌ها همانند رمانتیک‌ها به فردیت اعتقاد دارند. اما رئالیست‌ها نه به کمال انسان عقیده دارند و نه به این موضوع که آدم‌ها ذاتاً شریفند و رفتارشان ایثارگرانه است. آن‌ها در آثار خود شخصیت‌های معمولی و اعضای طبقات پایین را به کار

می‌گیرند؛ اما کم‌تر در صدد برمی‌آیند تا به آن‌ها صورت آرمانی بدهند. در آثار رئالیست‌ها، برخلاف رمانتیک‌ها، فرد کم‌تر بر جامعه یا نیروهایی که در تقابل با او قرار دارند، غلبه می‌کند.

- رئالیست‌ها براین عقیده‌اند که از طریق احساسات نمی‌توان به کشف حقیقت دست یافت. از این گذشته، رئالیست‌ها کم‌تر به «حقیقت مطلق» علاقه نشان می‌دهند. آن‌ها حقیقت را به صورت نسبی و جمعی، و نه مطلق و منفرد، ارائه می‌کنند.
- رئالیست‌ها معمولاً طبیعت را دشمن انسان یا حتی بی‌اعتنا نسبت به او محسوب می‌دارند و نه سودمند. رئالیست‌ها طبیعت را منبع الهام تلقی نمی‌کنند و نیز آن را راهنمای اخلاق نمی‌دانند. آن‌ها تنها به چشم «بقای اصلح» به آن می‌نگرند. بااین‌همه، بسیاری از رئالیست‌ها در توصیف طبیعت سنگ تمام می‌گذارند و این کاری است که گاهی از احساسات رمانتیک‌گونه مایه دارد.
- رئالیست‌ها عموماً نیکیِ ذاتیِ انسان را انکار می‌کنند و بر شرارت فطری او تأکید دارند. داروین و فروید برای رئالیست‌ها خودخواهی‌ها و خصیصه‌های حیوانیِ انسان را عریان کرده‌اند.
- رئالیست‌ها همچون رمانتیک‌ها برای دست‌یابی به ابتکار و نوآوری تلاش می‌کنند؛ اما، برخلاف رمانتیک‌ها که برای هنرمند نقشی کمابیش قدیس‌گونه قائلند و بر بی‌همتاییِ نگرشِ فرد تأکید می‌گذارند، راهی متفاوت می‌پیمایند. رئالیست‌ها به گونه‌ای تقلیدی به داوریِ هنر می‌پردازند؛ بدین معنی که با وفاداری نسبت به آنچه مشاهده می‌شود و به تجربه در می‌آید به داوری می‌پردازند. دقیق‌تر گفته شود، به گمان آن‌ها نقش هنرمند مشاهده و گزارش است، نه ابداع و تصور.
- رئالیست‌ها آنچه را غیرمعمول و غریب است طرد می‌کنند و

به آنچه معمولی و پیش‌پا افتاده است نظر دارند. آن‌ها تلاش می‌کنند تا اشیا را «آن‌گونه که هستند» شرح دهند و به ارائهٔ رویدادها و زنجیرهٔ حوادثی می‌پردازند که وقوع آن‌ها محتمَل است و نه آن‌ها که نوظهور و تعجب‌انگیزند.

- از نظر سبک، رئالیست‌ها به نثر مطنطن و پرآب‌وتابِ رمانتیک‌ها می‌تازند و به دقت و صداقت، به‌خصوص به هنگام خلق زبان گفتار، اهمیت بسیار می‌دهند. لهجه، زبان عامیانه و «دستور زبان نادرست» از جمله قواعدی است که آن‌ها برای رسیدن به «زبان واقعی» به کار می‌گیرند.

## ناتورالیسم و داستان کوتاه

### تاریخچهٔ ناتورالیسم

اروپا: ۱۹۰۰_۱۸۶۵

امریکای شمالی: ۱۹۱۰_۱۸۹۰

امریکای جنوبی: ۱۹۱۰_۱۸۸۰

در دهه‌های آخر قرن نوزدهم، همراه با رئالیسم، نهضت دیگری پا گرفت که ناتورالیسم خوانده شد. این دو مکتب را گاه به‌سختی می‌توان از هم تمیز داد. اما ناتورالیسم تأکید بیش‌تر بر جنبه‌های تلخ و خشن زندگی است. تفکر ناتورالیستی حاکی از آن است که جبرگرایی انسان را از هر نظر در چنبرهٔ خود گرفته است. انسان‌ها در دنیای طبیعت حکم حیوانات را دارند، حیواناتی که به دست نیروها و غرایز به هر سو رانده می‌شوند، بی‌آن‌که چیزی بتواند آن‌ها را مهار کند. داستان‌هایی که به شیوهٔ ناتورالیستی بیان می‌شوند اغلب منتج از عقاید سخت‌گیرانه‌ای هستند که چارلز داروین، زیگموند فروید و کارل مارکس ارائه کرده‌اند. اینان همگی کارها و اعمال انسان‌ها را پاسخِ کمابیش غیرارادی به انگیزه‌های درونی و برونی می‌دانند.

**عصر طلایی داستان کوتاه**

در اواخر قرن نوزدهم داستان کوتاه به صورت نوع ادبی مهمی درآمد و بخشِ بااهمیتِ صدها مجله‌ای شمرده می‌شد که در اروپا و امریکای شمالی انتشار می‌یافت. این مجله‌ها منحصراً به چاپ داستان کوتاه و سریال‌های رمانتیک‌گونه و غیرواقعی که همه انباشته از ماجراجویی، شور و هیجانِ وصف‌ناپذیر، زنان زیبا و مردان آرمانی بود، می‌پرداختند. درواقع، داستان کوتاه به صورت تجارت پرسود، سرگرمی مشهور و هنر متعالی درآمده بود. در همین زمان منتقدی پرنفوذ، به نام براندر متیوز، اعلام داشت که داستان کوتاه بر پایهٔ طرح قرار دارد و افزود که داستان چیزی جز طرح نیست. «فلسفهٔ داستان کوتاه» او به صورت مقاله در یکی از مجلات معتبر به چاپ رسید. متیوز سپس مقاله را گسترش داد و آن را در ۱۹۰۱ به صورت کتاب منتشر کرد. به دنبال آن بود که نسلی از ناشران و منتقدانِ پرنفوذِ داستان کوتاه ظهور کردند که از زمان ادگارآلن پو تا آن وقت سابقه نداشت. هرچند متیوز همانند پو بر وحدت تأثیر تأکید می‌کرد، بااین‌همه، از این حد هم فراتر رفت و اعلام داشت که «داستان کوتاه، چنانچه داستانی برای تعریف کردن نداشته باشد داستان کوتاه نیست» و افزود «درواقع، باید گفت که داستان کوتاه چنانچه طرح نداشته باشد داستان کوتاه نیست. هرچند برخی خوانندگان ممکن است اذعان داشته باشند که طرحِ طول و تفصیل و پیچیدگی زائدی است». بیش‌ترِ داستان‌نویسانِ آن دوران و از جمله او هِنری، مشهورترین و بانفوذترین نویسندهٔ آن دوران، با این عقیدهٔ او موافق بودند. اُو هِنری خود زمینه‌ای رئالیستی را با طنز زندگی و عقاید احساساتیِ شخصیتِ داستان درهم می‌آمیخت و به آن پایانی غافلگیرانه می‌افزود. داستان‌های اُو هنری در آن زمان، و حتی پس از مرگش، از شهرت زیادی برخوردار بودند. داستان‌های او هِنری برای بسیاری از خوانندگان جوهرِ هنرِ داستان‌نویسی شناخته می‌شد.

بااین‌همه، میتوز و اوهنری اصولاً رو به گذشته داشتند و هرچند میلیون‌ها خواننده با اصول پیشنهادی متیوز و قواعد مبتنی بر آن‌ها توافق داشتند، عقاید تازه‌ای در خصوص داستان کوتاه با ظهور نویسندگانی چون آنتون چخوف، کاترین منسفیلد و جیمز جویس در راه بود.

## پیدایش نهضت مدرنیسم

### تاریخچهٔ مدرنیسم

اروپا: ۱۹۴۵_۱۸۹۰

انگلیس: ۱۹۶۵_۱۹۱۴

امریکا شمالی: ۱۹۶۵_۱۹۱۴

امریکای جنوبی: ۱۹۴۵_۱۸۸۰

مقارن با شکوفاییِ دورانِ رئالیسم و ظهور ناتورالیسم، دو دههٔ آخرِ قرن نوزدهم شاهد آغاز جوش و خروش‌هایی در تفکر مغرب زمین بود. از هنگام رُنسانس امور قطعی و مسلمی چون، فلسفه و اخلاق در برابر صنعت، سکولاریسم، نظریهٔ نسبیت و شک‌اندیشی تقلیل یافتند. در طول قرن نوزدهم نوشته‌های چارلز داروین (اصل انواع)، کارل مارکس (مانیفست حزب کمونیست)، سِر جیمز فریزر (شاخهٔ طلایی)، زیگموند فروید (تعبیر خواب) و بسیاری دیگر، عقاید، ارزش‌ها و فرضیاتی را که برای قرن‌ها پایهٔ تمدن غرب را ریخته بودند به چالش گرفتند. درواقع، به یاری وسایل ارتباط جمعی، روزنامه‌ها، مجلات و کتاب‌های ارزان قیمت، چالش یادشده تمامیِ عقاید و ایدئولوژی‌های کهن را در تمامی سطوح جامعه در برگرفت.

علائم هشدارآمیزِ اولیهٔ این نهضتِ تازه را می‌توان در نهضت‌های هنری و منحطِ انگلیس و دیگر کشورهای اروپایی در دههٔ ۱۸۹۰، در آثار شاعران سمبلیست فرانسه، در بدبینی و شک‌اندیشیِ عمیق آثار شاعران و نویسندگانی چون تامس هاردی، در تجارب داستانیِ جوزف کنراد، و در آثار تلخِ اواخرِ زندگیِ مارک تواین مشاهده کرد.

دیگر چالش‌هایی که در برابر نیروهای سنت‌گرا صف‌آرایی کردند از جانب زنان و اقلیت‌های نژادی و قومی صورت گرفت. در انگلیس و دیگر کشورهای اروپا رهبریِ شورش و طغیان را زنان بر عهده داشتند. در امریکا زنان و اقلیت‌های خاموش، همچون امریکاییانِ افریقایی‌تبار، بودند که به مخالفت با نظم کهن برخاستند.

مدرنیسم با آغاز جنگ جهانی اول، در ۱۹۱۴، تحرک بیش‌تری یافت. در طول این جنگ و پیامدهای عاجل آن پایه‌ها و قواعد قرن نوزدهم دچار اضمحلال شد. هنگامی‌که سرانجام جنگ در ۱۹۱۸ پایان یافت، گویی که یک نسلِ تمام در سنگرها دچار حالت موجی شده باشند، مات و مبهوت مانده بودند. سلاخیِ بی‌معنای میلیون‌ها سرباز و غیرنظامی، به‌کارگیری صنعت به منظور نابودی و کشتار جمعی، ناتوانی نهادها و مؤسسه‌ها برای کاستن از کشمکش‌ها، بسیاری از مردم را تا مرز جنون پیش برد. قطعیتِ هیچ چیز روشن نبود. کسی که مورد اعتماد باشد وجود نداشت. نومیدی، لذت‌گرایی و بدبینی همه جا دامن گسترده بود و به‌خصوص برای بسیاری از جوانان ثروت بادآورد و لحظه‌ای، عشرت‌طلبی آسان و مواد مخدر تنها تسکین ممکن شناخته می‌شد.

آنچه در آن سال‌های پیش و پس از جنگ بزرگ رخ داد شکلی از هنر بود که بر فرضیات و قواعد تازه بنا شده بود. این هنر، درواقع، در پیِ طردِ قطعیت و ثبات در هر زمینه‌ای، خارج از حوزهٔ خود، بود. مدرنیسم مجموعهٔ متنوعی از تجربه‌گرایی را در فرم، در سبک و در محتوا در بر می‌گرفت که نمونه‌های آن را در داستان‌های پیش‌قراولانِ اولیهٔ نهضت، همچون کاترین منسفیلد، ویرجینیا وولف، جیمز جویس، ارنست همینگوی، شروود اندرسن و دیگران می‌توان مشاهده کرد. یکی از جنبه‌های مدرنیسم طرد اخلاق قراردادی بود. این جنبه بر آزادی کشف در موضوع‌هایی که قرن‌ها به صورت تابو در آمده بودند، آن هم به زبان سرراست و مستقیم، تأکید می‌گذاشت. مدرنیست‌ها به مقیاسی وسیع نظر انبوه خوانندگان

طبقهٔ متوسط را که در پی سرگرمی و تقویتِ باورهایِ تعصب‌آمیز بودند رد می‌کردند. مدرنیست‌ها به جای برآوردن انتظارات خوانندگان، در زمینهٔ فرم و محتوا، با ارائهٔ آثارِ داستانیِ پیچیده و دشوار آنان را به چالش می‌طلبیدند.

اکنون به ویژگی‌های مدرنیسم فهرست‌وار اشاره می‌کنیم:

**ویژگی‌های مدرنیسم**

- مدرنیست‌ها معمولاً طرح را ابزاری سامان‌دهنده می‌دانند و آن را طرد می‌کنند. اکثر آن‌ها بر این عقیده‌اند که طرح اصولاً عنصری مصنوعی است و درواقع حکم زرهی را بر تن داستان دارد که از کشف شخصیت و آگاهی جلوگیری می‌کند.
- مدرنیست‌ها اغلب با کُنِشِ درونی سر و کار دارند و نه کُنِشِ برونی، درعین‌حال، در آثار آن‌ها، کشمکش میان شخصیتِ اصلی و شخصیتِ مخالف نیست بلکه میان نیروهای درون ذهن و دل شخصیت است. ارائهٔ کنش درونی و رها کردن کنش برونی سبب می‌شود که برخی خوانندگان گلایه داشته باشند که در داستان‌های مدرنیستی هیچ اتفاقی روی نمی‌دهد.
- مدرنیست‌ها به زمان خطی اعتراض دارند، زیرا گذشته و حال، تفکر عقلانی و تمنای غیرعقلانی، انگیزهٔ خودآگاه و ناخودآگاه، رؤیا و واقعیت، واقعیت عینی و درک ذهنی همه ممکن است به‌طور هم‌زمان به کشمکش بپردازند و در نتیجه، در جریان عمل، زمانِ حالِ همیشگی به وجود آید. از این رو است که آن‌ها برای بیان این پیچیدگیِ درونی جریان سیال ذهن را ضروری می‌دانند و آن را مناسب‌ترین شگرد به حساب می‌آورند.