



حادثه‌پردازی و لطیفه‌واری داستان کوتاه با درنگی بر نمودهای آنها

در ادب اروپایی، ایرانی و عربی

د. مجاهد غلامی(*)

د. حسین مهتدی(**)

تاریخ دریافت: ۲۰۲۳/۰۴/۱۲

تاریخ پذیرش: ۲۰۲۳/۰۵/۱۲

چکیده

با تجدید حیات حکایت‌ها و قصه‌های عامیانه در قالب ادبیات داستانی و آشنایی حرفه‌ای داستان‌نویسان با عناصر داستان، رفته‌رفته شکل‌های نوینی از داستان کوتاه و رمان پا به عرصه وجود نهاد. در شکلی از داستان کوتاه با تمرکز بر حادثه و پایان شگفت‌آمیز، داستان‌هایی با نام داستان حادثه‌پردازانه نوشته شد و در زمان خود خوانندگان بسیاری نیز پیدا کرد. گی دو موپاسان (۱۸۹۳-۱۸۵۰م)، نویسنده فرانسوی، از استادان این شکل داستان کوتاه بود. سپس، کسانی مثل ا. هنری (۱۹۱۰-۱۸۶۲م) و سامرست موآم (۱۹۶۵-۱۸۷۴م) با تأثیرپذیری از داستان‌های حادثه‌پردازانه موپاسان، و آمیختن طنز به پایان شگفت آن، داستان لطیفه‌وار را به وجود آوردند. از دیگر سو،

(*) استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران (نویسنده مسئول) mojahed.gholami@pgu.ac.ir

(**) دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران mohtadi@pgu.ac.ir

در ادبیات فارسی و عربی، از دیرگاه لطیفه وجود داشته است. اما در پی تأثیرپذیری از ادبیات داستانی اروپایی، این شکل‌های داستان نیز به ادبیات این دو زبان راه یافت. در ادبیات داستانی عربی، «لطیفه» و «فکاهه» در حکایات و لطایف منتسب به کسانی چون ملانصرالدین و جحا و نیز در داستان‌هایی که برای مخاطب کودک و نوجوان نوشته می‌شود، جای درخوری دارد. همچنین سیدمحمدعلی جمال زاده (۱۳۷۶-۱۲۷۰ ه.ش)، پدر داستان‌نویسی ایران، برخی از داستان‌هایش را به شکل لطیفه‌وار نوشته است. در این جستار با روش توصیفی-تحلیلی و به پشتوانه منابع کتابخانه‌ای، همراه با معرفی این شکل‌های داستان کوتاه و تحلیل مشخصه‌های آن‌ها نظیر پیرنگ، شخصیت‌پردازی، حقیقت‌مانندی، صحنه‌پردازی و ...، نمونه‌هایشان در ادبیات داستانی ایرانی و عربی بررسی شده است. از جمله اهداف این جستار نیز بازشناساندن این شکل‌های داستان کوتاه به مثابه شکل‌های اولیه از آن نسبت به دیگر شکل‌های داستان کوتاه بوده است.

واژگان کلیدی: داستان‌نویسی، عناصر داستان، داستان حادثه‌پردازانه، داستان لطیفه‌وار، لطیفه.

۱. مقدمه

سامرست موآم^(۱) (۱۹۶۵-۱۸۷۴ م) برآنست که «نویسنده داستان‌های کوتاه آن‌ها را به شیوه‌ای که خیال می‌کند بهترین اسلوب است می‌نویسد، وگرنه آن‌ها را به طرز دیگری می‌نوشت» (موآم، ۱۳۷۲ ه.ش: ص ۳۱۳) این سخن از جنبه‌های مختلف قابل تأمل است، اما آنچه در پیوند با این جستار از آن استنباط توان کرد آنست که همانگونه که نویسنده داستان‌های کوتاه آن‌ها را به شیوه‌ای می‌نویسد که تصوّر می‌کند بهترین شیوه است، تعریف وی از داستان کوتاه و مشخصه‌های آن نیز بر مبنای داستان‌های خود وی است. زیرا اگر نویسنده‌ای برای داستان، تعریفی

(1) . Somerset Maugham

دیگرگون از داستان‌های خود داشته‌باشد، یعنی عملاً داستان‌های خود را داستان به شمار نیاورده‌است. از اینرو دیگر چندان شگفتی‌ای نخواهد داشت اگر تعریفی که سامرست موآم از داستان کوتاه و مشخصه‌های آن دارد بیشتر و بیشتر از آن که با داستان‌های کوتاهی نظیر داستان‌های ادگار آلن پو و فرانتس کافکا سازگار باشد، با داستان‌های کوتاه خود او سازگار باشد؛ داستان‌هایی که تحت تأثیر شیوه خاص گی دو موپاسان^(۱) (۱۸۵۰-۱۸۹۳م) نوشته شده و به **داستان حادثه‌پردازانه**^(۲) نام برآورده‌اند.

گی دو موپاسان اگر چه راه و رسم نویسندگی را از گوستاو فلوبر و امیل زولا، یعنی از بزرگان رئالیسم و ناتورالیسم فراگرفته‌است، خود شکل نوینی را از داستان کوتاه ارائه می‌دهد که بسیار مورد استقبال کسانی چون ا. هنری^(۳) (۱۹۱۰-۱۸۶۲م) و سامرست موآم قرار می‌گیرد. اگرچه برخی از ویژگی‌های داستان‌های موپاسان که برخاسته از تلقی کلبی وی از زندگی است (میر صادق، ۱۳۷۸ه.ش: ص ۱۱۲) چندان راه به آثار پیروان وی پیدا نمی‌کند، اما ویژگی‌ها و مشخصه‌های مشابهی، همه آنها را در گونه داستان‌های کوتاه حادثه‌پردازانه جای می‌دهد.

داستان حادثه‌پردازانه به نوبه خود شکل دیگری از داستان‌های کوتاه را به نام **داستان لطیفه‌وار** به وجود می‌آورد: داستان‌هایی که پایان شگفت‌انگیز آنها به شکلی طنزآمیز پرداخته شده و خواننده را به خنده می‌اندازد. ویلیام سیدنی پورتر^(۴) که به ا. هنری شهرت دارد، چهره برجسته این گونه از داستان است. او که در یک خانواده فقیر امریکایی به دنیا آمده‌است، کارش را در روزنامه‌های تگزاس آغاز کرد. طرح بسیاری از داستان‌های او در مدت سه ساله زندانی بودنش ریخته شد. داستان لطیفه‌وار سرانجام با کم‌رنگ شدن حادثه و تأکید بر واقعیت‌های زندگی در آثار

(1) . Goy de Maupassant

(2) . Accidental Story

(3) . O. Henry

(4) . William Sydney Porter

آنتون چخوف^(۱)، داستان‌نویس و پزشک روس، شکلی نوعی (تیبیک) می‌گیرد. بنا بر تأثیرپذیری داستان‌نویسان ایرانی و عربی از ادبیات داستانی اروپایی، دور از انتظار نیست که این گونه‌ها در این دو زبان نیز نمونه‌هایی یافته‌باشد که در ادامه به معرفی و تحلیل‌شان خواهیم پرداخت.

۱-۱. بیان مسئله

قرن نوزدهم، دوره تکوین و رواج داستان کوتاه است؛ در این زمان است که علاوه بر اینکه داستان کوتاه شکل منسجم و تعریف‌پذیری به خود می‌گیرد، به گونه‌های مختلفی نیز در می‌آید و هم از نظر ساختار و هم از نظر محتوا دست‌خوش تحوّل می‌گردد. تحولاتی که از خصوصیات برخاسته از دگرگونی‌های اندیشگی ناشی از تبدیل نظام فئودالی به بورژوازی، از گسترش بینش‌های اومانسیسمی گرفته تا مختصات روحی و روانی نویسنده و به‌ویژه مقتضیات بازار نشر و خواست مردم را در برمی‌گیرد. مجله‌های سالنامه که به تبع آلمان در انگلیس منتشر می‌شوند، بستر مناسبی برای رواج و نیز دگرگونی ساختاری و محتوایی داستان کوتاه پدید می‌آورند. این مسئله در میان مطبوعات فرانسوی، نویسنده حرفه‌ای و بااستعدادی را چون موپاسان بر سر زبان‌ها می‌اندازد و عاملی می‌شود در آفرینش بسیاری از داستان‌هایی که از کوتاهی در گروه داستانک‌ها^(۲) قرار می‌گیرند. «موپاسان به مقتضای حرفه نویسندگی در مطبوعات و استعداد وافر که برای خلاصه‌نویسی داشت، شکل جدیدی از نوع ادبی داستان کوتاه را در ادبیات فرانسه خلق کرد. او فضای محدودی برای نگارش داستان‌های خود در روزنامه‌ها در اختیار داشت و لذا نمی‌توانست از حد مشخص‌شده که معمولاً بین دو تا چهار ستون روزنامه بود، فراتر رود. با نگاهی به مجموعه آثار داستانی موپاسان می‌بینیم که قریب

(1) . Anton Chekhov

(2) . Short short story

سه چهارم داستان‌های او به معنی واقعی کلمه کوتاه هستند و تنها تعداد محدودی از داستان‌های او که به‌طور مستقل به چاپ رسیده‌اند، طول و تفصیل بیشتری دارند» (کمالی، ۱۳۸۴ ه.ش: ص ۱۴۸). اینگونه موپاسان شیوه خاص نویسنده خود را در هیئت داستان‌هایی از گونه دیگر به نمایش می‌گذارد: داستان حادثه‌پردازانه.

۲-۱. پیشینه پژوهش

گذشته از کتاب‌های متعدد در معرفی عناصر داستان و نحوه عملکردشان در گونه‌های مختلف داستان کوتاه، در اشاره به داستان‌های کوتاه حادثه‌پردازانه و لطیفه‌وار و بیان مشخصه‌های آنها، باید به فضل تقدّم نوشته‌های سودمند جمال میرصادقی مانند «ادبیات داستانی» و «عناصر داستان» اشاره کرد. نیز محمدجواد کمالی در مقاله با نام «گی دو موپاسان و فنّ قصّه‌نویسی» (۱۳۸۴ ه.ش) به مؤلفه‌های داستان‌نویسی موپاسان توجه داده‌است که نائل آمدن به ادراک منقّحی از حادثه‌پردازانه بودن داستان کوتاه را نیز دربرتواند گرفت. در ادبیات عربی عربی نیز آثار زیادی به موضوع بررسی عناصر داستان پرداخته‌اند از جمله: «فنّ القصة» اثر محمد یوسف النجم؛ «الفن القصصي في الأدب العربي الحديث» از محمود شوکت. در زمینه ادبیات کودک نیز در جهان عرب کتاب‌های زیادی نوشته شده است از جمله: «أدب الأطفال في العالم المعاصر اثر اسماعیل عبد الفتاح». در این جستار، کوشش شده علاوه بر بررسی منسجم این شکل‌های داستان کوتاه، تأثیر آنها در داستان‌نویسی ایرانی و عربی نیز به‌طور تطبیقی در نظر آورده شود.

۲. داستان حادثه‌پردازانه^(۱)

داستان حادثه‌پردازانه، داستانی است که در آن به حادثه‌ای اتفاقی و تا حدّی هم غیر محتمل پرداخته می‌شود؛ پایانی شگفت‌انگیز دارد و سعی می‌کند با انحراف

(1) . Accidental Story

توجه خواننده از «چرا چنین شد؟» به «بعد چه می شود؟» به منتهای هدف خود که وحدت تأثیر و سرگرم‌کنندگی است، دست یابد. در داستان حادثه‌پردازانه، ساختار و عناصر داستان به گونه‌ای است که آن را از دیگر انواع داستان کوتاه متمایز می‌کند و اگرچه در تعریفی که ارائه گردید بنیادین‌ترین جنبه‌های آن به دست داده شده‌است، با اینهمه شناخت درست آن جز با واکاوی مهم‌ترین اجزا و عناصر آن چندان صورت نخواهد گرفت. برخی از این اجزا، عناصر داستانی مشترك در همه داستان‌های کوتاه است و تنها نگاه ویژه‌ای که در این نوع داستان به آن‌ها می‌شود، آن‌ها را از کیفیتی متفاوت برخوردار می‌کند، مثل پیرنگ و شخصیت‌پردازی؛ برخی دیگر عناصر اختصاصی و در واقع فصل ممیزه داستان حادثه‌پردازانه با دیگر انواع داستان‌های کوتاه است، مثل پایان شگفت‌انگیز و سطحی بودن.

۱-۲. پیرنگ

بحث در عناصر داستانی را با آن چیزی می‌آغازیم که اروپاییان بدان plot می‌گویند. براهنی آن را به طرح و توطئه ترجمه کرده‌است (براهنی، ۱۳۶۲ ه.ش: ص ۲۱۰) و یونسی به طرح (یونسی، ۱۳۸۴ ه.ش: ص ۴۱). میرصادقی برابرنهاده پیرنگ را برای آن به کار برده‌است (میرصادقی، ۱۳۸۰ ه.ش: ص ۶۱). از آنجا که sketch که برای نامیدن گونه‌ای از داستان کوتاه که در آن به نوشتن درباره موقعیت‌ها توجه شده‌است و با زبانی وصفی بر چگونگی چیزی یا مکانی یا شخصی تکیه دارد (رید، ۱۳۷۹ ه.ش: ص ۴۲) نیز به طرح یا طرح‌واره ترجمه شده‌است، بهتر است که از plot، به پیرنگ یاد شود. فورستر در تفاوت داستان و طرح [= پیرنگ] گفته‌است: «سلطان مرد و سپس ملکه مرد؛ این داستان است. اما سلطان مرد و پس از چندی ملکه از فرط اندوه در گذشت، طرح است» (فورستر، ۱۳۸۴ ه.ش: ص ۱۱۸). بدین ترتیب «در داستان، که از ترکیب طرح [= پیرنگ] با سایر عناصر داستانی به وجود می‌آید، روابط علی به نحوی غیر مستقیم نشان داده می‌شود. بیشتر از طریق دگرگون شدن تقدیر و منش

و اندیشه شخصیت‌های داستان، و نیز از طریق نشان دادن عواطف آنان و آنچه در سرمی‌پروانند» (ایرانی، ۱۳۶۴ ه.ش: ص ۱۶۵). تا اینجا دریافته می‌شود که: اولاً: پیرنگ صرفاً خلاصه داستان نیست. ثانیاً: داستان بدون پیرنگ اصلاً وجود ندارد. ثالثاً: معیار بررسی پیرنگ در داستان‌ها، قوّت و ضعف آن است نه وجود یا عدم وجود آن.

در واقع بدون پیرنگ دانستنِ قصّه‌های عامیانه و داستان‌های پیشین، انگاره‌ای باطل بیشتر نخواهد بود؛ چرا که «داستان بدون طرح [= پیرنگ] اساساً تکوین نمی‌یابد» (حمیدیان، ۱۳۷۲ ه.ش: ص ۳۵). داستان‌های حادثه‌پردازانه نیز به دلیل پرداختن به حادثه‌ای بیرونی و غالباً هم نادر و اتفاقی، کوشش در جهت انحراف توجّه خواننده از «چرا چنین شد؟» به «بعد چه می‌شود؟» و سرگرم‌کنندگی وی، استواری رابطه علت و معلولی و استحکام پیرنگ را از دست می‌دهند. زیرا در پیرنگ، داستان است که خواننده و داستان‌نویس خود را در برابر چراهای مختلف می‌یابند و حرکت داستان چراهای آنها را به سوی چراهای بعدی هدایت می‌کند و یا چراها را با زیراهای ناشی از عمل و یا تفکّر جواب می‌گوید (براهنی، ۱۳۶۲ ه.ش: ص ۲۱۱).

۲-۲. حقیقت‌مانندی^(۱)

داستان‌نویس برای قوّت داستانی که می‌نویسد، از لحاظ هر کدام از عناصر داستانی، کافی است بیشترین توجّهش را به پردازش هنرمندانه آن عنصر داستانی معطوف بکند. اما برای اینکه داستان از حقیقت‌مانندی برخوردار باشد و حتّی با وجود فانتزی و تخیلی بودن، پذیرش آن برای خواننده صورت بگیرد، لازم است که به پرداخت داستانی همه عناصر، از شخصیت و صحنه گرفته تا زبان و لحن و حتّی

(1) . Verisimilitude

نمادها و سمبل‌ها توجّه بشود. در این صورت است که داستان، پذیرفتنی می‌شود و به صورت گفتگویی با نسخه واقعی همان شخصیت‌ها و حوادث در دنیای خارج در می‌آید. بیهوده نیست که بحث حقیقت‌مانندی را مربوط به بحث محاکات دانسته‌اند و گفته‌اند: «اصل این واژه، Verisimillilis است به معنی حقیقت، شبیه به واقع و گاهی به آن Kesemblance هم می‌گویند، که به معنی شباهت و تطابق است. در تعبیر این اصطلاح ارسطویی مطالب مختلفی را می‌توان مطرح کرد. اما بُب مطلب این است که اثر هنری، اصل خود، یعنی چیزی را که محاکات کرده‌است به یاد می‌آورد. بین آن دو شباهت است و لذا اثر هنری با همه تصرّفات هنرمند، حقیقت را می‌نماید (شمیسا، ۱۳۷۸ ه.ش: ص ۶۰).

حقیقت‌مانندی، چنانکه در فرهنگ اصطلاحات ادبی، تألیف کارل بکسون و آرتورگانز آمده، کیفیتی است که در عمل داستانی و شخصیت‌های اثری وجود دارد و احتمال ساختی قابل قبول از واقعیت را در نظر خواننده فراهم می‌آورد. اینکه چه درجه‌ای از احتمال یا شباهت به واقعیت لازم است تا به حقیقت‌مانندی دست بیابیم هرگز به‌طور قطع معین نشده‌است (میرصادقی، ۱۳۸۰ ه.ش: ص ۱۴۳). حقیقت‌مانندی و پیرنگ در رابطه‌ای دو سویه با یکدیگر قرار دارند، به‌طوری که ضعف و قوّت یکی، ضعف و قوّت دیگری را به همراه خواهد داشت. پیرنگ ضعیف و ناستوار داستان حادثه‌پردازانه، حقیقت‌مانندی داستان را نیز به همان نسبت شکننده و ضعیف می‌کند. داستانی که بر مبنای «بعد چه می‌شود؟» تکوین می‌یابد، دیگر پرهیزی از به خدمت گرفتن حلقه‌های تصادفی و اتّفاقی نخواهد داشت.

۲-۳. تشخیص‌پردازی^(۱)

کلّیت معشوق در ادبیات غنایی منظوم و تغیر تدریجی آن به یک چهره

(1) . Characterization

فردیت‌یافته پا به پای بیرون آمدن آدم‌های داستان از حالت تیپیک و نوعی و تبدیلشان به شخصیت صورت می‌گیرد. ما در رمانس‌ها است که اندک‌اندک با آن آدم‌های کلی و نوعی گذشته خداحافظی می‌کنیم و این اتفاق کم و بیش در زمانی دارد می‌افتد که شعر هم تجربه‌های خلاصی از دست معشوق کلی را می‌آزماید. در ایران، همه این اتفاق‌ها مقارن با جریان مشروطه‌خواهی است که صورت می‌گیرد. بنا بر یک گونه‌بندی، در داستان عمدتاً با شخصیت‌های ساده^(۱) و شخصیت‌های جامع^(۲) (فورستر، ۱۳۸۴ه.ش: ص ۹۴) روبرو هستیم: شخصیت‌های ساده برعکس شخصیت‌های جامع یا مدور، شخصیت‌هایی هستند که بُعدی، اینان بی‌آنکه تحت تأثیر عمل‌های داستانی قرار بگیرند، رفتارهای یکسانی از خود بروز می‌دهند و از آن دگرگونی‌هایی که در شخصیت‌های جامع می‌توان دید، سراغی در اینگونه شخصیت‌ها نمی‌توان گرفت. برای لارنس پراین، شخصیت‌ها می‌توانند به شخصیت‌های ایستا^(۳) و شخصیت‌های پویا^(۴) هم تقسیم شوند: «شخصیت ایستا شخصیتی است که از اول تا آخر داستان تحوّل در رفتارش روی نمی‌دهد، یعنی همان‌طور می‌ماند که در ابتدای داستان بود. ولی شخصیت پویا، در برخی از ابعاد شخصیتش، تحوّل دائمی و ماندنی روی داده؛ این تحوّل نوع نگرش یا رفتارش را تغییر می‌دهد، این تغییر و تحوّل ممکن است خیلی زیاد یا خیلی کم باشد. همچنین ممکن است روبه خوبی و یا بدی باشد. اما باید حتماً مهم و بنیادی باشد» (پراین، ۱۳۶۸ه.ش: ص ۵۴). بدیهی است اینگونه شخصیت‌ها را باید در رمان‌ها پیدا کرد. داستان‌های کوتاه و یا داستان‌های کوتاه‌کوتاه یا طرح‌ها چندان فرصتی ندارند تا بخواهند امکان تغییر و تحوّل‌های آنچنانی را به شخصیت‌ها بدهند.

اما از آنچه ارسطو گفته است چنان برمی‌آید که از نظر وی شخصیت‌های تراژدی

(1) . flat character

(2) . round character

(3) . static character

(4) . developing character

لازم است که علاوه بر پسندیدگی سیرت، مناسبت و مشابهت با اصل، ثبات در سیرت نیز داشته باشند. چنانکه هر شخصی که موضوع تقلید شاعر است، اگر چه فاقد سیرتی ثابت باشد و در واقع سیرتی که به او در طی داستان نسبت داده شده است همین بی‌ثباتی خلق و خوی او باشد، باز لازم است که در این بی‌ثباتی، لااقل ثابت و پایدار باشد (ارسطو، ۱۳۸۲ هـ.ش: ص ۱۳۹).

اگر چه نمی‌توان نقش هر کدام از عناصر داستان‌ها را در برجسته کردن آن نادیده گرفت، اما شخصیت‌های داستان هستند که محور حادثه‌ها، مضامین و کنش‌های داستان قرار می‌گیرند و می‌توانند با پرورده شدن، تمام توجه خوانندگان را به خود جلب کنند و در بستر يك درونمایه منسجم، خوانندگان را به دانستن سرنوشت خود علاقمند کنند و آن‌ها را پا به پای خود در کوچه‌پس‌کوچه‌های رخداد‌های داستان بگردانند. به طوری که محو آن‌ها از داستان می‌تواند کتاب را از دست خوانندگان بیندازد.

اگر داستان حادثه‌پردازانه به لحاظ ضعف پیرنگ و حقیقت‌مانندی و همچنین به لحاظ اهمیتی که به هیجان‌انگیزی و سرگرم‌کنندگی اثر می‌دهد به قصه‌ها شباهت پیدا می‌کند، کیفیت شخصیت‌پردازی در آن به گونه‌ای متمایز از قصه‌ها صورت می‌گیرد. شخصیت‌های داستان‌های حادثه‌پردازانه مانند دیگر داستان‌ها «درون» دارند و ما را با خصوصیت‌های روانی، دغدغه‌ها، خلق و خو، عواطف و احساسات خویش آشنا می‌سازند و این برعکس قصه‌های پیشین است. قصه‌هایی که در آن‌ها همه جدال‌ها جسمانی هستند؛ مثلاً در داستان عامیانه سمک عیار «قهرمان داستان یعنی سمک، آدم می‌کشد، دستگیر می‌گردد، چوب می‌خورد ولی در مقابل قتل و شکنجه، چه نوع عاطفه واقعی از خود بروز می‌دهد؟ ما نمی‌دانیم حالت روحی سمک، هنگامی که شیرافکن را کارد می‌زد و یا هنگامی که هفت اندامش پاره می‌شد و خون روانه می‌گشت، چه بوده است» (براهنی، ۱۳۶۲ هـ.ش: ص ۴۳). همین توجه به فردیت و خصوصیت‌های فردی و تجزیه و تحلیل‌های خلقی و روانی

است که این داستان‌ها را از قصه‌ها متمایز می‌کند و صورت متعارف داستان‌های کوتاه امروزی را به آن‌ها می‌دهد (میرصادقی، ۱۳۷۸ ه.ش: ص ۱۰۰). اما ویژگی بارز شخصیت‌پردازی در این گونه داستان‌ها ایجاز و اختصار است. ایجاز و اختصاری که صحنه‌پردازی داستان‌های حادثه‌پردازانه را نیز از کیفیت دیگریگونه برخوردار می‌کند.

۲-۴. صحنه‌پردازی^(۱)

شخصیت‌های داستان، ناگزیر باید در جایی و در هنگامی در معرض حوادث داستان قرار بگیرند. زمان و مکانی که در آن، برخورد شخصیت‌ها با رخداد‌های داستان صورت می‌گیرد، صحنه یا زمینه می‌گویند. در واقع صحنه، بستری است متشکل از دو بعد زمان و مکان که اکیون داستان در آن روی می‌دهد. نویسنده نمی‌تواند با ساختمان شخصیت صمیمی باشد، مگر آنکه زمینه‌ای سازگار با خصایص او بسازد؛ نمی‌توان زنی زاغه‌نشین را از بستر بیلاقی زنی اشرافی بیدار کرد و به سوی زندگی راند. آن زن زاغه‌نشین، باید از زمینه خود و آن زن بیلاق‌نشین، باید از زمینه خاص خود بیدار شوند. هر کس در زمینه خاص خود دینامیک است و در زمینه‌ای دیگر، سرسازگاری نشان نمی‌دهد و دنیای خود را از دست می‌دهد. تمام سطوح واقعیت‌های دینامیک، به هر طبقه‌ای که می‌خواهد متعلق باشد، ایجاب می‌کند که انسان در مکان خود و در آن ساعت و لحظه معین و بر روی پای خود، در آن تکیه‌گاه خود زندگی کند. شخصیت «مدیر مدرسه» جلال آل احمد را نمی‌توان برای هفتاد سال پیش، تصوّر کرد. در هفتاد سال پیش او معلق می‌ماند. او تعلق دارد به همین چهل سال گذشته. به زمینه مکانی و زمانی چهل سال گذشته، در عین حال زار محمد «تنگسیر» متعلق به هفتاد سال پیش است. پیش از آن هم، آدمی با خصوصیات زارمحمد، نمی‌توانست وجود داشته‌باشد و اکنون نیز خصایص زار

(1) . Setting

محمد را به ندرت در يك شخصيت داستان می‌توان پیدا کرد. البته خصایص عمومی انسانی او متعلق به تمام آدم‌هاست. ولی آن ویژگی‌های جدا کننده او از دیگران، فقط در زمینه زمانی و مکانی دوران او، امکان وجود می‌یابند. در زمینه‌ای دیگر او معلق می‌ماند و از تعلق به يك کلیت انسانی محروم می‌شود (براهنی، ۱۳۶۲ ه.ش: ص ۳۰۴). امروزه در داستان، صحنه‌ها که اغلب هم مبتنی بر توصیف بیان می‌شوند نقش بسیاری در تکوین حوادث و شخصیت‌ها دارند تا جایی که در برخی از داستان‌ها، از نظر منتقدین آنگونه چشمگیر تلقی شده‌اند که جزو شخصیت‌های داستانی به حساب آمده‌اند. برخلاف قصه‌های عامیانه که در آن‌ها، توصیفات زمانی و مکانی، يك حادثه استقلال یافته در قصه بود و نخوانده رد شدن از آن، هیچ خللی به قصه وارد نمی‌کرد. از طرفی دیگر، در قصه‌های عامیانه که اغلب هم لحن و بافت نقالی داشته‌اند، صحنه‌ها مرتباً تکرار می‌شوند. «بیغمی، مؤلف داراب‌نامه، هر بار پهلوانی را به میدان می‌فرستد، تمام جزییات سلاح‌ها و لباس‌های او را با دقت تمام شرح می‌دهد و این کار را حتی اگر يك نفر صد بار به میدان رود، تکرار می‌کند. در ابومسلم‌نامه نیز نظیر این تکرارها، ملال‌انگیزتر و خفه‌کننده‌تر از داراب‌نامه، وجود دارد به نحوی که اگر صحنه‌های تکراری داستان و توصیف‌های یکنواخت آن را که هرچند صحنه يك بار، حتی بدون تغییر يك کلمه تکرار می‌شود حذف کنیم، حجم داستان از ثلث میزان فعلی آن نیز کمتر می‌شود. پیداست که نویسنده داستان هر روز قسمتی کوچک از داستان را برای شنوندگان خویش باز می‌گفته‌است و بدان صورت، این گونه تکرارها که با حرکات قصه‌خوان آمیخته می‌شده کسل‌کننده نمی‌نموده‌است. اما وقتی این عبارات یکنواخت به قید کتابت در آید و صفحات متعدد را اشغال کند، طبعاً خواننده از خواندن آن روی‌گردان خواهد شد. این عیب در کتاب‌های قدیم بیشتر وجود دارد و هر چه پیش‌تر می‌آییم کمتر می‌شود و فی‌المثل در ابومسلم‌نامه بیش از قصه امیرالمومنین حمزه و در قصه حمزه بیش از اسکندرنامه و در اسکندرنامه بیش از امیرارسلان است. اما حتی در امیرارسلان نیز

وجود دارد (محبوب، ۱۳۸۲ ه.ش: ص ۱۴۸). این شیوه صحنه‌پردازی، پیش از تکوین هنر داستان‌نویسی و در میان نویسندگان قرن نوزدهم نیز بسیار معمول و رایج بوده است. در رمان‌های این دوره، اغلب توصیفات جدا از وضعیّت و موقعیّت‌ها و شخصیّت‌ها آمده است. مثلاً نویسنده شخصیّت داستان را به زندان می‌اندازد و بعد چند صفحه درباره زندان صحبت می‌کند و تاریخ بنای ساختمان و منظور از ساختن آن را شرح می‌دهد و نوع و کیفیت سلول‌ها و زندانی‌های آن را تعریف می‌کند و احياناً به تفاوت‌هایی که این زندان با زندان‌های دیگر دارد، می‌پردازد. این توصیفات و توضیحات اغلب به منظور دادن اطلاعات به خواننده آمده است، بی‌آنکه این اطلاعات در داستان عملکردی داشته باشد. خواننده می‌تواند آن‌ها را نخوانده بگذارد بدون آنکه رشته حوادث داستان را از دست بدهد (میرصادقی، ۱۳۸۰ ه.ش: ص ۴۵۵). برای منتقدین امروز، محیط داستان را می‌توان از سه راه منتقل کرد:

۱- وصف مستقیم یا ساده محیط: وصف کم و بیش مشروح خطوط اصلی محل وقوع داستان.

۲- توصیف آمیخته به نقل و گفتگو.

۳- توصیف با یاری گفتگو (یونسی، ۱۳۸۴ ه.ش: ص ۴۳۰).

هر چند باز اعتقاد بر آن است که تلفیق این سه شیوه کار را مؤثرتر و بهتر از آب در می‌آورد و بهتر است اصلاً این شیوه‌ها به تنهایی و مستقلاً به کار نروند. اشخاص داستان ممکن است با صحنه و زمینه داستان سازگار باشند و یا با آن در تضاد باشند. نوع رابطه شخصیّت با محیط داستان، خود گونه‌ای از کنش‌های داستانی است. همچنانکه اشاره شد صحنه‌پردازی‌ها و شخصیّت‌پردازی‌های داستان حادثه‌پردازانه به گونه‌ای موجز و مختصر صورت می‌گیرند. کوتاهی این داستان‌ها و توجّهی که به هیجان‌انگیزی و تأثیرگذاری، آن هم از طریق ایجاد هول و ولا و شك و انتظار^(۱) مؤثری دارند، دیگر جایی برای توصیف‌های زاید باقی نمی‌گذارد.

(1) . Suspense

۲-۵. ویژگی‌های دیگر

قرار گرفتن بنیان داستان‌های حادثه‌پردازانه بر حادثه‌ای بیرونی، آن‌ها را به گونه داستان‌های حادثه‌محور باز می‌شناساند. این داستان‌ها پس از ایجاد هول و ولایی مؤثر به پایانی شگفت‌انگیز ختم می‌شوند؛ عمق چندانی ندارند؛ سطحی هستند و پس از کشف حادثه، خواننده را از باز خوانی‌های مکرر باز می‌دارند. همین سطحی بودن است که صرفاً با به خاطر سپردن حادثه مرکزی، این امکان را به خواننده می‌دهد که بتواند آن‌ها را به راحتی برای دیگران باز گو کند.

۳. تحلیل داستان حادثه‌پردازانه «لرد مونت دراگو»

چنانکه در مقدمه اشاره شد، باید انتظار داشته باشیم ویژگی‌هایی که سامرست موآم برای داستان کوتاه قائل می‌شود، ویژگی‌هایی باشد که داستان‌های وی اغلب از آن‌ها برخوردار است و از آنجا که موآم داستان‌های حادثه‌پردازانه را بسیار می‌پسندد و بسیار هم از راه و رسم نویسندگی مویاسان متأثر است، می‌توان از خلال آثار داستانی و نظریات وی، جدا از مشخصه‌های سبکی به داستان حادثه‌پردازانه و خصوصیات آن هم، از دریچه‌ای دیگر نگاه کرد:

«دکتر آدلین»، روانکاو مشهور، در حالیکه از تأخیر بیمار صاحب‌نام و وقت‌شناسش مردّد است، ملاقات‌های پیشین خود را با وی از نظر می‌گذراند. «لرد مونت دراگو» که توانسته است با پشتکار، خود را به مقام وزارت امور خارجه برساند و با کفایت‌ترین سیاستمدار حزب محافظه‌کار جلوه کند، از چندی پیش مبتلا به دیدن خواب‌هایی شده است که به کلی وی را پریشان کرده و از کار انداخته است. در همه این خواب‌ها شخصی به نام «اوون گری فیتس»، از اعضای مجلس که به طور ناجوانمردانه‌ای توسط لرد مورد استهزاء قرار گرفته و از صحنه سیاست پس رانده شده است، حضور دارد و گو اینکه می‌خواهد انتقام خود را از جناب لرد بگیرد. جالب آنکه لرد بنا به شواهدی تصوّر می‌کند این خواب‌ها عیناً برای گری فیتس نیز

روی می‌دهند و حتی اگر لرد در خواب نسبت به وی خشونت به خرج دهد، این کار تأثیر خودش را در بیداری و بر وجود حقیقی‌گری فیتس خواهد گذاشت. به این ترتیب لرد که حاضر نیست به پیشنهاد دکتر آدلین عمل کرده و برای رهایی از این کابوس‌ها از گری‌فیتس معذرت خواهی کند، تصمیم می‌گیرد وی را در خواب از بین ببرد. دقایقی بعد دکتر آدلین با تیت درشت روزنامه‌های عصر مواجه می‌شود: فاجعه مرگ وزیر امور خارجه و در انتهای ستون روزنامه، خبر مرگ نابه‌هنگام گری‌فیتس! (موآم، ۱۳۷۷ ه.ش: ص ۳۶-۳).

در این داستان نیز مانند اغلب داستان‌های موآم، گفتگو نقشی اساسی دارد؛ به‌طوری‌که بسیاری از حلقه‌های اصلی ماجرا در جریان گفتگو بین شخصیت‌ها و رجعت به گذشته صورت می‌گیرد. موآم کاملاً به ضعف‌های زاویه دید دانای کل^(۱) و راوی - قهرمان یا اوّل شخص آگاه است. بزرگترین زیان استفاده از زاویه دید اوّل شخص را آن می‌داند که احتمال دارد قهرمان و گوینده داستان نسبت به شخصیت‌های دیگر داستان کم‌رنگ جلوه کند. از طرفی می‌داند این زاویه دید «به داستان احتمال صحت می‌دهد و احساسات و افکار موافق شما را متوجه گوینده حکایت می‌کند. شما ممکن است گوینده داستان را بپسندید یا نپسندید، ولی او توجه شما را به خودش جلب می‌کند و به این وسیله وادارتان می‌کند که نسبت به او احساسات و افکار موافق داشته‌باشید» (موآم، ۱۳۷۲ ه.ش: ص ۱۱۰). و او که برای برانگیختن هیجان خواننده و وحدت تأثیر و گیرایی داستان حادثه‌پردازانه خود بسیار به این مسئله اهمیت می‌دهد، تدبیری می‌اندیشد و این داستان و اغلب داستان‌های دیگرش را نه از زبان قهرمان، بلکه از زبان یکی از شخصیت‌هایی که با قهرمان داستان ارتباطی دارد و لا اقل شاهد ماجراها و حوادث است، بیان می‌کند؛ شیوه‌ای که به قول رضا براهنی در اغلب داستان‌های جنایی قرن بیستم که در آنها کلفت سیاهپوست یا منشی اداره‌ای، بی‌آنکه خود مشارکتی در اتفاق‌ها داشته‌باشد،

(1) . Omniscient

روایت‌کننده داستان است، به کار رفته (براهنی، ۱۳۶۲ هـ.ش: ص ۲۰۹). ویژگی‌های داستان‌های حادثه‌پردازانه در داستان کوتاه لرد مونت دراگو که قابل تعمیم به نمونه‌های دیگر این نوع داستان کوتاه است، توسط خود موآم در داستان کوتاه و مشهور گردن‌بند از موپاسان مورد اشاره قرار گرفته:

«می‌توانید آن را پشت میز شام یا در اتاق استراحت کشتی نقل کنید و توجه شنوندگان خود را جلب نمایید. داستان موپاسان حادثه عجیبی را شرح می‌دهد، ولی این حادثه نامحتمل نیست. صحنه حکایت با ایجاز و اختصار در برابر شما قرار دارد چنانکه این واسطه ارتباط - داستان کوتاه - ایجاب می‌کند، ولی با روشنی و وضوح و اشخاصی که در آن دخیل‌اند، نوع زندگی آن‌ها و زوال کار ایشان، درست با همان مقدار دقیق و جزئیاتی که برای روشن کردن شرایط و مقتضیات مطلب لازم است به شما نشان داده می‌شوند. درباره آن‌ها آنچه لازم است بدانید به شما گفته می‌شود» (موآم، ۱۳۷۲ هـ.ش: ص ۳۲۷).

اینکه می‌شود داستان حادثه‌پردازانه را پشت میز شام یا در اتاق استراحت کشتی نقل و توجه شنوندگان خود را جلب کرد، کاملاً حرف درستی است؛ کاری که مطمئناً نمی‌توانید راست و درست با داستان کوتاهی مثل پزشک دهکده از فرانزس کافکا - که البته نسبت به داستان‌های بسیار کوتاه وی در گروه داستان‌های بلند آورده شده است (کافکا، ۱۳۷۸ هـ.ش: ص ۲۶۰) - بکنید. این مسئله نشانه همان سطحی بودن داستان‌های حادثه‌پردازانه است. افکار عمیق، دغدغه‌های روحی و احساسات غیر فردی چیزهایی نیستند که این داستان‌ها بیان می‌کنند. آنچه را هم که باید خواننده در خصوص شخصیت‌های داستان بداند، در همان اوایل داستان رک و راست به وی گفته می‌شود؛ شخصیت‌ها در حد همان مقتضیات داستان، کاملاً معرفی می‌شوند و آن وقت نویسنده با خیال راحت به سراغ نقل حوادث می‌رود. داستان‌نویس این مسئله را خوب درک کرده است که «به محض آنکه يك شخصیت در داستان آورده شد، نویسنده وظیفه دارد که بلافاصله چگونگی ارتباط او با رویدادها و نیز

تأثیر او را در رویدادهای طرح [= پیرنگ] برای خواننده معلوم کند» (وستلند، ۱۳۷۱ ه.ش: ص ۱۴۳).

در داستان کوتاه لرد مونت دراگو، در همان ابتدا دکتر آدلین و لرد، هر دو کاملاً معرّفی می‌شوند؛ ظاهر و باطن آنها رو می‌شود و چیزی در پرده باقی نمی‌ماند. حتّی خواننده برای شناختن گری فیتس نیز لازم نیست مثل داستان‌های سیال ذهن مدّت‌ها انتظار بکشد و تگه‌های پراکنده پازل شخصیت وی را از این جا و آن جا جمع کند. به محض حضور وی در داستان، نویسنده آنچه را که باید خواننده از گری فیتس بداند، بدون درد سر در اختیارش می‌گذارد. چرا که مهم حادثه مرکزی و شگفت‌آوری پایان داستان است. طرح کردن يك معما، یعنی به وجود آوردن وقایعی غیر عادی در داستان که خواننده درباره آن توضیح بخواهد، یکی از ساده‌ترین راه‌های ایجاد شک و انتظار یا هول و ولا در داستان است (پراین، ۱۳۶۲ ه.ش: ص ۳۲) و داستان‌های حادثه‌پردازانه از این نظر بسیار غنی هستند.

۴. داستان لطیفه‌وار^(۱)

«لطیفه» مجازاً حکایت یا عبارت کوتاه و خنده‌آوری است که برای شادی و خنداندن دیگران گفته می‌شود (انوری، ۱۳۸۱ ه.ش: مدخل لطیفه). فرهنگ اصطلاحات ادبی با تعریفی که از لطیفه می‌دهد، آن را کم و بیش از این سطحی بودن می‌رهاند: «عبارتی کوتاه و نغز که به سبکی برجسته نوشته شده باشد و از اندیشه‌ای دقیق و چرخشی در مسیر سخن برخوردار باشد» (داد، ۱۳۸۳ ه.ش: مدخل لطیفه). لطیفه پرورده می‌شود، عناصر داستانی را به خدمت می‌گیرد، ساختاری شبیه به داستان‌های کوتاه پیدا می‌کند و اینجاست که به شکل داستان لطیفه‌وار درمی‌آید. «داستان لطیفه‌وار همیشه اغواگر نویسندگان است و خواننده را نیز در بدو امر فریب می‌دهد و همان غرض و هدفی را دنبال می‌کند که لطیفه‌ها؛ یعنی

(1) . Anecdotal Fiction

بیشتر در جست و جوی جلب اذهان مخاطب‌ها و سرگرم کردن و انبساط خاطر آنهاست. از این نظر توجهی به توالی منطقی حوادث ندارد؛ حوادث و وضعیّت‌ها و موقعیّت‌ها نه بر حسب سیر منطقی آنها بلکه به خاطر هیجان‌انگیزی و جالب توجّه بودن کنار هم می‌نشینند. از اینرو داستان‌های لطیفه‌وار کمتر به نظم و وحدت هنرمندانه متکی است و بیشتر به حادثه استقلال‌یافته (اپیزود) مفرّح و سرگرم‌کننده‌ای توجّه دارد و بر خلاف ظاهر گول‌زننده‌اش، عمق چندانی ندارد. حادثه‌ای اتّفاقی در محور داستان قرار می‌گیرد و داستان به پایانی غافلگیرکننده ختم می‌شود و چون مثل لطیفه فقط یکی دو بار به شنیدن یا خواندنش می‌ارزد، اگر تکرار شود از لطف و معنا و قدرت تأثیرش می‌کاهد» (میرصادقی، ه.ش ۱۳۸۲: ص ۷۶). داستان‌های لطیفه‌وار در واقع گونه‌ای از داستان‌های حادثه‌پردازانه به شمار می‌آیند. در نتیجه در وهله اوّل همه مشخصه‌های داستان حادثه‌پردازانه را از حادثه محوری، ضعف پیرنگ و حقیقت‌مانندی، توجّه به تأثیرگذاری و گیرایی، ایجاز و اختصار در صحنه و شخصیت‌پردازی، سطحی بودن و متمایل کردن خواننده از «چرا چنین شد؟» به «بعد چه می‌شود؟» را دار می‌باشند. کوتاه آنکه داستان لطیفه‌وار، داستان حادثه‌پردازانه‌ای است که پایان شگفت‌انگیز آن با طنزآمیزی درآمیخته است و خواننده را به نشاط می‌آورد؛ همچنانکه از لطیفه‌ها انتظار داریم اینگونه داستان‌ها با حذف همه زواید به معنای واقعی کلمه، کوتاه می‌شوند و پایانی مفرّح به خود می‌گیرند. برای داستان لطیفه‌وار چهار خصوصیت عمده در نظر گرفته‌اند: حادثه‌ای اتّفاقی و نادر محور داستان قرار می‌گیرد؛ پیرنگ استواری ندارد؛ پایانی غافلگیرکننده دارد و غالباً حرف و پیامی را هم ابلاغ نمی‌کند (میرصادقی و ذوالقدر، ۱۳۷۷ ه.ش: ص ۱۰۱). موپاسان اگرچه در میان داستان‌های کوتاه خویش، داستان‌هایی هم به این سبک و سیاق دارد، اما این نوع داستانی با اُهنری است که گسترش پیدا می‌کند. در واقع بهترین و مشهورترین داستان‌های اُهنری به گونه لطیفه‌وار پرداخته شده‌اند.

خانه زمستانی سوای، ثروت سخن می‌گوید و صاحب‌نام تر از همه ارمغان مغان یا هدیه کریسمس از اینگونه‌اند. بیهوده درباره‌ی آهنری نگفته‌اند که مردم، داستان‌های وی را به خاطر می‌سپارند؛ چرا که آنها فکر می‌کنند این داستان‌ها چگونه به پایان می‌رسند؛ در این خصوص چیزی دستگیرشان نمی‌شود؛ داستان تمام می‌شود و آنها آرام می‌خندند.

اما همچنانکه بازخوانی داستان حادثه‌پردازانه، حل کردن معمایی حل‌شده است، داستان‌های لطیفه‌وار نیز در خوانش‌های بعدی گیرایی و لطف خود را از دست می‌دهند؛ حتی اگر پژوهندگان هنر داستان‌نویسی برخی از آنها را هم جزو فنی‌ترین داستان‌های جهان به حساب آورده‌باشند (یونسی، ۱۳۴۱ ه.ش: ص ۲۰). با اینهمه اگر به این مسئله اعتقاد داشته‌باشیم که «هدف شایسته نویسنده داستان، تعلیم دادن نیست، خوشنود کردن است» (موآم، ۱۳۷۲ ه.ش: ص ۳۶۱) داستان‌های لطیفه‌وار و به خصوص آثار آهنری به خوبی از پس این وظیفه برمی‌آیند.

۵. لطیفه در ادبیات عربی

در ادبیات داستانی عربی، به ویژه در قلمرو ادبیات داستانی کودک و نوجوان است که از تمرکز نویسنده بر «لطیفه» سراغ توان داد. هدف اصلی ادبیات کودک علاوه بر سرگرم کردن کودک «آموزش غیرمستقیم کودک و پرورش فکر و ذوق و عواطف او است (عبدالفتاح، ۲۰۰۰ م، ص ۳۶). از جمله ابزارهای نویسندگان ادبیات کودک، فکاهه و طنز است. طنز در لغت به معنای «دست انداختن و بر کسی خندیدن» (ابن منظور، ۱۴۰۸ ق، ج ۴، ص ۳۵۳) است و در اصطلاح «اثری ادبی است که در آن ضعف‌های اخلاقی، فساد اجتماعی یا اشتباهات بشری به شیوه‌ای تمسخرآمیز و با هدف رفع رذائل اخلاقی بازگو می‌شود» (عبدالحمید، ۲۰۰۳ م، ص ۵۱). «جهان عرب در نیمه دوم قرن بیستم شاهد سایه افکندن فضای سنگینی از یأس و ناامیدی و بر باد رفتن انتظارات سیاسی و اجتماعی ادیبان عرب بود؛ آرزوی

مدینه فاضله‌ای که اختلافات طبقاتی از آن رخت بر بسته و عدالت محوری و پیشرفت بر آن حکمفرما می‌شد» (معتصم، ۲۰۱۴، ص ۲۴) در چنین فضایی، ادیبان به دلیل ترس از حکومت به بیان غیر صریح و ریشخندآمیز نواقص روی می‌آورند تا بتوانند مقداری از فشارهای روحی و روانی را کاهش دهند. نویسندگان بسیاری تلاش کرده‌اند تا از طریق شخصیت‌های بذله‌گو در داستان‌های لطیفه‌وار باعث خندیدن کودکان شوند، یکی از شخصیت‌های داستان‌های لطیفه‌وار عربی شخصیتی به نام جُحا است که در فرهنگ‌های دیگر به نام‌های ملانصر الدین و خواجه نصیر الدین معروف است. «در قرون وسطی، در میان ترکان عثمانی شخصیتی به نام خواجه نصیر الدین شهرت یافت که بعدها جایگزین جُحا شد ... در قرن نوزدهم، مصریان از جُحا و خواجه نصیر الدین شخصیتی واحد ساختند» (انوشه، ۱۳۷۵ ه.ش، ص ۸۳۶). در داستان‌های لطیفه‌وار عربی جُحا در هیئت پیرمردی نکته‌سنج با دستاری بزرگ و قبایی بلند به تصویر کشیده می‌شود و همه چیز را با بذله‌گویی منحصر به فرد خود روایت می‌کند و تلخ‌ترین لحظات زندگی را با رفتار خنده‌آمیزش شیرین می‌سازد (علی احمد و دیگران، ص، ۱۰۳) او «همواره خود و دیگران را دست می‌اندازد؛ اما درعین حال با لحن فکاهی‌اش برای حفظ شرافت انسانی مبارزه می‌کند» (النجار، ۱۹۷۸ م، ص ۱۶). در ادامه به دو نمونه از داستان‌های نوادر جُحا اشاره می‌کنیم:

۵-۱. لا دجاج بلا ديك

دعاه يوماً بعضُ شُبَّانِ مَدِينَةِ (أَقْ شَهْر) إِلَى الْحَمَّامِ وَاتَّفَقُوا عَلَى أَنْ يَأْخُذَ كُلُّ وَاحِدٍ مِنْهُمْ مَعَهُ بَيْضَةً، حَتَّى إِذَا خَلَعُوا ثِيَابَهُمْ، دَخَلُوا عُرَاءَةً وَجُحَا مَعَهُمْ، قَالُوا لِبَعْضِهِمْ: تَعَالَوْا نَبْيِضُ كُلِّ وَاحِدٍ مَنَا بَيْضَةً وَمَنْ لَا بَيْضَ يَدْفَعُ أَجْرَةَ الْحَمَّامِ، فَجَلَسُوا بِأَجْمَعِهِمْ وَصَارُوا يُقَلِّدُونَ صَوْتَ الدَّجَاجَةِ عِنْدَمَا تَبْيِضُ وَمَا هِيَ إِلَّا بَرَهَةٌ حَتَّى رَفَعَ كُلُّ مِنْهُمْ بِيَدِهِ بَيْضَةً. فَلَمَّا رَأَاهُمْ جُحَا عَلَى هَذِهِ الْحَالَةِ، وَأَدْرَكَ مَا دَبَّرُوهُ لَهُ مِنَ الْمَكِيدَةِ، قَامَ

بَيْنَهُمْ يَصِيحُ كَمَا يَصِيحُ الدِّيكُ، فَقَالَ الشُّبَّانُ: مَاذَا تَفْعَلُ؟ قَالَ أَنَا دَيْكُكُمْ، وَهَلْ رَأَيْتُمْ
عَمْرَكُم دَجَاجًا بَلَا دَيْكٍ؟ (جویدی، بی‌تا: ص ۲۱-۲۲)

(ترجمه: روزی از روزها جوانان شهر آق‌شهر، جُحا را دعوت کردند تا با هم به حمام بروند. آنان با یکدیگر به اتفاق تصمیم گرفتند تا هر یک با خود تخم مرغی را به همراه داشته باشند. تا این‌که لباس‌هایشان را درآوردند و عریان وارد حمام شدند، جُحا نیز با آنان بود. به یکدیگر گفتند: بیایید هر کدام از ما تخمی بگذاریم و هرکس تخم نگذارد هزینه حمام را پرداخت کند. پس همگی نشستند و صدای مرغ در حال تخم گذاشتن را تقلید کردند و طولی نکشید که هر کدام دست خود را بلند کردند درحالی‌که تخمی در دست داشتند. هنگامی که جُحا آنان را در این حالت دید و نیرنگ آنان را متوجه شد، بلند شد و همچون خروس بانگ برآورد. جوانان گفتند: چکار می‌کنی؟ جُحا پاسخ داد: من خروس شما هستم و آیا در طول عمرتان مرغ بدون خروسی را دیده‌اید؟)

۲-۵. لَا تُرِينِي وَجْهَكَ وَأَرِيهِ مَن تَلْتَسَائِينِ

زَوَّجُوهُ بِامْرَأَةٍ قَبِيحَةٍ الْمَنْظَرِ فِي الصَّبَاحِ أَرَادَ الشَّيْخُ الْأَنْصَرَفُ فَتَقَدَّمَتْ إِلَيْهِ
بِرِشَاقَةٍ وَدَلَالٍ قَائِلَةً: أَرْجُو أَنْ تُخْبِرَنِي إِلَى أَيِّ أَقْرَبَائِكَ مِنَ الرِّجَالِ أُرِي وَجْهِي، وَمَنْ
مِنْهُمْ لَا تُرِيدُ أَنْ يَرَانِي؟

فَقَالَ لَهَا فَوْرًا: لَا تُرِينِي وَجْهَكَ وَأَرِيهِ مَن تَلْتَسَائِينِ (جویدی، بی‌تا: ص ۱۳۸).

(ترجمه: جُحا را به ازدواج زنی زشت منظر درآوردند. هنگامی که در صبح خواست از خانه بیرون رود زن با ناز و کرشمه پیشش آمد و گفت: خواهش می‌کنم که به من بگویید که تو دوست دارید من به کدام یک از خویشاوندانت چهره خودم را نشان دهم و به کدام یک از آنان چهره‌ام را نشان ندهم؟ جحا فوراً گفت: چهره‌ات را به من نشان نده و به هرکس دیگر خواستی نشان بده).

در این دو داستان جُحا به عنوان شخصیت اصلی و قهرمان داستان در صدد ایجاد

فضای شاد برای خواننده است به طوری که خواننده با لطیفه‌ای طنزآمیز در پایان داستان مواجه می‌شود.

از دیگر نویسندگان داستان‌های لطیفه‌وار معاصر عربی می‌توان به خانم سناء شَبَّانِی متولد ۱۹۶۶ م در لبنان اشاره کرد. از ایشان تاکنون بیش به ۷۵ داستان کودکانه منتشر شده است. یکی از داستان‌های کودکانه و لطیفه‌وار ایشان داستان اِفرنقعوا عنَّی است در زیر به نمونه‌ای از این داستان اشاره می‌کنیم:

۳-۵. اِفرنقعوا عنَّی:

في أحدِ الأيام نادى أبو علقمة الصَّبِيَّ الذي يعملُ في خدمته. ولما جاءه سألَه: «يا غلامَ أَصَقَعَتِ العتاريفُ؟» ففكر الصَّبِيُّ بكلامِ سيِّده الغريبِ، لم يفهم معنى سؤاله وهو يسمعه يُحدِّثُ النَّاسَ بِاللُّغَةِ غَرِيبَةٍ. فأرادَ أن يتذاكى ويتحدَّى سيِّده ويُلَقِّنَه درسًا؛ وبسرعةٍ خاطرٍ أَلْفَ كلمةٍ غَرِيبَةٍ وأجاب: «زَقْفَيْلِم»، وَسَعَتِ عينا أبي علقمة وهو المتمكِّن من مفردات اللغة العربية، ولم يفهم معنى هذه الكلمة! سأل الصَّبِيَّ: «وما معنى زَقْفَيْلِم؟» ردَّ الصَّبِيُّ: «وما معنى صَقَعَتِ العتاريفُ؟» أجابه أبو علقمة على الفور: «لقد سألتك هل صاحَبَ الديوكُ؟» تنهَّد الصَّبِيُّ، وأجاب بثقة: «وأنا أجبتك لم يصح منها شيءٌ»، قال ذلك وانصرف مبتعدًا تاركًا أبا علقمة في حيرةٍ من حيلةِ الغلامِ (شَبَّانِی، ۲۰۲۰م: ص ۱۱).

(ترجمه: در روزی از روزها ابو علقمه، جوانی را که پیش او کار می‌کرد صدا زد. هنگامی که این جوان نزدش آمد از او پرسید: ای جوان «أَصَقَعَتِ العتاريفُ؟» آن جوان که بارها می‌شنید که اربابش با کلمات عجیب با مردم سخن می‌گوید به سخن او اندیشید؛ ولی معنی سؤالش را نفهمید. از آنجا که خواست اربابش را به چالش بکشاند و درسی به او داده باشد به سرعت کلمه عجیبی را ساخت و جواب داد: «زَقْفَيْلِم» از تعجب چشمان ابو علقمه از حدقه بیرون زد، او که انسان زبردستی در کلمات زبان عربی بود معنای این کلمه جوان را نفهمید. از جوان پرسید: معنای

«زَقْفَيْلِم» چیست؟ جوان پاسخ داد: معنای «صَقَعَتِ التَّعَارِيفُ» چیست؟ ابو علقمه فوراً جواب داد: «من از تو پرسیدم آیا خروس‌ها بانگ زدند؟» جوان آهی کشید و با اعتماد به نفس پاسخ داد: «من نیز جواب تو را دادم که هیچ یک از خروس‌ها بانگ نزدند». این را گفت و درحالی که ابو علقمه از سخن جوان متعجب شده بود از او دور شد و رفت).

چنانکه از نمونه‌های پیشگفته برمی‌آید، لطیفه‌ها عمدتاً بر یک حادثه بنیادین استوار شده‌اند و پایانی شگفت دارند. همین پایان شگفت است که خواننده را مجذوب می‌کند و به نسبت استعداد نویسنده در طیبت‌آمیز نمودن آن، وی را می‌خنداند. از اینرو لطیفه نیز چونان داستان‌های لطیفه‌وار در خوانش‌های بعدی، جذابیت خود را از دست می‌دهند.

۶. تحلیل نمونه‌ای از داستان کوتاه لطیفه‌وار در ادبیات داستانی فارسی

سید محمدعلی جمال‌زاده، پدر داستان‌نویسی ایران و بنیادگذار رئالیسم انتقادی در ادبیات داستانی است. او که اواخر قرن نوزدهم، یعنی قرن داستان کوتاه، به دنیا آمده‌است در سال‌های تحصیل و ماندگاری در برلین، از طریق داستان‌های کوتاه فرانسوی با این نوع ادبی آشنا می‌شود و از آن پس می‌کوشد دیده‌ها و شنیده‌ها، دغدغه‌ها و به‌خصوص خاطره‌های گریزپای سال‌های کودکی خود را، آمیخته به عناصر سنتی ادبیات فارسی و جلوه‌های رنگارنگ فرهنگ عامیانه، در هیئت داستان کوتاه مرور کند و با بیانی طنزآلود موجبات تفریح خاطر خوانندگان را فراهم آورد. توجه بیش از حد به این مسائل و به گونه‌ای کلیشه‌ای در آمدن داستان در ذهن و زبان جمال‌زاده، وی را نسبت به تحولات داستان‌نویسی، عناصر و ویژگی‌های آن بی‌پروا کرده‌است. جمال‌زاده اصراری ندارد داستان‌هایش از نظر پیرنگ، شخصیت‌پردازی، حقیقت‌مانندی، صحنه‌پردازی و ... همساز با نظریه‌های منتقدین و پژوهشگران

ادبیات داستانی باشد و همچنانکه نقدهای گاه تُند هم‌وطنانش را می‌شنود، آرام و بی‌صدا بر همان سبک و سیاق نویسندگی باقی می‌ماند و زندگی یکصد و چند ساله‌اش را گذشته از آثار داستانی، از ترجمه‌ها، مقالات و تحقیقات ادبی و تاریخی پر بار می‌کند. از بین داستان‌های کوتاه ایرانی، برخی از آثار محمدعلی جمال‌زاده را مثل کباب غاز، از نوع داستان‌های لطیفه‌وار به حساب آورده‌اند. جمال‌زاده در کباب غاز یا حکمت مطلقه از ماست که بر ماست با استفاده از زاویه دید اوّل شخص به حادثه‌ای اتّفاقی و مفرّح می‌پردازد:

شب عید نوروز است و همکاران اداری با هم قرار گذاشته‌اند که هرکس اوّل ترفیح رتبه یافت، مهمانی‌ای برپا کند و دوستان را به خوردن کباب غاز دعوت نماید. قرعه به نام راوی می‌افتد و وی که به تازگی هم ازدواج کرده و اسباب و وسایل پذیرایی از بیست و چند نفر را ندارد، تصمیم می‌گیرد در دو وعده از مهمانان خود پذیرایی کند. تدارک مهمانی اوّل داده شده و راوی منتظر مهمانان است که عیال وی هراسان و بر سر زنان وارد می‌شود که اگر ما امروز این غاز را بر سر سفره بیاوریم دیگر از کجا می‌شود برای مهمانی فردا غاز تهیه کرد. راوی که به هر دری می‌زند به بن‌بست برمی‌خورد، سرانجام پیشنهاد پسر عموی لات و آسمان‌جل خویش را که با آن قد و قواره بی‌ریخت و دراز و قیافه کریه، شب عیدی بر سرشان آوار شده می‌پذیرد. قرار می‌شود پس از خوردن آش جو و پلو و کباب بره، پسر عموی راوی، یعنی مصطفی، به میان پریده و به هر بهانه‌ای شده مهمانان را از خوردن کباب غاز منصرف کند و آن را صحیح و سالم به جهت مهمانی فردا به اندرونی برگرداند. اوضاع خوب پیش می‌رود و مصطفی با چاخان‌های خود سر مهمان‌ها را گرم کرده و در نهایت با زبان‌بازی‌ها و تعارفات بسیار مهمانان را مجاب کرده که از خوردن کباب غاز صرف نظر کنند که ناغافل از دهان راوی بیرون می‌پرد که شکم غاز با آلوی برغان پر و با کره فرنگی سرخ شده است. با گفتن این جمله مصطفی اختیار از کف می‌دهد، قول و قرارش را فراموش می‌نماید و به کباب غاز حمله می‌برد! (جمال‌زاده، ۱۳۳۷ ه.ش: ص ۱۱۹-۱۰۱).

داستان، هیچ چیز قابل توجهی ندارد؛ حادثه‌محور است؛ از واقعیت‌های زندگی فاصله دارد و حرفی هم برای گفتن ندارد. می‌توان گفت اگر قلم شیرین و بذله‌پرداز جمال‌زاده با آن توصیف‌ها و تشبیه‌های شگفت و با آن عامیانه‌نگاری‌ها نبود، داستان به يك بار خواندن هم نمی‌ارزید. پیرنگ داستان ضعیف و «چرا چنین شد؟» هیچ نقشی در داستان ندارد. اگر برخی از داستان‌های لطیفه‌وار در خوانش‌های بعدی خواننده را متوجه ضعف‌های حقیقت‌مانندی و پیرنگ بکند، داستان کباب غاز در همان خوانش اول خواننده را با مسائلی مواجه می‌کند که با تَوْسل به هیچ ترفندی نمی‌شود پذیرش آن‌ها را برای وی ممکن کرد. آیا ممکن است راوی که می‌تواند در دو وعده، سفره‌ای بدانگونه رنگارنگ بیندازد و «آش جو اعلا و کباب برّه ممتاز و دو رنگ پلو و چند جور خورش با تمام مخلّفات» رو به راه کند و حتّی حاضر باشد به هر قیمتی شده يك عدد غاز دیگر گیر بیاورد، همچنانکه خود می‌گوید توانایی خریدن چند عدد ظرف و کارد و چنگال را نداشته‌باشد؟ آیا می‌شود پسر عمویی که بنا بر توصیف راوی وقتی می‌خواهد حرف بزند، رنگ می‌گذارد و رنگ برمی‌دارد و مثل اینکه دسته‌هاون برنجی درگلویش گیرکرده باشد، دهنش باز می‌ماند و به خرخر می‌افتد، آنگونه زبان‌بازی و مجلس‌گرمی کند؟ از همه مهم‌تر، ما هیچ دلیلی در داستان نمی‌بینیم که چرا راوی تنها به خرید يك غاز اکتفا کرده و مهمانی روز دوم را بالکلّ از یاد برده‌است. گویا باید پذیرفت که «هنر طنز جمال‌زاده پس از یکی بود و یکی نبود در داستان کباب غاز و یکی دو داستان دیگر جرّقه‌ای زد و خاموش شد و بی‌گمان آنچه در داستان‌های آخرین خود برای ایجاد هنر طنز نوشته چیزی جز دشنام و بدگویی و در حد بالاتر استهزا و تمسخر نبوده‌است» (دستغیب، ۱۵۳۶ ه.ش: ص ۱۸۴). گذشته از محمّدعلی جمال‌زاده و کباب غاز، داستان کوتاه عروسک پشت پرده از صادق هدایت را نیز داستان لطیفه‌وار دانسته‌اند (میرصادقی، ۱۳۸۰ ه.ش: ص ۲۲۶).

عروسک پشت پرده «ماجرای رقابت غریب میان يك مانکن بی‌روح اما کامل و يك

انسان، اما معادل ناکامل مانکن، بر سر عشق يك جوان افسرده حال است» (همایون کاتوزیان، ۱۳۷۷ ه.ش: ص ۱۸۱). این داستان با «مهرداد هراسان خم شد و سر آن را بلند کرد. اما این مجسمه نبود، درخشنده بود که در خورش غوطه می خورد» (هدایت، ۱۳۱۲ ه.ش: ص ۸۰) تمام می شود و همین پایان مرگ آلود، همراه با ویژگی های دیگر، این داستان را در گروه داستان های انفسی هدایت قرار داده است (طاهباز، ۱۳۷۶ ه.ش: ص ۴۷). پایانی اگرچه شگفت انگیز اما نه طنزآمیز و مفرح.

۷. نتیجه گیری

اگرچه داستان، عمری به بلندای عمر آدمی دارد، در طی سده ها و سال ها شکل های دیگرگونه ای یافته و در هر دوره کسانی بر بنیاد خلاقیت و ذوق خود، نوآوری هایی در آن نموده اند. نخستین داستان ها در شکل قصه های عامیانه و حکایت ها و افسانه ها نمایان شدند. با دقت در ریزه کاری های بیان داستان ها، به عناصر داستان راه برده شد و برای مقولاتی چون پیرنگ، حقیقت ماندی، صحنه و نظایر این ها تعریف هایی ارائه شد. در همین راستا با بهره گیری از برخی از این عناصر به صورت های ویژه ای، داستان های حادثه پردازانه و داستان های لطیفه وار به وجود آمدند. در این داستان ها، مخصوصاً شگفت انگیزی پایان بندی شان قابل اشاره است. در داستان های لطیفه وار، این پایان شگفت، حالت طنز نیز می یابد. رفته رفته داستان نویسانی از ملل دیگر و از جمله داستان نویسان ایرانی و عربی، از شکل های حادثه پردازانه و لطیفه وار اروپایی سرمشق گرفتند و نمونه هایی از آن خود، آفریدند. در میان داستان نویسان اروپایی که به نوشتن داستان های حادثه پردازانه و لطیفه وار دست یازیده اند، می شود از گی دو مویسان، آهنری و سامرست موآم نام برد. در ادبیات داستانی عربی، به ویژه لطیفه و فکاهه را در آثار نویسندگان داستان های کودک و نوجوان و در حکایات و لطایف منتسب به اشخاصی چون ملانصرالدین و جحا می توان دید. در این قبیل داستان ها معمولاً از لطیفه و فکاهه برای آموزش

مخاطب بهره برده می‌شود. در میان داستان‌نویسان ایرانی، از جمله سیدمحمدعلی جمالزاده داستان‌هایی مانند داستان کباب‌غاز یا حکمت مطلقه از ماست که بر ماست را بر همین وتیره نوشته‌است. در ادب عربی نیز می‌توان لطیفه‌ها را در پیوند با این شکل‌های داستان‌نویسی که از قرن هجده و نوزده در اروپا روایی یافت، قابل تحلیل است.

منابع فارسی

۱. ارسطو، (۱۳۸۲ ه.ش)، فنّ شعر، ترجمه و تألیف عبدالحسین زرّین‌کوب، تهران: امیرکبیر.
۲. انوری، حسن، (۱۳۸۱ ه.ش)، فرهنگ بزرگ سخن، تهران: سخن.
۳. انوشه، حسن، (۱۳۷۵ ه.ش) دانشنامه ادب فارسی، چ ۱، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۴. ایرانی، ناصر، (۱۳۶۴ ه.ش)، داستان: تعاریف، ابزارها و عناصر، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
۵. براهنی، رضا، (۱۳۶۲ ه.ش)، قصه‌نویسی، چ ۳، تهران: نشر نو.
۶. پراین، لارنس، (۱۳۶۲)، تأملی دیگر در باب داستان، ترجمه محسن سلیمانی، تهران: حوزه هنری.
۷. جمالزاده، سید محمدعلی، (۱۳۳۷ ه.ش)، شاهکار، تهران: بی‌جا.
۸. حمیدیان، سعید، (۱۳۷۲ ه.ش)، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، تهران: مرکز.
۹. داد، سیما (۱۳۸۳ ه.ش)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چ ۲، تهران: مروارید.
۱۰. رید، یان، (۱۳۷۹ ه.ش)، داستان کوتاه، ترجمه فرزانه طاهری، چ ۲، تهران: مرکز.
۱۱. دستغیب، عبدالعلی، (۱۳۵۶)، نقد آثار محمدعلی جمالزاده، تهران: چاپار.

۱۲. سلیمانی، محسن، (۱۳۷۲ ه.ش)، واژگان ادبیات داستانی، تهران: انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
۱۳. شمیسا، سیروس، (۱۳۷۸ ه.ش)، نقد ادبی، تهران: فردوس.
۱۴. طاهباز، سیروس، (۱۳۷۶ ه.ش)، زندگی و هنر صادق هدایت، تهران: زریاب.
۱۵. علی‌احمد، راضیه؛ عبدالباسط عرب یوسف‌آبادی؛ علی‌اصغر حبیبی، (۱۳۹۸ ه.ش)، «بلاغت طنز در داستان‌های کودکانه نادر جُحا»، مجله ادب عربی. ش. ۵۰.
۱۶. فورستر، ادوارد مورگان، (۱۳۸۴ ه.ش)، جنبه‌های رمان، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: نگاه.
۱۷. کافکا، فرانتس، (۱۳۷۸ ه.ش)، مجموعه داستان‌ها، ترجمه امیرجلال‌الدین اعلم، تهران: نیلوفر.
۱۸. کمالی، محمدجواد، (ه.ش ۱۳۸۴)، «گی دو مویسان و فنّ قصّه‌نویسی»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، ش. ۱۴۸، بهار ص ۱۶۰-۱۴۷.
۱۹. محبوب، محمدجعفر، (۱۳۸۲ ه.ش)، ادبیات عامیانه ایران، ج. ۱. تهران: چشمه.
۲۰. موّام، سامرست، (۱۳۷۲ ه.ش)، درباره رمان و داستان کوتاه، ترجمه کاوه دهگان، چ. ۳. تهران: انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
۲۱. موّام، سامرست، (۱۳۷۷ ه.ش)، فرصت طلایی، ترجمه فرزانه شیخ، تهران: مرکز.
۲۲. میرصادقی، جمال، (۱۳۸۲ ه.ش). ادبیات داستانی، چ. ۴. تهران: سخن.
۲۳. میرصادقی، جمال، (۱۳۸۰ ه.ش). عناصر داستان، چ. ۴. تهران: سخن.
۲۴. میرصادقی، جمال، (۱۳۷۸ ه.ش). پیش‌کسوت‌های داستان کوتاه، تهران: نگاه.
۲۵. میرصادقی، جمال و میمنت ذوالقدر، (۱۳۷۷ ه.ش). واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی، تهران: کتاب مهناز.

۲۶. هدایت، صادق، (۱۳۱۲)، سایه روشن، تهران: مطبعه روشنایی.
۲۷. همایون کاتوزیان، محمدعلی، (۱۳۷۷ ه.ش)، صادق هدایت از افسانه تا واقعیت، ترجمه فیروزه مهاجر: چ. ۲. تهران: طرح نو.
۲۸. وستلند، پیتز، (۱۳۷۱ ه.ش)، شیوه‌های داستان‌نویسی، ترجمه محمدحسین عباسپور تمیجانی، تهران، مینا.
۲۹. یونسی، ابراهیم، (۱۳۴۱ ه.ش)، هنر داستان‌نویسی، تهران: امیرکبیر.

منابع عربی

۱. ابن منظور، محمد بن مکرم، (۱۴۰۸ ق)، لسان العرب، ط ۳، بیروت: دار الصادر.
۲. جویدی، درویش، (د.ت)، نوادر جحا الكبرى، صیدا-بیروت: الدار النموذجية للطباعة والنشر.
۳. شبّانی، سناء، (۲۰۲۰م)، افرنقعوا عتی، بیروت: دار لبنان.
۴. عبد الفتاح، اسماعیل، (۲۰۰۰ م)، أدب الأطفال في العالم المعاصر، ط ۱، بیروت: مكتبة الدار العربي.
۵. عبد الحمید، شاکر، (۲۰۰۳ م)، الفكاهة والضحك: رؤية جديدة، ط ۱، الكويت: المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب.
۶. معتصم، محمد، (۲۰۱۴ م)، التداوي والمفارقة والتهكم، الجزائر: دار التنوير.
۷. النجار، محمد رجب، (۱۹۷۸ م)، جحا العربي: شخصيته و فلسفته في الحياة والتعبير، ط ۱، الكويت، عالم المعرفة.