داستان کوتاه و ریاضیات
پیش فرضیه أی برای یک نظریه / مسعود نوروزیان ، شادمان شکروی

مقدمه

گـرچه هنوز نیز در بدو ورود به قرن بیست و یکم، عصر تجلی و سلطه خرد گرایی بر فضای زندگـی انسـان و گـذار تدریجـی دانـش بشری از مرزبندی ها و کثرت گرایی های گذشته به سوی همپوشـانی و وحـدت هدفمـند، بـرای بسیاری از افراد و حتی افراد صاحب نظر استفاده از مفاهیم ریاضـی در هنـر و بویـژه ادبیات غیر معقول است ؛ اما بواقع در این برهه خاص از زمان ، با توجه به رویکرد دانش به سمت مدلسازی و کشف روابط و ضوابط نهفته در پدیده های عینی و حسی ، تفکر و ابـراز عقیده در خصوص ارتباطاتی از این دست ، اگر ضرورت نباشد حداقل تفکر برانگیز است . بی آنکه لزوماً این تفکرات و ابراز عقاید ، حداقل در کوتاه مدت نتیجه روشن و ثمربخشی داشته باشد .

بهـرحال علیـرغم برخـی عقایـد موجـود ، از دیرباز این گمان که هنر و ریاضیات رابطه ای تنگاتـنگ دارنـد در نوشـته هـا و پژوهش های متعددی راه یافته است. زمانی در یونان باستان و در عهـد فیثاغورسیان تا به آنجا پیش رفتند که میان هر دو پدیده رابطه ای عددی کشف شد. موسیقی و نظـریه اعـداد در هـم تنـیده شـد و قـرنها بعـد، کپلر این نتایج را به نحوه قرار گرفتن سیارات در مـنظومه شمسی ارتباط داد ومدار سیارات را در اشکال افلاطونی گنجاند. به تدریج با گسترش دامنه اندیشه های ریاضی، ماهیت تفکر در پدیده ها نیز تغییر کرد و موسیقی، ادبیات و بطور کلی هنر نیز در ایـن بررسـی هـا راه یافتند. اکنون علوم متعددی از ریاضیات برای تبیین اندیشه ها و یافته های خـود سود می برند. طیف این علوم گسترده است. از علوم پایه نظیر فیزیک وشیمی وزیست شناسی گـرفته تـا علوم انسانی نظیر جامعه شناسی و روانشناسی. برخی از این کاربردها برای همگان آشنا و ملمـوس هستند. اینشتین برای تعمیم نسبیت خاص به نسبیت عام نیاز به تصویری جدید از فضا و زمـان داشـت و توپولـوژی فضـا و زمـان را دسـت مایـه ایـن تعمیم قرار داد. *شرودینگر* برای تعیین موقعـیت یـک الکترون در اطراف هسته به کشف معادلات موجی نایل آمد که نشان می داد به جای محـل یـک الکتـرون بایـد از احتمال حضور آن در یک نقطه از فضا سخن گفت. بررسی نحوه شکل گیـری اصـطلاحات جدید در گویشهای مختلف به علوم ریاضی پیچیده ای منجر شد و افرادی چون *چامسکی* ایـن اندیشـه را تعمـیم دادنـد. دانشـمندانی مانـند *زنیکـین* نشـان دادنـد که بسیاری از پسـتانداران از زبانـی نمـادین و قابـل مدلسـازی توسط ریاضیات برای ارتباط با یکدیگر استفاده می کنـند. *ژان پـیاژه* نشـان داد کـه انسـان در مسـیر اجتماعـی شدن زبان و نمادها، نخست از هندسه توپولـوژیک عـبور مـی کـند و سـپس در بزرگسالی به هندسه اقلیدسی روی می آورد.[1] ما اکنون به

[1]- به همین دلیل یک چراغ راهنمایی در نزد یک بزرگسال با زبان اجتماعی شده عبارت است از یک ستون فلزی و جعـبه ای مکعـب مسـتطیل شـکل با سه چراغ رنگی به رنگهای قرمز، زرد و سبز(یعنی همان نماد آشنا برای انسان اجتماعـی شـده امروز) در حالی که برای یک کودک ۴ تا ۵ ساله یک منحنی بسته بدون نظم با سه لکه قرمز، زرد و سبز برای بیان همان چراغ راهنمایی کافی است.

کمـک ریاضـیات مـی دانـیم که چرا صدای چلچله، سرود باد در میان شاخه ها، آواز اساتیدی چون طاهـرزاده ، تـاج اصـفهانی و در زمـان حاضـر محمد رضا شجریان و حنجره پاواروتی، تاثیری چنین فـریبنده بر احساسات آدمی دارند زیرا منحنی فراکتالی آنها از الگوهای یکسانی پیروی می کنند. با ایـن حـال نمـی دانـیم کـه ماهیت دیدن یا شنیدن چیست. می دانیم که گوش ما از امواج دریافتی انتگـرال فـوریه مـی گیـرد و آن را از حوزه زمان به حوزه فرکانس می برد و سپس امواج دریافتی را مجدداً با تغییرات مورد نظر از طریق زبان، حنجره و دهان به حوزه زمان باز می گرداند. با این همه، اگر بپرسیم چه چیز موجب ایجاد لذتی عمیق و شگفت آور در سیستم ذهنی و روحی شنونده تحت تاثیر این ردیف کلمات شده است ، پاسخ صریحی نخواهیم داشت :

بر آستان تو مشکل توان رسید آری
عروج بر فلک سروری بدشواری است
قلندران طریقت به نیم جو نخرند
قبای اطلس آنکس که ازهنرعاری است

در ایـن مختصـر تـنها زاویه أی از یک نگرش و اندیشه و تنها به منظور طرح اولیه موضوع ارائـه می شود . آنهم با بیانی که تا حد امکان از ریاضیات محض فاصله گرفته، برای خوانندگان یک نشـریه ادیـی قابل درک باشد . برای نگارندگان مشخص نیست که خواننده چه برداشتی خواهد کرد ولـی این نکته انکار ناپذیر است که در دنیای امروز و در محاصره عطش بشر به ساخت کامپیوترهای هوشمند طرح عناوینی از این دست راه را برای اندیشه های جامع تر و با بصیرت بیشتر باز خواهند کـرد. کمااینکه وقتی برای نخستین بار یک انسان بدوی سنگی را روی زمین غلتاند، گمان نمی کرد که در سالیان پس از او اتومبیل های بسیار پیشرفته با چرخ هایی که از همین ایده ساده پدید آمده اند با سرعت های نجومی در خیابان ها و جاده ها به تاخت و تاز بپردازند !

۱- حذف و گزینش

در هرداسـتان بایـد مـولفه هایـی وجـود داشـته باشد تا آن را بتوان در حوزه داستان کوتاه پذیـرفت. " نویسـنده بایـد از توصـیف زائـد و اطـناب در گسـترش به طور جدی پرهیز کند، عناصر داسـتانی را با دقت دست چین نماید و از هرانچه به هردلیل در عرصه داستان وارد میکند ، درجای مناسـب اسـتفاده شایسته نماید . سخن معروف چخوف در مورد تفنگ روی دیوار بیش از هر تمثیل دیگر این مطلب را موجه جلوه میدهد (اگر در صحنه ای از تفنگ آویخته بر دیوار یاد می کنید، آن تفـنگ بایـد در جایـی از داستان شلیک کند!) . اما داستان کوتاه خالی از توصیف نیست. نویسنده بـرای بیان خباثت یک شخصیت ممکن است بنویسد " صورتش را گویی با تبر تراشیده بودند، وقتی می خندید دندان های سفیدش را به روی نگاه بهت زده مخاطب نشانه می گرفت" و یا برای توصیف یـک شخصیت آشفته و پریشان از چنین تعابیری استفاده کند : " موهایش روی چشمانش را گرفته بـود، فاصـله ای دومتـری را با شتاب می رفت و بر می گشت و کلماتی را با خود زمزمه می کرد که حتـی وقتـی از نـزدیک او گذشـتم، جز کلمات پراکنده و ناپیوسته چیزی از آنها دستگیرم نشد". در

اینکه این توصیفات گویایی خاص خود را دارند تردیدی نیست اما سوال این است که آیا یک نویسنده بزرگ و با استعداد نیز احساس یا حالت عاطفی مورد نظر را به همین شکل به خواننده منتقل میکند ؟ تصور نمیشود کوتاه نویسان بزرگ قرن گذشته و مبتکران اصلی داستان کوتاه مدرن چنین کنند. به عنوان مثال همینگوی در توصیف ویژگی های درونی و حتی بیرونی شخصیت ها و توصیف صحنه ها با چنین شیوه أی وارد کار نمیشود . وی از زاویه نمایشی استفاده می برد و با روی آوردن به گزینش دقیق از عنییات ، عینیاتی که حس لازم را در خود نهفته دارند ، القای حس را انجام میدهد . نوعی ترفند ظاهرا" هنرمندانه و در زمان خود بدیع که اگر بدقت و عمیق بدان بنگریم به طور مستقیم ریشه در ریاضیات دارد. پیاژه نشان داده است که برای توصیف یک صحنه می توان از مدل نمایش فیلم استفاده کرد. صحنه کوتاهی را درنظر بگیرید که دستی دراز می شود تا یک فنجان را از روی میز بردارد. این تصویر پیوسته را می توان فریم به فریم روی یک فیلم آورد. سرعت طبیعی برای تشخیص یک صحنه از نگاه انسان، عبور ۲۴ فریم در هر ثانیه از مقابل لنز نمایشگر فیلم است. حال اگر چند فریم را بطور تصادفی از میان مجموعه فریم های این صحنه کوتاه حذف کنیم، چه اتفاقی می افتد؟ تصویر ناقص می شود و پرشی در نمایش پیوسته فیلم به وجود می آید ولی اگر این کار نه از روی تصادف بلکه با انتخاب هوشمندانه انجام شود، خواهیم دید که می توان تعدادی از فریم ها را حذف کرد بدون اینکه گسستگی در نمایش فیلم به وجود آید. در واقع کاری که مغز انسان انجام می دهد این است که فاصله ها را بطور طبیعی بازسازی می کند و جا های خالی را پر می کند. اما همانطور که گفتیم، هر نوع حذف کردنی لزوما" به این کارکرد مغز نمی انجامد و انتخاب باید هوشمندانه و متکی بر اصولی باشد که ریاضیات آن را مشخص می کند. کودک به جای گفتن جمله طویل " مامان لطفا" یک لیوان آب خنک به من بدهید" ممکن است به سادگی بگوید" مامان، آب" و این جمله همانقدر با معناست که جمله اولیه. می نیمالیست های پس از همینگوی از این ترفند در کوتاه کردن نوشته های خود استفاده کرده اند . کما اینکه چخوف نیز در اوج عاطفی ترین صحنه های داستان های خود و اساسا " در اکثر موارد در داستان های برجسته خود ، چنین حذف های استادانه أی را انجام داده است . اما نکته شگفت آور این است که نویسندگان این کار را بطور ناآگاهانه و با توجه به حس خود از موضوع انجام می دهند و خوانندگان نیز با اتکا به همان کارکرد سیستم ذهنی ، بدون دانستن انبوهی از مکانیزم ها و نظریات مربوط به عملکرد مغز هم مفهوم و هم حس نهفته در آن را در می یابند .

نویسندگان برجسته ، بویژه کوتاه نویسان خبره و با استعداد عناصر داستان را - بطور ناخودآگاه - دست چین می کنند . ایشان از میان انبوه اطلاعاتی که می توانند به خواننده دهند روی وجوهی تاکید دارند که به نحوی با خاطره جمعی انسانها عجین شده اند. به بیان دیگر این گونه نویسندگان به تشخیص افتراقی پدیده ها اهمیت میدهند.[2]

۲- مادری که به تازگی کودکی به دنیا آورده است، در هنگام خواب نیز صدای فرزندش را از میان انبوه صداهای اطراف تشخیص می دهد. به عبارت دیگر نسبت به صداهایی که از حنجره فرزندش بیرون می آید حالت مشهور موسوم به شرطی شدن را پیدا میکند . تحقیقات متعددی که در این زمینه انجام شده است نشان می دهد که مادر می تواند صدای فرزند خود را در میان کودکان دیگر نیز تشخیص دهد و به نوعی درک افتراقی دست یابد. کودک نیز می تواند صدای مادر خود را در میان بزرگسالان دیگر تشخیص دهد. اگر صدای مادر را روی

ایـنک از سوی دیگر به مسئله بنگریم . موجی از بی نهایت امواج طبیعت را در نظر بگیریم. موجـی کـه فرضـا″ در زمـان حاضر تحت اختیار و سلطه ماقرار دارد . این موج می تواند صدای یک انسـان، امـواج یـک زلـزله یا حتی یک نوار قلب معمولی باشد. این موج معمولا″ پیوسته است. برای بررسـی و بـه عبارتـی تجـزیه و تحلـیل آن می بایست این موج پیوسته را به موجی گسسته تبدیل کنیم. به این ترتیب به جای ماهیت خاصی که آنرا تحت عنوان موج مفروض معرفی کردیم، اینک با تعدادی نقطه در صفحه روبه رو هستیم که می توانیم مختصات هر یک از آنها را با دقت زیادی روی یـک کاغـذ شـطرنجی بخوانیم. مختصاتی که به طور بدیهی اگر به یک برنامه کامپیوتری که توانایی رسم نمودار دارد، داده شوند ، مجددا″ در ترسیم کامپیوتر به همان موج گسسته بدل خواهند شد .

امـا سـوال ایـن اسـت کـه اساسـا″ این موج گسسته چقدر به موج اولیه (پیوسته) شباهت دارد؟ آیـا هـرنوع گـزینش تصـادفی نقـاط روی مـوج پیوسته اولیه می تواند در بازسازی آن توسط کامپیوتـر، موثـر باشـد؟ پاسـخ به طور مطلق مثبت نیست . همانند آنچه که در مورد گزینش فریم هـای یـک فیلم گفته شد ، انتخاب نقاط روی موج اولیه می بایست با روشی هوشمندانه و با اتکا به ریاضـیات انجـام شود. در ریاضیات نشان داده می شود که برای گزینش نقاط ، رعایت اصولی الزامی اسـت . اصولی که بیش از هرچیز به فرکانس موج اولیه وابسته است. (انتخاب نقاط روی یک منحنی پیوسته در اصطلاح رقمی کردن نامیده می شود.)

نویسـنده نیـز بـرای بیان یک صحنه پیوسته از این خاصیت (بطور ناخودآگاه) سود می برد. اگـر فـیلم سـاز به عنوان مثال برای نشان دادن یک تصویر که بطور معمول به ۲۴ فریم نیاز دارد از ۱۸ فریم استفاده می کند و بازسازی تصویر کامل را به مغز ما می سپارد و مغز می تواند آن ۶ فریم غایـب را (اگـر درسـت و به جا حذف شده باشند) بازسازی کند؛ نویسنده برجسته داستان کوتاه نیز نقاطـی از منحنـی گسسـته واژه ها و حس نهفته در هریک را برمیگزیند که به یاری آن ذهن قادر باشـد منحنی کامل و تا حد امکان مشابه منحنی پیوسته أی که منظور نظر نویسنده بوده است و به نوعـی هدف غایی او محسوب میشده است باز سازی نماید . این امر چه در مورد واقعیات عینی و به بیانـی بیرونی و چه در بار عاطفی نهفته در بطن داستان مصداق دارد . بدیهی است این گزینش نیاز بـه مهـارت خـاص دارد . بویژه اگر نویسنده بخواهد کمترین و به بیانی کلیدی ترین نقاط منحنی را

نوار ضبط کنیم و آن را برای کودک پخش کنیم، کودک محل صدا را جستجو خواهد کرد، بنابراین کودک پیش از حواس دیگر، مانند رنگ، بـو و لبخـند و حالت چهره مادر، به **صدای او گرایش می یابد**. این مدل برای بزرگسال به شکل دیگری ظاهر می شود. بزرگسالان نیـز پس از مرحله اجتماعی شدن قادرند نوعی افتراق در میان پدیده های اطراف خود ایجاد کنند. صدای ساعت برای همه ما نشانگر انتظار اسـت و هـرگاه در فیلمـی صـدای سـاعت بـارز مـی شـود، همـه ما در انتظاری همراه با التهاب به سر می بریم. این نماد توسط فیلمسازان شناسـایی شـده اسـت و در موقع لزوم آن را به کار می گیرند. هیچکاک نشان داد که بدون به کار گیری نماد هایی مانند دیو و دراکولا می تـوان وحشـت را بـه بینـنده القا کرد. چاپلین با استفاده از همین زبان اجتماعی لحظات خنده آوری را پدید آورد و بدون استفاده از کمدی موسوم به بزن و بکوب با صحنه های مشهور پرتاب کیک به صورت یکدیگر ، مردم را در سراسر عالم به خنده آورد. اگر در نظر آوریم که هر تصـویر یـا خاطـره در واقع نظم گیری اصولی و حساب شده بخشی از سلولهای عصبی است که قرارگیری آنها در کنار هم در هر لحظه می تـواند مسیری مشخص از افکار پدید آورده در مجموع موجب تداعی تصویری یا حسی خاص شوند ، یک شاعر توانا یا یک نویسنده خلاق را فردی خواهیم دانست که پیش از هرچیز می بایست مسیرهای صحیح و حساب شده أی را در دهلیزهای پرپیچ و خم و تودر توی خاطرات و ادراکات خواننده زنده نماید و از اینطریق توالی واکنش های عصبی وی را در جهت پذیرش داده های عینی و حسی خود هدایت نماید .

گـزینش و ترسـیم نمایـد. حتـی یک خطا در گزینش یک واژه میتواند با خطای فاحشی در انتخاب نقطه کلیدی منحنی برابر گرفته شود و با تغییر مختصات منحنی دیگری پدید آورد .

برخـی نویسـندگان در چنـین حـذف و قطـع هایـی اسـتادانه عمـل کـرده اند . قطعه زیر نخسـتین بـند داسـتان *دی گراسـو* ، اثر *ایساک بابل* است . نبوغ بابل در گزینش صحیح و به قاعده نقاط کلیدی و ترسیم مسیری در نهایت کوتاهی ولی در عین کمال تحسین برانگیز است :

چهـارده سـال داشـتم و عضـو بـی باک فروشندگان بلیت تئاتر بودم . ارباب من مشـتری همیشـگی نمایش و آدم پشت هم اندازی بود که مادرزاد اخم هایش در هم بود . نیک شوارتس نام داشت . من در آن سالهای شومی که اپرای ایتالیا سر از اودسا دراورد به خـدمت او در آمـدم. مدیـر اپـرای ما به راهنمایی منتقدان روزنامه محلی تصمیم گرفت آنسلمی و تیتو روفو را که هنرمندان مهمان بودند ، دست به سر کند و با اعضای یک گروه تئاتـر بـه کـارش ادامـه دهـد . با این کار به سختی کیفر دید ؛ ورشکسته شد و ما را نیز ورشکسـته کـرد . چالیاپین قول داد کارها را روبراه کند ولی برای هر اجرا سه هزار چوب میخواسـت . ایـن بود که به سراغ دی گراسوی سیسیلی که در کار تراژدی دستی داشت رفتـیم . دار و دسته دی گراسو با گاریهایی که پر بود از بچه ها ، گربه ها و ققس هایی که در آنهـا پرنده های ایتالیایی بال و پر میزدند و جست و خیز میکردند به هتل وارد شدند . نـیک شـوارتس نگاهـی بـه این گروه کولی انداخت و قاطعانه گفت:″ بچه ها، این آشغالها خریدار ندارند .″

قطعـه کوتاه است ولی سخن ناگفته أی ندارد . *بابل* در یک یا دو بند هرانچه که باید گفته شـود گفـته اسـت و در عـین حـال حال و هوای حسی داستان خود را به طور کامل به خواننده القا کـرده اسـت . وی عـلاوه بـر گـزینش کلیدی ترین جملات ، از نظر ریتم نیز بسیار حساب شده کار کـرده اسـت . چنانکه میدانیم در ادامه داستان ، به نوعی صحنه فراواقعی ، نوعی حرکت ظاهرا″ غیر قابل باور برخورد می کنیم . *دی گراسو* در اوج هیجان در صحنه نمایش به پرواز در می اید . پروازی واقعـی کـه کلـک یا بازی نمایشی در آن نیست . در حالت عادی خواننده به هیچ وجه چنین پدیده عجـیب و غیـر قابـل بـاوری را نمی پذیرد . شاید در رمان و در یک تلاش پی گیر و با مقدمه چینی مناسـب و در حـد لازم بـتوان او را مجاب کرد . اما در داستان کوتاه این ترغیب به پذیرش دشوار و بلکـه محال است . داستان در کل چیزی در حدود هفت صفحه است و فاصله میان شروع داستان و پـرواز *دی گراسـو* دو یـا سه بند بیشتر نیست . اما با کمال تعجب خواننده همه چیز را باور میکند . شـکی نمیکـند و حتـی از خـواندن داسـتان لـذت میبـرد . داسـتانی کـه در فضـای غیـر عادی و سورئالیستی هم نوشته نشده و از نظر لحن و گفتار کاملا″ عادی است .

در واقـع *بابـل* در *دی گراسـو* به نوعی گزینش کاملا″ حساب شده از نقاط لازم برای ترسیم منحنـی دسـت زده اسـت . نقـاط اتتخابـی *بابـل* ، محـل تلاقی و بلکه انطباق چند منحنی به ظاهر

انتزاعی هستند که ترسیم هریک به طور کامل و تاثیر گذار در سیستم عصبی به گزینش نقاط نمونه أی خاص خود نیاز دارد . وی با انتخاب کلیدی ترین واژه ها و تعابیر ، در واقع با حذف استادانه تمامی نقاط غیر ضروری ، نه تنها در ارائه اطلاعات و به بیانی ترسیم منحنی ادراکی در ذهن خواننده موفق عمل کرده است بلکه در ترسیم نوعی منحنی حسی موزون و با معنی ، نوعی ایجاد نظم در تاثرات احساسی خواننده و ایجاد نوعی حس خاص در وی ، حسی که او را از درک و پافشاری روی نقاط مبهم داستان باز میدارد ، به اوج کامیابی رسیده است. به بیان دیگر محدوده کلام *بابل* نقاط انتخابی ، محل تلاقی و بلکه تطابق چند منحنی به ظاهر متمایز و دارای مختصات جدا بوده اند . منحنی هایی که در ترسیم و تطابق آنها از حداقل نقاط لازم استفاده شده است.

اینگونه گزینش را به نوعی میتوان انقلاب در عرصه نثر تصور کرد . نوعی نوع اوری بدیع که بی شک ریشه در نبوغ نویسنده دارد . متاسفانه جامعه ادبی ما نسبت به هنر *بابل* بی اعتناست و این جای شگفتی دارد . نویسندگان مبتدی و حتی نویسندگان حرفه أی ولی نه با نبوغ بابل برای رسیدن به این اهداف ، برای ترسیم منحنی های مورد نظر خود ، خطاهای آشکاری مرتکب میشوند معمولا" صفحات مکرری را سیاه میکنند و به عبارتی نقاط بیش از حد لزومی را بکار میگیرند . گاه نیز در صورت رعایت ایجاز ، انتخاب ایشان سنجیده نیست و حداقل در ترسیم کامل یکی از منحنی ها یا در انطباق آنها به طور کامل ناکام میمانند . نقاط انتخابی *بابل* شاید به نوعی دقیق ترین نقاط ممکن و کانون تلاقی منحنی های ذهنی و حسی ناشی از تجارب اجتماعی انسانی باشد . جایی که خاطرات و تاثرات حسی ناشی از تداعی آنها برهم انطباق می یابند و هنر مفهوم واقعی خود را پیدا میکند . در دیگر داستان های کوتاه بابل نیز میتوان به این نوع گزینش استادانه دست یافت . به عنوان مثال در داستان *" گای دومو پاسان " بابل* چنین قطعاتی دارد :

... پرده برودری دوزی شده جلو در ناگهان خش خش کرد و یک زن موسیاه با چشمان پشت گلی رنگ و سینه وسیع تو آمد . آسان بود که در ریسا بندرسکی ، آدم یک زن جذاب یهودی را بازشناسد که از کیف و پولتاوا آمده اند . از شهرهای غنی از استپ که از درختهای اقاقیا و بلوط سرشارند . پولهایی که شوهرهای باهوش این زنها در می اورند ، به وسیله همین زنها به یک لایه چربی صورتی رنگ روی شکم ، پشت گردن و سرشانه های گردشان بدل میشود و لبخندهای خواب الوده و عیارشان افسرهای پادگانهای محلی را از خود بیخود میکند .

ریسا به من گفت : " موپاسان تنها عشق زندگی من است . "

اطاق را ترک کرد و با ترجمه أی از " دوشیزه هاریت " برگشت . در این ترجمه حتی نشانی از جملات موپاسان که آنطور آزادانه سریان می یابند ، یا اثری از عطر شوق این نویسنده وجود نداشت . ریسا بندرسکی سختش بود که درست و صریح بنویسد . در

نتـیجه در تمـام آنچه برجای مانده بود ، زندگی نمی درخشید و تا حدی هم تحریف کرده بود . ، آنطور که یهودیان در روزگاران قدیم به روسی مینوشتند .

من ترجمه را با خودم به اطاق زیر شیروانی بردم . در حالیکه رفقایم خواب بودند ، مـثل یک هیزم شکن ، در بوته های نثر درهم برهم او ، راه خود را گشودم . این کار کسل کننده أی چنانکه ممکن است به نظر بیاید نیست . جمله أی متولد میشود که ممکن است در آن واحـد هم خوب و هم بد باشد . کمی حتی به طور نامریی پیچش را سفت کنید . راز کـار همـین اسـت . آچـار در دسـت شما براحتی جاگرفته ، گرم میشود. پیچ را یک بار بپیچانید نه دوبار .

صبح روز بعد نسخه اصلاح شده را بازگرداندم . ریسا وقتی به من میگفت موپاسان تـنها عشـق اوسـت ، دروغ سـرهم نمی بافت . بیحرکت نشسته بود ، با دستهای در هم پیوسته و من برایش میخواندم .

چطور أین کار را کردید ؟

از سبک شروع کردم. از لشگر کلمات . از لشگری که ممکن است همه جور اسلحه در آن بکار رود . هیچ آهنی نمیتواند دل آدمی را بشکافد ، آنچنان که نیروی یک نقطه که درست در جای خودش قرار گرفته است می تواند . با سری فروآمده و لب های ماتیک زده نـیمه بـاز ، گوش میداد . از موهایش که صاف برروی هم فشرده شده بود و با فرق سر دو نیمه شده بو د و به چرم براقی می مانست ، شعاع تیره أی می تافت . اشعه زجاجی آفتاب سنت پترزبورگ روی قالی ناهموار و کمرنگ می تافت . بیست و نه جلد آثار موپاسان روی قفسـه بـالای میـز قـرار داشت . خورشید با انگشت های گداخته اش پشت جلد تیماجی کتابها را لمس میکرد ، گور با شکوه دل یک انسان را .

شاید اغراق به نظر برسد ولی حتی بدون پیش کشیدن ادله و براهین منطقی نیز میتوان در یافت که *بابل* در این قطعه اگر نگوییم شکوهمند ، حداقل هنرمندانه کار کرده است . شگردهای او در گزینش واژه ها که از درک نبوغ امیز او از مفاهیم عینی و بار حسی هر واژه نشات می گیرد ، بواقع در میدانی محدود ، ضمن ارائه اطلاعات لازم که محور داستان است ، زیبایی و شکوهی منحصر بفرد خلق کرده است . زیبایی و شکوهی که در عین حال از عنصر دقت و تجربه که اساس نگارش داستان کوتاه است خالی نیست و حتی به مراتب بیش از آثار معاصرین خود و حتی شخصیت های نام اوری چون *گورکی و تولستوی* ، ظرافت دقت یک کوتاه نویس را دارد . برای اثبات این مدعا کافی است از یک سو در قطع ها یا به بیانی انقطاع های حساب شده او مابین وقایع داستان بنگریم ، جایی که گفتگوها و توصیفات به نهایت فشردگی رسیده و تمام فضاهای خالی مابین آنها از بین رفته است ؛ و از سوی دیگر نحوه نگرش خاص او در ظرایفی مانند حالت چهره زن هنگام شنیدن داستان و یا مسیر اشعه آفتاب و برداشت شاعرانه ولی بسیار دقیق او از مفهوم نویسندگی خلاق دقت نماییم بدیهی است برای بابل میدانی به وسعت بی نهایت جهت گزینش واژه

ها و ردیف کردن آنها وجود داشته است.کما اینکه برای هر شاعر و نویسنده أی وجود دارد . اما وی از دل این بی نهایت ، با دقتی در خور توجه واژه هایی را بیرون کشیده که از هر نظر در خلق یک داستان کوتاه به معنی واقعی پرمفهوم ، زیبا و تاثیر گذار مورد استفاده قرار میگیرد .

ادگـار آلـن پـو ، از نظر حذف فریم های غیر ضروری و با به عبارتی نتخاب نقاط کلیدی در داسـتان کوتاه در زمان خود یک نابغه بوده است . گزینش های او استادانه است ولی به نظر نمیرسد محصـول یـک تـلاش جـدی و رنـج اور باشد . بیشتر به نوعی نبوغ خداداد در گزینش میماند . بند نخسـت داسـتان *بشـکه آمونتـیلادو* از ایـن نظـر دلـیل کامـل و روشنی محسوب میشود . هنوز هم نمیـتوان دریافـت کـه آلن پو چگونه با این استادی داستان را آغاز کرده است . با این ایجاز و لحن و بخصـوص دقتی که در گزینش واژه ها وجود دارد . آنهم در زمانی که ظاهرا" جامعه ادبی در نگارش داسـتان کـوتاه از الگوهای رمان پیروی میکرده است . بواقع *آلن پو* شاید بیش از یک قرن از داستان نویسـان زمـان خـود در درک رمـوز گزینش و ترتیب واژه ها پیش بوده است . بی تردید طبع تند و روحـیه تحـریک پذیـر و پرخاشجوی او نیز از همین منشا میگرفته است ، از اینکه بسیار پیشروتر از زمـان خـود می اندیشیده و می نوشته است . اختلاف وی با دیگر نویسندگان معاصر خود دقیقا" در درک مفهـوم ضـرورت حـذف هنـرمندانه بوده است . همانند یک شعر کامل و ناب ، دست بردن در کلمات این بند نیز تقریبا" غیر ممکن است چون واژه های دستچین شده با ترتیبی کاملا" منسجم و موزون که پدیداورنده فضای خاص داستان نیز هست ، در کنار هم ردیف شده اند . ترتیبی که حتی در ترجمه فارسی نیز جلوه خاص خود را دارد :

هـزار زخـم زبـان فورچوناتو را با خون جگر تحمل کرده بودم ؛ اما وقتی کار را به دشـنام کشانید عهد بستم تلافی کنم . با این همه تو ، که سرشت روحی مرا به خوبی می شناسـی ، میدانـی که تهدید من هیچ گاه توخالی نبوده است . سرانجام من انتقام خود را میگـرفتم ؛ در ایـن بـاره تصـمیم خود را قاطعانه گرفته بودم چیزی که بود قاطعیت این تصمیم حکم میکرد که خطرهای راه را به چیزی نگیرم . نه تنها می بایست دست به تنبیه او میـزدم بلکـه در انجـام این کار گزندی هم نمیدیدم . زیرا چنانچه کیفر خطایی گریبان انـتقام گیـرنده را بگیرد خطا بی کیفر میماند . خطاکار نیز چنانچه حضور انتقام گیرنده را احساس نکند باز خطا بی کیفر می ماند...

با این وجود در مقایسه دو نویسنده *آلن پو* داستان هایی فاقد عمق دارد . داستان هایی که حـداقل در نفوذ به لایه های عمیق تاثرات روحی انسان ناموفق است . گرچه تشبیه صحیحی نیست امـا اگر هنر *آلن پو* در گزینش کلیدی ترین کلمات و حذف استادانه نقاط غیر ضروری منحنی را به هنـر سـعدی در غزل مانند کنیم ، *بابل* را می بایست به نوعی حافظ زمان خود بپنداریم . با گویشی زیـبا و در عـین حال عمیق که نه تنها سرگرم کننده و لذت اور است بلکه توانایی نفوذ به لایه های درونـی شخصـیت فـرد را دارد و از ایجاد یک حظ دیداری و شنیداری صرف ، میگذرد . این ویژگی خـاص کـه در اشعار حافظ فراوان است و به نوعی مکمل حس برانگیزی اشعار اوست ، نوعی کیفیت

مجهول است که صرفا" برای ادای آن منحنی مفروض دیگری را در نظر میگیریم . منحنی ناشناخته أی کـه تاثـرات عمیق روحی انسان را با ردیف کردن تجربیات پنهان درونی او در اعماق ذهن و بعد روان او پدیـد مـی اورد . ایـنکه ایـن پدیـده مـرموز یـک منحنی ، یک پالس گیرا یا موج سینوسی مشـخص و تعـریف شده أی است یا مجموعه أی از هزاران موج و پالس عصبی که در یکدیگر ادغام میشـوند ، مـد نظـر نیسـت . هنوز دانش ما اجازه ورود در این حیطه را نمیدهد . اما نهایت با کمک نوعـی اسـتدلال فلسـفی میـتوان تصـور کرد که حتی در صورت متعدد بودن این امواج ، لاجرم می بایسـت بـرایندی از آنها که ثمره انطباق موزون آنهاست ، به نتیجه مورد نظر بینجامد . برایندی که شاید بتوان آنرا در یک منحنی نهایی ترسیم کرد . بر فرض درست بودن یا حداقل محتمل بودن این استدلال ، نوابغی مانند حافظ درشعر و *ایساک بابل* در نثر ، این منحنی مرموز را نیز بر منحنی های چند گانه خود منطبق نموده یا حداقل با انتخاب صفحه و فضای مختصاتی مناسب همسو نموده اند هنری که از کمتر کسی ساخته است .

آنـتوان چخـوف و *ارنست همینگوی* در نثر داستان کوتاه به گزینش های ماهرانه أی دست زده اند و به معنی واقعی با داستان کوتاه ، بویژه از این نظر هنرمندانه برخورد کرده اند . در داستان هـای *چخـوف* ایـن گزینش بیشتر به سمت تمرین و تجربه گرایش می یابد . به نوعی کسب توانایی کـه معلـول تجـربه و ممارسـت اسـت . در خصـوص *همینگوی* ، استادی انکار ناپذیر او بخصوص در نگارش قطعاتی همچون بند نخست داستان " *در کشوری دیگر* " ، بی تردید از استعداد ذاتی حکایت مـی کند ولی باید توجه داشت که وی از تجربه نویسندگان پیش از خود ، از جمله *چخوف* و *آلن پو* و اسـتادان معاصـر خـود یعنـی *شـروود آندرسن* و *گرترود استاین* ، بهره مند بوده است . افرادی که شـاید بـرای نخسـتین بـار بـه تئوریـزه کردن نحوه گزینش کلمات و نقش گزینش نقاط کلیدی در منحنـی هـای ادراکـی و احساسـی داستان پرداختند . هرچند همینگوی مغرورانه چنین تاثیراتی را منکـر شـده اسـت امـا نمیـتوان تـبلور اندیشه های قبل را در کار او نادیده گرفت . با اینهمه شروع داسـتان در *کشـوری دیگر* از بسیاری جهات تجلی کامل گزینش صحیح ترین و به قاعده ترین نقاط یک یا چند منحنی مفروض است :

آنجا سراسر پاییز جنگ بود ، اما ما دیگر به جنگ نرفتیم . میلان در آن پاییز سرد بـود و تاریکـی زود فـرا میرسـید . آنگاه چراغ برقها روشن میشد و توی خیابان نگاه به پنجـره ها دلنشین بود . لاشه های فراوانی بیرون دکان ها آویزان بود و گرد برف روی خز روبـاه هـا نشسته بود و باد دمهاشان را تکان میداد. گوزنها خشک و سنگین و میان تهی آویـزان بـودند و پرنده های کوچک در هوا تاب میخوردند و باد پرهاشان را بر میگرداند . پاییز سردی بود و باد از کوه ها سرازیر میشد ...

متاسفانه مجالی نیست که پیرامون ویژگی های این قطعه به تفصیل صحبت شود . *همینگوی* در نگارش این قطعه از نوعی حرکت نمایشی جالب توجه استفاده کرده است . نوعی تغییر متناوب عنصری که در داستان نویسی به فاصله هنرمندانه موسوم است ، و در عین حال نوعی حرکت از سمت زاویه دید فراخ منظر panorama به زاویه دید محدود . از شهر میلان شروع

کرده و به گرد برف روی خز روباه ها رسیده است . حرکتی از سمت چراغ برق های یک شهر جنگ زده تا حالت خشک و سنگین و میان تهی گوزن هایی که به چنگک های قصابی آویزان شده اند . همه این توصیفات در یک بند آمده و به علاوه لحن خاص و مشهور همینگوی که خواننده را مجذوب میکند در دل این توصیفات به طور کامل جاسازی شده و به نمایش در آمده است . این قبیل هنرمندی ها ، دقایق هنری استادان سخن ما را در ذهن تداعی میکند . جایی که حافظ و سعدی دریایی را در کوزه میریزند بی انکه در ماهیت دریا و یا در حجم کوزه تغییری حاصل شود . واژه "تخته بند" واژه أی نیست که در شعر جای داشته باشد ولی طبع سحار حافظ این واژه را هنرمندانه در لابلای ردیفی از کلمات لطیف و سلسله أی از مفاهیم عمیق فلسفی چنان جاسازی کرده است که خواننده نه تنها آنرا می پذیرد بلکه کمال لذت را می برد :

چگونه طوف کنم در فضای عالم قدس
چو در سراچه ترکیب تخته بند تنم

به همین ترتیب تصور نمیشود برای توصیف لاشه گوزن هایی که به چنگک دکان قصابی آویزان هستند واژه هایی مناسب تر از " خشک ، سنگین و میان تهی " بتوان آورد . واژه هایی که بار توصیفی و نمایشی خود را دارند و از سوی دیگر با فضای حسی داستان متناسب هستند و در عین حال مقوم لحن داستان می باشند . خوانندگانی که داستان را به طور عمیق مطالعه کرده اند ، درک میکنند که فضای خاص داستان و انچه در آن میگذرد ، کاملا" با این نحوه آغاز در تناسب است . جالب اینجاست که همینگوی برای این همه ، برای ترسیم صحنه داستان ، برای به نمایش در اوردن هنر خود در ایجاد توصیفی منحصر به فرد با استفاده از تغییر فاصله هنری ، و برای به تجلی دراوردن دقت نظر خود در نگرش به جزییات ، جزییاتی نظیر برگشتن پر پرندگان در حین پرواز و یا نشستن گرد برف روی خز روباه ها ، تنها یک بند مجال داشته است . ضمن اینکه در این یک بند چنانکه ذکر گردید می بایست لحن خاص خود را نیز در ذهن خواننده جای دهد . اینجاست که هنر *بابل ، آلن پو* و همینگوی در انتخاب حداقل نقاط لازم برای ترسیم منحنی های گسسته ، و آنهم به شکلی که مختصات هریک تا حد امکان در سه دستگاه مختصاتی منطق ، حس و عینیت ، همپوشانی نموده به ایجاد حالت واحدی در خواننده بینجامد ، به یگدیگر پیوند میخورد و همسو میگردد . گیرم با انحنا و اعوجاج هایی که خاص ویژگی های شخصیتی هرکدام است .

سخن به درازا کشید .همه آنچه گفته شد در این جمله زیبا و با معنی نهفته است:

هنر انتخاب کلمات در نزد یک نویسنده مانند ضربات یک پیکر تراش است. او پرنده نمی سازد، بلکه حواشی یک پرنده محبوس در دل سنگ را به گونه ای تراش می دهد تا بالهایش زخمی نشوند و بتواند پرواز کند!

۲- روشهای شروع و نظریه غایت

مغز انسان برای آفرینش یک اثر هنری یا علمی چگونه عمل می کند؟ به نظر می رسد تاثرات بیرونی مغز را با اطلاعات مختلف تغذیه می کنند و این تاثرات همراه با وزنی از عواطف به تجربه و یادگیری تبدیل می شوند. برخی از تجارب نیازی به حفظ شدن به شکل بلند مدت ندارند (ذهن در یک واکنش تدافعی آنها را به فراموشی می سپارد) و پس از مدتی تنها بخشهایی از اطلاعات آنها در حافظه باقی می ماند ولی برخی دیگر به خاطرات و تجارب بادوام انسان تبدیل می شوند. با این حال هنوز مکانیسم پدید آمدن یک اثر علمی یا هنری مشخص نیست. یک ارگانیسم – به ظاهر - ساده، چیزی را به عنوان تجربه ثبت و نگهداری می کند که با اعمال حیاتی او (مانند تغذبه، تولید مثل و دفاع از خود) مرتبط باشد. انسان با توجه با درجات عالی تر نیازهای خود، نیاز دیگری نیز به منظور ثبت و حفظ این تجارب دارد و همه اقداماتی که انجام می دهد در واقع به نحوی به امور متعالی و یا زیستی او باز می گردند. ولی آیا هنر یا علم تنها از نیازهای متعالی انسان سرچشمه می گیرند، یا اینکه نیازهای زیستی او را نیز پوشش می دهند؟ به نظر میرسد *نیاز به آفرینش* عبارتی است که در بعد کلی برای پاسخ به این سوال ابداع شده است. افزایش دانش موجب افزایش نیازهای زیستی و انتظارات انسان می شود، به عکس افزایش نیازهای زیستی خود به خود انسان را وا می دارد تابه افزایش دانش خویش و متعاقبا" نیازهای متعالی خود بپردازد. به این ترتیب روندی مارپیچ مانند از سلسه نیازها و دانش ها ایجاد می شود. هنر نیز نوعی اکتشاف است، نگاهی دوباره به آنچه در مقابل ما قرار دارد ولی به سادگی دیده نمی شود. علم نیز به گونه ای دیگر همین وظیفه را به عهده دارد. انسان با کشف هر پدیده جدید و یا نگاه مجدد به یک پدیده قدیمی، بر تجارب و میزان یادگیری خود می افزاید و این تجارب از طریق تکاملی طولانی به نسلهای بعدی سپرده می شوند و انسان به این ترتیب تجارب خود را تکثیر می کند. لذا به نظر میرسد که دانش و هنر به نیازهای زیستی ما نیز پاسخهای مطلوبی می دهند. واقعیت اینکه به درستی نمی دانیم چرا از نشستن در کنار یک برکه و شنیدن صدای پرندگان، از بوی سبزه زار و شبنم صبحگاهی روی علفها و از نگاه کردن به حرکت ابرها لذت می بریم. نمی دانیم چرا ماهیگیری را در یک آبگیر خلوت دوست داریم اما میدانیم که وقتی یک موسیقی متفکرانه ، یا یک اثر هنری برجسته، خاطرات ما را از این علاقه مندیها زنده می کند، آن اثر هنری را نیز دوست خواهیم داشت. به این ترتیب آن اثر نیز به عنوان بخشی از یادگیری ما به همراه بار عواطفی که در هنگام شنیدن، دیدن یا خواندن آن اثر داشتیم، در حافظه نگهداری می شود. (در نگرش دینی تاکید می شود که نیاز به زیبایی و ستایش زیبایی و همچنین نیاز به آفرینش در انسان، از بخش غیر خاکی انسان ریشه می گیرد و این موهبتی است که خداوند در انسان به ودیعه گذاشته است. انسان که روزگاری از بهشت رانده شده است، همواره در آرزوی بازگشت به آن سرای ابدی است، لذا هر چیز زمینی که رنگ و بویی از آن خاطره جاودان را با خود همراه دارد، مورد توجه انسان وبرای او یادآور آن زیبای مطلق است.)

با این حال اگر می پذیریم که رفتارهای انسان نیز مانند سایر پدیده ها، از اصل علیت پیروی می کند، باید دلایلی برای این گرایش وجود داشته باشد و این دلایل به نحوی در ارگانیسم او ظاهر شود. کشف این دلایل ممکن است تنها با روشهای عقلی امکان پذیر نباشد ولی اگر انسان و محیط او را به عنوان یک سیستم در نظر بگیریم که بتواند براساس پاسخ به ورودی های معین مورد بررسی قرار گیرد، شاید بتوان نحوه عملکرد این سیستم به غایت پیچیده را براساس نحوه عمل آن در مقابل ورودی های معین، مبنایی برای مدلسازی عملکرد کلی انسان قرار داد. این مدل ممکن است دارای نواقصی باشد و یا نتواند برای بسیاری سوالها پاسخ قانع کننده داشته باشد ولی دارای این فایده است که تصویری هر چند مغشوش از یک پدیده ناشناخته را فراهم می کند که با کنکاش بیشتر می توان به آن شفافیت بیشتری بخشید.

بدین ترتیب عملکرد یک سیستم، بطور خلاصه مانند دستگاهی است که اطلاعاتی را به عنوان ورودی می گیرد و روی آنها عمل یا اعمالی انجام می دهد و سپس نتیجه را به عنوان خروجی بیرون می دهد. بنابراین در حالت کلی خروجی های هر سیستم وابسته به ورودی های آن هستند. البته این موضوع تنوع پذیر است و تنها سیستمیهایی که خروجی آنها از یک سیگنال ثابت پیروی می کند، به ازای همه ورودی ها یک پاسخ ثابت می دهند. وقتی عملکرد یک سیستم را در طول زمان بررسی کنیم، با پدیده های جالبی روبه رو می شویم. برخی از سیستمها پس از گذشت یک دوره کاری به خروجی های خاصی گرایش می یابند. مثلا" پاسخهای نهایی در حلقه ای از رفتارها نوسان می کنند، یا در انتها به یک رفتار حدی گرایش می یابند.[3] این موضوع از دیدگاه نظریه سیستمها چندان عجیب نیست. نظیر این نمونه ها در نظریه سیستمها با *تغییر در عملکرد* سیستم توصیف می شود. به عبارت دیگر سیستمها می کوشند پاسخهای خود را محدود کنند و به این ترتیب خود را از واکنشهای متفاوت در مقابل ورودی های متفاوت، مستقل نمایند. این است که پاسخ ثابت به ورودیهای مختلف را می توان به عنوان یک رفتار حدی در بخشی از سیستمها تلقی کرد.

از سوی دیگر چنانکه اشاره گردید، حساسیت یک سیستم نسبت به تغییر در ورودی ها بسیار اساسی است. برخی از سیستمها روی ورودی های خود حساسیت محسوسی ندارند ولی برعکس برخی از سیستمهای دیگر نسبت به تغییر در ورودی ها از خود واکنش های متفاوت نشان می دهند. این رفتار بویژه در نوعی از سیستمها که اصطلاحا" *سیستمهای غیرخطی* نامیده می شوند، نمود می یابد و نوع این رفتار را *آشوبناک* می نامند.[4]×× موضوع دیگری که لازم است بدان

---

[3]- به عنوان یک مثال ملموس، یک خودرو تازه بعد از چند سال کار کردن دچار اشکالاتی می شود که عملکرد بهینه آن را مخدوش می کند. تعمیر بخش آسیب دیده نیز موجب عملکرد بهینه خودرو در دراز مدت نمی شود و یا برعکس یک خودرو کارکرده پس از چند سال بهتر از زمان شروع به کار خود عمل می کند. به عنوان مثالی دیگر، یک اداره ممکن است به منظور خاصی تشکیل شود ولی پس از چند سال، تنها به بخشی از وظایف خود بپردازد و یا وظایف تازه ای را به عهده بگیرد که از ابتدا برای آن پیش بینی نشده بود.

[4]- موضوع زمان عبور و مرور در شهرهای بزرگی مثل تران از چنین الگویی پیروی می کند. چنانچه بطور طبیعی فاصله زمانی از محل کار تا منزل یکساعت باشد، اگر درفاصله ساعات ٦ تا ٦/٥ صبح از منزل خارج شوید، همان یکساعت زمان برای رسیدن به محل کار کافی است. منزل یکساعت باشد، اگر درفاصله ساعات ٦ تا ٦/٥ صبح از منزل خارج شوید، همان یکساعت زمان برای رسیدن به محل کار کافی است. اگر بین ساعات ٦/٥ تا ٧

تاکـید شـود، موضـوع *متغیـر هـای تصادفی* است. یک سیستم ممکن است پاسخهایی به ورودی ها بدهـد کـه در محـدوده خاصـی نوسان می کنند. هر یک از پاسخها دارای احتمالی برابر برای ظهور هستند ولی اینکه در انتها کدام پاسخ ظاهر می شود، معلوم نیست.[۵]

ممکـن اسـت به نظر برسد که نویسنده داستان کوتاه مدرن، همانطور که در خلق شخصیت هـای خـود آزاد است، می تواند رفتار انتهایی آنها را نیز مطابق میل خود تغییر دهد. ولی این تصور درسـت نیست. یک شخصیت به محض به وجود آمدن، رفتار مستقل خود را در پیش می گیرد و بر اسـاس خصوصـیات خـود عمـل مـی کـند، در غیـر ایـن صـورت طبیعـی نیست. تنها در اساطیر با شخصـیتهایی از ایـن نـوع رو بـه رو هسـتیم کـه برای مقاصد خاصی و توصیف عصاره ای از تجارب بشـری خلق شده اند و طی سالیان طولانی آنقدر صیقل خورده اند تا تبدیل به شخصیتهایی یگانه و اسـطوره ای گـردیده انـد. در سایر قالب های ادبی و از جمله در داستان کوتاه مدرن این خصوصیت قابل مشاهده نیست.

بدین ترتیب بهتر است گفته شود در داستان کوتاه مدرن ، نویسنده شخصیتی را خلق می کـند و بعد حوادثی را در مقابل او قرار می دهد و رفتار شخصیت خود را در مقابل آن حوادث نظاره مـی کـند. بـا ایـن حال بسیار محتمل است که در اینجا نیز با رفتاری آشوبناک مواجه باشیم. نحوه معرفـی هـر شخصیت و ورود او به داستان بر نقشی که او در سراسر داستان به عهده خواهد گرفت، تاثیـری اجتـناب ناپذیـر دارد. ظـرفیتهای نهفـته در یک شخصیت ممکن است دست نویسنده را در طراحـی وقایعی که سر راه او قرار می گیرد باز بگذارد و یا برعکس او را محدود کند.[6] به این ترتیب

صبح از منزل خارج شوید، حدود یکساعت و نیم در راه خواهید بود. اگر بین ساعات ۷ تا ۹ صبح از منزل خارج شوید، حدود ۲ ساعت در راه خواهید بـود. اگـر بعـد از ساعت ۹ صبح تا ۱۵ بعد از ظهر از منزل خارج شوید مجددا" همان یکساعت زمان کافی خواهد بود. لذا با توجه به بازه زمانی که انتخاب می کنید، سیستم رفت و آمد داخل شهری پاسخهای متفاوتی به انتخابای شما خواهد داد. مثال دیگردر این زمینه، نظام آموزش و پرورش است. این نظام یک سیستم آشوبناک است زیرا خروجی آن به شدت به ورودی ها حساسیت نشان میدهد. علاوه بر این از نوع سیستم های موسوم به *دیر پاسخ* نیز می باشد، یعنی فورا" به تغییر در ورودیها واکنش نشان نمی دهد بلکه با یک تاخیر زمانی (مثلا" ده سال) به تغییرات پاسخ آشوبناک می دهد. روشن است کـه" تغییر در محتوای کتابای درسی ممکن چند سال بعد از شروع این برنامه آشکار شود و اثر خود را در نمودهایی مانند میزان قبولی های آزمون ها، تعـداد ورودی هـا به دانشگاه و غیره آشکار کند. بنابراین، تفکری که در اکثر نظام های آموزش و پرورش جهان با رویکرد سیستمی ایجاد شده است، چندان عجیب نیست.

۵- بـه عنوان مثال پاسخهای یک تاس معمولی، متغیری تصادفی است. هرچند در هربار انداختن تاس، یکی از اعداد ۱ تا ٦ ظاهـر می شوند ولی تاکید روی تصادف بدین سبب است که معلوم نیست در هر بار نشستن تاس کدامیک از این اعدا ظاهر خواهند شد (هرچند احتمال آمدن همه آنا یک ششم است که البته این احتمال تنها در شرایط آرمانی تاس و پس از بی نایت بار انداختن تاس دقیقا" روی خواهد داد).

٦- *شخصـیت *ابلومـوف* در داستان *ایوان گنجاروف* به او امکانات محدودی می دهد، در حالی که شخصیت *آندره* در همین داستان، دست گنجاروف را باز می گذارد تا وقایع متعددی را به واسطه او در مقابل ابلوموف قرار دهد. رخوت و کرختی نسلی از اشراف ورشکسته با تحرک و پویایـی مرد خود ساخته ای مانند آندره در هم می آمیزد و از داستان ابلوموف، اثری ماندنی پدید می آورد. ابلوموف در همان پاراگرافهای اولـیه داسـتان چـنان خوابزده و بی تحرک معرفی می شود که تا انتهای داستان و به رغم همه تلاشهایی که می کند، نمی تواند از محدوده خاصی از فعالیتهای رخوت زده خارج شود

میتوان روی این نکته بسیار مهم تاکید کرد که نویسنده در انتهای داستان خود نمی تواند هر پایانی را که می خواهد برگزیند، بلکه در واقع باید ببیند شخصیتهای او چه پایانی خواهند داشت.

داستانهای *اسقف (دلزده)* و *بانو و سگ ملوس* چخوف گویای دو نوع پایان مختلف است که به طور کامل با نحوه شروع این داستانها مرتبط است. در داستان اسقف با انسانی روبه رو هستیم که ویژگی های خاص خود را دارد. میانسال است و گذشته خود را راضی کننده نمی بیند. در موثر بودن همه تلاشهایی که برای بهبود وضع انسانها انجام داده است، تردید دارد. افسرده است و این افسردگی متاثر از همان بازنگری نومیدانه به گذشته می باشد، زندگی را نوعی تکرار بی انجام می بیند و مخلص کلام، از روحانی ترین لحظات خود نیز دلزده است.

اسقف پیوتر در داستان چخوف، مردی بسیار جدی و اصولگراست. با هوش است و دیگران در مقابلش دست و پای خود را گم می کنند. حتی مادرش او را شما خطاب می کند ولی همین زن با همکاران اسقف پیوتر، ساده و صمیمی است. اسقف در انتهای داستان به بیماری حصبه می میرد و قبل از مرگ، دوره کودکی خود را به یاد می آورد:

... احساس می کرد آدمی معمولی است که چوبی در دست داردو در زیر آسمان پهناور و روشن، شلنگ انداز و شادو سرحال، مزارع را زیر پا می کند و مثل پرنده هرجا بخواهد پر می کشد.

و در انتهای داستان،پس از مرگ اسقف، چخوف نیز بر تردیدهای اسقف پیوتر مهر تائید می گذارد و می نویسد:

یک ماه بعد اسقفیار تازه ای منصوب شد. دیگر کسی عالی جناب پیوتر را به یاد نمی آورد و چیزی نگذشت که همه او را از یاد بردند. تنها پیرزن، مادر اسقف، که حالا با شوهر خواهرش، خادم کلیسای شهرستانی متروک، زندگی می کرد، غروبها موقع برگرداندن گاوش از چراگاه، با زنهایی که سر راهش می دید درباره بچه ها، نوه ها و پسرش که اسقف بود صحبت می کرد و از ترس اینکه مبادا حرفهایش را باور نکنند تردید نشان می داد، و اتفاقاً" هم حرفهایش را باور نمی کردند.

این پایان داستان است. همه کلمات در این بند پایانی می درخشند و به گونه ای استادانه گزینش شده اند. تنهایی مادر اسقف، زندگی او در خانه شوهر خواهرش که شغل ساده ای در یک شهرستان متروک دارد و اصرار او به اثبات اینکه روزی پسری داشته که اسقف سرشناسی بوده است و تردیدهای او و مخاطبانش، به تمامی دغدغه های یک مرد جاافتاده مانند چخوف را نشان می دهد که بیمار است ودر اثربخش بودن تلاشهایش در مبارزه با ابتذال تردید کرده است. این بند در نهایت فشردگی و انتخاب استادانه کلمات نوشته شده است.

و حالا این بند را با دو بند پایانی بانو و سگ ملوس مقایسه کنید:

در گذشته، گوروف هر وقت احساس ندامت می کرد خود را با وراجی تسلی می داد و آرام می کرد و فکرش را اینگونه از توجه به ندامت بازمی داشت. اما اکنون از چنین

افکـاری سـخت دور بـود. قلـبش از یک تاسف عمیقی آکنده بود. و آرزو داشت ملایم و صـمیمی و یکرنگ باشد. گفت:" عزیزم، گریه نکن، به حد کافی گریه کرده ای. بگذار باهم حـرف بـزنیم و ببینـیم مـی توانیم راهی پیدا بکنیم." با هم مدتها صحبت کردند و سعی کـردند وسـیله ای بیابـند کـه ناگزیـر نباشند مدام روابط خود را پنهان کنند و در نقاب دورویـی زندگـی کنـند. مجـبور نباشند رنج زندگی در شهرهای مختلف را به خود هموار کنـند و رنج دوری و غم فراق را غالبا" بخورند. آیاچگونه می توان این زنجیرهای غیر قابل تحمل را تکان داد و گسست؟

او پرسید:" چگونه؟ چگونه؟" و سرش را در دستهایش گرفته بود و به نظر می آمد کـه لحظـه ای دیگر راه حل را خواهند یافت و زندگی دوباره را به شادکامی از سر خواهند گرفت و زنجیرها را خواهند گسست. آنچه واضح بود این بود که پایان یافتن چنان عشقی بعـید به نظر می رسید و اینکه مشقت بارترین و سخت ترین لحظات زندگی آنها تازه آغاز یافته بود.

در ایـنجا بـا پایانی از نوع دیگر روبه رو هسیتم. هرچند در هردو داستان با آدمهایی برخورد مـی کنـیم کـه از شـرایط خـود راضـی نیستند، در داستان اسقف راهی برای خروج از این احساس وجـود نـدارد ولـی در داستان *بانو وسگ ملوس* داستان با نوعی تلاش برای خروج از بن بست تمام مـی شود. در داستان اسقف موضوعی فلسفی با ارائه لایه هایی عمیق از شخصیت اسقف پیوتر شروع مـی شود ولی شروع داستان، انتخابها و امکانات زیادی را برای انتهای داستان در اختیار نمی گذارد. مثلا نمی توان تصور کرد که اسقف کار خود را رها کند و به نزد مادرش برود و شغل چوپانی اختیار کند. داستان باید با مرگ اسقف در ناامیدی نسبت به عملکرد گذشته و امید به رهایی در رویاهای او خاتمـه یابـد. ولـی در داستان دوم هنوز راههای مختلفی برای خاتمه داستان وجود دارد که باتعلیق ادامـه می یابد و خواننده را آزاد می گذارد تا امکانات مختلف پایان داستان را پیش بینی کند. حتی ممکن است پایان داستان را با حوادث عجیبی همانند آغاز *سونات کرویتزر لئو تولستوی* پیوند زد و داستان را با فاجعه جنایت خاتمه داد. (هرچند از فردی مانند چخوف این بعید است!).

روشـن اسـت کـه آنچه در این بحث اهمیت خاص دارد، ارتباط نحوه شروع داستان و نحوه خاتمـه آن اسـت. اگـر اسقف شخصیتی مانند – مثلا - پدر *سیسوی* داشت و حتی تاحدودی لاقید بـود، گـرفتار چنـین پایانـی نمی شد. همچنان که هنوز هم سیسوی و امثال او به زندگی خود ادامه مـی دهـند و زندگـی را در نوعـی لاقـیدی در هـر شـغلی کـه باشند می گذرانند. بحرانهایی از نوع بحـرانهای روحـی اسـقف پیوتـر فقط برای آدمهایی از نوع او رخ می دهند و چخوف دلزدگی او را با اشاره های کوتاه و موثری در سراسر داستان توصیف کرده است.

در داسـتان *بانـو و سـگ ملـوس*، بـا افکـار فلسـفی و اندیشمندانه قهرمانان داستان روبه رو نیسـتیم. موضـوع از هوسبازی یک مرد شروع می شود و به یک ممنوعیت اجتماعی خاتمه می یابد. چخوف راه حلی برای این موضوع ندارد، زیرا هر نوع پایانی که به پیوند زن و مرد داستان ختم شود،

حداقل یک ممنوعیت اخلاقی یا اجتماعی را ایجاب می کند و به همین دلیل چخوف وارد این بحث نشـده اسـت. بایـد تـوجه داشت که داستان در دوره ای از تمدن اروپا و روسیه نوشته شده است که هنوز موضوع عشق آزاد و حقوق زن و مرد و سهم مساوی آنها در رها کردن زندگی زناشویی، تبدیل بـه قانـون نشـده بـود و هنوز پایداری زندگی زناشویی و وفاداری زن و مرد به یکدیگر به عنوان یک اصل اخلاقی در قوانین نانوشته اجتماعی محترم شمرده می شد.

بـه ایـن تـرتیب بـه نظـر میرسد که داستان *اسقف* پایانی جبری دارد و می توان گفت همه نوسـانات در انـتها بـه یـک جا، یعنی مرگ اسقف ختم می شود. ولی داستان دوم در محدوده ای از حالـتهای پایانـی مـی تـواند نوسـان کـند، هرچند انتخاب آنها چندان آزادانه و دلبخواه نخواهد بود. برخـی از ایـن پایان ها را می توان برشمرد: خیانت زن و مرد به همسران خود و ادامه رابطه پنهانی، جداشـدن از همسـران خـود و ازدواج مجـدد بـا هـم، فـراموش کردن یکدیگر و پرداختن به زندگی خانوادگی خود(که البته چخوف این پایان را در بند آخر داستان رد کرده است) ، خودکشی دونفر و حداکثر چند پایان دیگر. احتمال وقوع هریک از این وقایع تقریبا" معادل است و لذا میتوان ادعا کرد با *متغیری تصادفی* روبه رو هستیم. اگر قصد آن باشد که رفتاری آشوبناک در پیش گرفته شود، باید داسـتانی را کـه چخـوف نقل کرده است، مجددا" بازنگری کرد. در این بازنگری باید توجه داشت که محدوده فرهنگی و اخلاقی که چخوف در آن قرار داشته است، به طور مطلق ورود در هرگونه مرزی را از منـتقد سـلب میکند و لذا انتظار رفتارهای غیر قابل پیش بینی از آدمهای داستان که خارج از قـواعد سیسـتم و محـیط زندگـی آنها باشد، غیر عقلایی است (مثلا" ممکن نیست که زن و مرد به یک گروه کولی بپیوندند و یا به یک دیر پناه ببرند و تارک دنیا شوند.).[۷]

موضـوع رفتار نهایی، در اصطلاح نظریه سیستمها به عنوان *غایت در سیستمها* مطرح است. دو تابع به شکلهای زیر را در نظر بگیرید:

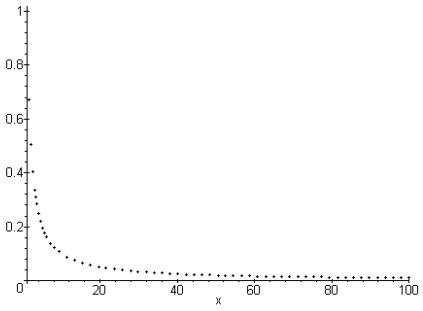
$$s(x)=\sin x \quad \text{و} \quad a_n=\frac{1}{n}$$

این دو تابع که یکی گسسته و دیگری پیوسته است، دارای دو رفتار نهایی مختلف در مقابل متغیـرهای خـود هسـتند. تابع اولی یک دنباله است، یعنی a_n ، فقط مقادیر اعداد طبیعی ، یعنی n=1,2,3,... ، را مـی پذیـرد. با افزایش مقدار n ، مقادیر a_n به صفر متمایل می شوند. آنچه در اینجا مهـم اسـت، رفتار نهایی این دنباله است. اگر n را از ۱۰۰۰ به بعد یا از ۱۰۰۰۰۰۰ به بعد هم شروع کنـیم، در رفـتار نهایـی ایـن دنـباله تغییری ایجاد نمی شود و در نهایت با افزایش مقدار ورودی ها، خروجـی بـه سـمت صـفر گـرایش می یابد(شکل ۳). اما در تابع دومی ، یعنی $s(x)$ ، همه مقادیر حقیقـی مـی توانند در تابع جایگزین شوند ولی در نهایت رفتار خاصی از تابع دیده نمی شود و فقط بـا مقادیـری روبـه رو خواهـیم بود که بین ۱ و ۱- نوسان می کنند. در اینجا x چه بزرگ باشد چه

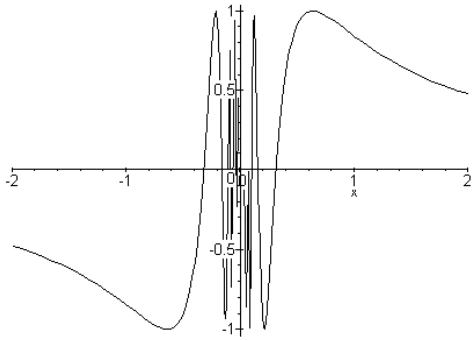
---

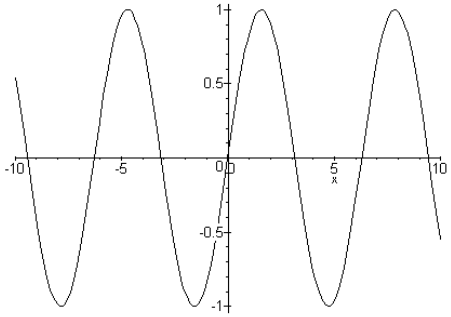
[۷] — در خصوص شخصیت هایی مانند شخصیت های داستایوسکی، این مسئله به شدت پیچیده میشود. شخصیت های وی بدلیل آنکه برخاسته از نوعی ویژگی های خاص هستند و متضاد عمل میکنند و در عین حال رفتارهای آنا برخاسته از تضادهای پیچیده درونی انسان است که نمیتواند به سرعت با کمک عقل مهار شود میتوانند به هرکاری دست بزنند و آنم در هرزمانی. این امر با نظام علت و معلولی و شبکه داستانی آنگونه که در آثار چخوف مواجه هستیم سازگاری ندارد.

کـوچک، رفـتار تابع تغییر محسوسی نمی کند و مقدار آن در همان بازه $[-1,1]$ باقی می ماند ولی به هـیچکدام از اعداد انتهایی بازه گرایش تام نمی یابد. در تابع اول، رفتار نهایی مستقل از نقطه شروع است ولی در تابع دوم چنین نیست. هر نقطه معنای خود را دارد و به ازای آن عددی بین ۱- و ۱ به دسـت می آید(شکل ۴). حال اگر تابع سومی مانند $h(x)=\sin\frac{1}{x}$ را در نظر گرفته شود، مشاهده میگردد که این تابع می تواند همه اعداد حقیقی بجز صفر را اختیار کند. در نهایت با افزایش مقدار x ، تابـع بـه صفر میل می کند ولی در اطراف نقطه صفر دارای رفتاری متفاوت است. تابع در نطقه صـفر ناپیوسـتگی دارد و هـر چـه از دو طـرف بـه صـفر نـزدیک شویم، نوسانات آن بیشتر می شود (در واقـع فـرکانس آن افـزایش مـی یابـد) . بر عکس هرچه از صفر دور تر شویم، از دامنه نوسانات کاسـته مـی شود. با این حال این تابع نیز در اطراف نقطه صفر دارای دامنه نوسانات مشخصی است کـه در محـدوده $[-1,1]$ قرار می گیرند(شکل ۵). بنابراین، در این تابع، بزرگ یا کوچک بودن مقادیر ورودی اهمـیت دارد. تابـع در مقابـل ورودی هـای کـوچک (در اطراف نقطه صفر) حساس است و نوسـانات زیـادی از خـود نشـان مـی دهـد ولی در مقابل ورودی های بزرگ رفتار معقول تری دارد (تـوجه داشـته باشیم که مقادیر ورودی از x پیروی می کنند ولی مقادیر خروجی از $\sin\frac{1}{x}$) . در نهایـت نیـز وقتـی x خیلی بزرگ یا خیلی کوچک شود، رفتار آن مانند رفتار $\frac{1}{x}$ خواهد شد. با این توصـیف، بـا چـند نـوع غایت مختلف رو به رو هستیم. (نمودار هر سه منحنی در شکلهای ۳، ۴ و ۵ نشان داده شده اند.).



شکل ۳. نمودار منحنی دنباله $a_n=\frac{1}{n}$





شکل ۴. نمودار منحنی تابع $s(x)=\sin x$

شکل ۵. نمودار منحنی تابع $h(x)=\sin\frac{1}{x}$

در داستان کوتاه میتوان به غایت های مختلفی از هر نوع اشاره کرد. برخی به طور نسبی مستقل از نوع آغازند و برخی دیگر به شروع داستان حساس هستند. مثلا" در *حکایتهای سعدی* یا *قصه های مولوی*، با شخصیتهایی رو به رو هستیم که خصوصیات آنها از ابتدا برای بیان مقصودی خاص و غایتی معین توصیف می شود. در واقع این داستانها بسیار غایتگرا هستند. به عکس در بسیاری از داستانهای دیگر، مشاهده رفتار شخصیتها در مقابل حوادث مدنظر است و اگر غایتی وجود دارد، ماحصل پاسخی جبری به رفتارهای شخصیت های داستان است. نمایشنامه *مکبث* نیز از این جهت غایتگراست. یک فرمانده بلند پایه از ابتدا چنان وسوسه می شود که ولینعمت خود را به قتل می رساند و خود نیز در انتهای داستان، در مقابل عمل ناپاکش، کشته می شود. نمایشنامه های *اتللو*، *شاه لیر* و *ژولیوس سزار* نیز چنین هستند. حتی در مکبث و ژولیوس سزار، پیشگویانی حضور دارند که بخشی از وقایع آینده را یاد آور می شوند. در *هملت* یک روح از گذشته سخن می گوید و راه آینده هملت را به او گوشزد می کند. این گرایش دربرخی از نویسندگان معاصر نیز دیده می شود. مثلا" داستانهای *غروب دهکده* و *شام خانوادگی* اثر *ایشی گورو* بسیار غایت گرا هستند، هرچند با پایانی غیر منتظره خاتمه می یابند. در مقابل؛ در آثار *سالینجر* با نگاهی از نوع دیگر به وقایع رو به رو هستیم. مفاهیم عمیقی در قالب وقایعی ساده مطرح می شوند و نویسنده از درون این وقایع نکات پیچیده ای بیرون می کشد که خواننده را به فکر وا می دارد. *ایزاک بابل* نویسنده ای است که در زیر فشار افکار دولتی، وقایع دگرگون شده ای را با تکنیک پیشرفته فشرده سازی بیان می کند. در کارهای این افراد ، با توجه به چارچوبهای داستان کوتاه، با بخشی از یک

رونـد مـواجه مـی شـویم. افـرادی وارد داسـتان می شوند، نقشی را ایفا می کنند و ما نیز نظاره گر پاسـخهای آنهـا بـه حـوادث هسـتیم . اما برخی از این پاسخها بسیار پر معنا هستند. لذا دراکثر این داستانها نمی توان مدعی شد که با رفتاری غایت گرا ، مشابه آنچه در حکایتهای سعدی یا قصه های مولوی می بینیم، رو به رو هستیم. آدمها برای این خلق نمی شوند که نقش از پیش تعیین شده ای را بـازی کنند بلکه زاده می شوند تا رفتار طبیعی خود را داشته باشند و به یک معنی زندگی کنند. با این حال وقایعی از زندگی آنها نقل می شود که در خود مفاهیم عمیقی نهفته دارند و این مفاهیم از درون زندگی روزمره ظاهر می شوند.