

## همراه با مترجم

در این شماره آخرین بخش ترجمه متنی را که در شماره ۱۷/۱۸ آغاز کردم بدون توضیح می‌آورم. این متن را با هدفی آموزشی ترجمه کرده‌ام و در نتیجه کوشیده‌ام تا حد امکان به عبارات و تعبیرات نویسنده وفادار بمانم، اما گاه بر حسب ضرورت و یا به اقتضای روان‌نویسی، از شیوه بیان نویسنده عدول کرده و با افزودن کلمات یا عباراتی به ترجمه یا کاستن کلمات یا عباراتی از آن مطلب را به بیان دیگر نوشته‌ام. از این رو، به دانشجویان و علاقه‌مندان ترجمه توصیه می‌کنم که در مقابله متن با ترجمه آن، به موارد تغییر بیان و ضرورت و نحوه آن توجه بیشتر مبذول دارند.

What is the short story? Is it only a truncated and incomplete version of the novel? Or is it a genre, a category of art with a distinctive content, form and style? This question has preoccupied a great many thoughtful practitioners of the form, Frank O'Connor, Sean O'Faolain, H.E. Bates eminent among them. Generally speaking these writer-critics do not think of a story as merely a work that happens to be short, but as a unique literary form, with techniques and effects that cannot be achieved through another medium. What are those effects, those techniques?

One of the most useful answers came from Edgar Allan Poe in 1842 when the short story was in its infancy. He believed that the prose tale stood just below the lyric poem in the hierarchy of literary art. For Poe, the "unity of effect or impression" was of prime importance, but, he felt, this unity could be obtained only in works that could be read "at one sitting." For Poe, the novel

داستان کوتاه چیست؟ آیا صرفاً روایتی ناقص و سروته بریده از رمان است یا خود نوعی ادبی است، شاخه‌ای از هنر که مضمون، شکل و سبک متمایز دارد؟ این پرسش ذهن بسیاری از نویسندگان ارزشمند داستان کوتاه را به خود مشغول داشته است. از جمله برجسته‌ترین این نویسندگان عبارتند از فرانک اوکانر، شون افائولین و اچ.ای بیتس. به‌طور کلی، از نظر این گروه نویسنده-منتقد، داستان کوتاه داستانی نیست که تصادفاً کوتاه باشد، بلکه نوع ادبی بی‌مانندی است که از شگردهای خاصی بهره می‌جوید و تأثیراتی ایجاد می‌کند که هیچ رسانه‌ی دیگر قادر به ایجاد آنها نیست. این شگردها کدام است و این تأثیرات چیست؟

یکی از مفیدترین پاسخ‌ها که به این سؤال داده شده، پاسخ ادگار آلن پو در سال ۱۸۴۲ یعنی در دوران طفولیت داستان کوتاه است. پو معتقد بود که در سلسله‌مراتب هنر ادبیات، قصه‌ی منثور یک پله پائین‌تر از شعر تغزلی قرار می‌گیرد. از نظر پو، "وحدت اثر یا تأثیر" بیشترین اهمیت را دارد، اما، به زعم او، فقط نوشته‌ای می‌تواند چنین وحدتی ایجاد کند که خواننده بتواند آن را در یک نشست بخواند. به

does not have this unity, cannot achieve the "immense force derivable from totality." Poe believed the short story is different from the novel, and superior to it. Not shortness, but intensity of impact was what Poe the romantic valued most highly.

Although Poe's concern with effect, particularly the effects he chiefly sought — terror, passion, horror — has had little influence on important writers of the short story, his views on unity are widely shared. According to Elizabeth Bowen:

The story should have the valid central emotion and inner spontaneity of the lyric....It must have tautness and clearness.... Poetic tautness and clarity are so essential to it that it may be said to stand at the edge of prose.

While this analogy with lyric poetry is a tricky one, it is also illuminating, and a great many writers have suggested it. Faulkner, no doubt only half in earnest, said in his *Paris Review* interview (1956):

Maybe every novelist wants to write poetry first, finds he can't, and then tries the short story, which is the most demanding form after poetry. And, failing at that, only then does he take up novel writing.

اعتقاد پو، رمان فاقد این وحدت است و نمی‌تواند آن نیروی عظیمی را که از کُل نوشته حاصل می‌شود ایجاد کند. پو معتقد بود داستان کوتاه با رمان تفاوت دارد و برتر از آن است. پو که منتقدی رمانتیک بود داستان کوتاه را نه بخاطر کوتاهی بلکه بخاطر شدت تأثیر آن بسیار می‌ستود. هر چند نویسندگان برجسته داستان کوتاه به تأثیرات مورد علاقه پو مانند ترس، شور و دلهره توجه چندانی نشان ندادند، اما عموم آنها نظریات پو را در مورد وحدت (تأثیر) پذیرفته‌اند. الیزابت باون می‌گوید:

داستان همچون شعر تغزلی باید احساسی اصیل و ارزشمند را بیان کند و جوشش درونی داشته باشد.... باید از وضوح و استحکام برخوردار باشد. وضوح و استحکام شاعرانه آنچنان مهم است که می‌توان گفت داستان کوتاه در مرز میان نثر و نظم قرار دارد.

مقایسه داستان کوتاه با شعر تغزلی مقایسه‌ای دیریاب اما روشنگر است و بسیاری از نویسندگان برجسته نیز به شباهت میان این دو اشاره کرده‌اند. فاکنر با لحنی که بی‌تردید کاملاً هم جدی نیست، در مصاحبه با مجله پاریس ریویو در سال ۱۹۵۶ می‌گوید:

شاید هر رمان‌نویس در ابتدا به نوشتن شعر تمایل دارد، اما چون خود را عاجز می‌یابد، داستان کوتاه را می‌آزماید که بعد از شعر دشوارترین قالب ادبی است و فقط پس از اینکه در این یک نیز ناکام شد به نوشتن رمان رو می‌آورد.

Like a fine lyric poem, the short story requires the reader's utmost attention, a focusing of the mind on each detail in order to realize the final fullness of effect. The short story depends on concreteness, on sensual impressions that deliver their meaning without waste. Like the lyric, it is a lean form; it can tolerate little if any digression, and it stays within the world it creates. The action of a conventional short story is compressed within a short (usually continuous) time frame and space. The characters, few in number, are revealed, not developed. The background and setting are implied, not rendered. Like most drama, the short story's action begins in *medias res*. The story gets going as quickly as possible: "Once upon a time in a distant land there lived a princess..." and the story is off and running. ("Beginners," said Chekov, "often have to...fold in two and tear up the first half...The first half is superfluous.") The effects are, as Poe said, intense and total.

Consider Chekov's brilliant "Ninotchka." In fewer than 2,000 words we are given an ironic melodrama — a love triangle in which the cuckolded husband, miserable over his wife's infidelity with his best "friend," goes helplessly to that friend for advice.

("Tell me, what is Ninotchka supposed to do now? Should she go on living with me, or do you think it would be better if she moved in with you?") The

داستان کوتاه همچون شعر تغزلی ناب توجه کامل خواننده را می‌طلبد. خواننده باید فکر خود را بر کلیه جزئیات متمرکز کند تا بتواند تأثیر نهایی داستان را به تمامی دریابد. داستان کوتاه بر عینیت و بر تأییراتی حسّی مبتنی است که معانی خود را تماماً به خواننده منتقل می‌کنند. داستان کوتاه همچون شعر تغزلی ساختی شکننده دارد و انحراف را بر نمی‌تابد و از جهانی که خود خلق می‌کند پا فراتر نمی‌گذارد. در غالب داستانهای کوتاه واقعه معمولاً در مکانی محدود و در زمانی کوتاه (و معمولاً پیوسته) رخ می‌دهد. تعداد اشخاص داستان نیز محدود است و اشخاص نه از طریق توصیف بلکه از طریق گفتار و کردار خود شناخته می‌شوند. زمینه داستان و زمان و مکان واقعه نیز توصیف نمی‌شود بلکه به طور ضمنی به آنها اشاره می‌شود. واقعه داستان کوتاه، همچنانکه در غالب نمایشنامه‌ها، از وسط آغاز می‌شود و با نهایت سرعت بسط می‌یابد: 'روزی روزگاری در سرزمینی دور شاهزاده خانمی زندگی می‌کرد...' و بدین ترتیب داستان پیش می‌رود. چخوف می‌گوید: 'در غالب مواقع، داستان‌نویس مبتدی باید داستان را دو نیم کند و نیمه اول را بدور بیندازد ... نیمه اول زاید است.' تأثیر داستان کوتاه به نظر پو تأییری شدید و کامل است.

داستان زیبای 'نینوچکا' نوشته چخوف را در نظر بگیرید. این داستان در کمتر از دو هزار کلمه 'مینی درام' طنزآمیزی را ارائه می‌دهد، مثلثی عشقی که در آن مردی بی‌غیرت که از رابطه همسرش بایهترین 'دوستش' درمانده شده است، از فرط استیصال برای مشورت به سراغ همین دوست می‌رود: 'بمن بگو، نینوچکا حالا باید چکار کند؟ باید همچنان با من زندگی کند یا فکر می‌کنی بهتر است به

solution is given without emotion, the writer carefully repressing his pity so the reader can provide it himself:

Having deliberated briefly, we left it at this: Ninochka would continue to live at Vikhlyenev's; I would go to see her whenever I liked, and he would take the corner room, which formerly had been the storeroom, for himself. This room was rather dark and damp, and the entrance to it was through the kitchen, but, on the other hand, he could perfectly well shut himself up in it and not be a nuisance to anyone.

If a writer attempted that kind of concentration of energy for, say, 300 pages, he would surely exhaust the reader, and would not in any case be able to maintain such emotional tension. The pace of a novel can be leisurely, its settings, characters, and events slowly developed until fully rendered. The novelist, at least the conventional novelist, can tolerate subplots and digressions from the main thrust of his story; he can even desire them in order to achieve changes in pace and intensity. But that kind of pacing and development is not appropriate to the short story, and it is revealing that great novelists like Henry James, Joseph Conrad and Thomas Mann found the short-story form troublesome. They were sticklers for fullness of presentation, for the richly rendered context, and for the slow unfolding. The James and Mann

خانه تو بیاید؟" در ارائه راه حل چخوف دچار احساسات نمی‌شود و با ظرافت تأسف خود را پنهان می‌کند تا خواننده خود به چنین احساسی دست یابد:

"پس از آنکه کمی فکر کردیم، به این توافق رسیدیم: نینوچکا در خانه ویخیلیانف می‌ماند و من هر وقت میل داشتم بدیدنش می‌روم و ویخیلیانف نیز به اتاق گوشه ساختمان که قبلاً انباری بود نقل مکان می‌کند. این اتاق تاریک و نمور بود و برای ورود به آن باید از آشپزخانه می‌گذشتی. اما این حسن را داشت که ویخیلیانف می‌توانست کاملاً خود را در آنجا پنهان کند و مزاحم کسی نباشد."

اگر نویسنده‌ای این نوع تراکم انرژی را در مثلاً ۳۰۰ صفحه بیان می‌کرد، بدون شک خواننده را خسته می‌کرد و از آن گذشته قادر نبود چنین تنش احساسی ایجاد کند. رمان‌نویس می‌تواند آهنگی کند به رمان بدهد و با فراغت کامل زمینه، اشخاص و وقایع داستان را بسط بدهد. رمان‌نویسان، لااقل آنها که براساس قواعد متداول رمان می‌نویسند، انحراف از موضوع اصلی داستان و گنجاندن وقایع را روا می‌دارند و حتی برای ایجاد تغییر در آهنگ و فشردگی داستان این تمهیدات را عمدتاً به کار می‌گیرند. اما این آهنگ و شیوه بسط برای داستان کوتاه مناسب نیست و گفتنی است که رمان‌نویسان بزرگی چون هنری جیمز، جوزف کنراد و توماس مان قالب داستان کوتاه را دشوار یافتند. آنها سخت طرفدار ارائه کامل اجزای داستان، توصیف مشروح زمینه داستان و بسط تدریجی داستان بودند. داستانهای هنری

stories in this volume will indicate how difficult it was for these authors to squeeze into the short-story form, to sacrifice expressiveness to compression.

There are in the main three qualities that mark the short story as clearly different from other forms of prose fiction, that make it a "genre." The first quality is of course brevity. The second is its power of compensating for the consequences of the shortness. And the third is the interaction of one and two.

How does the story manage to tell it all in such a brief space? Such a fine story as Gogol's "The Overcoat" seems quaintly old-fashioned today: the lengthy biography of the main character, the thorough development of each scene, the slow pacing of the action. Even Chekov, that master of the form, was sometimes unwilling to sacrifice such embellishments for tautness.

But the development of the form has been toward greater and greater compression. A comparison of "The Lady with the Pet Dog" by Chekov and "Hills Like White Elephants" by Hemingway will suggest just how far compression has gone. Chekov's story starts far back, when Gurov and Anna first meet at Yalta. Through four chapters, we watch their relationship develop from idle seduction to the mature, though heart-breaking, love they come to recognize. Along the way Chekov has described three different physical settings and a variety of characters. He tells us a good deal about the lives of both Gurov and Anna. Along the way he describes several settings in each of

جیمز و توماس مان که در این کتاب آمده نشان می‌دهد که چقدر برای این نویسندگان دشوار بوده که خود را در قالب داستان کوتاه بگنجانند و بسط را فدای فشردگی کنند.

به‌طور کلی سه ویژگی است که داستان کوتاه را از سایر انواع ادبیات متشور کاملاً متمایز می‌کند و از آن "نوع ادبی" می‌سازد. اولین ویژگی طبعاً اختصار است. دومین ویژگی توانایی داستان کوتاه برای ترمیم پیامدهای اختصار است. سومین ویژگی تأثیر متقابل دو ویژگی قبلی است.

چگونه می‌توان داستانی را به‌طور کامل ولی در اندازه‌ای کوتاه نقل کرد؟ داستان خوبی مثل "پالتو" نوشته گوگول بدلیل شرح حال مفصل شخصیت اصلی داستان، توصیف کامل تک‌تک صحنه‌ها و بسط تدریجی واقعه، امروزه خیلی از مد افتاده به نظر می‌رسد. حتی چخوف که در طرّاحی صورت داستان استاد بود گاه اگر داشت که چنین آب‌وتایی را فدای فشردگی بکند.

اما صورت داستان در جهت فشردگی هرچه بیشتر تحوّل یافته است. مقایسه داستان "بانو باسگ ملوس" نوشته چخوف و "تپه‌هایی مثل فیل‌های سفید" اثر همینگوی نشان می‌دهد که صورت داستان تا چه حد فشرده شده است. داستان چخوف از گذشته دور شروع می‌شود، زمانی که گوروف و آنا نخستین بار در یالتا یکدیگر را ملاقات می‌کنند. رابطه بین این دو در خلال چهار فصل از داستان توصیف می‌شود. این رابطه از اغواگری به قصد وقت‌گذرانی شروع می‌شود و به عشقی تمام عیار هرچند غم‌انگیز تبدیل می‌شود. در این فاصله چخوف سه مکان متفاوت و تعدادی آدم را توصیف

three different towns, and he introduces a number of characters. Hemingway's story takes place in a few minutes between two characters. We don't know the characters' names or their history; we can't be sure they are married. There is no buildup to the drama and no explanation. We know the characters and the situation not because we are told. As Chekov told us, but because we overhear them when they speak revealing words and we see them perform revealing acts. The man in the story repeats the word "perfectly", and we realize he is a hypocrite. He stops to have a drink alone, and we understand that he is divorcing himself from the woman. A very little, a word, a gesture, a description, stands for so much. Hemingway has followed Chekov's advice to "fold in two and tear up the first half." His story begins in the middle — the struggle between the man and the woman is in progress — and the rising action is uninterrupted until the drama is complete.

می‌کند و اطلاعات زیادی در مورد زندگی گوروف و آنا به ما می‌دهد. و باز در هر یک از این سه مکان، مکانهای دیگری را توصیف کرده و آدمهای دیگری را معرفی می‌کند. داستان همینگوی در فاصله چند دقیقه بین یک مرد و یک زن اتفاق می‌افتد. ما نه نام آدمهای داستان را می‌دانیم و نه از گذشته آنها اطلاع داریم، حتی نمی‌دانیم که آنها زن و شوهر هستند یا نه. نویسنده نه توضیح می‌دهد و نه برای رساندن داستان به نقطه اوج زمینه‌چینی می‌کند. شناخت ما از آدمهای داستان به این دلیل نیست که نویسنده آنها را به ما شناسانده، مثل داستان چخوف، بلکه به این دلیل است که ما حرفهای آنها را می‌شنویم و عمل آنها را می‌بینیم و از حرفها و عمل روشنگرشان آنها را می‌شناسیم. در این داستان مرد مدام کلمه "کاملاً" را تکرار می‌کند و ما می‌فهمیم که او ریاکار است. او توقف می‌کند تا تنها مشروبی بخورد و ما می‌فهمیم که او می‌خواهد خود را از دست زن خلاص کند. در این داستان هر کلمه، هر حرکت و هر توصیف جزئی معنی بسیار دارد. همینگوی توصیه چخوف را به کار بسته و "داستان را به دو نیم کرده و نیمه اول را بدور انداخته است." داستان از وسط آغاز می‌شود - کشمکش میان زن و مرد قبلاً آغاز شده - و واقعه بی‌وقفه پیش می‌رود تا اینکه داستان کامل می‌شود.