***قلب رازگو* ی "پو" به عنوان نوع ادبی**

**"داستان کوتاه مدرن"**

اگر *قلب رازگو* 1 نوشته ی "ادگار آلن پو" 2 به عنوان "داستان کوتاه" 3 و یک "نوع ادبی" 4 مورد بررسی قرار می گیرد، به این دلیل است که وی نه تنها یکی از بزرگ ترین و نخستین پدیدآورندگان این "نوع ادبی" است، بلکه از معدود نویسندگانی است که در باره ی دیدگاه خویش، مقاله نوشته است. با آن که منابع قابل توجهی در مورد این داستان هست ـ مانند دو منبع ارزنده ی *چگونگی نخستین موج نظریه ی ادبی داستان کوتاه:ای. آ. پو و براندر ماثوز* 5نوشته ی "اریک وان آشتر" 6 و *ساختار بلاغی و تفسیرهای ممکن از "قلب رازگو" ی پو*7 نوشته ی "هنریش ورشتیگن" 8 که من از آن ها بهره مند شده ام ـ این اثر در گستره ی ناچیز "نظریه ادبی" ما، بازتابی جدّی پیدا نکرده است. آنچه "جمال میرصادقی" در *عناصر داستان* (1376) خود با عنوان "داستان وهمناک" آورده است، کمکی به درک این نوع ادبی نمی کند، زیرا این نویسنده ـ منتقد ادبی حتی وقتی می خواهد در باره ی "داستان کوتاه مدرن" و هر گونه "داستان غیر رآلیستی" به عنوان یک "نوع ادبی" خاص چیز بنویسد، نگاهی جز نگاه "چخوف" 9 به داستان ندارد و برای بسیاری از انواع ادبی دیگر در ادبیات داستانی ما و جهان، نه تنها ارزشی قایل نیست، بلکه حتی به عنوان یک منتقد ادبی نمی خواهد آن ها را بشناسد و پیوسته با نقل قولی از "چخوف" و ایادی "حزب کمونیست اتحاد شوروی" مانند "ولادیمیر یرمیلوف" 10ـ که به نظر "سیمون کارلینسکی" 11 یکی از کسانی است که در خودکشی "مایاکوفسکی" 12 نقش داشت و در کتابی که در باره ی "چخوف" نوشت، سیمای آزاداندیش چخوف را تا حد "استالین " 13 متحجّر و تنگ نظر پایین آورد (کارلینسکی ، 1979، 287) ـ می کوشد ثابت کند دیگر انواع ادبی، قابل اعتنا نیستند؛ نگاهی که میراث شوم ادبی ـ ایده ئولوژیک دهه های 1350-1340 بود. اما در مورد این که "پو" در پدید آمدن داستان کوتاه چه کسی نقشی درجه ی اول داشته، اختلاف نظری هست. "آندرو له وی" 14 با لحنی جانبدارانه می نویسد:

" اگر در مورد داستان کوتاه آمریکایی، این نکته راست باشد که ادگار آلن پو پیش کسوت و حامی این نوع ادبی است، دومین نکته ی مسلّم نیز این است که این نوع ادبی به تمامی، یک شکل هنری آمریکایی است" ( له وی، 1993، 27).

دکتر "اریک فان آشتر" استاد بلژیکی در دانشگاه "آوریو" 15 ، در تأیید نظر "له وی" ادامه می دهد:

" این که مطالعات ادبی غربی، عمدتاً از "چخوف"و "موپاسان" 16 به عنوان نویسندگانی یاد می کنند که بیشترین تأثیر را بر نوع ادبی "داستان کوتاه" داشته اند، صحت ندارد، زیرا دومی تنها به ماهیت این نوع ادبی و آن هم تنها در چند نوشته ی خود نظر داشته است؛ از جمله در مقدمه ای که بر رمانش با عنوان *پی یر و ژان* 17 نوشته و در آن به طرح زیبایی شناسی رآلیسم می پردازد. نقش "چخوف" بیش تر به خود داستان های کوتاه او

1.*The Tell –Tale Heart*  2. Edgar Allan Poe 3. Short Story 4. Genre 5. *How First Wave Short Story Poetics Came into Being: E. A. Poe and Brander Matthews* 6. Erik Van Achter 7.*The Rhetorical Structure and Possible Interpretations of Poe’s “The Tell-Tale Heart* 8. Heinrich Versteegen 9. Chekhov 10. Vladimir Yermilov 11. Simon Karlinsky 12. Mayakovsky 13. Stalin 14. Andrew Levy 15. Averio 16. Maupassant 17. *Pierre et Jean*

مربوط می شود اما البته در زمینه ی نظریه ی ادبی هم جز در چند نامه ای که به برادرش "الکساندر" 1 و دیگر دوستانش نوشته، اثر مستقلی در این باره ننوشته است. شیوه ی اساسی او در نوشتن داستان کوتاه بر تز "حد اکثر صرفه جویی در طرح معانی" 2 استوار بود [ که به معنی بی علاقگی به فضل فروشی در داستان نویسی اما لزوم دلالتگر بودن معانی و مضامین موجود در داستان است ]. منتقدان ادبی می گویند آن اندازه که "پو" خود در زمینه ی داستان کوتاه چیز نوشته است، "چخوف" مطلبی ننوشته تا اندیشه ی خود را در مورد این نوع ادبی مستقلاً مطرح کند. در حالی که "پو" در آغاز کار نویسندگی خود در "ایالات متحد آمریکا" مورد قبول قرار نگرفت، "بودلر" 3 فرانسوی برخی آثار او را ترجمه کرد و هم اکنون نیز نویسندگان آمریکای لاتین و منتقدان و پژوهندگان پرتغالی مدیون میراث ادبی "پو" هستند و امروز نیز شهرت و اعتبار او به عنوان یک منتقد ادبی به آن سوی جهان انگلیسی زبان هم راه یافته است" (وان آشتر، 2005، 297) .

آنچه در آن نمی توان تردید داشت، نخست تقدم زمانی "پو" و دوم، کوشش و اهتمام او به عنوان نظریه پرداز ادبی برای توضیح و تبیین نظریه ی ادبی خویش است. نخستین آثار "پو" در دهه ی سوم قرن نوزدهم انتشار یافت

و نخستین داستان های کوتاه و نمایشنامه های "چخوف" و "موپاسان" به ترتیب در در دهه ها ی ششم و هفتم همان قرن منتشر شد. افزون بر این، "پو" در زمینه ی طرح دیدگاهش در مورد نظریه ی ادبی داستان، سختکوش بوده است و تا آنجا که می دانیم " تنها در یک سال، سی و هفت مقاله ی تحقیقی در باره ی آثار ادبی آمریکایی و غیر آمریکایی، نُه داستان، چهار منظومه و مقالات فراوانی در زمینه ی نقد ادبی در مجله ی S*outhern Literary Messenger* انتشار داد " (خانلری، 1375، 311).

با این همه، در این زمینه به راه اغراق نباید رفت. او نه بنیانگذار "داستان کارآگاهی" 4 از نوع *جنایاتی در ریو مورگو* 5 (1841) است، نه نخستین داستان نویسی است که داستان های شبه علمی و اولیه ای مانند *حشره ی طلایی* 6 (1843)را خلق کرده است. او در خلق داستان هایی "گوتیک" 7  مانند *سیاهچال و آونگ* 8 زیر تأثیر *قطعه ی خیال انگیز* 9 (1813) "هوفمان" 10 و *فائوست* 11  (1808)"گوته"12 ی آلمانی بود. وجود حالات غیر طبیعی و خاص ـ که طبعاً یک تجربه ی هنری شخصی در آثارش به وجود می آورد ـ از یک سو و نیروی پردازش و تخیل خلاقانه ی هنری او این امکان را برایش فراهم ساخت تا از آثار هنری پیش از خود در اروپا، آثاری هنری و بازآفرینی خلق کند و چنان قوی و فنی بنویسد که خاستگاه های اصلی آن ها را از اذهان خوانندگان دور کند. با این همه، آنچه موضوع نوشته ی ما است، تعریف داستان کوتاه مدرن، معماری و ساختار زیبایی شناختی داستان آن به طور کلی و در داستان کوتاه مدرن *قلب رازگو* به گونه ای مشخص است.

1. *داستان کوتاه، باید در یک نشست، خوانده شود:* حقیقت، این است که تعریف داستان کوتاه بر مبنای

"کوتاهی" و اندازه ی نسبی "شماره ی کلمات" یا صفحات، راهی به دهی نمی برد. در برخی منابع، به داستان کوتاه *روباه* 13 (1923) نوشته ی " دی. ایچ. لارنس" 14 اشاره شده که تقریباً سی هزار کلمه دارد. در همان حــال،

1. Alexaander 2. “Literary economy of means” (= the irreducible essence of writing) 3. Baudelaire 4. Detective Story 5. *The Murders in the Rue Morgue* 6. *The Gold Bug 7*. Gothic Story 8. *The Pit and Pendulum*  9. *Fantasiestücke* 10. Hoffmann 11. *Faust*  12. Goethe 13. *The* *Fox* 14. D. H. Lawrence

از داســـتان روح "هینریش فون کلیست" 1 آلمانی با عنوان *سائله ای اهل لوکارنو* 2 سخن رفته که تنها هشتصد واژه دارد. "سامورست موآم" 3 در مقدمه ای بر *مجموعه داستان های کوتاه* 4 خود نوشته است که چنین به نظر می رسد که کوتاه ترین داستان کوتاه حدود هزار و ششصد و طولانی ترین داستان کوتاه تقریباً بیست هزار کلمه دارد و اغلب دیگر داستان ها، در میانه ی این دو رقم قرار می گیرند " (کادن، 1999، 815).

با این همه، "داستان کوتاه" را بیش از آنچه با اعداد و ارقام واژگان و صفحات یا "چندی" آن بتوان تعریف کرد، به "چونی" و "نوع ادبی" آن باید نظر داشت. برخی از نظریه پردازان چون "کادن" 5  مثلاً *قصه های کنتربوری* 6 "چاسر" 7 انگلیسی و *دکامرون* 8  اثر"بوکاچیو" 9 ی ایتالیایی را در اواخر قرن چهاردهم میلادی هم "داستان کوتاه" می شمارند که نه تنها اطلاق " حکایت" 10 بر آن درست تر است، بلکه اصولاً "داستان کوتاه " به عنوان یک "نوع ادبی" خاص، نمی تواند در این قرن به وجود آمده باشد. طبعاً آنچه ملاک چنین اطلاق خطایی شده است،"کوتاهی" ("چندی") داستان بوده است؛ در حالی که "حکایت" به عنوان یک "نوع ادبی" متفاوت ("چونی") ، در وضعیت اجتماعی و تاریخی متقدم تری به وجود آمده که رعایت اختصار، "فورم" و جنبه ی حِکمی و پندآمیز بودن، محتوای آن را مشخص می کرده است؛ یعنی آنچه در ادبیات داستانی و حِکمی ما مانند *حدیقه الحقیقة* "سنایی" از آن به " الحکایة و التمثیل" تعبیرمی شده است. در این حال، "حکایت" (= "محاکات") ناظر به "تقلید" از رفتار آدمی در حیات اجتماعی و "تمثیل" 11 ناظر به شباهتی است که میان رفتار ما در زندگی واقعی با رفتار شخصیت یا شخصیت های "حکایت" وجود دارد؛ یعنی حکایتی که می تواند "نقد حال ما" هم باشد و می شود از آن، عبرت گرفت و خواننده رفتار خود را با رفتار کسان حکایت، مقایسه و ارزیابی کند. می بینیم که ما حتی در تعریف "داستان کوتاه" و "حکایت" تا چه اندازه اختلاف نظر داریم! "پو" در زمینه ی تفاوت میان "رمان" 12 و "داستان کوتاه" می نویسد:

" ما یادآوری می کنیم که برای خواندن یک روایت منثور کوتاه، به نیم و حد اکثر دو ساعت وقت نیاز است. یک رمان معمولی از نظر طول، خیلی فرق می کند. . . یعنی در یک نشست، نمی تواند مطالعه شود. . . اما در یک داستان کوتاه، نویسنده می تواند به هدف و نیّت خود به طور کامل برسد؛ یعنی در طی یک ساعت مطالعه ، روح خواننده در کنترل و اختیار نویسنده است" (پو، 1984، 572).

به نظر "پو"، داستان کوتاه همیشه نقش واسطه ای را به عهده دارد که با آن می شود به "حقیقت" 13 ی رسید. این حقیقت می شود تأثیر "قتل 14، کامجویی 15 یا دلهره 16" باشد؛ درست بر خلاف حقیقت شعری که تنها باید "زیبایی" 17 را القا کند" (همان، 573). متن انگلیسی این داستان، چهار صفحه بیش نیست و 2219 کلمه دارد. ترجمه ی فارسی همین داستان در کتاب *عناصر داستان* "جمال میرصادقی" ده صفحه و تقریباً 2450 کلمه است. هر صفحه ی متن فارسی را می توان در مدت دو دقیقه خواند. پس کل زمانی که صرف خواندن تمامی داستان کوتاه "پو" می شود، از بیست تا سی دقیقه درنمی گذرد و این، همان است که "پو" از آن به "خواندن در یک

1. Heinrich von Kleist 2. *Das Bettlweib von Locarno* 3 Somerset Maugham 4*. Complete Short Stories* 5.Cuddon 6. *Canterbury Tales* 7. Chaucer 8. *Decameron* 9. Boccaccio 0. Anecdote 11. Allegory 12. Novel 13. Truth 14. Terror 15. Passion 16. Horror 17. Beauty

نشست" 1 تعبیر می کند. معمولاً نویسندگان، داستان خود را با صدای بلند و با تأنی و دقت می خوانند تا متوجه آهنگ واژگان و جمله ها بشوند و با خواندن با چشم و مرور با آن، فرق می کند که وقت کمتری می گیرد.

1. *داستان کوتاه مدرن، در پی خلق تأثیر یگانه است:*"پو" هم در *فلسفه ی داستان نویسی* 2 و هم در بررسی

خود از *قصه های بازگفته* ی *"هاوثورن"*3 تأکید می کند که داستان نویسی از انتخاب یک "تأثیر همه جانبه " 4  ـ ناشی می شود که نویسنده آن را وجهه ی نظر خود قرار می دهد و همه ی گزینش های دیگری که در نوشتن متن صورت می گیرد، باید در جهت القای همین تأثیر یگانه باشد. او می نویسد:

" هنرمند ماهر، قصه ای را خلق می کند اما لزومی ندارد که او خود را به دست رخدادهای داستان بسپارد، بلکه می خواهد "تأثیر یگانه" 5 ای را بر خواننده بگذارد. با چنین فکری است که نخست یک رشته از وقایع را ابداع می کند؛ سپس به گونه ای آن ها را در کنار قرار هم می دهد که بهتر بتواند این تأثیر را القا کند. در سراسر داستان، حتی نباید کلمه ای باشد که مستقیم و غیر مستقیم بخواهد مانع از طرح و القای مقصود اصلی نویسنده شود" (پو، 1984، 586).

این گفته به این معنی است که هدف نویسنده از خلق یک داستان، این است که خواننده ی فرضی، باید تحت تأثیر انتخاب نویسنده قرار بگیرد :

" اگر اثری ادبی آن قدر طولانی باشد که نشود آن را در یک نشست خواند، پس باید از خیر تأثیر مهم آن هم

گذشت . اما اگر قرار است که داستان هم طولانی و هم تأثیرگذار طولانی باشد، اهداف و نیّات نویسنده، تداخل و تزاحم پیدا می کنند و هر دو مقصود، از میان می رود " (همان، 15).

مقصود "پو" از تعبیر "تأثیر یگانه" هرگز این نیست که داستان، بر همه ی خوانندگان تأثیر یکسانی بگذارد؛ بلکه می خواهد بگوید همه ی اجزا و عناصر داستان باید در جمعبندی نهایی، تأثیری خاص بر آنان بگذارد و ایشان را دچار ترحم، خشم، دلهره، تردید، هول و ولا یا "تعلیق" 6 ، غافلگیری 7 و سرانجام، آرامش خاطر سازد. داستان باید به قول معروف "روی اعصاب خواننده راه برود" و احساسات و عواطف گوناگون او را برانگیزد و آرامش را از او بگیرد و تا هنگامی که داستان به پایان نرسیده، دمی او را راحت باقی نگذارد. من سه عبارت آغازین داستان را عیناً می آورم که ارتباط معنایی و حسی تنگاتنگی با هم دارند و سپس به بررسی آن می پردازم. برخی از واژگان را به دلیل رساتر شدن و وفاداری بیش تر به متن انگلیسی ـ که از نظر سبک شناختی و به ویژه گزینش دقیق واژگان اهمیت زیادی در آثار "پو" دارد ـ در داخل قلاب می گذارم تا سپس در مورد دلالت های معنایی آن ها بیش تر بنویسم. ترجمه ی مشترک "ه. دانشجو" و " ح. صدر حاج سیّد جوادی" از این داستان چهار صفحه ای، چندان دقیق نیست:

**" راست است: عصبی، خیلی عصبی هستم. به طور وحشتناکی، عصبی بوده و هستم، ولی چرا می گویند من دیوانه ام؟ بیماری، حس های مرا تند و شدید کرده است، ولی آن ها را نابود یا سست و ضعیف نکرده است. حس شنوایی من، از تمام حس های دیگر، دقیق تر و ظریف تر است. تمام اصوات آسمانی و زمینی را، شنیده ام. از جهنم نیز چیزهای زیادی به گوشم رسیده [خورده] است. چطور ممکن است دیوانه باشم؟ دقت کنید؛ ملاحظه بفرمایید که چگونه [در عین] تندرستی و آرامش می توانم سراسر داستان را**

1.To be read at one sitting 2. *The Philosophy of Composition* 3*.* Hawthorne’s *“Twice-Told Tales”*  4.Overall Effect 5. Single Effect 6. Suspense 7. Surprise

**برایتان حکایت کنم.**

**چگونه این فکر برای اولین بر به مغز من رسوخ [خطور] کرد، خودم هم نمی دانم، ولی همین که جایگزین شد شب و روز، مونس و محشور [همدم] من شد. قصد و نیّتی در کار نبود. هوی و هوسی هم وجود نداشت. مردک پیر را دوست می داشتم [ حتی عاشق این پیر مرد بودم ] 1 . هرگز آسیبش به من نرسیده بود. هرگز به من توهین نکرده بود. به طلاهایش ، کوچک ترین تمایلی [طمعی] نداشتم. به نظرم این چشم او بود [ که حرصم را درمی آورد] . آری، خودش بود؛ یکی از آن ها به چشم "کرکس" شباهت داشت. چشمی بود آبی کمرنگ و لکه ای بر بالای سیاهی آن قرار داشت [ دو جمله ی آخری در متن اصلی نیست و به جایش چنین آمده است : شبیه به چشم لاشخورهای ترسناکی که چشم می درانند و منتظر فرصتی هستند تا حیوانی بمیرد و آنان به روی لاشه اش بیفتند و تکه تکه اش کرده ، ببلعند] 2 . هر بار که این چشم با [چشم] من تلاقی می کرد، خونم منجمد می شد و بدین ترتیب، آهسته ، ذرّه ذرّه به سرم زد که حیات این پیر مرد را قطع کنم [جان این پیر مرد را بگیرم] و خودم را برای همیشه از چنگال [شر] این چشم، رها کنم.**

**اکنون برویم سرِ اشکال کار [ حالا باز هم ] خیال می کنید دیوانه هستم؟ دیوانه که چیزی سرش نمی شود [ دیوانه که نمی تواند نقشه ای بکشد ]. اگر مرا می دیدید، اگر می دیدید با چه بصیرتی [هوشیاری ای] دست به کار شدم ! چه قدر با حزم و احتیاط و پنهان از دیگران به اجرای نقشه ام پرداختم ! سراسر هفته، قبل از جنایت، به قدری با پیر مرد مهربانی کردم که هرگز سابقه نداشت" [ اما می بایستی می بودید و می دیدید که در طی آن هفته چه اندازه با پیر مرد دوستانه، صمیمانه و "عاشقانه" 2 رفتار می کردم ! ] (میرصادقی، 1376 ، 298-297)**

* نویسنده با تأکید بر جزئیات ذهنی و عاطفی خود، می کوشد ذهن یا روان خواننده را تسخیر کند. بنابراین،

از همه ی توانایی خود در پهنه ی زبان، گزینش واژگان، لحن و دلالت های لفظی و معنایی، می کوشد جنون خود را پنهان کند و برعکس، خواننده را به سلامت عقل خود معتقد سازد اما چون به هر حال مرتکب جنایت شده است، سعی می کند خواننده را متقاعد کند که البته عصبی و بیمار بوده اما "جنون" وصله ای است که به او نمی چسبد.

* در همین چند بند، خواننده در گفته های راوی، متوجه چند مورد متناقض نمایی 4 می شود که در نهایت،

"تأثیرگذار" است. همه چیز نشان می دهد که او یک بیمار روانی است. او صرفاً به خاطر تنفری که از یکی از چشمان پیر مرد داشته، او را بی جان کرده است. مهیب بودن چشم کسی، باعث می شود آدمیزاد با آن کس، گرم نگیرد اما علت برای قتل او نمی شود. کوشش راوی قاتل برای قتل مقتول، قابل توجیه یا "محکمه پسند" نیست.او هم مرتکب قتل شده و هم ادعا می کند که "دیوانه" نیست. "دیوانه" که شاخ و دُم ندارد. همین تناقض گویی برای اثبات غیر عادی بودن راوی، کفایت می کند. زیمرمان" 5 در *سخن بلاغی و سبک* 6 می گوید راوی، داستان را با یک "تمهید ذهنی" 7 قبلی و اقناعی آغاز می کند: از یک طرف می کوشد خواننده را متقاعد کند که جنایت به دلیل جنون او نبوده است و از سوی دیگر سعی می کند علت ارتکاب جرم خود را به "چشم" قربانی نسبت دهد. در این حال، راوی به جای این که خود را "فاعل و عامل قتل" و جنون خود را به عنوان "علت" 8 معرفی کند، "چشم" مقتول را "علت" ارتکاب جرم معرفی می کند و با این شگرد سبک شناختی، خود را تبرئه می کند (زیمرمان، 1958، 29).

اما تناقض دیگر، در این است که او از سویی وانمود می کند "عاشق" پیر مرد است و از سوی دیگر، او را می کشد؛ به ویژه که از جانب سوژه، هیچ گونه آسیی هم به او وارد نشده است. خواننده سردرگم می شود و از

1.I even loved him 2.The eye of one those terrible birds that watch and wait while an animal dies’ and then fall upon the dead body and pull it to pieces to eat it. 3. Loving 4. Paradox 5. Zimmerman 6. *Rhetoric and Style* 7. Preparatio 8. Aetiologia

شود و از درک علل بیزاری این بیمار عصبی و کوشش او برای بی جان کردن کسی که دوستش هم می دارد، ناتوان می شود و این اتفاقاً، همان حالت روانی و تأثیری است که راوی ـ نویسنده می خواهند به خواننده، القا کنند و او را بفریبند.

* سر درگمی خواننده، حد و مرز ندارد. نویسنده باید به ویژه در آغاز داستان، خواننده را به تسخیر خود

درآورد؛ همان گونه که افعی، شکار خود را گیج، ناتوان، مردد و میخکوب می کند. راوی بی آن که از جنون خود چیزی به خواننده بگوید، قراینی در روایت می آورد که قابل تأمل است و به تفسیر و تأویل نیاز دارد. ظاهراً آنچه راوی از پیر مرد می کِشد، چشمان مهیب او است. اما آیا این "چشم" به معنی حقیقی واژه به کار رفته، یا " استعاره" از چیزی است؟ چشم مهیب ـ اگر به معنی حقیقی خود به کار رفته باشد ـ در یک پیر مرد بی آزار، بیش از آنچه مایه ی خشم و عذاب کسی شود، باید ترحم او را برانگیزد؛ به ویژه که راوی ادعا می کند عاشق پیر مرد هم هست. اگر به راستی "چشم" خطاکار و متهم اصلی است، پس راوی قاتل باید به کور کردن مقتول قناعت کند. چرا پیر مرد بی آزار را می کشد؟

" ادوارد پیچر" 1 می گوید "چشم" در این داستان، همان "من" است و نویسنده میان دو واژه ی "eye و "I" یک نوع بازی لفظی یا "جناس" به وجود آورده است (پیچر، 1979، 233-231) و نخستین را استعاره ای از دومی دانسته است. "پیچر" با بهره جویی از "علم فراست" یا "سیما شناسی" 2 می گوید: هر جنبه ای از سرشت آدمی معرّف یک جنبه جسمی او است؛ مانند "آلت تناسلی" که جنبه ی حیوانی آدمی را معرفی می کند؛ یا "قلب" که سویه ی اخلاقی او را نمایندگی می کند و "چشم" که معرّف عقل و هوش موجود انسانی است. به همین ترتیب، راوی این داستان هم به گونه ای نمادین، می خواهدعقل و هوش را از میان برمی دارد" (همان). راوی داستان هم پیوسته از "آفت چشم" 3 پیر مرد و "قلب آلوده" 4 ی خویش دم می نالد. اگر خواننده بپذیرد که راوی از "جنون" رنج می برد، پس طبیعی است که بخواهد با هر آنچه از "عقل" و "هوش" نشانی دارد، مبارزه کند. پیر مرد، هیچ عیب و ایرادی ندارد و حتی به دلیل پیری می تواند نمادی از "خرد" تلقی شود و به همین دلیل " دیوانه سرِ صحبت فرزانه ندارد."

از نظر "یونگ" 5 آن بخش از روان ناخودآگاه آدمی که وی را به تباهکاری، قتل و بداندیشی برمی انگیزد، معرّف سویه ی منفی کهن الگوی 6 "سایه" 7 است. این سویه از روان آدمی به نظر وی، یادآور یک جنبه ی حیوانی در آدمیزاد است و آن را به "دُم مارمولک" مانند می کند و می افزاید اگر آدمی بتواند آن را قطع کند، می تواند از آن دم مار مولک، مار یا افعی التیام بخشی بسازد که در اساطیر (اسطوره و آرم پزشکی) از آن سخن رفته است:

" بشر، هنوز هم آن را پسِ پشت خود دارد. اگر این دُم بریده شود، به هیأت مار یا افعی التیام بخشی درمی آید که در کتاب های افسانه از آن سخن می رود. تنها میمون هایند که به دُم خود مباهات می کنند" (یونگ، 1939).

1. *در داستان کوتاه مدرن، آدمی با خود در ستیز است:* با اشاره به این سویه ی "ناخودآگاهی" 8 آدمی، یک

گره دیگر در داستان گشوده می شود. راوی به این دلیل پیر مرد بی گناه را می کشد که رمزی از عقل و هوش

1. Edward Pitcher 2. Physiognomy 3. Evil Eye 4. Hideous heart 5. Jung 6. Archetype 7. Shadow 8. Unconsciousness

از دست رفته ی راوی قاتل است. او در چشم بصیر پیر مرد، چیزی را می بیند که نمی پسندد و با جنون او، سازگار نیست. گره دیگر داستان، یگانگی "پیر مرد" و "راوی" است. قاتل و مقتول، هر دو در یک خانه زندگی می کنند و راوی پیوسته به او سر می زند و از حالش جویا می شود. این اشاره، نشان می دهد که قاتل و مقتول، یک نفر بیش نیستند.او در " چشم مهیب" و "کرکسِ نگاه" پیر مرد، سیمای پلید خود را می یابد و چون نمی تواند بخش "خودآگاهی" 1 وجود خود را تحمل کند، به یاری سویه ی منفی "سایه" اش، او را بی جان می کند. در این حال، می توان به این نتیجه ی ملموس و جالب تر رسید که اصولاً در "داستان کوتاه مدرن" ستیز آدمی با طبیعت، انسان ، جامعه و قدرت سیاسی ـ که در داستان کوتاه رآلیستی برجسته تر بود ـ به ستیز آدمی با نیروهای ناسازگار درون و در وجه غالبش با "دیو درون" یا "سویه ی منفی سایه " خودش تبدیل می شود. آیا ستیز راوی *سه قطره خون* با نماد "گربه" و سه بار کشتن او، بازنمودی از همین مبارزه با "دیو درون" نیست؟ آیا احتمال نمی رود "صادق هدایت" این داستان کوتاه را خوانده باشد؟

4. *داستان کوتاه مدرن، بر ایجاز و فشردگی استوار است:* برای کوتاهی و فشردگی "داستان کوتاه" دو دلیل

می توان اقامه کرد:

* به باور "پو" میان "تأثیرگذاری" و "کوتاهی" و"فشردگی" داستان ، پیوند مستقیمی هست. نقد ادبی معاصر

"پو" در جهت تأیید و مقبولیت آثار ادبی طولانی حرکت می کرد اما او، در جهتی مخالف جریان زیبایی شناختی حاکم شنا می کرد و ارزش گذاری اثر را نه در "اندازه"، بلکه در "تأثیر" یک اثر ادبی می دانست و حتی باور داشت که آثار ادبی طولانی ، تأثیر یگانه و کلی خود را از دست می دهد. به همین دلیل، او یک داستان کوتاه و قطعه شعر کوتاه را بر یک منظومه ی حماسی و رمان ، ترجیح می داد. به نظر "پو" کار نویسنده، این است که هیجانات خواننده را از راه هنجارهای خاص نگارش برانگیزد. او به اشعار خودش استناد می کرد که میزان تأثیرش به مراتب از داستان های "هاوثورن" بیش تر است ( وان آشتر، 302-300).

به نظر "پو"، فشردگی داستان، از سرشت آن ناشی می شود.

تا پنجاه سال پس از درگذشت "پو" کسی در باره ی دیدگاه های او چیزی ننوشت و همان گونه که "چارلز مِی" 1 متذکر شده است، تنها از طریق کتاب "براندر ماثوز" 2 بود که اندیشه ها و دیدگاه های نظری "پو" جای خود را در میان دیگر نظریات باز کرد (می، 1995، 109). "ماثوز" در سال 1901 کتابی با عنوان *فلسفه ی داستان کوتاه* 3 نوشت و به طرح، بسط و توضیح نظریات "پو" پرداخت. یکی از این نظریات، در مورد همین لزوم ایجاز و فشردگی در "داستان کوتاه" بود. کوتاهی و فشردگی در داستان کوتاه مدرن، چند خاستگاه داد:

* "ماثوز" می نویسد: داستان کوتاه به شخصیتی یگانه، به رخدادی یکتا، به احساسی منحصر به فرد یا

یک رشته از احساساتی می پردازد که یک موقعیت یگانه باعث ایجاد آن شده است (ماثوز، 1901، 16). وقتی همه ی همّ و غم داستان کوتاه به پرداختن یک رخداد، یک یا دو شخصیت یا یک یا چند احساس اما در یک موقعیتِ واحد محدود می شود، طبعاً کوتاهی و فشردگی این نوع ادبی، از ذات و ماهیت آن نشأت می گیرد. رمان برعکس،

دارای شخصیت ها، رخدادها، اپیزودهای متعدد، زمان ها و مکان های گسترده و متعدد است و طول و تفصیل، از

1. Charles May 2. Brander Matthews 3. *The Philosophy of Short Story*

سرشت آن برمی خیزد. در داستان مورد تحلیل، تنها به یک رخداد اشاره می شود و آن، قتل پیر مرد است. حتی حضور دو شخصیت مختلف (راوی و پیر مرد) نباید خواننده را بفریبد و چنان که اشاره شد، این دو، یک تن بیش

نیستند. چند تن پلیسی هم که در پایان داستان برای تحقیق و بازجویی آمده اند، خواننده را نمی فریبد، چنان که خواهیم گفت. راوی از خانه ی خود، دور نمی شود. رخداد در زمانی واحد و کوتاه اتفاق می افتد. تنها کافی است راوی آهسته به درون اتاق سوژه راه یابد؛ یک ساعت بی حرکت باقی بماند تا از خوابیدن او آسوده شود. سپس خود را روی او بیندازد و آن اندازه روی او باقی بماند تا پیر مرد ناتوان، جان بدهد. رخداد در ساعت سه ی نیمه شب آغاز می شود و یک ساعت بعد، به پایان می رسد:

**" وقتی کارهایم را تمام کردم، عقربه ی ساعت، چهار صبح را نشان می داد ولی هوا چون نیمه شب بود، هنوز تاریک بود. وقتی که طنین ساعت وقت را اعلام داشت، درِ کوچه به صدا درآمد. با سبکدلی [ خیال راحت] پایین آمدم و در را باز کردم. چه، اکنون از چه چیز می توانستم احساس ترس کنم؟" (304)**

* بهره جویی سنجیده ی نویسنده از "نماد" و "استعاره" به فشردگی بیش تر داستان کوتاهش، کمک می کند.

این دو آرایه ی معنوی، می توانند بیش ترین معانی و اغراض نویسنده را با کوتاه ترین واژگان و تعبیرات به خواننده انتقال دهند. واژگانی چون "چشم مهیب آبی" ، "قلب رازگو"، "خانه"، "پیر مرد"، "همسایه" و "پلیس" در این داستان، بیش از این که تنها بر معانی حقیقی و اولیه ی خود دلالت کنند، بر اغراض مجازی و ثانوی آن ها دلالت می کند که از آن ها گفته ایم و باز هم می نویسیم. این گونه برخورد با واژگان داستان، نه تنها باعث ایجاز در داستان می شود، بلکه بر ابهام و تعقید معنایی آن ها می افزاید و فرصتی برای خواننده فراهم می آورد تا به طور جدّی با داستان کوتاه مدرن، درگیر شود. کوتاهی داستان کوتاه مدرن، به این دلیل است که نویسنده آگاهانه بخشی از آنچه را باید بگوید، از نوشته ی خود حذف می کند تا خواننده خود به کشف دنیای داستان بپردازد و بار سنگین طول و تفصیل و توضیح و تبیین و توصیف را از دوش نویسنده بردارد. به این دلیل، ما از "خواننده محوری" این نوع ادبی یاد می کنیم.

1. *داستان کوتاه مدرن، خواننده محور است:* "پو" از بنیانگذاران داستان های روانکاوانه است و "دانیل

هوفمن" 1 در کتابی که در باره ی او نوشته است، یکی از دلایل شهرت او را همین کند و کاو در زوایای روان ، ذهن و به ویژه احساسات سرکش ودیو خفته ی درون آدمی می داند و از او به عنوان "نویسنده ی روحانی" 2 (روان پرداز) یاد می کند (هوفمن، 1998، 256) و البته پرداختن به هزارتو روان آدمی برای شاعر و نویسنده ای که در پی القای "تأثیر یگانه" 3 در خواننده است، طبیعی و موجه می نماید. او همچنین معمار "داستان گوتیک" 4 و "داستان وهمناک" 5 است و بنابراین، اغراق نیست اگر بگوییم بدون آگاهی از اصول روانکاوی، خواننده از درک دقیق آثار او ناامید و ناتوان می شود. همین ویژگی، خود یکی از شاخصه های داستان های پیچیده ی او است. او از جمله نویسندگان فورمالیستی در آمریکا است که مانند فورمالیست های بعدی روسیه ـ که به شدت زیر تأثیر آثار تو قرار گرفتند ـ به خواننده فرصتی برای "درنگ" می دهد. من به چند نمونه از این گونه رویکرد نویسنده به سویه های روانکاوانه در این داستان اشاره می کنم.

1.Daniel Hoffman 2. Spiritual Writer 3. Single Effect 4. Gothic Story 5. Uncanny Story

* *چشم، فانوس، قلب و پلیس:* چنان که پیشتر اشاره کردیم، "چشم پیر مرد" ی که مایه ی آزار راوی است،

نمادی از هوشیاری و بیداری است که با سن و سال و سیمای فرابین او، تناسب دارد. راوی، یک چشمِ او را به چشم "کرکس" مانند می کند که مظهری از تیزبینی است. راوی، این چشم را برنمی تابد، زیرا خودش از زیور "عقل" بی بهره و مجنون است و قتل او را تنها به خاطر همین ویژگی در پیر مرد می داند:

**" هر بار که این چشم با من تلاقی می کرد، خونم منجمد می شد و بدین ترتیب، آهسته، ذره ذره به سرم زد که حیات این پیر مرد را قطع کنم و خودم برای همیشه از چنگال این چشم، رهایی دهم" (297).**

به نظر "جیمز کِرکلند" 1 یک اعتقاد در میان مردم از دیرباز وجود داشته که چشم برخی کسان را به اصطلاح "شور" می دانسته اند و باور داشته اند که "چشم شور" 2 به سلامت دیگران، آسیب می رساند. این اعتقاد در میان مردم "اسکاتلند" و "انگلستان" نیز وجود داشته و چنان که می دانیم، "پو" نیز چند سال در این سرزمین ها زندگی می کرده است و احتمال دارد، بن مایه ی شوری چشم را در این داستان، از باورهای عامیانه ی آن سامان گرفته باشد (کرکلند، 1999، 139). "کرکلند" نیز باور دارد که معتقدان به چنین باورهایی، گاه برای خنثی کردن "شوری چشم" از ابزارهای جادویی خاصی استفاده می کنند. "فانوس" ی که راوی با خود به اتاق پیر مرد می بد و بالای سر او نگاه می دارد، همین کارکرد را دارد(همان، 140) :

**" فانوس را بی حرکت گرفته بودم و سعی داشتم پرتو نورانی آن را درست روی چشم او نگاه دارم "(302).**

"قلب" نماد از جایی است که همه ی خشم، نفرت، جنون، بداندیشی و دیو درون آدمی در آن قرار دارد و به همین دلیل، بیش از هر عضو دیگری در راوی، "می زند" ، "می تپد" و از خود بازتاب نشان می دهد و "نماد قلب رازگو" و عنوان داستان، ناظر به همین ناآرامی هیجانات و احساسات تند و حیوانی راوی است که حتی پس از مرگ پیر مرد و جدا کردن سرش از تن و دفن او در یک محفظه ی چوبی، باز هم پیوسته "می زند" و قاتل را لو می دهد اما راوی در کمال مهارت، وانمود می کند که این صدا، صدای قلب پیر مرد است که می خواهد راز قتل او را فاش کند. راوی به قدری در مورد صدای تپش قلب مقتول اغراق می کند که حتی فکر می کند تپش مداوم قلب پیر مرد، ممکن است توجه همسایگان را هم جلب کند و آنان راز قتل را به پلیس اطلاع دهند:

**" بینواها! بیش از این، مخفی نکنید. به این جرم اعتراف می کنم. این تخته ها را بکنید. آنجا است؛ آنجا است: این، صدای تپش قلب وحشتناک او است" (306).**

"قلب" به این اعتبار، ناظر به بخشی از روان آدمی است که به تعبیر زیبای *قرآن* "مختوم" شده؛ یعنی بر آن، مُهر زده شده تا نور معرفت و رحمت الهی بر آن نتابد. با این همه، قلب مرکز احساسات لطیف و عالی انسانی نیز هست. آنچه در "علم النفّس" قدیم ما در از آن به "نفس لوّامه" یاد می شد، بخشی از همین توانایی های "قلب سلیم" است که در برابر "قلب مختوم" قرار دارد. این نفس، همان است که با اشارات پنهان و رازآمیز خود، آدمی را به خاطر اقوال و افعال ناپسند، می نکوهد و او را "ملامت" می کند و به همین دلیل، آن را "لوّامه" (بسیار ملامت کننده) می نامند. این بخش از نفس در داستان، دونمود بیرونی دارد: نخست "همسایگان" که از نظر اعتقادی، آدمی را مورد قضاوت اخلاقی قرار می دهد؛ چنان که گاه به هنگام کار ناروایی می گوییم " در و همسایه چه خواهند گفت؟" نمود قانونی دیگر، "پلیس" است که باید آدمی را از "نواهی" و امور نکوهیده و غیر قانونی، بازدارد.

1. James Kirkland 2. Evil Eye

حال که از توضیح برخی مفاهیم کلیدی در داستان آسوده شدیم، می افزاییم که " چشم" تعبیر دیگری از همان اصطلاح "من " 1 در روان شناسی "فروید" 2 است که "اصل واقعیت " 3 را نمایندگی می کند. اما "قلب" آن بخش از روان بداندیش است که ما را به "نواهی" برمی انگیزد و "فروید" از آن به "او" 4 تعبیر می کند که با "اصل لذت" 5 همخوانی دارد و آن بخش از نیروهای روانی که به داوری اخلاقی می پردازد و از آن به "وجدان اخلاقی" تعبیر می کنیم، در مصطلحات "فروید" به " منِ برتر" 6 معروف است. واژه ی رسای "من" از ریشه ی پهلوی "مَنیتَن" به معنی "اندیشیدن" گرفته شده و مقصود "فروید" را دقیقاً القا می کند. واژه ی "او" نیز در زبان ادبی ما شناخته شده و ناظر به آن بخش از روان ما است که در *قرآن* از آن به "نفس امّارة بالسوء" تعبیر شده؛ یعنی نیرویی روانی که آدمی را بسیار به کار ناروا فرمان می دهد و هر دو تعبیر در این بیت "حافظ" با تمام بارِ معنای روان شناختی آن دو، آمده است:

در اندرونِ منِ خستــه دل ندانم کیســت که "من" خموشم و "او" در فغان و در غوغا است

"من" و "خودآگاهی" 7 پیوسته "خویشتنداری" پیشه می کند اما نیروی شورشگر و تاریک "ناخودآگاهی" 8 ("او) آدمی را به سوی تباهکاری می کشاند. در این میان، تنها "پلیس" است که به عنوان "منِ برترِ اجتماعی" باید تباهکار را از بداندیشی، بازدارد. پس، قلبی که پیوسته پس از مرگ پیر مرد می زند و آرام و قرار از راوی قاتل دریغ می ورزد، قلب "پیر مرد" نیست؛ بلکه قلب ناآرام یا "نفس لوامّه" ی راوی است که وی را به خاطر این بداندیشی بی پایه و نیّت قتل، می نکوهد:

**" صندلی ای را که بر آن نشسته بودم، به شدت حرکت می دادم؛ به طوری که روی کف اتاق کشیده می شد و خش خش می کرد، ولی آن صدا، باز مسلط بود و به طور فوق العاده ای قوی تر می شد" (306).**

با آن که راوی می کوشد خود را تنها کسی معرفی کند که اعصاب ضعیفی دارد، اصرار دارد وانمود کند که اصلاً "دیوانه" نیست. اما کسی که یک بیماری عادی و طبیعی دارد، همخانه ی بی گناه خود را بی دلیل نمی کشد. اما راوی نه تنها او پیر مرد را می کشد؛ بلکه قطعه قطعه کرده زیر تخته های کف اتاق دفن می کند:

**" من در سکوت کامل، به تندی کار می کردم: سرش را جدا کردم و پس از آن دست ها و بالاخره پاهایش را بریدم. بعد، سه تا از تخته های کف اتاق را کندم و جسد را میان توفال کاری ها قرار دادم و پس از ختم عمل، تخته ها را دوباره بر جای نهادم. آن قدر با مهارت و تردستی این کار را کردم که چشم هیچ انسانی ، حتی چشم او، قادر نبود در آن، چیزی غیر عادی کشف کند" (303).**

"زیمرمان" در پندار، گفتار و کردار این بیمار روانی، نشانه هایی از "جنون جوانی" یا "تجزیه ی شخصیت" 9 یافته است. او می گوید مبتلایان به این بیماری، "حس شنوایی بسیار نیرومندی" 10 دارند (زیمرمان، 40).

**" حس شنوایی من از تمام حس های دیگر، دقیق تر و ظریف تر است. تمام اصوات آسمانی و زمینی را شنیده ام. از جهنم نیز، چیزهای زیادی به گوشم رسیده است" (297).**

"زیمرمان"، نداشتن بصیرت را یکی دیگر از عوارض این بیماری می داند(41). فقدان بینایی را در راوی، از انکارهای مداوم وی می توان دریافت. او همه ی واقعیات از جمله جنونش را حاشا می کند و برعکس، از توانایی های بی اندازه ی خود می گوید:

1.Ego 2. Freud 3. Reality Principle 4. Id (=Other) 5. Pleasure Principle 6. Super-Ego 7. Consciousness 8. Unconsciousness 9. Schizophrenia (Dementia Praecox) 10. Sense of hearing acute

**" چطور ممکن است دیوانه باشم؟ دقت کنید. ملاحظه بفرمایید که چگونه با تندرستی و آرامش می توانم سراسر داستان را برایتان تعریف کنم" (297)**

و اینک به این عبارات دقت کنیم که بر خلاف ادعاهایش، چگونه هم تیپش بی امان قلب خود را به قلب پیر مرد نسبت می دهد و با رفتارهای غیر ارادی و ناخودآگاه، خود را لو می دهد، هم خویشتنداری ادعایی خود را از کف می دهد و دیگر نمی تواند سه پلیس وارد شده را ـ که متوجه هیچ چیز مشکوکی هم نشده اندـ تحمل کند:

**" چند دقیقه ای بر خود تسلط یافتم و آرام بر جای ماندم، ولی تپش قلب، پیوسته بلندتر می شد؛ هر لحظه رساتر می شد. به نظرم می آمد که قلب "او" نزدیک بود بترکد و منفجر شود" (302) یا :**

**" به زحمت نفس می کشیدم. آن ها هنوز چیزی نمی شنیدند. سریع تر و با جرأت بیش تری صحبت می کردم و صدا لاینقطع، زیادتر می شد. از جای برخاستم و در باره ی مسائل "بیهوده و پیش پا افتاده با صدای خیلی بلند و در حالی که اعضای بدن خود را به شدت تکان می دادم" به بحث و مجادله پرداختم، ولی صدا پیوسته بلندتر و بلندتر می شد. چرا نمی خواستند از اینجا بروند؟" (305)**

"فروید" باور داشت که همه ی افعال آدمی، دو انگیزه ی مهم دارند: یکی "شور زندگی" 1 و دیگری "شور مرگ" 2 . او دو پدیده ی آسیب شناختی "دیگر آزاری" 3 و "خودآزاری" 4 را نمودهایی از "شور مرگ" می دانست:

" فروید از 1915 به بعد، معتقد شد که مازوشیسم، آمیخته ای است از سائقه ی جنسی و "درد" و سادیسم، آمیخته ای از سائقه ی جنسی و "تسلط". در سیستم روان شناسی مک دوگال 5 نیز به چنین توجیهی برمی خوریم: مازوشیسم، آمیخته ای است از جنسیت و "تمکین" 6 و سادیسم، آمیخته ای است از جنسیت و ابراز وجود 7 " (آریانپور، 1357، 122).

صِرف برنامه ریزی برای قتل کسی حتی در عالم تخیل یا هر گونه بداندیشی، نمودی از "دیگرآزاری" است. لذت بردن از خفه کردن شخص و بریدن سر و دست و پای او، تنها می تواند از "سادیسم" راوی خبر دهد که عبارت شاهدش را نقل کردیم. برخی از گفته های راوی، از تمایل او به دیگرآزاری در پهنه ی زبانی حکایت می کند. با نگاهی دقیق تر به "گزینش" 8 واژگان به ویژه از نوع "جنسی"اش ـ چنان که "فروید" باور داشت ـ بر سادیسم قاتل دلالت می کند. "پریچارد" 9 انتخاب واژگانی مانند "thrust" (= سپوختن" یا "فروتپاندن") یا "entered" (= "رسوخ داد" یا "حقنه کرد") و "conceived" ("فرورفت") را بر "سادیسم" راوی حمل می کند (پریچارد، 2003، 145-144). "پریچارد" حتی نقل روایت مشروح جنایت را آن هم با غروری تمام و اظهار وجود خود را با تأکید بر حفظ آرامش و خویشتنداری دروغین و افزون بر آن، کشتن پیر مرد را با توجه به ادعای راوی مبنی بر "عشق" (love) و نه "دوست داشتن"(like) او، نمودی دیگر از "سادیسم" می داند (146-145). راوی حتی پلیس ها را ـ که مطابق وظیفه ی قانونی و گویا در پی گزارش همسایه برای تحقیق آمده اند ـ مزاحم می داند و چون دچار توهم است، می پندارد آنان با حضور طولانی و خنده های تمسخرآمیز خودشان، عمداً دارند او را اذیت می کنند:

**" آن ها مظنون شده بودند. می دانستند ولی می خواستند از وحشت من، تفریح کرده باشند. به این مسأله اطمینان داشتم و هنوز هم این طور فکر می کنم. چیزی غیرقابل تحمل تر از این زهرخند وجود داشت؟ بیش از این نمی توانستم لبخندهای موذی و مغرورانه**

1.Eros 2. Thanatos 3. Sadism 4. Masochism 5. McDougall 6. Submission

7. Self-Assertion 8. Choice 9. Pritchard

**را تحمل کنم" (306).**

1. *داستان کوتاه مدرن، قراردادهای سنتی را نقض می کند:* چنان که اشاره کردیم، نخستین نویسنده ای که

در پهنه ی داستان کوتاه به "آشنایی زدایی" 1 پرداخت، "پو" بود. او خیلی پیش تر از همتایان "فورمالیست" روسی خود، کوشید "شیوه ی تازه نه رسم باستان" بیاورد. در داستان کوتاه مدرن، آغاز و پایان آن، از هر بخش دیگری در داستان، مهم تر است. "افتتاحیه" 2 ی داستان باید چنان گیرا باشد که خواننده به خواندن بقیه ی آن علاقمند شود و "پایان بندی" 3 چندان هنرمندانه که خواننده را در آخرین سطور، غافلگیر سازد.

"شروع از میانه" 3، نخستین ویژگی این داستان کوتاه است. راوی داستان جنایت خود را از هنگامی آغاز می کند که بخشی از کارها را از پیش انجام داده اما به پایان داستان، اشاره ای نمی کند، زیرا در این حال، همه ی لطف و گیرایی آن را تباه می کند؛ مثلاً از هفت شبی یاد می کند که پیوسته با احتیاط تمام به اتاق پیر مرد می رفته تا چشمان او را در حالت بیداری ببیند،اما پیوسته در خواب بوده و چون تنها از چشمان کرکس مانند و باز او بیزار است، دلیلی برای کشتن او در خواب نمی بیند اما آنچه را پیشاپیش نمی گوید و به پایان داستان مربوط می شود، ماجراهای شب هشتم است که طبعاً باید در خاتمه ی داستان بیاید:

**" هفت شب طولانی، این عمل را تکرار کردم؛ هر شب درست نیمه شب، ولی چشمش همیشه بسته بود و بنابراین، غیر ممکن بود بتوانم نقشه ام را عملی کنم، زیرا فقط چشم نکبت بار او بود که مرا آزرده می کرد ؛ با خودِ پیر مرد، کاری نداشتم و هر روز صبح ـ وقتی هوا روشن می شد ـ با تهور و جسارت به اتاقش می رفتم و با جرأت تمام با او صحبت می داشتم؛ با آهنگ صمیمانه ای به اسم، صدایش می کردم و از او جویا می شدم که شب را چگونه به سر برده است" (299-298).**

دومین نکته در شروع داستان، کوشش راوی برای خام کردن خواننده و قانع کردن او برای لزوم قتل سوژه است. زبان آوری راوی، گاه می تواند خواننده را مُجاب کند. او نه تنها اِسناد هر گونه جنونی را به خود تکذیب می کند، بلکه حتی می کوشد مخاطب را قانع کند که کشتن پیر مرد، حق مسلم او بوده است. او سعی می کند ثابت کند که مقصّر واقعی، خود پیر مرد و مخصوصاً چشمان کرکس مانند او بوده که راوی را به ستوه آورده است. راوی، کاری به کار او نداشته و با او در کمال مهربانی رفتار می کرده اما همان چشم آبی کرکس مانند، امان وی را بریده و روز را بر او شب تار ساخته است"

**" هر بار که این چشم با من تلاقی می کرد، خونم منجمد می شد و بدین ترتیب آهسته و ذر ذره به سرم زد که حیات این پیر مرد را قطع کنم و خودم را برای همیشه از چنگال این چشم، رهایی دهم" (297).**

پایان بندی داستان، نیز طُرفه است. آنچه در این بخش جالب به نظر می رسد، استحاله ی سریع راوی و اثبات دروغ های بی مورد او بر خواننده است و این، نکته ای است که خود راوی نیز پیش بینی نمی کرده است. پلیس ها به چیزی مشکوک نشده اند اما هیجان ناشی از قتل بی مورد سوژه و ضربان تند و بی امان قلب خودش، چنان عرصه را بر او تنگ می کند که اعتراف به قتل را بر پرده پوشی، برمی گزیند و خواننده هم نفسی به راحتی می کشد، زیرا هم قاتل بازداشت می شود، هم خواننده به تدریج درمی یابد که صدای ضربان قلب تند راوی، هیچ ربطی به قلب یک نفر کشته ی مُثله شده، ندارد و قاتل نمی تواند خویشتنداری کند.

"زمان فضایی" 3 در داستان کوتاه مدرن، نقشی تعیین کننده دارد. زمان و مکان باید در خدمت "گسترش" 4

1.Defamiliarisation 2. In Medias Res 3.Spatial Time 4. Development

داستان و القای معانی تلویحی آن باشد. راوی در باره ی اتاق خود، کوچک ترین چیزی نمی گوید اما به وصف زمان و مکان در اتاق پیر مرد، اشاره های متعددی دارد. این خانه در "ساختمانی قدیمی و کهنه ساخت" قرار دارد (302). به شدت تاریک است به گونه ای که وقتی راوی وارد آن می شود، قادر به دیدن هیچ چیز نیست:

**" شاید فکر کنید که در آن موقع خود را عقب کشیدم؛ ولی خیر. تاریکی به قدری ضخیم بود که اتاقش از سیاهی، به قطران شباهت داشت، زیرا پنجره ها از ترس دزد، به دقت بسته شده بود. . . در این زمان، ناله ی ضعیفی شنیدم که در آن، ترس و دهشتی ـ که کُشنده و مرگ آور بودـ به خوبی شناخته می شد. با این صدا خوب آشنا بودم. درست نیمه شب ـ زمانی که سراسر جهان به خواب می رفت ـ صداهای زیادی از درون من برمی خاست و با انعکاس وحشت آور خود، ترس و وحشتی را که به من روآور شده بود، ژرف تر و عمیق می کرد" (300-299).**

توصیف اتاق تاریک، پنجره های بسته، قدیمی بودن خانه و واهمه های بی نام نشانی که از دل تاریکی در ساعت سه پس از نیمه شب سر برمی آورند، در خدمت القای خبر وقوع یک جنایت است و با بخش "ناخودآگاهی" و تاریک و مرموز روان راوی قاتل، تناسب دارد؛ هم قدمت ناخودآگاهی را می رساند، هم محتوای ناآرام و بداندیشانه ی آن را، هم در خدمت القای "تأثیر یگانه" ی داستان کوتاه است. زمان وقوع حادثه، عمداً در شبی تاریک انتخاب شده تا بر دلهره ی خواننده بیفزاید. راوی حرف هایی می زند تا پیوسته زمان مناسب برای وقوع قتل را یادآوری کند و یک ساعتی را که راوی نفس در سینه حبس می کند تا مبادا پیر مرد را هوشیار کند، برجسته تر کند.

1. *داستان کوتاه مدرن، به شعر غنایی نزدیک است:* نزدیکی ساختار داستان کوتاه مدرن از نظر "پو" در

شاعری او ریشه دارد. ما پیش تر در باره ی "تأثیر واحد" و اسباب و صوَر آن نوشته ایم. از نظر "پو" میان کوتاهی یک اثر ادبی و چند و چون "تأثیر یگانه" بر خواننده، رابطه ای هست. چنین نیست که "رمان" تأثیرگذار نباشد؛ تأثیر رمان به عنوان یک نوع ادبی در وجه کلی اش نیست؛ بلکه در هریک از اپیزودهای جداگانه ی آن است و به همین دلیل، مانند یک منظومه ی بلند، تأثیر در هریک از "بند"های جداگانه ی آن بازتاب می یابد. داستان کوتاه و شعر کوتاه و مستقل، تأثیر یگانه ی مشابهی دارند. ساختار زبانی و عناصر داستان در داستان کوتاه باید به گونه ای فراهم آید که در خدمت القای "تأثیر یگانه" باشد. بیاییم یک بار دیگر نمودهای این حکم را بررسی کنیم.

یک استادیار دانشگاه به نام دکتر " یوـ فانگ هو" 1 در دانشگاه "تزو چی" 2 در کشور "تایوان" یک مطالعه ی آماری جالب و دلالتگر در باره ی ویژگی های سبکی این داستان کوتاه با عنوان *سبک شناسی و ارتباطش با مطالعه ی ادبیات: " قلب رازگو"ی ادگار آلن پو به عنوان یک تصویر* 3 (2009) نوشته که ما از آن بهره مند شده ایم. او می گوید داستان کوتاه "پو" 2219 واژه و 132 جمله دارد. واژگان در غایت کوتاهی و میانگین طول کلمات از نظر شماره ی حروف (واج ها) 92/3 واج (نزدیک به چهار واج) است. آمارگیری بعدی نشان داد که واژگانی مرکب از پنج واج یا کم تر 97% کل واژگان متن را می سازند و این پارامترها باعث فشردگی و ایجازدر متن می شود. تراکم بسیار پایین واژگانی، سادگی نحوی و گزینش واژگان ساده در متن، باعث ایجاد تأثیرکلی در متن و در نتیجه سبب سهولت مطالعه ی آن می شود و خواننده امکان می یابد تا بیش تر بر رخداد دلهره آور

1.Yu-Fang Ho 2. Tzu Chi 3. *Stylistics and Its Relevance to the Study of Literature: Edgar Allan Poe’s” The Tell-Tale Heart” as an Illustration*

داستان متمرکز شود. هرچند مقایسه ی شماره ی واژگان متن ترجمه شده قابل قیاس با متن انگلیسی نیست و تقریباً دو برابر شده است، اما کثرت واژگان زاید (مانند " از آن پس دیگر" به جای "دیگر") ، وجود مترادفات و نارسایی ترجمه، بر طول داستان می افزاید و به همان میزان از "تأثیر یگانه" ی آن می کاهد؛ مترادفاتی مانند " ترس و دهشت"، " درد و اندوه" ، "کشنده و مرگ آور" ، " ترس و وحشت" و "ژرف تر و عمیق تر" (300). علت این که مترجمان این چنین بی دریغ و غیر اقتصادی واژه به کار می برند، این است که نمی دانند داستان کوتاه، مثل "مینیاتور" است و افزودن نقشی بر آن، رفتاری غیر زیبایی شناختی است و همه تقارن، توازن و تناسب را از متن می گیرد و از میزان "تأثیر یگانه" ی اثر می کاهد.

دقیقه ی دیگر در داستان کوتاه و شباهتش به "شعر غنایی"، جنبه ی احساسی آن است. اگر فرض بر این باشد که "رمان" در وجه غالب با "خرد" ما پیوند دارد، تردیدی نمی ماند که "شعر" را با عاطفه و روان ما کار افتاده است. به نظر "پو"، داستان کوتاه باید به احساسات ما ضربه بزند و بر روان ما آوار شود تا خواننده را جادو و تسخیر کند. "رمان" سمت و سویی "اجتماعی" دارد اما "داستان کوتاه" باید ضرورتاً "تجربه ای فردی" را القا کند. این "فردیت"، با " شعر" و "عاطفه" پیوندی نزدیک دارد. ما به این دلیل به داستان کوتاه آهنگ می کنیم، زیرا می خواهیم روان خود را آماج عواطف و فردیت داستان کوتاه کنیم که تأثیری شعرگونه دارد. همه چیز در این نوع ادبی باید در خدمت القای "تأثیر یگانه " بر خواننده باشد.

وقتی راوی فانوس به دست و در کمال احتیاط به بالین پیر مرد می رود و او را از خواب بیدار می کند، از قول او می گوید:

**" با خودش گفته بود: " چیزی نیست. باد است که در سوراخ بخاری می وزد؛ موشی است که بر کف اتاق راه می رود." آری، به زور می خواست با فرضیه و حدس، روحیه ی خود را تقویت کند، ولی همه ی این ها بی فایده بود" (301-300).**

چرا نویسنده اجازه نمی دهد پیر مرد خود سخن بگوید و بازتاب خود را در برابر ورود غیر منتظره و بی هنگام دوستش ابراز دارد؟ زیرا با بازتاب واقعی پیر مرد، همه ی معادلات راوی به هم می خورد و داستان در جهت عکس خواست او پیش خواهد رفت. پیر مرد حتماً از خود دفاع خواهد کرد و با خنثی کردن پندارهای باطل راوی یا با به راه انداختن سر و صدا، نقشه ی او را خنثی خواهد کرد و این امر، از "تأثیر یگانه" داستان خواهد کاست و خواننده را هوشیار خواهد کرد. گذشته از این ـ چنان که گفته ایم ـ این داستان، یک شخصیت بیش ندارد و پیر مرد، سویه ی منطقی و خردمندانه ی این دیوانه است. پس، شیوه ی توجیه به راه انداختن صدا در اتاق، باید همان باشد که پیر مرد می پندارد. او هم باید دچار توهّم شده باشد.

منابع:

آریان پور، امیر حسین. *فرویدیسم: با اشاراتی به ادبیات و عرفان.* تهران: امیر کبیر، چاپ دوم، 1357.

خانلری، زهرا. *فرهنگ ادبیات جهان.* تهران: انتشارات خوارزمی، 1375.

میرصادقی، جمال. *عناصر داستان.* تهران: انتشارات سخن، چاپ سوم، 1376.

Cuddon, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory.* Penguin Books, 1999.

Hoffman, Daniel. *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe.* Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1998.

Karlinsky, Simon. *The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol.* Harvard University Press, 1976.

Jung, Carl Gustav. *The Integration of the Personality.* 1939, http:// psykoloji.fisek.com.tr/jung/shadow.htm.

Kirland, James. “The Tell-Tale Heart as Evil Eye Event”. *Southern Folklore 56* , 1999*.*

Levy, Andrew. *The Culture and Commerce of American Short Story.* Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Matthews, Brander. *The Philosophy of the Short Story.* New York: Longmans, Green and Co.

May, Charles.*The Reality of Artifice.* New York: Twayne Publishers, 1995.

Pitcher, Edward W. “ The Physiognomical meaning of Poe’s “The Tell-Tale Hearth”. *Studies in Short Fiction* 19,1979.

Poe, Edgar Allan. *Rev. of Twice-Told Tales.by Nathaniel Hawthorne. 1842, 1847.* New York: Literary Classics of the United States. , 568-588, 1984.

Pritchard, Hollie. “Poe‘s ‘The Tell-Tale Heart’”. *Explicator* 61, 2003.

Van Achter, Erik. *How First Wave Short Story Poetics Came into Being: E*. A. Poe and Brander Matthews. Kaho Sint Lieven , Belgium , 2005.

Zimmerman, Brett. *Edgar Allan Poe: Rhetorics and Style.* Montral: McGill-queen’s University Press, 1958.

---------------. “Moral Insanity” or Paranoid Schizophrenia: Poe’s “The Tell-Tale Heart”. *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 25, 1992.