قصه، داستان کوتاه، رمان

جمال میر صادقی

ACKU

AFGHANISTAN CENTRE AT KABUL UNIVERSITY
3 ACKU 00031747 8

جمال میرصادقی

قصه، داستان کوتاه، رمان

مطالعه‌ای درشناخت ادبیات داستانی
و نگاهی کوتاه به‌داستان‌نویسی معاصر ایران

31747

ACKU

نام کتاب : قصه ، داستانهای کوتاه ، رمان
نویسنده : جمال میرصادقی
سال : ۱۳۶۵
شماره : ۵۸
تیراژ : ۵۰۰۰
محل چاپ : مطبوعه دولتی

سرآغاز ۵

۱. قصه وقصه‌های عامیانه: ۱۱
قصّه کدام است؟ ۲۸
نگاهی کوتاه به‌تاریخچهٔ قصه ۳۰
تعریف قصه ۳۷
شباهت قصه به لطیفه ۴۱
مختصات و ویژگی‌های قصه‌ها (مطلق‌گرایی، نمونه‌کلی،زمان و مکان، همسانی قهرمانها ، اعجاب‌انگیزی، کهنگی) . . ۴۷
انواع قصه‌های بلند عامیانه فارسی ۵۴

۲. داستان و داستان کوتاه: ۶۹
داستان‌کوتاه و پیدایش آن ۷۱
تعریف داستان ۷۸
داستان‌کوتاه ۸۱
تعریف‌داستان‌کوتاه ۸۲
وجوه افتراق داستان کوتاه با رمان ۹۱
وجوه‌اشتراك داستان‌کوتاه بارمان (مضمون،موضوع،کشمکش، بحران،زاویه دید، پیرنگ) ۹۷
چندکلمه در اختلاف داستان با طرح ۱۰۶
ارکان داستان‌کوتاه ۱۰۸
موضوع‌داستان ۱۱۳
داستان‌کوتاه و قربانیان زندگی ۱۲۶
داستان‌کوتاه «گیله‌مرد» ۱۳۲

۳. رمان: ۱۶۵
رمان وپیدایش آن ۱۶۷
تعریف رمان ۱۷۵

ACKU

انواع رمان ۱۸۳
آیندهٔ رمان ۱۹۰

۴. پیش‌کسوتهای داستان کوتاه: ۱۹۷

نیکلای واسیلی یویچ گوگول، نویسنده‌ای واقع‌گرا . . ۲۰۱
ادگار آلن‌پو، نویسنده‌ای خیالپرداز ۲۱۰
گی‌دوموپاسان، نویسنده‌ای لطیفه‌ساز ۲۲۱
آنتون‌پاولوویچ چخوف، نویسنده‌ای انساندوست . . . ۲۳۳

۵. نگاهی کوتاه به داستان‌نویسی معاصر ایران: ۲۶۳

محمدعلی جمال‌زاده ۲۶۶
صادق هدایت ۲۷۴
بزرگ علوی ۲۸۰
صادق چوبك ۲۸۵
جلال آل‌احمد ۲۹۰
ابراهیم گلستان ۲۹۶
م.ا. به‌آذین (محمود اعتماد زاده) ۲۹۸
سیمین دانشور ۳۰۰
بهرام صادقی ۳۰۱
غلامحسین ساعدی ۳۰۴
محمود کیانوش ۳۰۷
فریدون تنکابنی ۳۰۹
علی‌محمد افغانی ۳۱۰
هوشنگ گلشیری ۳۱۳
محمود دولت‌آبادی ۳۱۴
احمد محمود (احمد اعطاء) ۳۱۹
امین فقیری ۳۲۱

سرآغاز

روی‌آوری به‌ادبیات جدید، به‌تقریب‌ازاوایل مشروطیت، درایران آغاز شده است، باکتابهایی‌نظیر «سیاحتنامهٔ ابراهیم بیك» زین‌العابدین مراغه‌ای و «مسالك‌المحسنین» میرزاعبدالرحیم طالبوف که در واقع داستان به‌صورت معمول وشناخته شدهٔ امروز، نبود بلکه داستان‌مقاله یا مقاله‌ای رمان‌گونه بودکه به‌قصد انتقاد از اوضاع اداری و اجتماعی روزگار، نوشته شده بود.

خواندن داستانها و رمانهای ترجمه شده و پرماجرایی چون «کنت‌مونت کریستو» و «بوسه عذرا» و «ژیل بلاس» ونظایر آنها، ذهن خوانندگان ایرانی را، به‌نوعی از هنر داستان نویسی غرب آشنا کرد. پیش ازآن، مردم با قصه خوانی‌خوگرفته بودندوقصه‌هایی نظیررستم‌نامه و اسکندرنامه و حسین کرد شبستری و امیرارسلان را می‌خواندند. این نوع قصه‌های عامیانه به ظاهر هدفی جز سرگرمی و مشغول ساختن شنوندگان خود نداشتند و در واقع برای ستایش خوبی‌ها وجوانمردی‌ها وبزرگداشت خصایل نیك و فضیلت‌های اخلاقی، به‌وجود آمده بودندو غالباً برای نقل در قهوه‌خانه‌ها و مجامع عمومی از آنها استفاده می‌شد.

بعد از انقلاب مشروطیت، نویسندگان سعی کردند که به‌مسایل اجتماعی و رنجهای بشری وطبقات محروم جامعه بپردازند و علیه زور و بی‌عدالتی‌ها برخیزند ورسالت‌اجتماعی و وجدانی خود را انجام‌دهند.

از این رو، تحت تأثیر ادبیات داستانی غرب، از نحوه و اسلوب قصه‌نویسی متداول و مرسوم پیش از مشروطیت فاصله گرفتند. اصول فنی داستان‌نویسی غربی را تا حدودی آموختند و رمان‌گونه‌هایی توأم با انتقاد تند و مستقیم وگاه هجوآمیز و ریشخندکننده از اوضاع اجتماعی ایران نوشتند.[۱] رمان گونه‌هایی نظیر: «مجمع دیوانگان» صنعتی‌زاده و «تهران مخوف» مشفق‌کاظمی و «روزگارسیاه» عباس خلیلی و «شهرناز» یحیی دولت‌آبادی و...،

این رمان گونه‌ها، در ابتدا مورد توجه گروه درس خوانده و روشنفکر جامعه قرار گرفت و بعد درمیان جوانها شهرتی پیدا کرد. اما در واقع ادبا و فضلای آن روزگار، ارج و منزلتی برای این نوع آثار قایل نبودند و آنها را آثار هوامانه‌ای می‌دانستند که برای تفریح و وقت‌گذرانی نوشته شده است. شایسته مردان ادب و فضیلت نبود که اوقات خود را با خواندن آنها تلف کنند و به‌بررسی و مطالعه این پدیده تازه بپردازند. حتی این طرز تفکر برداستان نویسان آن زمان نیز تأثیر گذاشته بود و ارزش و اعتبار کارشان، برخود آنها نیز معلوم نبود. در مقدمهٔ «یکی بود ویکی نبود» جمال‌زاده می‌خوانیم:

«نگارنده مصمم شدکه‌حکایات و قصصی چند را که به‌مرورایام، محض برای تفریح خاطر به‌رشته تحریر درآورده بود، به‌طبع رسانده و منتشر سازد.»

چنین نحوه برخوردی با ادبیات داستانی «Fiction» متأسفانه هنوزهم برذهن وعقیده‌گروهی از استادان و ادیبان دانشگاه حاکم‌است. این نحوه تفکر باعث شده است‌که هنوزهم ادبیات داستانی، در محیط دانشگاهی، کمتر موردتوجه و ارزیابی قرارگیرد. پیش از انقلاب هرچند دست‌اندرکاران، برای جلب جوانان، کوشش‌های کاذبی، درموردگنجاندن ادبیات‌داستانی‌معاصردربرنامه‌های‌دانشگاه کردند اما به‌علت‌محدودیت‌ها

و اختناق و وحشت حاکم بر جامعه، ادبیات داستانی و نویسندگان راستین این مملکت آن‌طور که شایسته بود، مورد بررسی و مطالعه قرار نگرفتند و آنچه به عنوان «ادبیات معاصر» در دانشگاهها درس داده می‌شد، به جز در یك دو مورد استثنایی، تاریخچه کوتاه و ناقص و ابتری بیش نبود. بعد از انقلاب به دنبال شکستن سدها و محدودیت‌ها، ادبیات داستانی، در محیط دانشگاهی، امکانات بررسی و مطالعه پیدا کرد و امید است که این رشته مهم از ادبیات در ایران نیز همچون سایر کشورها رونق ونضج روز افزونی به خود بگیرد و نویسندگان با آموختن اصول و فنون این هنر، آثاری قابل عرضه درصحنه ادبیات جهان به‌وجود آورند.

**

نوشتن این کتاب رامرهون دوست شاعر و فاضلم دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی‌هستم. پنج‌شش سالی بود که یاد داشتهایی در زمینه قصه و داستان تهیه کرده بودم، اما حال و حوصله تدوین و تنظیم آنها را نداشتم. وقتی دکتر شفیعی از من خواست که حاصل تجربیاتم را در کلاس درس داستان‌نویسی دانشکده ادبیات وعلوم انسانی دانشگاه تهران، در اختیار دانشجویان بگذارم، این یادداشتها را مرتب کردم و حاصلش این کتاب شد. البته بی‌نقص نیست اما امیدوارم بتوانم نقایص آن را درآینده به‌تدریج برطرف کنم. اساس این کتاب برپنج بخش گذاشته شده:

۱ـ قصه و قصه‌های عامیانه

۲ـ داستان و داستان کوتاه

۳ـ رمان

۴ـ پیش کسوتهای داستان کوتاه: گوگول، پو، موپاسان، چخوف

۵ـ نگاهی کوتاه به‌داستان نویسی معاصر ایران.

در فراهم آوردن بخش چهار، ضرورتی احساس می‌کردم، زیرا

داستان کوتاه از کیفیت و شیوه‌های نویسندگی این داستان کوتاه‌ـ نویسان بزرگ ، جدایی پذیر نیست و در واقع داستان کوتاه امروز، جویبارهای زنده وسیالی است‌که ازسرچشمه فیاض آثار این استادان و متقدمان جاری‌شده‌است. درکشورهای دیگر، کتابی دربارهٔ داستان‌کوتاه نوشته نمی‌شود بی‌آنکه‌درآن فصل‌هایی به‌بررسی‌آثار این استادان،یعنی گوگول، پو، موپاسان و چخوف، اختصاص داده نشده باشد. داستان کوتاه نویسان بعدی‌که تحولی بنیادی دراین هنر به‌وجود آوردند،نظیر کنراد، همینگوی و شروه اندرسن و جیمز جویس و چند تن دیگر، به‌ اهمیت این چهار استاد نیستند ، اگر چه تأثیری که بر داستان کوتاه گذاشته‌اند ، قابل ذکر و قابل توجه است، اما گسترش و نفوذ و ارزش این چهار استاد را ندارند. البته نویسندگان دیگری چون تولستوی و تورگه‌نف و فلوبرکه شهرت و اعتبارشان بیشتر در رمان‌نویسی است، در زمینه داستان‌های کوتاه نیز نوآور بوده‌اند و شاهکارهایی به‌وجود آورده‌اند اما وسعت و نفوذ آثار این چهار نویسنده را نداشته‌اند. از میان این چهار تن ، چخوف از اهمیت و برجستگی و عظمت بیشتری برخوردار است، به همین دلیل به این نویسنده بیشتر پرداخته شده است.

بخش پنج، همانطورکه از عنوانش پیداست نگاه بسیار کوتاهی است به‌هفده نویسنده معاصر ایران، متن سخنرانی است که در دانشگاه کشمیر در سری نگر مرکز کشمیر ایراد کرده‌ام و به‌علت وقت محدود سخنرانی، کوشیدم فقط به‌خصلت‌ها و تمایزات ویژه هرنویسنده بپردازم و حداکثر در ده دقیقه اورا به‌استادان زبان فارسی هند معرفی‌کنم.

گر چه تغییراتی در این متن داده‌ام و نام کتابهایی را که این نویسندگان‌بعداً منتشر کرده‌اند، به‌آن افزوده‌ام، اما دلم‌می‌خواست‌طرح و ساختمان این‌رساله را بهم بریزم ودوباره آنرا از سر بنویسم ودربارهٔ

هرنویسنده‌مفصل‌ترصحبت‌کنم وازنویسندگان شایسته دیگری که‌متأسفانه نامشان دراین متن نیامده، نیز یادی بکنم و ویژگی‌های‌آثار آنها رانیز به‌این هفده نویسنده بیفزایم‌اما تحقق چنین‌آرزویی حال وحوصله‌دیگری می‌خواست و مطالعه و بررسی عمیق‌تری؛ امیدوارم بتوانم درآینده این آرزو را تحقق بخشم و از عهده این مهم برآیم.

ACKU

ACKU

ACKU

۱

قصه
و
قصه‌های عامیانه

ACKU

پیش از آنکه به‌طرح قصه و خصوصیات آن بپردازم، اشاره‌ای به‌اصطلاح‌های مرسوم ومتداول داستان نویسی در ایران می‌کنم که برای این مبحث از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، مورد نظرم اصطلاح‌هایی است نظیر: داستان، قصه، افسانه، حکایت، سرگذشت، ماجرا، مثل، اسطوره، حدیث، شرح حال یاحسب‌حال و ترجمهٔ احوال که درفرهنگهای فارسی مترادف یکدیگر آورده شده است و فرهنگ‌نویسان وجوه افتراقی برای آنها قایل نشده‌اند. درمتن‌های ادبی و داستانی گذشتگان‌نیزمفهوم این اصطلاح‌ها، بهم‌آمیخته است، به‌صورتی که مفاهیم آنها رانمی‌توان ازهم جدا و منفرد و مشخص کرد و برای استعمال وکاربردشان، تعریفی جداگانه داد و هرکدام را به‌معنی خاص به‌کار گرفت. اگر چنین کنیم و بکوشیم‌وجه امتیاز و افتراقی‌برای هرکدام از آنهاقایل شویم ومصداق‌هایی برای هریك از آنها، از میان آثار ادبی گذشته بیاوریم، خود را به عبث دچار سرگیجه و دردسر کرده‌ایم. گذشتگان و بزرگان ادب ما، از این‌اصطلاح‌ها، به‌عنوان مترادف یکدیگر درآثار خوداستفاده کرده‌اند و در جایی داستان وحکایت و درجای دیگر اصطلاح قصه و افسانه و سرگذشت را به‌کار برده‌اند، بدون آنکه برای تك تك آنها، حد و رسم جداگانه و متفاوت از یکدیگر قایل شده باشند. همه این اصطلاح‌ها در کل، به‌آثاری اطلاق می‌شدکه جنبه خلاقهٔ آن‌ها، بر جنبه‌های دیگرشان می‌چربید.

معمولاً به‌جای اینکه مطلبی رابه‌جدل ومناقشه یا با احتجاجات فلسفی و عرفانی ودینی مطرح کنند، از این نحوه‌گفتار، یعنی‌ازحکایتی یا حسب حالی و نظیر آن مدد می‌گرفتند و منظور خود را غیر مستقیم در لباس قصه و داستان می‌گنجاندند؛ یا نویسنده و شاعر موضوعی را، سرراست و آشکارا عنوان می‌کرد و از حکایت و داستانی برای تأثیر و تأکید مطلب خود یاری می‌گرفت، درحقیقت این نوع‌آثار را مصداق یا تمثیلی برای گفته‌های خود می‌آورد.

اینَ قصه‌های منثور، به‌طورکلی عبارتند از قصه‌هایی‌که بازگو-کننده شرح‌احوال عارفان وبزرگان دینی ومذهبی است چون‌حکایت‌های اسرارالتوحید و تذکرةالاولیاء. دربعضی از این قصه‌ها مفاهیم عرفانی و فلسفی و دینی به وجه تمثیل یا رازگونه «سمبلیك» بیان مـی‌شود مثل قصه‌های عقل سرخ و آواز پر جبرییل سهرودی. دسته‌ای از این قصه‌ها صبغه‌اساطیری پیدامی‌کند چون‌قصه‌های قرآن وقصه‌های پیامبران‌که در تفسیرها وقصص قرآن وکتابهایی‌نظیر«تاریخ بلعمی» و غیره‌آمده است. به‌این نمونه‌که از قصص‌الانبیای نیشابوری نقل می‌کنم، توجه کنید:

«و دراخبارچنین است‌که چون‌آدم علیه‌السلام ازبهشت بیرون آمد پنج‌چیز با وی بود:

یکی عصای موسی علیه‌السلام و سبب آن بود که تا در بهشت بودو نعمتهای بهشت می‌خورد به‌هیچ‌گونه رنج به وی نرسید، چون آن یك دانه گندم بخورد به دندانش درماند. به خلالش حاجت آمد، ازشاخ‌موردبشکست و خلالش همی‌کرد، چون آن حال پیش‌آمد آن با وی بماند و ازو میراث ماند به فرزندانش از پیغامبر به پیغامبر تا به موسی رسید علیه‌السلام و معجزهٔ او شد.

و دیگر آن نگین که سلیمان را بود علیه‌السلام، قصه چنان بود که چون تاج و حله ازیشان برفت حوا آن را به‌دهان درافکند، گفت باری بامن از بهشت نشانی بود، باوی‌بماند. خدای تعالی حکم کرده بود که آن به‌سلیمان رسد علیه‌السلام، و حجت و معجزه و برهان او گردد. و دیگر آن سنگ که به‌خانهٔ کعبه است که چون جنبندگان بهشت قصداو کردند آن سنگ برداشت وگوهر بود به‌دنیا با خویشتن آورد. حق‌تعالی آن‌سنگ‌راخاص کردبرای‌محمدمصطفی‌صلی‌الله‌علیه‌وآله‌وسلم، و درآن‌سنگ قباله و عهدیست میان بندگان و خدای تعالی.

و چهارم دو برگ انجیر بود که چون آدم از حله جدا ماند دوبرگ انجیر کنده بود و خویشتن بپوشید و حوا نیز دو برگ انجیر بکنده بود، چون به دنیا آمدند از آن دو برگ یکی آهو بخورد تا روز قیامت ازو مشك همی‌آید، و یکی‌گاو بخورد تا قیامت عنبر همی دهد. و آن دو برگ که با حوا بود یکی کرم بخورد تا قیامت ابریشم همی دهد و آن یك دیگر نحل بخورد تا قیامت عسل همی دهد تا خلق بدانند که نعمت بهشت چونست.»[۱]

بعضی از این قصه‌ها، مثل «مرد حلواگر» در اسرارالتوحید به داستانهای امروزی بسیار نزدیك می‌شود. این قصه را از منتخب اسرار-التوحید با زیرنویس‌های دانشمند فقید احمد بهمنیار عیناً می‌آورم تا بعد به وجوه تشابه و تمایز آن با داستان امروزی بپردازم:

۱ــ قصص‌الانبیاء، تألیف ابواسحق نیشابوری، به‌اهتمام حبیب یغمایی، تهران، ترجمه و فرکتاب، ۱۳۴۰. ص ۲۱ــ۲۲.

حکایت

واز خادم شیخ که درکوی عدنی‌کوبان بود در نشابور- پیر محمد شوگانی و از برادر او زین‌الطائفه عمر شوگانی شنودم‌که ایشان هردو گفتندکه ما از پدر خویش شنودیم که او گفت: من جوان بودم که فرزندان شیخ بوسعید قدس‌الله روحه‌العزیز مرا از میهنه به خدمت خانقاه شیخ فرستادند به نشابور، و من به خدمت درویشان مشغول شدم مدتی. یك روز به گرمابه‌ای که درین خانقاه بود و شیخ در آنجا بسیار درآمده بود، فرو شدم. چون بنشستم و موی برداشتم[1] پیری فراز آمد و خواست که دست برپشت من نهد و مرا مغمّزی[2] و خدمتی‌کند. من رها نکردم[3] و گفتم تو مردی بزرگی وپیر، و من‌جوان، برمن واجب باشدکه ترا خدمت‌کنم. گفت بگذار تا ترا مغمّزی کنم و حکایتی است برگویم. من بگذاشتم. او دستی برپشت من می‌نهاد و این حکایت می‌گفت که:

من جوان بودم و برسر چهارسوی این شهر دکانی‌داشتم و حلوایی کردمی. چون یك چندی‌آن‌کار کردم و سرمایهٔنیك به دست آوردم هوس بازرگانی در دل من افتاد. از دکان برخاستم و آنچه بیایست فروخت بفروختم و متاعی که لایق بخارا بود بخریدم. و من هرگز از شهر پنج فرسنگ زمین به هیچ روستا نرسیده بودم وهیچ سفر نکرده. کاروانی بزرگ به بخارامی‌شد. من‌نیزاشتر به‌کرا[4] بگرفتم و با ایشان بهم برفتم.

۱ــ ستردم. زایل کردم.

۲ــ بر وزن ممیزی، و مغامزی بروزن محاسبی از غمز بمعنی مالش دادن و فشردن و بمعنی مشتمال کردن است، لیکن دردعربی وزن تفعیل و مفاعله از مادهٔ غمز نیامده و ساختن‌مغمز و مغامز اذین ماده از تصرفات فارسی زبانان است.

۳ــ نگذاشتم.

۴ــ به‌کسراول مخفف‌کراء مصدرباب مفاعله وبه‌کرا گرفتن‌بمعنی‌کرایه‌کردن وبمعزدگرفتن‌است.

به‌سرخس آمدیم و روزی دو سه آنجا مُقام کردیم و از آنجا روی به‌مرو نهادیم. من هرشبی ـ چنانکه عادت پیاده روان کاروان باشد ـ پارهٔ‌پیش‌شتر کاروان برفتمی و بخفتمی‌تاکاروان در رسیدی، پس برخاستمی و با کاروان برفتمی. یك شب برین ترتیب می‌رفتم، وشب بیگاه‌گشته بود، ومن عظیم‌مانده شده بودم، و خواب برمن غلبه کرده. پارهٔ نیك پیشتر شدم و از راه یکسوی شدم و بخفتم. و درخواب بماندم. کاروان در رسیده بود و برفته، و من بی‌خبر، تا آنگاه‌که گرمای آفتاب مرا از خواب بیدار کرد. برخاستم و هیچ جای اثـر کاروان ندیدم، و راه ریگ بود، و هیچ راه ندیدم. پاره‌ای گـرد بر ـ دویدم، راه گم کردم وچون مدهوشی پاره‌ای از هرسوی‌دویدم تا باشد که راه باز یابم، سرگردانتر شدم. پس با خود اندیشه کردم که چنین که من پاره‌ای ازین سوی می‌دوم و پاره‌ای از آنسو هرگز به‌هیچ‌جای نرسم، مصلحت آنست که من با خود اجتهادی‌کنم[1] و دل با خویشتن آرم و اندیشه بکنم، بـر هر ـ سویی که دل من قرار گیرد روی بدان جانب نهم و می‌روم، آخربه‌آبادانی رسم. این‌خاطر[2] با خویشتن مقررکردم واجتهاد به‌جای‌آوردم و یك‌طرف اختیارکردم وروی‌بدان طرف‌نهادم، و می‌رفتمرتا شب درآمد.

گرسنگی و تشنگی در من‌اثری عظیم‌کرده بود وگرمای گرم[3] بود. چون هوا خنك‌تر شد من اندکی قوت گرفتم و با

۱ــ اجتهاد بمعنی‌کوشش، و اجتهادکردن با خود، فکرکردن و اندیشیدن برای‌گـرفتن تصمیم است، و با خود اجتهادی‌کنم‌یعنی به‌فکر خود یك جهت را از روی قرائن وآثاراختیارکنم.

۲ــ اندیشه و فکر و آنچه به‌ذهن خطورکند، ضمیر و ذهن راهم بمجاز خاطرگـویند و اشراف خاطر اشراف ضمیر و ذهن است.

۳ــ گرمای سخت، عظیم گرم.

خود گفتم که شب روم بهتر باشد از آنکه به روز به‌گرما، و آن شب همه‌شب می‌دویدم تا بامداد. چون روز شد نگریستم، جمله صحرا ریگ دیدم‌وخار وخاشاك، هیچ‌جای اثرآبادانی و آب و حیوان ندیدم، شکسته دل شدم و بسر آن تشنگی و گرسنگی و ماندگی همچنان می‌رفتم، تا آفتاب گرم شد و تشنگی به‌حدی رسیده‌که نیز[1] طاقت حرکت نداشتم. بیفتادم و تن به‌مرگ بنهادم. پس با خویشتن اندیشه کردم‌که درچنین جایگاه الاّ جهد و جدّ هیچ سود ندارد، و تن به‌مرگ‌بنهادن بعد از همه جهدها مرا یك چارهٔ دیگر مانده است، و آن آنست‌که‌ازین بالاپس ریگ بالایی‌که بلندتر است‌طلب کنم و خویشتن به‌حیله برسرآن بالای افکنم وگرد این‌صحرا درنگرم، باشدکه جایی آبادانی یا خانهٔ عرب یا ترکمان‌بینم، اگر دیدم فهوالمراد[2]، والاّ برسرآن بالای ریگ پشت‌بازدهم و گوری فروبرم، و خاشاك گرد خویشتن فرا نهم، تا دده[3] بعد از مرگ من مرا نخورد، و تن مرگ را دهم و تسلیم کنم. پس‌بنگریستم، تلّی بزرگ دیدم، جهدکردم و به‌بسیارحیله خویشتن برسر آن بالای افکندم وبدان بیابان فرو نگریستم. از دور سیاهیی به‌چشم من آمد. نیك بنگریستم. سبزیی بود. قوی دل شدم و با خود گفتم که هرکجا که سبزی باشد آب بود و هرکجا که آب بود ممکن بودکه آدمی باشد. بدین سبب قوتی در من پدید آمد، واز آن بالای فرودآمدم و روی بدان سبزی نهادم. چون آنجا رسیدم پاره‌ای زمین دیدم چند

۱ــ که دیگر، که پیش.
۲ــ بالای یا بالا بمعنی تل و پشته است.
۳ــ که مقصود عمانست.
۴ــ بفتح اول جانور درنده‌که دد نیز گویند.

تیر پرتابی[۱] در میان آن ریگها، و چشمهٔ آب صافی از آن زمین بیرون می‌آمد و می‌رفت، وگرد برگرد آن چشمه چندان از آن زمین پاره‌آب می‌رسید که گیاه رسته بود و سبز گشته. من فراز شدم و پاره‌ای از آن آب بخوردم و وضو ساختم و دو رکعت نماز بگزاردم و سجدهٔ شکر کردم که حق سبحانه و تعالی جان به من بازداد، و با خود گفتم که مرا اینجا مُقام باید کرد، و ازین جا روی رفتن نیست، باشد که کسی اینجا بیاید به‌آب طلب کردن، و اگر نیاید یك شباروز[۲] اینجا مقام کنم که اینجا آب است، و آنگاه بروم. پاره‌ای از آن بیخ گیاه بخوردم و از آن سرچشمه دورتر شدم و بربالایی ریگ شدم بلند، و سربالای آن ریگ باژ دادم چنانکه گوی شد، و درآن گو[۳] شدم و خاشاك گرد خویش درنهادم، چنانکه کسی مرا نتوانددید، ومن ازمیان خاشاك به‌همه جوانب می‌نگریستم، گفتم نباید[۴] حیوانی موذی یا خدای ناترسی پدید آید و مرا بیم هلاك باشد. درمیان آن خاشاك پنهان شده بودم وبه‌اطراف آن بیابان نظاره[۵] می‌کردم، تا وقت زوال[۶] بود. از دور ازآن بیابان سیاهیی پدید آمد روی بدین آب نهاده. چون نزدیك

۱ــ چند به‌معنی مساوی و مقدار و به‌اندازه‌آید، و چند تیر پرتابی یعنی مسافتی یك تیرپرتاب، به‌اندازه ومقدار یك تیردن.

۲ــ سودتی است از شبانروز.

۳ــ به‌فتح اول گودال، مغاك.

۴ــ مبادا.

۵ــ درعربی برونن طیاره به‌معنی جماعت تماشاگر و درین عصر به‌معنی دوربین نیزآمده است، و درفارسی آنرا مخفف ساخته نظاره برزون همارہ گویند و ازآن معنی تماشا اراده کنند، و تماشاگر را درفارسی نظاره و نظارگی به‌تشدید ظاء گویند و جمع آن را نظارگیان و نظارگیان آورند، و درعربی نظاره به‌تخفیف ظاء جز به‌کسر اول و به‌معنی تبرکی و مهادت نیامده است.

۶ــ به‌فتح اول هنگام ظهر که آفتاب از بلندترین درجهٔ ارتفاع روی به‌انحطاط می‌نهد.

آمد آدمیی بود. با خویشتن گفتم الله اکبر، خلاص مرا رویی[۱] پدید آمد. چون نزدیك آمد مردی دیدم بلند بالا، سپید پوست، ضخم[۲]، فراخ چشم، محاسنی[۳] تا ناف، مرقعی[۴] صوفیانه پوشیده، وعصایی و ابریقی در دست، وسجادهٔ بردوش افکنده، و روستره[۵] با مسواك بردوش دیگر، و کلاهی صوفیانه بر سر نهاده، و چمچمی[۶] درپای کرده، و نور از روی او می‌تافت. به‌کنار آب آمد و سجّاده بیفکند به‌شرط متصوّفه[۷] وابریقی آب برکشید و بدان پس بالایی فرو شد و استنجایی[۸] به‌جای آورد و بازآمد و برکنار چشمه بنشست و وضویی صوفیانه بکرد و دو رکعت بگزارد و محاسن شانه کرد و بانك نماز گفت و سنّت[۹] کرد و قامت[۱۰] گفت و فریضه[۱۱] بگزارد و دست برداشت و دعایی بگفت و سنّت بگزارد و برخاست و سجّاده بردوش افکند وعصا وابریق برداشت وروی به‌بیابان

۱ــ روی درا اینجا بمعنی وجه و سبب وطریق و معنی جمله اینست که دعایی مرا سبب و طریقی پیدا شد.

۲ــ بفتح اول درشت اندام، جمیش ضخام.

۳ــ محاسن بفتح اول بمعنی ریش و اصل آن ددعربی جمع حسن بمعنی خوبی ولیکوییاست.

۴ــ پروزن مطمع، بمعنی رسله‌کرده و پینه زده است وجامهٔ صوف راهم مرقع و صوفی رامرقع پوش گویند، این تسمیه در آغاز امر از روی حقیقت وجامهٔ صوفیان در واقع پینه‌زده وقنعان زهد وقناعت راستین بوده لیکن دفته دفته حقیقت بدل بمجاز شده وصوفیان متنعم جامه‌های زیبا وگرانبها که از رشته‌های رنگارنگ دوخته می‌شد پوشیدند و بدینگونه جامه‌ها هم لقب مرقع داده شد.

۵ــ معنی سهن وعاء دستارچه‌ای‌که توی بدان خلك کنند، وستره از ستردن بمعنی زدودن وپاك کردن وتراشیدن است، وقبح دلالتی را موستره و استره گویند.

۶ــ چمچم پروزن قلزم، کیوه‌که نوعی از پای‌افزار است.

۷ــ به‌آیین ومطابق نسوم وآداب متصوفه.

۸ــ استنجاء طهارت‌کردن و زایل ساختن اثر پلیدی است.

۹ــ پروزن امه نماز نافله که اصل تسمیه دو رکعت پیش ازنماز ظهر و دو رکعت بعد از آن گزاردن و پیروان شافعی و ابوحنیفه چهار رکعت هم‌پیش از نماز عصر می‌گزارند.

۱۰ــ بفتح میم تکبیر وشهادتین و حی علی و دیگر کلمات‌که پس از اذان در آغاز نماز می‌گویند، و تسمیهٔ آن بقامت بدین سبب است‌که یکی از فقرات‌آن قدقامت‌الصلاة است.

۱۱ــ نماز واجب.

فرو نهاد و برفت، و تا او از پیش چشم من غایب نگشت مرا از خویشتن خبر نبود از هیبت او و از مشغولی به‌دیدار او و نیکویی طاعت او. چون او از پیش من غایب شد و من با خویشتن آمدم خود را بسیار ملامت کردم که این چه بوم کسه از من در وجود آمد، همه جهان آدمیی طلب می‌کردم که مرا ازین بیابان مهلك برهاند و به‌راهبری دلالت کند، مردی مصلح[1] نیکوزندگانی و صوفی ـ که همه جهان به‌دعا و زندگانی ایشان بر پایست و همه گمراهان بدیشان هدایت و ازیشان راه راست می‌طلبند ـ یافتم و چنین غافل بماندم، و او بـرفت. ازین جنس خود را بسیار ملامت کردم، چون دانستم کـه آن مفید نیست با خود گفتم اکنون جز صبر روی نیست، که هم امروز یا امشب یا فردا باز آید، و خلاص من جزاز وی نیاید. منتظر می‌بودم تا اول وقت نماز دیگر[2] درآمد. همان سیاهی از دور پدید آمد. دانستم که همان شخص است. چون نزدیك آمد همان کس بود. بـرقرار آن کـرت[3] سجّـاده بیفکند و وضو تازه کرد و دویی بگزارد[4] و بانگ نماز گفت وسنّـت نماز دیگر بگزارد وقامت گفت و به‌فریضه مشغول گشت. مـن این نوبت گستاختر شده بودم، آهسته از میان آن خاشاك بیرون آمدم و از آن بالای فرود آمدم و در پس پشت او بنشستم. چـون نماز سلام باز داد و دست برداشت و دعا بگفت و برخاست تا برود من دامنش بگرفتم و گفتم ای شیخ! از بهر خدای تعالی مرا فریاد رس.

۱ـ شایسته و نکوکار.

۲ـ نماز عصر.

۳ـ پروزن جنت، دراصل تازی بمعنی بازگفتن و حمله کردن است و بمجاز بمعنی نوبت و بار و مرتبه آمده و برقرار آن کرت یعنی مانند آن بار.

۴ـ یعنی نمازی دورکعتی بجای آورد.

مردی‌ام کاروانی، از نشابور با کاروان بـودم و روی به‌بخارا داشتم، امروز دو روز است که راه گم کرده‌ام، و کاروان برفته است، و من درین بیابان منقطع[۱] شده‌ام و راه نمی‌دانم. اوسر در پیش افکند یك نفس، پس سر بـرآورد و برخاست و دست من بگرفت. من بنگریستم، شیری را دیدم که از بیابان آمد و او را خدمت کرد[۲] و بایستاد، و او دهان برگوش شیر نهاد و چیزی به‌گوش او فرو گفت، پس مرا بدان شیر نشاند و موی گردن او به‌دست من داد و مرا گفت هردوپای را در زیر شکم او محکم کن و چشم فرازکن[۳] و هیچ باز مکن و دست‌محکم دار، هرکجا که وی ایستاد تو از وی فرود آی و ازآن سوی که روی تو از آن طرف باشد برو. من چشم فرازکردم و شیر می‌رفت. یکساعت بود[۴]، شیر بایستاد. من از وی فرود آمدم و چشم بازکردم. شیر برفت. من راهی دیدم. بدان راه قـدمی چند برفتم. کاروان را دیدم آنجا فرود آمده. سخت شادشدم، و ایشان نیز به‌دیدار من شاد شدند. با آن جماعت بـه‌بخارا شدم و متاعی که بود بفروختم و سودی نیك بکردم و ازآنجا چیزی کـه لایق نشابور بود بخریدم و به نشابور باز آمدم و راحتی سره[۵] یافتم و دیگربار به‌دکّـان بنشستم و با سرحلوا-گری شدم، وچند سال برین بگذشت. یك روز به‌کاری به‌کوی عدنی‌کوبان فرو شدم، بردر خانقاه انبوهی دیدم، پرسیدم که

۱ــ چون مرتفع، جدا شده و تنها مانده.
۲ــ خدمت‌کردن به‌جای‌آوردن رسوم ادب و احترام است در وقتی که بر بزرگی داخل یاازنزد او خارج می‌شوند چون سر فرود آوردن و زمین بوسیدن و مانندآن.
۳ــ فراز از اضداد است و فرازکردن به‌معنی بستن و بازکردن هردوآید و در اینجا به‌معنی بستن است.
۴ــ یك ساعت گذشت.
۵ــ آسایشی نیکو و پسندیده.

اینجا چه بوده است؟ گفتند کسی آمده است از میهنه ـ بوسعید بوالخیرش گویند ـ که پیرومقتدای صوفیان است و او را کرامات ظاهر، درین خانقاه نزول کرده است و مجلس می‌گوید و این مردمان به‌مجلس اورغبت می‌نمایند، و این ازدحام از آنست. گفتم من نیز در شوم تا ببینم که این چه مردی است. چون ازدر خانقاه درشدم، ستونی بود برکنار رواق[۱]، آنجا بایستادم، و او برتخت نشسته‌بود وسخن می‌گفت. من در وی نگریستم، آن مرد را دیدم که درآن بیابان مرا برآن شیر نشانده بود. و او روی از سوی‌دیگر داشت که سخن می‌گفت. چون من اورا باز بشناختم‌خواستم که این حال بازگویم او حالی روی‌سوی من کرد و گفت های: نشنیدستی؟ هر آنچه بینند در ویرانی نگویند در آبادانی. چون این سخن بگفت نعره[۲] از من برآمد و نیز[۳] از خود بشدم وخبر نداشتم و بیهوش بیفتادم وشیخ با سر سخن شده بود و مجلس تمام‌کرده. چون من به‌هوش‌باز آمدم شیخ از مجلس دست باز داشته بود، و مردم رفته، و درویشی نشسته و سر من برکنار نهاده. چون‌من به‌خویشتن‌باز آمدم برخاستم. آن درویش گفت شیخ فرموده است که نزدیك ما در آیی. من در رفتم و در پای شیخ افتادم و پای وی را بوسه دادم. شیخ مرا بسیار مراعات کرد و تبرّکی[۴] از آن خویش به‌من داد و حسن مؤدّب را گفت تا مرا جامه‌های نو

۱ــ به‌کسر اول پیشگاه یا داهرو و مدخلی سقف دار که برای بعض خانه‌ها (یعنی بناهای سر-پوشیده اطاق مانند) سازند، و جمعش ادوقه و دواقات است.

۲ــ فریاد، و در عربی آوازی‌که از بوق یعنی برآید.

۳ــ و بعد از آن، و دیگر.

۴ــ تبرك در اصل تازی بمعنی برکت جستن و برکت یافتن و دراینجا به‌معنی متبرك (برکت-یافته) است وآنچه را که مساس جسمی مقدس از قبیل دست دارسا و پیغمبران مذهبی واشیاء مقدسه شده باشد تبرك گویند، و این از باب مجاز و تسمیهٔ سبب به‌نام مسبب است.

آورد و آن جامهٔ حلواگرانه از من بیرون‌کرد و آن جامه‌ها را در من پوشانید و طبقی شکر[۱] درآستین من‌کرد و گفت این‌را به‌نزدیک‌کودکان بر و با ما عهدکن که تا ما زنده باشیم این سخن با کس نگویی. من سخن شیخ‌را قبول کردم و با اوقول کردم[۲] وتا او زنده بود من این حکایت پیش‌کس نگفتم. چون او بدار بقا رحلت کرد من این حکایت پیش تو بگفتم.»[۳]

دراینْ قصه عامل علت ومعلولی وشبکه استدلالی داستان‌امروزی تاحدودی رعایت‌شده وقصه ازپیرنگی «Plot» ابتدایی وضعیف‌برخوردار است. و راوی قصه برخلاف بیشترنویسندگان و روایت‌کنندگان این‌نوع قصه‌ها، تنها به‌ذکر کلیات وقایع و احوال نپرداخته وبه‌تشریح واقعه و توصیف مکان وقوع واقعه و حالات روحی و ناراحتی‌های جسمی مرد حلوافروش توجه کرده است. روانشاد استاد احمد بهمنیار متوجه این نکته شده است و در مقدمه منتخب اسرارالتوحید می‌نویسد:

«در حکایت سرایی برخلاف بیشتر نویسندگان که تنها به‌ذکر کلیات وقایع و احوال می‌پردازند، جزئیات هر واقعه و حالت را تشریح و منظرهٔ آن را به طور دقت توصیف کرده است. و عالیترین نمونهٔ این نوع شرح و وصف (دقیق)، حکایت مرد حلواگر است که نگارنده آن را فصیح و بلیغترین حکایت

۱ــ یعنی یك کاغذ بسته شکر، این لفظ در حکایت دیگرهم آمده و از سیاق دوحکایت چنین بر- می‌آیدکه درآن عصر دربازار نیشابور شکر را (مانند چای درین عصر) در کاغذ بسته‌های مختلف‌که هرکدام وزن و بهای معین داشته می‌پیچیده و عیناً به مشتریان می‌دادند، در سبزوارکه ازنیشابور بخشی از نیشابور بوده هنوزهم یك ورق بزرگ کاغذ رایك‌طبق می‌گویند.

۲ــ عهد و پیمان کردم.

۳ــ منتخب اسرارالتوحید فی‌مقامات الشیخ ابی‌سعید، انتخاب احمد بهمنیار، تهران، وزارت فرهنگ، ۱۳۲۰، ص ۹ــ۱۷.

اسرارالتوحید می‌داند. دراین حکایت منظرهٔ رهگزار پهناور و بی‌آب و گیاه و پشته‌های کوچك و بزرگ ریگ روان و سرگردانی و هراسناکی مرد حلواگر و تکاپو وتلاش او را در جستن راه‌نجات وخوشحالی او را هنگام یافتن سبزی و چشمهٔ آب، با جمله‌های بسیار کوتاه ومنسجم وچون حلقه‌های زنجیر بهم‌پیوسته، به‌نوعی تشریح کرده‌است که‌خواننده هنگام‌خواندن آن، خود را شاهد و بلکه صاحب واقعه می‌پندارد...»[۱]

اما موضوعی که این قصه را همچنان درقالب قصه نگه‌می‌دارد و از داستانهای امروزی جدا می‌کند، ظاهرشدن ناگهانی ابوسعید در آن بیابان دورافتاده است واحضارکردن شیر وسوارشدن مرد حلواگربرپشت شیرُ که امری است غیرعادی و حادثه‌ای و اتفاقی خارق‌العاده، همانطور که در تعریف قصه خواهم گفت، اختلاف اساسی وبنیادی قصه باداستان برسرهمین نکته است.

« دربعضی از قصه‌ها، ماجرا از زبان‌حیوانات نقل می‌شود واعمال واحساسات‌انسان‌به‌حیوانات نسبت داده‌می‌شود که اغلب جنبهٔ تمثیلی و استعاری دارد و برمفاهیم معنوی واخلاقی تأکید می‌ورزد مثل قصه‌های کلیله ودمنه. (به‌این‌نوع قصه‌ها «افسانه‌ها» درادبیات خارجی «Fable» می‌گویند و شخصیت‌های قصه‌ها، تنها منحصربه‌حیوانات نمی‌شود بلکه انسانها و خدایان و اشیای بیجان را نیز دربرمی‌گیرد.)

قصه‌هایی که بازگوکنندهٔ احوال شاعران و ادیبان و سلسله‌های پادشاهی در ایران وگروه‌ها وطبقات مختلف مردم است و ازنظر ادبی و تاریخی اهمیت دارند، از جمله این قصه‌ها، مجموعهٔ قصه‌های جوامع‌الحکایات عوفی است.

۱ــ منتخب اسرارالتوحید، انتخاب احمد بهمنیار. ص. د.

قصه‌هایی که جنبه‌های واقعی و تاریخی و اخلاقی آنها بهم آمیخته است و بیشتر از نظر نثر و شیوهٔ نویسندگی مورد توجه است و به‌عنوان نمونه‌ای از بلاغت در ایجاز مورد بررسی و امعان‌نظر قرار می‌گیرد مثل گلستان سعدی که در حقیقت نوعی مقامه است. همانطور که می‌دانیم مقامه قصه‌ای است که در آن بیشتر به‌عبارت‌پردازی و سجع‌سازی و صنایع لفظی توجه بشود و قصه برمحور مضمون «تم» واحدی بگردد.[۱] از هشت باب گلستان، هفت باب، ازقصه‌های گوناگون ترکیب شده است وهرباب از نظر موضوع قصه‌ها (اگر از استثناها بگذریم) مضمونی واحد دارند و تحت همین مضامین (در فضیلت قناعت، در فواید خاموشی، در عشق و جوانی و...) تبویب یافته‌اند و برخلاف کلیله و دمنه هرباب مستقل است و درعین‌حال با رعایت اعتدال، ازنظر شیوهٔ نگارش، صنایع‌لفظی خاص مقامات را داراست.

قصه‌هایی که جنبه تاریخی دارد و اغلب درضمن وقایع کتابهای تاریخی آمده است مثل قصه حسنك وزیر در تاریخ بیهقی. اگرچه این نوع آثار، یك‌نوع‌واقعهٔ تاریخی است اما به‌علت چربیدن جنبه آفرینش داستانی آنها برواقعیت تاریخی‌شان، پهلو به‌قصه می‌زند نه‌تاریخ. فرق این دو در این است که واقعه تاریخی قبلاً اتفاق افتاده است و تاریخ‌نویس آن‌را عیناً گزارش می‌کند، به‌عبارت دیگر جنبه کلی وعینی واقعه همیشه موردنظر تاریخ‌نویس است، اما واقعه داستانی، برخلاف واقعه تاریخی، زادهٔ ذهن نویسنده است. گرچه ممکن است نویسنده یك واقعه تاریخی را موضوع داستان خود قراردهد اما درپرداخت و خلق دوبارهٔ آن، خلاقیت ذهن او دخالت داشته است و نویسنده واقعه را با تمام ویژگی‌های داستانی بازآفریده‌است. قصه‌حسنك‌وزیروقصه‌های‌نظیرآن‌که درکتابهای تاریخی و گاهی در تفسیرها آمده است، ازچنین کیفیتی برخورداراست.

دست آخر، قصه‌هایی که حاوی سرگذشت و ماجراهای شاهان و

امیران و بازرگانان و مردان و زنان گمنامی است که برحسب تصادف با وقایع عبرت‌انگیز وحکمت‌آموز وحوادث شگفتی روبرو شده‌اند. این قصه‌ها به‌زبان ساده و رایج روزگار بازگو شده‌اند واز آنها به‌عنوان «قصه‌های عامیانه» نام برده می‌شود.[۱] این نوع قصه‌ها، اغلب جنبه پهلوانی وحماسی دارد مثل سمک عیار واسکندرنامه وبعضی از آنها درعین حال صبغه اساطیری نیز پیدا می‌کند مثل دارابنامه طرسوسی.

آثار خلاقه متون گذشتهٔ زبان فارسی به‌طورکلی گرد این مقولات می‌گردد و محتوای قصه‌ها همان است که به‌اشاره‌ای از آنها گذشتم. بحث دربارهٔ همه انواع قصه‌ها در حوصله این کتاب نمی‌گنجد. من تنها کوشیده‌ام به‌طور اختصار از قصه‌های عامیانه فارسی صحبت کنم و مشخصات و تمایزات آنها را موردبررسی قراردهم.

همانطورکه گفتم اصطلاح‌های ادبی چون قصه، حکایت، افسانه، داستان و... به‌همهٔ انواع این قصه‌ها گفته می‌شده است واین اصطلاح‌ها درمتون گذشتگان مترادف‌هم می‌آمده است و هیچگونه وجه افتراقی با هم نداشته است. بنابراین اگر بخواهیم این اصطلاح‌ها و مفهوم‌های ادبی را ازهم تفکیک کنیم وبرای هریك ازآنها از آثارگذشتگان مصداق‌هایی بیاوریم، به‌کار بیهوده و عبثی دست زده‌ایم و ذهن خواننده و جوینده را آشفته‌ایم. به‌همین دلیل من برسرآن نیستم که این اصطلاح‌ها را ازهم تفکیک کنم وبکوشم برای هریك ازآنها تعریفی جداگانه بدهم، امابرای اینکه بتوانم دامنه بحث خود را برآثاری که امروز بابهره‌گیری ازواقعیت‌های زمانه درالگوها وقالب‌های تازه‌ای که تحت تأثیرادبیات غرب آفریده شده، گسترش وتعمیم بدهم، مجبورم به‌دو اصطلاح «قصه» و «داستان» حد و رسم تازه‌ای بدهم ومفاهیم وکاربرداین دو راکه امروز بیشتر از اصطلاح‌های دیگر، به‌کار گرفته می‌شود، ازهم جدا و متمایز کنم تاخواننده و جوینده در بررسی وشناخت این دونوع اثر ادبی گمراه

نشود و معرفت تقریبی صحیحی از آنها به‌دست آورد، گرچه این حد و رسم، شاید برمصداق‌های خودشان درگذشته، تطبیق نکند و گاه ممکن است با آنها منافات نیز داشته باشد اما خواننده را در این مبحث از ابهام و سردرگمی رهایی می‌دهد.

قصه کدام است؟

برداشت من ازمفهوم قصه، همان است‌که توده مردم ازاین‌مفهوم داشته‌اند وهنوزهم وقتی بزرگان و پیران، برای بچه‌ها، قصه می‌گویند به‌این نوع اثر ادبی متوسل می‌شوند مادربزرگها، سال‌های سال برای نوه‌های خود قصه‌گفته‌اند. وقتی بچه‌ای می‌خواهد قصه‌ای برای او نقل کنند نیزهمین‌مفهوم قدیمی وسنتی را درمدنظر دارد ونه‌آن نوع‌داستانی که در شکل و قالب داستانهای غربی آورده می‌شود. حتی در جمله‌های موزونی‌که در پایان این‌نوع قصه‌ها می‌آید، کلمه قصه تکرار می‌شود:

«بالا رفتیم هوا بود، پایین اومدیم زمین بود، قصه ما همین‌بود.

(یا) بالا رفتیم آرد بود، پایین اومدیم خمیر بود، قصه ماهمین بود.»

«پایین اومدیم دوغ بود، بالارفتیم ماست بود، قصه ما راست بود...(یا)بالارفتیم‌ماست‌بود پایین‌اومدیم دوغ بود، قصه مادروغ‌بود.»

«قصه ما به‌سر رسید، کلاغه به‌هونه‌اش نرسید.»

«قصه ما تموم شد، خاك به‌سرحموم (؟) شد.»

«این‌ورکوه‌پلنگ بود اون‌ورکوه‌نهنگ‌بود قصه‌ما قشنگ‌بود.»

از این‌رو، به‌نظر من، اطلاق قصه براصطلاح استوری «Story» غربی صحیح نیست و موجب شلوغی ذهن وسردرگمی خواننده می‌شود. گذشته از این معمولاً امروزه، قصه را برای این نقل می‌کنند که کودك را خواب‌کنند وبا پایان خوشی‌که اغلب قصه‌ها دارند، خواب خوشی‌را برای‌کودکان تدارك ببینند واز این‌نظرنیزمفهوم قصه‌براصطلاح‌استوری

که نقش بیدارکردن وبرانگیزاندن وآگاه‌کردن ومفهوم بیداردلی دارد، صحیح نیست.[۱] مفهوم قصه درمیان مردم‌کوچه و بازار مفهومی شناخته شده است، و سالهای سال ما به‌قصه نقالان گوش داده‌ایم یا قصه‌های کوتاه‌وبلند فارسی را خوانده‌ایم وبا این‌اصطلاح انس والفتی داشته‌ایم. تعمیم این اصطلاح برنوع آثاری‌که ره‌آورد غرب است، همانطورکه گفته شد، صحیح نیست، یعنی معنی وسیع و جامعی که بعضی از آن می‌گیرند و آن را تعمیم می‌دهند و از آن هم معنی ادبیات داستانی «Fiction» و هم معنای رمان «Novel» ، و هم مفهوم داستان «Story» و قصه «tale» را می‌گیرند و این اصطلاح را برهر چهارتای این مفاهیم اطلاق می‌کنند، به‌نظر من درست نیست. همان بهترکه[۲] قصه را محدود به‌اصطلاح انگلیسی تیل «tale» کنیم[۳] که در ادبیات داستانی دنیا نیز مفهومی مترادف مفهوم «قصه» دارد وتاریخچه‌ای طولانی، ودرعین‌حال در میان ملت‌هاوکشورهای دنیا سابقه‌ای قدیمی داشته است و ایران‌نیز از جمله کشورهایی است که به داشتن قصه‌های کهن معروف شده و نامش در فرهنگهای ادبی و دایرةالمعارف‌ها درکنار چین، هند، مصر، سومر، بابل و یونان آمده است، کشورهایی که زادگاه قصه‌های کهن بوده‌اند.

بنابرین در این کتاب، من اصطلاح «قصه» را بر هرآنچه قبلاً داشته‌ایم وازآنها به‌عنوان افسانه وحکایت وسرگذشت و... یاد می‌شده است، اطلاق می‌کنم و آنچه را که بعد ازمشروطیت به‌ایران آمده است و از آنها به‌عنوان «داستان‌کوتاه» و«نوول» و«رمان» و... یادمی‌شود، «داستان» می‌نامم‌وازمجموع‌آنها به‌عنوان ادبیات‌داستانی«Fiction» یاد می‌کنم.

نگاهی کوتاه به تاریخچهٔ قصه

«یکی بود، یکی‌نبود، غیر ازخدا هیچکس‌نبود. در روزگار قدیم خارکنی بودکه هرروز به‌صحرا می‌رفت و خار می‌کند و بـه‌این وسیله امرار معاش می‌کرد. روزی... اولین قصه‌ای‌کـه برایمان نقل کـردند» به‌این طریق آغاز شد. از همان دوران کودکی کشش و جذبه‌اش را بر ما اعمال‌کرد، خیال ما را برانگیخت وموجب انبساط خاطـرمان شد. از این نظر، قصه‌ها، تأثیر عظیمی در ساخت و روند زندگی مـا داشته‌اند، ازهمان‌آغاز، عادت به‌داستان‌خواندن را درما به‌وجود آوردند وتخیل ما را نیرو و گسترش دادند. بالهای خیالمان را برهمه شهرها و کشورهای دنیاگستردند. شهرها رابه‌ما شناساندند. مارا با مردمانشان آشناکردند. خوبی‌هایشان را برای ما گفتند و بدی‌هایشان را لعن کـردند. دردها و بدبختی هایشان را پیش چشم مـا آوردند. به مـا همدردی و برادری و انساندوستی آموختند. از غم‌ها و رنجهایشان غمناك شدیم، از شادی‌ها و کامیابی‌هایشان، شاد شدیم. به‌ما مزه آرامش، شور و هیجان، صبر و شکیبایی و فراموشی را چشاندند. آموختیم که آدمیزاد خطاپذیر است، خطاها را باید بخشید. آموختیم لذت عفو بیشتر از انتقام است.

قصه‌ها، به‌تدریج‌باما بزرگ شدند وبه‌تناسب ذهنی ما،پیچیدگی وگسترش وغنای بیشتری یافتند وداستانهای‌امروزی را به‌وجودآوردند. مفاهیم ابدی قصه‌ها، در داستانها تکرار شد، جوببار عظیم زنـدگی از قصه‌ها مر مادداستانهای کوتاه‌بازکرد و رمانها همچون اقیانوسهابه‌وجود آمدند.

قصه تاریخچه‌ای بسیارقدیمی دارد. مجموعه‌ای ازقصه‌های‌جادو- گران که تاریخ آن به‌حدود چهارهزار سال پیش از میلاد مسیح‌می‌رسد، از فرهنگ و تمدن مصری باقی مانده است. درچنین نوعی قصه از هـزار سال قبل ازمسیح وجود داشت. افسانه سومری گیلگمش متعلق به‌هزارو-

چهارصد سال پیش ازمیلاد مسیح است. هومر حماسه‌های خود راششصد سال قبل از مسیح به‌وجود آورد و همچنین «افسانه‌های ازوپ» که‌تاریخ آفرینش آن به‌شش قرن پیش از میلاد مسیح می‌رسد.

« در اروپا، از قرون وسطی و دوره نوزایی «رنسانس» تمثیل‌های جانوران و افسانه‌های پریان و قصه‌های دکامرون اثر بوکاچیو ایتالیایی (Boccacio— ۱۳۷۵-۱۳۱۳ م) باقی مانده است که بعدها، قصه‌های کانتربوری اثر چاسر انگلیسی «Chaucer» تحت تأثیر دکامرون نوشته شد.»

« در ایران پیش‌از اسلام، داستانهای منثور و منظومی وجود داشته است.[۱] من ازوادبیات ساسانی» کتابی در دست چاپ ازدکتراحمد تفضلی کمك می‌گیرم و تکه‌هایی از این‌کتاب را با حذف بعضی از جملات در اینجا نقل می‌کنم:»

«داستانهای منثور ـ در دورهٔ ساسانی جز مطالب دینی یا اسناد دولتی آثاردیگر را به‌ندرت به‌کتابت در می‌آوردند. بدین سبب‌بیشتر داستانها سینه به‌سینه حفظ می‌شد.همچنانکه این سنت تا به‌امروز در مورد داستان‌های عامیانه حفظ شده است. در زمان انوشروان که نهضت به‌کتابت درآوردن آثار پیدا شد، بسیاری از افسانه‌های ایرانی‌مدون گشت یاداستان‌های‌ملل دیگر به‌پهلوی ترجمه شد./ازاقوال نویسندگان‌دوران اسلامی و نیزترجمه‌هایی‌که از آثار پهلوی‌به‌عربی شده است، می‌توان‌به‌وجود داستانهای منثوردراین عهد پی‌برد.ابن‌الندیم می‌نویسدکه:

۱ــ «مجموعهٔ کنونی افسانه‌های اندوس که به‌نثر یونانی و بسیار خشك نوشته شده است، منسوب به‌پلانود Planude کمیش قرن چهارده میلادی است.» فرهنگ معین.

ـ اولین کسانی که دست به تصنیف افسانه زدند و آن‌را به‌صورت کتاب درآورده، در خزانه‌های خود نگاهداری کردند و بعضی از آنها را از زبانهای حیوانات نقل کردند، ایرانیان اولیه (کیانیان و هخامنشیان) بودند. پس از آن پادشاهان اشکانی که دومین طبقه شاهان ایران‌اند، در این مورد اغراق کردند. در زمان ساسانیان به‌داستانها افزوده شد و عربان آن را به‌عربی ترجمه کردند.[۱]

این که ایرانیان اولین مصنفان داستان باشند تا حدی گزاف‌گویی است زیرا نمی‌توان ملت و قوم خاصی را اولین مصنفان داستان دانست و در جهان باستان درمیان اقوام مختلف افسانه همیشه رایج بوده است اما قول ابن‌الندیم دال برروا‌ج داستانهای مختلف خصوصاً در دورهٔ اشکانی و ساسانی است.

سپس همین نویسنده تعدادی ازاین افسانه‌ها رانام‌می‌برد که صورت صحیح عنوان بعضی از آنها به درستی درنسخ خطی کتاب ضبط نشده است. از میان آنها، این نامها روشن به‌نظر می‌رسد:

«کتاب هزار داستان، کتاب خرافه و نزهه، کتاب الدب و الثعلب (خرس و روباه) کتاب روزبه یتیم، کتاب نمرود ملك بابل». این احتمال وجود دارد که برخی از این آثار تألیف ایرانیان پس ازاسلام باشد. ابن‌الندیم در جای دیگر ازکتاب خود ازکتابهای ایرانیان وغیر ایرانیان که ایان لاحق به‌شعر عربی برگردانیده‌است، نام می‌برد. کتاب کلیله ودمنه، بلوهر و بوذاسف، سندباد، مروك، الصیام والاعتکاف (روزه‌داری و گوشه‌گیری). بیشتر این کتابها اصل هندی دارد که به پهلوی

۱ـ ابن‌ندیم، الفهرست، ترجمه رضا تجدد، تهران، شرکت نفته ص ۱۸۶.

ترجمه شده بوده است. از این اطلاعات می‌توان چنین نتیجه گرفت که در زبان پهلوی دو دسته افسانه وجود داشته است. یك دسته داستانهایی که اصل ایرانی داشته و دسته دیگر افسانه‌هایی که از کتب ملل دیگر ترجمه شده بوده است.»[۱]

هزار ویکشب، (هزار افسان) یکی ازشگفتی‌انگیزترین وغنی‌ترین و معروف‌ترین کتابهای قصه دنیاست.[۱] ازآنجا که یك گروه ازقصه‌های عامیانه فارسی، الگو و اسلوبی همچون هزار ویکشب دارند، شناخت بیشتر این کتاب قصه قدیمی و ارزشمند ضروری به‌نظر می‌رسد.

ابن ندیم درباره آن چنین می‌نویسد:

«اولین کتابی که دراین مورد (= قصه) تألیف‌شده، کتاب هزار افسان است که به‌معنی (الف خرافه) است و سبب تألیفش این بود که یکی از پادشاهان (= ایرانیان) هرگاه زنی می‌گرفت یك شب با او به‌سر می‌برد و فردای آن روز، او را می‌کشت، به‌تا با دختری از شاهزادگان به‌نام شهرزاد که خردمند و با هوش بود، ازدواج کرد و چون بدو دست یافت، آن دختر زبان به داستان‌سرایی گشود و سخن را به‌پایان‌شب کشانید به‌این‌منظور که پادشاه او را برای دومین شب نگاه دارد و باقی افسانه‌را از وی بشنود. هزار شب‌به‌همین‌گونه سپری شد و دراین‌مدت شاه با او همبستری می‌کرد تا سرانجام فرزندی از اومتولدشد و فرزند را به‌شاه نشان داد و او را از حیله خود آگاه کرد. شاه خردمندی او را پسندید و بدو تمایل پیداکرد و او رانگاه

۱ــ دکتر احمد تفضلی، ادبیات ساسانی.

داشت. پادشاه را زن کارگزاری بود به نام دینا زاد[۱] که در آن کارها با دختر همرأی بود. گفته‌اند که این کتاب برای همای دختر بهمن تألیف شده است و در این باره روایت دیگری نیز نقل کرده‌اند... و کتاب هزار افسان مشتمل بر هزار شب و کمتر از دویست حکایت است. زیرا چه بسا یك حکایت در چندین شب گفته می‌شد.»[۲]

اگرچه این ندیم و بسیاری اصل هزارو یکشب را از ایران می‌دانند اما بنابر تحقیق فن هامر پرگشتال آلمانی و دخویه هلندی و استرپ دانمارکی هزارویکشب اصل هندی دارد و قبل از حمله اسکندر به ایران، از هندوستان به ایران آمده و به «هزار افسان» معروف شده و قصه‌های ایرانی بسیاری به آن افزوده شده است و در قرن سوم هجری به عربی برگردانده شده و از بغداد به مصر رفته و در آنجا قصه‌هایی به آن اضافه شده و در حدود قرن دهم هجری در مصر تدوین یافته و به صورت «الف لیله و لیله» کنونی درآمده است.[۳] ترجمه فارسی این کتاب در حدود سال ۱۲۶۰ هجری به وسیله میرزا عبداللطیف طسوجی تبریزی انجام گرفته است.

«علاوه بر افسانه‌های ایرانی، داستانهای بسیار دیگری مانند قصص رایج در بغداد و مصر و غیره بدان افزوده شد، به گونه‌ای که اگر اصل پهلوی آن امروز در دست می‌بود، شاید مشابهت اندکی با صورت کنونی آن داشت و این مطلب در مورد تمام کتب ترجمه شده از پهلوی به عربی صادق است، زیرا مترجمان و راویان و حتی کاتبان، بسیاری از مطالب را

۱ــ دینازاد برطبق متن کنونی هزارویکشب فارسی، کارگزار شاه نیست، بلکه خواهر کوچکتر شهرزاد است.

۲ــ الفهرست ص ۳۶۲.

که با روحیه اسلامی سازگاری نداشته، حذف می‌کردند و در عوض مطالب بسیاری برحسب ذوق خوانندگان خود بدان می‌افزودند و با گذشت زمان ورواج این‌گونه آثار به تدریج این تغییرات بیشتر وبیشتر می‌شد.»[۱]

دومتن فعلی هزارویکشب می‌توان نمونه‌هایی از قصه‌های ایرانی یافت و آنها عبارتند از:

«۱ـ حکایت‌شهریار وبرادرش شاه زمان. ۲ـ گاووخر. ۳ـ حکایت تاجر و عفریت. ۴ـ حکایت ماهی‌گیر. ۵ـ وزیر حیلت‌گر. ۶ـ برکه و ماهیان رنگارنگ. ۷ـ ملك شهرمان و فرزندش قمرالزمان. ۸ـ ملك‌زاده وحکیم و اسب‌آبنوس. ۹ـ اردشیروحیات‌النفوس. ۱۰ـ ملك‌بدرباسم وملکه‌جوهره. ۱۱ـ سیف‌الملوك وبدیع‌الجمال. ۱۲ـ حسن زرگربصری.»[۲]

«در قصه‌های هزار ویکشب، موضوعی که درهمان صفحه‌های اول به‌چشم می‌زند تعصب و عصبیت اسلامی‌است که بردوش قصه‌هاسنگینی می‌کند. کوشش شده است که به‌قصه‌هالباس اسلامی بپوشانند؛ درجایی که هیچ انتظارنمی‌رود صدای تلاوت قرآن شنیده می‌شود و قهرمان‌قصه به‌پاس مسلمانی ازجانب مردقرآن‌خوان پذیرایی‌می‌شود. هرکارناشایسته وجنایتکارانه وفحیمی به‌پیروان دیگر ادیان چون مجوس، نصارا ویهود نسبت داده می‌شود وازآنهابه‌عنوان جانی، دزد وفاسد نام برده می‌شود. گاه‌کینه و نفرتی‌که پیروان ادیان دیگر نسبت به‌مسلمانان دارند، محور

۱ـ دکتر احمد خلیلی، ادبیات عامیانه.

۲ـ هزارویکشب تهران، کتابخانه طهوری، ۱۳۶۵، ج ۱، ص ۱۰.

اصلی قصه‌ها قرار می‌گیرد. جان آدمی دستخوش حوادث است، مثل اغلب قصه‌های قدیمی، مرگ آدمیان ساده تلقی می‌شود و کشته‌شدن آنها، به‌پای سرنوشت شوم آنها گذاشته می‌شود.

«گفتم هروقت که خدا کاری را خواهد لامحاله خواهد شد و از قضای پروردگار گریزگاهی نیست و هیچ‌جانوری بی‌اذن خدا نمی‌میرد. مادر علی‌بن‌بکار از سخن من دانست که پسرش مرده، بگریست مانندگریستن فرزند مرده‌ها.»[۱]

اگر مادری پسرش را یک‌هفته نبیند، گوری در خانه می‌کند و به‌عزای او می‌نشیند. درقصه «سه‌واقعه عجیب» می‌خوانیم که محافظان به‌جای دزدی که از چوبه‌دار گریخته است، مرد دهاتی فلک‌زده‌ای را می‌گیرند وبه‌جای دزد، حلق‌آویز می‌کنند تا از مجازات ملک، خود را برهانند. قصه‌ها، هنوزهم سرگرم‌کننده و خواندنی است؛ بعضی ازآنها به‌داستان‌های کوتاه‌وبلند امروزی نزدیک‌می‌شود و می‌توان درآنهاپیرنگ ابتدایی و خامی را یافت که معمولاً قصه‌ها فاقد آنند. مثلاً قصه «علی‌بن‌بکار وشمس‌النهار» و قصهٔ «جبیربن‌عمیر و نامزدش» که درجلد دوم هزارویکشب آمده است، هردو قصه‌هایی غنایی وعاشقانه است و در هردو به‌خصوص درقصهٔ علی‌بن‌بکار و شمس‌النهار، کوشش شده است که ماجراهای قصه واقعی جلوه داده شود و وقایع به‌نحوی توجیه‌پذیر باشد، گرچه پایان‌بندی آن رمانتیک‌وار واحساساتی به‌نظر می‌آید اما با توجه به‌موقعیت شخصیت‌های قصه، تا حدودی پایان فاجعه‌آمیز قصه پذیرفتنی است. شمس‌النهار جزو زنان حرمسرای هارون‌الرشید خلیفه عباسی است و علی‌بن‌بکار تاجرزاده‌ای ایرانی و دلدادگی آنها از آغاز

۱ـ هزارویکشب، ج ۲، ص ۸۹.

محکـوم است و درآن شرایط و اوضاع و احـوال، راه‌حلی برای پایان قصه نمی‌توان یافت جز مرگ دو دلداده.

تعریف قصه

«معمولاً به‌آثاری‌که در آنها تأکید برحوادث خارق‌العاده، بیشتراز تحول و تکـوین آدمها وشخصیت‌ها است، قصه می‌گویند. در قصه، محور ماجرا برحوادث خلق‌الساعه می‌گردد. حوادث، قصه‌ها را به‌وجودمی‌آورد ودرواقع رکن اساسی و بنیادی آن را تشکیل می‌دهد بی‌آنکه درگسترش و بازسازی قهرمانها و آدمهای قصه نقشی داشته بـاشد. بـه عبارت دیگر، شخصیت‌ها وقهرمانها، در قصه‌کمتر دگرگونی می‌یابند و بیشتر دستخوش حوادث و ماجراهای گوناگونند.

قصه‌ها شکلی ساده و ابتدایی دارنـد وساختمانی نقلی و روایتی. زبان اغلب آنها نزدیک به‌گفتار ومحاوره عامه مردم و پـراز اصطلاح‌ها و لغات و ضرب‌المثل‌های عامیانه است.»[۱] در واقع نگارش قصه‌ها، ادبیانـه نیست و زبان معمول و رایج زمان، در نوشتن قصه‌ها به‌کار گرفته شده است. به‌نمونه‌ای از توصیف روز، توجه‌کنید:

«تا آنگاه‌که روز، دست مبارك از پـردهٔ نیلگون بیرون کرد وگیسوی شب تیره را بگرفت و حلق او ببرید و او را در خون بکشید و سراو ببرید و او را درپس‌کوه انداخت وخون وی در روی وجامهٔ خودکشید وبمالید وتیغ ازمیان برآوردو بجنبانید چنانکـه شعاع او از مشرق تا بـه‌مغرب گـرفت و برخروشید و سراز کوه البرز برآورد.»[۱]

نمونهٔ طنزگونه دیگری بیاورم، شب‌عاشقان‌کوتاه است:

۱ــ داراینامه طرسوسی، به‌کوشش ذبیح‌الله صفا، تهران، ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۶، ج۲، ص۶۳، ۶۴.

«عاشق نخواهدکه شب به‌روز آید خاصه کسی را که دلبر درکناربود، همی‌گویدکه‌کاشکی این‌شب را روزنباشدی تا ازکنار معشوق دورنمانمی. اما ناگاه چون چشم بازکند بیندکه آفتاب برآمده بود و بردیوار افتاده، عاشق معشوقرا گوید برخیزکه آفتاب عاشقان برآمد تا ناگاه غماز ترا با من نبیند و مرا زن به‌قاضی نبرد و ترا شوی به‌شحنه، و هردو می‌دوند شلوارها زیربغل!»[۱]

محتوای قصه‌ها از حوادث واقعی و غیرواقعی و تصادفی بوجود آمده است. دربعضی از قصه‌ها، عملی واقعی، تعبیر وتفسیری‌غیرواقعی به‌دنبال می‌آورد. مثل قصه حسنی‌که از آن بعداً صحبت خواهم کرد. چنین ترکیب نامتجانس وناهماهنگی از طرفی به‌طرح ونقشه داستانی یا پیرنگ‌صدمه می‌زند (**اغلب قصه‌ها فاقد پیرنگند.**) [۲] و آن را ازاستحکام وانسجام داستانی باز می‌دارد وازطرف دیگر، از تأثیر وقدرت محتوا و مضامین آنها می‌کاهد. به‌همین دلیل است‌که تعریف‌هایی که در دایرة‌المعارف‌ها و فرهنگ اصطلاح‌های ادبی آمده به‌این‌نکته مهم اشاره‌دارد که قصه‌ها بافتی سست و پیرنگی ولنگ‌وباز وآبکی دارد،[۳] (البته اگر بتوان درقصه‌ها پیرنگی یافت.) وماجراها وحوادث از استدلال منطقی و قابل قبولی پیروی نمی‌کنند.

گاهی وقایع منطقی در قصه برحوادث استثنایی می‌چربد و قصه به‌واقعیت نزدیك و از پیرنگی بدوی و خام برخوردار می‌شود. گاه در

۱ــ داراینامه طرسوسی، ج ۱، ص ۵۵۰.

۲ــ پیرنگ = Plot: «نقل حوادث است با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلولی.» ای.ام. فاستر، جنبه‌های رمان، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۴، ص ۱۱۲.

۳ــ برای نمونه رجوع کنید به:

... **Dictionery of world literary terms, Joseph.T. Shipley, London, 1970.**

قصه وقایع اتفاقی وتصادفی برواقعیت‌ها غلبه دارد و زمانی قصه صرفاً اثری خیالی و تخیلی است و از حقایق امور وتظاهرات زندگی فاصله می‌گیرد. شگفتی‌آور است که قصه‌های کهن و قدیمی‌تر، بیشتر ناظر برحقایق و مظاهر زندگیند تاقصه‌های متأخرترکه اغلب به‌خیال‌پردازی‌های نامعقول ومنحط روی‌آورده‌اند! علت این انحطاط را باید درجوامع گذشته جست‌وجوکرد و درپستی وبلندی‌های تاریخ ایران. گفتم محتوای بعضی از قصه‌ها، از رویدادهای واقعی، غیرواقعی و اتفاقی به‌وجود آمده وگاهی‌عملی واقعی، تعبیری غیرواقعی به‌دنبال آورده است؛ برای اینکه مصداقی برای این گفته بیاورم، قصه حسنی یا حسن‌کچل را نمونه می‌دهم که واقعیت‌ها و تعبیرهای غیرواقعی تار وپود قصه را بهم بافته است. خلاصه قصه این است: حسنی به‌علت تنبلی مفرط از خانه بیرون نمی‌رود. مادرش از این موضوع کلافه است. تدبیری می‌اندیشد وحسنی را ازخانه‌بیرون می‌کند. بچه‌ها سر به‌دنبال اومی‌گذارند وحسنی برای خلاصی از دست آنها از شهر بیرون می‌آید. خسته و ناتوان، زیر درختی دراز می‌کشد. اما هجوم مگسها آرامش و استراحت او را بهم می‌زند. حسنی به‌جنگ آنها برمی‌خیزد وآنها را از اطراف خودمی‌راند. بعداز موفقیت خود غره می‌شود و باد درآستین می‌اندازد وبالای‌سرخود می‌نویسد:

«صدتا را کشتم، صدتا را در راه خدا آزاد کردم، صدتاهم فرار کردند.» لشکریان پادشاهی که ازآنجا می‌گذرند، هیکل‌گنده وتن‌پروردهٔ او را می‌بینندکه دراز به‌دراز افتاده و خوابیده است ونوشته بالای‌سرش را می‌خوانند وبه‌تصور اینکه حسنی‌صدنفر را کشته وصدنفررا گریزانده و صدنفر را آزاد کرده، او را به‌جای قهرمانی مردافکن می‌گیرند. شاه را خبر می‌کنند که چه نشستی پهلوان شیرافکنی به‌شهرما آمده. شاه‌که درحال جنگ با شاه دیگری است خوشحال می‌شود و فرمان می‌دهد که

حسنی را باعزت واحترام به‌بارگاهش بیاورند. حسنی را باعزت‌واحترام به‌بارگاهش می‌آورند. حسنی مدتی می‌خورد و می‌خوابد و بعد تکلیف جنگ به‌اومی‌شود. لباس‌رزم براو می‌پوشانند وبنا به‌درخواست‌حسنی، انتخاب اسب‌را به‌عهده خودش می‌گذارند.حسنی‌که از فنون‌اسب‌سواری وشناخت اسب، بی‌خبر است، اسبی به ظاهر مردنی و بی‌رمق را برای خود انتخاب می‌کند که او را موقع سواری به‌زمین نزند. اسب، در حقیقت، از چموش‌ترین اسبهای اصطبل شاهی است و هیچ‌کس جرأت سوارشدن‌برآن را ندارد. چنین انتخابی، ارج وقرب حسنی را پیش‌شاه و اطرافیانش بالاتر می‌برد. حسنی که از اسب‌سواری وحشت دارد ومی‌ترسدکه اسب او را به‌زمین بزند، تقاضا می‌کندکه او را براسب‌ببندند. چنین‌تقاضایی، نشانه دیگری از دلاوری و جنگاوری او محسوب‌می‌شود. حسنی به‌میدان جنگ می‌رود. اسب چموش او را برمی‌دارد و به‌طرف صفوف لشکریان دشمن می‌برد، حسنی از ترس، درختی را سر راه خود بغل می‌کند. درخت چون موریانه خورده است، از جا کنده می‌شود. سپاهیان دشمن‌که آوازه دلاوری او را شنیده‌اند وبه‌چشم می‌بینند که حسنی درختی را ازجا می‌کند و به‌طرف‌آنها یورش می‌آورد، وحشتزده روبه‌گریزمی‌گذارند ولشکر به‌هزیمت می‌رود وشاه پیروز می‌شود.حسنی را به‌عنوان قهرمان قهرمانها، به‌بارگاه شاه می‌آورند. شاه دخترخودش را به‌اومی‌دهد.حسنی با زنش‌با افتخاروسربلندی‌پیش مادرش‌برمی‌گردد.

همانطورکه دیدیم در این قصه حوادث واقعی و غیرواقعی بهم پیوسته و تاروپود قصه را بهم‌بافته است. هجوم مگسها و کشتن آنها عملی‌است‌واقعی اما تعبیروتفسیری‌که ازنوشته می‌شود، برخلاف‌واقعیت است. انتخاب اسب، خود را به‌آن بستن، بغل‌کردن درخت، همه می‌تواند در واقعیت اتفاق بیفتد اما تعبیر و برداشتی که از آنها می‌شود، واقعی نیست بلکه تصوری است. بنابراین عملی واقعی در کنار امری

تصادفی قرارگرفته‌که درعین‌آنکه حوادث و وقایع قصه را مستدل‌جلوه می‌دهد، اما از واقعیت‌هم دور می‌افتد. اغلب قصه‌ها، همینطور است. خواننده یا شنونده قصه، نیمی از وقایع آن را واقعی و مستدل می‌بیند و آنها را می‌پذیرد ونیم دیگر را نه. به‌همین دلیل قصه‌ها را جدی‌نمی‌گیرد. اما کودکان به‌این نحوه خلاقیت خوگرفته‌اند، آنها را به‌همان صورتی‌که هست می‌پذیرند و به‌آنها انس و الفت می‌گیرند.

شباهت قصه به‌لطیفه

قصه‌ها، اغلب ساختمانی مشابه با لطیفه‌ها «Anecdote» دارند. می‌دانیم‌که لطیفه، داستان مفرح وکوتاهی است درباره شخص‌یاحادثه‌ای واقعی. بنیاد آن برپیوند حلقه‌های واقعی وتصادفی استوار است. لطیفه از پیوستن این حلقه‌ها، به‌یکدیگر تکوین و تحقق می‌یابد. در لطیفه اگریکی از این حلقه‌ها، وظیفه خود را انجام ندهد، همچون قصه شیرازه‌اش از هم می‌پاشد: فرض‌کنید اگر حسنی خودش را به‌اسب نمی‌بست. با اولین فرار اسب، از پشت آن به‌زمین می‌افتاد یا اگر مثلاً درخت ازجا کنده نمی‌شد، قصه، دیگر، قصه نبود. لطیفه‌ای را نقل به‌مضمون‌با اندکی‌تغییر از فیه‌مافیه مولانا مثال می‌زنم:

«پادشاهی‌پسرش را به‌استادی سپرد تاعلم‌رمل بیاموزد. پس ازمدتی تحصیل علم رمل و اسطرلاب، شاه روزی پسرش را احضارکرد تا او را درفنی‌که فرا گرفته، امتحان‌کند. همه اطرافیان شاه و رجال دربار، جمع شدند. شاه انگشتر خود را درمشت‌پنهان‌کرد واز پسرپرسید-براساس علمی‌که آموخته‌ای باید جواب بدهی‌که چه چیزی در مشت پنهان کرده‌ام - پسر اسباب رمل و اسطرلاب خود را با دقت تمام به‌کار انداخت‌و توضیح دادکه:

ـ از جنس معادن است.

شاه‌اوراتحسین کردو گفت‌توضیح‌بیشتری‌بده. شاهزاده‌گفت:

ـ دایره شکل است.

شاه او را آفرین کرد و گفت:

ـ خوب درس خوانده‌ای. توضیح بیشتری بده.

شاهزاده گفت:

ـ وسطش هم دایره‌وار خالی است.

شاه گفت:

ـ هزار آفرین. حالا توضیح بده ببینم که دقیقاً چه‌چیزی در مشت من است. پسر به‌فکر فرو رفت و گفت:

ـ باید آسیا سنگی باشد که وسط آن را سوراخ کرده باشند!

همین حلقه آخری که برداشت دیگری است از واقعیت، شیرازه لطیفه را بهم بافته است. (درمبحث داستان، ازلطیفه وداستانهای‌لطیفه‌وار بیشتر صحبت کرده‌ام و قسمتی را به‌آن اختصاص داده‌ام و گفته‌ام داستانهای لطیفه‌وار همیشه اغواگر نویسندگان است و خواننده را نیز دربادی‌امرفریب می‌دهد. متأسفانه‌بعضی ازنویسندگان ما، مثل‌جمال‌زاده، در این دام افتاده است. در بعضی از داستانهای صادق هدایت نیز، می‌توان نمونه‌هایی از آن پیدا کرد. مثلاً داستان «عروسك پشت پرده» و داستان «حاجی‌مراد» داستانهایی لطیفه‌وار است. درجهان داستان‌نویسی این نوع داستانها که به‌قصه بیشتر شباهت دارد تا به‌داستان، ارزشی به‌مراتب کمتر از داستانهای واقعی دارد.)

گفتم گاهی در قصه‌ها عناصرواقعی برعناصر غیرعادی غلبه دارد، در قصه‌های قدیمی‌تر، این موضوع بیشتر صدق می‌کند تا قصه‌های

متأخرتر. مثلاً در سمک‌عیار قدیمی‌ترین کتاب قصه بلند عامیانه فارسی گزارنده قصه کوشیده است که از واقعیات و محسوسات دور نشود و با ایجاز و اختصار و دقت‌نظر، جزئیات وقایع و حوادث را شرح دهد اما از وقایع خلق‌الساعه و شخصیت‌های غیرعادی و سحروجادو و اعمال خرق عادت نیز نتوانسته است پرهیز کند؛ با این‌حال نسبت به‌قصه‌های بلندی‌که بعداز آن به‌وجود آمده است، بیشتر به‌واقعیت‌ها توجه داشته وکمترگرد حوادث نامعقول‌گشته است.جالب توجه این است که‌گزارنده قصه به‌این نوع امور غیرواقعی توجه داشته است و سعی‌کرده برای‌آنها دلایل‌توجیهی قابل‌قبولی ارائه دهد. مثلاً سمک عیارهرگزمست نمی‌شود و هیچ شرابی او را ازحال اعتدال بیرون نمی‌برد. گزارنده برای مستدل کردن این خصلت استثنایی و غیر عادی سمک، حادثه‌ای را نقل می‌کند که سمک دربچگی درحوضچه شرابی می‌افتد و نزدیک به‌خفگی او را از حوضچه بیرون می‌کشند، بعد از آن، در طبیعت او دگرگونی حاصل می‌شود و شراب جزوضروریات زیستی و حیاتی او درمی‌آید، به‌طوریکه اگر شراب ننوشد، زرد و نزار و بیمار می‌شود. به‌همین دلیل، شراب تأثیر تخدیری خود را در او از دست می‌دهد. سمک همه را مست‌می‌کند و خود هرگز مست نمی‌شود. (این مطلب مرا به‌یاد بعضی از اشراف‌زاده‌های قدیمی در رمانهای نویسندگان قرن نوزده اروپایی می‌اندازد که خود را به‌سمی معتاد می‌کردند تا بتوانند در موقع لزوم با جامی شراب آغشته‌به‌همان سم، دشمنان خود را ازمیان بردارند وخودآسیبی‌نبینند.)

سمک ازاین خصلت ویژه خود، بهره‌های بسیاری می‌برد،موفقیت های بسیار، نصیب خود می‌کند و دشمنان زیادی را به‌اسارت خود در می‌آورد.

دکتر محمدجعفر محجوب در جزوه پرارزش و دقیق «مطالعه در داستانهای عامیانه فارسی» به‌این نکته اشاره می‌کندکه «هرچه قدمت‌این

نوع قصه‌ها کمتر می‌شود استدلال‌های توجیهی برای واقعی جلوه دادن وقایع قصه‌ها کاهش می‌یابد و قصه‌ها، با خیال‌پردازی‌ها و اغراق‌گویی‌های بی‌حد وحصر، به‌انحطاط، روی می‌کند و ازواقع‌گرایی ومحسوسات معقول فاصله می‌گیرد و حوادث خیالی و توهمی و جادوگری درقصه‌ها فزونی می‌یابد، بدون‌آنکه‌گزارنده قصه‌ها نیازی حس‌کندکه این‌حوادث غریب و نامعقول را دست‌کم به‌نوعی توجیه‌کند. از این‌رو، دروغهای شاخدار و مبالغه‌گویی‌های مضحك واعمال خارق‌العاده و قهرمانهای‌غیر عادی ومافوق طبیعی ازمختصات قصه‌های متأخراست. مثلاً در اسکندر نامه مهترنسیم‌عیار نظرکرده است و هروقت بخواهد به‌هرشکل وشمایلی در می‌آید و در قالب هرحیوانی که ضرورت افتد، فرو می‌رود. برای جاسوسی و سروگوش آب دادن، به‌آسانی به اردوگاه دشمن راه پیدا می‌کند.

اغراق‌گویی دراسکندرنامه بازاری‌گاهی به‌حدی می‌رسدکه انسان را مبهوت می‌کند. مثلاً وقتی اسکندر همه‌دنیا را تسخیر می‌کند، در انتهای دنیا، مهترنسیم، بیگانه‌ای را به‌کمند می‌اندازد که از هرلحاظ شبیه‌خود اوست، اما زبان او را کسی نمی‌فهمد. به‌دستور ارسطوحکیم، وزیراسکندر، به‌بیگانه زنی می‌دهند وبچه آنها، بعداز هشت‌سال واسطه و مترجم زبان پدرش می‌شود. آنوقت معلوم می‌شود که اسکندر دیگری از آن سوی زمین برخاسته است و با یاران و جنگاوران خود، ازجمله مهتر نسیم‌عیار، تمام‌کشورهای آن روی زمین را فتح‌کرده وبه‌پایان‌سفر خود، یعنی انتهای زمین رسیده است ودرحقیقت همان اعمالی را انجام داده‌که اسکندر این سوی زمین. هردو پشت و روی زمین را از وجود کافران و ملحدان پاك‌کرده‌اند. حال در انتهای سفرشان بهم رسیده‌اند، بدون آنکه از وجود همدیگر خبر داشته باشند. دکتر محجوب به‌مورد دیگری از این اغراق‌گویی‌ها در «رموز حمزه» اشاره می‌کندکه خالی از

تفریح نمی‌دانم آن را عیناً از جزوه مذکور نقل کنم:

«پهلوانی تورج نام لشکر حمزه را تارومار کرده و تمام پهلوانان او را زخم زده است. سرانجام شاپور شیردل تکاوندی برای دفع تورج تدبیری می‌اندیشد و درمیدان چاهی کنده از باروت پرمی‌کند و روی آن را خس پوش می‌سازد و خود به ـ میدان تورج می‌آید و جنگ وگریز کنان، تورج را برسرچاه انباشته از باروت می‌آورد. تورج (رفت از آن پای لگد زند که شاپوربرسرچاه رسیده بود و خود را برگوشه چاه رسانیده که آن لگد پرزور آمده برروی چاه خس‌پوش و پای تورج به‌چاه رفت و تورج ازپی درچاه افتاد. شاپور در دم شیشه قاروره در چاه انداخت که شکست و آتش در باروت گرفت. شاپور خود به‌در رفت که آن دوسپاه دیدند تورج درچاه نرفته آتش اورا درهوا برد وبرسپاه ازآن‌آتش حرارت تأثیر کرد...) دیگر اثری از تورج ندیدند. صاحب کتاب نقل کرده که در ایام منصور دوانقی دیدندکه تورج پاره پاره از هوا برزمین می‌آمد. شگفتا که از دوران پیش از بعثت رسول اکرم تا روزگار دومین خلیفه‌عباسی (درحدود سال ۱۴۰ هجری‌قمری) بالا رفتن و فرود آمدن جسد پاره پاره تورج که براثر انفجار به‌هوا پرتاب شده بود، به‌طول انجامیده است.»[۱]

از این اغراق‌آمیزتر نمونه‌ای است از داراب‌نامهٔ طرسوسی:

۱ــ دکتر محمدجعفر محجوب، مطالعه درداستانهای‌عامیانهٔ فارسی، تهران، نسخهٔ مجله‌دانشکده ادبیات، ص۵۹ـ۶۰

«پس ملك‌پریان اسکندر را دست بگرفت و گفت بیا تا چیزی ببینی که هرگز ندیده‌ای و نیز از آدمیان کس ندیده است. اسکندر برآمد ونگاه کرد، یکی خانه‌ای دید نیك بلند برآورده، همه دیوار او از زر ویاقوت زرد وکبود. تختی‌زرین اندرآن جای نهاده ویکی پری برآن تخت ایستاده و دودست پیش سینه گرفته وچشم برپشت‌پای افکنده و به‌خدمت یزدان مشغول شده. اسکندر گفت ای ملك پریان، کیست آن؟ گفت ای ملك‌الروم چهار هزارسال عمر منست، من این را هم‌چنین می‌بینم برپای ایستاده. اسکندر برجای فرو ماند و گفت زود بروید وافلاطون و لقمان حکیم را بخوانید. برفتند و آن‌هردو تن را بیاوردند. اسکندر پرسید برین تخت کیست؟ این پیر هم‌چنین ایستاده؟ لقمان‌گفت من‌ندانم وآن حکماهمه خاموش بودند و آن پیر لب همی جنبانید و چیزی همی‌خواند ولیکن کس ندانست‌که اوچه می‌گوید تاوقت بیرون‌آمدن شد. اسکندر پشت گردانید، ازبالای آن خانه آواز آمدکه ای اسکندرقدم راست نه. این پیرکه بینی‌پادشاهی‌بوده است در زمین‌ملکوت، به‌یك‌گناهی که از وی آمد این پادشاهی از وی استدیم و او را اینجا برپای کرده‌ایم و پنج‌هزار سال است‌که تا باعذریك گناه اندر است، هنوز نپذیرفته‌ایم. ای اسکندر تو از اوقیاس گیر. اگر دانی‌که نیك باید بودن، نیك‌باش. اسکندر برجای قرار گرفت وگفت مرا بگویید تا چه‌گناه کرده است. آوازآمد که طاقت شنودن آن نداری. اسکندر گفت بایدگفتن تابدانم و برآن‌گناه دلیری نکنم. آواز آمد: بدانك او روزی طاعت می‌کرد، درمیان عبادت خدای بودکه در دش آمد این‌که‌اگر من بمیرم این ملك من که گیرد. چون در میان طاعت این

بیندیشید حق تعالی این نعمت را بروی زوال گردانید و تا به‌قیام الساعة هم‌چنین برپای بود تا باردیگر در طاعت خدای تعالی اندیشهٔ ملك خویش نکند.»[۱]

مختصات و ویژگی‌های قصه‌ها

در قصه کمتر به‌فضا و محیط معنوی و اجتماعی و خصوصیت‌ذهنی و روانی و دنیای تاثرات درونی شخصیت‌ها توجه می‌شود، درحقیقت‌در قصه‌ها قهرمان«Hero»وجود دارد ودر داستانها، شخصیت «Character». گاه‌یك‌قهرمان موضوع قصه است ودرمحور حوادث‌قرارمی‌گیرد وگاهی چندقهرمان. این‌قهرمانها، اغلب‌یك‌بعدی‌هستند وتمثیلی‌ازخدا وشیطان و خیر و شر؛ از این جهت، ضعف‌ها و ناتوانی‌ها و آسیب‌پذیری‌های انسانهای معمولی را ندارند. پر توش وتلاشند و خستگی‌ناپذیر. امراض و بیماری برآنها کارگر نیست و از زخمهای کاری شمشیر به‌سرعت شفا می‌یابند. معتقد به‌سرنوشت و تقدیر تغییر نیافتنی هستند ودر برابر آن تسلیم محض‌اند و باور دارندکه هرچه سرنوشت‌آنها اقتضاء کند، همان می‌شود.

هدف قصه‌ها، به‌ظاهر خلق قهرمان و ایجاد کشش و بیدارکردن حس‌کنجکاوی و سرگرم‌کردن خواننده یا شنونده است و لذت‌بخشیدن‌و مشغول‌کردن. اما درحقیقت، زیربنای فکری و اجتماعی قصه‌ها، ترویج‌و اشاعه اصول انسانی و برادری و برابری و عدالت است.[۹] قهرمانها در بند سودای خصوصی وشخصی نیستند و اغلب درگیر مبارزه باپلیدی‌ها و بی‌عدالتی‌ها و ستمگری‌ها هستند و دراین مبارزه، خستگی‌ناپذیرند و هیچ عاملی نمی‌تواند آنها را از این راه باز دارد. می‌جنگند، پیروز می‌شوند، شکست‌می‌خورند ومی‌کشند ودربرابر مرگ سرفرودمی‌آورند،

۱ــ داراب‌نامه طرسوسی. به کوشش دکتر ذبیح‌الله صفا. ترجمه ونشرکتاب، ۱۳۴۶، جلد دوم ص ۴۵۶-۴۵۷.

اما هرگز از مبارزه علیه ستمگری‌ها و نامردمی‌ها باز نمی‌مانند. البته قصه‌هایی‌هم‌وجود دارد با قهرمانهایی عاطل و باطل و بی‌هویت‌که هدف و غایتی جز مشغول‌کردن وسرگرمی خوانندگان وشنوندگان، برای خود نمی‌شناسند. قصه‌های متأخرتر اغلب‌چنین‌خصوصیتی‌دارند ودرآنها همت والای عیاران وجوانمردان ودلیران، سستی می‌گیرد و قصه‌ها به‌الحطاط کشانده می‌شوند. قصه‌هایی هم وجود داود که منحط و نازل نیستند اما هدفی جز سرگرمی ندارند و از این نوع هستند اغلب قصه‌هایی‌که برای کودکان گفته می‌شود و پایان خوش آنها خواب خوشی برای کودکان فراهم می‌کند.

خصوصیات دیگر قصه‌های عامیانه عبارت است از:

۱ـ مطلق‌گرایی: قهرمانهای‌قصه‌هایاخوبند یا بد، حدمیانی‌وجود ندارد، قهرمانهای نه خوب، نه بد، در قصه‌ها هیچوقت راه ندارند. محتوای‌قصه‌ها از برخورد خوبی‌ها با بدی‌هابه‌وجود می‌آید، قهرمانهای خوب ونیك سرشت باقهرمانهای بد وشیطان صفت می‌جنگند و حوادث قصه‌ها را می‌آفرینند. بعد نقل رشته‌های حوادث بر حسب توالی زمانی موجب تکوین قصه‌ها می‌شود. مضمون قدیمی نبرد تاریکی با روشنی، اهورامزدا با اهریمن و نیکی با پلیدی‌که متأثر از تفکر زردشتی است، هستهٔ اصلی قصه‌هاست و همیشه نیز قهرمانهای نیك سیرت و راهبر،در نهایت برقهرمانهای بدنهاد، چیره‌می‌شوند وآنها را در نبردهای گروهی یا تن‌به‌تن شکست‌می‌دهند و ازمیان برمی‌دارند. البته منظورم‌قهرمانهای اصلی قصه‌هاست. قهرمانهای‌خوب دیگر آسیب‌پذیرند وممکن‌است براثر درگیری‌ها ازمیان بروند،همانطورکه خورشید شاه، قهرمان اصلی کتاب سمك عیار، برادر خود فرخ روز را ازدست‌می‌دهد. اما اگر احیاناًنبردی میان قهرمانهای‌خوب، صورت بگیرد، به‌خوشی ونیك‌فرجامی‌می‌انجامد و حوادثی موجب می‌شودکه آنها را به‌هم نزدیك‌کند و آشتی و مودّتی

درمیان آنهاپیدا شود، بعد درکنارهم وباهم به‌جنگ پلیدی‌ها می‌روند، اگر به‌ندرت چنین نشود و نزاع قهرمانهای نیک‌سرشت باهم ادامه پیدا کند، پایانی فاجعه‌انگیز به‌وجود می‌آورد که نه‌غالب، نه‌مغلوب هیچ‌کدام، طرفی از آن نمی‌بندند و تأسف ابدی برای قهرمان پیروز باقی می‌ماند و قهرمان مقتول حکم شهید را پیدا می‌کند (رستم و سهراب و رستم و اسفندیار).

همانطورکه دکتر محجوب نیز، تحت عنوان «تیپهای محبوب و منفور» به‌این نکته مهم اشاره کرده است، در بیشتر قصه‌های بلند و بعضی قصه‌های کوتاه، شاهان دو وزیر دارند: وزیر نیك اندیش، مظهر خوبی، وزیر بدسگال‌نمونه بدی و وسوسه‌های شیطانی. وزیر نیك‌سرشت به‌اصطلاح وزیر دست راست شاه یا امیر است و وزیر بدسگال، وزیر دست‌چپ که حیله‌گر و بد اندیش است. از جادوگری و ساحری اطلاع دارد. با جادوگران و ساحران یار و همداستان است. در مواقع لزوم از آنها مدد می‌گیرد یا آنها به کمك و یاری او برمی‌خیزند. همه کوشش وزیر دست‌راست مصروف برآن می‌شودکه فتنه‌ها و آتش افروزی‌های وزیر بدسگال را باطل کند و شاه را از نفوذ فکری و معنوی او برحذر دارد و به‌راه راست راهنمایی‌کند. مثلاً درامیرارسلان وزیر دست‌راست شمس‌وزیر و وزیر دست چپ قمروزیر نام دارند. شمس وزیر دوستدار امیرارسلان است و قمر وزیر دشمن او.

اگر احیاناً در قصه‌ای شاه یا امیری، وزیری بیش ندارد، اگرآن وزیر بدسگال باشد، شخص شاه یا امیر، مردی است نیك طبع و عادل و درحقیقت جانشین‌وزیرنیك‌سیرت. اگرآن‌وزیرنیك سیرت‌باشد،جادوگری جای وزیر بد سگال را می‌گیرد و نفوذ خود را براطرافیان شاه اعمال‌می‌کند وکارهای نیك وزیر نیك‌سیرت را بی‌اثر می‌کند. در سمك عیار فغفور، شاه‌چین،مردی است نیك‌سیرت اماوزیرش مهران دغل وحیله‌گر

است و دست در دست جادوگری به‌نام دایه جادو دارد و اطرافیان شاه و همه شهر را زیرنفوذ خودگرفته است. دراسکندرنامه، وزیرنیک‌طبع، ارسطو نام دارد، و وزیر بدسیرت جالینوس نامیده می‌شود. جالینوس به ارسطو حسد می‌ورزد. وقتی اسکندر ارسطو را به وزیری اعظم خود بر می‌گزیند، بدخواهی و دشمنی جالینوس برانگیخته می‌شود و کینه اسکندر را به‌دل می‌گیرد. ازپیش او می‌گریزد و پیشاپیش لشکراسکندر به‌شهرهاوکشورها می‌رود وشاهان و امیران رابرضد اسکندرمی‌شوراند. در امیرارسلان، همانطورکه گفتم، وزیر بدسگال قمر وزیرکه جادوگر قهاری نیزهست، بانظایف‌الحیل می‌کوشد، امیرارسلان را نسبت‌به‌شمس وزیر بدگمان کند و به‌طریقی او را از میان‌بردارد وفرخ‌لقا را ازآن‌خود کند. در دارابنامه بیغمی خواجه الیاس، وزیر محبوب و خواجه طیفور وزیر منفور و دغل است ودر رموزحمزه بزرگمهر وزیر نیک‌اندیش‌است و بختك بن بختیار وزیر بدسگال.

دراین میان، نقش قهرمانهای اصلی قصه‌ها، سرکوبی‌قهرمانهای بدسرشت و وزیران بدسگال و جادوگران است و ایجاد جهانی پرعدل‌و داد که درآن ظالمان سرکوب و نابود شوند ومظلومان از زیر یوغ‌ستم ستمگران رهایی یابند. از این رو قهرمانهای اصلی قصه‌ها، از شاه یا امیری حمایت می‌کنند که عدالت‌گستر و دادخواه مظلومان باشد و بر رعایا و مردم خود به‌عدل و داد سلطنت‌کند ومدافع راستین حق وحامی ضعیفان باشد.

۲ـ **نمونه‌کلی:** مطلق‌گرایی، باعث شده است که قهرمانها از انسان‌های عادی جدا شوند و به عنوان «نمونه» و «مثل» از خصلت‌های عمومی وکلی بشرعرضه شوند. ازاین رو درقصه‌ها بر خلاف داستان‌ها، توجهی به‌آفریدن و بررسی خصوصیات درونی وشخصیتی قهرمانهانمی‌شود! قهرمانها به‌عنوان افراد انسانی، با همه ویژگی‌های خلقی و رفتار

بشری آنها، مورد نظرگزارنده قصه‌ها نیست. قهرمانها، نمونه‌های کلی هستند از خصایل کلی و با جهان بینی‌های کلی؛ نمونه‌های کلی خصایل اصیلی چون شجاعت، جوانمردی، نیکی و نظایر آنها که در مقابله با صفات مذمومی نظیر پلیدی‌ها و دیوصفتی‌ها و پستی‌ها به‌نمایش می‌آید. قهرمانها نمونهٔ دلاوری، بخشش، خردمندی، ریاکاری، خیانت وحماقت و هرزگی هستند. مثلاً در سمك عیار، خورشید شاه نمونه‌ای از خصایل نیك و دلاوری است و سمك عیار نمونه‌ای از جوانمردی و عیاری و مهران وزیر نمونه‌ای از حیله‌گری و رذالت.

۴ـ زمان ومکان: در قصه‌ها، زمان و مکان فرضی‌اند و تصوری. مشخص نیست که قصه‌ها مربوط به‌چه زمانی است. به‌حدس وگمان باید دریافت که این قصه‌ها به‌چه دوره‌ای تعلق دارد و بازگوکننده وضع اجتماعی و سیاسی مردم کدام دوره است. این زمان و مکان فرضی، چون زمان ومکان فرضی و تمثیلی بعضی از رمانها یا داستانهای کوتاه وبلند امروزی نیست که نویسنده فکر و اندیشه‌ای را در حیطه زمانی ومکانی خاصی که جنبه تمثیلی و نمادین (سمبلیك) دارد مطرح می‌کند و به‌داستان، بُعد کلی و جهانی می‌دهد و به‌دردها و اسارت‌ها و تنگناهای سرنوشت بشری از دیدگاه عمومی و جمعی نگاه می‌کند.

گزارنده قصه‌ها، شاید درغایت مقصود، شهر یا کشور خود را در مد نظر داشته است و شهر یا کشور فرضی و خیالی او، مظهری از شهر یا کشور خود اوبوده است، ووقایعی که درقصه‌ها اتفاق می‌افتد، وقایعی بوده است که درکشورش روی داده است اما کشور یا شهر مفروض او جنبه تمثیلی ندارد و زاده فکر و اندیشه‌ای نمادین نیست، شاید ترس و وحشت از سلاطین و حکام وقت و گریختن از مجازات احتمالی آنها موجب شده است که آفریننده قصه‌ها، مکان قصه خودرا در جای دیگری غیر از ایران قراردهد. معمولاً حوادث وماجراهای قصه‌ها درکشورهایی

مثل چین، ماچین، حلب، یمن و غیره، اتفاق‌می‌افتد مثلاً درسمک‌عیار کشور چین‌محل وقوع حوادث قصه است اگر چه خورشید شاه خود از کشور حلب است و در دارابنامه بیغمی این مکان یمن ودر امیرارسلان فرنگ فرض شده‌است. زمان وقوع حوادث نیز مشخص نیست وگزارنده قصه آن را به‌گذشته‌ای دور حواله می‌دهد:

«چنین‌گوید جمع‌کننده این‌کتاب (سمک عیار) فرامرز، که چون عمرم به‌بیست وپنج سال برسید چنان شنیدم‌که پیش ازمولود رسول علیه‌الصلوةوالسلام به‌سیصد و هفتاد ودوهزار سال درشهر حلب پادشاهی بود باکمال و با بختی جوان...»[1]

۴ـ همسانی‌قهرمانها: در قصه‌ها، قهرمانها را نمی‌توان از نحوهٔ مکالمه وسخن‌گفتنشان‌از همدیگر تشخیص داد. اختلافی میان‌شاهزادگان ادب آموخته و تربیت یافته با سرکردگان لشکر و عامهٔ مردم تربیت نیافته، نیست. زنان اگربرای آنها شخصیتی در قصه‌ها قایل‌شده‌باشند، چون مردان صحبت می‌کنند و کودکان چون بزرگان، حتی عیاران به پهلوانان و سرکردگان شبیه‌اند؛ تنها اختلاف آنها طرز سلوك و رفتار بی‌باکانه وحاضر جوابی آنهاست و آب زیرکاهی وتند وتیزی و چابکی آنها. این موضوع هم همیشه در همهٔ موارد رعایت نمی‌شود. شخصیت‌سازی درقصه‌ها، اصولا مطرح نیست. تحلیل‌خصوصیات روحی قهرمان صورت نمی‌گیرد. قهرمان‌ها مثل قطره‌های آب به هم شبیه‌اند و اعمال و رفتار همسانی دارند، تنها سرنوشت‌آنان متفاوت است، زیرا تقدیر و سرنوشت، قهرمان‌حقیقی‌قصه‌هاست نه قهرمان‌هاکه چون پرکاهی‌بازیچهٔ تقدیر تغییرناپذیر خویشند:

۱ـ سمك عیار، فرامرزبن‌خداداد الارجانی، با مقدمه وتصحیح پرویزناتل خانلری، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۶، ج ۱، ص ۱.

«هرچه تو قضا کرده‌ای، من راضیم وگردن به حکم تو خدای عز و جل نهاده‌ام که حکم حکم توست و امر، امر تو و تو خدایی عز وجل و من بندهٔ تو.»[۱]

در سمك عیار، مقدراست که «دایه جادو» به دست «خورشید شاه» کشته شود. جادوگر از سرنوشت خویش آگاه است اما نه تنها گریزی از آن ندارد بلکه مقدمات مرگش را، خود فراهم می‌آورد. به این صورت که اول به شکل گورخری در می‌آید و خورشید شاه را به دیدار «مه‌پری» می‌برد. خورشیدشاه شیفته و دلداده مه‌پری می‌شود، به‌طوری که ازشدت دلدادگی بیمار می‌شود. دایه جادو، بار دیگر به‌صورت پیرمردی به‌شهر حلب، زادگاه خورشید شاه می‌آید و نشانی مه‌پری را به خورشید شاه می‌دهد و او را ازشهرحلب به‌چین، جایگاه خود می‌کشد، درواقع مرگ را به خود نزدیك می‌کند و برطبق آنچه از پیش مقدر شده است، عمل می‌کند. به بیان دیگر سرنوشت اوست که قهرمان قصه است و او را به سوی مرگ می‌برد، دایه جادو از خود اراده و اختیاری ندارد.

۵- اعجاب‌انگیزی - خواننده حس می‌کند که گزارنده قصه‌ها، سعی وافری دارد که خواننده یا شنونده را با ماجراها و حوادث خلق‌الساعه و غیرعادی به اعجاب وشگفتی وادارد. شاید این تمایل ازآنجا ناشی می‌شود که در اصل، قصه‌ها، برای گفتن و نقل کردن خلق شده و بعدها به صورت مکتوب در آمده! شاید همین تمایل است که قصه‌های جدیدتر را به‌انحطاط می‌کشاند و حوادث اختراعی وخیالی و غیرطبیعی دوراز ذهنی واردقصه‌ها می‌شود تاشنونده و خواننده را بیشتر جلب کند و به اعجاب وادارد.

۱- داداینامهٔ طرسوسی، به‌کوشش ذبیح‌الله صفا، تهران، ترجمه ونشرکتاب، ۱۳۵۶، چاپ ۲، ج۱، ص ۳۲۴.

۶ـ کهنگی ـ سرانجام با توجه به خصوصیات و مشخصات ذکر شده، محتوا و مضمون قصه‌ها نمی‌تواند نو و امروزی باشد و موضوع قصه‌ها قدیمی و کهنه و مربوط به زمانهای دور و جوامع گذشته و از یاد رفته است. گرچه مطالبشان، گاه‌گاه از نظر پژوهش‌های ادبی و تاریخی و جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی و اسطوره‌شناسی و غیره بسیار قابل توجه و فوق‌العاده حائزاهمیت است اما خواننده عادی امروزی را اغلب خسته و کسل می‌کند. امروز اگر نویسنده‌ای در قالب قصه و با خصوصیات مفروضش، با همان مصالح و مواد و همان‌سنخ قهرمانها و فضای خاص آن، داستانی بنویسد و محتوا و دیدگاههای امروزی را درون آن به کارگیرد و به‌قصه‌جنبه‌امروزی‌وتازه‌ای‌بدهد، داستانش‌باکیفیت داستانهای لطیفه‌وار را به‌خود می‌گیرد یا جنبهٔ داستانهای تمثیلی، «Allegory» را پیدا می‌کند، از این جمله‌اند بعضی از داستانهای مجموعهٔ داستانهای «مهرهٔ مار» م. ا. به آذین چون «افسانه» و «مهرهٔ مار» و داستان «ماهی سیاه‌کوچولو» صمدبهرنگی ورمان‌های «سرگذشت‌کندوها» و «نون‌والقلم» جلال‌آل احمد.

انواع قصه‌های بلند عامیانه فارسی

قصه‌های کوتاه، متنوع‌تر وگوناگون‌تر از قصه‌های بلند عامیانه است و آنها را درگروهبندی‌های تقریبی مشخص آوردن و از هر گروه به طور مجزا صحبت‌کردن، کاری است عظیم که در حوصلهٔ این کتاب نمی‌گنجد. اما قصه‌های بلند عامیانـه را تقریباً می‌توان در سه گروه کلی، از هم تفکیک‌کرد و الگوهای آنها را مورد مطالعه و بررسی قرار داد:

۱ـ **گروه اول قصه‌های بلند:** زمینه و محرکی (موتیو) عشقی و عاطفی دارد. قهرمان قصه برای رسیدن به وصال معشوق به ماجراهای

گوناگون و رنگارنگ کشانده می‌شود. البته، این مسأله ظاهر امر است و درواقع قهرمانها به بهانه‌عشق وعاشقی، به‌جنگ زشتی‌ها و پلیدی‌ها بر می‌خیزند و هدفشان برانداختن بنیاد ظلم و بیداد است. /

/نکته مهمی که این گروه قصه‌ها را، از دوگروه دیگرجدا می‌کند، تك‌زنی ویك معشوقی‌است/ قهرمان‌اصلی‌قصه برای رسیدن به‌وصال زن محبوبش، بدبختی‌ها و سختی‌های بسیاری را برخود هموار می‌کند. در سمك عیار، مه‌پری، زن محبوب خورشیدشاه، سر زا می‌رود وزن دیگری جای او را می‌گیرد. اما تا مه‌پری زنده است، خورشید شاه، به زنهای دیگر بی‌توجه است، وقتی می‌میرد، محبوب دیگری برای خود انتخاب می‌کند. قهرمانهای دیگرقصه‌نیزهرکدام به‌زن مخصوصی‌توجه می‌کنند. مثلاسرخ‌ورد، زن عیار پیشه، محبوبهٔسمك عیار است. گاهی از محبوبه‌های قهرمانهای فرعی نیز در قصه‌ها اسم برده می‌شود و قهرمانها برای رسیدن به‌محبوبهای خود، از یکدیگرکمك می‌گیرند و به یکدیگر یاری می‌دهند وتا قهرمانی را به وصال معشوقش نرسانند، از پا نمی‌نشینند و در این راه حاضر به هرفداکاری و جانفشانی نیز هستند. اغلب در پایان قصه‌ها، قهرمانها، به‌محبوبه‌های خود می‌رسند. مثلا در پایان دارابنامه بیغمی چنین آمده است:

«... آنگاه طیطوس حکیم به‌فرمان داراب، نامه به‌تمر تاج‌ملکه‌ایران‌نوشت و بهزاد را بفرستادتا با ملکه به‌لشکرگاه آیند و عروسان را به پهلوانان دهند. پس عین‌الحیات را با اجازه‌شاه سرور، به فیروزشاه، و انوش را به‌فرخ‌زاد وگلندام را به کرمانشاه و توراندخت را به مظفر شاه و تاج‌الملوك را به خورشید شاه وکلیله دختر شاه شام را به بهمن زرین قبا،

دبور را به طیطوس حکیم دادند.»[۱]

نکته دیگر اینکه موضوع این گروه قصه‌ها و شکل ساختمانهشان و قهرمانهای آنها چنان بهم شبیه‌است که‌گویی یکی از آنها مأخذ قرار گرفته و قصه‌های دیگر، از روی آن باز نویسی شده است. موضوع این گروه قصه‌ها را می‌توان چنین خلاصه‌کرد:

شاهی‌درنهایت رفاه و سعادت، فرزندی برای جانشینی‌خود ندارد و به‌فکرچاره‌اندیشی‌می‌افتد و معمولا در نزد وزیرخود، اضطراب درونی خود را فاش می‌کند. وزیر در طالع او می‌بیندکه اگر شاه با دختر فلان پادشاه ازدواج‌کند، صاحب فرزند پسری می‌شود. در سمك عیارکه یکی از قدیمترین کتابهای قصه عامیانه فارسی است و به تحقیق مورد تقلید کامل این‌گروه از قصه‌هاگرفته، چنین آمده است:

«... تایك روزمرزبانشاه‌فرخ، دلتنگ وغمگین، نشسته بودکه هامان وزیر پیش او آمد و خدمت‌کرد وشاه را دلتنگ دید. گفت ای بزرگوار شاه، جهان به‌کام تست و طالعی قوی داری و فرمانی روان، وگنجی‌آبادان است و رعیتی مهربان، ترا این دلتنگی ازبرای چیست؟ درهمه جهان، شاه را دشمنی نیست که ازو دل مشغول باید بودن. گفت ای وزیر مهربان، آنچه‌گفتی‌همه‌راست‌است‌امابی‌فرزندخوش‌نیست. چون‌مرافرزند نیست، سبب‌آنکه‌چون اجل‌فراز رسد و فرزند نباشدکه جایگاه پدر نگاه دارد، بیگانه جای من‌گیرد، نام من نهفت بماند.»[۲]

هامان وزیر درطالع شاه نگاه می‌کند:

۱ــ داداینامهٔ بهمنی، به‌تصحیح دکترذبیح‌الله صفا، تهران، ترجمه ونشرکتاب، ج ۲، ص۷۵۹-۷۶۰.
۲ــ سمك عیار، ج۱، ص۱و۲.

«... از حساب فلك، شاه رافرزندی می‌نمایدکه پدیدار آید با مراد وکامرانی. اما صدف آن‌جواهر نه‌ازین ولایت است که تخم از خاك عراق خواهد و شاه دختر شاه عراق را به زنی می‌گیرد و از آن فرزندی‌به‌وجود می‌آیدبه نام خورشیدشاه.»[۱]

شاه با دختر شاه عراق عروسی‌می‌کند و از او فرزندی پیدامی‌کند و ادیبان ومطربان و استادان و ... را به خدمت پسرش می‌گمارد تاازهر فنی آگاه شود و کاربرد سلاح و فنون جنگ و نبرد را فرا گیرد. وقتی شاهزاده، در همه فنون سرآمد می‌شود، میل به شکار می‌کند و به دنبال جادوگری‌که به‌هیأت گورخری درآمده می‌تازد. گورخر او رابه جانب خیمه‌ای می‌کشاند و خود ازنظر ناپدید می‌شود. شاهزاده در خیمه‌دختری را می‌بیند و عاشقش می‌شود.

«... بی‌مراد، دل‌را دید که از حلق وی بیرون آمد و دوری به سروی برآمد جهان پیش چشم وی تاریك شد، دم بسته در جمال دختر حیران، با خود اندیشه‌کردکه ای دل ترا چه رسید. تو آنی که بر عاشقان خندیدی.»[۲]

با خوردن آبی‌که در آن داروی‌بیهوشی ریخته شده ازخودبیخود می‌شود و وقتی به‌خود می‌آید از خیمه ودختر اثری نمی‌بیند اماانگشتری دختر را برانگشت خود می‌بیند ومطمئن می‌شود که خواب ندیده است. برای یافتن دختر همه شهررا می‌گردند و برای پیداکردن او جایزه تعیین می‌کنند و هیچکس نمی‌تواند مشکل‌شاهزاده راحل‌کند. شاهزاده‌ازعشق،

۱ــ سمك عیار، ج۱، ص۲۰.
۲ــ سمك عیار، ج۱، ص۱۴۰.

بیمار ونزار می‌شود. باز سروکله همان جادوگری پیدا می‌شود که شاهزاده را در هیأت گورخر به خیمه کشانده بود. این بار به‌شکل پیرمردی درمی‌آید و راز انگشتری را فاش می‌کند. آشکار می‌شود که انگشتری متعلق به دختر شاه چین است. شاهزاده برای خواستگاری و رسیدن به وصال دختر، به‌چین می‌رود و ماجرای قصه شروع می‌شود. نبرد شاهزاده با خواستگار - های دیگر که هرکدام شاهزاده‌ای از یك کشورند، بعد درگیری با خاندان آنها وشاهان و امیران و جادوگران، حوادث قصه را به وجود می‌آورد و قصه شکل می‌گیرد. این گروه قصه‌ها، همه چنین شروعی دارد و البته با عبارت‌هایی دیگر، مثلا گزارنده دارابنامه بیغمی، گویی از الگو و محتوای سمك‌عیار، رونویسی کرده است، مقایسه کنید:

«... ازقضای‌اله، یك روزملك داراب باامرای‌پای‌تخت خود نشسته بود و می‌خورد و خوش وقت شده بود، ناگاه آهی از جگربرکشید. طیطوس حکیم گفت:

- شهریارا، کامکارا ترا چه بود که چنین آهی از جگر برکشیدی وبر خاطر مبارکت چه غم رسید... (شاه‌گفت) مرا فرزندی می‌بایدکه چون‌من‌بعداز پدرم ملك بهمن پادشاه‌ایران شدم، آن‌فرزند نیز بعدازمن‌به‌یادگار من درایران زمین‌پادشاه شود تا نام من از عالم گم نشود که بزرگان گفته‌اند، بیت:

زنده است کسی که در دیارش
ماند خلفی به یادگارش.»[1]

طیطوس حکیم در طالع ملك‌داراب می‌بیندکه شاه باید دخترشاه فیدوس بربری را به‌زنی بگیرد تا از او فرزند نرینه‌ای پیداکند. شاه،

۱ــ دارابنامهٔ بیغمی، ج۱، ص۱و۲.

دختر فیدوس بربری را به زنی می‌گیرد و از او پسری پیدا می‌کند به‌نام «فیروزشاه». فیروزشاه زیرنظر استادان فن، جملگی فنون‌را می‌آموزد و به سن رشد وبلوغ می‌رسد. بعددختر پادشاه یمن «عین‌الحیات» رابه‌خواب می‌بیند وبه او دل می‌بندد. برای به‌دست‌آوردن‌او، با فرخ‌زاد که برادر رضاعی اوست، بی‌خبر راهی‌کشور یمن می‌شوند، همانطور که در سمك عیار، خورشید شاه با فرخ‌روز، برادر ناتنی خود راهی چین می‌شوند. موضوع همان است، فقط عبارات تغییر یافته است، حتی برادر رضاعی فیروزشاه، فرخ‌زاد نام گرفته است. بررسی همانندی وشباهت سیرتمامی حوادث در دارابنامه‌بیغمی با سمك عیار، در این مختصر نمی‌گنجد، اما به‌طورکلی‌دارابنامه‌ازقالب‌وموضوع‌سمك‌عیار، گرده برداری کرده‌است. الگو ومحتوای این قصه‌های بلند، در قصه‌های کوتاه بسیاری نیز دیده می‌شود. (نارنج وترنج ـ چهل‌گیس) /

در این گروه قصه‌ها، معمولا شاه، بعد از نذرو نیاز و توسل به منجمان، فقط صاحب یك‌پسر می‌شود، فرزندهای دیگراو، از همان زن، همه دخترند و این پسردرنهایت‌جانشین او و مانع ازانقراض‌تباروسلسله او می‌شود. در امیرارسلان رومی، ابتدای قصه به‌صورت‌دیگری آمده است: تاجری با زنی وصلت می‌کندکه از شاهی بارور است، درحقیقت زن، ملکه‌ای است‌که همسر او، ملکشاه کشته شده است و زن، ازچنگ قاتلان شوهرش فرارکرده است. خواجه نعمان او را نجات مـی‌دهد و فرزند اورا به‌فرزندی‌می‌پذیرد و نامش را امیرارسلان می‌گذارد، بعدقصه به‌روال وقاعده قصه‌های این‌گروه می‌افتد، یعنی تاجر به‌تربیت و پرورش او می‌پردازد و استادان فن و ادب را بـرای آموزش و تعلیم او اجیر می‌کند. بعد امیرارسلان تصویر فرخ‌لقا را درکلیسایی می‌بیند و یك دل نه، صد دل عاشق او می‌شود و به‌قصد دستیابی و رسیدن به‌وصال اواز قسطنطنیه به‌فرنگ می‌رود.

همانطور که گفتم، قصه‌ها هرچه به‌مانند یکتر می‌شود، شبکه استدلالی وساختمان منطقی‌خود را بیشتر ازدست‌می‌دهد و ازمعقولات ومحسوسات به‌خیال‌پردازی‌های مخل می‌گراید. اگردرسمك عیار، خورشیدشاه، دختر را به‌چشم‌می‌بیند وحتی‌انگشتری ازاو درپیش او می‌ماند،در دارابنامه، فیروزشاه فقط عین‌الحیات را به خواب می‌بیند و در امیرارسلان نقیب‌ـ الممالك، تصویر فرخ‌لقاست‌که هوش و حواس امیرارسلان را مـی‌برد و رسیدن به‌وصال فرخ‌لقا، هدف وغایت‌داستان می‌شود و نبرد برای‌عدالت گستری فراموش.

۲ـ گروه‌دوم قصه‌های بلند عامیانه: زمینه‌ای دینی‌ومذهبی‌وانگیزهٔ جهانگشایی‌دارد. اگردرگروه اول‌قصه‌ها، به‌ظاهر جنبه‌عاطفی وخصوصی قهرمان، بهانه‌ای برای شروع قصه است، دراین گـروه قصه‌ها، محرك عشقی جای خود را به‌محرکی معنوی می‌دهد و اشاعه دین ومذهبی‌مورد نظر قرار می‌گیرد. شاهی یا سرداری به‌فکر جنگ با کافران و ترویج‌دین اسلام می‌افتد و به‌سراسر عالم لشکرمی‌کشد وکافران و بدکاران راقلع‌ـ و قمع می‌کند و شاهان و امیران را به‌دین اسلام درمی‌آورد. این لشکر کشی‌ها و نبردها، با شاهان و امیران کشورهای دیگر، حوادث قصه را به‌وجود می‌آورد و قصه ساخته می‌شود:

«اسکندرگفت دین اسلام بپذیر تاترا رها کنم تا بروی. فورگفت اگـر نپذیرم چه شود؟ اسکندرگفت در یزدان عاصی شوی. فورگفت من یزدان را ندانم، من اهرمن را دانم کـه اهرمن می‌بینم و یزدان را نمی‌بینم ، چگونه پـرستم ؟ من اهریمنیم وشما یزدانی، اسکندرگفت مامسلمانیم وتوکافری. این حق بپذیر! گفت نپذیرم. اسکندرگفت اگرنپذیری‌گردنت بزنم. فورگفت‌بزن. بفرمود تا او را درلشکرگاه بردندتاآنچه

سزای او بود بدو رسانند.»[۱]

اسکندرنامه ، رموز حمزه (امیر حمزه) و ابومسلم‌نامه از این گروهند وازالگو و محتوای واحدی‌پیروی می‌کنند. دراین‌گروه‌قصه‌ها، برخلاف گروه اول، سودای عشق و عاشقی قهرمانها را به‌هم‌نمی‌اندازد بلکه عصبیت دینی است‌که‌آنها رابه‌جنگ و جدال با یکدیگرومی‌دارد. دیگر اینکه، دراین گروه قصه‌ها، قهرمانها به‌زن واحدی قانع نیستند و هر شهر یا خطه‌ای را که فتح می‌کنند، دختر شاه یا امیر آن را به زنی می‌گیرند و اغلب فرزندهای پسری از این وصلت‌ها به‌وجود می‌آیندکه بعد از سالها، درمواقع حساس به‌کمك پدرشان می‌آیند و لشکر پیروز دشمن را به‌شکست وهزیمت وامی‌دارند. البته ابومسلم‌نامه ازاین جهت مستثنی است و درآن از این نوع وصلت‌ها صورت نمی‌گیرد.

این‌گروه قصه‌ها، از جهات معنوی وبافت ساختمانی، کم مایه‌تر و ضعیف‌تر ازقصه‌های‌گروه اولند. قهرمانها به‌جای عدل‌گستری،اغلب برای باج‌وخراج شمشیر می‌زنندگرچه هدف اشاعه دین است اما درعمل توجه بیشتر به‌باج‌وخراج‌گرفتن ازشاهان‌وامیران‌است. مسلماًجهانگشایی های سلطان محمود غزنوی و غارت و چپاول هندوستان و همچنین لشکرکشی‌های نادرشاه به‌هندوستان، الگویی برای آفرینش چنین قصه‌هایی بوده است. زیرا که یاران و امیران و لشکریان پادشاهان مقتدر و قدرتمند، لشکرکشی را به‌کشورهای دیگر، پرمنفعت و سودمند بـه‌حال خود می‌دیدند و شاهان رابه‌این‌کار ترغیب می‌کردند. شاید یکی‌ازعوامل مهم حمله‌های چنگیز و تیمور به‌ایران و هندوستان نیز همین موضوع بوده است.

اسکندر،وقتی ازهمه‌کشورهای‌دنیا باج می‌گیرد وبه‌انتهای‌زمین

۱ــ داداباما طرسوسی، ج۲، ص۱۶۹.

می‌رسد، به‌فکر باج‌خواهی از خورشید نیز می‌افتدکه از چاهی درانتهای زمین بیرون می‌آید. اسکندر به‌سر چاه می‌رود:

«یك‌پای خود رابراین‌طرف ویك‌پای دیگر را برآن‌طرف چاه‌گذاشت، صبرکرد تا خورشید ازچاه برآمد، دست‌انداخت یك‌طرف او راگرفت‌که فریاد از خورشید برآمدکه ای‌اسکندر ذوالقرنین، تمام‌روی‌زمین‌را گرفته‌ای، ترا بس نبودکه اینجا آمده‌ای، ازمن چه‌می‌خواهی؟ اسکندر فرمود ازتمام عالم باج گرفتم تا اینکه به‌اینجارسیدم، الحال از توهم باج‌می‌خواهم. به‌گردن راوی (که) گوید گلوبندی‌یا عقد مرواریدی‌به‌اسکندر داد، امیرکشورگیر او را رها کرد.»[1]

۴ـ گروه سوم قصه‌هایی است که به‌شیوه و روال ساختمانی‌هزارو‌یکشب‌آفریده‌شده است، درواقع نقل‌قصه‌ها، به‌سبك و اسلوب‌قصه‌هایی است‌که اصل و منشأ آن به‌هند باز می‌گردد. دربعضی از این قصه‌ها، از زبان حیوانات به‌وجه تمثیل(کلیله ودمنه) سخن گفته می‌شود. وقصه‌ای درمیان قصه دیگر می‌آید. دسته دیگری از این قصه‌ها شامل سرگذشت‌ها و شرح حال‌های شاهان وامیران و تاجران وغیره‌است‌که برای‌درازکردن قصه‌ها، قصه‌های دیگری‌درمیان آنها آورده می‌شود. اصولا همانطورکه گفتیم آوردن یك قصه درقصه دیگر، از ویژگی‌های قصه‌های هندی است که در مهابهاراتا ودیگرکتابهای هندی نظیر آنها را می‌توان یافت. در این نوع قصه‌ها، معمولا نقل قصه‌ای در قصه‌ای دیگر با چنین تمهیدی شروع می‌شود که گوینده قصه، به‌وجه نصیحت مثلاً می‌گوید:

۱ـ اسکندرنامه، تهران، شرکت طبع‌کتاب، ۱۳۱۷، ج۲، ص ۱۲۵.

«به‌تو نرسیده است که زاغی به‌حیلت مار را هلاك کرد؟ گفت: چگونه؟» پاوبدو آن رمدکه به‌بوم رسید از زاغ.رای پرسیدکه چگونه است آن؟»

وگوینده شروع می‌کند به‌قصه‌گویی: «آورده‌اندکه...». این‌طریقه قصه‌گویی درکلیله و دمنه است ودرهزار ویکشب:

«چون ملك حکایت بدینجا رسانید، وزیرگفت ای ملك اگر نصیحت بپذیری، برهی وگرنه هلاك شوی چنانچه وزیر به‌پسر پادشاه حیلت کرده، خود هلاك شد. ملك گفت کدام‌است آن حکایت؟»

این گروه از قصه‌ها، برخلاف دوگروه دیگر از محتوای واحدی پیروی نمی‌کند وحوادث ووقایع‌دراین قصه‌ها، بسیار متنوع وگوناگون است و مضامین متفاوت. الگو و قالب قصه‌ها، همانطورکه‌گفتم،همان الگو و قالب قصه‌های هزارویکشب است، بازگویی قصه‌ای در پی قصه دیگر، به‌اصطلاح قصه‌های «موزاییکی» ومجموع قصه‌های‌اصلی وفرعی، کنارهم نشسته و باهم کتاب قصه را به‌وجود آورده است.

آغاز بعضی از این‌گروه قصه‌ها، شبیه گروه اول است، یعنی پادشاهی یا تاجری درنهایت کامیابی ، از غم بی‌فرزندی رنجور است و با نذر و نیازهای بسیار صاحب پسری می‌شود. به قول دکتر محجوب:

«بی‌اغراق می‌توان گفت بیش از نیمی از داستانهای عامیانه، حتی‌داستانهایی‌که جنبه جنگی وقهرمانی نیزندارد، بدین‌ترتیب آغاز می‌شود و ایرانیان و هندوان دراین باب با

یکدیگر اشتراك و همانندی سلیقه دارند.»[۱]

بعد از این آغاز، قصه با الگو و اسلوبی شبیه بـه هزارویکشب ادامه می‌یابد. اگر درهزارویکشب، شهرزاد قصه‌گو، با قصه‌گویی،خود را از مرگ حتمی می‌رهاند، در قصه‌های بلند دیگر این گروه، نیز چنین تشبثی دیده می‌شود.مثلا درطوطی‌نامه‌که نسخه بازاری‌آن به‌چهل‌طوطی معروف است، اسلوب‌والگوی قصه‌گویی، همان اسلوب و الگوی‌هزارو-یك‌شب است. موضوع طوطی‌نامه این است‌که شوهری به‌تجارت به‌سفر می‌رود. زن جوانش درغیاب او به‌فکر معاشرت با امیرزاده‌ای می‌افتد. طوطی‌باقصه‌هایی‌در ذم زنا وعدم‌وفاداری به‌شوهر، او را به‌مدت‌پنجاه‌و-دوشب، سرگرم می‌کند و از رفتن به خانه امیرزاده باز می‌دارد تا شوهر از سفربازمی‌گردد. طوطی‌نامه ترجمه‌کتاب سوکه‌سپتتی«Suka Saptati» یعنی هفتاد طوطی است‌کـه در دوره ساسانیان از سنسکریت به‌پهلوی برگردانده شده است:

«اکنون تحریرهای مختلفی از آن به عنوان طوطی‌نامه نخشبی (تألیف ۷۳۰ هجری) یا جواهرالاسمار (تألیف ۷۱۳تا ۷۱۵) و چهل‌طوطی در دست است.»[۲]

درسندبادنامه‌که قصه‌ای است با نثرمتکلف ومصنوع، قصه‌گویی به‌همین روال وشیوه است وُ این کتاب نیز اصلی هندی داشته است که ترجمه آن در زمان انوشیروان صورت‌گرفته است و قصه‌های ایرانی در موقع ترجمه به‌آن‌اضافه شده است:

۱ــ مطالعه در داستانهای عامیانه فارسی، ص ۲۷.
۲ــ دکتر احمد تفضلی، ادبیات ساسانی.

«ابن‌الندیم در یک‌جا، این کتاب را در زمرهٔ قصه‌های هندیان یاد می‌کند ولی در جای دیگر می‌نویسد که در انتساب آن به‌ایرانیان و هندیان اختلاف‌نظر است و خود انتساب به هندیان را نزدیکتر به‌حقیقت می‌داند. امروز تقریباً ثابت شده است که اگرچه هسته اصلی داستان از هند گرفته شده اما در ایران تألیف و تحریر شده است و تألیف آن نیز احتمالاً در زمان خسرو انوشروان انجام گرفته است.»[۱]

گویا ترجمه نخستین این قصه که به‌وسیله خواجه عمیدابوالفوارس فناروزی انجام شده، شیوه‌ای ساده داشته است و بعد به‌وسیله ظهیری سمرقندی به‌صورت مصنوع و متکلف متن امروزی درآمده است. در پایان کتاب سندباد نامه، متن سندبادنامه عربی به‌زبان عامی نیزافزوده شده است و این حدس‌را که این نسخه در اصل به‌صورت ساده وعامیانه در دسترس‌بوده است، تأیید می‌کند. خلاصه قصه سندبادنامه این‌است: شاهی به‌نام کوردیس، سلطان هندوستان، پسری با نذر ونیاز پیدامی‌کند و او را به‌سندباد می‌سپاردکه زیر نظر او پرورش و آموزش بیابد. پسر تحت‌نظر سندباد بزرگ می‌شود. بعد کنیزکی از حرمسرای شاه، مهر و عشق اورا به‌دل می‌گیرد و اورا به‌خود می‌خواند. چون شاهزاده تن‌بهم خوابگی با اونمی‌دهد، کنیزک، کینه او را به‌دل می‌گیرد ومصمم می‌شود که او را از میان بردارد. او را متهم به‌تجاوز به‌خود می‌کند. (قصه سودابه و سیاوش در شاهنامه، به صورت دیگری تکرار می‌شود.) شاه نسبت به‌شاهزاده برآشفته و خشمگین می‌شود و فرمان قتل شاهزاده را می‌دهد. هفت وزیر پادشاه، برای نجات او از مرگ به تلاش می‌افتند و برای تغییر رأی شاه، هرکدام به‌نوبت قصه‌ای درمکر و خدعه زنان نقل

۱ــ دکتر احمد تفضلی، ادبیات ساسانی.

می‌کنند. بعد از قصه‌گویی وزیر اول، کنیزك نیز قصه‌ای تعریف می‌کند و تأثیر قصه وزیر اول را ازبین مـی‌برد. بعد همانطور به‌نوبت هـر روز وزیری قصه‌ای تعریف می‌کند و کنیزك نیز. قصه‌گو ی ادامه می‌یابد تا روز هفتم که وزیر هفتم به‌قصه‌گویی خود پایان می‌دهد و شاهزاده زبان باز می‌کند و مکرو حیله کنیزك آشکارمی‌شود. شاهزاده از مرگ‌می‌رهد و کنیزك به‌مجازات می‌رسد.

دیگر از قصه‌های بلند عامیانه، بختیارنامه‌یا راحة‌الارواح است. بختیارنامه‌آغازی‌همچون‌قصه‌های‌بلنددیگراین گروه‌ندارد. قصه‌بااین‌واقعه آغازمی‌شودکه علیه‌شاه وآزاد بخت‌به‌توطئه‌چیده می‌شودوشاه به‌اجبارمی‌گریزد. درراه، فرزند تازه تولد یافته خود را، درحمله راهزنان از دست می‌دهد. فرزند اورا رئیس راهزنان بزرگ می‌کند. «آزاد بخت» دوباره تخت شاهی خود را به دست می‌آورد. چندین سال بعد راهزنان منکوب و اسیر می‌شوند. بختیار فرزند شاه نیز در میان اسیر شدگان است. شاه از نخست به او دل می‌بندد اما بعد بر اثر سعایت وزیران خودکه به‌رتبه ومقام بختیار حسد برده‌اند به‌کشتن بختیارفرمان‌می‌دهد. بختیار همچون شهرزاد آغاز به قصه‌گویی‌می‌کند وحکم کشتن‌خود را به‌تأخیر می‌اندازد تا پدرخوانده او از راه می‌رسد وهویتش را آشکار می‌کند و بختیار از مرگ رهایی می‌یابد، از بختیار نامه نسخه‌های متعددی در دست است، نسخه‌هایی با نثر مصنوع و ادیبانه و نسخه‌هـایی با نثر ساده وعامیانه. حتی نسخه‌ای منظوم از آن موجود است.

در خاتمه ذکر این نکته ضروری به نظر می‌رسد که امکان داشت از همه کتابهای قصه‌ای که در این سه گروه قرار می‌گرفت، نام برد و ویژگی‌ها و مختصات آنها را بر شمرد اما این مطلب نه در حوصله این کتاب بود، نه مفید به فایده‌ای. از این نظر به عنوان نمونه، به ذکر مشخصات وگروهبندی چند قصه‌که به ظاهر از شهرت و اقبال بیشتری

در میان مردم برخوردار است، اکتفا کردم.

این مبحث را با نوشته‌ای از دکتر سیروس پرهام، حسن ختام می‌دهم:

«آیا این قهرمانانی که چنین سیمای تابناکی دارند، مظهر آرزوهای نهفته‌ای نیستند که قرنهاست در نهانخانهٔ خاطر مردم ساده خانه کرده و چون در صحنه زندگی به حقیقت نپیوسته، در صحنه داستان و رمان جلوه کرده است و آیا آنچه سالها، هزاران هزار شهری و روستایی را مجذوب خود ساخته و شبها خواب از چشمشان گرفته است، صرفاً حوادث سرگرم‌کننده این کتابهاست یا آرزوهای دلپذیر و آرمان‌های بزرگ و سجایای ارزنده‌ای که در آب و گل همین مردم عامی سرشته است و در این کتابها به زبانی ساده بیان گردیده و هرانسانی را، خودآگاه یا ناخودآگاه مسحور می‌سازد.»[1]

۱ــ دکتر سیروس پرهام، سیمای قهرمان در داستانهای عامیانه، مجله صدف، ۱۳۳۶، شمارهٔ ۳، ص ۲۸۵.

ACKU

ACKU

۲

داستان و داستان کوتاه

ACKU

داستان کوتاه و پیدایش آن

در اروپا تا اواخر قرون وسطی نوول «داستان کوتاه» به‌قصه‌ها و حکایت‌های کوتاهی اطلاق می‌شد که بیشتر جنبه شوخی و مطایبه داشت و موضوع آن، اغلب مربوط به مسایل عشقی و روابط جنسی بود، در حقیقت نوعی از هزلیات و لطیفه‌ها، مثل قصه‌های «دکامرون» و قصه‌های «کانتربوری» و نظیر آنها. بعد از نوزایی «رنسانس» فصلی از کتابی را با عنوان نوول در کتابها و رساله‌های درسی و دینی نقل می‌کردند و از آن برای مقاصد اخلاقی و تربیتی سود می‌جستند. مثلاً معمول بود که از زمان دون کیشوت فصلی را انتخاب کنند و در کنار مطالب آموزشی و اخلاقی دیگر بگنجانند و نوول به این فصل گزیده، اطلاق می‌شد.

'داستان کوتاه' به شکل و الگوی امروزی در قرن نوزدهم ظهور کرد. اولین بار، ادگار آلن پو، درسال ۱۸۴۲ اصول انتقادی و فنی خاصی را ارائه داد که تفاوت میان شکل‌های کوتاه و بلند داستان نویسی را مشخص می‌کرد، اما برخلاف اصولی که پو ارائه داده بود، داستانهای کوتاهی که در قرن نوزده نوشته می‌شد، فاقد ساختمانی حساب شده و محکم بود و به آنها، قصه، طرح، لطیفه، و حتی مقاله می‌گفتند.

براندر ماتیوز «B.mathews» نویسنده کتاب «فلسفه داستان کوتاه» درسال ۱۸۸۵، اولین بار اصطلاح داستان کوتاه «Short Story» را در زبان انگلیسی پیشنهاد کرد و داستان کوتاه را از داستانی که کوتاه شده باشد،

فرق گذاشت.

ادگار آلن پو و گوگول دو نویسنده‌ای هستند که از آنها به عنوان پدران داستان‌کوتاه به مفهوم امروزی آن نام می‌برند. این دو نویسنده همزمان یعنی در سال ۱۸۰۹ به دنیا آمدند و هردوعمرکوتاه و پرادباری داشتند وتقریباً درسالهای نزدیک‌به‌هم‌مردند. پو، درسال ۱۸۴۹ وگوگول سه سال بعد از او در سال ۱۸۵۲ درگذشت. تاثیری که هرکدام از آنها برداستان‌کوتاه نویسان بعدازخودشان‌گذاشتند، ازاهمیت بنیادی‌بسیاری برخوردار است. بعدازاین دو استاد بزرگ، داستان‌کوتاه‌نویسان‌دیگری آمدند و انواع داستانهای کوتاه و داستانهای بلند و رمانهای کوتاه، «نوولت» امروزی‌را به وجود آوردند. از میان آنها کسانی که اعتبار و اهمیتی بیش ازدیگران دراین زمینه‌کسب‌کرده‌اند به‌ترتیب‌اینها هستند:

لو تولستوی، ایوان تورگه‌نف، گی‌دو موپاسان، آنتون چخوف، او هنری، ژزف کنراد، ماکسیم گورکی، شرود اندرسن، جیمز جویس دی. اچ لارنس، کاترین منسفیلد، همینگوی، فالکنر، سالینجر.

این نویسندگان به پیشرفت داستان‌کوتاه وتحول وگوناگونی آن خدمات شایانی کرده‌اند. تاریخچه داستان نویسی از آنها، به عنوان نویسندگان نوآور و نوجو و نابغه نام می‌برد و به عظمت آنها معترف است. برای‌بررسی گسترده‌تاریخچهٔ‌داستان‌کوتاه‌وانواع‌گوناگون‌آنها، ذکر خصوصیت‌هاوخصلت‌های‌داستانهای‌آنهاکوتاه‌ضروری‌است. چون بررسی آثارهمه این بزرگان برای‌من میسرنیست، در اینجا درچند خط اشاره‌ای می‌کنم به‌خصوصیت‌های داستانهای هفت‌تن ازآنها ومی‌گذرم ودرمبحث آخرکتاب‌به‌بررسی وشناخت چهارنفرازآنها، یعنی **گوگول، پو، موپاسان و چخوف** می‌پردازم که خدمات آنها به داستان کوتاه برتر و عظیم‌تر از دیگران است. البته دونویسنده نخستین بیشتراز نظر پیش‌کسوتی و تقدم ارزش و اهمیت دارند و موپاسان و چخوف از نظر بدعت و نوآوری و

پیشبرد داستان‌کوتاه در جهان. داستان‌کوتاه امروز، بسیار مرهون آثار آنهاست. بیجهت نیست‌که از این‌چهار داستان نویس، به عنوان بنیان گذاران این هنر نام می‌برند. داستان‌کوتاه‌نویسی امروز، از منبع سرشار و غنی‌این بزرگان، هنوز هم بهره می‌برد. داستان‌کوتاهی‌نوشته‌نمی‌شود که ازخصوصیت‌ها وخصلت‌های شاخص آثار این چهار تن، نشانه‌هایی درخود نداشته باشد.

ادگارآلن‌پو (1809-1849)، داستانهای پلیسی و جنایی را خلق کرد. داستانهای‌کوتاه او، درحقیقت‌نوعی ازقصه‌های‌کهن وفنی‌گسترش یافته بود در زمینه‌های وحشت و انتقام وحوادث هولناك. به‌همین دلیل داستانهای ادگار آلن‌پو، از داستانهای واقعی امروزی بسیار دور است و در آنها بیشتر به توهمات و التهابات روانی و افکار مالیخولیایی و ماوراءالطبیعه‌ای توجه شده است، به قول دایرةالمعارف کاسل:

«داستانهای ادگار آلن پو، داستانهای پیرنگ «Plot» و هول وولا و تعلیق «Suspense»، فضا و رنگ «اتمسفر» و حالت «Mood» است. همه‌آنها، ازنظرفنی‌قوی وهنرمندانه‌اند و به‌کلی فاقد ارتباط وپیوستگی با زندگی واقعی. واقعیتشان یا حتی واقعیت ساختگی‌شان، هنرمندانه است. از دیدگاه آلن‌پو، داستان‌کوتاه به حد افراط فنی می‌شود، به طوری که داستان‌کوتاه در واقع برای مدتی در زندان می‌افتد.»

گوگول (1809-1852) اولین نویسنده‌ای‌است که‌داستان‌کوتاهی درباره مردمان محروم وگمنام جامعه نوشت. نوع داستان کوتاه «شنل» که درباره میرزا بنویس اداره‌ای است، پیش از او وجود نداشت. بعداً خواهم گفت همین‌داستان‌کوتاه چه‌تأثیری درخلق داستانهای‌کوتاه واقع

گرا داشته‌است وداستان‌کوتاه واقع‌گرای‌امروز چقدر مدیون‌این داستان کوتاه چند صفحه‌ای‌گوگول است.

گی‌دوموپاسان (1850-1893) نویسنده‌ای است‌که‌نوع‌داستانهای لطیفه‌وار را اشاعه‌داد. داستان‌کوتاه‌را ازحوزه محدود خیالپردازی‌های بدون قید و شرط و قیود فنی داستانهای اد‌گارآلن پو بیرون آورد و به واقعیت سوق داد و مردم عامی وطبقه‌های متوسط اجتماع و کارمندان شهرستانی را، موضوع داستانهای خود قرار داد. در اغلب داستانهای او، حادثه‌هدف قرار می‌گیرد، بدون‌آنکه ازآن استنتاجی به عمل بیاید.

آنتون چخوف (1860-1904) **در روسیه** مکتب بزرگی از داستان کوتاه نویسی را بنیان‌گذاشت. داستانهای او بر اساس تجربه و عینیت بنا شده وبرش‌کوتاهی است از زندگی، باکمترین پیچیدگی در پیرنگ. مکتب داستانسرایی او، بزرگترین تأثیر را برداستان کوتاه‌نویسان بعد ازاوداشته‌است. ازجمله برداستانهای **کوتاه‌کاترین منسفیلد** «Katherine Mansfield» (1888-1923) **انگلیسی و شرود اندرسن** «Sherwood Anderson» (1876-1941) امریکایی تأثیر بسیاری گذاشته است. نقش حادثه در داستانهای کوتاه چخوف به‌حداقل می‌رسد. چخوف بیشتر موقعیت‌های زندگی را از دیدگاه خاصی مورد بررسی قرار می‌دهد، برخلاف ادگار آلن‌پو که موقعیت‌ها را خود می‌آفریند و به‌همین دلیل درداستانهای پو، موقعیت‌ها، اغلب غیرطبیعی جلوه می‌کند، حال‌آنکه موقعیت‌هایی‌که چخوف، شخصیت‌هایش را درآن‌ها قرار می‌دهد، طبیعی و واقعی به‌نظرمی‌رسد. چخوف داستان کوتاه را ازتنگناهای آن‌به‌عرصه آزادانه‌تری کشاند، به‌عرصه سودا و خیال و دلپذیری و ظرافت.

اوهنری(ویلیام سیدنی‌پرتر- 1862-1910)، داستانهای لطیفه‌وار گی‌دوموپاسان را توسعه و تکامل داد وبه‌آنهاجنبه‌مفرح و طنزآمیزی بخشید. داستانهای لطیفه‌وار کوتاه او که پایان آنها همیشه برخلاف

انتظار است، معنای عمیقی ندارد اما ازنظر خوش‌ساختی و گیرنـدگی، شاهکارداستان‌نویسی به‌شمارمی‌رود.' دایرةالمعارف‌کاسل درباره اوهنری چنین قضاوت می‌کند:

«ازاوهنری‌درامریکا، باید نام‌برد،هم برای موفقیت‌های معتبرش‌وهم به‌عنوان نویسنده‌ای‌که تأثیرماشینی را درداستان واردکرد.' شگردش، درپایان‌بندی داستانهایش سالها بسیاری از خوانندگان را فریب‌داد. فقط دردو وسه داستانش،عمیقانه باواقعیت درگیر شده‌است وشگرداعجاب‌انگیزپایان داستانش را ازیادبرده است.' معمولاً چنین به‌نظرمی‌رسدکه داستانهایش بیشتربه‌وسیله‌ماشین‌ساخته شده تا باقلم‌آدمی. ماشین داستان‌سازی‌که لطیفه‌گوست و قلبی دارد اما در معنای‌کلمه باز هم ماشین است.»

'در اغلب داستانهای **کوتاه‌همینگوی**(1961-1899) واقعه و حادثه به‌کناری گذاشته می‌شود یانقش آنها به‌حداقل ممکن می‌رسد.همینگوی بیشتر به دنبال تکوین و تحول روحـی و حالتهای درونی شخصیت‌های داستانش می‌رود. در واقع شالودهٔ داستانهای همینگوی بـرروانکاوی استوار است اما نویسنده کوشیده است این روانکاوی ازبیخ وبن پنهان بماند. ایـن خصوصیت در مفهوم ضمنی داستانها نهفته است و تنها در سبك و شکل و ترکیب ساختمانی داستانها بیان می‌شود.

سرانجام، داستانهای کوتاه جی،دی، **سالینجر** (-1919) نویسنده امریکایی است که از تازگی و ویژگی بارز وبی‌نظیری برخوردار است.

'واهمیت و خاصیت این داستانها در آنچه که شرح‌داده می‌شود نیست،محتوای واقعی‌آنها بدون‌شك درحرفها،مطالبی

است که ناگفته می‌ماند، یا درارتباط خاصی است که باظرافتی بی‌نظیر بین آنچه که در ورای خوانده‌شده‌ها، بین‌خطوط چاپی، حدس می‌زنیم، برقرار می‌شود. . . سالینجر زحمتی به‌خود نمی‌دهد که درباره امورشرح وبسط بدهد وصحنه‌سازی کند... شخصیت‌های داستان ناگهان به‌صحنه می‌آیند، حرف‌می‌زنند و همین حرف‌زدن وجود و چهره آنها را محسوس می‌کند و میزان‌شعوریا عاطفه ومختصات اجتماعی خاص آنها رانمایان می‌سازد، تقریباً همه‌چیز درگفتگوهاست. درموردسایر عناصر و مصالح داستان به‌حداقل قناعت می‌شود.»[۱]

در ایران، بعداز نهضت مشروطیت، تحت تأثیر ترجمه رمانها و داستانهای کوتاه خارجی، نوشتن داستان به شیوه غربی رواج یافت واز آنجا کـه قالبی جدا و محتوایی دیگر داشت، قالب‌های سنتی و مرسوم قصه‌های قدیمی را به‌کنار افکند و راهی به کلی جدا و متفاوت از قصه‌های قدیمی وسنتی ما در پیش‌گرفت. دلایل بسیاری برای رونق این‌داستانها می‌توان ارائه‌کردکه شاید با سوادشدن‌گروه بیشتری ازافراد اجتماع یکـی از آنها باشد. این تحول اجتماعی ادبیات را از انحصار طبقه برگزیده وخاص پیشین بیرون آورد و جامعیت و عمومیت‌بیشتری به‌آن داد.

حرفه‌ای نبودن کار نویسندگی، تـوجه نویسندگان واقعی ما را به‌داستان کوتاه بیشتر جلب‌کرد تا به‌رمان. زیرا کـه دنبال آب و نان دویدن فـرصت چندانی به‌نویسندگان نمی‌داد کـه به‌نوشتن رمان دست بزنندکه خاطری آسوده و وقتی بسیار می‌خواهد وفعالیت ذهنی مستمر و مداومی می‌طلبد. از این‌رو داستان کـوتاه چون با امکانات زندگـی

۱ــ ژان‌لوپی کودتیس، جی. دی.سالینجر، ترجمهٔ دکتر ناصر موفقیان. شمارهٔ ۶۹کیهان هفته.

نویسندگان مطابقت داشت، مورد توجه بیشتری قرار گرفت. البته‌برای اشاعه داستان کوتاه تنها نمی‌توان به همین دلیل قناعت کرد و شاید دلایل دیگری نیز داشته باشد. نبودن معیار وسنجشی درست برای این قالب‌های هنری تازه، نویسندگان را به سهل‌انگاری واداشت. از دلایل پا نگرفتن رمان، عدم آشنایی نویسندگان با اصول و فنون این‌هنر بود و دلیل رو آوردن آنها به داستان کوتاه نیز، سهل پنداشتن آن بوده است اما چند نویسنده واقعی ما، با بهره‌گیری از خصوصیات ملی و مضامین بومی و محلی، از قالب‌های شناخته شده این هنر استفاده‌بردند و کوشیدند هرچه بیشتر از قوانین و اصول این‌نوع آثار پیروی کنند. هم‌اینان هستند که آثار ماندگار و معتبری از خود به‌جا گذاشتند، نویسندگانی‌نظیرجمال‌زاده وصادق هدایت وبزرگ علوی‌که پیش‌قراولان راستین داستان‌نویسی اصیل ایرانند.

به‌تدریج باگذشت زمان،شناخت این‌اصول وفنون برای‌هرنویسنده ایرانی، ضرورت یافت و آگاهی از آن نیز خوانندگان و جویندگان را یاری دادکه قدرت شناخت وتمیز خود را تقویت‌کنند و با چشم‌بازتر و دید انتقادی‌تر به‌این نوع آثاربنگرند، زیرا که خواننده آگاه‌تروداناتر، برآثار راستین ومعتبرترصحه می‌گذارد وآثار معتبرتر، فرهنگ وشناخت ذهنی خوانندگان را توسعه بیشتری می‌دهد و در نهایت موجب تعالی و تکامل‌این هنرمی‌شود. برعکس عدم شناخت این هنر به‌داستانهای‌بازاری و بی‌ارزش امکان رشد و بقاء می‌دهد و آثار اصیل را پس می‌زند و راه را برابتذال و انحطاط باز می‌کند. این پیوند، یعنی پیوند خوانندگان آگاه و نویسندگان واقعی هرچه محکمتر و قوام‌یافته‌تر باشد، حاصل آن نیز غنی‌تر و پربارتر است، زیرا، جنبه‌های فنی داستان‌نویسی، همیشه نویسندگان را یاری داده‌است که ابعاد زندگی شخصیت‌های داستانهای خود را به‌نحوی بارزتر وموفق‌تر نشان بدهند و تأثیر ماندگاری درذهن

خوانندگان بگذارند. بنابراین هرچه بهتر در شناساندن اصول و فنون هنر داستان‌نویسی به‌خوانندگان کوشش شود، به‌خلق ادبیات غنی‌تر بیشتر کمك شده است. چه شناخت بهتر، آثار بهتر را تثبیت می‌کند وتثبیت آثار بهتر، تعالی و تکامل هنر داستان‌نویسی را تحقق می‌بخشد وموجب به‌وجودآمدن نویسندگان مقتدرتری می‌شود.

تعریف داستان

ای.ام. فاستر در«جنبه‌های رمان»داستان راچنین تعریف‌می‌کند:

«داستان نقل وقایع است به‌ترتیب توالی زمان ـ درمثل ناهار پس از چاشت و سه‌شنبه پس از دوشنبه و تباهی پس‌از مرگ می‌آید.»[۱]

همانطور که می‌دانیم در داستان کوتاه و رمان، اغلب زمان نقل وقایع در پی‌هم نمی‌آید، یعنی ممکن است اول مسأله مرگ مطرح شودو بعد مسأله تباهی و همینطور چاشت بعد از ناهار. فاستر متوجه این‌نکته است که در داستان می‌شود عقربه زمان را پس وپیش برد اما براین نکته اصرار داردکه داستان‌نویس برای اینکه رشته داستان از دستش در نرود مجبور است به‌نوعی به‌این «زمان» بچسبد وهرگز نمی‌تواند وجود زمان را در بافت رمان خویش نادیده‌بگیرد:

«من فقط می‌خواهم این نکته را توضیح بدهم که اینك که به‌سخنرانی مشغولم صدای تیك تاك آن ساعت دیواری را می‌شنوم یانمی‌شنوم: حس «زمان» را دارم یا که از دست می‌دهم؛ حال آنکه در رمان همیشه یك ساعت هست. نویسنده

۱ـ جنبه‌های رمان، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۲، ص ۳۶.

ممکن است از این‌ساعتی که دارد خوشش نیاید. امیلی برونته در ودرینگ‌هایتز، کوشید که این‌ساعت را پنهان کند. «استرن» در «تربسترام شندی» این ساعت‌را وارونه کرد. مارسل‌پروست، با زیرکی بیشتر پیوسته جای عقربه‌ها را تغییر می‌دهد، چندان که قهرمان داستانش درعین‌حال که از رفیقه‌ای به‌شام پذیرایی می‌کند، درپارك باپرستاری مشغول توپ بازی است. همه‌این تمهیدات مجاز است لیکن هیچیك از آنها تز اصلی ما را مشعر براین که اساس رمان، داستان و داستان نقل‌وقایع است به‌ترتیب تقدم و تأخر زمانی رد نمی‌کند.»[۱]

درتعریف فاستر ازداستان به‌دونکته مهم‌اشاره شده. یکی «واقعه» و دیگری «زمان» که داستان از ترکیب و آمیختن آنها باهم به‌وجود می‌آید. اما این ترکیب به‌چه صورتی باید باشد؟ چند واقعه می‌توانددر تشکیل هستهٔ داستانی دخالت داشته باشد؟زمان وقوع وقایع باید به‌چه کیفیتی باشد؟آیا این‌وقایع باید رابطه‌ای منطقی باهم داشته باشندیانه؟ این‌مواردی‌است که بایدیکی‌یکی‌به‌آنها جواب‌داد. گفته‌اند حداقل‌وقایعی که می‌تواند داستانی را به‌وجود آورد، سه واقعه است وکمتر از آن،از عهده ساختن داستانی برنمی‌آید و زمان وقایع نیز، نباید یکی باشد و لااقل زمان دوتا از آنها باید باهم متفاوت باشد، مشروط برآنکه وقایع به‌صورت علت و معلولی به‌هم پیوسته باشد، به‌عبارت دیگر،وقوعشان به‌صورت رابطه‌ای منطقی صورت گرفته باشد. بیاییم این موضوع را بشکافیم. مثلاً اگر بگوییم:

«او را دیدم.»

این جمله حاوی‌یك واقعه است: دیدن مرد یا زن یکدیگر را؛ اما

۱ــ جنبه‌های رمان، ص ۲۹.

اگر بگوییم:

«او را دیدم و از او خوشم آمد.»

دراین عبارت دو واقعه‌گنجانده‌شده: یکی دیدن و دیگری خوش‌آمدن‌که هنوز برای تکوین و آفرینش داستان، کافی نیست، مگر اینکه واقعه سومی نیز پیش بیاید:

«او را دیدم و از او خوشم آمد و بعد باهم عروسی‌کردیم.»

دراین مفهوم همه آن چیزهایی‌که یك داستان به‌آن نیازمند است وذکرآنها گذشت، وجود دارد. یعنی سه واقعه وزمان دوتا ازاین وقایع نیز با هم متفاوت است. زمان اتفاق «او را دیدم»، با زمان رویداد«بعد باهم عروسی‌کردیم» فرق دارد و اتصال زنجیری و منطقی وقایع، نیز حفظ شده است و وقایع به‌صورت علت ومعلولی به‌هم پیوند یافته‌است و می‌تواند هستهٔ اصلی داستان را به‌وجود آورد. بسیاری ازمشهورترین و موفق‌ترین داستانهای جهان براین سه واقعه ساده استوار شده است. بی‌دلیل نیست‌که چخوف این توصیه معروف را به‌کوپرین نویسنده‌دیگر روسی می‌کند:

«نویسنده باید، ساده بنویسد ودرباره اینکه چطورپیتر-سیمونوویچ‌باماریا ایوانوواعروسی‌می‌کندوداستان‌یعنی‌همین.»

البته چنین قاعده‌ای، به‌ظاهر خیلی هیجان‌انگیز به نظر نمی‌آید مگرآنکه آدم بعضی از داستانهای چخوف را بخواندکه درآن‌ها ازاین قاعده پیروی شده است مثلا داستان «زندگی من».

برگردیم به اصل موضوع. ممکن است بپرسیم چرا حتماً سه واقعه. دیدیم‌که از سه واقعه کمتر حتی اسکلت داستان را نمی‌تواند به‌وجود آورد، اما فرض برسه واقعه، برای تکوین داستان، شایدمتکی

است بـــر اظهار نظر ارسطو. ارسطو درفصل هفتم «هنر شاعری» متذکر می‌شودکه داستان‌باید واجد سه‌مرحله اساسی باشد: آغاز، میان وپایان.

«آن چیز را تمام گوییم که دارای آغاز و میان وپایان باشد. آغاز آنست کـه ناگزیر، پس از چیز دیگـر نیاید ولی بالطبع پس از آن، چیزدیگری باشد. بالعکس پایان آنست که خود ناگزیر ـ ویا برحسب معمول ـ پس از چیز دیگر بیاید، ولی پس ازآن، چیز دیگر نباشد. میان آنست که پس ازچیز دیگر بیاید و خود نیز چیز دیگری درپس داشته باشد.»[۱]

شاید همین اظهار نظر ارسطو، شالوده‌ای است براین استدلال که داستان نیز باید از سه واقعه کمتر نداشته باشد:

«مرد گفت اورا دیدم.» آغازداستان، «از او خوشم آمد.» میانه‌اش و «بعد باهم عروسی کردیم.» پایان آن است.

داستان کوتاه

«داستان‌کوتاه ترجمه‌ای است از«Short story» اصطلاح‌انگلیسی و مترادف و هم‌معنی با نوول «Nouvelle» اصطلاح فرانسوی است. در فرهنگ اصطلاحات ادبی‌جهان تألیف شیپلی، نوول مترادف‌رمان‌کوتاه آمده:

«نوول، نوعی از رمان‌کوتاه «Short novel» یا نوولت «Novelette» است که فاقد ساخت پیرنگ محکمی‌چون‌داستان کوتاه باشد.»

۱ــ ارسطو، هنر شاعری، ترجمهٔ فتح‌الله مجتبائی، تهران، اندیشه، ۱۳۳۷، ص ۷۶.

داستان کوتاه هم‌از نظر شکل و ساختمان و هم از نظر مضمون و محتوا، اختلاف‌های اساسی بسیاری با قصه «tale» ونیز با رمان مترادف و هم‌معنی ناول «Novel» اصطلاح انگلیسی دارد. اختلاف داستان کوتاه را با قصه در مبحث قصه تشریح کردم و گفتم بر خلاف قصه که فاقد پیرنگ «plot»[۱] است داستان کوتاه اگر پیرنگ نداشته باشد در حکم قصه یا داستان لطیفه‌وار «Anecdotal fiction» است از وجوه افتراق و اشتراك داستان کوتاه با رمان بعداً صحبت خواهم کرد. (من اصطلاح رمان یا رومان را که واژه‌ای است فرانسوی بیشتر می‌پسندم تا «داستان بلند» که بعضی ازنویسندگان برای واژه «رمان» پیشنهاد می‌کنند. عامه درس خوان و روشنفکر با اصطلاح «رمان» آشنایی دیرین دارد و آن را پذیرفته است. اصطلاح «داستان بلند» می‌تواند جانشین اصطلاح «Long short story» شود.)

تعریف داستان کوتاه

چند سال پیش در مصاحبه‌ای، برای داستان کوتاه، خصوصیاتی بیان کردم که آن را در اینجا نقل می‌کنم: «در داستان کوتاه، از واقعه صحبت می‌شود، بدین معنی که اغلب داستانهای کوتاه دارای یك واقعهٔ بزرگ مرکزی است که حوادث و وقایع دیگر برای تکمیل و مستدل جلوه دادن آن، آورده می‌شود. مثلاً پدری پسرش را می‌کشد، این رویداد، واقعه بزرگ مرکزی رابه‌وجود می‌آورد و وقایع دیگر که تکمیل کننده این واقعه بزرگ است، وابسته به‌دید و برداشت و نحوه تلقی

۱ــ اصطلاح پیرنگ را دوستم دکتر شفیعی کدکنی برای مفهوم «plot» پیشنهاد کردند و من پذیرفتم. من این واژه را برواژه‌های دیگری که برای «plot» پیشنهاد کرده‌اند، ترجیح می‌دهم. اصطلاح «plot»را ابراهیم یونسی «طرح» و«چهارچوب» و دکتررضا براهنی«طرح و توطئه» ترجمه کرده‌اند که به‌نظر من ترجمهٔ دقیقی برای مفهوم «plot» نیست. پیرنگ = پیرنگ، طرحی که نقاشان‌برروی کاغذ کشند وبعد آنرا کامل‌کنند،طرح ساختمانی که معماران ریزند و از روی آن ساختمان بنا کنند. «فرهنگ معین»

نویسنده است واینکه‌چه مفهوم وهدفی را بخواهد درداستان دنبال‌کند. به‌این معنی که هرنویسنده‌ای می‌تواند کشته شدن پسر به‌دست پـدر را، به‌صورتی توجیه‌کند و مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد.

در داستان «فاجعه» یکی از داستانهای من؛ دلیل‌کشته شدن پسر به‌دست پدر، شکافی است‌که میان دو نسل به‌وجود آمده، دو نسلی‌کـه چنان درگیرذهنیت خاص وعقاید متفاوت‌خود هستندکه دیگرنمی‌توانند همدیگر را بفهمند و بشناسند و با هم رابطه بـرقرار کنند. کشته شدن پسر، به دست پـدر متعصب در لحظه‌ای بحرانی صورت می‌گیرد. در لحظه‌ای‌که پدر همه کارهای پسر را که برای او گناه‌آمیز است، به‌یـاد می‌آورد و پسر را شیطان مجسمی مـی‌بیند، او را مـی‌کشد و خود نیز دیوانه می‌شود.

در داستان کوتاه واقعه مرکزی مثل خورشیدی است که حوادث دیگر مثل سیاره‌هایی به‌دور آن بگردد و وابسته و همبسته آن باشد و در کل یك منظومه را تشکیل بدهد.

این‌خصوصیات‌راشایدبتوان‌بر بسیاری از داستانهای کوتاه تعمیم داد وصحت آن را مورد ارزیابی‌قرار داداما نه برهمه داستانهای‌کوتاه. این خصوصیات بیشتر در داستانهای کوتاهی صحیح است‌که برواقعه‌ای استوار باشد و موضوع آن گرد محـور واقعه‌ای بگردد مثل داستانهای کوتاه گی دو موپاسان و پیروان او چون اوهنری وسامرست‌موام. اما با این خصوصیات همهٔ آثـار داستان کوتاه نویسان بزرگی نظیر «چخوف» و «جیمزجویس» و «همینگوی» را نمی‌توان ارزیابـی کرد چرا که اینها با آثارشان، معیارهای‌جدیدی‌به‌وجود آورده‌اند و انواع دیگری‌ازداستان کوتاه خلق کرده‌اند. داستان کوتاه از زمان‌گوگول و پو و موپاسان، در عرصه خود تحولات و تغییرات بسیاری یافته است. وبه تدریج به جهتی سوق یافته که در آن واقعه و حادثه ارزش کمتری داشته باشد وداستان

کوتاه کمتر حادثی باشد وبیشتر بر موقعیت‌ها وحالات استوار. از این رو، ارائه تعریفی جامع و مانع از داستان کوتاه‌که در برگیرنده انواع داستان‌های کوتاه باشد، کار چندان ساده‌ای نیست وشاید محال‌باشد.

در طی یك قرن‌ونیمی که‌از طلوع‌داستان‌کوتاه می‌گذرد، این‌نوع اثر ادبی، در بیشتر کشورهای جهان، مقام و مرتبه‌ای والا برای خود، دست و پا کرده است. با گذشت زمان، انواع گوناگونی از داستانهای کوتاه به‌وجود آمده است و داستان کوتاه، تنوع و تکامل بسیاری یافته وبه همین دلیل تعریف‌های معمولی وقدیمی، به اصطلاح تعریفهای‌سنگ شده، قابلیت انعطاف و جامعیت خود را از دست داده است. چه دنیا و هرچه مربوط به آن است، پویا «دینامیك» است و نمی‌توان قوانینی ایستا «استاتیك» را برآن حاکم کرد.

اولین بار ادگارآلن‌پو در انتقادی که در سال ۱۸۴۲ بر مجموعه داستانهای «قصه‌های بازگو شده.» ناتانیل‌هاثورن نوشت، داستان‌کوتاه را چنین تعریف‌کرد:

«نویسنده باید بکوشد تا خواننده رالحت اثر واحدی‌که‌اثرات‌دیگر مادون آن باشد، قرار دهد و چنین اثری را تنها داستانی می‌تواند داشته باشد که خواننده در یك نشست که بیش از سه ساعت نباشد، تمام آن‌را بخواند»[۱]

اشکال این‌تعریف، همانطورکه‌ویلیام سارویان نویسنده‌ارمنی‌نژاد امریکایی گفته، این است‌که بعضی‌از خوانندگان بیش ازسه ساعت‌برای خواندن می‌نشینند، دیگر اینکه اثر واحد یا تأثیر واحد آن چنان هم که ادگارآلن‌پو تصور می‌کرده، ساده نیست وحدومرزی برای آن نمی‌توان معین کرد. گذشته از این، بسیاری از داستانهای کوتاه وبرجسته، فاقد چنین تأثیر واحدی هستند. از جمله داستانهای کوتاه رؤیا گونه کافکا

۱ــ شوپکر، مختصری دربارهٔ داستانهای‌کوتاه، ترجمه و تلخیص از نجف، بیك‌صلح، ۱۳۲۹.

وبعضی‌ازداستانهای‌کوتاه‌آنتون‌چخوف. به‌همین‌دلیل این‌تعریف‌جامعیت خود را تا حدودی ازدست داده یا تغییرات و اصلاحاتی پذیرفته است.

اچ. ای. بیتس‌نویسندهٔ‌انگلیسی، در کتاب «داستان‌کوتاه جدید» داستان کوتاه را به ابرتشبیه می‌کند که طبیعتی نـامعین و نامحدود و متغیر دارد و معتقد است که هرکس سعی کند داستان کوتاه را تجزیه و تحلیل کند و تعریفی یگانه برای آن بجوید، دیر یـا زود، از کار خود دست می‌کشد، زیراکه آثارنویسندگانی نظیر تورگه‌نف وچخوف‌روسی، اوهنری و استفن‌کرین وشروداندرسن وهمینگوی امریکایی، کیپلینگ و کاترین‌منسفیلدانگلیسی وجورج‌مور ایرلندی، آنقدر متنوع و گوناگون است که تعریفی برای زیبایی‌ها و تأثیرهای آن نمی‌توان یافت،همانطور که نمی‌توان گفت ابر کپه‌ای یا ابـرپنبه‌ای، ابـر طوفانی یـا ابر شناور ابریشمین، ابر سفید وآرام ظهر یا ابـر سیمانه غروب، کدامیك قشنگتر است. نه تعریفی می‌توان برای همه آنها ارائه داد ، نه اندازه و میزانی مناسب و درخورکه بر ساخت وکیفیت تأثیر وزیبایی آنها صادق باشد. از این‌رو،انواع‌بی‌شمار داستان‌کوتاه، باعث‌شده است‌که دربین‌منتقدان و اهل ادب در مورد اقامه تعریفی جامع و مانع ازداستان کوتاه اختلاف بیفتد. بدیهی است‌که داستان‌کوتاه، مثل تمام رشته‌هـای‌هنری می‌تواند تعریف یا تعریفهایی داشته باشد اما این تعریف‌ها نباید مثل وحی منزل پذیرفته شود، بلکه می‌تواند فقط داستان کوتاه را تاحدودی معرفی کند و معیاری نه‌چندان جامع وقطعی به خواننده بدهد که داستان کوتاه را از غیر آن‌تشخیص‌بدهد. به‌عبارت‌دیگر تعریفهایی‌که برای داستان‌کوتاه ارائه شده،هم‌می‌تواندروشنگر باشد وهم‌گمراه‌کننده. روشنگرازآن‌جهت که هر مقاله و نوشته کوتاهی را داستان کوتاه نپنداریم، گمراه کننده از آن رو که هر داستان کوتاه غیر قابل تطبیق‌با این‌تعریفها را داستان ندانیم.

اما این نکته حائز اهمیت است که تعریف‌های داده‌شده برای داستان کوتاه، همه برموضوعی متفق‌القولند وهمه براین موضوع تأکید می‌کنند که داستان کوتاه درمقایسه بارمان، از جهتدگی وانعطاف‌پذیری بیشتری، هم در انتخاب موضوع و هم در انتخاب زمان و شخصیت‌ها، برخوردار است و این کیفیت شکل‌پذیری و قابلیت انعطاف خودرا باطبیعت متغیرو انعطاف‌پذیر بشر هماهنگ کرده است؛ به‌عبارت دیگر هرچه شناخت بشر از طبیعت خود واطرافش بیشتر می‌شود و اطلاعات ومعلومات‌اوگسترش می‌یابد، نویسنده داستان کوتاه نیز هماهنگ با این شناخت و تغییر دیدگاهها، الگوها و قالب‌های تازه‌ای به‌وجود می‌آورد و داستانهای کوتاه دیگری برای تجسم این تغییرات‌می‌آفریند. همین دلیل‌دیگری‌است که تعریفها هیچوقت نمی‌تواند دایمی وابدی باشد. مهمترین تعریفهایی که در فرهنگهای ادبی و دایرةالمعارفها آورده شده به‌طور اختصارچنین است:

«**داستان کوتاه، داستانی است که کوتاه باشد.**» گرچه این تعریف بدیهی است اما در ذات خود واقعیتی‌را نهفته دارد که داستان کوتاه همچنان‌که از اسمش برمی‌آید حتماً باید کوتاه باشد و تقریباً نزدیك به تعریف دیگری است که **داستان کوتاه‌را، داستانی می‌داندکه بتوان آن‌را درظرف نیم‌ساعت خواند.** کیفیتی برای‌داستان‌کوتاه قایل‌نشده وبه‌کمیت آن‌قناعت کرده‌است. این‌تعریف برهمه‌داستانهای‌کوتاهی‌که تاکنون‌نوشته شده، با توجه به‌کوتاهی آن، صادق است اما نه برداستانهایی‌که‌چندان کوتاه نیستند ازجمله داستان کوتاه «رقص مرگ» نوشتهٔ بزرگ علوی.

«**داستان کوتاه برشی‌است اززندگی**» این‌تعریف نیز برگروهی از داستانهای‌کوتاه‌قابل‌تطبیق‌است‌نه‌برهمه‌آنها. مثل‌داستان‌کوتاه «گلدسته‌ها و فلك» از جلال‌آل‌احمد که در حقیقت برشی است اززندگی. نویسنده دریچه‌ای به‌روی زندگی‌شخصیت‌داستانش‌گشوده‌وبه خواننده فقط‌امکان

می‌دهدکه از این دریچه به‌چشم‌انداز وقایع درحال گذر نگـاه کند. در واقع،نوری است‌که برگوشه‌ای از زندگی تابانده شده ودرپرتو این‌نور علو وبلندی‌شأن وقدر وشخصیت کودکی نمایانده شده است.

«داستان کوتاه حکایتی است‌که چند آدم را دریك تلاش‌وبغرنجی نشان می‌دهد ونتیجه معلومی ازآن می‌گیرد»[۱] این تعریف نیز بر بسیاری از داستانهای کوتاه وبلندصادق است، ازجمله برداستان «رقص‌مرگ». اما نه بر داستان کوتاه «عدل» صادق چوبك.

«داستان کوتاه، روایت بالنسبه کوتاه خلاقه‌ای است‌که نوعاً سرو کارش با گروهی محدود از شخصیت‌هاست که در عمل منفردی شرکت دارند و غالباً با مددگرفتن از وحدت‌تأثیر بیشتر برآفرینش حالات تمرکز می‌یابدتا بازگویی داستان.»

نمونه مناسبی برای این نوع داستان کوتاه، «داش‌آکل» صادق هدایت است. در این داستان نـویسنده بیشتر حـالات روحـی ودرونـی داش‌آکل را پرورانده ومشکلی‌راکه داش‌آکل به‌آن گرفتار شده، تصویر کرده است. نویسنده با یاری‌گرفتن ازوحدت‌تأثیر یعنی القای‌جوانمردی و بزرگواری داش‌آکل بیشتر بر حالات شخصیت داستان تأکید می‌ورزد تا داستان گویی صرف. به‌بیانی دیگر داستان برآفرینش حالات‌وکیفیات تمرکز می‌یابد نه برموضوعی خاص.

داستان‌کوتاه، نوشتهٔ منثور کوتاه خلاقه‌ای است‌کـه هدف آن‌بهم پیوستن‌وهمآهنگ کردن‌شخصیت‌پردازی، مضمون «تم»وتأثیربخشی‌است.» داستان کوتاه «افسانه»م.ا. به‌آذین نمونه خوبی برای‌این تعریف است. زیرا هدف نویسنده در این داستان این است‌که هماهنگی ووحدتی میان شخصیت‌های تمثیلی‌ودرونمایه «تم»وتأثیر بخشی داستان به‌وجود آورد تا پیام خودرا غیر مستقیم به خواننده منتقل‌کند.

۱ــ شویکر، پیك سلح، درباره داستانهای کوتاه.

«در داستان کوتاه توجه به یك شخصیت معین است و كلیه وقایع از زاویه دید «Point of view» همان شخصیت دیده و بررسی می‌شود» ، مثل داستان کوتاه «چشن فرخنده» جلال آل‌احمد. بسیاری ازداستان‌های کوتاه ازچنین‌خصوصیتی برخوردارند ووقایع‌ازچشم یك‌شخصیت‌دیده و بازگو می‌شود، اما داستانهای کوتاهی نیز هستندکه با این تعریف‌قابل تطبیق نیستند از جمله داستان کوتاه «گیله‌مرد»که دوشخصیت داستانی دارد ووقایع داستان از زاویه دید هردو آنها مورد ارزیابی‌قرارمی‌گیرد، یعنی از زاویه دید گیله‌مرد و از زاویه دید بلوچ‌امنیه.

«داستان کوتاه، یك شخصیت دارد و یك حرکت داستانی، Movement» این تعریف با تعریف پیش از این ، زیاد اختلافی ندارد. داستان‌کوتاه «شبهای ورامین» هدایت، نمونه خوبی‌برای این‌تعریف است. درگیری جهان‌بینی[1] و بینش شخصیت فریدون با جهان‌بینی و بینش فرنگیس زن او، حرکت داستانی را به‌وجود می‌آورد. «فریدون‌گفت:

ـ اینکه دیگر دخلی به فرنگی‌ها ندارد، اما می‌خواهم بگویم‌که ما بد تربیت می‌شویم، همه‌خرابی ما به گردن همین عوالمات است‌که از بچگی توی‌گله‌مان چپانده‌اند وهمه مردم را آن دنیایی‌کرده‌اند. این‌دنیا را ما ول کرده‌ایم وفکرموهوم را چسبیده‌ایم، نمی‌دانم کی ازآن دنیا برگشته که خبرش را برای ما آورده. ازتوی‌بهشت که‌می‌افتیم برای آخرتمان گریه می‌کنیم تا بمیریم، اینهم زندگی‌شد؟

فرنگیس به‌حال اندیشناك گفت:

۱ـ جهان‌بینی عبارتست از سیستم نظریات، مفاهیم وتصورات دربارهٔ جهان، این واژه در معنای وسیع خود، کلیهٔ نظریات انسان را دربارهٔ جهانی‌که ما را احاطه کرده، دربرمی‌گیرد ـ از نظریات وعقاید فلسفی و اجتماعی وسیاسی گرفته تا اخلاقی و هنری ومسائل مربوط به‌علوم طبیعی و غیره. واژه‌های لوسخرو دونوبه، ۱۳۵۷.

ـ من فکریم، باوجود اینکه تو آنقدر مهربان و خوش اخلاقی چطور به هیچ چیز اعتقاد نداری. (در صفحه‌های بعد می‌خوانیم) ـ اشك در چشمهای فرنگیس پـر شد ومثل چیزی که کوشش فوق‌العاده کرده‌باشدباصدای خراشیده وخفه‌گفت:
ـ من می‌میرم اما آن دنیا هست... به توثابت‌می‌کنم»[1]

برخورد دواندیشه وجهان‌بینی، موجب حرکت‌داستانی‌شده‌است و نابودی شخصیت‌های داستان را فراهم می‌کند. داستان به مرگ‌فرنگیس و دیوانگی فریدون می‌انجامد.

«داستان کوتاه تمرکزدادن‌شخصیتی‌است دریك‌حادثهٔ مهم‌ضمنی. درآن کمتر شخصیت گسترش می‌یابد و نویسنده بیشتر شخصیت را در موقعیتی خاص نشان می‌دهد.» داستان‌کوتاه«مردی‌درقفس»صادق چوبك، نمونه‌ای‌است‌برای این‌تعریف. حادثه‌مهم‌ضمنی‌این‌داستان، راه یافتن‌ماده سگی است‌به نام راسو به‌زندگی سیدحسن‌خان شخصیت داستان.

«داستان‌کوتاه‌روایتی‌است کوتاهتر از رمان‌کوتاهی وبیشترمحدود به موقعیتها وشخصیت‌ها ومعمولا مربوط به تأثیری واحد.» نمونه بارز این تعریف، داستان‌کوتاه «از روزگار رفته حکایت» ابراهیم گلستان است. سرگذشت شخصیت داستان یعنی «بابا» که در میان شخصیت‌های دیگر داستان به‌نحو چشم‌گیری ساخته‌تر وکامل‌تر است و موقعیت وتنگناهای زندگی او نیز از موقعیت‌های شخصیت های دیگـر داستـان روشن‌تـر و مؤثرتر بازسازی و تصویرشده‌است. تأثیر واحدی که نویسنده می‌خواهد به خواننده القا کند، عشق وشیفتگی باباست نسبت به زنش وبی‌نوایی و نگون‌بختی آنها.

۱ـ سایه روشن، تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۲ ص ۱۲۵ و۱۲۸.

«داستان کوتاه باید نکته‌ای داشته باشد.»[۱] داستان «قفس» چوبک نمونه کاملی برای این تعریف است.

«سامرست‌موام نویسندهٔ انگلیسی معتقد است که داستان کوتاه باید چنان چیزی باشد که بتوان آن را سرمیز ناهار یا شام برای دوستان تعریف کرد. قصه‌ای باشد در پیرامن واقعه‌ای مادی یا معنوی.»[۲]

اغلب داستانهای گی‌دوموپاسان و اوهنری و همچنین بسیاری از داستانهای سامرست موام نویسنده انگلیسی و داستانهای کوتاه بسیاری را که به‌پیروی از این نویسندگان نوشته شده، می‌توان در موقع صرف غذا تعریف کرد و از شنیدن آن سرگرم شد. تعریف سامرست موام از داستان کوتاه، بر آن نوع داستانهایی قابل تطبیق است که نقطه‌ثقل داستان بر واقعه‌ای اتفاقی و استثنایی گذاشته شده باشد. درواقع این نوع داستانها، داستانهای لطیفه‌وار نامیده می‌شود که فاقد پیرنگ کامل است. در آفرینش آن‌ها به‌حوادث و وقایع اتفاقی مفرح و سرگرم‌کننده توجه شده است. نمونه درخشان آن‌ها داستان «هدیهٔ کریسمس»، یا «هدیهٔ مغ» از اوهنری و داستان «گردنبند» اثر موپاسان، داستان «کباب‌غاز» از جمال‌زاده‌است. این نوع داستانها را می‌توان در موقع غذا، برای یکدیگر تعریف کرد و از آن لذت برد اما هرگز نمی‌توان داستانهای چخوف و همینگوی را مثلاً در این‌طور مواقع تعریف کرد به‌طوریکه داستان تحریف نشود و تأثیر کامل خود را برذهن بگذارد.

«داستان کوتاه اثری است کوتاه که در آن نویسنده به‌یاری یك طرح منظم شخصیتی اصلی را در یك واقعه اصلی نشان می‌دهد و این اثر من‌حیث‌المجموع تأثیر واحدی را القا می‌کند.»[۳]

این تعریف مطلب تازه‌ای را عنوان نمی‌کند و مشابه تعریفهایی

۱ــ ابراهیم یونسی، هنر داستان‌نویسی، چاپ سوم تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۱ ص ۳.
۲ــ هنر داستان‌نویسی، ص ۲.
۳ــ هنر داستان‌نویسی، ص ۷.

است که داده شد، جز اینکه بر یک واقعه اصلی تأکید دارد و یادآورنده خصوصیاتی است که در شروع این مبحث برای داستان‌کوتاه ارائه شد.

اغلب این تعریفها با اندك اختلافی به هم شبیه‌اند و بیشتر دور مسائل واحدی می‌گردند مانند «واقعه» و «تأثیرواحد»، «موقعیت» و «قرار گرفتن شخصیت در موقعیت» و تا حدود بسیاری معرف داستان کوتاه به‌خواننده‌اند.

البته برای تعریف داستان کوتاه، معیارهای کمی نیز ارائه شده است. برای تکمیل این مبحث، بدنیست که به‌چند مورد از آنها اشاره کنم: بعضی از منتقدان معتقدند که «داستان کوتاه نباید از ده‌هزار کلمه (یا پانزده‌هزار) بیشتر باشد. به‌داستانی که کمتر از دوهزار و پانصدکلمه باشد، داستان کوتاه «Short Story» می‌گویند و به‌داستانهایی که از دو هزار و پانصد کلمه بیشتر دارند و برده‌هزار یا پانزده‌هزار کلمه بالغ می‌شوند داستان بلند[۱] «Long short story» اطلاق می‌شود. ازپانزده‌هزار کلمه بیشتر را نوولت «Novelette» یا رمان‌کوتاه «Short novel» می‌نامند و از پنجاه هزارکلمه به‌بالا را رمان می‌گویند.

وجوه افتراق داستان کوتاه با رمان

داستان کوتاه، از بدو پیدایش خود، راهی جدا و متمایز ازرمان در پیش گرفته است. در بدوی‌ترین و متداول‌ترین تعریفی که از داستان کوتاه و رمان‌می‌شود کوتاه وبلند بودن آنها، ملاك تشخیص این‌دو از یکدیگر است. معمولاً در جواب این سؤال که:

«داستان‌کوتاه چه فرقی با رمان دارد؟»

۱ــ اصطلاح «داستان بلند» را دربرابر اصطلاح‌انگلیسی آن یعنی «داستان‌کوتاه بلند» انتخاب کردم، زیرا واژه‌های «کوتاه» و«بلند» دو واژه مقابل است و در زبان فارسی یکدیگر را نقض می‌کند و وقتی‌کنار هم قرار بگیرد معنی ومفهوم آن مخدوش ومضحك می‌شود، از این دو ترجیح دادم‌که به‌اصطلاح «داستان بلند» که افادهٔ مقصود می‌کند، اکتفا کنم.

گفته می‌شود:

«رمان قطورتر و مفصل‌تر از داستان کوتاه است.»

اگر چنین تعریفی درست باشد، با خلاصه‌کردن یك رمان، داستان کوتاهی به‌دست می‌آمد یا برعکس با گسترش داستان کوتاهی، می‌توانستیم رمانی به‌وجود آوریم، حال آنکه چنین عملی امکان ندارد. هرکدام از این‌دو، شکل و ساختمان جداگانه‌ای دارد که در نفس خود معتبر است. مثلاً اگر رمان «همسایه‌ها» اثر احمد محمود را کوتاه کنیم، خلاصه‌رمانی به‌دستمان خواهد آمد نه داستان کوتاه و برعکس اگر داستان کوتاه «طلب آمرزش» هدایت را، با اضافات و توضیحات بیشتر، توسعه و گسترش بدهیم، رمانی از آن به‌دست نمی‌آید مگر آنکه داستان را به‌کلی بهم بریزیم ومضمون «تم» آن را برداریم و از نو طبق ضوابط واصول رمان نویسی، رمانی بنویسیم. اما اگر می‌بینیم هنوز در فرهنگهای ادبی و دایرةالمعارف‌ها حجم و وسعت دامنهٔ رمان، ملاك تشخیص آن، ازداستان کوتاه است، این استنتاج صرفاً به‌دلیل حجم رمان نیست، بلکه وسعت و میدان تصور و معنای داستان را نیز دربرمی‌گیرد.

«یك رمان ممکن است قطور باشد» مثل رمان همسایه‌ها یا کلیدر یا صفحه‌هایش ازصد تجاوزنکند، مانند شازده احتجاب اما ضرورتاً تحول وتکوین شخصیت‌ها وبرد عاطفی وگسترش معنوی آنها، در رمان رعایت شده و به‌فضا و رنگ «اتمسفر» داستانی آن نیز توجه شده است، از این‌رو، مفاهیمی که ازآنها می‌توان داستان کوتاهی ساخت، تاب گسترش مفاهیم رمانی را ندارد و در قالب رمان نمی‌گنجد.

یکی از تعریفهایی که برای داستان کوتاه قایل شده‌اند، این است که در داستان کوتاه، نویسنده تاثیر واحدی را جستجو می‌کند و القای آن را به‌خواننده در مدنظر دارد. مثل داستان «داش آکل» که نویسنده تاثیر واحد داستان را برجوانمردی داش‌آکل گذاشته است و می‌کوشد

این تأثیر را به‌خواننده منتقل کند، حال آنکه موردنظر رمان‌نویسی مثل احمد محمود در «همسایه‌ها» یک دست‌کردن تأثیرهای گوناگون و متحد و متفق‌کردن آنها و جامعیت بخشیدن به‌آنهاست.

در داستان کوتاه، شخصیتی «کاراکتر» با شخصیت‌های دیگر (گیله مرد) یاشخصیتی با خودش (زنده به‌گور) یا شخصیتی با فکر و اندیشه‌ای (داش‌آکل) درگیر است، یاجهان‌بینی و بینشی با جهان‌بینی وبینش دیگر (شبهای ورامین)تلاقی می‌کند. در رمان، شخصیت یا شخصیت‌های‌داستان با تمامیت زندگی مثل‌اغلب رمانهای کلاسیك (دیوید کاپر فیلد) اثرچارلز دیکنس، یا دوره‌ای از زندگی رو در روست. (چشمهایش ـ همسایه‌ها)، به‌همین دلیل شخصیت‌های رمان در آخر آن نیستند که در اول بوده‌اند وبه‌کلی تحول و دگرگونی پذیرفته‌اند (مقایسه کنید شخصیت خالد را در شروع رمان «همسایه‌ها» با شخصیت او در پایان کتاب.) همانطور که ویرجینیا وولف نویسنده انگلیسی می‌گوید:

«دررمان شخصیت‌ها،جوانی‌را شروع‌می‌کنند وبه‌تدریج پیر می‌شوند. آنها از رویداد و صحنه‌ای، به‌رویداد و صحنه دیگر، از جایی به‌جای دیگر می‌روند.»[1]

اچ.ای.بیتس «H.E. Bates» نویسنده انگلیسی معتقد است که تکامل شخصیت و حرکت به‌جلو با زمان، همیشه ضربان و اعصاب‌رمان بوده است و شاید همیشه باشد.

اما در داستان کوتاه، شخصیت احتیاج ندارد با زمان پیش برود. شخصیت‌ها، احتیاجی ندارندکه پیر شوند. ممکن‌است داستان کوتاه، اصلاً شخصیتی نداشته باشد. یك‌رمان بدون شخصیت اثری خسته‌کننده

1- H.E.Bates, the Modern short story, p.19.

و ملال‌آور است، خسته‌کننده‌تر و ملال‌آورتر آن است که شخصیت یا شخصیت‌های رمان هیچوقت حرف نزنند، حال آنکه داستان‌های کوتاه موفق بسیاری وجود دارد که شخصیت یا شخصیت‌های آنها لب از لب باز نمی‌کنند. رمانی که شخصیت‌هایش، اسمی برای خود ندارند و از محل و مکان و زمانشان هرگز صحبتی به‌میان نمی‌آید، خواننده را کسل می‌کند و شاید تحمل خواندن آن را نیاورد، اما داستان‌های کوتاه بسیاری است که شخصیت‌های آنها لامکان و بی‌زمانند و اسمی‌هم برای خود ندارند و از آنها با نامهای کلی «دختر»، «پسر»، «مرد»، «زن»، «مسافر»، «پاسبان»، «دزد» و «قاچاقچی» و نظیر آنها یاد می‌شود و از محل و مسکن آنها با مفاهیم کلی و عمومی مثل «خیابان»، «مزرعه»، «خانه»، «کنار دریا» و... اسم برده می‌شود.

رمان‌نویس شخصیت یا شخصیت‌هایی را انتخاب می‌کند و آنها را در موقعیتی از اجتماع قرار می‌دهد، بعد در نتیجهٔ درگیری این شخصیت‌ها با هم و براثر برخورد و اصطکاک آنها با افراد آن اجتماع، وقایع رمان به وجود می‌آید. وقایع رمان، خود نیز بازتابی دارد که بر شخصیت‌ها مؤثر واقع می‌شود و آنها را تحول و تغییر می‌دهد و رمان با تحول آنها، تکامل و تکوین می‌یابد و رمان‌نویس رمان خود را آفریده است. مثلا با کشانده شدن خالد، شخصیت رمان «همسایه‌ها» به کلانتری و از آنجا پیغام یك بازداشتی سیاسی را بیرون بردن، زندگی شخصیت رمان دگرگون می‌شود و رمان در خط تازه‌ای می‌افتد.

برای نویسنده داستان کوتاه، چنین ضرورت و فرصت و امکانی وجود ندارد. در قالب داستان کوتاه هرگز مجموعه زندگی شخصیتی تجسم پیدا نمی‌کند، به‌عبارت دیگر، در رمان گسترش و تکوین شخصیت‌ها و گسترش طرح و نقشه داستانی یا پیرنگ و فضا و رنگ «اتمسفر» داستان یا تکوین و گسترش هرسه اینها مطرح است و در داستان کوتاه، فرصتی

برای این گسترش‌هانیست.

/ در داستان‌کوتاه، شخصیت قبلا تکوین یافته و قوام گرفته است‌و پیش چشم خواننده منتظر، درگیرودار کاری است‌که آن کار محتملا به اوج و لحظه حساس وبحرانی خود رسیده یا درجریان کاری است‌که‌قبلا وقوع یافته اما به نتیجه نهایی خود نرسیده است / شخصیت «داش آکل» قبلا تکوین و قوام یافته است و ما از گذشته و تحولات فکری ومعنوی او بی‌خبریم. نویسنده با توضیحات کوتاه، گاه‌گاه از خصوصیت‌های شخصیتی و تعالی روحی و معنوی او در گذشته اطلاعاتی به ما می‌دهد اما هرگزسیرتکوین و تحول شخصیتی اورا درگذشته بازسازی نمی‌کند. زیرا که در داستان کوتاه نیازی به‌آن نیست و شخصیت داش‌آکل قبلا تحول یافته است. داستان در لحظه‌ای بحرانی وحساس، اوراپیش چشم ما می‌گذارد و تظاهرات و واکنش‌های شخصیتی او را نشان می‌دهد. می‌بینیم داش‌آکل با اندیشه‌ای درگیر است وبا خودکلنجار می‌رود و نمی‌تواند پشت پا به‌گذشته خودبزند وبه‌زعم خود نامردی‌وناجوانمردی کند وبه امانتی که به اوسپرده‌اند خیانت ورزد. این جدال درونی تا آنجا پیش می‌رودکه فاجعه‌ای به‌بار می‌آورد.

/ دریك‌داستان‌کوتاه‌ناب، لحظات‌به‌هیچوجه بی‌ثمر وعاطل نمی‌ماند زیرا که ساقط شدن زمان، قبلا اتفاق افتاده است و در حینی که داستان جریان دارد زمان متحرك است وآفریننده، لحظات موجد وقایع وموجب تکوین پیکره و ساختمان داستان است ، به عبارت دیگر ، تداوم و توالی زمانی، اغلب در داستان‌کوتاه حفظ می‌شود ونویسندگان از آن بهره می‌برند. در واقع لحظه‌های وقایع پشت سرهم ردیف شده‌اند تا داستان را به اوج بکشانند وعمل غایی مورد نظر نویسنده راسبب‌شوند. مثلا در داستان «گیله مرد» لحظات موجد وقایع و آفرینش‌داستان است.

داستان کوتاه‌چون جوانه‌ای‌است‌که شکوفه‌ای‌را درخود بپرورد، شکوفه‌ای که میوه شود ودرخت، بار بدهد، حال آنکه خواننده رمان

از ابتدا ناظر کاشتن تخم یا نشای درخت است وباروری آن را در آخر می‌بیند. البته مفهوم این تمثیل این نیست که **هر رمان باید ضرورتاً ازابتدای کودکی، زندگی‌شخصیت یا شخصیت‌های‌خود رابازسازی کند،** (اگر چه بعضی از نویسندگان‌بزرگ‌گذشته چون دیکنس‌چنین کرده‌اند، مثلا در رمان دیوید کاپرفیلد ازبدو تولد شخصیت داستان تا پایان عمراو تصویر شده است.) بلکه منظورآن است‌که رمان وقتی آغاز می‌شود که شخصیت‌های داستانی در موقعیت زمانی و مکانی خاصی متولدمی‌شوند و رمان یك قسمت یا همه دورهٔ زندگی آنها را درپیش چشم خواننده می‌گذاردوچشم‌انداز وسیعتر وگسترده‌تری‌از زندگی‌یکی‌یکی شخصیت‌ها را نشان می‌دهد. **حال آنکه داستان کوتاه، مثل دریچه یا دریچه‌هایی است‌که به‌روی زندگی شخصیت یا شخصیت‌های داستان، برای مدت محدود ومعینی بازمی‌شود** و به خواننده فقط امکان می‌دهد که از این دریچه یادریچه‌ها، به‌چشم‌اندازوقایع در حال وقوع، نگاه کند؛ به‌بیان دیگر **داستان‌کوتاه بارقه‌ای است که‌بروقایع‌فرودمی‌آید** و در نور آن خواننده فقط می‌تواند شخصیت داستان را در تنگنای زندگی‌خودببیند. **داستان‌کوتاه‌را به‌عشق‌تشبیه‌کرده‌اندکه** ناگهانی و آنی اتفاق می‌افتد، بر ذهن و اندیشه خواننده مسلط می‌شود و اورا تسخیر می‌کند.

نویسنده‌داستان‌کوتاه، همیشه بایدنقطه‌ای از زندگی‌رابرای‌شروع داستان انتخاب‌کند، همین انتخاب ممکن است شکل‌وساختمان تازه‌ای‌از داستان کوتاه عرضه‌کند، همچنانکه امکان دارد نویسنده داستان کوتاه را مواجه با شکست وناکامی‌کند به‌تعریفی دیگر:

داستان کوتاه گسترش محدود و حساب شده‌ای است که بر جنبه مجرد و منفردی از جنبه‌ها و عناصر رمان متمرکز می‌شود، در حقیقت این جنبه یاعنصر که از رمان جدا شده است، به‌خودی‌خود استقلال پیدا می‌کند. داستان‌کوتاه‌ساز تنهایی است و رمان یك سمفونی.

گفتم که نویسنده داستان‌کوتاه، نقطه‌ای از زندگی‌رابرای شروع

کار خود انتخاب می‌کند و اگر در این انتخاب خود دچار اشتباه شود، هرگز موفق نمی‌شود داستان کوتاه خوبی بنویسد. می‌خواهم از آنچه گفته شد، نتیجه بگیرم که داستان کوتاه‌نوشتن، یك‌نوع خطرکردن‌است و چنانکه اغلب نویسندگان هم به اهمیت این موضوع اعتراف‌کرده‌اند. فرانك اوکونر، نویسنده‌ایرلندی‌معتقد است که نویسنده داستان کوتاه، از یك رمان‌نویس، بیشتر نویسنده است و بیشتر هنرمند است و شاید بیشتر یك نمایشنامه‌نویس است زیرا که نویسنده داستان کوتاه، کمتر گرد توضیحات و توصیفات می‌گردد و بیشتر به تحرك وعمل‌توجه دارد. فالکنر نویسنده بزرگ امریکایی وبرنده جایزه نوبل که شاهکارهایی در رمان‌نویسی عصرما ازخود به جاگذاشته است، در مصاحبه‌ای‌اعتراف می‌کند که آرزو داشته است داستان کوتاه نویس خوبی باشد اما چون این آرزو تحقق نیافت‌به‌رمان نویسی‌پرداخت. بی‌دلیل نیست‌که ازمیان انبوهی از قلمزنان ما، جزگروهی اندك در زمینه داستان‌کوتاه‌نویسی موفق نبوده‌اند، زیراکه نویسندگان ما که از ابتدا به نوشتن داستان کوتاه رو آورده‌اند،شایدبه‌تصوراینکه راه سهل‌تری راانتخاب‌کرده‌اند، آن‌را دست‌کم‌گرفته‌اند وناموفق و ناکامیاب شده‌اند، حال‌آنکه‌همانطور که گفته شد، داستان کوتاه‌نویسی یك نوع خطرکردن است وازآن‌موفق و کامیاب درآمدن به مراتب دشوارتر از کامیابی در نوشتن یك رمان است.

وجوه اشتراك داستان کوتاه با رمان

در پایان این قسمت بی‌فایده نمی‌بینم که در مورد وجوه اشتراك رمان وداستان‌کوتاه نیزچندسطری بنویسم‌که گمان نرود این دو به‌کلی از هم جدا و بیگانه‌اند.

مشابهت‌های عمده و اساسی داستان‌کوتاه را با رمان می‌توان در

عناصر زیر خلاصه کرد:

الف ـ مضمون و درونمایه (تم) که در هردو مشترک است و هیچ رمان وداستان کوتاهی را از آن گزیری نیست. درونمایه جوهر اصلی یك کار ادبی است وفکرمرکزی وحاکم برداستان رادربرمی گیرد. درونمایه شامل شخصیت، موضوع وصحنه است وجهت فکری و ادراکی نویسنده را نشان می‌دهد. رمان می‌تواند چون داستان کوتاه به یك مضمون و درونمایه اکتفا کند یا به درونمایه‌های متعدد وگوناگون روی‌آورد.

جوزف شیپلی، مؤلف «فرهنگ اصطلاحات ادبی جهان»درونمایه «تم» را چنین تعریف کرده‌است:

«درونمایه «تم» عبارتست از موضوع مقاله (داستان) عمل یاحرکت‌اساسی (زیربنایی) یا موضوع کلی که داستان تصویری ازآن است. درونمایه «تم» را می‌توان به موارد زیر تقسیم کرد:

(۱) ـ مکانیکی «جسمانی» «Physical» که در آن انسان به‌عنوان یاخته (مولوکول) مطرح می‌شود.

(۲) ـ ارگانیك «ترکیبی ـ آلی Organic» که‌انسان را به‌عنوان پرتو پلاسم طرح می کند.

(۳) ـ اجتماعی «Social» که در آن انسان به صورت گروهی (socius) مطرح می‌شود.

(۴) ـ نفسانی وفردی «Egoic» که انسان را به صورت فرد مطرح می کند.

(۵) ـ روحانی و الهی «Divine» که درآن انسان به عنوان روح طرح شده است.

۱ ـ نیروهای جسمانی می‌تواند به‌عنوان درونمایه‌اصلی

تجسم یابد، ازآن جمله‌اند درونمایه‌های شخصیت‌سازی (فرد به‌عنوان شخصیتی) ، فصلهای (سال) به عنوان عوامل تهییج زندگی (به ویژه درشعر) در این نوع آثار، زمان یامکان می‌توانند مسلط‌باشندمانند «دور دنیا در هشتاد روز»ژول‌ورن و «زمین خوب» پرل‌باك. این نوع آثار می‌توانند گهواره یا چهارچوب عمل قرارگیرند.

۲ـ نیروهای‌آلی وترکیبی(ارگانیك) در جلب وطرد دو جنس‌مخالف (زن ومرد) نقشی به‌عهده دارد. مثل‌داستانها و و نمایشنامه‌هایی که روابط نامشروع میان دو جنس مخالف (ارتباط با محارم) رامطرح‌می‌کند و در بارهٔ وفاداری یا عدم وفاداری درزندگی زناشویی بحث می‌کند، چون رمان «پدران و پسران» تورگه‌نف.

۳ـ نیروهای اجتماعی شامل روابط ارگانیك ظالمانه و حیوانی‌اجتماعی‌است‌که در ورای‌مسایل مربوط به‌فرد، گسترش یافته‌است‌ازاین‌جمله‌اندمسایل‌مربوط به‌تعلیم‌وتربیت(فرهنگ) و سیاست و تبلیغات، مثل «ازدواج» اچ. جی. ولز.

۴ـ نیروهای نفسانی(فردی) بیش ازهمه عکس‌العملهای شخصی را در برابر نیروهای اجتماعی معرفی می‌کند. این دو گروه آخر، پرمـــوضوع‌ترین (شلوغترین) گروهها را شامل می‌شود، زیرا در آنها مسایلی مورد بررسی قرار می‌گیرد که تکامل فرد را از بشر غریزی به بشر اندیشمند نشان مـی‌دهد. (شخص‌ازدریافت غریزی به دریافت عقلایی‌سیر می‌کند.) مثل «فاوست» گوته و«براند» ایبسن.

۵ ـ نیروهای روحانی (الهی) مـــی‌تواند در درون فرد قرارداشته باشد مانند رؤیای دانته، یا آنطورکه در اثر آشیل

«پرومه در زنجیر» عرضه می‌شود که فرد در مقابل نیروهای روحانی قرار می‌گیرد یاکشتی‌گرفتن یعقوب با فرشتگان.

ب ـ در هر دو تأکید موضوع بر مساله‌ای یا شخصیتی است و نویسنده می‌کوشدتوجه‌خواننده را به‌آن معطوف دارد و آن را در مرکز داستان خود قرار دهد.

ج ـ کشمکش «Conflict» همانطور که در آغاز تعیین و تلویحاً فهمانده می‌شود، بنیادماجرا را پی‌می‌ریزد وبه‌سوی «بحرانها» و «بزنگاه» وبه‌«نتیجه» داستان‌سیر می‌کند. کشمکش‌ممکن‌است‌ازبرخوردیا رویارویی شخصیتی‌با شخصیت‌های‌دیگر، یا اندیشه‌ای‌با اندیشه‌دیگر، یاجهان‌بینی وبینشی‌باجهان‌بینی و بینش دیگر به وجود آید و موجب ایجاد هول و ولا وتعلیق «Suspense» شود، بدون‌کشمکش، اثر، قصه یا لطیفه یاطرحی بیش نیست.

د ـ بحران «Crisis» نقطه‌ای‌است‌که نیروهای متضاد برای آخرین بار با هم تلاقی می‌کند و واقعه داستان را به اوج و بزنگاه «Climax» می‌کشاند و موجب دگرگونی زندگی شخصیت یا شخصیت‌های داستان می‌شود و تغییری در جهت داستان به وجود می‌آورد.

ه ـ زاویه دید «Point of View = View Piont» رابطه‌نویسنده رابا داستان نشان می‌دهد، به‌بیانی‌دیگر نویسنده نشسته وچشمهایش را به‌داستان‌دوخته‌است وطرح و روایت‌موضوع‌داستان، بسته به‌آن است. زیرا هرگز امکان‌ندارد‌که موضوع‌داستان‌از‌کیفیت‌گفتن‌ونقل‌کردن‌آن‌جدا باشد. زاویه دید یابه‌شیوهٔ‌اول‌شخص‌داستان‌است یاسوم‌شخص. درداستان کوتاه اغلب ثابت می‌ماند اما در رمان ممکن است هر فصلی به زاویه دیدی جداگانه‌اختصاص داده‌شود. البته زاویه دیدی‌که‌نویسنده انتخاب می‌کند برجنبه‌های دیگر داستان تأثیر می‌گذارد یعنی بر شخصیت سازی

برگسترش و برپیرنگ داستان، بربافت‌کلام وشیوه نگارش و به‌خصوص بر نقطه‌ای که داستان تمرکز پیدا می‌کند، از این جهت انتخاب زاویه دید از اهمیت بسیاری برخوردار است زیرا سازمان‌بندی داستان درگرو زاویه دید است. **زاویه دیدممکن‌است درونی «Internal» باشد یا بیرونی «External». در زاویه‌دید درونی**، گویندهٔ داستان یکی از شخصیت‌های داستان است و داستان از **زاویه دید اول شخص** گفته می‌شود:[۱]

«من فقط برای‌سایهٔ خودم‌می‌نویسم که جلوچراغ به دیوار افتاده است، باید خودم‌را بهش معرفی‌کنم.»[۱]

درزاویه دید بیرونی افکار و اعمال و ویژگی‌های شخصیت از بیرون داستان تشریح می‌شود، یعنی شخصی که در داستان هیچگونه نقشی ندارد، در واقع نویسنده، راوی داستان است و داستان **از زاویه دید سوم شخص**. نقل می‌شود:

«مراد وسط خیابان پرجمعیت ایستاد؛ کت خود را کند و به دست زری یراقی داد و با فروش آن سنگینی یك مشت پشم وپنبه و قیود دروغی اجتماعی را از دوش خود برداشت. آزادی هرگز ندیده‌ای در خودش حس کرد؛ قدری دستهاش را حرکت داد، دید مثل اینکه راحت‌تر و آزادتر شد و بدون کت هم می‌تواند زندگی‌کند.»[۲]

۱ـ زاویه دید درونی

گاه داستان به‌وسیله‌شخصیت‌اصلی داستان‌گفته می‌شود یا توسط

۱ـ صادق هدایت، بوف‌کور، تهران، امیرکبیر، ۱۳۳۱، ص۱۱.
۲ـ صادق چوبك، خیمه‌شب‌بازی، تهران، ۱۳۲۴، ص ۸.

شخصیت کم اهمیت‌تری.

نقل داستان توسط شخصیت اصلی چند فایده دارد:

الف ـ اگر داستان غریبی باشد و ماجرای خارق‌العاده‌ای داشته باشد، یا به صورتی اتفاق بیفتد که باور کردن آن مشکل به‌نظر برسد، نویسنده از زاویه دید اول شخص کمك می‌گیرد و شخصیت اصلی، داستان را نقل می‌کند که واقعه را تا حدودی قابل پذیرش جلوه دهد؛ چون وقتی داستان از زبان کسی نقل می‌شود که خود نیز در ماجرای آن سهم عمده را داشته است، خواننده بیشتر آمادهٔ پذیرش آن می‌شود. نمونه موفق و معروف آن، داستان روبینسون کروزو است که شخصیت اول داستان همان کسی است که از زبان او ماجرای خارق‌العادهٔ داستان گفته می‌شود.

ب ـ در زاویه دیداول‌شخص، تجربیات و احساسات هیجان‌انگیز، از صمیم قلب نقل می‌شود، از اینرو غالباً داستان صمیمانه‌تر و مؤثرتر از آب درمی‌آید تا داستانی که از زاویه دید سوم‌شخص نقل شود که گوینده داستان هیچ نقشی در داستان ندارد.

ج ـ نقل داستان با ضمیر اول شخص مفرد «من» ارتباط مطالب داستان را ساده می‌کند و «من» همچون سیمانی است که به وحدت و هماهنگی داستان انسجام می‌بخشد.

نقل داستان توسط شخصیت اصلی محدودیت‌ها و عیوبی نیز دارد:

الف ـ شخصیت داستان می‌تواند فقط از عقاید خود صحبت کند و از تشریح عقاید و خصوصیات درونی شخصیت‌های دیگر داستان عاجز است.

ب ـ شخصیت داستان فقط می‌تواند از داخل خودش، به خارج نگاه کند و ممکن نیست که از خارج، خودش را مورد داوری قرار بدهد.

یعنی می‌تواند احساس خود را بیان کند مثلاً بگوید «حس می‌کنم گرم شده.» اما به هیچوجه نمی‌تواند احساس شخصیت‌های دیگر داستان را نسبت به خودش بداند. به همین دلیل داستانهای روانی بـه زاویه دید بیرونی که داستان به‌وسیله سوم شخص گزارش می‌شود، نیازمند است؛ زیرا دراین نوع داستانها، نویسنده به‌تجزیه وتحلیل یکی‌یکی‌شخصیت‌های داستان می‌پـردازد و خصلت‌ها و ویژگی‌های شخصیتی آنها را بر می‌شمرد.

ج ـ شخصیت پردازی گوینده‌داستان به‌اشکال‌صورت‌می‌گیرد، یعنی گوینده‌داستان نمی‌تواند ازخصوصیات مثبت خودمستقیماً صحبت کند، مثلاً بگوید«چه مرد خوبی‌هستم.»بلکه باید با اعمال‌وافکارش،خواننده را متقاعد کند که مرد خوبی است. بنابرین شخصیت گوینده داستان به طور غیرمستقیم در طول داستان در ذهن خواننده تصویر می‌شود؛ به عبارت دیگر گوینده داستان‌باید طوری ماهرانه عمل‌کندکه خواننده را مجبور به پذیرش نکند بلکه خواننده خود به نتیجه برسد. چنین روشی بیشتر خواننده را جلب می‌کند.

د ـ اگر گوینده داستان را به‌خوبی تعریف‌کند، ممکن است این سؤال برای خواننده مطرح شود که چطور پسر بچه ساده‌ای یا مهندسی یا هرکسی که‌گوینده داستان‌است، چنین‌خوب از عهدهٔ بازگویی داستان بر می‌آید؛ چنین سؤالی ممکن است در فکر بعضی از خوانندگان‌موجب تضعیف اعتباردداستان‌شود هرچندچنین‌به‌نظرمی‌رسدکه خوانندگان چنین قراردادضمنی را پیشاپیش پذیرفته‌اند به طوری‌که‌کمترمتوجه‌این مسأله می‌شوند ومعمولاً آماده‌اندکه باورکنندکه ملوان‌کشتی شکسته‌ای چون رابینسون‌کروزو، می‌تواند داستان‌گوی بسیار خوبی باشد.

نقل داستان به‌وسیله‌شخصیت کم اهمیتی در زاویه دید اول‌شخص، مزایای بسیاری دارد.

وقتی داستان از زبان‌شخصیت‌غیراصلی‌وکم‌اهمیتی گفته می‌شود، گوینده داستان خواهد توانست که به شخصیت اصلی داستان از خارج نیز نگاه‌کند و درعین‌حال‌همراه شخصیت داستان‌حرکت‌کند و درماجرای داستان مستقیم یا غیرمستقیم سهیم باشد. مثلاً در داستان«رقص مرگ» بزرگ علوی، گوینده داستان، شخصیت اصلی داستان نیست بلکه غیر مستقیم در جریان ماجرای شخصیت اصلی یعنی «مرتضی» قرار می‌گیرد و سهم‌کم‌اهمیتی در داستان دارد. این زاویه دید به ما اجازه می‌دهدکه شخصیت اصلی داستان را نه به وسیله خود او،بلکه ازطریق شخصیت دیگر داستان نیز بشناسیم.

۲ـ زاویه دید بیرونی

زاویه‌دید بیرونی در حوزهٔ عقل کل یا دانای کل «omniscient» قرار گرفته است. به عبارت دیگر فکری برتر از خارج شخصیت‌های داستان را رهبری می‌کند. از نزدیك شاهد اعمال و افکار آنهاست ودر حکم خدایی است. از گذشته و حال و آینده آگاه است. از افکار و احساسات پنهان همه شخصیت های خود، با خبر است . هرگز نیازی نمی‌بیندکه به خواننده حساب پس بدهدکه‌چطور ازچنین اطلاعاتی‌آگاه شده است. گوشهایش می‌تواندصدای‌شخصیت‌هارا بشنود، پیش‌از آنکه آنها شروع به‌صحبت کنند. چشمهایش می‌تواند ازمیان درهای بسته و پردهٔ تاریکی ببیند.

عیوب عمده زاویه‌دید بیرونی که‌چون‌عقل‌کلی عمل‌می‌کند(بعضی اوقات ازآن به‌عنوان رب‌النوع‌یادمی‌شود.) این‌است‌که احساس‌نزدیکی به واقعه وشخصیت‌های داستان را از دست می‌دهد وروشنی و وضوح

داستان قربانی می‌شود و صمیمیت داستان غالباً از دست می‌رود. برای برطرف کردن چنین عیوبی، معمولا نیروهای این رب‌النـوع را محدود می‌کنند.[۱] این محدودیت گاهی از دیدیکی از شخصیت‌های داستان‌اعمال می‌شود، یعنی‌گوینده داستان تنها در قالب یکی‌از شخصیت‌های داستان می‌رود و از دید وزبان اوست که نسبت به حوادث وشخصیت‌های دیگر داستان داوری می‌شود.[۲] به‌عبارت روشنتر، نویسنده داستان، تنها یکی‌از شخصیت‌های داستان‌را انتخاب می‌کند و از بیرون افکار و اعمال اورا رهبری می‌کند. در حقیقت این شخصیت نمـایندہ نـویسنده، در داستان است و نویسنده خودرا پشت سر او پنهان‌کرده است وجنبه بیطرفانه‌ای به داستان داده است. چنین زاویه دیدی اغلب مزایای‌کـامل‌زاویـه دید درونی ودر عین حال بسیاری از مزایای زاویه دیدعقل کلی را داراست. گاهی گوینده داستان فقط آنچه‌که شاهدهای حوادث دیده‌انـد، گزارش می‌کند وعقاید ونظریات‌خودش‌را در داستان دخالت نمی‌دهد. به‌توضیح آنچه در ذهن شخصیت‌های داستان می‌گـذرد، نمـی‌پردازد و به خواننده اجازه می‌دهدکه خود از حوادث داستان نتایج موردنظررا بگیرد.

داستان ممکن است به‌وسیله چند نفر نیز نقل شود وشخصیت‌های داستان‌هرکدام نقل قسمتی از وقایع داستان را به عهده بگیرند. مزایای چنین زاویه دیدی، نیازی به‌توضیح ندارد اما عیب‌آن اینست‌که‌موجب تضعیف وحدت و یکپارچگی داستان می‌شود مگر اینکه خصلت نمایشی داستان قوی باشد و رشته متنوع حوادث طبیعی جلوه کند. در مبحث رمان باز هم از زاویه دید صحبت خواهم‌کرد.

و ـ طرح ونقشه داستانی یا پیرنگ که شبکه استدلالی داستان‌را تشکیل می‌دهد.

ای. ام. فاستر پیرنگ را چنین تعریف می‌کند:

«داستان را به‌عنوان نقل رشته‌ای از حوادث که برحسب توالی زمانی ترتیب‌یافته باشند، تعریف کردیم؛ طرح «پیرنگ» نیز نقل حوادث است باتکیه برموجبیت و روابط علت ومعلول:

«سلطان مرد و سپس ملکه مرد» این داستان است. اما «سلطان مردو پس‌ازچندی ملکه از فرط اندوه درگذشت»، طرح «پیرنگ» است. در اینجا نیز توالی زمانی حفظ‌شده لیکن حس سببیت بر آن سایه افکنده است، یا اینکه «ملکه مرد وکسی از علت امر آگاه نبود تا بعدکه معلوم‌شد از غم مرگ‌سلطان بوده است» این‌طرح «پیرنگ» است به علاوه یك راز، و این شکلی است که می‌توان به کمال بسط داد. زیرا توالی زمانی را تعلیق می‌کند و تا آنجا که محدودیتهایش اجازه دهد از داستان فاصله می‌گیرد.»[1]

چند کلمه در اختلاف داستان با طرح

چندی است که عنوان طرح «Sketch» به هرقطعه و نوشته‌معیوب و نامربوطی داده می‌شود و هرنوشته‌ای که صورت و ترکیب داستان را نداشته باشد، عنوان «طرح» می‌گیرد. از داستانهای کوتاه چندصفحه‌ای گرفته تا قصه‌های تمثیلی‌وکنایی ونوشته‌ها ولفاظی‌های ابتر ونامفهوم، تکه‌هایی با کلمات و عبارات دهن پرکن و پرطمطراق و قطعه‌های ادبی و شعرگونه. خلاصه هر آنچه‌که از ذهن‌های آشفته و تخیل‌های پرورش نیافته بیرون آمده است، به عنوان «طرح» ارائه می‌شود.

طرح «Sketch» نه‌داستان «Story» است نه‌قصه «Tale»، آنخصوصیت و خصلت مخصوص به‌خود داردکه‌آن را از داستان و قصه جدا می‌کند.

اختلاف اساسی‌طرح با داستان‌این‌است که‌طرح از اوضاع واحوال حرف می‌زند و داستان از وقایع و حوادث. طرح تأکیدش بر چگونگی

۱ــ جنبه‌های رمان، ص۱۱۲-۱۱۳.

جیزی و مکانی وشخصی و... است، داستان برآنچه وقـوع یافته یا وقوع خواهد یافت. از اینرو طرح به طـور مشخصی، جنبهٔ توصیفی دارد و داستان‌خط واقعه‌ای را دنبال می‌کند. طرح غالباً گرد محور صحنه مجرد یا شخصیت مجردی‌می‌گردد وخصوصیات آنهارا ترسیم‌وتوصیف‌می‌کند، صحنه و شخصیتی‌که خصوصیات ممتاز و جالب توجهی داشته باشد.

فرق قصه با طرح‌این‌است‌که قصه برنقل و روایت استوارشده‌است و طرح هرگز توجهی به نقل و روایت ندارد و به توصیف می‌پردازد و ترسیم می‌کند. قصه فاقد پیرنگ است وطـرح فاقد پیرنگ گسترش یافته. بنیادقصه برحوادث خلق‌الساعه وخارق‌العاده‌گذاشته‌شده‌است و درطرح، حادثه‌ای وجود ندارد.

نویسندگان ایرانی کمتر به این شکل خاص داستان‌نویسی توجه داشته‌اند و نمونه‌های «طرح» در آثارشان کمتر پیدا می‌شود یا اگر پیدا شود نمونه‌های کاملی‌نیستند. در مجموعهٔ «یکی‌بود ویکی‌نبود» جمال‌زاده به یك‌نمونه «طرح» یعنی قطعه «ویلان‌الدوله» برمـی‌خوریـم که تقریباً نمونه‌ای است از طرح شخصیتی. «طرح» ویژگـی‌هـای خلقی وروانـی ویلان‌الدوله را توصیف می‌کند وخصوصیت انگل‌وار شخصیتی‌اورایکی یکی برمی‌شمرد و اوضاع واحوال اورا ترسیم می‌کند ودر آن هیچگونه حادثه‌ای رخ نمی‌دهد مگر دست به‌خودکشی‌زدن ویلان‌الدوله که‌درپایان «طرح» اتفاق می‌افتد، به همین دلیل نمونه‌ای از «طرح» کامل نیست اما از این استثناء که بگذریم همه خصوصیات طـرح را داراست. «طـرح» گرد شخصیت مجردی می‌گردد و خصوصیات و خلقیات او را توصیف و ترسیم می‌کند، شخصیتی که از ویژگی‌های متمایزی برخوردار است‌ودر ضمن دارای پیرنگ نیز هست اما پیرنگی گسترش نیافته‌وناقص.

در اینجا به‌این‌نکته اشاره‌کنم که منظور از طرح «Sketch» طرح

ونقشه داستان با پیرنگ «Plot»[1] نیست، زیرا پیرنگ که شبکه‌استدلالی ونظم تشکیلاتی‌داستان‌برعهدهٔ‌آن‌گذاشته شده‌است، درنفس‌خود برخلاف طرح «Sketch» مستقل نیست. طرح‌در واقع‌شکل‌خاصی ازداستان‌نویسی است، حال آنکه پیرنگ جزو ادات بنیادی داستان است./

ارکان داستان کوتاه

فرانك اوکونر نویسنده ایرلنـدی در کتاب خود «صدای تنها» که مطالعه‌ای است در زمینه داستان کوتاه، بـرای داستان کوتاه سه رکن قایل شده.

۱ ـ شرح «Exposition»

۲ ـ گسترش «Development»

۳ ـ نمایش‌حاصل‌داستان «Drama». برای‌تشریح وتشخیص‌این‌سه رکن، داستانی را مثال می‌آورم که اصل آن درقالب قصه‌ای دریکی از متون قدیمی فارسی آمده‌است ودرضمن‌آن به‌این سه‌رکن اشاره می‌کنم. خلاصه داستان این[1]است:

«اسب سواری، مرد افلیجی‌را سر راه خود دید که ازاو کمك می‌خواست. مرد سوار دلش به‌حال او رحم‌آمد. ازاسب پیاده شد و او را از جا بلندکرد و بر اسب نشاند تا او را به

۱ـ اصطلاح «plot» را به «طرح» و «طرح وتوطئه» و «چهارچوب» ترجمه کرده‌اندکه به‌نظر من هیچ‌کدام ترجمه دقیقی برای «plot» نیست، زیرا اگر آنرا «طرح» ترجمه کنیم با اصطلاح طرح که معادل «sketch» است، اشتباه گرفته می‌شود وخواننده ایـن دو مفهوم گوناگون را باهم می‌آمیزد وذهنش‌آشفته می‌شود واگر «طرح وتوطئه» بیاوریم جنبه‌ای‌منفی به‌آن داده‌ایم‌که ممکن است این تصور رادرذهن خواننده بوجود آوردکه پیرنگ «plot» داستان با دسیسه و توطئه همراه است، حال آنکه همانطور که می‌دانیم پیرنگ در داستان نقش اساسی ومثبتی بازی می‌کند و ازاهمیت ویژه‌ای برخوردار است وتوطئه‌ای درپیرنگ داستان نیست. «چهارچوب» نیز مفهوم واقعی‌آن را ابلاغ نمی‌کند فقط شکل هندسی‌داستان را به‌ذهن متبادر می‌کند.

مقصدش برساند.»

این قسمت حاوی «شرح» داستان است و در آن، آنچه که باید خواننده بداند، شرح داده شده است. داستان‌را دنبال‌کنیم:

«مرد افلیج، بر اسب‌که نشست، دهنه اسب را کشید و گفت من اسب‌را بردم وبا اسب گریخت اما پیش ازآنکه از صدارس دور شود، مردسواردر پی او فریاد زد: تو تنها اسب را نبردی، جوانمردی را هم بردی. اسب برای تو، اما گوش کن ببین‌چه‌می‌گویم.»

این قسمت‌نیزحاوی«گسترش» داستان است، مضمون ودرونمایه داستان، در این قسمت بسط یافته است و داستان رو به تکامل و اوج رفته است. دنباله داستان را بیاورم:

«مرد افلیج، اسب‌را نگه داشت. مرد سوار گفت هرگز به هیچ‌کس نگو چگونه اسب‌را به دست آوردی چون از این می‌ترسم که‌دیگر هیچ سواری به پیاده‌ای رحم نکند.»

این‌قسمت«نمایش‌حاصل‌داستان»یا «درامای» آن است‌که مضمون و درونمایه داستان درآن تحقق یافته است. بعضی اوقات ارکان‌داستان را اضافات زبان‌آوری احاطه می‌کند و داستان را از قدرت و تأثیر باز می‌دارد. مثلا نمایش حاصل داستان با اظهار عقاید و صفاتی همراه می‌شودکه در واقع توضیحی است زاید ومخل مثلا:

«مرد سوار گفت: برادر، نصیحت خیرخواهانه مرا قبول کن و

هرگز به‌هیچ‌کس نگو چگونه اسب را به‌دست آوردی.» که‌جمله «برادر نصیحت‌خیرخواهانهٔ مراقبول کن» تحمیلی‌است‌زیان‌آور بردرامای‌داستان. زیراکه نویسنده خیرخواهی سوار را به‌رخ‌خواننده می‌کشد. نویسندگان امروز تحت‌تأثیر داستانهای چخوف ودرسهای او به‌نویسندگان، تا حد ممکن‌ازپرداختن‌به‌توضیحات‌اضافی‌پرهیزمی‌کنند. البته نویسنده‌داستان کوتاه توضیحات واطلاعات‌لازم وبنیادی را هرجا که‌اقتضاکند، خواهد داد. این توضیحات درجهتی است‌که قدرت تخیل خواننده‌را به‌موضوع ومفهوم‌داستان راهنمایی‌کند.

ایلیاادهرنبورگ نویسنده روسی می‌گوید:

«خواندن به نوبه خود یك جریان خلق و ابداع است: خواننده هنگام خواندن یك‌رمان، کاری نزدیك‌به‌کار نویسنده انجام می‌دهد وبا تخیل خود متن داستان را کامل‌می‌کند.»[۱]

چخوف معتقد است‌که وقتی می‌خواهیم غم‌انگیزی چیزی‌رانشان بدهیم، خود آن چیزرا دقیق تصویرکنیم نه‌اینکه آن چیزراغم‌انگیزانه توصیف کنیم وبا اضافات وتوضیحات بخواهیم‌که غم‌انگیزی آن‌را به خواننده تحمیل‌کنیم. این درس بزرگی است که چخوف به نویسندگان داده است. در نامه‌ای به‌زن نویسنده‌ای اندرز می‌دهد که اگر می‌خواهد مردمان ناخشنودرا توصیف‌کند و دلسوزی خوانندگان‌را نسبت به‌آنها برانگیزاند، باید در نوشتن خونسرد وبیطرف بماندوزمینه‌ای‌فراهم‌آورد که در برابر آن، ناراحتی‌های‌شخصیت‌هایش بتواند با برجستگی‌بیشتری مشخص شود؛ در این صورت شاید موفق شود. نویسنده ممکن است هر قدر دلش می‌خواهد برای شخصیت‌هایش گریه‌کند و از وضع و حال بی

۱ــ ایلیا ادنبورگ، کار نویسنده، ترجمه احمد منوچهر، تهران، انتشارات مه، ۱۳۳۳، ص ۴۱.

سروسامان آنها، رنج ببرد اما باید این موضوع‌را از خوانندگانش‌پنهان کند، چون داستان فقط هنگامی مؤثر واقع می‌شود که عینیت داشته باشد. بیطرفانه نوشتن در بسیاری اوقات، برذهن و تخیل خواننده‌بیشتر مؤثر واقع می‌شود. این‌ازشگفتی‌های‌روح‌آدمی است‌که تأثیرغیرمستقیم را بیشتر می‌پذیرد تا تأثیری که مستقیما بر او اعمال شود.[۱]

داستان کوتاه غالبا با هنرهای‌دیگری نظیر نمایش وقصه‌های‌باله خویشی و نزدیکی دارد. از این جهت به‌نقاشی‌وسینمابیشتر نزدیك‌است تا به‌رمان، چون‌کیفیت تصویری و نمایشی‌آن‌بیش‌ازرمان‌است. همانطور که ا.ای. کوپر نویسنده انگلیسی متذکر می‌شود:

«داستان کوتاه‌وفیلم بمانگر یك‌نوع هنرند، هنربازگویی‌داستان، با اشاره‌های ظریف، یا ضربه‌های سریع و لحظه‌های القایی. هنری‌که در آن ظریف‌کاری و توضیح و تفسیر، زاید وکسل‌کننده و مزاحم است.»[۲]

خانم الیزابت بوئن نویسنده انگلیسی نیز همین عقیده رادارد:

«**داستان‌کوتاه در استفاده‌ازعمل، به نمایشنامه نزدیکتر است‌تابه‌رمان**، سینما که خود سرگرم لم وفن (تکنیك) است با داستان کوتاه از یك خانواده‌اند. در سی سال‌گذشته، هردو باهم پیش‌رانده‌اند. هردو با هم‌پیوستگی وقرابت دارند. سنت، پدر تعمیدی هیچکدام نیست، از این جهت هردو آزادند، هردو هنوزهم قایم به‌ذاتند ونظم خود را اعمال می‌کنند وبه شکل توجه دارند.»[۳]

۱ــ درعلوم بلاغی خودمان، قدما می‌گفتند «الکنایة ابلغ‌من‌التصریح»، بیان‌کنایی رساتر‌ازبیان صریح و مستقیم است.

2ــ Modern short story. p.21.

3ــ Modern short story. p.21.

اچ. ای. بیتس نویسنده‌انگلیسی گفته خانم‌بوئن‌را تأییدمی‌کند:

«این مطلب به‌طورشگفتی‌انگیزی صحیح است. درواقع این دو هنر نه تنها ازنظر تسریع درکار، بلکه آگاهانه یا غیرآگاهانه‌به‌یکدیگربسیارآموزش می‌دهند. تکه‌پارهٔ‌چروکیده روزنامه‌ای، به‌دست باد، در فضای خیابان خلوتی می‌چرخد، دختری درحال خیاطی است، در ایستگاه راه‌آهن، دانه‌های اشك از چشمهای دختر عاشقی می‌غلتد ومرد جوانی، صورت اورامی‌پوشاند. مادری‌ساکت‌به بازگشت‌پسرجنایتکارش، نگاه می‌کند. این لحظه‌های کوتاه، انگار با تله‌سکوپ، نگاه شود، در مرکز توجه قرار می‌گیرد، بدون آنکه توضیح و تفسیری برای آنها داده شود، اثر پریشانی واز هم‌پاشیدگی‌یاناامیدی مادری‌را در ذهن برجای می‌گذارد. هر لحظه اشاره به حالتی می‌کندکه توضیحی برای‌آن‌داده نشده‌است وهرکدام ازآنها، علامت سریع کوتاهی‌را روی موج احساسی می‌فرستد و پیام خودرا به گیرنده می‌رساند.»[1]

از این جهت می‌بینیم تکامل تدریجی داستان کوتاه، با تکامل ذهنی ومعنوی‌خوانندگان‌همپاوهماهنگ بوده است. دیگر ازآن جزئیات وتوصیفات وتوضیحات زمانی درباره‌اشیاء وآدمها ومکان‌ها در داستان کوتاه، خبری نیست و شرح شکل‌وقیافه و لباس وکفش وحرکات‌آنها، به حداقل می‌رسد و توصیفات مفصل به کنار گذاشته می‌شود. زیرا که دیگر نیازی به این‌شرح‌ها وتوصیف‌ها نیست. این توصیف‌ها زاید و مخلند و به جوهر داستان کوتاه صدمه می‌زنند.

1— Modern short story, P.21-22.

موضوع «Subject» داستان

موضوع‌های مناسب برای داستان کـدام است و موضوع‌های نامناسب کدام؟ داستان‌نویس بزرگی‌چون چخوف باآثارش به‌این‌سؤال جواب داده است و موضوع‌های واقعی و مناسب را از موضوع‌های غیر واقعی و سرگرم کننده متمایز کرده است. چخوف معتقد بود:

«تنها انعکاس حقایق زندگـی بشری می‌تواند نام هنر به خود بگیرد. بدون انسان وخارج از منافع او هیچ هنری وجود ندارد. هنر نغمه‌ای‌است که برای بشریت سروده می‌شود، اهرمی است که بشریت را به جلو می‌برد، انعکاسی از واقعیت‌های زندگی اجتماعی مردمی‌است که هنرمند در میان آنها زندگی می‌کند.»[۱]

نویسنده‌ای کـه چنین عقیده‌ای دارد مسلماً مـوضوع آثارش با موضوع آثار نویسندگانی نظیر گی دو موپاسان و به‌خصوص اوهنری فرق دارد. این نویسندگان بیشتر در فکر سرگرم کـردن خوانندگانشان هستند و موضوع‌هایی کـه برای داستانهایشان انتخاب می‌کنند، بیشتر توجه به همین تمایل دارد و از این نظر همانطورکه دایرةالمعارف کاسل در مورد او هنری و داستانهایش قضاوت کرده است، داستانهای چنین نویسندگانی‌انگار به‌وسیله‌ماشینی ساخته شده‌است نه‌باقلم نویسنده‌ای؛ ماشین داستان سازی‌که لطیفه‌گوست و قلبی هم دارد اما به‌معنی واقعی کلمه بازهم ماشین است.

در مبحث‌قصه گفتم که بافت ساختمانی لطیفه مشابه قصه است، اما از نظر محتوا، لطیفه‌به‌وقایع زندگی واقعی بیشتر توجه دارد و قصه

۱ــ آنتون چخوف، تیفوس، ترجمهٔ میمین دانشور، تهران، امیرکبیر، ۱۳۳۹، ص۳.

به‌حوادث خیالی و خلق الساعه. **لطیفه را تعریف کرده** «داستان **مفرح و کوتاهی** است **دربارهٔ شخص یا حادثه‌ای واقعی**». لطیفه‌ای را از فیه مافیه به‌مضمون نقل کردم. در اینجا لطیفه‌ای راکه به‌وقایع امروزی نزدیکتر است، مثال می‌آورم تا آشکار شود که داستانهای لطیفه‌وار تا چه‌حد شباهت به‌لطیفه دارد:

«جوانی فرنگ رفته، از دوستی‌ومصاحبتی‌که با دختری فرنگی داشته برای دوستانش داد سخن می‌داد. گفتند تو که زبان نمی‌دانی چ[illegible] موفق شدی دخترك را به‌تور اندازی؟

گفت احتیاجی به دانستن زبان و این چیزها نبود. دخترك مرا دید و از من خوشش‌آمد. سینما را نشانم داد. من با فراست و هوش خداوندی‌دریافتم‌که منظورش این است‌که با او برویم سینما و با هم رفتیم. بعد که از سینما، بیرون آمدیم، رستورانی رانشان داد ومن فهمیدم که می‌گویدبرویم شام بخوریم، باهم‌رفتیم‌وشام خوردیم. از رستوران‌که بیرون آمدیم، به خانه‌ها اشاره‌کرد، من فهمیدم‌که می‌گوید باهم‌به خانه برویم، با هم به‌خانه رفتیم. به خانه که رسیدیم اشاره به‌لباس من‌کرد، من‌فهمیدم که منظورش این‌است که‌لباسم را درآورم، لباسم را درآوردم، آنوقت اشاره به‌تختخواب کرد و من‌باهمه فراست و هوش خداوندی نفهمیدم چطور فهمیده که شغل من نجاری است!»

همین‌حلقه‌آخری‌که برداشت‌دیگری‌است از واقعیت، شیرازهٔ‌لطیفه رابهم بافته است. شاید بتوان گفت‌که نفوذ ویژگیهای قصه درحوادث واقعی، داستانهای لطیفه‌وار را به‌وجود آورده است، زیراکه شالودهٔ

داستانهای لطیفه‌وار، چون قصه، بـر پیوند حلقه‌های واقعی و تصادفی استوار شده. از ایـن نظر می‌توان به طور کلی داستانها را به دو دسته تقسیم کرد:

/ داستانهای لطیفه‌وار و داستانهای واقعی. دسته اول داستانهایی است که براساس حادثه‌ای جالب توجه و سرگرم کننده نوشته شده است و توجهی به‌واقعیت و اصالت زندگی ندارد. دسته‌دوم داستانهایی است که از زندگی واقعی سرچشمه‌گرفته است وموضوع آنها باواقعیت‌های زندگی همخوانی.و هماهنگی دارد. ,

برای اینکه این دو نـوع داستان‌را بهتر بشناسیم، آنهـارا در برابر هم می‌گذاریم و موضوع آنها را بررسی می‌کنیم. دسته اول، داستانهایی است که موضوع آن بیشتر محدود به‌حادثه‌ای است‌استثنایی و از آنها به عنوان داستانهای لطیفه‌وار « Anecdotal Fition » نام می‌بریم.

اولین‌بار، گی‌دو موپاسان این‌نوع داستانها را اشاعه داد وبعدها نویسندگانی نظیر اوهنری و سامرست موام آن را توسعه و رونق‌دادند. نمونه جالب این نوع داستانهای لطیفه‌وار که معروفیت بسیاری یافته است: «هدیهٔ مغ»یا«هدیه‌کریسمس»[1] اثر اوهنری‌است. خلاصه‌داستان‌این است: زن‌وشوهر فقیری درکریسمس به‌فکر خریدن هدیه‌ای برای یکدیگر می‌افتند. مـرد ساعتش را می‌فروشد و شانه‌ای زیبا بـرای موهای زنش می‌خرد و زن موهای بلند زیبای خود را می‌فروشد و بند ساعتی برای ساعت طلای شوهرش می‌خرد. وقتی به خانه بر می‌گردند، نه شانه و نه‌بند ساعت، هدیه‌های‌آنها برای یکدیگر، به کارشان نمی‌آید. موضوع داستان جالب است و برطبق تعریف سامرست موام از داستان کوتاه، می‌توان آن را به‌زبان خودمانی، سرمیز ناهار یاشام برای‌دوستان‌تعریف

1- The Gift of the Magi

کرد وازبازگویی آن للت برد. اما همچون لطیفه، فقط یکبار به‌شنیدنش می‌ارزد و تکرار آن، از لطفش می‌کاهد و مایه کسالت می‌شود. یعنی، خصوصیتی که هر لطیفه دارد: نغز و دلنشین است. وقتی که اولین بار آن را می‌شنوی و مایه ملال، اگر باز گویی‌اش مکرر شود. گذشته از این اگر موضوع داستان را بشکافی، عمق چندانی در آن نمی‌یابی و حادثه‌ای اتفاقی و استثنایی بیش نیست. فرض کنیم چنین واقعه‌ای استثنایی برای زن و شوهری رویداده باشد، زن وشوهر چیزی از دست نداده‌اند. مرد می‌تواند شانه را بدهد و ساعتش را پس بگیرد و از بند ساعت هدیه زنش استفاده کند یا اگر نخواهد چنین بکند، شانه را نگه می‌دارند و بعداز مدتی موهای زیبای زن دوباره رشد می‌کند و شانه زیبا، به‌کار می‌آید. همین تعمق و استنتاج است که بی‌عمقی و پوکی موضوع داستان را نشان می‌دهد. داستانهای لطیفه‌وار، درحقیقت اغواگرانه است. موضوع آن بر محور واقعه و حادثه‌ای جالب توجه و کنجکاوی برانگیز دور می‌زند. اما سلیقه و ذوق خوانندگان امروز دیگر صرف ماجرا و حادثه را نمی‌پسندد، هرچند که بسیار سرگرم کننده و دلپذیر باشد. خواننده چشم وگوش‌بازامروزی دیگر مثل گذشته‌ها، شیفته حادثه‌ها و ماجراها نمی‌شود خواننده امروزی بیشترخواستاروواقعیت‌های اصیل زندگی‌است. داستانهای واقعی امروزی بیشتر تصویرگر تارو پود ظریف انسانی و و نمایشگر رابطه‌های دایمی و همبستگی آنها با هم، اختلاف‌هایشان، انتظارها و آرمان‌هایشان، امیدها و رؤیاها، غمها و شادیها و رنجها و محرومیتهایشان است؛ هدف اصلی اغلب نویسندگان جدید، درحقیقت بینی و بررسی عناصر روانشناسی وجود انسان، ودرعین‌حال در واقعیت‌بینی و توضیح شرایط محیط اجتماعی آدمی خلاصه شده است. نویسندگان به قصد و نیت اینکه از خود و از اجتماعشان تصویر واقعی ودقیقی عرضه می‌کنند، آثار خود را می‌آفرینند، بنابراین نویسندگانی که صرف

حادثه و واقعه‌ای را اگـر چه بدیع و دلپذیـر، موضوع داستان قرار می‌دهند، بی‌آنکه از وقایع، استنتاجی صورت‌بگیرد یا پیامی دربرداشته باشد، نویسندگان بزرگی نیستند. اغلب آثار این دسته از نویسندگان را می‌توان درموقع غذا خوردن‌تعریف کردبدون آنکه ازقدرت تاثیر آن کاسته‌شود، اما هرگز نمی‌توان‌مثلاً داستانهای‌کوتاه چخوف وهمینگوی را درموقع صرف‌غذانقل‌کرد بدون آنکه به‌تازگی وویژگی آنهاصدمه‌ای وارد نیاید یا داستان مخدوش نشود و تاثیر واقعی خود را ازدست‌ندهد. داستان‌های‌این‌گروه از نویسندگان تعریف‌کردنی نیست، خواندنی‌است. حتی‌خلاصه‌کردن داستان‌های‌آنها به صورتی‌که خصوصیتها وامتیازهای آنها حفظ شود، غیرممکن است. زیرا محتوای واقعی‌آنها بدون شك در حرفها و پیامهایی است که بازگو نشده است و غیر مستقیم از خواندن آنها به‌ذهن خواننده انتقال‌می‌یابد. این‌نوع داستانهارا فقط بایدخواند تا از حقیقت و اصالت آنها آگاه شد و لذت برد و برکیفیت‌های والای آنها دست یافت. بی‌دلیل نبود کـه همینگوی می‌گفت: «خواننده باید بیشتر از پندار خود کمك بگیرد و گرنه اندیشه‌های ظـریف مرا درك نخواهدکرد.»[۱] در داستانهای چخوف و پیروان مکتب او، تاثیر به‌خاطر تأثیر جایش را بـه تأثیر به‌خـاطـر زندگی داده است و داستان به‌خاطر زندگی نوشته شده است. فشردن حداکثر زندگی در حداقل فضا، کمال مطلوب این دسته از داستان نویسان است.

داستانهای‌لطیفه‌وار را می‌توان‌درسه‌خصوصیت عمده‌ازداستانهای واقعی جداکرد:

۱ـ حادثه‌ای اتفاقی و محتمل محور داستان قرار می‌گیرد.
۲ـ فاقد پیرنگی «Plot» محکم واستوار است.
۳ـ غالباً حرف و پیامی را ابلاغ نمی‌کند.

۱ـ فتیکلشتین، همینگوی و آثارش، ترجمه حبیبیان، تهران، مازیار، ص ۱۳.

مثالی مـی‌آورم از یکی از آثار صادق هدایت، به نام «عروسك پشت پرده» خلاصه داستان چنین است:

«جوانی بعد از شش سال تحصیل درفرانسه، با خود مجسمه زنی را به‌ایران‌می‌آورد که درسال‌اول اقامتش درفرانسه، خریده‌است. مجسمه را پشت درگاه اتاقش می‌گذارد و یك پرده قلمکار هم جلو آن آویزان می‌کند. شبها وقتی به خانه می‌آید، مشروب می‌خورد و پرده را کنار می‌زند و ساعتها می‌نشیند و محو جمال مجسمه می‌شود. مجسمه برایش مظهر عشق وشهوت وآرزو است. یك شب که نامزد او، خودش را جای مجسمه‌قرار می‌دهد، جوانك به‌تصور آنکه مجسمه جان گرفته است، با رولور به او شلیك می‌کند و نامزد خود را می‌کشد.»

اولین باری که این داستان را می‌خوانی، ترا جلب می‌کند، بار دوم‌کمتر، خواندن بیشتر آن، ترا کسل می‌کند، زیرا که لطیفه‌ای بیش نیست و موضوع آن تازگی خود را از دست می‌دهد.

۱ـ داستان را دوباره باهم مرورمی‌کنیم. می‌بینیم امکان حدوث این واقعه که‌شخصی‌شش‌سال درکشور خارجی و دور از محیط خانوادگی بماند و هیچ تغییری در روحیات و نفسانیات او به وجود نیاید، یکی از احتمالات و استثنائات نادر است. داستان واقعی هرگز بر استثناء و وقایع‌احتمالی بنانمی‌شود. دیگر اینکه‌عشق وشهفتگی‌جوان به‌مجسمه‌ای بی‌روح نیز ازواقعیت زندگی به دور است. جوانی‌که جسم سرد مجسمه را بر واقعیت عینی و زنده آن، یعنی نامزدش، ترجیح می‌دهد، از نظر خصوصیات روحی و خلقی غیر طبیعی و غیر عادی است و سرانجام این موضوع‌که جوان موجود زنده‌ای را به جای مجسمه می‌گیرد و او را با رولورمی‌کشد، نیز از اتفاقات استثنایی و غیرمحتمل است، چه مجسمه را با قندشکنی می‌توان شکست و نیازی به رولور نیست.

۲ـ همانطورکه دیدیم داستان‌لطیفه‌وار«عروسك پشت پرده» ازیك

ردیف وقایع اتفاقی تشکیل شده‌واین وقایع چون حلقه‌هایی به‌هم‌پیوسته داستان‌را به‌وجودآورده‌است. حال‌اگر فرض کنیم یکی‌ازاین‌وقایع، وقوع نمی‌یافت، می‌بینیم شیرازه داستان ازهم می‌پاشد. همین‌جاست‌که مسأله پیرنگ داستانهای‌لطیفه‌وارمطرح‌می‌شود.اغلب این‌داستانها، مثل‌قصه‌ها یافاقد پیرنگندیا ازپیرنگی سست وضعیف برخوردارند. درست‌برخلاف داستانهای واقعی‌که شبکه استدلالی داستان چنان‌قوی است و وقایع با منطقی قوی چنان‌به‌هم مربوط و وابسته‌است‌که به‌نظام وترکیب‌داستان نمی‌توان‌کوچکترین خدشه‌ای واردکرد وکمترین ایرادی‌گرفت.

۳ـ در این‌نوع داستانهای لطیفه‌وار معمولاً جالب ودلپذیر بودن موضوع و سرگرم‌کردن خواننده مورد نظر نویسنده است و داستان هیچ پیامی را ابلاغ نمی‌کند. مثلاً صادق‌هدایت با نوشتن داستان «عروسك پشت پرده» چه‌می‌خواهد بگوید وچه پیامی را می‌خواهد ابلاغ‌کند؟ فقط داستان خوش ساخت و سرگرم کننده‌ای را عرضه کرده است. داستان، هیچ حرفی برای گفتن ندارد، صرف واقعه موضوع داستان قرار گرفته است. البته «داستانهای‌لطیفه‌وار بسیاری یافت می‌شودکه دارای پیام‌نیز هست مثل «فارسی‌شکراست» جمال‌زاده‌که‌پیامش درعنوان داستان مستتر است، وداستانهای واقعی‌زیادی نیزوجود داردکه پیامی‌را ابلاغ‌نمی‌کند، مثل«چرا دریا توفانی‌شده بود.«صادق‌چوبك». معیارتشخیص این‌دو ازهم فقط در ابلاغ کردن یا نکردن پیام نیست اما غالباً داستانهای لطیفه‌وار پیامی ندارد و هیجان‌انگیزی و جالب توجهی موضوع آنها، مورد نظر نویسنده است.

داستانهای واقعی اغلب عکس این نـــوع داستانهای لطیفه‌وار است و همیشه حرفی و پیامی برای گفتن دارد، مثلاً داستان دیگری از هدایت‌به‌نام«طلب‌آمرزش» همه‌خصوصیات داستان واقعی‌را درخود نهفته دارد. در این داستان برخلاف داستان «عروسك پشت‌پرده» موضوع آن،

جنبهٔ استثنایی و اتفاقی ندارد. گر چه در باز گویـی آن، کمی اغراق شده‌اماهرگزاز واقعیت زندگی به دورنمی‌افتد. گرچه زمان وقوع داستان «طلب آمرزش» به شصت ـ هفتاد سال پیش برمی‌گردد اما هنوز هم نظایر چنین وقایعی در اجتماع کنونی‌ما روی‌می‌دهد. اصولاً احساسات منفی، کینه ونفرت زن پدرنسبت به‌فرزندشوهر، درپیش زنان‌ایرانی به‌خصوص طبقات محروم وعامی احساسی‌طبیعی وعادی است، زنانی که‌چشم دیدن هوو وبچه‌های‌هووی‌خودرا ندارند وبه‌لطایف‌الحیل می‌کوشندآنها را از میان بردارند هنوزهم بسیارند. درقصه‌های عامیانه مانیزچنین حساسیتی به‌صورت‌های‌گوناگون تجلی پیداکرده است ومضمون بسیاری ازقصه‌ها قرار گرفته است. (قصه بلبل سرگشته)

داستان «طلب‌آمرزش» از پیرنگ قوی و محکمی برخورداراست. وقایع با رشته‌های علت و معلولی و منطقی به‌هم پیوسته‌است وواقعه‌ای اتفاقی و استثنایی درآن دیده نمی‌شود. عزم زیارت و طلب‌آمرزش برای پاک‌کردن‌گناهان وآرام‌کردن وجدان‌ناراحت، پایان‌محتوم ومعقول‌دیگری است برای درونمایه‌وشخصیتهای داستان. داستانهای‌واقعی‌اغلب دارای پیرنگی‌قوی و استوارند و به‌اصطلاح مولای درز آنها نمی‌رود واسکلت داستانی آنها محکم بنا شده است. به ندرت می‌توان، داستانی پیدا کرد که پیرنگی نداشته باشد و در عین حال جزو دسته داستان‌های لطیفه‌وار هم قرار نگیرد. بعضی از داستانهای چخوف و بیشتر داستانهای‌کوتاه نویسنده‌معاصرامریکا دی،جی، سالینجرازاین‌زمره‌است. یعنی‌داستانهایی است بدون پیرنگ و در عین حال لطیفه هم نیست، مثل «دختر آوازه خوان»[1] از چخوف و«برای اسمه با عشق و فرومایگی»[2] از سالینجر.

سرانجام داستان «طلب آمـرزش» حرفی دارد و پیامی. نقاب از

1- the Choir girl
2- For esme - with love and Squalor

چهره تبه‌کاران بر می‌دارد و آنها را همانطورکه هستند نشان می‌دهد و درضمن‌موضوع داستان نشان‌دهنده ظلم وستمی‌است‌که اعمال می‌شود و جنایت‌هایی‌که دراجتماع وقوع‌می‌یابد و جنایتکاران ازمجازات می‌رهند و داستان نمایشگر جامعه‌ای است عقب مانده و دستخوش ناهمواری‌ها و بی‌عدالتی‌ها. در این جامعه‌هرکس می‌تواند رقیب و دشمن خود را از میان بردارد ودرحوضچه‌خرافات مذهبی، دست‌های‌آلوده خود را بشوید و وجدان خود را تسکین بدهد.

«خانم‌گلین همینطورکه پك‌به‌قلیان می‌زد، گفت: مگر پای منبر نشنیدی: زوار همانوقت که نیت می‌کند و راه می‌افتد اگر گناهش به اندازه برگ درخت هم باشد، طیب و طاهر می‌شود..»[۱]

اغلب نویسنده‌ها، از نوشتن‌داستانهای لطیفه‌وار پرهیزکرده‌اند، زیرا داستانهای لطیفه‌وار در خودشان‌تمام می‌شود، موضوعی‌است‌تکوین یافته، میوه‌ای است که‌رسیده شده است‌ونویسنده درپرورش وتکامل‌آن دخالتی ندارد باید بنشیند و آن را بنویسد. بیجهت نیست‌که آن را به داستانهای ماشینی تشبیه کرده‌اند زیرا که شخصیت فردی ودرونی و تجربه‌زندگی‌نویسنده‌درآفرینش‌آن‌سهم اندکی دارد. برعکس‌موضوعهای داستانهای واقعی و اصیل باید مراتب و مراحلی را در ذهن و تخیل نویسنده بگذرانند تا برای نوشتن آماده شود. مغز یك نویسنده همچون خاکی است‌که موضوع مثل دانه‌ای درآن می‌نشیند ودر تخیل او جوانه می‌زند. نویسنده ازرویش‌مداوم‌دانه‌ها در ذهنش به‌هیجان‌می‌آید،رویشی که ازخاطره‌هاوادراکات‌ومعرفت او تغذیه می‌کند ودر ضمیر ناخودآگاه

۱ــ صادق هدایت، سه قطره خون، تهران، کتابهای پرستو، ۱۳۴۴ ص ۱۲۶.

او جنبش و جوششی برمی‌انگیزد، از صافی ذهن او می‌گذرد و در آخر شکل طبیعی و واقعی خود را پیدا می‌کند. اما لطیفه پرورش خود را کرده است ودرذهن نویسنده فقط پوست می‌اندازد. داستان واقعی حاصل همه تأثرات ذهنی نویسنده است وحقیقت واصالت زندگی، امیدها و رؤیاها و آرزوها، غم‌ها وشادی‌هاودردها ورنج‌های بشررا در خودنهفته دارد ودر نفس خود بازآفرینی هنری زندگی است.

فرانك‌اوکونر در کتاب «صدای تنها» می‌گوید:

«سطح جانبی مهم داستان کوتاه مثل اسفنجی است که صدها تصویر و تأثیر را در خودجذب‌کند که هیچ یك ازآنها با لطیفه‌سروکار ندارد.»[1]

مردم عادی وقتی درجریان‌وقایع شگفتی‌انگیز وجالب‌توجهی‌قرار می‌گیرند وبه هیجان می‌آیند، حسرت می‌خورند که کاش می‌توانستند آنها را روی کاغذبیاورند. حتی‌گاهی‌قلم‌برمی‌دارند وآنهارا می‌نویسند اما حاصل کار، آنهارا دلزده و ناامید می‌کند وگمان می‌برندکه‌به‌علت عدم تسلط به فن نگارش، نتوانسته‌اند درکارشان موفق شوند. به فرض آنکه درکار نوشتن ماجراهای‌هیجان‌انگیزشان موفق هم شوند، داستانی که ازآب درمی‌آید، چیزی است در سطح داستانهای پاورقی مجله‌ها. بعضی از آنها حتی به‌نویسنده‌ای پناه می‌برند و ماجراهای هیجان‌انگیز خودرا برای آنها تعریف می‌کنند. نویسنده اگرچه ممکن است‌در بادی امر نسبت به ماجراهای آنها ازخود توجهی نشان بدهد امابعدآنها رابا بی علاقگی فراموش می‌کند وهرگز باکارکردن بر سرآنها وشکل‌دادن‌به ماجراها، وقت خودرا تلف نمی‌کند زیرا این وقایع‌و ماجراها،استثنایی است ودرحکم لطیفه‌هایی‌است‌که به‌آنها شاخ وبرگ بیشتری داده شود. از قلب واقعیت زندگی زاییده نشده است و هیجانی‌که از شنیدن آن‌ها

1- the lonely Voice, P. 87.

به نویسنده دست داده است، کم‌کم اورا ترك می‌کند. چه، آنها فکر و پیامی برای داستان تازه به او نمی‌دهد. «نویسنده»، در داستان، ماجرا نمی‌نویسد بلکه خودش‌را مجسم می‌کند. به‌همین دلیل است که می‌بینیم سخنرانان‌زبردست‌وقهاری که همیشه می‌توانندشنوندگان خودرا بالطیفه‌های آبدار ومؤثرجلب‌کنند، به‌ندرت می‌توانند نویسندگان خوبی‌باشند.

*

اظهارنظر چخوف‌درباره‌آثاری‌که می‌خواند ونمی‌پسندید، همیشه دراین جمله‌کوتاه خلاصه می‌شد:

«وچنین چیزهایی در زندگی واقعی اتفاق نمی‌افتد.»

گویی اعتقاد داشت که اغلب نویسندگان، حتی آنهایی که به عنوان نویسندگان واقع‌گرا «رئالیست» معروف شده‌اند، زندگی را پیش از آنکه در آثارشان به‌کارگیرند تحریف می‌کنند وآثارشان حاصل‌چنین تحریفی‌است از زندگی؛ زیرا که از واقعیت زندگی دورافتاده‌اند وخود را محدود کرده‌اند که منحصراً درباره آدم‌کشان و دیوانه‌ها و بیماران روحی، خودکشی‌ها وشخصیت‌های‌مریض‌گونه وبرج‌عاج‌نشین قلم‌بزنند. چرا که بهره‌گیری از این موضوع‌ها و «درونمایه‌ها و تم» در آثار این نویسندگان بیش‌از آن خدی است که در زندگی عادی و واقعی امکان وقوع و خودنمایی پیدا می‌کند. این طرز تلقی چخوف از آنجا ناشی می‌شد که نویسندگان همزمانش، تحت‌تأثیر آثار داستایوسکی وموفقیت آثار او، به چنین موضوع‌ها و درونمایه‌هایی، بسیار روی آورده بودند وبه‌نوشتن‌داستانهایی‌که لبهٔ مخوف‌وترسناك زندگی وناراحتی‌های‌روانی حاصل از آن را تصویر می‌کرد، تمایل بسیاری نشان می‌دادند. البته چخوف خودش نیز از این تأثیر برکنار نماند و در داستان «اتاق شماره ۶» یا در داستان «سهمناك «راهب سیاهپوش» از چنین تمایلی پیروی‌کرد

اماچنین داستان‌هایی درآثار چخوف‌استثنایی ونادر است. بعدها خودش نیز متذکر شدکه دیگر با مضامین و درونمایه‌های مرضی وبیمارگونه و شخصیت‌های مریض‌گری ندارد. از همین رهگذر است که به کوپرین[1]، نویسنده دیگر روسی توصیه می‌کندکه ازفضیلت نمایی‌ها، پرهیزکند و موضوع‌های عادی وساده را برای داستان‌هایش انتخاب‌کند:

«چرا می‌نویسید که شخصی با زیردریایی به قطب شمال می‌رود که سازگاری پسری را با محیط تحقیق‌کند، در حالی که همان موقع زنی‌کـه او را دوست دارد، خودش را از برج ناقوس‌کلیسا با جیغ‌زدنی نمایشی به پایین پرت می‌کند. همه اینها غیر واقعی است و در زنـــدگی واقعی اتفاق نمی‌افتد. نویسنده باید ساده بنویسد و درباره موضوع‌هایی مثل چطور پیتر سیمونوویچ با ماریا ایوانـووا عروسی می‌کند، داستان یعنی همین.»[2]

این درس چخوف برای نویسندگان، به‌خصوص نویسندگان ما، بسیار عبرت‌آموز وارزشمنداست چه‌بعدازشهرت آثارهدایت، به‌خصوص اثر قوی ونیرومندی چون«بوف‌کور»، بعضی ازنویسندگان ما تحت‌تأثیر این آثار قرارگرفتند ودر خلق آثار بیمارگونه و مرضی تمایل بسیاری از خود نشان دادند. داستان‌هایشان به‌موضوع‌های مرضی وارواح بیمار اختصاص یافت. به‌شخصیت‌های مریض و غیر عادی وبرج عاج‌نشین و افکار بیمارگونه وغیرطبیعی، آنها بسیار توجه‌کردند وتحت شرایط و احوال مریض‌گونه جامعه ستم‌شاهی، از رونق‌بازاری نیزبرخوردارشدند وخوانندگانی نیز برای خود دست و پا کردند، خوانندگانی‌که به آنها

۱ــ الکساندر کوپرین، نویسنده روسی (۱۹۳۸ــ۱۸۷۰).
2- Ronald Hingley, Chekhov, London, 1966, P. 203.

این‌طورتفهیم شده بودکه این‌نوع آثار مرضی وغیرعادی وپراز وحشت و دلهره‌های عجیب و غریب و ماورای طبیعه‌ای، از کیفیت والاتر و هنرمندانه‌تری برخورداراست ونویسندگان آنها نیزنسبت به‌نویسندگان دیگر هنرمندترند. این‌داستان‌ها نه تنهاکوچکترین تأثیری در روشنگری اذهان مردم‌نسبت به‌واقعیت‌های زندگی نداشتند بلکه با کلی‌گویی‌های روشنفکرانه وتصویرپردازی‌های‌مریض‌گونه وتوهم‌انگیز وتحریف‌وقایع، خواننده را گیج وسردرگم می‌کردند.

چخوف‌اگرتکه‌ای‌از زندگی‌را درنهایت‌درستی وصحت، بازسازی می‌کرد، دربنددورنمایه یا زبان‌آن‌نبودکه جالب‌توجه‌ازکار درآمده‌است یا نه، بلکه بیشتربه‌احتمال واقعیت یا احتمال‌صحت «Verisimlitude» داستان توجه داشت. معتقد بود که توجه به دنیای عادی و معمولی و نگاهی درست و دقیق به‌حساسیت امور انداختن، تکان دهنده‌تر ازکشف جهان و خلق شخصیت‌های استثنایی و قهرمانهای همیشه‌موفق و وقایع اسرارآمیز وهولناك است. با بررسی شخصیت‌های داستانهای چخوف به این نتیجه‌می‌رسیم که‌چخوف معتقداست‌که: وقتی‌ما می‌خواهیم داستانی ترسناك و اسرارآمیز و پر از راز و خیال بنویسیم، چرا نباید مصالح و وابزار ساختمانی وبنیادی آن را ازواقعیت‌های‌زندگی بگیریم وبه‌جهان خوابها و رؤیاها وتصورات وحوادث‌خارق‌العاده ودنیای‌ارواح واشباح پناه می‌بریم، چرا مامی‌ترسیم و وحشت زده‌ایم، شاید به درستی‌نتوانیم سرچشمهٔ ترس ودلهره‌های خود را بشناسیم اما زندگی‌را بهترمی‌شناسیم یا جهان رؤیاها و خوابها و دنیای ماورای گور و بعد از مرگ را؟ چرا نبایدموادومصالح کارمان‌را ازدنیای‌واقعی‌زندگی‌که بهترآن‌رامی‌شناسیم و بیشتر با آن مأنوسیم، انتخاب کنیم و به جهانی که اصلاً چیزی از آن در نمی‌یابیم، رو می‌آوریم. به همین دلیل است که چخوف معتقد است‌که زندگی‌معمولی و عادی، موضوعهای جالب‌توجهی برای نوشتن

در اختیار هرنویسنده گذاشته است.

داستان کوتاه و قربانیان زندگی

فرانك اوکونر نویسندهٔ معروف ایرلندی، درکتاب خود «صدای تنها» که مطالعه‌ای است در زمینهٔ داستان‌کوتاه وداستان کوتاه نویسان بزرگ، معتقد است که **داستان کوتاه، در ذات خود با قربانیان زندگی، یعنی با تحقیرشدگان، زخم خوردگان، درماندگان و از خودبیگانگان سر وکار دارد.**

داستانهای کوتاه‌فارسی (ازجمال‌زاده‌تانسل‌تازه‌نویسندگان‌امروز) در کل، این موضوع را عمیقاً تأیید مـی‌کند. آثار نویسندگان ما، از داستانهایی با شخصیت‌های تحقیر شده و دردمند و محروم سرشار است، گرچه هر یك از این داستانهای کوتاه، به مقتضای روزگار خود، رنگ وکیفیتی دیگردارد، اما به‌یکسان دردمندی ولهشدگی وشوربختی انسان‌های محروم و زجرکشیده وزخم خورده را در برابر زور وقلدری و قتل و غارت‌های حکومت‌ها و صاحبان‌قدرت و نفوذ و ایادی چماق و اسلحه به دست آنها، بازگو می‌کند، خواه این آدمهای قربانی شده از طبقات زیردست وگمنام‌اجتماع‌باشند، خواه‌ازگروه روشنفکران‌ودرس‌خواندگان زجر دیده و از شدت خفقان به جـان آمده، در کل تصاویری هستند از خشونت‌ها و بی‌رحمی‌های طبقات حاکم بر طبقات وگروههای مظلوم و ومعترض. بیجهت نیست که اگرگاه‌نویسنده‌ای تعهدانسانی وطبقاتی خود را در قبال این مردم ندیده گرفته، خودش و آثارش به فراموشی سپرده شده است. بی‌دلیل نیست که داستانهایی از نویسندگان، زبانزد خاص و عام شده که صبغه‌ای اجتماعی و بشر دوستانه داشته‌است. اغلب این داستانها، اگر چه ممکن است زود خوانده و فراموش شده باشند اما در بیداری ذهنهای خوانندگان خود نقش مـوثری بازی کرده و رسالت

اجتماعی خود را انجام داده است.

زیرا که از هدفهای مهم داستان نویسی، بیدارکردن خوانندگان و مردم خواب‌زده است و آگاه‌کردن آنها از سرنوشت اندوهبار انسان‌های دیگر. از این روست که در عمق داستانهای کوتاه فارسی، اغلب به نوعی حساسیت اخلاقی و انسانی بر می‌خوریم. که نمایشگر احساس نویسنده نسبت به این قربانیان زندگی است.

ازآنجاکه‌نویسندگان‌ایرانی‌تاکنون، بیشترداستان‌کوتاه‌نوشته‌اند، می‌توان چنین‌استدلال‌کردکه‌کل‌ادبیات داستانی فارسی‌ادبیاتی دلسوزانه وترحمی‌است. به‌عبارت دیگر نویسندگان‌نسبت به‌سرنوشت شخصیت‌های داستان‌خود، دل‌سوزانه‌واحساس‌ترحم کرده‌اند وعلیه ظلم واختناق‌حاکم برآنها، از خود واکنش نشان داده‌اند و اظهار نفرت و بیزاری‌کرده‌اند.

اغلب داستانهای‌کوتاه نویسندگان متقدمی چون صادق هدایت، بزرگ علوی و صادق چوبك تا داستانهای کوتاه نویسندگان امروز را می‌توان به عنوان مصداقهای بارز این ادبیات‌ترحمی مثال‌آورد ونیازی نیست‌که ازیك‌یك این داستانها ونویسندگان صحبت‌کنیم و ازآثار آنها نمونه‌هایی بدهیم. سرنوشت دردناك این‌قربانیان زندگی، همهٔ ذهن وفکر نویسندگان ما را به خود مشغول داشته است، همدردی و همبستگی با این له‌شدگان، مانع از آن‌شده‌است‌که نویسندگان در زمینه‌های دیگری طبع آزمایی‌کنند و در حوزه‌های دیگری‌جدا از این‌ادبیات ترحمی غوطه بخورند و توجهی نسبت به از خودبیگانگی شخصیت‌های داستان، نشان بدهند و داستانهایی دیگر در زمینه‌های متنوع‌تری بیافرینند. اگر می‌بینیم گاه‌گاه‌آثاری درزمینه‌های دیگر، در میان انبوه داستانهای ترحم‌انگیزنویسندگان دیده‌می‌شود، استثنایی‌است وشاخص ونمایندهٔ مجموع کارهای‌نویسندگانشان‌نیست، یعنی در رمان‌کوتاهی‌چون «بوف کور»که صیغه‌ای‌متفاوت با داستانهای دیگرهدایت‌دارد، نشانه‌هایی ازاین‌اجتماع

ناهموار و آدمهای فلاکت‌زده‌اش دیده می‌شود. نویسنده دراین اثر تمثیلی و سمبلیك خود نیز نتوانسته‌است ازاجتماع ومردم روزگار خود به‌کلی غافل بماند ودرنهایت، کلّ داستان بازتابی‌است دگرگونه‌ازهمین‌اجتماع دردمند. نویسنده در حلقه اختناق، سایه خود را مورد خطاب قرار می‌دهد و حرفهای خود را به رمز و کنایه برزبان می‌آورد.

ازطرف دیگر این‌مطلب‌تنها در مورد داستانهای‌کوتاه ما،مصداق پیدا نمی‌کند بلکه اغلب رمانهای‌مانیز از چنین ویژگی وخصلت‌انسانی برخوردارند. شخصیت‌هان‌رمان‌ها، یا ازمیان‌چنین‌طبقات‌محروم‌وستمدیده برگزیده شده‌اند یا نسبت به چنین طبقاتی احساس همدردی و وابستگی می‌کنند.

بنابراین‌داستان، به‌خصوص‌داستان‌کوتاه، در ذات‌خودباقربانیان زندگی سروکار دارد، یعنی هستی وبقایش به زندگی تحقیرشدگان‌ودرماندگان‌وابسته‌است. این‌هستی‌وقتی‌می‌تواندجلوه‌راستین‌خودراداشته‌باشد که ابزار ولوازمش فراهم آمده‌باشد، یعنی‌قالب‌وزایشی، درخوروشایسته پیداکند ودرعین بهره‌گیری ازمحتوایی انسانی درشکل وساخت محکمی ارائه شود. به‌همین‌دلیل‌است که‌از میان مجموعه‌های داستان‌نویسندگان، تنها داستانهایی معروفیت عام و خاص یافته‌اندکه ازهردواین عامل‌بهرهٔ کافی برده‌اند. بنابراین تنها پرداختن به این قربانیان زندگی، یعنی‌توجه به این‌محتوای انسانی‌واجتماعی، داستانهارا موفق‌وماندگارنکرده‌است، چه بسیار از نویسندگان که به این مهم توجه کافی داشته‌اند اما چون داستانهای آنها از انسجام‌ساختمانی وفنی مناسبی بی‌بهره بوده‌است، از یاد رفته‌اند. داستانهایی در زمینه تصویرکردن قربانیان‌زندگی موفق و ماندگار بوده‌اندکه هم‌ازمحتوای‌انسانی و هم از جنبه‌های فنی‌داستان ـ نویسی بهره‌ای‌کافی داشته‌اند. این موضوع خودنشان‌دهندهٔ این مطلب است‌که شکل‌وساخت‌وزبان‌ودیگراجزای ساختمانی و فنی‌داستان، چه‌نقش

مهمی درداستان‌نویسی‌بازی‌می‌کند. نویسندگانی که‌درگذشته به‌این‌مسأله بی‌اعتنا بوده‌اند، گرچه‌ممکن‌است درزمان‌خود، بنابه‌مقتضیاتی‌شهرتی‌به هم زده باشند اما آثارشان ماندگار نبوده‌است. اما بر خلاف آن هم‌عمل کردن، ناقض‌غرض‌است، یعنی‌پرداختن‌صرف‌به‌شکل‌وساختمان‌وجنبه‌های فنی داستان نیز(دست‌کم‌درمیان آثار نویسندگان ایرانی) داستان‌موفق‌و شاخصی را به وجود نیاورده است ونویسندگانی‌که بی توجه به محتواو خصوصیت‌های انسانی‌ورسالت‌های‌اجتماعی‌بوده‌اند، درنهایت‌امربه‌شکل گرایی «فورمالیسم» کشیده شده‌اند. البته‌منظور من، آن‌نوع‌شکل‌گرایی است که‌بر اساس‌آن، شکل‌وساخت‌وزبان‌داستان، طریقه وشیوه‌بازگویی وبازنمایی محتوای‌داستان‌نیست، بلکه‌همه‌چیزآن است، به‌عبارت‌دیگر، نویسنده‌کلاً به‌جنبه‌های فنی‌داستان توجه می‌کند وهدفی جز آن، برای خود نمی‌شناسد.

در اینجا نمی‌خواهم دامنه بحث را به مسأله کهنه اهمیت شکل «فرم» یا محتوابکشانم امامی‌خواهم به‌این‌نکته‌اشاره‌کنم که دریک‌صورت، شکل‌گرایی، پذیرفتنی وحتی ستایش‌انگیز است وداستان‌کوتاه، بیش از محتواگرایی‌صرف، به‌امکاناتی که این شکل‌گرایی برای بقایش فراهم می‌آورد، نیازمند است‌وآن‌وقتی‌است که‌شکل‌گرایی راه‌گشا وجستجوگر باشد وضرورت‌هایی،توجه‌نویسنده رابه‌شکل‌گرایی‌ایجاب‌کندو شکل‌های تازه، گوشه‌هایی از واقعیت‌های پنهان زمانه‌را کشف کند و به‌نمایش درآورد. این البته وقتی موجه است‌که بافت درونی وساخت و ترکیب داستانهایی از این نوع، نسبت به‌شکل‌های مرسوم ومتداول، کارآمدتر و مؤثرترباشد. نمونهٔبارز این‌دسته ازنویسندگان شکل‌گرا،جیمزجویس، نویسنده بزرگ و صاحب‌سبك ایرلندی است‌که چنان تأکیدی‌برجنبه ـ های فنی آثارش داشته که به قول فرانك‌اوکونر، نویسنده هموطنش ، دیگر صدای انسانی یاصدای راوی داستان از آثار او شنیده نمی‌شود،

چه برسد به اینکه نقش قربانیان زندگی را در آثار او جستجو کنیم. در شیوه نگارش جویس که به «جریان سیال‌ذهن» معروف شده است، اساس بر تصویر خیالات وذهنیات وتخیلات شخصیت‌های داستان گذاشته‌شده، بنیاد بر مفاهیمی‌است که‌ایجادتداعی‌معانی‌می‌کند، خواننده، غیرمستقیم صداهایی‌راکه در سر شخصیت‌های داستان طنین می‌اندازد، می‌شنود و خیالاتی‌راکه درذهن او جریان می‌یابد دنبال می‌کند وبه دنیای درون‌او راه می‌یابد. در آثار سرشار از استعداد و ابتکار این نویسنده، خواننده‌با شخصیت‌های منتزع‌ازاجتماع‌وبیگانه‌ای روبروست وخود را درپیچاپیچ ذهنیات آنها گم می‌کند. «Borges» نویسندهٔ امریکای‌لاتین در مصاحبه‌ای می‌گوید:

«دریولیسیس‌جیمزجویس‌آدم‌باهزاران‌هزار نوع ازوضع‌وچگونگی شخصیت‌ها روبروست، اما آدم بازهم نمی‌تواند آنها را بشناسد. آدم وقتی به شخصیت های جویس فکر می‌کند، آنها را مثل شخصیت‌های دیکنس یا استونسون نمی‌بیند، زیرا در قالب شخصیت‌های استونسون، ممکن است مردی ظاهر شود و فقط صفحه‌ای‌رابه خود اختصاص بدهد، آدم احساس می‌کند که اورا می‌شناسد، خیلی چیزها در او هست که او را به ما بشناساند. جویس هزاران نکته از چگونگی وموقعیت‌گوناگون شخصیت‌هایش‌را به ما می‌دهد؛ مثلاً آدم‌می‌داندکه آنها روزی‌دومرتبه به توالت می‌روند، می‌داندکه چه کتابهایی را می‌خوانند ودقیقاً می‌داند چه‌وقت می‌نشینند وچه موقع از جا بلند می‌شوند اما آدم واقعاً آنها را نمی‌شناسد؛ مثل‌این‌است که‌جویس‌بامیکروسکوپ بالای‌سرشخصیت‌هایش ایستاده است.»[1]

اما از آنجا که نوآوری‌ها وشیوه نگارش این نویسندهٔ بزرگ،

1– Richard, Burgin, Conversations with Jorge Luis Borges, New York, 1970, p. 71-72.

موجب تحولی درداستان‌نویسی‌دنیا شده است، از او به‌عنوان‌نویسنده‌ای نابغه‌که در زمینه جنبه‌های فنی داستان‌نویسی گامهای بلندی برداشته و راه‌های تازه‌ای به روی نویسندگان باز کرده، یاد می‌شود. نویسندگان بعد از او، از شیوه نگارش «جریان سیاه ذهن» وتك‌گویی درونی، آثار او، استفاده‌های بسیاری برده‌اند. این‌شیوهٔبدیع داستانپردازی، بسیاری ازنویسندگان را یاری داده‌است‌که واقعیت‌ها و رویدادهای روزگارشان را در شکل وساخت تازه‌ای تصویرکنند، زیراکه دنیا با شتاب دگرگون می‌شود. اطلاعات و معرفت ما، از واقعیت‌هـای زندگی پیوسته توسعه می‌یابد. الگوها و قالب‌های داستان نویسی سنتی ومعمول، یارای بیان این دگرگونی‌ها را ندارد و ازتجسم کیفیت و ویژگی‌این معرفت‌های‌تازه عاجز می‌ماند. شیوه‌ها و الگوهای تازه، به نویسندگان کمك می‌کند که واقعیت‌این‌دگرگونی‌ها و وسعت‌این‌معرفت‌هارا آنطورکه درخورومناسب زمان‌ماست، نشان بدهد و ارزش‌های واقعی آنها را پیش چشم بگذارد. چه بسیارندنویسندگانی‌که‌از شیوه‌های مبتکرانه این دسته ازنویسندگان استفاده‌کرده‌اند و واقعیت‌های دردناك‌قربانیان‌زندگی‌را درشکل وساختی بدیع ارائه داده‌اند و بی‌عدالتی‌ها و ناروایی‌های‌اجتماعی راکه درقالب‌های‌کهنه وسنتی داستان‌نویسی، قدرت انتقالی و بار عاطفی خود را از دست داده‌اند، با چهره و شیوه‌ای تازه به نمایش گذاشته‌اند. بنابراین جیمز جویس و نویسندگان دیگری نظیر او معیارهـــای تازه‌ای را مطرح می‌کنند وغیرمستقیم به هستی و ذات داستان، به‌خصوص داستان‌کوتاه، یعنی قربانیان زندگی، قدرت بقا و ماندگاری می‌دهند و در نهایت به به جامعه انسانی خدمت می‌کنند.

داستان‌کوتاه «گیله مرد»

برای روشن شدن آنچه‌که مطرح شد، مثالی می‌آورم از یکی از داستانهای بزرگ علوی به نام «گیله مرد». داستان کوتاه «گیله‌مرد» شاید یکی از موفق‌ترین داستانهایی باشدکه‌تاکنون به فارسی نوشته‌شده است پیش از آنکه از آن صحبت‌کنم، داستان را بخوانیم:

گیله مرد

باران‌هنگامه‌کرده‌بود. باد چنگ‌می‌انداخت‌ومی‌خواست زمین را ازجا بکند. درختان‌کهن‌به‌جان یکدیگر افتاده بودند. از جنگل صدای شیون زنی‌که زجر می‌کشید می‌آمد. غرش بادآوازهای‌خاموشی‌راافسارگسیخته‌کرده‌بود. رشته‌های باران آسمان تیره را به زمین گل‌آلود می‌دوخت. نهرها طغیان‌کرده و آبها از هرطرف جاری بود.

دو مأمور تفنگ به‌دست‌گیله مرد را به‌فومن می‌بردند. او پتوی‌خاکستری‌رنگی‌به‌گردنش‌پیچیده وبسته‌ای‌که‌از پشتش آویزان بود در دست داشت. بی‌اعتنا به باد و بوران و مأمور وجنگل ودرختان تهدیدکننده وتفنگ و مرگ، پاهای لختش را به‌آب می‌زد و قدمهای‌آهسته وکوتاه بر می‌داشت. بازوی چپش‌آویزان بود، گویی‌سنگینی می‌کرد. زیرچشمی به‌مأموری که‌کنار او راه می‌رفت و سرنیزه‌ای‌که به‌اندازهٔ یك‌کف دست از آرنج بازوی راست او فاصله داشت و از آن چکه‌چکه‌آب می‌آمد، تماشا می‌کرد. آستین‌نیمتنه‌اش‌کوتاه بود وآبی‌که‌از پتوجاری‌می‌شد، به آسانی درآن فرومی‌رفت. گیله مرد هرچند وقت یکبار پتو را رها مـی‌کرد و دستمال بسته را به دست دیگرش‌می‌داد وآب‌آستین را خالی می‌کرد ودستی به‌صورتش

می‌کشید، مثل اینکه وضو گرفته و آخرین قطرات آب را از صورتش جمع می‌کند. فقط وقتی سوی کمرنگ چراغ عابری صورت پهن استخوانی وچشمهای سفید و درشت و بینی شکستهٔ او را روشن مـی‌کرد، وحشتی که در چهرهٔ او نقش بسته بود نمودار می‌شد.

مأمـور اولی به اسم محمد ولی وکیل باشی از زندانی دل پری داشت. راحتش نمی‌گذاشت. حرفهای نیش‌دار به او می‌زد. فحشش می‌داد و تمام صدماتی راکه راه دراز و باران و تاریکی وسرمای پاییز به‌او می‌رساند از چشم گیله مردمی‌دید.

«ماجراجو، بیگانه پرست. تو دیگه می‌خواستی چی‌کار کنی؟ شلوغ می‌خواستی بکنی! خیال می‌کنی مملکت صاحب نداره...»

«بیگانه پرست» و «ماجراجو» را محمد ولی از فرمانده پادگرفته بود و فرمانده ازرادیو ومطبوعات ملی‌آموخته بود.

«شش‌ماهه دولت هی دادمیزنه، میگه بیایید حق اربابو بدید، مگه کسی حرف‌گوش میده، به مفتخوری عادت کردند. اون ممه را لولو برد. گذشت، دورهٔ هرج ومرج تمام‌شد. پس مالك از کجا زندگی کنه؟ مالیات را ازکجا بده؟ دولت پول نداشته باشه، پس‌تکلیف‌ما چیه؟ همینطوری‌کردیدکه پارسال چهارماه حقوق‌ماراعقب‌انداختند. امادیگه حالادولت‌قوی‌شده. بلشویك بازی تموم شد. یك‌ماهه‌که هی میام توقهوه‌خونه. از این‌آبادی‌به‌آن‌آبادی‌میرم، میگم: بابا بیایید حق‌اربابوبدید. اعلان دوا نیست. [۲] وردم، چسبوندم، براشون خوندم که اگه رعایا نخوان، بهم‌مالکو بدند «به‌سرکار... فرمانده‌پادگان... مراجعه نموده تا بوسیلهٔ امنیه‌کلیهٔ بهرهٔ مالکانهٔ‌آنها وصول و ایصال

شود.» بهشون گفتم که سرکارفرمانده پادگان‌کیه، توگوششون فروکردم که‌من همه‌کاره‌اش‌هستم. بهشون‌حالی‌کردم‌که وصول و ایصال یعنی چه. مگر حرف شنفتند؟ آخه میگیه: مالك زمین بده، بذر بده، مخارج آبیاری‌رو تحمل‌کنه وآخرش هم ندونه‌که بهرهٔ مالکونه‌شو میگیره یا نه! ندادند، حالا دولت قدرت داره، دوبرابرشو میگیره. ما که هستیم. گردن‌کلفت‌تر هم‌شدیم. لباس‌امریکایی، پالتوی‌امریکایی، کامیون امریکایی، همه‌چی داریم. مگرکسی‌گوش می‌داد. سهم مالك چیه؟ دریغ از یك پیاله چای که به‌من بدند. حالا... حالا...»

بعد قهقهه می‌زد ومی‌گفت: «حالا، خدمتتون می‌رسند. بگو ببینم تو چه‌کار، بودی؟ لاور[1] بودی؟ سواد داری...»

گیله مرد گوشش به این حرفها بدهکار نبود و اصلاً جواب نمی‌داد. از تولم تا اینجا بیش از چهار ساعت در راه بودند و در تمام مدت محمدولی وکیل‌باشی دست‌بردار نبود. تهدید می‌کرد، زخم زبان می‌زد، حساب کهنه پاك می‌کرد. گیله مرد فقط در این فکر بوه‌که چگونه بگریزد.

اگراز این سلاحی‌که دست وکیل باشی‌است، یکی دست او بود. گیرش نمی‌آوردند. اگر سلاح داشت، اصلاکسی اورا سر زراعت نمی‌دیدکه به‌این مفتی مأمور بتواند بیاید و او را ببرد. چه تفنگهای خوبی دارند! اگر صد تا از اینها دست آدمهای‌آگل بود، هیچکس نمی‌توانست پا تو جنگل بگذارد. اگر ازاین‌تفنگها داشت، اصلا خیلی‌چیزها، اینطوری‌که‌امروز هست، نبود. اگر آن روز تفنگ داشت امروز صغرا زنده بود و او محض خاطر بچهٔ شیرخواره‌اش مجبور نبود سر زراعت

۱ــ دلاور، دلیر

برگردد و زخم‌زبان آگل‌لولمانی راتحمل کند که به‌او می‌گفت: «تو مرد نیستی، تو ننهٔ بچه‌ات هستی.» اگر صدتا از این تفنگها در دست او و آگل‌لولمانی بود، دیگر کسی اسم بهرهٔ مالکانه نمی‌برد. تفنگ چیه؟ اگر یك‌چوب کلفت دستی گیرش می‌آمد، کار این وکیل‌باشی شیره‌ای را می‌ساخت. کاش‌باران بند می‌آمد و اومی‌توانست تکه‌چوبی پیداکند. آنوقت‌خودش را به‌زمین می‌انداخت، با یك جست برمی‌خاست ودریك چشم بهم‌زدن با چوب چنان‌ضربتی برسرنیزه وارد می‌کرد که‌تفنگ از دست محمدولی بپرد... کار اورا می‌ساخت... اما مأمور دومی سه قدم پیشاپیش او حرکت می‌کرد! گویی وجود او اشکالی در اجرای نقشه بود. اورا نمی‌شناخت. هنوزقیافه‌اش را ندیده بود، با او یك‌کلمه‌هم حرف نزده بود.

کشتن کسی که‌آدم‌اورا ندیده‌ونشناخته‌کار آسانی نبود. اوه، اگر قاتل صغرا گیرش می‌آمد، می‌دانست که باش چه کند. بادندانهایش‌حنجرهٔ‌اورامی‌درید.با ناخنهایش‌چشمهایش را درمی‌آورد... گیله‌مرد لرزید، نگاه کرد. دید محمدولی کنار او راه می‌رود و از سرنیزه‌اش آب می‌چکد. از جنگل صدای زنی که خش کرده و جیغ می‌زند، می‌آید.

محض‌خاطر بچه‌اش امروز گیر افتاده بود. حرف سراین است که تاچه‌اندازه‌اینها ازوضع‌او با خبر هستند. تاکجایش را می‌دانند؟ محمدولی به‌اوگفته بود: «خان‌نایب گفته یك‌سر بیا تا فومن وبرو. می‌خواهند بدانند که از آگل خبری داری یانه.» به حرف اینها نمی‌شود اعتماد کرد و آگل تا آن دقیقهٔ آخر به‌اومی‌گفت: «نرو، برنگرد، نرو سرزراعت!» پس‌بچه‌اش را چه بکند؟ اورا به‌که بسپرد؟ اگر بچه نبود، دیگر کسی

نمی‌توانست اورا پیداکند. آنوقت چه آسان بود گرفتن انتقام صغرا. از عهدهٔ صدها از اینها برمی‌آمد. اما آگل‌لولمانی آدم دیگری‌بود. چشمش‌را هم‌می‌گداشت وتیر درمی‌کرد. مخصوصاً از وقتی‌که دخترش مرد، خیلی قسی شده بود. او ببخودی همینطوری می‌توانست کسی را بکشد. آگل می‌توانست بایك تیر از پشت سر کلك‌مأمور دومی را که سه‌قدم پیشاپیش او پوتین‌هایش‌را به‌آب و گل می‌زند بکند، اما این کار از دست او برنمی‌آمد. از او ساخته نیست. محمدولی را دیده بود. او را می‌شناخت، شنیده بود روزی به کومهٔ او آمده وگفته‌بوده است: «اگه فوری پیش خان‌نایب به فومن نره، گلوی بچه را می‌زنم سرنیزه‌ومی‌برم تابیاید عقب بچه‌اش.» این‌رابه‌مارجان گفته بود.

مأمور دومی بیشاپیش آنها حرکت می‌کرد. از آنها بیش‌از سه قدم فاصله داشت. اوهم‌در فکر بدبختی وبیچارگی خودش بود. اورا از خاش آورده بودند. بی خبر از هیچ جا آمده بودگیلان. برنج‌این‌ولایت پشتی‌نمی‌ساخت. همیشه امسال داشت، سردش می‌شد. باران و رطوبت بی‌حالش کرده بود. با دو پتو شبها پیچ می‌کرد. روزهای اول هر چه کسر داشت از کومه‌های گیله‌مردان جمع‌کرد. به آسانی می‌شد امشب روی آن گداشت. «اینها اثاثه‌ایست که گیله‌مردان قبل‌از ورود قوای دولتی از خانه‌های ملاکین‌چپاول‌کرده‌اند.» امابدبختی این بود که در کومه‌هاهیچ‌چیز نبود. در تمام این صفحات‌یك تکه شیشه پیدا نشدکه با آن بتواند ریش خودرا اصلاح کند چه برسد به آینه. مأموربلوچ مزهٔ این زندگی را چشیده‌بود. مکرر زندگی خود آنهارا غارت کرده بودند. آنجا در ولایت

آنها آدمهای‌خان یکمرتبه‌مثل‌موروملخ می‌ریختندتوی‌دهات، از گاو و گوسفندگرفته تا جوجه و تخم مرغ، هر چه داشتند می‌بردند. به‌بچه‌وپیرزن رحم نمی‌کردند. داغ می‌کردند، یکی دو مرتبه‌که مردم ده بیچاره می‌شدند، کدخدا را پیش خان همسایه می‌فرستادند و از او کمك می‌گرفتند و بدین طریق دهکده‌ای به تصرف خانی درمی‌آمد. این داستانی بودکه‌بلوچ از پدرش شنیده بود.خود اوهرگز رعیتی نکرده بود. اوهمیشه از وقتی‌که بخاطرش هست تفنگدار بوده وهمیشه مزدور خان بوده است. اما در بچگی مزهٔ غارت و بیخانمانی را چشیده بود. مأمور بلوچ وقتی فکر می‌کرد که حالا خود او مأمور دولت شده است وحشت می‌کرد، برای اینکه او بهتر از هر کس می‌دانست‌که در زمان تفنگداریش چندنفر امنیه و سرباز کشته است. خودش می‌گفت: «به اندازهٔ موهای سرم.» برای او زندگی‌جداازتفنگ وجود نداشت. او با تفنگ بدنیاآمده، با تفنگ بزرگ شده‌بود و با تفنگ هم خواهد مرد، آدمکشی برای او مثل آب‌خوردن‌بود، تنهادفعه‌ای‌که شایداز آدمکشی متأثر شد، موقعی بودکه بااسب، سرباز جوانی‌را که‌شترورش داشته بود، در بیابان داغ دنبال کرد. شتر طاقت نیاورده خوابید، سرباز‌تفنگش راانداخت زمین وپشت پالان‌شترپنهان شد. بلوچ‌چندتیر انداخت‌ونزدیکش رفت. تفنگ‌اورابرداشت و می‌خواست‌سرش‌را که ازپشت‌کوهان شتر دیده می‌شد، هدف قرار دهدکه سرباز داد زد: «امان‌برادر، مرا نکش.» اوگفت: «پس چه‌کارت کنم؟ نکشمت از بی‌آبی می‌میری!» بعد فکر کردبیش‌خودش‌وگفت: «یك‌گلوله‌هم یك‌گلوله است.» آفسار شتررا گرفت وبرگشت:-«به‌میدان آنطرفتر، چشمه است. برو

خودت را به آنجا برسون.» صدقدمی شتررا یدك‌کشیده و بعد خواست او را رها کند، چونکه بدرد نمی‌خورد. دید نمی‌شود سرباز و شتر را همینطور بحال خودشان گذاشت، برگشت‌وبا یك تیر کار سرباز را ساخت. این تنها قتلی است‌که گاهی‌او را ناراحت می‌کند.خودش هم‌می‌دانست که بالاخره سرنوشت او نیز یك‌چنین‌مرگی را دربر دارد. پدرش، دوبرادرش،اغلب کسانش نیز باضرب تیر دشمن جان سپرده بودند. وقتی‌خانها به‌تهران آمدند و وکیل شدند، او نیز چاره نداشت جز اینکه امنیه شود. اما هیچ انتظار نداشت که اورا ازدیارخود آواره کنند و به‌گیلانی که‌آنقدرمرطوب وسرد است بفرستند. مأمور بلوچ ابداً توجهی بـه گیله‌مرد نداشت و بزای او هیچ فرقی نمی‌کردکه گیله‌مرد فرارکند یا نکند. به‌او گفته بودندکه هر وقت خواست بگریزد با تیر کـارش را بسازد و او به تفنگ خود اطمینان داشت. مأموربلوچ در این فکر بودکه‌هر طوری شده پول‌وپله‌ای پیدا کند ودومرتبه بگریزد به‌همان‌بیابانهای داغ.بالاخره بیابان آنقدر وسیع است‌که امنیه‌ها نمی‌توانندو راپیداکنند. هرکدام‌ازاین مأمورین وقتی خانهٔ کسی راتفتیش می‌کردند، چیزی گیرشان‌می‌آمد. درصورتی‌که امروز صبح‌در کومهٔ گیله‌مرد، وکیل‌باشی چهار چشمی مواظب بـود که او چیزی به جیب نزند. خودش هرچه خواست‌کرد، پنجاه‌تومان پولی‌که از جیب گیله‌مرد درآورد، صورت جلسه کردند و به خودش پس دادند. فقط چیزی که او توانست بـدست آورد، یك تپانچه بود. آنرا درکروج لای دسته‌های برنج پیدا کرد. یکمرتبه فکر تازه‌ای به‌کلهٔ مأمور بلوچ زد. تپانچه‌اقلا پنجاه تومان می‌ارزد. بیشترهم می‌ارزد، پایش بیفتد، کسانی‌هستند

که‌صدتومان‌هم‌می‌دهند، ساخت‌ایتالیاست. فشنگش‌کم‌است... حالا کسی هم اسلحه نمی‌خرد. این‌دهاتیها مال خودشان راهم می‌اندازند توی دریا. پنجاه تومان می‌ارزد. به‌شرط آنکه‌پول را با خود آورده وبه‌کسی نداده باشد.

باد دست‌بردار نبود. مشت‌مشت باران را توی گوش و چشم مأمورین و زندانی می‌زد. می‌خواست پتورا از گردن گیله‌مرد بازکند و بارانیهای مأمورین را به یغما ببرد. غرش آبهای غلیظ جیغ مرغابیهای‌وحشی را خفه می‌کرد. از جنگل گویی زنی که درد می‌کشید، شیون‌می‌زند. گاهی‌درهم‌شکستن ریشهٔ یك درخت کهن زمین‌را به لرزه درمی‌آورد. یك‌موج‌باد از دور با خشاخش شروع و با زوزهٔ وحشیانه‌ای ختم می‌شد. تا قهوه‌خانه‌ای که‌روبه‌آن‌درحرکت‌بودند، چندصد ذرع بیشتر فاصله نبود، امادر تاریکی وبارش وباد، سوی کمرنگ‌چراغ نفتی آن دور به‌نظر می‌آمد.

وقتی‌به‌قهوه‌خانه‌رسیدند، محمدولی از قهوه‌چی‌پرسید:

«کته داری؟»

ـ داریمی.[۱]

ـ چای چطور؟

ـ چای هم داریمی.[۲]

ـ چراغ هم داری؟

ـ هاای دانه.[۳]

ـ اتاق بالا را زود خالی کن!

ـ بوجوروواتاق، توتون خوشکا کودیم.[۴]

۱ـ داریم. ۲ـ چای هم هست. ۳ـ همین یکی را داریم.
۴ـ اتاق بالا توتون خشك کرده‌ایم.

ـ زمینش که خالی است.

ـ خالیه.

ـ اینجا پست امنیه نداره؟

ـ چره، داره.[1]

ـ کجا؟

ـ ایدره اوطرف‌تر. شبه ایسابید، بوشوئیدی.[2]

ـ بیا ما را ببر به اتاق بالا.

«اتاق‌بالا» رو به ایوان باز می‌شد. از ایوان که طارمی چوبی داشت، افق‌روشن پدیدار بود. اما باران هنوز می‌بارید و در اتاق کاهگلی که به‌سقف آن برگهای توتون و هندوانه و پیاز و سیر آویزان کرده بودند، بوی نم می‌آمد. محمدولی گفت: «یاالله، میری‌گوشهٔ اتاق جنب‌بخوری می‌زنم.» بعد رو کرد به قهوه‌چی و پرسید: «آنطرفه که راه به خارج نداره؟» قهوه‌چی وقتی گیله مرد جوان را در نورکمرنگ چراغ بادی دید، فهمید که کار از چه‌قرار است و درجواب گفت: «راه داره. سرکار، انم از هوشانه‌کی ماشینالوختا کوده؟»[3]

ـ برو، مردیکه، عقب‌کارت. بیشرف، نگاه به‌بالا بکنی همهٔ‌بساطتو بهم می‌زنم. خود تو از این بدتری.

بعد رو کرد به‌مأمور بلوچ وگفت: «خان، اینجا باش من پایین‌کشیك میدم، بعد من میام بالا، تو برو پایین کشیك بکش و چایی هم بخور.»

گیله مرد در اتاق تاریك نیمتنهٔ آستین کوتاه را از تن

۱ـ چرا، دارد.

۲ـ آنطرفتر، سرباز اینجا بودند، رفتند.

۳ـ [illegible] آنهاست که اتوموبیل را لخت کرده‌اند.

کند وآب‌آن را فشار داد، دستی‌به‌پاهایش کشید. آب‌صورتش را جمع‌کرد و به‌زمین ریخت. شلوارش را بالا زد، کمی ساق پا و سر زانو و رانهایش را مالش داد، از سرما چندشش شد. خود را تکانی دادوزیرچشمی نگاهی به‌مأمور دومی انداخت. مأمور بلوچ تفنگش را باهر دو دست محکم‌گرفته و درایوان باریکی کـه ما بین طارمی و دیوار اتاق وجود داشت ایستاده بود و افق را تماشا می‌کرد.

در تاریکی جز نفیر باد و شرشر باران و گـاهـی جیغ مرغابیهای وحشی‌صدایی شنیده نمی‌شد. گویی در عمق جنگل زنی شیون می‌کشید، مثل اینکه می‌خواست دنیا را پراز ناله و فغان کند.

برعکس محمدولی مأمور بلوچ هیچ حرف نمی‌زد. فقط سایهٔ او در زمینه ابرهای‌خاکستری‌که درافق دایماً درحرکت بود علامت و نشان این بود که راه آزادی و زندگی به روی گیله‌مرد بسته است. بادکومه را تکان می‌داد وفغانی کەشبیه به‌شیون زن دردکش‌بود، خواب را از چشم‌گیله مردمی ربود، بخصوص کـه گاه‌گاه باد ابرهای حایل قرص ماه را پراکنده می‌کرد و برق سرنیزه وفلز تفنگ چشم او را خسته‌می‌ساخت.

صدایی کـه از جنگل می‌آمد، شبیه به نالهٔ صغرا بود، درست همان موقعی که‌گلوله‌ای از بالاخانهٔ کومهٔ کدخدا در تولم به پهلویش خورد.

صغرا بچه را گذاشت زمین و شیون کشید...

ـ نمی‌خواهی فرارکنی؟

ـ نه!

بی‌اختیارجواب داد: «نه»، ولی دست‌وپای خود راجمع

کرد. او تصمیم داشت با اینها حرف نزند. چون این‌راشنیده بودکه بامأمور نباید زیاد حرف زد. اینها از هرکلمه‌ای‌که از دهان آدم خارج شود، بـه‌نفع خـودشان نتیجه می‌گیرند. در استنطاق باید ساکت بـود. چرا بیخودی جـواب بدهد. امنیه می‌خواست بفهمدکه‌اوخواب‌است یابیدارواز جواب‌اوفهمید، دیگر جواب نمی‌دهد.

«ببین چه میگم!» صدای گرفته و سرماخوردهٔ بلوچ در نفیر بادگـم شد. طوفان غوغا مـی‌کرد، ولی در اتاق سکوت وحشتزایی حکمفرما بود. گیله‌مرد نفسش راگرفته بود.

«نترس!»

گیله مرد می‌ترسید. برای اینکه صدای زبر بلوچ‌که از لای لب و ریش بیرون می‌آمد، او را به‌وحشت می‌افکند.

«من خودم مثل تو راهزن بودم.»

بلوچ‌خاموش شد. دل گیله‌مرد هری ریخت پائین، مثل اینکه اینها بوبی برده‌اند. «مثل تو راهزن بوده‌ام.» نامسلمان دروغ می‌گوید، می‌خواهد از او حرف دربیاورد.

هیبت خاموشی‌امنیه بلوچ رامتوحش‌کرد. آهسته‌ترسخن گفت: «امروز صبح که تو کروج تفتیش می‌کردم...»

در تاریکی صدای خش‌وخش آمد، مثل اینکه دسته‌ای به دسته‌های برگ توتون‌که از سقف‌آویزان بود، خورد.

«تکان نخور می‌زنم؟» صدای‌بلوچ قاطع و تهدیدکننده بود. گیله‌مرد درتاریکی‌دیدکه‌امنیه بطرف اوقراول رفته‌است.

«بنشین!»

دهاتی نشست وگوشش را تیز کرد که باوجود هیاهوی سیل و باران و باد دقیقاً کلماتی را که از دهان امنیه خارج

می‌شود بشنود. بلوچ پچ‌پچ می‌کرد.

«تو کروج ـ می‌شنوی؟ ـ وسط یکدسته‌برنج یه‌تپونچه‌پیدا کردم. تپونچه رو که میدونی مال‌کیه. گزارش ندادم. بـرای آنکه ممکن بود که حیف‌ومیل‌بشه. همراهم آورده‌ام که‌خودم به‌فرمانده تحویل بدم، میدونی که اعدام روی شاخته.»

سکوت. مثل اینکه دیگر طوفان نیست و درختان کهن نعره نمی‌کشند و صدای زیر بلوچ تمام این نعره‌ها و هیاهو و غرش و ریزشها را می‌شکافت:

«گوش میدی؟ نترس. من‌خودم‌رعیت بودم، می‌دونم تو چه‌می‌کشی، ما ازدست خانهای‌خودمان خیلی‌صدمه دیده‌ایم، اما باز رحمت به‌خانها، ازآنها بدتر امنیه‌ها هستند. من‌خودم مدتی‌یاغی‌بودم، به‌اندازهٔ موهای‌سرت‌آدم‌کشته‌ام، برای‌اینست که امنیه شدم، تا ازشر امنیه راحت باشم، ازمن نترس! خدا را خوش نمیاد کـه جوونی مثل تو فدا بشه فدای هیچ و پوچ بشه، یك‌ماهه که از زن وبچه‌ام خبری ندارم. برایشان خرجی نفرستادم، اگرمحض خاطر آنها نبود، حالا اینجا نبودم. می‌خواهی این تپونچه را بهت پس بدهم؟»

گیله‌مرد خرخر نفس می‌کشید، چیزی گلویش راگرفته بود، دلش می‌تپید، عرق روی پیشانیش نشسته بود. صورت مخوفی از امنیهٔ بلوچ در ذهن خود تصویر کرده و از آن در هراس بود؛ نمی‌دانست چکارکند. دلش می‌خواست بلندشودو آرامتر نفس بکشد.

«تکون نخور! تپونچه دردست منه. هفت تیره، هرهفت فشنگ درشونه است، برای تیراندازی حاضرنیست، بخواهی تیراندازی کنی، باید گلنگدن را بکشی، مـن این تپونچه را

بهت میدم.»

دیگر گیله مرد طاقت نیاورد. «نمیدی، دروغ میگی! چرا نمیذاری‌بخوابم؟ زجرم میدی! مسلمانان به‌دادم برسید! چی می‌خواهی از جونم؟» اما فریادهای او نمی‌توانست‌بجایی برسد، برای اینکه طوفان هرگونه صدای ضعیفی را در امواج باد و باران خفه می‌کرد.

«داد نزن! نترس! بهت میدم، بهت بگم، اگر پات به ادارهٔ امنیهٔ فومن برسه، کارت ساخته است. مگه نشنیدی که چندروز پیش یك اتوبوسو توی جاده لخت‌کردند؟ ازآن‌روزتا حالا هرچی‌آدم بوده، گرفته‌اند. من مسلمون هستم. به‌خدا و پیغمبر عقیده دارم، خدا را خوش نمیادکه...»

گیله مردآرام شد. راحت شد، خیلی از ما راگرفته‌اند. از او می‌خواهند تحقیق‌کنند.

«چرا داد می‌زنی؟ بهت میدم! اصلا بهت مـی‌فروشم. هفت‌تیر مال توست. اگـر مـن گزارش بدم کـه تو خونهٔ تو پیدا کردم، خودت میدونی کـه اعدام رو شاخته، به خودت میفروشم، پنجاه تومن که میارزه، تو، تو خودت‌میدونی بـا محمدولی، هان؟ نمیارزه؟پولت‌پیش‌خودته. یادادی‌به‌کسی؟»

گیله مرد آرام شده بود و دیگر نمی‌لرزید، دست‌کرداز زیر پتو دستمال بسته‌ای‌که همراه داشت بازکرد وپنجاه‌تومان اسکناس دو تومانی را که خیس و نیمه خمیر شده بود حاضر در دست‌نگهداشت.

«بیا بگیر!»

حالا نوبت بلوچ بودکه بترسد.

«نه، اینطورنمیشه، بلند میشی وامیسی، پشتت را می‌

کنی به‌من. پول رامیندازی توی جیبت، من‌پول را ازجیبت، در می‌آورم، اونوقت هفت‌تیر را میندازم توی جیبت، دستت را باید بالا نگهداری. تکون بخوری با قنداق تفنگ می‌زنم تو سرت. ببین من‌همهٔ حقه‌هایی راکه‌تو بخواهی بزنی، بلدم. تمام مدتی که من کشیك میدم باید رو بـه‌دیوار پشت به من وایسی، تکان بخوری‌گلوله توی‌کمرت است. وقتی من‌رفتم، خودت میدونی با وکیل باشی.»

*

شرشر آب یکنواخت تکرار مـی‌شد. این آهنگ‌کشنده جان گیله مردرا به‌لب آورده بود. آب از ناودان سرازیربود. این زمزمه‌نغمهٔ‌کوچکی درمیان این‌غلیان و خروش بود. ولی بیش‌از هر چیز دل و جگر گیله مردرا می‌خورد. دستهایش را به دیوار تکیه داده بود. گاه باد یکی از بسته‌های سیر را به حرکت در می‌آورد و سرانگشتان او را قلقلك می‌داد. پیراهن کـرباس‌تر به پشت او می‌چسبید. تپانچه در جیبش سنگینی می‌کرد. گاهی تا یك دقیقه نفسش را نگاه می‌داشت تا بهتر بتواندصدایی را کـه می‌خواهد، بشنود. او منتظر صدای پای محمدولی بود که به‌پله‌های چوبی بخورد. گـاهی زوزهٔ باد خفیف‌تر می‌شد،زمانی در ریزش‌یکنواخت‌باران‌وقفه‌ای حاصل می‌گردید و بالنتیجه درآهنگ شرشر ناودان نیز تأثیر داشت، ولی صدای پا نمـی‌آمد. وقتی امنیهٔ بلوچ داد زد: «آهـای، محمد ولی؟آهای‌محمدولی!» نفس‌راحتی‌کشید. این‌یك‌تغییری بود. «آهای محمدولی...» گیله مرد گوشش را تیز کرده بود. بمحض‌اینکه صدای پاروی پله‌های چوبی به‌گوش برسد، باید

خوب مراقب باشد و در آن لحظه‌ای که امنیهٔ بلوچ جای‌خود را به محمدولی می‌دهد، برگردد. وار چند ثانیه‌ای که آنها باهم حرف می‌زنند وخش‌خش حرکات او را نمی‌شنوند استفاده کند، هفت‌تیر را از جیبش درآورد و آماده باشد. مثل اینکه ازپایین صدایی به آواز امنیهٔ بلوچ جواب گفت.

ایکاش باران برای حند دقیقه هم ساکت می‌شد، بند می‌آمد؛ کاش نفیر بادخاموش می‌شد؛ کاش‌غرش سیل‌آسا برای یك‌دقیقه هم شده است، قطع می‌شد. زندگی او، همه‌چیز او بسته به‌این چند ثانیه است؛ چند ثانیه یاکمتر. اگر در این چند ثانیه شر شر یکنواخت آب ناودان بند می‌آمد، باگوش تیزی که دارد، خواهد توانست کوچکترین حرکت را درك کند. آنوقت به‌تمام این‌زجرها خاتمه داده می‌شد. می‌رود پیش بچه‌اش، بچه راازمارجان می‌گیرد؛ باهمین تفنگ وکیل باشی می‌زند به‌جنگل‌و آنجا می‌داند چه‌کند.

از پایین صدایی‌جزهوی‌هوی باد و شرشرآب و خشاخش شاخه‌های درختان نمی‌شنید. گویی زنی‌درجنگل‌جیغ‌می‌کشید، ولی بلوچ داشت صحبت می‌کرد. تمام اعصاب و عضلات، تمام حواس، تمام قوای بدنی او متوجه صدایی بود که از پایین می‌رسید، ولی‌نفیر باد وریزش‌باران ازنفوذصدای‌دیگری جلوگیری می‌کند.

«تکون نخور، دستت را بذار به‌دیوار!»

گیله مرد تکان خورده بود، بی‌اختیار حرکت کرده‌بود که بهتر بشنود.

گیله مرد آهسته‌گفت: «گوش بدن ببینم چی‌گم.»[1]

---

[1] گوش بده ببین چه می‌گویم.

بلوچ نشنید. خیال می‌کرد، اگر به زبان گیلك‌بگوید، محرمانه‌ترخواهد بود. «آهای برار، من‌ته‌را کی‌کارنأرم. وهل اوگردم کی‌وقتی آیه اونا بیدینم.»[۱]

بازهم بلوچ نشنید. صدای پوتینهایی که روی تله‌های چوبی می‌خورد، او را ترسانده و در عین‌حال بر او اثر داد.

«عجب بارونی، دست‌بردار نیست!

این صدای محمدولی بود، این‌صدا را می‌شناخت. دریك چشم بهم‌زدن گیله مرد تصمیم گرفت. برگشت، دست در جیبش برد. دسته‌هفت‌تیر رادردست‌گرفت. فقط لازم بود که گلنگدن کشیده شود و تپانچه آماده برای تیراندازی شود. اما حالا موقع تیراندازی نبود، برای آنکه در اینصورت مأمور بلوچ برای حفظ جان خودش هم شده، مجبور بود تیراندازی کند و ازعهدهٔ دو آنها نمی‌توانست برآید. انعکاس می‌توانست گلنگدن را بکشد تادیگر در هرزمانی که بخواهد آماده برای حمله باشد. هفت‌تیر راکه خرب می‌شناخت از جیب درآورد، آن را وزن کرد، مثل اینکه بدینوسیله اطمینان بیشتری پیدا می‌کرد. در همین لحظه صدای کشیدن کبریت نقشهٔ او را بر هم زد. خوشبختانه کبریت اول نگرفت

«مگرباران میداره؟ کبریت‌ته‌جیبه آدم هم خیس‌شده.»

کبریت دوم هم نگرفت، ولی در همین چند ثانیه گیله مرد راه دفاع را پیداکرده بود، هفت‌تیر را به‌جیب گذاشت. پتو را مثل شنلش روی دوشش انداخت و در گوشهٔ اتاق کز کرد.

«آهای، چرا غو بیار ببینم، کبریت خیس‌شده.»

۱ــ آهای برادر، من که باتوکاری ندارم. بگذار برگردم که وقتی آمد اورا ببینم.

بلوچ پرسید: «چراغ می‌خواهی چیکارکنی؟»

ـ هست؟ نرفته باشد؟

ـ کجا میتونه بره؟ بیداره، صداش بکن، جواب میده.

محمدولی‌پرسید: «آی‌گیله مرد؟... خوابی یابیدار...»

در همین‌لحظه کبریت آتش گرفت و نور زرد رنگ‌آن قیافه دهاتی را روشن کرد. از تمام صورت او پیشانی بلند و کلاه قیفی بلندش دیـــده می‌شد، با همان کبریت سیگاری آتش زد: «مثل اینکه سفر قندهار میخواد بـره. پتو هم همراه خودش آورده. کتهات را هم که‌خوردی؟ ای برار کله ماهی خور. حالا باید چند وقتی تهران بری تا آش گل‌گیوه خوب حالت بیاره. چرا خوابت نمی‌بره.»

محمدولی تریاکش را کشیده، شنگول بود. «چطوری؟ احوال لاور چطوره؟ توهم لاور بودی یا نبودی؟ حتماً تولاور دهقانان تولم بودی؟ ها؟ جواب نمیدی؟ هاـهاـهاـها.»

گیله مرد دلش‌می‌خواست این قهقهه‌کمی بلندتر می‌شد تا به‌اوفرصت می‌داد که‌گلنگدن را بکشد و همان آتش‌سیگار او را هدف قرار دهد و تیراندازی کند.

«بگوببینم، آن‌روزی‌که باسرگرد آمدیم تولم که‌پاسگاه درست‌کنیم، همین‌تونبودی‌که علمدار هم شده بودی و گفتی: مـــا اینجا خودمان داروخـــه داریم و کسی را نمی‌خواهیم؟ بیشرفها، ما چندنفر راکردند توی خانه وداشتند خانه راآتش می‌زدند. حیف کـه سرگرد آنجا بود و نگذاشت والا با همان مسلسل‌همتون‌را درو می‌کردم. آن‌لاورکلفتتون‌را خودم به‌درك فرستادم، بگو ببینم، توهم آنجا بودی؟ راستی آن لاورهاکه یك زبون‌داشتند به‌اندازهٔ کف‌دست، حالاکجاند؟ چرا به‌دادت

نمی‌رسند؟» بعد چندین فحش آبدار داد. «تهرون نسلشونوبر-داشتند. دیگه کسی‌جرأت نداره‌جیك‌بزنه، بلشویکی‌می‌خواستید بکنید؟ آنوقت‌زناشون! چه‌زنهای‌سلیطه‌ای؟ واه، واه، محض خاطر همونها بودکه سرگرد نمیذاشت تیراندازی کنیم. چطور شدکه حالا موش شدند و تو سوراخ رفته‌اند. آخ، اگر دست من بود؟ نمیدونم چکارت می‌کردم؟ چراگفتند که ترا صحیح و سالم تحویل بدم؟ حتماً تویکی‌ازآن کلفتاشون هستی. و الا همین امروز صبح وقتی دیدمت، کلکت را مـی‌کندم. جـلـو چشت زنتو... اوهره، بیکار داری می‌کنی؟ تکون بخوری می‌زنمت.»

صدای گلنگدن تفنگ، گیله‌مرد راکه داشت بی‌احتیاطی می‌کرد، سرجایش‌خود نشاند.

گیله‌مرد بی‌اختیاردستش به دستهٔ هفت‌تیر رفت. همان زنی‌که چند ماه پیش در واقعهٔ تولم تیر خورد و بعد مرد، زن او برد، صغرا بود، بچهٔ شش ماهه داشت و حالا آن بچه هم درکومهٔ او بود و معلوم نیست‌که چه برسرش خواهدآمد. مار جان، آدمی نیست که بچه را نگهدارد. اصلاً از مارجان این کار ساخته نیست. دیگرکی به‌فکر بچهٔ اوست. گیله‌مرد گاهی به حرفهای وکیل‌باشی گوش نمی‌داد. او در فکر دیگری بود. نکندکه‌تپانچه اصلاً خالی‌باشد. نکند که بلوچ و وکیل‌باشی با او شوخی کرده و هفت تیر خالی به‌او داده باشند. اما فایدهٔ این شوخی‌چیست؟ چنین چیزی غیرممکن است. محض خاطر این بچه‌اش مجبور بودگاهی به‌تولم برگردد. هفت‌تیر را وزن کرد. دستش را در جیبش نگاهداشت، مثل اینکه از وزن آن می‌توانست تشخیص دهدکه شانه با فشنگ در مخزن هست‌یا

نه. همین حرکت بود که محمدولی رامتوجه کرد و لولهٔتفنگ را بطرف او آورد. تولهٔ سرنیزه بیش‌از یک ذرع از او فاصله داشت و الا با یک فشار لوله را به‌زمین می‌کوفت و تفنگ را از دستش در می‌آورد: «آهای، برار، خوابی یا بیدار؟ بگو ببینم. شاید ترا به فومن می‌برند که با آگل‌لولمانی رابطه داری؟» چند فحش نثارش کرد. «... یک هفته خواب ما را گرفت. روز روشن وسط‌جاده یک اتومبیل را لخت‌کرد. سبیل اونو هم دود میدند، نربت اونهم میرسه. بگو ببینم، درسته اون زنی که آن روز در تولم تیر خورد دختر اونه؟...»

گاهی طوفان به‌اندازه‌ای شدید می‌شد که شنیدن‌صدای برنده وبا طنین و بی‌گرهٔ محمدولی نیز برای گیله‌مرد باتمام توجهی که به‌او معطوف می‌کرد، غیر ممکن بود، در صورتی که درست‌همین‌مطالب بود که او می‌خواست‌بداند وازگفته‌های وکیل باشی می‌شد حدس زد که چرا او را به فومن می‌برند. مأمورین (و یا اقلا کسی که دستور توقیف او را داده بود) می‌دانستند که او دامادآگل بوده وهنوزهم‌ما بین آنهارابطه‌ای هست. گیله‌مرد این‌را می‌دانست که داروغه او را لو داده‌است. اغلب به پدر زنش گفته بود که نباید به این ویشکاسوقه‌ای اعتمادکرد و شاید اگر محض خاطر این ویشکاسوقه‌ای نبود، امروز آن حادثه تولم‌که محمدولی خوب ازآن با خبر است، اتفاق نمی‌افتاد وشاید صفرا زنده بود و دیگر آگل هم نمی‌زد به‌جنگل وتمام این حوادث بعدی اتفاق نمی‌افتاد وامروز جان او در خطر نبود.

یک تکان شدید باد، کومه را لرزاند. شاید هم درخت کهنی به‌زمین افتاد و از نهیب آن کومه تکان خورد. اما

محمدولی یکریز حرف می‌زد، ها ها ها می‌خندید و تهدید می‌کرد و از زخم زبان لذت می‌برد.

حه خوب منظرهٔ داروغه ویشکاسوقه‌ای درنظراو هست. سالها مردم راغارت کرد ودم پیری باج می‌گرفت. برای اینکه از شرش راحت شوند، او را داروغه کردند. چون که در آن سالهای قبل از جنگ، ارباب در تهران همه‌کاره بود و پایهٔ امنیه‌ها را از ملك خود بریده بود و آنها جرأت نمی‌کردنددر آن صفحات کیابیاهی کنند. همین آگل‌پدرزن او واسطه‌شدکه ویشکاسوقه‌ای را داروغه کردند و واقعاً هم دیگر جز اموال رقیبهای خود مال کس دیگری را نمی‌چاپید.

محمدولی بار دیگر سیگاری آتش زد. ایندفعه کبریت را لحظه‌ای جلو آورد وصورت گیله‌مرد را روشن کرد. دود بنفش رنگ، بینی گیله‌مرد را سوزاند.

«... ببین چی‌میگم. چرا جواب نمیدی؟ تو همان‌آدمی هستی که وقتی ما آمدیم در تولم پست دایرکنیم، به سرگرد گفتی که ما بهرهٔ خودمونو دادیم و نطق می‌کردی. چرا حالا دیگر لال شدی؟..»

خوب بخاطر داشت. راست می‌گفت: وقتی دهاتی‌ها گفتندکه ما داروغه داریم، گفت: بروید نمایندگانتان را معین‌کنید. با آنها صحبت دارم. او هم یکی از نمایندگان بود. سرگرد از آنها پرسید که بهرهٔ امسالتان را دادید یا نه؟ همه گفتند دادیم. بعدپرسید، قبل‌ازاینکه لاور داشتیددادید، یا بعد هم دادید. دهاتیها گفتند: «هم آنوقت داده بودیم و هم حالا داده‌ایم.» بعد سرگرد رو کرد به‌گیله مرد و پرسید: «مثلا تو چه دادی؟» گفت: «من ابریشم دادم، برنج دادم، تخم

مرغ دادم، سیر، غوره، انارترش، پیاز، جاروب، چوکول[۱]، کلرش[۲]، آرد برنج، همه چی دادم.» بعد پرسیدمال امسالت‌را هم دادی؟ گیله‌مرد گفت: «امسال ابریشم دادم، برنج هم می‌دهم.» بعد یکمرتبه گفت: «برو قبوضت را برداروبیاور.» بیچاره لطفعلی پیرمردگفت: «شما که نمایندهٔ مالک‌نیستید!» تا آمد حرف بزند، سرگرد خواباند بیخ گوش لطفعلی. آنوقت دهاتیها از اتاق آمدند بیرون ومعلوم نشدکی شیپور کشیدکه قریب چندین هزار نفر دهقان آمدند دور خانه. بعدتیراندازی شد ویك تیر به پهلوی صغرا خورد ولطفعلی هم جابجامرد.

دهاتیها شب جمع شدند وهمین داروغه وپشکاسوقه‌ای پیشنهاد کرد که خانه را آتش بزنند و اگر شب یك جوخهٔ دیگر سرباز نرسیده بود، اثری از آنها باقی نمی‌ماند...

محمدولی سیگار می‌کشید. گیله‌مرد فکر کرد، همین الآن بهترین فرصت است که او را خلع‌سلاح کنم. تمام بدنش می‌لرزید. تصورمرگ دلخراش صغرا اختیار را ازکف‌او ربوده برد. خودش‌هم نمی‌دانست که از سرمامی‌لرزد ویاازپریشانی... اما محمدولی‌دست‌بردار نبود: «توخیلی اوستایی. از آن‌کهنه کارها هستی. یك کلمه حرف نمی‌زنی، می‌ترسی که خودت‌را لو بدهی. بگوببینم، کدام‌یك‌از آنهایی‌که توی اتاق‌باسرگرد صحبت می‌کردند، آگل بود؟ من از هیچکس باکسی ندارم. آگل لامذهب، خودم می‌خواهم کلکش را بکنم. همقطاران‌من خودشون به‌چشم دیده‌اندکه قرآن‌را آتش زده. دلم می‌خواهد گیر خود من بیفته، کدام یکیشون بودند. حتماً آنکه ریش کوسه داشت‌وبالادست‌توواایساده بود، ها، چرا جواب‌نمیدی،

۱ــ برنج فارس ۲ــ کاه

خوابی یا بیدار؟...»

نفیر باد نعره‌های عجیبی از قعر جنگل بسوی کومه همراه داشت: جیغ زن، غرش گاو، ناله و فریاد اعتراض. هر چه گیله‌مرد دقیقتر گوش می‌داد، بیشتر می‌شنید، مثل اینکه ناله‌های دلخراش صغرا موقعی که تیر به پهلوی او اصابت کرد، نیز در این هیاهو بود. اما شرشر کشندهٔ آب ناودان بیش از هرچیزی دل گیله‌مرد را می‌خراشاند، گویی کسی با نوک ناخن زخمی را ریش ریش می‌کند. دندانهایش به ضرب آهنگ یکنواخت ریزش آب بهم می‌خورد و داشت بی‌تاب می‌شد.

آرامشی که در اتاق حکمفرما بود، ظاهراً محمدولی وکیل باشی را مشکوک کرده بود. او می‌خواست بداند که آیا گیله‌مرد خوابیده است یا نه.

ـ چرا جواب نمیدی؟ شما دشمن خدا و پیغمبرید. قتل همه‌تون واجبه، شنیدم آگل گفته که اگر قاتل دخترش را بکشند، حاضره تسلیم بشه. آره، جون تو ، من اصلا اهمیت نمیدم به اینکه آن زنی که آن روز با تیر من به زمین افتاد، دخترش بوده یا نبوده. به من چه؟ من تکلیف مذهبی‌ام را انجام‌دادم. میگم که آگل دشمن خداست و قتلش واجبه، شنیدی؟ من از هیچکس باکی ندارم. من کشتم، هر کاری از دستش برمی‌آید بکند ...

ـ تفنگ را بذار زمین. تکون بخوری مردی ...

این را گیله‌مرد گفت. صدای خفه و گرفته‌ای بود، وکیل‌باشی کبریتی آتش زد و همین برای گیله‌مرد به منزلهٔ آژیر بود. در یك چشم بهم زدن تپانچه را از جیبش درآورد و در همان آنی که نور زرد و دودبنفش کمرنگ گوگرد اتاق را روشن

کرد، گیله‌مرد توانست گلنگدن را بکشد و او را هدف قرار دهد. محمدولی برای روشن‌کردن کبریت پاشنهٔ تفنگ‌راروی زمین تکیه داده، لوله راوسط دوبازو نگهداشته بود.هنگامی که دستش را با کبریت دراز کرد، سرنیزه زیر بازوی چپ او قرار داشت.

در نور شعلهٔ کبریت لوله هفت‌تیر ویك چشم‌باز وسفید گیله‌مرد دیده‌می‌شد. وکیل‌باشی گیج‌شد. آتش کبریت‌دستش را سوزاند و بازویش مثل اینکه بیجان شده باشد افتاد و خورد به‌رانش.

ـ تفنگ را بذار رو زمین! تکون بخوری‌مردی!

لولهٔ هفت‌تیر شقیقهٔ وکیل‌باشی را لمس کرد. گیله مرد دست انداخت بیخ خرش‌را گرفت و اوراکشید توی اتاق.

ـ صبرکن،الان‌مزدت‌رامیذارم‌کف دستت. رجزبخوان. منو می‌شناسی؟ چرا نگاه نمی‌کنی؟...

باران می‌بارید، اما افق داشت روشن می‌شد. ابرهای تیره کم‌کم باز می‌شدند.

ـ می‌گفتی از هیچکس باکی نداری! نترس، هنوز نمی‌کشمت، بادست خفه‌ات‌می‌کنم. صغرا زن من بود.نامرد، زنمو کشتی. تو قاتل‌صغرا هستی، تو بچهٔ منو بی‌مادرکردی. نسلتونو ور می‌دارم. بیچاره‌پون می‌کنم. آگل منم. ازش نترس. هان، چرا تکون نمی‌خوری؟...

تفنگ را از دستش گرفت . وکیل‌باشی مثل جرز خیس خورده وا رفت. گیله‌مرد تفنگ را به دیوار تکیه داد. «توکه گفتی از آگل نمی‌ترسی. آگل منم. بیچاره، آگل لولمانی از غصهٔ دخترش دق‌مرگ شد. من گفتم که اگر قاتل صغرا را به

من بدهند، آگل تسلیم‌میشه. آره آگل نیست که تسلیم‌بشه. اتوبوس توی جاده‌را من زدم. تمام آنهایی که با من هستند، همشون از آنهایبیند که .بگر بیخانمان شده‌اند، همشون از از آنهایی هستند که از سرآب و ملك بیرونشون کرده‌اند. اینها را بهت میگم که وقتی میمیری، دونسته مرده باشی. بلندشو، هفت‌تیرم را گذاشتم توجیبم. می‌خواهم با دست بکشمت، می‌خواهم گلویت راگاز بگیرم. آگل منم. دلم داره خنك میشه...»

از فرط درندگی له‌له می‌زد. نمی‌دانست چطور دشمن‌را از بین ببرد، دستپاچه شده بود. در نور سحر هیکل کوفته وکیل‌باشی تدریجاً دیده می‌شد.

ـ آره، من خودم لاوربودم. سواد هم‌دارم. این‌پنج‌ساله یادگرفتم. خیلی‌چیزها یاد گرفته‌ام. میگی‌مملکت هرج ومرج نیست؟ هرج‌ومرج مگه چیه؟ مارا می‌چاپید، ازخونه وزندگی آواره‌مون‌کردید. دیگه‌ازماچیزی‌نمونده، رعیتی‌دیگه نمونده. چقدرهمین‌خودتومنوتلکه‌کردی؟عمرت‌درازبود،اگه میدونستم که قاتل صغرا تویی، حالا هفت‌کفن هم پوسونده بودی؟ کی لامذهبه؟ شماهاکه‌هزار مرتبه قرآن را مهر کردیدو زیرقولتان زدید؟ نیامدید قسم نخوردیدکه دیگر همه امان دارند؟ چرا مردمو بیخودی می‌گیرید؟ چرا بیخودی می‌کشید؟ کی دزدی میکنه؟ جد انه‌رجد من در این ملك‌زندگی کرده‌اند، کدام‌یك از اربابها پنجاه سال پیش در گیلون بوده‌اند؟

زبانش تپق می‌زد؛ بحدی تند می‌گفت که بعضی کلمات مفهوم نمی‌شد. وکیل‌باشی دوزانو پیشالیش را به کف چوبی اتاق چسبانده وبا دو دست پشت گردنش را حفظ می‌کرد.

کلاهش از سرش افتاده بود روی‌کف اتاق: «لترس، اینجوری نمی‌کشمت. بلندشو، می‌خوام‌خونتو بخورم. حیف یه گوله. آخر بدبخت، توچه قابل‌هستی که‌من یك فشنگ خودمو محض خاطر تو دور بیندازم. بلندشو!»

اما وکیل‌باشی تکان نمی‌خورد. حتی با لگدی هم که گیله‌مرد به‌پای راست او زد، فقط صورتش به‌زمین چسبیده. عضلات و استخوانهای او دیگرقدرت فرمانبری نداشتند. گیله‌مرد دست انداخت و یخه پالتوبارانی اورا گرفت‌ونگاهی به‌صورتش انداخت. در روشنایی خفهٔ صبح باران‌خورده‌قیافهٔ وحشتزدهٔ محمدولی آشکار شد. عرق از صورتش می‌ریخت. چشمهایش سفیدی می‌زد. بیحالت شده بود. از دهنش کف‌زرد می‌آمد، و خرخر می‌کرد.

همینکه‌چشمش به‌چشم براق و برافروختهٔ گیله‌مردافتاد به تنه‌پته افتاد. زبانش بازشد: «نکش، امان بده! پنج‌تابچه دارم. به‌بچه‌های من رحم‌کن. هرکاری بگی می‌کنم. منو به جوونی خودت ببخش. دروغ گفتم. من نکشتم. صفرا را من نکشتم. خودش تیراندازی می‌کرد. مسلسل دست من‌نبود...»

*

گریه می‌کرد. التماس وعجز ولابهٔ مأمور، مانندآبی که رو آتش بریزند، التهاب گیله‌مردرا خاموش کرد. یادش آمد که پنج‌تا بچه دارد. اگر راست بگوید! به یاد بچهٔ خودش که درگوشهٔ کومه بازی می‌کرد، افتاد. باران بندآمد ودرسکوت و صفای صبح‌ضعف‌وبی غیرتی محمدولی تنفراورابرانگیخت روشنایی روز اورا به تعجیل واداشت.

گیله مرد تف کرد و در عرض چند دقیقه پالتو بارانی را از تن وکیل‌باشی کند و قطار فشنگ را ازکمرش بازکردو پشتی خود رابه‌سروگردن اوبست، کلاه او را برسر وبارانیش را برتن کرد و از در اتاق بیرون آمد.

در جنگل هنوز هم شیون زنی که‌زجرش می‌دادند به گوش می‌رسید. درهمین آن صدای تیری شنیده شد وگلوله‌ای به بازوی راست گیله مرد اصابت‌کرد. هنوز برنگشته، گلولهٔ دیگری به‌سینهٔ اوخورد واو را از بالای ایوان‌سرنگون‌ساخت. مأمور بلوچ‌کار خود را کرد.[۱]

حال ببینیم کدامیك از تعریفهایی که برای داستان کوتاه ارائه شد، بر این داستان قابل تطبیق است واین‌تعریف راتجزیه وتحلیل‌کنیم:

«داستان کوتاه، روایت بالنسبه‌کوتاه خلاقه‌ای است که نوعاً سرو کارش با گروهی محدود از شخصیت‌هاست که درعمل منفردی شرکت دارند و غالباً با مددگرفتن ازوحدت‌تأثیر، بیشتربرآفرینش حالات، تمرکز می‌یابد تا بازگویی داستان.»[۲]

نکته‌های بسیاری در این تعریف گنجانده شده است که یك‌یك‌از آن صحبت می‌کنم.

۱ـ کوتاهی داستان که در نفس هر داستان کوتاهی مستتر است واز این‌جهت اصطلاح‌داستان کوتاه براین‌نوع‌آثار اطلاق می‌شود وگیله مرد نیز که‌داستان کوتاهی است، درحیطه این تعریف قرارمی‌گیرد.

۲ـ گروه محدود شخصیت‌ها. شخصیت‌های گیله‌مرد هم محدود، به‌دومأمور و گیله مرد هستند. این سه شخصیت‌های اصلی داستانند که خواننده با آنها رو در روست و در جریان خصوصیت‌ها و خصلت‌های

۱ـ بزرگ علوی، نامه‌ها، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۷.

2– Webster's New world Dictionary. third Edition, 1971.

روحی وخلقی آنها قرارمی‌گیرد، البته داستان شخصیت‌های دیگری نیز داردکه درحوزهٔ عمل قرارندارند: مأموران‌دولت، داروغه، صغرا زن‌گیله مرد و دهقانان عاصی‌شده‌ازظلم‌مأموران‌که نویسنده‌فقط‌اشاره‌هایی‌به‌آنها می‌کند. داستان به‌شیوه سوم شخص و از زاویه دید دو شخصیت‌داستان یعنی «گیله‌مرد» و«مردبلوچ»بازگویی‌می‌شود. نویسنده، یا راوی‌داستان، زاویه دید این دوشخصیت رابرای تشریح و گسترش موقعیت‌ها و حالات داستان مورد استفاده قرار می‌دهد:

«گیله‌مردگوشش‌به‌این‌حرفهابدهکار نبود واصلاً جواب نمی‌داد. از قزلم تا اینجا بیش‌از چهار ساعت در راه بودندو در تمام مدت محمدولی وکیل‌باشی دست بردار نبود. تهدید می‌کرد، زخم زبان می‌زد، حساب کهنه پاك می‌کرد. گیله‌مرد فقط در این‌فکر بود که چگونه بگریزد...»

بعداز زاویه دید شخصیت دیگر داستان، یعنی‌مرد بلوچ، داستان گسترش می‌یابد:

«مأمور دومی‌پیشاپیش‌آنها حرکت می‌کرد. ازآنها بیش از سه‌قدم فاصله داشت. اوهم در فکر بدبختی و بیچارگی خودش بود. او را از خاش آورده بودند. بی‌خبر از هیچ جا آمده بودگیلان...»

نویسنده‌برای‌تکوین‌وپیشبرد داستان‌از زاویه‌دیدگیله‌مرد به‌زاویه دید مرد بلوچ می‌پرد و باز می‌گردد. ازدونظرگاه مختلف وبه‌کلی‌متضاد به‌داستان نگاه می‌کند و خواننده را نیز در جریان این‌دوگونگی فکر و

طبیعت شخصیت‌های داستان می‌گذارد.

۳ـ در عمل منفردی شخصیت‌ها شرکت داشته باشند: عمل منفرد داستان، رساندن گیله مرد اسیر به‌پاسگاه است و درآن هرسه شخصیت داستان‌شرکت دارند، دومأموردولت که‌وظیفه رسمی‌خود راانجام‌می‌دهند و گیله‌مرد که در همراه شدن باآنها به‌اجبار شرکت دارد. زمان‌و مکان عمل منفرد داستان درفاصله زمانی میان راه، در روزی طوفانی وبارانی است تا رسیدن آنها به‌قهوه‌خانه.

۴ـ وحدت تأثیر ـ این‌نکته، همانطور که گفته‌شد، اولین‌بار بـه وسیله ادگار آلن‌پو عنوان شد. پو معتقد بود که نویسنده بایدبکوشد تا خواننده را تحت تأثیر واحدی قرار دهد. تأثیر واحد داستان گیله‌مرد، همان ظلم وبیدادی است که‌مأموران دولتی بردهقانان یا به‌بیان‌روشنتر، هیأت حاکمه بر مردم اعمال می‌کنند و برانگیزندهٔ احساسات خواننده علیه این‌ظلم‌وستم است.

۵ـ آفرینش داستان برحالات تمرکز می‌یابد تا بازگویی‌داستان: خشم و عصیان و درماندگی گیله‌مرد، به‌ستوه آمدن و کلافه‌بودن مـرد بلوچ ازاوضاع نامساعدمحیط، خشنودی‌محمدولی وکیل‌باشی مأموراول امنیه ازگرفتاری‌گیله‌مرد، حالاتی‌است که‌آفرینش داستان برآنهاتمرکز یافته است. برخوردهای عاطفی‌شخصیت‌های داستان با یکدیگر،توصیف موقعیت‌های زمانی و مکانی و انعکاسش بر حالات روانی شخصیت‌ها، همه سیرتکوینی داستان را موجب می‌شود. توصیف حالات و خصلت‌ها و دیگر خصوصیاتی که در داستان گیله مرد آمده، تماماً باتعریف ذکر شده، همخوانی و مطابقت دارد. داستان‌برمحور حالات روحی و درونی شخصیت‌ها می‌گردد نه بر بازگویی صرف داستان.

خصوصیت‌های دیگری که برای داستان کوتاه آوردم نیز دراین داستان بزرگ علوی‌می‌توان‌مشاهده‌کرد. یعنی‌درداستان‌کوتاه«گیله‌مرد»

برخلاف رمان مجموعه زندگی‌شخصیت‌ها تجسم نمی‌یابد بلکه دریچه‌ای برتکه‌ای از زندگی‌آنهاگشوده شده‌است وشخصیت‌ها درلحظه بحرانی و سرنوشت‌ساز خود، دیده می‌شوند. نویسنده هرگز نمی‌کوشدکه شخصیت گیله‌مرد را کاملاً بازسازی کند فقط به‌خصوصیت‌ها و خصلت‌های بارز روحی اوکـه با درونمایه و مضمون داستان همخوانی دارد، به‌اختصار اشاره می‌کند.

«کشتن کسی‌که آدم اورا ندیده و نشناخته، کار آسانی نبود. اوه، اگر قاتل صفرا گیرش می‌آمد، می‌دانست که باش چه کند. با دانداننهایش حنجره او را می‌درید با ناخنهایش چشمهایش رادرمی‌آورد.»

گیله‌مرد، دهقانی ازسرِزمینش رانده شده وعاصی شده‌است واگر به‌جنگ برخاسته وتفنگ به‌دست‌گرفته، ازروی اضطرار است. اگرکسی را بخواهد بکشد بایددلیلی برای کشتن اوداشته باشد، ندیده ونشناخته نمی‌تواند کسی رابه‌قتل برساند. حتی‌می‌بینیم در آخر داستان، خصلت پاك و روستایی او، برکینه شخصی اومی‌چربد وازکشتن قاتل صفرا نیز عاجز می‌ماند. خصلت روحی او درست مقابل خصلت روحی مرد بلوچ است. به‌نکته زیر توجه کنید:

«. . . مأمور بلوچ وقتی فکر می‌کرد کـه حالا خود او مأمور دولت شده است، وحشت می‌کرد، برای اینکه او بهتر از هرکس می‌دانست که در زمان تفنگداریش چندنفر امنیه و سربازکشته‌است. خودش می‌گفت: به‌اندازه موهای‌سرم. برای او زندگی جداازتفنگ‌وجود نداشت. اوبا تفنگ به‌دنیاآمده،

با تفنگ بزرگ‌شده بود ویا تفنگ هم‌خواهد مرد، آدمکشی برای او مثل آب‌خوردن بود...»

نویسنده خصلت‌های جداگانه یکی یکی شخصیت‌های داستانش را تشریح می‌کند تا خواننده‌را ازپیش‌آماده پذیرفتن پایان داستان‌بکند؛ یـا به‌بیانی دیگر پیرنگ داستان، با این توضیحات و تشریح حـالات و روحیات، تحقق می‌یابد و داستان شبکه استدلالی و نظم منطقی خود را کاملاً پیدا می‌کند. به‌همین دلیل است که در پایان داستان کسی که‌آدم می‌کشد «گیله‌مرد» نیست بلکه مردبلوچ است که آدم‌کشی برای اومثل آب خوردن است. در داستان گیله‌مرد، سه رکن اساسی داستان، شرح، گسترش نمایش حاصل داستان به‌خوبی پرداخته شده است. شرح داستان باتوصیف طبیعت شروع می‌شود وهمخوانی‌آن باحالات روحی‌شخصیت‌ها، داستان را گسترش می‌دهد. دراین‌میان اگرگسترش داستان نیازی‌به توضیح و تفسیر اضافی داشته باشد، نویسنده این توضیح را می‌دهد، اما این توضیح درجهتی‌است‌که به‌گسترش کمك می‌کند و درونمایه داستان را تکامل می‌دهد مثلاً این نکته‌که دلیل برآشفتن و یاغی شدن گیله‌مرد را توجیه می‌کند:

«آره، من‌خودم‌لاوربودم. سوادهم‌دارم. این پنج‌ساله‌یاد گرفتم. خیلی چیزها یادگرفته‌ام. می‌گی مملکت هرج و مرج نیست؟ هرج‌ومرج‌مگه چیه؟ مارا می‌چاپید، از خونه‌وزندگی آواره‌مون کـردید. دیگه از ما چیزی نمونده، رعیتی دیگه نمونده. چقدر همین خودتومنو تلکه کردی. عمرت درازبود، اگر می‌دونستم‌که قاتل صغرا توبی حالا هفت‌کفن هم‌پوسونده بودی. کی لامذهبه؟ شماها که هزار مرتبه قرآن را مهر کردید

وزهرقولتان زدید؟ نیامدید قسم نخوردید که دیگر همه امان دارند؟ چرا مردمو بیخودی می‌گیرید؟ چرا بیخودی می‌کشید؟ کی‌دزدی‌سی کنه؟ جد اندر جدمن‌دراین ملك زندگی‌کرده‌اند، کدام یك از اربابها پنجاه سال پیش درگیلون بوده‌انه.»

سرانجام به‌نمایش حاصل داستان می‌انجامد:

«مأمورِبلوچ کار خود را کرد.»

زیرا که در داستان‌گیله‌مرد، زمان متحرك وآفریننده است.ردیف شدن لحظات وقایع پشت‌سرهم، استحکامی به داستان داده است که درونمایه ومضمون داستان را گسترش دهد وداستان را به اوج بکشد و عمل غایی داستان یا نمایش‌حاصل‌داستان را خلق کند وسرنوشت‌محتوم گیله‌مرد به واقعیت بپیوندد. به عبارت دیگر هستی وزندگی گیله‌مرد، بسته به‌زراعت است‌وکشاورزی. وقتی‌زراعت‌را از او می‌گیرندوزمینش راغصب‌می‌کنند، یعنی‌اورا ازهستی‌ساقط‌کرده‌اند واز زندگی‌انداخته‌اند ودر نتیجه اورا نیست ونابود کرده‌اند.

نویسنده نقطه‌مناسبی رابرای‌شروع وخلق‌داستانش‌انتخاب‌می‌کند و وصف طبیعت وریزش مداوم‌باران‌وهمهمه‌طوفان و تکرار صدای‌شیون زنی‌که زجرمی‌کشد باحالات روحی گیله‌مرد همخوانی وهماهنگی داردو شاید تمثیلی است از طوفان روحی گیله‌مرد. این همخوانی به داستان بعد دیگری می‌دهد ومحتوای انسانی داستان را برجسته‌ترمی‌کند.

داستان در ذات خود با «قربانیان زندگی» یعنی با زخم‌خوردگان و تحقیرشدگان سروکار دارد. نویسنده تعهد و رسالت انسانی خود رادر قبال آنها اداکرده‌است. به‌عبارت دیگرصرف‌انتخاب درونمایه‌ومضمون داستان: «عصیان‌علیه ظلم‌وبی‌عدالتی» اعتراض وخشم نویسنده علیه‌این ناروایی‌های‌اجتماعی‌است. موضوع‌داستان درخصلت خاص‌و واقعی آن، عام‌وعمومی‌است‌یعنی‌موضوع‌های‌بومی‌ومحلی که‌جنبه همه‌گیروکلی‌دارد.

به‌بیانی دیگر تنها صحبت برسر ظلم وستمی که بر گیله‌مرد رفته است، نیست بلکه منظورظلم وستمی‌است که‌برنوع گیله‌مرد می‌رود؛ گیله‌مردها و دهقانهایی که سالهای سالهاموردبهره‌کشی اربابها وهیأت‌های حاکمه وقت قرار گرفته‌اند و هست‌ونیستشان به‌وسیله آنها چپاول شده‌است. در نتیجه مادام که سلطه خانها ونیروهای حمایت‌کننده آنها وجـود دارد، یعنی هستی اجتماعی و آگاهی‌اجتماعی‌تغییر نیافته است وروابط‌تولیدی و مناسبات اقتصادی دگرگون نشده است، بهره‌کشی اربابها ازدهقانها و عصیان دهقانها علیه این‌بهره‌کشی وجود دارد.

ACKU

ACKU

ACKU

۳

رمان

ACKU

رمان و پیدایش آن

همانطور که پیش‌از این متذکر شدم، من اصطلاح رمان «رومان» را کـه مترادف ناول «Novel» است، بر مترادف‌های فارسی آن، مثل «داستان بلند» یا «داستان دراز» ترجیح مـی‌دهم و رمان را بر مفهوم و مصداقی که غربیان ازاین‌اصطلاح «Term» می‌فهمند، اطلاق‌می‌کنم، چه این‌اصطلاح نظیر همه مفاهیم ومصادیق‌ادبیات تازه‌ای‌که ره‌آورد دنیای غرب است، با نام و محتوا و مفهوم خود در ادبیات ما راه یافته است. چون‌ترجمه‌این‌نوع آثاردراوایل‌کار اززبان‌فرانسه صورت‌گرفت، اصطلاح رمان‌نیز با ترجمه‌کتاب‌های رمان متداول شد و در زبان و فرهنگ ادبی ما جا افتاد. بنابراین آوردن مترادف فارسی‌برای‌آن‌جز خلط مطلب وسر درگم‌کردن خواننده نتیجه‌ای نمی‌دهد.

رمان مهمترین و معروفترین شکل تبلور یافته ادبـی روزگـار ماست. معمولاگفته‌می‌شود رمان با دون‌کیشوت اثر سروانتس اسپانیولی به‌سال(۱۶۱۵ـ۱۶۰۵)تولدیافته‌است وبارمان «شاهزاده خانم‌کلو»نوشتهٔ مادام دولافایت (۱۶۹۳ـ۱۶۳۴) و با رمانهای آلن رنه لوساژ (۱۷۴۷ـ ۱۶۶۸) فرانسوی به‌خصوص‌با اثرمشهورش«ژیل بلاس»،بنیاد آن ریخته شد و با رمانهای نویسندگانی چون دانیل دفو(۱۷۳۱ـ۱۶۶۰) وساموئل ریچاردسن (۱۷۶۱ـ۱۶۸۹) و هنری فیلدینگ (۱۷۵۴ـ۱۷۰۷) انگلیسی رو به تکامل گـذاشت. پیش از دون کیشوت، اثری در چنین قالب

هنری در فرهنگهای ادبی جهان پیدا نمی‌شود. پیش از این کتاب، حماسه‌های منثور ومنظوم ولطیفه‌ها وحکایت‌هایی برسبیل تمثیل، قصه‌های عامیانه و اساطیر و افسانه‌های حماسی بسیاری چون ایلیاد وادیسه هومر ورمانس‌ها «Romances» (قصه‌های‌خیالی منثور یامنظوم که‌به‌وقایع غیرعادی یاشگفتی‌انگیزتوجه‌کندوماجراهای‌عجیب‌وغریب‌وعشقبازی‌های اغراق‌آمیز را به نمایش گذارد.) موجود بود که از نظر محتوا وکیفیت ساختمانی بارمان به‌مفهوم امروزی آن، تفاوت‌بسیار داشت. همانطورکه در مبحث قصه یاد آوری شد، قصه‌ها و افسانه‌ها عمری طولانی دارد و تاریخ پیدایش‌آنها، همان اندازه قدیمی است‌که تاریخ زندگی بشر. اما شکل و روال‌تازه ادبی‌که ما در رمان‌مجسم می‌بینیم، یعنی خلق‌داستانی منثور و طولانی با تأکیدی بر واقعیت، اصالت و تجربیات و تخیلات فردی و شخصی، هرگز گذشته طولانی نداشته‌است و تاریخ پیدایش و طلوع آن در فرهنگ ادبی جهان، ازدویست‌وپنجاه سال‌تجاوزنمی‌کند. در حقیقت وقتی آدمی شناسنامه و هویت فردی خود را پیداکرد، رمان نیز تولدیافت. زیرا فرد تا پیش‌ازدورهٔ‌نوزایی«رنسانس»ازخود شناخت و هویتی نداشت و وابسته به تشکیلات مذهبی و اقتصادی و مؤسسه‌های اجتماعی بود واراده و سرنوشتش دردست‌جمع یا صنف وگروه‌خود بود. هویت خود را وقتی پیدا کرد که از این جمع وگروه جدا و مستقل شد. این جدایی و استقلال فردی، در طی قرن‌های هفدهم تا نوزدهم به‌تدریج تحقق یافت، یعنی دورهٔ رشد و اعتلای طبقه‌ای‌که بعدها از آن به‌عنوان طبقه بورژوا یاد شد. بعدازدورهٔ‌نوزایی،این‌طبقه از بطن جامعه فئودالی زاده شد وبه تدریج رشد وتکامل یافت. فعالیت و تجلی این طبقه که در نخست‌منادی آزادی‌فردبود،افراد را ازقیود وسنت‌های‌اشرافی وخانخانی رهایی داد. انسان متوجه شخصیت و هویت درونی و فردی خود شد و احساسات فردی وخصوصی، ازاحساسات جمعی جدا شد. نویسندگان‌نیز

بر اثر این تحول اجتماعی، از تأثیر ادبیات قدیم و قصه‌ها رهایی یافتند.

ادبیات، پوشش اشرافی و اختصاصی خود را به‌دور انداخت و محتوای آثار دگرگون شد. طبقه متوسط و مردم‌عامی، برای اولین‌بار مورد توجه قرار گرفتند و شخصیت‌های آنها به ادبیات راه یافت. به تدریج فرد به نیروی خلاقه و زندگی درونی و عاطفی و ویژگی‌های شخصیت خود آگاهی یافت و رمان که حاصل این شناخت است آفریده شد. با توسعه بورژوازی به تدریج خلاقیت‌های فردی و کاوش‌های درونی تکامل یافت. نویسندگان قالب‌های کهنه قصه‌ها و افسانه‌ها را به کنار افکندند و محتوای کلی و عمومی آن‌ها را به دور انداختند، زیرا که قالب‌های کهنه قدیمی، ظرفیت و برد کندو کاوهای درونی و عاطفی و احساسات خصوصی را نداشت.

قصه‌ها و افسانه‌های قدیمی بیشتر به‌مطلق‌گرایی و نمونه‌های کلی توجه داشت. قهرمانهای قصه‌ها، نمونه‌های کلی از سرگذشت‌های کلی و مظاهر کلی بودند، نمونه‌های کلی خصایل بد و خوب انسانی؛ از این نظر همانطور که در مبحث قصه یادآوری کردم، قهرمانها به‌دو گروه متفاوت و متمایز تقسیم می‌شدند: گروه خدایی با همه صفات و خصایل پسندیده، گروه اهریمنی با همه رذالت‌ها و پستی‌ها و پلیدی‌ها. درگیری این دو گروه باعث پدید آمدن ماجراهای قصه‌ها و افسانه‌هاست. از اواخر قرن هفده به این طرف، جهان‌بینی انسان، از جهان‌بینی قهرمانها جدا شد. شناخت افراد از مسایل تغییر یافت و موضوع رمانها نیز از این دگرگونی‌های تازه فردی مایه گرفت. برای اولین‌بار خصوصیات عاطفی و درونی و تجزیه‌وتحلیل‌های روحی به ادبیات راه یافت و رمان به معنی واقعی و امروزی آن به وجود آمد. خلق رمان «شاهزاده خانم کلو» اثر مادام دولافایت در سال ۱۶۷۸ اولین طلوع این نوع رمانهاست. گرچه قالبی چون رمانس‌های

تاریخی دارد اما از خصوصیات رمانهای امروزی برخوردار است، یعنی دراین‌رمان برای‌اولین بار، بیش‌ازشرح وقایع کلی، به‌تحلیل‌خصوصیات روحی قهرمانها توجه شده‌است.[۱] اصل وتبار همه شاهکارهای‌قرن‌نوزدهم وبیستم چون رمانهای بالزاك، فلوبر، دیکنس، داستایوسکی، لوتولستوی به این رمان می‌رسد. این رمانها در یك‌صفت باهم اشتراك دارند اگرچه در میان آنها تفاوت‌های اساسی و بنیادی بسیاری است. همین صفت و خصوصیت مشترك، آنها را از رمان‌های قدیمی نویسندگان یونان‌و روم قدیم جدا می‌کند. همه این رمانها در این خصوصیت مشترك هستند که به دنیای درون فرد و احساسات خصوصی وکاویدن روح‌بشر و تجزیه و تحلیل دقیق وعمیق شخصیت‌های داستان توجه کرده‌اند و با روآوردن به‌واقعیت و تحلیل روانی و درونی، شیوه‌ای تازه در ادبیات به وجود آورده‌اند.

«نویسندگان‌بزرگ یونان و روم توجهی به آفریدن و بررسی قهرمانهایی به عنوان افراد انسانی، نداشتند. سروکار آنها با انسان ـ به‌طورکلی ـ وسرنوشت وقدر وی‌بود. از این روی‌ادبیات‌باستانی با ادبیات جدید تفاوت بسیار دارد. مثلا قهرمانان ایلیاد، افراد انسانی واقعی‌به‌معنی اخص با خلق و خوی خاص خود و رفتاری کاملا فردی و خاص آدمیان زنده نیستند، آنها مثال یا نمونه‌اند. چنانکه ادیسه مثال زرنگی و چاره‌اندیشی است. آژاکس مثال استدلال و نیروی جسمانی و زورآزمایی است. اخیلوس مثال خود پرستی وشکست‌ناپذیری است. نستورمثال خرد وپیری است.»[۱]

۱ــ فیلیپ توین‌بی، آینده ادبیات، ترجمهٔ حمید عطائی، سخن، شمارهٔ ۴ دورهٔ ۱۳، ۱۳۴۱.

نویسندگان در رمان، شخصیت‌ها را از نمونه انسان واقعی می‌آفرینند و عکس‌العمل آنها را دربرابر اعمال و رفتار خودشان و شخصیت‌های دیگر به نمایش می‌گذارند. خصوصیات درونی و روانی آنها را دربرابر وقایع ترسیم می‌کنند و نشان می‌دهند که شخصیت‌های داستان چه می‌کنند و چه می‌اندیشند، خلاصه نمونه‌ای از انسان واقعی را با همه خصوصیات روحی و عاطفی می‌آفرینند. مثلاً در رمان «چشمهایش» شخصیت استاد ماکان، نمونه‌ای است از هنرمندان پاکباز و مبارز. این نمونه، نوع خاصی از شخصیت کلی نیست، بلکه یادآور سنخ و گروهی در جامعه ماست. از این رو به نمونه او، در اجتماع، بسیار برمی‌خوریم. خصایل شخصیتی استاد ماکان، چیزی عمیق‌تر از خودگذشتگی انسان مبارزی نیست. بنابر این می‌بینیم در رمان تنها به تجزیه و تحلیل‌های روانی اکتفا نشده است و بیگانگی انسان از جامعه و فردگرایی او در برابر جمع و عصیان او در مقابله با ظلم حکومت‌ها نیز مایه و مضمون رمانها قرار گرفته است. چنانکه تنهایی انسان و بیگانگیش از اجتماع، درونمایه رمانی نظیر روبنسن کروزو شده است. دانیل دفو در رمان روبنسن کروزو می‌کوشد که انسان را خدای خود کند. انسان در این رمان به تنهایی بر همه مشکلات مادی خود فایق می‌آید و به تنهایی زندگی خود را پیش می‌برد. در واقع روبنسن کروزو قهرمان پاکی و جدیت است و حماسه انسان تنهایی که آزادی خود را مقدم بر هرچیز دیگر می‌کند و سرکشی او، عصیانی است علیه جمع و جماعت. خدایی است کوچك در جزیره‌ای پرت افتاده و جنگلی و نامسکون.

قهرمانهای قصه‌های بلند، همانطور که گفتم نمونه کلی بودند و تصویری عینی از شخصیت‌ها و طبقات اجتماعی به‌دست نمی‌دادند، حتی نمایشگر شخصیت گزارنده قصه‌ها نبودند، مثلاً در سمك عیار یادار ابنامه بیغمی و دارابنامهٔ طرسوسی و امیرارسلان و اسکندرنامه، قهرمانها، هیچکدام

معرف شخصیت آفریننده قصه‌هانبودند. اما در رمان نویسنده این امکان را یافت که شخصیت خود را به‌عنوان یکی از شخصیت‌های رمان تصور کند. چه بسیار که نویسنده، شخصیت‌های اصلی را از الگو و نمونهٔ شخصیت خود می‌آفرید و خصوصیات خلقی و تألمات عاطفی و درونی خود را در تکوین شخصیتی آنها به‌کار می‌گرفت. وقتی گوستاو فلوبر «مادام‌بواری» را انتشار داد، گروهی خواستند که الگوی مادام‌بواری را در میان دوستان و آشنایان نویسنده پیدا کنند، زیرا تصور می‌کردند که فلوبر زن خاصی را موردنظر داشته و در باز آفرینی شخصیت «امابواری» او را مدل قرار داده است. بعدها فلوبر در نامه‌ای که به یکی از دوستانش نوشت، برهمه این تصورات خط بطلان کشید و گفت: «امابواری، خودمن هستم.» البته به‌ظاهر مشابهتی میان فلوبر و این زن هوسران و سرگردان، نمی‌توان پیدا کرد اما در این اعتراف فلوبر واقعیتی نهفته است که نویسنده از هیچ شخصیت خاصی عیناً الگوبرداری نمی‌کند بلکه خصوصیات درونی و عاطفی خود را در ساخت و پرداخت شخصیت‌ها به کار می‌گیرد یا به قول گابریل گارسیا مارکز نویسندهٔ امریکای لاتین:

«یك نویسنده جدی فاش نمی‌کند که قهرمانانش از چه چیزها ـ یا از چه کسانی ـ ساخته‌شده‌اند. وانگهی، یك شخصیت رمانی، هرگز فرد واحد ومشخصی نیست، بلکه نوعی ترکیب است، آمیزه‌ای است از اشخاص گوناگون که رمان‌نویس با آن‌ها سرو کار داشته است. وقتی آن‌ها را از آن خود ساخت، بله، درست از همین لحظه، پاسداری از آن‌ها را شروع می‌کند. شرم دارد اصل و ریشه آن‌ها را فاش کند.»[۱]

وقتی رمان چشمهایش بزرگ علوی منتشر شد، همین تصورات و

۱ـ یادبود پدر سالار، ترجمهٔ حسین مهری، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۸، ص ۲۹.

حدسها درباره شخصیت استاد ماکان پیدا شد. بعضی خواستندشخصیت استاد ماکان را با شخصیت کمال‌الملك تطبیق دهند وعده‌ای‌معتقدبودند که بزرگ‌علوی شخصیت ماکان‌را از خصوصیات شخصیتی دکتر ارانی ساخته است اما برخلاف‌این‌کنجکاوی‌ها و حدس‌های بیهوده، شخصیت استاد ماکان نه‌شباهتی به‌کمال‌الملك‌داشت نه‌به‌دکتر ارانی، بلکه‌ساخته ذهن و تخیل نویسنده‌اش بود و چه بسا شخصیت خود نویسنده معیار و الگوی شخصیت استاد ماکان قرار گرفته بود. بنابراین چون از ابتدا شخصیت‌سازی دررمان براساس واقعیت‌های عینی وتجربی بود،خواننده درمیان شخصیت‌های‌گوناگون رمان،نسبت به‌شخصیتی‌که به‌روحیات و خصوصیات او نزدیك‌تر بود، احساس همدردی کرد و علاقه و توجهش به او جلب شد. از این رهگذر از طریق شخصیت‌های رمان، با نویسندگان، اشتراك معنوی و عاطفی‌پیداکرد ورابطه نویسنده‌ـخواننده به وجود آمد. بعد از آن خواننده به‌خود حق داد که‌نسبت به‌شخصیت‌های رمان، داوری‌کند واین مسأله خود، هنر نقادی و سخن‌سنجی جدید را به وجود آورد.

از اواخر قرن‌هفده‌به بعد براثر تحولات وتکامل جامعه‌بورژوایی، رمان رونق بسیار یافت. شاید یکی ازدلایل رواج و رونق آن شکل ساختمانی و محتوای واقعی‌آن بودکه‌هم خواندنش موجب تفریح می‌شد و هم خواننده از خواندن آن، اطلاعاتی کسب می‌کرد، به بیان دیگر می‌توانست درخلوت رمان را بخواند وخود را سرگرم کند و درعین‌حال بر سواد و معرفت خود نیز بیفزاید. در اوایل خدمتکاران نسبت به‌آن‌از خود تمایل و اشتیاق نشان دادند وبعد رمان به میان خانواده‌های‌کوچك و کارمندهای شهرستانی راه پیداکرد و موجب تفریح و لذت ساعتهای فراغت‌آنها شد، سرانجام‌رمان‌گسترش‌همه‌گیری‌پیداکرد ودرمسافرت‌های طولانی و ساعتهایی که در قطار و هواپیما می‌گذشت، خوانده می‌شد.

امروز با وجود اختراع سینما و تلویزیون و رقابت آنها با رمان، هنوز هم مردم‌به‌خواندن رمان راغب‌اند و اوقات بسیاری را صرف خواندن‌آن می‌کنند و برخلاف آنچه شایع شده رمان نمرده است و هنوز به تکامل و تنوع خود ادامه می‌دهد و سیر تحولی خود را می‌پیماید.

در واقع اگر از ما بپرسند چرا به خواندن رمان این‌همه راغبیم، جواب درستی نمی‌توانیم بدهیم. نمی‌توانیم بگوییم چرا با خواندن خیالپردازی‌های خصوصی نویسنده‌ای، خودمان را مشغول می‌کنیم وچرا تحت تأثیر واقعیت‌های‌زندگی‌ومصیبت‌های اجتماعی وشخصیت‌پردازی‌هایی که محصول ذهن وتخیل یك‌نفر است، قرار می‌گیریم، به‌خصوص که نویسندگان این آثار. هیچوقت ادعای خاصی نداشته‌اند و به عنوان متخصص و دانشمند درزمینه مخصوصی خود را معرفی نکرده‌اند وهرگز علناً مدعی نشده‌اند که رمان آنها، جنبهٔ یادگیری و تربیتی دارد. اما آثارشان با درهم‌آمیختن واقعیت ووهم وخیال، جذبه وخلسه‌ای عمیق در ما به‌وجودمی‌آورد. بعضی فلاسفه و دانشمندان افکار وعقاید خودرا در قالب داستان عرضه کرده‌اند یا به قول آلبر کامو نویسندگان‌بزرگ خود نیز یك‌پا فیلسوفندکه به‌نقش و تأثیر عظیم رمان در اذهان مردم‌پی برده‌اند و افکار و عقاید خود را در رمان تصویر کرده‌اند:

«رمان‌نویسان بزرگ، رمان‌نویسانی فیلسوف هستند، یعنی‌خلاف‌نویسندگانی که‌می‌خواهندمطلبی‌رابه‌اثبات‌برسانند، و از ایـن زمره‌اند بالزاك، ملویل، استاندال، داستایوسکی، پروست، مالرو، کافکا و ما نخواسته‌ایم بیش‌ازچندنفر را نام برده باشیم ولی درست همان انتخابی که‌اینان کرده‌اند تا به کمك تصاویر بنویسندنه‌به‌یاری استدلال،نشان دهنده نوعی اندیشه مشترك میان‌آنهاست؛ اندیشه‌ای‌که به‌یقین می‌داندکه

اصل توضیح بی‌فایده است اما به پیام‌آموزندهٔ ظاهر محسوس، ایمان‌دارد.»[۱]

از این‌رو می‌بینیم که با وجودگسترش و رشد امور اختصاصی و تخصصی، وآنچه‌که علوم انسانی‌نامیده می‌شود، با وجود خلق و ابداع شکل‌های هنری دیگر، رمان به‌بقا و زندگی خود ادامه داده واصالت و تنوع گرایی آن همچنان محفوظ مانده است. البته رمانی که ما امروز می‌شناسیم، همان رمان قرن هیجده یا حتی قرق نوزده نیست، رمان امروزی، تغییرات ودگرگونی‌های بسیاری پذیرفته است ودرسیرتحولات خود، دگرگونی‌های دیگری نیز خواهد پذیرفت، زیرا رمان ساختمانی از تجربه است و همچون جامعه، عقاید و تجربیات آدمی، تغییر وتحول می‌پذیرد، همانطور که ذهن و معرفت بشری دچار تحول و تغییر است، رمان هم همگام با این تحول است. با اینحال، رمان، هنوز هم، رمان باقی مانده وگسترش شکل هنری‌آن، تداوم‌وبقای فرهنگی‌به آن‌بخشیده است

تعریف رمان

ویلیام هزلیت[۱] منتقد ونویسنده انگلیسی در قرن نوزده، رمان‌را چنین تعریف‌کرده است «**رمان، داستانی است‌که براساس تقلیدی نزدیک به‌واقعیت، از آدمی و عادات و حالات بشری نوشته شده باشد و به‌نحوی ازانحاء شالوده جامعه‌را درخودتصویر و منعکس‌کند.**» این‌تعریف‌درکل‌بر تمام رمان‌های‌واقع‌گرایانه‌قابل تطبیق است، مثل رمانهای چشمهایش، سووشون، همسایه‌ها و شوهر آهوخانم، زیرا عناصر تشکیل دهنده‌آنهااز

۱ــ آلبر کامو. افسانه می‌زیف. ترجمهٔ م.ا. به‌آذین. صدف، شمارهٔ ۶، ۱۳۳۷.

2— William Hazlitt (1778–1830)

وقایع شبیه زندگی واقعی گرفته شده و محیط شخصیت‌های داستان نیز تصویر شده است. اما بررمان‌های تمثیلی و سمبلیك و تخیلی «فانتزی» قابل تطبیق نیست، مثلاً با رمانهای «شازده کوچولو» سنت‌اگزوپری و «قصر» کافکا و «بوف کور» هدایت و «یکلیا و تنهایی او» تقی مدرسی مطابقت ندارد. چه‌این‌رمان‌ها براساس تقلیدی از واقعیت ساخته‌نشده‌اند و تصویری از جامعه واقعی نیز به‌دست نمی‌دهند، بلکه شخصیت‌های رمان مخلوق مخیله‌نویسنده است ووقایع و فضا ورنگ «اتمسفر» حاکم برمحیط داستان جنبه تمثیلی ونمادگرایانه«سمبلیك» وکنایی دارد.

همینطور تعریفهای دیگری که برای رمان آورده‌اند، هرکدام بر نوعی از رمان‌قابل تطبیق است وبرنوع دیگرنیست. من چند تعریف را که از دایرةالمعارف‌ها و فرهنگهای ادبی برداشته‌ام در اینجا می‌آورم. این تعریفها کمابیش باهم مشابهت دارد اما هیچ‌کدام جامعیت و کلیت ندارد و انواع رمان‌رادربرنمی‌گیرد.(این تعریفها، لفظ‌به‌لفظ ترجمه‌شده است و امیدوارم درفهم ودرك آنها برای خواننده اشکالی پیش نیاید.)

در فرهنگ کوچك انگلیسی اکسفرد، رمان‌چنین‌تعریف شده‌است:

«نثر روایی داستانی، که نسبتاً طولانی است و درآن شخصیت‌ها و اعمال که نماینده‌زندگی واقعی‌اند، باطرحی که کمابیش پیچیده است، تصویر شده‌اند.»

در فرهنگ وبستر چنین آمده:

«نثر روایی خلاقه‌ای که‌معمولاً طولانی و پیچیده است وآمیزه‌ای است از تجربیات‌انسانی‌همراه با تخیل که بانوالی حوادث بیان شده‌است و درآن گروهی از شخصیت‌ها در زمینه مشخصی دست دارند.»

در فرهنگ کاسل، رمان چنین تعریف شده:

«نثر روایی خلاقه‌ای که طول آن‌بتواندکتاب مستقلی تشکیل‌بدهد و شخصیت‌ها و موقعیت‌های زندگی واقعی‌را تصویرکند.»

در فرهنگ چامبرس می‌خوانیم:

«نثر روایی داستانی که تصویر زندگی واقعی را ارائه‌می‌دهد و مخصوصاً تصویرگر بحرانهای عاطفی تاریخ زندگی آدمی است.»

در فرهنگ کولین آمده:

«داستانی‌منثور که سروکارش باماجراها واحساسات آدم‌های‌فرضی و تصوری است به‌این منظور که به‌وسیله توصیف عمل و فکر، گوناگونی زندگی وشخصیت آدمی را تصویر کند.»

ودر فرهنگ زبان‌انگلیسی‌امریکایی هری تج ،رمان‌چنین تعریف شده:

«روایت داستانی منثور نسبته طولانی که نوعاً دارای پیرنگی است که بااعمال و گفتار و افکار شخصیت‌ها، گسترش داده می‌شود.»

و در فرهنگ جهانی زبان انگلیسی:

«روایت داستانی (معمولا در نثر)نسبتهطولانی‌که افراد بشرواعمال وماجراها وشور وسوداهایشان رانشان می‌دهد وگوناگونی شخصیت‌های انسانی را در ارتباط با زندگی به‌نمایش می‌گذارد.»

ژان‌می‌تیه منتقد فرانسوی در تعریف و ماهیت رمان می‌نویسد:

«تعریف رمان کار آسانی نیست. اگر به اطلاعات‌عامه مراجعه کنیم، می‌بینیم به اینجا محدود می‌شود که (رمان، حکایتی است). البته چنین تعریفی بسیار ناقص وکوتاه‌جلوه می‌کند. اما فرهنگ‌ها که‌معمولا تعریف‌هایشان‌کمی بافکربیشتر تهیه‌شده‌است، همه‌متفقندبراینکه‌رمان(سرگذشتی‌است‌که برای جلب‌توجه‌خواننده فراهم‌شده‌باشد.)اما چنانکه ملاحظه‌می‌شود این تعریف نیزکامل نیست، زیرا اولا رمانهای‌کسل‌کننده هم کمیاب نیست و ثانیاً این تعریف تنها به‌رمان محدودنمی‌شود بلکه همه‌انواع ادبی‌برای جلب‌توجه خواننده عرضه می‌شوند.

اما در جمله بالا تنها یك کلمه مفید وجـود دارد و آن کلمه (سرگذشت) است که مترادف با (داستان) می‌باشد. اما من راه دیگری را درپیش می‌گیرم و بی‌آنکه پیچ‌وخم زیادی به‌مطلب بدهم تعریف تازه‌ای را که‌خلاف عقاید عمومی است در اینجا مطرح می‌سازم: درنظر من، رمان معنویات ادراك است. ادراك وسیله علم‌ومعرفت‌است. قلمروعادی فعالیت آن‌در جهان‌علم است اما به‌کار هنر نیزمی‌خورد؛ در این مورد کافیست که‌آن را ازهدف عادی خود جدا کنیم و بی آنکه روش فعالیتش را تغییر دهیم، بگذاریم که‌ازادانه برای تشکیل تخیلات زیبا به کار افتد. فعالیت ادراك گاهی در رمان نیز چنان‌حائز اهمیت است که اغلب اشخاص‌رمان‌رانیز وسیله‌ای برای‌علم‌ومعرفت می‌شناسند، حتی عده‌ای از رمان نویسان توانسته‌اند به ادعا های علمی دست بزنند و این نکته تقریباً قبول شده است که رمان بیان زندگی است اما گمـان می‌کنم که در این عبارت ابهامی وجود دارد. هدف رمان شناختن زندگی نیست، بلکه ابداع مجدد آنست ونیز تحلیل زندگی نیست بلکه تصور آن است. آنچه در اثر رمان‌نویس بزرگی جلب توجه می‌کند دید تازه‌ای‌است که اساس کاراوقرارگرفته‌است، همه‌می‌دانندکه در نقاشی، منظره‌یامدل‌فقط موضوعی‌برای‌نقاش‌است‌وشباهت تابلو به‌مدل هرقدرهم که زیاد باشد ارزشی‌نخواهد داشت مگراینکه تازگی وابداع نیز سهمی درکار نقاش داشته باشد.»[۱]

دی.اچ لارنس، نویسنده مشهور انگلیسی برای رمان‌ارزش فوق‌العاده‌ای قایل شده است وآن‌را برتر از آثار هنری دیگر می‌داند:

۱ــ فن رمان‌نویسی، ترجمه رضا سیدحسینی، سخن، شمارهٔ ۱۳۳۷/۷.

«کتابی روشن‌اززندگی که‌می‌تواند با گسترش وهدایت عمیق‌ترین جریان‌های احساس به‌یاری ما برخیزد تا به‌وحدت وصلابت تازه هستی‌برسیم. کتاب‌هازندگی نیستند، آنهالرزهی در فضای اثیری می‌افکنند. اما رمان‌ها در حکم عاملی تکان‌دهنده می‌توانند سراپای هستی آدم زنده را به لرزه اندازند. این لرزه می‌توانـــد نیرومندتر از لرزش شعر، فلسفه، علم یا کتاب‌های تکان‌دهنده دیگر باشد.»[1]

به عقیده لارنس همانطور کـه برنارد برگونزی نویسنده کتاب «وضعیت رمان» متذکر شده، رمان واجد مفهومی بس والاتر از آن بود که در جامعه بورژوایی پایان قرن هفدهم به‌عنوان یك نوع خاص‌ادبی، با فردگرایی. طبقه وپول به‌طور مستقیم ارتباط داشت. به‌نظر او، رمان موجودیتی متعالی‌بود، نه‌کیفیتی‌که براثرمسایل تاریخی پدیدآمده‌باشد، بلکه رمان عبارت بود از طریقه‌ای برای پاسخگویی به‌جهانی‌که به‌طور مطلق وبدون‌محدودیت زمانی، وجود داشت وسرانجام می‌باید با جوهر والای انواع بزرك ادبی یکی به‌حساب آید.

ای. ام. فاستر درکتاب«جنبه‌های رمان»کار خود را آسان‌کرده وبه‌تعریف‌کمی رمان اکتفا کرده است:

«آقای آبل شووالی، در جزوه‌کوچك اما درخشان خود تعریفی‌را به‌دست می‌دهد وخوب اگر یك‌منتقد فرانسوی‌نتواند رمان انگلیسی‌را تعریف‌کند، پس چه‌کسی می‌تواند؟ وی می‌گویدکه رمان داستانی‌است به‌نثر، با وسعتی معین واین‌برای ما کافی است، جزاینکه شاید اضافه‌کنیم‌که این حد یاوسعت

1— Bernard Bergonzi, The Situation of the Novel, 1972, P.15

نباید کمتر از پنجاه هزار کلمه باشد. از لحاظ این گفتارها، هر اثر داستانی منثوری که بالغ بر پنجاه هزار کلمه باشد، رمان است.»[۱]

البته پنجاه هزار کلمه حداقلی است برای طول رمان ومحدودیتی برای حداکثر آن نیست. برطبق این تعریف کتابهای «همسایه‌ها» و «شوهر آهوخانم» رمان محسوب می‌شود و کتاب‌های «شازده‌احتجاب» و «بوف کور» و «یکلیا وتنها بی‌او» طول لازم را برای رمان ندارد. گرچه این کتاب‌ها، از همه خصوصیات وکیفیات رمان برخوردار است. دراغلب تعریف‌های ذکر شده، به‌واقعیت‌های زندگی وانعکاس صحیحش در رمان اشاره‌شده اما همانطورکه ژان هی‌تیه متذکر شده هدف رمان ساختن زندگی‌نیست بلکه ابداع مجدد آنست. رمان هرگز نمی‌تواند عین واقعیت‌های زندگی را منعکس کند زیرا که زاییده تخیل است وبا واقعیت‌های زندگی‌که نه خیالی‌اند نه ابتکاری، در ماهیت متفاوتند اما با این حال عناصرمتشکل رمان از واقعیت‌های زندگی گـرفته شده است. اخیرا منتقدینی چند کوشیدند که تعریف جامع‌تری ارائه دهند و رمان‌را برخوردار از عناصر تربیتی وآموزشی دانستند. زیرا که رمان می‌تواند ما را از نتایج وقایع آگاه‌کند، وقایعی که مشابه حوادث واقعی زندگی است و امکان وقوع آن در زندگی، برای هرکس وجود دارد. بنابراین آگاهی ازنتایج‌وقایع و حوادث یعنی سهم مهمی از معرفت و دانشی را کـه برای تصمیمات درست و عاقلانه لازم است، رمان به‌ما می‌دهد، زیرا رمان نشان می‌دهد که چگونگی ویژگی‌های شخصیتی، سبب بروز اعمال می‌شوند و اعمال به‌کجا راه می‌برد وبه چه‌منتج می‌شود. درنهایت، به‌خودخواهی‌ها وخود فریبی‌ها و دیگر ضعف‌های انسانی خودمان از طریق خواندن رمان‌بیشتر

۱ــ جنبه‌های رمان. ص ۸ و ۹

پی می‌بریم تا از طریق کسی که مارا نصیحت می‌کند.

' انگلس گفته است آنچه از بالزاك یاد گرفته است، هرگز از هیچ جامعه‌شناس و اقتصاددانی فرا نگرفته است.' امروز روانشناسان به این نتیجه رسیده‌اندکه خواندن یك‌رمان درصورتی کـه خواننده تحت تأثیر واقعیت آن قرارگیرد، ازدیدن تصویر واقعی خودش درآینه یا در قطعه عکسی، چیزی کم‌ندارد. به‌این سبب‌می‌توان به ارزش واعتبار رمانهای خوب پی‌برد، چه‌خواننده خواه‌ناخواه تحت تأثیر قرار می‌گیرد ودرقالب شخصیت‌های رمان فرو می‌رود و بعد مستقیم یا غیر مستقیم حرکات و رفتار شخصیت‌های رمان را تقلید می‌کند. تعمیم چنین کیفیتی‌درهرکس که کتاب می‌خواند، نتیجه عظیمی به‌بار می‌آورد و فـرهنگ و خصلت جامعه‌ای را ممکن است دگرگون کند.

از این نظر، بهترین رمان، رمانی است که وجدان را شست‌وشو بدهد وشعور مارا نسبت به‌خودودنیای اطرافمان تعالی بخشد وگاهی‌نیز ما را ازخود بیخودکند. البته میان رمان‌ها، باید تفاوتی قایل شد. فرق است میان رمانی‌که تصویر واقعی از زندگـی به دست می‌دهد و رؤیای شکل‌گرفته ذهنی را منعکس می‌کند تا رمان بازاری و نازلی که هدفش چیزی جز سرگرمی و مشغول کردن خواننده نیست. رمان خوب، رمانی است که در واقعیتش، صمیمیت ودرستی باشد، خوب ببیند، خوب‌وبا شهامت نشان‌بدهد وتصویرگرپاره‌ای از زندگی آدمی باشد. مثلا بزرگ علوی‌در«چشمهایش» احمد محمود در«همسایه‌ها» چنین گامهای موثری برداشته‌اند. در رمان آنها واقعیت‌های اصیل و تجربیات روشنگر آدمی از خود و اجتماعش، تصویر شده است. واقعیت‌های جامعه ما را خوب دیده‌اند و با شهامت نشان داده‌اند. در رمان آنها، به شخصیت‌های‌زنده و واقعی‌برمی‌خوریم که‌همدردی‌مارا برمی‌انگیزد، شناخت ما را ازجامعه و مردمان اطرافمان‌گسترش‌می‌دهد وقدرت قضاوت مارا تربیت‌می‌کند.

اصولا اغلب رمانهای خوب ما، نظیر «سووشون» و «شوهر آهوخانم» و «چشمهایش» و «همسایه‌ها» و «شازده احتجاب» و «کلیدر» از عناصر آموزشی و تربیتی مذکور برخوردارند و می‌توانند وظیفه اساسی خودرا نسبت به انسان و انسانیت و اجتماع انجام دهند. به بیان دیگر، درعین حال که کار پژوهش و توصیف فرهنگ جامعه خود را برعهده گرفته‌اند، نقش سازندگی خود را نیز ایفا کرده‌اند.

امارمان‌هایی‌هم‌وجود دارندکه درآن‌شخصیت‌ها تحول‌می‌پذیرند، چیزهـایی از زنـدگی مـی‌آموزند اما این چیزهـا ممکن است در جهت آموزش وتربیت ذهن خواننده‌نباشد. شخصیت‌های‌رمانها در طی‌حوادث و وقایع ودر وضعیت‌های خاص و درگیر باشخصیت‌های دیگر وآدمهای دیگر رمان، تغییر می‌یابند، اما این تغییرات به‌نوعی نیست که‌به‌خواننده یاری بدهد واورادرزندگی‌واقعی کمک کند وآگاهی‌اورا ازجامعه‌گسترش بدهد وقدرت داوری و ارزیابی اورا از اجتماع تقویت‌کند. در ضمن‌این رمان‌ها، ازنوع رمان‌های بازاری و مبتذلی هم محسوب نمی‌شود که به سادگی بتوان آنهارا کنار گذاشت و خط بطلان‌برآنها کشید. رمان‌های «قصر» کافکا و «بوف‌کور» هدایت، و «یکلیاوتنهایی او» مدرسی از این نمونه‌اند که به زندگی واقعی بی‌توجه‌اند وبیشتر به دلهره‌ها وحشت‌ها و نگرانی‌های ماورالطبیعه‌ای توجه دارنـد، به عبارت دیگـر، بُعد دیگری ازشخصیت‌های داستانی را می‌کاوند ومسایل را به‌صورت‌تمثیلی و ذهنی بررسی می‌کنند. از این‌رو، تلقی کسانی‌که رمان‌را برخوردار از عناصرتربیتی‌وآموزشی‌می‌دانندنیزتعریفی‌همه‌جانبه‌نیست‌وجامعیت‌وکلیت این تعریف نیز مثل تعریفهای دیگر می‌لنگد. نکته دیگر اینکه مرزمیان واقعیت و خیال و فانتزی، مرز مشکوکی است، پرده‌ای مواج و متحرک است ونمی‌توان برآن اعتماد کرد. ممکن است داستانی به‌نظرخواننده‌ای واقعی بیاید اما خواننده‌ای دیگر احتمال وقوع آن‌را چنان ضعیف‌بداند

که نتواند آن را واقعی تصور کند.»

ازاین‌نظر گروهی احتمال صحت یا احتمال واقعیت «Verisimilitude» را در رمان معیار گرفته‌اند اما این تصور نباید پیش بیاید که تنها داستانهای واقع‌گرایانه «رئالیستی» می‌تواند احتمال صحت داشته باشد. نباید چنین استدلال شود که تنها در چنین داستانهایی است که شخصیت‌ها و وقایع و مکان و زمان به‌صورتی تصویر شده که می‌توان آنها را واقعی انگاشت. چنین استدلال و تصوری صحیح نیست. احتمال صحت یا احتمال واقعیت در حیطه و فضای داستان شرط لازمی است نه با مقایسه با واقعیت‌های خارجی، به‌بیانی دیگر اگر واقعیت در حیطه و فضای داستان توجیه شود و خواننده آنها را در چهارچوب ساختمانی و فضای داستانی، واقعی و طبیعی بگیرد، منظور داستان‌نویس بر آورده شده و احتمال صحت یا واقعیت‌نمایی داستان به‌تحقق پیوسته است.

مثلاً وقایع در بوف کور، در فضا و رنگ «انسفر» مخصوصی اتفاق می‌افتد اما خواننده هرگز درصدد تطبیق این وقایع تصوری و تمثیلی با رویدادهای واقعی نیست زیرا که فضا و مکان و زمان حاکم بر داستان، حدوث چنین وقایعی را توجیه می‌کند. رویدادهای نظیر مرگ ناگهانی موجود اثیری و تجزیه‌شدن جنازه او و رخدادهای غیرعادی دیگر، در حیطه تمثیلی و توهمی و مالیخولیایی داستان پذیرفتنی است و در واقع احتمال صحت آنها در داستان به‌تحقق پیوسته است و خواننده، وقایع غیرعادی را می‌پذیرد. راز موفقیت بوف کور در همین است.

انواع رمان

رمانها را می‌توان، برحسب شکل ساختمانی و زاویه دید «Point of View» نویسنده تقریباً به‌شش گروه تقسیم کرد. در مبحث داستان کوتاه، توضیح مختصری راجع به زوایه دید نویسنده دادم و در اینجا

فقط به‌این نکته اشاره می‌کنم که اغلب داستانها چه کوتاه، چه بلند زاویه دید مخصوص به‌خود دارد. نحوه بازگویی و شیوه نقل داستان را زاویه دیدمی‌نامند وهرنویسنده‌ای شیوه وطریقه‌ای برای نوشتن‌وپروردن داستانش انتخاب می‌کند و تجربه و معرفتی راکه می‌خواهد به‌خواننده منتقل کند از صافی آن می‌گذراند. این زاویه دید یا نحوه بازگویی داستان، یا به‌وسیله اول‌شخص صورت می‌گیرد یا به‌وسیلهٔ سوم‌شخص. این دو شیوه بازگویی خود نیز به قسمتهایی تجزیه می‌شود و تقسیمات و انواعی را می‌پذیرد اما درکل همه‌داستانها برپایهٔاین دونحوه بازگویی بناشده است، یا ترکیبی است ازاین‌دو، یعنی‌گاهی ممکن است نویسنده در قسمت یا فصلی از داستان از شیوه بازگویی اول شخص استفاده‌کند و نقش راوی داستان را خود به‌عهده بگیرد و درفصل دیگر شیوه سوم شخص را به‌کارگیرد وخودش را پشت شخصیت‌های داستان پنهان‌کند. گفتم رمانها را می‌توان برحسب شکل ساختمانی و زاویه دید نویسنده به‌شش‌گروه تقسیم کرد:

۱ـ گروه اول رمانهایی است که در آن از زاویه دید اول شخص استفاده شده ونویسنده درحکم‌روایت‌کننده‌داستان است، مثلاً در رمان «همسایه‌ها»همه‌وقایع داستان از زاویه دید «خالد»شخصیت اصلی‌داستان روایت می‌شود. داستان چنین شروع می‌شود:

«باز فریاد بلور خانم تو حیاط دنگال می‌پیچد. امان آقا، کمربند پهن چرمی را کشیده است به‌جانش. هنوز آفتاب سر نزده است. با شتاب از تو رختخواب می‌پرم و از اتاق می‌زنم بیرون.»

تا پایان‌داستان همین شیوه بازگویی «من‌روایتی» رعایت‌می‌شود.

بسیاری ازرمانهای بزرگ دنیا این زاویه دید را برای بازگویی داستان برگزیده‌اند. مثل «هکلبری‌فین» نوشته مارك‌تواین و «پابرهنه‌ها» اثرزاهاریا استانکو.

۲ـ گروه دوم رمانهایی است که از زاویه دید سوم شخص به‌سیر وقایع داستان نگاه می‌کند و نویسنده چون گوینده‌ای رفتار و اعمال شخصیت‌های داستان را به‌خواننده گزارش می‌دهد و موقعیت وچگونگی زمان و مکان را تصویر می‌کند. در این گروه رمانها، گاه نویسنده همه داستان را از زاویه دید یکی از شخصیت‌های داستان نقل می‌کند و از زاویه دید همین شخصیت به‌شخصیت‌های دیگر داستان نگاه می‌کند و اعمال و رفتار آنها را مورد داوری و قضاوت قرار می‌دهد یا نویسنده داستان در حکم «فعال مایشاء» و «عقل کل» به‌قالب یکی از شخصیت‌ها فرومی‌رود واز زاویه دید دو یاچند شخصیت داستان، نسبت‌به‌شخصیت‌های دیگرواوضاع واحوال حاکم برداستان داوری می‌کند وموقعیت‌های زمانی ومکانی داستان را شرح می‌دهد. به‌عبارت دیگر رمان‌نویس‌زاویه دید را از یك شخصیت به‌شخصیت دیگر تغییر می‌دهد و بدین‌وسیله‌به‌ما امکان می‌دهد که از آگاهی نسبی همه‌جانبه‌ای بهره‌مند شویم زیرا که می‌توانیم افکار شخصیت‌های داستان را بخوانیم. اغلب شاهکارهای رمان‌نویسی جهان چون «بابا گوریو» و «برادران کارامازف» و «جنگ وصلح» باچنین شیوه‌ای نوشته شده وبنای داستان برزاویه دیدشخصیت‌های مختلف گذاشته شده است واز زاویه دید آنها داستان نقل وتصویر می‌شود. در «شوهرآهوخانم» افغانی و «کلیدر» محمود دولت‌آبادی هم، از چنین شیوه‌ای استفاده شده‌است و نویسنده به‌قالب شخصیت‌های داستان فرو می‌رود و از زاویه دیدآنها، به‌وقایع داستان نگاه می‌کند. این‌شیوه بازگویی، نسبت به‌شیوه نخست، قدیمی‌تر وکهنه‌تراست. نویسنده عقل کل داستان است و به‌خود اجازه می‌دهد که نسبت به‌هرچیزی نظر بدهد

و وراجی‌کند. اما در شیوه نخست که اغلب رمانهای بزرگ معاصر، براساس آن بنا شده، نویسنده به‌خود حق نمی‌دهد که در حکم «دانای کل» عمل کند ودرقالب همه‌شخصیت‌های داستان فرو رود. تنهاشخصیتی از رمان را برمی‌گزیند و از زاویه دید او، سیرداستان را دنبال می‌کند. بسیاری از رمانهای مشهور معاصر چون «پیر مرد و دریا» همینگوی با چنین شیوه‌ای نوشته شده است: رمان «سووشون» خانم دانشور هم‌چنین شیوه‌نقلی دارد. ماجرا ورویدادهای داستان از زاویه دید «زری» شخصیت اصلی داستان تشریح و تصویر شده است. البته، نویسنده برای آنکه بُعد و گسترش بیشتری به‌داستان خود بدهد، فصل هفده «سووشون» را به‌شخصیتی دیگر واگذار می‌کند ودراین فصل زاویه دید داستان از «سوم شخص» به «اول شخص» تبدیل می‌شود.

۳ـ گروه سوم، رمانهایی است که براساس مجموعه نامه‌هایی تدوین وتکوین یافته است. این زاویه دید داستان‌پردازی، درقرن‌هیجده بسیار رواج داشت ودرقرن نوزده، نویسندگان بزرگی چون‌داستایوسکی از این شیوه استفاده‌کردند. داستایوسکی اولین‌کتاب خود یعنی «مردم فقیر» را باچنین شیوه‌ای نوشت. داستان مجموعه نامه‌هایی است‌که میان زن و مردی تهی‌دست، ردوبدل می‌شود. این‌شیوه، اکنون، رونق پیشین خود را از دست داده است و نویسندگان امروزکمتر، با این زاویه دید، داستان‌می‌نویسند. این شیوه بازگویی انواع‌گوناگونی دارد. گاه‌نامه‌ها، یك‌طرفه است، یعنی از شخص خاصی به‌مخاطب یا مخاطب‌هایی نوشته می‌شود یا دوطرفه است و میان دوتن نامه‌نویسی می‌شود یا چندنفر بهم نامه می‌نویسند و مجموعه نامه‌های آنها، قالب و محتوای داستان را پدید می‌آورد.

رمان «از آن‌سوی دیوار» م.ا. به‌آذین، از نوع اول است. زنی به‌نام یولاند به‌شوهرش مسعود مهرآذر نامه می‌نویسد. در سراسر کتاب

تنها دو نیم‌نامه و دونامه ازطرف دیگر وجود دارد.

۴ـ گروه چهارم، رمان‌هایی است که یادداشتهای روزانه‌یاهفتگی و... تکوین‌داستانی را موجب می‌شود؛ این یادداشتها ممکن‌است تاریخ داشته باشد یا بدون تاریخ باشد. قسمتی از رمان «روبنسن کروزو» و تقریباً قسمت اعظم «غم‌های جوانی ورتر» گوته و تمام قسمتهای رمان «قمارباز» داستایوسکی با این شیوه نوشته شده.

اختلاف این شیوه با نامه‌نگاری این است که درنامه‌نگاری فردی یا اشخاصی مورد خطاب قرارمی‌گیرند ودر یادداشت‌نویسی، فردیا افراد خاصی مورد نظر نیستند بلکه مخاطب خواننده است. این زاویه دید، بعدها، تکامل یافت و نویسندگان بزرگی چون ژان پل‌سارتر، درنوشتن رمان «تهوع» و آلبرکامو در «بیگانه» از این شیوه بازگویی سودبردند. رمان «باید زندگی‌کرد.» نوشته دکتر مصطفی رحیمی چنین زاویه دیدی دارد.

۵ـ گروه پنجم، رمان‌هایی است که به‌طریقه تك‌گویی درونی «Interior Monologue» یا جریان سیال ذهن «Stream of Consciousness» نوشته شده. در این شیوه اساس برمفاهیمی است که ایجادتداعی معانی می‌کند. خواننده به‌طور تصادفی درجریان افکار شخصیت‌داستان و واکنش‌های او نسبت به‌محیط اطرافش قرار می‌گیرد وسیراندیشه‌های او را دنبال می‌کند. تك‌گویی درونی، بسیار شبیه حرف‌زدن بچه‌های کوچك است. وقتی با خودشان بازی می‌کنند و حرف می‌زنندومخاطبی ندارند. به‌بیانی دیگر هرگز انتظار ندارند که‌کسی به‌آنها توجه کند یا به‌آنها جواب بدهد وبا صحبتشان همراهی‌کند یا نسبت به‌افکارشان‌که به‌زبان می‌آید وکارهایی‌که ازآنها سرمی‌زند، از خود عکس‌العملی‌نشان دهد. حرف‌زدن پیرمردها هم با خودشان چنین‌کیفیتی دارد. سیراندیشه‌هایشان به‌زبان جاری می‌شود بی‌آنکه مخاطبی‌دربرابر خود داشته‌باشند.

اگر صحبت کننده به اوضاع و احوال آنی خود واکنش نشان بدهد، تک‌گویی درونی او، داستانی را تعریف می‌کند که در همان موقع در اطراف او، می‌گذرد. اگر افکار او، دور خاطره‌هایی می‌گذرد، تک‌گویی او، بعضی از حوادث گذشته را که با زبان‌حال ارتباط دارد، مرور می‌کند. دست‌آخر اگرداستان بیشتر واساساًمنعکس‌کنندهٔ اندیشه شخصیت داستان است ونه به‌زمان حاضر برمی‌گردد ونه‌یادآور زمان‌گذشته‌است، صرفاً داستانی جداگانه وبرای خوداست. رمانهای «یولیسیس»و«بیداری فینه‌گان» اثرجیمز جویس و «خشم وهیاهوی» ویلیام فالکنر و«امواج»[۱] ویرجینیا وولف به‌این شیوه نگارش یافته است. رمان «شازده‌احتجاب» هوشنگ‌گلشیری نیز، از چنین شیوه‌ای استفاده برده است.

۶ـ گروه ششم، رمان‌هایی است که با شیوه تک گویی نمایشی Dramatic Monologue نوشته‌شده. اختلاف تک‌گویی‌نمایشی باتک‌گویی درونی، دراین‌است که درتک‌گویی‌نمایشی، کسی مخاطب قرار می‌گیرد، حال‌آنکه در تک‌گویی درونی هیچکس موردخطاب نیست وخواننده غیر مستقیم در جریان وقایع داستان قرار می‌گیرد. درشیوه‌نگارش تک‌گویی نمایشی، گویی کسی بلند بلند باکس دیگر حرف می‌زند و دلیل خاصی برای‌گفتن موضوع‌خاصی به‌مخاطب‌خاصی‌دارد. خواننده از صحبت‌های راوی داستان، می‌تواند بفهمد که‌او درکجاست و درچه زمانی زندگی می‌کند و چه‌کسی را مورد خطاب قرار داده است. از جمله رمانهایی‌که به‌این شیوه نوشته شده است، رمان «سقوط» آلبرکامو و «دل‌تاریکی» ژزف‌کنراد است. رمان «حرف وسکوت» نوشته محمود کیانوش نیز با چنین زاویه دیدی نگارش یافته است.

البته رمان‌نویس امروز از هر زاویه دیدی که بهتر بتواندمقصود و درونمایه او را نشان دهد، بهره می‌گیرد و خود را مقید به‌زاویه دید

۱ـ این اثر با نام «خیزابها» بوسیله پروز داریوش به‌فارسی ترجمه شده است.

معینی نمی‌کند. مثلاً در رمان «پاییز پدر سالار» گارسیا مارکز هرگاه لازم باشد، زاویه دید تغییر می‌یابد و زاویه دید «من روایتی»، به زاویه دید «سوم شخص» تبدیل می‌شود.

رمانها را از نظر محتوای آنها نیز به چند نوع تقسیم کرده‌اند که فهرست‌وار عبارتند از:

۱ـ رمان‌های حادثه‌ای که نمایش هیجانات روحی و نفسانی آدمی است در مقابله با ترس ودلهره و مظاهر بیرونی آن. مثل رمان رابینسن کروزو، رمان نهنگ سفید «موبی دیك» هرمان ملویل.

۲ـ رمانهای خیالی که واقعیت‌های طبیعی و جسمانی و قوانین زمان و مکان فدای توصیف واقعیت‌های والاتری می‌شود. نویسنده واقعیت‌های کوچك را زیرپا می‌گذارد تا واقعیت‌های بزرگتری را نشان بدهد. مثل رمان «مسافرت‌های گولیور» و رمان «شازده کوچولو» سنت اگزوپری.

۳ـ رمانهای واقعی که به‌آن‌ها رمان‌های عشقی نیزاطلاق می‌شود. در این رمان‌ها صرفاً سرگذشت عشقی زن ومردی مطرح نمی‌شود وعشق، درونمایه اصلی رمان نیست بلکه‌وقایع‌وشخصیت‌های این نوع رمان‌ها، برگرد محورعظیم‌تری می‌گردد. بزرگترین‌نویسندگان رمان‌های واقعی، بالزاك، دیکنس، تولستوی‌وداستایوسکی‌هستند. رمان‌های «باباگوریو»، «دیوید کاپرفیلد»، «جنگ‌وصلح»، «سرخ‌وسیاه» ازاین نوع رمان‌هاست. اغلب رمان‌های موفق فارسی نیز درشمار این‌نوع رمان‌هاست، رمانهایی مثل «چشمهایش» و «همسایه‌ها» و «شوهرآهوخانم».

۴ـ رمان‌های پلیسی و جنایی که ارزش آنها به‌مراتب‌ازرمان‌های دیگر کمتر است و هدفی جز سرگرم کردن خواننده ندارد. اولین بار ادگار آلن‌پوچنین‌داستانهایی راآفرید. رمان پلیسی زاییده تمدن‌صنعتی است و شهرهای بزرگ و مسایل مربوط به‌آنها

۵ـ رمان‌های علمی که به‌رمان حادثه‌ای و خیالی‌شبیه است جز اینکه در این رمان‌ها سعی می‌شود که ماجراها و حوادث داستان، جنبه علمی داشته باشد و از نظرعلمی موجه جلوه داده شود. پایه و اساس این‌نوع رمان‌ها، بر پیشرفت‌های علمی امروز وپیش بینی‌ها و حد سیات علمی گذاشته شده، ازجمله این رمان‌ها «ماشین زمان» ولز و «دنیای‌قشنگ‌نو» اثر هاکسلی است.

۶ـ رمان‌های تمثیلی و سمبلیك چون «قصر» کافکاو «بوف‌کور» هدایت‌که ازمصالح و رویدادهای به‌ظاهر واقعی‌برای‌بیان‌اغراض فلسفی وعرفانی واجتماعی استفاده می‌شود. مثلاً شخصیت‌های «لکانه» و «پیر مردخنزرپنزری» ومکان‌رویداد وقایع‌دربوف‌کور به‌ظاهر واقعی است اما ازآنها برای مقاصدخاصی‌استفاده شده است وجنبه تمثیلی وکنایی‌دارد.

۷ـ رمان‌های‌غیرداستانی‌یاغیرتخیلی «Non fiction» که‌ماجرا و وقایع داستان براساس حوادث واتفاقات مستندوحادث شده، آفریده شده است. نویسنده فقط این‌حوادث‌رابی‌کم‌وکاست بازآفرینی‌کرده است. از جمله این رمان‌ها، رمان « در کمال خونسردی » ترومن کاپوته نویسنده امریکایی است.

رمان‌ها را از نظر زمینه و موضوع آنها نیز تقسیم کرده‌اند و از این‌جمله‌است: رمان‌های‌اخلاقی، مذهبی، غیرمذهبی، تاریخی، روانشناسی، شاعرانه، فکاهی...

آیندهٔ رمان

چندین سالی است‌که درغرب، زادگاه رمان، شایع شده است‌که رمان مرده است. نویسندگان و منتقدان چنین استدلال می‌کنند که چون رمان در جامعه بورژوایی، پیدا شد و با حمایت طبقه بورژوا، نضج و رونق گرفت و از آنجا که منبع آفرینش رمان، عواطف و احساسات

فردی است و چنین عواطف و احساساتی همیشه مورد پشتیبانی جامعه بورژوایی‌بوده‌است، حال‌که جامعه بورژوایی رو به اضمحلال و انحطاط گذاشته، پس‌رمان هم روبه انحطاط ونابودی خواهد رفت. گروهی دیگر نیز معتقدند که با اختراع سینما و رادیو، وتلویزیون و پیدایش وقایع نگاری‌های‌داستان‌گونه وانتشار وقایع وحوادث درروزنامه‌ها ومجله‌ها، رمان دیگر نمی‌تواند بقا و دوام یابد، زیرا تمایل رمان خوانی مردم، از طریقه‌های ذکر شده ارضاء می‌شود ورمان، دیگر آینده‌ای ندارد و مرگ عاجل و با شکوه آن فرارسیده است.[1]

اولین بار تی. اس. الیوت شاعر ونویسنده انگلیسی این‌موضوع را عنوان‌کرد وگفت‌بعدازگوستاو فلوبر وهنری جیمز، رمان به‌پایان‌عصر خود رسیده است[1] واین گفته به‌سرعت‌شایع شد. بعد نویسندگان دیگر در تأیید آن داد سخن دادند، از جمله آلبرتو مراویا نویسنده ایتالیایی در سال ۱۹۴۰ چنین نوشت:

«وقتی به‌شماره‌ای از انواع ادبی آثاری می‌اندیشم که احتمال بقای آنها داهمی به نظر می‌رسید و با اینحال مردند، ناگزیرم که از خود به‌پرسم آیا رمان آخرین آنها نیز، به‌سرنوشت آنها دچار نخواهد شد.»

بعدسیریل کونلی منتقد انگلیسی درهمین زمان با خشونت اظهار عقیده‌کردکه فلوبر وهنری‌جیمز، پروست، جیمزجویس و ویرجینیا وولف رمان‌را با خود تمام‌کرده‌اند وحالا کاری جز دوباره آغازکردن آن، برای ما نمانده است. دیگران هم به‌این شایعه دامن زدند و این عصررا، عصر مرگ‌رمان نامیدند، ازجمله فیلیپ توین‌بی «Philip toynbee» مورخ

1-- The situation of the novel p. 19

و منتقد معروف انگلیسی معتقد است:

«پیش بینی در زمینه ادبیات بیش از هـر زمینه دیگر خطرناك‌است. با این همه‌به‌عقیده‌من‌سرچشمه رمان‌نویسی دیگر خشکیده است. رمان به هرراهی‌که رو کرده به‌بن‌بست رسیده است. پروست« Proust » بن‌بست درخویشتن‌فرو رفتن وتعمق است. نویسندگان‌بزرگ امریکاازقبیل فارل «Farrell» اشتاین بك «Steinbeck» سینکلر لوبس «sinclair Lewis» بن‌بست رئالیسم اجتماعی‌اند. تمثیل نیزملال‌انگیزگشته ودوران‌هجوو هزل هم سپری‌شده‌است... ذوق مااکنون حساسیت خود رادر برابر قصه پردازی ساده و حکـایات و سرگذشتها، از دست داده است واین‌نوع قصه‌سرایی فقط درافسانه‌های پرگیرودار پلیسی که به عقیده من هنر درجه دوم به‌شمار می‌رود، رواج دارد.»[۱]

اندره مالرو در سفری که به ایران کرد، در گفت‌وگویی با مدیر مجله سخن، دکتر خانلری اظهار داشت که حوادث و وقایعی کـه در روزنامه‌ها منعکس‌می‌شود، کنجکاوی مردم را فرو می‌نشاند و مردم‌کمتر به‌دنبال رمان‌خواندن می‌روند ودر جواب این سؤال که «گمان می‌کنید رمان‌نویسی متروك خواهد شد؟» گفت:

«نه، اما رمان باید بعد از این‌راه دیگری بجوید. به‌این سبب است‌که بسیاری از نویسندگان امروز در رمان‌های خود از عـالم واقع رو گردان شده به عوالم خیالی پناه برده‌اند.

۱ــ آینده ادبیات، سخن، شماره۵، ۱۳۴۱

همین صادق‌هدایت شما نمونه و مثلی برای این‌معنی است. در رمان«بوف کور»او که‌من ترجمه ترانسوی آنرا خوانده‌ام اثری از عالم‌واقع نیست. سراسر داستان در دنیایی میان خواب و خیال می‌گذرد وبسیاری از رمان نویسان دیگر روزگار ما هم مانند اومی‌کوشندکه دنیایی‌کنایه‌آمیز یا تمثیلی بیافرینند و حوادث رمان خود رادرمحیط آن قرار بدهند. این یك‌راه‌است اما یگانه راه‌نیست باید منتظر بود و دیدکه‌نویسندگان آینده چه‌روشهایی برای‌حل‌این‌مشکل که‌درکار رمان پیش‌آمده‌است، اتخاذ خواهندکرد.»[۱]

البته بسیاری ازنویسندگان‌ومنتقدین به‌دفاع از رمان برخاسته‌اند و بر عقیدهٔ زوال رمان خط بطلان کشیده‌اند و شوق و رغبت روز افزون مردم را خواندن رمان، دلیل ماندگاری وبقای آن دانسته‌اند. گروهی هم‌کوشیده‌اند که مثل مالرو راههای دیگری برای رمان تصور کنند. از جمله این‌نویسندگان، نویسنده و منتقد مشهور امریکایی مالکوم‌کاولی است‌که معتقد است رمان‌های آینده جنبه فردی و احساساتی خود را از دست خواهد داد و بیشتر جنبه‌گروهی به خود خواهد گرفت:

«اغلب مابااسکات فیتز جرالد هم صداییم که می‌گوید: رمان هنوز قوی‌ترین و در عین‌حال ظریف‌ترین وسیله انتقال احساس و اندیشه از یك انسان به انسان دیگر است. هنگامی که این جمله را می‌نوشت ترسی او را شکنجه می‌داد که‌مبادا سینما جای رمان را بگیرد... از آن زمان تاکنون، گذشته‌از حملات ناقدان، حملات دیگری نیز به سنگر رمان نویسی‌شده

۱ــ گفتگو با آندره مالرو، سخن، شمارهٔ۸، ۱۳۳۷.

است، مثلاازجانب‌رادیووتلویزیون وکتابهای مصور ونوشته‌های مستند و انواع گوناگون دیگری از آثار قلمی که شرح اعترافات صریح یا پوشیده بوده‌است، تمام این‌تهاجمات دفع شده است. معهذا من‌هنوز گمان می‌برم که‌رمان‌آینده بابیشتر آثاری که‌تابه‌حال‌خوانده‌ایم، تفاوت‌خواهدداشت. تنهاافزایش جمعیت که امریکایی را وادارکرده که هرچه‌بیشتر به صورت گروه زندگی کندوبرای حفظ وضع‌موجود به‌عنوان یك‌مصرف کننده کالا به‌مؤسسات متکی‌شود، ممکن است منجر به‌زوال رمان‌های‌احساسی‌شود، رمان‌هایی که‌باآوردن‌خلقیات‌ونفسانیات بشربه‌روی‌کاغذ، می‌کوشد احساسات‌درونی و ژرف‌اوراکشف کند. در «دوران جدید، اهمیت فرد کمتر، و از آن‌گروه‌بیشتر خواهد شد و رمان‌نویس از تغییر وضع متأثر خواهدشد.»[1]

ازکسانی که‌عقیده مرگ‌رمان‌رانفی‌کرده‌اند اندره موروانویسنده و منتقد مشهور فرانسوی است. در مقاله‌ای که درباره «هنرنویسندگی» نوشته است به‌دفاع از رمان برخاسته است:

«باید اذعان‌کنم که‌من به‌وجود هیچگونه خطری که‌زوال اندوهبار رمان را ایجاب‌کند، اعتقادندارم. من‌دلیلی‌نمی‌بینم که‌وجود رمان متکی به‌جوامع بورژوایی باشد... در اتحاد جماهیر شوروی هنوز هم نوشتن رمان رواج دارد وهنوز هم بعضی ازآنها خوب وقابل توجه است. ازقراین چنین‌پیداست که علاقه و توجه عمومی در روسیه به‌رمان فرانسوی بیش از دیگر رمان‌هاست وازقراری که‌گفته می‌شود از «سرخ‌وسیاه» که

۱ــ آیندهٔ نامعین ادبیات امریکا، ترجمهٔ هوشنگ پیرنظر، سخن‌شمارهٔ ۲، ۱۳۴۲.

شاهکار رمان‌نویسی‌است، تاکنون‌بالغ برهفت‌میلیون‌نسخه به فروش رفته است. در مورد هنرهای نمایشی که به روی پرده آورده می‌شود، من یقین کامل دارم، که برای یك‌خواننده با ذوق و دوستدار حقیقت، چیزهایی از این قبیل‌هرگز جای‌رمان را نخواهدگرفت. وقایع نمایشی که به‌صورت تصویر متحرك عرضه شده و دوام آنها در برابر چشم تماشاگران، حداکثر از دو ساعت‌تجاوز نمی‌کند، عموماً چیزهای آشفته، شتاب‌آمیزو پر جاروجنجالی است. سینما، بیش‌ازآنکه خطری برای رمان باشد، خطر بسیار بزرگتری بـرای تئاتر به شمار می‌رود. سینما ممکن‌است‌جلوه وزیبایی خاصی برای خود داشته‌باشد، لکن به‌شخص اجازه و امکان بهره‌مندی از لذائذ خاص رمان را نمی‌دهد. منظورم‌لذت‌خواندن پی‌گیر و مداوم، فرورفتن‌در عـالم اندیشه و تخیل ومراجعه آزادانه ومکـرر به‌صفحات و قطعاتی است که ممکن است دنیایی معنی ومفهوم را در خود نهفته داشته باشد.»[۱]

انتشار رمانهای بزرگی چون «صدسال تنهایی» و«پاییزپدرسالار» از گابریل‌گارسیا مارکز نظریه مرگ رمان را بیشتر بی‌اعتبار می‌کند و انتشار هزارها رمان درسال وتوجه روزافزون مردم دنیا به‌خواندن‌آنها، دلیل دیگری بر رد مرگ رمان است‌ونشان‌دهنده این‌مطلب است‌که‌رمان همگام با معرفت ودانش بشری‌تحول‌می‌یابد وهمین تحول وهمگامی‌بقای آن را تضمین می‌کند. اما سیر تحول آن در حیطه اقتدار نویسندگان کشوری نمی‌ماند واز کشوری به کشور دیگر انتقال می‌یابد. شاید ایـن گفته پر بی جا و پرت نباشد که‌سیر تحول رمان‌نویسی چـون سیر تحول

۱ــ هنر نویسندگی، ترجمهٔ بهروز ذکاء، سخن شماره۴و۵، ۱۳۴۲

تمدن از کشوری به‌کشوردیگر و از قاره‌ای به قاره دیگر منتقل می‌شود. در آغاز رمان‌نویسی در فرانسه بانویسندگان بزرگی چون فلوبروبالزاك وبعدها مارسل پروست شکوفا شد ورمان فرانسوی را به‌وجود آورد و بعد سر تحول آن‌به‌روسیه کشیدونویسندگانی‌نظیر لوتولستوی‌وداستایوسکی تولد یافتند و از حود آثارفناناپذیری برجاگذاشتند و رمان روسی را به وحود آوردند. سرانجام امریکا بود که با رمان‌نویسان مقتدری چون ملویل وهنری جیمزوفالکنر و همینگوی و اشتاین‌بك بر قله رمان‌نویسی جهان قرار گرفت و رمان امریکایی را خلق‌کرد ورمان‌نویسی‌دنیارا‌سحت تأثیر حود قرار داد. اکنون می‌بینیم که نویسندگان امریکای‌لاتین‌مانند آستوریاس و گارسیامارکز که ملقب به رمان‌نویس قرن شده، به وجود آمده‌اند ونام امریکای لاتین را برزبانها انداخته‌اند.

البته منظور این نیست کـه کشورهای دیگـر رمان نویس‌هـای بزرگی به‌عالم‌ادب‌نداده‌اند، پیشرفت وتحول رمان‌نویسی همانقدرمدیون رمان فرانسوی وروسی و امریکایی است‌که مدیون رمانهای دیکنس و ویرجینیا وولف و فاستر انگلیسی وجیمزجویس ایرلندی».

ACKU

۴

پیش‌کسوتهای داستان‌نویسی:

گوگول

پو

موپاسان

چخوف

ACKU

پیش از آنکه این‌بخش را آغاز کنم، تذکر چند نکته را ضروری می‌دانم:

۱ ـ در این‌بخش نخواسته‌ام طبق معمول به‌زندگینامه‌وشرح‌احوال این چهار نویسنده بپردازم و از نحوهٔ زندگی آنها ووقایع مهمی که بر زندگی آنها اثر گذاشته‌ومردان‌بزرگ و اندیشه‌هایی‌که بر اعمال‌وافکار و آثارشان تأثیر داشته‌اند، صحبت کنم، بلکه فقط اکتفا کرده‌ام به داستانهای‌کوتاه آنها و ویژگی‌ها وخصلت‌هایی‌که این داستانها ازآن‌ها برخوردارند. از این‌نظر حتی به رمانها و آثار متفرقه دیگری‌که‌بعضی از این نویسندگان دارند، کاری نداشته‌ام. در داستانهای کوتاه نیز، فقط به ساخت وزبان و محتوای آنها توجه داشته‌ام وبه مسایل دیگری که‌به نحوی با این داستانها می‌توانند در ارتباط باشند، نپرداخته‌ام(شاید در مورد چخوف این ضابطه تا حدودی رعایت نشده است وبه‌علت ارزش‌و اهمیت والای این‌نویسنده، بیشتر به‌اوتوجه‌شده) زیراکه‌این نویسنده‌ها، به استثنای گوگول‌که غیر از داستانهای کوتاهش به‌خاطر رمان«نفوس مرده» نیز شهرت دارد، ازلحاظ داستانهای کوتاه اعتبار بسیاری برای خود فراهم آورده‌اند ودر واقع به عنوان پیش‌کسوت‌های داستان کوتاه معروف شده‌اند.

۲ـ به زمانه و دوره‌ای که این نویسندگان در آن می‌زیسته‌اند، توجهی نشده، هرجا که اشاره‌ای به‌عصر نویسنده شده، صرفاً در رابطه‌با

داستانهاست، بنابرین شناخت جامعه و اوضاع واحوال سیاسی‌واجتماعی این نویسندگان مورد نظرم نبوده است. از این نظر شاید در این بخش، کمبودهای بسیاری دیده شود.

در آخر بیفزایم که منظور از گنجاندن این بخش در این کتاب، همانطورکه قبلا یادآوری شد، شناخت وبررسی بنیادی وپایه‌ای‌داستان کوتاه است وانواع متنوع آنها. بامطالعه وبررسی داستانهای‌این چهار نویسنده، ویژگی‌ها وکیفیت‌های آثار بسیاری از نویسندگان دنیا، حتی بسیاری از نویسندگان معاصر خودمان را می‌توان شناخت و سرچشمه فیض‌دهندهٔ آنهارا می‌توان‌یافت.

ACKU

نیکلای و سیلی‌یویچ گوگول (۱۸۵۲ - ۱۸۰۹) نویسنده‌ای واقع‌گرا

داسایوسکی در جایی گفته:

«همهٔ ما از زیر شنل گوگول بیرون آمده‌ایم.»

این گفته استایوسکی به حقیقت نزدیک است، زیرا پیش از انتشار شنل (Overcoat)، داستانی واقع‌گرا در چنین شکل ساختمانی و با چنین محتوایی نوشته نشده بود. از اینرو، می‌توان گفت داستان «شنل» اولین طلیعه داستان کوتاه واقع‌گرا در جهان داستان‌نویسی است و اولین بار است که نویسنده‌ای شخصیت داستان خودرا از میان طبقات محروم و تحقیر شده وتنگدست برگزیده است. بعدازگوگول، درونمایه «تم» این داستان در بیشتر ازده‌ها داستان معروف روسی تکرار شده و خصلت و الگوی این داستان در پیشرد مکتب واقع‌گرایی بسیار مؤثر واقع شده است. مثلا داسایوسکی در رمان «مردم فقیر» هم از درونمایه این داستان و هم از زبان گفتاری و محاوره‌ای آن بهره بسیار برده است.

زبان نزدیک به‌محاوره‌ای «شنل» برجستگی و صمیمیت خاصی به آن داده است. زبانی که‌گوگول، در داستان واقع‌گرای دیگرش، یعنی

«یادداشتهای یك دیوانه» از آن استفاده کرده است. البته استفاده از این زبان، در داستان «یادداشتهای یك دیوانه» سهل‌تر است زیرا که نویسنده، شخصیت‌داستان را وامی‌داردکه ازخود صحبت‌کند وخواننده می‌تواندبه‌درون روح‌اوسربکشد. به‌عبارت‌دیگرچون‌داستان «یادداشتهای یك دیوانه» براساس زاویه‌دید اول شخص‌داستان بنا شده، زبان نزدیك‌به محاورهٔ داستان، وظیفه خود را سهلتر وآسانتر انجام می‌دهد و خواننده را به‌تدریج در مسیر دگرگونی روانی و تغییر احوال شخصیت اصلی داستان می‌گذارد.

موضوع داستان «شنل» دربارهٔ رونوشت‌نویس وزارتخانه‌ای‌است: نحوهٔ زندگی او، با تشریح وقایع جزیی که برای توجیه شرایط و مقتضیات داستان وواقعی جلوه دادن‌آنها، ضرورت داشته، مشخص‌شده است. چون‌ممکن است خواننده این‌داستان را به‌یاد نیاورد، آن را به اختصار شرح می‌دهم:

«آکاکی آکاکیه‌ویچ رونوشت نویس وکارمند دون پایه وزارتخانه، به فکر خریدن شنل تازه‌ای برای خود می‌افتد، چون شنلش براثر استفادهٔ زیاد، کهنه و نخ نما شده است و او را از سوز سرما حفظ نمی‌کند. آکاکی با مشقت بسیار واز خورد و خوراك روزنه‌اش زدن، پول‌خرید شنل را به‌دست می‌آورد وشنل‌را ازخیاط‌می‌گیرد ومی‌پوشد. بعددرمهمانی‌معاون اداره شرکت می‌کند. دربازگشت ازمهمانی، دزدی سرراهش را می‌گیرد و شنل‌را ازشانه‌اش پایین می‌کشد و فرار می‌کند.

آکاکی‌برای پیداکردن شنل‌به‌هردری می‌زند اما جزآنکه او را تحقیر کنند واز خود برانند، نتیجه‌ای از تلاش‌های‌خود نمی‌گیرد. عاقبت دربازگشت ازیکی از این تلاشهای بیهوده،

مریض می‌شود و می‌میرد. آنوقت روحش درهیأت شبحی انتقامجو در شهر می‌گردد و شنل‌ها را از دوش صاحبانشان پایین می‌کشد و در شهر ایجاد وحشت می‌کند.»

داستان «شنل» در عین آنکه تصویری از زندگی مرد تنگدست و دردمند به‌دست می‌دهد، داستان طنزآمیز و انساندوستانه‌ای است. این داستان کوتاه جز و ادبیات کلاسیك دنیا در آمده، منتقدان بسیاری در- بارهٔ آن قلمفرسایی کرده‌اند. در بیشتر کتابهای درسی ازآن یاد شده و نمایشنامه‌هایی براساس آن تنظیم یافته و چند فیلم برپایه آن تهیه شده است؛ خلاصه در اغلب کتابهایی که راجع به داستان کوتاه واقع‌گرا انتشار یافته، از این داستان به‌عنوان سرآغاز واقع‌گرایی در داستان پردازی یادشده است. «آکاکی آکاکیه‌ویچ» شخصیت داستان «شنل» نوع «Type» انسان لطمه دیده و تحقیر شده است. چنین درونمایه‌ای، یعنی پرداختن به‌انسانی لطمه دیده و تحقیر شده، پیش از گوگول در ادبیات داستانی جهان سابقه نداشته است و بعداز آن نویسندگان از این‌نمونه، فراوان گرته برداشته‌اند.

فرانك‌اوکونر، نویسندهٔ ایرلندی معتقداست که اگر داستان «شنل» نوشته‌نمی‌شد، شایدبسیاری ازداستانهای کوتاهی که به‌وسیله تورگه‌نف، موپاسان، چخوف، شروداندرسن و جیمز جویس نوشته شده، به‌وجود نمی‌آمد. در توصیف و تشریح این داستان در کتاب «صدای تنها» متذکر می‌شود که گوگول همان الگوی قهرمان- مسخره «Mock-hero» را در نوشتن داستان «شنل» به‌کارگرفته، اما از این الگو چنان استفاده کرده که داستان، نه‌قهرمانانه است نه خنده‌دار ومسخره، بلکه‌نوع تازه‌ای از آن پدید آمده که نه این است، نه‌آن. الگوی تازه‌ای آفریده‌شده که شاید بتوان گفت که برتر از آن الگوی قدیمی قهرمان-مسخره است.

همانطور که می‌دانیم ولبن‌بار الگوی قهرمان-مسخره‌را سروانتس در رمان عظیم خود «دون کیشوت» آفرید و بعدها نمونه‌های بسیاری از این الگوی داستانی شد اما ویژگی داستان کوتاه «شنل» این است که گوگول رنگ و خصلتی تازه و بدیع به این الگو داده است که پیش از او نظیر نداشته است.

دیگر از ویژگی‌های این داستان، دارا بودن همان خصلتی است که داستان کوتاه را، اصولاً از رمان جدا می‌کند. فرانک اوکونر، در توصیف این خصلت چنین می‌گوید.

«رمان موظف است که جریانی از احساس وحدت میان خواننده و شخصیت داستان برقرار کند. کسی نمی‌تواند از کارمند رونوشت‌بردار اداری با نامی چون آکاکی آکاکیه‌ویچ که فقط به شنلی نیازمند بود، رمانی به‌وجود آورد، همانطور که نمی‌توان از احوال بچه‌ای به نام تامی تامکینز «Tommy tompkins» که سکه‌اش به‌راه آبی غلتیده‌است، رمانی نوشت. در هر رمان لااقل یکی از شخصیت‌ها باید نمایش دهندهٔ بعضی از جنبه‌های شخصیتی خواننده، همانطور که او از خود در تصور دارد، باشد... و این جریان احساس وحدت، همواره به‌تصوری کلی از طبیعی و عادی بودن نسبت به مجموع جامعه می‌انجامد و ارتباط دشمنانه یا دوستانه راست به آن به‌وجود می‌آورد. مردم آنقدر غیرعادی هستند که کوششهای چنین شخصیتی را برای زیستن در آنچه که او به‌منزلهٔ جهانی عادی می‌پندارد، عادی و طبیعی تا آنجا که مردم از او حمایت می‌کنند، به‌ناکامی تبدیل کنند.

در یک رمان، تنها قهرمان وجود ندارد بلکه شبه‌قهرمان و نیم‌شبه قهرمان نیز هست. من حتی باید بگویم که بدون

تصور جامعه‌ای طبیعی و عادی امکان به‌وجود آمدن رمان نیست. من از وجود نمونه‌هایی از رمان که این نظر را رد می‌کند، آگاهم اما به‌طور کلی باید بگویم که نظر من کاملاً درست است...

اما درمورد داستان «شل» و اکثر داستانهایی که به آنها توجه می‌کنم، این نکته صدق نمی‌کند. در داستان «شل» شخصیتی که خواننده با او احساس وحدت و یگانگی کند وجود ندارد، جز آن شخص گمنام وحشت‌زده‌ای که نویسنده را نشان می‌دهد. دراین داستان هیچ‌شکلی از جامعه که شخصیتی بتواند محتملاً خود را به‌آن وابسته بداند و آن را طبیعی و عادی بشمارد، وجود ندارد... در واقع داستان کوتاه هرگز قهرمانی نداشته است. «درعوض داستان کوتاه از گروهی مردم درمانده و له‌شده «Submerged Population» ـ تعبیری نارسا که به‌علت نیافتن جملهٔ بهتر مجبور شدم آن را به‌کار گیرم ـ سخن می‌گوید. این مردم درمانده و له‌شده از نویسنده تا نویسنده و از نسل تا نسل، مختصات خود را تغییر می‌دهند. ممکن است این گروه مردم، کارمندان در آثار گوگول باشند، رعیت‌ها «مرگ» در آثار تورگه‌نف، فاحشه‌ها در داستانهای گی‌دوموپاسان، پزشکان ومعلمان در آثار چخوف، روستانشینان در داستانهای شروداندرسن، آنان همیشه در رؤیای گریزند.»[1]

«دورهٔ زندگی و فعالیت ادبی گوگول مصادف است با استبداد شوم نیکولای اول تزار روس که هرگونه نهضت آزادیخواهی را باشدت سرکوب می‌کرد.» دراین دوره فقر و فساد سراسر محیط روسیه را گرفته

1— Frank o'connor, The lonely voice, p. 17-18

بود واختناق واستبداد وامتیازات طبقاتی و بهره‌کشی از انسان‌برهمه‌جا حاکم بود. آثار هنرمندان، به‌شدت سانسورمی‌شد. داستان «شنل»تصویر کوچکی از این اجتماع به‌دست می‌دهد. 'بلینسکی منتقد بزرگ روس، داستان «شنل» را ادعانامه‌ای علیه جامعه ناهنجار روسیه می‌داند' و در نفس خود اعتراض‌نامه‌ای برموقعیت و اوضاع واحوال دردبار زندگانی میرزا بنویس‌ها و کارمندهای جزء اداره‌های دولتی».

گوگول‌پیش ازانتشارداستان«شنل» مجموعه داستان‌های«غروب‌ها درمزرعه‌ای نزدیك دیکانکا» را منتشرکرده بود. داستان‌های این‌مجموعه رنگ محلی و بومی زادگاه گوگول، اوکراین را داشت. اصل آنها را گوگول درکودکی از پدر ونزدیکانش شنیده بود و موجب علاقه‌وتوجه اوبه‌زندگی روستایی و محیط دهقانان شده بود. محتوای این داستانها، مربوط به‌زندگی مردم اوکراین بود و جنگ‌هایی که با ترك‌های عثمانی و تاتارهای شبه جزیره کریمه و کاتولیك‌های لهستانی کرده بودند ودر واقع حماسه‌های اغراق‌آمیزی‌که موجب غرور وافتخار مردم‌اوکراین‌بود.

خیال‌گرایی «Romanticism» خاص گوگول، یعنی خیال‌گرایی واژگونه‌ای‌که به‌جای غلو و اغراق در زیبایی‌ها، زشتی‌ها وشرارت‌ها را بزرگتر واغراق‌آمیزترمی‌کرد، درتکوین وپرورش داستانها باواقع‌گرایی او درآمیخته بود؛ به‌این‌معنی که گوگول درعین‌آنکه خیالپردازی می‌کند،پرده از روی‌سیاهی وفساد جامعه خود نیزبرمی‌دارد ونفرت‌آشکارش را نسبت‌به‌زمامداران‌فاسد ودولتمردان ستمگربه‌زبان می‌آورد. داستان‌ها آمیزه‌ای بود از واقعیت و خیال و تصویرهای شاعرانه مردم ساده دل روستاهای دورافتاده روسیه‌که تا آن روز در ادبیات دنیا نظیر نداشت. به‌قول میرسکی:

'«گوگول برای خلق اشخاص داستان‌هایش، منحصراً

برتخیل خود تکیه می‌کند اما از این‌جهت که عناصر بسیاری ازجنبه‌ها و وجوه واقعیتی راکه تا به‌آن‌وقت در ادبیات وارد نشده بود، به‌صورت دقایق و تفصیلات یا در مقام مواد و مصالح کار وارد صحنهٔ عمل کرد، **یك رئالیست بود.**»[۱]

زبان گوگول که ترکیبی از زبان محاوره‌ای اوکراین وزبان ادبی روسی بود، درعین‌حال که خصوصیت شاعرانه و مبتکرانه خود را حفظ می‌کرد،چندان ساده وبی‌پرایه هم نبود. طیف‌های گوناگون آن،بعدها امکانات زبان‌داستانی ادبیات‌روسیه را وسعت‌بخشید،چنانکه‌نویسندگان مکتب‌های مختلف از رمانتیك‌ها و سمبولیست‌هاگرفته تا رئالیست‌ها و ناتورالیست‌ها، از خصوصیت متنوع نثر او، هرکدام به‌نحوی بهره برده‌اند:

«اما واقعیت این‌است که نویسندگان قرن‌نوزدهم روسیه سرچشمه‌های ضروری زبان را نمی‌توانستند درآثار پوشکین دریافته باشند.پوشکین نتیجه تلاشهایی بودکه درقرن‌هیجدهم برای خلق زبانی بنیادی در ادبیات انجام‌گرفته بود.بی‌تردید زبان گوگول بودکه باعرضهٔ مراتب ساده‌تر و پایین‌تری از گفتار در زبان ادبیات، حتی در مورد نویسندگانی که کمترین وجه اشتراکی با او نداشتند، راه دستیابی به‌امکانات ساده‌را گشود. زبان گوگول در تجربهٔ ناتورالیست‌ها، رمانتیك‌ها، رئالیست‌ها، امپرسیونیست‌ها و سمبولیست‌ها مؤثر واقع شده است و طنین آن در آثار اخیر فوتوریست‌های شهری، آشکار

۱ــ د.س. میرسکی، تاریخ ادبیات روسیه، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۴، ج ۱، ص ۲۲۸

است»[1].

میرسکی در ویژگی‌های نثر گوگول می‌نویسد:

«خصوصیت ممیزه عمده و همیشگی کار او، رسایی و گویایی کلام است. در نوشتن بیشتر توجهش به‌این بود که نه بردستگاه سنوایی شنونده بلکه بردستگاه صوتی گوینده تأثیر کند و این کیفیت به‌نثرش قوت و استحکام بسیاری می‌دهد. این نثر ازدوعنصرترکیب شده است که به‌نحوی‌رمانتیک در مقابل هم قرار می‌گیرند و جلوه می‌کنند و هریك از حیث رمانتیك بودن خویش، به‌مستهای اوج می‌رسد: بلندوشاعرانه وبه‌شیوه‌ای بی‌تناسب‌مضحك است. گوگول هرگزساده‌نوشت نثرش همیشه بامتکلف و موزون، باتقلیدی است که بااستادی پرداخت‌شده است و زیروبم‌های گفتارمحاوره، تنهادرگفتگوی اشخاص داستان انعکاس ندارد. نثرش هیچگاه تهی و خالی نیست و لرزش و ارتعاش گفتار حقیقی، همیشه آن را زنده و با روح می‌دارد.»[2]

به‌طورکلی گوگول درخلق داستان، نوآور ومتنوع است و آثار او رنگارنگ وگوناگون؛ مثلاً داستان‌کوتاه «دماغ» به‌کل باداستان‌های «شنل» و «یادداشتهای یك دیوانه» متفاوت است و اینها خود باداستان‌های مجموعهٔ «غروبها درمزرعه‌ای نزدیك دیکانکا»، فرق دارد وداستان‌

1-- Andrew Field, The complection of Russian Literature, U.S.A, 1971, p. 100-101

۲ــ میرسکی، تاریخ ادبیات روسیه، ج ۱، ص ۲۲۳

های کوتاه او با حماسهٔ «تاراس بولبا» و رمان عظیم «نفوس مرده» متفاوت است.

گوگول ازعرصه رمانتیك به‌مضامینی روآورد و داستان‌هایی‌چون «غروب‌ها درمزرعه‌ای نزدیك دیکانکا» وحماسه «تاراس‌بولبا» را آفرید که ما هنوزهم‌آنها را تصویری از زندگی واقعی می‌دانیم ونام«واقعیت» برآنها می‌گذاریم، یعنی توجه به مسایل بصری و عینی و واقعیت‌های محلی و بومی‌که می‌تواند منبع سرشاری برای هرنویسنده باشد. گفته آخر آنکهٔ گوگول پدر همه آن نویسندگانی است‌که به‌زندگی مردم‌عادی و معمولی علاقمندند و مصالح و مواد کار خود را از آنها می‌گیرند و ازهمه‌آن عوامل وعناصری‌که به‌نحوی با زندگی این مردم عادی سروکار دارد وشخصیت و زندگیشان از آنها شکل‌گرفته است، مثل دارا و ندار بودن آنها، خوب یا فاسد، کسل‌کننده یا هیجان‌انگیز بودن زندگیشان و طیف‌های دیگر زیستی و شخصیتی آنها.

ادگار آلن پو (۱۸۴۹-۱۸۰۹) نویسنده‌ای خیالپرداز

داستانهای کوتاه ادگار آلن‌پو نوعی از قصه‌های کهن بود که در رمینه ی خشب و مقام و حوادث مهیب و هولناك بارآفرینی شده و گسترش یافته بود. این داستان‌های تخیلی و کابوس‌وار، پیش از ادگار آلن‌پو میان نویسندگان رمانتیك آلمانی، رواج و رونق به‌سزایی داشت و به‌داستان‌های گوتیك[1] معروف بود. ازجمله این نویسندگان، هوفمان (E.T A. Hoffmann ۱۷۷۶ - ۱۸۲۲) بود که در این زمینهٔ داستانپردازی شهرت بسیاری داشت. هوفمان چنان غرق خیالپردازی‌ها و اغراق‌گویی‌های غریبه خویش بود که گفته‌اند تمام اشباح و تصاویر ترسناك و مهیبی را که درآثارش نشان داده واقعاً رؤیت می‌کرده وتفاوت میان واقعیت وخیال را تشخیص نمی‌داده است. از این‌رو، تاروپود قصه‌هایش، از دلهره‌ها وهراس‌ها و اضطراب‌ها بهم بافته شده بود.

ادگار آلن‌پو تحت تأثیر نویسندگان رمانتیك آلمانی، به‌خصوص هوفمان، داستانهای تخیلی و جنایی خود را خلق کرد.[1] وقتی منتقدان به‌این شباهت درکارهای او اشاره می‌کردند و تأثیر قصه‌های هوفمان را برآثار اومتذکرمی‌شدند، پو برمی‌آشفت و درمقام دفاع ازخود برمی‌آمد. در مقدمهٔ «قصه‌های عجیب و غریبانه» چنین نوشت:

---

۱ - داستانهای گوتیك، داستانهایی است که برگرد انتقام و وحشت و ماجراهای خونین‌می‌گردد.

«و کرد سیای و آنا من، وحشت، فوض تر فورر
رفته ا، دا، اس ست که به عقا من، وحشت در انسان
برنخاسته است بلکه از رو سرچشمه گرفته و من امرو
ا، تنها زمنا، مسروع آن استناج کرده م وبرسایج‌مشر عس
صرار و ریده‌ام»

پو برعناصر وحشت و اضطراب در نکوس داستان، اصرار می‌ورزد و معتقد است که همانقدر که زیبایی در حطهٔ شعر از اهمیت لایتی برخوردار است وحشت و هیجان و التهابات درونی و تأثرات روحی دیگر از این‌گونه در داستان نیز، همیت حیاتی دارد. شخصیت‌های احساساتی پو، برای دستیابی به‌زیبایی و عدالت پیکار می‌کنند و همه‌ما شکست و نومیدی را به‌رو می‌شوند. بر رؤیاهای آنها با واقعیت‌های زندگی بسیار فاصله دارد.

ادگار آلن پو به‌گروهی خاص از نویسندگان تعلق دارد. آثاراین گروه از کیفیت اسرارآمیز و مالیخولیایی نیرومندی برخوردار است که انعکاسی از روان بی‌آرام و ملتهب و وحشت‌زده آن‌هاست. این گروه نویسندگان از التهابات و بیقراری‌ها و حالات عصبی مرموزی پیوسته در رنج و عذابند. این ناآرامی‌ها والتهابات چنان آنها را در تنگنا قرار می‌دهد که آثارشان را سرشار از وحشت‌ها و دلهره‌ها و اضطراب‌ها می کند و به‌آنها صبغه‌ای خاص می‌دهدکه ازآثار نویسندگان دیگر متمایز است. شاید اغلب ما، این قطعه را از ادگار آلن‌پو خوانده باشیم:

«درست‌است، عصبی،خیلی‌عصبی‌هستم، به‌طرزمرگباری
عصبی بوده و هستم اما چرا می‌گویند من دیوانه‌ام.»[1]

1– Arthur Voss, the American short story, oklahoma, 1973 p 49

با این جملات داستان «قلب رازگو» شروع می شود و با هسری شخصیت داستان به‌پایان می‌رسد، داستانی اربنساد ر. ک‌کاوانه و اگرچه بدیع و تازه، اما غریب وغیرعادی

این‌گروه از نویسندگان «به «قدرت بدی»، یعنی به سر بنیادی‌که در وجودانسان، نهفته‌است. اعتقادداشتندُ پیش‌ازادگارآلن‌پوآثارهوفمان آلمانی به‌شدت از این کیفیت برخوردار بود و بعدار پوبیر نویسندگان بسیاری از چنین خصوصیتی برخور دارند و آثارشان از این‌جهت به‌هم شبیه‌است. گویی این‌کیفیت مرموز و این بدبینی ریشه‌دار از نویسنده‌ای به‌نویسندهٔ‌دیگرمنتقل‌می‌شود و زندگی‌آنهارا ازنویسندگان‌دیگر، جدا و متمایزمی‌کند و به‌آثارسان نیز کیفیت‌جداگانه‌ای‌می‌دهد، آثاری‌که‌اغلب مرگ‌و وحشت‌ونومیدی‌را به‌عنوان‌موضوع اصلی منعکس‌می‌کند. بعضی ازآثارصادق هدایت‌چنین‌خصوصیتی‌دارد. خصلت‌های‌روانی‌وخصوصیات خلقی او نیز مشابه این‌گروه ازنویسندگان‌است. عجیب نیست‌که مرگ بر داستان‌های هدایت‌و سایه‌انداخته است ودرونمایه بیشترداستان‌های آنها بر محور مرگ و نیستی می‌گردد.

زندگی این گروه از نویسندکان با دلهره‌ها و هیجان‌های غریبی همراه است، هیجان‌هایی‌که نویسنده راگاهی تا آستانه جنون می‌کشاند. نویسندگان این‌گروه، اغلب در مرز میان جنون ونبوغ در نوسان‌هستند و بحران‌های روحی آنها، فضا و رنگی قـوی به‌آثارشان می‌دهد که از جنبه‌های‌فنی‌داستان، پافراتر می‌گذارد وخصلتی یگانه به‌آنهامی‌بخشد.

در اغلب داستان‌های پو، شخصیت اصلی داستان، مرد دیوانه‌ای است یا مبتلا به‌حالت بیماری مغزی است کـه او را به‌دیوانگی نزدیك کرده است. این حالت، صفت متمایزی است که‌معمولاً از آن به‌عنوان آثار و واکنش‌های ارثی و اجدادی، یاد می‌شود. بیقراری و التهاب و هیجان‌های روانی شخصیت‌های داستان نه به‌عنوان اثرات اجتماعـی و

محیطی بلکه به‌عنوان واکنش‌های ارثی موردمطالعه قرارمی‌گیرد. از این رو، شخصیت‌ها، محکوم‌سرنوشت وگرفتار زیرچهاونگرانی‌ها وهیجان‌های درمان ناپذیر درون خویشند.

ادگار آلن‌پو معتقد است که نویسندگان باید حوادث و وقایع را با افکار خود تطبیق‌دهند وبه‌عبارت دیگر، ازحوادث اختراعی وتخیلی، برای برانگیختن اندیشه‌های خود درداستان‌هایشان‌بهره‌گیرند تا به‌نتیجه موردنظرخود برسند. ازاین‌جهت‌است که‌می‌بینیم پوبرخلاف‌چخوف‌حوادث و موقعیت داستان‌ها را، خود می‌آفریند و توجهی به این مسأله نداردکه این‌حوادث و وقایع با واقعیت‌های زندگی قابل تطبیق است یا نه و در زندگی امکان وقوع دارد یانه. حال‌آنکه چخوف واقعه‌ای را در داستان هایش به‌کار نمی‌گیردکه از واقعیت زندگی متأثر نشده باشد وهیچوقت حادثه آفرینی نمی‌کند و اغلب حالت‌ها و موقعیت‌های واقعی زندگی عادی‌را می‌گیرد وداستانهای خود رابراساس‌آنها می‌آفریند. از این‌نظر، در داستان‌های ادگار آلن‌پو، موقعیت‌ها اغلب غیرطبیعی جلوه می‌کند و در داستان‌های چخوف موقعیت‌ها، طبیعی و واقعی است.

ادگار آلن‌پو در انتقادی که‌برمجموعه‌داستان‌های‌کوتاه «قصه‌های بازگوشده» ناتانیل هاثورن (۱۸۶۴-۱۸۰۴) نوشته، براین مسأله معترف است و چنین استدلال می‌کند:

«یک هنرمندادیب‌ماهر، قصه‌ای‌می‌سازد، اگرعاقل‌باشد، افکارش را به‌قالبی نمی‌ریزد که‌مناسب باحوادث باشد، بلکه تأثیر یگانه یا واحد معینی را که باید حاصل شود، با دقت آگاهانه‌ای در ذهن می‌پرورد، آنگاه حوادث را می‌آفریند و آنها را چنان به هم پیوند می‌دهد که به او در پدید آوردن تأثیری که در ذهن خود داشته، بهترین یاری را بدهد.

گر ن لین حمله ، ه رحه ، بر د
اروپی‌قد ، تو یفو است است در ا ، هنج ، ی
باید کار فته با که مستقیم یا عر مستقیم سو ن
طرح پس‌ساخته شد ، حه ند ستا شد ؛ حب سایل ا
چنین دقت و مهارت ست ، تصویری که سراسجا شکل پیدا
می‌کند در ن که را د بی آسانی در فر است،
احساس صانعی ملال جا می‌گذار .[1]

مز کترین نقص شخصیتی پو بود که کار ا عاد و
مر ن ساد ود مانده توجهی نداشت. عمد توجهش به کارها
الفعاد ر ادب عیرعا ی جلب می ، از ن ظر ست ، داستا ،
قصه ، ی قدیمی شبیه ر ست تاد ، های امر ی، ، لکه می ا
د قصه غم ، حوادث غیرعادی و خلق‌الساعه توجه ، ی نسا
می‌شود و ر گی عادی و وقایع سا ، دمان معمولی ، قصه‌ها ا
بد د

ادگا آلن پو برای مؤثر کر ، اسان‌هایش بیاری می‌د
که ا حو دث ، معی استفاده کند بلکه ، د حوادثه رد ز ا ، ه ی
خود ا حلی می‌کرد و شخصیت‌های د سانی خود ا ، مان ، ما
می‌گذاشت ، تأثیر واحدی را که بنظر داستا هایش را برآن می‌
بوجو و د

در پنجمین‌که‌ای ارکتاب باارزش «قصه‌نویسی» دکتر رضا براهنی
را عمداً نقل می‌کنم و رآن برای روشن‌شدن کیفیت و برگی‌های ساد
های نو و نیز استفاده می‌گیرم، البته همانطورکه در مبحث «قصه» کمه‌ام
من با دکتر براهنی سر کا برد اصطلاح «قصه» اختلاف دارم. دکتر براهنی

1 - A. Voss, the Americ n short story P 67.

در کتاب «قصه‌نویسی» خود اصطلاح «قصه» را به‌جای «داستان» برگزیده است و من اصطلاح «داستان» را ترجیح می‌دهم و دلایل آن را در مبحث قصه آورده‌ام

داریوش آشوری در آلن‌پو، قصه‌نویس و شاعر امریکایی، «قصه کوتاه قصه‌ای است که‌براساس یک تأثیر و حد پیش‌بینی‌شده، نوشته‌شده‌باشد، به‌این معنی‌که این‌تأثیر واحد، همچون مرکز دایره‌ای است و تمام عناصر وعوامل قصه‌کوتاه به و این‌تأثیر واحدمی‌خرخند درواقع در این‌تعریف‌از قصهٔ کوتاه، قصه‌خودنیز مثل دایره‌ای است که‌در هرصه وحدت یافتهٔ آن، تمام حوادث اتفاق‌می‌افتد درچنین‌قصهٔ کوتاهی، هیچ حادثه، کلمه، جمله و کارکتر اضافی دیده نمی‌شود. قصهٔ کوتاه، انتخابی‌است جدی از حوادثی که بر آنها، تأثیری واحد، هدفی‌عینی و یا ذهنی را تحمیل‌کرده باشد وبه‌همین‌دلیل است که‌قصه‌کوتاه، با فورم تفاق افتادن حوادث، با فورمت توصیف و تشریح اعمال، و فورمت ایجاد هیجانی عاطفی و غریزی وفکری سروکار دارد لیمه درقصه‌کوتاه، سهم‌هیجانی عاطفی و غریزی به نسبت بیشتر ازسهم کنجکاوی‌های‌فکری است حالت‌تعلیق فوری که به‌خواننده‌هنگام خواندن قصهٔ کوتاه دست می‌دهد، حالتی‌است عاطفی وغریزی، و بااین حالت تعلیق، حس پیش گوئی حوادث درخواننده‌ایجاد می‌شود: نوعی کنجکاوی برای نصه حوادث که خواننده را محبور می‌کند با پیسرف‌قصه، به‌پیش‌گوئی حوادث قصه نیز بپردازد و قصه‌نویس تاحدی با توجه به‌حالت تعلیق‌ونیروی پیش‌گویی خواننده، همیشه اورا فریب می‌دهد، از پیشگوئی‌های او دوری می‌گزیند تا تعلیق

عاطفی او را به‌اوج برساند ودر اوج‌حادثه‌ای به‌وجود می‌آورد که خواننده نمی‌تواند است پیش‌بینی کند در این حالت‌گریز از پیشگویی‌های خواننده وایجادتعلق‌وهیجان‌وعلاقه توپسنده هرگز آن تأثیر وحدت را فراموش نمی‌کند، چراکه بالاخره از طریق القاء کردن ماهیت آن تأثیر واحداست که‌تمام هوش و حواس خواننده متوجه حوادث قصهٔ کوتاه می‌شود و او علیرغم سکست خوردن بسیاری از پیشگویی‌هایش به خواندن ادامه می‌دهد.

فکر تأثیر وحدت، درقلب انواع مختلف قصه‌های‌کوتاه است. حواه ر قصه کوتاهی که به وسیلهٔ دگار آلن‌پو، بنیانگذاری شد وبه سیلهٔ تانورالبست‌های قرن نوزدهم تقلید شد و بعد در اواخر همان قرن تا حدی تبدیل به خبری بسیار فنی و خالی از محتوی شده وحواه قصهٔ‌کوتاهی که به‌وسیلهٔ تالستوی ر روسیه نوشته شد و در اوایل قرن بیستم تمام نویسندگان قصه‌کوتاه را تحت تأثیر قرار داد.

قصه کوتاهی که چخوف و «موپاسان» نوشته‌اند، قصه‌ای است که در آن، از بی‌حسابی زندگی خبری نیست. زندگی پراکنده است ولی به قصهٔ کوتاه، حق پراکنده شدن داده نمی‌شود. از این نظر قصهٔ کوتاه، تقلیدی از زندگی، حتی‌به آن‌معنی‌که درقصهٔ بلندصورت‌می‌گیرد، نیست، بلکه‌مونتاژی است از حوادث مختلف و منتخب زندگی تاآن تأثیر وحدت، در اوج ایجادشود. چنین قصه‌کوتاهی، سخت فنی‌است وشاید کسی که حتی نویسندهٔ چندان بزرگی نیست، باداشتن‌ظرفیتی برای توطئه‌چیدن، بتواند آن تأثیر واحد را ایجاد کندوشاید به‌همین دلیل بود که‌غرب در طول شصت‌هفتاد سال رواج این

نوع قصه، از ابعاد بسیار فنی آن خسته شد و به‌سوی قصهٔ کوتاه روس روی آورد.»[۱]

یکی دیگر از ویژگی‌های آثار ادگار آلن‌پو، فضا و رنگی و انسفره قوی ست که درداستان‌هایش اعمال می‌کند تا برخواننده تأثیر بگذارد. یکی از معروفترین و موفق‌ترین این داستان‌ها، داستان کوتاه «نقاب سرخ مرگ» است که فضا و رنگی قوی، عناصر دیگر داستان را تحت‌الشعاع خود قرار داده است. در این داستان، شاهزاده پروسپرو، طاعون را که قلمرو سلطنت اورا، فراگرفته، به‌مبارزه‌می‌طلبد. با هزار نفر ازدوستان نیرومند وسالم خودکه ازشوالیه‌ها و زنان درباری هستند، ازمردم‌کناره می‌گیرند و به قصر محکمی پناه می‌برند. آنوقت بال‌ماسکه‌ای در هفت اتاق که با تزیینات خیال‌انگیز و رنگهای متنوع آرایش شده است، بر پا می‌کند. یکی از این اتاق‌ها، با مخمل سیاه و پنجره‌هایی باشیشه‌هایی به‌رنگ خون رینت یافته است. وقتی ساعت غـــول‌پیکر آبنوس، زنگ نیمه‌شب را می‌زند، مرگ سرخ با هیأت وحشتناکی داخل قصر می‌شودو خوش‌گذرانی شاهزاده و ملازمانش را تباه می‌کند:

«شاهزاده با صدایی که از شدت خشم رگه‌دار شده‌بود، برسر ملازمانش فریاد می‌زند:

ـ کیست که جرأت می‌کند؟ کیست که جرأت می‌کند باچنین شوخی زننده‌ای به‌ما توهین کند؟ حمله کنید و نقاب از صورتش بردارید تا ما بدانیم که بامداد فردا چه کسی را

۱ــ قصه‌نویسی، تهران، اشرفی، ۱۳۴۸، چ ۲، ص، ۵۵۰-۵۴۹-۵۴۸.

را باید از کنگرهٔ قصر به‌دار آویزم؟»[1]

شاهزاده به‌دنبال او می‌دود و در اتاق سیاه زیر دست می‌کشد و او زمین می‌افتد و جان می‌دهد و مهمان‌های او نیز.

«همهٔ مهمانان یک‌به‌یک بالکه‌های سرخی که برصورت‌شان پیدا شد، در میان سالنهای عیش و رقص به‌زمین افتادند و با نومیدی جان سپردند.»[2]

این داستان، مورد تعبیر و تفسیرهای بسیاری قرار گرفته است. بعضی معتقدند که پو خواسته است سرانجام فاجعه‌آور زندگی بشر را نشان بدهد، با این تصور، طاعون را به‌عنوان تمثیلی از مرگ گرفته‌اند، براکه مرگ به عنوان آخرین مرحله زندگی به همه آرزوها و جستجوهای بشر خاتمه می‌دهد. بعضی‌ها گفته‌اند که طاعون الزاماً فکر الهام را در داستان بارآفریده است، الهه‌ای که از سالهای خوش کامرانی بی‌خیال و مغرور و مهمانان هرزه و درباری او انتقام‌می‌گیرد.

کار آلن‌پو، اولین‌کسی بود که‌داستان‌های جنایی را خلق‌کرد. دنباله‌روان داستان‌های جنایی و پلیسی او، ذهنی منطقی بردنیایی به‌ظاهر غیر معقول و غیرمنطقی پیرو می‌شود

آنچه این داستان‌ها رامشخص می‌کند، ایجاد وحشت و دلهره در خواننده است. بعدها داستان‌های پلیسی و جنایی، تحت تأثیر و نفوذ استادهای او تولد یافت رشته‌ای مستقل در داستان‌نویسی را به وجود آورد و جنبه و آن‌گسترش یافت و آثاری را پدید آورد که امروز ازآنها به‌عنوان ادبیات عبرداستانی (Nonfiction) یاد می‌کنند.

---

۲۰۱ . نقاب مرگ، ترجمه ساعدحسینی، فرهنگ نو دوره اول شماره ۴ ۱۳۳۱.

دگار آلن‌پو، در روزگاری زندگی می‌کرد که آمادگی پذیرش حیرت‌داستان‌های پرهراس و وهم‌انگیزی در داستان ویژگی‌ها و مشخصات فرهنگی قرن‌نوزدهم و گرایش‌تمایلات افراطی و معتقدات ماوراءالطبیعه و افکار خرافه وتوسعه سرعت روزبازوری، محیط مساعدی را به‌وجود آورده بود که‌خوانندگان پامیل رغبت دستاویزهای اسرار آمیز ومخوف را بخوانند و روزبازه مجلات نیز ازانتشار این‌نوع داستان‌های تازه سنگدل کنند.

ادگار آلن پو در چنین محیط اجتماعی بود. گذشته از این پو، با زندگی خاصی که در پیش گرفته بود، بیشتر به افسانه‌های اغراق‌آمیز در مورد شعرا و نویسندگان شبیه بود که اغلب معتاد به‌مواد مخدراست.

بعد از مرگ ادگار آلن پو، توجه بعضی از منتقدان وگروهی از هنرمندان فرانسوی به نوشته‌های او و پاره‌ای به آثار او، نشان دادند، شهرت و معروفیت او حتی در اروپا مرتبه او بسیار بالا گرفت، اما بعدها به‌تدریج از آن‌اعتبار کاسته شد و درقیاس با نویسندگان بزرگی چون برلستون، داستایوسکی، دیکنس، بالزاك و چخوف، مقام ومنزلت او بسیار تنزل یافت، تاآن‌حد نزول کرد که به عقیده بیشتر منتقدان می‌توان او را فقط به‌عنوان نویسنده‌ای کوچك اما نوآور وصاحب قریحه‌ونبوغ، یادکرد، حتی به‌نظرعده‌ای ازاین منتقدان، گوگول، نه‌تنها نویسنده‌ای برتر از پو است بلکه تأثیری که برگسترش و تحول داستان‌نویسی به‌طورعام و داستان‌کوتاه به‌طورخاص داشته است، به‌مراتب‌عمیق‌تر وپا برجاتراز تأثیر واست. البته نویسندگانی‌نظیرهنری جیمز نیز هستند که آثار او را تحقیر می‌کنند:

«و اشتیاق نسبت به او بیشتر است از مرحله مطمئناً

ابتدایی تفکر.»[1]

ادگار آلن‌پو، شاید هرگز نمی‌توانست حدس بزند که‌یك‌قرن بعد از او امرتحول وگسترش داستان، به‌دست نویسندگانی می‌افتد که همه کوشش و تلاش‌آن‌ها به توصیف و تشریح و نشان دادن کارهای عادی و معمولی‌مردمان‌ساده‌دل‌ومحروم مصروف می‌شود وداستان ازحوزهٔمحدود خیالپردازی‌های بی‌قیدوشرط بیرون‌خواهد آمد و به‌واقعیت‌های ملموس و محسوس زندگی سوق داده خواهد شد.

ACKU

1— The American short story, P. 68

گی دوموپاسان (۱۸۹۳-۱۸۵۰) نویسنده‌ای لطیفه‌ساز

تحولات داستان‌کوتاه، در قرن نوزده باگوگول و پو پایان نمی‌گیرد، بلکه‌گروهی ازنویسندگان بزرگ چون لوتولستوی، تورگه‌نف و فلوبر که بیشتر به رمان‌نویسی شهرت دارند، در پیشبرد داستان کوتاه نیرنقش مؤثری داشته‌اند و داستان‌های‌کوتاهی نوشته‌اند که شاهکارهای مسلمی‌به‌شمار می‌آید، ازجمله‌این‌داستان‌ها می‌توان «مرگ ایوان‌ایلیچ» نوشتهٔ تولستوی را ذکرکرد.

بعدازاین‌بزرگان، داستان‌کوتاه نویسانی نظیر موپاسان،چخوف، شرود اندرسن و همینگوی و دیگران این رشته داستان نویسی را تنوع و بسط دادند وانواع‌گوناگونی از آن پدید آوردند.

گی‌دو موپاسان از جنبه‌های فنی واصول قراردادی ادگار آلن‌پو پیروی می‌کند ودر داستان‌هایش همچون پو به‌دنبال تأثیر واحد می‌رود. اما برخلاف پو، به‌زندگی عادی و معمولی افراد و واقعیت‌های زندگی آن‌ها، توجه بسیار دارد و شخصیت‌های داستانی خودرا از میان طبقات مختلف اجتماع برمی‌گزیند:

«در نظر موپاسان-بزرگترین واقع‌گرای ادبیات اروپای غربی‌درنیمهٔ دوم‌قرن‌نوزدهم- زندگی، موضوع‌تحلیل وترسیم بود، او انسان ومحیط، شخصیت وشرایط اجتماعی‌شکل‌دهندهٔ

آن را، ارعمدتگرحدانی‌نابذیرودارای تأثیر متقابل می‌دانست. نثر موپاسان تمامی جریان‌های زندگی را در بر می‌گرفت و آن‌ها را برپایهٔ مطالعهٔ تحلیلی «ماهیت اجتماعی» رفتار، اخلاقیات، احساسات و به‌طور خلاصه تمامی شخصیت فردی مردم سنخ‌بندی می‌کرد. دهقانان و سربازان بوروکراتهایی که به‌رندگی یکنواخت‌درپشت‌میزهامشغولند وگرفتار قرطاس بازی‌اند بورژواهای‌بی‌خیال‌جوان، زنان‌میزبان، نحبای‌محل و کشاورزان بسرحم و کمرن که به‌جذب عادت پول شمردن خرده بورژواها و پول را ملاک هر فضیلتی دانستن مشغولند، صاحبان مهمانخانه‌های کوچک، مدیران فاحشه‌خانه‌ها و حد فاحشه‌ها، تاجران و سرمایه‌داران بزرگ. روزنامه‌نگاران و کشیشهای‌دهات، ملوانان‌وراهبه‌ها، صاحبان حرفه‌های‌کوچک و پزشکها، عشق‌کثیف وعشق ناك، برخوردشدید منافع، رول روابط خانوادگی، ارهم پاشیدگی احساسها وحمعه‌بورژوایی به‌طورکلی، میهن‌پرستی‌مردمان عادی‌وپول‌پرستی بورژوایی، زندگی توأم با نادانی در روستاها، کشمکش همه‌کس برای رسیدن به‌ثروت، ظلم‌پنهانان درروابط انسانی، مسموم‌کردن عشق و احترام مردم به‌همسایگان‌شان ـ آثار موپاسان باچنین مضمونی، تمامی صحنهٔ گسترده ورنگارنگ زندگی درجامعهٔ بورژوایی را توأم با تضادها و تناقضاتش مجسم‌می‌کنند...

موپاسان می‌دیدکه جامعهٔ بورژوایی، دشمن انسان‌است و عالیترین صفات او را از بین می‌برد و حیوانی دوپا برجای می‌گذارد که به دنبال پستترین غرایزش کشیده می‌شود. موپاسان ازوحشی شدن‌انسان‌درجامعه سرمایه‌داری که‌مضمون اصلی تمامی آثار او را تشکیل می‌دهد، نگران بود. ضمن

بررسی همه‌جانبه این موضوع، به‌بررسی ویژگیهای عینی زندگی نزدیک شد و آنها را تحت عنوان شایع و پر بگر برقیات بورژوایی جمع‌بندی کرد. این شق اخیر، که با آهنگ سریع تکامل علوم و صنایع مشخص می‌شود و به‌طور کلی جنبهٔ مادی زندگی، همچنانکه تمامی متفکران پیشرو متذکر شده‌اند و خود موپاسان نیز به‌وضوح از آن آگاه بود، حاوی بصادی حاد بین دستاوردهای مادی نظام سرمایه‌داری و تاثیر شوم آن بر دنیای معنوی انسان بود.

ثروتمندان می‌کوشیدند شکافی را که بین خودشان و فقرا به‌وجود آمده بود و ارزشهای فرهنگی و مادی را هم دربرمی‌گرفت، عمداً حفظ کنند. شرایط طاقت‌فرسای کار توده‌ها، منجمله کودکان برای تولید ارزشهای مادی، ساعات طولانی کار، بدون کوچکترین وقفه برای جبران نیروهای از دست‌رفته، و تمامی بیماری‌هایی که با این شرایط همراه بود مانند توجه نکردن به کودکان و جنایات حوانی، فحشاء و الکلیسم شدید، چشم‌هم‌چشمی همیشگی و خسته‌کننده در راه‌خیانت، تبلیغات تحمیقی طبقات حاکم به‌منظور استحکام بخشیدن به‌نظم موجود و حمایت‌خواستن از خدمات کلیسا، مدارس، تئاتر، مطبوعات و کتب ارزان قیمت که به‌ترغیب پست‌ترین غرایز و دامن زدن به‌خصومت ملی و نژادی مشغول بودند...

موپاسان احساس می‌کرد که این ظلم حاکم بر همه حوزه‌های زندگی اجتماعی و همه جنبه‌های روابط انسانی، اعم از کوچک و بزرگ، تهدیدی جدی برای شخصیت انسان به شمار می‌رود. او نمونه‌هایی فراوان از چگونگی تباه شدن شخصی‌ترین احساسات در اثر همین ظلم، ارائه داد: والدین ثروتمند،

کودك خود، یعنی فرزند زنا را به وستاها می‌فرستند تا رآنجا تربیت‌شود وبدینسان او را گرنه به‌مرگ، به‌سیه روزی‌محکوم می‌کنند؛ خانوادهٔ یك دهقان، بیرزنی را که به‌صورت باری سنگین برای‌آنها درآمده بود، تهدید به‌مرگ‌می‌کنند؛ پدری، دختر رها شده‌اش را در فاحشه‌خانه می‌بیند، و غیره و غیره. داستان‌های‌کوتاه‌اوسرشار است از اظهارنظر دربارهٔ وحشیانه بودن‌زندگی، سرشاراست‌ازنمونه‌های‌تحقیراحساسات، شرافت ومقام انسان، که جزو درامها وتراژدیهای عادی روز به‌شمار می‌روند. موپاسان‌بیش ازهرچیزبه‌بررسی‌نتایج اخلاقی وروانی تغییر شکل روابط اجتماعی و تحلیل تأثیر آنها در روحیات انسان علاقمند بود و از این حیث نمونهٔ بارز واقع گرایان انتقادی نیمهٔ دوم قرن نوزدهم و شعور نوین اجتماعی‌ناشی‌از تشدید جریان بیگانگی از خود به‌شمار می‌رفت »[1]

موپاسان حقیقت و ارزش احساسات را می‌شناخت اما هرگز در ورطه‌احساساتی بودن‌نیفتاد. دربارهٔ‌خصوصیات روحی‌وخلقی اونوشته‌اند که‌آدمی رو راست وسرسخت‌بود وشخصیتی رام نشدنی داشت. همانطور که فکرمی‌کرد، می‌نوشت. اغلب باچشمهای شهوی روابط شخصیت‌های داستانش را بررسی می‌کرد. از بشریت ناامید بود. خوبی‌و نیکی را مردود می‌دانست. طبیعت بشر را با بدی وپلیدی آمیخته می‌دید.

«موپاسان، نفع‌خصوصی‌را علت اصلی‌وحشی‌شدن‌انسان، و غریزهٔ مالکیت را غریزه‌ای بسیار نیرومند می‌دانست. خود

۱ــ ماکس رافائل، نگاهی به‌تاریخ ادبیات جهان، ترجمهٔ محمد تقی‌فرامرزی تهران، شباهنگ، ۱۳۵۷، ص، ۱۹۱-۱۸۸

اونیز تدریجاً در برابر فشارهای زمانه‌اش تسلیم شد و بعدها اعتقادش براین بنیان قرارگرفت که شرارتهای اجتماعی، از نقص طبیعت انسان سرچشمه می‌گیرد. شخصیت در آثار او، کم‌کم شالودهٔ اجتماعی خود را از دست می‌دهد و همزمان با ناهمآهنگی روزافزون عناصر تشکیل دهنده‌اش، رو به‌ازهم پاشیدگی می‌گذارد. موپاسان عقیده داردکه این عناصر تا آن اندازه‌که جزوصفات بیولوژیکی، نوعی وذاتی به‌شمارمی‌روند. اجتماعی نیستند...

...نظریه پرتناقض موپاسان، همانطورکه ازنوشته‌هایش می‌توان دریافت، به انتقاد نیرومند او، این امکان را نداد تا ازمرزهای نظام بورژوایی فراتر رود. موپاسان نتوانست به‌این حقیقت پی‌ببردکه در بطن نظام بورژوایی‌هم جریانهایی‌نهانی وجود دارندکه می‌توانند موجب آزادی انسان‌شوند. سرانجام، محدودیتهای ایده‌ئولوژی بورژوا ـ دموکراتیك او که مفهوم تحول تاریخی را از یاد برده بود، موجب بحران در اندیشه‌او گردید وآثار نفوذ عناصر منحط، بیش‌ازپیش درنظرات وسبك نوشته‌های بعدی او و به‌زیان شیوهٔ واقع‌گرایانه‌اش پدیدار گردید.»[۱]

کیفیات آثارموپاسان، گاهی به‌طبیعت‌گرایی «ناتورالیسم» نزدیك می‌شود و به‌همین دلیل عده‌ای او را ناتورالیست دانسته‌اند وتحت‌تأثیر گوستاوفلوبرکه درحکم پدرخوانده و معلم موپاسان در نویسندگی‌بود. سالها، موپاسان دستنوشته‌های خود را پیش او می‌برد. فلوبر آنها را می‌خواندونقد وبررسی‌می‌کرد واصول داستان‌نویسی را به‌اومی‌آموخت.

۱ـ نگاهی به‌تاریخ ادبیات جهان، ص ۱۹۲ـ۱۹۱

به‌همین دلیل تأثیر فلوبر برآثار نخستین موپاسان بسیار است و جنبه فنی وعالی ناتورالیستی داستانهایش را که دراعتدال کلام پابرجاتر و دربافت خشن‌تر از داستانهای فلوبر است، به‌اومدیون است. در واقع بهترین آثار موپاسان، وقتی انتشار یافت‌که استادش هنوز زنده بود. به‌گفتهٔ فرانك اوکونر، بعدازمرگ استاد، ازکیفیت و ارزش آثارموپاسان کاسته شدوموپاسان به‌نوعی از داستان، یعنی داستانهای لطیفه‌وار روی آورد.

موپاسان، مانند اغلب نویسندگان صاحب قریحه، پرکار بود، داستانپرداز استادی‌که با نوشتن زندگی می‌کرد، به‌همین دلیل‌درنوشتن داستانهایش شتابزده بود اما هرگز به‌بیراه و ابتذال نیفتاد و هرزنویس نشد. نویسندهٔ قدرتمندی بودکه با کمترین لغات و عبارات می‌توانست به‌مکاشفه و الهام و خلاقیتی برسد که همکارهای نام‌آورش با نوشتن صفحاتی چند به‌آن می‌رسیدند. داستانهای کوتاه وبلند موپاسان در یك مقام و ارزش نیست. دایرةالمعارف ادبی کاسل در مورد موپاسان می‌نویسد:

«گی‌دو موپاسان، شکل داستان را آزادکرد. به‌شکل‌های داستانی بسیاری‌دست یافت. شاید درمورد او بتوان گفت که **داستان‌های عالی چندی** نوشت؛ **داستان‌های خوب بسیاری** خلق‌کرد و **داستان‌های بی‌شمار بدی** از خود به‌جاگذاشت‌اما آنچه واقعیت دارد آنست که چه در داستان‌های عالی اندك و چه در داستان‌های خوب بسیارش و چه در داستان‌های بد بی‌شمارش، حس زندگی واقعی وجود دارد و داستانهایش‌همه باهم تذکره‌ای است از رنج ولذت.»

موپاسان عمر کوتاهی داشت و بیش از چهل و سه‌سال زندگی نکرد. بعدازمرگش اشتهارش تا حدودی فروکش کرد. منتقدین آثار او را مورد ارزیابی مجدد قرار دادند و او را از آن مقام شامخی که کسب کرده بود، پایین آوردند. نزول اعتبارش به‌دو دلیل بود:

اول تلقی او، اززندگی کلبی «Cynic»[1] بود و نسبت به‌نیک‌طبعی بشربدگمان وملامت‌گر. مردان و زنان را از دیدگاه ضعف‌ها و فرومایگی‌هایشان موردبررسی قرار می‌داد. اغلب داستان‌هایش نمایشی بود ازتکبر و طمع و شهوات وپستی‌ها وکاهلی‌ها و شکم‌پرستی‌ها و تنگ‌چشمی‌ها و حسادت‌های مردم وهمراه با طنزی تلخ وسیاه. مثل این بودکه شخصیت‌هایش روح ندارند. موپاسان احساسات پاك و نیك‌طبعی‌های بشری را نمی‌بیند، راه رهایی را برشخصیت‌های داستانهایش می‌بندد و امید رستگاری و نجاتی برای آنها تصور نمی‌کند.

همین بدگمانی و بداندیشی او، کیفیت بعضی از آثارش را تنزل می‌دهد وموجب می‌شودکه آدمی را فقط در چهارچوب و حوزهٔ التهابات نفسانی و شهوانی و دگرگونی‌های بدوی و حیوانی خود ببیند. چنین واقع‌گرایی سخت‌دلانه وانعطاف‌ناپذیر، جزنومیدی و غم و مرگ، دری به‌روی خود بازنمی‌کند. اشکال در درون نپالودهٔ موپاسان است. به‌گفتهٔ فرانك اوکونر نویسندهٔ ایرلندی:

«همانطورکه فرانسوا موریاك (F. Mauriac) گفته‌است نویسنده باهرپلیدی و وقاحتی ممکن است سروکار داشته‌باشد اما باید سرچشمه‌ای پاك‌کننده داشته باشد، سرچشمه آثار موپاسان هرگز منزه و پاك نبود وهرچه پیرتر می‌شد، بیشتر

۱ــ cynic= کسی‌که نسبت به‌مردم، بیزار و بدبین وعیبجو است. «فرهنگ حبیم»

آلوده می‌شد.»[۱]

دوم، اغلب داستانهای کوتاه موپاسان، از نوع داستانهای لطیفه‌وار، «Anecdotal Fiction» است. تلقی موپاسان از واقعیت و حقیقت، تلقی و برخوردی است ظاهری و باخیال‌آمیخته. چنانکه خودش نیز به‌این نکته اشاره دارد:

«حقیقت‌گویی آن نیست که هرچه را هست و همانطور که هست بگویند بلکه باید منتخبات آنها را باظاهری حقیقت‌نما بیان نمایند. از آنچه گفتم نتیجه می‌گیرم که رئالیست هنرمند باید ایلوزیونیست باشد یعنی وهم را در بیان حقیقت مداخله دهد.»[۲]

موپاسان از واقعیت زندگی متأثر نبود بلکه با بهره‌گیری از حوادث، درجست‌وجوی ایجاد تأثیر واحد در داستان بود و موجه وقابل پذیرش بودن واقعیت داستان را فدای تأثیر آن می‌کرد. یکی‌ازنمونه‌های درخشان این نوع داستان لطیفه‌وار، داستانی است به‌نام «گردنبند» که موپاسان واقعیت را قربانی گیرندگی و هیجان‌انگیزی آن کرده است. «گردنبند» داستانی است مؤثر و خوش‌ساخت اما نامعقول وباورنکردنی. همانطورکه درکیفیت و ساخت داستانهای لطیفه‌وار درمبحث «موضوع داستان» یادآوری شد، احتمال صحت واقعه در داستان «گردنبند» مطرح نیست. برعکس چنین احتمالی در داستان بسیار اندك و استثنایی است. موضوع داستان به‌طور خلاصه چنین است:

1- Frank O'connor, the lonely voice. P.72.

۲ــ گی‌دوموپاسان، داستان‌نویسی، ترجمه احمد بیرشك، سخن دورهٔ سوم، شمارهٔ ۱

«زنی گردنبند امانت گرفته از دوستی را در جشنی گم می‌کند وبا یاری‌شوهرش، گردنبندی شبیه‌آن می‌خرد وبه‌جای گردنبندگم شده، به‌صاحبش‌می‌دهد. عمری‌برسر پرداختن‌بهای گردنبند صرف می‌شود و در آخر داستان معلوم می‌شود که گردنبندگمشده، بدلی بوده است وآنها به‌جای‌آن، گردنبندی اصل و گرانبها به‌صاحبش برگردانده‌اند.»

گرچه‌داستان از نظرگیرندگی وتأثیر بسیار قوی است و خواننده تا آن را تمام نخواند، نمی‌تواند به‌زمین بگذارد، اما براثر بـاز خوانی مجدد، مثل همه انواع داستان‌های لطیفه‌وار تأثیر و قدرت خود را از دست می‌دهد و استفهام‌هایی برمی‌انگیزد. خواننده از خود می‌پرسد که چرا وقتی گردنبند گم می‌شود، به‌صاحب گردنبند چیزی گفته نمی‌شود و او را در جریان نمی‌گذارند؟ چرا دیدار مجدد زن با صاحب گردنبند، این همه سال به درازا می‌کشد؟ چرا صاحب گردنبند متوجه اصل بودن گردنبند نمی‌شود؟ و چراهای دیگر. حدوث چنین‌حوادثی را جز براتفاق و تصادف، برهیچ چیز دیگر نمی‌توان حمل کرد. نویسنده، بـا تحریك حس‌کنجکاوی خواننده، زیرکانه خودرا ازپاسخ به‌این «چراها» رهانیده است. داستان «گردنبند» مثل هرلطیفه‌ای ازتعدادی وقایع اتفاقی‌ترکیب یافته است که‌اگریکی‌ازاین وقایع استثنایی، پیش‌نمی‌آمد، شیرازه‌داستان ازهم‌می‌پاشید. به‌خصوص‌که مثل لطیفه تکیه داستان‌برحلقهٔ اتفاق‌آخری گذاشته شده، یعنی آگاهی از بدلی بودن گردنبند مفقود شده.

ستون‌حوادث روزنامه‌ها پرازچنین اتفاقاتی‌است، اگرنویسنده‌ای به‌واقعیت‌های حتمی و مسلم زندگی بی‌توجه باشد. می‌تواند از هرکدام ازاین‌حوادث، داستانی‌گیراودلچسب بیافریند. تعدادایـن نوع‌نویسندگان کم نیستند وتمایل عمومی آنها براین امر قرارگرفته است که از وقایع

تلخ و دردناك زندگی، داستانی شیرین ودلپذیربه‌وجود آورند وخواننده را مشغول کنند. این‌گروه نویسندگان زیاد در بند واقعیت‌های مسلم و حتمی زندگی‌نیستند واوضاع واحوال را مطابق میل وادراك خودتحریف می‌کنند وتغییراتی درآن می‌دهند، به‌این منظور که با دلچسبی وگیرایی داستان، خواننده را مجذوب‌کنند. این‌نوع داستانها، درکل ازیك رشته حوادث غیرمعقول ومحتمل، ماهرانه به‌وجود آمده‌اند تا نتیجه‌موردنظر نویسنده از آن حاصل شود و خواننده را به‌دنبال خود بکشد و فروش داستان را تضمین‌کند. غالباً این‌نوع داستانها، پیامی را ابلاغ نمی‌کند و رسالتی برای خود نمی‌شناسد. همانطور که قبلاً یادآوری شد تأثیر ـ پذیری از واقعیت زندگی جای خود را به‌تأثیر به‌خاطر تأثیر سپرده است و داستان به‌خاطر سود دهی‌آن نوشته شده نه به‌خاطر زندگی.

ای کاش دست‌کم موپاسان داستان «گردنبند» را به‌این‌صورت طنزآمیز و بدخواهانه تمام نمی‌کرد و فداکاری و درستکاری زن‌وشوهر را به‌نیشخند نمی‌گرفت وکلبی صفتی خود را نشان نمی‌داد. زن‌وشوهر متوجه اشتباه خود نمی‌شدند تا عمری که برسر درستی و نجابت خود گذاشته بودند، معنی و مفهومی والا پیدا می‌کرد.

این‌گروه از نویسندگان، البته برای‌کیفیت آثارشان، دلایلی نیز عرضه می‌کنند.ازجمله معروفترین‌آنها،سامرست موام، نویسنده‌انگلیسی است‌که آثارموپاسان را بسیارتحسین می‌کند وگفته است‌آن‌نوع داستان کوتاهی را که موردپسند طبع‌من‌است،موپاسان بسیارخوب نوشته‌است. سامرست موام در دفاع از موپاسان، چنین استدلال می‌کندکه موپاسان از زندگی رونوشت برنمی‌دارد و حوادث زندگی را طوری پشت‌سرهم می‌گذارد که جالبتر وهیجان‌انگیزتر شود؛ درواقع درپی تصویر کردن زندگی واقعی نیست بلکه می‌خواهد آن را پرشورتر و دلچسب‌تر نشان بدهد.درتوجیه مرغوبیت داستانهای لطیفه‌وار، متوسل به‌دلایلی‌می‌شود

که بهتر است عیناً توجیه او را دراینجا بیاورم:

«محتمل‌بودن حوادث داستان، جوهر و ماهیتی نیست که تکلیف آن یکبار برای همیشه معلوم شده باشد، این‌جوهر و ماهیت با تمایلات زمانه تغییر می‌کند. چیزی است که باآن می‌توانید خوانندگان خود را وادار به‌قبول مطالب داستان کنید. در حقیقت در تمام سرگذشتهای تخیلی، پاره‌ای عدم احتمالها، بی‌چون وچرا قبول‌شده‌است، زیرا این‌عدم‌احتمالها، معمولاً و غالباً لازم است تا نویسنده بتواند بدون تأخیر به داستان خود ادامه دهد.»[۱]

کسی می‌تواند چنین استدلالی را بپذیرد که به‌درك و احساس خواننده احترام نگذارد و اعتقاد داشته باشدکه خواننده را باید وادار به‌قبول‌مطالب داستان‌کرد نه‌آنکه صحت وقایع داستان، نیاز به‌این‌اجبار را ازمیان‌بردارد وخواننده‌را دربرابر وقایع‌محسوس‌ومعقول متقاعدکند.

دوستداران‌این‌نوع داستانها، چه درمیان نویسندگان، چه‌درمیان خوانندگان کم نیستند و بسیاری، از آن‌ها لذت می‌برند و آن‌ها را برای خواندن انتخاب می‌کنند. اما در برابر آنها گروه انبوهی از خوانندگان هستندکه خصوصیت داستانهای موپاسان و پیروان او را دوست ندارند و داستانهای لطیفه‌وار آنها را جدی نمی‌گیرند و دیدگاه کلبی[۲] بعضی از نویسندگان آنها را ردمی‌کنند. در عوض، این عده

۱ــ سامرست موام، دربارهٔ رمان و داستان کوتاه، ترجمهٔ کاوه دهگان، چ ۲، تهران، جیبی، ۱۳۵۲، ص ۳۲۹

۲ــ کلبیان - غایت وجود را فضیلت و فضیلت را در ترك همه تمتعات جسمانی و دوحانی می‌دانست. شهرت آنان بدین نام ازجهت تحقیر آنان به‌تمام روابط اجتماعی و پیش گرفتن به‌یك زندگی بسیار بدوی و عادت به‌سرزنش و خرده‌گیری از مردم‌کوی و برزن بودکه ماسگان‌مشابهت داشتند. «لغت‌نامه دهخدا»

دوستدار شیوه بازآفرینی و نمایش موقعیت‌های منطقی و واقعی زندگی هستند وهرچه داستانها را از این خصلت تهی کند، مسوردپذیرش آنها نیست. معتقدندکه نویسنده نبایدقصه بنویسد تا ما را با ماجراهاواتفاق‌های استثنایی‌سرگرم کند بلکه نوشته هرنویسنده باید ما را به‌تفکروادارد و به‌شعوروآگاهی‌ما بیفزاید. ازنظر این‌گروه، یك داستان واقعی، برپایه اتفاقی جالب توجه و سرگرم‌کننده نمی‌تواند بنا شود، بلکه از وقایع کوچك وبزرگ واقعی زندگی است‌که داستان تکوین می‌یابد. این‌گروه، آنتون چخوف و پیروان او را برموپاسان ومریدان او، ترجیح می‌دهندو به مسلك انسانی و بشر دوستانه آنها، ارج و احترام می‌گذارند. حتی پیروان و علاقمندان آن‌نوع آثار، ازجمله سامرست موام‌ارتباط واقعی چخوف بازندگی را مورد تأیید وتصدیق قرار می‌دهند:

«من‌روحیه چخوف را خیلی می‌پسندم. جولانگاهش وسیع‌ودانشش از زندگی مستقیم است... او را با گی‌دوموپاسان مقایسه کرده‌اند، ولی این قیاس را کسانی می‌کنندکه آثار هیچ‌کدام را نخوانده‌اند. موپاسان داستانسرای زیرکی است‌که بهترین آثارش گیرا و مؤثر نوشته شده است... ولی‌ارتباط واقعی او بازندگی‌چندان نیست... اما وقتی‌داستان‌های‌چخوف رامی‌خوانید انگار اصلاً داستان‌نمی‌خوانید. زیرکی آشکاری درآنها به‌کار نرفته است و انسان فکر می‌کند که هرکس دیگری ممکن است همین احساس را داشته باشد. چخوف چنان احساس خود را با کلمات بیان می‌کندکه شما نیز همان احساس را پیدا می‌کنید و با او شریك و سهیم می‌شوید.»[۱]

۱- آنتون چخوف، بوقلمون‌صفتان، ترجمهٔ ضیاءالله فروشانی، تهران خوارزمی، ۱۳۴۷، ص۶

آنتون پاولوویچ چخوف (۱۹۰۴-۱۸۶۰)، نویسنده‌ای انساندوست

۱

چخوف تحت‌تأثیر نویسندگانی چون تولستوی، تورگه‌نف، فلوبر، موپاسان به‌نوشتن پرداخت. در آغاز، وقتی که در دانشکده پزشکی تحصیل می‌کرد، داستان‌های کوتاه فکاهی وهجوآمیزی نوشت تا با فروش آن‌ها، گذران کند. بعدها، بسیاری از این داستان‌ها را کنار گذاشت و حاضر نشد آنها را تجدیدچاپ کند. بعضی از آنها را مورد تجدید نظر قرار داد و دوباره نوشت.

در این داستان‌های دورهٔ کمال نایافتگی، سعی چخوف به‌عنوان پزشك معطوف به‌آن می‌شد که صادقانه و موجز، هرامر غیرعادی و هر پدیدهٔ جسمی را بشکافد و بنویسد و در عین‌حال، نسبت به‌حقیقت آنها وفادار بماند. چنین کوششی، خصلت داستان‌های او را طبعاً در خط و روال داستان‌های ناتورالیستی می‌انداخت و با هدف‌های این مکتب هماهنگ می‌کرد. البته نه‌آن‌ناتورالیسم اصیل که امیل‌زولا به‌آن معتقد بود. اگرچه‌چخوف، شخصیت‌خود را بر کیفیت‌ناتورالیستی این‌داستان‌های نخستین تحمیل می‌کند اما کیفیت و خصلت ناتورالیستی بر کارهایش سلطه می‌زند وداستان‌ها را ازواقعیت زندگی‌دوروآنها راضایع می‌کند.

بااین حال این کیفیت باعث می‌شود که از احساساتی بودن و رمانتیك مبتذل فاصله بگیرد.

حرفه پزشکی در کـــار نویسندگی او بسیار مؤثر افتاده است، همانطور که خودش نیز اعتراف می‌کند:

«بی‌شك تحصیلات من در دانشکده پزشکی، تأثیر مهمی بر آثار ادبیم داشته‌است. اطلاعات پزشکی، نیروی مشاهدهٔ مرا تقویت کرده‌و وسعت داده ودانش مرا نسبت به‌جهان و مردم غنی‌وسرشار کرده است. ارزش حقیقی این‌علم و تأثیر آن را در آثار ادبی من، فقط یك پزشك می‌تواند درك بکندوبه‌علاوه تأثیر مستقیم علم پزشکی در آثار من، چنان بوده که از خیلی اشتباهات برکنار مانده‌ام. آشنایی من با علوم طبیعی و با متد و روش علمی همیشه مرا را در راه منطقی نگاهداشته و من تاآنجا که ممکن بو ه است کوشیده‌ام که اصول علمی را مورد ملاحظه قرار بد. م وآنجاکه‌رعایت‌وپیروی‌ازاصول علمی‌امکان‌نداشته است، اصلاً از نوشتن چنان مطلبی صرف‌نظر کرده‌ام. این‌را باید اضافه‌کنم و بگذرم‌که ابداع هنری همیشه بااصول علمی وفق نمی‌دهد. مثلا محال است که روی صحنه، مرگ یك نفر سم خورده را آنگونه که در عالم واقع اتفاق می‌افتد، نشان داد. اما می‌توان با رعایت اصول علمی آن‌صحنه‌را به‌طبیعت نزدیك‌کرد چنانکه خواننده یا تماشاچی در عین‌حال‌که کاملاً به‌ساختگی بودن وعدم‌واقعیت آن‌صحنه واقف‌است، دریابدکه بانویسنده‌مطلعی سروکاردارد. من افسانه‌نویس خیالبافی‌نیستم که دربرابر علوم روشی منفی درپیش‌گیرم و علوم را نفی‌کنم وجزو آن‌دسته ازنویسندگان‌هم‌که درهر مطلبی به سائقه ذوق

فطری‌واردمی‌شوندوهرگونه‌هلیمی را هم می‌زنند،نمی‌باشم.»[۱]

تأثیری را که حرفه پزشکی برشخصیت و آثار چخوف گذاشته، می‌توان چنین خلاصه‌کرد:

۱ـ بیزاری از دروغ و تظاهر و خودنمایی اما بهره‌گیری ازآنها و تصویر و تجسم آنها.

۲ـ روی آوردن به‌موضوعهای ساده و زندگی مردم عامی وساده دل.

۳ـ حزم و خونسردی.

۴ـ تلقی و برداشت علمی.»

ویژگی طبیعت چخوف، این خصوصیات را زنده و بـا روح و متعالی می‌کند، خصوصیاتی کـه درطی زمان و باگذشت ایام، کیفیت خاص آن، بیشتر و نیرومندتر می‌شود،کیفیتی خاص‌که ازایمان به‌انسان دوستی متبلور است. چخوف واقعاً و عمیقاً نویسنده‌ای مردم‌گراست و انسان را دوست می‌دارد. همیشه‌خاضعانه خود را در برابر مردم کوچك می‌گیرد و با فروتنی اظهار می‌کند:

«ومن آدم بزرگی‌نیستم.»[۲]

ازاینکه،ردم‌اورا «بدبین» می‌دانستند. شگفت‌زده بود ومی‌گفت:

«از بچگی من پیشرفت را باورداشتم.»[۳]

۱ـ تیفوی، ناجند خاطره از چخوف، ترجمه میمین دانشور، امیرکبیر، ۱۳۲۹ ص،۵.

2-- 3-- Seam o.Faolain.The short story, England 1972. P. 103

همیشه براین جمله تکیه می‌کرد:

«نگاه‌کن، مگرنمی‌بینی؟مطمئناً در ده‌سال‌آینده، قانون اساسی روسیه تغییر می‌کند.»[1]

در باغ آلبالو می‌گوید:

«زندگی در سیصد یاچهارصدسال آینده، چقدر زیبامی‌شود!»

کسی چنین اظهارنظری مـی‌کند که‌نیاز زیادی به خوشبینی در خود احساس کند. چخوف خواب و خیال نمی‌بافت. در مقام هنرمند، وقتی می‌دید زندگی‌پرسش‌هایی‌را مطرح‌می‌کندکه‌جوابی‌برای‌آنهانیست، دلسرد می‌شد، امادرمقام پزشك و انسان می‌کوشید به‌این پرسش‌هاجواب بدهد؛ بااین‌حال، رودر رویی با مفهوم مبهم و مرموز رنجهای بشری، او را متوقف می‌کرد و درکارش به‌عنوان یك هنرمند، تأثیر می‌گذاشت و این مـوضوع ناسنجیده به‌عنوان «بدبینی روسی» به‌حساب اوگذاشته می‌شد. استانیسلاوسکی، تئاتر شناس و کارگردان بزرگ آثار نمایشی چخوف، چنین طرز تفکری را دربارهٔ چخوف رد می‌کند ومی‌گوید:

«چخوف یکی از بالاترین خوش‌بینانی (خوش بین‌ترین آدمی) است که‌من تاکنون دیده‌ام.»[2]

چخوف مورد اتهام بعضی از نویسندگان و منتقدین معاصرش‌نیز

1— The short story, p. 103.

۲— [illegible]، دانشگاه تهران، ۱۳۴۴، ص. ۳۲۵.

بودکه واقع‌بینی‌اورا موردسرزنش وانتقادقرارمی‌دادند. شدت انتقادهای آنها به حدی بودکه چخوف شخصاً در مقام‌دفاع‌برمی‌آید و با عصبانیت به‌این‌حمله‌ها، اعتراض می‌کند:

«برای واقع‌نگری‌مرا به‌شدت سرزنش می‌کنند،می‌گویند نسبت به‌خوبی و بدی تفاوتی احساس نمی‌کنم، ایدئولوژی‌و پیام و... ندارم. وقتی من دزدان اسب را نشان می‌دهم ، شما می‌گویید دزدیدن اسب کار بدی است، دزدیدن اسب پیش از من بوده است، بگذارید قاضی دربارهٔ آن قضاوت‌کند. باید به‌شمابگویم‌که اسب دزدان گدا نیستند بلکه مردمان مرفهی هستند و اسب دزدی، آفتابه دزدی نیست ، اسب دزدی برای اسب دزدان، هیجان‌انگیز است.»[1]

چخوف در زمانه‌ای می‌زیست‌که فشار ارتجاع در روسیه،هرروز شدت روزافزونی می‌یافت. آزادی اندیشه و قلم وجود نداشت. مردان آزاده و هنرمندان مورد تعقیب و آزار بودند.به‌زندان می‌افتادند وتبعید می‌شدند. سانسور به‌شدت اعمال‌می‌شد.نامه‌های چخوف پراز اشاره‌هایی به‌این مطلب است. در نامه‌ای به‌ناشرش می‌نویسد:

«... بازهم خواهش می‌کنم‌که اگر سانسور بخواهد یك سطرش را حذف‌کند، داستان «اسقف» را چاپ نکنید.داستان دیگری برایتان خواهم فرستاد. همین‌که هست، خیلی خلاصه کرده و جاهایی را با درنظر گرفتن سانسور حذف‌کرده‌ام.»[2]

---

1. Sean o' Faolain, The Short Story, P. 105.

۲ــ نامه‌های چخوف، ترجمهٔ هوشنك پیرنظر، تهران، آگاه، ۱۳۵۴، ص، ۹۰

سانسورچی‌ها و مأمورهای دولتی، حتی نامه‌ها را باز می‌کردندو می‌خواندند:

«دیروزنامه‌ای ازتوداشتم که‌تقریباً باز بود (دوباره)!»[1]

حکومت تزارها، آشکارا، از انتشار هرمطلبی که جنبهٔ آموزش‌و آگاه‌کردن داشت ، جلوگیری می‌کردند یـا قسمتهایی از آن را سانسور می‌کردند. پابدونوستزف «Pobedonostzef» نخست‌وزیرخودکامه تزار، از هراقدامی که فهم ودانش مردم را توسعه می‌داد، جلوگیری می‌کرد و با وقاحت می‌گفت که تعلیم مضر است. چخوف علیه ناروایی‌ها و بی‌عدالتی‌های اجتماعی خودبرخاست. گرچه در اوایل کار، بیشتر به‌هنرخود می‌پرداخت وتوجهی به‌مبارزات‌اجتماعی نداشت اما به‌تدریج در فعالیت‌های‌آزادی‌خواهانه کشورش شرکت کرد وبه‌یاری دانشجویانی که‌اعتصاب کرده بودند، آمد وخواهان آزادی مطبوعات شد ودر راه ایجاد حکومتی که متکی براصول دادخواهی و آزادی طلبی است، کوشید.

۲

اگرعطش‌چخوف‌به‌حقیقت‌جویی، مهربانی سرشارونافذش‌وادراکش ازکیفیت‌های برتر وارزندهٔ زندگی‌راکنار بگذاریم، شاید گی‌دوموپاسان دیگری پیش چشم ما ظاهر شود. چخوف گرچه نویسندگان قبل از خود را به‌عنوان هنرمندانی صاحب تکنیك تحسین مـی‌کرد، امـا از بدبینی آنها به‌طورکلی برکنار بود. آنچه او را از نویسندگان ناتورالیست‌جدا می‌کند، محتویات‌آثارش نیست، بلکه ایمانش به‌انسانیت است. خصلت وکیفیت داستانهایش، درحکم جنگ و نزاعی است‌کـه با خود دارد و می‌خواهد این نزاع شخصی‌را بشکافد و درآن رخنه‌کند. همین‌موضوع،

۱ــ نامه‌های چخوف، ص، ۱۲۱

راه او را از راه امیل‌زولا، پیامبر ناتورالیست‌ها، جدا می‌کند. بی‌جهت نیست که چخوف از زولا خوشش نمی‌آید:

«امروز غمگینم. زولا مرد. مرگ او خیلی غیرمنتظره و درواقع نابهنگام بود. از او به‌عنوان نویسنده خوشم نمی‌آمد ولی در سالهای گذشته که قضیهٔ دریفوس سر زبانها بود، او را چون یك انسان تحسین می‌کردم.»[۱]

امیل‌زولا، به‌بشریت اعتقاد نداشت. معتقد بود که انسان از تقدیر وسرنوشت خود رهایی ندارد. به‌انسان به‌چشم حیوانی نگاه می‌کرد. خود را دربرابر مردم مسؤول نمی‌دانست. مایل بود که میدان جنگ ونزاع‌را بیرون از جنبش‌های توده‌ای بزرگ مردم بازسازی‌کند، همانطورکه در «ژرمینال» چنین‌کرده است. در «ژرمینال» کشمکش درونی وفردی وجود ندارد. زولا نشان می‌دهدکه به‌شخصیت‌فردی علاقمند نیست. خصوصیات وکیفیت‌های فردی وشخصیتی را، با برچسب‌های بیرونی و ظاهری‌نشان می‌دهد، مثل نحوهٔ ادای صدا ولحن یاعادت‌به‌حرف‌زدن یکریزیاخاموش ماندن مداوم یا تظاهرات غرورآمیز و کیفیت‌هـای دیگر بیرونی؛ مثل شخصیت «سووارین» مرد خرابکار و آنارشیست در «ژرمینال».

آدمها در آثار زولا حیواناتی هستند با علایم و نشانه‌های بسیار مشخص حیوانی. درصورتی‌که در داستان‌های چخوف، هرشخصیت حتی اگر رذل یا احمق باشد، رمز مقدسی برخود دارد و چخوف‌گویی، وقتی با آنها برخورد می‌کند، به‌عنوان پـزشك، هرخصوصیت طبیعی آنها را بـا توجه ضمنی به‌تندرستی و سلامت و عقل و آراستگی‌شان ، یادداشت می‌کند.

۱ــ نامه‌های چخوف،ص۱۱۰ــ۱۰۹

بعضی‌هامعتقدندکه چخوف ازجریانهای ادبی روزگارش،تأثیری نپذیرفته است، حتی نویسندگان بزرگ روس، جا پای مهمی بر آثارش برجا نگذاشته‌اند. اما همانطورکه درآغاز این صحبت یادآوری شد، در بعضی ازداستانهای‌نخستین‌چخوف، تأثیرگوگول،تورگه‌نف وسالتیکوف شچدرین، نویسندگان روسی پیش از او دیده‌می‌شود و این تأثیر، زمانی که چخوف نوشتن را جدی می‌گیرد، از میان می‌رود.

«چخوف با نظریهٔ تورگه‌نف مبنی برنقش‌فرهنگ وعلوم مثبته درپیشبرد جامعه و تکامل توانایی خلاق انسان ازطریق کنش متقابل با اوضاع و احوال اجتماعی، موافق بود.

شکی نیست که سنتهای پوشکین و تورگه‌نف در شکل‌گیری‌سبک‌روایتی چخوف‌که به‌واسطه تمرکزدرونی، شفافیت وکیفیت موجزش مشخص می‌شود، نقش مهمی داشته است. چخوف نه‌فقط از آنچه‌که دو نویسنده قبلی درکل داشتند به طور ثمربخشی بهره‌گرفت، بلکه ازسهم ویژهٔ تجربهٔ‌تورگه‌نف نیز دراین سنت بهره‌مند گردید.[۱] درهم‌آمیختگی سبک روایتی با تعمق روانشناسی، تجسم عمیق حقیقت زندگی با وسایل فن هنری داستانسرایی نافذ، میل به‌هماهنگی درونی ساختمان آثارش وکاربردجزئیات در سبک‌روایتی، مواردی بودکه‌مورد استفادهٔ چخوف قرارگرفت.»

طبیعت‌کارهای چخوف با تولستوی بیشتر از هرنویسنده دیگر روسی هماهنگی دارد. مثلاً چخوف و تولستوی هردو استعداد استثنایی‌و

۱ــ م. خراپچنکو، فردیت خلاق هنرمند، براساس نقد آثار تورگه نف، داستایوسکی، گورکی، ترجمهٔ عبدالله جاویدی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۷، ص، ۱۴

بی‌نظیری برای آفریدن صحنه‌های زندگی بامددگرفتن از جزئیات به‌ظاهر بی‌اهمیت و نامربوط دارند.' این خصوصیت درمیان آثار نویسندگان بزرگ دیگری نظیر گوگول و داستایوسکی نیز به‌چشم می‌خورد. کیفیت مشترك دیگرشان، نقش اندك قوهٔ‌تخیل، در خلق آثارشان است'، معروف است که بسیاری از شخصیت‌های رمان‌های بزرگ تولستوی از شخصیت خودش یا دوستان واقوامش‌نمونه‌برداری‌شده است وبسیاری‌ازصحنه‌ها، از وقایع خانوادگی مایه‌گرفته است. چخوف همچون تولستوی، مستقیماً وکاملاً از زمینه‌های شخصی و خانوادگی نمونه‌برداری نمی‌کند اماچون او، از تجربیات شخصی برای پیرنگ داستانهایش کمك می‌گیرد. این نمونه‌برداری‌درست‌برخلاف‌روش نویسندگانی‌چون‌گوگول وداستایوسکی است‌که نقش تخیل در آثارشان عظیم و فوق‌العاده است و در آفرینش پیرنگ یا طرح و نقشه داستانها و شخصیت‌ها از قوهٔ تخیل خود بهره بسیار می‌گیرند.

در نامه‌ای در سال ۱۸۸۶ به دیمتری گریگورویچ رمان نویس هموطنش، می‌نویسد:

«من داستانهایم را همانگونه نوشتم که گزارشگران، یادداشتهایی دربارهٔ حادثه آتش سوزی می‌نویسند ، ماشینی، نیمه هوشیارانه وبدون سرسوزنی توجه به‌خواننده وخودم... من نوشتم و بیشتربن سعی را کردم‌که در داستان، تخیلات و احساساتی را که برایم عزیز است و ـ خدا می‌داند چرا ـ آنها را ذخیره می‌کنم و به‌دقت پنهان می‌دارم، به‌کار نبرم.»[1]

1-- Avrahm Yarmolinsky, The portable Chekhov, New York, 1947 P. 597-598.

بعضی ازمنتقدان روسی‌مدعیندکه اگرردپای موضوع‌های‌داستان‌های چخوف را بگیریم، ممکن است‌که منابع اصلی آنها را در زندگی واقعی چخوف پیدا کنیم. شواهدی این ادعا را ثابت می‌کند. مثلا می‌گویند روزی چخوف هنگام قدم‌زدن در یالتا[1] توجهش به‌تصویری‌جلب می‌شودکه پشت شیشهٔ کتابفروشی گذاشته شده‌بود. تصویر، اسقف‌معروفی را با زن پیری نشان می‌داد.

چخوف این تصویر را می‌خرد، بعد از زندگی اسقف اطلاعاتی به دست‌می‌آورد و داستان «اسقف» رامی‌نویسد. باداستان«ملخك»[2] محصول نزاعی بود که بین او ویکی ازصمیمی‌ترین دوستانش پیش‌آمد و بعد از آن چخوف به بازسازی رابطهٔ او با زن شوهرداری پرداخت و داستان «ملخك» را خلق‌کرد.

نه تنها موضوع داستان‌های چخوف چون «اسقف» یا «ملخك» به نحوی با زندگی واقعی مردم مرتبط بود بلکه اصل و منبع آنها نیز به تجربیات شخصی او اززندگی، بازمی‌گشت. چخوف موضوع‌داستان‌های خود را به‌دقت از میان چیزهایی‌که دیده و وقایعی که براوگذشته بود، انتخاب می‌کرد. به‌همین دلیل داستان‌های او، زندگی روزمره روسی و مردم روسیه را به‌نمایش می‌گذاشت و کمتر از این ضابطه عدول‌می‌کرد.

بدون شك درتحول وتکامل داستان‌پردازی‌دنیا، چخوف باقدرت خلاقهٔ سرشار خود، در تصویر خصوصیات خلقی شخصیت‌های معمولی و مردم عادی از اهمیت خاصی برخوردار است. شاید بتوان گفت اولین کسی‌است‌که دراین‌زمینه به‌مرتبهٔ والاوبی‌نظیری رسیده است. خصوصیت شیوهٔ او، درزیبایی‌شناسی وجنبه‌های فنی‌داستان‌پردازی و قدرت خلاقهٔ

۱ــ یالتا، شهری درکریمه‌که چخوف خانه‌ای درآنجا بناکرد وآخر عمرش را درآنجاگذراند.

۲ــ این داستان را خانم سیمین دانشور در مجموعهٔ «بهترین داستان‌های چخوف» به نام «جور جیرك» ترجمه کرده است.

او در تصویر کردن مناظر تأسف‌آور و زشت زندگی مردم معمولی است، یعنی عمق ومعنای چیزهایی رانشان می‌دهد که به‌نظر نمی‌آید، چیزهای بسیار ساده که مفهوم‌عمیقی درآن‌هاپنهان است وآدم‌به‌سبب عادت‌کردن به‌آنها و تکرار ومکررات نمی‌تواند به‌عمقشان پی‌ببرد.

«یکی از مهمترین خصایص زیبایی شناسی چخوف، نیروی‌تشخیص ودریافت زیبایی‌های عادی، زیبایی‌های‌زندگی روزانه است که به‌نظر نمی‌رسد. این‌اصل زیبایی‌شناسی، یعنی نهفته بودن زیبایی در چیزهای عادی ومعمولی‌که به‌نظر نمی‌رسد وهمیشه درهمه‌جا هست باعقیده چخوف مبنی براستغنای طبع و تنوع و استعداد کامل گروه بی‌شماری از مردم‌عادی و معمولی روسیه رابطه‌ای استوار داشت. پیروی از این اصل، تمایل مسلم چخوف را به‌دمکراسی می‌رساند. همه‌آثارچخوف عبارتست از جستجوهای پی‌درپی و همیشگی با اصرار و رنج در راه یك جهان‌بینی صریح و کامل که‌مبتنی برعلم و اطلاع محقق و دقیق بر واقعیت محسوس باشد ودر ضمن بتواند در اوضاع و شرایط تاریخی جدید به‌سؤال مقدر: چه بایدکرد؟ پاسخ بدهد. وی در پی قهرمانانی می‌گشت که بتوانند گفتار را به‌کردار بدل‌کنند.»[۱]

منتقدان، نخست، آثارچخوف رابه«مجموعهٔ وقایع تصادفی»تعبیر می‌کردند. «حیران وگیج‌شده‌بودند وقتی می‌دیدندچخوف فقط به‌نقل‌امور جزیی وعادی‌گوناگون، اکتفا می‌کند، بدون‌آنکه‌چیزی را توضیح‌بدهد. فریاد برداشته بودند:

۱ــ سعید نفیسی، تاریخ ادبیات روسی، ص۳۱۶-۳۱۷.

«می‌توان تصور کرد که روسیه اینقدر از محتوا خالی شده باشد؟»

این تصور البته اشتباه صرف بود. آنچه به‌نظر آنها «مجموعه‌وقایع تصادفی» می‌آمد، در حقیقت یکی از اصول کار هنری چخوف بود که می‌کوشید تمام تجلیات گوناگون زندگی روسی را نشان بدهد، نه‌آنکه نمونه انتخاب‌شده‌ای را تفسیر و تصویر کند، همانطور که اغلب نویسندگان قبل از او چنین می‌کردند. چنین به نظر می‌آمد که هیچ‌فرقه، دسته و طبقه‌ای در روسیه‌نیست که‌چخوف آنها را نشناسد یا هیچ‌محلی از زندگی روسی نیست که‌چخوف به‌آنجا نرفته‌باشد یا هیچ‌گوشه‌ای از زندگی‌روسی نیست که چخوف در آن سرنکشیده باشد. بنیاد هنرش را بر آن‌گذاشته بود که تصویری‌ازهمه روسیه‌بدهد! چون‌به‌همه‌روسیه فکرمی‌کردوروسیه را درتمامیت‌آن‌دوست می‌داشت. کارمندان جزء، سوداگران، آموزگاران شهرستان، پزشکان مجاز و شماس کلیسا، همانقدر برای دیدگاه هنری او مهم شمرده می‌شدند که مهندسان و استادان دانشگاه و هنرمندان. برایش درك و فهم آن یگانگی و همبستگی که زندگانی روسی راشکل می‌داد، مهم بود و فهمیدن هستی ووجود شخصیت ملی روسیه. خودش می‌گوید:

«من ارتشی ازتمام مردم‌درسردارم که‌برای بیرون‌آمدن، التماس می‌کنند و منتظر فرمانند.»

اگرکسی تمام مردمانی راکه‌چخوف در داستان‌هایش تصویر کرده است، جمع‌آورد، درواقع از آنها می‌توان‌ارتشی درست کرد معاصرانش نمی‌فهمیدند که‌دلیل چخوف از پرداختن به وقایع جزیی آن‌نیست که

وقایع مهمتر را نمی‌بیند یا نمی‌خواهد ببیند، واقعیت چنین نبود. روش چخوف اختلافات وتناقضاتی راکه درمسایل اجتماعی وشخصی، تاریخی و طبیعی، عمومی و خصوصی و بزرگ و کوچك وجود داشت از میان بر می‌دارد، تناقضاتی که ادبیات روسیه برای نیل به‌بازسازی زندگی، همیشه باآنها باعذابی بسیار ولی بی‌ثمر، درکشمکش بوده است. دقیقاً به‌این سبب بودکه چخوف باچنان شوق وعلاقه می‌کوشیدکه به‌خواننده روسی، همه روسیه رانشان بدهد، باکوششها و تخیلات وانگیزه‌هایش، همچنین با محرومیت‌ها وفرسودگی‌هایش. جالب توجه‌است که‌شخصیت‌های داستانی چخوف، خود نیز این «تراژدی ناچیز بودن» را احساس می‌کنندواز «بیهودگی منطقی» حرف‌می‌زنند و از «عدم‌تفاهم». شخصیت‌های اومثل‌بیمارانی‌هستندکه درعین بیماری، آرزوی سلامت را درخیال می‌پرورانند اما نمی‌توانند بیماری را از خود دور کنند.

انتقادسرسختانه‌وپی‌گیرمنتقدان روسی که شیوهٔ نوظهور وعظمت کار چخوف را در نمی‌یافتند، خود چخوف را نیز تاحدودی به‌اشتباه می‌اندازد و در ارزیابی‌آثار خود به خطا می‌رود. خود را تنها به‌عنوان بدعت‌گذار ونوآوری می‌بیند که راه تازه‌ای را گشوده‌است. درنامه‌ای به‌سال ۱۸۸۰ به‌لازارف گروزینسکی می‌نویسد:

«هرچه نوشته‌ام بعد از پنج یـا ده سال فراموش می‌شود اما راهی کـه من آماده کـرده‌ام، سالم و بی‌عیب می‌ماند، خدمت من در آن نهفته است.»

ایوان‌بونین‌نویسنده و دوست چخوف، درخاطره‌هایش می‌نویسد:

«تو درشکه نشسته بـودیم و آهسته آهسته می‌راندیم و

به‌دریا نگاه می‌کردیم. چخوف پرسید هیچ‌می‌دانی تا چندسال دیگر مردم‌کتابهای مرا می‌خوانند؟ و خودش جواب خودش‌را داد و گفت:

ـ تا هفت‌سال دیگر.

پرسیدم:

ـ چرا هفت‌سال؟

گفت:

ـ بسیار خوب، محض خاطر تومی‌گویم‌هفت‌سال‌ونیم... هفت‌سال بازکتابهایم‌راخواهند خواند، هرچند ازعمرم بیشتر ازشش‌سال باقی‌نمانده است ولی‌خواهشمندم‌این‌حرف را دیگر تو دهان روزنامه‌نویس‌های اودسا نیندازی.»

در اینجاپونین‌می‌نویسدکه‌چخوف‌اندکی‌بیشتر ازیکسال پس‌از آن شب وفات یافت.»[1]

۳

داستان‌های کوتاه‌چخوف، بیشتر از آثار دیگر او، از اعتبار و شهرت برخوردار بوده است وتأثیر و نفوذ بیشتری داشته است. چخوف خودش را محدود به‌نوشتن‌داستان‌های‌کوتاه‌کرده بود. گاه‌گاه درسالهای کمال یافتگی آرزو می‌کرد که رمانی بنویسد و در واقع داستان‌های بلندی نیز نوشت‌اماهیچیك ازآن‌هاکاملاً به‌قامت و حجم رمان نرسید. شاید یکی ازدلایل عدم موفقیت او، این بود که به‌نسلی از رمان‌نویسان عظیم چون تورگه‌نف، داستایوسکی و تولستوی تعلق داشت. بهرحال‌تا آخر برگردونهٔ داستان‌کوتاه راند. چخوف دریادداشتی گفتهٔ آلفونس‌دوده را به‌کنایه بازگو می‌کند:

۱ــ مجلهٔ سخن، دوره پنجم، شمارهٔ سوم، ۱۳۳۲.

«واز پرنده پرسیدند چرا آوازهایت اینقدر کوتاهست؟ نغمت یاری نمی‌کند؟ گفت من آوازهای با شکوه زیادی دارم و دوست دارم همهٔ آنها را بخوانم.»[1]

چخوف هفتصد ـ هشتصد داستان نوشته است. بسیاری از آنها داستان‌های ناب و فوق‌العاده‌ای است و همانطورکه در آغازمقال گفته‌شد بسیاری از این‌داستان‌ها را چخوف حاضر نشد که دوباره تجدید چاپ کند.

درداستان‌های کوتاه ادگارآلن‌پو وموپاسان وپیروانشان، نویسنده تأثیر واحدی را در داستان بنیاد می‌کند و القای آن را به‌خواننده درمد نظر دارد. در داستان‌های کوتاه چخوف اهمیت بنیانی این تأثیر واحد کم می‌شود و ارزش تکوینی و ضروری خود را از دست می‌دهد یا در تمامیت داستان، حل می‌شود:

«در قصه (داستان) چخوف نیز تأثیر واحد یك قصه (داستان) کوتاه اهمیت دارد ولی نه به آن شکلی که در پو و موپاسان دیده می‌شود. تأثیر واحد، به جای آنکه در مرکز و در اوج‌داستان‌قرارگرفته باشد، در متن تمام قصه (داستان) پخش گردیده است یا در پشت پردهٔ حوادث نگاه داشته شده است، به‌جای آنکه از تشخصی بی‌نظیر و بی‌سابقه برخوردار شده باشد، قصهٔ (داستان) چخوف از وحدت آنمسفر برخوردار است، به‌جای آنکه از وحدت عمل بهره برده باشد، به همین‌دلیل، تکنیك قصه (داستان) درچخوف، در حدودمسایل

1-- Avrahm Yarmolinsky, the Portable Chekhov New york, 1947, P.22.

بسیار پیچیده و فنی نمی‌چرخد، بلکه جهان‌بینی نویسنده، زندگی را به‌نحوی هنرمندانه ولی غیر شخصی بیان می‌کند؛ و هنر چخوف در این است که خود را بسیار کم در حوادث دخالت می‌دهد و محیطی غیرشخصی به‌وجود می‌آورد که در آن ابتذال زندگی نمایان می‌شود، بدون آنکه فهمیده شود هنرمندی‌مقتدر، رفتاری بزرگمنشانه باموادخام زندگی کرده است. چخوف در قصه (داستان) کوتاه خود روی از ما می‌پوشد تا ما زندگی را با تمام ابعادش درك‌کنیم.»[۱]

چخوف سعی‌می‌کندکه همیشه در داستانهایش خود را مخفی‌کند تا داستان چون زندگی عینی و بیطرفانه جلوه کند. به‌همین دلیل است که برای مسایل طرح شده پاسخی نمی‌دهد و خواننده خود باید راه حل را پیداکند:

«چخوف باایجاد شکل‌نامربی ورساندن خواننده به‌حدی که احساس کند آنچه را در جلو خویش دارد زندگی واقعی است‌کـه به اثری هنری تغییر شکل یافته، بی‌آنکه احساسهای نویسنده‌آن‌راتحریف‌کرده باشد، تمام ردپاهای حضورنویسنده را نه تنها در روایت بلکه در طرح نیز پاك می‌کند. چخوف در آثار به‌کمال‌رسیده‌اش تقریباً به‌طورکامل از شناساندن‌خود به خواننده، سر زده وارد شدن در روایت و نظردادن دربارهٔ رویدادها، به‌طورمستقیم‌خودداری می‌کند... درنامهٔ مشهوری به ا.س.سوورین در ۲۷ اکتبر ۱۸۸۸ حل مسایل را ازطریق آثار هنری به‌شیوهٔ سنجیده وعمدی رد می‌کند:

۱- دکتر رضا براهنی، قصه‌نویسی، تهران: انتشر، ۱۳۴۸، ص، ۵۵۵

ـ حق باشمااست که‌هنرمند به‌نگرشی آگاهانه نسبت به آثارش‌نیاز دارد، ولی شما دوعقیده رابا هم می‌آمیزید، یکی حل مسأله و دیگری ارائه درست مسأله. تنها دومی است که برای هنرمند ضروری‌است.»[۱]

برای تجسم دادن واقعیت‌های زندگی معمولی و عادی، چخوف استفاده ازپیرنگ پیچیده را رد می‌کرد واعتقادداشت‌که الگوها وشکل‌های استادانه و پیچیده‌ای که‌معمولاً توجه نویسندگان را به‌خود معطوف می‌دارد، به‌ندرت می‌تواند حوادث واقعی را در خود جا بدهد. از این جهت مصمم بود که‌داستان‌هایش را با بی شکلی زندگی واقعی‌مطابقت دهدگرچه به قیمت فداکردن جاذبه وشور (انتریك) داستان تمام شود.

شیوه نویسندگی چخوف بر ایجاز و خودداری از بروز احساسات و خویشتن‌داری بناشده. این کیفیت اغلب در همه کارهای او به چشم می‌خورد.

«چخوف در نامه‌ای به‌زن نویسنده‌ای اندرز می‌دهد که اگر می‌خواهد مردمان ناخشنود را توصیف کند، برای آنکه دلسوزی خوانندگان را نسبت به‌آنها برانگیزاند، باید در نوشتن خونسرد و بیطرف بماند و زمینه‌ای فراهم آوردکه در برابر آن، ناراحتی‌های شخصیت‌هایش بتوانند با برجستگی بیشتری‌مشخص‌شوند، دراین صورت شاید موفق شود. نویسنده ممکن است هرقدر دلش می‌خواهد برای شخصیت‌هایش گریه کند و ازاوضاع واحوال بی‌سروسامان آنها رنج ببرد اما باید این موضوع را از خوانندگانش پنهان‌کند. چون داستان‌فقط

۱ــ از پوشکین تاشولوخف، ترجمهٔ م. سجودی، ع. امینی. تهران، سنایه، ۱۳۵۶. ص.۹۵.

هنگامی مؤثر واقع می‌شود که عینیت داشته باشد.»[1]

خونسرد ماندن و بروز ندادن احساسات، در همه جنبه‌های آثار چخوف آشکار بوه. در ایجاز و اختصارکلام می‌کوشید و از کلمه‌بهرهٔ درست می‌گرفت و کاربرد درست آن را می‌دانست. آنچه ضروری نمی‌دید، حذف می‌کرد. این خصوصیت ملکه ذهن او شده بود که چیزهای زاید را از داستان‌هایش بیرون بریزد و نوشتن را، تحت قیدو اطاعت شیوهٔ نگارش‌خود درآورد. اعتقاد داشت که‌هیچ جزیی از اجزای داستان نباید عبث بماند. این گفتهٔ او معروف است:

«اگر تفنگی را در پردهٔ اول ازدیوارمی‌آویزید، درپرده دوم یا سوم حتماً تیر آن‌را باید خالی‌کنید.»

به‌ماکسیم‌گورکی نصیحت‌می‌کرد:

«وقتی‌دست‌نوشته‌های خودرامی‌خوانی، هرقدرمی‌توانی صفت‌های اسم وقیدهای فعل جمله‌ها را خط بزن. صفت‌های بسیاری به‌کار می‌بری که برای خواننده خیلی مشکل است که از آنها سر در بیاورد. زود خسته می‌شود. درك این‌مطلب بسیار ساده است که وقتی من می‌نویسم: 'مردی روی چمن نشست'، دقت‌خواننده ازداستان سلب نمی‌شود اما اگربنویسم: مرد باریك اندام و متوسط قامتی با ریشی حنایی‌رنگ، بی سروصدا وباکمرویی، درحالیکه به‌اطراف‌خود باترس ووحشت نگاه می‌کرد، روی چمن سبزی که قبلاً به‌وسیله رهگذرها،

1-- Ronald Hingley, Chekhov, London, 1966, P.203.

لگدمال شده بود نشست. این جمله مستقیماً به‌ذهن خواننده نمی‌نشیند، درحالیکه‌هرجمله داستان بایدآناً درذهن خواننده جا بگیرد.»[۱]

بازهم به‌گورکی‌برای ساده نوشتن‌درس‌می‌دهد و او را که از نظر فنی در توصیف طبیعت سهل‌انگاری می‌کرد، یاری می‌کند:

«تشبیه‌مکرر طبیعت به‌اعمال آدمی، مثل: دریا نفس می‌زند، آسمان نگاه می‌کند، استپ خود را جمع می‌کند، طبیعت به‌نجوا می‌افتد، حرف می‌زند، غمگین است و غیره، بیان را تا حدودی یکنواخت می‌کند و گاه دل آدم را می‌زند وگاه موضوع را پیچیده‌می‌کند. در توصیف طبیعت، رنگ و قدرت معنا، فقط با سادگی به‌دست می‌آید و با جمله‌هایی ساده چون خورشید غروب می‌کند، هوا تاریك می‌شود، هوا بارانی است.»[۲]

به‌همین دلیل ازگورکی‌انتقاد می‌کند:

«دریا نمی‌خندد، دریا نمی‌گرید، دریا فقط می‌غرد ومی‌درخشد.»

چخوف چون بعضی از نویسندگان نیست که خلاقیتشان، درحالت هیجانی تحریك می‌شود و شور نوشتن را در آنها بیدار می‌کند. نوشتن برای او، کاری سخت و رنج‌آور بود. گاهی از خود احساس ناخشنودی

1،2– Ronald Hingley, chekhov, P. 205.

می‌کند. درنامه‌ای‌که به‌سوورین[۱] نوشته‌است، به‌این نکته اشاره‌می‌کند:

«شور کافی ندارم و درنتیجه استعدادکافی برای ادبیات ندارم. آتشی یکنواخت، بدون شعله و جرقه وجوروق، در من می‌سوزد و به‌همین دلیل هیچوقت پیش نمی‌آید که تا بیست‌هزار کلمه را یکسره، فقط دریك شب بنویسم‌باچنان مسحور کارم‌شوم‌که وقتی خسته‌ام، نروم بخوابم. به‌همین‌جهت نمی‌توانم شاهکار یا اثر قابل‌توجهی به‌وجود بیاورم.»[۲]

شیوهٔ نویسندگی چخوف، شیوهٔ انتخاب‌شده‌ای است. چخوف سعی‌نمی‌کند جزییات‌قابل‌فهم وحاشیه‌ای‌مربوط به‌شخصیت‌های‌داستانش را موبه‌مو نقل‌کند، جزییاتی‌که ممکن است رمانی را با صدها صفحه‌از وقایع روزانه شخصیت‌ها، به‌وجودآورد. چخوف ازمیان‌جزییات‌ومسایل احساسی و روزانه، قسمتهایی را انتخاب می‌کند و شالودهٔ داستانش را برآنها قرار می‌دهد. چنین انتخابی، در نظر اول، شاید این شبهه را به‌وجودآوردکه ظاهراً با هم‌ارتباط منطقی‌ندارد اما مآلاً آنها ازکیفیت ویژه‌ای برخوردارندکه بازتاب کلی رنگ وفضای داستان است. بدیهی است‌که انتخابش از بینش عمیقی برخوردار است. چون داستانهایش از چنان‌قدرت نفوذی بهره‌مند است‌که خوانندگانش را به‌ذهن انسان‌دیگری داخل می‌کند. اغلب ازچنین تبحری به‌عنوان یکی از موهبت‌های مبهم هنر نویسندگی چخوف یاد می‌شود، مهارتی‌که به‌وسیلهٔ آن چنین انتقال ذهنی شگفتی‌انگیزی صورت می‌گیرد. چخوف به‌خصوص در داستانهایی

۱-- Suvorin، مدیر روزنامه معروف پطرزبورگ و ناشر اغلب آثار چخوف. نامه‌هایی که چخوف به‌سوورین نوشته مشهور است.

2-- R.Hiogley, chekhov, p.205

که تقریباً در اواخر عمرش نوشت به‌چنین مهارتی بیشتر دست می‌یابد.

روش چخوف، در توصیف طبیعت، بهره‌گرفتن از برق‌زدن‌هایی است که جزییات تمام صحنه داستان را، آشکارا پیش چشم خواننده می‌گذارد. وصف طبیعت، به‌حالت روحی شخصیت‌های داستان وابسته است. تأکید چخوف برواکنش انسان دربرابر پدیده‌های طبیعی است و این تأکید با حالت روحی شخصیت‌های داستان، هماهنگی دارد.

میرسکی «Mirsky» در مقالهٔ «ادبیات تازه شوروی» شخصیت‌های چخوف را به‌دوگروه تقسیم می‌کند:

اول، مردمان تربیت‌شده وبافرهنگ اما نالایق وکاهل.

دوم، مردمان عادی و معمولی اما اهل عمل وفعال.

میرسکی معتقد است که مردمان تربیت‌شده وخیالپرداز و نالایق گرچه بعضی اوقات خنده‌آورند اما همواره دوست داشتنی‌اند و برعکس مردمان‌کاری و پرتحرك، عوام و مبتذلند. اما نکته مهم این است که چخوف همیشه با شخصیت‌های بی‌حال و بافرهنگش، همدردی وهمدلی دارد. این‌مردمان درعین‌حال‌که ناراضی وناخشنودند، حساس‌وزود رنج نیز هستند. درهم‌آمیختن این دوحالت، یعنی ناخشنودی و زودرنجی، سبب کرختی و سستی آنها می‌شود و تمایل غرق‌شدن را درآنها به‌وجود می‌آورد. چخوف این تمایل و خصوصیت آنها را با همدردی وطنزنرم‌دلانه‌ای توصیف می‌کند. برعکس مردمانی که خشنودند و می‌دانند چه می‌خواهند اغلب درکارهای پست و مبتذل روزانه خود غوطه می‌خورند و ازدیدگاه چخوف این جماعت ازمردم، بیشتر باطلند تامردمان‌حساس و دلسرد. فقدان حساسیت در این‌گروه شخصیت‌های چخوف، موجب می‌شود که آنها قانع و خشنود باشند. چخوف اغلب همانطور که گفته شد جانب شخصیت‌های حساس و بافرهنگ خود را می‌گیرد، گرچه آنها ناخشنود و افسرده و دلسردند و براین‌نکته اصرار و تأکید می‌ورزد که

این مردمان امیدهایشان را برای آیندهٔ بشریت محفوظ داشته‌اند. عجزو بی‌حالی و بی‌ارادگی و افسردگی آنها، زمانی ناپدید می‌شودکه زندگی تشکیلات خشنودکننده‌تری برای خود پیدا کند.

۴

همانطورکه منتقدان نوشته‌اند[1] سادگی و صراحت سبك یا شیوهٔ نگارش «style» چخوف، سهل و ممتنع است و دستیابی به‌کمال آن برای هرنویسنده‌ای دشوار می‌نماید. اما وقتی این شیوه به‌کمال خود برسد، بیشترین‌خشنودی را برای خواننده‌اش فراهم می‌آورد. سبك‌یاشیوهٔ نگارش چخوف درعین ظرافت، کاملاً با مفهوم و درونمایه‌اش «تم»، همخوانی و مطابقت دارد. ماکسیم گورکی درمقاله‌ای می‌نویسد:

«چخوف، چون نویسنده‌ای صاحب سبك، غیرقابل‌تقلید است. آن‌گاه‌که ازتکامل‌وگسترش زبان‌روسی صحبت می‌شود، تاریخ ادبیات‌نویسان آینده خواهند نوشت که چنین زبانی به‌وسیله پوشکین، تورگه‌نف و چخوف به‌وجود آمده‌است.»[1]

همانطورکه چخوف خودش نیز محتملاً با این موضوع موافقت داشت‌که شیوهٔ نگارش یاسبك، عنصری در ادبیات‌است‌که برای ارزیابی آن، هیچ معیار دقیقی وجود ندارد و چون معیاری ندارد، منتقدان باید به‌تلقی شخصی‌خود اکتفاکنند. به‌خصوص‌که سبك‌چخوف‌برای‌ارزیابی، آشکارا سبك دشواری است و همین موضوع، موجب شده است که در مورد سبك او، درمیان منتقدان صاحب‌نظر، اختلاف عقیده بروز کند.

1-- R.Hingley, chekhov, P.215

بعضی از منتقدان معتقدند سبك یا شیوهٔ نگارش چخوف، شیوه‌ای است خوش‌ساخت ومشخص، درحالیکه بعضی دیگر عقیده‌ای جزاین دارنـد. درمیان این عده منتقد انگلیسی میرسکی در «ادبیات تازهٔ روسیه» می‌نویسد:

«شیوه‌ای است بی‌رنگ و بـدون انگ شخصی. چخوف برای انتخاب کلمات احساسی نداشت، هیچیك از نویسندگان روسی همطراز او، زبانی چنین عاری از احساس و روح‌قومی و نژادی به‌کار نبرده بود. چخوف برخلاف نویسندگان دیگر روسی، در ترجمه، آثارش صدمه نمی‌بیند.»[1]

حال آنکه ویلیام‌گرهاردی «W. Gerhardi» منتقد دیگرانگلیسی درکتاب «آنتون چخوف» چنین عقیده‌ای را رد می‌کند و معتقد است که آثار چخوف دربرگردان به‌زبان دیگر، بسیاری ازکیفیت‌های خود را از دست می‌دهد و مکرراً به‌تحسین زیبایی و ظرافت زبان چخوف دهان باز می‌کند و دراین مـورد با گورکی هم‌عقیده است. این اختلاف‌نظر برسر مکالمه‌ها و گفت‌وگوهای شخصیت‌های داستان چخوف نیز وجود دارد. میرسکی درکتاب دیگرش «تاریخ ادبیات روسیه» می‌نویسد:

«چخوف افکار را احساس نمی‌کرد، و وقتی که اشخاص داستانهایش افکارخویش را بیان‌می‌کنند، به‌زبان‌روزنامه‌ای یکنواخت و بی‌رنگ ورویی سخن می‌گـویند. این‌گونه روده درازی‌ها، مخصوصاً داستان جنگ تن‌به‌تن (دوئل) را از شکل و قیافه انداخته است... هیچ نویسندهٔ روسی معتبری چنین

1- R.Hingley, chekhov, P.216

زبان سرد و بیروحی را به‌کار نبرده.»[۱]

گرهاردی عقیده‌اش بـرخلاف این است و سوبولف «Sobolev» چخوف‌شناس روسی نیز نظر میرسکی را رد می‌کند:

«شخصیت‌های‌چخوف‌بازبان خاص وشخصی‌خود صحبت می‌کنند، هرشخصیتی صدا و لحن خاص خود را دارد.»[۲]

و در آخر عقیده تولستوی چنین است:

«چخوف یعنی پوشکین درنثر نویسی.»[۳]

۵

درپایان‌این قسمت،ضروری است‌که به‌کیفیت طنزآمیزداستانهای چخوف نیز اشاره‌ای شود، کیفیتی‌که یکی ازعناصر ظریف خصلت ذاتی چخوف و طبیعت آثارش است و ازآغازخود را در آثار او نشان می‌دهد اما پختگی و نمایش بـه‌تدریج در داستانهای بعـدی او، یعنی در اغلب داستانهایی‌که در فاصله سالهای ۱۸۹۸ـ۱۸۸۸ نوشته، ظاهر می‌شود.

هجو وریشخند و هزل بی‌پرده و سرراست در داستانهای‌نخستین چخوف دیده‌می‌شود، هجووهزلی که همدردی نویسنده را باشخصیت‌های مـورد علاقـه‌اش منعکس مـی‌کند و نفرت او را از شخصیت‌های منفور داستان نشان‌می‌دهد وچون ضربه شلاقی برحکمرانان ظالم وستمگر وارد می‌آید و تصویر محرومیت‌های طبقات زحمتکش و دردمند را تصویرمی‌کند.چخوف‌بسیاری ازاین‌داستانهای هجوآمیز را که دراوایل‌نویسندگی با نام «انتونه چخوونه» در روزنامـه‌های فکاهـی منتشر می‌کند، بعدها

۲ـ میرسکی، تاریخ‌ادبیات روسیه، ترجمه ابراهیم یونسی، ج ۱، ص، ۱۲۳

2- R.Hingley chekhov.p.216.

۳ـ چخوف، بوقلمون‌صفتان، ترجمه ضیاءالله فروشانی، ص ۶

کنار می‌گذارد و حاضر نمی‌شود که در مجموعهٔ داستانهایش بیاورد.

اغلب داستان‌های چخوف، از طنز و هزل غنی و نیرومندی برخوردار است. طنز چخوف برخلاف طنز سیاه و بدبینانه گی دوموپاسان، طنزی است مردمی و احساس مهربانی و نرم‌دلی نویسندهٔ انساندوست، درکنه آن نهفته است.»

«در آثار چخوف عشق به کاراکترها، یعنی ستایش آدمهای شریف خوش قلب و مهربان، با نوعی احساس تنفر از هیأت و ساخت آنان، فقدان تصمیم و ارادهٔ آنها، چه درعشق و چه در کینه و شکاف بین زیبایی آرزوها و زشتی عدم توانایی آنان در مدافعه یا مبارزه برای به‌دست‌آوردن محتوی آرزوها، آمیخته بود...

زندگی آدمهای چخوف مملو از تحقیر سازمان اجتماعی آن دوره است، آنها نیازشدید مبارزه برای تجدیدبنای اساسی آن‌را تشخیص می‌دهند، معهذا نمی‌دانند که شکل وطرز رهبری آن چیست و حتی نمی‌دانند که چه‌سان باید آغاز گردد و لذا جایگاه بی‌ثبات و خالی از ارادهٔ آنان در زندگی به‌ریاضت نفس و دل‌آزردگی و دلزدگی تبدیل می‌شود»[۱]

«اغلب خوانندگان غیرروسی داستانهای چخوف نمی‌دانند دربرابر صحنه‌های طنزآمیز داستانهای چخوف بخندند یا گریه کنند. زیرا این نوع داستانهای به‌اصطلاح «خنده درمیان اشك» پیش ازچخوف به‌وسیله

۱ــ ولادیمیر یرمیلوف، نگرشی برآثار چخوف، ترجمهٔ حسین اسدپور پیرانفر ص ۶۹-۶۸

گوگول وداستایوسکی در ادبیات روس ابداع شده بود وخواننده روس با این نوع آثار آشنایی داشت و به‌صحنه‌های (تراژدی-کمدی) آن خو گرفته بود.

چخوف بارها و بارها این واکنش دوگونه را در خواننده ایجاد می‌کند و این کیفیت یکی از ظریفترین نتایج آثار اوست. مثلاً در یکی ازمؤثرترین داستانهایش یعنی«اتاق‌شماره۶»که داستان جدی‌واندوهباری است، وقتی دکتر «یفی میچ‌راگین» به‌استانداری احضار می‌شود، صحنه مضحکی پیش می‌آید. در برابرعده‌ای از جمله فرماندار نظامی، رئیس ادارهٔ فرهنگ و معاون استانداری، دکتر «خابوتوف»، سلامت عقل‌دکتر «راگین» همکار خود را امتحان می‌کنند:

«خابوتوف که با دقت به‌گفته‌های همکارش گوش می‌داد، ناگهان پرسید، اندره یفی‌میچ، امروز چندم ماه است؟

و پس از شنیدن پاسخ، به‌کمک دکتر سرخ‌مو، بالحن ممتحنینی که به‌نادانی خود پی‌برده باشند، از اندره یفی‌میچ شروع به‌سؤال‌کردند، ازاومی‌پرسیدند، امروز چه روزی است؟ یک‌سال چند روز دارد؟ راست است‌که دراتاق شماره۶، پیغمبر ارجمندی زندگی می‌کند.»[۱]

یا در داستان زیبای «نشان آنای مقدس با حمایل» شخصیت معلم پیرو درمانده ودایم‌الخمر، هم موجب تفریح می‌شود و هم‌احساس دلسوزی آدم‌رابرمی‌انگیزد. معلم پیر روزبه‌روز وضع زندگیش وخیم‌تر می‌شود. به‌علت ناتوانی وشیفتگی‌اودر برابرمشروب، دائم درخطراتفصال از خدمت است و دوپسرك کوچك او همه‌جا دنبال او می‌دوند و فریاد

۱ــ اتاق شمارهٔ ۶، ترجمه کاظم انصاری، تهران، جیبی، ۱۳۵۰، ص۸

رقت‌انگیز[۱] بلند است:

«پتیا واندریوشا برادران آنا که هردو دانش‌آموز بودند فراك پدر را از پشت‌سر گرفته بودند و آهسته می‌کشیدند وبا خجلت می‌گفتند، پدرجان، بس‌است... پدرجان بس‌است دیگر... وقتی قطار به حرکت درآمد آنا متوجه شد، پدر چند قدمی به‌دنبال قطار دوید و شراب داخل گیلاسش لب پر زد.»[۱]

دربعضی ازداستان‌های چخوف شخصیت‌های داستان، زبان همدیگررا نمی‌فهمند وهمین عدم فهم زبان همدیگر، صبغه طنزآمیزی به‌داستان می‌دهد.

«دراین گونه موارد یکی ازاساسی‌ترین اصول مضحکه گویی چخوف، یعنی برخورد دو منطق که به‌طور قاطع از هم جدا هستند»[۲] به‌وجود می‌آید.

در این داستان‌های چخوف «وضعیتی را می‌بینیم که درآن دوشخص به‌طورکامل از درك استدلال همدیگر عاجزند؛ بهتر آن بود که می‌گفتیم خط مشی فردی استدلال آنها باهم تصادم پیدا نمی‌کند بلکه بدون برخورد کاملاً دو مسیرجدا گانه‌ای را پیش می‌گیرد، به‌طوری‌که راستی‌را اساساً انتخاب کلمه «مباحثه» بی‌مورد است، زیرا که دراین‌صورت وجود یك‌زمینه‌مشترك گفتگو الزامی‌می‌نمود. چیزی که‌هست برخورد و تصادم‌دوگفتگو نیست‌بلکه برخورد دوشخص است که‌حرف همدیگر رامی‌شنوند ولی به‌هم گوش نمی‌دهند. جنبهٔ‌طنزآلود داستان در تضادی است که بین عدم وجودیك زمینه مشترك

۱ــ چخوف، بوقلمون سنتان، ترجمه شیاماك فروغانی، تهران، خوارزمی، ۱۳۵۷، ص ۱۱۳

۲ــ ولادیمیر پرمیلوف، نگرشی‌برآثار چخوف، ص ۵۳ــ۵۲

گفتگو و وجود چیزی شبیه استدلال‌متقابل برقرار است. هریك از طرفین بادیگری بیگانه است و درلاك خود فرو رفته است، حال‌آنکه‌هریك‌بیهوده‌در انتظارتاثیر بردیگری به سر می‌برد»[1]

از جمله این داستان‌ها، داستان «تاریکی»[2] و «تبه‌کار»[3] رامی‌توان نام برد. گاه این موضوع از حدمباحثه و گفتگو تجاوز می‌کند و شخصیت‌های داستان نمی‌توانند اعمال و رفتار همدیگر را درك کنند، گویی‌دیواری در میان‌آنها کشیده شده است. ازجمله این‌نوع داستان‌ها، داستانی است‌به‌نام«دختر خواننده»[4]. ماجرای داستان‌میان دخترخواننده و فاسقش و زن فاسق می‌گذرد.

چخوف به‌دنبال‌گوگول وسالتیکوف‌شچدرین، حوزه طنزنویسی را در ادبیات‌روسیه‌گسترش‌وتعالی می‌دهد. طنز وهزل چخوف از امتیاز خاصی برخوردار است‌که از طنز گوگول و شچدرین متمایز است:

«طنزوهزل چخوف نه‌اثری از غریو خنده‌های رعدآسا ودیوانه‌وارگوگول‌را درخود داردونه‌خشم مقدس وانتقاد آمیز شچدرین در آن به‌چشم می‌خورد. اماهیچیك از این‌ها موجب ضعف و سستی نیش‌های هزل‌وهجای اونمی‌گردد و او را از کشتار دشمنانش باز نمی‌دارد. هریك ازکسانی که همدردی چخوف راجلب نمی‌کنندمکافاتی‌می‌بینندکه‌زاییده‌عمل اوست. طنز شچدرین غالباً جنبه استدلالی دارد ونوع خاصی استنتاج است‌که نویسنده پس‌از بررسی اوضاع و احوال موردنظر، به عمل می‌آورد. طنز چخوف معمولاً به‌صورت تصاویر واقعیت

۱ــ ولادیمیر میلوف، نگرشی برآثار چخوف، ص۵۳.

2— Darkness.
3— Malefactor.
4— The choir girl

بیان می‌گردد و هدف دیگری‌جز تجسم درست و دقیق زندگی ندارد. اما این روش‌هرگز ازبرندگی شمشیر طنز چخوف نمی‌کاهد.»[۱]

ACKU

۱- سپهری پرهام، «نرطنز چخوف»، مجله‌صدف، شمارهٔ ۸، ۱۳۳۷

ACKU

۵

نگاهی کوتاه به داستان‌نویسی معاصر ایران:

محمدعلی جمال‌زاده

صادق هدایت

بزرگ علوی

و...

ACKU

ACKU

پیش‌از آنکه به‌اصل موضوع بپردازم، ذکر این نکته را ضروری می‌دانم که داوری‌دربارهٔ اغلب‌نویسندگان معاصر ایران وآثارشان، کار دشواری است، زیرا که بسیاری از آنها هنوز راه درازی از خلاقیت و شکوفندگی‌درپیش‌دارند وبه‌عبارت دیگرهنوز حرف‌آخرشان را نزده‌اند؛ بنابراین داوری‌من‌بزآثارکنونی‌آنها است؛ آن‌هم به‌اشاره واجمال‌ودرواقع این‌نوشته، نظرکوتاهی‌است‌به‌کیفیت‌وخصلت ویژه‌وکلی داستان‌های‌آنها.

دیگر اینکه کوشیده‌ام تاحدامکان بیغرضانه و منصفانه باآثاراین هفده نویسنده روبروشوم وداور بی‌طرف وبی‌غرضی باشم اما با سامرست موام هم عقیده‌ام که‌اهل قلمی که خودش هرگزداستان ننوشته‌است، خیلی بهتر و جامعتر از عهدهٔ ارزیابی وسنجش‌آثار نویسندگان برخواهدآمد.

*

تاریخچه داستان نویسی در ایران ، بـــه شکل متداول و مرسوم امروزیش بسیار کوتاه است و از نیم قرن تجاوز نمی‌کند. زیرا که ما نمونه‌های درخشانی ازقصه (حکایت، افسانه، اسطوره و...) درادبیات سنتی و کلاسیك گذشته‌مان داریم که بعضی از آنها شهرت جهانی پیدا کرده‌است، اما داستان‌کوتاه یانوول «Short story» و رمان «Novel» به‌شیوهٔ مرسوم‌درادبیات اروپایی وامریکایی نداشته‌ایم/و داستان‌نویسی

معاصر ایران در حقیقت ره‌آورد غرب است.

به دنبال نهضت مشروطیت و نفوذ فرهنگ غربی، داستانپردازی به‌صورت رایج درکشورهای غرب به ایران آمد و در جای ادبیات‌سنتی ما که تأثیر و اهمیت خود را براثر تحولات اجتماعی از دست‌داده بود، نشست و چون‌بااوضاع‌و احوال جدید، بیشتر هماهنگی داشت و واقعیت های زندگی و تلاش‌ها و درگیری‌های‌آدمی را در خود منعکس می‌کرد، پذیرش‌روزافزون ومقبولیت عام‌پیدا کرد وبه‌عنوان هنری زنده وخوندار مقام خود را به‌تدریج در ادبیات ما استوار ساخت. داستان، به‌خصوص داستان‌کوتاه وسیله‌ای شد برای پرداختن به‌زندگی زیردستان وفراموش شدگان‌که در ادبیات سنتی جایی‌برای‌خودنداشتند وداستان‌های مردمی، داستان‌هایی که دردها و رنجهای مردم محروم و از همه جا رانده شده را تصویرمی‌کرد، رونق یافت. نویسندگان‌نسلهای بعد نیز همین زمینه را برای‌خلق‌آثار خود برگزیدند. ازاین‌رهگذر اغلب نویسندگان ایرانی، نویسندگانی مردم‌گرا هستند و آثار خود را وقف تشریح بی‌عدالتی‌ها و محرومیت‌های تودهٔ گمنام و بی نام و نشان مردم‌کرده‌اند، نویسندگانی کـه انسان را دوست می‌دارند و نسبت به‌طبقات درد کشیده و مظلوم و تحقیر شده از خود همدردی نشان می‌دهند.

محمدعلی جمال‌زاده

از کتاب «سفرنامه ابراهیم بیک» نوشتهٔ زین‌العابدین مراغه‌ای و «مسالك‌المحسنین» اثر عبدالرحیم طالبوف وقطعات هجوآمیز و سخریه دهخدا، به عنوان طلیعه‌هایی در تاریخ داستان نویسی ما یاد کرده‌اند. اما اولین بار محمدعلی جمال‌زاده بود که در کتاب «یکی بود و یکی نبود» ما را بانوعی داستان‌نویسی به‌شیوه غربی آشنا کرد و بعدازآخوند زاده و دهخدا اولین نویسنده‌ای بود که راه تازه‌ای را در شیوه نگارش

گشود و نثر ویژه‌ای را درنوشتن داستان‌ها به کار گرفت که پیش‌از او، دهخدا درمقاله‌های‌هجو کننده‌ودر«چرندوپرند»به‌کارگرفته‌بود.خصوصیت نثر داستانی جمال زاده عبارت است‌از:

اول- **بافت زبان، بافت ساده‌ای‌است**، به‌آغازداستان «فارسی‌شکر است» نگاه‌کنیم:

«هیچ‌جای‌دنیا تروخشك را مثل ایران باهم‌نمی‌سوزانند. پس‌از پنج‌سال‌دربدری‌وخون‌جگری هنوز چشمم ازبالای‌صفحهٔ کشتی به‌خاك‌پاك‌ایران نیفتاده بودکه‌آوازگیلکی کرجی‌بانهای انزلی به گـوشم رسیدکه بالام جان، بالام جان خوانان مثل مورچه‌هایی‌که دور ملخ مرده‌ای رابگیرند دورکشتی راگرفته و بلای‌جان مسافرین شدند وریش هرمسافری‌به‌چنگ چندپارو- زن وکرجی‌بان و حمال افتاد.»[۱]

بافت زبان ساده و ابتدایی است. نویسنده‌کوشیده است‌همانطور بنویسدکـه مردم حرف می‌زنند و به‌بیانی دیگر زبان داستانی را به‌زبان محاوره نزدیك کند.

این زبان از نظر نحو و تـرکیب کلمات، ویژگی خاصی ندارد. جمله‌های دراز برجمله‌های‌کوتاه غلبه‌دارد و جمله‌های بهم پیوسته، گاه بندی را تشکیل می‌دهد که جمله‌های بسیاری را در خود می‌گیرد، مثل بند شروع داستان «دوستی خاله خرسه» که از دوازده جمله بهم پیوسته تشکیل شده است. چنین جمله‌ها وبندهای دراز، گاه‌نویسنده را از هدف خودکه ساده‌نویسی‌است، دورمی‌کند و گاه نویسنده هدف خود راانگار از یاد می‌برد و به‌انشانویسی و لفاظی و تزیینات بیانی می‌پردازد. خود

۱- یکی‌بود ویکی نبود، تهران، سمرقند، ۱۳۵۷، چ ۱۰، ص۲۲۰

نویسنده بعدها به این موضوع اعتراف می‌کند:

«درجوانی ازانشاءسازی و عبارت‌پردازی‌لذت می‌بردم، در صورتی‌که حالا بیشتر درپی بیان مطالب و معانی‌هستم.»[۱]

اما واقعیت این است‌که زبان داستان‌ها، هنوز جا نیفتاده و قوام نیافته است. نثر، خود رااز تأثیرویژگی‌های‌زبان‌مقاله‌نویسی نویسندگان پیش‌از او بیرون نکشیده و هنوز به‌طور کامل استقلال و وحدت خود را پیدا نکرده‌است.نویسنده وظیفه خود می‌داندکه‌همه چیز را توضیح‌بدهد. این توضیحات اگرچه به صورت طنز آمیز و غیر مستقیم می‌آید، اغلب درحکم تله‌ای‌است‌که‌نویسنده رادوباره گرفتار زبان‌مقاله‌نویسی می‌کند. چون زبان داستانی او ، هنوز به‌آن حد انعطاف پذیری وهماهنگی لازم نرسیده‌که پاسخگوی‌تغییرات وجهش‌ها و فاصله‌گذاری‌های نثر داستانی باشد. با اینحال‌جمال‌زاده توانسته است تا حدودی زبان مقاله‌نویسی را در داستان‌هایش‌کنار بزند وزبانی بالنسبه مستعد وهموار برای داستان‌هایش انتخاب‌کند. پیش‌از اوکسی‌چنین‌گامی برنداشته بود. نویسندگان «سیاحتنامه ابراهیم بیك» و«مسالك‌المحسنین» یا نویسندگای دیگری‌که پیش‌از جمال‌زاده پیدا شده بودند، باهمان نثری رمان خود رامی‌نوشتند که احیاناً مقاله‌هایشان را،به‌همین‌دلیل است‌که «یکی‌بود و یکی‌نبود»چه از نظر زبان وچه‌ازنظر محتوای داستانی،آغاز خوبی است برای داستان نویسی معاصر ایران.

دوم- استفاده از کلمات و اصطلاح‌ها و ضرب‌المثل‌های عامیانه که دو رویه دارد، هم به‌دلنشینی و دلچسبی و غنای زبان کمك می‌کند و هم باعث دشواری فهم وادراك آن می‌شود و نثر را از صراحت وسادگی

۱- مهرداد مهرین، سرگذشت وکار جمال‌زاده، تهران، معرفت، ۱۳۴۲، ص۱۹۶

بیرون‌می‌آورد. یعنی برای خواننده‌ای که با این اصطلاح‌ها ولغات آشنایی دارد، زبان داستان، دلچسب وشیرین است و برعکس خواننده‌ای که با آن‌ها بیگانه است، نوشته برایش ثقیل جلوه می‌کند. زبان داستان‌های جمال‌زاده از چنین کیفیت دوگانه و گاه متضادی برخوداراست، هم به دلچسبی و غنا و وسعت زبان‌ادبی و نوشتاری می‌افزاید وهم زبان را تا حدودی ازسادگی‌ویکدستی‌خارج‌می‌کند؛ به‌خصوص وقتی‌که دراستعمال لغات و اصطلاح‌ها و ضرب‌المثل‌های عامیانه افراط می‌کند.

جمال‌زاده، بیشتربه‌زبان‌متداول‌پایتخت‌توجه‌دارد وگاه‌اصطلاح‌ها و ضرب‌المثل‌های اصفهانی را نیز تنگ آن‌ها می‌زند اما در استفاده از آن‌ها اغلب مبالغه می‌کند. به‌این‌عبارت‌توجه‌کنید:

«عادت‌هم حقیقةً مثل گدای‌سامره و گربه‌خانگی‌ویهودی طلبکار و کوت‌کش (یا به قول تهرانی‌ها: کناس) اصفهانی است‌که هزار باراز این‌دربیرونش‌کنی ازدر دیگرتومی‌آید.»[۱]

در این عبارت اصطلاح‌های «گدای سامره» و «گربهٔ خانگی» و «یهودی طلبکار» و «کوت‌کش» و «کناس» همه به‌یك مفهوم و معنی به کار رفته است. کافی‌بودکه یکی از این اصطلاح‌ها را به‌کار ببرد وافاده معنی بشود اما جمال‌زاده از همهٔ آنها استفاده می‌کند. همین موضوع گاهی اورا از هدفش‌که ساده‌نویسی است دور می‌کند. البته ساده‌نویسی جمال‌زاده با معیار شصت‌سال پیش سنجیده می‌شود و با آثار مسجع و عبارت‌پردازی‌های متکلف و بی‌مایه و بی‌روح آن روزگار. امروز شاید ساده‌نویسی ارزش واهمیت حیاتی گذشته خود را تاحدودی از دست‌داده باشد و ذکر این نکته که ساده‌نویسی بر عهده و ذمه هر نویسنده است،

۱ــ یکی بود ویکی نبود، ص۱۱۱.

زیاد ضرورتی نداشته باشد، زیرا که چهارچوب قیود وقوانین دست وپا-گیر ادبیات تقلیدی و اشرافی گذشته شکسته شده است و ساده نویسی دیگر کفر و زندقه و بی‌مایگی و عامی‌گری محسوب نمی‌شود. اما در دورهٔ جمال‌زاده وضع فرق می‌کرد. دربرابر ادبیات اختصاصی واشرافی، باید ادبیات مردمی‌جای خود راباز می‌کرد وساده نویسی‌یکی‌از رسالت-های نویسندگان انساندوست بود و بر عهدهٔ هرنویسنده بودکه آثارخود را به‌زبانی ساده و قابل‌فهم‌برای مردم‌عادی ومعمولی بنویسد. اگرامروز تعهد ساده‌نویسی تاحدودی ازذمهٔ‌بعضی‌ازنویسندگان برداشته شده‌است، از ارزش والای کار جمال‌زاده نمی‌کاهد که ادبیات را از برج عاجش بیرون کشید و در دسترس توده‌های مردم گذاشت.

ازنظر تعهدی‌که هرنویسنده درقبال زبان دارد، جمال‌زاده رابابد ستود و تلاش و راهگشایی او را در این زمینه ارج گذاشت اما محتوا و مضمون و نوع داستانهای او چنین ستایشی را برنمی‌انگیزد. در میان انبوه‌آثارجمال‌زاده، به‌ندرت به‌داستانهای واقعی واستخواندار وارزنده برمی‌خوریم. انبوه داستانهای سست و بی‌مایه،خواننده‌را دلزده‌می‌کند، داستان‌های لطیفه‌واری‌که با سهل‌انگاری و بی‌توجهی نوشته شده است و هدفی جز سرگرم‌کردن خواننده ندارد. جمال‌زاده شاید در داستانهای نخستین خود، شور وهیجانی برای مبارزه با خرافات مذهبی و جهل و نادانی داشته است ووسوسه افشاگری‌بی‌عدالتی‌ها وناروایی‌های‌اجتماعی او را به‌نوشتن داستان‌های مجموعه «یکی بود و یکی نبود.» وادارکرده است اما این‌شور ووسوسه دیری نمی‌پاید و جای خود را به‌محافظه‌کاری می‌دهد. داستانهای بعدی او، گرچه اغلب دارای مضامینی اجتماعی و آموزشی است اما به‌علت محافظه‌کاری، تند و تیزی و خصلت انتقادی داستان‌های «یکی بود و یکی نبود.» را از دست داده است. موضوعهای آنها نیز به‌علت‌کثرت استعمال، کهنه وفرسوده شده است و برخواننده

تأثیر چندانی ندارد.

در میان آثار متعدد جمال‌زاده، کتاب «یکی بود و یکی نبود.» هنوزهم خوانندگانی‌دارد.» داستان‌های این‌کتاب ازبعضی جهات‌هنوزهم خواندنی و شیرین است و درمیان داستان‌های جمال‌زاده بهترین وگیرا-ترین آنهاست. جمال‌زاده هرگز نتوانست داستان‌هایی‌به‌قدرت تأثیرآنها بنویسد. داستانی چون «درد دل ملا قربانعلی» نه‌تنها درمیان داستان‌های نویسنده، نظیر ندارد بلکه یکی از داستان‌کوتاه‌های خوب ادبیات‌معاصر است. داستان‌هایی‌که جمال‌زاده بعد از «یکی بود و یکی نبود.» نوشت چه بلند، چه‌کوتاه بیشتر جنبهٔ خاطره‌ای و فکاهی دارد. سعی نویسنده مصروف‌برآن شده‌است‌که اسباب‌تفریح‌وسرگرمی خواننده‌را فراهم‌آورد.

درآثار بعدی جمال‌زاده، مضامین داستان‌های «یکی بود و یکی نبود.» الگو قرار می‌گیرد. داستان‌های بعدی او، هم از نظر محتوا وهم از نظر شکل و لحن وفضا ورنگ، به‌شدت تحت‌تأثیر این مجموعه‌است. زاویه دید داستان‌هااغلب به‌صورت من‌روایتی یاتک‌گویی«Monologue» است و همه‌جا ما با آدمی طرفیم‌که با بیانی عامیانه و طنزآمیز و گاه خنده‌آور وهجوکننده ماجرا یاخاطره‌ای را نقل می‌کند. بنابرین بامطالعه و بررسی مجموعه «یکی بود و یکی نبود.» می‌توانیم شناختی نسبی و تقریبی نسبت به‌آثار دیگر جمال‌زاده پیدا کنیم.

داستانهای «یکی‌بود و یکی نبود.» اگرچه درزمان انتشار خودو سالها بعد، اعتبار وشهرت‌بسیاری برای خود فراهم آورد و خوانندگان بسیاری یافت اما حال‌که با گذشت پنجاه سال از انتشار آن، دوباره به‌آن‌نگاه می‌کنیم، می‌بینیم‌ازشش‌داستان این مجموعه‌تنها یکی ازآنها یعنی‌داستان «درد دل ملاقربانعلی» داستانی واقعی است وچهارتای‌آنها، داستان‌های لطیفه‌واراست و داستان‌آخری مجموعه یعنی «ویلان‌الدوله» طرحی «Sketch» بیش‌نیست. همانطورکه می‌دانیم داستان‌های‌لطیفه‌وار

ازداستان‌های واقعی واصیل فاصله بسیاری دارد وازنظرارزش واعتبار، مقامی به‌مراتب نازل‌تر از داستان‌های واقعی. من قبلاً تحت عنوان «موضوع داستان» دراین‌کتاب، ازاختلاف اساسی‌میان داستان‌های‌واقعی و داستان‌های لطیفه‌وار صحبت‌کرده‌ام و دراینجا فقط به‌توضیحی‌کوتاه اکتفا می‌کنم:

داستان‌های لطیفه‌وار «Anecdotal Fiction» اثری است‌که در آن حادثه یاماجرایی اتفاقی ومحتمل،همه ثقل داستان را به‌خودمعطوف بدارد و از محسوسات معقول و ازتصویر واقعیت‌های زندگی دوربیفتد و دربرابر آن داستان‌های واقعی است‌که شالوده‌اش برحتمیت وواقعیت رخدادهای زندگی گذاشته شده است و درآنها استثناء و احتمال نمی‌تواند نقش‌مؤثری داشته باشد. داستانهای لطیفه‌وار به‌حوادث وبرخورد های‌احتمالی‌توجه‌دارد وداستان‌های واقعی،چه‌کوتاه، چه‌بلند،تصویرگر حقایق زندگی ومحسوسات عقلی است.به‌عبارت دیگر داستان‌های‌واقعی با موضوع‌هایی سروکار دارد که واقعیت آنها برخواننده کنجکاو و هوشمند محرز است و از طریق تجسم و تصویر این واقعیت‌هاست که داستان‌ها شکل می‌گیرد و آفریده می‌شود. دیگر اینکه داستان‌های لطیفه‌وار برخلاف شکل خشنودکننده و ساخت زیبای ظاهری، در باطن از عمق و جامعیت چندانی برخوردار نیست و با کمی تأمل و دقت، پوکی و ظاهرفریبی بنیادی آن‌ها آشکار می‌شود.

بنا و ساختمان چهار داستان ازشش داستان «یکی‌بود ویکی‌نبود» براین ضابطه است، یعنی همه ثقل داستانها برحوادث احتمالی واتفاقی و ماجراهای استثنایی گذاشته شده؛ مثلاً داستان نخستین «فارسی‌شکر است» شرح برخورد مردی عامی است به‌نام رمضان که در حلقه‌ای از آدمهایی‌که نویسنده در بیان خصلت‌ها وویژگی‌های نوعی‌وگروهی‌شان، اغراق کرده و از آنها آدمهایی ادایی و غیرعادی ساخته، قرار گرفته

است: مردی فرنگی‌مآب که درگفت‌وگوی خود کلمات فرانسوی بسیار به‌کار می‌برد و شیخی که کلمات قلنبه عربی فراوانی بلغور مـی‌کند و دست‌آخر مردی‌که زبان فارسی خود را از یاد برده است و فارسی را با اصطلاحات فارسی معمول اسلامبولی حرف می‌زند. مرد عامی، از زبان گفت‌وگـوی آنها چیزی دستگیرش نمی‌شود. در واقع شالـودهٔ داستان برگردهم‌آیی اتفاقی این جمع خاص گذاشته شده است‌که حادثه‌ای‌است استثنایی و تصادفی و امکان وقوع آن اگـر محال نباشد، نـادر است. داستان لطیفه‌ای است‌که بازش‌کرده‌اند وگسترشی به‌آن داده‌اند و شاخ وبرگی به‌آن افزوده‌اند.

در داستان دیگر یعنی «رجـل سیاسی»، مـرد حلاج بیسوادی، با پشت‌هم اندازی و کلاشی و خوش اقبالی، دست برقضا وجاهتی سیاسی پیدا می‌کند و بـه‌عنوان نمایندهٔ مردم به‌مجلس می‌رود و به‌آب‌ونانـی می‌رسد. داستان، لطیفه‌ای بیش نیست، زیرا امکان وقوع‌آن بسیاراندك است و محور داستان بـرحادثه‌ای استثنایی گذاشته شده. در قصه‌هـای عامیانه فارسی، قصه‌کوتاهی است به‌نام «رمال‌باشی» که شباهت عجیبی به داستان «رجل سیاسی»دارد وترکیب ساختمانی و تکـوین قصه، بسیار نزدیك به‌این داستان است. درقصه «رمال‌باشی» نیز، حمالی بـه‌تشویق زنش شغل رمالـی را درپیش مـی‌گیرد بی‌آنکه از این حرفه کوچکترین اطلاعی داشته باشد. حوادث خوش و مساعد مقام و مرتبه او را تا«رمال باشی شاه» بالا می‌برد.

داستان«دوستی خاله‌خرسه»شرح‌واقعه‌ای است اتفاقی‌که نویسنده گزارشگر آن است. موضوع داستان گرد ماجرایی تصادفی دور می‌زند. در این داستان نیز نویسنده مثل داستان‌های دیگر مجموعهٔ «یکی‌بـود و یکی‌نبود»، «تزء‌خاصی را پیش می‌کشد و برای اثبات آن دست‌به‌مبالغه می‌زند. به‌همین‌دلیل خصلت‌های شخصیت‌های داستان بزرگ شده‌است.

شخصیت‌ها غیرواقعی‌اند و حوادث ساختگی و استثنایی.

داستان «بیله‌دیگ، بیله چغندر» نیز داستان لطیفه‌واری بیش نیست. موضوع داستان، ماجرای مردك دلاك فرنگی است که برای مشت‌ومال دادن ارباب فرنگیش به‌ایران می‌آید و در ایران، دست‌برقضا صاحب نفوذ و بروبیایی می‌شود. این داستان نیز درکل لطیفه‌ای بیش نیست.

قطعه ششم مجموعه «یکی‌بود و یکی‌نبود» یعنی «ویلان‌الدوله» نیز نوعی «طرح» است؛ تقریباً «طرح شخصیتی» است وخلقیات‌وخصوصیات شخصیتی «ویلان‌الدوله» به‌خوبی توصیف شده است.

دست‌آخر تنها داستان «دردِدل ملاقربانعلی» ازاین‌قاعده مستثنی است و داستان واقعی و خوش‌ساخت مؤثری است، داستانی‌که بنیادی منطقی دارد و تصویری درست و واقعی از شخصیت‌های داستان به‌دست می‌دهد. داستان از پیرنگ قابل قبولی برخوردار است و در آن روابط علت و معلولی حفظ شده است. موضوع آن برخلاف داستان‌های دیگر مجموعه «یکی‌بود ویکی‌نبود» گرد حوادث استثنایی واحتمالی‌نمی‌گردد.

صادق هدایت

صادق هدایت با داستان‌های کوتاهش بنیاد داستان‌کوتاه نویسی را در ایران گذاشت. داستانهای‌کوتاه هدایت، چون با خصوصیات‌ملی ما بیشتر توافق و هماهنگی داشت و درضمن از ساختمان و جنبهٔ فنی (تکنیك) و محتوای قوی‌تر و عمیق‌تری برخوردار بود، تأثیر ژرف‌تر و پایدارتری درنسل نویسندگان بعداز اوگذاشت و خوانندگان بیشتر و پا بر جاتری برای خود پیدا کرد. داستانهای هدایت را هنوز هم سی سال بعد از مرگش می‌خوانند. آثارش نه تنها به‌فراموشی سپرده نشده بلکه هرروز خوانندگان تازه‌ای پیدا می‌کند و شهرت و اعتبارش در

جامعه بیشتر می‌شود. یکی از معیارهایی که برای ارزش و اعتبار اثری می‌آورند، همین ماندگاری اثر است و همیشه خواننده داشتن. داستان‌های هدایت از چنین خصوصیتی برخوردار است و در طول زمان خوانندگان بیشتر و بیشتری برای خود فراهم آورده است. حتی اثر پیچیده و رؤیاگونه‌ای چون «بوف‌کور» چاپ‌های متعددی به‌خود دیده است، گرچه ممکن است اغلب خوانندگان به‌درستی چیزی از آن درنیابند اما این موضوع مانع از آن نشده که این اثر گرانمایه و بی‌نظیر به فراموشی سپرده شود.

گذشته ازاین، رفتار و کردار انسانی و ایران‌پرستی شدیدوافراطی هدایت او را به‌عنوان شخصیتی محبوب و ملی در آورده است و آثاراو برطبقات و گروههای مختلف اجتماعی اثر داشته است، به‌خصوص در آن‌گروه از روشنفکران‌که به‌صورتی زندگی روحی ومعنوی او راداشتند یا سعی می‌کردند داشته باشند. در میان این جماعت روشنفکر و گروه تحصیل‌کرده آدم به‌کرات به‌مردانی برمی‌خوردکه خود را باخصوصیت‌های ویژه بعضی ازشخصیت‌های‌آفریدهٔ هدایت‌آراسته‌اند واعمال‌آنها را تقلید می‌کنندوافکارآنها رابه‌زبان می‌آورند؛ مردانی پاکدل واندیشمند وفروتن و بدبین و منزوی وفراری از زن وزندگی اجتماعی واغلب‌معتاد به‌یکی از مواد تخدیرکننده. درواقع، شخصیت‌های داستان‌های هدایت، در نسل‌های بعد با همان خصوصیات فکری و روحی و اخلاقی در میان گروههایی از اجتماع ظاهر شده‌اند.[۱] گذشته از این، خصوصیات فردی و شخصیتی هدایت نیز مورد تقلید این دسته از روشنفکران و تحصیلکرده هاست.

بعضی از خصلت‌ها و طرزتفکر شخصیت‌های هدایت، در نکته‌ها و لطیفه‌ها و گفت و شنودهای رایج این دسته از مردم‌آمده. به‌لطیفه‌ای که‌ازروزنامه‌ای‌برداشته‌ام، توجه‌کنید. گرچه‌این‌لطیفه شاید به‌قصدتخطئه

هدایت ساخته شده، اما همین‌تخطئه خود، نشان‌دهندهٔ نفوذ افکار هدایت وایجاب مبارزه با آن است:

« ـ اسمال‌جون سام علیك.
ـ سام ابرام‌آقا، دیگه چه‌سلامی؟ چه‌علیکی؟
ـ چی‌شده اسمالی، خدانکرده بدخواه مدخواه داری؟
ـ نه ابرام آقا دشمنونت بدخواه مدخواه داشته باشن. می‌خوام بگم تـــوزندگی یه دردابیه که روح آدمو در انزوا می‌خوره و می‌خراشه.
ـ ده، داش اسمال توکه این شکلی نبودی؟ درد و مرد دیگه چیه؟
ـ داش ابرام، آره‌کرتم‌به‌مولا، آره، یه دردایی هس‌که نمی‌شه به‌هیشکی گفت.
ـ خدا مرگم‌بده اسمال‌آقا، نکنه چیز خورت‌کرده‌باشن؟
ـ نه ابرام جون، دیگه‌آدم دردشو حتی به‌سایه‌اش هـــم نمی‌تونه‌بگه. این‌سایه‌هم‌صبح‌تاغروب لامسب مثه یه‌بختك‌بالا سرآدم‌واساده وعینهو یارو خنزرپنزریه، به‌آدم‌زل‌می‌زنه. آخه داشم، آدم‌دیگه دردشو به‌کی بگه؟
ـ اسمال جون، حالا حالیم شد، یه‌کاره رفتی بوف‌کور هادی صداقتوخوندی؟ بابا اسمال جون، این‌بوف‌کورو دولت دستی انداخته تو جاهل ماهلا، می‌خواد این شکلی نسلشونو وربندازه!»

از نظر محتوا، کل‌آثارهدایت رامی‌توان به‌دودسته متفاوت‌تقسیم کرد: داستان‌هایی که هدایت به‌علت نفرت ازرژیم فاسد و ظالم و توجه

به‌زندگی محرومان و تهیدستان و بی‌عدالتی‌ها، نوشته است. در این داستان‌ها، هدایت به‌توصیف مردمان زجردیده و مظلوم اجتماع و نارسایی‌های زندگی معنوی و مادی آنها می‌پردازد و نمونه‌های گوناگونی ازطبقات وگروه‌های مختلف مردم را بازسازی وتصویرمی‌کند. دراین حیطه خلاقیت، وسعت میدان دید او، شگفتی‌انگیز است؛ همه‌نوع آدمی، چه دهقان‌های ساده و مردم کوچه وبازار، چه‌هنرمندان مأیوس وکارمندهای اداری، چه افرادی از خانواده‌های اعیان واشراف یا حاج آقاهای حیله‌گر وقالتاق، دراین دسته آثارش دیده می‌شوند. هدایت می‌کوشدبه‌عمق روح ووجدان آنها نفوذ کند وبدبختی‌ها و ناکامی‌های گوناگون آنها را نشان بدهد.

دسته‌دیگر، داستان‌هایی‌است که‌می‌توان‌ازآنها به‌عنوان‌زندگینامهٔ روحی‌هدایت‌نام‌برد. هدایت‌به‌افکاروتمایلات‌روحی‌خود، دراین‌داستان‌ها جامهٔ عمل می‌پوشاند و میل و علاقهٔ شدیدی راکه برای بیان احساسات درونی و توهمات رؤیا گونه‌اش در خود می‌یابد، دراین داستان‌ها نشان می‌دهد! همین‌علاقه شدید وتوهمات‌خواب‌گونه، به‌این‌داستان‌های هدایت کیفیت خاصی‌می‌دهدکه اورا با بعضی‌ازنویسندگان، نظیرهوفمان وپو و کافکا دریک‌صف وگروه قرار می‌دهد، نویسندگانی که‌آثارشان ازحالت خاص و مرموزی سرشار است؛ حالتی که (اگر چنین تشبیهی در حکم اهانتی به‌مقام والا وشخصیت انسانی نویسنده نباشد.) چون مار، درون نویسنده را می‌گزدوپیوسته وجود او راناآرام وعصبی وملتهب وسودایی می‌کند واورا زیرچنان فشاری، قرار می‌دهدکه‌آثارش پوسته مسایل فنی و ساختمانی داستان را می‌شکافد و خصلت‌های ویژه و مرموز خود رابه نمایش می‌گذارد. پیش‌از هدایت، هوفمان، پو، کافکا ونروال و گروهی دیگر از نویسندگان، از چنین خصلت و حالتی برخوردار بوده‌اند که باعث‌تمایز آنها ازدیگر نویسندگان‌شده وآثارشان‌مشابهت‌هایی‌باهمدیگر داشته است و احساس بیهودگی زندگی و دلهره‌های پنهانی، پیوسته

در داستانهایشان تصویر شده است.

هدایت از این خصلت روانی در بوف‌کور، به‌عنوان زخمهایی‌یاد می‌کند:

«در زندگی زخمهایی‌هست که مثل خوره روح راآهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد.»

این گروه از نویسندگان از حالت روحی و هیجانی خاصی، دایم در رنجندکه سایه‌ای از وحشت و اضطراب و جنون وتعلیق وسرگردانی بر آثارشان می‌اندازد و فضا و رنگی قوی به‌آثارشان می‌بخشد و چنین فضا و رنگی غالباً براجزای دیگرداستان حاکم است وقدرت فنی‌آثار را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد.

این گونه‌داستانهای‌مالیخولیایی‌هدایت گرچه‌معدودند(مشخص‌ترین آن‌هاعبارتنداز: «سه‌قطره‌خون»، «زنده به‌گور»، «تاریکخانه»، «س.گ. ل.ل.»، «آفرینگان» و «بوف‌کور») اما سایه سنگین خود را برهمه آثار هدایت انداخته‌است. جهان‌بینی‌بدبینانهٔ هدایت‌به‌صورتی دراین‌داستان‌ها، خود را نشان داده است. خوبی در برابر بدی شکست می‌خورد و شر و تباهی بر راستی و نیکی پیروز می‌شود. «داش‌آکل» لوطی پاکدل در مقابله باکاکارستم‌بدطینت‌شکست‌می‌خورد، «مردی که نفسش راکشت.» براثر شکست اعتقاد و ایمانش، ازدست می‌رود وخود را نابود می‌کند و «اودت» شخصیت‌نازکدل «آینه شکسته» خودش را در دریا غرق می‌کند. در داستان «فردا» کارگر حروفچین در اعتصاب کشته می‌شود. دراغلب داستان‌ها، شخصیت‌ها، هرکدام براثر سرنوشت شومی از میان می‌روند، بی‌آنکه‌این‌نابودی، توجیهی‌منطقی‌وقابل‌قبول داشته‌باشد. بیزاری ریشه‌دار نویسنده از اجتماع واپس مانده و آداب ورسوم پست و منحط، در

داستان‌ها بازتاب‌پیدامی‌کند وبختکی سنگین ازدلهره و پوچی ونومیدی برفضای داستانها می‌افتد.

هدایت در روزگاری زندگی می‌کردکه استبداد و خفقان رژیم رضاخانی برهمه‌جا حاکم بود. آزادیخواهان در بند وشکنجه بودند، توده مردم در جهل و فقر غوطه می‌خوردند و مورد بهره‌گیری‌های غیر انسانی قرار می‌گرفتند. به همین دلیل هدایت امیدباخته بود، بیزاری از این‌زندگی ومحیط‌نکبت‌زده دروجودش ریشه‌دار شده‌بود وجز دوره‌هایی کوتاه، هرگز نتوانست ازشر آن خلاصی یابد. سرانجام بدبینی و یاسی که شخصیت‌های داستان‌هایش رابه‌سوی جنون ومرگ می‌برد، خودش‌را نیز به‌همان راه کشاند.

نثر هدایت چون نثر جمال‌زاده، ساده و بی‌هیچگونه‌آرایش لفظی است وهمراه بااصطلاح‌ها ولغات وضرب‌المثل‌ها وتعبیرهای‌عامیانه، اما هدایت بر خلاف جمال‌زاده در استعمال لغات و اصطلاح‌ها، زیاده روی نمی‌کند. از این نظر ناهمواری‌ها و افت و خیزهای بیانی نثر داستانی جمال‌زاده را ندارد و طبیعی‌تر و مطبوعتر است. نثری است توصیفی و خالی‌ازخصلت‌های‌نثرمقاله‌ای. لفاظی‌ها وعبارت‌پردازی‌های‌جمال‌زاده و نثر بی‌روح ادبی پیش‌ازجمال‌زاده‌کمتر در داستان‌های هدایت دیده می‌شود. گاه درتوصیف‌وتوضیح حالات و وقایع ازنثر گفتاری و محاوره‌ای استفاده می‌کند و در این‌گونه مواقع، زبان او به کیفیت‌گفت و گوهای شخصیت‌های داستان‌ها نزدیک‌می‌شود. این‌نثر باموضوع و محتوای خود هماهنگ است و طیف‌های گوناگونی دارد. در داستان‌های‌کوتاهش به صورتی است و در منظومه‌های هجایی «وغ‌وغ‌ساهاب» و قطعه‌های هزل آمیز «ولنگاری» به‌صورت دیگر، اما در همه‌حال خصلت ساده خود را حفظ کرده است. بعد از او و جمال‌زاده شیوهٔ ساده‌نویسی رونق بسیار گرفت، اکنون اکثر نویسندگان معاصر باچنین شیوه‌ای داستان‌های‌خود

را می‌نویسند، البته به‌شیوایی و استحکام وتکامل آن‌نیز توجه کرده‌اند.

بزرگ علوی

سومین نویسندهٔ آغازگر، بزرگ‌علوی است که در ساده‌نویسی و استفاده از فرهنگ عوام و پرداختن به‌مسایل و رنجهای مردم تنگدست و درمانده، راه هدایت وجمال‌زاده را در پیش‌گرفت و مجموعه داستان «چمدان»را انتشارداد. امابه‌نظرمی‌رسیدکه‌خصلت‌های‌روحی‌شخصیت‌های هدایت وفضاهای تیره داستان‌هایش، طبع سرسخت ومبارز بزرگ‌علوی را راضی و خشنود نمی‌کند و در تلاش و جست وجواست که آنها را دگرگون کند و به شخصیت‌ها تحرك وجانی بدهد. اصولاً آثار داستانی بزرگ‌علوی را می‌توان به سه‌دوره مشخص تقسیم کرد:

دورهٔ اول که‌داستان‌های کتاب «چمدان»رادربرمی‌گیرد، شخصیت‌های داستانی علوی‌سودا زده‌اند وفضا و رنگی‌مبالغه‌آمیز وخیال‌گرایانه «رمانتیك» برداستان‌هاحاکم‌است. مضمون‌ودرونمایه داستان‌هاگوناگون است. داستان‌ها خط مشخص و معینی ندارد. نویسنده چه در انتخاب شخصیت‌ها وچه‌درانتخاب‌موضوع‌ها، مسیرفکرواحدی‌را دنبال نمی‌کند. به بیانی شاعرانه چون پرنده‌ای است که از شاخی به‌شاخ دیگر می‌پرد و آوازکوتاه خودرا سرمی‌دهد، بی‌آنکه هدف وجهتی برای پروازونشست وبرخاست بعدی خود داشته باشد.

دورهٔ دوم که دورهٔ شکوفایی قـدرت خلاقه و تجلی تخیل بارور نویسنده است، مجموعه داستان‌های «ورق‌پاره‌های زندان» و «نامه‌ها» و رمان «چشمهایش» را در برمی‌گیرد ودرست برخلاف دورهٔ اول، مضمون داستان‌ها انتخاب‌شده وجهت داراست. موضوع‌هابه‌زمینه خاصی رهبری شده است وشخصیت‌هادارای هدف و تفکر مشخصی هستند واز خصلت‌ها وخصوصیات متمایزی برخوردارندکه‌آنهارا فعال و تسلیم‌ناپذیر ومبارز

کرده است. نویسنده گذشته ازجنبه‌های فنی وساخت و ترکیب‌داستان‌ها، ازنظرمحتوا نیز، استقلال وویژگی خاص خود را در ارائه داستان‌ها نشان‌داده‌است. خلاصه، تلاش وکوششی‌که علوی‌درانتخاب راهی‌مستقل برای خود داشت و در صدد بود که دیدگاهی جدا از نحوهٔ تفکر وفلسفهٔ هدایت پیداکند، دراین‌داستان‌ها به‌نتیجه‌می‌رسد. دراین‌داستان‌ها دیگر از شخصیت‌های سودایی و سرگردان و خیال‌زده داستان‌های کتاب «چمدان» اثری‌دیده‌نمی‌شود وآن‌حالت‌سودا زدگی‌ودلمردگی‌وسرخوردگی‌شخصیت‌های هدایت‌که‌کمابیش سایه‌ای‌برکتاب «چمدان» انداخته بود، جای خود را به‌فعالیت و جنب‌وجوش شخصیت‌های تازه علوی داده است.

اگر هدایت‌توجهی‌عمیق‌به‌ناراحتی‌های روانی ودلهره‌ها ونومیدی‌های شخصیت‌های‌داستان‌هایش داردکه‌طبعاً این خصوصیات روحی‌آنها، انعکاس حالت خفقانی‌آنها دراجتماعی منحط و اسیر ستم و نادانی‌است و از جهان‌بینی‌بدبینانهٔ‌هدایت‌نیزمایه‌گرفته است، در مجموعه‌داستان‌های «ورق پاره‌های‌زندان» و «نامه‌ها» و رمان «چشمهایش» خواننده کمتر به این‌نمونه‌شخصیت‌ها‌برمی‌خورد. بزرگ‌علوی‌کوشیده‌است که‌شخصیت‌های داستان خود را علیه ستمها و ناروابی‌های اجتماعی برانگیزد و دربرابر سختی‌ها و ناسازگاری‌ها به مقاومت و مبارزه وا دارد. به بیانی دیگر نویسنده از معلول‌ها و نقصان‌های اجتماعی سرنمی‌خورد و تیشه را به علت‌های اصلی آن می‌زند. به‌جای اعلام پوچی زندگی و گریزوتسلیم، علوی شخصیت‌ها را به تلاش پیگیر و سرسختانه‌ای وا می‌دارد و رهایی وموفقیت‌های آنها را در مبارزهٔ آنها می‌بیند. همین‌امر، شخصیت‌های علوی را از شخصیت‌های محرومیت‌کشیده وسرخورده وگرفتار هدایت، جدا ومتمایز می‌کند.

نویسندگان ما، معمولا با نوشتن داستان کوتاه، کار نویسندگی خود را شروع می‌کنند و بعد بعضی ازآنها در زمینه‌های داستان بلند و

رمان نیز استعداد و قدرت نویسندگی خود را می‌آزمایند. ازنویسندگان متقدم، جمال‌زاده رمان واره‌هایی نوشت‌که تفاوت چندانی با رمان‌هایی که پیش یا پس از او به وسیله نویسندگان بازاری و کم مایه نوشته شده بود، نداشت وموضوع این رمانها، موضوعهایی کلی و کنجکاوی برانگیز بود و گویا نویسنده از نوشتن آنها، صرفاً قصد جلب کردن خوانندگان را داشت. صادق هدایت، رمان‌کوتاه«بوف‌کور» را نوشت‌که روزبه‌روز براعتبار و ارزش هنری آن‌اضافه می‌شود. دست‌آخر، بزرگ علوی رمان «چشمهایش» رامنتشرکرد. رمان «چشمهایش»ازنظرشخصیت‌پردازی و زمینه‌سازی و طرح و نقشه داستانی یا پیرنگ و زاویه دیدی که نویسنده استادانه به‌کارگرفته است، اثرقابل توجه و با ارزشی‌است. مفاهیمی‌که درآن مطرح می‌شود نیز درمیان‌آثار نویسندگان روزگاراو، بی‌سابقه است. به اعتقاد من«چشمهایش» با همه جنبه‌های خیالپردازانهٔ آن، مشخصات خاص یك رمان خوب را داراست و نویسنده درکوشش خود برای نوشتن رمانی‌به‌شیوهٔ رمان‌نویسی غرب شکست نخورده‌است؛ حال آنکه رمان واره‌های جمال‌زاده چون «راه‌آب نامه» و«دارالمجانین» و «صحرای‌محشر» فاقد چنین خصوصیاتی است و از نظرشخصیت‌پردازی و اصول رمان‌نویسی مردود و ناموفق است. وچنین به‌نظر می‌رسد که نویسنده توجهی به جنبه‌های فنی و اصول رمان نویسی نداشته است. بنابراین چون اولین‌بار نویسنده‌ای ایرانی موفق‌شده است در چارچوب فنی رمان نویسی، رمانی بالنسبه بی‌نقص و پذیرفتنی بنویسد، ارزش و اعتبار «چشمهایش» بیشتر می‌شود. (البته «دختر رعیت» نوشته به‌آذین یکسال پیش از چشمهایش انتشار پیدا کرده است، اما این کتاب رمان کوتاهی به‌حساب می‌آید نه‌رمان.)

عنوان کتاب « چشمهایش » از نام تابلو استاد ماکان نقاش گرفته شده. این تابلو از صورت زنی‌کشیده شده‌که در زندگی استاد

نقش بزرگی را بازی کرده، زن بلهوس و مرموزی کـه هیچکس او را نمی‌شناسد و برای دوستان و آشنایان استاد، هویت او معلوم نیست. راز «چشمهایش» خواننده را به‌دنبال خود می‌کشد و جاذبه و کششی شیرین به‌رمان می‌دهد. فرنگیس، صاحب چشمها، زنی بسیار زیبا و ازخانوادهٔ مرفه و ثروتمندی است که مدرسه هنرهای زیبا را درپاریس رها می‌کند و به‌ایران می‌آیدکه در مبارزات سیاسی شرکت کند. دراین میان بـا استاد ماکان نقاش بزرگ و مبارزآشنا می‌شود و دل به‌او می‌بازد. استاد ماکان کـه به عنوان شخصیتی مبارز و از خود گذشته معرفـی می‌شود، شخصیتی خیالی و افسانه‌ای است که شهرت و معروفیت او در نقاشی، کمال‌الملك نقاش‌معروف را به‌یاد می‌آورد و اعتقادات سیاسی‌واجتماعی او، یادآور یکی از مردان سیاسی ومبارز ایران، یعنی دکتر ارانی‌است. نویسنده از تـرکیب آنها، شخصیت ماکان را می‌آفریند. در کشاکش مبارزه‌های اجتماعی‌استاد ماکان با فرنگیس، زنی‌که چشمهای اوالهام‌بخش‌تابلو«چشمهایش» شده است؛ برخورد عاطفی پیدا می‌کند. فرنگیس که تا کنون به‌هیچ مردی دل نبسته است و هاشقان خود را تحقیر کرده و از خود رانده است، سعی می‌کندکه با انجام مأموریت‌های سیاسی و اجتماعی دل استاد را به‌دست آورد. مضمون و درونمایه داستان بر سر همین رابطهٔ فرنگیس‌با استاد ماکان به‌وجود می‌آید. درواقع تلاش‌استاد ماکان برای‌گریختن از عشق وپرداختن به‌وظیفه اجتماعی وسیاسی‌زمینه اصلی داستان را فراهم می‌آورد.

پرداخت شخصیت فرنگیس‌در«چشمهایش» بی‌نظیر است، نویسنده در شناخت روحیات و خصلت‌های زن، استاد است. اصولا فرق‌عمده‌ای که بزرگ علوی با صادق هدایت و بعضی از نویسندگان دیگر از جمله جلال آل احمد و غلامحسین ساعدی و... دارد، توجه عمیق او به‌مسایل غنایی و عاشقانه است. زن، در داستانهای علوی چهرهٔ راستین وواقعی

و بی‌هالـه‌ای دارد و ابعادهای شخصیتی او، شیرینی و کام دهی ، شور-انگیزی و دلربایی و مهرورزی، زیرکی و درعین حال تلخی و فتنه‌گری و آزار رسانی و بی‌وفایی و سنگدلی وهوسرانی او، درداستانهای علوی به‌بهترین صورت ترسیم و تصویـر شده است! زن محبوب، زن منفور، زن سلیطه، زن هوسباز، زن معصوم وزن‌متفکر و با شخصیت وفداکار، در چهره‌های گوناگون خود در آثار داستانی علوی، جلـوه‌ای طبیعی و واقعی و راستین دارد؛ حال آنکه در داستانهای هدایت ، زن اغلب در هاله‌ای از ابهام فرو رفته است، یـا به‌صورت مطلق بدی و بـد جنسی «لکاته» یا مطلق خوبی و زیبایی فـرشته آسا «اثیری» چهره می‌نماید . عشق، پاك وافلاطونی وعشق‌ورزی مکروه وناپسندجلوه می‌کند. معمولا درآثار این دسته از نویسندگان، کسی‌که به‌مسایل عشق جسمانی‌توجهی نشان بدهد، عقب مانده و عامی تصویر می‌شود و شخصیتی جلف وهرزه وبازاری دارد، شخصیتی‌که از عمق و معنویت چندانی برخوردارنیست. صحنه‌های‌عاشقانه وعشق‌ورزی یارؤیایی‌ورمانتیك تجسم پیدا می‌کند یا زشت وناتورالیستی.

دورهٔ سوم نویسندگی علوی، شامل داستانهایی است کـه بزرگ علوی در تبعیدگاه و دور ازوطن نوشته است. تا کنون دوجلد ازآنها با نامهای«میرزا» و «سالاری‌ها»انتشار یافته‌است! اولی‌مجموعهٔ داستان و دومی رمان است. شخصیت‌های داستان، از آن سرزندگی وشوروحال افتاده‌اند و تا حدودی گرفتار سرخوردگی و نومیدی هستند و بیشتر به شرح حال‌گویی و خاطره پردازی افتاده‌اند. از تنوع شکل‌های دورهٔدوم داستان‌نویسی نویسنده دراین داستانها، اثری نیست. شکل و شیوهٔ باز-آفرینی داستانها بـه خصوص داستانهای کوتاه کتاب «میرزا» کهنه و فرسوده است و نمی‌تواند بـار مضامین عمیق داستانها را تحمل کند و چه بسا ارزش و اهمیت مضامین را بـه‌هدر داده است. داستانها جنبه

نقالی و روایت‌گری به‌خود گرفته‌اند و در واقع سرگذشت نامه‌اند و پر از حواشی و درازگویی‌های مخل و زیانبار. کوشش نویسنده فقط دراین است که شخصیتی را با تمام خصوصیات خلقی و روحی و عاطفی زندگی گذشته و حالش تصویر کند و برداشت تازهٔ خود را از زندگی در دهان آنها بگذارد. نثر و زبان داستانها، ناهموار و پراز افت‌وخیزهای بیانی است و پاکی و روانی نثر داستانهای دورهٔ دوم را ندارد. شاید دوری درازمدت از وطن، نویسندهٔ خلاق و مبارز داستانهای «نامه‌ها» را به چنین تنگنایی انداخته است.

کل آثار علوی‌مهرسرشاری راکه نویسنده به‌وطنش دارد، منعکس می‌کند و داستانها از این‌نظر مثل منشورهایی هستندکه از هرطرف به‌آن نگاه‌کنی، خصلت وخلقیات بومی ومحلی مردم ایران را درآن می‌بینی، گویی شعاع‌های‌رنگارنگ آن، نویسنده انساندوست را خیره و مجذوب خودکرده است.

صادق چوبك

بعداز جنگ بین‌المللی دوم، نفوذ ادبیات امریکایی، افق‌های جدیدی در زمینه داستان‌نویسی ایران، پدید آورد. نویسندگان نسل‌بعد از جمال‌زاده و هدایت و علوی با فضای داستان‌نویسی امریکایی آشنا شدند و آثار نویسندگانی‌مثل «استین‌بك» و«همینگوی» و «فالکنر»تأثیر عمیقی برآنها گذاشت و نویسندگانی نظیر «صادق چوبك» و «ابراهیم گلستان» و بعدها «جلال آل‌احمد» تحت تأثیر شگردهای نویسندگان امریکایی، داستان‌های خود را نوشتند.

صادق چوبك در دوائر مهم و معتبر نخستین خود، یعنی‌مجموعه داستان‌های «خیمه‌شب‌بازی» و «انتری که لوطیش مرده بود.» راهی جدا از نویسندگان پیش از خود درپیش گرفت، گرچه گاه‌گاه تأثیرهایی از

اندیشه‌های صادق هدایت درمحتوای آثار نخستین او می‌توان‌یافت، اما صادق چوبك نویسنده‌ای صاحب سبك و مستقل است وداستان‌های نو و بدیعی را خلق‌کرده است‌که نظیرآنها درادبیات داستانی پیش‌از او پیدا نمی‌شود.

/ دید چوبك‌ازمسایل، دیدی‌ناتورالیستی است ومثل‌تمام نویسندگان ناتورالیست، موضوعهایی را پیش می‌کشدکه خوشایند همه‌کس‌نیست.ا زیـرا جامعه چون فاحشه‌ای بزك کرده، چهرهٔ واقعی خود را از نظـرها پوشانده است و اختلاف عمیقی‌که واقعیت زندگی با زندگی اجتماعـی مرسوم دارد از چشم مـردم پنهان می‌ماند و ابتذال و کثافت آن دیـده نمی‌شود. نویسنده‌ای چون چوبك‌که این اختلاف را آشکارمی‌کند وپرده ازروی زشتی‌ها وپلیدی‌های عادی شده، برمی‌دارد نمی‌تواند موردپذیرش عام و خاص قرارگیرد و حتی ممکن است عده‌ای را برانگیزدکه آثار او را بـرخلاف مبانی اجتماعی و عفت عمومی و نـزاکت اخلاقی بدانند و چماق تکفیر را بلندکنند. به‌همین دلیل همانطور که گفتم پرده‌دری‌های چوبك مطبوع‌طبع بسیاری ازخوانندگان نیست. زیرا که در داستان‌های چوبك دیگـر از آن حجب و حیای ذاتی و ظرافت‌هـای احساسی و گاه خیال‌گرایانه داستان‌های هدایت و علوی اثری نیست و هرکدام از آنها چون سوهانی براعصاب خفته خواننده‌کشیده می‌شود و واقعیت‌های‌شنیع وکثیف زندگی روزمره را پیش‌چشم اومی‌گذارد. خواننده درداستان‌های چوبك با مسایل و مناظر و وقایعی روبروست که بارها با آنها سروکار داشته و شخصیت‌های آنها را دیده و می‌شناسد با این تفاوت که چوبك آنها را ازدیدگاه تازه‌ای باردیگر به‌نمایش می‌گذارد وزشتی‌ها وپلیدی‌های عادی‌شدهٔ آنها را بـه‌رخ ما می‌کشد و دیـوار منحوس عادت را از پیش ما برمی‌دارد. ما با نوعی لرزش، چرك وناپاکی درون وبیرون‌آنها را می‌بینیم و نادلبخواه آنها را دوباره لمس و کشف می‌کنیم. شایـد

این کشف و آگاهی ما را برانگیزد و در پی اصلاح و از میان برداشتن آنها برآییم و چه‌بسا نویسنده هم از نمایش آنها چنین هدفی را دنبال می‌کرده است.

اما مسأله اینجاست که چوبك مثل اغلب ناتورالیستها کم‌کم به تصویر و تجسم این مظاهر زشت و ناپسند جامعه خوگر می‌شود و خودش در تله‌ای می‌افتدکه خوانندگانش را از آن برحذر داشته است، یعنی تله عادت. به‌بیانی دیگر چنان در زشتی‌ها و ناپاکی‌ها غرق‌می‌شود که از خوبی‌ها و پاکی‌ها غافل می‌ماند. به‌تدریج برحسب عادت و توجه عمیق به‌این زشتی‌ها، کارش به‌افراط و اغراق کشیده می‌شود. گویی نویسنده فقط زشتی‌ها و ناپاکی‌ها را می‌بیند وچشمهایش را به‌روی‌همه پاکی‌ها و لطافت‌ها و زیبایی‌های زندگی بسته است. مصداق این گفته را می‌توان در رمان «سنگ صبور» آخرین اثر چوبك به‌خوبی دید. دراین کتاب، نویسنده به‌مبالغه و افراط‌کاری زیانباری در تشریح و تصویر ناپاکی‌ها وکثافت‌های صحنه‌ها و شخصیت‌های رمان افتاده است.

این عدم تعادل معمولاً در آثار همه نویسندگان ناتورالیست‌دیده می‌شود و چوبك نیز از این قاعده مستثنی نیست. به‌خصوص که چوبك چنان به‌اصول ناتورالیسم مؤمن و وفادار است که می‌توان جزء جزء ویژگی‌های این مکتب را در داستانهایش یافت.

تفاوت‌های عمدهٔ داستان‌های چوبك با آثار نویسندگان پیش از او، در پنج مورد خلاصه می‌شود:

۱ـ توجه عمیق به‌زشتی‌ها و پلیدی‌ها، توجهی ناتورالیستی‌ودقیق که کل آثار چوبك را دربرمی‌گیرد. این زشتی‌ها و پلیدی‌ها، پوسته ظاهری اشیاء، منظره‌ها و صحنه‌ها و زندگی شخصیت‌های داستان‌های چوبك را فراگرفته است. شخصیت‌های داستان‌ها، انسان‌های درد زده، زجرکشیده و محرومیت دیده و درمانده و ازهمه‌جا رانده‌ای هستند که

در لجنزار محیط خود غوطه می‌خورند و در اجتماعی ظالم و ستمگر وبا حکامی خودکامه وجابر، راهی برای خلاصی خود نمی‌بینند وگرفتار تقدیر و سرنوشت تغییرناپذیر خویشند. چوبك دقیقاً از اصول عقاید طبیعت‌گرایان پیروی می‌کند وانسان‌ها در داستان‌های او، از تقدیر شوم خود رهایی ندارند و تسلیم و سرسپرده‌اند. این خصوصیت در رمان «ژرمینال» شاهکار «امیل‌زولا» پیامبرناتورالیست‌ها به‌خوبی مشخص‌شده است. از ویژگی‌های برجستهٔ این رمان وداستان‌های چوبك، شخصیت‌های بی‌اراده ورام وگردن نهاده به‌تقدیراست. اگراحیاناً سر به‌شورش‌بردارند و ازقوانین موجود سرباز زنند وسرکشی وعصیان‌کنند، مواجه باشکست می‌شوند وموقعیت و وضعیتی را دگرگون نمی‌کنند و تغییری در نظام حاکم برخود به‌وجود نمی‌آوردند.

۲ـ شکستن حرمت کاذب کلمات و مفاهیم ـ یکی از خدمت‌هایی که مکتب ناتورالیسم به‌ادبیات کرد همین شکستن حرمت قلابی کلمات و مفاهیم بود. چوبك هم از این قاعده پیروی می‌کند و کلمه‌هایی را که نویسندگان پیش از او از آوردن آن‌ها ابا و کراهت داشتند، در داستانهایش به کار می‌گیرد و مناظر و صحنه‌هایی که نویسندگان، به‌اختصار ازآنها می‌گذشتند، یا به‌کلی ازداستانهایشان حذف‌می‌کردند، با جسارت تحسین انگیزی در آثارش به نمایش می‌گذارد. گر چه قبل از اوهدایت نیزدریکی دواثرش ازجمله در «علویه خانم» از این فرهنگ غنی زبان تودهٔ مردم استفاده کرده بود و حرمت صحنه‌ها و مناظرقلابی را شکسته بود اما این خصوصیت در آثارش عمومیت نداشت. چوبك به‌خصوص در مسایل عاشقانه و ارتباط زنها و مردها وهوس‌ها وتمایلات جنسی، پردهٔ حرمت و قراردادی اجتماعی را کنار می‌زند و اعمال‌وامیال را تشریح و تصویر می‌کند؛ گرچه اغلب واکنش‌ها و التهابات جنسی، مکانیکی و برحسب نیازهای جسمانی شخصیت‌های داستان‌هاست اما از

واقعیتی پرده برمی‌داردکه اغلب، اجتماع می‌خواهد آن را در زرورق بپیچد و هاله‌ای از احساسات رقیق و آسمانی به‌دور آن ایجادکند.

۳ـ توجه به‌شخصیت‌ها و آدمهای توسری خورده و بیچاره و فراموش شده‌ای مثل رانندگان بیابانی (چرا دریا توفانی شده بود.) و لوطی عنتری‌ها (انتری که لوطیش مرده بود.) و مرده‌شوی‌ها «پیراهن زرشکی» و فاحشه‌ها «زیر چراغ قرمز» وکبوتربازها «کفترباز» وغیره‌که پیش از چوبك در داستانها، جایی برای خود نداشتند یا اگر در آثار نویسندگان پیش از چوبك به‌این گروه مردم توجه شده بود، توجهی خیال‌گرایانه«رمانتیك»واحساساتی بود. مثلا نویسندگان بسیاری پیش‌از چوبك تحت‌تأثیر رمان«خانم کاملیا»اثر دومای پسر، مضمون «تم» زن ـ فاحشه را در داستان‌های خود به‌کارگرفتند و رمان و داستان‌گونه‌های بسیاری در این‌زمینه نوشتند، بی‌آنکه از زندگی واقعی این گروه رنج کشیده و محروم، اطلاعات کافی و درستی داشته باشند.

۴ـ قدرت‌تصویرپردازی ـ چوبك درتصویرصحنه‌ها وشخصیت‌های داستان‌هایش چیره‌دست است. وچون نقاشی عمل می‌کند. همین‌موضوع به‌داستان‌هایش قدرت تصویری ونمایشی بسیاری می‌دهد. خواننده‌ای‌که این‌داستان‌ها را می‌خواند، این‌صحنه‌ها وشخصیت‌ها را خیلی دیر از یاد می‌برد. قدرت نویسنده در باز آفرینی و تصویر واقعیت چنان است که بعضی از منتقدان،آثار اورا عکسبرداری و رونویسی از واقعیت قلمداد کرده‌اند اما از آنجا که برای نشان دادن وقایع و حوادث و باز آفرینی آنها، نویسنده همیشه درپس‌وقایع ایستاده است و آنها را دست‌چین و انتخاب می‌کند، نسبت‌دادن عکسبرداری و رونویسی از واقعیت درمورد آثار چوبك وهر نویسندهٔ دیگری درست نیست، زیراکه با لطبع دوربین عکاسی صاحب شعور نیست ووقایع رابرای‌منظور وهدف‌خاصی انتخاب نمی‌کند، بنابراین‌دقت وقدرت‌مشاهدهٔ چوبك‌را درتصویر واقعیت،نباید

عکسبرداری دانست. هنر او در برجسته کردن و بازآفرینی وقایع پیش‌پا افتاده و روزمره است.

۵ـ شیوه بیان خشن و صریح داستان‌ها و گفت‌وگوهای درخشان و دقیق شخصیت‌ها. زبان داستان‌های چوبک، زبانی است تصویری به این معنی که از تشبیهات و استعاره‌ها بیشتر مدد می‌گیرد تا عبارت‌های توضیحی و جمله‌های تشریحی. با تشبیهات و تعبیرات و استعاره‌ها به روانی و شفافیت و قدرت تجسمی نثر می‌افزاید. گفت‌وگوهای شخصیت‌های داستان چنان در جای خود، به‌درستی و دقت نشسته است که گویی شخصیت‌های داستان، غیر از آنچه نویسنده در دهان آنها گذاشته، نمی‌توانند چیز دیگری به‌زبان بیاورند. اما املای شکسته و عامیانه‌نویسی گفت‌وگوها که گاهی با افراط کاری همراه است، روانی و صراحت گفت‌وگوها را کدر می‌کند و آن دسته از مردم را که با زبان گفت‌وگوی معمولی تهرانی‌ها، آشنایی ندارند، به دردسر می‌اندازد و فهم گفت‌وگوها را برای آن‌ها مشکل می‌کند.

در پایان به‌این نکته اشاره کنم که به‌نظر من چوبک در آثار آخری خود چون مجموعه داستان‌های «روز اول قبر» و رمان‌های «تنگسیر» و «سنگ صبور» با مبالغه و افراط کاری در بعضی از خصوصیات و مشخصاتی که نام بردم، تعادل ارکانی و محتوایی و ساختمانی داستان‌ها و رمان‌هایش را بهم می‌زند و آن‌ها را از درخشش و موفقیت باز می‌دارد.

جلال آل احمد

در آثار جمال‌زاده، هدایت و علوی، زبان داستان هنوز دوران رشد و کمال خود را طی می‌کرد و به‌همین دلیل گرفتار ناهمآهنگی‌ها و ناهمواری‌ها و خامی‌های بیانی بسیاری بود. از صادق چوبک به بعد نویسندگان کوشیدند که به زبان داستان جلوه و جلایی ببخشند و در آثارشان بـه پرداخت و زیباسازی و مینیاتور کاری نثر روی آوردند، جلال آل احمد، ابراهیم گلستان

و محمود اعتماد زاده «م.ا. به‌آذین» از جمله نویسندگانی هستند که در نوشته‌های‌خود، توجه‌خاصی به‌خصلت‌ها و ویژگی‌های‌نثری مؤثر ومحکم داشته‌اند. ازمیان‌آنها، نثرجلال‌آل‌احمد وتأثیری که‌برکیفیت نثرروزگار خودگذاشت، متمایز است، گرچه این تأثیر پا برجا نبود، اما تحولاتی‌در شیوهٔ نثرگفتاری به‌وجود آورد.

نثر آل‌احمدبه‌گفته‌خانم سیمین‌دانشور همسراو، نثری «تلگرافی، حساس، دقیق، خشن، صریح، صحیح و منزه طلب است.» آل‌احمد توانسته بود درعین‌بهره‌گیری از ادبیات‌گذشته، نثر خود را به‌زبان‌گفت وگو نزدیک‌کند، به طوری‌که وقتی «مدیر مدرسه» بهترین اثرش را می‌خوانی، به‌نظرت می‌رسد که کسی روبروی تو نشسته با توحرف می‌زندو موضوعی را برایت جزء به جزء تعریف می‌کند. بنابرین خصوصیتی که نثر آل احمد را از دو نویسنده دیگر (گلستان و اعتماد زاده) متمایز می‌کند،خصلت‌گفتاری‌نثراوست، برخلاف‌دونویسنده دیگرکه‌ویژگی‌های نثرشان، نوشتاری و ادبی است.

«نثرگفتاری‌آل‌احمدغالباًازبسیاری‌اختصاصات‌ساختی‌وبنیادی‌زبان گفت‌وگواستفاده می‌کندکه عبارتنداز‌کلمات‌ولغات وتعبیرهای عامیانه، اصطلاح‌ها، ضرب‌المثل‌ها، تکیه کلام‌ها، کنایه‌ها، جمله‌های اسمیه و بریدگی‌های‌زبان‌گفتاری‌که به‌آن اصطلاحاً «زبان‌کوچه» نیز می‌گویند و بسیاری اختصاصات دیگر.»

گفته‌شد که جمال‌زاده اولین‌کسی بود کـه لغات و اصطلاح‌ها و ضرب‌المثل‌های عامیانه «زبان کوچه» را در داستان‌هایش به‌کارگرفت و بعد صادق هدایت نیزبه‌شیوه‌ای‌معقول‌تر وطبیعی‌تر از آن‌ها استفاده‌کرد. نویسندگان پیش از آل‌احمد هم، از زبان کوچه در داستان‌هایشان بهره گرفتند اما نکته‌ای‌که نثر آل‌احمد را ازاین‌نویسندگان جدا می‌کند، به کاربردن دقیق وجدی واستادانهٔ زبان‌گفتاری درجزء جزءآثارش است؛

یعنی بافت زبانش به‌طورکلی خصلت زبان گفت‌وگو را دارد و براساس آن بنا شده، حال‌آنکه‌نویسندگان پیش‌از او اولاً به‌طورناقص‌بااغراق آمیز از زبان‌گفتاری استفاده کرده بودند و در ثانی در داستان‌های خود ترکیبی از زبان گفتاری و زبان ادبی و نوشتاری را به کار گرفته‌بودند و زبان‌داستانی آن‌ها مخلوطی از هردو زبان بود. این نکته را بلافاصله بیفزایم که خصلت زبان گفتاری برنثر آل‌احمد غالب است وگرنه‌هرگز نمی‌توان مشخص کرد که کدام واژه‌ها، صددرصد گفتاری است و کدام نوشتاری و ادبی، به‌شروع رمان‌کوتاه «مدیرمدرسه» توجه‌کنید:

«از درکه وارد شدم سیگارم دستم بود وزورم‌آمد سلام کنم. همینطوری دنگم گرفته بود قد باشم.»

لحن وشیوه‌کلام، گفتاری است. نویسنده‌گویی با خواننده دارد حرف می‌زند و با لغات و اصطلاح‌های معمول زبان کوچه و جمله‌هایی نظیر: «زورم آمد سلام کنم.» و «همینطوری دنگم گرفته بود قدباشم» منظور خود را بیان می‌کند. این‌جمله‌ها و شیوه کلام درعین‌حال که انتقال دهندهٔ فکر نویسنده است بار عاطفی و احساسی نویسنده را نیز منتقل می‌کند. درآثاری که‌آل‌احمدبعد از «مدیرمدرسه» (پیش از «مدیر مدرسه» زبان آل احمد خصلت گفتاری نداشت و همانطور که در مورد نویسندگان پیش از او گفته شد، زبان داستان‌هایش ترکیبی از زبان گفتاری و نوشتاری و ادبی بود.) انتشار داد چه در داستان‌هایش یعنی «نون‌والقلم» و «نفرین‌زمین» و«پنج داستان»چه در سفرنامه‌هایش «خسی در میقات» ودربعضی ازمقاله‌هایش، زبان‌گفتاری به‌کارگرفته شده‌است. همین‌به‌کارگرفتن زبان‌واحد، برای‌این‌انواع گوناگون ادبی، موجب شده است، شابهت‌هایی میان آنها در میان آثار آل‌احمد به‌وجود آید؛ یعنی

گاه خصلت‌های زبان مقاله وگزارش‌نویسی با خصلت‌های‌زبان داستان‌نویسی می‌آمیزد ویکی را به‌دیگری نزدیك و شبیه می‌کند. به‌مقالهٔ مؤثر «پیرمرد چشم ما بود.» که آل‌احمد در رثای «نیما یوشیج» نوشته است، نگاه کنید می‌بینید که این مقاله چقدر به داستان نزدیك شده است و ویژگی‌های داستانی در آن راه یافته است، همینطور اگر به‌رمان «نفرین زمین» نظری بیندازید، متوجه می‌شوید که مشخصات گزارش چقدر در داستان نفوذکرده و داستان را از ریخت انداخته است.

زبان‌گزارش وسفرنامه‌نویسی تفاوت‌بنیادی بازبان داستان‌نویسی دارد. زبان داستان‌کمتر توضیحی و تفسیری وبیشتر توصیفی و تصویری است، برعکس زبان مقاله‌وگزارش با نوعی استدلال و توجیه و توضیح و صراحت همراه است و کمتر توصیفی و تصویری است. از این لحاظ نثر «صریح و دقیق» آل‌احمد که برای گزارش و سفرنامه نویسی بسیار مناسب است، برای داستان‌نویسی از کارایی و انعطاف لازم برخوردار نیست. این‌آمیزش خصلت‌گزارشی بازبان داستانی، لطمه‌های زیانباری به‌داستان‌های آل احمد زده است.

آل‌احمد در«مدیر مدرسه» و«پنج‌داستان» توانسته‌تا حدوبسیاری این عدم‌کارایی زبانش را برای پرداخت داستان، ازچشم خواننده‌پنهان کند اما در «نون والقلم» و«نفرین زمین» این‌عدم تناسب به‌خوبی‌آشکار شده است. گرچه زبان‌گفتاری دراین دوکتاب‌به‌خصوص در«نفرین‌زمین» تکامل‌یافته‌تر وپخته‌تر اززبان «مدیر مدرسه» است اما همین‌کمال‌یافتگی موجب شده است خصوصیت غالب زبان گزارشی بیشتر به‌چشم بزند و تفاوت بنیادی زبان‌گزارشی بازبان داستانی،نویسنده رابه‌تنگنا بیندازد و درنتیجه عدم موفقیت درکاربرد نابجای زبان آشکار می‌شود وتکوین و پرورش داستان به‌علت عدم انعطاف و نرمی زبان، به درستی صورت نمی‌گیرد و تصویر پردازی شخصیت‌های داستان تحقق نمی‌پذیرد.

از نظر محتوا و مضمون، آل‌احمد می‌کوشید «تز» خـود را در داستانهایش بـه‌کار گیرد. نفرت از ماشین، غـربزدگی، بازگشت به خصوصیات ملی و قومی و تمایلات مذهبی، مضمون و فکـر مرکزی داستانهایش راتشکیل داده است. داستانهایش راکه بفشارند، عصاره‌ای از نظریات سیاسی واجتماعی اوبیرون می‌زند. در واقعیت امر، داستانها وسیله‌ای برای ابراز تفکری خاص و انتقاد از اوضاع اجتماعی روزگار نویسنده شده است و مثل اغلب این نوع آثار گیرندگی و اعتبار آنها تا وقتی است که این تفکر خاص و نظریات برای خواننده جالب تـوجه باشد، به‌عبارت روشنتر این تفکرخاص تا زمانی که پیامش را ازمقتضیات زندگی می‌گیرد و منعکس می‌کند، تازه است و داستانها را خواندنی و قابل قبول می‌کند اما وقتی این مقتضیات تغییر بیابد و اوضاع واحوال تازه‌ای به‌جای آن بنشیند، داستانها تازگی و اعتبار و ارزش خود رابه عنوان داستان ازدست می‌دهد زیراجنبه‌های داستانی و تصویری شخصیت‌های داستان فدای «تز»نویسنده شده است. ازتازگی واعتبار داستانهای آل‌احمد به‌خصوص «مدیر مدرسه» و «نفرین‌زمین» بسته به‌زیربنای فکری آن است و اگر این زیر بنای فکری تغییر کند، داستانها نیز اعتبار و ارزش خود را ازدست میدهد وتنها به‌عنوان واقعه‌نگاری دوره‌ای خاص از تاریخ جامعه ما به‌حساب می‌آید.

دیگراینکه «تز» و طرزتفکر آل‌احمد از خارج شخصیت‌های داستان را تحت‌الشعاع قرارمی‌دهد. نقص‌این گونه‌عمل کردن این‌است که‌نویسنده احساس نزدیکی به واقعه و شخصیت‌های داستان را از دست مـی‌دهد و داستان یك جانبه و یك‌طرفه می‌شود و شخصیت‌های اصلی شبیه به‌هم یا به عبارت دیگر «تز»نویسنده، به‌ستوه آمده از بی‌عدالتی‌ها و ستمگری‌ها و دولتمردان فاسد به عنوان مصلح اجتماع و عقل کل در شخصیت‌های اصلی داستانهایش حلول می‌کند و افکار و نظریات خود را در دهـان

آنها می‌گذارد وبا پیشنهادهای اصلی‌خود درمانی برای این ناروایی‌های اجتماعی جست وجو می‌کند، اما از آنجا که برخوردش با مسایل بیشتر احساساتی و عاطفی است ودرچهارچوب تمایلات‌غلیظ مذهبی، گذشته‌ای را نیز پیش چشم دارد و زیربنای همه بدبختی‌ها را در غربزدگی‌می‌یابد و تا حدودی معلول‌ها را به‌جای علت‌ها می‌نشاند، به‌زودی سر می‌خورد و ازآن شور و حرارت می‌افتد و از تلاش و مبارزه دست می‌کشد. می‌بینیم که آغاز هرداستان با شور و هیجان و قدرت روحی شخصیت‌ها، شروع می‌شود و در پایان سرخوردگی شدید آنها را به‌همراه دارد و شخصیت‌های داستان به‌دلزدگی و ورشکستگی معنوی می‌افتند و مجبور به‌کنار رفتن می‌شوند، به اصطلاح فرار را برقرار ترجیح می‌دهند: در «سرگذشت کندوها»زنبورهادسته‌جمعی «کوچ» می‌کنند. در«مدیرمدرسه» آقای مدیر«استعفا» می‌دهد. در «نون‌والقلم» داستان با «شکست»قلندرها پایان می‌یابد و در «نفرین زمین» آقا معلم ده را «ترک» می‌کند.

در «مدیرمدرسه» معلمی است که بعد ازکودتای ۳۲ هنوز فعالیت سیاسی می‌کند، وقتی او را می‌گیرند آقای مدیر خود را سرزنش‌می‌کند که چرا او را نصیحت نکرده است:

«آخر چرا با او حرف نزدی؟ چرا حالیش نکردی که بیفایده است؟»[۱]

این صدا را درکتابهای دیگر آل‌احمدهم می‌شنویم.

در پایان به‌این نکته نیز اشاره‌کنم که آل‌احمد کوشید از نظر ساختمان داستانی وشیوه بازگویی، داستانهای خود را به‌قصه‌های‌فارسی نزدیک‌کند. (شاید اصرار آل‌احمد در این که همه آثار داستانی خود را

۱- مدیر مدرسه، تهران، ۱۳۳۷، چ۲، ص۸۲.

«قصه» بخواند، از این تمایل سرچشمه می‌گرفت.) رمانهای «سرگذشت کندوها» و «نون والقلم» حاصل این‌کوشش و تمایل است، گرچه به نظر من دراین زمینه کامیاب نیست اما/به‌عنوان اولین‌کسی که جداً و عملاً خواسته است از چهار چوب ساختمانی داستان‌های غربی و اصول قرار-دادی آنها، خود را بیرون بکشد و مسایل و مضامین امروزی را به‌طور جدی درقالب قصه‌های‌گذشته وسنتی ما بریزد، نامش به‌یاد خواهدماند./

ابراهیم گلستان

ابراهیم گلستان نیز از ابتداکوشیده است که نثری خاص خودبه وجود بیاورد وصورت‌های مختلف‌نثررا درکتابهای «آذر، ماه‌آخرپاییز» و «شکار سایه» آزموده است و دردوکتاب آخر خود، یعنی «در جوی و دیوار وتشنه» و «مدومه» به‌نثری درخشان و زیبا ومختص به‌خود دست یافته است. اگرچه بازنثرارائه شده‌در این‌دوکتاب نیزدوگانگی مشخصی دارد. به‌نظر من درآنجاکه‌گلستان با یاری‌گرفتن از اوزان شعر فارسی، نثری آهنگین وموزون می‌آفریند، موفق‌نیست، زیراهمهٔ توجه خواننده معطوف به نثر می‌شود ومحتوا به‌فراموشی سپرده می‌شود. به‌عبارت‌دیگر نثر چنان استقلال ووحدتی‌می‌یابد که پوسته داستانی را می‌شکافد وخود را به‌جلوه و نمایش می‌گذارد. مضمون و درونمایه داستان فدای چنین جلوه‌گری و خودنمایی نثر و ساختمان اثر می‌شود. اما در داستان‌هایی که شیوه بیان، بی‌آنکه موزون‌باشد، رسا ونیرومند و زیباست،گلستان موفق می‌شود نثری بیافریند که درمیان معاصربنش، نظیر آن را کمتر می‌توان‌یافت. این‌نثرشسته‌وپاک‌کاملاً باساختمان‌داستان‌هایش همخوانی و هماهنگی دارد، زیرا که ابراهیم گلستان برای ساختمان داستان‌هایش ارزش بسیاری قایل است و می‌کوشد در آثارش ساختمانی تازه و بدیع ارائه دهد. به‌همین لحاظ توجه به‌شکل و ساختمان داستان و نثر وشیوهٔ

بیانی که‌بااین ساختمان داستان بخواند، ازخصوصیات بارز داستان‌های دوکتاب اخیر اوست‌اما قدرتی‌که نویسنده درارائه نثری زیبا ومتناسب با ساختمان‌داستان ازخود نشان‌می‌دهد، در محتوای داستان‌ها وشخصیت پردازی داستان‌هایش دیده نمی‌شود.

گلستان رابطه خود را با واقعیت‌های زندگی و مردم فقرزده و ستمدیده آنچنان کاهش داده است که اغلب داستان‌هایش، جز عواطف شخصی و کشمکش‌های‌درونی شخص خودش، منبع الهام دیگری ندارد. محتوای‌داستان‌ها به‌زندگینامه‌خصوصی‌اش وافراط و تفریط‌های‌سرچشمه گرفته ازآن، اختصاص داده شده. اگرچه این محتوا با نظم و هماهنگی ماهرانه و با یاری جنبه‌های قوی تکنیکی عرضه شده اما در کل‌چیزی‌به خواننده نمی‌دهد ودر ذهن خواننده به‌دازخواندن‌آنها، چیزی نمی‌ماند. داستان‌ها به‌قطعه‌های خوش ساخت و تزیینی محفلی شباهت پیدا می‌کند که ممکن است ذوق بعضی ازروشنفکران را ارضاء کند، اما دیگران را کسل می‌کند، به‌خصوص که بعضی‌از آنها جنبهٔ کلبی «Cynic» نیز به خود می‌گیرد و دندان چرکین نویسنده از میان لبهای خندانش پیدا می‌شود.

به‌طورکلی‌ابراهیم گلستان‌درارائه‌واقعیت‌های زندگی وحادثه‌های واقعی در قالب درام و کشمکش ناتوان است. این ضعف‌بنیادی در پوشش تکنیك و نثر زیبای او از میان نمی‌رود و داستان‌ها گیرندگی و کشش‌لازم‌را پیدا نمی‌کند. درچندموردکه نویسنده‌به‌واقعیت‌های‌زندگی وبی‌سرو سامانی انسان‌های محروم ودردمند، در قالب درام و کشمکش توجه کرده، توانسته است داستان‌های خوبی به‌وجود بیاورد. از جمله «در خم راه» و «از روزگار رفته حکایت» که محتوای انسانی آنها با برخورداری از بافت غنی وتکنیك‌قوی، داستانهای ماندنی وبرجسته‌ای را آفریده است. داستان‌های دیگرش به دلیل خصوصیاتی که گفته شد،

اغلب از کمال وتوفیق بازمانده است.

م. ا. به‌آذین (محمود اعتماد زاده)

از آنجا که هنرمند همان جایی باید باشد که زندگی هست نه در برج‌عاج ونه درپناهگاه‌های‌استوار[۱]، به‌آذین همیشه همان‌جایی بوده‌است که مردم بوده‌اند و زندگی‌بوده است وآثارش همه‌براین موضوع گواهی می‌دهد: چند مجموعه داستان‌کوتاه، دو رمان، یك نمایشنامه، کتابی در باب آزادی و کتابی از خاطرات زندان و... شاهدهایی است براین‌مدعا که به نظرمن رمان‌کوتاه «دختررعیت» و مجموعه‌داستان‌های «مهرهٔ‌مار» موفق‌ترین آنهاست.

به آذین در «دختر رعیت» به‌زندگی سخت روستانشینان شمال و پایمال شدن حقوق آنها توسط اربابان و به مبارزه مردان فداکار «نهضت جنگل» علیه سپاهیان انگلیسی پرداخته و داستانی‌گیرا ومؤثر آفریده است. در مجموعه داستان‌های کوتاه «مهرهٔ مار» به‌آذین به‌نوعی از داستان‌های تمثیلی روی آورد که اگر به‌آنها به‌عنوان تنوعی در کار نوشتن خود نگاه نمی‌کرد وتوجهی‌جدی به‌آنها روا می‌داشت وبه‌نوشتن این نوع داستان‌های تازه و بدیع ادامه می‌داد، به موفقیتی بزرگ در کار نویسندگی خود می‌رسید.

گفتم که آل‌احمد در رمانهای«سرگذشت کندوها» و«نون‌والقلم» خواسته بود که از شکل و ساخت قصه‌های سنتی و قدیمی برای محتوا و مضامین امروزی بهره بگیرد و پیش از او صادق هدایت نیز، از این شکل‌سنتی‌قصه‌های‌عامیانه، نه به‌طورجدی ونه به‌قصد ارائه قالبی تازه، استفاده کرده بود و داستانهای «قضیه زیر بوته» و «آب زندگی» را نوشته بود. به‌آذین‌نیزخواسته‌است‌که این‌قالب‌سنتی را برای داستانهای کوتاهش به کارگیرد امابااین‌تفاوت که اگر صادق هدایت تنها به تفتن

می‌پردازد و آل‌احمد فقط به‌شکل‌بازگویی‌قصه‌های قدیمی اکتفاء می‌کند، به‌آذین، تقریباً ازهمه موادآنها، یعنی از شکل و چهار چوب و موضوع و شخصیت‌ها و فضا و رنگ و صحنه‌های قصه‌های‌کوتاه عامیانه بهره می‌برد و آنها را با پیامی تازه و نثری زیبا و روان از نو می‌نویسد و به‌قصه‌ها جنبه داستان‌های تمثیلی‌می‌دهد. در مجموعه داستان‌های‌کوتاه «مهره‌مار» از دوازده داستان، شش داستان چنین زمینه‌ای دارد. بعضی ازآنها، همان قصه‌های کوتاه و معروف قدیمی است‌که دوباره با پیامی تازه باز آفرینی شده است و بعضی، در قالب و ساختمان‌وتا حدودی با استفاده ازشخصیت‌ها وموضوعها وابزار ومصالح قصه‌های قدیمی نوشته شده است. این‌شش داستان عبارتند از«مهرهٔمار،افسانه، رؤیا، خورشید خانم، سربسته، دخترکاخ‌بلند.»که هرکدام‌درنفس‌خود دربردارنده پیامی است.

توجهی‌که به‌آذین برای‌به‌کار گرفتن نثری شعرگونه وآهنگ‌دار، کلمات‌شسته ورفته واصیل درداستان‌هایش، ازخود نشان می‌دهد، بیش از دونویسندهٔ دیگر (آل احمد وگلستان) به تمامیت داستان‌هایش لطمه می‌زند و ساختمان داستان‌هایش را از ریخت و شکل می‌اندازد . هدفی که نویسنده از نوشتن داستان دنبال می‌کند به علت پیام آشکار و علنی آن، ضایع‌می‌شودوداستان‌تأثیر واقعی‌خود رابر ذهن خواننده نمی‌گذارد.

شهرت به آذین بیشتر مرهون ترجمهٔ رمانهای بزرگ و کلاسیك است‌که انجام داده. ذوق وسلیقه او برای انتخاب این رمانهاکه هرکدام در حد خود شاهکاری است و نثر سلیس و محکم و دقیق‌او در ترجمه این‌کتابها، زبانزد خاص و عام است. رمانهای ژان کریستف اثر رومن رولان و «بابا گوریو» و «جرم ساغری» نوشته بالزاك و «دن‌آرام» اثر شولوخف و«اتللو»اثرشکسپیر ازجمله‌ترجمه‌های‌اوست‌که درواقع خدمت بزرگ به‌آذین به‌دنیای ادب ماست.

سیمین دانشور

سیمین‌دانشور همزمان‌باهمین‌نویسندگان (آل‌احمد وگلستان‌و...) شروع به نوشتن‌کرد اما سالها بعد، شاهکار خود، رمان «سووشون» را آفرید. از خانم دانشور قبلاً دو مجموعه داستان به نام «آتش خاموش» و «شهری چون بهشت» انتشار یافته بودکه چندان باتوفیق همراه نبود اما انتشارکتاب «سووشون» شهرت واعتبار بسیاری برای اوفراهم‌آورد.

در مجموعه داستان‌های «آتش خاموش» و «شهری چون بهشت» دانشور به‌محرومیت‌های زنان وطبقات زیردست و مظلوم و زندگی بی‌سرو سامان آنها پرداخته‌است. مجموعه «آتش‌خاموش» که درسال۱۳۲۷ انتشار یافته است در واقع سیاه مشق نویسنده است. نویسنده در کنار داستان‌هایی‌که مایه‌آن ازاو هنری‌نویسنده‌امریکایی‌است،خودرا امتحان می‌کند وخود نیز به‌این موضوع معترف است.

درمجموعه «شهری چون بهشت» تنوع وگوناگونی موضوع‌ها و شخصیت‌های‌داستانی‌قابل‌توجه‌است امااین‌تنوع وگوناگونی باپرورش و تکوین کافی‌آن‌هاهمراه نیست. نویسنده فقط‌به‌شرح ماجراهای گوناگون زندگی آنها اکتفا می‌کند و خواننده با آنها ارتباط عاطفی و احساسی برقرار نمی‌کند و آنها را تنها از دور می‌شناسد. از میان داستان‌های‌این مجموعه،داستان«شهری‌چون‌بهشت»که‌عنوان کتاب نیزهست، تاحدودی ازاین‌قاعده برکنار است ویکی‌ازبهترین داستان‌های این‌مجموعه به‌شمار می‌رود. داستانی مؤثر وخواندنی است و ترکیب وساخت‌آن از جنبه‌های فنی مناسبی برخور دار است. در این‌داستان نویسنده، زندگی دده‌سیاهی را شرح‌می‌دهدکه مادرش رااز زادگاهش‌دزدیده‌اند وبه‌اسیری‌فروخته‌اند. شوربختی و بیچارگی‌های مادر و دختر در داستان توصیف شده است.

رمان سووشون یکی‌از پرخواننده‌ترین رمانهایی‌است که تاکنون به فارسی نوشته شده. رمان از زاویه دید شخصیت زن داستان به شرح

مسایل وقضایای اجتماعی‌وسیاسی حاکم برمحیط سی‌وسی‌وپنج‌سال‌پیش ناحیه فارس‌می‌پردازد وشرح مقاومت‌های مردم و امتناع شوهر شخصیت زن داستان، از همکاری با نیروهای اجنبی است که عاقبت جان خودرا برسر مجاهدت‌های خود از دست‌می‌دهد. سوگواری شخصیت زن برمرگ شوهرش، یکی از مؤثرترین و عمیق‌ترین صحنه‌های رمان را تشکیل می‌دهد و یکی از بدیع‌ترین و زیباترین قطعاتی است که به فارسی نوشته شده است.

/ نثر خانم‌دانشور دراین‌کتاب دقیق و محکم است./ بررسی‌مضمون و محتوای این‌رمان و بلندی‌ها و افت و خیزهای تکنیکی آن وقتی‌دیگر می‌خواهد.

خانم دانشور بعداز این رمان، در سال ۱۳۵۸، مجموعه داستان‌های «به‌کی سلام کنم؟» را انتشار داد. موضوع اغلب داستان‌های این مجموعه، به‌مسایل سیاسی واجتماعی واختناق حاکم بر ایران اختصاص داده شده است و نمونه موفق و درخشان آنها، داستان «کید الخائنین» است.

بهرام صادقی

بهرام‌صادقی‌وغلامحسین‌ساعدی ومحمودکیانوش‌وفریدون‌تنکابنی به نسل سومی از نویسندگان تعلق دارند که بعداز چوبك وآل‌احمد در عرصه ادبیات ما پاگذاشتند. نویسنده این‌مقال نیز جزو همین‌گروه‌است و همزمان با این چهار تن، داستان‌هایش را منتشرکرده است.

بهرام صادقی با انتشار داستانهایش در مجله سخن شناخته شد. بعد داستان‌هایی‌را که در مجله سخن ومجله‌های دیگرچاپ‌کرده بود، در دوکتاب گرد آورد و مجموعه‌ای از داستان‌های‌کوتاه خود به‌نام «سنگر و قمقمه‌های خالی» و رمان‌کوتاهی با عنوان «ملکوت» منتشر کرد.

«خصوصیت عمدهٔ آثار این نویسنده در طنزنویسی اوست، طنزی تلخ وگزنده‌که پیش از او در داستان‌های نویسندگان معاصر، کمتر نظیر داشته است.»

«طنز داستان‌های صادقی، گاه یادآور طنز ظریف و انساندوستانه چخوف است واز ارزش والا و ویژه‌ای برخوردار است وگاه داستان‌های طنزآمیز وهجوکنندهٔ گی‌دوموپاسان نویسنده فرانسوی و طنزبه‌اصطلاح سیاه پیراندلو نویسندهٔ ایتالیایی را به‌خاطر می‌آورد که از ارزش و کیفیت انسانی آن می‌کاهد و داستان‌ها جنبه بدبینانه و کلبی «Cynic» پیدا می‌کند. دراین داستان‌ها که قسمت اعظم آثار او را شامل‌می‌شود، نویسنده به‌درستی و نیك طبعی انسان بدگمان است و شخصیت‌های داستان‌ها، سواربرغرور و آزوطمع وشهوانشان به‌نمایش‌گذارده‌می‌شوند و تنگ‌چشمی‌ها و پست‌فطرتی‌ها و کاهلی‌ها و نادانی‌های آنها به‌مسخره و ریشخند گرفته می‌شود و خشك‌وتر باهم سوزانده می‌شوند.

همین بدبینی و کلبی صفتی به‌تدریج سایه سنگینش را برآثاراو می‌اندازد و عناصر منحط و افکار بیمارگونه در داستان‌های بعدی او راه می‌یابد وبه‌شیوه واقع‌گرایانه‌اش، صدمات جبران‌ناپذیری وارد می‌کند. شخصیت‌ها در داستان‌های او، کم‌کم شالوده اجتماعی خود را از دست می‌دهند و عناصری‌که درکیفیت شکل دادن آنها، نقش داشته‌اند، رو به‌فساد و ازهم‌پاشیدگی می‌گذارد وداستانها در تاروپود افکارخرافه وکابوس‌زده‌ای پیچیده‌می‌شود. مثلاً به‌شخصیت‌های رمان‌کوتاه «ملکوت» نگاه‌کنید. صادقی آن را در سال ۱۳۴۰، بعداز گذشت پنج‌سال از آغاز نویسندگی خود، انتشار داده است. شخصیت‌ها مریض و گرفتار افکار عجیب‌وغریبی هستند. دکتر حاتم، شخصیت اصلی داستان، گرفتار غم ناتوانی جنسی خود است. شهر به‌شهر می‌رود وتمام‌کسانی را که درفکر تقویت غریزه جنسی‌شان‌هستند، با زهرکشنده‌ای‌سربه‌نیست‌می‌کند. زنها

و دستیارهایش را می‌کشد. شخصیت دیگر «م.ل» که پسرش‌را کشته است و احساس گناه می‌کند، با کمك دکترحاتم اعضای بدنش را بریده‌است و در شیشه الکلی نگاه می‌دارد و جسد مومیایی‌شدهٔ پسرش را با خود حمل می‌کند و شهر به‌شهر همراه دکتر حاتم می‌رود. ظاهراً صادقی‌جنبهٔ تمثیلی قضیه را در مدنظر داشته است و درفکر القای تمثیل خداوشیطان در قالب «م.ل» و «دکتر حاتم» به خواننده است، خدایی مثله‌شده و شیطانی عنین، با این تصور که در نهایت آنها باهم می‌سازند تا آدمیان را همچنان به‌بازی بگیرند و زندگی و نیازهای جسمی آنها را چون خوردن و نوشیدن و...تحقیرکنند. داستان پراز تحقیرمظاهر زندگی‌است و در آن از ابتذال و بیهودگی و دلهره و اضطراب سخن بسیارمی‌رود. نویسنده با یاری‌گرفتن از رمز وابهام و حقه‌ها و شگردهای داستان‌های پلیسی ـ جنایی، داستان را در زرورق پیچیده و صورت ظاهر تازه‌ای به آن داده است.

نثر صادقی در این داستان و داستان‌های دیگرش، نثر معمولی و روزنامه‌ای است. نویسنده در فکر پرداخت و آرایش زبان نیست. از هرکلمه و جمله‌ای، عادی و ادبی، کلیشه‌ای و رسمی در نقل و روایت داستانهایش استفاده می‌کند؛ گفت‌وگوها و صحنه‌ها، ساختگی وسطحی است و برخلاف آنچه می‌نماید، مضامین داستان‌ها عمق وتازگی ندارد. اغلب،خواننده از خواندن‌آنها، نه‌تنها مطلبی دستگیرش نمی‌شود،بلکه داستان‌ها، او را به‌گیجی وسردرگمی دچار می‌کند اما تنوع‌وگوناگونی شکل «Form» درداستانهایش قابل توجه است.صادقی شکل‌های بسیاری را در داستانهایش آزموده است و از این‌نظردرمیان نویسندگان‌معاصر، متمایز است.

بعداز دوکتاب یادشده، به‌جز یکی ـ دو داستان کوتاه، تاکنون اثری از صادقی منتشر نشده است.

غلامحسین ساعدی

غلامحسین ساعدی نویسنده پرکار ونمایشنامه‌نویس معروفی‌است و تاکنون بیش از بیست نمایشنامه و فیلمنامه و هفت مجموعه داستان کوتاه و بلند انتشار داده است. یکی ازمهمترین خصلت‌های داستان‌های ساعدی به‌خدمت گرفتن مضامینی است‌که لبهٔ مخوف و ترسناك زندگی‌و ناراحتی‌های روانی حاصل از آن را نشان می‌دهد. این داستانها، بافضا و رنگ«اتمسفر» مرموز و وهمناکی احاطه شده‌است. یکی‌از قدرت‌های نویسندگی ساعدی ایجاد همین اتمسفر وفضا و رنگ برای داستان‌هایش است‌که اگر چه مبالغه‌آمیز جلوه می‌کند اما در میان آثار نویسندگان ایرانی، ازاین‌نظربی‌مانند وبی‌نظیراست. این‌مضامین هراس‌انگیز وغریب که جنبه‌های تمثیلی و رمزو رازگونه «سمبلیك» نیز به‌خود می‌گیرد، در آثار ساعدی بیش از آن حدی است که در زندگی واقعی امکان وقوع و خودنمایی داشته باشد. این تمایل ساعدی برای آفریدن چنین فضاهای وهم‌آلود ومرموز وشخصیت‌های مریض وغیرعادی‌وموضوع‌های غریب ظاهراً به‌این دلیل است‌که ساعدی دکتر روان‌کاو است واز آگاهی‌ها و دانش‌های پزشکی خود زیاد از اندازه استفاده مـی‌کند ومضامین مرضی و ارواح بیمار و شخصیت‌های غیر عادی و غریب را زیادبه‌کار می‌گیرد و همین موضوع ارزش آثار او را تنزل می‌دهد.

بررسی‌مجموعه داستان‌های «عزاداران بیل»که یکی از معروفترین کتابهای داستانی ساعدی است، بسیاری از ویژگی‌های آثار ساعـدی را برای ما روشن‌می‌کند.این‌کتاب ازهشت داستان پیوسته (به‌قول‌نویسنده: هشت قصه) تشکیل شده، درونمایـه «نـزول بلا»، الگوی همه این داستانهاست. در صحبت از ادگار آلن پو و داستان «نقاب سرخ مرگ» گفتم‌که فضا و رنگ «اتمسفر» قوی آثار ادگار آلن‌پو، در این داستان نقش سازنده ونیرومندی دارد وهمه عناصر دیگر داستان‌را تحت‌الشعاع

قرار می‌دهد. «مرگ‌سرخ» در داستان، تمثیل مصیبتی است که بر ساکنان قلعه نازل می‌شود. تقریباً تمام داستانهای «عزاداران بیل» برالگوی داستان «نقاب سرخ مرگ» ادگار آلن پو بنا شده. در هر داستان، بلا و مصیبتی برسر اهالی دهکدهٔ بیل نازل می‌شود و زندگی دردناک ومحنت زدهٔ آنها را بیشتر برمی‌آشوبد. درسه داستان اول«عزاداران بیل» مرض به‌صورت‌های گوناگون‌می‌آید واهالی‌ده‌را به‌عزا ومصیبت گرفتارمی‌کند. در داستان چهارم، بلا برسر یکی‌از اهالی ده نازل می‌شود. مردی براثر مرگ گاوش، به چنان غم ورنجی دچار می‌شود که عقل خود را از دست می‌دهد و خود را گاو می‌پندارد. در داستان پنجم سگی به ده می‌آید و آرامش ده را بهم می‌زند، سگ مرموز و غریبه‌ای که تغییرات بسیاری در روحیه کسی که به حمایت از او برخاسته، به‌وجود می‌آورد و او را از کار و زندگی باز می‌دارد تا جایی کـه اهالی ده تهییج می‌شونـد و دست به‌دست هم می‌دهند و سگ را می‌کشند. در داستان ششم اهالی‌ده، دور صندوقی که از کامیون امریکایی‌ها افتاده، جمع می‌شوند و چون امامزاده‌ای آن را مورد پرستش و ستایش قرار می‌دهند. در داستان‌هفتم یکی از اهالی ده، به‌مرض عجیبی دچار می‌شود که از خوردن سیرمانی ندارد. تغییرات غـریبی در شکل و هیکل او پیدا می‌شود و دست‌آخر به جانوری تبدیل می‌شود، یعنی‌مضمون ودرونمایه داستان چهارم باردیگر تکرار می‌شود. در آخرین داستان، تنها مرد معقول و مددکار اهالی ده، براثر شایعه و بدگویی‌بیلی‌ها، تصمیم می‌گیرد ده را ترک‌کند امادر شهر دیوانه می‌شود و کارش به‌تیمارستان می‌کشد.

همانطورکه‌گفتیم درونمایه تمام داستان‌های «عزاداران بیل»نزول مصیبتی» است بر اهـالی ده. داستانها بر الگوی داستان «نقاب سرخ مرگ» آفریده شده و هرکدام در حکم تمثیلی است از سرنوشت شوم و و نکبت زده اهالی ده بیل. داستان‌ها با رشته‌های نامرئی و مرموزی به

هم مربوط‌می‌شود. شخصیت‌های‌داستان، عامی، خرافاتی، ذلیل، مفلوك، فاسد و بیمارند.

داستان‌های ساعدی‌بسیار به‌داستان‌های‌غیرواقعی وغیرعادی‌ادگار آلن پو، نزدیك و شبیه می‌شود وکیفیت و خصوصیات بارز آنها راپیدا می‌کند. یعنی به‌قدرت‌تأثیر و فضا و رنگ داستان‌ها بیشتر توجه‌می‌شود تا سیر طبیعی و تکوینی ومنطقی آنها؛ ماجراها از بطن وقایع به وجود می‌آید بی‌آنکه برای آنها توجیه منطقی و عقلانی آورده شود.

دنیای‌شخصیت‌های «عزا داران بیل» دنیایی غیراز دنیای معمول و شناخته شدهٔ ماست. بیل ـ آن ده‌ای‌است بی‌شناسنامه و غریب، گرچه اهالی بیل بامشکلات‌مشابه دهقانهای امروزی‌دست به‌گریبانند وخرافات مذهبی و جهل و فقر و گرسنگی هرتار وپود زندگی آنها پیچیده اما باز هم چهره‌ای غریب و نا آشنا دارند و مصداق و نمونه‌ای برای آنها، در میان روستاییان ایران نمی‌توان‌یافت، ده بیل بامردمانش در هاله‌ای از ابهام و گمنامی پیچیده شده است.

چنین الگوی داستانی (داستان‌های تمثیلی و رازگونه«سمبلیك») و چنین‌درونمایه‌ای دراغلب‌آثارساعدی‌دنبال‌می‌شود. مجموعه‌داستانهای «ترس‌ولرز» نیز برهمین الگو و درونمایه «نزول بلا و مصیبت» بناشده. در واقع «ترس ولرز» نسخه‌ای غریب‌تر از «عزاداران بیل» است. الگو و درونمایه «تم» همان‌است‌که در«عزاداران‌بیل» بوده‌است، فقط موضوعها دستخوش دگرگونی شده و محیط تغییر یافته است.

وحشت و اضطراب از نیروهای ناشناخته ومرموز، خصلت غالب آثار ساعدی است امـــا این موضوع در مـــورد همه آثارش مصداق پیدا نمی‌کند. بعضی ازنمایشنامه‌های اوفاقد چنین خصلت وهم آلود و بیمار گونه است و بعضی از داستان‌های او نیز این‌خصلت‌را ندارد، از جمله داستان‌های مجموعهٔ «گور وگهواره». گذشته از این، آثار پرخاشگرانه

ومعترضانه‌ای چون «ما نمی‌شنویم» نیز از این خصوصیت برکنار است.

نثرساعدی‌ساده‌وبی‌هیچ‌آرایش وپرداخت لفظی است، نثرگفتاری که قابلیت انعطاف آن برای بیان هرنوع داستانی بسیار است، کمتر توضیحی‌است‌وبیشتر تصویری. ساعدی آگاه به‌ویژگی‌های بیانی خود از همه‌امکانات‌آن، استفاده می‌برد وداستانهایش را با ایجاد فضا ورنگ و تصویر سازی‌های مؤثر وبرگردان‌های قوی ومکالمه‌های تودرتو و کوتاه و بریده بریده، می‌آفریند. جوهر و ذات داستانی، در هرنوشته ساعدی چنان قوی و نیرومند است که خواننده را تا به‌انتهای داستان نکشاند، رها نمی‌کند.

محمود کیانوش

محمود کیانوش در هر زمینه‌ای طبع خود را آزموده است و تا کنون چند مجموعه شعر ودو کتاب در نقد وانتقاد، چندمجموعه‌داستان به نامهای «درآنجا هیچکس نبود.» و «آینه‌های سیاه» و «بلا آمد و شفا آمد.» و «غصه‌ای و قصه‌ای.» و داستان بلند «مرد گرفتار.» و یك رمان به‌نام «حرف و سکوت» منتشر کرده است. کتابهای بسیاری را از متن انگلیسی به‌فارسی برگردانده است‌و چند مجموعه‌شعر برای‌کودکان سروده است که مقبولیت عام و خاص یافته است. از میان مجموعهٔ داستانهای او، مجموعهٔ داستانهای پیوسته «غصه‌ای و قصه‌ای» شهرت و اعتبار بیشتری پیدا کرده است. در این مجموعه نویسنده از دیدگاه کودکی حساس و رنج دیده، مسایل خانوادگی و اجتماعی را مورد ارزشیابی و نقد قرار می‌دهد. لحن صمیمی و زبان شسته‌ورفته و ساده‌و روان‌نویسنده، داستانهای مجموعه «غصه‌ای و قصه‌ای» را مؤثر و گیرا کرده است. این مجموعه شامل هفت داستان کوتاهست که از نظر فضا و رنگ محیط‌وشخصیت‌های داستان بهم‌پیوسته است اما ازنظرموضوع

و حوادث و شکل و ساختمان، هر یك داستان کوتاه جداگانه‌ای است. داستانها، همه از نوع داستانهای خاطره‌ای است، یعنی در هر داستان، خاطره‌ای بازآفرینی می‌شود و شیوهٔ بیان و پرداخت داستانها، نقلی و گزارشی است.

کیانوش در «غصه‌ای و قصه‌ای» دنبال شکل و ساختمان‌تازه‌ای نرفته است و داستانها را باساده‌ترین و متداول‌ترین شیوهٔ داستان‌نویسی از زاویهٔ دید اول شخص داستان، نقل کرده است و احساس همدردی و شفقت خواننده را نسبت به راوی داستان برانگیخته است.

کیانوش آخرین اثر خود، رمان «حرف و سکوت یا درازگویی یك دیوانه‌دریك داستان کوتاه.» را درسال ۱۳۵۸ انتشار داد. درونمایه «تم» این‌رمان همان‌درونمایه «مردگرفتار» اولین کتاب کیانوش است. در داستان بلند تمثیلی «مرد گرفتار» مردی خسته و بیزار از محیطش جنگل و زادگاه خود را ترك می‌کند و با شور و اشتیاق دستیابی به دنیای دیگر یعنی به «آب و آبادانی»، همراه محبوبه‌اش و پیرمردی بد طینت و اهریمن صفت که به‌اجبار همراه آنها شده است، راه می‌افتد. گر چه دست‌آخر به‌دست پیرمرد کشته می‌شود (این نیز می‌تواند تمثیلی باشد که آغازگران و جستجوگران و نوآوران اغلب فدای ابتکار و تازه‌جویی خود می‌شوند.) امابه‌مقصد وهدف‌خود، «دریا» و «آب‌وآبادانی» دست یافته است و از خود زن و فرزندی به جاگذاشته است که زندگی دیگری را با نهاد و طبیعت و آهنگی دیگر، بنیان گذارند. در رمان «حرف و سکوت» نیز شخصیت داستان‌بیزاری خود را از ابتذال محیط ومردمان نوکیسه و تازه به دوران رسیده، با شیوه‌ای واقع‌گرایانه نشان می‌دهد، با این تفاوت که این‌بار دیگر بر خلاف شخصیت داستان «مرد گرفتار»، مفر و گریزگاهی برای خود نمی‌بیند. «حرف وسکوت» ازلحاظ بیان احساسات یك انسان دلزده و نومید از ابتذال محیط، اثری است

قابل بحث. کیانوش در «حرف وسکوت» جزییات‌این محیط‌راکه گرفتار قید و رسم‌های کاسبکارانه و بازاری است، تصویر می‌کند و چون‌آن را مطلوب خـود نمی‌بیند از آن سر می‌خورد وبه‌هذیان‌گویی‌های‌فیلسوفانه و پیامبرانه می‌افتد.

رمان «حرف و سکوت» تك‌گفتاری است از زبان مردی که اورا همان مردمان نوکیسه، چون‌دیوانه‌ای به‌بندکشیده‌اند ومردگرفتار نیز از خاطره‌های‌گذشته و وقایعی که‌برذهن حساس‌اواثرگذاشته، صحبت‌می‌کند. رمان از زاویه دید تك گویی نمایشی«Dramatic Monologue»نگارش یافته است و تا آنجا که من می‌دانم در میان رمانهای فارسی اولین‌بار است‌که نویسنده‌ای این زاویه دید را برای رمان خود برگزیده است.

فریدون تنکابنی

فریدون تنکابنی‌درکار نویسندگی خود، زیاد در بند رعایت‌اصول فنی‌داستان‌نویسی‌نیست. نویسنده‌ای‌است‌که‌بیشتر توجه خود را معطوف به‌محتوا ومضمون آثارش می‌کند. بانگاه موشکاف و دقیق، همه‌چیز را می‌بیند و به‌انتقاد ازمظاهر زیانبار تمدن غربی و زندگی قسطی و رسوم وآداب زایدسنتی وتشریفاتی‌برمی‌خیزد. دولتمردان‌سیاست باز وقالتاقان پشت‌هم‌انداز را به‌سختی‌مورداستهزاء قرارمی‌دهد وبیزاریش‌ازکجی‌ها و بی‌سروسامانی‌هاوبی‌عدالتی‌های‌اجتماعی، اورا ازچهارچوب‌داستان‌نویسی بیرون می‌برد و رشته داستان از دستش در می‌رود. به همین دلیل اغلب نوشته‌های‌او، داستان به‌معنی اخص‌کلمه نیست، مقاله هم نیست، تکه‌های داستانی وقطعه‌های مقاله‌ای کنار هم افتاده‌اند و داستان ـ مقاله‌را به‌وجود آورده‌اند.

تنکابنی نویسنده‌ای است اندیشمند وطنزنویسی انساندوست که گاه طنز داستان‌های او به‌هجو می‌گراید. نوشته‌هایش پراز مضامین تازه

و بدیع است اما این مضامین چنان غنی است که همانطور که گفتم چهار چوبی برای خود نمی‌شناسد.

گاه نوشته‌های انتقادی او، آدم را به یاد دهخدا و محمد مسعود می‌اندازد، البته با این تفاوت که تنکابنی آگاه به نقص تکنیکی داستان‌های خودهست اما نسبت به آن بی‌اعتناست و دهخدا قصد داستان نوشتن نداشته و محمد مسعود قصدش را داشته اما از نقص آثار خود بی‌خبر بوده است.

نثر داستان‌های تنکابنی صریح ومحکم است، نثری نوشتاری و توضیحی بی‌هیچ گونه شگرد خاصی. تنکابنی بی‌توجه به محتوای داستان‌ها، این نثر را در همه جا به کار می‌گیرد، گاه این زبان با محتوایش می‌خواند و داستان جلوه و شفافیت خاصی پیدا می‌کند، مثل داستان «عموجان» از مجموعه داستان‌های «پیاده شطرنج» وگاه این زبان سرراست وصریح بدجوری به پروپای داستان می‌پیچد و در واقع محتوای داستان را قربانی صراحت وروانی خود می‌کند مثل داستان «تنهایی آقای تهرانی» ازمجموعهٔ «راه رفتن روی ریل». روشنتر بگویم، در داستان «تنهایی آقای تهرانی» واکنش‌ها و عکس‌العمل‌های شخصیت داستان باید در برابر وقایع گذشته و حال نشان داده شود و سرخوردگی‌ها و نومیدی‌ها ورنجهای او تصویر شود اما تنکابنی بازبان صریح وروان خود، تنها به گزارش آنها پرداخته است، کمتر نشان داده و بیشتر توضیح داده است و به‌نظر من محتوای عمیق داستان رابلهرگویی و توضیح و تفسیرهای خود ضایع کرده است.

ازمیان آثاراو، داستان‌های مجموعه «ستاره‌های شب تیره» مشخصات داستانی خود را بیشتر محفوظ داشته و از موفقیت و شهرت بیشتری برخوردار بوده است.

علی محمد افغانی

علی محمد افغانی با رمان «شوهر آهو خانم»، اولین اثر خود به

شهرت رسید. رمان «شوهرآهو خانم» را نمی‌توانیم با معیارهایی که از رمانهای خارجی در دست داریم بسنجیم، اگر چنین کنیم، دچاراشتباه شده‌ایم، زیرا رمان«شوهرآهوخانم» در قالب تعریفهای رمانهای فرنگی نمی‌گنجد. این‌رمان ازنظرشکل ومحتوا وشخصیت‌پردازی هم‌ویژگی‌های رمانهای فرنگی‌رادارد وهم‌خصوصیات قصه‌های‌بلند فارسی‌را؛ به‌عبارت روشنتر از نظر شخصیت‌سازی و شکل و قالب، «شوهرآهوخانم» یاد آور رمانهای قرن نوزدهم اروپاست و از نظراینکه این‌شخصیت‌ها کلی‌بافند وهرکدام بازبان عالمانه، فضل‌فروشی وگنده‌گویی می‌کنند وهویت‌فردی آنها از میان مکالمه‌های‌شان باز نموده نمی‌شود، تا حدودی به‌قصه‌های بلند ایرانی شباهت‌پیدامی‌کند. نکته‌دیگر اینکه محتوایی کاملاً ایرانی دارد که بازگو کنندهٔ خصوصیات روحی و معنوی و قومی مردم ایران است.

کتاب با شخصیت سید میران نانوا و توضیح دربارهٔ زندگی و خصوصیات‌خلقی و روحی‌او شروع می‌شود وبه‌تدریج‌شخصیت‌های دیگر رمان، به او می‌پیوندند. به‌بیانی دیگرحرکت‌رمان و تکوین‌شخصیت‌ها، درست مثل جویباری‌است‌که از قلهٔ رفیع‌کوهی جاری شود وجویبارهای دیگر درمیان راه‌به‌او برسند ونهری بزرگ و رودخانه‌ای‌عظیم و باشکوه را تشکیل بدهند.

نویسنده درهمه‌جا خود را به‌جای‌شخصیت‌های داستان می‌گذارد، یعنی به‌شیوهٔ نویسندگان قرن نوزدهم، شخصیت‌های رمان خود را از بیرون و درون زیر نظر می‌گیرد و بر همه کارها و افکار آنها نظارت مستقیم‌دارد وبه‌عبارت‌دیگریک‌آگاه‌همه‌چیزدان‌وعقل‌کل «Omniscient» است‌امابرخلاف‌این‌نوع‌رمانها، همانطورکه اشاره‌رفت، نویسنده با زبان روشنفکرانه خودومعلومات خود،به‌جای‌شخصیت‌های رمان حرف‌می‌زند. به‌همین دلیل در کتاب، بیسواد و عامی، روشنفکر و آگاه همه مثل هم

حرف می‌زنندو کتاب مشحون ازکلمات قصارفیلسوفان ایرانی وخارجی و عقاید و افکارشخصیت‌های مذهبی واجتماعی است. این‌رمان خواننده را بیشتر به‌یاد قصه‌های بلند ایرانی مثل سمک‌عیار و امیر ارسلان رومی و منظومه‌های‌داستانی‌شاعران‌ایرانی می‌اندازد که درآنها شاعر یا نویسنده عقاید وافکارخودرا در دهان شخصیت‌های داستان‌مخلوق خود می‌گذارد و در حقیقت به‌جای‌آنکه نویسنده شخصیت‌های داستان را به گفت‌وگو وادارد، شخصیت‌ها، به زبان نویسنده صحبت می‌کنند و توضیح دهندهٔ افکار و وسعت معلومات او هستند، همانطور که در خسرو و شیرین، فرهاد کوه‌کن بازگو کننده افکار نظامی‌است و در قصه‌های بلند فارسی مثل‌سمک‌عیارو داراب‌نامه، قهرمانهای‌قصه‌منادی‌افکاروعقایدگزارندگان قصه‌اند. اما حُسن بزرگ کتاب «شوهرآهـوخانم» این است که اگرچه شخصیت‌های داستانی او، درحرف‌زدن گنده‌گو وعالم‌نماهستند، درعمل همان آدمهای عامی و معمولیند و مثل آدمهای معمولی و عادی رفتار می‌کنند. درواقع صحبتهای آنها با اعمالی که از آنها سرمی‌زند، مثل آب و روغن ازهم جداهستند. اگر وراجی‌ها و گنده‌گویی‌های شخصیت‌های رمان نقص بزرگی برای رمان به حساب آید، اعمال‌آنها، این‌نقص را می‌پوشاند و داستان را گیرا و مؤثر و خواندنی می‌کند.

«شوهر آهوخانم» بانثری کهنه و توضیحی نوشته شده است. نثری باجمله‌های دراز و باآمیزش واژه‌های ادبی و عـامیانه و روزنامه‌ای و بدون هیچ خصلت مشخص خاصی.

از این نویسنده دورمان دیگر با نامهای «شادکامان‌درهٔ‌قره‌سو» و «شلغم‌میوه بهشته» تاکنون انتشار یافته است که‌رمانهای پرت ومعیوبی است. در حقیقت عیوب وضعفهای تکنیکی رمان«شوهر آهوخانم» دراین رمانها برجسته‌شده درحالی‌که محسنات‌آن‌ازمیان‌رفته‌است‌وشیرازه‌کتاب با قلنبه‌گویی‌ها وفصل‌فروشی‌های شخصیت‌های‌داستان ازهم‌پاشیده‌است.

هوشنگ گلشیری

کتاب «شازده احتجاب» دومین کتاب هوشنگ گلشیری اعتبار و حیثیت ادبی بسیاری برای‌نویسندهٔ اثرکسب‌کرد. اگر تعریف ای. ام. فاستر E.M. Forster را که معتقد است رمان نباید از پنجاه هزار کلمه کمترباشد، بپذیریم، «شازده احتجاب» رمان کوتاهی «Short novel» محسوب می‌شود. شخصیت اصلی «شازده احتجاب» شاهزاده‌ای است از خاندان قاجاربه‌که با یادآوری ظلم وستم وغارت‌گری‌ها وآدم‌کشی‌های خاندان خود، به‌خصوص عموی بزرگش حکمران و همه‌کاره اصفهان، گرفتارعذاب وجدان وناراحتی روانی‌شده است.[1] داستان به‌شیوهٔتك‌گویی درونی «Interior monologue» بازسازی‌شده‌است واولین داستانی‌است که با این‌شیوه، به‌فارسی نوشته شده و موفق از کار درآمده است. قبل ازگلشیری، صادق چوبك در«سنگ‌صبور» وبهمن شعله‌ور در «سفرشب» از این شیوه و زاویه دید داستان‌پردازی استفاده کرده بودند اما آثار هیچکدام مثل «شازده احتجاب» موفق از آب درنیامده بود.

گلشیری به‌شیوه‌داستانپردازی تك‌گویی درونی درآثار دیگرخود وفادار مانده ودر دیگر کتابهای خود، «کریستین وکید» و «بره گمشده راعی» و«نمازخانه‌کوچك‌من» همین‌شیوه را به‌کاربسته است. درمجموعه داستان‌های‌کوتاه «نمازخانهٔ‌کوچك‌من» گلشیری در چند داستان(معصوم اول، معصوم دوم و...» به الگوسازی دست زده است، الگوسازی از مصداق‌های مذهبی،سیاسی واجتماعی. این‌نحوه داستان‌نویسی،خصوصیتی نو و تازه به این نوع از داستانهایش می‌دهد. گلشیری در رمان «بره گمشده راعی» که به‌نظرمن جنبه فنی آن، برمحتوای لق و پاره پاره آن می‌چربد، به آفرینش نثری آهنگین و زیبا موفق می‌شود. به‌طورکلی گلشیری نویسنده‌ای است نوجو و جستجوگر و علاقمند به‌جنبه‌های‌فنی داستان‌نویسی. کوششی‌که نویسنده با کمك‌گرفتن از تکنیك‌های تازه

داستان‌نویسی امروز برای بازآفرینی وقایع از دیدگاه تازه ازخود نشان می‌دهد، او را از نویسندگان دیگر ممتاز و مشخص می‌کند.

گلشیری اخیراً داستان بلندی به‌نام «معصوم پنجم» منتشر کرده است. در این اثر نویسنده کوشیده است نثر گذشتگان را عیناً (اگرنگویم تقلید) بازسازی کند و زحمت بسیاری دراین راه برخود هموارکرده است که به‌نظر من عبث و بیهوده بوده است زیرا انتخاب چنین شیوه نگارشی برای داستان امروزی ازاصل و بنیاد اشتباه است. پیش ازاین، گلشیری، این شیوه نگارش را در سرگذشت «شیخ بدرالدین» در صفحاتی از رمان «بره‌گمشده راعی» به‌کار بـرده بود اما در «معصوم پنجم» در کل به‌این شیوه پرداخته است. گلشیری در این داستان نثری را به‌کار می‌برد کـه هویت و حد و رسم آن مشخص نیست. شیوهٔ نگارش او، ویـژگی‌هـای ادوار مختلف نثر فارسی از قـرن پنجم تا به‌امروز را به‌یاد مـی‌آورد و مخلوط غریبی از همه آنهاست. گذشته از این با چنین بیانی نمی‌توان با مبانی فکری و فلسفی روزگارما مواجه شد، زیرا هربیانی خاص‌محتوای دورهٔ خود بوده‌است وهرمحتوایی، زبان خاص خود را می‌طلبیده است. تلاش بـــرای استفاده از زبانهای ناهمگـون و متنافر دوره‌های مختلف ادبیات فارسی، برای بیان مفاهیمی‌که امروزی‌است، ازهمان آغازمواجه با شکست است.

محمود دولت‌آبادی

محمود دولت‌آبادی واحمد محمود وامین فقیری، از جهاتی به‌هم شباهت دارند. هرسه از شهرستانهای ایران برخاسته‌اند و هرسه به‌مسایل روستایی و زندگی دهقانان پرداخته‌اند وخصوصیت‌بومی ومحلی زادگاه خود را، در آثارشان منعکس کرده‌اند. درضمن تعمد وعلاقه‌ای به‌آوردن لغات و اصطلاحات و تعبیرات محلی در آثارشان دارند.

محمود دولت‌آبادی تاکنون دومجموعه‌داستان‌بلند «Long short story» و چند رمان کوتاه و دو رمان منتشرکرده است‌که از میان‌آنها داستان‌های بلند «لایه‌های بیابانی» و رمان‌کوتاه «آوسنهٔ بابا سبحان»و دو رمان «جای خالی سلوچ» و «کلیدر» شهرت بیشتری پیدا کرده‌اند. به‌نظرمن درمیان داستانهایش، داستان بلند «هجرت سلیمان» یکی از درخشانترین و موفق‌ترین آثار اوست.

مسایل و مضامینی‌که دولت‌آبادی در داستانهایش به‌کارگرفته، همه مربوط است‌به‌روستا و روستانشینان واز این‌نظر، آثار او، ازویژگی‌های بارزی برخوردار است. شخصیت‌های داستانهایش، روستانشینان محروم و زجر دیده و لهشده دهات و قصبات دورافتاده‌اند؛ مردمانی صبور و زحمت‌کش‌که صبح تا شام تلاش می‌کنند و دست‌آخر به‌سختی می‌توانند نان بخورونمیری به‌دست بیاورند و به‌زندگی فلاکت‌زدهٔخود، ادامه دهند. در رمانهای شکل‌یافته‌تر و پخته‌تر دولت‌آبادی یعنی در «جای خالی سلوچ» و «کلیدر» این شخصیت‌ها بیشتر جا افتاده وکاملتر شده‌اند وبا تمام خصوصیات روحی و اخلاقی وزندگی پرادبار وفقیرانه‌شان تجسم یافته‌اند.

در آثار نویسندگان پیش از دولت‌آبادی، تصویرهایی از روستا و مردم روستایی می‌توان پیدا کرد و داستانهایی از زندگی سخت و فلاکت‌بار آنها نوشته شده، اما هرگز به‌صمیمیت و عمق و برد عاطفی داستانهای دولت‌آبادی نیستند. ازاین‌گذشته، دولت‌آبادی رمان‌نویسی است با مضامین غنی‌وصحت وسلامتی ستایش‌انگیز. این صحت‌وسلامت نفس، در زمانی درآثار دولت‌آبادی چهره می‌نمایدکه نویسندگان‌دیگر، اگرهم به‌روستا و روستانشینان می‌پرداختند، تصویرهای دگرگونه‌ای‌از آنها ارائه می‌دادند وچهرهٔ واقعی روستایی‌ها، در آثارشان مسخ می‌شد.

دراینجا درصدد آن نیستم‌که به‌بحث و تجزیه وتحلیل دو رمان

«جای خالی سلوچ و کلیدر» دولت‌آبادی بپردازم اما به‌اجمال چند کلمه‌ای راجع به‌شیوه تکوین و پرداخت و نحوهٔ نگارش آنها می‌نویسم.

طرز نگارش و پرورش شخصیت‌ها و تکوین داستان در این دو رمان، شیوهٔ نویسندگان واقع‌گرای قرن نوزدهم چون بالزاك واستاندال وپیروان آنها چون رومن رولان را به‌یاد می‌آورد.[۱] دراین شیوه، نویسنده می‌کوشد تاریخنویس عادات و اخلاق و رسوم مردم و جامعه خود باشد ودرحکم مورخی عمل کند، از این نظر سعی می‌کند صحنه‌های بسیاری در پیش چشم خواننده بیافریند و همه‌چیز را تشریح و توصیف کند تا همه‌چیز را به‌او نشان دهد.[۲] نویسنده از شخصیت‌های داستان وجنبه‌های روحی و نفسانی زندگی گذشته وحال آنها، صحبت می‌کند وبه‌توصیف گسترده محل و زمان وقوع داستان می‌پردازد و گاه به‌طور مستقیم نظر انتقادی خود را از اجتماع و شخصیت‌های داستان ارائه می‌دهد و در پرورش و تکوین شخصیت‌ها وگسترش درونمایه داستان، از شیوهٔزاویه دیدبیرونی، «external point of view» درحوزه‌عقل کل«omniscient» عمل می‌کند.

دولت‌آبادی در رمانهای «جای خالی سلوچ» و«کلیدر»ازچنین شیوه نگارشی پیروی می‌کند و دراین رمانها، به‌خصوص رمان «کلیدر» تقریباً همه‌چیز توضیح داده شده و رمان به صورت مجموعهٔ اطلاعاتی از آداب و رسوم و خلق وخوی روستانشینان و کردهای ساکن شمال شرقی ایران (سبزوار ـ نیشابور و...) درآمده است. خصوصیات جغرافیایی و اقلیمی محیط زیست آنها و خصلت‌های جامعه‌شناسانهٔ قومی و محلی و خلاصه هرچه‌که مربوط به‌شخصیت‌ها و موضوع داستان می‌شود، در کتاب توضیح داده و توصیف شده است. این توصیفات و توضیحات گاه بسیار زیبا و درعین‌حال برای تکوین و پرورش شخصیت‌ها وپیرنگ و فضا و رنگ داستان ضروری است وگاه نه تنها ضرورتی ندارد بلکه

از تحرك و قدرت داستان می‌کاهد و موجب اطناب و درازگویی می‌شود و خواننده را خسته و ملول مـی‌کند. به‌خصوص در آن قسمتهایی که نویسنده خودش راوبط معرکه می‌اندازد و دربارهٔ مسایل مختلف‌توضیح می‌دهد و مستقیماً اظهار عقیده می‌کند. در «کلیدر» چنین صحنه‌هایی کم نیستند (ص:۵۷۳-۵۷۴-۵۸۰-۵۸۱-۵۸۲-۵۹۸-۵۹۹-و. . .)

چنین اسلوب‌نگارشی‌امروز دیگرمورد توجه نیست ورمان‌نویسان امروز، اکنون این شیوهٔ برخورد با قضایا واین‌نحوه رمان‌نویسی را به دلیل‌های بسیار کنارگذاشته‌اند. دیگر اینکه به نظر من، فرسودگی‌قالب و شیوهٔ نگارش و نحوهٔ ساخت و پرداخت و تکوین شخصیت‌های این دو رمان، لطمه بزرگی به‌تازگی وطراوت موضوع و وقایع آن‌زده است.

از رمان‌کوتاه «ازخم چمبر» خواننده حس می‌کردکه دولت‌آبادی دارد موفق می‌شود زبان داستانی مستقل به خود را به‌وجودآورد. پیش از این‌رمان‌کوتاه، دولت آبادی در داستان‌های بلند و رمان‌های کـوتاه خود، نثرهای‌گوناگونی راامتحان‌کرده بود. در رمان‌کوتاه «از خم‌چمبر» خواننده متوجه‌می‌شدکه‌نویسنده می‌خواهداز زبان رایج ومتداول‌تهرانی نویسندگان قبل از خود فاصله‌بگیرد وشیوهٔ بیان مخصوص زادگاه خود، خراسان را با فضا و ساختمان داستان‌هایش هماهنگ و منطبق کند و و نثری بیهقی واربیافریند. من‌همان موقع‌در مجله‌ای به‌این مسأله‌اشاره کردم و نظرمن‌باانتشار دو رمان«جای‌خالی سلوچ» و«کلیدر» اثبات‌شد. دولت آبادی به آنچه موردنظرش بود، می‌رسدوموفق‌می‌شود زبان‌خاص داستانی خود راکه‌تلفیقی است از زبان‌بومی خراسان و نثرسنتی‌قدیمی، به‌وجود آورد. زبان داستانی‌او، دو خصوصیت عمده دارد:

اول- ویژگی‌های زبان محلی و قومی را، باهمه خصوصیات خود داراست،یعنی‌استفاده وسیع‌وهمه‌جانبه‌ازلغات، اصطلاحات‌وضرب‌المثل‌ها وکنایات و ترکیب و کاربرد عبارات وغیره که‌گاهی آمدنشان در متن

رمان، لازم و ضروری به نظر می‌رسد و طراوت و روحی تازه به رمان می‌دهد وگاه چنین نیست و در فهم و انتقال موضوع برای کسی که بااین زبان آشنا نیست، ایجاد اخلال می‌کند و صبغه‌ای جداگانه و منتزع به زبان داستان می‌دهد؛ به‌خصوص وقتی دولت آبادی در استعمال آنها زیاده روی می‌کند وپاازحد تعادل بیرون می‌گذارد وبه جای لغات معمول وآشنا، ازمترادفات محلی آنها استفاده‌می‌کند. اضافه‌کنم این‌توجه‌زبان به‌لغات واصطلاحات و... محلی وبومی ممکن‌است به‌غنا وقدرت‌فارسی بیفزاید اما اگر دامنه استفادهٔ آن، وسعت یابد این‌خطرهست که رمان را از همه فهمم بودن‌دور بدارد ولطمه‌های زیانباری به‌آن‌بزند. به‌اعتقاد من بعضی قسمتهای رمان «کلیدر» از این‌آسیب مصون نمانده است.

دوم- باستانگرایی «Archaic» - توجه نویسنده به باستانگرایی زبان، ازبرجسته‌ترین عوامل مشخص زبان داستانی دولت‌آبادی است. همانطورکه یادآوری شد، گرچه نویسنده سعی‌می‌کند تلفیقی میان زبان کنونی خراسان ونثرگذشته کتابهای قدیمی نظیر تاریخ بیهقی ایجادکند وگاه در این امر موفق هم‌شده است، اما اغلب سایه سنگین نثرگذشته، برعناصر دیگر زبان مسلط می‌شود و زبان داستانی دولت‌آبادی، زبانی سنگین و ادیبانه از آب در می‌آید. این زبان‌گر چه از زیبایی ولطافت‌های بسیاری برخوردار است اما اغلب با موضوعهای ساده ومضامین روستایی داستانها، هماهنگی ندارد و ترکیب آنها، موجب تضادی ناخواسته شده‌است. خواننده‌اگر به زبان باستانگرایانه سنگین وادیبانه دولت‌آبادی توجه‌کند، موضوع‌داستان‌ها ازجلو می‌افتد و رنگ اصیل خود را می‌بازد، اگر جانب محتوای داستان را بگیرد وبه واقع‌گرایی خشن و صمیمانه صحنه‌هایی که ارائه می‌کند و تصویرهای پیوسته و زیبایی که از محیط دهات و بیابانها و ... به دست می‌دهد، دل ببندد، از امتنای ادیبانه و فاخر او سرمی‌خورد. دولت‌آبادی باید بداند برای

که می‌نویسد.

احمد محمود (احمد اعطاء)

احمد محمود از جنوب برخاسته است و محتوای آثارش فضا و رنگ‌وحال و هوای همان ناحیه رادارد. پیش‌ازآنکه رمان «همسایه‌ها» را منتشر کند، چند مجموعه‌داستان‌کوتاه انتشار داده بود که‌معروفترین آنها، مجموعه داستان‌های‌کوتاه «پسرك بومی وغریبه‌ها» است. موضوع این‌داستان‌ها، خاطره‌های‌دورهٔ‌کودکی‌وزندگی سخت ومشقت بارمردم‌در جنوب خشك و پرآفتاب است. نویسنده با همدردی بسیار زندگی پر از رنج و درد و فقیرانـه مردم دردمند ومحنت زده جنوب را بـه نمایش می‌گذارد و تصویرهای گوناگونی از آنها ارائه می‌دهد. تصویر دلهره و وحشتی‌که برزندگی وجان مردم‌سایه انداخته وظلم و اختناق‌وحشیانه‌ای که روابط انسانها را مسموم کرده است، تصویر مردمی که از شدت استیصال خون خود را می‌فروشند، دهقانهایی که زیر بار ستم ارباب‌ـ هایشان خرد می‌شوند یا براثر خشکسالی، زمینشان را رها می‌کنند و به دنبال کار به‌شهرها می‌آیند وبه‌خیل بیکارها می‌پیوندند:

«شب که می‌شد و حیاط که‌آب وجارو می‌شد وفانوسها که‌گیرانده‌می‌شد، وقت دورهم‌نشستن‌بود و وقت‌گپ‌زدن‌که:

ـ اگه یه‌سنگ آب داشتم... آخ!

که‌چشمها برق‌گریزنده می‌زد و چین‌چهره‌ها باز می‌شد و حرفها، انگار که توگلوگره می‌خورد:

ـ اگه یه‌سنگ آب داشتم از شکم‌زمین آنچنان ثروتی بیرون می‌کشیدم که نوه و نبیره و نتیجه‌ام تو عیش و عشرت زندگی کنن... به‌قدرت‌خدا، انگارکه‌رو زمینم خاك قبرسون

پاشیده بودن. خشك‌خشك. این‌یکی دوسال اخیرهم که‌آسمون بدجوری باورزگرا کجتابی کرد.

صداها خش دار بود، به سختی ازگلوها برمی‌خاست. رنگ زمانهای گذشته را داشت. دور... وانگار که‌ناآشنا:

ـ یاد اون روزا به‌خیر که زمین برکت داشت، آسمون برکت‌داشت.

ـ تو دامنهٔ سفید کوه می‌شدکه همهٔ گوسفندای دنیا رو چراند... اما حالا، به‌قدرت خدا، زمین عینهومس‌گداخته.

و ناگهان دریك لحظه، خانه،زن و زمین صداشان می‌کرد، دلشان‌توهم می‌ریخت،جانشان‌می‌لرزید و حرفها،گلو، دهان و پوست لبها را می‌سوزاند تاکه قالب بگیرد:

ـ من می‌گم که برگردیم ولایت، هر چه باشه از غربت بهتره.»[۱]

قالب داستانها، محتوای غنی آنها را بـه هدر می‌دهد. شکل داستانها، گنجایش آن همه برد عاطفی و وسعت معنا و مواد را نداردو داستانها را از شکل و ریخت می‌اندازد و از شکفتگی و برجستگی بـاز می‌دارد. بـه‌همین دلیل وقتی احمد محمود در رمان «همسایه‌ها» قالب مناسب مواد و مضامین ذهنی خود رامی‌یابد، به‌اصطلاح «گل» می‌کند. داستانهای‌کوتاه و بلند اودربرابر رمان خوش ساخت ومؤثر «همسایه‌ها» رنگ می‌بازد. رمان«همسایه‌ها» حیثیت‌واعتبار بسیاری‌برای نویسنده‌اش فراهم آورد و او را درشمار نویسندگان برجسته معاصر قرار داد.

رمان «همسایه‌ها» صرفنظر از نقص‌های کوچکش، رمـانی است جاافتاده وقوام یافته وبه‌دلیل دارابودن خصوصیات فنی ورعایت اصول

۱ــ احمد محمود، غریبه‌ها، تهران، پرچم، ۱۳۵۰، ص، ۴۹-۵۰.

رمان‌نویسی و محتوای انسانی و اجتماعی و سیاسی پربارش، یکی از موفق‌ترین رمان‌هایی است که تا کنون به‌زبان فارسی نوشته شده است. استعداد و قدرت نویسنده در این رمان، شکفته و بارور می‌شود و او را به عنوان رمان‌نویسی صاحب تکنیك به‌خوانندگانش، معرفی می‌کند.

رمان «همسایه‌ها» داستان گرفتاری‌ها و رنجها و خوشی‌ها و شادی‌های همسایگانی است که در خانه‌ای کاروانسراوار در کنار هم و با هم زندگی می‌کنند. ماجرای زندگی آنها از دیدگاه پسرکی تازه بالغ و حساس، بازگو می‌شود و با ماجراهایی که برای او در اجتماع پیش می‌آید و درگیری‌های سیاسی که با پلیس و کارگزاران حکومتی پیدا می‌کند، داستان ادامه می‌یابد و کار شخصیت داستان به‌زندان می‌کشد. تقریباً نیمی از ماجرای رمان، در زندان می‌گذرد و به‌توصیف وضع زندانی‌ها و محیط زندان و زندانبانها و درگیری زندانی‌ها با زندانبانها و مأمورهای زندان اختصاص می‌یابد.

زبان داستانی احمد محمود در رمان «همسایه‌ها» زبانی است حساب شده و متناسب با محتوای رمان. از ویژگی‌های آن، کوتاهی عمدی جمله‌هاست و نزدیکی به‌زبان گفتاری و محاوره‌ای. احمد محمود در استعمال لغات بومی و محلی و اصطلاحات و ضرب‌المثلها، رعایت اعتدال را کرده است. گرچه گفته می‌شود رمان «همسایه‌ها» جلد دومی نیز دارد که هنوز انتشار نیافته است اما «همسایه‌ها» به‌خودی خود درهمین صورت کنونی ازنظر حجم، رمانی است قابل قبول و ازنظر مضمون و محتوا نیز دوره‌ای از زندگی شخصیت داستان را دربر می‌گیرد و در تمامیت آن کمبودی احساس نمی‌شود.

امین فقیری

امین فقیری نیز از جنوب ایران برخاسته است و تا کنون چند مجموعه

داستان منتشرکرده است که درآنها فضای جامعهٔ روستایی و مذهبی، مردمانی وابسته به‌زمین وآب و زن وکشت، گرفتار در تاروپود رسوم و عادات و خرافات، تصویر شده‌اند. فقیری واقعه نگار توده‌های اجتماع روستایی است. در داستانهای‌او، جامعه روستایی، به‌منزلهٔ «ملال‌آبادی» است که انسان‌ها را درخود می‌فرساید و می‌پوساند وجوشش وکوشش و آرزوها وآمال آنها را برای‌تغییر و دگرگونی زندگی‌شان تباه می‌کند؛ توصیف زندگی دل‌آزار و پررنج و زحمت مردمانی‌که پیوسته در این «ملال‌آباد» جان می‌کنند، با توصیف دنیای مبتذل اربابهای سنگدل و خوشگذران وتن پرور و اجی‌ها گل‌وار آخوندها، دعانویس‌ها، نزول‌خوارها و کاسب‌کارها، درهم می‌آمیزد و تصویر روشنی از جامعه‌ای در خودمانده و ستمدیده به‌دست می‌دهد.

نویسندهٔ انساندوست همه‌جا با شخصیت‌های داستانهایش همدل‌و همراه است، شخصیت‌هایی‌که در داستانهای او تصویر شده‌اند و زندگی پرذلت ودردناك‌آنها، درپیش‌چشم‌خواننده، آشنا وملموسند؛ روستاییانی سخت‌کوش، دردمند، گرفتار نیازمندی‌های ابتدایی زندگی؛ همیشه گرسنه، همیشه‌تنگدست، همیشه‌چشم به‌آسمان دوخته‌که بلکه‌پروردگار به‌رحم‌آید وباران رحمت خودرا برزمینهای تشنه وخشك‌آنها ببارانند:

«شاه چراغ می‌رین؟

ـ شاه چراغ؟

ـ بله شاه چراغ.

خیلی وقت بودکه نرفته بودم. می‌گفتندکه تعمیرشده. صحنش بزرگتر، و یك‌ماه پیش‌هم می‌گفتند آنجا گنج پیدا شده! درماندم‌که چه جواب بدهم. دیدم چشمانش با التماسی شکننده‌همراه است. دیدم‌که جای شوخی نیست واو جداً چشم

به‌دهان من دوخته است. مطمئناً اگر می‌گفتم «نه» هیچ نمی‌گفت و این، وسواسم را بیشتر می‌کرد:

ـ چطور مگه

ـ هیچی می‌خواستم ببینم می‌رین؟

ـ اگر بخوای می‌رم.

بعد فکر کردم چه ضرری دارد رفتنم. ادامه دادم!

ـ می‌رم، چکار داری؟

آب توی طاسچه را روی سرم ریخت. کمی سبك شدم.

ـ برید بگیدکه... بگیدکه بارون بزنه!

انگاری درحمام نبودم. انگاری بدنم خشك بود. خیره نگاهش کردم:

ـ چرا من؟

ـ شما نیتتون پاکه. ما که آبرویی نداریم. شما بگید. بگیدکه‌بارون بیاد. مردم بدبخت‌شدن. درسته که ما گناهکاریم، درسته‌که حقو ناحق می‌کنیم، درسته که چیش دیدن بهتر از خودمونو نداریم. ولی «مال وحالا» کـه گناهی ندارن. اونا که بی‌زبونن. بگید برا حیوونا بارون بزنه...»[1]

ازمیان‌مجموعه داستانهای‌امین‌فقیری «دهکدهٔ پرملال» ازصمیمیت وتأثیر بیشتری برخورداراست. لحن روایتی وشیرین وتنوع‌وگوناگونی موضوع داستانها، خصوصیتی‌جداگانه به‌آن‌بخشیده است که این‌مجموعه را از مجموعه‌های دیگر او متمایز می‌کند. نویسنده در ایـن داستانها، به‌عنوان سپاهی دانشی‌که مأمورخدمت در روستا است، خود را درمرکز حوادث و وقایع، اتفاقات و ماجراهای مردم روستا می‌گذارد وسرگذشت

۱ــ امین فقیری، کوفیان، تهران، سپهر، ۱۳۵۰، ص ۱۱۹-۱۲۰.

آنها را از زبان سپاهی دانش نقل می‌کند.

فقیری در داستانهایش، زبان ساده و بی‌تکلفی را به‌کار گرفته است اما این زبان با ناهمواری‌های نثری و کلامی مخلی همراه است. شیوه روایی بازگویی اغلب داستانها، خواننده را به یاد لحن و شیوهٔ بیان نقالهای ایرانی می‌اندازد. فقیری در بعضی از داستانهایش این شیوه بازگویی را کنار می‌گذارد و برای بیان داستانهایش، زاویه دید تک‌گویی درونی‌را به‌طورناقص به‌کار می‌بردکه‌به‌نظرمن دراین‌کارچندان موفق نیست. نحوهٔ‌بازگویی‌داستانهای «دهکدهٔ پرملال» می‌توانست برای فقیری درحکم شگردی به‌حساب آید و درتکامل و تحول آن بکوشد.

واژه‌نامهٔ فارسی به‌انگلیسی

آ

آلی Organic

ا

اجتماعی Social
احتمال صحت-احتمال واقعیت Verisimilitude
ادبیات داستانی Fiction
اصطلاح Term
افسانه Fable
الهی Divine
اوج Climax

ب

باستانگرایی Archaic
بحران Crisis
بزنگاه Climax
بیرونی External

پ

پیرنگ Plot

ت

ترکیبی Organic
تک‌گویی Monologue
تک‌گویی درونی Interior Monologue
تک‌گویی نمایشی Dramatic Monologue
تمثیل Ellegory

ج

جریان سیال ذهن Stream of Consciousness
جسمانی Physical
جنبه فنی Technique

ح

حالت Mood
حرکت Movement

خ

خیال‌گرایی Romanticism

د

داستان Story
داستان بلند Long Short Story
داستان روانی Psychological Story
داستان کنایی و رمزی Symbolical Story
داستان کوتاه Short Story = Nouvelle
داستانهای لطیفه‌وار Anecdotal Fiction
درونمایه Theme
درونی Internal

ر

رازگونه Symbolic
رمان Novel = Roman

ACKU

Tale قصه
Allegorical Tale قصه تمثیلی
Hero قهرمان
Mock-hero قهرمان ـ مسخره

ك

Conflict کشمکش
Cynic کلبی ـ کلبی‌صفتی

گ

Socias گروهی
Development گسترش

ل

Anecdote لطیفه

م

مردم درمانده ولهشده
Submerged Population
Theme مضمون
Physical مکانیکی
Subject موضوع

ن

Egoic نفسانی و فردی
Symbolic نمادگرا
Drama نمایش حاصل داستان
Type نوع

و

Realism واقع‌گرایی
Verisimilitude واقعیت‌نمایی
وحدت تاثیر
Unity of Effect=Unity of Impression

ه

Suspense هول و ولا وتعلیق

Romance رمانس
رمان کوتاه
Novelette=Short Novel
Divine روحانی

ز

زاویه دید
Point of view=View Point
زاویه دید بیرونی
External Point of View
زاویه دید درونی
Internal Point of View

س

Style سبك
Type سنخ

ش

Character شخصیت
Exposition شرح
Form شکل
Style شیوهٔ نگارش

ص

Setting صحنه

ط

Naturalism طبیعت‌گرایی
Sketch طرح
Plot طرح ونقشه داستان

ع

Omniscient عقل کل

غ

Nonfiction غیرداستانی-غیر تخیلی

ف

Atmosphere فضا و رنگ

ق

Form قالب

ACKU

واژه‌نامهٔ انگلیسی به‌فارسی

A

Allegorical Tale قصهٔ تمثیلی
Anecdote لطیفه
Anecdotal fiction
داستان‌های لطیفه‌وار
Archaic باستانگرایی
Atmosphere فضا و رنگ

C

Character شخصیت
Climax اوج-بزنگاه
Conflict کشمکش
Crisis بحران
Cynic کلبی-کلبی‌صفتی

D

Development گسترش
Divine روحانی-الهی
Drama نمایش حاصل داستان
Dramatic monologue
تک‌گویی نمایشی

E

Egoic نفسانی و فردی
Ellogory تمثیل
Exposition شرح
External بیرونی
External Point of view
زاویه دید بیرونی

F

Fable افسانه
Fiction ادبیات داستانی
Form قالب-شکل

H

Hero قهرمان

I

Interior monologue
تک‌گویی درونی
Internal درونی
Internal Point of View
زاویه دیددرونی

L

Long Short Story داستان‌بلند

M

Mock-hero قهرمان - مسخره
Monologue تک‌گویی
Mood حالت
Movement حرکت

N

Naturalism طبیعت‌گرایی
Nonfiction غیرداستانی - غیرتخیلی
Novel رمان
Novelette رمان‌کوتاه
Nouvelle داستان‌کوتاه

ACKU

O

Omniscient عقل کل ـ دانای کل
Organic ترکیبی ـ آلی

P

Physical مکانیکی ـ جسمانی
Plot پیرنگ ـ طرح و نقشه داستان
Point of View زاویهٔ دید
Psychological Story
داستان روانی

R

Realism واقع گرایی
Roman رمان
Romance رمانس
Romanticism خیال گرایی

S

Setting صحنه
Short novel رمان کوتاه
Short story داستان کوتاه
Sketch طرح
Social اجتماعی
Socias گروهی
Story داستان
Stream of Consciousness
جریان سیال ذهن
Style سبک ـ شیوه نگارش
Subject موضوع
Submerged Population
مردم درمانده و له شده
Suspense هول و ولا و تعلیق
Symbolic نمادگرا ـ رازگونه
Symbolical Story
داستان کنایی و رمزی

T

Tale قصه
Technique جنبه فنی
Term اصطلاح
Theme درونمایه ـ مضمون
Type نوع ـ سنخ

U

Unity of effect وحدت تأثیر
Unity of impression وحدت تأثیر

V

Verisimilitude
احتمال صحت ـ احتمال واقعیت ـ
واقعیت نمایی
View Point زاویه دید

ACKU

فهرست نام کسان

آ

آخوند زاده، فتحعلی ۲۶۶

آل احمد، جلال ۲۸۳-۸۸-۸۶-۵۴-۲۹۴-۲۹۳-۲۹۲-۲۹۱-۲۹۰-۲۸۵-۳۰۱-۳۰۰-۲۹۹-۲۹۸

ا

ابن ندیم ۶۵-۳۴-۳۳-۳۲-۳۱

ابوسعیدابوالخیر ۲۴-۲۳-۱۶

احمد محمود ۳۱۴-۱۸۱-۹۳-۹۲-۳۲۱-۳۲۰-۳۱۹

ارانی، تقی ۲۸۳-۱۷۳

ارجانی، فرامرزبن خداداد ۵۲

ارسطو ۸۱

ازوپ، ازوپس ۳۱

استاندال ۳۱۶-۱۷۴

استانکو، زاهاریا ۱۸۵

استانیسلاوسکی ۲۳۶

استرپ ۳۴

استرن ۷۹

استورياس، میگل‌آنجل ۱۹۶

استونسون، رابرت لویی ۱۳۰

اسدپور پیرانفر، حسین ۲۵۷

اشتاین‌بك ۲۸۵-۱۹۶-۱۹۲

اعتمادزاده، محمود ← م.ا. به آذین

اعطاء، احمد ← احمد محمود

افغانی، علی محمد ۳۱۱-۱۸۵

الیوت، تی.اس. ۱۹۱

امینی، ع ۲۴۹

اندرسن، شرود ۲۰۳-۸۵-۷۴-۷۲-۸-۲۲۱-۲۰۵

اندلو، پیر ۳۰۲

انصاری، کاظم ۲۵۸

انگلس، فردریك ۱۸۱

انوشیروان، ۶۵-۶۴-۳۱

اوکونر، فرانك ۱۲۶-۱۲۲-۱۰۸-۹۷-۲۲۷-۲۰۴-۲۰۳-۱۲۹

اوهنری (ویلیام‌سیدنی‌پرتر) ۷۴-۷۲-۳۰۰-۱۱۵-۱۱۳-۹۰-۸۵-۸۳-۷۵

اهرنبورگ، ایلیا ۱۱۰

ایبسن، هنریك ۹۹

ب

باك، پرل ۹۹

بالزاك، انوره ۱۸۱-۱۷۴-۱۷۰-۳۱۶-۲۹۹-۲۱۹-۱۹۶-۱۸۹

براهنی ۲۴۸-۲۱۴-۸۲

برگونزی، برنارد ۱۷۹

برونته، امیلی ۷۹

بلینسکی، ۲۰۶

بودلر، شارل ۲۱۹
بورخس، جرج لوئیس ۱۳۰
بوکاچیو ۳۱
بونین، ایوان ۲۴۶-۲۴۵
بوئن، الیزابت، ۱۱۱
به‌آذین، م.ا. ۱۸۶-۱۷۵-۸۷-۵۴
۲۹۹-۲۹۸-۲۹۱-۲۸۲
بهرنگی، صمد ۵۴
بهمنیار، احمد ۲۵-۲۴-۱۵
بیتس، اچ.ای ۱۱۲-۹۳-۸۵
بیرشك، احمد ۲۲۸

پ

پابدونوستزف ۲۳۸
پروست، مارسل ۱۹۱-۱۷۴-۷۹
۱۹۶-۱۹۲
پرهام، سیروس ۲۶۱-۶۷
پلانود ۳۱
پو، ادگارآلن ۷۴-۷۳-۷۲-۷۱-۸-۷
۲۱۰-۱۹۷-۱۸۹-۱۵۹-۸۴-۸۳
۲۱۶-۲۱۵-۲۱۴-۲۱۳-۲۱۲-۲۱۱
۲۴۷-۲۲۱-۲۲۰-۲۱۹-۲۱۸-۲۱۷
۳۰۶-۳۰۵-۳۰۴-۲۷۷
پوشکین، الکساندر ۲۵۴-۲۴۰-۲۰۷
۲۵۶
پوگشتال، هامر ۳۴
پیرنظر، هوشنگ ۲۳۷-۱۹۴

ت

تجدد، رضا ۳۲
تفضلی، احمد ۶۵-۶۴-۳۵-۳۳-۳۱
تنکابنی، فریدون ۳۱۰-۳۰۹-۳۰۱
تواین، مارك ← مارك تواین
تورگنف، ایوان ۹۹-۸۵-۷۲-۸
۲۴۶-۲۴۰-۲۳۳-۲۲۱-۲۰۵-۲۰۳
۲۵۴
تولستوی، لو ۱۸۹-۱۷۰-۷۲-۸
۲۴۰-۲۳۳-۲۲۱-۲۱۹-۲۱۶-۱۹۶
۲۴۱-۲۴۶-۲۵۶
توین‌بی، فیلیپ ۱۹۱-۱۷۰
تیمور ۶۱

ج

جاویدی، عبدالله ۲۴۰
جمال‌زاده، محمد علی ۷۷-۴۲-۶
۲۶۶-۲۶۳-۱۲۶-۱۱۹-۱۰۷-۹۰
۲۷۹-۲۷۱-۲۷۰-۲۶۹-۲۶۸-۲۶۷
۲۹۱-۲۹۰-۲۸۵-۲۸۲-۲۸۰
جویس، جیمز ۱۲۹-۸۳-۷۲-۸
۲۰۳-۱۹۶-۱۹۱-۱۸۸-۱۳۱-۱۳۰
جیمز، هنری ۲۱۹

چ

چاسر ۳۱
چخوف، آنتون ۸۰-۷۴-۷۲-۸-۷
۱۲۰-۱۱۷-۱۱۳-۱۱۰-۹۰-۸۵-۸۳
۲۰۳-۱۹۹-۱۹۷-۱۲۵-۱۲۴-۱۲۳
۲۳۲-۲۲۹-۲۲۱-۲۱۹-۲۱۳-۲۰۵
۲۴۱-۲۳۸-۲۳۷-۲۳۶-۲۳۵-۲۳۳
۲۴۷-۲۴۶-۲۴۵-۲۴۴-۲۴۳-۲۴۲
۲۵۳-۲۵۲-۲۵۱-۲۵۰-۲۴۹-۲۴۸
۲۵۹-۲۵۸-۲۵۷-۲۵۶-۲۵۵-۲۵۴
۳۰۲-۲۶۱-۲۶۰
چخوونه، انتونه ۲۵۶
چنگیز ۶۱
چوبك، صادق ۱۰۱-۹۰-۸۹-۸۷
۲۸۸-۲۸۷-۲۸۶-۲۸۵-۱۲۷-۱۱۹

۲۸۹-۲۹۰-۳۰۱-۳۱۳

ح

حبیبیان ۱۱۷
حسنک وزیر ۲۶

خ

خانلری، پرویز ← ناتل‌خانلری، پرویز
خراپچنکو، م ۲۴۰
خلیلی، عباس ۶

د

داریوش، پرویز ۱۸۸
داستایوسکی، فئودور ۱۷۰-۱۷۴-۱۸۶-۱۸۷-۱۸۹-۱۹۶-۲۰۱-۲۱۹-۲۴۱-۲۴۶-۲۵۸
دانته، الیگیری ۹۹
دانشور، سیمین ۱۱۳-۱۸۶-۲۳۵-۲۴۲-۲۹۱-۳۰۰
دخویه ۳۴
دفو، دانیل ۱۶۷-۱۷۱
دوانقی، منصور ۴۵
دوده، آلفونس ۲۴۶
دوما الکساندر (پسر) ۲۸۹
دولت‌آبادی، محمود ۱۸۵-۳۱۴-۳۱۵-۳۱۶-۳۱۷-۳۱۸
دولت‌آبادی، یحیی ۶
دهخدا، علی‌اکبر ۲۶۶-۲۶۷-۳۱۰
دهگان، کاوه ۲۳۱
دیکنس، چارلز ۹۳-۹۶-۱۳۰-۱۷۰-۱۸۹-۱۹۶-۲۱۹

ذ

ذکاء، بهروز ۱۹۵

ر

رافائل، ماکس ۲۲۴
رحیمی، مصطفی ۱۸۷
روزبه، خسرو ۸۸
رولان، رومن ۲۹۹-۳۱۶
ریچاردسن، ساموئل ۱۶۷

ز

زولا، امیل ۲۳۳-۲۳۹-۲۸۸

س

سارتر، ژان‌پل ۱۸۷
سارویان، ویلیام ۸۴
ساعدی، غلامحسین ۲۸۳-۳۰۱-۳۰۴-۳۰۶-۳۰۷
سالینجر، دی.جی ۷۲-۷۵-۷۶-۱۲۰
سجودی، م ۲۴۹
سروانتس ۱۶۷-۲۰۴
سعدی، مشرف‌الدین ۲۶
سنت اگزوپری ۱۷۶-۱۸۹
سوبولف ۲۵۶
سوورین ۲۳۹-۲۴۸-۲۵۲
سهروردی، شهاب‌الدین ۱۴
سید حسینی، رضا ۱۷۸-۲۱۸

ش

شجدرین، سالتیکوف ۲۴۰-۲۶۰
شعله‌ور، بهمن ۳۱۳
شفیعی کدکنی، محمدرضا ۷-۸۲
شکسپیر، ویلیام ۲۹۹
شولوخف، میخائیل ۲۹۹
شووالی، آبل ۱۷۹
شویکر ۸۴-۸۷
شیپلی، جوزف ۸۱-۹۸

ص

صادقی، بهرام ۳۰۱-۳۰۲-۳۰۳-۳۰۴

صفا، ذبیح‌الله ۵۶-۵۳-۴۷-۳۷
صنعتی‌زاده کرمانی، عبدالحسین ۶

ط

طالبوف، عبدالرحیم ۲۶۶-۵
طسوجی تبریزی، عبداللطیف ۳۴

ظ

ظهیری سمرقندی ۶۵

ع

علوی، بزرگ ۱۲۷-۱۰۴-۸۶-۷۷
-۲۶۲-۱۸۱-۱۷۳-۱۷۲-۱۵۹-۱۳۲
-۲۸۶-۲۸۵-۲۸۴-۲۸۲-۲۸۱-۲۸۰
۲۹۰
عوفی ۲۵

غ

غزنوی، محمود ۶۱

ف

فارل ۱۹۲
فاستر، ای.ام. ۱۰۵-۷۹-۷۸-۳۸
۳۱۳-۱۹۶-۱۷۹
فالکنر، ویلیام ۱۹۶-۱۸۸-۹۷-۷۲
۲۸۵
فرامرزی، محمدتقی ۲۲۴
فروشانی، ضیاءالله ۲۵۹-۲۵۶-۲۳۲
فقیری، امین-۳۲۳-۳۲۲-۳۲۱-۳۱۴
۳۲۴
فلوبر، گوستاو ۱۹۱-۱۷۲-۱۷۰-۸
۲۳۳-۲۲۶-۲۲۵-۲۲۱-۱۹۶
فناروزی، خواجه عمید ابوالفوارس
۶۵
فنیکلشتین ۱۱۷
فیتز جرالد، اسکات ۱۹۳
فیلدینگ، هنری ۱۶۷

ک

کاپوته، ترومن ۱۹۰
کاظمی، مشفق ۶
کافکا، فرانتس ۱۸۲-۱۷۶-۱۷۴
۲۸۹-۲۷۷-۱۹۰
کامو، آلبر ۱۸۸-۱۸۷-۱۷۵-۱۷۴
۱۹۳
کرین، استفن ۸۵
کمال‌الملک ۲۸۳-۱۷۳
کونلی، سیریل ۱۹۱
کوپرین: الکساندر ۱۲۴-۸۰
کنراد، جوزف ۱۸۸-۷۲-۸
کیانوش، محمود ۳۰۷-۳۰۱-۱۸۸
۳۰۸-۳۰۹
کیپلینگ ۸۵

گ

گرهاردی، ویلیام ۲۵۶-۲۵۵
گروزینسکی، لازارف ۲۴۵
گریگوروویچ، دیمتری ۲۴۱
گلستان، ابراهیم ۲۹۰-۲۸۵-۸۹
۳۰۰-۲۹۹-۲۹۷-۲۹۶-۲۹۱
گلشیری، هوشنگ ۳۱۴-۳۱۳-۱۸۸
گوته ۱۸۷-۹۹
گورکی، ماکسیم ۲۵۱-۲۵۰-۷۲
۲۵۴-۲۵۵
گوگول، نیکولای ۷۳-۷۲-۸-۷
-۲۰۳-۲۰۱-۱۹۹-۱۹۷-۸۳-۷۴
۲۰۸-۲۰۷-۲۰۶-۲۰۵-۲۰۴
۲۴۱-۲۴۰-۲۲۱-۲۱۹-۲۰۹
۲۵۸-۲۶۰

ل

لاحق، ابان ۳۲

لارنس،دی.اچ. ۱۷۹-۱۷۸-۷۲
لافایت، مادام دو ۱۶۹-۱۶۷
لوساژ، آلن‌رنه ۱۶۷
لویس، سینکلر ۱۹۲

م

ماتیوز، براندر ۷۱
مارك تواین ۱۸۵
مارکز، گابریل گارسیا -۱۸۹-۱۷۲
۱۹۶-۱۹۵
مالارمه، استفان ۲۱۹
مالرو، آندره ۱۹۳-۱۹۲-۱۷۴
مجتبایی، فتح‌الله ۸۱
محجوب، محمدجعفر -۴۵-۴۴-۴۳
۴۹-۶۳
معین،محمد ۳۱
محمد مسعود ۲۱۰
محمود، احمد ← احمد محمود
مدرسی، تقی ۱۸۲-۱۷۶
مراویا، آلبرتو ۱۹۱
مراغه‌ای، زین‌العابدین ۲۶۶-۵
مسعود، محمد ← محمد مسعود
ملویل، هرمان ۱۹۶-۱۸۹-۱۷۴
منسفیلد، کاترین ۸۵-۷۴
منوچهر، احمد ۱۱۰
موام، سامرست-۲۳۰-۱۱۵-۹۰-۸۳
۲۳۲-۲۳۱
موپاسان، گی‌دو -۷۴-۷۲-۸-۷
-۲۲۱-۲۱۶-۲۰۵-۲۰۳-۱۹۷-۱۱۳
-۲۲۷-۲۲۶-۲۲۵-۲۲۴-۲۲۳-۲۲۲
-۲۳۸-۲۳۳-۲۳۲-۲۳۱-۲۳۰-۲۲۸
۲۴۷-۲۵۷-۳۰۲
مور،جرج ۸۵
موروا، آندره ۱۹۴
موریاك، فرانسوا ۲۲۷
مهری، حسین ۱۷۲
مهرین، مهرداد ۲۶۸
میرسکی۲۵۶-۲۵۵-۲۵۳-۲۰۸-۲۰۷

ن

ناتل خانلری، پرویز. ۱۹۲-۵۲
نادرشاه ۶۱
نجف ۸۴
نروال، ژرار دو ۲۷۷
نطقی، حمید ۱۷۰
نظامی گنجوی ۳۱۲
نفیسی، سعید ۲۴۳-۲۳۶
نقیب‌الممالك ۶۰
نیشابوری، ابواسحق ۱۵
نیکولای اول ۲۰۵
نیما یوشیج ۲۹۳

و

والری، پل ۲۱۹
ورن، ژول ۹۹
ولز، اچ.جی ۱۹۰-۹۹
وولف، ویرجینیا -۱۹۱-۱۸۸-۹۳
۱۹۶

ه

هاثورن، ناتانیل ۲۱۳-۸۴
هارون‌الرشید خلیفهٔ عباسی ۳۶
هاکسلی، الدوس ۱۹۰
هدایت، صادق -۹۲-۸۷-۷۷-۴۲
-۱۲۷-۱۲۴-۱۲۱-۱۱۹-۱۱۸-۱۰۱
-۲۷۴-۲۶۳-۲۱۲-۱۹۰-۱۸۲-۱۷۶
-۲۸۰-۲۷۹-۲۷۸-۲۷۷-۲۷۶-۲۷۵
-۲۸۶-۲۸۵-۲۸۴-۲۸۳-۲۸۲-۲۸۱

۲۸۸-۲۹۰-۲۹۸
هزلیت، ویلیام ۱۷۵
همینگوی، ارنست ۸-۷۲-۷۵-۸۳-
۸۵-۹۰-۱۱۷-۱۸۶-۱۹۶-۲۱۰-
۲۱۲-۲۲۱-۲۸۵
هوفمان ۲۱۰-۲۱۲-۲۷۷
هومر ۳۱
هی‌تیه. ژان ۱۷۷-۱۸۰
ی
یرمیلوف، ولادیمیر ۲۵۷-۲۵۹-۲۶۰-
یغمایی، حبیب ۱۵
یوشیج، نیما ← نیما یوشیج
یونسی، ابراهیم ۳۸-۷۸-۸۲-۹۰-
۲۰۷-۲۵۶

ACKU

فهرست نام کتابها

آ

آتش خاموش ۳۰۰

آذر، ماه آخر پاییز ۲۹۶

آنتون چخوف ۲۵۵

آوسنه بابا سبحان ۳۱۵

آینه‌های سیاه ۳۰۷

ا

اتاق شمارهٔ ۶ ۲۵۸-۱۲۳

اتللو ۲۹۹

ادبیات ساسانی ۶۵-۶۴-۳۵-۳۳-۳۱

ادیسه ۱۷۰

از آن سوی دیوار ۱۸۶

از پوشکین تا شولوخوف ۲۴۹

از خم چمبر ۳۱۷

ازدواج ۹۹

اسرارالتوحید ۲۵-۲۴-۱۵-۱۴

اسکندرنامه ۶۱-۵۰-۴۴-۲۷-۵ ۶۲-۱۷۱

افسانه سی‌زیف ۱۷۵

افسانه‌های ازوپ (ازوپس) ۳۱

افسانه‌های کانتر بوری ۷۱-۳۱

الف خرافه ۳۳

الف لیله ولیله ۳۴

الفهرست ۳۴-۳۲

امواج ۱۸۸

امیرارسلان ۵۹-۵۲-۵۰-۴۹-۵ ۶۰-۱۷۱-۳۱۲

امیر حمزه ۶۱

انتری که لوطیش مرده بود ۲۸۵- ۲۸۹

ایلیاد ۱۷۰

ب

باباگوریو ۲۹۹-۱۸۹-۱۸۵

باید زندگی کرد ۱۸۷

بختیار نامه ۶۶

برادران کارامازف ۱۸۵

براند ۹۹

برهٔ گمشدهٔ راعی ۳۱۴-۳۱۳

بلوهرو بوذاسف ۳۲

بوسهٔ عذرا ۵

بوف کور ۱۷۶-۱۲۷-۱۲۴-۱۰۱ ۱۹۳-۱۹۰-۱۸۳-۱۸۲-۱۸۰ ۲۸۲-۲۷۸-۲۷۵

بوقلمون صفتان ۲۵۹-۲۵۶-۲۳۲

بهترین داستانهای چخوف ۲۴۲

به کی سلام کنم ۳۰۱

بیداری فینه‌گان ۱۸۸

بیگانه ۱۸۷

ASKU

پ
پابرهنه‌ها ۱۸۵
پاییز پدر سالار ۱۹۵-۱۸۹-۱۷۲
پدران و پسران ۹۹
پرومته در زنجیر ۱۰۰
پسرك بومی و غریبه‌ها ۳۱۹
پنج داستان ۲۹۳-۲۹۲
پیادهٔ شطرنج ۳۱۰
پیرمرد و دریا ۱۸۶
ت
تاراس بولبا ۲۰۹
تاریخ ادبیات روسی ۲۳۶
تاریخ‌ادبیات‌روسیه ۲۵۶-۲۰۸-۲۰۷
تاریخ بلعمی ۳۱۸-۲۶-۱۴
تذکرةالاولیاء ۱۴
ترس و لرز ۳۰۶
تریسترام شندی ۷۹
تنگسیر ۲۹۰
تهران مخوف ۶
تهوع ۱۸۷
تیفوس ۲۳۵-۱۱۳
ج
جای خالی سلوچ ۳۱۷-۳۱۶-۳۱۵
جنبه‌های رمان ۱۰۶-۷۹-۷۸-۳۸
۱۸۰
جنگ و صلح ۱۸۹-۱۸۵
جوامع‌الحکایات ۲۵
جواهر الاسمار ۶۴
جوی و دیوار و تشنه ۲۹۶
چ
چرم ساغری ۲۹۹
چشمهایش ۱۷۵-۱۷۲-۱۷۱-۹۳
۱۸۱-۱۸۲-۱۸۹-۲۸۰-۲۸۳
چمدان ۲۸۱-۲۸۰
چهل طوطی ۶۴
ح
حرف و سکوت یادراز گویی یك‌دیوانه
در یك داستان کوتاه ۳۰۷-۱۸۸
۳۰۸-۳۰۹
حسین کرد شبستری ۵
خ
خانم کاملیا ۲۸۹
خرافه و نزهه ۳۲
خسرو و شیرین ۳۱۲
خسی در میقات ۲۹۲
خشم و هیاهو ۱۸۸
خیزابها ۱۸۸
خیمه شب بازی ۲۸۵-۱۰۱
د
دارابنامه بیغمی ۵۶-۵۵-۵۲-۵۰
۱۷۱-۶۰-۵۹-۵۸
دارابنامه طرسوسی ۳۸-۳۷-۲۷
۳۱۲-۱۷۱-۶۱-۵۳-۴۷-۴۵
دارالمجانین ۲۸۲
داستان کوتاه جدید ۸۵
دختر رعیت ۲۹۸-۲۸۲
الدب والثعلب ۳۲
در آنجا هیچکس نبود ۳۰۷
دربارهٔ رمان و داستان کوتاه ۲۳۱
در کمال خونسردی ۱۹۰
دکامرون ۷۱-۳۱
دل تاریکی ۱۸۸
دن آرام ۲۹۹
دنیای قشنگ نو ۱۹۰

ACKU

دور دنیا در هشتاد روز ۹۹
دون کیشوت ۲۰۴-۱۶۷-۷۱
دوئل (جنگ تن به تن) ۲۵۵
دهکدهٔ پر ملال ۳۲۴-۳۲۳
دایرةالمعارف کامل ۱۱۳-۷۵-۷۳
دیوید کاپرفیلد ۱۸۹-۹۶-۹۳

ر

راحةالارواح ۶۶
راه آب‌نامه ۲۸۲
راه رفتن روی ریل ۳۱۰
رستم نامه ۵
رموز حمزه ۶۱-۵۰-۴۴
روبینسون کروزو-۱۷۱-۱۰۳-۱۰۲
۱۸۷
روز اول ۲۹۰
روزبه یتیم ۳۲
روزگار سیاه ۶

ز

زمین خوب ۹۹
زنده به‌گور ۲۷۸

ژ

ژان کریستف ۲۹۹
ژرمینال ۲۸۸-۲۳۹
ژیل بلاس ۱۶۷-۵

س

سالاری‌ها ۲۸۴
سایه روشن ۸۹
ستاره‌های شب تیره ۳۱۰
سرخ و سیاه ۱۹۴-۱۸۹
سرگذشت کندوها -۲۹۶-۲۹۵-۵۴
۲۹۸
سرگذشت و کار جمال‌زاده ۲۶۸
سفر شب ۳۱۳
سقوط ۱۸۸
سمك عیار -۴۹-۴۸-۴۳-۲۷-۲۶
-۵۸-۵۷-۵۶-۵۵-۵۳-۵۲-۵۱
۳۱۲-۱۷۱-۶۰-۵۹
سندباد ۳۲
سندبادنامه ۶۵-۶۴
سنگر وقمقمه‌های خالی ۳۰۲
سنگ صبور ۳۱۳-۲۹۰-۲۸۷
سوکه سپتتی ۶۴
سووشون ۳۰۰-۱۸۶-۱۸۲-۱۷۵
سه‌قطره خون ۲۷۸-۱۲۱
سیاحتنامهٔ ابراهیم بیك ۲۶۸-۲۶۶-۵

ش

شادکامان دره قره‌سو ۳۱۲
شازده احتجاب -۱۸۲-۱۸۰-۹۲
۳۱۲-۱۸۸
شازده کوچولو ۱۸۹-۱۷۶
شاهزاده خانم کلو ۱۶۹-۱۶۷
شاهنامه ۶۵
شکار سایه ۲۹۶
شلغم میوهٔ بهشته ۳۱۲
شوهر آهو خانم -۱۸۲-۱۸۰-۱۷۵
۳۱۲-۳۱۱-۱۸۹-۱۸۵
شهری چون بهشت ۳۰۰

ص

صحرای محشر ۲۸۲
صدای تنها ۲۰۳-۱۲۶-۱۲۲-۱۰۸
صدسال تنهایی ۱۹۵
الصیام والاعتکاف (روزه‌داری و گوشه‌
گیری) ۳۲

ACKU

ط
طوطی‌نامه ۶۴
ع
عزاداران بیل ۳۰۶--۳۰۵--۳۰۴
علویه خانم ۲۸۸
غ
غروب‌ها در مزرعه‌ای نزدیک دیکانکا ۲۰۹-۲۰۸-۲۰۶
غریبه‌ها ۳۲۰
غصه‌ای و قصه‌ای ۳۰۸--۳۰۷
غم‌های جوانی ورتر ۱۸۷
ف
فاوست ۹۹
فردیت خلاق هنرمند بر اساس نقد آثار تورگه‌نف، داستایوسکی و گورکی ۲۴۰
فرهنگ اصطلاحات ادبی جهان ۹۸-۸۱
فرهنگ جهانی زبان انگلیسی ۱۷۷
فرهنگ چامبرس ۱۷۶
فرهنگ زبان انگلیسی امریکایی هری تج ۱۷۷
فرهنگ حییم ۲۲۷
فرهنگ کاسل ۱۷۶
فرهنگ کوچک انگلیسی اکسفرد ۱۷۶
فرهنگ کولین ۱۷۷
فرهنگ معین ۸۲
فرهنگ وبستر ۱۷۶
فیه مافیه ۱۱۴-۴۱
ق
قرآن ۳۵-۱۴
قصر ۱۹۰-۱۸۲-۱۷۶
قصص‌الانبیای نیشابوری ۱۵-۱۴
قصه‌نویسی ۲۴۸-۲۱۷-۲۱۴
قصه‌های بازگو شده ۲۱۳-۸۴
قصه‌های عجیب و عربانه ۲۱۰
قمارباز ۱۸۷
ک
کار نویسنده ۱۱۰
کریستین وکید ۳۱۲
کلیدر ۳۱۶--۲۱۵--۱۸۵--۱۸۲--۹۲ ۳۱۸-۳۱۷
کلیله و دمنه ۶۳--۶۲--۳۲--۲۶--۲۵
کنت مونت کریستو ۵
کوفیان ۳۲۳
گ
گلستان ۳۶
گور و گهواره ۳۰۷
گیلگمش ۳۰
ل
لایه‌های بیابانی ۳۱۵
لغت‌نامه دهخدا ۲۳۱
م
مادام بواری ۱۷۲
ماشین زمان ۱۹۰
ما نمی‌شنویم ۳۰۷
ماهی سیاه کوچولو ۵۴
مجمع دیوانگان ۶
مدومه ۲۹۶
مدیرمدرسه ۲۹۴--۲۹۳--۲۹۲--۲۹۱ ۲۹۵
مرد گرفتار ۳۰۹--۳۰۸--۳۰۷
مردم فقیر ۱۹۹-۱۸۶
مروک ۳۲
مسافرت‌های گولیور ۱۸۹

ACKU

مسالك‌المحسنین ۲۶۸-۲۶۶-۵
مطالعه در داستانهای عامیانه فارسی ۶۴-۴۵-۴۳
معصوم پنجم ۳۱۴
ملکوت ۳۰۲
مهابهاراتا ۶۲
مهرهٔ مار ۲۹۹-۲۹۸-۵۴
میرزا ۲۸۴

ن

نامه‌ها ۲۸۱-۲۸۰
نامه‌های چخوف ۲۳۹-۲۳۸-۲۳۷
نفرین زمین ۲۹۵-۲۹۴-۲۹۳-۲۹۲
نعوس مرده ۲۰۹-۱۹۹
نگاهی به تاریخ ادبیات جهان ۲۲۴-۲۲۵
نگرشی بر آثار چخوف ۲۵۹-۲۵۷-۲۶۰
نمازخانه کوچك من ۳۱۲
نمرود، ملك بابل ۳۲
نون والقلم ۲۹۵-۲۹۳-۲۹۲-۵۴-۲۹۶-۲۹۸
نهنگ سفید (موبی‌دیك) ۱۸۹

و

واژه‌های نو ۸۸
و بلا آمد و شفا آمد ۳۰۷
ورق پاره‌های زندان ۲۸۱-۲۸۰
ودرینگ هایتز ۷۹
وضعیت رمان ۱۷۹

ه

هجرت سلیمان ۳۱۵
هزار داستان ۳۲
هزار افسان ۳۴-۳۳-۳۲
هزار و یکشب ۳۶-۳۵-۳۴-۳۳-۶۴-۶۳-۶۲
هکلبری فین ۱۸۵
همسایه‌ها ۱۸۰-۱۷۵-۹۳-۹۲-۳۱۹-۱۸۹-۱۸۴-۱۸۲-۱۸۱-۳۲۱-۳۲۰
هنر داستان نویسی ۹۰
هنر شاعری ۸۱

ی

یادداشتهای یك‌دیوانه ۳۰۸-۲۰۲
یکلیا و تنهایی او ۱۸۲-۱۸۰-۱۷۶
یکی بود و یکی نبود ۲۶۶-۱۰۷-۲۷۳-۲۷۲-۲۷۱-۲۷۰-۲۶۸-۲۶۷-۲۷۴
یولیسیس ۱۸۸-۱۳۰

گزیدهٔ منابع فارسی

پرهام، سیروس، پیدایش و زوال رمان، صدف، شمارهٔ ۱، ۱۳۳۶

پرهام، سیروس، سیمای قهرمان در داستانهای عامیانه، صدف، شمارهٔ ۲، ۱۳۳۶

پرهام، سیروس، هنر طنز چخوف، صدف، شمارهٔ ۸، ۱۳۳۷

پریستلی، جی.بی.، سیری در ادبیات غرب، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران، امیر کبیر، ۱۳۵۲

توین‌بی، فیلیپ، آیندهٔ ادبیات، ترجمهٔ حمید نطقی، سخن، شمارهٔ ۵، ۱۳۴۱

سورات، دنیس، دربارهٔ رمان، ترجمه و نگارش سیروس پرهام، سخن، شمارهٔ ۲، ۱۳۳۶

کاولی، مالکوم، آیندهٔ نامعین ادبیات امریکا، ترجمهٔ هوشنگ پیرنظر، سخن، شمارهٔ ۲، ۱۳۴۲

محجوب، محمد جعفر، مطالعه در داستان‌های عامیانه فارسی، ضمیمهٔ مجله دانشکده ادبیات، شمارهٔ ۲، سال دهم، ۱۳۴۲

موروا، آندره، هنر نویسندگی، ترجمهٔ بهروز ذکاء، سخن، شمارهٔ ۵ و ۴، ۱۳۴۲

میرسکی، د.س.، تاریخ ادبیات روسیه، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران، امیر کبیر، ۱۳۵۴

نفیسی، سعید، تاریخ ادبیات روسی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۴۴

هدن، کلبر، رومان چیست؟ ترجمه رضا سیدحسینی، سخن، شمارهٔ ۹، ۱۳۳۵

هی‌تیه، ژان، فن رمان‌نویسی، ترجمهٔ رضا سیدحسینی، سخن، شمارهٔ ۷ و ۸ و ۹، ۱۳۳۷

از این نویسنده تاکنون منتشر شده است:

۱ـ مسافرهای شب «مجموعهٔ داستانهای کوتاه»
۲ـ چشمهای من، خسته «مجموعهٔ داستانهای کوتاه»
۳ـ شبهای تماشا و گل زرد «مجموعهٔ داستانهای کوتاه»
۴ـ درازنای شب «رمان»
۵ـ این شکسته‌ها «مجموعهٔ چند داستان پیوسته»
۶ـ این سوی تلهای شن «مجموعهٔ داستانهای کوتاه»
۷ـ نه آدمی، نه صدایی «مجموعهٔ داستانهای کوتاه»
۸ـ شب چراغ «رمان»
۹ـ دوالپا «مجموعهٔ داستانهای کوتاه»
۱۰ـ هراس «مجموعهٔ داستانهای کوتاه»

۱۱ـ منتخب داستانهای جمال میرصادقی
۱۲ـ آن‌سوی پرچین ترجمه «۹ داستان کوتاه از نویسندگان دنیا» با محمود کیانوش

منتشر می‌شود:

۱ـ بادها خبر از تغییر فصل می‌دادند «رمان»
۲ـ در میدان «مجموعهٔ داستانهای کوتاه»

ACKU

گزیدهٔ منابع انگلیسی

Barnet, sylvan, A Dictionary of Literary Terms, London, 1964.

Bates H.E., The Modern Short Story, London, 1972.

Bergonzi, Bernard, The Situation of the Novel, London, 1972.

Boulton, Marjorie, The Anatomy of the Novel, London, 1975.

Haydn, Hiram, A World of Great Stories, New York, 1947.

Hingley, Ronald, Chekhov, London, 1966.

Maguire, Robert A., Gogol from the twentieth Century, New Jersey, 1976.

Moffett, James and Mc elheny, Kenneth R. Point of View, London, 1966.

O'Connor, Frank, The Lonely Voice, London, 1965.

O'Faolain, Sean, The Short Story, London, 1972.

Reid, IAN, The Short story, London, 1977.

Shipley, Joseph.T Dictionary of world Literary Terms, London, 1970.

Studies, Arnold's General, What Is a Novel? London, 1973.

Voss, Arthur, The American Short Story, Oklahoma, 1973.

Ziegler, Isabelle, The Creative Writer's Handbook, New York, 1975.

31747

ریاست نشرات کمیته دولتی طبع ونشر درآینده نزدیك آثار زیر رابه دوستداران کتاب تقدیم مینماید :

- هنر داستان نویسی از ابراهیم یونسی .
- دیوان حافظ به کوشش احمد شاملو .
- گزیده غزلیات شمس به کوشش دکتور محمد رضا شفیعی کدکنی.
- اندیښمنه دالی مجموعه شعر از کبرا مظهری.
- هغه شیبی هغه کلونه مجموعه شعر از اسحق ننگیال .
- شکست از الکساندر فادایف
- د علمی سوسیالیزم بنسټونه ترجمه علیمی .
- آهنگ صحرا مجموعه چهار بیتی‌های محلی ازعبدالحسین توفیق.
- فرهنگ زبان وادبیات پشتو تالیف زلمی هیوادمل.
- دافغانی ژور نالیزم مخکښان تالیف زرین انځور.
- پښتو هنری نثر ترجمه سرمحقق معتمد شینواری .
- ارتباط جمعی ورشد ملی ترجمه وتالیف ابراهیم رشید پور.
- نگاهی به تاریخ ادبیات جهان ترجمهٔ م.ت. فرامرزی .

ACKU
PK
6878.4
.Z4 C
1365

انتشارات کمیته دولتی طبع ونشر ج.د.ا
مطبعه دولتی