

قصہ، داستان کوتاہ، رمان

جمال پیر صادقی



3 ACKU 00031747 8

جمال میرصادقی

قصه، داستان کوتاه، رمان

مطالعه‌ای در شناخت ادبیات داستانی

و نگاهی کوتاه به داستان‌نویسی معاصر ایران

31747



نام کتاب : آفره داستانهای کوتاه، رمان

نویسنده : جمال پیرصادقی

سال : ۱۳۶۵

شماره : ۵۸

تیراژ : ۵۰۰۰

محل چاپ : مطبعه دولتی

سرآغاز

۵	
۱۱	۱. قصه و قصه‌های عامیانه:
۲۸	قصه کدام است؟
۳۰	نگاهی کوتاه به تاریخچه قصه
۳۷	تعریف قصه
۴۱	شباهت قصه به لطیفه
	مختصات و ویژگی‌های قصه‌ها (مطلق گرابی، نمونه کلی، زمان و مکان، همسانی قهرمانها، اعجاب‌انگیزی، کهنگی)
۴۷	انواع قصه‌های بلند عامیانه فارسی
۵۴	
۶۹	۲. داستان و داستان کوتاه:
۷۱	داستان کوتاه و پیدایش آن
۷۸	تعریف داستان
۸۱	داستان کوتاه
۸۲	تعریف داستان کوتاه
۹۱	وجوه افتراق داستان کوتاه با رمان و وجوه اشتراك داستان کوتاه با رمان (مضمون، موضوع، کشمکش،
۹۷	بهران، زاویه دید، پیرنگ)
۱۰۶	چند کلمه در اختلاف داستان با طرح
۱۰۸	ارکان داستان کوتاه
۱۱۳	موضوع داستان
۱۲۶	داستان کوتاه و قهرمانان زندگی
۱۳۲	داستان کوتاه «گیله‌مرد»
۱۶۵	۳. رمان:
۱۶۷	رمان و پیدایش آن
۱۷۵	تعریف رمان

۱۸۳ انواع رمان

۱۹۰ آینده رمان

۴. پیش‌گفته‌های داستان کوتاه:

۲۰۱ نیکلای واسیلی پویچ گوگول، نویسنده‌ای واقع‌گرا

۲۱۰ ادگار آلن پو، نویسنده‌ای خیالپرداز

۲۲۱ گی دوموپاسان، نویسنده‌ای نظمی‌ساز

۲۳۳ آنتون پاولوویچ چخوف، نویسنده‌ای انسان‌دوست

۵. تگاهی کوتاه به داستان‌نویسی معاصر ایران:

۲۶۶ محمدعلی جمال‌زاده

۲۷۴ صادق هدایت

۲۸۰ بزرگ علوی

۲۸۵ صادق چوبک

۲۹۰ جلال آل‌احمد

۲۹۶ ابراهیم گلستان

۲۹۸ م.ا. به‌آذین (محمود اعتمادزاده)

۳۰۰ سیمین دانشور

۳۰۱ بهرام صادقی

۳۰۴ شلامحسین ساعدی

۳۰۷ محمودکیانوش

۳۰۹ فریدون تنکابنی

۳۱۰ علی‌محمد افغانی

۳۱۳ هوشنگ گلشیری

۳۱۴ محمود دولت‌آبادی

۳۱۹ احمد محمود (احمد اعطاء)

۳۲۱ امین فقیری

سرآغاز

روی آوردی به ادبیات جدید، به تقریب از اوایل مشروطیت، در ایران آغاز شده است، با کتابهایی نظیر «سیاحتنامه ابراهیم بیک» زین العابدین مرآه‌ای و «مسالك المحسنين» میرزا عبدالرحیم طالبوف که در واقع داستان به صورت معمول و شناخته شده امروز، نبود بلکه داستان مقاله یا مقاله‌ای رمان گونه بود که به قصد انتقاد از اوضاع اداری و اجتماعی روزگار، نوشته شده بود.

خواندن داستانها و رمانهای ترجمه شده و پسرماجری چون «کنت مونت کریستو» و «پوسه دلرا» و «ژیل پلاس» و نظایر آنها، ذهن خوانندگان ایرانی را، به نوعی از هنر داستان نویسی غرب آشنا کرد. پیش از آن، مردم با قصه خوانی خو گرفته بودند و قصه‌هایی نظیر رستم نامه و اسکندرنامه و حمین کرد شبستری و امیر ارسلان را می‌خواندند. این نوع قصه‌های عامیانه به ظاهر هدفی جز سرگرمی و مشغول ساختن شنوندگان خود نداشتند و در واقع برای ستایش خوبی‌ها و جوانمردی‌ها و بزرگداشت خصایل نیک و فضیلت‌های اخلاقی، به وجود آمده بودند و غالباً برای نقل در قهوه‌خانه‌ها و مجامع عمومی از آنها استفاده می‌شد. بعد از انقلاب مشروطیت، نویسندگان سعی کردند که به مسایل اجتماعی و رنجهای بشری و طبقات محروم جامعه بپردازند و علیه زور و بی‌عدالتی‌ها برخیزند و رسالت اجتماعی و وجدانی خود را انجام دهند:

از این رو، تحت تأثیر ادبیات داستانی غرب، از نحوه و اسلوب قصه نویسی متداول و مرسوم پیش از مشروطیت فاصله گرفتند. اصول فنی داستان نویسی غربی را تا حدودی آموختند و رمان گونه هایی توأم با انتقاد تند و مستقیم و گاه هجو آمیز و ریشخند کننده از اوضاع اجتماعی ایران نوشتند. رمان گونه هایی نظیر: «مجمع دیوانگان» صنعتی زاده و «تهران مخوف» مشفق کاظمی و «روزگار سیاه» عباسی خلیلی و «شهرناز» یحیی دولت آبادی و...

این رمان گونه ها، در ابتدا مورد توجه گروه درس خوانده و روشنفکر جامعه قرار گرفت و بعد در میان جوانها شهرتی پیدا کرد. اما در واقع ادبا و فضیای آن روزگار، ارج و منزلتی برای این نوع آثار قایل نبودند و آنها را آثار هوامانه ای می دانستند که برای تفریح و وقت گذرانی نوشته شده است. شایسته مردان ادب و فضیلت نبود که اوقات خود را با خواندن آنها تلف کنند و به بررسی و مطالعه این پدیده تازه بپردازند. حتی این طرز تفکر برداستان نویسان آن زمان نیز تأثیر گذاشته بود و ارزش و اعتبار کارشان، بر خود آنها نیز معلوم نبود. در مقدمه یکی بود و یکی نبود، جمال زاده می خوانیم:

«نگارنده مصمم شد که حکایات و قصصی چند را که به مرور ایام، محض برای تفریح خاطر به رشته تحریر درآورده بود، به طبع رسانده و منتشر سازد.»

چنین نحوه برخوردی با ادبیات داستانی «Fiction» متأسفانه هنوز هم بر ذهن و عقیده گروهی از استادان و ادیبان دانشگاه حاکم است. این نحوه تفکر باعث شده است که هنوز هم ادبیات داستانی، در محیط دانشگاهی، کمتر مورد توجه و اوزیایی قرار گیرد. پیش از انقلاب هر چند دست اندر کاران، برای جلب جوانان، کوشش های کاذبی، در مورد گنجاندن ادبیات داستانی معاصر در برنامه های دانشگاه کردند اما به علت محدودیت ها

و اختناق و وحشت حاکم بر جامعه، ادبیات داستانی و نویسندگان راستین این مملکت آن طور که شایسته بود، مورد بررسی و مطالعه قرار نگرفتند و آنچه به عنوان ادبیات معاصر در دانشگاهها درس داده می‌شد، به جز در يك دو مورد استثنایی، تاریخچه کسوتاه 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 و وضوح روز افزونی به خود بگیرد و نویسندگان با آموختن اصول و فنون این هنر، آثاری قابل عرضه در صحنه ادبیات جهان به وجود آورند.



نوشتن این کتاب را مرهون دوست شاعر و فاضلم دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی هستم. 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 و علوم 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 در آینده به تدریج برطرف کنم. اساس این کتاب بر پنج بخش گذاشته شده:

۱- قصه و قصه‌های عامیانه

۲- داستان و داستان کوتاه

۳- رمان

۴- پیش‌کسوت‌های داستان کوتاه: گوگول، پو، موباسان، چخوف

۵- نگاهی کوتاه به داستان‌نویسی معاصر ایران.

در فراهم آوردن بخش چهارم، ضرورتی احساس می‌کردم، زیرا

داستان کوتاه از کیفیت و شیوه‌های نویسندگی این داستان کوتاه - نویسان بزرگ، جدایی پذیر نیست و در واقع داستان کوتاه امروز، جویندگانی زنده و سیالی است که از سرچشمه فیاض آثار این استادان و متقدمان جاری شده است. در کشورهای دیگر، کتابی درباره داستان کوتاه نوشته نمی‌شود بی آنکه در آن فصل‌هایی به بررسی آثار این استادان، یعنی گوگول، پو، موباسان و چخوف، اختصاص داده نشده باشد. داستان کوتاه نویسان بعدی که تحولی بنیادی در این هنر به وجود 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 تورگنوف و فلور که شهرت و اعتبارشان بیشتر در رمان نویسی است، در زمینه داستان‌های کوتاه نیز نوآور بوده‌اند و شاهکارهایی به وجود آورده‌اند اما وسعت و نفوذ آثار این چهار نویسنده را نداشته‌اند. از میان این چهار تن، چخوف از اهمیت و برجستگی و عظمت پیغمبری برخوردار است، به همین دلیل به این نویسنده بیشتر پرداخته شده است.

بخش پنجم، همانطور که از عنوانش پیداست نگاه بسیار کوتاهی است به هفده نویسنده معاصر ایران، متن سخنرانی است که در دانشگاه کشمیر در سری نگر مرکز کشمیر ایراد کرده‌ام و به علت وقت محدود سخنرانی، کوشیدم فقط به خصلت‌ها و تمایزات ویژه هر نویسنده بپردازم و حداکثر در ده دقیقه او را به استادان زبان فارسی هند معرفی کنم.

گر چه تغییراتی در این متن داده‌ام و نام کتابهایی را که این نویسندگان بعداً منتشر کرده‌اند، به آن افزوده‌ام، اما دلم می‌خواست طرح و ساختمان این مقاله را بهم بریزم و دوباره آنرا از سر بنویسم و درباره

۹ سرآغاز

هر نویسنده مفصل تر صحبت کنم و از نویسندگان شایسته دهگری که متأسفانه نامشان در این متن نیامده، نیز یاد می‌کنم و ویژگی‌های آثار آنها را نیز به این هفده نویسنده بیفزایم اما تحقق چنین آرزویی حال و حوصله دیگری می‌خواست و مطالعه و بررسی عمیق‌تری؛ امیدوارم بتوانم در آینده این آرزو را تحقق بخشم و از عهده این سهم برآیم.

ACKU

ACKU

ACKU

۱

قصه

و

قصه‌های عامیانه

ACKU

پیش از آنکه به طرح قصه و خصوصیات آن بپردازم، اشاره‌ای به اصطلاح‌های مرسوم و متداول داستان نویسی در ایران می‌کنم که برای این مبحث از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، مورد نظر اصطلاح‌هایی است نظیر: داستان، قصه، افسانه، حکایت، سرگذشت، ماجرا، مثل، اسطوره، حدیث، شرح حال یا حسب حال و ترجمه احوال که در فرهنگ‌های فارسی مترادف یکدیگر آورده شده است و فرهنگ‌نویسان وجوه افتراقی برای آنها قایل نشده‌اند. در متن‌های ادبی و داستانی گذشتگان نیز مفهوم این اصطلاح‌ها، بهم آمیخته است، به صورتی که مفاهیم آنها را نمی‌توان از هم جدا و منفرد و مشخص کرد و برای استعمال و کاربردشان، تعریفی جداگانه داد و هر کدام را به معنی خاص به کار گرفت. اگر چنین کنیم و بکوشیم وجه امتیاز و افتراقی برای هر کدام از آنها قایل شویم و مصداق‌هایی برای هر یک از آنها، از میان آثار ادبی گذشته بیاوریم، خود را به عیب دچار سرگیجه و دردمس کرده‌ایم. گذشتگان و بزرگان ادب ما، از این اصطلاح‌ها، به عنوان مترادف یکدیگر در آثار خود استفاده کرده‌اند و در جایی داستان و حکایت و در جای دیگر اصطلاح قصه و افسانه و سرگذشت را به کار برده‌اند، بدون آنکه برای تك تك آنها، حد و رسم جداگانه و متفاوت از یکدیگر قایل شده باشند. همه این اصطلاح‌ها در کل، به آثاری اطلاق می‌شد که جنبه خلاقه آنها، بر جنبه‌های دیگرشان می‌چربید.

معمولاً به جای اینکه مطلبی را به جدل و مناقشه یا با احتجاجات فلسفی و عرفانی و دینی مطرح کنند، از این نحوه گفتار، یعنی از حکایتی یا حسب حالی و نظیر آن مدد می‌گرفتند و منظور خود را غیر مستقیم در لباس قصه و داستان می‌گنجانند؛ یا نویسنده و شاعر موضوعی را، سراسر و آشکارا عنوان می‌کرد و از حکایت و داستانی برای تأثیر و تأکید مطلب خود یاری می‌گرفت، درحقیقت این نوع آثار را مصداق یا تمثیلی برای گفته‌های خود می‌آورد.

این قصه‌های منشور، به‌طور کلی عبارتند از قصه‌هایی که بازگو-کننده شرح احوال عارفان و بزرگان دینی و مذهبی است چون حکایت‌های اسرارالتوحید و تذکرة الاولیاء. در بعضی از این قصه‌ها مفاهیم عرفانی و فلسفی و دینی به وجه تمثیل یا رازگونه «سمبلیک» بیان می‌شود مثل قصه‌های عقل سرخ و آواز پر جبریل سهرودی. دسته‌ای از این قصه‌ها صیغه‌اساطیری پیدامی‌کند چون قصه‌های قرآن و قصه‌های پیامبران که در تفسیرها و قصص قرآن و کتابهایی نظیر «تاریخ بلعمی» و غیره آمده است. به این نمونه که از قصص الانبیای نیشابوری نقل می‌کنم، توجه کنید:

«و در اخبار چنین است که چون آدم علیه السلام از بهشت

بیرون آمد پنج چیز با وی بود:

یکی عصای موسی علیه السلام و سبب آن بود که تا در بهشت بودو نعمتهای بهشت می‌خورد به هیچ گونه رنج به وی نرسید، چون آن يك دانه گندم بخورد به دنداننش درماند. به خلالش حاجت آمد، از شاخ مورد بشکست و خلالش همی کرد، چون آن حال پیش آمد آن با وی بماند و ازو میراث ماند به فرزندانش از پیغامبر به پیغامبر تا به موسی رسید علیه السلام و معجزه 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، باوی بماند. خدای تعالی حکم کرده بود که آن به سلیمان رسد علیه‌السلام، و حجت و معجزه و برهان او گردد. و دیگر آن سنگ که به‌خانه کعبه است که چون جنبندگان بهشت قصد او کردند آن سنگ برداشت و گوهر بود به دنیا با خویشتن آورد. حق تعالی آن سنگ را خاص کرد برای محمد مصطفی صلی الله علیه و آله و سلم، و در آن سنگ قباله و عهدیست میان بندگان و خدای تعالی. و چهارم دو برگ انجیر بود که چون آدم از حله جدا ماند دو برگ انجیر کنده بود و خویشتن بهوشید و حوا نیز دو برگ انجیر بکنده بود، چون به دنیا آمدند از آن دو برگ یکی آهو بخورد تا روز قیامت از او مشک همی آید، و یکی گاو بخورد تا قیامت عنبر همی دهد. و آن دو برگ که با حوا بود یکی کرم بخورد تا قیامت ابریشم همی دهد و آن يك دیگر نحل بخورد تا قیامت عسل همی دهد تا خلق بدانند که نعمت بهشت چرنست.^۱

بعضی از این قصه‌ها، مثل «مرد حلواگر» در اسرار التوحید به داستانهای امروزی بسیار نزدیک 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:

۱- قصص الانبياء، تألیف ابوالحسن نیشابودی، به اهتمام حبیب یغمایی، تهران، ترجمه و دفتر کتاب، ۱۳۴۰، ص ۲۱-۲۲.

حکایت

و از خادم شیخ که در کوی عدنی کوبان بود در نشابور-
 پیر محمد شوگانی و از برادر او زین الطائفه عمر شوگانی
 شنودم که ایشان هردو گفتند که ما از پدر خویش شنودیم که
 او گفت: من جوان بودم که فرزندان شیخ بوسعید قدس الله
 روحه العزیز مرا از میهنه به خدمت خانقاه شیخ فرستادند به
 نشابور، و من به خدمت درویشان مشغول شدم مدتی. يك
 روز به گرمابه‌ای که درین خانقاه بود و شیخ در آنجا بسیار
 درآمد بود، فرو شدم. چون بنشستم و موی برداشتم^۱ پیری
 فراز آمد و خواست که دست بر پشت من نهد و مرا مغمّزی^۲
 و خدمتی کند. من رها نکردم^۳ و گفتم تو مردی بزرگی و پیری،
 و من جوان، بر من واجب باشد که ترا خدمت کنم. گفت بگذار
 تا ترا مغمّزی کنم و حکایتی است برگویم. من بگذاشتم. او
 دستی بر پشت من می‌نهاد و این حکایت می‌گفت که:

من جوان بودم و بر سر چهارسوی این شهر دکانی داشتم
 و حلوایی کردم. چون يك چندی آن کار کردم و سرمایه‌نیک
 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 و هیچ سفر نکرده. کاروانی بزرگ به
 بخارامی شد. من نیز اشتر به کرا^۴ بگرفتم و با ایشان بهم برفتم.

۱- ستردم. زایل کردم.

۲- بر وزن ممیزی، و منامزی برون محاسبی از غمز به معنی مالش دادن و ففردن و به معنی
 مشتال کردن است، لیکن در مریب وزن تکمیل و مقابله از ماده غمز بیامده و ساختن معنی
 و منامز ازین ماده از تصرفات فارسی زبانان است.

۳- نگذاشتم.

۴- به کسر اول معنی کراه مسد باب مقابله و به کرا گرفتن به معنی کراه کردن و به معنی گرفتن است.

به سرخس آمدم و روزی دو سه آنجا مقام کردیم و از آنجا روی به مرو نهادیم. من هر شبی - چنانکه عادت پیاده روان کاروان باشد - پاره‌پیش شتر کاروان برفتمی و بخفتمی تا کاروان در رسیدی، پس برخاستمی و با کاروان برفتمی. يك شب برین ترتیب می‌رفتم، و شب بیگانه گشته بود، و من عظیم مانده شده بودم، و خواب بر من غلبه کرده. پاره نیک پیشتر شدم و از راه یکسوی شدم و بخفتم. و در خواب بماندم. کاروان در رسیده بود و برفته، و من بی‌خبر، تا آنگاه که گرمای آفتاب مرا از خواب بیدار کرد. برخاستم و هیچ جای اثر کاروان ندیدم، و راه ریگ بود، و هیچ راه ندیدم. پاره‌ای گسرد بر-دویدم، راه گم کردم و چون مدهوشی پاره‌ای از هر سوی دویدم 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 به هیچ‌جای نرسم، مصلحت آنست که من با خود اجتهادی کنم^۱ و دل با خویشتن آرام و اندیشه بکنم، بر هر-سویی که دل من قرار گیرد روی بدان جانب نهم و می‌روم، آخر به آبادانی رسم. این خاطر^۲ با خویشتن مقرر کردم و اجتهاد به جای آوردم و يك طرف اختیار کردم و روی بدان طرف نهادم، و می‌رفتم تا شب درآمد.

گرمسنگی و تشنگی در من اثری عظیم کرده بود و گرمای گرم^۳ بود. چون هوا خنک‌تر شد من اندکی قوت گرفتم و با

۱- اجتهاد بمعنی کوشش، و اجتهاد کردن یا خود، فکر کردن و اندیشه‌پیدن برای کسوفتن تصمیم است، و با خود اجتهادی کنه‌معنی به فکر خود یک جهت را از روی قرائن و آثار اختیار کنم.
 ۲- اندیشه و فکر و آنچه بدین خاطر کرده، ضمیر و ذهن را هم بمعجاز خاطر گویند و اشراق خاطر اشراق ضمیر و ذهن است.
 ۳- گرمای سخت، عظیم گرم.

خود گفتم که شب روم بهتر باشد از آنکه به روز به گرما، و آن شب همه شب می‌دویدم تا بامداد. چون روز شد نگرستم، جمله صحرا ریگ دیدم و خار و خاشاک، هیچ جای اثر آبادانی و آب و حیوان ندیدم، شکسته دل شدم و بسر آن تشنگی و گرسنگی و ماندگی همچنان می‌رفتم، تا آفتاب گرم شد و تشنگی به حدی رسیده که نیزه طاقه حرکت نداشتم. بیفنادم و تن به مرگ بنهادم. پس با خویشتن اندیشه کردم که در چنین جایگاه الا جهل و جد هیچ سود ندارد، و تن به مرگ بنهادن بعد از همه جهلها مرا يك چاره دیگر مانده است، و آن آنست که ازین بالایها ریگ بالایی که بلندتر است طلب کنم و خویشتن به حیل به سر آن بالای افکنم و گرد این صحرا درنگم، باشد که جایی آبادانی یا خانه عرب یا ترکمان بینم، اگر دیدم فهو المراد، والا بر سر آن بالای ریگ پشت بازدم و گوری فروبرم، و خاشاک گرد خویشتن فرانهم، تا دوده بعد از مرگ من مرا نخورد، و تن مرگ را دم و تسلیم کنم. پس بنگریستم، تلسی بزرگ دیدم، جهل کردم و به بسیار حیل خویشتن بر سر آن بالای افکندم و بدان بیابان فرو نگرستم. از دور سیاهی به چشم من آمد. نیک بنگریستم. سبزی بود. قوی دل شدم و با خود گفتم که هر کجا که سبزی باشد آب بود و هر کجا که آب بود ممکن بود که آدمی باشد. بدین سبب قوتی در من پدید آمد، و از آن بالای فرود آمدم و روی بدان سبزی نهادم. چون آنجا رسیدم پاره‌ای زمین دیدم چند

۱- که دیگر، که پیش.

۲- بالای یا بالا یعنی تل و همه است.

۳- که مشرود همانست.

۴- به فتح اول جا بود دهنه که در نیز گویند.

تیر هرتابی^۱ در میان آن ریگها، و چشمه آب صافی از آن زمین بیرون می‌آمد و می‌رفت، و گرد برگرد آن چشمه چندان از آن زمین پاره آب 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 سجده شکر کردم که حق سبحانه و تعالی جان به من باز داد، و با خود گفتم که مرا اینجا مقام باید کرد، و ازین جا روی رفتن نیست، باشد که کسی اینجا بیاید به آب طلب کردن، و اگر نیاید يك 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 بر بالای ریگ شدم بلند، و سر بالای آن ریگ باز دادم چنانکه گوی شد، و در آن گو^۳ شدم و خاشاک گرد خویش در نهادم، چنانکه کسی مرا نتواند دید، و من از میان خاشاک به همه جوانب می‌نگریستم، گفتم نباید^۴ حیوانی موزی یا خدای ناترسی پدید آید و مرا بیم هلاک باشد. در میان آن خاشاک پنهان شده بودم و به اطراف آن بیابان نظاره می‌کردم، تا وقت زوال^۵ بود. از دور از آن بیابان سیاهی پدید آمد روی بدین آب نهاده. چون نزدیک

-
- ۱- چند به معنی مساوی و مقدار و به اندازه آمده، و چند تیر هرتابی یعنی سادی يك تیر هرتابی، به اندازه و مقدار يك تیرس.
 - ۲- سورتی است از شباروز.
 - ۳- به فتح اول کودال، مناک.
 - ۴- مبادا.
 - ۵- در همین پروژن طیاره به معنی جماعت تماشاگر و درین عصر به معنی دوربین نیز آمده است، و در فارسی آنرا مخفف ساخته نظاره پروژن صادره گویند و از آن معنی تماشا ادا کنند، و تماشاگر را در فارسی نظاره و نظارگی به تفصیل ظاهر گسوند و جمع آن را نظارگان و نظارگان آورده، و در همین نظاره به معنی ظاهر جز به کسر اول و به معنی تیرگی و مهادت نیامده است.
 - ۶- به فتح اول هنگام ظهر که آفتاب از بلندترین درجه ارتفاع روی به ابطاط می‌صعد.

آمد آدمیی بود. با خویشتن گفتم الله اکبر، خلاص مرا روی^۱ پدید
 آمد. چون نزدیک آمد مردی بلند بالا، سپید پوست،
 ضخیم^۲، فراخ چشم، محاسنی^۳ تا ناف، مرقمی^۴ صوفیانه
 پوشیده، و عصایی و ابریقی در دست، و سجاده بردوش افکنده،
 و روستره^۵ با مسواک بردوش دیگر، و کلاهی صوفیانه بر سر
 نهاده، و چمچمی^۶ درپای کرده، و نور از روی او می تافت.
 به کنار آب آمد و سجاده بیفکند به شرط متصوفه^۷ و ابریقی
 آب برکشید و بدان پس بالایی فرو شد و استنجایی^۸ به جای
 آورد و باز آمد و بر کنار چشمه بنشست و وضویی صوفیانه
 بکرد و دو رکعت بگزارد و محاسن شانه کسرد و بانگ نماز
 گفت و سنت^۹ کرد و قامت^{۱۰} گفت و فریضه^{۱۱} بگزارد و
 دست برداشت و دعایی بگفت و سنت بگزارد و برخاست و
 سجاده بردوش افکند و عصا و ابریق برداشت و روی به بیابان

- ۱- روی در اینجا به معنی وجه و سبب و طریق و معنی جمله اینست که دعای مرا سبب و طریق
 پدید شد.
- ۲- به فتح اول دشت اندام، چشم شطام.
- ۳- محاسن به فتح اول به معنی دیش و اصل آن دهری جمع حسن به معنی خوبی و نیکویی است.
- ۴- پروژن ملح، به معنی رسله کرده و پینه زده است و جامه صوفی راهم مربع و سولی دامربع
 پوش گویند، این تسمیه در آغاز امر از روی حقیقت و جامه صوفیان در واقع پینه زده و پنهان
 زهد و قناعت داستین برده لیکن رفته رفته حقیقت بدل به مجاز شده و صوفیان متمم جامه های
 زهد و کراپیها که از رفته های رنگارنگ دوخته می شد پوشیدند و بدینگونه جامه ها هم لقب
 مرقع داده شد.
- ۵- منم سین و قاع دستارچه ای که روی بدان خشک کنند، و ستره از ستردن به معنی زودن و پاک
 کردن و تراشیدن است، و تیغ دلاکی را موستره و استره گویند.
- ۶- چمچ پروژن قلم، گوهری که نومی از پای افزار است.
- ۷- به آیین و مطابق رسوم و آداب متصوفه.
- ۸- استنجاء طهارت کردن و ناپل ساختن اثر پلیدی است.
- ۹- پروژن اسم نماز نافله که اصل معنی دو رکعت پیش از نماز ظهر و دو رکعت بعد از آن
 گزارند و پروژن قاضی و ابوحنیفه چهار رکعت هم پیش از نماز عصر می گزارند.
- ۱۰- به فتح سین تکبیر و قیامتین و سی علی و دیگر کلمات که پس از اذان در آواز نماز می-
 گویند، و تسمیه آن به قناعت بهین سبب است که یکی از فقرات آن لغات المصلاه است.
- ۱۱- نماز واجب.

فرو نهاد و برفت، و تا او از پیش چشم من هایب نگشت مرا از خویشتن خبر نبود از هیبت او و از مشغولی به دیدار او و نیکویی طاعت او. چون او از پیش من هایب شد و من با خویشتن آمدم خود را بسیار ملامت کردم که این چه بود که از من در وجود آمد، همه جهان آدمی طلب می‌کردم که مرا ازین بیابان مهلك برهاند و به راهبری دلالت کند، مردی مصلح نیکو زندگانی و صوفی - که همه جهان به دعا و زندگانی ایشان بر پایست و همه گمراهان بدیشان هدایت و ازیشان راه راست می‌طلبند - یافتم و چنین غافل بماندم، و او برفت. ازین جنس خود را بسیار ملامت کردم، چون دانستم که 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 دهگرا^۱ در آمد. همان سیاهی از دور پدید آمد. دانستم که همان شخص است. چون نزدیک آمد همان کس بود. برقرار آن کورت^۲ سجاده بیفکند و وضو تازه کرد و دویی بگزارد^۳ و بانگ نماز گفت و سنت نماز دیگر بگزارد و قامت گفت و به فریضه مشغول گشت. من این نوبت گستاختر شده بودم، آهسته از میان آن خاشاک بیرون آمدم و از آن بالای فرود آمدم و در پس پشت او بنشستم. چون 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 فرهاد رس:

۱- شایسته و نکوکار.

۲- نماز صبر.

۳- بردن جنت، دراصل تازی بمعنی بازگفتن و حمله کردن است و بمعجاز بمعنی نوبت و بار و مرتبه آمده و برقرار آن کورت یعنی مانند آن باد.

۴- یعنی نمازی در رکعتی بجای آورد.

مردی ام کاروانی، از نشابور با کاروان بسودم و روی به بخارا داشتم، امروز دو روز است که راه گم کرده‌ام، و کاروان برفته است، و من درین بیابان منقطع شده‌ام و راه نمی‌دانم. اوسر در پیش افکند يك نفس، پس سر برآورد و برخاست و دست من بگرفت. من بنگریستم، شیری را دیدم که از بیابان آمد و او را خدمت کرد^۱ و بایستاد، و او دهان برگوش شیر نهاد و چیزی به گوش او فرو گفت، پس مرا بدان شیر نشاند و موی گردن او به دست من داد و مرا گفت هر دو پای را در زیر شکم او محکم کن و چشم فراز کن^۲ و هیچ باز مکن و دست محکم دار، هر کجا که وی ایستاد تو از وی فرود آی و از آن سوی که روی تو از آن طرف باشد برو. من چشم فراز کردم و شیر می‌رفت. یکساعت بود^۳، شیر بایستاد. من از وی فرود آمدم و چشم باز کردم. شیر برفت. من راهی دیدم. بدان راه قدمی چند برفتم. کاروان را دیدم آنجا فرود آمده. سخت شاد شدم، و ایشان نیز به دیدار من شاد شدند. با آن جماعت به بخارا شدم و متاعی که بود بفروختم و سودی نیک بکردم و از آنجا چیزی که لایق نشابور بود بخریدم و به نشابور باز آمدم و راحتی سره یافتم و دیگر بار به دکان بنشستم و با سر حلوا-گری شدم، و چند سال برین بگذشت. يك روز به کاری به کوی عدنی کوبان فرو شدم، بر در خانقاه انبوهی دیدم، پرسیدم که

۱- چون مرتفع، جدا قصه و تنها مانده.

۲- خدمت کردن به جای آوردن رسوم ادب و احترام است در وقتی که بر بزرگی داخل بازآورد او خارج می‌شود چون سر فرود آوردن و زمین بوسیدن و مانند آن.

۳- فراز از اعداد است و فراز کردن به معنی بستن و باز کردن هر دو آید و در اینجا به معنی بستن است.

۴- يك ساعت گذشت.

۵- آماشی نیکو و پسندیده.

اینجا چه بوده است؟ گفتند کسی آمده است از میهنه-بوسعید
 بوالخیرش گویند- که پیرو مقتدای صوفیان است و او را کرامات
 ظاهر، درین خانقاه نزول کرده است و مجلس می‌گوید و این
 مرفهان به مجلس اور محبت می‌نمایند، و این ازدحام از آنست.
 گفتم من نیز در شوم تا ببینم که این چه مردی است. چون
 از در خانقاه درشدم، ستونی بود برکنار رواق^۱، آنجا بایستادم،
 و او بر تخت نشسته بود و سخن می‌گفت. من در وی نگریستم،
 آن مرد را دیدم که در آن بیابان مرا بر آن شیر نشانده بود. و
 او روی از سوی دیگر داشت که سخن می‌گفت. چون من او را
 باز بشناختم خواستم که این حال باز گویم او حالی روی سوی
 من کرد و گفت های: نشنیدستی؟ هر آنچه بینند در ویرانی
 نگویند در آبادانی. چون این سخن بگفت نمره^۲ از من برآمد
 و نیز^۳ از خود بشدم و خیر نداشتم و بیهوش بيفتادم و شیخ
 با سر سخن شده بود و مجلس تمام کرده. چون من به هوش باز
 آمدم شیخ از مجلس دست باز داشته بود، و مردم رفته، و
 درویشی نشسته و سر من برکنار نهاده. چون من به خوابشتم باز
 آمدم برخاستم. آن درویش گفت شیخ فرموده است که نزدیک
 ما در آیی. من در رفتم و در پای شیخ افتادم و پای وی را
 بوسه دادم. شیخ مرا بسیار مراعات کرد و تبرک^۴ی از آن
 خویش به من داد و حسن مؤدب را گفت تا مرا جامه‌های نو

-
- ۱- به کسر اول پیشگاه یا راهرو و معمولی سقف دار که برای بنی خانه‌ها (بنی بناهای سر-
 پوشیده اطراف مانند) سازند، و جنبش ایوبه و دیورات است.
 - ۲- فریاد، و در عربی آوازی که از بیخ بنی برآید.
 - ۳- و بعد از آن، و دیگر.
 - ۴- تبرک در اصل تلاوی بعضی برکت چسبن و برکت یافتن و در اینجا به معنی متبرک (برکت-
 یافته) است و آنچه را که مساس جسمی مقدس از لیبیل دست درسا و پهلوان بعضی وامکنه
 مقدسه شده باشد تبرک گویند، و این از باب بیباز و تسمیه سبب به نام صواب است.

آورد و آن جامه حلوانگرا نه از من بیرون کرد و آن جامه ها را در من پوشانید، طبقی شکر^۱ در آستین من کرد و گفت این را به نزدیک کودکان بر و با ما عهد کن که تا ما زنده باشیم این سخن با کس نگوئی. من سخن شیخ را قبول کردم و با او قول کردم^۲ و تا او زنده بود من این حکایت پیش کس نگفتم. چون او بدار بقا رحلت کرد من این حکایت پیش تو بگفتم.^۳

در این قصه عامل علت و معلولی و شبکه استدلالی داستان امروزی تاحدودی رعایت شده و قصه از پیرنگی (Plot) ابتدایی و ضعیف برخوردار است. و راوی قصه برخلاف بیشتر نویسندگان و روایت کنندگان این نوع قصه ها، تنها به ذکر کلیات وقایع و احوال نپرداخته و به تشریح واقعه و توصیف مکان وقوع واقعه و حالات روحی و ناراحتی های جسمی مرد حلوانفروش توجه کرده است. روانشاد استاد احمد بهمنیار متوجه این نکته شده است و در مقدمه منتخب اسرار التوحید می نویسد:

«در حکایت سراسری برخلاف بیشتر نویسندگان که تنها به ذکر کلیات وقایع و احوال می پردازند، جزئیات هر واقعه و حالت را تشریح و منظره آن را به طور دقت توصیف کرده است. و عالیترین نمونه این نوع شرح و وصف، حکایت مرد حلوانگر است که نگارنده آن را فصیح و بلیغترین حکایت

۱- یعنی يك كافه بسته شکر، این لفظ در حکایت دیگر هم آمده و از سهاق در حکایت چنین بر می آید که در آن عصر در بازار تپها بود شکر را (مانند چای درین عصر) در کافه ستمهای مختلف که هر کدام وزن و بهای مسمون داشته می پیچیده و همچنان به مشتریان می دادند، در سبزوار که در سابق بعضی از تپها بود بوده هنوز هم يك ورق بزرگ کافه را به طریقی می گویند. عهد و پیمان کردم.

۲- منتخب اسرار التوحید فی مقامات الفیضیه سید، انتظاریه اصح بهمنیار، تهران، وزارت فرهنگ، ۱۳۲۰، ص ۹-۱۷.

اسرار التوحید می‌داند. در این حکایت منظرهٔ رهگذار پهن‌آور و بی‌آب و گیاه و پشته‌های کوچک و بزرگ ریگ روان و سرگردانی و هراسناکی مرد حلواگر و نکاپو و تلاش او را در جستن راه نجات و خوشحالی او را هنگام یافتن سبزی و چشمهٔ آب، با جمله‌های بسیار کوتاه و منسجم و چون حلقه‌های زنجیر بهم پیوسته، به نوعی تشریح کرده است که خواننده هنگام خواندن آن، خود را شاهد و بلکه صاحب واقعه می‌پندارد...^۱

اما موضوعی که این قصه را همچنان در قالب قصه نگه می‌دارد و از داستانهای امروزی جدا می‌کند، ظاهر شدن ناگهانی افسوسید در آن بیابان دور افتاده است و احضار کردن شیر و سوار شدن مرد حلواگر بر پشت شیر که امری است غیر عادی و حادثه‌ای و اتفاقی خارق‌العاده، همانطور که در تعریف قصه خواهیم گفت، اختلاف اساسی و بنیادی قصه با داستان بر سر همین نکته است.

^۱ در بعضی از قصه‌ها، ماجرا از زبان حیوانات نقل می‌شود و اعمال و احساسات انسان به حیوانات نسبت داده می‌شود که اغلب جنبهٔ تمثیلی و استعاری دارد و بر مفاهیم معنوی و اخلاقی تأکید می‌ورزد مثل قصه‌های کلیله و دمنه. (به این نوع قصه‌ها «افسانه‌ها» در ادبیات خارجی «Fable» می‌گویند و شخصیت‌های قصه‌ها، تنها منحصر به حیوانات نمی‌شود بلکه انسانها و خدایان و اشیای بیجان را نیز در بر می‌گیرد.)

قصه‌هایی که بازگوکنندهٔ احوال شاعران و ادیبان و سلسله‌های پادشاهی در ایران و گروه‌ها و طبقات مختلف مردم است و از نظر ادبی و تاریخی اهمیت دارند؛ از جمله این قصه‌ها، مجموعهٔ قصه‌های جوامع-الحکایات هوفی است.

قصه‌هایی که جنبه‌های واقعی و تاریخی و اخلاقی آنها بهم آمیخته است و بیشتر از نظر نثر و شیوه نویسنده‌گی مورد توجه است و به عنوان نمونه‌ای از بلاغت در ایجاز مورد بررسی و امعان نظر قرار می‌گیرد مثل گلستان سعدی که در حقیقت نوعی مقامه است. همانطور که می‌دانیم مقامه قصه‌ای است که در آن بیشتر به عبارت پردازی و سجع‌سازی و صنایع لفظی توجه شود و قصه بر محور مضمون «تم» واحدی بگردد. از هشت باب گلستان، هفت باب، از قصه‌های گوناگون ترکیب شده است و هر باب از نظر موضوع قصه‌ها (اگر از استثنایا 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 هر باب مستقل است و در عین حال با رعایت اعتدال، از نظر شیوه نگارش، صنایع لفظی خاص مقامات را داراست.

قصه‌هایی که جنبه تاریخی دارد و اغلب در ضمن وقایع کتابهای تاریخی آمده است مثل قصه حسنک وزیر در تاریخ بهمنی. اگرچه این نوع آثار، یک نوع واقعه تاریخی است اما به علت چربیدن جنبه آفرینش داستانی آنها برواقعیت تاریخی‌شان، پہلو به قصه می‌زند نه تاریخ. فرق این دو در این است که واقعه تاریخی قبلاً اتفاق افتاده است و تاریخ نویس آن را عیناً گزارش می‌کند، به عبارت دیگر جنبه کلی و معنی واقعه همیشه مورد نظر تاریخ نویس است، اما واقعه داستانی، برخلاف واقعه تاریخی، زاده ذهن نویسنده است. گرچه ممکن است نویسنده یک واقعه تاریخی را موضوع داستان خود قرار دهد اما در پرداخت و خلق دوباره آن، خلاقیت ذهن او دخالت داشته است و نویسنده واقعه را با تمام ویژگی‌های داستانی باز آفریده است. قصه حسنک وزیر و قصه‌های نظیر آن که در کتابهای تاریخی و گاهی در تفسیرها آمده است، از چنین کیفیتی برخوردار است. 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 و حکمت‌آموز و حوادث شگفتی روبرو شده‌اند. این قصه‌ها به زبان ساده و رایج روزگار بازگو شده‌اند و از آنها به عنوان «قصه‌های عامیانه» نام برده می‌شود. این نوع قصه‌ها، اغلب جنبه پهلوانی و حماسی دارد مثل سمک عیار و اسکندرنامه و بعضی از آنها در عین حال صبغه اساطیری نیز پیدا می‌کند مثل دارابنامه طرسوسی.

آثار خلاقه متون گذشته زبان فارسی به‌طور کلی مجرد این مقولات می‌گردد و محتوای قصه‌ها همان است که به اشاره‌ای از آنها گذشتم. بحث درباره 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 مورد بررسی قرار دهم.

همانطور که گفتم اصطلاح‌های ادبی چون قصه، حکایت، افسانه، داستان و... به همه انواع این قصه‌ها گفته می‌شده است و این اصطلاح‌ها در متون گذشته‌گان مترادف هم می‌آمده است و هیچگونه وجه افتراقی با هم نداشته است. بنابراین اگر بخواهیم این اصطلاح‌ها و مفهوم‌های ادبی را از هم تفکیک کنیم و برای هر یک از آنها از آثار گذشته‌گان مصداق‌هایی بیاوریم، به کار بیسوده و عبثی دست زده‌ایم و ذهن خواننده و جوینده را آشفته‌ایم. به همین دلیل من بر سر آن نیستم که این اصطلاح‌ها را از هم تفکیک کنم و بکوشم برای هر یک از آنها تعریفی جداگانه بدهم، اما برای اینکه بتوانم دامنه بحث خود را بر آثاری که امروز با بهره‌گیری از واقعیت‌های زمانه در الگوها و قالب‌های تازه‌ای که تحت تأثیر ادبیات غرب آفریده شده، گسترش و تعمیم بدهم، مجبورم به دو اصطلاح «قصه» و «داستان» حد و رسم تازه‌ای بدهم و مفاهیم و کاربردهای دو را که امروز بیشتر از اصطلاح‌های دیگر، به کار گرفته می‌شود، از هم جدا و متمایز کنم تا خواننده و جوینده در بررسی و شناخت این دو نوع اثر ادبی گمراه

نشود و معرفت تقریبی صحیحی از آنها به دست آورد، گرچه این حد و رسم، شاید بر مصداق‌های خودشان در گذشته، تطبیق نکند و گاه ممکن است با آنها منافات نیز داشته باشد اما خواننده را در این مبحث از ابهام و سردرگمی‌های می‌دهد.

قصه کدام است؟

برداشت من از مفهوم قصه، همان است که توده مردم از این مفهوم داشته‌اند و هنوز هم وقتی بزرگان و پیران، برای بچه‌ها، قصه می‌گویند به این نوع اثر ادبی متوسل می‌شوند مادر بزرگها، سال‌های سال برای نوه‌های خود قصه گفته‌اند. وقتی بچه‌ای می‌خواهد قصه‌ای برای او نقل کنند نیز همین مفهوم قدیمی و سنتی را در مدنظر دارد و نه آن نوع داستانی که در شکل و قالب داستانهای غربی آورده می‌شود. حتی در جمله‌های موزونی که در پایان این نوع قصه‌ها می‌آید، کلمه قصه تکرار می‌شود: «بالا رفتیم هوا بود، پایین اومدیم زمین بود، قصه ما همین بود. (یا) بالا رفتیم آرد بود، پایین اومدیم خمیر بود، قصه ما همین بود. «پایین اومدیم دوغ بود، بالا رفتیم ماست بود، قصه ما راست بود... (یا) بالا رفتیم ماست بود پایین اومدیم دوغ بود، قصه ما دروغ بود. «قصه ما به سر رسید، کلاه به مهنه‌اش نرسید.» «قصه ما تموم شد، خاک به سر حموم (؟) شد.»

«این ور کوه بلنگ بود اون ور کوه نهنگ بود قصه ما تشنگ بود.» از این رو، به نظر من، اطلاق قصه بر اصطلاح استوری «Story» غربی صحیح نیست و موجب شلوشی ذهن و سردرگمی خواننده می‌شود. گذشته از این معمولاً امروزه، قصه را برای این نقل می‌کنند که کودک را خواب کنند و با پایان خوشی که اغلب قصه‌ها دارند، خواب خوشی را برای کودکان تدارک ببینند و از این نظر نیز مفهوم قصه بر اصطلاح استوری

که نقش بیدار کردن و برانگیزاندن و آگاه کردن و مفهوم بیداردلی دارد، صحیح نیست. مفهوم قصه در میان مردم کوچه و بازار مفهومی شناخته شده است، و سالهای سال ما به قصه نقالان گوش داده‌ایم یا قصه‌های کوتاه و بلند فارسی را خوانده‌ایم و با این اصطلاح انس و الفتی داشته‌ایم. تعمیم این اصطلاح برنوع آثاری که ره‌آورد غرب است، همانطور که 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 بر هر چهارنای این مفاهیم اطلاق می‌کنند، به نظر من درست نیست. همان بهتر که قصه را محدود به اصطلاح انگلیسی تیل «tale» کنیم که در ادبیات داستانی دنیا نیز مفهومی مترادف مفهوم «قصه» دارد و تاریخچه‌ای طولانی، و در عین حال در میان ملت‌ها و کشورهای دنیا سابقه‌ای قدیمی داشته است و ایران نیز از جمله کشورهایی است که به داشتن قصه‌های کهن معروف شده و نامش در فرهنگهای ادبی و دایرةالمعارف‌ها در کنار چین، هند، مصر، سومر، بابل و یونان آمده است، کشورهایی که زادگاه قصه‌های کهن بوده‌اند.

بنابراین در این کتاب، من اصطلاح «قصه» را بر هر آنچه قبلاً داشته‌ایم و از آنها به عنوان افسانه و حکایت و سرگذشت و... یاد می‌شده است، اطلاق می‌کنم و آنچه را که بعد از مشروطیت به ایران آمده است و از آنها به عنوان «داستان کوتاه» و «نویول» و «رمان» و... یاد می‌شود، «داستان» می‌نامم و از مجموع آنها به عنوان ادبیات داستانی «Fiction» یاد می‌کنم.

نگاهی کوتاه به تاریخچه قصه

یکی بود، یکی نبود، غیر از خدا هیچکس نبود. در روزگار قدیم خارکنی بود که هر روز به صحرا می‌رفت و خار می‌کند و به این وسیله امرار معاش می‌کرد. روزی... اولین قصه‌ای که برایمان نقل کردند، به این طریق آغاز شد. از همان دوران کودکی کشش و جذبه‌اش را بر ما اعمال کرد، خیال ما را برانگیخت و موجب انبساط خاطرمان شد. از این نظر، قصه‌ها، تأثیر عظیمی در ساخت و روند زندگی ما داشته‌اند، از همان آهاز، عادت به داستان‌خواندن را در ما به وجود آوردند و تخیل ما را نیرو و گسترش دادند. بالهای خیالمان را بر همه شهرها و کشورهای دنیا گسترده‌اند. شهرها را به ما شناساندند. ما را با مردمانشان آشنا کردند. خوبی‌هایشان را برای ما گفتند و بدی‌هایشان را لعن کردند. دردها و بدبختی‌هایشان را پیش چشم ما آوردند. به ما همدردی و برادری و انساندوستی آموختند. از غم‌ها و رنج‌هایشان غمناک شدیم، از شادی‌ها و کامیابی‌هایشان، شاد شدیم. به ما مزه آرامش، شور و هیجان، صبر و شکیبایی و فراموشی را چشانده‌اند. آموختیم که آدمیزاد خطاپذیر است، خطاها را باید بخشید. آموختیم لذت عفو بیشتر از انتقام است.

قصه‌ها، به تدریج با ما بزرگ شدند و به تناسب ذهنی ما، پیچیدگی و گسترش و هنای بیشتری یافتند و داستانهای امروزی را به وجود آوردند. مفاهیم ابدی قصه‌ها، در داستانها تکرار شد، جو بیار عظیم زندگی از قصه‌ها سر برداشته‌اند. داستانهای کوتاه باز کرد و رمانها همچون اقیانوسها به وجود آمدند.

قصه تاریخچه‌ای بسیار قدیم دارد. مجموعه‌ای از قصه‌های جادو و گران که تاریخ آن به حدود چهار هزار سال پیش از میلاد مسیح می‌رسد، از فرهنگ و تمدن مصری باقی مانده است. در چنان نوعی قصه از هزار سال قبل از مسیح وجود داشت. افسانه سومری گیلگمش متعلق به هزار و

چهارصد سال پیش از میلاد مسیح است. هومر حماسه‌های خود را ششصد سال قبل از مسیح به وجود آورد و همچنین «افسانه‌های ازوپ» که تاریخ آفرینش آن به شش قرن پیش از میلاد مسیح می‌رسد.

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

۵ در ایران پیش از اسلام، داستانهای منثور و منظومی وجود داشته است. من از ادبیات ساسانی، کتابی در دست چاپ از دکتر احمد تفضلی کمک می‌گیرم و تکه‌هایی از این کتاب را با حذف بعضی از جملات در اینجا نقل می‌کنم:

«داستانهای منثور - در دوره ساسانی جز مطالب دینی با اسناد دولتی آثار دیگر را به ندرت به کتابت در می‌آوردند. بدین سبب بیشتر داستانها سینه به سینه حفظ می‌شد. همچنانکه این سنت تا به امروز در مورد داستان‌های عامیانه حفظ شده است. در زمان انوشروان که نهضت به کتابت در آوردن آثار پیدا شد، بسیاری از افسانه‌های ایرانی بدون گشت یاداستان‌های ملل دیگر به پهلوی ترجمه شد. / از اقوال نویسندگان دوران اسلامی و نیز ترجمه‌هایی که از آثار پهلوی به عربی شده است، می‌توان به وجود داستانهای منثور در این عهد پی برد. ابن‌الندیم می‌نویسد که:

۱ - «مجموعه کتبی افسانه‌های اندیس که به اثر یونانی و بسیار خشک نوشته شده است، منسوب به پلانود Planude که پیش قرن چهارده میلادی است.» فرهنگ معین.

- اولین کسانی که دست به تصنیف افسانه زدند و آن را به صورت کتاب در آورده، 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 به داستانها افزوده شد و عربان آن را به عربی ترجمه کردند.^۱

این که ایرانیان اولین مصنفان داستان باشند تا حدی گزافه گویی است زیرا نمی‌توان ملت و قوم خاصی را اولین مصنفان داستان دانست و در جهان باستان در میان اقوام مختلف افسانه همیشه رایج بوده است اما قول ابن‌الدیم دال بر رواج داستانهای مختلف خصوصاً در دوره اشکانی و ساسانی است. سپس همین نویسنده تعدادی از این افسانه‌ها را نام می‌برد که صورت صحیح عنوان بعضی از آنها به درستی در نسخ خطی کتاب ضبط نشده است. از میان آنها، این نامها روشن به نظر می‌رسد:

۴ کتاب هزار داستان، کتاب خرافه و نزهه، کتاب الدب و الثعلب (خرس و روباه) کتاب روزبه یتیم، کتاب نمرود ملک بابل، این احتمال وجود دارد که برخی از این آثار تألیف ایرانیان پس از اسلام باشد. ابن‌الدیم در جای دیگر از کتاب خود از کتابهای ایرانیان و غیر ایرانیان که ابان لاحق به شعر عربی برگردانیده است، نام می‌برد. کتاب کلبله و دمنه، بلوهر و بوذاسف، سندباد، مروك، الصيام والاعتكاف (روزه‌داری و گوشه‌گیری). بیشتر این کتابها اصل هندی دارد که به پهلوی

ترجمه شده بوده است. از این اطلاعات می‌توان چنین نتیجه گرفت که در زبان پهلوی دو دسته افسانه وجود داشته است. يك دسته داستانهایی که اصل ایرانی داشته و دسته دیگر افسانه‌هایی که از کتب ملل دیگر ترجمه شده بوده است. ۴

هزار و یکشب، (هزار انسان) یکی از شگفتی‌انگیزترین و غنی‌ترین و معروف‌ترین کتابهای قصه دنیاست. از آنجا که يك گروه از قصه‌های عامیانه فارسی، الگو و اسلوبی همچون هزار و یکشب دارند، شناخت بیشتر این کتاب قصه قدیمی و ارزشمند ضروری به نظر می‌رسد. این ندیم درباره آن چنین می‌نویسد:

اولین کتابی که در این مورد (= قصه) تألیف شده، کتاب هزار انسان است که به معنی (الف خرافه) است و سبب تألیفش این بود که یکی از پادشاهان (= ایرانیان) هرگاه زنی می‌گرفت يك شب با او پسر می‌برد و فردای آن روز، او را می‌کشت؛ پسر با دختری از شاهزادگان به نام شهرزاد که خردمند و با هوش بود، ازدواج کرد و چون بدو دست یافت، آن دختر زبان به داستان‌سرایی گشود و سخن را به پایان شب کشانید به این منظور که پادشاه او را برای دومین شب نگاه دارد و باقی افسانه‌ها از وی بشنود. هزار شب به همین گونه صبری شد و در این مدت شاه با او همبستری می‌کرد تا سرانجام فرزندی از او متولد شد و فرزند را به شاه نشان داد و او را از حيله خود آگاه کرد. شاه خردمندی او را پسندید و بدو تمایل پیدا کرد و او را نگاه

داشت. پادشاه را زن کارگزاری بود به نام دینا زادانکه 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 يك حکایت در چندین شب گفته می‌شود.^۱

اگرچه این ندیم و بسیاری اصل هزار و یک‌شهر را از ایران می‌دانند اما بنا بر تطبیق فن هارپر و گشتاک آلمانی و دخویه هلندی و استرپ دانمارکی هزار و یک‌شهر اصل هندی دارد و دلیل از جمله 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 والف‌بلبلد و لیله کنونی درآمد است.^۲ 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 رابع 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

۱- هینازاد بر طبق متن کنونی هزار و یک‌شهر فارسی، کار گزار فاه است، بلکه خواهر کوچکتر هزاراد است.

۲- التهورت 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 و رواج این گونه آثار به تدریج این تغییرات بیشتر و بیشتر می‌شد.^۱

در متن اصلی هزارویکشب می‌توان نمونه‌هایی از قصه‌های ایرانی یافت و آنها عبارتند از:

- ۱- حکایت شهریار و برادرش شاه زمان. ۲- گاو و خر.
- ۳- حکایت تاجر و عنبریت. ۴- حکایت ماهی‌گیر. ۵- وزیر حیلت‌گر.
- ۶- برکه و ماهیان رنگارنگ. ۷- ملک شهرمان و فرزندش قمرالزمان. ۸- ملک‌زاده و حکیم و اسب آبنوس.
- ۹- اردشیر و حیات‌النفوس. ۱۰- ملک بدریاسم و ملکه جوهره.
- ۱۱- سیف‌المطوک و هدیه‌الجمال. ۱۲- حسن زرگر بصری.^۲

در قصه‌های هزار و یکشب، موضوعی که در همان صفحه‌های اول به چشم می‌زند تعصب و عصبیت اسلامی است که بردوش قصه‌ها سنگینی می‌کند. کوشش شده است که به قصه‌ها لباس اسلامی بپوشانند؛ در جایی که هیچ انتظار نمی‌رود صدای تلاوت قرآن شنیده می‌شود و قهرمان قصه به پاس مسلمانی از جانب مرد قرآن‌خوان پذیرایی می‌شود. هر کارناشاهسته و جنایتکارانه و فحش به پیروان دیگر ادیان چون مجوس، نصارا و یهود نسبت داده می‌شود و از آنها به عنوان جانی، هزد و فاسد نام برده می‌شود. گاه کینه و نفرتی که پیروان ادیان دیگر نسبت به مسلمانان دارند، محور

۱- دکتر احمد طهرانی، اهل بیت طهاران.

۲- هزار و یکشب تهران، کلاس ۳۰۰، ۱۳۲۵، ج ۱، ص ۵۴.

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

وگفتم هروقت که خدا کاری را خواهد لامحالہ خواهد شد و از قضای پروردگار گریزگاهی نیست و هیچ‌جانوری بی‌اذن خدا نمی‌میرد. مادر علی بن بکار از سخن من دانست که پرسش مرده، بگریست مانند گریستن فرزند مرده‌ها.^۱

اگر مادری پرسش را يك هفته نبیند، گوری در خانه می‌کند و به عزای او می‌نشیند. در قصه «سه واقعه عجیب» می‌خوانیم که محافظان به‌جای دزدی که از چوبه‌دار گریخته است، مرد دهاتی فلک‌زده‌ای را می‌گیرند و به‌جای دزد، حلق آویز می‌کنند تا از مجازات ملك، خود را برهانند. قصه‌ها، هنوز هم سرگرم‌کننده و خواندنی است؛ بعضی از آنها به داستان‌های کوتاه و بلند امروزی نزدیک می‌شود و می‌توان در آنها پیرنگ ابتدایی و خامی را یافت که معمولاً قصه‌ها فاقد آنند. مثلاً قصه «علی بن بکار و شمس‌النهار» و قصه «جبیر بن عمیر و نامزدش» که در جلد دوم هزارویکشب آمده است، هر دو قصه‌هایی غنایی و عاشقانه است و در هر دو به‌خصوص در قصه علی بن بکار و شمس‌النهار، کوشش شده است که ماجراهای قصه واقعی جلوه داده شود و وقایع به‌نحوی توجیه‌پذیر باشد، گرچه پایان‌بندی آن رمانتیک‌وار و احساساتی به‌نظر می‌آید اما با توجه به موقعیت شخصیت‌های قصه، تا حدودی پایان فاجعه‌آمیز قصه پذیرفتنی است. شمس‌النهار جزو زنان حرمسرای هارون‌الرشید خلیفه عباسی است و علی بن بکار تاجرزاده‌ای ایرانی و دلدادگی آنها از آغاز

محکوم است و در آن شرایط و اوضاع و احوال، راه‌حلی برای پایان قصه نمی‌توان یافت جز مرگ دو دل‌داده.

تعریف قصه

«معمولاً به آثاری که در آنها تأکید بر حوادث خارق‌العاده، بیشتر از تحول و تکوین آدمها و شخصیت‌ها است، قصه می‌گویند. در قصه، محور ماجرا بر حوادث خلق‌الساعه می‌گردد. حوادث، قصه‌ها را به وجود می‌آورد و در واقع رکن اساسی و بنیادی آن را تشکیل می‌دهد بی‌آنکه در گسترش و بازسازی قهرمانها و آدمهای قصه نقشی داشته باشد. به عبارت دیگر، شخصیت‌ها و قهرمانها، در قصه کمتر دگرگونی می‌یابند و بیشتر دستخوش حوادث و ماجراهای گوناگونند.

قصه‌ها شکلی ساده و ابتدایی دارند و ساختمانی نقلی و روایتی. زبان اغلب آنها نزدیک به گفتار و محاوره عامه مردم و پراز اصطلاح‌ها و لغات و ضرب‌المثل‌های عامیانه است. در واقع نگارش قصه‌ها، ادبیانه نیست و زبان معمول و رایج زمان، در نوشتن قصه‌ها به کار گرفته شده است. به نمونه‌ای از توصیف روز، توجه کنید:

و تا آنگاه که روز، دست مبارک از پرده نیلگون بیرون
 کرد و گیسوی شب تیره را بگرفت و حلق او ببرد و او را در
 خون بکشید و سراو ببرد و او را در پس کوه انداخت و خون
 وی در روی و جامه خود کشید و بمالید و تیغ از میان برآورد و
 بجنبانید چنانکه شعاع او از مشرق تا به مغرب گرفت و
 برخروشید و سراز کوه البرز برآورد.^۱

نمونه طنزگونه دیگری بیاورم، شب‌عاشقان کوتاه است:

۱- داستاننامه طروسی، به کوشش ذبیح‌الله سفا، تهران، ترجمه و دفتر کتاب، ۱۳۵۶، ج ۲، ص ۶۳، ۶۴.

«عاشق نخواهد که شب به روز آید خاصه کسی را که دلبر در کنار بود، همی گوید که کاشکی این شب را روز نباشدی تا از کنار معشوق دورنمانمی. اما ناگاه چون چشم باز کند بیند که آفتاب برآمده بود و بردیوار افتاده، عاشق معشوق را گوید برخیز که آفتاب عاشقان برآمد تا ناگاه غماز ترا با من نبیند و مرا زن به قاضی نبرد و ترا شوی به شحنه، و هر دو می دوند شلوارها زیر بغل!»^۱

محتوای قصه‌ها از حوادث واقعی و غیرواقعی و تصادفی به وجود آمده است. در بعضی از قصه‌ها، عملی واقعی، تعبیر و تفسیری غیرواقعی به دنبال می‌آورد. مثل قصه حسنی که از آن بعداً صحبت خواهیم کرد. چنین ترکیب نامتجانس و ناهماهنگی از طرفی به طرح و نقشه داستانی یا پیرنگ صدمه می‌زند (اغلب قصه‌ها فاقد پیرنگند).^۲ و آن را از استحکام و انسجام داستانی باز می‌دارد و از طرف دیگر، از تأثیر و قدرت محتوا و مضامین آنها می‌کاهد. به همین دلیل است که تعریف‌هایی که در دایره-المعارف‌ها و فرهنگ اصطلاح‌های ادبی آمده به این نکته مهم اشاره دارد که قصه‌ها بافتی سست و پیرنگی و لنگ و باز و آبکی دارد.^۳ (البته اگر بتوان در قصه‌ها پیرنگی یافت.) و ماجراها و حوادث از استدلال منطقی و قابل قبولی پیروی نمی‌کنند.

گاهی وقایع منطقی در قصه بر حوادث استثنایی می‌چربد و قصه به واقعیت نزدیک و از پیرنگی بدوی و خام برخوردار می‌شود. گاه در

۱- دارابنده طروس، ج ۱، ص ۵۵.

۲- پیرنگ = Plot؛ «نقل حوادث است با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلول.» ای. ام. فاستر، جنبه‌های رمان، ترجمه ابراهیم یونس، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۳، ص ۱۱۲.

۳- برای نمونه رجوع کنید به:

... Dictionary of world literary terms, Joseph T. Shipley, London, 1970.

قصه وقایع اتفاقی و تصادفی برواقعیت‌ها غلبه دارد و زمانی قصه صرفاً اثری خیالی و تخیلی است و از حقایق امور و تظاهرات زندگی فاصله می‌گیرد. شگفتی آور است که قصه‌های کهن و قدیمی‌تر، بیشتر ناظر بر حقایق و مظاهر زندگیند تا قصه‌های متأخرتر که اغلب به خیال‌پردازی‌های نامعقول و منحط روی آورده‌اند! علت این انحطاط را باید در جوامع گذشته جست‌وجو کرد و در پستی و بلندی‌های تاریخ ایران. گفتم محتوای بعضی از قصه‌ها، از رویدادهای واقعی، غیر واقعی و اتفاقی به وجود آمده و گاهی عملی واقعی، تعبیری غیر واقعی به دنبال آورده است؛ برای اینکه مصداقی برای این گفته بیاورم، قصه حسنی یا حسن کچل را نمونه می‌دهم که واقعیت‌ها و تعبیرهای غیر واقعی تار و پود قصه را بهم بافته است. خلاصه قصه این است: حسنی به علت تنبلی مفرط از خانه بیرون نمی‌رود. مادرش از این موضوع کلافه است. تدبیری می‌اندیشد و حسنی را از خانه بیرون می‌کند. بچه‌ها سر به دنبال او می‌گذارند و حسنی 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 به جنگ آنها برمی‌خیزد و آنها را از اطراف خود می‌رانند. بعد از موفقیت خود غره می‌شود و باد در آستین می‌اندازد و بالای سر خود می‌نویسد:

«صدتا را کشتم، صدتا را در راه خدا آزاد کردم، صدتا هم فرار کردند، لشکریان پادشاهی که از آنجا می‌گذرند، هیکل گنده و تن پرورده او را می‌بینند که دراز به دراز افتاده و خوابیده است و نوشته بالای سرش را می‌خوانند و به تصور اینکه حسنی صد نفر را کشته و صد نفر را گریزانده و صد نفر را آزاد کرده، او را به جای قهرمانی مردافکن می‌گیرند. شاه را خبر می‌کنند که چه نشستی پهلوان شیرافکنی به شهر ما آمده. شاه که در حال جنگ با شاه دیگری است خوشحال می‌شود و فرمان می‌دهد که

حسنى را باعزت و احترام به بارگاهش بياورند. حسنى را باعزت و احترام به بارگاهش مي آورند. حسنى مدتي مي خورد و مي خوابد و بعد تكليف جنگ به او مي شود. لباس رزم براو مي پوهانند و بنا به درخواست حسنى، انتخاب اسب را به هبده خودش مي گذارند. حسنى كه از فنون اسب سواري و شناخت اسب، بي خبر است، اسبي به ظاهر مردني و بي رمق را براي خود انتخاب مي كند كه او را موقع سواري به زمين نزند. اسب، در حقيقت، از چموش ترين اسبهاي اصطليل شاهي است و هيچ كس جرأت سوار شدن بر آن را ندارد. چنين انتخابي، ارج و قرب حسنى را پيش شاه و اطرافيانش بالاتر مي برد. حسنى كه از اسب سواري وحشت دارد و مي ترسد كه اسب او را به زمين بزند، تقاضا مي كند كه او را بر اسب ببندند. چنين تقاضايي، نشانه ديگري از دلاوري و جنگاوري او محسوب مي شود. حسنى به ميدان جنگ مي رود. اسب چموش او را برمي دارد و به طرف صفوف لشكريان دشمن مي برد، حسنى از ترس، درختي را سر راه خود بغل مي كند. درخت چون مورايانه خورده است، از جا كنده مي شود. سپاهيان دشمن كه آوازه دلاوري او را شنيده اند و به چشم مي بينند كه حسنى درختي را از جا مي كند و به طرف آنها يورش مي آورد، وحشتزده رويه گريزمي گذارند و لشكر به هزيمت مي رود و شاه پيروز مي شود. حسنى را به عنوان قهرمان قهرمانها، به بارگاه شاه مي آورند. شاه دختر خودش را به او مي دهد. حسنى با زنش با افتخار و سربلندي پيش مادرش برمي گردد.

همانطور كه ديديم در اين قصه حوادث واقعي و تحيرو واقعي بهم پيوسته و تار و پود قصه را بهم بافته است. هجوم مگسها و كشتن آنها عملي است واقعي اما تعبير و تفسيرى كه از نوشته مي شود، برخلاف واقعيت است. انتخاب اسب، خود را به آن بستن، بغل كردن درخت، همه مي تواند در واقعيت اتفاق بيفتد اما تعبير و برداشتن كه از آنها مي شود، واقعي نيست بلكه تصوري است. بنا بر اين عملي واقعي در کنار امري

تصادفی قرار گرفته که در عین آنکه حوادث و وقایع قصه را مستدل جلوه می‌دهد، اما از واقعیت هم دور می‌افتد. اغلب قصه‌ها، همین‌طور است. خواننده یا شنونده قصه، نیمی از وقایع آن را واقعی و مستدل می‌بیند و آنها را می‌پذیرد و نیم دیگر را نه. به همین دلیل قصه‌ها، احدى نمی‌گیرد. اما کودکان به این نحوه خلاقیت خو گرفته‌اند، آنها را به همان صورتی که هست می‌پذیرند و به آنها انس و الفت می‌گیرند.

شبهت قصه به لطیفه

قصه‌ها، اغلب ساختمانی مشابه با لطیفه‌ها «Anecdote» دارند. می‌دانیم که لطیفه، داستان مفرح و کوتاهی است درباره شخص یا حادثه‌ای واقعی. بنیاد آن بر پیوند حلقه‌های واقعی و تصادفی استوار است. لطیفه از پیوستن این حلقه‌ها، به یکدیگر تکوین و تحقق می‌یابد. در لطیفه اگر یکی از این حلقه‌ها، وظیفه خود را انجام ندهد، همچون قصه شیرازه‌اش از هم می‌پاشد؛ فرض کنید اگر حسنی خودش را به اسب نمی‌بست. با اولین قرار اسب، از پشت آن به زمین می‌افتاد یا اگر مثلاً درخت از جا کنده نمی‌شد، قصه، دیگر، قصه نبود. لطیفه‌ای را نقل به مضمون با اندکی تغییر از قیه مافیة مولانا مثال می‌زنم:

پادشاهی پسرش را به استادی سپرد تا علم رمل بیاموزد. پس از مدتی تحصیل علم رمل و اسطرلاب، شاه روزی پسرش را احضار کرد تا او را در فنی که فرا گرفته، امتحان کند. همه اطرافیان شاه و رجال دربار، جمع شدند. شاه انگشتر خود را در مشت پنهان کرد و از پسر پرسید: بر اساس علمی که آموخته‌ای باید جواب بدهی که چه چیزی در مشت پنهان کرده‌ام - پسر اسباب رمل و اسطرلاب خود را با دقت تمام به کار انداخت و توضیح داد که:

- از جنس معادن است.

شاه او را تحسین کرد و گفت توضیح بیشتری بده. شاهزاده گفت:

- دایره شکل است.

شاه او را آفرین کرد و گفت:

- خوب درس خوانده‌ای. توضیح بیشتری بده.

شاهزاده گفت:

- وسطش هم دایره وار خالی است.

شاه گفت:

- هزار آفرین. حالا توضیح بده ببینم که دقیقاً چه چیزی

در مشت من است. بسر به فکر فرو رفت و گفت:

- باید آسیا سنگی باشد که وسط آن را سوراخ کرده

باشند!

همین حلقه آخوری که برداشت دیگری است از واقعیت، شیرازه

لطیفه را بهم بافته است. (در مبحث داستان، از لطیفه و داستانهای لطیفه‌وار

بیشتر صحبت کرده‌ام و قسمتی را به آن اختصاص داده‌ام و گفته‌ام

داستانهای لطیفه‌وار همیشه اغواگر نویسندگان است و خواننده را نیز

در بادی امر فریب می‌دهد. متأسفانه بعضی از نویسندگان ما، مثل جمال‌زاده،

در این دام افتاده است. در بعضی از داستانهای صادق هدایت نیز، می-

توان نمونه‌هایی از آن پیدا کرد. مثلاً داستان «عروسک پشت پرده» و

داستان «حاجی مراد» داستانهایی لطیفه‌وار است. در جهان داستان‌نویسی

این نوع داستانها که به قصه بیشتر شباهت دارد تا به داستان، ارزشی

به مراتب کمتر از داستانهای واقعی دارد.)

گفتم گاهی در قصه‌ها عناصر واقعی بر عناصر غیرعادی غلبه دارد،

در قصه‌های قدیمی‌تر، این موضوع بیشتر صدق می‌کند تا قصه‌های

متأخرتر. مثلاً "دز سمک عیار قدیمی‌ترین کتاب قصه بلند عامیانه فارسی گزارنده قصه کوشیده است که از واقعیات و محسوسات دور نشود و با ایجاز و اختصار و دقت نظر، جزئیات وقایع و حوادث را شرح دهد اما از وقایع خلق الساعه و شخصیت‌های غیرعادی و سحر و جادو و اعمال خرق عادت نیز نتوانسته است بهره‌ز کند؛ با این حال نسبت به قصه‌های بلندی که بعد از آن به وجود آمده است، بیشتر به واقعه‌ها توجه داشته و کمتر گرد حوادث نامعقول گشته است. جالب توجه این است که گزارنده قصه به این نوع امور غیرواقعی توجه داشته است و سعی کرده برای آنها دلایل توجیهی قابل قبولی ارائه دهد. مثلاً "سمک عیار هرگز مست نمی‌شود و هیچ شرابی او را از حال اعتدال بیرون نمی‌برد. گزارنده برای مستدل کردن این خصالت استثنایی و غیر عادی سمک، حادثه‌ای را نقل می‌کند که سمک در بچگی در حوضچه شرابی می‌افتد و نزدیک به خفگی او را از حوضچه بیرون می‌کشند، بعد از آن، در طبیعت او دگرگونی حاصل می‌شود و شراب جزو ضروریات زیستی و حیاتی او درمی‌آید، به طوریکه اگر شراب ننوشد، زرد و نزار و بیمار می‌شود. به همین دلیل، شراب تأثیر تخدیری خود را در او از دست می‌دهد. سمک همه را مست می‌کند و خود هرگز مست نمی‌شود. (این مطلب مرا به یاد بعضی از اشراف زاده‌های قدیمی در رمانهای نویسندگان قرن نوزده اروپایی می‌اندازد که خود را به سستی معتاد می‌کردند تا بتوانند در موقع لزوم با جامی شراب آغشته به همان سم، دشمنان خود را از میان بردارند و خود آسیبی نبینند.)

سمک از این خصالت ویژه خود، بهره‌های بسیاری می‌برد، موفقیت‌های بسیار، نصیب خود می‌کند و دشمنان زیادی را به اسارت خود در می‌آورد.

دکتر محمدجعفر محبوب در جزوه پرارزش و دقیق مطالعه در داستانهای عامیانه فارسی، به این نکته اشاره می‌کند که هرچه قدمت این

نوع قصه‌ها کمتر می‌شود استدلال‌های توجیهی برای واقعی جلوه دادن وقایع قصه‌ها کاهش می‌یابد و قصه‌ها، با خیال‌پردازی‌ها و اغراق‌گویی‌های بی‌حد و حصر، به انحطاط، روی می‌کند و از واقع‌گرایی و محسوسات معقول فاصله می‌گیرد و حوادث خیالی و توهمی و جادوگری در قصه‌ها فزونی می‌یابد، بدون آنکه گزارنده قصه‌ها نیازی حس کند که این حوادث غریب و نامعقول را دست‌کم به نوعی توجیه بکند. از این‌رو، دروغهای شاخدار و مبالغه‌گویی‌های مضحک و اعمال خارق‌العاده و قهرمانهای غیر عادی و مافوق طبیعی از مختصات قصه‌های متأخر است. مثلاً در اسکندر نامه مهتر نسیم عبار نظر کرده است و هر وقت بخواهد به‌ر شکل و شمابلی در می‌آید و در قالب مرئیوانی که ضرورت افتد، فرو می‌رود. برای جاسوسی و سرگوش آب دادن، به آسانی به اردوگاه دشمن راه پیدا می‌کند.

اغراق‌گویی در اسکندرنامه بازاری گاهی به حدی می‌رسد که انسان را مبهوت می‌کند. مثلاً وقتی اسکندر همه دنیا را تسخیر می‌کند، در انتهای دنیا، مهتر نسیم، بیگانه‌ای را به کمند می‌اندازد که از هر لحاظ شبیه خود اوست، اما زبان او را کسی نمی‌فهمد. به دستور ارسطو حکیم، وزیر اسکندر، به بیگانه زنی می‌دهند و بچه آنها، بعد از هشت سال واسطه و مترجم زبان پدرش می‌شود. آنوقت معلوم می‌شود که اسکندر دیگری از آن سوی زمین برخاسته است و با یاران و جنگاوران خود، از جمله مهتر نسیم عیار، تمام کشورهای آن روی زمین را فتح کرده و به پایان سفر خود، یعنی انتهای زمین رسیده است و در حقیقت همان اعمالی را انجام داده که اسکندر این سوی زمین. هر دو پشت و روی زمین را از وجود کافران و ملحدان پاک کرده‌اند. حال در انتهای سفرشان بهم رسیده‌اند، بدون آنکه از وجود همدیگر خبر داشته باشند. دکتر محبوب به‌مسورد دیگری از این اغراق‌گویی‌ها در «رموز حمزه» اشاره می‌کند که 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 در میدان چاهی کنده از باروت پر می‌کند و روی آن را خس پوش می‌سازد و خود به میدان تورج می‌آید و جنگ و گریزگمان، تورج را بر سرچاه انباشته از باروت می‌آورد. تورج (رفت از آن پای لگد زند که شاپور بر سرچاه رسیده بود و خود را بر گوشه چاه رسانیده که آن لگد پرزور آمده بر روی چاه خس پوش و پای تورج به چاه رفت و تورج از پی در چاه افتاد. شاپور در دم شیشه قاروره در چاه انداخت که شکست و آتش در باروت گرفت. شاپور خود به در رفت که آن دوسپاه دیدند تورج در چاه ترفته آتش او را در هوا برد و بر سپاه از آن آتش حرارت تأثیر کرد...)

دیگر اثری از تورج ندیدند. صاحب کتاب نقل کرده که در ایام منصور دوانقی دیدند که تورج پاره پاره از هوا بر زمین می‌آمد. شگفتا که از دوران پیش از بعثت رسول اکرم تا روزگار دومین خلیفه عباسی (در حدود سال ۱۴۰ هجری قمری) بالا رفتن و فرود آمدن جسد پاره پاره تورج که بر اثر انفجار به هوا پرتاب شده بود، به طول انجامیده است.^۱

از این اغراق آمیزتر نمونه‌ای است از داراب‌نامه طرسوسی:

۱- دکتر محمدجعفر محجور، مطالعه در داستانهای عامیانه فارسی، تهران: نهمین مجله دانشکده ادبیات، ص ۵۹-۶۰

«پس ملك پريان اسكندر را دست بگرفت و گفت بيا تا چيزی ببینی که هرگز ندیده‌ای و نیز از آدمیان کس ندیده است. اسكندر برآمد و نگاه کرد، یکی خانه‌ای دید نيك بلند برآورده، همه دیوار او از زر و یاقوت زرد و کبود، تختی زرین اندر آن جای نهاده و یکی پری بر آن تخت ایستاده و دودست پیش سینه گرفته و چشم بر پشت پای افکنده و به خدمت بزبان مشغول شده. اسكندر گفت ای ملك پريان، کیست آن؟ گفت ای ملك الروم چهار هزار سال عمر منست، من این را هم چنین می‌بینم برپای ایستاده. اسكندر برجای فرو ماند و گفت زود بروید و افلاطون و لقمان حکیم را بخوانید. برفتند و آن هر دو تن را بی‌یاوردند. اسكندر پرسید برین تخت کیست؟ این پیر هم چنین ایستاده؟ لقمان گفت من ندانم و آن حکما همه خاموش بودند و آن پیر لب همی جنبانید و چیزی همی خواند ولیکن کس ندانست که آنچه می‌گوید تا وقت بیرون آمدن شد. اسكندر پشت گردانید، از بالای آن خانه آواز آمد که ای اسكندر قدم راست نه. این پیر که پیش پادشاهی بوده است در زمین ملکوت، به دیک گناهی که از وی آمد این پادشاهی از وی استدیم و او را اینجا برپای کرده‌ایم و پنج هزار سال است که تا باعدریک گناه اندر است، هنوز نپدیدرفته‌ایم. ای اسكندر تو از او قیاس گیر. اگر دانی که نيك باید بودن، نيك باش. اسكندر برجای قرار گرفت و گفت مرا بگویند تا چه گناه کرده است. آواز آمد که طاقت شنودن آن نداری. اسكندر گفت باید گفتن تا بدانم و بر آن گناه دلیری نکنم. آواز آمد: بدانک او روزی طاعت می‌کرد، در میان عبادت خدای بود که در دوش آمد این که اگر من بمیرم این ملك من که گیرد. چون در میان طاعت این

بیتدبشید حق تعالی این نعمت را بروی زوال گردانید و
 به قیام الساعة هم چنین برپای بود تا بار دیگر در طاعت خدای
 تعالی اندیشه ملک خویش نکند.^۱

مختصات و ویژگی‌های قصه‌ها

در قصه کمتر به فضا و محیط معنوی و اجتماعی و خصوصیت ذهنی
 و روانی و دنیای تأثرات درونی شخصیت‌ها توجه می‌شود، در حقیقت در
 قصه‌ها قهرمان «Hero» وجود دارد و در داستانها، شخصیت «Character»
 گاه بلا، قهرمان موضوع قصه است و در محور حوادث قرار می‌گیرد و گاهی
 چند قهرمان. این قهرمانها، اغلب یک بعدی هستند و تمثیلی از خدا و شیطان
 و خیر و شر؛ از این جهت، ضعف‌ها و ناتوانی‌ها و آسیب‌پذیری‌های
 انسانهای معمولی را ندارند. پر توش و تلاشند و خستگی ناپذیر. امراض
 و بیماری بر آنها کارگر نیست و از زخمهای کاری شمشیر به سرعت شفا
 می‌یابند. معتقد به سرنوشت و تقدیر تغییر نیافتنی هستند و در برابر آن
 تسلیم محض‌اند و باور دارند که هر چه سرنوشت آنها اقتضاء کند، همان
 می‌شود.

هدف قصه‌ها، به ظاهر خلق قهرمان و ایجاد کشش و بیدار کردن
 حس کنجکاوی و سرگرم کردن خواننده یا شنونده است و لذت بخشیدن و
 مشغول کردن، اما در حقیقت زیربنای فکری و اجتماعی قصه‌ها، ترویج و
 اشاعه اصول انسانی و برادری و برابری و عدالت است.^۲ قهرمانها در
 بند سودای خصوصی و شخصی نیستند و اغلب درگیر مبارزه با پلیدی‌ها
 و بی‌عدالتی‌ها و ستمگری‌ها هستند و در این مبارزه، خستگی ناپذیرند و
 هیچ عاملی نمی‌تواند آنها را از این راه باز دارد. می‌جنگند، پیروز
 می‌شوند، شکست می‌خورند و می‌کشند و در برابر مرگ سرفرومی آورند،

۱- دارابنامه طرموسی، به کوشش دکتر ذبیح‌الله صفا، ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۶، جلد دوم ص

اما هرگز از مبارزه علیه ستمگری‌ها و نامردمی‌ها باز نمی‌مانند. البته قصه‌هایی هم وجود دارد با قهرمانهایی عاطل و باطل و بی‌هویت که هدف و غایشی جز مشغول کردن و سرگرمی خوانندگان و شنوندگان، برای خود نمی‌شناسند. قصه‌های متأخرتر اغلب چنین خصوصیتی دارند و در آنها همت و الای عیاران و جوانمردان و دلیران، سستی می‌گیرد و قصه‌ها به انحطاط کشانده می‌شوند. قصه‌هایی هم وجود دارد که منحنی و نازل نیستند، اما هدفی جز سرگرمی ندارند و از این نوع هستند اغلب قصه‌هایی که برای کودکان گفته می‌شود و پایان خوش آنها خواب خوشی برای کودکان فراهم می‌کند.

خصوصیات دیگر قصه‌های عامیانه عبارت است از:

۱- مطلق‌گرایی: قهرمانهای قصه‌ها یا خوبند یا بد، حد میانی وجود ندارد، قهرمانهای نه خوب، نه بد، در قصه‌ها هیچوقت راه ندارند. محتوای قصه‌ها از برخورد خوبی‌ها با بدی‌ها به وجود می‌آید، قهرمانهای خوب و نیک سرشت با قهرمانهای بد و شیطان 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 پلیدی که متأثر از تفکر زردشتی است، هسته اصلی قصه‌هاست و همیشه نیز قهرمانهای نیک سیرت و راهبر، در نهایت بر قهرمانهای بدنهاد، چیره می‌شوند و آنها را در نبردهای گروهی یا تن‌به‌تن شکست می‌دهند و از میان برمی‌دارند. البته منظورم قهرمانهای اصلی قصه‌هاست. قهرمانهای خوب دیگر آسیب‌پذیرند و ممکن است بر اثر درگیری‌ها از میان بروند، همانطور که خورشید شاه، قهرمان اصلی کتاب سمک عیار، برادر خود فرخ روز را از دست می‌دهد. اما اگر احیاناً نبردی میان قهرمانهای خوب، صورت بگیرد، به‌خوشی و نیک‌فرجامی می‌انجامد و حوادثی موجب می‌شود که آنها را به‌هم نزدیک کند و آشتی و مودتی

در میان آنها پیدا شود، بعد در کنار هم و با هم به جنگ پلیدی‌ها می‌روند، اگر به ندرت چنین نشود و نزاع قهرمانهای نیک سرشت با هم ادامه پیدا کند، پایانی فاجعه‌انگیز به وجود می‌آورد که نه غالب، نه مغلوب هیچ-کدام، 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).

همانطور که دکتر محبوب نیز، تحت عنوان «تیپ‌های محبوب و منفور» به این نکته مهم اشاره کرده است، در بیشتر قصه‌های بلند و بعضی قصه‌های کوتاه، شاهان دو وزیر دارند: وزیر نیک اندیش، مظهر خوبی، وزیر بدسگال نمونه بدی و وسوسه‌های شیطانی. وزیر نیک سرشت به اصطلاح وزیر دست راست شاه یا امیر است و وزیر بدسگال، وزیر دست چپ که حیل‌گر 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 کمک و یاری او برمی‌خیزند. همه کوشش وزیر دست راست مصروف بر آن می‌شود که فتنه‌ها و آتش افروزی‌های وزیر بدسگال را باطل کند و شاه را از نفوذ فکری و معنوی او بر حذر دارد و به راه راست راهنمایی کند. مثلاً در امیر ارسلان وزیر دست راست شمس‌وزیر و وزیر دست چپ قمر وزیر نام دارند. شمس‌وزیر دوستدار امیر ارسلان است و قمر وزیر دشمن او.

اگر احیاناً در قصه‌ای شاه یا امیری، وزیری بیش ندارد، اگر آن وزیر بدسگال باشد، شخص شاه یا امیر، مردی است نیک طبع و عادل و در حقیقت جانشین وزیر نیک سیرت. اگر آن وزیر نیک سیرت باشد، جادوگری جای وزیر بدسگال را می‌گیرد و نفوذ خود را بر اطرافیان شاه اعمال می‌کند و کارهای نیک وزیر نیک سیرت را بی‌اثر می‌کند. در سمک عیار فففور، شاه چین، مردی است نیک سیرت اما وزیرش مهران دغل و حیل‌گر

است و دست در دست جادوگری به نام دایه جادو دارد و اطرافیان شاه و همه شهر را زیر نفوذ خود گرفته است. در اسکندرنامه، وزیر نیک طبع، ارسطو نام دارد، و وزیر بدسیرت جالینوس نامیده می شود. جالینوس به ارسطو حسد می ورزد. وقتی اسکندر ارسطو را به وزیری اعظم خود بر می گزیند، بدخواهی و دشمنی جالینوس برانگیخته می شود و کینه اسکندر را به دل می گیرد. از پیش او می گریزد و پیشاپیش لشکر اسکندر به شهرها و کشورها می رود و شاهان و امیران را بر ضد اسکندر می شوراند. در امیر ارسلان، همانطور که گفتم، وزیر بدسگاله فر وزیر که جادوگر قهاری نیز هست، با نطایف الحرامی می کوشد، امیر ارسلان را نسبت به شمس وزیر بدگمان کند و به طریقی او را از میان بردارد و فرخ لقا را از آن خود کند. در دارابنامه بیغمی خواجه الیس، وزیر محبوب و خواجه طیفور وزیر منفور و دغل است و در رموز حمزه بزرگمهر وزیر نیک اندیش است و بختک بن بختیار وزیر بدسگال.

در این میان، نقش قهرمانهای اصلی قصه ها، سرکوبی قهرمانهای بدسرشت و وزیران بدسگال و جادوگران است و ایجاد جهانی پر عدل و داد که در آن ظالمان سرکوب و تابود شوند و مظلومان از زیر یوغ ستم ستمگران رهایی یابند. از این رو قهرمانهای اصلی قصه ها، از شاه یا امیری حمایت می کنند که عدالت گستر و دادخواه مظلومان باشد و بر رعایا و مردم خود به عدل و داد سلطنت کند و مدافع راستین حق و حامی ضعیفان باشد.

۲- نمونه کلی: مطلق گرایی، باعث شده است که قهرمانها از انسان های عادی جدا شوند و به عنوان «نمونه» و «مثل» از خصلت های عمومی و کلی بشر عرضه شوند. از این رو در قصه ها بر خلاف داستان ها، توجهی به آفریدن و بررسی خصوصیات درونی و شخصیتی قهرمانان نمی شود! قهرمانها به عنوان افراد انسانی، با همه ویژگی های خلقی و رفتار

بشری آنها، مورد نظر گزارنده قصه‌ها نیست. قهرمانها، نمونه‌های کلی هستند از خصایل کلی و با جهان بینی‌های کلی؛ نمونه‌های کلی خصایل اصلی چون شجاعت، جوانمردی، نیکی و نظایر آنها که در مقابله با صفات مذمومی نظیر پلیدی‌ها و دیو صفتی‌ها و پستی‌ها به‌نمایش می‌آید. قهرمانها نمونه‌دلاوری، بخشش، خردمندی، ریاکاری، خیانت و حماقت و هرزگی هستند. مثلاً در سمک هیار، خورشید شاه نمونه‌ای از خصایل نیک و دلاوری است و سمک عیار نمونه‌ای از جوانمردی و عیاری و مهران وزیر نمونه‌ای از حيله‌گری و رذاله.

۳. زمان و مکان: در قصه‌ها، زمان و مکان فرضی‌اند و تصویری. مشخص نیست که قصه‌ها مربوط به چه زمانی است. به حدس و گمان باید دریافت که این قصه‌ها به چه دوره‌ای تعلق دارد و بازگوکننده وضع اجتماعی و سیاسی مردم کدام دوره است. این زمان و مکان فرضی، چون زمان و مکان فرضی و تمثیلی بعضی از رمانها یا داستانهای کوتاه و بلند امروزی نیست که نویسنده فکر و اندیشه‌ای را در حیطه زمانی و مکانی خاصی که جنبه تمثیلی و نمادین (سمبلیک) دارد مطرح می‌کند و به داستان، بُعد کلی و جهانی می‌دهد و به دردها و اسارت‌ها و تنگناهای سرنوشت بشری از دیدگاه عمومی و جمعی نگاه می‌کند.

گزارنده قصه‌ها، شاید در نهایت 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 او بوده است، و وقایعی که در قصه‌ها اتفاق می‌افتد، وقایعی بوده است که در کشورش 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 خود را در جای دیگری غیر از ایران قرار دهد. معمولاً حوادث و ماجراهای قصه‌ها در کشورهایی

مثل چین، ماچین، حلب، یمن و غیره، اتفاق می‌افتد مثلاً در سمک عیار کشور چین محل وقوع حوادث قصه است اگر چه خورشید شاه خود از کشور حلب است و در دارابنامه بیغمی این مکان یمن و در امیرارسلان فرنگ فرض شده است. زمان وقوع حوادث نیز مشخص نیست و گزارنده قصه آن را به گذشته‌ای دور حواله می‌دهد:

«چنین گوید جمع‌کننده این کتاب (سمک عیار) فرامرز، که چون عمرم به بیست و پنج سال برسید چنان شنیدم که پیش از مولود رسول علیه الصلوة والسلام به سیصد و هفتاد و دوهزار سال در شهر حلب پادشاهی بود با کمال و با بختی جوان...»^۱

^۱ ۴- همسانی قهرمانها: در قصه‌ها، قهرمانها را نمی‌توان از نحوه مکالمه و سخن گفتنشان از همدیگر تشخیص داد. اختلافی میان شاهزادگان ادب آموخته و تربیت یافته با سرکردگان لشکر و عامه مردم تربیت نیافته، نیست؛ زنان اگر برای آنها شخصیتی در قصه‌ها قایل شده باشند، چون مردان صحبت می‌کنند و کودکان چون بزرگان، حتی عیاران به پهلوانان و سرکردگان شبیه‌اند؛ تنها اختلاف آنها طرز سلوک و رفتار بی‌باکانه و حاضر جوابی آنهاست و آب زیرکاهی و تند و تیزی و چابکی آنها. این موضوع هم همیشه در همه موارد رعایت نمی‌شود. شخصیت‌سازی در قصه‌ها، اصولاً مطرح نیست. تحلیل خصوصیات روحی قهرمان صورت نمی‌گیرد. قهرمان‌ها مثل قطره‌های آب به هم شبیه‌اند و اعمال و رفتار همسانی دارند، تنها سرنوشت آنان متفاوت است، زیرا تقدیر و سرنوشت، قهرمان حقیقی قصه‌هاست نه قهرمان‌ها که چون پرکاهی باز یچمه تقدیر تغییر ناپذیر خویشند:

۱- سمک عیار، فرامرز بن خداداد الاجایی، با مقدمه و تصحیح پرویز نائل خالری، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۶، ج ۱، ص ۱.

«هرچه تو قضا کرده‌ای، من راضیم و گردن به حکم تو
 خدای عز و جل نهاده‌ام که حکم توست و امر، امر تو و
 تو خدایی عز و جل و من بنده تو.»^۱

در سمک عیار: مقدر است که «دایه جادو» به دست «خورشید شاه» کشته شود. جادوگر از سرنوشت خویش آگاه است اما نه تنهاگریزی 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، به طوری که از شدت دلدادگی بیمار می‌شود. دایه جادو، بار دیگر به صورت پیرمردی به شهر حلب، زادگاه خورشید شاه می‌آید و نشانی مه‌پری را به خورشید شاه می‌دهد و او را از شهر حلب به چین، جایگاه خود می‌کشد، در واقع مرگ را به خود نزدیک می‌کند و بر طبق 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.

۱- «عجایب انگیزی» خواننده حسن می‌کند که گزارنده قصه‌ها، سعی وافری دارد که خواننده یا شنونده را با ماجراها و حوادث خلق الساعه و غیرعادی به اعجاب و شگفتی وادارد. شاید این تمایل از آنجا ناشی می‌شود که در اصل، قصه‌ها، برای گفتن و نقل کردن خلق شده و هم‌دا به صورت مکتوب در آمده! شاید همین تمایل است که قصه‌های جدیدتر را به انحطاط می‌کشاند و حوادث اختراعی و خیالی و غیرطبیعی دوران ذهنی وارد قصه‌ها می‌شود تا شنونده و خواننده را بیشتر جلب کند و به اعجاب وادارد.

۱- دادایانامه طرموسی، به کوشش ذبیح‌الله صفا، تهران، ترجمه دفتر کتاب، ۱۳۵۶، ج ۱، ص ۱۰۲، ۱۰۳، ص ۳۲۴.

ع- کهنگی - 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 حائز اهمیت 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 همان سنخ قهرمانها و فضای خاص آن، داستانی بنویسد و محتوا و دیدگاههای امروزی را درون آن به کارگیرد و به قصه‌جنبه امروزی و تازه‌ای بدهد، داستانش با کیفیت داستانهای لطیفه‌وار را به خود می‌گیرد یا جنبه داستانهای تمثیلی، Allegory را پیدا می‌کند، از این جمله‌اند بعضی از داستانهای مجموعه داستانهای «مه‌ره مار» م. ا. به آذین چون «افسانه» و «مه‌ره مار» و داستان «ماهی سیاه کوچولو» صمدبهرنگی و رمان‌های «سرگذشت کندوها» و «نون و القلم» جلال آل احمد.

انواع قصه‌های بلند عامیانه فارسی

قصه‌های کوتاه، متنوع‌تر و گوناگون‌تر از قصه‌های بلند عامیانه است و آنها را در گروه‌بندی‌های تقریبی مشخص آوردن و از هر گروه به طور مجزا صحبت کردن، کاری است عظیم که در حوصله این کتاب نمی‌گنجد. اما قصه‌های بلند عامیانه را تقریباً می‌توان در سه گروه کلی، از هم تفکیک کرد و الگوهای آنها را مورد مطالعه و بررسی قرار داد:

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

گونگون و رنگارنگ کشانده می‌شود. البته، این مسأله ظاهر امر است و در واقع قهرمانها به بهانه عشق و عاشقی، به جنگ زشتی‌ها و پلیدی‌ها بر می‌خیزند و هدفشان برانداختن بنیاد ظلم و بیداد است. / نکته مهمی که این گروه قصه‌ها را، از دو گروه دیگر جدا می‌کند، تلک‌زنی و يك معشوقی است. قهرمان اصلی قصه برای رسیدن به وصال زن محبوبش، بدبختی‌ها و سختی‌های بسیاری را بر خود هموار می‌کند. در سمسک عیار، مه‌پری، زن محبوب خورشیدشاه، سر زامی‌رود و زن 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 دیگر قصه نیز هر کدام به‌زن مخصوصی توجه می‌کنند. مثلاً سرخ‌ورد، زن عیار پپشه، محبوبه سمسک عیار است. گاهی از محبوبه‌های قهرمانهای فرعی نیز در قصه‌ها اسم برده می‌شود و قهرمانها برای رسیدن به محبوبهای خود، از یکدیگر کمک می‌گیرند و به یکدیگر یاری می‌دهند و تا قهرمانی را به وصال معشوقش نرسانند، از هانمی‌نشینند و در این راه حاضر به هرقدرکاری و جانفشانی نیز هستند. اغلب در پایان قصه‌ها، قهرمانها، به محبوبه‌های خود می‌رسند. مثلاً در پایان داراب‌نامه به‌همی چنین آمده است:

«... آنگاه طیطوس حکیم به فرمان داراب، نامه به‌تمر تاج‌ملکه ایران‌نوشت و بهزاد را بفرستاد تا با ملکه به‌لشکرگاه آیند و عروسان را به پهلوانان دهند. پس عین‌الحیات را با اجازه شاه سرور، به فیروزشاه، و انوش را به فرخ‌زاد و گلندام را به کرمانشاه و توراندخت را به مظفر شاه و تاج‌المولک را به خورشید شاه و کلیله دختر شاه شام را به بهمن زرین قبا،

دبور را به طیطوسی حکیم دادند.^۱

نکته دیگر اینکه موضوع این گروه قصه‌ها و شکل ساختمان‌هایشان و قهرمان‌های آنها چنان بهم شبیه است که گویی یکی از آنها مأخذ قرار گرفته و قصه‌های دیگر، از روی آن باز نویسی شده است. موضوع این گروه قصه‌ها را می‌توان چنین خلاصه کرد:

شاهی در نهایت رفاه و سعادت، فرزندی برای جانشینی خود ندارد و به فکر چاره‌اندیشی می‌افتد و معمولاً در نزد وزیر خود، اضطراب درونی خود را فاش می‌کند. وزیر در طالع او می‌بیند که اگر شاه با دختر فلان پادشاه ازدواج کند، صاحب فرزند پسری می‌شود. در سمک عیار که یکی از قدیم‌ترین کتابهای قصه عامیانه فارسی است و به تحقیق مورد تقلید کامل این گروه از قصه‌ها گرفته، چنین آمده است:

«... تا يك روز مرزبان شاه فرخ، دل‌تنگ و غمگین، نشسته بود که هامان وزیر پیش او آمد و خدمت کرد و شاه را دل‌تنگ دید. گفت ای بزرگوار شاه، جهان به کام تست و طالعی قوی داری و فرمانی روان، و گنجی آبادان است و رهیتی مهربان، ترا این دل‌تنگی از برای چیست؟ در همه جهان، شاه را دشمنی نیست که ازو دل مشغول باید بودن. گفت ای وزیر مهربان، آنچه گفتمی همه راست است اما بی فرزند خوش نیست. چون مرا فرزند نیست، سبب آنکه چون اجل فراز رسد و فرزند نباشد که جایگاه پدر نگاه دارد، بیگانه جای من گیرد، نام من نهفت بماند.^۲»

هامان وزیر در طالع شاه نگاه می‌کند:

۱- داستان‌نامه پهنسی، به تصحیح دکتر ذبیح‌الله صفا، تهران، ترجمه و نشر کتاب، ج ۲، ص ۷۵۹-۷۶۰.
 ۲- سمک عیار، ۱۳، ص ۲۹۱.

«... از حساب فلک، شاه را فرزندی می‌نماید که پدیدار آید با مراد و کامرانی. اما صدف آن جواهر نه‌ازین ولایت است که تخم از خاک عراق خواهد و شاه دختر شاه عراق را به زنی می‌گیرد و از آن فرزندی به وجود می‌آید به نام خورشیدشاه.»^۱

شاه با دختر شاه عراق عروسی می‌کند و از او فرزندی پیدامی‌کند و ادیبان و مطربان و استادان و ... را به خدمت پسرش می‌گمارد تا زهر 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 جادوگری که به‌هیأت گورخری درآمده می‌تازد. گورخر او راه جانب خیمه‌ای می‌کشانند و خود از نظر ناپدید می‌شود. شاهزاده در خیمه دختری را می‌بیند و عاشقش می‌شود.

«... بی‌مراد، دل‌را دید که از حلق وی بیرون آمد و دوری به سروی برآمد جهان پیش چشم وی تاریک شد، دم بسته در جمال دختر حیران، با خود اندیشه کرد که ای دل‌ترا چه رسید. تو آنی که بر عاشقان خنده‌دی.»^۲

با خوردن آبی که در آن داروی بیهوشی ریخته شده از خود بیخود می‌شود و وقتی به‌خود می‌آید از خیمه و دختر اثری نمی‌بیند اما انگشتی دختر را برانگشت خود می‌بیند و مطمئن می‌شود که خواب ندیده است. برای یافتن دختر همه شهر را می‌گردند و برای پیدا کردن او جایزه تعیین می‌کنند و هیچکس نمی‌تواند مشکل شاهزاده را حل کند. شاهزاده از عشق،

۱- سلك عباد، ج ۱، ص ۲.

۲- سلك عباد، ج ۱، ص ۱۴.

بیمار و نزار می‌شود. باز سروکله همان جادوگری پیدا می‌شود که شاهزاده را در هیأت گورخر به خیمه کشانده بود. این بار به شکل پیرمردی درمی‌آید و راز انگشتی را فاش می‌کند. آشکار می‌شود که انگشتی متعلق به دختر شاه چین است. شاهزاده برای خواستگاری و رسیدن به وصال دختر، به چین می‌رود و ماجرای قصه شروع می‌شود. نبرد شاهزاده با خواستگار - های دیگر که هر کدام شاهزاده‌ای از یک کشورند، بعد درگیری با خاندان آنها و شاهان 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، مثلاً گزارنده دارابنامه بیغمی، گویی از الگو و محتوای سملک‌عیار، رونویسی کرده است، مقایسه کنید:

«... از قضای اله، يك روز ملك داراب با امرای پای‌تخت خود نشسته بود و می‌خورد و خوش وقت شده بود، ناگاه آهی از جگر برکشید. طیطوس حکیم گفت:

- شهریارا، کامکارا ترا چه بود که چنین آهی از جگر برکشیدی ویر خاطر مبارکت چه غم رسید... (شاه گفت) مرا فرزندی می‌باید که چون من بعد از پدرم ملك بهمن پادشاه ایران شدم، آن فرزند نیز بعد از من به یادگار من در ایران زمین پادشاه شود تا نام من از عالم گم نشود که بزرگان گفته‌اند، بیت:

زنده است کسی که در دیارش
ماند خلفی به یادگارش.»^۱

طیطوس حکیم در طالع ملك داراب می‌بیند که شاه باید دخترشاه قیدوس بربری را به زنی بگیرد تا از او فرزند نرینه‌ای پیدا کند. شاه،

دختر فیدوس بربری را به زنی می‌گیرد و از او پسری پیدا می‌کند به نام «فیروزشاه. فیروزشاه زیر نظر استادان فن، جملگی فنون را می‌آموزد و به سن رشد و بلوغ می‌رسد. بعد دختر پادشاه یمن «عین الحیات» را به خواب می‌بیند و به او دل می‌بندد. برای به دست آوردن او، با فرخ‌زاد که برادر رضای اوست، بی‌خبر راهی کشور یمن می‌شوند، همانطور که در سمک عیار، خورشید شاه با فرخ‌روز، برادر نانی خود راهی چین می‌شوند. موضوع همان است، فقط عبارات تغییر یافته است، حتی برادر رضای فیروزشاه، فرخ‌زاد نام گرفته است. بررسی همانندی و شباهت سیرتامی حوادث در دارابنامه بیقیمی با سمک عیار، در این مختصر نمی‌گنجد، اما به‌طور کلی دارابنامه از قالب و موضوع سمک عیار، گرده برداری کرده است. الگو و محتوای این قصه‌های بلند، در قصه‌های کوتاه بسیاری نیز دیده می‌شود. (نارنج و ترنج - چهل‌گیس) /

در این گروه قصه‌ها، معمولاً شاه، بعد از نذرو نیاز و توسل به منجمان، فقط صاحب یک پسر می‌شود، فرزندهای دیگر او، از همان زن، همه دخترند و این پسر در نهایت جانشین او و مانع از انقراض تبار و سلسله او می‌شود. در امیرارسلان رومی، ابتدای قصه به صورت دیگری آمده است: تاجری با زنی وصلت می‌کند که از شاهی بارور است، درحقیقت زن، ملکه‌ای است که همسر او، ملکشاه کشته شده است و زن، از چنگ قاتلان شوهرش فرار کرده است. خواجه نعمان او را نجات می‌دهد و فرزند او را به فرزندی می‌پذیرد و نامش را امیرارسلان می‌گذارد، بعد قصه به‌روال وقاعده قصه‌های این گروه می‌افتد، یعنی تاجر به تربیت و پرورش او می‌پردازد و استادان فن و ادب را برای آموزش و تعلیم او اجیر می‌کند. بعد امیرارسلان تصویر فرخ‌لقا را در کلیسایی می‌بیند و یک دل نه، صد دل عاشق او می‌شود و به قصد دستیابی و رسیدن به وصال او از قسطنطنیه به‌فرنگ می‌رود.

همانطور که گفتم، قصه‌ها هر چه به‌مانند بکتر می‌شود، شبکه استدلالی و ساختمان منطقی خود را بیشتر از دست می‌دهد و از معقولات و محسوسات به خیال پردازی‌های مخمل می‌گراید. اگر در *سک عیار*، خورشید شاه، دختر را به چشم می‌بیند و حتی انگشتی از او در پیش او می‌ماند، در *دارابنامه*، فیروز شاه فقط عین‌الحیات را به خواب می‌بیند و در *امیرارسلان نقیب‌الممالک*، تصویر فرخ‌لقاست که هوش و حواس امیرارسلان را می‌برد و رسیدن به وصال فرخ‌لقا، هدف و غایت داستان می‌شود و نبرد برای عدالت گشتی فراموش.

۲- گروه دوم قصه‌های بلند عامیانه: زمینه‌ای دینی و مذهبی و انگیزه جهان‌نگشایی دارد. اگر در گروه اول قصه‌ها، به‌ظاهر جنبه عاطفی و خصوصی قهرمان، بهانه‌ای برای شروع قصه است، در این گروه قصه‌ها، محرک عشقی جای خود را به محرکی معنوی می‌دهد و اشاعه دین و مذهبی‌مورد نظر قرار می‌گیرد. شاهی با سرداری به فکر جنگ با کافران و ترویج دین اسلام می‌افتد و به‌سراسر عالم لشکر می‌کشد و کافران و بدکاران را قلع و قمع می‌کند و شاهان و امیران را به دین اسلام درمی‌آورد. این لشکر کشی‌ها و نبردها، با شاهان و امیران کشورهای دیگر، حوادث قصه را به‌وجود می‌آورد و قصه ساخته می‌شود:

واسکندر گفت دین اسلام بپذیر تا ترا رها کنم تا بروی.
 فورگفت اگر نپذیرم چه شود؟ اسکندرگفت در یزدان عاصی
 شوی. فورگفت من یزدان را ندانم، من اهرمن را دانم که
 اهرمن می‌بینم و یزدان را نمی‌بینم، چگونه پرستم؟ من
 اهریمنیم و شما یزدانی، اسکندرگفت ما مسلمانیم و تو کافری.
 این حق بپذیرا گفت نپذیرم. اسکندرگفت اگر نپذیری گردنت
 بزتم. فورگفت بزن. بفرمود تا او را در لشکرگاه بردند تا آنچه

سزای او بود بدو رسانند.^۱

اسکندرنامه، رموز حمزه (امیر حمزه) و ابومسلم‌نامه از این گروهند و از الگو و محتوای واحدی پیروی می‌کنند. در این گروه قصه‌ها، برخلاف گروه اول، سودای عشق و عاشقی قهرمانها را به هم نمی‌اندازد بلکه عصبیت دینی است که آنها را به جنگ و جدال با یکدیگر وامی‌دارد. دیگر اینکه، در این گروه قصه‌ها، قهرمانها به زن 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 به وجود می‌آیند که بعد از سالها، در مواقع حساس به کمک پددرشان می‌آیند و لشکر پیروز دشمن را به شکست و هزیمت وامی‌دارند. البته ابومسلم‌نامه از این جهت مستثنی است و در آن از این نوع وصلت‌ها صورت نمی‌گیرد.

این گروه قصه‌ها، از جهات معنوی و بافت ساختمانی، کم مایه‌تر و ضعیف‌تر از قصه‌های گروه اولند. قهرمانها به جای عدل‌گستری، اغلب برای باج و خراج شمشیر می‌زنند گرچه هدف اشاعه دین است اما در عمل توجه بیشتر به باج و خراج گرفتن از شاهان و امیران است. مسلماً جهانگشایی‌های سلطان محمود غزنوی و غارت و چپاول هندوستان و همچنین لشکرکشی‌های نادرشاه به هندوستان، الگویی برای آفرینش چنین قصه‌هایی بوده است. زیرا که یاران و امیران و لشکریان پادشاهان مقتدر و قدرتمند، لشکرکشی را به کشورهای دیگر، پرمفعت و سودمند به حال خود می‌دیدند و شاهان راه‌این کار ترغیب می‌کردند. شاید یکی از عوامل مهم حمله‌های چنگیز و تیمور به ایران و هندوستان نیز همین موضوع بوده است.

اسکندر، وقتی از همه کشورهای دنیا باج می‌گیرد و به انتهای زمین

می‌رسد، به فکر باج‌خواهی از خورشید نیز می‌افتد که از چاهی در انتهای زمین بیرون می‌آید. اسکندر به سر چاه می‌رود:

«یک‌پای خود را بر این طرف و یک‌پای دیگر را بر آن طرف چاه گذاشت، صبر کرد تا خورشید از چاه برآمد، دست انداخت یک طرف او را گرفت که فرهاد از خورشید برآمد که ای اسکندر ذوالقرنین، تمام روی زمین را گرفته‌ای، ترا بس نبود که اینجا آمده‌ای، از من چه می‌خواهی؟ اسکندر فرمود از تمام عالم باج گرفتم تا اینکه به اینجا رسیدم، الحال از تو هم باج می‌خواهم. به گردن راوی (که) گوید گلوبندی یا عقد مرواریدی به اسکندر داد، امیر کشور گیر او را رها کرد.»^۱

۳۰- گروه سوم قصه‌هایی است که به شیوه و روال ساختمانی هزاره-یکشعب آفریده شده است، در واقع نقل‌قصه‌ها، به سبک و اسلوب قصه‌هایی است که اصل و منشأ آن به هند باز می‌گردد. در بعضی از این قصه‌ها، از زبان حیوانات به وجه تمثیل (کلیله و دمنه) سخن گفته می‌شود. و قصه‌ای در میان قصه دیگر می‌آید. دسته دیگری از این قصه‌ها شامل سرگذشت‌ها و شرح حال‌های شاهان و امیران و تاجران و مغیره‌است که برای دراز کردن قصه‌ها، قصه‌های دیگری در میان آنها آورده می‌شود. اصولاً همان‌طور که گفتیم آوردن یک قصه در قصه دیگر، از ویژگی‌های قصه‌های هندی است که در مهابهاراتا و دیگر کتابهای هندی نظیر آنها را می‌توان یافت. در این نوع قصه‌ها، معمولاً نقل قصه‌ای در قصه‌ای دیگر با چنین تمبیدی شروع می‌شود که گوینده قصه، به وجه نصیحت مثلاً می‌گوید:

«به‌تون رسیده است که زانگی به‌حیلت مار را هلاک کرد؟
گفت: چگونه؟» پاوبدو آن رسد که به‌بوم رسید از زاغ. رای
پرسید که چگونه است آن؟»

وگوبنده شروع می‌کند به‌قصه‌گویی: «آورده‌اند که...». این‌طریقه
قصه‌گویی در کلیله و دمنه است و در هزار و یکشب:

«چون ملك حکایت بدینجا رسانید، وزیر گفت ای ملك
اگر نصیحت بپذیری، برهی و گسرنه هلاک شوی چنانچه وزیر
به‌پسر پادشاه حیلت کرده، خود هلاک شد. ملك گفت کدام است
آن حکایت؟»

این گروه از قصه‌ها، برخلاف دو گروه دیگر از محتوای واحدی
پیروی نمی‌کند و حوادث و وقایع در این قصه‌ها، بسیار متنوع و گوناگون
است و مضامین متفاوت. الگو و قالب قصه‌ها، همان‌طور که گفتم، همان
الگو و قالب قصه‌های هزار و یکشب است، بازگویی قصه‌ای در پی قصه
دیگر، به‌اصطلاح قصه‌های «موزاییکی» و مجموع قصه‌های اصلی و فرعی،
کنار هم نشسته و باهم کتاب قصه را به‌وجود آورده است.
آغاز بعضی از این گروه قصه‌ها، شبیه گروه اول است، یعنی
پادشاهی یا تاجری در نهایت کامیابی، از نعم بی‌فرزندی رنجور است و
با نذر و نیازهای بسیار صاحب پسر می‌شود. به قول دکتر محبوب:

«بی‌اغراق می‌توان گفت بیش از نیمی از داستانهای
مامیانه، حتی داستانهایی که جنبه جنگی و قهرمانی نیز ندارد،
بدین ترتیب آغاز می‌شود و ایرانیان و هندوان در این باب با

یکدیگر اشتراک و همانندی سلیقه دارند.^۱

بعد از این آغاز، قصه با الگو و اسلوبی شبیه به هزارویکشب ادامه می‌یابد. اگر در هزارویکشب، شهرزاد قصه گو، با قصه گویی، خود را از مرگ حتمی می‌رهاند، در قصه‌های بلند دیگر این گروه، نیز چنین تشبیهی دیده می‌شود. مثلاً در طوطی‌نامه که نسخه بازاری آن به چهل طوطی معروف است، اسلوب و الگوی قصه گویی، همان اسلوب و الگوی هزارو-یک‌شب است. موضوع طوطی‌نامه این است که شوهری به تجارت به سفر می‌رود. زن جوانش در غیاب او به فکر معاشرت با امیرزاده‌ای می‌افتد. طوطی با قصه‌هایی در ذم زنا و عدم وفاداری به شوهر، او را به مدت پنجاه و-دو شب، سرگرم می‌کند و از رفتن به خانه امیرزاده باز می‌دارد تا شوهر از سفر باز می‌گردد. طوطی‌نامه ترجمه کتاب سوکه سپنتی «Suka Saptati» یعنی هفتاد طوطی است که در دوره ساسانیان از سنسکریت به پهلوی برگردانده شده است:

«اکنون تحریرهای مختلفی از آن به عنوان طوطی‌نامه
نخشی (تألیف ۷۳۰ هجری) یا جواهرالاسمار (تألیف ۷۱۳ تا
۷۱۵) و چهل طوطی در دست است.»^۲

در سندیادنامه که قصه‌ای است با نثر متکلف و مصنوع، قصه گویی به همین روال و شیوه است و این کتاب نیز اصلی هندی داشته است که ترجمه آن در زمان انوشیروان صورت گرفته است و قصه‌های ایرانی در موقع ترجمه به آن اضافه شده است:

۱- مطالعه در داستانه‌های عامیانه فارسی، ص ۲۷.
۲- دکتر احمد نفیسی، ادبیات ساسانی.

و این‌الندیم در یکجا، این کتاب را در زمرة قصه‌های هندیان یاد می‌کند ولی در جای دیگر می‌نویسد که در انتساب آن به ایرانیان و هندیان اختلاف نظر است و خود انتساب به هندیان را نزدیکتر به حقیقت 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 به وسیله خواجه همیدابوالفوارس فناروزی انجام شده، شیوه‌ای ساده داشته است و بعد به وسیله ظهیری سمرقندی به صورت مصنوع و متکلف متن امروزی درآمده است. در پایان کتاب سندباد نامه، متن سندبادنامه عربی به زبان عامی نیز افزوده شده است و این حدس را که این نسخه در اصل به صورت ساده و عامیانه در دسترس بوده است، تأیید می‌کند. خلاصه قصه سندبادنامه این است: شاهی به نام کوردیس، سلطان هندوستان، پسری با نذر و نیاز پیدامی‌کند و او را به سندباد می‌سپارد که زیر نظر او پرورش و آموزش بیابد. پسر تحت نظر سندباد بزرگ می‌شود. بعد کنیزکی از حرمسرای شاه، مهر و عشق او را به دل می‌گیرد و او را به خود می‌خواند. چون شاهزاده تن‌بهم خوابگی با او نمی‌دهد، کنیزک، کینه او را به دل می‌گیرد و مصمم می‌شود که او را از میان بردارد. او را متهم به تجاوز به خود می‌کند. (قصه سودابه و سیاوش در شاهنامه، به صورت دیگری تکرار می‌شود.) شاه نسبت به شاهزاده 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، هر کدام به نوبت قصه‌ای درمکر و خدعه زنان نقل

می‌کنند. بعد از قصه‌گویی وزیر اول، کنیزك نیز قصه‌ای تعریف می‌کند و تأثیر قصه وزیر اول را از بین می‌برد. بعد همانطور به نوبت هر روز وزیر قصه‌ای تعریف می‌کند و کنیزك نیز قصه‌گویی ادامه می‌یابد تا روز هفتم که وزیر هفتم به قصه‌گویی خود پایان می‌دهد و شاهزاده زبان باز می‌کند و مکرو حیله کنیزك آشکار می‌شود. شاهزاده از مرگ می‌رهد و کنیزك به مجازات می‌رسد.

دیگر از قصه‌های بلند عامیانه، بختیارنامه یا راحة الارواح است. بختیارنامه آغازی همچون قصه‌های بلند دیگر این گروه ندارد. قصه با این واقعه آغاز می‌شود که علیه‌شاه و آزادبخت به نوبت پیوسته چیده می‌شود و شاه به اجبار می‌گریزد. در راه، فرزند تازه تولد یافته خود را، در حمله راهزنان از دست می‌دهد. فرزند او را 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 خود که به رتبه و مقام بختیار حسد برده‌اند به کشتن بختیار فرمان می‌دهد. بختیار همچون شهرزاد آغاز به قصه‌گویی می‌کند و حکم کشتن خود را به تأخیر می‌اندازد تا پدرخوانده او از راه می‌رسد و هویتش را آشکار می‌کند و بختیار از مرگ رهایی می‌یابد، از بختیار نامه نسخه‌های متعددی در دست است، نسخه‌هایی با نثر مصنوع و ادبانه و نسخه‌هایی با نثر ساده و عامیانه. 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 و گروه‌بندی چند قصه که به ظاهر از شهرت و اقبال بیشتری

در میان مردم برخوردار است، اکتفا کردم.
این مبحث را بانوشته‌ای از دکتر سیروس پرهام، حسن ختام می‌دهم:

«آیا این قهرمانانی که چنین سیمای تابناکی دارند، مظهر
آرزوهای نهفته‌ای نیستند که قرن‌هاست در نهانخانه‌ی 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 سرگرم کننده
این کتابهاست یا آرزوهای دلپذیر و آومان‌های بزرگ و
سجایای ارزنده‌ای که در آب و گل همین مردم هامی سرشته است
و در این کتابها به‌زبانی ساده بیان گردیده و هرانسانی را،
خودآگاه یا ناخودآگاه مسحور می‌سازد.»^۱

۱- دکتر سیروس پرهام، سیمای قهرمان در داستا‌های مامیانه، مجله صف، ۱۳۳۶، شماره ۴،
ص ۲۸۵.

ACKU

ACKU

۲

داستان
و
داستان کوتاه

ACKU

داستان کوتاه و پیدایش آن

در اروپا تا اواخر قرون وسطی نوول «داستان کوتاه» به قصه‌ها 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، در سال 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 نوزدهم نوشته می‌شد، فاقد ساختمانی حساب شده و محکم بود و به آنها، قصه، طرح، لطیفه، و حتی مقاله می‌گفتند.

براندرماتیوز (B. mathews) نویسنده کتاب «فلسفه داستان کوتاه» در سال 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 داستان کوتاه به مفهوم امروزی آن نام می‌برند. این دو نویسنده همزمان یعنی در سال ۱۸۰۹ به دنیا آمدند و هر دو عمر کوتاه و پر ادباری داشتند و تقریباً در سالهای نزدیک به هم مردند. پو، در سال ۱۸۴۹ و گوگول سه سال بعد از او در سال ۱۸۵۲ درگذشت. تأثیری که هر کدام از آنها بر داستان کوتاه نویسان بعد از خودشان گذاشتند، از اهمیت بنیادی بسیاری برخوردار است. بعد از این دو استاد بزرگ، داستان کوتاه نویسان دیگری آمدند و انواع داستانهای کوتاه و داستانهای بلند و رمانهای کوتاه، «نوولت» امروزی را به وجود آوردند. از میان آنها کسانی که اعتبار و اهمیتی بیش از دیگران در این زمینه کسب کرده‌اند به ترتیب اینها هستند:

لو تولستوی، ایوان تورگنهف، گی دو موباسان، آنتون چخوف، او هنری، ژرف کنراد، ماکسیم گورکی، شرود اندرسن، جیمز جویس دی. ایچ لارنس، کالرین منسفیلد، همینگوی، فالکنر، سالیانجر.

این نویسندگان به پیشرفت داستان کوتاه و تحول و گوناگونی 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. برای بررسی گسترده تاریخچه داستان کوتاه و انواع گوناگون آنها، ذکر خصوصیت‌ها و خصیلت‌های داستانهای آنها کوتاه ضروری است. چون بررسی آثار همه این بزرگان برای من میسر نیست، در اینجا در چند خط اشاره‌ای می‌کنم به خصوصیت‌های داستانهای هفت تن از آنها و می‌گذرم و در مبحث آخر کتاب به بررسی و شناخت چهار نفر از آنها، یعنی گوگول، پو، موباسان و چخوف می‌پردازم که خدمات آنها به داستان کوتاه برتر و عظیم‌تر از دیگران است. البته دو نویسنده نخستین بیشتر از نظر پیش‌کسوتی و تقدم ارزش و اهمیت دارند و موباسان و چخوف از نظر بدعت و نوآوری و

پیشبرد داستان کوتاه در جهان. داستان کوتاه امروز، بسیار مرهون آثار آنهاست. بیجهت نیست که از این چهار داستان نویس، به عنوان بنیان گذاران این هنر نام می‌برند. داستان کوتاه نویسی امروز، از منبع سرشار و غنی این بزرگان، هنوز هم بهره می‌برد. داستان کوتاهی نوشته نمی‌شود که از خصوصیت‌ها و خصصیت‌های شاخص آثار این چهار تن، نشانه‌هایی در خود نداشته باشد.

ادگار آلن پو (1809-1849)، داستانهای پلیسی و جنایی را خلق کرد. داستانهای کوتاه او، در حقیقت نوعی از قصه‌های کهن و فنی‌گسترش یافته بود در زمینه‌های وحشت و انتقام و حوادث هولناک. به همین دلیل داستانهای ادگار آلن پو، 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 و ولا و تعلیق (Suspense)، فضا و رنگ (Atmosphere) و حالت (Mood) است. همه آنها، از نظر فنی قوی و هنرمندانه‌اند و به کلی فاقد ارتباط و پیوستگی با زندگی واقعی. واقعیتشان یا حتی واقعیت ساختگی‌شان، هنرمندانه است. از دیدگاه آلن پو، داستان کوتاه به حد افراط فنی می‌شود، به طوری که داستان کوتاه در واقع برای مدتی در زندان می‌افتد.»

گوگول (1809-1852) اولین نویسنده‌ای است که داستان کوتاهی درباره مردمان محروم و گمنام جامعه نوشت! نوع داستان کوتاه (شکل) که درباره میرزا بنویس اداره‌ای است، پیش از او وجود نداشت. بعداً خواهیم گفت همین داستان کوتاه چه تأثیری در خلق داستانهای کوتاه واقع

گرا داشته است و داستان کوتاه واقع‌گرای امروز چقدر مدیون این داستان کوتاه چند صفحه‌ای گوگول است.

گی دو موپاسان (1850-1893) نویسنده‌ای است که نوع داستانهای لطیفه‌وار را اشاعه داد. داستان کوتاه‌ها را از حوزه محدود خیالپردازی‌های بدون قید و شرط و قیود فنی داستانهای ادگار آلن پو بیرون آورد و به واقعیت سوق داد و مردم عامی و طبقه‌های متوسط اجتماع و کارمندان شهرستانی را، موضوع داستانهای خود قرار داد. در اغلب داستانهای او، حادثه هدف قرار می‌گیرد، بدون آنکه از آن استنتاجی به عمل بیاید.

آنتون چخوف (1860-1904) در روسیه مکتب بزرگی از داستان کوتاه نویسی را بنیان گذاشت. داستانهای او بر اساس تجربه و عینیت بنا شده و برش کوتاهی است از زندگی، با کمترین پیچیدگی در پیرنگ. مکتب داستانسرایی او، بزرگترین تأثیر را بر داستان کوتاه‌نویسان بعد از او داشته است. از جمله برداستانهای کوتاه **کاترین منفیلد «Katherine Mansfield» (1888-1923)** انگلیسی و **شرود اندرسن «Sherwood Anderson» (1876-1941)** آمریکایی تأثیر بسیاری گذاشته است. نقش حادثه در داستانهای کوتاه چخوف به حداقل می‌رسد. چخوف بیشتر موقعیت‌های زندگی را از دیدگاه خاصی مورد بررسی قرار می‌دهد، برخلاف ادگار آلن پو که موقعیت‌ها را خود می‌آفریند و به همین دلیل در داستانهای پو، موقعیت‌ها، اغلب غیرطبیعی جلوه می‌کند، حال آنکه موقعیت‌هایی که چخوف، شخصیت‌هایش را در آن‌ها قرار می‌دهد، طبیعی و واقعی به نظر می‌رسد. چخوف داستان کوتاه را از تنگنای آن به عرصه آزادانه‌تری کشاند، به عرصه سودا و خیال و دلپذیری و ظرافت.

اوهنری (ویلیام سیدنی پرتز- 1862-1910)، داستانهای لطیفه‌وار گی دو موپاسان را توسعه و تکامل داد و به آنها جنبه مفرح و طنز آمیزی بخشید. داستانهای لطیفه‌وار کوتاه او که پایان آنها همیشه برخلاف

انتظار است، معنای عمیقی ندارد اما از نظر خوش ساختی و گیرندگی، شاهکار داستان نویسی به شمار می رود. دایرة المعارف کاسل درباره او هنری چنین قضاوت می کند:

«از او هنری در امریکا، باید نام برد، هم برای موفقیت های معتبرش و هم به عنوان نویسنده ای که تأثیر مایشینی را در داستان وارد کرد. شگردش، در پایان بندی داستانهایش سالها بسیاری از خوانندگان را فریب داد. فقط درد و وسه داستانش، عمیقانه با واقعیت درگیر شده است و شگرد اعجاب انگیز پایان داستانش را از یاد برده است. معمولاً چنین به نظر می رسد که داستانهایش بیشتر به وسیله ماشین ساخته شده تا با قلم آدمی. ماشین داستان سازی که لطیفه گوشت و قلبی دارد اما در معنای کلمه باز هم ماشین است.»

در اغلب داستانهای کوتاه همینگوی (1899-1961) واقعه و حادثه به کناری گذاشته می شود یا نقش آنها به حداقل ممکن می رسد. همینگوی بیشتر به دنبال تکوین و تحول روحی و حالت های درونی شخصیت های داستانش می رود. در واقع شالوده داستانهای همینگوی سر روانکاوی استوار است اما نویسنده کوشیده است این روانکاوی از بیخ و بن پنهان بماند. این خصوصیت در مفهوم ضمنی داستانها نهفته است و تنها در سبک و شکل و ترکیب ساختمانی داستانها بیان می شود.

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

اهمیت و خاصیت این داستانها در آنچه که شرح داده می شود نیست، محتوای واقعی آنها بدون شك در حرفها، مطالبی

است که ناگفته می ماند، یا در ارتباط خاصی است که باظرافتی بی نظیر بین آنچه که در ورای خواننده شده ها، بین خطوط چاپی، حدس می زنیم، برقرار می شود. . . سالینجر زحمتی به خود نمی دهد که درباره امور شرح و بسط بدهد و صحنه سازی کند. . . شخصیت های داستان ناگهان به صحنه می آیند، حرف می زنند و همین حرف زدن وجود و چهره آنها را محسوس می کند و میزان شعور یا عاطفه و مختصات اجتماعی خاص آنها را نمایان می سازد، تقریباً همه چیز در گفتگوهاست. در مورد سایر عناصر و مصالح داستان به حداقل قناعت می شود.^{۱۰}

در ایوان، بعد از نهضت مشروطیت، تحت تأثیر ترجمه رمانها و داستانهای کوتاه خارجی، نوشتن داستان به شیوه غربی رواج یافت و از آنجا که قالبی جدا و محتوایی دیگر داشت، قالب های سنتی و مرسوم قصه های قدیمی را به کنار افکند و راهی به کلی جدا و متفاوت از قصه های قدیمی و سنتی ما در پیش گرفت. دلایل بسیاری برای رونق این داستانها می توان ارائه کرد که شاید با سواد شدن گروه بیشتری از افراد اجتماع یکی از آنها باشد. این تحول اجتماعی ادبیات را از انحصار طبقه برگزیده و خاص پیشین بیرون آورد و جامعیت و عمومیت بیشتری به آن داد.

حرفه ای نبودن کار نویسندگی، توجه نویسندگان واقعی ما را به داستان کوتاه بیشتر جلب کرد تا به رمان. زیرا که دنباله آب و نان دویدن فرصت چندانی به نویسندگان نمی داد که به نوشتن رمان دست بزنند که خاطری آسوده و وقتی بسیار می بخواهد و فعالیت ذهنی مستمر و مداومی می طلبد. از این رو داستان کوتاه چون با امکانات زندگی

۱۰ - ژان لویی کورتیس، جی. دی. سالینجر، ترجمه دکتر ناصر موفقیان، شماره ۶۹ کههان هفته.

نویسندگان مطابقت داشت، مورد توجه بیشتری قرار گرفت. البته برای اشاعه داستان کوتاه تنها نمی‌توان به همین دلیل قناعت کرد و شاید دلایل دیگری نیز داشته باشد. نبودن معیار و سنجشی درست برای این قالب‌های هنری تازه، نویسندگان را به سهل‌انگاری واداشت. از دلایل پانگرفتن رمان، عدم آشنایی نویسندگان با اصول و فنون این هنر 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 استفاده بردند و کوشیدند هرچه بیشتر از قوانین و اصول این نوع آثار پیروی کنند. هم‌اینان هستند که آثار ماندگار و معتبری از خود به‌جا گذاشتند، نویسندگانی نظیر جمال‌زاده و صادق هدایت و بزرگ علوی که پیش‌قراولان راستین داستان‌نویسی اصیل ایرانند.

به تدریج با گذشت زمان، شناخت این اصول و فنون برای هنرنویسنده ایرانی، ضرورت یافت و آگاهی از آن نیز خوانندگان و جویندگان را پاری داد که قدرت شناخت و تمیز خود را تقویت کنند و با چشم بازتر و دید انتقادی‌تر به این نوع آثار بینگرند، زیرا که خواننده آگاه‌تر و داناتر، بر آثار راستین و معتبرتر صحنه می‌گذارد و آثار معتبرتر، فرهنگ و شناخت ذهنی خوانندگان را توسعه بیشتری می‌دهد و در نهایت موجب تعالی و تکامل این هنر می‌شود. برعکس عدم شناخت این هنر به داستانهای بازاری و بی‌ارزش امکان رشد و بقا می‌دهد و آثار اصیل را پس می‌زند و راه را برابندال 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 پاری داده است که ابعاد زندگی شخصیت‌های داستانهای خود را به نحوی بارزتر و موفق‌تر نشان بدهند و تأثیر ماندگاری در ذهن

خوانندگان بگذارند. بنابراین هرچه بهتر در شناساندن اصول و فنون هنر داستان نویسی به خوانندگان کوشش شود، به خلق ادبیات غنی تر بیشتر کمک شده است. چه شناخت بهتر، آثار بهتر را تثبیت می کند و تثبیت آثار بهتر، تعالی و تکامل هنر داستان نویسی را تحقق می بخشد و موجب به وجود آمدن نویسندگان مقتدرتری می شود.

تعریف داستان

ای.ام. فاستر در «جنبه های رمان» داستان را چنین تعریف می کند:

«داستان نقل وقایع است به ترتیب توالی زمان - درمثل
ناهار پس از چاشت و سه شنبه پس از دوشنبه و تباهی پس از
مرگ می آید.»^۱

همانطور که می دانیم در داستان کوتاه و رمان، اغلب زمان نقل وقایع در پی هم نمی آید، یعنی ممکن است اول مسأله مرگ مطرح شود و بعد مسأله تباهی و همینطور چاشت بعد از ناهار. فاستر متوجه این نکته است که در داستان می شود عقربه زمان را پس و پیش برد اما براین نکته اصرار دارد که داستان نویس برای اینکه رشته داستان از دستش در نرود مجبور است به نوعی به این «زمان» بچسبد و هرگز نمی تواند وجود زمان را در یافت رمان خویش نادیده بگیرد؛^۲

«من فقط می خواهم این نکته را توضیح بدهم که اینک
که به سخنرانی مشغولم صدای تیک تاک آن ساعت دیواری را
می شنوم یا نمی شنوم: حس «زمان» را دارم یا که از دست می-
دهم؛ حال آنکه در رمان همیشه یک ساعت هست. نویسنده

۱ - جنبه های رمان، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۲، ص ۳۶.

ممکن است از این ساعتی که دارد خوشش نیاید. امیلی برونته در «درینگ‌هایتز» کوشید که این ساعت را پنهان کند. «استرن» در «تریسترام شندی» این ساعت را وارونه کرد. مارسل پروست، با زیرکی بیشتر پیوسته جای عقربه‌ها را تغییر می‌دهد، چندان که قهرمان داستان در عین حال که از رفیقه‌ای به‌شام پذیرایی می‌کند، در پارک با پرستاری مشغول توپ بازی است. همه این تمهیدات مجاز است لیکن هیچکس از آنها تزیین اصلی ما را مشعر بر این که اساس رمان، داستان و داستان نقل وقایع است به ترتیب تقدم و تاخر زمانی رد نمی‌کند.^۱

در تعریف فاستر از داستان به‌دو نکته مهم اشاره 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 می‌تواند در تشکیل هسته داستانی دخالت داشته باشد؟ زمان وقوع وقایع باید به‌چه کیفیتی باشد؟ آیا این وقایع باید رابطه‌ای منطقی باهم داشته باشند یا نه؟ این مواردی است که باید یکی یکی به آنها جواب داد. گفته‌اند حداقل وقایعی که می‌تواند داستانی را به‌وجود آورد، سه واقعه است و کمتر از آن، از عهده ساختن داستانی بر نمی‌آید و زمان وقایع نیز، نباید یکی باشد و لاقط زمان دوتا از آنها باید باهم متفاوت باشد، مشروط بر آنکه وقایع به‌صورت علت و معلولی به‌هم پیوسته باشد، به‌عبارت دیگر، وقوعشان به‌صورت رابطه‌ای منطقی صورت گرفته باشد. بیابیم این موضوع را بشکافیم. مثلاً اگر بگوییم:

«او را دیدم.»

این جمله حاوی يك واقعه است: دیدن مرد یا زن یکدیگر را. اما

اگر بگوییم:

«او را دیدم و از او خوشم آمد.»

در این عبارت دو واقعه گنجانده شده: یکی دیدن و دیگری خوش-

آمدن که 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 عروسی کردیم.»

در این مفهوم همه آن چیزهایی که يك داستان به آن نیازمند است

و ذکر آنها گذشت، وجود دارد. یعنی سه واقعه و زمان دوتا از این وقایع

نیز با هم متفاوت است. زمان اتفاق «او را دیدم»، با زمان رویداد «بعد

باهم عروسی کردیم» فرق دارد و اتصال زنجیری و منطقی وقایع، نیز

حفظ شده است و وقایع به صورت علت و معلولی به هم پیوند یافته است

و می‌تواند هسته اصلی داستان را به وجود آورد. بسیاری از مشهورترین

و موفق‌ترین داستانهای جهان بر این سه واقعه ساده استوار شده است.

بی‌دلیل نیست که چخوف این توصیه معروف را به کوپرن نویسنده دیگر

روسی می‌کند:

«نویسنده باید، ساده بنویسد و درباره اینکه چطور بهتر-

سیمونوویچ با ماریا ایوانووا عروسی می‌کند و داستان یعنی همین.»

البته چنین قاعده‌ای، به ظاهر خیلی هیجان‌انگیز به نظر نمی‌آید

مگر آنکه آدم بعضی از داستانهای چخوف را بخواند که در آنها از این

قاعده پیروی شده است مثلاً داستان «زندگی من».

برگردیم به اصل موضوع. ممکن است بپرسیم چرا حتماً سه

واقعه. دیدیم که از سه واقعه کمتر حتی اسکلت داستان را نمی‌تواند

به وجود آورد، اما فرض بر سه واقعه، برای تکوین داستان، شاید متکی

است بسر اظهار نظر ارسطو. ارسطو در فصل هفتم «هنر شاعری» متذکر می‌شود که داستان باید واجد سه مرحله اساسی باشد: آغاز، میان و پایان.

و آن چیز را تمام گوئیم که دارای آغاز و میان و پایان باشد. آغاز آنست که ناگزیر، پس از چیز دیگر نیاید ولی بالطبع پس از آن، چیز دیگری باشد. بالعکس پایان آنست که خود ناگزیر - و یا برحسب معمول - پس از چیز دیگر بیاید، ولی پس از آن، چیز دیگر نباشد. میان آنست که پس از چیز دیگر بیاید و خود نیز چیز دیگری در پس داشته باشد.^۱

شاید همین اظهار نظر ارسطو، شالوده‌ای است بر این استدلال که داستان نیز باید از سه واقعه کمتر نداشته باشد:
«مرد گفت او را دهم.» آغاز داستان، «از او خوشم آمد.» میانه‌اش و «بعد با هم عروسی کردیم.» پایان آن است. /

داستان کوتاه

داستان کوتاه ترجمه‌ای است از «Short story» اصطلاح انگلیسی و مترادف و هم معنی با نوول «Nouvelle» اصطلاح فرانسوی است. در فرهنگ اصطلاحات ادبی جهان تألیف شیپلی، نوول مترادف رمان کوتاه آمده:

«نوول، نوعی از رمان کوتاه «Short novel» یا نوولت «Novellette» است که فاقد ساخت پیرنگ محکمی چون داستان کوتاه باشد.» /

داستان کوتاه هم از نظر شکل و ساختمان و هم از نظر مضمون و محتوا، اختلاف‌های اساسی بسیاری با قصه (tale) و نیز با رمان مترادف و هم‌معنی ناول (Novel) اصطلاح انگلیسی دارد. آنچه در داستان کوتاه را با قصه در مبحث قصه تشریح کردم و گفتیم بر آنست قصه که فاقد پیرنگ (plot) 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 خواهیم کرد. (من اصطلاح رمان یا رومان را که واژه‌ای است فرانسوی بیشتر می‌پسندم تا داستان بلنده که بعضی از نویسندگان بر این واژه «رمان» پیشنهاد می‌کنند. عامه درس خوان و روشنفکر با اصطلاح «داستان» آشنایی دیرین دارد و آن را پذیرفته است. اصطلاح «داستان بلنده» می‌تواند جانشین اصطلاح (Long short story) شود.)

تعریف داستان کوتاه

چند سال پیش در مصاحبه‌ای، برای داستان کوتاه، خصوصیتانی بیان کردم که آن را در اینجا نقل می‌کنم: «در داستان کوتاه، از واقعه صحبت می‌شود، بدین معنی که اغلب داستانهای کوتاه دارای يك واقعه 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 رایج وجود می‌آورد و وقایع دیگر که تکمیل کننده این واقعه بزرگ است، وابسته به دید و برداشت و نحوه تلقی

۱- اصطلاح پیرنگ را دوستان دکتر شفیمی که کنی 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 دکتر رضا پراهنی «طرح و توطئه» ترجمه کرده‌اند که به نظر من ترجمه دقیق‌تری برای مفهوم (plot) نیست. پیرنگ = پیرنگ، طرحی که نشان‌بر روی کاغذ کشند و بعد آنرا کامل کنند، طرح ساختمانی که معماران ریزند و از روی آن ساختمان بنا کنند. «فرهنگ معین»

نویسنده است و اینکه چه مفهوم و هدفی را بخواهد در داستان دنبال کند. به این معنی که هر نویسنده‌ای می‌تواند کشته شدن پسر به دست پدر را، به صورتی توجیه کند و مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد.

در داستان «فاجعه» یکی از داستانهای من؛ دلیل کشته شدن پسر به دست پدر، شکافی است که میان دو نسل به وجود آمده، دو نسلی که چنان درگیر ذهنیت خاص و عقاید متفاوت خود هستند که دیگر نمی‌توانند همدیگر را بفهمند و بشناسند و با هم رابطه برقرار کنند. کشته شدن پسر، به دست پدر متعصب در لحظه‌ای بحرانی صورت می‌گیرد. در لحظه‌ای که پدر همه کارهای پسر را که برای او گناه‌آمیز است، به یاد می‌آورد و پسر را شیطان مجسمی می‌بیند، او را می‌کشد و خود نیز دهبان می‌شود.

در داستان کوتاه واقعه مرکزی مثل خورشیدی است که حوادث دیگر مثل سیاره‌هایی به دور آن بگردد و وابسته و همسته آن باشد و در کل يك منظومه را تشکیل بدهد.

این خصوصیات را شاید بتوان بر بسیاری از داستانهای کوتاه تعمیم داد و صحت آن را مورد ارزیابی قرار داد اما نه بر همه داستانهای کوتاه. این خصوصیات بیشتر در داستانهای کوتاهی صحیح است که برواقعه‌ای استوار باشد و موضوع آن گرد محور واقعه‌ای بگردد مثل داستانهای کوتاه گی دو موپاسان و پیروان او چون او هنری و سامرست موام. اما با این خصوصیات همه آثار داستان کوتاه نویسان بزرگی نظیر «چخوف» و «جینز جوپس» و «همینگوی» را نمی‌توان ارزیابی کرد چرا که اینها با آثارشان، معیارهای جدیدی به وجود آورده‌اند و انواع دیگری از داستان کوتاه خلق کرده‌اند. داستان کوتاه از زمان گوگول و پو و موپاسان، در عرصه خود تحولات و تغییرات بسیاری یافته است. و به تدریج به جهتی سوق یافته که در آن واقعه و حادثه ارزش کمتری داشته باشد و داستان

کوتاه کمتر حادثی باشد و بیشتر بر موقعیت‌ها و حالات استوار. از این رو، ارائه تعریفی جامع و مانع از داستان کوتاه که در برگزیده انواع داستان‌های کوتاه باشد، کار چندان ساده‌ای نیست و شاید محال باشد.

در طی يك قرن ونیمى که از طلوع داستان کوتاه می‌گذرد، این نوع 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 به وجود آمده است و داستان کوتاه، تنوع و تکامل بسیاری یافته و به همین دلیل تعریف‌های معمولی و قدیمی، به اصطلاح تعریف‌های سنگ شده، قابلیت انعطاف و جامعیت خود را از دست داده است. چه دنیا و هر چه مربوط به آن است، پویا و «دینامیک» است و نمی‌توان قسوانینی ایستا «استاتیک» را بر آن حاکم کرد.

اولین بار ادگار آلن پو در انتقادی که در سال ۱۸۴۲ بر مجموعه داستانهای «قصه‌های بازگو شده»، ناتانیل هائورن نوشت، داستان کوتاه را چنین تعریف کرد:

«نویسنده باید بکوشد تا خواننده را تحت اثر واحدی که اثرات دیگر مآدون آن باشد، قرار دهد و چنین اثری را تنها داستانی می‌تواند داشته باشد که خواننده در يك نشست که بی‌ی از سه ساعت نباشد، تمام آن را بخواند»^۱

اشکال این تعریف، همانطور که ویلیام سارویان نویسنده ارمنی نژاد امریکایی گفته، این است که بعضی از خوانندگان بیش از سه ساعت برای خواندن می‌نشینند، دیگر اینکه اثر واحد یا تأثیر واحد آن چنان هم که ادگار آلن پو تصور می‌کرده، ساده نیست و محدودمرزی برای آن نمی‌توان معین کرد. گذشته از این، بسیاری از داستانهای کوتاه و برجسته، فاقد چنین تأثیر واحدی هستند. از جمله داستانهای کوتاه رویا گونه کافکا

۱- شوپکر، مختصری درباره داستانهای کوتاه، ترجمه و تلخیص از نجف، بی‌سالم، ۱۳۲۹.

و بعضی از داستانهای کوتاه آنتون چخوف. به همین دلیل این تعریف جامعیت خود را تا حدودی ازدست داده یا تغییرات و اصلاحاتی پذیرفته است.

ا.ج. ای. بیتس نویسنده انگلیسی، در کتاب «داستان کوتاه جدید»، داستان کوتاه را به ابرتشبیه می‌کند که طبیعتی نامعین و نامحدود و متغیر دارد و معتقد است که هر کس سعی کند داستان کوتاه را تجزیه و تحلیل کند و تعریفی یگانه برای آن بگوید، دیر یا زود، از کار خود دست می‌کشد، زیرا که آثار نویسندگانی نظیر تورگنهف و چخوف روسی، او هنری و استغن کرین، و شروداندرسن و همبنگوی امریکایی، کیپلینگ و کاترین منسفیلد انگلیسی و جورج مور ایرلندی، آنقدر متنوع و گوناگون است که تعریفی برای زیبایی‌ها و تأثیرهای آن نمی‌توان یافت، همانطور که نمی‌توان گفت ابر کپهای یا ابرپهنه‌ای، ابر طوفانی یا ابر شناور ابریشمین، ابر سفید و آرام ظهر یا ابر سبعمانه هروب، کدامیک قشنگتر است. نه تعریفی می‌توان برای همه آنها ارائه داد، نه اندازه و میزانی مناسب و درخور که هر ساخت و کیفیت تأثیر و زیبایی آنها صادق باشد. از این رو، انواع بی‌شمار داستان کوتاه، باعث شده است که در بین منتقدان و اهل ادب در مورد اقامه تعریفی جامع و مانع از داستان کوتاه اختلاف بیفتد. بدیهی است که داستان کوتاه، مثل تمام رشته‌های هنری می‌تواند تعریف یا تعریفهایی داشته باشد اما این تعریف‌ها نباید مثل وحی منزل پذیرفته شود، بلکه می‌تواند فقط داستان کوتاه را تا حدودی معرفی کند و معیاری نه‌چندان جامع و قطعی به خواننده بدهد که داستان کوتاه را از غیر آن تشخیص بدهد. به عبارت دیگر تعریفهایی که برای داستان کوتاه ارائه شده، هم می‌تواند روشنگر باشد و هم گمراه کننده. روشنگر از آن جهت که هر مقاله و نوشته کوتاهی را داستان کوتاه نپنداریم، گمراه کننده از آن رو که هر داستان کوتاه غیر قابل تطبیق با این تعریفها را داستان ندانیم.

اما این نکته حائز اهمیت است که تعریف‌های داده شده برای داستان کوتاه، همه بر موضوعی متفق القولند و همه بر این موضوع تأکید می‌کنند که داستان کوتاه در مقایسه با رمان، از جهت‌گی و انعطاف پذیری بیشتری، هم در انتخاب موضوع و هم در انتخاب زمان و شخصیت‌ها، برخوردار است و این کیفیت شکل‌پذیری و قابلیت انعطاف خود را با طبیعت متغیرو انعطاف‌پذیر بشر هماهنگ کرده است؛ به عبارت دیگر هرچه شناخت بشر از طبیعت خود و اطرافش بیشتر می‌شود و اطلاعات و معلومات او گسترش می‌یابد، نویسنده داستان کوتاه نیز هماهنگ با این شناخت و تغییر دیدگاه‌ها، الگوها و قالب‌های تازه‌ای به وجود می‌آورد و داستان‌های کوتاه دیگری برای تجسم این تغییرات می‌آفریند. همین دلیل دیگری است که تعریف‌ها هیچ‌وقت نمی‌تواند دایمی و ابدی باشد. مهمترین تعریف‌هایی که در فرهنگ‌های ادبی و دایرةالمعارف‌ها آورده شده به‌طور اختصار چنین است:

«داستان کوتاه، داستانی است که کوتاه باشد. گرچه این تعریف بدیهی است اما در ذات خود واقعیتی را نهفته دارد که داستان کوتاه همچنان که از اسمش برمی‌آید حتماً باید کوتاه باشد و تقریباً نزدیک به تعریف دیگری است که داستان کوتاه را، داستانی می‌داند که بتوان آن را در ظرف نیم ساعت خواند. کیفیتی برای داستان کوتاه قابل نشده و به کمیت آن قناعت کرده است. این تعریف بر همه داستان‌های کوتاهی که تا کنون نوشته شده، با توجه به کوتاهی آن، صادق است اما نه بر داستان‌هایی که چندان کوتاه نیستند از جمله داستان کوتاه «رقص مرگ» نوشته بزرگ علوی.

«داستان کوتاه برشی است از زندگی» این تعریف نیز بر گروهی از داستان‌های کوتاه قابل تطبیق است نه بر همه آنها. مثل داستان کوتاه «گلدسته‌ها و فلک» از جلال‌آل احمد که در حقیقت برشی است از زندگی. نویسنده در پیچه‌ای به روی زندگی شخصیت داستانش گشوده و به خواننده فقط امکان

می‌دهد که از این دریچه به چشم انداز وقایع درحال گذر نگاه کند. در واقع، نوری است که برگوشه‌ای از زندگی تابانده شده و در پرتو این نور علو و بلندی‌شان و قدر و شخصیت کودکی نمایانده شده است.

✦ «داستان کوتاه حکایتی است که چند آدم را در یک تلاش و بفرنجی نشان می‌دهد و نتیجه معلومی از آن می‌گردد»^۱ این تعریف نیز بر بسیاری از داستانهای کوتاه و بلند صادق است، از جمله بر داستان «رقص مرگ». اما نه بر داستان کوتاه «عدل» صادق چوبک.

«داستان کوتاه، روایت بالنسبه کوتاه اخلاقه‌ای است که نوعاً سرو کارش با گروهی محدود از شخصیت‌هاست که در عمل منفردی شرکت دارند و غالباً با مدد گرفتن از وحدت‌تأثیر بیشتر بر آفرینش حالات تمرکز می‌یابد تا بازگویی داستان.»^۲

نمونه مناسبی برای این نوع داستان کوتاه، «داش آکل» صادق هدایت است. در این داستان نویسنده بیشتر حالات روحی و درونی داش آکل را پرورانده و مشکلی را که داش آکل به آن گرفتار شده، تصویر کرده است. نویسنده با یاری گرفتن از وحدت‌تأثیر یعنی القای جوانمردی و بزرگواری داش آکل بیشتر بر حالات شخصیت داستان تأکید می‌ورزد تا داستان گویی صرف. به بیانی دیگر داستان بر آفرینش حالات و کیفیات تمرکز می‌یابد نه بر موضوعی خاص.

داستان کوتاه، نوشته‌ی منشور کوتاه اخلاقه‌ای است که هدف آن بهم پیوستن و هماهنگ کردن شخصیت پرداز، مضمون «تم» و تأثیر بخشی است.^۳ داستان کوتاه «افسانه» م.ا. به آذین نمونه خوبی برای این تعریف است. زیرا هدف نویسنده در این داستان این است که هماهنگی و وحدتی میان شخصیت‌های تمثیلی و درونمایه «تم» و تأثیر بخشی داستان به وجود آورد تا پیام خود را غیر مستقیم به خواننده منتقل کند.

«در داستان کوتاه توجه به يك شخصیت معین است و کلیه وقایع از زاویه دید «Point of view» همان شخصیت دیده و بررسی می‌شود»^۱، مثل داستان کوتاه «جشن فرخنده»، جلال‌آل احمد. بسیاری از داستان‌های کوتاه از چنین خصوصیتی برخوردارند و وقایع از چشم يك شخصیت دیده و بازگو می‌شود، اما داستان‌های کوتاهی نیز هستند که با این تعریف قابل تطبیق نیستند از جمله داستان کوتاه «گیله‌مرد» که دو شخصیت داستانی دارد و وقایع داستان از زاویه دید هر دو آنها مورد ارزایی قرار می‌گیرد، یعنی از زاویه دید گيله‌مرد و از زاویه دید بلوچ‌امنیه.

«داستان کوتاه، يك شخصیت دارد و يك حرکت داستانی، Movement» این تعریف با تعریف بهتر از این، زیاد اختلافی ندارد. داستان کوتاه «فلسفای ورامین» هدایت، نمونه خوبی برای این تعریف است. درگیری جهان‌بینی^۱ و بینش شخصیت فریدون با جهان‌بینی و بینش فرنگیس زن او، حرکت داستانی را به وجود می‌آورد. «فریدون گفت:

- اینکه دیگر دخلی به فرنگی‌ها ندارد، اما می‌خواهم بگویم که ما بد تربیت می‌شویم، همه خرابی ما به گردن همین عروالاست که از بچگی توی گله‌مان چپانده‌اند و همه مردم را آن دنیایی کرده‌اند. این دنیا را ما ول کرده‌ایم و فکر موهوم را چسبیده‌ایم، نمی‌دانم کی از آن دنیا برگشته که خبرش را برای ما آورده. از توی بخش که می‌افتیم برای آخرت‌مان گریه می‌کنیم تا بمیریم، اینهم زندگی شد؟
فرنگیس به حال اندیشناك گفت:

۱- جهان‌بینی عبارت است از سیستم نظریات، مفاهیم و تصورات درباره جهان، این دایره در معنای وسیع خود، کلیه نظریات انسان را درباره جهانی که ما در آن احاطه کرده، دربرمی‌گیرد - از نظریات و عقاید فلسفی و اجتماعی و سیاسی گرفته تا اخلاقی و هنری و مسائل مربوط به علوم طبیعی و غیره. واژه‌های روس‌سرو روزه، ۱۳۵۷.

- من فکرم، با وجود اینکه تو آنقدر مهربان و خوش اخلاقی چطور به هیچ چیز اعتقاد نداری. (در صفحه‌های بعد می‌خوانیم) - اشک در چشمهای فرنگیس پر شد و مثل چیزی که کوشش فوق‌العاده کرده باشد با صدای خراشیده و خفه گفت:
- من می‌میرم اما آن دنیا هست... به تو ثابت می‌کنم!

برخورد دواندیشه و جهان‌بینی، موجب حرکت داستانی شده است و نابودی شخصیت‌های داستان را فراهم می‌کند. داستان به مرگ فرنگیس و دیوانگی فریدون می‌انجامد.

«داستان کوتاه تمرکز دادن شخصیتی است در یک حادثه مهم ضمنی. در آن کمتر شخصیت گم‌ترش می‌یابد و نویسنده بیشتر شخصیت را در موقعیتی خاص نشان می‌دهد.» داستان کوتاه «مردی در قفس» صادق چوبک، نمونه‌ای است برای این تعریف. حادثه مهم ضمنی این داستان، راه یافتن ماده سگی است به نام راسو به زندگی سید حسن خان شخصیت داستان.

«داستان کوتاه روایتی است کوتاه‌تر از رمان کوتاه‌ها و بیشتر محدود به موقعیتها و شخصیت‌ها و معمولاً مرتبط به تأثیری واحد.» نمونه بارز این تعریف، داستان کوتاه «از روزگار رفته حکایت» ابراهیم گلستان است. سرگذشت شخصیت داستان یعنی «بابا» که در میان شخصیت‌های دیگر داستان به نحو چشم‌گیری ساخته‌تر و کامل‌تر است و موقعیت و تنگناهای زندگی او نیز از موقعیت‌های شخصیت‌های دیگر داستان روشن‌تر و مؤثرتر بازسازی و تصویر شده است. تأثیر واحدی که نویسنده می‌خواهد به خواننده القا کند، عشق و شیفتگی باباست نسبت به زنش و بی‌نوازی و نگون‌بختی آنها.

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

«سامرست موام نویسنده انگلیسی معتقد است که داستان کوتاه باید چنان چیزی باشد که بتوان آن را سر میز ناهار یا شام برای دوستان تعریف کرد. قصه‌ای باشد در پیرامن واقعه‌ای مادی یا معنوی.»^۲

اغلب داستانهای مادی دو، وپاسان و اوهری و همچنین بسیاری از داستانهای سامرست موام نویسنده انگلیسی و داستانهای کوتاه بسیاری را که به پیروی 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 نقطه ثقل داستان بر واقعه‌ای اتفاقی و استثنایی گذاشته شده باشد. در واقع این نوع داستانها، داستانهای لطیفه‌وار نامیده می‌شود که فاقد پیرنگ کامل است. در آفرینش آن‌ها به حوادث و وقایع اتفاقی مفرح و سرگرم‌کننده توجه شده است. نمونه درخشان آن‌ها داستان «هدیه کریسمس»، یا «هدیه مغ» از اوهری و داستان «گردنبند» اثر موپاسان، داستان «کباب‌غاز» از جمال‌زاده است. 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 این طور مواقع تعریف کرد به طوری که داستان تحریف نشود و تأثیر کامل خود را بر ذهن بگذارد.

«داستان کوتاه اثری است کوتاه که در آن نویسنده به یاری یک طرح منظم شخصیتی اصلی را در یک واقعه اصلی نشان می‌دهد و این اثر من حیث المجموع تأثیر واحدی را القا می‌کند.»^۳

این تعریف مطلب تازه‌ای را عنوان نمی‌کند و مشابه تعریفهایی

۱- ابراهیم یونس، هنر داستان‌نویسی، چاپ سوم تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۱ ص ۲.

۲- هنر داستان‌نویسی، ص ۲.

۳- هنر داستان‌نویسی، ص ۷.

است که داده شد، جز اینکه بريك واقعه اصلی تأکید دارد و پادآورنده خصوصياتی است که در شروع این مبحث برای داستان کوتاه ارائه شد. اغلب این تعریفها با اندک اختلافی به هم شبیه‌اند و بیشتر دور مسائل واحدی می‌گردند مانند «واقعه» و «تأثیر واحد»؛ «موقعیت» و «قرار گرفتن شخصیت در موقعیت» و تا حدود بسیاری معرف داستان کوتاه به خواننده‌اند.

البته برای تعریف داستان کوتاه، معیارهای کمی نیز ارائه شده است. برای تکمیل این مبحث، بدنیست که به چند مورد از آنها اشاره کنم: بعضی از منتقدان معتقدند که داستان کوتاه نباید از ده هزار کلمه (یا پانزده هزار) بیشتر باشد. به داستانی که کمتر از دوهزار و پانصد کلمه باشد، داستان کوتاه «Short Story» می‌گویند و به داستانهایی که از دوهزار و پانصد کلمه بیشتر دارند و برده هزار یا پانزده هزار کلمه بالغ می‌شوند داستان بلند «Long short story» اطلاق می‌شود. از پانزده هزار کلمه بیشتر را ناولت «Novellette» یا رمان کوتاه «Short novel» می‌نامند و از پنجاه هزار کلمه به بالا را رمان می‌گویند.

و جوه افتراق داستان کوتاه با رمان

داستان کوتاه، از بدو پیدایش خود، راهی جدا و متمایز از رمان در پیش گرفته است. در بدوی‌ترین و متداول‌ترین تعریفی که از داستان کوتاه و رمان می‌شود و بلند بودن آنها، ملاک تشخیص این دو از یکدیگر است. معمولاً در جواب این سؤال که:

«داستان کوتاه چه فرقی با رمان دارد؟»

۱- اصطلاح «داستان بلند» را در برابر اصطلاح انگلیسی آن یعنی «داستان کوتاه بلند» انتخاب کردم، زیرا واژه‌های «کوتاه» و «بلند» دو واژه مقابل است و در زبان فارسی یکدیگر را نقض می‌کنند و وقتی کنار هم قرار بگیرد معنی و مفهوم آن معذبت و مضحک می‌شود، از این دو ترجیح دادم که به اصطلاح «داستان بلند» که افاده مقصود می‌کند، اکتفا کنم.

گفته می‌شود:

«رمان قطورتر و مفصل‌تر از داستان کوتاه است.»

اگر چنین تعریفی درست باشد، با خلاصه کردن يك رمان، داستان کوتاهی به دست می‌آید یا برعکس با گسترش داستان کوتاهی، می‌توانستیم رمانی به وجود آوریم، حال آنکه چنین عملی امکان ندارد. هر کدام از این دو، شکل و ساختمان جداگانه‌ای دارد که در نفس خود معتبر است. مثلاً اگر رمان «همسایه‌ها» اثر احمد محمود را کوتاه کنیم، خلاصه رمانی به دستمان خواهد آمد نه داستان کوتاه و برعکس اگر داستان کوتاه «طلب آموزش» هدایت را، با اضافات و توضیحات بیشتر، توسعه و گسترش بدهیم، رمانی از آن به دست نمی‌آید مگر آنکه داستان را به کلی بهم بریزیم و مضمون «تم» آن را برداریم و از نو طبق ضوابط و اصول رمان نویسی، رمانی بنویسیم. اما اگر می‌بینیم هنوز در فرעنگهای ادبی و دایرة المعارف‌ها حجم و وسعت دامنه رمان، ملاک تشخیص آن، از داستان کوتاه است؛ این استنتاج صرفاً به دلیل حجم رمان نیست، بلکه وسعت و میدان تصور و معنای داستان را نیز در برمی‌گیرد.

«يك رمان ممکن است قطور باشد مثل رمان همسایه‌ها یا کلیدر یا صفحه‌هایش از صد تجاوز نکند، مانند شازده احتجاب اما ضرورتاً تحول و تکوین شخصیت‌ها و برد عاطفی و گسترش معنوی آنها، در رمان رعایت شده و به فضا و رنگ «اتمسفر» داستانی آن نیز توجه شده است، از این رو، مفاهیمی که از آنها 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 تأثیر واحدی را جستجو می‌کند و القای آن را به خواننده در مد نظر دارد. مثل داستان «داش آکل» که نویسنده تأثیر واحد داستان را بر جوانمردی داش آکل گذاشته است و می‌کوشد

این تأثیر را به خواننده منتقل کند، حال آنکه مورد نظر رمان نویسی مثل احمد محمود در «همسایه‌ها» یک دست کردن تأثیرهای گوناگون و متحد و متفق کردن آنها و جامعیت بخشیدن به آنهاست.

در داستان کوتاه، شخصیتی «کارا کتر» با شخصیت‌های دیگر (گیله مرد) یا شخصیتی با خودش (زنده به گور) یا شخصیتی با فکر و اندیشه‌ای (داش آکل) درگیر است، یا جهان بینی و بینشی با جهان بینی و بینش دیگر (شبهای ورامین) تلافی می‌کند. در رمان، شخصیت یا شخصیت‌های داستان با تمامیت زندگی مثل اغلب رمانهای کلاسیک (دیوید کاپر فیلد) اثر چارلز دیکنس، یا دوره‌ای از زندگی رو در روست. (چشمه‌پش - همسایه‌ها)، به همین دلیل شخصیت‌های رمان در آخر آن نیستند که در اول بوده‌اند و به کلی 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:

«در رمان شخصیت‌ها، جوانی را شروع می‌کنند و به تدریج پیر می‌شوند. آنها از رویداد و صحنه‌ای، به رویداد و صحنه دیگر، از جایی به جای دیگر می‌روند.»^۱

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

اما در داستان کوتاه، شخصیت احتیاج ندارد با زمان پیش برود. شخصیت‌ها، احتیاجی ندارند که پیر شوند. ممکن است داستان کوتاه، اصلاً شخصیتی نداشته باشد. یک رمان بدون شخصیت اثری خسته کننده

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

و ملال آور است، خسته کننده تر و ملال آورتر آن است، که شخصیت یا شخصیت های رمان هیچوقت حرف نزنند، حال آنکه داستان های کوتاه موفق بسیاری وجود دارد که شخصیت یا شخصیت های آنها لب از لب باز نمی کنند؛ رمانی که شخصیت هایش، اسمی برای خود ندارند و از محل و مکان و زمانشان هرگز صحبتی به میان نمی آید، خواننده را کسل می کند و شاید تحمل خواندن آن را نیاورد، اما داستان های کوتاه بسیاری است که شخصیت های آنها لامکان و بی زمانند و اسمی هم برای خود ندارند و از آنها با نامهای کلی «دختر»، «پسر»، «مرد»، «زن»، «مسافر»، «پاسبان»، «دزد» و «قاچاقچی» و نظیر آنها یاد می شود و از محل و مسکن آنها با مفاهیم کلی و عمومی مثل «خیابان»، «مزرعه»، «خانه»، «کنار دریا» و... اسم برده می شود.

رمان نویس شخصیت یا شخصیت هایی را انتخاب می کند و آنها را در موقعیتی از اجتماع قرار می دهد، بعد در نتیجه درگیری این شخصیت ها باهم و بر اثر برخورد و اصطکاک آنها با افراد آن اجتماع، وقایع رمان به وجود می آید. وقایع رمان، خود نیز بازتابی دارد که بر شخصیت ها مؤثر واقع می شود و آنها را تحول و تغییر می دهد و رمان با تحول آنها، تکامل و تکوین می یابد و رمان نویس رمان خود را آفریده است. مثلاً با کشانده شدن خالد، شخصیت رمان «همسایه ها» به کلانتری و از آنجا پیغام يك بازداشتی سیاسی را بیرون بردن، زندگی شخصیت رمان دگرگون می شود و رمان در خط نازه ای می افتد.

برای نویسنده داستان کوتاه، چنین ضرورت و فرصت و امکانی وجود ندارد. در قالب داستان کوتاه هرگز مجرعه زندگی شخصیتی تجسم پیدا نمی کند، به عبارت دیگر، در رمان گسترش و تکوین شخصیت ها و گسترش طرح و نقشه داستانی یا پیرنگ و فضا و رنگ «اتمسفر» داستان یا تکوین و گسترش هر سه اینها مطرح است و در داستان کوتاه، فرصتی

برای این گسترش‌مانیست.

در داستان کوتاه، شخصیت قبلا تکوین یافته و قوام گرفته است و پیش چشم خواننده منتظر، درگیر و دار کاری است که آن کار محتملا به اوج و لحظه حساس و بحرانی خود رسیده یا در جریان کاری است که قبلا 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 و معنوی او بی‌خبریم. نویسنده با توضیحات کوتاه، گاه‌گاه از خصوصیت‌های شخصیتی و تعالی روحی و معنوی او در گذشته اطلاعاتی به ما می‌دهد اما هرگز سیر تکوین و تحول شخصیتی او را در گذشته بازسازی نمی‌کند. زیرا که در داستان کوتاه نیازی به آن نیست و شخصیت «داش آکل» قبلا تحول یافته است. داستان در لحظه‌ای بحرانی و حساس، او را پیش چشم ما می‌گذارد و تظاهرات و واکنش‌های شخصیتی او را نشان می‌دهد. می‌بینیم «داش آکل» با اندیشه‌ای درگیر است و با خود کلنجار می‌رود و نمی‌تواند پشت پا به گذشته خود بزند و به زعم خود نامردی و ناجوانمردی کند و به امانتی که به او سپرده‌اند خیانت ورزد. این جدال درونی تا آنجا پیش می‌رود که فاجعه‌ای به بار می‌آورد.

در یک داستان کوتاه ناب، لحظات به‌هیچ‌وجه بی‌ثمر و عاطل نمی‌ماند زیرا که ساقط شدن زمان، قبلا اتفاق افتاده است و در حینی که داستان جریان دارد زمان متحرک است و آفریننده، لحظات موجد وقایع و موجب تکوین پیکره و ساختمان داستان است، به عبارت دیگر، تداوم و توالی زمانی، اغلب در داستان کوتاه حفظ می‌شود و نویسندگان از آن بهره می‌برند. در واقع لحظه‌های وقایع پشت سرهم ردیف شده‌اند تا داستان را به اوج بکشانند و عمل غایی مورد نظر نویسنده را سبب شوند. مثلا در داستان «گیله مرد» لحظات موجد وقایع و آفرینش داستان است. داستان کوتاه چون جوانه‌ای است که شکوفه‌ای را در خود پرورد، شکوفه‌ای که میوه شود و درخت، بار بدهد، حال آنکه خواننده رمان

از ابتدا ناظر کاشتن تخم یا نشای درخت است و باروری آن را در آخر می‌بیند. البته مفهوم این تمثیل این نیست که هر رمان باید ضرورتاً از ابتدای کودکی، زندگی شخصیت یا شخصیت‌های خود را بازسازی کند، (اگر چه بعضی از نویسندگان بزرگ گذشته چون دیکنس چنین کرده‌اند، مثلاً در رمان دپوید کاپرفیلد از بدو تولد شخصیت داستان تا پایان عمر او تصویر شده است.) بلکه منظور آن است که رمان وقتی آغاز می‌شود که شخصیت‌های داستانی در موقعیت زمانی و مکانی خاصی متولد می‌شوند و رمان يك قسمت یا عمه دوره زندگی آنها را درپیش چشم خواننده می‌گذارد و چشم انداز وسیع‌تر و گسترده‌تری از زندگی یکی یکی شخصیت‌ها را نشان می‌دهد. حال آنکه داستان کوتاه، مثل دریچه یا دریچه‌هایی است که به‌روی زندگی شخصیت یا شخصیت‌های داستان، برای مدت محدود و معینی باز می‌شود و به خواننده فقط امکان می‌دهد که از این دریچه یا دریچه‌ها، به چشم انداز وقایع در حال وقوع، نگاه کند؛ به بیان دیگر داستان کوتاه بارقه‌ای است که بر وقایع فرود می‌آید و در نور آن خواننده فقط می‌تواند شخصیت داستان را در تنگنای زندگی خود ببیند. داستان کوتاه را به عشق تشبیه کرده‌اند که ناگهانی و آنی اتفاق می‌افتد، بر ذهن و اندیشه خواننده مسلط می‌شود و او را تسخیر می‌کند.

نویسنده داستان کوتاه، همیشه باید نقطه‌ای از زندگی را برای شروع داستان انتخاب کند، همین انتخاب ممکن است شکل و ساختمان تازه‌ای از داستان کوتاه عرضه کند، همچنانکه امکان دارد نویسنده داستان کوتاه را مواجه با شکست و ناکامی کند به‌نه‌ریفی دیگر:

داستان کوتاه کمترش محدود و حساب شده‌ای است که بر جنبه مجرد و منفردی از جنبه‌ها و عناصر رمان متمرکز می‌شود، در حقیقت این جنبه یا عنصر که از رمان جدا شده است، به‌خودی‌خود استقلال پیدا می‌کند. داستان کوتاه‌ساز تنهایی است و رمان يك سه‌فونی.

گفتم که نویسنده داستان کوتاه، نقطه‌ای از زندگی را برای 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 کوتاه نوشتن، یک نوع خطر کردن است و چنانکه اغلب نویسندگان هم به اهمیت این موضوع اعتراف کرده‌اند. فرانک اوکونر، نویسنده ایرلندی معتقد است که نویسنده داستان کوتاه، از یک رمان‌نویس، بیشتر نویسنده است و بیشتر هنرمند است و شاید بیشتر یک نمایشنامه‌نویس است زیرا که نویسنده داستان کوتاه، کمتر گرد توضیحات و توصیفات می‌گردد و بیشتر به تحرك و عمل توجه دارد. فالکنر نویسنده بزرگ امریکایی و برنده جایزه نوبل که شاهکارهایی در رمان‌نویسی عصر ما از خود به جا گذاشته است، در مصاحبه‌ای اعتراف می‌کند که آرزو داشته است داستان کوتاه بنویس خوب باشد اما چون این آرزو تحقق نیافت به رمان نویسی پرداخت. بی‌دلیل نیست که از میان انبوهی از قلمزنان ما، جزگروهی اندک در زمینه داستان کوتاه نویسی موفق نبوده‌اند، زیرا که نویسندگان ما که از ابتدا به نوشتن داستان کوتاه رو آورده‌اند، شاید به تصور اینکه راه سهل‌تری را انتخاب کرده‌اند، آن‌را دست‌کم گرفته‌اند و ناموفق و ناکامیاب شده‌اند، حال آنکه همانطور که گفته شد، داستان کوتاه نویسی یک نوع خطر کردن است و از آن موفق و کامیاب در آمدن به مراتب دشوارتر از کامیابی در نوشتن یک رمان است.

وجوه اشتراك داستان کوتاه با رمان

در پایان این قسمت بی‌فایده نمی‌بینم که در مورد وجوه اشتراك رمان و داستان کوتاه نیز چند سطر بنویسم که گمان نرود این دو به کلی از هم جدا و بیگانه‌اند.

مشابهت‌های عمده و اساسی داستان کوتاه را با رمان می‌توان در

عناصر زیر خلاصه کرد:

الف - مضمون و درونمایه (تم) که در هر دو مشترک است و هیچ رمان و داستان کوتاهی را از آن گزیری نیست. درونمایه، جوهر اصلی یک کار ادبی است و فکر مرکزی و حاکم بر داستان را در بر می‌گیرد. درونمایه شامل شخصیت، موضوع و صحنه است و جهت فکری و ادراکی نویسنده را نشان می‌دهد. رمان می‌تواند چون داستان کوتاه به یک مضمون و درونمایه اکتفا کند یا به درونمایه‌های متعدد و گوناگون روی آورد. جوزف شیبلی، مؤلف «فرهنگ اصطلاحات ادبی جهان» درونمایه «تم» را چنین تعریف کرده است:

«درونمایه «تم» عبارتست از موضوع مقاله (داستان) عمل یا حرکت اساسی (زیربنایی) یا موضوع کلی که داستان تصویری از آن است؛ درونمایه «تم» را می‌توان به موارد زیر تقسیم کرد:

۱- مکانیکی و جسمانی، «Physical» که در آن انسان به عنوان پرتو پلاسم یاخته (مولوکول) مطرح می‌شود.

۲- ارگانیک و ترکیبی - آلی «Organic» که انسان را به عنوان پرتو پلاسم طرح می‌کند.

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

۴- نفسانی و فردی «Egoic» که انسان را به صورت فرد مطرح می‌کند.

۵- روحانی و الهی «Divine» که در آن انسان به عنوان روح طرح شده است.

۱ - نیروهای جسمانی می‌تواند به عنوان درونمایه اصلی

تجسم یابد، از آن جمله‌اند درونمایه‌های شخصیت‌سازی (فرد به‌عنوان شخصیتی)، فصل‌های (سال) به‌عنوان عوامل تمهیح زندگی (به ویژه در شعر) در این نوع آثار، زمان یا مکان می‌توانند مسلط باشند مانند «دور دنیا در هشتاد روز» ژول ورن و «زمین خوب» پرل باک. این نوع آثار می‌توانند گهواره یا چهارچوب عمل قرار گیرند.

۲- نیروهای آلی و ترکیبی (ارگانیک) در جلب و طرد دو جنس مخالف (زن و مرد) نقشی به‌عهده دارد. مثل داستانها و نمایشنامه‌هایی که روابط نامشروع میان دو جنس مخالف (ارتباط یا محارم) را مطرح می‌کند و در باره وفاداری یا عدم وفاداری در زندگی زناشویی بحث می‌کند، چون رمان «پدران و پسران» تورگنوف.

۳- نیروهای اجتماعی شامل روابط ارگانیک ظالمانه و حیوانی اجتماعی است که در ورای مسایل مربوط به فرد، گسترش یافته‌است از این جمله‌اند مسایل مربوط به تعلیم و تربیت (فرهنگ) و سیاست و تبلیغات، مثل «ازدواج» ا.ج. جی. ولز.

۴- نیروهای نفسانی (فردی) بیش از همه عکس‌العمل‌های شخصی را در برابر نیروهای اجتماعی معرفی می‌کند. این دو گروه آخر، پر-موضوع‌ترین (شلوغ‌ترین) گروه‌ها را شامل می‌شود، زیرا در آنها مسایلی مورد بررسی قرار می‌گیرد که تکامل فرد را از بشر غریزی به بشر اندیشمند نشان می‌دهد. (شخص از دریافت غریزی به دریافت عقلایی سیر می‌کند.) مثل «فاوست» گوته و «براند» ایسن.

۵- نیروهای روحانی (الهی) می‌تواند در درون فرد قرار داشته باشد مانند رؤیای دانته، یا آنطور که در اثر آشیل

«پرومه در زنجیره» عرضه می‌شود که فرد در مقابل نیروهای روحانی قرار می‌گیرد یا کشتی گرفتن یعقوب با فرشتگان.

ب- در هر دو تأکید موضوع بر مساله‌ای یا شخصیتی است و نویسنده می‌کوشد توجه خواننده را به آن معطوف دارد و آن را در مرکز داستان خود قرار دهد.

ج- کشمکش «Conflict» همانطور که در آغاز تعیین و تلویحاً فهمانده می‌شود، بنیاد ماجرا را پی می‌ریزد و به سوی «بحرانها» و «بزننگاه» و به نتیجه داستان سیر می‌کند. کشمکش ممکن است از برخورد یا رویارویی شخصیتی با شخصیت‌های دیگر، یا اندیشه‌ای با اندیشه دیگر، یا جهان بینی و بینشی با جهان بینی و بینش دیگر به وجود آید و موجب ایجاد هول و ولا و تعلیق «Suspense» شود، بدون کشمکش، اثر، قصه یا لطیفه یا طرحی بیش نیست.

د- بحران «Crisis» نقطه‌ای است که نیروهای متضاد برای آخرین بار با هم تلاقی می‌کند و واقعه داستان را به اوج و بزننگاه «Climax» می‌کشانند و موجب دگرگونی زندگی شخصیت یا شخصیت‌های داستان می‌شود و تغییری در جهت داستان به وجود می‌آورد.

ه- زاویه دید «Point of View = View Piont» رابطه نویسنده را با داستان نشان می‌دهد، به بیانی دیگر نویسنده نشسته و چشمهایش را به داستان دوخته است و طرح و روایت موضوع داستان، بسته به آن است. زیرا هرگز امکان ندارد که موضوع داستان از کیفیت گفتن و نقل کردن آن جدا باشد. زاویه دید یا به شیوه اول شخص داستان است یا سوم شخص. در داستان کوتاه اغلب ثابت می‌ماند اما در رمان ممکن است هر فصلی به زاویه دیدی جداگانه اختصاص داده شود. البته زاویه دیدی که نویسنده انتخاب می‌کند بر جنبه‌های دیگر داستان تأثیر می‌گذارد یعنی بر شخصیت سازی

برگسترش و برپیرنگ داستان، بریافت کلام و شیوه نگارش و به خصوص 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 دید ممکن است درونی «Internal» باشد یا بیرونی «External». در زاویه دید درونی، گوینده داستان یکی از شخصیت‌های داستان است و داستان از زاویه دید اول شخص گفته می‌شود؛^۱

«من فقط برای سایه خودم می‌نویسم که جلو چراغ به دیوار افتاده است، باید خودم را بهش معرفی کنم.»^۲

در زاویه 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 پر جمعیت ایستاد؛ کت خود را کند و به دست زری پراقی داد و با فروش آن سنگینی يك مشت پشم و پنبه و قبود دروغی اجتماعی را از دوش خود برداشت. آزادی هرگز ندیده‌ای در خودش حس کرد؛ قدری دستپاش را حرکت داد، دید مثل اینکه راحت‌تر و آزادتر شد و بدون کت هم می‌تواند زندگی کند.»^۳

۱- زاویه دید درونی

گاه داستان به وسیله شخصیت اصلی داستان گفته می‌شود یا توسط

۱- صادق هدایت، بوف کورد، تهران، امیرکبیر، ۱۳۳۱، ص ۱۱.

۲- صادق چوبک، خیمه‌شب‌بازی، تهران، ۱۳۲۴، ص ۸.

نقل داستان توسط شخصیت اصلی چند فایده دارد:

الف - اگر داستان غریبی باشد و ماجرای خارق العاده ای داشته باشد، یا به صورتی اتفاق بیفتد که باور کردن آن مشکل به نظر برسد، نویسنده از زاویه دید اول شخص کمک می گیرد و شخصیت اصلی، داستان را نقل می کند که واقعه را تا حدودی قابل پذیرش جلوه دهد؛ چون وقتی داستان از زبان کسی نقل می شود که خود نیز در ماجرای آن سهم عمده را داشته است، خواننده بیشتر آماده پذیرش آن می شود. نمونه موفق و معروف آن، داستان روبینسون کروزو است که شخصیت اول داستان همان کسی است که از زبان او ماجرای خارق العاده داستان گفته می شود.

ب - در زاویه دید اول شخص، تجربیات و احساسات هیجان انگیز، از صمیم قلب نقل می شود، از اینرو غالباً داستان صمیمانه تر و مؤثرتر از آب درمی آید تا داستانی که از زاویه دید سوم شخص نقل شود که گوینده داستان هیچ نقشی در داستان ندارد.

ج - نقل داستان با ضمیر اول شخص مفرد «من» ارتباط مطالب داستان را ساده می کند و «من» همچون سیمانی است که به وحدت و هماهنگی داستان انسجام می بخشد.

نقل داستان توسط شخصیت اصلی محدودیت ها و عیبوی نیز دارد:

الف - شخصیت داستان می تواند فقط از عقاید خود صحبت کند و از تشریح عقاید و خصوصیات درونی شخصیت های دیگر داستان عاجز است.

ب - شخصیت داستان فقط می تواند 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 به زاویه دید بیرونی که داستان به وسیله سوم شخص گزارش می‌شود، نیازمند است؛ زیرا در این نوع داستانها، نویسنده به تجزیه و تحلیل یکی یکی شخصیت‌های داستان می‌پردازد و غصلت‌ها و ویژگی‌های شخصیتی آنها را بر می‌شمرد.

ج - شخصیت پردازی گوینده داستان به اشکال صورت می‌گیرد، یعنی گوینده داستان نمی‌تواند از خصوصیات مثبت خود مستقیماً صحبت کند، مثلاً بگوید «چه مرد خوبی هستم.» بلکه باید با اعمال و افکارش، خواننده را متقاعد کند که مرد خوبی است. بنابراین شخصیت گوینده داستان به طور غیرمستقیم در طول داستان در ذهن خواننده تصویر می‌شود؛ به عبارت دیگر گوینده داستان باید طوری ماهرانه عمل کند که خواننده را مجبور به پذیرش نکند بلکه خواننده خود به نتیجه برسد. چنین روشی بیشتر خواننده را جلب می‌کند.

د - اگر گوینده داستان را به خوبی تعریف کند، ممکن است این سؤال برای خواننده مطرح شود که چطور پسر بچه ساده‌ای یا مهندسی یا هر کسی که گوینده داستان است، چنین خوب از عهده بازگویی داستان بر می‌آید؛ چنین سؤالی ممکن است در فکر بعضی از خوانندگان موجب تضعیف اعتبار داستان شود هر چند چنین به نظر می‌رسد که خوانندگان چنین قرارداد ضمنی را پیشاپیش پذیرفته‌اند به طوری که کمتر متوجه این مسأله می‌شوند و معمولاً آماده‌اند که باور کنند که ملوان کشتی شکسته‌ای چون رایبسون کروزو، می‌تواند داستان‌گوی بسیار خوبی باشد.

نقل داستان به وسیله شخصیت کم اهمیتی در زاویه دید اول شخص، مزایای بسیاری دارد.

وقتی داستان از زبان شخصیت غیر اصلی و کم اهمیتی گفته می شود، گوینده داستان خواهد توانست که به شخصیت اصلی داستان از خارج نیز نگاه کند و در عین حال همراه شخصیت داستان حرکت کند و در ماجرای داستان مستقیم یا غیر مستقیم 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 می گیرد و سهم کم اهمیتی در داستان دارد. این زاویه دید به ما اجازه می دهد که شخصیت اصلی داستان را نه به وسیله خود او، بلکه از طریق شخصیت دیگر داستان نیز بشناسیم.

۲- زاویه دید بیرونی

زاویه دید بیرونی در حوزه عقل کل یا دانای کل «omniscient» قرار گرفته است. به عبارت دیگر فکری برتر از خارج شخصیت های داستان را رهبری می کند. از نزدیک شاهد اعمال و افکار آنهاست و در 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 نمی بیند که به خواننده حساب پس بدهد که چطور از چنین اطلاعاتی آگاه شده است. گوشه ای می تواند صدای شخصیت هارا بشنود، پیش از آنکه آنها شروع به صحبت کنند. چشمهایش می تواند از میان درهای بسته و پرده تاریکی ببیند.

عیوب عمده زاویه دید بیرونی که چون عقل کلی عمل می کند (بعضی اوقات از آن به عنوان رب النوع یاد می شود). این است که احساس نزدیکی به واقعه و شخصیت های داستان را از دست می دهد و روشنی و وضوح

داستان قربانی می‌شود و صمیمیت داستان غالباً از دست می‌رود. برای برطرف کردن چنین عیوبی، معمولاً نیروهای این رب‌النوع را محدود می‌کنند؛ این محدودیت گاهی از دیدیکی از شخصیت‌های داستان اعمال می‌شود، یعنی گوینده داستان تنها در قالب یکی از شخصیت‌های داستان می‌رود و از دید وزیران اوست که نسبت به حوادث و شخصیت‌های دیگر داستان داوری می‌شود. به عبارت روشنتر، نویسنده داستان، تنها یکی از شخصیت‌های داستان را انتخاب می‌کند و از بیرون افکار و اعمال او را رهبری می‌کند. در حقیقت این شخصیت نماینده نویسنده، در داستان است و نویسنده خود را پشت سر او پنهان کرده است و جنبه بیطرفانه‌ای به داستان داده است. چنین زاویه دیدی اغلب مزایای کامل‌زاویه دید درونی و در عین حال بسیاری از مزایای زاویه دید عقل کلی را داراست. گاهی گوینده داستان فقط آنچه که شاهدی‌های حوادث دیده‌اند، گزارش می‌کند و عقاید و نظریات خودش را در داستان دخالت نمی‌دهد. به توضیح آنچه در ذهن شخصیت‌های داستان می‌گذرد، نمی‌پردازد و به خواننده اجازه می‌دهد که خود از حوادث داستان نتایج مورد نظر را بگیرد.

داستان ممکن است به وسیله چند نفر نیز نقل شود و شخصیت‌های داستان هر کدام نقل قسمتی از وقایع داستان را به عهده بگیرند. مزایای چنین زاویه دیدی، نیازی به توضیح ندارد اما عیب آن اینست که موجب 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 خواهیم کرد.

و - طرح و نقشه داستانی یا پیرنگ که شبکه استدلالی داستان را تشکیل می‌دهد.

ای. ام. فاستر پیرنگ را چنین تعریف می‌کند:

داستان را به عنوان نقل رشته‌ای از حوادث که بر حسب توالی زمانی ترتیب یافته باشند، تعریف کردیم؛ طرح «پیرنگ» نیز نقل حوادث است با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلول: «سلطان مرد و سپس ملکه مرد» این داستان است. اما «سلطان مرد و پس از چندی ملکه از فرط اندوه درگذشت»، طرح «پیرنگ» است. در اینجا نیز توالی زمانی حفظ شده لیکن حس سببیت بر آن سایه افکنده است، یا اینکه «ملکه مرد و کسی از علت امر آگاه نبود تا بعد که معلوم شد از غم مرگ سلطان بوده است» این طرح «پیرنگ» است به علاوه یک راز، و این شکلی است که می‌توان به کمال بسط داد. زیرا توالی زمانی را تعلق می‌کند و تا آنجا که محدودیت‌هایش اجازه دهد از داستان فاصله می‌گیرد.^۱

چند کلمه در اختلاف داستان با طرح

چندی است که عنوان طرح «Sketch» به هر قطعه و نوشته معیوب و نامربوطی داده می‌شود و هر نوشته‌ای که صورت و ترکیب داستان را نداشته باشد، عنوان «طرح» می‌گیرد. از داستانهای کوتاه چند صفحه‌ای گرفته تا قصه‌های تمثیلی و کنایی و نوشته‌ها و لغاظی‌های ابتر و نامفهوم، نکته‌هایی با کلمات و عبارات دهن پرکن و پرطمطراق و قطعه‌های ادبی و شعرگونه. خلاصه هر آنچه که از ذهن‌های آشفته و تخیل‌های پرورش نیافته بیرون آمده است، به عنوان «طرح» ارائه می‌شود.

طرح «Sketch» نه داستان «Story» است نه قصه «Tale»؛ خصوصیت و خصلت مخصوص به خود دارد که آن را از داستان و قصه جدا می‌کند. اختلاف اساسی طرح با داستان این است که طرح از اوضاع و احوال حرف می‌زند و داستان از وقایع و حوادث. طرح تا کیدش بر چگونگی

چیزی و مکانی و شخصی و... است، داستان بر آنچه وقوع یافته یا وقوع خواهد یافت. از اینرو طرح به طور مشخصی، جنبه توصیفی دارد و داستان خط واقعه‌ای را دنبال می‌کند. طرح غالباً گرد محور صحنه مجرد یا شخصیت مجردی می‌گردد و خصوصیات آنها را ترسیم و توصیف می‌کند، صحنه و شخصیتی که خصوصیات ممتاز و جالب توجهی داشته باشد. ' فرق قصه با طرح این است که قصه بر نقل و روایت استوار شده است و طرح هرگز توجهی به نقل و روایت ندارد و به توصیف می‌پردازد و ترسیم می‌کند. قصه فاقد پیرنگ است و طرح فاقد پیرنگ گسترش یافته. بنیاد قصه بر حوادث خلق الساعه و خارق العاده گذاشته شده است و در طرح، حادثه‌ای وجود ندارد. ۱.۵

نویسندگان ایرانی کمتر به این شکل خاص داستان‌نویسی توجه داشته‌اند و نمونه‌های «طرح» در آثارشان کمتر پیدا می‌شود یا اگر پیدا شود نمونه‌های کاملی نیستند. در مجموعه «یکی بود و یکی نبود» جمال‌زاده به یک نمونه «طرح» یعنی قطعه «ویلان الدوله» برمی‌خوریم که تقریباً نمونه‌ای است از طرح شخصیتی. «طرح» ویژگی‌های خلقی و روانی ویلان الدوله را توصیف می‌کند و خصوصیت انگل‌وار شخصیتی او را یکی برمی‌شمرد و اوضاع و احوال او را ترسیم می‌کند و در آن هیچگونه حادثه‌ای رخ نمی‌دهد مگر دست به خودکشی زدن ویلان الدوله که در پایان «طرح» اتفاق می‌افتد، به همین دلیل نمونه‌ای از «طرح» کامل نیست اما از این استثناء که بگذریم همه خصوصیات طرح را داراست. «طرح» گرد شخصیت مجردی می‌گردد و خصوصیات و خلقیات او را توصیف و ترسیم می‌کند، شخصیتی که از ویژگی‌های متمایزی برخوردار است و در ضمن دارای پیرنگ نیز هست اما پیرنگی گسترش نیافته و ناقص.

در اینجا به این نکته اشاره کنم که منظور از طرح «Sketch» طرح

۱۰۸ / داستان و «داستان کوتاه»

و نقشه داستان با پیرنگ، Plot، نیست، زیرا پیرنگ که شبکه استدلالی و نظم تشکیلاتی داستان برعهده آن گذاشته شده است، در نفس خود برخلاف طرح «Sketch» مستقل نیست. طرح در واقع شکل خاصی از داستان نویسی است، حال آنکه پیرنگ جزو ادات بنیادی داستان است.

ارکان داستان کوتاه

فرانک اوکونر نویسنده ایرلندی در کتاب خود «صدای تنها» که مطالعه‌ای است در زمینه داستان کوتاه، برای داستان کوتاه سه رکن قابل شده.

۱ - شرح «Exposition»

۲ - گسترش «Development»

۳ - نمایش حاصل داستان «Drama». برای تشریح و تشخیص این سه رکن، داستانی را مثال می‌آورم که اصل آن در قالب قصه‌ای در یکی از متون قدیمی فارسی آمده است و در ضمن آن به این سه رکن اشاره می‌کنم. خلاصه داستان این^۱ است:

واسب سواری، مرد افلیجی را سر راه خود دیده که از او کمک می‌خواست. مرد سوار دلش به حال او رحم آمد. از اسب پیاده شد و او را از جا بلند کرد و بر اسب نشانده تا او را به

۱- اصطلاح «plot» را به «طرح» و «طرح و توطئه» و «چهارچوب» ترجمه کرده‌اند که به نظر من هیچ کدام ترجمه دقیقی برای «plot» نیست، زیرا اگر آنرا «طرح» ترجمه کنیم با اصطلاح طرح که معادل «sketch» است، اشتباه گرفته می‌شود و خواننده این دو مفهوم گوناگون را با هم می‌آمیزد و ذهنش آشفتن می‌شود و اگر «طرح و توطئه» بیاوریم جنبه‌ای معنی به آن داده‌ایم که ممکن است این تصور را در ذهن خواننده بوجود آورد که پیرنگ «plot» داستان با دسیسه و توطئه همراه است، حال آنکه همانطور که می‌دانیم پیرنگ در داستان نقش اساسی و مثبتی بازی می‌کند و از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و توطئه‌ای در پیرنگ داستان نیست. «چهارچوب» نیز مفهوم واقعی آن را ابلاغ نمی‌کند فقط شکل هندسی داستان را به ذهن متبادر می‌کند.

مقصودش برساند.

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

«مرد افلیج، بر اسب که نشست، دهنه اسب را کشید و گفت من اسب را بردم و با اسب گریخت اما پیش از آنکه از صدارس دور شود، مرد سوار در پی او فریاد زد: تو تنها اسب را نبردی، جوانمردی را هم بردی. اسب برای تو، اما گوش کن ببین چه می گویم.»

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

«مرد افلیج، اسب را نگه داشت. مرد سوار گفت هرگز به هیچ کس نگو چگونه اسب را به دست آوردی چون از این می ترسم که دیگر هیچ سواری به پیاده ای رحم نکنند.»

این قسمت «نمایش حاصل داستان» یا «درامای» آن است که مضمون و درونمایه داستان در آن تحقق یافته است. بعضی اوقات ارکان داستان را اضافات زیان آوری احاطه می کند و داستان را از قدرت و تأثیر باز می دارد. مثلاً نمایش حاصل داستان با اظهار عقاید و صفاتی همراه می شود که در واقع توضیحی است زاید و مخمل مثلاً:

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

هرگز به هیچ کس نگو چگونه اسب را به دست آوردی. که جمله «برادر نصیحت خیر خواهانه مرا قبول کن» تحمیلی است زیان آور پر درامای داستان. زیرا که نویسنده خیر خواهی سوار را به رخ خواننده می کشد. نویسندگان امروز تحت تأثیر داستانهای چخوف و درسهای او به نویسندگان، تا حد ممکن از پرداختن به توضیحات اضافی پرهیز می کنند. البته نویسنده داستان کوتاه توضیحات و اطلاعات لازم و بنیادی را هر جا که اقتضا کند، خواهد داد. این توضیحات در جهتی است که قدرت تخیل خواننده را به موضوع و مفهوم داستان راهنمایی کند.

ایلیا اهرن بورگ نویسنده روسی می گوید:

و خواندن به نوبه خود يك جریان خلق و ابداع است:
خواننده هنگام خواندن يك رمان، کاری نزدیک به کار نویسنده انجام می دهد و با تخیل خود متن داستان را کامل می کند.^۱

چخوف معتقد است که وقتی می خواهیم غم انگیزی چیزی را نشان بدهیم، خود آن چیز را دقیق تصویر کنیم نه اینکه آن چیز را غم انگیزانه توصیف کنیم و با اضافات و توضیحات بخواهیم که غم انگیزی آن را به خواننده تحمیل کنیم. این درس بزرگی است که چخوف به نویسندگان داده است. در نامه ای به زن نویسنده ای اندرز می دهد که اگر می خواهد مردمان ناخشنود را توصیف کند و دلسوزی خوانندگان را نسبت به آنها برانگیزاند، باید در نوشتن خون سرد و بی طرف بماند و زمینه ای فراهم آورد که در برابر آن، ناراحتی های شخصیت هایش بتواند با برجستگی بیشتری مشخص شود. در این صورت شاید موفق شود. نویسنده ممکن است هر قدر دلش می خواهد برای شخصیت هایش گریه کند و از وضع و حال بی

سروسامان آنها، رنج ببرد اما باید این موضوع را از خوانندگان پنهان کند، چون داستان فقط هنگامی مؤثر واقع می‌شود که عینیت داشته باشد. بیطرفانه نوشتن در بسیاری اوقات، بر ذهن و تخیل خواننده بیشتر مؤثر واقع می‌شود. این از شگفتی‌های روح آدمی است که تأثیر غیرمستقیم را بیشتر می‌پذیرد تا تأثیری که مستقیماً بر او اعمال شود.

داستان کوتاه غالباً با هنرهای دیگری نظیر نمایش و قصه‌های باله خویشی و نزدیکی دارد. از این جهت به نقاشی و سینما بیشتر نزدیک است تا به رمان، چون کیفیت تصویری و نمایشی آن بیش از رمان است. همانطور که ا.ای. کوپر نویسنده انگلیسی متذکر می‌شود:

«داستان کوتاه و فیلم با نگر یک نوع هنرند، هنر بازگویی داستان، با اشاره‌های ظریف، یا ضربه‌های سریع و لحظه‌های القایی. هنری که در آن ظریف کاری و توضیح و تفسیر، زاید و کسل کننده و مزاحم است.^۲ خانم الیزابت بوئن نویسنده انگلیسی نیز همین عقیده را دارد:

«داستان کوتاه در استفاده از عمل، به نمایشنامه نزدیکتر است تا به رمان، سینما که خود سرگرم لم و فن (تکنیک) است با داستان کوتاه از یک خانواده‌اند. در سی سال گذشته، هر دو باهم پیش رانده‌اند. هر دو با هم پیوستگی و قرابت دارند. سنت، پدر تممیدی هیچکدام نیست، از این جهت هر دو آزادند، هر دو هنوز هم قایم به‌ذاتند و نظم خود را اعمال می‌کنند و به شکل توجه دارند.^۳»

۱- در علوم بلاغی خودمان، قصا می‌گفتند «الكتابة ابلغ من التصريح»، بیان کنایی رساتر از بیان صریح و مستقیم است.

2- Modern short story. p.21.

3- Modern short story. p.21.

ا.ج. ای. بیش نویسنده انگلیسی گفته خانم بوئن را تأیید می کند:

و این مطلب به طور شگفتی انگیزی صحیح است. در واقع این دو هنر نه تنها از نظر تسریع در کار، بلکه آگاهانه یا غیر آگاهانه به یکدیگر بسیار آموزش می دهند. تکه پاره چروکیده روزنامه‌ای، به دست باد، در فضای خیابان خلوتی می چرخد، دختری در حال خپاطی است، در ایستگاه راه آهن، دانه‌های اشک از چشمهای دختر عاشقی می غلتد و مرد جوانی، صورت او را می پوشاند. مادری ساکت به بازگشت پسر جنایتکارش، نگاه می کند. این لحظه‌های کوتاه، انگار با تله‌سکوپ، نگاه شود، در مرکز توجه قرار می گیرد، بدون آنکه توضیح و تفسیری برای آنها داده شود، اثر پریشانی و از هم پاشیدگی یا ناامیدی مادری را در ذهن برجای می گذارد. هر لحظه اشاره به حالتی می کند که توضیحی برای آن داده نشده است و هر کدام از آنها، علامت سر به کوتاهی را روی موج احساسی سی فرستد و پیام خود را به گیرنده می رساند.^۱

از این جهت می بینیم تکامل تدریجی داستان کوتاه، با تکامل ذهنی و معنوی خوانندگان همپا و هماهنگ بوده است. دیگر از آن جزئیات و توصیفات و توضیحات رمانی درباره اشیاء و آدم‌ها و مکان‌ها در داستان کوتاه، خبری نیست و شرح شکل و قیافه و لباس و کفش و حرکات آنها، به حداقل می رسد و توصیفات مفصل به کنار گذاشته می شود. زیرا که دیگر نیازی به این شرح‌ها و توصیفات نیست. این توصیفات زاید و مخلد و به جوهر داستان کوتاه صدمه می زنند.

موضوع «Subject» داستان

موضوع‌های مناسب برای داستان کدام است و موضوع‌های نامناسب کدام؟ داستان‌نویس بزرگی چون چخوف با آثارش به این سوال جواب داده است و موضوع‌های واقعی و مناسب را از موضوع‌های غیر واقعی و سرگرم‌کننده متمایز کرده است. چخوف معتقد بود:

«تنها انعکاس حقایق زندگی بشری می‌تواند نام هنر به خود بگیرد. بدون انسان و خارج از منافع او هیچ هنری وجود ندارد. هنر نغمه‌ای است که برای بشریت سروده می‌شود، امری است که بشریت را به جلو می‌برد، انعکاسی از واقعیت‌های زندگی اجتماعی مردمی است که هنرمند در میان آنها زندگی می‌کند.»^۱

نویسنده‌ای که چنین عقیده‌ای دارد مسلماً موضوع آثارش با موضوع آثار نویسندگانی نظیر گئی دو موپاسان و به‌خصوص او هنری فرق دارد. این نویسندگان بیشتر در فکر سرگرم کردن خوانندگانشان هستند و موضوع‌هایی که برای داستانهایشان انتخاب می‌کنند، بیشتر توجه به همین تمایل دارد و از این نظر همانطور که دایرة‌المعارف کاسل در مورد او هنری و داستانهایش قضاوت کرده است، داستانهای چنین نویسندگانی انگار به وسیله ماشینی ساخته شده است نه با قلم نویسنده‌ای؛ ماشین داستان سازی که لطیفه‌گوست و قلبی هم دارد اما به معنی واقعی کلمه باز هم ماشین است.

در مبحث قصه گفتیم که بافت ساختمانی لطیفه مشابه قصه است، اما از نظر محتوا، لطیفه به وقایع زندگی واقعی بیشتر توجه دارد و قصه

به حوادث خیالی و خلق الساعه، لطیفه را تعریف کرده است. داستان مفرح و کوتاهی است درباره شخص یا حادثه‌ای واقعی. لطیفه‌ای را از فیه مافیه به مضمون نقل کردم. در اینجا لطیفه‌ای را که به وقایع امروزی نزدیکتر است، مثال می‌آورم تا آشکار شود که داستانهای لطیفه‌وار تا چه حد شباهت به لطیفه دارد:

«جوانی فرنگ رفت، از دوستی و مصاحبتی که با دختری فرنگی داشته برای دوستانش داد سخن می‌داد. گفتند تو که زبان نمی‌دانی چرا موفق شدی دخترک را به‌تور اندازی؟
گفت احتیاجی به دانستن زبان و این چیزها نبود. دخترک مرا دید و از من خوشش آمد. سینما را نشانم داد. من با فراست و هوش خداوندی دریافتم که منظورش این است که با او برویم سینما و با هم رفتیم. بعد که از سینما، بیرون آمدیم، رستورانی را نشان داد و من فهمیدم که می‌گوید برویم شام بخوریم، با هم رفتیم و شام خوردیم. از رستوران که بیرون آمدیم، به خانه‌ها اشاره کرد، من فهمیدم که می‌گوید با هم به خانه برویم، با هم به خانه رفتیم. به خانه که رسیدیم اشاره به لباس من کرد، من فهمیدم که منظورش این است که لباس را درآورم، لباس را درآوردم، آنوقت اشاره به تخت‌خواب کرد و من با هم فراست و هوش خداوندی نفهمیدم چطور فهمیده که شغل من نجاری است!»

همین حلقه آخری که برداشت دیگری است از واقعیت، شیرازه لطیفه را بهم بافته است. شاید بتوان گفت که نفوذ و ویژگیهای قصه در حوادث واقعی، داستانهای لطیفه‌وار را به وجود آورده است، زیرا که شالوده

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

۱ داستانهای لطیفه‌وار و داستانهای واقعی. دسته اول داستانهایی است که بر اساس حادثه‌ای جالب توجه و سرگرم کننده نوشته شده است و توجهی به واقعیت و اصالت زندگی ندارد. دسته دوم داستانهایی است که از زندگی واقعی سرچشمه گرفته است و موضوع آنها با واقعیت‌های زندگی همخوانی و هماهنگی دارد. ۱

برای اینکه این دو نوع داستان را بهتر بشناسیم، آنها را در برابر هم می‌گذاریم و موضوع آنها را بررسی می‌کنیم. دسته اول، داستانهایی است که موضوع آن بیشتر محدود به حادثه‌ای استثنایی و از آنها به عنوان داستانهای لطیفه‌وار و Anecdotal Fiction نام می‌بریم.

اولین بار، گی دو موهاسان این نوع داستانها را اشاعه داد و بعدها نویسندگانی نظیر او هنری و سامرست موام آن را توسعه و رونق دادند. نمونه جالب این نوع داستانهای لطیفه‌وار که معروفیت بسیاری یافته است: هدیه مغ، هدیه کریسمس،^۱ اثر او هنری است. خلاصه داستان این است: زن شوهر فقیری در کریسمس به فکر خریدن هدیه‌ای برای یکدیگر می‌افتند. مرد ساعتش را می‌فروشد و شانه‌ای زیبا برای موهای زنش می‌خرد و زن موهای بلند زیبایی خود را می‌فروشد و پند ساعتی برای ساعت طلای شوهرش می‌خرد. وقتی به خانه بر می‌گردند، نه شانه و نه پند ساعت، هدیه‌های آنها برای یکدیگر، به کارشان نمی‌آید. موضوع داستان جالب است و بر طبق تعریف سامرست موام از داستان کوتاه، می‌توان آن را به زبان خودمانی، سر میز ناهار یا شام برای دوستان تفریف

کرد و از بازگویی آن لذت برد. اما همچون لطیفه، فقط یکبار به شنیدنش 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 گویی اثر 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 و شوهر 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 بعد از مدتی موهای زیبای زن دوباره رشد می‌کند و شانه زیبا، به کار می‌آید. همین تعمق و استنتاج است که بی‌عمقی و پوکی موضوع داستان را نشان می‌دهد. داستانهای لطیفه‌وار، در حقیقت 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، هر چند که بسیار سرگرم کننده و دلپذیر باشد. خواننده چشم و گوش باز امروزی دیگر مثل گذشته‌ها، شیفته حادثه‌ها و ماجراها نمی‌شود خواننده امروزی بیشتر خواستار واقعیت‌های اصیل زندگی است. داستانهای واقعی امروزی بیشتر تصویرگر تار و پود ظریف انسانی و نمایشگر رابطه‌های دایمی و همبستگی آنها با هم، اختلاف‌هایشان، انتظارات و آرمان‌هایشان، امیدها و رؤیاها، غمها و شادبها و رنجها و محرومیت‌هایشان است؛ هدف اصلی اغلب نویسندگان جدید، در حقیقت بینی و بررسی عناصر روانشناسی وجود انسان، و در عین حال در واقعیت بینی و توضیح شرایط محیط اجتماعی آدمی خلاصه شده است. نویسندگان به قصد و نیت اینکه از خود و از اجتماعشان تصویر واقعی و دقیقی عرضه می‌کنند، آثار خود را می‌آفرینند، بنابراین نویسندگانی که صرف

حادثه و واقعه‌ای را اگر چه بدیع و دلپذیر، موضوع داستان قرار می‌دهند، بی‌آنکه از وقایع، استنتاجی صورت بگیرد یا پیامی دربرداشته باشد، نویسندگان بزرگی نیستند. اغلب آثار این دسته از نویسندگان را می‌توان درموقع غذا خوردن تعریف کرد بدون آنکه از قدرت تاثیر آن کاسته شود، اما هرگز نمی‌توان مثلاً داستانهای کوتاه چخوف و همینگوی را درموقع صبرف غذا نقل کرد بدون آنکه به تازگی و ویژگی آنها صدمه‌ای وارد نیاید یا داستان مخدوش نشود و تاثیر واقعی خود را از دست ندهد. داستان‌های این گروه از نویسندگان تعریف کردنی نیست، خواندنی است. حتی خلاصه کردن داستان‌های آنها به صورتی که خصوصیتها و امتیازهای آنها حفظ شود، غیرممکن است. زیرا محتوای واقعی آنها بدون شك در حرفها و پیامهایی است که بازگو نشده است و غیر مستقیم از خواندن آنها به ذهن خواننده انتقال می‌یابد. این نوع داستانها را فقط باید خواند تا از حقیقت و اصالت آنها آگاه شد و لذت برد و بر کیفیت‌های والای آنها دست یافت. بی‌دلیل نبود که همینگوی می‌گفت: «خواننده باید بیشتر از پندار خود کمک بگیرد و گرنه اندیشه‌های ظریف مرا درک نخواهد کرد.»^۱ در داستانهای چخوف و پیروان مکتب او، تاثیر به‌خاطر تاثیر جایش را به تاثیر به‌خاطر زندگی داده است و داستان به‌خاطر زندگی نوشته شده است. فشردن حداکثر زندگی در حداقل فضا، کمال مطلوب این دسته از داستان نویسان است.

داستانهای لطیفه‌وار را می‌توان در سه خصوصیت عمده از داستانهای

واقعی جدا کرد:

- ۱- حادثه‌ای اتفاقی و محتمل محور داستان قرار می‌گیرد.
- ۲- فاقد پیرنگی Plots، محکم و استوار است.
- ۳- غالباً حرف و پیامی را ابلاغ نمی‌کند.

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

«جوانی بعد از شش سال تحصیل در فرانسه، با خود مجسمه زنی را به ایران می‌آورد که در سال اول اقامتش در فرانسه، خریده است. مجسمه را پشت درگاه اتاقش می‌گذارد و يك 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 و شهوت و آرزو است. يك شب که نامزد او، خودش را جای مجسمه قرار می‌دهد، جوانک به تصور آنکه مجسمه جان گرفته است، با رولور به او شلیک می‌کند و نامزد خود را می‌کشد.»

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

۱- داستان را دوباره باهم مرور می‌کنیم. می‌بینیم امکان حدوث این واقعه که شخصی شش سال در کشور 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 وقایع احتمالی بنا نمی‌شود. دیگر اینکه عشق و شهنشگی جوان به مجسمه‌ای بی‌روح نیز از واقعیت زندگی به دور است. جوانی که جسم سرد مجسمه را بر واقعیت عینی و زنده آن، یعنی نامزدش، ترجیح می‌دهد، از نظر خصوصیات روحی و خلقی غیر طبیعی و هیر عادی است و سرانجام این موضوع که جوان موجود زنده‌ای را به جای مجسمه می‌گیرد و او را با رولور می‌کشد، نیز از اتفاقات استثنایی و غیر محتمل است، چه مجسمه را با قندشکنی می‌توان شکست و نیازی به رولور نیست.

۲- همانطور که دیدیم داستان لطیفه‌وار «عروسک پشت پرده» از یک

ردیف و قایع اتفاقی تشکیل شده و این وقایع چون حلقه‌هایی به هم پیوسته داستان را به وجود آورده است. حال اگر فرض کنیم یکی از این وقایع، وقوع نمی‌یافت، می‌بینیم شیرازه داستان از هم می‌پاشد. همین جاست که مسأله پیرنگ داستانهای لطیفه‌وار مطرح می‌شود. اغلب این داستانها، مثل قصه‌ها یا فاقد پیرنگند یا از پیرنگی سست و ضعیف برخوردارند. درست برخلاف داستانهای واقعی که شبکه استدلالی داستان چنان قوی است و وقایع با منطقی قوی چنان به هم مربوط و وابسته است که به نظام و ترکیب داستان نمی‌توان کوچکترین خدشه‌ای وارد کرد و کمترین ایرادی گرفت.

۳- در این نوع داستانهای لطیفه‌وار معمولاً جالب و دلپذیر بودن موضوع و سرگرم کردن خواننده مورد نظر نویسنده است و داستان هیچ پیامی را ابلاغ نمی‌کند. مثلاً صادق هدایت با نوشتن داستان «عروسک پشت پرده» چه می‌خواهد بگوید و چه پیامی را می‌خواهد ابلاغ کند؟ فقط داستان خوش ساخت و سرگرم کننده‌ای را عرضه کرده است. داستان، هیچ حرفی برای گفتن ندارد، صرف واقعیه موضوع داستان قرار گرفته است. البته داستانهای لطیفه‌وار بسیاری یافت می‌شود که دارای پیام نیز هست مثل «فارسی شکر است» جمال‌زاده که پیامش در عنوان داستان مستتر است، و داستانهای واقعی زیادی نیز وجود دارد که پیامی را ابلاغ نمی‌کند، مثل «چرا دریا توفانی شده بود» صادق چوبک. معیار تشخیص این دو از هم فقط هر 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 نوع داستانهای لطیفه‌وار است و همیشه حرفی و پیامی برای گفتن دارد، مثلاً داستان دیگری از هدایت به نام «طلب آرمزش» همه خصوصیات داستان واقعی را در خود نهفته دارد. در این داستان برخلاف داستان «عروسک پشت پرده» موضوع آن،

جنبه استثنایی و اتفاقی ندارد. گرچه در بازگویی آن، کمی اغراق شده اما هرگز از واقعیت زندگی به دور نمی‌افتد. گرچه زمان وقوع داستان «طلب آموزش» به شصت - هفتاد سال پیش برمی‌گردد اما هنوز هم نظایر چنین وقایعی در اجتماع کنونی ما روی می‌دهد. اصولاً احساسات منفی، کینه و نفرت زن پدر نسبت به فرزند شوهر، درپیش زنان ایرانی به خصوص طبقات محروم و عامی احساسی طبیعی و عادی است، زنائی که چشم دیدن هوو و بچه‌های هووی خود را ندارند و به لطایف الحبل می‌کوشند آنها را از میان بردارند هنوز هم بسیارند. در قضا‌های عامیانه مانیز چنین حساسیتی به صورت‌های گوناگون تجلی پیدا کرده است و مضمون بسیاری از قصه‌ها قرار گرفته است. (قصه پهلبل سرگشته)

داستان «طلب آموزش» از پیرنگ قوی و محکمی برخوردار است. وقایع با رشته‌های علت و معلولی و منطقی به هم پیوسته است و واقعه‌ای اتفاقی و استثنایی در آن دیده نمی‌شود. عزم زیارت و طلب آموزش برای پاک کردن گناهان و آرام کردن وجدان ناراحت، پایان محتوم و معقول دیگری است برای درونمایه و شخصیت‌های داستان. داستان‌های واقعی اغلب دارای پیرنگی قوی و استوارند و به اصطلاح مولای درز آنها نمی‌رود و اسکلت 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 داستان‌های کوتاه نویسنده معاصر آمریکا دی، جی، سالینجر از این زمره است. یعنی داستان‌هایی است بدون پیرنگ و در عین حال لطیفه هم نیست، مثل «دختر آوازه خوان»^۱ از چخوف و «برای اسم با عشق و فرومایگی»^۲ از سالینجر. سرانجام داستان «طلب آموزش» حرفی دارد و بیامی. نقاب از

1- the Choir girl

2- For esme with love and Squalor

چهره تبه کاران بر می دارد و آنها را همانطور که هستند نشان می دهد و در ضمن موضوع داستان نشان دهنده ظلم و ستمی است که اعمال می شود و جنایت هایی که در اجتماع وقوع می یابد و جنایتکاران از مجازات می رهند و داستان نمایشگر جامعه ای است عقب مانده و دستخوش ناهمواری ها و بی عدالتی ها. در این جامعه هر کس می تواند رقیب و دشمن خود را از میان بردارد و در حوضچه خرافات مذهبی، دست های آلوده خود را بشوید و وجدان خود را تسکین بدهد.

«خانم گلین همینطور که پک به قلیان می زد، گفت: مگر پای منبر نشنیدی: زوار همانوقت که نیت می کند و راه می افتد اگر گنااهش به اندازه برگ درخت هم باشد، طیب و طاهر می شود.»^{۱۴۰}

اغلب نویسندگان، از نوشتن داستانهای لطیفه وار پرهیز کرده اند، زیرا داستانهای لطیفه وار در خودشان تمام می شود، موضوعی است تکوین یافته، میوه ای است که رسیده شده است و نویسنده در پرورش و تکامل آن دخالتی ندارد باید بنشینند و آن را بنویسد. بیجهت نیست که آن را به داستانهای ماشینی تشبیه کرده اند زیرا که شخصیت فردی و درونی و تجربه زندگی نویسنده در آفرینش آن سهم اندکی دارد. برعکس موضوعهای داستانهای واقعی و اصیل باید مراتب و مراحل را در ذهن و تخیل نویسنده بگذرانند تا برای نوشتن آماده شود. مغز پک نویسنده همچون خاکی است که موضوع مثل دانه ای در آن می نشیند و در تخیل او جوانه می زند. نویسنده از رویش مداوم دانه ها در ذهنش به هیجان می آید، رویشی که از خاطره ها و ادراکات و مغزفت او تغذیه می کند و در ضمیر ناخود آگاه

او جنبش و جوشی برمی‌انگیزد، از صافی ذهن او می‌گذرد و در آخر شکل طبیعی و واقعی خود را پیدا می‌کند. اما لطیفه پرورش خود را کرده است و در ذهن نویسنده فقط پوست می‌اندازد. داستان واقعی حاصل همه تأثرات ذهنی نویسنده است و حقیقت و اصالت زندگی، امیدها و رؤیاها و آرزوها، غم‌ها و شادی‌ها و دردها و رنج‌های بشر را در خود نهفته دارد و در نفس خود باز آفرینی هنری زندگی است. ^۱

فرانک اوکونر در کتاب «صدای تنها» می‌گوید:

«سطح جانبی مهم داستان کوتاه مثل اسفنجی است، که صدها تصویر و تأثیر را در خود جذب کند که هیچ یک از آنها با لطیفه سروکار ندارد.»^۱

مردم عادی وقتی در جریان وقایع شگفتی‌انگیز و جالب توجهی قرار می‌گیرند و به هیجان می‌آیند، حسرت می‌خورند که کاش می‌توانستند آنها را روی کاغذ بیاورند. حتی گاهی قلم برمی‌دارند و آنها را می‌نویسند اما حاصل کار، آنها را دلزده و ناامید می‌کند و گمان می‌برند که به علت عدم تسلط به فن نگارش، نتوانسته‌اند در کارشان موفق شوند. به فرض آنکه در کار نوشتن ماجراهای هیجان‌انگیزشان موفق هم شوند، داستانی که از آب درمی‌آید، چیزی است در سطح داستانهای پاورقی مجله‌ها. بعضی از آنها حتی به نویسنده‌ای پناه می‌برند و ماجراهای هیجان‌انگیز خود را برای آنها تعریف می‌کنند. نویسنده اگرچه ممکن است در هادی امر نسبت به ماجراهای آنها از خود توجهی نشان بدهد اما بعد آنها را با بی‌علاقگی فراموش می‌کند و هرگز با کار کردن بر سر آنها و شکل دادن به ماجراها، وقت خود را تلف نمی‌کند زیرا این وقایع و ماجراها، استثنایی است و در حکم لطیفه‌هایی است که به آنها شاخ و برگ بیشتری داده شود. از قلب واقعیت زندگی زاییده نشده است و هیجانی که از شنیدن آنها

1- the lonely voice, P. 87.

به نویسنده دست داده است، کم کم او را ترك می‌کند. چه، آنها فکر و پیامی برای داستان تازه به او نمی‌دهد. نویسنده، در داستان، ماجرا نمی‌نویسد بلکه خودش را مجسم می‌کند. به همین دلیل است که می‌بینیم سخنرانان زبردست و قهاری که همیشه می‌توانند شنوندگان خود را بالطفینه‌های آبدار و مؤثر جلب کنند، به ندرت می‌توانند نویسندگان خوبی باشند.



اظهار نظر چخوف درباره آثاری که می‌خواند و نمی‌پسندید، همیشه در این جمله کوتاه خلاصه می‌شد:

«چنین چیزهایی در زندگی واقعی اتفاق نمی‌افتد.»

گویی اعتقاد داشت که اغلب نویسندگان، حتی آنهایی که به عنوان نویسندگان واقع‌گرا و رئالیست معروف شده‌اند، زندگی را پیش از آنکه در آثارشان به کار گیرند تعریف می‌کنند و آثارشان حاصل چنین تعریفی است از زندگی؛ زیرا که از واقعیت زندگی دور افتاده‌اند و خود را محدود کرده‌اند که منحصرأ درباره آدم‌کشان و دیوانه‌ها و بیماران روحی، خودکشی‌ها و شخصیت‌های مریض گونه و برج عاج نشین قلم بزنند. چرا که بهره‌گیری از این موضوع‌ها و درونمایه‌ها و تم‌ها در آثار این نویسندگان بیش از آن خدی است که در زندگی هادی و واقعی امکان وقوع و خودنمایی پیدا می‌کند. این طرز تلقی چخوف از آنجا نشی می‌شود که نویسندگان همزمانش، تحت تأثیر آثار داستایوسکی و موفقیت آثار او، به چنین موضوع‌ها و درونمایه‌هایی، بسیار روی آورده بودند و به نوشتن داستان‌هایی که لبه مخوف و ترسناک زندگی و ناراحتی‌های روانی 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 «سهمناک» و «راهب سیاهپوش» از چنین تدابلی پیروی کرد

اما چنین داستان‌هایی بر آثار چخوف استثنایی و نادر است. بعدها خودش نیز متذکر شده که دیگر با مضامین و درونمایه‌های مرضی و بیمارگونه و شخصیت‌های مریض کاری ندارد. از همین رهگذر است که به کوپرین^۱، نویسنده دیگر روسی توصیه می‌کند که از فضیلت نمایی‌ها، پرهیز کند و موضوع‌های عادی و ساده را برای داستان‌هایش انتخاب کند:

«چرا می‌نویسید که شخصی با زیردریایی به قطب شمال می‌رود که مازگاری پسری را با محیط تحقیق کند، در حالی که همان موع زنی که او را دوست دارد، خودش را از برج ناقوس کلیسا با جیغ‌زدنی نمایی به پایین پرت می‌کند. همه اینها غیر واقعی است و در زندگی واقعی اتفاق نمی‌افتد. نویسنده باید ساده بنویسد و درباره موضوع‌هایی مثل چطور پیتر سیمونوویچ با ماریا ایوانووا عروسی می‌کند، داستان. یعنی همین.»^۲

این درس چخوف برای نویسندگان، به‌خصوص نویسندگان ما، بسیار عبرت‌آموز و ارزشمند است چه بعد از شهرت آثار هدایت، به‌خصوص اثر قوی و نیرومندی چون «بوف کور»، بعضی از نویسندگان ما تحت تأثیر این آثار قرار گرفتند و در خلق آثار بیمارگونه و مرضی تمایل بسیاری از خود نشان دادند. داستان‌هایشان به موضوع‌های مرضی و ارواح بیمار اختصاص یافت. به شخصیت‌های مریض و غیر هادی و برج‌های نشین و افکار بیمارگونه و غیرطبیعی، آنها بسیار توجه کردند و تحت شرایط و احوال مریض‌گونه جامعه ستم‌شاهی، از رونق‌بازاری نیز برخوردار شدند و خوانندگانی نیز برای خود دست و پا کردند، خوانندگانی که به آنها

۱- المدا عدد کوپرین، نویسنده روسی (۱۹۴۸-۱۸۷۰).

2- Ronald Hingley, Chekhov. London, 1960. P. 203.

این طور تفهیم شده بود که این نوع آثار مرضی و غیر عادی و پراز وحشت و دلهره‌های عجیب و غریب و ماورای طبیعه‌ای، از کیفیت والائتر و هنرمندان تری برخوردار است و نویسندگان آنها نیز نسبت به نویسندگان دیگر هنرمند ترند. این داستان‌ها نه تنها کوچکترین تأثیری در روشنگری اذهان مردم نسبت به واقعیت‌های زندگی نداشتند بلکه با کلی‌گویی‌های روشنفکرانه و تصویرپردازی‌های مریض‌گونه و توهم‌انگیز و تحریف وقایع، خواننده را گیج و سردرگم می‌کردند.

چخوف اگر تکه‌ای از زندگی را در نهایت در سنی و صحت، بازسازی می‌کرد، در بند دورنمایه یا زبان آن نبود که جالب توجه از کار درآمده است یا نه، بلکه بیشتر به احتمال و واقعیت یا احتمال صحت (Verisimilitude) داستان توجه داشت. معتقد بود که توجه به دنیای عادی و معمولی و نگاهی درست و دقیق به حساسیت امور انداختن، نکات دهنده‌تر از کشف جهان و خلق شخصیت‌های استثنایی و قهرمانهای همیشه موفق و وقایع اسرارآمیز و هولناک است. با بررسی شخصیت‌های داستانهای چخوف به این نتیجه می‌رسیم که چخوف معتقد است که: وقتی ما می‌خواهیم داستانی ترسناک و اسرارآمیز و پراز راز و خیال بنویسیم، چرا نباید مصالح و ابزار ساختمانی و بنیادی آن را از واقعیت‌های زندگی بگیریم و به جهان خوابها و رؤیاها و تصورات و حوادث خارق‌العاده و دنیای ارواح و اشباح پناه می‌بریم، چرا مایه‌ترسیم و وحشت زده‌ایم، شاید به درستی نتوانیم سرچشمه ترس و دلهره‌های خود را بشناسیم اما زندگی را بهتر می‌شناسیم یا جهان رؤیاها و خوابها و دنیای ماورای گور و بعد از مرگ را؟ چرا نباید مواد و مصالح کارمان را از دنیای واقعی زندگی که بهتر آن را می‌شناسیم و بیشتر با آن مانوسیم، انتخاب کنیم و به جهانی که اصلاً چیزی از آن در نمی‌یابیم، رو می‌آوریم. به همین دلیل است که چخوف معتقد است که زندگی معمولی و عادی، موضوعهای جالب توجهی برای نوشتن

در اختیار هنر نویسنده گذاشته است.

داستان کوتاه و قربانیان زندگی

فرانک اوکونر نویسنده معروف ایرلندی، در کتاب خود صدای تنها، که مطالعه‌ای است در زمینه داستان کوتاه و داستان کوتاه نویسان بزرگ، معتقد است که داستان کوتاه، در ذات خود با قربانیان زندگی، یعنی با تحقیرشدگان، زخم خوردگان، درماندگان و از خود بیگانگان سر و کار دارد.

داستانهای کوتاه فارسی (از جمله زاده تانسل تازه نویسندگان امروز) در کل، این موضوع را عمیقاً تأیید می‌کند. آثار نویسندگان ما، از داستانهایی با شخصیت‌های تحقیر شده و دردمند و محروم سرشار است، گرچه هر يك از این داستانهای کوتاه، به مقتضای روزگار خود، رنگ و کیفیتی دیگر دارد، اما به یکسان دردمندی و له‌شدگی و شوربختی انسان‌های محروم و زجر کشیده و زخم خورده را در برابر زور و قلدری و قتل و غارت‌های حکومت‌ها و صاحبان قدرت و نفوذ و ایادی چماق و اسلحه به دست آنها، بازگو می‌کند، خواه این آدمهای قربانی شده از طبقات زیر دست و گمنام اجتماع باشند، خواه از گروه روشنفکران و درس‌خوانندگان زجر دیده و از شدت خفقان به جان آمده، در کل تصاویری هستند از خشونت‌ها و بی‌رحمی‌های طبقات حاکم بر طبقات و گروه‌های مظلوم و معترض. بیجهت نیست که اگر گاه‌گاه نویسنده‌ای تعهد انسانی و طبقاتی 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 صحنه‌ای 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 موثری بازی کرده و رسالت

اجتماعی خود را انجام داده است.

زیرا که از هدفهای مهم داستان نویسی، بیدار کردن خوانندگان و مردم خوابزده است و آگاه کردن 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.

از آنجا که نویسندگان ایرانی تاکنون، بیشتر داستان کوتاه نوشته‌اند، می‌توان چنین استدلال کرد که کل ادبیات داستانی فارسی ادبیاتی دلسوزانه و ترحمی است. به عبارت دیگر نویسندگان نسبت به سرنوشت شخصیت‌های داستان خود، دلسوزانده و احساس ترحم کرده‌اند و علیه ظلم و اختناق حاکم بر آنها، از خود واکنش نشان داده‌اند و اظهار نفرت و بیزاری کرده‌اند. اغلب داستانهای کوتاه نویسندگان متقدمی چون صادق هدایت، بزرگ علوی و صادق چوبک تا داستانهای کوتاه نویسندگان امروز را می‌توان به عنوان مصداقهای بارز این ادبیات ترحمی مثال آورد و نیازی نیست که از یک یک این داستانها و نویسندگان صحبت کنیم و از آثار آنها نمونه‌هایی بدهیم. سرنوشت دردناک این قربانیان زندگی، همه ذهن و فکر نویسندگان ما را به خود مشغول داشته است، همدردی و همبستگی با این له‌شدگان، مانع از آن شده است که نویسندگان در زمینه‌های دیگری طبع آزمایی کنند و در حوزه‌های دیگری جدا از این ادبیات ترحمی شوطه بخورند و توجهی نسبت به از خود بیگانگی شخصیت‌های داستان، نشان بدهند و داستانهایی دیگر در زمینه‌های متنوع‌تری بیافرینند. اگر می‌بینیم گاه‌گاه آثاری در زمینه‌های دیگر، در میان انبوه داستانهای ترحم-انگیز نویسندگان دیده می‌شود، استثنایی است و خاص و نمایندهٔ مجموع کارهای نویسندگانشان نیست، یعنی در رمان کوتاهی چون «بوف کور» که صیغه‌ای متفاوت با داستانهای دیگر هدایت دارد، نشانه‌هایی از این اجتماع

ناهموار و آدمهای فلاکت زده اش دیده می شود. نویسنده در این اثر تمثیلی و سمبلیک خود نیز نتوانسته است از اجتماع و مردم روزگار خود به کلی غافل بماند و در نهایت، کل داستان بازتابی است دگرگونه از همین اجتماع دردمند. نویسنده در حلقه اختناق، سایه خود را مورد خطاب قرار می دهد و حرفهای خود را به رمز و کنایه بر زبان می آورد.

از طرف دیگر این مطلب تنها در مورد داستانهای کوتاه ما، مصداق پیدا نمی کند بلکه اغلب رمانهای مانیز از چنین ویژگی و خصلت انسانی برخوردارند. شخصیت‌ها، رمان‌ها، یا از میان چنین طبقات محروم و ستمدیده برگزیده شده اند یا نسبت به چنین طبقاتی احساس همدردی و وابستگی می کنند.

بنابراین داستان، به خصوص داستان کوتاه، در ذات خود با قربانیان زندگی سروکار دارد، یعنی هستی و بقایش به زندگی تحقیرشدگان و در ماندگان وابسته است. این هستی وقتی می تواند جلوه راستین خود را داشته باشد که ابزار و لوازمش فراهم آمده باشد، یعنی قالب و زایشی، درخور و شایسته پیدا کند و در عین بهره گیری از محتوایی انسانی در شکل و ساخت محکمی ارائه شود. به همین دلیل است که از میان مجموعه های داستان نویسندگان، تنها داستانهایی معروفیت عام و خاص یافته اند که از مرد و این عامل بهره کافی برده اند. بنابراین تنها پرداختن به این قربانیان زندگی، یعنی توجه به این محتوای انسانی و اجتماعی، داستانها را موفق و ماندگار نکرده است، چه بسیار از نویسندگان که به این مهم توجه کافی داشته اند اما چون داستانهای آنها از انسجام ساختمانی و فنی مناسبی بی بهره بوده است، از یاد رفته اند. داستانهایی در زمینه تصویر کردن قربانیان زندگی موفق و ماندگار بوده اند که هم از محتوای انسانی و هم از جنبه های فنی داستان نویسی بهره ای کافی داشته اند. این موضوع خود نشان دهنده این مطلب است که شکل و ساخت و زبان و دیگر اجزای ساختمانی و فنی داستان، چه نقش

مهمی در داستان نویسی بازی می کند. نویسندگانی که در گذشته به این مسأله بی اعتنا بوده اند، گرچه ممکن است در زمان خود، بنا به مقتضیاتی شهرتی به هم زده باشند اما آثارشان ماندگار نبوده است. اما بر خلاف آن هم عمل کردن، ناقص غرض است، یعنی پرداختن صرف به شکل و ساختمان و جنبه های فنی داستان نیز (دست کم در میان آثار نویسندگان ایرانی) داستان موفق و شاخصی را به وجود نیاورده است و نویسندگانی که بی توجه به محتوا و خصوصیت های انسانی و رسالت های اجتماعی بوده اند، در نهایت امر به شکل گرایی و فورمالیسم کشیده شده اند. البته منظور من، آن نوع شکل گرایی است که بر اساس آن، شکل و ساخت و زبان داستان، طریقه و هیوه بازگویی و بازنمایی محتوای داستان نیست، بلکه همه چیز آن است، به عبارت دیگر، نویسنده کلاً به جنبه های فنی داستان توجه می کند و هدفی جز آن، برای خود نمی شناسد.

در اینجا نمی خواهم دامنه بحث را به مسأله کهنه اهمیت شکل و فرم یا محتوا بکشانم اما می خواهم به این نکته اشاره کنم که در یک صورت، شکل گرایی، پذیرفتنی و حتی ستایش انگیز است و داستان کوتاه، بیش از محتوا گرایی صرف، به امکاناتی که این شکل گرایی برای بقایش فراهم می آورد، نیازمند است و آن وقتی است که شکل گرایی راه گشا و جستجوگر باشد و ضرورت هایی، توجه نویسنده را به شکل گرایی ایجاب کند و شکل های تازه، گوشه هایی از واقعیت های پنهان زمانه را کشف کند و به نمایش درآورد. این البته وقتی موجه است که بافت درونی و ساخت و ترکیب داستانی از این نوع، نسبت به شکل های مرسوم و متداول، کارآمدتر و مؤثرتر باشد. نمونه بارز این دسته از نویسندگان شکل گرا، جیمز جویس، نویسنده بزرگ و صاحب سبک ایرلندی است که چنان تأکیدی برجسته - های فنی آثارش داشته که به قول فرانک او کونر، نویسنده هموطنش، دیگر صدای انسانی یا صدای راوی داستان از آثار او شنیده نمی شود،

چه برسد به اینکه نقش قربانیان زندگی را در آثار او جستجو کنیم. در شیوه نگارش جویس که به «جریان سیال ذهن» معروف شده است، اساس بر تصویر خیالات و ذهنیات و تخیلات شخصیت‌های داستان گذاشته شده، بنیاد بر مفاهیمی است که ایجادنداعی معانی می‌کنند و خواننده، تیرمستقیم صداها را که در سر شخصیت‌های داستان طنین می‌اندازد، می‌شنود و خیالاتی را که در ذهن او جریان می‌یابد دنبال می‌کند و به دنیای درون او راه می‌یابد. در آثار سرشار از استعداد و ابتکار این نویسنده، خواننده با شخصیت‌های متنوع از اجتماع و بیگانه‌ای روبروست و خود را در پیچ‌و‌تاب‌های ذهنیات آنها گم می‌کند. در «Borges» نویسنده آمریکای لاتین در مصاحبه‌ای می‌گوید:

«در پولیس جیمز جویس آدم‌ها هزاران نوع از وضع و چگونگی شخصیت‌ها روبروست، اما آدم باز هم نمی‌تواند آنها را بشناسد. آدم واقعی به شخصیت‌های جویس فکر می‌کند، آنها را مثل شخصیت‌های دیکنس یا استونون نمی‌بیند، زیرا در قالب شخصیت‌های استونون، ممکن است مردی ظاهر شود و فقط صفحه‌ای را به خود اختصاص بدهد، آدم احساس می‌کند که او را می‌شناسد، خیلی چیزها در او هست که او را به ما بشناساند. جویس هزاران نکته از چگونگی و موقعیت گوناگون شخصیت‌ها را به ما می‌دهد؛ مثلاً آدم می‌داند که آنها روزی دو مرتبه به توالی می‌روند، می‌داند که چه کتابهایی را می‌خوانند و دقیقاً می‌داند چه وقت می‌نشینند و چه موقع از جا بلند می‌شوند اما آدم واقفاً آنها را نمی‌شناسد؛ مثل این است که جویس با میکروسکوپ بالای سر شخصیت‌هاش ایستاده است.»^۱

اما از آنجا که نوآوری‌ها و شیوه نگارش این نویسنده بزرگ؛

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

موجب تحولی در داستان‌نویسی دنیا شده است، از او به‌عنوان نویسنده‌ای ناهفته که 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 و جریان سیاه ذهن، و تک‌گویی درونی، آثار او، استفاده‌های بسیاری برده‌اند. این شیوه بدیع داستان‌پردازی، بسیاری از نویسندگان را یاری داده است که واقعیت‌ها و رویدادهای روزگارشان را در شکل و ساخت تازه‌ای تصویرکنند، زیرا که دنیا با شتاب دگرگون می‌شود. اطلاعات و معرفت ما، از واقعیت‌های زندگی پیوسته توسعه می‌یابد. الگوها و قالب‌های داستان‌نویسی سنتی و معمول، پارای بیان این دگرگونی‌ها را ندارد و از تجسم کیفیت و ویژگی این معرفت‌های تازه عاجز می‌ماند. شیوه‌ها و الگوهای تازه، به نویسندگان کمک می‌کند که واقعیت این دگرگونی‌ها و وسعت این معرفت‌ها را آن‌طور که درخور مناسب زمان ماست، نشان بدهد و ارزش‌های واقعی آنها را پیش چشم بگذارد. چه بسیارند نویسندگانی که از شیوه‌های مبتکرانه این دسته از نویسندگان استفاده کرده‌اند و واقعیت‌های دردناک قربانیان زندگی را در شکل و ساختی بدیع ارائه داده‌اند و بی‌عدالتی‌ها و ناروایی‌های اجتماعی را که در قالب‌های کهنه و سنتی 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 معیارهای تازه‌ای را مطرح می‌کنند و مظهر مستقیم به هستی و ذات داستان، به‌خصوص داستان کوتاه، یعنی قربانیان زندگی، قدرت بقا و ماندگاری می‌دهند و در نهایت به به جامعه انسانی خدمت می‌کنند.

داستان کوتاه «گیله مرد»

برای روشن شدن آنچه که مطرح شد، مثالی می‌آورم از یکی از داستانهای بزرگ علوی به نام «گیله مرد». داستان کوتاه «گیله مرد»، شاید یکی از موفق‌ترین داستانهایی باشد که تاکنون به فارسی نوشته شده است پیش از آنکه از آن صحبت کنم، داستان را بخوانیم:

گیله مرد

باران هنگامه کرده بود. باد چنگ می‌انداخت و می‌خواست زمین را ازجا بکند. درختان کهن به‌جان یکدیگر افتاده بودند. از جنگل صدای شیون زنی که زجر می‌کشید می‌آمد. غررش باد آوازهای خاموشی را افسارگسیخته کرده بود. رشته‌های باران آسمان تیره را به زمین گل‌آلود می‌دوخت. نهرها طغیان کرده و آبها از هر طرف جاری بود. دو مأمور تفنگ به دست گילה مرد را به قومن می‌بردند. او پتوی خاکستری رنگی به گردنش پیچیده و بسته‌ای که از پشتش آویزان بود در دست داشت. بی‌اعتنا به باد و بوران و مأمور و جنگل و درختان تهدیدکننده و تفنگ و مرگ، پاهای لختش را به آب می‌زد و قدمهای آهسته و کوتاه بر می‌داشت. بازوی چپش آویزان بود، گویی سنگینی می‌کرد. زیرچشمی به مأموری که کنار او راه می‌رفت و سرنیزه‌ای که به اندازه یک کف دست از آرنج بازوی راست او فاصله داشت و از آن چکه‌چکه آب می‌آمد، تماشا می‌کرد. آستین نیمتنه‌اش کوتاه بود و آبی که از پتو جاری می‌شد، به آسانی در آن فرومی‌رفت. گילה مرد هرچند وقت یکبار پتو را رها می‌کرد و دستمال بسته را به دست دیگرش می‌داد و آب آستین را خالی می‌کرد و دستی به صورتش

می کشید، مثل اینکه وضو گرفته و آخرین قطرات آب را از صورتش جمع می کند. فقط وقتی سوی کمرنگ چراغ عابری صورت پهن استخوانی و چشمهای سفید و درشت و بینی شکسته او را روشن می کرد، وحشتی که در چهره او نقش بسته بود نمودار می شد.

مأمور اولی به اسم محمد ولی وکیل باشی از زندانی دل پری داشت. راحتش نمی گذاشت. حرفهای نیش دار به او می زد. فحشش می داد و تمام صدماتی را که راه دراز و باران و تاریکی و سرمای پاییز به او می رساند از چشم گیله مردمی دید. «ماجراجو، بیگانه پرست. تو دیگه می خواهستی چی کار کنی؟ شلوغ می خواهستی بکنی! خیال می کنی مملکت صاحب نداره...»

«بیگانه پرست» و «ماجراجو» را محمد ولی از فرمانده یاد گرفته بود و فرمانده از رادیو و مطبوعات ملی آموخته بود. «شش ماهه دولت می دادمیزنه، میگه بیایید حق اربابو بدید، مگه کسی حرف گوش میده، به مفتخوری عادت کردند. اون مه را لولو برد. گذشت، دوره هرج و مرج تمام شد. پس مالک از کجا زندگی کنه؟ مالیات را از کجا بده؟ دولت پول نداشته باشه، پس تکلیف ما چیه؟ همینطوری کردهد که پارسال چهارماه حقوق ما را عقب انداختند. اماندیگه حالا دولت قوی شده. بشویک بازی نموم شد. یک ماهه که میام توقهوه خوننه. از این آبادی به آن آبادی میرم، میگم: بابا بیایید حق اربابو بدید. اعلان دوا... آوردم، چسبوندم، براشون خوندم که اگه رعایا نخوان، هم مالکو بدنند «به سرکار... فرمانده پادگان... مراجعه نموده تا بوسیله امنیه کلیه بهره مالکانه آنها وصول و ایصال

شود. بهشون گفتم که سرکار فرمانده پادگان کیه، تو گوشون فرو کردم که من همه کاره اش هستم. بهشون حالی کردم که وصول و ایصال یعنی چه. مگر حرف شنفتند؟ آهه میگیه: مالک زمین بده، بذر بده، مخارج آبیاری رو تحمل کنه و آخرش هم ندونه که بهره مالکونه شو میگیره یا نه! ندادند، حالا دولت قدرت داره، دوبرابر شو میگیره. ما که هستیم. گردن کلفت تر هم شدیم. لباس امریکایی، پالتوی امریکایی، کامیون امریکایی، همه چی داریم. مگر کسی گوش می داد. سهم مالک چیه؟ دریغ از يك پياله چای که به من بدند. حالا... حالا...»

بعد قهقهه می زد و می گفت: «حالا، خدمتون می رسند. بگو ببینم تو چه کار، بودی؟ لاورا بودی؟ سواد داری...»
گیله مرد گوشش به این حرفها بدهکار نبود و اصلاً جواب نمی داد. از تولم تا اینجا بیش از چهار ساعت در راه بودند و در تمام مدت محدودلی و کیل باشی دست بردار نبود. تهدید می کرد، زخم زبان می زد، حساب کهنه پاک می کرد. گילה مرد فقط در این فکر بود که چگونه بگریزد.

اگر از این سلاحی که دست و کیل باشی است، یکی دست او بود. گیرش نمی آوردند. اگر سلاح داشت، اصلا کسی او را سر زراعت نمی دید که به این مفتی مأمور بتواند بیاید و او را ببرد. چه تفنگهای خوبی دارند! اگر صد تا از اینها دست آدمهای آگل بود، هیچکس نمی توانست با تو جنگل بگذارد. اگر از این تفنگها داشت، اصلا خیلی چیزها، اینطوری که امروز هست، نبود. اگر آن روز تفنگ داشت امروز ضحرا زنده بود و او محض خاطر بچه شیرخواره اش مجبور نبود سر زراعت

برگردد و زخم زبان آگل لولمانی را تحمل کند که به او می گفت: «تو مرد نیستی، تو ننه بچه ات هستی.» اگر صدتا از این تفنگها در دست او و آگل لولمانی بود، دیگر کسی اسم بهره مالکانه نمی برد. تفنگ چیه؟ اگر يك چوب کلفت دستی گیرش می آمد، کار این و کیل باشی شیرهای را می ساخت. کاش باران بند می آمد و او می توانست تکه چوبی پیدا کند. آنوقت خودش را به زمین می انداخت، با يك جست برمی خاست و دريك چشم بهم زدن با چوب چنان ضربتی بر سرنیزه وارد می کرد که تفنگ از دست محمدولی ببرد... کار او را می ساخت... اما مأمور دومی سه قدم پیشاپیش او حرکت می کرد! گویی وجود او اشکالی در اجرای نقشه بود. او را نمی شناخت. هنوز قیافه اش را ندیده بود، با او يك کلمه هم حرف نزده بود.

کشتن کسی که آدم او را ندیده و نشناخته کار آسانی نبود. او، اگر قاتل صغرا گیرش می آمد، می دانست که باش چه کند. باندانهایش حنجره او را می درید. با ناخنهایش چشمهایش را درمی آورد... گیله مرد لرزید، نگاه کرد. دید محمدولی کنار او راه می رود و از سرنیزه اش آب می چکد. از جنگل صدای زنی که گش کرده و جیغ می زند، می آید.

محض خاطر بچه اش امروز گیر افتاده بود. حرف سراین است که تا چه اندازه اینها از وضع او با خبر هستند. تا کجا پیش را می دانند؟ محمدولی به او گفته بود: «خان نایب گفته يك سر بپا تا فومن و برو. می خواهند بدانند که از آگل خبری داری یا نه.» به حرف اینها نمی شود اعتماد کرد و آگل تا آن دقیقه آخر به او می گفت: «نرو، برنگرد، نرو سرزراعت! پس بچه اش را چه بکنند؟ او را به که بسپرد؟ اگر بچه نبود، دیگر کسی

نمی‌توانست او را پیدا کند. آنوقت چه آسان بود گرفتن انتقام صغرا. از عهده صدها از اینها برمی‌آمد. اما آگل لولمانی آدم دیگری بود. چشمش را هم می‌گذاشت و تیر درمی‌کرد. مخصوصاً از وقتی که دخترش مرد، خیلی قسی شده بود. او بیخودی همینظوری می‌توانست کسی را بکشد. آگل می‌توانست بایک تیر از پشت سر کلک‌مأمور دومی را که سه‌قدم پیشاپیش او پوتیه‌هایش را به آب و گل می‌زند بکند، اما این کار از دست او بر نمی‌آمد. از او ساخته نیست. محدودلی را دیده بود. او را می‌شناخت، شنیده بود روزی به کومه او آمده و گفته بوده است: واگه فوری پیش خان‌ناهب به فومن نره، گلوی بچه را می‌زنم سرنیزه‌ومی‌برم تا بیاید عقب بچه‌اش. این را به مارجان گفته بود.

مأمور دومی پیشاپیش آنها حرکت می‌کرد. از آنها بهی از سه قدم فاصله داشت. او هم در فکر بدبختی و بیچارگی خودش بود. او را از خاش آورده بودند. بی حیر از هیچ جا آمده بود گیلان. برنج این ولایت: پیش‌نمی‌شناخت. همیشه اسمبل داشت، سردش می‌شد. باران و رطوبت بی‌حاشی کرده بود. تا دو پتو شبها بیخ می‌کرد. روزهای اول هر چه کسر داشت از کومه‌های گیله‌مردان جمع کرد. به آسانی می‌شد سعی روی آن گذاشت. و اینها اناثه‌ایست که گیله‌مردان قبیل از ورود قوای دولتی از خانه‌های ملاکین چپاول کرده‌اند. شاید بختی این بود که در کومه‌ها هیچ چیز نبود. در قصاب این صفحات یک تکه شیشه پیدا نشد که با آن بتواند ریش خود را اصلاح کند چه برسد به آینه. مأمور بلوچ مزه این زندگی را چشیده بود. مکرر زندگی خود آنها را غارت کرده بودند. آنجا در ولایت

آنها آدمهای خان یکمرتبه مثل مور و ملخ می ریختند توی دهات، از گاو و گوسفند گرفته تا جوجه و تخم مرغ، هر چه داشتند می بردند. به بچه و پیرزن رحم نمی کردند. داغ می کردند، یکی دو مرتبه که مردم ده بیچاره می شدند، کدخدایا را پیش خان همسایه می فرستادند و از او کمک می گرفتند و بدین طریق دهکده ای به تصرف خانی درمی آمد. این داستانی بود که بلوچ از پدرش شنیده بود. خود او هرگز رعیتی نگرفته بود. او همیشه از وقتی که بخاطرش هست تفنگدار بوده و همیشه مزدور خان بوده است. اما در بچگی مزره تجارت و بیخانسانسی را چشیده بود. مأمور بلوچ وقتی فکر می کرد که حالا خود او مأمور دولت شده است وحشت می کرد، برای اینکه او بهتر از هر کس می دانست که در زمان تفنگداریش چند نفر امنیه و سرباز کشته است. خودش می گفت: «به اندازه موهای سرم.» برای او زندگی جدا از تفنگ وجود نداشت. او با تفنگ بدنیا آمده، با تفنگ بزرگ شده بود و با تفنگ هم خواهد مرد، آدمکشی برای او مثل آب خوردن بود، تنها دفعه ای که شاید از آدمکشی متأثر شده، موقعی بود که با اسب، سرباز جوانی را که شترورش داشته بود، در بیابان داغ دنبال کرد. شتر طاقت نیاورد و خوابید، سرباز تفنگش را انداخت زمین و پشت پالان شتر پنهان شد. بلوچ چند تیر انداخت و نزدیکش رفت. تفنگ او را برداشت و می خواست سرش را که از پشت کوهان شتر دیده می شد، هدف قرار دهد که سرباز داد زد: «آمان برادر، مرا نکش.» او گفت: «پس چه کارت کنم؟ نکشمت از بی بی آبی می میری آه بعد فکر کرد پیش خودش و گفت: «یک گلوله هم یک گلوله است.» آفسار شتر را گرفت و برگشت: «بدمیدان آنطرفتر، چشمه است برو»

خودت را به آنجا برسون. صدقه می شتر را بلك كشيده و بعد خواست او را رها کند، چونکه بدرد نمی خورد. دید نمی شود سرباز و شتر را همینطور بحاله خودشان گذاشت، برگشت و با يك تیر کار سرباز را ساخت. این تنها قتلی است که گاهی او را ناراحت می کند. خودش هم می دانست که بالاخره سرنوشت او نیز يك چنین مرگی را دربر دارد. پدرش، دوبرادرش، اغلب کسانی نیز باضرب تیر دشمن جان سپرده بودند. وقتی خانها به تهران آمدند و وکیل شدند، او نیز چاره نداشت جز اینکه امنیه شود. اما هیچ انتظار نداشت که او را از دیار خود آواره کنند و به گیلانی که آنقدر مرطوب و سرد است بفرستند. مأمور بلوچ ابدأ توجهی به گیله مرد نداشت و برای او هیچ فرقی نمی کرد که گیله مرد فرار کند یا نکند. به او گفته بودند که هر وقت خواست بگریزد با تیر کارش را بسازد و او به تفنگ خود اطمینان داشت. مأمور بلوچ در این فکر بود که هر طوری شده پول و پله ای پیدا کند و دو مرتبه بگریزد به همان بیابانهای داغ. بالاخره بیابان آنقدر وسیع است که امنیه ها نمی توانند او را پیدا کنند. هر کدام از این مأمورین وقتی خانه کسی را نتیش می کردند، چیزی گیرشان می آمد. در صورتی که امروز صبح در کومه گیله مرد، وکیل باشی چهار چشمی مواظب بود که او چیزی به جیب نزند. خودش هر چه خواست کرد، پنجاه تومان پولی که از جیب گیله مرد در آورد، صورت جلسه کردند و به خودش پس دادند. فقط چیزی که او توانست بدست آورد، يك تپانچه بود. آنرا در کروج لای دسته های برنج پیدا کرد. یکمرتبه فکر تازه ای به کله مأمور بلوچ زد. تپانچه اقلا پنجاه تومان می ارزد. بیشر هم می ارزد، پاپش بیفتد، کسانی هستند

که صد تومان هم می دهند، ساخت ایتالیاست. فشنگش کم است... حالا کسی هم اسلحه نمی خرد. این دهاتیها مال خودشان را هم می اندازند توی دریا. پنجاه تومان می ارزد. به شرط آنکه پول را با خود آورده و به کسی نداده باشد.

باد دست بردار نبود. مشت مشت باران را توی گوش و چشم مأمورین و زندانی می زد. می خواست پتورا از گردن گبله مرد باز کند و بارانیهای مأمورین را به یقما ببرد. غرش آبهای غلیظ جیغ مرغابیهای وحشی را خفه می کرد. از جنگل گویی زنی که درد می کشید، شیون می زدند. گاهی درهم شکستن ریشه یک درخت کهن زمین را به لرزه درمی آورد. یک موج باد از دور با خشاخش شروع و با زوزه وحشیانه ای ختم می شد. تا قهوه خانه ای که روبه آن در حرکت بودند، چند صد ذرع بیشتر فاصله نبود، اما در تاریکی و بارش و باد، سوی کمرنگ چراغ نفتی آن دور به نظر می آمد.

وقتی به قهوه خانه رسیدند، محمدولی از قهوه چی پرسید:

«کته داری؟»

- داریمی^۱.

- چای چطور؟

- چای هم داریمی^۲.

- چراغ هم داری؟

- های دانه^۳.

- اتاق بالا را زود خالی کن!

- هو جور و اتاق، توتون خوشکا کودیم^۴.

۱- داریم. ۲- چای هم هست. ۳- همین یکی را داریم. ۴- اتاق بالا توتون خشک کرده ایم.

- زمینش که خالی است.

- نخالید.

- اینجا پست امنیه نداره؟

- چره، داره.^۱

- کجا؟

- ایدره او طرف تر. شبه ایسایید، بوشوئیدی.^۲

- بیا ما را ببر به اتاق بالا.

و اتاق بالا، رو به ایوان باز می شد. از ایوان که طارمی جویی داشت، افق روشن پدیدار بود. اما پاران هنوز می بارید و در اتاق کاهگلی که به سقف آن پرگهای توتون و هندوانه و پیاز و سیر آویزان کرده بودند، بوی نم می آمد. محمدولی گفت: «بالله، میری گوشه اتاق جنبه بخوری می زنم.» بعد رو کرد به تهویه چی و پرسید: «آن طرفه که راه به خارج نداره؟» تهویه چی وقتی گیله مرد جوان را در نور کم رنگ چراغ بادی دید، فهمید که کار از چه قرار است و در جواب گفت: «راه ناره. سرکار، انم از هوشانه کی ماشینالوختا کوده؟»^۳

- برو، مردیکه، عقب کارت. پیشرف، نگاه به بالا بکنی همه بساطتو بهم می زنم. خود تو از این بدتری.

بعد رو کرد به مأمور بلوچ و گفت: «خان، اینجا باش من پایین کشیک میدم، بعد من میام بالا، تو برو پایین کشیک بکش و چایی هم بخور.»

گیله مرد در اتاق تاریک نیمتخته آستین کوتاه را از تن

۱- چرا، واند.

۲- سر آستینتو سراب اینجا بوده، رفتند.

۳- بیا ماشینالوختا برو. زندهم از آنهاست که اوموبیل دالعت کرده.

کند و آب آن را فشار داد، دستی به پاهایش کشید. آب صورتش را جمع کرد و به زمین ریخت. شلوارش را بالا زد، کمی ساق پا و سر زانو و رانهایش را مالش داد، از سرما چندشش شد. خود را تکانی داد و زیرچشمی نگاهی به مأمور دومی انداخت. مأمور بلوچ تفنگش را با هر دو دست محکم گرفته و در ایوان باریکی که ما بین طارمی و دیوار اتاق وجود داشت ایستاده بود و افق را تماشا می کرد.

در تاریکی جز نفیر باد و شرشر باران و گاهی جینگ مرغابیهای وحشی صدایی شنیده نمی شد. گویی در عمق جنگل زنی شیون می کشید، مثل اینکه می خواست دنیا را پراز ناله و فغان کند.

برعکس محدودلی مأمور بلوچ هیچ حرف نمی زد. فقط سایه او در زمینه ابرهای خاکستری که در افق دائماً در حرکت بود علامت و نشان این بود که راه آزادی و زندگی به روی گیله مرد بسته است. باد کومه را تکان می داد و فغانی که شبیه به شیون زن دردکش بود، خواب را از چشم گیله مرد می ربود، بخصوص که گاه گاه باد ابرهای حایل قرص ماه را پراکنده می کرد و برق سرنیزه و فلز تفنگ چشم او را خسته می ساخت. صدایی که از جنگل می آمد، شبیه به ناله صغرا بود، درست همان موقعی که گلوله ای از بالاخانه کومه کدخدا در نولم به پهلویش خورد.

صغرا بچه را گذاشت زمین و شیون کشید...

- نمی خواهی فرار کنی؟

- نه!

بی اختیار جواب داد: «نه»، ولی دست و پاهای خود را جمع

کرد. او تصمیم داشت با اینها حرف نزند. چون این را شنیده بود که بامامور نباید زیاد حرف زد. اینها از هر کلمه‌ای که از دهان آدم خارج شود، به نفع خودشان نتیجه می‌گیرند. در استنطاق باید ساکت بود. چرا بیخودی جواب بدهد. امنیه می‌خواست بفهمد که او خواب است یا بیدار و از جواب او فهمید، دیگر جواب نمی‌دهد.

«بین چه می‌گم! صدای گرفته و سرماخورده بلوچ در نفیر بادگم شد. طوفان غوغا می‌کرد، ولی در اتاق سکوت و حشمتزایی حکمفرما بود. گیله مرد نفسش را گرفته بود.
«نترس!»

گیله مرد می‌ترسید. برای اینکه صدای زیر بلوچ که از لای لب و ریش بیرون می‌آمد، او را به وحشت می‌افکند.
«من خودم مثل تو راهزن بودم.»

بلوچ خاموش شد. دل گیله مرد هری ریخت پائین، مثل اینکه اینها بویی برده‌اند. «مثل تو راهزن بوده‌ام.» نامسلمان دروغ می‌گوید، می‌خواهد از او حرف در بیاورد.

هیبت خاموشی امنیه بلوچ را متوحش کرد. آهسته ترسخن گفت: «امروز صبح که تو کروج تفتیش می‌کردم...»
در تاریکی صدای خش و خش آمد، مثل اینکه دستی به دسته‌های برگ توتون که از سقف آویزان بود، خورد.

«تکان نخور می‌زنم؟» صدای بلوچ قاطع و تهدیدکننده بود. گیله مرد در تاریکی دید که امنیه بطرف او قراول رفته است.
«بنشین!»

دهانی نشست و گوشش را تیز کرد که با وجود هیاهوی سیل و باران و باد دقیقاً کلماتی را که از دهان امنیه خارج

می‌شود بشنود. بلوچ پوچ پوچ می‌کرد.

«تو کروج-می شنوی؟-وسط یکدسته برنج به تپونچه پیدا کردم. تپونچه رو که میدونی مال کیه. گزارش ندادم. برای آنکه ممکن بود که حیف ومیل بشه. همراه آورده‌ام که خودم به فرمانده تحویل بدم، میدونی که اعدام روی ساخته.»

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. من خودم رعیت بودم، می‌دونم تو چه می‌کشی، ما از دست خانهای خودمان خیلی صدمه دیده‌ایم، اما باز رحمت به‌خانتها، از آنها بدتر امنیه‌ها هستند. من خودم مدتی یاغی بودم، به اندازه موهای سرت آدم کشته‌ام، برای اینست که امنیه شدم، تا از سر امنیه راحت باشم، از من نترس! خدا را خوش نمیاد که جوونی مثل تو فدا بشه فدای هیچ و پوچ بشه، یک‌ماهه که از زن وبچه‌ام خبری ندارم. برایشان خرجی نفرستادم، اگر محض خاطر آنها نبود، حالا اینجا نبودم. می-خواهی این تپونچه را بهت پس بدهم؟»

گیله‌مرد خرخر نفس می‌کشید، چیزی جلوییش را گرفته بود، دلش می‌تپید، عرق روی پیشانی‌ش نشسته بود. صورت مخوفی از امنیه بلوچ در ذهن خود تصویر کرده و از آن در هراس بود؛ نمی‌دانست چکار کند. دلش می‌خواست بلندشود و آرامتر نفس بکشد.

«تکون نخور! تپونچه دودست منه. هفت تیره، هر هفت فشنگ درشونه است، برای تیراندازی حاضر نیست، بخواهی تیراندازی کنی، باید گلنگدن را بکشی، من این تپونچه را

بهت میدم.»

دیگر گیله مرد طاقت نیاورد. «نمیدی، دروغ میگی! چرا نمبذاری بخوابم؟ زجرم میدی! مسلمانان به دادم برسید! چی می‌خواهی از جونم؟ اما فریادهای او نمی‌توانست بجایی 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 اداره امنیه فومن برسد، کارت ساخته است. مگه نشیدی که چندروز پیش يك اتوبوسو توی جاده لخت کردند؟ از آن روزتا حالا هرچی آدم بوده، گرفته‌اند. من مسلمون هستم. به خدا و پیغمبر عقیده دارم، خدا را خوش نمیداکه...»

گیله مرد آرام شد. راحت شد، خیلی از ما را گرفته‌اند. از او می‌خواهند تحقیق کنند.

«چرا داد می‌زنی؟ بهت میدم! اصلا بهت می‌فروشم. هفت تیر مال توست. اگر من گزارش بدم که تو خونه تو پیدا کردم، خودت میدونی که اعدام رو ساخته، به خودت می‌فروشم، پنجاه تومن که میارزه، تو، تو خودت میدونی با محمدولی، هان؟ نمیارزه؟ پولت پیش خودته. یادادی به کسی؟»

گیله مرد آرام شده بود و دیگر نمی‌لرزید، دست کرداز زیر پتو دستمال بسته‌ای که همراه داشت باز کرد و پنجاه تومان اسکناس دو تومانی را که نخیس و نیمه خمیر شده بود حاضر در دست نگهداشت.

«بیا بگیر!»

حالا نوبت بلوچ بود که برسد.

نه، اینطور نمیشه، بلند میشی و امیسی، پشتت را می-

کنی به من. پول رامیندازی توی جیب، من پول را از جیب، دست در می آورم، اونوقت هفت تیر را میندازم توی جیب، دست را باید بالا نگهداری. تکون بخوری با قنناق تفنگ می زرم تو سرت. ببین من همه حقه هایی را که تو بخوای بزنی، بلدم. تمام مدتی که من کشیک میدم باید رو به دیوار پشت به من وایسی، تکان بخوری گلوله توی کمرت است. وقتی من رفتم، خودت میدونی با وکیل باشی.»



شرشر آب یکنواخت تکرار می شد. این آهنگ کشنده جان گیله مرد را به لب آورده بود. آب از ناودان سرازیر بود. این زمزمه نغمه کوچکی در میان این غلیان و خروش بود. ولی پیش از هر چیز دل و جگر گیله مرد را می خورد. دستهایش را به دیوار تکیه داده بود. گاه باد یکی از بسته های سیر را به حرکت در می آورد و سرانگشتان او را قلقلک می داد. پیراهن کرباس تر به پشت او می چسبید. تپانچه در جیبش سنگینی می کرد. گاهی تا یک دقیقه نفسش را نگاه می داشت تا بهتر بتواند صدایی را که می خواهد، بشنود. او منتظر صدای پای محمدولی بود که به پله های چوبی بخورد. گاهی زوزه باد خفیف تر می شد، زمانی در ریزش یکنواخت باران وقفه ای حاصل می گردید و بالنتیجه در آهنگ شرشر ناودان نیز تأثیر داشت، ولی صدای پا نمی آمد. وقتی امنیت بلوچ داد زد: «آهای، محمد ولی؟ آهای محمدولی!» نفس راحتی کشید. این یک تغییری بود. «آهای محمدولی...» گیله مرد گوشش را تیز کرده بود. بمحض اینکه صدای پاروی پله های چوبی به گوش برسد، باید

سوپ مراسم باشد و در آن لحظه‌ای که امیبه بلوچ جای خود را به محمدزنی می‌دهد، برگردد و از چند ثانیه‌ای که آنها باهم حرف می‌زنند و خش‌خش حرکات او را نمی‌شوند استفاده کند، هفت تیر راز جیبش درآورد و آماه باشد. مثل اینکه از پایین صدای به آواز امیبه بلوچ جواب گفت.

ایکش باران برای چند دقیقه هم نماند، بند می‌آمد؛ کاشم نقیر بادخامز می‌شد؛ کاش غرش سیل آسا برای یک دقیقه هم می‌شد؛ اما قطع می‌شد. زندگی او، همه چیز او بسته به این چند ثانیه است؛ چند ثانیه پاکتر. اگر در این چند ثانیه شرم پکنراخت آب ناودان بند می‌آمد؛ باگوش تیزی که دارد؛ خواندن توانست کوچکترین حرکت را درک کند. آنوقت به تمام این زجرها خاتمه داده می‌شد. می‌رود پیش بچه‌اش، بچه راز مارجان می‌گیرد؛ باهمین تفنگ و کبل باشی می‌زند به جنگل و آنجا می‌داند چه کند.

از پایین صدایی جزهوی‌هوی باد و شرشر آب و خش‌خش شاخه‌های درختان نمی‌شنید. گویی زنی در جنگل جیب می‌کشید، ولی بلوچ داشت صحبت می‌کرد. تمام اعصاب و عضلات، تمام حواس، تمام قوای بدنی او متوجه صدایی بود که از پایین می‌رسید، ولی نقیر باد و ریزش باران از نفوذ صدای دیگری جلوگیری می‌کند.

و تگون نخور، دستت را بذار به دیوار؛
گیله مرد تکان خورده بود، بی اختیار حرکت کرده بود
که بهتر بشنود.

گیله مرد آهسته گفت: «گوش بدن بیدین چی گم.»

بلوچ نشینید. خیر! می‌کرد، اگر به زبان گیلک بگویند،
محرمانه تر خواهد بود. «آهای برار، من تورا کی کارنارم. وهل
اوگردم کی وقتی آیه اونا بیدینم.»^۱

باز هم بلوچ نشینید. صدای پوتینهایی که روی پله‌های
چوبی می‌خورد، او را ترسانانه و در عین حال باورناپذیرانه داد.
«عجب پارونی، دست بردار نیست!»

این صدای محمولی بود، این صدا را می‌شناخت. در یک چشم
بهم‌زدن گلیله مرد تصمیم گرفت. به گنست، دست در جیبش
برد. دهنه هفت‌سیر را در دست گرفت. فقط لازم بود که گنگدن
کشیده شود و تپانچه آماده برای تیراندازی شود؛ اما حالا
موقع تیراندازی نبود، برای آنکه رانصوب امور بلوچ
برای حفظ جان خودش هم شده، محور بود؛ تیراندازی کند
و از عهدۀ او دور آنها نمی‌توانست برآید. انگاس می‌توانست
گنگدن را بکشد تا دیگر در هر زمانی که بخواهد آماده برای
حمله باشد. هفت‌سیر را که خرب می‌شناخته از جیب درآورد؛
آن را وزن کرد، مثل اینکه بدینوسیله اطمینان بیشتری پیدا
می‌کرد. در همین لحظه صدای کشیدن کبریت نقشه او را بر
هم زد. خوشبختانه کبریت اول نگرفت.

«مگر بهاران می‌ذاره؟ کبریت ته جیب آدم هم خیس شده.»
کبریت دوم هم نگرفت، ولی در همین چند ثانیه گلیله
مرد راه دفاع را پیدا کرده بود، هفت‌سیر را به جیب گذاشت.
پتورا مثل شنلش روی دوشش انداخت و در گوشه اتاق کز
کرد.

«آهای، چرا غو بیار ببینم، کبریت خیس شده.»

۱ - آهای برادر، من که با تو کار می‌کنم. بگذار برگردم که وقتی آمد او را ببینم.

بلوچ پرسید: چراغ می خواهی چیکار کنی؟

- هست؟ نرفته باشد؟

- کجا می تونه بره؟ بیداره، صدایش بکن، جواب بده.
 محمدولی پرسید: «آی گیله مرد؟... خوابی یا بیدار...»
 در همین لحظه کبریت آتش گرفت و نور زرد رنگ آن
 قیافه دهانی را روشن کرد. از تمام صورت او پیشانی بلند و
 کلاه قیفی بلندش دیده می شد، با همان کبریت سیگاری
 آتش زد: «مثل اینکه سفر قندهار میخواد بره. پتو هم همراه
 خودش آورده. کنهات را هم که خوردی؟ ای برار کله ماهی
 خور. حالا باید چند وقتی تهران بری تا آتش گل گیوه خوب
 حالت بیاره. چرا خوابت نمی بره.»

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

گیله مرد دلش میخواست این قمقمه کمی بلندتر می شد
 تا به او فرصت می داد که گلنگدن را بکشد و همان آتش سیگار
 او را هلف قرار دهد و تیراندازی کند.

«بگو ببینم، آنروزی که با سرگرد آمدیم تولم که پاسگاه
 درست کنیم، همین تون بودی که علمدار هم شده بودی و گفتی:
 ما اینجا خودمان داروئه داریم و کسی را نمی خواهیم؟
 پیشرفها، ما چند نفر را کردند توی خانه و داشتند خانه را آتش
 می زدند. حیف که سرگرد آنجا بود و نگذاشت والا با همان
 مسلسل همتون را درو می کردم. آن لاور کلفتتون را خودم به درک
 فرستادم، بگو ببینم، توهم آنجا بودی؟ راستی آن لاورها که
 یک زبون داشتند به اندازه کف دست، حالا کجاند؟ چرا به دادت

نمی‌رسند؟! بعد چندین فحش آبدار داد. «تهرون نسلشونوبر- داشتند. دیگه کسی جرأت نداره جیک بزنه، بلشویکی می‌خواستید بکنید؟ آنوقت زناشون! چه زنهای سلیطه‌ای؟ واه، واه، محض خاطر همونها بود که سرگرد نمیداشت تیراندازی کنیم. چطور شد که حالا موش شدند و تو سوراخ رفته‌اند. آخ، اگر دست من بود؟ نمیدونم چکارت می‌کردم؟ هرآگفتند که ترا صحیح و سالم تحویل بدم؟ حتماً تویکی از آن کلفتاشون هستی. و الا همین امروز صبح وقتی دیدمت، کلکت را می‌کندم. جلو پشت زنتو... اوهره، بپیکار داری می‌کنی؟ تکون بخزری می‌زمنت.»

صدای گلنگدن تفنگ، گبله‌مرد را که داشت بی‌احتیاطی می‌کرد، سرجایی نبود نشاند.

گبله‌مرد بی‌اختیار دستش به دسته هفت تیر رفت. همان زنی که چند ماه پیش در واقعاً تولم تیر خورد و بعد درد، زن او برد، صفرا بود، بچه شش ماهه داشت و حالا این بچه هم در کومه او بود و معلوم نیست که چه بر سرش خواهد آمد. مار جان، آدمی نیست که بچه را نگهدارد. اصلاً از مارجان این کار ساخته نیست. دیگرکی به فکر بچه اوست. گبله‌مرد گاهی به حرفهای وکیل‌باشی گوش نمی‌داد. او در فکر دیگری بود. نکند که تپانچه اصلاً خالی باشد. نکند که بلوچ و وکیل‌باشی با او شوخی کرده و هفت تیر خالی به او داده باشند. اما فایده این شوخی چیست؟ چنین چیزی غیرممکن است. محض خاطر این بچه‌اش مجبور بودگاهی به تولم برگردد. هفت تیر را وزن کرد. دستش را در جیبش نگاهداشت، مثل اینکه از وزن آن می‌توانست تشخیص دهد که شانه با فشنگ در مخزن هست یا

نه. همین حرکت بود که محمدولی را متوجه آورد و لوله تفنگ را بطرف او آورد. نوک سرنیزه بیش از يك ذرع از او فاصله داشت و الا با يك فشار لوله را به زمین می‌کوفت و تفنگ را از دستش در می‌آورد؛ و آهای، برار، خوابی یا بیدار؟ بگو ببینم. شاید ترا به فومن می‌برند که با آگل لولمانی رابطه داری؟ چند فحش نثارش کرد. ... يك هفته خواب ما را گرفت. روز روشن و مظلانه يك اتومبیل را لخت کرد. سبیل اونو هم دود میدند، نریت از نهم میرسه. بگو ببینم، درسته اون زنی که آن روز در تولم تیر خورد دختر اونیه؟...

گاهی طوفان به اندازه‌ای شدید می‌شد که شنیدن صدای پرنده و باطنین و بی‌گروه محمدولی نیز برای گبله‌مرد با تمام توجهی که به او معطوف می‌کرد، غیر ممکن بود، در صورتی که درست‌همین مطالب بوده از می‌خواست بداند و از گفته‌های وکیل‌باشی می‌شد حدس زد که چرا او را به فومن می‌برند. مأمورین (و یا اقل کسی که دستور توقیف او را داده بود) می‌دانستند که او داماد آگل بوده و هنوز هم ما بین آنها رابطه‌ای هست. گبله ما این را می‌دانست که داروغه او را لو داده است. اغلب به پدر زنش گفته بود که نباید به این ویشکاسوقه‌ای اعتماد کرد و شاید اگر محض خاطر این ویشکاسوقه‌ای نبود، امروز آن حادثه تولم که محمدولی خوب از آن‌ها خبر است، اتفاق نمی‌افتاد و شاید صغرا زنده بود و دیگر آگل هم نمی‌زد به جنگل و تمام این حوادث بعدی اتفاق نمی‌افتاد و امروز جان او در خطر نبود.

يك تکان شدید باد، کومه را لرزاند. شاید هم درخت کهنی به زمین افتاد و از نسیب آن کومه تکان خورد. اما

محمودلی پیکریز حرف می زد، ها ها ها می خندید و تهدید می کرد و از زخم زیان لذت می برد.

چه خوب منظره داروغه و پیشکاسوقه ای در نظر او هست. سالها مردم را غارت کرد و دم پیری هاج می گرفت. برای اینکه ارشش راحت شوند، او را داروغه کردند. چون که در آن سالهای قبل از جنگ، ارباب در تهران همه کاره بود و پهای امنیه ها را از ملک خود بریده بود و آنها جرأت نمی کردند در آن صفحات کیابایی کنند. همین آگل پدرزن او واسطه شد که و پیشکاسوقه ای را داروغه کردند و واقعاً هم دیگر جز اموال رقیبهای خود مال کس دیگری را نمی چاپید.

محمودلی بار دیگر سیگاری آتش زد. ایندفعه کبریت را لحظه ای جلو آورد و صورت گیله مرد را روشن کرد. دود بنفش رنگ، بیسی گیله مرد را سوزاند.

«... ببین چی میگم. چرا جواب نمیدی؟ تو همان آدمی هستی که وقتی ما آمدیم در تولم پست دایر کنیم، به سرگرد گفتی که ما بهره خودمونو دادیم و نطق می کردی. چرا حالا دیگر لال شدی؟»

خوب بخاطر داشت. راست می گفت: وقتی دهاتی ها گفتند که ما داروغه داریم، گفت: بروید نمایندگان را معین کنید. با آنها صحبت دارم. او هم یکی از نمایندگان بود. سرگرد از آنها پرسید که بهره امسالشان را دادید یا نه؟ همه گفتند دادیم. بعد پرسید، قبل از اینکه لاور داشتید دادید، یا بعد هم دادید. دهاتیها گفتند: «هم آنوقت داده بودیم و هم حالا داده ایم.» بعد سرگرد رو کرد به گیله مرد و پرسید: «مثلاً تو چه دادی؟» گفت: «من ابریشم دادم، برنج دادم، تخم

مرغ دادم، سیر، غوره، انارترش، پیاز، جاروب، چوکول، کلرش، آرد برنج، همه چی دادم. بعد پرسید مال امسال را هم دادی؟ گیله مرد گفت: «امسال ابریشم دادم، برنج هم من دادم.» بعد یکمرتبه گفت: «برو قبوضت را بردار و بیاور.» بیچاره لطفعلی پیرمرد گفت: «شما که نماینده مالک نیستید! تا آمد حرف بزنند، سرگرد خواباند بیخ گوش لطفعلی. آنوقت دهاتیها از اتاق آمدند بیرون و معلوم نشد کی شیپور کشید که تریب چندین هزار نفر دهقان آمدند دور خانه. بعد تیراندازی شد و یک تیر به پهلوی صفرا خورد و لطفعلی هم جابجا مرد. دهاتیها شب جمع شدند و همین داروغه و پشکاسوقه‌ای پیش نهاد کرد که خانه را آتش بزنند و اگر شب یک جوخه دیگر سرهاز نرسیده بود، اثری از آنها باقی نمی ماند...»

محمدولی سیگار می کشید. گیله مرد فکر کرد، همین الان بهترین فرصت است که او را خلع سلاح کنم. تمام بدنش می لرزید. تصور مرگ دلخراش صفرا اختیار را از کف او ربوده بود. خودش هم نمی دانست که از سرمای لرزد و یا از پریشانی... اما محمدولی دست بردار نبود: «تو خیلی اوستایی. از آن کهنه کارها هستی. یک کلمه حرف نمی زنی، می ترسی که خودت را لو بدی. بگو ببینم، کدام یک از آنهایی که توی اتاق با سرگرد صحبت می کردند، آگل بود؟ من از هیچکس با کسی ندارم. آگل لامذهبه، خودم می خواهم کلکش را بکنم. همقطاران من خودشون بدچشم دیده اند که قرآن را آتش زده. دلم می خواهد گیر خود من بیفته، کدام یکیشون بودند. حتماً آنکه ریش کوسه داشت و بالای دست تو وایساده بود، ها، چرا جواب نمیدی،

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 کشنده آب ناودان بیش از هر چیزی دل‌گیله‌مرد را می‌خراشاند، گویی کسی با نوک‌ناخن زخمی‌راریش‌ریش می‌کند. دندانهایش به ضرب آهن‌گ پکنواخت ریزش آب بهم می‌خورد و داشت بی‌تاب می‌شد.

آرامشی که در اتاق حکمفرما بود، ظاهراً محمدرولی و کیل باشی را مشکوک کرده بود. او می‌خواست بدانند که آیا گیله‌مرد خوابیده است یا نه.

- 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 اصلاً 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 انجام دادم. می‌گم که آگل دشمن خداست و قتلش واجبه، شنیدی؟ من از هیچکس باکی ندارم. من کشتم، هر کاری از دستش برمی‌آید بکند...

- تفنگ را بدار زمین. تکون بخوری مردی ...

این را گیله‌مرد گفت. صدای خفه و گرفته‌ای بود، و کیل باشی کبریتی‌آتش زدوهمین برای گیله‌مرد به منزله آزر بود. در يك چشم بهم زدن تپانچه را از جیبش درآورد و در همان آنی که نورزرد و دود بنفش کمرنگ گوگرد اتاق را روشن

کرد، گیله‌مرد توانست گلنگدن را بکشد و او را هدف قرار دهد. محدودلی برای روشن کردن کبریت پاشنه تفنگ‌راروی زمین تکیه داده، لوله را وسط دوبازو نگهداشته بود. هنگامی که دستش را با کبریت دراز کرد، سرنیزه زیر بازوی چپ او قرار داشت.

در نور شعله کبریت لوله هفت‌تیر و یک چشم‌باز و سفید گیله‌مرد دیده می‌شد. وکیل‌باشی گیج‌شد. آتش کبریت دستش را سوزاند و بازویش مثل این‌که بیجان شده باشد افتاد و خورد به رانش.

- تفنگ را بذار رو زمین! تکون بخوری مردی!
لوله هفت‌تیر شقیقه وکیل‌باشی را لمس کرد. گیله‌مرد دست انداخت بیخ خرش را گرفت و او را کشید توی اتاق.
- صبر کن، الان مزدت را می‌ذارم کف دستت. رجز بخوان.
منو می‌شناسی؟ چرا نگاه نمی‌کنی؟...
باران می‌بارید، اما افق داشت روشن می‌شد. ابرهای تیره کم‌کم باز می‌شدند.

- می‌گفتی از هیچکس با کسی نداری! نترس، هنوز نمی‌کشت، بادست خفیات می‌کنم. صفرا زن من بود. نامرد، زنعو کشتی. تو قاتل صفرا هستی، تو بچه منو بی‌مادر کردی. نسلتونو ور می‌دارم. بیچاره‌پون می‌کنم. آگل منم. ازش نترس. هان، چرا تکون نمی‌خوری؟...

تفنگ را از دستش گرفت. وکیل‌باشی مثل جرز خیس خورده و رفت. گیله‌مرد تفنگ را به دیوار تکیه داد. و تو که گفتی از آگل نمی‌ترسی. آگل منم. بیچاره، آگل لولمانی از غصه دخترش دق مرگ شد. من گفتم که اگر قاتل صفرا را به

من بدهند، آگل تحلیم همیشه. آره آگل نیست که اسلیم بشه. اتوبوس توی جاده‌ها من زدم. تمام آنهایی که با من هستند، همشون از آنها پیند که بگر بیخانمان شده‌اند، همشون از آنها پیند هستند که از سر آب و ملاک بیرونشون کرده‌اند. اینها را بهت میگم که وقتی میسری، دونه‌سره شده باشی. بلندشو، هفت تیرم را گذاشتم توجیم. می‌خواهم با دست بکشم، می‌خواهم گلویت را گاز بگیرم. آگل منم. دلم داره خنک میشه...

از فرط درندگی لاله می‌زد. نمی‌دانست چطور دشمن را از بین ببرد، دستپاچه شده بود. در نور سحر هیکل کوفته و کیل پاشی تدریجاً دیده می‌شد.

- آره، من خودم لاور بودم. سواد هم دارم. این پنج‌ساله یاد گرفتم. خیلی چیزها یاد گرفته‌ام. میگی مملکت هرج و مرج نیست؟ هرج و مرج مگه چیه؟ مارا می‌چاپیند، از خون و زندگی آواره‌مون کردند. دیگه از ما چیزی نمونده، رعیتی دیگه نمونده. چقدر همین خودتون منو تکه کردی؟ عمرت دراز بود، آگه میدونستم که قاتل صنرا تویی، حالا هفت کفن هم پوسونده بودی؟ کی لامذهبه؟ شماها که هزار مرتبه قرآن را مهر کردید و زیر قولتان زدید؟ نیامدید قسم نخوردید که دیگر همه امان دارند؟ چرا مردمو بیخودی می‌گیرید؟ چرا بیخودی می‌کشید؟ کی دزدی میکنه؟ جد اندر جد من در این ملک زندگی کرده‌اند، کدام یک از اربابها پنجاه سال پیش در گیلون بوده‌اند؟

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

کلاهش از سرش افتاده بود روی کف اتاق؛ و ترمس، اینجوری نمی کشمت. بلندشو، می خواهی خونشو بخورم. حیف یادش بگوا. آخر بدبخت، توجه قابل هستی که من یک فشنگ خودموه حض خاطر تو دور بیندازم. بلندشوا!

اما وکیل باشی تکان نمی خورد. حتی با لگدی هم که گیله مرد به پای راست او زد، فقط صورتش به زمین چسبید؛ عضلات و استخوانهای او دیگر قدرت فرمانبری نداشتند. گیله مرد دست انداخت و یخه پالتوبارانی او را گرفت و نگاهی به صورتش انداخت. در روشنایی خفه صبح باران خورده قیافه وحشترده محمودلی آشکار شد، عرق از صورتش می ریخت. چشمهایش سفیدی می زد. بیحالت شده بود. از دهنش کف زرد می آمد، و خرخر می کرد.

همینکه چشمش به چشم براق و برافروخته گیله مرد افتاد به تنه پته افتاد. زبانش باز شد: «نکش، امان بده! پنج تا بچه دارم. به بچه های من رحم کن. هر کاری بگی می کنم. منو به جوونی خودت ببخش. دروغ گفتم. من نکشتم. صفرا را من نکشتم. خودش تیراندازی می کرد. مسلسل دست من نبود...»

*

گریه می کرد. التماس و عجز و لابه مأمور، مانند آبی که رو آتش بریزند، التهاب گیله مرد را خاموش کرد. یادش آمد که پنج تا بچه دارد. اگر راست بگوید ا به یاد بچه خودش که در گوشه کومه بازی می کرد، افتاد. باران بند آمد و درسکوت و صفای صبح ضعیف و بی شیرتی محمودلی تنفر او را برانگیخت و روشنایی روز او را به تعجیل واداشت.

گیله مرد تف کرد و در عرض چند دقیقه پالتو بارانی را از تن وکیل‌باشی کند و قطار فشنگ را از کمرش باز کرد و پتو، خود را به سروگردن او بست، کلاه او را بر سر و بارانیش را بر تن کرد و از در اتاق بیرون آمد.

در جنگل هنوز هم شیون زنی که زجرش می‌دادند به گوش می‌رسید. در همین آن صدای تیری شنیده شد و گلوله‌ای به بازوی راست گيله مرد اصابت کرد. هنوز برنگشته، گلوله دیگری به سینه او خورد و او را از بالای ایوان سرنگون ساخت. مأمور بلوچ کار خود را کرد.^۱

حال ببینیم کدامیک از تعریفهایی که برای داستان کوتاه ارائه شد، بر این داستان قابل تطبیق است و این تعریف را تجزیه و تحلیل کنیم:

داستان کوتاه، روایت بالنسبه کوتاه خلاقه‌ای است که نوعاً سروکارش با گروهی محدود از شخصیت‌هاست که در عمل منفردی شرکت دارند و غالباً با مدد گرفتن از وحدت تأثیر، بیشتر بر آفرینش حالات، تمرکز می‌یابد تا بازگویی داستان.^۲

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

۱- کوتاهی داستان که در نفس هر داستان کوتاهی مستتر است و از این جهت اصطلاح داستان کوتاه بر این نوع آثار اطلاق می‌شود و گيله مرد نیز که داستان کوتاهی است، در حیطه این تعریف قرار می‌گیرد.

۲- گروه محدود شخصیت‌ها. شخصیت‌های گيله مرد هم محدود، به دو مأمور و گيله مرد هستند. این سه شخصیت‌های اصلی داستانند که خواننده با آنها رو در روست و در جریان خصوصیت‌ها و خصلت‌های

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

2- Webster's New world Dictionary, third Editlon, 1971.

روحی و خلقی آنها قرار می‌گیرد، البته داستان شخصیت‌های دیگری نیز دارد که در حوزه عمل قرار ندارند: مأموران دولت، داروغه، صغرا زن گیله مرد و دهقانان عاصی شده از ظلم مأموران که نویسنده فقط اشاره‌هایی به آنها می‌کند. داستان به شیوه سوم شخص، و از زاویه دید، و شخصیت داستان یعنی «گیله‌مرد» و «مرد بلوچ» بازگویی می‌شود. نویسنده، یا راوی داستان، زاویه دید این دو شخصیت را برای تشریح و کمترش موقعیت‌ها و حالات داستان مورد استفاده قرار می‌دهد:

«گیله‌مرد گوشش به این حرفها بدهکار نبود و اهنه جواب نمی‌داد. از تویم تا اینجا بیشتر از چهار ساعت در راه بودند و در تمام مدت محمولی و کیل باشی دست بردار نبود. تهدید می‌کرد، زخم زبان می‌زد، حساب کهنه پاک می‌کرد. گیله‌مرد فقط در این فکر بود که چگونه بگریزد...»

پس از زاویه دید شخصیت دیگر داستان، یعنی «مرد بلوچ»، داستان گسترش می‌یابد:

«و مأمور دومی پیشاپیش آنها حرکت می‌کرد. از آنها بیش از سه قدم فاصله داشت. او هم در فکر بدبختی و بیچارگی خودش بود. او را از خاش آورده بودند. بی‌خبر از هیچ جا آمده بود گیلان...»

نویسنده برای تکوین و پیشبرد داستان از زاویه دید گیله‌مرد به زاویه دید «مرد بلوچ» می‌پرد و باز می‌گردد. از دو نظر «تفاوت» و «تکلیف» متضاد به داستان نگاه می‌کند و خواننده را نیز در جریان این دوگونگی فکر و

طبیعت شخصیت‌های داستان می‌گذارد.

۳- در عمل منفردی شخصیت‌ها شرکت داشته باشند: عمل منفرد داستان، رساندن گیله مرد اسیر به پاسگاه است و در آن هر سه شخصیت داستان شرکت دارند، دو مأمور دولت که وظیفه رسمی خود را انجام می‌دهند و گیله مرد که در همراه شدن با آنها به اجبار شرکت دارد. زمان و مکان عمل منفرد داستان در فاصله زمانی میان راه، در روزی طوفانی و بارانی است تا رسیدن آنها به قهوه‌خانه.

۴- وحدت تأثیر - این نکته، همانطور که گفته شد، اولین بار به وسیله ادگار آلن پو عنوان شد. پو معتقد بود که نویسنده باید بکوشد تا خواننده را تحت تأثیر واحدی قرار دهد. تأثیر واحد داستان گیله مرد، همان ظلم و بی‌بیدادی است که مأموران دولتی بر دهقانان یا به بیان روشنتر، هیأت حاکمه بر مردم اعمال می‌کنند و برانگیزنده احساسات خواننده علیه این ظلم و ستم است.

۵- آفرینش داستان بر حالات تمرکز می‌یابد تا بازگویی داستان: خشم و عصبانیت و درماندگی گیله مرد، به ستوه آمدن و کلافه بودن مرد بلوچ از اوضاع نامساعد محیط، خشودی محدودی و کیل باشی مأموران امنیت از گرفتاری گیله مرد، حالتهای است که آفرینش داستان بر آنها تمرکز یافته است. برخوردهای عاطفی شخصیت‌های داستان با یکدیگر، توصیف موقعیت‌های زمانی و مکانی و انعکاسش بر حالات روانی شخصیت‌ها، همه سیر تکوینی داستان را موجب می‌شود. توصیف حالات و خصلت‌ها و دیگر خصوصیتی که در داستان گیله مرد آمده، تماماً با تعریف ذکر شده، همخوانی و مطابقت دارد. داستان بر محور حالات روحی و درونی شخصیت‌ها می‌گردد نه بر بازگویی صرف داستان.

خصوصیت‌های دیگری که برای داستان کوتاه آوردم نیز در این داستان بزرگ علوی می‌توان مشاهده کرد. یعنی در داستان کوتاه گیله مرد

برخلاف رمان مجموعه زندگی شخصیت‌ها تجسم نمی‌یابد بلکه دریچه‌ای بر تکه‌ای از زندگی آنها گشوده شده است و شخصیت‌ها در لحظه بحرانی و سرنوشت‌ساز خود، دیده می‌شوند. نویسنده هرگز نمی‌کوشد که شخصیت گیله‌مرد را کاملاً بازسازی کند فقط به خصوصیت‌ها و خصلت‌های بارز روحی او که با درونمایه و مضمون داستان همخوانی دارد، به اختصار اشاره می‌کند.

و کشتن کسی که آدم او را ندیده و نشناخته، کار آسانی نبود. او، اگر قاتل صنرا گیرش می‌آمد، می‌دانست که باش چه کند. با داندانهایش حنجره او را می‌درید با ناخنهایش چشمهایش را درمی‌آورد.

گیله‌مرد، دهقانی از سرزمینش رانده شده و عاصی شده است و اگر به جنگ برخاسته و تفنگ به دست گرفته، از روی اضطراب است. اگر کسی را بخواهد بکشد باید دلیلی برای کشتن او داشته باشد، ندیده و نشناخته نمی‌تواند کسی را به قتل برساند. حتی می‌بینیم در آخر داستان، خصلت پاک و روستایی او، بر کینه شخصی او می‌چربد و از کشتن قاتل صنرا نیز عاجز می‌ماند. خصلت روحی او درست مقابل خصلت روحی مرد بلوچ است. به نکته زیر توجه کنید:

... مأمور بلوچ وقتی فکر می‌کرد که حالا خود او مأمور دولت شده است، وحشت می‌کرد، برای اینکه او بهتر از هر کس می‌دانست که در زمان تفنگداریش چند نفر امنیه و سرباز کشته است. خودش می‌گفت: به اندازه موهای سرم. برای او زندگی جدا از تفنگ وجود نداشت. او با تفنگ به دنیا آمده،

با تفنگ بزرگ شده بود و با تفنگ هم خواهد مرد، آدمکشی
برای او مثل آب خوردن بود...»

نویسنده خصلت‌های جداگانه یکی یکی شخصیت‌های داستان‌ش را تشریح می‌کند تا خواننده‌را از پیش آماده پذیرفتن پایان داستان بکند؛ یا به بیانی دیگر پیرنگ داستان، با این توضیحات و تشریح حالات و روحیات، تحقق می‌یابد و داستان شبکه استدلالی و نظم منطقی خود را کاملاً پیدا می‌کند. به همین دلیل است که در پایان داستان کسی که آدم می‌کشد «گیله‌مرد» نیست بلکه مرد بلوچ است که آدم‌کشی برای او مثل آب خوردن است. در داستان گילה‌مرد، سه رکن اساسی داستان، شرح، گسترش نمایش حاصل داستان به خوبی پرداخته شده است. شرح داستان با توصیف طبیعت شروع می‌شود و همخوانی آن با حالات روحی شخصیت‌ها، داستان را گسترش می‌دهد. در این میان اگر گسترش داستان نیازی به توضیح و تفسیر اضافی داشته باشد، نویسنده این توضیح را می‌دهد، اما این توضیح در جهتی است که به گسترش کمک می‌کند و درونمایه داستان را تکامل می‌دهد مثلاً این نکته که دلیل برآشتن و یاغی شدن گילה‌مرد را توجیه می‌کند:

«آره، من خودم لاور بودم. سواد هم دارم. این پنج ساله یاد گرفتم. خیلی چیزها یاد گرفته‌ام. می‌گی مملکت هرج و مرج نیست؟ هرج و مرج مگه چیه؟ مارا می‌چاپید، از خونه و زندگی آواره‌مون کردید. دیگه از ما چیزی نمونه، رعینی دیگه نمونه. چقدر همین خودتونو تلکه کردی. عمرت دراز بود، اگر می‌دونستم که قاتل صغرا تویی حالا هفت کفن هم پوسونده بودی. کی لامذهبه؟ شماها که هزار مرتبه قرآن را مهر کردید

وزیر قولتان زدید؟ نیامدید قسم نخوردید که دیگر همه امان دارند؟ چرا مردمو بیخودی می گیرید؟ چرا بیخودی می کشید؟ کی دزدی سی کنه؟ جد اندر جد من در این ملك زندگی کرده اند، کدام يك از اربابها پنجاه سال پیش در گیلون بوده اند.

سرانجام به نمایش حاصل داستان می انجامد:
«مأمور بلوچ کار خود را کرد.»

زیرا که در داستان گیله مرد، زمان متحرک و آفریننده است. ردیف شدن لحظات وقایع پشت سرهم، استحکامی به داستان داده است که درونمایه و مضمون داستان را گسترش دهد و داستان را به اوج بکشد و عمل غایی داستان یا نمایش حاصل داستان را خلق کند و سرنوشت محتوم گیله مرد به واقعیت پیوندد. به عبارت دیگر هستی و زندگی گیله مرد، بسته به زراعت است و کشاورزی. وقتی زراعت را از او می گیرند و زمینش را محصب می کنند، یعنی او را از هستی ساقط کرده اند و از زندگی انداخته اند و در نتیجه او را نیست و نابود کرده اند.

نویسنده نقطه مناسبی را برای شروع و خلق داستانش انتخاب می کند و وصف طبیعت و ریزش مداوم باران و همه همه طوفان و تکرار صدای شیون زنی که زجر می کشد با حالات روحی گیله مرد همخوانی و هماهنگی دارد و شاید تمثیلی است از طوفان روحی گیله مرد. این همخوانی به داستان بعد دیگری می دهد و محتوای انسانی داستان را برجسته تر می کند.

داستان در ذات خود با «قربانیان زندگی» یعنی با زخم خوردگان و تحقیرشدگان سروکار دارد. نویسنده تعهد و رسالت انسانی خود را در قبال آنها ادا کرده است. به عبارت دیگر صرف انتخاب درونمایه و مضمون داستان: «عصیان علیه ظلم و بی عدالتی» اعتراض و خشم نویسنده علیه این ناروایی های اجتماعی است. موضوع داستان در خصالت خاص و واقعی آن، عام و عمومی است یعنی موضوع های بومی و محلی که جنبه همه گیر و کلی دارد.

به بیانی دیگر تنها صحبت بر سر ظلم و ستمی که بر گیله مرد رفته است، نیست بلکه منظور ظلم و ستمی است که بر نوع گیله مرد می رود؛ گیله مردها و دهقانهایی که سالهای سالها مورد بهره کشی اربابها و هیأت های حاکمه وقت قرار گرفته اند و هست و نیستشان به وسیله آنها چپاول شده است. در نتیجه مادام که سلطه خانها و نیروهای حمایت کننده آنها وجود دارد، یعنی هستی اجتماعی و آگاهی اجتماعی تغییر نیافته است و روابط تولیدی و مناسبات اقتصادی دگرگون نشده است، بهره کشی اربابها از دهقانها و عصبان دهقانها علیه این بهره کشی وجود دارد.

ACKU

ACKU

۳

رمان

ACKU

رمان و پیدایش آن

همانطور که پیش از این متذکر شدم، من اصطلاح رمان «رومان» را که مترادف ناول «Novel» است، بر مترادف‌های فارسی آن، مثل «داستان بلند» یا «داستان دراز» ترجیح می‌دهم و رمان را بر مفهوم و مصداقی که غربیان از این اصطلاح «Term» می‌فهمند، اطلاق می‌کنم، چه این اصطلاح نظیر همه مفاهیم و مصادیق ادبیات تازه‌ای که ره‌آورد دنیای غرب است، با نام و محتوا و مفهوم خود در ادبیات ما راه یافته است. چون ترجمه این نوع آثار در اوایل کار از زبان فرانسه صورت گرفت، اصطلاح رمان نیز با ترجمه کتاب‌های رمان متداوله شد و در زبان و فرهنگ ادبی ما جا افتاد. بنابراین آوردن مترادف فارسی برای آن جز خلط مطلب و سر درگم کردن خواننده نتیجه‌ای نمی‌دهد.

رمان مهمترین و معروفترین شکل تبلور یافته ادبی روزگار ماست. معمولاً گفته می‌شود رمان با دون کیشوت اثر سروانتس اسپانیولی به سال (۱۶۱۵-۱۶۰۵) تولد یافته است و بارمان «شاهزاده خانم کلوه» نوشته مادام دولا فایت (۱۶۹۳-۱۶۳۴) و با رمانهای آلن رنه لوساژ (۱۷۴۷-۱۶۶۸) فرانسوی به خصوص با اثر مشهورش «ژبل بلاس»، بنیاد آن ریخته شد و با رمانهای نویسندگانی چون دانیل دفو (۱۷۳۱-۱۶۶۰) و ساموئل رچاردسن (۱۷۶۱-۱۶۸۹) و هنری فیلدینگ (۱۷۵۴-۱۷۰۷) انگلیسی رو به تکامل گذاشت! پیش از دون کیشوت، اثری در چنین قالب

هری در فرهنگهای ادبی جهان پیدا نمی‌شود. پیش از این کتاب، حماسه‌های منشور و منظوم و لطفه‌ها و حکایت‌هایی برسبیل تمثیل، قصه‌های عامیانه و اساطیر و افسانه‌های حدان بسیاری چون ایلپاد و اُدیسه هومر و رمانس‌ها (Romance)، قصه‌های خیالی منشور یا منظوم که به وقایع غیرعادی یا شگفتی‌انگیز توجه کند و ماجراهای عجیب و غریب و عشق‌بازی‌های اغراق‌آمیز را به نمایش گذارد، موجود بود که از نظر محتوا و کیفیت ساختمانی با رمان به مفهوم امروزی آن، تفاوت بسیار داشت. همانطور که در مبحث قصه یاد آوری شد، قصه‌ها و افسانه‌ها عمری طولانی در رد و تاریخ پیدایش آنها، همان اندازه قدیمی است که تاریخ زندگی بشر. اما شکل و روال تازه ادبی که ما در رمان مجسم می‌بینیم، یعنی خلق داستانی منشور 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، از دوپست و پنجاه سال تجاوز نمی‌کند. در حقیقت وقتی آدمی شناسنامه و هویت فردی خود را پیدا کرد، رمان نیز تولد یافت. زیرا فرد تا پیش از دوره نوزایی (رنسانس) از خود شناخت و هویتی نداشت و وابسته به تشکیلات مذهبی و اقتصادی و مؤسسه‌های اجتماعی بود و اراده و سرنوشتش در دست جمع یا صنف و گروه خود بود. هویت خود را وقتی پیدا کرد که از این جمع و گروه جدا و مستقل شد. این جدایی و استقلال فردی، در طی قرن‌های هفدهم تا نوزدهم به تدریج تحقق یافت، یعنی دوره رشد و اعتلای طبقه‌ای که بعدها از آن به عنوان طبقه بورژوا یاد شد. بعد از دوره نوزایی، این طبقه از بطن جامعه فئودالی زاده شد و به تدریج رشد و تکامل یافت. فعالیت و تجلی این طبقه که در نخست‌منادی آزادی فرد بود، افراد را از قیود و سنت‌های اشرافی و خانخانی‌های داد. انسان متوجه شخصیت و هویت درونی و فردی خود شد و احساسات فردی و خصوصی، از احساسات جمعی جدا شد. نویسندگان نیز

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

ادبیات، پوشش اشرافی و اختصاصی خود را به دور انداخت و محتوای آثار دگرگون شد. طبقه متوسط و مردم عامی، برای اولین بار مورد توجه قرار گرفتند و شخصیت‌های آنها به ادبیات راه یافت. به تدریج فردبه 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 کندی و کاوهای درونی و عاطفی و احساسات خصوصی را نداشت.

قصه‌ها و افسانه‌های قدیمی بیشتر به مطلق گرایی و نمونه‌های کلی توجه داشت. قهرمانهای قصه‌ها، نمونه‌های کلی از سرگذشت‌های کلی و مظاهر کلی بودند، نمونه‌های کلی خصایل بدو خوب انسانی. از این نظر همانطور که در مبحث قصه یادآوری کردم، قهرمانها به دو گروه متفاوت و متمایز تقسیم می‌شدند: گروه خدایی با همه صفات و خصایل بسندیده، 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، جهان بینی انسان، از جهان بینی قهرمانها جدا شد. شناخت افراد از مسایل تغییر یافت و موضوع رمانها نیز از این دگرگونی‌های تازه فردی ماهه گرفت. برای اولین بار خصوصیات عاطفی و درونی و تجزیه و تحلیل - های روحی به ادبیات راه یافت و رمان به معنی واقعی و امروزی آن به وجود آمد. / خلق رمان / شاهزاده خانم کلوه اثر م. ا. دام دولافایت در سال ۱۶۷۸ اولین طلوع این نوع رمانهاست. گرچه قالبی چون رمانس‌های

تاریخی دارد اما از خصوصیات رمانهای امروزی برخوردار است، یعنی در این رمان برای اولین بار، بیش از شرح وقایع کلی، به تحلیل خصوصیات روحی قهرمانها توجه شده است. اصل و تبار همه شاهکارهای قرن نوزدهم و بیستم چون رمانهای بالزاک، فلوبر، دیکنس، داستایوسکی، لوتولستوی به این رمان می‌رسد. این رمانها در يك صفت باهم اشتراك دارند اگرچه در میان آنها تفاوت‌های اساسی و بنیادی بسیاری است. همین صفت و خصوصیت مشترك، آنها را از رمان‌های قدیمی نویسندگان یونان و روم قدیم جدا می‌کند. همه این رمانها در این خصوصیت مشترك هستند که به دنیای درون فرد و احساسات خصوصی و کاویدن روح بشر و تجزیه و تحلیل دقیق و عمیق شخصیت‌های داستان توجه کرده‌اند و با رو آوردن به واقعیت و تحلیل روانی و درونی، شیوه‌ای تازه در ادبیات به وجود آورده‌اند.

نویسندگان بزرگ یونان و روم توجهی به آفریدن و بررسی قهرمانهایی به عنوان افراه انسانی، نداشتند. سروکار آنها با انسان - به طور کلی - و سرنوشت و قدر وی بود. از این روی ادبیات باستانی با ادبیات جدید تفاوت بسیار دارد. مثلا قهرمانان ایلیاد، افراد انسانی واقعی به معنی 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 زور آزمایی است. اخیلوس مثال خود پرستی و شکست‌ناپذیری است. نستور مثال خرد و پیری است.^۱

نویسندگان در رمان، شخصیت‌ها را از نمونه انسان واقعی می‌آفرینند و عکس‌العمل آنها را در برابر اعمال و رفتار خودشان و شخصیت‌های دیگر به نمایش می‌گذارند. خصوصیات درونی و روانی آنها را در برابر 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 «چشم‌پایش» 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. بنابراین 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 بیگانگی 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 فایز 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 هر چیز دیگر می‌کند و سرکشی او، عصیان است علیه جمع و جماعت. خدایی است کوچک در جزیره‌ای پرت افتاده و جنگلی و نامسکون.

قهرمانهای قصه‌های بلند، همانطور که گفتیم نمونه کلی بودند و تصویری عینی از شخصیت‌ها و طبقات اجتماعی به دست نمی‌دادند، حتی نمایشگر شخصیت گزارنده قصه‌ها نبودند، مثلاً در سمک عیاریادار ابنامه بیغمی و دارابنامه طرسوسی و امیرارسلان و اسکندرنامه، قهرمانها، هیچکدام

معرف شخصیت آفریننده قصه‌ها نبودند. اما در رمان نویسنده این روش را و امکان راپافت که شخصیت خود را به عنوان یکی از شخصیت‌های رمان تصور کند. چه بسیار که نویسنده، شخصیت‌های اصلی را از الگو و نمونه شخصیت خود می‌آفرید و خصوصیات خلقی و تألمات عاطفی و دروسی خود را در تکوین شخصیتی آنها به کار می‌گرفت. وقتی گوستاو فلوبر «مادام بواری» را انتشار داد، گروهی خواستند که الگوی مادام بواری را در میان دوستان و آشنایان نویسنده پیدا کنند، زیرا تصور می‌کردند که فلوبر زن خاصی را مورد نظر داشته و در باز آفرینی شخصیت «اما بواری» او را مدل قرار داده است. بعدها فلوبر در نامه‌ای که به یکی از دوستانش نوشت، بر همه این تصورات خط بطلان کشید و گفت: «اما بواری، خود من هستم.» البته به ظاهر مشابهی 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 الگو برداری نمی‌کند بلکه خصوصیات درونی و عاطفی خود را در ساخت و پرداخت شخصیت‌ها به کار می‌گیرد یا به قول گابریل گارسیا مارکز نویسنده امریکای لاتین:

«يك نویسنده جدی فاش نمی‌کند که قهرمانانش از چه چیزها - یا از چه کسانی - ساخته شده‌اند. وانگهی، يك شخصیت رمانی، هرگز فرد واحد و مشخصی نیست، بلکه نوعی ترکیب است، آمیزه‌ای است از اشخاص گوناگون که رمان نویس 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 چشم‌پایش بزرگ‌علوی منتشر شد، همین تصورات و

حدس‌ها درباره شخصیت استاد ماکان پیدا شد. بعضی خواستند شخصیت استاد ماکان را با شخصیت کمال‌الملک تطبیق دهند و عده‌ای معتقد بودند که بزرگ‌علوی شخصیت ماکان را از خصوصیات شخصیتی دکتر ارانی ساخته است اما برخلاف این کنجکاوی‌ها و حدس‌های بیپوده، شخصیت استاد ماکان نه شباهتی به کمال‌الملک داشت نه به دکتر ارانی، بلکه ساخته ذهن و تخیل نویسنده‌اش بود و چه بسا شخصیت خود نویسنده معیار الگوی شخصیت استاد ماکان قرار گرفته بود. بنابراین چون از ابتدا شخصیت‌سازی در رمان بر اساس واقعیت‌های عینی و تجربی بود، خواننده در میان شخصیت‌های گوناگون رمان، نسبت به شخصیتی که به روحیات و خصوصیات او نزدیک‌تر بود، احساس همدردی کرد و علاقه و توجهش به او جلب شد. از این رهگذر از طریق شخصیت‌های رمان، با نویسندگان، اشتراك معنوی و عاطفی پیدا کرد و رابطه نویسنده-خواننده به وجود آمد. بعد از آن خواننده به خود حق داد که نسبت به شخصیت‌های رمان، داوری کند و این مسأله خود، هنر نقادی و سخن‌سنجی جدید را به وجود آورد.

از اواخر قرن هفدهم به بعد بر اثر تحولات و تکامل جامعه بورژوازی، رمان رونق بسیار یافت. شاید یکی از دلایل رواج و رونق آن شکل ساختمانی و محتوای واقعی آن بود که هم خواندنش موجب تفریح می‌شد و هم خواننده از خواندن آن، اطلاعاتی کسب می‌کرد، به بیان دیگر می‌توانست در خلوت رمان را بخواند و خود را سرگرم کند و در عین حال پرسواد و معرفت خود نیز بیفزاید. در اوایل خدمتکاران نسبت به آن از خود تمایل و اشتیاق نشان دادند و بعد رمان به میان خانواده‌های کوچک و کارمندان شهرستانی راه پیدا کرد و موجب تفریح و لذت ساعت‌های فراغت آنها شد، سرانجام رمان گسترش همه‌گیری پیدا کرد و در مسافرت‌های طولانی و ساعت‌هایی که در قطار و هواپیما می‌گذشت، خواننده می‌شد.

امروز با وجود اختراع سینما و تلویزیون و رقابت آنها با رمان، هنوز هم مردم به خواندن رمان راغب‌اند و اوقات بسیاری را صرف خواندن آن 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 و چرا تحت تأثیر واقعیت‌های زندگی و مصیبت‌های اجتماعی و شخصیت‌پردازی‌هایی که محصول ذهن و تخیل یک نفر است، قرار می‌گیریم، به‌خصوص که نویسندگان این آثار، هیچ‌وقت ادعای خاصی نداشته‌اند و به عنوان متخصص و دانشمند در زمینه مخصوصی خود را معرفی نکرده‌اند و هرگز علناً مدعی نشده‌اند که رمان آنها، جنبه یادگیری و تربیتی دارد. اما آثارشان با درهم آمیختن واقعیت و وهم و خیال، جذبه و خلسه‌ای عمیق در ما به وجود می‌آورد. بعضی فلاسفه و دانشمندان افکار و عقاید خود را در قالب داستان عرضه کرده‌اند یا به قول آلبر کامو نویسندگان بزرگ خود نیز یک‌پا فیلسوفند که به نقش و تأثیر عظیم رمان در اذهان مردم پی برده‌اند و افکار و عقاید خود را در رمان تصویر کرده‌اند:

«رمان‌نویسان بزرگ، رمان‌نویسانی فیلسوف هستند، یعنی خلاف نویسندگانی که می‌خواهند مطلبی را به اثبات برسانند، و از این زمره‌اند بالزاک، ملویل، استاندال، داستایوسکی، پروست، مالرو، کافکا و ما نخواسته‌ایم بیش از چند نفر را نام برده باشیم ولی درست همان انتخابی که اینان کرده‌اند تا به کمک تصاویر بنویسند نه به یاری استدلال، نشان دهنده نوهی اندیشه مشترک میان آنهاست؛ اندیشه‌ای که به یقین می‌داند که

اصل توضیح بی‌فایده است اما به پیام‌آموزنده ظاهر محسوس،
ایمان دارد.^۱

از این رو می‌بینیم که با وجود گسترش و رشد امور اختصاصی و تخصصی، و آنچه که علوم انسانی نامیده می‌شود، با وجود خلق و ابداع شکل‌های هنری دیگر، رمان به بقا و زندگی خود ادامه داده و اصالت 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 و دگرگونی‌های بسیاری پذیرفته است و در سیر تحولات خود، دگرگونی‌های دیگری نیز خواهد پذیرفت، زیرا رمان ساختمانی از تجربه است و همچون جامعه، عقاید و تجربیات آدمی، تغییر و تحول 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 و گسترش شکل هنری آن، تداوم و بقای فرهنگی به آن بخشیده است

تعریف رمان

ویلیام هزلیت^۱ منتقد و نویسنده انگلیسی در قرن نوزده، رمان را چنین تعریف کرده است: «رمان، داستانی است که بر اساس تقلیدی نزدیک به واقعیت، از آدمی و عادات و حالات بشری نوشته شده باشد و به نحوی از انحاء شالوده جامعه را در خود تصویر و منعکس کند.»^۲ این تعریف در کل بر تمام رمان‌های واقع‌گرایانه قابل تطبیق است، مثل رمان‌های چشم‌پاش، سووشون، همسایه‌ها و شوهر آهوخانم، زیرا عناصر تشکیل دهنده آنها از

۱- آلبر کامو. افسانه می‌ذیف. ترجمهٔ م.ا.م. به آذین. 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 سمبلیک و تخیلی «فانتزی» قابل تطبیق نیست، مثلاً با رمانهای «شازده کوچولو» سنت‌اگزوپری و «قصر» کافکا و «یوف کور» هدایت و «پکلیا و تنهایی او» تقی مدرس مطابقت ندارد. چه این رمان‌ها براساس تقلیدی از واقعیت ساخته نشده‌اند و تصویری از جامعه واقعی نیز به دست نمی‌دهند، بلکه شخصیت‌های رمان مخلوق مخیله نویسنده است و وقایع و فضا و رنگ «اتمسفر» حاکم بر محیط داستان جنبه تمثیلی و نمادگرایانه «سمبلیک» و کنایی دارد.

همینطور تعریف‌های دیگری که برای رمان آورده‌اند، هر کدام بر نوعی از رمان قابل تطبیق است و برنوع دیگر نیست. من چند تعریف را که از دایرة‌المعارف‌ها و فرهنگ‌های ادبی برداشته‌ام در اینجا می‌آورم. این تعریف‌ها کمابیش باهم مشابعت دارد اما هیچ کدام جامعیت و کلیت ندارد و انواع رمان را دربر نمی‌گیرد. (این تعریف‌ها، لفظ به لفظ ترجمه شده است و امیدوارم در فهم و درک آنها برای خواننده اشکالی پیش نیاید.) در فرهنگ کوچک انگلیسی اکسفرد، رمان چنین تعریف شده است:

«نثر روایی داستانی، که نسبتاً طولانی است و در آن شخصیت‌ها و اعمال که نماینده زندگی واقعی‌اند، با طرحی که کمابیش پیچیده است، تصویر شده‌اند.»

در فرهنگ وبستر چنین آمده:

«نثر روایی خلاقه‌ای که معمولاً طولانی و پیچیده است و آمیزه‌ای است از تجربیات انسانی همراه با تخیل که با کوالی حوادث بیان شده است و در آن گروهی از شخصیت‌ها در زمینه مشخصی دست دارند.»

در فرهنگ کاسل، رمان چنین تعریف شده:

«نثر روایی خلاقه‌ای که طول آن بتواند کتاب مستقلی تشکیل بدهد و شخصیت‌ها و موقعیت‌های زندگی واقعی را تصویر کند.»

در فرهنگ چامبرس می‌خوانیم:

«نثر روایی داستانی که تصویر زندگی واقعی را ارائه می‌دهد و مخصوصاً تصویرگر بحرانهای عاطفی تاریخ زندگی آدمی است.»
در فرهنگ کولین آمده:

«داستانی‌منثور که سر و کارش با ماجراها و احساسات آدهای فرضی و تصویری است به این منظور که به وسیله توصیف عمل و فکر، گوناگونی زندگی و شخصیت آدمی را تصویر کند.»

و در فرهنگ زبان انگلیسی امریکایی هری تج، رمان چنین تعریف شده:

«روایت داستانی‌منثور نسبت به طولانی که نوعاً دارای پیرونگی است که با اعمال و گفتار و افکار شخصیت‌ها، گسترش داده می‌شود.»
و در فرهنگ جهانی زبان انگلیسی:

«روایت داستانی (معمولاً در نثر) نسبت به طولانی که افراد بشر و اعمال و ماجراها و شور و سوداهایشان را نشان می‌دهد و گوناگونی شخصیت‌های انسانی را در ارتباط با زندگی به نمایش می‌گذارد.»

ژان‌های تبه منتقد فرانسوی در تعریف و ماهیت رمان می‌نویسد:

«تعریف رمان کار آسانی نیست. اگر به اطلاعات عامه مراجعه کنیم، می‌بینیم به اینجا محدود می‌شود که (رمان، حکایتی است). البته چنین تعریفی بسیار ناقص و کوتاه‌جلوه می‌کند. اما فرهنگ‌ها که معمولاً تعریف‌هایشان کمی با فکر بیشتر تمهید شده است، همه متفقند بر اینکه رمان (سرگذشتی است که برای جلب توجه خواننده فراهم شده باشد). اما چنانکه ملاحظه می‌شود این تعریف نیز کامل نیست، زیرا اولاً رمانهای کسل‌کننده هم کمیاب نیست و ثانیاً این تعریف تنها به رمان محدود نمی‌شود بلکه همه انواع ادبی برای جلب توجه خواننده عرضه می‌شوند.

اما در جمله بالا تنها يك كلمه مفید وجود دارد و آن كلمه (سرگذشت) است که مترادف با (داستان) می‌باشد. اما من راه دیگری را در پیش می‌گیرم و بی آنکه پیچ و خم زیادی به مطلب بدهم تعریف تازه‌ای را که خلاف عقاید عمومی است در اینجا مطرح می‌سازم: در نظر من، رمان معنویات ادراک است. ادراک وسیله علم و معرفت است. قلمرو عادی فعالیت آن در جهان علم است اما به کار هنر نیز می‌خورد؛ در این مورد کافست که آن را از هدف عادی خود جدا کنیم و بی آنکه روش فعالیتش را تغییر دهیم، بگذاریم که ازادانه برای تشکیل تخیلات زیبا به کار افتد. فعالیت ادراک گاهی در رمان نیز چنان حائز اهمیت است که اغلب اشخاص رمان را نیز وسیله‌ای برای علم و معرفت می‌شناسند، حتی عده‌ای از رمان نویسان توانسته‌اند به ادعای علمی دست بزنند و این نکته تقریباً قبول شده است که رمان بیان زندگی است اما گمان می‌کنم که در این عبارت ابهامی وجود دارد. هدف رمان شناختن زندگی نیست، بلکه ابداع مجدد آنست و نیز تحلیل زندگی نیست بلکه تصور آن است. آنچه در اثر رمان نویس بزرگی جلب توجه می‌کند دید تازه‌ای است که اساس کار او قرار گرفته است، همه می‌دانند که در نقاشی، منظره بامدله فقط موضوعی برای نقاش است و شباهت تا بلو به مدل هر قدر هم که زیاد باشد ارزشی نخواهد داشت مگر این‌که تازگی و ابداع نیز سهمی در کار نقاش داشته باشد.^۱

دی. اچ لارنس، نویسنده مشهور انگلیسی برای رمان ارزش فوق-
العاده‌ای قابل شده است و آن را برتر از آثار هنری دیگر می‌داند:

۱- فن رمان نویسی، ترجمه رضا میدحسینی، سخن، شماره ۱۳۳۷۰۲.

«کتابی روشن از زندگی که می‌تواند با گسترش و هدایت عمیق‌ترین جریان‌های احساس به یاری ما بر خیزد تا به وحدت و صلابت تازه هستی برسیم. کتاب‌ها زندگی نیستند، آنها لرزشی در فضای اثیری می‌افکنند. اما رمان‌ها در حکم عاملی تکان‌دهنده می‌توانند سراپای هستی آدم زنده را به لرزه اندازند. این لرزه می‌تواند نیرومندتر از لرزش شعر، فلسفه، علم یا کتاب‌های تکان‌دهنده دیگر باشد.»^۱

به عقیده لارنس همانطور که برنارد برگوتزی نویسنده کتاب «وضعیت رمان» متذکر شده، رمان واجد مفهومی بس والا تر از آن بود که در جامعه بورژوازی پایان قرن هفدهم به عنوان یک نوع خاص ادبی، با فردگرایی، طبقه و پول به طور مستقیم ارتباط داشت. به نظر او، رمان موجودیتی متعالی بود، نه کیفیتی که بر اثر مسایل تاریخی پدید آمده باشد، بلکه رمان عبارت بود از طریقه‌ای برای پاسخگویی به جهانی که به طور مطلق و بدون محدودیت زمانی، وجود داشت و سرانجام می‌باید با جوهر والای انواع بزرگ ادبی یکی به حساب آید.

ای. ام. فاستر در کتاب «جنبه‌های رمان» کار خود را آسان کرده و به تعریف کمی رمان اکتفا کرده است:

«آقای آبل شووالی، در جزوه کوچک اما درخشان خود تعریفی را به دست می‌دهد و خوب اگر یک منتقد فرانسوی نتواند رمان انگلیسی را تعریف کند، پس چه کسی می‌تواند؟ وی می‌گوید که رمان داستانی است به نثر، با وسعتی معین و این برای ما کافی است، جز اینکه شاید اضافه کنیم که این حد یا وسعت

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 و محدودیتی برای حداکثر آن نیست. بر طبق این تعریف کتابهای «مسایه‌ها» و «شهر آهوخانم» رمان محسوب می‌شود و کتاب‌های «شازده احتجاب» و «بوف کور» و «یکلیا و تنهایی» او به طول لازم را برای رمان ندارد. گرچه این کتاب‌ها، از همه خصوصیات و کیفیات رمان برخوردار است. در اغلب تعریف‌های ذکر شده، به واقعیت‌های زندگی و انعکاس صحیحش در رمان اشاره شده اما همانطور که ژان هی تیه متذکر شده هدف رمان ساختن زندگی نیست بلکه ابداع مجدد آنست. رمان هرگز نمی‌تواند عین واقعیت‌های زندگی را منعکس کند زیرا که زاینده تخیل است و با واقعیت‌های زندگی که نه خیالی‌اند نه ابتکاری، در ماهیت متفاوتند اما با این حال عناصر متشکل رمان از واقعیت‌های زندگی گرفته شده است. اخیراً منتقدینی چند کوشیدند که تعریف جامع‌تری ارائه دهند و رمان را برخوردار از عناصر تربیتی و آموزشی دانستند. زیرا که رمان می‌تواند ما را از نتایج وقایع آگاه کند، وقایعی که مشابه حوادث واقعی زندگی است و امکان وقوع آن در زندگی، برای هر کس وجود دارد. بنابراین آگاهی از نتایج وقایع و حوادث یعنی سهم مهمی از معرفت و دانشی را که برای تصمیمات درست و عاقلانه لازم است، رمان به ما می‌دهد، زیرا رمان نشان می‌دهد که چگونگی ویژگی‌های شخصیتی، سبب بروز اعمال می‌شوند و اعمال به کجا راه می‌برد و به چه منتج می‌شود. در نهایت، به خودخواهی‌ها و خود فریبی‌ها و دیگر ضعف‌های انسانی خودمان از طریق خواندن رمان بیشتر

پی می‌بریم تا از طریق کسی که ما را نصیحت می‌کند.

' انگلس گفته است آنچه از بالزاک یاد گرفته است، هرگز از هیچ جامعه‌شناس و اقتصاددانی فرا نگرفته است. امروز روانشناسان به این نتیجه رسیده‌اند که خواندن یک رمان در صورتی که خواننده تحت تأثیر واقعیت آن قرار گیرد، از دیدن تصویر واقعی خودش در آینه یا در قطعه عکسی، چیزی کم ندارد. به این می‌توان به ارزش و اعتبار رمانهای خوب پی برد، چه خواننده خواه ناخواه تحت تأثیر قرار می‌گیرد و در قالب شخصیت‌های رمان فرو می‌رود و بعد مستقیم یا غیر مستقیم حرکات و رفتار شخصیت‌های رمان را تقلید می‌کند. تعمیم چنین کیفیتی در هر کس که کتاب می‌خواند، نتیجه عظیمی به بار می‌آورد و فرهنگ و خصلت جامعه‌ای را ممکن است دگرگون کند.

از این نظر، بهترین رمان، رمانی است که وجدان را شست و شو بدهد و شعور ما را نسبت به خود و دنیای اطرافمان تعالی بخشد و گاهی نیز ما را از خود بیخود کند. البته میان رمان‌ها، باید تفاوتی قابل شد. فرق است میان رمانی که تصویر واقعی از زندگی به دست می‌دهد و رؤیای شکل گرفته 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 و درستی باشد، خوب ببیند، خوب و با شهامت نشان بدهد و تصویرگر پاره‌ای از زندگی آدمی باشد. مثلا بزرگ علوی در «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 شخصیت‌های زنده و واقعی برمی‌خوریم که هم‌دردی ما را برمی‌انگیزد، شناخته ما را از جامعه و مردمان اطرافمان گسترش می‌دهد و قدرت قضاوت ما را تربیت می‌کند.

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

امارمان‌هایی هم وجود دارند که در آن شخصیت‌ها تحول می‌پذیرند، چیزهایی از زندگی می‌آموزند اما این چیزها ممکن است در جهت آموزش و تربیت ذهن خواننده نباشد. شخصیت‌های رمانها در طی حوادث و وقایع و در وضعیت‌های خاص و درگیر باشخصیت‌های دیگر و آدمهای دیگر رمان، تغییر می‌یابند، اما این تغییرات به نوعی نیست که به خواننده یاری بدهد و او را در زندگی واقعی کمک کند و آگاهی او را از جامعه گسترش بدهد و قدرت داوری و ارزیابی او را از اجتماع تقویت کند. در ضمن این رمان‌ها، از نوع رمان‌های بازاری و مبتدلی هم محسوب نمی‌شود که به سادگی بتوان آنها را کنار گذاشت و خط بطلان بر آنها کشید. رمان‌های «قصر» کافکا و «بوف کور» هدایت، و «یکلیاوتنهایی او» مدرسی از این نمونه‌اند که به زندگی واقعی بی‌توجه‌اند و بیشتر به دلهره‌ها و وحشت‌ها و نگرانی‌های ماورالطبیعه‌ای توجه دارند، به عبارت دیگر، بعد دیگری از شخصیت‌های داستانی را می‌کاوند و مسایل را به صورت تمثیلی و ذهنی بررسی می‌کنند. از این‌رو، تلقی کسانی که رمان را برخوردار از عناصر تربیتی و آموزشی می‌دانند نیز تعریفی همه‌جانبه نیست و جامعیت و کلیت این تعریف نیز مثل تعریف‌های دیگر می‌لنگد. نکته دیگر اینکه «مرز میان واقعیت و خیال» فانتزی «مرز مشکوکی است، پرده‌ای موج و متحرک است و نمی‌توان بر آن اعتماد کرد. ممکن است داستانی به نظر خواننده‌ای واقع باشد اما خدایانده‌ای دیگر احتمال وقوع آن را چنان ضعیف بداند

که نتواند آن را واقعی تصور کند.

از این نظر گروهی احتمال صحت یا احتمال واقعیت «Verisimilitude» را در رمان معیار گرفته‌اند اما این تصور نباید پیش بیاید که تنها داستانهای واقع‌گرایانه «رنالیستی» می‌تواند احتمال صحت داشته باشد. نباید چنین استدلال شود که تنها در چنین داستانهایی است که شخصیت‌ها و وقایع و مکان و زمان به صورتی تصویر شده که می‌توان آنها را واقعی انگاشت. چنین استدلال و تصویری صحیح نیست. احتمال صحت یا احتمال واقعیت در حیطه و فضای داستان شرط لازمی است نه با مقایسه با واقعیت‌های خارجی، به بیانی 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 با واقعیت‌نمایی داستان به تحقق پیوسته است.

مثلاً وقایع در بوف کور، در فضا و رنگ «انمسفر» مخصوصی اتفاق می‌افتد اما خواننده هرگز در صدد تطبیق این وقایع تصویری 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 تجزیه شدن جنازه او و رخدادهای غیرعادی دیگر، در حیطه تمثیلی و توهمی و مالیخولیایی داستان پذیرفتنی است و در واقع احتمال صحت آنها در داستان به تحقق 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 به شش گروه تقسیم کرد. در مبحث داستان کوتاه، توضیح مختصری راجع به زواجه دید نویسنده دادم و در اینجا

فقط به این نکته اشاره می‌کنم که اغلب داستانها چه کوتاه، چه بلند زاویه دهد مخصوص به خود دارد. نحوه بازگویی و شیوه نقل داستان را زاویه دید می‌نامند و هنرنویسنده‌ای شیوه و طریقه‌ای برای نوشتن و پروردن داستانش انتخاب می‌کند و تجربه و معرفتی را که می‌خواهد به خواننده منتقل کند از صافی آن می‌گذرانند. این زاویه دید یا نحوه بازگویی داستان، یا به وسیله اول شخص صورت می‌گیرد یا به وسیله سوم شخص. این دو شیوه بازگویی خود نیز به قسمت‌هایی تجزیه می‌شود و تقسیمات و انواعی را می‌پذیرد اما در کل همه داستانها بر پایه این دو نحوه بازگویی بنا شده است، یا ترکیبی است از این دو، یعنی گاهی ممکن است نویسنده در قسمت یا فصلی از داستان از شیوه بازگویی اول شخص استفاده کند و نقش راوی داستان را خود به عهده بگیرد و در فصل دیگر شیوه سوم شخص را به کارگیرد و خودش را پشت شخصیت‌های داستان پنهان کند. گفتم رمانها را می‌توان بر حسب شکل ساختمانی و زاویه دید نویسنده به شش گروه تقسیم کرد:

۱- گروه اول رمانهایی است که در آن از زاویه دید اول شخص استفاده شده و نویسنده در حکم روایت‌کننده داستان است، مثلاً در رمان «همسایه‌ها» همه وقایع داستان از زاویه دید «خالد» شخصیت اصلی داستان روایت می‌شود. داستان چنین شروع می‌شود:

«باز فریاد بلور خانم تو حیاط دنگال می‌پیچد. امان آقا، کمر بند پهن چرمی را کشیده است به جانش. هنوز آفتاب سر نزده است. با شتاب از تو رختخواب می‌پریم و از اتاق می‌زنم
بیرون»

تا پایان داستان همین شیوه بازگویی «من روایت» رعایت می‌شود.

بسیاری از رمانهای بزرگ دنیا این زاویه دید را برای بازگویی داستان برگزیده‌اند. مثل «هکلبری فین» نوشته مارک تواین و «پایرهنده‌ها» اثر زاهاریا استانکو.

نویسنده

۲- گروه دوم رمانهایی است که از زاویه دید سوم شخص به سیر وقایع داستان نگاه می‌کند و نویسنده چون گوینده‌ای رفتار و اعمال شخصیت‌های داستان را به خواننده گزارش می‌دهد و موقعیت و چگونگی 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 به شخصیت‌های دیگر داستان نگاه می‌کند و اعمال و رفتار آنها را مورد داوری و قضاوت قرار می‌دهد یا نویسنده داستان در حکم «فعال مایشاه» و «عقل کل» به قالب یکی از شخصیت‌ها فرو می‌رود و از زاویه دید دو یا چند شخصیت داستان، نسبت به شخصیت‌های دیگر و اوضاع و احوال حاکم بر داستان داوری می‌کند و موقعیت‌های زمانی و مکانی داستان را شرح می‌دهد. به عبارت دیگر رمان نویس زاویه دید را از يك شخصیت به شخصیت دیگر تغییر می‌دهد و بدین وسیله به ما امکان می‌دهد که از آگاهی نسبی همه جانبه‌ای بهره‌مند شویم زیرا که می‌توانیم افکار شخصیت‌های داستان را بخوانیم. اغلب شاهکارهای رمان نویسی جهان چون «بابا گوریو» و «برادران کارامازف» و «جنگ و صلح» با چنین شیوه‌ای نوشته شده و بنای داستان بر زاویه دید شخصیت‌های مختلف گذاشته شده است و از زاویه دید آنها داستان نقل و تصویر می‌شود. در «شوهر آهوخانم» افغانی و «کلیدر» محمود دولت‌آبادی هم، از چنین شیوه‌ای استفاده شده است و نویسنده به قالب شخصیت‌های داستان فرو می‌رود و از زاویه دید آنها، به وقایع داستان نگاه می‌کند. این شیوه بازگویی، نسبت به شیوه نخست، قدیمی‌تر و کهنه‌تر است. نویسنده عقل کل داستان است و به خود اجازه می‌دهد که نسبت به هر چیزی نظر بدهد

و وراجی کند. اما در شیوه نخست که اغلب رمانهای بزرگ معاصر، براساس آن بنا شده، نویسنده به خود حق نمی‌دهد که در حکم «دانای کل» عمل کند و در قالب همه شخصیت‌های داستان فرو رود. تنها شخصیتی از رمان را برمی‌گزیند و از زاویه دید او، سیر داستان را دنبال می‌کند. بسیاری از رمانهای مشهور معاصر چون «پیر مرد و دریا» همینگوی با چنین شیوه‌ای نوشته شده است: رمان «سووشون» خانم دانشور هم چنین شیوه نقلی دارد. ماجرا و رویدادهای داستان از زاویه دید «زری» شخصیت اصلی داستان تشریح و تصویر شده است. البته، نویسنده برای آنکه بعد و گسترش بیشتری به داستان خود بدهد، فصل هفده «سووشون» را به شخصیتی دیگر واگذار می‌کند و در این فصل زاویه دید داستان از «سوم شخص» به «اول شخص» تبدیل می‌شود.

۳ گروه سوم، رمانهایی است که براساس مجموعه نامه‌هایی تدوین و تکوین یافته است؛ این زاویه دید داستان‌پردازی، در قرن هیجده بسیار رواج داشت و در قرن نوزده، نویسندگان بزرگی چون داستایوسکی از این شیوه استفاده کردند. داستایوسکی اولین کتاب خود یعنی «مردم فقیر» را با چنین شیوه‌ای نوشت. داستان مجموعه نامه‌هایی است که میان زن و مردی تهی‌دست، رد و بدل می‌شود. این شیوه، اکنون، رونق پیشین خود را از دست داده است و نویسندگان امروز کمتر، با این زاویه دید، داستان می‌نویسند. این شیوه بازگویی انواع گوناگونی دارد. گاه نامه‌ها، یک طرفه است، یعنی از شخص خاصی به مخاطب یا مخاطب‌هایی نوشته می‌شود یا دوطرفه است و میان دو تن نامه‌نویسی می‌شود یا چند نفر بهم نامه می‌نویسند و مجموعه نامه‌های آنها، قالب و محتوای داستان را پدید می‌آورد.

رمان «از آن سوی دیواره» م.ا. به آذین، از نوع اول است. زنی به نام پولاند به شوهرش مسعود مهرآذر نامه می‌نویسد. در سراسر کتاب

تنها دو نیم‌نامه و دونامه از طرف دیگر وجود دارد.

۴- گروه چهارم، رمان‌هایی است که یادداشتهای روزانه یا هفتگی و... تکوین داستانی را موجب می‌شود؛ این یادداشتهای ممکن است تاریخ داشته باشد یا بدون تاریخ باشد. قسمتی از رمان «روبنسن کروزو» و تقریباً قسمت اعظم «غم‌های جوانی ورتز» گوته و تمام قسمتهای رمان «قمارباز» داستایوسکی با این شیوه نوشته شده.

اختلاف این شیوه با نامه‌نگاری این است که در نامه‌نگاری فردی یا اشخاصی مورد خطاب قرار می‌گیرند و در یادداشت‌نویسی، فرد یا افراد خاصی مورد نظر نیستند بلکه مخاطب خواننده است. این زاویه دید، بعدها، تکامل یافت و نویسندگان بزرگی چون ژان پل سارتر، در نوشتن رمان «تهوع» و آلبر کامو در «بیگانه» از این شیوه بازگویی سود بردند. رمان «باید زندگی کرد» نوشته دکتر مصطفی رحیمی چنین زاویه دیدی دارد.

۵- گروه پنجم، رمان‌هایی است که به طریقه تک‌گویی درونی «Stream of Consciousness» یا جریان سیال ذهن «Interior Monologue» نوشته شده. در این شیوه اساس بر مفاهیمی است که ایجاد تداعی معانی می‌کند. خواننده به‌طور تصادفی در جریان افکار شخصیت داستان و واکنش‌های او نسبت به محیط اطرافش قرار می‌گیرد و سیر اندیشه‌های او را دنبال می‌کند. تک‌گویی درونی، بسیار شبیه حرف زدن بچه‌های کوچک است. وقتی با خودشان بازی می‌کنند و حرف می‌زنند و مخاطبی ندارند. به بیانی دیگر هرگز انتظار ندارند که کسی به آنها توجه کند یا به آنها جواب بدهد و با صحبتشان همراهی کند یا نسبت به افکارشان که به زبان می‌آید و کارهایی که از آنها برمی‌زند، از خود عکس‌العملی نشان دهد. حرف زدن پیرمردها هم با خودشان چنین کیفیتی دارد. سیر اندیشه‌هایشان به زبان جاری می‌شود بی آنکه مخاطبی در برابر خود داشته باشند.

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 زبان حال ارتباط دارد، مرور می‌کند. دست‌آخر اگر داستان بیشتر و اساساً منعکس کننده اندیشه شخصیت داستان است و نه به‌زمان حاضر برمی‌گردد و نه یادآور زمان گذشته است، صرفاً داستانی جداگانه و برای خود است. رمانهای «پولیس» و «بیداری فینه‌گان» اثر جیمز جویس و «خشم و هیاهوی» و «لیام فالکنر و امواج»^۱ و «یرجینیا وولف» به این شیوه نگارش یافته است. رمان «شازده احتجاب» هوشنگ گلشیری نیز، از چنین شیوه‌ای استفاده کرده است.

۶- گروه ششم، رمان‌هایی است که با شیوه تک‌گویی نمایشی Dramatic Monologue نوشته شده. اختلاف تک‌گویی نمایشی با تک‌گویی درونی، در این است که در تک‌گویی نمایشی، کسی مخاطب قرار می‌گیرد، حال آنکه در تک‌گویی درونی هیچ‌کس مورد خطاب نیست و خواننده غیر مستقیم در جریان وقایع داستان قرار می‌گیرد. در شیوه نگارش تک‌گویی نمایشی، گوئی کسی بلند بلند یا کس دیگر حرف می‌زند و دلیل خاصی برای گفتن موضوع خاصی به مخاطب خاصی دارد. خواننده از صحبت‌های راوی داستان، می‌تواند بفهمد که او در کجاست و در چه زمانی زندگی می‌کند و چه کسی را مورد خطاب قرار داده است. از جمله رمان‌هایی که به این شیوه نوشته شده است، رمان «سقوط» آلبر کامو و «دل تاریکی» ژرف کنراد است. رمان «حرف و سکوت» نوشته محمود کیانوش نیز با چنین زاویه دیدی نگارش یافته است.

البته رمان‌نویس امروز از هر زاویه‌دهی که بهتر بتواند مقصود و درونمایه او را نشان دهد، بهره می‌گیرد و خود را مقید به زاویه دید

۱- این اثر با نام «غزایها» به وسیله پرویز دهبوش به فارسی 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:

۱- رمان‌های حادثه‌ای که نمایش هیجانانگیز روحی و نفسانی آدمی است در مقابله با ترس و دلهره و مظاهر بیرونی آن. مثل رمان رابینسن کروزو، رمان نهنگ سفید، موبی دیک، هرمان ملویل.

۲- رمانهای خیالی که واقعیت‌های طبیعی و جسمانی و قوانین زمان و مکان فدای توصیف واقعیت‌های والاتری می‌شود. نویسنده واقعیت‌های کوچک را زیر پا می‌گذارد تا واقعیت‌های بزرگتری را نشان بدهد. مثل رمان «مسافرت‌های گولیور» و رمان «شازده کوچولو» سنت اگروپری.

۳- رمانهای واقعی که به آنها رمان‌های عشقی نیز اطلاق می‌شود. در این رمان‌ها صرفاً سرگذشت عشقی زن و مردی مطرح نمی‌شود و عشق، درونمایه اصلی رمان نیست بلکه وقایع و شخصیت‌های این نوع رمان‌ها، برگرد محور عظیم‌تری می‌گردد. بزرگترین نویسندگان رمان‌های واقعی، بالزاک، دیکنس، تولستوی و داستایوسکی هستند. رمان‌های «بابا گوریو»، «دبوید کاپر فیلد»، «جنگ و صلح»، «سرخ و سیاه» از این نوع رمان‌هاست. اغلب رمان‌های موفق فارسی نیز در شمار این نوع رمان‌هاست، رمانهایی مثل «چشم‌پایش» و «همسایه‌ها» و «شوهر آه‌خانم».

۴- رمان‌های پلیسی و جنایی که ارزش آنها به مراتب از رمان‌های دیگر کمتر است و هدفی جز سرگرم کردن خواننده ندارد! اولین بار ادگار آلن پوچنین داستان‌هایی را آفرید. رمان پلیسی زاینده تمدن صنعتی است و شهرهای بزرگ و مسایل مربوط به آنها

۵- رمان‌های علمی که به رمان حادثه‌ای و خیالی شبیه است جز اینکه در این رمان‌ها سعی می‌شود که ماجراها و حوادث داستان، جنبه علمی داشته باشد و از نظر علمی موجه جلوه داده شود. پایه و اساس این نوع رمان‌ها، بر پیشرفت‌های علمی امروز و پیش بینی‌ها و حدسیات علمی گذاشته شده، از جمله این رمان‌ها «ماشین زمان» و «دنیای قشنگ نو» اثر ماکسلی است.

۶- رمان‌های تمثیلی و سمبلیک چون «قصر» کافکا و «بوف کور» هدایت که از مصالح و رویدادهای به ظاهر واقعی برای بیان اغراض فلسفی و عرفانی و اجتماعی استفاده می‌شود. مثلاً شخصیت‌های «لکانه» و «پیر مردخنزره‌نتری» و مکان رویداد وقایع در بوف کور به ظاهر واقعی است اما از آنها برای مقاصد خاصی استفاده شده است و جنبه تمثیلی و کنایی دارد.

۷- رمان‌های غیرداستانی یا غیرتخیلی «Non fiction» که ماجرا و وقایع داستان بر اساس حوادث و اتفاقات مستند و حادث شده، آفریده شده است. نویسنده فقط این حوادث را بی‌کم و کاست بازآفرینی کرده است. از جمله این رمان‌ها، رمان «در کمال خونسردی» ترومن کاپوته نویسنده آمریکایی است.

رمان‌ها را از نظر زمینه و موضوع آنها نیز تقسیم کرده‌اند و از این جمله است: رمان‌های اخلاقی، مذهبی، غیرمذهبی، تاریخی، روانشناسی، شاعرانه، فکاهی...

آینده رمان

چندین سالی است که در غرب، زادگاه رمان، شایع شده است که رمان مرده است. نویسندگان و منتقدان چنین استدلال می‌کنند که چون رمان در جامعه بورژوازی، 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 بورژوازی بوده است، حال که جامعه بورژوازی رو به اضمحلال و انحطاط گذاشته، پس رمان هم رو به انحطاط و نابودی خواهد رفت. گروهی دیگر نیز معتقدند که با اختراع سینما و رادیو، و تلویزیون و پیدایش وقایع نگاری‌های داستان‌گونه و انتشار وقایع و حوادث در روزنامه‌ها و مجله‌ها، رمان دیگر نمی‌تواند بجا و دوام یابد، زیرا تمایل رمان خوانی مردم، از طریقه‌های ذکر شده ارضاء می‌شود و رمان، دیگر آینده‌ای ندارد و مرگ عاجل و با شکوه آن فرارسیده است. ۱

اولین بار تی. اس. الیوت شاعر و نویسنده انگلیسی این موضوع را عنوان کرد و گفت بعد از گوستاو فلوبر و هنری جیمز، رمان به پایان عصر خود رسیده است^۱ و این گفته به سرعت شایع شد. بعد نویسندگان دیگر در تأیید آن داد سخن دادند، از جمله آلبرتو موراویا نویسنده ایتالیایی در سال ۱۹۴۰ چنین نوشت:

«وقتی به شماره‌ای از انواع ادبی آثاری می‌اندیشم که احتمال بقای آنها دایمی به نظر می‌رسید و با اینحال مردند، ناگزیرم که از خود به پرسم آیا رمان آخرین آنها نیز، به‌سر- نوشت آنها دچار نخواهد شد.»^۱

^۱ بعد سیریل کونلی منتقد انگلیسی در همین زمان با خشونت اظهار عقیده کرد که فلوبر و هنری جیمز، پروست، جیمز جویس و ویرجینیا وولف رمان را با خود تمام کرده‌اند و حالکاری جز دوباره آغاز کردن آن، برای ما نمانده است. دیگران هم به این شایعه دامن زدند و این عصر را، عصر مرگ رمان نامیدند، از جمله فیلیپ توین بی «Philip toynbee» مورخ

و منتقد معروف انگلیسی معتقد است:

«پیش بینی در زمینه ادبیات بیش از هر زمینه دیگر خطرناک است. با این همه به عقیده من سرچشمه رمان نویسی دیگر خشکیده است. رمان به هراهی که رو کرده به بن بست رسیده است. پروست «Proust» بن بست درخوبستن فرو رفتن و تعمق است. نویسندگان بزرگ امریکا از قبیل فارل «Farrell» اشتاین بک «Steinbeck» سینکلر لویس «sinclair Lewis» بن بست رئالیسم اجتماعی اند. تمثیل نیز ملال انگیز گشته و دوران هجو و هزل هم سپری شده است... ذوق ما اکنون حساسیت خود را در برابر قصه پردازی ساده و حکایات و سرگذشتها، از دست داده است و این نوع قصه سرایی فقط در افسانه های پرگیر و دار پلیسی که به عقیده من هنر درجه دوم به شمار می رود، رواج دارد.»^۱

اندره مالرو در سفری که به ایران کرد، در گفت و گویی با مدیر مجله سخن، دکتر خانلری اظهار داشت که حوادث و وقایعی که در روزنامه ها منعکس می شود، کنجکاوی مردم را فرو می نشاند و مردم کمتر به دنبال رمان خواندن می روند و در جواب این سؤال که «گمان می کنید رمان نویسی متروک خواهد شد؟» گفت:

«نه، اما رمان باید بعد از این راه دیگری بجوید. به این سبب است که بسیاری از نویسندگان امروز در رمان های خود از عالم واقع رو گردان شده به عوالم خیالی پناه برده اند.

همین صادق هدایت شما نمونه و مثلی برای این معنی است. در
 رمان بوف کوره او که من ترجمه ترانسوی آنرا خوانده‌ام اثری
 از عالم واقع نیست. سراسر داستان از دنیایی میان خواب و
 خیال می‌گذرد و بسیاری از رمان نویسان دیگر روزگار ما هم
 مانند او می‌کوشند که دنیایی کنایه آمیز یا تمثیلی بیافرینند و
 حوادث رمان خود را در محیط آن قرار بدهند. این یک راه است
 اما یگانه راه نیست باید منتظر بود و دید که نویسندگان آینده
 چه روشهایی برای حل این مشکل که در کار رمان پیش آمده است،
 اتخاذ خواهند کرد.^۱

الته بسیاری از نویسندگان و منتقدین به دفاع از رمان برخاسته‌اند
 و بر عقیده روال رمان خط بطلان کشیده‌اند و شوق و رغبت روز افزون
 مردم را خواندن رمان، دلیل ماندگاری و بقای آن دانسته‌اند. گروهی
 هم کوشیده‌اند که مثل مالرو راههای دیگری برای رمان تصور کنند. از
 جمله این نویسندگان، نویسنده و منتقد مشهور امریکایی مالکوم کاولی
 است که معتقد است رمان‌های آینده حبه فردی و احساساتی خود را از
 دست خواهد داد و: «بشر حنبه گروهی به خود خواهد گرفت»:

«اغلب ما با اسکات لیتز جرالدهم صداییم که می‌گویید:
 رمان هنوز قوی‌ترین و در عین حال طریف‌ترین وسیله انتقال
 احساس و اندیشه از یک انسان به انسان دیگر است. هنگامی
 که این جمله را می‌نوشت ترمسی او را شکنجه می‌داد که مبادا
 سینما جای رمان را بگیرد... از آن زمان تاکنون، گذشته از
 حملات ناقدان، حملات دیگری نیز به سنگر رمان نویسی شده

است، مثلاً از جانب رادیو و تلویزیون و کتابهای مصور نوشته‌های مستند و انواع گوناگون دیگری از آثار قلمی که شرح اعترافات صریح یا پوشیده بوده است، تمام این تهاجمات دفع شده است. معهدا من هنوز گمان می‌برم که رمان آینده با بیشتر آثاری که تا به حال خوانده‌ام، تفاوت خواهد داشت. تنها افزایش جمعیت که امری گایی را وادار کرده که هر چه بیشتر به صورت گروه زندگی کنند و برای حفظ وضع موجود به عنوان یک مصرف کننده کالا به مؤسسات متکی شود، ممکن است منجر به زوال رمان‌های احساسی شود، رمان‌هایی که با آوردن خلیقات و نفسانیات بشر به روی کاغذ، می‌کوشد احساسات درونی و ژرف او را کشف کند. در دوران جدید، اهمیت فرد کمتر، و از آن گروه بیشتر خواهد شد و رمان نویس از تغییر وضع متأثر خواهد شد.^۱

از کسانی که عقیده مرگ رمان رانفی کرده‌اند اندره مورانو پیسنده و منتقد مشهور فرانسوی است. در مقاله‌ای که درباره «هنر نویسندگی» نوشته است به دفاع از رمان برخاسته است:

«باید اذعان کنم که من به وجود هیچگونه خطری که زوال اندوهبار رمان را ایجاب کند، اعتقاد ندارم. من دلیلی نمی‌بینم که وجود رمان متکی به جوامع بورژوازی باشد... در اتحاد جماهیر شوروی هنوز هم نوشتن رمان رواج دارد و هنوز هم بعضی از آنها خوب و قابل توجه است. از قراین چنین پیداست که علاقه و توجه عمومی در روسیه به رمان فرانسوی بیش از بگر رمان‌هاست و از قراری که گفته می‌شود از «سرخ و سیاه» که

۱- آینده نامین ادبیات امریکا، ترجمه هوشنگ بیرنظر، سخن شماره ۲، ۱۳۳۲.

شاهکار رمان نویسی است، تاکنون بالغ بر هفت میلیون نسخه به فروش رفته است. در مورد هنرهای نمایشی که به روی پرده آورده می‌شود، من یقین کامل دارم، که برای يك خواننده با ذوق و دوستدار حقیقت، چیزهایی از این قبیل هرگز جای رمان را نخواهد گرفت. وقایع نمایشی که به صورت تصویر متحرك عرضه شده و دوام آنها در برابر چشم تماشاگران، حداکثر از دو ساعت تجاوز نمی‌کند، عموماً چیزهای آشفته، شتاب آمیز و پر جار و جنبجالی است. سینما، پیش از آنکه خطری برای رمان باشد، خطر بسیار بزرگتری برای تئاتر به شمار می‌رود. سینما ممکن است جلوه و زیبایی خاصی برای خود داشته باشد، لکن به شخص اجازه و امکان بهره‌مندی از لذات خاص رمان را نمی‌دهد. منظورم لذت خواندن پی‌گیر و مداوم، فرورفتن در عالم اندیشه و تحلیل و مراجعه آزادانه و مکرر به صفحات و قطعاتی است که ممکن است نیایی معنی و مفهوم را در خود نهفته داشته باشد.^۱

انتشار رمانهای بزرگی چون «صدسال تنهایی» و «پاییز پدرسالار» از گابریل گارسیا مارکر نظریه مرگ رمان را بیشتر بی اعتبار می‌کند و انتشار هزارها رمان در سال و توجه روزافزون مردم دنیا به خواندن آنها، دلیل دیگری بر رد مرگ رمان است و نشان‌دهنده این مطلب است که رمان همگام با معرفت و دانش بشری تحول می‌یابد و همین تحول و همگامی بقای آن را تضمین می‌کند. اما سیر تحول آن در حیظه اقتدار نویسندگان کشوری نمی‌ماند و از کشوری به کشور دیگر انتقال می‌یابد. شاید این گفته پر بی جا و پرت نباشد که سیر تحول رمان نویسی چون سیر تحول

تمدن از کشوری به کشور دیگر و از قاره‌ای به قاره دیگر منتقل می‌شود. در آغاز رمان نویسی در فرانسه با نویسندگان بزرگی چون فلوربرو بالراک و بعدها مارسل پروست شکوفا شد و رمان فرانسوی را به وجود آورد و بعد سر تحول آن به روسیه کشید و نویسندگانی نظیر لئونستوی و داستایوسکی تولد یافتند و از خود آثار فنانا پدیری برجای گذاشتند و رمان روسی را به وجود آوردند. سرانجام امریکا بود که با رمان نویسان مقدری چون ملویل و هنری جیمز و فالکنتر و همینگوی و اشتاین بک بر قله رمان نویسی جهان فرار گرفت و رمان امریکایی را خلق کرد و رمان نویسی دنیا را تحت تأثیر خود قرار داد. اکنون می‌بینیم که نویسندگان امریکای لاتین مانند آستوریاس و گارسیا مارکز که ملقب به رمان نویس قرن شده، به وجود آمده‌اند و نام امریکای لاتین را بر زبانها انداخته‌اند.

البته منظور این نیست که کشورهای دیگر رمان نویس‌های بزرگی به‌عالم ادب نداده‌اند، به‌شرف و تحول رمان نویسی همانقدر مدیون رمان فرانسوی و روسی و امریکایی است که مدیون رمان‌نمای دیکنس و برجیثیا وولف و فاستر انگلیسی و جیمز جویس ایرلندی.

ACKLU

۴

پیش‌کسوت‌های داستان نوتاه:

گومول

پو

موپاسان

چخوف

ACKU

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

۱- در این بخش نخواسته‌ام طبق معمول به زندگینامه و شرح احوال این چهار نویسنده بپردازم و از نحوه زندگی آنها و وقایع مهمی که بر زندگی آنها اثر گذاشته و مردان بزرگ و اندیشه‌هایی که بر اعمال و افکار و آثارشان تأثیر داشته‌اند، صحبت کنم، بلکه فقط اکتفا کرده‌ام به داستانهای کوتاه آنها و ویژگی‌ها و خصصت‌هایی که این داستانها از آنها برخوردارند. از این نظر حتی به رمانها و آثار متفرقه دیگری که بعضی از این نویسندگان دارند، کاری نداشته‌ام. در داستانهای کوتاه نیز، فقط به ساخت و زبان و محتوای آنها توجه داشته‌ام و به مسایل دیگری که به نحوی با این داستانها می‌توانند در ارتباط باشند، نپرداخته‌ام (شاید در مورد چخوف این ضابطه تا حدودی رعایت نشده است و به علت ارزش و اهمیت بالای این نویسنده، بیشتر به او توجه شده) زیرا که این نویسنده‌ها، به استثنای گوگول که غیر از داستانهای کوتاهش به خاطر رمان «نفوس مرده» نیز شهرت دارد، از لحاظ داستانهای کوتاه اعتبار بسیاری برای خود فراهم آورده‌اند و در واقع به عنوان پیش‌کسوت‌های داستال کوتاه معروف شده‌اند.

۲- به زمانه و دوره‌ای که این نویسندگان در آن می‌زیسته‌اند،

توجهی نشده، هرچا که اشاره‌ای به عصر نویسنده شده، صرفاً در رابطه با

داستانهاست. بنابراین شناخت جنبه و اوضاع واحوال سیاسی واجتماعی 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، همانطور که قبلا یادآوری شد، شناخت و بررسی بنیادی وپایه‌ای داستان کوتاه است وانواع متنوع آنها. بامطالعه و بررسی داستانهای این چهار نویسنده، ویژگی‌ها و کیفیت‌های آثار بسیاری از نویسندگان دنیا، حتی بسیاری از نویسندگان معاصر خودمان را می‌توان شناخت و سرچشمه فیض‌دهنده آنها را می‌توان یافت.

بیکلای و سیلی بویچ گوگول (۱۸۵۲ - ۱۸۰۹) نویسنده‌ی 'واقع‌گرا'

داسابوسکی در جایی گفته:

« همه ما از زیر شنل گوگول بیرون آمده‌ایم. »

بن گفته استابوسکی به حقیقت نزدیک است، زیرا پیش از
استان شنل Overcoat داسانی واقع‌گرا در چنین شکل ساختمانی
و با حسن محوایی نوشته نشده بود. از ایرو، می‌توان گفت داستان
شنل اولین طلبه استان کوتاه واقع‌گرا در جهان داسان‌نویسی است
و اولین بار است که نویسنده‌ای شخصیت داستان خود را از میان طبقات
حروم و نحیر شده و تنگدست برگزیده است. بعد از گوگول، درونمایه
'تم' بن داستان در بیشتر ازدهه‌ها داستان معروف روسی تکرار شده و
خصیلت و الگوی این داسان در پشرد مکتب واقع‌گرایی بسیار مؤثر
واقع شده است. مثلاً داسابوسکی در رمان 'مردم قبره' هم از درونمایه
این داستان و هم از زبان گفتاری و محاوره‌ای آن بهره بسیار برده
است.

زبان نزدیک به محاوره‌ای 'شنل' برجستگی و صمیمیت خاصی به
آن داده است. زبانی که گوگول، در داستان واقع‌گرایی دیگرش، یعنی

«یادداشتهای يك دیوانه» از آن استفاده کرده است. البته استفاده از این زبان، در داستان «یادداشتهای يك دیوانه» سهل تر است زیرا که نویسنده، شخصیت داستان را وامی دارد که از خود صحبت کند و خواننده می تواند به درون روح او سر بکشد. به عبارت دیگر چون داستان «یادداشتهای يك دیوانه» بر اساس زاویه دید اول شخص داستان بنا شده، زبان نزدیک به محاوره داستان، و طیفه خود را سهلتر و آسانتر انجام می دهد و خواننده را به تدریج در مسیر دگرگونی روانی و تغییر احوال شخصیت اصلی داستان می گذارد.

موضوع داستان «شل» درباره رونوشت نویس وزارتخانه ای است: نحوه زندگی او، با تشریح وقایع جزیی که برای توجیه شرایط و مقتضیات داستان و واقعی جلوه دادن آنها، ضرورت داشته، مشخص شده است. چون ممکن است خواننده این داستان را به یاد نیاورد، آن را به اختصار شرح می دهیم:

«آکاکی آکاکیه ویچ رونوشت نویس و کارمند دون پایه وزارتخانه، به فکر خریدن شل تازه ای برای خود می افتد، چون شلش بر اثر استفاده زیاد، کهنه و نخ نما شده است و او را از سوز سرما حفظ نمی کند. آکاکی با مشقت بسیار و از خورد و خوراک روزنه اش زدن، پول خرید شل را به دست می آورد و شل را از خیاط می گیرد و می پوشد. بعد در مهمانی معاون اداره شرکت می کند. در بازگشت از مهمانی، دزدی سر راهش را می گیرد و شل را از شانسه اش پایین می کشد و فرار می کند. آکاکی برای پیدا کردن شل به هر دری می زند اما جز آنکه او را تحقیر کنند و از خود برانند، نتیجه ای از تلاش های خود نمی گیرد. عاقبت در بازگشت از یکی از این تلاشهای بیسوده،

مريض می‌شود و می‌میرد. آنوقت روحش در هیأت شعبی انتقامجو در شهر می‌گردد و شل‌ها را از دوش صاحبانشان پایین می‌کشد و در شهر ایجاد وحشت می‌کند.»

داستان «شنل» در عین آنکه تصویری از زندگی مرد ننگدست و دردمند به دست می‌دهد، داستان طنزآمیز و انسان‌دوستانه‌ای است. این داستان کوتاه جز و ادبیات کلاسیک دنیا در آمده، منتقدان بسیاری در باره آن قلم‌فرسایی کرده‌اند. در بیشتر کتابهای درسی از آن یاد شده و نمایشنامه‌هایی بر اساس آن تنظیم یافته و چند فیلم بر پایه آن تهیه شده است؛ خلاصه در اغلب کتابهایی که راجع به داستان کوتاه واقع‌گرا انتشار یافته، از این داستان به عنوان سرآغاز واقع‌گرایی در داستان پردازی یاد شده است. «آکاکی آکاکیه و بیچ» شخصیت داستان «شنل» نوع «Type» انسان لطمه دیده و تحقیر شده است. چنین درونمایه‌ای، یعنی پرداختن به انسانی لطمه دیده و تحقیر شده، پیش از گوگول در ادبیات داستانی جهان سابقه نداشته است و بعد از آن نویسندگان از این نمونه، فراوان گرفته برداشته‌اند.

فرانک اوکونر، نویسنده ایرلندی معتقد است که اگر داستان «شنل» نوشته نمی‌شد، شاید بسیاری از داستانهای کوتاهی که به وسیله تورگه‌نف، موپاسان، چخوف، شروندارسن و جیمز جویس نوشته شده، به وجود 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» به کار گرفته، اما از این الگو چنان استفاده کرده که داستان، نه قهرمانانه است نه خنده‌دار و مسخره، بلکه نوع تازه‌ای از آن پدید آمده که نه این است، نه آن. الگوی تازه‌ای آفریده شده که شاید بتوان گفت که برتر از آن الگوی قدیمی قهرمان-مسخره است.

همانطور که می‌دانیم اولین بار الگوی قهرمان-مسخره را سروانتس در رمان عظیم خود «دون کیشوت» آفرید و بعدها نسل‌های بسیاری از این الگوی داستانی شد اما ویژگی داستان کوتاه «شکل» این است که گوگول رنگ و خصلتی تازه و بدیع به این الگو داده است که پیش از او نظر 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 حصلت چنین می‌گوید.

«رمان مؤلف است که جریانی از احساس وحدت میان خواننده و شخصیت داستان برقرار کند. کسی نمی‌تواند از کارمند رونوشت بردار اداری با نامی چون آکاکی آکاکیه و بیج که فقط به شغلی نیازمند بود، رمانی به وجود آورد، همانطور که نمی‌توان از احوال بچه‌ای به نام تامی تامپکینز، Tommy Tompkins، که سگ‌اش به راه آبی هلتیده است، رمانی نوشت. در هر رمان لااقل یکی از شخصیت‌ها باید نمایش دهند و بعضی از جنبه‌های شخصیتی خواننده، همانطور که او از خود در تصور دارد، باشد... و این جریان احساس وحدت، همواره به تصویری کلی از طبیعت و عادی بودن نسبت به مجموع جامعه می‌انجامد و ارتباط دشمنانه یا دوستانه‌راست به آن به وجود می‌آورد. مردم آنقدر غیرعادی هستند که کوشش‌های چنین شخصیتی را برای زیستن در آنچه که او به منزله جهانی عادی می‌پندارد، عادی و طبیعی تا آنجا که مردم از او حمایت می‌کنند، به ناکامی تبدیل کنند. در یک رمان، تنها قهرمان وجود ندارد بلکه سه قهرمان و نیم. شبه قهرمان نیز هست. من حتی باید بگویم که بدون

تصور جامعه‌ای طبیعی و عادی امکان به وجود 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 در مورد 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. در این داستان هیچ‌شکلی از جامعه که شخصیتی بتواند محتملاً خود را به آن وابسته بداند و آن را طبیعی و عادی بشمارد، وجود ندارد... در واقع داستان کوتاه هرگز مهرمانی نداشته است. در عوض داستان کوتاه از گروهی مردم درمانده و له‌شده «Submerged Population» - تعبیری نارسانا که به علت بیافتن جمله بهتر محبور شدم آن را به کار گیرم - سخن می‌گوید. این مردم درمانده و له‌شده از نویسنده تا نویسنده و از نسل تا نسل، مخنصات خود را تغییر می‌دهند. ممکن است این گروه مردم، کارمندان در آثار گوگول باشند، رعیت‌ها و سرف، در آثار تورگنوف، فاحشه‌ها در داستانهای گی‌دوموپاسان، پزشکان و معلمان در آثار چخوف، روستاشینان در داستانهای شرواندروسن، آنان همیشه در رؤیای گریزند.^۱

^۱ دوره زندگی و فعالیت ادبی گوگول مصادف است با استبداد شوم نیکولای اول تزار روس که هرگونه نهضت آزادیخواهی را با شدت سرکوب می‌کرد. در این دوره فقر و فساد سراسر محیط روسیه را گرفته

بود و اختناق و استبداد و امتیازات طبقاتی و بهره‌کشی از انسان بر همه جا حاکم بود. آثار هنرمندان، به شدت سانسور می‌شد. داستان «شنل» تصویر کوچکی از این اجتماع به دست می‌دهد. بلینسکی منتقد بزرگ روس، داستان «شنل» را ادعای نامه‌ای علیه جامعه ناهنجار روسیه می‌داند و در نفس خود اعتراض‌نامه‌ای بر موقعیت و اوضاع و احوال دردبار زندگانی میرزا بنویس‌ها و کارمندهای جزء اداره‌های دولتی.

گوگول پیش از انتشار داستان «شنل» مجموعه داستان‌های «غروب‌ها در مزرعه‌ای نزدیک دیکانکا» را منتشر کرده بود. داستان‌های این مجموعه رنگ محلی و بومی زادگاه گوگول، اوکراین را داشت. اصل آنها را گوگول در کودکی از پدر و نزدیکانش شنیده بود و موجب علاقه و توجه او به زندگی روستایی و محیط دهقانان شده بود. محتوای این داستانها، مربوط به زندگی مردم اوکراین بود و جنگ‌هایی که با ترک‌های عثمانی و تاتارهای شبه جزیره کریمه و کاتولیک‌های لهستانی کرده بودند و در واقع حماسه‌های اغراق آمیزی که موجب غرور و افتخار مردم اوکراین بود. خیال‌گرایی «Romanticism» خاص گوگول، یعنی خیال‌گرایی واژگونه‌ای که به جای غلو و اغراق در زیبایی‌ها، زشتی‌ها و شرارت‌ها را بزرگتر و اغراق آمیزتر می‌کرد، در تکوین و پرورش داستانها با واقع‌گرایی او در آمیخته بود؛ بدین معنی که گوگول در عین آنکه خیالپردازی می‌کند، پرده از روی بیاهی و فساد جامعه خود نیز برمی‌دارد و نفرت آشکارش را نسبت به زمامداران فاسد و دولتمردان ستمگر به زبان می‌آورد. داستان‌ها آمیزه‌ای بود از واقعیت و خیال و تصویرهای شاعرانه مردم ساده دل روستاهای دورافتاده روسیه که تا آن روز در ادبیات دنیا نظیر نداشت. به قول میرسکی:

‘گوگول برای خلق اشخاص داستان‌هایش، منحصرأ

برتخیل خود تکیه می‌کند اما از این جهت که عناصر بسیاری از جنبه‌ها و وجوه واقعی را که تا به آن وقت در ادبیات وارد نشده بود، به صورت دقایق و تفصیلات با در مقام مواد و مصالح کار وارد صحنه عمل کرد، یک رئالیست بود.^۱

زبان گوگول که ترکیبی از زبان محاوره‌ای اوکراین و زبان ادبی روسی بود، در عین حال که خصوصیت شاعرانه و مبتکرانه خود را حفظ می‌کرد، چندان ساده و بی‌پیرایه هم نبود. طیف‌های گوناگون آن، بعدها امکانات زبان داستانی ادبیات روسیه را وسعت بخشید، چنانکه نویسندگان مکتب‌های مختلف از رمانتیک‌ها و سمبولیست‌ها گرفته تا رئالیست‌ها و ناتورالیست‌ها، از خصوصیت متنوع نثر او، هر کدام به نحوی بهره برده‌اند:

«اما واقعیت این است که نویسندگان قرن نوزدهم روسیه سرچشمه‌های ضروری زبان را نمی‌توانستند در آثار پوشکین دریافته باشند. پوشکین نتیجه تلاشهایی بود که در قرن هیجدهم برای خلق زبانی بنیادی در ادبیات انجام گرفته بود. بی‌تردید زبان گوگول بود که با عرضه مراتب ساده‌تر و پایین‌تری از گفتار در زبان ادبیات، حتی در مورد نویسندگانی که کمترین وجه اشعراکی با او نداشتند، راه دستیابی به امکانات ساده‌را گشود. زبان گوگول در تجربه ناتورالیست‌ها، رمانتیک‌ها، رئالیست‌ها، امپرسیونیست‌ها و سمبولیست‌ها مؤثر واقع شده است و طنین آن در آثار اخیر فوتوریست‌های شهری، آشکار

است ۱۲

میرسکی در ویژگی‌های نثر گوگول می‌نویسد:

«خصوصیت متمایز عمده و همیشگی کار او، رسایی و گویایی کلام است. در نوشتن بیشتر توجهش به این بود که نه بردسگاه سنوای شنونده بلکه بردسگاه صوتی گوینده تأثیر کند. این کیفیت به نثرش قوت و استحکام بسیاری می‌دهد. این نثر از دو عنصر ترکیب شده است که به نحوی رمانسک در مقابل هم فرار می‌گیرند و حلوه می‌کنند و هر یک از حیب رمانتیک بودن خویش، به مستهای اوج می‌رسد: بلند و شاه‌راه و به شبوه‌ای بی‌تناسب مضحک است. گوگول هرگز ساده‌سوست نثرش همیشه نامتکلف و موزون، یا تقلیدی است که با استادی پرداخت شده است و زبر و بی‌گفتار محاوره، تنها در گفتگوی اشخاص داستان انعکاس ندارد. نثرش هیچگاه تهی و خالی نیست و لرزش و ارتعاش گفتار حقیقی، همش آن را زنده و با روح می‌دارد.»^{۱۲}

به‌طور کلی گوگول در خلق داستان، نوآور و متنوع است و آثار او رنگارنگ و گوناگون؛ مثلاً داستان کوتاه «دماغ» به کل با داستان‌های «شنل» و «پادداشتهای پک دیوانه» متفاوت است و اینها خود با داستان‌های مجموعه «غروبها در مزرعه‌ای نزدیک دیکانکا»، فرق دارد و داستان

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

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

گوگول از عرصه رمانتیک به مضامینی روآورد و داستان‌هایی چون «غروب‌ها در مزرعه‌ای نزدیک دیکانکا» و حماسه «تاراس بولبا» را آفرید که ما هنوز هم آنها را تصویری از زندگی واقعی می‌دانیم و نام «واقعیت» بر آنها می‌گذاریم، یعنی توجه به مسایل بصری و عینی و واقعیت‌های محلی و بومی که می‌تواند منبع سرشاری برای هنرنویسنده باشد. گفته آخر آنکه گوگول پدر همه آن نویسندگانی است که به زندگی مردم عادی و معمولی علاقمندند و مصالح و مواد کار خود را از آنها می‌گیرند و از همه آن عوامل و عناصری که به نحوی با زندگی این مردم عادی سروکار دارد و شخصیت و زندگی‌شان از آنها شکل گرفته 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 (۱۸۲۹-۱۸۰۹) نویسنده‌ای خیالپرداز

داستانهای کوتاه ادگار آلن پو نوعی از قصه‌های کهن بود که در رمیته‌ی حشمت و مقام و حوادث عجیب و هولناک با آفرینی شده و گسترش یافته بود. این داستان‌های تخیلی و کابوس‌وار، پیش از ادگار آلن پو - میان نویسندگان رمانتیک آلمانی، رواج و رونق به‌سزایی داشت و به داستان‌های گوئیک^۱ معروف بود! از جمله این نویسندگان، هوفمان (۱۸۲۲ - ۱۷۷۶ E.T.A. Hoffmann) بود که در این زمینه دامتابردارهی شهرت بسیاری داشت. هوفمان چنان غرق خیالپردازی‌ها و احران‌گرایی‌های غریب‌هوش بود که گفته‌اند تمام اشباح و تصاویر ترسناک و هیبی، که در آثارش نشان اده واقعاً رؤیت می‌کرده و تفاوت میان واقعیت و خیال را تشخیص نمی‌داده است. از این رو، تارو-هود قصه‌هایش، از دلبره‌ها و هراس‌ها و اضطراب‌ها بهم بافته شده بود.

ادگار آلن پو تحت تأثیر نویسندگان رمانتیک آلمانی، به‌خصوص هوفمان، داستان‌های تخیلی و جنایی خود را خلق کرد. وقتی منتقدان به این شباهت در کارهای او اشاره می‌کردند و تأثیر قصه‌های هوفمان را بر آثار او مثلگرمی‌شدند، پو برمی‌آشت و در مقام دفاع از خود برمی‌آمد. در مقدمهٔ «قصه‌های عجیب و غریب» چنین نوشت:

۱ - داستان‌های گوئیک، داستان‌هایی است که برگرد افتخام و رحمت و ماجراهای خولین می‌گردد.

پس کمبها. داستان کوما /

و کرد بسیاری از آنها من وحشت، فرضی تر شوار
گرفته. در این است که به عقا من، وحشت از لمان
برنحاشه است بلکه در رو سرچشمه گرفته و من
انها زمان شروع آن استاج کرده م و برسایج مشر عس
صرار و ریدهام»

پو بر عناصر وحشت و اضطراب در نگوین داستان، صرا می وور
و معتقد است که همانقدر که زیبایی و حظه شعر از اهمیت لایسی
برخورد راست وحشت و همچنان و السهات درونی و تأثیر
دیگر از این گونه در دسان نیز، همیت حاتی دارد شخصت های
احساساتی پو، برای دستیابی به زیبایی و عدالت پیکار می کند و همه ما
شکست و نومییدی ر بهرو می شوند بر ر واهای آنها با و نعت های
زندگی بسیار فاصله دارد.

ادگار آلن پو به گروهی خاص از نویسندگان تعلق ا د. آثار این
گروه از کیفیت اسرار آمیز و مالبجولیبایی نیرومندی برخوردار است که
انعکاسی از روان بی آرام و ملتپ و وحش د آن هاست. این گروه
نویسندگان از التهاات و بیقراری ها و حالات عصبی مرموزی پیوسته
در رنج و عذابند. این نا آرامی ها و السهات چنان آنها را در تنگنا قرار
می دهد که آثارشان را سرشار از وحشت ها و دلبره ها و اضطراب ها می
کند و به آنها صبغه ای خاص می دهد که از آثار نویسندگان دیگر متمایز
است. شاید اغلب ما، این قطعه را از ادگار آلن پو خوانده باشیم:

«درست است، عصبی، خنلی عصبی هستم، به طرز مریگیاری
عصبی بوده و هستم اما چرا می گویند من دیوانه ام.»¹

با این جملات داستان «قلب رازگوه» شروع می‌شود و با هسری شخصیت داستان به پایان می‌رسد، داستانی اربشاد ر. کلاوانه و اگرچه بدیع و تازه، اما غریب و عسراهی

این گروه از نویسندگان به «قدرت بدی»، یعنی به سر بنمادی که در وجود انسان، بهفته است. اعتقاد داشتند پیش از ادگار آلن پو آنار هوفمان آلمانی به شدت از این کمیت برخوردار بود و بعد از پویر نویسندگان بسیاری از چس خصوصیتی برخوردارند و آثارشان از این جهت به هم شبیه است. گویی این کمیت مرموز و اس بدبسی ریشه دار از نویسنده‌ای به نویسنده دیگر منتقل می‌شود و زندگی آنها را از نویسندگان دیگر، جدا و متمایز می‌کند و به آثارشان نیز کیفیت جداگانه‌ای می‌دهد، آثاری که اغلب مرگ و وحشت و نومیدی را به عنوان موضوع اصلی منعکس می‌کند. بعضی از آثار صادق هدایت چنین خصوصیتی دارد. خصلت‌های روانی و خصوصیات خلقی او نیز مشابه این گروه از نویسندگان است. عجیب نیست که مرگ بر داستان‌های هدایت و پو، سایه انداخته است و درونمایه بیشتر داستان‌های آنها بر محور مرگ و نیستی می‌گردد.

زندگی این گروه از نویسندگان با دلهره‌ها و هیجان‌های هریبی همراه است، هیجان‌هایی که نویسنده را گاهی تا آستانه جنون می‌کشاند. نویسندگان این گروه، اغلب در مرز میان جنون و نبوغ در نوسان هستند و بحران‌های روحی آنها، فضا و رنگی قسوی به آثارشان می‌دهد که از جنبه‌های فنی داستان، پافراتر می‌گذارد و خصلتی یگانه به آنها می‌بخشد. در اغلب داستان‌های پو، شخصیت اصلی داستان، مرد دیوانه‌ای است یا مبتلا به حالت بیماری مغزی است که او را به دیوانگی نزدیک کرده است. این حالت، صفت متمایزی است که معمولاً از آن به عنوان آثار و واکنش‌های ارثی و اجدادی، یاد می‌شود. بیقراری و التهاب و هیجان‌های روانی شخصیت‌های داستان نه به عنوان اثرات اجتماعی و

محیطی بلکه به‌عنوان واکنش‌های ارثی مورد مطالعه قرار می‌گیرد. از این رو، شخصیت‌ها، محکوم‌سرنوشت و گرفتار رنج‌ها و نگرانی‌ها و هیجان‌های درمان‌ناپذیر درون خویشند.

ادگار آلن پو معتقد است که نویسندگان باید حوادث و وقایع را با افکار خود تطبیق دهند و به‌عبارت دیگر، از حوادث اختراعی و تخیلی، برای روان‌اندیشه‌های خود در داستان‌هاشان بهره‌گیرند تا به نتیجه مورد نظر خود برسند. از این جهت است که می‌بینیم پو بر خلاف چخوف حوادث و موقعیت داستان‌ها را، خود می‌آفریند و نوجهی به این مسأله ندارد که این حوادث و وقایع با واقعیت‌های زندگی قابل تطبیق است یا نه و در زندگی امکان وقوع دارد یا نه. حال آنکه چخوف واقعه‌ای را در داستان‌هایش به کار نمی‌گیرد که از واقعیت زندگی متأثر نشده باشد و هیچ‌وقت حادثه آفرینی نمی‌کند و اغلب حالت‌ها و موقعیت‌های واقعی زندگی عادی را می‌گیرد و داستان‌های خود را بر اساس آنها می‌آفریند. از این نظر، در داستان‌های ادگار آلن پو، موقعیت‌ها اغلب غیرطبیعی جلوه می‌کند و در داستان‌های چخوف موقعیت‌ها، طبیعی و واقعی است.

ادگار آلن پو در انتقادی که بر مجموعه داستان‌های کوتاه و قصه‌های بازگوشده، ناتانیل هائورن (۱۸۶۴-۱۸۰۴) نوشته، بر این مسأله معترف است و چنین استدلال می‌کند:

«هنگام هنرمند ادیب‌ماهر، قصه‌ای می‌سازد، اگر عاقل باشد، افکارش را به‌قالبی نمی‌ریزد که مناسب با حوادث 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.

گرفتن این جمله ۶۰ و رجه ۶۰، سر
ادبیین قدما، تریغی اساسا است. در این، هیچ کس
نماید کار فته یا که مسموم یا عمر مسموم سو آن
طرح پس ساخته شد، چه نداشت شد: حسب سائل
چنین دقت و مهات است - بصویری که سراجا، شکل پیدا
می کند در آن که: «ادبی آسانی» در فرستاد،
احساس صانعی سهل. جامی گذار.

بزرگترین نقص شخصیتی بود که کار را عادی و
مر آن ساد و مانده توحیی بداشت. عمدتاً بوجهش به کارها
تعداد در ادب غیرعادی جلب می شد. از این نظر است: «داسا»
قصه های قدیمی شبیه بر ست ناد آهای امری، بلکه می
قصه هم. حوادث غیرعادی و حلق الساعه بوجه بی ساد
می شود. ویژگی عادی و وقایع ساده دمان معمولی در قصه ها
پیدا

ادگیا آلن پو برای مؤثر کردن داستان هایش بیاری نمی
که از خود بی خودی استفاده کند بلکه در حوادث روزانه ای
حوادث احمقانه می کرد و شخصیت های دسانی خود را
می گذاشت تا تأثیر واحدی را که بنام داسا هایش را بر آن می
به وجود

در پیمانه ای از کتاب با ارزش «قصه نویسی» دکتر رضا
را عملاً عمل می کنم و آن برای روشن شدن کیفیت و ویژگی های ساد
های پو و سراسر آن است. البته همانطور که در بحث «قصه» گفته ام
من با دکتر برهمنی سرکار برد اصطلاح «قصه» اختلاف دارم. دکتر برهمنی

دکتاب *قصه‌نویسی*، هر دو اصطلاح *قصه*، *داستان* یا *به‌جای داستان*، بر کرده است. پس اصطلاح *داستان*، زنجیره‌ی می‌دهم و دلایل آن را در بحث *قصه آرده‌م*

داریم: اگر آلن بو، *قصه‌نویس* و شاعر امریکایی، *قصه کوتاه* *قصه‌ی است که بر اساس یک تأثیر و حد پس‌بینی شده*، *ساخته‌شده باشد*، به این معنی که این تأثیر واحد، همچو مرکز *دوره‌ی است* و *عناصر و عوامل قصه کوتاه* به و این تأثیر واحد می‌رخد در واقع. این تعریف از *قصه کوتاه*، *قصه خودنیز مثل دوره‌ی است که در هر صحنه وحدت یافته آن*، تمام حوادث اتفاق می‌افتد در *چشم‌کوزه‌کوناه*، هیچ حادثه، کلمه، جمله و کارکرده *اصافی* دیده نمی‌شود. *قصه کوتاه*، انتخابی است *بسی از حوادثی که بر آنها تأثیری واحد، هدیه‌ی می‌یابد* و *با همی را* *تحصیل کرده باشد* و به همین دلیل است که *قصه کوتاه*، *با فوریت*، *تفاهات* *افراد* *حوادث*، *با فوریت توصیف و تشریح اعمال*، و *فوریت ایجاد هیجانی عاطفی و غریزی* *سرو* *کارد* *دارد* *لیسه در قصه کوتاه*، *سهم هیجانی عاطفی و غریزی* *به* *نیم* *سهم* *از* *سهم* *کسب‌کاو* *های* *فکری* *است* *حالت* *تعلیق* *فوری* *ی* *که* *به* *حو* *سده* *هنگام* *خواندن* *قصه* *کوتاه* *دست* *می‌دهد*، *حالی* *است* *عاطفی* *و* *غریزی*، *و* *با* *این* *حالت* *تعلیق*، *حسن* *پیش* *گویی* *حرا* *ت* *در* *خواننده* *ایجاد* *می‌شود*؛ *نوعی* *کسب‌کاو* *بر* *ی* *قصه* *حوت* *که* *خواننده* *را* *محور* *می‌کند* *با* *پس‌زمینه* *قصه*، *به* *پیش* *گویی* *حوادث* *قصه* *نیز* *بپردازد* *و* *قصه‌نویس* *تا* *حدی* *با* *توجه* *به* *حالت* *تعلیق* *و* *نسری* *پیش* *گویی* *خواننده*، *همیشه* *اورا* *فریب* *می‌دهد*؛ *از* *پیشگویی‌های* *او* *دوری* *می‌گزیند* *تا* *تعلیق*

عاطفی او ا به اوج برساند و در اوج حادثه‌ای به وحوش می‌آورد که خواننده نمی‌توانسته است پیش‌بینی کند در این حالت گریز از بیشکوسی‌های خواننده و ایجاد تعلیق و هجان و علاقه بپوسیده هرگز آن تأثیر و حد را زاموش نمی‌کند، چرا که با لاجرم از طریق فشاء کردن ماهیت آن تأثیر (احداست که تمام هوش و حواس خواننده متوجه حوادث قصه کوتاه می‌شود و و علیرغم سکت خوردن بسیاری ز پیشگویی‌هاش به خواننده ادامه می‌دهد.

فکر تأثیر و حد، در قلب انواع مختلف قصه‌های کوتاه است. حواه ر قصه کوتاهی که به وسله و دگار آل‌پوه نبنایگذاری شد و به سبله نانورالبست‌های قرن نوزدهم تولید شد و بعد در اواخر همان قرن با حدی تبدیل به خبری بسیار فنی و خالی از محوی شده و حواه قصه کوتاهی که به وسله تالستوی ر روسیه نوشته شد و در اوایل قرن بیستم تمام نویسندگان قصه کوتاه را تحت تأثیر قرار داد.

قصه کوتاهی که پوه و «موپاسان» نوشته‌اند، قصه‌ای است که در آن، از بی‌حسابی زندگی خبری نیست. زندگی پراکنده است ولی به قصه کوتاه، حق پراکنده شدن داده نمی‌شود. از این نظر قصه کوتاه، تقلیدی از زندگی، حتی به آن معنی که در قصه بلندصوبت می‌گیرد، نیست، بلکه مونتاژی است از حوادث مختلف و منتخب زندگی تا آن تأثیر و حد، در اوج ایجاد شود. چنین قصه کوتاهی، سخت فنی است و شاید کسی که حتی نویسنده چندان بزرگی نیست، با داشتن ظرفیتی برای توطئه‌چیدن، بتواند آن تأثیر واحد را ایجاد کند و شاید به همین دلیل بود که غرب در طول شصت هفتاد سال رواج این

نوع قصه، از ابعاد سیار فنی آن خسته شد و به سوی قصه کوتاه
روس روی آورد.^۱

یکی دیگر از ویژگی‌های آثار ادگار آلن پو، فضا و رنگی و انمسفره
قوی است که در داستان‌هایش اعمال می‌کند تا بر خواننده تأثیر بگذارد.^{۱۰}
یکی از معروفترین و موفق‌ترین این داستان‌ها، داستان کوتاه «نقاب سرخ
مرگ» است که فضا و رنگی قوی، عناصر دیگر داستان را تحت الشعاع
خود قرار داده است. در این داستان، شاهزاده پروسپرو، طاعون را که
قلمرو سلطنت او را، فراگرفته، به مبارزه می‌طلبد. با هزار نفر از دوستان
نیرومند و سالم خود که از شوالیه‌ها و زنان درباری هستند، از مردم کنار
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 محمل سیاه و پنجره‌هایی باشیسه‌هایی
به رنگ خون ریخت یافته است. وقتی ساعت غول‌پیکر آبنوس، زنگ
نیمه‌شب را می‌زند، مرگ سرخ با هیأت وحشتناکی داخل قصر می‌شود و
خوش‌گذرانی شاهزاده و ملازمانش را تباہ می‌کند:

«شاهزاده با صدایی که از شدت خشم رگه‌دار شده بود،
بر سر ملازمانش فریاد می‌زند:

«کیست که جرأت می‌کند؟ کیست که جرأت می‌کند
با چنین شوخی زننده‌ای به ما توهین کند؟ حمله کنید و نقاب
از صورتش بردارید تا ما بدانیم که بامداد فردا چه کسی را

را نابد از کنگره قصر به دار آوریم؟^۱

شاهزاده به دبا - او می‌دود و در انای سیاه ریخته می‌کشد و ...
رمین می‌فتد. جان می‌دهد و مهمان‌های او نیز.

و همه مهمانان يك به يك ناله‌های سرخی که بر صورت -
سان پیدا شد، در میان سالت‌های عیس و زرس به زدن اسامید
و با تو میدی خان سردرد؟^۲

این داستان، مورد تعبیر و تفسیرهای بسیاری گرفته است.
بعضی معتقدند که پو خواسته است سرانجام فاحشه از رمان بشر ا
شان بداند، با این تصور، طاعون را به عنوان تمثلی از مرگ گرفته‌اند،
براکه مرگ به عنوان آخرین مرحله زندگی به همه آر و ما و حو
حوه‌های بشر خاتمه می‌دهد. بعضی‌ها گفته‌اند که طاعون را یجا مکر
ان اسام را در داستان بار آفریده است، الهه‌ای که از سائراده حوش
کل آن بی‌خیال و مغرور و مهمانان هرزه و دریاری او انعام می‌گیرد.
کار آلن بو، اولین کسی بود که داستان‌های جنایی را خلق کرد.
در داستان‌های جنایی و پلیسی او، ذهنی منطقی سردنیایی به طاهر عمر
معتول و غیر منطقی پیروز می‌سود.

آنچه بین داستان‌ها را مشخص می‌کند، ایجاد وحشت و دلهره در
خواننده است. بعدها داستان‌های پلیسی و جنایی، تحت تأثیر و نفوذ
استادان، تولد یافت. رشته‌ای مستقل در داستان‌نویسی را به وجود
آورده. حوه آن گسرنش یافت و آن‌ای را پدید آورد که امروز از آنها
به عنوان ادبیات عبرداساسی (Nonfiction) یاد می‌کنند.

ابتدایی تفکر. ۱۰

ادگار آلن پو، شاید هرگز نمی‌توانست حدس بزند که يك قرن بعد از او امر تحول و گسترش داستان، به دست نویسندگانی می‌افتد که همه کوشش و تلاش آن‌ها به توصیف و تشریح و نشان دادن کارهای عادی و معمولی مردمان ساده دل و محروم مصروف می‌شود و داستان از حوزه محدود خیالپردازی‌های بی‌قید و شرط بیرون خواهد آمد و به واقعیت‌های ملموس و محسوس زندگی سوق داده خواهد شد.

گی دوموپاسان (۱۸۹۳-۱۸۵۰) نویسنده‌ای لطیفه‌ساز

تحولات داستان کوتاه، در قرن نوزدهم با گنگول و پو پایان نمی‌گیرد، بلکه گروهی از نویسندگان بزرگ چون لوتولستوی، تورگه‌نف و فلوربر که بیشتر به رمان‌نویسی شهرت دارند، در پیشبرد داستان کوتاه نیز نقش مؤثری داشته‌اند و داستان‌های کوتاهی نوشته‌اند که شاهکارهای مسلمی به‌شمار می‌آید، از جمله این داستان‌ها می‌توان «مرگ ایوان ایلچ» نوشته لوتولستوی را ذکر کرد.

بعد از این بزرگان، داستان کوتاه نوبسانی نظر موپاسان، چخوف، شرود اندرسن و همینگوی و دیگران این رشته داستان‌نویسی را تنوع و بسط دادند و انواع گوناگونی از آن پدید آوردند.

گی دو موپاسان از جنبه‌های فنی و اصول قراردادی ادگار آلن پو پیروی می‌کند و در داستان‌هایش همچون پو به دنبال تأثیر واحد می‌رود. اما برخلاف پو، به زندگی عادی و معمولی افراد و واقعیت‌های زندگی آن‌ها، توجه بسیار دارد و شخصیت‌های داستانی خود را از میان طبقات مختلف اجتماع برمی‌گزیند:

«در نظر موپاسان بزرگترین واقع‌گرای ادبیات اروپای غربی در نیمه دوم قرن نوزدهم - زندگی، موضوع تحلیل و ترسیم بود، او انسان و محیط، شخصیت و شرایط اجتماعی شکل‌دهنده

آن را، اره مدیگر حداسی نایذیرو دارای با نیر معابل می دانست /
 نثر موپاسان تمامی جریانهای زندگی را در بر می گرفت
 و آنها را بر پایه مطالعه تحلیلی «ماهیت اجتماعی» رفتار،
 اخلاقیات، احساسات و به طور خلاصه تمامی شخصیت فردی
 مردم سنخ بندی می کرد. دهقانان و سربازان بوروکراتهایی
 که به زندگی یکمواخت در پشت میرها مشغولند و گرفتار قرطاس
 بازی اند بورژواهای بی خیال جوان، زنان میربان، نجبای محل
 و کشاورزان بمرحوم و کمرن که به حذب عادت پول شمردن
 خرده بورژواها و پول را ملاک هر فضیلتی دانستن مشغولند،
 صاحبان مهمانخانه های کوچک: مدیران فاحشه خانه ها و
 فاحشه ها، تاجران و سرمایه داران بزرگ. روزنامه نگاران و
 کشیشهای دهات، ملوانان و راهبها، صاحبان حرفه های کوچک
 و پزشکها، عشق کشیف و عشق الک، برحورد شدید منافع، رول
 روابط خانوادگی، ارهم اشدگی احساسها و معبود ژوبی
 به طور کلی، مبین پرستی مردمان هادی و پول پرستی بورژوازی،
 زندگی توأم با نادانی در روستاها، کشمکش همگرا برای
 رسیدن به ثروت، ظلم، پایان در روابط انسانی، مسموم کردن
 عشق و احترام مردم به همسایگان شان آثار موپاسان با چنین
 مضمونی، تمامی صحنه گسترده و رنگارنگ زندگی در جامعه
 بورژوازی را توأم با تضادها و تناقضاتش محسوس می کنند...
 موپاسان می دید که جامعه بورژوازی، دشمن انسان است
 و «کمترین صفات او را از بین می برد و حیوانی دوبا برحای
 می گذارد» که به دنبال پست ترین غرایزش کشیده می شود.
 موپاسان از وحشی شدن انسان در جامعه سرمایه داری که مضمون
 اصلی تمامی آثار او را تشکیل می دهد، نگران بود. ضمن

بررسی همه‌جانبه این موضوع، به بررسی ویژگی‌های عینی زندگی نزدیک شد و آنها را تحت عنوان ناسمج و برنگر برقیات بورروایی جمع‌بندی کرد. این شق اخیر، که با آسک سریع تکامل علوم و صنایع مشخص می‌شود و به‌طور کلی جنبه‌ی مادی زندگی، همچنانکه تمامی متفکران بشره متذکر شده‌اند و خود موباسان نیز به وضوح از آن آگاه بود، حاوی تصادی‌جاد بن‌دست‌آوردهای مادی نظام سرمایه‌داری و تاثیر سوم آن بردنیای معنوی انسان بود.

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

موباسان 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 تپاه شدن شخصی‌ترین احساسات در اثر همین ظلم، ارائه داد: والدین ثروتمند،

کودک خود، یعنی فرزند زما را به دستاها می‌فرستند تا آنجا تربیت شود و بدینسان او را گرنه به مرگ، به سیه روزی محکوم می‌کنند؛ خانواده یک دهقان، بیرزنی را که به صورت باری سنگین برای آنها درآمده بود، تهدید به مرگ می‌کنند؛ پدری، دختر رها شده‌اش را در فاحشه‌خانه می‌بیند، و غیره و غیره. داستان‌های کوتاه او سرشار است از اظهار نظر دربارهٔ وحشیانه بودن زندگی، سرسراست از نمونه‌های تحقیر احساسات، شرافت و مقام انسان، که جزو درامها و تراژدیهای عادی روز به شمار می‌روند. موباسان بیش از هر چیز به بررسی نتایج اخلاقی و روانی تغییر شکل روابط اجتماعی و تحلیل تأثیر آنها در روحیات انسان علاقمند بود و از این حیث نمونه بارز واقع گرایان انتقادی نیمهٔ دوم قرن نوزدهم و شعور نوبن اجتماعی ناشی از تشدید جریان بیگانگی از خود به شمار می‌رفت.^۱

موباسان حقیقت و ارزش احساسات را می‌شناخت اما هرگز در ورطه احساساتی بودن نیفتاد. دربارهٔ خصوصیات روحی و خلقی او نوشته‌اند که آدمی رو راست و سرسخت بود و شخصیتی رام نشدنی داشت. همانطور که فکر می‌کرد، می‌نوشت. اغلب با چشمهای شهوی روابط شخصیت‌های داستانش را بررسی می‌کرد. از بشریت ناامید بود. خوبی و نیکی را مردود می‌دانست. طبیعت بشر را با پلیدی و پلیدی آمیخته می‌دید.

موباسان، نفع خصوصی را علت اصلی وحشی شدن انسان، و غریزهٔ مالکیت را غریزه‌ای بسیار نیرومند می‌دانست. خود

۱- ماکس رافائل، نگاهی به تاریخ ادبیات جهان، ترجمهٔ محمد تقی‌فرامرزى تهران: شبانگ، ۱۳۵۷، ص ۱۸۸-۱۹۱

اونیز تدریجاً در برابر فشارهای زمانه‌اش تسلیم شد و بعدها اعتقادش براین بنیان قرار گرفت که شرارتهای اجتماعی، از نقص طبیعت انسان سرچشمه می‌گیرد. شخصیت در آثار او، کم‌کم شالودهٔ اجتماعی خود را از دست می‌دهد و همزمان با ناهماهنگی روزافزون عناصر تشکیل دهنده‌اش، رو به‌ازهم پاشیدگی می‌گذارد. مویاسان عقیده دارد که این عناصر تا آن اندازه که جزو صفات بیولوژیکی، نوعی و ذاتی به‌شمار می‌روند، اجتماعی نیستند...

... نظریه پرتناقض مویاسان، همانطور که از نوشته‌هایش می‌توان دریافت، به انتقاد نیرومند او، این امکان را نداد تا از مرزهای نظام بورژوازی فراتر رود. مویاسان نتوانست به این حقیقت پی‌ببرد که در بطن نظام بورژوازی هم جریانهایی نهانی وجود دارند که می‌توانند موجب آزادی انسان شوند. سرانجام، محدودیت‌های ایده‌تولوژی بورژوا - دموکراتیک او که مفهوم تحول تاریخی را از یاد برده بود، موجب بحران در اندیشه او گردید و آثار نفوذ عناصر منحط، بیش‌ازپیش در نظرات و سبک نوشته‌های بعدی او و به‌زیان شیوهٔ واقع‌گرایانه‌اش پدیدار گردید.^{۱۰}

کیفیات آثار مویاسان، گاهی به طبیعت‌گرایی و ناتورالیسم نزدیک می‌شود و به‌همین دلیل عده‌ای او را ناتورالیست دانسته‌اند و تحت تأثیر گوستاو فلوبر که در حکم پدرخوانده و معلم مویاسان در نویسندگی بود. سالها، مویاسان دست‌نوشته‌های خود را پیش او می‌برد. فلوبر آنها را می‌خواند و نقد و بررسی می‌کرد و اصول داستان‌نویسی را به‌او می‌آموخت.

به همین دلیل تأثیر فلوبر بر آثار نخستین موپاسان بسیار است و جنبه فنی و عالی ناتورالیستی داستانهایش را که در اعتدال کلام پابرجاتر و دریافت خشن تر از داستانهای فلوبر است، به او مدیون است. در واقع بهترین آثار موپاسان، وقتی انتشار یافت که استادش هنوز زنده بود. به گفته فرانک او کونر، بعد از مرگ استاد، از کیفیت و ارزش آثار موپاسان کاسته شد و موپاسان به نوعی از داستان، یعنی داستانهای لطیفه وار روی آورد.

موپاسان، مانند اغلب نویسندگان صاحب قریحه، پرکار بود، داستانپرداز استادی که با نوشتن زندگی می کرد، به همین دلیل در نوشتن داستانهایش شتابزده بود اما هرگز به بیراه و ابتذال نیفتاد و هرزنویس نشد. نویسنده قدرتمندی بود که با کمترین لغات و عبارات می توانست به مکاشفه و الهام و خلاقیتی برسد که همکارهای نام آورش با نوشتن صفحاتی چند به آن می رسیدند. داستانهای کوتاه و بلند موپاسان در یک مقام و ارزش نیست. دایرةالمعارف ادبی کاسل در مورد موپاسان می نویسد:

'وگی دو موپاسان، شکل داستان را آزاد کرد. به شکل های داستانی بسیاری دست یافت. شاید در مورد او بتوان گفت که داستان های عالی چندی نوشت. داستان های خوب بسیاری خلق کرد و داستان های بی شمار بدی از خود به جا گذاشت اما آنچه واقعیت دارد آنست که چه در داستان های عالی اندک و چه در داستان های خوب بسیارش و چه در داستان های بد بی شمارش، حسن زندگی واقعی وجود دارد و داستانهای همه باهم تذکراهی است از رنج و لذت.'

موپاسان عمر کوتاهی داشت و بیش از چهل و سه سال زندگی نکرد. بعد از مرگش 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 به دو دلیل بود:

اول^۱ تلقی او، از زندگی کلبی «Cynic» بود و نسبت به نیک طبعی بشریدگمان و ملامت‌گر. مردان و زنان را از دیدگاه ضعف‌ها و فرومایگی‌هایشان مورد بررسی قرار می‌داد. اغلب داستان‌هایش نمایشی بود از تکبر و طمع و شهوات و پستی‌ها و کاهلی‌ها و شکم‌پرستی‌ها و تنگ‌چشمی‌ها و حسادت‌های مردم و همراه با طنزی تلخ و سیاه. مثل این بود که شخصیت‌هایش روح ندارند. موپاسان احساسات پاک و نیک طبعی‌های بشری را نمی‌بیند، راه رهایی را بر شخصیت‌های داستان‌هایش می‌بندد و امید رستگاری و نجاتی برای آنها تصور نمی‌کند.

همین بدگمانی و بداندیشی او، کیفیت بعضی از آثارش را تنزل می‌دهد و موجب می‌شود که آدمی را فقط در چهارچوب و حوزه التهابات نفسانی و شهوانی و دگرگونی‌های بدوی و حیوانی خود ببیند. چنین واقع‌گرایی سخت‌دلانه و انعطاف‌ناپذیر، جز نومیدی و غم و مرگ، دری به روی خود باز نمی‌کند. اشکال در درون نیالوده موپاسان است. به گفته فرانک او کوتر نویسنده ایرلندی:

و همانطور که فرانسوا موریاک (F. Mauriac) گفته است
 نویسنده با هر پلیدی و وقاحتی ممکن است سروکار داشته باشد
 اما باید سرچشمه‌ای پاک‌کننده داشته باشد، سرچشمه آثار
 موپاسان هرگز منزّه و پاک نبود و هرچه پیرتر می‌شد، بیشتر

۱ - cynic = کسی که نسبت به مردم، بیزار و بدبین و عیبجو است. «فرهنگ جیب»

آلوده می‌شد. ۱۰

دوم، اغلب داستانهای کوتاه مویاسان، از نوع داستانهای لطیفه‌وار، «Anecdotal Fiction» است. تلقی مویاسان از واقعیت و حقیقت، تلقی و برخوردی است ظاهری و یا خیالی آمیخته. چنانکه خودش نیز به این نکته اشاره دارد:

«حقیقت گویی آن نیست که هر چه را هست و همانطور که هست بگویند بلکه باید منتخبات آنها را با ظاهری حقیقت‌نما بیان نمایند. از آنچه گفتم نتیجه می‌گیرم که رئالیست‌ه‌رمند باید ایلوزیونیست باشد یعنی وهم را در بیان حقیقت مداخله دهد. ۲۰»

مویاسان از واقعیت زندگی متأثر نبود بلکه با بهره‌گیری از حوادث، درجست‌وجوی ایجاد تأثیر واحد در داستان بود و موجه و قابل پذیرش بودن واقعیت داستان را فدای تأثیر آن می‌کرد. یکی از نمونه‌های درخشان این نوع داستان لطیفه‌وار، داستانی است به نام «گردنبند» که مویاسان واقعیت را قربانی گیرندگی و هیجان‌انگیزی آن کرده است. «گردنبند» داستانی است مؤثر و خوش‌ساخت اما نامعقول و باورنکردنی. همانطور که در کیفیت و ساخت داستانهای لطیفه‌وار در مبحث «موضوع داستان» یادآوری شد، احتمال صحت واقعه در داستان «گردنبند» مطرح نیست. برعکس چنین احتمالی در داستان بسیار اندک و استثنایی است. موضوع داستان به‌طور خلاصه چنین است:

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

۲- کی‌دمو یاسان، داستان‌نویسی، ترجمه احمد بیرشک، سخن دودنه سوم، شماره ۱

زنی گردنبند امانت گرفته از دوستی را در جشنی گم می‌کند و با یاری شوهرش، گردنبندی شبیه آن می‌خرد و به جای گردنبند گم شده، به صاحبش می‌دهد. عمری بر سر پرداختن بهای گردنبند صرف می‌شود و در آخر داستان معلوم می‌شود که گردنبند گمشده، بدلی بوده است و آنها به جای آن، گردنبندی اصل و گرانبها به صاحبش برگردانده‌اند.

گرچه داستان از نظر گیرندگی و تأثیر بسیار قوی است و خواننده تا آن را تمام نخواند، نمی‌تواند به زمین بگذارد، اما بر اثر باز 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، به صاحب 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 چنین حوادثی را جز بر اتفاق و تصادف، بر هیچ چیز دیگر نمی‌توان حمل کرد. نویسنده، با تحریک حس کنجکاوی خواننده، زیرکانه خود را از پاسخ به این «چراها» رهانیده است. داستان «گردنبند» مثل هر لطیفه‌ای از تعدادی وقایع اتفاقی ترکیب یافته است که اگر یکی از این وقایع استثنایی، پیش نمی‌آمد، شیرازه داستان از هم می‌پاشید. به خصوص که مثل لطیفه تکیه داستان بر حلقه اتفاقی آخری گذاشته شده، یعنی آگاهی از بدلی بودن گردنبند مفقود شده.

ستون حوادث روزنامه‌ها پراز چنین اتفاقاتی است، اگر نویسنده‌ای به واقعیت‌های حتمی و مسلم زندگی بی‌توجه باشد، می‌تواند از هر کدام از این حوادث، داستانی گیرا و دلچسب بیافریند. تعداد این نوع نویسندگان کم نیستند و تمایل عمومی آنها بر این امر قرار گرفته است که از وقایع

تلخ و دردناک زندگی، داستانی شیرین و دلپذیر به وجود آورند و خواننده را مشغول کنند. این گروه نویسندگان زیاد در بند واقعیت‌های مسلم و حتمی زندگی نیستند و اوضاع و احوال را مطابق میل و ادراک خود تحریف می‌کنند و تغییراتی در آن می‌دهند، به این منظور که با دلچسبی و گیرایی داستان، خواننده را مجذوب کنند. این نوع داستانها، در کل از یک رشته حوادث غیر معقول و محتمل، ماهرانه به وجود آمده‌اند تا نتیجه مورد نظر نویسنده از آن حاصل شود و خواننده را به دنبال خود بکشد و فروش داستان را تضمین کند. غالباً این نوع داستانها، پیامی را ابلاغ نمی‌کند و رسالتی برای خود نمی‌شناسد. همانطور که قبلاً یادآوری شد تأثیر - پذیری از واقعیت زندگی جای خود را به تأثیر به خاطر تأثیر سپرده است و داستان به خاطر سود دهی آن نوشته شده نه به خاطر زندگی.

ای کاش دست کم موباسان داستان «گردنبند» را به این صورت طنز آمیز و بدخواهانه تمام نمی‌کرد و فداکاری و درستکاری زن و شوهر را به نیشخند نمی‌گرفت و کلبی صفتی خود را نشان نمی‌داد. زن و شوهر متوجه اشتباه خود نمی‌شدند تا عمری که بر سر درستی و نجابت خود گذاشته بودند، معنی و مفهومی والا پیدا می‌کرد.

این گروه از نویسندگان، البته برای کیفیت آثارشان، دلایلی نیز عرضه می‌کنند. از جمله معروفترین آنها، سامرست موام، نویسنده انگلیسی است که آثار موباسان را بسیار تحسین می‌کند و گفته است آن نوع داستان کوتاه را که مورد پسند طبع من است، موباسان بسیار خوب نوشته است. سامرست موام در دفاع از موباسان، چنین استدلال می‌کند که موباسان از زندگی رونوشت بر نمی‌دارد و حوادث زندگی را طوری پشت سر هم می‌گذارد که جالبتر و هیجان انگیزتر شود؛ در واقع در پی تصویر کردن زندگی واقعی نیست بلکه می‌خواهد آن را پر شورتر و دلچسب‌تر نشان بدهد. در توجیه مرغوبیت داستانهای لطیفه‌وار، متوسل به دلایلی می‌شود

که بهتر است عیناً توجیه او را در اینجا بیاورم:

«محمّل بودن حوادث داستان، جوهر و ماهیتی نیست که تکلیف آن یکبار برای همیشه معلوم شده باشد، این جوهر و ماهیت با تمایلات زمانه تغییر می‌کند. چیزی است که با آن می‌توانید خوانندگان خود را وادار به قبول مطالب داستان کنید. در حقیقت در تمام سرگذشت‌های تخیلی، پاره‌ای عدم احتمالها، بی‌چون و چرا قبول شده است، زیرا این عدم احتمالها، معمولاً و غالباً لازم است تا نویسنده بتواند بدون تأخیر به داستان خود ادامه دهد.»^۱

کسی می‌تواند چنین استدلالی را بپذیرد که به درک و احساس خواننده احترام نگذارد و اعتقاد داشته باشد که خواننده را باید وادار به قبول مطالب داستان کرد نه آنکه صحت وقایع داستان، نیاز به این اجبار را از میان بردارد و خواننده را در برابر وقایع محسوس و معقول متقاعد کند. دوستداران این نوع داستانها، چه در میان نویسندگان، چه در میان خوانندگان کم نیستند و بسیاری، از آنها لذت می‌برند و آنها را برای خواندن انتخاب می‌کنند. اما در برابر آنها گروه انبوهی از خوانندگان هستند که خصوصیت داستانهای موهاسان و پیروان او را دوست ندارند و داستانهای لطیفه‌وار آنها را جدی نمی‌گیرند و دیدگاه کلی^۲ بعضی از نویسندگان آنها را رد می‌کنند. در عوض، این عده

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

۲- کلیان - غایت وجود را فضیلت و فضیلت را در ترک همه تمنّات جسمانی و روحانی می‌داند. شهرت آنان بدین نام از جهت تحقیر آنان به تمام روابط اجتماعی و پیش گرفتن به یک زندگی بسیار بدوی و هادت به سرزنش و خرده‌گیری از مردم کوی و برزن بود که ماسکان معاصرت داشته.

«لغت‌نامه دهخدا»

دوستدار شیوه بازآفرینی و نمایش موقعیت‌های منطقی و واقعی زندگی هستند و هرچه داستانها را از این خصیلت تهی‌کنند، مسوردپذیرش آنها نیست. معتقدند که نویسنده نباید قصه بنویسد تا ما را با ماجراها و اتفاق‌های استثنایی سرگرم کند بلکه نوشته هر نویسنده باید ما را به تفکر وادارد و به شعور و آگاهی ما بیفزاید. از نظر این گروه، یک داستان واقعی، بر پایه انفاقی جالب توجه و سرگرم‌کننده نمی‌تواند بنا شود، بلکه از وقایع کوچک و بزرگ واقعی زندگی است که داستان تکوین می‌یابد. این گروه، آنتون چخوف و پیروان او را بر موباسان و مرینان او، ترجیح می‌دهند و به مسلک انسانی و بشر دوستانه آنها، ارج و احترام می‌گذارند. حتی پیروان و علاقمندان آن‌نوع آثار، از جمله سامرست موام ارتباط واقعی چخوف با زندگی را مورد تأیید و تصدیق قرار می‌دهند:

«من روحیه چخوف را خیلی می‌پسندم. جولانگاهش وسیع و دانشش از زندگی مستقیم است... او را با گی دو موباسان مقایسه کرده‌اند، ولی این قیاس را کسانی می‌کنند که آثار هیچ کدام را نخوانده‌اند. موباسان داستانسرایی زیرکی است که بهترین آثارش گمرا و مؤثر نوشته شده است... ولی ارتباط واقعی او با زندگی چندان نیست... اما وقتی داستان‌های چخوف را می‌خوانید انگار اصلاً داستان نمی‌خوانید. زیرکی آشکاری در آنها به کار نرفته است و انسان فکر می‌کند که هر کس دیگری ممکن است همین احساس را داشته باشد. چخوف چنان احساس خود را با کلمات بیان می‌کند که شما نیز همان احساس را پیدا می‌کنید و با او شریک و سهیم می‌شوید.»^۱

آنتون پاولوویچ چخوف (۱۹۰۴-۱۸۶۰)، نویسنده‌ای انساندوست

۱

چخوف تحت تأثیر نویسندگان روسی چون تولستوی، تورگنوف، فلوربر، موپاسان به نوشتن پرداخت. در آغاز، وقتی که در دانشکده پزشکی تحصیل می‌کرد، داستان‌های کوتاه فکاهی و هجوآمیزی نوشت تا با فروش آن‌ها، گذران کند. بعدها، بسیاری از این داستان‌ها را کنار گذاشت و حاضر نشد آنها را تجدید چاپ کند. بعضی از آنها را مورد تجدید نظر قرار داد و دوباره نوشت.

در این داستان‌های دوره کمال نایافتگی، سعی چخوف به عنوان پزشک معطوف به آن می‌شد که صادقانه و موجز، هرامر غیرعادی و غیر پدیده جسمی را بشکافد و بنویسد و در همین حال، نسبت به حقیقت 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 نه آن‌نانورالیسم اصیل که امیل زولا به آن معتقد بود. اگر چه چخوف، شخصیت خود را بر کیفیت ناتورالیستی این داستان‌های نخستین تحمیل می‌کند اما کیفیت و خصلت ناتورالیستی بر کارهایش سایه می‌زند و داستان‌ها را از واقعیت زندگی دور و آنها را ضایع می‌کند.

با این حال این کیفیت باعث می‌شود که از احساساتی بودن و رمانتیک مبتذل فاصله بگیرد.

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

«بی‌شک تحصیلات من در دانشکده پزشکی، تأثیر مهمی بر آثار ادبیم داشته است. اطلاعات پزشکی، نیروی مشاهده‌مراقبتی کرده و وسعت داده و دانش مرا نسبت به جهان و مردم غنی و سرشار کرده است. ارزش حقیقی این علم و تأثیر آن را در آثار ادبی من، فقط یک پزشک می‌تواند درک بکند و به علاوه 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 نگاه داشته و من تا آنجا که ممکن بوده است کوشیده‌ام که اصول علمی را مورد ملاحظه قرار بدم. و آنجا که رعایت و پیروی از اصول علمی امکان نداشته است، اصلاً از نوشتن چنان مطلبی صرف نظر کرده‌ام. این را باید اضافه کنم و بگذرم که ابداع هنری همیشه با اصول علمی وفق نمی‌دهد. مثلاً محال است که روی صحنه، مرگ یک نفر سم خورده را آنگونه که در عالم واقع اتفاق می‌افتد، نشان داد. اما می‌توان با رعایت اصول علمی آن صحنه را به طبیعت نزدیک کرد چنانکه خواننده یا تماشاچی در عین حال که کاملاً به ساختگی بودن و عدم واقعیت آن صحنه واقف است، دریابد که با نویسنده‌مطلعی سروکار دارد. من افسانه‌نویس خیالی‌بافی نیستم که در برابر علوم روشی منفی درپیش‌گیرم و علوم را نفی کنم و جزو آن دسته از نویسندگان هم که در هر مطلبی به سائقه ذوق

فطری وارد می‌شوند و هرگونه هلیمی را هم می‌زنند، نمی‌باشم.^۱

تأثیری را که حرفه پزشکی بر شخصیت و آثار چخوف گذاشته، می‌توان چنین خلاصه کرد:

۱- بیزاری از دروغ و نظاهر و خودنمایی اما بهره‌گیری از آنها و تصویر و تجسم آنها.

۲- روی آوردن به موضوعهای ساده و زندگی مردم عامی و ساده

دل.

۳- حزم و خونسردی.

۴- تلقی و برداشت علمی.

ویژگی طبیعت چخوف، این خصوصیات را زنده و با روح و متعالی می‌کند، خصوصیتی که در طی زمان و باگذشت ایام، کیفیت خاص آن، بیشتر و نیرومندتر می‌شود، کیفیتی خاص که از ایمان به انسان دوستی متبلور است. چخوف واقعاً و عمیقاً نویسنده‌ای مردم‌گراست و انسان را دوست می‌دارد. همیشه خاضعانه خود را در برابر مردم کوچک می‌گیرد و با فروتنی اظهار می‌کند:

«من آدم بزرگی نیستم.»^۲

از اینکه، مردم او را «بدبین» می‌دانستند. شگفت زده بود و می‌گفت:

«از بیجگی من پیشرفت را باورداشتم.»^۳

۱- تیفوی، مانند خاطره از چخوف، ترجمه سیمین دانشور، امیرکبیر، ۱۳۲۹ م، ص ۵۰.
2-- 3-- Seam o.Faolain.The short story, England 1972. P. 103

همیشه بر این جمله تکیه می‌کرد:

«نگاه کن، مگر نمی‌بینی؟ مطمئناً در ده سال آینده، قانون اساسی روسیه تغییر می‌کند.»^۱

در باغ آلیالو می‌گوید:

«زندگی در سیصد یا چهارصد سال آینده، چقدر زیبایی-
شود!»

کسی چنین اظهار نظری می‌کند که نیاز زیادی به خوشبینی در خود احساس کند. چخوف خواب و خیال نمی‌بافت. در مقام هنرمند، وقتی می‌دید زندگی پرسش‌هایی را مطرح می‌کند که جوابی برای آنها نیست، دلسرد می‌شد. اما در مقام پزشک و انسان می‌کوشید به این پرسش‌ها جواب بدهد. با این حال، رودر رویی یا مفهوم مبهم و مرموز رنج‌های بشری، او را متوقف می‌کرد و در کارش به عنوان یک هنرمند، تأثیر می‌گذاشت و این موضوع ناسنجیده به عنوان «بدبینی روسی» به حساب او گذاشته می‌شد. استانیسلاوسکی، نشاتر شناس و کارگردان بزرگ آثار نمایشی چخوف، چنین طرز تفکری را درباره چخوف رد می‌کند و می‌گوید:

«چخوف یکی از بالاترین خوش‌بینانی (خوش‌بین‌ترین آدمی) است که من تاکنون دیده‌ام.»^۲

چخوف مورد اتهام بعضی از نویسندگان و منتقدین معاصرش نیز

1- The short story, p. 103.

2- همان کتاب، فصل اول، دانشگاه تهران، ۱۳۴۴، ص. ۳۲۵.

بود که واقع‌بینی‌اش او را مورد سرزنش و انتقاد قرار می‌دادند. شدت انتقادهای آنها به حدی بود که چخوف شخصاً در مقام دفاع برمی‌آید و با عصبانیت به این حمله‌ها، اعتراض می‌کند:

«برای واقع‌نگری مرا به شدت سرزنش می‌کنند، می‌گویند نسبت به خوبی و بدی تفاوتی احساس نمی‌کنم، ایندئولوژی» 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 درباره آن قضاوت کند. باید به شما بگویم که اسب دزدان گدا نیستند بلکه مردمان مرفهی هستند و اسب دزدی، آفتابه دزدی نیست، اسب دزدی برای اسب دزدان، هیجان‌انگیز است.»^۱

چخوف در زمانه‌ای می‌زیست که فشار ارتجاع در روسیه، هر روز شدت روزافزونی می‌یافت. آزادی اندیشه و قلم وجود نداشت. مردان آزاده و هنرمندان مورد تعقیب و آزار بودند. به‌زندان می‌افتادند و تبعید می‌شدند. سانسور به شدت اعمال می‌شد. نامه‌های چخوف پر از اشاره‌هایی به این مطلب است. در نامه‌ای به ناشرش می‌نویسد:

«... باز هم خواهش می‌کنم که اگر سانسور بخواهد یک سطرش را حذف کند، داستان «اسقف» را چاپ نکنید. داستان دیگری برایتان خواهم فرستاد. همین که هست، خیلی خلاصه کرده و جاهایی را با در نظر گرفتن سانسور حذف کرده‌ام.»^۲

1. Sean O' Faolain, *The Short Story*, P. 105.

۲ - نامه‌های چخوف، ترجمه هوشنگ پیرنظر، تهران، آکا، ۱۳۵۴، ص. ۹۰.

سانسورچی‌ها و مأمورهای دولتی، حتی نامه‌ها را باز می‌کردند و می‌خواندند:

«دیروز نامه‌ای از تو داشتم که تقریباً هاز بود (دوباره) ۱»

حکومت تزارها، آشکارا، از انتشار هر مطلبی که جنبه آموزش و آگاه کردن داشت، جلوگیری می‌کردند یا قسمت‌هایی از آن را سانسور می‌کردند. پابدونوستزف «Pobedonostzev» نخست‌وزیر خودکامه تزار، از هر اقدامی که فهم و دانش مردم را توسعه می‌داد، جلوگیری می‌کرد و با وقاحت می‌گفت که تعلیم مضر است. چخوف علیه ناروایی‌ها و بی‌عدالتی‌های اجتماعی خود برخاست. گرچه در اوایل کار، بیشتر به هنر خود می‌پرداخت و توجهی به مبارزات اجتماعی نداشت اما به تدریج در فعالیت‌های آزادی‌خواهانه کشورش شرکت کرد و به یاری دانشجویانی که اعتصاب کرده بودند، آمد و خواهان آزادی مطبوعات شد و در راه ایجاد حکومتی که متکی بر اصول دادخواهی و آزادی طلبی است، کوشید.

۲

اگر عطش چخوف به حقیقت‌جویی، مهربانی سرشار و نافذش و ادراکش از کیفیت‌های برتر و ارزنده زندگی را کنار بگذاریم، شاید کمی دو موباسان دیگری پیش چشم ما ظاهر شود. چخوف گرچه نویسنده‌گان قبل از خود را به عنوان هنرمندانی صاحب تکنیک تحسین می‌کرد، اما از بدبینی آنها به‌طور کلی برکنار بود. آنچه او را از نویسندگان ناتورالیست جدا می‌کند، محتویات آثارش نیست، بلکه ایمانش به انسانیت است. خصلت و کیفیت داستان‌هایش، در حکم جنگ و نزاعی است که با خود دارد و می‌خواهد این نزاع شخصی را بشکافد و در آن رخنه کند. همین موضوع،

راه او را از راه امیل زولا، پیامبر نانورالیست‌ها، جدا می‌کند. بی‌جهت نیست که چخوف از زولا خوشش نمی‌آید:

«امروز غمگینم. زولا مرد. مرگ او خیلی غیرمنتظره و در واقع نابهنگام بود. از او به‌عنوان نویسنده خوشم نمی‌آمد ولی در سالهای گذشته که قضیهٔ دریفوس سر زبانها بود، او را چون يك انسان تحسین می‌کردم.»^۱

امیل زولا، به‌بشریت اعتقاد نداشت. معتقد بود که انسان از تقدیر و سرنوشت خود رهایی ندارد. به‌انسان به‌چشم حیوانی نگاه می‌کرد. خود را در برابر مردم مسؤل نمی‌دانست. مایل بود که میدان جنگ و نزاع را بیرون از جنبش‌های توده‌ای بزرگ مردم بازسازی کند، همانطور که در «ژرمینال» چنین کرده است. در «ژرمینال» کشمکش درونی و فردی وجود ندارد. زولا نشان می‌دهد که به‌شخصیت فردی علاقمند نیست. خصوصیات و کیفیت‌های فردی و شخصیتی را، با برجسب‌های بیرونی و ظاهری نشان می‌دهد، مثل نحوهٔ ادای صدا و لحن یا عادت به حرف زدن یکریز یا خاموش ماندن مداوم یا تظاهرات غرورآمیز و کیفیت‌های دیگر بیرونی؛ مثل شخصیت «سووارین» مرد خرابکار و آنارشیزت در «ژرمینال».

آدمها در آثار زولا حیواناتی هستند با علایم و نشانه‌های بسیار مشخص حیوانی. در صورتی که در داستان‌های چخوف، هر شخصیت حتی اگر رذل یا احمق باشد، رمز مقدسی برخوردار و چخوف‌گویی، وقتی با آنها برخورد می‌کند، به‌عنوان «پزشک» هر خصوصیت طبیعی آنها را با توجه ضمنی به‌تندرستی و سلامت و عقل و آراستگی‌شان، یادداشت می‌کند.

بعضی‌ها معتقدند که چخوف از جریبانهای ادبی روزگارش، تأثیری نپذیرفته است، حتی نویسندگان بزرگ روس، جا پای مهمی بر آثارش برجا نگذاشته‌اند. اما همانطور که در آغاز این صحبت یادآوری شد، در بعضی از داستانهای نخستین چخوف، تأثیر گوگول، تورگنهف و سالتیکوف شجدرین، نویسندگان روسی پیش از او دیده می‌شود و این تأثیر، زمانی که چخوف نوشتن را جدی می‌گیرد، از میان می‌رود.

«چخوف با نظریه تورگنهف مبنی بر نقش فرهنگ و علوم مشیته در پیشبرد جامعه و تکامل توانایی خلاق انسان از طریق کنش متقابل با اوضاع و احوال اجتماعی، موافق بود. شکی نیست که سنتهای پوشکین و تورگنهف در شکل‌گیری سبک روایتی چخوف که به واسطه تمرکز درونی، شفافیت و کیفیت موجزش مشخص می‌شود، نقش مهمی داشته است. چخوف نه فقط از آنچه که دو نویسنده قبلی در کل داشتند به طور شریکانه بهره گرفت، بلکه از سهم ویژه تجربه تورگنهف نیز در این سنت بهره‌مند گردید. درهم آمیختگی سبک روایتی با تعمق روانشناسی، تجسم عمیق حقیقت زندگی با وسایل فن هینی داستانسرایی نافذ، میل به هماهنگی درونی ساختمان آثارش و کاربرد جزئیات در سبک روایتی، مواردی بود که مورد استفاده چخوف قرار گرفت.»^۱

طبیعت کارهای چخوف با تولستوی بیشتر از هر نویسنده دیگر روسی هماهنگی دارد. مثلاً چخوف و تولستوی هر دو استعداد استثنایی و

۱- م. خراپچنکو، فردیت خلاق هنرمند، براساس نقد آثار تورگنهف، داستایوسکی، گورکی، ترجمه عبدالله جاویدی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۷، ص ۱۴

بی‌نظیری برای آفریدن صحنه‌های زندگی بامد‌گرفتن از جزئیات به‌ظاهر بی‌اهمیت و نامربوط دارند. این خصوصیت در میان آثار نویسندگان بزرگ دیگری نظیر گوگول و داستایوسکی نیز به چشم می‌خورد. کیفیت مشترک دیگرشان، نقش اندک قوه‌تخیل، در خلق آثارشان است؛ معروف است که بسیاری از شخصیت‌های رمان‌های بزرگ تولستوی از شخصیت خودش یا دوستان واقوامش نمونه برداری شده است و بسیاری از صحنه‌ها، از وقایع خانوادگی مایه گرفته است. چخوف همچون تولستوی، مستقیماً و کاملاً از زمینه‌های شخصی و خانوادگی نمونه برداری نمی‌کند اما چون او، از تجربیات شخصی برای پیرنگ داستان‌هایش کمک می‌گیرد. این نمونه برداری درست برخلاف روش نویسندگانی چون گوگول و داستایوسکی است که نقش تخیل در آثارشان عظیم و فوق‌العاده است و در آفرینش پیرنگ با طرح و نقشه داستانها و شخصیت‌ها از قوه تخیل خود بهره بسیار می‌گیرند.

در نامه‌ای در سال ۱۸۸۶ به دیتمتری گریگورویچ رمان نویس هموطنش، می‌نویسد:

«من داستان‌هایم را همانگونه نوشتم که گزارشگران، یادداشت‌هایی درباره حادته آتش سوزی می‌نویسند، ماشینی، نیمه هوشیارانه وبدون سرسوزنی توجه به خواننده وخودم... من نوشتم و بیشترین سعی را کردم که در داستان، تخیلات و احساساتی را که برایم عزیز است و - خدا می‌داند چرا- آنها را ذخیره می‌کنم و به‌دقت پنهان می‌دارم، به کار نبرم.»^۱

بعضی از منتقدان روسی مدعیند که اگر دپهای موضوع‌های داستان‌های چخوف را بنگریم، ممکن است که منابع اصلی آنها را در زندگی واقعی چخوف پیدا کنیم. شواهدی این ادعا را ثابت می‌کند. مثلاً می‌گویند روزی چخوف هنگام قدم‌زدن در یالتا^۱ توجهش به تصویری جلب می‌شود که پشت شیشه کتابفروشی گذاشته شده بود. تصویر، اسقف معروفی را با زن پیری نشان می‌داد.

چخوف این تصویر را می‌خرد، بعد از زندگی اسقف اطلاعاتی به دست می‌آورد و داستان «اسقف» را می‌نویسد. با داستان «ملخک»^۲ محصول نزاعی بود که بین او و یکی از خصمی‌ترین دوستانش پیش آمد و بعد از آن چخوف به بازسازی رابطه او با زن شوهرداری پرداخت و داستان «ملخک» را خلق کرد.

نه تنها موضوع داستان‌های چخوف چون «اسقف» یا «ملخک» به نحوی با زندگی واقعی مردم مرتبط بود بلکه اصل و منبع آنها نیز به تجربیات شخصی او از زندگی، بازمی‌گشت. چخوف موضوع داستان‌های خود را به‌دقت از میان چیزهایی که دیده و وقایعی که بر او گذشته بود، انتخاب می‌کرد. به همین دلیل داستان‌های او، زندگی روزمره روسی و مردم روسیه را به‌نمایش می‌گذاشت و کمتر از این ضابطه عدول می‌کرد. بدون شك در تحول و تکامل داستان‌پردازی دنیا، چخوف با قدرت خلاقه سرشار خود، در تصویر خصوصیات خلقی شخصیت‌های معمولی و مردم عادی از اهمیت خاصی برخوردار است. شاید بتوان گفت اولین کسی است که در این زمینه به مرتبه والاوی نظیری رسیده است. خصوصیت شیوه او، در زیبایی‌شناسی و جنبه‌های فنی داستان‌پردازی و قدرت خلاقه

۱- یالتا شهری در کریمه که چخوف خانه‌ای در آنجا بنا کرد و آخر عمرش را در آنجا گذراند.

۲- این داستان را خان سیمین دانشور در مجموعه «بهترین داستان‌های چخوف» به نام «چهره جبرک» ترجمه کرده است.

او در تصویر کردن مناظر ناسف‌آور و زشت زندگی مردم معمولی است، یعنی عمق و معنای چیزهایی را نشان می‌دهد که به نظر نمی‌آید، چیزهای بسیار ساده که مفهوم عمیقی در آن‌ها پنهان است و آدم به سبب عادت کردن به آنها و تکرار و مکررات نمی‌تواند به عمقشان پی ببرد.

«یکی از مهمترین خصایص زیبایی شناسی چخوف، نیروی تشخیص و دریافت زیبایی‌های عادی، زیبایی‌های زندگی روزانه است که به نظر نمی‌رسد. این اصل زیبایی‌شناسی، یعنی نهفته بودن زیبایی در چیزهای عادی و معمولی که به نظر نمی‌رسد و همیشه در همه جا هست با عقیده چخوف مبنی بر استغناء طبع و تنوع و استعداد کامل گروه بی‌شماری از مردم عادی و معمولی روسیه رابطه‌ای استوار داشت. پیروی از این اصل، تمایل مسلم چخوف را به دمکراسی می‌رساند. همه آثار چخوف عبارتست از جستجوهای پی‌درپی و همیشگی با اصرار و رنج در راه يك جهان‌بینی صریح و کامل که مبتنی بر علم و اطلاع محقق و دقیق بر واقعیت محسوس باشد و در ضمن بتواند در اوضاع و شرایط تاریخی جدید به سؤال مقدر: چه باید کرد؟ پاسخ بدهد. وی در پی قهرمانانی می‌گشت که بتوانند گفتار را به کردار بدل کنند.»^۱

منتقدان، نخست، آثار چخوف را به «مجموعه وقایع تصادفی» تعبیر می‌کردند. «حیران و گیج شده بودند وقتی می‌دیدند چخوف فقط به نقل امور جزئی و عادی گوناگون، اکتفا می‌کند، بدون آنکه چیزی را توضیح بدهد. فریاد برداشته بودند:

۱- سعید نفیسی، تاریخ ادبیات روسی، ص ۴۱۷-۳۱۶

«می‌توان تصور کرد که روسیه اینقدر از محتوا خالی
شده باشد؟»

این تصور البته اشتباه صرف بود. آنچه به نظر آنها «مجموعه وقایع تصادفی» می‌آمد، در حقیقت یکی از اصول کار هنری چخوف بود که می‌کوشید تمام تجلیات گوناگون زندگی روسی را نشان بدهد، نه آنکه نمونه انتخاب‌شده‌ای را تفسیر و تصویر کند، همانطور که اهل باویستندگان قبل از او چنین می‌کردند. چنین به نظر می‌آمد که هیچ‌فرقه، دسته و طبقه‌ای در روسیه نیست که چخوف آنها را نشاناسد یا هیچ‌محلی از زندگی روسی نیست که چخوف به آنجا نرفته باشد یا هیچ‌گوشه‌ای از زندگی روسی نیست که چخوف در آن سرنگشیده باشد. بنیاد هنرش را بر آن گذاشته بود که تصویری از همه روسیه بدهد! چون به همه روسیه فکرمی‌کرد و روسیه را در تمامیت آن دوست 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 درک و فهم آن یگانگی و همبستگی که زندگانی روسی را شکل می‌داد، مهم بود و فهمیدن هستی و وجود شخصیت ملی روسیه. خودش می‌گوید:

«من ارتشی از تمام مردم در سردارم که برای بیرون آمدن،
التماس می‌کنند و منتظر فرمانند.»

اگر کسی تمام مردمانی را که چخوف در داستان‌هایش تصویر کرده است، جمع آورد، در واقع از آنها می‌توان ارتشی درست کرد معاصرانش نمی‌فهمیدند که دلیل چخوف از پرداختن به وقایع جزئی آن نیست که

وقایع مهمتر را نمی‌بیند یا نمی‌خواهد ببیند، واقعیت چنین نبود. روش چخوف اختلافات و تناقضاتی را که در مسائل اجتماعی و شخصی، تاریخی و طبیعی، عمومی و خصوصی و بزرگ و کوچک وجود داشت از میان بر می‌دارد، تناقضاتی که ادبیات روسیه برای نپل به بازسازی زندگی، همیشه با آنها باهدایی بسیار ولی بی‌ثمر، در کشمکش بوده است. دقیقاً به این سبب بود که چخوف با چنان شوق و علاقه می‌کوشید که به خواننده روسی، همه روسیه را نشان بدهد، با کوشش‌ها و تخیلات و انگیزه‌هایش، همچنین با محرومیت‌ها و فرسودگی‌هایش. جالب توجه است که شخصیت‌های داستانی چخوف، خود نیز این «توازدی ناچیز بودن» را احساس می‌کنند و از «بیهودگی منطقی» حرف می‌زنند و از «عدم تفاهم». شخصیت‌های او مثل بیمارانی هستند که در عین بیماری، آرزوی سلامت را در خیال می‌پرورانند اما نمی‌توانند بیماری را از خود دور کنند.

انتقاد سرسختانه و بی‌گیر منتقدان روسی که شیوه نوظهور و عظمت کار چخوف را در نمی‌یافتند، خود چخوف را نیز تا حدودی به اشتباه می‌اندازد و در ارزیابی آثار خود به خطا می‌رود. خود را تنها به عنوان بدعت‌گذار و نوآوری می‌بیند که راه تازه‌ای را گشوده است. در نامه‌ای به سال ۱۸۸۰ به لازارف گروزینسکی می‌نویسد:

«هرچه نوشته‌ام بعد از پنج یا ده سال فراموش می‌شود
اما راهی که من آماده کرده‌ام، سالم و بی‌عیب می‌ماند،
خدمت من در آن نهفته است.»

ایوان بونین نویسنده و دوست چخوف، در خاطره‌هایش می‌نویسد:

«تو در شکه نشسته بودیم و آهسته آهسته می‌راندیم و

به دریا نگاه می کردیم. چخوف پرسید هیچ می دانی تا چند سال دیگر مردم کتابهای مرا می خوانند؟ و خودش جواب خودش را داد و گفت:

- تا هفت سال دیگر.

پرسیدم:

- چرا هفت سال؟

گفت:

- بسیار خوب، محض خاطر تومی گویم هفت سال ونیم ... هفت سال باز کتابهایم را خواهند خواند، هر چند از عمرم بیشتر از شش سال باقی نمانده است ولی خواهشمندم این حرف را دیگر تو دهان روزنامه نویس های اودسا نیندازی. در اینجا هونین می نویسد که چخوف اندکی بیشتر از یکسال پس از آن شب وفات یافت.^۱

۳

داستان های کوتاه چخوف، بیشتر از آثار دیگر او، از اعتبار و شهرت برخوردار بوده است و تأثیر و نفوذ بیشتری داشته است. چخوف خودش را محدود به نوشتن داستان های کوتاه کرده بود. گاه گاه در سالهای کمال یافتگی آرزو می کرد که رمانی بنویسد و در واقع داستان های بلندی نیز نوشت اما هیچیک از آن ها کاملاً به قامت و حجم رمان نرسید. شاید یکی از دلایل عدم موفقیت او، این بود که به نسلی از رمان نویسان عظیم چون تورگنهف، داستایوسکی و تولستوی تعلق داشت. بهر حال تا آخر برگردوندن داستان کوتاه راند. چخوف در یادداشتی گفته آلفونس دوده را به کنایه بازگو می کند:

‘واز پرنده پرسیدند چرا آوازه‌ایت اینقدر کوتاه‌ست؟
نفست یاری نمی‌کند؟ گفت من آوازه‌ای با شکوه زیادی دارم
و دوست دارم همه آنها را بخوانم.’^۱

چخوف هفتصد - هشتصد داستان نوشته است. بسیاری از آنها داستان‌های ناب و فوق‌العاده‌ای است و همانطور که در آغاز مقال گفته شد بسیاری از این داستان‌ها را چخوف حاضر نشد که دوباره تجدید چاپ کند.

در داستان‌های کوتاه ادگار آلن پو و موپاسان و پیر وانشان، نویسنده تأثیر واحدی را در داستان بنیاد می‌کند و القای آن را به خواننده در مد 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؛

و در قصه (داستان) چخوف نیز تأثیر واحد یک 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 اوج داستان قرار گرفته باشد، در متن تمام قصه (داستان) بخش گردیده است یا در پشت پرده حوادث نگاه داشته شده است، به جای آنکه از تشخیص بی‌نظیر و بی‌سابقه برخوردار شده باشد، قصه (داستان) چخوف از وحدت آنسفر برخوردار است، به جای آنکه از وحدت عمل بهره برده باشد، به همین دلیل، تکنیک قصه (داستان) در چخوف، در حدود مسایل

1-- Avrahm Yarmolinsky, the Portable Chekhov New york, 1947, P.22.

بسیار پیچیده و فنی نمی‌چرخد، بلکه جهان‌بینی نویسنده، زندگی را به نحوی هنرمندانه ولی غیر شخصی بیان می‌کند؛ و هنر چخوف در این است که خود را بسیار کم در حوادث دخالت می‌دهد و محیطی غیرشخصی به وجود می‌آورد که در آن ابتذال زندگی نمایان می‌شود، بدون آنکه فهمیده شود هنرمندی مقتدر، رفتاری بزرگمناشه با مواد خام زندگی کرده است. چخوف در قصه (داستان) کوتاه خود روی از ما می‌پوشد تا ما زندگی را با تمام ابعادش درک کنیم.^۱

چخوف سعی می‌کند که همیشه در داستانهایش خود را مخفی کند تا داستان چون زندگی عینی و بیطرفانه جلوه کند. به همین دلیل است که برای مسایل طرح شده پاسخی نمی‌دهد و خواننده خود باید راه حل را پیدا کند:

و چخوف با ایجاد شکل نامرئی و رساندن خواننده به حدی که احساس کند آنچه را در جلو خویش دارد زندگی واقعی است که به اثری هنری تغییر شکل یافته، بی آنکه احساسهای نویسنده آن را تحریف کرده باشد، تمام ردپاهای حضور نویسنده را نه تنها در روایت بلکه در طرح نیز پاك می‌کند. چخوف در آثار به کمال رسیده‌اش تقریباً به طور کامل از شناساندن خود به خواننده، سر زده وارد شدن در روایت و نظردادن درباره رویدادها، به طور مستقیم خودداری می‌کند... درنامه مشهوری به ا.س. سوورین در ۲۷ اکتبر ۱۸۸۸ حل مسایل را از طریق آثار هنری به شیوه سنجیده و عمدی رد می‌کند:

حقیق با شماست که هنرمند به نگرشی آگاهانه نسبت به آثارش نیاز دارد، ولی شما دو عقیده را با هم می‌آمیزید، یکی حل مسأله و دیگری ارائه درست مسأله. تنها دومی است که برای هنرمند ضروری است.^۱

برای تجسم دادن واقعیت‌های زندگی معمولی و عادی، چخوف استفاده از پیرنگ پیچیده را رد می‌کرد و اعتقاد داشت که الگوها و شکل‌های استادانه و پیچیده‌ای که معمولاً توجه نویسندگان را به خود معطوف می‌دارد، به ندرت می‌تواند حوادث واقعی را در خود جا بدهد. از این جهت مصمم بود که داستان‌هایش را با بی‌شکلی زندگی واقعی مطابقت دهد گرچه به قیمت فدا کردن جاذبه و شور (انتریک) داستان تمام شود. شیوه نویسندگی چخوف بر ایجاز و خودداری از بروز احساسات و خویش‌ن‌داری بنا شده. این کیفیت اغلب در همه کارهای او به چشم می‌خورد.

چخوف در نامه‌ای به زن نویسنده‌ای اندرز می‌دهد که اگر می‌خواهد مردمان ناخشنود را توصیف کند، برای آنکه دلسوزی خوانندگان را نسبت به آنها برانگیزاند، باید در نوشتن خون‌سرد و بی‌طرف بماند و زمینه‌ای فراهم آورد که در برابر آن، ناراحتی‌های شخصیت‌هایش بتوانند بسا برجستگی بیشتری مشخص شوند، در این صورت شاید موفق شود. نویسنده ممکن است هر قدر دلش می‌خواهد برای شخصیت‌هایش گریه کند و از اوضاع و احوال بی‌سروسامان آنها رنج ببرد اما باید این موضوع را از خوانندگانش پنهان کند. چون داستان فقط

۱- از پوشکین تا مولوخته ترجمه م. سجودی، ع. امینی. تهران، ساله ۱۳۵۶، ص. ۹۵.

هنگامی مؤثر واقع می‌شود که عینیت داشته باشد.^۱

خونسرد ماندن و بروز ندادن احساسات، در همه جنبه‌های آثار چخوف آشکار بود. در ابجاز و اختصار کلام می‌کوشید و از کلمه بهره‌درست می‌گرفت و کاربرد درست آن را می‌دانست. آنچه ضروری نمی‌دهد، حذف می‌کرد. این خصوصیت ملکه ذهن او شده بود که چیزهای زاید را از داستان‌هایش بیرون بریزد و نوشتن را، تحت قید و اطاعت شیوه نگارش خود درآورد. اعتقاد داشت که هیچ چیزی از اجزای داستان نباید عبث بماند. این گفته او معروف است:

«اگر تفنگی را در پرده اول از دیوار می‌آویزید، در پرده دوم یا سوم حتماً تیر آنرا باید خالی کنید.»

به ماکسیم گورکی نصیحت می‌کرد:

«وقتی دست‌نوشته‌های خود را می‌خوانی، هر قدر می‌توانی صفت‌های اسم و قیدهای فعل جمله‌ها را خط بزن. صفت‌های بسیاری به کار می‌بری که برای خواننده خیلی مشکل است که از آنها سر در بیاورد. زود خسته می‌شود. درک این مطلب بسیار ساده است که وقتی من می‌نویسم: 'مردی روی چمن نشست، دقت‌خواننده از داستان سلب نمی‌شود اما اگر بنویسم: مرد باریک اندام و متوسط قامتی با ریشی حنایی‌رنگ، بی سروصدا و با کمرویی، درحالی‌که به اطراف خود باترس و وحشت نگاه می‌کرد، روی چمن سبزی که قبلاً به وسیله رهگذرها،

1.. Ronald Hingley, Chekhov, London, 1966, P.203.

لگدمال شده بود نشست. این جمله مستقیماً به ذهن خواننده نمی‌نشیند، درحالی‌که هر جمله داستان باید آنآ در ذهن خواننده جا بگیرد.^۱

باز هم به‌گورکی برای ساده نوشتن درس می‌دهد و او را که از نظر فنی در توصیف طبیعت سهل‌انگاری می‌کرد، یاری می‌کند:

«تشبیه‌سکرر طبیعت به اعمال 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 و گاه موضوع را پیچیده می‌کند. در توصیف طبیعت، رنگ و قدرت معنا، فقط با سادگی به دست می‌آید و با جمله‌هایی ساده چون خورشید غروب می‌کند، هوا تاریک می‌شود، هوا بارانی است.^۲»

به همین دلیل از گورکی انتقاد می‌کند:

«دریا نمی‌خندد، دریا نمی‌گرید، دریا فقط می‌غرود و می-

درخشد.»

چخوف چون بعضی از نویسندگان نیست که خلافتشان، درحالت هیجانی تحریک می‌شود و شور نوشتن را در آنها بیدار می‌کند. نوشتن برای او، کاری سخت و رنج‌آور بود. گاهی از خود احساس ناخشنودی

می‌کند. درنامه‌ای که به سوورین^۱ نوشته‌است، به این نکته اشاره می‌کند:

«شور کافی ندارم و در نتیجه استعداد کافی برای ادبیات ندارم. آتشی یکنواخت، بدون شعله و جسرق و جوروق، در من می‌سوزد و به همین دلیل هیچوقت پیش نمی‌آید که تا بیست هزار کلمه را بکسره، فقط در یک شب بنویسم یا چنان مسحور کارم شوم که وقتی هسته‌ام، نروم بخوابم. به همین جهت نمی‌توانم شاهکار یا اثر قابل توجیهی به وجود بیاورم.»^۲

شیوه نویسنده‌گی چخوف، شیوه انتخاب شده‌ای است. چخوف سعی نمی‌کند جزئیات قابل فهم و حاشیه‌ای مربوط به شخصیت‌های داستان‌ش را موبه‌مو نقل کند، جزئیاتی که ممکن است رمانی را با صدها صفحه از وقایع روزانه شخصیت‌ها، به وجود آورد. چخوف از میان جزئیات و مسایل احساسی و روزانه، قسمت‌هایی را انتخاب می‌کند و شالوده داستان‌ش را بر آنها قرار می‌دهد. چنین انتخابی، در نظر اول، شاید این شبهه را به وجود آورد که ظاهراً با هم ارتباط منطقی ندارد اما مآلاً آنها از کیفیت ویژه‌ای برخوردارند که بازتاب کلی رنگ و فضای داستان است. بدیهی است که انتخابش از بینش عمیقی برخوردار است. چون داستان‌هایش از چنان قدرت نفوذی بهره‌مند است که خوانندگان‌ش را به ذهن انسان دیگری داخل می‌کند. اغلب از چنین تبحری به عنوان یکی از موهبت‌های مبهم هنر نویسنده‌گی چخوف یاد می‌شود، مهارتی که به وسیله آن چنین انتقال ذهنی شگفتی‌انگیزی صورت می‌گیرد. چخوف به‌خصوص در داستان‌هایی

۱- Suvorin، مدیر روزنامه معروف پترزبورگ و ناشر اغلب آثار چخوف. نامه‌ای که چخوف به سوورین نوشته مشهور است.

که تقریباً در اواخر عمرش نوشت به‌چنین مهارتی بیشتر دست می‌یابد. روش چخوف، در توصیف طبیعت، بهره‌گرفتن از برق‌زدن‌هایی است که جزئیات تمام صحنه داستان را، آشکارا پیش چشم خواننده می‌گذارد. وصف طبیعت، به‌حالت روحی شخصیت‌های داستان وابسته است. تأکید چخوف بر واکنش انسان در برابر پدیده‌های طبیعی است و این تأکید با حالت روحی شخصیت‌های داستان، هماهنگی دارد.

میرسکی (Mirsky) در مقاله «ادبیات تازه شوروی و شخصیت‌های چخوف را به دو گروه تقسیم می‌کند:

اول، مردمان تربیت‌شده و با فرهنگ اما نالایق و کاهل.

دوم، مردمان عادی و معمولی اما اهل عمل و فعال.

میرسکی معتقد است که مردمان تربیت‌شده و خیال‌پرداز و نالایق گرچه بعضی اوقات خنده‌آورند اما همواره دوست داشتنی‌اند و برعکس مردمان کاری و پرتحرک، عوام و مبتذلند. اما نکته مهم این است که چخوف همیشه با شخصیت‌های بی‌حال و با فرهنگش، همدردی و همدلی دارد. این مردمان هرچند حال که ناراضی و ناخشنودند، حساس و زودرنج نیز هستند. درهم آمیختن این دو حالت، یعنی ناخشنودی و زودرنجی، سبب کمرختی و سستی آنها می‌شود و تمایل غرق‌شدن را در آنها به‌وجود می‌آورد. چخوف این تمایل و خصوصیت آنها را با همدردی و طنز نرم-دلانه‌ای توصیف می‌کند. برعکس مردمانی که خشنودند و می‌دانند چه می‌خواهند اغلب در کارهای پست و مبتذل روزانه خود غوطه می‌خورند و از دیدگاه چخوف این جماعت از مردم، بیشتر باطلند تا مردمان حساس 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 با فرهنگ خود را می‌گیرد، گرچه آنها ناخشنود و افسرده و دل‌سردند و بر این نکته اصرار و تأکید می‌ورزد که

این مردمان امیدهایشان را برای آینده بشریت محفوظ داشته‌اند. عجز و بی‌حالی و بی‌ارادگی و افسردگی آنها، زمانی ناپدید می‌شود که زندگی تشکیلات خشنودکننده‌تری برای خود پیدا کند.

۲

همانطور که منتقدان نوشته‌اند^۱ سادگی و صراحت سبک یا شیوه نگارش «style» چخوف، سهل و ممتنع است و دستیابی به کمال آن برای هر نویسنده‌ای دشوار می‌نماید. اما وقتی این شیوه به کمال خود برسد، بیشترین خشنودی را برای خواننده‌اش فراهم می‌آورد. سبک یا شیوه نگارش چخوف در عین ظرافت، کاملاً با مفهوم و درونمایه‌اش «تم»، همخوانی و مطابقت دارد. ماکسیم گورکی در مقاله‌ای می‌نویسد:

«چخوف، چون نویسنده‌ای صاحب سبک، غیر قابل تقلید است. آن‌گاه که از تکامل و گسترش زبان روسی صحبت می‌شود، تاریخ ادبیات نویسان آینده خواهند نوشت که چنین زبانی به وسیله پوشکین، تورگنهف و چخوف به وجود آمده است.»^۲

همانطور که چخوف خودش نیز احتمالاً با این موضوع موافقت داشت که شیوه نگارش یا سبک، عنصری در ادبیات است که برای ارزیابی آن، هیچ معیار دقیقی وجود ندارد و چون معیاری ندارد، منتقدان باید به تلقی شخصی خود اکتفا کنند. به خصوص که سبک چخوف برای ارزیابی، آشکارا سبک دشواری است و همین موضوع، موجب شده است که در مورد سبک او، در میان منتقدان صاحب‌نظر، اختلاف عقیده بروز کند.

1-- R. Hingley, chekhov, P.215

بعضی از منتقدان معتقدند سبک یا شیوه نگارش چخوف، شیوه‌ای است خوش‌ساخت و مشخص، درحالی‌که بعضی دیگر عقیده‌ای جز این ندارند. در میان این عده منتقد انگلیسی میرسکی در «ادبیات تازه روسیه» می‌نویسد:

«شیوه‌ای است بی‌رنگ و بدون انگ شخصی. چخوف برای انتخاب کلمات احساسی نداشت، هیچ‌یک از نویسندگان روسی هم‌تراز او، زبانی چنین عاری از احساس و روح‌قومی و نژادی به‌کار نبرده بود. چخوف برخلاف نویسندگان دیگر روسی، در ترجمه، آثارش صدمه نمی‌بیند.»^۱

حال آنکه ویلیام گرهاردی (W. Gerhardt) منتقد دیگر انگلیسی در کتاب «آنتون چخوف» چنین عقیده‌ای را رد می‌کند و معتقد است که آثار چخوف دربرگردان به‌زبان دیگر، بسیاری از کیفیت‌های خود را از دست می‌دهد و مکرراً به‌تحسین زیبایی و ظرافت زبان چخوف دهان باز می‌کند و در این مورد با گورکی هم عقیده است. این اختلاف‌نظر بر سر مکالمه‌ها و گفت‌وگوهای شخصیت‌های داستان چخوف نیز وجود دارد. میرسکی در کتاب دیگرش «تاریخ ادبیات روسیه» می‌نویسد:

«چخوف افکار را احساس نمی‌کرد، و وقتی که اشخاص داستان‌هایش افکار خویش را بیان می‌کنند، به‌زبان روزنامه‌ای یکنواخت و بی‌رنگ و رویی سخن می‌گویند. این‌گونه روده‌درازی‌ها، مخصوصاً داستان جنگ تن‌به‌تن (دوئل) را از شکل و قیافه انداخته است... هیچ نویسنده روسی معتبری چنین

زبان سرد و بیروحی را به کار نبرده.^۱

گرم‌رادی عقیده‌اش بسرخلاف این است و سوبولف (Sobolev) چخوف‌شناس روسی نیز نظر میرسکی را رد می‌کند:

«شخصیت‌های چخوف بازبان خاص و شخصی خود صحبت

می‌کنند، هر شخصیتی صدا و لحن خاص خود را دارد.^۲

و در آخر عقیده تولستوی چنین است:

«چخوف یعنی پوشکین درنثر نویسی.^۳»

۵

در پایان این قسمت، ضروری است که به کیفیت طنز آمیز داستانهای چخوف نیز اشاره‌ای شود، کیفیتی که یکی از عناصر ظریف خصلت ذاتی چخوف و طبیعت آثارش است و از آغاز خود را در آثار او نشان می‌دهد اما پختگی و غنایش به تدریج در داستانهای بعدی او، یعنی در اغلب داستانهایی که در فاصله سالهای ۱۸۹۸-۱۸۸۸ نوشته، ظاهر می‌شود.

هجو و ریشخند و هزل بی‌پرده و سرراست در داستانهای نخستین چخوف دیده می‌شود، هجو و هزلی که همدردی نویسنده را با شخصیت‌های مورد علاقه‌اش منعکس می‌کند و نفرت او را از شخصیت‌های منفور داستان نشان می‌دهد و چون ضربه شلاقی بر حکمرانان ظالم و ستمگر وارد می‌آید و تصویر محرومیت‌های طبقات زحمتکش و دردمند را تصویر می‌کند. چخوف بسیاری از این داستانهای هجو آمیز را که در اوایل نویسندگی با نام «انتونه چخوونه» در روزنامه‌های فکاهی منتشر می‌کند، بعدها

۲- میرسکی، تاریخ ادبیات روسیه، ترجمه ابراهیم یونسی، ج ۱، ص ۱۲۳.
2- R. Hingley chekhov. p. 210.

۳- چخوف، بولگومونستان، ترجمه ضیاء الله فردوسی، ص ۶

کنار می‌گذارد و حاضر نمی‌شود که در مجموعه داستانهایش بیاورد. اغلب داستان‌های چخوف، از طنز و هزل غنی و نیرومندی برخوردار است. طنز چخوف برخلاف طنز سیاه و بدبینانه گئی دوو و پاسان، طنزی است مردمی و احساس مهربانی و نرم‌دلی نویسنده انسان‌دوست، درکنه آن نهفته است.

در آثار چخوف عشق به کاراکترها، یعنی ستایش آدمهای شریف خوشی‌قلب و مهربان، با نوعی احساس تنفر از هیأت و ساخت آنان، فقدان تصمیم و اراده آنها، چه در عشق و چه در کینه و شکاف بین زیبایی آرزوها و زشتی عدم توانایی آنان در مدافعه یا مبارزه برای به دست آوردن محتوی آرزوها، آمیخته بود...

زندگی آدمهای چخوف مملو از تحقیر سازمان اجتماعی آن دوره است، آنها نیاز شدید مبارزه برای تجدید بنای اساسی آنرا تشخیص می‌دهند، معهلاً نمی‌دانند که شکل و طرز رهبری آن چیست و حتی نمی‌دانند که چه‌سان باید آغاز کرد. لذا جایگاه بی‌ثبات و خالی از اراده آنان در زندگی به ریاضت نفس و دل‌آزردگی و دلزدگی تبدیل می‌شود^۱

اغلب خوانندگان غیر روسی داستانهای چخوف نمی‌دانند دو برابر صحنه‌های طنز آمیز داستانهای چخوف بخندند یا گریه کنند. زیرا این نوع داستانهای به اصطلاح «خنده در میان اشک» پیش از چخوف به وسیله

گوگول و داستایوسکی در ادبیات روس ابداع شده بود و خواننده روس با این نوع آثار آشنایی داشت و به صحنه‌های (تراژدی-کمدی) آن خو گرفته بود.

چحوف بارها و بارها این واکنش دوگونه را در خواننده ایجاد می‌کند و این کیفیت یکی از ظریفترین نتایج آثار اوست. مثلاً در یکی از مؤثرترین داستانهایش یعنی «اتاق شماره ۶»، که داستان جدی و اندوهباری است، وقتی دکتر «یفی میچ راگین» به استانداری احضار می‌شود، صحنه مضحکی پیش می‌آید. در برابر عده‌ای از جمله فرماندار نظامی، رئیس اداره فرهنگ و معاون استانداری، دکتر «خابوتوف»، سلامت عقل دکتر «راگین» همکار خود را امتحان می‌کند:

«خابوتوف که با دقت به گفته‌های همکارش گوش می‌داد، ناگهان پرسید، اندره یفی میچ، امروز چندم ماه است؟
و پس از شنیدن پاسخ، به کمک دکتر سرخ‌مو. بالخن
ممتحنینی که به نادانی خود پی برده باشند، از اندره یفی میچ
شروع به سؤال کردند، از اومی پرسیدند، امروز چه روزی است؟
یک سال چند روز دارد؟ راست است که در اتاق شماره ۶، پیغمبر
ارجمندی زندگی می‌کند.»^۱

بیا در داستان زیبای «نشان آنای مقدس بسا حمایل» شخصیت معلم پیرو درمانده و دایم الخمر، هم موجب تفریح می‌شود و هم احساس دلسوزی آدم را برمی‌انگیزد. معلم پیر روز به روز وضع زندگی‌اش وخیم‌تر می‌شود. به علت ناتوانی و شیفستگی او در برابر مشروب، دائم در خطر انفصال از خدمت است و دوپسرك کوچک او همه جا دنبال او می‌دوند و فریاد

رفت‌انگیز: بلند است:

پتیا و اندرپوشا برادران آنها که هر دو دانش‌آموز بودند
فراك پدر را از پشت سر گرفته بودند و آهسته می‌کشیدند و با
خجلت می‌گفتند، پدرجان، بس است... پدرجان بس است دیگر...
وقتی قطار به حرکت درآمد آنها متوجه شد، پدر چند
قه می‌به دنبال قطار دوید و شراب داخل گیلانش لب پر زد.^۱

^۱ در بعضی از داستان‌های چخوف شخصیت‌های داستان، زبان همدیگر را
نمی‌فهمند و همین عدم فهم زبان همدیگر، صیغه طنزآمیزی به داستان می‌دهد.

در این گونه موارد یکی از اساسی‌ترین اصول مضحکه‌گویی
چخوف، یعنی برخورد دو منطق که به‌طور قاطع از هم جدا
هستند^۲ به وجود می‌آید.

در این داستان‌های چخوف وضعیت را می‌بینیم که
در آن دو شخص به‌طور کامل از درک استدلال همدیگر عاجزند؛
بهتر آن بود که می‌گفتیم خط مشی فردی استدلال آنها باهم
تصادم پیدا نمی‌کند بلکه بدون برخورد کاملاً دو مسیر جدا
گانه‌ای را پیش می‌گیرد، به طوری که راستی را اساساً انتخاب
کلمه «مباحثه» بی‌مورد است، زیرا که در این صورت وجود
يك زمینه مشترك گفتگو الزامی می‌نمود. چیزی که هست برخورد
و تصادم دو گفتگو نیست بلکه برخورد دو شخص است که حرف
همدیگر را نمی‌شنوند ولی به هم گوش نمی‌دهند. جنبه طنزآلود
داستان در تضادی است که بین وجود يك زمینه مشترك

۱- چخوف، بولقلمون ستان، ترجمه ضیاءالله فروغی، تهران، خواندنی، ۱۳۵۷، ص ۱۱۳.

۲- ولادیمیر یرمیلوف، نگرشی بر آثار چخوف، ص ۵۲-۵۳.

گفتگو و وجود چیزی شبیه استدلال متقابل برقرار است. هر يك از طرفین یادگیری بیگانه است و در لاک خود فرو رفته است، حال آنکه هر يك بیسوده در انتظار تاثیر بردیگری به سر می‌برد.^۱

از جمله این داستان‌ها، داستان «تاریکی»^۲ و «تبه‌کار»^۳ رامی-توان نام برد. گاه این موضوع از حدمباحثه و گفتگو تجاوز می‌کند و شخصیت‌های داستان نمی‌توانند اعمال و رفتار همدیگر را درک کنند، گویی دیواری در میان آنها کشیده شده است. از جمله این نوع داستان‌ها، داستانی است به نام «دختر خواننده»^۴. ماجرای داستان میان دختر خواننده و فاسقش و زن فاسق می‌گذرد.

چخوف به دنبال گوگول و سالتیوف شچدرین، حوزه طنزنویسی را در ادبیات روسیه گسترش و تعالی می‌دهد. طنز و هزل چخوف از امتیاز خاصی برخوردار است که از طنز گوگول و شچدرین متمایز است:

«طنز و هزل چخوف نه اثری از غریب و خنده‌های رعدآسا و دیوانه‌وار گوگول را در خود دارد و نه خشم مقدس و انتقاد آمیز شچدرین در آن به چشم می‌خورد. اما هیچیک از این‌ها موجب ضعف و سستی نیش‌های هزل و هجای او نمی‌گردد و او را از کشتار دشمنانش باز نمی‌دارد. هر يك از کسانی که همدردی چخوف را جلب نمی‌کنند مکافات می‌بینند که زاییده عمل اوست. طنز شچدرین غالباً جنبه استدلالی دارد و نوع خاصی استنتاج است که نویسنده پس از بررسی اوضاع و احوال مورد نظر، به عمل می‌آورد. طنز چخوف معمولاً به صورت تصاویر واقعیت

۱- ولادیمیر مبلوف، نکرش بر آثار چخوف، ص ۵۲.

2- Darkness.

3- Malefactor.

4- The choir girl

بیان می‌گردد و هدف دیگری جز تجسم درست و دقیق زندگی
ندارد. اما این روش هرگز از برندگی شمشیر طنز چخوف نمی-

کاهد.

ACKU

ACKU

۵

نگاهی کوتاه به داستان‌نویسی معاصر ایران:

مجمدعلی جمال‌زاده

صادق هدایت

بزرگ علوی

و...

ACKU

پیش از آنکه به اصل موضوع بپردازم، ذکر این نکته را ضروری می‌دانم که داوری دربارهٔ اغلب نویسندگان معاصر ایران و آثارشان، کار دشواری است، زیرا که بسیاری از آنها هنوز راه درازی از خلاقیت و شکوفندگی در پیش دارند و به عبارت دیگر هنوز حرف آخرشان را نزده‌اند؛ بنابراین داوری من بز آثار کنونی آنها است؛ آن‌هم به اشاره و اجمال و در واقع این نوشته، نظر کوتاهی است به کیفیت و خصلت ویژه و کلی داستان‌های آنها. دیگر اینکه کوشیده‌ام تا حد امکان بی‌غرضانه و منصفانه با آثار این هفده نویسنده روبرو شوم و داور بی‌طرف و بی‌غرضی باشم اما با سامرت موام هم عقیده‌ام که اهل قلمی که خودش هرگز داستان ننوشته است، خیلی بهتر و جامع‌تر از عهدهٔ ارزیابی و سنجش آثار نویسندگان برخوردارند.



تاریخچه داستان نویسی در ایران، به شکل متداول و مرسوم امروزی بسیار کوتاه است و از نیم قرن تجاوز نمی‌کند. زیرا که ما نمونه‌های درخشانی از قصه (حکایت، افسانه، اسطوره و...) در ادبیات سنتی و کلاسیک گذشته‌مان داریم که بعضی از آنها شهرت جهانی پیدا کرده است، اما داستان کوتاه یا ناول (Short story) و رمان (Novel)، به‌شبههٔ مرسوم در ادبیات اروپایی و آمریکایی نداشته‌ایم؛ و داستان‌نویسی

معاصر ایران در حقیقت ره آورد غرب است. به دنبال نهضت مشروطیت و نفوذ فرهنگ غربی، داستانپردازی به صورت رایج در کشورهای غرب به ایران آمد و در جای ادبیات سنتی ما که تأثیر و اهمیت خود را بر اثر تحولات اجتماعی از دست داده بود، نشست و چون با اوضاع و احوال جدید، بیشتر هماهنگی داشت و واقعیت های زندگی و تلاش ها و درگیری های آدمی را در خود منعکس می کرد، پذیرش روزافزون و مقبولیت عام پیدا کرد و به عنوان هنری زنده و خوندار مقام خود را به تدریج در ادبیات ما استوار ساخت. داستان، به خصوص داستان کوتاه وسیله ای شد برای پرداختن به زندگی زیردستان و فراموش شدگان که در ادبیات سنتی جایی برای خود نداشتند و داستان های مردمی، داستان هایی که دردها و رنجهای مردم محروم و از همه جا رانده شده را تصویر می کرد، رونق یافت. نویسندگان نسلمهای بعد نیز همین زمینه را برای خلق آثار خود برگزیدند. از این رهگذر اغلب نویسندگان ایرانی، نویسندگانی مردم گرا هستند و آثار خود را وقف تشریح بی عدالتی ها و محرومیت های توده گمنام و بی نام و نشان مردم کرده اند، نویسندگانی که انسان را دوست می دارند و نسبت به طبقات درد کشیده و مظلوم و تحقیر شده از خود همدردی نشان می دهند.

محمدعلی جمال زاده

از کتاب «سفرنامه ابراهیم بیک» نوشته زین العابدین مراغه ای و «مسالك المحسنين» اثر عبدالرحیم طالبوف و قطعات هجو آمیز و سخریه دهخدا، به عنوان طلبیه هایی در تاریخ داستان نویسی ما یاد کرده اند. اما اولین بار محمدعلی جمال زاده بود که در کتاب «یکی بود و یکی نبود» ما را با نوعی داستان نویسی به شیوه غربی آشنا کرد و بعد از آنخوند زاده و دهخدا اولین نویسندگانی بودند که راه تازه ای را در شیوه نگارش

گشود و نثر ویژه‌ای را در نوشتن داستان‌ها به کار گرفت که پیش از او، دهخدا در مقاله‌های هجو کننده و در «چرند و پرند» به کار گرفته بود. خصوصیت نثر داستانی جمال زاده عبارت است از:

‘اول- بافت زبان، بافت ساده‌ای است؛ به آغاز داستان «فارسی شکر است» نگاه کنیم:

«هیچ‌جای دنیا تروخشك را مثل ایران باهم نمی‌سوزانند. پس از پنج‌سال در بدری و خون‌جگری هنوز چشمم از بالای صفحه کشتی به خاك‌پاك ایران نیفتاده بود که آواز گیلکی کرجی بانهای انزلی به گوشم رسید که بالام جان، بالام جان خوانان مثل مورچه‌هایی که دور ملخ مرده‌ای را بگیرند دور کشتی را گرفته و بلای جان مسافرین شدند و ریش هر مسافری به چنگ چند پارو- زن و کرجی بان و حمال افتاد.»^۱

بافت زبان ساده و ابتدایی است. نویسنده کوشیده است همانطور بنویسد که مردم حرف می‌زنند و به بیانی دیگر زبان داستانی را به زبان محاوره نزدیک کند.

^۱ این زبان از نظر نحو و ترکیب کلمات، ویژگی خاصی ندارد. جمله‌های دراز بر جمله‌های کوتاه غلبه دارد 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 و بندهای دراز، گاه نویسنده را از هدف خود که ساده‌نویسی است، دور می‌کند و گاه نویسنده هدف خود را انگار از یاد می‌برد و به‌اندازنویسی و لفاظی و تزیینات بیانی می‌پردازد! خود

نویسنده بعدها به این موضوع اعتراف می‌کند:

«در جوانی از انشاه‌سازی و عبارت‌پردازی لذت می‌بردم،
در صورتی که حالا بیشتر در پی بیان مطالب و معانی هستم.»^۱

اما واقعیت این است که زبان داستان‌ها، هنوز جا نیفتاده و قوام نیافته است. نثر، خود را از تأثیر ویژگی‌های زبان مقاله‌نویسی نویسندگان پیش‌از او بیرون نکشیده و هنوز به‌طور کامل استقلال و وحدت خود را پیدا نکرده است. نویسنده وظیفه خود می‌داند که همه چیز را توضیح بدهد. این توضیحات اگرچه به صورت طنز آمیز و غیر مستقیم می‌آید، اغلب در حکم تله‌ای است که نویسنده را دوباره گرفتار زبان مقاله‌نویسی می‌کند. چون زبان داستانی او، هنوز به آن حد انعطاف‌پذیری و هماهنگی لازم نرسیده که پاسخگوی تغییرات و جهش‌ها و فاصله‌گذاری‌های نثر داستانی باشد. با این حال جمال‌زاده توانسته است تا حدودی زبان مقاله‌نویسی را در داستان‌هاش کنار بزند و زبانی بالنسبه مستعد و هموار برای داستان‌هاش انتخاب کند. پیش‌از او کسی چنین گامی برنداشته بود. نویسندگان «سیاحتنامه ابراهیم بیک» و «مسالك المحسنين» یا نویسندگانی دهگری که پیش‌از جمال‌زاده پیدا شده بودند، با همان نثری رمان خود را می‌نوشتند که احیاناً مقاله‌هایشان را، به همین دلیل است که «یکی بود و یکی نبوده» چه از نظر زبان و چه از نظر محتوای داستانی، آغاز خوبی است برای داستان نویسی معاصر ایران.

دوم - استفاده از کلمات و اصطلاح‌ها و ضرب‌المثل‌های عامیانه که دو رویه دارد، هم به دلنشینی و دلچسپی و غنای زبان کمک می‌کند و هم باعث دشواری فهم و ادراک آن می‌شود و نثر را از صراحت و سادگی

بیرون می‌آورد. یعنی برای خواننده‌ای که با این اصطلاح‌ها و لغات آشنایی دارد، زبان داستان، دلچسب و شیرین است و برعکس خواننده‌ای که با آن‌ها بیگانه است، نوشته برایش ثقیل جلوه می‌کند. زبان داستان‌های جمال‌زاده از چنین کیفیت دوگانه و گاه متضادی برخوردار است، هم به دلچسبی و غنا و وسعت زبان ادبی و نوشتاری می‌افزاید و هم زبان را تا حدودی از سادگی و یکدستی خارج می‌کند؛ به‌خصوص وقتی که در استعمال لغات و اصطلاح‌ها و ضرب‌المثل‌های عامیانه اصرار می‌کند. جمال‌زاده، بیشتر به زبان متداول پایتخت توجه دارد و گاه اصطلاح‌ها و ضرب‌المثل‌های اصفهانی را نیز تنگ آن‌ها می‌زند اما در استفاده از آن‌ها اغلب مبالغه می‌کند. به این عبارت توجه کنید:

«عادت هم حقیقتاً مثل گدای سامره و گربه‌خانگی و یهودی طلبکار و کوت‌کش (یا به قول تهرانی‌ها: کناس) اصفهانی است که هزار بار از این در بیرونش کنی از در دیگر تومی آید.»^۱

در این عبارت اصطلاح‌های «گدای سامره» و «گربه‌خانگی» و «یهودی طلبکار» و «کوت‌کش» و «کناس» همه به یک مفهوم و معنی به کار رفته است. کافی بود که یکی از این اصطلاح‌ها را به‌کلر ببرد و افاده معنی بشود اما جمال‌زاده از همه آنها استفاده می‌کند. همین موضوع گاهی او را از هدفش که 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 و اهمیت حیاتی گذشته خود را تا حدودی از دست داده باشد و ذکر این نکته که ساده‌نویسی بر عهده و ذمه هر نویسنده است،

زیاد ضرورتی نداشته باشد، زیرا که چهارچوب قیود و قوانین دست و پا-گیر ادبیات تقلیدی و اشرافی گذشته شکسته شده است و ساده نویسی دیگر کفر و زندق و بی‌مایگی و عامی‌گری محسوب نمی‌شود. اما در دوره جمال‌زاده وضع فرق می‌کرد. در برابر ادبیات اختصاصی و اشرافی، باید ادبیات مردمی جای خود را باز می‌کرد و ساده نویسی یکی از رسالت‌های نویسندگان انساندوست بود و بر عهدهٔ هر نویسنده بود که آثار خود را به‌زبانی ساده و قابل فهم برای مردم عادی و معمولی بنویسد. اگر امروز تعهد ساده نویسی تا حدودی از ذمهٔ بعضی از نویسندگان برداشته شده است، از ارزش والای کار جمال‌زاده نمی‌کاهد که ادبیات را از برج عاجش بیرون کشید و در دسترس توده‌های مردم گذاشت.

از نظر تعهدی که هر نویسنده در قبال زبان دارد، جمال‌زاده را باید ستود و تلاش و راهگشایی او را در این زمینه ارج گذاشت اما محتوا و مضمون و نوع داستانهای او چنین ستایشی را بر نمی‌انگیزد. در میان انبوه آثار جمال‌زاده، به ندرت به داستانهای واقعی و استخواندار و ارزنده برمی‌خوریم. انبوه داستانهای سست و بی‌مایه، خواننده را دلزده می‌کند، داستان‌های لطیفه‌واری که با سهل‌انگاری و بی‌توجهی نوشته شده است و هدفی جز سرگرم کردن خواننده ندارد. جمال‌زاده شاید در داستانهای نخستین خود، شور و هیجانی برای مبارزه با خرافات مدهبی و جهل و نادانی داشته است و وسوسه افشاگری بی‌عدالتی‌ها و ناروایی‌های اجتماعی او را به نوشتن داستان‌های مجموعه «یکی بود و یکی نبود» وادار کرده است اما این شور و وسوسه دیری نمی‌پاید و جای خود را به محافظه‌کاری می‌دهد. داستانهای بعدی او، گرچه اغلب دارای مضامینی اجتماعی و آموزشی است اما به علت محافظه‌کاری، تند و تیزی و خصلت انتقادی داستان‌های «یکی بود و یکی نبود» را از دست داده است. موضوعهای آنها نیز به علت کثرت استعمال، کهنه و فرسوده شده است و بر خواننده

تأثیر چندانی ندارد.

در میان آثار متعدد جمال‌زاده، کتاب «یکی بود و یکی نبود» هنوز هم خوانندگانی دارد. داستان‌های این کتاب از بعضی جهات هنوز هم خواندنی و شیرین است و در میان داستان‌های جمال‌زاده بهترین و گیرا-ترین آنهاست. جمال‌زاده هرگز نتوانست داستان‌هایی به قدرت تأثیر آنها بنویسد. داستانی چون «درد دل ملا قربانعلی» نه تنها در میان داستان‌های نویسنده، نظیر ندارد بلکه یکی از داستان‌کوتاه‌های خوب ادبیات معاصر است. داستان‌هایی که جمال‌زاده بعد از «یکی بود و یکی نبود» نوشت چه بلند، چه کوتاه بیشتر جنبه خاطرهای و فکاهی دارد. سعی نویسنده مصروف بر آن شده است که اسباب تفریح و سرگرمی خواننده را فراهم آورد. در آثار بعدی جمال‌زاده، مضامین داستان‌های «یکی بود و یکی نبود» الگو قرار می‌گیرد. داستان‌های بعدی او، هم از نظر محتوا و هم از نظر شکل و لحن و فضا و رنگ، به شدت تحت تأثیر این مجموعه است. زاویه دید داستان‌ها اغلب به صورت من‌روایتی یا تک‌گویی «Monologue» است و همه جا ما با آدمی طرفیم که با بیانی عامیانه و طنز آمیز و گاه خنده‌آور و هجوکننده ماجرا یا خاطره‌ای را نقل می‌کند. بنابراین با مطالعه و بررسی مجموعه «یکی بود و یکی نبود» می‌توانیم شناختی نسبی و تقریبی نسبت به آثار دیگر جمال‌زاده پیدا کنیم.

داستانهای «یکی بود و یکی نبود» اگرچه در زمان انتشار خود و سالها بعد، اعتبار و شهرت بسیاری برای خود فراهم آورد و خوانندگان بسیاری یافت اما حال که با گذشت پنجاه سال از انتشار آن، دوباره به آن نگاه می‌کنیم، می‌بینیم از شش داستان این مجموعه تنها یکی از آنها یعنی داستان «درد دل ملا قربانعلی» داستانی واقعی است و چهارتای آنها، داستان‌های لطیفه‌وار است و داستان آخری مجموعه یعنی «ویلان الدوله» طرحی «Sketch» بیش نیست. همانطور که می‌دانیم داستان‌های لطیفه‌وار

از داستان‌های واقعی و اصیل فاصله بسیاری دارد و از نظر ارزش و اعتبار، مقامی به مراتب نازل‌تر از داستان‌های واقعی. من قبلاً تحت عنوان «موضوع داستان» در این کتاب، از اختلاف اساسی میان داستان‌های واقعی و داستان‌های لطیفه‌وار صحبت کرده‌ام و در اینجا فقط به توضیحی کوتاه اکتفا می‌کنم:

داستان‌های لطیفه‌وار (Anecdotal Fiction) اثری است که در آن حادثه یا ماجرای اتفاقی و محتمل، همه ثقل داستان را به خود معطوف بدارد و از محسوسات معقول و از تصویر واقعیت‌های زندگی دور بیفتد و در برابر آن داستان‌های واقعی است که شالوده‌اش بر حتمیت و واقعیت رخدادهای زندگی گذاشته شده است و در آنها استثناء و احتمال نمی‌تواند نقش مؤثری داشته باشد. داستانهای لطیفه‌وار به حوادث و برخوردهای احتمالی توجه دارد و داستان‌های واقعی، چه کوتاه، چه بلند، تصویرگر حقایق زندگی و محسوسات عقلی است. به عبارت دیگر داستان‌های واقعی با موضوع‌هایی سروکار دارد که واقعیت آنها بر خواننده 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، هوکی و ظاهر فریبی بنیادی آن‌ها آشکار می‌شود.

بنا و ساختمان چهار داستان از شش داستان «یکی بود یکی نبود» بر این ضابطه است، یعنی همه ثقل داستانها بر حوادث احتمالی و اتفاقی و ماجراهای استثنایی گذاشته شده؛ مثلاً: «استان نخستین» فارسی‌شکر است. شرح برخورد مردی عامی است به نام رمضان که در حلقه‌ای از آدمهایی که نویسنده در بیان خصیلت‌ها و ویژگی‌های نوعی و گروهی‌شان، اغراق کرده و از آنها آدمهایی ادیبی و غیرعادی ساخته، قرار گرفته

است: مردی فرنگی‌مآب که در گفت‌وگوی خود کلمات فرانسوی بسیار به کار می‌برد و شیخی که کلمات قلبیه عربی فراوانی بلغور می‌کند و دست‌آخر مردی که زبان فارسی خود را از یاد برده است و فارسی را با اصطلاحات فارسی معمول اسلامبولی حرف می‌زند. مرد عامی، از زبان گفت‌وگوی آنها چیزی دستگیرش نمی‌شود. در واقع شالوده داستان برگردم‌آبی اتفاقی این جمع خاص گذاشته شده است که حادثه‌ای است استثنایی و تصادفی و امکان وقوع آن اگر محال نباشد، نادر است. داستان لطیفه‌ای است که بازش کرده‌اند و گسترشی به آن داده‌اند و شاخ و برگی به آن افزوده‌اند.

در داستان دیگر یعنی «رجل سیاسی»، مرد حلاج بیسوادی، با پشت‌هم اندازی و کلاشی و خوش اقبالی، دست بر قضا و جاهتی سیاسی پیدا می‌کند و به عنوان نماینده مردم به مجلس می‌رود و به آب‌ونانی می‌رسد. داستان، لطیفه‌ای بیش نیست، زیرا امکان وقوع آن بسیار اندک است و محور داستان بر حادثه‌ای استثنایی گذاشته شده. در قصه‌های عامیانه فارسی، قصه کوتاهی است به نام «رمال باشی» که شباهت عجیبی به داستان «رجل سیاسی» دارد و ترکیب ساختمانی و تکوین قصه، بسیار نزدیک به این داستان است. در قصه «رمال باشی»، نیز، حمالی به تشویق زنش شغل رمالی را در پیش می‌گیرد بی آنکه از این حرفه کوچکترین اطلاعی داشته باشد. حوادث خوش و مساعد مقام و مرتبه او را تا رمال باشی شاه، بالا می‌برد.

داستان دوستی خاله خر سه، شرح واقعه‌ای است اتفاقی که نویسنده گزارشگر آن است. موضوع داستان گرد ماجرای تصادفی دور می‌زند. در این داستان نیز نویسنده مثل داستان‌های دیگر مجموعه‌ای یکی بود و یکی نبود، و تزه خاصی را پیش می‌کشد و برای اثبات آن دست به مبالغه می‌زند. به همین دلیل خصلت‌های شخصیت‌های داستان بزرگ شده است.

شخصیت‌ها غیرواقعی‌اند و حوادث ساختگی و استثنایی.

داستان «ببله‌دیگ»، ببله چغندر، نیز داستان لطیفه‌واری بیش نیست. موضوع داستان، ماجرای مردك دلاك فرنگی است که برای مشت‌ومال دادن ارباب فرنگیش به ایران می‌آید و در ایران، دست‌برقضا صاحب نفوذ و برویایی می‌شود. این داستان نیز درکل لطیفه‌ای بیش نیست.

قطعه ششم مجموعه «یکی بود و یکی نبود» یعنی «ویلان‌الدوله» نیز نوعی «طرح» است؛ تقریباً «طرح شخصیتی» است و خلیقات و خصوصیات شخصیتی «ویلان‌الدوله» به‌خوبی توصیف شده است.

دست‌آخر تنها داستان «درددل ملاقربانملی» از این قاعده مستثنی است و داستان واقعی و خوش‌ساخت مؤثری است، داستانی که 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 «یکی بود و یکی نبود» گرد حوادث استثنایی و احتمالی نمی‌گردد.

صادق هدایت

صادق هدایت با داستان‌های کوتاهش بنیاد داستان کوتاه نویسی را در ایران گذاشت. داستانهای کوتاه هدایت، چون با خصوصیات ملی ما بیشتر توافق و هماهنگی داشت و درضمن از ساختمان و جنبه فنی (تکنیک) و محتوای قوی‌تر و عمیق‌تری برخوردار بود، تأثیر ژرف‌تر و پایدارتری درنسل نویسندگان بعد از او گذاشت 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 به فراموشی سپرده نشده بلکه هرروز خوانندگان تازه‌ای پیدا می‌کند و شهرت و اعتبارش در

جامعه بیشتر می‌شود. یکی از معیارهایی که برای ارزیابی 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 رؤیایگونه‌ای چون «بوف کوره» 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 از این، رفتار و کردار انسانی و ایران‌پرستی شدید و افراطی هدایت او را به‌عنوان شخصیتی محبوب و ملی در آورده است و آثار او بر طبقات و گروه‌های مختلف اجتماعی اثر داشته است، به‌خصوص در آن گروه از روشنفکران که به‌صورتی زندگی روحی و معنوی او را داشتند یا سعی می‌کردند داشته باشند. در میان این جماعت روشنفکر و گروه تحصیل‌کرده آدم به‌کرات به‌مردانی برمی‌خورد که خود را با خصوصیت‌های ویژه بعضی از شخصیت‌های آفریده هدایت آراسته‌اند و اعمال آنها را تقلید می‌کنند و افکار آنها را به‌زبان می‌آورند؛ مردانی پاکدل و اندیشمند و فروتن و بدبین و منزوی و فراری از زن و زندگی اجتماعی و اغلب معتاد به یکی از مواد تخریب‌کننده. در واقع شخصیت‌های داستان‌های هدایت، در نسل‌های بعد با همان خصوصیات فکری و روحی و اخلاقی در میان گروه‌هایی از اجتماع ظاهر شده‌اند؛ 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 مردم آمده. به‌لطیفه‌ای که از روزنامه‌ای برداشته‌ام، توجه کنید. گرچه این لطیفه شاید به‌صدا تخطئه

هدایت ساخته شده، اما همین تخطئه خود، نشان‌دهنده نفوذ افکار هدایت و ایجاب مبارزه با آن است:

- - اسمال جون سام عليك.
- سام ابرام آقا، ديگه چه سلامی؟ چه عليکی؟
- چی شده اسمالی، خدا نکرده بدخواه مدخواه داری؟
- نه ابرام آقا دشمنونت بدخواه مدخواه داشته باشن.
- می‌خوام بگم تـوزندگی به دردایبه که روح آدمو در انزوا می‌خوره و می‌خراشه.
- ده، داش اسمال تو که این شکلی نبودی؟ درد و مرد ديگه چیه؟
- داش ابرام، آره کرتیم به مولا، آره، یه دردایی هس که نمی‌شه به‌هیشکی گفت.
- خدا مرگم بده اسمال آقا، نکنه چیز خورت کرده باشن؟
- نه ابرام جون، ديگه آدم دردشو حتی به سایه اش هم نمی‌تونه بگه. این سایه هم صبح تا غروب لا‌م‌سب م‌شه یه بختک بالا سر آدم واساده و عینهو یارو خنزره‌پنزیه، به آدم زل می‌زنه. آخه داشم، آدم ده‌گه دردشو به کی بگه؟
- اسمال جون، حالا حالیم شده، یه کاره رفتی بوف کور هادی صداقت‌خوندی؟ بابا اسمال جون، این بوف کورو دولت دستی انداخته تو جاهل ما‌هلا، می‌خواد این شکلی نسلشونو وربندازه!

از نظر محتوا، کل آثار هدایت را می‌توان به دو دسته متفاوت تقسیم کرد: داستان‌هایی که هدایت به‌علت نفرت از رژیم فاسد و ظالم و توجه

به‌زندگی محرومان و تهیدستان و بی‌عدالتی‌ها، نوشته است. در این داستان‌ها، هدایت به توصیف مردمان زجر دیده و مظلوم اجتماع و نارسایی‌های زندگی معنوی و مادی آنها می‌پردازد و نمونه‌های گوناگونی از طبقات و گروه‌های مختلف مردم را بازسازی و تصویر می‌کند. در این حیطه خلاقیت، وسعت میدان دید او، شگفتی‌انگیز است؛ همه‌نوع آدمی، چه دهقان‌های ساده و مردم کوچک و بازار، چه هنرمندان مایوس و کارمندهای اداری، چه افرادی از خانواده‌های امیان و اشراف یا حاج آقا‌های حیل‌گر و قاتاق، در این دسته آثارش دیده می‌شوند. هدایت می‌کوشد به همق روح و وجدان آنها نفوذ کند و پدبختی‌ها و ناکامی‌های گوناگون آنها را نشان بدهد. دسته دیگر، داستان‌هایی است که می‌توان از آنها به‌عنوان زندگینامه روحی هدایت نام برد. هدایت به افکار و تمایلات روحی خود، در این داستان‌ها جامه عمل می‌پوشاند و میل و علاقه شدیدی را که برای بیان احساسات درونی و توهمات رؤیا گونه‌اش در خود می‌یابد، در این داستان‌ها نشان می‌دهد! همین علاقه شدید و توهمات خواب‌گونه، به این داستان‌های هدایت کیفیت خاصی می‌دهد که او را با بعضی از نویسندگان، نظیر هوفمان و پو و کافکا در یک صف و گروه قرار می‌دهد، نویسندگانی که آثارشان از حالت خاص و رموزی سرشار است؛ حالتی که (اگر چنین تشبیهی در حکم اهانتی به‌مقام والا و شخصیت انسانی نویسنده نباشد.) چون مار، درون نویسنده را می‌گزد و پیوسته وجود او را نا آرام و عصبی و ملتهب و سودایی می‌کند و او را زیر چنان فشاری، قرار می‌دهد که آثارش پوسته مسایل فنی و ساختمانی داستان را می‌شکافد و خصلت‌های ویژه و رموز خود را به نمایش می‌گذارد. پیش از هدایت، هوفمان، پو، کافکا و نروال و گروهی دیگر از نویسندگان، از چنین خصلت و حالتی برخوردار بوده‌اند که باعث تمایز آنها از دیگر نویسندگان شده و آثارشان مشابهت‌هایی با همدیگر داشته است و احساس بی‌هودگی زندگی و دلهره‌های پنهانی، پیوسته

در داستانهایشان تصویر شده است.

هدایت از این خصلت روانی در بوف کور، به عنوان زخمهایی یاد

می‌کند:

«در زندگی زخمهایی هست که مثل خوره روح را آهسته

در انزوا می‌خورد و می‌تراشد.»

این گروه از نویسندگان از حالت روحی و هیجانی خاصی، دایم در رنجند که سایه‌ای از وحشت و اضطراب و جنون و تعلیق و سرگردانی بر آثارشان می‌اندازد و فضا و رنگی قوی به آثارشان می‌بخشد و چنین فضا و رنگی غالباً بر اجزای دیگر داستان حاکم است و قدرت فنی آثار را تحت الشعاع قرار می‌دهد.

این گونه داستانهای مایخولیایی هدایت گرچه معدودند (مشخص‌ترین آن‌ها عبارتند از: «سه قطره خون»، «زنده به گور»، «تاریکخانه»، «س.گ. ل.ل.»، «آفرینگان» و «بوف کور») اما سایه سنگین خود را بر همه آثار هدایت انداخته است. جهان‌بینی بدبینانه هدایت به صورتی در این داستان‌ها، خود را نشان داده است. خوبی در برابر بدی شکست می‌خورد و شر و تباهی بر راستی و نیکی پیروز می‌شود. «داش آکل» لوطی پاکدل در مقابله با کارستم بدطینت شکست می‌خورد، «مردی که نفسش را کشت»، «بر اثر شکست اعتقاد و ایمانش، از دست می‌رود و خود را نابود می‌کند و «اودت» شخصیت نازکدل «آینه شکسته» خودش را در دریا غرق می‌کند. در داستان «فردا» کارگر حروفچین در اعتصاب کشته می‌شود. در اغلب داستان‌ها، شخصیت‌ها، هر کدام بر اثر سرنوشت شومی از میان می‌روند، بی آنکه این نابودی، توجیهی منطقی و قابل قبول داشته باشد. بیزاری ریشه دار نویسنده از اجتماع واپس مانده و آداب و رسوم پست و منحط، در

داستان‌ها بازتاب‌پیدامی‌کند و بختکی سنگین از دلهره و پوچی و نومیدی بر فضای داستانها می‌افتد.

هدایت در روزگاری زندگی می‌کرد که استبداد و خفقان رژیم رضاخانی بر همه‌جا حاکم بود. آزادیخواهان در بند و شکنجه بودند، توده مردم در جهل و فقر غوطه می‌خوردند و مورد بهره‌گیری‌های غیر انسانی قرار می‌گرفتند.^۱ به همین دلیل هدایت امیدباخته بود، بی‌زاری از این زندگی و محیطنکبت‌زده در وجودش ریشه دار شده بود و جز دوره‌هایی کوتاه، هرگز نتوانست از شر آن خلاصی یابد. سرانجام بدبینی و یاسی که شخصیت‌های داستان‌هایش را به سوی جنون و مرگ می‌برد، خودش را نیز به همان راه کشاند.

نثر هدایت چون نثر جمال‌زاده، ساده و بی‌هیچگونه آرایش لفظی است و همراه با اصطلاح‌ها و لغات و ضرب‌المثل‌ها و تعبیرهای عامیانه، 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.^۲ نثری است توصیفی و خالی از خصلت‌های نثر مقاله‌ای. لفاظی‌ها و عبارت‌پردازی‌های جمال‌زاده و نثر بی‌روح ادبی پیش از جمال‌زاده کمتر در داستان‌های هدایت دیده می‌شود. گاه در توصیف و توضیح حالات و وقایع از نثر گفتاری و محاوره‌ای استفاده می‌کند و در این گونه مواقع، زبان او به کیفیت گفت و گوهای شخصیت‌های داستان‌ها نزدیک می‌شود.^۳ این نثر باموضوع و محتوای خود هماهنگ است و طیف‌های گوناگونی دارد. در داستان‌های کوتاه‌اش به صورتی است و در منظومه‌های هجایی «وغ‌وغ‌سأهاب» و قطعه‌های هزل آمیز «ولنگاری» به صورت دیگر، اما در همه‌حال خصلت ساده خود را حفظ کرده است. بعد از او و جمال‌زاده شیوه ساده‌نویسی رونق بسیار گرفت، اکنون اکثر نویسندگان معاصر با چنین شیوه‌ای داستان‌های خود

را می‌نویسند، البته به شیوایی و استحکام و تکامل آن نیز توجه کرده‌اند.

بزرگ علوی

سومین نویسنده آغازگر، بزرگ‌علوی است که در ساده‌نویسی و استفاده از فرهنگ عوام و پرداختن به سایل و رنج‌های مردم تنگدست و درمانده، راه هدایت و جمال‌زاده را در پیش گرفت و مجموعه داستان «چمدان» را انتشار داد. اما به نظر می‌رسید که خصلت‌های روحی شخصیت‌های هدایت و فضا‌های تیره داستان‌هایش، طبع سرسخت و مبارز بزرگ‌علوی را راضی و خشنود نمی‌کند و در تلاش و جست‌وجوست که آنها را دگرگون کند و به شخصیت‌ها تحرك و جانی بدهد. اصولاً آثار داستانی بزرگ‌علوی را می‌توان به سه دوره مشخص تقسیم کرد:

دوره اول که داستان‌های کتاب «چمدان» را در بر می‌گیرد، شخصیت‌های داستانی علوی سودا زده‌اند و فضا و رنگی مبالغه‌آمیز و خیال‌گرایانه «رمانتیک» برداستان‌ها حاکم است. مضمون و درونمایه داستان‌ها گوناگون است. داستان‌ها خط مشخص و معینی ندارد. نویسنده چه در انتخاب شخصیت‌ها و چه در انتخاب موضوع‌ها، مسیر فکر واحدی را دنبال نمی‌کند. به بیانی شاعرانه چون پرنده‌ای است که از شاخ به شاخ دیگر می‌پرد و آواز کوتاه خود را سرمی‌دهد، بی‌آنکه هدف و جهتی برای پرواز و نوشتن و برخاست بعدی خود داشته باشد.

دوره دوم که دوره شکوفایی قدرت خلاقه و تجلی تخیل بارور نویسنده است، مجموعه داستان‌های «ورق پاره‌های زندان» و «نامه‌ها» و رمان «چشم‌هایش» را در بر می‌گیرد و درست برخلاف دوره اول، مضمون داستان‌ها انتخاب‌شده و جهت‌دار است. موضوع‌ها به زمینه خاصی رهبری شده است و شخصیت‌ها دارای هدف و تفکر مشخصی هستند و از خصلت‌ها و خصوصیات متمایزی برخوردارند که آنها را فعال و تسلیم‌ناپذیر و مبارز

کرده است. نویسنده گذشته از جنبه‌های فنی و ساخت و ترکیب داستان‌ها، از نظر محتوا نیز، استقلال و ویژگی خاص خود را در ارائه داستان‌ها نشان داده است. خلاصه، تلاش و کوششی که علوی در انتخاب راهی مستقل برای خود داشت و در صدد بود که دیدگاهی جدا از نحوه تفکر و فلسفه هدایت پیدا کند، در این داستان‌ها به نتیجه می‌رسد. در این داستان‌ها دیگر از شخصیت‌های سودایی و سرگرازان و خیال‌زده داستان‌های کتاب «چمدان» اثری دیده نمی‌شود و آن‌ها حالت سودا زدگی و دل‌مردگی و سرخوردگی شخصیت‌های هدایت که کمابیش سایه‌ای بر کتاب «چمدان» انداخته بود، جای خود را به فعالیت و جنب و جوش شخصیت‌های تازه علوی داده است.

اگر هدایت توجیحی عمیق به ناراحتی‌های روانی و دل‌پره‌ها و نومیدی‌های شخصیت‌های داستان‌هایش دارد که طبعاً این خصوصیات روحی آنها، انعکاس حالت خفقانی آنها در اجتماعی منحط و اسیر ستم و نادانی است و از جهان بینی بدبینانه هدایت نیز مایه گرفته است، در مجموعه داستان‌های «ورق پاره‌های زندان» و «نامه‌ها» و «چشم‌پا» خواننده کمتر به این نمونه شخصیت‌ها برمی‌خورد. بزرگ‌علوی کوشیده است که شخصیت‌های داستان خود را علیه ستمها و ناروایی‌های اجتماعی پراکنگیزد و در برابر سختی‌ها و ناسازگاری‌ها به مقاومت و مبارزه وا دارد. به بیانی دیگر نویسنده از معلول‌ها و نقصان‌های اجتماعی سر نمی‌خورد و تیشه را به علت‌های اصلی آن می‌زند. به جای اعلام پوچی زندگی و گریز و تسلیم، علوی شخصیت‌ها را به تلاش پیگیر و سرسختانه‌ای وا می‌دارد و رهایی و موفقیت‌های آنها را در مبارزه آنها می‌بیند. همین امر، شخصیت‌های علوی را از شخصیت‌های محرومیت کشیده و سرخورده و گرفتار هدایت، جدا و متمایز می‌کند.

نویسندگان ما، معمولاً با نوشتن داستان کوتاه، کار نویسندگی خود را شروع می‌کنند و بعد بعضی از آنها در زمینه‌های داستان بلند و

رمان نیز استعداد و قدرت نویسندگی خود را می‌آزمایند. از نویسندگان متقدم، جمال‌زاده رمان واره‌هایی نوشت که تفاوت چندانی با رمان‌هایی که پیش یا پس از او به وسیله نویسندگان بازاری و کم‌مایه نوشته شده بود، نداشت و موضوع این رمانها، موضوعهایی کلی و کنجکاوای برانگیز بود و گویا نویسنده از نوشتن آنها، صرفاً قصد جلب کردن خوانندگان را داشت. صادق هدایت، رمان کوتاه «یوف کوره» را نوشت که روزبه‌روز بر اعتبار و ارزش هنری آن اضافه می‌شود. دست‌آخر، بزرگی علوی رمان «چشم‌هایش» را منتشر کرد. رمان «چشم‌هایش» از نظر شخصیت‌پردازی و زمینه‌سازی و طرح و نقشه داستانی یا پیرنگ و زاویه دیدی که نویسنده استادانه به کار گرفته است، اثر قابل توجه و با ارزشی است. مفاهیمی که در آن مطرح می‌شود نیز در میان آثار نویسندگان روزگاراو، بی‌سابقه است. به اعتقاد من «چشم‌هایش» با همه جنبه‌های خیال‌پردازانه آن، مشخصات خاص یک رمان خوب را داراست و نویسنده در کوشش خود برای نوشتن رمانی به شیوه رمان‌نویسی غرب شکست نخورده است؛ حال آنکه رمان واره‌های جمال‌زاده چون «راه آب نامه» و «دارالمجانین» و «صحرای محشر» فاقد چنین خصوصاتی است و از نظر شخصیت‌پردازی و اصول رمان‌نویسی مردود و ناموفق است. و چنین به نظر می‌رسد که نویسنده تریجی به جنبه‌های فنی و اصول رمان‌نویسی نداشته است. بنابراین چون اولین بار نویسنده‌ای ایرانی موفق شده است در چارچوب فنی رمان‌نویسی، رمانی بالنسبه بی‌نقص و پدیدرفتنی 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 به حساب می‌آید نه رمان.)

عنوان کتاب «چشم‌هایش» از نام تابلو استاد ماکان نقاش گرفته شده. این تابلو از صورت زنی کشیده شده که در زندگی استاد

نقش بزرگی را بازی کرده، زن پلهوس و مرموزی که هیچکس او را نمی‌شناسد و برای دوستان و آشنایان استاد، هویت او معلوم نیست. راز «چشمهایش» خواننده را به دنبال خود می‌کشد و جاذبه و کششی شیرین به‌رمان می‌دهد. فرنگیس، صاحب چشمها، زنی بسیار زیبا و از خانواده مرفه و ثروتمندی است که مدرسه هنرهای زیبا را در پاریس رها می‌کند و به ایران می‌آید که در مبارزات سیاسی شرکت کند. در این میان با استاد ماکان نقاش بزرگ و مبارز آشنا می‌شود و دل به او می‌بازد. استاد ماکان که به عنوان شخصیتی مبارز و از خود گذشته معرفی می‌شود، شخصیتی خیالی و افسانه‌ای است که شهرت و معروفیت او در نقاشی، کمال‌الملك نقاش معروف را به یاد می‌آورد و اعتقادات سیاسی و اجتماعی او، یادآور یکی از مردان سیاسی و مبارز ایران، یعنی دکتر ارانی است. نویسنده از ترکیب آنها، شخصیت ماکان را می‌آفریند. در کشاکش مبارزه‌های اجتماعی استاد ماکان با فرنگیس، زنی که چشمهای او الهام‌بخش تابلو «چشمهایش» شده است؛ برخورد عاطفی پیدا می‌کند. فرنگیس که تا کنون به هیچ مردی دل نبسته است و هاشقان خود را تحقیر کرده و از خود رانده است، سعی می‌کند که با انجام مأموریت‌های سیاسی و اجتماعی دل استاد را به دست آورد. مضمون و درونمایه داستان بر سر همین رابطه فرنگیس با استاد ماکان به وجود می‌آید. در واقع تلاش استاد ماکان برای گریختن از عشق و پرداختن به وظیفه اجتماعی و سیاسی زمینه اصلی داستان را فراهم می‌آورد.

پرداخت شخصیت فرنگیس در «چشمهایش» بی‌نظیر است، نویسنده در شناخت روحیات و خصلت‌های زن، استاد است. اصولاً فرق عمده‌ای که بزرگ علوی با صادق هدایت و بعضی از نویسندگان دیگر از جمله جلال آل احمد و غلامحسین ساعدی و... دارد، توجه عمیق او به مسایل غنایی و عاشقانه است. زن، در داستانهای علوی چهره راستین و واقعی

و بی‌هاله‌ای دارد و بعدهاى شخصیتى 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 و هوسرانی او، در داستانهای علوی به‌بهترین صورت ترسیم و تصویر شده است. زن محبوب، زن منفور، زن سلیطه، زن هوسباز، زن معصوم و زن متفکر و با شخصیت و فداکار، در چهره‌های گوناگون خود در آثار داستانی علوی، جلوه‌ای طبیعی و واقعی و راستین دارد؛ حال آنکه در داستانهای هدایت، زن اغلب در هاله‌ای از ابهام فرو رفته است، یا به صورت مطلق بدی و بدجنسی و لکانه، یا مطلق خوبی و زیبایی فرشته آسا «اثری» چهره می‌نماید. عشق، پاک و افلاطونی و عشق ورزی مکروه و ناپسند جلوه می‌کند. معمولاً در آثار این دسته از نویسندگان، کسی که به مسایل عشق جسمانی توجهی نشان بدهد، عقب مانده و عامی تصویر می‌شود و شخصیتی جلف و هرزه و بازاری دارد، شخصیتی که از عمق و معنویت چندانی برخوردار نیست. صحنه‌های عاشقانه و عشق ورزی پاروئیبی و رمانتیک تجسم پیدا می‌کند یا زشت و ناتورالیستی.

دوره سوم نویسندگی علوی، شامل داستانهایی است که بزرگ علوی در تبعیدگاه و دور از وطن نوشته است. تا کنون دو جلد از آنها با نامهای «میرزا» و «سالاری‌ها» انتشار یافته است! اولی مجموعه داستان و دومی رمان است. شخصیت‌های داستان، از آن سرزندگی و شور و حال افتاده‌اند و تا حدودی گرفتار سرخوردگی و نومیدی هستند و بیشتر به شرح حال‌گویی و خاطره پردازی افتاده‌اند. از تنوع شکل‌های دوره دوم داستان‌نویسی نویسنده در این داستانها، اثری نیست. شکل و شیوه باز-آفرینی داستانها به خصوص داستانهای کوتاه کتاب «میرزا» کهنه و فرسوده است و نمی‌تواند بار مضامین عمیق داستانها را تحمل کند و چه بسا ارزش و اهمیت مضامین را به‌هدر 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 در این است که شخصیتی را با تمام خصوصیات خلقی و روحی و عاطفی زندگی گذشته و حالش تصویر کند و برداشت نازۀ خود را از زندگی در دهان آنها بگذارد. نثر و زبان داستانها، ناهموار و پراز افت‌وخیزهای بیانی است و پاکی و روانی نثر داستانهای دوره دوم را ندارد. شاید دوری درازمدت از وطن، نویسنده خلاق و مبارز داستانهای «نامه‌ها» را به چنین تنگنایی انداخته است.

کل آثار علوی مهرسرشاری را که نویسنده به‌وطنش دارد، منعکس می‌کند و داستانها از این نظر مثل منشورهایی هستند که از هر طرف بدان نگاه کنی، خصلت و خلقیات بومی و محلی مردم ایران را در آن می‌بینی، گویی شعاع‌های رنگارنگ آن، نویسنده انسان‌دوست را خیره و مجذوب خود کرده است.

صادق چوبک

بعد از جنگ بین‌المللی دوم، نفوذ ادبیات امریکایی، افق‌های جدیدی در زمینه داستان‌نویسی ایران، پدید آورد. نویسندگان نسل بعد از جمال‌زاده و هدایت و علوی با فضای داستان‌نویسی امریکایی آشنا شدند و آثار نویسندگانی مثل «استین‌بک» و «همینگوی» و «فالکنر» تأثیر عمیقی بر آنها گذاشت و نویسندگانی نظیر «صادق چوبک» و «ابراهیم گلستان» و بعدها «جلال آل‌احمد» تحت تأثیر شگردهای نویسندگان امریکایی، داستان‌های خود را نوشتند.

صادق چوبک در دواثر مهم و معتبر نخستین خود، یعنی مجموعه داستان‌های «خیمه‌شب‌بازی» و «انتری که لوطیش مرده بود»، راهی جدا از نویسندگان پیش از خود در پیش گرفت، گرچه گاه‌گاه تأثیرهایی از

اندیشه‌های صادق هدایت درمحتوای آثار نخستین او می‌توان یافت، اما صادق چوبک نویسنده‌ای صاحب سبک و مستقل است و داستان‌های نو و بدیعی را خلق کرده است که نظیر آنها در ادبیات داستانی پیش از او پیدا نمی‌شود.

دید چوبک از مسایل، دیدی ناتورالیستی است و مثل تمام نویسندگان ناتورالیست، موضوعهایی را پیش می‌کشد که خوشایند همه کس نیست. زیرا جامعه چون فاحشه‌ای بزرگ کرده، چهره واقعی خود را از نظرها پوشانده است و اختلاف عمیقی که واقعیت زندگی با زندگی اجتماعی مرسوم دارد از چشم مردم پنهان می‌ماند و ابتذال و کثافت آن دیده نمی‌شود. نویسنده‌ای چون چوبک که این اختلاف را آشکار می‌کند و پرده از روی زشتی‌ها و پلیدی‌های عادی شده، برمی‌دارد نمی‌تواند مورد پذیرش عام و خاص قرار گیرد و حتی ممکن است عده‌ای را برانگیزد که آثار او را برخلاف مبانی اجتماعی و عفت عمومی و نزاکت اخلاقی بدانند و چماق تکفیر را بلند کنند. به همین دلیل همانطور که گفتم پرده‌داری‌های چوبک مطبوع‌طبع بسیاری از خوانندگان نیست. زیرا که در داستان‌های چوبک دیگر از آن حجب و حیای ذاتی و ظرافت‌های احساسی و گاه خیال‌گرایانه داستان‌های هدایت و علوی اثری نیست و هر کدام از آنها چون سوهانی بر اعصاب خفته خواننده کشیده می‌شود و واقعیت‌های شنیع و کثیف زندگی روزمره را پیش چشم او می‌گذارد. خواننده در داستان‌های چوبک با مسایل و مناظر و وقایعی روبروست که بارها با آنها سروکار داشته و شخصیت‌های آنها را دیده و می‌شناسد با این تفاوت که چوبک آنها را از دیدگاه تازه‌ای نار دیگر به نمایش می‌گذارد و زشتی‌ها و پلیدی‌های عادی شده آنها را به رخ ما می‌کشد و دیوار منحوس عادت را از پیش ما برمی‌دارد. ما با نوعی لهرزش، چرک و ناهاکی درون و بیرون آنها را می‌بینیم و نادلبخواه آنها را دوباره لمس و کشف می‌کنیم. شاید

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 لچوبك مثل اغلب ناتورالیستها كم كم به تصویر و تجسم این مظاهر زشت و ناپسند جامعه خوگر می‌شود و خودش در تله‌ای می‌افتد که خوانندگان را از آن برحذر داشته است، یعنی تله عادت. به بیانی دیگر چنان در زشتی‌ها و ناپاکی‌ها غرق می‌شود که از خوبی‌ها و پاکی‌ها غافل می‌ماند. به تدریج بر حسب عادت و توجه عمیق به این زشتی‌ها، کارش به افراط و اغراق کشیده می‌شود. گویی نویسنده فقط زشتی‌ها و ناپاکی‌ها را می‌بیند و چشم‌هایش را به‌روی همه پاکی‌ها و لطافت‌ها و زیبایی‌های زندگی بسته است. مصداق این گفته را می‌توان در رمان «سنگ صبور» آخرین اثر لچوبك به‌خوبی دید. در این کتاب، نویسنده به‌مبالغه و افراط کاری زیانباری در تشریح و تصویر ناپاکی‌ها و کثافت‌های صحنه‌ها و شخصیت‌های رمان افزاده است.

این عدم تعادل معمولاً در آثار همه نویسندگان ناتورالیست دیده می‌شود و لچوبك نیز از این قاعده مستثنی نیست. به‌خصوص که لچوبك چنان به اصول ناتورالیسم مؤمن و وفادار است که می‌توان جزه جزه ویژگی‌های این مکتب را در داستان‌هایش یافت.

تفاوت‌های عمده داستان‌های لچوبك با آثار نویسندگان پیش از

او، در پنج مورد خلاصه می‌شود:

۱- توجه عمیق به زشتی‌ها و پلیدی‌ها، توجهی ناتورالیستی و دقیق که کل آثار لچوبك را در برمی‌گیرد. این زشتی‌ها و پلیدی‌ها، پوسسته‌ها، ظاهری اشیاء، منظره‌ها و صحنه‌ها و زندگی شخصیت‌های داستان‌های لچوبك را فراگرفته است. شخصیت‌های داستان‌ها، انسان‌های درد زده، زجر کشیده و محرومیت دیده و درمانده و از همه‌جا رانده‌ای هستند که

در لجنزار محیط خود غوطه می‌خورند و در اجتماعی ظالم و ستمگر و با حکامی خودکامه و جابر، راهی برای خلاصی خود نمی‌بینند و گرفتار تقدیر و سرنوشت تغییرناپذیر خویشند. چوبک دقیقاً از اصول عقاید طبیعت‌گرایان پیروی می‌کند و انسان‌ها در داستان‌های او، از تقدیر شوم خود رهایی ندارند و تسلیم و سرسپرده‌اند. این خصوصیت در رمان «ژرمینال» شاهکار «امیل زولا» پیامبر ناتورالیست‌ها به‌خوبی مشخص شده است. از ویژگی‌های برجسته این رمان و داستان‌های چوبک، شخصیت‌های بی‌اراده و رام و گردن نهاده به تقدیر است. اگر احياناً سر به شورش بردارند و از قوانین موجود سرباز زنند و سرکشی و عصیان کنند، مواجه باشکست می‌شوند و موقعیت و وضعیتی را دگرگون نمی‌کنند و تغییری در نظام حاکم بر خود به‌وجود نمی‌آوردند.

۲۱- شکستن حرمت کاذب کلمات و مفاهیم - یکی از خدمت‌هایی که مکتب ناتورالیسم به ادبیات کرد همین شکستن حرمت قلبی کلمات و مفاهیم بود. چوبک هم از این قاعده پیروی می‌کند و کلمه‌هایی را که نویسندگان پیش از او از آوردن آن‌ها ابا و کسراحت داشتند، در داستانهایش به کار می‌گیرد و مناظر و صحنه‌هایی که نویسندگان، به‌اختصار از آنها می‌گذشتند، یا به‌کلی از داستانهایشان حذف می‌کردند، با جسارت تحسین انگیزی در آثارش به نمایش می‌گذارد. گرچه قبل از او هدایت نیز در یکی دواثرش از جمله در «علویه خانم» از این فرهنگ غنی زبان توده مردم استفاده کرده بود و حرمت صحنه‌ها و مناظر قلبی را شکسته بود اما این خصوصیت در آثارش عمومیت نداشت. چوبک به‌خصوص در مسایل عاشقانه و ارتباط زن‌ها و مرد‌ها و هوس‌ها و تمایلات جنسی، پرده حرمت و قراردادی اجتماعی را کنار می‌زند و اعمال و امیال را تشریح و تصویر می‌کند؛ گرچه اغلب واکنش‌ها و التهابات جنسی، مکانیکی و برحسب نیازهای جسمانی شخصیت‌های داستان‌هاست اما از

واقعیتی پرده برمی‌دارد که اغلب، اجتماع می‌خواهد آن را در زورق بیپنجه و هاله‌ای از احساسات رقیق و آسمانی به دور آن ایجاد کند.

۳- توجه به شخصیت‌ها و آدمهای توسی خورده و بیچاره و فراموش شده‌ای مثل رانندگان بیابانی (چرا دریا توفانی شده بود.) و لوطی عنتری‌ها (انتری که لوطیش مرده بود.) و مرده‌شوی‌ها (پیران زرشکی، و فاحشه‌ها «زیز چراغ قرمز» و کبوتربازها «کفترباز» و شیر/که پیش از چوبک در داستانها، جایی برای خود نداشتند یا اگر در آثار نویسندگان پیش از چوبک به این گروه مردم توجه شده بود، توجهی خیال‌گرایانه «رمانتیک» و احساساتی بود. مثلا نویسندگان بسیاری پیش از چوبک تحت تأثیر رمان «خانم کاملیا» اثر دومای پسر، مضمون «تم» زن - فاحشه را در داستان‌های خود به کار گرفتند و رمان و داستان‌گونه‌های بسیاری در این زمینه نوشتند، بی آنکه از زندگی واقعی این گروه رنج کشیده و محروم، اطلاعات کلامی و درستی داشته باشند.

۴- قدرت تصویرپردازی - چوبک در تصویر صحنه‌ها و شخصیت‌های داستان‌هایش چیره‌دست است. و چون نقاشی عمل می‌کند. همین موضوع به داستان‌هایش قدرت تصویری و نماهشی بسیاری می‌دهد. خواننده‌ای که این داستان‌ها را می‌خواند، این صحنه‌ها و شخصیت‌ها را خیلی دیر از یاد می‌برد. قدرت نویسنده در باز آفرینی و تصویر واقعیت چنان است که بعضی از منتقدان، آثار او را عکسبرداری و رونویسی از واقعیت قلمداد کرده‌اند اما از آنجا که برای نشان دادن وقایع و حوادث و باز آفرینی آنها، نویسنده همیشه در پس وقایع ایستاده است و آنها را دست‌چین و انتخاب می‌کند، نسبت دادن عکسبرداری و رونویسی از واقعیت در مورد آثار چوبک و هر نویسنده دیگری درست نیست، زیرا که با لطف دوربین عکاسی صاحب شعور نیست و وقایع را برای منظور و هدف خاصی انتخاب نمی‌کند، بنابراین دقت و قدرت مشاهده چوبک را در تصویر واقعیت، نباید

عکسپرداری دانست. هنر او در برجسته کردن و بازآفرینی وقایع پیش‌با افتاده و روزمره است.

۵- 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 عبارات‌های 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، به درستی و دقت نشسته است که گویی شخصیت‌های داستان، غیر از آنچه نویسنده در دهان آنها گذاشته، نمی‌توانند چیز دیگری به زبان بیاورند. اما املائی 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 بازبان گفت‌وگوی معمولی تهرانی‌ها، آشنایی ندارند، به دردمی‌اندازد و فهم گفت‌وگوها را برای آن‌ها مشکل می‌کند.

در پایان به این نکته اشاره کنم که به نظر 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 داستان‌هنوز دوران رشد و کمال خود را طی می‌کرد و به همین دلیل گرفتار ناهماهنگی‌ها 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 به پرداخت و زیباسازی و مینیاتورکاری نثر روی آوردند، جلال آل احمد، ابراهیم گلستان

و محمود اعتمادزاده (م.ا. به‌آذین) از جمله نویسندگانی هستند که در نوشته‌های خود، توجه خاصی به خصلت‌ها و ویژگی‌های نثری مؤثر و محکم داشته‌اند. از میان آنها، نثر جلال‌آل احمد و تأثیری که بر کیفیت نثر روزگار خود گذاشت، متمایز است، گرچه این تأثیر پا برجا نبود، اما تحولانی در شیوه نثرگفتاری به وجود آورد.

نثر آل احمد به گفته خانم سیمین دانشور همسراو، نثری «تلگرافی، حماس، دقیق، خشن، صریح، صحیح و منزّه طلب است». آل احمد توانسته بود در عین بهره‌گیری از ادبیات گذشته، نثر خود را به زبان گفت‌وگو نزدیک کند، به طوری که وقتی «مدیر مدرسه» بهترین اثرش را می‌خوانی، به نظرت می‌رسد که کسی رو بروی تو نشسته با توحرف می‌زند و موضوعی را برایت جزء به جزء تعریف می‌کند. بنا برین خصوصیتی که نثر آل احمد را از دو نویسنده دیگر (گلستان و اعتمادزاده) متمایز می‌کند، خصلت گفتاری نثر اوست، برخلاف دو نویسنده دیگر که ویژگی‌های نثرشان، نوشتاری و ادبی است.

(نثرگفتاری آل احمد غالباً از بسیاری اختصاصات ساختنی و بنیادی زبان گفت‌وگو استفاده می‌کند که عبارتند از کلمات و لغات و تعبیرهای عامیانه، اصطلاح‌ها، ضرب‌المثل‌ها، تکیه کلام‌ها، کنایه‌ها، جمله‌های اسمیه و بریدگی‌های زبان گفتاری که به آن اصطلاحاً «زبان کوچه» نیز می‌گویند و بسیاری اختصاصات دیگر.)

گفته شد که جمال‌زاده اولین کسی بود که لغات و اصطلاح‌ها و ضرب‌المثل‌های عامیانه «زبان کوچه» را در داستان‌هایش به کار گرفت و بعد صادق هدایت نیز به شیوه‌ای معقول‌تر و طبیعی‌تر از آن‌ها استفاده کرد. نویسندگان پیش از آل احمد هم، از زبان کوچه در داستان‌هایشان بهره گرفتند اما نکته‌ای که نثر آل احمد را از این نویسندگان جدا می‌کند، به کار بردن دقیق و جدی و استادانه زبان گفتاری در جزء جزء آثارش است؛

یعنی بافت زبانش به طور کلی حاصلت زبان گفت و گو را دارد و بر اساس آن بنا شده، حال آنکه نویسندگان پیش از او اولاً به طور ناقص با اشراق آمیز از زبان گفتاری استفاده کرده بودند و در ثانی در داستان های خود ترکیبی از زبان گفتاری و زبان ادبی و نوشتاری را به کار گرفته بودند و زبان داستانی آن ها مخلوطی از هر دو زبان بود. این نکته را بلافاصله بیفزایم که حاصلت زبان گفتاری بر نشر آل احمد غالب است و گرنه هرگز نمی توان مشخص کرد که کدام واژه ها، صدها درصد گفتاری است و کدام نوشتاری و ادبی، به شروع رمان کوتاه «مدیر مدرسه» توجه کنید:

«از درکه وارد شدم سیگارم دستم بود و زورم آمد سلام کنم. همینطوری دنگم گرفته بود قد باشم.»

لحن و شیوه کلام، گفتاری است. نویسنده گویی با خواننده دارد حرف می زند و با لغات و اصطلاح های معمول زبان کوچه و جمله هایی نظیر: «زورم آمد سلام کنم.» و «همینطوری دنگم گرفته بود قد باشم.» منظور خود را بیان می کند. این جمله ها و شیوه کلام در همین حال که انتقال دهنده فکر نویسنده است بار عاطفی و احساسی نویسنده را نیز منتقل می کند. در آثاری که آل احمد بعد از «مدیر مدرسه» (پیش از «مدیر مدرسه» زبان آل احمد حاصلت گفتاری نداشت و همانطور که در مورد نویسندگان پیش از او گفته شد، زبان داستان هایش ترکیبی از زبان گفتاری و نوشتاری و ادبی بود.) انتشار داد چه در داستان هایش یعنی «نون و القلم» و «نفرین زمین» و «پنج داستان» چه در سفرنامه هایش «حسی در میقات» و در بعضی از مقاله هایش، زبان گفتاری به کار گرفته شده است. همین به کار گرفتن زبان واحد، برای این انواع گوناگون ادبی، موجب شده است. شباهت هایی میان آنها در میان آثار آل احمد به وجود آید؛ یعنی

گاه خصلت‌های زبان مقاله و گزارش‌نویسی با خصلت‌های زبان داستان-نویسی می‌آمیزد و یکی را به‌دیگری نزدیک و شبیه می‌کند. به‌مقاله مؤثر «پیرمرد چشم ما بود» که آل‌احمد در رثای «نیما پوشیج» نوشته است، نگاه کنید می‌بینید که این مقاله چقدر به داستان نزدیک شده است و ویژگی‌های داستانی در آن راه یافته است، همین‌طور اگر به‌رمان «نفرین زمین» نظری بیندازید، متوجه می‌شوید که مشخصات گزارش‌چقدر در داستان نفوذ کرده و داستان را از ریخت انداخته است.

زبان گزارش و سفرنامه‌نویسی تفاوت‌بنیادی با زبان داستان‌نویسی دارد. زبان داستان کمتر توضیحی و تفسیری و بیشتر توصیفی و تصویری است، برعکس زبان مقاله و گزارش 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 با زبان داستانی، لطمه‌های زیانباری به داستان‌های آل‌احمد زده است.

آل‌احمد در «مدیر مدرسه» و «پنج‌داستان» توانسته تا حدود بسیاری این عدم کارایی زبانش را برای پرداخت داستان، از چشم خواننده پنهان کند اما در «نون والقلم» و «نفرین زمین» این عدم تناسب به‌خوبی آشکار شده است. گرچه زبان گفتاری در این دو کتاب به‌خصوص در «نفرین زمین» تکامل یافته‌تر و پخته‌تر از زبان «مدیر مدرسه» است اما همین کمال‌یافتگی موجب شده است خصوصیت غالب زبان گزارشی بیشتر به‌چشم بزند و تفاوت بنیادی زبان گزارشی با زبان داستانی، نویسنده را به‌تنگنا بیندازد و در نتیجه عدم موفقیت در کاربرد نابجای زبان آشکار می‌شود و تکوین و پرورش داستان به‌علت عدم انعطاف و نرمی زبان، به‌درستی صورت نمی‌گیرد و تصویر پردازی شخصیت‌های داستان تحقق نمی‌پذیرد.

از نظر محتوا و مضمون، آل احمد می‌کوشید «تزه خود را در داستانهایش به کار گیرد. نفرت از ماشون، غریبزدگی، بازگشت به خصوصیات ملی و قومی و تمایلات مذهبی، مضمون و فکر مرکزی داستانهایش را تشکیل داده است. داستانهایش را که بفشارند، عصاره‌ای از نظریات سیاسی و اجتماعی او بیرون 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 توجه باشد، به عبارت روشنتر این تفکر خاص تا زمانی که پیامش را از مقتضیات زندگی می‌گیرد و منعکس می‌کند، تازه است و داستانها را خواندنی و قابل قبول می‌کند اما وقتی این مقتضیات تغییر بیابد و اوضاع و احوال تازه‌ای به جای آن بنشیند، داستانها تازگی و اعتبار و ارزش خود را به عنوان داستان از دست می‌دهد زیرا جنبه‌های داستانی و تصویری شخصیت‌های داستان فدای «تزه نویسنده شده است. از تازگی و اعتبار داستانهای آل احمد به خصوص «مدیر مدرسه» و «نفرین زمین» بسته به زیربنای فکری آن است و اگر این زیر بنای فکری تغییر کند، داستانها نیز اعتبار و ارزش خود را از دست می‌دهد و تنها به عنوان واقعه‌نگاری دوره‌ای خاص از تاریخ جامعه ما به حساب می‌آید.

دیگر اینکه «تزه» و طرز تفکر آل احمد از خارج شخصیت‌های داستان را تحت الشعاع قرار می‌دهد. نقص این گونه عمل کردن این است که نویسنده احساس نزدیکی به واقعه و شخصیت‌های داستان را از دست می‌دهد و داستان یک جانبه بزرگ طرفه می‌شود و شخصیت‌های اصلی شبیه به هم به عبارت دیگر هم‌رنگ شده، به ستوه آمده از بی‌عدالتی‌ها و ستمگری‌ها و دولتمردان فاسد به عنوان مصلح اجتماع و عقل کل در شخصیت‌های اصلی داستان ظاهر می‌کند و افکار و نظریات خود را در دهان

آنها می‌گذارد و با پیشنهادهای اصلی خود درمانی برای این ناروایی‌های اجتماعی جست‌وجو می‌کند، اما از آنجا که برخوردش با مسایل بیشتر احساساتی و عاطفی است و در چهارچوب تمایلات غلیظ مذهبی، گذشته‌ای را نیز پیش چشم دارد و زیربنای همه بدبختی‌ها را در غربزدگی می‌یابد و تا حدودی معلول‌ها را به جای علت‌ها می‌نشاند، به زودی سر می‌خورد و از آن 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 به همراه دارد و شخصیت‌های داستان به دلزدگی و ورشکستگی معنوی می‌افتند و مجبور به کناره‌رفتن می‌شوند، به اصطلاح فرار را برقرار ترجیح می‌دهند: در «سرگذشت کندوها» زنبورها دسته‌جمعی «کوچ» می‌کنند. در «مدیر مدرسه» آقای مدیر «استعفا» می‌دهد. در «نون و القلم» داستان با «شکست» «تلندرها» پایان می‌یابد و در «نفرین زمین» آقا معلم ده را «ترك» می‌کند.

در «مدیر مدرسه» معلمی است که بعد از کودتای ۳۲ هنوز فعالیت سیاسی می‌کند، وقتی او را می‌گیرند آقای مدیر خود را سرزنش می‌کند که چرا او را نصیحت نکرده است:

«آخر چرا با او حرف نزدی؟ چرا حالیش نکردی که

بی‌فایده است؟»^۱

این صدا را در کتابهای دیگر آقا احمد هم می‌شنویم.

در پایان به این نکته نیز اشاره کنم که آقا احمد کوشید از نظر ساختمان داستانی و شیوه بازگویی، داستانهای خود را به قصه‌های فارسی نزدیک کند. (شاید اصرار آقا احمد در این که همه آثار داستانی خود را

قصه بخواند، از این تمایل سرچشمه می‌گرفت. رمانهای «سرگذشت کندوها» و «نون والقلم» حاصل این کوشش و تمایل است، گرچه به نظر من در این زمینه کامیاب نیست اما به‌عنوان اولین کسی 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 در قالب قصه‌های گذشته و سنتی ما بریزد، نامش به‌یاد خواهد ماند.

ابراهیم گلستان

ابراهیم گلستان نیز از ابتدا کوشیده است که نثری خاص خود به وجود بیاورد و صورت‌های مختلف نثر را در کتابهای «آذر، ماه آخر پاییز» و «شکار سایه» آزموده است و درد و کتاب آخر خود، یعنی «در جوی و دیوار و تشنه» و «مدومه» به نثری درخشان و زیبا و مختص به خود دست یافته است. اگرچه باز نشر ارائه شده در این دو کتاب نیز دوگانگی مشخصی دارد. به نظر من در آنجا که گلستان با یاری گرفتن از اوزان شعر فارسی، نثری آهنگین و موزون می‌آفریند، موفق نیست، زیرا همه توجه خواننده معطوف به نثر می‌شود و محتوا به فراموشی سپرده می‌شود. به عبارت دیگر نثر چنان استقلال و وحدتی می‌یابد که پوسته داستانی را می‌شکافد و خود را به جلوه و نمایش می‌گذارد. مضمون و درونمایه داستان فدای چنین جلوه‌گری و خودنمایی نثر و ساختمان اثر می‌شود. اما در داستان‌هایی که شیوه بیان، بی‌آنکه موزون باشد، رسا و نیرومند و زیباست، گلستان موفق می‌شود نثری بیافریند که در میان معاصرینش، نظیر آن را کمتر می‌توان یافت. این نثر هسته و پدک کاملاً با ساختمان داستان‌هایش همخوانی و هماهنگی دارد، زیرا که ابراهیم گلستان برای ساختمان داستان‌هایش ارزش بسیاری قابل است و می‌کوشد در آثارش ساختمانی تازه و بدیع ارائه دهد. به همین لحاظ توجه به شکل و ساختمان داستان و نثر و شیوه

بیانی که با این ساختمان داستان بخواند، از خصوصیات بارز داستان‌های دو کتاب اخیر اوست اما قدرتی که نویسنده در ارائه نثری زیبا و متناسب با ساختمان داستان از خود نشان می‌دهد، در محتوای داستان‌ها و شخصیت 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 کشمکش‌های درونی شخص خودش، منبع الهام دیگری ندارد. محتوای داستان‌ها به زندگینامه خصوصی اش و افراط و تفریط‌های سرچشمه گرفته از آن، اختصاص داده شده. اگرچه این محتوا با نظم و هماهنگی ماهرانه و با یاری جنبه‌های قوی تکنیکی عرضه شده اما در کل چیزی به خواننده نمی‌دهد و در ذهن خواننده به‌داز خواندن آنها، چیزی نمی‌ماند. داستان‌ها به قطعه‌های خوش ساخت و تزیینی محفلی شباهت پیدا می‌کند که ممکن است ذوق بعضی از روشنفکران را ارضا کند؛ اما دیگران را کسل می‌کند، به خصوص که بعضی از آنها جنبه کلبی «Cynic» نیز به خود می‌گیرند و دندان چرکین نویسنده از میان لبهای خندان‌ش پیدا می‌شود.

به‌طور کلی ابراهیم گلستان در ارائه واقعیت‌های زندگی و حادثه‌های واقعی در قالب درام و کشمکش ناتوان است. این ضعف بنیادی در پوشش تکنیک و نثر زیبای او از میان نمی‌رود و داستان‌ها گیرندگی و کشش لازم را پیدا نمی‌کند. در چند مورد که نویسنده به واقعیت‌های زندگی و بی‌سرو سامانی انسان‌های محروم و دردمند، در قالب درام و کشمکش توجه کرده، توانسته است داستان‌های خوبی به وجود بیاورد. از جمله «در خم راه» و «از روزگار رفته حکایت» که محتوای انسانی آنها با برخورداری از یافت غنی و تکنیک قوی، داستان‌های ماندنی و برجسته‌ای را آفریده است. داستان‌های دیگرش به دلیل خصوصیتی که گفته شد،

اغلب از کمال و توفیق بازمانده است.

م. ۱. به آذین (محمود اعتماد زاده)

از آنجا که هنرمند همان جایی باید باشد که زندگی هست نه در برج عاج و نه در پناهگاه‌های استوار، به آذین همیشه همان جایی بوده است که مردم بوده‌اند و زندگی بوده است و آثارش همه بر این موضوع گواهی می‌دهد: چند مجموعه داستان کوتاه، دو رمان، یک نمایشنامه، کتابی در باب آزادی و کتابی از خاطرات زندان و... شاهدهایی است بر این مدعا که به نظر من رمان کوتاه «دختر رعیت» و مجموعه داستان‌های «مه‌مه‌مار» موفق‌ترین آنهاست.

به آذین در «دختر رعیت» به زندگی سخت روستانشینان شمال و پایمال شدن حقوق آنها توسط اربابان و به مبارزه مردان فداکار و نهضت جنگل، علیه سپاهیان انگلیسی پرداخته و داستانی گیرا و مؤثر آفریده است. در مجموعه داستان‌های کوتاه «مه‌مه‌مار» به آذین به نوعی از داستان‌های تمثیلی روی آورد که اگر به آنها به عنوان تنوعی در کار نوشتن خود نگاه نمی‌کرد و توجهی جدی به آنها روا می‌داشت و به نوشتن این نوع داستان‌های تازه و بدیع ادامه می‌داد، به موفقیتی بزرگ در کار نویسندگی خود می‌رسید.

گفتم که آل احمد در رمانهای «سرگذشت کندوها» و «نون و القلم» 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 شکل سنتی قصه‌های عامیانه، نه به طور جدی و نه به قصد ارائه قالبی تازه، استفاده کرده بود و داستانهای «قضیه زبر بوته» و «آب زندگی» را نوشته بود. به آذین نیز خواسته است که این قالب سنتی را برای داستانهای کوتاهش به کارگیرد اما با این تفاوت که اگر صادق هدایت تنها به تفتن

می‌پردازد و آل احمد فقط به شکل بازگویی قصه‌های قدیمی اکتفا می‌کند، به آذین، تقریباً از همه مواد آنها، یعنی از شکل و چهار چوب و موضوع و شخصیت‌ها و فضا و رنگ و صحنه‌های قصه‌های کوتاه عامیانه بهره می‌برد و آنها را با پیامی تازه و نثری زیبا و روان از نو می‌نویسد و به قصه‌ها جنبه داستان‌های تمثیلی می‌دهد. در مجموعه داستان‌های کوتاه «مهره‌مار» از دوازده داستان، شش داستان چنین زمینه‌ای دارد. بعضی از آنها، همان قصه‌های کوتاه و معروف قدیمی است که دوباره با پیامی تازه باز آفرینی شده است و بعضی، در قالب و ساختمان و تا حدودی با استفاده از شخصیت‌ها و موضوعها و ابزار و مصالح قصه‌های قدیمی نوشته شده است. این شش داستان عبارتند از «مهره‌مار»، افسانه، رؤیا، خورشید خانم، سر بسته، دختر کاخ بلند. که هر کدام در نفس خود دربردارنده پیامی است.

توجهی که به آذین برای به کار گرفتن نثری شعرگونه و آهنگ‌دار، کلمات شسته و رفته و اصیل در داستان‌هایش، از خود نشان می‌دهد، بیش از دوزویسنده دیگر (آل احمد و گلستان) به تمامیت داستان‌هایش لطمه می‌زند و ساختمان داستان‌هایش را از ریخت و شکل می‌اندازد. هدفی که نویسنده از نوشتن داستان دنبال می‌کند به هلت پیام آشکار و علنی آن، ضایع می‌شود و داستان تأثیر واقعی خود را بر ذهن خواننده نمی‌گذارد. شهرت به آذین بیشتر مرهون ترجمه رمانهای بزرگ و کلاسیک است که انجام داده. ذوق و سلیقه او برای انتخاب این رمانها که هر کدام در حد خود شاهکاری است و نثر سلیس و محکم و دقیق او در ترجمه این کتابها، زبانزد خاص و عام است. رمانهای ژان کریستف اثر رومن رولان و «بابا گوریو» و «چرم ساغری» نوشته بالزاک و «دن آرام» اثر شولوخوف و «اتللو» اثر شکسپیر از جمله ترجمه‌های اوست که در واقع خدمت بزرگ به آذین به دنیای ادب ماست.

سیمین دانشور

سیمین دانشور همزمان با همین نویسندگان (آل احمد و گلستان و...) شروع به نوشتن کرد 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 بود که چندان با توفیق همراه نبود. اما انتشار کتاب «سووشون» شهرت و اعتبار بسیاری برای او فراهم آورد. در مجموعه داستان‌های «آتش خاموش» و «شهری چون بهشت» دانشور به محرومیت‌های زنان و طبقات زیر دست و مظلوم و زندگی بی-سرو سامان آنها پرداخته است. مجموعه «آتش خاموش» که در سال ۱۳۲۷ انتشار یافته است در واقع سیاه مشق نویسنده است. نویسنده در کنار داستان‌هایی که مایه آن از او هنری نویسنده آمریکایی است، خود را امتحان می‌کند و خود نیز به این موضوع معترف است.

در مجموعه «شهری چون بهشت» تنوع و گوناگونی موضوع‌ها و شخصیت‌های داستانی قابل توجه است اما این تنوع و گوناگونی با پرورش و تکوین کافی آن‌ها همراه نیست. نویسنده فقط به شرح 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 داستان‌های این مجموعه، داستان «شهری چون بهشت» که عنوان کتاب نیز هست، تا حدودی از این قاعده برکنار است و یکی از بهترین داستان‌های این مجموعه به شمار می‌رود. داستانی مؤثر و خواندنی است و ترکیب و ساخت آن از جنبه‌های فنی مناسبی برخوردار است. در این داستان نویسنده، زندگی دده سیاهی را شرح می‌دهد که مادرش را از زادگاهش دزدیده‌اند و به اسیری فروخته‌اند. شوربختی و بیچارگی‌های مادر و دختر در داستان توصیف شده است. رمان سووشون یکی از پرخواننده‌ترین رمان‌هایی است که تاکنون به فارسی نوشته شده. رمان از زاویه دید شخصیت زن داستان به شرح

مسائل و قضایای اجتماعی و سیاسی حاکم بر محیط سیاسی و پنج‌سال پیش ناحیه فارس می‌پردازد و شرح مقاومت‌های مردم و امتناع شوهر شخصیت زن داستان، از همکاری با نیروهای اجنبی است که عاقبت جان خود را بر سر مجاهدت‌های خود از دست می‌دهد. سوگواری شخصیت زن بر مرگ 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 خانم دانشور در این کتاب دقیق و محکم است. بررسی مضمون و محتوای این رمان و بلندی‌ها و افت و خیزهای تکنیکی آن وقتی دیگر می‌خواهد.

خانم دانشور بعد از این رمان، در سال ۱۳۵۸، مجموعه داستان‌های «به کی سلام کنم؟» را انتشار داد. موضوع اغلب داستان‌های این مجموعه، به‌مسائل سیاسی و اجتماعی و اختناق حاکم بر ایران اختصاص داده شده است و نمونه موفق و درخشان آنها، داستان «کید الخائنین» است.

بهرام صادقی

بهرام صادقی و غلامحسین سعیدی و محمود کیانوش و فریدون تنکابنی به نسل سومی از نویسندگان تعلق دارند که بعد از چوبک و آل احمد در عرصه ادبیات ما پا گذاشتند. نویسنده این مقال نیز جزو همین گروه است و هم‌زمان با این چهار تن، داستان‌هایش را منتشر کرده است.

بهرام صادقی با انتشار داستان‌هایش در مجله سخن شناخته شد. بعد داستان‌هایی را که در مجله سخن و مجله‌های دیگر چاپ کرده بود، در دو کتاب گرد آورد و مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه خود به نام «سنگر و قمقمه‌های خالی» و رمان کوتاهی با عنوان «ملکوت» منتشر کرد.

خصوصیت عمده آثار این نویسنده در طنزنویسی اوست، طنزی تلخ و گزنده که پیش از او در داستان‌های نویسندگان معاصر، کمتر نظیر داشته است.^۱

طنز داستان‌های صادق، گاه یادآور طنز ظریف و انسانی‌دستانه چخوف است و از ارزش والا و ویژه‌ای برخوردار است و گاه داستان‌های طنزآمیز و هجوکننده‌گی دموپاسان نویسنده فرانسوی و طنز به اصطلاح سیاه پیراندلو نویسنده ایتالیایی را به خاطر می‌آورد که از ارزش و کیفیت انسانی آن می‌کاهد و داستان‌ها جنبه بدبینانه و کلیبی (Cynic) پیدا می‌کند. در این داستان‌ها که قسمت اعظم آثار او را شامل می‌شود، نویسنده به درستی و نیک طبعی انسان بدگمان است و شخصیت‌های داستان‌ها، سوار بر غرور و آزوطمع و شهواتشان به نمایش گذارده می‌شوند و تنگ‌چشمی‌ها و پست‌فطرتی‌ها و کاهلی‌ها و نادانی‌های آنها به مسخره و ریشخند گرفته می‌شود و خشک‌وتر باعم سوزانده می‌شوند.

همین بدبینی و کلیبی صفتی به تدریج سایه سنگینش را بر آثار او می‌اندازد و عناصر منحط و افکار بیمارگونه در داستان‌های بعدی او راه می‌یابد و به شیوه واقع‌گرایانه‌اش، صدمات جبران‌ناپذیری وارد می‌کند. شخصیت‌ها در داستان‌های او، کم‌کم شالوده اجتماعی خود را از دست می‌دهند و عناصری که در کیفیت شکل دادن آنها، نقش داشته‌اند، رو به فساد و از هم پاشیدگی می‌گذارد و داستانها در تاروپود افکار خرافه و کابوس‌زده‌ای پیچیده می‌شود. مثلاً به شخصیت‌های رمان کوتاه «ملکوت» نگاه کنید. صادق آن را در سال ۱۳۴۰، بعد از گذشت پنج سال از آغاز نویسندگی خود، انتشار داده است. شخصیت‌ها مریض و گرفتار افکار عجیب و غریبی هستند. دکتر حاتم، شخصیت اصلی داستان، گرفتار غم ناتوانی جنسی خود است. شهر به شهر می‌رود و تمام کسانی را که در فکر تقویت غریزه جنسی‌شان هستند، با زهر کشنده‌ای سربه‌نیست می‌کند. زنها

و دستیار هایش را می‌کشد. شخصیت دیگر «م. ل.» که پسرش را کشته است و احساس گناه می‌کند، با کمک دکتر حاتم اعضای بدنش را بریده است و در شیشه الکلی نگاه می‌دارد و جسد مومیایی شده پسرش را با خود حمل می‌کند و شهر به شهر همراه دکتر حاتم می‌رود. ظاهراً صادقی جنبه تمثیلی قضیه را در مدنظر داشته است و در فکر القای تمثیل خدا و شیطان در قالب «م. ل.» و «دکتر حاتم» به خواننده است، خدایی مثله شده و شیطانی عنین، با این تصور که در نهایت آنها با هم می‌سازند تا آدمیان را همچنان به بازی بگیرند و زندگی و نیازهای جسمی آنها را چون خوردن و نوشیدن و... تحقیر کنند. داستان پراز تحقیر مظاهر زندگی است و در آن از ابتذال و بیهودگی و دلهره و اضطراب سخن بسیار می‌رود. نویسنده با یاری گرفتن از رمز و ابهام و حقه‌ها و شگردهای داستان‌های پلیسی - جنایی، داستان را در زورق 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 هر کلمه و جمله‌ای، عادی و ادبی، کلیشه‌ای و رسمی در نقل و روایت داستان‌هایش استفاده می‌کند؛ گفت‌وگوها و صحنه‌ها، ساختگی و سطحی است و برخلاف آنچه می‌نماید، مضامین داستان‌ها عمق و تازگی ندارد. اغلب، خواننده از خواندن آنها، نه تنها مطلبی دستگیرش نمی‌شود، بلکه داستان‌ها، او را به گیجی و سردرگمی دچار می‌کند اما تنوع و گوناگونی شکل (Form) در داستان‌هایش قابل توجه است. صادقی شکل‌های بسیاری را در داستان‌هایش آزموده است و از این نظر در میان نویسندگان معاصر، متمایز است.

بعد از دو کتاب یادشده، به جز یکی - دو داستان کوتاه، تاکنون

اثری از صادقی منتشر نشده است.

غلامحسین ساعدی

غلامحسین ساعدی نویسنده پرکار و نماینده نویسنده معروفی است و تاکنون بیش از بیست نمایشنامه و فیلمنامه و هفت مجموعه داستان کوتاه و بلند انتشار داده است. یکی از مهمترین خصلت‌های داستان‌های ساعدی به خدمت گرفتن مضامینی است که لبه مخوف و ترسناک زندگی و ناراحتی‌های روانی حاصل از آن را نشان می‌دهد. این داستانها، بافضا و رنگ «اتمسفر» مرموز و وهمناکی احاطه شده است. یکی از قدرت‌های نویسندگی ساعدی ایجاد همین اتمسفر و فضا و رنگ برای داستان‌هایش است که اگر چه مبالغه آمیز جلوه می‌کند اما در میان آثار نویسندگان ایرانی، از این نظر بی‌مانند و بی‌نظیر است. این مضامین هراس‌انگیز و غریب که جنبه‌های تمثیلی و رموز و رازگونه «سمبلیک» نیز به خود 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 و مرموز و شخصیت‌های مریض و غیرعادی و موضوع‌های غریب ظاهراً به این دلیل است که ساعدی دکتر روان‌کاو است و از آگاهی‌ها و دانش‌های پزشکی خود زیاد از اندازه استفاده می‌کند و مضامین مرضی و ارواح بیمار و شخصیت‌های غیرعادی و غریب را زیاد به کار می‌گیرد و همین موضوع ارزش آثار او را تنزل می‌دهد.

بررسی مجموعه داستان‌های «عزاداران بیل» که یکی از معروفترین کتابهای داستانی ساعدی است، بسیاری از ویژگی‌های آثار ساعدی را برای ما روشن می‌کند. این کتاب از هشت داستان پیوسته (به قول نویسنده: هشت قصه) تشکیل شده، درونمایه «نزول بلا»، الگوی همه این داستانهاست. در صحبت از ادگار آلن پو و داستان «نقاب سرخ مرگ» گفتم که فضا و رنگ «اتمسفر» قوی آثار ادگار آلن پو، در این داستان نقش سازنده و نیرومندی دارد و همه عناصر دیگر داستان را تحت الشعاع

قرار می‌دهد. «مرگ سرخ» در داستان، تمثیل مصیبتی است که بر ساکنان قلعه نازل می‌شود. تقریباً تمام داستانهای «عزاداران بیل» و «برالگوی داستان» «نقاب سرخ مرگ» ادگار آلن پو بنا شده. در هر داستان، بلا و مصیبتی بر سر اهالی دهکده بیل نازل می‌شود و زندگی دره‌نک و محفت زده آنها را بیشتر برمی‌آشوبد. در سه داستان اول «عزاداران بیل» مرض به صورت‌های گوناگون می‌آید و اهالی ده را به عزا و مصیبت گرفتار می‌کند. در داستان چهارم، بلا بر سر یکی از اهالی ده نازل می‌شود. مردی بر اثر مرگ گاو، به چنان غم و رنجی 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، به وجود می‌آورد و او را از کار و زندگی باز می‌دارد تا جایی که اهالی ده تهییج می‌شوند و دست به دست هم می‌دهند و سگ را می‌کشند. در داستان ششم اهالی ده، دور صندوقی که از کامیون امریکایی‌ها افتاده، جمع می‌شوند و چون امامزاده‌ای آن را مورد پرستش و ستایش قرار می‌دهند. در داستان هفتم یکی از اهالی ده، به‌مرض عجیبی دچار می‌شود که از خوردن سیرمائی ندارد. تغییرات غریبی در شکل و هیكل او پیدا می‌شود و دست‌آخر به جانوری تبدیل می‌شود، یعنی مضمون و درونمایه داستان چهارم بار دیگر تکرار می‌شود. در آخرین داستان، تنها مرد معقول و مددکار اهالی ده، بر اثر شایعه و بدگویی بیلی‌ها، تصمیم می‌گیرد ده را ترک کند اما در شهر دیوانه می‌شود و کارش به تیمارستان می‌کشد.

همانطور که گفته‌ام درونمایه تمام داستان‌های «عزاداران بیل» نزول مصیبتی است بر اهالی ده. داستانها بر الگوی داستان «نقاب سرخ مرگ» آفریده شده و هر کدام در حکم تمثیلی است از سرنوشت شوم و نگفت زده اهالی ده بیل. داستان‌ها با رشته‌های نامرئی و مروری به

هم مربوط می‌شود. شخصیت‌های داستان، عامی، خرافاتی، ذلیل، مفلوک، فاسد و بیمارند.

داستان‌های ساعدی بسیار به داستان‌های غیرواقعی و غیرعادی ادگار آلن پو، نزدیک و شبیه می‌شود و کیفیت و خصوصیات بارز آنها را پیدا می‌کند. یعنی به قدرت تأثیر و فضا و رنگ داستان‌ها بیشتر توجه می‌شود تا سیر طبیعی و تکوینی و منطقی آنها؛ ماجراها از بطن وقایع به وجود می‌آید بی آنکه برای آنها توجیه منطقی و عقلانی آورده شود.

دنیای شخصیت‌های «عزا داران بیل» دنیایی غیر از دنیای معمول و شناخته شده ماست. بیل - که ای است بی‌شنامت‌امه و غریب، گرچه اهالی بیل با مشکلات مشابه دهقانهای امروزی دست به‌گریبانند و خرافات مذهبی و جهل و فقر و گرسنگی برتار و پود زندگی آنها پیچیده اما باز هم چهره‌ای غریب و نا آشنا دارند و مصداق و نمونه‌ای برای آنها، در میان روستاییان ایران نمی‌توان یافت، ده بیل با مردمانش در هاله‌ای از ابهام و گمنامی پیچیده شده است.

چنین الگوی داستانی (داستان‌های تمثیلی و رازگونه «سمبلیک») و چنین درونمایه‌ای در اغلب آثار ساعدی دنبال می‌شود. مجموعه داستانهای «ترس و لرز» نیز بر همین الگو و درونمایه «نزول بلا و مصیبت» بنا شده. در واقع «ترس و لرز» نسخه‌ای غریب‌تر از «عزاداران بیل» است. الگو و درونمایه «تم» همان است که در «عزاداران بیل» بوده است، فقط موضوعها دستخوش دگرگونی شده و محیط تغییر یافته است.

وحشت و اضطراب از نیروهای ناشناخته و مرموز، خصلت غالب آثار ساعدی است اما این موضوع در مورد همه آثارش مصداق پیدا نمی‌کند. بعضی از نمایشنامه‌های او فاقد چنین خصلت و هم آلود و بیمار گونه است و بعضی از داستان‌های او نیز این خصلت را ندارد، از جمله داستان‌های مجموعه «گور و گهواره». گذشته از این، آثار پرخاشگرانه

و معترضانه‌ای چون «ما نمی‌شنویم» نیز از این خصوصیت برکنار است. ^۱ نثر ساعدی ساده و بی‌هیچ آرایش و پرداخت لفظی است، نثر گفتاری که قابلیت انعطاف آن برای بیان هر نوع داستانی بسیار است، کمتر توضیحی است و بیشتر تصویری. ساعدی آگاه به ویژگی‌های بیانی خود از همه امکانات آن، استفاده می‌برد و داستانهایش را با ایجاد فضا و رنگ و تصویر سازی‌های مؤثر و برگردان‌های قوی و مکالمه‌های تودرتو و کوتاه و بریده بریده، می‌آفریند. جوهر و ذات داستانی، در هر نوشته ساعدی چنان قوی و نیرومند است که خواننده را تا به انتهای داستان نکشاند، رها نمی‌کند. ۱

محمود کیانوش

محمود کیانوش در هر زمینه‌ای طبع خود را آزموده است و تا کنون چند مجموعه شعر و دو کتاب در نقد و انتقاد، چند مجموعه داستان به نامهای «در آنجا هیچکس نبود»، «آینه‌های سیاه» و «بلا آمد و شفا آمد»، «غصه‌ای و قصه‌ای»، و داستان بلند «مرد گرفتار» و یک رمان به نام «حرف و سکوت» منتشر کرده است. کتابهای بسیاری را از متن انگلیسی به فارسی برگردانده است و چند مجموعه شعر برای کودکان سروده است که مقبولیت عام و خاص یافته است. از میان مجموعه داستانهای او، مجموعه 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 شسته و رفته و ساده و روان نویسنده، داستانهای مجموعه «غصه‌ای و قصه‌ای» را مؤثر و گیرا کرده است. این مجموعه شامل هفت داستان کوتاه است که از نظر فضا و رنگ محیط و شخصیت‌های داستان بهم پیوسته است اما از نظر موضوع

و حوادث و شکل و ساختمان، هر يك داستان کوتاه جداگانه‌ای است. داستانها، همه از نوع داستانهای خاطره‌ای است، یعنی در هر داستان، خاطره‌ای بازآفرینی می‌شود و شیوه بیان و پرداخت داستانها، نقلی و گزارشی است.

کیانوش در «غصه‌ای و قصه‌ای» دنبال شکل و ساختمان تازه‌ای نرفته است و داستانها را با ساده‌ترین و متداول‌ترین شیوه داستان‌نویسی از زاویه 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 يك دیوانه در يك داستان کوتاه، را در سال ۱۳۵۸ انتشار داد. درونمایه «تم» این رمان همان درونمایه «مرد گرفتار» 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 به اجبار همراه آنها شده است، راه می‌افتد. گر چه دست‌آخر به دست پیرمرد کشته می‌شود (این نیز می‌تواند تمثیلی باشد که آغازگران و جستجوگران و نوآوران اغلب فدای ابتکار و تازه‌جویی خود می‌شوند.) اما به مقصد و هدف خود، «دریا» و «آب و آبادانی» دست یافته است و از خود زن و فرزندى به جا گذاشته است که زندگى دیگری را با نهاد و طبیعت و آهنگی دیگر، بنیان گذارند. در رمان «حرف و سکوت» نیز شخصیت داستان بیزارى خود را از ابتدال محیط و مردمان نوکیسه و تازه به دوران رسیده، با شیوه‌ای واقع‌گرایانه نشان می‌دهد، با این تفاوت که این بار دیگر بر خلاف شخصیت داستان «مرد گرفتار»، مفر و گریزگاهی برای خود نمی‌بیند. «حرف و سکوت» از لحاظ بیان احساسات يك انسان دلزده و نوید از ابتدال محیط، اثری است

قابل بحث. گیانوش در «حرف و سکوت» جزئیات این محیط را که گرفتار قید و رسم‌های کاسبکارانه و بازاری است، تصویر می‌کند و چون آن را مطلوب خود نمی‌بیند از آن سر می‌خورد و به هدیان‌گویی‌های فیلسوفانه و پیامبرانه می‌افتد.

رمان «حرف و سکوت» تک‌گفتاری است از زبان مردی که او را همان مردمان نوکیده، چون دیوانه‌ای به بند کشیده‌اند و مرد گرفتار نیز از خاطره‌های گذشته و وقایعی که بر ذهن حساس او اثر گذاشته، صحبت می‌کند. رمان از زاویه دید تک‌گویی نمایشی «Dramatic Monologue» نگارش یافته است و تا آنجا که من می‌دانم در میان رمانهای فارسی اولین بار است که نویسنده‌ای این زاویه دید را برای رمان خود برگزیده است.

فره‌دون تنکابنی

فره‌دون تنکابنی در کار نویسندگی خود، زیاد در بند رعایت اصول فنی داستان‌نویسی نیست. نویسنده‌ای است که بیشتر توجه خود را معطوف به محتوا و مضمون آثارش می‌کند. بانگ‌ها موشکاف و دقیق، همه چیز را می‌بیند و به انتقاد از مظاهر زبانباز تمدن غربی و زندگی قسطی و رسوم و آداب زایدسنتی و تشریفاتی برمی‌خیزد. دولتمردان سیاست باز و قائلانان پشت‌هم‌انداز را به سختی مورد استهزاء قرار می‌دهد و بیزاریش از کجی‌ها و بی‌سروسامانی‌ها و بی‌عدالتی‌های اجتماعی، او را از چهارچوب داستان‌نویسی بیرون می‌برد و رشته داستان از دستش در می‌رود. به همین دلیل اغلب نوشته‌های او، داستان به معنی اخص کلمه نیست، مقاله هم نیست، تکه‌های داستانی و قطعه‌های مقاله‌ای کنار هم افتاده‌اند و داستان - مقاله را به وجود آورده‌اند.

تنکابنی نویسنده‌ای است اندیشمند و وطن‌نویسی انسان‌دوست که گاه طنز داستان‌های او به هجو می‌گراید. نوشته‌هایش پراز مضامین تازه

و بدیع است اما این مضامین چنان غنی است که همانطور که گفتیم 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 خود هست 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 و محکم است، نثری نوشتاری و توضیحی بی‌هیچ‌گونه 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» و گاه این زبان سراسر و صریح بدجوری به پروپای داستان می‌پیچد و در واقع محتوای داستان را قربانی صراحت و روانی خود می‌کند مثل داستان «تنهایی آقای تهرانی» از مجموعه «راه رفتن روی ریل». روشنتر بگویم، در داستان «تنهایی آقای تهرانی» واکنش‌ها و عکس‌العمل‌های شخصیت داستان باید در برابر وقایع گذشته و حال نشان‌داده شود و سرخوردگی‌ها و نومیدی‌ها و رنجهای او تصویر شود اما تنکابنی بازبان صریح و روان خود، تنها به گزارش آنها پرداخته است؛ کمتر نشان‌داده و بیشتر توضیح داده است و به نظر من محتوای عمیق داستان را پلهرگویی و توضیح و تفسیرهای خود ضایع کرده است. از میان آثار او، 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 «شوهر آهو خانم» را نمی‌توانیم با معیارهایی که از رمانهای خارجی در دست داریم بسنجیم، اگر چنین کنیم، دچار اشتباه شده‌ایم، زیرا رمان «شوهر آهو خانم» در قالب تعریف‌های رمانهای فرنگی نمی‌گنجد. این رمان از نظر شکل و محتوا و شخصیت‌پردازی هم ویژگی‌های رمانهای فرنگی را دارد و هم خصوصیات قصه‌های بلند فارسی را؛ به عبارت روشنتر از نظر شخصیت‌سازی و شکل و قالب، «شوهر آهو خانم» یاد آور رمانهای قرن نوزدهم اروپاست و از نظر اینکه این شخصیت‌ها کلی‌بافتند و هر کدام بازیان عالمانه، فضل‌فروشی و گنده‌گویی می‌کنند و هویت فردی آنها از میان مکالمه‌هایشان باز نموده نمی‌شود، تا حدودی به قصه‌های بلند ایرانی شباهت پیدامی‌کند. نکته دیگر اینکه محتوایی کاملاً ایرانی دارد که بازگو کننده خصوصیات روحی و معنوی و قومی مردم ایران است.

کتاب با شخصیت سید میران نانوا و توضیح درباره زندگی و خصوصیات خلقی و روحی او شروع می‌شود و به تدریج شخصیت‌های دیگر رمان، به او می‌پیوندند. به بیانی دیگر حرکت رمان و تکوین شخصیت‌ها، درست مثل جویباری است که از قلعه رفیع کوهی جاری شود و جویبارهای دیگر در میان راه به او برسند و نهری بزرگ و رودخانه‌ای عظیم و باشکوه را تشکیل بدهند.

نویسنده در همه جا خود را به جای شخصیت‌های داستان می‌گذارد، یعنی به شیوه نویسندگان قرن نوزدهم، شخصیت‌های رمان خود را از بیرون و درون زیر نظر می‌گیرد و بر همه کارها و افکار آنها نظارت مستقیم دارد و به عبارت دیگر يك آگاه همه‌چیزدان و عقل کل «Omniscient» است اما برخلاف این نوع رمانها، همانطور که اشاره رفت، نویسنده با زبان روشنفکرانه خود و معلومات خود، به جای شخصیت‌های رمان حرف می‌زند. به همین دلیل در کتاب، بیسواد و عامی، روشنفکر و آگاه همه مثل هم

حرف می‌زنند و کتاب مشحون از کلمات قصار فیلسوفان ایرانی و خارجی و عقاید و افکار شخصیت‌های مذهبی و اجتماعی است. این رمان خواننده را بیشتر به یاد قصه‌های بلند ایرانی مثل سمک عیار و امیر ارسلان رومی و منظومه‌های داستانی شاعران ایرانی می‌اندازد که در آنها شاعر با نویسنده عقاید و افکار خود را در دهان شخصیت‌های داستان مخلوق خود می‌گذارد و در حقیقت به جای آنکه نویسنده شخصیت‌های داستان را به گفت و گو و ادا دارد، شخصیت‌ها، به زبان نویسنده صحبت می‌کنند و توضیح دهنده افکار و وسعت معلومات او هستند، همانطور که در خسرو و شیرین، فرهاد کوه‌کن بازگو کننده افکار نظامی است و در قصه‌های بلند فارسی مثل سمک عیار و داراب نامه، قهرمانهای قصه منادی افکار و عقاید گزاردندگان قصه‌اند. اما محسن بزرگ کتاب «شهر آهوخانم» این است که اگر چه شخصیت‌های داستانی او، در حرف زدن گنده‌گو و عالم‌نما هستند، در عمل همان آدمهای عامی و معمولی و مثل آدمهای معمولی و عادی رفتار می‌کنند. در واقع صحبت‌های آنها با اعمالی که از آنها سر می‌زند، مثل آب و روغن از هم جدا هستند. اگر راجی‌ها و گنده‌گویی‌های شخصیت‌های رمان نقص بزرگی برای رمان به حساب آید، اعمال آنها، این نقص را می‌پوشاند و داستان را گیرا و مؤثر و خواندنی می‌کند.

«شهر آهوخانم» بانثری کهنه و توضیحی نوشته شده است. نثری با جمله‌های دراز و با آمیزش واژه‌های ادبی و عامیانه و روزنامه‌ای و بدون هیچ خصلت مشخص خاصی.

از این نویسنده دورمان دیگر با نامهای «شادکامان دره قره‌سوه» و «شلم میوه بهشته» تاکنون انتشار یافته است که رمانهای پرت و معیوبی است. در حقیقت عیوب و ضعف‌های تکنیکی رمان «شهر آهوخانم» در این رمانها برجسته شده در حالی که محسنات آن از میان رفته است و شیرازه کتابها قلنبه‌گویی‌ها و فصل‌فروشی‌های شخصیت‌های داستان از هم پاشیده است.

هوشنگ گلشیری

کتاب «شازده احتجاب» دومین کتاب هوشنگ گلشیری اعتبار و حیثیت ادبی بسیاری برای نویسنده اثر کسب کرد. اگر تعریف ای. ام. فاستر E.M. Forster را که معتقد است رمان نباید از پنجاه هزار کلمه کمتر باشد، بپذیریم، «شازده احتجاب» رمان کوتاهی (Short novel) محسوب می‌شود. شخصیت اصلی «شازده احتجاب» شاهزاده‌ای است از خاندان قاجاریه که با یادآوری ظلم و ستم و غارت‌گری‌ها و آدم‌کشی‌های خاندان خود، به‌خصوص عموی بزرگش حکمران و همه‌کاره اصفهان، گرفتار عذاب وجدان و ناراحتی روانی شده است.^۱ داستان به شیوهٔ تک‌گویی درونی (Interior monologue) بازسازی شده است و اولین داستانی است که با این شیوه، به فارسی نوشته شده و موفق از کار درآمده است. قبل از گلشیری، صادق چوبک در «سنگ‌صبور» و بهمن شعله‌ور در «سفر شب» از این شیوه و زاویه دید داستان‌پردازی استفاده کرده بودند اما آثار هیچکدام مثل «شازده احتجاب» موفق از آب درنیامده بود.

گلشیری به شیوه داستان‌پردازی تک‌گویی درونی در آثار دیگر خود وفادار مانده و در دیگر کتابهای خود، «کرستین و کید» و «بره گمشده راعی» و «نمازخانه کوچک من» همین شیوه را به کار بسته است. در مجموعه داستان‌های کوتاه «نمازخانه کوچک من» گلشیری در چند داستان (معصوم اول، معصوم دوم و...) به الگوسازی دست زده است، الگوسازی از مصداق‌های مذهبی، سیاسی و اجتماعی. این نحوه داستان‌نویسی، خصوصیتی نسو و تازه به این نوع از داستان‌نمایش می‌دهد. گلشیری در رمان «بره گمشده راعی» که به نظر من جنبه فنی آن، بر محتوای لقی و پاره پاره آن می‌چربد، به آفرینش نثری آهنگین و زیبا موفق می‌شود. به‌طور کلی گلشیری نویسنده‌ای است نوجو و جستجوگر و علاقمند به جنبه‌های فنی داستان‌نویسی. کوششی که نویسنده با کمک گرفتن از تکنیک‌های تازه

داستان‌نویسی امروز برای بازآفرینی وقایع از دیدگاه تازه از خود نشان می‌دهد، او را از نویسنده‌گان دیگر ممتاز و مشخص می‌کند.

گلشیری اخیراً داستان بلندی به نام «معصوم پنجم» منتشر کرده است. در این اثر نویسنده کوشیده است نثر گذشتگان را عیناً (اگر نگویم تقلید) بازسازی کند و زحمت بسیاری در این راه بر خود هموار کرده است که به نظر من عبث و بی‌هوده بوده است زیرا انتخاب چنین شیوه نگارشی برای داستان امروزی از اصل و بنیاد اشتباه است. پیش از این، گلشیری، این شیوه نگارش را در سرگذشت «شیخ بدراندین» در صفحاتی از رمان «بره‌گمشده راعی» به کار برده بود اما در «معصوم پنجم» در کل به این شیوه پرداخته است. گلشیری در این داستان نثری را به کار می‌برد که هویت و حد و رسم آن مشخص نیست. شیوه نگارش او، ویژگی‌های ادوار مختلف نثر فارسی از قرن پنجم تا به امروز را به یاد می‌آورد و مخلوط غریبی از همه آنهاست. گذشته از این با چنین بیانی نمی‌توان با مبانی فکری و فلسفی روزگار ما مواجه شد، زیرا هر بیانی خاص محتوای دوره خود بوده است و هر محتوایی، زبان خاص خود را می‌طلبیده است. تلاش برای استفاده از زبانهای ناهمگون و متناقض دوره‌های مختلف ادبیات فارسی، برای بیان مفاهیمی که امروزی است، از همان آغاز مواجهه با شکست است.

محمود دولت‌آبادی

محمود دولت‌آبادی و احمد محمود و امین فقیری، از جهاتی به هم شباهت دارند. هر سه از شهرستانهای ایران برخاسته‌اند و هر سه به مسایل روستایی و زندگی دهقانان پرداخته‌اند و خصوصیت بومی و محلی زادگاه خود را، در آثارشان منعکس کرده‌اند. در ضمن تعمد و علاقه‌ای به آوردن لغات و اصطلاحات و تعبیرات محلی در آثارشان دارند.

محمود دولت‌آبادی تاکنون دو مجموعه داستان بلند «Long short story» و چند رمان کوتاه و دو رمان منتشر کرده است که از میان آنها داستان‌های بلند «لایه‌های بیابانی» و رمان کوتاه «آوسنه بابا سبحان» و دو رمان «جای خالی سلوچ» و «کلیدر» شهرت بیشتری پیدا کرده‌اند. به نظر من در میان داستانهایش، داستان بلند «عجرت سلیمان» یکی از درخشانترین و موفق‌ترین آثار اوست.

مسائل و مضامینی که دولت‌آبادی در داستانهایش به کار گرفته، همه مربوط است به روستا و روستانشینان و از این نظر، آثار او، از ویژگی‌های بارزی برخوردار است. شخصیت‌های داستانهایش، روستانشینان محروم و زجر دیده و له شده دهات و قصبات دورافتاده‌اند؛ مردمانی صبور و زحمت‌کش که صبح تا شام تلاش می‌کنند و دست‌آخر به سختی می‌توانند نان بخور و نمیری به دست بیاورند و به زندگی فلاکت‌زده خود، ادامه دهند. در رمانهای شکل‌یافته‌تر و پخته‌تر دولت‌آبادی یعنی در «جای خالی سلوچ» و «کلیدر» این شخصیت‌ها بیشتر جا افتاده و کامل‌تر شده‌اند و با تمام خصوصیات روحی و اخلاقی و زندگی پرآداب و فقیرانه‌شان 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 به صمیمیت و عمق و برد عاطفی داستانهای دولت‌آبادی نیستند. از این گذشته، دولت‌آبادی رمان‌نویسی است با مضامین غنی و صحت و سلامتی ستایش‌انگیز. این صحت و سلامت نفس، در زمانی در آثار دولت‌آبادی چهره می‌نماید که نویسندگان دیگر، اگر هم به روستا و روستانشینان می‌پرداختند، تصویرهای دگرگونه‌ای از آنها ارائه می‌دادند و چهره واقعی روستایی‌ها، در آثارشان مسخ می‌شد. در اینجا در صدد آن نیستم که به بحث و تجزیه و تحلیل دو رمان

«جای خالی سلوج و کلیدره» دولت آبادی بپردازم اما به اجمال چند کلمه‌ای راجع به شیوه تکوین و پرداخت و نحوه نگارش آنها می‌نویسم.

طرز نگارش و پرورش شخصیت‌ها و تکوین داستان در این دو رمان، شیوه نویسنده‌گان واقع‌گرای قرن نوزدهم چون بالزاک و استاندال و پیروان آنها چون رومن رولان را به یاد می‌آورد. در این شیوه، نویسنده می‌کوشد تاریخ‌نویس عادات و اخلاق و رسوم مردم و جامعه خود باشد و در حکم مورخی عمل کند، از این نظر سعی می‌کند صحنه‌های بسیاری در پیش چشم خواننده بیافریند و همه چیز را تشریح و توصیف کند تا همه چیز را به او نشان دهد. نویسنده از شخصیت‌های داستان و جنبه‌های روحی و نفسانی زندگی گذشته و حال آنها، صحبت می‌کند و به توصیف گسترده محل و زمان و وقوع داستان می‌پردازد و گاه به‌طور مستقیم نظر انتقادی خود را از اجتماع و شخصیت‌های داستان ارائه می‌دهد و در پرورش و تکوین شخصیت‌ها و گسترش درونمایه داستان، از شیوه‌زایه دید بیرونی، «external point of view» در حوزه عقل کل (omniscient) عمل می‌کند.

دولت آبادی در رمانهای «جای خالی سلوج» و «کلیدره» از چنین شیوه نگارشی پیروی می‌کند و در این رمانها، به‌خصوص رمان «کلیدره» تقریباً همه چیز توضیح داده شده و رمان به صورت مجموعه اطلاعاتی از آداب و رسوم و خلق و خوی روستانشینان و کردهای ساکن شمال شرقی ایران (سیزوار - نیشابور و...) درآمده است. خصوصیات جغرافیایی و اقلیمی محیط زیست آنها و خصلت‌های جامعه‌شناسانه قومی و محلی و خلاصه هرچه که مربوط به شخصیت‌ها و موضوع داستان می‌شود، در کتاب توضیح داده و توصیف شده است. این توصیفات و توضیحات گاه بسیار زیبا و در عین حال برای تکوین و پرورش شخصیت‌ها و پیرنگ و فضا و رنگ داستان ضروری است و گاه نه تنها ضرورتی ندارد بلکه

از تحرك و قدرت داستان می‌کاهد و موجب اطناب و درازگویی می‌شود و خواننده را خسته و ملول می‌کند. به‌خصوص در آن قسمت‌هایی که نویسنده خودش را وسط‌معرکه می‌اندازد و دربارهٔ مسایل مختلف توضیح می‌دهد و مستقیماً اظهار عقیده می‌کند. در «کلیدر» چنین صحنه‌هایی کم نیستند (ص: ۵۷۳-۵۷۴-۵۸۰-۵۸۱-۵۸۲-۵۹۸-۵۹۹-۶۰۰).

چنین اسلوب‌نگارشی امروز دیگر مورد توجه نیست و رمان‌نویسان امروز، اکنون این شیوهٔ برخورد با قضایا و این‌نحوه رمان‌نویسی را به دلیل‌های بسیار کنار گذاشته‌اند. دیگر اینکه به نظر من، فرسودگی قالب و شیوهٔ نگارش و نحوهٔ ساخت و پرداخت و تکوین شخصیت‌های این دو رمان، لطمه بزرگی به تازگی و طراوت موضوع و وقایع آن‌زده است. از رمان کوتاه «ازخم چمبر» خواننده حس می‌کرد که دولت‌آبادی دارد موفق می‌شود زبان داستانی مستقل به خود را به‌وجود آورد. پیش از این رمان کوتاه، دولت‌آبادی در داستان‌های بلند و رمان‌های کوتاه خود، نثرهای گوناگونی را امتحان کرده بود. در رمان کوتاه «ازخم چمبر» خواننده متوجه می‌شد که نویسنده می‌خواهد از زبان رایج و متداول نثرانی نویسندگان قبل از خود فاصله بگیرد و شیوهٔ بیان مخصوص زادگاه خود، خراسان را با فضا و ساختمان داستان‌هایش هماهنگ و منطبق کند و نثری بی‌هقی و اریب‌فریند. من همان موقع در مجله‌ای به این مسأله اشاره کردم و نظرم با انتشار دو رمان «جای خالی سلوچ» و «کلیدر» اثبات شد. دولت‌آبادی به آنچه مورد نظرش بود، می‌رسد و موفق می‌شود زبان خاص داستانی خود را که تلفیقی است از زبان بومی خراسان و نثر سنتی قدیمی، به‌وجود آورد. زبان داستانی او، دو خصوصیت عمده دارد:

اول- ویژگی‌های زبان محلی و قومی را، با همه خصوصیات خود داراست، یعنی استفاده وسیع و همه‌جانبه از لغات، اصطلاحات و ضرب‌المثل‌ها و کنایات و ترکیب و کاربرد عبارات و غیره که گاهی آمدنشان در متن

رمان، لازم و ضروری به نظر می‌رسد و طراوت و روحی تازه به رمان می‌دهد و گاه چنین نیست و در فهم و انتقال موضوع برای کسی که باین زبان آشنا نیست، ایجاد اختلال می‌کند و صبغه‌ای جداگانه و منتشر به زبان داستان می‌دهد؛ به خصوص وقتی دولت آبادی در استعمال آنها زیاده روی می‌کند و با از حد تعادل بیرون می‌گذارد و به جای لغات معمول و آشنا، از مترادفات محلی آنها استفاده می‌کند. اضافه کنم این توجه زبان به لغات و اصطلاحات... محلی و بومی ممکن است به غنا و قدرت فارسی بیفزاید اما اگر دامنه استفاده آن، وسعت یابد این خطر هست که رمان را از همه فهمم بودن دور بدارد و لطمه‌های زبانباری به آن بزنند. به اعتقاد من بعضی قسمتهای رمان «کلیدر» از این آسیب مصون نمانده است.

دوم- باستانگرایی «Archaic». - توجه نویسنده به باستانگرایی زبان، از برجسته‌ترین عوامل مشخص زبان داستانی دولت آبادی است. همانطور که یادآوری شد، گرچه نویسنده سعی می‌کند تلفیقی میان زبان کنونی خراسان و نثر گذشته کتابهای قدیمی نظیر تاریخ بیهقی ایجاد کند و گاه در این امر موفق هم شده است، اما اغلب سایه سنگین نثر گذشته، بر عناصر دیگر زبان مسلط می‌شود و زبان داستانی دولت آبادی، زبانی سنگین و ادیبانه از آب در می‌آید. این زبان گرچه از زیبایی و لطافت‌های بسیاری برخوردار است اما اغلب با موضوعهای ساده و مضامین روستایی داستانها، هماهنگی ندارد و ترکیب آنها، موجب تضادی ناخواسته شده است. خواننده اگر به زبان باستانگراییانه سنگین و ادیبانه دولت آبادی توجه کند، موضوع داستانها از جلو می‌افتد و رنگ اصیل خود را می‌بازد، اگر جانب محتوای داستان را بگیرد و به واقع‌گرایی خشن و صمیمانه صحنه‌هایی که ارائه می‌کند و تصویرهای پیوسته و زیبایی که از محیط دهات و بیابانها و... به دست می‌دهد، دل بیند، از اشای ادیبانه و فاخر او سر می‌خورد. دولت آبادی باید بداند برای

که می‌نویسد.

احمد محمود (احمد اعطاء)

احمد محمود از جنوب برخاسته است و محتوای آثارش فضا و رنگ و حال و هوای همان ناحیه را دارد. پیش از آنکه رمان «همسایه‌ها» را منتشر کند، چند مجموعه داستان کوتاه انتشار داده بود که معروفترین آنها، مجموعه داستان‌های کوتاه «پسربومی و غریبه‌ها» است. موضوع این داستان‌ها، خاطره‌های دوره کودکی و زندگی سخت و مشقت باره مردم در جنوب خشک و پرآفتاب است. نویسنده با همدردی بسیار زندگی پر از رنج و درد و فقیرانه مردم دردمند و محنت زده جنوب را به نمایش می‌گذارد و تصویرهای گوناگونی از آنها ارائه می‌دهد. تصویر دلبره و وحشی که بر زندگی و جان مردم سایه انداخته و ظلم و اختناق و حشایشانه‌ای که روابط انسانها را مسموم کرده است، تصویر مردمی که از شدت استیصال خون خود را می‌فروشدند، دهمقانهایی که زیر بار ستم ارباب‌ها بشان خرد می‌شوند یا بر اثر خشکسالی، زمینشان را رها می‌کنند و به دنبال کار به شهرها می‌آیند و به خیل بیکارها می‌پیوندند:

شب که می‌شد و حیاط که آب و چارو می‌شد و فانوسها
که گیرانده می‌شد، وقت دورهم نشستن بود و وقت گپ‌زدن که؛
- آگه به سنگ آب داشتم... آخ!

که چشمها برق‌گریزنده می‌زد و چین‌چهره‌ها باز می‌شد
و حرفها، انگار که تو گلوگره می‌خورد:

- آگه به سنگ آب داشتم از شکم زمین آنچنان ثروتی
بیرون می‌کشیدم که نوه و نبیره و نتیجه‌ام تو عیش و عشرت
زنده گی کنن... به قدرت خدا، انگار که رو زمینم خاک قبرسون

پاشیده بودن. خشك خشك. این یکی دو سال اخیر هم که آسمون بدجوری هاورزگرا کجتابی کرد.

صداعا خش دار بود، به سختی از گلوها برمی‌خاست. رنگ زمانهای گذشته را داشت. دور... وانگار که ناآشنا:
- یاد اون روزا به‌خیر که زمین برکت داشت، آسمون برکت داشت.

- تو دامنه سفید کوه می‌شد که همه گوسفندای دنیا رو چراند... اما حالا، به قدرت خدا، زمین عینهموس گذاخته.
و ناگهان دریک لحظه، خانه، زن و زمین صدایشان می‌کرد، دلشان توهم می‌ریخت، جانشان می‌لرزید و حرفها، گلو، دهان و پوست لبها را می‌سوزاند تا که قالب بگیرد:
- من می‌گم که برگردیم ولایت، هر چه باشه از هربت بهتره.^۱

قالب داستانها، محتوای غنی آنها را به هدر می‌دهد. شکل داستانها، گنجایش آن همه برد عاطفی و وسعت معنا و مواد را ندارد و داستانها را از شکل و ریخت می‌اندازد و از شکفتگی و برجستگی باز می‌دارد! به همین دلیل وقتی احمد محمود در رمان «همسایه‌ها» قالب مناسب مواد و مضامین ذهنی خود را می‌یابد، به اصطلاح «گل» می‌کند. داستانهای کوتاه و بلند او در برابر رمان خوش ساخت و مؤثر «همسایه‌ها» رنگ می‌بازد. رمان «همسایه‌ها» حیثیت و اعتبار بسیاری برای نویسنده‌اش فراهم آورد و او را در شمار نویسندگان برجسته معاصر قرار داد.
رمان «همسایه‌ها» صرفنظر از نقص‌های کوچکش، رمانی است جاافتاده و قوام یافته و به دلیل دارا بودن خصوصیات فنی و رعایت اصول

رمان‌نویسی و محتوای انسانی و اجتماعی و سیاسی پر بارش، یکی از موفق‌ترین رمان‌هایی است که تا کنون به زبان فارسی نوشته شده است. استعداد و قدرت نویسنده در این رمان، شکفته و بارور می‌شود و او را به عنوان رمان‌نویسی صاحب تکنیک به خوانندگان، 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. مساجرای 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 به زندان می‌کشد. تقریباً نیمی از ماجرای رمان، در زندان می‌گذرد و به توصیف وضع زندانی‌ها و محیط زندان و زندانبانان و درگیری زندانی‌ها با زندانبانان 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 هم‌دی جمله‌هاست و نزدیکی به زبان 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» به خودی خود در همین صورت کنونی از نظر حجم، رمانی است قابل قبول و از نظر مضمون و محتوای 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 منتشر کرده است که در آنها فضای جامعه روستایی و مذهبی، مردمانی وابسته به زمین و آب و زن و کشت، گرفتار در تاروپود رسوم و عادات و خرافات، تصویر شده‌اند. فقیری واقعه نگار توده‌های اجتماع روستایی است. در داستانهای او، جامعه روستایی، به منزله «ملال آبادی» است که انسان‌ها را در خود می‌فرساید و می‌پوساند و جوشش و کوشش و آرزوها و آمال آنها را برای تغییر و دگرگونی زندگی‌شان تباہ می‌کند؛ توصیف زندگی دل‌آزار و پررنج و زحمت مردمانی که پیوسته در این «ملال آباد» جان می‌کنند، با توصیف «دنیا» مبتدل اربابهای سنگدل و خوشگذران و تن پرور و اجنبی‌انگوار آخوندها، دعانویس‌ها، نزول-خوارها و کاسب‌کارها، درهم می‌آمیزد و تصویر روشنی از جامعه‌ای در خودمانده و ستم‌دیده به دست می‌دهد.

نویسندهٔ انسان‌دوست همه‌جا با شخصیت‌های داستانهایش هم‌دل و همراه است، شخصیت‌هایی که در داستانهای او تصویر شده‌اند و زندگی پرذلت و دردناک آنها، در پیش چشم خواننده، آشنا و ملموسند؛ روستاییانی سخت‌کوش، دردمند، گرفتار نیازمندی‌های ابتدایی زندگی؛ همیشه گرسنه، همیشه تنگدست، همیشه چشم به آسمان دوخته که بلکه پروردگار به رحم آید و باران رحمت خود را بر زمینهای تشنه و خشک آنها بباراند:

شاه چراغ می‌رین؟

- شاه چراغ؟

- بله شاه چراغ.

خیلی وقت بود که نرفته بودم. می‌گفتند که تعمیر شده.

صحنش بزرگتر، و یک‌ماه پیش هم می‌گفتند آنجا گنج پیدا

شده! درماندم که چه جواب بدهم. دیدم چشمانش با التماسی

شکونده همراه است. دیدم که جای شوخی نیست و او جداً چشم

به دهان من دوخته است. مطمئناً اگر می‌گفتم «نه» هیچ نمی-

گفت و این، وسواسم را بیشتر می‌کرد:

- چطور مگه

- هیچی می‌خواستم. ببینم می‌رین؟

- اگر بخوای می‌رم.

بعد فکر کردم چه ضرری دارد رفتنم. ادامه دادم!

- می‌رم، چکار داری؟

آب توی طاسچه را روی سرم ریخت. کمی سبک شدم.

- برید بگید که... بگید که بارون بزنه!

انگاری در حمام نبودم. انگاری بدنم خشک بود. خیره

نگاهش کردم:

- چرا من؟

- شما نیتتون پاکه. ما که آبرویی نداریم. شما بگید.

بگید که بارون بیاد. مردم بدبخت شدن. درسته که ما گناهکاریم،

درسته که حقو ناحق می‌کنیم، درسته که جیش دیدن بهتر از

خودمونو نداریم. ولی مال و حاله که گناهی ندارن. اونا

که بی‌زبونن. بگید برا حیوونا بارون بزنه...!

از میان مجموعه داستانهای «این فقیری دهکده پرملال» از صمیمیت

و تأثیر بیشتری برخوردار است. لحن روایتی و شیرین و تنوع و گوناگونی

موضوع داستانها، خصوصیتی جداگانه به آن بخشیده است که این مجموعه

را از مجموعه‌های دیگر او متمایز می‌کند. نویسنده در این داستانها،

به‌عنوان سپاهی دانشی که مأمور خدمت در روستا است، خود را در مرکز

حوادث و وقایع، اتفاقات و ماجراهای مردم روستا می‌گذارد و سرگذشت

آنها را از زبان سپاهی دانش نقل می‌کند.

فقیری در داستانهایش، زبان ساده و بی‌تکلفی را به کار گرفته است اما این زبان با ناهمواری‌های نثری و کلامی مخلی همراه است. شیوه روایی بازگویی اغلب داستانها، خواننده را به یاد لحن و شیوه بیان نقلهای ایرانی می‌اندازد. فقیری در بعضی از داستانهایش این شیوه بازگویی را کنار می‌گذارد و برای بیان داستانهایش، زاویه دید تک‌گویی درونی را به‌طور ناقص به کار می‌برد که به‌نظر من در این کارچندان موفق نیست. نحوه بازگویی داستانهای «دهکدهٔ پرملال» می‌توانست برای فقیری در حکم شگردی به حساب آید و در تکامل و تحول آن بکوشد.

واژه‌نامه فارسی به انگلیسی

ج	آ
جریان سیال ذهن Stream of Consciousness	Organic
فیزیکی Physical	اجتماعی Social
تکنیک Technique	احتمال صحت - احتمال واقعیت Verisimilitude
ح	ادبیات داستانی Fiction
حالت Mood	اصطلاح Term
حرکت Movement	افسانه Fable
خ	الهی Divine
خیال‌گرایی Romanticism	اوج Climax
د	ب
داستان Story	باستان‌گرایی Archaic
داستان بلند Long Short Story	بحران Crisis
داستان روانی Psychological Story	بزنگاه Climax
داستان کنایی و رمزی Symbolical Story	بیرونی External
داستان کوتاه Short Story = Nouvelle	پ
داستانهای لطیف‌وار Anecdotal Fiction	پیرنگ Plot
درونمایه Theme	ت
درونی Internal	تورکی Organic
و	تک‌گویی Monologue
رازگونه Symbolic	تک‌گویی درونی Interior Monologue
رمان Novel = Roman	تک‌گویی نمایشی Dramatic Monologue
	تمثیل Ellegory

Tale	قصه	Romance	رومانس
Allegorical Tale	قصه تمثیلی		رمان کوتاه
Hero	قهرمان	Novelette = Short Novel	
Mock-hero	قهرمان - مسخره	Divine	روحانی
	ك		ز
Conflict	كشمکش		زاویه دید
Cynic	كلبی - كلبی صفتی	Point of view = View Point	
	س		زاویه دید بیرونی
Social Development	گرومی گسترش	External Point of View	
	ل		زاویه دید درونی
Anecdote	اطایفه	Internal Point of View	
	م		س
Submerged Population	مردم درمانده و له شده	Style	سبك
Theme	مضمون	Type	سنگ
Physical	مکانیکی		ش
Subject	موضوع	Character	شخصیت
	ن	Exposition	شرح
Egoic	نفسانی و فردی	Form	شکل
Symbolic	نمادگرا	Style	شیوة نگارش
Drama	نمایش حاصل داستان		ص
Type	نوع	Setting	صحنه
	و		ط
Realism	واقع گرایی	Naturalism	طبیعت گرایی
Verisimilitude	واقعیت نمایی وحدت تاثیر	Sketch	طرح
	ه	Plot	طرح و نقشه داستان
Unity of Effect = Unity of Impression			ع
		Omniscient	عقل کل
Suspense	هول و ولا و تعلیق		غ
		Nonfiction	غیرداستانی - غیر تخیلی
			ف
		Atmosphere	فضا و رنگ
			ق
		Form	قالب

واژه‌نامه انگلیسی به فارسی

<p>F</p> <p>Fable افسانه</p> <p>Fiction ادبیات داستانی</p> <p>Form قالب-شکل</p> <p>H</p> <p>Hero قهرمان</p> <p>I</p> <p>Interior monologue تک‌گویی درونی</p> <p>Internal درونی</p> <p>Internal Point of View زاویه دید درونی</p> <p>L</p> <p>Long Short Story داستان بلند</p> <p>M</p> <p>Mock-hero قهرمان - مسخره</p> <p>Monologue تک‌گویی</p> <p>Mood حالت</p> <p>Movement حرکت</p> <p>N</p> <p>Naturalism طبیعت‌گرایی</p> <p>Nonfiction غیرداستانی - غیرتخیلی</p> <p>Novel رمان</p> <p>Novelette رمان کوتاه</p> <p>Nouvelle داستان کوتاه</p>	<p>A</p> <p>Allegorical Tale قصه تمثیلی</p> <p>Anecdote لطیفه</p> <p>Anecdotal fiction داستان‌های لطیفه‌وار</p> <p>Archaic باستان‌نگرایی</p> <p>Atmosphere فضا و رنگ</p> <p>C</p> <p>Character شخصیت</p> <p>Climax اوج-بزنگاه</p> <p>Conflict کشمکش</p> <p>Crisis بحران</p> <p>Cynic کلیبی-کلیبی صفتی</p> <p>D</p> <p>Development گسترش</p> <p>Divine روحانی-الهی</p> <p>Drama نمایش حاصل داستان</p> <p>Dramatic monologue تک‌گویی نمایشی</p> <p>E</p> <p>Egoic نفسانی و فردی</p> <p>Ellogory تمثیل</p> <p>Exposition شرح</p> <p>External بیرونی</p> <p>External Point of view زاویه دید بیرونی</p>
--	--

Style سبک-شیوه نگارش

Subject موضوع

Submerged Population مردم درمانده و له شده

Suspense هول و ولا و تعلیق

Symbolic نمادگرا - رازگونه

Symbolical Story داستان کنشایی و رمزی

T

Tale قصه

Technique جنبه فنی

Term اصطلاح

Theme درونمایه - مضمون

Type نوع - شیخ

U

Unity of effect وحدت تأثیر

Unity of impression وحدت تأثیر

V

Verisimilitude احتمال صحت - احتمال واقعیت -

واقعیت‌نمایی

View Point زاویه دید

O

Omniscient عقل کل-دانای کل

Organic ترکیبی-آلی

P

Physical مکانیکی-جهانی

Plot پیرنگ-طرح و نقشه داستان

Point of View زاویه دید

Psychological Story داستان روانی

R

Realism واقع‌گرایی

Roman رمان

Romance رمانس

Romanticism خیال‌گرایی

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

فهرست نام كسان

<p>اعطاء، احمد ← احمد محمود افغانى، على محمد ۳۱۱-۱۸۵ اليوت، تى. اس. ۱۹۱ امينى، ع ۲۴۹ اندرسن، شروود ۲۰۳-۸۵-۷۴-۷۲-۸ ۲۰۵-۲۲۱ اندلو، پير ۳۰۲ انصارى، كاظم ۲۵۸ انكلس، فردريك ۱۸۱ انوشيروان، ۶۵-۶۴-۳۱ اوكونر، فرانك-۱۲۶-۱۲۲-۱۰۸-۹۷ ۲۲۷-۲۰۴-۲۰۳-۱۲۹ اوهنرى (ويليام سيدنى پرتى) -۷۴-۷۲ ۳۰۰-۱۱۵-۱۱۳-۹۰-۸۵-۷۵ اهرنبورگ، ايليا ۱۱۰ ايبسن، هنريك ۹۹ ب باك، پرل ۹۹ بالزاک، انوره ۱۸۱-۱۷۴-۱۷۰ ۳۱۶-۲۹۹-۲۱۹-۱۹۶-۱۸۹ براغنى ۲۴۸-۲۱۴-۸۲ برگونزى، برنارد ۱۷۹ برونته، اميلى ۷۹ بلينسكى، ۲۰۶</p>	<p style="text-align: center;">آ</p> <p>آخوندزاده، قنجهلى ۲۶۶ آل احمد، جلال ۲۸۳-۸۸-۸۶-۵۴ ۲۹۴-۲۹۳-۲۹۲-۲۹۱-۲۹۰-۲۸۵ ۳۰۱-۳۰۰-۲۹۹-۲۹۸</p> <p style="text-align: center;">ا</p> <p>اين نديم ۶۵-۳۴-۳۳-۳۲-۳۱ ابوسعيد ابوالخير ۲۴-۲۳-۱۶ احمد محمود -۳۱۴-۱۸۱-۹۳-۹۲ ۳۲۱-۳۲۰-۳۱۹ ازانى، تقى ۲۸۳-۱۷۳ ارجانى، فرامرزين خداداد ۵۲ ارسطو ۸۱ ازوپ، ازوس ۳۱ استانداى ۳۱۶-۱۷۴ استانكو، زاهاريا ۱۸۵ استانيسلاوسكى ۲۳۶ استرب ۳۴ استرن ۷۹ استورياس، ميگل آنجل ۱۹۶ استونسون، رابرت لوبى ۱۳۰ اسدپور پيرانفر، حسين ۲۵۷ اشتاين بك ۲۸۵-۱۹۶-۱۹۲ اعتمادزاده، محمود ← م.ا. به آدين</p>
--	--

۲۰۳-۲۰۵-۲۲۱-۲۳۳-۲۴۰-۲۴۶-
۲۵۴
تولستوی، لو - ۱۸۹-۱۷۰-۷۲-۸-
۱۹۶-۲۱۶-۲۱۹-۲۲۱-۲۳۳-۲۴۰-
۲۴۱-۲۴۶-۲۵۶
توین بی، فیلیپ ۱۹۱-۱۷۰
تیمور ۶۱

ج

جاویدی، عبدالله ۲۴۰
جمال زاده، محمد علی - ۷۷-۴۲-۶-
۹۰-۱۰۷-۱۱۹-۱۲۶-۲۶۳-۲۶۶-
۲۶۷-۲۶۸-۲۶۹-۲۷۰-۲۷۱-۲۷۹-
۲۸۰-۲۸۲-۲۸۵-۲۹۰-۲۹۱
جوینس، جیمز - ۱۲۹-۸۳-۷۲-۸-
۱۳۰-۱۳۱-۱۸۸-۱۹۱-۱۹۶-۲۰۳
جیمز، هنری ۲۱۹

چ

چاسر ۳۱
چخوف، آنتون - ۸۵-۷۴-۷۲-۸-۷-
۸۳-۸۵-۹۰-۱۱۰-۱۱۳-۱۱۷-۱۲۰-
۱۲۳-۱۲۴-۱۲۵-۱۹۷-۱۹۹-۲۰۳-
۲۰۵-۲۱۳-۲۱۹-۲۲۱-۲۲۹-۲۳۲-
۲۳۳-۲۳۵-۲۳۶-۲۳۷-۲۳۸-۲۴۱-
۲۴۲-۲۴۳-۲۴۴-۲۴۵-۲۴۶-۲۴۷-
۲۴۸-۲۴۹-۲۵۰-۲۵۱-۲۵۲-۲۵۳-
۲۵۴-۲۵۵-۲۵۶-۲۵۷-۲۵۸-۲۵۹-
۲۶۰-۲۶۱-۳۰۲

چخوونه، انتونه ۲۵۶

چنگیز ۶۱

چوبک، صادق - ۱۰۱-۹۰-۸۹-۸۷-
۱۱۹-۱۲۷-۲۸۵-۲۸۶-۲۸۷-۲۸۸-

بودلر، شارل ۲۱۹
بورخس، جرج لوئیس ۱۳۰
بوکاچیو ۳۱
بونین، ایوان ۲۴۵-۲۴۶
بوئن، الیزابت، ۱۱۱
پدآزین، م.ا. - ۱۸۶-۱۷۵-۸۷-۵۴
۲۸۲-۲۹۱-۲۹۸-۲۹۹

بهرنگی، صمد ۵۴

بهمنیار، احمد ۱۵-۲۴-۲۵

بیٹس، اچ. ای ۱۱۲-۹۳-۸۵

بیرشک، احمد ۲۲۸

پ

پایدونوستزف ۲۳۸
پروست، مارسل - ۱۹۱-۱۷۴-۷۹
۱۹۲-۱۹۶
پرهام، سیروس ۶۷-۲۶۱
پلانود ۳۱

پو، ادگار آلن - ۷۲-۷۳-۷۴-۷۱-۸-۷-
۸۳-۸۴-۱۵۹-۱۸۹-۱۹۷-۲۱۰-
۲۱۱-۲۱۲-۲۱۳-۲۱۴-۲۱۵-۲۱۶-
۲۱۷-۲۱۸-۲۱۹-۲۲۰-۲۲۱-۲۴۷-
۲۷۷-۳۰۴-۳۰۵-۳۰۶
پوشکین، الکساندر - ۲۵۴-۲۴۰-۲۰۷
۲۵۶

پوگشتال، هامر ۳۴

پیرنظر، هوشنگ ۱۹۴-۲۳۷

ت

تجدد، رضا ۳۲
تفضلی، احمد ۳۱-۳۳-۳۵-۶۴-۶۵
تنکابنی، فریدون ۳۰۱-۳۰۹-۳۱۰
تواین، مارک - - مارک تواین
تورگهنف، ایوان - ۸۵-۹۹-۷۲-۸-

رحیمی، مصطفی ۱۸۷
 روزبه، خسرو ۸۸
 رولان، رومن ۳۱۶-۲۹۹
 ریچاردسن، ساموئل ۱۶۷
 ز
 زولا، امیل ۲۳۳-۲۳۹-۲۸۸
 س
 سارتره ژان پل ۱۸۷
 سارویان، ویلیام ۸۴
 ساعدی، غلامحسین ۳۰۴-۳۰۱-۲۸۳
 ۳۰۶-۳۰۷
 سالینجر، دی. جی ۱۲۰-۷۶-۷۵-۷۲
 ساجودی، م ۲۴۹
 سروانتس ۱۶۷-۲۰۴
 سعدی، مشرف الدین ۲۶
 سنت اگزوپری ۱۸۹-۱۷۶
 سو بولف ۲۵۶
 سوورین ۲۴۸-۲۴۹-۲۳۹
 سهروردی، شهاب الدین ۱۴
 سید حسینی، رضا ۲۱۸-۱۷۸
 ش
 شچدرین، مالتیکوف ۲۶۰-۲۴۰
 شعله‌ور، بهمن ۳۱۳
 شفیعی کدکنی، محمدرضا ۸۲-۷
 شکسپیر، ویلیام ۲۹۹
 شولوخف، میخائیل ۲۹۹
 شووالی، آبل ۱۷۹
 شویکر ۸۷-۸۴
 شیپلی، جوزف ۹۸-۸۱
 ص
 صادقی، بهرام ۳۰۳-۳۰۲-۳۰۱
 ۳۰۴

۳۱۳-۳۰۱-۲۹۰-۲۸۹

ح

حبیبیان ۱۱۷
 حسنک وزیر ۲۶

خ

خانلری، پرویز ← نائل خانلری، پرویز
 خراپچنکو، م ۲۴۰
 خلیلی، عباس ۶

د

داریوش، پرویز ۱۸۸
 داستایوسکی، فتودور ۱۷۴-۱۷۰
 ۲۱۹-۲۰۱-۱۹۶-۱۸۹-۱۸۷-۱۸۶
 ۲۴۱-۲۴۶-۲۵۸
 دانته، الیگیری ۹۹
 دانشور، سیمین ۲۳۵-۱۸۶-۱۱۳
 ۳۰۰-۲۹۱-۲۴۲

دخویه ۳۴

دقو، دانیل ۱۷۱-۱۶۷
 دوانقی، منصور ۴۵
 دوده، آلفونس ۲۴۶

دوما الکساندر (پسر) ۲۸۹

دولت آبادی، محمود ۳۱۴-۱۸۵

۳۱۷-۳۱۶-۳۱۵

دولت آبادی، یحیی ۶

دهخدا، علی اکبر ۳۱۰-۲۶۷-۲۶۶

دهگان، کاوه ۲۳۱

دیکنس، چارلز ۱۷۰-۱۳۰-۹۶-۹۳

۲۱۹-۱۹۶-۱۸۹

ذ

ذکاء، بهروز ۱۹۵

ر

رافائل، ماکس ۲۲۴

ک

کاپوته، ترومن ۱۹۰
کافکا، فرانتس ۶
کافکا، فرانتس ۶

کافکا، فرانتس ۱۷۲-۱۷۶-۱۸۲

کامو، آلبر ۱۹۰-۲۷۷-۲۸۹

کامو، آلبر ۱۷۴-۱۷۵-۱۸۷-۱۸۸

۱۹۳

کرین، استفن ۸۵

کمال‌الملک ۱۷۳-۲۸۳

کونلی، میریل ۱۹۱

کوپرین: الکساندر ۸۰-۱۲۴

کسراد، جوزف ۸-۷۲-۱۸۸

کیانوش، محمود ۱۸۸-۳۰۱-۳۰۷

۳۰۸-۳۰۹

کیپلینگ ۸۵

ح

گهاردی، ویلیام ۲۵۵-۲۵۶

گروزینسکی، لازارف ۲۴۵

گریگورویچ، دیتمتری ۲۴۱

گلستان، ابراهیم ۸۹-۲۸۵-۲۹۰

۲۹۱-۲۹۶-۲۹۷-۲۹۹-۳۰۰

گلشیری، هوشنگ ۱۸۸-۳۱۳-۳۱۴

گوته ۹۹-۱۸۷

گورکی، ماکسیم ۷۲-۲۵۰-۲۵۱

۲۵۲-۲۵۵

گوگول، نیکولای ۷-۸-۷۲-۷۳

۲۰۳-۲۰۴-۱۹۷-۱۹۹-۲۰۱

۲۰۵-۲۰۶-۲۰۷-۲۰۸

۲۴۱-۲۴۰-۲۲۱-۲۱۹-۲۰۹

۲۵۸-۲۶۰

ل

لاحق، ابان ۳۲

صفا، ذبیح‌الله ۳۷-۴۷-۵۳-۵۶

صنعتی‌زاده کرمانی، عبدالحسین ۶

ط

طالبوف، عبدالرحیم ۵-۲۶۶

طسوجی تبریزی، عبداللطیف ۳۴

ظ

ظهیری سمرقندی ۶۵

ع

علوی، بزرگ ۷۷-۸۶-۱۰۴-۱۲۷

۱۳۲-۱۵۹-۱۷۲-۱۷۳-۱۸۱-۲۶۲

۲۸۰-۲۸۱-۲۸۲-۲۸۴-۲۸۵-۲۸۶

۲۹۰

عوفی ۲۵

غ

غزنوی، محمود ۶۱

ف

فارل ۱۹۲

فاستر، ای.ام. ۳۸-۷۸-۷۹-۱۰۵

۱۷۹-۱۹۶-۳۱۳

فالکنر، ویلیام ۷۲-۹۷-۱۸۸-۱۹۶

۲۸۵

فرامرزی، محمدتقی ۲۲۴

فروشانی، ضیاءالله ۲۳۲-۲۵۶-۲۵۹

فقیری، امین-۳۱۴-۳۲۱-۳۲۲-۳۲۳

۳۲۴

فلویر، گوستاو-۸-۱۷۰-۱۷۲-۱۹۱

۱۹۶-۲۲۱-۲۲۵-۲۲۶-۲۳۳

فناورزی، خواجه عمید ابوالفوارس

۶۵

فتیکلشتین ۱۱۷

فیتز جرالدا، اسکات ۱۹۳

فیلدینگ، هنری ۱۶۷

موروا، آندره ۱۹۲
موریاک، فرانسا ۲۲۷
مهری، حسین ۱۷۲
مهرین، مهرداد ۲۶۸
میرسکی ۲۵۶-۲۵۵-۲۵۳-۲۰۸-۲۰۷

ن

ناتل خانلری، پرویز ۱۹۲-۵۲
نادرشاه ۶۱
نعف ۸۴
نروال، ژرار دو ۲۷۷
نطقی، حمید ۱۷۰
نظامی گنجوی ۳۱۲
نفیسی، سعید ۲۴۳-۲۳۶
نقیب الممالک 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

هائورن، ناتانیل ۲۱۳-۸۴
هارون الرشید خلیفه عباسی ۳۶
هاکسلی، الدوس ۱۹۰
هدایت، صادق ۹۲-۸۷-۷۷-۴۲
۱۰۱-۱۱۸-۱۱۹-۱۲۱-۱۲۲-۱۲۷-
۱۷۶-۱۸۲-۱۹۰-۲۱۲-۲۶۳-۲۷۴-
۲۷۵-۲۷۶-۲۷۷-۲۷۸-۲۷۹-۲۸۰-
۲۸۱-۲۸۲-۲۸۳-۲۸۴-۲۸۵-۲۸۶-

لارنس، دی. اچ. ۱۷۹-۱۷۸-۷۲
لافایت، مادام دو ۱۶۹-۱۶۷ *
لوساژ، آلن رنه ۱۶۷
لوئیس، سینکلر ۱۹۲

م

ماتیوز، براندر ۷۱
مارک تواین ۱۸۵
مارکز، گابریل گارسیا ۱۸۹-۱۷۲-
۱۹۵-۱۹۶
مالارمه، استنان ۲۱۹
مالرو، آندره ۱۹۳-۱۹۲-۱۷۴
مجتبایی، فتح الله ۸۱
محبوب، محمدا، جعفر ۴۵-۴۲-۴۳-
۴۹-۶۳

معین، محمد ۳۱

محمد مسعود ۲۱۰
محمود، احمد - احمد محمود
مدرسی، تقی ۱۸۲-۱۷۶
مراویا، آلبرتو ۱۹۱
مراغه‌ای، زین العابدین ۲۶۶-۵
مسعود، محمد - محمد مسعود
ملویل، هرمان ۱۹۶-۱۸۹-۱۷۴
منسفیلد، کاترین ۸۵-۷۴
منوچهر، احمد ۱۱۰

موام، ساعرت ۲۳۰-۱۱۵-۹۰-۸۳
۲۳۱-۲۳۲

موپاسان، گئی دو ۷۴-۷۲-۸-۷
۲۲۱-۲۱۶-۲۰۵-۲۰۳-۱۹۷-۱۱۳-
۲۲۲-۲۲۳-۲۲۴-۲۲۵-۲۲۶-۲۲۷-
۲۲۸-۲۳۰-۲۳۱-۲۳۲-۲۳۳-۲۳۸-
۲۴۷-۲۵۷-۳۰۲

مور، جرج ۸۵

هی تیه. ژان ۱۸۰-۱۷۷	۲۸۸-۲۹۰-۲۹۸
ی	هزلیت، ویلیام ۱۷۵
یرمی洛夫، ولادیمیر-۲۶۰-۲۵۹-۲۵۷	همینگوی، ارنست ۸-۷۲-۷۵-۸۳
یغمایی، حبیب ۱۵	۸۵-۹۰-۱۱۷-۱۸۶-۱۹۶-۲۱۰-
یوشیج، نیما ← نیما یوشیج	۲۱۲-۲۲۱-۲۸۵
یونسی، ابراهیم -۹۰-۸۲-۷۸-۳۸	هوفمان ۲۱۰-۲۱۲-۲۷۷
۲۰۷-۲۵۶	هومر ۳۱

ACKU

فهرست نام کتابها

<p>امواج ۱۸۸ امیرارسلان ۵۹-۵۲-۵۰-۴۹-۵ ۳۱۲-۱۷۱-۶۰ امیر حمزه ۶۱ انتری که لوطیش مرده بود - ۲۸۵ ۲۸۹ ایللیاد ۱۷۰</p> <p style="text-align: center;">ب</p> <p>بابا گوریو ۲۹۹-۱۸۹-۱۸۵ باید زندگی کرد ۱۸۷ بختیار نامه ۶۶ برادران کارامازف ۱۸۵ براند ۹۹ بیره گمشده زاعی ۳۱۴-۳۱۳ بلوهروبوذاسف ۳۲ بوسه 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 فینه گان ۱۸۸ بیگانه ۱۸۷</p>	<p style="text-align: center;">آ</p> <p>آتش خاموش ۳۰۰ آذر، ماه آخر پاییز ۲۹۶ آنتون چخوف ۲۵۵ آوسنه بابا سبحان ۳۱۵ آینه‌های سیاه ۳۰۷</p> <p style="text-align: center;">ا</p> <p>اتاق شماره 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 اسرار التوحید ۲۵-۲۴-۱۵-۱۴ اسکندرنامه ۶۱-۵۰-۴۴-۲۷-۵ ۱۷۱-۶۲ افسانه می‌زیف ۱۷۵ افسانه‌های ازوپ (ازوپس) ۳۱ افسانه‌های کانتو بوری ۷۱-۳۱ الف خرافه ۳۳ الف لیله و لیله ۳۴ الفهرست ۳۴-۳۲</p>
---	---

۱۸۱-۱۸۲-۱۸۹-۲۸۰-۲۸۳

چمدان ۲۸۰-۲۸۱

چهل طوطی ۶۴

ح

حرف و سکوت یادراز گویی يك ديوانه

در يك داستان کوتاه - ۱۸۸-۳۰۷

۳۰۸-۳۰۹

حسین کرد شبستری ۵

خ

خانم کاملیا ۲۸۹

خراقة و نزهه ۳۲

خسرو و شیرین ۳۱۲

خسی در میقات ۲۹۲

خشم و هیاهو ۱۸۸

خیزا بها ۱۸۸

خیمه شب بازی ۱۰۱-۲۸۵

د

دارابنامه بیغمی - ۵۰-۵۲-۵۵-۵۶

۵۸-۵۹-۶۰-۱۷۱

دارابنامه طرسوسی - ۲۷-۳۷-۳۸

۳۱۲-۱۷۱-۶۱-۴۱-۵۳-۴۷-۴۵

دارالمجانین ۲۸۲

داستان کوتاه جدید ۸۵

دختر رعیت ۲۸۲-۲۹۸

الدب والشعلب ۳۲

در آنجا هیچکس نبود ۳۰۷

درباره رمان و داستان کوتاه ۲۳۱

در کمال خونسردی ۱۹۰

دکامرون ۷۱-۳۱

دل تاریکی ۱۸۸

دن آرام ۲۹۹

دنیای قشنگ نو ۱۹۰

پ

پایرهندها ۱۸۵

پاییز پدر سالار ۱۷۲-۱۸۹-۱۹۵

پدران و پسران ۹۹

پرومته در زنجیر ۱۰۰

پسرك بومی و غریبهها ۳۱۹

پنج داستان ۲۹۲-۲۹۳

پیاده شطرنج ۳۱۰

پیرمرد و دریا ۱۸۶

ت

تاراس بولبا ۲۰۹

تاریخ ادبیات روسی ۲۳۶

تاریخ ادبیات روسیه ۲۵۶-۲۰۸-۲۰۷

تاریخ بلغمی ۱۴-۲۶-۳۱۸

تذکره الاولیاء ۱۴

ترس و لرز ۳۰۶

تریسترام شندی ۷۹

تنگسیر ۲۹۰

تهران مخوف ۶

تهوع ۱۸۷

تیفوس ۱۱۳-۲۳۵

ج

جای خالی سلوج ۳۱۵-۳۱۶-۳۱۷

جنبه‌های رمان - ۳۸-۷۸-۷۹-۱۰۶

۱۸۰

جنگ و صلح ۱۸۵-۱۸۹

جوامع الحكایات ۲۵

جواهر الاسرار ۶۴

جوی و دیوار و تشنه ۲۹۶

چ

چرم ساغری ۲۹۹

چشمهایش - ۹۳-۱۷۱-۱۷۲-۱۷۵

سفر شب ۳۱۳
سقوط ۱۸۸
سحک عیار -۴۹-۴۸-۴۳-۲۷-۲۶
۵۱-۵۲-۵۳-۵۵-۵۶-۵۷-۵۸-
۵۹-۶۰-۱۷۱-۳۱۲
سندباد ۳۲

سندبادنامه ۶۴-۶۵
سنگر و ققمه‌های خالی ۳۰۲
سنگک صبور ۲۸۷-۲۹۰-۳۱۳
سوکه سپتتی ۶۴
سووشون ۱۷۵-۱۸۲-۱۸۶-۳۰۰
سه قطره خون ۱۲۱-۲۷۸
سیاحتنامه ابراعیم بیک ۵-۲۶۶-۲۶۸

ش

شادکامان دره قره‌سو ۳۱۲
شازده احتجاب -۱۸۲-۱۸۰-۹۲
۱۸۸-۳۱۲
شازده کوچولو ۱۷۶-۱۸۹
شاهزاده خانم کلو ۱۶۷-۱۶۹
شاهنامه ۶۵
شکار سایه ۲۹۶
شلغم میوه بهشته ۳۱۲
شوهر آمو خانم -۱۸۲-۱۸۰-۱۷۵
۱۸۵-۱۸۹-۳۱۱-۳۱۲
شهری چون بهشت ۳۰۰

ص

صحرای محشر ۲۸۲
صدای تنها ۱۰۸-۱۲۲-۱۲۶-۲۰۳
صدسال تنهایی ۱۹۵
الصیام والاعتکاف (روزه‌داری و گوشه-
گیری) ۳۲

دور دنیا در هشتاد روز ۹۹
دون کیشوت ۷۱-۱۶۷-۲۰۴
دونل (جنگ تن به تن) ۲۵۵
دهکده پر ملال ۳۲۳-۳۲۴
دایرة المعارف کاسل ۷۳-۷۵-۱۱۳
دیوید کاپرفیلد ۹۳-۹۶-۱۸۹

ر

راحة الارواح ۶۶
راه آب‌نامه ۲۸۲
راه رفتن روی ریل ۳۱۰
رستم نامه ۵
رموز حمزه ۴۲-۵۰-۶۱
روینسون کروزو-۱۷۱-۱۰۳-۱۰۲

۱۸۷

روز اول ۲۹۰
روزیه یتیم ۳۲
روزگار سیاه ۶

ز

زمین خوب ۹۹
زنده به گور ۲۷۸

ژ

ژان کریستف ۲۹۹
ژرینال ۲۳۹-۲۸۸
ژیل بلاس ۵-۱۶۷

س

سالاری‌ها ۲۸۴
سایه روشن ۸۹
ستاره‌های شب تیره ۳۱۰
سرخ و سیاه ۱۸۹-۱۹۴
سرگذشت کندوها -۲۹۶-۲۹۵-۵۴
۲۹۸
سرگذشت و کار جمال‌زاده ۲۶۸

ط

طوطی نامه ۶۴

ع

عزاداران بیل ۳۰۴-۳۰۵-۳۰۶

علویه خانم ۲۸۸

غ

غروب‌ها در مزرعه‌ای نزدیک دیکانکا

۲۰۶-۲۰۸-۲۰۹

غریبه‌ها ۳۲۵

غصه‌ای و قصه‌ای ۳۰۷-۳۰۸

غم‌های جوانی ورتتر ۱۸۷

ف

فاوست ۹۹

فردیت خلاق هنرمند بر اساس نقد

آثار تورگنهف، داستایوسکی و گورکی

۲۴۵

فرهنگ اصطلاحات ادبی جهان ۸۱-۹۸

فرهنگ جهانی زبان انگلیسی ۱۷۷

فرهنگ چامبرس ۱۷۶

فرهنگ زبان انگلیسی امریکایی هری تیچ

۱۷۷

فرهنگ حمیم 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 ۱۷۶-۱۸۲-۱۹۵

قصص الانبیای نیشابوری ۱۴-۱۵

قصه نویسی ۲۴۸-۲۱۷-۲۱۴

قصه‌های بازگو شده ۲۱۳-۸۴

قصه‌های عجیب و غریبانه ۲۱۵

قمارباز ۱۸۷

ک

کار نویسنده ۱۱۵

کریستین وکیل ۳۱۲

کلیدر ۳۱۶-۲۱۵-۱۸۵-۱۸۲-۹۲

۳۱۷-۳۱۸

کلیله و دمنه ۶۳-۶۲-۳۲-۲۶-۲۵

کنت مونت کریستو ۵

کوفیان ۳۲۳

ک

گلستان ۳۶

گور و گهواره ۳۰۷

گیلگمش ۳۵

ل

لایه‌های بیابانی ۳۱۵

لغت‌نامه دهخدا ۲۳۱

م

مادام بواری ۱۷۲

ماشین زمان ۱۹۵

ما نمی‌شنویم ۳۰۷

ماهی سیاه کوچولو ۵۴

مجمع دیوانگان ۶

مدومه ۲۹۶

مدیر مدرسه ۲۹۴-۲۹۳-۲۹۲-۲۹۱

۲۹۵

مرد گرفتار ۳۰۹-۳۰۸-۳۰۷

مردم فقیر ۱۹۹-۱۸۶

مروک ۳۲

مسافرت‌های گولیوز ۱۸۹

و بلا آمد و شفا آمد ۳۰۷
 ورق پاره‌های زندان ۲۸۱-۲۸۰
 ودرینگ هایتز ۷۹
 وضعیت رمان ۱۷۹
 ▲
 هجرت سلیمان ۳۱۵
 هزار داستان ۳۲
 هزار افسان ۳۲-۳۳-۳۴
 هزار و یکشب - ۳۶-۳۵-۳۴-۳۳
 ۶۴-۶۳-۶۲
 عکبری فین ۱۸۵
 همسایه‌ها - ۱۸۵-۱۷۵-۹۳-۹۲
 - ۳۱۹-۱۸۹-۱۸۴-۱۸۲-۱۸۱
 ۳۲۱-۳۲۰
 هنر داستان نویسی ۹۵
 هنر شاعری ۸۱
 ی
 یادداشت‌های یک دیوانه ۳۰۸-۲۰۲
 یکلیا و تنهایی او ۱۸۲-۱۸۰-۱۷۶
 یکی بود و یکی نبود - ۲۶۶-۱۰۷
 ۲۷۳-۲۷۲-۲۷۱-۲۷۰-۲۶۸-۲۶۷
 ۲۷۴
 یولیسس ۱۸۸-۱۳۰

مسالك المحسنين ۲۶۸-۲۶۶-۵
 مطالعه در داستانهای عامیانه فارسی
 ۴۳-۴۵-۶۴
 معصوم پنجم ۳۱۲
 ملکوت ۳۰۲
 مه‌بهاراتا ۶۲
 مهره مار ۲۹۹-۲۹۸-۵۴
 میرزا ۲۸۲

ن

نامه‌ها ۲۸۱-۲۸۰
 نامه‌های چخوف - ۲۳۸-۲۳۷-۲۳۹
 تفرین زمین ۲۹۵-۲۹۴-۲۹۳-۲۹۲
 نفوس مرده ۲۰۹-۱۹۹
 نگاشتی به تاریخ ادبیات جهان - ۲۲۴
 ۲۲۵
 نگرشی بر آثار چخوف - ۲۵۹-۲۵۷
 ۲۶۰
 نمازخانه کوچک من ۳۱۲
 نمرود، ملک بابل ۳۲
 نون والقلم - ۲۹۵-۲۹۳-۲۹۲-۵۴
 ۲۹۸-۲۹۶
 نهنگ سفید (موبی دیک) ۱۸۹
 و
 واژه‌های نو ۸۸

گزیده منابع فارسی

- پرهام، سیروس، پیدایش و زوال رمان، صدف، شماره ۱، ۱۳۳۶
- پرهام، سیروس، سیمای تهران در داستانهای عامیانه، صدف، شماره ۲، ۱۳۳۶
- پرهام، سیروس، هنر طنز و خوف، صدف، شماره ۸، ۱۳۳۷
- پرستلی، جی. بی.، سیری در ادبیات غرب، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران، امیر کبیر، ۱۳۵۲
- توین بی، قیلیپ، آینده ادبیات، ترجمه حمید نطقی، سخن، شماره ۵، ۱۳۴۱
- سورات، دنیس، درباره رمان، ترجمه و نگارش سیروس پرهام، سخن، شماره ۲، ۱۳۳۶
- کاولی، مالکوم، آینده نامعین ادبیات امریکا، ترجمه هوفنگ پیرنظر، سخن، شماره ۲، ۱۳۴۲
- محبوب، محمد جعفر، مطالعه در داستانهای عامیانه فارسی، ضمیمه مجله دانشکده ادبیات، شماره ۲، سال دهم، ۱۳۴۲
- موروا، آندره، هنرنویسندگی، ترجمه بهروز ذکا، سخن، شماره ۵، ۴، ۱۳۴۲
- میرسکی، د. س.، تاریخ ادبیات روسیه، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران، امیر کبیر، ۱۳۵۴
- نفیسی، سعید، تاریخ ادبیات روسی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۴۴
- هدن، کلپر، رومان چیست؟ ترجمه رضا سیدحسینی، سخن، شماره ۹، ۱۳۳۵
- هی تید، ژان، فنرمان نویسی، ترجمه رضا سیدحسینی، سخن، شماره ۷، ۱۳۳۷، ۸۹۹

از این نویسنده تاکنون منتشر شده است:

- ۱- مسافره‌های شب «مجموعه داستانهای کوتاه»
- ۲- چشمهای من، خسته «مجموعه داستانهای کوتاه»
- ۳- شبهای تماشا و گل زرد «مجموعه داستانهای کوتاه»
- ۴- درازنای شب «رمان»
- ۵- این شکسته‌ها «مجموعه چند داستان پیوسته»
- ۶- این سوی تله‌های شن «مجموعه داستانهای کوتاه»
- ۷- نه آدمی، نه صدایی «مجموعه داستانهای کوتاه»
- ۸- شب چراغ «رمان»
- ۹- دوالپا «مجموعه داستانهای کوتاه»
- ۱۰- هراس «مجموعه داستانهای کوتاه»
- ۱۱- منتخب داستانهای جمال میرصادقی
- ۱۲- آن سوی پرچین ترجمه «۹ داستان کوتاه از نویسندگان دنیا»
با محمودکیانوش

منتشر می‌شود:

- ۱- بادها خیر از تغییر فضل می‌داند «رمان»
- ۲- در میدان «مجموعه داستانهای کوتاه»

کریڈہ 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.
- 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 دو لتی طبع و نشر درآینده نزدیک آثار زیر
رابه دوستداران کتاب تقدیم می‌مایند :

- هنر داستان نویسی از ابراهیم یونسی .
- دیوان حافظ به کوشش احمدشاملو .
- گزیده غزلیات شمس به کوشش دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی .
- اندیمنه دالی مجموعه شعر از کبرا مظهري .
- هغه شیبی هغه کلونه مجموعه شعر از اسحق ننگیال .
- شکست از الکساندر فادایف .
- د علمی سوسیالیزم بنسټونه ترجمه علمی .
- آهنگ صحرا مجموعه چهاربیتی‌های محلی از عبدالحسین توفیق .
- فرهنگ زبان و ادبیات پشتو تالیف زلمی هیوادمل .
- دافغانی ژور نالیزم مخکبناں تالیف زرین انځور .
- پښتو هنری نثر ترجمه سر محقق معتمد شینواری .
- ارتباط جمعی ورشد ملی ترجمه و تالیف ابراهیم رشید پور .
- نگاهی به تاریخ ادبیات جهان ترجمه م.ت. فرامرزی .

ACKU
PK
6878-4
245
1365

انتشارات کمیته دو لتی طبع و نشر ۱۰۰
مطبعه دولتی

