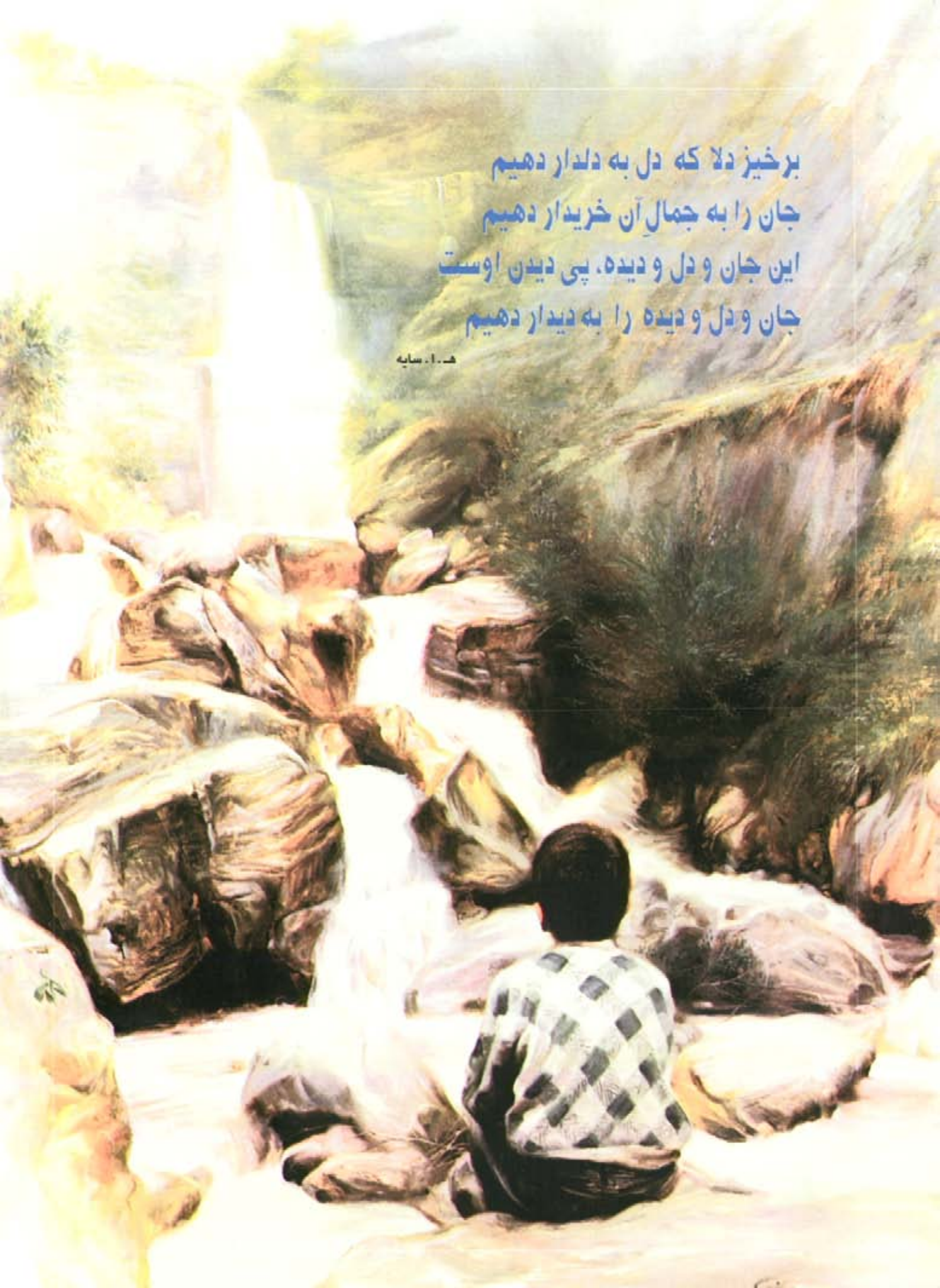
آموزش زبان و ادب فارسی

رشد
۶۶
ISSN 1606-9218
سال هفدهم
۱۳۸۲ - بها: ۲۰۰۰ ریال
دفتر انتشارات کمک آموزشی
www.roshdmag.org

ویژه‌نامه

ادبیات داستانی


برخیز دلا که دل به دلدار دهیم
جان را به جمالِ آن خریدار دهیم
این جان و دل و دیده، پی دیدن اوست
جان و دل و دیده را به دیدار دهیم
ه.ا. سایه

یادداشت سردبیر (ویژه‌نامه‌ی ادبیات داستان) ۲

نهضت لوماتیسم در اروپا (گفت‌وگو با دکتر عبدالحسین زرّین‌کوب) ۳ / به کوشش مریم علیدادی

پیمانه‌ی قصّه: ملاحظاتی درباره‌ی قصّه‌های مثنوی ۱۰ / دکتر احمد خاتمی

دریچه‌ای به زیباشناسی داستان ۱۶ / دکتر محمدرضا سنگری

سیری در رمان‌های تاریخی فارسی ۲۲ / دکتر محمد تقی

یاد یاران ـ صادق هدایت ۳۰ / دکتر حسن ذوالفقاری

سیمای سیمین، اهل قلم ۳۵ / تیمور قادری

گزارش دو دهه داستان ۳۸ / زکریا مهرور

بررسی ادبیات داستانی در کتاب‌های چهار سالهٔ دبیرستان ۶۰ / صمد رحمانی قهاوی

شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان ۶۸ / سهیلا فرهنگی

نقد حکایت افغانی و بوداف ۷۴ / علی یوسفی

همانندی در افسانه‌های ملل ۷۸ / علی‌اصغر ارجی

محلّمان شاعر و نویسنده ۸۲

چهره‌ی اساطیری پری در شاهنامه ۸۴ / نسترن صفاری

رشد کودک
(ویژه‌ی پیش‌دبستانی و دانش‌آموزان کلاس اول ابتدایی)
رشد نوآموز
(برای دانش‌آموزان دوره‌ی دوم ابتدایی)
رشد دانش‌آموز
(برای دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی)
رشد نوجوان
(برای دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی)
رشد جوان
(برای دانش‌آموزان دوره‌ی متوسطه)
رشد برهان
(مشترک برای دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی)
رشد برهان
(مشترک برای دانش‌آموزان دوره‌ی متوسطه)
و مجلات:
رشد معلم، تکنولوژی آموزشی
آموزش ابتدایی، آموزش فیزیک، آموزش شیمی
آموزش زبان، آموزش راهنمایی تحصیلی
آموزش ریاضی، آموزش زیست‌شناسی
آموزش جغرافیا، آموزش تربیت بدنی
آموزش معارف اسلامی، آموزش تاریخ
آموزش قرآن، آموزش هنر
آموزش علوم اجتماعی، آموزش زمین‌شناسی و
مدیریت مدرسه
(برای دبیران، آموزگاران، دانشجویان تربیت معلم، مدیران
مدارس و کارشناسان آموزش و پرورش)

وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی
دفتر انتشارات کمک آموزشی

مدیر مسئول: علیرضا خاجوی‌زاده
سردبیر: دکتر محمدرضا سنگری
مدیرداخلی: دکتر حسن ذوالفقاری
ویراستار: غلامرضا عمرانی
طراح گرافیک: شاهرخ خوشخانی
هیأت تحریریه: دکتر علی‌محمد حق‌شناس، دکتر تقی وحیدیان کامیار، دکتر حسین داودی، دکتر محمدرضا سنگری، دکتر محمد غلامی، دکتر حسن ذوالفقاری، غلامرضا عمرانی، محسن قاسم‌پور مقدم
نشانی دفتر مجله: تهران، صندوق پستی ۱۵۸۵/۱۵۸۷۵
تلفن امور مشترکین:
۸۸۳۱۱۶۱
تلفن دفتر مجله:
۸۸۳۱۱۶۱ ـ داخلی ۶۹۱
چاپ: شرکت افست (سهامی عام)

رشد آموزش زبان و ادب فارسی

ISSN 1606-9218
Key title: Rushd. Āmūzish-i zabān va adab-i fārsī
e-mail: info@roshdmag.org

سال هفدهم ۱۳۸۲۰
شمارگان: ۱۰،۰۰۰ نسخه

مجلّه‌ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی، نوشته‌ها و حاصل تحقیقات پژوهشگران و متخصّصان تعلیم و تربیت، بویژه آموزگاران، دبیران و مدرسان را می‌پذیرد.

- مقالات ارسالی باید در چارچوب اهداف مجلّه‌ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی و متناسب و مرتبط با ساختار و محتوای کتاب‌های درسی باشد و به طور مستقیم و نیز مستقیم در جهت گشایش گره‌ها و گسترش مباحث کتاب‌های درسی یا ارائه‌ی روش‌های مناسب تدریس در یک از حوزه آموزشی زبان و ادب فارسی در دورهٔ متوسطه و پیش دانشگاهی باشد.
- مقالات ارسالی باید با معیارهای تحقیق و پژوهش مطرح شده در کتاب‌های زبان فارسی هم خوانی داشته باشد (ارجاعات دقیق، استفاده از منابع دست اوّل، رعایت اصول تحقیق و پژوهش و...)
- مقالات حتّی‌الامکان حروف‌چینی شود یا با خط خوانا بر یک روی کاغذ A۴ با فاصله‌های مناسب بین سطری، بدون خط‌خوردگی و آشفتگی ظاهری، با رعایت حاشیه‌ی مناسب نوشته شود.
- حجم مقالات حدّاکثر بیست صفحه‌ی دست‌نویس باشد.
- اگر مقاله به تصویر، طرح، نمودار و جدول نیاز دارد، پیشنهاد یا ضمیمه کردن و محلّ قرار گرفتن آن‌ها در حاشیه‌ی مطلب مشخّص شود.
- پنج عبارت کلیدی مهمّ مقاله، از محتوای آن استخراج و بر روی صفحه‌ای جداگانه ضمیمه شود.
- نثر مقاله به فارسی روان و ساده و سالم، خالی از هرگونه تکلّف و تصنّع با سره‌نویسی اعراطی به فارسی معیار نوشته شود و در انتخاب واژه‌های علمی و فنّی دقّت شود.
- مقاله‌های ترجمه شده با متن اصلی هم خوانی داشته باشد و متن اصلی نیز ضمیمه‌ی مقاله باشد.
- اهداف مقاله و چکیده‌ی نظریّه و پیام آن در چند سطر در ابتدای آن بیاید.
- معرّفی‌نامه‌ی کوتاهی از نویسنده همراه یک قطعه عکس و سیاهه‌ی آثار وی پیوست باشد.
- هیأت تحریریه در رد، قبول، ویرایش فنّی و محتوایی و کاهش حجم آزاد است.
- آرای مندرج در مقاله‌ها، مبیّن نظر دفتر انتشارات و هیأت تحریریّه نیست و مسؤولیّت پاسخ‌گویی به پرسش‌های خوانندگان، با خود نویسنده یا مترجم است.
- مقالات رد شده بازگردانده نمی‌شود.
- اصل مقاله جهت بررسی به هیأت تحریریّه تحویل می‌شود. از ارسال تصویر مقاله خودداری شود.
- مقالات نباید در هیچ یک از نشریّات چاپ شده باشد.

یادداشت سردبیر

هنوز و همیشه، داستان، همسایه ی زندگی انسان است و آشنای خلوت و جلوت او. فصلی درخشان از ادبیّات هر ملّت نیز ویژه ی این مقوله ی مهم و تأثیرگذار است، و امروزه، در عرصه ی ادبیّات هر ملّت و سرزمینی، پایگاه و جایگاهی رفیع تر از دیگر ساحت ها و ساخت های ادبی یافته است.

قصّه و داستان در هر روزگار، آیینه ی تماشای باورها، نگرش ها، دغدغه ها، آرمان ها و رنج های انسان هاست و همه ی آنان که خواسته اند تأثیرگذارتر سخن بگویند و بنویسند، خود را از داستان ناگزیر یافته اند؛ حدیقه ی سنایی، مقامات الطّیور عطّار، مثنوی مولانا و پیش از همه ی این ها شاهنامه ی فردوسی، گواه این حقیقت اند. پس داستان هم کشف بزرگ انسان است و هم کاشف او؛ آیینه است و آیین، عریانی روح انسان و نمایشگاه فرهنگ و تاریخ و موجودیّت هر جامعه. اگر از این منظر ادبیّات داستانی جامعه ی خویش را بکاویم و بشناسیم، همه ی جلوه های روان شناسانه، جامعه شناسانه، مردم شناسانه و در یک کلام هستی شناسانه ی ما در آن متجلّی است.

در روزگار ما، هر چند هنوز شعر به شیوه ی هزار ساله ی خویش حکم می راند و در میدان ادبیّات رجز می خواند امّا به تدریج به داستان میدان سپرده است و در اتّفاقی مبارک تر امروز آن چنان شعر و داستان با هم صمیمی و هم خانه شده اند که نمونه های درخشان رمان ها رنگ و بوی شعر دارند و تکنیک های داستانی، قلمرو شعر را فتح کرده اند یا دست کم تحت تأثیر قرار داده اند.

بی مهری نسبت به ادبیّات داستانی فراوان است. هنوز در دانشگاه های ما حتّی به این مقوله ی جهان گیر و مهم دو واحدی اختصاص نیافته است. دانشجویان فارغ التّحصیل ادبیّات نه در دوره ی کارشناسی چیزی در این باب می خوانند، نه در دوره ی کارشناسی ارشد و دکتری، و اگر همّت و علاقه و درک ضرورت خود دانشجو نباشد، هیچ دانشجویی تا آخرین مرحله ی تحصیل ادبیّات، مکلّف و موظّف به خواندن حتّی یک رمان یا داستان کوتاه نیست.

این بن بست، پیش از دانشگاه، در کتاب های درسی دبیرستان تا حدّی شکسته شده است. دانش آموزان ما از داستان نویسان بزرگ معاصر ایران نامی و نشانی می یابند و از رمان نویسان بزرگ جهان، ردّ پایی کم رنگ در کتاب خویش می بینند؛ فصلی به نام ادبیّات داستانی گواه چنین توجّه و عنایتی است و بی شک هنوز اندک و اندک مایه و نیازمند درنگ و تأمّل. البتّه ولادت

رمان های بزرگ در ایران، حتّی داستان های کوتاه و داستانک های موفّق را با پشتوانه ی چنین اقبال و استقبالی می توان چشم داشت. به زبان دیگر تغییر عادت ها و ذائقه ها توان گیر و زمان گیر است و نیازمند تمهیدات و مقدّمات و فرهنگ سازی.

در این مقال و مجال اندک، قصه پرداختن به این مقوله را نداریم. آن چه دغدغه و خار خار ذهن ماست؛ توجّه به ادبیّات داستانی است و قدم و قلم زدن در این ساحت ناکاویده و مجهول القدر.

خوش بختانه در چند سال اخیر، دبیران عزیز و دانش آموزان پرشور، توجّهی ویژه به ادبیّات داستانی داشته اند؛ کافی است چند شماره ی اخیر همین مجلّه را تورّقی باشد تا مقاله های ژرف و عالمانه و نقد و نظرهای استوار و روشن بینانه را ببینیم. همین ضرورت و فضا و مقالات موفّق و انبوه در حوزه ی ادبیّات داستانی بود که ما را به ویژه نامه رساند. ویژه نامه ای که چند و چون ادبیّات داستانی، به ویژه نمونه های موجود در کتاب های درسی را جدّی تر و گسترده تر بررسی کند. این آغاز راه است و ابتدای داستان؛ بی شک می توان این باب را مفتوح دانست و این داستان را ادامه دار. چه بسا از قهرمانان آینده ی این داستان، شما میدان شناسان و حماسه آشنایان باشید تا کارهایی کارستان را در رشد ادب شاهد باشیم.

مدّتی است که چند شماره ی مجلّه، هیئت ویژه نامه یافته است. ویژه نامه ی آرایه ها و ویژه نامه ی ادبیّات داستانی از این دست است؛ ویژه نامه های پس از این را شما تعیین خواهید کرد. نقدها، نظرگاه ها، رهنمودها و هدایت ها را چشم به راهیم.

دریغا که محدودیّت صفحات، فاصله ی فصلنامه ای و فراتر از همه، لطف کریمانه و پیک های مداوم عالمانه، ما را شرمسار یاران همدل و نویسندگان صبور و فرهیخته ساخته است. کاد مقاله ای دو سال در انتظار می ماند و کاتب عزیز مأیوس از زیارت یار در ناگهانی باور ناپذیر، مقاله ی خویش را می یابد؛ همه ی شکوه ها و شکایت های یاران دلنواز را جز اعتذار پاسخی نیست. امیدواریم فراغ و فراخ بیشتر فراهم شود و این گلزار دامن گسترتر و سبزتر و رایحه ی آن جان نوازتر باشد و به یُمن دستان سرایی شما بزرگواران، شادابی این بُستان مدام باشد و سرمستی دستان مستدام.

جام جانتان از عنایت حضرت دوست لبالب باد

نهضت اومانیسم در اروپا

گفت و گو با دکتر عبدالحسین فرزاد

❖ به کوشش مریم عالیداعی
دبیر ادبیات منطقه‌ی ۴ تهران

نقاشی - طراحی (سبک اومانیسم)

چکیده

[illegible] در اروپا این نهضت بالید و رشد کرد. البته این نهضت در حقیقت در ایران هم وجود داشت و در اشعار حافظ و خیام و... با اشعار شادی‌بخش و نشاط‌آور نمود می‌یافت ولی در شعر عرب نشانه‌ای از اومانیسم دیده نمی‌شود و این هم به شرایط اجتماعی اعراب مربوط است. درحقیقت هنرمندان رئالیست بهتر از هرکس دیگر می‌توانند مرهمی بر زخم‌های بشریت نهند و راه حرکت انسان را به آینده‌ای روشن هموار سازند.

کلیدواژه: اومانیسم، کلیسا/ قرن چهاردهم م./ انقلاب صنعتی، اروپا/ جنگ جهانی اوّل، جنگ جهانی دوم/ رئالیسم.

اشاره:

بدنبال تجدیدنظر در کتاب تاریخ ادبیات و افزودن تاریخ ادبیات جهان به آن، برخی مفاهیم و مسایل مربوط به مکاتب ادبی در این کتاب‌ها راه یافته است. مصاحبه‌ی حاضر که با دکتر عبدالحسین فرزاد نویسنده‌ی بخش ادبیات جهان کتاب‌های درسی انجام گرفته، به کوشش خانم عالیداعی فراهم آمده است. با هم این مصاحبه را می‌خوانیم:

○ آیا نهضت اومانیسم، یا شبیه به آن چه در اروپا در قرن‌های گذشته رخ داد، در ایران هم داشته‌ایم؟

● پرسش شما به پژوهشی دراز دامن در این مسأله نیاز دارد؛ زیرا اگر درباره‌ی اومانیسم یا انسان‌گرایی یا فرهنگ دوستی، در اروپا با دقت بیشتری به مطالعه بپردازیم، درمی‌یابیم که ریشه‌ی اومانیسم آنان در سده‌های نخستین میلادی قرار دارد؛ یعنی قرن چهارم؛ هنگامی که سنت آگوستین، کتاب اعترافاتش را می‌نوشت و معتقد بود هیچ کس قدّیس نیست و ما کشیش‌ها را این‌قدر پاک و معصوم مپندارید؛ ما هم مانند سایر مردم جایزالخطا هستیم و همواره به جهت گناهان پنهانی که مرتکب می‌شویم، از پروردگار خود طلب آمرزش می‌کنیم.

اومانیسم (humanism) از کلمه‌ی human به معنای انسان گرفته شده است. شاید بتوان نقطه‌ی مقابل انسان‌گرایی را انسانیّت‌زدایی dehumanization دانست؛ زیرا همان کاری که انسانیّت‌زدایی با انسان امروز می‌کند، افکار کلیسای حاکم در قرون وسطی می‌کرد. برخی فیلسوفان اخیر معتقدند که انسانیّت‌زدایی عنصر لاینفک بیگانگی کلّی از کار است که در هر سیستم و نظام اجتماعی پیدا می‌شود. در چنین حالتی کارگر بیشتر برای حفظ خودش تن به کار می‌دهد و نه به جهت شکوفایی و نموّ ذوق و قریحه یا شخصیّت فردی خویش. به بیان دیگر انسانیّت‌زدایی، در نظام ماشینواره‌ی مونتاژ، تبدیل انسان به یک جزء کوچک و حقیر است. فیلم عصر جدید چارلی چاپلین، این امر را به خوبی نشان می‌دهد.

○ استاد، وضعیّت کلیسا در قرن چهاردهم میلادی، هم‌زمان با ظهور این هنرمندان، چگونه بود؟

● بیشتر کلیسا با ریاست پطرس قدّیس، ماهی‌گیری که جزو حواریّون مسیح(ع) بود، به طور رسمی تأسیس شد. همچنین قدّیس دیگری که با اخلاص او، کلیسا کارش را آغاز کرد، پولس مقدّس بود. کلیسا با پشتوانه‌ی ایمان و خلوص این دو قدّیس، با حال و هوایی الهی کارش را آغاز کرد؛ امّا متأسّفانه به مرور رو به تباهی نهاد؛ به طوری که در سراسر قرن چهاردهم میلادی، به انحطاط سیاسی، اخلاقی و دینی دچار شده بود. درحالی که در سده‌های نخستین، تا حدّ یک نظام باشکوه، اخلاقی، انضباطی، علمی و بین‌المللی

ارتقا یافت. امّا بعدها آن چنان در مال‌اندوزی پیش رفت که شاهان فرانسه به رقابت با کلیسا برآمدند.

○ استاد، ممکن است بفرمایید چه عواملی باعث سقوط کلیسا شد؟

● در سقوط یا اقتدار یک سیستم اجتماعی اعم از سیاسی و دینی و امثال آن به راحتی نمی‌توان عوامل اثرگذار را دریابی کرد؛ زیرا افزون بر عوامل آشکار، عواملی پنهان نیز وجود دارد که ممکن است پژوهشگر تاریخ به راحتی به آن دست نیابد. در هرحال، نسل اوّل حکومت‌ها با اقتدار حکومت می‌کنند و ثروت را برای نسل بعد از خود به ارث می‌گذارند، امّا نسل‌های بعد که در ناز و نعمت پرورش یافته‌اند، برای ارزش‌هایی که مورد تأیید نسل اوّل است، چندان اعتباری قایل نیستند؛ لذا حتّی حکومت‌های دینی هم در مواردی از آن وضعیّت الهی و روحانی به نظام‌هایی بدتر از نظام‌های غیردینی تبدیل می‌شود، چنان که کلیسا در قرون وسطی چنین شد.

اصولاً تورّم ثروت ـ در هر کجا که باشد ـ باعث فساد اجتماعی و اخلاقی می‌گردد. ثروت بی‌کران کلیسا، راهبه‌های فراوان و زیبا، آزادی بیش از حدّ کشیشان در میان مردم، کنار آمدن شاهان با کلیسا علیه مردم، این سازمان دینی را به فاسدترین نظام حکومتی تبدیل کرد؛ به طوری که کاردینال‌ها برای احراز پستی بالاتر، مبالغی هنگفت رشوه می‌دادند. املاک کلیسا از مالیات معاف بود؛ بنابراین درحالی که مردم عادی در کوچه و خیابان می‌خوابیدند و از فقر و گرسنگی خودفروشی و دزدی می‌کردند، آبای کلیسا در بسترهای نرم و اتاق‌های گرم می‌خوابیدند.

○ جناب آقای فرزاد، اگر اجازه می‌دهید به سؤال خودمان برگردیم.

● بله، حق با شماست. بهتر است ببینیم در ایران چنین حرکتی (اومانیسم) وجود داشته یا نه، باید بگویم آری.

ظاهراً این سخن هگل، فیلسوف بزرگ است که می‌گوید: «حکومت در معنای امروزی آن که دارای یک نظام و سیستم منظّم حکومتی و قانونی است، در روزگار باستان، تنها از آن ایرانیان بوده است و آن حکومت هخامنشیان است»؛ بنابراین اکثر شاهان هخامنشی به عدل و داد معروف بودند. می‌گویند فرمان کوروش کبیر، نخستین منشور حقوق بشر است که به وسیله‌ی ایرانیان به جهان عرضه شده است. در این فرمان، دین و عقیده آزاد است.

امّا حکومت ساسانی چنین نبود، مؤبدان طمّاع و حیله‌گر، بر شاهان غلبه داشتند و کاخ‌های آنان از کاخ‌های درباریان باشکوه‌تر بود؛ بنابراین ظلم و ستم در هر گوشه و کنار کشور لانه کرده بود. ظالم‌ترین شاهان ساسانی، انوشیروان بود که بیهوده او را لقب عادل داده‌اند. این لقب را مؤبدان به او دادند و آن هنگامی بود که بیش از چهارصد نفر از مخالفان بی‌دفاع خود را که به تقسیم عادلانه‌ی ثروت معتقد بودند، قتل عام کرد.

بنابراین پیش از اسلام در ایران عصر ساسانی، حرکت هایی به نفع انسان صورت گرفته است. در زمان قباد و انوشیروان، نوعی سوسیالیسم ابتدایی (در حدّ مسائل اقتصادی ساده) مطرح شده بود؛ زیرا نظام ساسانی سخت مبتنی بر طبقات بود و طبقات نمی توانستند در یک دیگر راه یابند. از این جهت ثروت در دست طبقات حاکم و موبدان و نزدیکان و کارگزاران آنان بود و توده‌ی مردم ـ که قاعده‌ی این هرم طبقاتی را بر دوش می کشیدند ـ از هر امکان و حقّی محروم بودند و جز رنج و بدبختی ثمری نداشتند.

توده‌ی محروم ایران به اسلام به عنوان دین برادری و برابری، بسیار دل‌بسته بود و می‌پنداشت که با حاکم شدن دین خدا، دوران بدبختی و سیه‌روزی تمام می شود؛ امّا چنین نشد و آن‌چه مدّنظر حکّام اسلامی قرار نداشت، اسلام و قوانین الهی بود.

برخی از اعراب قریش، حدیثی ساختگی را به رسول اکرم(ص) منسوب می کردند که کاملاً با قرآن در تضاد بود: «الخلافة فی قریش». خلافت تنها از آن قریش است. در حالی که رسول اکرم در حدیثی دیگر می فرمایند: «لافضل لعربی علی اعجمی و لالقرشی علی حبشی الاّ بالتّقوی». به بیان دیگر، عنصر ارزش گذار برای هرکس تقوا و انسانیّت اوست.

متأسفانه این حدیث ساختگی دستاویز اعراب شد؛ به طوری که پس از رسول اکرم و خلفای راشدین، خلفای اسلامی تا المستعصم بالله عبّاسی که در سال ۶۵۶ هـ. (۱۲۵۸ م.) به دست هلاکو کشته شد، همگی عرب و از قبیله‌ی قریش بودند. آیا این بدان معناست که درمیان ایرانیان و سایر ملل مسلمان، در طول هفت قرن، هیچ‌کس جز قریشیان و عرب‌ها شایستگی خلافت نداشته است؟

بنابراین خود اعراب و یا بهتر بگوییم برخی حکّام عرب، بر خلاف اسلام، اندیشه‌های غیرانسانی داشتند و همه‌ی انسان‌ها را برابر نمی دانستند.

ایرانیان با ایجاد جنبش شعوبیّه، با استناد به یکی از آیات قرآن کریم، با ارزش انسان و برابری همه با هم از هر نژاد و زبان و سرزمین، نخستین اندیشه‌های اومانیستی را در بلاد اسلامی شعار دادند.

مخالفان می پنداشتند که با ارزش نهادن به انسان، ممکن است جای خدا در دین تنگ شود؛ از این جهت، شعوبیه را جنبشی نژادپرستانه و ضدّ عرب معرّفی کردند؛ از این رو شعوبیان مخفیانه دست به تألیفات ارزنده‌ای زدند که به صورت شب‌نامه و جزواتی پراکنده بین مردم پخش می گردید.

○ مقصودتان نویسندگان رسایل اخوان‌الصّفاست؟

● بله. آثار این بزرگان برای آشنا کردن مردم با تفکّر و بینش علمی است.

○ استاد، با توجّه به این که خیّام و حافظ انسان را به سوی زندگی توأم با نشاط و شادی دعوت می کنند، می توانند در زمره‌ی اومانیست‌ها باشند؟

● توجّه به نشاط و شادی صرفاً نشانه‌ی اومانیست بودن نیست. البتّه یکی از نشانه‌های آن است. مسأله‌ی خیّام این است که او ـ با آن که از بی اعتباری دنیا سخن می گوید و پرسش‌های همیشگی بشر را دوباره مطرح می کند ـ دیدی اومانیستی دارد؛ بدین معنی که انسان را به بهره گیری از نعمت‌های این جهانی دعوت می کند. با توجّه به این که کسی از شادی و شادخواری شما ناراحت نشود. خیّام با ابوالعلاء معرّی قابل مقایسه است. هر دو تقریباً اندیشه‌هایی یکسان دارند امّا نسخه‌هایی که تجویز می کنند، متفاوت است.

با توجّه به اوضاع اجتماعی عصر، خیّام نه تنها اومانیست است؛ بلکه یک مبارز سیاسی است و بیشتر نوک حمله‌اش به زاهدان ریاکار درباری است که به کمک آن‌ها سفله سالاری در کشور رواج یافته است. در حقیقت خیّام بسیار زیرکانه، ترفندهای وُعّاظ السلاطین را نقش بر آب می کند؛ به بیان دیگر اگر این ها خودشان معاد و آخرت را باور داشتند، این همه مال‌اندوزی نمی کردند و کنیز و غلام در حرم‌های خود نداشتند.

امّا چون خیّام از نژاد آریایی است و آریایی ها نژادی شادمان هستند؛ اشعارش شادی‌آور و دلنواز است.

○ بفرمایید به نظر شما چرا این طور است؟

● زیرا آریایی‌ها در منطقه‌ آباد حاصل‌خیز زندگی می کرده‌اند، از این رو نعمت فراوان داشتند. شاید بتوان گفت که چشم‌های ما ایرانی‌ها، از همه ملّت‌های دنیا بیشتر است؛ زیرا ما ملّتی فرونمند به دهایم و ثروت و نعمت ـ که از سرزمین حاصل‌خیز، به دست می‌آید ـ مردمانش را شاد و سخاوتمند می‌سازد.

امّا نژاد سامی ـ که عرب ها نیز از آن نژاد هستند ـ بیشتر سرزمین‌های سکونت آنان بی‌علف و لم‌یزرع است. جایی که آب نباشد، آبادانی و زندگی و نشاط نیست؛ به همین سبب عرب‌ها با همان سامی‌ها تقریباً جشنی ندارند. آن‌ها همواره بر سر آب می جنگیدند تا آن جا که سراسر سال در جنگ و کشتار بودند.

ابوالعلا که شاعر و فیلسوف نابینای عرب است، مثل خیّام اشعارش نشاط‌آور نیست. او ازدواج نمی کند، چهل سال گوشت نمی خورد و بچّه‌دار شدن را جنایت می داند. روی سنگ قبرش این بیت او را

نوشته اند: زندگی من جنایتی بود که پدرم نسبت به من مرتکب شد و من نسبت به هیچ کس آن را روا نمی دارم. تن به ازدواج نمی دهم.

حافظ هم وارث چنین جامعه ای است. افزون بر این که در روزگار حافظ، فساد اجتماعی نهادینه شده بود؛ بنابراین در دیوان حافظ مبارزه با سالوس و ریا فراوان است:

واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می کنند
چون به خلوت می روند آن کار دیگر می کنند

یا در جای دیگر مطالبی می گوید که می توان ردّپای خیام را در غزلیّاتش دید:

شراب و عیش نهان چیست کار بی بنیاد
زدیم در صف رندان و هرچه بادا باد

○ با توجّه به جامعه ی جهانی کنونی ما و مشکلات آن، به نظر شما کدام یک از مکتب های هنری می تواند به بهبود وضع بشر امروز بیشتر کمک کند؟

● اگر نظر شخصی مرا می خواهید، من مکتب رئالیسم را بر همه ترجیح می دهم، لااقل در این برهه ی زمانی؛ زیرا واقع گرایی و بررسی عینی و علمی واقعیّت، ما را به مشکلات اساسی واقف می سازد. تفکّر رئالیستی در حقیقت، اندیشه ی ضدّیّت با تقدیرپذیری است. بسیاری از آن چه در جوامع بشری امروز پذیرفته شده است، توطئه ای بیش نیست؛ از این رو اندیشه ی رئالیستی نمی گذارد معلول ها را به جای علّت به او بقبولانند؛ مثلاً اگر در جامعه ای فقر هست، تبعیض و دزدی هست، علّت اصلی آن چیست؟

هنگامی که هنرمندی رئالیست باشد، علّت های اصلی را می یابد و در آثارش آن ها را به مخاطبان خاطرنشان می کند. امروزه هنرمندان بزرگ و متعهّد جهان، بیشتر به رئالیسم انتقادی توجّه دارند و الگوهایی بر این مبنا ارائه می دهند.

○ استاد، تصور می کنید این مکتب تا چه حد موفّق بوده است؟

● به گمان من خیلی زیاد. من بیشتر انقلاب های اخیر جهان را به دنبال انتشار اندیشه های رئالیستی می دانم؛ زیرا تنها اندیشه ی رئالیستی است که می تواند نظام دموکراتیک و مردم سالاری را درست ارائه دهد و از حدّ شعارهای مطنطن عبور کند.

هنرمندانی مانند ماکسیم گورکی، شولوخوف، ویلیام فالکنر، ارنست همینگوی و هنرمند بزرگ آمریکای لاتین، گابریل گارسیا مارکز، همه و همه چهره ی جهان را با آثار خود دگرگون کردند. آنان وضعیّت واقعی انسان روزگار ما را به او نشان دادند و در این نمایش همچون آینه عمل کرده اند؛ از این رو آثار آنان را می توان به خوبی به واقعیّت جامعه ترجمه کرد.

○ با توجه به اومانیسم اروپا که انقلاب صنعتی و رنسانس را به وجود آورد، به نظر شما چرا دو جنگ جهانی به وجود آمد و تا چه حدّی می توان علل جنگ های جهانی را در انقلاب صنعتی اروپا ریشه یابی کرد؟

● یک نکته ی غیرقابل انکار، این است که نیاز روزافزون و مبرم به موادّ اوّلیّه برای کشورهای صنعتی، نطفه ی استعمار را در داخل انقلاب صنعتی به وجود آورد.

صنعت، در حقیقت به معنای تولید انبوه کارخانه ای است. انقلاب صنعتی به دگرگونی هایی گفته می شود که در میان سال های ۱۷۴۰ تا حدود ۱۸۳۰ در اروپا به ویژه انگلستان صورت پذیرفته است. به بیان دقیق تر، انقلاب صنعتی، نوآوری های اقتصادی و تکنولوژیک است که تحوّلاتی بنیادی را در صنعت ایجاد کرده است. البته می دانیم که این تحوّلات نخست در کشاورزی انگلستان رخ داده است؛ به همین سبب است که انگلستان پیش آهنگ همه ی استعمارگران جهان شده است؛ چون زودتر از همه صنعتی شده است.

با مطالعه ی این تحوّلات، متوجّه می شویم که با آن که حوزه ی تجارت، گسترشی شگفت انگیز می یابد، زمینه های دموکراسی نیز فراهم می گردد.

پس نظام سرمایه داری، ریشه های انقلابات دموکراتیک را درون خودش پرورش داده است. سندیکاهای کارگری در درون کارخانه ها تشکیل شد.

بسیار ساده لوحانه است اگر بپذیریم که کشته شدن ولیعهد اتریش در شهر سارایوو، باعث جنگ جهانی اوّل شده است. تردیدی نیست که جنگ جهانی، به جهت تضادهای عمیق میان قدرت های استعماری سرمایه داری، به وقوع پیوست؛ زیرا هرکدام می خواستند مکان ها و سرزمین های بیشتری برای امیال تجاری خود به دست آورند تا هم از نیروی انسانی آن ها و هم از منابع موادّ اولیّه ی آنان بیشتر استفاده کنند. امّا عوامل جنگ دوّم با جنگ اوّل فرق داشت؛ این بار کشورهای امپریالیستی موقتاً تضادهای خود را کنار گذاشته بودند؛ زیرا دشمنی بسیار خطرناک یافته بودند که مشروعیّت آنان را برای جهانیان زیر سؤال برده بود.

○ مقصودتان حکومت اتّحاد جماهیر شوروی است؟

● کاملاً صحیح است. بله. دبورین یکی از مورّخان معاصر می گوید: «در آستانه ی جنگ اوّل جهانی، گستره ی کره ی زمین تنها میدانی برای تاخت و تاز سرمایه داران بود. درحالی که پیش از جنگ دوّم جهانی، اتّحاد شوروی یگانه کشور سوسیالیستی جهان بود که کاملاً جا افتاده بود و با آهنگی سریع

ترقیات و ثبات اقتصادی، نظامی و سیاسی را تجربه می‌کرد و اختلاف موقعیت‌های جنگ اول و دوم همین امر بود؛ بنابراین امپریالیست‌های سرمایه‌دار، می‌خواستند هر طور شده شوروی را نابود کنند تا بتوانند تضادهای خود را حل کنند.»

○ پس این حرف که بعضی‌ها می‌گویند اروپا هیتلر را برای نابودی شوروی تحریک کرد، درست است؟

● البتّه خود هیتلر هم ظاهراً گفته بود که می‌خواهد با نشان دادن غول بلشویزم روسیه آن‌ها را متقاعد کند که تنها آلمان در برابر سیل بنیان‌کن سرخ (روس‌های کمونیست) می‌تواند سدّی استوار باشد.

امّا سرانجام این جنگ به گونه‌ای دیگر پیش رفت؛ آلمان بلای جان خود اروپا شد و سرانجام این شوروی بود که به کمک اروپا آمد و برلن را تسخیر کرد.

با نگاهی گذرا به حوادث مختلف در خلال جنگ جهانی دوم درمی‌یابیم که این جنگ بسیار گسترده‌تر از جنگ اول بود؛ به طوری که تقریباً به تمامی جهان کشیده شد و کشورهای دوطرف جنگ به همه‌ی مستعمره‌های یکدیگر در اقصی‌نقاط جهان حمله کردند؛ بنابراین از لیبی در شمال آفریقا گرفته تا فیلیپین در شرق دور تا آلبانی و مجارستان مورد اشغال و تجاوز قرار گرفتند.

○ بنابراین یکی از عوامل اساسی جنگ دوم جهانی مسأله‌ی مستعمرات است؟

● البتّه.

○ آیا در جامعه‌ی پس از جنگ جهانی، هنرمندان توانستند با ارائه‌ی سبک‌های جدید هنری مرهمی بر زخم‌های بشریّت بگذارند؟

● باید بگویم که متأسّفانه زورق انسانیّت از همان ابتدا بر دریایی از اشک و خون جاری بوده است؛ بنابراین بشریّت فاجعه‌هایی مانند دو جنگ جهانی فراوان دیده است. البتّه با توجّه به افزونی جمعیّت در قرن اخیر تعداد قربانیان بیشتر بود امّا ماهیّت فاجعه‌ها یکسان بوده است.

هنوز مکاتب هنری توفیق کامل نیافته است تا زخم‌های کهنه و هولناک ددمنشی‌های نوع بشر را التیام بخشند. هنرمندان تنها توانسته‌اند تا حدّ زیادی انسان را متوجّه خطر خود او کنند. کسانی که باغ‌وحش لندن را می‌بینند، می‌گویند وقتی وارد باغ‌وحش می‌شویم نوشته‌اند که: «خطرناک‌ترین حیوان جهان» در آخرین قفس قرار دارد. «و وقتی به قفس آخر می‌رسیم، درون آن آینه‌ای گذاشته‌اند که همه‌ی تماشاچیان باغ‌وحش عکس خودشان را می‌بینند؛ به بیان دیگر انسان اگر منحرف شود، خطرناک‌ترین موجود برای بشریّت خواهد بود.

برخی هنرمندان مثل ساموئل بکت، با نوشتن «در انتظار گودو»، بیهودگی انسان و زندگی او را خاطرنشان کردند. به بیان دیگر اهل قلم و فرهنگ، جنگی تمام عیار را در برابر اندیشه و سیاست نظامی‌گری به راه انداختند.

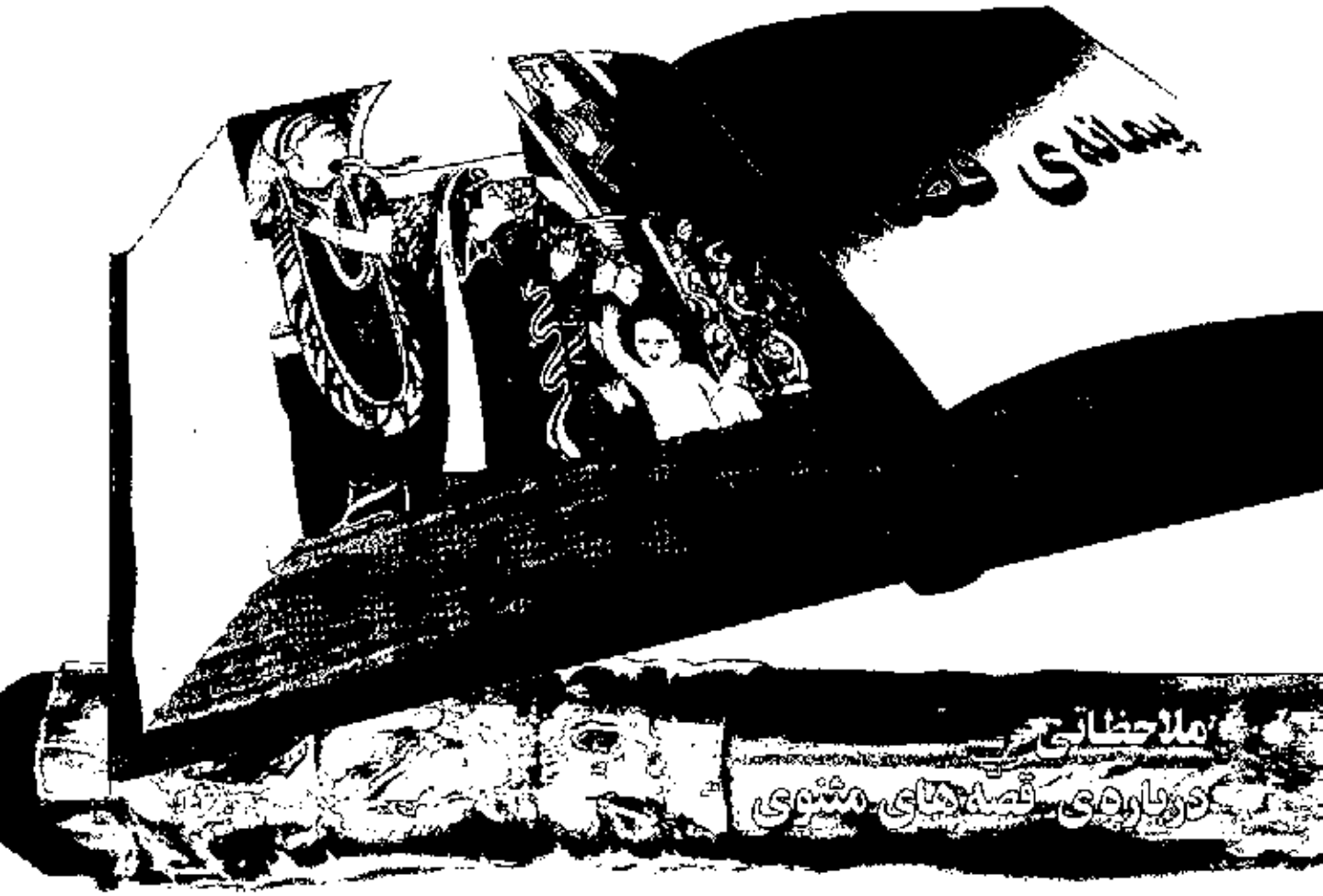
در هر صورت من اکنون برآنم که رئالیسم راستین؛ یعنی آنچه در نوشته‌های بزرگانی چون گابریل گارسیا مارکز، اکتاویو پاز و ... دیده می‌شود، تنها راه حرکت انسان پریشان امروز، به سوی آینده‌ای ـ لااقل ـ کم‌تنش‌تر است.

به گمان من رمان‌ها و آثار رئالیستی بیش از هر چیز دیگر در کارآمد کردن فرهنگ انسانی موفق بوده‌اند. فرهنگ درحقیقت ابزار هویّت و قوام بخش ساختار دموکراسی و آزادی انسان است. به ویژه عمده کردن فرهنگ در برابر نظام‌های توتالیتر totalitaire، بسیار سودمند است. ژوره ساراماگو، نویسنده‌ی رمان «کوری» گفته است: «اهل قلم نباید بگذارند که سیاست‌مداران: جهان را به خود اختصاص دهند.» میشل فوکو، فیلسوف قرن بیستم نیز نظام گفتمان را مدّنظر داشت. به بیان ساده فوکو و امثال او معتقدند که مشکلی در زندگی بشر نیست که با کارکرد زبانی حل نشود، همان چیزی که حکومت‌های توتالیتر آن را نادیده و ناکارآمد می‌انگارند.

○ مقصودتان از نظام‌های توتالیتر، حکومت فاشیستی است؟

● تقریباً بله. بیایید اصلاح توتالیتر totalitaire به معنی کل‌گرا و یکّه‌تاز است. به بیان دیگر نظام توتالیتر، حکومتی است که همه‌ی جنبه‌های زندگی شهروندانش را می‌خواهد تحت مهیّزی و سانسور خود داشته باشد. این واژه برای اولین بار به وسیله‌ی موسولینی، دیکتاتور ایتالیا، برای نظام فاشیستی‌اش به کار گرفته شد. این نظام‌ها تمرکزگرا و ضدّ پارلمان‌گرایی است.

در نظام توتالیتر، معمولاً شهروند درست نمی‌داند که چه چیزی جرم است و چه چیزی جرم نیست. این نوع نظام‌ها پلیسی است و مسائل را خود تعبیر و تفسیر می‌کنند؛ مثلاً ممکن است عملی از سوی فردی خاص، جرم نباشد امّا همان عمل از سوی کسی دیگر جرم تلقّی شود و حتّی به زندان و اعدام منجر گردد. به بیان ساده‌تر در نظام توتالیتر شهروند همواره در حالت تعلیق است و مجال آرامش فکری ندارد تا بتواند درست بیندیشد. به قول برتراندراسل، «قانون (در نظام‌های توتالیتر) همانند تار عنکبوت است که قوی آن را پاره می‌کند و می‌گذرد امّا ضعیف در آن گرفتار می‌ماند.»



ملاحظاتی درباره‌ی قصه‌های مثنوی

کلیدواژه‌ها:
قصّه، حکایت، ارزش‌های فرهنگی، قصص قرآن، مولانا، مثنوی، کلیله و دمنه، اساطیر، فرعون، موسی، گره‌افکنی، بحران‌سازی، تعلیق، گره‌گشایی، قصّه‌های عامیانه

مقدّمه

قصّه نمودار بخش مهمّی از میراث فرهنگی جوامع بشری است. آینه‌ای است که ارزش‌ها و زمینه‌های فرهنگی، سیاسی و اجتماعی اقوام را منعکس می‌کند. تحقیق درباره‌ی قصّه، تحقیق درباره‌ی اندیشه‌ها، افکار و حالات پیشینیان است. با پژوهش در قصّه‌ها می‌توان به روابط فرهنگی اقوام پی برد و مسایل فرهنگی مشترک را شناخت. ایران ـ که بنا به قول اولریش مارزولف (Ulrich Marzolph) از دیرباز به عنوان حلقه‌ی اتّصال مهم، بین منطقه‌ی فرهنگی هندوستان کهن و فرهنگ‌های فخیم کشورهای مدیترانه به دنیای علم شناسانده شده است، بوته‌ای که ارزش‌های فرهنگی در آن ذوب گردیده ـ جایی است که خصوصیّات قبایل و امم مجاور آن با جلوه‌های فرهنگی بومی و محلّی درهم آمیخته و به نحوی متغیّر و دگرگون به ادوار بعد سپرده شده است و این صرف‌نظر از آن است که خود ایران در شمار کشورهای فرهنگی باستانی محسوب است. (طبقه‌بندی قصّه‌های ایرانی، ص ۱۵)

ایران خاستگاه مهم قصّه و قصّه‌پردازی است. پیشینه‌ی ایرانیان قبل از اسلام حکایت از آن دارد که ایرانیان از قصّه بهره‌مند بوده‌اند. ورود اسلام به ایران و آشنایی ایرانیان با قرآن کریم و قصص آن بر میزان علاقه و گسترش توجّه به قصّه افزود. شیوه‌ای را که قرآن کریم در تعلیمات خود درقالب قصّه ـ به معنای خاصّ خود ـ برگزیده بود، مورد توجّه علما و ادبای ایرانی نیز قرار گرفت و از همان آغاز به تقلید از شیوه‌ی قرآن پرداختند. این امر با ورود آثاری که بعدها از زبان‌های دیگر به فارسی ترجمه شد؛ مانند کلیله و دمنه، رونق بیشتر گرفت و در نظم و نثر شیوه‌ای معمول شد. عرفا و صوفیّه نیز از این سبک پیروی نمودند و از همان آغاز در متون نثر و بعدها در نظم عرفانی، قصّه‌پردازی معمول و متعارف شد. مولانا جلال‌الدّین در مثنوی از این شیوه بهره‌ها گرفته و در تعلیمات خود به این شیوه، توفیقات فراوان یافته است.

از آغاز دفتر اوّل مثنوی تا آخرین حکایت از دفتر ششم، سرتاسر قصّه و حکایت و تمثیل است؛ قصّه‌های آمیخته با آیات و احادیث، حکایاتی مشحون از اخلاق و تعلیم و تربیت.

آن‌چه در این مقاله‌ی کوتاه، بررسی شده

است، مقدّماتی است درباره‌ی قصّه‌پردازی مولانا، ویژگی‌ها، انواع قصّه‌ها و بعضی از ملاحظات دیگر در باب قصّه‌های مثنوی.

● ملاحظاتی درباره‌ی قصّه‌های مثنوی

۱ـ مثنوی نظم و قصّه و حکایت است و این از همان آغاز مثنوی پیداست. اگرچه خود مولانا معتقد است:

ای برادر قصّه چون پیمانه‌ایست
معنی اندر وی مثال دانه‌ایست

و تردیدی نیست که در این برداشت، پیمانه را چندان اهمیّتی نیست؛ آن‌چه مهمّ است، دانه است؛ مع‌الوصف ظاهراً همین سبک و کثرت حکایات مثنوی سبب شد بعضی از اصحاب عرفان نظری و شاگردان صدرالدّین قونوی ـ که در عرفان طالب اقوالی نظیر آن‌چه در حوزه‌ی «شیخ‌الاسلام» از تعالیم مکتب ابن‌عربی نقل می‌شد بوده‌اند ـ در مثنوی چندان به چشم تکریم و تقدیر ننگریسته‌اند و آن را از مقوله‌ی اساطیر و افسانه‌ها ـ که درخور فهم کودکان است و تحقیق و تعمیقی در آن نیست ـ تلقّی می‌کرده‌اند.[۱]

۲ـ از دیگر نکته‌های مهم در قصّه‌پردازی‌های مولانا، آن است که قصّه‌های مولانا بیشتر بر عنصر گفتار تکیه دارد تا کردار. به همین جهت است که داستان‌های مثنوی محدودیّت‌پذیر نیستند. حکایت آن غلام که شکایت نقصان اجری به سوی پادشاه نوشت (دفتر چهارم، بیت ۱۴۹۰ به بعد)، قصّه‌ی مجاویات موسی با فرعون (دفتر چهارم، بیت ۲۳۰۸ به بعد) و حکایت آن پادشاه‌زاده که پادشاهی حقیقی به وی روی نمود (دفتر چهارم، بیت ۳۰۸۵ به بعد) از این جمله قصّه‌هاست.

۳ـ این گونه قصّه‌ها بیشتر برای طرح مسائل و مقاصد دینی و یا صوفیانه است و نقطه‌ی قوّت نقل این گونه داستان‌ها همین است و این همان شیوه است که می‌توان آن را «اقتضای بلاغت اهل منبر» نام نهاد.

این دسته از قصّه‌های مثنوی، بی آن که اوج و فرودی جالب یا ویژگی‌های قصّه‌پردازی را، مانند: «گره‌افکنی»، «بحران‌سازی»، «تعلیق»، «گره‌گشایی» و... داشته باشد، فقط رشته‌ای از محاورات است که تنها تداعی بعضی از مسائل می‌کند و تأثیرات تعلیمی دارد؛ مثل داستان والی و خارین (دفتر دوّم، بیت ۱۲۲۷ به بعد) که نهایتاً مخاطب را از تأخیر افکندن در کار خیر برحذر می‌دارد.

۴ـ این نکته که اکثر حکایات و قصص مثنوی مأخوذ از حکایاتی است که در متون پیش از او یا در روایات عامّه آمده و یا بر سر زبان‌ها بوده است، از اصالت سبک قصّه‌پردازی مولانا نمی‌کاهد؛ زیرا مولانا:

ـ در داستان‌ها و حکایات پیشین دخل و تصرّف‌های بدیع نموده است؛

ـ آن‌ها را متناسب با نیازی که برای بیان مقصود خود خواسته، ساخته و پرداخته است؛

ـ در بعضی موارد، داستان‌ها را درهم شکسته و با یکدیگر به هم آمیخته است و آن‌ها را به زبان و ذهن خود و مخاطبانش نزدیک کرده است؛ «فی‌المثل در حکایت پادشاه و کنیزک، اجزای گوناگون را از حکایات مختلف که در چهارمقاله‌ی عروضی، قانون ابن‌سینا و اسکندرنامه‌ی نظامی است، به هم می‌آمیزد و آن‌چه از این ترکیب به وجود می‌آید، به نحو جالبی برای سرّ قصّه که می‌بایست در دنبال ابیات «نی‌نامه»، «نقل حال» باشد تعادل و تناسب می‌یابد.[۲] هم‌چنین است قصّه‌ی بازرگان و طوطی (دفتر اوّل، بیت ۱۵۴۷ به بعد) که به طور بارزی با آن‌چه در اسرارنامه‌ی عطّار آمده، متفاوت است. در قصّه‌ی اعرابی و خلیفه (دفتر اوّل، بیت ۲۲۴۴ به بعد) تصرّف مولانا در داستان در مقایسه با آن‌چه در جوامع‌الحکایات عوفی آمده، مشهود است. در داستان حلوا خریدن شیخ احمد خضرویه (دفتر دوّم، بیت ۳۷۶ به بعد) هم مولانا آن‌چه را عطّار در تذکرة‌الاولیا ذکر کرده و آن‌چه در باب شیخ ابوسعید ابوالخیر منقول است، به هم آمیخته و آن را به شیخ احمد خضرویه نسبت داده است.

● ملاحظاتی درباره‌ی ویژگی‌ها

۱ـ بعضی قصّه‌های مثنوی بیشتر جنبه‌ی رمزی دارد؛ اگرچه به صورت ظاهر، داستان قابل فهم و تفسیر باشد؛ مثلاً در قصّه‌ی کنیزک و پادشاه (دفتر اوّل، بیت ۳۵ به بعد) اگرچه حکایت متضمّن وحدت و تمامیّت در مفهوم ظاهر نیز هست، قرائن نشان می‌دهد که مولانا از طرح داستان نتایج دیگری می‌طلبد. داستان رمزی است از تعلّق روح به قیود عالم مادّی و این که رهایی از این قیود به ارشاد طبیب الهی نیاز دارد. هم‌چنین است قصّه‌ی آن پادشاه‌زاده که پادشاهی حقیقی به وی روی نمود (دفتر چهارم، بیت ۳۰۸۵ به بعد)، قصّه‌ی پیرچنگی (دفتر اوّل، بیت ۱۹۱۳ به بعد)، قصّه‌ی باز پادشاه در خانه‌ی کمپیرزن (دفتر دوّم، بیت ۳۲۳ به بعد) و قصّه‌های دیگر.

۲ـ کثرت و تنوّع قصص مثنوی به اندازه‌ای است که می‌توان آن را جامع‌الحکایات دانست. هرچند حکایات مثنوی بیشتر گفتاری و تابع تداعی معانی است و آن گونه که در باب قصّه مرسوم است، به ابواب مختلف تقسیم نمی‌شود و امّا کثرت آن، امکان طبقه‌بندی حکایات را فراهم می‌کند.

۳ـ کثرت توجّه به معنی و آن‌چه مولانا سرّ قصّه می‌داند که گاه باعث می‌شود تا مولانا صورت قصّه را فدای معنا کند و گاه آن را دچار ضعف و خلل می‌سازد؛ با این حال بیشتر حکایات و تمثیلات مثنوی نشان مهارت مولانا در قصّه‌پردازی است و این امر از گوینده‌ای که خود و اجدادش از اهل منبر بوده‌اند و مجالس آن‌ها از رونق و گرمی خاصّی برخوردار بوده است، چندان دور نیست. به ویژه این که مولانا ذوق شعری خود را نیز به کمک شوق عرفانی آورده و ظرافت‌های شعری را با مهارت‌های قصّه‌پردازی به هم آمیخته است؛ مثلاً در قصّه‌ی مارگیر و اژدهای افسرده (دفتر سوّم، بیت ۱۰۳۶ به بعد) منظره‌ی معرکه‌ی مارگیر و انبوه تماشاگرانی را که گرد آویند، چنان زیبا توصیف می‌کند که از نهایت دقّت‌نظر قصّه‌پرداز و قدرت و مهارت تصویرپردازی‌های شاعرانه‌ی او حکایت دارد.

هم‌چنین است در قصّه‌ی پادشاه و کنیزک (دفتر اوّل، بیت ۲۰۲ به بعد)، قصّه‌ی معاویه و ابلیس (دفتر دوّم، بیت ۲۶۰۴ به بعد)، قصّه‌ی دقوقی و کرامانش (دفتر سوّم، بیت ۱۹۲۴ به بعد) و جز آن‌ها.

۴ـ مغایرت‌های تاریخی نیز از ویژگی‌های دیگری است که در قصص مثنوی به چشم می‌خورد. البتّه این گونه مغایرت‌ها با تاریخ ـ که گاه در نقل تاریخ انبیا و روایات دینی هم از سوی مولانا صورت گرفته است ـ منافاتی با اهداف او از قصّه‌پردازی ندارد؛ زیرا ظاهراً مولانا در چهارچوب قصّه‌های خود به سیرت و خصلت و جایگاه تاریخی و جغرافیایی اشخاص چندان اهمّیّتی نمی‌دهد و بیشتر به معنای داستان متوجّه است تا به صورت و قالب آن. از جمله‌ی این مغایرت‌ها، آن‌جاست که در داستان مجاویات موسی و فرعون، موسی در مقام انذار و تخویف فرعون از داستان سبطی و قبطی و این که رود نیل بین آن‌ها فاصله انداخت یاد می‌کند و گویی، گوینده فراموش کرده است که این اتّفاقات بعد از دعوت موسی روی داده است نه قبل از آن؛ و جالب‌تر آن است که در همین داستان ـ که مربوط به عهد موسی (ع) است ـ از آستین حنّانه، تسبیح گفتن سنگ‌ریزه در دست رسول، قصّه‌ی داوود و آواز خواندن او یاد می‌کند و قصّه‌ی بشارت پیامبر به عکّاشه و قصّه‌ی منازعت امیران عرب با رسول را از قول موسی و خطاب به فرعون بیان می‌کند.

۵ـ از ویژگی‌های دیگر مولانا در قصّه‌پردازی، یکی هم آن است که در هر قصّه‌ای به مناسبتی، قصّه یا قصّه‌های دیگر را می‌نشاند و قصّه‌های خود را به نوعی به هم می‌پیوندد. این کار مولانا هم جنبه‌ی تعلیمی دارد و شیوه‌ی منبری. حکایت حسد کردن حشم بر غلام خاص (دفتر دوّم، بیت ۱۴۰۷ به بعد) نمونه‌ی خوبی از این ویژگی است که چون پادشاه، وظیفه‌ی غلام را افزود، حشم او یادآور حال ایاز در نزد سلطان محمود شد و بعد داستان‌های دیگر هر کدام به سبب تداعی خاص؛ داستان باز در میان جغدان، قصّه‌ی کلوخ انداختن تشنه از سر دیوار در جوی آب، داستان والی و خارین، قصّه‌ی دوستان ذوالنّون در بیمارستان، داستان امتحان کردن لقمان و قصّه‌ی شاه و شیخ، هم در ضمن این حکایت ناتمام جای گرفته و بیش از پانصد بیت را شامل می‌شود و درنهایت هم به محسود بودن غلام در نزد حاسدان و نوطئه‌ی قتل غلام شاه از ماجرا اشاره می‌کند و باز قصّه را به قصّه‌ی دیگری پیوند می‌دهد تا باز هم اشارات و ارشاداتی دیگر را در قالب قصّه‌های دیگر بیان نماید. از نمونه‌های دیگر این گونه داستان‌پردازی‌ها، حکایت عاشق دراز هجران است که در پایان دفتر سوّم آغاز می‌شود و در آغاز دفتر چهارم ادامه می‌یابد.

۶ـ از ویژگی‌های دیگر، تنوّع قصّه‌ها و موضوعاتی است که در قصص مثنوی وجود دارد. تنوّع قصّه‌ها به نحوی است که به ندرت می‌توان تکرار قصّه‌ای را در مثنوی یافت و اگر هم قصّه‌ای را تکرار کرده، قصد و غرضی از تکرار آن درنظر داشته است؛ درحالی که تعداد حکایت‌ها و قصّه‌های مکرّر در مثنوی با توجّه به حجم زیاد و تعداد و کثرت حکایات بسیار ناچیز است و مکرّرات آن هرچند هم که باشد در مجموعه‌ای بدین وسعت، بسیار نیست.

بدیهی است ذکر به جای این همه حکایات و قصص، تنها از ذهنی خلّاق، حافظه‌ای قوی، شخصیّتی مردمی و عالمی آشنا به علوم، چونان مولانا برمی‌آید.

در مواقعی که مولانا ناچار از تکرار قصّه‌ای بوده، قطعاً غرض و هدفی را از آن دنبال می‌کرده است. به نظر می‌رسد که علل تکرار قصّه‌ها را بتوان به صورت زیر دسته‌بندی کرد:

الف ـ گاه سبب تکرار آن است که قصّه‌ای را که طرح کرده، ناتمام گذاشته است؛ بنابراین قصّه را برای بیان کامل با آگاهی تکرار می‌کند؛ برای مثال وقتی قصّه‌ی سگ و گدا را که یک بار در دفتر دوّم بیت ۲۳۵۴ به بعد آورده، در دفتر چهارم بیت ۱۰۴۵ به بعد هم می‌آورد، خاطرنشان می‌کند که در تکرار آن عذری است و قصد تکمیل و تأکید دارد.

ب ـ گاهی هم تکرار از آن روست که یک بار قصّه را به اجمال و اشاره گفته و بار دیگر ذکر آن را به تفصیل بیان می‌کند؛ مثلاً قصّه‌ی چاروق ایاز را یک‌جا به نحو اجمال (دفتر چهارم، بیت ۸۸۷) و یک‌جا به نحو تفصیل بیان می‌کند (دفتر پنجم، بیت ۱۸۵۷ به بعد).

ج ـ گاهی هم علّت تکرار آن است که یک‌بار نتیجه‌ای محدود و بار دیگر نتیجه‌ای

جز آنچه بار اوّل گرفته، به دست می‌آورد. داستان باز پادشاه و خانه‌ی کمپیرزن را یک‌بار (دفتر دوم، بیت ۳۲۳ به بعد) برای این نتیجه آورده است که حکمت در نزد نااهل نمی‌پاید و نااهل هم قدر آن را نمی‌داند و در جای دیگر (دفتر چهارم، بیت ۲۶۲۸ به بعد) استشهاد به این معنی می‌کند که راز حقیقت را به آن که نااهل است، نباید گفت.

● ملاحظاتی درباره‌ی اشخاص قصّه‌ها

۱ـ در بعضی از قصّه‌های مثنوی، خوی و خصلت شخصیّت‌های داستانی، ثابت نیست؛ به بیان دیگر وحدت و استمرار اشخاص در بعضی از قصص مثنوی وجود ندارد؛ مثلاً در قصّه‌ی اعتماد کردن بر تملّق و وفای خرس (دفتر دوم، بیت ۱۹۳۲) مولانا در ابتدا مردی را که سبب شد تا خرس از دست اژدها رها یابد، شیرمرد می‌خواند و از اوبا عناوینی مثل «ستون‌های خلل‌های جهان» و «طبیبان مرض‌های نهان» یاد می‌کند ولی در پایان آن مرد را ـ که با خرس طرح دوستی می‌ریزد ـ ابله می‌داند.

در قصّه‌ی گفت و شنود فرعون با آسیه (آسیه)، یک‌جا فرعون را از زبان زنش «دل‌سیه» می‌خواند و در همان داستان او را «شه نیکوخصال» خطاب می‌کند.

۲ـ اشخاص قصّه در مثنوی نیز گاهی دست‌خوش تداعی معانی‌اند. این تداعی‌ها ـ که گاه همراه با تداعی در مضامین و تداعی در قصّه‌هاست ـ معمولاً داستان‌های مثنوی را پیچیده می‌کند. تداعی معانی در نزد اشخاص قصه، جریان سیّال ذهنی گوینده را منعکس می‌کند و مولانا مخصوصاً از همین طریق است که حضور خود را در برابر قصّه و در وجود اشخاص قصّه نشان می‌دهد، بی‌آن که خود را مسؤول و مدافع اقوال و افکار آن‌ها سازد؛ معهذا وقتی با اشخاص قصّه درمی‌آمیزد، در آن‌چه به معانی آن‌ها مربوط است، به طوری آشکار تسلسل خاطر خود را دنبال می‌کند؛ برای نمونه در قصّه‌ی بازرگان و طوطی (دفتر اوّل، بیت ۱۵۴۷ به بعد) آن‌چه بازرگان در حسرت طوطی از دست رفته‌اش می‌گوید، به طور ایهام ناله‌ها و دریغ‌های گوینده را مجسّم می‌سازد و در واقع قصّه‌ی بازرگان، ماجرای شمس تبریز و غیبت ناگهانی او را به ذهن گوینده تداعی می‌کند؛ از این رو وقتی در پنجه‌ی خواجه‌ی بازرگان با حسرت و تأسّف می‌گوید «چون زنم دم کآتش دل تیز شد»، آن‌چه سوز و درد مولانا را در کلام بازرگان منعکس می‌کند، هجران شمس است که طوطیِ جان در هوای او پرواز دارد و ـ شمس که بدین گونه در ذهن وی تداعی یافته است ـ او را از «قافیه‌اندیشی» منع می‌کند و مولانا با خیال وی ـ که مثل همین طوطی با مرگ پیش از مرگ از قفس عالم گریخته است ـ از طریق این تداعی گفت و شنودی روحانی می‌یابد.[۳]

● ملاحظاتی درباره‌ی انواع قصّه‌ها

تقسیم‌بندی قصّه‌ها و حکایات مثنوی به شیوه‌ای که امروز در طبقه‌بندی و تقسیم‌بندی داستان و قصّه متداول است، مقدور نیست،

امّا به صورت اختصاصی می‌توان قصّه‌های مثنوی را در شش موضوع به شرح زیر دسته‌بندی کرد:

۱ـ قصّه‌های صوفیانه

مقصود از این قصّه‌ها، آن‌هایی است که به نوعی با آداب و رسوم و عقاید صوفیّه مرتبط است و به نقل احوال و آثار و کرامات مشایخ صوفیّه توجّه دارد.

۲ـ قصّه‌های عامیانه

مقصود آن دسته از قصّه‌هایی است که در فرهنگ عامّه (فولکلور) وجود داشته و بر سر زبان‌ها بوده است و مولانا از آن‌ها برای طرح مسائل خود بهره گرفته است.

۳ـ قصّه‌های خاص

مقصود حکایاتی است که درباره‌ی شخص، جای معلوم یا اهل شهر مشخّصی نقل کرده است.

۴ـ قصّه‌های مربوط به حیوانات

داستان‌هایی که مولانا از زبان حیوانات و یا درباره‌ی حیوانات نقل کرده است و در ضمن آن مشکلات و مسائل زندگی اجتماعی را نقد و بررسی نموده است.

۵ـ قصّه‌های رکیک

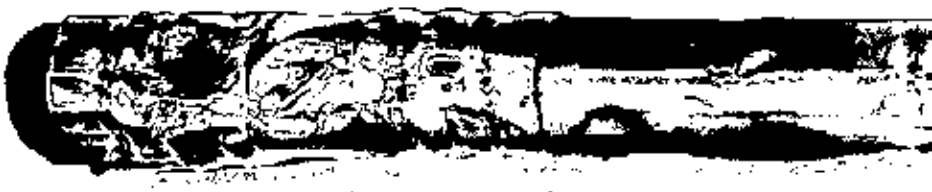
مقصود از این نوع، قصّه‌هایی است که متضمّن سخنان رکیک و ناشایست است و مولانا به دلایلی ـ شاید نامعلوم ـ آن‌ها را ساخته یا به نقل آن‌ها در مثنوی پرداخته است.

۶ـ قصّه‌های کوتاه

داستان‌ها و حکایت‌های کوتاهی که مولانا در ضمن اشعار خود آورده و با طرح آن، طنزی یا طعنی را متقل کرده و به نقد حال مردمان و انتقاد از رفتارهای فردی و اجتماعی پرداخته است.

قصّه‌های صوفیانه

موضوع تعداد قابل ملاحظه‌ای از قصّه‌های مثنوی، تصوّف، آداب و رسوم و



احوال و عادات مشایخ صوفیّه است که بیشتر برگرفته از متون عرفانی، به ویژه آثار سنایی و عطّار است. قصّه‌ی صوفیی که سر بر زانوی مراقبت نهاده بود (دفتر چهارم، بیت ۱۳۵۸ به بعد)، قصّه‌ی سؤال کردن بهلول آن درویش را که چونی (دفتر سوّم، بیت ۱۸۸۴ به بعد)، قصّه‌ی سؤالی که سائل در باب کسی کرد که در نماز بگرید (دفتر پنجم، بیت ۱۲۶۵ به بعد)، حکایت صوفی و خادم خانقاه (دفتر دوّم، بیت ۱۵۶ به بعد)، قصّه‌ی حلوا خریدن شیخ احمد خضرویه (دفتر دوّم، بیت ۳۷۶ به بعد)، داستان فروختن صوفیان بهیمه‌ی مسافر را به جهت خرج سماع (دفتر دوّم، بیت ۵۱۴ به بعد)، قصّه‌ی ذوالنّون مصری در بیمارستان (دفتر دوّم، بیت ۱۳۸۶ به بعد)، داستان ابراهیم ادهم بر لب دریا (دفتر دوّم، بیت ۳۲۱۰) قصّه‌ی بایزید و کعبه (دفتر دوّم، بیت ۲۲۱۷ به بعد) و بسیاری حکایت‌های دیگر از این نوع‌اند.

قصّه‌های عامیانه

در میان قصّه‌های مثنوی، قصّه‌هایی وجود دارد که منشأ آن‌ها روایات عامیانه است. از جمله‌ی این حکایات، قصّه‌ی طوطی و بقّال (دفتر اوّل، بیت ۲۴۷ به بعد)، قصّه‌ی پیرچنگی (دفتر اوّل، بیت ۱۹۱۳ به بعد)، قصّه‌ی جوحی و آن کودک که پیش جنازه‌ی پدر خویش نوحه می‌کرد (دفتر دوّم، بیت ۱۳۱۶ به بعد)، داستان آن مرغ زیرک که سه وصیّت به آن کس که وی را به دام افکنده بود، کرد (دفتر چهارم، بیت ۲۲۴۵ به بعد) و حکایت آن سه مسافر جهود و ترسا و مسلمان (دفتر ششم بیت ۲۲۷۶ به بعد) که همه‌ی آن‌ها ریشه در اقوام و ملل دیگر جهان نیز دارند و حکایت از فرهنگ مشترک انسانی می‌کنند، نمونه‌هایی از این نوع حکایاتند و البتّه نه تمام آن‌ها.

قصّه‌های خاص

قصّه‌های دیگری هم در مثنوی وجود دارد که درباره‌ی مردم شهرهای خاص و یا درباره‌ی اقوال و اطوار اشخاص مشهور است که بعضی از آن‌ها به ذکر حکایات اخلاقی می‌پردازد و بعضی متضمّن طنز و هزل است. قصّه‌ی بوبکر سبزوار (دفتر پنجم، بیت ۸۴۵ به بعد) و قصّه‌ی عمر در شهر کاش (دفتر ششم بیت ۳۲۲۰ به بعد) هر دو حکایت از وضع اهل سنّت در بین بلاد شیعه دارد. قصّه‌ی مرد گیلانی و درویش (دفتر ششم، بیت ۱۲۳۷ به بعد) از اوضاع جوّی نامساعد گیلان حکایت دارد.

قصّه‌های مربوط به حیوانات

حکایات و قصّه‌هایی هم در مثنوی هست که گاه از زبان و گاه درباره‌ی حیوانات است؛ به نظر می‌رسد مهم‌ترین منبع مولانا برای نقل حکایات مربوط به حیوانات و تمثیل به آن‌ها کلیله و دمنه بوده است.

«این که قائمی طوسی ملک الشّعرای نونیه هم در همین عصر کلیله را به نظم فارسی نقل کرده است، نشان می‌دهد که این توجّه مولانا به حکایات کلیله هم ممکن است تا حدّی انعکاس رغبت و علاقه‌ی اهل عصر به این کتاب بوده باشد. بدین گونه تعداد قابل ملاحظه‌ای از حکایات و امثال در مثنوی، مأخوذ از کلیله و دمنه است و مولانا در آن‌ها مثل سایر حکایات، بر وفق اقتضای شیوه‌ی بیان خویش تصرّف می‌کند...

از این جمله است حکایت نخجیران با شیر (دفتر اوّل، بیت ۹۰۰ به بعد) که مأخوذ از باب الاسد و الثّور کلیله است. هم‌چنین حکایت خرگوش با پیلان (دفتر سوّم، بیت ۲۷۳۸ به بعد)، حکایت آنگیر و ماهیان (دفتر چهارم، بیت ۲۲۰۲ به بعد)، حکایت خر و روباه (دفتر پنجم، بیت ۲۳۲۶ به بعد) و قصّه‌ی روباه و دهل (دفتر دوّم، بیت ۳۱۵۹ به بعد) که هرچند جملگی مأخوذ از قصص و امثال کلیله و دمنه است، طرز تمثّل و شیوه‌ی تقریر مولانا از آن‌ها، لطف و زیبایی خاصّی دارد.»[۴]

قصّه‌های رکیک

قصّه‌هایی هم در مثنوی وجود دارد که متضمّن سخنان رکیک و بیان اعمال و اندام جنسی است. هرچند نمی‌شود وجود این گونه قصّه‌ها را در کتاب شریف مثنوی و یا آثار دیگر عرفانی توجیه کرد، امّا باید پذیرفت که بیان این گونه مطالب ـ که در آثار شرق و غرب عالم نیز در هر دوره وجود داشته است ـ از نوعی آداب و اخلاق عامیانه حکایت می‌کند و چه بسا که عرفا و ادبا هم برای ارضای خوانندگان و شنوندگان آثارشان به نقل این نوع حکایات تن داده‌اند امّا آیا این کافی است؟ آیا به واقع گویندگان و شنوندگان این نوع حکایات از گفتن و شنیدن آن احساس لذّت نمی‌کردند؟

به هرحال مولانا در این نوع قصّه‌ها هم به نظریّه‌ی خود پای‌بند مانده و قصّه را پیمانه و محتوی را دانه دانسته است و به ظاهر و صورت حکایت چندان اهمیّت نمی‌دهد و خواننده را به اسرار این حکایات فرا می‌خواند؛ برای نمونه در داستان خاتون و کنیز (دفتر پنجم، بیت ۱۳۲۲ به بعد) مذمّت تقلید را مطرح می‌کند و می‌گوید که اعتماد به ظاهر، انسان را از توجّه به دقایق مخفی باز می‌دارد. در حکایت مخنّث و آن مرد که از وی پرسید این خنجرت برای چیست (دفتر پنجم بیت ۲۴۹۸ به بعد) نشان می‌دهد که عقل در برابر نفس مقاومت ندارد و برهان و دلیل او فایدتی نمی‌بخشد و از این نوع است داستان جوحی که چادر زنان پوشید و میان آن‌ها نشست (دفتر پنجم، بیت ۳۳۲۵ به بعد)، قصّه‌ی خلیفه‌ی مصر و پهلوانی که به موصل فرستاد (دفتر پنجم، بیت ۳۸۳۱ به بعد)، قصّه‌ی ترسیدن کودک از آن شخص

صاحب جثه (دفتر دوم بیت ۳۱۵۵ به بعد)، قصه‌ی آن پادشاه‌زاده که پادشاهی حقیقی به وی روی نمود (دفتر چهارم بیت ۳۰۸۵ به بعد) و داستان آن زاهد که زنی غیور داشت (دفتر پنجم بیت ۲۱۶۳) و ...

قصه‌های کوتاه یا قصه‌های طنزآمیز و طعن‌آلود

قصه‌های مثنوی همیشه طولانی نیست. در مثنوی قصه‌های کوتاه نیز بسیار است و جالب آن است که همین قصه‌های کوتاه ـ که غالباً بر سبیل استطراد در طیّ کلام آمده‌اند ـ در برخی موارد غیر از معنی ظاهر، معانی باطنی و مخفی نیز دارند؛ مثل قصه‌ی شاگرد احول و استاد (دفتر اول، بیت ۳۲۷ به بعد) که رمزی از حال سالک نوراه است. تمثیل مگس و بول خر (دفتر اول، بیت ۱۰۸۲ به بعد) که رمزی است از کار پیران مدّعی که از بی‌خبری، حال خود را با آن‌چه خاصّ کاملان است، قیاس می‌کنند. قصه‌ی نحوی و کشتیبان (دفتر اول، بیت ۲۸۳۵ به بعد) که حاکی از آن است که برای دست‌یابی به ساحل نجات، نحو و آرایش زبان و تجوید، کارساز نیست و قصه‌ی منازعت چهارکس جهت انگور (دفتر دوم بیت ۳۶۸۱ به بعد) هم به طور رمزی اختلاف خلق را در درک حقیقت واحد نشان می‌دهد که سبب اختلاف، خود ایشانند نه حقیقت.

گه‌گاه هم در این قصه‌های کوتاه، نکته‌های طنزآمیز و طعنه‌های زهرآلود هست؛ مثل قصه‌ی تیرانداز و ترسیدن او از سواری که دو بیشه می‌رفت (دفتر دوم، بیت ۳۱۶۳ به بعد)، قصه‌ی گرفتن موش مهار شتر را (دفتر دوم بیت ۳۴۳۶ به بعد) و قصه‌ی شکایت استر پیش اشتر (دفتر سوم، بیت ۱۷۴۶ به بعد). در بعضی از این قصه‌ها، انتقاد مولانا بر آداب و عادات مردم مشهود است؛ مثلاً در قصه‌ی بقّال و طوطی (دفتر اول، بیت ۲۴۷ به بعد) به انتقاد از تفکّر عام و کوته‌بینی و تنگ‌نظری آن‌ها می‌پردازد که چگونه حال خویش را محک و معیار سنجش قرار می‌دهند و با در قصه‌ی کبودی زدن قزوینی (دفتر اول، بیت ۲۹۸۳ به بعد) از کم ظرفیتی اهل دعوی انتقاد می‌کند. در داستان شغال و خم رنگ (دفتر سوم: بیت ۷۲۱ به بعد) حال کسانی را باز می‌گوید که دعوی‌های گزاف دارند امّا در امتحان توفیق نمی‌یابند.

● ملاحظات دیگر

۱ ـ قصه‌های تمثیل‌گونه‌ی مثنوی که مولانا آن‌ها را بیشتر در مقام اثبات ادّعایی می‌آورد، گاه در بیان مقصود، وافی و کافی به نظر نمی‌رسند؛ مثل آن‌چه در مسأله‌ی حدوث و قدم عالم در جواب دهری بیان می‌کند (دفتر چهارم، بیت ۲۸۳۳ به بعد). در این حکایت خاطرنشان می‌سازد که دهری را با مؤمنی در باب حدوث یا قدم عالم بحث افتاد. چون دهری دلیل مؤمن را در باب حدوث عالم، ضعیف و ناشی از تقلید خواند، مرد گفت که من در اثبات اعتقاد خویش حاضرم به درون آتش بروم و چون از من و تو یکی سکّه‌ی نقد دارد و آن دیگر سکّه‌اش قلب است؛ پس باید از آتش خواست تا معلوم کند از این دو سکّه، آن که زر واقعی و بی‌غش محسوب می‌شود کدام است. چون هر دو به درون آتش رفتند، مؤمن نجات یافت و دهری در آتش بسوخت.

این جا با آن که جزئیّات تمثیل مشتمل بر نکات دقیق آموزنده است، کلّ آن با طرز تلقّی دهری از اصل مسأله مغایرت دارد. این نکته، اصل وقوع قصه و قبول امتحان آتش را از جانب دهری غیرممکن نشان می‌دهد.[۵]

۲. در میان آن دسته از قصه‌های مثنوی که مربوط به اولیا و مشایخ است، جنبه‌ی تمثیلی و رمزی بیشتر غلبه دارد. اگر درباره‌ی جنبه‌های تاریخی این گونه حکایات تردیدی باشد، می‌توان آن‌ها را با تأویل از پرده‌ی ابهام به درآورد و از آن‌ها نتایج تعلیمی به دست آورد؛ نتایجی که مربوط به همه‌ی انسان‌هاست.

۳. گاه در بعضی از قصه‌های مثنوی که به یکی از شخصیّت‌های تاریخی مربوط است، مشاهده می‌شود که مولانا از وقایع تاریخی دور می‌شود و به شخصیّت تاریخی قهرمان داستان و جایگاه آن چندان توجّهی نمی‌کند. این نوع برخورد با برداشتی که مولانا از پیمانه‌ی قصه برای فراهم آوردن دانه دارد، مغایرتی ندارد؛ مثلاً درباره‌ی ذوالقرنین ـ که در روایات اسلامی شخصی تاریخی است و بعضی او را با اسکندر و یا دیگران تطبیق داده‌اند ـ مطلب دیگری می‌گوید؛ مولانا در حکایت رفتن ذوالقرنین به کوه قاف (دفتر چهارم، بیت ۳۷۱۱ به بعد) او را عارفی می‌داند که اهل وحی و الهام است نه پادشاهی فاتح و جهان‌گشای.

زیرنویس
۱. سرّی، ج. ۱، ۲۷۷.
۲. سرّی، ج. ۱، ص ۳۳۷.
۳. سرّی، ج. ۱، ص ۱۶۳.
۴. سرّی، ج. ۱، صص ۳۰۱ و ۳۰۲.
۵. سرّی، ج. ۱، ص ۲۸۷.

کتابنامه
- فروزانفر، بدیع‌الزمان، مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی، تهران، امیرکبیر، چاپ سوم، ۱۳۶۲.
- مولانا، جلال‌الدین، مثنوی معنوی، تصحیح رینولد. ا. نیکلسون، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۳.
- وینفیلد. ف. هـ، تعالیم مولوی، ترجمه‌ی اسماعیل دولت‌شاهی، تهران، آیا، ۱۳۴۳.
- مارزولف، اولریش، طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی، تهران، سروش، ۱۳۷۶.
- زرین‌کوب، عبدالحسین، سرّی، تهران، علمی، ۱۳۶۸.

زاویه‌ی دید نخست

قرن‌هاست که قصّه و داستان، به‌ناروا، تنها «ظرف و پیمانه و بهانه» انگاشته شده تا گوینده و نویسنده و شاعر، اندیشه و آرمان خویش را در آن باز گویند یا به مدد آن سرها را گرم و فرصت‌های خالی را پُر و احیاناً چشم‌ها را به ضیافت خواب شبانه بخوانند!

این کم‌انگاری، بیدادی بزرگ بر این مقوله‌ی مهم و گران‌سنگ است. عظیم‌ترین آثار ادبی ما ـ در شعر و نثر ـ بخش عمده‌ی اعتبار و ماندگاری و تأثیرگذاری خویش را مدیون داستانند یا داستان‌هایی که بی‌آن‌ها شاید هرگز دوام و حضور و اقبال امروزین را نمی‌یافتند. شاهنامه، مثنوی معنوی مولانا، بوستان و گلستان، منظومه‌های نظامی و عطّار و سنایی گواه صادق و روشن این مدّعایند.

داستان، بیداد دیگری نیز دیده است و آن این است که در طول بیش از یک هزاره ژرف‌کاوی و تأمّل‌های دقیق و عمیق زیباشناسانه، هیچ‌گاه نگاه محبّت‌آمیز اصحاب بلاغت به آن دوخته نشده و ابعاد هنری آن کاویده و تبیین نشده است.

این سیطره و غلبه‌ی نگاه سنّتی تا به روزگار ما نیز ادامه یافته است و اصولاً نه تنها داستان که خانواده‌ی بزرگ نثر مقوله‌ای گم‌شده و فراموش شده است. هرچه مثال زیباشناسانه در ادبیّات ما هست، شعر است و گویی نثر از زیبایی و رسایی و هنرتهی و بی‌بهره است! هنوز هم کتاب‌های بدیع و بیان و در نگاهی کلّی‌تر، کتب بلاغی ما از چنبر این نگرش و گرایش رهایی نیافته‌اند.[1]

اگر گاه‌گاه نمونه‌ی نثری در کتاب‌های بلاغی یافت می‌شود، به طفیلی شعر است! یا نمونه‌ای است بر ساخته تا مثال شعری را که درپی می‌آید، بهتر و روشن‌تر بشناساند تا نمونه‌ای از «نثر مسجّع» که به اعتبار همسایگی و همپایگی و شباهت به شعر گوشه‌چشمی و عنایتی می‌یابد!

نثر، و در این میان نثر داستانی مقوله‌ی مظلوم و فراموش‌شده‌ی زیباشناسی فارسی است. اگر پنجره‌ای به سمت تماشای داستان گشوده شود و ابعاد زیباشناسانه‌ی آن تحلیل و تبیین شود، بی‌تردید چشم‌انداز جدیدی در زیباشناسی باز خواهد شد و ناشناخته‌ها و نامکشوف‌هایی به دید خواهد آمد که به غنای زیباشناسی ادبی کمک خواهد کرد. حتّی از این گذرگاه می‌توان شعر را نیز بهتر و عمیق‌تر شناخت.

عناصر داستان چون طرح (Plot)، زاویه‌ی دید (Point of view)، شخصیّت یا قهرمان (Character)، لحن (Tone)، فضا و جوّ (Atmosphere) الگو (Pattern)، جدال (Conflict) و دیگر عناصر داستان، اگر از منظر زیباشناسی بررسی شوند، دلایل تأثیر داستان بهتر روشن خواهد شد و مجالی برای نقد و تبیین نیز فراهم خواهند ساخت.

اگر میان «داستان» و قصّه تفکیک قائل شویم و قصّه‌های کهن فارسی و نمونه‌های مشهور مردمی آن مانند چهل طوطی را هم از این منظر تحلیل و بررسی کنیم، ارزش ادبی این دست آثار را بیشتر خواهیم شناخت و غبار دیرپای نشسته بر آن‌ها را خواهیم زدود. همین جا مناسب است بر این نکته تأکید شود که حوزه‌ی زیباشناسی و بلاغت فارسی، چه در دانشگاه و چه پیش از آن، باید برای رهایی از انحصار مطلق و محض شعر،

دریچه‌ای به زیباشناسی داستان

❖ دکتر محمدرضا سنگری

چاره‌اندیشی کند و به نثر با ژرفا و گستردگی خویش، مجال حضور بخشد تا این قاره‌ی ناکشوف نیز به جغرافیای پهناور بلاغت فارسی بپیوندد.

تردیدی نیست که شناخت قلمرو مجهول داستان از بُعد زیباشناسی نباید تنها مبتنی بر معیارهای تحلیل شعر باشد. هرچند داستان و شعر، اعضای یک خانواده‌اند امّا ساخت و بافت همسان و کارکردهای یگانه ندارند و کشش و زیبایی در آن‌ها ـ با همه‌ی مشترکات ـ چشم‌اندازهای متفاوتی می‌تواند داشته باشد.

در این مقال و مجال تنها نیم‌دریچه‌ای به سمت این زیبایی و روشنایی می‌گشاییم.

زاویه‌ی دوم

داستان‌های سنّتی یا به بیانی دقیق‌تر قصّه‌های سنّتی فارسی سرشار از زیبایی‌ها و آرایه‌هایی هستند که به دلیل اقبال محض اهالی بلاغت به شعر، هیچ‌گاه به نگاه نیامده‌اند و حتّی توفیق آن را نیافته‌اند تا در اندازه‌ی نمونه و مثال به کار گرفته شوند.

شاکله و ساختار اصلی قصّه‌ها، زنجیره‌ای از حوادث است که بی‌اتّکا به «طرح» پیش می‌رود. «توصیف» اصلی‌ترین تکیه‌گاه قصّه‌هاست و درنتیجه قصّه با «تخیّل» هویّت می‌یابد؛ تخیّلی سیّال و پرکشش که خواننده و یا شنونده را مبهوت یا میخکوب و با جریان قصّه همدم و همراه می‌سازد. تحلیل، تبیین و نقد زیباشناسانه‌ی قصّه‌های سنّتی را از چند بُعد می‌توان آغاز کرد:

۱ـ بُعد زیباشناسانه‌ی کلیّت قصّه

۲ـ بُعد زیباشناسانه‌ی اجزای قصّه

۳ـ بُعد زیباشناسانه‌ی سنّت ادبی نثر در قصّه‌ها

عمده‌ی قصّه‌های کهن ساختی نزدیک به هم دارند. نوع آغاز، شکل پایان‌بندی و حتّی حوادث مشترک در قصّه‌های کهن فراوان است. در کلیّت قصّه‌ها، تلاش در ایجاد اعجاب و شگفتی و درنتیجه کشش و جاذبه، برای تداوم حضور خواننده در داستان و تعقیب سیر حوادث است تا پیام، نکته و آموزشی که از این رهگذر داده می‌شود به خوبی در جان و ذهن خواننده یا شنونده رسوخ و نفوذ کند.

قصّه‌ها، چه قصّه‌های کودکانه و چه بزرگ‌سالانه، نوعی بیان غیرمستقیم یا به تعبیر مولانا ظرف و پیمانه‌هایی مناسب برای مظروف‌هایی هستند که با این شیوه، بهتر و سریع‌تر تأثیر می‌گذارند. از این منظر، «ظرف» هرچه زیباتر و گیراتر، انتقال محتوا و مظروف، خوب‌تر و زودتر و ماناتر خواهد بود.

بنابراین گویندگان و نویسندگان داستان از همه‌ی شیوه‌های ممکن بهره می‌گرفتند تا کلیّت داستان کشش مناسب داشته باشد. رازوارگی داستان، گره‌افکنی‌ها ـ هرچند ساده ـ ایجاد انتظار، تزریق هیجان، طرح آرزوها و آرمان‌ها، نوعی وحدت آهنگ در گفتن و نوشتن، شگفتی‌آفرینی و آشنایی‌زدایی همه و همه دست به دست هم می‌دادند تا قصّه پیش برود و مخاطب در فضای آن باقی بماند تا سرانجام به مدد همسان‌سازی با قهرمان داستان یا کشف «نمادها» و تطبیق نمادها با دنیای بیرون و واقعیّت خود، «درس و پیام» قصّه منتقل شود. شارل پرو در مقدّمه‌ی کتاب خود می‌گوید: «ماجراهای عجیب و غریب و شخصیّت‌های شگفت‌انگیزی که در قصّه‌های کودکان جان می‌گیرند، همگی وسیله‌ای هستند برای برانگیختن احساسات مخاطبین آن که همان کودکان هستند. با این کار، آن‌ها در تجربه‌های تلخ و شیرین قهرمانان سهیم می‌شوند، حس نمیز خوب از بد در آن‌ها تقویت می‌شود و پاداش خوبی و سرانجام بدی را می‌شناسند... کودکان را می‌توان با واقعیّت‌های زندگی از طریق قصّه‌های دل‌چسب و دوست‌داشتنی، متناسب با توانایی‌های آن‌ها آشنا کرد.

دشوار است باور کنیم این موجودات بی‌گناه ـ که هنوز طبیعتی دست‌نخورده دارند ـ با چه ولعی مفاهیم پنهان در لایه‌لای واژه‌ها را درک می‌کنند، هنگامی که قهرمان داستان در مرداب بدبختی غوطه می‌خورد، آن‌ها غمگین و نگران می‌شوند و وقتی که به جاده‌ی خوش‌بختی قدم می‌گذارد، فریادی از شوق برمی‌آورند و اگر بخت با شخصیّت بد داستان یار شود، بی‌صبرانه انتظار می‌کشند تا او به سزای کارهای زشتش برسد. این‌ها همه دانه‌هایی است که در دل کودکان کاشته می‌شود و تأثیر آن بروز حرکاتی از سر شادی یا غم است که خود،

نشان از باور شدن ذهن آن‌ها دارد.[۱]

اگر ادبیّات، بیان هنرمندانه و نوشتن خلّاقانه است؛ قصّه‌های کهن ما به‌ویژه قصّه‌های شاخص مکتوب، از این ویژگی برخوردارند.

در قصّه‌های نمادین، انتخاب مناسب نمادها یا نمادسازی از عناصر قصّه‌ها، زنجیره‌ی حوادث قصّه، آهنگ پیشرفت قصّه و ساختاری که مجموع قصّه می‌باید اضلاع و ابعاد قابل تأمّل، در قصّه‌هاست که دریغا تأمّل و درنگ اهل بلاغت را در گذشته و حتّی حال ـ به همان دلیل که گفته شد ـ باعث نشده است.

در اجزای قصّه نیز عناصر زیباشناسانه فراوان است؛ شروع زیبا، براعت استهلال‌های دل‌پذیر، پایان‌بندی زیبا، بهره‌گیری از شیوه‌ی افتنان (قصّه در قصّه) و... قصّه را زیبا و مؤثّر می‌سازند.

در سنّت ادبیِ نثری که در نثر قصّه‌ها نیز جاری و ساری بوده است ـ بهره‌گیری از اشعار ـ فارسی و عربی ـ استفاده از سجع، شبکه‌های مراعات‌النظیر، تشبیه و استعاره و کنایه و جناس‌ها و دیگر آرایه‌ها متداول و مرسوم بوده است. این آرایه‌ها و پیرایه‌ها، گاه آن‌چنان غلظت و انبوهی می‌یافت که به نوعی انقطاع و گسستگی در سیر قصّه منجر می‌شد. در مرزبان‌نامه، کلیله‌ودمنه و به‌ویژه در مقامات این خصوصیّت بارزتر و محسوس‌تر است.

این نمونه‌ها از آثار نثر داستانی گذشته،[۲] جنبه‌هایی از ابعاد زیباشناسانه‌ی قصّه‌ها را بازمی‌نماید:

۱ـ ابری برآمده تیره‌تر از شب انتظار مشتاقان به وصال جمال دوست و ریزان‌تر از دیده‌ی اشک‌بار عاشقان بر فراق معشوق. آتش برق در بنه‌ی سحاب فتاد. دود ضباب برانگیخت. تندبادی از مهبّ مهابت الهی برآمد. مشعله‌ی آفتاب فرو مُرد و روزن هوا را به نهنین ظلام بپوشانید.

مرزبان‌نامه، قرن چهارم

۲ـ ابوبکر گوید: بر بام آن غار شدم چشمه‌ای آب دیدم سپیدتر از شیر، سردتر از برف، شیرین‌تر از انگبین.

قصص قرآن مجید (تفسیر سورآبادی)، قرن پنجم

۳ـ شاه سبّارگان به افق مغربی خرامید و جمال جهان‌آرای را به نقاب ظلام بپوشانید. سپاه زنگ به غیبت او بر لشگر روم چیره گشت و شبی چون کار عاصی روز محشر درآمد.

آورده‌اند که در ناحیت کشمیر منصیّدی خوش و مرغزاری تازه بود که از عکس ریاحین او پرزاغ چون دم طاووس نمودی و در پیش جمال او دم طاووس به پرزاغ مانستی

کلیله و دمنه، قرن ششم

۴ـ به حجره‌ی دختر شاه رفت. مه پری را دید همچون خرمنی گل خفته.

سمک عیار، قرن ششم

۵ـ در آن میدان‌نگاری دید چون طاووس خرامان، قامتش راست چون سرو روان، رویش بر ماه چهارده پنجه‌زده، گیسوی شب رنگش، مشک خطا را خجالت داده، با وجود دلبری‌ساز دلبری بر خود راست کرده و بر باد پای آتش کردار خوش بر نشسته و جهانی چشم بروی گشاده

داراب‌نامه طرطوسی، قرن ششم

۶ ـ نقل است که (بایزید بسطامی) گفت: دوازده سال آهنگر نفس خود بودم و در کوره‌ی ریاضت می‌نهادم و به آتش مجاهده می‌نافتم و بر سندان مذمّت می‌نهادم و پتک ملامت می‌زدم، تا از خود آیینه‌ای ساختم. پنج سال آیینه‌ی خود بودم و به انواع طاعت و عبادت آن آیینه را می‌زدودم.

تذکرة‌الاولیاء، قرن ششم

۷ـ شیخ ابوالحسن به نزدیک شیخ بوسعید درآمد و گفت: ای شیخ! نظری به هیبت بکردی، نظری به رحمت کن.

اسرارالتّوحید، قرن ششم

۸ـ غایرخان بر امتثال اشارت ایشان را بی‌مال و جان کرد بلکه جهانی را ویران و عالمی را پریشان و خلقی را بی‌خان و مان و سروران به هر قطره‌ای از خون ایشان جیحونی روان شد و قصاص هر تار مویی صد هزاران سر بر سر هر کویی گویی گردان گشت.

تاریخ جهانگشای جوینی، قرن هفتم

۹ـ در جامع بعلبک وقتی کلمه‌ای همی گفتم به طریق وعظ با جماعتی افسرده‌دل مرده، ره از عالم صورت به عالم معنی نبرده، دیدم که نفسم درنمی‌گیرد و آتشم در هیزم‌تر اثر نمی‌کند. دریغ آمدم نفیرت ستوران و آیینه‌داری در محلّت کوران ولیکن در معنی باز بود و سلسله‌ی سخن دراز.

گلستان سعدی، قرن هفتم

۱۰ـ حق تعالی از برای رفع تشنگی بندگان دو ابر آفریده است یکی معظّم و بلند و طلل و دیگری مسطر فضل و عدل.

تجارب‌السّلف، قرن هشتم

۱۱ـ جنگ درپیوستند تا به مرتبه‌ای رسید که جوی‌های خون در معرکه‌ی کارزار روان شد و سر سرکشان چون گوی در خم چوگان بلا افتاد.

ظفرنامه، قرن نهم

۱۲ـ افریدون که در زمین شفقت جز تخم نصیحت نکشت به فرزندان خود توقیع چنین نوشت که صفحات ایّام صحیفه‌ی اعمارست در آن ننویسید جز آن‌چه بهترین اعمال و آثارست.

بهارستان جامی، قرن نهم

۱۳ـ یونس علیه‌السّلام فرمود که اگر می‌خواهید که زورق زندگانی شما از این غرقاب بلا به ساحل نجات رسد مرا در دریا اندازید.

حبیب‌السیر، قرن دهم

۱۴ـ شاهزاده جان! فدایت شوم، تصدّقت گردم. امان است در این سر پیری و آخر عمر به یک پیرزنی گرفتارم؛ بدگو، بدخو، بدخواه، جان‌کاه، شایسته‌ی هزار انکار و اکراه. نقره‌ی اندوده به نقد دغل، عنبر آمیخته به گند بغل.

منشآت قائم‌مقام، قرن سیزدهم

۱۵ـ از دامنه‌ی بیابان خرمن خرمن گرد بر فلک مینا رنگ بلند شد. برق سلاح دلیران چشم خورشید را خیره کرد.

داستان امیرارسلان، قرن چهاردهم

۱۶ـ آفتاب بی‌مروّت دل‌دل می‌کند و مثل چشم جغد مدام باز می‌شود و بسته می‌شود و آتش فی می‌کند.

محمدعلی جمالزاده، قرن چهاردهم

هر چند با این چند نمونه نمی‌توان تصویری روشن از زیباشناسی نثر فارسی به‌طور عام و نثر داستانی به‌طور خاص عرضه کرد اما سایه‌روشنی از آرایه‌های ادبی در نثر فارسی را می‌توان پیش‌رو داشت. این نمونه‌ها بر اساس سیر تاریخی انتخاب شده‌اند. در این نمونه‌ها، سجع‌ها، تشبیهات و استعاره‌ها، کنایات و مجازها و در بیانی کلّی‌تر، زیبایی‌های بدیعی و بیانی، تکیه‌گاه پیشبرد متن هستند و فضاهایی می‌سازند تا نویسنده تأثیری ژرف بر مخاطب بگذارد. در این شانزده نمونه که از قرن چهارم تا چهاردهم یعنی ده قرن ادبیّات فارسی را دربرمی‌گیرد، می‌توان با مقایسه‌ای حتّی شتاب‌زده، نثر شاخص هر دوره را پیش‌رو دانست و با دوره‌های پیشین و پسین سنجید؛ مثلاً نثر قرن ششم را در پنج نمونه‌ی شاخص نثر این دوره، در کنار هم نشاند و وجوه اتّفاق و افتراق آن‌ها را بازشناخت؛ همان‌گونه که نثر منشآت (قرن سیزدهم) را با نثر جمال‌زاده (قرن چهاردهم) می‌توان تطبیق و مقایسه کرد.

هدف از طرح این نمونه‌ها، اشاره به چند موضوع اساسی و بنیادین بود که:

۱ـ نثر فارسی به اندازه‌ی شعر فارسی ظرفیّت ادبی و چشم‌انداز زیباشناسانه دارد که در طول تاریخ تحلیل زیباشناسانه‌ی ادبی ما مطالعه و بررسی نشده است.

۲ـ نمونه‌های داستانی و قصّه‌های موجود در ادب فارسی، سرشار از عناصر زیباشناسانه هستند که به دلیل سیطره و چیرگی شعر، تحلیل و تبیین نشده‌اند. در این نمونه‌ها مانند کلیله‌ودمنه، مرزبان‌نامه، گلستان، پریشان، بهارستان و منشآت ابعاد زیباشناسانه‌ای هست که کشف و طرح نشده است. اگر نگاه نکته‌یاب و دقیق اهالی ادبیّات به این آثار ارجمند معطوف شود، بی‌تردید روشن خواهد شد که «ادبیّات مظلوم منثور» چه پهنا و ژرفای چشم‌نواز و دل‌انگیزی دارد.

۳ـ مطالعه‌ی نثر فارسی و در نگاهی خاص، نثر داستانی، جایگاه «توصیف» را به عنوان یکتوانه‌ی پیشبرد نوشته و جذّابّ جلب مخاطب معلوم خواهد کرد. از رهگذر همین توصیف‌هاست که آرایه‌ها چهره می‌نمایند و تصویرهای بدیع و زیبا فضای قصّه را می‌آرایند. توصیفات زیبای کلیله‌ودمنه، مرزبان‌نامه و در شکلی غلیظ، مقامات و نفثة‌المصدور و... محصول همین تکاپوست البتّه نمی‌توان انکار کرد که گاه نوعی «هنرنمایی» و «قدرت‌نمایی» ادبی نیز چاشنی یا عامل پرداختن به چنین توصیف‌هایی است.

اگر تاریخ بیهقی و به‌ویژه قصّه‌ی بر دار کردن حسنک وزیر را از همین منظر بررسی کنیم، نقش توصیف را در «ترسیم» صحنه و آوردن مخاطب به صحنه‌ی داستان بهتر می‌توانیم دریابیم. بیهقی وقتی لحظه‌های بر دار کردن حسنک را وصف می‌کند، هیچ جزئی از صحنه از نگاهش دور نمی‌ماند؛ ویژگی‌های حسنک، لباس، مو، چهره، راه رفتن آن‌چنان توصیف می‌شود که گویی تجسّم سینمایی می‌یابد: صحنه، مردم و عکس‌العمل‌ها همه و همه به خوبی طرح می‌شوند و خواننده از لحظه‌ی زمانی خویش به «لحظه‌ی تاریخ بر دار کردن» منتقل می‌شود و همچون نویسنده ـ بیهقی ـ خود را در متن حادثه می‌یابد. سه شیوه‌ی توصیف یا توضیح مستقیم، توصیف به یاری گفت‌وگو و توصیف به وسیله‌ی اکسیون درهم می‌آمیزند و «بهترین و مؤثّرترین شیوه» در خدمت داستان در می‌آید:

از نظرگاه زیبایی‌شناسی، توصیف در داستان، زیبایی خویش را مرهون چند ویژگی است.

۱ـ بهره‌گیری از عناصر تشبیه و استعاره و مهم‌تر از آن شبکه‌هایی از تصویر که شخصیت‌های داستان یا صحنه‌ها و حوادث را عینی و ملموس می‌سازند.

۲ـ آهنگ متن که محصول شبکه‌های تصویری و توصیفی است.

۳ـ تناسب توصیف‌ها با شخصیت‌ها و موقعیت‌ها و حوادث داستان.

۴ـ جایگاهی که توصیف در ساختار و هارمونی داستان می‌یابد و اجزای داستان را به هم پیوند می‌زند و نوعی وحدت و همسازی در داستان می‌آفریند.

۵ـ بخشی از زیبایی توصیف، محصول انتخاب درست اشخاص، نام‌آن‌ها، نحوه‌ی توصیف آن‌ها و جای توصیف در داستان است. نویسنده‌ی ورزیده در جای مناسب، به مقدار مناسب و به شیوه‌ی مناسب ـ سه شیوه‌ی برشمرده‌ی پیشین ـ به توصیف می‌پردازد تا مخاطب را با شخصیّت‌ها آشنا کند. تنها گفت‌وگوها (dialog)، قهرمان یا شخصیّت‌ها را معرّفی نمی‌کند که انگیزه‌ها و زمینه‌های رفتار (Motivation) و عمل‌کردها (action) در معرّفی آنان نقش عمده دارند.

زاویه‌ی سوم

جز داستان‌های منظوم در ادبیّات ما، بخشی از سروده‌های فارسی، زبانی روایی و شیوه داستانی دارند؛ این ویژگی ـ که متأسفانه از نظرگاه زیباشناسی هرگز دیده و بررسی نشده است ـ حتّی در غزل فارسی نمونه‌های قابل توجّهی دارد. در روزگار ما شعر روایی شاعرانی چون اخوان ثالث و شاملو مشهور است. عنوان غزل روایی، بر بسیاری از غزل‌هایی اطلاق می‌شود که با نوعی پیان داستان گونه همراهند. مولانا در پایان غزلی با مطلع

ای دل چه اندیشیده‌ای در عذر آن تقصیرها
زان‌سوی او چندان وفا، زین سوی تو چندین جفا[5]

داستانی را در دو بیت طرح می‌کند که رسایی و کوتاهی آن قابل ستایش است.

روزی یکی همراه شد با بایزید اندر رهی
پس بایزیدش گفت: چه پیشه گزیدی ای دغا؟

گفتا که من خربنده‌ام. پس بایزیدش گفت: رو

یارب، خرش را مرگ ده تا او شود بنده‌ی خدا

پس از انقلاب اسلامی، غزل روایی و در نگاهی کلّی‌تر زبان روایی در شعر، بسامدی قابل تأمّل یافته است. در کنار این ویژگی، نثر شاعرانه در داستان نیز وسعت و عمق فراوان پیدا کرده است. درنتیجه حرکتی از دوسو احساس می‌شود؛ حرکت نثر داستانی به سمت شعر و حرکت شعر به سمت داستان. داستان‌نویسان معاصر به سمت نثری گرایش دارند که بافت و ساختی شعرگونه دارد. این خصوصیّت نه تنها در ایران که در ادبیّات جهانی محسوس و قابل مطالعه است.

«در گذشته تقریباً همه‌ی هنرهای ادبی به شعر یا به قول شاعران به نظم بوده است. از دوره‌ی کلاسیک (عهد باستان در یونان و روم قدیم) تا دوره‌ی نئوکلاسیک اروپا (در انگلستان تا اوایل قرن هجدهم) نظم و زبان منظوم، تنها مبدان‌دار صحنه‌ی ادبیّات بوده است. در این دوره‌ی طولانی، نویسندگان و هنرمندان زبان منظوم و کلاً شعر را به تبعیّت از نظریات ارسطو، بالاتر و والاتر از نثر می‌دانستند....

در غرب تا دوره‌ی رمانتیسم، نویسندگان و هنرمندان به دلیل همان تفکّر ارسطویی شرم داشتند آثارشان را به زبان نثر بنویسند. تا آن‌جایی که حتّی در دوره‌ی نئوکلاسیست‌ها، «پوپ» ـ که از رهبران نئوکلاسیست‌های انگلستان است ـ وقتی می‌خواهد اصول نقدنویسی خود را از روی دست ارسطو و دیگر قدما بنویسد، مطالبش را در قالب نظم می‌ریزد.»[6]

از نیمه‌ی دوم قرن پانزدهم به بعد، خلق آثار بزرگ، وسعت و کثرت چاپ و چاپخانه، موقعیّت نثر را تقویت می‌کند و در قرون هفده و هجده آثاری چون رابینسون کروزوئه و دن‌کیشوت، کفّه‌ی گرایش ادبی را به نفع رمان سنگین می‌کنند. در نیمه‌ی دوم قرن بیستم حرکتی که برای پیوند نثر و شعر در نیمه‌ی نخستین همین قرن آغاز شده است، به کمال خویش می‌رسد. نویسندگان در تکاپوی رسیدن به زبانی تأثیرگذارتر به شعر پناه می‌برند و نثری شاعرانه را رقم می‌زنند. نویسندگان در این نوع نثر، «وزن و آهنگی خاص به کلام خویش می‌بخشند. از انواع صور خیال، تلمیح و نیز انواع قافیه‌های درونی همچون شباهت مصوّت‌های تکیه‌دار کلمات و صنایع لفظی مانند تکرار حروف غیر مصوّت کلمات و غیره استفاده می‌کنند. ازمیان نویسندگانی که در این جهت، تلاش‌هایی کرده‌اند، می‌توان از کسانی چون ملویل با رمانی موبی دیک، ویرجینیا ولف با رمان‌های امواج و به سوی فانوس دریایی، جویس با رمان‌های بیداری خانواده‌ی فی‌نگان و اولیس فینز جرالد با رمان گتسبی بزرگ، نابکوف با رمان لولیتا و تا حدودی رومن رولان در ژان کریستف او یاد کرد.»[7]

در ادبیّات داستانی معاصر ایران ابراهیم گلستان، محمود دولت‌آبادی، هوشنگ گلشیری و در عصر انقلاب، سیّد مهدی شجاعی و سیّد علی موذّنی را از داستان‌نویسانی می‌توان دانست که به این سمت گرایش داشته‌اند. نثر داستانی گلستان ـ به‌ویژه ـ گاه کاملاً به شعر نزدیک می‌شود.

نزدیک شدن نثر داستان به شعر، جز زیبایی موسیقایی، فضاهایی لبریز از تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز و زیبایی‌های بدیعی چون موسیقی حروف، جناس، ایهام و حتّی سجع را به دنبال دارد. گذشته از این گونه بهره‌گیری‌های آرایه‌ای در داستان، همه‌ی داستان‌ها زیبایی‌های دیگری نیز دارند که تنها به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود.

زاویه‌ی چهارم

در داستان امروز، نخستین چشم‌اندازهای زیباشناسانه را در آغاز داستان می‌توان دید. داستان‌ها با ابهام شروع می‌شوند، این رازآمیزی، کنش و تعلیق را درپی دارد. ابهام آغازین که گاه به دلیل بُرش خاص داستان؛ مثلاً شروع داستان از میانه‌ی حوادث داستان، نوعی آشنایی‌زدایی محسوب می‌شود. در قصّه‌های سنّتی معمولاً توالی زمانی حوادث مراعات می‌شد امّا در داستان امروز نکته‌ی مهم، آغاز آکسیون داستان در مقدّمه است. داستان‌ها عمدتاً با گفت‌وگو آغاز می‌شوند و داستانی در این میان موفق است که در شروع کشش کافی ایجاد کند، رغبت و میل خواننده را برانگیزد و او را برای خواندن داستان آماده کند. نویسنده‌ی موفّق

با مقدّمه‌ای کوتاه و آهنگی کاملاً طبیعی به تنه‌ی داستان برسد. داستان‌نویس چیره‌دست به قول چخوف «باید بلافاصله چنگ در ذهن خواننده بزند و بی‌درنگ او را به قلمرو احساس و افکار خویش بکشد. چند سطر اوّل داستان باید چنان نیرویی داشته باشد که بتواند خواننده را از افکار و خیالات عادی خود جدا کند و به میان افکار و احساسات داستان بکشد. هرگاه چند سطر اوّل داستان نتواند توجّه او را جلب کند، ممکن است دیگر زحمت خواندن داستان را به خود ندهد و آن را به سویی بیفکند.»[۸]

شروع مناسب داستان و پیش از آن انتخاب نام مناسب برای داستان خواننده را با «ابهام» و «شگفتی» مواجه می‌کند. برخی از داستان‌های متوسّط یا نسبتاً موفّق ـ جدا از موضوع داستان ـ مدیون نام مناسب یا شروع مناسب خویش هستند.

تعلیق در داستان، تلنگر مداوم به چنین کنجکاوی خواننده است. در زمان حوادث این خصوصیّت بارزتر است؛ زیرا آن‌چه زمان حوادث را از دیگر زمان‌ها جدا می‌کند، توالی حوادث و روبش پی‌درپی «بعد چه می‌شود» در ذهن خواننده است. حوادث، بُهت و حیرت می‌آورند و توالی آن‌ها، جز درنگ، گاه فرصت محک زدن خواننده را در تشخیص و توان پیش‌بینی حوادث بعدی به وجود می‌آورند؛ خواننده حدس‌هایی می‌زند و برای آن‌که حدس‌های خویش ـ درست یا نادرست ـ را دریابد، ماجراها را پی می‌گیرد در این میان عارضه‌ی داستان و آهنگ و فضاسازی‌های نویسنده به کمک حوادث می‌آیند و سیلابی می‌سازند که خواننده را با خویش تا نهایت داستان همراه می‌سازند. آهنگ اثر ـ جریان کند یا تند؛ آرام یا هیجان‌انگیز ـ یکی از ابعاد زیباشناسانه‌ی داستان است که هرگز در حوزه‌ی زیباشناسی به آن پرداخته نشده است؛ مثلاً مدیر مدرسه‌ی آل‌احمد؛ آهنگی تند و عصبی می‌یابد این ویژگی جدا از سبک قلمی جلال‌آل‌احمد، تناسبی با فضا، موقعیّت اصلی شخصیّت داستان و جریان کلّی داستان می‌یابد؛ این ویژگی در بوف کور هدایت به گونه‌ای دیگر بروز و ظهور می‌یابد. نثر تند و شتاب‌زده‌ی مدیر مدرسه آن چنان بر تأثیر داستان می‌افزاید که یکی از منتقدان معتقد است «تا به حال نثر به سادگی و روانی نثر این کتاب نوشته نشده است.»[۹]

زبان داستان از ابعاد زیباشناسانه‌ی داستان است که آن نیز از این منظر به‌ندرت دیده شده است. دستغیب در نقد زبان «یکی بود یکی نبود» جمالزاده، «شیرینی و تناسب آن را»[۱۰] باعث ممتاز شدن و تأثیرگذاری آن می‌داند.

براهنی در نقد و تحلیل «انتری که لوطیش مرده بود» از صادق چوبک، هماهنگی زبان داستان را با «سرعت و جست و خیز اثر»[۱۱] می‌ستاید و در نقد داستان روز اوّل قبر، «زبان چالاک و جلد و انفجاری»[۱۲] اثر را ستایش می‌کند.

به هر روی، این‌ها، گوشه‌هایی از ابعاد زیباشناسانه‌ی داستان است که به همان دلایل پیشین کم‌تر شناخته و کاویده شده است و همین است که نام و عنوان نیز در قلمرو بلاغت فارسی ندارد. شاید کار ارجمند و محقّقانه‌ی نادر ابراهیمی با عنوان «براعت استهلال یا خوش‌آغازی در ادبیّات داستانی» نخستین گام در این عرصه باشد. ادبیات داستانی همچون همه‌ی حوزه‌های نثر نیازمند درنگ، ژرف‌کاوی و مطالعه‌ی ویژه است و در روزگار ما ـ که تا حدّی شعر میدان را به نثر سپرده است ـ چنین پویش و کوششی هم نیازی است جدّی و هم راهی ناگزیر که امید است اهالی ادبیّات اندیشناک و رهپوی آن باشند.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای نمونه کتاب‌های بدیع و بیان نوشته را که چهره‌های صاحب‌نظری چون دکتر سیروس شمیسا، دکتر تقی وحیدیان کامیار و دکتر میرجلال‌الدّین کزّازی نگاشته‌اند ببینید. نمونه‌ها یکسره شعر است. این اعتیاد ادبی و فرهنگی ماست که برای طرح زیبایی‌ها و آرایه‌ها تنها شعر را به رسمیّت بشناسیم!

۲. هزار سال قصّه، ترجمه‌ی زهرا سعیدپور، انتشارات فرهنگ و هنر، تهران، چاپ اوّل ۱۳۷۶، صص ۸ـ۹.

۳. گزیده‌هایی از صور خیال در نثر فارسی، سید عبدالله انفعی، انتشارات هیرمند، چاپ اوّل ۱۳۷۲.

۴. هنر داستان‌نویسی، ابراهیم یونسی، انتشارات سهروردی، چاپ اوّل ۱۳۶۵، ص ۲۷۱.

۵. گزیده‌ی غزلیّات مولوی، دکتر سیروس پرهام، مدیر مدرسه، مرداد ۱۳۳۷، ص ۷۸۰.

۶. چشم در چشم آینه، محمّد سلیمانی، مؤسّسه انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۶۹، صص ۱۰۲ـ۱۰۷.

۷. همان کتاب، صص ۱۰۹ـ۱۱۰.

۸. هنر داستان‌نویسی، ص ۱۰۲.

۹. نشریه‌ی صدف، شماره‌ی ۹.

۱۰. نقد آثار جمال‌زاده، عبدالعلی دستغیب، چاپ اوّل، تهران، انتشارات جاویدان، ۱۳۵۶، ص ۵۳.

۱۱. قصّه‌نویسی، رضا براهنی، چاپ سوم، تهران، نشر نو، ۱۳۶۲، ص ۶۱۹.

۱۲. همان، ص ۶۵۱.

❖ دکتر محمّد غلام
عضو هیأت علمی
دانشگاه تربیت معلّم

سیری در رمان های تاریخی فارسی

کلیدواژه‌ها: رمان، رمان تاریخی، شمس و طغرا، داستان باستان، عشق و سلطنت، دام گستران، محمود افغان در راه اصفهان، داستان مانی نقّاش، مظالم ترکان خاتون، لازیکا، عروس مری، شهربانو، دلیران تنگستانی، جفت پاک، پهلوان زند، سلحشور، عشق و ادب، یعقوب بن لیث، دخمه‌ی ارغون، پیامبر، دختر کورش، در راه نجات میهن، بانوی نیل، فتح مصر، بانوی زندانی، آشیانه‌ی عقاب، سیاه‌پوشان، عشق و پادشاهی، داستان‌های تاریخی، ده نفر قزلباش، بابک و افشین، پنجه‌ی خونین، شراره‌های خاموش شده، شب‌های بغداد، عشق‌بازی‌های ناصرالدّین شاه، معصومه.

پیش از آن که به تاریخچه و چند و چون پیدایش رمان‌های تاریخی[1] فارسی بپردازیم، مناسب است تعریفی از این نوع ادبی ارائه دهیم. در فرهنگ‌ها و دایرةالمعارف‌های عمومی و تخصّصی، تعاریف و توصیفات فراوانی از رمان تاریخی عرضه شده است ولی ما در این جا برای رعایت جانب اختصار به درج یک تعریف نسبتاً دقیق، به نقل از فرهنگ اصطلاحات ادبی کادن اکتفا می‌کنیم:

«رمان تاریخی، شکلی از روایت داستانی است که تاریخ را بازسازی می‌کند و آن را به شیوه‌ای تخیّلی بازمی‌آفریند. در این نوع داستانی، هم اشخاص تاریخی و هم اشخاص داستانی، امکان حضور دارند.»[2]

نکتهٔ قابل توجّه در این جا، مسأله‌ی تناسب واقعیّت تاریخی با تخیّل (خیال‌پردازی) نویسنده است. نویسنده‌ی رمان تاریخی برای آن که آفریننده باشد، باید به طور وسیعی خیال‌پردازی کند؛ آزادانه بیندیشد و پیش‌بینی کند؛ در میان حوادث، صحنه‌ها و اشخاص تاریخی دست به گزینش بزند؛ به شرط آن که این خیال‌پردازی بر مبنای واقعیّت‌های تاریخی صحیح بنیاد شود و به اصطلاح، متمّم و مکمّل تاریخ باشد. پیداست که این خیال‌پردازی باید با ترکیب داستان به خوبی آمیخته شود و به درک حقایق تاریخی آن عهد، کمک کند.

این نوع ادبی که در فاصله‌ی سال‌های پس از انقلاب کبیر فرانسه زاده شده و در نیمه‌ی نخست قرن نوزدهم به اوج تکامل خویش رسیده بود، از طریق ترجمه، وارد حوزه‌ی ادبیّات فارسی شد و راه را برای ورود انواع دیگر رمان، به حوزه‌ی ادبیّات فارسی هموار ساخت.

رمان تاریخی، به دلایلی چون «اشتیاق ایرانیان برای آشنایی بیشتر با تاریخ کشورهای پیشرفته‌ی اروپا، بخصوص فرانسه؛ سنخیّت و شباهت ساختاری و فنّی رمان‌های تاریخی اروپا و قصّه‌های عامیانه‌ی فارسی و داستان‌های نیمه‌تاریخی ایرانی؛ برخورداری از جنبه‌های تربیتی و اخلاقی برخی از رمان‌های تاریخی در ارائه‌ی قهرمانان شجاع و فضیلت‌پیشه و بالاخره، دخالت

چکیده

رمان تاریخی فارسی قدمتی یک صدساله دارد. این نوع ادبی که تحت تأثیر ترجمه‌ی آثار الکساندر دوما و جرجی زیدان، وارد حوزه‌ی ادبیات فارسی شده است، طیّ سه دهه به اوج ارتقای خود می‌رسد و به سرعت مورد توجّه نویسندگان و خوانندگان قرار می‌گیرد. نویسنده در این مقاله بر آن است تا با اشاره‌ای کوتاه به تاریخچه‌ی پیدایش این آثار در ایران، دوره‌های سه‌گانه‌ی پیدایش، تکامل و افول نسبی آن‌ها را بررسی و تحلیل کند و طیّ این مباحث، به معرّفی اجمالی سبک و ساختار شاخص‌ترین رمان‌های تاریخی در فاصله‌ی سال‌های ۱۲۸۴ تا ۱۳۳۲ ش بپردازد. این مقاله‌ی مختصر می‌تواند نمایی کلّی از وضعیّت رمان تاریخی فارسی را در اختیار مخاطبان قرار دهد و ما را با سرچشمه‌های پیدایش رمان در ایران، آشنا سازد. دکتر محمّد غلام عضو هیأت علمی دانشگاه تربیت معلّم تهران و مؤلّف کتاب‌های درسی و از اعضای هیأت تحریریّه‌ی مجلّه‌ی رشد ادب فارسی است که رساله‌ی دکتری وی تحت عنوان «سیر و نقد و تحلیل رمان‌های تاریخی» چندی پیش با عنوان رمان تاریخی از سوی انتشارات چشمه به چاپ رسید.

ذوق حاکم بر دربار قاجار و نیز سلیقه‌ی شخصی مترجمان و... مورد توجّه و تقلید جدّی ایرانیان قرار گرفت.

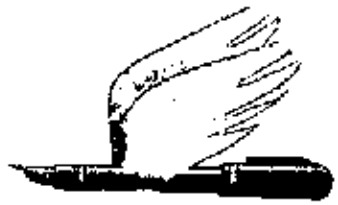
باری در این گفتار بر آنیم تا با سیری تحلیلی در رمان‌های تاریخی فارسی، دورنمایی کلّی از این جریان ادبی را در فاصله‌ی سال‌های ۱۲۸۴ تا ۱۳۳۲ ارائه دهیم. این دوره‌ی حدوداً پنجاه ساله را بنا به دلایل و قرائنی به سه دوره‌ی کوتاه‌تر[۲]، تقسیم‌بندی و رمان‌های تاریخی هر دوره را ذیل این تقسیم‌بندی معرّفی و بررسی می‌کنیم.

دوره‌ی نخست، حدود شانزده سال (یعنی از ۱۲۸۴ تا ۱۳۰۰) به طول می‌انجامد. در این فاصله نسل اوّل رمان‌های تاریخی فارسی نوشته می‌شوند. اگر حساب شمس و طغرا را که در دهه‌ی هشتاد سده قبل نوشته شده است، جدا کنیم، سه رمان دیگر این دوره (عشق و سلطنت ۱۲۹۵ / داستان باستان ۱۲۹۹ / دام گستران ۱۲۹۹-۱۳۰۰) محصول سال‌های پایانی قرن سیزدهم هستند. رمان‌های این دوره، به رغم برخی تفاوت‌ها، هم به لحاظ ساختاری و هم به جهت محتوایی و معنایی و خاستگاه فکری در مجموع شباهت‌های نزدیکی با هم دارند. از این حیث می‌توان آن‌ها را در یک ردیف و تحت عنوان «رمان‌های تاریخی نسل اوّل» یا «رمان‌های تاریخی پیشاهنگ»، بررسی کرد.

شمس و طغرا، نخستین رمان تاریخی از نسل اوّل رمان‌های تاریخی فارسی، محصول سال‌های بحرانی عصر مشروطه‌خواهی ایرانیان است.[۱] محمّدباقر میرزا خسروی (۱۲۶۶-۱۳۳۸ ق)، در این اثر ـ بی‌آن که قصد خود را آشکار سازد ـ مقطعی از تاریخ گذشته را موضوع داستان خود قرار می‌دهد که مجازاً تصویری از عصر زندگی نویسنده در آن نمایان است. از همین رهگذر است که می‌توان گفت خسروی در جهت تصویر کردن مشکلات و پریشانی‌های کشور و مقارن سال‌های فتنه‌خیز مشروطه‌خواهی گام برداشته است. پرداختن وی به پریشانی‌ها و هرج و مرج‌های بروز کرده بر اثر ضعف و بی‌کفایتی حکومت اتابکان فارس و نشان دادن سلطه‌گری‌های بیگانگان مغول بر ایران، همه و همه، گواه آن است که خسروی امنیّت و هویّت ملّی ایران عصر مشروطه را در معرض خطرهای داخلی و خارجی یافته است.

به فاصله‌ی چندسال پس از نگارش شمس و طغرا، عشق و سلطنت (۱۲۹۵) و داستان باستان (۱۲۹۹) نوشته و چاپ می‌شوند. در این دو اثر، موسی نثری همدانی (۱۲۶۰-۱۳۳۲ ش) و محمّد حسن خان بدیع (۱۲۵۱-۱۳۱۶ ش) تاریخ عصر حکومت کوروش هخامنشی را موضوع رمان خویش قرار می‌دهند. طبعاً رویکرد اینان به دوره‌ای از تاریخ گذشته که عصر شکوفایی و اقتدار ملّی ایران به شمار می‌رود، جنبه‌ی تحلیلی و انتقادی نخواهد داشت، بلکه این دو نویسنده برآنند تا با تصویر کردن روزگار بهروزی ایرانیان اولاً حسّ ملّی‌گرایی و وطن‌دوستی را در مخاطبان برانگیزند، در ثانی، با نمایش پهلوانی‌ها و خصایل نیکوی قهرمانان داستان، روح پاکی، اخلاق و انسانیّت را در مخاطبان آثار خود بدمند. نویسندگان این دو رمان، گویا بیشتر از آن که نگران مخاطرات داخلی باشند، متوجّه خطرات خارجی هستند و آن‌چنان که از محتوای داستان‌ها برمی‌آید، راه مقابله با چنین خطراتی را در تشکیل حکومت مقتدر مرکزی و فراهم آمدن وحدت ملّی در سایه‌ی آن، جست‌وجو می‌کنند. در این آثار، قهرمان تاریخ‌ساز ملّی، در مرکز داستان قرار دارد. باید شخص وطن‌پرست و اصلاح‌طلبی چون کوروش ظهور کند و به مدد عقل و تدبیر و قدرت خویش، در رفع اختلافات داخلی و آسیب‌های خارجی بکوشد؛ قهرمانی که حکومتش تا حدّی بر پایه‌ی قانون و رأی و نظر مردم استوار است. از این روست که می‌توان گفت در عشق و سلطنت و داستان باستان، ردّپای مشروطه‌خواهی و اصلاح‌طلبی نویسندگانشان به وضوح دیده می‌شود.

عبدالحسین صنعتی‌زاده کرمانی (۱۲۷۲-۱۳۵۲)، در سال ۱۳۰۰، چهارمین رمان تاریخی فارسی (دام گستران) را با دیدگاهی نسبتاً متفاوت با دو اثر پیشین و با نگاهی انتقادی و تحلیل‌گرانه، چاپ و عرضه کرد. وی در این اثر، دوره‌ای از تاریخ گذشته‌ی ایران



را موضوع کار خود قرار داد که عصر شکست تاریخی ایرانیان محسوب می‌شد؛ تاریخ حکومت رو به زوال بازگرد سوم و غلبه‌ی مسلمانان بر ایران.

این انتخاب ـ اگرچه به ظاهر با روح زمان همخوان نبود و حس غرور ملّی ایرانیان را تا حدّی خدشه‌دار می‌کرد ـ[۵] بی‌شک در گسترش و عمق بخشیدن به آگاهی‌های ملّی مؤثر افتاد. پرداختن به دوره‌ای که مظهر بی‌ثباتی‌ها و پریشانی‌های داخلی وضعف و زبونی در برابر نیروهای خارجی بود؛ از یک جهت نیز می‌توانست آیینه‌ی تمام‌نمای روزگاران ایران در بحبوحه‌ی سال‌های پس از انقلاب مشروطیت و آشوب‌ها و پریشانی‌های سربرکرده از درون این انقلاب و درنهایت بروز جنگ جهانی اوّل را در برابر چشمان جست‌وجوگر مخاطبان قرار دهد. به علاوه، صنعتی‌زاده برخلاف خسروی، نثری همدانی و بدیع، به ذکر حوادث و وقایع تاریخی اکتفا نکرد بلکه تا حدّ زیادی در مسیر تحلیل تاریخ پیش رفت و با دیدی واقع‌بینانه‌تر، علل سقوط ساسانیان و غلبه‌ی مسلمانان بر ایران را ریشه‌یابی نمود. او بی‌لیاقتی حکّام وقت و درباریان، ضعف و تن‌پروری سپاهیان، کارشکنی‌های مزدکیان و دخالت و دست‌اندازی‌های موبدان دینی را از یک‌سو، و حاکمیت روح ایمان، ایثار و برادری در میان مسلمانان را از سوی دیگر، به عنوان مهم‌ترین عوامل مؤثر در شکست ایرانیان و پیروزی مسلمانان، ریشه‌یابی و ذکر نمود.

دام گستران صنعتی‌زاده، به لحاظ کیفیت داستان‌نویسی نیز، نسبت به سه اثر پیشین در مقامی متفاوت و تا حدّی برتر می‌نشیند، اوّلاً با احتراز از حادثه‌پردازی‌های پی در پی و قهرمان‌پروری‌های رایج در شمس و طغرا، عشق و سلطنت و داستان باستان، تا حدّ زیادی از فضا و کیفیت رمانسی چنین آثاری فاصله می‌گیرد. درثانی، با به کاربستن شیوه‌ای کارآمد در شخصیت‌پردازی، در مسیر تحلیل روحی و روانی اشخاص داستان گام برمی‌دارد. ثالثاً در دام گستران دسیسه‌های دیگری چون توطئه، خیانت و انتقام، وارد فضای داستان می‌شود که حاکی از عمیق‌تر شدن جهات معنایی و تکامل ساختار داستانی اثر است.

نویسندگان نسل اوّل رمان‌های تاریخی (پیشاهنگان رمان تاریخی نویسی) از آن‌جا که در کار خویش نیّت آموزشی دارند و تا حدّ زیادی برداشتشان از رمان تاریخی، کتابی است که حقایق و آموزه‌های تاریخی را در قالب داستان روایت می‌کند، غالباً «دوره‌های تاریخی» را موضوع کار خود قرار می‌دهند و نسبت به مستندسازی حقایق تاریخی توجّه ویژه دارند؛ فی‌المثل، خسروی در مقدّمه‌ی کوتاه خود بر شمس و طغرا، به این نکته اشاره می‌کند که این کتاب تاریخ مجملی است از وقایع بیست و چهارساله‌ی فارس و زمان پادشاهی آبش خاتون، آخر اتابک از سلسله‌ی سلغریان و.... موسی نثری همدانی نیز می‌نویسد که این بنده... به خیال افتادم که چند جلد (رُمَن) تاریخی تألیف نمایم که یک دوره تاریخ در ضمن آن‌ها مندرج بوده و برای عموم هم‌وطنان مفید باشد.... نویسنده‌ی داستان باستان نیز در مقدّمه‌ی مفید خود می‌نویسد: «ما باید امروزه حاجیات (؟) را بر کمالیات ترجیح دهیم و عوض ترجمه‌ی افسانه‌های خارجه، داستان‌های سودمند در موضوع ایران بنویسیم و نکات اخلاقی و اجتماعی را در ضمن افسانه‌های شیرین گوشزد هموطنان عزیز خودمان کنیم.»

از این مقدّمه‌ها و محتوای رمان‌های مذکور به خوبی پیداست که نویسندگان آن‌ها، آشکارا قصد آموزش تاریخ و اخلاق و اجتماعیّات دارند و جهات داستانی این آثار برای آن‌ها، در مرتبه‌ی دوّم قرار دارد. این بینش تعلیم‌مدار و اصلاح‌طلبانه ـ گرچه در رمان‌های تاریخی دوره‌ی بعد نیز تا حدّی دیده می‌شود ـ چندان چشم‌گیر نیست.

دوره‌ی دوّم رمان تاریخی نویسی در ایران، فاصله‌ی بیست ساله‌ی ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ را دربرمی‌گیرد. در این تقسیم‌بندی، از یک طرف سال‌های آغازین حاکمیّت پهلوی مدّنظر است که در فراهم آمدن زمینه‌های رشد و شکوفایی این پدیده‌ی نوین ادبی بی‌تأثیر نیست و از سوی دیگر به سال‌های پایانی حکومت رضاخان نظر داریم که این بار نیز در کاهش رونق بازار رمان تاریخی نویسی تأثیر گذار است. در این دوره که از لحاظ کمّی و احیاناً از لحاظ کیفی دوره‌ی رواج رمان تاریخی فارسی نام دارد، قریب بیست عنوان رمان تاریخی نوشته می‌شود.

نخستین رمان تاریخی این دوره محمود افغان در راه اصفهان[۶] نام دارد که حسین سخنیار متخلّص به مسرور (۱۲۶۷-۱۳۴۷) آن را در سال ۱۳۱۰ نوشته و در مجلّه‌ی نوبهار چاپ کرده است. عبدالحسین صنعتی‌زاده، دوّمین رمان تاریخی خود را با عنوان داستان مانی نقّاش در سال ۱۳۰۵ می‌نویسد. وی در این اثر، ضمن بازگو کردن داستان زندگی مانی، شرحی از حکومت شاپور ساسانی و غلبه‌ی او بر روم را بیان می‌کند. دو سال پس از این، حیدرعلی کمالی (۱۲۴۸-۱۳۱۵) شاعر و نویسنده‌ی روشنفکر عصر، رمان تاریخی مظالم ترکان خاتون (۱۳۰۷) را درباره‌ی حکومت رو به زوال سلطان محمد خوارزمشاه و غلبه‌ی مغولان بر ایران به رشته‌ی تحریر می‌کشد. عروس مدی رمان تاریخی دیگری است که عباس آریان‌پور

کاشانی (۱۲۸۵-۱۳۶۳) در سال ۱۳۰۸ چاپ می‌کند.[۴] حیدرعلی کمالی در سال ۱۳۰۹، دومین رمان تاریخی کوتاه خود را با عنوان لازیکا، به تاریخ عصر ساسانی اختصاص می‌دهد و تا حدّی با دید انتقادی به بررسی نقش موبدان زردشتی در دستگاه حکومت ساسانی می‌پردازد. علی اصغر رحیم‌زاده صفوی (۱۲۷۳-۱۳۳۸) داستان شهربانو (۱۳۱۰) را به مطالعه در سال‌های پایانی حکومت یزدگرد سوم و غلبه‌ی مسلمانان بر ایران و متمکاری‌های دستگاه خلافت اموی اختصاص می‌دهد و در این کار، شیوه‌ای تحلیلی در پیش می‌گیرد. در دلیران تنگستانی (۱۳۱۰) محمدحسین رکن‌زاده آدمیت (۱۲۷۷-۱۳۵۲) داستان مقاومت و جان‌فشانی مردم جنوب را در برابر نیروهای بیگانه‌ی انگلیسی روایت می‌کند. [جنبه‌ی تاریخی و تحقیقی دو اثر اخیرالذکر بر جهات داستانی آن‌ها غلبه دارد.] حسینقلی میرزاسالور (۱۲۹۴-۱۳۶۸)، جفت پاک (۱۳۱۱) را به شرح و توصیف زندگی پدر و مادر فردوسی اختصاص می‌دهد. دو رمان تاریخی پهلوان زند و سلحشور در سال ۱۳۱۲ نوشته می‌شود. علی شیرازپورپرتو معروف به شین‌پرتو (۱۲۸۶-۱۳۷۶) در پهلوان زند، شرحی از سال‌های پایانی حکومت زندیه و غلبه‌ی آغامحمدخان قاجار بر لطفعلی را بازگو می‌کند. صنعتی‌زاده کرمانی نیز در سلحشور، سومین رمان تاریخی خود، چگونگی روی کار آمدن اردشیر بابکان و مقابله‌ی او با دشمنان خارجی را شرح می‌دهد. علی محمّد آزاد همدانی (۱۳۶۰-۱۳۲۴) رمان عشق و ادب (۱۳۱۳) را مقارن برگزاری کنگره‌ی بزرگداشت یک هزارمین سال تولّد فردوسی، درباره‌ی فردوسی و اقران او که خیزشی فرهنگی را علیه دستگاه خلافت عبّاسی آغاز کرده بودند، می‌نویسد. یحیی قریب نیز رمان تاریخی خود را با عنوان یعقوب‌بن لیث در سال ۱۳۱۴ رقم می‌زند. حبیب یغمایی (۱۲۸۰-۱۳۶۲) هم در همین سال، در رمان دخمه‌ی ارغون از یک سو به جنگ‌های صلیبی و از سوی دیگر به تاریخ عصر ایلخانان مغول و نیز عصر حکومت فتحعلی شاه قاجار می‌پردازد و به نوعی این سه مقطع تاریخی را به مدد داستان به هم ربط می‌دهد. در سال ۱۳۱۶: زین‌العابدین رهنما (۱۲۷۲-۱۳۶۸) رمان تاریخی پیامبر را رقم می‌زند و نخستین بار در بیروت به چاپ می‌رساند. ظاهراً در طیّ همین سال‌ها، محمدعلی خلیلی، دختر کورش را درباره‌ی نحوه‌ی روی کار آمدن داریوش هخامنشی می‌نویسد، محتوای این اثر، علاوه بر موضوع، شباهت غریبی با رمان در راه نجات میهن علی جلالی ـ که در سال ۱۳۲۱ نوشته شده است ـ دارد. خلیلی، رمان تاریخی دیگر خود را با عنوان بانوی نیل یا فتح مصر، در سال ۱۳۱۷ رقم می‌زند و در آن از وقایع زمان سلطنت کمبوجیه، پسر کوروش و فتح مصر به دست او سخن می‌گوید. محمّدرضا خلیلی عراقی (متولد ۱۲۹۴ ـ ش) رمان تاریخی بانوی زندانی یا شراره‌های عشق میهن را در سال ۱۳۱۸ پیرامون فتوحات کوروش کبیر به رشته‌ی تحریر می‌کشد و بالاخره زین‌العابدین مؤتمن (۱۲۹۳-۱۳۶۸) آشیانه‌ی عقاب را ـ که ظاهراً در سال ۱۳۱۴ نوشته بود ـ به سال ۱۳۱۸ به چاپ می‌رساند.

این دوره‌ی تقریباً بیست ساله را در بررسی جریان رمان تاریخی‌نویسی در ایران، باید عصر رشد و شکوفایی کمّی و تا حدّی کیفی این نوع ادبی به شمار آورد. از نظر کمّی: بیشترین تعداد رمان‌های تاریخی فارسی (قریب به بیست عنوان) در این دوره نوشته می‌شود. هم‌چنین در این دوره، رمان‌های خوش‌ساخت‌تر و عمیق‌تری نسبت به دوره‌ی قبل نظیر آثار حیدرعلی کمالی، صنعتی‌زاده‌ی کرمانی[۵] و رحیم‌زاده صفوی پا به عرصه‌ی وجود می‌نهند. علاوه بر این، در این دوره، گونه‌ای رمان تاریخی نوشته می‌شود که به جای پرداختن به ادوار تاریخی، اشخاص و قهرمانان و یا یک حادثه‌ی عمده‌ی تاریخی را موضوع کار خود قرار می‌دهد. پیداست که در این عصر، تحوّلی کیفی در محتوای رمان‌های تاریخی به وقوع پیوسته است بدین معنی که چون آثار خلق شده در این دوره، قهرمان یا حادثه‌ای تاریخی را می‌پرورانند، چندان به ابعاد آموزشی آن‌ها توجّه نمی‌کنند و به همین دلیل، رمان تاریخی از شکل نخستین خود فاصله می‌گیرد و تا حدّی رنگ و لعاب داستانی می‌یابد. در آثار این دوره، دیگر از مقدّمه‌هایی که در رمان‌های تاریخی نسل اوّل دیده می‌شد و نویسندگان در آن‌ها به توجیه ابعاد آموزشی آثار خود می‌پرداختند و گاه منابع و مأخذ کار خود را نیز تعیین می‌کردند، کم‌تر اثری دیده می‌شود. حتّی نویسنده‌ای مورّخ چون رحیم‌زاده صفوی که سخت پای‌بند صحّت حقایق تاریخی اثر خویش است و در نخستین چاپ داستان شهربانو، مآخذ و مستندات خود را هم ارائه می‌دهد، در چاپ دوّم و زمانی که می‌خواهد کتاب را به شکل مستقل چاپ کند، این شیوه را ترک می‌گوید و متذکّر می‌شود که رعایت چنین شیوه‌ای متناسب بیان داستانی نیست.

از سوی دیگر، برخی از نویسندگان این عصر می‌کوشند تا به جوهر تاریخ و درک صحیح آن دست یابند. از این گروه می‌توان به حیدرعلی کمالی در دو رمان تاریخی مظالم ترکان خاتون و لازیکا و تا حدّی به رحیم‌زاده صفوی و صنعتی‌زاده

کرمانی اشاره کرد. این نکته خود حاکی از تغییر نگرشی است که بر اثر برخورد با غرب بخصوص اروپا و در مقولاتی چون تاریخ ایجاد شده است. کمالی طیّ عباراتی کوتاه در مقدّمه‌ی چاپ نخست، نگرش خود را نسبت به فنّ تاریخ و جوهر آن بازگو می‌کند و می‌گوید:

«اگر مورّخین که تاریخ واقعیات ایران را نوشته‌اند، اندکی هم داخل در اخلاق و اوضاع اجتماعی شده و علل انهدام یا زوال سلطنت‌ها را و هم چنین فلسفه‌ی تأسیس و ایجاد حکومات را در روح جامعه جست‌وجو می‌کردند، هم مردم به ضرر و نفع خود بهتر پی برده و هم ما امروز برای بدست آوردن یک مطلب کوچک این همه در تاریکی نمی‌رفتیم.»

یکی دیگر از ویژگی‌های دوره‌ی دوّم جریان رمان تاریخی‌نویسی، حضور معلّمان، استادان، کارمندان دولتی و مردان سیاسی در عرصه‌ی تألیف رمان تاریخی است. نخستین دلیل این امر آن است که چون وسایل طبع و نشر کتاب به اندازه‌ای نبوده که گذران و زندگانی نویسندگان حرفه‌ای را تأمین کند، ناچار نویسندگان، جز و جامعه‌ی معلّمان، استادان، کارمندان دولتی و مردان سیاسی بودند که از راه‌های دیگر ارتزاق می‌کردند[۹]: حسین مسرور به تدریس اشتغال داشت؛ کمالی از سیاسیون عصر و نماینده‌ی دوره‌های نهم و دهم مجلس بود. آریان‌پور به ترجمه و تدریس اشتغال داشت. رحیم‌زاده مرد سیاست و روزنامه‌نگار بود. شین پرتو در وزارت امور خارجه کار می‌کرد. آزاد همدانی مدّت‌ها رئیس فرهنگ کاشان و همدان و معلّم تاریخ بود. حبیب یغمایی به تدریس و روزنامه‌نگاری اشتغال داشت. زین‌العابدین رهنما سمت وزارت داشت و.... دلیل دیگر را باید در تحوّلی جست‌وجو کرد که تا این زمان در فنّ تاریخ‌نگاری بروز کرده و لزوم تغییر در شیوه‌های آموزش و تدوین تاریخ را در نظر صاحب‌نظران ضروری ساخته است.

نکته‌ی ویژه‌ای که از حضور اقشار مذکور در جمع نویسندگان رمان‌های تاریخی و محتوای آثار آنان استنباط می‌شود، آن است که چون بسیاری از این نویسندگان، مناصب دولتی داشته و گاه خود جزو وابستگان یا حواشی دستگاه حکومت بوده‌اند، خواسته یا ناخواسته در مسیر اهداف و خواسته‌های حکومت وقت قرار گرفته‌اند. از این رو آثار قلمی اینان بعضاً تا حدّی دیدگاه‌های وایسگرانه‌ی آن‌ها را بازتاب می‌داد؛ فی‌المثل، رحیم‌زاده صفوی در داستان شهربانو به ریشه‌یابی علل سقوط حکومت ساسانی می‌پردازد و بر نابودی آن مویه می‌کند و خواهان تجدید حیات حکومت‌های سلطنتی است. آدمیّت نیز در دلیران تنگستانی تمام آرزوها و آرمان‌های دست‌نایافته‌ی خود را در وجود رضاخان و در سایه‌ی حکومت او برآورده می‌یابد. صنعتی‌زاده کرمانی هم در داستان مانی نقّاش و سلحشور، بر لزوم همدلی و یاری همگان برای احیا و تداوم سلطنت تأکید می‌کند.

دوره‌ی سوّم جریان رمان تاریخی‌نویسی در ایران، (حدوداً از ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲) با بروز رکودی نسبی و پس از وقفه‌ای چندساله در تألیف رمان تاریخی آغاز می‌شود. علی جلالی نخستین رمان تاریخی این دوره را تحت عنوان در راه نجات میهن، در سال ۱۳۲۱ درباره‌ی خیانت مغان زرتشتی و روی کار آمدن داریوش کبیر می‌نویسد. صنعتی‌زاده کرمانی چهارمین رمان تاریخی خود (سیاهپوشان) را پیرامون زندگی ابومسلم خراسانی در سال ۱۳۲۳ رقم می‌زند. عشق و پادشاهی را اقبال یغمایی (۱۳۷۶-۱۲۹۵) در سال ۱۳۲۵ درباره‌ی نور جهان و جهانگیر می‌نویسد. ناصر نجمی (متولّد ۱۳۰۳ ـ ش) ظاهراً نخستین رمان تاریخی خود را با عنوان عباس میرزا در سال ۱۳۲۶ به چاپ می‌رساند. اثر دیگر او با نام داستان‌های تاریخی در سال ۱۳۲۷ نوشته می‌شود.[۱۰]

سال‌های ۲۷ و ۲۸ و پس از آن، در دوره‌ی سوّم، از اهمیّت خاصی برخوردارند. در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۲۷ تا ۱۳۳۲ و پس از آن، رمان تاریخی فارسی غالباً بر مدار پاورقی و ضمیمه‌ی نشریات عامّه‌پسندی چون «تهران مصوّر»، «اطّلاعات هفتگی»، «ترقّی»، «خواندنی‌ها»، «سپید و سیاه»، «امید»، «صبا» و ... شکل می‌گیرد و از نظر تعداد نیز شمار رمان‌های تاریخی رو به افزایش می‌نهد. حسین سخنبار (مسرور)، رمان تاریخی پرحجم و نسبتاً موفّق ده نفر قزلباش را در پاورقی «روزنامه‌ی اطّلاعات» سال ۱۳۲۷ به چاپ می‌رساند.[۱۱] موضوع این رمان تاریخی ارزشمند، شرح و روایت اوضاع سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران در عصر صفوی، بخصوص سال‌های حکومت شاه اسماعیل و شاه‌طهماسب و شاه‌عبّاس صفوی است. عبدالرّحیم همایونفرّخ (۱۲۶۳-۱۳۳۸) نیز در سال ۱۳۲۸، خلاصه‌ای از رمان تاریخی هشتصد صفحه‌ای خود را با عنوان بابک و افشین بازنویسی و در پاورقی مجلّه‌ی «دوخت» سال‌های ۱۳ و ۱۴ چاپ می‌کند و در این رمان کوتاه داستان زندگی افشین پارسی را شرح می‌دهد.[۱۲] ابراهیم زمانی آشتیانی (۱۳۶۸-۱۲۹۴)، پاورقی‌نویس زبردست و پرکار نشریه‌ی «ترقّی»، پنجه‌ی خونین را به سال ۱۳۲۷ درباره‌ی زندگی و حکومت شاه صفی صفوی می‌نگارد.

شراره‌های خاموش شده، عنوان رمان دیگری است که ناصرالدّین شاه حسینی (متولّد ۱۳۰۳ ش) آن را در سال ۱۳۲۸ می‌نویسد و در آن به زندگی و عشق لطفعلی‌خان زند می‌پردازد. ابوالفضل دیکانفر، رمان تاریخی محمود و ایاز را در سال ۱۳۳۰ تألیف می‌کند. لطف‌الله ترقی، مدیر نشریّه‌ی ترقی، خود نویسنده‌ی دیگری است که رمان تاریخی شب‌های بغداد را درباره‌ی کشتار برمکیان و انتقام هواداران آن‌ها از عبّاسیان در سال ۱۳۳۱ می‌نویسد. از این نویسنده، دو رمان عشقی ـ تاریخی دیگر با عناوین عشقبازی‌های ناصرالدّین شاه و معصومه نیز در دست است که تاریخ دقیق چاپ آن‌ها مشخّص نیست امّا این نکته را می‌دانیم که عشقبازی‌های ناصرالدّین‌شاه به صورت پاورقی در مجلّه‌ی ترقی به چاپ رسیده است. علی جلالی، اثر دیگر خود را با عنوان شب‌های بابل، در سال ۱۳۳۱ به شکل دوّمین ضمیمه‌ی خواندنی‌ها چاپ می‌کند. شبین برتو نیز دوّمین رمان تاریخی خود (قهرمان ایرانشهر) را درباره‌ی یعقوب لیث و قیام او در سال ۱۳۲۲ می‌نویسد و بالاخره آخرین رمانی که تا سال ۱۳۳۲ نوشته و در قالب کتاب مستقل عرضه می‌شود، قرآن اثر حسین سخنیار (مسرور) است که به نبرد لطفعلی‌خان با آغامحمّدخان قاجار اختصاص دارد.

از ویژگی‌های دیگر دوره‌ی سوّم جریان رمان تاریخی‌نویسی، یکی آن است که بیشتر رمان‌های تاریخی این عصر، به زندگی اشخاص تاریخی می‌پردازند: سیاه‌پوشان درباره‌ی ابومسلم خراسانی؛ بابک و افشین پیرامون زندگی افشین (خیذر پسر کاووس)؛ پنجه‌ی خونین درباره‌ی شاه صفی صفوی؛ شراره‌های خاموش شده و قرآن درباره‌ی لطفعلی‌خان زند؛ قهرمان ایرانشهر پیرامون زندگی یعقوب لیث صفّاری و ....

این مایه توجّه نویسندگان به قهرمانان تاریخی حاکی از دو نوع نگرش است؛ نخست آن که این نویسندگان، هنوز همچنان معتقد به تاریخ‌ساز بودن قهرمانان تاریخی هستند که باید برای نجات کشور برخیزند و در اصلاح جامعه بکوشند. این نگرش، تا حدّ زیادی قابل پذیرش و برخاسته از وضعیّت تأسف‌بار سیاسی، اجتماعی، اقتصادی ایران در روزگار پس از جنگ جهانی دوّم و ناتوانی محمّدرضا پهلوی در تمشیت امور کشور است و دیگر آن که چون نویسندگان رمان‌های تاریخی در ادوار پیشین به قدر کافی به دوره‌های تاریخی توجّه کرده‌اند، اینان شایسته می‌بینند که به زندگی اشخاص تاریخی بپردازند. این نویسندگان، آگاهی دارند که عصر نگارش رمان تاریخی با اهداف آموزشی به سر آمده و اینک زمان آن رسیده است تا به رمان، از منظر یک اثر ادبی محض نگریسته شود از این رو، زندگی اشخاص تاریخی را دارای چنان زمینه و امکانی می‌یابند که می‌تواند جاذبه‌های داستانیِ اثر را افزایش دهد. کاربست این شگرد، تا حدّ زیادی زمینه‌ی ارتقای رمان‌های تاریخی را به سطح یک اثر ادبی داستانی فراهم می‌سازد.

ویژگی دیگری که این دوره را از دوره‌های دیگر متمایز می‌کند، حضور تعدادی نویسنده‌ی حرفه‌ای در عرصه‌ی رمان تاریخی است. در این دوره، بخصوص در سال‌های پایانی دهه‌ی سی، بازار نشریّات و مجلّات هفتگی و ماهانه و نیز بازار کتاب تا حدّی رونق می‌گیرد[۱۰] و هر روز خوانندگان بیشتری به سراغ این آثار می‌آیند. از این رو، در این دوره، نوشتن داستان و چاپ آن در پاورقی مجلّات و روزنامه‌ها و یا به صورت ضمیمه‌ی نشریّات، می‌تواند برای صاحبان آن هم اجر مادّی داشته باشد و هم شهرت کافی به ارمغان آورد. این عامل و انگیزه که در دوره‌های پیشین، کم‌سابقه و تا حدّی بی‌سابقه بوده است و به دلیل ناکافی بودن تکنولوژی چاپ نمی‌توانست در زندگی مادّی نویسندگان هم تأثیری بگذارد، در این دوره، زمینه‌ی ظهور کسانی را فراهم ساخت که از راه نویسندگی امرار معاش می‌کردند. فی‌المثل نویسنده‌ی پرکار و نسبتاً توانایی چون ابراهیم زمانی آشتیانی[۱۱] (۱۳۶۸-۱۲۶۴ ه.ش) با نوشتن داستان‌های مسلسل خود نه تنها از اجر مادّی کافی بهره‌مند می‌شود که زمینه‌ی رونق بازار مجلّه‌ی «ترقی» و افزایش تیراژ آن را نیز فراهم می‌سازد و یا حسینقلی مستعان با نام مستعار «ح. م. حمید» (؟ ۱۲۸۳ ش) با چاپ آثار خود در مجلّه‌ی «تهران مصوّر» به رقابت با پاورقی‌نویس مجلّه‌ی «ترقی» برمی‌خیزد و مخاطبان فراوانی به چنگ می‌آورد.

مطالعه‌ی رمان‌های تاریخی فارسی در فاصله‌ی سال‌های ۱۲۸۴ تا ۱۳۳۲ نشان می‌دهد که این نوع ادبی، به خوبی توانسته است با تکیه زدن بر مسند خود، در مسیر تحوّل و تکامل ساختاری، تکنیکی، سبکی و حتّی محتوایی قرار گیرد و در این عمر چهل‌وپنجاه ساله‌ی خود از شکل و فرم رمانسی دور شود و به هیأت واقعی «رمان تاریخی» درآید.

هم‌چنان که پیشتر اشاره شد، رمان‌های تاریخیِ نسل اوّل، ترکیبی بوده‌اند از کتاب تاریخ به اضافه‌ی رمانس‌های عاشقانه، بخشی از ساختار این آثار، از ماجراهای هیجان‌انگیز و تودرتوی عاشقانه، سفر کردن‌ها و خطرکردن‌های عشّاق برای رسیدن به معشوق، حوادث و عناصر

خارق‌العاده و نامعقول، و بخشی دیگر، از درس‌ها و آموزه‌های تاریخی، جغرافیایی، اخلاقی و احیاناً اجتماعی نویسندگان که در قالب مقدّمه‌ی آغازین کتاب، پیش‌درآمد داستان در فصل نخست، توضیحات و اشارات و نقل‌قول‌های میان‌متنی نویسنده (نظیر ابیات، مصراع‌ها، مثل‌ها و تمثیل‌ها و...) و ارائه‌ی توصیفات تاریخی، جغرافیایی و... تشکیل شده بود، نظیر ساختاری که در سه رمان شمس و طغرا، عشق و سلطنت و داستان باستان دیده می‌شود.

این ساختار ناهمگون، اندک‌اندک در رمان‌های تاریخی نسل دوّم و سوّم رو به تعدیل و تکامل می‌نهد: مقدّمه‌های کوتاهی که نویسندگان رمان‌های تاریخی نسل اوّل غالباً در تبیین اهداف آموزشی اثر خود می‌نوشتند و در آن منابع و مآخذ موضوع کار خود را ذکر می‌کردند، از آغاز رمان‌ها حذف می‌شود؛ تحلیل‌ها و توضیحات تاریخی ـ جغرافیایی نویسندگان که غالباً فصل نخست چنین آثاری را تشکیل می‌داد، از میان می‌رود. از این رو، داستان رمان‌های نسل دوّم و سوّم از سطر نخست آغاز می‌شود و به سرعت پیش می‌رود؛ نکته‌های پندآموز، اشارات حکیمانه و نقل‌قول‌های میان‌متنی نویسندگان نسل اوّل رمان‌های تاریخی ـ که با ساختار و بافت روایی رمان تناسبی ندارد ـ از متن رمان‌های بعدی حذف می‌شود؛ در رمان‌هایی که به دوره‌ی دوّم و سوّم مربوط‌اند، دیگر، از توصیفات متنوّع و طولانی مکان‌های جغرافیایی، وقایع، حوادث و اشخاص تاریخی ـ که صرفاً به قصد آموزش ارائه می‌شد ـ اثری برجای نمی‌ماند؛ هم‌چنین ماجراهای شگفت‌انگیز و تودرتوی عاشقانه و حوادث و عناصر نامعقول از این آثار رخت برمی‌بندد. جای دسیسه‌های متعدّد عاشقانه‌ی رمان‌های تاریخی اوّلیه را دسیسه‌های دیگری چون انتقام، کینه، حرص و آز، خیانت و... پر می‌کند. و بالأخره، پرداختن به «دوره‌های تاریخی» در رمان‌های اوّلیه‌ی تاریخی ـ که با کتاب‌های تاریخ تناسب بیشتری دارد تا با یک اثر داستانی صرف ـ جای خود را به حوادث و اشخاص تاریخی می‌سپارد.

وقوع چنین تحوّلات ارزنده‌ای در ساختار رمان تاریخی، حاکی از آن است که رمان تاریخی به تدریج از شکل رمانسی و جهات آموزشی خود، دور و تا حدّی به ساختار ادبی و بافت هنری نزدیک شده است.

بررسی فنون داستان‌نویسی در رمان‌های تاریخی نسل دوّم و سوّم نیز همین نکته را تأیید و تأکید می‌نماید: اشخاص اصلی رمان‌های تاریخی اوّلیه را غالباً قهرمانان عاشق پیشه‌ای تشکیل می‌دادند که هیچ ویژگی منحصربه‌فردی آن‌ها را از هم ممتاز نمی‌کرد؛ از این رو به شکل غریبی به هم شباهت داشتند. همه‌ی آن‌ها در یک نظر عاشق می‌شدند؛ با سوز و گداز روزگار می‌گذراندند؛ برای وصال می‌کوشیدند؛ به سرزمین‌های دوردست سفر می‌کردند؛ با دشمنان می‌جنگیدند و بر همه‌ی آن‌ها چیره می‌شدند و بالأخره با رفع همه‌ی موانع به معشوق دست می‌یافتند. چنین است که می‌توان گفت نویسندگان رمان‌های تاریخی اوّلیه بیشتر از آن که شخصیّت‌پردازی کنند، قهرمان حماسی یا شوالیه‌ی عاشق‌پیشه پرورانده‌اند. این شیوه‌ی نامتناسب با جهان رمان، به تدریج در نمونه‌های بعدی دچار تحوّل می‌شود. اشخاص رمان‌ها به تدریج رنگ و لعاب شخصیّت داستانی به خود می‌گیرند و فردیّت خود را تا حدّی بازمی‌یابند. مثال بارز چنین اشخاصی، لطفعلی‌خان است در پهلوان زند شین پرنو؛ فرشید مؤید است در لازیکای کمالی و خسرو پرویز است در دام گستران صنعتی‌زاده. اینان، به واقع شخصیت‌هایی هستند با نقاط ضعف و قوّت یک انسان عادی که گاهی شکست می‌خورند و گاه پیروز می‌شوند؛ محبّت می‌کنند و کینه می‌ورزند و....

خصیصه‌ی دیگری که نشانگر تحوّل تکنیکی در رمان‌های تاریخی فارسی تواند بود، استفاده‌ی شگردی رمان‌نویسان از دو عنصر داستانی «توصیف» و «گفت‌وگو» است. «توصیف» و «گفت‌وگو» که در نمونه‌های نخستین رمان‌های تاریخی فارسی، در خدمت اهداف آموزشی نویسندگان قرار داشت و رمان‌نویسان، اطّلاعات، تحلیل‌ها و توضیحات تاریخی، دینی و اجتماعی خود را در این قالب‌ها به مخاطبان القا می‌کردند و یا بعضاً وظیفه‌ی آرایش بافت داستانی را برعهده داشت، در رمان‌های تاریخی نسل دوّم و سوّم به ابزار و عنصری صرفاً داستانی بدل می‌شود. توصیفات به کار رفته در این آثار عمدتاً وجهه‌ی کارکردی به خود می‌گیرند و ابزاری می‌شوند برای معرّفی اشخاص داستان، پرداخت صحنه‌های داستان و فضاسازی متناسب با موقعیّت دراماتیک اثر. این نکته خود، دلیلی است آشکار بر بروز تحوّل در به‌کارگیری تکنیک‌های داستانی. به علاوه، حذف توصیفات پردامنه‌ی آموزشی در رمان‌های تاریخی نسل دوّم و سوّم و جایگزین شدن حرکت داستانی به جای آن، خود نشانه‌ی دیگری است از این تحوّل.

«گفت‌وگو» نیز ـ که همچون توصیف در رمان‌های تاریخی اولیه بار القای اطلاعات گوناگون و تحلیل‌های تاریخی نویسنده را بر دوش می‌کشید و تا حدّی در تصویر کردن حالات عاطفی عشّاق مؤثر

می افتاد ـ در آثار دوره‌های بعد، به عنوان عنصری داستانی نقش کارکردی به خود می گیرد. بدین ترتیب که غالباً حرکت شکل گیری داستان را سرعت می بخشد؛ در شناساندن منش اشخاص به مخاطبان مؤثر می افتد؛ بخشی از روایت داستان را بر عهده می گیرد و در ایجاد هم خوانی بین جهان داستان و دنیای بیرون، تأثیر می گذارد. از این روست که می‌توان گفت عنصر «گفت وگو» نیز در رمان های تاریخی دوره‌ی دوم و سوم، به جایگاه داستانی خود به عنوان عنصری داستانی نزدیک شده است و این نکته نیز به جای خود، از تحول تکنیکی رمان های تاریخی خبر می دهد.

در رمان‌های تاریخی نسل دوم و سوم، به لحاظ محتوایی نیز تحولات چشمگیری نسبت به نمونه‌های اولیه ی آن مشاهده می شود. یکی از دلایل این امر، حضور و نقش‌آفرینی مردم عادی از طبقات مختلف اجتماع و عنصر «زن» در رمان های تاریخی دوره‌های واپسین است. غالب اشخاص داستانی آثار اولیه را افراد دربار و اشراف و طبقات فوقانی اجتماع تشکیل می دهند که عمدتاً مدافع حقوق و پای‌بند آرمان‌های طبقه ی اجتماعی خویش‌اند و هیچ گونه تغییر و تحولی را در ساختارهای زیربنایی جامعه تحمل نمی کنند؛ از این رو می توان گفت جهان محتوایی رمان‌های تاریخی اولیه جهان تک صدایی و حاکمیت از بالا است. در چنین آثاری، اگر هم بویی از اصلاح احساس شود، منظور اصلاحی است که باید از بالا اعمال گردد نه آن که مردم عادی در آن نقشی داشته باشند. اما رمان تاریخی نویسان دوره‌های بعد، زاویه ی دید خود را از طبقات بالای اجتماع به سمت مردم عادی تغییر دادند؛ خواست‌ها و آرمان‌های گروه کثیری از مردم را نیز در نظر آوردند؛ آن‌ها را تا حدّی در تحولات اجتماعی دخالت دادند؛ حتّی عنصر «زن» را از بافت کاملاً سنّتی و حقیر جامعه ی فئودالی بیرون کشیدند و وجهه و اعتباری اجتماعی بخشیدند. چنین تغییر نگرشی را در دام گستران، پنجه ی خونین و تا حدّی در لازیکا می توان سراغ گرفت. در این آثار، مردم عادی دست‌کم به موازات طبقات بالای جامعه، نقش آفرینی می کنند و بعضاً زمینه ساز تحولات اجتماعی عصر خود هستند.

زیرنویس

۱. رمان تاریخی، به لاتین "the historical Novel" و به عربی «الروایة التاریخیّة» خوانده می شود.

2. cudden,J.A: Dictionary of Literary terms and Literary theory. 1978. P:411

۳. فاصله ی سال های ۱۲۸۴ (سال تألیف نخستین رمان تاریخی فارسی) تا ۱۳۰۰ شمسی را که رمان های تاریخی اولیه ی فارسی در این سال‌ها شکل می گیرند، دوره‌ی اول یا دوره‌ی ظهور رمان تاریخی نام گذاری کرده‌ایم. از سال ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ شمسی را که رمان های تاریخی فارسی از نظر کمّی و تا حدّی کیفی، در این فاصله رونق می گیرند، دوره‌ی دوم یا دوره‌ی رشد و شکوفایی رمان تاریخی فارسی خوانده‌ایم و بالاخره، فاصله ی سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ شمسی را که رمان تاریخی فارسی از شکل و شمایل اولیه ی خود فاصله می گیرد و تا حدّی از تک و تاز می افتد و از نظر محتوایی و عقیدتی، تغییر می‌یابد، دوره‌ی رکود نسبی یا تغییر مسیر رمان تاریخی فارسی نامیده‌ایم.

۴. خسروی در مقدمه‌ی کوتاه خود بر شمس و طغرا می نویسد: «... در سنه‌ی ۱۲۲۵ هجری در موقعی که شهر کرمانشاه‌ولن او [مؤلف] به واسطه‌ی تهاجم اغراض فاسده و تراکم شرور و فتن و تطاول اشرار و اوباش به کلی منقلب و مضطرب گشته و باب قتل و غارت و هتک ناموس در آن مفتوح و راه آسایش و صون مال و جان و آبرو از آن مسدود آمده (فراراً من الفتنه) عیالات خود را برداشته به یکی از دهات دور از شهر رفته درنهایت ملالت و افسوس به حال وطن عزیز و ابناء وطن خود به سر می برد. چون زمان آن مهاجرت به دوازدا کشید و از نداشتن مونس و دمساز و اسباب اشتغال خاطر او را به جان به لب رسید ناچار به تألیف و تصنیف این کتاب پرداخت.

۵. پیدایش رمان فارسی، کریمستف بالایی، انتشارات معین. انجمن ایران‌شناسی فرانسه، ۱۳۷۷.

۶. ظاهراً از این رمان، چاپ مستقلی به شکل کتاب صورت نگرفته است؛ از این رو، دسترسی ما بدان ممکن نشد.

۷. از این رمان تاریخی نیز نسخه‌ای به دست نیامد.

۸. صنعتی‌زاده کرمانی در گروه نویسندگانی جای دارد که تقریباً در تمامی طول عمر جریان رمان تاریخی نویسی، قلم می‌زند و از این رو، در هر سه دوره‌ی مورد بحث ما، حضور دارد و از جهت تعدّد و تنوع رمان‌های تاریخی‌ای که نوشته است رمان تاریخی‌نویس حرفه‌ای به شمار می‌رود.

۹. نقد و سیاحت (مجموعه‌ی مقالات)، محمّد گلبن، تومن، ۱۳۵۴، ص ۲۶۱.

۱۰. ناصر نجمی رمان‌های تاریخی دیگری دارد که غالباً پس از سال ۱۳۳۲ تألیف و چاپ شده‌اند.

۱۱. این رمان در سال ۱۳۳۵ به صورت مستقل در پنج جلد به چاپ رسیده است.

۱۲. چنان که از مقدّمه ی رمان کوتاه پایک و افشین برمی‌آید، اصل آن حجمی حدود هشتصد صفحه داشته که مفقود گردیده است و نویسنده اثر موجود را به درخواست ناشر، برای بار دوم نوشته است.

۱۳. برای اطلاع بیشتر، رک: ادبیّات نوین ایران، مقاله‌ی «مطبوعات ایران از سال ۱۳۲۰ تا ۱۳۲۶»، ش ا. ل. پ. الول ساتن، ترجمه یعقوب آژند، تهران ۱۳۶۳، ص ۲۲۹ به بعد.

۱۴. فیلم نامه نویس و نویسنده‌ی پرطرفدار پاورقی‌های تاریخی مجلّه‌ی نرگس، مسؤول مجلّه‌ی داستانسرایی و مؤسّس رادیو داستانسرایی و صاحب رمان‌های تاریخی بی‌شمار از جمله عشق و انتقام، به سوی روم (۳ جلد)، خورشید تیسفون، دلشاد خاتون (۷ جلد)، زیبای مخوف (۷ جلد)، سلطانه‌ی جنگل (۱۱ جلد)، پنجه‌ی خونین و....

دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی

صادق هدایت

از آمدنم نبود گردون را سود
وز رفتن من جاه و جلالش نفزود
وز هیچ کسی نیز دو گوشم نشنود
کاین آمدن و رفتنم از بهر چه بود

خیام

تابستان گرم و گزنده‌ی سال ۱۳۲۵ است. همه در کافه فردوسی جمعند؛ نوشین، خانلری، صبحی، شهید نورایی، چوبک، بروگ علوی و چند نفر دیگر. یک نفر، میدان‌دار است. اصلاً این جمع به خاطر اوست که به طور منظم هر روز صبح ساعت ۱۰ این جا جمع می‌شوند. قدرت بیان مرد همه را مجذوب خود کرده است.

قدمتی متوسط با اندام باریک دارد. چهره‌اش کشیده است با بینی قلمی و سبیلی کوچک نه زیر بینی. عینک دسته شاخی به چشم می‌گذارد. موهایش خرمایی تیره است با پیشانی بلند و چشمانی گیرا و نافذ و موشکاف. پی‌درپی سیگاری می‌کشد و دود سیگار را از بینی بیرون می‌دهد. امروز سر حال است و مشغول بذله گویی. چون جای فریدون، یکی از دوستان یک دل و شیفته‌ی خود را خالی می‌بینند، بی‌مقدمه و جدّی می‌گوید: «بچه‌ها، آخرین خبر را شنیده‌اید؟» و بعد اضافه می‌کند: «آخرین خبر این است که فریدون باغی دولت شده و دولت صد هزار تومان برای سرش جایزه معیّن کرده است. حالا ده نفر ده تا کلّه‌ی خر را برداشتند و برده‌اند پیش دولت و هر کدامشان ادّعا می‌کنند که مال من سر فریدون است. دولت گیر کرده است که چه کار کند و جایزه را به کدامشان بدهد؟ در نتیجه کمیسیونی از مغز خرشناسان خارجی دعوت کرده است تا ابعاد این کلّه‌ها را اندازه بگیرند و هر کدام خرتر بود، جایزه را به صاحب آن بدهند!»[۱]

***

آخرین فرزند هدایت قلی هدایت اعتضادالملک در شب ۲۸ بهمن ۱۲۸۱ در تهران و در خانواده‌ای اشرافی متولّد شد. نام او را صادق گذاشتند. جدّ او رضاقلی‌خان هدایت (۱۲۱۵ ـ ۱۲۸۸ هـ ق)[۲] از رجال عالم و صاحب نام دوره‌ی ناصری و مادرش زیورالملوک دختر مخبرالسّلطنه است.

صادق دو برادر و سه خواهر بزرگ‌تر از خود هم دارد. خاندان هدایت از صاحب منصبان عصر ناصری و پهلوی است و در دولت متنفّذ و صاحب مشاغل دولتی عالی.

در شش سالگی به دبستان علمیّه می‌رود و دبیرستان را نیز در دارالفنون ادامه می‌دهد لیکن در پانزده سالگی بر اثر ابتلا به چشم درد و یک سال عقب‌ماندگی از تحصیل به مدرسه‌ی فرانسوی سن‌لویی فرستاده می‌شود. در این سال‌ها صادق، جوان خجالتی، گوشه‌گیر و حسّاس و اغلب گرفته است؛ چنان که حتی از آزار مارمولکی در کلاس سخت از دوستانش آزرده‌خاطر می‌شود.[۳] در سال ۱۳۰۲ اوّلین کتابش را با نام انسان و حیوان در شفقت و مهربانی حیوانات و فواید گیاهخواری می‌نگارد. رباعیّات خیّام را با مقدّمه‌ای طولانی در همین سال منتشر می‌کند.

یک سال پس از اتمام تحصیلات در سال ۱۳۰۵ به بلژیک اعزام می‌شود و در رشته‌ی مهندسی راه و ساختمان نام‌نویسی می‌کند. در این دوران دو مقاله از وی منتشر می‌شود: یکی مرگ درگان در مجلّه‌ی ایرانشهر و دیگری جادوگری در ایران به فرانسه.

با انصراف از مهندسی، سال بعد در پاریس در رشته‌ی معماری به تحصیل ادامه می‌دهد.

چهار سال اقامت او در پاریس بیشتر به سیر و گشت می‌گذرد[۴] و وضع خراب مالی او از خلال نامه‌هایش نمایان است.[۵] اولین اقدام به خودکشی او نیز در همین اوان (۱۳۰۷) اتفاق می‌افتد؛ خود را در رودخانه‌ی مارن در فرانسه می‌افکند و ماهی‌گیری او را نجات می‌دهد؛ چنان‌که در کارت‌پستالی به برادرش، محمود می‌نویسد: «اخیراً یک دیوانگی کردم به خیر گذشت».[۶] انتشار نمایش‌نامه‌ی کوتاه مادلن و پروین دختر ساسان و انتشار کتاب فواید گیاهخواری و داستان معروف زنده به گور مربوط به همین دوران است.

در همین نامه هدایت می‌نویسد: «گمان می‌کنم عاقلانه این باشد که دُمم را روی کولم گذاشته برگردم، گور پدرشان هم کرده... نمی‌دانم چه کنم، آن‌قدر هست که روزها می‌گذرد» و سرانجام برمی‌گردد. پس از بازگشت به تهران پروین دختر ساسان را در تهران منتشر می‌کند. همچنین گورِ پشت از مجموعه‌ی زنده‌به‌گور و آبجی خانم از مجموعه‌ی سه قطره خون و افسانه‌ی آفرینش.

خانواده که از بازگشت هدایت سه و طن ناراحت‌اند، از او می‌خواهند برای تحصیل طب، نقاشی یا هر چیز دیگر به اروپا بازگردد؛ امّا او تنها خواهان شغل کوچک اداری در یکی از ولایات است.[۷] علی‌رغم میل خانواده در تهران می‌ماند و حسابدار بانک ملّی می‌شود با ماهی بیست تومان حقوق که این کار اداری از سال ۱۳۱۱ آغاز شده و تا ۱۳۱۴ ادامه می‌یابد. از این کار هم راضی نیست «از همان کاری که بدم می‌آمد، گرفتار شدم... از بس که کار بانک مثل ماشین مرا کرده، میل خواندن ندارم... تمام کیف و تفریح من منحصر به دو کافه‌ی موزیک‌دار شده. جای سینماهای آوانگارد، جای تأترها خالی؛ همین افسوس را از پاریس می‌خورم»[۸] و سرانجام استعفا می‌دهد. انتشار داستان‌های سایه‌ی مغول، انیران و مجموعه‌ی ترانه‌ها و قصّه‌ها به نام اوسانه، نیرنگستان، علویه خانم، مازیار، سایه‌روشن و چند داستان دیگر و ترجمه‌ی چند داستان از جمله تمشک تیغ‌دار و مرداب، چشمه و کلاغ پیر، مربوط به همین سال‌هاست.

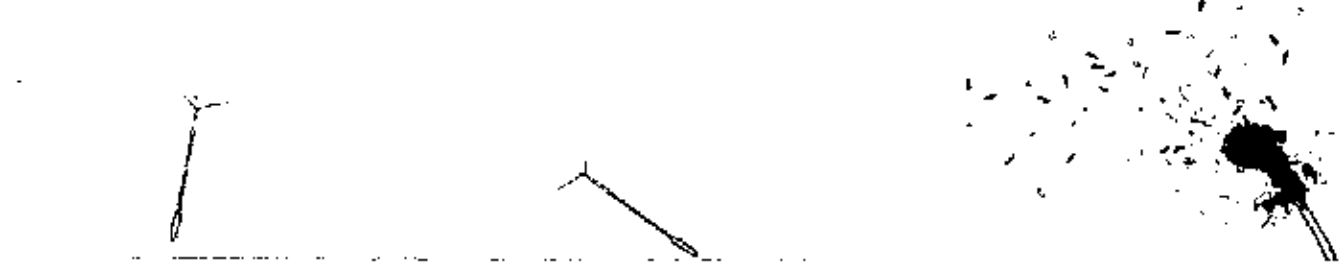
پس از استعفا از بانک، به استخدام وزارت امور خارجه درمی‌آید. آن‌جا هم یک سال بیش دوام نمی‌آورد و با انتشار وغ وغ ساهاب در سال ۱۳۱۳ به نظمیّه‌ی تهران احضار می‌شود.

چندی بعد به استخدام شرکت سهامی کل ساختمان در می‌آید. از آن‌جا نیز استعفا و با دوست خود، شین پرتو به عنوان متخصّص تنظیم دیالوگ فیلم فارسی به هندوستان سفر می‌کند (۱۳۱۵) در هندوستان با بهرام گور انکلساریا آشنا می‌شود و از او پهلوی می‌آموزد. برای نخستین بار دست‌نویس بوف کور را در ۱۵۰ نسخه به صورت پلی‌کپی منتشر می‌کند. این سال‌ها دوران پربار فعّالیّت‌های هدایت است.

اقامت او در هند یک‌سالی بیش طول نمی‌کشد. همین یک سال برای او کافی است تا با فرهنگ و تمدّن و هنر هند آشنا شود. علی‌رغم میل قلبی مجبور می‌شود به تهران بازگردد. در تهران با سه تن دیگر از ادبای جوان؛ بزرگ علوی، مجتبی مینوی و مسعود فرزاد گروه ربعه را در مقابل گروه سُبعه تشکیل می‌دهند.[۹]

گروه ربعه با میان‌داری صادق هدایت در محیط ادبی آن روزها تشکیل شد. «تفاوت ربعه و سبعه اساساً از نوع تفاوت «رند» و «زاهد» در شعر حافظ است و این اختلاف را می‌توان شامل دو موضوع؛ یکی روش کار فرهنگ و دیگری اصول رفتار اجتماعی دانست»[۱۰] محلّ ملاقات این افراد یا در کافه‌های تهران یا در منزل هدایت بود.

یک چندی در بانک ملی و سپس در اداره‌ی موسیقی مشغول می‌شود. حالا دیگر گروه ربعه هم متلاشی شده و هریک از اعضا به گوشه‌ای رفته‌اند. در این سال‌ها چند مقاله و کتاب از او منتشر شد؛ از جمله کارنامه‌ی اردشیر بابکان، مثل‌های عامیانه، تاریک‌خانه، بن‌بست، شیوه‌ی نوین در شعر فارسی و چندین مقاله‌ی دیگر. در سال ۱۳۲۰ به عنوان مترجم در دانشکده‌ی هنرهای زیبا مشغول به کار می‌شود. با شروع جنگ جهانی



دوّم و حوادث آن سال‌ها هدایت نیز در اوج دوران نویسندگی خود به سر می‌برد. سگ ولگرد و ولنگاری حاصل این دوران است. حالا نوبه شدّت مشغول نوشتن است. با مجلّه‌ی سخن همکاری می‌کند. مقالات و داستان‌ها و ترجمه‌های او پی‌درپی چاپ می‌شوند: شهرستان‌های ایران، گزارش گمان‌شکن، یادگار جاماسب، بازرس، چگونه شاعر و نویسنده نشدم، چند نکته درباره‌ی ویس و رامین، فردا، ترجمه‌ی مسخ و...

در سال ۱۳۲۴ همراه یک هیئت فرهنگی به تاشکند[۱۱] سفر می‌کند. دو ماه اقامت وی یکسر به مطالعه و تحقیق در کتابخانه‌ها و مراکز فرهنگی آن‌جا سپری می‌شود. سال بعد در نخستین کنگره‌ی نویسندگان ایران با شعار ادبیّات نوین و مترقّی ایران شرکت می‌کند.

داستان معروف حاجی آقا و نگارش مقاله‌ی طرح کلّی برای کاوش فولکوریک یک منطقه و ترجمه‌ی شغال و عرب و «کراکوس شکارچی» هر دو اثر کافکا و مقاله‌ی هنر ساسانی و چند مقاله‌ی دیگر حاصل این دو سال است. در سال ۱۳۲۶ آخرین رمان خود را با نام توپ مروارید به چاپ می‌رساند.

وضع روحی هدایت در این سال‌ها چندان خوب نیست. می‌نویسد: «زیاد خسته و به همه چیز بی‌علاقه هستم. فقط روزها را می‌گذرانم و هر شب، بعد از صرف اشربه‌ی مفصّل، خودم را به خاک می‌سپارم و یک اخ و تف هم روی قبرم می‌اندازم، امّا معجزه‌ی دیگرم این است که صبح باز بلند می‌شوم و راه می‌افتم»[۱۲]. مرگ و زندگی در وجود هدایت در جدال و ستیز است. در سال ۱۳۲۹ از دانشگاه تهران مرخّصی می‌گیرد و به پاریس می‌رود. قصد بازگشت هم ندارد. امّا مشکلات مالی هم‌چنان گریبان‌گیر اوست. سرانجام بامداد روز دوشنبه ۱۹ فروردین ۱۳۳۰ در پاریس در آپارتمان شماره‌ی ۳۷ کوچه شامپیونه در پانسیون اجاره‌ای با گشودن شیر گاز به زندگی خود پایان می‌دهد. بدین ترتیب پس از چهل و هشت سال زندگی که همواره در رنج و عذاب روحی بود، با زندگی بدرود می‌گوید و در پاریس دفن می‌شود. با مرگ او مجالس و یادبودهایی برپا و کتاب‌ها و مقالات فراوانی نگاشته شد و آثار او یکی پس از دیگری به چاپ رسید و تجدید چاپ شد.

خانلری عقاب خود را به او هدیه کرد؛ زیرا از هدایت شنیده بود که آرزویش این است که در گوشه‌ای تنها بمیرد. عقاب خانلری کاملاً وصف‌الحال هدایت است، بویژه پایان آن:

عمر در اوج فلک برده به سر
دَم زده در نفس باد سحر
ابر را دیده به زیر پر خویش
حیوان را همه، فرمانبر خویش
اینک افتاده بر این لاشه و گند
باید از زاغ بیاموزد پند
یادش آمد که بر آن اوج سپهر
هست پیروزی و زیبایی مهر
فرّ و آزادی و فتح و ظفر است
نفس خرّم باد سحر است
بال بر هم زد و برخاست زجا
گفت کای یار، ببخشای مرا
من نی‌ام در خور این مهمانی
گند و مُردار تو را ارزانی
گر دو اوج فلکم باید مُرد
عمر در گند به سر نتوان برد
سوی بالا شد و بالاتر شد
راست با مهر فلک هم بر شد
لحظه‌ای چند بر این اوج کبود
نقطه‌ای بود و سپس هیچ نبود

هدایت در شرح حال بسیار کوتاهی از خود چنین می‌نگارد: «شرح حال من هیچ نکته‌ی برجسته‌ای در بر ندارد؛ نه پیش آمد قابل توجّهی در آن رخ داده، نه عنوانی داشته‌ام، نه دیپلم مهمّی در دست دارم و نه در مدرسه شاگرد درخشانی بوده‌ام، بلکه برعکس همیشه با عدم موفقیّت روبه‌رو شده‌ام. در اداراتی که کار کرده‌ام، همیشه عضو مبهم و گمنامی بوده‌ام و رؤسایم از من دل خونی داشته‌اند؛ به طوری که هر وقت استعفا داده‌ام؛ با شادی هذیان آوری پذیرفته شده است. روی هم رفته موجود وازده‌ی بی‌مصرف قضاوت محیط درباره‌ی من می‌باشد و شاید هم حقیقت در همین باشد.»[۱۳]

امّا در حقیقت هدایت بزرگ‌ترین داستان‌نویس ایران و نماینده‌ی ادبیّات دوران جدید است که به گفته‌ی دکتر خانلری: «تحصیلات عالی را در دانشگاهی فرانگرفته بود امّا کمتر دانشجویی است که در دوره‌ی تحصیل به اندازه‌ی او در همه‌ی دوران عمر شوق آموختن داشته باشد. زبان فرانسه را خوب می‌دانست و به این زبان درست و روان می‌نوشت. انگلیسی را هم آن قدر می‌دانست که بتواند از کتاب‌های علمی و ادبی این زبان استفاده کند. کمتر نویسنده‌ی بزرگ و نامداوی از قدیم و جدید و معاصر بود که هدایت او را نشناسد و آثار او را به هر زحمتی بود؛ به دست نیاورده و نخوانده باشد. از ادبیّات قدیم فارسی کم‌تر کتابی بود که نسخه‌ی آن به دست آمدنی باشد و او نخوانده باشد...»[۱۴]

بزرگ علوی نویسنده‌ی معاصر و عضو گروه ربعه می‌نویسد:

«نویسنده‌ای با ابتکار، انسانی شریف، هنرمندی بی‌ادّعا، مردی زحمت‌کش و ایرانی‌ای وطن‌پرست بود. پاک‌دامنی، بزرگواری، از خودگذشتگی، طبع بلند و قلب حسّاس او در زیر صورتک لاابالی‌گری و بی‌قیدی پنهان بود. خنده‌ی هزل‌آمیز او در دست کسانی که مایه‌ی ترقّی آن‌ها در زندگی چیزی جز تزویر و پرروبی نیست، وسیله‌ای شده بود که به او بتازند.»[۱۵]

پروفسور ژیلبر لازار استاد السنه‌ی شرقی

دانشگاه سورین او را بزرگ‌ترین شخصیت ادبی معاصر ایران می‌داند.[۱۴] فیلیپ سوپو هدایت را از جمله‌ی بزرگ‌ترین نویسندگان عصر خود در قارّه‌ی آسیا می‌خواند[۱۵] و آندره روسو هدایت را «در زمره‌ی پرمعنی‌ترین نویسندگان عصر ما»[۱۶] خطاب می‌کند. اسلامی ندوشن، هدایت را نویسنده‌ای بزرگ می‌داند «هم توانا، هم با فرهنگ و هم صادق در گفتن؛ که این شرط اوّلیه‌ی کار است. در ادب صدساله‌ی اخیر ایران او از همه شاخص‌تر خواهد ایستاد.»[۱۷]

آن‌چه در زندگی این بزرگ‌مرد عرصه‌ی داستان‌نویسی جالب توجّه است این که چندین برابر حجم آثارش کتاب و مقاله درباره‌ی او و داستان‌هایش چاپ شده است. انتشار بیش از سی کتاب مستقل و صدها مقاله با داوری‌های متضاد گویای این مسأله است و این موضوع در ادب فارسی کم سابقه است.

آرین‌پور برخی از عادات وی را چنین بیان می‌کند: «در حالاتی خاص، ابیاتی از سرآغاز مثنوی و برخی از غزل‌های حافظ و رباعیّات خیّام را با خود زیر لب زمزمه می‌کرد. چای زیاد می‌نوشید. با مردم به خصوص با خانم‌ها، بسیار مؤدّب و آرام و خاموش بود و کم‌تر با آنان تعارف یا بحث می‌کرد. در برخورد با زنان سرخ می‌شد و در نهایت ادب و احترام با آن‌ها برخورد می‌کرد. بچّه‌ها را دوست داشت و با حوصله‌ی عجیب با آن‌ها بازی می‌کرد. به جانوران، از سگ و گربه، علاقه‌ی وافر داشت. گوشت نمی‌خورد. بسیار پاکیزه و منظّم بود. درست و به سامان می‌پوشید و از رنگ‌های تیره و تند بیزار بود. به ظاهر شوخ طبع و اندکی لاابالی و بی‌اعتنا و حتّی در برخورد اوّل کمی رنده بود. به تعارف‌های مرسوم و معمول به طنز و کنایه پاسخ می‌گفت. اهل مباحثه و جدل نبود و اگر احیاناً می‌دید که طرف صحبت اهل نیست، کوتاه می‌آمد؛ از موسیقی، مخصوصاً موسیقی غربی، لذّت می‌برد؛ وقتی که غمگین بود، یکی از سمفونی‌های بتهوون را با سوت می‌زد. به نقّاشی علاقه داشت و خود گاهی نقّاشی می‌کرد»[۱۸]. به دلیل همین استعداد نقّاشی بارها پدرش از او خواسته بود در رشته‌ی نقّاشی ادامه‌ی تحصیل دهد. نجیب و فروتن و بلندهمّت و خجالتی و بی‌هیچ گونه خودنمایی بود. موقع راه‌رفتن سر خود را پایین می‌انداخت ولی باطنی ملتهب و سوزان داشت. معمولاً کم صحبت می‌کرد، هنگام حرف زدن با آرامش و حوصله و نجابت حرف می‌زد.

قامت متوسّط، اندام باریک، حالت خونسرد، قیافه‌ی نوداز، ظاهر لاابالی داشت. عینک می‌زد و همیشه سیگاری لای انگشتانش دیده می‌شد. دوستانش در چهره‌ی او نوعی گیرندگی و زیبایی می‌دیدند.

بزرگ علوی می‌نویسد: «هدایت دو چهره داشت؛ برخی مواقع مزاح و متلک‌های او را می‌شنیدم، کنایه و اشاره‌های شوخ و زننده‌ی او را، تصوّر می‌کردم که فقط آدم بذله‌گویی است با برخی جدّی و متعصّب و یک‌دنده بود.»[۱۹]

خانلری می‌گوید: «به خلاف ظاهر لاابالی، نظم و ترتیبی که در زندگی داشت، کم‌نظیر بود؛ همه‌ی کسانی که به اتاق او رفته‌اند؛ می‌دانند که آن جا همیشه منظّم بود و هر چیز درست سرجای خود قرار داشت. در لباس پوشیدن بسیار منظّم و مرتب بود. بسیار وسواسی بود. امّا به پست‌ترین و کثیف‌ترین مکان‌ها رفت و آمد داشت. از یک طرف خجول و ترسو و محجوب بود. گاه جسارت می‌ورزید. یک‌بار جلوی کاخ سعدآباد ایستاد و به دیوار قصر...!»[۲۰]

«بسیار حسّاس و زودرنج، دل‌رحم و دل‌نازک بود؛ چنان‌که یک‌بار وقتی گوسفندی را در خانه قربانی کرده بودند، به خانه نرفت و قهر کرد.»[۲۱]

از آزار جانوران و جانورآزاران به شدّت نفرت داشت. گوشت نمی‌خورد و به گیاه‌خواری روی آورده بود. به شغل قصّابی به شدّت حساسیّت نشان می‌داد، چنان که این تنفّر او را در یوف کور از شغل قصّابی می‌توان دید.

به گفته‌ی جمال‌زاده، به اندازه‌ای باعاطفه و حسّاس بود که مانند جام برنجی نازکی که به تلنگر مختصری مدّتی جرینگ جرینگ می‌کند و می‌نالد، کم‌ترین عمل ناهموار و رفتار ناهنجار، روحش را عذاب می‌داد و به فریاد می‌آورد و مدّتی ناراحتش می‌کرد...»[۲۲]

گوشه‌گیر و انزواطلب بود. از این‌رو از شهرت و بلندآوازگی سخت نفرت داشت و هرگز نمی‌خواست بر سر زبان‌ها بیفتد. شوخ طبع و بذله‌گو و مجلس‌آرا بود. قدرت بیانی داشت که منحصر به خود او بود. او وقتی شروع به صحبت می‌کرد، با اصطلاحات خاص خودش با لطیفه‌ها، بذله‌گویی‌ها و متلک‌هایی که مارک هدایت روی آن‌ها خورده بود، چنان حاضران را مجذوب می‌کرد که همه‌ی گفته‌های دیگران در برابر آن رنگ می‌باخت.»[۲۳]

آل‌احمد می‌نویسد: «خود میرای هدایت نشست و مسخرگی کرد و رویّ شاند و متلک گفت و به آنچه هرزه‌تر بود، دست زد و آن‌قدر به ابتذال گرایید که حتّی ابتذال را هم به ستوه آورده و دست آخر به قول خودش ترکید، امّا خود جاودانه‌ی او پرخاست و با حوصله‌ی یک هنرمند منبّت‌کار، نقطه‌نقطه عصاره‌ی وجود خود را زیر آب کرد. اگر هم نمی‌کرد، نقاله‌ای پیش نبود. خود او هم شاید این طور حساب کرده بود که خودکشی کرد.»[۲۴]

هدایت فرزند مشروطه و جوان دوره‌ی تحوّل و دیگرگونی‌های ایران بود. شرایط روزگار و طبع متلاطم و سرکش، او را در

جرگه‌ی نویسندگان یاغی و انقلابی درآورده بود؛ از این رو بود که هرگز در برابر جبر زمانه و ظلم و بیداد تسلیم نشد بلکه بی محابا نوشت و موجودی که از مرگ نمی هراسید، دیگر چه چیزی می‌توانست او را بترساند؟ او هر چه را که می‌خواست به نسل خود و نسل‌های بعد از خود بگوید به تصریح و تلویح و طنز و کنایه و ایما و اشاره و استعاره و نمادپردازی و هر راه دیگری که می‌توانست، گفت و چیزی نگفته باقی نگذاشت.

هدایت گرچه از خانواده‌ای ثروتمند اشرافی بود، باری در تمام عمر معاشی خوش و زندگی راحتی نداشت؛ چه در هنگام تحصیل در اروپا چه در ایران؛ چنان که هنگام سفر به هند تمام کتاب‌هایش را به چهارصد تومان می‌فروشد تا خرج سفرش را فراهم آورد. در بسیاری از نامه‌های او می‌توان وضع بد زندگی و معاش او را دریافت. در عین حال نسبت به دوستان صمیمی و فداکار بود. گاه می‌شد که کتب خود را بفروشد و برای دوستش کاری انجام دهد. از هیچ کس بدنمی گفت «گاهی با ادای یک کلمه یا بالا انداختن شانه نشان می‌داد که نسبت به کسی که حرفش پیش آمد، بی اعتقاد است یا حسّ تحقیر دارد، ولی بدگویی نمی‌کرد...»[۳۷] هدایت تا زنده بود، ناشناس بود و فقط دوستان او تعدادی اندک قدر او را می‌شناختند و به قول آل‌احمد «در دانشکده‌ی هنرهای زیبا فقط یک کارمند بود، امّا وقتی مرد، در تالار اجتماعاتش به افتخار او داد سخن دادند و مرده‌خوری‌ها کردند.»

او در دانشگاه ماهیانه با حقوق ۴۹۰ تومان به سختی زندگی می‌کرد و با همین حقوق اندک و پس‌انداز آن کتاب‌هایش را به خرج خود چاپ می‌کرد و این در حالی بود که در همان دانشگاه‌ها بسیاری بودند که قدر و قیمت هدایت را می‌دانستند و تجاهل می‌ورزیدند و گاه نفی می‌کردند.

هدایت نویسنده‌ای پرکار بود؛ چنان که در عمر چهل و هشت ساله‌ی خود ـ که بیست و دو سال آن زندگی هنری و ادبی اوست ـ بیش از یک صد اثر ادبی از خود بر جای گذاشت که به لحاظ عمق فکری و تنوّع و نوآوری ممتاز بود. حاصل این یک صد اثر ادبی سی اثر ادبی چاپ شده است. از این میان چهل داستان بر جای گذاشت و این همه جز حواشی او بر کتاب‌ها و نامه‌ها است. سفرها و مطالعات وی برای بیشتر دانستن از عمق تشنگی و عطش روحی او حکایت می‌کند.

با تمام روحیّات عجیب و متضادی که داشت، باز از نوشتن و خواندن سر نمی‌تافت. شاید نوشتن و خواندن فرار از تلاطم روحی و افکاری بود که در انزوای درونی او، وی را می‌خورد. نگاهی به داستان‌ها، سفرنامه‌ها، تحقیق‌های ادبی، فرهنگ عامّه، نمایشنامه‌ها، هجوها و طنزها، نامه‌ها، حکایتگر روح جست‌وجوگر و نکاپو طلب اوست.

هدایت نویسنده‌ای میهن‌پرست بود که افکار میهن‌پرستانه‌ی او از خلال آثارش نمایان است. هدایت در داستان‌های خود با نشان دادن میهن‌پرستان دروغ‌گو و ریاکار، حقیقت وطن‌پرستی را نشان می‌دهد. او روح مجسّم فرهنگ ایران بود.

پروفسور ژیلبر لازار می‌نویسد: «در خلال آثار او موجی از وطن‌پرستی و شیفتگی نسبت به سرزمین آبا و اجدادیش به چشم می‌خورد. هدایت که از فرم‌های نویسندگی غرب تقلید کرده، کوشیده است در محتوا ایرانی بودن خود را آشکار کند.»[۳۸]

هدایت عاشق ایران است و ایران در مرکز افکار و احساسات وی قرار گرفته است، با تمام احاطه‌ای که به فرهنگ غرب داشت و تأثیری که از غرب خصوصاً در داستان‌نویسی گرفته بود، باز روح کاملاً ایرانی از حیث زبان، شخصیّت، فضاها و... بر سرتاسر آثار او حاکم است؛ نمونه آن که به جز چند مورد محدود، تمام شخصیّت‌های آثار او ایرانی‌اند. گریزی که در بخش مهمّی از آثار او به ایران باستان می‌بینیم، بازتابی از ایران دوستی و عشق او به ایران است و به گفته‌ی خانلری «همیشه می‌خواست به اطرافیانش بقبولاند که ما دارای یک تمدّن عالی بی‌مانند بوده‌ایم.»[۳۹]

آثار

آثار هدایت را در چند حوزه می‌توان تفکیک و تنظیم کرد:

الف) داستان‌ها

داستان‌های هدایت در دو دسته‌ی کلّی قرار می‌گیرند: آن‌ها که پیش از دهه‌ی بیست نگاشته شد؛ مثل داستان سرگ/ زنده به گور/ پروین دختر ساسان/ سه قطره خون/ سایه روشن/ علویه خانم/ بوف کور/ مازیار/ گجسته ابالیش و آن‌هایی که پس از دهه‌ی بیست نوشته شده‌اند؛ مثل سگ ولگرد/ آب زندگی/ حاجی آقا/ ولنگاری/ فردا/ توپ مرواربد. از جهتی دیگر داستان‌های هدایت را می‌توان به انواعی دیگر تقسیم کرد: ۱ـ رئالیستی، ۲ـ تخیّلی، ۳ـ هجوآمیز، ۴ـ رمانتیک.

وسعت و عمق اندیشه در آثار هدایت از او چهره‌ای جهانی ساخته است. اندیشه‌هایی چون تنهایی و بیگانگی، پوچی حیات و اندیشه‌ی مرگ و نیست‌انگاری و بدبینی و امثال آن زخم‌هایی بودند که مثل خوره روح او را آهسته و در انزوا می‌خورد و می‌تراشید. امّا آن چه بیشتر در آثار هدایت رخ می‌نماید، اندیشه‌ی نیست‌انگاری است. بخش اعظمی از داستان‌های هدایت به مرگ و خودکشی ختم می‌شوند.

عشق به ایران و فرهنگ ایرانی، توجّه به مسائل اجتماعی، در نظر داشتن زندگی مردم، شفقت انسانی، آنارشیسم، عرب‌ستیزی، مرگ‌اندیشی، تقدیرگرایی، بدبینی و یأس

فلسفی، تجدّد خواهی، نفی خرافات و مبارزه با آن‌ها و بشردوستی از جمله مهم‌ترین اندیشه‌های محوری آثار هدایت است.

داستان‌های هدایت گوناگون‌اند؛ از تمامی طبقات می‌توان شخصیت‌هایی را در داستان‌های هدایت جست: کاسب، کارمند، حاجی‌بازاری، سیاست‌مدار، لوطی، زنان بدکار، معرکه‌گیر، و... که در نهایت استادی و هنر و آشنایی با طبایع هریک پرورده شده‌اند. وصف روحیّات، خلقیّات، ظاهر و لباس و چهره و حالات هریک از قهرمانان دقیق است. چشمان نافذ او نادیده‌ها را می‌بیند. وصف‌های او جاندار، زیبا، کوتاه، دقیق و کامل است. از همه جالب‌تر وصف افکار و روحیّات اشخاص است که تجزیه و تحلیل می‌شود. توصیفات او به گونه‌ای است که خواننده به کمک فضاسازی‌ها و ایجاد هم حسّی‌های لازم خود را در متن داستان می‌بیند.

طنزهای هدایت درخشان، گزنده، لطیف و گیرا است و از جنبه‌های انتقادی برخوردار است. به قول رحمت مصطفوی «اسلحه‌ی برّانی بود که هدایت برای جنگ با زندگی پرنیج، برای مقاومت در مقابل دنیای پر از زشتی در دست داشت».

هدایت نثری توانا و توانمند دارد. زبان داستان‌های هدایت مایه‌ور، بلیغ، دقیق، موشکافانه، گویا و سرزنده است.

از این روست که دهخدا نثر هدایت را از خود بهتر می‌داند.[۳۰]

نثر او بین گفت‌وگوی عامیانه و شعر ناب در نوسان است. برخی[۳۱] نثر بوف‌کور را اساساً شعر می‌دانند یا نثری که با شعر پهلو می‌زند.

فشردگی و ایجاز یکی از وجوه امتیاز نثر هدایت است که آن را در طرح داستان‌ها نیز می‌توان دید. هدایت با زبان بازی نمی‌کند. جملات در عین سادگی و کوتاهی است که به خوبی گویای مطلب است. همچون نویسندگان هم عصر خود عبارت‌پردازی نمی‌کند. هنر داستان‌نویسی او در بهره‌گیری درست از ساخت‌ها و عناصر داستانی است، نه بهره‌گیری از زبان برای پرورش داستان.

ساده و به زبان مردم می‌نویسد با تمام مایه‌های نثر مردمی چون بهره‌گیری از ضرب‌المثل‌ها، تعابیر و اصطلاحات عامیانه، کنایات و تکیه کلام‌های سبکی و خاصّ طبقات جامعه. اونخستین کسی نیست که زبان عامیانه را در نوشته‌ها به کار می‌گیرد اما مثل او هم کسی تاکنون نتوانسته بدین درجه طبیعی و بی‌تکلف بنویسد، سادگی و صداقت و صمیمیّت نثر هدایت بازتابی از روح و شخصیّت شفّاف و صاف و ساده‌ی اوست.

دو زبان عمده و شاخص در داستان‌های هدایت رخ می‌نمایانند:

۱ـ زبان توصیف

۲ـ زبان افراد و اشخاص داستان.

هدایت به کمک زبان توصیف ـ چنان‌که یاد شد ـ به تشریح محیط و افراد و مکان‌ها می‌پردازد. در وصف داش آکل می‌خوانیم: یک روز داش آکل روی سکوی قهوه‌خانه‌ی دومیل چندک زده بود، همان‌جا که باتوغ نَدیمش بود، قنس کرکی ـ که رویش شله‌ی سرخ کشیده بود ـ پهلوی خود گذاشته بود و با سر انگشتش یخ را دور کاسه‌ی آبی می‌گرداند.[۳۲]

تکیه‌ی اصلی هدایت در داستان‌هایش بر مبنای پرورش شخصیّت‌هاست؛ بنابراین گفت‌وگو نقش مهمّی در داستان‌ها پیدا می‌کند تا از این طریق به تضاد و تقابل شخصیّت‌های اصلی بپردازد.

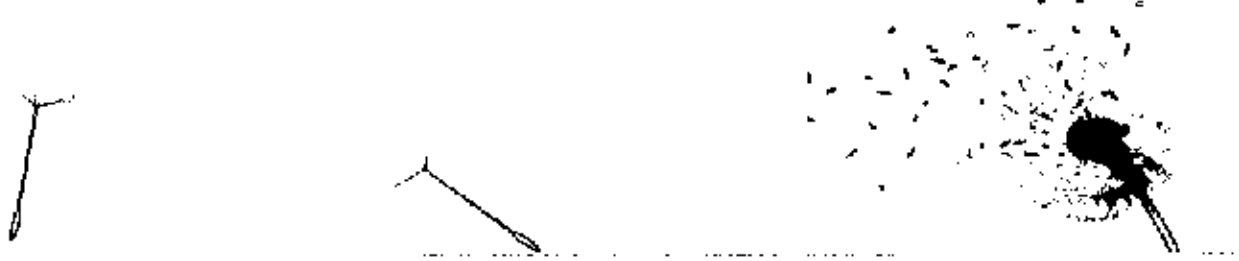
آنچه داستان‌های هدایت را بر آثار مشابه رجحان می‌بخشد، هنرآفریدن مضمون و پرداخت ماهرانه‌ی آن است. همه چیز در جای خود است؛ فضاسازی‌ها، پرداخت‌ها، گفت‌وگوها، گره‌آفرینی و گره‌گشایی‌ها، تعلیق‌ها و غافل‌گیری‌ها، وصف‌ها و اوج‌ها و فرودها و...

داستان‌های هدایت بشردوستانه و سرشار از علایق به مردم رنج‌دیده و ناکام و سیه‌روز است. به مردم کوچه و بازار تعلّق خاطری عجیب دارد، درحالی که خود از طبقه‌ی اشراف است. قهرمانان او اغلب از میان زحمت‌کشان هستند؛ داش آکل، گل‌بیو، زرّین‌کلاه، میرزایدالله، علویه‌خانم، گلین‌باجی، صخراسلطان، بی‌بی‌خانم و... همه نمایندگان راستین مردم هستند و هریک نیز نماینده‌ی نوعی از خلقیّات رایج در جامعه همچون تقدّس‌مآب، ریاکار، خرافاتی، طمّاع، خسیس، فاسد، شهوت‌پرست، روشنفکر و... که رفتار و گفتار اینان آیینه‌ی دردها و رنج‌ها و عقب‌ماندگی‌ها و تفکّرات آن‌هاست. در این میان پرداختن به نقش زنان و بدبختی و ظلم و عقب‌نگاه‌داشتگی آن‌ها پررنگ‌تر است. زنان در داستان‌های هدایت منشاء اثری نیستند.

جانوران برخلاف زنان جایگاهی استوارتر دارند، در داستان‌ها حیوانات بر انسان ترجیح دارد، هیچ داستانی را نمی‌یابیم که به نوعی آدمیان را به سوی سطح حیوانی سوق دهد. بیش از همه سگ نقش‌آفرینی می‌کند. جغد، گربه و اسب و... نیز در داستان‌های او نقش‌آفرینی می‌کنند.

اینک مجموع داستان‌های هدایت را مرور می‌کنیم:

زنده‌به گور (۱۳۰۸) مجموعه‌ی هشت داستان است با نام‌های مادلن، داود گروژیشت و زنده‌به گور، مرده‌خورها، آبجی‌خانم، اسیر فرانسوی، حاجی‌مراد، آتش‌پرست. «زنده‌به گور» چکیده‌ی نخستین واژدگی‌ها و سرخوردگی‌های نویسنده است. هنگامی که در زیر فشار حکومت و آداب و رسوم بی‌معنی و اخلاق پست و مبتذل زمان، احساس می‌کند...[۳۳] زنده‌به گور یادداشت‌های یک



دیوانه است که با خود درگیر و دار است. می خواهد به مرگ پناه برد امّا مرگ هم از او می گریزد. منتقدان این داستان را حسب حال خود نویسنده می دانند. این داستان را می توان طرح اوّلیه ی بوف کور دانست. داستان «داود گوژپشت» شخصیّت قوز و تحقیر شده ای را روایت می کند که در عشق شکست خورده است. «آبجی خانم» نیز پیردختر زشت رویی است که عاقبت با ازدواج خواهر کوچک ترش خودکشی می کند.

«مرده خورها» با ساخت نمایشی خود گفت وگوی دو هنرمند بر سر ماترک شوهر به ظاهر مرده شان را نشان می دهد که با بازگشت شوهر از گورستان، زنان ریاکار افشا می شوند. بازسازی لحن زنانه در این داستان قابل توجّه است. «مادلن» شبه داستانی است؛ وصف دیدار او با مادلن زیبا و وصف زندگی اروپایی او که در پاریس توشته شد.

داستان «آب زندگانی» با مضمون استعاری خود، کشوری ایده ال را ترسیم می کند.

سه قطره خون (۱۳۱۱) با یازده داستان با نام صورتک ها، داش آکل، اعتراف، طلب آمرزش، لاله: محلّل، مردی که نفسش را کشت، آینه ی شکسته، گرداب، چنگال و گجسته دژ تداوم زنده به گور است.

«داش آکل» گل سرسبد این مجموعه داستان عشق پنهان و عفیف و غرورآمیز بهلوانی قدآر «بند به دختری است که ناکام می ماند. همچنین رویارویی داش آکل با کاکارستم نمونه ی بی غیرتی و بی خصلتی است که سرانجام بر داش آکل، چیره می شود و او را از پای درمی آورد. داش آکل تنها می تواند راز عشق خود را با طوطی مرجان درمیان بگذارد و همان طوطی است که راز عشق را پس از مرگ داش آکل برملا می کند.

«لاله» داستان پرجاذبه ی پیرمردی است که دختربچه ی کولی را ـ که گم شده ـ سرزنگ می کند و چون دختر به جوانی می رسد، عاشق او می شود امّا لاله می گریزد و به ایل خود می پیوندد و عاشق جوانی می شود و پیرمرد که لاله را خوش حال می بیند، خود را می کشد.

«مردی که نفسش را کشت» داستان معلم جوانی است که تحت تأثیر افکار صوفیانه ی شیخ ابوالفضل دوازده سال ریاضت می کشد امّا درمی یابد که شیخ ابوالفضل به دختر خدمتکارش تجاوز کرده است. پس از ورود به میان مردم خودکشی می کند.

داستان «آینه ی شکسته» نیز ماجرای عشق و دلدادگی بدفرجام نویسنده با اودیت لامور دختر زیبای فرانسوی است.

«طلب آمرزش» از فساد باطنی انسان ها پرده برمی دارد، داستان زوّار گناهکاری را نشان می دهد که طالب آمرزش اند. یکی فرزندان شوهر دومش را کشته، دیگری مسافری را به قتل رسانده و آن دیگری برای میراث، ناخواهریش را کشته و... در این داستان تعصّب، خرافه پرستی، زهد ریایی به سختی نقد می شود. امّا مجموعه ی سایه روشن (۱۳۱۲) پنج داستان دارد: س. گ. ل. ل زنی که مردش را گم کرد، عروسک پشت پرده، آفرینگان شب های ورامین، آخرین لبخند، پدران آدم.

«عروسک پشت پرده» بیان حالات بیمارگونه ی جوانی به نام فرهاد است که با مجسمه ی چینی پشت ویترین مغازه ای عشقبازی می کند. همسرش درخشنده می کوشد خود را به هیئت عروسک درآورد تا مورد توجّه فرهاد واقع شود. سرانجام نیز درخشنده را به جای مجسّمه می کشد.

«س. گ. ل. ل» عنوان داستان، نام سرمی است که مانع تولیدمثل می شود، امّا سرم نتیجه ی اشتباه می دهد. مصرف کنندگان و از جمله کاشف، دچار از دست دادن عقل می شوند و به شکل های گوناگون خودکشی می کنند. در این داستان علمی تخیّلی نیز خودکشی تنها راه رهایی انسان رانده از طبیعت دانسته شده است.

داستان «زنی که مردش را گم کرد» داستان عشق زرّین کلاه به گل بهو است، امّا چندی بعد گل بهو او را ترک می کند و به مازندران می رود. گل بهو گرچه مردی خشن است و او را شلّاق می زند، باز زرّین کلاه طالب اوست. سرانجام او را در مازندران درحالی که ارباب شده می یابد امّا زرّین کلاه را نمی پذیرد، زن به ناچار همراه مردی دهاتی می رود. این داستان بیان آزار جنسی زنان و رنج و اندوه زن ایرانی است.

«آفرینگان» حوادث یک استودان در دنیای آخرت و دیدار سایه های مردگان را به تصویر می کشد.

علویه خانم به همراه ولنگاری و قضیّه ی زیر بنّه، فرهنگ فرهنگستان، قضیّه ی دست بر قضا، قضیّه ی خر دجال. قضیّه نمک ترکی چاپ شد.

علویه خانم داستان سرنوشت مبهم و دشوار زن ایرانی است، گروهی با گاری از مشهد به تهران حرکت می کنند. با حرکت قافله داستان شکل می گیرد؛ افراد کاروان از کارهای زشت هم پرده برمی دارند.

مجموعه ی سگ ولگرد (۱۳۲۱) شامل سگ ولگرد، دون ژوان کرج: بن بست، کاتیا، تخت ابونصر، تجلّی، تاریک خانه، میهن پرست.

سگ ولگرد بهترین داستان این مجموعه و جزو بهترین داستان های هدایت است. داستان سرگذشت سگی است که در ورامین صاحب خود را گم کرده و در محیطی ناآشنا تنها می افتد تا جان می سپارد. داستان با طرح ساده ی خود انسان رنج دیده ی عصر حاضر را ترسیم می کند: زبونی، ناکامی، کشش جفت جویی و... برنلس معتقد است «هدایت درحقیقت زندگی خودش را زیر نقاب سگی تصویر کرده

است.»[۲۳]

در وصف این سگ می‌خوانیم: «دو چشم باهوش آدمی در پوزه‌ی پشم‌آلود او می‌درخشید. در ته چشم‌های او یک روح انسانی دیده می‌شد... نه تنها یک تشابه بین چشم‌های او و انسان وجود داشت، بلکه یک نوع تساوی دیده می‌شد.»

«میهن‌پرست» از مجموعه‌ی سگ ولگرد طنز تلخ و گزنده‌ای درباره‌ی میهن‌پرستان عوام‌فریب است. داستان سید نصرالله است که از جانب وزیر فرهنگ عازم هندوستان می‌شود امّا در دریا گرفتار طوفان می‌شود و تندیس او را در محلّه‌ی او نصب می‌کنند.

بوف کور (۱۳۱۵) شاهکار هدایت است. به گفته‌ی جلال‌آل‌احمد «بوف‌کور خود هدایت است برای آن‌که هدایت را شناخته باشیم، باید بوف‌کور را بشناسیم. صمیمی‌ترین محاکاتی است میان او و سایه‌اش که بر دیوار فوز کرده و همچون بوف‌کور نشسته... فاراحت‌کننده است، پر از مالیخولیاست، شلّاق می‌زند. برای خیلی‌ها تنفّرآور است و برای یک نفر جنون‌آمیز به نظر رسیده است که برداشته نویسنده‌ی آن را در دارالمجانین خود به زنجیر کشیده است.»[۲۴]

درباره‌ی بوف‌کور چندین رساله و کتاب مستقل نوشته شد و منتقدان از جنبه‌های گوناگون اجتماعی، فلسفی، تاریخی، روانی، فرمالیستی به تحلیل و بررسی آن پرداختند. (ر. ک منابع، کتاب‌هایی که درباره‌ی بوف‌کور نوشته شده است).

«بوف‌کور جنگی است از شک قدیم آریایی، نیروانای بودا، عرفان ایرانی: انزوای جوکیانه، گریز یک ایرانی و شرقی به درون، مفرّی برای حرمان‌ها، وازدگی‌ها، آه و اسف‌ها، کوششی برای درک ابدیّت».[۲۵] بوف‌کور را اصطلاحاً در حوزه‌ی ادبیات سیاه می‌توان جای داد؛ زیرا اثری است کاملاً بدبینانه، سرشار از یأس و ناامیدی. از طرفی با تمام تعاریف ادبیّات تمثیلی آن را در این حوزه نیز می‌توان جای داد.

زاویه‌ی دید، گفتار درونی یا جریان سیّال ذهن است. داستان بین واقعیّت و رؤیا در نوسان است. در بوف‌کور اشیا هم چون انسان دارای روح هستند و بر انسان تأثیر می‌گذارند. زمان قطعه قطعه شده و تصاویر مختلفی از پدر، عمو، دختر اثیری، لکاته جدا جدا می‌خوانیم که در کل داستان به‌هم مرتبط‌اند، در مجموع بوف‌کور داستانی چندلایه، فشرده و قابل تأمّل است که شاید با یک یا دوبار خواندن نتوان به عمق و هدف داستان رسید.

داستان «حاجی‌آقا» با لحن تند و گزنده این بار بازرگانان سودجوی سیاست‌پیشه را به باد انتقاد می‌گیرد. حاجی‌آقا، که مردی بازاری و رند و نان‌به‌نرخ‌روز خور است، خانه‌اش را به مرکز داد و ستد وطن تبدیل کرده و از هیچ حربه‌ای حتّی دین برای ثروت‌اندوزی روی‌گردان نیست. در مقابل «منادی‌الحق» برادر حاجی‌آقا عدالت‌پیشه است. با تغییر شرایط سیاسی حاجی‌آقا نیز منادی دمکراسی می‌شود و از این شرایط نیز به نفع خود بهره می‌گیرد. سرانجام مرض حاجی‌آقا شدت می‌گیرد و می‌میرد.

حاجی‌آقا ژرف‌ساختی نمایش گونه دارد چنان‌که گویی برای یک نمایش نوشته شده است.[۲۶]

«سایه‌ی معلول» (۱۳۱۰) که به همراه دو اثر دیگر از شین‌پرتو و بزرگ علوی چاپ شد، داستان شاهرخ جوان ایرانی است که انتقام همسرش را با پنج ایرانی دیگر از مغول‌ها می‌گیرد و سرانجام خود نیز جانش را از دست می‌دهد.

توپ مروارید (۱۳۲۹) که پس از مرگ هدایت منتشر شد، اثری تند و نیش‌دار است و مقاصد استعمار را در کشورهای خاورمیانه آشکار می‌سازد: ناخدا کلمب که در ساحلی اسیر سرخ‌پوستان است، قصد استعمار آنان را دارد و داستان بر این محور شکل می‌گیرد.

«فردا» داستان کوتاهی است درباره‌ی روندگانی بد کارگران ایران که در این اثر جریان مبارزات کارگری ترسیم می‌شود.

ب) نمایش‌نامه‌ها

نمایشنامه‌های هدایت در برابر داستان‌های او از شهرت چندانی برخوردار نیستند.

«پروین دختر ساسان» (۱۳۰۹) در شش پرده، حوادث سنه‌ی ۲۲ هجری را در پی نشان می‌دهد که چگونه مهاجمان عرب بر ایران تسلّط یافتند و ظلم‌ها روا داشتند.

«مازیار» نیز همین شمّ میهن‌پرستانه را دنبال می‌کند. در سراسر این نمایش‌نامه‌ها از جلال و شوکت گذشته‌ای که گرد فقر و جهالت بر آن نشسته، سخن می‌رود.

«افسانه‌ی آفرینش» (۱۳۰۹) نمایش کوتاه خیمه‌شب‌بازی به صورت طنز و هزل است. این کمدی در سه پرده نوشت اجداد نخستین انسان را نشان می‌دهد.

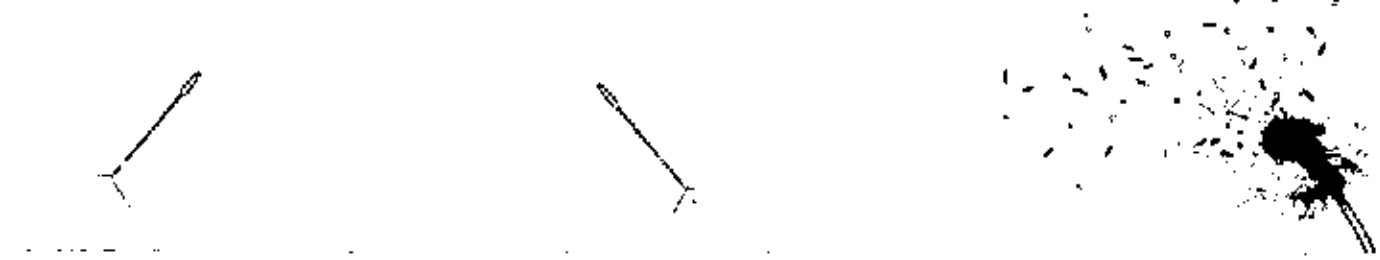
پ) سفرنامه

«اصفهان نصف جهان» سفری به اصفهان است در سال ۱۳۱۱ که اصفهان و زیبایی‌ها و مردم و شهر، هنرمندانه و موشکافانه به زیبایی توصیف شده است. جدای از ارزش‌های مردم‌شناسی، سفرنامه‌ی اصفهان یک اثر ادبی است.

در جاده‌ی نمناک نیز سفر به کرانه‌ی خزر است که مفقود شده است.

ت) قصّه‌ها

هدایت مجموعه‌ای مجوآمیز و طنزآلود با عنوان قصّه‌ها نیز دو مجموعه‌ی وغ‌وغ ساهاب و ولنگاری آورده است که در حکم کارهای تفنّنی اوست. این قصّه‌ها قطعاتی هزلی و کوتاه است که مؤلّف با همکاری گروه ربعه و خصوصاً مسعود فرزاد فراهم آورده است؛



و نوع ساماب ۳۴ قصیّه و ولنگاری پنج قصیّه دارد.

قصیّه‌ها نثرهای معمولی منظوم و آهنگ‌دار و شعر مانند و طنز آمیز بالبداهه است:

این‌ها... شعر نیست، قصیّه است،

عاری از وزن و قافیه و صنایع و بدیعیه است.

این جور شعر در فارسی سابقه نداشته،

هرکس این‌ها را ساخته بد سابقه‌ای گذاشته.

او همه‌ی غزلسراها و قصیده‌سراها را کرده مسخره،

بابا او را گرفت و پرت کرد پایین از پنجره.

ث) دانش عوام

یکی از پایه گذاران مطالعات مربوط به فرهنگ مردم در ایران، بی‌شک صادق هدایت است. هدایت از علاقه‌مندان به این حوزه است و این عشق و علاقه‌ی او را می‌توان از نوجهی که به مجموعه‌ی فرهنگ مردم در لابه‌لای آثار داستانی وی وجود دارد، دریافت؛ از این‌رو یکی از رشته‌هایی که به موازات دیگر علایق آن را دنبال می‌کند، گردآوری فرهنگ مردم است. در سال ۱۳۱۰ اوسانه را شامل ترانه‌های مردمی جمع‌آوری می‌کند که بعدها در نوشته‌های پراکنده و ادبیات عامیانه‌ی ایران می‌آید. دو سال بعد کتاب نیرنگستان را می‌نویسد. کتاب حاوی مجموعه‌ای از آداب و رسوم و اعتقادات عامّه‌ی مردم از تولّد تا مرگ است. برخی دیگر از پژوهش‌های هدایت در نوشته‌های پراکنده‌ی وی منتشر شد و بعدها در کتاب ادبیّات عامیانه‌ی ایران که حاوی مقالات چاپ‌شده در مجلّات کشور بود. از آن جمله است طرح گردآوری فرهنگ توده که راه‌کارها و روش‌های گردآوری فرهنگ مردم را نشان می‌دهد. مجموعه‌ای از امثال نیز شامل دوهزار مثل فراهم کرده بود که با دست ردل‌بازی خاص خود به علاّمه دهخدا تقدیم کرد. در رادیو و مجلّه‌ی موسیقی نیز جمع‌آوری فرهنگ مردم و قصّه‌ها و افسانه‌ها و ترانه‌ها را در کنار صبحی مهتدی و دیگران ادامه داد.

چ) ترجمه‌ها

ترجمه‌های او دو دسته است؛ اوّل ترجمه‌ی آثار خارجی، دوّم ترجمه‌ی متون پهلوی. هدایت با آشنایی کامل به زبان فرانسه بدان زبان می‌نوشت و ترجمه می‌کرد و مترجمی توانا و چیره‌دست بود. لازار می‌نویسد: «من به عنوان یک بیگانه وقتی با او به زبان مادریم گفت‌وگو داشتم، احساس می‌کردم که با یک فرانسوی طرف هستم و وقتی کتاب‌های او را خواندم، دیدم نثر او یکی از اصیل‌ترین نمونه‌های نثر فارسی است...»[۳۷]

از ترجمه‌های او تمشک تبغ‌دار و شرط‌بندی اثر چخوف، کلاغ پیر نوشته‌ی آلکساندر لانگه گیلاند، مرداب حمله اثر گاستن شرو، کورو و برادرش از آرتور شنیتلر مسخ، جلو قانون، گراکوس شکارچی و شغال و عرب اثر کافکا، دیوار اثر سارتر، قصّه‌ی کدو اثر لسکو که برخی مستقل و برخی دیگر نیز در نوشته‌های پراکنده چاپ شد.

دو داستان هم به فرانسه نوشت.

بخش دیگر ترجمه‌های او ترجمه از متون پهلوی است. هدایت پس از سفر به هند و آشنایی با زبان پهلوی و بعد از بازگشت، برخی از متون پهلوی را به فارسی برگرداند، از جمله رساله‌ی «گجسته ابالیش» (۱۳۱۸) که شرح مباحثه‌ی ابالیش زندیق با آذر فرنبغ مرید زردشتی در حضور مأمون است. ابالیش هفت ایراد به دین زردشت می‌گیرد و فرنبغ پاسخ می‌دهد و ابالیش شرمسار می‌گردد.

کارنامه‌ی اردشیر پاپکان (۱۳۱۸) نیز همان سال ترجمه شد. چهار باب از کتاب شکند ویمانیک ویچرـ گزارش گمان‌شکن ـ را نیز در ۱۳۲۲ ترجمه کرد. این کتاب نوشته‌ی مردان فرخ فرزند اورمزد در قرن سوّم است.

هم‌چنین قطعه‌ای از کتاب معروف جاماسب‌نامه شامل پرسش‌های شاه گشتاسب درباره‌ی مسائل گوناگون دینی، تاریخی و جغرافیایی و پاسخ‌های جاماسب به آن‌ها که به نام یادگار جاماسب چاپ شده است. کتاب دزند و هومن یسن» (بهمن یشت) مربوط به مسأله‌ی رجعت و ظهور در آیین زردشت در سال ۱۳۱۳ چاپ شد.

ترجمه‌ی رساله شهرستان‌های ایران به‌همراه شرح و توضیح براساس متن پهلوی مارکوارت و آمدن شاه‌بهرام و رجاوند (۱۳۲۴) نیز ترجمه‌ی آزادبخشی از متون پهلوی است. دقّت و امانت و کوشش درجهت ارائه‌ی مضامین درست عبارات به فارسی از ویژگی ترجمه‌های اوست.

ح) آثار تحقیقی

یکی از آثار تحقیقی هدایت چاپ «ترانه‌های خیّام» است. هدایت به خیّام و اندیشه‌های او عشق می‌ورزید؛ درحالی که فقط بیست و یک سال داشت، این کتاب را به‌همراه شرح حالی از خیّام و شامل ۱۴۳ رباعی اصیل و اصلی خیّام به همراه تابلوهایی از آندره سوریو تین چاپ کرد. هدایت برای شناخت خیام ۱۲ رباعی را ـ که در قدیم‌ترین منابع به‌نام خیّام ضبط شده ـ مبنای شناخت اسلوب فکری خیّام قرار داد.

هدایت در رشته‌ی زبان‌شناسی نیز اطّلاعات باارزشی داشت. مقاله‌ی «در پیرامون لغت فرس اسدی»[۳۸] و خطّ پهلوی و الفبای صوتی[۳۹] در نمونه‌ی آن است.

«رساله‌ی انسان و حیوان» که بعدها به نام فواید گیاهخواری چاپ شد، به تفاوت انسان و حیوانات و لزوم رعایت حقوق حیوانات و پرهیز از گوشت‌خواری می‌پردازد.

بخش عمده‌ای از آثار هدایت به زبان‌های زنده‌ی دنیا ترجمه شده است؛ همچون: بوف کور و فواید گیاه‌خواری.

منابع و مآخذ

الف) کتاب‌های مستقل درباره‌ی هدایت:

- آرین‌پور، یحیی، زندگی و آثار هدایت، زوار، ۱۳۸۰.
- بهارلو، محمد، نامه‌های صادق هدایت، تهران، نوید، ۱۳۷۴.
- آبادی، دکتر سروش، بررسی آثار هدایت از نظر روان‌شناسی، تهران ۱۳۳۸.
- اعتمادزاده، ژوبشت، روانی از هم گسیخته‌ی بوف کور، تهران، ۱۳۷۴.
- انجمن ادبی، عقاید و افکار درباره صادق هدایت، تهران، ۱۳۴۲.
- اسحاق‌پور، یوسف، بر مزار صادق هدایت، تهران، باغ آینه، ۱۳۷۳.
- جمشیدی، اسماعیل، خودکشی صادق هدایت، تهران، زرین، ۱۳۷۶.
- حنایی، حسن، صادق هدایت مرد زمان زندگی، تهران ۱۳۴۳.
- دستغیب، عبدالعلی، نقد آثار صادق هدایت، تهران، سپهر، ۱۳۵۷.
- دهباشی، علی، یاد صادق هدایت، نشر نالک، ۱۳۸۰.
- داریوش، پروین، بادبیدار، تهران، سالی، ۱۳۷۸.
- شمیسا، سیروس، داستان یک روح، انتشارات فردوسی، ۱۳۷۲.
- شریعتمداری، دکتر محمدابراهیم، صادق هدایت و روان‌کاوی آثارش، تهران ۱۳۴۳.
- طاهری اردبیلی، موسی‌الرضا، صادق هدایت در آیینه‌ی آثارش، تهران، نشر ایمان، ۱۳۷۲.
- فاضیاز، سیروس، زندگی و هنر صادق هدایت بوف کور، تهران زرباب، ۱۳۷۶.
- طلوعی، محمود، نابغه یا دیوانه، تهران نشر علم، ۱۳۷۸.
- قائمیان، حسن، یادبودنامه صادق هدایت، تهران امیرکبیر، ۱۳۳۶.
- ترابی، محمدرضا نقد و تفسیر آثار صادق هدایت، نشر ژرف، ۱۳۷۳.
- نراقی، م. ف. آشنایی با صادق هدایت، پاریس ۱۹۸۸، تهران، مرکز، ۱۳۷۴.
- کاتوزیان، محمدعلی، صادق هدایت، از افسانه تا واقعیت، طرح نو، ۱۳۷۲.
- کاتوزیان، محمدعلی، صادق هدایت و مرگ نویسنده، تهران مرکز ۱۳۷۴.
- کتیرایی، محمود، کتاب صادق هدایت، تهران، ۱۳۴۹.
- گلبن، محمد، کتابشناسی صادق هدایت، تهران، ۱۳۵۴.
- عطایی‌راد، حسن و سید جلال قیامی، مرد الیری، نشر روزگار، ۱۳۸۰.
- عیزاده، جواد، تصویر هدایت، تهران، عطایی، ۱۳۵۷.
- مصطفوی، دکتر رحمت، بحث کوتاهی درباره صادق هدایت و آثارش، تهران ۱۳۵۰.
- غبائی، محمدتقی، تأویل بوف کور، قصه زندگی، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۷.
- همایونی، صادق، مردی که با سایه آن حرف می‌زد، تهران، ۱۳۵۲.
- مهرپرین، مهرداد، صبح صادق، انتشارات سپاوش، ۱۳۴۳.

ب) گزیده مقالات

آل‌احمد، جلال، هدایت بوف‌کور، علم و زندگی، سال ۱ ـ ش ۱ ـ ۱۳۴۰.

اسلامی ندوشن، محمدعلی، ایران و تنهایی اش، چاپ اول، تهران، شرکت سهامی انتشار، ۱۳۷۶.

اخوان ثالث، مهدی (م. امید) صادق هدایت، مجله شبوه، سال اول، شماره ۱ ـ انجوی شیرازی، ابوالقاسم، نوشه مقالات درباره هدایت، مجله فردوسی، ش ۱۰۴۰، ۱۰۵۶، ۱۳۵۰.

جمال‌زاده، سید محمدعلی، یادی از هدایت آن غمگسار صادق، سخن، دوره شانزدهم، ش ۳، فروردین ۱۳۴۵.

داریوش، پرویز، ادای دین به صادق هدایت، کیهان ماه، دوره اول، ش ۱۲، شهریور ۱۳۴۱.

رومن، آندره، تأثیر آثار هدایت در اروپا، ترجمه حسن قائمیان، سخن دوره چهارم، ش ۹۰ شهریور ۱۳۳۲.

زینکا، یان، یادبودهای من از صادق هدایت، سخن، دوره پانزده، ش ۵، اردیبهشت ۱۳۴۴.

زرین‌کوب، سعید، زبان داستان در آثار هدایت، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، س ۷، ش ۲، ۳۲۹ـ ۳۱۰ ص، ۱۳۵۰.

طبری، احسان، صادق هدایت، مجله مردم، سال یکم، ش ۱۰، ۱۳۲۵.

علوی، بزرگ، صادق هدایت، پیام نو، سال یکم، ش ۱۲، آبان ۱۳۲۴.

کتیرایی، محمود، سخنی درباره صادق هدایت، نگین، سال یازدهم، اردیبهشت ۱۳۵۵.

کمبساروف، د. س، صادق هدایت نویسنده برجسته معاصر ایران، پیام نوین، سال چهارم، ۱۳۴۰.

لازار، ژیلبر، آثار صادق هدایت، ترجمه وحید حسینی، سخن، دوره هشتم، ش ۱، اردیبهشت ۱۳۳۶.

ماسه، هانری، سخنرانی در مجلس یادبود هدایت، اندیشه و هنر، سال یکم، ش ۶، خرداد ۱۳۳۶.

مینوی، مجتبی، سخنرانی در مجلس یادبود هدایت، تفدسال، دی ۱۳۳۱.

میرعابدینی، حسن، صد سال داستان‌نویسی ایران ۳۴۰، تهران، چشمه، ۱۳۷۷.

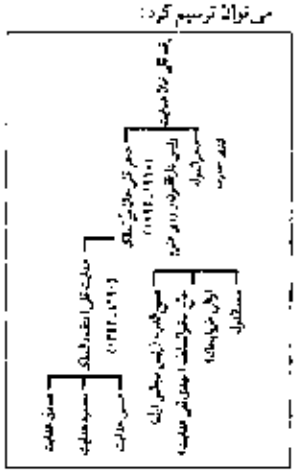
همایونی، صادق، رشته مقالات درباره صنایعت، فردوسی، ش ۱۱۳۱ـ۱۱۴۱ مهر، ۱۳۵۲.

یوسفی، غلامحسین، دیداری با اهل قلم، ج ۲، مشهد، دانشگاه مشهد، ۱۳۵۸.

یادداشت‌ها

۱. برگرفته از خاطرات دکتر انور خامه‌ای، یاد هدایت، ص ۴۰۶.

۲. نسب‌نامه‌ی خاندان هدایت را چنین می‌توان ترسیم کرد:



۳. ر. ک. هدایت و ادبیات جدید فارسی، همایون کاتوزیان، یاد صادق هدایت، ص ۱۱.

۴. صادق هدایت و نوشته‌ها و اندیشه‌های او، ص ۱۹.

۵. یادبودنامه هدایت، ص ۴۵۹.

۶. صادق هدایت، نوشته‌ها و اندیشه‌های او، ص ۵۲.

۷. همان، ص ۴۵۷.

۸. همان ۱۶۳.

۹. گروه سه‌گانه عیارت بودند از ادیبان محافظه‌کاری چون سعید نفیسی، فلسفی، رشید یاسمی و... که تمامی مقالات ادبی به قلم آنان نوشته شد و رمضانی ناشر مشهور آنان را بدین نام خوانده بود و ربعه بر وزن سبعه گرچه یک غلط عمدی بود در برابر گروه سبعه نام گذاری شده بود.

۱۰. نقطه‌ی عطفی در ادبیات معاصر، مسعود فرزاد، یاد هدایت، ص ۲۵۹.

۱۱. هدایت دو تاشکند، حسن قائمیان، ۱۲. عقاید و افکار درباره هدایت، ص ۷۲.

۱۳. یاد هدایت، ص ۱۱۹.

۱۴. عقاید و افکار هدایت، ص ۲۹.

۱۵. یادی از صادق هدایت، محمود تفضلی، پیام نوین، سال ۳، ش ۸

۱۶. روزنامه، اطلاعات دوشنبه ۲۶ خردادماه ۱۳۵۴.

۱۷. بوف کور در روپا، ترجمه حسن قائمیان، ۲، دوره چهارم، ص ۸۲۴.

۱۸. سخنرانی هانری ماسه، مجمله فردوسی، ۲۲ فروردین ۱۳۴۹.

۱۹. روزها، دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن، انتشارات مردان، ۱۳۷۵، ص ۱۷۰.

۲۰. زندگی و آثار هدایت، ص ۲۷.

۲۱. خاطرات بزرگ علوی، حمید احمدی، ۱۹۹۴، ص ۱۵۹.

۲۲. نابغه یا دیوانه، ص ۲۲۲.

۲۳. آدینه، حسن رضوی، ش ۳۷، خرداد ۱۳۷۷، ص ۲۰۹.

۲۴. آن‌که با سایه‌اش حرف می‌زد، سخن ۱، سال ۱۳۵۵، ص ۲۱۱.

۲۵. چهار چهره، انور خامه‌ای، تهران، کتابسرا، ص ۱۲۴.

۲۶. هدایت بوف‌کور، جلال آل‌احمد، یاد هدایت، ص ۷۱۲.

۲۷. نگین، ش ۱۴۰، دی ۱۳۵۵، ص ۵۱.

۲۸. اطلاعات، دوشنبه ۲۶ خرداد ۱۳۵۴.

۲۹. هفتاد سخن، دکتر خانلری، انتشارات توس، چند ۲، ص ۳۶.

۳۰. چهار سر اندیشه، ص ۲۸.

۳۱. تأویل بوف‌کور، ص ۲۱۸.

۳۲. سه قطره خون، داستان داش آکل، ص ۶۳.

۳۳. م. م، مجله شبوه، سال ۱، ش ۱، اردیبهشت ۱۳۴۲.

۳۴. دیدار با اهل قلم، ج ۲، ص ۳۳۶.

۳۵. عنایت بوف کور، آل‌احمد، علم و زندگی، سال ۱، ش ۱، ۱۳۴۰ و هفت مقاله.

۳۵. همان.

۳۶. ر. ک. ادای دین به هدایت، پرویز داریوش، یادنامه، ص ۸۰.

۳۷. اطلاعات دوشنبه ۲۶ خرداد، ۱۳۵۴.

۳۸. مجله موسیقی، سال ۲ آبان ۱۳۲۹.

۳۹. سخن، سال ۲، ش ۸ و ۹ شهریور ۱۳۲۴.

کلید واژه‌ها: سووشون، دانشور، داستان‌نویسی خلاصه‌ی رمان، رمان، تکنیک رمان: زاویه‌ی دید، شخصیت‌پردازی اسلامی، ایرانی، توصیف، سبک: گفت‌وگو، روایت، نماد.

تیمور غلامی

سیمای سیمین اهل قلم

چکیده:

یکی از درس‌های بخش ادبیات داستانی کتاب سال دوم دبیرستان، داستان «سووشون» اثر بانوی داستان فارسی، سیمین دانشور است.

هدف این مقاله شناخت بهتر سبک و سیاق و نیز تکنیک‌ها و عناصر داستانی رمان سووشون خانم دانشور است که از موفق‌ترین و پرخواننده‌ترین داستان‌های معاصر به شمار می‌رود. شخصیت‌های کلیدی رمان در ضمن خلاصه‌ی رمان معرّفی گشته و مورد نقد و ارزیابی قرار گرفته‌اند. در ادامه‌ی مقاله به ساختار و عناصر داستانی رمان (مانند: تکنیک، زاویه‌ی دید، شخصیت‌پردازی، توصیف، سبک داستان، شیوه‌ی روایت، گفت‌وگو) اشاره شده و محتوا و درون‌مایه‌ی آن نیز در سه محور: تلفیق آرمان و واقعیت و اسلامی بودن و ایرانی ماندن و نمادها به بحث گذاشته شده است.

نویسنده مقاله آقای تیمور غلامی از دبیران شهرستان مشهد است که تاکنون مقالاتی از وی در رشد زبان و ادب فارسی و جز آن به چاپ رسیده است.

اگر بپرسید که از میان رنگ‌های گوناگون، «خانم دانشور» را به چه رنگی نزدیک می‌بینی؟ بی‌گمان خواهم گفت: «سیمین».

و در ادامه اگر سؤال کنید که چگونه آدمی است؟ باز هم بی‌گمان خواهم گفت: «دانشور».

سیمین بودن او از آرامش نبودن او کاملاً مشخص است؛ رنگی پرجاذبه، امّا آرام، خاموش گویا: بی‌ادّعا؛ و تمام این‌ها در آثارش پیداست. بخصوص در سووشون. اثری کاملاً شرقی و حتّی نزدیک به عرف اسلامی و قرآنی، آمیزه‌ای از اسلامی بودن و ایرانی ماندن، که در هزار توی خود رمز و راز بسیار دارد. روانیش آمیخته به صلابت است و سادگیش سرشار از طراوت.

و امّا «سووشون» که به حق گزینشی است بسیار بجا برای کتاب‌های درسی؛ زیرا هم نثرش پربار است و هم روایت یک‌دستش. دخترها گمان می‌کنند که این درس و نثر را از پسرها بهتر درک می‌کنند و می‌فهمند و لذّت می‌برند و جالب این جاست که پسرها کاملاً برعکس نظر می‌دهند و این نشان‌دهنده‌ی آن است که روح زنانه‌ی نویسنده آمیخته به مردانگی و صلابت و سترگی است. شیوه‌ی روایت بسیار نرم و آرام است اما ضرب‌آهنگ و ریتم و موسیقی کلام حماسی است و شکوهمند. نمی‌شود به درستی قبل از دیدن نام نویسنده‌اش گفت که او زن است یا مرد. امّا این کار بسیار طبیعی انجام گرفته است و کاملاً به دور از حال و هوای مردان زن‌نما و یا زنان مردنمایی است که چنین سودایی در سر پرورانده‌اند؛ زیرا این نویسنده نیست که سخن می‌گوید بلکه شخصیت‌ها هستند که با خواننده سخن می‌گویند و در بسیاری موارد حتّی سخن نیز نمی‌گویند بلکه نشان می‌دهند. به طوری که تصویر صحنه‌ها کاملاً برای خواننده ملموس و عینی است.

«زری» توضیح داد: «اوّل بار که درخت گیسو را دیدم از دور خیال کردم درخت مراد است و لنه کهنه‌ی سیاه و زرد و قهوه‌ای به آن آویزان کرده‌اند. نزدیک که رفتم، دیدم نه، گیس‌های بافته شده به درخت آویزان کرده‌اند؛ گیس زن‌های جوانی که شوهرهایشان جوان‌مرگ شده بودند... یا پسرهایشان، یا برادرهایشان...»[1]

به جهت ایفای نقش فعّال و پرکار شخصیت‌هاست که داستان رنگ و رویی معنوی یافته است؛ زیرا در داستانی که نقش غالب با اشخاص داستان است، بحران‌ها بیش از آنچه مادّی باشند، روانی و معنوی هستند.[2] به همین جهت است که مردم با این گونه شخصیت‌ها انس می‌گیرند و بزرگ می‌شوند و آن‌ها را الگو قرار می‌دهند؛ به عنوان مثال «کوزت» و «ژان والژان» برای بسیاری از انسان‌های ملل و نحل مختلف شخصیت‌هایی

کاملاً شناخته شده‌اند. به‌گونه‌ای که حتّی توصیف رنگ لباس و چهره‌ی آنان در موقعیّت‌های سازگار و ناسازگار زندگی‌شان از سوی مردمان مختلف تا حدود زیادی مشابه یکدیگر است. حتّی نحوه‌ی حرف زدنشان و تصمیم گیریشان نیز برای خوانندگان پیش‌بینی شده است. به قول «دکتر براهنی» داستانی زیباست که نقطه‌ی بحران و اوج آن برای خوانندگان کاملاً قابل پیش بینی باشد؛ یعنی خیلی از خوانندگان می‌توانند در فرازهای مختلف قصّه به جای کوزت و ژان والژان و زن تناردیه تصمیم بگیرند و حرف بزنند، امّا باز هم از کشش و جذابیّت داستان چیزی کاسته نشده بلکه بر صمیمیّت آن نیز افزوده است. غرض این که «یوسف» و «زری» نیز در داستان سووشون همچون جلال و سیمین برای خوانندگان، شخصیّت‌های جا افتاده و تمام یافته‌اند. انسان‌هایی کاملاً عادی در قدّ و قواره‌ی من و شما امّا با چشمانی و ذهنی ناقد و برّنده که از سخت‌ترین موانع عبور می‌کند.

به گمان بسیاری از کسان (از جمله: گلشیری و دست‌غیب) و به گواهی خود خانم دانشور ایشان به نوشتن رمان‌های تاریخی علاقه دارد؛ زیرا معتقد است که «هر نویسنده‌ای یک یا مورّخ است، منتها تاریخ نویس دل آدمی در روزگاری خاص»[۳] ولی شیوه‌ی تاریخ نویسی او همانند شیوه‌ی بیهقی است؛ صریح، قاطع، روشنگر و در عین حال زیبا و جذّاب. اهمیّت این تاریخ‌نویسی در این است که سیاست و اجتماع و تاریخ و حتّی روان‌شناسی اجتماعی زمان در اثر آمیخته می‌شود. به این جهات است که گفته شده است:

«سووشون مؤثّرترین گزارش ادبی از سال‌های آغازین دهه‌ی بیست است.»[۴]

زری در سووشون به روایتی سرگذشت خود سیمین است که زبانی دارد قاطع و برنده و صریح و یوسف، جلال او؛ مردی که چوبه‌ی دارش را به دوش می‌کشد و صراحت و جرأتی دارد که حتّی نزدیک‌ترین کسان او یعنی همسرش از آن هراسانند: «جلال تند و تیز بود و من در آرزوی تعادل. جلال به احزاب پیوست و من نپیوستم.»[۵] امّا این شجاعت و شهامت او بالاخره در دیگران اثر می‌گذارد. یوسف، دقیقاً همان جلال از دو طایفه بسیار ناخرسند است؛ نخست بیگانگان و خارجیان که «غرب زدگی» را علیه آن‌ها نوشت و ثانیاً روشنفکران و نفوذیان غرب‌زده که «در خدمت و خیانت روشنفکران» را درباره‌ی آن‌ها نگاشت.

امّا این نمایش عظیم از سرگذشت ایران و ایرانی لایه‌های عمیق دیگری در بطن خود دارد. ایران و ایرانی همیشه دو چیز را با خود داشته است؛ به عبارت دیگر هویّت ایرانی آمیزه‌ی ایرانی و اسلامی بودن است و سووشون دقیقاً در صدد اثبات هویّت ایرانی و اسلامی ایرانیان است. به این جهت رستم و سهراب و سودابه و سیاوش همگی به نوعی در رمان حضور دارند. بخصوص سیاوش، نجیب‌ترین پهلوان شاهنامه و در عین نجابت غیورترین آن‌ها که امتحانش گذر از آتش است. رویه‌ی اوّل شخصیّت یوسف به سیاوش برمی‌گردد که نجیب است و صریح و قاطع و در مقابل نفسانیّت و هوا پرستی می‌ایستد و جان بر سر آن می‌بازد. به عبارتی بر نفس خود غالب می‌شود و رویه‌ی دیگر شخصیّت یوسف داستان یوسف و دل‌باختگی زلیخاست و از طرفی ناجوانمردی‌ها و رشک و حسادت برادران به عزیز بودن یوسف در نزد یعقوب و مردمان را به یاد می‌آورد.

«بعضی آدم‌ها عین یک گل نایاب هستند، دیگران به جنونشان حسد می‌برند. خیال می‌کنند این گل نایاب تمام نیروی زمین را می‌گیرد. تمام درخشش آفتاب و تری هوا را می‌بلعد و جا را برای آن‌ها تنگ کرده، برای آن‌ها آفتاب و اکسیژن باقی نگذاشته به او حسد می‌برند و دلشان می‌خواهد وجود نداشته باشد. یا عین ما باش و یا اصلاً نباش. شما تک و توکی گلی نایاب دارید و بعد خرزهره دارید که به درد

فرسانیدن بشه‌ها می‌خورند و علف‌های نجیب که برای بره‌ها خوبند.»[۹]

شگفت این که طرح آن چنان با استادی درهم بافته می‌شود که به هیچ وجه احساس تصنّع به خواننده دست نمی‌دهد. حتّی سمبل‌ها و کنایه‌ها نیز تا حدود زیادی بر داستان یوسف (ع) منطبق است. از جمله‌ی آن‌ها چشمان یعقوب است که توسّط «بوی پیراهن یوسف» بینایی و بصیرت می‌یابد و در سووشون نیز یوسف چشمانی نافذ و ستاره‌گون دارد که سرچشمه‌ی بصیرت و بینایی است و چشم بیدار زمانه محسوب می‌شود. برادران یوسف موقعیّت‌طلب‌اند و در این جا نیز ابوالقاسم‌خان (خان کاکا) برادر یوسف برای کسب موقعیّت و قدرت دست به هر عملی می‌زند. یعقوب چون به یوسف امید بیشتری برای ادامه‌ی راه خود دارد، او را بیشتر دوست دارد و عزیز اوست و یوسف سووشون نیز به همین جهت عزیز پدرش است. زمانه‌ی پر از عذاب و گناه یوسف (ع) به قحطی گرفتار است و یوسف (ع) کسی است که در این قحطی مرهم دل‌های مجروح و تناول‌زده و خشک است، در سووشون نیز زمانه دچار چنین عسرت و بدبختی است و یوسف مرهم دل‌های مجروح است و تمثیل آگاهی ملّی. تاریخ مرگ او شاید گواه این نظر باشد. از آن جا که خانم دانشور می‌گوید: «... من بیست و نهم مرداد یوسف را کشتم، در حالی که مقصودم ۲۸ مرداد و سقوط مصدّق بود.»[۷]

نکته‌ی دیگر آمیختگی عشق و حماسه و عرفان و آرمان در داستان سیاوش شاهنامه و یوسف (ع) و سووشون است. در هر سه داستان حرارت و جوشش زندگی وجود دارد. تمام قهرمان‌ها علی‌رغم عرفان وجودشان در حدّ معقول به زندگی عشق می‌ورزند؛ چون آن را هدیه‌ی الهی می‌بینند؛ امّا دست‌هایی مرموز در کار است که زندگی را به کام آن‌ها تلخ می‌کند. منتها این قهرمانان دلیرانه و با عزّت نفس، همگی جان بر سر آرمان خود می‌بازند.

این آرمان بسیار عزیز و گرامی و باعث افتخار و سربلندی بشریّت و بخصوص ایرانیان و مسلمانان است.

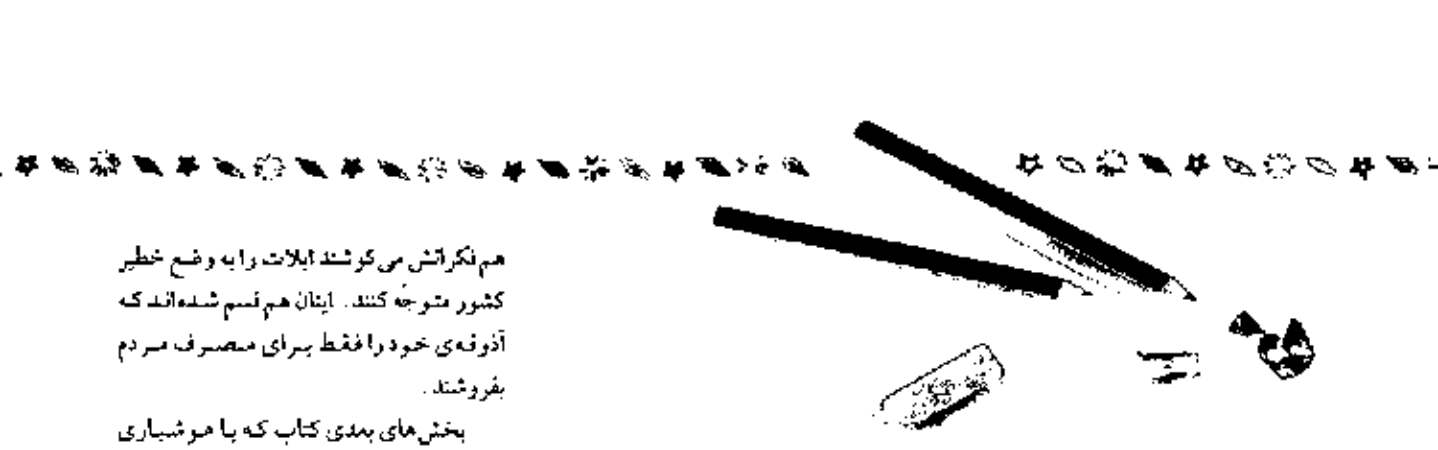
با وجود آرمانی بودن هر سه داستان در آن‌ها هم زن‌ها حضور فعّال و پررنگ دارند و هم مردها. منتها هیچ چیز مطلق نیست. زن‌ها برخی خوبند و برخی بد و حتّی مردها و دیگر چیزها نیز مطلق نیستند. اصولاً در بسیاری از داستان‌های دینی و ماجرای مربوط به پیامبران همیشه افراد و اشخاص از خویشان پیامبر با قهرمان دینی هم‌دست و هم‌کیش باطل بوده‌اند (مانند ابراهیم و عمویش آزر، پیامبر و عموهایش ابوجهل و ابولهب و...) و این مسأله کم و بیش در داستان‌های حماسی هم هست که قهرمان به خیانت خویشان نسبی خود گرفتار می‌شود (مانند رستم که به دست برادرش شغاد کشته می‌شود.)[۸] و نیز یوسف سووشون که با برادرش پیوسته دو ستیز اندیشه است. این نشان‌دهنده‌ی جوشش زندگی است و موجب پذیرفتنی‌تر شدن واقعیّت‌ها می‌شود.

امّا لازمه‌ی چنین داستان‌هایی وجود راز و سمبل و نماد است که به خوبی در بطن آن‌ها نهفته است و گاه نیز کنایات آشکار و صریح به چشم می‌خورد و جنبه‌های اسلامی آن‌ها را تقویت می‌کند؛ زیرا قرآن محور اسلام علی‌رغم سادگیش پر از رمز و راز و کنایه است که رازگشایی آن مخصوص پیامبران و اولیاءالله است. به این جهت سووشون نیز دارای کنایات و استعارات و رمزهای آشکار و نهان است؛ از جمله حکایت دسته کلید در ص ۱۵ و نمایش مترسک هیتلر در صص ۴۱ ـ ۴۰.

تصویرها و توصیف‌ها نیز به این جهت بسیار ایرانی‌اند و با تاریخ و فرهنگ ایرانی در هم تنیده شده‌اند؛ از جمله: «زری به عمرش چادری قشنگ‌تر از پایتخت متحرک آن‌ها ندیده بود. چه قالی و قالیچه‌هایی! چه مخده‌هائی! چه صندوق‌های چرمی قشنگی! داخل چادر را سرتاسر نقّاشی کرده بودند و بیشترش نقش رستم و اشکبوس و اسفندیار و سهراب بود و تصویرهای دیگری که زری نمی‌شناخت. مضحک بود، ملک سهراب هم بچه بود و هم نبود. از جایش پا شد، نقش سهراب را به زری نشان داد و گفت: «این منم!» زری گفت: «خدا نکند» آخر، آن نقش، سهراب را در حالی نشان می‌داد که خنجر پهلویش را دریده بود. بعد به تصویر رستم اشاره کرد و گفت: «این هم ملک رستم، برادر بزرگ ایلخانی.» زری به خود ملک رستم نگاه کرد که با یوسف پیچ‌پیچ می‌کردند و ملک رستم، لبخند اندوهگینی بر لب داشت و ملک سهراب این بار اشاره به نقش سربریده‌ای در یک طشت پر از خون کرد. دور تا دور طشت پر از خون، لاله روییده بود و یک اسب سیاه داشت لاله‌ها را می‌بوئید. ملک سهراب گفت: «این کاکای خودمه که بی‌بی هنوز نزاییده!» زری گفت: «نمی‌توانید مرا گول بزنید. شرط می‌بندم این یحیای تعمیددهنده باشد.»[۱۰]

این بیشتر به آن جهت حاصل شده است که او شخصیت‌هایش را به خوبی می‌شناسد. بسیاری از شخصیت‌های رمان سووشون اطرافیان و نزدیکان خانم دانشورند؛ اطرافیانی که ستارگان پرفروغ آسمان او در زندگیش به شمار می‌آمده‌اند. پس نباید تعجّب کرد اگر او توانست «غروب جلال» را آن قدر صمیمی و با طراوت بنویسد. گمان نمی‌کنم حالا حالاها نقد و نظری چنین جامع و موجز و رسا به آثار جلال آل قلم نوشته شود. نثری جویباری و زلال که اندیشه‌ها و شخصیّت پر رمز و راز جلال را به آرامی و نرمی نجوا می‌کند؛ منتها بدون هیچ گونه چسب و وصله و افزودن و کاستنی که بوی از رنگ و ریا داشته باشد و شاید این اثر جزو مهم‌ترین سندهای کارنامه‌ی درخشان و پرفروغ دانشوری او باقی بماند.

به همین جهات است که «سووشون» پرخواننده است؛ نه تنها در ایران، بلکه در دیگر کشورها. مردمان کشورهای مختلف در گستره‌ی بی‌مرز آن به راحتی غور می‌کنند و آن را از خود می‌دانند؛ زیرا توانسته مرزها را بشکند



و به مرحله‌ی بی‌مرزی گام بگذارد. «سووشون به زبان‌های انگلیسی و ژاپنی ترجمه شده و در نشریه‌های ادبی اروپا و آمریکا به بحث و نقد گذاشته شده است.»[۱] این موزشکنی نه تنها در گستره‌ی مکان، بلکه در عرصه‌ی زمان نیز هست؛ زیرا نوع نگاه نویسنده به ایران و آیین پشکوه و نستوه مردان و زنان ایرانی و نحوه‌ی مبارزه‌ی آن‌ها ـ اگر نگوییم که منحصر به فرد ـ قابل ستایش است. در لابه‌لای فیلم و سریال‌های رنگین و پررنگ و لعاب فعلی، هیچ‌گاه هویتی چنین واقعی برای ایران و ایرانیان به چشم نمی‌خورد. بلکه همواره شخصیت‌های امروزی یا درگیر روزمرگی و عادت‌های سخیف روزگارند و یکسره زرد و پژمرده‌اند و یا چون سیب سرخ رنگ و رو دارند که بشیبانی ندارند و از درون کرم خورده‌اند امّا شخصیت‌های سووشون علی‌رغم واقعی بودنشان دارای آرمان‌های حقیقی‌اند:

خلاصه ی رمان سووشون

«داستان با جشن عقدکنان دختر حاکم آغاز می‌شود؛ شیراز در سال‌های آغاز جنگ دوم جهانی، جنوب ایران، منطقه‌ای که در آن انگلیس‌ها سنّت و سابقه‌ی اعمال نفوذ داشته‌اند و اینک دوباره در آن صفحات ظاهر شده‌اند و فشون پیاده کرده‌اند. میان مدعوین این مهمانی، بسیاری از آدم‌های مهم رمان را می‌شناسیم:

زری، زن جوان تحصیل کرده‌ی شهرستانی، با حسّ و عاطفه، مهربان و سلامت‌جو که بزرگ‌ترین همّ و غمش حفظ خانواده‌ی کوچک خود در مقابل تندبادی است که وزیدن گرفته است. زری قدرت مشاهده‌ی دقیقی دارد و ما اغلب صحنه‌های حسّاس را از نگاه او می‌بینیم.

یوسف، شوهر زری، مالکی عصبانی‌مزاج و خوش‌قلب. کسی که حاضر نیست محصول املاکش را به فشون بیگانه بفروشد. بخصوص که اینک نشانه‌های قحطی نیز در منطقه بروز کرده است. مردی صریح‌اللهجه که بر ارزش‌های بومی متکی است.

مستر زینگر، جاسوس سابق انگلیس که پرده از رخسار اصلی‌اش برگرفته است.

مک ماهون ایرلندی، شاعری که از میان مهمانان اجنبی سیمایی آگاه و دوست داشتنی نشان می‌دهد. ابوالقاسم‌خان، برادر یوسف، مزدوری که برعکس برادر راه ترقّی و صلاح را در سیاست‌بازی و همکاری با نیروهای حاکم می‌بیند. عزّت‌الدوله، پیرزن اشرافی بدچشم، بدقلب، پرمدّعا و کینه‌توزی که روزگاری خواستار زری برای فرزند عزیز کرده‌اش بوده است. در فصل بعدی کتاب بقیّه‌ی آدم‌های مهمّ داستان را هم خواهیم شناخت: خانم فاطمه خواهر بزرگ یوسف، عاقله زنی با همان صراحت لهجه‌ی یوسف، و البتّه عامی‌تر و حسّی‌تر که خیال دارد به عتبات برود و در جوار قبر مادرش مقیم شود و بعد کودکان زری و از جمله پسر بزرگش خسرو.

در این میان فضای سیاسی پیچیده‌تر و حادتر می‌شود. فشون بیگانه آذوقه می‌خرد و باز هم به آذوقه‌ی بیشتری نیازمند است و این امر در جنوب قحطی تولید کرده است. مقامات دولت در منطقه آلت فعلی بیش نیستند، ایلات نیز هر کدام به داعیه‌ای سر به شورش برداشته وضع را آشفته‌تر کرده‌اند. یوسف و گروهی از هم‌فکرانش می‌کوشند ایلات را به وضع خطیر کشور متوجّه کنند. اینان هم قسم شده‌اند که آذوقه‌ی خود را فقط برای مصرف مردم بفروشند.

بخش‌های بعدی کتاب که با هوشیاری تدوین شده روابط نیروهای متخاصم را هرچه بیشتر روشن می‌سازد. رقابت مقامات محلّی، تنگ‌نظری‌ها و آرزوهای حقیر، مردم‌فروشی‌ها و مبارزات، در متن بحرانی که هر دم داغ‌تر می‌شود. در این جا تصویری دو بعدی نیز از شیراز آن روزگار ترسیم می‌شود؛ شهر باغ‌ها و عرق‌های معطّر، شهر بحران‌های قحطی و تنگ‌دستی.

در فصل آخر کتاب، یوسف که علی‌رغم هشدارها و اعلام خطرها در حفظ موضع خود سماجت می‌کند، به تیر ناشناسی کشته می‌شود و پاداش یک‌دندگی و لجاج خود را در سازش نکردن با بیگانگان و عوامل آن‌ها می‌گیرد. آخرین فصل، ماجرای تشییع جنازه‌ی یوسف است که به نظر هواداران و هم‌فکران او باید به تظاهرات سیاسی بدل شود. امّا این تظاهرات به وسیله‌ی ماموران حکومت درهم می‌ریزد و تابوت یوسف در دست‌های زنش و برادرش می‌ماند. کتاب با یادآوری شعری که «مک ماهون» ایرلندی در ارزش استقلال و آزادی سروده، به پایان می‌رسد.»

الف) عناصر داستانی

۱) تکنیک رمان

«او نخستین مجموعه‌ی داستانش، آتش خاموش (۱۳۲۷) را به شیوه‌ی حکایت‌های او. هنری نوشته است و داستان‌هایی نیز از آلن پیتون، چخوف، برنارد شاو و... ترجمه کرده است.»[۲] بدین جهت با سبک و سیاق داستان‌های غربی به خوبی آشنایی دارد و از آن‌ها بهره گرفته است و خود نیز تصریح می‌کند که:

«تکنیک نویسندگی خود را مرهون والاس استگنر م. این که روایت نمی‌کنم و نشان

می‌دهم، این که قید و صفت کم به کار می‌برم. این که از فعل و اسم بیشترین استفاده را می‌کنم. این که استناد و تخیل را به هم می‌آمیزم.»[۲]

امّا با این همه بیشتر به تکنیک خلاقانه‌ای که مشکی به ساختار و عناصر قصّه‌ها و داستان‌های ایرانی است، اهمیّت می‌دهد؛ زیرا به همراه جلال سان‌ها در حکایات و قصّه‌های کهن غور کرده است، و حاصل ژرف‌نگری خود را به شیوه‌های مختلف بروز داده؛ بدان جهت که فرهنگ ایرانی و اسلامی دارای غنای بسیار است و منشأ بسیاری از مکاتب و اندیشه‌های غربی است؛ از جمله‌ی آن‌ها خصوصیّت «نایپوستگی و فقدان انسجام» است که غربیان به نام «کنترپوانی» از آن یاد می‌کنند و کسانی چون «میلان کوندرا» را بهترین اشاعه‌دهنده‌ی آن می‌دانند، در کلام مبین حق نمونه‌های بسیاری دارد و هم‌چنین از مهم‌ترین خصوصیّات شعر «حافظ» به شمار می‌رود. در حالی که فعلاً غربیان بهترین نمونه‌ی آن را «بار هستی» میلان کوندرا می‌دانند و یا وارونه‌گویی نمونه‌های بسیار بارز و غیر قابل انکاری در قرآن مجید دارد در حالی که غربیان بهترین نمونه‌ی آن را نمایشنامه‌ی «ادیپ شهریار» سوفوکل ذکر کرده‌اند.

اصولاً بسیاری از نمونه‌های ادبیات جهانی ـ که رنگ و بویی از عشق به حق در آن‌ها مشاهده می‌شود ـ جزو خوش تکنیک‌ترین رمان‌های جهان به شمار می‌رود؛ به عنوان مثال اگر به فهرستی که تولستوی به آن اشاره کرده است دقّت شود، مسأله روشن‌تر می‌شود.

«اگر از من (تولستوی) می‌خواستند که در هنر نمونه‌هائی از این انواع هنر به دست دهم، در قلمرو ادب، به عنوان نمونه‌ی هنر عالی؛ هنری که از عشق به خداوند و همنوع سرچشمه می‌گیرد، به «اهمزنان» اثر شیللر و از آثار متأخّران به «مردم نهی‌دست» و «بینوایان» هوگو و حکایات و داستان‌های دیکنز، «داستان دو شهر»، و «آهنگ موزون زنگ‌ها» و دیگر آثار وی، و به «کلبه‌ی عمونم» و به آثار داستایوسکی، بویژه «خانه‌ی مردگان» او اشاره می‌کردم.»[۳]

پس باید گفت که تکنیک‌های سوررئالیستی آمیزه‌ای از تکنیک‌های ایرانی و غربی است. منتها در آن افراط و تفریطی دیده نمی‌شود.

۲) زاویه‌ی دید

شیوه‌ی روایت داستان با زاویه‌ی دید بیشتر «اوّل شخص مفرد» است که گاه با تک‌گویی‌هایی همراه شده است. از جمله فصل ۶ (تک‌گویی عمّه) و فصل ۸ (تک‌گویی عزّت‌الدّوله) و فصل ۱۷ (گفته‌های سروان) و... که به گمان برخی منتقدان جزو ضعف‌های داستان به شمار می‌رود.

در حین گذر جسمی ـ روحی زری از جامعه به خانه و بالعکس، تک‌گویی‌های شخصیّت‌های دیگر رمان گنجانده شده است، آوردن تک‌گویی‌های دیگران از ضعف‌های داستان‌گویی به شیوه‌ی اوّل شخص مفرد است؛ زیرا در این شیوه‌ی نقل داستان، راوی فقط می‌تواند از احساسات درونی خود بگوید و در جریان خصوصیّات درونی دیگر شخصیّت‌ها قرار نمی‌گیرد. محدودیّت دانشور در رعایت زاویه‌ی دید اوّل شخص، برای حفظ پیوستگی ساختمان رمان او را وامی‌دارد تا برای گسترش میدان دید رمان و در برگرفتن صحنه‌های جامع از زندگی اجتماعی، از تک‌گویی‌های شخصی دیگر استفاده کند و حوادثی را که به سیر رمان وابسته‌اند و زری در آن‌ها حضور ندارد، به رمان داخل کند. منتقدی این کار را عامل آشفته شدن بستر رمان و فرعی شدن واقعه و دور شدن خواننده از متن اصلی رمان می‌داند و می‌گوید: «اگر رمان به شیوه‌ی سوّم شخص بیان می‌شد، وجود تک‌گویی‌ها طبیعی بود.»[۴] هرچند تک‌گویی‌ها توجّه خواننده را از سیر داستان اصلی به داستان فرعی منحرف می‌کنند، امّا برای پیشبرد درون‌مایه‌ی داستان لازم‌اند؛ مثلاً تک‌گویی عمّه‌خانم جهت آشنایی با زمینه‌های شکل‌گیری شخصیّت یوسف مؤثّر است ـ هر چند جدا از ماجراهای رمان نیز داستانی خواندنی از تزلزل روحی زاهدی است که شیفته‌ی رقّاصه‌ای هندی می‌شود. تک‌گویی افسر زخمی از چگونگی برخورد نیروهای ارتشی با عشایر، روشنگر بخشی از وقایع تاریخی دوران رویدادهای رمان است؛ امّا تک‌گویی مک‌ماهون، نشانگر علاقه‌ی دانشور به لحن افسانه‌های کودکان

است و پیشرفت داستان را مخدوش می کند.[۱۵]

۳) شخصیت پردازی

صمیمیّت و صداقت سووشون تا حدود زیادی مدیون شخصیت پردازی موفّق آن است؛ شخصیّت هایی که به خوبی نقش ایفا می کنند و روایتگر درون و برون وقایع اند. راز و رمز این موفقیّت در بیشتر موارد مرهون شخصیّت پیچیده و پر رمز و راز و غنی خالق آن هاست؛ زیرا «اصولاً شخصیّت هر نویسنده و شاعری در جای جای آثارش به چشم می خورد.»[۱۶]

امّا شخصیّت ها به جهات دیگری نیز از صمیمیّت برخوردار گشته اند؛ از جمله ی آن ها واقعی بودن، آنان است. بسیاری از این شخصیّت ها از اطرافیان و خویشان نویسنده به شمار می روند. «بیشتر قصّه های من از دوران کودکی، نوجوانی و جوانی من هستند؛ یعنی از خاطرات این دوران؛ مثلاً قصّه ی اوّل (شهری چون بهشت) «ده سیاهش همان ده سیاه خودمان بود. دکتر عبدالله خان (سووشون)، پدرم است. کم از او نوشته شده ولی در هر حال او را از تصویر پدرم ساختم.»[۱۷] و نیز «چون پدرم سر مریض ها می رفت، اسب داشتیم و غلامان مهترمان در سووشون منعکس شده و حوض خانه آن قدر بزرگ بود که همه مان شنا یاد بگیریم. شنا و اسب سواری را مدیون لنله ای هستم که داشتیم.»[۱۸] حتّی در بازآفرینی وقایع نیز از اتفاقات دوران زندگی اش بهره گرفته است. «اشکال مدرسه ی انگلیسی ها این بود که از شاگرد اطاعت محض می خواست که برای من عملی نبود. ضدّ اسلامی هم بود.»[۱۹] (رجوع کنید به سووشون و قسمت باطل کردن روزه ی مهری به وسیله ی مدیر انگلیسی در دم غروب.)

از دیگر مزیّت های شخصیّت های سووشون آن است که «با قدرت مشاهده ی درخشانی ترسیم شده اند، اینان آن قدر مشخص اند که هریک روحیّه و عملکرد گروه اجتماعی معیّنی را تجسّم می کنند. البتّه هیچ یک از آنان در حدّ تیپ نمی ماند، همه شان فردیّتی خاص دارند و به آسانی از یکدیگر تمیز داده می شوند.»[۲۰]

از دیگر ویژگی های شخصیّت پردازی سووشون و حتّی جزیره ی سرگردانی، «غنا و تنوّع شخصیّت های زنانه ی آن هاست.»[۲۱]

۴) توصیف

خانم دانشور می گوید: «به راحتی می توانم از هر چیز کوچکی یک تصویر بسازم. می بینید من هیچ وقت توی کارهایم روایت نمی کنم بلکه همیشه تصویرسازی می کنم.»[۲۲]

حق آن است که بسیاری از توصیفات سووشون و دیگر آثار نویسنده از زیباترین تصویرهای داستان های معاصر است. امّا گاهی نویسنده خواسته و ناخواسته دچار مستقیم گویی می شود.

- «یوسف خشمگین فریاد زد: من؟ جلو من بایستی؟ من که در بیرون از خانه: مثل ببر هستم و در خانه در برابر تو یک برّه ی سربه راه؟ تو از روی غریزه نمایشی به اسم شجاعت داده ای... غریزه ی خام تصفیه نشده.»[۲۳]

- «خودش هم نفهمید چه شد که همه ی صبر و طاقتش را از دست داد.»[۲۴]

- «حمید که در این دنیا غیر از زن و ویسکی و کنتر، اندیشه ای نداشت؟ یا سهراب که جاه طلبی چشم و گوشش را بسته بود؟ یا عزّت الدّوله که با خدا کلنجار می رفت؟ یا عمّه که فعلاً مهاجرت به کربلا و ترک اعتیاد ورد زبانش بود.»[۲۵]

امّا توصیفات بسیاری هم وجود دارد که از گیرایی خاصّی برخوردار است؛ از جمله: «سوگواری شخصیّت زن بر مرگ شوهرش، یکی از مؤثّرترین و عمیق ترین صحنه های رمان را تشکیل می دهد و یکی از بدیع ترین و زیباترین قطعاتی است که به فارسی نوشته شده است.»[۲۶] منتقد دیگری نیز این صحنه را از قوی ترین توصیفات در ادبیّات معاصر ایران دانسته است. «آخرین فصل رمان، توصیفی قوی از تشییع جنازه ی یوسف و یکی از مؤثّرترین وصف های حرکت مردم در ادبیّات معاصر ایران است.»[۲۷]

برخی نیز توصیف زنان مختلف را از مهم ترین دلایل موفقیّت رمان دانسته اند که «هریک به نوعی وجوه گوناگون ستم دیدگی، بی پناهی، ناکامی، فداکاری و تحمّل زن ایرانی را به نمایش می گذارند. توصیف هنرمندانه ی دنیای عینی و ذهنی زنان، از بزرگ ترین توصیف های دانشور در این رمان است.»[۲۸]

۵) سبک داستان

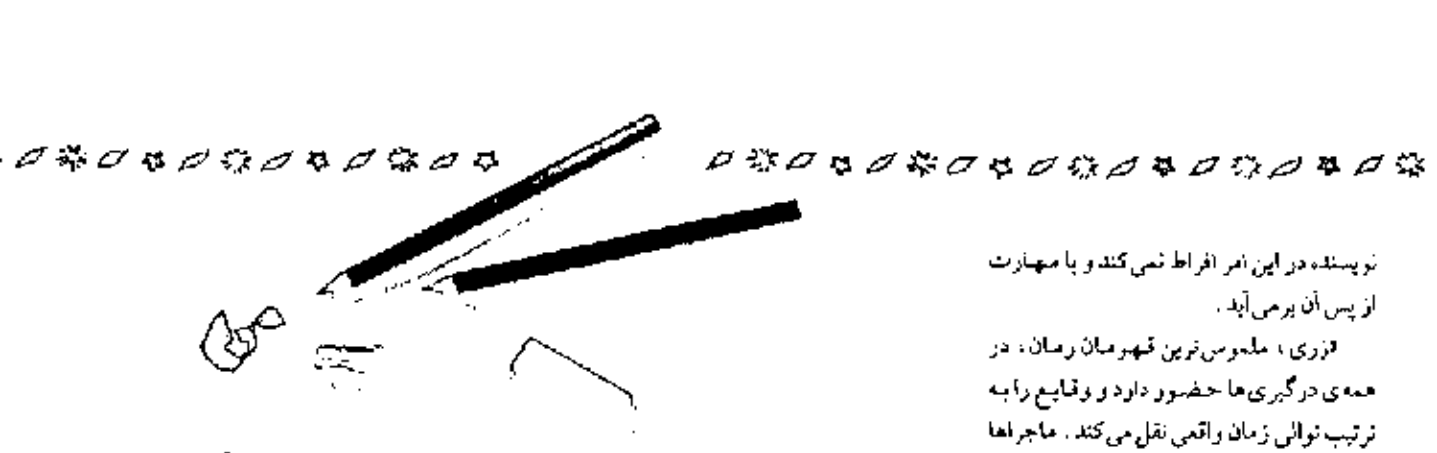
رمانی است رئال. مبتنی بر رئالیسم اجتماعی که در فراسوی کلمات با به دست آوردن آرمانی متعالی ایده آلیسمی عمیق را پدید می آورد. به همین جهت است که نرم و آرام گاه از سبکی و سیاقی به آغوش گرم سبکی دیگر می خزد. از جمله خواب های آشفته ی زری است که به داستان بُعدی اساطیری می بخشد و آن وقت است که «در حالتی بیدار ـ خواب، گذشته و حال از پیش چشم زری می گذرد. رؤیا، کابوس و خاطره در هم می پیچد و شعری زیبا پدید می آورند.»[۲۹]

با وجود این طرح ضرورت های اجتماع حاضر، نویسنده را وادار می کند که خود را اسیر قالب و سبک و سیاق مشخّص نکند و دست و پای قالب ها را بشکند و از آن ها فراتر رود و این ضرورت موجب شده رمان حادثه خیز و شوق انگیز باشد و جوش و خروش دریاگون داشته باشد و کلمات و تصاویر خیزابی باشند.

۶) شیوه ی روایت

روایت سووشون ـ اگرچه یکسان نیست ـ یکدست است و منسجم. به فراخور موقعیّت ها زبان اوج می گیرد و فرود می آید. هارمونی موسیقایی دارد.

شیوه ی رمان متناسب با گسترش طرح از گره افکنی های لازم برخوردار می شود و گاه روایت ایرانی آن با شیوه های مدرن غربی آمیخته می شود تا جنبه های روانی شخصیّت ها بهتر نمایانده شود. امّا مهم این است که هیچ گاه



نویسنده در این امر افراط نمی‌کند و با مهارت از پس آن برمی‌آید.

«زری»، ملموس‌ترین قهرمان رمان، در همه‌ی درگیری‌ها حضور دارد و وقایع را به ترتیب توالی زمان واقعی نقل می‌کند. ماجراها با ساخت و پرداختی دقیق و هماهنگ پیش می‌روند. وقایع فرعی با مهارت چشم‌گیری به طرح اصلی می‌پیوندند، جزئی از آن می‌شوند و در خدمت پیشبرد آن قرار می‌گیرند تا تصویری کامل و انباشته از سایه روشن‌هایی به دست دهند که جلو ساده نشدن واقعیّت را می‌گیرند.[۲۰]

۷) گفت‌وگو

«دیالوگ‌ها» و «مونولوگ‌ها»ی سووشون بسیار زیبا خلق شده‌اند. جواب‌ها و گفت‌وگوها بسیار روشن و صریح و متناسب با شخصیّت‌هاست. خصوصاً گفت‌وگوهای زری درخشندگی خاصی دارد. هرچه شخصیّت زری صیقل می‌خورد و تکوین می‌یابد، بر لطف کلامش نیز افزوده می‌گردد.

«شوهرم را به تیر ناحق کشته‌اند. حداقل کاری که می‌شود کرد، عزاداری است. عزاداری که قدغن نیست. در زندگیش هی ترسیدیم و سعی کردیم او را بترسانیم. حالا در مرگش دیگر از چه می‌ترسیم؟ آب از سر من یکی گذشته...»[۲۱]

از برجستگی متن‌های گزینش شده‌ی کتاب درسی، همین گفت‌وگوهای زیبایی است که در کتاب‌های درسی آمده است.

ب) محتوا و درون‌مایه

۱) تلفیق آرمان و واقعیّت

سووشون تلفیقی است از آرمان و واقعیّت، دیروز و امروز و این به رازگونگی و بی‌مرزی و اسطوره‌گون بودن آن بسیار کمک کرده است. به این جهت است که برخی منتقدان آن را اجتماعی و برخی تاریخی و برخی سیاسی می‌دانند؛ یعنی از زوایای مختلف به رنگ‌های مختلف دیده می‌شود. امّا انسجام منطقی و نظم و هماهنگی کلّی آن باعث شده که نتیجه واحد باشد.

گویی آثار حماسی و برتر باید با آرمان‌خواهی و دگرگونگی همراه باشند و بدون آن معنا نمی‌یابند. انسان‌هایی که برتر از کیهان هستند و اسیر قبض و بسط زمان نیستند؛ مانند بسیاری از شخصیّت‌های فعّال و پرتحرک رمان‌های کازانتزاکیس. بدین جهت در رمان‌های امروز شخصیّت‌ها محور و سازنده‌ی هسته‌ی اصلی رمان هستند.

۲) اسلامی بودن و ایرانی ماندن

مطابق حماسه‌ی باستانی ایرانیان مشخص است که یوسف به تیر غیب و با نهمت باید کشته شود تا فرزند دلیرش خسرو بتواند مدّت‌ها بعد (شصت سال) عدالت را در ایران برقرار نماید و از بین برنده‌ی اهریمنان و تورانیان زمانه (انگلیسی‌ها) باشد. مهم در این جا پیروزی نیست، بلکه مبارزه و تن به خفّت ندادن است و چه کسی بهتر از سیاوش می‌تواند عهده‌دار این رسالت خطیر زمانه‌ی ما باشد؟ زیرا او در شاهنامه «در شمار راستانی است که هرچند یک بار می‌آیند تا این گیتی گرفتار را به سامان رستگاری رسانند.»[۲۲] به روایت دیگر این «خویشکاری»[۲۳] اینک به یوسف سووشون رسیده است.

آرمان محوری‌ترین شخصیّت داستان و حتّی تکامل و تحوّلش در محور عمودی اسلامی بودن تنیده شده است امّا محور افقی غزلواره‌ی او کاملاً ایرانی است و از فرهنگ و اساطیر اصیل و ماندگار ایرانی به وام گرفته شده است. در ادامه‌ی این درهم‌تنیدگی مضمون اسلامی و تکنیک ایرانی، بررسی هدف سیاوش و یوسف از مبارزه، اهمیّت بسزا دارد. مهم‌ترین هدف سیاوش گذشتن از ابتذال زمان خود است و یوسف نیز چنین سودایی در سر می‌پروراند «نشکستن پیمان، نجنگیدن با افراسیاب، نفرستادن گروگان‌ها، نرفتن به نزد کاووس و باز نگشتن به ایران، گره‌گاه‌های سیاوشند.»[۲۴] و یوسف نیز اسیر چنین گره‌گاه‌هایی است؛ ندادن آذوقه، سکوت نکردن در مقابل ظالمان، ایستادن در مقابل خائنان و یاوری و پشتیبانی از ستم‌دیدگان و... بدین جهت هر دو کرداری حماسی و بشکوه دارند و در راه رسیدن به چنین آرمانی نمونه و استوارند.

شیوه و نحوه‌ی برخوردشان نیز بسیار مشترک است. با وقار و طمأنینه و پرهیز از خون و خون‌ریزی؛ و این گونه است که هر دو نماد «انسان کامل» نیز محسوب می‌شوند و پایدار می‌مانند و به اسطوره‌های جاوید مبدّل می‌شوند و حتّی پای در حریم تلمیحات مذهبی و دینی می‌گذارند؛ مانند اسطوره‌ی خون سیاوش که با شهادت یحیی در آمیخته است.

امّا مهم این است که با مرگ چنین شخصیّت‌های استواری، همه چیز پایان نمی‌پذیرد. بلکه پایان آن‌ها سرآغازی دیگر است. همان گونه که با مرگ سیاوش، خسرو به پا می‌خیزد، با مرگ و غروب یوسف نیز رستاخیز خسرو و طلوعش آغاز می‌شود تا بنیان ستم را برافکند. در شاهنامه سیاوش و کی‌خسرو هر چند که پهلوان‌ترین مردان کتاب نیستند ولی شاید در خیال شاعر برترین و به تعبیری زیباترین کسانند؛[۲۵] و چه بهتر که این‌ها در زمان ما هنوز ساری و جاری باشند.

حتی توصیف مناظر نیز در جهت گسترش چنین طرحی است؛ از جمله:

توصیف جزئیات اقلیمی، آب و هوا، معماری، کاشیکاری، آداب و مراسم قومی، طرز نشست و برخاست و گفت‌وگوی اشخاص، خوراک پختن و خوراک خوردن، وضع معیشت مردمان، از ابزار ساختاری رمان است. به همین دلیل در آینه‌ی داستان، خود و هم‌وطنان خود را می‌بینیم و با رنج‌ها و شادی‌های آن‌ها آشنا می‌شویم.[۳۹]

۳) نمادها

آنچه به نمادپردازی در این داستان عمق بخشیده است، تلفیق سنّت‌های اسلامی و باورهای ایرانی است. آمیزه‌ی چنین کرداری بازتاب بسیار متنوّع و پررمز و رازی به اثر بخشیده است؛ از جمله:

ـ سوگ یوسف یادآور تمام زیر و بم‌های شهادت معصومانه‌ی سیاوش در شاهنامه و در سوی دیگر یوسف تلمیحی است مذهبی به پاک‌دامنی و عفّت یوسف (ع) که چون او در گیر تهمت‌های دروغین می‌شود و همواره به جهت پاکی و نجابت آزار می‌بیند.

ـ ابوالقاسم خان برادر یوسف سووشون یادآور حسد برادران یوسف است که نمی‌توانند عزّت و شکوه او را برتابند.

ـ پیشنهاد پذیرفتن آذوقه دادن به بیگانگان نیز همچون اغوای نفسانیّت سودابه است که یوسف هیچ‌وقت ننگ آن را به جان نپذیرفت.

ـ یعقوب سنگ صبور یوسف است و یوسف چشمان بیدار یعقوب. در سووشون نیز زری سنگ صبور یوسف است و در عوض یوسف چشم بیدار زمانه که در نهایت با شهادت خود به چشمان زری و دیگران نور و بصیرت و معرفت می‌بخشد و درد ندیدن و احساس نکردن و معرفت نداشتن و بی‌تفاوتی و خمودگی و ظلم‌پذیری آن‌ها را نمایان می‌کند.

ـ رواج تیفوس و ناامنی و فحشا در فصل دهم رمان نیز مبتنی است بر قحطی‌ای که یعقوب و دیگران به آن دچار می‌شوند.

ـ آبستن بودن زری نمادی از آبستن بودن روزگار به تغییر و تحوّلات و دگرگونی است.

ـ خواب‌های آشفته‌ی زری به رمان بعد اساطیری می‌دهد و یادآور آه و ناله‌های زار یعقوب در فراق یوسف و گم‌گشتگی حقیقت است.

ـ و گاه توصیف اشیا و اسباب و ابزار است که بستری برای نمادپردازی می‌شود؛ مانند تصویر «چرخ چاه» که نمایانگر سرگشتگی است (صص ۱۳۲ ـ ۱۹۵ رمان).

ـ منتقدی نیز گفته: «رمان رمزی سیاسی سووشون از دو لایه تشکیل شده است؛ در لایه‌ی ظاهری، حوادث رفته بر زری و خانواده‌ی اوست در محدوده‌ی نیمه‌ی اوّل سال ۱۳۲۲... زری می‌خواهد در درون کشور ایران، کشور خاص خود را از آشوب و مرض و قحطی و مرگ حفظ کند [اما] سرانجام جنگ و دیگر بلاهای آن سال‌ها به خانه‌ی او راه می‌یابند. از همین شرح کوتاه می‌توان لایه‌ی درونی یا رمزی سووشون را دید؛ مثلاً ما به ازای خانه، همه‌ی ایران است و ما به ازای زری، زن به طور کلّی... و یوسف نماینده‌ی یک قشر روشنفکر این مملکت است... و خلاصه آن که آنچه بر این خانه و خانواده می‌رود بر همه‌ی کشور رفته است.»[۴۰]

پانویس‌ها

۱. سووشون، سیمین دانشور، انتشارات خوارزمی، تهران، ۱۳۷۱، فصل ۲۱، ص ۲۲۷.
۲. هنر داستان‌نویسی، ابراهیم یونسی، انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۶۹، ص ۲۳۱.
۳. مجله‌ی مفید: دانشور در گفتگو با گلشیری، سال ۱۳۶۶، به نقل از: صد سال داستان‌نویسی در ایران، حسن عابدینی، نشر ثالث، تهران، ۱۳۶۸، ص ۷۵.
۴. صد سال داستان‌نویسی در ایران، ص ۸۲.
۵. هنر و ادبیات امروز، به کوشش ناصر خوبری، بابل، کتاب‌سرای بابل، ۱۳۶۶، ص ۲۱.
۶. سووشون، ص ۱۴.
۷. مجله‌ی مفید، ص ۳۸۳.
۸. جنگ‌یابی‌های حیوانات در ادب فارسی، دکتر محمد تقوی، انتشارات روزنه، تهران، ۱۳۷۶، ص ۴۰.
۹. سووشون، ص ۴۵.
۱۰. مجله‌ی ادبیات داستانی، سیمین دانشور و رمان سووشون، عبدالعلی دست‌غیب، شماره ۱۷، سال دوم اسفند ۷۲، ص ۴۲.
۱۱. فرهنگ داستان‌نویسان ایران، حسن عابدینی، انتشارات دیوا، تهران، ۱۳۶۹، صص ۷۷ ـ ۷۶.
۱۲. هنر و ادبیات امروز، ص ۳۳.
۱۳. هنر چیست، لئون تولستوی، کاوه دهگان، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۶، ص ۱۷۹.
۱۴. مجله آینده‌گان، نقد سووشون، قاسم هاشمی‌نژاد، ۲۶ آبان ۲۸، به نقل از: صد سال داستان‌نویسی در ایران.
۱۵. صد سال داستان‌نویسی در ایران، ص ۷۸.
۱۶. تولستوی، هنری گیفورد، علی محمد حق‌شناس، طرح نو، تهران، ۱۳۷۷، ص ۱۵۲.
۱۷. هنر و ادبیات امروز، ص ۱۱.
۱۸. همان، ص ۸.
۱۹. همان، ص ۲۱.
۲۰. صد سال داستان‌نویسی در ایران، ص ۷۶.
۲۱. ادبیات داستانی ۱۷، ص ۴۳.
۲۲. هنر و ادبیات امروز، صص ۱۱ ـ ۱۰.
۲۳. سووشون، ص ۱۳۱.
۲۴. همان، ص ۱۳۲.
۲۵. همان، صص ۱۸۵ ـ ۱۸۴.
۲۶. ادبیات داستانی، جمال میر صادقی، نشر ماهور، تهران، بی‌تا، ص ۶۴۶.
۲۷. صد سال داستان‌نویسی در ایران، ص ۸۱.
۲۸. همان، ص ۷۹.
۲۹. صد سال داستان‌نویسی در ایران، ص ۸۱.
۳۰. همان، ص ۷۶.
۳۱. سووشون، ص ۲۹۳.
۳۲. سوگ سیاوش، شاهرخ مسکوب، انتشارات خوارزمی، تهران، (۱۳۷۰)، صص ۲۹ ـ ۲۷.
۳۳. خویشکاری: انسان در نظام جهان و نیز نیک و بد وظیفه‌ای دارد که باید به فرجام رساند. در زبان پهلوی این وظیفه و انجام آن را خویشکاری می‌نامیدند که ترجمه دقیق و رسای خوره (فر) است.
۳۴. همان، ص ۴۲.
۳۵. تعزیه‌ی شهادت یحیی ذکریا، نسخه‌ی خطی کتاب‌خانه‌ی ملک شماره ۴۸۱۶، به نقل از همان، ص ۱۹۰.
۳۶. مجله‌ی ادبیات داستانی ۱۷، ص ۲۵.
۳۷. مجله‌ی مفید، گلشیری، خرداد ۱۳۶۶، ص ۳۸۳.

دهه‌ی شصت و داستان

تحوّلات و دگرگونی های اجتماعی و انقلابی اواخر دهه‌ی پنجاه وظایف نوینی فراروی داستان‌نویسان دهه‌ی شصت قرار داد و در مسیر داستان‌نویسی تغییراتی ماهوی که وجهی فرهنگی، دینی و انقلابی و بعضاً ملّی داشت پدید آورد؛ از این‌روی ادبیّات داستانی دهه‌ی شصت با گرایش های متنوّع و سبک های رنگینش و با همه‌ی رشد کمّی و کیفی‌اش صورتی متفاوت یافته و از شیوه‌هایی همچون سیاه‌نویسی، مستهجن‌نویسی، شعارزدگی، عامّه‌زدگی افراطی و جرک‌نویسی که اغلب زمینه‌ی داستان‌های دهه‌های قبل را می‌ساخت، مبرّا شد و از سلطه‌ی سوررئالیسم و فرویدیسم در ادبیّات کاسته شد و در ازای کم‌برداری از واقع گرایی نوع روسی و ناتورالیسم و پوچ گرایی، داستان واقع گرایانه‌ی اجتماعی و نمادگرایی رواج یافت و از اواخر دهه، رئالیسم جادویی و مدرنیسم چهره نمود و در ادامه، در دهه‌ی هفتاد توجّه به پست مدرن و صناعت مدرن‌نویسی نیز رونق گرفت؛ هم‌چنین ترجمه‌ی آثار نویسندگانی که سابقاً به موج نو شهره بودند؛ همچون داستان‌های مارسل پروست (۱۸۷۱ ـ ۱۹۲۲) ویرجینیا ولف (۱۸۸۲ ـ ۱۹۴۱) و فاکنر (۱۸۶۸ ـ ۱۹۶۲) و ترجمه‌ی کتاب‌هایی که به مباحث نظری مکاتب مدرنیست‌ها می‌پرداخت (نظیر نقد تطبیقی خشم و هیاهو از فاکنر با شازده احتجاب/ صالح حسینی و قصّه‌ی

«قلمدار روح و جان خوبش را شرحه شرحه می کند! شرحه‌ای از خود را به نبرد شرحه‌ی دیگر می برد! تیغ ناراستی به پنجه‌ی پاره‌ای از خود می‌دهد تا پاره‌ی راستی‌اش را گردن بزند! قطعه‌ای از دیوش را به نبرد قطعه‌ای از فرشته‌اش می برد! با دست نامحرم خویش گریبان محرم خود را می درد و با انگشت زیادخواه خود چشم مطهّر خوبش را از چشم خانه بیرون می‌آورد. با یک چشم می خندد و با چشم دیگرش می گرید. در هیچ مسلخ گاهی هیچ جلّادی این چنین تن رنجور خود را شرحه شرحه نمی کند و هیچ خون‌آشامی این چنین خون پاک خود را لاجرعه نمی نوشد.»

رمان مخلوق، ص ۴۵۰

گزارش دو دهه داستان

❖ زکریا مهرور

روان‌شناختی نو و...) و ترجمه‌ی آثار صورت‌گرایان روس و نیز آثار زبان‌شناسی مبتنی بر این مکتب، اشکال نو به‌ویژه فرمالیسم را در ادبیّات داستانی این سال‌ها شکل داد.

از دهه‌ی شصت تا اکنون داستان‌نویسان مشهور دهه‌های چهل و پنجاه به فعّالیت‌های ادبی ادامه دادند، برخی پس از وقفه‌ی ناشی از انقلاب با واکنش‌های مثبت یا منفی، برخی با همان سبک و سیاق گذشته و مضامین انتقادی، برخی با آثاری متفاوت و نگاهی نو مطابق با مقتضیات زمانه. نسل نویني هم پس از روی دادهای انقلاب از درون نیروهای جدید و جوانان سال‌های جنگ به بار نشست که کوشید آثاری در خور فضایی جدید بیافریند و حرکتی هم‌سو با دگرگونی‌های فرهنگی و سیاسی پدید آورد. این نسل و نسل داستان‌نویسان دهه‌های قبل پس از سقوط دستگاه حاکمه‌ی سلطنت ـ که یکی از دست‌مایه‌های نویسندگان، مبارزه با آن بود ـ اکنون در برابر پرسش‌های نوینی قرار داشتند که پاسخ بدان‌ها را در داستان خویش و جهه‌ی همّت خود کرده بودند. آثار بسیاری از داستان‌نویسان این دهه از این اندیشه‌ها پر است که تکلیف انسان چیست؟ نویسنده در برابر خود و مردم چه کند و چه بنویسد؟ داستان و رمان چه تعهّدی دارد و ادبیّات داستانی باید به کدام سو برود؟ و... به طور کلّی خودآگاهی داستان‌نویس و تعهّد او درباره‌ی داستان و زبان و شکل و تکنیک به داستان و داستان‌نویسی مایه‌ای ارجمند بخشید.

داستان‌نویسان این دهه راه‌های نوینی را در نوشتن تجربه کردند و به جای زبان حماسی و مبارزه‌جویانه‌ی دهه‌ی قبل زبانی لطیف و غنایی را در نظر گرفتند و توصیف‌هایی شاعرانه و فضایی رنگین و پرتأثیر آفریدند.

دهه‌ی شصت و پس از آن عصر رونق رمان و داستان کوتاه است. عصر پدید آمدن آثار گران‌سنگ و عصر سیر تکاملی داستان؛ با این همه داستان این سال‌ها یک‌سره از نوشته‌های کم‌مایه و یارمان‌هایی کابوس‌زده و حتّی نامفهوم خالی نیست. از آغاز این دوره پاورقی‌نویسی محدود شد و صحنه‌های مبتذل عشقی و پلیسی و سوز و گدازهای رمانتیک‌وار از عرصه‌ی ادبیّات داستانی کنار زده شد امّا دیری نگذشت که آثار شبه‌پاورقی و نوگرایی‌های کاذب و وارداتی باز هم از راه رسید. این نوشته‌ها در درجات مختلفی از لحاظ ساخت، مضمون و سبک قرار دارند امّا بیشتر آن‌ها بن‌مایه و ساختاری ضعیف و سست دارند. از سویی توجّه به آثار شبه‌داستانی ذبیح‌الله منصوری و رمان‌های تاریخی پرماجرا و حجیم (نظیر اقبال عمومی به نوشته‌های الکساندر دوما) حاکی از توجّه عمومی به داستان و رمان است که به‌طور طبیعی نویسندگان کم‌مایه و مجلّات و انتشاراتی‌های پول‌ساز را به خود جلب کرد و در این مسیر نظر عدّه‌ای به رمان‌های پرحادثه با صحنه‌های عجیب و شگفت معطوف شد و تنوّع ذائقه‌ها و جلب خوانندگان غیرحرفه‌ای و اغلب کم‌مایه، امّا رازمدار و متمایل به خیال‌های افسون‌زده و دنیاهای جادویی، عشق گریزی، عرفان گرایی، عرفان سرخ‌پوستی (توجّه به آثار کارلوس کاستاندا) فال و طالع‌بینی (رونق چاپ کتاب‌هایی همچون طالع‌بینی چینی، هندی، خورشیدی و...) و مکتب‌ذن را رونق بخشید و برگ‌هایی سیاه و سفید به ادبیّات داستانی این دهه افزود. البتّه به موازات این گرایش عمومی نوشته‌های روشنفکرانه، داستان‌های فنّی و مطابق با سلیقه‌های کتاب‌خوانان حرفه‌ای، نقدها و مباحث ادبی بین نسل‌های قدیم و جدید داستان‌نویسان و منتقداد هم‌چنان ادامه داشت.

نقد داستان، مجلّات تخصصی، انجمن‌ها

طیّ دو دهه (۸۰ـ ۱۳۶۰) کتاب‌های بسیاری در نقد داستان، تئوری‌های ادبی، فلسفه‌ی ادبیّات داستانی و تاریخ داستان معاصر نشر یافته و چندین مجلّه‌ی ادبی و تخصّصی درباره‌ی داستان و داستان‌نویسی پدید آمده است، هم‌چنین انجمن‌ها و مجامع فرهنگی دولتی و غیردولتی در جهت رونق ادبیّات داستانی و رهنمود و تعلیم داستان‌نویسان جوان و تقدیر از نویسندگان و انتخاب بهترین داستان سال و... تأسیس شده است.

در نقد و آموزش: جمال میرصادقی در کتاب‌های «قصه، داستان کوتاه و رمان» (۶۰) عناصر داستان (۶۴) ادبیّات داستانی (۶۶) و جهان داستان (۷۲) به اصول و تئوری‌های داستانی پرداخت.

نویسندگان پیشرو ایران / محمدعلی سپانلو (۶۲) تأملی در باب داستان (۶۲) و واژگان ادبیات داستانی هر دو از محسن سلیمانی، صدسال داستان‌نویسی در ایران / حسن میر عابدینی (جلد اول ۶۶) و در تاریخ و نقد و جامعه‌شناسی داستان معاصر، درآمدی بر سبک و سبک‌شناسی / دکتر محمود عبادیان (۶۸) داستان یک روح / دکتر سیروس شمیسا (۷۲) رمان به روایت رمان‌نویسان / دکتر علی محمد حق‌شناس (۶۸) جامعه‌شناسی ادبیات / لوسین گلدمن، ترجمه محمد جعفر پوینده (۷۱) هنر رمان / میلان کوندرا به ترجمه‌ی پرویز همایون (۷۲) تاریخ نقد جدید / رنه ولک به ترجمه‌ی سعید ارسباب‌شیرانی در هشت جلد (جلد اول ۱۳۷۳) درس‌هایی درباره‌ی داستان‌نویسی / لئونارد بیشاب به ترجمه‌ی محسن سلیمانی (۷۴) و... از نوشته‌های کارساز این سال‌ها درباره‌ی داستان است.

علاوه بر مباحث نظری، نقد و طرح مسائلی همچون چه باید کرد که رمان در داخل کشور اوج گیرد و به موقعیتی جهانی دست یابد؛ و این که چگونه می‌شود یک جنبش ملی و گفتمان وسیع درباره‌ی داستان داشته باشیم؛ و چگونه می‌شود از تمام ظرفیت‌ها و ارزش‌های داستان و ادبیات داستانی کلاسیک بهره برد؛ و... توجه به آثار ادبی سنتی و استفاده از اسلوب‌های قصه‌های کهن و نیز جمع‌آوری افسانه‌ها از فعالیت‌های مثبت دهه‌های اخیر بوده است؛ از جمله می‌توان به «صوفیانه‌ها و عارفانه‌ها» / نادر ابراهیمی (۷۰) اشاره کرد و هم به کوشش‌های جعفر مدرس صادقی رمان‌نویس معاصر در زمینه‌ی بازخوانی و ویرایش‌های نوین از متون کهن به منظور رهایی آن متن‌ها از حوزه‌ی تنگ تحقیق و تدریس و دادن فرم ادبیات داستانی به آن‌ها؛ مانند: بازنویسی ترجمه‌ی تفسیر طبری (۷۲) مقالات مولانا (۷۲) مقالات شمس (۷۳) تاریخ سیستان (۷۳) قصه‌های شیخ اشراق (۷۵) تاریخ بیهقی (۷۵) و...

در جمع‌آوری افسانه‌ها و طبقه‌بندی آن‌ها نیز آثاری چون فرهنگ افسانه‌های مردم ایران به کوشش علی اشرف درویشیان (داستان‌نویس) و رضا خندان که تاکنون هفت جلد از دوره‌ی چهارده جلدی آن نشر یافته، قابل توجه است و نیز کتاب‌های «خون افسانه» / فرزاد سجادپور (۷۸) و «قصه‌های مردم» (۷۹) به همت پژوهشکده‌ی مردم‌شناسی سازمان میراث فرهنگی و به انتخاب و تحلیل و ویرایش سید احمد وکیلیان.

در میان مجلات و جنگ‌ها می‌توان به نشریات لوح، سوره، قاموس، نقد آگاه، کتاب صبح، کلک، چیستا، ارغوان، کیهان فرهنگی (۶۳) آدینه (۶۶) دنیای سخن (۶۶) ادبستان (۶۸) گردون (۶۹) ادبیات داستانی مربوط به حوزه‌ی هنری (۷۱) ادبیات معاصر (۷۵) کتاب ماه ویژه‌ی ادبیات و فلسفه / وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی (۷۷) اشاره کرد.

این نشریات با چاپ و نقد داستان از دیدگاه‌ها و سبک‌های متنوع و انتشار ویژه‌نامه‌های داستان و نشر مداوم مقالات درباره‌ی داستان به عرصه‌ی ادبیات داستانی گسترش و توسعه‌ای درخور داده‌اند. از منتقدانی که مقالات آن‌ها مکرر در این نشریات چاپ می‌شود اینانند: رضا براهنی (داستان‌نویس، شاعر، منتقد)، هوشنگ گلشیری (داستان‌نویس و منتقد)، عبدالعلی دستغیب، حسن میرعابدینی، محمد بهارلو (داستان‌نویس و منتقد) محمدرضا سرشار (رضا رهگذر)، مصطفی جمشیدی (داستان‌نویس و منتقد)، سیامک وکیلی، محسن سلیمانی (داستان‌نویس، مترجم و منتقد)، رضا سیدحسینی، مهدی محبابی (داستان‌نویس و مترجم)، محمدرضا گودرزی (داستان‌نویس و منتقد)، کامران پارسی‌نژاد، مشیت علایی و...

در میان محافل و مجامع ادبی و فرهنگی که فعالیت‌هایی درخور انجام داده‌اند، مراکزی چون حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی (تأسیس ۱۳۵۸) ـ که نزدیک به یک هزار اثر داستانی منتشر کرده است ـ قابل توجه است. هم‌چنین سمینارهای بررسی ادبیات انقلاب اسلامی (۱۳۷۰)، بررسی رمان جنگ در ایران و جهان (۱۳۷۲)، بررسی مسایل رمان در ایران (۱۳۷۲) و جشنواره‌ی قصه‌های مذهبی (۱۳۷۴) و انجمن داستان‌نویسان جوان (۱۳۷۵) و کانون نویسندگان ایران (۱۳۷۷) و انجمن فلم ایران (۱۳۷۸) از پدیده‌های اجتماعی ـ فرهنگی امیدبخش هستند و نیز راه‌اندازی هنرستان ادبیات داستانی (۱۳۷۷) و شروع انتشار گزیده‌ی ادبیات معاصر (۱۳۷۷) و معرفی آثار برگزیده‌ی بیست سال ادبیات داستانی انقلاب اسلامی (۱۳۷۷) و اقدام دفتر هنر و ادبیات مقاومت در نشر خاطرات و نوشته‌های داستانی رزمندگان، آزادگان و ادبیات جنگ (از ۱۳۶۷ تاکنون) گام‌هایی دیگر است که در حیطه‌ی ادبیات داستانی صورت پذیرفته است.

رمان دهه‌ی شصت

انقلاب و جنگ دو موضوع اصلی ادبیات داستانی دهه‌ی شصت است. مهم‌ترین ویژگی این داستان‌ها داشتن مضمون سیاسی و نثر گزارش‌گونه به‌ویژه در نخستین نمونه‌هاست.

بعد از عروسی چه گذشت / رضا براهنی (۶۱)، یقه چرکین‌ها (۶۱)، رقص رنج (۶۱) و خیر آن سال‌ها (۶۲) هر سه رمان از خسرو تسیمی، زندهباد مرگ / ناصر ایرانی (۶۲)، آواز کشتگان / رضا براهنی (۶۲) و چاه‌به‌چاه (۶۲) از او، بادها خبر از تغییر فصل می‌دهند /

جمال میر صادقی (۶۴)، دال / محمود گلابدره‌ای (۶۶)، چراغانی در باد / احمد آقایی (۶۸) رازهای سرزمین من / رضا براهنی (۶۹) سال‌های ابری / علی اشرف درویشیان (۶۹) از شناخته‌ترین رمان‌های انقلاب در دهه‌ی شصت است.

نوشته‌های خسرو نسیمی عموماً فقرنگارانه است و آمیخته با نومیدی، امّا داستان‌های دیگری در این دهه درباره‌ی فرودستان شهر و روستا نوشته شده که در آن‌ها فقیران عزّت‌نفس و منشی آزاده دارند؛ همچون قصّه‌های مجید / هوشنگ مرادی کرمانی (۵۸) و داستان آن خمره (۶۸) از او. کرمانی زندگی فقیران و زحمت‌کشان روستایی و شهری را گاه با زبانی شوخ و فضایی پرامید توصیف کرده است.

زنده‌باد مرگ نخستین رمانی است که با زمینه‌ی اصلی انقلاب نوشته شده. این داستان درباره‌ی زندگی چند مبارز سیاسی در پانزده فصل است و با زاویه‌ی دید دانای کلّ محدود تحریر شده. ایرانی در زنده‌باد مرگ تصویری از روی‌دادهای انقلابی و تحلیلی از زندگی خصوصی و خانوادگی یک ساواکیِ ایرانه می‌دهد.

آواز کشتگان در سه فصل و با زاویه‌ی دید سوم شخص و مضمون سیاسی با گریز و ستیز با رژیم شاه نوشته شده و چاه‌به‌چاه با روایت اوّل شخص در ده قسمت تدوین شده و مضمون آن زندگی و اندیشه‌ی زندانی سیاسی است.

رازهای سرزمین من دو جلد است و آمیخته‌ای از اسطوره و سیاست و به شیوه‌ی واقع‌گرایی است. این کتاب چهار بخش دارد و هر بخش از چند کتاب ساخته شده. رازهای سرزمین من شامل سی و پنج سال تاریخ سیاسی معاصر و مجموعه‌ای دایرةالمعارف‌گونه از شعارها و پیام‌های انقلابی و مسایل مطرح ضدآمریکایی روزهای نخستین انقلاب است.

باد‌ها خبر از تغییر فصل می‌دهند، مربوط به زندگی خانواده‌های متوسّط و فرودست شهری و عصیان جوانان و تجربه‌ی آن‌ها در راه زندگی و سیاست است. عنوان تمثیلی این رمان نیز نشانه‌ای از تغییر اوضاع در طبیعت و اجتماع ایران است.

مضمون دال بحران روشنفکری و سرخوردگی نویسنده‌ای مهاجر است و شرح سفر نویسنده به سوئد. دال از نگاهی دیگر ادبیّات مهاجرت نیز هست و سندی برای مطالعه‌ی روان‌شناسی اجتماعی مهاجران و روشنفکران دور از وطن.

چراغانی در باد از رمان‌هایی است که به تأثیر از همسایه‌های احمد محمود و با همان مضمون انقلاب و سیاست و به شیوه‌ی رئالیسم پدید آمده و سی بخش دارد. چراغانی در باد، داستان مردم جنوب در سال‌های نهضت ملّی نفت است و از دیدگاه دانای کل روایت می‌شود و گویای تفکّرات دوره‌ای از تاریخ معاصر است و عنوان کتاب نمادی از چراغانی ملّت به دلیل نهضت ملّی شدن نفت و مبارزه‌ی ضدّ استعماری در برابر دشمنان است؛ دشمنانی که باد نمادی از آنان است.

سال‌های ابری رمان چهار جلدی حسب حالی است. جلد اوّل با عنوان روزهای خواب و بیداری مربوط به دوران کودکی است. جلد دوّم با عنوان یک لحظه‌ی آفتابی مربوط به دوران جوانی و جلد سوّم با عنوان آسمان‌های آباد مربوط به درگیری روشنفکر با حکومت و به زندان افتادن است. جلد چهارم با عنوان بازداشتگاه خاکستری داستان زندان نویسنده است. این رمان یک دوره تاریخ مستند سیاسی ایران است و از سویی رمان انقلاب و هم به سبب داشتن فضا و برخی مسایل دیار غرب رمانی اقلیمی است.

برخی دیگر از رمان‌های انقلاب در دهه‌ی شصت این‌هاست:

دکتر یکتاش / علی محمّد افغانی (۶۴) ابوالمشاغل / نادر ابراهیمی (۶۵)، میلاد فقنوس / زهرا اسعدپور بهزادی (۶۶) درخت‌ها ایستاده می‌میرند / مصطفی امیرکیانی (۶۶)، نغمه در زنجیر / میثاق امیرفجر (۶۷)، چرا یکی شاهزاده می‌شود / اکبر خلیلی (۶۸)، کلاغ‌ها و آدم‌ها / جمال میرصادقی (۶۸)، خداحافظ برادر / رضا رهگذر (۶۹)

داستان‌های جنگ به صورت داستان‌های کوتاه و بلند و رمان و با دیدگاه‌های مختلف از سال ۱۳۵۹ پدید آمد. در رمان‌های جنگ مضامینی چون حضور نوجوانان در جنگ، جنگ در جبهه‌های جنوب و کردستان و غرب کشور، جنگ شهرها، سرگذشت خانواده‌های شهیدان، گذران جانبازان و ماجرای اسارت و آزاد شدن رزمندگان، وضعیّت مهاجران جنگ، نقد جنگ و تبعات آن، تأثیر جنگ در فعّالیت‌های اقتصادی و سیاسی مردم و... دستمایه‌ی رمان‌نویسان است.

زمین سوخته / احمد محمود (۶۱) یکی از نخستین رمان‌های رئالیستی درباره‌ی جنگ است. نویسنده در سه رمان همسایه‌ها (۵۳)، داستان یک شهر (۶۰) و زمین سوخته زندگی سه نسل را در دوره‌های مختلف ترسیم کرده است. محمود در زمین سوخته آوارگی، اسارت، مرگ و تخریب ناشی از جنگ را ترسیم می‌کند و به مهاجمان بیگانه می‌تازد و تصاویری زنده از جنگ شهرها می‌آفریند.

داستان یک شهر رمانی سیاسی و خاطره‌ای است و ستم دیدگی و مقاومت مبارزان سیاسی را از دهه‌ی سی تا حوادث دهه‌ی پنجاه پی‌می‌گیرد و رکود و سکوت شهری کوچک را به گونه‌ای تمثیلی از اوضاع سیاسی-اجتماعی ایران نمایان می‌سازد.

ثریا دراغما / اسماعیل فصیح (۶۲) رمان رئالیستی در سی و دو فصل و به سبک دفتر

خاطرات تنظیم شده است. قسمت عمده‌ی داستان در پاریس می گذرد و راوی به دنبال حلّ مشکل بیماری نریّا و انتقال او به ایران است. روایت این داستان آمیزه‌ای از شیوه‌های عینی و ذهنی است. راوی در ضمن نقل حکایت اصلی به ذهن خویش بازمی گردد و به یاد ماجراهایی در آبادان و جنوب جنگ‌زده می‌افتد. در پاریس زندگی روشنفکران، سلطنت طلبان، دلاّل‌ها و اریستوکرات‌های بورژوازی تصویر می‌شود.

زمستان ۶۲ / اسماعیل فصیح (۶۶) نیز با زمینه‌ی جنگ پدید آمده و رمانی واقع‌گرا با زاویه‌ی دیداوّل شخص است. راوی ماجرای سه سفر خود به اهواز را شرح داده و جزئیّات را گزارش‌وار و دقیق توصیف کرده است. زمستان ۶۲ رمانی صمیمی و مشغول‌کننده است با نثری پرکنایه و شورانگیز و از شهادتی ایثارگرانه ـ که ریشه در محبتّی شرقی دارد ـ سخن می‌گوید.

نخل‌های بی‌سر / قاسم‌علی فراست (۶۳) رمانی است که به جنگ، دیدگاهی مثبت دارد و مربوط به اوّلین روزهای جنگ در خرّمشهر است. در این رمان جنگ اعضای یک خانواده را متفرّق می‌کند. هر کدام به خطّ‌مشی دیگری می‌پیوندند و درنهایت برخی شهید می‌شوند و برخی به صف رزمندگان بازمی‌گردند.

باغ بلور / محسن مخملباف (۶۵) نیز با مضمون جنگ و مظلومیّت زنان در نوزده فصل نوشته شده است. سه خانواده‌ی رزمندگان و یک خانواده‌ی خدمتکار در خانه‌ای مصادره‌ای ساکنند. مخملباف لحن زنان پرهیزگار، اصیل، فداکار و عامی را با توصیف آداب و رسوم مردم درمی‌آمیزد و در ضمن داستان از نابسامانی‌های اجتماعی انتقاد می‌کند و نگران آرمان‌های انقلاب است.

سرود ارونرود / منیرو آرمین (۶۸) نیز با مضمون جنگ نوشته شده است. آرمین سیاست و جنگ را با هم درآمیخته و به زندگی و عقاید نوجوانی جانباز پرداخته است. سرود ارونرود محتوایی ایدئولوژیک دارد و جانبدارانه درباره‌ی مسایل اخلاقی و دینی، جنگ و شهادت سخن می‌گوید. ناگهان سیلاب / مهدی صحابی (۶۸) داستان فداکاری خلبانی است که برای نابودی موشکی که از شهر دریا به شهر کوهستان پرتاب شده پرواز می‌کند و به قهرمان ملّی بدل می‌شود.

ترکه‌های درخت آلبالو / اکبر خلیلی (۶۸) یکی دیگر از رمان‌های جنگ و مربوط به جنگ کردستان است. بمباران / محمود بدر طالعی (۷۱) رمان دیگری درباره‌ی بمباران شهرها و روحیّات و حالات مردم در شرایط بمباران است.

موضوع رمان محاق / منصور کوشان (۶۹) نیز بمباران تهران و بررسی عوارض آن است.

درّه‌ی جذامیان / میثاق امیرفجر (۶۶) هم به مسئله‌ی جنگ توجّه دارد. امیرفجر در این رمان و رمان دیگرش، نغمه در زنجیر، به طرح پرسش‌های فلسفی، اخلاقی و دینی می‌پردازد و می‌کوشد پاسخی مناسب بیابد.

برخی دیگر از رمان‌های جنگ در دهه‌ی شصت این‌هاست:

اسماعیل اسماعیل / محمود گلابدره‌ای (۶۰)، عروج / ناصر ایرانی (۶۰)، مرغ آمین / سیروس طاهباز (۶۰)، آتش در خرمن / حسین فتّاحی (۶۷)، راه بی‌کناره / ناصر ایرانی (۶۲)، راه دراز استانبول / مصطفی زمانی‌نیا (۶۴)، پیلکا / اسماعیل جمشیدی (۶۵)، آداب زیارت / تقی مدرّسی (۶۸)، سفر کسرا / جعفر مدرّسی صادقی (۶۸)، عقاب‌های تبّه / محمّدرضا بایرامی (۶۹)، دل فولاد / منیرو روانی‌پور (۶۹)، یک شب ماه میاد / مصطفی زمانی‌نیا (۶۹)، نفر پانزدهم / جهانگیر خسروشاهی (۶۹)، شب ملیخ / حواد مجابی (۶۹)، سرود مردان آفتاب / غلامرضا عیدان (۶۸).

زنان داستان‌نویس نیز در این دهه فعالیّت‌های گسترده‌تری نسبت به دهه‌های قبل داشتند؛ از جمله سیمین دانشور، شهرنوش پارسی‌پور، غزاله علیزاده، منیرو روانی‌پور، فرخنده آقایی، مهین دانشور، راضیه تجّار، مریم جمشیدی، سمیرا اصلان‌پور، منیژه آرمین، خاطره حجازی، زهرا زواریان، فرشته مولوی، میهن بهرامی و...

داستان‌نویسان زن ضمن توجّه به مسایل جاری جامعه و حوادث روز نگاهی خاص به زنان، محرومیّت‌ها، شادکامی‌ها، عواطف و دنیای خاص زنان و ستم جامعه‌ی مردسالار داشته‌اند.

سیمین دانشور از نویسندگان نسل پیش و بانوی نامدار داستان‌نویسی در طول این دهه به تدارک رمان‌های خود در دهه‌ی هفتاد پرداخت.

طوبا و معنای شب / شهرنوش پارسی‌پور (۶۷) رمانی به شیوه‌ی رئالیسم جادویی است. طوبا و معنای شب چهار بخش دارد. در بخش نخستین اندیشه‌های فلسفی پدر طوبا، حاجی ادیب با نثری شبه فلسفی و واژه‌هایی درخور اندیشه‌های فیلسوفی پیرو ملاّصدرا و متأثّر از مرئوری که می‌خواهد نواندیشی کند، نوشته شده است.

پارسی‌پور در گریزی از اندیشه‌های پدر طوبا درباره‌ی زن، ستم پدرسالاری را مطرح می‌کند. طوبا و معنای شب از اواخر دوره‌ی قاجاریّه آغاز و تا سقوط سلطنت ادامه می‌یابد و طوبا تجسّمی از درد و اندوه زن در طول تاریخ است؛ زنی که درگیر سنّت خانوادگی است و زنانی که پس از او در رمان می‌آیند، همگی نازا هستند و سترونی آن‌ها کنایتی از عقب‌افتادگی اجتماعی و عقیم بودن اجتماع

است. آدم‌های داستان طوبا و معنای شب در میدان حوادث گوناگون اجتماعی سرنوشت‌های مختلف می‌یابند.

تأثیر اساطیر کهن سومری و بابلی و عرفان بودایی در رمان پارسی‌پور مشهود است.

منیرو روانی‌پور نیز به رئالیسم جادویی در رمان مشهور خود، اهل غرق (۶۸) نظر داشته است. رمان دیگر وی دل فولاد (۶۹) مربوط به جنگ و زنان است. منیرو در مجموعه‌های کنیزو (۶۷) و سنگ‌های شیطان (۶۹) نیز با توجّه به اقلیم جنوب به زندگی زنان و خرافات و عقاید بومی پرداخته است. داستان‌های روانی‌پور در بردارنده‌ی فضا و بویی از بوشهر و واژگان محلی آن سامان با تکیه کلام‌ها و لحن خاص بندریان است. روانی‌پور اهل غرق را در سی و چهار قسمت نوشته. بخش‌های آغازین و هم‌آلود و هذیانی است. محلّ داستان جفره، آبادی کوچکی در نزدیکی خلیج فارس است. این رمان از تحوّل ناگهانی جفره از زندگی بدوی به زندگی مدرن سخن می‌گوید. تحوّل اجتماعی جفره از درون چرخه‌ی زندگی و باورها و افسانه‌های تکراری اهالی ناشی نمی‌شود. جفره را عوامل بیرونی چون سرنشینان یک قایق سفید، جعبه‌ی جادو (رادیو)، مردی تاب‌تابی (موتورسوار) پاسگاه و مدرسه متحوّل می‌کند. اهل غرق با نثری روان و ساده نوشته شده و نویسنده افکار فلسفی و اندیشه‌های باریک خود را در گفتارهایی شاعرانه بیان کرده است.

دو منظره/ غزاله علیزاده (۶۳) داستان بلندی است که نویسنده در آن از نیروی متحوّل کننده‌ی جامعه با دیدی عرفانی سخن می‌گوید.

کوچه اقاقیا/ راضیه تجّار (۶۹)، با نثری شاعرانه و موضوعاتی چون زنان و جبهه و جنگ پدید آمده است. خانه‌ی ابر و باد/ فرشته مولوی (۶۹) رمانی است که در آن مولوی دل‌بستگی خود را به فرهنگ و آیین‌های شرقی و ایرانی در چهار فصل نشان داده است. مولوی در این اثر تأثیر خود را از شیوه‌ی رئالیسم جادویی با خلق فضاهای مبهم و حوادث به‌هم تنیده نشان می‌دهد.

مروارید خاتون/ فرشته ساری (۶۹) رمانی است با مضمون سرنوشت زنان؛ چه سنّتی و چه متجدّد. این رمان در دو قسمت و با دو زاویه‌ی دید و نثری ساده تحریر شده است.

از داستان‌نویسان نسل پیش نیز در این دهه چند رمان مطرح و منتشر شد؛ همچون ماهی‌گیر و دیو/ هوشنگ گلشیری (۶۳) و ولایت هوا (۷۰) از او، روزگار سپری شده‌ی مردم سالخورده/ محمود دولت‌آبادی، موریانه/ بزرگ علوی، سنگی بر گوری/ جلال آل‌احمد و...

گلشیری کوشیده با توجّه به سرچشمه‌های ادب بومی و پیوند آن با داستان جدید راه‌های تازه‌ای را تجربه کند. او در مقالات خود از تکنیک ایرانی-اسلامی سخن می‌گوید و این که می‌توان از آن در عرصه‌ی داستان جدید بهره برد. شیوه‌هایی همچون قصّه در قصّه، بازتولید داستان‌های کهن با ساخت‌شکنی آن‌ها، استفاده از نحوه‌ی روایت دایره‌ای، توجّه به مصالح بومی برای خلق رمان به سبب تنوّع جغرافیایی، معتقدات آیین‌ها و مصایب بزرگ و...

روزگار سپری‌شده‌ی مردم سالخورده رمانی در سه جلد است که جلد اوّل آن با عنوان اقلیم باد (۶۹) در این دهه نشر یافت. دولت‌آبادی در این رمان که می‌توان آن را آمیزه‌ای از حسب حال، تاریخ و داستان نامید از نگاه راویان چندگانه (هفده راوی) به حوادث تاریخی و اجتماعی از ۱۳۲۰ تاکنون پرداخته است.

روزگار سپری‌شده روایت زمان در خاطره و ذهن مردمی است که به موازات هم با اندوه و بغض و کینه می‌زیند و سال‌خورده و پیر می‌شوند و در مقاطعی از زمان از زندگی بازمی‌مانند و روزگار به دیگری می‌سپارند. این اثر به گونه‌ی حکایات متفاوت از یک چیز، زندگی دهقانی و کارگری، تصاویر روستاها و کوره‌پزخانه‌ها و... با دیدگاه‌ها و برداشت‌های متفاوت نوشته شده است. لاجرم چون دالانی تودرتو و درهم پیچیده و دوّار با تعارض و درهم آمیزی واقعیّت و خیال به‌هم بافته شده است.

اساس این رمان روایت است، امّا این روایت که مبتنی بر ذهن و خاطره است، بر خطّ زمان معیّنی استوار نیست و از طریق اتّصال وقایع مجزّا و حوادث جنبی و عمومی و شخصی بازگو می‌شود.

سبک نگارش روزگار سپری‌شده با دیگر نوشته‌های دولت‌آبادی تفاوتی ماهوی ندارد امّا در صناعت رمان‌نویسی و ساختار، تحوّلی کیفی به‌حساب می‌آید.

نثر رمان مرکّب از زبان گفتار، نوشتار و نثر شاعرانه است. دولت‌آبادی در جای‌جای کتاب نثر مألوف و تجربه کرده‌ی خود، زبان شعرگونه را به‌کار می‌گیرد و تشبیه و استعاره، ایجاز و اطناب و تکرار را در کنار هم قرار می‌دهد.

موریانه/ بزرگ علوی (۶۸) رمان گونه‌ای خاطره‌ای، سنگی بر گوری/ جلال آل‌احمد (۶۰)، حدیث بخشی از زندگانی خانوادگی و خصوصی جلال، سیندخت/ علی محمّد افغانی (۶۰) داستانی درباره‌ی کارگران، بافته‌های رنج (۶۱) از افغانی، اثر تعلیمی درباره‌ی فرش و فرشبافان، کتاب آدم‌های غایب/ تقی مدرّسی (۶۸)، رمانی به شیوه‌ی رئالیسم جادویی، غریبه در شهر/ غلامحسین ساعدی (۶۹)، رمانی درباره‌ی مبارزه‌ی مردم با روس‌ها در عصر مشروطه، گاوخونی (۶۲)، بالون مهتا (۶۸)، ناکجاآباد (۶۹)، کلّه‌ی اسب (۷۰) هر چهار رمان از جعفر

مدرّس صادقی با فضاهایی رازآمیز و حوادثی بدیع و اسلوبی تجربه‌گرایانه، نوشته‌هایی دیگر از نسل داستان‌نویسان دهه‌های پیش از شصت است.

از دیگر رمان‌های دهه‌ی شصت نوشته‌های رضا جولایی، امیرحسن چهل‌تن، علی مؤذنی، محمّد بهارلو، عبّاس معروفی، هرمز ریاحی و محمّدمحمّدعلی است.

حکایت سلسله‌ی پشت کمانان (۶۲) جامه به خوناب (۶۸)، شب ظلمانی بلدا و حدیث دردکشان (۶۹) از رمان‌های شبه‌تاریخی رضا جولایی است. دربار قاجار و پهلوی موضوع تاریخی‌نویسی‌های جولایی است.

تالار آینه/ امیرحسن چهل‌تن (۶۹) رمان تاریخی مربوط به موقعیّت زنان در جنبش مشروطه است.

نوشدارو/ علی مؤذنی (۷۰) رمانی است با زمینه‌ی طنز و تمسخر. راوی جوان صحنه‌های رمان را در گفت‌وگو با خود شکل می‌دهد.

سال‌های عقرب/ محمّد بهارلو (۶۰) داستانی اقلیمی است درباره‌ی جنوب

کابوس اقلیمی/ پرویز زاهدی (۶۹) نیز رمانی اقلیمی است درباره‌ی جغرافیا، طبیعت، رسوم و افسانه‌های ایلات

بحارای من ایل من/ محمّد بهمن‌بیگی (۶۸) رمان گونه‌ای حسب حالی است و زندگی ایلی را عاشقانه و رمانتیک‌وار می‌ستاید.

مکانی به وسعت هیچ/ فتح‌اله بی‌نیازی (۶۹)، رمان تاریخی مربوط به فروپاشی نظام سنّتی زندگی در ایل بختیاری است. بی‌نیازی در رمان حلقه‌ی نفوذناپذیر گرگ‌های خاکستری (۶۹) نیز به ایل پرداخته است.

سمفونی مردگان/ عبّاس معروفی (۶۸) درباره‌ی فروپاشی یک خانوار سنّتی است. سمفونی مردگان رمانی نمادین با بهره‌گیری از اساطیر است که در چهار دیدگاه مختلف روایت می‌شود و هر روایت علی‌رغم گردش زمان در سیری دوّار ادامه‌ی روایت پیشین است. معروفی در رمان دیگرش، سال بلوا (۷۰) نیز همانند سمفونی مردگان به روشنفکر معترض و انتقاد او از سنّت و رسوم کهن می‌پردازد.

گست و پیوسته و خورشید تابنده/ هرمز ریاحی (۶۹)، داستان بلند و نقش پنهان/ محمّد محمّدعلی (۷۰) رمانی مدرن از دیگر داستان‌های این دهه است.

گسترش و شکوفایی داستان کوتاه

از پدیده‌های ادبیّات داستانی دو دهه‌ی اخیر رونق داستان کوتاه است. نویسندگان داستان کوتاه جسورانه در آفاق جدید قلم زده‌اند و تنوّعی بی‌نظیر در این عرصه پدید آورده‌اند. منتقدان نیز مجموعه‌هایی برای معرّفی و نقد داستان‌های کوتاه قبل و بعد از انقلاب ترتیب داده‌اند؛ از جمله:

داستان‌های نو به کوشش جمال میرصادقی (۶۶)، گزیده‌ی ده سال داستان‌نویسی در انقلاب اسلامی به کوشش ابراهیم حسن‌بیگی (۶۸)، مجموعه‌ی داستان‌های کوتاه در دو جلد به کوشش عموزاده‌ی خلیلی (۶۸ و ۶۹)، داستان‌های کوتاه ایران و جهان به کوشش صفدر تقی‌زاده (۶۸)، گل بوته به کوشش مصطفی فعله‌گری (۶۹)، همیان ستارگان در سه جلد به کوشش مصطفی فعله‌گری و محمّد خلیلی (۷۱) شکوفایی داستان کوتاه در دهه‌ی نخست انقلاب با مقدّمه و انتخاب صفدر تقی‌زاده (۷۳)، در جست‌وجوی واقعیّت به انتخاب و مقدّمه‌ی محمّدعلی سپانلو (۷۷)، و چاپ جنگ‌ها و گاهنامه‌های داستانی از جانب حوزه‌ی هنری مانند گاهنامه‌ی داستان در دفاتر مختلف به کوشش محسن سلیمانی (۶۸) و انتخاب و نقد و بررسی چندین مجموعه از ادبیّات داستانی جهان مثل «جهان داستان»/ جمال میرصادقی (۷۲) و جهان داستان کوتاه/ آرتوش بوداقیان (۷۶).

از نخستین گروه‌های داستان کوتاه‌نویس پس از انقلاب نویسندگانی چون قاضی ربیحاوی، اکبر سردوزامی، محمّدرضا صفدری، یارعلی پورمقدّم، علی خدایی و... هستند. این گروه مجموعه‌ای مشترک شامل هشت داستان (۶۳) منتشر کردند که در آن به مسائلی چون بی‌ثباتی، سرگردانی و جنگ با زبانی کنایی توجّه کردند.

از میان این‌ها اکبر سردوزامی با مجموعه‌های دلواپسی (۵۹) و خانه‌ای با عطر گل‌های سرخ شامل شش داستان (۶۰) و قاضی ربیحاوی با مجموعه‌ی نخل و باروت (۵۹) مشهورتر بودند، امّا بعدها هر کدام مجموعه‌های اختصاصی منتشر کردند از جمله: از این مکان/ قاضی ربیحاوی (۶۹) شامل هشت داستان کوتاه، سیاستبو/ محمّدرضا صفدری (۶۸)، مجموعه‌ی هشت داستان، گنه‌گنه‌های زرد/ یارعلی پورمقدّم (۶۹)، شامل شش داستان، از میان شیشه از میان مه/ علی خدایی (۷۰) و تمام زمستان مرا گرم کن (۷۹) از همو.

خدایی در مجموعه‌ی «تمام زمستان مرا گرم کن» کوشیده است به لحظه‌های واقعی زندگی و واقعیّت ناب دست یابد. او با نثری موجز به برگزدان لحظات زندگی و تماشای آن می‌نشیند. مضمون داستان‌های این مجموعه پرداختن به خاطرات، نگریستن به پایان راه و روزهای سپری‌شده، از دست دادن عمر و فراموشی است.

مجموعه‌های سیاستبو از صفدری خلاّقانه و نو است و در آن نویسنده خود را به اجتماع متعهّد می‌بیند. زبان صفدری در این مجموعه شفّاف و غیراستعاری است امّا در مجموعه‌ی تیله‌ی آبی (۷۷) شامل هفت داستان با زبانی استعاری و شعرگونه به دلهره،

آشوب و سرگشتگی انسان معاصر می‌پردازد.

راوی داستان تبله‌ی آبی نوجوانی است که روایتی مجاب‌کننده براساس استدلال و روابط علّی پدیده‌ها ارائه می‌دهد. انسان در داستان‌های تبله آبی به جست‌وجوی هویّت خویش است. مکان در این داستان‌ها یادآور فضایی مبهم و غریب چون شهری کوچک یا روستایی است که در آن بیابان، خاک، نخل و لهجه تشخّصی خاص دارند. در متن داستان‌ها به باورهای بومی، افسانه‌ای و خرافه توجّه شده و در برخی داستان‌ها به عدم قطعیّت در پدیده‌ها تأکید می‌شود.

ابوتراب خسروی پس از نخستین نسل داستان کوتاه‌نویس در مجموعه‌ی هاویه (۷۰) به شیوه‌ی سوررئالیستی روی آورده است. خسروی، بر آن است که قهرمانانش هویّت خویش را پنهان سازند و در جهانی پر از وهم، دلهره و کابوس زیست نمایند. در نگاه خسروی همه‌ی هستی بحران‌زده است و هیچ پدیده‌ای قطعیّت ندارد. مجموعه داستان دیگر خسروی، دیوان سومنات (۷۷) نیز بر این نکته تأکید می‌ورزد که داستان با واقعیّت تفاوت دارد و از هستی را گونه می‌توان تأویل‌های مختلف داد. خسروی در این مجموعه صناعت داستان مدرن را به کار می‌گیرد.

دیوان سومنات داستان شاعری آفرینش‌گراست که در شهری طاعون‌زده و قرون وسطایی آزرده خاطر می‌شود. او شاعر سبک هندی و طبیبی است که زندگی و شعرش را راوی به نقد می‌کشد. این شاعر ـ ساحر ـ طبیب قدرت یافته کلمات تجریدی را به جسم بدل نماید؛ مثلاً «غزلی به هیئت پروانه‌ای می‌سراید که از کاغذ پر می‌کشد» یا وقتی در سفر شیراز ـ که به جست‌وجوی سومنات آمده ـ به زندان سلطان گرفتار می‌شود؛ معشوق خویش را با کلمات می‌سازد و به زندان می‌آورد.

از مجموعه نویسان دیگر این سال‌ها اینانند:

فرخنده آقایی، سمیرا اصلان‌پور، حسن اصغری، اصغر الهی، محمّد بهارلو، میهن بهرامی، راضیه نجّار، مریم جمشیدی، امیرحسن چهل‌تن، فریده خردمند، حسن خادم، پرویز دوایی، مهین دانشور، هرمز ریاحی، منیرو روانی‌پور، زهرا زواریان، سیدمهدی شجاعی، داریوش عابدی، محمدرضا گودرزی، شهریار مندنی‌پور، فرشته مولوی و...

تپه‌های سبز / فرخنده آقایی (۶۶) داستان‌هایی سوررئالیستی است. آقایی در راز کوچک و داستان‌های دیگر (۷۲) به جبهه و جنگ و سرگشتگی پرداخته است.

کوه‌های آسمان / سمیرا اصلان‌پور (۶۸) و مبصر بوری (۶۸) از او به ترتیب ده و سه داستان کوتاه دارد.

داستان‌های حسن اصغری در محدوده‌ی اقلیم شمال است و شامل موضوعاتی چون زندگی و کار شالیکاران و صیّادان جنگل؛ کوه و مه است. مجموعه‌ی کوهان سیاه و شکوفه‌ی بهار نارنج شامل دوازده داستان در سال (۸۰) از وی نشر یافته است.

دیگر سیاوشی نمانده / اصغر الهی (۶۹) شامل نه داستان است.

حکایت آن که با آب رفت، محمّد بهارلو (۷۹) داستان‌های کوتاهی است که نویسنده در آن‌ها به تنهایی و بیگانگی شخصیّت‌ها در فضایی تلخ و اندوهبار می‌پردازد. بهارلو با استفاده از عنصر گفت‌وگو به فضاسازی‌های مناسب دست می‌یابد و در برخی از داستان‌های این مجموعه به سال‌های پس از جنگ می‌پردازد.

مجموعه‌های حیوان (۶۴) و هفت شاخه سرخ (۷۹) هر دو از مهین بهرامی است. حیوان، شامل خاطرات و زندگی نویسنده در تهران سنّتی است و هفت داستان دارد.

نرگس‌ها (۶۸)، زن شیشه‌ای (۶۹)، سفر به ریشه‌ها (۷۲)، شعله و شب (۷۵) و سنگ صبور (۷۵) همه از مجموعه‌های راضیه نجّار است. نجّار با نثری شاعرانه و موجز از تجارب زندگی خویش و موضوعاتی چون مسائل زنان و جنگ می‌نویسد. نگاه نجّار همانند بسیاری دیگر از داستان‌نویسان زن پس از انقلاب نگاهی ویژه به اجتماع، شخصیّت‌ها و فضاهاست. درحقیقت زنان داستان‌نویس توانسته‌اند در نوشته‌های خود صدایی مستقل به گوش‌ها برسانند.

گهواره‌ی چوبی (۶۷) شامل پنج داستان کوتاه و عالم و آدم (۶۷) از مجموعه‌های مریم جمشیدی است.

داستان‌نویس زن دیگر این سال‌ها که بیشتر نوشته‌هایش در دهه‌ی هفتاد درخشیده، فریده خردمند است. پرنده‌ای هست (۷۶)، آرامش شبانه (۷۸) و سیلویا سیلویا (۷۹) از مجموعه داستان‌های اوست. خردمند لحظات کوچک زندگی روزانه را بر بستری از واقعیّات، داستانی کرده و با بیانی صمیمی و نزدیک به زبان گفتار و روی‌کردی رئالیستی تصاویری از موقعیّت انسان در جامعه‌ی حاضر آفریده است. خردمند انسان را در چنبره‌ی روزمرگی و روی‌دادهای ساده ـ که زندگی را پر می‌کنند ـ نشان می‌دهد و از تلاش برای انسان بودن در هر موقعیّت دفاع می‌نماید.

باغ از پرویز دوایی (۶۰) مجموعه‌ی یازده داستان و ایستگاه آبشار (۷۸) اثر دیگر وی مربوط به خاطرات نویسنده از کودکی است. ایستگاه آبشار شش داستان دارد.

کلاف خورشید از هرمز ریاحی (۷۰) نیز با زبانی مناسب با خاطرات دوران کودکی مرتبط است.

از رودخانه‌ی ما اثر مهین دانشور (۷۱) نیز مجموعه‌ای گذشته‌نگر و مربوط به خاطرات نویسنده در روستای زادگاهش، برغان است.

کنیزو (۶۷) و سنگ‌های شیطان (۶۹) از

منیر و روانی پور هر یک شامل نه داستان به مسایل اقلیم جنوب و محرومیّت زنان پرداخته است.

مستانه از زهرا زواریان (۷۱) شامل مضامین ارزشی جامعه پس از انقلاب است.

سیدمهدی شجاعی نیز در داستان کوتاه ضریح چشم‌های تو (۶۳) و مجموعه‌های ضیافت (۶۳) شامل هشت داستان، امروز بشریّت (۶۷) شامل هفت داستان و دو کبوتر، دو پنجره، یک پرواز (۶۶) شامل نه داستان به مسایل ارزشی و معنوی توجّه دارد. شجاعی نثری ادیبانه دارد و اسلوب نک گویی نمایشی را به کار می‌بندد.

آن سوی مه / داریوش عابدی (۶۶) شامل هفت داستان و غم این خفته‌ی چند (۶۹) / دارای پنج داستان کوتاه فنّی با ابعادی استعاری است.

مجموعه‌ی سایه‌های غبار از شهریار مندنی‌پور (۶۸) شش داستان دارد. مندنی‌پور در جست‌وجوی نثر و فرمی نو است و به شیوه‌ی مدرنیست‌ها نوشته‌هایی با مسیری دوّار و تودرتو می‌نویسد. در داستان‌های او واقعیّت و خیال درهم می‌آمیزد و شخصیّت‌های وی ذهنی آشفته دارند و نمی‌توانند واقعیّت را درک نمایند.

پشت حصیر از محمّدرضا گودرزی (۷۹) مجموعه داستانی واقع‌گرایانه است. گودرزی ـ که خود منتقد ادبیّات داستانی است ـ کوشیده با بهره‌گیری از لحن و زبان مردم اعماق و بازسازی لحن آدم‌ها بیش و درونه‌ی شخصیّت‌های داستانی‌اش را رو کند.

از مجموعه‌های داستانی دیگر این سال‌هاست: خنجر برهنه / حسن خادم (۶۳) دارای بیست و یک داستان و دروازه‌ی مغرب (۶۷) از او شامل سیزده داستان، در پشت آن مه / اصغر عبداللّهی (۶۴) و سایه‌ای از حصیر (۶۹) از او، هریک دارای هفت داستان در زمینه‌ی ادبیّات اقلیمی خوزستان، سبز / ناصر زراعتی (۶۸) شامل دوازده داستان، فردا شکل امروز نیست (۶۸) و رونوشت بدون اصل (۶۹) از نادر ابراهیمی، چهارراه / غزاله علیزاده (۷۳) دارای چهار داستان با نثر و توصیف‌های ساده و سبک واقع‌گرایانه، پری آفتابی و داستان‌های دیگر / فرشته مولوی (۷۰)، شامل هشت داستان، یوزپلنگانی که با من دویده‌اند / بیژن نجدی (۷۲)، دیگر کسی صدایم نزد / امیرحسن چهل‌تن (۷۸)، آبکند / انوشه مادی (۷۸).

از میان داستان‌نویسان نسل پیش نیز آثار زیر قابل توجّه است:

داستان‌های با خودم در راه (۶۴) و باروتی (۶۸) از ابوالقاسم فقیری، دو چشم کوچک خندان (۶۷) شامل نوزده داستان، تمام باران‌های دنیا (۶۷) شامل سیزده داستان و مویه‌های منتشر (۶۸) شامل هفت داستان، هر سه کتاب از امین فقیری جلوه‌هایی از ادبیات اقلیمی فارس را برمی‌تابانند.

دیدار / احمد محمود (۶۹) دارای سه داستان و قصّه‌ی آشنا (۷۰) از او شامل شش داستان در زمینه‌ی ادبیات فرودستان و اقلیم جنوب.

روشنا از جمال میرصادقی (۷۹) شامل هجده داستان است. مرگ و مهاجرت در بطن داستان‌های این مجموعه جای گرفته است.

در داستان کوتاه روشنان مردم شهر در حال حرکت ناگهان سنگ می‌شوند و می‌میرند ولی عدّه‌ای به کوهستان می‌روند تا در گور بمانند و به گل و گیاه بدل شوند. عناصر نمادینی چون دریا، باران، رعد و برق در این مجموعه کاربردی بسیار دارد. یکی از داستان‌های زیبای این مجموعه ـ که بر پایه‌ی اسطوره‌ی ایرانی و هفت‌خان و فساد پدید آمده ـ قهوه‌خانه‌ی هشتم است. دو قهرمان اصلی داستان جیم (جمال میرصادقی) و میم (مهرداد بهار) یکدیگر را در مسیری کوهستانی ملاقات می‌کنند. در مسیر راه، جیم هفت قهوه‌خانه را ـ که در آن نیروهای امریستی ظاهر می‌شوند ـ پشت‌سر می‌گذارد تا به میم برسد.

گرایش‌های متنوّع در رمان دهه‌ی هفتاد

در دهه‌ی هفتاد رمان به فراز و شکوهی بایسته دست یافت. فراهم شدن فضای مطلوب جهت نشر کتاب توجّه بیشتر منتقدان و محافل ادبی به داستان، کوشش داستان‌نویسان برای تجربه در شیوه‌های نو و گرایش آنان به جنبه‌های معنوی اثر و توجّه به ذهن و روان قهرمانان و عنایت به مکاتب مدرن و پست مدرن در رمان و مسایلی از این دست از علل رشد و تنوّع رمان بوده است.

از نوشته‌های رمان‌نویسان نسل پیش در این دهه این‌هاست:

ناتار خندان / غلامحسین ساعدی (۷۳)، رمانی روستایی، شریک جرم (۷۲)، عرض حال (۷۶) و شاه‌کلید (۷۸) از جعفر مدرّس صادقی، رؤیا به رؤیا / ابراهیم یونسی (۷۹) اسیر زمان (۷۳)، فرار فروهر (۷۳) و باده‌ی کهن (۷۳) از اسماعیل فصیح، روزگار سپری‌شده‌ی مزدم سال‌خورده / محمود دولت‌آبادی، مجلّدات دوّم و سوّم با عنوان‌های برزخ‌خس (۷۲) و پایان جغد (۸۰)، اشراق / میشاق امیرفجر (۷۳)، تصنیف یک عشق (۷۱) و گیسو (۷۲) از قاضی ربیحاوی، آینه‌های دردار (۷۱) و باغ در باغ (۷۸) از هوشنگ گلشیری، مدار صفر درجه (۷۲) و درخت انجیر معابد (۷۸) از احمد محمود، رقصندگان / امین فقیری (۷۵) شلغم میوه بهشته / علی‌محمد افغانی (۷۸) چلچله‌ها (۸۰) و ده سال هوم‌لسی آمریکا (۸۰) از محمود گلابدره‌ای، اضطراب ابراهیم / جمال میرصادقی (۸۰) و...

باده‌ی کهن عنوانی نمادین از رمانی است در هفت فصل و هر فصل در هفت قسمت. این رمان از عشق و همسری ایرانی و مهربان

سخن می‌گوید و بر پایه‌ی ارزش‌های مذهبی و عرفانی نوشته شده است.

اشراق رمانی سه جلدی در سه کتاب است. کتاب اوّل: صحیفه‌ی عشق، کتاب دوّم: زبور عشق و عقل و کتاب سوّم: سفر عشق و عقل و اشراق.

اشراق رمانی عاشقانه و نیمه فلسفی است و همانند سفری، عاشق را از پل عشق‌های مجازی به عشق حقیقی عبور می‌دهد. قهرمان داستان اشراق، شهاب‌الدّین سهروردی، نویسنده، استاد دانشگاه و عارف است. جهان اطراف شهاب دشمن کیش و ترس‌آلود است، او در پایان داستان با سهروردی، فیلسوف و عارف شهید در قالبی یگانه درمی‌آید. شهاب جوانی از طبقه‌ی متوسّط است که می‌کوشد خود را از قید نان و نام برهاند، به گمان وی صنعت موجب هویّت‌باختگی، پاره‌پاره شدن جهان و گرمسنگی و بیداد است.

رمان اشراق براساس روایت ذهنی و گفت‌وگو است و یکی از جنبه‌های سبکی آن تضاد و تنوّع در مضمون کتاب است و ساختار غنایی رمان با بیان و نثری شبه کلاسیک درآمیخته است.

آینه‌های دردار رمانی سیاحتی و مدرن است با زمینه‌ای فرهنگی. سفر راوی به اروپاست با مایه‌ای از ذهنیّت و فرهنگ شرقی. این رمان مانند دیگر نوشته‌های گلشیری منعکس کننده‌ی ضمیر آگاه و منش زیبایی‌شناختی نویسنده است. شخصیّت اصلی رمان روشنفکری مضطرب است که می‌کوشد هویت تکّه پاره‌شده‌ی خویشتن فرهنگی را با کمک تصویرها و خاطرات داستان گونه‌ی ذهنی خود و دیگران کشف و بازسازی کند. این رمان با زاویه‌ی دید سوّم شخص و در تکّه‌های کوچک روایت شده؛ به گونه‌ای که مجموعه‌ی این تکّه‌ها یک روایت کلّی هستند که هر کدام به تنهایی مستقل‌اند.

مدار صفر درجه سه جلد است و شامل تاریخ معاصر از ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۷ با پس‌زمینه‌هایی از نهضت ملّی نفت. محمود مشهورترین نویسنده‌ی مکتب جنوب در این رمان سیاسی ـ انقلابی و واقع‌گرایانه ضمن برگردان حوادث تاریخی جامعه به مناسبات خانوادگی و روان‌شناسی اشخاص نیز توجّه دارد.

مدار صفر درجه در محدوده‌ی ادبیّات اقلیمی هم می‌گنجد، اگرچه محور اصلی آن حوادث جامعه‌ی شهری دوران سلطنت است؛ جامعه‌ای با طبقات و اقشار مختلف که زنده و پویا در کشمکش داستان و بستر حوادث حضور دارند.

درخت انجیر معابد نیز رمانی رئالیستی است و روایت جدید محمود از تاریخ سده‌ی اخیر و تحوّلات اجتماعی دو دهه‌ی پس از انقلاب. این رمان داستان کشمکش و تقابل تجدّد و سنّت است در دو نماد شهرکی مدرن و درخت. درخت نمادی از باورهای سنّتی و خرافی است، بی‌حاصل امّا قدرتمند. پرشاخه و پرریشه است و بر همه‌چیز شهرک مدرن سایه افکنده. ساکنان این شهرک همان مردمان عامی هستند که جامه‌ی عاریتی نو به تن کرده‌اند و هم‌چنان در جست‌وجوی قهرمان می‌باشند.

رقصندگان رمانی فقرنگارانه درباره‌ی زندگی عشایر و جدال انسان با طبیعت است و شامل دو داستان به هم پیوسته.

شلغم میوه‌ی بهشته سرگذشت دو خانواده است که در خانه‌ای قدیمی در بخش شمالی و جنوبی با علایق و سلیقه‌های متفاوت زندگی می‌کنند.

ده سال عوم‌نسی آمریکا رمانی خاطره‌ای است و مربوط به زندگی نویسنده به صورت بی‌خانمانی در آمریکا. این رمان جزو ادب مهاجرت است.

اضطراب ابراهیم ماجرای تردید و دوگانگی انسان معاصر است. میرصادقی با استفاده از داستان ابراهیم(ع) شخصیّت‌های خود را در مسیر زندگی گرفتار دوگانگی می‌بیند؛ از یک‌سو حفظ خود و منافع فردی خویش و از دیگر سو منافع اجتماع و دفاع از حقوق مردم. شخصیّت اصلی داستان شهریار ابراهیم به‌سبب ناپایداری‌های سرشت خویش از مبارزه هراس دارد. میرصادقی در این رمان از شیوه‌ی جریان سیّال ذهن بهره برده است.

زنان داستان‌نویس در این دهه درخشش و جلوه‌ای بی‌مانند داشته‌اند، به گونه‌ای که می‌توان با جرئت این دهه را عصر داستان‌نویسان زن نامید.

از میان داستان‌نویسان باید نخست از سیمین دانشور از داستان‌نویسان نسل پیش نام برد. دو رمان به‌هم پیوسته‌ی او جزیره‌ی سرگردانی (۷۲) و ساربان سرگردان (۸۰) است.

جزیره‌ی سرگردانی رمانی تاریخی-اجتماعی است و همانند سووشون مشهورترین رمان دهه‌ی پنجاه وی دو لایه دارد. لایه‌ی ظاهری که برگردان مسایل سیاسی و تاریخی و روی‌دادهای زمان است و لایه درونی که رمزی و تمثیلی است از میهن سرگردان با آدم‌ها، طبیعت و تاریخ پیچیده و متفاوت.

موضوع محوری و اصلی رمان در ظاهر عشقی است بین هستی و مراد از یک‌طرف و هستی و سلیم از طرف دیگر و درنهایت پیروزی سلیم. پیروزی سلیم کنایتی است از پیروزی تاریخی طبقه، خط و اندیشه‌ی سلیم در بستر تاریخ سیاسی ایران.

جزیره‌ی سرگردانی آمیزه‌ای از واپسین اندیشه‌های جلال و شریعتی با تکنیکی مدرن و زبانی زیباست و در مجموع کتابه‌ای است از زندگی و هستی نسلی که در دهه‌ی چهل به ظهور و در دهه‌ی بعد به بن‌بست رسید.

دانشور با دیدی رمانتیک و آرمانی

شخصیت‌های سیاسی مورد نظر خود را ستوده است. رمان جزیره‌ی سرگردانی به‌نوعی حسب حال نویسنده نیز هست؛ زیرا نویسنده خود با همین نام و شغل در رمان حضور دارد و یکی از قهرمانان آن است.

رمان جزیره‌ی سرگردانی بیست بخش دارد و عناصر و پدیده‌ها در آن با واژگانی عینی و روشن توصیف شده است و گاه واژه‌های عامیانه و کهن به‌کار رفته است.

ساربان سرگردان نیز رمانی سیاسی و خود زندگی‌نامه‌ای است با جنبه‌های تعلیمی، رمزی، تاریخی و... این رمان از جهاتی نقد اندیشه‌های سیاسی و فرهنگی دهه‌های گذشته است. دانشور در این رمان از افسانه‌ی ساربان سرگردان و طوطک سود می‌جوید و گاه از عرصه‌ی رمان رئالیستی به حیطه‌ی رمانس راه می‌یابد.

از دیگر رمان‌های زنان در این دهه این‌هاست:

در شب ایلانی عشق / خاطره حجازی (۷۱)، رمانی اقلیمی درباره‌ی جغرافیا، فرهنگ، تاریخ و باورهای مردم لرستان. رمان دیگر حجازی زورو (۸۰) با تکیه بر یک بازی محلی نوشته شده است.

خانواده‌ی میکائیل و اعقاب / مهین دانشور (۷۲)، درباره‌ی پیدایی رباخواران سرمایه‌مدار و فروپاشی خانواده‌های دهقانی است.

جنیت گم‌شده / فرخنده آقایی (۷۹)، بن‌مایه‌ی این رمان بحران هویت فردی دوجنسی است که برای دست‌یابی به حقیقت وجودی خویش به سفری درونی و بیرونی (سفر به هند) می‌پردازد. نویسنده در رمان جنیت گمشده اسلوب ثبت خاطره و روی‌دادهای عینی را به‌کار بسته است.

راوی، خاطره‌نویس به پدر که نماد سرکوبگر نظام مردسالار است، هم عشق می‌ورزد و هم از او نفرت دارد. پدر ـ با آن که کتاب خوانده است ـ هنوز درگیر تفکر سنتی است. آقایی ضمن توجه به وضعیت زنان از آنان به دلیل سطحی‌نگری و داشتن اندیشه‌های موهوم و نداشتن ذهنیت و الگوی مشخص انتقاد می‌کند.

یک روز مانده به عید پاک / زویا پیرزاد (۷۷)، رمانی است مربوط به اقلیت مذهبی ارمنیان.

انگار گفته بودی لیلی / سپیده شاملو (۷۹) رمانی است با مضامینی چون عشق، زیبایی، مرگ و... این رمان به مسئله‌ی هویت زن می‌پردازد و لحن و نگاه زنانه در شیوه‌ی روایت، تأملات درونی، فضاسازی و... حاکم است.

لیلی نماد عشقی ازلی ـ ابدی و درونی تمام انسان‌هاست و تداعی‌کننده‌ی داستان لیلی و مجنون. قهرمان زن این داستان می‌کوشد با تکیه بر واقعیت به استقلال فردی دست یابد و فردیت خود را باز جوید. روایت غیرخطی و تردیدآفرینی و پرسش‌انگیزی رمان را به رمان‌های مدرن نزدیک کرده است.

خانه‌ی ادریسی‌ها / غزاله علیزاده (۷۱) جزیره نیلی (۷۱)، آرامگه عاشقان (۷۲) و مینرا (۷۷) از فرشته ساری، زلال مثل اشک چشم / زهره کدخدایان (۷۳)، یک زن، یک عشق / فرخنده آقایی (۷۷)، خلاف دموکراسی / فرخنده حاجی‌زاده (۷۷)، نسخه‌ی اول / شیوا ارسطویی (۷۷)، همین جا روی زمین / فرشته توانگر (۷۷)، مهتاب / زهرا زواریان (۷۷)، من و ویس / فریده رازی (۷۷)، توپچنار / انسیه شاه‌حسینی (۷۱) و چند رمان دیگر.

زنان داستان‌نویس در دهه‌ی هفتاد در نوشتن رمان‌های پاورقی نیز دستی پر داشته‌اند؛ یامداد خمار / فنّانه حاج سیدجوادی (۷۴) رمانی بسیار خوانده شده و عامه‌پسند و باغ مارشال / حسن کریم‌پور (۷۶) مشهورترین آن‌هاست. پس از نشر این رمان‌ها داستان‌های عاطفی و احساسی بسیاری نوشته شده، مسائل جاری زندگی، مضمون‌های اصلی این رمان‌هاست؛ یک عشق شکست‌خورده که درنهایت به پیروزی می‌انجامد یا اختلاف طبقاتی دو سر راه عاشق و معشوق، مقابله‌ی فرهنگ‌ها و کینه و حسد و اعتیاد و آزار کودکان به‌دست ناپدری یا نامادری.

برخی از این رمان‌ها این‌هاست:

فرجام عشق / سوسن امیری (۷۷)، قطار سرنوشت / زهرا نجفی‌پور (۷۷)، چه آسان باختم / نسرین قدیری (۷۷)، خوشبختی دور نیست (۷۷)، بوی خوش زندگی (۷۷) و بی‌تو هرگز (۷۷) از نسرین ثامنی، بانوی جنگل / فهیمه رحیمی (۷۷)، آرامش / مریم اسدی (۷۷)، وسوسه ازدواج / میترا معتضد (۷۸)، حریم عشق / رویا خسرو نجدی (۷۸)، در خلوت خواب / فنّانه حاج سیدجوادی (۸۰).

در برخی داستان‌های زنان به مسئله‌ی مهاجرت نیز توجه شده است: تاوان عشق / فهیمه رحیمی (۷۷)، گستره‌ی محبت / نسرین قدیری (۷۷)، آن نیمه‌ی ایرانی‌ام / صدیقه افشار (۷۷) و...

در نوشته‌های پاورقی‌نویسان مرد نیز این مضمون مورد توجه واقع شده: خسته‌دلان در ژاپن / عباس مهری (۷۷)، واژه‌ی گم‌شده / سیامک وکیلی (۷۷)، اتوبوس آبی / مهدی اعتمادی (۷۷) نمونه‌های این رمان‌هاست.

موضوع دیگری که در این دهه مورد توجه رمان‌نویسان واقع شده، تاریخ است؛ همانند:

بر جاده‌های آبی سرخ / نادر ابراهیمی (۷۷) ـ مربوط به دوران کریم‌خان زند، عبور از باغ فرمز / جواد مجابی (۷۷) ـ رمانی مستند از لحظه قاپو شدن ایل بختیاری در زمان رضاشاه، تفنگ‌های عصر خاکستر / حسن شکاری (۷۲)، در دشت جنون / اسماعیل جمشیدی (۷۸) حوادث تاریخ اجتماعی معاصر و فضای زندگی جوانان تهرانی در دهه چهل، عشق و انتقام (۸۰) و ترکان خاتون:

زنی که برگ‌هایی از تاریخ ایران را به رنگ خون ورق زد / ابراهیم مدرّسی (۸۰)، شاخه‌ی زیتون و شمشیر / کریم علیزاده (۸۰) ـ مربوط به دوران اشکانیان: کتیز ورمی / کریم علیزاده (۸۰) ـ مربوط به دوره‌ی اشکانیان، عشق و شمشیر / سیروس بهمن (۸۰) ـ مربوط به دوره‌ی سادر، ول کنید اسب مرا / حسن اصغری (۸۰) ـ مربوط به نهضت جنگل، خون و آزادی / منوچهر دیرمنش (۸۱) ـ مربوط به مقاومت ایرانیان در برابر خلفای عبّاسی، دلتام روتین‌تن / شاپور آوین‌نژاد (۸۱) ـ مربوط به دوره‌ی ساسانیان: طغیان سرخ / حسین فیبری (۸۱) ـ مربوط به قیام مزدک.

چند رمان دیگر دهه‌ی هفتاد این‌هاست:

ریشه در اعماق / ابراهیم حسن‌بیگی (۷۳) داستانی بلند درباره‌ی جنگ؛ جانبازان و اقلیم بلوچستان. این رمان در بیست و دو فصل نوشته شده، نثر داستان ساده و روان است. حسن‌بیگی در برگردان فضا، گویش‌ها و ضرب‌المثل‌های رایج در بلوچستان موفق بوده است. ریشه در اعماق یاری عاطفی و احساسی و زمینه‌ای غم‌آلود و حزن‌انگیز دارد.

رمان دیگر حسن‌بیگی در این دهه سال‌های بنفش، رمانی سیاسی و دینی است.

سوء قصد به ذات همایونی / رضا جولایی (۷۴)، گرای ۲۷۰ درجه / احمد دهقان (۷۵) رمان جنگ در هشت فصل و مربوط به حضور راوی در جبهه‌ی جنگ. دهقان همّت خود را صرف شرح جزئیات، حرکات و دیدگاه‌های شخصیت‌های داستانش کرده است.

هیس / محمدرضا کاتب (۷۸) رمانی فرامدرن است و عدم قطعیّت در آن حاکم است. کاتب حتّی بخش‌هایی از رمان را با نقطه‌چین خالی گذاشته تا خواننده به دل‌خواه آن را تکمیل کند. شخصیت‌ها در این رمان به یکدیگر بدل می‌شوند و ماهیّت مشخّصی ندارند. کاتب موضوع سفر را بارها تکرار کرده و آن را معادل مرگ آورده و مرگ چهار شخصیّت را در قالب چهار شیانه آورده است.

باورهای خیس یک مرده / محمّد محمّدعلی (۷۶) ـ رمان سوررئالیستی.

آزاده خانم و نویسنده‌اش / رضا براهنی (۷۸) ـ رمان پست مدرن.

گولی کنار آتش / منیرو روانی‌پور (۷۸). رمان پست مدرن و تشریح وقایع انقلاب.

روی ماه خداوند را ببوس / مصطفی مستور (۷۹) رمانی دینی و نمادین که در آن نویسنده کوشیده پاسخی جهت پرسش‌های فلسفی زندگی بیابد.

عشق کشی / محمّد بهارلو (۷۸) و بانوی لیل (۸۰) از وی. بانوی لیل رمانی است با زاویه‌ی دید اوّل شخص. راوی ـ نویسنده بخشی از زندگی خود را برای خواننده تعبیر و تفسیر می‌کند. بانوی لیل زندگی آموزگاری است که در محلّ مأموریّت تازه‌ی خود به کنجکاری و جست‌وجو برمی‌خیزد تا راز قتل معلّم پیشین را دریابد؛ از این روی داستان فضایی پر رمز و راز و نیمه فلسفی می‌یابد. رمان بانوی، لیل جزء رمان‌های اقلیمی است و پر از اصطلاحات بومی.

مخلوق / فیروز زنوزی جلالی (۷۹) ـ داستانی در ستایش انسان است با توجّه به روایت‌های سنّتی و دینی آفرینش انسان و استفاده از نمادهایی چون سیب، دریا، کشتی، سیستان، غول بچّه‌ی خزیده در جان سلطان، کوهستان حقیقت و...

مخلوق رمانی پراطناب با زبانی شکربن امّا یک نواخت و متأثر از ساختار حکایت‌نویسی است. مخلوق جزو رمان‌های اندیشه و عناید است و بازتاب اندیشه‌هایی چون ستایش انسان، تضادها و ستیز عناصر طبیعت و افسونگری و طنّازی زن و ستایش نوشتن و مقابله با قدرگرایی و به پیروزی نشاندن انسان؛ زیرا که او خلیفه‌ی خداست.

دلدادگی / شهریار مندنی‌پور (۷۸)، رمانی است آمیخته از جریان سیّال ذهن و واقع‌گرایی. دلدادگی رمانی حجیم در هفت کتاب است با موضوعاتی چون زلزله و جنگ، عشق و مصایب زنان و... زلزله از نگاه مندنی‌پور جبری فراطبیعت است که بر جان آدمی زیان می‌رساند و زلزله‌ی رودبار آغاز رمان است، جنگ امّا شرارتی خودخواسته است که بشر به جان خود می‌اندازد. درآمیختن دو عشق صادق و پاک در طول حوادث مصیبت‌بار زلزله و جنگ به طرح داستان جذابیّت و شوری درخور بخشیده است. جنگی بود جنگی نبود / مجید قیصری رمان جنگ، گنجشک‌ها زبان بهشت را می‌فهمند / بنی عامری، رمان جنگ، نیمه غایب / حسین سناپور (۷۹) رمان برگزیده‌ی سال، شهری که زیر درختان سدر مرد / خسرو حمزوی (۸۰) رمان برگزیده‌ی سال هشتاد و بیانگر تجربه‌هایی نوین در عرصه‌ی رمان‌نویسی.

اسفار کاتبان / ابوتراب خسروی (۸۰) رمانی که براساس متون کهن تحریر شده است. تلاش خسروی آن است که اثری پست مدرن با توجّه به هویّت ایرانی پدید آورد... و حاصل آن که: «دریا شود آن رود که پیوسته روان است» (سنایه).

مآخذ و منابع

منابعی که در تهیّه‌ی این گفتار به‌طور آزاد از آن‌ها بهره گرفته‌ام:

۱. صد سال داستان‌نویسی در ایران، حسن میرعابدینی، جلد سوم، تهران، چشمه، ۷۷.

۲. بررسی داستان امروز، زکریا مهرور، تهران، نیلوفر، ۸۰.

۳. مجلّه‌ی ادبیات داستانی، شماره‌های مختلف، حوزه‌ی هنری.

۴. مجلّه‌ی کتاب ماه، ادبیّات و فلسفه، شماره‌های مختلف، وزارت ارشاد و فرهنگ اسلامی.

بررسی داستان کوتاه
در کتاب های چهارساله ی دبیرستان

❖ صمد رحمانی شیاوی*

ادبیّات معنی‌های مختلفی دارد؛ «ادبیّات در معنی عامّ کلمه غالباً به هر نوع نوشته‌ای گفته می‌شود؛ مثل بخشنامه‌ها، رساله‌ها، اعلان‌ها و اعلامیه‌ها، آثار تاریخی و علمی و فلسفی و ادبی. ادبیّات به معنای خاص به هر اثر عالی و ممتازی اطلاق می‌شود که در آن عامل تخیّل دخیل باشد و در ضمن با دنیای واقعی نیز ارتباط معنی‌داری داشته باشد.»[1] ادبیّات را از دیدگاه‌های متفاوت تقسیم‌بندی کرده‌اند. ادبیّات سنّتی ایران را به تبعیّت از سنّت عرب‌ها به نظم و نثر تقسیم کرده‌اند. این تقسیم‌بندی ظاهری با وجود داشتن محاسنی از قبیل پیدا کردن اشعار و ابیات و... عیوبی نیز دارد. مهم‌ترین این عیب‌ها، ناتوانی محقّق در جست‌وجوی تحوّل فکری نویسنده و شاعر است. در تقسیم‌بندی اروپایی که براساس مفهوم صورت می‌گیرد، ادبیّات به چهار نوع حماسی، غنایی، نمایشی و تعلیمی تقسیم شده است.

ادبیّات از لحاظ قالب‌های نوشتاری به انواع داستان، نمایش‌نامه، گزارش، خاطره‌نویسی، قطعه‌ی ادبی، سفرنامه، سناریونویسی (در حوزه‌ی نثر) قابل تفکیک است.

شعر و داستان از رایج‌ترین قالب‌های ادبی هستند. در کتاب‌های دبیرستانی تا چند سال پیش از پرداختن به ادبیّات داستانی کوتاهی می‌شد و متأسّفانه هنوز هم در دانشگاه در رشته‌ی ادبیّات فارسی واحدهای مستقلی به ادبیّات داستانی اختصاص نیافته است. از سال ۱۳۷۶ هیئت مؤلّفان جدید ـ که خودشان از دست‌اندرکاران ادبیّات معاصر هستند ـ آبی زیر پوست کتاب‌های درسی ادبیّات به جریان انداختند و بخش‌های مستقلی برای ادبیّات داستانی و جهان اختصاص دادند.

ادبیّات داستانی ـ که در کتاب‌های درسی مطرح شده است ـ به چهار گروه دسته‌بندی می‌شود:

الف: داستان‌های بلند سنّتی مثل سمک عیّار؛

ب: داستان‌های کوتاه سنّتی مثل داستان‌های گلستان، بهارستان، کلیله و دمنه، اسرارالتّوحید، سندبادنامه و...

پ: داستان‌های بلند امروزی (رمان) مثل سیاحت‌نامه‌ی ابراهیم‌بیگ، مدیر مدرسه، سووشون، بینوایان، کلبه‌ی عمو تم؛

ت: داستان‌های کوتاه امروزی (نوول) مثل هدیه‌ی ناتمام، کباب غاز، گیله مرد، هدیه‌ی سال نو، خسرو، گل‌دسته‌ها و فلک، گاو، سه پرسش، تفنوس، فاصدک و...

در این مقاله بخش آخر؛ یعنی داستان‌های کوتاه امروزی (نوول) مندرج در کتاب‌های درسی را بررسی می‌کنیم.

قبل از آن که وارد بحث و بررسی شویم، تعریفی از داستان کوتاه به دست می‌دهیم و برخی ویژگی‌های آن را متذکّر می‌شویم.

۱ـ وحدت تأثیر: بدین معنی که داستان تأثیر واحدی را بر خواننده القا کند.

۲ـ محدودیّت شخصیّت‌ها: در داستان کوتاه نمی‌توان شخصیّت‌های زیادی وارد داستان کرد؛ زیرا در داستان کوتاه جایی برای پرورش و توصیف آن‌ها وجود ندارد.

۳ـ داشتن طرح مشخّص: یعنی این که داستان، آغاز، وسط و پایان مشخّصی داشته باشد. ادگار آلن پو معتقد بود «طرح شرط اصلی در داستان کوتاه است.»[2]

به طور کلّی می‌توان داستان کوتاه را چنین تعریف کرد:

«داستان کوتاه اثری است کوتاه که در آن نویسنده به یاری یک طرح منظّم، شخصیّتی اصلی را در یک واقعه‌ی اصلی نشان می‌دهد و این اثر بر روی هم تأثیر واحدی را القا می‌کند.»[3] داستان هدیه‌ی ناتمام اثر رابرت زاکس در کتاب ادبیّات سال اوّل دبیرستان جایگزینی شده است. انتخاب این داستان برای این گروه سنّی بسیار مناسب است؛ زیرا با روحیّه‌ی جوانان شانزده ساله یا کمی پایین‌تر هم‌خوانی خوبی دارد.

قهرمان اصلی داستان هم به نام «نیک» ۱۴ ساله است.

شخصیّت‌های داستان عبارتند از راوی داستان که ده ساله است. برادر بزرگ او که چهارده سال دارد. پدر آن‌ها یک کارگر فقیر و مادرشان یک زن خانه‌دار و زحمت‌کش و صبور. راوی داستان خواهان بهبود زندگی است اما برادر بزرگ خواهان تسکین این زندگی طاقت‌فرسا است.

لحن داستان با صمیمیّت ماجرا قصّه را پیش می‌برد. زاویه‌ی دید اوّل شخص است که از زبان یکی از شخصیّت‌های داستان بازگو می‌گردد.

طرح داستان بدین صورت است که خانواده‌ای با مشقّت و سختی به سر می‌برند اما در وسط نسبتاً فرجی در زندگی آن‌ها به وجود می‌آید؛ به طوری که بچّه‌ها بتوانند برای مادرشان هدیه‌ی کوچکی به عنوان روز مادر تهیّه کنند. راوی داستان یک شانه‌ی زیبا می‌خرد اما نیک پسر بزرگ‌تر ـ برای این که رنج مادر را تخفیف دهد ـ یک سطل زمین‌شویی می‌خرد. «نیک» هدیه‌ی خود را

قبل از راوی ارائه می‌کند و مادر را افسرده و متأثر می‌سازد و خودش هم اندوهگین می‌گردد. اما پدر، مطابق معمول در داستان کوتاه، پیچی به داستان می‌دهد بدین معنی که توضیح می‌دهد این سطل کار ما را آسان می‌کند، به اضافه‌ی این که «نیک» از این به بعد کار زمین‌شویی را خودش عهده‌دار خواهد شد. مادر از این توضیح بسیار شرمنده می‌شود و می‌گوید: «آه: من چه قدر نادانم. نیک را ببوسید و او را تشکر کرد» راوی داستان تحت تأثیر جوّ قرار می‌گیرد و از ارائه‌ی هدیه‌ی زیبای خود چشم‌پوشی می‌کند؛ زیرا احساس می‌کند اگر هدیه‌ی زیبایش را نشان دهد، باز سطل زمین‌شویی را به همان سطل زمین‌شویی تبدیل می‌کند و دوباره آن را از چشم می‌اندازد. با لحنی آمیخته به اندوه می‌گوید: «نصف سطل زمین‌شویی هدیه‌ی من است». در نتیجه درون‌مایه‌ی داستان را ـ که ایثار و فداکاری است ـ در پایان به حدّ اعلای خود می‌رساند؛ به طوری که «نیک با چشم‌هایی که از محبّت سرشار بود، به من نگاه کرد.»

***

سیدمحمّدعلی جمال‌زاده از پیشروان داستان‌نویسی جدید در ایران است. این نویسنده‌ی مشهور با انتشار کتاب «یکی بود یکی نبود» باب داستان‌نویسی به شیوه‌ی فرنگی‌ها را در ایران گشود. جمال‌زاده در مقدمه‌ای که بر این کتاب نوشته، چنین می‌آورد:

«انسان در وهله‌ی اول که عطف توجه به ادبیّات کنونی فرنگستان می‌کند، ممکن است وفور رمان را حمل به آن نماید که ادبیّات فرنگستان دچار خرابی و نقصان است؛ در صورتی که بدون شک در هیچ زمان و در هیچ کجای دنیا ترقی ادبیّات به درجه‌ی عهد کنونی فرنگستان نبوده است. یک نظر سطحی بر زندگانی مردم فرنگستان ـ که کتاب هم مثل کار و چنگال و جوراب و دستمال تقریباً از لوازم حیاتشان شده ـ کافی است که این مطلب را ثابت نماید و البتّه عمده جهت این مسئله هم، افتادن انشا است در جاده‌ی رمان و حکایت»[۵]

کتاب غاز یکی از داستان‌هایی است که جمال‌زاده آن را در خارج از ایران نوشت. هر چند این داستان دارای پوسته‌ی بسیار محکم و زیبایی است، اما هسته و درون‌مایه‌ی آن بیشتر برای سرگرمی و تفریح به کار می‌آید. داستان با زاویه‌ی دید اول شخص از زبان راوی نوشته شده است. لحن داستان طنزآلود است. شخصیّت‌های داستان برخلاف شخصیّت‌های مجموعه‌ی داستان «یکی بود یکی نبود» از نفوذ اجتماعی و حالت روحی قوی برخوردار نیستند.

شخصیت اصلی داستان جوانی روستایی است به نام مصطفی که در اثر تعلیم یک روزه تبدیل به یک شخص همه‌فن حریف می‌گردد و به راحتی در مجلس «لوکه جمع را چیره، و متکلّم وحده و مجلس‌آرای بلامعارض» می‌شود.

طرح داستان: یادآور مراسم و مهمانی‌های قدیم است که برای رتبه گرفتن یکی از کارمندان مهمانی‌ای ترتیب داده می‌شود. راوی داستان ـ که کارمند ترفیع یافته است ـ به علّت نداشتن امکانات مالی، مهمانی را به دو جلسه تنظیم می‌کند امّا کباب غاز که به همه وعده داده شده فقط برای یک جلسه تهیّه شده است. کوشش راوی بر این موکول است که به وسیله‌ی مصطفی کباب غاز از مجلس اول دست نخورده به آشپزخانه برگردد تا راوی در مجلس دوم آن را به مهمانان بدهد امّا بر اثر تعارف بیش از حدّ راوی به این که «آخر آقایان حیف نیست از چنین غازی گذشت که شکمش را از آلوی بوغان پر کرده‌اند و منحصراً با کره‌ی فرنگی سرخ شده است»، مصطفی تعارف راوی را باور می‌کند و با دست دراز کردن او به غاز، در یک لحظه کباب غاز در شکم و رورده‌ی حاضران جا می‌گیرد و داستان به اوج خود می‌رسد. راوی پشیمان از این عمل، مصطفی را از خانه می‌راند و به کلام بلند پایه‌ی «از ماست که بر ماست»[۶] ـ که درون‌مایه‌ی داستان نیز به شمار می‌آید ـ ایمان می‌آورد.

نثر این کتاب آمیخته با اصطلاحات عامیانه‌ی فراوانی است؛ از قبیل: جلوی کسی درآمدن، خرت و پرت، آزگار.

«گیله‌مرد» از مشهورترین داستان‌های بزرگ علوی است که آثار بزرگی بر نویسندگان بعدی بر جای نهاده است. «این داستان شرح ماجرای سه نفر مرد است؛ گیله‌مرد و دو محافظ او، که او را به قومن می‌برند و در حقیقت داستان در همین حرکت و اقامت در قهوه‌خانه‌ای نزدیک مقصد به تدریج باز

می‌شود.»

طرح کلّی داستان به این صورت است:

دو مأمور تفنگ به دست در میان غرش باد و باران گیله‌مرد را ـ که یک دهقان شورشی است ـ به فرمان می‌برند تا تحویل پاسگاه دهند. گیله‌مرد در طول راه در فکر رهایی و فرار است. محمّدولی شخصیّت دیگر با توهین و رجزخوانی به دنبال گیله‌مرد حرکت می‌کند. مأمور دوّم بلوچ ساده‌ای است که پیشاپیش راه می‌رود و او هم در فکر فرار از این نوع زندگی است. یک منزل مانده به پاسگاه در قهوه‌خانه‌ای فرود می‌آیند. محمّدولی در حال مستی از غرور و اطمینان به پیروزی نزدیک، رازی را که همواره با وحشت پنهان داشته بود، برای گیله‌مرد فاش می‌کند که قاتل صغری زن گیله‌مرد ـ که صدای جیغش هیچ وقت آن‌ها را راحت نمی‌گذارد ـ خود او است. در این حین مأمور بلوچ ـ که چشم طمع به تنها اندوخته‌ی گیله‌مرد، پنجاه تومان پول همراه او دارد ـ حاضر می‌شود در ازای آن تفنگ را به گیله‌مرد بدهد. گیله‌مرد تفنگ را می‌گیرد بعد از غلبه بر قاتل زن خود، تحت تأثیر التماس و گریه‌های او و احساسات انسان دوستانه‌ی خود فرار می‌گیرد و از کشتنش منصرف می‌شود. وقتی با لباس محمّدولی می‌خواهد فرار را آغاز کند، با گلوله‌های مأمور بلوچ کشته می‌شود.

شخصیّت‌های داستان عبارتند از گیله‌مرد، نماد یک دهقان انقلابی و آگاه.

محمّدولی یا رکیل‌باشی که یک مهره‌ی واقعی حکومت است، نماد یک انسان ستمگر و حریص.

مأمور بلوچ که از اقلیمی دیگر به این مکان آمده، نه هم‌درد گیله‌مرد است و نه از حرص و حرارت محمّدولی سر درمی‌آورد. در رؤیای او آزادی از این وضع جان می‌گیرد. او نماد انسان‌های ناآگاه و بی‌اعتنا به سرنوشت دیگران است. شخصیّت‌های داستان مثل صغرا زن گیله‌مرد، شورشیان جنگل، حکومتیان هم به طور مستقیم در صحنه نیستند، بلکه به طور غیر مستقیم شناسانده می‌شوند. اوج داستان در شناخته شدن قاتل صغرا است.

«لحن داستان به گونه‌ای آهنگ درونی یا نوعی موسیقی به وجود آورده است که البته نه از سجع یا طنین حروف و کلمات، بلکه عبارت است از موسیقی‌ای که بر اثر تکرار و تداعی تصاویر به وجود می‌آید.»[۴]

درون‌مایه‌ی داستان توصیف جامعه‌ی ستم‌زده و نیز بیان اعتراض و مبارزه‌ی مردم علیه حکومت آن جامعه است. زاویه‌ی دید با سوّم شخص نوشته شده است.

***

یکی از بهترین داستان‌نویسان کوتاه دنیا ویلیام سیدنی پورتر معروف به او. هنری است. داستان‌های این نویسنده‌ی آمریکایی «مطایبه، طنز، مزاح و خوش‌طبعی و پایان رندانه بر زمینه‌ی احساس و مهر و عطوفت است.»[۵] «داستان هدیه‌ی سال نو» از همه‌ی داستان‌های او تأثیرانگیزتر است. زن و شوهر جوانی می‌خواهند برای شب عید هدیه‌ای برای همدیگر بخرند. آن‌ها عزیزترین چیزها را از دست می‌دهند تا برای یکدیگر هدیه‌ای تهیّه کنند. زن گیسوان زیبای خود را می‌فروشد تا زنجیری برای ساعت شوهر بخرد و شوهر ساعت خود را می‌فروشد تا برای گیسوان زیبای زن خود شانه فراهم کند.

لحن صمیمی داستان، خواننده را با خود تا پایان داستان همراه می‌کند. زاویه‌ی دید این داستان به شیوه‌ی سوّم شخص نقل شده است. شخصیّت‌های داستان، نمونه‌ی یک زن و شوهر فداکار و یک‌دل هستند که با اعمال و رفتار بی‌ریای خود درون‌مایه‌ی داستان را ـ که ایثار و گذشت و فداکاری است ـ آشکارا در دید خوانندگان به نمایش می‌گذارند.

***

عبدالحسین وجدانی یکی از نویسندگان باذوق دهه‌ی سی ـ چهل معاصر ایران است. نثر شیوای این نویسنده‌ی توانا، استاد سیدمحمّدعلی جمال‌زاده

را آن‌چنان بر سر شوق آورد که نامه‌ای در ستایش آثار قلمی او به مجلّه‌ی یغما فرستاد. در این نامه ـ که در ۱۳۴۸ نوشته شده ـ چنین آمده است:

«همواره گفته و نوشته‌ام که طالب داستان‌هایی به قلم داستان‌سرایان ایرانی هستم که عطر و لحن خودمانی داشته باشد و اینک نمونه‌ی کاملی از این نوع داستان‌ها را به قلم آقای عبدالحسین وجدانی می‌بینم که الحق از لحاظ لفظ و عبارت و معنی و مضمون و از حیث تعابیر و نکات و اصطلاحات و ضرب‌المثل‌ها تمام و کمال ایرانی و کاملاً از هر نوع فرنگی مآبی خالی و عاری است. خلاصه فکر می‌کنم که نمردم و دیدم قریحه‌ی خداداد کار خود را کرد و به آرزوی دیرینه‌ام رسیدم و آنچه را که همیشه آرزو می‌کردم و برنمی‌آمد و تحقق آن از حیز قدرت خودم بیرون بود، قلم توانا و ذوق سرشار آقای عبدالحسین وجدانی به وجود آورده است.

از خداوند خواستارم که به آقای وجدانی توفیق و حوصله عطا فرماید تا با همین طرز و اسلوب داستان‌های بسیار دیگری به بازار کم‌رونق ادبیات امروزی ما بیاورند و مایه‌ی رواج آثار ادبی و داستان‌سرایی ما در نزد خودی و بیگانه باشد و به اثبات برسانند که کلک ما نیز زبانی و بیانی دارد.»[۱۰]

داستان خسرو سومین داستان از مجموعه داستان «عمو غلام»، تنها مجموعه‌ی داستانی ایشان است.

داستان از زبان اول شخص نقل می‌شود امّا شخصیّت راوی ـ در مقابل شخصیّت اصلی داستان یعنی خسرو ـ رنگ می‌بازد. راوی که در دوران تحصیلات ابتدایی با خسرو هم‌کلاس بوده ـ روزی او را در خیابان می‌بیند؛ «شیره‌ی تریاک، آن شیربی‌باک را چون اسکلتی وحشتناک ساخته بود». آن‌گاه خاطرات دوران جوانی او را بازگو می‌کند و در لفافه‌ی داستان دون‌مایه‌ی این اثر را ـ که طرح یکی از مشکلات فرهنگی ـ اجتماعی عصر ما و آثار مخرّب و زیان‌بار «اعتیاد است ـ به میان می‌آورد و در پایان توصیه می‌کند که از هم‌نشین بد باید دوری کرد.

لحن داستان طنزآلود است و یادآور لحن داستان‌های جمال‌زاده.

***

«توجّه جمعی از اهل قلم به روستا تصویر زندگی ساده‌ی روستایی را در ادبیات فارسی معاصر بیش از پیش منعکس کرده و جلوه و صفایی دیگر به برخی از آثار ادبی بخشیده است.»[۱۱]

غلامحسین ساعدی (۱۳۶۴-۱۳۱۴) از معدود کسانی است که با نوشتن آثاری از زندگی روستانشینان فقیر و مردم فرودست و لایه‌های پایین اجتماع، نام خود را در ردیف نویسندگان بزرگ عصر خود ثبت کرده است.

ساعدی ضمن این که داستان‌نویس است، نمایشنامه‌نویس بزرگی هم به شمار می‌رود. در این باره خودش می‌گوید:

«آن موقع خجالت می‌کشیدم که بگویم هم قصّه می‌نویسم و هم نمایش‌نامه؛ لذا نام مستعار برای خودم پیدا کرده، این نام مستعار گوهر مراد بود... همین طوری که توی قبرستان می‌چرخیدم، چشمم به سنگ قبری خورد که گود افتاده بود و روی آن پر از خاک و گل بوده. آن را تمیز کردم. رویش نوشته شده بود: گوهر دختر مراد و از این جا بود که نام گوهر مراد را برای نمایشنامه‌نویسی انتخاب کردم.»[۱۲] ساعدی در تبریز به دنیا آمد و در رشته‌ی پزشکی خواند امّا مثل چخوف به نوشتن روی آورد و برای همین نیز «دنیای داستان‌های او دنیای غم‌انگیز نداری، خرافات، جنون و وحشت و مرگ است. دهقانان کنده شده از زمین، روشنفکران مردّد و بی‌هدف، گداها و ولگردانی که آواره در حاشیه‌ی اجتماع می‌زیند، به شکلی زنده در آثارش حضور می‌یابند تا جامعه‌ای ترسان و پریشان را به نمایش بگذارند.»[۱۳]

عزاداران بیل یکی از داستان‌های ساعدی است که از هشت قصّه‌ی پیوسته ساخته شده است. داستان گاو قصّه‌ی چهارم این کتاب است.

در این داستان قهرمان اصلی، مشدی‌حسن، گاو خود را از دست می‌دهد. زن مشدی بیشتر نگران شوهر خود است تا مرگ گاو. روستائیان برای این که تحمّل مرگ گاو را بر مشدی‌حسن آسان سازند، به دروغ می‌گویند که گاو دو وقته است امّا وقتی می‌بینند مشدی‌حسن نمی‌خواهد فقدان گاو را باور کند، حقیقت قضیّه را برملا می‌سازند ولی باز گوشش به این حرف‌ها بدهکار نیست و نمی‌خواهد مرگ گاو را به خود بقبولاند. درنتیجه برای پیدا کردن گاو، خود تبدیل به گاو می‌شود و جان خود را نیز از دست می‌دهد.

درون‌مایه‌ی این داستان توصیف فقر اقتصادی و فرهنگی جامعه است که زندگی را آن‌چنان بر مردم پرمشقّت کرده که انسان در عالم خیال خود را گاو می‌پندارد؛ به عبارتی از خود بیگانه می‌گردد.

شخصیّت‌ها حین حرکت داستان به سوی اوج و بحران معرّفی می‌شوند؛ مشدی‌حسن، شخصیّت اصلی داستان و زن مشدی‌حسن، مشدی طوبا، مشدی بابا، کدخدا، مشدی جبّار و اصلان ـ که راه و چاره‌ای نسبتاً معقول پیشنهاد می‌کند ـ ساده و به عبارت دیگر خل وضع هستند.

لحن داستان گزنده است و با طنز تلخ پیش می‌رود. داستان با زاویه‌ی دید سوم شخص نوشته شده است.

***

داستان گلدسته‌ها و فلک نوشته‌ی جلال‌آل‌احمد از مجموعه‌ی پنج داستان او انتخاب شده است. داستان با اصل غافل‌گیری و بدون مقدّمه شروع می‌شود. آنچه در این داستان ما را مجذوب می‌کند، «لحن نیرومند داستان است که بیش از موضوع داستان، خود را به چشم ما می‌کشد.»[۱۴] گلدسته‌هایی که سر به فلک کشیده‌اند، فکر راوی داستان را در کلاس و حیاط مدرسه به خود جلب می‌کند. او نمی‌خواهد مثل سایرین نسبت به آن‌ها بی‌اعتنا بماند. رهایی از محدودیت خانه و جامعه و رفتن به بالای گلدسته‌ها حالت نمادین به داستان داده است. عنوان داستان بیانگر نوعی ایهام است؛ زیرا فلک هم به معنی آسمان است و هم به معنی چوب فلک.

دو کودک به کمک همدیگر خود را به بالای گلدسته‌ها می‌کشانند. به عبارتی خود را می‌خواهند به فلک بکشانند که بعد از پایین آمدن به فلک کشیده می‌شوند.

شخصیّت داستان یکی راوی است که یک کودک با جرأت و اهل عمل است امّا شخصیّت دیگر داستان یعنی اصغر با همه‌ی ادّعاهایش چندان مرد میدان نیست. سایر شخصیّت‌ها مثل مدیر، فرّاش و بچه‌های مدرسه در حاشیه‌ی داستان قرار گرفته‌اند و نویسنده از بالا به آن‌ها نگریسته است. زاویه‌ی دید داستان به طریق اول شخص تنظیم شده است.

درون‌مایه‌ی داستان شکستن سنّت‌های مرسوم زمان و گریز از یک نواختی فضای موجود است که با لحن صمیمی و در لباس برگشت به دوران کودکی بیان شده است.

شروع و اوج داستان (وقتی به گلدسته‌ها می‌رسند) و پایان نیرومند آن داستان را به عنوان یکی از داستان‌های خوب ادبیات معاصر ایران رقم زده است.

***

«سه پرسش» از داستان‌هایی است که تولستوی آن را صرفاً برای تعلیم بچه‌های روستایی زادگاه خود نوشته است. این داستان‌ها «واقعاً طوری است که گویی از درون یک کلبه‌ی روستایی بیرون می‌آید»[۱۵]. زبان آن‌ها به گونه‌ای است که وقار زبان عهد عتیق را به خود می‌گیرد. این داستان بیشتر در حدّ دانش آموزان دوره‌ی راهنمایی است و برای سال‌های آخر دبیرستان می‌شد از داستان‌های کوتاه تولستوی از قبیل اسیر قفقازی، پس از مجلس رقص، در سوار و... استفاده کرد.

داستان سه پرسش دارای درون‌مایه‌ی دعوت به نیکی است و شخصیت‌های آن نزار، پادشاه رومیه است که در جست‌وجوی حقیقت است و راهب فرزانه‌ای که ـ در حقیقت شخصیت اصلی داستان است ـ نزار را به طور غیرمستقیم راهنمایی می‌کند. راهب که در تنهایی به سر می‌برد، در حقیقت نمایی از شخصیت خود تولستوی است؛ زیرا تولستوی معتقد بود که «به خدا نمی‌توان نزدیک شد مگر در عالم تنهایی».[۱۶]

طرح داستان خیلی ساده است: نزار می‌خواهد در همه‌ی کارها موفق شود و چون جواب خود را از اطرافیان به دست نمی‌آورد، به سوی راهبی می‌شتابد. در این حال یکی از دشمنان نزار می‌خواهد او را به قتل برساند امّا استفاده از عامل زمان، به توصیه‌ی راهب او را از مرگ حتمی نجات می‌دهد، برعکس دشمن نزار در اختیار او قرار می‌گیرد. امّا نزار پس از آگاهی بر این نکته، نه تنها درصدد انتقام‌جویی برنمی‌آید، بلکه او را نیز می‌بخشد.

نویسنده برای داستان زاویه‌ی دید سوّم شخص را انتخاب کرده است. پایان داستان جنبه‌ی آموزشی آن را تقویت می‌کند؛ یعنی این که «آموزش تأثیر کردن یک انسان است بر انسان دیگر، برای این که شخص اخیر عادت‌های اخلاقی خاصّی را به دست آورد.»[۱۷]

***

«ققنوس» اثر میلیا تاونزند وارنر (sylvia Townsend warner)[۱۸] شاعر و رمان‌نویس انگلیسی یک داستان نمادین است. ققنوس در این داستان نماد هویّت و موجودیت یک ملّت است که بازیچه‌ی شیطان زرد یعنی زر و پول قرار گرفته است. داستان به این صورت مطرح می‌شود: یکی از نجیب‌زادگان که مالک عالی‌ترین باغ پرندگان در اروپا است، چندی است که بازارش از رونق افتاده و می‌خواهد با جلب پرنده‌ای به باغ خود سروسامانی به کسب و کار بدهد. علی‌رغم این که پرنده‌شناسان سعی می‌کنند او را قانع کنند که به دنبال ققنوس نرود؛ زیرا این پرنده فقط در عالم افسانه‌ها وجود دارد ـ به عربستان، جایگاه اصلی ققنوس می‌رود و آن را با ترفندی به دست می‌آورد. امّا ققنوس فقط مدّت بسیار کمی به باغ او رونق می‌دهد و مشتری جلب می‌کند؛ درنتیجه اردِ استرابری در نهایت ورشکستگی می‌میرد. وارثان او ققنوس را در مقابل بالاترین قیمت پیشنهادی می‌فروشند. مالک جدید نیز پس از چندی از کسب درآمد بیشتر مأیوس می‌شود و می‌شنود که ققنوس وقتی پیر شد، خود را آتش می‌زند و در عوض ققنوس تازه‌ای زاده می‌شود. پس شروع می‌کند به پیر کردن مصنوعی ققنوس. از انواع شکنجه‌ها و آزارهایی که به ذهنش می‌رسد؛ در حقّ ققنوس مضایقه نمی‌کند تا آن که لحظه‌ی آتش گرفتن ققنوس فرا می‌رسد و ققنوس با آتش خود طیّ دو سه لحظه همه چیز را به خاکستر تبدیل کرد و بیش از هزاران هزار کس را به همراه آقای پولدرو، طعمه‌ی شراره‌های سیّال خود کرد و هلاک ساخت.[۱۹] زاویه‌ی دید داستان سوّم شخص است و با لحنی شاعرانه نوشته شده است

***

داستان قاصدک نوشته‌ی علی مؤذنی با شیوه‌ی تک‌گویی درونی و با لحنی ادبی و شاعرانه نوشته شده است. درون‌مایه‌ی داستان چگونگی ابلاغ خبر شهادت رزمنده‌ای به خانواده‌ی شهید است. این داستان نمونه‌ی خوبی از ارائه‌ی مضامین به شکل رئالیسم جادویی است. مؤذنی در این قصّه با تخیّل سرشار داستانی، «دنیایی از امید و انتظار را در مقابل واقعیّت‌های جنگ (جغرافیای شهادت) قرار می‌دهد»[۲۰] داستان طرح نسبتاً پیچیده امّا به قاعده‌ای دارد؛ ورود قاصدکی به خانه، بهانه‌ای برای مکالمه‌ی مادر و فرزند می‌شود. مادر آن را فرستاده‌ای از طرف پدر می‌داند که در جبهه است و با خیال‌بافی در اطراف قاصدک دنیایی عاطفی می‌سازد و پسرک را به درون آن می‌کشاند. داستان به تدریج از تلاقی دو دنیای ذهنی ساخته می‌شود و با ورود خیال پدر به عنوان یکی از طرفین مکالمه، آماده‌ی رسیدن به نقطه‌ی اوج می‌شود. مادر و فرزند قاصدکی برای پدر می‌فرستند و روح پدر به صورت حجمی از نور آبی برای خداحافظی به سراغ آن‌ها می‌آید. اندوه شهادت او مستقیماً بیان نمی‌شود بلکه در لابه‌لای سطور جاری می‌شود؛ مثل انبوه قاصدک‌های نورانی که در پایان داستان وارد اتاق می‌شوند.

شخصیت‌های داستان عبارتند از: آذر، همسر شهید نماد یک همسر عاطفی، امید فرزند شهید که امید به برگشت پدر دارد و خود شهید هاشم که به طور غیرمستقیم در داستان شرکت دارد.

***

در زبان فارسی سال سوّم، داستان عدل از صادق چوبک را به عنوان یک نوشته‌ی تشریحی جا داده‌اند. این داستان کوتاه‌ترین اثر اوست و با توجّه به فضای آن، عنوان طنزآمیز و بسیار نامناسب عدل را بر خود دارد. از اسب نیمه‌جان درشکه‌ای سخن می‌گوید که میان آب‌های یخ‌زده‌ی جویی جان می‌کند و بیشتر اعضای بدن او خرد شده‌اند. سپورها و عمله‌ها تلاش می‌کنند مگر او را از جوی بیرون آورند امّا موفق نمی‌شوند. در این لحظات، همه‌ی مردم به کار و بار خود مشغول‌اند. عابران هر کدام چیزی می‌گویند و بی‌اعتنا به راه خود ادامه می‌دهند. رهگذری از پاسبانی ـ که مشغول خوردن لبو است ـ می‌خواهد که با هفت‌تیر خود اسب را خلاص کند امّا او می‌گوید: «جواب دولت را چه بگویم؟» او از راحت کردن اسب خودداری می‌کند. لبوفروش کنار خیابان در حالی که لبوی خود را تبلیغ می‌کند، گاه نیز این جمله را بر زبان

می‌آورد: اتول پیش زده، سقط شده، و اسب هم‌چنان با چشمان ملتمس نفس‌های آخرین را می‌کشد.

چوبک در این اثر بی کمترین دخالت و بی‌هیچ نشانی از ترحّم صرفاً با اشارات غیرمستقیم موقعیّت اسب را تصویر می‌کند و خواننده را شدیداً تحت تأثیر قرار می‌دهد. خواننده‌ای که وقتی از خواندن فراغت یافت، حتماً با تأسف و ریشخند به مفهوم طنزآمیز عدالت و عدل خواهد اندیشید.

شخصیّت‌های این داستان از مردم خرده‌پا انتخاب شده است و با لحن طنز درون‌مایه‌ی بی‌عدالتی را به تصویر می‌آورد. داستان با اینه‌ی ناتورالیستی نوشته شده است.

***

«قصّه‌ی عینکم» از رسول پرویزی در زبان و ادبیّات فارسی (عمومی) ۱ و ۲ چاپ شده است. «رسول داستان‌نویس به معنای فنّی کلمه‌ای آن نیست؛ زیرا در نوشته‌های همیشه کوتاه او اگر حکایتی نقل شده، به شیوه‌ی بسیار ساده، شرح ماجرایی آغاز گشته و به همان سادگی و بی‌پرایگی نیز پایان گرفته است.»[۲۰] در داستان «قصّه‌ی عینکم» راوی داستان از خاطرات دوران کودکی و چگونگی عینکی شدن خود سخن به میان می‌آورد. قهرمان داستان که به خاطر داشتن زاویه‌ی دید اوّل شخص همان راوی است؛ دانش‌آموزی با قدّ دراز و چشمان ضعیف توصیف می‌شود و به خاطر ضعف چشمانش از اطرافیان و حتّی مادرش دشنام می‌شنود «مادرم شماتتم می‌کرد و حتّی می‌گفت به شتر افسار گسیخته می‌مانی؛ شلخته و هردم‌بیل و هپل و هپو هستی»[۲۱] تا این که یک روز عینک مهمانشان، پیرزن کازرونی را به چشم می‌زند و دنیا را واقعی می‌بیند. در کلاس وقتی عینک را می‌زند، گومی از خنده در دانش‌آموزان ایجاد می‌کند و باعث عصبانیّت معلّم عربی می‌شود و در حقیقت داستان را به اوج خود می‌رساند. وقتی ثابت می‌شود که چشمان او واقعاً ضعیف بوده، به توصیه‌ی معلّم عربی عینکی از «میز سلیمون عینک‌ساز» می‌خرد و «عینکی» می‌شود.

درون‌مایه‌ی داستان بیان نفر اجتماعی و فرهنگی حاکم بر جامعه‌ی آن روز است که با لحنی طنزآلود و با نثر سهل ممتنع بیان شده است. شخصیت‌های داستان راوی، پدر و مادر راوی، پیرزن کازرونی، معلّم عربی و دانش‌آموزان، انسان‌های ساده و صمیمی هستند که در محیط آن روزگار به سر می‌بردند.

***

داستان «آخرین درس» از مجموعه‌ی داستان‌های آلفونس دوده با عنوان «قصّه‌های دوشنبه» انتخاب شده است. درون‌مایه‌ی این داستان بیان احساسات میهن‌دوستانه است به شکلی زیبا از زبان یک کودک دبستانی. این قصّه «داستان غم‌انگیزی است از زبان یک کودک فرانسوی از اهالی ایالت آلزاس در موقعی که در سال ۱۸۷۰ میلادی آلمان‌ها این ایالت را به تصرف درآورده، جزو خاک خود نمودند و تعلیم و تدریس زبان فرانسوی را در آن جا قدغن کردند.»[۲۲]

لحن داستان، شاعرانه و دل‌نشین است که با زاویه‌ی دید اوّل شخص از زبان راوی بیان می‌شود. راوی شخصیّت اصلی داستان است امّا شخصیّت دوست‌داشتنی، معلّم زبان فرانسه است که علی‌رغم داشتن ظاهر خشک، دارای قلبی بشردوستانه و میهن‌پرست است.

***

داستان «دسته گل آبی» از اکتاویو پاز در قسمت ادبیّات جهان کتاب تاریخ ادبیّات ایران و جهان آمده است. پاز از جهت هنری از علاقه‌مندان آندره برتون شاعر و یکی از بنیان‌گذاران مکتب سوررئالیسم فرانسه بود. پاز در داستان «دسته گل آبی» فضای بومی محیط آمریکای لاتین را با رطوبت و گرمای زیاد و وجود حشرات فراوان به تصویر می‌کشد.»[۲۳]

داستان از زبان اوّل شخص نقل می‌شود. راوی در این فضا دو رنج است. رنج او سرانجام هنگامی کامل می‌شود که از مسافرخانه بیرون می‌آید تا به گردشی شبانه در شهر بپردازد و ناگهان کسی با دشنه به او حمله می‌کند و خواهان چشمان آبی او ست؛ زیرا رنشر ویار دارد و دلش یک دسته گل آبی می‌خواهد. بعد از این که مرد متوجّه می‌شود چشم راوی آبی نیست، او را به حال خود رها می‌کند و راوی بلافاصله شهر را ترک می‌کند. این داستان به شیوه‌ی رئالیسم جادویی پرداخت شده است. پاز از جمله نویسندگان بزرگ رئالیسم جادویی در آمریکای لاتین است. واقع‌گرایی (رئالیسم) جادویی دارای یک عنصر غیرطبیعی و جادویی است. در این داستان ویار داشتن به چشمان آبی رئالیسم جادویی است.

شخصیت‌های این داستان یک روشنفکر خودباخته (راوی) و یک بومی متعصّب است (مرد حمله‌کننده). درون‌مایه‌ی داستان اعتراض به فرهنگ بیگانه است که از طریق حمله‌ی مرد به روشنفکر بیان می‌گردد. لحن داستان شاعرانه و زیباست.

***

به جز داستان بالا داستان‌های «فریاد»، «گردن‌بند»، «منظومه‌ی کلاغ» نیز در کتاب تاریخ ادبیّات ایران و جهان آمده است.

داستان «فریاد» از نویسنده و شاعر معاصر ترکیه، فریت‌اوگو است. این داستان با زاویه‌ی دید اوّل شخص نوشته شده است. درون‌مایه‌ی داستان اعتراض به شیوه‌ی رفتار حاکمان کشور ترکیه با مخالفان است. داستان به این صورت است که راوی داستان مردی را می‌بیند که به وسیله‌ی سه نفر مورد حمله قرار می‌گیرد. فریادی برمی‌خیزد که در حقیقت فریاد راوی است امّا این فریاد ناخواسته است «نکته‌ی قابل توجّه در این قصّه که در حقیقت اوج کار نویسنده است، این که روشنفکر هرچند خود را تبرئه کند و از جبهه‌ی مبارزه کنار بکشد، جبری اجتناب‌ناپذیر او را آرام نمی‌گذارد و برای او هیچ راه گریزی از مسئولیّت خطیرش وجود ندارد. از این رو در پایان داستان، به ظاهر راوی با این پیش فرض که آنان مأمور قانون و مرد دیگر بزهکار است، خود واقع می‌سازد امّا سرانجام این فریاد او را راحت نمی‌گذارد و می‌گوید: «بلی همین طور است امّا این فریادها از که و از کجا بود؟ به بیان دیگر این فریاد او را راحت نخواهد گذاشت.»[۲۴] شخصیّت این داستان راوی و مرد مورد تهاجم و سه نفر مهاجم است که هر کدام نماینده‌ی قشری از جامعه است. راوی نماد یک روشنفکر، مردان مهاجم مأموران دولت و فرد مورد تهاجم واقع شده مخالف حکومت ترکیه است. لحن داستان «فریاد»

مثل داستان «دسته گل آبی» شاعرانه است.

***

داستان «گردن‌بند» گی دوموپاسان از گیراترین داستان‌های جهان است.

شخصیت اصلی داستان خانم «ماتیلد لوازل» است که علی‌رغم زیبایی خود از امکانات رفاهی محروم است. در یکی از روزها برای رفتن به مهمانی از دوستش خانم فورستیه گردن‌بندی به عاریه می‌گیرد امّا به هنگام برگشت متوجّه می‌شود گردن‌بند را گم کرده است. داستان، «با چرخشی غافلگیرانه پایان می‌یابد؛ زیرا زن اوّل داستان، پس از سال‌ها محرومیّت و رنج به دنبال گم شدن گردن‌بند عاریتی، پی می‌برد که جواهر گم‌شده بی‌ارزش بوده است.»[۱] داستان از زاویه‌ی دید سوّم شخص باز گو می‌شود. گردن‌بند در این داستان: «نماد ارزش‌هایی است که خانم لوازل روزگاری در سایه‌ی آن‌ها زیسته است. ارزش‌هایی که همچون گردن‌بند الماس نشان بدلی بوده‌اند.»[۲] در حقیقت این بدلی بودن ارزش‌ها پیام و درون‌مایه‌ی داستان را آشکارا بیان می‌کند. لحن داستان آمیخته به طنز است.

***

«کلاغ» سروده‌ی «ادگارالن پو» سراینده‌ی اشعار سمبولیک و رمانتیک، نویسنده‌ی قصّه‌های خیال‌پردازانه و مخوف و جنایی و منتقد بر جسته است. «کلاغ» مشهورترین سروده‌ی «پو» است که «مضمون آشنای اندوه شاعر در مرگ زنی زیبا» در آن تکرار می‌شود. شاعر در حالی که تلاش می‌کند خاطره‌ی عشق از دست رفته‌اش «لنور» را به فراموشی بسپارد، پرنده‌ی کهن‌سال هولناک و شوم و بدعنیت به دیدارش می‌آید. در پایان «کلاغ» به صورت نمادی از خاطره‌ی ملال‌انگیز و پایان‌ناپذیر جلوه می‌کند.»[۳] لحن داستان، شاعرانه با درون‌مایه‌ی حسرت بر عشق از دست رفته و زاویه‌ی دید اوّل شخص است. راوی داستان، شخصیّت اوّل داستان است که خیالات خود را به صورت کلاغی تجسّم می‌نماید.

***

«دیوار» یکی از داستان‌های موفّق جمال میر صادقی است. داستان با زاویه‌ی دید سوّم شخص نوشته شده است. درون‌مایه‌ی داستان ایجاد تفاهم بشری و از بین بردن موانع دوستی انسان‌هاست. یک روز یکی از شخصیّت‌های داستان بیدار می‌شود و می‌بیند دیوار بین خانه‌ی خودشان و هم‌بازیش فرو ریخته است و دوستان بدون دردسر می‌توانند به خانه‌ی همدیگر رفت و آمد کنند. دنیای شیرینی برای بچّه‌ها ایجاد می‌شود امّا وقتی دوباره دیوار را می‌سازند، کودک دیوار را دیو می‌پندارد. میر صادقی در این داستان، «دنیای صادقانه‌ی کودکان را به تصویر می‌کشد که دیوار را سدّی در برابر آزادی‌های کودکانه‌ی خود می‌پندارند. از سوی دیگر دیوار، نماد جدایی انسان و مانع تفاهم جوامع بشری است و بیگانگی‌ها را افزایش می‌دهد.»[۴]

لحن داستان ساده و صمیمی است. شخصیّت‌های داستان، کودکانی هستند که در آرزوی برداشتن دیوار بیگانگی هستند.

***

داستان «دو کبوتر، دو پنجره، یک پرواز» اثر سیدمهدی شجاعی که در کتاب ادبیّات فارسی متون نظم و نثر (۲) درج شده است؛ یکی از داستان‌های موفّق جبهه و جنگ است. زاویه‌ی دید داستان تک‌گفتاری (مونولوگ) با زاویه‌ی دید اوّل شخص است و با استفاده از جریان سیّال ذهن و غافل‌گیری نوشته شده. درون‌مایه‌ی داستان خبر شهادت دو فرزند دوقلوی یک مادر است که با لحن صمیمی و شاعرانه از زبان راننده‌ی آمبولانس بازگو می‌شود. شخصیّت‌های داستان عبارتند از: حامد و راند دو شهید، علی راننده آمبولانسی که دو شهید را حمل می‌کند، پدر و مادر و مدیر و فرمانده از شخصیّت‌های جانبی داستان هستند که به نوعی درگیر داستان می‌شوند. طرح داستان به این صورت است:

دو برادر به فاصله‌ی یک ساعت به دنیا می‌آیند. این دو برادر همه‌ی کارها را با هم انجام می‌دهند. مدرسه‌شان علی‌رغم مخالفت مدیران مدرسه یکی می‌شود تا این که به سنّ جوانی می‌رسند. مسئله‌ی جبهه و جنگ ذهن این دو برادر را ـ که هر دو از بچّه‌های مسجد هستند ـ به خود معطوف می‌سازد. دو برادر یکدل، کلک سوار کردن رضایت پدر را جلب می‌کنند و راهی جبهه می‌شوند. تنها موردی که دو برادر به هم کلک می‌زنند، هنگام رفتن به خط اوّل جبهه است. برادر بزرگ‌تر اوّل شهید می‌شود. برادر کوچک‌تر پیکر او را از زیر خمپاره‌ها و رگبار گلوله‌ی دشمن نزد خودی‌ها می‌آورد و او را با آمبولانس ـ که راننده‌اش شخصی به نام علی است ـ حمل می‌کند. در راه چشمه اشک را همواره با گلایه بر جنازه‌ی برادر جاری می‌سازد و راننده ـ که گوشش به برادر زنده است ـ آن را به ذهن می‌سپارد. در راه خمپاره‌ای به ماشین می‌خورد و برادر کوچک درست یک ساعت بعد از برادر بزرگ به شهادت می‌رسد. نویسنده با قرینه‌ای، عمر این دو قهرمان را مساوی می‌سازد و علی این حرف‌ها را به هنگام به هوش آمدن به مادر دو شهید باز گو می‌کند.

***

در این قسمت به عنوان نمونه، داستان «من این همه نیستم» را از کتاب کشف‌المحجوب هجویری که در کتاب زبان و ادبیّات فارسی عمومی (۱ و ۲) ذکر شده است، بررسی می‌کنیم:

ساختمان این حکایت بر پایه‌ی یک مثلّث یا بنای سه ستونی استوار شده است. این ساختمان را ما در بسیاری از داستان‌های ایران و جهان نیز می‌بینیم. به همین سبب ایجاد چنین ساختمانی کاری آسان می‌نماید. آنچه دشوار است، حفظ تعادل بناست و برقراری رابطه‌ی مناسب میان اجزا و به کارگیری مصالح و عناصر داستانی با توجّه به اصول و معیارهای زیباشناختی. این را هجویری به خوبی از عهده برآمده است و سه ستون اصلی بنا را تا پایان حکایت به موازات هم پیش می‌برد. مراد (شیخ) ← مردم ← مرید (سالک)

در این حکایت، «تضاد ابتدا میان «مرید» است و «مرد زندیق گوا». امّا هجویری در حرکت ماجرا این تضاد را از میان می‌برد. آزادی‌خواهان و آزادمنشان در تضاد با دشنام‌گویان و مخالفان خود قرار نمی‌گیرند.

شیخ به مرید خود نشان می‌دهد که مؤمن به راه خود می‌رود، صبورانه؛ «شیخ گفت مرید را: اگر خاموش باشی من تو را چیزی آموزم که از این محن باز رهی. گفت مرید: خاموش شدم.»[۵]

خواننده‌ی این حکایت، ابتدا می‌اندیشد که چرا در ساختار حکایت، اگر چنین است که «مردم همه بشوریدند»، شیخ فقط مرید خود را ندا می‌دهد که

خاموش باشد؛ پس شنوایی همگان چه می‌شود و چگونه است که عارفانه‌نویس مردم هیاهوگر را در کمرکش داستان‌ها می‌کند و به رابطه‌ی مرید و مراد می‌پردازد. پاسخ به همه‌ی این پرسش‌ها در پایان حکایت نهفته است: «این همه خصومت چرا انگیختی؟» که اگر برانگیزنده‌ی خصومت کنار برود، خصومت فرو می‌نشیند؛ بنابراین می‌بینیم حرکت دو ستون اصلی دیگر حکایت (مرید و مراد) فدای حضور مردم نشده است. نگاهی به ساختار بازار در این حکایت می‌اندازیم؛ در طول تاریخ ما، بازار همواره متمایل به حرکت گروهی، اقدام گروهی، پشتی گروهی، دفاع گروهی از معتقدات دینی، اجتماعی و ملی و البته در کنار این‌ها فقط سرمایه بوده است. این ویژگی انگیزش پذیری بازار، و ویژگی تاریخی آن است و ملحوظ در این حکایت: «اهل بازار نیز جمله بشوریدند.»[۲۱]

شخصیت ابوطاهر حرمی، بسیار محکم و استوار ساخته و پرداخته شده است. به مرید خود امر نمی‌کند که خاموش باشد، بلکه می‌گوید: «اگر خاموش باشی من تو را چیزی آموزم.» چرا که اگر امر می‌کرد، اولاً از اقتدار خود به نارو ابهره گرفته بود و ثانیاً، برخلاف محور سیاسی داستان (آزادمنشی و ضرورت آزادی بیان) قدم برداشته بود و نهایتاً چه بسا مرید را به تمرد کشانده بود. این «اگر» در این جا بسیار کم آمده است و کاملاً متناسب با آزادی‌خواهی عارفان. اما در خانقاه که دیگر پیم متهم کردن شیخ به استبدادگرایی وجود ندارد، وضعیت به گونه‌ی دیگری است: «چون به خانقاه خود باز رفتند، این مرید را گفت آن صندوق بیار...»[۲۲] عبارت زیبای آخر داستان «این همه القاب است نه اسم و من این همه نیستم»[۲۳]، «شخصیت معنوی شیخ را به خوبی نشان می‌دهد و استحکام می‌بخشد و نیز حکایت را از زاویه‌ی جنبه‌های زیبایی شناختی زبان تقویت می‌کند. این عبارت در کمال فشردگی باز گفته شده است که با مفاهیم عارفانه و ضرورت کاربرد مختصرگویی و پرمعنایی زبان عرفانی آمیخته با زیباشناختی زبان و عناصر ادبی هم‌سویی و هم‌راهی دارد.[۲۴]

***

در پایان به تحلیل «مشروطه‌ی خالی» اثر علامه دهخدا می‌پردازیم؛ این نوشته تا حدّی خود را به داستان‌های امروزی نزدیک کرده است و به عقیده‌ی تحلیل‌گران، پایه‌ای بوده است برای ظهور داستان‌های جمال‌زاده.

این داستان گونه یا زاویه‌ی دید نامه‌نگاری نوشته شده است. این نوع نوشته ظاهراً میدان را برای طنزپردازی دهخدا وسیع‌تر می‌کرده است. در این داستان «راوی تا حدّ امکان از این که شخصاً در داستان ظاهر گردد، اجتناب می‌کند و با خنثی‌ترین آوای ممکن در حاشیه‌ی متن سخن می‌گوید. گفت‌وشنود آغازین به راوی اجازه می‌دهد تا ناگهان خود را به عنوان یک بازیگر به درون داستان افکند، ولی او به گفتن عبارتی در صحنه‌آرایی اکتفا می‌کند: آخر یک شب تنگ آمدم.»[۲۵] و بلافاصله در مقام راوی جای خود را به شخصیت‌های اصلی داستان یعنی خودش و مادرش می‌سپارد.

«آن‌گاه داستان آوای دیگری را نیز به وام می‌گیرد که همان آوای روایتگری ادبی است. راوی مشاجره را قطع می‌کند تا به مادرش اجازه‌ی سخن گفتن داده شود. از این جای داستان ماجراهای مادر آغاز می‌شود. سرانجام راوی دوباره رشته‌ی سخن را به دست می‌گیرد.»[۲۶]

لحن داستان طنزآلود است. درون‌مایه‌ی داستان، افشای چهره‌ی حقیقی و کلامی آن روزگار به صورت شخصیت پدر راوی بیان می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. کتاب سخن، مجموعه مقالات، مامیت ادبیات، جمال میرصادقی؛ انتشارات علمی، ص ۹۳.
۲. داستان کوتاه، یان ریدِ، ترجمه فرزانه‌ی طاهری، نشر مرکز، چاپ اول ۱۳۷۶، ص ۸۰.
۳. هنر داستان‌نویسی، ایراهیم یونسی، انتشارات نگاه، چاپ پنجم، ۱۳۶۹، ص ۹.
۴. ادبیات فارسی(۱) هدیه‌ی ناتمام، واریت زاکس، چاپ ۱۳۸۰، ص ۸۲.
۵. یکی بود یکی نبود، سید محمدعلی جمال‌زاده، ناشر بنگاه پروین، ۱۳۲۰ ص ۵ و ۶.
۶. ادبیات فارسی(۲): کیاب غاز یا رساله در حکمت مطلقه‌ی «از ماست که بر ماست»، جمال‌زاده، چاپ ۱۳۸۰ ص ۴۱.
۷. مروری بر تاریخ ادب و ادبیات امروز ایران، محمد حقوقی، چاپ سوم ۱۳۷۷، ص ۹۰.
۸. بازآفرینی واقعیت، محمدعلی سپانلو، انتشارات نگاه، چاپ اول ۱۳۶۸، ص ۵۷.
۹. فرهنگ ادبیات جهان، زهرا خانلری، انتشارات خوارزمی، چاپ اول ۱۳۷۵، ص ۱۵۳.
۱۰. عمو غلام، عبدالحسین وجدانی، امیرکبیر، ۱۳۴۸، صص ۶ و ۷.
۱۱. برگ‌هایی در آغوش باد، غلامحسین یوسفی، انتشارات علمی، چاپ دوم، جلد اول ۱۳۷۲ ص ۵۰۸.
۱۲. قصه‌نامه رهآورد، شماره ۱۰، بهار ۹۵، به نقل از بررسی داستان امروز (از دیدگاه سبک و ساختار)، زکریا مهرور، انتشارات تبریزیان، چاپ نخست، ۱۳۸۰، ص ۱۶۱.
۱۳. صدسال داستان‌نویسی در ایران، حسن عابدینی، نشر نشر، چاپ اول، ۱۳۶۸، جلد دوم، ص ۱۱۲.
۱۴. عناصر داستان، جمال میرصادقی، انتشارات شفا، تهران ۱۳۶۴، چاپ اول، ص ۳۹۱.
۱۵. تولستوی، هنری گیفورد، ترجمه‌ی علی محمد حق‌شناس، نشر طرح نو، ص ۱۴۵.
۱۶. تولستوی، اشتفان تسوایک، ترجمه‌ی جهانگیر افکاری، انتشارات مروارید، چاپ اول ۱۳۷۱، ص ۱۵۵.
۱۷. متفکران روس، آبزا یابرلین، ترجمه نجف دریابندری، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، چاپ اول ۱۳۶۱، ص ۲۸۳.
۱۸. نگاهی به گذشته و داستان‌های دیگر، ترجمه‌ی یوسف فضیر، انتشارات مروارید، چاپ اول ۱۳۷۲، ص ۶۵.
۱۹. ادبیات فارسی(۳) به استثنای رشته‌ی ادبیات و علوم انسانی، فاقوس، چاپ ۱۳۸۰، ص ۱۰۲.
۲۰. صدسال داستان‌نویسی ایران، حسن میرعابدینی، نشر چشمه، جلد سوم ۱۳۷۷، ص ۹۰۱.
۲۱. نویسندگان پیشگام در داستان‌نویسی امروز، علی‌اکبر کسمائی، شرکت مؤلفان و مترجمان ایران، چاپ اول، ۱۳۶۴، ص ۱۹۸.
۲۲. زبان و ادبیات فارسی عمومی ۱ و ۲، فضه‌ی عینکم، رمزل پرویزی، ۱۳۸۰، ص ۱۵۷.
۲۳. قصه‌نویسی، سید محمدعلی جمال‌زاده، به کوشش علی دهباشی، نشر شهاب، چاپ اول ۱۳۷۸، ص ۱۱۴.
۲۴. درباره‌ی نقد ادبی، دکتر عبدالحسین فرزاد، نشر قطره، چاپ دوم ۱۳۷۸، ص ۲۲۸.
۲۵. همان جا... ص ۲۵۸.
۲۶. داستان و نقد داستان، گزیده و ترجمه احمد گلشیری، انتشارات نگاه، چاپ دوم ۱۳۷۱، ص ۱۲۵.
۲۷. همان جا... ص ۱۲۰.
۲۸. تاریخ ادبیات جهان، باکر تراویک، ترجمه عزیزی رضائی، انتشارات فرزان، چاپ اول ۱۳۷۴، جلد دوم، ص ۸۰۲.
۲۹. ادبیات فارسی(۲) نظری (رشته‌ی ادبیات و علوم انسانی)، چاپ ۱۳۸۰ ص ۳۷.
۳۰. زبان و ادبیات فارسی عمومی ۱ و ۲، چاپ ۱۳۸۰، ص ۱۱.
۳۱. نظریه‌های نقد ادبی معاصر، مهیار علوی‌مقدم، انتشارات سمت، چاپ اول ۱۳۷۷، ص ۲۲۸ و ۲۲۹.
۳۲. زبان و ادبیات فارسی عمومی... ص ۲۱.
۳۳. همان جا... ص ۲۱.
۳۴. نظریه‌ی نقد ادبی معاصر... ص ۲۳۰.
۳۵. ادبیات فارسی (۱)... ص ۱۲۳.
۳۶. سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی، گریشلف بالایی، نیشل کوپی پرس، ترجمه‌ی دکتر احمد کریمی حکاک، انتشارات پاپیروس، چاپ اول تهران ۱۳۶۶، ص ۱۰۸.

شخصیت (۱)

به فرد ساخته شده یا مخلوقی که مانند اشخاص حقیقی از ویژگی‌هایی برخوردار است و با این ویژگی‌ها در داستان و نمایش ظاهر می‌شود، «شخصیت»[۱] می‌گویند. مخلوق ذهن نویسنده، ممکن است همیشه انسان نباشد و حیوان و شیء و چیزهای دیگر از جمله رسم و سنّت، خصلت فردی، نیروهای طبیعی و اجتماعی را نیز شامل شود. خلق چنین شخصیت‌هایی را که نویسنده با خصوصیّات اخلاقی و روحی معیّنی در دنیای داستان و نمایش‌نامه می‌آفریند، «شخصیت پردازی»[۲] می‌خوانند.[۳]

با توجه به تعریف، یکی از معیارهای سنجش آثار داستانی خوب و موفق، بخصوص رمان، شخصیت‌های معقول و پذیرفتنی آن‌هاست. شخصیت‌هایی که در جهان داستان، هرچند که این جهان غریب و خیالی باشد، زنده و واقعی جلوه کنند.[۴] از این رو نویسنده برای ارائه‌ی شخصیت‌های واقعی و قابل قبول، باید سه عامل مهم را در نظر داشته باشد:

۱) شخصیت‌ها باید در رفتار و خُلق و خویشان ثابت و استوار باشند مگر این که برای تغییر رفتارها، دلیلی وجود داشته باشد.

۲) شخصیت‌ها باید برای آن‌چه انجام می‌دهند، انگیزه‌ی معقولی داشته باشند.

۳) شخصیت‌ها باید پذیرفتنی و واقعی جلوه کنند، آدم‌ها باید نه نمونه‌ی مطلق پرهیزکاری و خوبی باشند و نه دیو بدسرشت و شریر، بلکه ترکیبی از خوبی و بدی باشند.

در داستان کوتاه، اغلب مجالی برای شخصیت پردازی نیست و شخصیت پردازی بیشتر در رمان اهمیت دارد. وسعت زمانی رمان، به نویسنده اجازه می‌دهد که شخصیت‌هایش را پرورش دهد. ذهن آن‌ها را بکاود و احساسات درونی شان را تشریح کند و خواننده را در جریان ماجراهای روحی و معنوی آن‌ها بگذارد.[۵]

شیوه‌های شخصیت پردازی

نویسنده می‌تواند به دو طریق «مستقیم» و «غیر مستقیم» شخصیت‌های داستانش را معرّفی کند. در معرّفی مستقیم، نویسنده خود به طور صریح و آشکار یا از زبان کس دیگری در داستان، شخصیت را معرّفی و تجزیه و تحلیل می‌کند.

در معرّفی غیرمستقیم، نویسنده با عمل داستانی یعنی از طریق افکار، گفت‌وگوها و یا اعمال خود شخصیت، او را معرّفی می‌کند.[۶] هرچند روش مستقیم از امتیاز وضوح و ایجاز در شخصیت پردازی آدم‌های داستان برخوردار است، امّا این روش هرگز نمی‌تواند به تنهایی به کار رود، بلکه همان طور که به خواننده چیزی می‌گوییم در تأیید آن حرف باید عملی از شخصیت نیز نشان دهیم؛ در غیر این صورت داستان شکل مقاله و گزارش پیدا می‌کند.

انواع شخصیت

شخصیت‌ها را می‌توان از دیدگاه‌های متفاوت تقسیم‌بندی کرد. در این بخش به طور گذرا به برخی از آن‌ها اشاره می‌کنیم.

شخصی را که در محور داستان قرار می‌گیرد و نظر خواننده را به خود جلب می‌کند، «شخصیت اصلی» یا «شخصیت مرکزی»[۷] می‌نامند. مقابل شخصیت اصلی، «شخصیت مخالف»[۸] است که در واقع ضد شخصیت اصلی و در مبارزه با اوست. اشخاص دیگری که در برابر شخصیت اصلی

شخصیّت پردازی در داستان

❖ سهیلا فرهنگی

قرار می گیرند و یا شخصیّت‌های مخالف را بهتر و برجسته‌تر نشان می‌دهند، به «شخصیت مقابل»[11] معروفند. دست آخر «شخصیّت همراز»[12] شخصیّتی فرعی در داستان و نمایش‌نامه است که شخصیّت اصلی به او اعتماد می کند و اسرار مگو را با او در میان می گذارد.[13]

از دیگر انواع تقسیم بندی‌ها، تقسیم شخصیّت‌ها به دو دسته‌ی شخصیّت‌های «ایستا»[14] و «پویا» است. شخصیّت ایستا، شخصیّتی در داستان است که تغییر نکند یا اندک تغییری بپذیرد. به عبارت دیگر در پایان داستان همان باشد که در آغاز بوده است و حوادث داستان بر او تأثیر نکند یا اگر تأثیر کند، تأثیر اندک باشد. شخصیّت پویا، شخصیّتی است که پی درپی و مداوم در داستان دستخوش تغییر و تحوّل گردد و جنبه‌ای از شخصیّت او، عقاید و جهان‌بینی او و یا خصلت و خصوصیّت او دگرگون شود. این دگرگونی ممکن است عمیق باشد یا سطحی، پر دامنه باشد یا محدود. ممکن است در جهت سازندگی شخصیّت‌ها عمل کند یا در جهت ویرانگری آن‌ها، یعنی در جهت متعالی کردن او پیش رود و یا در زمینه‌ی تباهی او.[15]

شخصیّت‌ها بنابر تقسیم‌بندی ای. ام. فورستر به «شخصیّت ساده»[16] و «شخصیّت جامع»[17] تقسیم می‌شوند. شخصیّت ساده یک بُعدی است و خصلت و ویژگی مشخّصی را نشان می‌دهد و شخصیّت جامع چند بُعدی است و خصلت‌های خوب و بد و عام و خاص را توأم تصویر می‌کند.[18] البتّه ارزش هر دو نوع شخصیّت‌ها از نظر داستانی یکسان است و داستان به هر دوی آن‌ها به یک اندازه نیاز دارد.

از دیگر انواع شخصیّت‌ها، «شخصیّت قالبی»[19] است. شخصیّتی که نسخه بدل یا کلیشه‌ی شخصیّت‌های دیگری است. این شخصیت از خود هیچ تشخّصی ندارد. ظاهرش آشناست. صحبتش قابل پیش‌بینی است. نحوه‌ی عملش مشخّص است؛ زیرا بر طبق الگویی رفتار می کند که قبلاً با آن آشنا بوده‌ایم.[20]

«شخصیّت قراردادی»[21] فرد شناخته شده‌ای است که خصوصیتی سنّتی و جا افتاده دارد. این صفات شخصیّت قراردادی تازه نیست و رفتار و گفتارش تکراری و کلیشه‌ای است. در قصّه‌های قدیمی غول‌ها، جن‌ها، جادوگرها، عیّارها، وزیران دست راست و وزیران دست چپ و... شخصیّت‌های قراردادی بودند که در توصیف خصوصیّات آن‌ها گاه مبالغه می‌شد. البتّه چنین شخصیت‌هایی دیگر در نمایش‌نامه‌ها و داستان‌های امروزی ظاهر نمی‌شوند یا با تغییرات بسیار در همان چارچوب قدیمی دوباره سازی می‌شوند.[22]

«شخصیّت نوعی»[23] نشان دهنده‌ی خصوصیّات گروه یا طبقه‌ای از مردم است که او را از دیگران متمایز می‌کند. شخصیّت نوعی (تیپ)، نمونه‌ای است برای امثال خود. چنان‌چه خصوصیات این طبقه یا گروه از مردم، بر اثر مرور زمان دستخوش تغییر و تحوّل شود، خصوصیات نوعی دیگر نمی‌تواند در مورد آن‌ها مصداق پیدا کند و تبدیل به شخصیّت‌های قراردادی می‌شوند. الگوهای شخصیّتی بسیاری وجود دارد که اشخاص را به صورت نوعی (تیپیک) درمی‌آورد. برای نمونه سیاستمداران یا شاعران، دلیران یا بزدلان، مردمان عاقل یا ساده‌لوح، عاشق‌پیشه‌ها، معتادها، فقری‌ها و لاابالی‌ها. نویسنده می‌تواند از خصوصیّات آن‌ها استفاده کند و شخصیّت‌های نوعی خود را بیافریند.[25]

از دیگر انواع شخصیّت‌ها، «شخصیّت تمثیلی»[26]، «شخصیّت نمادین»[27] و «شخصیّت‌های همه جانبه»[28] هستند که تعریف و توضیح آن‌ها فرصتی دیگر می‌طلبد و در حوصله‌ی این مقاله نمی‌گنجد.

شخصیّت پردازی رمان «سووشون»[29]

شخصیّت‌های رمان سووشون، با قدرت مشاهده‌ی درخشان ترسیم شده‌اند. هریک از آنان روحیّه و عمل کرد گروه اجتماعی معیّنی را مجسّم می‌کنند. «زری» و «یوسف» شخصیّت‌های اصلی داستانند که رمان بیشتر بر حول محور اعمال، گفتارها و ماجراهای آنان پیش می‌رود و بیش از سایر شخصیّت‌ها، توجّه خوانندگان را به خود جلب می‌کند. در مقابل شخصیّت‌هایی چون «خان کاکا»، «عمّه خانم»، «عزّت‌الدّوله»، «مک‌ماهون»، «سرجست زینگر»، «ملک سهراب» و دیگران، شخصیّت‌های فرعی داستانند که در واقع اعمال و گفتار آنان به شناخت بیش‌تر

شخصیت‌های اصلی کمک می‌کند. حال با توجه به محدودیت حجم مقاله، تنها به بررسی شخصیت‌های اصلی رمان می‌پردازیم.

زری

برای بررسی دقیق‌تر شخصیت زری، بجاست ابتدا زندگی‌نامه‌ی او را با توجه به متن رمان، بیان کنیم. زری، دختر میرزا علی اکبر کافر، بهترین معلّم زبان انگلیسی شهر است. (ص ۶) احتمالاً در سال ۱۲۹۰ شمسی متولّد شده! چرا که هنگام مرگ یوسف هنوز سی ساله نیست. در مدرسه‌ی انگلیسی‌ها درس خوانده. پدرش وصیّت کرده چادر سر نکند امّا در حدود سال ۱۳۰۵ شمسی وقتی زری کلاس هشتم فارسی و نهم انگلیسی است، در آشوبی که درمی‌گیرد و عدّه‌ای از اراذل و اوباش، کلاه‌شاپوی مردان را می‌درند و زنان پیچه بر صورت را آزار می‌رسانند، دختران مدرسه‌ی انگلیسی مجبور می‌شوند در مدرسه بمانند تا از خانه چادر و روبنده برایشان بیاورند. زری در جریان همان روز آشوب ـ یک بار پیش از واقعه و یک بار پس از آن ـ با یوسف ملاقات می‌کند. یک سال پس از این واقعه همراه دانش‌آموزان به دعوت عزّت‌الدوله، دختر کلانتر به خانه‌ی آن‌ها می‌رود و حمید پسر عزّت‌الدوله از او خواستگاری می‌کند. سه سال پس از برخورد با یوسف احتمالاً در سال ۱۳۰۸ با یوسف ازدواج می‌کند. ثمره‌ی چهارده‌سال زندگی با یوسف سه فرزند است به نام‌های خسرو یازده ساله، دوقلوها مینا و مرجان. اکنون نیز در آستانه‌ی مرگ یوسف آبستن است.[۳۰]

زری زن جوان تحصیل‌کرده‌ی شهرستانی از طبقه‌ی متوسّط جامعه، با حسّ و عاطفه، مهربان و مسالمت‌جو که بزرگ‌ترین همّ و غمش حفظ خانواده‌ی کوچک خود در مقابل تندباد حوادث اجتماعی است. او برخلاف حالا، هنگام تحصیل در مدرسه‌ی انگلیسی‌ها، دختری سرکش و پرخاشگر بوده و در برابر آن چه نادرست می‌دانسته، طغیان می‌کرده. یک بار پس از مشاجره با یوسف می‌گوید: «من چندین بار جلوی همان خانم مدیر ایستادگی کردم... آن‌روز که روزه‌ی مهری را خوردش داد، همه‌ی بچه‌ها از ترسشان در رفتند، اما من ماندم.» یک روز عصر قرار است عدّه‌ای انگلیسی برای بازدید مدرسه بیایند. خانم مدیر مقرّر کرده همه‌ی دختران بلوز سفید اتو کشیده زیر روپوش‌هایشان بپوشند. پدر زری تازه درگذشته و زری از بلوز خود دل نمی‌کند. خانم مدیر به زور بلوز سفیدی به او می‌پوشاند. قرار است دست خانم انگلیسی را ـ که گویا از دیگران موجّه‌تر است ـ ببوسد، امّا زری از بوسیدن دست او امتناع می‌کند. قرار است زری شعر «اگر» اثر کیپلینگ را برای حاضران بخواند امّا بی‌اختیار شعر «کوری سامسون» اثر میلتون بر زبانش جاری می‌شود و همه‌ی این‌ها خشم بسیار خانم مدیر را برمی‌انگیزد. (صص ۱۵۶ ـ ۱۵۴)

زری که خوبی سرکش، ناخشنود و مهاجم دارد، تا زمانی که مستقیماً در برابر مقرّرات و هنجارهای اجتماعی قرار نگرفته، بر طبع خویش است امّا «شوهر» در مقام نمودی از هنجارهای خانوادگی و «ازدواج» به عنوان سنّتی دینی و اجتماعی او را به وجودی منفعل و تسلیم تبدیل می‌کند. از این رو زری در ادامه‌ی مشاجره‌ی لفظی خود با یوسف آشکارا می‌گوید: «اگر من بخواهم ایستادگی کنم، اوّل از همه باید جلوتو بایستم و آن وقت چه جنگ اعصابی راه می‌افتد! می‌خواهی باز هم حرف راست بشنوی؟... پس بشنو، تو شجاعت مرا از من گرفته‌ای... آن‌قدر با تو مدارا کرده‌ام که دیگر مدارا عادتم شده.»

زری در آن زمان، زنی است بسیار سنّتی و گرفتار همه‌ی ناتوانی‌ها و انفعالی که گریبانگیر زن ایرانی است. در مراسم عروسی دختر حاکم وقتی گیلان تاج گوشواره‌ها را به امانت از او می‌خواهد، زری برخلاف میلش گوشواره‌ها را می‌دهد. هرچند می‌داند: «اگر می‌شد پشت گوشش را ببیند، روی گوشواره‌ها را هم خواهد دید. اما می‌توانست نشنود؟» مدّتی بعد وقتی زری عروس را می‌بیند، تصمیم می‌گیرد گوشواره‌ها را به وی گوشزد کند، «امّا صدا از میان دو لبش در نیامد.» در دل به بی‌عرضگی خودش نفرین کرد و اندیشید: «زن‌های پخمه‌ای مثل من هم‌چنین بایند!» وقتی یوسف زری را به خاطر این همه ترس و انفعال سرزنش می‌کند و می‌گوید: «چرا نباید جرأت داشته باشی که تو روی آن‌ها بایستی و بگویی این گوشواره‌ها، هدیه‌ی عروسی شوهرم است، یادگار مادر مرحومش که در غربت از فقر تن به کلفتی داده... و حالا من به راحتی از دست بدهمش؟» این جاست که خانم فاطمه، خواهر یوسف به نقش جبرهای اجتماعی اشاره‌ای ظریف می‌کند: «آدم در برابر مردمی که حاکم مال و جان همه‌اند چه می‌تواند بکند؟» او ریشه‌ی این انفعال را در نگرانی زری نسبت به تهدید خانواده می‌داند و می‌افزاید: «راستش را می‌خواهی داداش؟ نرمی می‌کند، رشوه می‌دهد، تا کاری به کار تو نداشته باشند.» هم‌چنین هنگامی که خسرو مادر را به ترس مصمّم می‌کند و می‌گوید: «اگر این زن‌ها نبودند، پسرها چه زود می‌توانستند مرد بشوند.» زری خود می‌گوید: «بله عزیزم به عقیده‌ی تو و پدرت و استادت من ترسو هستم، بی‌عرضه هستم، نرم هستم. من همه‌اش می‌ترسم بلایی سر یکی از شماها بیاید... طاقتش را ندارم.» این اشاره‌ها به ما کمک می‌کند تا به نقش تعیین‌کننده‌ی خانواده و علاقه به بقای آن در چگونگی رفتار زری پی ببریم.[۳۱]

یکی دیگر از علل انفعال و نرمی زری، نقش مادری او در خانواده است. دانشور در آثار خود بر این نکته تأکید می‌کند که زن خلاق است و طبعاً نمی‌تواند شاهد تباه شدن کسانی باشد که به گونه‌ای مخلوق اویند. در سووشون می‌خوانیم: کاش دنیا دست زن‌ها بود. زن‌ها که زاییده‌اند یعنی خلق کرده‌اند و قدر مخلوق خودشان را می‌دانند، قدر تحمّل و حوصله و یک‌نواختی و برای خود هیچ کاری نتوانستن را. شاید مردها چون هیچ‌وقت عملاً خالق نبوده‌اند، آن‌قدر خود را به آب و آتش می‌زنند تا چیزی بیافرینند. «اگر دنیا دست زن‌ها بود جنگ کجا بود؟» البتّه این امتیاز آفرینندگی از سوی دیگر مانعی برای پیشرفت ذهنی و اجتماعی زن می‌شود. زری یک‌بار به غیرقابل تحمّل شدن وضع موجود بر خود و از کف دادن همه‌ی فرصت‌های ارتقای اندیشه و تجربه اشاره می‌کند: «ناگهان از روی صندلی پا شد. با دست محکم به شکمش زد و گفت: کاش این یکی که توی شکمم است همین امشب سقط بشود. برای شما تا دم مرگ رفته‌ام و برگشته‌ام. خانم حکیم شکمم را سفره کرده... وقتی با این مشقّت بچه‌ای به دنیا می‌آوری طاقت نداری مفت از دستش بدهی. من هر روز ... هر روز تو این خانه، مثل چرخ چاه می‌چرخم تا گل‌هایم را آب بدهم. نمی‌توانم ببینم آن‌ها را کسی لگد کرده... من عین حسین کازرونی با دست‌هایم برای خودم هیچ کاری نمی‌کنم... من... نه تجربه‌ای، نه دنیادیدنی...»

در سووشون موارد گوناگونی هست که از تعلّق خاطر و وابستگی بسیار زیاد به خانه و خانواده نشان‌ها دارد: هنوز یک ساعت نگذشته، دلش شور بچه‌ها را می‌زد که نکند از مادیان پرت شده باشند. نکند این روز پر آفتاب، گرمازده شوند.» زری می‌کوشد آشوب بیرون از خانه، به درون آن راه نیابد و امنیّت و سلامت خانواده حفظ شود: «هر کاری می‌خواهند بکنند امّا جنگ را به لانه‌ی من نیاورند. به من چه مربوط که شهر شده عین محلّه‌ی مردستان... شهر من: مملکت من همین خانه است، امّا آن‌ها جنگ را به خانه‌ی من هم می‌کشانند.»

محدود شدن عمده‌ی فعّالیت زری به خانه و خانه‌داری و دور افتادن از فعّالیت چشمگیر اجتماعی، سیاسی و علمی، او را از نظرگاه اجتماعی تنزّل داد. امّا در سووشون شواهد فراوانی است که نشان می‌دهد زری به عنوان زنی آگاه، پیوسته در حال تجدیدنظر در پندار و کردار خویش است. او در ابتدای رمان می‌کوشد با نذر و نیاز و خیرات و مبرّات گره از کار فروبسته‌ی خود بگشاید، امّا در نیمه‌های داستان: «زری غلام را مرخّص کرد و به راه افتاد. به بیهودگی نذرش می‌اندیشید و حرف‌های یوسف در گوشش بود که: «فایده‌ی خیرات و مبرّات تو چیست؟ کار از اساس خراب است.» تا پیش از سوء قصد به یوسف همه‌ی اندیشه و توجّه زری معطوف به حفظ کانون خانواده است. او می‌کوشد مانع از ورود نتایج مبارزه‌ی سیاسی یوسف به درون خانه‌اش شود، امّا اکنون که یوسف بدون هیچ خطایی به تیر جفا کشته شده، او که به خسرو اجازه نمی‌داد، حتّی به دیوار خانه‌ی حاکم نزدیک شود و اسب خود را از حاکم بخواهد، اینک به او تفنگ می‌دهد تا آن‌چه را از اساس خراب است در هم بپاشد: «می‌خواستم بچه‌هایم را با محبّت و در محیط آرام بزرگ کنم. امّا حالا با کینه بزرگ می‌کنم. به دست خسرو تفنگ می‌دهم.» شجاعت و نهوری که پس از مرگ یوسف در زری به وجود آمده، موجب مقاومت او در مقابل کسانی می‌شود که با تشییع جنازه‌ی یوسف مخالفند: «امروز به این نتیجه رسیدم که در زندگی و برای زنده‌ها باید شجاع بود... امّا حیف که دیر به این فکر افتادم. بگذارید به جبران این نادانی در مرگ شجاع‌ها خوب گریه کنیم.» بدین ترتیب خطر کردن زری فرآیند طبیعی خود آگاهی اوست. اکنون زری رمز و رفتار سیاسی یوسف را درک کرده و برای آن‌چه انجام داده، به او حق می‌دهد.

در طول رمان هیچ شخصیّتی چون شخصیّت زری، چنین لمس کردنی، پذیرنده، کمال یافته و به خواننده نزدیک نیست. این را نویسنده در شکلی که آگاهانه برای خلق رمان برگزیده، تأکید می‌کند، به این دلیل هیچ فصلی از فصول رمان، هیچ صحنه‌ای از کشاکش‌های نمایشی داستان، بدون حضور زری روایت نمی‌شود. زری به عنوان ملموس‌ترین شخصیّت رمان در همه‌ی درگیری‌ها حضور دارد. او همه چیز را می‌بیند، می‌شنود، تأثیر می‌پذیرد و شخصیّتش دگرگون می‌شود. زری قدرت مشاهده‌ی دقیقی دارد و ما اغلب صحنه‌های حسّاس را از نگاه او می‌بینیم.

اگرچه زری کاملاً موافق کارهای یوسف نیست، ولی در برابر ناامنی، فقر و فساد جامعه چندان هم بی‌تفاوت نیست. او به عنوان چشم هشیار و نگران روزگار، نکته‌ها را می‌بیند و آشفته خاطر می‌شود. هرچند ترجیح می‌دهد به طور مستقیم وارد درگیری‌ها و ماجراها نشود و در حاشیه‌ی رنج‌های مردم بماند، امّا سرانجام واقعیّت تیره و تار اجتماع به درون خانه‌ی او رخنه می‌کند و او نیز چون دیگران به میان ماجراها کشانده می‌شود. چنین است که آبستنی او معنایی کنایی می‌یابد. او در واقع آبستن تغییر و دگرگونی است. بدین ترتیب سووشون، حسب حال تحوّل فکری و عاطفی زری است و محور اصلی داستان اوست نه یوسف.

نکته‌ی دیگری که در مورد شخصیّت زری، باید به آن توجّه کرد این است که زری در حقیقت تصویر صادقانه‌ای است از خانم دانشور و به تعبیر دیگر، زری آمیزه‌ای است از سیمین دانشور و تخیّل. اکنون برای نمونه

دو مورد از ویژگی‌های ایشان را که در متن رمان به زری نسبت داده شده، بیان می‌کنیم. نخست آن‌که در بخشی از زندگی‌نامه‌ی خانم دانشور به این مطلب اشاره شده که وی در مدرسه‌ی انگلیسی‌ها درس خوانده[۳۲]. در متن رمان این ویژگی به زری نسبت داده شده: «سر جنت زینگر به انگلیسی توضیحاتی داد که زری از حراس پرتی نفهمید هرچند که در مدرسه‌ی انگلیسی‌ها درس خوانده بود.» (ص ۶) مورد بعدی اشاره‌ای است که سیمین به مدّت زندگی مشترک خود با جلال کرده است: «ثمره‌ی این دل‌بستگی چهارده سال زندگی مشترک است در لانه‌ای که خودش تقریباً با دست خودش ساخته است.»[۳۳] در متن رمان نیز به این مورد اشاره شد: «اگر من چهارده سال با او زندگی کردم، می‌دانم که همیشه از شجاعت، ... از حق...»

یوسف

برای بررسی دقیق‌تر شخصیّت یوسف نیز زندگی‌نامه‌ی او را با توجّه به متن رمان بیان می‌کنیم. یوسف هنگام مرگ بیش از چهل سال دارد؛ پس حدود سال ۱۲۸۰ شمسی برابر با ۱۳۱۹ قمری متولّد شده است. فرزند مجتهدی که وقتی از نجف برمی‌گردد، همه به استقبالش می‌روند و در نماز جماعت همه‌ی آخوندهای شهر، حتّی امام جمعه به او اقتدا می‌کنند. صاحب ملک و املاک بسیار است که تنها ارثیه‌ی یوسف از آن املاک، چندین و چند ده است. به هر حال چنین آدمی در دعوای کلانتر و مسعودخان دندان طلا که باید یکی دو سال اوّل جنگ جهانی اوّل (۱۳۳۳ یا ۱۳۳۴ قمری) باشد، به خصوص وقتی که مردم به محلّه‌ی یهودی‌ها می‌ریزند، می‌تواند حکم جهاد بدهد.

یوسف احتمالاً پس از گرفتن دیپلم به فرنگ رفته است و چون از مادرش خبری می‌شنود، از همان فرنگ به کربلا می‌آید، امّا دیر می‌رسد. مادر یوسف سه سال در کربلا می‌ماند و به کلفتی خانم فخر الشّریعه می‌افتد و بعد می‌میرد و «آن بدبخت روزی که مرد چهل و چهار ساله بود»[۳۴].

گفتیم یوسف صاحب ملک و املاک بسیار است امّا نه از آن مالکانی که به کمک دولت و به اسم قانون خون رعایا را می‌مکند و زندگی آسوده‌ای برای خود فراهم می‌کنند. یوسف مالکی است تحصیل کرده و مخالف بیدادگری و استعمار. او از فروش محصول املاک خود به نیروهای انگلیسی ـ که جنوب ایران را اشغال کرده‌اند ـ خودداری می‌کند و با وابستگی دولت به کشورهای استعماری مخالفت می‌ورزد. یوسف ـ که در انگلستان درس خوانده و ریشه‌ی مفاسد اجتماعی را می‌شناسد ـ می‌خواهد جامعه را سامان بخشد. او با رویه‌ی احزاب چپ موافق نیست، امّا به اعتقاد او اگر هم فتوحی و امثالش ـ که نمایندگان احزاب چپ هستند ـ نتوانند وضعیّت جامعه را بهبود ببخشند، دست کم امکان تجربه‌ی عظیمی به مردم می‌دهند. یوسف در واقعیّت داستان تصویر صادقانه‌ای است از «جلال آل احمد» یعنی تصویری از روشنفکری صریح، خشمگین و منفرد. روشنفکری که هم چپ را غیر اصیل می‌شناسد و هم راست را. هم با زینگر انگلیسی مخالف است و هم با فتوحی، نماینده‌ی گروه چپ آن زمان.

یوسف نماینده‌ی قشر روشنفکر جامعه است، از این رو زیر باز ظلم و زور نمی‌رود و پیوسته با استعمار و بیگانه می‌ستیزد، ستیزی که ناشی از آگاهی اوست و به آزادی و استقلال کشور خویش می‌اندیشد. گفتیم که یوسف، تصویر صادقانه‌ای است از «جلال آل احمد». خصوصیّت دزک محرومیّت و دفاع از طبقه‌ی محروم جامعه ویژگی مشخّص آل احمد است که در این رمان به یوسف نسبت داده شده. دانشور درباره‌ی جلال نوشته است: «درد آشنایان محروم، بیشتر همدردی‌اش را می‌انگیزد تا آشنایان مرفّه و حتّی از سر اشتباهات و کجروی‌های گروه اوّل به آسانی می‌گذرد و در نوشته‌هایش هم ـ که متوجّه شده‌اید ـ سر و کارش بیشتر با طبقات محروم اجتماع است و به کار طبقات مرفّه ـ اگر هم دردی داشته باشند ـ چندان کاری ندارد.»[۳۵] یوسف اگرچه در بیرون از خانه در مقابل بیگانگان رفتاری خصمانه دارد، ولی در حریم خانواده‌ی خود شخصیّتی مهربان است؛ فردی خوش‌قلب که از روحیّه‌ی لطیفی برخوردار است. دانشور در این مورد درباره‌ی جلال نوشته: «جلال هم زنده‌ی خوبی بود و هم مرده‌ی خوبی. او در اوج محبوبیّتش میان مردم مُرد. در برابر حکومت پیری بود امّا در خانه مردی سر به راه، مهربان، کمک کننده و یک پشتیبان عاطفی به تمام معنی.» در این باره در رمان داریم: «یوسف خشمگین فریاد زد: من؟ جلوی من بایستی؟ من که در بیرون از خانه مثل پیر هستم و در خانه: در برابر تو یک بزه‌ی سر به راه؟ تو از روی غریزه نمایشی به اسم شجاعت داده‌ای.»

با همه‌ی جذّابیّتی که سیمای یوسف به یمن قلم خانم دانشور یافته است، جدال او با عوامل چپ و راست و حاکمیّت، پیکار مبارزه‌ای ریشه‌ای نیست. اگرچه او با همسرش نزاع می‌کند که چرا به هنگام آبستنی مجدّد خود نذر کرده برای زندانیان نان و خرما ببرد، فایده‌ی خیرات و مبرّات چیست، وقتی که کار از اساس خراب است امّا مبارزه‌ی او نشان نمی‌دهد که وی در راه دگرگونی‌های ریشه‌ای گام برمی‌دارد. در سوشون هرچند نویسنده در کمال هنرمندی تأثیر مبارزه‌ای خطرآفرین را در متن زندگی خانواده و زن ایرانی نشان داده، امّا شرایط پیچیده‌ی جهان امروز آن را مبارزه‌ای ریشه‌ای نمی‌شناسد. خان مالکی تحصیل کرده، برخلاف شرایط طبقاتی خود قیام می‌کند و با عوامل حکومتی

درگیر می‌شود. چرا؟ در متن رمان پاسخ قانع‌کننده‌ای به این پرسش داده نمی‌شود.

یوسف برخلاف زری ـ که شخصیتی دگرگون شده و «پویا» است ـ در سراسر رمان خصلتی ثابت و پایدار دارد و در واقع شخصیتی «ایستا» است؛ به طوری که از همان آغاز می‌توان سرانجام زندگی‌اش را پیش‌بینی کرد. دانشور بسیار موفق از عهده‌ی شخصیت‌پردازی رمان برآمده و به‌یاری هر دو شیوه‌ی مستقیم و غیرمستقیم، تصویری ملموس و نزدیک به واقع از شخصیت‌های خود ارائه داده است.

یادداشت‌ها:

1. Character

2. Characterization

۳. فرهنگ اصطلاحات ادبی، سیما داد، چ دوم، مروارید، تهران، ۱۳۷۵، ذیل شخصیت و شخصیت‌پردازی.

۴. در داستان‌های سنتی و گذشته، به جای شخصیت امروزی، «قهرمان» وجود دارد. فرد تحسین‌برانگیزی که تعداد برخی از آرمان‌های بشری است. مقابل قهرمان «ضدّ قهرمان» قرار دارد، فردی که فاقد فضایل و ویژگی‌های قهرمانی، چون اصیل‌زادگی، دلاوری، آرمانگرایی، بی‌نیازی از ثروت دنیایی و... است. برای آگاهی بیشتر درباره‌ی تفاوت‌های شخصیت و قهرمان ر. ک: قصه‌ی دیروز، داستان امروز، لیلا یوسفی، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، ش ۵۹، صص ۵۴ ـ ۵۹.

۵. «نویسنده باید دقیقاً حقیقت مانندی شخصیت‌ها را رعایت کند. شخصیت باید همچون دیگر انسان‌ها رفتار کند. در بسیاری از مواقع علاقه‌ی بیش از اندازه‌ی نویسنده به شخصیت داستان، آن چنان فزایش می‌یابد که ناخواسته شخصیت داستانی را غیر واقعی نشان می‌دهد. گاه نیز اتفاق می‌افتد که نویسنده از شخصیتی خاص متنفر است. او در مرحله‌ی ساخت چنین شخصیتی گاه آن چنان افراط می‌کند که شخصیت منفی داستان را کلیشه‌ای و به دور از واقعیت ترسیم می‌کند در حالی‌که همه می‌دانیم افراد منفی و بدنهاد هم انسان هستند و گاه می‌توانند رفتارهای طبیعی از خود نشان دهند، به بچه‌ها عشق بورزند و با خانواده‌ی خود خوش‌رفتار باشند.» ساختار و عناصر داستان (طرح داستان)، کامران پارسی‌نژاد، حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی، تهران، ۱۳۷۸، ص ۱۰۳.

۶. برای آگاهی درباره‌ی پیشینه‌ی شخصیت‌شناسی ر. ک: شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر، حمید عبداللهیان، انتشارات آن، تهران، ۱۳۸۱، صص ۴۰ ـ ۵۳.

۷. جمال میرصادقی در کتاب «عناصر داستان»، چ سوم، سخن، تهران، ۱۳۷۶، صص ۹۳ ـ ۹۱، به شیوه‌ی سومی هم اشاره کرد به این ترتیب که: نویسنده در مقام یک دانای کل بی‌طرف، از طریق ذهنیات آگاه و نیمه‌آگاه، اشخاص داستان را معرفی می‌نماید. در این جا او سعی می‌کند که در گفتار و رفتار اشخاص داستان هیچ‌نوع تغییر و تفسیری انجام ندهد و توان تخیلی خواننده را نیز به کمک بگیرد. در این نوع شخصیت‌پردازی، اشخاص داستان از طریق تک‌گویی درونی و جریان سیال ذهن، خود را به خواننده معرفی می‌نمایند؛ مثلاً نویسنده بدون این که توضیح دهد، ذهنیت آشفته‌ی شخصیت داستان را نشان می‌دهد و خواننده در جریان کشمکش درونی افکار او قرار می‌گیرد.

۸. شخصیت‌پردازی غیر مستقیم به چند طریق انجام می‌شود که عبارتند از: ۱ـ اعمال یا رفتار ۲ـ گفت‌وگو ۳ـ نام ۴ـ قیافه ظاهری که توصیف حالات و ویژگی‌های روانی. برای توضیحات بیشتر درباره‌ی این موارد ر. ک: شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر، صص ۸۰ ـ ۷۰.

9. Protagonist

10. Antagonist

11. Foil

12. Confidant(e)

۱۲. برای آگاهی بیشتر درباره‌ی هریک از این شخصیت‌ها ر. ک:

واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی، جمال میرصادقی و میمنت میرصادقی، کتاب مهناز، تهران، ۱۳۷۷، ذیل هر یک از این تعاریف و اصطلاحات.

13. Static Character

14. Dynamic Character

۱۶. در کتاب «تأملی دیگر در باب داستان»، پرین لابرس، ترجمه‌ی محسن سلیمانی، حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی، تهران، ۱۳۶۲، صص ۵۶، ۵۵ پس از تعریف شخصیت‌های ایستا و پویا به نکته‌ی مهمی اشاره شد که برای پذیرفتن تغییر و تحول شخصیتی در داستان، باید این تغییر از سه شرط برخوردار باشد:

۱ـ شخصیتی که تحولی در درونش روی می‌دهد یا تغییری را به وجود می‌آورد، نباید این کارها از حدّ و توانایی‌اش خارج باشد.

۲ـ شرایط و عوامل محیطی که شخصیت اصلی خود را در آن می‌یابد دقیقاً متناسب با تغییری باشد که رو می‌دهد.

۳ـ زمان تغییر متناسب با اهمیت و میزان تغییری باشد که روی داده، آن چنان که ما برخ دادن تغییر را از نظر زمانی باور کنیم.

17. Flat Character

18. Round Character

۱۹. چهره‌های رمان، ادوارد مورگان فورستر، ترجمه‌ی ابراهیم یونسی، چ چهارم، نگاه، تهران: ۱۳۶۹، ص ۷۳.

در کتاب «قصه‌نویسی»، رضا براهنی، چ سوم، نشر نو، تهران، ۱۳۶۲، صص ۲۹۶ ـ ۲۵۹ نویسنده از این دو نوع شخصیت با عنوان «شخصیت مسطح» و «شخصیت مدوّر» نام برده است.

20. Stereotype

۲۱. «کمبود استعداد هنری ناگزیر به قالبی شدن شخصیت‌ها می‌انجامد و سبب می‌شود تکامل آن‌ها از انسجام کامل برخوردار نباشد. در این گونه آثار هنری، همه‌ی شخصیت‌ها به هم شباهت دارند و به آسانی می‌توان آن‌ها را به آثار دیگر منتقل کرد.» پایه‌های هنرشناسی علمی، آوتر ژیس، ترجمه‌ی ک. م. پیوند، تهران، ۱۳۶۰، ص ۷۶

22. Stock Character

۲۳. عناصر داستان، ص ۱۰۰ و واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی، ذیل شخصیت قراردادی.

24. Typical Character

۲۵. واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی، ذیل شخصیت نوعی.

26. Allegorical Character

27. Symbolical Character

28. Full - dimensional Character

۲۹. سووشون، سیمین دانشور، چ یازدهم، خوارزمی، تهران، ۱۳۶۳.

۳۰. جدال نقش با نقاش در آثار سیمین دانشور، هوشنگ گلشیری، نیلوفر، تهران، ۱۳۷۷، ص ۸۳.

۳۱. «سووشون گامی در ادبیات داستانی زن‌گرا»، جواد اسحاقیان، ادبیات معاصر، ش ۲۱ و ۲۳، صص ۲۶ ـ ۲۳.

۳۲. جدال نقش با نقاش در آثار سیمین دانشور، ص ۱۵۵.

۳۳. غروب جلال، سیمین دانشور، چ چهارم، خرم، قم، ۱۳۷۱، ص ۷.

۳۴. جدال نقش با نقاش در آثار سیمین دانشور، صص ۸۵ ـ ۸۳.

۳۵. غروب جلال، ص ۱۴.

۳۶. «ایاد جلال آل احمد در گفتگو با سیمین دانشور»، کیهان فرهنگی، س چهارم، ۱۳۶۶، ش ۶، ص ۵.

❖ علی یوسفی
دبیر دبیرستان های زیوه (ارومیه)

پنج عبارت کلیدی مقاله

۱ـ آیا کتاب تاریخ بیهقی کتاب داستان است؟

۲ـ حکایت افشین و بودلف از حیث شناخت نوع ادبی آن جزیی جز یک داستان نیست .

۳ـ زاویه ی دید در داستان افشین و بودلف «اول شخص مفرد» است .

۴ـ عنصر داستانی گفت‌وگو نیز به نحو بسیار چشم‌گیری در داستان مورد بحث ما به کار گرفته شده است .

۵ـ شش عنصر داستانی مهم را می توان در حکایت افشین و بودلف یافت .

هدف مقاله نشان دادن قدرت داستان پردازی بیهقی و نمایاندن سابقه ی داستان‌نویسی در تاریخ ادبیات گذشته ی ایران است .

چکیده

تاریخ بیهقی رمان نیست ، تاریخ است امّا نگارگری و هوشیاری و واقع بینی نویسنده ، از آن نوعی رمان خواندنی ساخته است که درست با همین دید ، کتاب اخیر را به جای طبقه‌بندی کردن در گروه کتاب‌های صرفاً تاریخی ، در شمار ادبیات آورده‌اند و حتّی می‌توان از ادبیات صرف نیز آن را فراتر برد و در ادبیات داستانی طبقه‌بندی کرد . نشانه های این طبقه‌بندی را در جای جای تاریخ بیهقی می‌توان یافت ؛ از جمله داستان افشین و بودلف .

کلیدواژه‌ها: تاریخ بیهقی ، ابوالفضل بیهقی ، داستان ، رمان ، عناصر داستان ، فنون داستان‌نویسی ، حکایت ، روایت

نقد حکایت

افشین و بودلف

مطالعه‌ی کتاب گران‌سنگ تاریخ بیهقی نشاط‌آور، سرگرم‌کننده، آموزنده و الهام‌بخش است.

چهار صفتی که برای این کتاب برشمردیم، از اوصاف داستان‌های خوب است. آیا تاریخ بیهقی کتاب داستان است؟ اگر جواب ما به این سؤال مثبت نباشد، لااقل باید بگوییم که بخش اعظم آن، داستان یا داستان‌گونه است. در نوشته‌ای که پیش‌روست، عناصر داستان در یکی از حکایت‌های شیرین و جذّاب این کتاب بررسی شده است؛ حکایت افشین و بودلف.

برخی کتاب‌های تاریخی را به سه دسته تقسیم کرده‌اند:

۱. نقلی
۲. تحلیلی
۳. تلفیقی (تلفیق نقل و تحلیل)

با مطالعه‌ی تاریخ بیهقی می‌توان گفت این کتاب جزو کتاب‌های تاریخی دسته‌ی اوّل به شمار می‌آید. و از همین رو دارای جنبه‌ی داستانی نیرومندی است.

بیهقی نویسنده‌ی نامدار ایرانی آن‌چه را در کتاب‌ها خوانده، یا به چشم خود دیده و یا از معتمدان شنیده، به زبانی شیوا نقل کرده است. او در میان مطالب اصلی کتاب گاه به بیان حکایت‌های تاریخی از گذشتگان پرداخته است.

دکتر خطیب رهبر در مقدّمه‌ی تاریخ بیهقی در این باره می‌نویسد:

«بیهقی برای پندآموزی و عبرت‌اندوزی هرجا مناسب دیده، داستانی تاریخی برای آراستن تاریخ و آگاه ساختن خوانندگان می‌آورد.»[۱]

در میان حکایت‌های گوناگونی که در کتاب او می‌خوانیم، حکایت افشین و بودلف ـ که بیهقی آن را در «اخبار خلفا»[۲] خوانده است ـ بسیار جلب توجّه می‌کند. بار اوّل که این حکایت را خواندم، گویی داستانی از یک نویسنده‌ی امروزی است که در اثر خود به رعایت اصول و فنون داستان‌نویسی توجّه کامل دارد؛ لذا بر آن شدم که این حکایت را از دیدگاه داستان‌نویسی بررسی نمایم.

اولین قدم این است که اشاره‌ای به تعریف داستان داشته باشیم تا ببینیم آیا می‌توان این حکایت را با توجّه به تعریف امروزی، داستان نامید: ای. ام. فورستر (رمان‌نویس و ادیب انگلیسی ـ ۱۹۷۰-۱۸۷۹) داستان را چنین تعریف می‌کند:

«داستان نقل وقایع است به ترتیب توالی زمان؛ در مثل ناهار پس از چاشت و سه‌شنبه پس از دوشنبه و تباهی پس از مرگ می‌آید.»[۳]

در حکایت افشین و بودلف نیز وقایع نقل می‌شود:

۱. بی‌قرار شدن احمدبن ابی‌دؤاد
۲. رفتن او پیش معتصم
۳. رفتن او نزد افشین به خواست معتصم برای نجات جان بودلف
۴. نجات یافتن بودلف
۵. به خانه آمدن بودلف

و البتّه نقل وقایع به ترتیب توالی زمان است.

جمال میرصادقی در کتاب ادبیّات داستانی درباره‌ی خصلت بارز داستان می‌نویسد: «خصلت بارز داستان این است که بتواند ما را وادار کند که بخواهیم بدانیم بعد چه اتّفاق می‌افتد.»[۴]

این خصلت هم‌چنان که می‌بینیم در داستان افشین و بودلف بسیار جلوه‌گر است. به خصوص بعد از این که معتصم به احمدابن‌ابی دؤاد می‌گوید که بودلف را به افشین واگذارده است. این ویژگی خود را به شکل چشمگیری نشان می‌دهد و خواننده با هیجان و اضطراب به دنبال این است که چه خواهد شد.

با بیان مقدّمات این نتیجه به طور قهری به دست می‌آید که: حکایت افشین و بودلف از حیث شناخت نوع ادبی آن چیزی جز یک داستان نیست.

حال به بررسی عناصر داستانی در این حکایت می‌پردازیم:

این داستان اغلب عناصر لازم را برای ساخته شدن یک داستان خوب دارا است.

۱. درون‌مایه

«درون‌مایه فکر اصلی و مسلّط در هر اثری است، خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و موقعیّت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد. به بیان دیگر، درون‌مایه را به عنوان فکر و اندیشه‌ی حاکمی تعریف کرده‌اند که نویسنده در داستان اعمال می‌کند؛ به همین جهت است که می‌گویند درون‌مایه‌ی هر اثری جهت فکر و ادراکی نویسنده‌اش را نشان می‌دهد.»[۵]

هم‌چنان که از تعریف بالا برمی‌آید، برای پی بردن به چیستی درون‌مایه‌ی یک داستان باید اندیشه‌ی حاکم بر داستان و جهت فکری نویسنده‌اش را کشف کرد.

در داستان افشین و بودلف اندیشه‌ی حاکم و محور اصلی وقایع داستان بزرگواری و جوانمردی احمدبن ابی‌دؤاد است که بیهقی به گونه‌ای به آن اشاره کرده است؛ آن‌جا که می‌گوید: «هرکس از این حکایت بتواند دانست که این چه بزرگان بوده‌اند و...»[۶]

۲. موضوع

به اعتباری می‌توان داستان‌ها را از لحاظ موضوع به دو دسته تقسیم کرد:

الف) داستان‌های واقعی

ب) داستان‌های لطیفه‌وار

حکایت افشین و بودلف به دو دلیل واقعی است یکی این که واقعاً اتّفاق افتاده است. دوّم این که داستان دارای ویژگی‌هایی است که داستان‌شناسان به آن معتقدند.

«چخوف معتقد بود: تنها انعکاس زندگی بشری می‌تواند نام هنر به خود بگیرد. بدون انسان و خارج از منافع او هیچ هنری وجود ندارد. هنر نغمه‌ای است که برای بشریّت سروده می‌شود. امری است که بشریت را به جلو می‌برد. انعکاسی از واقعیت‌های زندگی اجتماعی مردمی است که هنرمند در میان آن‌ها زندگی می‌کند.»[۷]

وقتی داستان مذکور را با ترازوی نظر چخوف می‌سنجیم، چنین می‌پنداریم که گویی بیهقی در آوردن این داستان مفهوم تک‌تک جملات چخوف را در نظر داشته است. در حکایت افشین و بودلف برجسته‌ترین چیزی که از حیث موضوع داستان جلب توجّه می‌کند، انعکاس حقیقت زندگی بشری است و هنر اصلی بیهقی در روایت چنین داستانی جلو بردن بشریّت است. هم‌چنان که خود او در پایان داستان به آن اشاره دارد: «غرض من از نوشتن این اخبار آن است تا خوانندگان را از من فایده‌ای بحاصل آید و مگر کسی را از این بکار آید.»[۸]

آیا «فایده بحاصل آمدن»، چیزی جز ارتقاء بشریّت است؟

۳. پیرنگ

در تعریف پیرنگ می‌خوانیم: «پیرنگ وابستگی موجود میان حوادث داستان را به طور عقلانی تنظیم می‌کند.»[۹] با توجّه به این تعریف به تحلیل داستان افشین و بودلف می‌پردازیم:

درست است که این داستان به واقع اتّفاق افتاده است و ساخته‌ی تخیّل بیهقی نیست، امّا این بیهقی بوده که حوادث را آن چنان هنرمندانه تنظیم کرده که گویی خود خالق آن حوادث بوده است. برای نشان دادن پیرنگ (وابستگی موجود میان حوادث داستان به طور عقلانی) یک مثال از داستان افشین و بودلف می‌آوریم.

در قسمتی از داستان سخن از دوستی بودلف و احمدبن ابی دؤاد می‌رود. چند سطر بعد می‌خوانیم که احمد برای نجات جان بودلف پیش افشین می‌رود و «چون چشم افشین بر من افتاد، سخت از جای بشد و از خشم زرد و سرخ شد و رگ‌ها از گردنش برخاست.»[۱۰]

وابستگی عقلانی موجود میان این دو مطلب نشانگر وجود عنصر پیرنگ در این حکایت است. افشین چون خبر از دوستی این دو دارد، با آمدن احمد در آن هنگام می‌فهمد که او برای شفاعت بودلف آمده است و همین خشم و غضب او را برمی‌انگیزد.

۴. زاویه‌ی دید

«برای گفتن داستان دو شیوه‌ی مناسب هست: شیوه‌ی سوّم شخص و شیوه‌ی اوّل شخص مفرد.»[۱۱]

زاویه‌ی دید در حکایت افشین و بودلف «اوّل شخص مفرد» است. در این شیوه معمولاً داستان از زبان شخصیّت اصلی گفته می‌شود. «فایده‌ی این شیوه این است که اگر داستان، داستان غریبی باشد و ماجرای

خارق‌العاده‌ای داشته باشد، یا به صورتی اتّفاق افتاده باشد که باور کردن آن مشکل به نظر برسد، خواننده بیشتر آماده‌ی پذیرش آن می‌شود.[۱۱]

در این داستان نیز چنین است: اتّفاق شگفت‌انگیز نیمه‌شب بیدار شدن احمدبن‌ابی دؤاد و نیامدن خواب به چشم او بدون هیچ دلیل خاص و مشخّص را فقط وقتی می‌توان باور کرد که نقل‌کننده‌ی این پیشامد کسی جز صاحب آن نباشد.

فایده‌ی دیگر این شیوه این هست که چون در این شیوه تجربیّات و احساسات هیجان‌انگیز از صمیم قلب نقل می‌شود، از این رو غالباً داستان صمیمانه‌تر و مؤثرتر از آب درمی‌آید.[۱۲]

بیهقی از این ویژگی نیز به خوبی بهره برده است؛ چرا که هدف او از نقل حکایات و داستان‌ها علاوه بر آراستن تاریخ پند و نصیحت انسان‌ها نیز بوده است.

دیگر این که انتقل داستان با ضمیر اوّل شخص مفرد «من» ارتباط مطالب داستان را ساده می‌کند و «من» به وحدت و هماهنگی داستان انجام می‌بخشد.[۱۳]

داستان افشین و بودلف نیز به کمک همین ویژگی زاویه‌ی دید اوّل شخص مفرد است که مستقیم و ساده از آب درآمده است و یا آن که متعلّق به چند قرن پیش است. می‌توان با یک بار خواندن مقصود داستان را به تمامی دریافت.

۵. صحنه

«زمینه‌ی جسمانی (فیزیکی) و فضایی را که در آن عمل داستان (نمایش فیلم و...) صورت می‌گیرد، صحنه می‌گویند.»[۱۵]

در حکایت افشین و بودلف از لحاظ صحنه و صحنه‌پردازی به بررسی برجسته‌ترین قسمت داستان می‌پردازیم یعنی آن جا که احمدبن‌ابی دؤاد وارد سرای افشین شد تا آن‌گاه که به دروغ می‌گوید: امیرالمؤمنین (معتصم) گفته است: که قاسم عجلی (بودلف) را مکش.

این بخش از داستان در چنین صحنه‌ای روی می‌دهد:

«چون میان سرای افشین برسیدم، یافتم افشین را بر گوشه‌ی صدر نشسته و نطعی پیش وی فرود صفّه باز کشیده، و بودلف به سلواری و چشم بسته آن‌جا بنشانده و سیّاف شمشیر برهنه به دست ایستاده و افشین با بودلف در مناظره و سیّاف منتظر آن که بگوید: ده تا سرش بیندازد.»[۱۶]

ادامه‌ی جمله‌ها تا آن‌گاه که افشین از کشتن بودلف منصرف می‌شود، به گونه‌ای نبرد احمدبن‌ابی دؤاد است با افشین تا او را از کشتن بودلف باز دارد. این نبرد لفظی در کدام فضا و صحنه باید اتّفاق بیفتد تا هیجان و نگرانی خواننده و علاقه‌مندی او به خواندن داستان افزون‌تر شود؟ جواب معلوم است: صحنه‌ای که در آن همه چیز مهیّای کشتن کسی است که خواننده‌ی داستان به شدّت نگران کشته شدن اوست.

۶. گفت‌وگو

«صحبتی را که میان دو شخص یا بیش‌تر، یا آزادانه در ذهن شخصیّت واحدی در اثری ادبی ردّ و بدل می‌شود، گفت‌وگو می‌نامند.»[۱۷]

عنصر داستانی گفت‌وگو به نحو بسیار چشم‌گیری در داستان به کار گرفته شده است. سخن گفتن احمدبن‌ابی دؤاد و افشین با هم به گونه‌ای است که ویژگی‌های گفت‌وگو در شاهکارهای ادبی را در آن می‌توان یافت. برای نمونه:

«گفتم: یا امیر، خدا مرا فدای تو کناد، من از بهر قاسم عیسی را آمدم تا بارخدایی کنی و وی را به من ببخشی. در این تو را چند مزد باشد. به خشم و استخفاف گفت: نبخشیدم و نبخشم، که وی را امیرالمؤمنین به من داده است و دوش سوگند خورده که در باب وی سخن نگوید تا هرچه خواهم، کنم که روزگار دراز است تا من اندرین آرزو بودم.»[۱۸]

هم‌چنان که می‌بینیم دو کلمه نبخشیدم و نبخشم که در سخن افشین هست، نشانگر اصرار و پافشاری او در کشتن بودلف است. و نویسنده‌ی داستان با انتخاب این دو کلمه و قرار دادن آن‌ها پشت سرهم این اصرار و پافشاری را هرچه بیشتر نشان داده است.

هم‌چنان که دیدیم شش عنصر داستانی مهم را می‌توان در حکایت افشین و بودلف یافت، پس آن‌چه بیهقی حکایتش نامیده، همان است که امروزه داستان می‌نامند. پس می‌توان گفت: ابوالفضل بیهقی داستان‌نویس بزرگ قرن پنجم هجری.

۱. تاریخ بیهقی، بیهقی، ابوالفضل، خطیب رهبر، ۱۳۷۸، تهران، زرباب: چ اول، ص بست و یکم (مقدمه).
۲. همان، چ اول، ص ۲۲۰.
۳. ادبیات داستانی، میرصادقی، جمال، سوم، ۱۳۷۶، تهران، علمی، صص ۲۴ و ۲۳.
۴. همان، ص ۲۴.
۵. عناصر داستان، میرصادقی، جمال، اول: ۱۳۶۴: تهران، شفا، ص ۴۲.
۶. تاریخ بیهقی، چ اول، ص ۲۲۶.
۷. عناصر داستان، ص ۸۳.
۸. تاریخ بیهقی، چ اول، ص ۲۲۶.
۹. عناصر داستانی، ص ۱۵۲.
۱۰. تاریخ بیهقی، چ اول، ص ۲۱۶.
۱۱. هنر داستان‌نویسی، یونسی، ابراهیم، پنجم، ۱۳۶۹، تهران، نگاه، ص ۶۴.
۱۲. عناصر داستان، ص ۲۲۱.
۱۳. همان، ص ۲۴۳.
۱۴. همان، ص ۲۲۴.
۱۵. همان، ص ۲۹۵.
۱۶. تاریخ بیهقی، چ اول، ص ۲۲۲.
۱۷. عناصر داستان، ص ۳۲۳.
۱۸. تاریخ بیهقی، چ اول، ص ۲۲۴.

❖ علی‌اصغر ارجی
قزوین ـ ادبیات و علوم انسانی

همانندی در افسانه‌های ملل

تعریف و خاستگاه افسانه‌ها

از نظر لغوی افسانه و افسان (afsan) به معنی نیرنگ، فریب و جادوگری آمده است. غالباً به صورت «fable» نزد اروپاییان به کار می‌رود. در کتاب ادبیّات داستانی به نقل از فرهنگ اصطلاحات جهان آمده است: «افسانه به هر حکایت یا داستان منقول گفته می‌شود که از نظر شکل ساختی، روایتی غالباً شل و ول دارد و برای سرگرم کردن نقل می‌شود». [1]

افسانه‌ها بیانگر ذوق‌ها، سرشت‌ها و خیالات شیرین مردم عوامی است که گستره‌ی ذهنی خویش را در قالب آن ریخته‌اند و از این راه به جست‌وجوی راه‌گذری هستند به آینده‌ها به صورت نقل سینه‌به‌سینه و نسل به نسل.

«براهنی» در مقدّمه‌ی چاپ سوم کتاب قصّه‌نویسی می‌گوید: «انسان موجودی است قصّه‌گو» این سخن بازگوکننده‌ی اصل مهمّی است که زندگی انسان‌ها بدون قصّه و افسانه نبوده است. او در سرکوفت تمایلات و آرزوها به دنبال عنصر مضاعفی می‌گشته است تا دنیای تخیلات و خرافات خود را با آن رنگین کند و سرپوشی بر این کمبودها بگذارد. صادق هدایت در «بوف کور» هنگامی که ایّام کودکی و نقل افسانه را به‌یاد می‌آورد، می‌گوید: «قصّه فقط یک راه فرار برای آرزوهای ناکام است، آرزوهایی که به آن نرسیده‌اند». [2]

شگفت‌آور است بدانیم که مرگ، زندگی، پرواز، آروز و هر سنگ، باد، درخت و ستاره و هر عدد در دنیای افسانه جزئی است که نشانه‌ی کلّ عالم است و افسانه‌ها از این حیث گستره‌ای به وسعت کلّ دنیا ساخته‌اند. در دنیای افسانه‌ها مردمان و جانوران با هم در صلح و صفا زندگی می‌کنند و به یک زبان حرف می‌زنند و نیز قدمت این افسانه‌ها به زمان‌هایست دور که دنیا شباهتی به دنیای زمان ما نداشت، آسمان به زمین نزدیک بود: عالَم تا آسمان بالا می‌رفت، روزگاری که هر چیزی بر همه کس معلوم می‌شد، ستارگانش چشم داشتند و بادش گوش داشت. به قول مرحوم دکتر زرّین‌کوب: «پیدایش افسانه به روزگار بسیار دور برمی‌گردد؛ زمانی که یکی بود یکی نبود». [3]

علل همانندی‌ها در افسانه‌های جهان

آن‌چه ما را به نزدیکی و یکسانی افسانه‌های ملل معتقد می‌سازد طرز کار روح بشری است که احساس و عواطف، پیکار با مرگ و آرزوی جاودانگی را در قالب قصّه و افسانه به نمایش می‌گذارد. پل دولار (paule De Lur) کارشناس قصّه‌های عامیانه‌ی فرانسه می‌گوید: «قصّه مانند یک قلّاب‌دوزی ملّی است روی زمینه‌ی بین‌المللی». [4]

این سخن بیانگر همانندی افسانه‌ها در ترکیب و شکل و ریخت در میان ملل است، عواملی همچون طرح و پیرنگ یکسان، خویشکاری‌های ثابت قهرمانان و نمادهای واحد، مترادفات سبک سخن و پایان همگون، در پایه‌ی عناصری است که مردمان این جهان بزرگ را به هم نزدیک کرده و پیوند می‌دهد. حال به دو عامل عمده، همانندی ترکیبی و ساختاری افسانه‌ها اشاره می‌شود.

عامل اوّل این است که «افسان‌های اوّلیه با قدرت فهم یکسان افسانه‌های مشابه ابداع کرده‌اند». [5] در کتاب «یادداشت‌ها و اندیشه‌ها» زرّین‌کوب از قول محقّق آلمانی «کهلر» می‌نویسد: «از ملاحظه‌ی افسانه‌های موجود دانسته می‌شود که از آن‌ها آن چه به مردم خاصّی منحصر باشد، اندک است و با اندک تفاوت بیشتر افسانه‌ها در بین مردم بلاد دور دست مشترک می‌باشد». [6] مضافاً اینکه نژاد مشترک هندیان و ایرانیان و اروپاییان در همانندی‌های افسانه‌ها بی‌تأثیر نیست این اشتراک باعث شده است محقّق روسی «ولادیمیر پراپ» در کتاب ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان برای قصّه‌ها سی و یک خویشکاری یا عمل در نظر گیرد که هیچ افسانه‌ای در خارج از آن خویشکاری‌ها رخ ندهد.

در این جا به اختصار فقط به چند نمونه از افسانه‌های ملل که طرح و داستانی مشابه دارند، اشاره می‌کنیم.

روایتی به نام «حسنک» از مجموعه‌ی افسانه‌های جمع‌آوری شده‌ی فوجانی در اختیار نگارنده است که با «قصّه‌ی پریزاد» از کتاب سمندر چل‌گیس [7] و افسانه‌ی «دو عروس» در کتاب افسانه‌های دیار همیشه بهار [8] و افسانه‌های متعدّد دیگر ایرانی شباهت دارد. حال خویشکاری‌های این داستان را به اختصار یاد می‌کنیم و با یک نمونه از افسانه‌های ملل تطبیق می‌دهیم تا معلوم شود

همانندی‌ها تا چه‌سان است.

«افسانه‌ی حسنک»

۱ـ حسنک برای پیدا کردن کار به کاروان‌سرایی می‌رسد. ۲ـ دختر پادشاه با پسر عمویش اتفاقی به کاروان‌سرا آمده و استراحت می‌کنند. ۳ـ حسنک در تاریکی شب ناشناخته همراه دختر شده، از کاروان‌سرا خارج می‌شود. ۴ـ در راه وقتی که شاهزاده می‌خوابد حسنک به بالای درختی می‌رود و از آن جا دیوی را می‌بیند که زمین را کنده و از یک کله و لاشه و شیشه، دختری را پیدا می‌آورد و تقاضای ازدواج نموده با مخالفت دختر روبرو می‌شود و او را به حالت اول برمی‌گرداند. ۵ـ حسنک از درخت پایین آمده و چیزی جز منجوق پیدا نمی‌کند. ۶ـ پادشاه با مکر وزیر از حسنک هفت سینی منجوق طلب می‌کند. ۷ـ حسنک از شیوه‌ی کار دیو دختر را زنده کرده و هفت سینی زر از او می‌ستاند. ۸ـ پادشاه عاشق دختر شده و به بهانه از حسنک هفت سینی گل‌رنگ رنگ طلب می‌کند. ۹ـ حسنک با راهنمایی دختر، این درخواست پادشاه را نیز به جا می‌آورد. ۱۰ـ پادشاه در مرحله‌ای دیگر از حسنک می‌خواهد که از پدر و مادرش از آن دنیا خبر بیاورد. ۱۱ـ حسنک با راهنمایی دختر، پادشاه را در آتش می‌سوزاند.

اکنون به بررسی افسانه‌ی «لباسی از پرهای پرندگان»[۸] در کتاب داستان‌های ملل مشرق‌زمین[۹] و تطبیق آن با افسانه‌ی حسنک می‌پردازیم: ۱ـ مرد روستایی دختری در جنگل دیده و با او ازدواج می‌کند. ۲ـ حاکم از وجود زن مطّلع شده و برای بدست آوردنش به آن مرد دستور می‌دهد سه تا شیشه را به رنگ سیاه رنگ‌آمیزی کند یا طنابی از مورچه ببافد و لباسی از پر بیاورد. ۳ـ مرد با کمک دختر همه‌ی این کارها را انجام می‌دهد. ۴ـ مرد با لباس پر در برابر زنش می‌رقصد و حاکم گمان می‌کند اگر لباس پر بپوشد زن با او خوب می‌شود. شد حاکم چنین می‌کند ولی سگ‌ها حمله کرده و او را می‌خورند.

با اندکی توجّه می‌فهمیم جز چند کاهش و جابه‌جایی خوبشکاری و جایگزینی چند موتیف، طرح این دو داستان بسیار به یکدیگر نزدیک است. هم‌چنین[۱۰] افسانه‌ای به نام «بی‌بی زرنگار» با هیجده روایت در اختیار نگارنده است و روایات گوناگونی نیز در سراسر ایران دارد که با افسانه‌های سرزمین‌های دور شباهت عمده دارد از جمله با قصه‌ی «لاک پشت حسابون شده»[۱۱] از داستان‌های ویتنامی،[۱۲] افسانه‌ی «نادختری و دختر» در کتاب افسانه‌های لیتونی[۱۳] و قصه‌ی «خوک سحرآمیز» از داستان‌های کشور رومانی.[۱۴] و باز افسانه‌ی «ماه پیشانی» از معروف‌ترین افسانه‌های ایرانی با نمونه‌ی خارجی یعنی افسانه‌ی «سه خواهر» از کتاب داستان‌های ماداگاسکاری[۱۵]، افسانه‌ی «خوش‌بخت و بدبخت» از قصه‌های هندی[۱۶]، افسانه‌ی «خاکستر نشین» (سیندرلا) در کتاب افسانه‌های شیرین (برادران گریم)[۱۷] در آلمان و همچنین قصه‌ای از مجموعه‌ی «آفاناسیف» در کتاب ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان[۱۸] به نام «سرمادیان» و نمونه‌ی داستان چینی شباهت ویژه دارد که ذکر و تطبیق همه‌ی این افسانه‌ها در این مقاله نمی‌گنجد.

هم‌چنان که گفتیم عامل دوم در همانندی و اشتراک افسانه‌های ملل، مهاجرت نژادی

یا سفرهای تجاری از نقطه‌ای به نقطه‌ی دیگر است که باعث انتقال افسانه‌ها از مبدأ اصلی به جاهای دیگر شده است. روزگاری برد که البتّه انسان محدود به فاصله‌ای بود که می‌توانست پیاده یا سوار بر اسب طی کند و بیشتر مردم ترجیح می‌دادند درون دشت‌ها و کوهستان‌ها باقی بمانند و به قصّه‌های رهنوردان و تجارت‌پیشگان که مسافت‌های طولانی را گذرانده‌اند گوش فرادهند.[۹]

باید پذیرفت که این هر دو عامل در همانندی افسانه‌ها نقش به‌سزایی داشته‌اند. البتّه افسانه‌ها در تطوّر زمان، دگرگونی‌های اجتماعی و نقل سینه‌به‌سینه دچار تغییراتی در شکل و ترکیب چون کاهش، گسترش، جانشینی ایمانی و ادغام افسانه‌ای در افسانه‌ی دیگر شده‌اند؛ مثلاً در افسانه‌های کهن سیمرغ راهنما است و هم‌چنین گاهی دو افسانه ترکیب یک افسانه‌ی مستقل را به وجود آورده‌اند به عنوان مثال افسانه‌ی «ماه پیشانی» و افسانه‌ی «خاکسترنشین» دو قصّه‌ی مجزا از یکدیگر در اروپا شناخته نشده‌اند ولی در ایران این دو به عنوان دو افسانه‌ی مستقل بازگو می‌شوند.

قهرمانان افسانه‌ها

قهرمانان افسانه‌ها از طیف‌های مختلف جامعه هستند با اعمال و منش نیک که انسان‌دوستی، مرام‌نامه‌ی زندگی آن‌هاست. در بعضی از افسانه‌ها قهرمان شاهزاده‌ای است که دل به عشق نمثال دختری می‌دهد. گاه قهرمان جوانی است که در هفت آسمان یک ستاره هم ندارد و خواستگار دختر پادشاه است و با قهرمان تنبلی است که جز خوابیدن در سایه، کار دیگری ندارد ولی بخت و اقبال خوش همیشه یاور اوست و یا جوان زیبارویی است که در پوست حیوان گم شده است. همچنین در افسانه‌ها از قهرمان بی‌نام، سخن به میان می‌آید که عنوان فرزند سوّم یا کم‌سن‌ترین فرد خانواده را دارد. او کودن و ابله و بی‌دست‌وپا خوانده می‌شود. پدر و برادران به او امیدی ندارند و ره‌توشه‌اش جز نان و پنیر و اسب لنگ و شمشیر زنگ‌زده‌ای بیش نیست ولی او در همه‌ی آزمون‌ها سربلند و بر دشمنان فائق است، پسر سوّم در افسانه‌های ملل خویشکاری یکسانی انجام می‌دهد. افسانه‌ی «بلبل گویا» در کتاب افسانه‌های ترکستان شوروی[۱۷]، افسانه‌ی «پری شاهرخ»[۱۸] در میان افسانه‌های روسی و افسانه‌ی «پرنده‌ی طلایی» از مجموعه‌ی افسانه‌های شیرین (برادران گریم)[۱۹] از این جمله‌اند.[۲۰]

نمادها و اعداد در افسانه‌ها

افسانه‌ها اگرچه بر محور حوادث غیرواقعی می‌گردند و از یک رشته عناصر مرتبط با اعمال انسان‌ها تشکیل یافته‌اند که روساخت و ظاهر آن محسوب می‌شوند، درون‌مایه و ژرف ساخت نیز دارند که دنیای نامحسوس افسانه را تشکیل می‌دهند و با درک و تحلیل آن، فضای ناشناخته‌ی قصّه پدیدار می‌شود. معنای نهفته‌ای که در آزمون‌ها و خوشی‌های پایان افسانه‌هاست، همان روح و باطن ناشناخته‌ای است با اسامی عام و کلّی که به عنوان عنصر مشترک با نیازها و آمال انسانی قرار گرفته است و به نظر می‌رسد که «نماد» باشد به عنوان مثال «آب» در افسانه‌ها، نماد رهایی یافتن و ولادت است همچنین «غار، چاه، جنگل و اتاق ممنوعه در افسانه‌ها نماد عبور باطنی است که قهرمان با گذراندن پیروزمندانه‌ی آن‌ها، تجدید حیات می‌کند و به کمال می‌رسد».[۲۱]

نمادهای دیگر همچون «پوست مار»، «انگشتر»، «اژدها»، «عصا و کفش آهنی»، «گنج»، «دوک نخ‌ریسی»، «گوسفند سیاه و سفید» و «خون» نیز از این جمله‌اند.

کاربرد اعداد نیز در افسانه‌های ملل همانندی خاص دارد و نقش آن‌ها به عنوان نماد، نمایشگر اشخاص، کمیّت و کیفیّت و مناسبات زندگی انسان‌هاست. اعداد چهل، هشت، هفت، شش، چهار، سه، دو و یک در افسانه‌های ملل پرکاربردند. از این میان عدد «هفت» که تصویر انسان کامل را بیان می‌کند، در یونان، روم باستان، مصر و اقوام هند و ژرمن تقدّس دارد. در افسانه‌های ایرانی عدد «چهل» نماد کمال و پایان زمان مراحل سلوک و آزمون‌هاست. عدد «هشت» نیز در افسانه‌های ژاپن کاربرد دارد.

سبک سخن افسانه‌ها

افسانه‌ها با شباهت‌های عمده‌ای که در مضمون و محتوا دارند، در قالب و ریخت نیز به طور شگفت‌انگیزی از روانی نسبتاً یکسانی برخوردارند. قالب قصّه‌ها در کشورهای مختلف با عبارت واحد و رمزی

«یکی بود یکی نبود» آغاز می‌شود. در زبان انگلیسی قصه با جمله‌ی «once upon a time» (یکی بود یکی نبود) شروع می‌شود.[۲۱]

افسانه‌های ژاپنی با عبارت «خیلی خیلی قدیم در جای مخصوص وقتی آدم‌ها و حیوانات یکی بودند و به یک زبان حرف می‌زدند»[۲۲] شروع می‌شود. در رمانی با «یکی بود یکی نبود خیلی پیش‌ها که موش‌ها گربه‌ها را رام می‌دادند»[۲۳] قصه‌ها آغاز می‌شوند.

در بندها و بخش‌های میانی افسانه، راوی گاه برای حذف پاره‌ای جزئیات و این که قصه را از جای دیگری پی‌بگیرد، عموماً از «عبارت‌های اتصالی مشابه» استفاده می‌کند. در افسانه‌های تاجیکی «ایرمان، ایره بشنو»[۲۴] متداول است. در ابومسلم‌نامه می‌خوانیم «آمدیم بر سر حدیث اسد».[۲۵]

ـ پایان افسانه‌ها نیز به تناسب مضمون

خوش به
عبارت‌هایی چون
«از آن پس با شادمانی زندگی کردند» و یا «او به زودی بافت نسل وزادرود با عیال و اهل خویش آسوده بود» و یا «قصه‌ی ما به سر رسید، کلاغه به خونه‌اش نرسید» ختم می‌شوند. بعضی از افسانه‌ها حسن ختام مطایبه‌ای و مزاح گونه دارند. در افسانه‌های نوروزی هنگامی که در پایان داستان جشن عروسی برپا می‌شود، راوی نیز خود را داخل قصه نموده و می گوید: «من هم آن‌جا بودم امّا
هیچ کس مجال
سر خاراندن نداشت که حواسش به من باشد. تنها چیزی که نصیبم شد، یک تکّه کیک بود با کره، آن را وری بخاری گذاشتم، کیک سوخت، کره آب شد و من برگشتم و دریخ از یک خرده نان».[۲۶] شبیه به این مضمون در پایان افسانه‌های قوچانی بیان می‌شود «یک دوری پلو متّن به دست مو، می گن بور ایره بری بیچه‌هات همچی که میم سر کوچه گربه میگه «مو» سگه میگه «هو» ای نم از دستم منّه تو جوی او».

پی‌نوشت و منابع

۱. میرصادقی، جمال، ادبیات داستانی، چاپ دوم، انتشارات مؤسسه‌ی فرهنگی ماهور، تهران. ص ۷۷.
۲. شمیسا، سیروس، داستان یک روح، انتشارات فردوسی، چاپ دوم، سال ۱۳۷۶، تهران، ص ۲۵۰ (نقل از متن داستان).
۳. زرین‌کوب، عبدالحسین، یادداشت‌ها و اندیشه‌ها، چاپ چهارم، سازمان انتشارات جاویدان، سال چاپ ۱۳۶۲، ص ۲۴۲.
۴. پرل رن، آدرین، «اسلوب علمی تنظیم مواد قصه‌های عامیانه». سخن، دوره‌ی بیست و یکم، ص ۱۱۶۱.
۵. همان، ص ۱۱۶۱.
۶. زرین‌کوب، عبدالحسین، یادداشت‌ها و اندیشه‌ها، ص ۲۴۸.
۷. مهجن دوست، محسن، سمندر چل گیس، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، سال ۱۳۵۲.
۸. میرکاظمی، سیدحسن، افسانه‌های دیار همیشه بهار، انتشارات سروش، تهران، سال ۱۳۷۴.
۹. داستان‌های ملل مشرق زمین، جلد اول، چاپ انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۱۰. همان.
۱۱. یدوه، مایان تی، داستان‌های آلتوئی، روحی ارباب، انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۲.
۱۲. بلشایم، برونو، کاربرد افسون، کاظم شیوا رضوی، چاپ اول، چاپ و لیتوگرافی دنیا، ص ۴۰۰.
۱۳. صمد، رنه والی، داستان‌های ماداگاسکاری، اردشیر نیکپور، انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب، سال ۱۳۴۵.
۱۵. گریم، (برادران)، افسانه‌های شیرین، دکتر شمس‌الملوکی مصاحب، چاپ اول، انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب، سال ۱۳۳۵.
۱۶. پراپ، ولادیمیر، ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان، دکتر فریدون بدره‌ای، چاپ اول، انتشارات توس، سال ۱۳۷۱.
۱۷. افسانه‌های ترکستان شوروی، برزین آذرمهر و ناصر پورپیرار، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۶۰.
۱۸. پارپلینکو، ا. ک، داستان‌های روسی، روحی ارباب، چاپ دوم، انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب، سال ۱۳۴۸.
۱۹. گریم، (برادران)، همان.
۲۰. مولوی، دو داستان «دزّ هوش ربا و قلعه‌ی ذات الصور» فرزند سوم پادشاه را چنین توصیف می‌کند.
و آن سوم کامل‌ترین هر سه بود
صورت و معنی به کلّی او ربود
رک، کتاب: تفسیر مثنوی معنوی، جلال‌الدّین همایی، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۴۹، ص ۳۰.
۲۱. ستاری، جلال، رموز قصه از دیدگاه روان‌شناسی، مجله‌ی هنر و مردم، مرداد سال ۱۳۵۰.
۲۲. پلوسکی، آن، دنیای قصه‌گویی، ترجمه محمّد ابراهیم قلیدی، انتشارات سروش، چاپ دوم، سال ۱۳۶۹، ص ۱۶۳.
۲۳. همان، ص ۱۶۵.
۲۴. همان، ص ۱۶۸.
۲۵. مجله‌ی مردم گیاه (گاهنامه فرهنگ عامه‌ی تاجیکستان) سال اول، شماره‌ی اول، ص ۶۱.
۲۶. ابوطاهر بن علی بن حسین طرطوسی، ابومسلم‌نامه، اقبال یغمایی، انتشارات گوتنبرگ، ص ۷.
۲۷. پلوسکی، آن، همان، ص ۲۳.

● در این زمینه ر. ک: به کتاب آیین‌ها و افسانه‌های ایران و چین باستان، ترجمه جلیل دوستخواه، چاپ دوم، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، تهران، ص ۳۱.

معلّمان شاعر و نویسنده

علی احمدزاده (۱۳۲۰ سقز) متخلص به مصلح در سقز نشو و نما یافت و با اخذ کارشناسی زبان و ادبیّات فارسی از دانشگاه تربیت معلّم اراک، به تدریس زبان و ادبیّات فارسی در آن شهرستان مشغول شد. به دو زبان فارسی و کردی شعر می‌گوید. از آثار در دست چاپ اوست: ضرب‌المثل‌های کردی، چهار یارنبی، آرایه‌های قرآن، دررالاحادیث نبوی. نمونه‌ای است از شعر او:

مقام معلّم

ای نام تو سرفصل نوشتار معلّم
با نام تو خوشبو گل گفتار معلّم
استاد و معلّم همه اسماء به آدم
بودی به ازل خالق و سردار معلّم
با نام تو آغاز کنم دفتر شعری
در دانه به سلکش کشم اشعار معلّم
گل‌بانگ سخن سرزده ز آفاق دو عالم
این شهره‌ی آفاق ز کردار معلّم
افلاک مسخّر شده در دست صنایع
این خلق بدایع همه از کار معلّم
ابنای وطن غنچه‌ی نورسته‌ی گلشن
بشکفته چو گلنار به گلزار معلّم
هر تشنه که امروز ز حکمت شده سیراب
دیروز نوشیده ز افکار معلّم
لبخند معلّم همه سرشار محبّت
تعلیم صمیمانه ز ایثار معلّم
آن کس شده استاد سخن صاحب قدرت
شاگرد نوآموز و نمک خوار معلّم
شاگرد نوآموز چو پروانه‌ی گل‌ها
شیدای سخن‌های چو ازهار معلّم
گلزار ادب پهنه‌ی این سفره‌ی سلوا
رنگین شده از شهد شکربار معلّم
عفریت جهالت به زَهَن خصم سعادت
مغلوب و سراسیمه ز پیکار معلّم
مکتب شده چون دار شفا بهر مداوا
داروی شفا درس پراسرار معلّم
اخلاق پسندیده برازنده‌ی هرکس
این شیوه هویداست به رخسار معلّم
هرگز نَخُورَدْ حسرت دنیا به تجمّل
این نکته هوایدا همه از دار معلّم
تعلیم فضیلت فیضان کرده و دارد
سرچشمه در اندیشه‌ی بیدار معلّم
سرشار محبّت دل پرجوش معلّم
شد حلم و حیا هر دو بدهکار معلّم
توصیف سراسیمه‌ی من نیست سزاوار
شایسته بخوان نامه در آثار معلّم
چون دسته گلی تحفه‌ی «مصلح» همه گلچین
از روضه‌ی دل هدیه به دربار معلّم

معصومه رمضان‌پور دانشجوی زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه پیام نور رودسر چند قطعه شعر در قالب سپید فرستاده‌اند. یکی را با هم می‌خوانیم:

ـ از سفوطی که هبوط نام گرفت
هم سیب رفت،
هم گندم.
حالا به دستانم آویخته‌ام
بوی علف می‌دهد.

اعظم دارابی

فصل طراوت

اشکلی کنار پنجره بیدار می‌شود
چشم کبوتری قفس یار می‌شود
گلدان کوچک دل من همره بهار
در بخض چشمه راهی گلزار می‌شود
ای فصل باطراوت چشمان خیس من
بی تو نگاه پنجره بیمار می‌شود
برگ رمیده‌ای که چکیده ز شاخه‌ام
چشمان خیس ما شب اسرار می‌شود
ای قمری نوازش و ناز خیال من
با عشق تو نوای دلم زار می‌شود

دریا

ما در کنار ساحل خوشرنگ دریا
مرغان عاشق را به روی آب دیدیم
حس قشنگی موج می‌زد بر تن آب
ما با طراوت یک سبد احساس چیدیم
آه از نگاه آبی و زیبای دریا
گویی نگاه وحشی‌ام را رام می‌کرد
گاهی دلم را مثل طوفان چنگ می‌زد
گاهی مرا مثل بلَم آرام می‌کرد

زهرا فیض دبیر ادبیّات منطقه ی ۱۷

تمام جمعه‌ها تعطیل شد در غیبت رویت
بیا آغاز کن آدینه را با چشم دلجویت
برای لاله و نرگس برای زخم نیلوفر
برای حسرت مرداب‌ها در عطر گل‌بویت
امیدی جز ظهورت نیست باور کن زمین تنگ است
در این تکثیر زشتی‌ها مگر پرواز در کویت
بگو ما را کجا رامی گذاری ای سراپا نور
که ماوای تمام بی‌پناهی‌هاست بازویت
بهاران غنچه‌ها باشوق دیدار تو می‌خندند
و در پاییز می‌خوابند در رؤیای گیسویت
زمستان، آدمک‌های یخی، دل‌های سنگی را
بیا درباب، با بشکن به ابراهیم ابرویت
ای تمنّای عصر ادینه
آشنا با نگاهت آینه
در غبار هبوط پرسیدم
خسته از اشتباه دیرینه
تا شکفتن چقدر مانده زمان؟!
درد ما را که می‌کند درمان؟
لشکر سایه‌ها جسور شدند
گونیا منکر عبور شدند
پای بگذار در رکاب شتاب
گرچه آینه‌ها صبور شدند
در یقین یادواره می‌خوانم
منتظر تا همیشه می‌مانم
انتظارم ستاره‌باران است
می‌نشیند به بار چشمانم
منجی سبزپوش فرداها
مقتدای همیشه و هرجا
می‌رسی یا بهار می‌دانم
روزی از روزهای خوب خدا.

غلامرضا اکبرزاده باغبان دبیر ادبیّات ناحیه ی ۲ رشت و سرگروه ادبیات این ناحیه است.

سبزینه

سبزم، پر از سبزینه‌ام امروز
از قاصدک‌هایی خبر دارم
کز دور و دیر باد می‌آیند
از قاصدک‌هایی که خوش حالند
وز شهر شمرآباد می‌آیند

امروز اگر از غنچه‌ها هستم
وز عطر رؤیاهای خود مستم
فردا ولی نَشو و نمای باغ
گلبرگ‌های رنگ رنگ من
پیراهن سبز و قشنگ من

آری، گل صدرنگ این باغم
از من شکفتن می‌شود آغاز
آرام، نم‌نم: سبز می‌رویم
هم با خدای خویش می‌گویم
فردای خود را از تو می‌جویم

* دست‌های جیجک: به زبان محلی = جیجکی دست: دست‌های پُرپشت

چهره‌ی اساطیری پری در شاهنامه

چکیده

در بررسی خویشکاری اسطوره‌ی پری پی به‌وجود دو شخصیّت کاملاً متمایز از «پری» می‌بریم. پری در ادبیّات اوستایی دارای شخصیّتی بد و زشت و اهریمنی است، امّا آنچه از ادبیّات فارسی دری برمی‌آید، پری نه‌تنها موجودی زشت و اهریمنی نیست، بلکه مظهر زیبایی است و به‌صورت زن اثیری جلوه‌گر می‌شود و حتّی گاهی در مقابل موجودات اهریمنی قرار می‌گیرد.

این دوگانگی یک شخصیّت اسطوره‌ای قابل بحث و تعمّق بسیار است و از تحقیقات انجام‌شده چنین برمی‌آید که پری در اصل یکی از زن ایزدانی بوده که در زمان‌های کهن و پیش از زرتشت ستایش می‌شده ولی بعدها در اثر عوامل و انگیزه‌های گوناگون مانند دگرگونی‌های اجتماعی، دین‌آوری و نوکیش‌ها و رواج ارزش‌های اخلاقی تازه برداشت ذهنی آن گروه از ایرانیان که آیین زردشت را پذیرفته بودند، دگرگون شده، پری را موجود زشت اهریمنی پنداشتند ولی خاطره‌ی دیرین پری به‌عنوان الهه‌ای که با کامکاری و باروری و زایش رابطه‌ی نزدیک داشت، هم‌چنان در ذهن جمعی ناخودآگاه مردمان باقی مانده و در ادب فارسی و فرهنگ عامیانه‌ی ایران منعکس شده است.

در این مقاله شاهنامه‌ی فردوسی به‌عنوان اساس و شاهد مثال شعری برای مطالب گفته شده قرار گرفته است.

❖ نسترن مهدوی

(۱۳۴۷ ـ تهران) کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، مربی دانشگاه آزاد اسلامی کرج است وی آثار و تحقیقات خود را در زمینه شاهنامه و حماسه سامان داده است.

نگه کن که هوش تو بر دست کیست
ز مردم‌شمار او ز دیو و «پریست»

* * *

دانش اساطیر در روشن کردن زوایای تاریکه تمدّن بشر و نیز ساخت‌های کهن اجتماعی و پی‌بردن به طرز تفکّر و اعتقادات مردمان باستان بسیار مفید است. از راه دانش اساطیر می‌توان به نهادهای ابتدایی ادوار کهن تمدّن بشری و ارتباط اقوام با یکدیگر پی برد.

از آن‌جا که اسطوره‌ها تنها بیان تفکّرات آدمی درباره‌ی مفهوم انسانی زندگی نیست، بلکه دستور عملی است که انسان اعصار گذشته براساس آن‌ها زندگی می‌کرده است، می‌توان آن‌ها را توجیهی منطقی برای جامعه دانست و درنهایت طرحی که جامعه بر طبق آن قرار گرفته است، اعتبار نهایی خود را از طریق تصوّرات اساطیری به‌دست می‌آورد.

با این دید اسطوره‌ها منشور کثیرالوجوهی هستند که با پرداختن به هر یک از وجوه آن می‌توان به رازهای بسیاری در مورد اخلاق و رفتار، دین و طرز تفکّر و اندیشه‌ی انسان اعصار کهن پی برد؛ از این‌رو هنگامی که درباره‌ی اسطوره‌های ایرانی تحقیق می‌شود، فقط به روایات غیرواقعی و افسانه‌ای و تخیّل‌آمیز یا به اشعار زیبای باستانی و حماسی توجّه نمی‌شود، هرچند این آثار حماسی غالباً از زیبایی‌های ظاهری خاصّ خود نیز برخوردار است.

پس از «شکل گرفتن دین اهورایی در ایران و تمایل قطعی گاهان زرتشت به یکتاپرستی سبب شدکه روایات اساطیر هند و ایران دیگر جایی جدّی در تفکّر یکتاپرستانه‌ی اهورایی در ایران نداشته باشد ولی قدمت و محبوبیّت آن‌ها در اذهان عمومی باعث شد مجموعه‌ی روایات اساطیری کهن ما از حیطه‌ی دین خارج شود و ادبیّات حماسی ما را پدیدار سازد و حماسه‌های ایرانی از دین و خدایان اساطیری مستقل گشته و ایزدان به حدّ شاهان و پهلوانان درآیند.[۱۵]

اصولاً هیچ موجود اساطیری در یک قالب تغییرناپذیر و نهایی نمی‌گنجد، خدایان

ز در این مورد مستثنی نیستند. آن‌ها در
و انبه مختلفی متجلّی می‌شوند و گاهی
صور متناقض به‌خود می‌گیرند. آن‌ها پیوسته
ر تغییرند، در دوره‌ای پدید می‌آیند و سپس
ر خاطره‌ها محو می‌شوند و ایزدان دیگر
های آن‌ها را می‌گیرند، امّا علی‌رغم همه‌ی
گرگونی‌ها صفات آنان باقی می‌ماند و
لوه‌ای نو به خود می‌گیرد و سرانجام از
دایان دیگر و زمان و مکان دیگر
ور می‌آورند. همان‌طور که اهورامزدا
ارث صفات خدایان پیش از زرتشت شد.

هم‌زمان با شروع عصر کشاورزی در
یای غربی و سلطه‌ی زن بر جامعه نقش مرد
ر جامعه فروتر از نقش زن بوده است،
صورتی که حتّی باروری را عمدتاً بر اثر
رود آمدن بادی زندگی بخش بر زن
ی‌دانستند و بدین‌ترتیب وراثت از سوی مادر
رد.[۴]

به نظر گیرشمن زن حتّی سازنده‌ی
روف سفالین و دست‌افزارهای ابتدایی
ای انجام امور کشاورزی بوده است و از
ن‌رو جای شگفتی نیست اگر در جوامع
وی زن نه‌تنها کارهای قبیله را مستقلاً انجام
هد، بلکه حتّی به مقام روحانیت نیز برسد.[۴]

واژه‌ی پیری در اوستا Pairika
رتولومه، ص ۸۶۴) و در فارسی میانه
رتشتی) Parig (مکنزی، ص ۱۲۰) و در
لوی [اشکانی] به‌صورت Parik، در
رسی میانه ترفانی Parig، در سغدی
Parγ (فرهنگ سغدی، ص ۲۸۱)، در
عنی Parik و در پشتو به صورت Perai
ی مانده است. این واژه در زبان هندی
ستان معادل ندارد و در ترجمه‌ی متن‌های
ستایی و پهلوی به سانسکریت آن را به
rakṣasi* و یا maharakṣasi برگردانده‌اند.
شه و اشتقاق این واژه به‌طور قطعی معلوم
ست. در این زمینه پیشنهادهای فراوانی
ه است:

پارتولومه نخست Pairika را به صورت مؤنث paraka گرفته و با مقایسه‌ی آن با واژه‌ی هندی باستان parakiya (وابسته به دیگران، دشمن) معنی آن را «زن بیگانه و غریبه» فرض کرد.[۴۵]

در دین زردشتی هم‌چنین در ادبیّات مزدیسنایی پری به سان یکی از مظاهر شرّ و از دام‌های اهریمنی شناخته شده است و پری را جنس مؤنث جادو و از پیروان اهریمنی معرّفی می‌کنند. در وندیداد اوستا پری‌ها را ضدّ زمین، گیاه، آب و آتش و ستوران می‌داند و حتّی به شکل ستاره‌ی دنباله‌دار با تیشتر tištrya (بارتولومه، ص ۶۵۱) ایزد باران ستیزه می‌کنند. هم‌چنین در وندیداد آمده هفتمین کشوری که اهورمزدا آفرید واکرته vaēkereta (بارتولومه، ص ۱۳۱۳) (= کابل) است که اهریمنی، (خنثی‌ئی‌نی) xnaθaitī (بارتولومه، ص ۵۲۲) پری را ـ که به گرشاسب وابسته بود ـ در آن جا پدید آورد. در ادامه آمده است که زردشت به اهریمن می‌گوید که خنثی‌نی‌پری و دیوناسورا نابود خواهم کرد. یکی دیگر از پری‌ها که در اوستا از آن سخن رفته دژیالیری یا دیو قحطی و خشک‌سالی است که تیشتر این پری را با زنجیرهای ناگسستنی به بند می‌کشد.[۴۵]

هم‌چنین در متون دینی فارسی میانه و ادبیّات پهلوی نیز پری از موجودات اهریمنی است که هم‌چنان از نیروی جادو برخوردار

است و می‌تواند به هر شکل که بخواهد، درآید تا پهلوانان را فریب دهد و به موجودات اهورامزدا آسیب رساند. در گزیده‌های زادسپرم در داستان گاو مرزیاب پری به پیکر سگ درمی‌آید و سریت ا Sri نیزه‌ای به او می‌اندازد و آن سگ دوتا می‌شود و در اثر ادامه‌ی تیراندازی تعداد سگ‌ها به هزار می‌رسد. سپس سگ‌ها به سریت حمله نموده و او را می‌کشند.[۶]

امّا آنچه از ادبیّات فارسی دری برمی‌آید پری نه‌تنها موجودی زشت و اهریمنی نیست، بلکه مظهر زیبایی است و به صورت زن اثیری جلوه‌گر می‌شود و حتّی گاهی اوقات در مقابل موجودات اهریمنی قرار می‌گیرد.

این دوگانگی که درباره‌ی یک شخصیّت اسطوره‌ای وجود دارد، قابل بحث و تعمّق بسیار است ولی از تحقیقات انجام‌شده چنین برمی‌آید که پری در اصل یکی از ۶ زن ایزدانی بوده که در زمان‌های کهن و پیش از دین‌آوری زرتشت ستایش می‌شده ولی بعدها در اثر عوامل و انگیزه‌های گوناگون مانند دگرگونی‌های اجتماعی، دین‌آوری و نوکیش‌ها و رواج ارزش‌های اخلاقی تازه، برداشت ذهنی آن گروه از ایرانیان که آیین زردشت را پذیرفته بودند، دگرگون شده، پری را به صورت موجود زشت اهریمنی پنداشتند ولی خاطره‌ی دیرین پری به عنوان الهه‌ای که با کامکاری و باروری و زایش رابطه‌ی نزدیک داشت، هم‌چنان در ذهن جمعی ناخودآگاه مردمان باقی مانده و در ادب فارسی و فرهنگ عامیانه‌ی ایران منعکس شده است.[۷]

با توجّه به قصّه‌های پریانی که در ادب و انگاره‌های عامیانه وجود دارد، متوجّه می‌شویم که تقریباً همه‌ی قصّه‌های پریان از جهت ساختمان از یک نوع هستند.[۸] و اندر قصّه‌های تمام عالم اپیای چند نقش که همواره همانندند، بر عهده‌ی آن‌ها قرار گرفته است:

۱ـ به نوزادان خصایل و صفاتی نیک یا بد می‌بخشند.

۲ـ اندیشه‌ها را به حدس و گمان درمی‌یابند و قادر به پیش‌گویی‌اند (و این با پدیده‌های روشن‌بینی، دوربینی یا پیش‌بینی و پیش‌شنوایی که امروزه به‌خوبی شناخته شده، مطابقت دارد).

۳ـ آدم‌ها، کاخ‌ها، خوان‌های گسترده‌ی رنگین پدید می‌کنند و اشخاص و اشیا را به صورت‌های گوناگون درمی‌آورند.

۴ـ گنج و خواسته می‌بخشند. (با توجّه به این نکته که مال و گنج و جواهر، نماد معارفی محسوب می‌شوند که از راه کشف و شهود حاصل آمده‌اند، پری بخشنده‌ی مال و خواسته، نمایشگر رمزی راهنما و آموزگاریست که نظر کردگان خود را یاری می‌دهد تا در ناخودآگاه خویش که سرچشمه‌ی معارف تمامی ناپذیر است، نفوذ کنند.[۹]

شخصیّت پریان در پندارهای کهن ایرانیان گویای این است که آنان نیز ویژگی‌ها و خصایل مشترکی را دارا هستند و کمتر به‌صورت موجوداتی اهریمنی جلوه می‌کنند و توانسته‌اند تا حدّی جنبه‌های کهن سرشت اساطیری خود را حفظ کنند و به‌عنوان موجودات نامرئی زیبا و فریبنده که دل‌باخته‌ی مردان و پهلوانان می‌شوند و آنان را افسون می‌کنند و با آبستنی و زایش سر و کار دارند و گاه نوزادان را در گاه‌زادن می‌ربایند و یا می‌زنند و با جادو و پری‌زدگی و پری‌خوانی وابسته‌اند و دل‌بستگی زیاد به رامش و رقص و آوازهای شبانه دارند، در ادب و فرهنگ عامیانه تصوّر و معرّفی می‌شوند.[۱۰]

در شاهنامه نامی از زن سام برده نشده است امّا در آخرین داستان منظومه‌ی حماسی ملّی ایران ـ که به نظر می‌رسد در قرن هفتم و هشتم توسط خواجوی کرمانی سروده شد است[۱۱] و به سام‌نامه مشهور است ـ نام دختر خاقان چین ـ که سام با وی ازدواج می‌کند پریدخت ذکر شده که نباید از روی اتّفاق تصادف باشد.

گرشاسب پهلوان اوستایی که بسیاری ا افسانه‌های مربوط به او و عظمت شخصیّتش جذب رستم شده، پسر ثریته ـ Thrita و ا خاندان sama است. در ادبیّات پهلوی دو نا سام و گرشاسب اغلب جای یکدیگر به کا می‌روند ولی در ادبیّات فارسی، این تقب خانوادگی به‌صورت شخصیّت مستقلّی درآمده است و پدر زال سام خوانده شد است. سام و گرشاسب در شاهنامه‌ی فردوسی دو شخص جدا از هم ولی خویشاوندند.[۱۲]

بنابراین مطلب که نام زن سام پریدخت باد شد، خود بازمانده‌ی سنّت‌های کهن است که بنابر آن‌ها گرشاسب (سام) با پری درآمیخته است.

از جمله‌ی ویژگی‌های داستانی پریان دزدیدن اسب پهلوانان است که جز در مقابل هم‌خوابگی و داشتن فرزند از آنان حاضر به داد اسب‌ها نمی‌شوند.[۱۳] این خویشکاری اسطوره‌ای در داستان رستم و سهراب نمایا می‌شود. آن‌جا که رستم برای شکار به مرز تور و ایران می‌رود و پس از شکار گوری و خوردن آن به خواب می‌رود و در این هنگام رخش توسط گروهی از تورانیان دزدیده می‌شود.

سپس رستم از پی رخش روی به سمنگا می‌نهد و پس از مکالمه‌ی شبانه‌ی رستم تهمینه‌ی پری روی، تهمینه به شرط ازدوا رستم با وی و بچّه‌دار شدنش قول پیدا شد رخش را به رستم می‌دهد.

ترا ام کنون گر بخواهی مرا
نبیند جزین مرغ و ماهی مرا
یکی آنک بر تو چنین گشته‌ام
خرد را ز بهر هوا گشته‌ام

و دیگر که از تو مگر کردگار
نشاند یکی پورم اندر کنار...
سه دیگر که است به جای آورم
سمنگان همه زیر پای آورم

(ج۲، ص۱۷۵ و ۱۷۶ ب ۸۲ تا ۸۷)[۹]

رستم چون از زیبایی آن پری‌چهره مبهوت می‌شود، بخصوص که نوید پیدا شدن رخش را می‌شنود، به این وصلت تن می‌دهد.

چو رستم بر آن‌سان پری چهره دید
ز هر دانشی نزد او بهره دید
و دیگر که از رخش داد آگهی
ندید ایچ فرجام جز فرّهی
بفرمود تا مویدی پر هنر
بیاید، بخواهد ورا از پدر

(ج ۲، ص ۱۷۶، ب ۸۷ تا ۸۹)

این خویشکاری بار دیگر در داستان بیژن و منیژه در شاهنامه ظاهر می‌شود، دگربار یک پری‌ست که به سراغ بیژن می‌آید و او را خواب می‌کند و اسیش را می‌رباید. تمام این مسائل به یک پری اهریمنی نسبت داده می‌شود که برگرفته از اخلاقیّات زمان تدوین اسطوره می‌باشد. فردوسی به زیبایی چنین می‌گوید:

به زیر یکی سرو رفتم به خواب
که تا سایه دارد مرا ز آفتاب
پری، در بیامد بگسترد پر
مرا اندر آورد خفته به بر
از اسبم جدا کرد و شد تا به راه
که آمد همی لشکر و دخت شاه
سواران پراکنده بر گرد دشت
چه مایه عماری به من برگذشت...
بدو اندرون خفته بت پیکری
نهاده به بالین برش افسری
پری یک بیک ز اهرمن کرد یاد
میان سواران درآمد چو باد
مرا ناگهان در عماری نشاند
بر آن خوب چهره فسونی بخواند
که تا اندر ایران نیامد ز خواب
بجنبید و من چشم کرده پر آب
گناهی مرا اندرین بوده نیست
منیژه بدین کار آلوده نیست
پری بی‌گمان بخت برگشته بود
که بر من همی جادویی آزمود

(ج۵، ص۴۷، ب۳۱۸)

از جمله‌ی خویشکاری این ایزدبانو ـ ایزد باروری و خیر و برکت ـ در اسطوره‌های کهن این است که هر سال برای خود همسری را برمی‌گزیند و این مرد فرمانروای شهر می‌شود و در پایان سال این همسر به دست مرد جوانی ـ که شوهر آینده‌ی این زن ایزد می‌شود ـ کشته خواهد شد و این کار هر سال تکرار می‌شود. در متون آمده که این ایزدبانو دارای معبدی بوده و بسان ملکه بر مردمان حکومت می‌کرده است.[۱۲] سرانجام رسم و آیین کشتن این دلاور مردان فرمانروا منجر به پیدایش آیین میر نوروزی می‌شود که در سراسر ایران به نام‌های مختلف رایج بوده است. این مسئله را در شاهنامه می‌توان در داستان کشته شدن جمشید به دستور ضحّاک و ازدواج وی با دختران جمشید دید:

چو ضحّاک شد بر جهان شهریار
برو سالیان انجمن شد هزار...
شده بر بدی دست دیوان دراز
به نیکی نرفتی سخن جز به راز
دو پاکیزه از خانه‌ی جمشید
برون آوریدند لرزان چو بید
که جمشید را هر دو دختر بدند
سر بانوان را چو افسر بدند
ز پوشیده رویان یکی شهرناز
دگر پاکدامن بنام ارنواز
به ایوان ضحّاک بردندشان
بران اژدهافش سپردندشان

(ج۱، ص ۵۱، ب ۱ تا ۹)

پس از گرفتاری ضحّاک، فریدون با شهرناز و ارنواز همسری می‌کند و همه‌ی این‌ها شاید خاطره‌ای اساطیری[۱۵] از همین رسم و آیین دوران مادرشاهی باشد. شاهنامه درباره‌ی فریدون چنین می‌گوید:

نهاد از بر تخت ضحّاک پای
کلاه کئی جست و بگرفت جای
برون آورید از شبستان اوی
بتان سیه‌موی و خورشیدروی
بفرمود شستن سرانشان نخست
روانشان از آن تیرگی‌ها بشست...
پس آن دختران جهاندار جم
به نرگس گل سرخ را داده نم
گشادند بر آفریدون سخن
که نو باش تا هست گیتی کهن

(ج۱، ص ۶۹، ب ۲۱۰ تا ۲۱۶)

دگونه‌های جدید و عامیانه‌ی رابطه و همسری پری با ایلان و پهلوانان در داستان‌ها و افسانه‌های عامیانه به صورت مهرورزی و ازدواج شاهزاده‌ی جوان با دختر شاه پریان و یا همسری مردی با پری که جلد کبوتر دارد و پس از روزگاری شوی و فرزندان خود را رها کرده و در پیکر کبوتر به سوزمین خود و به میان پریان برمی‌گردد، منعکس شده است. داستان دل‌بستگی شیخ صنعان به دختر ترسا، که گونه‌ی کهن آن را در اساطیر و ادبیّات گنوستیکی می‌توان یافت، صورت دیگری از این زمینه‌ی باستانی اساطیری است.[۱۶]

در این پژوهش مشخّص می‌شود که برخلاف نظر کریستن سن تمام واژه‌های پری در شاهنامه همواره به معنی چهره‌ی دل‌نشین و جذّاب بکار نرفته است[۱۷] و این واژه کاربردهای اسطوره‌ای همانند دیو و دیگر موجودات شرور را نیز به‌همراه دارد.

نخستین بار که با چهره‌ی پری در شاهنامه روبرو می‌شویم، در داستان کیومرث است، پری با اهریمن و سپاه وی برای گرفتن انتقام خون سیامک به جنگ می‌آید و همانند سایر موجودات اهریمنی در ردیف موجودات شرور قرار می‌گیرد:

پری و پلنگ انجمن کرد و شیر
ز درّندگان گرگ و بیر دلیر
سپاهی دد و دام و مرغ و پری
سپهدار پرکین و کندآوری
(ج۱، ص ۲، ب ۶۰ و ۶۱)

در شاهنامه پریان از جمشید فرمانبرداری می‌کنند:

تو داری جهان زیر انگشتری
دد و مردم و مرغ و دیو و پری
(ج۱، ص ۵۴، ب ۶۲)

واژه‌ی پری به همراه ترکیباتش بیش از ۵۰ بار در شاهنامه به‌کار رفته است و بیشترین کاربرد آن برای توصیف چهره‌ی زنان و مردان زیباروی است. این ترکیبات عبارتند از: پری‌چهره، پری‌چهرگان، پری‌روی، پری‌زاد، پری‌زادگان، و اینک چند نمونه از شاهنامه برای این ترکیبات:

چو رستم بر آن‌سان پری‌چهره دید
ز هر دانشی نزد او بهره دید
(ج۲، ص ۱۷۴، ب ۸۸)

به‌نام پری‌چهرگان روز و شب
کنون برگشایم به شادی دو لب
(ج۱، ص ۵۸، ب ۴۱)

پری‌روی دندان به لب بر نهاد
مکن گفت از این گونه از شاه یاد
(ج۱، ص ۱۶۵، ب ۴۲۶)

پری‌زاده ای گرسیاوشیا
که دل‌ها به مهرت همی جوشیا
(ج۵، ص ۱۹، ب ۱۹۹)

سیاوش نبم نز پری‌زادگان
از ایرانم از تخم آزادگان
(ج۵، ص ۲۰، ب ۲۰۶)

فهرست منابع و مآخذ

J. Bartholomae, christian, 1967: Altiranisches wouter Buch. unveranerte. Auflage, Berlin.

۲. بهار، دکتر مهرداد، از اسطوره تا تاریخ، نشر چشمه، تهران، ۱۳۷۶، چاپ اول.

۳. بهار، دکتر مهرداد، پژوهشی در اساطیر ایران، نشر آگاه، تهران، ۱۳۷۶، چاپ اول.

۴. بهار، دکتر مهرداد، اساطیر ایران، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۲

۵. بهار، دکتر مهرداد، جستاری چند در فرهنگ ایرانی، انتشارات فکر روز تهران ۱۳۷۶، چاپ سوم.

۶. ولادیمیر پراپ، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، ترجمه فریدون بدره‌ای، انتشارات توس ۱۳۶۸، چاپ اول.

۷. دلاشو، م اوهر، زبان رمزی قصه‌های پریوار، ترجمه جلال ستاری، تهران ۱۳۶۶، چاپ اول.

۸. راشد محصل دکتر محمدتقی، گزیده‌های زادا سپرم، مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران ۱۳۶۶، چاپ اول.

۹. سرکاراتی، دکتر بهمن، مقاله‌ی پری، نشریه‌ی دانشکده‌ی ادبیات تبریز، تبریز، سال ۱۳۵۰.

۱۰. صفا، دکتر ذبیح‌الله، حماسه‌سرایی در ایران، انتشارات فردوسی، تهران ۱۳۷۲، چاپ اول.

۱۱. فردوسی، حکیم ابوالقاسم، شاهنامه، انتشارات چاپ آکادمی علوم شوروی (مسکو).

۱۲. فریب، دکتر یدالزمان، فرهنگ سغدی، انتشارات فرهنگان، تهران ۱۳۷۴، چاپ اول.

۱۳. کریستن سن، آرتور، آفرینش زیانکار در روایات ایرانی، ترجمه احمد طباطبایی، انتشارات دانشگاه تبریز، تبریز، ۲۵۳۵، بهمن ماه.

۱۴. گیرشمن، دومن، ایران از آغاز تا اسلام، ترجمه‌ی محمد معین، تهران ۱۳۶۸، چاپ هفتم.

۱۵. مکنزی، د. ن، فرهنگ کوچک پهلوی، ترجمه‌ی مهشید میرفخرایی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی تهران ۱۳۷۳، چاپ اول.

زیرنویس

۱. دکتر مهرداد بهار، از اسطوره تا تاریخ، ص ۴۰۱.

۲. دکتر مهرداد بهار-پژوهشی در اساطیر ایران- ص ۲۹۶. رد پای چنین پنداره‌هایی هنوز در ضرب‌المثل‌های عامیانه‌ها دیده می‌شود: که بچه‌ی حلال‌زاده به دایه‌اش می‌رود. هنوز هم در بعضی گویش‌های کردی دانیک dāk تا به مادر گفته می‌شود و دایی یعنی منسوب به مادر.

۳. رومن گیرشمن. ایران از آغاز تا اسلام ص ۱۰ و ۱۱.

● raksasi در سانسکریت به طور کلی «دیو زن و هفریته» معنی می‌دهد. raksasi (مؤنث) و raksasa (مذکر) نام و عنوان گروهی از بوده‌های دیوگونه در اساطیر هندی است. (مقاله‌ی پری، بهمن سرکاراتی، نشریه‌ی دانشکده‌ی ادبیات، صص ۲ و ۳).

۴. دکتر بهمن سرکاراتی، مقاله‌ی پری، نشریه‌ی دانشکده‌ی ادبیات، صص ۲ و ۳.

۵. دکتر مهرداد بهار، اساطیر ایران، ص ۱۵۰ تا ۱۵۲.

۶. دکتر محمد تقی راشد محصل- گزیده‌های زادا سپرم، فصل چهارم، پندهای (۲۶-۲۵).

۷. مقاله‌ی پری، ص ۲.

۸. ولادیمیر پراپ، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، ص ۵۰۶.

۹. م. لوفلر، دلاشو، زبان رمزی قصه‌های پریوار ص ۲۴۶ و ۲۴۷.

۱۰. مقاله‌ی پری، ص ۷.

۱۱. ذبیح‌الله صفا، حماسه‌سرایی در ایران، ص ۳۳۳ - ۳۳۴.

۱۲. دکتر مهرداد بهار، پژوهشی در اساطیر ایران ص ۲۲۹ و ۲۸۹.

۱۳. مقاله‌ی پری، ص ۱۴.

● تمام ارجاع‌های جلد، بیت و صفحه مربوط به شاهنامه‌ی چاپ مسکو است.

۱۴. برای اطلاع بیشتر در این باره به کتاب جستاری چند در فرهنگ ایرانی، دکتر مهرداد بهار ص ۴۸ و همچنین مقاله‌ی پری دکتر بهمن سرکاراتی ص ۱۷ مراجعه کنید.

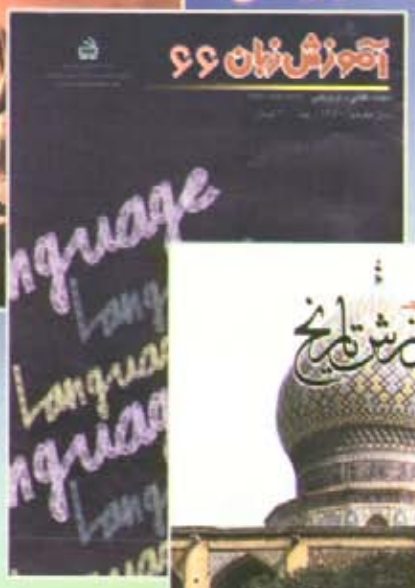
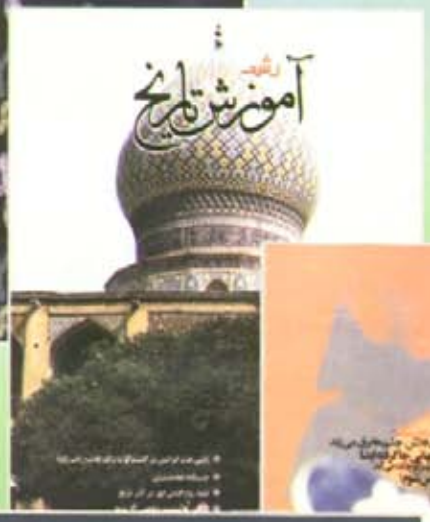
۱۵. دکتر مهرداد بهار، جستاری چند در فرهنگ ایران، ص ۴۸ و ۴۹

۱۶. مقاله‌ی پری، ص ۱۸.

۱۷. در شاهنامه واژه‌ی پری به عنوان عبارت تشبیهی همواره در مفهوم چهره‌ای جذاب و دل‌نشین به‌کار می‌رود. ۹ آفرینش زیانکار در روایات ایرانی، ص ۹۷.

آیا

با دیگر مجلات
دفتر انتشارات کمک آموزشی
آشنایی دارید؟

دفتر انتشارات کمک آموزشی،
این مجلات را نیز منتشر می کند:

رشد کودک
(ویژه ی نوپایان، دبستان و دانش آموزان کلاس اول ابتدایی)

رشد نوآموز
(برای دانش آموزان دوم و سوم ابتدایی)

رشد دانش آموز
(برای دانش آموزان چهارم و پنجم ابتدایی)

رشد نوجوان
(برای دانش آموزان دوره ی راهنمایی)

رشد جوان
(برای دانش آموزان دوره ی متوسطه)

رشد برهان
(نشریه ریاضیات برای دانش آموزان دوره راهنمایی)

رشد برهان
(نشریه ریاضیات برای دانش آموزان دوره متوسطه)

و مجلات

رشد معلم، تکنولوژی آموزشی
آموزش ابتدایی، آموزش فیزیک، آموزش شیمی
آموزش زبان، آموزش راهنمایی تحصیلی
آموزش ریاضی، آموزش زیست شناسی
آموزش جغرافیا، آموزش تربیت بدنی
آموزش معارف اسلامی، آموزش تاریخ
آموزش قرآن، آموزش هنر
آموزش علوم اجتماعی، آموزش زمین شناسی و مدیریت مدرسه
(برای دبیران، آموزگاران، دانشجویان تربیت معلم، مدیران مدارس و کارشناسان آموزش و پرورش)