قصه‌نویسی

رضا براهنی

نشر البرز

قصه‌نویسی

رضا براهنی

چاپ چهارم

نشر البرز
تهران، ۱۳۶۸

PersianPDF.com

چاپ اول: سال ۱۳۴۵ تا ۱۳۴۷ مجلهٔ فردوسی

چاپ دوم: ۱۳۴۸

چاپ سوم: ۱۳۶۲

چاپ چهارم: ۱۳۶۸

تعداد: ۲۵۰۰ نسخه

حق چاپ برای شرکت نشر البرز (با مسئولیت محدود) محفوظ است

چاپ: چاپخانه کتیبه

فهرست

مقدمه ... یك

بخش اول: مقدمه‌ای بر قصه‌نویسی

۱ . چرا نقد دربارهٔ قصه؟ ... ۱۱
۲ . قصه‌نویس حرفه‌ای و غیر حرفه‌ای ... ۱۶
۳ . علل تاریخی پیدایش قصه ... ۲۲
٤ . داستان، حکایت، تاریخ و قصه ... ۳۸
٥ . قصه و نمایش ... ۵۷
٦ . اجزاء قصه و تراژدی ... ٦۱

بخش دوم: قصه‌نویسی در عصر شب

۷ . قصه و معاصران ... ۷۵
۸ . امتیاز قصه بر زندگی ... ۷۹
۹ . قصه، روزنامه‌نگار و مورخ ... ۸۹
۱۰. قصه‌نویس و روزنامه‌نگار ... ۱۰۳
۱۱. قصهٔ فرمایشی و اخلاق حزبی ... ۱۱۱
۱۲. تعهد و مسؤولیت قصه‌نویس ... ۱۱٦
۱۳. وظیفه در عصر شب ... ۱۲۰
۱٤. شرقی و مسألهٔ تعهد ... ۱۲٤

بخش سوم: ساختمان قصه

۱٥. اهمیت ابعاد چهارگانه در قصه‌نویسی ... ۱۳۵

۱۶. عامل تجربه ۱۴۹
۱۷. عامل جدال در قصه ۱۵۹
۱۸. عامل حادثه در قصه ۱۷۳
۱۹. عامل داستان در قصه ۱۸۶
۲۰. نقش راوی داستان ۱۹۵
۲۱. عامل طرح و توطئه در قصه ۲۱۰
۲۲. عامل طرح و توطئه، نقش راوی در قصه ۲۲۲
۲۳. بازهم عامل طرح و توطئه ۲۳۴
۲۴. عامل شخصیت ۲۴۲
۲۵. بازهم عامل شخصیت (چند نمونه) ۲۵۲
۲۶. بازهم عامل شخصیت در قصه (چند نمونهٔ دیگر) ۲۶۸
۲۷. بازهم عامل شخصیت در قصه (ریشه‌های شخصیت) ۲۷۹
۲۸. بازهم عامل شخصیت در قصه (انواع شخصیت) ۲۸۷
۲۹. عامل زمینه ۲۹۷
۳۰. عامل محیط یا فضا ۳۰۹
۳۱. عامل لحن ۳۲۴
۳۲. لحن و بازهم اشاراتی به سبک ۳۳۹
۳۳. عامل الگو ۳۵۷

بخش چهارم: نظری به قصهٔ روانی

۳۴. فرق بین دید کلاسیک، دید رمانتیک و دید مدرن ۳۷۷
۳۵. اشاره‌ای به زمینهٔ اجتماعی و فلسفی قصهٔ روانی ۳۹۸
۳۶. قصهٔ روانی ۴۰۵
بخشی از کتاب مولوی اثر بکت ۴۳۳

بخش پنجم: مقدمه‌ای بر قصه‌نویسی معاصر ایران

۳۷. علت تحجر و مرده‌پرستی ما ۴۴۷
۳۸. کوته‌بینی ما در مورد چوبک ۴۵۵
۳۹. نظریاتی دربارهٔ چند قصه‌نویس معاصر ۴۶۰
۴۰. اشاراتی دیگر به قصهٔ امروز، نثر هدایت، چوبک، آل‌احمد و گلستان ۴۸۱
۴۱. دائره‌ای برای نثر قبل از مشروطیت ۵۰۰

۴۲. نثر مشروطیت تا دهخدا ۵۱۶
۴۳. طنز دهخدا و تأثیر نثر دهخدا بر روی نثر معاصر ۵۳۶
۴۴. برج عاج ایرانی‌جمال‌زاده در قلب اروپا ۵۵۰

بخش ششم: نقدی بر آثار صادق چوبک
۴۵. دو شیوهٔ نقد و انتقاد و فهرست آثار ۵۶۷
۴۶. اشاره به‌خصوصیات‌قصه‌های‌کوتاه‌چوبک ۵۷۶
۴۷. خیمه‌شب بازی ۵۸۷
۴۸. انتری، که لوطیش مرده بود ۶۱۰
۴۹. تطهیر تنگسیر ۶۲۴
۵۰. روز اول قبر ۶۴۴
۵۱. چراغ آخر ۶۵۸
۵۲. نقد عمودی قصه‌های‌چوبک (تا سنگ‌صبور) ۶۸۰
۵۳. سنگ صبور ۶۹۷

فهرست اعلام ۷۴۳

مقدمه برچاپ سوم

۱) کتاب **قصه نویسی** تاریخچه‌ای خاص خود دارد. ولی در اواسط دههٔ چهل، وقتی که شروع به نوشتن این کتاب کردم، این تاریخچهٔ خصوصی برایم قابل پیش‌بینی نبود. حقیقت این است که وقتی شروع به نوشتن این کتاب کردم، تصور نمی‌کردم که چیزی به این قطر خواهم نوشت. ووقتی که تازه کتاب قطر فعلی خود را پیدا کرد، دیدم که چیزهای گفتنی بیش ازین‌هاست. بعضی ازمطالبی که پس ازاین کتاب درمطبوعات نوشته‌ام، شاید از کتاب حاضرهم مفصل‌تر باشد. برخی دیگرازمطالب مربوط به قصه رابصورت کتابی جداگانه نوشته‌ام که بزودی تحت عنوان **بوطیقای قصه نویسی** در خواهد آمد. و تازه پس از تکمیل چاپ این مطالب به بررسی داستان‌های کهن و«رمان» بلند امروزخواهم پرداخت. اگر عمری باقی باشد، دستکم ده سال را به بررسی قصه تخصیص خواهم داد. غرضم ازین همه بحث‌های طولانی دربارهٔ قصه نویسی، روشن کردن این نکتهٔ اصلی زیبایی‌شناسی ادبی است که: شکل قصه نه تنها اساس، بافت درونی و ساخت عمقی زبان را تشکیل می‌دهد، و نه تنها انسان بدون قصه نمی‌تواند بزندگی ادامه دهد و بطورکلی یك تعریف نسبتاً جامع برای انسان عبارت است از اینکه انسان موجودی است قصه‌گو، و نه تنها ادبیات به لحاظ ملاحظات فوق بی‌قصه نمی‌تواند باشد، بلکه ـ ودر اینجاست که وارد اصل آن مقولهٔ زیبایی‌شناسی ادبی می‌شویم ـ قصه، گسترده‌ترین، جهانی‌ترین ومهم‌ترین شکل ادبی سراسر دنیای معاصر است. وایران، ازین نظراستثناء نیست. وقایعی که درقصه‌نویسی ایران درطول همین پانزده سال گذشته، یعنی ازآغاز به نگارش کتاب‌حاضر تا به امروز، اتفاق افتاده، مؤید اهمیت روز افزون شکل قصه است. تمامی قصه‌های محمود دولت‌آبادی، و هوشنگ گلشیری، مهم‌ترین قصه‌های سیمین دانشور، بخش اعظم قصه‌های ابراهیم گلستان، تقریباً سراسر حیات قصه نویسی احمد محمود، تجربه‌های محمود گلابدره‌ای، هم در «واقعیت گرایی انتقادی» و هم در مستند نویسی، و بطورکلی رواج روزافزون قصهٔ بلند، یعنی رمان، مربوط به همین پانزده شانزده سال گذشته هستند. هرقدرآدم‌های فرزانهٔ جامعه بسه محیط خویش با دید انتقادی نگریسته‌اند، بهمان اندازه مجاب شده‌اند

که جامعه را نه درشعر کوتاه، نه درقصهٔ کوتاه، ونه حتی درنمایش دوساعته، نمی‌توان نشان داد. قصهٔ بلند ، یعنی «رمان»، تنها شکل واقعی ادبیات عصر ماست. زمانهٔ ما، عصربروز حسیت قصهٔ بلند است. پس ازکجدار ومریزهای طولانی ومتنوع با سبك، باشکل، باکوتاه نویسی، با درون‌گرایی‌های‌مختصر وجالب، پس ازاینهمه تجربهٔ ادبی وحتی تجربهٔ بی‌ادبی با قصهٔ کوتاه، و با قصهٔ کوتاه بلند، وپس ازپشت سرگذاشتن سنگلاخ‌ها و بیراهه‌ها و چپ اندر قیچی رفتن‌ها، دورنمایی نسبتاً روشن ازهامون‌ها وجلگه‌های سرسبز به چشم می‌خورد: قصهٔ بلند دارد نوشته می‌شود. البته **سووشون** رقیب آثار روانشاد علی شریعتی ازنظرپرفروشی نیست. ولی کیست ندانندکه رقیب پرفروش‌ترین کتاب تاریخی بعد ازانقلاب، یعنی **گذشته چراغ راه‌آینده** هست. **همسایه‌ها** فروش دارد، و با **مادر** گورکی دوشادوش فروش می‌رود، و دولت آبادی ــ آنطورکه من شنیده‌ام ــ نویسنده‌ای است محبوب وپرفروش؛ و این نشانهٔ آن است که نوعی از رمان معاصر، یعنی قصه‌ای که در طرزهای مختلف «واقعیت‌گرایی» نوشته می‌شود،فروش دارد، و **قصه نویسی** ، دستکم دو سوم صفحات آن، به ساخت‌های قصه‌های واقعیت‌گرا تخصیص دارد. خواهندهٔ قصهٔ بلند، خوانندهٔ **قصه نویسی** هم هست، وگرنه کتاب، پس ازگذشت قریب دوازده سال از چاپ دومش، که شش سال آنرا سانسورشاهی برآن‌سرپوش گذاشته بود ومانع انتشارش می‌شد، نباید نیاز به چاپ بعدی پیدا می‌کرد. **قصه نویسی** پیشگوئی کنندهٔ رواج قریب الوقوع و گستردهٔ شکل خاصی از ادبیات است که دربارهٔ آن نوشته شده است. مثل اینکه باز «تئوری»سرچشمه گرفته ازواقعیت‌های گذشته، بطور طبیعی، به پیشواز «پراتیك» واقعیت آینده شتافته است. ولی این، تنها بخش کوچکی از تاریخچهٔ خاص‌کتاب **قصه نویسی** است.

۲) دراوایل دههٔ چهل، من به استخدام دانشگاه تهران درآمدم. درآن زمان دردانشگاه تهران، «تئوری‌ادبی» تدریس نمی‌شد. گروهی که من درآن کارمی‌کردم،یعنی گروه زبان‌های خارجی زیرنظرپدرشاهی چون دکتر لطفعلی صورتگر ، به «تئوری ادبی» توجهی نداشت. خود صورتگر معتقدات ادبی عجیب وغریبی داشت. اعتقاد داشت‌که چون اکثریت قریب باتفاق شاعران، قصه نویسان ومنتقدان قرن بیستم هنوز در قید حیات هستند،آثارشان را نباید دربرنامه‌ها گنجاند.دونوع تدریس وجود داشت، هم درگروه ادبیات‌فارسی وهم درگروه زبان‌های خارجی: ۱) تدریس لغوی ادبیات،که مبتنی بر معنی کردن متون بود،که درسطح پائین‌کار هرمعلم ادبیات داخلی وخارجی بود و

درسطح بالاازنوع کارمرحوم «بدیع‌الزمان‌فروزانفر» که‌علاوه‌بردادن‌معانی لغات، تعدادی مرجع و اشاره وآیه وقصه هم می‌داد، ولی به ساخت شعر، زیبایی‌شناسی درونی وبرونی شعر ویا تئوری ساخت قصه وروایت و حکایت نمی‌پرداخت؛ ۲) تدریس زمانی و «کرونولوژیکی» ادبیات که طبق‌آن ادبیات بر اساس ترتیب و توالی تاریخی حوادث به رشتهٔ تسبیح کشیده می‌شد، و ذهن دانشجو را از تعدادی نام، کتاب و تاریخ ولادت و مرگ می‌انباشت: **حماسه سرایی، تاریخ ادبیات ایران، وگنج سخن** دکترصفا، و **تاریخ‌ادبیات انگلیس** دکترصورتگر از نمونه‌ها و نتایج این نوع تدریس ادبیات فارسی وخارجی هستند. واگردروسی درنقد ادبی هم تدریس می‌شد، بیشتردرهمان روال کرونولوژیکی عقاید و آراء ادبی بود. خود صورتگر، که بطورکلی نقد ادبی در هردوگروه، یعنی هم‌گروه ادبیات فارسی و هم‌گروه زبان‌های خارجی را انحصاراً بخود تخصیص داده بود، اعتقاد داشت‌که نقد ادبی در غرب با «مثیوآرنولد» انگلیسی و «سنت‌بو» فرانسوی که هردو ازمنتقدان‌مهم قرن نوزدهم بودند، پایان می‌یابد، و وقتی که به او اعتراض می‌شد که قرن بیستم، قرن بزرگ نقد و انتقاد ادبی است و دزاین قرن باندازهٔ صد برابر کلیهٔ قرون ماضی نقد وبررسی وتئوری ادبی نوشته شده،صورتگر، یك‌تکیه کلام همیشگی خـود را با طمأنینه ووقار خاصی درجمع برزبان می‌آورد: «اعلیحضرت همایونی فرموده‌اند که نقد ادبی تا همان «مثیوآرنولد» کافی است!» وچون اهل مزاح‌وطنز هم‌بود،حتماًموقع گفتن‌این‌حرف دردل‌هم بریش مامی‌خندیدوهم‌بریش اعلیحضرت؛وخانم‌صورتگر،که زبان‌های خارجی،بویژه بخش‌انگلیسی‌آن‌شدیداً تحت‌تأثیر تاقینات وسلیقه‌های او بود،چیزی‌جزیك متفنن بسیار ساده و ابتدایی در ادبیات نبود. تخصص ادبی نداشت، مدعی بودکه دارد، و گویا لیسانس تاریخ داشت، ولی حتی همین تفنن هم بمراتب بهتر ازتحجر خود صورتگر بود. ولی اونیز تئوری ادبی سرش نمی‌شد، بادبیات بصورت یك میهمانی رسمی ومجلل نگاه می‌کردکه سفیر بریتانیا ازهر چند وقت می‌داد؛ و مقداری نقل قول هم بودکه مدام بر زبان می‌آورد، و پشت سرهم «آگاتاکریستی» می‌خواند و باهمین بضاعت مزجات، شدیداًازادبیات کشورهای دیگر، جز انگلستان، حتی ادبیات آمـریکا، نفرت داشت و حتی پس از سـی وچنـد سال ازدواج ، نام کـوچك صـورتگـر را، بطرزی مضحك، غلط ادا می‌کرد. و علاوه بر این عیـوب دیگری هـم داشت: اگر دانشجـویی، برحسب تصـادف، اسم مارکس را ـ به‌اثبات یا به نفی ـ در نوشته‌اش می‌برد،خانم‌صورتگر با وجدان خود ساعت ها خلوت می‌کرد وبعد

ناگهان از اطرافیانش می‌پرسید: «فکر نمی‌کنید که باید مسأله را به حسن بگویم؟» و البته منظور از حسن، همان «حسن پاکروان»، رئیس «سازمان اطلاعات وامنیت کشور» بود که ازدوستان صورتگرها بود. این بود آن بلبشوی عظیم، غریب، خائنانه و شگفت‌انگیز که برصحنه حاکم بود. ومن پرشروشور آن‌دوره، بخاطر خودم هم شده بود، قراربود بر مجموع درهم و برهم این بی‌منطقی رسوانوعی منطق حاکم بکنم، ویادرغیراین صورت زیرپای‌حضرات خرد و خمیرشوم. نه اینکه کار علمی اصلاً وجود نداشت. در حوزهٔ ادبیات فارسی، کار «خانلری» دروزن نمونهٔ کارعلمی خوب بود. **سبک شناسی** مرحوم «بهار»، گرچه‌اثری بود نسبتاً کهنه، باشیوه‌های کهن، لکن صدبرابر**سخن‌سنجی** صورتگر، که مبتنی برذوق صرف بود، ارزش داشت. چیزی که برای من به‌راستی تعجب‌آور بوداین بود که چرا آدمی مثل صورتگر که ذوق داشت، وحتی فرهنگ هم داشت، اصلاً تربیت و انضباط صحیح ودرونی ادبی پیدا نکرده بود، و ادبیات را بطورکلی یك شوخی بامزه می‌دانست که درآن شاهان و شاعران درباری‌ودلقکان دریك‌نمایش‌جمعی وخانوادگی‌شرکت‌می‌کردندودل‌می‌دادند وقلوه می‌گرفتند. واز مجموع‌آن ذوق و فرهنگ چیزی نماند جز سه چهار شوخی مستهجن درذهن شاگردان صورتگر. وتازه این شاید رویهٔ قضایا بود: درعمق، پدر سالاری ریشه‌دار وشومی بودکه برسراسر دستگاه‌آموزش ادبی حاکمیت داشت. و همین، هر نوع کوشش برای شکستن و واژگون کردن ساخت‌های مرید ومرادی را دشوار می‌کرد، چراکه سدی ستبر و بلند بود دربرابر هرنوع ابداع ونوآوری‌ادبی، هم درساخت خلاقیت وهم درساحت آراء وعقاید ادبی، ومن‌چه شانسی آورده بودم که شاگرد هیچکدام ازین استادان اجل ومرید هیچکدام ازین مرادهای عالیقدر نبوده بودم، وگرنه من نیزحالا، مثل دیگران برای صدمین بار، بر گلستان وبوستان سعدی حاشیه‌می‌نوشتم ویا ازین نسخه به‌آن‌نسخه سفرمی‌کردم ودر طول‌راه تخمه می‌شکستم.

البته صحنهٔ بیرون، یعنی محیط ادبی جامعه، با محیط درون دانشکدهٔ ادبیات فرق می‌کرد. بیرون ماجرا بود و شکفتگی: بهترین آثار نیما و فروغ وشاملو واخوان ونادرپور، وهدایت وچوبك وآل‌احمد وبهرام‌صادقی وگلستان در اختیار بود، و بعد تئوری نقد ادبی بود که داشت درجاهای مختلف شکل می‌گرفت، ومن بیشترمرد این صحنه بودم تا آن محیط‌درون؛ ولی‌چون درآن محیط درون‌هم زندگی می‌کردم، وبویژه باجوانان، یعنی دانشجویانی سروکار داشتم که سیصد تا سیصد تا در سرکلاس‌هایم می‌نشستند، باید به دگرگون‌کردن محیط درون‌همت می‌کردم. دگرگون‌کردن عنصر اصلی‌ساخت

ذهنی من بود. باید ساخت درسها و از آن طریق ساخت برنامه‌ها را عوض می‌کردم. باید تنوع و ماجراو خلاقیت و ابداع را می‌بردم به محیط افسردهٔ برنامه‌ای که صورتگر و امثال او برجامعهٔ دانشجوی ادبی تحمیل کرده بودند. دو کتاب من: **طلا در مس** (در شعر و شاعری)، و **قصه نویسی**، محصول دو نیاز اساسی هستند: ۱) جامعهٔ ادبی بیرون احتیاج به منطق تئوری ادبی دارد: ۲) دانشجوی ادبیات در سر کلاس باید مجهز به تئوری ساخت‌های ادبی بشود. لغت‌معنی کردن صرف، ازحفظ خواندن شعردرسر کلاس، تاریخ زندگی شعرا و تاریخ ادبیات‌دانستن، رقم و آمار وتواریخ کافی نیستند. دانستن این قبیل چیزها کمك می کند، ولی درك واقعی شعر ویا قصه نیازمند ادراك تئوریك ازادبیات است، بهمین‌دلیل هیچ ارزشیابی ادبی، ارزشیابی تنهای ادبیات یك زبان، مثلا ادبیات‌فارسی، ویا حتی نوعی ازادبیات، مثلا شعر یانثر تنها نیست. تئوری‌ادبی براساس‌مقایسه‌های ادبی زبان‌ها، انواع ادبی ادبیات در زبان‌های مختلف و بر اساس ماهیت ادبی و یا «ادبیت» ادبیات ساخته می‌شود. تئوری ادبی باید تا سطح یك دانش جهانی ارتقاء داده شود، و تنها چنین برداشتی‌است که‌مارا از انزوای ادبی، ازتفنن، از ذوق‌آزمایی صرف، ازترتیب وتوالی پردازی «مکانیکی» و کورکورانه، از دست صفاها وصورتگرها نجات می‌دهد، وتنها معاصر بودن با تمامی ابداعات ادبی و هنری و تئوری‌های ادبی و هنری عصر خویش، و ادراك انتقادی ساخت‌ها، انواع واشکال ادبی گذشته وآراء وعقایدتئوریسین‌های ادبی گذشته، می‌تواند مارا به ارزشیابی واقعی ادبیات، خواه از نوع کهن وخواه ازنوع معاصر، نزدیك کند. وحالا، وقتی که می بینم این دوکتاب یعنی **طلا درمس** و **قصه نویسی**، سال‌ها پس ازچاپ‌های اول و دوم، امروزه حتی خواهندگان بیشتری هم دارند، به این نتیجهٔ طبیعی می‌رسم که بیست ودوسال پیش ازین، وقتی که «شعر واشیاء»، یعنی اولین مقالهٔ **طلا در مس** را نوشتم: پربیراهه نرفته بودم[1]. وقتی که می بینم دوست قصه نویسی از مصطلحات **قصه نویسی** طوری استفاده می کند که انگار از مرده ریگ پدری؛ ویا دوستی دیگر درکتابش درباره شعر، ساخت شعررا بهمان صورت تقسیم

۱. گرچه با بعضی ازتئوریهای ارائه شده در **طلا درمس**، بویژه باتفسیری که برشعر «جارو» از مولوی نوشته‌ام، اکنون موافقتی ندارم. حقیقت این است که من تفسیر روانشناسانه وروانکاوانه را، اکنون تا حدودی مردود می‌دانم، به ویژه نتیجه‌گیریهایم را درمورد یکی دو شعر مولوی در مقالهٔ «طلا در مس» از همان‌کتاب. بررسی روانی موقعی اهمیت خواهد داشت که قبلا بررسی ادبی، بر اساس «ادبیت» ادبیات و بدنبال آن بررسی تاریخی صورت‌گرفته باشد.

شش ـــ

بندی می‌کند کـه هیجده سال پیشتر من کرده‌ام، به این نتیجه می‌رسم که: تو نیکی میکن ودر دجله انداز... بنویس! بنویس! بگذار کل یك فرهنگ پیش برود، حتی اگر نام تو نباشد. غرضم این است که کوشش ناچیز من برای ایجاد یك زبان نقد وانتقاد ادبی، وکوشش برای ارائهٔ فلسفهٔ ادبی، بی‌اجر نمانده است. نقد ادبی درایران براه افتاده است.و این چیزی است که من، نه در سال ۴۳، وقتی که چاپ اول **طلا درمس** را بخرج خودم، و به‌اقساط، در خیابان منوچهری بچاپ سپردم ؛ پیش‌بینی می‌کردم، و نه موقعی که در اواسط دههٔ چهل، مقالات اول **قصه نویسی** را در فردوسی، در برابر بیست تومان برای هر صفحهٔ آن مجله، چاپ کردم. ما بوسیله اعمال خود حوادث بعدی را پیش بینی می‌کنیم، بی‌آنکه خود دانسته باشیم که‌در ساختن آینده شرکت کرده‌ایم. بخشی ازوجود من چهارنعل بسوی‌تحولات‌آینده می‌تاخت، بی‌آنکه من خود بدان وقوف داشته،آنرا آگاهانه بسوی‌آینده رهبری‌کرده باشم . انسان بی‌آنکه خود بداند، گاهی غافلگیر می‌کند، و آنوقت خود به وسیله خودش غافلگیر می‌شود.

۳) یك انگیزهٔ درونی دیگرهم بودکه من دستکم تا اواسط سال‌چهل وپنج، از چشم جامعه، حتی بسیـاری از دوستان نویسنده‌ام، و حتی از چشم خوانندهٔ‌کتاب **قصه نویسی**، عالماً وعامداً پنهان‌کرده بودم.درسال سی وهشت من ودوستم منوچهر خسروشاهی درشهراستانبول، دریك اتاق پانسیون‌بودیم. نصف شب اورا بیدارمی‌کردم وقصه‌هایم رابنام قصه نویس‌های دیگربرایش می‌خواندم، تااینکه بالاخره نفهمیدم چطورشدکه راز ازپرده بیرون افتاد. و بعد، درهمان زمان، رمان‌کوتاهی (درحدود صدصفحه) راهم برای اوخواندم و هم برای **دوست خوب و مهربان دیگری کـه می‌رفت تا تخصصی دو جانبه** پیدا کند، هم در ادبیات و هم درکمپوزیسیون موسیقی، که در اولی چندان استعدادی نداشت ودردومی سخت مستعد بودوچند سالی هم با شوروهیجان کارکـرد، ولی ـ طنز زمانه را ببین‌که ـ هردو را رهاکرد وشد یکی از مدیران یك کارخانه مونتاژ بخاری و فرگاز وکولر و غیره. این دو مخاطبان اصلی قصه‌ها وشعرهای پیش ازسال چهل من بودند، ودرهمان سال دردیدار با به‌آذین وکسرایی، همان رمان رابه به‌آذین سپردم، که نمی‌دانم چه‌کسی به پیش او راهنمائیم‌کرده بود. او خواند و بدقت خواند و پیشنهادهایی هم کردکه جای تشکربسیارداشت ودارد. درسال‌های بعد، من سه چیزمی‌نوشتم وفقط دوتایش را چاپ می‌کردم، یعنی شعر ونقد ادبی را به جامعه تحویل می‌دادم و قصه‌ها را پیش خـودم نگه می‌داشتم . در اواسط همان دههٔ چهل

بخشی از **روزگار دوزخی آقای ایاز** را در فردوسی بچاپ سپردم. سال‌هایی بود که شدیداً به قصه می‌اندیشیدم و در دانشگاه تهران شعر و قصه تدریس می‌کردم، و در سال‌های بعد، بخشی از **ایاز** را برای شاگردان آن دوره‌ام می‌خواندم و **ایاز** شده بود یکی از شخصیت‌هایی که در جمع دوستانهٔ کوچك ما حاضر بود. و چه روزهای شیرین و زیبایی بودند آن روزها، هم در محافل ادبی و هم در محافل غیرادبی که بعدها آدم‌هایش یکایك از اطراف آدم کنده شدند و راه خود را در پیش گرفتند و رفتند، و ایکاش گهگاه در برهوت خواب‌های قحطی‌زدهٔ آدم ظاهر شوند که براستی نعمتی خواهند بود. و در سال چهل و نه، جلد اول **ایاز** که بخش اول آن در سال چهل و پنج در ماهنامهٔ فردوسی چاپ شده بود، در چهارصد و سی صفحه به چاپ سپرده شد، و دو سال طول کشید تا چاپ شود. باین نتیجه رسیدم که قصه طوری نوشته شده که در زمان حاکمیت خفقان نمی‌توان منتشرش کرد. نسخه‌ای از قصه را در سفر اول به آمریکا بردم، دوستم «کارتر براینت»، چهار سال زحمت کشید و کتاب را ترجمه کرد، و تعلیقات و حواشی و مراجعش را هم پیدا کرد و بر کتاب افزود. حادثهٔ اول این قصه که در حدود چهل صفحه می‌شد، در کتاب مفصلی تحت عنوان **آثار جدید نویسندگان خاور میانه** بوسیله یك ناشر معتبر نیویورکی درآمد.[1] در سال ۵۳، ناشر **روزگار دوزخی آقای ایاز**، که خیلی هم برای چاپ ایاز زحمت کشیده بود نسخه‌ای از کتاب را نشانم داد که قبلاً بدون بردن نام من و ناشر و چاپخانه به یکی از ممیزان سازمان امنیت، بطور خصوصی نشان داده بود. این ممیز جا به جا علامت گذاشته بود که کجاها باید حذف شود. معلوم شد که رمان چهارصد و سی صفحه‌ای موقعی قابل انتشار خواهد شد که به یك قصهٔ کوتاه چهارده صفحه‌ای تقلیل داده شود. و تازه این تنها نوع دخالت ساواك در ایجاد انواع و اشکال ادبی و یا تبدیل کردن یکی به دیگری نبود. پس از فرار شاه، در بازگشت از تبعید، ناشر محترم گفت که برای حفظ جانش، سه سال پیشتر کلیهٔ نسخه‌های **ایاز** را داوطلبانه پوشال کرده است. این سرنوشت **ایاز** بود. یکی دو قصه در **نگین** دکتر عنایت در سال ۵۳ درآمد، و از رمان **دو برادر آخر خط در یك خط**، فقط جزء دوم بخش اول، یعنی «قول هاشم» اجازهٔ چاپ یافت و در سال ۵۴ هم در نیویورك در یك مجلهٔ اپوزیسیون ایرانی، رمان کوتاه **چاه به چاه** منتشر شد، که از قصه‌های زندان است. و بقیه ماند تا

1. New Writing from The Middle East, Edited by Leo Hamalian and John Johannan (New American Library, New York, 1978).

رسیدیم به انقلاب، و در اوایل انقلاب، بعضی از قصه‌های گذشته و فصل کوتاهی از رمان **تبریزی‌ها** در **نگین**، و دو قصهٔ کوتاه نسبتاً بلند در **نامهٔ کانون نویسندگان** چاپ شد، و وقتی که شروع کردیم به چاپ قصه‌های کوتاه و بلند بصورت کتاب، خوردیم به فقدان کاغذ، که البته فقدان این عزیز گران‌قیمت هنوز هم ادامه دارد. ولی این همهٔ قصه‌ها نبود. بیش از دوهزار و پانصد صفحه کاغذ سیاه شده بنام قصه هست، از سال سی و هفت تا به امروز، و من به این نتیجه رسیده‌ام که آنچه مرا در حوزهٔ مصاحبت جامعه و تاریخ قرار می‌دهد، آنچه در اعماق روانم چاه می‌زند و آن را به روانهای دیگران پیوند می‌زند، آنچه شکست یا برعکس شکفتگی فردی مرا در قالب شکست یا شکفتگی دیگران ادامه می‌دهد، قصه است، قصه تاریخ خصوصی و عمومی من است.

این آن انگیزهٔ درونی است. من بیش از هرچیز دیگر یک قصه‌گو هستم. نزدیک‌ترین آدم‌هایم می‌دانند که من اگر قصه نگویم، مرده‌ام. در زمانی که **قصه نویسی** را می‌نوشتم، می‌خواستم به یک انگیزهٔ درونی پاسخ گفته باشم، می‌خواستم رمز مکالمهٔ درونی آدم‌ها را بفهمم، بدانم که چه چیز یک قصه را می‌سازد و یک حرکت قصه‌ای را چه چیز به پیش میراند. این درست است که کتاب، تا حدودی یک رسالهٔ تحقیقی است، ولی سایقهٔ واقعی مربوط به خود من است، وحتی، بیک معنا و تا حدودی، تمامی مطالبی که حالا دربارهٔ قصه می‌نویسم و می‌گویم، ارتباط به همان سایقهٔ درونی دارد. چون قصه‌گو و قصه‌نویس هستم، و چون معنای زندگی من، یعنی قصه، باید بدانم قصه، یعنی چی؟ من یک‌بار هستم، و یکبار دیگر، با یک فاصله از خودم، هستم. در آن بار اول، قصه‌گو و قصه نویس هستم، در آن بار دوم بررسی کنندهٔ ساخت قصه هستم. من این دو را ادامهٔ یکدیگر می‌دانم. درزمان نوشتن ایاز، مثلا، درطبقهٔ دوم دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران قصه تدریس می‌کردم، در طبقهٔ سوم آن قصه می‌نوشتم و در فردوسی **قصه نویسی** را چاپ می‌کردم. بدین ترتیب من یک زندگی ندارم، زندگی‌ها دارم. ازین نظر من نیز مثل هر نویسنده از **هزار و یکشب** چیزی را به ارث برده‌ام. در آن قصه، قصه‌گو، موقعی زنده می‌ماند که قصه‌ای برای گفتن داشته باشد. حضور قصه مساوی است با زنده ماندن قصه نویس. غیبت قصه مساوی است با مرگ او، ولی قصه یکی نیست، هزار و یکی است، زندگی هم یکی نیست، هزار و یکی است. ولی در پشت سر اینهمه، زندگی خود قصه نویس قرار دارد. اگر یک شب انسان قصه نگوید و ننویسد، می‌میرد. بهمین دلیل، **قصه نویسی** من ادامهٔ قصه نویسی من است. و ازاین نظر برغم تمامی کمبودهایی که دارد ــ طوری که اگر قرار براین می‌شد که این

کتاب را حالا بنویسم ، حتماً بصورتی دیگر می‌نوشتم ــ کتابی است بسیار عزیز، بدلیل اینکه مظهرانگیزهٔ درونی ونتیجه‌و ادامهٔ سایقهٔ روانی خود من هم هست. و من امیدوارم فرصت داشته باشم تا هـر آنچه راکه دربارهٔ قصه می‌دانم‌وهرقصه‌ای راکه می‌دانم بنویسم.

۴) وجـودآن انگیزهٔ درونی مانع ازآن نمی‌شـود کـه انگیزه‌های خارجی کم ارزش شمرده شوند. شاید ارزش آنها بمراتب بیش از انگیزهٔ درونی است، و حتماًهم آن انگیزهٔ درونی،خود ازانگیزه‌های مشترك‌انسانی، طولانی، تاریخی و ماقبل تاریخی کل بشریت سرچشمه می گیرد. لکن این نکته بلافاصله باید گفته شود که ادبیات فارسی فاقد نقد دربارهٔ قصه نویسی است، ولی حداقل سه اثر بزرگ ودرخشان جهانی درعالم روایت و داستان درزبان‌فارسی وجوددارند: **شاهنامه، مثنوی و هزار و یك شب.** در سطح و روال‌های دیگر، **خمسهٔ نظامی** و **ویس ورامین** هستند، در طرز دیگر، **قصص‌ـ الانبیاها** و **تذکرة الاولیاء** راداریم. درطرزدیگر، **کلیله ودمنه** و **مرزبان‌نامه**، و درطرز دیگر، **امیرارسلان نامدار** و سایر داستان‌های عامیانه را. ساخت ادبی هیچکدام ازین داستان‌های کهن تا به امروز بررسی نشده است. هنوز مقاله‌ای‌درسطح مقالهٔ«تزوتان تودوروف»دربارهٔ **هزار ویکشب** ازنویسندگان ایرانی نداریم[1] این مقاله،که‌یکی ازمعتبرترین مقالات‌دربارهٔ هنرقصه‌نویسی است ، مبتنی بر آخـرین تحقیقات ادبی است‌که بوسیلهٔ یکی از بزرگترین قصه شناسان جهان نوشته شده است. درآثاری‌که ازمنتقدان خود دربارهٔ این داستان‌ها داریم،رویهم مقولات غیرادبی درخلال سطوراین داستان‌ها خوانده شده‌اند. خود متن ادبی هنوز خوانده نشده. خواندن یعنی خواندن متن‌ادبی برای استخراج ساخت زبانی و ادبی آن. ساخت بمعنای شکل نیست، بلکه مجموعهٔ شکل ومحتواست، بصورتی‌که ایندو ازیکدیگردرجدایی‌ناپذیری به بررسی سپرده شوند. کسانی‌که می گویندمحتوا خوب است وشکل بد است و یا شکل بد است ومحتوا خوب است و بطورکلی به یکی ازین دو اهمیت بیشتری می‌دهند،دردرك‌ادبی یا مغرض ویاناشی هستند. پس ازبررسی‌ساخت زبانی وادبی یك متن،مقولاتی‌ازنوع لغت معنی، بررسی اجتماعی‌ـتاریخی‌ـ

---

۱. غرض‌مقالهٔ «روایتمردان» (Narrative — men)است.اگرخواستید، نگاه‌کنید به:

Tzvetan Todorov, The Poetics of Prose (Cornell University Press, Ithaca, New York, 1977), pp. 66–79

سیاسی یا بررسی روانی واخلاقی هم باید براین بررسی افزوده شوند. همهٔ این ملاحظات در **قصه نویسی**، بطورکامل درنظر گرفته نشده‌اند، وفقط بعضی ازین ملاحظات اصولی واساسی وجود دارند. بهمین دلیل **قصه نویسی** کتابی است ناقص. من این را قبول دارم. وبه این اعتراف افتخار می کنم، چون درطول چهارده یا پانزده سالی که ازعمر این کتاب ودرنتیجه عمر تحقیقات آن‌روزی من می گذرد، من به‌نتایج دیگری هم‌رسیده‌ام. ازیك سو با «لوکاچ»، «والتر بنیامین»، «برشت»، «مارکوزه» و «ادورنو» محشورتر بوده‌ام، و از سوی دیگر از طریق مطالعهٔ «فورمالیست»های روس، زبانشناسان، طرفداران مکتب ساخت گرایی فرانسه و آمریکا، و «ساخت گشایان»[1]، و نویسندگانی که انسانشناسی، زبانشناسی، ساخت‌شناسی و ساخت گشایی را با شیوه‌های مارکسیسم درمی‌آمیزند، در ساخت ادبیات، بویژه قصه، هم از نظر روابط ساخت درونی، و هم ازنظر ساخت خارج در ارتباط با تاریخ و طبقات تاریخی و تأسیسات اجتماعی، دقت کرده، به‌نتایج خاصی رسیده‌ام که بخشی از آن درکتاب **بوطیقای قصه‌نویسی** آمده است. این نوع دقت‌ها در گذشته کمتر بوده است، و من در آن زمان، تئوری‌هایم را از خلال دقت در خود قصه‌های ایران و جهان و دقت در آراء منتقدان حرفه‌ای و خود قصه‌نویسان جهان استخراج کرده بودم. تئوریسین‌های مهم ادبی، «لوکاچ»، «بنیامین»، «یاکوبسون»، «تودوروف»، «رولان بارت»، «پال‌دمن»، «ژاك دریدا»، شهرتی را که امروز دارند، در آن زمان نداشتند، و آثار برخی از آنان که به‌زبان انگلیسی نمی‌نویسند، به‌این‌زبان، که من از آن علاوه‌بر زبان فارسی بسهولت استفاده می کنم، ترجمه نشده بودند، و برخی از مقولات مربوط به ادبیات، مثل زبانشناسی و ساخت گرایی، از رواج گسترده‌ای که امروز برخوردارند، درآن زمان برخوردار نبودند. من باابزار ناقص، باکتاب‌های محدود، بدون وجود مجلات تحقیقی معاصر و متجدد، بدون‌داشتن وسایل‌علمی واقعی، بدون دستیار تحقیق، به‌نوشتن **قصه‌نویسی** پرداختم. و این طبیعی بود که‌کارم ناقص از آب درآید. تاسال ۱۳۵۱ به‌هیچ‌کشور غربی نرفته بودم، و وقتی که‌رفتم برای تدریس بود ونه تحصیل. با یك پوزه، کورمال‌کورمال‌براه افتاده بودم تا بفهمم راه‌کدام است و چاه‌کدام. تاریخ پشت‌سرم درایران درعالم‌تحقیق در قصه‌نویسی برهوتی بی‌پایان‌بود. مقاله دربارهٔ قصه ترجمه شده‌بود، ولی باترجمهٔ مقاله نمی‌شد منتقد تربیت کرد. از طریق کتابهایی ازنوع **رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات** هم نمی‌شد فهمید که درادبیات جهان چه‌می گذرد.

1. Deconstructionist

بررسی تئوری ادبی از کارهایی از نوع این کتاب یکسره جداست. دهها قصهٔ معتبر خارجی در جنگی مثل **کتاب هفته** که اوایل بهمت احمد شاملو و بعد بهمت علی‌اصغر حاج سیدجوادی و بعد بهمت به‌آذین درمی‌آمد، چاپ شد، ولی حتی یک مقالهٔ تئوریک دربارهٔ قصه چاپ نشد. از طریق ترجمهٔ آثار انتقادی نویسندگان معروف ولی نه‌چندان برجسته‌ای چون «سامرست موآم» هم نمی‌شد باهمیت اساسی کارهایی که خوداین‌شخص معرفی می‌کرد، دست پیدا کرد. گهگاه در **سخن** و **انتقادکتاب** و **راهنمای‌کتاب** و درجنگ‌های‌فصلی و سالانه چیزهایی نوشته و یا ترجمه و چاپ می‌شد، ولی در این نوشته‌ها و ترجمه‌ها هدف‌مشخص‌ادبی‌دنبال‌نمی‌شد، منظورم‌ازسال ۳۲ تا حداقل ۴۵ است. هرمنتقدی فی‌سبیل‌الله چیزی می‌نوشت، هرمترجم‌ادبی فی‌سبیل‌الله چیزی‌ترجمه می‌کرد. منتقد به‌معنای‌حرفه‌ای‌کلمه، تئوریسین ادبی به‌معنای حرفه‌ای‌کلمه،در قصه نداشتیم. وحتی بعضی‌ها،که بعداً مترجم آثار انتقادی کشورهای غربی ازآب درآمدند، و درمیان آنان آدم‌های بسیار باذوقی هم بودند، بیشترفقط درسطح مترجم آراء و عقاید دیگران عمل کردند. ترجمه هرقدر هم خوب‌و عالی وآموزنده باشد، بازهم ترجمهٔ یک متن است وهرگز نمی‌توان‌موقعیت ادبی ادبیات دیگر را به‌یک زبان دیگر ترجمه‌کرد، چراکه دراین‌صورت باید زندگی آن ملت هم به‌زندگی یک ملت دیگر ترجمه شود. و چنین چیزی غیرممکن است. آنچه از ترجمه می‌توان یاد گرفت، بسیار کم است. و یا موقعی می‌توان ازترجمه چیز یاد گرفت‌که یک نفر بنشیند و ده کتاب معتبر تئوری قصه را با شرح‌کامل ترجمه‌کند و یا کتاب‌های مختلف تئوری قصه را بخواند، قصه‌های‌معتبر فارسی وجهان‌را بخواند، مکتب‌ها وسبک‌هاوساخت‌ها و انواع را بشناسد، انگیزهٔ‌درونی داشته‌باشد، انگیزه‌های خارجی‌هم‌کمکش کنند، محل نوشتن هم داشته باشد و شروع‌کند به‌نوشتن منظم تئوری و نقد ادبی. از اوایل دههٔ چهل من درچنین وضعی قرارگرفتم. باید هم تئوری‌می‌نوشتم وهم نقد عملی، ودرضمن هدف‌خاصی راهم دنبال می‌کردم، بصورت مخفی و تاحدی زیرزمینی: تربیت منتقد. ولی پیش و بیش ازین کار تجهیز قوای خودم بود. باید می‌خواندم و پشت سرهم، و شب و روز. من نه در ادبیات فارسی استاد واقعی داشته‌ام و نه در ادبیات انگلیسی،که درآن‌دکترا گرفته‌ام. نه استادان فارسی و انگلیسی دانشگاه تبریز به‌من چیزی یاد دادند ونه استادان انگلیسی و آمریکایی وترک دانشگاه بین‌المللی استانبول. همان روزکه دکترایم راگرفتم، فراموش کردم‌که دکترا دارم و یا دکترا هم مهم است. فقط بدرد استخدام در دانشگاه خورد. دیگر هرگز ازآن یاد نکردم.

درتدریس در دانشگاههای دیگر هم بدردم نخورد. بیك معنامن همیشه از طریق نوشتن زندگی کرده‌ام. اگر در آمریکا آثارم چاپ نمی‌شد و یا به محافل ادبی و هنری راه‌نمی‌یافت، نمی‌توانستم باستادی دانشگاههای آن‌سامان انتخاب شوم. درجات دانشگاهی و خود دانشگاهها صور قشری ساخت‌های عمقی و درونی هستندکه درجامعه وجود دارند. مسأله اصلاً حضور و وجود این مؤسسات صوری نیست. در عمق،من به‌تأسیساتی از نوع دیگر اعتقاد دارم، و آن مؤسسات اصلی نهادهای رو به‌کمال انسانی هستند که خود را بصورت مؤسسات‌صوری‌هم‌بروزمی‌دهند. درمذاکرات حضوری با نویسندگان و شاعرانی چون «اوکتاویوپاز»، «دنیزلورتوف»، «نوام چامسکی»، «آرتور میلر»، «اریك بنتلی»، «ادوارد آلبی»، «الن گینزبرگ»، «ریچارد هائورد»، «کن کیسی» و دهها نویسنده ومنتقد معتبر دیگر باین نتیجه رسیدم که درعمق، ما به‌تأسیساتی ازنوع‌دیگر اعتقاد داریم و می‌توانیم بدون‌حضور دانشگاهها و دانشکده‌ها هم آن‌تأسیسات عمقی‌را بمنصهٔ ظهور برسانیم. نویسنده‌ایرانی دراینجا با «چاراز اولسون» درآمریکا، با «ازرا پائوند» درآمریکا، انگلستان یا ایتالیا، با «جیمز جویس» و «مارسل پروست» در ایرلند و فرانسه، با «گورکی»، «شولوخوف» و «مایاکوفسکی» در اتحاد جماهیر شوروی، با «ژان پل سارتر»، «ژان ژنه»، «یونسکو»، و «رولان بارت» در فرانسه، با «سفریس»،«کوافی»،«ریتسوس»، «الی تیس» دریونان،با«یاشارکمال»، «ناظم حکمت»و«فاضل‌حسنو‌داغلارجا»در ترکیه، با«ادونیس»و«الیباتی»و«نزارقبانی» درکشورهای عربی، با «نرودا» ، «بورخس» ، «والیخو» و «پاز» درامریکای لاتین رابطه دارد. حافظ با «دانته» دائماً درمکالمهٔ درونی است،فردوسی با «اسکات» رابطه دارد. وشاعر چینی درکنار «پائوند» نشسته است. وجوداین روابط درونی بین سایقه‌های‌درونی و آثار برونی آنها بصورت شعر، قصه، نمایشنامه وتئوری ادبی است که امروزه دانشگاهها را برمی‌افرازد،آکادمی‌ها را بنا می‌کند ومدرسه ومکتب بپا می‌دارد. این حافظ است که دانشکده‌های ادبیات را می‌سازد، دانشکده‌های ادبیات حافظ نمی‌سازند.از طریق سایقه‌ها و جهت‌های درونی والگوی روابط این سایقه‌هاو سابقه‌ها، فاصله‌های‌زمانی و مکانی ازمیان برمی‌خیزند، نویسندگان و شاعران سراسر زمان‌ها، زبان‌ها و تواریخ و جغرافیاها معاصر یکدیگر می‌شوند، انسان حافظهٔ مشترك خود را درعصر حاضر پیدا می‌کند، و فرهنگ‌های مختلف جامه‌های صوری خودرا به‌زیرپا می‌افکند، و ارواح انسانی، ازطریق جهان‌بینی‌ها، ابزارهای مادی‌و عینی، و وسایل روانی و ذهنی هنر وادبیات و الگوهای ساختی آنها، وپیام-

های بلند و عمیق انسانی که از ژرفنای این ساخت‌ها و جهان‌بینی‌ها برون‌افکنی می‌شوند، خواب حلول در وجود یکدیگر را می‌بینند، وانسان، مترجم انسان دیگر از اعصار دیگر می‌شود. ازین طریق است که انسان مفهوم عمیق تاریخیت خودرا می‌یابد، از گذشته به‌حال، از حال به‌آینده جاری می‌شود؛ از آینده به‌حال، ازحال به‌گذشته ساری می‌شود. ازنظر ادبی به‌تئوری‌هایی نیاز داریم که جوابگوی این برداشت‌ها باشند.

بادرنظرگرفتن این وقوف‌های جدی وجدید در زندگی ادبی من‌است که من صمیمانه اعتراف می‌کنم که **قصه‌نویسی** کتابی است بسیار ناقص، و باید تکمیل‌شود، ومن تنها تکمیل‌کنندهٔ آن نمی‌توانم باشم. **قصه‌نویسی** ممکن است حتی یك خشت اول هم نباشد. نوشتهٔ مردی است سی و یکی دوساله، در یکی‌از بحران‌زده‌ترین دوران‌های‌تاریخ ایران، و دریکی‌از پرهیجان‌ترین و بهمین‌دلیل بحرانی‌ترین دوران‌های زندگی خود او. وطنز قضیه اینجاست که خود **قصه‌نویسی** ساختی داردکه از نظر تئوریك بحران‌زده نیست. صاف و ساده، ازکوچکترین واحد دیالکتیکی، یعنی مفهوم تجربه در قصه، شروع می‌شود و می‌رسد به‌الگوی قصه، بعنوان یك‌ساخت ادبی. وبعد، درمجموع، یك تئوری قصه ارائه می‌دهد. در بعضی جاها پرنفسی دیده می‌شود. ترسم ازین بوده‌که خواننده یکسره به‌تکنیك قصه‌نویسی بیگانه باشد، بهمین دلیل توضیح اضافی در بعضی‌جاها دیده می‌شود. در برابر این پرنفسی، کم‌گویی وکوتاه‌گویی هم‌بوده، که شایدباین‌دلیل بوده‌که دربارهٔ مطلبی عقل‌ناقص من قاصربوده، سؤالی طرح شده، وجواب یا داده‌نشده، یا قانع‌کننده نبوده‌است. در عین‌حال، قصه‌نویسی از خشونت قلم آن دورهٔ من بی‌نصیب نمانده است. علتش روشن است ومن یك‌بار این نکته را در **سفر مصر** نوشته‌ام ودر اینجا بطورخلاصه بگویم که خشونت بخشی‌از هویت زندگی‌من بوده است، وشاید بخشی از زندگی نسلی از نویسندگانی که بریك زبان مادری زاده می‌شوند و زبان‌دیگری بوسیلهٔ‌تاریخ‌برآنان تحمیل می‌شود. روبهم این‌قبیل‌نویسندگان مبادی آداب‌بودن را موقع نوشتن قورت می‌دهند، علاوه‌براین، خانواده‌فقیر کارگر بی‌مهارتی که من در «آغوش» آن‌بدنیا آمدم وبزرگ شدم، ازفرهنگی بسیارابتدائی برخوردار بود. کار، خشونت، فقر و جهل، اضلاع‌مربع هویت اصلی و اولیهٔ آن‌را تشکیل‌می‌دادند. درچنین محیطی، که بدون‌شك محیط‌فضل و آداب و ادب وهنر وشعر و ترانه نبود وتا بخواهی باطلاق عمیق خرافات و نادانی، کینه‌توزی‌های خانوادگی و اسارت در دست فقر، فالگیر و رمال، و حقد و حسد بود و مرگ‌های پی درپی برادر و خواهرها از هرچند وقت

رعشه براندام خانواده می‌انداخت، و بزرگترین بازی این‌محیط سنگ‌پرانی توی چشم بچه‌کارگر همسایه‌بود ویا نشستن برپشت‌گاری هنگام اسباب‌کشی ازین خانهٔ کرایه‌ای و وقفی بخانهٔ دیگر ــ واین، یعنی شانزده هفده‌سال‌اولیهٔ زندگی ــ چگونه امکان داشت‌که انسان، بصورت نویسنده‌ای مبادی آداب بار بیاید؟ درطبقات دیگر، که سواد و فرهنگ در اطراف محیطشان پراکنده است، نویسنده، قشری از ادب مرسوم زمانه را به‌ذهن خود راه می‌دهد، و تا حدی، به‌نوعی جزمیت مؤدبانه دست پیدا می‌کند. نویسنده‌ای‌کــه از طبقات تهیدست بپا می‌خیزد، هیچ‌چیز را کورکورانه قبول نمی‌کند. مدام در حال نفی کردن وقبول کردن،ونفی کردن وقبول کردن مجددچیزهای‌قدیم‌وجدیداست. مگر نه این است‌که قرار است طبقهٔ او قلم بطلان برگذشته بکشد، چرا که گذشته چیزی جــز زنجیرهای جهل و فقر در اختیار او نگذاشته است؟ پس نویسندهٔ برخاسته ازآن طبقه هم برکلیه ارزش‌های طبقات دیگر بدیدهٔ تردید می‌نگرد، و موقع باطل‌شمردن‌اکثریت قریب‌باتفاق آن ارزش‌ها، قلمی‌آلوده به‌زهر خشونت پیدا می‌کند؛ درواقع،خشونت هویت بارز زندگی ادبی او می‌شود. بویژه موقعی‌که او درسن و سال نگارش **قصه‌نویسی**، یعنی درسی و یکی دوسالگی است و در یکی‌از خشن‌ترین ادوار تاریخ‌هم زندگی‌می‌کند. و می‌بینید چه محدودیت‌هایی در ادبیات وجود دارد؟

استادان نبی‌بدیل ادبیات فارسی چیزی دراختیارمن نگذاشته بودند تا براساس آن من چیزی دیگر، چیزی بهتر،بنا کنم. غرضم این است‌که‌کمبود‌های این‌کتاب ویا سایرکتاب‌ها و مقالات‌ادبی من تاحدی معلول محدودیت‌های استعدادهای من بوده، ولی تاحد بیشتری معلول‌کم‌استعدادی‌های دوران و اطراف من بــود. عصر **قصه‌نویسی** محدود بوده است از شمال به خفقان، از جنوب به‌خفقان، ازغرب به‌خفقان، ازشرق‌به‌خفقان، از زمین وآسمان به‌خفقان، و از نظرگذشته و سنت هم به‌خفقان. و می‌دانید این نوع خفقان یعنی چه؟ آزادی انسان‌را ازبین می‌برد تا انسان به‌امکانات و ابزار و وسایلی‌که می‌توانند آزادی بیشتری دراختیار آدم بگذارند، دسترسی نداشته بــاشد. این آزادی است‌که آزادی بیشتر در همهٔ ابعاد و سطوح بوجود می‌آورد. و این آزادی است‌که پوزهٔ غریزی را بدل به‌استعداد خلاقیت می‌کند. بهمین دلیل مهم‌ترین‌کمبود نبودن محیط واجتماعی از آدم‌ها بودکه از نظر ذهنی و عینی مجهز به‌وسایل درک قصه باشند. بیشتر قصه‌نویس‌های ما با پوزه می‌نویسند. مقداری غریزه و شم دارند. و همین‌ا چوبک و آل احمد، مهم‌ترین قصه‌های حیات خودرا در زبان‌های‌دیگر نخوانده بودند. آل احمد می‌گفت: همه‌مان

یك چیزهایی می‌نویسیم. و آیا این کافی است؟ این درمورد بهرام صادقی و ساعدی و گلشیری هم صادق بود. چوبك یك پوزهٔ بسیار قوی داشت و هنوز هم دارد، حادثه را از زیرخس وخاشاك وزباله بیرون می کشید ومی‌پرداخت. ولی آل‌احمد، که تکنیك قصه‌نویسی را یاد نگرفته بود و حاضر هم نبود که یاد بگیرد، اعتقاد پیدا کرده بود که آنچه او می‌نویسد، روزی **خود به خود**، نوعی «نوع» ادبی خواهد شد، و دیدیم که نشد، رئالیست‌های ما «گورکی» را خوانده‌اند، ولی من این‌را بصراحت تمام بگویم: درعالم ادبیات‌خواندن «گورکی» اصلاً وابداً کافی نیست. مقداری‌تولستوی، **چخوف، داستایوسکی** و تورگنیف هم خوانده‌اند، و قدری هم ترجمه از زبان‌های دیگر. و باعتبار نام «به‌آذین» بعنوان‌مترجم، آثار «رومن‌رولان» راهم خوانده‌اند، وبصراحت تمام باید گفت که درعالم رمان‌نویسی در جهان، «رومن رولان» نه سر پیاز بوده است نه ته پیاز. و مقداری آثار ترجمهٔ دیگر هم خوانده‌اند، ولی نویسندگان ما با معاصران خود در شوروی، آمریکا، فرانسه و آلمان، و نویسندگان کشورهای جهان عقب نگه‌داشته‌شده، معاصر نبوده‌اند. بهمین‌دلیل بیشتر با پوزه نوشته‌اند. در مورد تکنیك قصه‌نویسی، پیش از کتاب حاضر، چیزی وجود نداشته است، و بعد از آن کتاب باز هم چیزی نبوده، وکتاب حاضر بدلایلی که در بالا برشمردم هم محدودیت‌های سن و سال و استعداد-های مرا داشته وهم محدودیت‌های استعداد زمان و مکان ما را. بهمین دلیل است که بحث دربارهٔ قصه‌نویسی اهمیت پیدا می کند، و فکر می کنم که در ادبیات ایران تا چندین دهه بحث دربارهٔ تکنیك اهمیت حیاتی خود را از دست ندهد.

و خوب؟ جهت این بحث دربارهٔ تکنیك چگونه خواهدبود؟ نخست اینکه ما باید الفبای قصه‌خوانی را یاد بگیریم، و لازمهٔ این‌کار این است که به‌مقولهٔ قصه ابتدائاً بعنوان یك ساخت ادبی نگاه کنیم وبعد بعنوان مقولات دیگر. در ابتدا باین نکته بپردازیم که: ادبیات ادامهٔ زبان است، ادبیات از زبان ساخته شده، ادبیات نوعی‌زبان است. وبعد این نکته رابگوییم‌که: ادبیات، ادبیات است، و «ادبیت» آن، بارزترین خصیصهٔ آن. این درست است که ادبیات از آدم‌ها، اشیاء، حالات اجتماعی، تاریخی و سیاسی و روانی ساخته شده است، این درست است که ادبیات از جامعه سرچشمه می گیرد و دوباره بسوی‌جامعه برمی گردد، این‌درست‌است ــ به‌همانگونه که **قصه نویسی** درصفحات متعددش توضیح می‌دهد ــ که قصه حضور اجتماع وتاریخ درخلوت قصه‌نویس ویا خواننده است، لکن ادبیات در زبان است که بوجود می‌آید، وچون بافت

درونی ادبیات، بافتی زبانی‌است، این دو بافت، یعنی گاهی ساخت‌های زبان و ادبیات، در یکدیگر ادغام و بر یکدیگر منطبق می‌شوند. گرامر اصلی زبان و ادبیات یکی است، نه اینکه زبانشناسی، کلید حل تمام معماهای ادبی باشد. هرگز! لکن، مهم‌ترین بحث ادبی تئوریسین‌ها ومنتقدان ادبی جهان این است: ادبیات چه رفتاری با زبان می‌کند (فصل «لحن» **قصه‌نویسی** تاحدودی باین مسأله می‌پردازد). ساخت قصه، ساخت زبان، ساخت بینش انسانی، ساخت روان آدمی و ساخت‌های فرهنگی درجایی بریکدیگر منطبق می‌شوند. ازین نظر ساخت ادبیات، بویژه ساخت قصه باید روشن شود، بدلیل اینکه با روشن‌شدن آن، مقولات دیگر هم روشن‌می‌شوند. وقتی‌که سخن از «صناعت خواندن» می گوییم، دقیقاً دراین‌معناست. ما باید به‌صناعت خواندن مجهز باشیم (کتاب **بوطیقای قصه‌نویسی** ازهمین قلم دراین زمینه است). دیگراینکه باید تئوری تکنیك داشته باشیم، و تئوری، گرچه از فرد فرد آثار حاصل‌می‌شود، ولی باید جامعیت داشته‌باشد. تئوری‌ادبی‌را نمی‌توان یك‌بار برای **شاهنامهٔ** فردوسی نوشت، یك‌بار برای **مثنوی** مولوی، **یك** بار برای **هزارویك‌شب**، و یك‌بار برای **کلیله و دمنه**. باید شاخص‌های ساختی جامعی پیداکرد. ولی درچهارچوب همان تئوری، متفرعات و متغیرات ساختی را هم آورد. ازین نظر، یك‌تئوری جامع‌می‌تواند باآثار ناهمزمان، بعنوان آثار همزمان‌برخورد کند. من‌هیچ‌دلیلی نمی‌بینم‌که عناصر ساختی **هزار ویك شب**، درکنارعناصر ساختی **بوف‌کور**، عناصر ساختی **بوف‌کور**، در کنار عناصر ساختی **شاهنامه**، و این‌همه با هم درکنار عناصر ساختی **سنگ صبور** بررسی وتئوریزه‌نشوند. ومن هیچ‌دلیلی نمی‌بینم‌که ساخت‌های این‌ها درکنار ساخت‌های آثار زبان‌های دیگر گذاشته نشوند وآن تئوری جامع بسوی جامعیت و عالمیت بیشتر رانده نشود. این‌بآن‌معنا نیست‌که بررسی‌های‌ادبی ازطریق مقولات‌غیرادبی، مثل بررسی تاریخی ـ طبقاتی، بررسی‌های گوناگون روانی، بررسی‌های اجتماعی و اخلاقی و غیره کنار گذاشته شوند. هرگز! ادبیات جدا از بقیهٔ پدیده‌های زندگی اجتماعی و تاریخی وجود نداشته است و نباید هم وجود داشته باشد. اگرفرض‌کنید علم فیزیك بعلم‌اقتصاد کمك می‌کند، بایدازآن علم مددگرفت. ولی اقتصاد را نمی‌توان فقط بمدد فیزیك فهمید، این روشن است. ابزار ووسایل اصلی اقتصاد خود اقتصاد را بهتر تبیین می‌کنند تا ابزار و وسایل علم فیزیك. این درمورد ادبیات هم صادق است. بگذارید دیدهای مقولات دیگر، مقولات غیرادبی، برادبیات کلیهٔ پرتوافکنی‌های لازم را بکنند، ولی اصول آن مقولات را مهم‌تر ازاصول خود ادبیات تلقی نکنیدا

ادبیات ادامهٔ زبان است و از ساخت‌های زبان و ادبیات هم تبعیت می‌کند. اولین وظیفهٔ نقد، درك این استمرار خلاقه از زبان بسوی ادبیات است. یعنی نقد ادامهٔ ادبیات و ادبیات ادامهٔ زبان است. و وظیفهٔ یك تئوریسین ادبی یا یك «پوئه‌تی‌شین» (poetician)، نگارش «بوطیقا»ست. و بوطیقا صناعت خواندن و صناعت نوشتن است. از این نظر، **تئوری رمان**[1] و **رمان تاریخی**[2] دو اثر مهم گئورگه لوکاچ، **معانی و بیان قصه**[3] اثر «**وین بوث**»[4]، **جامعه‌شناسی رمان**[5] اثر «لوسین گلدمن»[6]، **بوطیقای نثر**[7] اثر «تودوروف»[8]، وقسمت اعظم آثار «رولان بارت»[9]، بوطیقا هستند. چنین بررسی‌هایی، به‌همانگونه که در **بوطیقای قصه‌نویسی** نشان داده‌ام، از نظر من مباینتی با روح نقد علمی-تاریخی ندارند. اول اثر بعنوان ادامهٔ زبان و درچارچوب «ادبیت» ادبیات، و بعد اثر بعنوان ادامه و مظهر تاریخ ویا دوره‌ای از تاریخ، وحتی جهان فراطبقاتی. این درك‌های جدید باید بطور خلاصه درمقدمهٔ چاپ سوم این کتاب گفته می‌شد. از **قصه‌نویسی** انتظار نداشته باشید که به‌حل این مشکلات بپردازد. من دارم ازمسایلی صحبت می‌کنم که پس از قصه‌نویسی برایم اهمیت پیدا کردند ومعتقدم برای خوانندهٔ دقیق قصه‌نویسی هم در زمان خود اهمیت خواهند داشت.

بوطیقا، یعنی بررسی ساخت‌های ادبی درچهارچوب بحث و الگوها و معیارهای ادبی و نه چیزی دیگر، نمی‌تواند فقط معطوف به‌زمان حال باشد. باید ساخت‌های ادبی گذشته و اختصاصات این ساخت‌ها استخراج شوند، و درکنار ساخت‌های استخراج شده از دوران معاصر گذاشته شوند، و بعد، این مجموعه، مقایسه شود با ساخت‌های موجود در زبان‌ها وادبیات جهان تا طرح یك تئوری جامع ادبی ریخته شود. این، نوعی جهانی‌شدن است ونوعی جهانی کردن ادبیات یك زبان. و در عین حال، بزرگترین ماجرا در مطالعهٔ ادبی است. چنین بررسی‌ها و چنین ماجراهایی باید اساس تدریس ادبی در دانشکده‌های ادبیات دانشگاههای ما را تشکیل دهند.

۵) **قصه‌نویسی** در کنار سایر کتاب‌های من سرگذشت چاپ جالبی دارد. نخستین‌بار، بصورت سلسله‌مقالات بهم‌پیوسته در مجلهٔ **فردوسی** چاپ شد. وبعد، انتشارات «اشرفی» مطالب آنرا بصورت کامل چاپ کرد. نسخ کتاب

1. The Theory of the Novel
2. The Historical Novel
3. The Rhetoric of Fiction
4. Wayne Booth
5. The Sociology of the Novel
6. Lucien Goldman
7. The Poetics of Prose
8. Todorov
6. Roland Barthes

که نایاب‌شد، «کتاب زمان» داوطلب نشر آن شد. ولی تا باینجا برسد نام مرا «ساواك» بهمه چاپخانه‌ها داده بود که دیگر بردن اسم براهنی موقوف. جنگ‌پردازان محترم ادبی از سال ۵۳ تا ۵۷ مجبور شدند به این سانسور ساواك گردن بگذارند، و نام‌مرا از کلیه جنگ‌های شعر و نثر بیرون‌نگه‌داشتند. ساواك به گمرك مهرآباد نوشت که: **ظل‌الله** وارد ایـران نشود.[1] ویراستار کتابنامه‌ای پس از انقلاب بمن گفت‌که مأموران ساواك در پیش از انقلاب بمنزلش ریخته حروف الف و ب‌ی‌کتابنامه‌اش‌را بغارت برده بودند، چراکه او نامی از کتاب‌های من هم برده بود. این جن و بسم‌الله‌بازی ادامه داشت تا مردم ایران دروازه‌های کشور را بروی‌تبعیدیان‌کشور گشودند، ومن، چهار روز پس‌از فرار شاه به‌ایران آمدم. ولی تاراج کتاب‌های من ادامه داشت. ناشری مستقل درسال ۵۱ **تاریخ مذکر** را چاپ‌کرده بود، گویا چندین‌بار، و بعدکتاب شده‌بود زیرزمینی، و درغیاب من‌کتاب‌بارها بوسیلهٔ آدم‌های‌مختلف بزیر چاپ رفته بود، و همه بصورت زیرزمینی. ولی دو سه‌ماه قبل‌ازانقلاب ناشری ناصرخسرویی، آنطورکه دست‌اندرکاران می‌گفتند، صدها هزارنسخه از **تاریخ‌مذکر** را چاپ و پخش‌کرده‌بود. در زمان انقلاب، کتاب‌ازپرفروش‌ترین نشریات آن دوره بود. ولی این ناشر حاضر نشد حتی خودش‌را به‌من نشان بدهد. این شخص پول‌کتاب را یکجا بالاکشید. بازهم صد رحمت به ناشر محترمی‌که برایم اسم مستعاری بنام «ابراهیم دانائی» انتخاب‌کرده، بر روی دوکتاب ترجمه‌ام، **عرب و اسرائیل** و **فانون**، گذاشته، کتاب‌ها را چاپ کرده بود وحق تألیف‌کتابها راهم می‌داد. در حول وحوش انقلاب، کتابی را دیدم کـه جنگ‌پردازی از آثار دوستان جلال آل‌احمد دربارهٔ او درآورده بود. یکی‌دومقاله ازمرا بامضای همان «ابراهیم دانائی» درآن‌کتاب گنجانده بود، به گمان اینکه من‌این اسم مستعاررا شخصاً برای آن دو کتاب ترجمه انتخاب کرده بودم. پس «ابراهیم دانائی» هم مانند بیخ ریش من. نه‌خودم، نه‌نامم، نه‌نام‌های مستعار انتخاب شده بوسیلهٔ این وآن برای نامم، نه‌کتاب‌

۱. ادارات‌گمرك دار و دسته‌های ادبی در ایران، کمتر از ساواك درضبط وکنترل آثار آدم‌های «نااهلی» مثل من دست نداشته‌اند. کافی‌بودکه یك رنجش کوچك از صاحب یك قلم داشته باشند، درهاشان را محکم به‌روی نوشته‌های او می‌بستند. هنوز برارزشیابی ادبی درجامعهٔ ما، حکم «کی دوست کیست؟» بیشتر حاکمیت دارد تا مقولات ادبی ونقد ادبی، وارزشیابی‌های مبتنی‌بر زیبایی‌شناسی. اکثریت قریب‌باتفاق جنگ‌ها و برگزیده‌های شعر وقصه معاصر درایران، براساس «آئین دوست‌یابی» تدوین شده‌اند تا اصول مبتنی‌بر زیباشناسی.

PersianPDF.com

های دیگر و ترجمه‌هایم، هرگز سرنوشتی بهتر از آنچه بر سر این کتاب‌ها آمد، نداشته‌ایم. وچیست مجموعهٔ زندگی آدمی بنام نویسنده و شاعر درعصر ما، جز مجموعه‌ای از حسرت‌ها، که گفت:

کوه اندوه فراقت به چه طاقت بکشد
حافظ خسته که از ناله تنش چون نالیست؟

دراین سخن بدیهی کسی در جامعهٔ ما تردید نکرده است که کتاب نقد ادبی درمحیط ما تیری است بسوی تاریکی. ولی گاهی بناگهان تیر به‌هدف خود اصابت‌می کند. دربارهٔ این کتاب درایران همه‌سکوت کردند، ولی کتاب خوانندهٔ خودرا پیدا کرد و راهش را ازکوه و کمر بسوی بالا بازکرد. شش هفت سال پیش‌ازین، نویسندهٔ نامی و دوست بزرگوار آقای بزرگ‌علوی، لطف کرد ومقاله‌ای به‌روسی برای‌من‌فرستاد که‌درمجلهٔ **مطالعات آسیایی وآفریقایی** اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی چاپ شده بود. منتقد روسی قصه‌نویسی، ضمن‌تشویق مبالغه‌آمیز صاحب این قلم گله کرده‌بود که چرا من مخالف ادبیات حزبی هستم. این‌حرف ایشان درست است، من مخالف ادبیات حزبی هستم.

شنیدم که **قصه‌نویسی** دراتحاد شوروی ترجمه وچاپ شده‌است. اگر چنین کاری شده باشد، واقعاً زیره به‌کرمان‌بردن بوده است. امیدوارم روزی نسخه‌ای ازمتن روسی را زیارت کنم.

رضا براهنی

تبریز، ۱۲ مرداد ۶۰

قصه نویسی

۱

چرا نقد دربارهٔ قصه؟

در بارهٔ قصه نقد می‌نویسم بدلیل آنکه قصه را نشناخته‌اند ونکوشیده‌اند بشناسانند. آنهائی که بدجوری ادعاشان می‌شود بد فهمیده‌اند وبد نیز فهمانده‌اند. وقلمزن‌های مجله‌ای که روزنامه نگارها ـ مثل توپ فوتبال ـ روزی به بهانه‌ای به این سو، و روزی دیگر به بهانه‌ای دیگر به آن سو، شوتشان کرده‌اند، در مقابل اثر هنری اغلب کورند، طوری که فیل را از دیگ نمی‌توانند تشخیص

بدهند ؛ طوری کـه قـاطعیت و استحکام قلعه‌وار اثـر هنری ، چنـان برخوردهای این‌ها را دفع می کند که زخمی ودرمانده و سرشکسته بسوی قالب‌ها کاغذی عاریهٔ خود برمی گردند . بـاوجود این به نظر می‌رسد که زمان ، زمانهٔ خودکامگی رجاله‌هاست ، و زمـانهٔ شایعه و شعار ، وزمانهٔ پوشاندن وپوساندن حقیقت . وواقعیت این است که در چنین زمانه‌ای ، موقعیت قلمزنان روزگار ، سخت‌تر و پیچیده‌تر از هرزمانه‌ای‌است؛ چراکه‌ابتذال و کثافتی‌هست مثل باطلاقی عمیق و بلعنده که‌اگریکبار پایت فرولغزید، یکسره غلتیده‌ای و فرو بلعیده شده‌ای که گنداب به سرعت از سینه و شانه و سرت بالا خواهد رفت وآنگاه از تو فقط چند حبابی گندیده برروی‌گنداب برای لحظه‌ای خواهـد بود و دیگر هیچ ، سراسر هیچ . پس کجاست آن روشنی شکوفان شعور بشری برارزش هـای ابدی ، برای رهائی از ارعـاب ووحشت وزوال ، وپوسیدگی وتزلزل وتباهی وبدی ؟

نویسنده نشان می‌دهد وبانشان دادن وقوف می‌دهـد وبـا نشان دادن شعور می‌دهد .

ایراد خواهند گرفت که چرا من دربارهٔ قصه ، نقد می‌نویسم. ایراداین قبیل اشخاص که‌جامعیت فرهنگ‌را به انحصارهای‌کوچك (ازنوع همان انحصارهای توتون وتنباکو) تقطیع کـرده‌اند ابلهانه است ، چراکه روشنفکر امروز ، نه دیگر قصد دارد تفنگ بـدست بگیرد وبجنگد وخونش را برسنگفرشهای خیابانهـا بماساند وبعد

مسخ شود تا صدر وقدر ببیند ؛ و نه قصد دارد که خونش را از راه دماغش تخدیر کند ودنیا وشرف بشری وحیثیت هنری را از پشت چشمانی گاه نشئه و گاه‌خمار ببیند؛ که‌اینك کلام باید به‌مفهوم‌راستین محتوای فرهنگی خود تجهیز شود ؛ که کلام باید آنقدر محتوای رسالتی تاریخی واجتماعی وهنری‌را دربرگیرد که آیندگان از آن بعنوان سنگ نبشته ویا سندی تاریخی که برچرم نویسانده شده باشد، یاد کنند. بهمین دلیل ، من که بیشتر شعرچاپ می‌کنم وبرشعر نقد می‌نویسم، مجبورم دربرابر نوشته‌ای بنام قصه نیز که شکلی است عمیق و وسیع ، احساس مسؤولیت کنم وآنچه را که احساس کرده‌ام و فهمیده‌ام به قضاوت فهم و احساس دیگران بسپارم.

وعلت اینکه می‌نویسم - وآنهم اینبار درباره قصه - روشن است. از من که قدرت نعره کشیدن برسر چهارراهها را گرفته اند ، از من - که قدرت عمل‌را سلب کرده‌اند وحماسه‌ام را اخته کرده‌اند وبدل - به شهادت نامه‌هائی جعلی کرده‌اند ، از من که تاریخم را در چهار دروازهٔ دنیا به سود هر کس وناکسی تحریف کرده‌اند و برمرزهای جغرافیائی مغزم ، درهمه جای جهانم، چوبه‌دارها وسرنیزه های بلند نشانده‌اند وبه اطرافم سیمهای خاردار زهرآلود کشیده‌اند ؛ ازمن که کوشیده‌اند حیوانی مسخ‌شده بسازند چشم‌دوخته برپیشخوان چرب یك بوروکراسی اسقاط و مبتذل ، چه‌کاری ساخته است جز آنکه بنویسم؟ آخر من ، موقعیکه تنها در برابر آئینه خود قرار

۱۴ ـــــــ

هم در آئینه خود بروشنی انعکاس یافته ، دیده‌ونشان داده‌اند، فنون هنر چنین قصه نویسهائی باید به شکلی به مردم نشان داده شود ، چراکه قصه‌نویس اگر مارا شناخته ونشان داده ، ما هنوز او را نشناخته ونشناسانده‌ایم . وبرای آنکه اورا بشناسیم ، باید بدشکل ساختمانی هنر او ، ظرفیت‌ها ، کمبودها وموفقیت های مناسب آن پی ببریم ونشان دهیم که تاچه حدودی می‌توان ازاین قالب هنری برای نشان دادن جلوه‌های رنگین زندگی استفاده کرد، و تاچه حد می‌توان دنیای عصر حاضر را در قالب کلامی این نوع از انواع مختلف هنرهای ادبی ریخت .

آنچه مرا بسوی‌قصه می کشاند، علاوه برعاملی که در بالا گفتم، دو مسألهٔ دیگر است که یکی عمومی است و دیگری خصوصی است . ادبیات ، هم شعر و هم قصه ونمایشنامه ، بطور کلی آن‌چیزی است که بر آن نوعی قصه گوئی حاکم است . زبان ، یعنی قصه ، یعنی نوعی داستان که گفته میشود ، یا در برهنگی تمام ویا در قالب استعاره و اسطوره . بهرطریق زبان ، ادبیات است، ادبیات قصه است. و این‌وجه مشترک کلیهٔ چیزهائی است که به زبان نوشته میشود و کلیهٔ آن چیزهائی که درادبیات می گنجد .

کشش‌دوم مربوط میشود بعوالم خصوصی من . من‌ذاتاً ، هم در شعر و هم در نثر ، یک قصه گو، یک قصه نویس هستم ، و مدام ، هم موقعی‌که تنها هستم و هم موقعی که با دیگران ، درحال تعریف کردن یک قصه هستم . بعضی از این‌قصه‌هارا نوشته‌ام ، ولی‌چاپ نکرده‌ام. اما چاپ خواهم کرد .

۲
قصه‌نویس حرفه‌ای و غیر حرفه‌ای

قصه نویس حرفه‌ای کسی است که قصه‌اش را طوری بنویسد که معلوم شود: اولا قصه نوشتن حرفه‌ای است بریده ودوخته برقامت او ؛ ثانیاً قصه در حالات وموقعیتی که او آن را تعریف می‌کند ، طبیعی‌ترین حالت وموقعیت خود را دارد ؛ ثالثاً اشخاص داستان جز در وضعی که او آنها را در یک قصه تصور وتصویر کرده است ، بهیچ شکل دیگری قابل تصور وتصویر نمی‌توانند باشند ؛

ورابعاً جهت اعمال وافکار وعواطف اشخاص داستان ، جز در جهتی که او بدانها داده است ، نباید حرکت بکنند واگر جهت دیگری برای آنها در ذهن خواننده تشخیص داده شود ، غیر طبیعی وبیهوده وبی‌مصرف بنظر آید ؛ و خامساً قصه نویس حرفه‌ای کسی است که قصه‌اش تاآخر برای خواننده کشش داشته‌باشد وخواننده درحالیکه تمام حوادث قصه را بدقت تعقیب می کند وچیزی‌را نادیده نمی‌گیرد، بااشتیاق تمام بفکر آدمهای داستان و پایان ماجراهای زندگی آنها باشد؛ وبالاخره قصه‌نویس حرفه‌ای کسی است که معرفت خود را از زندگی، درچارچوب طرح وتوطئه‌والگوئی چنان قابل لمس‌و طبیعی می‌ریزد که خواننده را به ماهیت زندگی خود و محیطش وقوف دهد .

بااین مشخصات ، تولستوی وداستایوسکی ، بالزاك ودیکنز، همینگوی واستاین‌بك ، سارتر وکامو وحتی هدایت وآل احمد ، قصه نویس‌های حرفه‌ای هستند ، در حالیکه جیمز جویس و کافکا و ساموئل‌بکت ، قصه نویس‌های حرفه‌ای نیستند والبته هدایت «بوف کور»هم قصه‌نویس حرفه‌ای نیست، گرچه بوف کور بعضی ازمشخصات قصه‌های قصه‌نویسان حرفه‌ای‌را دارد . قصه نویس حرفه‌ای زندگی را در داخل چهار چوبهٔ طرح و توطئه‌ای که در آن اشخاص با مناسبات وجدالها ومناقشاتشان برروی یکدیگر تأثیر می‌گذارند ، می‌نگرد ودیدش باعینیت بیشتری روی اشخاص کار می کند وبرداشتش با آنچه در زندگی بوده ، هست ویا خواهد بود ، سرو کار دارد ،

کاراکترهای «کافکا» و «جویس» در «قصر» و «محاکمه» و «اولیس» و نمونهٔ بسیار کامل و ذهنی و خواب‌نما و ناخودآگاه آن موقعیت «من» در داستان «مولوی» بکت است. قصه‌نویس غیر حرفه‌ای، قصه‌نویسی است غیر قراردادی که همه‌را از دیدخود می‌بیند و همه را بیشتر به من تبدیل می‌کند. و این البته عملی است ذهنی. درحالیکه قصه‌نویس حرفه‌ای، نویسنده‌ای است قراردادی که خود را تبدیل به همه می‌کند و یا خود را فراموش می‌کند تادردیگران حلول کند و اگر از خود حرف می‌زند، بعنوان یك کاراکتر (شخصیت) که در میان سایر کاراکترها، نقش‌های مختلف پیدا می‌کند، صحبت می‌کند. قصه‌نویس حرفه‌ای، قصه‌نویسی است غیر شخصی واجتماعی وعینی، در حالیکه قصه‌نویس غیر حرفه‌ای، منزوی و گوشه‌گیر وغیر اجتماعی است. قصه‌نویس غیرحرفه‌ای خود مرکزی است که همه را بدور خود می‌چرخاند، در حالیکه قصه‌نویس حرفه‌ای، بدور همه‌می‌چرخد: نویسندهٔ غیرحرفه‌ای تاحدودی ثابت است ومجرد وذهنی، در حالیکه قصه‌نویس حرفه‌ای، سیار وعینی‌است، حتی اگر سیلان تخیل فردی قطب مخالف خود را نداشته باشد.

گفتم قصه نویس حرفه‌ای قراردادی نیز هست، ولی این قرارداد از چه قماشی است؟ و چگونه می‌توان قراردادی فرموله کرد که در آن‌هم داستایوسکی قرار گیرد وهم صادق چوبك، هم سارتر قرار بگیرد وهم آل‌احمد؟ تردیدی نیست که چنین قراردادی،

اگرهم تاحدی دقیق وجامع باشد ، ناگزیرکلی خواهد بود ولی‌شاید برای درك موقعیت قصه‌نویس حرفه‌ای ناگزیر از استفاده از نوعی قرارداد هستیم ، چرا که او خود در داخل یك قرارداد باما روبرو می‌شود وما نیز بایدکلیدآن قراردادرا قبل ازهر گونه قضاوت دربارهٔ او بدست بیاوریم . بنظر من ، قراردادی که می‌توان برای یك قصه‌نویس حرفه‌ای پیدا کرد ، تقریباً بشکل زیر خواهد بود :

شخص در اجتماع ← شخصیت در داستان ← شخصیت در ذهن خواننده

قصه نویس حرفه‌ای از شخصی که در اجتماع زندگی می‌کند ، تصور خاصی در ذهن خود دارد و این تصور را در موقعیتهای خاصی قرار می‌دهد که یك موجود اجتماعی بدل به موجودی داستانی بشود . خوانندهٔ قصه با این موجوداستانی که تصور ذهنی قصه‌نویس از موجودی عینی در اجتماع است ، روبرو می‌شود وتصویری از او در ذهن خود می‌پروراند که هم پیوندهائی باآن شخص زنده دراجتماع دارد وهم بارشته‌های نامرئی باجهان بینی قصه‌نویس ارتباط پیدا می‌کند. ولی اساس واقع بینی وواقع گرائی داستانی براین است که در موفق‌ترین قصه‌ها، نویسنده از میان برمی‌خیزد وشخص موجود در اجتماع ، در هیأت شخصی در قصه ، قسمتی از زندگی و واقعیت حوادث ما می‌شود ، مثل «راسکلنیکف» جنایت ومکافات ، «بیگانهٔ» کامو ، «کاکل زری» چوبك و

خواهر در قصه «خواهرم وعنکبوت» آل‌احمد . گرچه این شخصیت هارا نویسندگان ، باقراردادن آنهادرموقعیت‌های خاص ، آفریده‌اند ولی بدون تردید ، هریك از آنها باشدت و ضعف خود روی ما چنان تأثیری می‌گذارند که دیگر ما با نویسنده سروکار پیدا نمی‌کنیم ، بلکه اشخاص موجود در قصه‌ها ، تبدیل به شخصیتهائی می‌شوند که هرلحظه ممکن است به موجودیت آنها در اجتماع پی ببریم . نویسندهٔ حرفه‌ای ، طوری قصه‌اش را می گوید که حتی اگر شخصیتی ازاشخاص داستانش خود او باشد، دیگر خودش بچشم نخورد . قصه نویس حرفه‌ای ، خود را فدا می کند ، تاشخص در اجتماع تبدیل به شخصیتی در ذهن خواننده بشود و زندگی فردی یااجتماعی و یا معنوی آدمها ، بانوعی بیواسطگی بدیگران منتقل گردد . در حالیکه شاعر و قصه نویس غیر حرفه‌ای فضای شعر ویا داستان خود را باوجود خود ، بادیدی چنان فردی پر می کنندکه به جای آنکه شخص یااشخاصی را درحال زندگی کردن ببینیم، فردی را می‌بینیم که همه جای شعر ویاداستان را اشغال کرده است وهمه‌چیز را بدورسرخود می گرداندوبرای خواننده، امکان آن نیست که نویسنده را نادیده بگیرد ، یادرورای وجود او موجود دیگری را که در کنار موجودات دیگر وبدون دخالت او، زندگی می کنند، پیدا کند . قصه‌نویس حرفه‌ای اجتماعی است ، حتی اگر برداشتش مجرد وانتزاعی باشد، قصه‌نویس غیر حرفه‌ای غیر اجتماعی است ، حتی اگر داستانش دراجتماع بگذرد .

۳
علل تاریخی پیدایش قصه

در مقالهٔ تاریخ فلسفی ، هگل گفته است که : « بطور کلی ، تاریخ رشد و تکامل روح در طول زمان است . » برهمین اساس می‌توان تعریفی برای قصه پیدا کرد ، می‌توان گفت : «قصه ، رشد و تکامل قهرمان در طول زمان است . » ولی بلافاصله این سؤال پیش می‌آید : چه نوع تاریخی وچه نوع قصه‌ای ؟ آیا منظور ازتاریخ ، تاریخ نسبتاً ثابت وکم تحرك قرون وسطی است ، یا تاریخ پر تحرك و پر

جوش وخروش قـرون هفده وهیجده ونوزده وبیـست ؟ ونیز می‌توان سؤال کرد: آیا منظور از تاریخ، تاریخ نسبتاً راکد قبل از مشروطیت ایران است ویا تاریخ پرتحرك بعد از آن؟ ونیز می‌توان سؤال کرد که آیا قصهٔ بمعنای امروزی ، یك شکل وقالب ادبی است که دردوران تاریخ نسبتاًراکد پیدا می‌شود ویا در دوران تاریخ پرتحرك؟ واصولا آیا پیدایش قصه به شکل امروزی ، ارتباطی به تاریخ دارد یانه؟ واگر ارتباطی دارد ، چگونـه می‌توان این رابطه را توجیه کرد و بـدان مفهوم ومنطق خاص ادبی ، اجتماعی ونیز تاریخی بخشید ؟

تـردیدی نیست کـه انسان و یا انسانهـا در طول تـاریخ ، در موقعیتی قرار گرفتـه، دست بکار خاصی زده‌اندکه درموقعیت دیگر دست بدان نمی‌زدند . پیدایش قصیده بـه شکل خراسانی و اوج غزل در شعر « حـافظ » و سروده شدن « کمدی الهی » توسط «دانته» ، زائیدهٔ موقعیتهای خاص تـاریخی هستند . در موقعیتهـای دیگر، آن قصیده وآن غزل وآن ، «کمدی الهی» نه‌بوجود آمده‌اند ونه ممکن‌است بوجود بیایند. همانطوریکه درقرن بیستم ، نه‌کسی، «کمدی الهی» می‌سرایدونه«غزل حافظوار» می گوید (واگرمی‌گوید نباید بگوید) ونه «قصیدهٔ منوچهری وار»می‌سراید (ببینید «بهار»، چقدر خارج از آن موقعیت تاریخی است و بهمین دلیل شعرش مثل آب راکد است .)

قصه نیز ـ به‌معنای امروزی‌آن ـ به‌دلیل پیدایش یك موقعیت

خاص تاریخی که باموقعیت‌های تاریخی دیگر فرق می‌کرد، پیدا شده است و حتی در نتیجهٔ پیدایش موقعیت‌های خاص تاریخی دیگر دچار تحول شده‌است. ولی باید دید درعرصهٔ تاریخ چه‌اتفاقی رخ‌داده است که قصه به شکل امروزی پیدا شده وبه شکل دیگری بوجود نیامده است . وچرا قصه در کشورهای اروپائی ازسه‌قرن پیش پیدا شده ودرکشورهای شرقی‌از شصت‌هفتاد سال پیش ، و البته در ایران بعد از آغاز مشروطیت ؟

قصه به‌شکل امروزی‌آن، در دوران‌تاریخ نسبتاً راکد نمی‌توانست بوجود بیاید . مقصود از تاریخ راکد ، تاریخی نیست که در آن هیچ‌گونه حرکتی دیده نمی‌شود ، بلکه تاریخی است که در آن حرکت اجتماعی ـ طوریکه توده‌های اجتماعی، برای هدفی‌اجتماعی، وکاملا آگاهانه، بپا خاسته ، مبارزه کرده ، غالب ویامغلوب شده باشند ـ کمتردیده می‌شود. تاریخ راکد، تاریخی است که درآن تغییر، در سطحهای بالای اجتماع صورت گیرد ، طوریکه فردی در سطح بالای اجتماع ، جانشین فردی دیگر می‌شود ولی در این جانشین شدن ، هیچ نوع اتفاق بزرگ و تغییر وتحول اجتماعی صورت نمی‌گیرد ، بدلیل اینکه اجتماع از مردم ساخته شده است و نه از چند فرد واگر مردم اجتماع ، دخالتی آگاهانه در سرنوشت خود نداشته باشند ، تحول اجتماعی اصیلی صورت نگرفته است . مثلا در طول تاریخ ایران یك جنگ بزرگ ایدئولوژیك خارجی ویك

جنگ بزرگ ایدئولوژیك داخلی صورت گرفته است . وهردوجنك تأثیر عمیق اجتماعی روی مردم گذاشته‌اند. جنگ نخستین، جنگ اعراب باایران است که تاحدی جنگ یك مرام خاص مذهبی زنده بایك تمدن باصطلاح درحشان است کـه در مرحلـهٔ پوسیدگـی و پلاسیدگـی قرار گرفته است و در نتیجه مـرام رنده جانشین مرام پوسیده می‌شود و اینهمه تغییر پیدا می‌شود ؛ وجنگ دوم ، جنگ مشروطه خواهان بااستبداد طلبان است که بدون شك جنگی مرامی است و اگر تعابیر بعدی از آن را بکنار بگذاریم ، جنگی است در جهت روشنگری وروشنفکری . ولی براحتی مـی‌توان در مورد سایر جنگها دیـد کـه گرچه مردم کشته می‌شوند، ولـی هیچ نوع تحول اجتماعی صورت نمی گیرد ؛ یعنی پادشاه غزنوی ، جانشین پادشاه صفاری است و پادشاه سلجوقی جانشین پادشاه غزنوی و ... چنگیز جانشین خوارزمیان . تـا اینکـه در مشروطیت ، کوششی برای دخـالت در این ارتباط بشود وآنرا بهم بزند و مـردم را در سرنوشت خود دخالت دهد . بهمین دلیل رشادت وجلادت سلطـان جلال‌الدین، موقعیکه برآب سند می‌زند وفرار می‌کند ، یك‌رشادت وجلادت«درخود»است «وبرای‌خود»، نه‌برای‌هدفی اجتماعی؛ ولی‌قیام ستارخان مثلا، قیامی‌فردی نیست، بلکه قیامی است‌که مردم هدفهای خود را در آن تمرکز یـافته می‌بینند وبهمین دلیل ، قیامی است کـه روی اجتماع تأثیر می گذارد و در کنار قیامهای اجتماعی دیگر ،

۲۶ ــــــ

بـه تشکیلات ، «فئودالیسم سیاسی» نیست . و موقعیکه «فئودالیسم اجتمـاعی» دست به دست این « فئودالیسم عرفـانی » می‌دهد ، نوعی « فئودالیسم تئوکراتیك» پیدا می‌شود که درزیر یوغ قدرتش، هیچ جنبنده‌ای قدرت جنبش‌وحرکت ندارد. این«فئودالیسم تئوکراتیك» دروجود شاه عباس، تبدیل به‌نوعی ناسیونالیسم نیرومند می‌شود، ولی بعلت نداشتن پشتوانهٔ اجتماعی نیرومند ـ مثلا مشروطیت ـ دروجود سلطان حسین رو به انحطاط وزوال می گذارد ؛ دروجود نـادرشـاه **اوج میگیرد ودروجود محمدعلی‌شاه رو به‌فساد مینهد. بدلیل اینکه اوج و زوال دستگاهی که درآن مردم شرکتی ندارند، بستگی پیدا میکند به‌قدرت‌وضعف‌وغیرت‌وبی‌غیرتی‌افرادی‌که‌دستگاه‌رامیچرخانند گرچه علل‌ومعلولهای اقتصادی‌درپشت‌سر تمام‌این‌غیرتها‌وبی‌غیرتیها‌قراردارد.**

درایران ، مشروطیت، ودر اروپـا ،بورژوازی،نظـام پوسیدهٔ فئودالیسم را ـ اگرهم از بین نبرده بـاشند ـ متزلزل می کنند تابعد مبارزات طبقاتی عمیق شروع شـود ، البته در اینجـا کاری به‌توفیق وعدم توفیق این مبارزات نداریم، بلکـه می‌خواهیم بـه مسیر این مبارزات تـاآنجاکـه آنها در ایجاد وتحول قصد دخالت داشته‌اند ، اشاره بکنیم وشاید چنـدان لازم نباشد کـه در بارهٔ تاریخ ودربارهٔ طبقات مختلف اجتماعی حرفی بزنم .

«مارکس» گفته است که : «تاریخ تمام اجتماعاتیکه تابامروز وجود داشته‌اند، تاریخ مبارزات طبقاتی‌است». براین گفته ـ که بنظر

من بیشتر مربوط به یک جهان بینی از تاریخ پر تحرک است و نه تاریخ راکد ـ می‌توان یك جمله افزود کـه آن را به قصه نویسی مـربوط سازد : «تاریخ قصه نویسی اروپـا ، مظهری از تاریخ انقلاب بورژوازی علیه فئودالیسم (در قرن هفده وقرن هیجده) وتـاریخ انقلاب ضد بورژوازی (در قرن نوزده وبیست) و تاریخ انقلاب پرولتاریا (در قرن بیستم) است .» این تعبیر احتیاج بـه بررسی دقیق دارد و من خواهم کوشید بطور خلاصه در بقیه این سطور وقبل از رسیدن بـه ساختمان قصه ، آن را روشن کنم .

موقعیکه به دستور« کرامول» درانگلستان، گردن امپراطور وقت را زدند ، طبقه‌ای بوجود آمـد کـه پس از توشه کـرفتن از ارزشهای رنسانس ، دیگر نمی‌توانست به ارزشهای فئودالیسم وفادار بماند . البته مبارزه بـا ارزش هـای فئودالیسم در کشورهای دیگر نیز جریـان داشت وبطورکلی می‌توان گفت که «رابله» و«سروانتس» نخستین کسانی هستند که به مـسخره کردن ارزشهای فئودالیسم ونوع داستانی کـه زائیده این ارزشها بود ، پـرداختند ودر واقع اساس رئالیسم را در قصه نویسی گـذاشتند . ولـی بـه استثناء« رابله » و «سروانتس» وبویژه قبل از آنها ، طی قرنهای متمادی، قصه نویسی بمعنای امروزی وجود نداشت . بلکه داستانها بیشتر جنبهٔ حکایت داشتند وبهتر است اصولا داستـان قبل از قرن هیجدهم در اروپا (باستثناء رابله وسروانتس) و داستان قبـل از دوران مشروطیت را

در ایران «حکایت» بنامیم تا قصه. چرا که قصه نویس درمورد قهرمان و یا قهرمانهای داستان خود روشی انتخاب می‌کند که بطور تقریبی فرمولی کلی برای آن در آغاز این مقال داده شد والبته بعد بدان اشارات بیشتر خواهد شد، درحالیکه داستانهای دوران فئودالیسم، حکایت‌هائی هستند که در آنها اشخاص داستان نه فقط خودشان غیر واقعی هستند ، بلکه در یك حالت گریز ازمرکز، همیشه در حال فرار از واقعیت محیط هستند وبهمین دلیل حوادث داستان غیر قابل وقوع و از نظر هنر قصه نویسی ، قهرمانها غیر قابل دفاع بنظر می‌آیند ، طوریکه می‌توان گفت تمام حالات وحرکات وحوادث و تمام جدالهای مختلف در سطح زندگی جریان دارند وهرگز نه‌می‌توان، معنویتی قابل لمس وعاطفی وعمیق در قهرمانها سراغ کرد و نه می‌توان سلسله مراتب تحولی داستان را بسر الگوئی که ازبینش عاطفی وفکری نویسنده سرچشمه گرفته باشد. متکی دانست . داستان « سمك عیار » مثلا ـ یك رمانس است نه رمان ، به دلیل اینکه قهرمانها حوادث خود را باخون ورگ وپی خود احساس نمی‌کنند ، در بارهٔ حوادث بطرزی اغراق آمیز احساساتی می‌شوند . توصیفهائی که نویسنده از حوادث می‌دهد یا عجیب خوب هستند ویا بطرزی وحشتناك بد، ولی درهردوحال غیر حقیقی ، ودیگر حد وسطی واقع بینانه برای قهرمانها و حوادث وجود ندارد . یکی از بارزترین خصوصیات یك قصه آن است که

خواننده و نویسنده ، در وجود قهرمان‌های داستان حلول می‌کنند وخود را دروجودآنها کشف می‌کنند ودرسرنوشت آنها ومحیطشان سهیم می‌گردند. درحالیکه، قهرمان حکایت «امیرارسلان نامدار»، همیشه از خواننده دور است و خواننده بجای آنکه خود را در ماجراهای اوشریك بداند، درگوشه‌ای می‌ایستد وتماشایش می‌کند و نویسنده ، همیشه در بارهٔ او غیر شخصی فکر می‌کند و گمان می‌کند که قهرمانش ، هرقدر از واقعیت زندگی عینی دورتر باشد، همانقدر بهتر است. «حکایت»، هرقدرهم‌که‌بالذت خوانده‌شود، ازپرواز تاحدی بی‌دلیل تخیل والبته بیشتر خیالبافی، سرچشمه گرفته است وخواننده در وجود قهرمان ، هویت مشابه خود را نمی‌یابد .

فئودالیسم به دنبال نوعی مطلق تغییر ناپذیربود. مطلق‌تغییر ناپذیرتاریخ، مطلق تغییرناپذیر داستان ومطلق تغییرناپذیر قهرمان داستان وتاریخ. یك قهرمان، باید مطلق قهرمان‌می‌بود وبهمین دلیل «امیرارسلان‌نامدار»داستانی‌است‌که درآن‌قهرمان، مطلق‌ترین شکل خود رادارد، به این معنی‌که وجود اوعاری ازعیب است، زیباترین، خوش اندام‌ترین، قویترین،خوش‌قلب‌ترین‌وپاکترین مرددنیااست، با وجوداین عجیب غیر واقعی‌است، بدلیل اینکه نویسنده بجای‌آنکه اورا بعنوان یك انسان عاطفی ومتضاد ومتناقض ساخته باشد و او را درحین زندگی‌کردن، نشان‌داده‌باشد، ازطریق‌روایت‌ساده، به‌اونسبت محیرالعقول بودن داده است واورا بصورت غولی زیبا درآورده‌است

که نمونداش را در میان آدمیان نمی‌توان پیدا کرد . « رئالیسم » واقعی یعنی ارتباط پیدا کردن بازندگی واقعی وبهمین دلیل ، قصه‌های هزارو یکشب و یا حکایت امیرارسلان که درآنها زندگی در وجود قهرمانهای مطلقی اغراق شده دیده می‌شود، قصه بمعنی امروز نیستند .

زمان درقرون وسطی ودردوران قبل ازمشروطیت ثابت می‌نمود ونسلهای مختلف که همه شبیه هم بودند ، بی‌آنکه عامل تغییری بشوند ویاتغییراتی از سطح بالا برآنها اثر بگذارد، از این دهلیز ثابت زمان می‌گذشتند . دوران قبل از مشروطیت درایران، دوران عدم وقوف به جریان تاریخ بود وشاید می‌توان گفت که تاریخ در قبل از دوران مشروطیت اهمیتی‌را که ماالکنون بآن نسبت‌می‌دهیم، نداشت . فئودالیسم ، زمانی ثابت ، تاریخی ثابت ، مردمی ثابت می‌خواست ومخالف هرنوع تغییر بود وبهمین دلیل قهرمان داستانها در زمانی ثابت ویا دربی‌زمانی ثابت زندگی می‌کنند . ازاین نظر می‌توان گفت که تاریخ کاملا ثابت بود و نوعی بی زمانی بسر تمام داستانهای آن دوران حکومت می‌کند .

علاوه براین، مکان ومحل نیز اهمیت نداشت ، بدلیل اینکه بقول «کولریج»(۱) : «تصور ما اززمان همیشه با تصور ما از مکان آمیخته است» . پس اگر بی‌زمانی برتمام حوادث ، حاکم باشد ، بی‌مکانی نیز برآنها حاکم خواهد بود . بهمین دلیل می‌توان سؤال

۱ ـ Coleridge

۳۲ ــ

دانسته یـا ندانسته، براعمال وحرکات وحوادث وموجودیت اشخاص قصه حکمفرمائی کنند. امیرارسلان نامدار، بی‌دلیل معجزه می‌بیند وبی دلیل زخم ناپذیر وروئین‌تن و مطلق میماند ، در حالیکه «من» در «بوف کور» هدایت به دنبال آن چشم هـای اثیری راه می‌افتد ، به دلیل آنکه ، دلیلی وعلتی روانی ویامعنوی ویاجنسی اورا بسوی آن چشمهـا می کشاند . «من» در «مدیر مدرسه» فحش می‌دهد ، به دلیل اینکه‌دراین موقعیت زمانی ومکانی، تمام‌عوامل یك بوروکراسی پوسیده وتقلیدی وپوشالی، اورا بسوی فحاشی می کشانند و«گوهر» در « سنگ صبور » ، سیـانور را از دست «سیف القلم» می گیـرد و می‌خورد ودرجا میمیرد ، بدلیل اینکه مرگ او معلول موقعیتهای واقعی یاواقع گرایانه‌ای است که قبل از مرگ وجود داشته ، یـا بعد از مرگ او وجود خواهند داشت .

قبل از اشاره به پیدایش طبقهٔ بورژوا بدو نکته اشاره کنم . یکی اینکه در«رمـانس»هـا ویاحتی«فابل»هـا[1] (خـواه تمثیلی حیوانی‌وخواه‌تمثیلی‌انسانی)، ازاسامی‌مشخص، مثل‌اسامی‌پادشاهان، قهرمانان، شاهزادگان‌ویاآدمهای بزرگ باصطلاح‌استفاده‌می‌شدویا ازاسامی معنائی کـه برحسب موقعیت داستان ، صاحب شخصیت شده بودند. البته « فـابل »، عـاری از آن زندگی واقعی یك قصه مبتنی برحقایق زندگی بود وبندرت حکایتی از این قبیل پیدا می‌شد کـه در آن زندگی واقعی جریان داشته باشد ، بدلیل اینکـه در «فابل»

1 - Fable

PersianPDF.com

از خارج چارچوبه‌ای برزندگی تحمیل می‌شود وزندگی واقعی در این قبیل چهارچوبه‌ها نمی گنجد . در «فابل» فرد تبدیل می‌شود به طبقه‌ای ازآدمها، ونویسنده موقعیت‌های زندگی‌را با تیپی که قبلا در ذهن داشته است ، مطابقت می‌دهد . در حالیکه یك فرد خود به خود باید درموقعیت‌ها غرق‌شود وآخرسرممکن‌است بصورت یك‌فرد بماند ویا درهیأت تیپ از قصه سر درآورد . دنیای شجاع جدید «هاکسلی» ، فابلی است که در آن آدمهای داستان نماینده نوعی نحوهٔ تفکر هستند و جدالشان ازاین ناشی نمی‌شود که عواطفشان برآنها چیزی را حکم می‌کند ، بلکه آنها در چهارچوب یك یاچند نحوهٔ تفکر خاص محصور هستند وبعنوان نمایندهٔ این افکار دربرابر یکدیگر قرارمی گیرند وشاید بزرگترین ضعف «هاکسلی» این‌باشد که شخصیت‌هایش از زندگی واقعی تقلید نشده‌اند و شباهت به قهرمان «فابل»های پیش از قرن هیجدهم دارند واین نقصی است‌که مثلا در«کلیله‌ودمنه» نبزدیده می‌شود، درصورتیکه بخواهیم (گرچه نمی‌توانیم) آنرا با معیارهای قصه‌نویسی بعد از قرن هیجدهم بسنجیم .

دوم اینکه از نظر فلسفی ، مطلق پرستی ، در اواخر قرن هفدهم واوایل قرن هیجدهم رو به انحطاط نهاد . «لاك» و «هیوم» ، تجربه شخصی را تکیه گاه تکوین شخصیت فرد دانسته‌اند وبهمین دلیل از دیدگاه اینان ، انسان هویت واقعی خود را درطول زمان

و با انباشتن تجربه های مختلف در حافظه ، پیدا می کند . بهمین دلیل، گذشتهٔ خصوصی یك فرد در زندگی حال و آیندهٔ او دخالت می کند و مسیر آن را تعیین و ترسیم می کند . تردیدی نیست که این فرد می‌تواند ، قهرمان یك قصه قرار بگیرد و از صورت مطلق انسان در آید وبشکل انسان مشخص و جدا ولی پیوسته به انسانهای دیگر در اجتماع دربیآید. «لاك» گفته است که : «اگر از افکار واندیشه‌ها ، موقعیت‌های زمانی ومکانی آنها را جدا کنیم ، آنهاکلی خواهند شد». بهمین دلیل، می توان گفت که داستان قبل‌از قرن هیجدهم (باستثناء رابله وسروانتس) ودر ایران در دوران‌قبل از مشروطیت، حکایتی است که‌در آن قهرمانها ، به دلیل منتزع‌شدن از موقعیت‌های زمانی ومکانی ، هیأتی‌کلی یافته اند ، در حالیکه درقصه بشکل امروزی ، قهرمانها ازکلی به سوی جزئی ، ازبی‌زمانی بسوی زمان واز بی‌مکانی بسوی مکان حرکت می کنند.

انقلاب بورژوازی‌دراواخر قرن هفدهم‌ودرطول قرن‌هیجدهم، فئودالیسم را بسوی سنگرهای تدافعی راند ، پوسیدگی و پوشالی بودن ارزشهای آن‌را برملا کرد وبادریدن پردهٔ «رمانس» نشان داد که دیگر دوران مطلق‌پرستی سرآمده است وباید زندگی را باتمام نیروها وباتمام پیچیدگی‌هایش کشف کرد .

موقعیکه در اروپا ، طبقهٔ متوسط پیدا شد ، زندگی جهت مشخص شهری خودرا پیدا کرد. طبقهٔ متوسط، طبقه‌ای که اکثریت

۳۶ ــــــ

دنیای سوم رنج کشیدهٔ متشتت ، دنیای سوم غارت شدهٔ سرگردانی کشیدهٔکارد به استخوان رسیده، تف کند وبعد باد در غبغب اندازد واز آزادی‌ای کـه خود زندانبان آن است بـه اصطلاح « دفاع » نماید .

قصهٔ رئالیستی را در آغاز ، طبقهٔ متوسط که تجربه تجارت وعینیت زندگـی ، واقـع بینش کـرده بود ، بوجود آورد و قصهٔ رئالیستی وحتی طبقهٔ بورژوای قرن هیجدهم، در برابر فئودالیسم، عوامل مثبتی بودند. ولی بعد طبقهٔ بورژوا، بصورت‌کاپیتالیسم درآمد وفشارش را هرروز ، بیش از پیش برروی طبقهٔکارگر ، تحمیل‌کرد وفاصله‌کارگر وکارفرما آنقدر زیاد شد که فقط قابل مقایسه بافشار فئودالیستها برروی دهقانـان بود . بهمین دلیل ، اگـر قصهٔ قـرن هیجدهـم (بیشتر در انگلستـان) ، قصهٔ عصیـان بورژوازی علیه فئودالیسم وتثبیت شدن طبقهٔ متوسط است در تمام شؤون اجتماعی ، قصهٔ قرن نوزدهم ، قصهٔ عصیان علیه بورژوازی است؛ بورژوازی‌ای که دنیا را بسوی‌کاپیتالیسم صنعتی کشانید .

واین البته ، نشان می‌دهد که تاریخ تا چه حد در پیدایش و تکوین قصه نویسی ، موثر افتاده است وبیجهت نیست که چندتن از منتقدان بسیار معروف قصه، از جمله « والترالن »(۱) ، « آرنولـد کتل»(۲) و «آین وات»(۳) روی اهمیت تاریخ واجتماع درپیدایش قصه نویسی تکیه کرده‌اند .

---

۱ - Walter Allen ۲ - Arnold Kettle ۳ - Ian Watt

۴

داستان، حکایت، تاریخ و قصه

علاوه برسه بعدی کـه در گذشته بآنها اشاره کردیم ، باید از بعد دیگری نیز اسم ببریم . سه بعد نخستین عبارت بودند از زمان، مکان وعلیت کـه در قصه بمعنای امروزی آن ، بطور مشخص دیده می‌شوند . بعد چهارم، بعد « زبان » است . در گذشته زبان حکایت ، براساس نحوهٔ زندگی وبینش تك تك اشخاصی که در حکایت وجود داشتند، مشخص نمی‌شد . پادشاه و گدا ، امیر وغلام، عاشق ومعشوق

وشیر و گاو، با زبانی حرف می‌زدند که زبان خود آنها و یا تیپ‌هائی که بطور استعاری، آنها نمایندگیشان را برعهده داشتند، نبود. بلکه زبان مشخص و معین خود نویسنده بود که بر تك‌تك اشخاص، بدون در نظر گرفتن طبقه، روحیه، سرشت و موقعیت آنها تحمیل می‌شد. درحالیکه پس از وقوف یافتن نویسنده به واقعیتهای زندگی روزمره زبان قصه، بصورتی درمی‌آید که با شخص و یا اشخاص قصه و اعمالی که از آنها سرمی‌زند و افکاری که از ذهن آنها می‌تراود، بیواسطگی کامل دارد. زیرا زبان هر شخصی، قسمتی از شخصیت و هویت اوست و شاید نخستین مشخص کننده از چندین مشخص کننده‌ای است که هر آدمی از آدمهای داستان دارد. برروی این بعد از چهار بعد قصه، پس از بررسی ساختمان قصه تکیه خواهیم کرد، بویژه با درنظرگرفتن این نکته که تاریخ قصه نویسی در ایران، تاریخ انقلاب در زبان نیز هست، زبانی که پس از مشروطیت بسوی نحوهٔ گفتار مردم عادی آمده است وخود را ازمعانی بیان پرتکلف وتعقیدهای بیهودهٔ لفظی نوعی «زبان مجلسی»، نه اجتماعی، رهائی داده است. والبته نمونه‌های کامل این نوع برداشت زبانی را در دهخدا، هدایت، چوبك و آل احمد، بطور مشخص می‌توانیم دید.

در قسمتهای نخستین این مقوله، چند کلمه مترادف بکار رفته است که باید قبل از ورود به بحث پیرامون ساختمان قصه، تکلیف آنها را روشن کنیم و به شکلی آنها را از یکدیگر جدا کنیم و گرنه

در آینده دچار اشکال خواهیم شد.

« داستان»را، بیك معنی نوشته‌ای بدانیم که در آن ماجراهای زندگی بصورت حوادث مسلسل گفته شود. این طرز تلقی از داستان بدان شمولی وسیع خواهد داد، بدین معنی که داستان‌هم شامل‌حکایت‌وافسانه واسطوره (خواه منظوم‌وخواه منثور) خواهد بود و هم شامل قصه بمعنای امروزی آن (یعنی رمان). تمام داستانهای دوران قبل از مشروطیت در ایران و دوران قبل از قرن هیجدهم در اروپا (باستثناء داستانهای رابله وسروانتس) را، « حکایت » بنامیم، بدلیل تفننی بودنشان وبدلیل آنکه رفتاری هنرمندانه با مصالح اولیهٔ داستان که عبارت از حوادث، اعمال و افکار وقهرمانها وموقعیت‌زبانی‌آنها باشد، نشده‌است؛ وبه‌دلیل‌آنکه اگر حتی زندگی به شکلی از اشکال در صورت داستان، تقلید شده باشد، الگوئی که از بینش عمیق قصه نویس سرچشمه می‌گیرد بر آن حاکم نیست. «آرنولد کتل»(۱) گفته‌است که: «زندگی مثل اندام انسان است والگو چون رقص» که به اندام آدم جهت وحالت وحرکت مشخصی می‌دهد. والبته این الگو بانحوهٔ دید نویسنده در مورد زندگی وواقعیتهای آن سروکار دارد وتردیدی نیست که هنر نویسنده نیز از همین برداشت سرچشمه می گیرد. در داستان های گذشته که‌آنهارا«حکایت» نامیدیم، این الگو(۲)بندرت دیده می‌شود.

---

۱ ـ Arnold Kettle

۲ـ در فصل « الگو » این مبحث را به تفصیل پیش خواهیم کشید.

والترالن[۱] گفته است که: «مصالح زندگی مثل اسباب بازی‌های بچه است که هر نویسنده‌ای (هربچه‌ای) بنوعی آنهارا کنار هم می‌چیند.» مثل این است که داستان پردازان قدیم این مصالح را بایك منطق سطحی ـ نه منطقی که از واقعیتهای پیچیده زندگی ناشی شده باشد ورنگی عمیق از جهان بینی نویسنده گرفته باشد ـ کنار هم چیده‌اند والبته در ایران بیشتر سعی کرده‌اند اصول اخلاقی وپند و اندرزهای مذهبی وعرفانی را نیز درقالب آدمهای داستانها بگنجانند، وتردیدی نیست که تحمیل هرنوع عقیدهٔ قالبی و چاپی از خارج برداستان، آن را از مسیر واقعیت منحرف خواهد کرد.

قبل‌ازآنکه به‌وضع وساختمان قصهٔ واقعی برسیم، دوسه نمونه «حکایت» خواهم داد وبعد یك مثال از تاریخ برای روشن کردن فرق تاریخ و قصهٔ واقعی و بعد نمونه‌ای از یك قصه خواهم داد برای روشن‌کردن فرقهای قصه باحکایت وبا اسطوره ونیزباحوادث‌تاریخی که تاحدی همه جنبهٔ داستانی دارند.

«... با سمك گفت ای‌پهلوان دانی که لشکر بسیاراند ودرهای کار ما از توگشاده می‌شود، بتنها درمیان لشکری چنین رفتن دشخوار باشد. سمك گفت غم نشاید خوردن. عیاری ببد دلی نتوان کردن. اگر مرا اجل مانده است خلق جهان هیچ نتوان کردن. این بگفت و کارد بر کشید وگستاخ در میان لشکر شد. تامردم آگه شدند کارد برسینهٔ شیر افکن چنان زد که از پشتش بیرون شد. شیرافکن

۱ ـ Walter Allen

۴۲ ـــــــ

پس چون روز روشن شد شاه فغفور بتخت بر آمد . امیران بخدمت آمدند . مهران بیآمد . شاه از آن حالت که رفته بود روشن باز پرسید . مهران بار گفت که سمک چه کرد و چه ساخت . فغفور گفت سمک را بیارید . سمک را بیارگاه آوردند. مهران گفت ای شاه پیش از آن که از وی سخنی پرسیم او را چوب باید زدن . سخن از دشمنی می گفت . پس جلادرا بخواندند و بفرمود تا سمک را در عقابین کشیدند و چوب زدند بر مقدار بیست چوب چنانکه هفت اندام سمک پاره شد و خون روانه گشت. سمک فریاد می کرد، می گفت مرا چرا چوب می باید خوردن ، چوب دزدان را زنند . اگر کسی را کشته ام مرا بکشید . مهران گفت ای سمک صد چندین عقوبت ترا سزاست بدانچه تو کردی . راست بگوی تا خورشید شاه و فرخ روز و شغال پدر تو و دیگران کجااند؟... » (۱)

در این قطعه که از سمک عیار نقل شده ، قهرمان داستان یعنی سمک، آدم می کشد، دستگیر می گردد، چوب می خورد ولی در مقابل قتل و شکنجه، چه نوع عاطفهٔ واقعی از خود بروز می دهد؟ ما نمی دانیم حالت روحی سمک، هنگامی که شیرافکن را کارد می زد و یا هنگامی که هفت اندامش پاره می شد و خون روانه می گشت ، چه بوده است. توصیف دقیق از محل بخصوصی که سمک در آنجا گرفتار آمده بود، داده نشده است ، به دلیل اینکه هنر ، ترسیم و تجسم است و با گفتن

۱ـ سمک عیار تألیف فرامرز بن خدا داد بن عبدالله الکاتب الارجانی، جلد اول صفحه ۱۱۴ و ۱۱۳ تصحیح دکتر خانلری.

۴۴ ـــــــ

که بنهاده بودند نم داشت، آوند پر شد. چون تابستان آمد و گرمی در آن اثر کرد، دانه خشك شد و آوند تهی؛ و نر غایب بود، چون باز رسید ودانه اندکتر دید گفت: این در وجه نفقهٔ زمستانی بود، چرا خوردی؟ ماده هرچند گفت «نخورده‌ام» سود نداشت. می‌زدش تاسپری شد. در فصل زمستان که بارانها متواتر شد دانه نم کشید و بقرار اصل بازرفت. نر وقوف یافت که موجب نقصان چیست، جزع وزاری بردست گرفت ومی‌نالید و می گفت: دشوارتر آنکه پشیمانی سود نخواهد داشت. وحکیم وعاقل باید که در نکایت تعجیل روا نبیند تاهمچون کبوتر بسوز هجر مبتلا نگردد. وفایدهٔ حذق و کیاست آنست که عواقب کارها دیده آید ودرمصالح حال ومال غفلت برزیده نشود، چه اگر کسی همهٔ ادوات بزرگی فراهم آرد چون استعمال بوقت و در محل دست ندهد از منافع آن بی‌بهره ماند. وپادشاه موفق آنست کـه تأمل او از خواتم کارهـا قاصر نیایـد ونظر بصیرت او باواخر اعمال محیط گردد و، نهمت باختیار کم آزاری وایثار نکوکاری مصروف دارد و، سخن بندگان ناصح را استماع نماید ...

هر کجا فریادخیز دمقصدفریادباش سایه‌برمظلوم‌گسترآفتاب‌دادباش»

می‌بینیم که فکری (دست بقتل کسی زدن بدون تأمل کامل ولزوم اجتناب ازچنین عملی) از خـارج برطرح زندگی کبوتر نر ومـاده تحمیل شده است. کبوترها در این حکایت زندگی نمی کنند، بلکه زندگیشان وسیله قرار گرفته تـا فکری مطلق از طریق آنها جامهٔ

عمل بپوشد . نشان دادن زندگی کبوتر ها هدف غائی نویسنده نیست بلکه هدف او نشان دادن فکری است که خود نویسنده بعنوان یك «مطلق» در ذهن داشته است . جوشش و سیلان پرشور زندگی در اینجا دیده نمی‌شود ، بلکه کبوترها یکی نمایندهٔ ظلم و دیگری نمایندهٔ مظلومیتی معصوم هستند وبجای آنکه زندگی آنها را در حال رشد یافتن وکامل شدن ببینیم، آنهارابازیچه هائی برای پرورش تمثیل ذهنی نویسنده می‌یابیم. نتیجتاً دوعنصر اساسی برای هر «فابل» ویا هر «حکایت تمثیلی» پیدا می کنیم ؛ یکی تمثیل‌های حکایت که در اینجا عبارتند از کبوترها ودانه ، ودیگری آن قانون اخلاقی که تاحدی قانونی‌است ازقوانین مطلق اخلاقی. در «فابل»های‌قدیم، یك یا چندتا از این قوانین از طریق معرفی اشیاء ، حیوانات ویاحتی گاهی انسانها بخواننده‌ارائه‌می‌شود واین‌البته ازخصائص ادبیات فئودالیستی است ، چرا که باید به امیر یاشاهزاده‌ای گفته می‌شد که گاو نری به گاو ماده‌ای چنین وچنان کرد و در نتیجه چنان وچنین شد، پس تو ظلم مکن که برتو نیز آن رسد که بر گاو نر رسید . آنچه « فابل » کم دارد ، سیلان زندگی است و اگر این سیلان زندگی بحدی قوی باشد که مثلا در قصه جدید داریم بدون شك تبدیل به قصه‌ای بتمام معنا وبمعنای امروزی خواهد شد . «نون والقلم» نمونهٔ خوبی است برای «فابل» امروزی. ولی‌بطورکلی می‌توان گفت که در «فابل»جدال بین سمبولهای نیکی و بدی، آنقدر صریح ومؤکد وآشکار و حتی

قراردادی است که نویسنده «فابل» همیشه داخل یك چهار چوبه کار می‌کند و روح پند واندرز وحکمت اخلاقی، تنوع ورنگینی وتضاد و تناقض را که از خصوصیات زندگی واقعی هستند از آن می‌گیرد. به دلیل اینکه هدف ازپیش روشن است و فکر نیز جزو بدیهیات است، فقط باید سمبولهائی پیدا کرد تا بار فکری قانون اخلاقی خاصی را بکشند. گرچه برخی فابل‌ها هستندمثل فابل‌های کافکا که بیشتر به‌شعر میمانند و مثل شعرچندین معنا دارند.

این قبیل قوانین اخلاقی، همینکه پای عرفان و عرفا بمیان می‌آید، جای خودرا به کرامات می‌دهند والبته گرچه فکر اخلاقی هنوز در پشت سر اغلب کرامات هست ولی این‌بار، وسیله، نوعی‌کشف وشهود است ونوعی اشراق بیواسطه که نمونه‌های‌بیشماری‌ازآن رادر اغلب کتب کرامات ومقامات اقطاب معروف تصوف می‌توان یافت:

«... دیگر وقتی دختری ازریوندان بیاوردند، ویك دست وی چنان بود که مقنع برسر نمی‌توانست کرد از مفلوجی، واگر پنج‌من سنگی بردست وی می‌زدی، هیچ نمی‌دانست. هشت‌ماه چنان بود. شیخ‌الاسلام از جهت آنکه دختر بالغه بود دست بدو فرو نمی‌توانست آورد. گفت: من اکنون چنین چیزها نمی‌توانم کرد، بانکاری ایشان از پیش او برفتند، گفتند: دیدی که ناموس اورا بشکست؟ این‌کلمه پیش شیخ‌الاسلام بگفتند، اورا ومادر اورا نگاه داشت، دیگرانرا گسیل کرد. روز سدیگر آن دختر چنان شده بود که بدان دست

رشته ببافت ، روز چهارم دوك فرارشتن گرفت ، روز پنجم نان پختن گرفت ، وچنان شد که در اول بوده بود . گفت : ای دختر مزد آنك بروی و آنکس را که گفته بود ، که ناموس او بشکسته است ، مشتی محکم بردندان او زنی ، تانیز نگوید که ناموس او بشکست . این دختر همچنان کرد وبسلامت بخانه رفت . » (۱)

این نیز، بدون تردید، نوعی حکایت است، منتها بجای آنکه با «فابل» نزدیکی داشته باشد، شباهت به یك «اسطورهٔ» ابتدائی دارد. درقدیم جادوگران طبیب وبعدپیغمبران شفابخش وبعد عرفای صاحب کرامت دست به معجزه می‌زدند، واینك روانشناسها دست بچنین کاری می‌زنند. می‌بینیم که وضع روحی دخترك مفلوج روشن نیست واصولا نمی‌دانیم که دخترك، چه نوع رنجی را بعلت نداشتن دست درست وحسابی تحمل می‌کند ونیز نمی‌دانیم چه احساسی پس ازشفا یافتن دارد، بدلیل اینکه رشته بافتن ودوك رشتن و نان پختن اعمالی هستند کاملا جسمانی وهیچ گونه نیازوبی‌نیازی وجدال روحی وذهنی را نشان نمی‌دهند . می‌توان گفت، شخصی که دراین حکایت هست، فدای کراماتی شده است که در هر صورت «شیخ ما» باید داشته باشد. بهمین دلیل اگر در حکایت قبلی کبوترها فدای فکری اخلاقی شده‌اند، دراینجا دخترك مفلوج قربانی اصلی عرفانی گردیده است ودرهر حال ما ازدرون دخترك بی‌خبر هستیم.

قبل از رسیدن به تاریخ ووجوه اشتراك وافتراق آن با قصه

۱ ـ مقامات ژنده‌پیل، تألیف خواجه سدیدالدین محمد غزنوی ص۱۲۶.

باید به‌یك نوع حکایت دیگر نیز اشاره بکنم که‌هم شبیه‌مقامات‌است وهم بی‌شباهت به‌تاریخ مدون نیست و آن عبارت است از حکایات‌واحادیثی که پیرامون زندگی پیغمبران دین نوشته شده‌اند. بعضی از این قبیل حکایات بیشتر جنبهٔ تاریخی دارند، به دلیل اینکه در اغلب کتابهای مذهبی وغیر مذهبی تقریباً به یك شکل دیده می‌شوند و سلسله حوادث زندگی اغلب پیغمبران ویارهبران مذهبی تاحدی در اغلب کتابها بیك صورت نقل شده است. حتی گاهی معجزه‌ای که در یك کتاب به پیغمبری نسبت داده شده، در کتابهای دیگر نیز بهمان شکل موجوداست وبهمین دلیل ازنظر گزارش معجزه تقریباً بسیاری از این کتابها جنبهٔ تاریخی دارند، ولی ازنظر نفس معجزه این‌کتابها، اسلاف همان مقامات و کرامات عرفا هستند ویابهتر است بگوئیم که اغلب کرامات عرفا شکل ثانی معجزه‌های پیغمبران هستند:

«... مصطفی‌را علیه‌السلام‌پرسیدندکه توکی پیغامبر بودی؟ گفت آنگاه که آدم میان خون و گوشت بود. وبروایت دیگر آمده‌است که آنگاه که آدم میان روح وجسد بود. وچون خدای تعالی آدم‌را بیافرید نور مصطفی (ص) در پیشانی او پدید آمد. آنگاه آن نور پشت به پشت می‌آمد تابه پشت عبدالله رسید و از پشت عبدالله برحم ایمنه رسید. وچنین گویند که چون رسول علیه‌السلام از مادر بزاد پدرش بمرد ومادرش پس از آن به هفت‌روز بمرد

ودر حکایت آمده است که ایمنه گفت که چون محمد از من

۵۰ ـــــــ

بوقوع پیوسته ولی کوچکترین جدال روحی در وجود او درك نمی‌کنیم . این زن نیز « درون » ندارد . علاوه براین تمام توصیفات برای «ایدالیزه» کردن بکار رفته‌اند و قهرمان از طریق تشریحی «رمانتیك» وارد دنیای «رمانس» گردیده است.

تمام قطعاتی که از انواع مختلف کتب نثر فارسی دادم ، از یك خصوصیت قابل توجه نیز برخوردار هستند و آن اینکه در آنها هیچ چیز، جزء به‌جزء و بصورت عینی و دقیق توصیف نگردیده است و تمام نویسندگان آنها از یك حالت گریز از مرکز، شروع به‌تشریح و توصیف داستانها کرده‌اند و هم از این رواست که آنها را حکایت نامیدم و بدین ترتیب از قصه که تشریح آن درصفحات بعد خواهد آمد جدایشان کردم . ولی قبل از بررسی ساختمان قصه مجبورم که با مثالی از تاریخ ، فرق بین قصه و تاریخ را روشن کنم . مثالی که انتخاب کرده‌ام از لحاظهائی بی‌شباهت به‌قصه نیست. ولی چندفرق اساسی با آن دارد که باید دقیقاً بدان اشاره کنم . مثال، قسمتی از فصلی است که «ابوالفضل بیهقی، نویسندهٔ تاریخ بیهقی» در ذکر بردار کردن حسنك وزیر نوشته است :

«و آن روز و آن شب تدبیر بردار کردن حسنك پیش گرفتند ودو مرد پیك راست کردند ، باجامهٔ پیکان ، که از بغداد آمده‌اند ونامهٔ خلیفه آورده ، که حسنك قرمطی را بردار باید کرد وبسنگ بباید کشت ، تابار دیگر بررغم خلفا هیچ کس خلعت مصری نپوشد

وحاجیان را در آن دیار نبرد وچون کارها بساخته آمد دیگر روز چهارشنبه دو روز مانده از صفر ، امیر مسعود برنشست و قصد شکار کرد ونشاط سه روز ، باندیمان وخاصگان ومطربان ودر شهر خلیفهٔ شهر را فرمود، داری‌زدن بر کنار مصلای بلخ، فرود شارستان وخلق روی آنجا نهاده بود وبوسهل زوزنی برنشست وآمد تانزدیك دار و بربالائی ایستاد وسواران رفته بودند، باپیادگان ، تاحسنك‌را بیارند. چون از کران بازار عاشقان درآوردند و بمیان شارستان رسید و میکائیل بدانجای اسب بداشته بود ، پذیرهٔ وی آمده ووی را مواجر خواند ودشنامهای زشت داد، حسنك در وی ننگریست وهیچ جواب نداد . عامهٔ مردم اورا لعنت کردند ، بدین حرکت ناشیرین که کرد واز آن زشتها که برزبان راند وخواص مردم خود نتوان گفت که این میکائیل را چه گویند و پس از حسنك این میکائیل ، که خواهرایازرا بزنی کرده بود ، بسیار بلاها دید ومحنت‌ها کشید و امروز برجایست و بعبادت وقرآن خواندن مشغول شده است . چون دوستی زشتی کند چه چاره از بازگفتن. وحسنك را بپای‌دار آوردند. نعوذ بالله من قضاءالسوء . ودوپیك‌را ایستادانیده بودند ، که از بغداد آمده‌اند وقرآن خوانان قرآن می‌خواندند . حسنك را فرمودندکه: «جامه بیرون کش» . وی دست اندر زیر کرد و ازاربند استوار کرد وپایچهای ازار ببست و جبه وپیراهن بکشید ودور بیرون انداخت ، بادستار وبرهنه باازار بایستاد و دستها درهم زده با تنی چون سیم

سپید وروئی چون صد هـزار نگـار و همه خلق بدرد میگریستند. خودی روی پوش آهنی بیآوردند عمداً تنگ چنانکـه روی وسرش را نپوشیدی وآواز دادند که: «سرورویش را بپوشند، تا از سنگ تباه نشود، که سرش را ببغداد خواهیم فرستاد، نزدیك خلیفه» و حسنك را همچنـان میداشتند واو لب میجنبانید وچیزی میخواند، تاخودی فراخ‌تر آوردند ودر این میان احمد جامه‌دار بیآمد، سوار وروی بحسنك کرد وپیغامی گفت که: «خداوند سلطان می گوید: این آرزوی تست، کـه خواسته بودی، که چون پادشاه شوی مـارا بردارکنی، ما برتو رحمت میخواستیم کرد، اما امیرالمؤمنین نبشته است کـه تو قرمطی شده‌ای و بفرمان او بردار می کنند.» حسنك البته هیچ پاسخ نداد. پس از آن خود فراخ‌تر کـه آورده بودنـد سرو روی اورا بدان بپوشانیدند. پس آواز دادند اوراکه: «بدو». دم نزد وازایشان نیندیشید و هر کس گفتندکه «شرم ندارید، مردی راکه می کشید وبدار چنین می‌برید؟» وخواست کـه شوری بزرگ بپای شود. سواران سوی عامه تاختند وآن شور بنشاندند وحسنك را سوی دار بردند وبجایگاه رسانیدند. برمرکبی کـه هرگز ننشسته بود نشانیدند و جلاد استوار ببست و رسنها فرود آورد وآواز دادند کـه: «سنگ زنید». هیچ کس دست بسنگ نمی‌کـرد و همه‌زار می گریستند، خاصه نشاپوریان. پس مشتی رندرا زر دادندکه‌سنگ زنند ومـرد خود مرده بود، کـه جـلادش رسن بگلو افکنده بود و

خبه کرده ».(۱)

آیا توصیفی از این دقیق‌تر می‌توان سراغ کرد . می‌بینیم که همه چیز جزء به‌جزء وصف گردیده است و این سخن ارسطو که تاریخ، باحقایق جزء به جزء سروکار دارد ، در مورد این قطعه و بسیاری از قطعات دیگر کتب تاریخ صدق می‌کند و تردیدی نیست که چنین قطعاتی را می‌توان در بسیاری از قصه‌های بلند و کوتاه نیز پیدا کرد. ولی چند مسأله هست که باید در روشن کردن فرق قصه و تاریخ بآنها اشاره شود .

نخست اینکه حسنك ، بعنوان یك شخصیت ، ساخته و پرداختهٔ ذهن خود نویسنده نیست ، بلکه شخصیتی است که قبل از ساخته و پرداخته شدن در ذهن نویسنده ، در خارج وجود داشته است. یعنی او شخصیت تاریخی است و مورخ بیشتر یك خبرنگار است تا سازندهٔ شخصیت. مورخ آفریننده نیست ، بلکه وقایع نگار است .

وموضوع دوم اینکه تاریخ باظاهر حوادث کار دارد نه باباطن آنها . واز این جهت ما نمی‌دانیم حسنك ـ هنگامی که خود را برسر و رویش می گذاشتند وسنگسارش می کردند و یا وقتیکه جلاد رسن بگلویش افکنده وخفه‌اش میکرد ـ چه‌احساسی داشت. ظواهر امر کاملا روشن است، به‌دلیل اینکه مورخ، قاضی روحیات قهرمانها ومشاهیر تاریخی نیست، بلکه گزارش کننده و علت جوی همهٔ حوادث، منجمله حوادثی است که برسر آنها آمده است . علاوه براین تاریخ

(۱) تاریخ بیهقی از ابوالفضل محمد بن حسین کاتب بیهقی تصحیح سعید نفیسی ص ۱۴ / ۲۱۳

از طریق علل تولیدی، دنبال بررسی حوادث مربوط به همه چیز، منجمله مرگ و میر شخصیتهای تاریخی است و بهمین دلیل مرگ مردان تاریخ و یا حوادثی که منجر به ظهور و مرگ آنان می‌شود، امری است مربوط به نزاعهای طبقاتی تاریخ. درحالیکه قصه با چیزهائی سروکار دارد که در تاریخ کمتر بر زبان می‌آیند، چرا که قصه با طبیعت درونی انسان سروکار دارد و فقط وجود انسان بر آن حکومت می‌کند. ومی‌توان گفت که اعمال ظاهری وکلی هر انسانی متعلق به تاریخ است وافکار واحساسهای درونی او ـ شادیها، غم‌ها، امیدها و نومیدیها و جلوه‌های ضمایر خودآگاه وناخودآگاه، وبالاخره هرآنچه مربوط به خلوت گزینی عاطفی باخود باشد ـ متعلق به قلمرو قصه است. تاریخ، برون گراست ولی قصه نسبت به تاریخ درون گراست، بهمین دلیل نویسندهٔ تاریخ بیهقی از احساس «حسنک» حرفی بر زبان نمی‌راند، فقط ظواهر و کلیات و محیط و تضادهای امر را می‌دهد ومی‌گذرد.

آخرین مثال را از قصهٔ کوتاه «دسته گل» صادق چوبک خواهم داد تا فرق قصه با تاریخ وقصه با حکایت کاملا روشن شود. البته این را بگویم که تاریخ از حکایت واقعی‌تر بنظر می‌آید، به دلیل آنکه حوادث از صورت «رمانس» وقهرمانها ازحالت رمانتیک یا جادوئی ویا عارفانه واهل کرامات، بسوی زمین وواقعیت‌های زمینی کشیده‌شده‌اند، گرچه این واقعیت‌ها علی‌ولی ظاهری هستند. ولی قصه، واقعی‌تر از تاریخ است. به دلیل اینکه جزء به جزء زندگی درونی

قهرمانها در آن تصویر گردیده است. «دسته گل» قصه‌ای است که در آن مدیر اداره‌ای چند نامهٔ تهدید آمیز دریافت می کند و این نامه‌ها چنان زندگی او را تسخیر می‌کنند که او از ترس قالب تهی می‌کند. موقعیت درونی او بدقت توصیف شده است:

«... ترس کشنده‌ای بدرونش چنگ انداخته بود. اگر همین‌جا در اتاق باز می‌شد و مردک با ششلول میآمد تو ومیزدش چه میشد؟ مگر نه خودش نوشته بود که دست از جان شسته وهرآن ممکن است کارش را بکند؟ جرأت نمیکرد بدر اتاق نگاه کند. این چه زندگی بود؟ شب تاصبح تو جاش غلت می‌زد وکوچکترین صدائی که دور ور خودش میشنید مرگ جلوش مجسم میشد. از خوراك وا شده بود. بخانه‌اش که میرفت، تاروز بعد که باز باآن ترس ودلهره به اداره برمیگشت درآنجا زندانی بود. از نوکرهاش می‌ترسید. از تمام کارمندانش می‌ترسید. از معاون خودش‌هم می‌ترسید و پشیمان بود که چرا روز اول او را از مضمون نامه‌ها آگاه ساخته بود. نکند خود معاون باشد. «ای پدر سوختهٔ نمك نشناس.» حوصلهٔ هیچ کاری را نداشت. این اواخر تمام کارهای اداریش تاآخر وقت رومیزش میماند تااینکه آخرسر میبردند میدادند بمعاونش. ناخوش بود. فلج شده بود؛ وتوان هیچکاری را نداشت.»(۱)

---

۱ ـ «روز اول قبر» ازصادق چوبك ـ ص۵۸.

۵

قصه و نمایش (به‌ویژه تراژدی)

در صفحات گذشته به وجوه اشتراک و افتراق چند نوع نوشته با قصه اشاره کردیم و گفتیم که گرچه حکایت، مقداری از خصوصیات قصه را دارد ولی بمعنای واقعی قصه نیست و نیز گفتیم که تاریخ هم، گرچه به توصیف جزئیات حوادث مربوط به اشخاص و قهرمانهای تاریخی می‌پردازد و گرچه توصیف جزء به‌جزء یکی از مشخصات قصه است، لکن از آنجا که تاریخ فقط به‌ظواهر کلیات علی‌العموم می‌پردازد،

باقصه فرق دارد، چرا که درقصه، نویسنده به موشکافی ویژگیهای روحی افراد و ظرفیت درونی حوادث می‌پردازد . ونیز گفتیم که مقامات و کرامات وقصص‌الانبیاء ، گرچه از ویژگیهای داستانی بهره‌مند هستند ولی هرگز تمام خصوصیات قصه را یکجا ندارند و نیز می گوئیم: گرچه آنها تحت عنوان داستان ـ به این معنی که داستان ، نوشته‌ای‌است که در آن ماجراهای زندگی بصورت‌حوادث مسلسل‌گفته می‌شود ـ می‌گنجند، ولی با قصه ـ به‌این معنی‌که «قصه، رشد و تکامل قهرمان در طول زمان است» ، وچهار بعد « زمان ، مکان ، علیت و زبان » برآن حاکم است ـ فرق می کنند . بدین موضوع نیز اشاره کردیم که «فابل» یاحکایت تمثیلی انسانی و یا حیوانی، گرچه داستان هست ولی قصه نیست، مگر آنکه‌واقعیتهائی که در قصه وجود دارند ، برآن نیز حاکم شوند ونویسندهٔ فابل که اغلب در داخل چارچوبی تمثیلی‌کار می کند ، جریان سیال و پرشور زندگی را در این چارچوبه جاری کند و آن را هرچه بیشتر شبیه زندگی گرداند .

اکنون می‌پردازیم به نوع دیگری از نوشته که تقریباً تمام خصوصیات واجزاء متشکلهٔ یك قصه را دارد بدون آنکه بمعنای واقعی قصه باشد . وشاید اگر از بررسی اجزاء متشکلهٔ همین نوع نوشته شروع بکنیم ، بتوانیم باکمی تفاوت به‌اجزاء قصه پی ببریم، وسعی کنیم در حدود امکان برای تك تك اجزاء آن ، تعریفهای

PersianPDF.com

خاصی بدهیم وروشن کنیم کـه تاچه حد تك تك اجزاء در پیشرفت وحرکت قصه اهمیت دارند ونیز اشاره کنیم که شاید جزء بـه جزء نشان دادن این اجزاء ـ اگر حتی کارمان راهم راحت کرده باشد ـ چنـــدان هم ساده نیست ، گرچه ایـــن نکته دیگـــر از بدیهیات زیبائی شناسی ادبی است کـه هنرمنداجزاء را با هـم ترکیب می‌کند و منتقدهنـــر شناس ترکیب را بـه اجـــزاء تجزیـه می‌کند.

برای بررسی عناصر موجود درقصه، ناگزیر از بررسی اجزاء متشکلهٔ نمایشنامه ، بویژه عالی‌ترین شکل نمایشنامه، یعنی تراژدی، هستیم ؛ چرا که اغلب اصطلاحاتی که در بارهٔ قصه بکار برده‌می‌شود، مربوط به تراژدی است واین اصطلاحات ، قرنها پیش ـ یعنی قبل ازآنکه قصه بمعنای امروزی بوجود بیآید ـ وجود داشت وبوسیلهٔ اغلب منتقدان وشاعران ونمایشنامه‌نویسها بکار برده می‌شد.

البته من چندان زیاد کاری بـه نمایشنامه نویسی، بمعنی اعم کلمه، نمی‌توانم داشته باشم ، بـه دلیل آنکـه تاکنون هربحثی کـه دربـاب انواع داستـان بمیان کشیده‌ام ، مربوط می‌شود بـه نحوهٔ پیدایش آن انواع ، ومقداری از نظریاتی کـه در بارهٔ آنها در بدو امر وجود دارد و برای شروع کار مفید می‌نماید . بهمین دلیل هنر نمایشنامه نویسی مورد نظر من نیست بلکـه بحث در بـارهٔ تعدادی اصطلاح کـه بعلت پیدایش تراژدی پیدا شده و قرنهـا بعد بصورتی

تثبیت شده هم در نمایشنامه وهم در قصه رخ نموده‌اند ، از نظر این بررسی بسیار مفید خواهد بود ؛ چرا که اگر ما بتوانیم تعریفهای ابتدائی در بارهٔ اجزاء متشکلهٔ تراژدی را که بدلیل داشتن طرح و توطئه‌ای خاص (Plot) دارای طرحی داستانی نیز هست ، بررسی کنیم ، بعدها خواهیم توانست اجزاء متشکلهٔ قصه را ، براساس این تعریفها ، دقیق‌تر بشناسیم .

۶

اجزاءِ قصه و تراژدی

ارسطو در «بوطیقا»ی خود اساس هنر را بر تقلید می‌داند و معتقد است که هنری که براساس تقلید است، انسان را در حال انجام عملی نشان می‌دهد و تراژدی، تقلید اعمال جدی زندگی است در روی صحنه، و بهمین دلیل هدفش برانگیختن «ترحم و ترس» است و بدینوسیله بیننده بسوی تزکیه (Catharsis) برده می‌شود. ارسطو شش عنصر اصلی برای تراژدی می‌شناسد و معتقد است که هر تراژدی

۶۲ ــــــ

۶ ـ صحنه‌آرائی ـ که‌ازاسمش معنایش آشکارا روشن است ـ والبته ارسطو معتقد است کـه «فن صحنه آرائی، جز هنر شاعری است».

گرچه هنگام بحث در بارهٔ تك تك اجزاء قصه خواهم کوشید درصورت امکـان تعریف‌های بسیار دقیق برای آنها بدهم ولی قبلا می‌خواهم باپل زدن بین افکار «رنه ولك[۱]»، یکی از بزرگترین منتقدان قرن بیستم واندیشه‌های ارسطو، پلی ازتفاهم بین تراژدی و قصهٔ جدید بسازم. بدینوسیله به‌وجوه اشتراك تراژدی قدیم وقصهٔ جدید پی خواهیم برد.

«رنه‌ولك» درکتاب‌تئوری ادبیات[۲]، می‌نویسد: «نقدتحلیلی قصه عادتاً سه جزء را برجسته ساخته است: طرح وتوطئه، شخصیت سازی وزمینه[۳]. این جزء آخری کـه بآسانی حـالت سمبولیك پیدا می کند، در بعضی از نظریه‌های ادبی جدید، به «اتمسفر» ویا حالت تعبیر می‌شود. بدیهی است کـه هریك از این عناصر، تعیین کنندهٔ دیگری است، همانطوریکه «هنری جیمز»[۴]، درمقالهٔ خود خود تحت عنوان «هنرداستان (قصه)»[۵]، می‌پرسد: «مگرشخصیت

---

۱ ـ Renè Wellek

۲ ـ Theory of Literature این کتاب به اتفاق Austin Warren نوشته شده.

۳ ـ منظور از زمینه، زمان ومکان ومحیطی است کـه قصه در آن رشد می کند وتکوین می‌یابد.

۴ ـ Henry James نویسنده ومنتقد امریکائی‌الاصل انگلیسی.

۵ ـ The Art of Fiction

چیزی است جز آنچه حادثهٔ قصه تعیین می‌کند؟ و مگر حادثه، چیزی جز تشریح و تصویر اشخاص قصه، می‌تواند باشد؟»

می‌بینیم که اگر «آواز و صحنه آرائی»، دو عنصر تا حدی تشریفاتی تراژدی قدیم، را برداریم، سه‌عنصر قصهٔ جدیدکه شرحشان گذشت با چهار عنصر تراژدی قدیم تاحدی مطابقت دارند. طرح وتوطئه، گرچه مفاهیم جدیدی در قصه نویسی بعد از قرن هیجدهم پیداکرده است، ولی بدون تردید باید براساس همان تعریف‌ارسطو، تعریف کامل جدید خود را پیدا کند وشخصیت‌های قصه، از نظر تعریف شخصیت، بدون تردید، شباهت زیادی به شخصیت‌های تراژدی خواهند داشت وتردیدی نیست که شخصیت بعنوان شخصیت داستانی مطرح نخواهد بود، مگر آنکه عملی انجام دهد ویا فکری را با بیان خاص خود برزبان راند. والبته روشن است که اساس هردو شکل ادبی، عمل است، چراکه هم شخصیتهای قصه دست بانجام‌کاری می‌زنند وهم شخصیتهای تراژدی.

علاوه براین پل دیگری نیز می‌توان بین افکار ارسطو دربارهٔ تراژدی، وافکار منتقدان جدید در بارهٔ قصه ایجادکرد.

گفتیم که ارسطو، اساس هنررا برتقلید می‌داند ومی‌گوید هنری که براساس تقلید است، انسان را درحین انجام عملی نشان می‌دهد. «والترالن»، منتقد معروفی‌که پیش ازاین نامش‌را برده‌ایم، می‌گوید: «قصه نویس نیز، مثل هرهنرمند دیگری، یک

سازنده است ، او یک «نسخهٔ ثانی»[۱] (یا نسخهٔ تقلیدی) می‌سازد، نسخهٔ ثانی زندگی بشر بر روی زمین.»[۲]

می‌دانیم که ارسطو گفته است که تراژدی باید یکپارچه باشد و باید آغاز و وسط و انجامی داشته باشد ، این سخن ارسطو در بارهٔ بسیاری از قصه‌هائی که توسط قصه نویسان حرفه‌ای نوشته شده، کاملا صادق است، بویژه عنصر یکپارچگی، که یکی از خصوصیات اصلی قصهٔ هنرمندانه بشمار می‌آیند .

عقیدهٔ ارسطو در بارهٔ اوج (Climax) ، گره افکنی (Complication) ، گره گشائی (Denouement) و برگشتن بخت قهرمان (Reversal) ، نه فقط در بارهٔ قصهٔ بلند ، بلکه در بارهٔ قصهٔ کوتاه نیز صادق است . قصه نویس حرفه‌ای ، مقداری از صفحات قصهٔ خود را صرف روایت حوادثی می‌کند تا خواننده را در برابر گرههائی که آدمهای قصه با آنها روبرو خواهند شد، قرار دهد. این حالت را ارسطو گره افکنی نامیده است . این گره افکنی ادامه دارد تا حوادث اوج خود را بطور مشخص پیدا کنند، همینکه بخت از شخصیت برمی‌گردد و یا برعکس اقبال به او روی می‌آورد، دوران گره گشائی شروع می‌گردد، طوری که کوئی شخصیتهای داستان با سرعت تمام بسوی سرنوشت خود روانه شده‌اند و تمام حوادث نیز پایان منطقی داستان را ایجاب می‌کنند .

تأکیدی که ارسطو برروی سه‌عامل زمان ومکان وطرح وتوطئه

---

۱ - Imitation

۲- از دادن صفحات کتابهای خارجی درگذشتم چون خواننده ایرانی به این کتابها دسترسی ندارد .

۶۶ ـــ ــ قصه نویسی

تراژدی کرده، گرچه از نظر برد زمان ومکان وحجم طرح وتوطئه بازمان ومکان وطرح وتوطئه در قصه ، یکی نیست ولی از نظر نفس این تأکید شایان توجه است ، چرا که هیچ چیز نباید ازنظر زمانی ومکانی و از نقطهٔ نظر سیر حوادث ، غیر منطقی وغیر عادی جلوه کند . نوع وحدتی کـه بین این سه عامل در تراژدی کهن هست ، قـابل انطباق برقصه وحتی بعضی از تراژدیهای خیلی خوب نیست، همـانطوریکه شکسپیر هم اغلب از آن پیروی نکرده است ، ولی تردیدی نیست کـه باید هم در نمایشنامه وهم در قصه نوعی وحدت بین این سه عامل حفظ گردد. فکر تأکید براین وحـدت ، گرچه تغییر ماهیت داده، ولی فکر، اهمیت خود را هـرگز ازدست نداده است . وجوه اشتراك بین قصه وتراژدی بهمین‌جا خاتمه یابد ، اکنون به وجوه افتراق این دو نیز اشـاره می کنیم .

دنیای تراژدی، دنیای متشکلی از حقایق منتخب است، بدین معنی که بقول «آلدوس‌هاکسلی»(۱) تراژدی باتمامی حقیقت سرو کار ندارد ، بلکـه نویسنده قسمتهائی از واقعیت را انتخاب کرده ، آنهارا بشکلی هنرمندانه بیکدیگر وصله وپیشه می کند ودر نتیجه، چیزی یکپـارچه بوجود مـی‌آورد . بهمین دلیـل تراژدی ، شکلی مستحکم‌تر ومشخص‌تر ازقصهٔ دارد، چرا که تخیل نویسنده ، هم‌باید انتخاب بکند وهم انتخاب شده‌ها را یکپارچگی کامل بدهد واز این

۱ – Aldous Huxley (درمقالهٔ تراژدی وتمامی‌حقیقت).

نقطه‌نظر، در تراژدی قالب مهم است، در حالیکه شکل قصه، چیزی جز ادامهٔ محتوی نیست و قالبش تا حدی همان روال جهان‌بینی قصه‌نویس است ویا بقول کتل: «قصه بافرم، کاری ندارد، بلکه این الگوی بینش نویسنده است که حرکت محتوی آن را مشخص می‌کند.»

گرچه تراژدی وقصه تا حدی از همان عناصر اساسی که ذکرشان گذشت، تشکیل شده‌اند ولی طرز تلقی نویسندهٔ تراژدی وقصه نویس ازهنربایکدیگر فرق می‌کند. نویسندهٔ تراژدی‌پیوسته درحال انتخاب کردن بعضی از افکار و اعمال ونادیده گرفتن بعضی دیگر وشاید قسمت اعظم اعمال وافکار شخصیتهاست، ولی تخیل او از فشردگی وشدت و حدت ورقت بیشتری برخوردار است، چرا که او برمقداری حقایق دور ازهم، چنان وحدتی می‌دهدکه آن حقایق بهم چسبیده، بصورت چیزی واحد در روی صحنه دیده شوند، نه بصورت حقایق دورازهم. بهمین دلیل تأثیر تراژدی، آنی وفوری و شدید وفشرده است، درحالیکه تأثیر قصه، چندان شدید وفشرده نیست وچون در طول مدت بیشتری اتفاق می‌افتد، تأثیرش نیز در مدت زمان بیشتری معلوم می‌گردد. علاوه براین بزرگترین خصوصیت یك تراژدی در این است که ما هنگام تماشای آن، هویت خود را از دست می‌دهیم و هویت قهرمان تراژدی را به عاریه می‌گیریم واز همین روی، «ترس وترحم» حاکم برمحیط تراژدی ـ و غریزه‌ای که ارسطو بر آنها تکیه کرده است ـ بر تماشاچیان

تراژدی نیز حاکم می گردد واز این طریق ما خود را تعالی یـافته وپاك ومنزه شده احساس می کنیم و گمان می کنیم که در روی‌صحنه نه فقط مسائل حیاتی قهرمان‌ها ، بلکه مسائل اساسی زندگی ما حل و فصل می‌گردد و موقعیکـه قهرمان اصلی نمـایشنامه در سیاهچال سرنوشت محتوم خود که مرگ باشد می‌غلطد ، احساس می کنیم که چیزی از ما کنده شده ، خلائی در اعماق ضمیر ما دهان باز کرده است وما خود در آن سیاهچال غلطیده‌ایم ، چرا کـه مـا در آئینهٔ سرنوشت قهرمان اصلی تراژدی ، چهرهٔ مفلوك خود را می‌بینم وبـا ترس وترحم، گامی بیشتر به‌سوی کشف عوالم روح خود برمی‌داریم. زیرا احساس می‌کنیم که این زندگی ماست که درصحنه می‌گذرد، ساخته و پرداخته می گردد و آنگـاه غرق در مصیبتی خون آلوده می‌شود .

در تـراژدی ، خطی مستقیم کشیده شده، طنـابی ازاین سوی به آن سوی کشیده شده و قهرمان تراژدی برروی این خط و طناب حرکت می کند . این خط وطناب ، سرنوشت اوست . سرنوشت‌براو تحمیل شده است . قسمت اعظم زندگی او در خارج از صحنه گذشته است تااین چند قسمت اساسی که از پیوستن آنها این طناب و خط ایجاد شده‌اند ، بـا شدت وحـدت تمام در روی صحنه مجسم شود . تراژدی ، طوری ساخته می‌شود کـه به نظر آید ، زندگی ومرگ، جزدر آن‌شکل وهیأت، بهیچ صورت دیگری قابل تصور نیستند واین

البته مربوط به تیپ قهرمانها است و نیز مربوط بـه یک یـا چند حقیقت جهانی که بوسیلهٔ اعمال چند قهرمان فعلیت واقعی می‌یابند وادراك واحساس واندیشهٔ مارا درهم می‌ریزند ومارا دگرگون شده، روانهٔ منزلهایمان می‌کنند.

ارسطو گفته است کـه شعر (والبته منظور او بیشتر تراژدی است) بـا حقایق جهانی سرو کار دارد. او حقایق جهـانی را چنین تعریف می‌کند: « انواع چیزها ویا اعمالی کـه یك نوع مشخص از آدمها، دریك موقعیت خاص، احتمالا و یا لزوماً برزبـان رانده، یاانجام خواهند داد.»

از این تعریف ارسطو دو موضوع اساسی استنباط مـی‌شود و آن اینکـه اولا او بدنبال نوع ویاتیپ آدمهااست، نه‌آدمهائی کـه بعنوان افراد یك اجتماع وجود دارند و مسیر زندگیشان را زمان ومکان ونیزخصوصیات فردی خودشان، تعیین می‌کند. ثانیاً ارسطو به دنبال نوعی مطلق حقیقت ویاحقیقت مطلق است، حقیقتی که‌حتی اگر از عوامل ایجاد کننده‌اش جدا گردد بازهم بصورت یک فکر جامع وجهانی در ذهن انسان باقی بماند. در حالیکه از نظر قصه‌نویس، حقیقت نیزبستگی به موقعیت زمانی ومکانی اعمال واشخاصی که‌آن اعمال‌را انجام می‌دهند، دارد وباتغییر موقعیت، تغییر ماهیت می‌دهند. در تراژدی، اگر محل وزمان حوادث‌را، ازنظرتاریخی واجتماعی، بکلی‌نادیده‌بگیریم ویااگرآنهاراعوض بکنیم، کوچکترین

خدشه‌ای به مناسبات قهرمانهائی که هریك از آنها بازگوکنندهٔ مقداری حقایق جهانی است ، وارد نخواهد شد . یعنی «هملت» نه فقط در دانمارك ، بلکه در هند ، در کنگو و حتی در کوچکترین جزیرهٔ خاکی ما ، در موقعیت خاص خود دست به همان‌کار خواهد زد که در نمایشنامهٔ شکسپیر زده است و هریك از افراد هرعصری از اعصار هرملتی، در موقعیت ویژهٔ خود بدل به مرد جوانی خواهد شد که می‌خواهد انتقام مرگ پدر را از عموئی خائن بگیرد ولکهٔ لوث وآلودگی‌را ازدامن مادری خطاکار بشوید ومیخواهدکه‌خودرا غرق در محبت‌های بیکرانهٔ او کند ولی بفرمان سرنوشت ، بسوی دامچالهٔ مرگ روانه می گردد .

در تراژدی ، تا حدی طرح وتوطئه از خارج برنمایشنامه تحمیل می‌شود ، به دلیل اینکه خود طرح و توطئه ، از یك یاچند حقیقت ساخته شده و این حقایق را باید برروی قهرمانها سوار کرد تاآنها در محدودهٔ کوچك وفشرده‌ای که زائیدهٔ محیط تراژدی‌است، از سرنوشت تحمیلی خود پیروی می‌کنند . در حالیکه در قصه ، سرنوشت براساس علت ومعلول درحال ساخته شدن است واگر این عنصر علت و معلول وجود نداشته باشد ، اصولا قصه ساخته نمی‌شود وبهمین دلیل ، اگر «قصه، رشد وتکامل قهرمان درطول زمان» است، تراژدی، حرکت قهرمانهای رشدکرده وتکامل یافته بسوی سرنوشتی است تحمیلی ومحتوم که از آن گریز و گزیری نیست . تراژدی ، از

جبر سرنوشت ، ناشی می‌شود ، در حالیکه قصه از اختیار سرنوشت بوجود می‌آید. می‌توان گفت که تراژدی بیشترماوراء طبیعی است، درحالیکه قصه کاملا طبیعی است . در تراژدی، اگر قهرمان درنتیجهٔ نوعی جبر ماوراء طبیعی ازبین نرود ، دیگر تراژدی نخواهیم‌داشت، در حالیکه در قصه ، اگر حتی مرگی وجود نداشته باشد ، بازهم قصه را خواهیم داشت؛ به دلیل اینکه مرگ یابصورت طبیعی دریك قصهٔ بخصوص وجود دارد ویاندارد، یعنی‌روال قصه یامرگ راایجاب می‌کند ، ویاایجاب نمی‌کند . در تراژدی، تاحدی چیزی دراختیار نویسنده نیست ، حوادث و اعمال تراژدی و قهرمانهائی که ایجاد کنندگان آنها هستند ، ازپیش ، درخارج و یا درذهن نویسنده وجود دارند . بهمین دلیل نویسندهٔ تراژدی با آنچه قبل از آغاز بنوشتن وجود داشته ، سروکار دارد وفقط فرم می‌دهد . درصورتیکه قصه نویس بسوی آینده می‌نگرد وهنگام نوشتن ، حتی خودش‌هم‌از آیندهٔ قهرمانهایش چندان اطلاعی ندارد ، او گرچه الگوئی از زندگی اجتماع و قهرمانها برداشته ولی در واقع در حال آفریدن قهرمانهاست ، چرا که گوئی این گفته « گرترود استاین »(۱) را همیشه در نظر دارد که : «برحسب کشفی که خواهی کرد ، بنوشتن فکرکن ، یعنی خلاقیت باید در فاصلهٔ قلم وکاغذ صورت گیرد ، نه قبل از آن بصورت اندیشه‌ای ونه بعد بصورت شکل دادن مجدد .

۱ـ Gertrude Stein گفت‌وگوئی باگرترودداستاین‌نوشتهٔ John Hyde Preston

البته ممکن است قبلا بصورت اندیشه‌ای وجود داشته باشد ولی نمی‌تواند بصورت تفکر دقیق وجود داشته باشد . اگر باشد ، خودبه خود خواهدآمد واگرتو بگذاری که بیآید واگر تو ازخود چیزی داشته باشی ، دستخوش یك شناخت آفرینش ناگهانی خواهی شد. نخواهی فهمیدکه چگونه بود وحتی نخواهی فهمیدکه چگونه هست ولی اگر از قلم بیرون بیآید و از تو بیرون بتراود ـ و نه از یك طرح معماری‌کاری‌که می‌خواهی انجام دهی ـ آفرینش انجام‌خواهد گرفت .... تو نمی‌توانی برگردی به‌رحم مادر تابچه را شکل‌بدهی. بچه آنجا هست و خود به خود ساخته می‌شود و بطور کامل متولد می‌شود ـ ونوشته نیز بوجود می‌آید ، توآن را ساخته‌ای ، توآن‌را احساس کرده‌ای ولی آن خود به خود بوجود آمده است و شناخت آفرینش یعنی همین که گفتم . »

بخش دوم

قصه‌نویس در عصر شب

۷
قصه و معاصران

متأسفم که راه درازی را پشت سر گذاشته‌ایم تا به اصل مطلب برسیم و هنوز نرسیده‌ایم، ولی بدون آن تمهیدات قبلی و بدون آن مقدمه چینی نسبتاً مفصل، امکان سخن گفتن دربارهٔ قصه و نقد و بررسی شکل و ساختمان آن درفارسی وجود ندارد؛ بویژه از این نظر که در بارهٔ این مقدمات، چیزی از حضرات معاصران که درخور تعمق باشد، ندیده‌ام والا بدان اشاره می کردم تاخود را ازادای توضیحات

اضافی ومقدمه چینی زهائی داده باشم .

قصه به معنای امروزی ، یك شكل جدید ادبی است كه در غرب فقط سیصد سال ودر ایران فقط پنجاه سال سابقه دارد . نقددر بارهٔ قصه ، بهمان نسبت متأخر بودن خود قصه ، در غرب كمتر از انواع دیگر ادبی مثلا شعر ونمایشنامه است ، ودر ایران منحصر به چند برداشت بسیار خصوصی وغیر قابل تعمیم است ونویسندگان این برداشت‌ها ـ هرقدر هم كه دركار خود صمیمی باشند ـ هنوز به اساسی‌ترین مسأله دربارهٔ قصه كه عبارتست از نحوهٔ خلق قصه وسهم اجزاء یك قصه وجهان بینی قصه نویسی ـ اشاره‌ای درخور مطالعه نكرده‌اند؛ گرچه من كوشش‌های این قبیل اشخاص را در راه دست یافتن به‌موازین اصولی وعلمی نقد قصه محترم می‌شمارم ولی‌ناگزیر از گفتن این نكتهٔ اساسی نیز هستم كه به دلیل نبودن قصهٔ‌كافی در فارسی ، این قبیل ناقدان نمی‌توانند تصور دقیق و جامع وهمه‌جانبه از قصه نویسی بدست آورند و باموازین علمی ، قصه‌های ایرانی را مورد بحث قرار دهند. از این جهت، گاهی اینها دست به تقسیم ـ بندیهائی می‌زنند كه سراپا غلط وحتی‌گاهی مضحك است و گاهی ، چنان در بارهٔ یك اصل سادهٔ ادبی احساساتی می‌شوند كه دیگر نمی‌توان به قضاوت بیطرفانه‌شان ، اعتماد داشت . البته علت این‌كار روشن است : اگر ما در گذشته ، شعر به حد كافی داشتیم ولی نقد صحیح شعری نداشتیم، در مورد قصه یك اشكال مضاعف داریم ، وآن

اینکه ، نه فقط نقد قصه ، بلکه حتی خود قصه را هم ، بآن معنی که از جمالزاده ببعد نوشته شده است ، پنجاه سال پیش از این نداشتیم . تردیدی نیست که ناقدان قصه ، اگر برای بررسی قصه ، فقط باین تاریخچه پنجاه سالهٔ قصه توجه بکنند ، بدون تردید دچار نوعی تنگ نظری و کوته بینی و محدود بینی خواهند شد ؛ در صورتیکه اگر قصه وتدابیر ولوازم ادبی آن را بطور عمومی ، به شکلی که در غرب در طول سیصد سال ودر ایران در طول پنجاه سال وجود دارد درنظر بگیریم ، خواهیم توانست درمیدان عمل وسیع - تری، موازین اساسیتر وعلمیتر پیدا کنیم ودرواقع در سطح جهانی قصه را مطالعه کنیم .

شکی نیست که ادبیات امروز ایران بسود قصه پیش میرود ، به دلیل وقوفی اجتماعی که قصه نویس میخواهد و باید هم پیدا کند وبه دلیل ظرفیتی که هم اکنون در زبان فارسی در حال کشف شدن است ، ظرفیتی که در آن زبان قابل انعطاف زندگی مهمتر از از زبان کلیشهای ادبی است ونیز به دلیل آنکه هنوز ، پس از پنجاه سال قصه نویسی ، صدی نود جنبههای زندگی فردی وروحی و اجتماعی ایرانی ، دست نخورده وبکر مانده است و شاید از این جهت ، دست قصه نویس ، گشادهترین و آزادترین دستادبی است. اگر چه هنوز شعر ، مهمترین جلوگاه زبان فارسی است ولی بدون تردید دورهای خواهد رسید که قصه نویس خوانندگان

واقعی قصد را ـ که اکثریت مردم کتابخوان خواهند بود ـ پیدا کند. با انعکاس یافتن زبان و زندگی مردم در قصه، مردم هرچه بیشتر به سوی قصه روی خواهند آورد، همانطوریکه در مورد سه نویسندهٔ برجستهٔ روزگار ما، هدایت و چوبک و آل احمد این کار را کرده‌اند و علت پرفروش بودن کتابهای این سه تن اینست که مردم، مقداری از خصوصیات زندگی خود را در قصه‌های اینان یافته‌اند و در مورد اینان قصه را بعنوان اجتماعی‌ترین شکل ادبی پذیرفته‌اند و البته شکی نیست که قصه، اجتماعی‌ترین شکل ادبی هم هست.

۸
امتیاز قصه بر زندگی

در گذشته از بوطیقای ارسطو یاد کردیم و گفتیم که این نخستین منتقد ادبی جهان، معتقد بود که اساس هنر بر تقلید است و هنری که اساسش بر تقلید باشد، انسان را در حین انجام عملی نشان می‌دهد. و نیز از قول «والترالن» منتقد انگلیسی به این موضوع اشاره کردیم که قصه نویس، یک نسخهٔ ثانی از زندگی بشر بر روی زمین می‌سازد و البته او نیز مثل هر هنرمند دیگری دست به تقلید زندگی

می‌زند . باید اکنون این مسأله را روشن کنیم که نحوهٔ تقلید قصه‌نویس از زندگی چگونه است و آیا او در کنار تقلید از زندگی ، دست به عمل دیگری نیز می‌زند تا او را درسطح یک آفرینندهٔ اثر هنری قرار دهد ؟

زندگی ، آشفته و بی‌نظم ودرهم وبرهم است وتاحدی هیچ هدف ومسیری برآن متصور نیست . بنظر می‌رسد حتی زندگی بی‌دلیل است و هیچ چیز محرک چیز دیگری نیست . دلیل برآن حکومت نمی‌کند و منطق ازآن رخت بربسته است. تمام حوادث زندگی ، تاموقعیکه دستی قادر به آنها جهتی مشخص نداده است ، ازهم گسیخته و بی‌شکل و بی‌مقصود بنظرمی‌آیند . جدال‌های‌زندگی، حتی اگر دلیلی برای تك تك آنها وجود داشته باشد ، بطورکلی از هم گسیخته هستند . زندگی ، واقعیت پرهرج و مرج بی‌دلیلی است که در آن حوادث بصورت پراکنده اتفاق می‌افتند . این حوادث ، یکی در این سو ودیگری در آن سو وآن سومی در جائی دیگر ، اتفاق می‌افتند . بنظر می‌رسد ، همه چیز تصادفی است وهیچگونه طرح والگو برواقعیت حوادث حاکم نیست. واقعیت زندگی، سست و بی‌نقشه و بی‌انرژی است و هیچ نوع فشردگی بمعنای واقعی بدان جهت عاطفی نداده است . پراکندگی وعدم تداوم از خصوصیات زندگی است وانسان در مرکز این حوادث پراکندهٔ بی‌تداوم و دوار انگیز زندگی می‌کند . عدم تداوم، حتی برحافظهٔ خود انسان

نیر حاکم است. او افکاری را که در سپیده‌دم داشت، حتی در ساعت هشت صبح ندارد و در ساعت هشت یادهائی در ذهن او زنده می‌شوند که با یادها و حالات ساعت دوازده فرق می کنند. هیچگونه طرح دقیقی بر حافظهٔ انسان حاکم نیست. یادهائی از زمانها و مکانهای مختلف بدون نقشهٔ پیش‌بینی‌شده بسوی حافظه می‌شتابند و طرز عملشان آنقدر بیهدف است که انسان معنا و مفهوم عاطفی، روانی و فکری آنها را نمی‌تواند دقیقاً تشخیص دهد. زندگی پر نقیضه‌ترین و متضادترین چیز عالم است.

اگر چنین چیزی همانطور که هست تقلید شود، جز آشفتگی وسستی و پراکندگی نتیجه‌ای ببار نخواهد آمد. بلکه چیزی بوجود خواهد آمد بیمعنا، بیجهت و بی‌منطق که بهیچوجه نام هنر نمی‌تواند بخود بگیرد: هنر در شکل دادن، در جهت دادن و در منطق دادن است. هنر، عبارتست از مفهوم بخشیدن به تجربیات، حوادث و یادهای بی‌مفهوم. و هنر قصه نویسی، گرفتن دانه‌های حوادث، معنی‌دار کردن و تسبیح کردن آنها برروی نخی از طرح و توطئه داستانی است. هنر، عبارت از بیرون کشیدن حوادث از گمنامی و بی‌دلیلی و بی‌معنائی، و بخشیدن طرح و الگوئی هنرمندانه بآن حوادث است.

باید گفت، که در زندگی عادی، یا همه چیز تحت تأثیر همه چیز است و یا هیچ چیز تحت تأثیر هیچ چیز نیست، در حالیکه در قصه بعضی اعمال و حوادث مشخصی، تحت تأثیر اعمال و حوادث مشخص

دیگر است وعلت وسبب همیشه برقصه حاکم است و همین علت وسبب به‌تجربه‌ها، مفاهیم عاطفی وفکری وبه‌حوادث جهت مشخص وروشن می‌بخشد.

علاوه براین زندگی عادی، بی‌آغاز وبی‌پایان بنظر می‌رسد، سیلی است که سرچشمه‌اش گم شده است ومقصدش ناپیدا است ومثل اشیاء پراکندهٔ سبکی است گرفتار بادی وحشی که هیچ نظام ووحدتی بررقص آنها در باد حاکم نیست. شاید بتوان گفت کـه نظام طبیعت بمراتب بهتر از نظام زندگی است. قوانین طبیعت، از طریق علم یـا استخراج شده‌اند و یـا بالاخره روزی استخراج خواهند شد. ولی قوانین زندگـی، بـه هیچ صورت مـدونی در دست نیستند و بنظر می‌رسد که این قوانین هرگز روی تدوین بخود نخواهند دید. البته دو حادثهٔ مشخص بعنوان آغاز و پایان وجود دارند ولی، همانطور که «فورستر»(۱) قصه نویس انگلیسی اشاره کرده است، از ماهیت این دوحادثهٔ مشخص کاملا بیخبر هستیم ومجبوریم فقط بـه حـدس و قیاس و تجربهٔ غیر مستقیم از کیفیت آنها اطلاع حـاصل کنیم. این دوحادثه عبارتند از «تولد ومرگ» که برای تجدید خاطرهٔ نخستین، حافظهٔ هیچ کسی یاری نمی‌کند و درمورد دومی، کسی را نمی‌شناسیم کـه از آن سوی مرگ برگشته باشد و مـا را خبری آورده باشد. ما شاهد تولد و مرگ دیگران بوده‌ایم ولی در مورد تولد و مرگ

۱ ـ E. M. Forster

خود تاابد بی‌اطلاع خواهیم ماند. بهمین دلیل‌ما همه ازوسط زندگی، شروع بـه زیستن کرده ایم و در یک وسط دیگری از آن خواهیم مرد. ما همه در وسط زندگی زیست می‌کنیم و بی‌دلیل بودن حوادث وبیهدف بودن وازهم گسیخته بودن اعمال‌ما، شاید از همین جا ناشی می‌شود. هنر کوششی است انسانی تابشر باحاکم کردن نظامی براین پراکندگی، زندگی خود را مفهومی منطقی وعاطفی بدهد ودرواقع بکوشد تا خود را از این دامچالهٔ وسط میدان زندگی نجات دهد وبآغاز وپایانی تجربی وآزموده شده دست یابد. زندگی مثل انسان مثله شده‌ایست که اعضای بدنش، بابیهدفی، هریک بگوشه‌ای پرت شده‌اند. هنرمند این قطعات ازهم گسیخته را جمع می کند و آنها را بیکدیگر پیوند می‌دهد والگوئی قابل فهم وملموس را برآنها حاکم می‌گرداند.

در برابر این سرگردانی وحیرانی که برزندگی حاکم است، قصه نویس می کوشد زندگی را بفهمد و همین کوشش دریچه‌ای فکری به سوی جلوه‌های پراکندهٔ زندگی می‌گشاید. او از تجربهٔ شخصی خود شروع می‌کند و موقعی کـه در برابر تجربـهٔ شخصی خود قرار می گیرد، مجبور می‌شود کـه نسبت بآن جهت عـاطفی بگیرد، چرا که انسان دربارهٔ تجربیات خود وبویژه در بـارهٔ بعضی تجربیات بر گزیده، فکر می کند. همینکه تجربه‌ای مفهوم عاطفی پیدا کرد، ازرودخانهٔ بیهدف وبی‌مقصد تجربیات دیگر جدا می‌گردد

وباخود، تجربیات نزدیک وهمسایه ومشابه‌ویاحتی‌متضادرا می‌کشاند وبه سطح آگاه ذهن می‌رساند و آنوقت قصه نویس می‌بیندکه شخصیت یاشخصیتهائی ، حادثه ویاحوادثی ، درکنارهم ویا روبروی هم، به فاصله‌های متناسب قرار گرفته‌اند . بدین ترتیب، آشفتگی ازمیان برمی‌خیزد ونظامی ـ هرقدرهم که در این مرحله سطحی باشد ـ برحوادث حاکم می‌گردد .

قصه نویس باجهت عاطفی وفکری که در برابر برخی‌حوادث می‌گیرد ، طرح والگوی خاصی راکه ناشی از دید او در بارهٔ زندگی است، برزندگی سوار می‌کند وبدین ترتیب نخستین قدمها را برای آفریدن چیزی یکپارچه ـ که مفهومی ناشی از زندگی ولی بالاتر از تضادهای حاکی از پراکندگی زندگی داشته باشد ـ برمی‌دارد .

بهمین دلیل ، قصه تقلید مو به مو از زندگی نیست ، بلکه قصه تقلیدی است که دید فکری وعاطفی قصه نویس برآن کارگر شده ، آن را دگرگون کرده ، ترتیب وتوالی زمانی زندگی را بهم زده وطرحی نو درانداخته است که‌طرحی هنرمندانه از زندگی نیز هست . زیرا هنرمند می‌خواهد تجربه‌های زندگی‌را ازباری‌عاطفی و بار ارزشهای اصیل انسانی مالامال کند و چنانکه گفتیم اشتیاق به‌فهمیدن‌تجربه، ومعنائی فکری، عاطفی وانسانی وجهانی بخشیدن بدان، هدف اصلی خلاقیت اوست.

PersianPDF.com

گفتیم کـه قصه در زمان اتفاق می‌افتد ، ولی مگر زندگی در زمان اتفاق نمی‌افتد ؟ این درست است ، ولی زمان در قصه ، با زمان در زندگی فرق می‌کند. زمان درزندگی سست است ومثل طنابی است باران‌خورده که وسطش بسوی زمین شکم برداشته باشد . در حالیکه زمـان در قصه کشیده است و فشرده و مثل طنابی است کـه از دو سو محکم‌کشیده شده‌است. بهمین دلیل قصه‌نویس، اززمان زندگی، آنچه را برای قصه خود لازم است انتخاب می‌کند وبقیه را بدور می‌ریزد، مثلا سی سال را در یك صفحه بیان می‌کند ولی به یك صحنهٔ قتل که در عرض یـك دقیقه اتفاق افتـاده ، بیست صفحه از قصهٔ خـود را اختصاص می‌دهد . بطور خلاصه می‌توان گفت که او زمـان را بـه ساعات و دقایق و ثانیه‌ها تقسیم نمی‌کند ، بلکه او زمان را برحسب ارزش فکری و عـاطفی حوادث مـی‌سنجد . زندگـی عـادی براساس عقربه‌هـای ساعت حـرکت می‌کند. زندگی قصه بـر اساس ظرفیت حـوادث . بهمـین دلیـل هنری‌فیلـدینك(۱) ، در وسطهـای قصهٔ «تام جونز»(۲) می‌گوید کـه در قسمتی از زندگی قهرمانش (مدت هفت یـا هشت سـال) هیچ اتفـاق جالبی نیفتاده است و بهمین دلیل این بخش حیات اورا نادیده می‌گیریم ، چرا کـه بحث دربارهٔ آن یـاوه‌سرائی خواهـد بود . ولی همین نویسنده ، صفحات متعددی را صرف یك حادثهٔ بظاهر کوچك ولـی در باطن بـا ارزش می‌کند .

۱ ـ Henry Fielding ۲ ـ Tom Jones

حوادث پیروی نمی کند . حکایت نیز گرچه داستان است وازسلسلهٔ حوادث تشکیل شده است ولی طرح وتوطئه (Plot) ندارد، به‌دلیل اینکه همینکه قصه نویس شروع به توطئه چینی کرد ، عامل علیت اهمیت اساسی خودرا باز می‌یابد . بقول «رنه ولک» ، «قصه ، از حکایت وتاریخ فلسفی‌تر است» ، چراکه حوادث قصه براساس قانون علت ومعلول پیش‌می‌روند، درحالیکه‌درتاریخ، حوادث‌به‌دلایلی‌خواه مستقیماً بصورت سببی‌وخواه‌غیرمستقیم ، قبلا اتفاق افتاده‌اند و در حکایت، قانون‌علت ومعلول، چندان اهمیتی‌ندارد. قصهٔ جدید، یعنی‌قصهٔ سیصد سال گذشته در غرب وپنجاه سال گذشته در ایران، قانون علت ومعلول راکاملا مراعات می کند واصولا طرح وتوطئهٔ داستانی به‌دلیل رعایت همین قانون ، در قصه پدیدار می‌شود. واقعیت در زندگی با واقعیت درقصه نیز بهمین جهت فرق می کند .

قصه الگوئی دارد که زندگی عادی فاقد آن است . این الگو از جهان بینی نویسنده وبرداشت او از وقایع خاص‌زندگی وباارزش وبی‌ارزش شمردن آنها ودید نویسنده دربارهٔ زمان (زمانی قصه‌ای) وطرح وتوطئهٔ داستانی سرچشمه می گیرد .

از این نظر می‌توان گفت که دنیای داستایوسکی ، هم دنیای ذهن اوست و هم دنیای مسکوی قرن نوزدهم ؛ دنیای دیکنز ، هم دنیای ذهن خود اوست وهم‌دنیای لندن قرن نوزدهم. دنیای‌پروست، هم دنیای درونی اوست وهم دنیای محیط زندگی او در اوایل قرن

بیستم. این نویسندگان، موقعیت‌های خاصی درقصه‌های خود بوجود آورده‌اند تا درآنها نوعی واقعیت ، جـزو طبیعت زندگـی خود و محیطشان بشمار آید . قصه نویس از زندگی عادی جدا نیست ولی مقلد مو به موی زندگی عادی نیست ومنطق زندگی عادی با منطق قصهٔ هنرمندانه کاملا فرق می‌کند، و ما به آن فرقها در این صفحات اشاره کردیم .

۹
قصه، روزنامه‌نگار و مورخ

گفتیم که قصه الگوئی دارد که زندگی فاقد آن است و نیز گفتیم که حوادث زندگی در بی‌معنائی سیر می‌کنند و هدف و منظوری مسیر آنها را تعیین نمی‌کند؛ و نیز گفتیم که وظیفهٔ نویسنده عبارت است از مفهوم بخشیدن به تجربیات، اعمال، منازعات و منافشات وجدالها. ولی باید به این نکته نیز اشاره کنیم که دادن الگو و تخصیص معنا و مفهوم به تجربیات، جز به دست انسان میسر نیست

وهیچ موجودی جزانسان ، بطریق ارادی، قادر به مفهوم بخشیدن به حوادث زندگی و نیز سوار کردن الگوئی بر آن نیست. برای اینکه این موضوع را روشن‌تر کنیم ، مجبوریم مسائل دیگری را نیز مورد بحث قرار دهیم تا سهم الگو را در میان سایر عناصر قصه تعیین کرده باشیم .

زندگی هرقدرهم که از حوادث درهم و برهم و بی‌شکل وبی‌هدف ساخته شده باشد، ازحقایقی تشکیل می‌شودکه ما به نحوی از انحاء بدانها وقوف پیدا کرده‌ایم ، گرچه دخالتی انسانی از طریق تخیل در ایجاد آن حقایق نداشته‌ایم . (Fact) «حقیقت» در اصل از کلمه « Facere » در لاتین گرفته شده است وبه معنای انجام دادن است و بیشتر صورتی جبری دارد و مربوط به اعمال کاملا ثابت وراکد می‌گردد . حقیقت در واقع مثل طبیعت است که وجودش را ما مجبوریم درهمه جادرك کنیم. گوئی حقیقت باهرقدمی که درزندگی برمی‌داریم ازآن گذشتهٔ ما می‌شود ومثل این است که یقین داریم اعمالی که برما درزندگی گذشته‌اند،از آن گذشته هستند واز آنهاهیچگونه گریزوگزیری نبوده‌است. حقایق زندگی، اعمال انجام شده‌ای هستند که جبراً اتفاق افتاده‌اند ، طوری که گوئی ممکن بود جدا ازما نیز اتفاق بیفتند. تاریخ ،حقیقتی است که اتفاق افتاده ومثل اینکه جبری در کار بوده است تابه این شکل که ما ازآن اطلاع داریم . اتفاق بیفتد .

لیکن (Fiction) ـ داستان و حکایت و قصه ـ کلمه‌ای است که در ریشهٔ آن در لاتین Fingere است و معنای آن شکل دادن و اختراع کردن است . Fiction ، پس از قرن هیجدهم با کلمهٔ Novel ، ناول ، مترادف می‌شود و چون ما کلمهٔ «قصه» را در برابر «ناول» انتخاب کرده‌ایم، و «ناول» تحت عنوان «فیکشن» نیز مورد بحث قرار گرفته‌است، اگر توجهی به‌معنای اصلی کلمهٔ «فکت» و «فیکشن» در لاتین بکنیم، جهت وماهیت قصه نیز روشن خواهد شد. فقط انسان می‌تواند شکل بدهد و فقط انسان می‌تواند از خود چیزی بسازد یا اختراع کند، بهمین دلیل اگر حقیقت باجبر سروکار داشته باشد، قصه بااختیار سروکار دارد ؛ اگر حقیقت مربوط به‌گذشته باشد، قصه مربوط است هم به گذشته وهم به آینده ؛ واگر حقیقت مثل گزارشی است از قبیل گزارشهای روزنامه‌ای و رادیوئی دربارهٔ حوادث اتفاق افتاده ، ودر واقع منشاء ژورنالیسم است وموقعیت ثابت وراکد یا اتفاق افتادهٔ بشریت‌را نشان می‌دهد ، قصه ترکیب مجدد حقایق است بطور دلخواه واضافه‌کردن چیزهائی دیگر است از تخیل بر آن حوادث ، ودر حقیقت آفرینش مجدد حوادث است در شکل والگوئی که بنوبهٔ خود ، به جای آنکه باحقیقت راکد وثابت سروکار داشته باشد، باواقعیت دینامیك ومتحرك وقابل انعطاف همسایگی دارد . قصه ، چیزی انسانی‌است، حقیقت چیزی الهی وطبیعی و یاتاریخی (خواه تاریخ خصوصی‌وخواه تاریخ عمومی) . به این معنی که قصه را انسان ساخته است و یا

می‌سازد، حقیقت را طبیعت و تاریخ، و یا در صورتی که به مذهب اعتقاد داشته باشیم، خداوند ساخته‌است. قصه‌درمااست وباماست واز ما است، حقیقت خارج از ما است وبرما است. قصه، خیالی است، وخیال، انسانی است. حقیقت راکداست ورکود زشت‌است وزشتی فقط ازطریق قصه که خیالی است، قابل اجتناب است. بهمین دلیل‌انسان، دست به دامن چیزی شده است که خود می‌آفریند. وهرآفرینشی، نوعی شکل دادن است والبته در مورد قصه، آفرینش، سوار کردن طرح والگوئی مناسب برحوادث واعمال ورفتار شخصیتهاست.

علاوه براین، در زندگی عادی، از آنچه در درون افراد می‌گذرد اطلاعی در دست نداریم. ما از آن فضای درونی مردم دیگر که فضائی است پیچیده، پراز عقده وهراس ویاپرازآزادی وامید ـ فضائی که درآن بدبختی وخوشبختی انسان تعیین می‌شود، فضائی‌که انسان، جدا ازدیگران وبهنگام تنهائی بدان می‌اندیشد ـ آگاهی کامل نداریم. زندگی عادی، مثل تاریخ است وکسی که دربارهٔ آن قضاوت می‌کند، مورخ است‌که اگر مثله ومسخ وحقیرش کنند وعادتش بدهندکه به‌اعتبار هیجانی زودگذر در برابرحوادث، دست به قلم ببرد، روزنامه نگار عصرحاضر را خواهیم داشت که در برابر حوادث، جهان بینی همه جانبه نمی‌تواند داشته باشد، جهت وهدف مشخص ومعینی‌برای حوادث نمی‌شناسد وبه‌این اکتفاء می‌کند که گزارش جزء به جزء، ازحوادثی که ارزشی گذرا دارند، بدهد.

ومنتهای همتش در این است کـه هیاهوئی بسیار برای هیچ وپوچ براه اندازد و آنهم اگر قانون ازیك سو ، وتعابیر از قانون که مشروط بـه شرایط زمـانی و مکانی هستند ، ازسوی دیگر، درداخل چهـار چوبه‌ای محدود و قفسی کوچك بنام مطبوعات، اجازهٔ هیاهورا به‌او داده باشند . در بعضی اجتمـاعات این قانون نیست کـه سانسور مطبوعات رابوجود می‌آورد ، بلکه تعابیر مختلف از قانون است که معبران قانون ، گاهـی به دلیل وحشت اززور وقدرتهای حاکمه ، وزمانی به دلیل ضعف نفس خود و ظرفیتی برای تطمیع شدن، آنها را به روزنامه‌نگار که مثل خود معبران قانون ممکن است تهدید ویـاتطمیع شود، تحمیل می‌کنند . گرچه تعبیرقانون ، سبب انعطاف آن می‌گردد ولی دربعضی جوامع ، این انعطاف ـ که‌گاهی انعطافی درحد بی‌قانونی وخودکامگی است ـ موجب می‌شودکه تعبیر وتفسیر قانون فقط بدست دستگاه بیفتد وچون در این قبیل جوامع،شلاق و سرنیزه ومسلسل وتیرباران‌های سپیده دمان وگم‌وگور شدن ناگهانی روشنفکران وسر به‌نیست شدن آزاد مـردان ، پشتوانهٔ همیشگی زوروستم است ، امکان مخبر حقیقت بودن برای روزنامه‌نگار بکلی از دست می‌رود واو یادست اززورنالیسم می‌شوید وکاری دیگر پیشه می‌کند ، ویاتبدیل به یك عروسك کوکی می‌شود کـه کوکش به دست دیگران‌است وهرچه‌دستگاه‌گفت، او ـ حتی گاهی بصورت‌کاسهٔ گرمتر از آش ـ برزبان می‌راند .

تردیدی نیست که همیشه روزنامه‌نگار در چنین موقعیتی قرار نمی‌گیرد. بویژه موقعی که او راه دردوئی پیدا می‌کند و خود را در برابر زور قرار می‌دهد و با جهت وجهان بینی مشخصی از خود مسؤولیت نشان می‌دهد. گرچه ممکن است این جهت گرفتن به قیمت جانش تمام شود، ولی اگراو آزادی وآزادگی را مشتاقانه دوست داشته باشد، از خود می‌گذرد تا حقیقت، بصورت کامل و در چارچوب ارزشهای انسانی، به مردم ارائه شود. در چنین موقعیتی اودیگر از خبر قهرمان نمی‌سازد، بلکه خبررا می‌نویسد وعقیده‌اش راهم درکنار آن می‌گنجاند ونوشتهٔ خودرا ازسطح یك تفنن هیجان انگیز مبتذل تاسطح واقع بینی بالا می‌کشد. روزنامه نگار فقط در این موقعیت مفید است. در موقعیتهای دیگر، او یك خبر ساده‌را بصورت قهرمانی بزرگ درمی‌آورد ودر بارهٔ آن درقالب تمام‌حروف چاپخانه داد سخن می‌دهد ودرواقع بجای اشاعهٔ حقیقت، دست به شایعه سازی می‌زند. والبته روزنامه نگاری که دروغ بگوید و به دروغ گفتن عادت کند وپس از دروغ گفتن، شهامت تکذیب نداشته باشد وبرایش مرغ، فقط یك پا داشته باشد، وجودش زائد است و بدوراندا ختنی وباید دراولین فرصت دارش زد.

مورخ نیز ممکن است در موقعیتی قرار گیرد که نتواند حقایق را آنطور که شایسته است بنویسد. ویاممکن است از کسی مواجب بگیرد ودرمقابل دستمزدی ناچیز ـ مثل لژیونهای‌مزدوری

کسه در آفریقا پول می گیرند تا آدم بکشند ـ دست بدقتل حقیقت بزنند ـ ویا ممکن است مثل برخی مورخان دوران هیتلری در آلمان، چنان دیوانه‌وحشت از حکومت مسلسل زندگی کنند، که تمام کلمات قلمبهٔ کتاب لغت را بیای ژنرال‌های جلاد بریزد ویا حقایق را طوری در کنار هم قرار دهد که عملا سفیدی ، سیاه وسیاهی ، سفید بنظر آید . مورخی این چنین کسه به یکی از ارکان فرهنگ بشری خیانت می‌کند ، مثل همان روزنامه نگار خائن بـه حقیقت باید بدار آویخته شود . زیرا کسی کـه باقلم وکاغذ و کلام سرو کار پیدا کـرد ، دیگر حق ندارد عامل کسی دیگر قرار گیرد وحقایق را بـه سود خود ویـا به سود دیگران تفسیر کند. موقعیکه روزنامه نگار ومورخ ، قدرت برزبان راندن حقیقت‌را نداشته باشند، باید سکوت‌کنند وبگذارند دوره‌ای از زندگی ملت یامملکتی، بدون روزنامه وتاریخ که دو رکن‌اساسی آزادی و فرهنگ بشری هستند ، بماند؛ چرا کـه گـاهی سکوت ، والاترین حرفهـا وبزرگترین واکنشها علیه هیاهوهای حاکی از قهرمـان پروری وخیره سری است وبقول پیکاسو : « سکوت گـاهی تنها چیزی است که حقیقت را در آن می‌توان پیدا کرد . »

این‌حرف «امرسون» که «درتجزیه وتحلیل تاریخ زیاده ازحد عمیق نباشید ـ زیراگاهی علتها کاملا سطحی هستند ـ » گرچه ازاین نظر که بعضی علتها کاملا سطحی هستند ، راست است ، ولی تردیدی نیست که برای رسیدن به یك جهان بینی تاریخی لازم است که تمام

شعور بشری بکار افتد وروشنگر سیر فلسفی تاریخ باشد، دراین‌صورت دیگر نمی‌توان به بررسی سطحی علل و موجبات حوادث و نهضتهای تاریخی اکتفا کرد. نزاع مادی وطبقات راز تاریخ است.

ریشهٔ تاریخ وادبیات ازیك نظر یکیست. سلف هردو، اسطوره و الگوهای اساطیری است؛ منتها ادبیات، پس‌ازانشعاب‌ازاسطوره باحفظ ـ منطق اسطوره سازی ـ راهی جدا از اساطیر درپیش گرفت وتاریخ پس‌ازپیدایش، بلافاصله‌الگوهای اساطیری‌راازاسطوره بعاریه‌گرفت و در ساختمان اجتماعی وحکومتی شکلی ابدی بدانها داد. ساختمان وسازمان اداری «اولمپ»، جایگاه خدایان، اگراز یك سو باتصور انسان مذهبی ازسازمان اداری عرش خداوندی و ملائکهٔ مقرب پهلو می‌زند، ازسوی دیگر باسازمانهای حکومتی تاریخ همسایگی دارد. اگر اسطوره، نیمی ذهنی ونیمی عینی است، ویانیمی آسمانی‌ونیمی زمینی است، تاریخ کاملا عینی وزمینی است. منتها الگوی تاریخ، ازالگوی اسطوره وبویژه‌الگوی «ژوپیتر»وخدایان بارگاهش تقلید شده است. همانطوریکه در قبایل گذشته، رئیس قبیله‌ای بود و مشاورانش، در حکومتهای جدید، پادشاهی یارئیس جمهوری هست باکابینه‌ای مرکب ازوزراء، دراولمپ «ژوپیتر» بودوخدایان اطرافش تانظام جهان حفظ گردد. از این نظر است که می‌گویم، تاریخ، اسطوره‌ای زمینی است وسیستم حکومت بعد ازاساطیر، تاحدی، از سازمان اساطیری تقلید شده است. وشاید بهمین دلیل است که در

نمایشنامهٔ «مگس‌ها»ی «سارتر»، می‌بینیم که زئوس، حافظ نظام موجود جهان، از «اژیست»، حافظ نظام وضع موجود یکی از شهرهای یونان، می‌خواهد که طرف او (زئوس) را بگیرد، زیرا بدین وسیله، مردم شهر در همان وضع فلاکت‌بار خود خواهند ماند و وضع موجود تا ابد حفظ خواهد شد. در واقع زئوس، می‌خواهد سیستم حکومتی «اولمپ» بر روی زمین نیز مستقر گردد. زئوس، همیشه بر تاریخ حکومت می‌کند و بهمین دلیل تاریخ گذشته همیشه مذکر است و به قول ولتر: «تاریخ داستان جنایتها در جهان است».

این الگوی اساطیری که بر تاریخ حکومت می‌کند، شکل مشخص و معینی دارد. چه انقلابهائی که برای بهم زدن این الگو براه افتاده‌اند و چه خونها که از هر سو جاری شده است، تا شاید طرح جبری این الگو بهم بریزد و سازمانی دیگر بوجود آید. انقلاب کبیر فرانسه و انقلاب بلشویک دو نمونهٔ کامل و دو جلوگاه عینی کوششهای بشر برای بهم ریختن طرح اساطیری حاکم بر تاریخ جهان هستند؛ منتها در هر دو انقلاب، علائم بازگشت به سوی الگوی اساطیری وجود داشت و بهمین دلیل در فرانسه، پس از انقلاب، ناپلئون، و در شوروی پس از انقلاب، استالین، پیدا می‌شوند که هر دو به شکلی مستقر کنندهٔ الگوی اساطیری در این کشورها بودند.

این سخن والری، شاعر فرانسوی که: «تاریخ، علم آن چیزهائی است که هرگز دو بار اتفاق نمی‌افتند»، چندان درست بنظر نمی‌رسد،

به‌دلیل اینکه گرچه فقط یك نرون، یك ناپلئون کبیر!، یك چنگیز خان و یك هیتلر در عرصهٔ تاریخ پیدا می‌شوند وفقط یك رم روی هوس برباد می‌رود، فقط یك بار قشون فرانسه در روسیه در برف مدفون می‌گردد، فقط یك‌بار بدستور چنگیز، تمام موجودات ازانسان گرفته تاگربه قتل عام می‌شوند وفقط یك بار هیتلر میلیونها آدم را به سوی کشتارگاهها می‌فرستد. ولی آیا اینها همه سرو ته یك کرباس نیستند. وآیا ناپلئون، نسخهٔ بدل چنگیز وهیتلر نسخهٔ ثانی نرون ویا مشابه او نبودند؟ هیتلر، در جلد نرون، چنگیزوناپلئون دوباره پیدا می‌شود وآتشی که یك بار در رم مشتعل شده بود دوباره در نیشابور، دوباره بزروی برفهای روسیه‌وبعد دوباره درسرتاسراروپا، مشتعل می‌گردد. بهمین‌دلیل‌حوادث تاریخ به‌اشکال مختلف درمکانهاو زمانهای‌مختلف‌چندین‌بار اتفاق می‌افتند وهمیشه آن‌الگوی‌اساطیری بر آنها حاکم است. ودر اغلب این حوادث،صدای‌زئوس شنیده‌میشود که به «اژیست» می گوید: «نظام مرابرروی‌زمین‌حفظ کن». انگار حرکت پویای‌تاریخ، الگووساختی‌اسطوره‌ای‌را هم‌بدوش می‌کشد.

وظیفهٔ مورخ، از آنجا که او باعینیت وقایع سروکار دارد و خود آفرینندهٔ حوادث نیست، بسیار مشکل است، به‌دلیل اینکه او همیشه بادید فرهنگی عصر خود، تاریخ معاصر وحتی تاریخ گذشته را تجزیه وتحلیل می‌کند وچون با کلام در منطقی‌ترین شکل آن سروکار دارد، مستقیماً باسانسور روبرو می‌گردد و از آنجا که حق

ندارد دروغ بگوید وحوادث را به سود کسی توجیه و تعبیر وتفسیر بکند، مجبور است سکوت کند واگر سکوت نکرد، جوخهٔ اعدام، برای همیشه حقش را کف دستش خواهد گذاشت و ساکتش خواهد کرد. ابوالفضل بیهقی، وظیفهٔ مورخ را در هزارسال پیش بسادگی بیان کرده است وآن وظیفه هنوز مسؤولیت اساسی مورخ است: «عمر من بشصت و پنج آمده و برائر وی می‌باید رفت ودر تاریخی که می‌کنم سخن نرانم که آن به تعصبی وتربدی کشد و خوانندگان این تصنیف گویند: شرم باد این پیر را. بلکه آن گویم که تا خوانندگان بامن اندرین موافقت کنند وطعنی نزنند.»

درجائی «استاندال» گفته است که: «شرط مورخ بودن آن است که انسان، قدرت آفریدن نداشته باشد»، این سخن گرچه اغراق آمیز است ولی تاحدی در مورد مورخ صدق می‌کند. مورخ حق نداردکه ازخود حادثه‌ای بسازد ودر مسیر حوادث دیگر جائی خاص برای آن تعیین کند. او حتی حق ندارد که از مسیر ثابت و راکد حوادث دوری کند. استنتاج او از حوادث، هرقدرهم که منجر به عملی دینامیك بشود، از گذشته‌ای که جبراً وجود دارد وبهمین دلیل ثابت وراکداست، سرچشمه می‌گیرد ودرصورت ایجاد تحرك، بازهم بسوی حوادثی پیش می‌رود که زمانی ازآن گذشته خواهند بود و بناچار راکد وثابت شمرده خواهند شد.

ولی قصه نویس بازندگی و تمام جریان پرتحرك و نیرومند

۱۰۰ ــ\ــ

موقعیکه در طول جنگ دوم، « عصر شب » هیتلری سرتاسر

اروپا را به زیر چکمهٔ فاشیسم درآورد، نخستین قیام کنندگان علیه قلدری نویسنده‌ها بودند که زبان رمزی مخصوص مبارزه با «اس اس»درست‌کردند وگرچه‌ادبیات، «زیرزمینی» شده‌بودوازاسرار تمثیلی واستعاری آن فقط مردم « زیر زمین » باخبر بودند، این نویسندگان توانستند، شعور برآزادی وسایر ارزشهای معتبربشری را حاکم برمناسبات انسانی گردانند. در بارهٔ آن زمان یکی از نویسندگان چنین نوشت :

«همه به یکدیگر سوءظن دارند. برادر نسبت به برادرش و دوست نسبت به دوستش. چراکه همه می‌ترسند دوست یاآشنا، مدیر رستوران یا گارسون میخانه، معشوق یامعشوقه‌شان ناگهان جاسوس از آب درآیند وافکار مخفی آنها راگزارش کنند و بدین وسیله نابودشان سازند. حقیقت این است که اینها حتی در مغز و روح آدمی رسوخ کرده‌اند وانسان گوئی خود به خود افکارش را سانسور می‌کند که مبادا برزبانش جاری شود ومنجر به مرگش گردد. آدم حتی نمی‌داند شرابش را بسلامتی دوستش می‌خورد و یا به سلامتی دشمنش. عکسهائی حاکی از وحشیگری وخشونت که بردر ودیوار های شهر چسبانده‌اند، همگی به انسان هشدار می‌دهند که اگر کوچکترین اعتراضی بکنید، جوابتان‌را ازسرنیزه ومسلسل خواهید گرفت. شهر، تبدیل به قبرستانی شده است که در آن فکر آزادی‌را مدفون‌کرده‌اند. هرلحظه انتظارآن می‌رودکه ششلول‌بندی

آدم‌را سوراخ سوراخ بکنند. موقعی که در بلوار، سرود ملی آلمان‌را می‌زدند، سرباز آلمانی گداها وفاحشه‌ها را وحشیانه کتك زد، بعلت اینکه بعلامت احترام ازنیمکت خود بلند نشده‌بودند. خدایا کی این حکومت ژنرال‌ها، زورگویان وقلدرها ومسلسل بدست‌ها سرنگون خواهد شد؟»

درچنین‌دوره‌ای قصه‌نویس‌راههای‌دیگری‌پیش‌می‌گیرد که‌معمولا مورخ وژورنالیست از آنها بی‌خبرند. اوموقعیت «عصر شب» رادرقالب استعاره وتمثیل می‌ریزد ویا محیط وزمینه راطوری انتخاب می‌کند که‌گوئی‌شخصیتها به‌محیط زندگی نویسنده تعلق ندارند، بلکه‌آنهابه جائی‌دیگر،کشوری یاقومی‌دیگر تعلق دارند. باوجوداین طوری‌قصه ویا نمایشنامهٔ خود را می‌پروراند که‌گوئی ازعصرخود واز شهر خود حرف می‌زند. اوعصرخودرا درعصری مشابه، موقعیت قوم خودرا، در چارچوب موقعیت قومی دیگرمی‌بیند وبدین ترتیب، ازدست سانسور می‌گریزد ومی‌کوشد زبان تمثیلی واستعاری خاصی درست کند که در مقابل ایهام آن، سانسور دچار سرگردانی شود. او صراحت خود را تا آن حد که دچار انتقامجوئی نشود بالا می‌برد و بعد با ایهام، شیوهٔ جنگ در حال گریز را در پیش می‌گیرد، چرا که می‌داند، موقع بازگشت، چنان دشمن خود را غافلگیر خواهد کرد که او ندانسته خلع سلاح خواهد شد. در «عصر شب» آلمان

همانطور که «اس اس» از رمز خاصی برای پیدا کردن مخالفان رژیم در اجتماع استفاده می‌کرد، روشنفکران باتوسل به ایهام و زبان مرموز ادبی که استعاره‌هایش قابل تعبیر به مفاهیم مختلف بود، آزادانه درمیان آنها می گشتند وشعور فرهنگی مردم رادروحشت ـ ناکترین عصری که تاریخ به خود دیده است حفظ می کردند.

ژورنالیست و مورخ، به دلیل نداشتن قدرت خلاقه‌ای که بوسیلهٔ آن آدمها وموقعیتها رااز زمانها ومکانهای مختلف بیکجا گرد آورند وبا الگوی خاصی بدانها شکل یکپارچهٔ هنری بدهند، دردوران وحشت، یاسکوت می کردند ویادچارمرگ می‌شدند ولی شاعر وقصه نویس می‌توانستند با زبان و با منطق ادبی خاص خود، آثاری بوجود آورندکه تاریخچه راستین دوران وحشت باشند.

این نکته را نباید فراموش کرد که خود تاریخ‌را مردم میسازند وعلل‌واسباب ناشی‌ازاجبارهای تاریخی. کاری که مورخ میکند، کنکاش در حرکت این مردمان و علل و اسباب و اجبارهاست. بهمین دلیل مادهٔ اولیه مطالعه برای مورخ آماده است لکن برای قصه‌نویس چنین چیزی وجود ندارد. او همه چیز را از درون بی‌نظمی آغاز میکند. و بعد ضمن نظم‌دادن هم‌خود را کشف میکند وهم زندگی‌را. بدین‌ترتیب قصه نویس به آیندهٔ سرنوشت تجربه‌هاهم باندازهٔ گذشتهٔ آن تجربه‌ها اهمیت قائل میشود.

۱۰

قصه‌نویس و روزنامه‌نگار

گاهی اتفاق می‌افتد که قصه نویس عملا در برابر مورخ و روزنامه‌نگار قرار گیرد. به دلیل اینکه در جوامع «عصرشب» روزنامه‌نگاری مورد قبول دستگاه سانسور قرار می گیرد که خود را باتمام موازین «زندگی شبانهٔ» ملتی تطبیق کرده باشد و در واقع صفت زشت «سازشکار» را بعنوان برچسبی برپیشانی خود چسبانده باشد. چنین روزنامه نگاری متملق وچاپلوس است و نه فقط مفاهیم

وعقاید ، بلکه حتی کلمات راهم به دودسته تقسیم کرده است: دستهٔ اول کلماتی کـه در صورت استفاده از آنهـا سر روزنامه‌نگار برباد خواهد رفت. ودستهٔ دوم کلماتی که آزادانه می‌توان از آنها استفاده کرد وبه این وسیله هم تملق دستگاهها راگفت وهم تاحد امکان به مردم روزنامه‌خوان دروغ تحویل داد. کلمات دستهٔ اول، درجوامع «عصر شب» تبدیل می‌شوند به «اسم شب» وگاهی حالت تمثیلی و استعاری پیدامی‌کنند ودرناخودآگاه آدمهای اجتماع رسوبمی‌کنندوهمینکه دونفر بایکدیگرخلوت کردند، همینکه دوروشنفکر، دوبرادر، یادو دوست صمیمی ویااعضاء خانواده‌ای که به‌یکدیگر نارو نخواهندزد، درجائی اجتماع کردند ، این کلمات ایهام خودرا از دست می‌دهند، برهنه‌تر می‌شوند واز ناخودآگاه آدمهای اجتماع بـه سطح آگاه وبه زبان ناطق افراد می‌رسند و معانی دقیق وبدیهی و مسلم خود را پیدا می کنند . این قبـیل کلمـات را در « عصر شب » نـه می‌توان نوشت و نه می‌توان در جوامع بکار برد و نه می‌توان مفاهیم آنها را بصراحت از صورت تمثیلی کلمات بیرون کشید و مثلا نقدی برآنها نوشت کـه از صراحت کامل برخوردار باشد . در «عصرشب» نه فقط اجتماع خود تبدیل بـه زندان بزرگی می‌شود ، بلکـه هرفردی از افراد جامعه ، اطراف خود زندانی می‌سازد ودرآن بست می‌نشیند و نمی‌تواند بادیگران آنطور کـه رسم آزادی گفتار ایجاب می کند ، ارتباط برقرار کند . بهمین دلیل ارتباط، شکل تمثیلی وایهامی پیدا

می‌کند وهمانطوریکه عشاق دور ازهم ، بایکدیگر قرار می گذارند که درساعتی ازشب ، مدت پنج دقیقه بماه بنگرند وبدین وسیله بـا یکدیگر خلوت کنند ، افراد اجتماع « عصر شب » نیز از تمثیلهای خاصی برای‌قراری ارتباط استفاده می‌کنند. وهمانطورکه ممکن‌است گاهی یکی ازطرفین عشق ، درآن مدت پنج دقیقه ، به جای ماهی‌که طرف بدبخت دیگر چشم بـدان دوخته ، درآغوش آدمـی دیگر از خود بی‌خود شده باشد، دودوست، دوبرادر ودو روشنفکرنیز، ممکن است خائن به یکدیگر ودر نتیجه خائن به فرهنگ وآزادی ازآب درآیند ودر حالی کـه یکی بافداکاری برای رسیدن به هدفی تلاش می کند ، دیگری فقط بامسائل روشنفکری لاسی بزند، ولی درواقع درآغوش دستگاههای «عصرشب»، و لباس فاخر ومقام ومنزلت وپول وماشین‌هـای جور واجور که همگی دستمزد خیانت هستند، از خود بی‌خود گردد . چنین شخصی، بیشرف ترین عامل خودکامگان است و چون فوت‌وفن روشنفکری‌را یاد گرفته است، هگل ومارکس ونیچه راخوانده، یکی دوکتاب باارزش ولی بی‌بو وبی‌خاصیت ترجمه کرده، یکی دوسالی به دلائل غیرسیاسی در زندان بوده وپس از خلاصی از زندان ناگهان صاحب مقامی شده ، وحتی سارتر را از دور دیده وبـا «برتراند راسل» ازنزدیك عکس‌گرفته است، وتمام عوامل حقه‌بازی را در وجود کثیف عصا قورت داده وهیکل اطو کرده به یکجا جمع

کرده است، موذی‌ترین وخطرناك‌ترین فردی است کـه خود را در میان روشنفکران قرار داده است. چراکه یکی از تدابیرحکومت‌های اعصار شب این است کـه ازمیان خود روشنفکران، افرادی را که جاسوس مآب هستند، برگزینند وبا ارضاءِ عقدهٔ خیانت آنها، برسایر روشنفکران حکومت کنندویـا برای مردم بدبخت ژست حکومت روشنفکران بگیرند.

روزنامه نگـار در جوامع «عصرشب» بـا زبان رفتاری می‌کند کـه دو طـرف دارد؛ یـك سر آن حـکومت است و سر دیگر آن ملت. او طوری تملق می‌گویـد کـه مـردم گمـان مـی کنند دارد انتقـاد می کـند، بیخبر از اینکـه او بـا انتقـادهـای کلیشه‌ای، دارد سر خود مردم را کلاه می گذارد. روزنامه‌نگـار «عصرشب»، سخنگوی حکومت است و حکومت از طریق او خود را از هرنوع محکومیتی تبرئه می کند و از طریق انتقادهای کلیشه‌ای او، ژست دموکراسی وآزادی خودرا تبلیغ می‌کند؛ بهمین‌دلیل روشنفکرواقعی عصرشب، رادیو روشن نمی‌کند، تلویزیون تماشا نمی‌کند وروزنامه و مجلات داخلی را کاملا نـادیده می گیرد[۱]، زیرا مـی‌داند حتی گردانندگان رادیو وتلویزیون عصرشب، به‌این موضوع واقف‌هستند که به مردم دروغ تحویل می‌دهند وروزنامه‌ها ومجلات، مغازه‌های دونبشی باز کرده اند که یك نبش آن حکومت ونبش دیگرآن ملت

۱ـ نویسنده‌ای‌درنامه‌ای می‌نویسد: «من دراین دوران رادیو روشن نمی‌کنم، روزنامه ومجلات داخلی را نمی‌خوانم، چراکه همه شبیه هیتلرحرف می‌زنند.»

است. به رأی‌العین می‌بینیم که رفتار دستگاههای سانسور در آلمان هیتلری، ایتالیای موسولینی و اسپانیای فرانکو و جوامع عصرشب دیگر بیشتر متوجه مطبوعات است و بهمین دلیل زبان روزنامه‌نگاری بزرگترین لطمه‌ها را دردوران سانسور می‌بیند، چراکه به بعضی از کلمات زبان، حق ورود به‌صفحات روزنامه‌هارا نمی‌دهند، درصورتیکه بیشتراین‌کلمات، محتوای اجتماعی بسیار حادی دارند کـه درصورت استفاده حتی ممکن است نهضتی اجتماعی را سبب شوند. در بعضی کشورهـا می‌توان حتی لغت نامه‌ای برای این قبیل کلمات مطرود ازصفحات روزنامه‌ها درست کرد وتردیدی نیست که بسیاری از آنها درروزهای بهترهرملتی، درصورتیکه بکلی منسوخ نشده باشند، ارزش اجتماعی‌خودراباز‌خواهندیافت وواردلغت‌نامه‌ها نیزخواهندشد(۱).

لیکن قصه نویس در چنین موقعیتی قـرار نمی‌گیرد، زیرا او بکلی به تبلیغ وبوق و کرنای دستگاههای عصرشب بی‌اعتناست، خواه این‌کار بوسیلهٔ روشنفکران جـاسوس مآب دستگاه صورت بگیرد و خواه بوسیلهٔ مردم فریب خورده ووحشت زده ومظلوم و یـا بوسیلهٔ ژنرالهـا، گانگسترهـا، شلول‌بندها و چاقوکش‌هـای حرفـه‌ای مزدور(۲). قصه نویس به هیاهوی ابلهانه بی‌اعتناست ولی به نتایج این هیاهو هرگز بی‌اعتنا نیست. به دلیل اینکـه این قبیل هیاهوها،

۱ ـ نگاه‌کنید به «اعترافات یک‌روشنفکر اروپائی» نوشتهٔ «شوئنبرگر».

۲ ـ نگاه‌کنید به «رایش سوم» ترجمه ابوطالب صارمی ویاترجمهٔ‌کاوه دهگان، درمورد روی‌کارآمدن هیتلر.

دوران وحشت عصر شب‌را تمدید می‌کند ووحشت‌را شدیدتر وفشرده‌تر بر اجتماع حاکم می‌سازد و تردیدی نیست کـه قصه نویس در چنین اجتماعی زندگی می‌کند وشخصیتها ومحیط و حوادث قصه‌های او نیز به اجتماع تعلق دارند والگوئی که او برای زندگی شخصیتهای قصهٔ خود انتخاب می‌کند، از مدل شخصیتهـائی که بشکلی از اشکال در اجتماع زندگی می‌کنند، سرچشمه می‌گیرد.

قصه نویس، هیچ کلمه‌ای را مطرود نمی‌داند واز تمام کلمات زبان به‌مقتضای موقعیت ومحیط استفاده می‌کندوهرگز حاضر نیست که کلمه‌ای را، تنها به خاطر اینکه برچسب سیاسی وسانسور خورده، کنار بگذارد. او با تمامیت زبان سروکار دارد وزبانی مسخ شده و مثله‌شده‌را بهیچ‌وجه نمی‌پذیرد. علاوه براین، موقعیکه زبان روزنامه نگار ـ تنها به دلیل اینکه او خود را مبلغ اخلاق (البته اخلاقی قلابی) نشان می‌دهد ـ تا حدی عاری از کلمات به اصطلاح زشت است، قصه نویس نقش مقابل او را بازی مـی‌کند: یعنی اگر کلمات زشت نیروی لازم برای ادای معنی را بیشتر از کلمات باصطلاح زیبا داشته باشند، او کلمات زشت را انتخاب می‌کند و هرگز دنبـال منزه طلبی قلابی نمی‌رود وباکلمات نقش یك مأمورظالم سانسوررا بازی نمی‌کند. درضمن، موقعیکه روزنامه‌نگار با درنظرگرفتن ملاحظات مذهبی و اخلاقـی در مقام یك واعظ غیرمتعظ، در فشانی می‌کند، قصه‌نویس در مقابل واقعیت موقعیتها، مسؤولیت نشان می‌دهد و همه چیز را با

PersianPDF.com

روشن‌بینی وازدیدگاه خودش تجزیه وتحلیل می‌کند وبدین وسیله از تحجر و پوسیدگی خود را دور می‌گرداند.(۱) گاهی فقر فرهنگی آنچنان برجامعه‌ای مستولی می‌شودکه روزنامه‌نگار شریفی‌که باید طرفدار حق و حقیقت باشد، تبدیل می‌شود به سرمقاله نویس اعیاد فرمایشی، قلابی وغیر ملی وازآنجا کـه این قبیل اعیاد، الهام بخش هیچ نوع ابتکار ادبی وهنری نمی‌توانند باشند، روزنامه‌نگار فقط از جملات، تعبیرات وشعارهای کلیشه‌ای قراردادی که‌از هردیدگاه کـه ببینی، خسته کننده هستند، استفـاده می‌کند. بهمین دلیـل روزنامه‌نگارعصرشب یامزدوراست‌یاتوسری‌خورده ویازینت‌المجالس محافل خر رنگ‌کن وباصطلاح آزاد وباصطلاح آزادی‌بخش. یکی ازشرایط «عصر شب» اینست که همه درآن طرفدار آزادی هستند ولی نـه از مفهوم آزادی خبری هست و نـه از خود آزادی. در حـالیکـه برای مبارزه در راه آزادی، انسان باید خود آزاد باشد وپیش خود احساس آزادی کند وگرنه برده‌ای بیش نخواهد بود، حتی اگر از آزادی، شب وروز دم بزند.

---

(۱) اغلب کتابهای تاریخ ادبیات انگلیسی می‌نویسند کـه در قرن هفدهم، در انگلستان، در بدو پیدایش روزنامه‌نگاری، روزنامه‌ها حق نداشتندکه دربارهٔ موقعیت اجتماعی داخل انگلستان وسیاست داخلی و خارجی دولت مطالبی‌چاپ کنند. آنها فقط می‌توانستنددربارهٔمد، ادبیات و خلق و خوی زن و شوهر، مطلب بنویسند.

۱۱
قصه فرمایشی و اخلاق حزبی

قصه نویس نیز گاهی مجبور می‌شود قصهٔ فرمایشی بنویسد، همانطور که گاهی روزنامه نگار، مقالهٔ فرمایشی می‌نویسد و شاعر، ارباب و احسنت گو پیدا می‌کند و برایش مداحانه شعر می‌گوید و نمایشنامه‌نویس ـ گاهی حتی پس از جیغ وفریاد و غیه علیه سانسور ـ نمایشنامه‌برای اعیاد باسمه‌ای می‌نویسد وگرچه ژست انقلابی گرفته است، ولی ناگهان سبیلش را بزاک تلویزیون می‌کند وچنان ازدرسازش

۱۱۲ ـــــــ

گرفت ومدافعان ناموس آزادی ، حرامزاده، نامیده خواهند شد ؛ و یا سارتر آدمی ، مقاله در پشتیبانی از اسرائیل متجاوز چاپ خواهد کرد، علیه تشنه‌لبان اعراب برروی ریگهای بیابانها . که در در این صورت ممکن است بپرسیم چه فرق است بین شمرولدالزنا ، هیتلر دیکتاتور و سارتر روشنفکر که فریب هیاهوی کاپیتالیسم یهود در اروپا را خورده است ؟

اغلب قصه‌نویس‌های امروز کشورهای کمونیستی ، **قصهٔ** فرمایشی می‌نویسند . فکر، دستورالعمل یا خط مشی خاصی ازطرف حزب به آنها داده می‌شود وآنها افکار و اصول حزبی را در قالب داستان و شخصیتهای داستانی می‌ریزند و بدین ترتیب ، من غیرمستقیم ، افکار حزب و در واقع سیاستمداران را تبلیغ می‌کنند . از نظر فکری این قبیل قصه نویس‌ها از خود اختیاری ندارند و حتی مجبورند شخصیتهای خود را نیز براساس احکام حزبی انتخاب کنند و بهمین دلیل اغلب قصه‌های این قصه‌نویس‌ها قلابی از آب درمی‌آید ، مگر اینکه آنها بسوی گذشته‌ای نسبتاً دور برگردند ومثلا به تاریخ ویا اجتماعات دوره‌های پیشین توجه‌کنند و قصه‌های خود را دربارهٔ روزگاران گذشته بنویسند .

فرق هست بین نویسنده‌ای که‌خودش می‌خواهد دربارهٔ کارگران یا دهقانان قصه بنویسد و نویسنده‌ای که بوسیلهٔ حزبی ، مقامی یا دستگاهی ملزم به نوشتن قصه‌ای در بارهٔ طبقات کارگر و دهقان شده

۱۱۴ ـــــــ

کند و برای نشان دادن زندگی، آزادی گسترده‌تری را که تمام آزادی است، از آن خود سازد. گرچه تخیل انسان، طبقه‌بردار نیست، لکن قصه‌نویس برای اکثریت مردم می‌نویسد نه‌برای محدودهٔ طبقه‌ای که حافظ منافع یک حزب اقلیت برگزیده و نخبه است. قصه‌نویس نمی‌تواند مفسر سیاستمداران از مفهوم محدود آزادی باشد. برای بسیاری از سیاستمداران، آزادی یعنی آزاد بودن طبقهٔ حاکم برای سوار شدن بر گردهٔ اکثریت مردم. قصه نویس در مقابل این تعبیر از آزادی کاملاجهت مخالف میگیرد. او با عمل خلاقیت خود ثابت می کند که انسان قابل تقسیم به تعابیر سودجویانهٔ سیاستمداران نیست. انسان کامل و تمام است و قصه نویس باید مفسر این کمال و تمامیت باشد و اگر جائی لطمه‌ای بر آن وارد شده باشد، آنرا در قالب هنری قصه، نشان دهد.

۱۲
تعهد و مسؤولیت قصه‌نویس

از این مقایسهٔ بین قصه نویس و روزنامه‌نگار که بگذریم، باید بگوئیم که هر نویسنده، اگر باتاریخ به معنای اخص آن سرو کار نداشته باشد، باتاریخ به معنای اعم آن، یعنی اینکه ـ تاریخ سرگذشت بشر برروی زمین است ـ سروکار دارد. قصه نویس درطول مدت نسبتاً طولانی و روزنامه‌نگار در طول مدت بسیار کوتاه، نویسندگان تاریخ انسانی هستند. اگر در عصری، روزنامه‌نگار،

جبون وزبون وبیشعور وخود فروش نباشد، ما دیگر چندان نیازی به مورخ نخواهیم داشت. البته نویسندهٔ فلسفهٔ تاریخ جای خود دارد ولی تا آنجاکه زمینه بحث مربوط به گزارش حوادث عصر خاصی از تاریخ باشد، روزنامه‌نگار شریف جای مورخ را پر می‌کند واز آنجا که هم قصه نویس وروزنامه‌نگار، وهم مورخ، در باره عصری از اعصار حیات بشری سخن می گویند، هرسه ، عناصر تاریخی نیز هستند ؛ به این معنی که قصه نویس وروزنامه‌نگار ومورخ ، در موقعیت تاریخی خاص و در عصری خاص، نمایندهٔ تمام جلوه‌های تاریخی آن عصر هستند. «هرودوت» و«گزنفون»، علاوه برمورخ‌بودن، نمایندگان‌تاریخ عصر خود نیز بودند و جدا از عصر خود ، اصالت وموقعیت خود را ازدست داده، غیر قابل‌اعتماد ومصنوعی می گردند. «داستایوسکی» و « تولستوی» نمایندگان تاریخ قرن نوزده روسیه و«ادیسون»(۱) و «استیل» (۲) ، نمایندگان تاریخ زندگانی مردم انگلستان درقرن هیجدهم هستند ونمایندگی اینها موقعی اصالت کامل دارد که آنها نسبت به زندگی محیط خود صمیمی بوده باشند.

علاوه بر این قصه نویس ، مورخ تر از خود مورخ نیز هست ، به دلیل اینکه او شخصیت‌های قصهٔ خودرا در حال تکوین وتحول در طول زمان نشان می‌دهد واز آنجا که برای او زمانی جز دوران

۱- Addison ، شاعر ، منتقد و روزنامه نگار اوایل قرن هیجده .

۲- Steele ، منتقد و روزنامه‌نگار معاصر «ادیسون» .

خودش وجود ندارد ، او شخصیتهای خود را در دوران خود عرضه می‌کند و بهمین دلیل بر فراز و نشیب عصر خود تکیه دارد و وجود شخصیتهای خود را بدون توجیه عصر خود نمی‌تواند توجیه کند . موقعی که «آل‌احمد» در مقدمهٔ «ارزیابی شتابزده» می‌نویسد : « من به این طناب پوسیدهٔ تاریخ در چاه ویل انتظار قضاوتش فرونخواهم رفت که همهٔ شکمباره‌های روزگار را به‌آن بسته‌اند تا دست بسته بگور برسانندشان»(۱) بانفی تاریخ گذشته و تاریخ فردا ، در واقع استنباط خودش از تاریخ امروز را می‌پذیرد و به‌گمان من نه تنها به خاطر مقالات«ارزیابی شتابزده» ، بلکه به دلیل اینکه‌شخصیتهای قصه‌های او جز درتاریخ معاصر در هیچ دوره‌ای از تاریخ نمی‌توانند وجود داشته‌باشند، و«آل‌احمد»، خود، آگاهانه‌دارد ازمردان وزنان وکودکان «عالم وجود» خوددفاع می‌کند و«عالم وجودرا به‌خاطراین دوعدم(فرداو دیروز)معطل»(۲) نمی‌گذارد . در ضمن او با ردکردن وجود مورخ (مورخی چون اقبال که همه چیز را به صد سال بعد حواله می‌داد) ، قصه نویس را به‌جای اومی‌نشاند . به دلیل اینکه برداشت قصه‌نویس از زمان‌ومکان و حرکتهای تاریخ معاصر اصیل‌تر وملموس‌تر از برداشت مورخ است ، هیچ مورخی نمی‌توان یافت که زندگی قرن نوزدهم روسیه را بهتر از قصه‌نویسهائی چون«گوگول» «تولستوی» و یا «داستایوسکی» نشان داده باشد . تصویری که تمام

۱ــ ارزیابی شتابزده صفحه ۷ .

۲ــ ارزیابی شتابزده صفحه ۷ .

مـردم دنیـا از قرن نوزدهم روسیه دارند ، براساس قصه‌هـای این نـویسندگـان ساخته شده ، طوریکه گوئی مورخـان این قرن جز یاوه‌بافی کاری نکرده‌اند . شاید بیقین می‌توان گفت که تـاریخ قرن نوزده‌روسیه، در «یادداشت‌های زیرزمینی» داستایوسکی نهفته‌است، چرا که کمتر نوشته‌ای می‌توان یافت که زندگی زیرزمینی ودورنی انسان‌دوران تزار روس را به این روشنی تصویر کرده باشد .

قصه‌نویس ، روزنـامه‌نگار و مورخ ، از نظر مخـاطبهائی که دارند ، با یکدیگر فرق‌می کنند . گوئی‌مخاطب مورخ ، مردم‌قرون گذشته است ویا مردم قرونی که او تاریخ آنها را می‌نویسد. ومخاطب روزنـامه‌نگار ، تمام مردم برای مدت یك روز است و مخاطب قصه نویس عبارتست از عده‌ای از مردم برای مدت یك عصر ، عصری که قصه‌نویس خود در آن زندگی می کند .

۱۳
وظیفه در عصر شب

در صفحات گذشته از «عصر شب» صحبت کردم و تلویحاً گفتم که قصه نویس عصر شب، بیش از هر نویسندهٔ دیگری، متعهد و مسؤول است، به دلیل اینکه او می‌تواند در پشت سپری از استعاره و تمثیل و ایهام خود را پنهان کند و دستگاههای سانسور را فریب بدهد، در حالیکه روزنامه‌نگار و مورخ، این قبیل دوز و کلکها و صنایع ادبی را بلد نیستند، چرا که هر دو گزارش کنندهٔ حوادثی

هستند که اتفاق افتاده‌اند و در عصر شب ـ موقعی کـه گردانندگان حکومت می‌خواهند ، همـه چیـز درخشان و بـزرگ و شکوهمند جلوه کند ـ و البته همه مـی‌دانند که هیچ چیز بزرگ ودرخشان و شکوهمندنیست ـ امکان مخبر حقیقت حوادث بودن از بین‌می‌رود ، چرا که زبان مخبر حقیقت‌را از پس گردنش‌بیرون می‌کشند وبعنوان خائن به‌مصالح‌حکومتهای‌عصر شب، نعشش‌را باحروف‌چهل‌وهشت‌سیاه بر روی روزنامه‌اش دراز می کنند ؛ و یا چنان سکوتی دربـاره‌اش می کنند که اگر سراغی ازمخبرحقیقت بگیری، همه ازتعجب سری تکان می‌دهند و رد می‌شوند ، طوری کـه گوئی مخبر حقیقت اصلا وجود نداشته وشهادتی برحقایق حوادث نداده است .

این نوع سانسور سکوت بر اغلب جوامع عصرشب ، همیشه حکومت می کند، ولی‌سانسور فقط متعلق به جوامع عصرشب نیست. هاکسلی(۱) گفته است‌که‌هم‌اکنون دردنیا دونوع سانسوروجود دارد: یکی سانسور سیاسی‌که در جوامع‌توتالیتر می‌توان یافت و دیگری سانسور اقتصادی‌که مخصوص‌کشورهای دموکراسی است . در جوامع توتالیتر ، هیئت حاکمه دیکته‌می‌کنند و روزنامه‌ها می‌نویسند و در کناراین پیروی روزنامه‌ها ازهیئت حاکمه، تبلیغات همه‌جانبه‌ای از طریق تمام دستگاههای سمعی و بصری نیز هست ، طوری که انسان همیشه تحت تأثیرتبلیغاتی است که‌هیئت‌حاکمه بنفع خود می‌کنند .

۱ـ Aldous Huxley در مقاله‌ای به نام «سانسور وادبیات» گفتاری مندرج در مجلهٔ The London Magazine, شمارهٔ اکتبر ۱۹۵۶.

۱۲۲ ــــــ

حسابی نمی‌شود ، هر نویسنده‌ای که به خرج خود کتابی چاپ کند وکتابش علیه مصالح جوامع «عصرشب» باشد، خودرا در گوشهٔ زندان می‌یابد . ونیز ازآنجا که نویسندهٔ واقعی جوامع عصر شب ، مخالف دستگاه حکومتی است ، حکومت همیشه هم از نظر مادی و هم از نظر سیاسی می‌خواهد که اثر نویسنده ـ درصورتی که چاپ شده باشد ـ به سکوت برگزار گردد و نادیده گرفته شود . بدین ترتیب مسألهٔ مسؤولیت و تعهد در جوامع عصر شب ، بصورتی پیچیده و مبهم در می‌آید که لازم است در همین صفحات توجه بیشتری بآن شود .

۱۴
شرقی و مسألهٔ تعهد

ژان «پل‌سارتر» ، در کتاب «ادبیات چیست ؟» ، در فصل « چرا می‌نویسم» ، می گوید : «نوشتن نوع خاصی از آزادی‌خواستن است و تو یك بـار که شروع به نوشتن کردی ، خـواهی نخواهی متعهد هستی». منظور سارتر البته بیشتر قصه‌نویس و یا بطور کلی نویسندهٔ نثراست . او شاعر را از این‌مسأله مستثنی می‌داند و درفصل «نوشته چیست ؟ » همین کتـاب بصراحت میگوید کـه متعهد شناختن شاعر

ابلهانه است و تعهد دربست در اختیار نویسندهٔ نثر است.

اگر این گفته در مورد شاعران غرب، بویژه شاعران کشورهای رشدکرده صادق باشد، در مورد شاعران کشورهای عقب‌مانده صدق نمی‌کند، چراکه اولا اگر بر محیط شاعر غربی گرسنگی، زندان، ظلم و وحشت حاکم بود و تمام این جوانب عقب ماندگی در ضمیر ناخودآگاه او رسوب می‌کرد و ذهن او را تسخیر می‌نمود، در این صورت او نیز مثل شاعر کشور عقب مانده، همینکه دهن باز می‌کرد، از غل و زنجیر و از حجره‌های زندان و تیربارانهای سپیده‌دم و خونهای ریخته بر سنگفرش خیابانها سخن می‌گفت و یا علیه استعمار و استثمار ذهنی و فرهنگی از خود عکس‌العملی شاعرانه نشان می‌داد؛ چراکه هرکسی بالاخره از تجربهٔ خود صحبت می‌کند و تجربهٔ شاعر آسیائی و آفریقائی و آمریکای لاتن و اسپانیولی، تلخ‌ترین تجربه، یعنی تجربهٔ استعمار و استثمار طولانی بوده‌است. و مگر شاعران این کشورها چشم بسازکرده، چیزی جز وحشت و ظلمت دیده‌اند تا از آنها صحبت نکنند؟ ضمیر ناخودآگاه شاعران استعماردیده پراست از تصاویر خشونت و رعب و خون و تفنگ و مسلسل؛ و آیا ضمیر ناخودآگاه، مرکز تصاویر شاعرانه نیست؟ بدین ترتیب اگر شاعر جوامع استعمار زده، از تجربهٔ خود صحبت کند، خود به خود در مقابل برادر استعمار زدهٔ خود احساس مسؤولیت کرده، زبان گویای نیازهای درونی او گردیده است و این سخن سارتر دربارهٔ نثر که:

۱۲۶ ـــ ـــ

« نوشتن ، نوع خاصی از آزادی خواستن است»، دربارهٔ شعر شاعران جوامع عصرشب نیز مصداق پیدا خواهد کرد .

ثانیاً در کشورهائی که صدی نودونه مردم سواد کافی برای خواندن آثار منثور دارند و می‌توانند از این طریق به ماهیت مسؤولیت انسانی خود وقوف پیدا کنند ،آزادکردن شعر از زنجیر تعهد شاید چندان بیمورد بنظر نیاید . ولی در کشورهای عقب ـ مانده که صدی نود مردم نمی‌توانند کتاب بخوانند ، وجود شعر، خود موهبتی بزرگ‌است ، چراکه شعر باآهنگ و با خیال‌انگیزی‌بدوی خود ، حتی در ذهن مردمی که سواد ندارند ، تبدیل به زمزمه‌ای معنوی و یا به نعره‌ای عاصی وطاغی می گردد و از این نظر شاید یکی از بهترین‌وسایل‌تحریك مردم به‌انجام عملی علیه‌ظلم وتاریکی و وحشت باشد .کافی‌است که یك شعر اجتماعی چندبار برای‌عده‌ای بیسوادخوانده شود ،آنها بلافاصله‌وجود خود را درآن شعرخواهند یافت و ازآن بعنوان دستورالعملی برای حرکتی اجتماعی استقبال خواهندکرد. درحالیکه برای خواندن نثر، سوادکافی‌ومنظم‌لازم‌است و سالها طول می کشد تا مردم کشورهای عقب مانده این سواد را بدست‌آورند.این‌مقایسهٔ‌کوچك بین‌موقعیت شاعران‌کشورهای‌استعمار کننده و شاعران‌کشورهای استعمارشده را از این نظر کردم‌که‌توجه سارتر درطول‌چندسال گذشته ، از اروپا به‌آسیا وآفریقا وآمریکای

لاتن معطوف گردیده است وشاید این سخن «موریس کرانستون»(۱) کاملاصحت داشته باشدکه سارتر چندان امیدی به پرولتاریای اروپائی که احمقانه قربانی بورژوازی گردیده است ، ندارد . بلکه اوچشم امید خود را به پرولتاریائی دوخته است که «فرانتس فانون»(۲) در کتاب «نفرین شدگان زمین» خود از آن صحبت کرده ، این گفته را از زبان مارکس نقل می کندکه این طبقه از مردم جهان اگر بجنگند چیزی از دست نخواهند داد جز زنجیرهای اسارت خود ، پس چه بهتر که بجنگند .

اکنون که سارتر در مقدمهٔ فانون ، نوشته است که : « دنیای سوم ، خود را در وجود فانون می یابد و با خود از طریق او سخن می گوید»، آیا بهتر آن نیست که مسؤولیت را در فانون که به ما از هر لحاظ از سارتر نزدیک تر است ، مطالعه کنیم ؟ چرا که فانون ، بعنوان یك انقلابی، عقده‌ها ، نیازها و امیدهای فرهنگی، سیاسی و اجتماعی کشورهای افریقائی و آسیائی را بهتر ازسارتر می‌شناسد و بالاخره سارتر هرچه باشد ، خود یك روشنفکر اروپائی است که ممکن است دربارهٔ کشورهای استعمارزده اشتباه نیز بکند، همانطور که بدون شك در طرفداری خود از اسرائیل ، مرتکب اشتباه

---

۱ - Maurice Cranston در مقاله‌ای بنام «سارترو شدت عمل» در مجلهٔ Encounter ، شمارهٔ ژوئیه ۱۹۶۷.

۲- Franz Fanon ، متولد مارتینیك، سیاهپوست، پزشك روانکاو ویکی از رهبران بزرگ ضد استعماری جهان بود .

۱۲۸ ــ

شده است .

فانون در فصلی از کتاب خود به نام «پیرامون هنر ملی» ، وظیفهٔ شاعر را دقیقاً تعیین می کند : «شاعر باید بفهمدکه هیچ چیز نمی‌تواند جانشین سلاح برداشتن منطقی و پا برجا در کنار مردم گردد .» او ادبیات متعهد را ، ادبیات‌مبارزه می‌نامد و معتقد است‌که هم اکنون‌کشورهای‌آفریقائی درموقعیتی هستندکه باید برای مبارزه با استعماری که کوشیده است دست به استعمار ذهنی مردم دردمند آفریقا نیز بزنند ، به تمام سلاح‌های فرهنگی خود مجهز شوند . ونویسندگان و شاعران استعمار زده ـ در زمانی‌که مستعمره‌چیان اروپائی ، تمام‌فرهنگ‌آفریقاراجلوه گاه‌وحشیگری قومی بی‌تمدن و بی‌فرهنگ وهنرمی‌دانند ـ باید گذشتهٔ‌خود را برای روشن‌کردن مسیر آینده مطالعه‌کنند ، چراکه تنها به این وسیله روشنفکرواقعی آفریقائی خواهد توانست‌عقدهٔ وحشیگری شرم‌آوری راکه بوسیلهٔ مستعمره‌چیان به‌آفریقائیها تلقین شده است از بین ببرد و به‌آنها نشان دهدکه گذشته نه فقط شرم‌آور نبوده بلکه حتی افتخارآمیز هم‌بوده است و می‌توان‌براساس‌آن و با آموختن اصول جدیدتمدن، راه مستقل زندگی‌آینده را تعیین‌کرد . «فانون»معتقد است‌که‌ادبیات مبارزه ، ادبیاتی است‌که تمام مردم را به مبارزه با هیئت حاکمهٔ اعصار شب دعوت می‌کند، چراکه‌مخاطب ادبیات مبارزه، فقط مردم است و مردم برای آنکه قول شاعر ویا نویسنده‌را قبول کنند ، باید

به رأی‌العین او را ببینند که‌درکشاکش جریان‌ها و حرکتهای قومی عملا نقش سنگینی را بعهده گرفته است و هرگز قصد ندارد لاف مسؤولیت وتعهد بزند، وسرازمجالسی درآورد که برای گردانندگان آنها مسؤولیت وتعهد، حرفهای مفت بچگانه‌ای بیش نیستند. فانون عقیده داردکه خواه مبارزه ، دردآور، وخواه تند و عجولانه باشد باید عمل جسمانی و عضلانی جانشین مفاهیم نظری گردد و تا حدی با این حرف سارتر موافقت‌کامل داردکه : «روزی فرا می‌رسدکه قلم مجبور به توقف می گردد ، آنوقت نویسنده باید سلاح در دست گیرد . »(۱)

در مورد قصه ، « فانون » حادثه‌ای را نقل می کند که از هر لحاظ آموزنده است . در همان فصل مربوط به فرهنگ نوشته است‌که از سال ۱۹۵۵ ، عمال استعمار درآفریقا بسیاری ازنقالان‌و قصه گویان سیاه را توقیف کرده ، به زندان انداختند. به‌دلیل‌اینکه آنها دریافته بودندکه این قبیل نقالان ، پس از وقوف بربیداری سیاهان‌آفریقا، توانسته بودند تخیل خودرا بکاراندا‌خته، قهرمانهای ضد استعماری را جانشین قهرمانهای قومی پیشین کرده وآنها را در قلب قصه‌های خود قرار دهند و بدین وسیله مردم آفریقا راکه شنیدن قصه یکی از سرگرمی‌های دائمی آنهاست ، علیه کشورهای استعماری تحریک‌کنند وعمل قهرمان‌های ضد استعماری‌را سرمشق اعمال آیندهٔ شنوندگان قصه‌های خودگردانند ودر واقع برای

۱ــ ادبیات چیست، فصل «چرا می‌نویسم»

شدت عمل نسخه‌ای فرهنگی وهنری بپیچند وبه دست مردم آفریقا بدهند. (۱)

حکومت عصر شب و یا حکومت استعماری اگر با هوش باشد، اگر مجهز به تمام وسایل استعماری باشد، خواهد توانست ریشه‌های عصیان مردم را دریابد و آنها را برای همیشه بخشکاند. حکومت های عصر شب چگونه می‌تواند باندازهٔ روشنفکران با هوش باشد و چگونه می‌تواند اقدامات آنها را نقش برآب کند؟ او این کار را بوسیلهٔ خود روشنفکران انجام می‌دهد و من بخلاصه در بارهٔ این موضوع پیش از این گفتم که یکی از تدابیر حکومت های دست نشانده، این است که از میان خود روشنفکران، افرادی را که جاسوس مآب هستند، برگزینند وبا ارضاء عقدهٔ خیانت آنها برسایر روشنفکران حکومت کنند و **یا برای** مردم بدبخت ژست حکومت روشنفکران بگیرند. این راهم بگویم که درحدود یك سال ونیم‌پیش درمجلهٔ فردوسی(۲) گفته‌بودم‌که درجهان امروزسه‌نوع روشنفکر داریم: **اولا** روشنفکری که خودرا شش دانگ دراختیار حکومت‌ها، صاحبان قدرت و مالکان معادن و صنایع می گذارد؛ ثانیاً روشنفکری که همیشه دچار این جدال درونی است که آیا در اختیار هیئت حاکمهٔ اعصارشب دربیآید یاآنهارا برای همیشه نادیده

۱ــ مثل اینکه چنین قهرمانی بی‌شباهت به«زار محمد»، قهرمان **قصهٔ «تنگسیر»** صادق چوبك نیست.

۲ــ فردوسی ۱۰ خرداد ۴۵ (روشنفکران اسیر).

بگیرد ؛ سومی روشنفکری است که حاضر نیست بادستگاه همکاری کند و تصمیم گرفته است مخالفت خود را در تمام شؤون زندگی اجتماعی وفرهنگی بامقامات هیئت حاکمه عصر شب نشان دهد . این روشنفکر کسی است که پرچم ادبیات مبارزه را بردوش گرفته است . این روشنفکر ممکن است مقاله نویس، مورخ ، روزنامه‌نگار واز همه بالاتر شاعر وقصه نویس باشد . ولی درهرصورت سرنوشت او همان است که «فانون» بانقل نوشتهٔ سیاهپوست دیگری در آغاز فصل «پیرامون هنر ملی» کتابش تعیین کرده است . آن سیاهپوست ، حرفهایش را در بارهٔ آفریقا زده ولی گوئی سخنش در بارهٔ تمام کشورهای اعصار شب صدق می کند و من مسؤولیت وتعهد قصه‌نویس وشاعر را باگفته‌ای از کتاب او تمام می کنم :

«برای شرکت در انقلاب آفریقا ، تنها سرودن سرود انقلاب[۱] کافی نیست . باید انقلاب را بامردم وفق داد . اگر انقلاب بامردم وفق داده شود ، سرودها خود به خود سروده خواهند شد .

برای رسیدن به عمل واقعی تو باید بخش زنده‌ای از آفریقا وتفکر آفریقا باشی ، تو باید یکی از عناصر اصلی آن نیروی عمومی باشی که برای نجات دادن آفریقا ، پیشرفت وخوشبختی آن کاملا ضرورت دارد . بیرون از دایرهٔ این مبارزه ، برای هنرمند و

۱ــ توجه آقای توللی را که شعری به نام «فردای انقلاب» دارد، جلب می کنم به‌این گفته واستدعا دارم سخن این سیاهپوست را آویزهٔ گوش کنند .

روشنفکری‌که بامردم سروکار نداشته، باآنها یکی نباشد، درمبارزهٔ بزرگ آفریقا و بشریت رنج دیده، جائی وجود ندارد.»(۱)

۱ـ ازخطابهٔ سکوتوره (Sékou Touré) تحت عنوان «رهبرسیاسی بعنوان نماینده فرهنگ» که در دومین کنگره نویسندگان وهنرمندان سیاه، در سال ۱۹۵۵ دردم ایراد شده است.

بخش سوم
ساختمان قصه

۱۵
اهمیت ابعاد چهارگانه در قصه‌نویسی

قصه ، بویژه قصهٔ «رئالیستی» که‌در بخش یکم کتاب بدان اشاره کردم ، ساختمانی دارد که بدون بحث در بارهٔ آن ، فهمیدن قصه ، مشکل است . در چارچوب این ساختمان کلی ، **هر قصهٔ** خاصی ، منطق ساختمانی خودرا نیزدارد که آنرا ازهر قصهٔ دیگری جداساخته ، بدان فردیت و تشخص می‌بخشد . بهمین دلیل به‌تعداد تمام قصه‌های خوبی که در دنیا وجود دارد ، منطق ساختمانی قصه نیز هست، ولی ازمیان

PersianPDF.com

۱۳۶ ــــــ

ولی همینکه این مواد خام در زمان ومکان خاصی قرار گرفتند و همینکه زبانی شروع به تعریف وتوجیه و تشریح علل وجودی حوادث وشخصیتها کرد، خود به‌خود منطقی خاص بوجود می‌آید ونویسنده بادرنظر داشتن تصویر مبهمی از این منطق، شخصیتها و حوادث قصهٔ خود را به سوی آینده‌ای که انتظار آنها را می‌کشد، می‌برد. امکان اینکه یك چارچوب محکم ومنطقی از پیش ساخته شود وقصه‌نویس تمام مواد ذهنی وعینی خودرا درداخل این‌چارچوب بگنجاند، وجود ندارد، چرا که قصه نویس، حتی اگر تصویری مبهم ازآیندهٔ حوادث عمومی وسیرتحولی داستان داشته باشد بازهم مجبور است از فورمول جاودانی علت و معلول پیروی کند. او در میان دنیای پیچیده‌ای از علتها ومعلولها، گرفتار است وباید پیوسته در حال پیدا کردن مفهوم برای این علتها و معلولها باشد. از همین روی، اگر قصه نویس چارچوبی محکم پیش از ساختن قصه بسازد، این چارچوب خود به‌خود در اواسط قصه فرو خواهد ریخت، بدلیل اینکه‌آفرینندهٔ حوادث قصه درخواهد یافت‌که حوادث وشخصیتهای قصه‌اش، به دنبال آینده‌ای می گردند که در چارچوب متحجر واز پیش ساخته شدهٔ او پیش‌بینی نشده بوده است. از این نظر نیز قصه، شبیه زندگی است، چرا که زندگی نیز به سوی‌آینده‌ای پیش بینی نشده حرکت می کند و نقشه‌ای که انسان برای آینده‌اش می کشد، چه بسا که حتی قبل از آغازی مناسب ومتناسب باامقتضیات انسان

فرو می‌ریزد و انسان پیوسته مجبور می‌شود برای مقتضیات دیگری نقشه بکشد، مقتضیاتی که براساس علتها ومعلولهای جدیدتری معنا و مفهوم دارند. همانطوریکه زندگی درحال ساخته شدن تجربی است، قصه نیز تجربی‌است و یاتقلید تجربه‌های زندگی است که آینده‌ای مبهم در مقصدی نامعلوم بانتظار آن نشسته است. هرتجربه‌ای که در زندگی به انسان دست می‌دهد، خود بـه خود از تجربیات دیگری که به دور محور علت ومعلول می‌چرخند سرچشمه گرفته است ودر خود نطفهٔ دهها علت ومعلول دیگر را می‌پروراند تاآبستن تجربیات دیگرگردد. بهمین دلیل زندگی عینی ـ زندگی‌که بوسیلهٔکسی زیسته می‌شود ـ هرگزجنبهٔ مطلق ندارد وخود را از هرنوع اندیشهٔ مطلق رهـائی می‌دهد وآنقدر بـه سوی انعطاف حرکت می‌کند کـه فلسفهٔ مطلق پرستی را ازسر راه برمی‌گیرد و خود را در عینیت و طبیعت غرق می‌کند. در تقلید و باز آفرینی نیـز کـه اساس قصه‌نویسی است، زندگی درحال زیسته شدن نشان داده می‌شود وقصه، مثل‌زندگی از تجرید ومطلق می‌گریزد و به مقتضای زمان و مکان وتجربه‌ها و علل ومعلولها بشکلی متنوع و دگرگون شده، در زبانی سیال وقابل انعطاف ارائه می‌شود.

علاوه براین اگر قصه ـ چنانکـه در بخش اول این کتـاب گفتیم ـ رشد وتکامل قهرمان درطول زمان باشد، امکان مطلق بودنش ازبین خواهد رفت. یعنی قهرمان قصه، قهرمان مطلق نیست، بلکه

قهرمانی است در حال پیدا شدن و تکوین یافتن و از حادثه‌ای به حادثه‌ای رفتن و دگرگون شدن و دگرگون کردن و بالاخره در جائی ـ اوجی یا ضد اوجی ـ توقف کردن و یا چیزی را متوقف ساختن. قهرمان قصه وتمام اشخاصی که در قصه نقشی دارند هرگز جنبهٔ ایستا و مطلق ندارند، بلکه از حالی به حالی دیگر در می‌آیند و همیشه رنگ عوض می کنند تا رنگ وحال اصلی‌شان بهتر دیده شود. شخصیتهای قصه، در خارج اززمان ومکان نمی‌توانند رنگ دیگری بخود گیرند ودگرگونی حاصل کنند وخودرا ازجائی به جائی دیگر وازمقامی به مقامی دیگر برسانند، به دلیل اینکه در خارج اززمان و مکان هیچ چیز وجود ندارد. قصه در دنیای اثیری سکوت وسکون وبی‌زمانی و بی‌مکانی اتفاق نمی‌افتد. قصه مثل زندگی پدیده‌ای است درزمان ودر مکان وشخصیت قصه در بی‌زمانی و بی مکانی هیچگونه اصالتی ندارد.

برای اینکه معلوم شود، چهار بعد زمان ومکان وعلیت وزبان، تاحدی ازهمان آغاز هرقصه، بعنوان ابعاد اساسی ظاهر می‌شوند وقسمت‌اعظم قصه‌را اشغال‌کرده، اجزاء متشکلهٔ قصه ازقبیل شخصیت‌ها، حوادث وداستان کلی‌وداستانهای جزئی وطرح وتوطئه قصه‌را بسوی آینده رهبری می کنند، چهار تکه‌از قصه‌های چهار قصه نویس معاصررا در اینجا درج می‌کنم تابعد رابطهٔ اجزاء متشکلهٔ قصه‌را باابعاد اساسی آن تعیین کنم:

مثال اول: همهٔ اهل شیراز می‌دانستند که‌داش آکل و کاکا رستم سایهٔ یکدیگررا باتیر می‌زدند. یکروز داش آکل روی سکوی قهوه‌خانه دو میل چندك زده بود، همانجا که پاتوق قدیمیش بود. قفس کرکی که رویش شلهٔ سرخ کشیده بود، پهلویش گذاشته بود وبا سرانگشتش یخ را دور کاسهٔ آبی میگردانید. ناگاه کاکا رستم از در درآمد، نگاه تحقیر آمیزی باو انداخت وهمینطور که‌دستش پرشالش بود رفت روی سکوی مقابل نشست. بعد رو کرد به شاگرد قهوه‌چی و گفت:

«به به بچه، یه یه چای بیار ببینم.»

داش‌آکل نگاه‌پرمعنی بشاگرد قهوه‌چی انداخت، بطوریکه او ماستها را کیسه کرد وفرمان کاکارا نشنیده گرفت. استکانها رااز جام برنجی درمی‌آورد ودرسطل‌آب فرو میبرد، بعد یکی یکی‌خیلی آهسته آنها راخشك میکرد. ازمالش حوله در شیشهٔ استکانی صدای غژغژ بلند شد.

کاکارستم ازاین بی‌اعتنائی خشمگین شد، دوباره داد زد:

«مسه مگه کری! بهبه تو هستم؟!»

شاگرد قهوه‌چی بالبخند مردد به داش‌آکل نگاه کرد وکاکا رستم از مابین دندانهایش گفت:

«ار ـ وای شك‌کمشان، آنهائی‌که ق ق قپی پا میشند، اگ لولوطی هستند!؟ امشب میآیند دست وپه په پنجه نرم میك کنند!»

داش آکل همینطور که یخ را دور کاسه می‌گردانید وزیر چشمی وضعیت را می‌پائید خندهٔ گستاخی کرد که یك رج دندانهای سفید محکم از زیر سبیل حنا بستهٔ او برق زد و گفت :

«بیغیرتها رجزمی‌خوانند، آنوقت معلوم می‌شود رستم‌صولت وافندی‌پیزی کیست.»(۱)

مثال دوم : «راست است که میگویند خواب دم صبح چرسی سنگین‌است. مخصوصاً خواب لوطی جهان که دم‌دمهای سحر باانترش مخمل از «پل آبگینه» راه افتاده بود وتمام روز «کتل‌دختر» راپیاده آمده بود وسرشب رسیده بود به«دشت برم» وتا آمده بود دود ودمی علم کند وتریاکی بکشد وچرسی برود و به انترش دودی بدهد ، شده بود نصف‌شب‌وخسته‌ومانده توکنده‌کت وکلفت این‌بلوط خوابیده بود . اما هرچه خسته هم که باشد نباید تا این وقت روز ازجایش جنب نخورد واز سروصدای آنهمه کامیون که ازجاده میگذشت و آنهمه داد و فریاد زغال‌کش‌هائی که افتاده بودند تو دشت و پشت سرهم بلوطها را میسوزاندند وزغال میکردند بیدارنشود.

بسکه مخمل گردن کشیده بود و سر دوپا ایستاده بود که ببیند آیا لوطیش بیدار شده یانه پکر شده بود وحوصله‌اش سررفته

۱ــ داش آکل ص ۴۳/۴ از مجموعهٔ « سه قطره خون » صادق هدایت چاپ امیرکبیر.

۱۴۲ ـــ ـــ

مثال سوم: «ازدرکه واردشدم سیگارم دستم بود وزورم آمد سلام کنم. همینطوری دنگم گرفته بود قد باشم. رئیس فرهنگ که اجازهٔ نشستن داد نگاهش لحظه‌ای روی دستم مکث کرد وبعد چیزی‌را که‌می‌نوشت تمام کرد ومی‌خواست متوجه من بشود که رونویس حکم‌را روی میزش گذاشته بودم. حرفی نزدیم. رونویس را با کاغذهای ضمیمه‌اش زیرورو کرد وبعد غیب انداخت وآرام و مثلا خالی ازعصبانیت گفت:

ـ جانداریم آقا. این که نمیشد! هرروز یک‌حکم میدند دست یکی ومیفرستنش سراغ من. دیروز به آقای مدیر کل ...

حوصلهٔ این اباطیل‌را نداشتم حرفش‌را بریدم که.

ـ ممکنه خواهش کنم زیر همین ورقه مرقوم بفرمائید؟

وسیگارم‌را تزی‌زیرسیگاری‌براق‌روی میزش‌تکاندم. روی میز پاک ومرتب بود. درست مثل‌اطاق مهمانخانهٔ تازه عروس‌ها. هرچیز بجای خود. ونه یک ذره گرد. فقط خاکستر سیگار من زیادی بود. مثل نفی در صورت تازه تراشیده‌ای ... قلم‌را برداشت. وزیر حکم چیزی نوشت وامضاء کرد ومن ازدرآمده بودم بیرون. خلاص.»(۱)

مثال چهارم: «به یاد دارم که هوا گرم بود و راه خاك آلود

۱ ـ «مدیر مدرسه» ازجلال آل احمد ص ۵ و ۶ چاپ کتابهای جیبی.

وغبار ازشکافهای کف اتوبوس بالا میزد وپیش پای من زنبیل‌خوراک جا برپاهای او تنگ کرده بود و من آن را آهسته کنار میساندم تاجا برپاهای او تنگتر شود. ما باخواهران وبرادرانمان، وبامادر دوستم وباعمهٔ او که پهلوی من نشسته بود به باغ میرفتیم، ومن دلم میخواست عاشق خواهر کوچکش شوم اما دوست من که میگفتند خواهرش عاشق من شده‌است عاشق‌او شده‌بود ومن نمیدانستم چه‌کنم چون یك خواهر من میخواست من عاشق آن خواهر کوچك که دوستم عاشقش بود شوم‌چون خودش عاشق آن دوست من‌بود وخواهر دیگرم میخواست من عاشق آن خواهر کوچك نشوم چون در درس و ورزش مدرسه حریف‌هم بودند.

و راز آشکار اما چشم پوشی شده این شبکه را ثباتی نبود. غروب که برگشتیم خواهر دوستم عاشق دوست دیگرم بود وخواهر من عاشق هیچکدام نبود ودوستم عاشق خواهرم بود ودوست دیگرم عاشق خواهردیگرم بود وخواهر او که پهلوی من نشسته بوددیگر سوگند یادکرده بودکه عاشق نشود اما مینمایاند که دلش میخواهد دوست دیگرم عاشقش شود واو که پهلوی من نشسته بود و اکنون دربرگشتن باز پهلوی من بود، خاموش بود، همچنان خاموش‌بود، وتنهاکسی‌بودکه نگفته بود وندانسته بودند عاشق‌کیست. ومن اکنون عاشق‌او بودم. وهیچیك ازما بیش‌ازسیزده چهارده سال نداشت». (۱)

۱ــ «عشق‌سالهای‌سبز» ازکتاب «جوی‌ودیوار وتشنه» ابراهیم گلستان. ص۹و۱۰

در این چهار مثال از چهارتن از نویسندگان معاصر که دادم می‌توان چهار بعدرا به راحتی تشخیص‌داد . اول این‌چهاربعد را مشخص می‌کنیم و بعد سعی خواهیم کرد اجزاء قصه را در این چهار تکه بشناسیم و بعد این اجزاء را در فصول مختلف بررسی خواهیم کرد .

مثال یکم
داش آکل ازهدایت

۱ ـ زمان : یك روز درسی‌سال پیش
۲ ـ مکان : شیراز ، قهوه‌خانه ، پاتوق داش آکل
۳ ـ علت حوادث : خصومت بین دوجاهل شیرازی
٤ ـ زبان : زبان سادهٔ هدایت توأم با اصطلاحات وبرداشتهای جاهل‌واری

مثال دوم ـ انتری که لوطیش مرده بود از صادق چوبك

۱ ـ زمان : سپیده‌دم‌دشت
۲ ـ مکان : دشت و جنگل و بلوط زار
۳ ـ علت: لوطی‌خفته وبی‌تابی‌انتری‌بیدار
٤ ـ زبان : زبان وصفی غنی چوبك برای انتری‌که لوطیش مرده بود

مثال سوم
مدیر مدرسه از
جلال آل احمد

۱ ـ زمان : یك زمان اداری
۲ ـ مکان : یك مکان اداری
۳ ـ علت : مخالفت مدیر مدرسه‌ای مخالف‌بوروکراسی **با رئیس فرهنگی که نمایندهٔ بوروکراسی است**
٤ ـ زبان : زبان خشن وتند و چابك آل احمد وزبان مدیر مدرسه‌ای عاصی

مثال چهارم
عشق سالهای سبز
ازابراهیم گلستان

۱ ـ زمان : سیزده چهارده‌سالگی ، یك روز گردش
۲ ـ مکان : اتوبوس ، اهواز و ...
۳ ـ علت : عاشق شدن پسری‌رو به بلوغ به دختری نورس
٤ ـ زبان : زبان آهنگین پرتحرك وبی‌تکلف گلستان‌برای‌پسری تازه‌بالغ و تازه عاشق

من برای سهولت عمل دست به تجرید وتجزیه این ابعاد زدم، ولی تردیدی نیست که‌نمی‌توان دقیقاً یکی ازاین ابعاد را ازدیگران

بکلی تجرید وبدون در نظر گرفتن ابعاد دیگر مشخص‌کرد ؛ چرا که در گذشته بطور مبسوط این موضوع‌را روشن کرده‌ام‌که امکان ندارد به زمانی بی‌مکان ومکانی بی‌زمان اندیشید ونیز زبان‌را هرگز نمی‌توان اززمان ومکان مجزا کرد وبه‌مطلق زبان فکر کرد وباید در اینجا اضافه کنم که جدا کردن علتها ومعلولها اززمان و مکان وزبانی که بیان‌کنندهٔ موقعیتهای زمانی ومکانی هستند، مطلقا غیر ممکن‌است، چرا که دراین صورت باید به‌مطلق زمان ومکان و زبان وعلتها ومعلولها بیندیشیم واین کارا گر درزمینهٔ فلسفه ممکن باشد، در زمینهٔ هنری پرتحرک وپویا ممکن نیست. داش آکل باید در زمانی مشخص ومکانی معین ، رقیب خود کاکارستم را بشناسد و بازبانی مشخص ودلائلی مشخص بااو روبروگردد؛ وانتر صادق چوبك باید درآن سپیدم دشت ـ سپیده دمی‌که بدون دشت ودشتی‌که بدون سپیده‌دم وجود ندارد ـ باخفتهٔ لوطی خود روبرو گردد و به دنبال دلیلی برای خواب لوطیش باشد واین کار را در محیط زبانی خاصی که نویسنده بوجود آورده است انجام دهد؛ ومدیرمدرسهٔ آل‌احمد برای نشان دادن عصیان خود در زمانی مشخص و در مکانی معین ، مجبور است علل عصیان خود را با آن زبان تند و خشن بیان کند؛ «و گلستان» الزاماً زمان ومکان عشق وموجبات «عشق سالهای سبز»را باید بازبان عشاق تازه‌بالغ بیان‌کند، چرا که هیچ حادثه‌ای درخارج ازاین موقعیت‌های زمانی ومکانی وسببی وزبانی ممکن نیست وحادثه

وشخصیتهائی که بوجود آورنده حوادث هستند ، مفهوم داستانی خود را درچارچوب این چهاربعد پیدا می‌کنند، زیرا بدون این چهاربعد، هرحادثه و هرشخصیتی جنبه کلی ومطلق پیدا می‌کنند و اصولا کار قصه نویس، ارائه مطلق کلی وفلسفی نیست ، بلکه ارائه جهان رنگین وقابل انعطافی ازحوادث وآدمهای زندگی است .

۱۶
عامل تجربه

هگل نوشته است که: «مطلق، شبی است که در آن تمام گاوها سیاه هستند.»، این گفته بیشتر دروصف دورانی می‌تواند باشد که در آن تاریخ از همه چیز مطلق‌های بیشمار بسازد. در حالیکه قصه به مفهوم جدید و امروزی وبعد از قرن هیجده آن، مثل روزی است که در آن شخصیتهای قصه، زیر آفتاب حرکت می‌کنند و هریك رنگ وحال و خصوصیت و فردیت خود را دارد.

چراکه باوقوف به چهاربعد قصه، گاوها ازسیاهی مطلق راکد ، نجات می‌یابند واز امتیازی‌فردی برخوردار می‌گردند . باسوارکردن ابعاد چهارگانه برگردهٔ ماجرائی کـه درآن شخص یـا اشخاصی درحال پیدایش وتکوین وزیستن‌نشان داده‌می‌شوند، هرآدمی فی‌نفسه تبدیل به یك قهرمان درحال تحرك وتحول می‌شود که‌بایدتاریخ خودش را بدست خود بسازد ، در آن زندگی کند ، بااوج آن خودرا به اوج برساند وباحضیض آن ، در پستی وخواری غرق گردد و نابود شود. بهمین دلیل هرقصه، فی‌نفسه، تاریخی است درحال ساخته شدن برای فردی‌که فرسنگ تافرسنگ حوادث‌زندگی‌را می‌پذیرد، ازآنهاخود را سیراب می‌کند ، سربه سنگ و دیوار وصخره و سایر هیولاهای سرراه می‌کوبد تا هویت واقعی خود را بشناسد وآن را بشناساند و شناسنامهٔ واقعی‌خود را از زندگی‌بستاند . چراکه به قول « نیکوس کازانتزاکیس»(۱) آن شوریدهٔ یونانی خالق «زوربا»(۲) : « عمل ، نهائی‌ترین ومقدس‌ترین شکل فرضیه است»، والبته باید براین‌گفته، افزود که: «عمل ، مشخص‌ترین چهرهٔ تاریخ پرتحرك است کـه قصه فقط یکی از پدیده‌های بیشمار آن است. »

اگر دربارهٔ قصه ، کمی باتعابیر ریاضی فکر کنیم، بایدبگوئیم کـه : واحد قصه ، حادثه است، واحد حـادثه ، عمل وواحد عمل ،

---

۱ ــ Nikos Kazantzakis ۲ ــ Zorba

تجربه. وتجربه همانقدر چهاربعدی است که قصه وحادثه وعمل.

گرچه در گذشته از تجربه صحبت کردیم، ولی برای درک ماهیت قصه لازم است، نگاهی دیگر از نظر فلسفهٔ هنری بدان بیندازیم، چراکه تجربه، به هرصورت‌که باشد، مرکز تمام خلاقیتهای هنری است، بویژهٔ خلاقیتی چون قصه‌نویسی‌که درآن گاهی تجربه، همانطور که در زندگی واقعی برای انسان اتفاق افتاده است، برروی صفحه جاری می‌شود.

جان‌دیوئی(۱)، در کتاب معروف خود تحت عنوان «هنر به عنوان تجربه» می‌گوید؛ «هنر خوب، تجلیلی است از تجربه»، و می‌افزاید که: «انسان موقعی دستخوش تجربه می‌گردد که در بارهٔ محیطش کاری انجام دهد والبته این کاررا دانسته انجام دهد.»

تعبیر «دیوئی» از تجربه، تعبیری است جامع، چرا که او معتقد است که انسان در میان «دنیائی از اشیاء» زیست می‌کند و زیستن یعنی در بارهٔ اشیاءِ محیط کاری انجام دادن و در نتیجه خود دستخوش مقداری حادثه ودگرگونی شدن. در واقع او اصل تأثیر کردن ومتأثر شدن را دربست قبول دارد وتجربه را خواه‌درصورت فاعلی وخواه درهیأت مفعولی، زائیدهٔ رابطهٔ انسان بامحیط می‌داند و البته منظور او از محیط، فقط محیط اجتماعی نیست، بلکه منظورش هرنوع محیط، اعم از خانوادگی، طبیعی واجتماعی‌است.

و اما تجربهٔ جدا، منفرد و تنها مانده، تجربه‌ای است که

۱ ـ John Dewey

چندان بدرد هنر نخواهد خورد. تجربه‌ای که در آن ظرفیت تلفیق وترکیب نباشد ونتواند حساسیت هنرمندانه را برانگیزد و انسان را بسوی آفرینش براند، تجربه‌ای است تک افتاده و جزیره‌ای که بزودی در قشرهای تحتانی حافظه وپستوهای ضمیر رسوب می‌کند وظرفیت «عامل» بودن خود را بکلی از دست می‌دهد. هیچ تجربه‌ای بکلی فراموش نمی‌شود ولی تجربه‌هائی هستند بی‌بو و بی‌خاصیت که بدرد هیچ اثر هنری نمی‌خورند. چرا که درخود هیچگونه ظرفیت برانگیختن ندارند.

تجربه‌ای‌که ظرفیت عمل وحرکت وانگیختن دارد، به‌آسانی از کوچه پس کوچه‌های تودرتو ولابیرنت پیچیدهٔ حافظه، بسوی روشنی ضمیرآگاه نقب می‌زند وخود را در برابر حساسیت عاطفی و فکری نویسنده قرار می‌دهد. تجربه‌هائی از این دست که هنگام آزموده شدن باشدت وحدتی بیش از دیگران حس شده‌اند، هنگام ظهور درذهن نویسنده، بار عاطفی وفکر ابتدائی خودرا برحساسیت عاطفی و فکری نویسنده می‌افزایند وچون از قدرت و مرکزیت بیشتری برخوردار هستند، خود را درکنار تجربه‌های دیگر قرار می‌دهند وبدین ترتیب نخستین قدم در ذهن نویسنده بسوی ترکیب ـ که دراین مرحله تاحدی خودبه‌خود است ـ برداشته می‌شود. این تجربه‌ها که هنگام ظهور مجدد تسلسل زمانی خودرا بهم زده وبدون رعایت ترتیب مکانی، تداعی شده‌اند، باید بوسیلهٔ ذهن توانای

نویسنده جهت زمانی ومکانی وسببی خود را بازیابند . نویسنده با حساسیت فکری و عاطفی خود ، دیگر باره خود را در میان آن تجربه‌ها می‌یابد و گوئی در زمان حاضر ، دستخوش تجربیاتی می‌گردد که متعلق به زمانهای مختلف در گذشته هستند. کشف‌مجدد حوادث و تجربیات در لحظه‌ای بخصوص ، باید دلیل خاصی داشته باشد وگرنه این مجمع‌الجزایر تجربیات ، دیگر باره ازهم خواهد پاشید و هریك از تجربه‌ها بدل به جزیره‌ای منفرد خواهد شد در وسط اقیانوسی بی‌نام ، ویا ممکن است بعضی از آنها بکلی در اعماق دریای ضمیر ناخودآگاه رسوب کرده، ازنظر آفریننده برای‌همیشه مخفی بمانند .

نویسنده بادید خاص خود به تجربه‌ها جهت می‌دهد ودر نقش یك شطرنج بازماهر، جزیره‌های این مجمع‌الجزایر را ، ازجائی به جائی دیگر منتقل می کند ، نقش‌های آنها را تغییر می‌دهد و حتی در میان جزیره‌ها ، نقبهائی می‌زند، یکی را به دیگری وهمه‌را به یکدیگروصل می‌کند وبدین ترتیب برآن پاشیدگی وازهم‌گسیختگی اولیه ، نظامی یکپارچه را حاکم می‌سازد .

همینکه نویسنده بوسیلهٔ احساس وعاطفه و اندیشهٔ خود به تجربه‌ای جهت مشخص داد وآن را از درون، بسوی تجربیات دیگر هدایت کرد ، درواقع کوشیده است بین تجربیات مختلف یك آدم و یاتجربیات آدمهای مختلف در قصه جدالی ایجاد کند ؛ جدالی که

باحفظ ابعاد زمان ومکان خود ، ازبعد علیت که گاهی عاطفی وگاهی فکری ، و زمانی‌هم عاطفی و هم فکری است ، توشه وانرژی رهبری کنندهٔ خود راگرفته ، در سایر جدالهای قصه شرکت خواهد کرد . هر تجربه ، اگر درکنار تجربیات دیگر وبادر مقابل آنها قرارگیرد ویااگر صاحب تجربه ، درمقابل صاحب تجربه‌ای دیگر قرار گیرد کـه در قطب مخاطف او بـاشد ، « حـادثه » ایجـاد خواهـد شد . «حادثه» از نظر «گودمن»(۱) ، یکی از استادان معروف قصه نویسی درآمریکا ، نتیجهٔ این جدال و این درگیری شخصیتها با یکدیگر است ودر واقع اساس‌طرح وتوطئه‌هرداستان ، همین عامل جدال‌است وبدون آن قصه نه بوجود می‌آید ، نه یکپارچگی پیدا می‌کند ونه دید نویسنده دربارهٔ زندگی از مرحلهٔ نظری بـه سوی مرحلهٔ عمل وتحرك وواقعیت ، پیش می‌رود .

هرنویسنده‌ای ، هنگامی کـه قلم برمی‌دارد تـا قصهٔ خود را بنویسد، باسه مرحلهٔ مشخص که درهرسه، تجربه دخـالت‌کامل دارد، سروکار خواهد داشت . مرحلهٔ نخستین ، مرحلهٔ روبروشدن بـا مواد خام قصه، یعنی تجربیات شکل نیافتهٔ زندگی است . این تودهٔ آشفته ودرهم مواد خام ، مثل کوهی در برابر نویسنده انباشته شده است . مناسبات پیچیدهٔ ناشی از روابط انسان باخانواده ، فرد با اجتماع ، اجتماع باتك‌تك افراد، تمام معتقدات تجربه شدهٔ مذهبی،جدالهای

۱ ـ Theodore Goodman ، این منتقد چند قصه نویس خوب برای آمریکا تربیت‌کرده است.

درونی انسان باخود ، بادوست ودشمنش، باعاشق ومعشوق وبامحیط و دورانش، باخدا وسرنوشت ومرگش، همه دربرابر او قرارگرفته‌اند. هریك ازاین مناسبات وتجربیات برای خود رنگ وحالت وزمان و مکان وموقعیتی دارد که به‌آن فردیت خاصی می‌بخشد . نویسنده از این همه مناسبات جورواجور ، و موافق و مخالف ، گاهی احساس رعب ووحشت می‌کند و گاهی به‌گمان اینکه به‌آسانی می‌تواند دست دراز کند و مقداری از اینها راکنار هم بچیند ذوق زده می‌شود و هرهفته یکی دو قصه تحویل خلق‌الله می‌دهد که در ارزش همهٔ آنها می‌توان تردید کرد .

نویسندهٔ واقعی ، در این نخستین مرحله ، می‌کوشد موادخام قصهٔ خود را بفهمد . هرتجربهٔ حاد فردی و اجتماعی نویسنده ، در او این اشتیاق را بوجود خواهد آورد که تجربه را از مفهوم و معنائی برخوردار کند . همینکه تجربه یا سلسله تجربیاتی برای نویسنده مفهوم ومعنا پیدا کردند ، نویسنده تا حدی به ماهیت آنها پی برده است ودرضمن جهت خاصی‌را که ازجهان بینی عمومی او سرچشمه می‌گیرد، دربارهٔ آن تجربیات پیدا کرده است. موقعیکه تجربه‌ای مفهوم پیدا می‌کند، مثل این است که‌خود به‌خود داوطلب شده است تاجهت دید نویسنده‌را قبول کند واز در رضا واطاعت در آید وبااو همراهی نماید.

درمرحلهٔ دوم،نویسنده،دربارهٔموادخام‌انتخاب‌شده‌جهتی‌مشخصی

می‌یابد و یا دید خود را به روشنی تمام برمواد خام برگزیده شده تحمیل می‌کند وسلسله مراتب زمانی ومکانی تجربیات وحوادث‌را بهم‌می‌زند. گاهی یك تجربه، درضمیر آدم، بصورت یك اندیشهٔ ساده در آمده است وازآنجا که‌حالت انتزاعی ومجرد یافته، قصه‌نویس می‌کوشد، حادثه‌ای مناسب برای آن تجربه بیابد، زهر تجریدرا ازآن بگیرد وعینیت ملموس وچشم گیری را جانشین اندیشه‌ای فلسفی نماید. گاهی ازطول حادثه‌ای‌می کاهد وبر طول حادثه‌ای دیگرمی‌افزاید وبالاخره دراین مرحله می کوشد بفهمد چه تأثیری را می‌خواهد درخوانندهٔ قصهٔ خود ایجاد کند؛ چراکه هیچ‌قصه‌نویسی بدون مخاطب نیست، حتی قصه‌نویسی چون هدایت «بوف کور» که رابطه‌اش را بادیگران قطع‌کرده بود ومی‌خواست خودش را فقط به سایه‌ای که روی دیوار خمیده بود ونوشته‌های اورا بااشتها می‌بلعید، معرفی کند. سایه یاانسان، فرقی نمی کند. مخاطب همیشه وجود دارد و نویسنده با داشتن جهتی خاص در بارهٔ زندگی و مواد خام تجربیات خود، می‌کوشد تأثیری را که درنظر دارد، دردیگران‌ایجاد کند. او همیشه بدنبال آن تأثیر مطلوب می گردد زیرا این تأثیر رابطهٔ اورا باعالم خارج، بامخاطب‌ها، بااجتماع ومواد خام نوشته‌های بعدی او حفظ می کند.

مرحلهٔ‌سوم، مرحله‌ای‌است که در آن بادرنظر گرفتن‌مواد خام وجهت مشخص وتأثیردلخواه، نویسنده می‌کوشد، طرحی نودراندازد

که عین زندگی باشد، بدون آنکه زوائد زندگی‌را داشته باشد. دراین مرحله ، نویسنده باید یك آفریننده وسازندهٔ واقعی باشد ، به دلیل اینکه او ازطریق طرحی هنرمندانه، می‌تواند نسخهٔ بدلی اززندگی را طوری بسازد که خواننده پاشیدگی وازهم گسیختگی زندگی را فراموش کند وازطرح هنرمندانهٔ قصه، لذت ببرد . «دیوئی» درکتابی که ذکرش رفت گفته است که : «هرنوع بیان ، روشن کردن عواطف درهم وبرهم‌است». والبته خواننده اززوشن شدن عواطف درهم‌وبرهم لذت می‌برد ، چرا که نویسندهٔ خوب در چارچوب طرح و الگوئی محکم ، آنچنان زوائد عواطف‌را از عواطف دور می کندواندیشه را با تصویر ، و ذهنیت را باعینیت منطبق می‌سازد که دیگر خواننده دچار سردرگمی نمی گردد ودرحوادث وجدالها ، نه فقط مثل‌عاملین حوادث و جدالها ، بلکه حتی مثل خود نویسنده شرکت می‌کند. در مرحلهٔ سوم ، نویسنده اثرخودرا ازدید خواننده می‌بیند واگر موفق باشد، خواننده‌اش آنچنان تعالی می‌یابد که خودرا جای نویسندهٔ قصه می گذارد وبا او به سوی آیندهٔ قصه پیش می‌رود.

شور و هیجان عاطفی ، همیشه درونی است و حادثه همیشه ، برونی . قصه نویس نه اولی را جدا از دومی می‌بیند ونه هردو را با بیهدفی به یکدیگر مربوط می‌کند . او عوامل درونی و حوادث بیرونی را طوری باهم تلفیق می‌کند که تأثیری همه جانبه که ناشی ازجهت دید نویسنده باشد درخواننده ایجاد شود ؛ طوریکه‌خواننده

هرگز نتواند به عوامل ذهنی ، جدا ازعوامل عینی، و به عوامل درونی جدا از عوامل خارجی بیندیشد ، بلکه محتوی را مثل جان در بدن قالب بپذیرد. هگل گفته است که باید : «قالب ومحتوی کاملا برای همسری یکدیگر ساخته شده باشند.»، و«یوزل»(۱) در کتاب فن قصه(۲) که من از آن در بعضی موارد استفاده کرده‌ام ، تصریحاً وتلویحاً معتقد شده است که نویسندهٔ قصه ـ خواه قصهٔ بلند وخواه قصهٔ کوتاه ـ باید چنان وحدتی به قصهٔ خود بدهد که قصه تأثیری واحد روی خواننده بگذارد .

---

۱ – Thomas Uzzel، استادقصه‌نویسی درآمریکا که چندین قصه‌نویس معروف زیردست او تربیت شده‌اند.

۲ - The Technique of the Novel

۱۷
عامل جدال در قصه

تفکیک کامل اجزاءِ قصه از یکدیگر غیر ممکن است. زیرا تمام اجزاءِ و عوامل قصه آنچنان به یکدیگر مربوط هستند که نمی‌توان یکی را از دیگران بکلی تجرید کرد و بعنوان یك جزءِ تنها وعامل مطلق مورد بررسی قرار داد؛ چرا که اگر عوامل قصه عبارت باشند از: تجربه(۱)، جدال(۲)، حادثه(۳)، داستان(۴)،

---

۱ ـ Experience ۲ ـ Conflict ۳ ـ Event ٤ ـ Story

PersianPDF.com

نشوند، از حمایت واقعیت برخوردار نخواهند شد ودر نتیجه وجود خوانندمرا تسخیر نخواهند کرد .

در صفحات قبل ، عامل نخستین ، یعنی تجربه‌را بررسی کردیم واینك می‌پردازیم به عامل جدال که بوسیلهٔ آن هم تجربه، دارای جهتی مشخص می‌گردد وهم به سوی مقابله باتجربه‌های دیگرحرکت می‌کند وبدین وسیله با حفظ نیروی تجربی خود وارد جدل و جدال باسایر تجربه‌ها می‌گردد ودر واقع می‌زند و می‌خورد، عوض می‌کند و خود عوض می‌شود تا جدال آبستن حادثه‌ای‌گردد و حادثه مثل تجربه، به‌سوی حوادث دیگر حرکت‌کند ووجود طرح وتوطئهٔ قصه را ممکن گرداند. این است اساس دیالکتیك قصه هنری .

« هنری جیمز » گفته است که : « در هرقسمت هرقصه باید چیزی ازقسمت‌های دیگر باشد»، ودرعامل جدال نه‌فقط عامل تجربه، وارد مرحلهٔ عمل می‌گردد، بلکه حادثه در بطن آن نطفه می‌بندد و عمل ناشی ازمقابلهٔ تجربه‌هارا در سلسله مراتب تجربه‌ها ، اعمال و جدالهای بعدی داستان شرکت می‌دهد .

جدال ، روبرو شدن دونیرو، وجبهه گرفتن آنها در برابر یکدیگراست؛جدال، سنگربندی دومتخاصم ودونیروی مخالف‌است؛ جدال آمادگی ذهنی دونیرو است وهمانطور که هرآمادگی برای جنگ و هرصف آرائی ، جدا از درگیری واقعی در رزم نمی‌تواند باشد، جدال نیزجدااز‌حادثه وجود ندارد. حادثه‌باجدال پیش می‌آید

۱۶۲ ــ ــ

١ ــ فصلی که «دراندیشه وهنر» شماره مخصوص آل احمد چاپ شد.

می‌توانند باشند(۱) .

شاید جدال انسانی باانسان دیگر، قسمت اعظم قصه‌های‌جهان را بخود تخصیص داده باشد .

موقعیکه‌قصه‌نویس، دوانسان ازدوجبههٔ مخالف‌عاطفی، فکری، جسمانی ویا اجتماعی را در برابر هم قرار می‌دهد ومی‌کوشد باپیش‌آوردن حوادث مختلف ، نیروهای آن دو را امتحان کند و به سود یکی‌ازآنها نتیجه‌گیرد،شایدازمؤثرترین برداشت تاریخ‌داستانسرائی استفاده می‌کند . البته جدال فقط مربوط به قصه نیست. قرنها قبل از پیدایش قصه به مفهوم امروزی، نمایشنامه و عرصهٔ صحنه ، میدان نبرد نیروهای متخاصم بود . گاهی یك‌جدال عمومی تمام نمایشنامه را بخود تخصیص داده بود. هملت یکی ازبهترین نمونه‌هاست. هملت همیشه در برابر خود قرار دارد وجدالهای کوچکتر، یعنی‌جدالهای هملت بامادرخود، با«افیلیا»، بابرادروپدر«افیلیا» ـ که هریك‌بالاخره منجر به حادثه‌ای شوم ومصیبت بار می‌گردد ـ در داخل جدال عمومی، نقش اساسی خود را ایفا می‌کنند و پیشرفت حوادث و حرکت جدال عمومی‌را ممکن می‌سازند.

بیشتر داستانهای واقع گرایانهٔ قرن نوزدهم مبارزهٔ انسان با انسان است ، گرچه گاهی شخصیتهای داستان با عوامل طبیعی ویا با خود نیز بمبارزه برمی‌خیزند ،ولی قصه نویس قرن نوزدهم همیشه

۱ ـ قصهٔ «خواهرم وعنکبوت» آل احمد که درآن زنی بامرگ جدال می‌کند، یکی ازنمونه‌های خوب مجادلهٔ انسان باطبیعت است.

۱۶۴ ــ

بدنبال پیدا کردن روابط موجود بین انسانهاست ومی‌خواهد ازاین طریق‌هم به‌روابط فردی افرادپی‌ببردوهم‌رابطهٔ آنهارابااجتماع تعیین کند. گاهی قهرمانان «دیکنز»، «تولستوی»، «بالزاک» و«داستایوسکی» بااجتماع نیز در حال مبارزه هستند، چرا که ممکن است یکی از طرفین مجادله، نمایندهٔ اجتماع موجود باشد و دیگری بدنبال برانداختن نظام آن اجتماع و بنیان گذاشتن نظامی دیگر. دراین قبیل موارد، شکاف عمیقی که بین طرفین جدال وجود دارد، موقعی پرمی‌شود که حادثه‌ای در اوج جدال وقوع یابد و در نتیجهٔ آن طرفین مجادله غالب یامغلوب گردند.

دراغلب قصه‌های خانوادگی‌همیشه مثلثی هست که‌هر سه‌ضلع آن را انسان تشکیل می‌دهد ودر خارج ازمحیط خانواده، دراغلب داستانهای اجتماعی و عاشقانه، طرفین جدال بلاشك انسان هستند. فقط جدالهای بزرگ در یك قصه اهمیت‌ندارند، بلکه جدالهای کوچك نیز ـ مثل سازهائی که در یك ارکستر، نقش چندان اساسی ندارند ولی به یکپارچگی و موزون بودن آهنگ کمك می‌کنند ـ بنوبهٔ خود در تحرك یافتن داستان، نقش کوچك یابزرگ خود را ایفا می‌کنند. «سامرست موآم»، موقعی که از«مادام بواری» «گوستاو فلوبر» صحبت می‌کند، می‌گوید در قسمتی ازکتاب، فلوبربرای نشان دادن زندگی‌خسته‌کنندهٔ«اما»(۱)، تکنیك جالبی بکارمی‌برد.

---

۱ ـ Emma

اوچند حادثهٔ ناچیزرا که ازیکنواختی زندگی «اما» حکایت می‌کنند به یکجا جمع می‌کند. این حادثه‌ها که درمجموع برای «اما» خسته کننده هستند، تك تك از نظر خواننده بی ارزش نمی‌توانند بود و بهمین دلیل‌خواننده آنهارا به‌راحتی می‌خواند، بدون آنکه‌ازوقوف بماهیت زندگی «اما» لحظه‌ای غافل بماند.(۱)

همانقدر که نمی‌توان حوادث ناچیز را نادیده گرفت، جدالهائی را که موجب پیدایش این حوادث شده‌اند، نمی‌توان یکلی بی‌اهمیت تلقی کرد. زیرا گاهی همین جدالها و حوادث کوچك، تصویر دقیقی اززندگی قهرمانهای قصه را دربرابر ما می‌گشایند و اصولا بدون این قبیل جدالها وحوادث، قصه، خصوصیت جزء به جزء بودن خودرا ازدست می‌دهد وزندگی تماماً در برابر خواننده ظاهر نمی‌شود.

نمونهٔ خوب جدال انسان با انسان، «تنگسیر»(۲) است از نظر عمل، و«بوف کور» است از نظر عاطفه. جدال قهرمان تنگسیر، جدالی است جسمانی. یعنی چند نفر دست بیکی کرده، پول قهرمان قصه را خورده‌اند و قهرمان قصه با قدرت جسمانی خود، همهٔ آنها

۱ـ به‌عین کلمات «موام‌هدسترسی نداشتم. رجوع کنیدبه «دریا، ؛ زمان و داستان کوتاه». فصل مادام‌بواری، که‌کاوه دهگان از سامرست موآم ترجمه کرده است.

۲ـ تصور می‌کنم زخم ناپذیر بودن زار محمد، درقصه تنگسیر چوبك، اورا کمی غیر واقعی می‌نمایاند وبهمین دلیل ازاین یك نظر بخصوص، زار محمد به قهرمان «قصهٔ خیالی» (Romance) بیشتر شباهت دارد تاشخصیت واقعی یك قصهٔ رئالیستی.

را از بین می‌برد ودرمی‌رود. جدالهای کوچك، قهرمان داستان را به سوی حوادث کاملا جسمانی، هدایت می کنند وقهرمان در اوج جدال، یك‌یك دشمنانش را از پا در می‌آورد.

در بوف کور هدایت، کار عضلانی وجسمانی، بسیار کم‌است. ولی «من» بوف کور همانقدر که پیوسته باخود در جدال است، در برابر زنی که چشمان اثیری دارد، و پیرمرد خنزر پنزری جهتی مجادله‌آمیز گرفته است‌وبهمین دلیل در خیال یا در واقع زن خود را قطعه قطعه می‌کند ودرآخر داستان، بشکل پیرمرد خنزر پنزری در می‌آید وهویت خود را در هویت مشابه پدر ویا عمویش که همان پیرمرد خنزر پنزری باشد، پیدا می‌کند.

در تنگسیر، تمام جدالها عملی است وطرح ریزی برای قتل بطور ناگهانی ودر مدت زمان بسیار کمی صورت می‌گیرد. تصمیم به قتل، بصورت رگهٔ شفافی در مغز زارمحمد برق می‌زند واو تفنگ خودرا برمی‌دارد وراه می‌افتد. زار محمد باعمل عضلانی و جسمانی خودراازجدال قصه نجات می‌دهد ولی «من» بوف‌کور، همیشه درذهن خود بادیگران در جدال است واعمالش، شدت وحدت اعمال‌عضلانی و جسمانی قهرمان تنگسیر را ندارند. جدال او عاطفی است، ولی تردیدی نیست که هردو قهرمان باانسان سروکار دارند و جدالها و حوادث زندگیشان ازروابط بین انسانها ناشی می‌شود.

شاید قصهٔ قرن بیستم، بیش‌ازقصهٔ قرون پیشین، ازجدال باخود

سرچشمه گرفته باشد ولی تأثیر داستایوسکی را نمی‌توان برقصهٔ قرن بیستم نادیده‌گرفت. دراغلب قصه‌های داستایوسکی، شخصیتهاهم ازدرون وهم ازبیرون جبهه‌می گیرندواگربخواهند اقدامی بکنند وچیزی‌را تامرحلهٔ عمل پیش ببرند، خودرا ازدرون بسوی‌آن عمل متلاشی می‌کنند وتمام نیرووقدرت عاطفی وفکری وعضلانی وجسمانی خودرا برسر عملی که گوئی فقط برای انجام آن ساخته شده‌اند، بکار می‌اندازند. پسری که در برادران کارامازوف پدرش را می‌کشد، گوئی‌باجانبازی وفداکاری‌تمام، خودرا برای قتل پدرآماده می‌کند. گوئی عملی که او باید انجام دهد، تبدیل به هاله‌ای نورانی شده، اطراف چهره‌اش‌را درمیان گرفته است. وبالاخره همین هالهٔ نورانی است که‌چهرهٔ اورا می‌سوزاند وخاکسترمی‌کند واورا ازحادثهٔ قتل به سوی جدالی‌دیگر ـ که‌جدالی‌است‌باخود ـ رهبری می‌کند تاباردیگر حادثه درقلهٔ احساس وعمل توأمان بوقوع پیوندد وخودکشی جوان پدرکش عملی گردد. آل احمد، حق دارد از داستایوسکی وحشت کند. (۱)

در قصه‌های داستایوسکی اغلب تلفیقی از هرسه جدال وجود دارد. موقعی که یکی از پسرها «دربرادران کارامازوف» می‌گوید: «همه چیز مجاز است»، درواقع نتیجهٔ یك جدال درونی با خود وخدا رابصورت فکری، صاعقه‌آسا بیان می‌کند. ویاموقعی که‌راسکلنیکف

۱ـ نگاه‌کنید به مقالهٔ «داستایوسکی، نیهیلیسم وعاقبتش» ص۱۰۹، «ارزیابی شتابزده» آل احمد.

آدم می‌کشد، درواقع جدالی خودآگاهانه را با عملی کاملا روشن، بپایان می‌رساند ویا موقعی که او جریان قتل را با پلیس در میان می‌گذارد «جدالی درخود وبا خود» که جدال باروحی گناهکار اما نادم است، باحادثه‌ای (اعتراف) به اوج می‌رساند وآنگاه با وقوف تمام سرنوشت خود را می‌پذیرد.

گفتیم که قصهٔ قرن بیستم، بیش از قرون پیشین از جدال با خود سرچشمه گرفته است. گرچه بعدها خواهم کوشید که به‌تفصیل دربارهٔ قصهٔ قرن حاضرصحبت بکنم ولی‌دراینجا می‌خواهم به‌این‌نکته مهم اشاره‌کنم که تحت تأثیر روانشناسی‌جدید، فلسفهٔ «کی‌یرکه‌گور»، و «نیچه» وسمبولیستهای قرن نوزدهم فرانسه و تحت تأثیر تحقیقات «برگسون» در موضوع «زمان» ومعرفی تك‌گفتار درونی[۱] بوسیلهٔ ادوارد دوژاردن[۲]، وتحت تأثیر داستایوسکی وبالاخره تحت‌تأثیر عوامل ناشی از زندگی قرن بیستم، تنی چند از نویسندگان بزرگ، جدال‌را بسوی قشرهای درونی روح وضمیر ناخودآگاه کشاندند وبدینوسیله بسیاری ازقصه‌ها براساس جدال باخود ساخته شد. در چنین قصه‌ای نویسنده هرگز ازحضوو «خود» غائب نیست وهمه‌چیز را درپیش خود می‌بیند وحس می‌کند. شاید بانمونه‌ای از «بوف‌کور» بتوانیم موضوع را روشنترش کنیم:

«چگونه می‌توانستم فراموش بکنم؟ چشمهایم که باز بود ویا رویهم می‌گذاشتم درخواب ودر بیداری او جلو من بود. از میان

۱ ـ Le Monologue Intèrieur ۲ ـ Edouard Dujardin

روزنهٔ پستوی اطاقم، مثل شبی که فکر ومنطق مردم را فرا گرفته ، از میان سوراخ چهار گوشه که به بیرون باز میشد دائم جلو چشمم بود .

آسایش بمن حرام شده بود ، چطور می‌توانستم آسایش داشته باشم ؟ هرروز تنگ غروب عادت کرده بودم که بگردش بروم ، نمی‌دانم چرا می‌خواستم واصرار داشتم که جوی آب ، درخت سرو، وبتهٔ گل نیلوفر را پیدا بکنم ـ همانطوری که به تریاك عادت کرده بودم ، همانطور باین گردش عادت داشتم ، مثل اینکه نیروئی مرا باینکار وادار می‌کرد . درتمام راه همه‌اش بفکر او بودم ، بیاد اولین دیداری که از او کرده بودم ومیخواهتم محلی‌را که روز سیزده‌بدر او را در آنجا دیده بودم پیدا بکنم ـ اگر آنجا را پیدا میکردم ، اگر میتوانستم زیر آن درخت سرو بنشینم حتماً در زندگی من آرامشی تولید میشد . ولی افسوس بجز خاشاك وشن داغ واستخوان دندهٔ اسب وسگی که روی خاکروبه‌ها بو میکشید چیز دیگری نبود ـ آیا من حقیقتاً بااوملاقات کرده بودم ؟ ـ هرگز ، فقط اورا دزدکی وپنهانی ازیك سوراخ ، از یك روزنهٔ بدبخت پستوی‌اطاقم دیدم ـ مثل گربه‌ای که گرسنه‌ای که روی خاکروبه ها بو می کشد و جستجو میکند ، اما همین که از دور زنبیل میآورند ازترس میرود پنهان میشود، بعد برمیگردد که تکه‌های لذیذ خودش رادرخاکروبهٔ تازه جستجو بکند . منهم همان حال را داشتم ، ولی این روزنه

۱۷۰ ـــــــ

فقط سرش از آب دریا بیرون است و قسمت اعظمش درزیر آب مدفون گردیده است . « تنهائی » ، مضمونی است که در آن جدال باخود همیشه وجود دارد و قصه نویس جدید که گاهی اجتماع با بی‌اعتنائی خود ، درونی وجزیره‌ایش ساخته است، اغلب در پیکار جاودانی باخود بسر می‌برد .

هیچ قصه‌ای بدون جدال نمی‌تواند باشد واگر قصه‌ای بدون جدال باشد، دیگر قصه نیست، والبته همانطور که گفتیم، جدال فقط درمیدان عمل، **تظاهر** نمی کند، بلکه گاهی ذهنی وعاطفی است وبیشتر در درون نویسنده می گذرد وشاید تصادم واقعی هرگز در خارج از ذهن یك قهرمان صورت نگیرد واو اصلا نخواهد قهرمان دیگر به جدال درونی او پی‌ببرد. ولی در هرصورت، هرجدالی از چهار عامل مشخص تشکیل شده است . عوامل اصلی جدال دو طرف جدال هستند که همیشه می‌خواهند دریکدیگر تأثیر کنند و با نفوذ در یکدیگر ، خود را به پیروزی نهائی برسانند . درقصهٔ داش آکل ، طرفین جدال همیشه دربرابر یکدیگر سنگربندی می کنند ، خواه درقهوه‌خانه وخواه هنگامی که کاکارستم کاردرا برزمین می‌زند ومبارز می‌طلبد . او طرف جدال خود را می‌شناسد و می‌داند که مبارزش کسی جز داش آکل نیست .

این دو عامل ، به دلیلی خاص در برابر یکدیگر صف‌آرائی می‌کنند واز آنجا که هرحرکتی در قصه سببی است وبه دلیلی اتفاق

می‌افتد ، تمام حرکات عوامل اصلی جدال منظم و دقیق وحساب شده هستند. گوئی آنها خودرا نه فقط دربرابر یکدیگر ، بلکه دربرابر دلیل جدال نیز قرارمی‌دهند تاازآن نیرو بگیرند وبعد جدال را به سوی حادثه رهبری کنند .

عامل‌چهارم نیز ، که عامل تعیین کنندهٔ جدال است ، باید مثل عامل سوم ازعلت ودلیل خاصی سرچشمه گرفته باشد . این عامل که سرنوشت جدال کنندگان بدان بستگی دارد ، باید از دلیل نخستین ناشی شده ، بوسیلهٔ خود طرفین جدال ، تظاهر نهائی خود را بکند . دونفر برسر موضوعی (عامل سوم) جدال می‌کنند و اوج جدال آنها باید بوسیلهٔ خود آنها تعیین شود . بدبختی داش‌آکل از اینجا ناشی می‌شود که او بدست کاکا رستم کارد می‌خورد واین کارد خوردن‌جدال را بمراحل نهائی خود می‌رساند . داش آکل بـه تصادف نمی‌میرد ، بلکه درجدال با کاکارستم می‌میرد . عامل چهارم ، عاملی است تعیین کنندهٔ جدال ، وجدال را درحادثه غرق می کند .

۱۸
عامل حادثه در قصه

جدال ، درحادثه ، منفجر می‌شود ودلیل وعلت واقعی ودرونی حادثه ، جدال است . «چرا»ی هرحادثه‌ای ، در جدال نهفته است . جدال گرهی است تاانفجار حادثه در اوج آن را بگشاید . جدال به انفجار حادثه ، جهت می‌دهد واز درون آن را به سوی وقوع یافتن می‌راند . جدال ، گذشتهٔ حادثه است ، دامنهٔ شیب‌دار کوهستانی‌است که قله‌اش حادثه است . جدال ، آمادگی برای انفجار است . تجهیز

و بسیج نیروهاست بین‌طرفین متخاصم تاانقلاب‌حادثه، بر آن نوربپاشد و جهت بدهد، یا مثلاشی‌اش سازد ودر اوج، یکی از عوامل آن را منقرض گرداند ودیگری را بجای آن بنشاند.

مردمی را در نظر بگیرید درکارخانه‌ای که اسیر و بردهٔ صاحب کارخانه هستند. پیوسته بین کارگران و صاحب کارخانه که هرروز شکم خود را از دسترنج کارگران می‌انبارد، جدالی در حال تکوین است. بالاخره روزی مردم بتنگ آمده از آنهمه بی‌شرمی وشکمبارگی صاحب کارخانه، اعتصاب می کنند و کاردی را تادسته در شکم صاحب کارخانه فرو می کنند وحادثه‌ای را در اوج عملی می گردانند.

پسری‌را درنظر بگیرید که‌کاسهٔ صبرش از دست پدری خشن و خودکامه وباد درغبغب انداخته وعهد بوقی لبریز شده است وبالاخره پس از یك جدال طولانی، صبح از خانه بیرون میرود و دیگر برنمی گردد وعطای پدر **خودکامه** را به لقایش می‌بخشد، باحادثه‌ای خود را از جدالی رهائی می‌دهد و بسراغ حوادث دیگرمی‌رود. ویاقومی را درنظر بگیرید مثل رمهٔ بره که چوپانش جز راه مسلخ راهی دیگر نمی‌شناسد بگذارید نسیم وقوفی بر آن رمهٔ بره بدمد؛ و آن قوم درچارچوب جدالی روشن، چنان بپا خواهد خاست که بجای کلمه، خون برصفحات تاریخ، جاری شود؛ چرا که حادثه، که‌در اینجا حادثه‌ای است تاریخی، از جدالی که در آن،

از هوش وحواس واحساسات وتخیل و قدرتهای فکری و عملی کمك گرفته‌شده است ، ناشی می‌شود وخود را با قاطعیت به رؤیت می‌رساند وهویت اصلی جدال را چراغانی می‌کند .

البته اینها مثال‌هـای بسیار صریح هستند ، ولی بطور کـلی می‌توان گفت که هرحـادثه، از چیزی در گذشته سرچشمه می‌گیرد وبر چیزی در آینده اثر می‌گـذارد ودرواقع از نظر زمـانی ، سد بعدی است ، ویا ازتمام اقطار زبان استفاده می کند. هرحادثه پیش‌درآمدی دارد وپس آیندی . مشتی که برسینهٔ کسی کوبیده می‌شود ازقصد مشت زدن‌که مقدم برعمل مشت زدن است، سرچشمه می‌گیرد ونتیجه‌اش ، مشتی است‌که مشت خورده برسینهٔ کـوبنده ، می‌کوبد. در مشت زدن ومشت کوبیدن نه‌فقط قصد مشت زدن کـه مربوط به جدالی‌است درگذشته، بلکه پایان بازی نیز ـ که‌چیزی‌است مربوط به‌آینده ـ نهفته است واگریك حادثه، در زمان حال اتفاق بیفتد ، بدون شك از حوادث و جـدالهای قبلی سرچشمه گرفته است و به جدالها وحوادث بعدی خواهد انجامید .

جدال ، نوعی موقعیت است تاحادثه براساس آن وقوع یابد و حـادثه بنوبهٔ خود پیش درآمدی است برای جدالها وحوادث بعدی تابالاخره باحـادثهٔ نهائی ، قصه به پایان برسد .

هرحادثه‌ای در قصه ، عـاطفی است ، خواه جسمانی باشد مثل مشت کوبیدن وکتك کاری؛ وخواه، درونی باشد ، مثل عاشق شدن .

هر حادثه‌ای، از یك انگیزهٔ قبلی ـ خودآگاه یا ناخودآگاه ـ سرچشمه می‌گیرد و بهمین دلیل ظرفیت عاطفی خاصی دارد. و نیز هر حادثه دارای ظرفیت فکری خاصی است، بدلیل اینکه هر عمل، خواه عینی وخواه ذهنی، بالاخره از شعور و ادراك و تصور عمل ناشی می‌شود وحادثه‌را ممکن می‌سازد.

هر حادثه‌ای، انسانی است وزمینی، خواه ذهنی باشد و خواه عینی؛ چرا که به دلائل انسانی وکنترل شده اتفاق می‌افتد. ضبط و کنترل حوادث درقصه، در اختیار انسان است و همیشه شخصیت‌های قصه به دلائلی کاملا موجه دربرابر یکدیگر قرار می‌گیرند و حادثه را بسوی وقوع یافتن می‌رانند. درقصه، هیچ چیز بی‌دلیل نیست، به دلیل اینکه وقوع حوادث قصه براساس فورمول علت و معلول است.

حادثه، تصادف نیست تا برحسب اتفاق، وقوع پیدا کند. فرق بین حادثه و تصادف در این است که حادثه بخودی خود اتفاق نمی‌افتد، بلکه جدالی وقوع آن‌را ممکن می‌سازد، در حالیکه در تصادف، طرفین عمل عالماً وعامداً دربرابریکدیگر قرارنگرفته‌اند. ماشینی که با سرعت صد حرکت می‌کند، ممکن است جوانی عاشق، بچه‌ای دهساله ویا پیرزنی هفتادساله را بکشد، درحالیکه‌قصه‌نویس، رانندهٔ ماشین را عالماً و عامداً بسوی یکی ازاین سه نفر، هدایت می‌کند وعمل قتل را ازعلت ودلیلی می‌آکند و تصادف را از شکل

اتفاقی‌اش در آورده بر آن منطق حدوث را حاکم می‌سازد .

بهمین دلیل بسیاری ازعوامل طرح و توطئهٔ داستان‌را به‌آسانی درحادثه نیز می‌توان پیدا کرد . طرح و توطئه ، داستان را از شکل ساده‌اش ، بسوی مرموز بودن می‌راند . حادثه نیز تصادفی‌است که بر آن راز وسری نهانی حاکم است و این راز و سر از دلیلی خاص سرچشمه می‌گیرد که جدال بدان معنا ومفهوم واقعی بخشیده است. درطرح و توطئه، ودرحادثه، طرفین جدال همیشه علیه یکدیگر نقشه می‌کشند و توطئه می‌چینند ، درحالیکه درتصادف هیچکدام ازطرفین تصادف نمی‌دانند که بزودی اتفاقی رخ خواهد داد . تصادف ، عکس حادثه است . اگر طرفین تصادف ، از وقوع تصادفی درآینده اطلاع داشته باشند ، ممکن است باتمام قوا بکوشند ازآن اجتناب کنند ؛ در حالیکه طرفین حادثه ، همیشه برای حادثه طرح ریزی می کنند ومی‌خواهند حتماً حادثه را بسود خود به پایان برسانند . تصادف ، ازنظر زمانی ، تک بعدی است و فقط از زمان حال استفاده می‌کند درحالی که حادثه ـ همانطور که گفته شد ـ ازهرسه بعد زمان‌برای تکوین وحدوث‌خودیاری می‌گیرد، درصورتیکه‌درتصادف،هیچ‌تصوری ازآینده درذهن طرفین تصادف وجود ندارد. هیچکدام از رانندگانی که درخیابان حرکت می کنند نمی‌دانند که ممکن است ده دقیقهٔ دیگر تصادف کرده ، بمیرند ویاسبب مرگ دیگران بشوند . ولی طرفین جدال وحادثه ، با درنظر گرفتن گذشته‌های خود ، درحال

زندگی می‌کنند و تصوری از آیندهٔ خاصی را نیز در ذهن خود می‌پرورانند و با نقشه‌ای منظم و کنترل شده بسوی آینده حرکت می‌کنند.

بطور کلی، تصادف، به دلیل آنکه نه انسان طرحی برای آن ریخته و نه در عملی شدنش بعمد دستی داشته است، یك عمل مقدر است، گرچه در صحنهٔ طبیعت اتفاق می‌افتد؛ ولی حادثه دست دخالت کنندهٔ انسان است درمسیر حوادث زندگی و برخلاف تصادف که نه ریشه دارد ونه هدف، وگوئی از خارج از ماده برماده تحمیل شده است، هم ریشه دارد وهم هدف و همانطور که گفتم زمینی و انسانی است.

علاوه براین، تصادف، بین نمایندگان مشخص یك ظرفیت فکری، معنوی یااخلاقی وعاطفی وقوع نمی‌یابد. زیرا تصادف کور است وباکوری خود، بد وخوب را باهم به نابودی می‌کشاند. ولی طرفین جدال و حادثه برحسب موقعیت قصه، نمایندگان دیدهای مختلف بشری و یاچهره‌های نیکی وبدی وزیبائی وزشتی هستند و نویسنده باچیره کردن یکی ازاین نمایندگان بردیگری، می‌کوشد مفهوم یامفاهیم معنوی را ازطریق عمل در حوادث زندگی دخالت دهد، بهمین دلیل می‌توان گفت که تصادف فقط عینی است، درحالیکه حادثه مثل هرپدیدهٔ هنری، هم عینی‌است وهم ذهنی، ومقداری از بار فرهنگی نویسنده را بعاریه گرفته. خود را از تشخص معنوی

بهره‌مند ساخته است .

تصادف ، پدیده‌ای است ابتدائی . وناشی ازجهل ونادانی ، و درخشن‌ترین تظاهراتش ، حتی ناشی از وحشت ویأس نیز هست . در حالیکه حادثه ، ناشی از وقوف وشعور بشری است وحاکی‌ازسیطرهٔ انسان برامور زندگی . بهمین دلیل ، تصادف ، مثل دیواری که فرو ریزد و سنگی که از قلهٔ کوه فرو غلطد و بهمنی که دهکده‌ای را نابود کند ، از خارج از انسان ، ناشی می‌شود و « برانسان » اتفاق می‌افتد . ولی حادثه از انسان ، و از قدرت جهان بینی وخلاقیت و نیروی توطئه چینی بشر سرچشمه می گیرد و « برزندگی » اتفاق می‌افتد وباوقوع «برزندگی» ، انسان را نیز بسوی دگرگونی وتحول می‌راند .

تصادف، اجتناب ناپذیراست، درحالیکه‌درحادثه قابلیت‌انتخاب هست. نویسنده می‌تواند ازحادثه‌ای بگذرد وحادثه‌ای دیگر راپیش بکشد ، ولی تصادف به انتخاب واختیار کسی اتفاق نمی‌افتد، تصادف خود به خود اتفاق می‌افتد و روابط را خود به خود ازهم می‌پاشد : چیزهائی متلاشی می‌شوند، بدون آنکه وقوف بشری در متلاشی ساختن آنها دخالتی کرده باشد ویا چیزهائی به یکدیگر پیوند می‌یابند ، بدون آنکه انسان درآنها گره‌افکنی کرده باشد.

حادثه باشخصیت سروکاردارد ولی‌تصادف بدلیل اجتناب ناپذیر وانتخاب ناپذیربودن‌خود، بی‌چهره‌است وخصلتی ازخصائل‌شخصیت ـ

های قصه‌ای‌را برملا نمی‌کند. حادثه ازجدال‌های درونی که براساس فرمول جاودانی علت و معلول بوجود آمده‌اند ناشی می‌شود و مثل نورافکنی ، زوایای درونی شخصیتها وپیچ‌و خم جدالها واعمال و وحرکات وحرفها را روشن می کند . ولی تصادف ، چاه کوری است که بارور کنندهٔ چیزی نیست و چون از تخیل ماجراانگیز و سیال بشری توشه‌ای نگرفته است ، پس از اتفاق ، در میان هزاران عمل بی‌چهره وبی‌نام وبی‌هویت نابود می گردد . در حالیکه حادثه یک برجستگی مشخص در زمین مسطحی است که بوسیلهٔ انسان بوجود آمده ودرمیان سایر اجزاءِ هنری از معنا و مفهوم خاصی برخوردار است .

حادثه، درقصه بدلیل داشتن زمینه ومحیطی‌که براساس‌زندگی ساخته شده‌اند ، خواننده را مستقیماً در قلب خود جای می‌دهد و خواننده در کنار شخصیتها ، درحادثه شرکت می‌کند ، در جلد یکی ازشخصیتهای حادثه فرو می‌رود ، هویت مشابه او را پیدا می کند و باهرمشتی که او برسر شخصیت دیگر می‌کوبد چنان هیجانی درخود می‌یابد که گوئی مشت را ـ نه‌آن شخصیت ـ بلکه خود (خواننده) برسرشخصیت دیگر کوبیده است. دراین دنیای بی‌واسطه‌باشخصیتها، خواننده ، احساسها وافکار واعمال خودش را جهت یافته می‌بیند وبا هیجان ، شخصیتها وحوادث را دنبال می کند ، طوری که گوئی در داخل داستان ، بصورت شخصیتی مشخص درآمده است و اینک

نگران حوادث قصه ویالااقل نگران شخصیتی است که آمال و آرزوها وافکار اورا متوجه خود ساخته است .

زمینه ومحیط حادثه باید طوری ساخته شود که خواننده این بی‌واسطگی را احساس کند. این کار بستگی به ادراک دقیق نویسنده از یک حادثه و اهمیت آن حادثه در میان سلسله حوادث دیگر دارد. نویسنده اگرحوادث قصهٔ خودرا واقع بینانه بسازد، قصه‌نویس واقعیت آنهارا لمس خواهد کرد وخودرا درجدالها واعمال‌وحوادث سهیم خواهد دانست .

ازنظر قصه‌نویس، حادثه ، تدبیری است برای واقعیت وعینیت بخشیدن به افکار، احساس‌ها ویااعمال پادرهوا . قصه‌نویس از طریق حادثه‌پردازی، ابعاداعمال وشخصیت‌هارانشان می‌دهد. حادثه وجدالی که حادثه از آن سرچشمه گرفته است ، مثل آئینه‌ای در برابر شخصیتهای عریان قرار داده می‌شوند تا آنها درصحنهٔ عمل زوایای روح خود را برملا سازند . حادثه، وسیله‌ای است برای افشاء کردن شخصیت‌ها، برای باز کردن مشت آنها و گرفتن مچ آنها درحین‌عمل. بهمین دلیل از نظر قصه نویس ، فکر و یا احساس گفته شده چندان ارزشی نباید داشته باشد ، افکار واحساسها باید درچارچوب حوادث، هیأت اعمال را بخود گیرند ، بدلیل اینکه خود زندگی نیزازافکار واحساسهای جدا شده از عمل تشکیل نشده‌است . زندگی از اعمال ترکیب‌یافته‌است و بایدقصه‌نیز ـ که انعکاس‌واقعی‌زندگی‌است ـ از

۱۸۲ ــــــ

نشان می‌دهند که اغلب قصه‌های خود را ، بصورت یك حادثهٔ کوچك در ذهن خود تصویر کرده ، بعد آن را بسوی کمال رانده ، قصه‌هائی بزرگ ساخته‌اند . در یادداشت‌های «هنری جیمز»(۱) ، نطفهٔ بسیاری از حوادثی که درقصه‌های «تصویریك زن»(۲) و «سفرا»(۳) وسایر رمانها آمده‌اند دیده می‌شود و قصه نویس ، گاهی از طریق حوادث و گاهی ازطریق اسکلت طرح وتوطئه، وزمانی باطرحی ازیك شخصیت، نخستین تصور خود را از قصه‌هائی کـه بـاید بنویسد ، برروی کاغذ یادداشت کرده است . یادداشت‌های این نویسنده کـه آثارش تأثیر عمیقی روی نویسندگان قرن بیستم گذشته است ، پراست ازجملاتی از قبیل «زنی بااین مشخصات در مقابـل مردی بـامشخصات دیگر . زن فکر می کند، شوهراولش مرده است وزن مردی دیگر می گردد ولی روزی ، سروکله شوهر سابق پیدا می‌شود»، که نطفه‌های اساسی بزرگترین داستانهای اواخر قرن نوزدهم هستند .

هستهٔ اساسی تمـام داستانهای بزرگ « کافکا » را نیز می‌توان دریادداشتهایش یافت. «یادداشت‌های کافکا»(۴) ، نه فقط منبع الهام، بلکـه ساختمان اولیهٔ حوادث اساسی داستان‌های بزرگ اورا دربر دارد . کافکا از طریق یادداشت‌های روزانهٔ خود نشان داده است کـه قصه‌هایش، آنقدرها که عده‌ای گمان می کنند ، محصول یك رؤیای

---

۱ – The Notebooks of Henry James ، به‌تدوین «اف. او. مثایسن» F. O. Matthiessen

۲ – The Portrait of A Lady ۳ – Ambassadors

۴ - The Diaries of Franz Kafka به تدوین «ماکس برود» درسری کتابهای Peregrine

۱۸۴ ـــــــ

بازهم در یادداشتهاست . بهرطریق ، از مطالعهٔ یادداشت‌های روزانهٔ این سه قصه نویس بزرگ چنین برمی‌آید که بیشترحوادث اولیه که مستقیماً از زندگی گرفته‌اند ، اساس قصه های بعدی آنان‌هستند . گاهی حادثهٔ اولیه ، تصویری است از قبیل اسطوره ، تمثیل و یا استعاره وتجسم ، تابعد حوادث مشابهی ساخته شوند وباوسعت بیشتر، پیدایش قصه‌ای بزرگ را امکان پذیر سازند . وگاهی طرح عمومی قصه، دراین‌یادداشت‌های روزانه آمده تابعد نویسنده شکاف‌های خالی را پرکند ، شخصیت‌ها را از حالت کاریکاتور درآورد و به حوادث جسمیت وواقعیت بیشتری بدهد وآنهارا بیشتر شبیه زندگی‌گرداند.

PersianPDF.com

۱۹

عامل داستان در قصه

در بخش نخستین این کتاب، در قسمت پنجم، هنگام روشن کردن معنی برخی کلمات بظاهر مترادف، دربارهٔ داستان گفتم که «داستان را شامل هر نوع نوشته‌ای می‌دانم که در آن ماجراهای زندگی بصورت حوادث مسلسل گفته می‌شود.»

البته این تعریف من، چندان تازگی ندارد، به دلیل اینکه من آن را از میان تعریف‌های مختلف در بارهٔ داستان، استخراج

کرده‌ام والبته در گذشته ، فرق آن را باقصه وسایر کلماتی که بظاهر با داستان وقصه مترادف هستند ، روشن کرده‌ام . ولی در استخراج تعریف بالا بیشتر به دو تعریف از دو نویسنده توجه داشته‌ام ، یکی ارسطو که‌در بوطیقا(۱) ، هنگام تعریف طرح وتوطئهٔ داستانی‌تراژدی، می‌گوید : « طرح و توطئه ترتیب منظم حوادث تراژدی است» ؛ و دیگری «فورستر»(۲) که در فصل «داستان» کتاب کوتاه ولی باارزش خود موسوم بـه « مشخصات قصه »(۳) ، می‌گوید : «داستان، روایت سلسله حوادثی است که برحسب ترتیب زمانی ، تنظیم گردیده‌اند » .

از آنجا کـه طرح و توطئه ، شکل سببی داستان است ، اگر بخواهیم تعریف ارسطو از طرح وتوطئه را شامـل قصه نیز بکنیم و حتی از نقطه نظر بحث در بارهٔ تراژدی نیز آن را بصورت کاملتری درآوریم، باید بگوئیم: «طرح وتوطئه ، ترتیب منظم وسببی حوادث تراژدی ویاقصه است. » به دلیل اینکه باطرح وتوطئه ، عامل علت ، شدت وحدت می‌یابد ودرواقع عامل علت، حتی‌باطرح وتوطئه بوجود می‌آید . ولی علت اینکـه من از تعریف طرح وتوطئه برای تعریف داستان استفاده کرده‌ام ، روشن است : تعریف ارسطو ازطرح وتوطئه درتاریخ ادبیات دنیا ، اولین تعریف از چیزی است که در خود هستهٔ داستانی دارد و شاید بهمین دلیل ، عده‌ای از مترجمان « فن شعر »

---

۱ ـ Poetics ۲ ـ E. M. Forster ۳ ـ Aspects of the Novel

ارسطو ، طرح و توطئه‌را ، باشتباه، «داستان» معرفی کرده‌اند . (۱)

در تعریف «فورستر» از «داستان» ، منشاء حوادث داستان که زندگی باشد، نادیده گرفته شده‌است. ولی «فورستر» برروی «ترتیب زمانی» تأکید کرده است . از آنجا که داستان ، نوع خاصی از تقلید هنرمندانه از زندگی است ، من با بکار بردن عبارت «ماجراهای زندگی»، کوشیده‌ام ریشهٔ داستان‌را نیز نشان بدهم. به‌استفاده از کلمهٔ «زمان» نیز در تعریف «فورستر» ، معترض هستم ، چرا که چهار بعد اساسی قصه که یکی از آنها بعد زمان است ، داستان را از صورت «حکایت»، بشکل «قصه» درمی‌آورند. واز آنجاکه برروی عامل زمان در قصه ، همیشه تأکید می‌شود ، من کوشیده‌ام در تعریف داستان از آوردن کلمهٔ زمان احتراز کنم واصولا معتقدم که بکاربردن کلمهٔ زمان به این صراحت ، ممکن است تفکیك داستان از قصه را دچار اشکال کند .

من در تعریف خود از کلمهٔ «مسلسل» استفاده کرده‌ام ومعتقدم که این کلمه‌هم قدرت آن‌را دارد که‌تسلسل و پشت سرهم قرارگرفتن حوادث داستان را که ظرفیت کامل برای قصه شدن دارد، نشان بدهد

---

۱ ـ درهنر شاعری (بوطیقا) ازارسطو که توسط فتح‌الله مجتبائی ترجمه وتحشیه گردیده است ، کلمهٔ Plot انگلیسی ، « داستان » معنی شده است . در حاشیهٔ صفحه ۷۰ از این ترجمه نوشته شده است که «طرح و توطئه» را «ابوبشرمتی، الخرافة ـ ابن سینا، المثل، الخرافة ـ ابن رشد، القول‌الخرافی » ترجمه کرده‌اند. متأسفانه هیچکدام از این‌کلمات مفهوم Plot را که معنای دقیق آن «طرح وتوطئهٔ داستان یانمایشنامه» است، نمی‌رساند.

وهم‌تاحدی زنجیر شدن حوادث را به یکدیگر. ازاین تعریف‌بعدها می‌توانیم بعنوان‌پایگاهی برای تعریف دقیق‌ترطرح وتوطئه استفاده کنیم.

بـا وجود این، تعریف من از داستان براساس تعریف هـای دیگران‌وبرابر بررسی عقاید منتقدان قصه‌نویسی، تنظیم شده است والبته من در تنظیم چنین تعریفی،کوشیده‌ام خود را محدود به دورهٔ خاصی از تاریخ نکنم؛ بهمین دلیل، این تعریف ازداستان، هم شامل حکایات، اساطیر، تمثیلهای اخلاقی و احادیث مربوط به پیغمبران‌و کرامات اولیاء مذهب وعرفان می‌شود وهم‌شامل قصه بمعنای جدید و بعدازقرن هیجدهم آن‌دراروپا وبمعنای‌قصهٔ بعدازمشروطیت‌درایران.

هیچ قصه‌ای نیست که درآن داستانی نباشد وقصه‌ای که درآن داستانی وجود نداشته باشد، دیگر قصه نیست. قصه نویس ازطریق داستان خود، مسألـهٔ تسلسل حوادث را پیش مـی‌کشد، طوری کـه خوانندهٔ قصه از خود می‌پرسد: «حادثه‌ای کـه درتعقیب این حادثه خواهد آمد، چیست؟»

گرچه هرحادثه‌ای که بعداز حادثهٔ قبلی اتفاق می‌افتد، خود بخود مسألهٔ زمـان را پیش می‌کشد ولی ازآنجا که زمـان درداستان قبل از قرن هیجدهم، از تحرک برخوردار نیست وباابرام خود را برخ خواننده نمی‌کشد، می‌توان دربررسی کلی داستان‌آن را تاحدی نادیده گرفت، چراکه‌بازمان، مسأله مکان وبامکان‌درکنارزمان، مسألهٔ

۱۹۰ ــ

علت ومعلول پیش خواهد آمد و آنگاه ما از حوزهٔ بحث در بارهٔ داستان خارج‌شده خودرادرطرح وتوطئه‌که‌در آن ازابعادمختلف قصه تاحدکمال استفاده می‌شود، خواهیم یافت وبهتر است تاموقعی که موضوع داستان را بجائی نرسانده‌ایم، ازبحث در بارهٔ موضوعات دیگر خودداری کنیم.

انسان ازدوران ابتدائی تاکنون، ازشنیدن داستان لذت برده است. چراکه داستان پردازان وقصه‌گویان، باتخیل زندگی‌بخش خود، آمال و آرزوهای شنوندگان داستان را در گفته‌های خود درنظر داشته‌اند و بدین ترتیب از طریق تحریک تخیل کنجکاو شنوندگان داستان، اشتیاق آنها را برای کسب لذت هنری ارضاء کرده‌اند. از این نقطهٔ نظر، انسان ابتدائی، باانسان امروز فرق چندانی ندارد. بینندهٔ تلویزیون وشنوندهٔ رادیو، در قرن بیستم، کوچکترین فرقی باآن انسان ابتدائی‌که درغارخود، چشم بردهان قصه‌گوی قبیله نشسته بود، ندارد. در اعماق روح ما، شکافی‌عمیق وجود داردکه باید بوسائلی پرشود؛ هزاران سال پیش از این، قصه‌گوی قبیله این شکاف را پرمی‌کرد واکنون، رادیو و تلویزیون وسینما وقصه‌نویس، نقش اورا برعهده گرفته‌اند.

خدایان اساطیری هرقومی، تصاویری از ذهن افراد آن قوم هستند واقوام ابتدائی در داستانهای مربوط به خدایان خود، هویت اصلی خود را ناخودآگاهانه پیدا می‌کردند واز این طریق بدنبال

آن رضایت هنری می گشتند که‌مردمان متمدن اززمان تدوین عهد عتیق بوسیلهٔ پیغمبران یهود ، پیدایش نخستین داستانهای آریایی و نگارش ایلیاد واودیسهٔ هومر ، بدنبال آن بوده‌اند.

هر قصه‌ای‌که می‌خوانیم، بوسیلهٔ داستان خود ، چیزی غریزی، اصیل و ابتدائی را در وجود ما برمی‌انگیزد وبقول «فورستر» مارا از صورت «خواننده» بصورت «شنونده» ، و نویسنده را از صورت «قصه‌نویس» ، بصورت «قصه گو» درمی‌آورد .

البته همه چیز به‌این سادگی نیست ، چرا که قصه‌نویس‌هائی هستند که داستان قصه‌هایشان اصولا برای گفتن و شنیدن ساخته نشده است وباید آنها را خواند و بی‌شك نه یکبار، دوبار ، بلکه چندین‌بار ودرچندین دورهٔ مختلف خواند تاواقعاً داستان را باندازه یك داستان ساده‌ای که گفته وشنیده می‌شود هضم کرد . باوجود این درهرداستان صدای آن انسان ابتدائی که در غار ، در برابر آتش چندك زده ، وصدای کودکی که چشم به‌دهان دایه یامادر خوددوخته است وبقیه داستان را از آنها می‌خواهد تاخواب بربایدش ، شنیده می‌شود .

قصه گوئی ، هنری قومی است . قصه نویسی که شکل جدید قصه گوئی‌است، نه فقط قومی ، بلکه حتی جهانی است، بدلیل اینکه داستان‌باگستردگی خود، مردم هرطبقه وملتی‌را بسوی خودمی‌کشد. و البته قصه‌نویس ، بطورکلی با یك چشم متوجه خواننده و با چشم

دیگر متوجه مواد خام قصهٔ خویش است ودر واقع مثل پلی است تا موادخام زندگی بصورت‌حوادث مسلسل بسوی خواننده جاری شود. نویسنده باتوجه بمراتب فهم وشعوروادراك نوعی‌خاص‌ازخوانندگان، مستقیم وغیرمستقیم، می کوشدآنها را راضی نگهدارد. بسیاری از قصه‌نویس‌ها گمان می کنندکه بخواننده خود توجهی ندارند، ولی نفس کنار هم چیدن حوادث و ارائه آنها در تسلسلی عینی، توجه ناخودآگاه‌آنهارا به‌خواننده نشان می‌دهد. «فرانسوا موریاك»(۱)، نویسندهٔ فرانسوی گفته است: «نویسنده‌ای‌که به انسان این اطمینان را می‌دهد که فقط برای خودش می‌نویسد و هیچ اهمیتی نمی‌دهد به اینکه‌کسی نوشتهٔ او را بخواند یا نخواند، لاف‌زنی بیش نیست، یا خود را فریب می‌دهد ویا شمارا.» این گفته‌کاملا درست است به‌دلیل اینکه نویسنده همینکه دست بقلم برد، دنبال مخاطب می گردد.

قصه‌نویس، چون می‌تواندداستان بگوید، قصه‌نویس می‌شود؛ چرا که بدون داستان نه قصه وجود دارد ونه قصه‌نویس. آدمهائی‌را می‌شناسم‌که «بوف‌کور»را دریك ساعت، «مدیرمدرسه»را دریك‌ساعت و«تنگسیر»رادرهفت‌هشت‌ساعت‌خوانده‌اند، گرچه‌درتك‌تك‌این‌قصه‌ها، دیدگاه نویسندگان فرق می کند، ولی تردیدی نیست‌که اگرداستانی در قصه وجود نداشت، خواندن‌آن غیر ممکن می گردید. درتك‌تك این‌قصه‌ها چیزی وجود داردکه غریزهٔ کنجکاوی‌خواننده راتحریك

---

۱ – Francois Mauriac . این یادداشت را از کتاب «معانی و بیان قصه» اثر وین . سی . بوث Wayne C.Booth The Rhetoric of Fiction گرفته‌ام.

می‌کند و او همیشه از قصه‌نویس می‌پرسد: « خوب، بعد چی شد » و قصه‌نویس به‌خواننده می‌گوید: بعد، شوهرزنش‌را کشت واندامش را قطعه قطعه کرد؛ و یا مدیر مدرسه استعفایش را نوشت و وزارت فرهنگ را ول کرد ویا « محمد»، نفرچهارم را هم کشت ودررفت. خواننده درست مثل سگی وفادار که بوی اربابش‌را از فاصله‌ای‌دور می‌شنود وبسراغش می‌رود، حوادث داستان قصه را بو مـی‌کشد و هرجا که قصه‌نویس، هدایتش‌کند، می‌رود و البته قصه نویس نیز با شکل دادن به داستان، خواننده‌را بدنبال خود می‌کشاند، وچه باارزش است‌این‌نصیحت « فردمد کس‌فرد» به‌قصه‌نویسهای‌جوان که‌می‌گوید: «باید همیشه چشم بخواننده بدوزی، چرا که «تکنیك» جز این چیز دیگری نیست»(۱)

قصه ازداستان آغاز می‌شود، همانطور که «تنگسیر»ازهستهٔ داستانی کوچك، بصورت قصه‌ای طولانی درآمده وسنگ صبوربدور چند داستان، ازجمله داستان «سیف‌القلم»، جنایتکار چندسال پیش شیراز می‌گردد؛ گرچه هردو قصه، طرح وتوطئه‌های وسیعی دارند وداستانهـای زیادی را دربرمی‌گیرند ولـی بنظر می‌رسد که نخست داستانی برجسته در مورد هریك ازاین قصه‌هـا، توجـه نویسنده را بخود جلب‌کرده و او دراین داستانهای‌برجسته، هستهٔ اصلی موقعیت های خاصی‌را که بـرای قصه‌های بلند مناسبت داشته بـاشد، کشف

---

۱ – Ford Madox Ford، مندرج درهمان‌کتاب «معانی و بیان قصه» اثر «وین. سی. بوث»

۱۹۴ ــــــ

۲۰
نقش راوی داستان

گفتیم کـه: «داستان، شامل هرنوع نوشته‌ای است که در آن ماجراهای زندگی بصورت حوادث مسلسل گفته می‌شود»، ولـی باید این نکته را روشن کنیم که قصه نویس، هر قصهٔ خود را از دیدگـاه خاصی می‌بیند. در واقع به تعداد قصه‌های خود دیدگاه دارد، زیـرا داستان همهٔ قصه‌ها به یك‌شکل روایت نمی‌شود و روایت داستان‌قصه از ارتباطی‌که قصه‌نویس با راوی، و راوی با شخصیت‌ها و با خواننده

پیدا می کند ، ممکن می گردد . بطور کلی قصه‌نویس ، یا از شخصیت‌های داستان، بعنوان « سوم شخص»های مختلف یاد می کند ویا شخصیتی را در اول شخص، مرکز تمام حوادث قرار می‌دهد ویا شاهدی را بعنوان ویا راوی حوادث در مرکز داستان قرار می‌دهد. بدین‌ترتیب داستان یاازطریق روایت حال واحوال وزندگی وحوادث شخصیت‌های داستان به پیشرفت خود ادامه می‌دهد و یا اول شخص داستان، دیدگاهی خاص درداستان پیدا می کند و مرکز تمام حوادث می گردد وحوادث داستان اگر درحضوراو صورت‌گرفته باشند او از آنها اطلاع پیدامی‌کند، درغیراین صورت درجهل مطلق ازآنها بسر می‌برد تا حوادثی قابل رؤیت در اوآگاهی بیشتری را هم نسبت به خودش وهم نسبت به دیگران ایجاد نمایند .

موقعیکه قصه‌نویس شخصیتهای داستانش‌را بعنوان سوم شخص در نظر میگیرد ، او درنقش یك خدای عالم برهمه چیز کار میکند و در واقع «دانای کل[۱] » است ، ومثل این است که برفراز تپه‌ای ایستاده و درونی‌ها و برونی‌های شخصیت‌های داستان را می‌بیند، واز آن بالا دربارهٔ حوادث قضاوت می کند وبه‌اشارهٔ دست، مخلوقات‌خود رابسوی سرنوشت محتومشان می‌راند. درچنین‌قصه‌ای قصه‌نویس‌خود دخالت نمی‌کند، بلکه بدنبال یك مکان مرتفعی می‌گردد تاازآنجا برتمام وقایع داستان تسلط داشته باشد . یعنی او بدنبال دیدگاهی می‌گردد یا بهتر است بگوئیم بدنبال یك برج دیده‌بانی می گردد تا

۱ ـ Omniscient

از آنجا بر تمام عملیات صحنه حکومت کند. درچنین قصه‌ای، درواقع خودقصه‌نویس نیست که تمام صحنه‌ها را می‌بیند وحوادث را بوجود می‌آورد وشخصیت‌هارا بسوی کمال می‌راند، بلکه‌او، وجود ثانی خود را درآن برج دیده‌بانی قرار میدهدوبهمین دلیل راوی داستان درواقع نه خود قصه‌نویس، بلکه، وجود ثانی اوست که بینش وخلق وخوی وتمام حالات ذهنی وتجربیات عینی قصه‌نویس‌را ازاوبعاریه می گیرد وآنها را به شخصیت‌های داستان که همیشه درسوم شخص از آنها یاد میشود، تحویل میدهد. بهمین دلیل راوی داستان در چنین قصه‌ای، درواقع،وجود ثانی قصه‌نویس‌است‌که در برج دیده‌بانی مشرف‌بر صحنهٔ عملیات قصه قرار گرفته است. دیدگاه قصه نویس از این نظر غیر شخصی‌است واوچندان دخالتی درقصه نمی‌کندواگربکند بسیارناچیز است. همانطوری که در«تنگسیر» چوبك ازقهرمان داستان، «محمد» همیشه‌بصورت سوم شخص یاد می‌شود وچوبك، خود رادرتمام شرایط در خارج از داستان نگاه داشته است، جز در یك موردکه بنظر من از شدت ذوق‌زدگی خودش را هم در داستان دخالت داده و بعد باز خود را فراموش کرده، بعنوان ناظر بر تمام حوادث، بدون دخالت عملی درآنها، نقش‌راوی‌خودرا بازیافته‌است. راوی‌چوبك‌درتنگسیر، همیشه یك دانای‌کل است جز در صفحه ۱٤۸، موقعیکه چوبك خود دخالت می کند و اعتراف می‌کندکه درشش سالگی قهرمان داستانش «محمد» را دیده است. ببینید چگونه با این اعتراف، ناگهان،

قصه‌نویس بجای راوی در برج دیده‌بانی قرار می‌گیرد و یا از برج پائین آمده، در صحنهٔ عملیات شرکت‌می‌کند و ببینید چگونه‌زاویهٔ دید ناگهان عوض می‌شود:

«آمداز درخانهٔ ماگذشت ومن‌نخستین‌بار وبرای زمان‌کوتاهی او را دیدم. آدم‌گنده‌ای بود باچهرهٔ تافته وچشمان خونبار. آرام وبی‌تشویش راه میرفت. من داشتم توکوچه خودمان با چندتا بچهٔ دیگر «تنگیسه» بازی می‌کردیم. توسوك دیوار آب ریخته بودیم وگل سفتی‌درست کرده‌بودیم‌ودرآن چوبهای کوتاهی که «تنگیسه» نام داشت فرو میکردیم. وقتی که محمد از پیش ما گذشت تنها بود وهیچکس‌پشت‌سرش‌نبود ومن نمیدانم‌چطور شد که ناگهان چشمانم تو چشمان او افتاد. ومن‌درآن دم نمیدانستم‌که کیست وچکار کرده. خیلی بچه بودم شاید شش سالم بود آنوقت‌ها توبوشهرزیاد تنگسیر آمد و رفت میکرد وما آنها را از زلفان بلند واندام یغور و کلاه نمدیشان میشناختیمشان وبآنها «صحرائی» میگفتیم وازفروشندگان دوره‌گرد آنها کنار و گز ومنگك میخریدیم. ــ مهربان وبساز و پرحوصله بودند. زمان‌کوتاهی درکوچهٔ ما بود وبعد رفت ته‌کوچه و آنجا ناپدید شد.»

این عوض‌کردن زاویهٔدید ودرنتیجه‌راوی داستان، یك‌یادوبار نیز در مادام بواری اتفاق می‌افتد و شاید چوبك از این نظر به‌فلوبر تأسی جسته باشد، چراکه درتمام قصه مادام بواری راوی داستان‌نقش

دانای کل را بازی می کند، ولی یکی دو بار خود قصه نویس ، بویژه در آغاز داستان، دخالت می کند و می گوید: «مادر کلاس مقدماتی نشسته بودیم که مدیر مدرسه وارد شد و بدنبالش شاگردی تازه وارد ... » که البته بدین وسیله ، یکی از شخصیتهای اصلی داستان، از طریق خود قصه‌نویس و نه وجود ثانی‌اش معرفی می‌شود .

شاید چنین کاری در آغاز روایت داستان بلامانع باشد ، ولی دخالت قصه‌نویس در وسطهای داستان ، زاویهٔ دید را بکلی عوض می کند، طوری که گوئی شخصیت تازه‌ای وارد داستان شده است که باید با حوادث پیش برود و هرگز پیش نمی‌رود و راه کمال در پیش نمی گیرد و معلق در هوا می‌ماند و البته در قصهٔ قرار دادی ، نباید یك شخصیت ـ ولو خیلی ناچیز ـ اینگونه معلق بماند .

با وجود این تنگسیر ، نمونهٔ بسیار خوبی است برای قصه‌ای که در آن راوی داستان بعنوان یك دانای کل، انجام وظیفه می کند. راوی داستان در چنین قصه‌ای ، زاویهٔ دید خود را طوری تنظیم کرده است که از اعمال و حوادث ، چیزی از نظر او نامرئی نمی‌ماند. او هم از افکار درونی مخلوقات قصه‌نویس و هم از اعمال بیرونی آنها عکس برمیدارد و طوری در پشت صحنه‌ها مخفی شده است که براحتی استراق سمع می کند و همه را می‌بیند، بدون آنکه کسی او را ببیند . بنظر می‌رسد که راوی داستان که « وجود ثانی » قصه نویس و عالم برهمه چیز است، از برج دیده‌بانی خود ، با واقع بینی

همه‌چیز را بخواننده گزارش می‌کند وقصه‌نویس، از طریق راوی، نه فقط باشخصیتها، بلکه‌حتی باخوانندهٔ قصه‌ارتباط برقرار می‌کند، بدون آنکه خود را در تنگنای خاصی قرار داده یا دخالت شخصی بیجائی در داستان کرده باشد. قصه‌نویس از طریق راوی داستان بعنوان‌دانای کل‌می‌تواند در بعضی موارد عمیق‌ترین تجزیه وتحلیلها را از روح وخلق‌وخوی‌افراد بکند وبدین وسیله یك جامعهٔ انسانی را طوری بسازد که گوئی بدون دخالت کسی به زندگی خود ادامه می‌دهد و نه فقط یك زندگی ظاهری اجتماعی‌را در برابر خواننده می‌گستراند، بلکه از درون کاویده می‌شود وبرملا می‌شود و بسوی خواننده متلاشی می‌شود.

این زاویهٔ دید، شاید کهن‌ترین زاویهٔ دید داستانی باشد. در ایلیاد واودیسه، در «رامایانا»، در تمام کتب مقدس، بویژه داستان های تورات، و در منظومه‌های پهلوانی و عاشقانه ودراغلب حکایات، وبعد از قرن‌هیجدهم‌در اغلب قصه‌های رئالیستی وحتی غیررئالیستی این زاویه دید بچشم می‌خورد. نمونه‌ای می‌دهم از تورات، بعنوان یکی از قدیمی‌ترین متون داستانی و بعد نمونه‌ای خواهم داد از «نون والقلم» جلال آل‌احمد که‌هم خصوصیت یك فابل را دارد که بلافاصله آن‌را بداستانهای کهن‌ایرانی‌مربوط‌میکند وهم ازین‌نظر که تمثیل‌هایش‌دارای مفاهیم‌جدید روشنفکری هستند که بلافاصله‌کتاب را بدوران معاصر پیوند می‌دهد. اول از «تورات»، باب چهارم،سفر

پیدایش، درکشته شدن هابیل به‌دست برادرش قائن.

«وآدم زن خود حوا رابشناخت واو حامله شده قائن‌را زائید وگفت مردی از یهوه حاصل نمودم و بار دیگر برادر او هابیل را زائید و هابیل گله‌بان بود وقائن‌کار کن زمین بود. وبعد از مرور ایام واقع شد که قائن هدیه از محصول زمین برای خداوند آورد. وهابیل نیز از نخست زادگان گلهٔ خویش وپیه آنها هدیهٔ آورد و خداوند هابیل وهدیهٔ او را منظور داشت. اما قائن وهدیهٔ او را منظور نداشت پس خشم قائن بشدت افروخته شده سر خودرا بزیر افکند. آنگاه خداوند به‌قائن گفت چرا خشمناك شدی و چرا سر خود را بزیر افکندی. اگر نیکوئی میکردی آیا مقبول نمیشدی و اگر نیکوئی نکردی گناه بردر، درکمین است و اشتیاق تو دارد اماتو بروی مسلط شوی. وقائن بابرادر خود هابیل سخن‌گفت و واقع شد چون در صحرا بودند قائن بر برادر خود هابیل برخاسته او راکشت. پس خداوند به قائن گفت برادرت هابیل کجاست گفت نمیدانم مگر من پاسبان برادرم هستم. (۱)»

مثال دوم:

«حالا بازهم یکی بود یکی نبود. در یك روز گار دیگر دوتا آمیرزا بنویس بودندکه‌هرکدام دم یك در مسجد جامع شهربزرگی که هم شاه داشت هم‌وزیر، هم ملا داشت وهم رمال، هم کلانتر و هم

۱ ـ صفحه ۵، کتاب مقدس «عهد عتیق وعهد جدید»، چاپ انگلستان.

داروغه وهم‌شاعروهم‌جلاد؛ صبح تاشام‌قلم می‌زدند وکارمردم شهرراراه می‌انداختند. یکیشان اسمش آمیرزا اسداله بود وآن یکی‌آمیرزا عبدالزکی. هر دو از توی مکتب‌خانه باهم بزرگ شده بودندوسواد وخط و ربطشان بفهمی نفهمی عین همدیگر بود وگذشته ازهمکاری محل کسبشان هم نزدیك هم بود. هردوتاشان هم زن داشتند و هر کدام هم سی چهل ساله مردی بودند. اما آمیرزا عبدالزکی بچه نداشت واین خودش درد بی‌درمانی شده بود. وگرچه کار وبارش‌از آمیرزا اسداله خیلی بهتر بود، هفته‌ای هفت روز بازنش حرف و سخن داشت که مدام پسهٔ دوتا بچهٔ گرد و قنبلی آمیرزا اسداله را تو سرشوهرش میزد. گرچه از قدیم وندیم گفته‌اند که همکار چشم دیدن همکار را ندارد اما وضع‌کار و روزگار این دو آمیرزا بنویس جوری‌بود که لازم نمی‌دیدند چشم وهم چشمی‌کنند.»(۱)

همانطوریکه «دانای‌کل» صفت خداست، راوی غیر شخصی قصه‌نویس نیزکه همه شخصیتهارا درسوم شخص مورد تجزیه وتحلیل قرار می‌دهد و از شخصیت‌ها بعنوان افرادی جدا از خود قصه نویس ویا خود او یاد می کند، همچون خدا برهمه چیز دانا وآگاه‌است. واین‌دومثال باسه‌هزارسال فاصله نشان می‌دهند که چقدر زاویهٔ دید سوم شخص، وسیلهٔ جامعی است تا قصه‌نویس، مثل آئینه‌ای‌جوامع انسانی را در خود منعکس‌گرداند. اغلب داستانهای قرن نوزدهم‌در

۱ ـ ص ۱۵، مجلس اول نون والقلم از جلال آل احمد.

روسیه ، فرانسه و انگلستان و شاید بیش از نیمی از داستانهای قرن بیستم نیز بااین دید عینی، کهن وابدی برشتهٔ تحریردرآمده‌اند. چرا که دانائی کل منحصر به ادراک حوادث ظاهری نیست، بلکه راوی داستان در اعماق روح شخصیتهای داستان ، همیشه گشت و گذار می کند وهیچ حد ومرزی برای خود نمی‌شناسد .

«پرسی‌لابك»(۱) ، در «فن‌قصه» (۲) گفته است که « دیدگاه ، یا زاویهٔ دید ، عبارت است از بحث دربارهٔ رابطه‌ای که راوی داستان باخود داستان دارد»، وبهمین دلیل، علاوه بررابطهٔ مذکور درصفحات گذشته ، باید از روابط دیگر نیز یاد بکنیم . قصه‌نویس، ممکن‌است یکی از شخصیتهائی‌را که راوی ، داستانش را نقل می کند ، بعنوان هویت مشابه خود بسازد ، مثل یکی از دو برادر ، در داستان « دو برادر» (۳) غلامحسین ساعدی ، و یا ممکن است شخصیتهای داستان بفاصله بسیاربعیدی با قصه‌نویس ارتباط پیدا کنند، مثل«زارمحمد»، قهرمان«تنگسیر» چوبك، ویا شخصیت « داش آکل» از قصه‌ای‌بهمین اسم‌ازهدایت، ویا «محلل»، قصه‌ای بهمین اسم ، وبازهم از هدایت .

موقعیکه قصه‌نویس، داستان خودرا در اول شخص مـی‌نویسد معمولا دو حالت پیدا می‌شود . یکی اینکه اول شخص داستان خود را مرکزتمام حوادث می‌داند و بدین ترتیب‌تمام اتفاقاتی‌راکه برایش رخ داده‌اند گزارش می‌کند ویا حوادث دیگررا بهانه‌کرده، بتجزیه

---

۱ ـ Percy Lubbock ۲ ـ Craft of Fiction

۳ ـ ازکتاب «واهمه‌های بی‌نام ونشان».

۲۰۴ ــــــ

شده بود ولی چشمها ؟ آن چشمهائی‌که بحال سرزنش‌بود مثل اینکه گناهان پوزش ناپذیری ازمن سرزده باشد، آن چشمهارا نمیتوانستم روی‌کاغذ بیآورم ـ یکمرتبه همهٔ زندگی‌ویادبودآن چشمها ازخاطرم محوشده بود ـ کوشش من بیهوده بود، هرچه‌بصورت اونگاه‌میکردم نمیتوانستم حالت آنرا بخاطر بیآورم ـ ناگهان دیدم در همین وقت گونه‌های او کم کم گل انداخت ، یك رنگ سرخ جگری که مثل رنگ‌گوشت جلو دکان قصابی بود ، جان گرفت وچشمهای بی‌اندازه باز و متعجب او ـ چشمهائیکه همهٔ فروغ زندگی درآن جمع شده بود و با روشنائی ناخوشی میدرخشید ، چشمهای بیمارسرزنش‌دهندهٔ او، خیلی آهسته باز وبصورت من نگاه کرد ـ برای اولین بار بودکه که او متوجه من شد ، بمن نگاه کرد و دوباره چشمهایش بهم رفت ـ این پیش‌آمد شاید لحظه‌ای بیش طول نکشید ولی‌کافی بود که من حالت چشمهای اورا بگیرم و روی‌کاغذ بیاورم ـ با نیش قلم مو این حالت را کشیدم واین دفعه دیگر نقاشی را پاره نکردم . »

قصه نویسی که در اول شخص داستان خودحلول کرده ، دنیای محیط خود را از طریق احساس واندیشه وتخیل خود می‌بیند و برتجربه ومعرفت خود از اشیاء ، آدمها و حوادث تکیه می‌کند ؛ او می‌کوشد با استفاده از زاویهٔ دید اعترافی ، روح ومغز خودرا برملا کند وتاحدی ازسایرشخصیتهای‌داستان‌بعنوان وسیله استفاده می‌کند. مسؤولیت راوی داستان، یعنی اول شخص، دراین است‌که او دربرابر

حوادث هرگز از خود بیطرفی نشان نمی‌دهد. اوجانبدار قصه‌نویس است و در برابر او از خود تعهد نشان می‌دهد، این تعهد اگر موقعیتهای روانی مطرح باشند، تعهدی خصوصی و روانی است‌واگر موقعیتهای اجتماعی در میان باشند، مسؤولیتی اجتماعی است.

بعنوان بارزترین نمونه قصه‌هائی که در «اول شخص» و یا «اول شخص»ها نوشته شده‌اندمی‌توان از «سنگ صبور» چوبک و «نفرین زمین» جلال آل احمد نام برد.

در«سنگ‌صبور» چوبك هر یك ازشخصیتهای‌داستان،درفصل‌های جداگانهٔ کتاب، هم در چارچوب یك تك گفتار درونی، دربارهٔ خود اعتراف می‌کنندوهم‌ضمن‌اعتراف، تصاویری‌راکه‌ازسایرشخصیتها در ذهن خود دارند برزبان می‌رانند. در نتیجه ما نه فقط تك تك شخصیتهای داستان را از نقطه نظر خود آنها می‌شناسیم، بلکه از زاویهٔدید دیگران نیز بماهیت‌آنها پی می‌بریم، چرا که هراحساسی که ما دربارهٔ دیگران داشته باشیم، هم‌روشنگر موقعیت‌خودماست وهم‌نشان‌دهندهٔ موقعیت دیگران. چوبك، چندبار دنیارا از زاویه دید احمدآقا که شاید خودش است می‌بیند، و چندبار از نقطه نظر بلقیس وجهان سلطان و سیف‌القلم و کاکل زری و سایر شخصیتهای اصلی وفرعی قصه. بدین ترتیب نه فقط موقعیت خود قصه نویس نسبت به حوادث قصه‌اش روشن می‌شود، بلکه، تأثیری را که تك تك‌کاراکترها، در نتیجهٔ برخورد بایکدیگر، برروی هم گذاشته‌اند،

از زبان خود آنها می‌شنویم. بهمین دلیل هریك از شخصیتهای سنگ‌صبور بنوبهٔ خود یك اول شخص است که قسمتی از تجربیات نویسنده را به‌بیانی اعترافی و گاهی کاملا ذهنی و براساس شیوهٔ «جریان سیال شعور» ارائه می‌دهد. شاید بتوان گفت این برداشت، تلفیقی از برداشت نخستین، یعنی دید از زاویهٔ دانائی کل ازسوئی، و اعتراف از طریق اول شخص‌های متعدد، از سوی دیگر باشد. مثالی کوتاه از اعتراف های «کاکل زری» این نکته را روشن خواهد کرد:

«ننم رف‌رف تا تاریك شد. یه‌هو دیبو از پشت درختا دراومد قاپش زد و بردش تو کته زغالی. ننم دیگه نمیادش. دراتاق ننم بسه. ننم بادیبو رف تو اطاق خودمان، بعدآقا دیبو تنوره کشید رف‌هوا. ننم رف توکته‌ی زغالی سر دیبورو بجوره؛ رشك وشپشاش بگیره. دیبو افتاد رو ننم. اووخ ننم دردش اومد گفت: «آخ مردم.» کچل اومدتش ببره، مرده‌شور مکش‌و ببره. یك، دو، سه، چهار. چقده ماهی تو حوض هس. مثه النگوای دس ننم تو آفتاب برق میزنن. مثه خون سر مرغ. همیه این ماهیا مال خودمه. احمد آقا گفت: «همش‌مال‌خودت‌باشه.» میگیرم‌میبرم‌شب‌توبغل‌خودم‌میخوابو نمشون. حالاکه ننم نیس، تو بغل ماهیا میخوابم. (۱)

زبان «کاکل زری» نماینده روحیهٔ کودکانهٔ اوست ومحتوای

---

۱ ـ سنگ صبور، کاکل زری ص ۳۶۰

زبانش، اعتراف اوست‌دربارهٔ خودش وعقیدهٔ اوست دربارهٔ «احمدآقا» و مادرش ودیگران. اگر بیست تائی از این اعترافهای اول شخص وجود داشته باشد، خواننده دربارهٔ شخصیتهای داستان به‌آن دانائی کل که خصوصیت قصه در شخص سوم است دست خواهد یافت. در «نفرین زمین» آل‌احمد، که از نظرهائی بی‌شباهت به«مدیرمدرسه» نیست، اول شخص داستان در بارهٔ خودش ودر بارهٔ دیگران حرف می‌زند. سایر شخصیت‌ها نیز حرف می‌زنند ولی درصورتیکه قهرمان اصلی داستان، یعنی اول شخص، اجازهٔ عمل وگفتار را به او بدهد. آل‌احمد در وسطهای داستان، اول شخص دیگری‌را معرفی می کند واین «اول شخص ثانی» که نوعی «دن‌کیشوت روستائی»است‌داستان زندگی خود را، بصورت اعترافنامه‌ای در اختیار شخص اول‌نخستین می‌گذارد. گرچه بیشتر حوادث در «نفرین زمین»، اقتصادی‌ودر نتیجه اجتماعی است ولی همه‌چیز از طریق اعتراف اول شخص‌ها بخواننده‌منتقل‌می گردد وخواننده‌باز بوقوف‌کامل درموردشخصیتهای داستان دست می‌یابد.

بسیاری از قصه‌های جدید جهان تك‌بعدی و اعترافی هستند. کافکا، توماس‌مان، پروست، وجویس، همینگوی، هنری‌میلر،سلین، کامو، هدایت وچند تن دیگر تعدادی ازبهترین قصه‌های خودرا ـ مستقیم یامن غیر مستقیم ـ بااین زاویهٔ دید نوشته‌اند و شاید باین دلیل‌که بعد از نیچه، کی‌یرکگور، فروید وداستایوسکی، جنبه‌های

روانی شخصیتهای داستان آنچنان اهمیت پیدا کرده‌اند که عده‌ای از نویسندگان برای دسترسی پیدا کردن به هویت اصلی خود دست بنوشتن زده‌اند و بنظر می‌رسد جز دید اعترافی، هیچ دید دیگری نمی‌تواند قصه‌نویس قرن بیستم را راضی‌کند. وراوی اعترافی، شاید مهمترین راوی داستانی قصه‌های این قرن باشد.

گاهی قصه‌نویس، یك شخصیت فرعی و بی‌مقدار را مأمور روایت حوادث می‌کند. طوری که او خود دیگر دخالتی در اعمال و حوادث نمی‌کند ووجودش در قصه هست تنها برای آنکه حوادث را گزارش کند. در اغلب داستانهای جنائی قرن بیستم که در آنها کلفت، سیاهپوست یا منشی اداره داستان را روایت می‌کنند، بدون آنکه خود در اعمال شرکت کنند، از این زاویهٔ دید استفاده شده است. نمونه خوب این داستان‌که البته جنائی هم نیست، قصهٔ کوتاه «دوست» در کتاب «چراغ آخر» از صادق چوبك است که در آن‌شخص‌اول‌داستان‌بعنوان راوی زندگی‌جوانی‌بنام«فریدون» انجام وظیفه می‌کند وخود جزاین هیچ نقش دیگری در قصه ندارد و در هیچکدام از حوادث قصه عملا شرکت نمی‌کند ونمونه‌های دیگر این داستان را براحتی می‌توان در قصه‌های کوتاه «سامرست موآم» پیدا کرد. این قصه‌نویس، در اغلب قصه‌های کوتاهش در نقش‌راوی اول شخص ظاهر می‌شود و فقط گاهی ـ آنهم بعنوان یك رابط یا کاتالیزور ـ در قصه دخالت می‌کند، ولی مسؤولیت حوادث راهرگز برعهده نمی‌گیرد.

۲۱
عامل طرح و توطئه در قصه

در تکمیل تعریف «طرح وتوطئه» از ارسطو گفتیم که «طرح وتوطئه» ترتیب منظم و سببی حوادث «تراژدی» ویا قصه است. از این تعریف از طرح و توطئه، فقط باید کلمه «تراژدی» را خارج کنیم تا مثل سایر تعریف‌هایمان از عوامل و عناصر قصه، مختص قالبی باشد که در این بررسی با آن سروکار داریم.

اگر در عامل «داستان»، خواننده ونویسنده، هردو به دنبال

PersianPDF.com

این بودندکه : « بعد چه شد؟» در عامل طرح وتوطئه، عنصردیگری نیز.براین سؤال اضافه گردیده است و آن اینکه خواننده و نویسنده ، ازخود می‌پرسند : « به‌چه دلیل بعدچنین ویاچنان اتفاقی افتاد؟» پس در «طرح وتوطئه»، خواننده وقصه‌نویس خودرا دربرابر « چرا»های مختلف می‌یابند وحرکت قصه، چراهای‌آنها را یابسوی چراهای بعدی هدایت می کند ویا «چرا»ها را با «زیرا»های ناشی از عمل ویا تفکر جواب می گوید . طرح و توطئهٔ داستان براساس فورمول دقیق علت ومعلول ساخته می‌شود وازآنجاکه انسان برای درك علت ومعلول ، احتیاج به تمامیت هوش وذکاوت خود دارد ، طرح وتوطئه،شاید.درکنارعامل‌شخصیت، اساسی‌ترین عامل‌هنرمندانه درهنر قصه‌نویسی باشد .

طرح وتوطئه ، داستان نیست، بلکه ساختمان منطقی ، فکری وسببی داستان است. داستان قبل از قرن هیجدهم در اروپا وقبل از مشروطیت در ایران را علت و یا علت‌هائی از درون بسوی معلول ویا معلولهائی هدایت نمی کرد، در حالیکه با پیدایش عامل اساسی طرح وتوطئه در داستان،حکایت از شکل روایت ساده‌اش درآمده ، بسوی قصه به معنای امروزی‌آن حرکت کرده ، در واقع جای خود را به قصه سپرده است . تردیدی نیست که سه بعد دیگر (زمان و مکان‌و زبان) نیز به پیدایش قصه به معنای امروز کمك کرده‌اند ولی هیچ چیز باندازهٔ بعد علت ومعلول در نضج یافتن قصه دخالت

نداشته است .

ازآنجا که بعد علت ومعلول، همچون پایه‌ومنطقی‌است برای طرح وتوطئهٔ قصه، وتنها هوشیاران بدنبال علل ومعلول‌های حوادث می‌گردند، قصه‌نویس ازطریق طرح وتوطئه، قسمتی ازجهان‌بینی‌خود را بدست خواننده می‌سپارد واورا به‌سوی دگرگونی وتغییر کردار وپندار می‌راند ؛ طوری که خواننده، پس‌از خواندن قصه‌ای با طرح وتوطئهٔ دقیق ، دیگر ازنظر فکری یاعاطفی و یا جهان‌بینی ، همان نیست که قبلا بوده است .

طرح وتوطئه، به داستان جهت می‌دهد، جهتی که از جهان‌بینی قصه‌نویس سرچشمه گرفته است. ولی البته بزرگترین‌فرق‌بین « داستان » و « طرح و توطئه » این است که اولا ، داستان ممکن است از مجموع تصادف‌ها ساخته شود ویا از حوادثی که از علل و معلولهای سطحی سرچشمه گرفته باشند؛ درحالیکه طرح وتوطئه از حوادثی که منجر به جدال می گردند واز جدالهائی که براساس علل و معلولها ، موجه بنظر می‌آیند ، ناشی می‌شود . ثانیاً داستان برتوالی اعمال تکیه می کند، ولی در طرح وتوطئه، علاوه برتوالی اعمال، علل اعمال ونتایج آنها نیز دخالت‌دارند. مثالی از «فورستر» نقل می‌کنم تافرق بین داستان وطرح وتوطئه روشن شود. می‌گوید: « ـ پادشاهی مرد وبعد، ملکه مرد ـ داستان است. ولی ـ پادشاهی مرد وبعد ملکه از غصه مرد ـ طرح وتوطئه است . در مثال دوم ، توالی زمان حفظ گردیده، ولی‌حس علیت برآن فائق‌آمده‌است. ویا

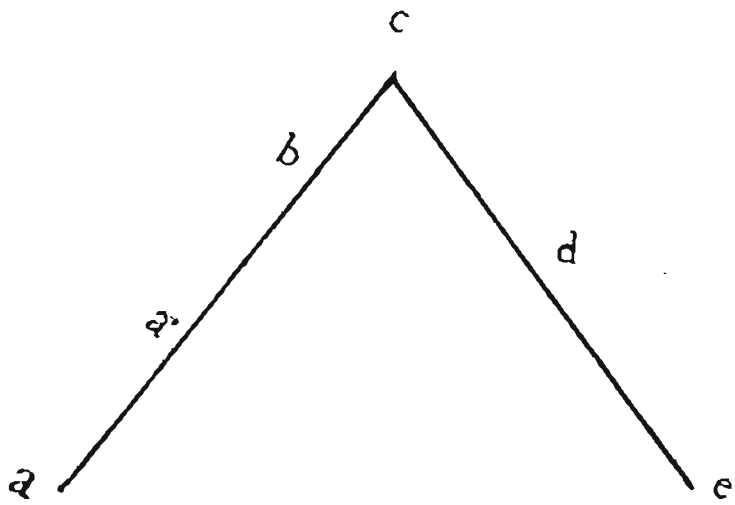
این‌مثال : ـ ملکه‌ای مرد، کسی علت مرگش را نمی‌دانست تا اینکه بعدها معلوم شد علت مرگش غصه‌ای بود کـه براثر مرگ پادشاه باو دست داده بود ـ این طرح وتوطئه‌ای است که دارای معماست، طوری‌که ظرفیت توسعهٔ زیاد درخود دارد . این طرح وتوطئه،توالی زمان را مسکوت می گذارد، وتاآنجاکه حدودش اجـازه می‌دهداز داستان دور می‌شود » (۱)

ولی مثال سوم فورستر، فقط ، دارای «معما»(۲) نیست، بلکه همان قسمت اول مثال یعنی: « ملکه‌ای مرد، کسی علت مرگش را نمی‌دانست»، هرچهار عنصرسازندهٔ طرح وتوطئه را معرفی می کند. این چهـار عنصر ، عبارتند از : ۱ـ معما ۲ـ دام ۳ ـ پیچیدگی ٤ـ تشویش . مرگ ملکه ، معمائی است که باخود عامل جهل‌رامعرفی می‌کند وچون دربدو امر ، کسی ازعلت مرگ اوآگاه نیست، همهٔ خوانندگان در دامی گام می‌نهند که‌جهل‌آنها برایشان‌ساخته است. این دام (۳) ، خواننده را دچار نوعی سر درگمی مـی کند، بدلیل اینکه‌هرمعمائی، ازدامی ساخته‌شده است‌وهردامی باپیچیدگی(۴) خود انسان را سردرگم می کند وازآنجاکه خواننده می‌خواهـد از این معما و دام وپیچیدگی نجات یابد وازآنجاکه‌هنوز علت‌مرگ ملکـه را نمی‌داند ، ومـی‌خواهد بداند، موقتاً دچـار تشویش(۵) و

۱ـ خصائص قصه «Aspects of The Novel» قسمت طرح وتوطئه (Plot)

۲ ـ Mystery ۳ ـ Trap ٤ ـ Intricacy ۵ ـ Anxiety

و توطئه نامیده میشود، اشاره میکند که تا حدی پس از «مقدمه»، سرچشمه ومنبع عمل است. پس از این مرحلـه ، طرح و توطئه وارد مرحله « عمل درحال صعود» (۱) می گردد و بعد در قلهٔ هرم به «اوج» (۲) می‌رسدو آنگاه قوس نزولی که در آن دوعنصر مشخص به‌چشم می‌خورد، آغاز می‌شود: یکی «عمل درحال نزول»(۳) و دیگری «عاقبت» (۴) نمایشنامه یا قصه که در نقطه مقابل «مقدمه» قرار گرفته است. هرم فریتاگ این است :



می‌توان گفت که در فضائی محدودتر، این هرم در مورد «جدال» نیز صدق می‌کند، چرا که جدال نه‌فقط اساس وپایهٔ طـرح و توطئه است ، بلکه طرح کوچکی از اسکلت آن نیز هست ویـا می‌توان گفت که طرح وتوطئه ، جدال بزرگی است که در داخل آن دهها جدال دیگر گنجـانده شده‌اند .

«جان‌دیوئی» درکتـاب معروف خود بنام «هنربعنوان تجربه»

۱ـ Rising Action ۲ـ Climax ۳ـ Falling Action
۴ـ Catastrophe

که من پیش از این بدان اشاره کرده‌ام، می گوید: «بیان هنری، عبارت است از طبقه‌بندی احساسهای آشفته». سهم طرح و توطئه‌در بیان هنری، شاید بیش از سایر عوامل قصه باشد، چراکه‌قصه‌نویس بوسیلهٔ طرح و توطئه، نه‌فقط احساسهای آشفته را طبقه‌بندی‌میکند، بلکه نمایندگان آن احساس ها را نیز وارد عمل می‌کند تا شخصیتها در اوج، به‌مرحله‌ای ازشفافیت تصمیم وسرنوشت برسند. قصه‌نویس با معرفی طرح و توطئهٔ قصه، زندگی را براساس ارزش‌های اصیل آن، طرح ریزی می کند واز آنجاکه باطرح و توطئه، شخصیتهای‌خود را مجبور به جبهه‌بندی دربرابر یکدیگرمی‌کند تامزیت حسن نیکی و عیب بدی بوضوح دیده شود، در واقع، بینش خود را از جریان امورزندگی برگردهٔقصه سوارمی‌کند ویابهتراست بگوئیم باقراردادن نمایندگان خیر وشر در برابر هم، خودرا بعنوان انسانی متعهد در برابر نیکی از دیدگاه خودش نشان می‌دهد. طرح و توطئه، اسکلت وماکت تعهد ومسؤولیت‌قصه‌نویس‌است‌واین‌چیزی است‌که نویسندگان حکایت با وجود اینکه همیشه با مقابلهٔ خیر و شر سرو کار داشتند، بدان پی نبرده بودند. طرح و توطئه، شکل عینی تعهد آدمی در برابر پراکندگی وآشفتگی است و قصه نویس با معرفی آن، جهت وجبههٔ خودرا روشن می کند.

ولی نباید این مسأله‌را فراموش کرد که طرح و توطئه،چندان کاری بظواهر امر ندارد. شخصیتهای قصه، با تمام تحرك خود، از

درون بسوی یکدیگر حرکت می کنند وعقربه‌های درونشان،همیشه آنها را در حال حرکت بسوی عمل عینی ویا ذهنی نشان می‌دهد. چرا که طرح وتوطئه ـ خواه حوادث قصه از اعمال عینی تشکیل شده باشد و خواه از اعمال ذهنی ـ جنبهٔ کاملا روانی دارد، بدلیل آنکه بد فرجامی ونیک فرجامی شخصیتها، بستگی کامل به بد ـ نهادی ونیك نهادی آنها دارد وطرح وتوطئه از رابطه‌ای که هر شخصیت بین اندیشه واحساس درونی خود از یك‌سو وتظاهر عینی یا ذهنی آنها از سوی دیگر، ایجاد می‌کند سرچشمه گرفته، با معرفی تظاهرات ذهنی وعینی اندیشه‌ها و احساسهای سایر شخصیتهای قصه، تکوین می‌یابد وبالاخره جدالها را بسوی اوج و گره گشائی‌می‌راند.

از آنجاکه قصه نویس، با معرفی طرح و توطئه، به مواد خام قصه جهت می‌دهد و با ارادهٔ تمام برسرنوشت شخصیتهای‌داستان حکومت می کند وآنها را به سوی سرنوشت محتومشان می‌راند، و ازآنجاکه‌طرح‌وتوطئه‌ازماهیت درونی شخصیتها سرچشمه می گیرد، برای فهم آن، خواننده احتیاج به دو عنصر اساسی «هوش» و «حافظه» دارد، که «فورستر» درکتاب خود بدانها اشاره کرده‌است. «طرح وتوطئه» ازنظر فورستر،چیزی است که انسان غارنشین‌ازآن سردرنمی‌آورد وحتی‌کسی‌که فقط‌برای‌فرونشاندن‌آتش‌کنجکاوی‌خود حوادث داستان رادنبال‌می‌کند، نمیتواند آنرا بفهمد. برای‌فهمیدن طرح وتوطئه، خواننده باید هوشیار باشد وحافظه‌اش را بطور

ارادی بکار بیندازد وچنانکه ما در گذشته ، هنگام اشاره به «لاك» و «هیوم» و ریشه‌های فلسفی قصه گفته‌ایم ، «هوش و حافظه» ، موقعی اهمیت پیدا کردند که در اواخر قرن هفدهم و اوایل قرن هیجدهم ، تجربهٔ فردی اهمیت پیدا کرد وبشر خواست که براساس تجربیات فردی ، دست به خودسازی بزند .

آدم هوشیار بدنبال علل، ومعلولهای آنها می‌گردد وباوقوف تمام طرح وتوطئه وتکوین ونضج هر حادثه، عمل وشخصیتی را تعقیب می‌کند. انسان ابتدائی، فاقد قدرت وقوف بعلم وبعمل بود وبهمین دلیل دربارهٔ حوادث، چشم‌بسته قضاوت می‌کرد واساس چشم بندی، شایعه پراکنی، خرافه پرستی و جادوگری، و البته من غیر مستقیم هنر و مذهب را می‌گذاشت . در حالیکه ارادهٔ تحمیلی قصه‌نویس برحوادث قصه، مثل دعوتی است ازهوش وذکاوت خواننده تااو ـ آنچه‌راکه برگردهٔ شخصیتها سوار شده است ـ براساس فورمول علت و معلول پیدا کند . هوش ، وسیلهٔ تجزیه وتحلیل وحلاجی آگاهانه است وطرح و توطئه ترکیبی است ازعلل ومعلولهای مختلف مربوط بهم. وبهمین دلیل فقط خوانندهٔ هوشیار می‌تواند گرهی راکه نویسنده زده‌است، باز کندویا گره بازشده رابیند ودربرابر قصه‌نویس ویاشخصیت‌ها، جهت مثبت یامنفی بگیرد.

حافظه نیز باندازهٔ هوش در فهم علل ومعلولها اهمیت دارد چراکه خواننده برای درك یك علت ومعلول باید حوادث گذشته را برای خوداحیاءکند وباآنهادوباره زندگی کند وبراساس آنهامنطقی و

غیرمنطقی بودن حوادث وجدالهای داستان را بسنجد وبرای قصه‌ای که می‌خواند، آینده‌ای را پیش‌بینی بکند. حافظه باارتباط دادن گذشتهٔ قصه به حال آن، خواننده را نگران آیندهٔ قصه می‌کند و طرح و توطئهٔ قصه، این نگرانی را در او به اوج می‌رساند تا در اوج قصه، دامها از وسط راه برچیده شود، معماها گشوده گردد، پیچیدگیها از میان برخیزد ودرنتیجه‌نگرانی وتشویش ازبین‌برود.

اوج، لحظه‌ای‌است که‌درآن تمامیت‌مفهوم قصه‌روشن‌می‌شود، وبهمین دلیل، لحظهٔ روشنائی وبینائی است؛ لحظه‌ای است که چشم درونی خوانندهٔ هوشیار، همچون نورافکنی بزرگ برتمام زوایا و کنه ضمیر شخصیتهاوعلل ونتایج حوادث‌گشوده می‌شود واو همه‌چیز را دراوج هیجان درمی‌یابد وازآنجا که قصه، در واقع حرکتی است ازگره افکنی بسوی گره گشائی، و حرکتی است از بی‌نظمی بسوی نظم، وازپیچیدگی بسوی یکپارچگی، وحرکتی است از تشتت بسوی تصمیم وازفترت بسوی حرکت، خوانندهٔ هوشیار درمی‌یابد که آنهمه فترت وتشتت وپیچیدگی وگره‌افکنی، بی‌سبب نبوده است وهرعمل و تجربه‌ای ـ خواه درهالهٔ تردید وخواه در سایهٔ تصمیم ـ از معنا و مفهومی که مربوط به‌تمام معانی ومفاهیم موجوددرقصه است، آکنده است ودر یکپارچگی طرح وتوطئهٔ قصه نقش اساسی دارد.

طرح وتوطئهٔ قصه، به یکپارچگی و همبستگی جدالها منطق می‌دهد و هماهنگی را ممکن می‌گرداند. در واقع طرح وتوطئه،

منطق وجودی قصه‌است و بدون آن قصه دچار بی‌تصمیمی می‌گردد، بسوی حکایت وافسانه وحدیث واسطوره می‌گراید و گاهی حتی از هم می‌پاشد ونظامی‌را که‌قصه‌نویس برآن تحمیل کرده بوده، ازدست می‌دهد ودچار آشفتگی‌کامل می‌گردد ویا به پرگوئی و یاوه‌سرائی منتهی می‌شود. در حالیکه انسان همیشه می‌کوشد بسوی نوعی نظم حرکت کند. خود را از زنجیر اعمال بی‌دلیل وافکاری که پیوسته می‌خواهند ازداشتن مفهوم ومعناطفره بروند رهائی‌بخشد، وآدمهائی را که ناشناخته وبی‌هویت هستند وگوئی درحال تعلیق از فضائی تهی بسر می‌برند، ازنابسامانی نجات دهد وبسوی نوعی نظام واشخاصی‌که این نظام‌را امکان پذیر می‌گردانند و افکاری کـه بـاین نظام مفهوم ومعنا می‌بخشد، حرکت‌کند. وطرح و توطئهٔ قصه، طلیعهٔ این نظام فکری منطقی در قصه است ونشانهٔ یك ظرفیت وقدرت وتعالی فکری است‌که باتحمیل انضباطی منسجم برحوادث واعمال، آنهارا دربرابر روشنی معرفت بشری قرار می‌دهد وازبی‌معنائی وآشفتگی نجاتشان می‌دهد.

طرح وتوطئه نتیجهٔ عکس‌العمل قصه‌نویس در برابر آشفتگی است و نشانهٔ تسلط او برحوادث است ونیز نشانهٔ آن است‌که انسانی درحال برافراشتن طرحی‌تازه است ویاانسانی طرحی تازه برافراشته است‌که در برابرآشفتگی وحشت‌انگیز زندگی، اگرچه ناچیز، ولی

خود امیدی است . واگر هنر ، باز آفرینی زندگی باشد در چارچوب نظامی منطقی وفکری وذهنی وعینی ، بدون شك طرح و توطئه در هنر قصه‌نویسی از نظر ممکن ساختن این نظام، اساسی‌ترین نقش را دارد .

۲۲
عامل طرح و توطئه، نقش راوی در قصه

طرح و توطئهٔ داستانی که در سوم شخص گفته می‌شود ، باطرح و توطئهٔ داستانی که در اول شخص روایت می‌شود ، فرق می کند . موقعی که راوی بعنوان دانای کل با شخصیت‌ها روبرو می‌شود، خود به‌خود اسکلت طرح و توطئه بوجود می‌آید . به دلیل اینکه یک شخصیت اصلی دربارهٔ شخصیت اصلی دیگر، یا چیزی نمی‌داند و یا همانقدر می‌داند که راوی داستان به او اجازه داده است بداند. این

گفته دربارهٔ شخصیت‌های دیگر نیز صدق می‌کند. ولی از آنجا که شخصیت‌های فرعی، همیشه بدور شخصیت‌های اصلی داستان می‌چرخند ودر واقع وسایلی هستند تا بعضی از اعمالی که روشنگر ماهیت درونی شخصیت‌های اصلی داستان است، وقوع یابد، می‌توان گفت در داستانی که راوی آن بعنوان دانای کل نقش خود را بازی می‌کند، طرح وتوطئه، مربوط به جدالهای درونی ویا بیرونی شخصیت‌های اصلی قصه است. در چنین قصه‌ای، طرح و توطئه، از اینجا ناشی می‌شود که یك شخصیت اصلی، در بارهٔ شخصیت اصلی دیگر، فقط مطالب محدودی می‌داند و بانتظار نشسته است تا عملیات بعدی از او سر بزند واو از خود عکس‌العملی نشان دهد. طرح و توطئه از عمل وعکس‌العمل ناشی می‌شود ویا نتیجهٔ تمام اعمال وعکس‌العملها است. هر طرح وتوطئه‌ای فی‌نفسه از طنزی برخوردار است و این شاید همان طنز تلخ زندگی است. به این‌معنی که یك انسان قدرت دارد فقط مطالب محدودی را دربارهٔ دوست، دشمن، عاشق، معشوق ویا رقیب اجتماعی خود بداند. درحالیکه راوی دانای کل، همه‌چیز را دربارهٔ شخصیتهای داستان می‌داند ولی بآنها اجازه نمی‌دهد که همه چیز را دربارهٔ یکدیگر بدانند. طنز تلخ داستانی از اینجا ناشی می‌شود که گرچه راوی داستان می‌داند که یکی از شخصیتهای داستان ـ مثلا ـ دیگری را خواهد کشت، به‌مقتول آینده نمی‌گوید چه سرنوشتی انتظارش را می‌کشد وبه قاتل نیز نمی‌گوید که طناب دار بزودی بدور

۲۲۴ ــ

گردنش حلقه خواهد شد . طرح وتوطئه از این اطلاع وبی اطلاعی شخصیت‌ها از یکدیگر بوجود می‌آید .

فرق بین‌شخصیت‌های‌قصه وخواننده این‌است‌که‌خواننده بموقع خـواندن قصه از تك تك شخصیت‌هـا بیشتر وازراوی داستان کمتر می‌داند . بدلیل اینکه جدال بین شخصیتها، تاحدی از عدم ویاکمبود اطلاع آنها از یکدیگر سرچشمه می‌گیرد . در حالیکـه خواننده ، سوابق شخصیتها وموقعیت آنها را قدم به قدم درك مـی کند ، بدلیل اینکه شخصیت‌ها از قصه‌ای که برروی کاغذ آمـده ، اطـلاع ندارند ولی خواننده از توطئهٔ قتل اطلاع دارد ولی‌کسی که کشته خواهد شد یا هیچ چیز در بارهٔ توطئه قتل نمی‌داند ویاگمان می‌کند توطئهٔ قتل تهدیدکوچکی بیش نیست . خواننده می‌داند که شخصیت غافل مانده از توطئهٔ قتل، بزودی‌کشته خواهد شد. بهمین دلیل با شوروهیجان تمام، صفحات مختلفی راکه بین حادثهٔ توطئهٔ قتل وحادثهٔ انجام قتل است، می‌خواند و وارد صحنهٔ قتل می‌شود ، وطنزقصه از اینجا ناشی می‌شودکه خواننده می‌توانست مقتول‌را ازمرگ حتمی نجات دهد و نمی‌تواند، به‌دلیل اینکه شخصیت، داخل قصه‌است وبرروی‌کاغذ، ولی خواننده درخارج ازقصه‌استودر عرصهٔ کشاکش زندگی ، وخنده‌دار این است کـه مرگ در زندگی اتفـاق می‌افتد ، نه برروی صفحات کاغذ وبرای شخصیتهای خیالی داستان .

گفتم که اطلاع خواننده کمتر از راوی داستان است. علتش

اینست که راوی داستان ، برای تك‌تك شخصیت‌ها، سرنوشتی در نظر گرفته است که خواننده نمی‌تواند دقیقاً از آن اطلاع داشته باشد ، مگر آنکه قصه را بطور کامل بخواند . از سطر اول داستان تا سطر آخر، اطلاع خواننده ازطرح وتوطئهٔ قصه ، کمتر از راوی داستان است ولی همینکـه قصه تمام شد ، اگر خواننده حافظهٔ خود را بکار اندازد وهوشیاری کامل بخرج دهد، اطلاع او از قصه باندازهٔ اطلاع راوی داستان خواهد بود . طرح وتوطئه وسیله‌ای است تا خواننده درپشت‌سر آن واقعیت زندگی‌را لمس کند. ونیزوسیله‌ایست‌تاخواننده پراکندگی زندگی را در چارچوب انضباطی که نویسنده بر آن‌حاکم کرده است ، ببیند ودراوج هیجان، نه‌فقط گاهی بابعضی‌ازشخصیتها، هویت مشابه پیدا کند، بلکه دروسطهای قصه،تبدیل به‌یك‌نیمه‌راوی گردد ودر پایان قصه، با راوی داستان ، یکی گردد ویا خود تبدیل به‌گویندهٔ داستان بشود .

موقعی‌که‌داستان دراول شخص گفته می‌شود وبویژه موقعی که اول شخص داستـان ، مهمترین شخصیت قصه است ، طـرح و توطئه عبارت از حوادثی است که برای او ویاشخصیتهائی‌که او دیده‌ولمس کرده است، اتفـاق می‌افتد . طرح وتوطئه در چنین موقعیتی اغلب تك بعدی است ، در حالیکه در داستانی که راوی آن دانای‌کل‌باشد، طرح وتوطئه اغلب چندین بعدی است ؛ گرچه ممکن است گاهـی تك بعدی نیز باشد. مثلا در«بوف‌کور» از«هدایت»، «بیگانه» از«کامو»

و « مدیرمدرسه » از «آل‌احمد» ، طرح وتوطئه تك بعدی‌است. طرح وتوطئهٔ این سه قصه از سه « من » مختلف سرچشمه می گیرد؛ وبا وجود اینکه کاراکترهای دیگری نیز وجود دارند ولی حوادثی‌که برکاراکترهای دیگر اتفاق می‌افتند ، بجای‌آنکه به دگرگونی‌کامل آنها منتهی بشوند ، به تغییر شخصیت «من»های این سه داستان کمك می کنند .

اگرچه راوی «تنگسیر» در نقش دانای کل ، کار می کند ولی طرح وتوطئه تك بعدی است . زیرا از چهار شیادی که پول « زایر محمد » را بالا کشیده‌اند عملی سرزده است ولی در برابر اقدامات «محمد» عکس‌العملی‌از آنها ویا ازقهرمانی که‌باندازهٔ محمداهمیت داشته باشد ، سرنمی‌زند تاطرح وتوطئه‌جنبهٔ پیچیده‌ای بخودبگیرد و چندین بعد پیدا کند . زارمحمد ، طرح قتل را می‌ریزد و بعد هرچهار شیادرا می‌کشد ودر می‌رود . کسی بعنوان شخصیتی با بعدی مشخص دربرابر او قد علم نمی‌کند واعمال‌را بسوی پیچیدگی بیشتر نمی‌راند .

موقعی‌که داستان در اول شخص روایت می‌شود ، طرح‌وتوطئه اغلب وسیله‌ای است تا شخصیت اصلی داستان که همان اول شخص است ، دچار دگرگونی بشودوبالاخره هویت اصلی خودرا پیداکند . جالب اینست که گویندهٔ داستان ، اغلب درپایان‌کتاب، درهمان‌چند سطر آخر به هویت اصلی خود دست می‌یابد. سه مثال می‌دهم از

پایان کتابهای سه نویسنده با سه دید مختلف دربارهٔ زندگی تا بعد مختصر توضیحی در بارهٔ تک‌تک آنها بدهم :

مثال اول، پایان بوف کور هدایت :

«از شدت اضطراب، مثل این بود که ازخواب عمیق وطولانی بیدار شده باشم، چشمهایم‌را مالاندم. درهمان اطاق سابق‌خودم‌بودم، تاریك روشن بود وابرومیغ روی شیشه‌ها را گرفته بود ـ بانگ خروس از دور شنیده میشد ـ درمنقل روبرویم گلهای آتش تبدیل‌به خاکستر سرد شده بود وبیك فوت بند بود. حس کردم‌که افکارم‌مثل گلهای آتش پوك وخاکستر شده بود وبیك فوت بند بود .

اولین چیزی که جستجوکردم گلدان راغه بود که درقبرستان از پیرمرد کالسکه‌چی گرفته بودم ، ولی‌گلدان روبروی من نبود . نگاه کردم دیدم دم دریك یکنفر با سایهٔ خمیده ، نه، این‌شخص‌یك پیرمرد قوزی بودکه سروروپش را باشال گردن پیچیده بود وچیزی را بشکل کوزه دردستمال چرکی بسته زیربغلش گرفته بود ـ خندهٔ خشك وزننده‌ای میکرد که مو بتن آدم راست می‌ایستاد .

همین‌که من خواستم از جایم تکان بخورم ازدر اطاقم‌بیرون رفت . من بلند شدم ، خواستم دنبالش بدوم وآن کوزه ،آن‌دستمال بسته را ازاو بگیرم ـ ولی پیرمرد باچالاکی مخصوصی دور شده‌بود. من برگشتم پنجرهٔ رو بکوچه را باز کردم ـ هیکل خمیده پیرمرد را درکوچه دیدم‌که شانه‌هایش از شدت خنده میلرزید وآن‌دستمال

بسته را زیر بغلش گرفته بود . افتان وخیزان میرفت تا اینکه بکلی پشت مه ناپدید شد. من برگشتم بخودم نگاه کردم، دیدم لباسم پاره، سر تا پایم آلوده به خون دلمه شده بود ، دومگس زنبور طلائی دورم پرواز میکردند وکرم‌های سفید کوچك روی تنم درهم میلولیدند ـ و، وزن مرده‌ای روی سینه‌ام فشار می‌داد.»(۱)

مثال دوم از بیگانهٔ کامو :

« او رفت وآرامش خودرا باز یافتم. ازحال رفته بودم وخودم را روی تخت انداختم . گمان میکنم ، خوابیدم . زیرا وقتی بیدار شدم ، ستاره‌ها روی صورتم بودند . صداهای کوهستان تابمن میرسید، بوهای شب بوی زمین ونمك شقیقه‌هایم را خنك میکرد . آرامش شگرف این تابستان خواب آلود، همچون مد دریادرمن داخل میشد. در این لحظه و ازانتهای شب ، سوت کشتیها بصدا درآمد . این سوت‌ها عزیمت بطرف دنیائی راکه اکنون درنظر من یکسان وبی‌اهمیت بود اعلام میکردند . برای اولین بار ، پس از مدتهای دراز ، بمادرم فکر کردم . بنظرم آمد که می‌فهمیدم برای چه در پایان زندگی ، تازه « نامزد » گرفته بود . برای چه بازی زندگی از سر گرفتن را درآورده بود . آنجا ، آنجا نیز ، در اطراف آن نوانخانه‌ای که زندگیها در آن خاموش میشدند ، شب همچون وقفه‌ای ، همچون لحظهٔ استراحتی حزن‌انگیز بود . اگر مادرم هنگام مرگش ، خود

---

۱ ـ بوف کور، صفحات ۱۷۷، ۱۷۹، کتابهای پرستو.

را در آنجا آزاد می‌یافت، واگر خودرا آمادهٔ از سر گرفتن زندگی میدیـد، هیچکس، هیچکس حق نـداشت بـر او بگریـد. و من نیز خود راآمـادهٔ این حس میکردم که همه چیز را از سر بگیرم. مثل این که این خشم بیش از اندازه مرا از درد تهی واز امیدخالی ساخته باشد. دربرابر این شبی که پراز نشان ستاره‌ها بود، من برای اولین بار خود را بدست بیقیدی وبیمهری جذاب دنیـا سپردم. واز اینکه درك کردم دنیا اینقدر بمن شبیه‌است وبالاخره اینقدر برادرانه است، حس کرده‌ام که خوشبخت بوده‌ام و بازهم خواهم بود. بـرای اینکه همه چیز کامل باشد وبرای اینکه خودم را هرچه کمتر تنها حس کنم، برایم فقط این آرزو باقی مانده بود کـه در روز اعـدام، تماشاچیان بسیاری حضور بهم برسانند و مرا با فریادهای پراز کینهٔ خود پیشواز کنند.» (۱)

مثال سوم از مدیر مدرسه آل احمد:

«تادوروز بعد که موعد احتضار بود اصلا از خانه درنیآمدم ـ نشستم وماحصل حرفهایم را روی کاغذ آوردم ـ حرفهایی کـه با همهٔ چرندی هروزیرفرهنگی میتوانست باآن یك برنامهٔ هفت ساله برای کارش درست کند. وسرساعت معین رفتم بدادگستری. اطاق معینی و بازپرس معین. در را بازکـردم و سلام؛ وتاآمدم خودم را معرفی کنم و احضاریه را بیاورم یارو پیشدستی کرد و صندلی آورد و چای

۱ ـ «بیگانه» ترجمه آل احمد وخبره‌زاده، صفحه ۱۴۸ کتابهای جیبی معرفت.

سفارش داد « احتیاجی باین حرفها نیست وقضیه کوچك بود وحل‌شد و راضی بزحمت شما نبودیم . . . » که عرق سرد بربدن من نشست . چایم را کـه خوردم روی همان کاغذهای نشاندار دادگستری استعفا نامه‌ام‌را نوشتم وبنام همکلاسی پخمه‌ام که تازه رییس فرهنگ شده بوددم در پست‌کردم .(۱)

سارتر دربارهٔ بیگانهٔ کامو گفته است: « هیچ اتفاقی‌درداستان نمی‌شود یافت‌که قهرمان را، اول بطرف جنایت وبعدهم بطرف اعدام رهبری وراهنمائی نکند.(۲) شبیه‌این‌گفته‌رامی‌توان باکمی تغییرات در بـــاره بوف کور و مدیر مـدرسه گفت : در بـــوف‌کور ، هیـــچ اتفاقی یافت نمی‌شودکه‌قهرمان را، نخست بطرف قتل زن وبعدبطرف مرگ خود نکشاند ؛ ودر مدیر مدرسه ، هیچ اتفاقی یافت نمی‌شود که قهرمان را ، نخست بطرف آن کتك‌کاری آخرهای داستان و بعد استعفا از مدیریت مدرسه نکشاند . جمـلات اول هر سه کتـاب : در زندگـی زخمهائـی هست کـه مثل‌خوره روح را در انزوا میخورد و میتراشد،»(۳)و« امروز، مادرم مرد. شاید هم دیروز، نمیدانم،»(۴) و« از درکه‌واردشدم‌سیگارم‌دستم‌بود وزورم‌آمدسلام کنم.»(۵) مسیر

---

۱ ــ مدیر مدرسه ازجلال آل احمد، کتابهای پرستو ص ۱۷۰.

۲ ــ ص۲۳ از مقاله‌ای که‌ازسارتردراول کتاب بیگانه‌کامو گذاشته شده‌است.

۳ ــ بوف‌کور.

۴ ــ بیگانه.

۵ــ مدیر مدرسه .

حوادث را بادید اعترافی ازطرف راوی داستان، تعیین می‌کنند. در این سه قصه، دنیا به دور این سه تن، این سه قهرمان و یادرواقع این سه «من» می‌چرخد. در بوف‌کور، قصه در یك محیط ناخود ـ آگاه روانی که تکرار چهره‌ها، حالات، صداها، برخوردهاوکلمات ونقش‌ها، بآنهاحالات تمثیلی عمیقی می‌دهد، می گذرد. طرح وتوطئهٔ قصه از مونتاژمکرر این علائم ناخودآگاهی بوجودمی‌آید و گرچه «من» باهوشیاری دردآوری درهمه چیز رنگ نومیدی خود را نفوذ میدهد، ولی هرگز اجازه نمی‌دهد، قصه‌اش ازیکپارچگی و کمال، ذره‌ای کم داشته باشد. «من» بوف‌کور، بدنبال هویت مردهٔ خوداست وبرای رسیدن به آن مجبور می‌شود از دالان تنگ و ظلمانی روحی نومید بگذرد؛ دالانی که درآن، همه چیز چندین بار تکرار می‌شود. اگر چه زن چشم اثیری و پیرمرد خنزر پنزری همیشه با تکرار. بزرگترین تأثیرها را در«من» بوف کور می گذارند ولی قصه دارای طرح وتوطئه‌ای تك بعدی است؛ چراکه جدالها و حوادث را ـ خودآگاهانه و یا ناخودآگاهانه ـ اول شخص قصه بوجود می‌آورد.

قهرمان بیگانهٔ کامو، نه مثل «من» بوف کور هدایت، سخت روانی است و نه چون مدیر مدرسهٔ آل احمد، تاآن حد اجتماعی. اومردی است که فلسفه «پوچ مرد» کامورا باشدت و حدت تمام حس کرده وتن به سرنوشتی داده است که معصومیتی شدیداً حس شده،

تسلیم ورضا وخشنودی بیحدو حصر نهائی آن را بوجود آورده‌اند. فریادش را می‌شنویم که ندا در می‌دهد: «من حق داشته‌ام، بازهم حق خواهم داشت» و آیا تمام حوادث، از مرگ مادر، تا جنایت و بعد محاکمه، اورابسوی این لحظهٔ روشن، «وآن سپیده‌دم کوتاه که در آن توجیه خواهدشد»، نمی‌کشانند وآیا جزازطریق طرح‌وتوطئه‌ای اعترافی که درآن هرحادثه باصمیمیت تمام حس گردیده، این‌لحظهٔ تصمیم فلسفی، ممکن بود پدیدار گردد؟

روح گزارش حقیقت، برمدیر مدرسه بیش از دو قصهٔ قبلی حاکم است. واگر بوف کور، نوعی، اسطورهٔ درونی است که واقعیت مألوف ومأنوس درآن دخالتی ندارد، وبیگانهٔ کامو، نوعی اسطورهٔ فلسفی است در جامهٔ قصه، که انتخاب مشی وشیوه‌ای فلسفی ازطرف قهرمان، راه داستان و طرح و توطئهٔ آن را تعیین می‌کند، مدیر مدرسه، قصه‌اینست‌اعترافی‌ازنظرقهرمان، واجتماعی‌ازنظرموضوع که مبین رابطهٔ فرد بااجتماع است؛ وقهرمان گرچه در پایان داستان با برداشتن گامی بعقب واستعفا از مقام خود، نشان می‌دهد که‌شرارتی اجتماعی راه را بروی هرنوع اصلاح واقعی بسته است، ولی، در داخل داستان، نقش روشنفکری را دارد که گاهی باتمام حسن نیت یک مصلح راستین است وزمانی ازروی خشم وخروش یک‌آنارشیست جوشان وخروشان، والبته او در برابر این بوروکراسی خررنگ کن اجتماعی وتشریفات دست و پاگیراداری و سیستم غلط واستعماری

فرهنگی جهت گرفته است، طوری که گاهی حرفهایش را که بروی کاغذ می‌آورد، چنین قلمداد می‌کند که هروزیر فرهنگی باحرفهای او می‌تواند برنامهٔ هفت ساله درست کند، و گاهی هرنوع برنامهٔ اصلاحی را باعصبانیت تمام مسخره می‌کند. حوادث وجدالهای قصه که بیشتر رنگی از گزارش حقیقت دارند ـ در چهارچوب طرح و توطئه‌ای که از بس بحقیقت نزدیک است، انسان وجودش را حس نمی‌کند ـ کلافگی مدیر مدرسه را دربرابر هیولای ابلهانهٔ این بوروکراسی منحط، نشان می‌دهند وقصه را بسوی پایانی که از هرلحاظ منطقی است می‌کشانند.

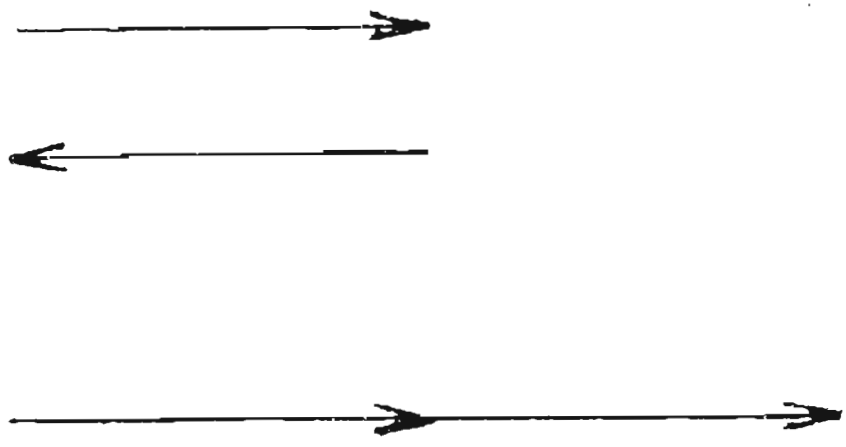
۲۳

باز هم عامل طرح و توطئه

طرح و توطئه هرقصه ، طوری ساخته می‌شود کـه مقداری از حوادث درسطح خارجی قصه قرار می گیرد ومقداری دیگر درسطح داخلی . در هرقصهٔ خوب بعضی از حوادث برای یك یـا دو شخصیت اصلی قصه اتفاق افتاده است و یا آنها از وقوع بعضی از حادثه‌ها اطلاع دارند . حوادث دیگری هستند که گـرچـه اتفـاق‌افتاده‌اند ، ولی نه خواننده ونـه بعضی ازشخصیتها ـ خواه اصلی وخواه فرعی ـ ازآنها اطلاعی ندارند . یعنی در هرقصه ، مقداری از حوادث روی زمینی هستند و مقداری زیر زمینی ؛ و موقعی طرح وتوطئه تکمیل

می‌شود و به اوج می‌رسد که وجود حوادث زیر زمینی وعلل پیدایش آنها وتأثیر آنها برروی حوادث واعمال روی زمینی طرح و توطئه روشن شود .

دوخط موازی‌را درنظر بگیرید که مسیر حرکت آنها مخالف یکدیگراست، یکی‌ازاین‌دوخط‌را نمودارحوادث‌معلوم وروشن وروی زمینی فرض کنید ودیگری‌را شاخص‌اعمال‌زیرزمینی ونامعلوم‌ومبهم. طرح وتوطئه داستان از اینجا ناشی می‌شود که مقداری از اعمال دریک جهت حرکت می‌کنند و مقداری از آنها در جهتی دیگر. تا مدتی شخصیتها و حوادث یک خط از خط دیگر فاصله می‌گیرند ولی بایک یاچند حادثه ناگهان خطی که نمودار حوادث زیر زمینی است ، جهت خود را عوض می‌کند و درجائی بخط دیگر که‌شاخص اعمال روشن ومعلوم‌است می‌پیوندد وقصه نیزهمانجا پایان می‌یابد .



گاهی این کیفیت درطرح وتوطئهٔ یک قصه، چندین‌بار تکرار

PersianPDF.com

۲۳۶ ــ

The Concept of Plot – ۲ R.S. Crane – ۱ مندرج در کتاب «شیوه‌های بررسی قصه» (Approaches to the Novel) که بوسیلهٔ Robert Scholes تدوین شده است.

موزد تقلید قرار می‌دهد. تکنیک او عبارتست از ایجاد طرح و توطئه‌ای که در آن اعمال طبیعی بنظر آیند و شخصیتها برروی یکدیگر، هم بوسیلهٔ اعمال وهم ازطریق افکار، اثر بگذارند. ودر عین حال تکنیک او باید طوری طرح وتوطئه را یکدست ودقیق و عمیق ارائه دهد که قصه از یکپارچگی کامل برخوردار باشد. ازنظر «کرین» سه‌عنصر اساسی که عبارتند از: عمل، شخصیت واندیشه، به طرح وتوطئهٔ قصه جهت می‌دهند و بهمین دلیل ممکن است با در نظر گرفتن نحوهٔ تلقی قصه‌نویس ازتک تک این عناصر واهمیتی که او بدانها قائل می‌شود، طرح وتوطئه را ناشی ازاعمال، یاشخصیت‌ها و یااندیشه‌ها بدانیم ویاممکن‌است هرسه عنصریادوتای آنهاراعناصر جهت دهندهٔ طرح وتوطئه بشمار آوریم. عده‌ای از قصه نویسان برروی عمل تکیه می‌کنند (مثل همینگوی)، عده‌ای دیگر برروی شخصیت (مثل جیمز)، وعده‌ای دیگر برروی اندیشه (مثل هاکسلی دریک قطب وسارتر درقطبی دیگر).

یکپارچگی هرطرح وتوطئه تنها ناشی از این نیست‌که اعمال وحوادث وجدالها باهم هماهنگی دارند، بلکه درطرح‌وتوطئهٔ کامل، هرگز نمی‌توان تصور کرد که می‌توان یکی ازحوادث را برداشت و جایش حادثه‌ای دیگر را در داستان قرارداد. حوادث داستان باید زائیدهٔ اجباری باشند که ناشی ازکوششی برای ایجاد یکپارچگی درطرح وتوطئه است. وهریک ازجدالها بایدآنچنان قسمتی‌ازطرح

۲۳۸ ــ

۱ ــ Pattern

در قصه رئالیستی و قراردادی امروز ، شخصیت درطول زمان دچار دگرگونی می‌شود و طرح وتوطئه ازمجموع حوادث داستان وتأثیر عمومی آنها بوجود می‌آید. ولی درقصه‌ای که براساس مکتب «جریان سیال ذهن»(۱) ساخته می‌شود، برش شخصیت عمودی است و توالی زمان از بین رفته و یا کاملا فشرده گردیده است ، و عنصر علت ومعلول جنبهٔ ناخودآگاه بخود گرفته است . بهمین دلیل در « اولیس » (۲) از « جیمز جویس » (۳) و در «خانم دلووی » (۴) ، «امواج»(۵) و «بسوی چراغ دریائی»(۶) از « ویرجینیاولف»(۷) ، کلیهٔ حوادث داستان در مدتی بسیار محدود اتفاق می‌افتد . منتها تمام حوادث ازفشردگی استعاری خاصی که بیشتر شعری است تاقصه‌ای، برخوردار هستند وشخصیتها بجای آنکه بسوی حوادث کشیده شوند، آنهارا بسوی خود جلب می‌کنند. ودرواقع خود مرکز جهانی هستند که قصه در آن اتفاق می‌افتد .

دراغلب قصه‌های اجتماعی امروز، طرح وتوطئه بیشتر براساس رسالتی که قصه‌نویس برای خود قائل شده است ، ساخته می‌شود و اعمال و حوادث و جدالها ، جهت خود را در سایهٔ ایدئولوژی خاص قصه نویس پیدا می‌کنند . در این قبیل قصه‌ها ، شخصیتها ، نمایندهٔ افکارهستند، وطرح وتوطئهٔ قصه ازارتباط شخصیتها باافکار قصه‌نویس،

---

۱ ـ Stream of Consciousness Novel ۲ـ Ulysses
۳ ـ James Joyce ٤ ـ Mrs Dalloway
۵ـ The Waves ۶ـ To the Lighthouse ۷ـ Virginia Woolf

۲۴۰ ـــــــ

جز در قصه‌هائی که براساس «جریان سیال ذهن» نوشته شده‌اند، در تمام قصه‌های خوب جهان، تقریباً بدون استثناء رعایت شده است.

۲۴
عامل شخصیت

عامل شخصیت محوری است که تمامیت قصه بر مدار آن می‌چرخد. کلیهٔ عوامل دیگر، عینیت، کمال، معنا و مفهوم و حتی علت وجودی خود را از عامل شخصیت کسب می‌کنند. و مگر می‌توان قصه‌ای یافت که در آن دگرگون شدن شخصیت موجبات دگرگونی حوادث، جدالها، طرح و توطئه و سایر عوامل دیگر را فراهم نیاورد؟ و آیا قصه می‌تواند چیزی جز رشد و تکامل شخصیت قهرمان در طول زمان

باشد؟ و آیا می‌توان قصه‌ای پیدا کرد که در آن از شخصیتی واقعی، مستعار و یا تمثیلی خبری نباشد؟

از همان آغاز، بشر از طریق شخصیت، غرایز و اندیشه‌ها و عواطف خود را ـ آگاهانه و یا ناخودآگاهانه ـ عینیت بخشیده است. از «آناهیتا» که بنواختن چنگ باران می‌آورد، تا «ارداویراف»، موبدی که گام در آن سوی مرز مرگ نهاد و خبر از دنیای پس از مرگ آورد، اززال سپیدموی که در کنار جوجه‌های سیمرغ بزرگ شد، تاعارفی که بدور قبر عارفی دیگر رقصید و طواف کعبه کرد، از مجنون آهو رها کردهٔ پای آبله برخار مغیلان تا امیرشهر سنگستان وزایرمحمد تفنگ بدوش تشنه به انتقام، از گاوی که در جنگل کلیله ودمنه، به بارگاه شیر راه‌یافت، تا چشمه‌ای که در شعر پروین اعتصامی زبان پیدا کرد و سخن گفت، وبالاخره، از دوران واقعیت‌های اساطیری‌ابتدائی تاواقعیت‌های خشن زندگی امروز، در همه‌جا، باشخصیت‌های داستانی سروکارداریم. گاهی باشخصیتی کاملا اساطیری روبرو هستیم وزمانی باشخصیتی نیمه اساطیری ونیمه مذهبی ویانیمه اساطیری ونیمه حماسی؛ گاهی با شخصیتی عاشق و نومید و تغزلی سروکار داریم وزمانی باتفنگ بدوشی واقعی و امروزی؛ گاهی با حیوانی روبرو هستیم باتمام خصوصیات انسانی، و زمانی با شیئی باکیفیات معنوی بشری. بطور کلی جز در زمینهٔ شعر تغزلی و گاهی در شعر حماسی، بندرت می‌توان رشته‌ای از

۲۴۴ ــ

۱ ــ از کتاب «نوشتن قصه» The Writing of Fiction

باهم از هر لحاظ همکاری بکنند و براین همکاری، نوعی هماهنگی را نیز حاکم گردانند تا بعضی کارها فراموش نشده و بعضی دیگر تکرارات وبوسیلهٔ اشخاص مختلف انجام نشود. قصه نیز، بنوبهٔ خود اجتماعی است متشکل از آدمهائی باوظایف مختلف. براین اجتماع نیز هماهنگی حکمفرمائی می‌کند. گرچه در محدودهٔ قصه، آدمها، شبه آدم، عملها، شبه عمل، حوادث، شبه حادثه، زندگی، شبه زندگی و بالاخره واقعیت، «شبه واقعیت» (۱) هستند، ولی خواننده طوری در حوادث داستان غرق می‌شود که گوئی در یك اجتماع واقعی زندگی می‌کند ویا گوئی درخلوت خانهٔ ذهن خود، اجتماعی متشکل ومنظم وهماهنگ را تجربه می‌کند. در حالیکه اگر خواننده مقاله‌ای اجتماعی درباره تك تك افراد آن اجتماع وعقاید وعواطف وحوادث زندگی آنها می‌خواند، دستخوش چنین احساسی نمی‌شد واز خلوت خود بسوی اجتماع قصه پرواز نمی‌کرد.. چرا او دچار چنین حالتی می‌شود وچرا نمی‌تواند واقعیت زندگی را از واقعیت قصه تشخیص بدهد؟ بدلیل اینکه زندگی باچنان مهارتی بصورت قصه درآورده شده است که او هرحادثه را خود لمس می‌کند و با عواطف واندیشه‌های هرشخصیتی زندگی می‌کند، بازندگی معمولی خودش قطع رابطه می‌کند و وارد زندگی اجتماعی و انفرادی اشخاص قصه می‌شود. عامل شخصیت یکی از عناصر عینیت دهنده به زندگی اجتماعی قصه‌است، و شاید بهمین دلیل است که «آندره‌ژید»

۱ــ Verisimilitude

ما از میلاد ، نمایشنامه‌ای بود که در آن بازیگران ماسك های
عجیب وغریب بر چهره خود می‌زدند و خدایان وقهرمانان افسانه‌ای را
مسخره می کردند . این بازیگران ، گاهی ادای آدمهای اجتماع
را نیز درمی‌آوردند و بهمین دلیل « میموس » در واقع حلول کردن
شخصیت آدمی دیگر وهویت مشابه پیدا کردن بااوست. اندیشهٔ
تقلید آنچنان از زمان هومر تا کنون ، نحوهٔ تفکر خلاقهٔ شاعران و
نویسندگان غرب را تحت تأثیر قرار داده است ، که بسیاری از
منتقدان هنر را چیزی جز تقلید از طبیعت و یا سرشت آدمی
دانسته‌اند. تا حدی که «اریك آئورباخ» (۱) یکی از بزرگترین
منتقدان غرب، که اصلا آلمانی است ، کتاب معروف خود موسوم به
«تقلید» (Mimesis) را به تجزیه وتحلیل عامل تقلید وارائهٔ واقعیت
در ادبیات غرب تخصیص داده روشن کرده است که چگونه واقعیت
زندگی اعصار مختلف از طریق شخصیتها ، بصورت کلمه در آمده و
جاودانی گردیده است .

ما در گذشته بطور مبسوط به بوطیقای ارسطو اشاره کرده‌ایم .
در اینجا فقط ، تعریف او را از شخصیت می‌آوریم ـ بدلیل اینکه
نخستین تعریف از شخصیت است ـ و بعد از دیدگاههای مختلف
آنرا مورد بحث قرار می‌دهیم . ارسطو گفته است که : « شخصیت
مناهیت و طبیعت شرکت کننده در تراژدی را تعریف می کند » .

---

۱ ـ Erich Auerbach

این تعریف از دیدگاه تراژدی، شاید بهترین تعریف باشد، ولی از نقطهٔ نظر قصه، چندان تعریف مناسبی نیست. بدلیل اینکه در تراژدی بجای یك فرد، یك طبقه یا «تیپ» مطرح است و ارسطو، چنانکه از فحوای کلامش در قسمتهای دیگر بوطیقا برمی‌آید، چندان بند بال اندیشهٔ فردی ساختن شخصیت نیست. برای او، اودیپ(۱)، الکترا(۲)، آگاممنون (۳) ویا اورستس (۴)، بجای آنکه افراد عادی اجتماع باشند، شخصیت‌هائی هستند که جامعیتی بی‌زمان و بی‌مکان دارند و یا همه زمانی و همه مکانی هستند و بهمین دلیل هیچکدام از آنها، در صحنه دچار کوچکترین دگرگونی نمی‌گردد، بلکه همیشه باجامعیت خود بصورت نمایندهٔ یك جمع و خصائل جمع خود می‌ماند. درحالیکه درقصه جدید، شخصیت، نسخهٔ ثانی یك فرد در اجتماع است، هرقدرهم که این فرد گاهی خصائل مبتذل، غیر انسانی وغیر هنرمندانه داشته باشد. در تراژدی، قهرمان مطرح است و آنهم قهرمانی که از مطلق نیکی و یا مطلق بدی برخوردار شده باشد. درصورتیکه درقصه، حوادث، شخصیت‌ها را دگرگون می‌کنند و آنها را بسوی ایجاد حوادث دیگری که در ماهیت وجودشان اثر خواهند گذاشت، می‌رانند وقهرمان ـ بصورتی که در بوطیقای ارسطو ودر تراژدیهای بزرگ یونان قدیم مطرح است ـ درقصه مورد بحث نیست. بلکه چنانکه در بخش اول این کتاب دیده‌ایم، قصه نویس،

۱ ـ Oedipus ۲ ـ Electra ۳ ـ Agamemnon ۴ ـ Orestes

شخصی را از اجتماع گرفته ، تمام نیروی بینش خود را در بارهٔ او بکار می‌اندازد تا او را بصورت شخصیتی درآورد که هم مشخصات آن شخص اجتماعی را داشته باشد وهم مقداری از خصوصیات خود نویسنده را . بشریت و ارزشهای انسانی قصه نویس، از طریق بینش جهانی او به اشخاص اجتماع داده می‌شوند . بهمین دلیل خواننده ، موقعی که با یك شخصیت قصه‌ای روبرو می‌شوند . دو موجود را در وجود او حاضر می‌بیند : اولی ، شخصی اجتماعی ، ودومی ، خود نویسنده باتمام ظرفیت فهم و احساس وادراکش . از این رو ساده ترین تعریف دربارهٔ شخصیت این خواهد بود که : «شخصیت، شبه شخصی است تقلید شده ازاجتماع که بینش جهانی نویسنده بدان فردیت وتشخص بخشیده است .»

البته‌این تعریف ازشخصیت وتعریف‌های‌دیگری که درصفحات بعد خواهد آمد ، بازهم با تعریفهای‌کهن از شخصیت وجوه مشترکی خواهد داشت ولی‌شکی نیست‌که برای‌عوامل شکل ادبی خاصی چون قصه که در عرض همین سیصد سال‌گذشته در ادبیات جهان پیداشده، باید تعریف‌های متناسب بااین شکل پیدا کرد ، ودر عین حال بدنبال ریشه‌های اساسی این تعریفها در ادبیات کهن نیز بود تاسنت وسیر تحولی یك اندیشهٔ ادبی معلوم گردد.

دریونان کهن کلمهٔ «کاراکتر» (۱) ، علاوه برمعنا ومفهومی

۱ـ کاراکتر ازریشهٔ «Kharassein» بمعنی حکاکی‌کردن وعمیقاً خراش‌دادن گرفته شده‌است. شایدکلمه دراصل، سانسکریت وبمعنای‌خراشیدن فارسی‌امروز باشد.

که ارسطو برای تراژدی از آن استنباط کرده‌است، عبارت از «طرحهای منثوری بود از ترتیب‌های مختلف آدمها که در الگوی خاصی گنجانده شده بودند. این نوع نوشته از «کاراکتر»های «تئوفراستوس»(۱) (۳۷۲ تا ۲۸۷ قبل از میلاد) فیلسوف یونانی که شاگرد ارسطو بود، سرچشمه گرفته است.»(۲)

اواخر قرن هفدهم واوایل قرن هیجدهم دراروپا ازنظر ادبی، بویژه شعر، عصر تقلید از ادبیات کهن یونان ورم بود و شاید این تصور ازکاراکتر یاشخصیت نیز، مثل سایر عوامل ادبی یونانی وروم، در آثار مکتب کلاسیك انگلستان و فرانسه وآلمان راه یافته باشد. بدلیل اینکه درنثرنویسان اواخر قرن هفدهم واوایل قرن هیجدهم، طرح پردازیهائی از اجتماع براساس همان طرحهای یونانی دیده می شود. واگر این نکته رانیز درنظربگیریم که قصه دراواخر قرن هفدهم واوایل قرن هیجدهم بشکل جدیدش ساخته شده، می‌توانیم حدس بزنیم که کاراکتر سازی قدیم تاچه حدروی کاراکترسازی جدید اثر گذاشته است. طرحهای قدیم از کاراکتر با مقایسه باطرحهای جدید، بیشتر به کاریکاتور می‌مانند تا کاراکتر، و شکی نیست که کاریکاتور سازی نیز در ساختن کاراکتر اثر داشته است و اصولا بعضی از قصه‌نویسان قرن هیجدهم وحتی نویسندگان قرن نوزده وبیست

---

۱ ـ Theophrastus

۲ ـ نگاه کنید به کتاب «اصطلاحات متداول ادبی» (Current Literary Terms) اثر اسکات (Scott).

نخست کاریکاتوری از یك شخص را برروی کاغذ می‌آوردند و بعد با حوادث وجدالها واعمال مختلف ، کاریکاتور را تبدیل به کاراکتر می کردند . در طول قرنهای گذشته ، کاریکاتور ، بهترین وسیلهٔ تصویر کردن شخصیتهای مضحك داستان بوده است واز آنجاکه هم در طنز وهم در کاریکاتور نقاشی، عامل مبالغه کردن دربارهٔ عیبها ، نقش اساسی دارد ، در طول سالها کاریکاتور سازی ، بصورت یکی از انواع جالب کاراکتر سازی در آثار طنز آمیز درآمده است .

۲۵
باز هم عامل شخصیت (چند نمونه)

برای آنکه بتوانیم در بارهٔ «عامل شخصیت» قصه روشن تر ودقیق‌تر حرف بزنیم ، نمونه‌هائی خواهم آورد ازانواع مختلف شخصیت که درنظم ونثرفارسی وجود دارد . البته نمونهٔ اول از«عهد عتیق » است که دراصل، فارسی نیست وحتی خیلی دیر بفارسی درآمده است . ولی من این نمونه‌را برای نشان دادن موقعیت عامل شخصیت در یکی ازمتون کهن جهان انتخاب کرده‌ام ودر انتخاب

این‌متن بداین موضوع اساسی توجه داشته‌ام که‌عهدعتیق ذخیره‌ایست سرشار ازداستان ، و ریشهٔ بسیاری از داستانهای دوهزارسال گذشته را درهمین کتاب می‌توان پیدا کردوعلاوه براین هیچ کتابی درادبیات غرب‌وادبیات‌کشورهای خاورمیانه باندازهٔ تورات تأثیر نگذاشته‌است. الگوی اغلب داستانهای دوهزارسال گذشته را می‌توان براحتی در تورات پیداکرد و شکی نیست‌که ادبیات مذهبی ایران ، مدیون این ریشه‌های داستانی و اساطیری و مذهبی است . واز آنجا که تورات ، کتابی است که در آن تمام حرفها « از طریق شخصیت » گفته شده است ، می‌توان در کنار « ایلیاد » و « اودیسهٔ » هومر، آن‌را یکی از کهن ترین متون داستانی جهان خواند . بخشی که من بعنوان نمونه انتخاب کردم ، از « کتاب ایوب » است ، و مربوط به حادثه‌ای است که در آن خداوند ایوب را امتحان می کند . شیطان ، پس از کشتن احشام ومواشی وپسران ودختران وکسان ایوب وپس از نابود کردن مزارع وانبارهای غلهٔ او ، از خداوند اجازه گرفته است که برپوست واستخوان ایوب دسترسی پیداکند واورا «ازکف‌پا تاکله‌اش بدملهای سخت مبتلا » کند و ایوب طوری بخود و موقعیت خود می‌اندیشد و سؤال می کند ونفرین می‌کندکه گوئی شخصیت یکی از قصدهای امروز سخن می گوید:

«وبعد از آن ایوب دهان خود را باز کرده روز خود را نفرین کرد● وایوب متکلم شده گفت● روزیکه در آن متولدشدم هلاك شود

۲۵۴ ــــــ

وابتهاج مینمایند ومسرور می‌شوند چون قبررا می‌یابند● چرا نور داده می‌شود بکسی‌که‌راهش مستوراست● که خدا اطرافش رامسدود ساخته است● زیرا که نالهٔ من بیش از خوراکم میآید● ونعرهٔ من مثل آب ریخته میشود ● زیرا ترسی‌که ازآن میترسیدم برمن واقع شد● وآنچه ازآن بیم داشتم برمن رسید ● مطمئن وآرام نبودم و راحت نداشتم ● وپریشانی برمن آمد .»(۱)

حادثه‌ای‌را دستهائی‌آسمانی (خدا وشیطان) بوجودآورده‌اند. گرچه ریشه‌های حادثه غیر زمینی است وبهمین دلیل از نظر سببی ، حادثه تاحدی می‌لنگد ، بدلیل اینکه علت واقعه ماوراءِ طبیعی‌است ونه طبیعی، ولی معلول ونتیجهٔ علت آنچنان زمینی است که موقعیت ایوب در تورات ، از موقعیت هدایت در زنده بگور ، واقعی‌تر بنظر می‌رسد . علاوه براین در موقعیت ایوب تلفیق دقیق عینیت و ذهنیت را می‌بینیم‌ودرمی‌یابیم که مردی برروی خاک نشسته است وواقعاً و عمیقاً درد می‌کشد و درعین حال درد خود را با زبان درد ، باکنایه‌ها استعاره‌ها وتمثیلهای‌درد باز گو می کند واگراین‌سخن «جان‌دیوئی» راکه در «عامل تجربه» ، بدان اشاره کرده‌ایم بیاد بیاوریم که : «هرنوع بیان (منظور بیان هنری است) روشن کردن عواطف درهم وبرهم‌است»، بایداعتراف‌کنیم‌که‌بیان ایوب، عواطف‌درهم‌وبرهم‌اورا با واقعیت تمام ، روشن میسازد ونویسنده یانویسندگان تورات‌ازطریق

۱ ـ باب سیم‌کتاب ایوب.

شخصیتی چون ایوب، دردرا تجسم می‌بخشند ومگر نه این است که شخصیت یکی از وسایل وتدابیری است که بوسیلهٔ آن افکار ازحالت ذهنی بیرون آمده ، عینیت و قابلیت لمس پیدا می‌کنند ؟ شخصیت ایوب آنقدر واقعی است که خواننده خود را می‌تواند درجای او بگذارد، بااو هویت مشابه پیدا کند ویاحداقل بااو همدردی نماید. تنها فرق شخصیت ایوب ، باشخصیت قصه‌های رئالیستی این است که بدبختی ایوب ، مقدراست، به جای آنکه سببی باشد؛ گرچه معلول علت تقدیر کاملا واقع بینانه تصویر شده است .

مثال دوم از رستم وسهراب شاهنامه است . موقعی که رستم برسهراب زخمی مهلک می‌زند و سهراب دردم آخر هویت خود را معلوم می‌کند وخبر ازنام پدر می‌دهد و رستم می‌فهمد که پسر خود را کشته است :

چو بشنید رستم سرش خیره گشت
جهان پیش چشم اندرش تیره گشت
همی بی‌تن و تاب‌و بی‌توش گشت
بیفتاد از پای و بیهوش گشت
بپرسید از آن پس که آمد بهوش
بدو گفت با ناله و با خروش
بگو تا چه داری ز رستم نشان
که گم باد نامش ز گردنکشان

که رستم منم کم مماناد نام

نشیناد بر ماتمم پور سام

بزد نعره و خونش آمد بجوش

همی کند موی و همی زد خروش

. . . . . .

چو بگشاد خفتان و آن مهره دید

همه جامه برخویشتن بر درید

همی گفت کای کشته بر دست من

دلیر و ستوده بهر انجمن

همی ریخت خون و همی کند موی

سرش پر زخاك و پراز آب روی

عاطفی بودن یك شخصیت حماسی ومخصوصاً بزرگترین شخصیت حماسی ایران، ظرفیت بشری اورا بخوبی نشان می‌دهد. و فردوسی طوری این شخصیت حماسی را ترسیم کرده است که بجای آنکه پس از قتل پسر، رستم را شریر وبداندیش بشماریم، نسبت‌به اووا‌ندوه سنگین ناشی از قتل پسرش، ازخودهمدردی نشان می‌دهیم. پسر می‌خواسته است پدرخودرابشناسد وبه‌این امید فریب افراسیاب را خورده، بعنوان پهلوان تورانی، بجنگ ایرانیان آمده است. ولی پدر، از همه‌جا بی‌خبر، نخست او را به حال احتضار انداخته، بعد به‌او نام خودرا گفته‌است، ولی همینکه حادثهٔ زخمی‌کردن‌سهراب

وقوع یافت‌واو وازهویت پسرخوداطلاع یافت،آنچنان دگرگون‌شده است که هرگز به حال سابق نمی‌تواند برگردد. هنری جیمز گفته است که: «حادثه، شخصیت‌را دگرگون می‌کند»، بهمین دلیل رستمی که از خدا مدد می‌خواست تاپهلوان تورانی‌را بکشد، پس از زخمی کردن او از خدا می‌خواهد کـه او را از مـرگ نجات دهد و خود رستم را بکشد. حوادث در داستان رستم و سهراب، آنچنان دقیق است که همه چیز در ذهن خواننده جایگزین می‌شود، و سیمـای شخصیت پدری پسرکش، بجای آنکـه مورد نفرت خواننده باشد، دلسوزی و تـأسف و حتی محبت و همدلی خواننده را به خود جلب می‌کند ودر ضمن معلوم می‌شود که تاچه حد فردوسی به اعماق روح بشری وقوف داشته است که در سطح معینی از یک واقعیت خونین، سیمای شخصیت خود را از محکومیت به پلیدی رهـائی می‌دهد. بـا وجود این، داستان رستم وسهراب، حمـاسه‌ای است که‌بسوی خطوط مشخص یک تراژدی‌حرکت می‌کند، به‌جای آنکه بسوی واقعیتهای قصهٔ امروز متمایل باشد(۱).

مثال نخستین، موقعیتی مذهبی را نشان میداد و مثـال دوم، موقعیتی حماسی ـ تراژیک را. مثال سوم، کـه از «لیلی و مجنون» نظامی گرفته شده، موقعیتی تغزلی‌را نشان می‌دهد که درآن نویسندی

۱ ـ منظور، روا مشهور بودن نمونه‌های داده شده در اصل مطلب چندان فرقی نمی‌کند.

عاشقـانهٔ شخصیت ، و برون افکنی[۱] و متجلی ساختن آن در چند عمل مشخص ، تصویر گردیده است :

مجنون چوشنید پند خویشان
از تلخی پند شد پریشان
زد دست و درید پیرهن را
کاین مرده چه میکند کفن را
آن کز دو جهان برون زند تخت
در پیرهنی کجا گشد رخت
چون وامق از آرزوی عذرا
گه کوه گرفت و گاه صحرا
ترکانه ز خانه رخت بربست
در کوچگه رحیل بنشست
دراعه درید و درع میدوخت
رنجیر برید و بند میسوخت
میگشت ز دود چون غریبان
دامن بدریده تا گریبان
برگشتن خویش گشته والی
لاحول ازو بهر حوالی
دیوانه صفت شده بهر کوی
لیلی لیلی زنان بهر سوی

۱ ــ Projection

۲۶۰ ــ

احرام دریده سر گشاده
در کوی ملامت اوفتاده
بانیک و بدی که بود درساخت
نیک از بدو بد ز نیک نشناخت
می‌خواند نشید مهربانی
بر شوق ستارهٔ یمانی
هر بیت که آمد از زبانش
برباد گرفت این و آنش
حیران شده هرکسی در آن پی
میدید و همیگریست بروی
او فارغ از آنکه مردمی هست
یا برحرفش (ورقش) کسی نهد دست
حرف از ورق جهان سترده
می‌بود نه زنده و نه مرده(۱)

نظامی درچندین صفحهٔ دیگر از همین بخش وبخشهای دیگر کتاب ، یك «تیپ» می‌سازد ، تیپ عاشق دلسوخته وحرمان کشیده ، که در بسیاری ازصحنه‌های‌کتاب ، شروع به تشریح وتوصیف‌موقعیت عاشقانهٔ خود می کند . نظامی این «تیپ»را براساس نوعی روانشناسی فردی ساخته است ، طوریکه حالات مجنون جزء به جزء ، گرچه

۱ــ ص ۷۳و۷۴ لیلی و مجنون به تصحیح وتحشیه وحید دستگردی ــ چاپ ۱۳۱۳ شمسی.

PersianPDF.com

خیلی اغراق شده ، توصیف گردیده است . اگـر موقعیت ایوب ، از معصومیتی پیامبرانه وموقعیت رستم ازمحبوبیتی پهلوانانه ناشی شده است ، موقعیت مجنون از شیفتگی فردی ، از درون گرائی عاطفی و از تغزلی بدبینانه سرچشمه گرفته است که در آن شخصیت تمام‌هوش وحواس ودنیا وبینش خود را متمرکز در وجود لیلی می‌بیند و«لیلی لیلی زنان بهرسوی» روانه می‌شود . حرفها واعمال شخصیت از عشق درونی وسوزناک او ریشه‌گرفته‌اند وچون باوجود زبان مبالغه‌آمیز نظـامی ، وجود مجنون از صمیمیتی عـاشقانه لبریز است ، فردفرد عاشقان می‌توانند بامجنون هویت مشابه پیدا کنند .

مثال چهارم را از تاریخی می‌دهم کـه در بعضی جاها تـاحدی جنبهٔ داستانی‌هم دارد ومن قبلا بـه خصوصیات آن دربخش اول این کتاب اشاره کرده‌ام . مثال ، واقعه‌ای است تا حدی ناچیز از «تاریخ بیهقی» که مربوط می‌شود به‌شراب خوردن امیرمسعود پس‌ازشکست خوردن ازسلجوقیان . گرچه این واقعه بسیار ناچیز است ولی بدون شک به روشن شدن شخصیت کسی که پس از شکست در یک جنگ بی‌محابا مشروب می‌خورد ، کمك خواهد کرد :

امیر گفت : « بی‌تکلف باید کـه به دشت آییم و شراب بباغ پیروزی خوریم، وبسیار شراب آوردند درساعت ، ازمیدان بباغ‌رفت وساتگینها و قرابه‌ها ، تاپنجاه ، در میان سرایچه بنهادند و ساتگین روان ساختند . امیر گفت: «عدل نگاه دارید وساتگین‌ها برابر کنید،

تاستم نرود » وپس روان کردند . ساتگین هریک نیم من ونشاط بالا گرفت و مطربان آواز برآوردند . بولحسن پنج بخورد و بششم سپر بیفکند و ساتگین هفتم از عقل بشد و هشتم قذفش افتاد و فراشان بکشیدندش . بوالعلاء طبیب دورپنجم سرپیش کرد وببردندش. خلیل داود ده بخورد وسیاپیروزنه وهردو را بکوی دیلمان بردند . بونعیم دوازده بخورد وبگریخت و داود میمندی مستان افتاد و مطربان و مضحکان‌همه مست‌شدند وبگریختند، ماندسلطان وخواجه عبدالرزاق وخواجه هژده بخورد وخدمت کرد ، رفتن را وبه امیر گفت : «بس، اگر بیش ازین دهند ادب و خرد از بنده دور کند» . امیر بخندید و دستوری داد وبرخاست و سخت بادب بازگشت وامیر ، پس ازین می‌خورد وبنشاط وبیست‌و هفت ساتگین نیم منی ، تمام شد وبرخاست وآب وطشت خواست ومصلی نماز . ودهن بشست و نماز پیشین بکرد ونماز دیگر کرد وچنان می‌نمود که گفتی یك ساتگین شراب‌نخورده است واین همه بچشم ودیدار من بود ، که ابوالفضلم ، وامیر برپیل بنشست وبکوشك رفت...»(۱)

حالت روحی امیرمسعود پس ازشکست ، پناه بردن اوبشراب، قدرت وظرفیت جسمانی مسعود در برابر دیگران وبه‌نماز برخاستن او پس از میخوارگی ، که جزء به جزء توصیف و بیان گردیده‌اند ، شخصیت امیر مسعودرا باعینیت تمام دربرابرما می گذارند، طوریکه

۱ ــ ص ۴۰۱، کتاب دوم هزارسال نثر پارسی، گرد آورنده کریم کشاورز.

اگر بیهقی نـام «امیر مسعود» را برمی‌داشت و بجـایش ، نـامی غیر تاریخی و گمنام می گذاشت واز درباریان مسعود نامی نمی‌برد وفقط می گفت: «آنهائی کـه با مسعود شراب می‌خوردند» ، باصحنهٔ یک قصهٔ امروزی روبرو می گشتیم . شخصیت بوسیلهٔ اعمال خود، برملا می گردد و از تاریکی و گمنامی ، بسوی روشنی و تشخص می‌رود . وگرچه اعمال این واقعه، شدت وحدت اعمال داستان ایوب، داستان رستم وسهراب وحکایت مجنون را ندارند ودر اینجا نه کسی شکنجه می‌شود، نه کسی میمیرد ونه کسی به شیفتگی مجنون عاشق می‌شود، ولی حادثه طوری است که شخصیت ، موقعیت روحی وجسمانی خود را دربرابر ما بروشنی می گشاید و مادر می‌یابیم کـه بایك شخصیت واقعی سروکار داریم ، نه کسی که در ابهام افسانه وتاریخ ازچشم‌ما نهان شده است .

مثال پنجم را از «مرزبان نامه» می‌دهم وحکایتی‌را (جز بعضی جملات عربی) ، بطور کامل نقل می‌کنم بدلیل اینکه در این حکایت موقعیت روانی یك‌شخصیت دربرابر یك واقعه، بخوبی تصویر گردیده است :

..... «گفت شنیدم که در بلخ بازرگانی بود صـاحب ثروت‌که از کثرت نقود خزاین بامخازن بحر ومعادن برمکاثرت کردی. چون یکچندی بگذشت حال اوازقرار خویش بگشت وروی بتراجع آورد ودرتتابع احداث‌زمانه‌رقعهٔ موروث ومکتسب خویش‌برافشاند وبچشم

اهل بیت ودوستان وفرزندان حقیر وبی‌آب ومقدار گشت . روزی عزم مهاجرت از وطن درست گردانید وداعیهٔ فقر و فاقه زمام ناقهٔ نهضت او بصوب مقصدی دوردست کشید وبشهری ازاقصای دیار مغرب رفت وسرمایهٔ تجارت بدست‌آورد تادیگر بارش روزگار رفته وبخت رمیده بازآمد واز نعمتهای وافربحظ موفور رسید. دواعی مراجعتش بدیارومنشاءِ خویش بادید آمد ....

باخود گفت پیش ازین روی بوطن نهادن روی نبود . لیکن اکنون که موانع از راه برخاست ، رأی‌آنست که روی بشهر خویش آرم وعیالی‌که درحبالهٔ حکم من بود بازبینم تابرمهر صیانت خویش هست یانی . اما اگرباعدت واسباب ومماليك ودواب واثقال واحمال روم بدان ماندکه باغبان درخت بالیده وببار آمده ازبیخ برآرد و بجای دیگر نشاند . هرگز نمای آن امکان ندارد و جای نگیرد و ترشیح وتربیت نپذیرد ... پس آن اولیتر که تنها وبی‌علایق روم و بنگرم که کار برچه هنجارست و چه باید کرد . راه برگرفت و آمد تابشهر خویش رسید . در پیرامن شهر صبر کرد . چندانك مفارق آفاق را بسواد شب خضاب کردند در حجاب ظلمت متواری ومتنکر دردرون شهررفت. چون بدرسرای خود رسید، دربسته دید. براهی‌که دانست‌بربام‌رفت وازمنفذی نگاه‌کرد. زن‌خودرا باجوانی‌دیگردریک جامهٔ خواب خوش خفته یافت . مرد را رعدهٔ حمیت و ابیت براعضاء وجوارح افتاد وجراحتی سخت ازمطالعهٔ آن حال بدرون‌دلش رسید.

خواست کـه کارد بر گشد و فرو رود وازخون هردو مرهمی از بهر جراحت خویش معجون کند . باز عنان تملك دردست کفایت گرفت و گفت خود را مأمور نفس گردانیدن شرط عقل نیست تـا نخست بتحقیق این حال مشغول شوم شاید بود کـه از طول العهد غیبت من خبر وفات داده باشند و قاضی وقت بقلت ذات‌الید و علت اعسار نفقه باشوهری دیگر نکاح فرموده . از آنجا بزیر آمد وحلقه بردرهمسایه زد . در باز کردند ، او اندرون رفت و گفت من مردی غریبم و این زمان از راه دور می‌آیم. این سرای که دربسته دارد بازرگانی‌داشت سخت توانگر و درویش‌وار و غریب نواز و من هروقت اینجا نزول کردمی . کجاست وحال او چیست . همسایهٔ ، واقعهٔ حـال باز گفت . همچنان بود کـه او اندیشید . نقش انداختهٔ خویش از لوح تقدیر راست باز خواند . شکر ایزد تعالی برصبر کردن خویش بگزارد و گفت الحمدلله کـه وبال این فعال بد از قوت بفعل نینجامید وعقال عقل دست تصرف طبع را بسته گردانید ....(۱) »

این حکایت ، مثل قصهٔ کوتاهی است که خلاصه گردیده است . البته موقعیت مرد ، قبل از باز گشت از شهر اصلا داده نشده و فقط به جمع آوری مجدد ثـروت اشاره گردیـده است و نیز ، شخصیت . گرچه دربلخ زندگی کرده ، بعد دوباره بـه بلخ برمی‌گردد ، ولی از شهر بلخ ، کوچکترین تصویر واقعی داده نشده است . عـلاوه براین

۱ ـ ص۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷ مرزبان‌نامه ، تصحیح علامهٔ قزوینی و حـاج سید نصرالله تقوی.

معایب ، شخصیت ، قبل از رسیدن به محل واقعه (یعنی دیدن زنش با مردی دیگر در جامهٔ خواب) دچار هیچ نوع حالت روحی نشده است وتنها ، پس از رفتن ببام سرا ، موقعیت روحی خود را نشان داده است . ولی باید به این حسن داستان اشاره کرد که در آن کیفیت های یك قصه کوتاه وجود دارد . اگر مرد پس از ثروتمند شدن و یا موقعی که داشت در دیاری دیگر ثروتی جمع آوری می‌کرد، با شدت وعمق بیشتری به زن خود می‌اندیشید، واگر دربارهٔ معلق ماندن او ، مسؤولیت وعکس‌العملی عاطفی ازخود نشان می‌داد ، اگر گاهی اورا بخواب می‌دید و دربیداری نیز بفکر او می‌بود ، اگر موقعی که بشهر نزدیك شد ـ ومجبورشد دربیرون شهر، مدتی به انتظار بنشیند تاشب فرا برسد ـ ازخود اشتیاقی برای دیدن زنش نشان می‌داد و به نگرانیها و تشویشهای دیدار مجدد می‌اندیشید، داستان از صورت حکایت ، بصورت قصه درمی‌آمد . نویسندهٔ داستان ، باستثناء زمانی که بازرگان، زنش‌را درآغوش مردی دیگرمی‌بیند وازخود عکس‌العمل نشان می‌دهد، بسوی واقع‌بینی جزء بجزء حرکت نمی‌کند؛ وعلاوه براین ، بجای آنکه نشان دهندهٔ زندگی با تمام عشقها و نفرتهایش باشد ، می‌خواهد نتیجه‌ای اخلاقی از حکایت خود بگیرد وبگوید : «این فسانه از بهر آن گفتم تادانی که شتاب زدگی کار شیطان است وبی‌صبری از بساب نادانی[1] » . و بهمین دلیل سروته داستان را با

۱ ـ سیر کلمات مرزبان‌نامه درص ۱۲۷

عجله‌هم می‌آورد و دیگر مجال نمی‌دهد که بازرگان، زنش و مرد دیگر و همسایه‌ها، از واقعیت کامل بهره ببرند.

شخصیت این حکایت را از این نظر آوردم که معلوم شود در گذشته نیز، حوادث شخصیتها را دگرگون می‌کرد. بازرگان در برابر حادثه از خود بیخود می‌شود، می‌خواهد زن و مرد جوان را بکشد ولی چیزی در مغزش به او نهیب می‌زند که: «دست نگهدار!» و او دست نگه‌می‌دارد و از پشیمانی و گناه نجات می‌یابد. شخصیت این حکایت، اغلب «باخود حرف می‌زند»، و این نشانهٔ آنست که شخصیت می‌خواهد افکار خود را برون افکنی کند و تحت تأثیر افکار خویش، دست به‌انجام اعمال بزند. این خصوصیت که «انسان پیش‌خود فکر کند و بعد عمل کند»، خصوصیتی است که با پیدایش قصه، اهمیت پیدا می‌کند، بدلیل اینکه باید بین آنچه در ذهن شخصیت می‌گذرد و آنچه بصورت عمل درمی‌آید، سازگاری کامل وجود داشته باشد؛ عمل شخصیت از فکر و احساس او سرچشمه گرفته باشد، همانطور که کارد کشیدن بازرگان از حس حسادت و غیرتش سرچشمه می‌گیرد و انصرافش از کشتن زن، از اندیشه‌اش؛ و ما انطباق کامل ذهنیت را باعینیت در آن لحظه بخصوص، بخوبی درک می‌کنیم.

۲۶
باز هم عامل شخصیت در قصه
(چند نمونه دیگر)

مثال ششم را بازهم از ادبیات کهن می‌دهم تانمونهٔ دیگری‌از دگرگون شدن شخصیت را داده باشم. مثال از «حالات وسخنان شیخ ابوسعید ابوالخیر میهنی» است. علت و معلولی عاطفی و روانی براین قصه حاکم است و گرچه از شخصیت، تجزیه و تحلیل دقیق روانی وعاطفی ـ همانطور که معمول قصه‌نویسی بمعنای امروز است ـ بعمل نیامده وشخصیت واعمالش وزمینهٔ فعالیتش، ازعینیت جسمانی

و بجسمی برخوردار نیستند ، لیکن برون افکنی حالات درونی در قالب اعمال برونی ، آنچنان پرتحرک و آنی و دینامیک است که خواننده از آن به ظرفیت‌های ذهنی ومعنوی شخصیت به آسانی پی می‌برد وگرچه احتمالا بدلیل نداشتن ظرفیتی عرفانی ، نمی‌تواند ، دست به عملی بزند که «شیخ ابوسعید ابوالخیر» زده است وبهمین دلیل بااو هویت مشابه پیدا نمی‌کند ، ولی باسابقهٔ ذهنی خاصی که از او باخواندن بقیهٔ کتاب ، بدست می‌آورد ، می‌تواند موقعیت اورا بخوبی درک نماید :

«روزی شیخ مجلس می گفت و آن روز درقبض بود و گریان بود وجماعت جمله درقبض بودند وهمچنان می گریستند باوی .

شیخ گفت هرگاه‌مارا قبضی بود روی بسوی خاک پیرابوالفضل کنیم تا ببسط بدل گردد . ستور زین کنیت . در وقت ستور آوردند . شیخ برنشست وجملهٔ جمع باوی برفتند .

چون بصحرا رسیدند شیخ گشاده گشت و صفت وقت بدل شد ودرویشان بنعره و فریاد درآمدند وشیخ‌را سخن می‌رفت درهرمعنی .

چون بدسرخس رسیدند از راه برسر خاک پیر شد واین‌بیت درخواست :

بیت

معدن شادیست این ومعدن جود و کرم

قبلهٔما روی دوست‌و قبلهٔ هر کس حرم

خاک حق است و جایگاه دوست . ولی این فکر بصورت مجرد و ذهنی بیان نشده است ، بلکه ، عملی صریح وعینی پشتوانهٔ ن گردیده است واین فورمول ابدی هنر که: « مگو ، بلکه نشان ده » . در مورد آن کاملا صادق است و خواننده بچشم خود شیخ را می بیند که رقصان و پایکوبان و طواف کنان ، شخصیت خود را دگرگون می کند وعملی جسمانی را ، در درونی روحانی دخالت می دهد وقبض را به بسط بدل می سازد .

لیکن این قبیل داستانها چند عیب بزرگ دارند . نخست اینکه از چهار بعد زمان ومکان و علیت و زبان بحد کافی بهره نبرده اند. ثانیاً قوانین طرح و توطئه بر آنها حاکم نیست و در نتیجه بجای اینکه هر حکایتی به حکایت دیگر کمک کرده ، آن را در کنار حکایات دیگر بسوی نوعی اوج سوق دهد و ایجاد طرح وتوطئه‌ای متشکل وهماهنگ و یکپارچه را ممکن گرداند، مثل تك بیتی‌های بعضی غزلهای کهن ، بصورت منفرد وتنها می‌ماند وهرگز از شکل «جزیره‌ای» و مجزای خود بیرون نمی‌آید . متون داستانی قدیم ، اغلب از حکایات پراکنده تشکیل شده‌اند و آن حالت زنجیری وسببی حوادث قصه که از فکر وحدت ویکپارچگی در هنر سرچشمه می گیرد، در آنها یافت نمی‌شود. ثالثاً در این قبیل داستانها، از اجتماع، اجتماعی که از آن بعنوان زمینهٔ اساسی محیط داستان استفاده شود، خبری نیست واگر در نثر فارسی ، اجتماع گذشتهٔ ایران بیشتر از

شعر فارسی بچشم می‌خورد (واین خود مربوط به طبیعت نثر است ، نه بینش نویسندگان نثر) ، بازهم ، اجتماع را بطور کامل ، در نثر نمی‌یابیم . در حالیکه در قصه‌ای از هدایت ، چوبك و آل احمد ، محیطی که شخصیت‌های قصه در آن زندگی می‌کنند، بخوبی تصویر شده است و حتی در قصه‌های جمالزاده ـ که قصه‌نویسی چندان قوی نیست و بدمنطق یکپارچگی طرح و توطئه و سایر عوامل قصه چندان وقوفی ندارد ـ تصویری از اجتماع سی سال پیش ایران را کاملتر وعینی‌تر از تصویر اجتماع در آثار نویسندگان مرزبان نامه وسمك عیار که هردو در مقام خود بی شك نویسندگان درجه یك هستند ، می‌یابیم .

درقصه هرعملی، سمبول حالات روحی یك یاچندین شخصیت است. هرعملی فقط دریك جهت سمبولیك نیست، چراکه یك سمبول ممکن‌است‌چندین‌بعدداشته‌باشد: بایك‌بعدش،موقعیت‌روانی وجسمانی یك‌شخصیت‌را نشان‌دهد وبابعد دیگرش خود درکناراعمال دیگرقرار گیرد وبدین ترتیب با سمبولی درطرح وتوطئهٔ قصه بدل شود؛ درعین حال ، همان عمل ممکن است نشانهٔ موقعیت خاص اجتماعی نیز باشد . نویسندهٔ قصه باین کیفیت تمثیلی چندین بعدی عمل توجه دارد و هرگز این نکته اساسی را نادیده نمی‌گیرد که عمل تنها ـ عملی که از شخصیتی سر زده ، ولی در سلسلهٔ حوادث طرح وتوطئهٔ قصه ، نقشی نداشته باشد ، عملی اصیل نیست . نویسنده همیشه

اعمال شخصیت خودرا در برابر عوامل دیگر قصه، توجیه می کند. بدلیل اینکه بدون این توجیه اعمال، قصه یکپارچگی نخواهد داشت.

در قصه‌ای از «چوبك» به‌نام «دسته گل» که در بخش نخستین این کتاب، بدان اشاره‌کردم، قصه‌نویس موقعیت یك «بوروکرات» امروزی را که تهدید به قتل شده است، آنچنان دقیق و یکپارچه تصویر کرده است که خواننده ـ که ممکن است از هر بوروکراتی نفرت داشته باشد ـ علیرغم نفرت‌باطنی خود، باقهرمان قصه، هویت مشابه پیدا می‌کند. «دسته گل»، روانکاوی ترس و وحشت ظالم از مظلوم است؛ مظلومی که چهره پوشانده ودر خفا تهدید کرده‌است. وظالمی که کفارهٔ ظلم خود را بوسیلهٔ وحشتی کور وتسخیر ناپذیر وهمه جانبه باید بدهد و آخر سرمی‌دهد؛ ظالمی که حتی از بیچاره‌ترین افرادی که بر آنها ظلم کرده است، می‌ترسد و گمان می‌کند هردستی ـ حتی دستی‌که بعلامت محبت و یا خدمت بلند شده است ـ شلول، خنجر و یا قداره‌ای در آستین دارد و دمار از روزگارش در خواهد آورد. نمونه‌ای می‌دهم:

«در اتاق آهسته باز شد وفضای راهرو بافضای اتاق دست بدست هم داد. دلش ایستاد وهرچه خون توتنش بود توسرش هجوم آورد وپشت حدقه‌های چشمش کوبیدن گرفت ونور روز وچراغ مرد واتاق واژگون شد.

پدر سوختش » .

کمی خودرا عقب کشید وبچشمان پیشخدمت خیره شد . سپس با صدای بم و خفه‌ای گفت: « برو چائی را بذار رومیز آنجائی . » پیشخدمت آهسته واپس کشید. پشتش را به‌رئیس کرد و رفت چای و قندان را گذاشت رومیز گردگردوئی‌که میان سه‌چهار صندلی چرمی ویك دیوان گوشه اتاق خلوت کرده بودند . اما تودست راستش هیچ نبود . فقط انگشت سبابه‌اش را که زخم بود پارچـه پیچ کرده بود ، «حتماً **ششلولو تو جیبش قایم کرده .**»

ازروی صندلی بلندشد ومانندآدم‌کوکی باقدم‌های بریدهٔ کوتاه وچنانکه به‌قفس ببری نزدیك‌شود، بسوی پیشخدمت رفت. پیشخدمت راست وبی‌حرکت میان اتاق ایستاده بود . ناگهان بایك حمله خودش را رو پیشخدمت انداخت وتند تند به تفتیش جیب‌هایش پرداخت . سینی میان اتاق پرت شد .

هاج وواج وسخت ترسیده ، پیشخدمت ، نمیدانست چکارکند. رئیس آهسته وزیر لب گفت : « تو جیبات چی داری ؟ » پیشخدمت ، هولکی ووحشت‌زده دستمال مچاله چرکی بایك قوطی اشنووکبریت وچندتا سکهٔ برنجی ویك چوب سیگار، که تانیمه‌اش‌را دود سوزانده بود ، از توجیبش بیرون آورد وگفت : «هیچی آقا همینا.»(۱)

۱ــ صفحات ۵۸، ۵۹ و ۶۰ از قصهٔ « دسته‌گل » در «روز اول قبر» از صادق چوبك.

چوبك ، بوروکرات خود را مجبور کرده است کـه از شدت سوءظنی سوزان و کشنده به چنان تمرکز حواسی دست یابد کـه فقط در آدمهای محکوم بمرگ دیـده می‌شود . علت اساسی ، مثل تصویر مرکزی وبزرگ یک شعر ، در همـان نخستین برخورد بـا حوادث دراین قصهٔ کوتاه بچشم می‌خورد. علت نخستین روانی است . مردی ظلم کرده است واگر اجازه بدهند باتمام نیروی بوروکراسی خود برتمام دنیا دیکتاتوری می‌کند . مردی ، ظلم کرده است و این خود علت بزرگی است تا داستان بوجود بیآید . او باظلم خود بسوی قتل گـام برداشته است ، نـابود کـرده است و درهم ریخته و تلـی از بیشعوری ووحشت وهراس دربرابر دیدگان کارمندان خویش بوجود آورده است . آنچنان شقـاوتی از خود بخرج داده است کـه فقط شکنجه‌ای روحی ، شکنجه‌ای ازاعماق ضمیر ناخودآگاه ، می‌تواند اورا مکافات دهد. تازه ما این علت بزرگ واساسی را اززبان خود او نمی‌شنویم، از زبان مردی چلاق و لغوه‌ای می‌شنویم کـه تمام سلسله مراتب این بوروکراسی منحط و پوسیده و تحمیلی را برگردهٔ نحیف **وبرچشم‌های نزار و برزندگی فلاکت بار وبرکهنگی مسری وهمه‌جا‌** گیرش حس کرده است . طرح و توطئهٔ این قصه ، طوری است کـه حتـی مـا این مرد لغوه‌ای را هم نمی‌بینیم . چـه بهتر ! زیـرا اگـر قبل از آنـکـه ایـن بوروکـرات گـندیـده و بـا گندیدگی گنده شده ـ ایـن تیـپ (۱) فـرد شـده و فـرد تیـپ گـردیـده بـر اثـر

۱ ـ Type

ترکیدن ترقهٔ بچه‌ای ناقلا، در برابر در ورودی اداره بمیرد، مرد نعوه‌ای چلاق‌را می‌دیدیم، باورمان نمی‌شد که نامه‌های این مرد ـ که حتی از حشرهٔ «مسخ» کافکا ناچیزتر است ـ سبب مرگ هیولائی بآن خودکامگی ووقاحت بشود. ولی همین نامه‌های مرد ناشناس، مردی که در مکتوبهایش خود را بدل به سایه وشبحی ششلول بدست کرده است، باظلم‌های بوروکراتی که عملا یك غول و هیولاست، برابری می‌کند ودوکفه ترازوی جدال بایکدیگر حتی مو نمی‌زند. وجدال که ازعلت ترس ووحشت ناشی شده است، باتحرك تمام بسوی معلول خود که نتیجهٔ طبیعی اینهمه وحشت وترس است روانه می‌شود.

هرقصه، عدالتی خاص خودرا توجیه می‌کند، ولی قصهٔ اجتماعی باید عدالتی اجتماعی را توجیه کند. وچوبك، شخصیت رئیس اداری را که باتفرعن وکبر خودکامگان، حتی بر رگ وپی کارمندان خود، حکم می‌راند، آنچنان تصویر کرده است که اگر اورا ببینیم خواهیم شناخت، اگر تحت انقیاد او قرار بگیریم، در فکر از میان برداشتن او خواهیم بود، اگر جای او را بگیریم، از وحشت وترس، حتی ازقهوه‌چی اداره‌مان نیز مظنون خواهیم بود ولحظه بـه لحظه او را خواهیم پائید کـه مبادا ناگهان تبدیل به یك سایـهٔ ششلول بدست نامه‌های مرد نـاشناس بشود. چوبك، شخصیت این بوروکرات را آنچنان بلند برافراشته است که موقعی که او بزمین می‌خورد، حتی درنابود شدن او عظمتی می‌یابیم که مارا بسوی شادی وسرور، بسوی

مفهومی جدید از عدالت، وحس خستگی ناپذیری برای گرفتن انتقام می‌راند.

ازطرف دیگر، درشخصیت وماجراهای زندگی و مرگ این بوروکرات، طنز نیز می‌یابیم. نمایندهٔ این بوروکراسی ظالم که می‌توانست دهها نفررا از کار برکنار کند، نان کارمندان بیچاره را ببرد، هزاران نفررا سرکیسه کند وبالاخره برپشت‌اسب خودکامگی چهارنعل بتازد، باصدای ترکیدن ترقه‌ای، ازپای درمی‌آید ودر عوض ضباط، که ممکن بود بایك نگاه خشم‌آلود آن فرعون، خود را بدست خویش نابود کند، باپای چلاقش لخ‌لخ تا سرگور رئیس اداره‌اش می‌آید و بافروکردن انگشت سبابهٔ دست راستش در خاك نمناك گور، مفهوم عدالت اجتماعی را توجیه می‌کند؛ عدالتی که برروی کاغذ اجرا می‌شود وایکاش عملا درخارج اجرا می‌شد؛ وتا موقعیکه عملا دراجتماع اجرا نشده تاحدی شباهت به حکم اعدام دربارهٔ جلادی را دارد که هرروز طناب اعدام را برگردن ضباطهای لغوه‌ای وچلاق می‌اندازد وبابی‌اعتنائی صندلی‌را اززیر پای‌مظلومان حلق‌آویز کنار می‌زند.

۲۷
باز هم عامل شخصیت در قصه
(ریشه‌های شخصیت)

هر شخصیتی، یا بهتر است بگوئیم هر انسانی از سه ریشه و نیروی اساسی، موجودیت خود را کسب میکند. نخستین منبع این موجودیت، ریشه‌های بیولوژیکی هر انسان است و دانش جدید وراثت نشان می‌دهد که علیرغم شباهتهای عمومی و بیشمار، بعلت متفاوت بودن «ژن» انسانها، یك انسان با تمام افراد بشر فرق می‌کند و بهمین دلیل پیدا کردن یك انسان استاندارد که در وجود او جمیع خصال انسانی

ازنظر بیولوژیکی فراهم آمده باشد، غیر ممکن است. طبیعت، جبراً افراد انسانی را بسوی انفراد رانده است وانسان هنگام‌تولد، هم ازنظرظاهری وهم ازنظرباطنی، بدلیل متفاوت بودن ژن‌هایش، بادیگران فرق می‌کند وفردی بارمی‌آید، وبدلیل تعلق داشتنش به یک نوع از انواع موجودات، درکنار دیگران زندگی می‌کند و بسوی اجتماع موجودات مشابه کشیده می‌شود.

ازنظر بیولوژیکی، انسانی که متولد می‌شود دارای کششها یا غریزه‌هائی است، مثل غریزهٔ خوردن و کشش عشق ورزیدن و احساس خندیدن و گریه کردن. بشر پس از تولد بلافاصله، منابع ذاتی وجبلی وجود خودرا در محیطی ازخانواده، اجتماع وباطبیعت منعکس می‌کند وهنگام منعکس‌کردن این منابع، ازمنابع دیگر، تأثیرمی‌پذیرد وتأثیر می‌بخشد وازفرهنگ واجتماع ومحیط‌خانواده سهمی را که باو تعلق می‌گیرد، می‌برد. کودک تازه متولد شده، بلافاصله پس از تولد دروان یادگیری مستقیم و غیر مستقیم خود را شروع می‌کند. دراین دوران، بعقیدهٔ «هایدگر» وپیروانش، کودک تازه تولد یافته قادر به تشخیص دقیق مرز بین خود ودیگران نیست وهمانطورکه «ژان مزون‌نوو»[۱] در «روانشناسی اجتماعی»[۲] خود گفته است: «در دوران کودکی، هنوز هیچ فرقی میان «من» ومحیط موجود نیست، یعنی دوره، دورهٔ بهم آمیختگی است» و در این

---

۱ ــ Jean Maisonneuve

۲ ــ روانشناسی اجتماعی، ترجمهٔ دکتر علیمحمد کاردان، چاپ دانشگاه.

دوران ، که بی‌شباهت بدوران «انیمیستیک»[۱] ابتدائی یا دوران جان دادن بداشیاء وموجودات محیط نیست، کودک، غریزه‌هاوکشش های آزادی طلب خودرا نخست در اختیار خانواده و بعد در اختیار اجتماعی می گذاردکه شرایط آنها قبل از تولد او ، فراهم گردیده است و کیفیات آنها تا حدی براو تحمیل میشود و غرایز وحشی و خشن او را بسوی مهار شدن و رام شدن می‌رانند . پس از کمال بیولوژیک، همینکه بچه متولد شد، دراختیارخانواده قرارمی‌گیرد، وبهمین دلیل دومین منبعی که موجودیت اورا بسوی دگرگونی و نقص یا کمال می‌راند ، محیط خانواده است . پدر ومادر ویابطورکلی افراد خانواده ، نخستین ناقلان فرهنگ و سایر خصوصیات اجتماعی بد کودک هستند ودرضمن پدر ومادر ویااشخاصی که جای آنها را گرفته‌اند، نخستین‌شرکت کنندگان‌عاطفی‌درمحیط‌زندگی‌کودک‌هستند. درنتیجه ازنظر بسیاری ازروانشناسان اجتماعی ، نخستین سرمشقهای فرهنگی وعاطفی نیز هستند و در واقع دوران یادگیری خودآگاه وناخودآگاه کودک، نخست ازمحیط خانواده شروع می‌شود. محیط خانواده یک محیط روانی است ، ازاین روی اگر منبع اولیه، از نظر بیولوژیکی ، شخصیت وموقعیت بچه را تعیین کرده باشد ، در مرحلهٔ دوم که مرحلهٔ روانی است ، انسان غرایز خود را در برابر فرهنگ خانواده و سرمشقهای عاطفی و فرهنگی ، تا حدی منکوب

۱ ـ Animistic

۲۸۲ ـــــــ

کنش‌ها وواکنش‌های یک فرد، رفتار وشخصیت او مشخص می‌گردد. و اگر این سخن «ماتیو آرنولد»(۱) که رفتار هرانسانی سد چهارم زندگی اوست، «درست باشد»، نسخهٔ ثانی این رفتار در قصه نشان دهندهٔ قسمت اعظم زندگی صاحب رفتار خواهد بود وشخصیت در قصه شبیه شخصی خواهد بود که عملا در محیط زندگی وجود دارد.

رفتار خواه دربچه شیرخواره و خواه در کودک خانواده و خواه در فردی که در اجتماع زندگی می‌کند براساس تعامل(۲) است. به این معنی که فرد در اجتماع هم عامل است و هم معمول، وتعامل براساس فورمول انگیزه(۳) و پاسخ(۴) در برابر انگیزه صورت می‌گیرد. انگیزه اغلب درمحیط خانوادگی ویااجتماعی است ولی ممکن است درنهاد خود فرد نیزباشد. انسان در برابر انگیزه‌ها همیشه ازخود عکس‌العملهائی نشان می‌دهد که درواقع پاسخگوی آن انگیزه‌ها هستند. پاسخگوئی یا بصورت تفکر صورت می‌گیرد ویابصورت احساس ودر اغلب موارد شکل عمل پیدا می‌کند وازنظر روانی، کوششی که برای کامیاب کردن انگیزه‌ها صورت می‌گیرد، معمولا عمل نامیده می‌شود. رفتار انسان، قسمت اعظم تفکرات، احساسات و اعمال او را شامل می‌شود، و قصه‌نویس از طریق رفتار متفکرانه، عاطفی ویاعینی اشخاص، به موقعیت شخصیتها پی‌می‌برد. موقعیکه قصه‌نویس، دست به درون سازی شخصیت می‌زند، در واقع

---

۱ ــ Mathew Arnold ۲ ــ Interaction ۳ ــ Stimulus
۴ ــ Response

ماهیت پاسخهای فکری وعاطفی اورا روشن می‌سازد وزمانی که او را برون‌سازی می‌کند، به اعمال وبرون افکنی عینی افکار می‌پردازد و از آنجا که اعمال ، افکار واحساس‌ها، همیشه در کنار هم هستند وبا یکدیگر ارتباط دارند ، قصه‌نویس شخصیت‌های خود را در محدودهٔ درهم آمیختهٔ انگیزه‌ها وپاسخ‌ها نگاه می‌دارد وبین دنیای ذهنی و دنیای عینی آنها پلی برقرار می‌کند که مصالح اساسی واولیهٔ آن تمام درونی‌ها وبرونیهای شخصیت‌هاست.

پاسخها و واکنش‌های انسان در مقابل انگیزه‌ها می‌توانند به دلائل بیولوژیك و ژنتیک، موروثی باشند ویا ممکن است به‌دلائل خانوادگی و اجتماعی جنبهٔ اکتسابی داشته باشند. غریزهٔ عشق ، در انسان جبلی و ذاتی است و برون افکنی آن نیز ریشه‌های کاملا بیولوژیکی دارد ولی طریقهٔ برون افکنی ویا شکل ولباسی که برون افکنی غریزهٔ عشق به خود می‌گیرد ، ناخودآگاهانه جنبهٔ اکتسابی دارد و مربوط است به فرهنگ خانوادگی‌ویا فرهنگ اجتماعی که شخص در آن رشد کرده و به مرحله‌ای از کمال نسبی رسیده است. رفتار هر آدمی در محیط زندگی وهر شخصیتی در محیط قصه،نشان دهندهٔ انگیزه‌ها و پاسخهای اکتسابی، در زمینه‌ای از انگیزه‌ها و پاسخهای موروثی است.

انسان خصائل خصوصی خود را بر اساس زمینهٔ موروثی خود، از محیط خانواده و اجتماع کسب می‌کند وبدین ترتیب از صورت

تحول انسان بعنوان نوع انسان، تبدیل به انسانی با هویت و شخصیت می‌گردد و یا از شکل قالبی انسان بسوی انفرادی شدن و تشخص یافتن حرکت می‌کند و شخصیت‌سازی در قصه، در حقیقت عبارت‌است از اینکه قصه نویس با تجزیه و تحلیل افراد در محیط خانوادگی و اجتماعی، بدنبال هویت واقعی آنها می‌گردد. شخصیت‌سازی عبارت‌است از نشان دادن هویت راستین اشخاص داستان.

خصائل انسانی را معمولا بدوقسمت می‌توان تقسیم کرد: نخست، خصائلی که از واقعیت قابل لمس انسانی سرچشمه گرفته‌اند و بهمین دلیل خصائل واقعی (۱) نامیده می‌شوند؛ و دوم خصائلی که از واقعیتی ظاهری وغیرواقعی سرچشمه گرفته‌اند و بهمین‌دلیل خصائل تصنعی (۲) نامیده می‌شوند. انسان همیشه در میدان عمل خصائل واقعی وخصائل تصنعی زندگی می‌کند و گرچه جدا کردن دقیق میدان‌عمل خصائل واقعی‌از خصائل تصنعی مشکل است ولی بعنوان‌مثال‌می‌توان، فکر آزادی و آزاد منشی و یا شجاعت وشهامت را از خصائل واقعی بشمار آورد ولی آرایش موی سر، آداب سلام دادن واحترام‌گذاشتن، زنجیر بدور انگشت چرخاندن وناخن جویدن و انگشت توی دماغ کردن ولباس کوتاه پوشیدن را از خصائص تصنعی بشمار آورد. گرچه خصائل تصنعی بظاهر بی‌اهمیت بنظرمی‌رسند، ولی هرگز نباید در ارزش آنها بعنوان موضوع قصه تردید کرد وچه‌بسا قصه‌های بسیار

---

۱ – Real Traits ۲ – False Traits

PersianPDF.com

بزرگ که براساس همین تظاهر عینی وعملی خصائل تصنعی نوشته شده‌اند که بزرگترین آنها قصه بزرگ «جین‌آستن»(۱) معروف به «غرور و تعصب» (۲) است که طرح و توطئهٔ آن براساس آداب معاشرت و طریقهٔ رفتار ظاهری شخصیتهای اصلی و فرعی داستان، شکل بسیار منسجم و محکم خودرا پیداکرده است.

---

۱ ـ Jane Austen ۲ ـ Pride and Prejudice

۲۸
باز هم عامل شخصیت در قصه
(انواع شخصیت)

این بحث روانی را پیش کشیدم تا موقعیت افراد را در اجتماعی که زندگی می کنند، روشن کرده باشم. این بحث نشان می دهد که همیشه پلی دو طرفه بین فرد از یک سو و فرهنگ اجتماع و خانواده از سوی دیگر وجود دارد و فرد همیشه خود و اجتماع را در یک موقعیت « تعاملی » نگه می دارد و با ورود خود به اجتماع عیناً مثل شناگری که با شنای خود آب را به حرکت درمی آورد، در

اجتماع محیط اثر می گذارد. هر فردی از افراد، خواه ناخواه، مقداری نیروی فردی در اجتماع وارد می کند، و در عین حال نیروهای اجتماعی را تجربه کرده، آنها را جزو خون و رگ و پی خود می‌سازد. خواننده می‌تواند در مورد فرد و اجتماع و روانشناسی اجتماعی، به‌کتابهای مختلف مراجعه نماید. سهل‌الوصول‌ترین این کتابها، « روانشناسی اجتماعی» اثر « ژان‌مزون‌نوو» در یك جلد و کتابی دیگر بهمین اسم از « اتو کلاین‌برگ» (۱) در دو جلد است. این دو کتاب بفارسی ترجمه شده‌اند (۲) وچون در اینجا مجال بحث بیشتر در بارهٔ فرد واجتماع نیست، بهتر است خوانندهٔ فارسی زبان به‌این دو کتاب مراجعه کند. کتاب دیگری که دراین مورد منبع من بوده ومن از آن استفاده‌ها کرده‌ام «زندگی‌های درحال پیشرفت»(۳) اثر « رابرت وایت » (۴) است که در آن زندگی چند نفر آدم معمولی اجتماع در سالهای مختلف مورد مطالعه قرار گرفته‌است. این روانشناس تغییرات شخصیت این اشخاص رااز هرچند سال‌مورد بررسی قرار داده و کوشیده است چگونگی تأثیرات اجتماعی را در آنها تعیین نماید. علاوه براین، مطالعهٔ «فروید»، «آدلر»، «اتورنك» و «یونگ»، به درك موقعیت فرد در اجتماع وبرون افکنی غرایز و عواطف افراد در محیط وتأثیرات ذهنی محیط در افراد، کمك‌شایانی

---

۱ ـ Otto Klineberg

۲ ـ هردوکتاب را علیمحمدکاردان، ترجمه کرده است.

۳ ـ Lives in Progress ٤ ـ Robert W. White

خواهد کرد. من در این مختصر در بارهٔ شخصیت، فرصت آنرا ندارم که به‌مطالعات این‌روانشناسان وسایر علمای اجتماعی و روانشناسی اشارهٔ چندان عمیقی بکنم واگـر در مقولهٔ گذشته، سخن از تأثیرات فرهنگی واجتماعی بر روی افراد به میان‌کشیدم، برای‌درك‌موقعیت، شخصیت در قصه بود.

در زندگی‌عادی،انسان‌در دنیای‌بیکران عمل زندگی‌می کند، یعنی انسان بهمه چیز این دنیا که دنیائی است پایان ناپذیر، پیوسته است وتعداد اعمالی که در این دنیا اتفاق می‌افتند، آنقدرزیاد است که‌هرگز نمی‌توان همهٔ آنهارابیکجا جمع‌کرد ودربارهٔ آنهاقصه‌نوشت. انتخاب هنرمند براساس ادراك او از یکپارچگی که «آکیناس» (۱) آن را « Integritas » نامیده است ، صورت می گیرد . یعنی هنرمند یك شیئی یاشخصی را از میان اشیاء واشخاص بیشمار انتخاب‌می‌کند وچون چنین انتخابی،درعمل، دراجتماع ممکن نیست ـ بدلیل‌اینکه هرشیئی‌ویا شخص باقابلیت ارتجاع خوددوباره‌بسوی اشیاء واشخاص دیگر برمی‌گردد وپیوندهای خود را مجدداً با آنها برقرار می‌کند هرنوع خلاقیتی، تاحدی‌جنبهٔ‌ساختگی‌دارد واین‌سخن« کسیل (۲)» ـ منتقدی‌که پیش از این من به عقایدش اشاره کرده‌ام ـ که شخصیت سازی یك خلاقیت‌تصنعی‌است، تـا حدی‌درست است. ولی قصه‌نویس،

۱ـ St, Thomas Aquinas، فیلسوف ایتالیائی قرن سیزدهم میلادی که‌تأثیر عمیقی روی شاعران ونویسندگان قرن‌بیستم،بویژه «جیمز جویس» داشته‌است.

۲ ـ Cassil

۲۹۰ ـــ

۱ ـ درمقالهٔ «نیمای سمبولیست»، به سه اصلی که آکیناس، تجزیه وتحلیل کرده است، اشاره کرده‌ام. **نگاه کنید به «طلا در مس» چاپ زمان.**

۲ ـ Type

و یا تیپ‌های دیگر قرار دهد که آنها دگرگونی نسبی و یاکامل حاصل کنند. اگر متعلقات تیپ در پایان داستان، دست نخورده ماندند، شخصیت بصورت تیپ باقی مانده است. ولی اگر متعلقات وعقاید او دچار دگرگونی شدند، تیپ، بطور نسبی یاکامل بصورت «فرد» درآمده است. «زارمحمد»، «چوبك» تیپی است که تاپایان داستان بصورت تیپ باقی می‌ماند. «مدیر مدرسهٔ» آل‌احمد تیپی‌است نسبتاً فردی که‌در پایان، کاملا بصورت یک فرد درمی‌آید. «محمد»، اصلا تغییر نمی‌کند، مدیر مدرسه‌کاملاعوض می‌شود. محمد، نمایندهٔ تمام محمدهای دلاور است ومدیر مدرسه، نمایندهٔ تمام‌مدیرمدرسه‌های رشوه ده وشغل بگیر. در پایان ،محمد بازهم نمایندهٔ تمام تنگسیرهای‌دلاوراست ولی‌مدیرمدرسه، دیگرنمایندهٔمدیر مدرسه‌ها نیست، بلکه مخلوق تصمیمی است که با انتخاب فردی خود بدان دست یافته است و در واقع جز خود، نمایندهٔ کسی‌دیگر نیست.

شخصیتی که بعنوان فرد انتخاب می‌شود، موقع ورود بداستان ازخودهویت مشخصی نشان نمی‌دهد. باپیشرفت داستان، هرفردی در حوادث شرکت می‌کند ودر طول زمان دگرگون می‌شود تا بالاخره موفقیت فردی خود را بدست می‌آورد. شخصیت بعنوان‌فرد، همیشه در حال تغییراست، بهمین دلیل اعمال واحساسهایش مبهم،ضدونقیض و در تیرگی فرو رفته هستند. فرد باپیشرفت قصه، از دو دلیها، نقیضه‌بافی‌ها و رنگ به رنگی‌ها وابهام‌وتیرگی‌نجات می‌یابدو بصورت

۲۹۲ ـــ ـــ ــ

بهمین دلیل ، شخصیت ممکن است برحسب موقعیت قصه ، سه وضع مختلف پیدا کند. نخست اینکه او ممکن است ازمیان حوادث رد شود و حوادث را عوض کند ، بدون آنکه خود عوض شود . در واقع در این وضع ، شخصیت بعنوان یک عامل عمل مطرح است . پس از آنکه او عمل خود را انجام داد ، دیگر نقشی درقصه ندارد و قصه یا پایان می‌پذیرد و یا آن شخصیت از قصه اخراج می‌شود ، « زار محمددر تنگسیر » .

دوم اینکه، شخصیت دچار دگرگونی کامل بشود ولی حوادث ازطریق او دچار دگرگونی نشوند. دروافع او تماشاگر ـ وفقط ازطریق تماشا ـ تا حدی شرکت‌کننده درحوادث باشد ولی سرنوشت حوادث بداو ربطی نداشته باشد (مثل من درقصهٔ خواهرم وعنکبوت آل احمد).

سوم اینکه ، شخصیت وحوادث باهم دگرگون بشوند. شخصیت در مسیر حوادث دخالت کند و حوادث در مسیر سرنوشت شخصیت و بدین ترتیب از ارتباط مستقیم شخصیت و حوادث ، قصه راه اصلی خود را پیدا کرده به‌اوج خود برسد وتمام شود (بوف کور هدایت).

ممکن است شخصیت، برحسب ادراك قصه نویس وجهان بینی او. دو حالت مختلف دیگر نیز پیدا کند . نخست اینکه او گویندهٔ تمام ویا قسمتی از افکار قصه نویس باشد . در این صورت شخصیت، عروسکی است‌که بدنبال زندگی واقعی نیست،بلکه نقشی داردبعنوان بلندگوی افکار تیپی خاص وبهمین دلیل عکس العملهای عاطفی

شدید در او نمی‌بینیم ، و اگر او در قصه دچار تحولی بشود ، این تحول ، فکری است، نه روحی و عاطفی. و این تحول فکری از خارج به او تحمیل شده‌است ونتیجهٔ پاسخگوئی بدیك انگیزهٔ عمیق درونی نیست . قصه‌ای که در آن شخصیتها ، فقط نمایندهٔ افکار و مأمور انجام اعمال ناشی از این افکار بشوند، «قصهٔ عقاید» (۱) نامیده می‌شود. «آلدوس هاکسلی»(۲) و«جورج اورول»(۳) از برجسته‌ترین نویسندگان این نوع قصه هستند. « نون والقلم» آل احمد قابلی است در این شیوه، و از داستان‌های قدیم، « کلیله ودمنه» زیباترین کتابی است که به این شکل در این جهان نگاشته شده است . « شوهر آمریکائی » آل احمد ، نه قصه ، بلکه مونولوگی است در این شیوه ـ ودندیل ساعدی ، قصهٔ خامی است در همین سبك.

نوع دیگر شخصیت، شخصیتی است درحال ساختمان و تکوین و در حال زیستن. افکار وعقاید برای او مطرح نیستند واگر باشند، چنان بشدت حس گردیده‌اند که فردیت کامل پیدا کرده ، صورتی عاطفی و درونی یافته‌اند . برای او عواطف و دگرگونی ناشی از گردن نهادن به یك زندگی عینی و واقعی، اهمیت دارند و اگر او در وسطها یا پایان قصه به نتیجهٔ خاصی رسیده باشد ، این نتیجه ، حاصل تجربه‌های فردی او در چارچوبهٔ قصه‌است وافکاری از خارج، حتی بوسیلهٔ قصه نویس باو تحمیل نشده است ، گرچه بدون شك .

---

۱ ـ The Novel of Ideas ۲ ـ Aldous Huxley

۳ ـ George Orwell

وجود او بعنوان یك موجود زنده از جهان بینی عمومی قصه نویس سرچشمه گرفته است. نویسندگان ومنقدان این قبیل قصه ها را « قصهٔ شخصیت» (۱) نامیده‌اند. داستایوسکی، هنری‌جیمز و دهها نویسندهٔ بزرگ، اغلب « قصهٔ شخصیت » نوشته‌اند و افکار و احساسهای خود را از طریق شخصیتهائی که در حال تجربه کردن احساس واندیشه هستند نشان‌داده‌اند، نه‌ازطریق شخصیتهائی بعنوان نمایندهٔ افکار. در ایران بسیاری از قصه‌های هدایت وچوبك‌وچند قصه از آل‌احمد و قصه‌هائی از«صادقی» و «ساعدی» با این ادراك از شخصیت نوشته شده‌اند و این ادراك، اصالت هنری بیشتری دارد، بدلیل اینکه همانطور که درگذشته بکرات در این کتاب اشاره شده است، هنر نشان دادن است نه گفتن و « قصهٔ شخصیت » زندگی را نشان می‌دهد، در حالیکه در قصهٔ عقاید، افکار قصه نویس در بارهٔ زندگی در دهان شخصیتها گذاشته می‌شود و در زبان آنها جاری می‌گردد.

فورستر، (۲) درکتاب معروف خود «مشخصات‌قصه» شخصیت‌ها را بدو دسته تقسیم کرده است: شخصیت‌های مدور (۳) وشخصیتهای مسطح(۴). شخصیت مدور، شخصیتی است که‌از طریق اعمال ضد و نقیض و احساسهای گوناگون، دچار دگرگونی می‌شود و در مقابل موقعیتهای مختلف، رفتارهای متفاوت ازخود نشان می‌دهد. شخصیت

---

۱ – The Novel of Character ۲ – Forster
۳ – Round Characters ۴ – Flat Characters

مسطح ، شخصیتی است راکد ، که در مقابل حوادث همیشه رفتاری یکسان دارد و هرگز ، رفتار بعدی‌اش، ناقض رفتار قبلی‌اش نیست ؛ حادثه در او چندان تأثیری ندارد و تحجر بروجود او حاکم است ، او در مقابل شخصیت مدور که چندین بعدی است و هر بعدش گوشهٔ رنگینی از زندگی است، فقط یك بعد دارد ویك زاویهٔ دید ؛ وتنها وسیلهٔ دسترسی او بزندگی همین بعد وهمین زاویهٔ دید است که‌البته بعد ودیدی‌است‌کوتاه وبهمین‌دلیل بی‌رنگ‌وخسته‌کننده. وقصه‌نویس بزرگ‌همیشه بدنبال شخصیتهای چندین بعدی و مدور است.

یك نوع دیگراز شخصیت‌هم هست که در آن قصه نویس‌ساختی براساس تیپ ازلی ارائه می‌دهد . این شخصیت ، خصائصی اززمان‌ها و مکانهای متفـاوت را بیکجا گرد آورده ، انگار از درون ناخودآگاه انسان و یا انسان‌ها ، بصورت مظهرونماد ناخودآگاه اشتراکی‌انسان سر بر میکشد و کلیهٔ عناصر و عوامل وابعاد قصه را تحت‌الشعاع قرار میدهد . سه شخصیت اصلی بوف کور هدایت بعنوان سه تیپ ازلی قد علـم میکنند : پیرمرد در نقش تیپ ازلی پیران حاکم برهمه چیز در تاریخ مذکر ایران ، مرد جوان بعنوان تیپ ازلی تمام جوانـانی که تحت فشارهای مختلف تاریـخ مذکر ، قرار می گیرند ، وزن‌جوان ، بعنوان تیپ ازلی ویا صورت نوعی کلیهٔ زنان دور ازدسترس‌نگه‌داشته شده ، و تحت فشار نگهداشته شده دوران پدرسالاری.ساخت بوف کور براساس الگوئی مرکب از تیپهای ازلی ساخته شده است .

۲۹
عامل زمینه

هرشیئی ویا شخصیتی ، با خاصیت ارتجاعی خود ، همیشه‌بسوی زمینه برمی‌گردد ؛ هیچ شیئی ویا هیچ شخصیتی پادرهوا نمی‌ماند و پادرهوا بررسی نمی‌شود و پا درهوا خلق نمی گردد . جدائی موقتی از اشیاء ویا انسان‌های دیگر به یك شیئی یا یك شخصیت ، تشخص مانندی می‌دهد ولی حتی آن جدائی و آن تشخص هم براساس و به نسبت زمینه‌ای که آنها از آن جدا شده ، تشخص یافته‌اند، سنجیده

می‌شود . در واقعیت و نیز در ذهن، همه‌چیز بسوی محتوای زمینهٔ خود برمی‌گردد و با تعلق یافتن به آن زمینه از تعلیق در خلاءِ نجات می‌یابد؛ در واقع زمینه ، مثل فرودگاهی است که پرواز هر پرواز کرده‌ای ، به نسبت بعد و قرب خود از آن سنجیده می‌شود. زمینه، زمان و مکان حوادث است ، فرودگاه جدالها و میدان عمل شخصیت‌ها و طرح و توطئه‌هاست .

از آنجا که هر شیئی به تنهائی، نه در مکان و نه در ذهن و حافظه وجود دارد ؛ و از آنجاکه هر شیئی با شباهت و هویت و حقیقت و ظرفیت خود ، تداعی کنندهٔ شباهت‌ها ، هویتها، حقیقت‌ها و ظرفیت‌های دیگر است ، هرگز نمی‌توان یك چیز را مجسم کرد ، بدون آنکه چیزهای دیگر خود به خود در کنار آن قرار نگیرند ؛ و هرگز نمی‌توان چیزی را در حافظه، بصورت یادی و یادگاری بیدار کرد، بدون آنکه یادها و یادگارهای دیگر در ذهن و حافظه بیدار نشوند . پس هر تجربه‌ای، جدالی، حادثه‌ای و یا شخصیتی، خود بخود بسوی تجربه‌ها، جدالها ، حوادث و شخصیت‌های دیگر برمی‌گردد : هر جزئی ؛ از جزئیت خود تجاوز می‌کند ، یا هر شیئی از شیئیت مطلق خود و هر شیئی از شخصیت مطلق خود فراتر می‌رود و در کنار اجزا ، اشیاء و اشخاص دیگر قرار می‌گیرد و کلیتی عظیم، مرکب از تمام اجزاء ، اشیاء و یا اشخاص را می‌سازد ؛ در چارچوب این دنیای تطور و تحول از جزء به کل و از کل به کل و بعد از کل به جزء است که زمینهٔ

واقعیت و زمینهٔ ذهنیت مبتنی بر عینیت آن واقعیت، حقیقت‌می‌یابد. باین معنی که یك شیئی یایك شخص معلق نیست، بلکه همیشه‌متعلق است به اشیاء و انسانهای دیگر ؛ ونیز یك تجربه یا یك حادثه و یا یك جدال هرگز معلق نیست ، بلکه همیشه متعلق است به دسته ویا دسته‌های گروهی ویا زنجیری تجربیات، حوادث ویاجدالهای‌دیگر. یك شیئی به اشیاء دیگر ویك شخص به اشخاص دیگر ، هم از نظر زمانی متعلق است وهم از نظر مکانی . این تعلق‌زمانی ومکانی، زمینهٔ آن شیئی ویا آن شخص را تشکیل می‌دهد ؛ و زمینه در قصه ، چنین چیزی است؛ سطحی‌است که برروی‌آن اعمال اتفاق می‌افتند ، منتها سطحی است که از دو قشر ، یکی زمـان و دیگری مکان ، ساخته شده است .

منزل هر کسی ، شبیه خود اوست ؛ شبیه وسواس‌ها و عقده‌ها وعواطف واندیشه‌های اوست ؛ منزل هر کسی ، ادامهٔ شخصیت‌اوست. زمینه تاحدی مثل‌آن منزل است . شخصیت می‌رود ومی‌آید؛ همیشه با حالت ارتجاعی ، بسوی منزل خود برمی گردد؛ همیشه‌عقده‌های خود را بـا آن منزل حفظ می کند . این منزل ، با او آشناست ، بو و رنگ وحالت اورا بخود گرفته است ؛ او هنگام باز گشت می‌داند کـه کفش‌ها را کجـا بکند ، جامه‌اش را کجـا آویزان کند و اگر خسته باشد ، در عرض چند دقیقه ، چگونه در رختخواب خود بغلتد و بدون‌آنکه احساس ناراحتی کند ، بخوابد. رختخواب یارختخواب

او، زمینه‌ایست که او در آن می گنجد ، به محض دراز کشیدن بر آن خود را با آن جفت می‌یابد ، در حالیکه اگر شبی میهمان کسی باشد، در تختخواب منزل او ، ولو اینکه از بهترین فنرها و یا از بهترین تشك‌ها ساخته باشد ، احساس ناراحتی می‌کند ، شب تاسحر می‌غلتد وصبح با چشمان ورقلمبیدهٔ سرخ و باسری از درد سنگین شده ، بپا می‌خیزد و نوستالژی تختخواب خود را ، همه‌جا با خود در تمام روز می‌برد وشب، هنگامی‌که در منزل خود، در زمینهٔ بستر خود می‌غلتد، نفسی راحت وخوابی راحت می کند. آن بستر ، گرچه مثل دست و پا و چشم و گوش ، بخشی از بخش‌های وجود او نیست ، ولی بیك معنی از آن اوست واو همیشه بسوی فرودگاه آن بستر باز می‌گردد.

بهمین‌دلیل بستر ومنزل وجاده وکارگاه و ادارهٔ هرکسی، اگر بخشی از او نباشد ، لااقل مثالی ، نموداری و یا سمبولی از اوست . یکی، ازخیابان پهلوی و از کنار بولوار الیزابت‌بسوی مرکزشهر سرازیر می‌شود؛ درکنار یا داخل یکی از آن ماشین‌های جورواجور، اشغال شده بازنها یامردهای شیك، بور ومشکی و سبزه، درجامه‌های شاد، گرم، یاباز ازجلو تا ناف واز پشت تاآخرین مهرهٔ ستون‌فقرات؛ یکی از کنار فواره‌ها می گذرد ، از کنار آن «تحمیق‌مروارید نشان» می گذرد ، لبخندی می‌زند و سیگاری ، پیپی می کشد و می گذرد . دیگری از جنوب شهر می‌آید : پای آبله ، بی کفش وبی‌جامه و یا ملبس به ژنده‌های تنگ عهد بوق ، در زمهریر زمستان ؛ زمینه‌اش

باندازهٔ زانویش کثیف است ، باندازهٔ قلبش تیره است؛ ودشنامی‌راکه از ساعت هشت صبح ، هنگام پریدن از جوی آبی متعفن ، هنگام دویدن از شدت باد ، سرما ، برف یا بوران شنیده است ، بصورت دشنامی پس می‌دهد . زانوی کثیفش را از زمینهٔ کثیفش نمی‌توان جدا کرد؛ همانطورکه امکان نداشت ، لبخندآن مرد یا زن را ازآن فواره‌ها وآن پرچمها وآن آسفالت وآن ماشین جدا کرد. هیچکس معلق نیست ، مطلق نیست ، متعلق است بتمام چیزهائی که زمینهٔ زمانی ومکانی اورا تشکیل می‌دهند . حالا تمام ماشین‌های شمال شهر، تمام میدانهای مجلل ، آسفالت‌های تمیز، ماشین‌های جورواجور ، پرچم‌های رنگین، درختهای سبز وهوای خوش‌رامنتقل‌کنند به‌جنوب شهر ، به حول و حوش زاغه‌ها و مغاره‌ها ، وبه‌آن طرف راه آهن ، این‌آقایان شیك‌پوش وخانم‌های خوشخور خوشخواب ، بیك‌چشم‌بهم زدن از جنوب شهر سر درخواهندآورد ، چراکه هر کسی به زمینهٔ خود بازمی گردد؛ ویا پهن وپشکل، درشکه‌های پنج ریالی‌بااسبهای استخوانی ، بقالی‌ها و عطاری‌های یك متر در یك متر ، اسفالت‌های زهوار در رفته ، ولختی وعوری خیابانها و باد و گرد و خاك هوا را منتقل‌کنید به‌شمال تهران. زاغه‌ها وغارها خالی میشود؛ خانواده‌های جنوب شهر ، کوچ می کنند ، با تمام ایل وتبارشان ، با تمام نفس و نهادشان و سراز شمال شهر درمی‌آورند. هرکسی یا طبقه‌ای به‌زمینهٔ خودبازمی‌گردد، شمالی به‌زمینهٔ‌شمالی‌اش وجنوبی به‌زمینهٔ‌جنوبی‌اش.

هر شخصیتی، تحرک خود را از زمینه‌اش می‌گیرد؛ تحرک او از زمان و از مکان خودش سرچشمه می‌گیرد. بدلیل آنکه نجات یافتن از خلاء، و از بی‌زمانی و مکانی، یعنی تعلق پیدا کردن، بدنیای متحرک جاری بر سیلان، و از تجرد مطلق نجات یافتن، بمعنی پیدا کردن جسم زندگان و متحرکان است. بهمین دلیل زمینه، سابقه تحرکی را برای شخصیت‌ها و برای اعمال و حدالها تهیه می‌کند.

زمینه، در عین حال وسیلهٔ آشنائی است؛ وسیلهٔ آشتی و آشنائی بین شخصیت و خواننده است. خواننده بوسیلهٔ نمادها و تمثیل‌های متعلق به زمینهٔ شخصیت، اورا بعنوان یك موجود مادی و عینی در برابر چشم خود مجسم می‌سازد. زمینه به خواننده علامت می‌دهد که شخصیت، ساخته و پرداختهٔ ذهن خودنویسنده نیست، بلکه آدمی است مثل آدمهای دیگر که خواننده هر روز با آنها سروکار دارد. خواننده بوسیلهٔ زمینه و عناصر زمانی، مکانی، شخصیت را بهتر می‌شناسد و با او بعنوان یك موجود واقعی روبرو می‌شود و می‌فهمد که چیزی باور کردنی در وجود شخصیت هست و می‌توان بآن عملا معتقد بود. تمام جاهائی که «راسکلنیکف» قهرمان «جنایت و مکافات» از آنها گذشته، بو و رنگ خود اورا گرفته‌اند؛ خواه محل قتل، خواه محل اعتراف و خواه محل و مسکن خود او. بدون آن زمینه‌سازی شوم، «راسکلنیکف» امکان نداشت عینی شود. نویسنده می‌کوشد بوسیلهٔ زمینه، هم بخود و هم بخواننده بقبولاند که شخصیت عملا مثل

خواننده و یا مثل خود او وجود دارد. نویسنده نمی‌تواند شخصیت خود را مثل توپ فوتبال از این‌سو، بسوئی که خواننده قرار گرفته است پرتاب کند. او شخصیت را روی زمین، مثل گوئی سربی و سنگین، بسوی خواننده می‌غلتاند و این گوی سنگین، هنگام غلتیدن بسوی خواننده، چیزهائی از زمین را بخود متعلق می‌سازد؛ او زمینی می‌شود؛ یعنی زمینه پیدا می‌کند. زمینه، چشم‌اندازی عینی است که در آن خوانندهٔ تماشاگر، تماشا می‌کند و از میان این چشم‌انداز، شاهد ظهور شخصیت می‌شود و شخصیت، بوسیلهٔ زمینهٔ خود خواننده را مجذوب زندگی خود می‌سازد و او را بسوی خود دعوت می‌کند. زمینه، روشنگر ابعاد زمانی و مکانی شخصیت است. «جوزف کنراد» گفته است که: «وظیفهٔ من این است که مجبورتان کنم چشم باز کنید و ببینید.» و چشم خواننده بوسیلهٔ زمینه، بهتر باز می‌شود و او بوسیلهٔ زمینه بهتر می‌بیند.

درعین‌حال زمینه‌ای که بوسیلهٔ نویسنده خلق می‌شود، همیشه خواننده را بسوی سابقه‌های ذهنی خود دعوت می‌کند، زمینه برای خواننده هم یک کشف و هم یک عطف به ماسبق است. یعنی او قسمتی از چیزهائی را که خود ابداً ندیده است کشف می‌کند؛ درعین‌حال رجوع می‌کند به حافظهٔ خود. تا چیزهائی را که در گذشته تجربه کرده است دوباره بیاد بیاورد. باین وسیله بین حافظهٔ نویسنده و حافظهٔ خواننده پلی برقرار می‌شود؛ آشتی و آشنائی بین خواننده و شخصیت، بطور

مستقیم وسیرمستقیم تبدیل به‌آشتی و آشنائی بین نویسنده وخواننده می‌شود. زمینه، مثل فرشی است که با عینیت تمام گسترده شده‌است وروی‌آن، شخصیت قصه، نویسنده وخواننده‌قصه، ایستاده‌یانشسته‌اند؛ منتهاشخصیت‌همیشه‌دروسط ونویسنده همیشه‌درصدروخواننده همیشه درته. زمینه، نوعی میعادگاه‌شخصیت ونویسنده وخواننده‌است ونوعی سورعینی است که‌درآن شخصیت ونویسنده وخواننده‌ازیك‌سینی غذا می‌خورند وبعضی از لذتها را بطور اشتراکی درك می‌کنند.

نویسنده نمی‌تواند به ساختمان شخصیت صمیمی باشد، مگر آنکه زمینه‌ای سازگار باخصائص او بسازد. نمی‌توان زنی‌زاغه‌نشین را از بستر ییلاقی زنی اشرافی بیدار کرد وبسوی زندگی راند؛ آن زن زاغه‌نشین، باید از زمینهٔ خودوآن زن‌ییلاق نشین، بایداز زمینهٔ خاص خود بیدارشوند؛ هرکسی درزمینهٔ خاص خود دینامیك‌است، و در زمینه‌ای دیگر، سرسازگاری نشان نمی‌دهد، دنیـای خود را از دست می‌دهد. تمام سطوح واقعیت‌های دینامیك، به هر طبقه‌ای‌که می‌خواهد متعلق باشد، ایجـاب می‌کندکه انسان در مکان خود و در آن ساعت ولحظهٔ معین، وبر روی پای خود، درآن‌تکیه‌گاه پای‌خود زندگی‌کند. شخصیت «مدیر مدرسه»ی‌جلال آل‌احمدرا نمی‌توان‌برای چهل سال پیش، تصور کرد. چهل سال‌پیش او معلق می‌ماند؛ او تعلق دارد بهمین پانزده سال گذشته، به زمینهٔ زمـانی ومکانی پـانزده‌سال گذشته. در عین‌حال زارمحمد تنگسیر، متعلق به چهـل و پنج سال

پیش است. هفتاد سال پیش، آدمی باخصوصیات زارمحمدنمی‌توانست وجود داشته باشد واکنون نیز خصائص زارمحمد را بندرت در یک شخصیت داستان می‌توان پیدا کرد؛ البته خصائص عمومـی انسانی او متعلق بتمام آدمهاست، ولی آن ویژگیهای جداکنندهٔ اوازدیگران، فقط در زمینهٔ زمانی و مکانی دوران او، امکان وجود مـی‌یابند، در زمینه‌ای دیگر او معلق می‌ماند واز تعلق به یك کلیت انسانی محروم می‌شود.

تکنیك زمینه، توصیف است. فاصلهٔ دو قدم شخصیت، بوسیلهٔ توصیف پـر می‌شود. هـر قـدم شخصیت بنوبـهٔ خود مشخص کنندهٔ جدالی، حادثه‌ای یـا عملی است؛ نویسنده ازطریق توصیف، فاصلهٔ دوقدم شخصیت را پـر می‌کند؛ زمینه‌ای زیـر قدمهـای شخصیت و در فـاصلهٔ قدمهـای او می‌گستراند تـا اینکه وقتـی بسوی عمـل رانده می‌شود، عملش طبیعی بنظر آیـد. درهر توصیفی از مکان، زمان اهمیت دارد. باگذشت دقایق وساعات، کیفیات مربوط به مکان نیز عوض می‌شود. می‌توان گفت که مکان همیشه تحت تأثیر زمـان است. شب تهران با روزش فرق می‌کند. نویسنده از طریق توصیف، مکان را درهاله‌ای از زمان می‌پیچاند وبما تحویل می‌دهد. نویسنده، همیشه مکان را بصورت متأثر از زمان ارائه می‌دهد. ساعت ۸ صبح، درگوشه‌ای از چهل متری ایرانشهر، نرسیده به میـدان بولوار، اغلب شاگردان مدرسه را مـی‌بینید. در ساعت ۸ بعد از ظهر در این

طرف پیاده‌رو فاحشه‌ها را می‌بینید که سوار ماشین می‌شوند. در ساعت دوازده بعد از ظهر در چهار راه فیشرآباد، منشی‌های اداره‌ها را می‌بینید که می‌خرامند وسوارماشین‌های مجلل می‌شوند. درساعت دوازده شب، برسر همان چهارراه فاحشهٔ کوتاه قد چاقی را می‌بینید که زیرباران ایستاده‌است وبه‌ماشین‌هائی‌که سوارش نمی‌کنند، سنگ پرتاب می کند. سر پیچ شمیران درساعت ده صبح، کاملا «سالم»است؛ زنهای خانه‌دار پس از خرید از چهارراه روزولت، در کمال امنیت و آرامش، راه خود را می‌کشند و می‌روند. در ساعت ده شب، سرهمان پیچ، عملا خطرناك است. فاحشه‌ها با راننده‌ها، گلاویز میشوند، همجنس‌بازان بسراغ مأبونی می‌آیند که با شلواری تنگ و صورتی بند انداخته ایستاده است و با چشم و ابرو قصدش رامی‌فهماند وپلیس از هر نیمساعت فاحشه‌ها را متواری می کند.

نه‌فقط‌هرمکانی با مکان دیگری فرق می‌کند، بلکه‌هرمحلی، در هرساعت روز وشب با ساعات دیگرفرق می‌کند. مثل‌سایهٔ دیواری است‌که با حرکت‌آفتاب، در ساعات روز فرق می‌کند و دیوار مکان است وتوصیف نویسنده از این دو عامل، بصورت منطبق بریکدیگر فرش زمینه را در برابر خواننده می گستراند. البته مکان،فقط‌جنبهٔ جغرافیائی ندارد وزمان نیز فقط مربوط به‌ساعات شب و روز نیست. مکان، گاهی عبارت از موقعیت اجتماعی یك کشور ویایك قوم وقبیله است وزمان؛ عصریست که درآن اجتماع زندگی می کند، به‌حرکت

خود ادامـه می‌دهـد ، دوران زوال را می‌پیمـایـد و یـا در دوران پرجوش وخروش یك انقلاب اصیل طی طریق می‌کند. در این‌صورت زمینه از انطباق تاریخ بر اجتماع، بوجود می‌آید. هر نگرشی بر اجتماع، باید نگرش تاریخی را در برداشته باشد . توصیف از اجتماع ، باید متضمن وصف تاریخ نیز باشد. ما در قرن چهاردهم شمسی زندگی می‌کنیم، صدی نود، بیسواد هستیم. صدی نود، درآمد درست وحسابی نداریم ، صدی نود گرسنه هستیم ، صدی نود وسائل سلامت وتربیت نداریم . امریکا در قرن بیستم میلادی زندگی می‌کند ؛ ماشین دارد ، وسیلـه دارد ، قدرت استعماری و استثماری دارد وباین قدرت در همه‌جـای جهان می‌بالد و بادلارش کودتا راه می‌اندازد ، باجاسوسهایش آشوب بپا می‌کند و در عین‌حال بوسیلهٔ فضانوردانش، مرز امریکا را به مـاه می‌رساند . آنها از نظر اجتماعی، با ما فرق می‌کنند واز نظر تاریخی نیز همینطور. زمینهٔ زندگی امریکائی زمینهٔ زندگی ما نیست. این مثال‌های بارز را می‌دهم تا روشن کنم که قصه‌نویس، هم درسطحی بسیار وسیع، مثل سطح یك ملت و کشور واجتماع زمینه‌سازی می‌کند وهم در سطح کوچك، مثل زمینه‌هـای مختلف پیچ شمیران ، فیشر آباد ، ایرانشهر، بولوار یـا جنوب شهر تهران، و برای زمینه‌سازی هیچ وسیله‌ای جز توصیف ندارد .

در قصهٔ کوتاه ، توصیف اغلب تمثیلی است ویا تا حدی صورت کاریکاتور دارد . فقط نقاط برجستهٔ مکانی ـ زمانی ویا اجتماعی ـ

۳۰۸ ــــــ

۳۰

عامل محیط یا فضا

هنگام بحث پیرامون عامل تجربه، گفتیم که تا چه حد تجربه، در ساختمان شخصیت، جدالها و حوادث بین شخصیت‌ها اهمیت دارد. پیش از بررسی عامل محیط باید باین نکته اشاره کنیم که زمینه، سابقهٔ تجربی و عینی خاصی است برای ایجاد محیط در قصه، یا فضای فکری عاطفی شخصیت‌ها. محیط قصه یا فضا، بعدی است که بوسیلهٔ شخصیت و یا بوسیلهٔ خود نویسنده بر آن دو بعد قبلی زمینه که عبارت از زمان و مکان

۳۱۰ ــــــ

PersianPDF.com

تجربه است؛ چرا که پس از استنشاق هوا ، ما هوای عینی را درسینهٔ خود تغییر می‌دهیم، برروی آن تأثیر می‌گذاریم و بهمین دلیل، هوائی که فرو می‌رود ، با هوائی که برمی‌آید ، فرق می‌کند . تأثر ما از تجربیات دوروبرمان، مقداری از خصوصیات ذهنی خود ما را نیز در بردارد و بهمین‌دلیل ما از طریق محیط و یا فضای ذهنی خود، زمینهٔ اجتماعی، خانوادگی وتاریخی را از بار ذهنی و یا عاطفی می‌آکنیم واگر زمینهٔ عینی برما تأثیر می گذارد ، مانیز بر آن تأثیرمی‌گذاریم زمینه و محیط یا فضا ، دوسوی یك سکه هستند ، منتها یکی بیشتر از عینیت بهره برده است ودیگری بیشتر از ذهنیت .

«هنری‌جیمز»، درهمان مقاله‌می‌افزاید: «تجربه هرگزمحدود نیست، وهرگز کامل نیست؛ یك حساسیت عظیم است، نوعی‌تارعنکبوت عظیمی است که از ظریف‌ترین تارهای ابریشمین ساخته شده است واز خانهٔ شعور آویخته است وهر ذره‌ای را که در هوا حرکت‌می‌کند در نسوج خود بتله می‌اندازد . همان محیط و فضای مغز است ، وموقعی که مغز از تخیل بهره‌مند باشد واز همه بالاتر، موقعی که مغز از آن نابغه‌ای باشد، ضعیف‌ترین اشارات زندگی‌را بسوی خود جلب می‌کند و همان طپش‌های هوا را تبدیل به وحی و مکاشفه می‌کند . »

زمینه، آن جرثومه‌های هواست‌که همیشه در حال حرکت هستند و اتمسفر یا محیط وفضا ،آن تار عنکبوت عظیم است که‌دائماً

در برابر ذرات هوا گسترده است و همیشه تجربه‌ها را به کار گـ
خویش دعوت می‌کند ، ذهن شخصیت ، براساس زمینه ساخته می‌شو
وشخصیت، تأثرات خودرا برروی زمینه، پیاده می‌کند .

فرض‌کنید هرروز، ساعت ۸ صبح، در میدان فردوسی ، درست روبـروی مجسمهٔ فردوسی می‌ایستید و حرکت یکنواخت فواره‌هـا را تماشا می‌کنید؛ به مردمی که با عجله درحرکت هستند، می‌نگرید؛ به عبور ومرور ماشین‌ها، به سبز وقرمز چراغها، به حرکت سادهٔ نسیم برروی سطح لرزان آب می‌نگرید، به بلیط فروش‌های سمج، به گدایان مصر، به پرچم‌هائی که بافتخار همکاریهای منطقه‌ای وغیرمنطقه‌ای، دور استخر، برافراشته شده‌اند؛ به آفتـابی که تازه برمیدان گسترده است؛ به حرکت دور دست فوج ناچیز کبوترهائی که گاهی پرهایشان در زیر شعاع تازه‌نفس آفتاب برق می‌زند ، و هواپیمائی که همچون ساطوری بانور فرومی‌آید، می‌نگرید. اینها ودهها چیز دیگر، در آن لحظه ، زمینهٔ عینی شما را تشکیل می‌دهند. فرض‌کنید شما با همین زمینه بزرگ می‌شوید، همین زمینه بخشی از تجربیات روزانهٔ شما را تشکیل می‌دهد. ولی روزی ، مردی از سرجنون، بعمد یا به‌سهو ، مسلسل بدست می‌گیرد وزیر ستون مجسمهٔ فردوسی سنگر می‌گیرد وسر همان ساعت ۸ ، تمام شاگردان مدرسه ، دانشجویان دانشگاه ، کارمندان ادارات ، بلیط فروش‌های سمج، گداهای مصر، زن و مرد کوچك وپیر را به مسلسل می‌بندد وهمه را با همان لبخندها ، قهر ها

و آشتی‌ها ، اعتنا و بی‌اعتنائی‌ها ، سماجت‌ها و اصرارها ، در عرض چند لحظه نقش خیابان می کند واز کشته، پشته می‌سازد .چندنفری فرار می‌کنند . شما نیز جزء فراریان هستید . شما از پشت سکوی مغازه‌ای آن جانی مجنون را تماشا می‌کنید که چگونه مسلسل را باطراف می‌چرخاند؛ چگونه مردم برروی زمین و برروی یکدیگر می‌افتند وچگونه خون از همه‌جا جاری می‌شود وچگونه آسمان از کبوتر خالی می‌شود و چگونه فواره‌های ناچیز وهمان پرچم‌های منطقه‌ای وغیر منطقه‌ای می‌مانند و لحظه‌ای بعد چیزی جز سکوت نمی‌ماند وشما که از وحشت در پشت آن سکو کز کرده‌اید ، باتعجب وبیچارگی، این صحنه را از نظر می گذرانید.

صحنهٔ نخستین‌درذهن‌شما، نقش بسته بود، ولی، باپیدایش‌صحنهٔ دوم، وضع عوض می‌شود. اگرامکان آن بود که شمادر برابر آن‌صحنهٔ نخستین بی‌اعتنا بمانید ، دیگر محال است دربرابر وضع دوم ازخود بی‌تفاوتی بخرج بدهید . صحنهٔ دوم، باتمام خشونتش ، خودرا درذهن شما جای می‌دهد ؛ طوری شعور ومغز شما را اشغال می کند که شما حتی پس از سالها ، موقعی که فقط صدای پنچر شدن لاستیکی راکه شبیه صدای یکی از گلوله‌های مسلسل است بشنوید، میدان‌فردوسی باتمام مردم مرده، باآن پرچم‌های بی‌اعتنا، باآن کبوترهای فراری، در ذهن‌تان بیدار می‌شود؛ محیط وفضائی در ذهن شما پدیدار می‌شود که هم شامل آن صحنهٔ اول ، هم شامل صحنهٔ بعدی وهم‌شامل‌تأثرات

عمیق شما وعکس‌العمل‌ها واعتناهای شمانسبت‌به‌آن دو صحنه است. قسمت‌های خارجی وعینی آن صحنه، زمینه را تشکیل می‌دهند و تأثرات ذهنی شما در بارهٔ آن دو صحنه، محیط وفضای خاص فکری شما را می‌سازند.

البته همه‌چیز باین سادگی و سهولت نیست. محیط ذهنی هر فردی، دریائی از پیچیدگی‌های هزار توئی است که به این سادگی نمی‌توان آنرا فرمول‌بندی کرد؛ عامل حافظه درساختن این محیط وفضای ذهنی سخت اهمیت دارد؛ حواس ما دنیا را بسوی خود دعوت می‌کنند ویا شاید دنیا حواس ما را بسوی خود دعوت می‌کند؛ ولی این فقط حواس ما نیست که اهمیت دارند؛ ما موجوداتی هستیم که دائماً درحال ساختن مفاهیم گوناگون از ادراك خود ازحواس واحساسهای خود هستیم. حافظهٔ ما آئینه‌ایست‌که خودآگاهانه وناخودآگاهانه، همه چیز را در خود منعکس می‌کند؛ ما چه بخواهیم وچه نخواهیم پاسخگوی دنیائی هستیم‌که درمیان اشیاء آن زندگی می‌کنیم؛ زندگی ما، شدت وضعف، وغنا وفقرزندگی ما، برحسب مقدارحساسیتی که ما در مقابل دنیای خود نشان می‌دهیم، سنجیده می‌شود. حوادث، گاهی از کنار ویاازبالا سر کسی می‌گذرند، ولی گاهی مثل شمشیر برهنه‌ای، دراعماق حساسیت وحافظهٔ انسان فرو می‌روند و هنگامی که سپری می‌شوند، زخم هولناك والتیام ناپذیر ابدی خودرا بجای می‌گذارند؛ وگوئی تا موقعی که ما زنده‌ایم، ما را همیشه بسوی

تجربه‌های نخستین ، کانون گرم و شورانگیز و در عین‌حال دردناک زندگیمان می کشانند . کسی بیشتر زندگی کرده است که بیشتر حساسیت نشان داده است ، والا سال و ماه و عمر شصت هفتاد سال بعنوان عناصر زمانی گذرا چه ارزشی می‌توانند داشته باشند . چند نسل وچند میلیون نفر در طول عمر حافظ زندگی کردند ومردندکه ما از زندگیشان، حتی‌کلمه‌ای نمی‌دانیم . درحالیکه یك نفر زندگی کرد ودر مقابل زندگی خود ودیگران حساسیت نشان داد وآنوقت دنیای دردناك خودرا در حساسیتی عمیق وغریب پذیرا شدکه در هر بیت شعرش، تصویری از آن دربرابر ما عیان می‌شود . «آندره‌مالرو» در «ضد خاطرات» خود می گوید : « دریا ، نخستین جملهٔ قصهٔ اول مرا در خاطرم زنده می‌کند ودستگاه تلگراف روی کشتی، پیغامی‌را در ذهن من بیدار می‌کند که چهل سال‌پیش طلیعهٔ تولد مجددآسیا را بگوش رسانید: درکانتون، اعتصاب عمومی اعلام شد.» وبعد پاسخی راکه زندگی‌اش بحوادث اطرافش داده است چنین بیان‌می کند:

«پس زندگی من چگونه باین خدایان میرنده و شهرهای بپا خیزنده پاسخ می‌گوید؟ چگونه در برابر شور و هیجان عملی که بنظر می‌رسد همچون غرش جاودانی دریا بربدنهٔ کشتی می‌خورد عکس‌العمل‌نشان می‌دهد؟ چگونه‌جوابگوی‌آنهمه‌امیدهای واهی وآنهمه دوستان کشته شده می گردد؟ از اینجاست که معاصران

من شروع به روایت داستانهای کوچك خود می‌کنند.»(۱)

حافظه مثل بندری تمام ادراکات مارا بسوی خود دعوت می‌کند؛ حساسیت ما، همیشه بادستهای نامرئی خود، فانوسی در برابر زمینه‌های زندگی گذشته ما نگاه می‌دارد وما لحظه‌های زمانی و مکانی خود را بیاد می‌آوریم: در آن لحظه از غروب چه کسی را درچه وضعی و درکجای کرهٔ خاکی خوددیده بودیم وبچه‌دلیل. سرخی غروب، زمینهٔ نیمرخ اوست؛ در آن صبحدم، در آن شهر کوچك، بچه‌دلیل صدای سم اسب وبعدطبل وبعدصدای تیربارانهای مداوم را شنیده بودیم وچرا نتوانسته بودیم ازرختخواب خود بپاخاسته، حتی بکنار پنجره بیآئیم؛ ودرآن لحظه دلهره برسرچهارراه، هنگامی که ایستاده بودیم وانتظار می‌کشیدیم تاصف ماشین‌ها بپایان برسد، به‌چه‌چیز می‌اندیشیدیم وچرا هنگامی که مردم براه افتادند، ما هنوز بر روی آسفالت چهارراه ایستاده بودیم و گوئی هیپنوتیزه شده بودیم وحرکت نمی‌توانستیم کرد؟

محیط وفضای ذهنی ما، ساخته وپرداختهٔ زمینه‌های تجربی خاصی است که ما ازمیان خاکستر رو بسردی آن سر کشیده‌ایم؛ وحتی گاهی همچون آتش گداخته‌ای سر کشیده‌ایم؛ چراکه در برابر آنها حساسیت نشان داده‌ایم. «رنه‌ولك» (۲) در «تئوری ادبیات» (۳) گفته است که: «یك زمینه، وصفی ازفکر وروان آدمی است»؛ وبهمین دلیل درهیچکدام

از قصه‌های داستایوسکی، دنیای محیط شخصیت‌ها را دور از دنیای ذهنی آنها نمی‌بینیم، چراکه فضای ذهنی آنها، دنیای زمینه راهمیشه بنفع خود تفسیر می‌کند و آنرا بخود تخصیص می‌دهد. و نیز بهمین دلیل است که زمینه و فضای «جنگ و صلح»، بازمینه و فضای «آنا کارنینا» و یا حتی، بازمینه و فضای قصهٔ کوتاه نسبتاً بلند «مرگ ایوان ایلیچ» فرق می‌کند. عشق باید در فضائی پدیدار شود که عشق را ایجاب می‌کند؛ و قتل زمینه‌ای از قتل و فضائی از قتل می‌خواهد. وگرنه عشق و قتل سخت تصنعی از آب درخواهند آمد و چون باعدم صمیمیت آفریده شده‌اند از اقبال کامل خواننده برخوردار نخواهند شد. صمیمیت در قصه‌نویسی، یعنی شناختن زمینه، محیط و فضائی که شخصیت‌ها بآن متعلق هستند و یا ایجاد زمینه و فضائی که شخصیت‌ها در آن کاملا طبیعی و واقعی بنظر آیند. اگر تطابق کامل بین زمینهٔ عینی و فضای ذهنی پدیدار نشوند، تصنع بجای صمیمیت را خواهد گرفت. در «عزاداران بیل» ساعدی، بین زمینهٔ عینی شخصیت‌ها و فضای ذهنی آنها، سازگاری و تعادل نسبتاً تمام و دقیق وجود دارد و بهمین دلیل «بیل» بدل می‌نشیند و حتی حرکات غیرعادی شخصیت‌ها، کاملا در آن محیط و زمینه، عادی بنظر می‌آیند. درحالی که در بسیاری از قصه‌های «ترس و لرز»، گرچه توصیف از زمینهٔ عینی وجود دارد، ولی فضای ذهنی شخصیت‌ها ساختگی است و بهمین دلیل قصه‌ها، باورکردنی بنظر نمی‌آیند. ساعدی از جنوب، فقط ظاهر ش را می‌فهمد و توصیف مانندی هم می‌کند، ولی آدم‌های بیمارگونهٔ جنوب

را بطور حسی و عاطفی درك نمی‌کند و بهمین‌دلیل در «بیل» به‌سطحی غنی از واقعیت دست می‌یابد ولی در اغلب قصه‌های «ترس‌ولرز» عملا شکست می‌خورد . در «توپ»، موفق میشود، بدلیل آنکه محیط‌ذهنی ملا در زمینهٔ عینی انعکاس می‌یابد وباآن تعادل وتوازن کامل برقرار می‌کند؛ در «دندیل»، زمینه‌ای‌ناقص وفضای‌ذهنی‌ناقصی بوجود میآورد وبا شکست مواجه می‌شود، بدلیل اینکه فضای ذهنی شخصیت وزمینه عینی قصد ، مثل دو دوست ، دو عاشق ومعشوق سالها هجران کشیده هستندکه به محض دیدن یکدیگر، در تعادل و توازن‌کامل ، با حس ناخودآگاهی عجیبی که مخصوص این قبیل دیدارهاست ، با آغوش بازبسوی‌یکدیگرمی‌شتابندودروسط‌راه‌همدیگررادرآغوش‌میکشند. نیمی از راه را زمینهٔ عینی می‌پیماید ونیمی دیگر را فضای ذهنی ؛ و موقعی که‌آنها در لحظهٔ معهود و طبیعی وصمیمی بر روی یکدیگر منطبق می‌شوند، می‌دانیم که زندگی ، باشدت و هیجان تمام در حال وقوع است ونیز می‌دانیم‌که لذتی هنری درسرپیچ بعدی انتظار مارا می‌کشد. حتی در غیرطبیعی‌ترین قصه‌ها، باید اعمال غیرطبیعی،کاملا طبیعی بنظرآیند؛وطبیعی بنظر نخواهندآمد مگرآنکه‌زمینه‌وفضاباهم سازگاری‌کامل پیداکنند. یکی‌ازشخصیت‌های دیوانه، بدبین،وحشتناك ومالیخولیائی «ادگارالن‌پو» را به یکی از قصه‌های «چخوف»منتقل کنید ویکی ازآدمهای چخوف‌را بهرکدام از قصه‌های خیالی «پو»؛ خواهید دید که تحرك وحقیقت را از هردوی‌آنها، وطبیعت را ازهر

دو قصه سلب کرده‌اید ودیگر هیچکدام از آن قصه‌ها بدرد نمی‌خورد.

البته زمینه وفضا، فقط متعلق به‌قصه نیستند. در نمایشنامه‌های بزرگ نیز همین تعادل بایدوجود داشته باشد، منتها چون‌نمایشنامه از توصیف غیرمستقیم، یعنی توصیف دراماتیك استفاده می‌کند، زمینه ومحیط نیز، از طریق دیالوگ و توصیف دراماتیك ارائه می‌شوند. در نمایشنامهٔ «هملت»، آغاز تراژدی، ما را برای وحشت رازی که «هملت» بایدبدان پی‌ببرد، آماده می‌کند؛ ودرنمایشنامهٔ مکبث، ظاهر شدن جادوگران وسخن گفتن آنها زمینه وفضای خاصی می‌سازند که درآن شخصیت اصلی نمایشنامه، به سرنوشتی‌که در انتظارش است، وقوف می‌یابد. نمایشنامهٔ «رومئووژولیت»، از شادی و شادابی شباب ومعصومیتی پاك برخوردار است که حتی هنگام مرگ قهرمان‌ها نیز از بین نمی‌روند؛ ونمایشنامه اودیپ، از نحوستی بهره برده است که با همان کلمات نخستین در برابرما باتمام تلخی ووحشت خودگسترده می‌شود. هرچیزی که از خصوصیتی داستانی، نشانی‌هائی داشته‌باشد، باید از زمینه ومحیط بهره‌مند شود و الا قصه یا نمایشنامه مطلقاً پا درهوا خواهد ماند وما خوب می‌دانیم که ارسطو در بوطیقای خود، یکی از عناصر متشکله تراژدی را دورنما ویا چشم انداز و یا بزبان امروزی دکور نامیده است، چراکه چند علامت، یك‌ساختمان‌کوچك یا علامت معبد یا قصر شاهی، بلافاصله در ذهن تماشاگر، فضای خاصی‌را ایجاد میکند که بدون آنها، او باید تا مدتی ازمکان وزمان

نمایشنامه بیخبر میماند و در نتیجه از نظر ذهنی در تعلیق موقت بسر می‌برد .

اما باید بدانیم که فضا و یا محیط، در قصه بسادگی برگزار نمی‌شود؛ هر قصه فضای خودرا می‌خواهد و هر شخصیتی در یك قصه، فضائی خاص خود می‌طلبد. هر شخصیتی، طبیعت خودرا در فضای مناسب با موقعیت خود برملا می کند؛ در فضای عوضی و یا در بی‌فضائی او بسته میماند، نمی‌شکفد واز خودحرکت وحادثه وجدال نشان نمی‌دهد. ازمجموع فضاهای مختلف قصه‌های یك نویسنده و یا فضا ومحیطی که شخصیت‌های قصه‌های او بدنبالش هستند، فضای عمومی قصه‌های یك نویسنده و حتی بوسیلهٔ آن بخشی از جهان‌بینی قصه‌نویس بوجود می‌آید . از مطالعهٔ مجموعهٔ آثار هدایت و چوبك و آل‌احمد براحتی می‌توانیم به فضای ذهنی این‌سه نویسنده وحرفهائی که آنها بایکدیگر دارند پی‌ببریم.در هدایت، تیرگی هست وبیمارگونگی واحساساتی‌شدنهای پی‌درپی وبدبینی عمیقی‌ازهرنوع. بوف کور تبلورکامل چنین‌فضاست که به‌هاله‌ای ازشعر، واشراق درزیبائی، پوشیده است. این‌فضابسادگی بدست نمی‌آید. زنی‌که بدنبال‌مردش می گردد؛ سگی‌که بوی‌اربابش را در تمام پرسه‌زدن‌هایش می‌جوید؛ مردی که از آن‌چشم‌های‌اثیری زندگی می‌خواهد وبجای‌آنکه زندگی را بیابد، صاحب چشم‌ها را می کشد ؛ مردی که از عروسکی عشق می‌طلبد ؛ اینهمه آدمهای بیمارگونه که عاشق می‌شوند، شکست می‌خورند، در تیرگی‌ووحشت

می‌علتند و اغلب خود کشی می کنند، همیشه واقعیت خودرا درزمینه و محیطی که به طبیعت آنها تعلق دارند، بدست می‌آورند وفضای ذهنی هدایت، از اجتماع این فضاهای گوناگون، شکل نهائی خودرا پیدا می‌کند. در چوبك، زمینه‌ای عینی بمقتضای هریك از شخصیت‌های قصه‌ها ساخته می‌شود ودنیای غریزی، آن فضای دردمند و آن محیط ذهنی تا حدی شهوانی و ناتورالیستی شخصیت‌ها با تناسب وتعادل بالنسبه‌کامل، درزمینهٔ‌عینی انعکاس می‌یابد وبدین ترتیب فضائی جامع وکامل ساخته می‌شود که در آن‌هم‌زارمحمد، سهم داردوهم‌سیف‌القلم، هم‌کاکل‌زری سهم دارد وهم حاجی‌اسماعیل، هم‌آتما ، نقشی دارد و هم انتری که اوطیش مرده بود؛ بیك‌معنی، هم چوبك سهمی داردوهم تمام‌آدمهائی که چوبك خلق کرده است .

فضای قصه‌های آل‌احمد، فضائی عصبی است، وآل‌احمد گرچه خیلی کم به توصیف‌عینی زمینه می‌پردازد، ولی بدون تردید، آنچه بدست می‌دهد، درنوع خودهم جالب است، وهم‌تاحدی‌کامل. فضای‌ذهنی مدیرمدرسه، فضای‌ذهنی عمومی‌درقصهٔ «خواهرم‌وعنکبوت»، ویافضای ذهنی «من» در همان قصه ، همه حالت عصبی و عصیانی آل‌احمد را نشان می‌دهند . از آنجا که آل‌احمد به‌ماهیت نثر توجه بیشتردارد، درساختمان فضای ذهنی او ، لحن نثرش نیز بی‌تأثیر نیست. آل‌احمد فضای دردناك آدمهای نفرین‌زمین، مدیرمدرسه ونون‌والقلم را تاحدی باشیوهٔ شلاق‌کش نثرش، بوجود می‌آورد؛ گرچه بدون تردید ، فضای

نفرین زمین‌کمتر از مدیر مدرسه، عصبی است ؛ وفضای نون‌والقلم ، بیشتر به‌فضای یك نقل تمثیلی شباهت دارد تا یك‌قصه، و آنچه عملا خود آل‌احمدرا نشان می‌دهد، با آن‌فضای ذهنی صاحب سبکش، بدون‌شك مدیرمدرسه است؛ولی آل‌احمد، تقریباً ازمجموع‌این فضای‌دگرگون کننده ودگرگون شونده ساخته شده‌است و نادیده گرفتن فضای یکی از آن قصه‌ها، بدون شك، بمنزله نادیده گرفتن بخشی از فضای ذهنی خودآل‌احمد خواهدبود .

در زمینه، توصیف بیرونی است؛ درمحیط وفضا، توصیف بیشتر درونی‌است. هنگام توصیف‌زمینه، نویسنده حرکت زندگی‌را ازخارج بدرون شخصیت نشان می‌دهد وموقع توصیف فضا ومحیط ، نویسنده حرکت ذهنیات شخصیت را از درون بسوی بیرون ترسیم می کند ؛ ولی بایددراین‌موردبلافاصله یادآور شدکه نویسنده هرگزجداگانه به توصیف درونی‌ها وبیرونی‌ها نمی‌پردازد ، او صف کشیدن آنها را دربرابرهم، وحفت‌شدن یه‌نطبق شدن آنهارا بریکدیگر، وغرق شدن ذهنیات،درعینیات وعینیات درذهنیات‌راتوصیف می‌کند واگرمااز آنها بعنوان اعمال جداگانه سخن گفتیم، فقط برای تسهیل مطلب بود ؛ وگرنه همانطورکه بکرات گفته‌ایم جداکردن کامل عناصر قصه از یکدیگر، غیرممکن است وما اگر داریم به تجزیه ازآنها صحبت می‌کنیم،برای نشان دادن سلسله مراتب ترکیبی آنها بایکدیگراست. وگرنه باید دانسته باشیم که اشیاء عینی در برابر یك شخصیت ،

بلافاصله صاحب بار عاطفی وفکری نیز می‌شوند، وهر فکر واحساس ذهنی، بی‌درنگ بدنبال شیئی در دنیای خارج می گردد ؛ و توصیف عبارتست از آشتی وآمیزش کامل تصور با شیئی ، پندار باکردار ، و ایده‌آل عمل با واقعیت عمل، طوری‌که طبیعت هرموقعیت، با توازن و تعادل تمام حفظ شود .

۳۱
عامل لحن

می گویند سقراط گفته است که : «انسان هرطور باشد زبانش نیز همانطور است»، این نکته را سقراط گفته یانگفته باشد ، بدون تردید از نظر موضوعی که ما پیش رو داریم ارزش دارد ؛ چرا که می‌توان آنرا در دو جهت، از نظرقصه، گسترش داد و گفت: اولا شخصیت قصه هرطور باشد ، زبانش نیز همانطور است؛ وثانیاً : قصه‌ـ نویس، هرطور باشد ، زبانش نیز همانطور است . بهمین‌دلیل از دو

نقطهٔ نظر می‌توان موضوع لحن را در قصه بررسی کرد ، بدلیل اینکه لحن ،آن نتیجه و یا زائیدهٔ روانی زبان است ؛ محیط ذهنی خاصی است که نحوهٔ حرکت و دید ، و بیان این حرکت و دید درجامهٔ زبان، در خواننده ایجاد می‌کند و اگر این نکته را از قول بوفن [۱] در «بحث پیرامون سبك [۲] » را قبول کرده باشیم که: «سبك ، همان خود شخص است [۳] » ، باید بگوئیم که لحن در فضای تنگ‌تر ، عبارتست از سبك و شیوهٔ بیان یك شخصیت ، ودرفضائی بازتر عبارتست از سبکی که یك قصه‌نویس برای ارائهٔ شخصیت‌هایش در جامهٔ زبان، انتخاب می کند؛ واز آنجا که هرنوع زبانی در ما نوع خاصی ازتأثر را ایجاد می کند ، می‌توان گفت که لحن عبارتست ازچکیدهٔروانی سبك، وشکی‌نیست که این لحن پدید نخواهدآمد ، مگرآنکه بخش اعظم‌آن عوامل قبلی بررسی‌شده ، بویژه، چندتائی ازآنها که عملا با موقعیت شخصیت و زمینه و محیط ذهنی او سروکار دارند ، وجود داشته باشد .

هرشخصی یا شخصیتی ، بعلت سابقه و سائقهٔ خاص خود ، بیانی خاص پیدا می‌کند ؛ فضای کلامی خاصی در ذهنش پدیدار میشود که این فضا ، با فضاهای زبانی دیگر، فرق دارد. بدلیل اینکه تجربیات آن شخص یا شخصیت ، جدالهای درونی وحوادث شخصی، خانوادگی واجتماعی او ، زمینه‌های فردی و اجتماعی او ، از اوآدمی میسازند

۱ ـ Buffon ۲ ـ Discours sur le style

۳ ـ Le style est l' homme meme

که دارای خصائص کلامی خاص باشد. بدون این خصائص کلامی متکی بر تجربیات خاص زندگی، لحن بوجود نخواهد آمد؛ و اگر لحنی از خصائصی جدا از سابقهٔ تجربی یك فرد وجود داشته باشد، آنرا لحنی انتزاعی، پادرهوا و دور از واقعیت عمل خواهیم نامید؛ بدلیل اینکه لحن پوشش خارجی وضع ومحیط روانی واجتماعی شخص یاشخصیت است و اگر بین آن قشر خارجی وهستهٔ درونی، تطابق کامل وجود نداشته باشد، شخصیت یاشخص از یکپارچگی کامل برخوردار نخواهد بود. از یك راندهٔ تاکسی انتظار نداریم که زبان فلسفی داشته باشد واز یك فیلسوف انتظار نمی‌رود که بزبان عوام‌الناس به فلسفه بیاندیشد. پیچیدگی‌های ذهنی یك فیلسوف، پیچیدگیهای عینی کلامی را نیز می‌طلبد و افکار سادهٔ یك راننده، ساده وعامیانه وبی‌شیله پیله ادا می‌شود. نمی‌توان زبان سادهٔ راننده را برای اندیشه‌های پیچیدهٔ یك فیلسوف بکار برد، چرا که چنین فیلسوفی هرقدرهم که فلسفی بیاندیشد، زبان عامیانه‌اش، اورا لوخواهد داد ودربرابر خلق‌الله مشتش را باز خواهد کرد. مفهوم پیچیده، زبانی پیچیده و مفهوم ساده، زبانی ساده می‌خواهد. شما ازمورخ گزارش‌نویسی چون بیهقی انتظار ندارید که بزبان ملاصدرا سخن بگوید وحیوانات کلیله‌ودمنه، اغلب بزبان ساده، سخن می‌گویند، مگر درجاهائی که‌عملا به تفکر فلسفی انسانی نیاز باشد که‌در آن صورت زبان شکلی نسبتاً پیچیده پیدا می‌کند؛ وعلت اینکه تاریخ‌وصاف، نوشته‌ای است عملا شکست خورده، این‌است که مسائل

بسیار ساده‌را ، به چنان استعاره‌هائی پیچیده، درزبان آورده است که گوئی موضوع مالیات فلان ایالات مطرح نیست ، بلکه آنچه‌مطرح است، عمیق‌ترین و پیچیده‌ترین موضوعات فلسفی‌است کـه بسادگی در وهم وتصور نویسنده وخواننده نخواهدگنجید .

شوپنهاور گفته است که: «سبك فیزیونومی فکراست وحتی‌از چهرهٔ آدمی برای درك شخصیت، فهرست مطمئن‌تری‌است»، اگرلحن، همانطورکه‌اشاره‌کردیم، نتیجه وزائیدهٔ روانی زبانی‌باشدکه‌یك شخص یا یك‌شخصیت بکارمی‌برد، می‌توان گفت‌که بوسیلهٔلحن، بوضع‌وموقعیت وخلقیات اشخاص‌بیشتر پی‌می‌بریم تامثلا توصیف عینی ظواهراو. یك مردشریر، بمحض اینکه‌دهن باز کرد، بوی‌شرارت‌در فضامی‌پراکند، حتی هرقدرهم‌ظاهرالصلاح باشد؛ و یك‌مردنجیب، بزبانی نجیب‌سخن‌می‌گوید حتی اگر کریه‌ترین چهره‌هارا داشته باشد. لحن ، تا حدی شناسنامهٔ شخصیت است ، منتها از یك سو ارتباط پیدا می کند با سبك وزبان بطورکلی یك قصه واز سوی دیگر ارتباط پیدا می کند با خلق وخوی شخصیت وحرکات وسکنات او، واعمالی که در یك وضع روانی خاص از شخصیت سر می‌زند. بهمین دلیل، برای‌بررسی عمیق‌لحن شخصیت، کاوش‌درسبك بطورکلی وزبان قصه بطوراخص ضروری بنظرمی‌رسد و بهتر آنست که در این فرصت ، ماهیت زبان وسبك را از نظر قصه و شعر روشن کنیم وبعد به ایضاح بیشتر مطلب در موردلحن بپردازیم.

بطورکلی در ادبیات با زبان ، بسه طریق رفتـار میشود . یکی

رفتار گریز از مرکز ، دومی رفتار رجعت به مرکز ، وسومی رفتاری معلق بین گریز و رجعت . در رفتار گریز از مرکز ، قشر یا قشرهای خارجی زبان مطرح است ، طوری‌که زبان از قید وبند الگوهائی‌که ممکن است از خارج برآن تحمیل شود وآن را بسوی اعماق‌براند، خود را نجات می‌دهد وفقط الگوهای بسیار ساده ، مثل الگوهای دستوری وصرف ونحوی‌را می‌پذیرد ودر سطح تبدیل می‌شودبه‌منتقل کنندهٔ مفاهیمی که نویسنده می‌خواهد برساند، وهیچ نقش دیگری جز منتقل کنندهٔ مفاهیم پیدا نمی‌کند؛ یعنی زبان تبدیل می‌شودبیك وسیلهٔ انتقال معانی . درچنین زبانی، می‌توان ازمترادفات مختلف استفاده کرد ، بدلیل اینکه استفاده از مترادفات ، مخل‌الگوی سادهٔ زبان ویا مخل انتقال آزاد معانی‌نیست . وسیله وهدف درچنین‌زبانی دقیقاً تعیین شده است؛ وسیله زبان است وهدف ، انتقال مفهوم. زبان انتقاد ادبی ، زبان قسمتهائی از قصه‌های خیلی خوب دنیا، زبان اغلب نمایشنامه‌های قراردادی‌دنیا، چنین زبانی‌است. زبان درچنین‌مرحله، برریشه‌های خلافهٔ خود تکیه نمی‌کند ، اشکال ایهامی ، تمثیلی ، استعاری ویا صوتی خود را به رخ نمی‌کشد . اگر الگوئی را قبول کند، فقط بعلت پذیرفتن مفهوم خاصی‌است‌که نویسنده برطرح چنین زبانی تحمیل می‌کند. دنیای چنین زبانی‌دنیای مفاهیم است، نه‌دنیای صداها و تصاویر و الگوهای خاص صوتی ویا استعاری و تمثیلی. بسیاری از قصه‌نویس‌های قرن نوزده انگلستان ، فرانسه و روسیه از

چنین زبانی استفاده کرده‌اند. یعنی امکان آن بود که داستایوسکی مفاهیم صفحه‌ای از صفحات «برادران کارامازوف» را بعبارات دیگری، جز آن عباراتی که بکار برده است، برروی کاغذ بیاورد و یا امکان داشت که مفاهیم «بابا گوریو»ی بالزاک به‌زبانی دیگر نوشته شود؛ بدلیل اینکه این الگوی زبان نیست که در این قبیل آثار اهمیت دارد، بلکه مفهومی است که از خلال زبان، از طریق معانی کلمات، بوسیلهٔ نویسنده، به خواننده منتقل می‌شود. شکی نیست که امکان آن هست که بسیاری ازمفاهیم انتقادی دنیا نیز بزبانی دیگر نوشته شود؛ ومثلا مقالهٔ «سنت و استعداد فردی» الیوت و یا قسمت‌هائی از کتاب «اشراق خلاقه درشعروهنر» اثر«ژاك ماریتن»ویا بعضی از انتقادهای «هنری جیمز» را به شکلهای دیگر درآورد و با وجود این، همان مفاهیم را حفظ کرد. بطور کلی در این‌قبیل آثار ادبی، زبان،اهمیت چندان‌اساسی ندارد، بلکه‌خودرا دربست‌دراختیار مفهوم گذاشته است.

دررفتار رجعت به مرکز یارفتار تاحدی درونی بازبان، اهمیت بیشتر برروی الگوهای خاص زبانی است که ازخارج برزبان تحمیل می‌شود. به این معنی که این‌فقط قشر ظاهری زبان نیست‌که اهمیت دارد. صدای یك کلمه و صدای چندین کلمه در کنار هم و صدای چندین‌سطرزیرهم، تصویرویاتصاویرحسی وفکری‌وتخیلی‌دربرابرهم، آمیخته شدن این تصاویر وصداها باهم و اجتماع مفاهیمی که فقط

درمیان آن ارکستر عظیم صداها وتصاویر ، می‌توانند وجود داشته باشند و در دنیائی دیگر ازصداها وتصاویر تبدیل به چیزهای دیگری می‌شوند ، اساس این نوع رفتار بازبان را تشکیل می‌دهند . زبان شعر چنین زبانی است . در شعر ، شکل از محتوا جدا نیست و بهمین دلیل، هرگز نمی‌توان مدعی شد که شعری مؤمنانه بیك زبان دیگر منتقل شده است . می‌توان تصویرها و مفاهیم را ازیك زبان به زبانی دیگر منتقل کرد، ولی هرگز نمی‌توان، صداهای کامل یك شعر، هارمونی صوتی یك اثرشاعرانه‌را به‌زبانی دیگردرآورد. وبهمین دلیل ، باید شعر را اصلا ترجمه نکنیم و یا اگر ترجمه کردیم ، از اصوات ، ازامکانات خاص شکلی وبالاخره هرآنچه تاحدی مربوط به فرم شعرمی‌شود ، چشم بپوشیم . ویا ازیك شعر، شعر دیگری بسازیم با صداها و امکانات شکلی‌دیگر . الگوی زبانی‌یك شعر را نمی‌توان بشکلی دیگر درآورد ؛ دراین صورت مفاهیم نیز بشکلی دیگر درخواهندآمد. دیگراین موضوع که‌آیادرشعر، شکل بیشتراهمیت دارد یا محتوا، کهنه شده است . بدلیل اینکه این دوعامل را اصولا بصورت جدا ازهم‌نمی‌توان بررسی‌کرد . اینها نه فقط مثل لباس‌وتن بلکه مثل تن وجان هستند که به محض نابود شدن یکی ، دیگری نیز بکلی ازبین می‌رود .

در شعر انتقال تصاویر واحساسها ، درچارچوب الگوی زبانی خاص امکان پذیر می‌شود . این الگو ، بر دستور زبان و صرف و

نحو ، و ترکیب عادی کلمات و جملات ، تحمیل می‌شود . مفاهیم ، تراشیده‌تر ، درخشان‌تر ، عاطفی‌تر وحسی‌تر وتصویری‌تر و تخیلی‌تر می‌شوند وشعر ، بصورت یك چیز کامل ، که اگر کلمه‌ای از آنرا عوض کنید ، خیلی چیزهایش عوض میشود و ناقص جلوه می کند ، مطرح میگردد. شعر، تشکل تصاویر و عواطف و اندیشه ها در جامهٔ واژه‌ها است و ازترکیب شکل ومحتوا بایکدیگر واستحالهٔ متقابل آنها دریکدیگر است که شعر بوجود می‌آید . یك شعر ، همیشه باهارمونی تصاویر واصوات خود، بسوی مرکزخلاقیت زبان حرکت می‌کند . شعر همیشه در حال بسته شدن است و نثر همیشه درحال بازشدن ؛ نثر، می گسترد ومفهوم را می‌گستراند؛ شعر، بسته می‌شود و مفهوم را بسوی اعماق لفظ ، ایهام های چندین‌گانهٔ لفظ و تصاویر می‌کشاند وآنهارا به کلمات خاص مهار می کند . نثر باز می کند ؛ شعر می‌بندد . نثر همیشه بسوی آزادی می‌رود و شعر پیوسته بسوی فشردگی‌وانقیاد؛ وبهمین‌دلیل شاعر بیش‌ازهرقصه‌نویسی، یك هنرمند کلامی‌است . هم از این‌نظراست‌که ازشعر نمی‌توان کلمه‌ای برداشت ومترادف آن را گذاشت ؛ بدلیل اینکه ممکن است آن مترادف ، ظرفیتهای صوتی وایهام انگیز آن کلمه را نداشته باشد . ونیز بهمین دلیل است که در شعر ، این زبان است که خواننده را بسوی خود می‌خواند و از طریق زبان است که مفاهیم عاطفی وحسی و تصویری بسوی خواننده حرکت می‌کنند . در حالیکه زبان قصه ، همیشه

خواننده را بسوی نوع زندگی ویا نوع شخصیتی که پشت سر زبان قرارگرفته است، دعوت می‌کند. خواننده اگر درقصه، فقط بدنبال زبان برود شکست خواهد خورد؛ اوباید بدنبال عمل باشد و بدنبال زندگی خاصی که بوسیلهٔ زبان نشان داده می‌شود.

زبان شعر، زبانی است دقیق، ومنتقدی در غرب باین مسأله اشاره کرده است که اگر تعریف نثر کلمات مناسب، در جای مناسب باشد، تعریف شعر عبارت خواهد بود ازمناسب‌ترین کلمات درجای مناسب. چراکه در شعر تکنیك کلامی دقیق‌تری بکار برده می‌شود؛ وشاعر باید از طریق کلمات دنیائی بیآفریند که در آن امکان دخالت شخص ثانی، هرگز وجود نداشته باشد. بهمین‌دلیل، شما می‌توانید یك قصه‌را بخوانید وبرای دیگری بزبانی دیگرآنرا طوری تعریف کنید که او نیز بهیجان بیآید. در حالیکه نمی‌توانید شعری را بخوانید وبدیگری محتوای آنرا بگوئید وانتظار داشته باشید که او نیز باندازهٔ شما به هیجان بیآید. اگر بخواهید او نیز ازآن شعر لذت ببرد و تحت تأثیر قرار بگیرد، باید خود شعر را برای او بخوانید.

باوجود این، قصه‌ای‌که ترجمه شده، باقصه‌ای که بزبان اصلی خوانده می‌شود فرق دارد. بدلیل اینکه یك قصه، همانقدر سبك دارد که یك شعر؛ گرچه سبك قصه، دراغلب موارد ازفشردگی‌سبك شعر برخوردار نیست. فلوبر درجواب سؤال روزنامه نگاری می‌نویسد:

«شما می‌گوئید که من اهمیت زیادی به شکل می‌دهم. برای

شما متأسفم. شکل ومحتوا همچون تن وجان هستند. برای من شکل ومحتوا یکی هستند. نمی‌دانم یکی بدون دیگری چه می‌تواندباشد. اطمینان داشته باشید که هرقدر عقیده‌ای زیباتر باشد، جمله‌اش نیز، بهمان اندازه، زیباتر بنظر خواهد آمد.»

منظور فلوبر در اینجا بیشترشکل‌قصه نیست، بلکه شکل‌زبان است؛ واو دوست دارد، کلمات مناسب را در جای مناسب بکار ببرد. او در واقع می‌خواهدکه زبان قصه، برای محتوایش، شکل مناسبی داشته باشد. از این قبیل برخوردها با زبان است که سبك بوجود می‌آید؛ بدلیل اینکه‌هرکسی بابرداشت خاص خود وبا وسواسهای لفظی خاص خود با زبان روبرو می‌شود ویامحتوایش را با وسواس‌ها واعتیادها وجهش‌های لفظی خود نشان می‌دهد. هرگز نمی‌توان گفت که سبك، فقط متعلق به‌شعراست؛ چراکه‌برخورد همان وسواس‌های شخصی بایك‌زبان‌عمومی، نویسنده‌رابسوی‌هنجارخاصی‌ازبرداشت‌زبانی که بایدآنرا، خواه درسطح بسیار متعالی وخواه درسطح بسیار پائین، سبك نامید، خواهد راند.

«والری» نثررا به راه رفتن وشعررا به رقص تشبیه کرده‌است. او معتقد است که راه رفتن هدف دارد؛ در حالیکه رقص، هدفی جز همان خود رقص ندارد؛ بهمین‌دلیل نثر، هدف دارد وشعربی‌هدف است. گرچه چنین تعریفی را دربست نمی‌توان قبول کرد، ولی‌درآن نکته‌ای بهفته است که باید روشن شود. آدم مصممی که راه می‌رود،

می‌خواهد بجائی برسد. ودر ذهن او راه رفتن وسیله‌ای بیش نیست. او تصویری خاص از هدف در ذهن خود دارد که با ارادهٔ تمام بسوی تحقق آن می‌شتابد. در عوض رقاص از اساس یك ریتم خاص، حرکت می‌کند ودوری می‌زند، پرشی می‌کند ودوباره به‌نقطهٔ قبلی برمی‌گردد؛ همانطور که شاعر، از این کلمه به آن کلمه حرکت می‌کند وبعد از این‌دو کلمه بسوی کلمات، تصاویر، صداهاوحواس وعواطف دیگر، وپس از حرکت دوباره شاید به ریتم همان کلمات اولیه برمی‌گردد، ردپای خود را می‌گیرد و عقب‌گرد می‌کند و در مجموعی از صداها وتصویرهای پیشین غرق می‌شود. تشبیه‌کردن نثر به راه رفتن وشعربه رقص بی‌شباهت به‌همان حالت گریزازمرکز ورفتاررجعت به‌مرکز که درآغازاین مقال آوردم نیست. ولی «اودن»، در یکی‌از مقالات‌خود، در برابر این حرف والری که شعر، هدف ندارد، سؤالی کرده است که من آنرا نقل می‌کنم وبعد سؤال دیگررا خودم طرح خواهم کرد. «اودن» می‌گوید، ومن ترجمهٔ آزاد گفته‌اش‌را می‌آورم که: اگر آن رقص برای روئیدن و روياندن گندم باشد، همانطور که قرنها پیش بوده‌است، آیابازهم شعرتشبیه شده‌به‌رقص، عاری ازهدف خواهد بود؟ ودرادامهٔ‌این گفته، قبل‌ازرسیدن به‌آن‌سؤال من، یك‌ایرانی می‌تواند سؤال کند که‌اگردرشبانه‌ترین اعصارتاریخ، ذهن‌انسان‌ازطریق همان شعر، که اینجا دیگرنوعی رقص شبانه است، بدنبال تصوری‌ازروئیدن آزادی باشد، آیاباز شعر، هدفی‌نخواهد داشت؟ پس شعر،می‌تواند،

همانطور که رقص برای گندم هدف دارد ، علاوه بر رقص بودن،هدفی نیز داشته باشد ؛ البته نه تحمیل شده از خارج بر شعر، بلکه روئیده و بالیده از همان اعماق کلمات شعر و ضمیر ناخودآگاه و تکنیک خودآگاه شاعر .

سؤالی که من می‌خواهم ازوالری بکنم، این است که آیا قدم‌زدن مردی‌را که درخیابان به شیوه‌ای بسیار مردانه حرکت می‌کند وفقط گردش می کند وهیچ هدفی هم‌ندارد ، می‌توان به نثرکه بزعم‌والری حتماً باید هدفی داشته باشد ، تشبیه کرد ؟ شکی نیست که او قدم می‌زند ودرعین‌حال ازریتم‌مردانه گام‌زدن استفاده می‌کند وبهمین‌دلیل هنجاری دارد . آیا این هنجار خاص بی‌شباهت به یك رقص نیست؟ البته رقص از ریتمی فشرده تر برخوردار است ، ولی این نیز بدون شك دارای ریتمی است که بایدآنرا ریتم نثر نامید . وگاهی البته در نثر هم هدف ، هم ریتم وهم حرکت عادی قلم در کنار یکدیگر راه می‌روند ؛ مثل نثر آل‌احمد که درآن هدف بجای خود هست ، ریتم بمعنای واقعی وجود دارد ودرعین‌حال حرکت عادی‌نثر نیزوجود دارد . سبك نثر، از برخورد متعادل ریتم وهدف‌وحرکت عادی‌زبان بوجود می‌آید . شکی نیست که آل‌احمد ، میتوانست بدون‌آن ریتم نیز محتوای ذهنی خود را روی کاغذ بریزد ولی با آن ریتم ، با آن هدف و حرکت عادی قلم ، او خود را از تحرکی برخوردار می‌کند که خواننده بیش از پیش بهدفی که نویسنده در نظر دارد ، خود را

PersianPDF.com

نزدیک‌تر می‌بینند. پس نثر خوب، نثر واقعاً خوب، نمی‌تواند کاملا عاری از خصوصیات رقص که والری فقط به شعر نسبت می‌دهد باشد؛ همانطورکه شعر خوب، نمی‌تواندکاملا عاری ازهدفی باشدکه‌والری آنرا دربست در اختیار نثر می‌داند.

ازنظر برخی اززبانشناسان، سبك، خواه درشعروخواه در نثر، عبارت از یك کیفیت تأکیدی‌است که به الگوی زبانی نثر و شعر افزوده می‌شود؛ بدون آنکه مفهوم، خواه منثوروخواه شاعرانه، تغییر پیدا کند. این گفته تاحدی درست است. مقدار زیادی از حرفهای حافظ را معاصران‌او نیز گفته‌اند، ولی او جای پای تحرك سبك‌خود رادرهمه‌جا می گذارد ورد می‌شود. بعضی‌ازحرفهای‌جلال آل‌احمد، را «اسلامی نبودن»هم می گوید، ولی گفتن‌هست‌تا گفتن. گفتن‌آل‌احمد تحرك دارد؛ گفتن اسلامی، مثل نگفتن است، اثر نمی کند، وخنثی است.

در نوع سوم، یعنی نوع نوشته‌ای که بین دو رفتار گریز از مرکز و رفتار [illegible] مرکز مطلق است، نویسنده گاهی‌از یك‌حالت‌سست فشردهٔ عاطفی‌وتصویری‌استفاده می کندودر نتیجه سبك متعالی‌شعری پیدا می‌کند؛ و گاهی از فشردگی عاطفی و تصویر سخت تحیلی و از تشکل استعاری دوری می گزیند؛ ریشه‌های آفرینشی کلام‌را نادیده می گیرد وفقط به اجتماع مفاهیم از طریق نثر اکتفا می‌کند. گاهی ترکیب‌کلمات، تاحدود ترکیب سازی دقیق فلسفی پیش می‌رودو گاهی

ترکیب کلمات ، تداعی کنندهٔ رنگ وصوت وصورت وتصویر می‌شود و دنیائی که کاملا شاعرانه است، پیش کشیده می‌شود. فردوسی گاهی از منطق نثر، یعنی از حالت گریز از مرکز، و گاهی از منطق شعر ، یعنی حالت رجعت به‌مرکز استفاده می کند؛ وحماسه‌اش، ترکیبی متعادل ومتوازن از شعر ونثر است ؛ حتی اگر نثرش ، شکلی از اشکال نظم را بخود گرفته باشد. وخواجه عبدالله انصاری، گاهی از ترکیب فلسفی وعرفانی کلام و گاهی از ترکیب شعری واستعاره استفاده می کند؛ گاهی از کلمه فقط مفهومش را در نظر دارد و گاهی هم مفهوم و هم صداها و آهنگهایش را؛ بهمین دلیل مناجاتش، تلفیقی از ترکیبات نثر وشعر است. درقصهٔ جدید دنیا که در بسیاری از موارد ، زبان آن از شدت وحدتی شاعرانه برخوردار است وبطور کلی در آن منطق نثر، دوشادوش منطق شعر حرکت می کندو با آن بنحوی متعادل ترکیب می‌یابد، از این برداشت استفاده می‌شود. بهترین نمونه، «اولیس»، اثر «جیمز جویس» است که در آن گاهی زبان، متعلق به‌شکل سوم از رفتار با زبان است وشخصیت‌ها، مثلا استیون(۱) و بلوم(۲) ، بزبان نثر بایکدیگر طرف می‌شوند؛ و گاهی استعاره وتمثیل و صدای کلمات آنقدر اهمیت پیدا می‌کنند که خواننده باید علاوه برمفهوم ، به شکل تصویری وظاهری کلمات نیز توجه کند ؛ و گاهی تخیل شخصیت‌ها مثلا شخصیت « مالی »(۳) در پایان قصه ، آنچنان براساس تداعی و پیشنهاد حرکت می‌کند وتمام

۱ ـ Stephen ۲ ـ Bloom ۳ ـ Molly

۳۳۸ ــ ــ

۳۲
لحن و باز هم اشاراتی به‌سبک

غرضم‌ازتفکیك انواع سبك، این بود که نشان دهم تا چه حد بافت‌های خـاص ادبی از شعر ونثر شاعرانه و شعر منثور ، ازمـاهیت آفرینشی آن انواع سرچشمه می گیرد؛ واکنون می‌خواهم در بارهٔ این نکته بحث کنم که‌سبك درقصهٔ سنتی وقراردادی بمعنای‌امروزی آن، اصلا چیست وارتباط آن با لحن تاچه حد است .

زبانشناسانی‌چون «اسپیتزر»(۱) و«ریفاتر»(۲) ، ازدیدگاههای

---

۱ ـ Spitzer ۲ ـ Rifaterre

مختلف که بزعم خود و بسیاری از پیروانشان جنبهٔ دقیق علمی دارد، سبك را بررسی کرده‌اند. اسپیتزر برای بررسی سبك بیشتر روی دو عامل تکیه می‌کند: یکی ریشهٔ روانی لغات[۱] و دیگری عبارات خاصی که هر نویسنده‌ای بیشتر روی آنها تکیه می‌کند و پیش می‌رود. اسپیتزر می‌گوید که موقع خواندن بعضی از قصه‌های فرانسوی، زیر اصطلاحاتی که از روال عمومی زبان تا حدی دور بودند، خط کشیدم و بعد متوجه شدم که هر نویسنده‌ای به شیوه‌ای خاص از مجموعه‌ای از اصطلاحات و عبارات استفاده می‌کند و بعد فکر کردم که آیا با بررسی این تعابیر و اصطلاحات و عبارات خاص نمی‌توان به ریشهٔ روانی لغات و در نتیجه به بعضی از خصائص فردی نویسنده که مشخص کنندهٔ سبك قصه‌نویس باشد، دسترسی پیدا کرد. نویسنده هنگام بررسی یکی از آثار «شارل لوئی فیلیپ»[۲] متوجه می‌شود که قصه‌نویس در اثر خود، پیوسته، از کلمات «a cause de» و «parce que» و «car» و کلمات و عباراتی که نشانهٔ توجه خاص به ارائهٔ دلیل باشد، استفاده می‌کند. و بعد اسپیتزر نتیجه می‌گیرد که «این قبیل گسترش‌های عبارات سببی» فیلیپ نمی‌توانند برحسب تصادف باشند. باید در تصور از علیت، عیب و ایرادی باشد. و حالا ما باید از سبك فیلیپ بیائیم به ریشهٔ روانی لغات، و به آن سرچشمهٔ اصلی روح او برسیم. و بعد اسپیتزر ادامه می‌دهد: «اصطلاحات مختلف کلامی موقعی که کنار هم قرار داده شوند... منتهی بآن ریشهٔ روانی می‌شوند که منبع الهام زبانی و ادبی

---

۱ ــ etymon ۲ ــ Charles Louis Phillipe

فیلیپ هستند.»

بررسی اسپیتزر علمی بنظرمی‌رسد؛ چراکه او از جزء شروع می‌کند و به‌نوعی کل دست می‌یابد؛ ولی‌هر منتقدی‌که بازبان وزیبائی‌ها وقابلیت انطباق عمیق زبان با محتوا سروکار دارد، ممکن است در اصالت وصحت این نوع برداشت زبانی تردید کند بدلیل‌اینکه‌زبان یك نویسنده را فقط عبارات خاص تشکیل نمی‌دهد تا بوسیلهٔ آن به ریشهٔ روانی آن لغات دسترسی پیدا کنیم، بلکه زبان یك نویسنده را تمامیت زبان او تشکیل می‌دهد و باید از طریق تمامیت آن‌زبان به سبك او دسترسی پیدا کنیم.

«ریفاتر» معتقد است که باید اصولی بوجودآورد وبوسیلهٔ آن عناصر سبکی(۱) را از عناصر طبیعی(۲) یك متن جدا کرد وعناصر سبکی را تحت مطالعهٔ زبانشناسی قرار داد. و معتقد است که سبك وسیله‌ایست که بواسطهٔ آن نویسنده یا «رمزنویس»(۳)، اطمینان حاصل‌می‌کندکه«پیامش»(۴) طوری‌از«صورت‌رمز»(۵) خارج می‌شود که خواننده نه فقط اطلاعات منتقل شده را می‌فهمد، بلکه در رفتار نویسنده نسبت به‌آنها سهیم می‌شود.(۶) ازنظر ریفاتر، ما هنگام گفتگو، اهمیتی به علامات نمی‌دهیم، فقط به محتوای‌علامات اهمیت می‌دهیم؛ درحالیکه یك نویسنده می‌خواهد جاهائی را که از نظراو اهمیت‌دارند بوسیلهٔ علامات‌خاصی مهم‌جلوه دهدودراینجاست

---

۱ ـ Stylistic ۲ ـ Natural ۳ ـ Encoder
۴ ـ Message ۵ ـ Decoded

۶ ـ این دوسه جمله را ازکتاب «زبان قصه» Language of Fiction اثر دیوید لاج (David Lodge) به ترجمهٔ آزاد گرفتم.

که علامات از حالت مستتر بیرون می‌آیند و قصه‌نویس می‌کوشد که نوشتهٔ خود را از صورت گفتار بصورت مکتوب درآورد وخواننده را ناخودآگاهانه دعوت می‌کندکه به اهمیت علامات ویا به ارزش‌بعضی از خصائص زبانی ، توجه پیدا کند. یعنی در رفتار نویسنده چیزهائی گریزناپذیر هستند که اورا مجبور می کنند به بعضی خصائص زبانی اهمیت‌دهد وتویسنده‌این‌چیزهای گریزناپذیر رابوسیلهٔ‌خصائص‌زبانی خود بسوی خواننده می‌راند. بهمین‌دلیل ریفاتر معتقد می‌شود که : « بررسی‌کنندهٔ سبك باید بعناصری توجه کند که آزادی ادراک نویسنده را هنگام نوشتن ویا هنگام خارج ساختن پیام ازصورت‌رمز محدوده کرده است» . بدلیل‌آنکه نویسنده، موقعی کـه به برخی از چیزها توجه زبانی‌خاصی می‌کند، درواقع‌آزادی‌ادراك خودرامحدود می‌کند ؛ واگر عالم زبانشناس ویا سبك شناس به‌آن عناصر خاص که آزادی نویسنده را ازنظر ادراك محدودکرده‌اند توجه‌کند وآنهارا بررسی نماید ، به ریشهٔ اساسی سبك قصه نویس راه خواهد یافت . ماحصل حرف ریفاتر این است‌که سبك‌شناس برای درك تدابیرسبکی یك نویسنده باید مقاصد نویسنده را باصورت تحقق یافتهٔ‌آنهامقایسه کند . ولی بـاید بلافاصله از او سؤال کردکه مقاصد نویسنده‌راپیش از نوشتن چگونه می‌توان فهمید تا پس از نوشتن،آن مقاصد را بـا صورت تحقق یافتهٔ‌آنهـا مقایسه کرد . در این مورد او می گوید که بهتر است داوری در بارهٔ ارزش محتوا را بکلی نـادیده بگیریم و وبپردازیم فقط بداوری در بارهٔ ارزش علامات (تدابیر زبانی) و بعد

پیشنهاد می‌کند که می‌توان یك اثر ادبی را برای خواننده‌های مختلف خواند و از آنها خواست که در بارهٔ ارزش هنری بخش‌هائی که از نظر آنها واقعاً ارزش دارند و نشان می‌دهند که نویسنده موفق یا غیرموفق بوده‌است، صحبت کنند. باید از صحبت آنها هر آنچه مربوط به خصائص زبانی می‌شود استخراج کرد و باید از مجموع این قبیل عقاید، وضع زبانی یك نویسنده را برآورد کرد. خلاصه اینکه او، بقول «لاج» عقیدهٔ متوسط خوانندگان را جانشین تحقیق اساسی پیرامون سبك می‌کند. و همین جاست که با مخالفت تقریباً اغلب منتقدان روبرو می‌شود. گرچه بسیاری از تعریف‌هائی که او از سبك می‌کند، بعدها عملا بدرد اغلب منتقدان خورده‌است و آنها تا حدود امکان از این قبیل تعریف‌ها استفاده می‌کنند، ولی باید باین نکته توجه کرد که زبانشناس می‌کوشد که ادبیات را تبدیل بمادهٔ خام علمی بکند که هنوز در علم بودنش تردید هست، و از آنجا که ادبیات از مادهٔ خام زندگی استفاده می‌کند و علم را تا حدودی نادیده می‌گیرد و برداشتی نیمه اشراقی و نیمه خودآگاه از زندگی را بدست می‌دهد، و خود را با موازین علمی تطبیق نمی‌دهد، می‌توان بسیاری از معتقدات زبانشناس‌هائی را که قدم از برداشت‌های علمی فراتر نمی‌گذارند نادیده گرفت و گفت که سبك یك قصه‌نویس با تکیه بر نوع زندگی خاصی که او نشان می‌دهد، یا با تکیه بر نوع زندگی خاصی که او می‌کند و یا با تکیه بر انواع مختلف قشرهای زبانی که در منطقه‌ای خاص، در لحظه‌ای خاص از تاریخ، طبقه یا طبقاتی خاص بکار می‌برند و قصد

نویس از آنها استفاده می کند، بوجود می آید. او بر تمام این برداشتها، یك ریتم فردی در جامهٔ زبان اضافه می کند و این سبك یك قصه‌نویس خواهد بود. این سبك گاهی شدت دارد، گاهی شدت ندارد؛ گاهی فشرده است و متکاثف و گاهی گسترده است و رقیق؛ ولی در هر حال، در یك قصه‌نویس، همیشه وجود دارد. حتی خواب او را هم این ریتم، تسخیر کرده است. سبك، عاملی است که بوسیلهٔ آن قصه‌نویس از حالت خنثی و بی‌طرف زبان دوری می گزیند و بطرف عمل و حرکت می آید. زبان در حالت عادی، عاری از هیجان است، سبك، زبان را از حالت اعتیادی نجات می‌دهد و به آن دینامیسم و تحرکی می‌دهد که خواننده را در هیجان تمام نگاه دارد. علت اینکه ما یك قصهٔ خوب را چند بار می‌خوانیم، چیست؟ دلیلش شاید این است که باوجود داشتن اطلاع کافی از وضع و موقعیت شخصیت‌ها، و با وجود آنکه تمامی قصه را دقیقاً میدانیم، هنگام خواندن مجدد یك قصه از آن باز لذت هنری می‌بریم، و این لذت هنری زائید وجود سبك است. سبك، رفتار هنرمندانهٔ قصه‌نویس با زبان است، مجموعه‌ای از مانورها و حمله‌ها و عقب‌نشینی‌ها و توفانها و آرامشهای قصه‌نویس هنگام برخورد با شخصیت‌ها و موقعیت‌هاست؛ سبك، مجموعه‌ای از این هیجانهای زبانی و کلامی است، مجموعه‌ای از شکفتن‌ها و تکیدن‌های عاطفی در زبان است. زبان مثل سیمی است، سبك مثل برق؛ تا موقعی که این سیم، برق نداشته باشد، منجر به روشن شدن چراغهای شهر نخواهد شد و در انتهای این سیم هزاران

شاخه، خوانندگان قصه نشسته‌اند. اگر سبك، آن برق، آن نیروی روشنی بخش، وجود داشته باشد؛ ذهن خوانندگان، آن چراغهای منتظر در ظلمت بی‌پایان شب، روشن‌خواهد شد؛ وگرنه تاریکی‌شب برهمه‌جا حاکم خواهد بود.

« مارسل‌پروست» در مصاحبه‌ای در سیزدهم نوامبر ۱۹۱۳ در مجله«عصر» (Le Temps) گفته است که : «سبك، همانطور که عده‌ای معتقدند تزئین‌نیست؛حتی مربوط به‌تکنیك‌هم نیست. سبك، همانطور که رنگ در مورد نقاشان ـ یك‌کیفیت دید است؛ روشن شدن دنیای خاصی است‌که هرکدام مامی‌بینیم ودیگران نمی‌توانند ببینند...(۱)» تردیدی نیست که سبك، در قرن بیستم بآن درجه از اهمیت می‌رسد که تقریباً همه چیزرا بدنبال خود می‌کشاند وشایدبهمین‌دلیل‌پروست آنرا بمراتب بالاتر از تکنیك می‌داند وآن را تبدیل به‌نوعی کیفیت دید می‌کند؛ ولی بلافاصله بایداضافه‌کردکه این‌کیفیت دید، باوجود داشتن ریشه‌های روانی خاص، عینیت خود را در زبان می‌یابد. اگر آن ریشه‌های روانی، عوامل ذهنی سبك بشمارآیند، باید بی‌درنگ اضافه کرد کـه برون افکنی آن عوامل ذهنی، بصورت علائم عینی، سبب خواهد شدکه سبك‌ازلبیرنت‌های روانی بگذرد وبه شاهراههای روشن کلام راه یابد. سبك، نفس خاص نویسنده‌ایست که با زبان در سطحی‌متعالی‌وجدی‌سروکارپیدا می‌کند وبرون‌افکنی آن‌نفس‌درزبان،

۱ ـ نگاه‌کنید به « جهان بینی خلاقـه »، (Creative Vision) تـألیف «سلینجر» (Salinger) و «بلوك» (Block)

عبارت خواهد بود از سبك ؛ و سبك خود به خود عبارت خواهدبود از رقص تکنیك خصوصی نویسنده در برابر زبان عمومی از یك سو ، و از سوی دیگر رقص این تکنیك خصوصی در برابر محتوا و یا موضوعی که نویسنده با آن سروکار پیدا می‌کند . البته هستندکسانی که معتقدند باید کلمهٔ محتوا را ازادبیات بیرون‌انداخت‌وکلمهٔ شکل را بکلی نادیده گرفت ؛ بدلیل اینکه در شعر ونثر بطور کلی چیزی جز موضوع و تکنیك ، اهمیت ندارد و اگر بخواهیم نیروی هنری قصه‌نویس ویا شاعری را مورد تجزیه وتحلیل قراردهیم ، باید حرکت تکنیك اورا دربرابر موضوعی‌که‌پیش‌رو دارد درنظربگیریم و قضاوت نهائی ما باید مبتنی برانطباق وسازگاری هنرمندانهٔ تکنیك وموضوع‌باشد؛ چراکه‌بقول «مارك‌شورر»(۱) ، منتقدبزرگ‌امریکائی، تکنیك تنها وسیله‌ای است که نویسنده برای اختراع ، کشف وبسط موضوع خود ، انتقال‌مفهوم، ونهایت، ارزش‌یابی‌آن دراختیار دارد(۲) . ولی مسألهٔ دیگری نیز در مورد سبك هست‌که باید بدقت مورد بررسی قرار گیرد وآن مسأله ریشه‌های اجتماعی سبك است .

هر نویسنده‌ای، همیشه‌ازچندین‌جهت‌مختلف‌تحت‌تأثیراجتماع خود قرار می گیرد . خانواده ، طبقه وبطورکلی اجتماع یا حتی یك خطهٔ خاص طبیعی، اجتماعی وسیاسی، ذهن او را تسخیر می کنند .

۱ــ Mark Schorer

۲ ــ از مقالهٔ «تکنیك بعنوان وسیلهٔ اختراع» از شورر درکتاب « بررسی‌های مختلف‌قصه»، تألیف «رابرت اسکولز» Robert Scholes

نویسنده علاوه براینکه محتوای آثار خود را از ارتباط خودباچنین حوزهٔ عملی ، انتخاب می کند ، بلکه روش‌ها ، اصول و قراردادهائی را که دراجتماع ومحیط رواج دارند ، بصورت اشکال خاصی درذهن، واز طریق ذهن خود در آثار ادبی‌اش رسوخ می‌دهد . در هر عصری از اعصار تاریخ ، یك عنصر اشتراکی بوجود می‌آید که رنگ وبو و ظاهر وباطن خود را در لباس ، سیاست ، اخلاق ، موسیقی ، زبان و انقلاب بروز می‌دهد. این عنصر اشتراکی را نویسندگان هردوره‌ای، به نسبت ضعف وقدرت، وکندی وتیزی‌شم‌نویسندگی‌خود، می‌پذیرند؛ موقعی که هریك از آنها ذوق و سلیقهٔ فردی خود را بر آن عنصر مشترك سوار کرده ، شکلی از اشکال آن را بصورت‌آثار خلافه بروز میدهند ، می‌بینیم‌که سبك نویسندگی خاص‌آن دوره بوجودمی‌آید. آن عنصر مشترك ، بصورت مادهٔ خام در ذهن نویسندگان‌راه می‌یابد وهر یك از آنها ، بمقتضای استعداد فردی ، موقعیت طبقاتی‌وجهان ـ بینی خاص خود ، روی‌آن عنصر مشترك اثر می گذارند ودوباره‌آنرا بصورت عمل ، منتها این بار عملی در زبان، باجتماع‌تحویل می‌دهند. می‌دانیم که در اجتماع ما زنهائی هستند که شوهر خارجی اختیار می کنند وبه امریکا ، انگلستان ویاآلمان سفرمی کنند. گرچه‌این یك قرارداد عمومی اجتماعی نیست ولی بصورت شکل خاصی ازیك عمل ، در اجتماع وجود دارد . چنین زنانی اغلب از شوهران خود سر می‌خورند وبرمی گردند . اینها مقداری از عادات شوهران خود را باخود وارد اجتماعی می‌کنند که ما درآن‌زندگی می کنیم. درهیچ

دوره‌ای از تاریخ اجتماعی، چنین عمل و یا چنین شکل ازدواجی سابقه نداشته است. آل احمد، در «شوهر امریکائی». از ازدواج زنی ایرانی با یك «شوهر امریکائی» که بعدها گورکن قبرستان «آرلینگتون» درمی‌آید، بصورت مادهٔ خام آن عمل خاص اجتماعی استفاده می‌کند وموقعیت زن سطحی ایرانی را بخوبی نشان می‌دهد. این نوع لحن، این نوع شیوهٔ کار و این نوع برداشت دربارهٔ یك فرم خاص اجتماعی در اجتماع بوده است، آل‌احمد، باتکیه بر آنها، تك گوئی بسیارغنی برای این زن، ازنظرسبك ولحن بوجود می‌آورد:

«.... ودکا، نه. متشکرم. تحمل ودکا را ندارم. اگر ویسکی باشد حرفی. فقط یك ته گیلاس. قربان دستتان. نه. تحمل آب‌راهم ندارم. سودا دارید؟ حیف. آخر اخلاق سگ آن کثافت بمن‌هم‌اثر کرده. اگر بدانید چه ویسکی سودایی میخورد! من تا خانهٔ پاپام بودم اصلالب نزده‌بودم. خودپاپام هنوزهم‌لب‌نمی‌زند. بهیچ مشروبی. نه. مؤمن ومقدس نیست. اما خوب دیگر. توی خانوادهٔ ما رسم نبوده. اما آن کثافت اول چیزی که یادم داد ویسکی‌سودا درست کردن بود. ازکار که برمی‌گشت باید ویسکی سوداش توی راهرو دستش باشد. قبل از اینکه دستهایش را بشوید. واگر من‌میدانستم باآن دستها چکار میکند؟!.... خانه که نبود گاهی هوس‌میکردم‌لبی به ویسکیش بزنم. البته‌آنوقت‌ها که هنوز دخترم نیامده بود. واز تنهایی حوصله‌ام سر می‌رفت. اما خوشم نمی‌آمد. بد جوری گلویم را می‌سوزاند. هرچه‌هم‌خودش اصرار میکرد که باهاش هم‌پیاله‌شوم

فایده نداشت . امـا آبستن که شدم باصرار آبجو بخوردم میداد . که برای شیرت خوب است . اما ویسکی هیچوقت . تا آخرش هم عادت نکردم . اما آن روزی که از شغلش خبردار شدم بی‌اختیار ویسکی را خشك سر کشیدم . بعد هم یکی برای خودم ریختم یکی برای آن دخترهٔ «گرل‌فرند»ش. یعنی مثلا نامزد سابقش . آخر همان او بود که آمد خبر دارم کرد . و دوتائی نشستیم به ویسکی خوردن ودرد دل . وحالا گریه نکن کی بکن . آخر فکرش را بکنید .آدم دیپلمه‌باشد خوشگل باشد ـ می‌بینید که... ـ پاپاش‌هم محترم باشد ـ نان و آبش هم مرتب باشد ـ کلاس انگلیسی هم رفته باشد ـ وبهرصورت‌مجبور نباشد بهر مردی بسازد ـ آنوقت این‌جوری ؟! ... اصلا مگر میشود باور کرد ؟ اینهمه جوان درس خوانده توی مملکت ریخته . اینهمه مهندس ودکتر.... اما آخر آن خـاك برسرها هم هی‌می‌روند زنهـای فرنگی میگیرند یا امریکایی . دختر پست‌چی‌محله‌شان را میگیرند یا فروشندهٔ «سوپرمارکت» سرگذرشان را یاخدمتکاردندانسازی‌را که یك دفعه پنبه توی دندانشان کرده . و آنوقت بیا و ببین چه پز و افاده‌ای...»(۱)

شکل‌هائی که وارد زبان آل‌احمد در همین چند سطر شده‌اند، می‌توان گفت که بیشمارند ؛ تحمل ودکا نداشتن و ویسکی و آنهم یك ته گیلاس خواستن ودر مقابل یك جواب منفی ذهنی، حیف‌گفتن؛ از اخلاق‌سگ‌آن کثافت حرف زدن، خانهٔ پاپا، اب نزدن پاپابمشروب؛

۱ ـ جهان نو ـ شماره آبان وبهمن سال چهل‌وپنج

مؤمن ومقدس نبودن پاپا ؛ ویسکی سودا بدست بودن شوهر گور کن آمریکائی؛ باصرار آبجو خوردن زن پس‌از آبستنی؛ بی‌اختیار ویسکی راخشك سر کشیدن؛ گرل فرند داشتن شوهر امریکائی؛ دیپلمه بودن، خوشکل بودن، پاپای محترم‌وتان‌وآب‌مرتب‌داشتن وکلاس‌انگلیسی‌تمام کردن ؛ زن خارجی گرفتن ایرانی‌ها ، وضع ذهنی یکی از تیپ‌های زن امروز ایرانی‌را می‌سازد؛ این عنصر اشتراکی اجتماعی واردذهن آل‌احمد شده ، در ذهن او تشکل کامل پیداکرده ومثل برق، باتمام تحرك ونیروی سبك آل‌احمد ، بروی‌کاغذ ظاهرشده‌است. آن‌عنصر مشترك ،اجتماعی‌است ؛ سبك، سبکی است متکی‌برفرم‌های‌اجتماعی، ولی مخصوص‌آل‌احمد وآن‌لحن. لحن تند آن‌زن، هم لحن اجتماعی تیپ اوست ، هم سبك‌آل‌احمد وهم لحن زنی که‌آل‌احمد خلق کرده است . آل‌احمد ، شکل‌های قراردادی اجتماعی را از ذهن خود، که ذهنی متکی بر سبك است گذرانده ، بعدآنها را در وجود ذهنی که لحن وسبك‌دارد، ریخته است والبته همانطورکه قبلا گفته‌ایم : لحن زائیده و نتیجهٔ روانی سبك است و همانطور کـه میدانیم‌آل‌احمد در جاهای دیگر با زبان رفتارهای دیگری درپیش می گیرد؛ازمجموع کل این رفتارهای خاص با زبان ویا لحن‌های اشخاص وشخصیت‌هاست که چهرهٔ عمومی سبك‌آل‌احمد روشن می‌شود .

سبك هدایت ، چوبك و آل‌احمد ، در دوره‌های دیگر تاریخ ادبیات امکان نداشت بوجود بیایند . اشکال وقراردادها واصول زمان حال ، درآئینهٔ ذهن‌های صاحب سبك اینهـا منعکس می‌شوند وچون

آنها بعنوان سه نفر آدم، با یکدیگر فرق می‌کنند، آنچه آنها بصورت لحن شخصیت‌ها خلق می‌کنند، با یکدیگر فرق دارد. سبك این سه نویسنده از رابطهٔ بسیار متعادل و صمیمانه‌ای که بین شکل و محتوا و یا تکنیك و موضوع برقرار میشود، پدیدار میگردد. زبان اینها زبان دروغ، بزك و تملق و چاپلوسی نیست. از تزئین و تدابیر تزئینی حداقل استفاده را می‌کنند و در واقع می‌کوشند یك رابطهٔ ملموس عینی و ذهنی بین شکل و محتوا، که در منتهای صمیمیت ساخته شده باشد، برقرار کنند. درحالیکه بخوبی می‌دانیم که دشتی و حجازی در هریك از صفحات آثار خود عملا دروغ می‌گویند: احساساتی شدنهای بی‌دلیل، انساندوستی‌های سطحی و احمقانه و آن اقتضاحهای باصطلاح اخلاقی که پشیزی هم نمی‌توانند ارزش داشته باشند، قلمبه گوئی‌های بیحد وحصر، سبك حجازی و دشتی را سخت قلابی و تصنعی می‌گردانند. اگر سبك، بیك معنا، وسیلهٔ سنجش صمیمیت باشد، باخواندن هریك از صفحات آثار این دو نویسنده و اغلب نویسندگان چاپلوس، می‌توان این نکته را دریافت که تا چه حد اینها دروغ می‌گویند و تا چه حد نوع زندگی خاصی را که از آن صحبت می‌کنند نمی‌شناسند. موقعی که این قبیل نویسندگان بدون داشتن تجربه و براساس آن، یك جهان‌بینی عظیم وهمه‌جا گیر، ازمسائل عمیق زندگی بد زعم خود، صحبت می‌کنند، خوانندهٔ دقیق بلافاصله متوجه میشود که اطلاعات اینان از زندگی چقدر ناقص است و چقدر آنها اززندگی بطور کلی وحشت دارند. در حالیکه هنگام خواندن هدایت و چوبك

۳۵۲ ــ ــ

وآل‌احمد، خواننده بلافاصله درمی‌یابدکه‌نویسنده،موضوع‌ومحتوای اثرخودرا بخوبی می‌شناسد وزبانی‌که برای بیان آن موضوع ومحتوا انتخاب کرده است ، در شرایط فعلی ، بهترین‌زبانی است که امکان داشت انتخاب گردد .

در عین حال باید این نکته را در نظر داشت‌که سبك هر شاعر ونویسنده‌ای بانوع‌مطلب ونوع‌فرمی‌که‌آنهابکارمی‌برند، فرق‌میکند. ناصرخسرو برای شعرش زبانی خاص وبرای سفرنامه‌اش زبانی خاص دارد و در عین‌حال ، موقعی‌که‌می‌خواهد بینش فلسفی خودرا درجامهٔ واژه‌ها بریزد ، روالی را درپیش می‌گیردکه با روال‌های دیگرش‌فرق دارد . نثری‌که‌آل‌احمد برای قصه‌هایش انتخاب می‌کند ، تا حدودی با نثر مقالاتش فرق می‌کند؛ ونثری که چوبك برای تنگسیر بکار برده، جز نثری است که برای سنگ‌صبور بکار برده است . زبان نثر نیما در قصه و انتقادش ، جز زبان شعرش است ، گرچه در هردو ابهام‌ها و تا حدی تعقیدهای نیمائی فراوان می‌توان یافت ؛ وهرقدر شعرهای بی‌وزن شاملو از تحرك و سرعت برخوردار باشد ، نثری که گاهی او برای مقالاتش ، انتخاب می‌کند از روالی کند وبی‌شتاب برخوردار شده‌است که شاید در شکل فعلی‌اش ، امتیازی هم‌محسوب نشود. ونیز ما همه بخوبی می‌دانیم که مولوی دیوان شمس ، از نظر سبك، عملا بامولوی مثنوی فرق می‌کند . دراولی شوریدگی شاعرانه وعارفانه درقالب کلمات ریخته شده است؛ ودردومی فکر وباریك‌بینی عرفان فلسفی . در دومی رفتار بازبان، جز در مواردی تاحدی شکل

نثر دارد در نظم، ودر اولی، احساس وحس و تصویر و عاطفه، در قالب کلمات سخت هیجان‌انگیز ریخته شده است.

سبك با مخاطب نیز عوض می‌شود. مخاطب سبك خراسانی، مردم نیست، بلکه اشرافیت درباری قصرنشینی است که با مردم رابطه‌های عمیقش را بریده، فقط از طریق حکومت بر آنها، با آنها رابطه برقرار کرده است. مخاطب سبك عراقی، ذهن شوریده و اندوهگین عارفان ایران‌است. واز آنجاکه‌قدرت‌رسوخ بیشتری‌در آن هست‌درطول قرون‌بزبان‌حال مردم‌ایران‌تبدیل‌شده‌است. سبك‌هندی، در برج‌عاج‌تعقیدوتصویر، بخاطرتصویر، زیج می‌نشیند واز آنجاکه‌پیوند اساسی خود را با مردم بریده است از رواج کامل باز می‌ماند. ویا در عصرما، جمال‌زاده بوسیلهٔ «یکی‌بود یکی‌نبود»، بامردم‌رابطه برقرار می‌کند، ولی‌بعدها، بعلت دوری از ایران، رابطه‌اش را براساس یك سوء تفاهم بنیان می‌گذارد وبهمین دلیل، حیثیت واحترام ادبی خود را بتدریج از دست می‌دهد.

بطورکلی وضع‌زبانی هرقصه، ازمجموع‌دوبرداشت دربارهٔ لحن ساخته شده است. یکی لحن عمومی نویسنده که تکیه برروی سبك عمومی قصه‌نویس وجهان‌بینی او در کلام دارد ودیگری لحن تك تك شخصیت‌ها که بیشتر از رابطه‌ای که آنها بامتن عمومی قصه و سایر شخصیت‌ها پیدا می‌کنند، بوجودآمده است. بطورکلی درقصهٔ سنتی، رئالیستی وقراردادی، وحتی گاهی‌قصه‌جدید، زبان وسیلهٔ بیان عقاید، احساسها و ارائهٔ چهره‌هاست. لحن عمومی قصه‌نویس‌عبارتست از آن

فضای کلامی که او ایجاد می‌کند و لحن هر شخصیت عبارتست از قسمتی از آن فضا که او از متن عمومی قصه بعاریه می‌گیرد. درچنین قصه‌ای سبك، عبارت از آن ریتمی است که بین لحن عمومی و جزء به جزء لحنهای شخصیت‌ها ایجاد می‌شود. وسبك کلی قصه‌نویس، عبارت از ریتم جامعی است که بین سبك‌های قصه‌های مختلف او ایجاد می‌شود. ولی این ریتم یك چیز فقط عینی و یا حسی نیست؛ هدف آن ارائه یك جهان بینی جامع است، منتها جهان‌بینی خاصی که برای ظاهر شدن بر روی کاغذ باید از تنگهٔ بسیار باریك حنجرهٔ نویسنده بگذرد و تمام مختصات آن حنجره را نیز با خود بروی کاغذ منتقل کند. سبك شمشیری است در غلافی از حریر، که در منتهای درخشش و زیبائی بچشم می‌خورد و اگر در دستی نیرومند قرار بگیرد، تبدیل به برنده‌ترین وقهارترین سلاحها می‌شود. نویسنده بوسیلهٔ سبك، برروی لبهٔ تیغ، بر روی سیم باریك بندبازان حرکت‌می‌کند، ومجبوراست تعادل کامل خود را حفظ کند، سرش را بالا نگاه دارد وجز بتوازن نیاندیشد. اگر جز این باشد، گودالی بعمق شکست وانهدام درانتظار او خواهد بود.

زبان هر شخصیتی، سمبول محتوای ذهنی وسوابق زندگی اوست. نویسنده با ارائهٔ شخصیت در زبانی که در طبیعت اوست و یا درطبیعت او باید باشد، اورا صاحب لحن می‌کند ودرواقع بعد چهارم، یعنی بعد زبانرا بر ابعاد زمان ومکان وعلیت او می‌افزاید وشخصیت‌را ازکمال

وتمامیت برخوردار می‌کند. ولی نباید این نکته‌را فراموش کرد که ممکن است یك شخصیت در مراحل مختلف، صاحب لحنهای مختلف بشود، همچنانکه «استیون» در قصهٔ «تصویر هنرمند بعنوان مردی جوان»، دراوایل‌قصه بالحن‌کودکی‌حرف می‌زندکه‌ادای‌حرف‌زدن پدر ومادرش‌را درمی‌آورد. بعد لحنش کمی پیچیده‌تر می‌شود وتبدیل به زبان یك‌کودك دبستانی می‌شودکه به دنبال ساختن دنیای‌کلامی‌خاصی برای خویش است وچون‌این دنیا هنوز زیادفرهنگی وفکری‌نیست، شخصیت اززبانی استفاده می‌کندکه درآن افعال وحرکت پی‌درپی افعال نقش اساسی دارند. بعدها در وسطهای قصه، لحن متعلق به آدمی میشودکه دچار عمیق‌ترین هیجانهای فلسفی، معنوی وعاطفی است؛ لحن مردی که اولین گناهش را، علیرغم آنهمه تبلیغات مذهبی مرتکب شده و بعد علیرغم لذتی که برده، بسوی محل اعتراف کشیده شده است؛ وکسی که علیرغم اعتقادش به اعتراف، بعدها بکلی عمل اعتراف‌را مسخره دانسته، به ریش این رسم مذهبی کاتولیکها خندیده است؛ مرد جوانی که پیشنهاد کرده‌اند کشیش‌بشود واو بدلیل صمیمی بودنش به زندگی، آنرارد کرده است؛ جوانی که پس از ارائهٔ تمام این جدالهای پیچیده و تودرتو، در زبانی ولحنی پیچیده و تودرتو، بالاخره تصمیم گرفته است که زندگی‌رانه‌بصورت تقسیم‌بندی شده به خیروشر، بلکه بصورت‌کامل، قبول‌کند ودرصورت امکان، ازآن‌برای‌ارائهٔ زیبائی هنری استفاده کند. «استیون»، در هر

۱ ـ Static Beauty

۳۳
عامل الگو

الگوی قصه ، بسیج کنندهٔ تمام عناصر وابعاد قصه برای ایجاد یکپارچگی است . بوسیلهٔ الگوست که قصه‌نویس وهمی از زندگی را طوری می‌آفریند که با واقعیت طبیعی ، خانوادگی و اجتماعی ، منطبق باشد ویاگاهی حتی با آن اشتباه شود .

ولی نباید این الگو را با الگوئی که هنگام بحث پیرامون زبان از آن صحبت کردیم اشتباه کنیم . در آنجا الگو فقط متعلق به

یکی از اجزاء قصه یعنی لحن بود ، در اینجا خواهیم کوشید به‌آن عنصر اساسی شکل و زوال الگو ، الگوئی که بظاهر سخت فرار بنظر می‌رسد ، عینیت و واقعیت بدهیم و آنرا از صورت انتزاعی و مجرد درآوریم و ارتباط آنرا با سایر عناصر قصه معلوم کنیم .

پیش از الگو ، نه عنصر و چهار بعد ، زمان ، مکان ، علیت و زبانرا مطرح وحلاجی کردیم . عاملی که در سطحی وسیع ، یعنی در کل یك قصه ، از ابتدا تا انتها به بازی متقابل عناصر در برابر ابعاد و برعکس، توازن وتعادل کامل می‌بخشد، الگو است. یعنی‌نویسنده بوسیلهٔ الگو ، یك جزء را به‌جزء دیگر مربوط می کند، آن‌دوجزء را بجزء سوم وتمام اجزاء را بیکدیگر ودر عین‌حال به‌کل قصه‌پیوند می‌زند. درضمن همیشه می‌کوشد تاتعادلی نسبتاً کامل بین‌قصه وزندگی پیش از قصه از یك سو ، و قصه وزندگی بعد از قصه از سوئی دیگر بوجود آورد . الگو، برش اجزاء بصورت قطعات وبعد سرهم دوختن آنها برای ایجاد جامه‌ای مناسب برای تمامیت محتوای قصه است . الگو ، قد وقامت تراش خورده ، متناسب، و متعادل محتواست ؛ آن جلد ظاهری‌هیکل‌تك‌تك عناصر نه‌گانه وابعاد چهارگانه ودرعین‌حال استحالهٔ متوازن آنها در یکدیگر و در کل قصه بعنوان توهمی از زندگی در برابر ماست .

گفته‌ایم که قصه ، خود زندگی نیست ، بلکه مونتاژ قسمتهائی است که نظر نویسنده را جلب کرده ، اورا در خواب وبیداری،بخود

مشغول داشته‌اند . نویسنده هنگام برخورد با این قسمت‌های مورد نظر از زندگی ، دو نوع دخالت در ماهیت وسلسه مراتب آن می‌کند. یکی اینکه زندگی را بسود جهان‌بینی خود، از نظر محتوا ، توجیه می‌کند و دیگر اینکه در سلسله مراتب حوادث زندگی ، در ابعاد زمانی ومکانی و سببی آن دست می‌برد ، وشکل وطرح الگوئی را با آنها می‌دهد که دیگر نه از آن زندگی عادی ، بلکه متعلق به یك زندگی وهمی در روی زمین هستند .

موقعی که ما از کسی کلمهٔ «کویر» را می‌شنویم ، بی‌درنگ در برابرمان ، شن‌های تفته و سوزان و آفتابی دوزخی ظاهر می‌شود ؛ موقعی که براین کلمه ، یك کلمه دیگر مثلا « سراب » را هم اضافه کنیم وبگوئیم « سراب کویر » ، ذهن ما بی‌درنگ شروع به تجسم آدم یا آدمهائی می‌کند که در کویری بی‌آب و علف ، تنها مانده ، چشمهایشان نور دور دست‌ها را بصورت «سراب» تصویر می‌کند. اگر براین دو کلمه ، کلمات دیگری نیز بیفزائیم ومثلا بگوئیم : «سراب در کویر آب شد وتشنگان نجات یافتند»، دیگر باطرح عمومی طبیعت کویر وسراب چندان سروکاری نداریم؛ باارائهٔ یك الگو، یعنی الگوی آب شدن سراب درکویر، جهان‌بینی خودرا برزندگی وکلمات تحمیل کرده‌ایم وآنهارا بسود دید خصوصی خود از زندگی ، تفسیر کرده‌ایم.

اگر طبیعت با قصه فرقهائی دارد ، مهمترین آن فرقها دراین است که طبیعت خام فقط طبیعی است وفاقد الگوهای فرهنگی؛ قصه ـ

۳۶۰ ــ ــ

نویس الگوهای ذهنی خود را بر آن تحمیل می‌کند و آنرا بسوی انسانی شدن و فرهنگی شدن می‌راند. ولی چون قصه از طبیعت انسانها سرچشمه گرفته است، بدون شك، با حفظ شباهتهای کامل با آن، سر از جهان بینی قصه‌نویس درخواهد آورد؛ یعنی بوسیلهٔ الگو، شخصیت‌ها، هم شبیه قصه‌نویس می‌شوند و هم شبیه آدمهائی در اجتماع؛ اعمال قصه هم شباهت پیدا می‌کنند به اعمالی در روی زمین وهم ازدید شخصی وجهان‌بینی تجربی قصه‌نویس سهمی‌می‌برند. قصه‌نویس، اعمال شخصیت‌ها، حوادث ومناظر مختلف را بشکلی که خودش می‌خواهد کنار هم می‌چیند. اگر قصه‌نویس، واقعاً یك خلق کننده باشد فقط ازطریق الگو، خلاق می‌تواند باشد. قصه‌نویس عناصر قصهٔ خود را بوسیلهٔ الگو، در مکان و زمان و زبانی وهمی، وپیچیده درهالهٔ علیتی وهمی، در برابر خود مجسم می‌کند. ماوچنین تصور می‌کند که اگر حادثه‌ای در جائی، بوسیلهٔ شخصیتی صورت گیردواگر شخصیت دیگری با یك زمینهٔ سببی وزمانی بسوی محل وقوع آن حادثه‌کشیده شود، واگر تناسبی بین‌آن حادثه واین‌کشش بسوی حادثه وجود داشته باشد، الگو بوجود خواهدآمد. در واقع الگو یك بعد پنجم است، بعدی که بین چهار بعد قبلی، یعنی زمان ومکان وزبان وعلیت، تناسبی جامع برقرار می‌کند؛ مکان‌را بقدزمان واین دو را به قامت علت وهرسه را به هیکل زبانی متناسب می‌برد ومی‌دوزد؛ وموقعی که شخصیت‌ها، یعنی نمایندگان تجربه، جدال، حادثه، داستان وطرح وتوطئه، قدم بدحریم چنین‌تناسبی‌می‌گذارند

PersianPDF.com

خودبه‌خود ابعادآنها را بعاریه می‌گیرند، به شکل وهیأت آن ابعاد درمی‌آیند ودر واقع بطرزی متناسب، به مکان وزمان و علت وزبانی خاص تعلق پیدا می‌کنند؛ رنگ وبوی این ابعاد را بخود می گیرند؛ مثل چشم‌های روشن بعضی از مردم که کنار دریا یا استخر درتابستان، نگاهشان، برنگ آب درمی‌آید.

الگو، تختخواب پرو کراستی است که قصه‌نویس شخصیت‌های زندگی طبیعی‌را برروی‌آن‌دراز می‌کند، اگرآنهابلندتراز تختخواب بودند، پاهایشانرا می‌برد واگر کوتاهتر بودند، آنقدر از اینور و آنور آنهـا را می کشد که‌آنهـا عملا به بلندی تختخواب درآیند. قصه‌نویس، شخصیت‌هایش را به‌قد وبلندی تختخواب جهان‌بینی‌خود می‌سازد. این تختخواب، الگوی قصه‌است، وقصه‌نویس، حتی‌تجربه ـ ها، جدالها وحوادث قصه‌اش را هم با طول آن گز می کند.

الگو، بعد پنجم است، بعد واقعی هنر؛ وهنر هر قصه‌نویسی در مقـدار انسجامـی نهفته است کـه الـگویش از آن بهـره‌مند گـردیده است. بوسیلهٔ الگو، او همه را در قصه‌اش، مشغول کاری می کند که برای‌آن ساخته شده‌اند؛ بوسیلهٔ الگو، اواجازه‌نمیدهد عملی معوق، شخصیتی معطل وجدالی معلق بماند. بوسیلهٔ الگو، او همه را به‌یك‌جا جمع میکند؛ وهمه‌را از جهتی که‌هم طبیعی‌آنها و هم طبیعی خودش، یعنی قصه‌نویس است، برخوردار میکند. بوسیلهٔ الگو، داستان بطرف طرح وتوطئه، شخصیت‌ها بـوی جدال،جدالها

بسوی اوج ، سکوت‌ها بسوی نطق و سکونها بسوی تحرك روانه می‌شوند . دسته‌ای‌ازحوادث از سوئی بوسیلهٔ نمایندگان‌آن‌حوادث به نقطه‌ای معهود روانه می‌شود ؛ دسته‌ای دیگر ، برسر پیچی انتظار آنها را می‌کشد ؛ دستهٔ سوم از گوشه‌ای پیدا می‌شود و ناگهان از میان دودستهٔ پیش‌طوری‌حرکت میکندکه‌جدال ودر نتیجه اوج برای مدتی معوق بماند تا با وقوفی محو ومبهم که طرفین جدال نسبت به یکدیگر بوجودآورده‌اند ، حالت تعلیق در خواننده عمیق‌تر شودو او خودرا برای سرپیچ بعدی و اوجی بزرگتر آماده کند.

اگر قصه‌نویس ، نویسندهٔ یك آهنگ باشد و کسی باشد که با وجود خلق اثر هنری ، پردهٔ استتاربرچهره میکشد واز انظارمخفی میماند ، الگو ، رهبر ارکستر است ؛ جانشین‌آهنگساز ازنظرپنهان است ؛ نمایندهٔ قصه‌نویس در قصه است وبوسیلهٔ‌آن، قصه ازآشفتگی وبی‌نظمی ، بسوی نظم و ترتیب حرکت میکند .

آیا الگو ، همان فرم وشکل است ؟ بهتر است فرم را برای شعرنگه‌داریم،بدلیل اینکه‌باکلمهٔ‌فرم، فشردگی بیشتر، ویافشردگی شعری بذهن متبادر می‌شود ؛ علاوه براین فرم در شعر ، سروکاردارد مطلقاً با زبان ومنابع درونی وبیرونی زبان، یعنی استعارات وتمثیلها وصداها وحرکات انفرادی ویاگروهی آنها. درحالیکه الگو درقصه متریست‌که بوسیلهٔ‌آن‌تناسب‌اعمال‌وحجم وظرفیت شخصیت‌ها سنجیده می‌شود . الگو با تعادل اعمال سروکار دارد ؛ شکل یا فرم در شعر ،

سروکار دارد باتشکل تصاویر واصوات واوزان وچون تصویر را باید بوسیلهٔ وزن در برابر چشم نگاهداشت وتماشایش کرد ، فرم وشکل شعر ، بیشتر باایستائی سروکار دارد، در حالیکه در الگو هردوجنبهٔ کار، یعنی‌هم‌ایستائی وهم‌پویائی‌بطورمساوی‌ومتناسب‌بچشم می‌خورند.

غرض این است که الگو بطورکلی ازدو بخش می‌تواند تشکیل شود : یکی بخش افقی و دیگری بخش عمودی . همانطور که تمام عناصر قصه را نمی‌توان بدقت از یکدیگر جدا کرد و هر تجزیه‌ای فقط برای نشان دادن ترکیبی است ، در اینجا نیز نمی‌توان بخش افقی را از بخش عمودی ، بطورکامل‌جدا کرد . بخش افقی بطورکلی از محل و فضا وزمان قصه تشکیل شده است: یعنی درآن اقلیم‌های مکانی وفضائی وزمانی مطرح است . در این بخش از الگوآنچه‌ساکن وایستاست درنظر است . قصه‌نویس از تمام مکانها ومحیطها وزمانها ، یك قطعهٔ وسیع یاکوچك مکانی ، فضائی وزمانی انتخاب می‌کند و آنرا مثل کف اتاق زیر پای عناصر می‌گستراند و عناصر قصه روی آن به رقص متوازن ومتعادل خود ادامه میدهند . هر نویسنده‌ای ، مجبور است چنین خط افقی را در برابر خود داشته باشد . او باید تصوری از این خط که همیشه گستردگی واقعیت را برخ بکشد پیش چشم خودنگاه دارد. چوبك همیشه الگوی افقی شیرازرا بطور کلی و الگوی افقی منزل کرایه‌ای احمدآقا را بطور اخص در تمام طول قصه پیش چشم دارد . آل‌احمد ، در مدیر مدرسه، محل و فضا

وزمانی ثابت‌را بصورت مدرسه یادهکده‌هم خود در نظر دارد وهم در نظر ما ، تصویری از آنرا می گشاید . گرچه داش‌آکل نیزدرشیراز، وشاید در همـان سال ۱۳۱۳ ویـا کمی مثلا دیرتر یا زودتر ـ فرقی نمی‌کند ـ از سنگ‌صبور اتفاق می‌افتد ولی الگوی فضـائی ومکانی و زمانی که برای حوادث‌یك‌قصه داده می‌شود، باقصهٔ‌دیگر فرق‌میکند. یعنی این بخش از الگو ، یا بطور کلی الگوی افقی ، گرچه ازفضا ومکان وزمان طبیعی ساخته میشود ، ولی به نسبت دید هر نویسنده فرق می‌کند. الگوی‌افقی شیرازدرسنگ‌صبور ازپشت عینك ذهنیات چوبك ، و در داش‌آکل از پشت عینك صـادق هدایت داده می‌شود و وگرچه فضا ومکان وزمـان طبیعی برای هردو قصه یکی است ولی ظهور آن در هریك از قصه‌ها بشکلی است که هریك از این دوقصه نویس خواسته است باشد. وشاید مختصراً می‌توان گفت که داش‌آکل دنیای بیرونی شیرازرا برخ می کشد، درحالیکه سنگ‌صبور، جهان زیر زمینی، جهان جنائی وجنایت زدهٔ شیراز را ترسیم می کند. یعنی فرش‌هائی که‌این‌دونویسنده‌زیرپای‌حوادث‌قصه‌های‌خودمی گسترانند، با یکدیگر فرق می کند ، بدلیل اینکه‌آنها به نسبت دید خود و به نسبت اعمالی که قرار است روی این فرشها اتفاق بیفتد ،آنرابزرگ یا کوچك، تیره یا روشن ترسیم می‌کنند . این خط ومسیر افقی‌که تا حدی ثابت است نشان میدهد که قصه‌نویس قطعه زمینـی از مکان و زمان وفضا وموقعیت را بریده و دائماً ازابتدا تا انتهای قصه دربرابر

خواننده نگهداشته است. الگوی افقی مثل پارچهٔ خط کشیده و بریدهٔ روی میز خیاط است که به تناسب قد و قامت و هیکل مشتری بریده شده، ولی هنوز دوخته نشده است. بصورت افقی روی میز افتاده است، ولی ابعاد و اندازه‌های دقیق مشتری را مو بمو دربر دارد.

سوار کردن این قطعات بروی هم، دوختن این بریده‌ها، یعنی بلند کردن آن الگوی افقی و شکلی عمودی به آن دادن، آنرا از حالتی راکد و افقی و بی‌مصرف وارد تحول و تحرك زندگی کردن، یعنی آنرا بصورت الگوی متحرك تن آدمی درآوردن و راه انداختن آن در خیابانها. مشتری در جوف این الگو قرار می گیرد؛ مشتری جان و تن خود را در آن الگو می‌دمد. با وجود این، الگوی عمودی تمام اجزاء الگوی افقی را در بردارد، یعنی پاره‌های لباس، همان است که قبلا روی میز خیاط بصورت بریده وجود داشته است. در خود اجزاء دخالتی نشده است، فقط از حاشیهٔ آنها گرفته، آنها را سوار هم کرده‌اند و مشتری که محتوای تمام قصه است از راه رسیده آنرا پوشیده ورفته است. هرجا که او برود، الگوی افقی سایه بسایهٔ او، منعکس شده در تمام پاره‌های الگوی عمودی، با او خواهد رفت. خیاط موقعی که به لباس دوختهٔ مشتری نگاه می کند، درپشت سر آن، پارچه‌های بریده شده بر روی میز را می‌بیند؛ مثل اینکه سایهٔ مشتری همیشه برروی میز خیاط افتاده است و مشتری هرجاکه برود، بالاخره سوی خیاط برمی گردد و خود را به پاره‌های الگوی افقی تجزیه

می‌کند؛ اگر چاق شده باشد، الگویش بر روی میز چاق می‌شود؛ اگر لاغر شده باشد، الگویش بر روی میز لاغر می‌شود. الگوی افقی مثل سایهٔ ابر است برروی دشت‌ها؛ گاهی سایه ثابت است و باندازهٔ بخشی ازدشت بنظر می‌آید و گاهی ثابت نیست وحرکت میکند، بدلیل اینکه ابر حرکت می‌کند. سایه، تابع حرکات ابر است؛ ابر، کوچك بشود، کوچك می‌شود، بزرگ بشود، بزرگ می‌شود؛ واگر از همان بالا بخار شود، سایه نیز بخار می‌شود واگر ببارد وناپدید بشود، سایه نیز درخود می‌بارد وناپدید می‌شود.

یك آهنگساز، موقع سرهم بند کردن نت‌ها، الگوی افقی یك آهنگ را می‌سازد. او موقع خلق یك آهنگ برروی کاغذ، تصوری ویا توهمی از چیزی که زمانی تبدیل بصداهای متشکل خواهد شد دارد. موقع کشیدن الگوی افقی آهنك خود برروی کاغذ، گاهی هم بلند می‌شود و می‌رود روی پیانو بخشی از الگوی افقی خود را امتحان می‌کند. کاری که خیاط بصورت «پرووِ» مجبور است انجام دهد والا لباس مطابق میل مشتری ویاخودش درنخواهد آمد. آهنگساز هنگام نوشتن نت‌ها، صداها را بصورت افقی کنار هم می‌خواباند. بدلیل اینکه اگر زمینهٔ شیراز نسبت به عملی که بوسیلهٔ یك شیرازی اتفاق می‌افتد، ثابت باشد، یك نت نسبت به صدائی که باید از روی صحنه وارکستر شنیده شود، ساکت است. همانطورکه انسان به‌پهلو می‌افتد ومی‌خوابد، یك نت نیز، درحالت نت، بپهلو افتاده درخواب

سکوت فرورفته است . وهمانطور که با رسیدن صبح ، انسان بلند می‌شود وتحرك می‌یابد ودست به انجام عمل می‌زند ، یك نت نیز به محض ظهور در ارکستر ، به زبان درمی‌آید و ناقل هیجان‌صوتی میشود . آهنگساز هنگام نوشتن یك قطعه موسیقی بصورت افقی ، الگوی جامع آن را بصورت عمودی برروی صحنه ودرقالب سازها و صداها مجسم می‌کند. ازمجموع صداهای‌پراکندهٔ جهان ، یك‌الگوی افقی درست می کند که اگر به زبان درآید ، تبدیل به یك الگوی ارگانیك ومتشکل در ذهن شنوندگان خواهد شد که با تحرك تمام مصب گوشهای اورا درپیش‌گرفته است وبه اعماق روح او راه می‌یابد.

بتهوون ، همیشه مجبور بود الگوی افقی نت‌های خود را ، بصورت یك الگوی عمودی در ذهن مجسم کند . چون نمی‌توانست بوسیلهٔ گوشهایش بشنود ونمی‌توانست بپا شدن صداها را درسازها و تشکل همه جانبهٔ آنها را در قالب سازهای ارکستر بشنود ، هنگام نوشتن نت‌هایش، می کوشید صدای سازها را در ذهن خود بشنود . این را هرآهنگسازی می کند ، منتها او ، از آنجا که گوشش در آخر عمرش نمی‌شنید ، ارکستر را بصورت عمودی ، یعنی در کمال تحرك درخیال خود مجسم می‌کرد ؛ یعنی الگوی افقی خود را بطور کامل بدل به الگوی عمودی می‌کرد .

«تئودورگودمن»که‌پیش‌ازاین‌به‌اسمش‌اشاره‌کرده‌ام، معتقداست که الگو، مثل میدان جنگی است‌که بعدها تبدیل به‌موزه شده‌است.

۳۶۸ ــ ــ

در این گفته حقیقتی هست . پس از آنکه اعمال قصه تمام شد و شخصیت‌ها ، از صحنهٔ قصه خارج شدند ، آنچه میماند موزه‌ای است که آثار جنك را درخود دارد. شیراز درسنگ‌صبور عرصهٔ برخورد طرفین یك محاربهٔ سخت بین عوامل نیکی و بدی است ؛ وقتی که گوهر مرد ووقتی که مرده‌هارا از اطاقهای سیف‌القلم بیرون کشیدند واندامهای نیمه پوسیدهٔ آنها را در برابر احمدآقا ردیف کردند تا او گوهر را بشناسد ، شیراز ، تبدیل به موزه‌ای از فاجعه می‌شود . الگو تخت جمشیدی است که پس ازآتش‌سوزی، اینك بدل بدموزه شده است . البته این آنسوی سکهٔ الگواست که ما می‌بینیم . یعنی در پایان قصه ، موقعی که نگاهی به پشت سرمان می‌اندازیم ، صحنه را بانشانه‌هائی که متعلق به اعمال وقوع یافته وشخصیت‌های ظهور کرده ونابود شده است ، درنظر می‌آوریم . مثل این است که درپشت سرما از قلعه‌های آتش گرفتهٔ سوخته ، هنوز دود بلند است و هنوز درپشت سر ما دیوارهائی درحال فروریختن است . الگوی پس از پایان واقعاً شبیه موزه است . اگر در نمایش هملت ، پس از مرگ هملت وطرفهایش، موقعی که هنوزصحنه پراز اجساد شخصیت‌هاست، صحنه را بهمان شکل بدل به موزه‌ای بکنیم ، الگوی افقی را با نشانه‌هائی از الگوی عمودی ، در برابر چشم خود خواهیم داشت . صحنه خالی ازآن همه نویسندگان است ، یکی الگوی « در انتظار گودو» را برآن سوار می‌کند ودیگری الگوی هملت را . شیرازهم،

متعلق بـه هدایت وهم متعلق به چوبك است ؛ اولی داش آکل را بر روی آن پیاده می کند ودومی سنگ‌صبور را.

بخش عمودی الگو ویاالگوی عمودی را ، اعمال وشخصیت ـ هـائی کـه اعمال را انجام می‌دهند ، تشکیل می‌دهند . اعمال بصورت خطهای عمود برالگوی افقی، روی‌آن حرکت میکنند. اگرالگوی افقی، ظرفیت ایستای قصه‌را نشان دهد، الگوی‌عمودی ظرفیت پویای آن‌را نشان می‌دهد. یك عمل‌را نمیتوان اززمان ومکان وفضاوموقعیت آن عمل جدا کرد ودر عین حال زمان و مـکان وفضا و موقعیت بدون اعمال شخصیت‌ها بیفایده هستند ؛ یعنی بلافـاصله بسوی ابعاد طبیعی خود برمی گردند . الگوی عمودی ، این عوامل را بسود قصه تعبیر و تفسیر می کند وبآنها ابعادی، قصه‌ای می‌دهد . الگوی عمودی مثل نورافکنی است که از بالا می‌افتد و قسمتی ازصحنه را طوری روشن می‌کند که بقیهٔ قسمت‌ها کاملا تاریك بنظر آید ؛ جدال‌ها، حوادث و شخصیت‌ها همیشه باالگوی عمودی‌برروی الگوی‌افقی پیاده میشوند. الگوی عمودی یعنی دینامیسم، عمل،ولی عملی وجود نخواهد داشت مگر آنکـه برروی محل وفضائی خـالی پیاده شود . ازاین قرب و بعد تصورعمل وعینیت عمل،الگوی ارگانیك، مرکب ازالگوی افقی وعمودی نتیجه می‌شود .

البته الگوی افقی ، فقط یك‌زمان یامکان طبیعی ویایك فضای خاص ناشی ازاینها نیست ، محیط اجتماعی نیز هست . برطرح افقی

اجتماعی ساکت وثابت وراکد ، دینامیسم عمل و شخصیت و جدال و حادثه پیاده می‌شود . اجتماع همچون صفحهٔ ساعتی است که برآن عقربهٔ اعمال می‌چرخند . ارقام ثابت هستند ، عقربه‌ها متحرك ؛ و زمان ، زمان واقعی از روی حرکت عقربه‌ها برروی ارقام ثابت بدست می‌آید . ارقام الگوی افقی‌را تشکیل می‌دهند ، عقربه‌ها ، الگوی عمودی را . ولی ما می‌توانیم پیچ کوك را بچرخانیم و ساعتمان‌را هرچند ساعت‌که می‌خواهیم عقب یاجلو بکشیم. مثل‌عاشقی دیر کرده که ساعت خودرا عقب میکشد تا به معشوقش بگوید که اگر دیر کرده تقصیر ساعت بوده است. اگرعقربه ها حرکت نکنند زمان وجود نخواهد داشت واگر حرکت بکنند ولی ارقام وجود نداشته باشند بازهم زمان معلوم نخواهد شد . سکون مطلق و تحرك مطلق درجائی تبدیل بهم می‌شوند . عقربه‌ای که در خلاء می‌چرخد با رقمی که همیشه بی‌تفاوت مانده است فرقی ندارد. منتهای سرعت یعنی سکون . ولی در قصه تعادل کامل بین حرکت وسکون باید وجود داشته باشد و الا وجود قصه معلوم نخواهد شد . یکپارچگی قصه نه یکپارچگی تحرکی دائمی ونه یکپارچگی سکونی وسکوتی دائمی است ، یعنی قصه ، نه مذکر مطلق ، نه مؤنث مطلق ونه‌مخنث مطلق است ؛ قصه آمیخته‌ای از عوامل مذکر عمودی وعوامل مؤنث افقی است . ببخشید که کمی سکسی شد، ولی قصه ازسکون درتحرك وتحرك درسکون بوجود می‌آید. گاهی اجتماع‌ساکن‌است وشخصیت ـ

هـای اجتماعی متحرك تـا اجتماع ، تحرك پیدا کند و گاهی طبیعت ساکن‌است وانسانها دینامیك ، تاطبیعت مهار شود . بهرطریق تحرك وسکون همیشه در کنارهم ، دربرابرهم ودر درون یکدیگر هستند .

می‌دانیم که ارسطو ، هنگـام بحث از تراژدی در بوطیقا ، به وحدت عمل ، زمـان و مکان اشاره کـرده گفته است کـه تـراژدی خوب ، تراژدئی است‌که برآن وحدت‌های سه‌گانه حاکم باشد . در گذشته به فرقهـای اساسی بین قصه و تراژدی اشاره کـرده‌ام ولی در اینجا یك نکتـه را باید روشن کنم کـه تـراژدی بسیط است ، قصه مرکب ؛ باین معنی که تراژدی ، اغلب فقط از یك عمل ، یك زمان و یك مکان تشکیل شده است ؛ در حـالیکـه قصه از اعمال ، زمانها و مکانهـای مختلف تـرکیب یـافته است . بهمین دلیل در تراژدی ، وحـدت چیزی بسیار فشرده است و از آن جا کـه اعمال از شدت فـوق‌العـاده بـرخوردار هستند و در بـرابـر چشم تمـاشاچی اتفـاق مـی‌افتند ، عـامل وحـدت بـا وجـود اهمیتش ، محدود است . در حالیکه درقصه ، عامل وحدت ، فوق‌العاده پیچیده است؛ بدلیل‌آنکه اعمال و موقعیت‌هـای زمانی ومکانی واجتماعی ازچندین بعد مختلف تشکیل شده‌اند وایجادیکپارچگی بین‌عوامل قصه بااین‌ابعادچندگانه سخت مشکل‌است. باوجود این، فکرایجاد وحدت بین عوامل مختلف یك هنر روائی ، یعنی تراژدی ، همیشه درذهن نمایشنـامه‌نویسها و ومنتقدان کهن وجدید بوده است ومی‌توان ازاین فکر که وحدت‌باید

درهر نوع هنر روائی وجود داشته باشد ، بسود قصه استفاده کرد .

وحدت و یا یکپارچگی قصه ، زائیدهٔ تطبیق عوامل ساکن با عوامل متحرك است ؛ خواه الگوی قصه پیش از نوشتن ، بـه شکلی مثل کروکی ساختمانی درآمده باشد وقصه‌نویس هنگام نوشتن قصه از آن موبمو پیروی کرده باشد؛ خواه قصه‌نویس ، هنگام نوشتن‌این الگو را بصورت چیزی واحد ویکپارچه برتمام عوامل و ابعاد حاکم کرده باشد ؛ وخواه خواننده پس از پایان قصه، آن را بصورت‌کامل ویکپارچه برای خود مجسم کرده باشد . درهرصورت ، یکپارچگی همیشه بـاید وجود داشته بـاشد . وجود الگو و یکپـارچگی نشان می‌دهدکه تاچه‌حد نویسنده به حرکت شخصیت‌های خودازحادثه‌ای به حادثه‌ای دیگر ، ازلحظه‌ای به لحظه‌ای دیگر ، واز موقعیتی به موقعیتی دیگر ، وقوف دارد . الـگو ، درواقـع ، نیروی هوشیـاری نویسنده را درایجاد یك استراتژی خیالی نشان می‌دهد . بوسیله‌این استراتژی، نویسنده، شبکهٔ ارتباطاتی ظریف وپیچیده ودقیقی‌بوجود می‌آورد کـه درآن جزئی از یك حـادثه در ابتدای قصه باجزئی از حادثه‌ای دیگر درپایان آن ویا درهرجای آن ارتباط پیدا کند و در عین‌حال اجزاء به کل قصه از هرسو مربوط بشوند . درواقع الـگوی قصه ، یك نقشهٔ دقیق تهـاجمی بسوی واقعیت است تـا حقیقت و یـا حقایقی کـه قصه‌نویس بدانها اعتقاد دارد ، برروی آن واقعیت سوار و یا پیاده شوند . الگوی قصه ، شبیه شبکهٔ سلسلهٔ اعصاب است که از

سلطان اعصاب یعنی مغز، واعصاب، در تمام اجزاء واعضای بدن تشکیل شده است. تمام اجزاء واعصاب بفرمان مغز عمل می‌کنند ودرعین‌حال اگر قسمتی از تن، سوزشی ویالذتی حس کرد، آنرا بی‌درنك به‌مغز اطلاع می‌دهند. الگو نیز ازسوئی از اجزاء حاضر و ناظر خود در همه جای قصه تشکیل شده، ازسوی دیگر از یك کل کامل و جامع ساخته شده است که حاکم بر تمام اجزاء خویش است. هر اختلالی که در جزئی ایجاد شود، در کل وبوسیلهٔ کل در اجزاء دیگر منعکس می‌شود وهرشور وحالی که درجزئی ایجاد می‌شود، ازسلسله مراتب کلیت می‌گذرد و در اجزاء دیگر شور وحال ایجاد می‌کند. یعنی قصه، فقط تجربهٔ شخصیت‌ها نیست، فقط مجادلهٔ تجربه‌ها ونمایندگان تجربه‌ها نیست؛ قصه فقط داستان و فقط طرح وتوطئه نیست؛ قصه فقط زمینه ومحیط وفضا وزبان ولحن نیست؛ قصه، فقط ابعادچهارگانه نیز نیست؛ قصه، هرنوع قصه‌ای در قرن بیستم، قرن نوزدهم وقرن هیجدهم، از هرمکتب وسبك وعرف وعادت وملیتی، بادرنظر گرفتن نوعی ساختمان واجزاء متشکلهٔ آن ساختمان نوشته شده است؛ یعنی همه ویااغلب ابعاد وعناصر شمرده شده در گذشته درتشکیل ارگانیك الگوئی جامع، یعنی افقی وعمودی، شرکت کرده‌اند. بوسیلهٔ الگو، رقص جامع وشورانگیز محتوادرنمایندگان محتوا، معنادرسمبول معنا، سکوت درجامهٔ صدا، وسکون درهیأت حرکت، واندیشه واحساس درقالب وهم وتصوری ازعمل وعامل، دربرابر خواننده ظاهر می‌شوند. جهان‌بینی

قصه‌نویس نتیجهٔ برخورد الگو با تمام ابعاد وعناصر قصه‌است ؛ در جامهٔ الگو ، عینیت و ذهنیت باهم برقص برمی‌خیزند؛ ووحدت کامل برتمام‌حرکات این دورقاص، که‌گاهی حتی بایکدیگراشتباه می‌شوند، حاکم می‌شود .

بخش چهارم

نظری به قصهٔ روانی

۳۴

فرق بین دید کلاسیک، دید رمانتیک و دید مدرن

برای بررسی قصهٔ جدید در غرب، نخست لازم است بـه وضع ادبی غرب، نظری بیندازیم و سعی کنیم بـا در نظر گـرفتن شرایط اجتماعی و تاریخی و فرهنگی غرب، حرکت‌های مختلف تاریخ ادبی غرب‌را روشن کنیم؛ چرا که بدون این بررسی امکان پرداختن فوری به قصهٔ غرب درقرن بیستم، بویژه نوع قصه‌ای که سروکار با شرایط جدید دارد وتـاحدی بحق، «قصهٔ روانی»، نامیده شده است، سخت

دشوار خواهد بود ، بویژه از این نظر کـه خوانندهٔ ایرانی ، گهگاه در نتیجهٔ سوءِ تعبیر ادبیات غرب دچار سوءِ تفاهماتی شده است کـه شاید رفع کردن آنها کار یك یـا دوفصل از یك کتاب نباشد واحتیاج به تحقیق وبررسی درقالب چندین کتاب را داشته باشد .

تاریخ ادبی ، بی‌شباهت به یك راه نسبتاً طولانی نیست که تمام مضامین و حتی قوالب گوناگون ادبی در طول مسیر آن در حرکت هستند . این راه طولانی بصورت غیر مکتوب و بصورت داستانهـا و افسانه‌هـای اساطیری وقصص و حکایـات توده ، و بطورکلی محتوای آنچه سینه به سینه نقل شده است ، مربوط می‌شود به‌ادبیات گفتاری بشر کـه از دوران پیش از تاریخ و دوران مادر سالاری ودوران عدم وقوف متفکرانهٔ بشری ، دوران تسلط مطلق غرایز از طریق تخیل برروابط انسانی ، آغاز شده ، حتی تا بامروز ادامه پیدا کرده است. ادبیات گفتاری جادوگران ، ماقبل تاریخ ، ادبیات مربوط به فصول کشت وباروری زمین، ادبیات مربوط به طبابت ازطریق آوازخوانی، ادبیات مربوط بـه اشباح و ارواح دوران مادر سالاری و بطور کلی ادبیات خلوت کردن مستقیم انسان با اشیاءِ طبیعی وطبیعت بطورکلی، وحتی‌بخشی ازاحادیث نیمه‌جادوگری ونیمه مذهبی ومزامیر غریزی انسان، بهمان اندازه درشمارسوابق ادبیات وتاریخ ادبی انسان هستند کـه شکل هـای بسیار منسجم وکمال یافته از قبیل کتابهای مدون مذهبی، حماسه، تراژدی ، شعر تشکل پذیرفته تعزلی وآخرسر قصهٔ

رئالیستی و قصهٔ جدید .

ادبیات دوران مادر سالاری ، مثل تمام جوانب مختلف زندگی بشر در این دوران ، ادبیات « زن زده » بوده است . این گفته بآن معنی نیست که ادبیات پس از دوران مادر سالاری بطور کامل زن را طرد کرده، مرد را حاکم برتمام مخلوقات ادبی کرده است ؛ بلکه به این معنی است که زن، خواه بصورت معشوق وخواه بصورت مادر ، خواه بصورت ماهی‌که روی زن تأثیر می گذارد وخواه بصورت زمینی‌که همچون مادری تمام مخلوقات زمین، ازگیاه ونبات وحیوان را متولد و بارور می گرداند ، همیشه مرکز توجه شاعر ، جادوگر وبطورکلی‌هنرمند دوران مادرسالاری‌بوده است. رابطهٔ غیرمتفکرانه، بی‌خردانه وبیشعورانهٔ انسان بااشیاء وطبیعت محیطش و بویژه زمین، که رابطه‌ای مستقیم وغریزی بود ، و ایجاب می کرد که از طریق غریزه ، تخیل، بکار بیفتد ، وهیأت غریزی به مخلوقات ذهنی بدهد، موجب شده بود که انسان ، در وجود مادری که بچه بدنیا می‌آورد ، تمام نیروهای بشری وطبیعی را تمرکز یافته و خلاصه شده ببیند . مادر نه‌فقط زمین بود ، بلکه حرکات غریزی انسان را کنترل‌می‌کرد. مادر وسیله‌ای بود تاانسان ازترس، ازوحشت وازنیروهای گمنام واز جهل و بیخبری نجات یابد . مادر یك پناهگاه بود و در عین‌حال ، بصورت معشوق ، مرکز تمام الهام های شاعرانه ، منبع تمام عواطف انسانی بود . درعین حال این مادر ، رئیس قبیله بود وبعنوان رئیس قبیله ، ازهرده ماه ـ که هرماهش بیست‌وهشت روز طول می‌کشید ـ

جوانی از جوانهای قبیلهٔ خودوا بشوهری انتخاب می‌کرد ولی پس از ده‌ماه، درفصل بهار، دستور می‌دادند مردان قبیله شوهرش رابکشند وخونش‌را برروی مزارع و کشتزارها بریزند تادر نتیجهٔ این‌ریخت و پاش، گندم و گل وگیاه برویند و زمین نعمت خود را ازانسان دریغ ندارد ومثل مادری اورا ازپستان هزارسرخود، شیردهد.(۱) ازنظر «رابرت گریوز» هربیست و هشت روز علامت دوران قاعدگی وهرده ماه بیست‌و هشت‌روز علامت تولد یك نوزاد بود که درذهن غریزی انسانهای ابتدائی، مقارن ومشابه تولد گیاه ونبات، آمدن باران و رویش علف گل و درخت در زمین بود. حرکت ماه، دوران قاعدگی زن را، وحرکت ده‌ماه، دوران تولد بچه وتولد گیاه وجاری شدن چشمه‌ها را نشان می‌داد وازآنجا که هنوز دلیل واقعی جنسی برای تولد بچه ودلیل واقعی فصلی برای رستن گیاهان پیدا نشده بود، انسان ابتدائی تصور می‌کرد که‌بین «مادر سالار» و «زمین‌مادر» و«ماه مؤنث» رابطه‌ای بسیار نزدیك وجود دارد و زمین نعمت خود را بدستوررئیس قبیله ازانسان دریغ نمی‌کند و ماه باحالت جسمانی زن ارتباط بسیار نزدیك دارد.

بطورکلی دراین‌دوران ادبیات‌سینه به‌سینه نقل‌شدهٔ جادوگران جنبهٔ رمانتیك داشته‌است. واگر این نکته‌را ازقول «ماریوپراز» (۲) قبول کنیم که «درد رمانتیك»(۳)، دردی است مرکب از سادیسم

۱ـ مراجعه کنید به‌کتاب بزرگ رابرت گریوز «Robert Graves» موسوم به «The White Goddess» (الههٔ سپید)

۲ - Mario Praz ۳ _ The Romantic Agony

و «ماسوخیسم» و یا «آلگولاگنیا» (۱)، باید بگوئیم که حس مادرسالاری برای معشوق دردورانهای مختلف رمانتیک بانسان دست داده، منتهادراوایل قرن نوزدهم در اروپا به‌منتهای اوج خود رسیده بعد دوباره بسوی جریان‌های دیگر پیش رفته‌است. زن، با مرکزیت کامل خوددردوران مادرسالاری، مرد راهم شکنجه داده، هم‌نوازشش کرده است؛ هم برای مدتی درآغوش خود تسکینش داده، هم او را بقتل رسانیده است. این‌زن بی‌شباهت بمادر «بودلر» نبوده است که شاعر ازعطر لباس‌های او، مدتها لذت برده، بعدها بارفتن مادرش‌به پیش شوهری دیگر دریچه‌ای را دربرابرخودبسته‌یافته‌است و گوئی از نظر عاطفی بقتل رسیده است. اساس شعر تغزلی جهان، رفتارهای دوران مادرسالاری مرد با زن است. زن، در هاله‌ای از جذبه‌های رمانتیک خود، باشاره، به ابهام و به صراحت، مردرا بسوی خویش دعوت کرده، اورادرهالهٔ مغناطیسی خویش نگه داشته است ومرد درعبودیت تمام، دست به سینه دربرابر او قرار گرفته است. بیخود نیست که «ژان‌ژاک روسو»، بنیانگذار مکتب رمانتیک فرانسه پیشنهاد می‌کرد که انسان باید بسوی طبیعت بازگردد. روح رمانتیک بابازگشت بسوی طبیعت مطلق، می‌خواهد مادر گمشدهٔ خودرا بازیابد؛ مادری که هم زمین است وهم زن ومی‌تواند بپرورد وبسازد وباز برزمین بزند. تاحدودی روح رمانتیک، می‌خواهد با طبیعت آنچنان خلوتی بکند که درآن علائم ابتدائی احیاء شود. او

---

۱ ــ Algolagnia

هدف روح خودرا در طبیعت می‌یابد، منتها طبیعتی که درمنتهای زیبائی با او رفتار یك قاتل را نیز بکند. عشق و علاقهٔ رمانتیك‌ها به «زن شوم»(۱) ویا «زن زیبای بی‌ترحم»(۲) که نمونه‌های بسیاری از آن را در «شعر کیتز»، «بایرون»، «شلی»، «سوین برن»، «شاتوبریان»، «بودلر»، قصه‌های «فلوبر» وبسیاری از رمانتیك‌ها و یانویسندگان وشاعران متمایل به رمانتیسم، می‌توان دید، آنها را تحت شکنجه می‌گذارد. نمونهٔ بسیار زیبای این نوع برداشت، شعر «زن زیبای بی‌ترحم» اثر «جان‌کیتز» است‌که در آن شاعردرخواب، خود را افسون شدهٔ معشوق خود می‌بیند وبا او بسوی تپه‌ای حرکت می‌کند وبعد بالای تپه درخواب، اجساد شاهان وشاهزادگان مرده‌را می‌بیند وصدائی باو هشدار می‌دهد که او نیز چنین سرنوشتی خواهد داشت؛ چراکه «زن زیبای بی‌ترحم» اورا در چنگ خود دارد و از چنگ اوگریز و گزیری نیست. دروضع رمانتیك، شاعر خود را بصورت فردی می‌بیند که عاشق زنی شده است واین زن قصد جان اورا دارد. زمین در دوران مادر سالاری، مشابه وضع چنین زنی را دارد وموقعیت اوراازآن خود کرده است وچون دراو نیز خشکیدن وبارور شدن هست، زن درواقع برای انسان ابتدائی مادرسالاری نقش نیمه پرورش دهنده و نیمه کشنده را داشته است. این خلق‌و خوی رمانتیك، پس از پیدایش دوران مادرسالاری بوسیلهٔ عدهٔ بیشماری ازفلاسفه ونویسندگان به اعماق ضمیر رانده شد واگر در

---

۱ ــ Femme Fatale ۲ ــ La Belle Dame Sans Merci

دوران مادر سالاری ، کشتن جوانان و قربانی کردن آنها آزاد بود ، بعلت تغییرات جامعی کـه از طـریق خودآگاهی انسان در سیستم جوامع بوجود آمـد ، قتل جـرم محسوب شد و شایـد بهمین دلیل حماسه وتراژدی ، بعنوان دوفرم بزرگ کلاسیک در ادبیات غرب پیدا شدند . بدلیل اینکه حماسه تاحدودی تجلیل از عظمت مـردی است که دردوران مادرسالاری کشته می‌شد وتراژدی ، مرثیه برمرگ مردی است کـه تمام خصائص خوب را دارد ولی بدلیل یك اشتباه کوچك خود، درمرگ وانهدام غرق می‌شود .

اقوام‌ابتدائی پس ازکسب خودآگاهی، از دوران مادرسالاری وارد دوران پـدر سالاری می‌شوند . قهرمان حماسه ، هیچوقت زن نیست . گوئی بشر بحد کافی در دوران مادر سالاری ، از زن تجلیل کرده است ودیگر حـاضر نیست کـه اورا بمقام الـوهیت برساند . بهمین دلیل نخستین آثاربزرگ حماسی دراین دوران پیدا می‌شود. «هومر» و«هزیود»ازطریق‌حماسه‌هاوخلق‌مجدد اساطیرنشان می‌دهند که چگونه زئوس وتمام اعوان و انصارش ، بطور کلی خود را از شر غولهای مؤنث نجات می‌دهند وباوجود آنکـه علیه پدر خود زئوس نیز قیام جانانه‌ای صورت می‌گیرد ـ وشایداولین‌کسی‌که‌عقدهٔ «اودیپ» داشته ، همان خود زئوس بوده است ـ معهذا مطالعهٔ اساطیر یونان نشان می‌دهدکه «اولمپ»، دنیائی مردزده ویاپدرسالاری است. بدنبال این پدر سالاری ابتدائی است که تاریخ از اسطورهٔ متأثر از الگوی پدرسالاری انشعاب پیدا می‌کند ،وزئوس، پادشاهان و فرمانروایان را

۳۸۴ ــ

بعنوان نماینده خود برزمین میگمارد . وشاید بهمین دلیل است که در این دوران که دوران پدر سالاری است کابینه های دولتی را عیناً به شکل کابینهٔ زئوس در اولمپ می‌بینیم .

مضمون تراژدی درواقع عبارتست از بخطر افتادن سازمان پدر سالاری در خانواده ویااجتماع . و بهمین دلیل بقول ارسطو دو غریزهٔ ترحم ووحشت بر آن حاکم است؛ چرا که‌تراژدی، تاحدودی، درواقع مجموع حوادثی است‌که چند ساعت قبل‌ازمرگ یك‌قهرمان مذکراتفاق می‌افتد . گوئی هنرمند یونانی، مرگ ویاقتل شوهرمادر سالار را از عرصهٔ مزارع گندم به صحنهٔ تئاتر منتقل کرده است و چون با پیدایش خودآگاهی در دوران پدر سالاری ، کشتن مردان را جرم میشمارد ، اینك در برابر صحنه دچار وحشت و ترحم شده است ؛ چرا که می‌بیند سازمان خانواده وبنیاد اجتماع با مرگ آن پدر سالار بخطر می‌افتد .

باوجود این هرگز نمی‌توان مدعی شد که با پیدایش پدر سالاری ، تمام جوانب مادر سالاری از بین رفت . خلق و خوی مادر سالاری در انسان باقی ماند ؛ منتها همیشه بر آن برچسب جنون و جنایت وجرم نیز زده‌شد . فلاکتی که برمردم «تروی» مستولی شد ، بدلیل فرار یك مادر سالار (هلن) ، مستولی شد ، واگر افلاطون دوست داشت شاعران ، بویژه شاعران تغزلی را ازجامعهٔ خیالی خود طرد کند ، دلیلش آنست که معتقد بود که آنها تحت تأثیر الههٔ شعر (بازماندهٔ دوران مادرسالاری) ممکن است حرفهائی‌در

دمه بزنند کـه مردم دچار احساسات ناشی از جنون شده ساختمان اجتماعی را درهم ریزند . وما بخوبی می‌دانیم که ارسطو در بوطیقای خود اشاره‌های جـالب در بارهٔ شعر تغزلـی دارد وهرگز نمی‌خواهد حق مطلب را در مورد شعر تغزلی ادا کنند ، چـرا کـه شعر تغزلی ، بیشتر بـاقیماندهٔ اوراد و جـادوهـای عاشقـانهٔ دوران مادرسالاری است . درتمام جوانب فرهنگی ، کوششی اساسی بعمل آمد تـا زن ، قبیل به یك عامل ناخودآگاه شود ؛ خوابهارا تسخیر کند ؛ هنررا بـا علائم و جلوه‌هـای زیر زمینی خود ، بخویش تخصیص دهد و در خـانواده مقام دوم را بعد از پدر بدست آورد ، در اجتماع بکلی خلع سلاح شود و فقط بصورت یك وسیله مورد توجـه قرار گیرد . میدانیم کـه در دوران رنسانس ، یعنی در یکـی از دوران‌هـای عظیم تسلط پدر سالاران بر تـاریخ ، بهترین و بزرگترین فرم‌هـای شعری عبـارت بودند از حماسه و تـراژدی ؛ و شعر تغزلـی را اغلب نویسندگان ، حتی شکسپیر ، موضوعی خصوصی بشمار می‌آوردند و شاید یکی ازدلائل بی‌توجهی خود شکسپیر به تغزلهایش (۱) ویکی از دلائلی بی‌التفاتی مردم نسبت به شعر شاعران «متافیزیك» ، همین خصوصی تلقی کردن شعر تغزلـی بوده باشد ، بدلیل اینکـه در این قبیل شعرها ، تغزل ، حتـی بصورت مـذهبی ، مثل شعر « دان » (۲) ویژگی‌های خصوصی خودرا بخوبی حفظ کرده است و به ریشه‌هـای آرزوها وامیال شخصی مربوط می‌شود تـامسیرهـا وجریانهای یك

---

۱ ـ Sonnets ۲ـ Donne ـ Metaphysical Poet

اجتماع پدرسالاری . وموقعی که ادبیات ، بعد از رنسانس تا اوایل قرن بیستم ، درحرکت خود ، در منازل مکاتب مختلف از قبیل کلاسی سیسم ورمانتیسم توقف می‌کند وازظرفیت‌های این مکاتب بهره می‌گیرد وبقرن حاضر می‌رسد ، نوعی عمل و عکس‌العمل دائمی کلاسیک ورمانتیک بخوبی به چشم می‌خورد تا نتیجهٔ این عمل و عکس‌العمل ، یکی اززمینه‌های اساسی ادبیات قرن بیستم را تشکیل دهد .

در دوران پدر سالاری ، بلافاصله پس از دوران مادر سالاری نخست حماسه بشکلی‌که هومر نوشته است پیدا شد. حماسه ، تجلیل نیروی قویترین پدر سالاران‌است ونویسندهٔ حماسه بدنبال تجلیل‌از قهرمان قهرمانان ، یعنی آشیل است ، نه قهرمانی چون «هکتور»که در برابر آشیل از پا درمی‌آید . چند صدسال بعد ، بهترین آثار نمایشنامه‌ای یونان ظاهر می‌شود وشکی نیست که شکل نمایشنامه بویژه « تراژدی » ، نسبت به حماسه ، شکل پیشرفته‌تری است ؛ بدلیل اینکه درآن اجتماعی ساخته می‌شود که شبیه یك خانوادهٔ پدرسالاری است؛ منتها خانواده‌ای‌که بعلت تعلق داشتنش به«اولمپ» ویا بنحوی از انحاء ، منتسب بودن بآن ، ازحدود یك خانواده نیز تجاوزکرده، صورتی‌اجتماعی‌ویاتاریخی یافته است. درتراژدی، وقوف انسانی بیشتری وجوددارد تاحماسه؛ ووقوف‌انسان‌آنچنان قدرتی در طول‌تاریخ‌پیدامی‌کندکه‌موجب‌می‌شودفلسفهٔ سقراط وافلاطون‌وارسطو بوجود بیاید وتردیدی نیست که فرهنگ وتمدن یونان پس از عبور

PersianPDF.com

از سلسله مراتب تحولی حماسه وتراژدی ، اوج خود را براستی در فلسفه پیدا می کند و گوئی فلسفهٔ افلاطون و ارسطو ، تبلور کامل تفکرواحساس یونانی، بطور کلی ، وبطورکامل دربارهٔ زندگی است .

پس ازاین دوران، فرهنگ به روم منتقل می‌شود «ویرژیل»، «اووید» و«هوراس» ، بتقلید ازیونانیان، به ساختن حماسه و تجدید بنای اساطیری می‌پردازند و اشرافیت کلاسیک ادبی ، بوسیلهٔ «هوراس» بنیانگذاری می‌شود تاپس از فرسوده شدن تأثیر مسیحیت در دوران رنسانس، دیگر باره ازآثار منتقدان وشاعران سردرآورد. « هوراس » گفته بود : « من از مردم عامی کثیف نفرت دارم » ، واین محبوب‌ترین شعار شاعران و نویسندگـان دوران رنسانس می‌شود . مسیحیت ، عقب می‌نشیند ودوباره فرم‌های بزرگ کلاسیک از قبیل حماسه وتراژدی برادبیات حاکم می‌شوند. بیخود نیست که بسیاری از محققان و منتقدان ، دانته را نقطهٔ عطف قـرون وسطی و رنسانس دانسته‌اند . بدلیل اینکه « کمدی الهی» ، شعریست که درآن راهبر دانتهٔمسیحی، ویرژیل ملحد رومی‌است، ولی‌هدف‌اوبئاتریس‌ایتالیائی است که نشانه‌هائی ازمریم عذرا دارد .

قرون وسطی ادبیات را مقهور ومغلوب مذهب کرد وآنرا تا حدود یك عامل زیرزمینی ، مخفی وسری نگهداشت؛ واگردرآغاز دوران رنسانس ، می‌بینیم که «بوکاچیو» با تمام نیروی خود می‌کوشد ازخدایان ادبی یونان‌وروم ازقبیل «هومر» و«ویرژیل»، بهمان‌اندازهٔ

۳۸۸ ــ ــ

بسیار کم است ؛ چرا که این طبقهٔ متوسط پس از ظهور کرامول بوجود آمده است و بدنبال تجربه های جدید ادبی است و می‌خواهد چهرهٔ خودرا منعکس در ادبیات ببیند ، نه چهره‌های اشرافیت مخلوع را. قصهٔ رئالیستی قرن هیجدهم ، در انگلستان باین دلیل پیدا می‌شود که مخاطب ادبیات در قرن هیجدهم از اشراف به طبقهٔ متوسط عوض می‌شود و شاید علت اینکه رئالیسم در انگلستان ، صدسال قبل از فرانسه پیدا می‌شود این باشد که کرامول در انگلستان درحدود صد سال قبل از «روسو» در فرانسه ظهور می‌کند و بورژوازی فرانسه درحدود یك قرن بعد از طبقهٔ متوسط انگلستان برعرصهٔ تاریخ ظاهر می‌شود .

پیش از آنکه مکتب رمانتیك ، علیه افکار قراردادی و پوشالی وسطحی مکتب کلاسیك قیام کند، در انگلستان «دوفو»، «فیلدینگ» و «ریچاردسون» ، بارئالیسم خاص خودعلیه مکتب باصطلاح نئوکلاسیك قرن هیجدهم واصول پیشنهادی آن قیام کرده بودند وموقعی که انقلاب کبیر فرانسه پیداشد، برای همیشه قراردادهای پوشالی نئوکلاسیك قرن هیجدهم درهم کوبیده شد و انگلستان و فرانسه یك صدا، ندای رمانتیك ژان ژاك روسو رالبیك گفتند، چرا که از این پس، حاکم برسرنوشت هردو ملت ، طبقه بورژوا بود .

ولی آیا خلق وخوی کلاسیك در ادبیات از بین رفت ؟ هرگز! همانطور که خلق و خوی رمانتیك ، در طول تسلط شاعران واقعاً کلاسیك، زیرزمینی شده بود، خلق وخوی کلاسیك نیز دردوران تسلط رمانتیسم ، زیرزمینی گردید ؛ بدلیل اینکه باوجود برون افکنی

رمانتیک ادبیات ، هنوز تاریخ دوران پدرسالاری خود را می‌پیمود وامکان نداشت، نفس کلاسیك را که برارکان آن حماسه وتجلیل ازمرد وپدرسالار حاکم بود، بکلی از بین ببرد. چرا که بعدها درقرن بیستم، عناصر آن در آثار تنی چند ازنویسندگان اوایل قرن بیستم (جویس والیوت) بشکلی دیگر ظاهر می‌شود وتنوع خود را برخ می‌کشند ، همانطورکه‌علیرغم‌ناپدیدشدن ظاهری‌رمانتیسم‌درزیر تسلط‌سمبولیسم وسوررئالیسم، مکتب‌نئورمانتیسم درآثارتنی‌چند ازشاعران‌قرن‌بیستم (دیلن تامس) هویدا می گردد و تسلط مادرسالار برشعر تغزلی (البته بصورتی زیرزمینی) ظاهر می‌گردد.

غرض من این است که ادبیات همچون رودخانه‌ای است که‌در بعضی جاهای بستر آن چاههایی کنده‌اند . شکی نیست که آب در جاهائی ازبستر که چاه وجود دارد ، بیشتراست تاجاهای‌کاملا بی‌چاه؛ و مکاتب مختلف ادبی در طول بستر ادبیات بی‌شباهت به این چاهها نیستند ؛ چرا که بعضی ازخصائص زمانی ومکانی دراین چاههای طول بستر ، باتکاثف بیشتر بچشم می‌خورد . اگر بچاهی در اوایل پیدایش ادبیات (بصورت جادو و مزامیر غریزی) نگاه کنیم ، بیشتر خلق‌و خوی‌رمانتیك می‌بینیم تاخلق‌وخوی‌کلاسیك؛ واگرچاهی‌رادرچهارصد سال پیش‌از میلاد بررسی کنیم ویادر اوایل مسیحیت ازرودخانه آب برداریم ، بیشتر خصائص کلاسیك می‌بینیم تارمانتیك ؛ واگر به‌اوایل قرن نوزدهم بیائیم چاههارا همه رمانتیک می‌یابیم تاکلاسیك. مسیر ادبیات قبل از قرن بیستم را بیشتر این دو نوع برخورد با جهان ،

روشن می‌کنند و مسیر ادبیات قرن بیستم را با وجود اینکه آن دو برخورد قبلی بکلی غایب نیستند، خصائصی تعیین می‌کنند که با آنها در تمام ابعاد فرق دارند.

پس از این مقدمات، خواننده حق دارد بپرسد: پس کلاسیك چیست ورمانتیك کدام است وبادر نظر گرفتن وضع این‌دو، مقصود از مدرن چیست وخصائص بارز ومشخص‌کنندهٔ مدرن‌ازغیر مدرن‌کدامند؟ خلق وخوی کلاسیك سروکار دارد با دیدی که‌در آن نویسنده ازخود خویش خارج می‌شود ومی‌کوشداز«من» تجاوز کرده به«ما»بپردازد، طوری که در آن فرد بمعنای مطلق آن مطرح نباشد، بلکه گروهی از افراد در آن مورد بررسی قرار گیرند. بدین ترتیب، آفرینندهٔ دید کلاسیك، همیشه ازفرد مطلق چشم می‌پوشد تا گروهی یاطبقه‌ای را نشان دهد و یا اگر بخواهد در اوج چیزی خلق کند، می کوشد حتی گروه وطبقه را هم تبدیل به یك موجود همه زمانی وهمه‌مکانی کند. یعنی کسی که‌بادیدکلاسیك می‌نویسد، حتی اگرازخود نیزصحبت کند،ازخودی‌صحبت‌می‌کندکه‌دیگر فقط‌او نیست،بلکه گروهی،طبقه‌ای یاانسانی همه زمانی وهمه جهانی‌است. «اولیس» که‌ازاین بندر به‌آن بندر واز این جزیره به آن جزیره می‌رود، نمایندهٔ‌تمام‌مردمی‌است که بندر«مادر»را فراموش‌کرده‌اند وبدنبال‌آن می گردند. «اولیس» فقط یونانی نیست، او همه مکانی است؛ او فقط متعلق به اساطیر نیست، بلکه متعلق به تمام ادوار تاریخ است؛ تا حدودی او متعلق به تاریخ است؛ بدلیل اینکه تاریخ نیز از عصری به‌عصری حرکت

می‌کند تا بالاخره به عصر واقعاً تاریخی دست یابد. اولیس سمبول تمام آدم‌های سرگردان است و انسان هر آن ممکن است حتی در یک کوچهٔ تودرتو هم تبدیل به اولیس بشود. و یا هملت فقط متعلق به دانمارک و یا متعلق به دوران شکسپیر نیست؛ او فقط پسر پدری مقتول نیست، بلکه او جلوه‌ای از جلوه‌های موجود در ذات تمام پسرها، تمام مردان و حتی تمام آدمها در هر عصری و در هر مکانی است. گرچه اتفاق‌هائی که برای او می‌افتد، در طول یک زمان و همی بر روی صحنه می‌افتد، ولی او از طریق همه زمانی و مکانی شدن، بسوی آن حقیقت جهانی می‌رود که «ارسطو» برای شعر، مخصوصاً تراژدی پیش‌بینی کرده‌بود. هومر، اولیس‌را، وشکسپیر، هملت را، از خارج دیده‌اند، حتی اگر شباهتی بین زندگی هومر و اولیس، و شکسپیر و هملت، وجود داشته باشد. یعنی آفرینندگان، در خارج از مخلوقات خود، قرار گرفته‌اند. هملت هم شکسپیر است و هم همهٔ ما؛ اولیس هم هومر است و هم همهٔ ما؛ با این وضع هملت از شکسپیر و اولیس از هومر جدا هستند. آنها «من»های جداگانه نیستند، اعمالشان آنهارا بسوی بی‌نظیر شدن نمیرانند؛ اعمال آنها، تصویر مطلق ومجرد اعمال ایدآلی ما هستند. اگر آنها بی‌نظیر بودند، ما خود را در وجود آنها احساس نمی‌کردیم و با آنها هویت مشابه پیدا نمی‌کردیم. دید کلاسیک عبارتست از دیدی که در آن «من»ها بوسیلهٔ اعمال خود تبدیل به «ما» می‌شوند و ما بطور نهانی نفسانیت خود را در وجود آن «ما» منعکس می‌بینیم. اولیس، اودیپ، هملت، هریک

گروهی را نشان می‌دهد ، هریک تیپ خاصی را عیان می کند ؛ با وجود این در زندگی اولیس ، اودیپ ، هملت واشخاص مشابه آنها، تشابهاتی دیده می‌شود ؛ الگوئی جامع و منسجم وهمگانی برنوع رفتارها وزندگی آنها حاکم است ؛ آنها حتی از تیپ خاص خود هم تجاوز می کنند وبسوی تیپ بزرگ می‌روند؛ تیپ‌بزرگ ونمونه‌ای که چندین تیپ را دربر می گیرد وبسوی موقعیت‌های جهانی رانده می‌شود .

دید رمانتیك ، دید «من» ویا دید «من»های بی‌نظیر جدا ازهم است . دید رمانتیك، فرد را بسوی‌درون‌خویش می‌راند. باومی‌گوید که در طبیعت با خود خلوت کند ؛ در اطاق خود با خود خلوت کند؛ درد یا رنجی ، لذت یا شوری شخصی پیدا کند . به او می گوید که به لذت و درد خویش بیندیشد ؛ در خود خویش ، در خود گروهی خویش ، درخود زمانی ومکانی خویش محصور باشد. از خود وابعاد زمانی ومکانی خود تجاوز نکند وواقعیت خودرا بدون‌آنکه ازخود جدا شود ، بسازد و در ایده‌آل خود بسازد . خلوت کردن طبیعی آفریننده، دردید رمانتیك، باطبیعت ، بیشتر خلوت کردنی خصوصی است‌که‌درآن بازگشت‌کامل‌بدوران کودکی از یك‌سو، ودوران‌ابتدائی بشر ازسوی‌دیگرمیسرمی‌شود. یك رمانتیك خودرا مرکز آفاق وزمین وزمان می‌انگارد واگر جائی برود ، هرگز از خود خویش جدا نمی‌شود؛ خودش‌را بعنوان‌گرانبهاترین ودیعهٔ نفسانی بهمه‌جای‌جهان می کشاند . فرق بین دید کلاسیك ودید رمانتیك در این‌است‌که‌انسان

دردید کلاسیك مثل زمین بدور خورشید می‌چرخد و دردید رمانتیك بدور خود . دید کلاسیك ، انسجام خود را ازکلیت خود می‌یابد؛ دید رمانتیك به تفکیك اجزاء خود می‌پردازد . دید رمانتیك انسان را ، در حال تطور و تحول نشان می‌دهد. دید کلاسیك انسان را ، درهمه حال ، در همه زمانها ودر همه مکانها نشان می‌دهد . دید رمانتیك به تخیل فرد و برون افکنی این تخیل از طرق فردی می‌پردازد ؛ دید کلاسیك به حرکت عمومی بشر می‌نگرد وحساب تخیل‌را تصفیه‌شده می‌داند وازآن فقط مدد می‌گیرد تاباکمی تفاوت با الگوهای دیگر ، الگوی دیگری از تیپ‌های بزرگ بشری ارائه دهد .

ولی‌این هردودید، بیشترمتعلق به‌قبل‌ازقرن بیستم‌هستند؛گرچه نشانه‌هائی ازآن در دوران ما نیز بچشم می‌خورند ، ولی حتی دراین نشانه‌ها هم بیشتر دید مدرن است‌که‌کار گرشده، همه‌چیز را دگرگون کرده است . در دنیای قبل از قرن بیستم همه چیز بقامت نوعی نظام بریده شده بود. نظم، حتی برتمام تحولات انقلابی‌هم‌بنوعی حاکم بود ونتایج تحولات‌کاملاقابل پیش‌بینی بود. اگر این نظم، بوسیلهٔانقلابی و یا تحولی در آشوب غرق می‌شد امکان آن بود که شکل نظمی را که پس از آشوب بوجود می‌آمد، پیش‌بینی کنند . بدلیل اینکه همه چیز در طول زمان خاصی اتفاق می‌افتاد . ده دوازده قرن طول کشید تا اروپا مسیحیت را در خود جذب کند ، بدان تبدیل شود و حتی علیه‌آن با اومانیسم اشرافی رنسانس قیام‌کند . مدتی طول کشید

تـا بورژوازی علیه فئودالیسم قیـام واقعی بکند و حتـی فـاصلهٔ دو قیام علیه فئودالیسم بیش از یك قرن، یعنی عمر کامل یك انسان عادی بود. مخلوع شدن پادشاه انگلستان بدستور کرامول، و پادشاه فرانسه بوسیلهٔ انقلاب کبیر، تحولاتی بودند که به‌فاصله‌ای زیاد اتفاق افتادند؛ و طبقهٔ بورژوا بتدریج پیدا شد؛ و کاپیتالیسم نیـز سالها طول کشید تاازمیان بورژوازی سر درآورد. قبل ازقرن بیستم، تمام تحولات اجتماعی وفرهنگی وادبی، درطول زمان نسبتاً طولانی عملی می‌شد. اساس تحولات، همیشه برپایهٔ نوعی نظم بپا شده بود. «وایت‌هد» (۱) می‌گوید: «درگذشته، مدت زمان یك تغییر مهم، بمقدار قابل ملاحظه‌ای طولانی‌تر از طول عمر یك فرد بود؛ بدین ترتیب، بشر عادت کرده بود که خودرا با موقعیت‌های ثابت تطبیق دهد. اکنون این مدت زمان، بمقدار قابل ملاحظه‌ای کوتاهتر از طول عمر یك فرداست ودرنتیجه تعلیمات ما، باید افرادرا طوری تربیت کند که آنها بتوانند با تغییر وتازگی شرایط روبرو شوند.»

تعداد کودتاهائی که در طول یك سال درعصر ما اتفاق می‌افتد، شاید ازتعداد انقلابهائی‌که پس از رنسانس دراروپا اتفاق افتاده‌بیشتر باشد. مادر دینامیک‌ترین عصر تاریخ زندگی می‌کنیم و هرتحولی درطول این چهل‌سال گذشته، تحولی‌راپیش‌آورده است که‌لحظه‌ای‌پیش غیرقابل‌پیش‌بینی‌بود. تحرك سریع حوادث، غیرقابل پیش‌بینی است خردتاریخی ما، باتکیه برتمام سنن فرهنگی و مدنی ما، ازپیش‌بینی

---

۱ ـ Whitehead

ده‌سال آیندهٔ بشر عاجزاست؛ درحالیکه درزمان انقلاب کبیر فرانسه، بخوبی میشد ظهور دیکتاتوری بنام ناپلئون را در قرن نوزدهم پیش‌بینی کرد. ما باسرعت وبه‌تصادف پیش می‌رویم؛ تصادفی بدنبال تصادف‌های دیگر، در تحرکی که تخیل بشر نمی‌تواند حدود آنرا بشناسد. بنظر می‌رسد که کلید هستی امروز، نوسانات سرعت است که عبارت باشد ازرابطهٔ مسافت بازمان؛ ولی موقعی که زمان، هرلحظه درحال تغییرباشد وهمیشه تصوری جدید ازخود درماایجاد کند، ما ارزش‌های لحظهٔ پیش خودراچگونه می‌توانیم بصورت‌ارزش بشناسیم؟ انقلاب در قرن بیستم، همیشه بسوی انقلاب بیشتر پیش می‌رود. انقلاب، بقول «هرینگتون»[۱] هرلحظه انقلابی‌تر می‌شود و اگر تاریخ به این سرعت پیش برود ویااگر تاریخ اینهمه سرعت‌را درخود جمع کند وآنرا بسوی جلو پرتاب کند، گفته کافکا صحت کامل خواهد یافت که: «ما همه قربانیان تاریخ هستیم.»

دیدرمانتیک، زمان را درعصر، یادروجود یك رمانتیک‌حبس می‌کرد. دیدکلاسیك بسوی بی‌زمانی وبی‌مکانی حرکت می‌کرد ومی‌کوشید در اوج، الگوهائی بدست دهد که تیپ‌های عالی بشریت باشند. اولی «من»ی جمع شده درخودرا نشان می‌داد ودومی «ما»ئی جمع شده درخودرا. دیدمدرن، «من» و«مائی» درحال‌متلاشی شدن‌را نشان می‌دهد؛ فردی‌را نشان می‌دهد که مثل آهك آب دیده متلاشی می‌شود وبشریتی را دربرابر ما عرضه می‌کند که بایك حالت گریز ازمرکز، بهنگام مسخ شدن ومثله شدن، درتفرقه وپراکندگی یله

۱ – Harrington

می‌شود . اگرما با بسیاری از عقاید «نیکولاس بردیایف»(۱) مخالف باشیم، در این بخش از گفتار او در مقالهٔ « بشر بی‌خدا » نمی‌توانیم تردید کنیم که :

« مضمون اصلی عصر ما ، مضمون اصلی تمام تاریخ ، یعنی سرنوشت بشر است . آنچه اکنون در دنیا اتفاق می‌افتد ، بحران اومانیسم نیست (این موضوع در درجهٔ دوم اهمیت است) ، بلکه بحران بشریت است . ما بااین موضوع سروکارداریم که آیاموجودی که‌آینده به او تعلق دارد، مثل سابق باید انسان نامیده شود یا چیزی دیگر؟ ما شاهد جریان غیرانسانی کردن بشر درتمام مراحل فرهنك وزندگی‌اجتماعی هستیم. ازهمه بالاتر، خودآگاهی اخلاقی بشردارد، غیر انسانی می‌گردد . بشر دیگر از هیأت ارزش عالی خود درآمده است : اوحتی ازداشتن هر نوع ارزشی ساقط شده است.... بشری که دیگر نمی‌خواهد تصویر خدا باشد ، دارد بصورت تصویری ازماشین درمی‌آید ...»

برای بررسی قصهٔ جدید جهان، باید نخست نگاهی به‌این‌فرد متلاشی از درون و اجتماع متلاشی از درون ، یعنی من‌ومای متلاشی بیندازیم وبعدبادردست داشتن این‌زمینه بپردازیم به‌وضع قصهٔ‌روانی.

---

۱ ـ Nicolas Berdyaev

۳۵

اشاره‌ای به‌زمینهٔ اجتماعی و فلسفی قصهٔ روانی

۱ ـ اگر در دید رمانتیک، انسان شبیه زمین بود در حال چرخیدن بدورخود، واگردردیدکلاسیک شبیه‌زمین درحال‌چرخیدن بدورآفتاب بود، دردید جدید، انسان، بصورت زمین‌یاهرکرهٔ دیگری است که به سرعت تمام بسوی خورشید پیش می‌رود ویا بسرعت تمام ازآن دور می‌شود؛ طوری که انسان باسرعت حرکت خود، از مدار قابل تنظیم خود خارج شده، آنچنان تحرک روزافزونی پیدا کرده

است که در هر لحظه ، نیروهای گذشته خودرا پشت سر می‌نهد و با سرعت تمام بسوی انهدام گذشته خود پیش می‌رود .

تردیدی‌که نیچه در تمام جوانب فرهنگ وتمدن بشری‌کرده بود وازطریق آن برچسب «نه»ای که برتمام جلوه‌های گذشته زده بود ودست ردی که برسینهٔ خدا زده بود واورا از ذهن انسان طرد کرده بود ، اینك بدل به نوعی یقین شده است . انسان در لحظهٔ حاضر ، می‌کوشد حتی لحظهٔ پیشین خود را نشناسد ؛ و یا می‌کوشد فقط آنرا بنفع خود ازجریان اعتیادی گذشته ، منحرف کند و آنرا فقط در لحظهٔ حاضر ، قابل بررسی می‌داند . چرا که لحظهٔ حاضر ، چیزی جز تمامیت زمان نیست ، چرا که اگر ادراکی نسبت به گذشته حتی صورت بگیرد ، جز از دریچهٔ زمان حال که تمام خصائص زمان حال را دارد ، صورت نخواهد گرفت . « بکت » دربررسی «پروست» گفته است که « حافظه ، بوسیلهٔ ادراك ، باشکال مطلوب درمی‌آید .» واین گفته را تاحدودی می‌توان درمورد تمام حرکت‌ها ، نهضت‌ها و اعمال قرن بیستم صادق دانست ؛ بدلیل اینکه بوسیلهٔ قضاوت معاصر خود ، ما یا گذشته را بکلی نفی می‌کنیم ویا آنرا بسود عصر خود تعبیر می‌کنیم. علت اینکه ما، یعنی بشرعصر حاضر ، همیشه بدنبال انقلابی بزرگتر ، عملی قابل انفجارتر ، شهری بزرگتر ، حکومتی عظیم‌تر ، مرزهائی وسیع‌تر، مصرفی بیشتر ، توده‌های عظیم‌تر وجمعیت بیشتر می‌گردیم ، اینست که ما باتحرکی عظیم ، ازعمل فعلی خود ، بسوی عمل بعدی خود حرکت می‌کنیم و هنگام حرکت ، حافظهٔ خود را

۴۰۰ ـــــــ

معنائی داشتند. او آشفتگی حال را برنظم گـذشته تحمیل می کند و بهمین دلیل، گذشته موزون ومنظم، تبدیل به آشفتگی مطلق میشود وآشفتگی، همانطور که «هرینگتون» در کتاب «قرن تصادفی» گفته است، بزرگترین خصیصهٔ اذهان ادبی‌قرن ماست. ادبیات قرن بیستم، تصویری‌ازآشفتگی است؛ حتی اگربزرگترین شاعران وقصه‌نویسان معـاصر، علیه این‌آشفتگی‌قیام کرده، بدان موزون‌ترین ومنظم‌ترین شکل ممکن درزمان حال را داده باشند.

بشر، بسرعت تمام در پنجاه سال گـذشته تکثیر کرده است. همه جارا بشر، بشر عادی، توده‌های عادی اجتماعی اشغال کرده‌اند. جـای خلوت وجود ندارد. انسان عـادی سینما رو، شعارده، فریب خورده، مصرف کننده، مبتذل ویـا بابتذال کشیده شده، همه جارا بخود تخصیص داده است. «اورتگاای گاست»[۱] در کتـاب «عصیان توده‌ها»[۲] نشان داده است‌که جمعیت، علنی اعلام شده است. بشر، بـه جمعیت، بـه توده‌هـای مصرف کننده اختصاص داده شده است. جمعیت فعلی جهـان، فراموش کرده است که جمعیت بیست‌سال‌پیش درچه وضعی بود. توده‌هـا، حافظهٔ خود را درنتیجه سرعت حرکت ودینامیسم عجیب وتازهٔ روزگار ما، یاازدست داده‌اند، یاآنرانادیده می گیرند. نتیجه فرقی نمی‌کند. جمعیت بسوی‌جمعیت بیشتر، تندتر حرکت می‌کند. زمان، هرلحظه تندتر حرکت می‌کند. ما همه‌سوار

---

۱ ـ Josè Ortega y Gasset

۲ ـ The Revolt of The Masses

«ماشین زمان» هستیم وروز وشب بقول «ولز» بسرعت بال‌زدن پرنده‌ای کوچك عوض می‌شود . ولحظه‌ای فراخواهد رسید که در زمانی بی‌شب وروز سیر کنیم .

مسکن قرن ما بقول «هرینگتون» «گنده شهر»(۱) است ؛ مقصد اجتماعی ما بقول «گاست» ، نوعی «دموکراسی افراطی»(۲) که شاید اسمی خررنگ‌کن برای آنارشیسم باشد؛ وماهمه بااونیفورم های متعلق به‌مکتب اصالت مصرف(۳) ، باسینه‌های جلوداده وشکم ـ های‌عقب‌زده، باپوتین‌ها ودگمه‌ها وهیاکل یکسان، ازبرابر بزرگترین دیکتاتور تاریخ یعنی « ماشین » ، ملیون ملیون رژه می‌رویم و از لبخند دنده‌های دندانهای این دیکتاتوردردل بخود می‌بالیم . حقیقت این است که سرعت ، بشر را ، آنچنان کلی کرده است که ما همه داریم به‌یکدیگر شباهت‌پیدا می‌کنیم. تنوع‌دارد ازمیان برمی‌خیزد وهرچه این‌استاد بزرگ تاریخ‌معاصر یعنی ماشین دیکته‌کرد ، ما ازبر می‌کنیم و به یك دیگر تحویل می‌دهیم و در عین حال گذشته خود را نابود می‌کنیم تازمان حاضر، بهرشکلی که شده، حتی اگر مارا تبدیل بحیوانهای مسخ شده ، به بره‌های مظلوم خدای ماشین بکند ، وجود داشته باشد وبطرف‌آینده بسرعت مافوق صوت پیش بتازد؛ ما بسرعت تمام، بطرف «دنیای شجاع‌جدید»(۴) آلدوس‌هاکسلی، پیش می‌رویم و بزودی ترکیب خودآگاهی ما، عبارت ازشعارهای تبلیغاتی دیکتاتور ـ

---

۱ ـ Megalopolice ۲ ـ Hyperdemocracy
۳ ـ Cosumerism ۴ ـ Brave New World

های مصرف خواهد بود وما بدل به حیوانهـائی خواهیم شد که تمام زندگیشان در لذت غریزی جنسی وخورو خواب خلاص می‌شود .

اشپنگلر، معتقد بود که همانطور که مرگ پس‌اززندگی‌پیدا می‌شود ، تمدن ، سرنوشت اجتناب ناپذیر فرهنگ است ؛ چرا کـه تمدن ، عبارتست از زندگی بی‌ریشهٔ ماشینی، وفرهنگ یعنی زندگی غنی ارگانیک ؛ وتمدن فعلی غرب که اینک تمام بشریت را درکام خود فرو برده است ، تمدنی بی‌ریشه وماشینی است کـه بدنبـال آن چیزی جز زوال پیدا نخواهد شد .

علت اینکه بسیاری ازنویسندگان قرن بیستم ، درعمق روانی هستند ، این است که آنها در محیطی زندگی می کنند کـه عواملی وحشتناک ازهرسو، می‌خواهند تمام جوانب خودآگـاهی آنها را یکسره تسخیر کنند وآنهارا نیز تبدیل به مصرف کنندهٔ کالای‌بظاهر پرزرق‌و برق ولی درباطن پوک ومسموم وتوخالی ماشین بکنند . بر ابتدای تمام این عوامل ، باید پیشوند « تکنو » را همیشه اضافه کرد ومثلا گفت‌تکنودیکتاتور وتکنو سوسیته؛ بدلیل‌اینکه تکنیک تمام خصائص وآرزوها وآمال آنهارا مشخص می‌کند وبآنهاجهت ورسمیتی می‌دهد که درطول تاریخ، بچنین شکلی هرگز سابقه نداشته است .

بیخود نیست که نمایشنامهٔ این دوره ، مثلا نمایشنامهٔ پوچی ، همه را تبدیل به دلقك می کند ؛ شعرش تصویرگر دنیـائی میشودکه درآن تمام اعتبارها، رو بـه بی‌اعتباری رفته‌اند ؛ وقصه‌اش ازمحیطی صحبت می کند که درآن «من» و «مـا» های مختلف درحال‌متلاشی

شدن هستند و یا ازطریق بررسی و تجزیه و تحلیل بوسیلهٔ قصه‌نویس، تبدیل به افراد متلاشی شده می گردند.

دراینجا من قصد ندارم که موقعیت اجتماعی، تاریخی، فلسفی وصنعتی قرن بیستم را تشریح کنم، بدلیل اینکه در این چند صفحه فقط می‌خواهم به بررسی وضع قصهٔ روانی بپردازم واشاره به اهمیت زمان را ازاین نظر کردم که در بررسی قصهٔ روانی، زمان، اساسی‌ترین عامل ساختمانی این نوع قصه است و بدون تشریح زمان از نظر اجتماعی در عصر حاضر، شاید امکان درک آن از نظر قصه فراهم نمی‌شد.

۳۶
قصهٔ روانی

خواننده لابد می‌داند که آنچه تاکنون در بارهٔ قصه گفته‌ام، بطورکلی دربارهٔ انواع مختلف قصه که درطول این سه‌قرن‌نوشته‌شده است، صادق است وحتی بیشترآن عوامل وابعاد وعناصررا، با درنظر گرفتن موقعیت قصه، هر نوع قصه‌ای، در قرن بیستم، نوشته‌ام و بطور کلی تمام یا بخش اعظم‌آن عوامل و عناصر دراغلب قصه‌هـای بزرگ دنیا از قدیم وجدید با شدت وضعف پیدا می‌شود؛ واصولا قصه‌ای در

۴۰۶ ــ ــ

کلاسیك نیز حرکت کند .

منظورم این است که عوامل و عناصر وابعاد قصه تـا حدودی همانهائی هستندکه درساختمان قصه بررسی شده‌اند. ولی درقصهٔروانی با بعضی از عوامل رفتاری می‌شود که در گذشته بندرت می‌شد و این رفتار بیشتر براساس بررسی‌های جدید ازعامل زمان ونفوذ جهان ـ بینی جدید دربارهٔ زمان درساختمان ادبیات قابل توضیح است وشاید بهمین دلیل است‌که اگر در قصهٔ رئالیستی‌قرن هیجدهم وقرن‌نوزدهم بیشتر شخصیت بعنوان عامل طرح وتوطئه مطرح بود ، اینك الگوی قصه زائیدهٔ حرکت درونی شخصیت است وتمام تجربه‌ها و جدالهـای درونی ، درهم بافته‌می‌شوند تا تاروپود الگوپدیدارشود؛ وبهمین‌دلیل بطورکلی در قصهٔ روانی این طرح و توطئهٔ داستان نیست کـه اهمیت دارد ، بلکـه تا حدودی این عامل ، وظایف خودرا به الگو منتقل می‌کند والگو، علاوه بروظائف خود ، وظائف آنها را نیز. در وضعی روانی ، بعهده مـی گیرد . پس در قصهٔ روانـی ، مراتب تأکید ، بعلت رفتاری جدید با زمان، از جائی به‌جائی دیگر منتقل می‌شود و قصه ، بعنوان ارائهٔ الگوی ذهنی شخصیت‌هـا در عمق و در پهنای زمـان مطرح می‌شود .

پروست می گوید کـه در هر عصر ، ادبیات می‌کوشد خود را به فلسفهٔ حاکم برآن عصر، نزدیك کند. ادبیات قرن‌بیستم بطورکلی، وقصهٔ روانی بطور اخص، زائیدهٔ تحولات فکری خاصی هستند که در اواخر قرن نوزدهم واوایل قرن‌بیستم درغرب ظهور کردند.همانطور

۴۰۸ ــ ــ

که پیدایش قصه در قرن هیجدهم، نتیجهٔ تحولات اجتماعی و فلسفی اواخر قرن هفدهم و اوایل قرن هیجدهم بود و شکی نیست که بدون آن تحولات، که مهمترین آنها از نظر فکری فلسفهٔ تجربی لاک، هیوم و بارکلی بود، امکان نداشت قصهٔ رئالیستی پیدا شود، قصهٔ روانی نیز پیدا نشد مگر تحت تأثیر تنی چند از فلاسفه و روانشناسان که اهم آنها عبارت بودند از برگسون، ویلیام جیمز، فروید، یونگ و انشتین. جالب این است که این پنج تن، بطور مستقیم و غیرمستقیم، عامل زمان را بررسی کرده، بیشتر از طریق این عامل، تأثیر خود را روی قصهٔ روانی پایدار ساخته‌اند.

در فلسفهٔ برگسون، حافظه، زمینه کار را تشکیل می‌دهد. از نظر او، زمان عبارتست از «پیشرفت نامرئی گذشته، که آینده را می‌جود و پیش می‌رود.» بنظر او ذهن ما، همیشه تحت تأثیر تجربیات، اشکال مختلف بخود می‌گیرد و خود آگاهی بشر در نتیجهٔ گذشت زمان صاحب حجم بیشتر می‌گردد و گذشته‌ای بی‌انتها تا زمان حال ادامه پیدا کند و در آن بزندگی خود ادامه می‌دهد. ساعت، زمان را تقسیم‌بندی می‌کند ولی این تقسیم‌بندی قراردادی است و هر نوع بررسی از زمان باید متعلق به زمان حال باشد؛ تقسیم‌بندی زمان باید بستگی پیدا کند به حافظه و تجربه‌هائی که بر روی هم انباشته شده‌اند. ما اتفاقی را که سالها پیش برما گذشته است، در لحظه‌ای از زمان حال، آنچنان بوضوح درمی‌یابیم که گوئی همین یک لحظه برما گذشته است. علت اینکه ما در قصهٔ روانی، همیشه در زمان حال زندگی کنیم همین است. پروست

می گوید امکان آن نیست که گذشته بطور کامل در ذهن آدم بیدار شود؛ بدلیل آنکه بین اتفاقی که در گذشته رخ داده ، تازمان یادآوری آن، حوادث دیگری در طول زمان اتفاق افتاده است که ماهیت آن اتفاق را تغییر داده است . علاوه براین، حوادثی هستند که هنگام وقوع ، انسان بآنها توجه نکرده است ، ولی آن حوادث مخفیانه در ذهن و در ناخودآگاهی آدم خلیده‌اند وبعد در لحظه‌ای درآینده که بدون شك برای زندگی کننده زمان حال خواهد بود، از چاههای ناخودـ آگاهی نجات یافته، مثل روز روشن، دربرابر چشم او قرار خواهند گرفت. بهمین دلیل، یك کلمه، یك عبارت موسیقی ویك‌صدا،ممکن است با نوعی حالت اشراقی ، بخشی از گذشته را با تغییراتی کـه در طول عمر ما پیدا کرده است ، برای مـا زنده کند؛ همانطور که طعم چائی، یکی از شخصیت‌های پروست را متوجه یك دوران پرحـادثهٔ گذشته می کند ، و در هرحله‌ای دیگر، یکی از شخصیت‌ها، نسبت به مرگ مادر بزرگ خود اظهار بی‌اعتنائی می کند تـا پس از گذشت سالهـا ، تجربـهٔ مرگ مـادر بزرگ را بروشنی در بـرابـر خود ببیند؛ ویا «سوان» یکی ازشخصیت‌های معتبر داستان بشنیدن نتی از پیانو بی‌درنگ بیاد زنی می‌افتد که در جـائی در گذشته دیده وبعد فراموش‌کرده است و اینك برای یك لحظه ، در اوج‌اشراق ، بشنیدن آن نت ، دوبارهٔچهرهٔ اورا در برابرخود می‌بیند وبعدتصمیم‌می گیرد که در آینـده بکوشد از این قبیل لحظـات بیشتر فراچنگ آرد . شخصیت‌های جویس نیز در قصه‌های « تصویر هنرمند بعنوان مردی

جوان» و «اولیس»، بشنیدن صداها، جمله‌ها و یا دیدن یك منظره، بیاد دهها چیز مختلف می‌افتند که در ناخودآگاهی آنها انبار شده‌اند واینك در لحظات ادراك مستقیم وغیر ارادی، از اعماق چاهها بیرون می‌پرند وبوضوح بپرواز درمی‌آیند. بهمین دلیل، پروست، بدو حافظه معتقد می‌شود: یکی حافظهٔ ارادی ودیگری حافظهٔ غیرارادی، ومعتقد می‌شود که وظیفهٔ نویسنده، کشف گذشته از طریق حافظهٔ غیر ارادی است، بدلیل اینکه حافظهٔ ارادی، تحت تأثیر عادت وگذشت اعتیادی حوادث ظاهری، قدرت خودرا ازدست داده است؛ واگر «بکت» در بررسی پروست، زمان را به یك «دیو دوسر نفرین و نجات» تشبیه می‌کند، بهمین دلیل است؛ زیرا عادت سر نفرین این دیو، واشراق یا حافظهٔ غیر ارادی انسان، سر نجات وخلاقیت است.

ویلیام جیمز، فیلسوفی که در «اصول روانشناسی» خود در سال ۱۸۹۰ برای اولین بار از «جریان سیال شعور» و یا «سیلان خودآگاهی»(۱) صحبت کرده، تا حدودی از نظر تجربی به نتیجه‌ای رسیده است که برگسون می‌رسد. از نظر او شعور یا خودآگاهی عبارت از ترکیبی از تمام چیزهائی است که ما تجربه کرده‌ایم وتجربه می‌کنیم. تمام افکار و تجربه‌های قبلی انسان در طول زمان تغییر پیدا می‌کنند. تجربیات ما، خودآگاهی ما را همیشه دگرگون می‌کنند وموقعی که ما در بارهٔ یك امر بخصوص به قضاوت می‌نشینیم، درآن لحظه تمام تجربهٔ زندگی خودرا ارائه می‌دهیم. تجربهٔ اولیه ازیك چیز، از نظر

---

۱ ـ Stream of Consciousness

ویلیام‌جیمز، مثل ذره‌ای برف است که همینکه بدست گرفتیم آب می‌شود وتبدیل به تجربه‌ای دیگر می‌شود. هیچ تجربه‌ای، اصالت نخستین خود را در ذهن ما حفظ نمی‌کند، بلکه درطول زمان به‌اشکال مختلف درمی‌آید. واین همانست‌که بعدهادرقصهٔ روانی ازآن‌استفاده می‌شود. بدلیل اینکه اگر ما درزمان حاضر ازهمه‌چیز صحبت‌کنیم، خودآگاهی ما، تجربیات گذشته وتصور ما از تجربیات‌آیندهٔ ما را، بصورت رودخانهٔ‌تصورات‌ما وتجربیات زمان‌حال‌ما جاری‌خواهدکرد، ومی‌دانیم‌که این در واقع اتفاقی است که‌در اغلب قصه‌هائی‌که ازسال ۱۹۱۳ ببعد در اروپا بصورت قصهٔ «سیلان خودآگاهی» نوشته شد، رخ می‌دهد. الیوت در «چهارکوارتت» می‌گوید: «زمان گذشته و زمان آینده آنچه ممکن بود باشد وآنچه بوده به یك هدف اشاره می‌کنندکه‌همیشه زمان حال‌است»، این‌در مورد «خانم دلووی» «امواج»، «بسوی چراغ دریائی» و «اورلاندو» از ویرجینیاوولف کاملا درست است. چراکه نگاهی به«خانم دلووی»، کافی است تا بما نشان دهد چگونه درطول یکروز، تمام زندگی «خانم دلووی» خلاصه می‌شود. تمام شخصیت‌های این قصه، بویژه «خانم دلووی» از طریق علامات واشارات زمان حال که بی‌شباهت به طعم چائی در قصهٔ پروست و صدای بعضی کلمات در رمانهای جویس‌نیست، بلافاصله بدورانی در گذشته برمی‌گردند، وقوف‌های مختلف درهم می‌آمیزند وهمه باهم بسوی زمان حال، زمانی که «خانم‌دلووی» درآن زندگی می‌کند، رانده می‌شوند، ودر«اورلاندو»برعکس«خانم دلووی»، زمان

PersianPDF.com

وسعت پیدا می‌کند، پهن می‌شود و مثلاً شخصیتی ۳۶۰ ساله بصورت همان شخصیت سی‌وشش ساله درمی‌آید والبته ممکن بود بصورت شخصیتی ۳۶ دقیقه‌ای نیز درآید. قصهٔ «اولیس» جویس درطول هیجده ساعت اتفاق می‌افتدوتمامی قصهٔ «فینیگنزویک»(۱)، اثربعدی جویس درطول یك شب اتفاق می‌افتد. در طول یك روز زندگی، دراولیس، گوئی تمام بشریت بسرروی صحنهٔ دوبلین و برذهن سه شخصیت اصلی آن یعنی «استیون»، «بلوم» و«مالی» پیاده می‌شود ودرکتاب بعدی، جویس ادوار تاریخی را دریك شب خلاصه می‌کند وتکرارهای مختلف در تاریخ بشررا، در وجود خانواده‌ای در رستورانی خلاصه می‌کند. ولی ذهن تمام شخصیت‌ها، رنگ‌وبو وتمثیلها و استعارات گذشته را احضارمی‌کند ودنیای آنها مجمع‌الجزایری ازتمام‌تمثیلها واسطوره‌ها و تواریخ بشریت می‌شود. پروست گفته است که: «من ممکن است مثل هسته‌ای که پس‌ازپیدا شدن درخت ازبین میرود نابود شوم». این گفته شاید بیشتر دربارهٔ آثار جویس صادق است، بدلیل اینکه خودآگاهی اشخاصی چون استیون، بلوم ومالی، همچون هسته‌هائی هستند که تبدیل می‌شوند به چیزهائی بزرگتر وعظیم‌تر. درحالیکه ممکن‌است، خود دیگر مطرح نباشند. استیون، تبدیل می‌شود به هملت، به تلماکوس (پسر اولیس) وتقریباً به‌تمام افرادی که‌بدنبال پدری گمشده هستند. بلوم تبدیل می‌شود به مردی که بدنبال پسری می‌گردد ودرعین‌حال درشرایط مختلف جای‌موسی، عیسی، شکسپیر،

۱ ـ Finnigans Wake

اودیپ، یهودی سرگردان والبته اولیس هومر را می‌گیرد؛ و «مالی» زنی‌است تقریباً شبیه تمام زنان دنیا ، که درعین حال مجموعه‌ای از تمام‌آنها نیز هست وسخت شبیه الههٔ مادر یامادر سالار دوران ابتدائی است؛ واستیون باید به‌پنجرهٔ روشن منزل او نگاه کند وخرد عظیم یك پدر یعنی بلوم را بدست‌آورد وبلوم باید شب بر گردد ودرحالت جنینی درکنار او بخوابد . آنها گذشته را درحال زنده می کنند ؛ آنها تمام وقایع بزرگ دنیا ، شهرها وشخصیت‌های بزرگ دنیا را در دوبلین حاضر می‌کنند . آنها گذشته را و آینده را درحال زندگی می کنند ، بدلیل اینکه چیزی جز حال و خودآگاهی حال وجود ندارد .

تأثیر فروید برروی ذهن نویسندگان قرن بیستم کمتر از دیگران نیست. فروید ثابت کرد که گذشته، حال‌را بوجود می‌آورد؛ چرا که غرایز سرکوب شدهٔ انسان، دردورانهای بعدی زندگی ، که ازنظر قصه نویس در دورانهای مختلف زمان حال خواهد بود ، بصورت عقده‌ها ، و از طریق تمثیلها و اشارات وکنایات ، اگر نه در زندگی عادی ، در هنر وخواب و هذیان و جنون ظاهر می‌شوند و دورانهای حال زندگی شخصیت‌را اشغال می کنند . ونیز او ثابت کرد که حتی ازابعاد زبانی خواب ورؤیا می‌توان درقصه استفاده کرد و جویس تحت تأثیر همین ابعاد روانی زبان بود که «فینیگنزویک» را بآن شکل خاص نوشت وحروف و کلمات وصفات واسامی را پشت سرهم بیکدیگر وصل کرد ویادرترکیب آنها دست برد وازیك یادو

کلمهٔ سرهم بند شده ، احساس کلمه دیگری را بوجود آورد، طوری که گوئی درخواب دو کلمه بیکدیگر کلید شده‌اند ، ولی چون انسان نمی‌تواند درخواب کلمات را دقیقاً تلفظ کند ، زیرلب یابه‌صدای‌بلند حرکات مشابه آنهارا ادا می‌کند . دیده‌اید که روی «داشبورد» بعضی تاکسی‌های تهران جمله‌ای که با کلمات کاملا چسبیده نوشته شده نصب‌گردیده است. این جمله بی‌شباهت به کاری که‌جویس در بعضی‌از قسمت‌های اولیس و«فینیگنزویک» کرده نیست. جمله‌ای‌که برروی داشبورد تاکسی‌ها نوشته شده ، عبارتست از منمشتعلمشقعلیمچکنم (من مشتعل عشق علیم چکنم) واگر درساختمان این جمله از نظر صدا دست ببرید ومثلابنویسید: منمنشعبعشلعشیقمچکنم (من منشعب عشل عشیقم چکنم) تقریباً وضعی را خواهید داشت که گاهی در برداشت‌کلمات جویس اتفاق می‌افتد ؛ منتها باید جمله دوم و جملات بعدی، معانی ایهامی خاصی‌را درذهن بیدار کنند وگرنه‌کار به تصنع ویاوه‌سرائی خواهد کشید . جویس ، گرچه پارا از برداشت‌های فروید ، فراتر گذاشت واز زمان چاپ « فینیگنزویک » تاکنون ، قصه‌ای در دنیانوشته نشده است که اینهمه قدرت زبانی‌درآن برروی کاغذآورده‌شود، ولی‌دراین شکی نیست که منبع تأثیراو، دراین مورد فروید بود .

البته در این هیچ تردیدی نیست که یونگ نیز ازنظر کشف «ناخودآگاه‌اشتراکی»(۱) وفکر«تیپ»(۲) و«تیپ ازلی»(۳) (یاصورت

---

۱ ـ The Collective Unconscious ۲ ـ Type

۳ ـ Archetype

نوعی) در قصه نویسهای قرن بیستم، بویژه قصه‌های «جویس» و «وولف» تأثیر گذاشته است. یونگ معتقد بود که از ابتدای پیدایش بشر تاکنون، الگوهای قومی وخانوادگی خاصی وجود داشته‌اند که براساس تجلی و برون‌افکنی غرایز انسان بوجود آمده‌اند. این الگوها، بصورت دست نخورده، متعلق به ناخودآگاهی تمام بشریت هستند. گاهی بصورت تمثیلهای شعری ظاهر می‌شوند وگاهی بصورت اسطوره‌های قصه‌ای؛ گاهی درخواب پیدا می‌شوند وزمانی در بیداری ودر تخیل هنری؛ ولی بهرحال، بصورت کامل ودست نخورده، بدون آنکه گذشته وحال وآینده در آنها تاثیر بکنند، به زندگی اشتراکی خود درذهن تمام انسانها ادامه می‌دهند. جویس، ازاستیون وبلوم ومالی در اولیس نمونه‌های جهانی می‌سازد ودرواقع باتلفیق وآشتی دادن عالم صغیر باعالم کبیر اسطوره‌ای جامع وجهانی می‌سازد که بدون تردید تأثیری از یونگ را دربردارد.

البته قصه‌نویسهای روانی قرن بیستم، فکر سمبول و استعاره را فقط از دوران خود بعاریه نمی‌گیرند. عده‌ای از آنها سخت‌تحت تأثیر سمبولیت‌های نیمه دوم قرن نوزدهم فرانسه هستند و عادت کرده‌اند که هرصدا، حرکت، واژه یا حالتی را بابررسی القائی، تعبیر کنند ودنیارا مرکز برخورد صداهای بامفهوم وبی‌مفهومی که ازهر گوشهٔ ذهن آدمی سر درمی‌آورند، می‌دانند. «درخانم دلووی» کلمهٔ «دیگر وحشت‌نکن» که هرلحظه ازذهن «کلاریسا» می‌گذرد و

۴۱۶ ــ ــ

۱ ــ Peter Walsh ۲ ــ Eileen ۳ ــ Penelope

٤ ــ Anna Livia Plurabelle

آنالیویا بگو ! می‌خواهم دربارهٔ

آنالیویا همه را بشنوم . خوب ، آنالیویارا می‌شناسی ؛ آره ، البته ، ما همه‌آنالیویارا می‌شناسیم . همه‌رابگو. بشنوی، می‌میری.»

و واقعاً همهٔ مردها اورا می‌شناسند . او زنی است که‌جویس ، بوسیلهٔ «سیلان ذهن» ، تبدیلش کرده‌است به مجموع تمام زنان دنیا. جویس اورا از طریق سمبولهائی که در ابتدای کارهایش بکار برده و بعد تکمیل کرده به زمان حاضرآورده ، بعدبه‌موجودی جاویدان در زمان حال تبدیل کرده است.

البته تأثیر سمبولیست‌ها روی پروست،بسیارمستقیم بوده‌است. بدلیل اینکه او خود در محافل سمبولیست‌هارفت‌وآمد داشت‌وبدون تردید سیستم حافظهٔ غیرارادی او ، تحت تأثیر همان خاصیت القائی است‌که سمبولیست‌ها از ادگاراالن‌پو گرفته بکار بسته بودند . عطر ، طعم ومنظرهٔ ، پروست را ناگهان بطرف‌گذشته برمی‌گردانند و او می‌کوشد ، گذشته‌های دور خودرا در زمان حال درك کند؛ منتهاباید چیزی از دنیای خارج، ذهن او را ناگهان بحالت آماده‌باش درآورد تا حافظهٔ اعتیادی‌را پشت‌سر بگذارد وبی‌اراده دردرك گذشته درزمان حال غرق شود .

تأثیر انشتین ، گرچه مستقیم نبوده ، ولی بدون شك دید او در مورد واقعیت واینکه واقعیت بوسیلهٔ زمان عوض می‌شود، در ایجاد محیطی مناسب برای نوشتن قصهٔ روانی بی‌دخالت نبوده‌است . این اندیشه که نور پس‌از طی مسافتی بما می‌رسد وممکن‌است مدت زمانی

دراز طول بکشد تا نوری بما برسد وچه بسا که هنگام دریافت نور ، بوسیلهٔ ما درروی زمین، منبع آن نوراز بین رفته باشد، تاحدی بی‌شباهت به این گفتهٔ «بکت» هنگام بحث دربارهٔ پروست نیست که : «آرزوهای دیروز برای «من» دیروز ارزش داشتند نه برای من امروز. ازیاوگی خوشحال بودن برای چیزی که نیل به‌مقصد می‌نامیم ، سخت دچار یأس می‌شویم . آخر نیل به‌مقصد یعنی‌چه؟ هویت مشابه پیدا کردن فاعل با مفعول دلخواه خود . سر راه ، فاعل مرده است وحتی شاید چندین بار...» عامل نور ویا منبع اصلی یك تجربه عملا ممکن‌است مرده باشد . آنچه بما می‌رسد، چیزی است که از منبع خود سالها پیش جدا شده است ؛ آنچه بما می‌رسد ، در طول زمان و البته در زمانی که ما آن چیز را دریافت می‌کنیم، می‌رسد . منبع تجربه‌نابود شده است، ما فقط علائم آنرا ، علائم تغییر پذیرفتهٔ آنرا درطول‌زمان حال باخود بهمه جا می‌بریم و حتی موقعی که در زمان حال از آن صحبت می‌کنیم ، تمام تحرك زمان حال خود را بدان نسبت می‌دهیم وآنرا با ساعت زمان حال، کوك می‌کنیم تا بدردمان بخورد .

قصهٔ روانی بوجود آمد برای مبارزه با قراردادهای کهنه و ارزش‌های پوسیدهٔ سلف بلافصل خود ، یعنی ناتورالیسم «امیل‌زولا» که فقط روی علت و معلولهای بسیار ظاهری تکیه می‌کرد ، وقراردادهای توصیفی اشخاصی‌چون «ولز» « گالزورثی» و «آرنولدبنت» که در اوایل قرن بیستم، هنگام بحث دربارهٔ شخصیت، تمام ظواهر اجتماعی را توصیف می‌کردند، بدون آنکه‌وارد درون شخصیت‌بشوند

وبفهمند در ذهن موجودی که در گوشه‌ای از جهان زندگی می کند وبدون شك خصائصی انسانی دارد، چه می گذرد . ویرجینیاوولف در خطابهٔ «آقای بنت وبانو برائون» که در سال ۱۹۲۶ ایرادکرد بخوبی به زوال رئالیسم قلابی در پیش سه نویسندهٔ انگلیسی مذکور دربالا اشاره کردوگفت: «این آقایان، هرگز ازظواهر قلابی تجاوز نکرده درمغز «بانو برائون»که‌درگوشه‌ای ازقطار نشسته است وبه گوشه‌ای‌از جهان می‌رود رسوخ نمی کنند. بانو برائون فریاد می کشد، ذهن‌مرا نشان بدهید،واینها اشاره می کنندبمناطراطراف خط‌آهن، به‌لباسهای مردم ، به اصول اخلاقی وهزاران چیز دیگر جز « بانو برائون » و ذهنیات او» ، وشاید بهمین دلیل بود که دریادداشت‌هـای روزانه‌اش پیش‌از نوشتن قصهٔ «بسوی چراغ دریائی» نوشت :

«گهگاهی زندگی نیمه‌عارفانه وبسیار عمیق‌زنی‌که دریك‌فرصت باید گفته شود به ذهنم راه می‌یابد ؛ درآن زمان بکلی از بین خواهد رفت؛ آینده بنحوی ازگذشته شکوفه خواهد زد. یك‌حادثه ـ مثلا افتادن یك‌گل ـ باید آن زندگی را دربرگیرد . تئوری من این‌است که عمل واقعی، اصولا وجود ندارد؛ زمان نیز همینطور. »

تردیدی نیست که او به‌آن لحظهٔ میرای زندگی، یعنی لحظه حال نظرداشت ودوست داشت که‌ابعاد زمان‌آنچنان بیکدیگردوخته شود که‌زمان‌اصلا وجود نداشته باشد. والبته‌باید دانست‌که بزرگترین نقص او این‌بود که به‌عمل واقعی اعتقادی نداشت، چراکه عمل‌واقعی را عملا نمی‌شناخت؛ در حالیکه معاصرش جویس، عمل عینی و ذهنی

۴۲۰ ــ ــ

١ ــ Dedalus

در نظر داشت ؛ گرچه فیلدنیگ ، کاملا از روی کرونولوژی وتقویم حوادث قصه‌اش‌را نوشته، وجویس دریکروزتمام حوادث قصه وتاریخ زندگی بشر را بیان کرده است ، ولی ازنظر برداشت‌های طنزآمیز ونشان دادن شخصیت‌هادر موقعیت‌های مضحك بدون شك، جویس‌به «فیلدینگ»توجه‌داشته‌است.داستایوسکی بانیروی‌عظیم تجزیه‌وتحلیل وموشکافی واقع‌گرایانه و دردمندش، باجهان‌بینی اگزیستانسیالیستی وبویژه با قسمتی ازآثارش ازجمله «یادداشت‌های زیرزمینی»، بخشی از « برادران کارامازوف » ، بخشی از «ابله» وبخش از « جنایت و مکافات»، درشمار یکی ازبزرگترین مراجع تقلید قصه‌نویسهای قرن بیستم، ازجمله توماس‌مان، آندره‌ژید والبته فرانتس کافکاست و در این هیچ تردیدی نبود که کافکا، بیش از هر نویسندهٔ دیگری ازنظر توصیف ظاهری به دیکنز وتوصیف درونی به داستایوسکی توجه داشته است. تورگنیف تاحدودی حتی دربعضی از قصه‌هایش‌تمایلهائی بطرف قصهٔ روانی بویژه تکنیك «سیلان‌خودآگاهی» نشان داده‌است وتولستوی ازنظر موشکافی بدون تردید برای پروست و«لارنس» یك سلف مثبت بشمار می‌رود.

ولی تاریخ دقیق‌پیدایش قصه بمفهوم روانی یا در«مفهوم قصهٔ سیلان خودآگاهی» ویا قصهٔ «تك گفتار درونی» را باید بفاصلهٔ بین سالهای ۱۹۱۳ الی ۱۹۱۵ نسبت داد . بدلیل اینکه درسال ۱۹۱۳ ، جلد اول‌قصهٔ عظیم پروست موسوم به «یادآوری گذشته» چاپ شدودر سال۱۹۱٤،دریکی ازمجلات ادبی قصهٔ «تصویرهنرمند-بعنوان مردی

جوان» ازجویس بصورت مسلسل درج گردید ودرسال ۱۹۱۵، فصلی از کتاب«زیارت»(۱) اثر«دوروتی میلر ریچاردسون»(۲) ازچاپ درآمد.از این میان پروست متأثر از برگسون وسمبولیست‌ها بود؛ جویس متأثر از برگسون و «ادواردوژاردن» ، قصه‌نویس فرانسوی بود که در سال ۱۸۸۸، بانوشتن قصه‌ای‌که توجه‌کسی را بخود جلب نکرده‌بود، اساس « تك گوئی درونی » را بنیان گذاشته بود؛ ودوروتی میلر ریچاردسون تحت تأثیر، هنری‌جیمز ومخصوصاً قصه معروف «سفرا»ی‌او بود که‌در آن شخصیت‌های قصه، دورشخصیت‌اصلی حلقه زده بودند وحرکاتشان همچون نورافکنی شخصیت اصلی را، بصورت روانی ، از درون نشان می‌داد؛ موقعیت راوی نیز دراین قصه برای ریچاردسون جالب‌بود و او حتی درکتابش «زیارت» به‌آن اشاره‌هائی می‌کند .

هرسه نویسنده از شیوهٔ «تك گوئی درونی» ویـا «سیلان خود آگاهی » استفاده کرده بودند ؛ چیـزی کـه جویس بعدها آنرا در فنیگنزویك»، «تك گوئی‌پیوسته‌درونی‌ها» (۳) نامید وآنرابدون‌شك باوج رسانید. هرسه نویسنده، علیه قرار دادهای بلافصل گذشتهٔ‌خود قیام کرده بودند. هرسه نویسنده بدست‌خود،خودرا تبعید کرده‌بودند جویس از دوبلین فرار کرده بود ، پروست اجتماع را ترك گفته، در اطاقی کـه دیوارهای ضد صوت داشت خود را محبوس کرده بود و دورتی ریچاردسون ، خود فرو رفته‌ای بود که کتاب ظهوردراجتماع

۱ ـ Pilgrimage ۲ ـ Dorothy Miller Richardson

۳ ـ The Steady Monoloquy of Interiors

را بوسیده ، کنار گذاشته ، به کنج خلوت خویش خزیده بود. در آثار هر سه نویسنده تأثیر مکاتب هنری قرن نوزدهم دیده می‌شد ؛ البته در کارجویس تأثیر «تامس آکیناس» ، فیلسوف اواخر قرون وسطی نیز مشهود بودند. هرسه نویسنده، یك حس انقلابی شدید علیه قراردادهای سطحی برای سبك بود. هرسه نویسنده بدنبال یك سبك خصوصی و درعین حال جامع می‌گشتند ؛ منتها پروست ازجملات بسیار طولانی که در آن، برحسب وضع وموقعیت موضوع، نقطه‌گذاری دقیق، آحاد جمله‌را ازیکدیگرجدا می‌کرد، استفاده می‌کرد. درپشت‌سر جملات دقیق پروست وتوصیف از موقعیت‌های روانی ووضع آدمها وبازگشتها به گذشته وبازگشت‌های مجدد بحال، قیافهٔ مردی موشکاف وبسیار آگاه دیده می‌شد که در سبکش چیز کم وزیاد ابداً وجود نداشت . گرچه جملات طولانی همیشه‌خواندن آثار پروست رامشکل می‌کند ولی باهمین جملات‌است‌که خواننده بتدریج‌ازخلال تاروپوددقیق‌قصه، بدرون ساختمان آن‌نفوذ می‌کند ومی‌فهمدکه تمام قسمت‌های‌این قصهٔ عظیم بیکدیگر مربوط است؛ ونویسنده که همیشه ازحال به گذشته وازگذشته به حال در نوسان‌است، آنچنان خونسردانه ، تارعنکبوت یادهای خود را می‌تند که‌گوئی خود خدا نشسته است و برهمه چیز نظارت‌کامل‌دارد. بعضی ازاشیاء واعمال ، حتی قبل‌ازآنکه واردد‌نیای علل ومعلول بشوند، باهمان اصالت‌های پرتحرکشان قاپیده شده بکار گرفته می‌شوند، تا بعد در جائی دیگر از قصه سر درآورند وبشکلی

دیگر ، طوری‌که مشکل بتوان آنها را باز شناخت . پروست به آن غول صدچشم می‌ماندکه بموقع خواب فقط چند تا از چشم‌هایش بسته می‌شود و در نتیجه برایش خواب کامل میسر نیست ؛ بقیهٔ چشم‌ها آنچه را که از این دو راه گذشته و آینده یعنی حال می‌گذرند زیر نظر دارد و به‌آنها اذن ورود نمی‌دهد مگر آنکه از ذهنیت‌او اجازهٔعبور دریافت کنند، مگر آنکه خودرا با حال‌او تطبیق دهند . البته جویس‌هم درقصه‌اش ، همیشه حوادث‌را ازذهن استیون که درطول زمان بزرگ می‌شود ، می‌گذراند وبما می‌رساند . درخانه در مدرسه و یادر کالج، اگر اتفاقی‌بیفتد ما ازطریق ذهن استیون‌ازآن باخبرمی‌شویم و گرچه استیون تا حدودی براساس دیالکتیك هگلی درقصه حرکت می‌کند واز حادثه‌ای‌به‌حادثهٔ دیگر می‌پرد،درحالیکه هرحادثه‌ای را اساس حادثهٔ بعدی قرار می‌دهد وبالاخره به موقعیت خود بعنوان هنرمند دست می‌یابد، ولی تردیدی نیست‌که جویس با قراردادن استیون درموقعیت یك راوی غیر مستقیم سوم شخص،مارا همیشه درون ذهن او نگاه می‌دارد . جویس، استیون‌را نشان‌میدهد واستیون دنیای دیگران را از درون ذهن خود می‌گذراند و برملا می‌کند . بچه باهوشی که قرار است درآینده متفکر بزرگی بشود، و خودش یك جویس بچه است، صداها وحرکات و نوستالژی‌ها وعوالم درونی و بیرونی، بویژه‌درونی‌راضبط می‌کندوبایك‌دید نیمه‌سمبولیستی ونیمه امپرسیونیستی ، در بعضی جاها بشیوهٔ قصه‌های رئالیستی و در اغلب‌جاها به روال «تك گفتار درونی» ، دنیای خودرا ارائه می‌دهد .

گرچه سیستم فلسفی او برای درك هنر و خلاقیت ادبی در آن دوره ناقص است، بدلیل اینکه او جوانست و جویس خواسته است که دیدش ناقص باشد، ولی در وجود او، گذشتهٔ استیونی که در اولیس ظاهر می‌شود مشهود است. استیون «تصویر» بدنبال زیبائی ایستا و هنری ایستاست، درحالیکه استیون اولیس، دنیا را هم بصورت ایستا و هم بصورت پویا قبول دارد. او که در اولیس، ذهنی روشنفکر دارد، به‌دنبال یك پدر روحی است تا مجدداً خلق شود و بتواند دنیای خود را خلق کند و بهمین دلیل در دوبلین بدنبال او می‌گردد، همانطور که تلماکوس بدنبال اولیس می‌گشت. همانطور که هملت بدنبال شکسپیر می‌گشت تا خلق شود. همانطور که «ابن» در مسیحیت بدنبال «اب» میگردد. در اولیس، همینکه هملت، شکسپیر، تلماکوس، اولیس، این «اب» را پیدا کردند، بدنبال مادر، پنه‌لوپی، مریم والبته «مالی» می گردند. جویس، همانطور که برای «والری لاربو»(۱) شرح داده‌است، طرح اولیس را براساس اودیسهٔ هومر ریخته‌است و امکان فهمیدن اولیس بخواننده دست نخواهد داد، مگر آنکه او هومر را خوب بشناسد، شکسپیر را خوب خوانده‌باشد، در اساطیر یونان وروم وعهود عتیق وجدید دقتی کرده باشد و منتقدان جویس را بدقت مطالعه کرده باشد. جویس خود بطنز گفته است. «مغزم چرخ می‌خورد، ولی این چرخ‌خوردن بامقایسه باچرخ‌خوردن مغزخواننده چیزی نیست»، این کاملا درست‌است ولی رویهم، اولیس کتاب ساده‌ای است؛ البته با مقایسه با «فینیگنزویك» که در آن

۱ ـ Valéry Larbaud

جویس، سعی کرده‌است در یك‌شب تمام ادوار تاریخی پیشنهادی «ویکو» فیلسوف قرن هفدهم ایتالیارا بیکجا جمع کند. قصه تاحدی ازجائی شروع می‌شود که اولیس پایان یافته‌بود. در پایان اولیس، فصل «پنه‌لوپی» « مالی » در «تك گوئی دروئی» خود پیوسته آری می‌گوید و در واقع می‌خواهد این عقیدهٔ جویس‌را برساند که باید بدنیا «آری» گفت، چرا که نیکی دردنیاوجوددارد. جویس در «فینیگنزویك»(۱) به‌تبع ویکو، ادوار تاریخ‌را به‌دوران الهی(Earwicker که پدراست)، دوران حماسی (جنك شم وشان ، Shem و Shaun که جنگ پسران « ایرویکر » است)، دوران بشری (که در آن پس‌ازغلبهٔ یکی از پسرها، مادری باروربچه بدنیامیآورد)، ودوران آشفتگی، تقسیم می‌کند. درطول قصه چندین‌بار این‌دورانها تکرارمی‌شوند وجویس طول‌عمر بشررا، دریك‌شب، بصورت بسیارفشرده، بازبانی که پیچیده‌ترین زبان جهان‌است، نشان می‌دهد .

دوروتی ریچاردسون بتأسی از «هنری جیمز» شروع بساختن شخصیتهای روانی کرد . تأثیر او البته روی قصهٔ امروز چندان زیاد نبوده‌است، شاید بیشتر به‌این دلیل‌که درفصلهای بعدی‌کتاب، اوسخت کسل‌کننده می‌شود؛ گرچه‌کتاب نخستین‌نیزخواننده‌راچندان‌زیادبخود مشغول نمی‌کند . تا پنجاه شصت صفحه از کتاب، معلوم نیست قصه‌در کجا اتفاق می‌افتد و تا صفحهٔ صدم هنوز شخصیت اصلی معرفی نشده است . نوعی رکود برتمام اعمال حاکم است و گرچه ابتکاری بوسیلهٔ

۱ــ می‌توان فینیگنزویك‌را «به‌جشن فنیگنز» ترجمه‌کرد چراکه «ویك بمعنای دستاخیز وجشن برای دستاخیز نیز آمده است. یامی‌توان گفت «جشن‌دستاخیز فنیگن».

نویسنده در ارائه احساسهای خود وشخصیت‌ها ازطریق ذهنی‌درزمان حال نشان داده شده ، لیکن تحرك کامل درقصه وجود ندارد وسرعت عمل همیشه فراموش میشود؛ ونیزازآن خصیصهٔبارزشاعرانه‌که‌پس‌از چند سال در ویرجینیاوولف دیده می‌شود، خبری نیست.

از این دوغول بزرگ ، یعنی پروست وجویس، کـه بگذریم بلافاصله بـاید بگوئیم کـه ویرجینیاوولف متأثر از هردوی اینها و وتاحدودی دنباله روی‌آنها بود. لیکن‌او فقط نویسندهٔ درونی‌هاست، وتاحدودی نویسندهٔ فردهای ازهم‌گسیخته؛ ونثرش، شعری‌است که‌در هرلحظه آن‌یك عالم صغیر (Microcosm) دربرابرچشم ظاهرمیشود؛ واین عوالم صغیر، هیچگاه، آری تقریباً هیچگاه، تبدیل به‌یك عالم کبیر نمی‌شوند . « اورلاندو » ، همیشه «اورلاندو» می‌مـاند، «خانم دلووی»، همیشه خانم دلووی وخانم«رمسی» (۱) همیشه«خانم‌رمسی»؛ گرچه‌درقصهٔ«خانم دلووی»، «سپتیموس‌وارن‌اسمیت» می‌خواهد مذهب جدیدی را بنیان بگذارد ، و بیشتر در ذهن خود ، ناخودآگاهـانه بسوی نوعی مذهب بودائی‌کشیده می‌شود، ولی دنیای او، دنیای زوال پذیر وزخم‌پذیری است‌که درآن دیواردرپشت سردیوار فرو می‌ریزد وبالاخره او درلحظهٔ معهودخودرا می‌کشد ومذهب جدیدخودرانابود می‌کند. ذهن ویرجینیاوولف بیشتر شعری است تاقصه‌ای، در حالیکه دربسیاری از قصه‌های بزرگ «سیلان خودآگاهی»، اگر حتی طرح‌و توطئه بمعنای‌رئالیستی‌آن وجودنداشته‌باشد، ساختمانی متکی‌برالگو

---

۱ ـ Mrs. Ramsay

۴۲۸ ـــ ـــ

و برون‌افکنی ذهنیات شخصیت‌ها وجود دارد که آنها را از متلاشی شدن مطلق باز میدارد.

البته ویرجینیا وولف نیز مثل پروست وجویس، مغز شخصیت‌های خود را برش عمودی میدهد واز بالا در آنها خیره می‌شود. مغز شخصیت در برش عمودی، همیشه در زمان‌حال است وشخصیت، مغزش را برزبان می‌آوردو آنرا بوسیلهٔ نویسنده برروی کاغذ جاری می‌کند. اگر مغز شخصیت، شبیه اطاقی باشد، مثل اینست که سقف اطاق را بردارند واز آن بالا در مغز نویسنده نگاه کنند. اگر منحنی آنچه در ذهن او می‌گذرد، بصورت کلمات ضبط شود، «تك گفتار درونی»، «جریان سیال ذهن»، «سیلان خودآگاهی» ویا بقول جویس «تك‌گوئی پیوستهٔ درونی‌ها» را خواهیم داشت؛ سقف مغز شخصیت را بلند کردن واز بالا در آن نگریستن ودر لحظاتی از آن عکسهای دقیق کلامی گرفتن، یعنی قصهٔ روانی نوشتن. منتها این تازه اول کاراست. و وویرجینیا وولف با وجود حساسیت عظیم خود برای صداها، تصاویر، الگوهای تصویری وصوتی، وحتی گاهی طنز، در همین حالت سادهٔ قصهٔ روانی میماند؛ ولی پروست وجویس ازاین حالت تجاوزمی‌کنند واین مغزهای بی‌سقف را بیکدیگر والبته در طرح کلی بخود وبتمام بشریت ارتباط می‌دهند و درعین حال از عالی‌ترین و بزرگترین منطق‌های هنری، یعنی خلق نوعی واقعیت وحقیقت، پیروی‌می‌کنند؛ وبهمین دلیل‌درقرن بیستم، بعنوان بزرگترین قصه‌نویسان عصر، باقی میمانند.

البته بین پروست وجویس ، فرق‌هـای اساسی وجود دارد که بزرگترین آنها در رفتار متفاوت آنها با محتوا وبازبان است. بطور کلی، جویس اشاره می‌کندومی گذرد. نثرش شلاق می‌زند ورد می‌شود ولی جـای شلاق همیشه وسیع‌تر وبزرگتر می گردد وتمـام بدن را می‌پوشاند . گوئی جویس از خواننده می‌خواهد که فواصل دو شلاق را باتخیل خود پر کند . از فعلی به فعلی، ازاسمی به اسمی، ازصفتی به صفتی می‌پرد ومی گذرد ؛ می‌گوید بقیه را شما بنویسید . جویس از زبان بعنوان سمبول محتوا استفاده مـی‌کند . هر حرکت زبـان ، فقط قسمتی از محتوا را نشان می‌دهد، بقیهٔ محتوا باید کشف شود ؛ زبان، مثل نواری است که برروی نهنگی انداخته شده ، به نوار که نزدیك شوید وبآن دست‌که بزنید از آن زیر، گوشت سفت وسنگی نهنگ را حس می کنید .

پروست همه چیز را شرح میدهد . چیزی‌را باقی نمی‌گذارد. زبان، مثل انباریست که محتوا آنـرا لبالب می‌کند . پروست همیشه بلند می‌نویسد . می‌ترسد اشاره‌ای ناقص مانده باشد ؛ آنرا تکمیل می کند. می‌ترسد تمام حرکات شخصیتی را نگفته باشد ؛ می گوید . می‌ترسد بحد کافی وصف نکرده باشد، وصف‌می کند؛ البته نه وصف قراردادی ، بلکه وصف عینی وذهنی توأمان، طوری که درون وبرون مثل‌تن‌وجان، باهم‌باشند. پروست‌جلد وفرز نیست؛ آهسته‌آهسته‌حرکت می‌کند؛ طوری است که گوئی همیشه از خواب بیدار می‌شود ومدتی صبر می‌کند تازندگی بسویش حرکت کند؛ بجای‌آنکه خودش‌بسوی

آن حرکت کند. ولی مغزش در همان حالت خواب و بیدار، زنده و هوشیار است. این غول صدچشم حتی پشه‌ها را هم می‌بیند.

پس از این سه قصه‌نویس، «تك گفتار درونی» و یا «سیلان خود-آگاهی» بصورت شیوهٔ جدیدی برای بررسی شخصیت وارد جهان قصه‌نویسی شد و بصورت یکی از تکنیك‌های مختلف جهان‌بینی قصه‌نویسها درآمد. در امریکای بین دو جنگ بیش از هر کسی، ویلیام فالکنر بدان پرداخت؛ منتها او هرگز تمام قصه‌اش را، بطور کامل در اختیار این شیوه نگذاشت، بلکه در جاهائی که از نظر خودش ضروری بنظر میرسید، از آن استفاده کرد. ولی رویهم او فرم قصه‌ای را بکار برد که با جذب اوضاع قرن بیستم، بدنبال قصه‌نویس قرن نوزدهم اروپا و امریکا، در فرم تا حدودی قراردادی و رئالیستی پیدا شده بود. همینگوی فقط از نظر سبك نوشته، تا حدودی، از جویس متأثر شد، ولی تسخیر درون انسان کار او نبود و او بدنبال هیجانهای جسمانی و تقلای انسان با مرگ در میدان جنگ و یا در میدانهای گاوبازی، یا کشتی گرفتن با حیوانهای درنده بر روی آب و یا در اعماق جنگلها بود. او به پیچ و تاب عضلات انسان در برابر گاوهای وحشی بیشتر اهمیت میداد تا پیچیدگیهای ذهنی انسان. دوس پاسوس، با در نظر گرفتن وضع اجتماعی امریکا و نفوذ اقتصادی غیرانسانی، شاید برای نخستین بار در جهان، در سالهای قبل از جنگ، موضوع مسؤولیت را پیش کشید که البته از این طریق و از طریق نثرش، تأثیری عظیم روی نویسندگان بعد از جنگ دوم فرانسه از جمله ژان پل سارتر گذاشت. وضع نویسنده بیست سال اخیر

امریکا، آنطور که از کتاب سودمند «تحت فشار» (۱) «آلوارز» (۲) برمی‌آید، نشان دهندهٔ مبارزهٔ پیگیر فرد ویا افراد مقهور ومغلوب شده، با اجتماعی است که همیشه ازطریق تولید بیشتر دهن ملتی‌را می‌بندد و به‌اوفرصت احتیاج‌پیدا کردن، شعور یافتن ودر نتیجه عصیان وانقلاب کردن نمیدهد. الوارز درطی مصاحبات متعدد خود با نویسندگان امریکا در طول بیست سال اخیر باین نتیجه می‌رسد که آنها می‌خواهند سیستم اقتصادی‌امریکا بسود انسان بکارافتد، وآنها وحشت دارند از اینکه روزگاری درآینده پیدا شودکه انسان قدرت عصیان کردن خودراازدست داده بدل به‌حیوانی فاقد شعورشده باشد.

قصهٔ روانی درقالب قصهٔ رئالیستی جدید ونیز در قالب نمایش پوچی یا قصهٔ پوچی (قصه‌های‌بکت) به‌زندگی خود ادامه میدهد ؛ وشکی نیست که گاهی نمونه‌های درخشانی ازآن پس از جنگ دوم جهانی نوشته شده است؛ ولی ازآنجاکه من فقط به بحث کیفی‌آن در اوایل قرن‌کار داشتم و فقط می‌خواستم ساختمان آنرا بعنوان نوعی از انواع قصه شرح داده باشم، دیگر بذکر وضع قصهٔ غرب در طول این سی چهل سال گذشته نمی‌پردازم؛ چراکه این کتاب،کتابی است دربارهٔساختمان قصه‌وتخصیص‌دادن بخشی‌ازآن به‌بررسی قصهٔ غرب‌در طول چهل‌سال گذشته، درقالب این‌کتاب، بیمورد بنظر می‌آید .

خواننده برای بررسی قصهٔ روانی، می‌تواند در پایان کتاب به بخش «نقدی برصادق چوبك» ، بویژه قسمت‌مربوط به«سنگ‌صبور»

---

۱ ـ Under Pressure ۲ ـ Alvarez

مراجعه کند. درعین‌حال برای آنکه نمونه‌ای از نثر قصهٔ روانی بعداز جنگ جهانی دوم را دردست داشته باشد، ترجمه ابتدای قصهٔ «مولوی»، از «سموئل بکت» ــ نویسنده‌ای که هم شاگرد جویس بوده، هم متأثر از پروست، وخود یکی از بزرگترین نویسندگان بعد ازجنگ دوم جهان است ــ در اینجا نقل می‌کنم.

بخشی از کتاب مولوی اثر بکت

در اطاق مادرم هستم . حالامن هستم که آنجا زندگی می‌کنم . نمیدانم چطور بآنجا رسیدم. شاید در آمبولانسی، حتماً بانوعی وسیلهٔ نقلیه. کمکم کردند . تنها، هرگز نمی‌توانستم بدانجا برسم . این‌مرد هست که هرهفته میآید . شاید به کمک او بدانجا رسیدم . او که می گوید نه . بمن پول میدهد وکاغذها را میبرد . این‌مقدار صفحه و این مبلغ پول. آره ، حالا کمی مثل سابق کار می‌کنم ، فقط نمیدانم

دیگر چگونه‌کار بکنم. ظاهراً اهمیتی‌ندارد. آنچه الان میخواهم اینست که ازچیزهائی‌که بازمانده، صحبت کنم، خدا حافظی هایم را بگویم و گورم راگم کنم. آنها این‌را نمیخواهند. بلی، ظاهراً بیش ازیك نفروجود دارد ولی‌همیشه همان یکی‌پیش‌من‌می‌آید. میگوید این‌رابعد انجام خواهی‌داد. خوب، راستش‌اینکه دیگردرمن‌اراده‌ای نمانده. موقعیکه دنبال صفحات تازه می‌آید، صفحات هفتهٔ قبل را نیز برمیگرداند. این صفحات علاماتی دارند که من از آنها سردر نمی‌آورم. درهرصورت، آنها را نمیخوانم. موقعیکه چیزی ننوشته باشم، اوبمن چیزی نمیدهد، سرزنشم می کند. باوجود این، من‌به خاطر پول کار نمی کنم. پس برای‌چی؟ نمی‌دانم. راستش اینکه من زیاد چیز نمیدانم. مثلا مرگ مادرم را. آیا موقعی که من‌رسیدم اومرده بود؟ یا بعد مرد؟ طوری‌که وقت برای دفنش داشته باشم؟ نمی‌دانم. شاید هنوزدفنش نکرده‌اند. درهرصورت اطاق‌اودراختیار من‌است. من‌روی تختخواب اومی‌خوابم. توی‌ظرف‌اومی‌شاشم ومی... جای‌اوراگرفته‌ام. باید هرچه بیشتربه‌او شباهت پیداکنم. فقط به‌یك پسراحتیاج دارم. شاید، جائی پسری‌هم‌داشته‌باشم. ولی‌گمان نمی‌کنم. اگرداشتم. حتماً حالا پیربود، تقریباً بسن خودم. کلفت کوچولوئی داشتم. عشق حقیقی نبود. عشق حقیقی بـرای دیگری بود. به آن می‌رسیم. اسمش؟ بـازهم یـادم رفت. گـاهی بنظرم می‌رسد کـه پسرم را حتی میشناختم و کمکش هم کردم. آنوقت باخود می‌گویم، غیر ممکن است. غیر ممکن است کـه من توانسته بـاشم بـه کسی

کمك کنم . هجی کردن هم یادم رفته و نیز نصف کلمات . ظاهر اهمیتی ندارد . خوب . این مردی که بدیدنم می‌آید ، آدم عجیبی است . ظاهراً یکشنبه‌ها بدیدنم می‌آید . روزهای دیگر مشغول است . همیشه تشنه است . این او بود که بمن گفت از اول بد شروع کرده‌ام وباید طوردیگر زندگی را شروع میکردم . باید حق با اوباشد . من‌ازاول‌زندگی‌را مثل‌یك گاونر اختهٔ پیرشروع کردم ، می‌توانید تصورش را بکنید ؟ این‌آغاز من‌است ، زیرا ، ظاهراً آن‌را نگه میدارند . مرا همیشه دچار ناراحتی میکرد . همین‌جاست . مرادچاررنجهای فراوانی کرد. آغازاین‌بود، می‌فهمید؟ درصورتیکه اکنون تقریباً پایان زندگی است. آیا حالاوضعم‌بهتراست ؟ نمیدانم این‌مسأله مطرح‌نیست. آغازمن اینست ؟ باید معنائی داشته باشد والا نگهش نمیداشتند . اینجاست .

باخود فکرمی‌کنم ، این‌بار ، باردیگر یاشاید بارآخر، وبعد، آن دنیا نیز به پایان خواهد رسید . پیش‌بینی‌آن آخرین بار ، جز یکی ، آن‌آخرین یکی. همه چیز تاریك می‌شود. کمی بیشتر ازاین تاریکی و آنوقت کور خواهی شد . عیب از این سراست . دیگر کار نمی‌کند، میگوید دیگرکارنمیکنم . لال‌هم می‌شوی و صداها ناپدید میشوند. هنوز عبور ازآستانه تکمیل نشده که می‌بینی همه‌چیز تمام میشود . آری ، اینطور است . عیب از این سراست . باید بحد کافی خسته شده باشد . بهمین دلیل با خود میگوئی ، این بار، شاید بار دیگر و شاید برای آخرین بار ، ترتیب همه چیز را خواهم داد و

۴۳۶ ـــــــ

PersianPDF.com

کردن می کنند . ولی شاید من چیزهائی را بیاد می آورم . جاده سخت وسفید، مراتع باریك را بهم میدوخت و بدلخواه برجستگیها و فرورفتگیها بالا میرفت و بعد سرازیر میشد . شهر دور نبود. بی شبهه دومرد بودند، یکی کوتاه قد و دیگری بلند. شهر را ترك گفته بودند؛ نخست یکی و بعد دیگری . و آنوقت اولی که خسته شده بود و یا وظیفه‌ای را بیاد آورده بود ، رد پاهای خودرا گرفته ، برگشته بود. هوا سرد بود ، چرا که آنها پالتو برتن داشتند. بهم شبیه بودند ولی نه بیش از آنکه دیگران بهم شباهت داشته باشند . قبلا فضائی وسیع بین آنها بود و اگر آنها حتی سرهاشان راهم بلند میکردند واطراف را مینگریستند، نمی‌توانستند یکدیگررا ببینند ؛ بدلیل این فضای وسیع، و نیز بدلیل زمین مواجی که جاده را بشکل امواج درمی آورد ، امواجی نه چندان بلند، بلکه بلند بحدکافی، آری بحدکافی بلند . ولی لحظه‌ای فرارسید که آنها هر دو در فاصلهٔ بین دوموج قرار گرفتند و در همین فاصله یکدیگررا بالاخره ملاقات کردند. این حرف راکه آنها قبلا یکدیگررا می‌شناختند ، چیزی تضمین نمی کند . ولی شاید بشنیدن صدای پای یکدیگر و یا به اخطار غریزه‌ای مبهم ، سرهاشان را بلند کردند و در طول فاصله پانزده قدمی یکدیگر را نگاه کردند . قبل از آنکه توقف کنند و سینه بسینهٔ دیگر بسایستند . آری ، آنها از کنار یکدیگر رد نشدند ، بلکه روبروی هم ایستادند ، همانطوریکه در جاده‌ای متروك، درخارج ازشهر ، درغروب ، دومسافر بیگانه در برابر هم می‌ایستند بدون آنکه گمان کنندکه این کارچیزی غیرعادی است.

ولی‌شاید آنها یکدیگر را می‌شناختند. درهرصورت، اکنون یکدیگر را می‌شناسند، اکنون بگمانم یکدیگر را خواهند شناخت وحتی در اعماق شهرهم به‌یکدیگرسلام‌خواهندداد. آنها بسوی دریا برگشتند؛ دریائی‌که‌دردوردست مشرق، آن سوی مزرعه‌ها، درآسمانی روبزوال پدیداربود، وبعد چندکلمه بایکدیگر ردوبدل‌کردند وسپس هریك راه خود را درپیش گرفت و رفت. الف بسوی شهر برگشت و جیم راههائی را درپیش گرفت که گوئی بزحمت می‌شناخت و یا ابداً نمی‌شناخت؛ زیرا او مردد گام برمیداشت وگاهی می‌ایستاد تا اطرافش‌رابنگرد، مثل کسی‌که می‌کوشد علائم ارضی‌را بخاطربسپرد؛ چرا که‌ممکن‌است روزی‌بخواهد ازهمان‌راهی که‌رفته‌است برگردد. کسی چه‌میداند، تپه‌های خیانتگری که اوهراسان و وحشت زده، جرأت کرده، بسوی آنهاآمده بود، بدون تردید فقط از دور برایش آشنا بودند. شاید او آنهارا ازپنجرهٔ اطاق خوابش دیده بود و یادر روزی سیاه ازآنجاکه هیچ نوع‌کارخاصی نداشت ازیك بلندی‌برای تسکین‌خودکمك جسته‌بود، چند سکه‌ای‌را که‌دراختیارداشت ازدست داده بود، آهسته وآهسته‌ترازپلکان پیچ درپیچ بنائی تاریخی بالارفته ازفرازآن تپه‌ها را دیده بود. ازآن بالا بایدهمه چیزرا دیده باشد؛ جلگه و دریا وبعد همین‌تپه‌ها را که عده‌ای آنها راکوه می‌خوانند. ودر روشنائی غروب دربعض‌جاها برنگ نیلی درمی‌آیند و سلسله‌های چسبیده بهم آنها دربرابر آسمان توده میشوند و توسط دره‌های پنهانی‌ای ازهم جدا می‌شوند که چشم آدمی از تغییر ناگهانی رنگ

بدانها پی‌می‌برد و نیز بتوسط علائمی که نه برای آنها واژه‌ای وجود دارد ونه حتی اندیشه‌ای . ولی حتی‌ازهمان ارتفاع هم نمی‌تواں‌بهمه چیز پی‌برد واغلب، جاهائیکه فقط یك پرتگاه ویك قله ازدور دیده میشود ، درواقع دوپرتگاه ودوقله وجود دارد که دره‌ای آنهـا را از یکدیگر جدا می کند . ولی اکنون او این تپه‌ها را می‌شناسد یعنی آنها را بهتر می‌شناسد و اگر آنهـا را از دور ببیند ، بـا چشمهای دیگری بدانها خواهد نگریست . نه فقط آنها ، بلکـه دوون آنها راهم خواهد دید؛ تمام آن فضای داخلی راکه انسان درواقع هرگز نمی‌بیند . آن مغزوقلب وغارهای بزرگی که اندیشه واحساس‌درآنها بدلخواه خود می‌رقصند . آری تمـام اینها هم ، بگونه‌ای دیگـر در برابرآدم ردیف می‌شوند . او پیر بنظر می‌رسد و دیدن او اینگونه تنها پس ازاینهمه سال‌ها تأثر انگیزاست ؛ این‌همه روزها وشبها، که بنحوی‌غیرقابل‌تصور، اززمان‌تولد ویاحتی پیش‌ازآن، وقف‌این‌شایعه شده است کـه چکار کنم ؟ چـکار کنم ؟ نخست سؤالی کوتاه وآهسته بصورت یك من‌ومن ، وبعد دقیق مثل‌صدای رئیس گارسونهای یك کافه ، و ادامهٔ همین سؤالها ، باری ، اغلب بصورت جیغی درمی‌آید . و درپایان، یاکمی مانده به‌پایان، تنها بجائی دیگر رفتن ، باوسائلی نامعلوم وبکمك عصائی ، درشبی که درحال فرا رسیدن است . عصائی کلفت وستبر بود واو از آن استفاده می کرد تا خود را جلو براند و یابهنگام لزوم در برابر سگها وغارتگران ازخود دفاع نماید .آری شب فرا می‌رسید ولی‌او بیگناه بود، کاملا بیگناه، چیزی نبود که‌از

آن بترسد. گرچه میترسید ولی چیزی نبود که بترسد. نمی‌توانستند باوکوچکترین صدمه‌ای برسانند، یا شاید خیلی کم می‌توانستند به او صدمه برسانند. ولی او نمی‌توانست به آن پی ببرد. من خود اگر دربارهٔ آن فکر می‌کردم، نمی‌توانستم بدانم. آری او خود را تهدید شده میدید، بدنش را وعقلش را تهدید شده می‌دید وشاید علیرغم بیگناهی‌اش تمام اینها تهدید می‌شدند. اینجا بیگناهی چکاره‌است؟ چه رابطه‌ای با ارواح بیشمار تاریکی دارد؟ روشن نیست، بنظرم می‌رسید که او کلاهی‌را کج برسرش نهاده بود. بیاد می‌آورم که کلاهش توجهم‌را جلب کرده بود، مثلا شبکلاه یا کلاهی نمدی این قدر توجهم را جلب نمی‌کرد. اورا می‌دیدم که خود را عقب می‌کشید ومن خودم اسیرتشویش او بودم ویا لااقل تشویشی که لزوماً از آن او نبود ولی گوئی او از آن سهمی می‌برد. ازکجا معلوم که این تشویش من نبودکه براو حاکم می‌شد؟ او مرا ندیده بود. من بالاترازمرتفع ـ ترین نقطهٔ جاده قرارگرفته بودم وازهمه بالاتر روی صخره‌ای دراز کشیده بودم که به رنگ خودم بود، یعنی خاکستری، سنگ را شاید می دید. به اطرافش خیره می‌شد و گوئی می‌خواست علائم ارضی‌را درحافظهٔ خود حك‌کند و بایـد صخره‌ای را که من در سایهٔ آن مثل بلاکوا یا سوردلو (یادم نیست کدام یك) قوز کرده بودم، دیده‌باشد ولی یك مرد، مردی عاقل مثل من، دقیقاً یك علامت ارضی نیست. مقصودم اینست که اگر او درنتیجهٔ تصادفی عجیب، پس از گذشت مدت زمانی طولانی. بصورت شخصی‌شکست خورده ازاینجا می‌گذشت

ویا دنبال چیز گمشده‌ای می گشت و یا می‌آمد تاچیزی را نابود کند ، چشمهایش صخره‌را پیدا می کرد، نه‌آن چیز ناپایدار وزود گذر را، آن بدن را کـه هنوز زنده بود و بتصادف بـه سایهٔ صخره پناه برده بود . نه ، حتماً مرا نمی‌دید ، بهمان دلائلی که دادم ونیز بدلیل این کـه او در درآن غروب خوش نداشت کسی را ببیند. خوش نداشت چیزی زنده ببیند ، بلکه خوش داشت چیزهائی‌را ببیندکه‌نمی‌جنبند ویا آنقدر آهسته می‌جنبند که حتی‌یك کودك هم آنهـا را می‌تواند نادیده بگیرد ، چه رسد بیك پیر مرد . درهرصورت هرچه بـاشد ، یعنی‌خواه اومرا دیده باشد وخواه ندیده‌باشد، بازهم تکرارمی کنم که من‌دیدمش که او خودرا عقب می کشد و با این وسوسه کشمکش میکردم که‌بلند شوم‌واورا تعقیب‌کنم وشاید یکروزخودم‌را باوبرسانم، تااورا بهتر بشناسم وخودم هم کمتر تنها باشم. ولی‌باوجود علاقهٔ‌روحم به‌پرواز به سوی او، بالاخره دریافتم‌که من‌او را خیلی‌تیره می‌دیدم، بدلیل تیرگی ونیز بدلیل زمینی‌که او درچینهای آن‌کهکاه ناپدید می‌شود تا کمی دورتر بازپدیدار شود . ولی‌بیش از همه چیز گـمان می‌کنم بدلیل چیزهائی بود که مرا بخود می‌خواندند وبسوی یك‌یك آنها نیزروحم بطرزی وحشیانه می‌خواست‌به پرواز درآید. منظورم مزرعه‌هائی هستند که زیرشبنم سفید می‌شدند ؛ و حیوانهائی که از سر گردانی دست می کشیدند وآمادهٔ شب می گشتند ؛ و دریائی که از آن‌چیزی دیده نمی‌شدوخط تیزقله‌ها وآسمانی‌که احساس میکردم درآن نخستین ستاره‌ها می‌لرزیدند ، بی‌آنکه آنها را دیده باشم ؛ و

دستی که برروی زانو داشتم ، و از همه بالاتر رهگذر ـ الف یا جیم (نمی‌دانم کدام‌یك) کـه باتسلیم بسوی خانه برمی‌گشت .

آری، نسبت به دست‌خودنیزهمین‌حال‌راداشتم، دستی که‌لرزش آنرا زانویم احساس می‌کرد وچشمهایم فقط مچ‌آن وپشت پر رگ وردیف پریده رنگ‌گره انگشتان آنرا میدید، ولی این دستم نیست که‌می‌خواهم حالا درباره‌اش صحبت‌کنم. برای هر چیز وقتی هست . بلکـه می‌خواهم از الف ویـا جیم صحبت‌کنم که برمی‌گشت بشهری که چند لحظه پیش ترك گفته‌بود؛ ولی بالاخره‌آیا چیزی شهری در ظاهر اودیده می‌شد؟او بی‌کلاه‌بود، کفشهای‌کناردریابرپا داشت وسیگار برگ می‌کشید. او بانوعی تنبلی حاکی از درنگ حرکت می‌کردکه حق یاناحق بنظرم جالب‌آمد. ولی‌تمام اینها نه‌چیزی‌را تأیید میکرد ونه تکذیب. شاید او ازجای دور دستی، مثلا حتی از آن‌سر جزیره آمده بود وبرای نخستین‌بار به‌شهر نزدیك می‌شدویا پس‌از یك‌غیبت طولانی به‌شهر برمی‌گشت.سگ‌کوچکی،بگمانم توله سگی،بدنبالش بود. ولی‌گمان نمی‌کنم توله‌سگ بود . درآن موقع اطمینان نداشتم ولی هنوزهم بیقین نمی‌دانم؛ گرچه خیلی‌کم بدان اندیشیده‌ام.سگ با بدبختی بدنبال او حرکت می‌کرد و به رسم توله‌سگان می‌ایستاد و وآهسته دور خودچندین‌بارمی‌چرخید، راه می‌افتاد وبعدکمی آنورتر دوباره این‌کاررا ازسر می‌گرفت. یبوست درتوله سگها علامت‌سلامت مزاج است. درلحظهٔ معین ، گوئی درلحظه‌ای معهود (هر کدام‌را که می‌خواهید، بگوئیداز نظرمن‌فرقی نمیکند) مرد محترم برمی‌گشت

حیوان کوچك را در آغوش میگرفت، سیگار برگ را از لبهایش میگرفت وصورتش را در پشم نارنجی سگ فرو می‌برد. روشن بود که رهگذر مرد محترمی است. آری، توله‌سگی نارنجی رنگ بود. هر قدر کمتر بدان می‌اندیشم، همانقدر اطمینانم بیشتر می‌شود. ولی آیا امکان داشت که مرد، باسر برهنه و کفش‌های کنار دریا و سیگار برگی برلب و توله‌سگی بدنبالش از جائی دور آمده باشد؟ آیا بیشتر بنظر نمیرسید که او پس از صرف شام از باروی شهر بیرون آمده است تا باسگش گردش بکند، مثل بسیاری ازمردم شهر که بیرون می‌آیند وهنگامی که هوا خوبست، قدم میزنند در رؤیا غرق می‌شوند ومیگوزند؟ ولی درواقع آیا سیگار برگ ممکن نبود چپقی کوتاه باشد وکفش‌های کنار دریا پوتین‌هائی نبودند بامیخهای سرپهن که گردوخاك آنها را سفید کرده بود؟ وچه چیز مانع از این بود که سگ یکی از آن سگهای ولگرد باشد که انسان بلند می‌کند ودر آغوش می‌گیرد؛ تنها از روی ترحم ویا بدلیل آنکه مدتها انسان خود سرگردان بوده است، بدون همسفری، جز جاده‌های بی‌پایان و ریگ و ریگزار، مرداب ومغیلستان؛ بدون همسفری، جز طبیعتی که قانونش متعلق به دادگاه دیگریست، بدون همسفری جز دوست محکومت که در فواصل معین اورا می‌بینی وآرزو میکنی که توقف کنی، اورا در آغوش بگیری، شیرش را بخوری وشیرش بدهی، ولی نمیتوانی؛ وفقط باچشمهای خصمانه، از ترس آنکه مبادا او اظهار آشنائی وانس بکند، از کنارش رد می‌شوی؟ تا اینکه روزی قدرت تحملت به پایان میرسد ودر دنیائی که برای تو آغوش گشاده ندارد،

بالاخره تو نخستین سگ گراکبیری را که می‌بینی برمیداری و در آغوش میکشی و با خود تا موقعی که لازم است دوستت داشته باشد و ودوستش داشته‌باشی، آنرا این‌ور و آن‌ور میبری و بعد ولش میکنی. شاید آن‌مرد، برغم ظاهرش به‌این نتیجه‌رسیده بود. اودرحالیکه سرش برسینه‌اش افتاده، دستگاه دودش دستش بود ، ناپدید شد. بگذارید بکوشم تا شرح دهم . از چیزهائی که در حال ناپدید شدن هستند ، من بموقع سرم را برمی‌گردانم . نمی‌توانم بایستم و ببینم که آنها بکلی ناپدید می‌شوند . باین مفهوم او ناپدید شد . موقعی که سرم را برگرداندم باو می‌اندیشیدم و با خود گفتم : دارد ازپا درمیآید، دارد ازپا درمیآید . میدانستم منظورم چیست ، میدانستم‌که گرچه چلاق‌بودم می‌توانستم خود را باو برسانم . فقط باید به‌این‌کار علاقه نشان میدادم . ولی نه، میخواستم ، علاقه داشتم که این‌کار را بکنم. بلندشدن وخودرا بجاده رساندن وافتان وخیزان حرکت‌کردن و اوراصدا زدن. چه‌چیز ممکن بودآسانتراز این کار باشد؟ او فریادهای مرا می‌شنود، برمیگردد ومنتظر من میماند. من در برابر او ودر برابر سگ، درحالیکه نفس میزنم می‌ایستم . وسط چوبهای‌زیربغلم.اوکمی‌ازمن‌می‌ترسدوکمی‌هم برایم‌متأسف‌است.البته اوراکم‌ازخودبیزار نمیکنم. میدانم‌که‌ظاهرخوشگلی‌ندارم.بوی‌خوبی ندارم. چه میخواهم؟آه،آری، من آن‌لحن صدارا که از ترحم‌وترس ونفرت ترکیب یافته است، می‌شناسم .

بخش پنجم

مقدمه‌ای بر قصه‌نویسی معاصر ایران

۳۷
علت تحجر و مرده‌پرستی ما

ماایرانی‌ها عادت‌داریم خود یادیگران را براساس‌صغرا کبرا-های غلطی‌که می‌چینیم طبقه‌بندی بکنیم وپس از طبقه بندی افـراد واشخاص و ملتها وحالات آنها وباصطلاح فرنگیان «آنکادره»کردن انسان در چارچوبهای خیالی خود، می کوشیم‌همان طبقه‌بندی را از ازل تا ابد حفظ کنیم و هرگز، بهیچ قیمتی، حاضر نمی‌شویم که در اعتقادها و داوری‌هامان کوچکترین تغییری را قبول بکنیم . بدین

ترتیب براساس خیالهای واهی و پوسیدهٔ خود، اغلب اتفاق می‌افتد که بنیاد تحجر را بگذرایم، در تحجر زندگی کنیم و موقعی که آخرین نفسمان را می‌کشیم و دستی پلکهای سرد شدهٔ مارا برروی چشمهایمان می‌کشد و چانه‌مان را می‌اندازد، هنوز در قالب آن آخرین حبابهای هوائی که از خود در جهان هستی پراکنده‌ایم به تحجر می‌اندیشیم و در گسترش تحجر نقش بزرگ تاریخی خود را بازی می‌کنیم.

مثلا اگر ما در محله‌مان چشم باز کرده، با بقالی محشور شده باشیم، تا آخر عمر بقال و بچه و نوه و نتیجهٔ بقال، همه یکجا بقال می‌نامیم، حتی اگر خود بقال بعدها بزرگترین بنگاه صادراتی خشکبار شرق را داشته باشد و پسرانش مثلا مهندس الکترونیک از آب درآمده باشند و دچار طرح و برنامه فرار مغزها شده باشند. در واقع ما، انسان را فقط در قالب بقال، و بقال و تمام اعوان و انصارش را فقط در موقعیت بقال می‌توانیم بفهمیم و جز در آن قالب و در آن موقعیت نمی‌توانیم با کسی که زمانی بقال بوده است، پل تفاهمی برقرار بکنیم. ما انسان را در بقال و بقال انسان را در قالب طبقهٔ بقال متحجر می‌کنیم و با موجودیت او بعنوان انسانی که دارای ظرفیت‌ها و قابلیتهای تغییر پذیر و دگرگون شونده است کاری نداریم.

و نیز اگر مثلا روزی آمریکا در جنگ دوم جهانی پا درمیانی کرده باشد و کوششی در راه نجات بشر از دست هیتلری یا موسولینی‌ای نشان داده باشد و ما به ابتکار خود یا به تقلید از معتقدات دیگران

آمریکا را منادی صلح در اکناف جهان شناخته باشیم ، بعدها حاضر نمی‌شویم حتی کوچکترین انعطافی در عقیدهٔ خود قائل شویم و اگر این کشور بیك چشم زدن تمام مردم شهری را خاکستر کرد و کشوری را پوسانید و بعد سیصد چهار صد کودتا و بلوای کوچك و بزرگ خونین در گوشه و کنار دنیا راه انداخت ، سیاهان را دسته دسته گرفت و کشت منطقه ای را سوزاند و بخاك نشاند و یك منادی صلحی ـ چون «لوتر کینك» را همانطور کشت که « ملکم ایکس» را. و پای سفید را در حنجرهٔ سیاه فرو برد و هزار کار دیگر کرد، ما ایرانی‌ها هنوز این آمریکا را بهمان شکل سابق ، بصورت رهبر صلح ، منادی آزادی و بصورت اجتماعی متشکل از مدائن فاضله می‌شناسیم و این کشور را در همان رهبر صلح متحجر می‌کنیم و در هیچ قالبی جز قالب صلح نمی‌بینیمش.

و اگر مثلا در گذشته ماسنتی داشته باشیم و ادبیات درخشانی و بدانها بالیده باشیم، بدلیل آنکه می‌ارزید بدانها ببالیم؛ امروزهم که دری بد تخته خورده است و اینهمه تغییر اجتماعی، تاریخی و ادبی در جهان پیدا شده است. ما هنوز می‌نشینیم و بگذشته می‌بالیم . بدلیل اینکه ما با بالیدن بگذشته شروع کرده‌ایم و درهمان بالیدن بگذشته متحجر شده‌ایم؛ و اینك هرروز در هر گوشهٔ این ملك تاریخ تکرار می‌شود وما تحجر بالیدن را در همه جای این ملك تکرار می‌کنیم و کسی نیست که از این مجلات کهنهٔ «وحید و ارمغان و مهر وسخن

۴۵۰ ـــــــ

دچار همان تحجر شده‌ایم. اگر کسی امروز بلند شود و بگوید که جز «بوف کور» و چند داستان کوتاه دیگر، بقیه نوشته‌های هدایت درجه سه بوده است، ما چشمش را با چنگالهای تحجر درمی‌آوریم؛ چرا که عادت کرده‌ایم « هدایت » را دربست بعنوان یک نویسندهٔ بزرگ قبول کنیم. اگر کسی دهن باز کند و بگوید «آل‌احمد» که نثرش خیلی خوب است، در فلان جا نثرش خوب نیست، چنگالها را بسوی او بسیج می‌کنیم ؛ اگر کسی بگوید پنج شش تا از شعرهای « نیما » بسیار بد است ، سرش را محکم به سنگ تحجر می‌کوبیم و متلاشی می‌کنیم؛ اگر کسی بگوید « توللی » تخیل قوی‌ای ندارد و شعرهای اخیرش مزخرف است، تمام خطهٔ‌شاعر خیز! شیراز را علیه او تجهیز می‌کنیم که زبان فارسی، مال فارس است و توللی مال‌فارس و پس دیوار گوش دارد، چون موش گوش دارد و دیوار موش‌دارد .

اگر « قصه نویسی» شعر گفت وحتی خوب گفت و حتی بهتر از شاعران درجه یک گفت، می گوئیم : بی‌خود گفته است، چون او حق ندارد شعر بگوید و شعر فقط متعلق به آنهائی است که قبلا اسمشان را بعنوان شاعر در ذهن متحجرما به ثبت رسانده‌اند. واگر شاعری نثر نوشت ومثلا قصه‌ای نوشت وخیلی بهتر از بسیاری‌ازقصه نویسان معاصر نوشت، می گوئیم: غلط کرده نثر نوشته است . او فقط حق داشت شعر بگوید. مگر نه این است که در ذهن متحجر ما او فقط سابقهٔ شاعری داشته است؟ پس ماهم اورا جزبصورت شاعر، بهیچ

صورت دیگری حاضر نیستیم بشناسیم. مدتی است که شیبانی و آینده و سپهری را بصورت نقاشان شاعر و یا شاعران نقاش می‌شناسیم و کسی حاضر نشده است این فرمول را بهم بزند و ثابت کند که ممکن است یکی از اینها هیچکدام نباشد؛ آن دیگری یکی باشد و دیگری نباشد؛ و آن یکی هردو باشد و بچه دلیل باشد. یعنی مغز ما همیشه بدنبال قالب‌سازی، چارچوبه سازی و محدوده سازی رفته است. اگر کسی از نظر هنری خواسته باشد از محدوده‌ها، چارچوبه‌ها و قالب‌های ما بیرون بخزد و یا دیوارهای محدود قوالب مارا درهم‌شکند و تصویری را که ما از او در ذهن خود ساخته‌ایم درهم بریزد و ابعادش را عوض کند، بلافاصله برچسب مرتد، احمق، مرتجع و «اسنوب» وقرتی باو می‌دهیم و چنان می کوبیمش که مثل سگی که در تاریکی شب چوب بخورد، زوزه‌اش آسمان را به زمین بدوزد.

اگر نمایشنامه نویس بسوی مردم رفت، می گوئیم: وای بحال هنر. اگر بسوی هنر رفت، می گوئیم: وای بحال مردم. برای ما علل اساسی کار مطرح نیست. ما دو قالب پیش خود ساخته‌ایم، یکی هنر برای مردم و دیگری هنر بخاطر هنر، و هردو را البته بعاریه ساخته‌ایم و آنوقت نویسندگان و شاعران را بدو قسمت تقسیم کرده‌ایم و برچسب «شاعران و نویسندگان هنر برای مردم» و «شاعران و نویسندگان هنر برای هنر» به یکایکشان زده‌ایم و گذاشته‌ایم در پوستین کهنه قوالب قرار دادی ما بپوسند و کرم بگذارند. اگر جیکشان

در بیاید، زبانشان را از پشت گردنشان بیرون می‌کشیم و پایشان را قلم می‌کنیم. هیچکس نباید از حدودی که ما برایش ساخته‌ایم تجاوز کند. و حتی شخصی را دیدم که عده‌ای از نویسندگان و شاعران معاصر را، نویسندگان سیزده شمارهٔ سابق مجله‌ای خوانده است و آیا اینها همه دلیل تحجر ما نیست؟

ما ایرانی‌ها مدتی است که غرب بمب می‌اندازد، می‌گوئیم: نیهیلیسم. طلا می‌دزدد، می‌گوئیم: نیهیلیسم، سه قارهٔ دنیا را خرخود کرده است، می‌گوئیم: نیهیلیسم. جفتا جفت، پسروپسر، دختر ودختر، پسر و دختر، با هم می‌خوابند و کیفشان را می‌کنند، ما می‌گوئیم: نیهیلیسم. تردیدی نیست که مقداری نیهیلیسم در اعماق انسان غربی رخنه‌پیدا کرده است، ولی آمریکائی بمبش‌را روی ویتنام می‌ریزد، ما می‌گوئیم: نیهیلیسم. سرطان اسرائیل را بررگ و پی اعراب می‌روباند، مامی‌گوئیم: نیهیلیسم. قورخانهٔ غرب‌رادرسواحل‌مدیترانه پیاده می‌کند و لوله‌های توپ را بسوی مردم آفریقا می‌گیرد، ما می‌گوئیم: نیهیلیسم. ما، بدون آنکه بدانیم که برای فهم نیهیلیسم غربی باید به فرهنگ غرب تسلط کامل پیدا کنیم و بعد بگوئیم: نیهیلیسم. اینك ما غرب را در قالب «نیهیلیسم» آنکادره کرده‌ایم ومجموع معلومات ما (البته معلومات آقایانی که از نیهیلیسم حرف می‌زنند) منحصر است به یك کتاب از «فانون»، به یك کتاب از «اشپنگلر» و به چند مقاله از مجلات «انکانتر» و «لوموند» و «پاری‌ماچ». و ببینید باغربی

که سه‌هزار سال فرهنگ خودرا داشته‌است واین پنجاه سال گذشته فقط یك شصتم آن فرهنگ سه هزار ساله است ، مـا درچه محدودهٔ بچگانه‌ای روبرو شده‌ایم ، وتازه نه با معیارها وموازین خودمـان ، بلکه با معیارها وموازین دست وپا شکسته کسب شده از همان غرب که بدون شك نه فقط دردی از ما را دوا نمی‌کنند، بلکه ماراهرچه بیشتر بسوی فریفتن خود ودیگران می‌رانند. مـا بطرزی بچگـانه کوشیده‌ایم دشمن را کوچك، ساده ، بیمار، کثیف، رو به استیصال و نابودی ببینیم ، در حالی کـه خود در پوسیدگی و مرض و استیصال غرق شده‌ایم، وهمان غرب که ما بیمارش نامیده‌ایم باحسابهای دقیق خود، توانسته است سه قارهٔ عالم را با نفت وطلا وفرهنگ و هنرش یکجا ببلعد وحتی خم به ابرو نیآورد. صغرا کبرای غلطی در بـارهٔ غرب چیده‌ایم وبه‌نتایج محدودی رسیده‌ایم‌وداریم این نتایج محدود را هر روز در مطبوعات و در محافل مختلف تکرار می‌کنیم و تازه چه کیفی از این تکرارهابه مادست می‌دهد، گوئی ما هم یك‌میلیون تن بمب بر روی نیویورك، لندن یا پاریس ریخته‌ایم ومردم آمریکا، انگلستان وفرانسه را دربدر وآواره کرده‌ایم .

۳۸

کوته‌بینی ما در مورد چوبک

صادق چوبك، نویسنده‌ای که آثارش در پایان این کتاب، نقدو بررسی خواهد شد، از این کوته بینی بچگانه ما مصون نمانده است. در مورد او نیز ما دست به طبقه‌بندی‌های سخیفانه‌ای زده‌ایم که از صغرا و کبراهای غیر منطقی ما سرچشمه گرفته ، ما و دیگران را فقط به سوی گمراهی کشانده است.

از آنجا که زمانی چوبك جوان با هدایت میانسال ، دوست و

محشور بود، ما کوشیده‌ایم او را شاگرد هدایت، و در صورت ارفاق یك هدایت کوچولو بنامیم، طوری که گوئی باید همه چیز را بر اساس سن نویسندگان ومحشور بودن آنها با نویسندگان مسن‌تر سنجید! حتی اگر چوبك، اثری بهتروبزرگتر ازهدایت آفریده‌باشد، ما هنوز اورا بصورت یك هدایت‌کوچولو می‌شناسیم. ویا از آنجا که چوبك با قصهٔ کوتاه کار خود را شروع کرده است، ما همیشه‌اورا بصورت نویسندهٔ قصهٔ‌کوتاه شناخته‌ایم‌وحتی اگراو بوسیلهٔ «تنگسیر» و «سنگ صبور» ما را در زمینهٔ قصهٔ بلند هم غافلگیر کرده باشد، ما او را هنوز بعنوان نویسندهٔ کوتاه می‌شناسیم وهرگز نمی‌توانیم‌از از آن لجاج وعناد ناشی از داوری‌های اولیه‌مان دست بکشیم.

اگر چوبك، ریش گذاشته باشد، آنرا بحساب ریش‌همینگوی گذاشته‌ایم، چون‌از نظر ما ریش‌فقط در کادر همینگوی می‌گنجد و دیگران حق استفاده از ریش را ندارند. اگر چوبك پیرهن‌قرمز پوشیده باشد، او را مقلد «هنری‌میلر» یا یك نویسنده پیرهن‌قرمز دیگر شناخته‌ایم. اگر عصا بدست گرفته باشد، او را نسخهٔ ثانی «اسکاروایلد» شناخته‌ایم. اگر شکمش کمی گنده شده باشد او را با مدیرکل‌های شکم گنده عوضی گرفته‌ایم. اگر دونفر در قصه‌هایش‌با یکدیگر جنگ کرده باشند جنگ‌ها را به‌همینگوی نسبت داده‌ایم، چرا که به زعم ما جز «همینگوی» کسی حق آن را نداشته است که جنگ‌را مضمون‌قصهٔ‌خویش قرار دهد،واگر در پاره‌ای ازقصه‌هایش

از شیوهٔ « جریان سیال ذهن» استفاده کرده باشد، ما بلافاصله او را متأثر از « جیمزجویس » شناخته‌ایم ، البته بدون آنکه «اولیس» «جویس» را خوانده باشیم واز همه بدتر، در انتخاب شیوهٔ «جریان سیال ذهن» اورا متأثر از «هنری‌میلر» وبویژه کتاب « مدار رأس ـ السرطان» شناخته‌ایم، بدون آنکه بفهمیم « مدار رأس‌السرطان»هیچ ربطی بـه جریـان سیال ذهن نـدارد ، هیچ ربطی بـه قصه ندارد و ونوعی اتوبیوگرافی دلچسب است‌که زندگی یك تبعیدی‌آمریکائی را در پاریس، در وسط دو جنگ جهانی نشانی می‌دهد. می گویم تف براین کوته‌بینی وقیحانهٔماکه‌فقط چند کلمه از دور در بارهٔ«جویس» چندکلمه ازدور دربارهٔ «هنری‌میلر» شنیده‌ایم، وچون باید « سنگ صبور » را براساس گرفتاری‌هـای ناشی از تحجر خود می‌سنجیدیم ، کوشیده‌ایم نشان دهیم که چوبك در سنگ صبور مقلدی بیش‌نبوده است واز جویس ومیلر تقلید کرده است.

از آنجا که ما منزه وپاك وصاف و بی‌ریا هستیم وهرگز حاضر نمی‌شویم کلمه‌ای خلاف ادب برزبان برانیم ؛ از آنجا که مـا فحش بلد نیستیم وحتی درلباس اسموکینك قدم‌در خوابگاه معشوقه‌هایمان می گذاریم و درآنجا فقط از عطرهای خوشبو، ابریشم‌هـای رنگین وزیبائی‌های تغزلی وعارفانه سخن می گوئیم، گمان می‌بریم که مردم در تمام مناسبات انسانیشان بـاید عصا قورت داده باشند و همیشه از تمیزی‌وپاکی، وشسته رفتگی سخن‌بگویند والبته‌انتظارداریم که‌صادق

چوبك ، موقعی که صحبت از زنان بدکاره می‌کند و یا موقعی که مرده‌شوخانه‌ای را نشان می‌دهد که در آن مرده‌شورها به‌طمع دندان طلا ، انگشت در دهن مرده‌ها کرده‌اند، هرگز از گند و کثافت محیط، از فحش‌هایی که ردوبدل می‌شود، سخنی برزبان نیآورد، بازبان«فتنه» و «جادو» و«هندوی» آقای علی دشتی، قدم درمرده‌شوخانه ، فاحشه ـ خانه، وهزار کثافت‌خانهٔ این محیط بگذارد وهنگام بازگشت دامنی از گل‌های رنگین جمع کرده ، آورده باشد.

مشکل ما در این است که ما حتی حاضر نشده‌ایم پیش خود اعتراف‌کنیم که کثیف هستیم و از سر وروبمان گند و کثافت محیط بالا می‌رود . عفونت محیط دائماً دماغ ما را معذب کرده، ولی ما ترسیده‌ایم بگوئیم که این بخار ، که ازطریق دماغ ما درریه‌هایمان فرو می‌رود، واقعاً متعفن است. کوشیده‌اند عفونت را بجای عطر در دماغ ما بچپانند وما گرچه کوشیده‌ایم سخت دماغمان را بگیریم و البته نتوانسته‌ایم، ولی ترسیده‌ایم بگوئیم که‌این چیزی‌که بما تحویل داده‌اید، عطر نیست، بلکه عفونت است .

والبته جالب این‌است که وقتی‌کسانی پیدا شده‌اند وماهیت این عفونت و کثافت را نشان داده‌اند ، ما حتی شهامت آن را نداشته‌ایم که پیش خود اعتراف کنیم : این ما هستیم‌که در این کثافت و تعفن دست وپا می‌زنیم وبجای آنکه شهامت اعتراف پیدا بکنیم ، به کسی که شهامت نشان داده و ما را هنگام دست و پا زدن در گندابها

نشان داده است، تهمت زشت پرستی و کثافت پرستی داده‌ایم. چرا؟ بدلیل اینکه ما از نگریستن در چهرهٔ زشت خود در هر آئینه‌ای، وحشت داریم و در طول قرنها خواسته‌ایم بخود و دیگران بفهمانیم که زشتی از ما نیست، بلکه از آئینه است، غافل از آنکه آئینه همان چیزی را نشان داده است که در چهرهٔ زشت ما پیدا کرده است.

در محیطی که ما زندگی می کنیم، احمقانه خواهد بود اگر تخیل بهشتی داشته باشیم. تخیل چوبك، دوزخی است، بدلیل اینکه محیطی که او در آن زندگی می کند دوزخی است که آتش طمع و فقر ووحشت و گرسنگی وشهوت دمار ازروزگار انسان درمی‌آورد. دوزخ، زبانی دوزخی می‌طلبد و امکان نداشت دوزخ با زبانی که معمول بهشت منزه طلبان حقیر است، نشان داده شود. چرا باید انتظار داشته باشیم که فواحش، آدمکش‌ها، قوادها، گرسنگان و درماندگان، به زبانی مجامله‌آمیز و پرتعارف حرف بزنند؟ آخر اینان نه‌چنین زبانی را از کسی شنیده‌اند و نه‌خود آن‌را برزبان رانده‌اند، تا کسی که از زبان آنها حرف می‌زند، همه چیز را به زبان بازی ومجامله و تعارف برگزار کند. فحش داده‌اند و دشنام شنیده‌اند و نویسنده‌ای که می‌خواهد بزندگی آنها وفادار بماند، باید ازفحش‌ها و دشنام‌های آنان نیز سخن بگوید وگرنه زندگی آنها رنگ اصیل خود را در اثر نویسنده نخواهد داشت. زبان نویسنده باید نمایندهٔ آدمهائی باشد که نویسنده از آنها حرف می‌زند واز آنجا که آدم‌های

چوبك خشن و دوزخی هستند ، زبان چوبك نیز خشن و دوزخی بار آمده است وزبان چوبك احمقانه می‌بود اگر به معنای واقعی خشن ودوزخی نمی‌بود .

۳۹

نظریاتی دربارهٔ چند قصه‌نویس معاصر

چراچوبك‌را برای نقد وانتقاد انتخاب کرده‌ام وچرادیگران را انتخاب نکرده‌ام ، مسأله‌ای است که احتیاج به توضیح مختصری دارد .

در تمام آثار هنری، بویژه درقصه که با جزء به جزء زندگی سروکار دارد، وبویژه در قصه‌قراردادی‌که نویسنده می‌خواهدزندگی را درسطحی ازیك واقعیت ملموس، درمحدودهٔ شخصیت‌های داستانی،

PersianPDF.com

از نظر هنری، امکان آن نیست که قصه‌نویس ، نه عینی باشد و نه ذهنی؛ یعنی امکان ندارد که برای قصه‌نویس نه شیئی وحیوان و انسان مطرح باشند ، و نه افکار و احساس‌های مربوط به آنها . هیچ هنرمندی نیست که دور ازاندیشه واحساس دست به خلق هنری بزند و هیچ هنرمندی نیست که دور از محیط عینی ، محیط تجربی (یعنی محیط اشیاء و حیوان‌ها و انسان‌ها) دست به ارائهٔاندیشه‌ها و احساسهای خود بزند. بادرنظر گرفتن اینکه هنرمند یا دربیرون از درون خویش است ، ویا در خارج از محیط خارجی اشیاء ودر درون خود ، ویا درآن واحد هم در بیرون و هم در درون خویشتن این چند حالت بوجود می‌آید.

قصه‌نویس ممکن است در یك اثر ، سهمی ناچیز از عینیت و سهمی نا چیز از ذهنیت ببرد. در این صورت بدون شك، چیزی که بوجود خواهد آمد، از ارزش عالی هنری برخوردار نخواهد بود.

۱ـ کمی‌ازیك عامل وکمی ازعامل دیگر ـ حتی درصورتی‌که بین اندیشه و احساس دربارهٔ یك شیئی وتصویرآن شیئی، انطباقی‌هم صورت گرفته باشد ـ هنرمند را همیشه در سطح پائین نگه می‌دارد و هرگز باو اجازه نمی‌دهد که به عمق اشیاء بوسیلهٔ ذهنیت و بعمق ذهن از طریق تصویری کردن ذهنیات برسد. اغلب قصه‌های «محمود کیانوش»، «جمال میرصادقی»، «بابا مقدم»، ازنسل جوان قصه‌نویسان، « قصهٔ کوتاه » بلند آخر کتاب « واهمه‌های بی‌نام ونشان» ساعدی ،

۴۶۴ ــ—۴۶۴ قصه‌نویسی

« دندیل» و دو سه قصه‌ای که «ساعدی»اززندگی جنوب تحت‌عنوان « ترس ولرز» چاپ کرده ، در این سطح هستند . در چنین موقعیتی جهان بینی نویسنده قطعه قطعه شده است ؛ گاهی بطور ناگهانی‌سخت ذهنی است و گاهی بطور تصادفی سخت عینی ، ولی انطباق کامل ذهنیت‌وعینیت، عقیده‌و تصویر،وشیئی‌واندیشه‌واحساس‌مربوطه‌به‌شیئی یاشخص‌را کمتر پیدامی کنید ویااگرپیدا کنید از سطح سادهٔ ذهنیت و عینیت راهی به اعماق انسان و محیطش نمی‌یابید . در قصه‌های « کیانوش» و « میرصادقی» شخصیت، طرح وتوطئه ، حادثه ، اوج و خلاصه بسیاری ازاجزاءِ متشکله‌قصه‌را می‌یابید. ولی‌احساس‌می کنید که‌آدمها ، و هرچیزی‌که برسر آدمها می‌آید، از عمق، از فشردگی، از معنا وجهت وجهان بینی‌ای که لازمهٔ هرکار بزرگ هنری است ، برخوردار نیستند. واین‌البته بعلت‌وجود سهمی‌ناچیز ازعینیت وسهمی ناچیز از ذهنیت در قصه‌هاست . قصه‌های این قبیل نویسندگان از شکل درونی هنری که زائیدهٔ هماهنگی بین سطوح ذهنی و عینی است و عاری هستند .

۲ ــ قصه نویس ، یا بطور کلی هر نویسنده‌ای ممکن است جهان بینی یك دستی نداشته باشد، به این معنی که در یك اثرسخت ذهنی و در اثر دیگر سخت عینی باشد و هرگز نتواند ، یا بزحمت بتواند، دریك اثر هنری، هردو عامل جهان بینی هنری را به‌یك‌جا فراهم‌آورد. نمونهٔ بسیار بارز این نوع کمبود هنری‌را دربرداشت‌

های هنری «ساعدی» می‌بینیم. «لال‌بازی» های ساعدی همه ذهنی هستند و یا با جهان بینی ذهنی نوشته شده‌اند، نمایشنامه‌های «ساعدی» سخت‌عینی، حتی گاهی درسطحی که بسیار سطحی است، عینی هستند. نتیجه اینکه همینکه نمایشنامه‌های ساعدی را می‌خوانیم و یا می‌بینیم، همه چیز یکجا دستگیرمان می‌شود، نیازی به تجزیه وتحلیل و تفسیر و بررسی نیست. دردو ساعت همه چیز را می‌فهمیم و پس از آن دو ساعت ممکن است به‌مقتضای سطح فکری وفرهنگی‌مان، بنمایشنامه بیندیشیم ویا ممکن است نمایشنامه را مثل یک فیلم مشغول کننده بکلی فراموش کنیم. در حالی که درلال‌بازی‌ها، چیزی از درون، از اعماق ذهن می‌تراود، ولی قبل از آنکه به سطح و عینیت برسد، خشك می‌شود ویا موقعی که به سطح عینیت رسید، آنقدرکم وناچیز است که‌حتی دریك کف دست گودشده هم نمی‌توان چیزی را که برون تراویده است، جمع‌کرد. حالا نمی‌دانم چطور می‌توان در یك شکل هنری (نمایشنامه) یکجا کاملا عینی بود و جای دیگر کاملا ذهنی. ساعدی در دو قطب بی‌نهایت این پا آن‌پا می‌کند، منتها یك قطب سخت سرد است و قطب دیگر بشدت گرم. درحالی که برای این دو قطب دید، باید حد وسطی پیدا کرد که البته ساعدی هنوز پیدا نکرده است.

ویا در نظر بگیرید «بهرام صادقی» را که در«ملکوت» سخت ذهنی است و در اغلب داستان‌های کوتاه از آن ذهنیت خبری نیست

و همه چیز درسطح واقعیت‌های ساده و نه چندان معنی دار مـی گذرد و یا نگاه کنید به « یکلیا و تنهائی او » از تقی مدرسی که باجهان بینی کاملا ذهنی نوشته شده است و بعد داستان بلند دیگرش«شریف جان، شریف‌جان» که مطلقاً درمحدودهٔ یك‌جهان‌بینی عینی‌می گنجد. من « عزاداران بیل» ساعدی را هم در مرحلهٔ نخستین این طبقه‌بندی قرار می‌دهم . دهی پا درهوا ، که یك جهـان بینی ذهنی ، باتمـام تمثیل‌ها و رمزها و اشارات طبی و روانی ، بسراغش رفته ست. البته از خود ده بعنوان، یك‌ده عینی‌خبری‌نیست. ومن درمقابل«عزاداران بیل» ذهنی والقائی ساعدی، «نفرین زمین» آل احمدرا قرار می‌دهم که از بس عینی، اقتصادی، اجتماعی، و هزاران چیز دیگر ـ والبته در سطح بسیار خوب ـ هست که دیگر نمی‌توان قصه‌اش نامید. البته من از زبان دو قصه نویس صحبتی نمی کنم بدلیل این که آن وقت مجبورخواهم‌شد بگویم که‌ساعدی هنوز زبان قصه‌ندارد وآل‌احمد، زبانش را دارد و بهمین دلیل نوشته‌اش سنگین‌تر است و ماندگارتر و متعلق‌تر به فرهنگ ادبیـاتی کـه بد یا خوب بالاخره در زبـان خواهد ماند. و افسوس که مقدار زیادی از نوشته‌های آل‌احمدقصه نیست، و مقدار زیادی از نوشته‌های ساعدی بدلیل بد زبانی ویا عدم تسلط برزبان نخواهد ماند . وپرکاری‌ای که «شاملو» برآن،درمورد ساعدی تکیه می‌کند ، بدون شك حرف بی‌ارزشی است . و حتی دور ایران چرخیدن هم در مـورد خلق هنری، چنـدان ارزشی ندارد ،

والا «شکسپیر» که هرگز از انگلستان خارج نشد باید نویسندهٔ درجه سه‌ای می‌شد و «برادران امیدوار» که دور دنیا چند دور چرخیده‌اند بالزاك و تولستوی و داستایوسکی می‌شدند. و البته می‌دانید که «پروست» حاضر نشد حتی از اطاق خود خارج شود. و این نشان می‌دهد که اندوختن تجربه به تنهائی مهم نیست، بلکه استفاده از تجربهٔ سادهٔ زندگی و برگرداندن آن به تجربهٔ هنری مهم است.

۳ ـ قصه نویسانی هستند که همیشه با دید ذهنی جهان خودرا می‌آفرینند و فقط به ذهنیات توجه می‌کنند و قصه نویسانی هستند که همیشه با دید عینی جهان خود را می‌آفرینند و فقط به عینیات توجه می‌کنند. بهترین نمونه برای نخستین نوع صادق هدایت است. باستثناء دو سه داستان، هدایت در اغلب داستان‌هایش ذهنی است، البته ذهنی نه به معنای نویسنده‌ای که در شیوه «جریان سیال ذهن» قصه می‌نویسد بلکه ذهنی از آن نظر که هرگز از وسواس‌های درونی خودش، نمی‌تواند فاصله بگیرد و بجای آنکه تصویر گر عینی دنیای بیرون از ذهن خود باشد و تصورات خود را در اشیاء واشخاص محیط ببیند، پیوسته بدرون خود رجعت می‌کند و بندرت اتفاق می‌افتد که از درون خود فاصله‌ای متناسب با موقعیت محیط بگیرد و دیگران را همان طور که هستند نشان دهد. قصه‌های هدایت از این نظر روانی هستند که هدایت جز از روان خود، بندرت می‌تواند از روان دیگران صحبت کند و موقعی که از دیگران صحبت می‌کند، می‌بینیم

۴۶۸ ــ

که از وجود خود در وجود دیگران صحبت می‌کند، نه از وجود دیگران، در موقعیتی که دیگران در زندگی دارند. علاوه براین، بعضی از شخصیت‌های هدایت، بدون آنکه زندگی را در حال زیستن نشان بدهند، بطور ساده زندگی را محکوم می‌کنند و بعضی از آنها اغلب مثل خود نویسنده دست به تک‌گوئی‌های مجرد می‌زنند که هیچ ارتباطی به قصه ندارند، وفقط نوعی حالت روحی خاصی را که متعلق به خود نویسنده است، نشان می‌دهند. و از آن‌جاکه در قصه، هر حالت روانی باید از طریق جدال وحادثه و عمل نشان داده شود و هنر، نشان دادن است نه گفتن، هدایت گاهی در محدودهٔ مجردات محبوس می‌ماند و البته بهترین نمونهٔ این نوع حبس در تجرید، «زنده بگور» و یا «سه‌قطره‌خون» هدایت‌است که بر آنها عینیت‌هنری حاکم نیست و آنها فقط بیماری یا بیمارگونگی خالق آن‌هارانشان می‌دهند. البته نه این‌که بیماری، و یا بیمارگونگی خالق آن‌هاعیب هنری بزرگی باشد. هرگز! بزرگترین ویژگی هنری هدایت در این‌است که سخت باخودش صمیمی‌است، ولی‌هدایت جزدر«بوف‌کور» وچندقصهٔ دیگر، قصه‌نویس بزرگی نیست، واگر بزرگ‌باشد، بزرگ درمحدودهٔ ملی‌است. هدایت، ذوق زدهٔ روانکاری فرویداست. واین ذوق زدگی گاهی آن‌چنان مبالغه‌آمیز است که دیگراز قصه‌خبری نیست، بلکه اعتراف روانی شخصیت، بدون ارائهٔ حادثه‌وجدال وعمل، جریان خیلی ساده وصمیمی خودرا طی می‌کند، والبته این‌کار، اگر

در زمان خود هدایت ـ یعنی سی سال پیش ـ هنری بنظر می‌آمد ، اکنون با سابقهٔ بیشتری که قصه‌نویسان ما پیدا کرده‌اند، معلوم شده است که اصولا این نوع ذهنی‌بودن، روانکاوی دقیق شخصیت نیست، بلکه چیزی است که برای یادداشت‌های روزانه و ژورنال‌های محرمانه مناسبت دارد. هدایت ، مقدار زیادی مادهٔ خام برای قصه نویسی در اختیار ما گذاشته ، رفته است و از نظر ساختمان قصه و جهان‌بینی هنری و فکری ضعیف‌تر از آن است که در ردیف قصه نویسان بزرگی چون داستایوسکی ، چخوف و کافکا قرار بگیرد . ادعای آقای «فرزاد» را در این مورد مردود می‌دانم، همان طور که ایرادهائی‌را که آقای «خانلری» ازنظر دستور زبان ومسائل اخلاقی برای هدایت گرفته است، بکلی دور ازمقوله هنری می‌دانم.

در مقابل «هدایت» که همه چیز را از دریچهٔ ذهنیت می‌بیند و در هاله‌ای از ذهنیت تند و حاد زندگی را می‌پیچاند، « بزرگ علوی» را داریم در « چشم‌هایش»،که کاراکترهای خود را از درون تجزیه وتحلیل نمی‌کند. برون گرائی بیش از حد بزرگ علوی، بزرگترین لطمه را به هنر او زده است. تحمیل عقیده‌ای از خارج از متن عمومی‌داستان برشخصیت‌های‌داستان، حوادث‌داستان را قلابی، شخصیت‌ها را تصنعی وطرح و توطئهٔ داستان را آبکی و رقیق وضعیف می‌سازد و «چشمهایش» « علوی » از این عیب بزرگ مصون نمانده است .

و نیز در مقابل هدایت، «آل احمد» را داریم با نثری که بمراتب بهتر از نثر هدایت است و شاید بهترین نثر معاصر است ولی حیف که این نثر زیباد در خدمت بررسی درونی شخصیت‌های داستان قرار نمی‌گیرد. شاید جملات کوتاه، برق‌آسا ومتلاشی کنندهٔ «آل احمد». به او فرصت توصیف شخصیت‌ها را نمی‌دهد. و آل احمد آن چنان گاهی غرق در شیوهٔ «بگو و خلاص» خود غرق می‌شود که شخصیت‌های داستان مثل برق از جلو چشم آدم رد می‌شوند، بدون آنکه آدم بتواند آن‌هارا بگیرد و در ذهن خود پایدار کند. آل احمد، حوصلهٔ توصیف موقعیت‌های روحی افراد و اجتماع را ندارد و برون گرائی خاص او در این است که هرگز از درون، از آن محفظه علل و معلول‌های نهانی جهان را نمی‌بیند. بجای آنکه کاراکتر بسازد، کاریکاتور‌هائی می‌سازد با تکیه بر برجستگی‌ها و فرو رفتگی‌های جسمانی افراد. بجای آن که توصیف یك قصه نویس حرفه‌ای را از اشخاص بدهد، توصیفی می‌دهد که افراد را در حجم و در نهاد و در بشره و ماهیت روحی نمی‌توان فهمید. توصیفی می‌دهد که در آن بی‌حوصلگی عاصی یك روشنفکر شهری دیده می‌شود. اگر «بوف کور» درون گرائی محض است، «مدیر مدرسه» برون گرائی محض است. شاید نثر آل احمد، اصولا برای توصیف آفریده نشده باشد. بدلیل آنکه با جملاتی به کوتاهی جملات آل احمد امکان ندارد که درون پر-احساس و پر جدال زن یا مرد یا بچه‌ای نشان داده شود. آل احمد

یك نویسنده حرفه‌ای است که‌با وجود نداشتن قدرت توصیف داستانش را می‌توان‌تا ته‌خواندوبا لذت هم‌خواند. ومن اشخاصی‌رامی‌شناسم که «مدیر مدرسهٔ» آل‌احمدرا چندین بار خوانده‌اند و این برغم اینکه در مدیر مدرسه ، شخصیت اصلی قصهٔ آل‌احمد، ازدرون پوك است، یعنی مثل اغلب شخصیت‌هـای قصه‌های آل احمد بی‌درون و بی‌روان و بدون درون گرائی و روانشناسی است. نفرت آل احمد از تجزیه وتحلیل‌های روانی ازاین‌جا ناشی می‌شود که شاید او خود ازتجزیه و تحلیل شخصیت‌ها در موقعیت‌های روانی تـا حدی عاجز باشد. والا این‌قدر بی‌اعتنائی به‌درون اشخاص معنی ندارد !

این گفتهٔ آل‌احمد کاملا درست است که بزرگترین‌مسألهٔ‌شرق، گرسنگی شرق است.ونه مسائل روانی و «فروید» بازی، ولی وظیفهٔ قصه‌نویس، با وظیفهٔ کسی که می‌خواهد جغرافیای گرسنگی‌بنویسد، یکی نیست. نویسندهٔ جغرافیـای گرسنگی مقاله‌نویس است و مقاله نویس ، هرقدرهم‌که باانرژی مقـاله بنویسد ، بـاز خلاق نیست ؛ در حالی که قصه نویس خلاق، هنرمندی‌است‌که‌حتی از تأثیر گرسنگی بر روح و روان اشخـاص صحبت می کند و در واقع باقصه‌های خود، در محدوده‌ای‌ازاجزاءِ متشکلهٔ قصه، حدود وثغورجغرافیای‌گرسنگی روح ستم‌دیدگان عـالم را روشن می‌کند. در حالی‌که «نفرین زمین» آل احمد ـ خواه درآن بـار اول که دستنویس آل‌احمد راخواندم وخواه بار دوم که چاپ شده‌اش را دیدم ـ مواد خام قصه‌ای است که

ال احمد باید تخیل خود را بکار می‌انداخت و می‌نوشت. و اگر آل‌احمد گمان نکند که‌دارم پرروئی بخرج می‌دهم، پیشنهاد می‌کنم که‌آل‌احمد «نفرین زمین»را باردیگر بنویسد واین بار البته بصورت قصه وبهمان‌شکلی‌که «خواهرم‌وعنکبوت»را نوشته‌است، بدلیل آنکه «خواهرم وعنکبوت» دارای مایهٔ ذهنیتی‌است که«نفرین زمین» فاقد آن است وحیف است که این همه مطلب، به این صورت پراکنده ـ گرچه بسیار خواندنی ـ نوشته‌شده باشد. دروسطهای«نفرین‌زمین» آل‌احمد،تبدیل می‌شود به‌یك اقتصاددان وبحثی که بین او ودیگران درمی‌گیرد، عیناً مثل مقاله‌ای است که بین‌چند نفر تقسیم شده‌است تا هرکسی نقش خود را با خواندن سهم خود ایفا کند. آل‌احمد، کوششی کرده است تا «قصهٔ عقاید» بنویسد، از نوعی که «هاکسلی» و دیگران نوشته‌اند، ولی نثر آل‌احمد، نثری است که از شدت تند و تیزی، سخت عاطفی است وچنین نثری به سادگی در خدمت عقاید و بویژه«قصهٔ عقاید»درنخواهدآمد. آل‌احمدتاحدی عقیده‌گراست‌ولی درقشرخارجی‌مغز، یعنی قشراندیشهٔ اقتصادواجتماع. واین‌بزرگترین خصیصهٔکسانی است که هنوز تحت تأثیر «مارکس» والبته بعدها تحت تأثیر «سارتر» ده‌سال اخیر، قحطی و گرسنگی بشربر روی زمین را بزرگترین مسألهٔ روز می‌دانند. این‌ها همه درست‌است واصولاچیزی درست تر از این نمی‌توان پیدا کرد، ولی وظیفهٔ قصه نویس برقرار کردن پلی‌است بین مؤثرات خارجی وتأثرات درونی، وآل‌احمداین

تأثرات درونی را خیلی کم می‌بیند و یا اگر ببیند با چند کلمهٔ تند و تیز و برق‌آسا از آن می‌گذرد.

در وجود آل احمد دو آدم هست، یکی روشنفکر حرفه‌ای و دیگری قصه‌نویس حرفه‌ای. گاهی این روشنفکر حرفه‌ای که فقط در مسائل اجتماعی و فرهنگی روشنفکر است، چنان یخهٔ آل‌احمد را می‌گیرد که قصه‌نویس حرفه‌ای زیر بار حرف و سخن‌های اجتماعی خرد و نابود می‌شود. آل‌احمد در داستان‌های بلند اخیرش، همیشه یک‌طرفه پیش قاضی می‌رود و از همه می‌خواهد که یا مثل او فکر کنند و یا اصلا فکر نکنند. درحالی که قصه‌نویس حرفه‌ای باید به دیگران نیز فرصت تفکر بدهد و بگذارد آن‌ها با یکدیگر ـ خواه در عرصهٔ عقاید و خواه در عرصهٔ ارائهٔ احساس‌ها و غرایز ـ روبرو بشوند، و افکار و عواطف خود را در میان حوادث و جدال‌ها و اعمال ناشی از علل درونی نشان دهند. عمل، جلوهٔ عینی اندیشه یا احساس است و هنر در گفتن اندیشه‌ها و یا احساس‌های رنگ و صریح نیست، بلکه در نشان دادن آنها در شکل عمل است.

شاید ذوق زدگی فزون‌از حد آل‌احمد برای مسائل اجتماعی و اقتصادی، و نوعی اومانیسم جدید، ناشی از سابقهٔ خانوادگی و سابقهٔ درگیری‌های خاص او با مسائل اجتماعی بوده است. آل‌احمد کوشیده است بین ماده و معنا پلی بزند! و واقعاً بعنوان کسی که هم خدا را می‌خواهد و هم خرما را، در ادبیات ایران پدیده‌ای است.

آل‌احمد، حتی موقعی که حرف می‌زند، اگر مسئلهٔ حادی در پیش باشد، با عصبانیت شخص متعصبی حرف می‌زند که می‌خواهد حتماً حقانیت خود را به ثبوت برساند. وحتی موقعی که از مسائل اجتماعی و اقتصادی بحث می‌کند ـ و باید آرام ومستدل صحبت کند، تبدیل به مبلغ مذهبی دو آتشه‌ای می‌شود که از بالای منبر صحبت می‌کند و شیرین و پر قدرت و فحاش، صحبت می‌کند ولی افسوس که دیگر قصه جای بالای منبر رفتن نیست و خلاقیت گاهی در آرامش تمام صورت می‌گیرد و گاهی برخلاف آنچه که در ایران معروف است چندان احتیاجی به نشان دادن هیجان ندارد. بلکه احتیاج به سکوت پر ـ تفکر و پراحساسی دارد که در آن هر آدمی یا حادثه‌ای به مقتضای ظرفیت خود از همه چیز سهم می‌برد وقصهٔ هنری با زندگی شباهتی پیدا می‌کند که براساس تصوری که قصه نویس اززندگی داشته، ساخته شده است.

هدایت ذوق‌زدهٔ «فروید» بود و همین محدودش کرد. آل احمد، ذوق‌زدهٔ «فردید» است از یك طرف، و افکار اقتصادی از طرف دیگر. وهمین دارد از نظر هنری محدودش می‌کند. هدایت ذوق‌زدهٔ «سارتر» دیوار وتهوع وداستان‌های کوتاه اولیه، یعنی دنیای بیمارگونهٔ ابتدای کار سارتر بود و آل‌احمد، ذوق‌زدهٔ سارتر «عقل دیالکتیك»، «سارتر» مسؤول ومتعهدوبالاخره «سارتر» این ده‌دوازده سال اخیر است. هدایت ذوق زدهٔ دنیای قبل از اسلام بود، دنیائی

که مشت عرب را بر فرق آخرین پادشاه ساسانی حس نکرده باشد؛ آل احمد، مذهب را برای خود و برای شرقی که بدبختانه شیفتهٔ مازاد کالای بنجل غرب است، جاپائی می‌داند و البته از آنجا که جهاد علیه پستی و تباهی یکی از ارکان اسلام است، آل‌احمد اسلام را جاپائی برای حفظ عرف‌ها و سنت‌های اصیل می‌داند. هدایت متأثر از اندیشهٔ مستشرقانی بود که اصالت ایران و ایرانی را در این می‌دانستند که ایرانی انتقام دو قرن تسلط عرب بر ایران‌را بگیرد وخود را بکلی از عرب جداکند. آل‌احمد، گرچه ممکن است در حال حاضر ضد تاریخ باشد ولی گمان نکنم بخواهد به انتقام گرفتن ازیك حادثهٔ جبری تاریخی گردن نهد و اصلا گمان نمی‌کنم آل‌ـ احمد بخواهد در دنیای سوم بدنبال تفرقه‌ای باشد، ازآن نوعی که تعصبات قومی هدایت واحساسهای کاسهٔ گرم‌تر ازآش عده‌ای مستشرق مأمور ایجاب می‌کرد. هدایت کلیت و جامعیت فرهنگ را نمی‌دید و فقط ملیت را می‌دید. آل‌احمد بدنبال فرهنگی یکپارچه‌است که بزرگترین‌مظهر آن اسلامی‌اصیل ودوراز خرافات واقتصادی براساس پیشروترین اقتصاد جهان باشد. ومگر نه‌این است که ازقلب آفریقا تاقلب آسیاکوششی می‌شود تا «معنا» به «ماده» پیوند بخورد واز تلفیق این دو، پایه‌های تاریخ آینده گذاشته شود؟ بگمانم آل‌احمد، بدنبال‌چنین چیزی است؛ یعنی آینده. درحالی که هدایت با رمانتیسم خاص خود، نوستالژی گذشته‌ای‌را داشت که پس‌از این همه تغییر و

تحول در تاریخ حتی نمی‌توان تصورش را کرد. هدایت راز ظهور تاریخی مذهب را کشف نکرد و همیشه خرافات را بجای مذهب گرفت و با آنها بنام مذهب به مبارزه برخاست که البته بنوبهٔ خود هم مفید و هم مضر بود. مفید از این نظر که خرافات کوبیده شد، و مضر از آن نظر که خاستگاه تاریخی مذهب نیز در کنار خرافات مورد حمله قرار گرفت. هدایت در مورد یك آئین مذهبی، چون آئین زرتشت، از سوراخ سوزن فرو می‌رفت و در مورد آئین دیگر، اسلام، از دروازه فرو نمی‌رفت و در مورد اسلام تر و خشك را یکجا می‌سوزاند.

علاوه بر این هدایت، بدنبال ساختن نبود و اگر کسی بدنبال ساختن نباشد، امیدی به آینده نمی‌تواند داشته باشد. بگمانم «کامو» در جائی گفته است که اگر کسی بتواند خود را بکشد چرا نتواند دیگران را بکشد؟ در بدبینی هدایت مجالی برای آیندهٔ فرد یا اجتماع وجود نداشت. در حالی که آل‌احمد تحت تأثیر اسلام و تا حدی، همیشه یك مجاهد است و بدنبال ویران کردن ظلم و بیداد و بنیان نهادن عدالت اجتماعی، و گرچه این بینش، به قصه ـ نویسی او لطمه زده است، ولی بنوبهٔ خود مغتنم است. منتها آل ـ احمد باید بهترین اثرش را بنویسد، اثری که جامع تمام معتقدات او در جامهٔ هنر باشد.

تکلیف هیچکس در این ملك بدرستی روشن نیست، بویژه تکلیف «ابراهیم گلستان». از نظر سیاسی و اجتماعی، ابراهیم

«گلستان» بهترین فلنك بستهٔ روزگار است. می‌داند که اگر ازسیاست و اجتماع دم بزند وخوب دم بزند، ثروتش توجیه کنندهٔ این‌دم ـ زدن نخواهد بود؛ اگر از ادا و اطوار دیگران ایراد بگیرد، ادا واطوار و تاحدی «اسنوبیسم» اشرافی خودش، توجیه کنندهٔ این ایرادها نخواهد بود؛ می‌داند که اگرعلیه زوروقلدری، قلم بفرساید نه فقط بخش پیش مردم نخواهد گرفت، بلکه زورمندان ظنین خواهند شد وسفارش فیلم‌نخواهند داد؛ ومی‌داند که اگر جیك بزند صدایش‌رادر گلوخفه خواهندکرد وبدون شك‌ازهردوطرف ـ قوی و ضعیف ـ کوبیده خواهد شد. پس چه بهتر از طریق اشرافیتی تند و تیز مردم‌را حرص بدهد وبنشیند جلوی یك آدم بدبخت مفلوك، دوتا بیفتك، دوتا ران مرغ، یك بطر شراب، سه تا آبجوی خنك تازه از یخچال بیرون کشیده، بخورد وبنوشد و آواز سردهد وآنهم چه سردادنی که حرص تمام خلق‌الله را درآورد. ویا ناگهان درجامهٔ امام دوم شیعیان از درختی بالا برود وگمان کند به اوج خرد و بزرگواری رسیده است و از آن بالا به ریش امام سوم شیعیان که بجای آل احمد نشسته است و بزعم امام دوم (اعنی گلستان) شهید نمائی می‌کند، بخندد. ویا در بازار مسگرها ادای «فلینی» و«آنتونیونی» درآورد ویا اگر دریچهٔ تبلیغ «فرخزاد» از بین رفت، از روزن آقای «رؤیائی»، که اشرافیت نو کیسه‌اش زمین شخم زده‌ای برای بذرهای گلستانی است، دری بسوی تثبیت خود بگشاید وخود

۴۷۸ ـــ ـــ ـــ ـــ

«دیوار و تشنه» تصویری‌از «پرویز داریوش» می‌خواهد بدست‌بدهد بیش از هرموقع دیگر به سبك همینگوی متوسل می‌شود :

«برگشتم گوینده را ببینم. جوان چاقی بود با گردنی کوتاه، اگر اصلا گردن داشت، وچشمان درشت ، بیش از حد درشت ، که گرمش بود وعرق نشسته بود و در گرما زیر کت جلیقه پوشیده‌بود و یخهٔ آهاری تنگ سفیدی‌زده بود که گردنش‌را ، اگراصلا گردنی بود ، می‌فشرد که ، شاید همان باعث تیزی بیش از حد صدایش بود، و اورا درسرسرای دانشکده دیده بودم‌که می‌گفت‌پسر سپهبداحمدی است، که نبود، وبعدها وقتی که درآمریکا خواست زنی را بکشد گفتند پسر پیشه‌وری است، که نبود ، وبعدها که با او آشنا شدم پسر خوبی بود و در تابستان جلیقه می‌پوشید ، زیرا معتقد بود یك کلفت انگلیسی‌داشته‌اند که اورا پرورش داده است، که نداشته‌بودند و نداده بود ، و پسر خوبی بود و دائرةالمعارف بریتانیا می‌خواند هرچند آن زبان انگلیسی که‌او می‌دانست ازابتدای خلقت می‌دانست وتنها خودش می‌دانست ، وپسر خوبی بود .»

شکی نیست که گلستان ، از ساختمان قصه اطلاع کافی دارد : بشیوهٔ موجز ومختصر « Laconic » او در ریتمی که دارد تکامل‌پیدا می کندوروح‌فارسی خودرا بازمی‌یابد ـ والحق گاهی عجیب‌زیباست ـ با ریتم عمومی اعمال داستان تطبیق می کند واین البته چیزی است که در قصه‌نویسان معاصر کم پیداست وبا این نثر زیبا، «گلستان»

کاملا حق داشته است که ساعدی را «متوسط» بنامد و البته «آزاد» که همه جا از متوسط بودن ساعدی صحبت می‌کند، حق ندارد از دهان گلستان چیزی قاپیده باشد و بر پیشانی «ساعدی» زده باشد، چرا که حرف گلستان در بارهٔ نثر آزاد، صادق‌تر است تا نثر ساعدی.

از هدایت ذهنی، بزرگ علوی و آل‌احمد عینی در مسائل اجتماعی منتها در سطوح مختلف، از گلستان عینی در شیوهٔ ارائهٔ مطالب یعنی سبك، ولی کم حجم از نظر کار، که بگذریم می‌رسیم به صادق چوبك که عینیت وذهنیت را روی هم، توأماً بکار می‌گیرد.

۴۰
اشاراتی دیگر به‌قصهٔ امروز، نثر هدایت، چوبک، آل احمد و گلستان

یادداشت‌های من قبل از رسیدن بکار صادق چوبك ، نباید این سوءِ تفاهم را بوجود آورده باشد که من قصد دارم برای بالا بردن ارزش کار هنری چوبك ، هرچه را که در کار دیگران باارزش بوده است، بی‌ارزش جلوه دهم. برعکس‌من می‌خواهم موقعیت‌قصه ـ نویسان معاصر را مختصراً روشن‌کنم واز آنجا که فعلا قصد ندارم دربارهٔ فرد فرد آنها مقالات مبسوطی بنویسم ، باید علت این را که

چرا چوبك را انتخاب کرده‌ام و دیگران را انتخاب نکرده‌ام، روشن کنم. و البته در یادداشت‌های پیشین کوشیده‌ام به کمبودهای کار عده‌ای از نویسندگان تثبیت شده اشاره کنم وخوانندهٔ تنگ حوصله که دیوار دیدش را در مورد هدایت باید قدری پائین بیآورد، باید بداند که اگر به نقائصی در کار چوبك برخوردم بآنها بهمان شدت وحدت اشاره خواهم کرد که به نقایص کار هدایت ودیگران اشاره کرده‌ام. بدلیل اینکه خواننده باید بداندکه نقدی که‌من‌می‌نویسم براساس دوستی و دشمنی با این یا آن نویسنده نیست، بلکه براساس ارزش اثر ارائه شده است. و البته هدف نقد وانتقاد باید نشان دادن خوب و بد اثر باشد، گرچه معتقدم که منتقد ـ از آنجا که در برخورد با نویسندگی روالی اجتماعی‌تر دارد تا نویسندهٔ قصه یا شاعر ـ می‌تواند دودوزه بازی‌ها، شیادیها و حقه بازی‌های حاکم بر مغز عده‌ای از نویسندگان وبعضی محافل هنری را نیز نشان‌دهد.

خواننده باید بداند که من نیز مثل او معتقدم که «بوف کور» شاهکار است ولی اگر تصور کند که من به دنبال این حرف، خواهم گفت، «زنده بگور»، «علویه خانم»، «حاجی آقا» و چند قصهٔ دیگر هدایت نیز شاهکار هستند، اشتباه می‌کند. این قصه ها ممکن است ارزش تاریخ ادبی داشته باشند ـ بدلیل اینکه در پیدایش نوعی فضای ادبی در زمان خود مؤثر واقع شده‌اند و حتی در نحوهٔ دید عده‌ای از قصه نویسهای جوانتر از

هدایت تأثیر گذاشته‌اند ـ ولی از نظر هنر قصه‌نویسی و از نظر زمان ما که تکامل نسبی قصه‌نویسی را شاهد بوده است ، قصه‌های خوبی نمی‌توانند باشند . صداقت بیش از حد هدایت که موجب‌شده است عکس‌العملی ناشی از صداقت کامل و همه‌جانبه درمابرانگیخته شود و ما را بستایش بی‌چون و چرای آثار او وادارد ، نباید سبب شود که بکلی ملاحظات هنری را به‌کنار بگذاریم . او در نشان دادن زندگی صادق بوده است ، ما نیز در ستایش خود از او صادق بوده‌ایم ، ولی در این میان تکلیف هنر را بجای حقایق ، شایعات روشن کرده است ، شایعاتی قاپیده شده از دهان چند « آماتور » ادبیات ایران در غرب که در ما موجبات ذوق زدگی وشتابزدگی‌را پدید آورده است . قضاوت ما در بارهٔ هدایت سخت گل و گشادبوده است و ما باید بکوشیم‌در آینده‌قضاوت‌های‌احساساتی راکنار بگذاریم و بر داوریهایمان در بارهٔ هدایت ، انضباط نقادان عادل و حتی تا حدی سخت گیر را حاکم بکنیم ، چرا که پس از مرگ هدایت‌حس مرده‌پرستی ما ایجاب می کند که تب هدایت‌پرستی بگیریم و گرچه در گرفتن این تب ، کمی حق داشتیم ، ولی دیگر تا این‌حد مبالغه‌آمیز حق نداریم تب نیماپرستی بگیریم ومی‌دانیم که عده‌ای کاسه‌های گرم‌تر از آش، هرروز ما را به ابتلای به‌تب نیماپرستی هم تشجیع می‌کنند.

هدایت در اغلب موارد درست فاقد آن چیزی بود که نیما

صاحب آن بود : یعنی انضباط هنری . نیما می‌توانست خودش را کنترل کند و هرگز احساساتی نشود و به تشکل همه جانبهٔ هنری که نتیجهٔ آن پیدایش «آرمونی» جدید شعر فارسی است ، برسد . هدایت این انضباط هنری را بر بوف‌کور وداش آکل وسگ‌ولگرد حاکم کرده، در نتیجه شاهکار آفریده است ولی او نتوانسته است بر- «زنده بگور» و «سه قطره خون» و «علویه خانم» و «حاجی‌آقا» این انضباط هنری را حاکم کند و پیروز از آب درآید . وعلت اینکه هدایت در ایران بین مردم گرفته است و نیما بین هنرمندان ، همین است. گرچه هدایت دربوف کور به صراحت می‌گوید که برای سایهٔ خود می‌نویسد ، ولی شکل قصه ، مخاطبی دیگر دارد که هرچه‌باشد بی‌شک سایه نیست . مخاطب شکل قصه ، مردم است . مخاطب شعر، بیشتر خود شاعر ، یا شاعری دیگر است ، گرچه ممکن است گاهی مردم نیز مخاطب شعرقراربگیرند . شعر نیما مردم را نشان می‌دهد، بدون آنکه مردم بفهمند ؛ در حالیکه قصهٔ هدایت، نه فقط مردم را نشان می‌دهد ، بلکه آنها را در چهار چوب ابعادی آن‌چنان اغراق شده نشان میدهد که آنها تباهی و پوسیدگی برملا شده را آشکارا می‌بینند وبی‌آنکه اعتراض کنند که‌اینهمه پوسیدگی وتباهی‌ازآن ما نمی‌تواند باشد ، رسماً بآن گردن می‌نهند. هدایت ، گرچه‌قسمتی ازوجود ما را بسیار عریان در شارع عام قصه‌هایش نشان داده است، ولی موقعی که قصه‌های خود را از ما بعاریه می‌گرفت ، ما را تبدیل

بخودش کرده‌است. هدایت « شخصی»ترین نویسنده‌ای است که ما می‌شناسیم وگرچه با حساسیت شدید وتند خود ، توانسته است جنبه‌های مضحك زندگی ما را کشف کند ونشان دهد، ولی در کشف آنها بیشتر خود را کشف کرده است تا ما را . و بهمین دلیل گفته‌ام که جهان بینی هدایت بیشتر ذهنی است تا عینی . بدلیل اینکه کار او، ذهنی کردن ما بشکل خودش بوده است ، در حالیکه در قصه‌های «چوبك» وضع کاملا فرق میکند و این وضع خوشبختانه از همان ابتدای کار « چوبك » فرق می‌کند . گرچه چوبك در آغاز کار از فضائی که هدایت ایجاد کرده بود ، استنشاق کرده است وبدون شك از نظر برخورد با زبان و توصیف شخصیت‌ها ، متأثر از او بوده است ولی ازاین نقطهٔ نظرکه جهان بینی هدایت، شخصی است وجهان‌بینی چوبك ، «غیرشخصی»، این دونویسنده‌بایکدیگر کاملا فرق میکنند. ازنظرهائی، بویژه تکیه برایرانی‌بودن و تاحدی ضدیت با هرآنچه خارجی، بویژه عربی است، هدایت وچوبك با یکدیگر توافق کامل دارند . و من باین مسأله هنگام مقایسهٔ چوبك و آل احمد خواهم رسید .

بزرگترین خصیصهٔ هدایت ازنظر هنرنویسندگی در این‌است که ما را تبدیل بخودش کرده است و چون مقداری از بیماریهای فردی او ، شاید بیماریهای حساس‌ترین ما نیز بوده است ، ما در دنیای دوارانگیز خودکشی‌های قصه‌های او ، خود را دیده‌ایم ،

بدون آنکه بفهمیم که در این دنیا ، بیشتر هدایت هست تا ما . این هدایت است که در بسیاری از قصه‌هایش دست به خودکشی می‌زند ویا دیوانه می‌شود ویا میخواهد زنده بگور بشود ، نه ما . هدایت از این نظر بی‌شباهت به «ویرجینیاوولف» قصه‌نویس انگلیسی نیست که شخصیتهای قصه‌هایش ، پیش بینی کننده خودکشی خود نویسنده هستند. در یکی ازقصه‌های این نویسنده‌که «به‌سوی فانوس‌دریائی»(۱) نام دارد ، شخصیت داستان ، همانطور خود را می‌کشد که سالها بعد خود « ویرجینیاوولف » کشت ، می‌توان گفت که «ویرجینیاوولف» شخصیتها را تبدیل به خود کرده است ، نه خود را تبدیل به شخصیتها ، وهرگز امکان ندارد یك انگلیسی بگوید که «ویرجینیا وولف» حس خودکشی‌را درتمام مردم انگلیس نشان داده است . این گفتهٔ هدایت در «زنده بگور» کاملا در بارهٔ خود او راست است‌که:

« ... نه ، کسی تصمیم خودکشی را نمی گیرد . خودکشی با بعضیها هست ، در خمیره و در سرشت آنهاست ، نمی‌توانند از دستش بگریزند . این سرنوشت است که فرمانروائی دارد ولی در همان حال این من هستم که سرنوشت خودم را درست کرده‌ام ، حالا دیگر نمی‌توانم از دستش بگریزم ، نمی‌توانم از خودم فرار بکنم.»

ولی اگر آن بعضیها که خودکشی در خمیره وسرشتشان‌وجود دارد ، بسیاری از شخصیت‌های خود راکه‌نمی‌خواهند خودرابکشند، تبدیل‌کنند بآدمهائی‌که به فکر خودکشی هستند ، دیگر ما با دنیای

---

۱ ــ To the Lighthouse

عینی و واقعی سروکار نخواهیم داشت، بلکه با دنیائی سروکارخواهیم داشت که در آن‌همه چیز در ذهن خود نویسنده می‌گذرد. هدایت اغلب شخصیت‌های خود را مجبور می‌کند کـه نقاب بدبینی او را بر چهره بزنند و این البته واقع‌بینی و حقیقت‌گرائی نیست، بلکه تا حدی نوعی مسخ چهره‌های اجتماعی است.

قصد من در اینجـا محکوم کردن بینش فردی هدایت نیست، بلکه نشان دادن کمبود این دید از نظـر هنری است. تـا هدایت میآید و میخواهد اجتماع را در قالب شخصیت‌هـای اجتماعی نشان بدهد، آن بینش فردی بدبینـانه بپـا می‌خیزد و در برابرش سدی بزرگ می‌سازد و آنوقت هدایت آنچنان غرق وسواس‌های فردی می‌شود که دیگر قصه فرامـوش، یا سر و تهش هم آورده می‌شود. این غـرق شدن در وسواس‌هـای فردی، هـدایت را دچار نوعـی بی‌حوصلگی در مورد زبان نیز می‌کند و سبك هدایت بجای آنکه تبدیل بـه نوعی طرز تلقی از زبـان بشود، فقط براساس آن فضای ذهنی قصه‌هـا بوجود می‌آید. تشخص سبك هدایت در نحوهٔ گفتن و نشان دادن ارائه نمی‌شود، بلکـه مربوط به تشخص فضای تیره و تاریك قصه‌هاست‌که بافضای هرقصه‌ای درادبیات فارسی فرق می‌کند. بهمین‌دلیل، گرچه هدایت ازاغلب منابع زبان (عامیانه وغیرعامیانه) استفاده می‌کند، هرگز به آنها جامعیت یك سبك بسیار برجسته را نمی‌دهد. برای هدایت فقط سادگی‌زبان مطرح است، نه‌چیز دیگر،

PersianPDF.com

و نثر هدایت به راستی فاقد ریتم بسیار منسجم و سرشار از انعطافی است که در نثر چوبك و آل‌احمد و گلستان می‌بینیم. موقع‌خواندن «بوف کور»، هرگز بزبان آن فکر نمی‌کنیم، بدلیل اینکه زبان بوف کور، ما را مستقیماً درقلب بوف کور قرارمی‌دهد وپس‌از پایان قصه نیز فقط شخصیت‌ها وسمبول‌ها درما تکرار می‌شوند و تکرار آنها در ریتم آگاهانهٔ زبان اتفاق نمی‌افتد، بلکه دراعماق ذهن، درتحتانی‌ترین لایه‌های ناخودآگاه آدمی، جائی که زبان بدان دسترسی ندارد، اتفاق می‌افتد. در حالیکه ریتم مدیر مدرسه، پس از پایان قصه، مثل مشتی قوی که از پشت سر بر آدم کوفته شود، ما را بجلو پرت میکند. نثر چوبك وگلستان و آل احمد وبویژه‌آل‌احمد، ما را به جهش وا می‌دارد و در حضور قصه‌های اینها به تشخص زبان نیز وقوف پیدا میکنیم وگرچه‌این قصه‌نویس‌ها خیلی چیزها را در آغازازهدایت گرفته‌اند، امابعد راههای مختلف خودرا پیداکرده‌اند، ولی نمی‌توان پیشرفت زبان فارسی‌را درنثر اینهانسبت به‌نثرهدایت نادیده گرفت.

ازدیدگاه‌روشنفکری،من«آل‌احمد»رابر«هدایت»،«چوبك» و «گلستان» ترجیح‌می‌دهم. ازیك نقطهٔ نظر،آل‌احمدشباهتی به‌هدایت دارد. البته این شباهت سطحی نیز نیست. این شباهت آل‌احمد و هدایت را در سلسله مراتب روشنفکران مبارز ایران قرار می‌دهد. در هدایت این مبارزه بصورت تف کردن بر کراهت و وقاحت زور

گویان است، البته بیشتر از طریق نوعی طنز تلخ. هدایت نمایندهٔ بشریت خرد شده و پایمال گردیده در دوران انحطاط است. واگر بخواهیم برای خودکشی هدایت دلیلی اجتماعی پیدا کنیم، باید بدنبال بعضی علل و معلول‌های اجتماعی باشیم. هدایت آخرین تف براین کراهت و وقاحت را بصورت بیزاری از خود می‌اندازد. از این نقطهٔ نظر، خودکشی هدایت، یك خودکشی فردی نیست، نوعی خودکشی برای فریادوعصیان علیه انحطاط اجتماعی‌است؛ نوعی هشدار به اجتماعی است که در مرز خودکشی قرار گرفته است و تا حدی، خودکشی هدایت ـ اگر از نظر اجتماعی نگاه‌کنیم ـ شاید نوعی ضد خودکشی است. شاید نوعی شهادت است، تااجتماعی منحط از خودکشی نجات یابد.

سلسله مراتبی که از آن صحبت‌کردم، از ناصرخسرو ومسعود سعد و حسنك وزیر و ده دوازده نفر نویسنده و شاعر و وزیر در گذشته شروع می‌شود ودر دوران قبل وبعد ازمشروطیت به‌امیرکبیر، میرزا آقاخان کرمانی و سید جمال‌الدین اسدآبادی، زین‌العابدین مراغه‌ای، دهخدا، خیابانی، هدایت، وآل‌احمد می‌رسد. آثار این قبیل‌نویسندگان، فرهنگ مبارزهٔ دامنه‌دار ایرانیان علیه زور گویان است و شعر و نثرشان بمعنای واقعی در خدمت مبارزه علیه پستی و زوال قرار گرفته است. قرون‌سیزدهم و چهاردهم‌هجری که‌عصر بیداری وعصر عصیان‌علیه‌انحطاط‌در آثار بسیاری

از نویسندگان است ، نشان می‌دهد که برای شرق امکان یك تحول همه‌جانبه فراهم آمده بود و اگر اکنون فکری علیه زوال و نیستی وجود دارد وهنوزسراپا مسخ نشده‌ایم، فقط زیرسایهٔ این نویسندگان بوده است . « دکتر فریدون آدمیت» درسرآغاز کتاب با ارزش خود تحت عنوان «اندیشه‌های میرزاآقاخان کرمانی» در بارهٔنویسندگان و شاعران قرن گذشته حرفی دارد که باید در اینجا نقل‌کنم:

« از مطالعه تطبیقی و تحلیلی سیر افکار در ایران و دیگر جامعه‌های مشرق (خاصه عثمانی و شام و مصر و هندوستان‌وژاپن) در قرن گذشته باین نتیجه رسیده‌ام‌که نو اندیشان ایران در قلمرو فکر مقامی کمتر از دانایان آن کشورها نداشته‌اند بلکه از بعضی جهات برتر از آنها ودرپاره‌ای رشته‌ها پیشرو خردمندان‌شرق‌بوده‌اند. مثلا درمیان همهٔ اندیشه گران مشرق هیچکس‌را جزسیدجمال‌الدین اسدآبادی نمی‌شناسیم که نفوذ کلامش از «جبل‌الطارق» تا «جاوه» گسترده باشد . درآن عصر تنها مردآسیا بودکه فکر مبارزهٔ دسته جمعی مشرقیان را علیه مغربیان متعرض استعمارگر پرداخت . و نیز اندیشهٔ ناسیونالیسم اسلامی هرچه بود آفریدهٔ او بود . سخنان سید در نظر علمای تونسی حکم « کتاب» را داشت، طلاب مسلمان هندی‌اورا«میپرستیدند». پیشوایان نهضت آزادی هندوستان، ازهندو و مسلمان ،اورا به بزرگی ستوده‌اند ، و تجدد خواهان عرب پایه‌اش را به(پیامبری) رسانیده‌اند. این جنبهٔ بین‌المللی سید اسدآبادی را

هیچکدام از اندیشه‌گران خاورزمین مطلقاً بدست نیآوردند. همچنین در دانش سیاسی و فلسفهٔ حکومت غربی شاید کمتر کسی را میتوان در مقام میرزا ملکم‌خان یافت.

«تنها اندیشمند ژاپنی همزمانش «فوکوزا وایوکی‌چی» (۱۹۰۱ ـ ۱۸۳۵) متفکر اصلاحات سیاسی واجتماعی ژاپن است که میتواند همطراز او باشد. «ویلفرید بلنت» مؤلف باصطلاح عرب ـ دوست انگلیسی پس از سفرهای متعددی که به مصر وعثمانی و هند، وحشر ونشر با بزرگان فکر وسیاست این کشورها کرد، و گفتگوی مفصلی که ملکم با او دربارهٔ بنیادهای سیاسی و فرهنگی مغرب و مشرق داشت ـ ملکم را از «برجسته‌ترین» دانایانی می‌شمارد که شناخته است ـ و نیز از لحاظ جامعیت فکری وژرف‌اندیشی میرزا آقاخان در جامعه‌های اسلامی زمان کم‌نظیر است. خاصه در فلسفه جهان‌بینی و مسلك انسان دوستی او و ملکم دو شخصیت برجسته هستند. فقط «رامماهون‌روی» (۱۸۳۳ ـ ۱۷۷۲) خردمند هندی (و ناشردیوان حافظ) از این نظر باآن دو قابل قیاس میباشد. در عالم آزاداندیشی و شکیبائی دینی متفکران مسیحی شام نیز با آن‌کسان وجد مشترك دارند. از ایشان گذشته، هوشمندان ترك وتازی و چینی و ژاپنی به درجات مختلف غرق در تعصبات خویش بودند و مرزاندیشه‌هایشان محدود به جامعه‌های خود بود. البته ازمیرزا فتحعلی آخوندزاده‌هم باید در اینجا نام ببریم «وی‌از پیشروان فلسفهٔ مادی صرف بود و آغازگر

نمایشنامه نویسی اروپائی در سراسر خاور نزدیك.»

زیرسایهٔ همین نویسندگان، مشروطیت ایران شروع می‌شود و نثر فارسی هم در همان دهه‌های قبل‌از مشروطیت زیر سایهٔ همین متفکران اجتماع بکلی دگرگون می‌شود تا بعداً «دهخدا» بتواند چرند وپرند بنویسد، «جمال‌زاده»، «یکی بود، یکی نبود» وبعدها «هدایت» قصهٔ‌نویسی بمعنای امروزرا باتمام قدرت‌درایران تثبیت کند و به زبان و فرهنگ عوام آن چنان دلبستگی پیدا کند که کلیهٔ نویسندگان‌را به جمع‌آوری فرهنگ پراکندهٔ نقاط مختلف تشویق کند و در عین حال درقصه‌نویسی، مبارزه علیه بی‌فرهنگی، بیشعوری و زوال را بنیان نهد. هدایت، خواه بعنوان مترجم آثاری‌که‌خود دوست داشت ومی‌خواست بعنوان سرمشق برای ایرانی‌ها ترجمه‌کند و خواه بعنوان مفسر عملی تکنیك قصه‌نویسی غرب در ایران وخواه بعنوان یك قصه‌نویس و نشان دهندهٔ فضای ایران در قصه‌ها، و خواه بعنوان مسؤول افکار خود، عملا یك نویسنده متعهدبوده‌است، گرچه از امر تعهد ومسئوولیت تاآنجا که من می‌دانم، سخنی به‌میان نیاورده است.

البته آل‌احمد پرجوش و خروشتر است و غیر فردی‌تر و اجتماعی‌تر و بدون شك مسؤول‌تر و متعهدتر. و یك روشنفکر اجتماعی به تمام معناست، گرچه «مونوگرافی» نویسی آل‌احمد، نشان می‌دهد که‌او نیز به جمع‌آوری‌فرهنگ مردم‌اهمیت فوق‌العاده

می‌دهد ، ولی اهمیت کارهای فرهنگی و اجتماعی آل احمد به مراتب بیشتر از هدایت است و البته « غرب زدگی » آل‌احمد هر اشتباهی هم که داشته باشد، بدون شك ، ازلحاظهائی، رساله‌ای است که از نظر تعیین تکلیف کشورهای استعمار زده در برابر کشورهای استعمارگر، تا حدی همان اهمیت را که نوشته‌های برخی از سیاهان آمریکا علیه نژادپرستی سفیدان و یا «نفرین شدگان زمین» فرانتس فانون در تعیین تکلیف کشورهای آفریقائی دربرابر استعمارگران خارجی . غرب زدگی آل‌احمد نخستین رسالهٔ شرقی است که وضع شرق را در برابر غرب ـ غرب استعمارگر ـ روشن میکند و شاید نخستین رسالهٔ ایرانی باشد که در سطح جهانی دارای ارزش اجتماعی است .

در نثر مقاله‌ای آل احمد ، بویژه نثر «غرب زدگی » و نثر « ولایت اسرائیل » ، سیلان پر نیرو وخشن وتند و تسخیر ناپذیری هست که با هجوم خشونتش هر چه را که بچگانه ، مخنث ، بی‌پایه ، مبتذل ، بی ریشه وبی‌هویت است ، می‌روبد و می‌برد . چنین سیلانی در نثر فارسی بی‌سابقه بوده است . آل احمد منطق محتوی را از طریق نثرضربتی به رخ خواننده می‌کشد ، خواه‌موقع سکه زدن کلمات و تعبیرات جدید ، خواه موقع استفاده از منابع عامیانهٔ زبان ، وخواه موقعی که فعل بکار نمی‌برد و اسم وصفت را محکم برسر و روی خواننده می‌کوبد تا به خود بیآید و راه بیفتد

۴۹۴ ـــ

و مغزش را بکار بیندازد . در تمام این حالات پرنیرو ، آل‌احمد، نه از نثر توصیف ، بلکه از نثر خطاب وتهییج وتشجیع ، از نثر شعار دهنده رسواکننده‌ای استفاده میکند که تنها منطقش از نظرشکل ، مربوط به شور وهیجان ریتم نثر و کلمات خشن پرنیروئی است که تصویری ازیك زبان و روح انقلابی را دربرابر خواننده می‌گشایند، وخواننده اگر نخواهد بامحتوی توافق‌کند، بدون شك، تحت تأثیر این هیجان می‌تواند کمی سریع‌تر فکر کند ، سریع‌تر راه برود، و حتی اگر خواست مخالفت کند، سریع‌تر مخالفت کند . نثر آل‌احمد یك پرش بی‌سابقه در شکل نثر است ، پرش بسوی هیجان از سکوی تمام نیروهای ابتدائی زبان . آل‌احمد گاهی طوری تند و تیز، خیز برمی‌دارد که تا چند لحظه آدم نمی‌فهمد که چه می‌خواهد بگوید . در این قبیل موارد مثل آکروباتی است که پس از خیز برداشتن وکله‌معلق شدن سریع در هوا ، آدم ناشی را باین فکر می‌اندازد که ممکن است بجای‌آنکه روی دوپا بزمین برسد، باسر برروی سنگها بیفتد ومتلاشی شود. ولی او راحت بسوی زمین برمی گردد،مقداری منطق می‌دهد وبعدبازدرهیجان، تجدید مطلع می‌کند وخیز برمی‌دارد تا بازآدم ناشی را دچار اشتباه کند .

موقعی که مدیرمدرسه‌شروع میشود، خواننده احساس‌میکند که قهرمان داستان پس ازخاموش‌کردن سیگار خود در زیرسیگاری مدیر کل ، یك هفت تیر نیز از جیبش درخواهد آورد و روی میز

مدیرکل خواهد گذاشت و یا دستش را بلند خواهد کرد ، به خاموش کردن سیگار اکتفاء نکرده ، توی صورت مدیرکل قائم تف خواهد کرد و در شدت هیجان حتی حواس خود را هم در برابر مدیرکل مختل خواهد کرد . چرا که نثرش این نوع اختلال پیدا کردن را ایجاب میکند . و موقعی که آل‌احمد در فضاهای محدودی گیر می‌کند ، به نهنگی می‌ماند که از دریا گرفته شده ، در استخری کوچك انداخته شده باشد . شکی نیست که کوچکترین حرکت این نهنگ آب را از استخر بیرون خواهد راند، وشاید استخر را با یك حرکت متلاشی خواهد کرد و زمین‌های اطراف را به لرزه خواهد انداخت .

در نثر هدایت لفظ قلم هست ، احساساتی شدن هست و تنگ حوصلگی نیز هست. ولی آل‌احمد، ساده‌ترین مسألهٔ روز را که مضمون مقالهٔ خود قرار دهد از سبك و شیوهٔ خود دست نمی‌کشد . خشونت خود را بر گردهٔ نثر و مضمون مقاله سوار می کند و هرگز شکل نثرش به ابتذال نمی‌گراید وتشخصی دارد که بلافاصله خود را به‌رخ می‌کشد .

واما چوبك ، همت روشنفکرانهٔ آل‌احمد را ندارد . گرچه قصه‌هایش لبریز از وضع اجتماعی زمان است، ولی دراو حس رهبری روشنفکری، به‌معنای واقعی کلمه نیست. وحتی می‌توان گفت که چوبك به تعبیری که از نظر اجتماعی از روشنفکر داریم، روشنفکر نیست. روشنفکر اجتماعی در مقابل مسائل اجتماعی، از طریق جانبداری از

حق و حقیقت، خود را متعهد و مسؤول میکند؛ واین تعهد البته در کشورهای عقب افتاده به معنای مبارزهٔ علنی‌با پستی و زوال‌وانحطاط وزور وقلدری است؛ این تعهد به معنای داشتن یك‌جهان‌بینی‌بزرگ وعمیق اجتماعی ومبارزه در صفوف برجسته‌ترین روشنفکران، برای اعادهٔ حیثیت بشری ومبارزه برای حصول کامل ارزشهای انسانی‌برای جامعه ونیز تمام جوامع سوخته درآتش فقر و گرسنگی و قحطی و استعمار و استبداد و خرافات وجهل و بی‌فرهنگی، ومبارزه با بازار مکارهٔ‌گزمه‌های رنگ وارنگ اجتماعی است.

روشنفکر اجتماعی دنیای سوم ، بدون آنکه ترسی بخود راه بدهد ، در هرحرکتی که مردم را بسوی نیکفرجامی سوق میدهد، باید شرکت کند . از این نقطهٔ نظر، تنها مبارزه در قالب قصه‌کافی نیست . لازم است این حس مبارزه ، از حدود قصه تجاوز کند و بصورت یك نوع جهان بینی اجتماعی ، به زوال و شیوهٔ زندگی خود انسان ، انضباط اجتماعی بدهد ؛ طوری که این انضباط اجتماعی سرمشق کسانی قرار گیرد که تازه دارند دست بقلم میبرند.

چوبك بی‌اعتنائی هدایت را در بعضی مسائل به‌ارث برده‌است . بی‌اعتنائی به‌مسائل حاد اجتماعی، درموقعی که‌آن مسائل درحادترین شکل خود پیش روی ما هستند . اگر چوبك ، علاوه برداشتن قدرت‌های قصه‌نویسی، ازنیروی عمیق یك جهان بینی وسیع اجتماعی برخوردار بود و اگر این جهان‌بینی وسیع اجتماعی را با رفتار

اجتماعی توأم می کرد، ما با یکی از خلاق‌ترین چهره‌های روشنفکری ایران روبرو می‌شدیم. و من متأسفم که نیستیم.

درعین‌حال تمام بدبختی‌های موجود در اجتماع عجم‌را بگردن عرب انداختن، از نظر یك جهان‌بینی صحیح اجتماعی درست نیست؛ و چوبك به تأسی از هدایت و دیگران تا حدی معتقد بیك نوع محدوده سازی ملی است. در حالی‌که با جهانی شدن استعمار، با خرید و فروش شدن ملت‌ها، امکان آن نیست که یك کشور مستعمره شده یا استعمار زده، بدون درنظر گرفتن موقعیت کشورهای مشابه، خود را نجات بدهد و یا در نجات دیگران کمکی مؤثر ازخودنشان دهد. علاوه براین انحطاط کشورهای آسیائی و آفریقائی بدلیل عرب زدگی نیست، بلکه بدلیل غرب زدگی است؛ و مبارزه با خرافات مذهبی، نباید با مبارزه با ارزش‌های انسانی اشتباه شود. عرب و عجم، ترك و هندو، از الجزایر تا ویتنام، به یك بیماری، یعنی بیماری استعمار زدگی و غرب زدگی‌دچار هستندو باید روشنفکران این کشورها، بدنبال ایجاد فرهنگی جامع که از اجتماع جمیع اصالت‌ها و ارزش‌های خلاقهٔ انسانی بوجودآید، باشند وگرنه‌امکان آن نیست‌که دروسط این‌بیابان برهوتی که برای کشورهای‌استعمار-زده ساخته شده، بدنبال دریاچهٔ بسیار زیبائی به اسم محدودهٔ ملی بود، ودل خوش‌کرد باینکه عرب‌سوسمارخواری زمانی که به‌نیروی

ایمانش دروازه‌های جبل‌الطارق را به روی اسلام باز کرد، در افلاس غرب زدهٔ خود بتمرگد وغرب بیاید انتقام ایران‌را ازعرب بازستاند، و آن هم در زمـانی که عرب و عجم را یکجا، غرب و غرب زدگی بازیچهٔ سیاست‌های استعماری و صنعتی خود ساخته است.

البته این قبیل ملاحظـات، موجب نمی‌شود که من ملاحظات هنری را بکلی کنار بگذارم. چوبك بمعنای اجتماعی وامروزی کلمه، روشنفکر نیست، واگرباشد، وجود قصه نویس بروجود روشنفکردر او سخت می‌چربد. ولی اوبدلیل استفاده ازتجربهٔ زندگی‌و گرداندن این تجربه، هم از نظر عینی و هم از نظر ذهنی، به متاع ناب قصه منسجم وهنری، از نظر من بهترین قصه‌نویس معاصر است. و گرچه او مقاله‌ای ننوشته تاصلای‌تعهد سردهد، ولی در بعضی ازقصه‌هایش، ابعاد زندگی ما را آنچنان بدقت کشف کرده، نشان داده است که باید در مورد او تعهد فطری را قبول کرد. قصه، ظرفیت همه چیز را دارد و او توانسته است از طریق آفریدن شخصیت‌هـائی از این اجتماع، بد وخوب محیط منحط مـارا بخوبی برملا کند. وهنگام برملا کردن این محیط توانسته است ذهنیـات خود را آنچنـان در قالب جدالها و حوادث وطرح وتوطئه‌ها وشخصیت‌ها وفضای‌ملموس، برون‌افکنی‌کند، که همسری وهم‌آوازی دنیای درون ودنیای برون، و دنیـای شیئی و اندیشهٔ شیئی را، در سطحی که یکی از والاترین

سطحهای هنری است، شاهد شویم. و بهمین دلیل، من که دارم در بارهٔ قصه حرف می‌زنم، قصه‌های چوبك را برای نقد و بررسی انتخاب کرده‌ام.

۴۱

دایره‌ای برای نثر قبل از مشروطیت

نثر پیش از مشروطیت ایران‌را می‌توان به‌دایره‌ای تشبیه‌کرد که ازسادگی آغاز میشود وپس ازطی‌طریق در راهها وبیراهه‌ها باز بسوی سادگی رجعت میکند. در بین نقطهٔ ابتدا و نقطهٔ انتهای این این دایره، نثر پیش از مشروطیت ازشکل مفید وسادهٔ ابتدا، بسوی تکلف بیفایده میانه حرکت میکند وبعد بسوی سادگی نقطه انتهای دایره، سادگی مفیدی که بی‌شباهت به‌آن سادگی ابتدا نیست، باز

می گردد .

ولی این نکته را که چرا نثر فارسی در گذشتهٔ دور (قرن چهارم و پنجم) ساده بوده ، در قرن هشتم و نهم و دهم ، سخت پر- تکلف و دشوار بوده ، و در قرن سیزدهم دوباره بسوی سادگی گرائیده است ، باید در وضع اجتماعی ادوار مختلف جست‌که من‌در اینجا، فقط ازنظرادبی، به‌این اوضاع اجتماعی اشاره‌می‌کنم.

نثر ، بیش از شعر ، بر زبان مردم تکیه می‌کند ، بدلیل اینکه از زبان مردم گرفته میشود و بحال مردم مفید واقع می‌شود و یا خطاب بمردم نوشته میشود و بقول سارتر، نثر مفید است و هدفش آموختن است، وهدف‌آموختن، فقط مردم است. مخاطب شکل نثر، مردم است و اگر مردم بماهیت شکل نثر نتوانند پی‌ببرند ، آن نثر در برج عاج میماند وبرای همیشه درمیان تارهای تنیده از تکلف و تصنع خود ، از انظار مخفی می‌ماند وچون از مردم تأثیر نپذیرفته است ، در مردم تأثیر نمی گذارد . بدلیل اینکه نثر شکلی است که در دو سوی آن مردم قرار گرفته‌اند: نخست بعنوان منبع الهام نثر، وبعد بصورت خوانندهٔ نثر. و اگر یکطرف این معادله بلنگد، مردم توجهی به نثر نخواهند کرد .

نثر قرن چهارم و پنجم ، از سادگی زبان مردم الهام گرفته ، بپاخاسته است وچون موقعیتی اجتماعی ، و بویژه فرهنگی، ایجاد چنین نثری را الزام‌آور میکرد ، در تودهٔ مردم تأثیر گذاشته است .

پس‌ازدگرگون شدن موقعیت اجتماعی ایران، درصدراسلام، نخستین عکس‌العمل‌های تند وشدید علیه تسلط عرب در قرن سوم از طرف ایرانیان مشهود می‌شود وبلافاصله بعد ازآن شعر فارسی ، جای شعر عربی را میگیرد و بعد در قرن چهارم نثر سادهٔ فارسی ، که متکی بر گفتار و زبان وبیان مردم بود، بعنوان یکی ازچهره‌های اصیل‌فرهنگ ایرانی‌در برابر تسلط‌فرهنگی عرب، برافراشته میشود.

نثر صدر ادبیات فارسی، نتیجهٔ پیدایش یك‌دینامیسم‌فرهنگی در ایران ، علیه یك دینامیسم مسلط بر ایران است ؛ نتیجهٔ قیام‌های دینامیك ولی ازهم‌گسیختهٔ ایرانیان، علیه اعراب‌است؛ نتیجهٔ شرکت مردم در برانداختن سلطهٔ عرب از ایران است؛ و نتیجهٔ کاسته شدن تدریجی نفوذ خلفا در ایران وتثبیت نفوذ حکومتهای ایرانی وترك در ایران است. چنین نثری، در نتیجه نفوذ مردم بوجود آمده‌است وگرچه گاهی در بارهٔ مردم بمعنای امروزی‌کلمه نوشته نشده، ولی برای مردم نوشته شده است . علت اینکه ترجمه از عربی بفارسی مرسوم شده و داستانهای پیغمبران واحادیث مربوط بآنها ، بفارسی ترجمه ویا نگاشته شده ، این بوده است که برای همهٔ مردم امکان این نبودکه عربی بخوانند واز دید زبان عربی دنیا را ببینند وبهمین دلیل نویسندگان‌صدر ادبیات‌فارسی که بخاصیت مفید بودن نثرتوجه داشتند، فهمیده‌اند که باید بزبان‌مردم بنویسند ؛ چراکه جز مردم مخاطب ندارند. نثر قرن چهارم وپنجم، ریتم‌دینامیك وزنده‌ای‌دارد

که از دینامیسم فرهنگی ضد عرب، بهره‌ها گرفته وذهن مردم را، با وجود محدود بودن نفوذش (بدلیل نبودن وسایل تأثیر از قبیل روزنامه ومجله) آمادهٔ پذیرش ادبیات منثور ساخته است . موقعیکه «ابومنصورالعمری» میگوید :

« ...آنکه بیرون از اوست سکه خواندند و آفتاب برآمدن‌را باختر خواندند وشام ویمن‌را مازندران خواندند وعراق وکوهستان را شورستان خواندند وایران‌شهر از رودآمویست تا رود مصر واین کشورهای دیگر پیرامون اویند و از این هفت کشور ایرانشهر بزرگوارتر است بهر هنری وآنکه ازسوی باخترست چینیان‌دارند و آنکه از سوی راست اوست هندوان دارند و آنکه از سوی چپ اوست ترکان دارند ودیگر خزریان دارند وآنکه از راست‌بربریان دارند واز چپ روم خاوریان ومازندرانیان دارند و مصر گویند از مازندرانست واین دیگر همهٔ ایران زمین است. »

از نثر زنده‌ای استفاده می‌کند که با تکیه بر تکرار«خواندند» و «دارند» در فواصل تاحدی مساوی ومتناسب باریتم عمومی نثر، میخواهد خودرا درازهان مردم، یاعده‌ای ازمردم، نفوذ بدهد ودر عین حال برفرهنگ گذشتهٔ ایران تکیه میکند و می کوشد نثری بنویسد که ازنفوذ عربی دورمانده است. ویا موقعی که ناصرخسرو در سفرنامه میگوید: «قومی عرب بودند که پیران هفتادساله‌مرا حکایت

۵۰۴ ـــ ـــ ـــ قصه‌نویسی ۵۰۴
کردندکه درعمرخویش بجزشیرشترچیزی نخورده بودند، چه درآن بادیه‌ها چیزی نیست الا علفی شورکه شترمیخورد، وایشان خودگمان میبردندکه همهٔ عـالم چنان باشد. من ازقومی بقومی نقل و تحویل میکردم‌وهمه‌جا مخاطره‌وبیم بوده، الاکه‌خدای تبارك‌وتعالی‌خواسته بودکه‌ما بسلامت ازآنجا بیرون‌آئیم... چون همراهان‌ما سوسماری می‌دیدند، می کشتندومیخوردندوهرکجاعرب‌بودشیرشترمی‌دوشیدند، من نه سوسمارتوانستم خورد ونه شیر.» از نثر گزارش ساده استفاده میکند وازتکلف‌کاملا دوری می‌گزیند ومثل مردم ساده‌بصنایع‌بدیع ومعانی بیان‌بی‌توجه‌است وریتم گفتارعادی‌را بکار می‌بندد ونمی‌خواهد چیزی‌را ازخارج (حتی از ادبیات) بر نثر تحمیل بکند. به دلیل اینکه مخاطبش مردم است.

نثر دینامیك، جوابگوی نیازی دینامیك است وبرهنه‌ترنوشته می‌شود، بدلیل آنکه دینامیسم وحرکت بهرشکلی که باشد، برهنگی را می‌طلبد. والبته باید خواننده بین‌این دینامیسم فرهنگی وادبی، و آن دینامیسم تاریخی که درگذشته صحبتش‌را کرده‌ام فرقی بگذارد. من در اینجـا بیشتر بشکل نثر توجه دارم نه محتوی. درگذشته از نظر محتوی، نثر فارسی را مورد بحث قرار داده‌ام ولزومی به‌تکرار آن‌حرفها در اینجا نمی‌بینم.

نثر فارسی در میانهٔ تاریخ ادبیات، مخاطب اصلی خود را کم می کند ونویسندگان نثر بیشتر بدنبال مخاطبی بین خود نویسندگان

می‌گردند، وظیفه‌ای را که تا حدی برعهدهٔ شعر بود، بر گردهٔ نثر سوار می‌کنند. نثر فارسی درقرن نهم ودهم و یازدهم، بمعنای واقعی، بریك نوع اشرافیت قلابی ادبی تکیه می‌کند و مفاهیم ساده وقابل فهم درزرورقی آنچنان رنگین از تصنعات هنری ویاباصطلاح هنری و«تکلفهای ادبی» پیچیده می‌شود که شکل نثر مهم‌تر از محتوای نثر جلوه می‌کند ویاگاهی محتوای نثر زیربار شدت عمل شکل نثر بکلی خرد ونابود می‌شود. ومثلا نثر زیبای «کلیله ودمنه» که مثالی از سادگی آن‌رامی‌دهم، تبدیل به‌نثری می‌شود که‌انسان برای‌دریافتن مفهوم‌آن باید به‌رمل واسطرلاب متوسل‌شود، وتازه درپشت‌سراین قبیل تصنعات ادبی ولابیرنت زبانی پیچیده، موشی‌کوچك بنام مفهوم نشسته است که ازکوچکترین اعتباری برخوردار نیست، مثال‌ازکلیله برای سادگی نثر روایتی:

«.... بیچارگان ازسرما رنجور شدند، پناهی می‌جستند،ناگاه کرم شبتابی یافتند درطرفی افتاده، گمان بردند که آتش‌است، هیزم گرد کردند وبرآن نهادند ومیدمیدند. برابر ایشان مرغی بود بر- درختی‌آواز میداد که‌کرم است‌وپر دارد وشب چون‌چراغ‌می‌نماید، آتش نیست. البته‌التفات‌ننمودند. در این میان مردی‌آنجا رسیدمرغ راگفت رنج‌مبر که‌بگفتار تو باز نایستند وتورنجور گردی ودرتقویم وتهذیب چنین کسان سعی پیوستن همچنان باشد که‌کسی شمشیر بر- سنگ‌آزماید وشکر در زیرآب پنهان کند. مرغ‌سخن او نشنیدواز

درخت فرودآمد تا بوزینگـان را حدیث کرمك شبتاب بهتر معلوم کند، بگرفتند وسرش ازتن جدا کردند...»

وآن نثر عجیب با«فرمالیسم» منحطش از تاریخ وصاف:

«... وچون حکم رفته بود تا تمامت ارباب حرف که زر و نقره در انواع صناعات خود استعمال میکنند تـارك شوند ، ایشان را از چاوخانهٔ مبارل متدارك کردند وبرحسب استحقاق حکام ملك مواجب وادرارات مرتب وموظف گردانندوهر گاه که چاو، سمت اندراس گیرد باز چاوخـانه برند وهرده‌را نه دینار چاومجدد ستـانند. وتجارمجاز ملك فارس‌را که مسافران ومجتازان بلاد یاغی‌اند ازخزانه‌زر بدهند وچـاوایشان بستانند . مادام درین باب طریق احتیـاط مرعی افتد و اجازت وجواز ایشان مقدر بوقوف نواب ونظار دیوان باشد. ازاین جنس کلمات درج کرده بودند.

فرد

شروع در غرضی‌کان بمقصدی نرسد

هـزار باره ز کردن به است ناکردن

برتقدیرفرض ممتنع‌ووجودمحال اگراین شروط‌فاسد نگشتی و بواسطهٔ تقلب احوال و تنقل دول و تبدل امور این احکام از تغییر مصون مـاندی و خلایق بی‌تردد و تبدل به‌اخذ و اعطا راغب شدندی ممکن که بعضی ازاین مقدمات منتسج افتادی، اما از روی‌قیاس‌عقلی مالاکلام‌جنس این‌فصل بهرنوع که اندیشه میرفت‌عرضی مفارق‌ولازمی

غیر مقوم میشود. خاصه که ازاین مقولات ووضع این توهمات نظر برآ گندن خزانهٔ پادشاه وپراکندن اموال عام بودوحرمةمال المسلم کحرمة دمه... »

واین نثری است که نویسندهٔ آن می‌خواهد دانش ادبی ! خود را به رخ خواننده بکشد و پشت سر هی مترادف های غیر دقیق بکار می‌برد ومعنارادرمتن‌پوسیدهٔ‌نثر پنهان می‌کند وخوددردنیای‌دورانگیز کلمات بی‌ربط گم میشود، بدلیل اینکه نثر، پیوندهای خودرا اززبان مردم بریده است و به‌ناف اشرافیتی بسته شده‌است که ازکلمات گنده، تعبیرات ثقیل، واژه‌های مترادف لذتی تفنن آمیز می‌برد . این نثر ، بمعنای واقعی نثری است راکد ، بدلیل اینکه به زندگی مردم که بدون شك در همه حال به‌سادگی می گذرد توجه ندارد . این برج عاج نثر ، مثل قلاع مستحکم قرون وستائی نثری است که‌هرگز نمی‌تواند مفید واقع‌شود، چراکه ازرگودسنگین اجتماع، از خفقان محیط واز زنجیرهائی که بردست وپای مردم انداخته شده ، واز فشار و زور و سنگینی این زنجیرها، تقلید شده‌است؛ نثری‌است که‌حلقه استعارات‌ومترادفهای پی‌درپی‌آن شباهت بحلقه‌های پی‌درپی زنجیرهای اجتماعی دارد؛ زیرا نثری که درآن معنا و مفهوم دچار خفقان شده، من‌غیر مستقیم نشانهٔ خفقان گرفتن مردم ساده است.

بعد در قرن سیزده ، تحت تأثیر شکل‌های جدید ادبی غرب ونثر قصه ونمایشنامه ، وبدلیل پیدایش روزنامه و مجله و گزارش ـ

صورت گیرد. هیچ نویسنده‌ای مثل «زین‌العابدین مراغه‌ای» نویسندهٔ «سیاحت نامهٔ ابراهیم‌بیك» نتوانسته است فساد دوران سالهای قبل‌از مشروطیت را باقلمی که یادآور توانائی «ولتر» درنشان دادن ورسوا کردن عوامل فساد است، رقم بزند وشکی نیست که «سیاحت‌نامه»، باآن زبان ساده وتند وتیزش که از ریتم اجتماعی هیجان‌انگیزی برخورداراست، دربوجودآوردن مشروطیت سهم فرهنگی واجتماعی مؤثری داشته است ومن دو نمونه از این نثر راکه تا حدی درطول این سی سال گذشته فراموش شده است در اینجا می‌آورم:

«... ازمدرسه چند قدمی فراتر نگذاشته بودیم که ناگاه از طرف دیگرصدای دورباش بلند شد. ازبانگ فراشان‌که چشم بپوش، برگرد، بالا برو، پایین بیا، گوش آسمان کر میشد. دیدم از دوطرف صف فراشان است که میآیند. همانطور که در شاهرود دیده بودیم. در میان صفوف فراشان کالسکه‌ای در حرکت بود. دیدم مردم رو بدیوار کرده ایستادند. در شاهرود این تشریفات را یاد گرفته اما رو بدیوار کردن را ندیده بودم؛ خلاصه بمردم تبعیت نموده روی بدیوار کردیم. آستاری روی‌بطرف‌کالسکه ایستادیم. چونکه‌به‌یوسف عمو در شاهرود تعلیم داده بودند که درآن حال رکوع نماید، یعنی خم شود، بیچاره روی بدیوار کرنش‌کرد. معلوم‌است پشت بخانم بود، فراشان خیال کردند که این‌استهزا میکند، مخصوصاً طرف وارون را بخانم نشان میدهد. منهم رو بدیوار ایستاده بودم. یك وقت دیدم که

بزن بزن است. بسروصورت بیچاره یوسف‌عمو هی مشت‌وسیلی‌وچوب است که از در ودیوار فرو میریزد. بیچاره هی داد میزند، بابا چرا میزنید، تقصیر من چیست؟ من‌هم پیش رفته گفتم باباآخر مسلمانید. این غریب بیچاره را چرا میزنید؟ گفتند این پدر سوخته به... خانم بی‌ادبی کرده هی پدر سوخته مادر،... کالسکه گذشت. فراشان‌ماندند یوسف‌عمو را ببرند. من باخود دراندیشه‌ام که‌خدایا چکنم: باین و آن بنای عجز ولابه گذاشتم، که باباجان بخدای این مرد غریب‌واز اوضاع مملکت شما بیخبر است. وبخیال خودش تعظیم‌کرده. دیدم بجائی نمیرسد یکدفعه بخاطرم‌آمد که در اینگونه موارد بنابعادات زشت این مملکت‌ها پول، حلال همهٔ مشکلات است، یواشکی پنج قران درآوردم. بمحض دیدن پول اختیار از دستشان رفت، چون موم نرم شدند وآن مبلغ را از دستم گرفته، دررفتند. ما هم خلاص شدیم. اما یوسف‌عمو گریان است. من از او خجالت میکشم، ولی بیچاره خبر ندارد که من در طهران خیلی‌بدتر وسخت‌تر ازاوکوتك خورده‌ام... »

درسیاحت‌نامه، «ابراهیم بیك» ازنظر توصیف فساد وانتقاد از سیمای پوسیدهٔ قبل از مشروطیت بدون شك‌توانائی «ولتر» را دارد:

«[یوسف عمومیگوید درایران] مسخره وهذیان‌گوی...خیلی هستند. از مطربان ورقاصان هم خیلی هستند که نفوذ کلمه وقولشان در نزد امرا و وزراء پیشرفت دارد. تماماً ماشاالله نسبت خانی و

معتمدی دارند. هریك صاحب تنخواه‌کلی شده و علاوه پنجاه نفر را هم یکی از آنها حمایه‌میکند؛ یعنی بعبارت قولچوماقانه به‌حقوق فقرا وضعفا تجاوز میکنند. لطف اینجاست که موافق دلخواه خود راه میروند وبهر کس هم از دست‌آنها ظلم شود اعتنا نمیکنند.

بنده اکثر بامشهدی حسن به‌سرچهارسو میرفتیم. روزی بغتتاً شخص‌معمم عجیب‌الشکل باهیکل‌غریب‌وهیولای مهیب‌دیدم. کمرباز وشکم گشاده، باناف بزرگی مانند گردو بیرون‌آمده، زیرجامهٔ سفید پاچه‌گشاد پوشیده‌واز زیرشکم بسته‌وبندزیرجامه را تازانوآویخته دستش‌را زیر پیراهن بشکم برده خاش‌خاش میخراشید وخود بخود از دماغ خویش سورنا میزد. من متحیرانه پرسیدم: بگو ببینم‌این دیوصورت زشت‌سیرت‌کیست؟...

گفت:... بیابرویم قهوه‌خانه برای‌تو نقل میکنم. کم کم رفتیم قهوه‌خانه ...

گفتم: چه‌کاره است؟

گفت: هزله‌گوی عجیب ومسخره ومقلد غریبی است. بصدر ـ اعظم و وزراءحرف‌زشت وفحش‌میگوید. همه قاه‌قاه میخندند. بالاتر آنکه بحرف‌بد گفتن ازآنهاپول‌میگیرد. بقدر سی‌هزار تومان‌ثروت پیدا کرده. روضه‌خوانی میکند، تکیه دارد. از امرا پول‌میگیرد...»

نثر سیاحت‌نامه از رساترین واز لحاظهائی شیواترین آثار این دوره است: وشکی‌نیست‌که‌تأثیر عمیقی روی نحوهٔ تفکروبرداشت

نثر نویسندگان بعداز خود گذاشته است. این نثر، با تکیه‌بر زبان رایج مردم، آهنگ وطنین خاص خودرا دارد که از آن روزتاکنون، مورد تقلید مستقیم و غیرمستقیم عده‌ای‌از نویسندگان بویژه روزنامه نگاران قرار گرفته است. نثری است که بر ادبیات چندان متکی نیست، مقلدزبان زندگی‌مردم ونشان دهندهٔ فساد عصر نویسنده است ودر عین حال زبانی است که نویسندهٔ آن خود را بعنوان یك متعهد و مسؤول، هم از نظر شکل نثر وهم از نظر محتوی، بخوبی نشان می‌دهد.

نقطه ابتدای دایره‌ای راکه از آن صحبت کردیم می‌توان سفرنامهٔ‌ناصرخسرو ویاتاریخ بیهقی گرفت ونقطهٔ‌انتهای‌آن راکه‌خود آغاز عصری جدید در ساده نویسی است می‌توان سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیك یا نثر طالبوف ویا نثر دهخدا شمرد. خطاب نثر ساده ودقیق، هم از نظر شکل وهم ازنظر محتوی، عامهٔ مردم هستند وکاریکاتورسازی دهخدا که خود آغاز کاراکتر سازی است، بدون مخاطب قرار دادن مردم نمیتوانست کاری از پیش ببرد. ونثر فارسی بدون این قبیل تحولات از نظر شکل نمی‌توانست‌آمادگی‌کامل برای پذیرفتن شکل قصه را داشته باشد. نثر امروز فارسی پلی است ازمردم بمردم وقصهٔ امروز فارسی شکل هنری این پل است که براساس رفتارهای فردی و اجتماعی مردم ساخته میشود و مخاطبش نیز ذهن مردم است.

در دوران سادگی نخستین میشد دو نثر مشخص، حتی گاهی در

PersianPDF.com

یك نویسنده ـ تشخیص داد : یکی نثر گزارش از قبیل سفرنامه و تاریخ بیهقی، ودیگری نثر تاحدی علمی ادبی یافلسفی که گرچه از نظر برداشت کمی سنگین‌تر از نثر گزارش نامه‌هاست، ولی بازهم از نثر دوران انحطاط نثر (نثر تاریخ وصاف وغیره) ساده‌تر است. مثلا ناصرخسرو، شعور کامل‌بشکل نثر داشت وبهمین دلیل اساس‌کار سفرنامه را بر گزارش سادهٔ مسائل عینی گذاشته است وتا حدی اساس نوعی نثر مشاهده را در فارسی بنیان نهاده است .

ولی ناصرخسرو در«خوان‌الاخوان»، ازنثری سنگین وساده‌که بدردگزارش نمیخورد استفاده‌کرده‌است، اما درعین‌حال باین‌نکته‌توجه داشته است که مسائل بسیار سنگین وذهنی را نیز باید با نثری ساده وبی‌تکلف‌نوشت، لیکن‌از آنجاکه‌خودمطلب سنگین‌است، بدون تردید نثرنیز ازاین سنگینی، سهم خواهد برد. ناصرخسرو درنثرعلمی‌ادبی خود نیز دنبال لغت‌پردازی ولفاظی نمی‌رودومخاطبش بیش ازهرکس دیگر مردم است ومیداند که نثر برای آموختن بوجودآمده است. در نثر امروز نیز دونوع نثر مختلف، نثر قصه و گزارش و نثر علمی ادبی‌میتوان کشف کرد والبته‌مخاطب‌هردو نثر،هم‌درشکل‌وهم‌درمحتوی، مردم است‌وهدف‌آن،همانطورکه ناصرخسرو در دوران سادگی‌نخستین دریافته بود، تربیت ذهن مردم و نشان دادن رفتارهای ذهنی و عینی انسان است. از سفرنامهٔ ناصرخسرو در گذشته بحد کافی مثال داده‌ام وبرای نشان دادن نثر علمی و ادبی او از «خوان‌الاخوان»، بخشی‌را

که از نظر درك موقعیت نویسنده‌انیز بیفایده نیست ، در اینجا نقل می‌کنم . خواننده برای مقایسهٔ دو نثر می‌تواند به سفرنامه مراجعه کند :

« بدانید که نفس را سوی اندر یافتن آنچ نداند دو راه است، یکی گوش و دیگر چشم . و گوش بدلالت زبان یابد مرعلم را کز نویسنده بشنود . وچشم بدلالت دست یابد مرعلم را بنبشته ببیند ، وخداوندان حواس‌درست شنوندگان یا بینندگان اندر آنچه‌گوینده بگوید انبازانند وشناسندگان نبشته مخصوص‌اند ازشنوندگان اندر آنچ از نبشته برخوانند . وبدین فصل که بگفتیم پیدا شد که گوش ماده است که فایده پذیر است اززبان‌که نراست وفائده دهنده‌است . و هردو جفتان یکدیگراند. وچشم ماده است که فایده پذیر است‌از دست‌که نراست وفایده دهنده است . و هر دو جفتان یکدیگراند . ونیز پیدا شد که‌شناسندگان نبشته‌شریفتر از شنوندگان است،ازبهر آنکه همه نویسندگان مردم‌اند وهمه‌مردم نویسنده‌نیستند، ونیز همهٔ شنوندگان مردم نیستند چنانکه همهٔ نویسندگان مردم‌اند. وکتابت مردم را صنعتی است که هیچ جانور با او اندر آن انباز نیست . وگر نویسنده را از عالم برگیری بوهم مردم برگرفته نشود ، وگر مردم را بوهم از عالم برگیری نویسنده برگرفته شود و همچنانك اگر مردم را بوهم از عالم برگیری حیوان برگرفته نشود . وگر حیوان را بوهم برگیری مردم برگرفته شود ،

از بهر آنك هر مردمی حیوان است، وهر حیوانی مردم نیست. وهردو چیزی که ببر گرفتن یکی از ایشان آن دیگر بر گرفته شود آن دیگر که بر گرفته شود باز پس‌تر از آن خویش پدید آمده باشد، چنانك نویسنده که ببر گرفتن مردم همی بر گرفته شود وسپس از پدید آمدن مردم پدید آمدست، وهرچه اندر بودش باز پس‌تر است از او بشرف بیشتر است. پس درست شد که نویسندگان را آن شرف است که مردم را بر دیگر حیوان شرف است».

می‌بینیم که این نثر، از نثر «سفرنامه» از نظر برداشت سنگین‌تر است ولی در زبان آن، کلمات دشوار دیده نمی‌شود. دشواری نثر علمی از دشواری خود مطلب سرچشمه میگیرد و نباید شکل نثر را نیز بسوی دشواری فزون از حد براند. درحالیکه در «تاریخ وصاف» مطلب ساده است ـ البته اگر از داخل کلمات وحشتناك دریچه‌ای بسوی خواننده گشوده شود ـ ولی شکل، احمقانه‌ترین شکلی است که نثر میتواند بخود بگیرد. نثر امروز هم در قصه و گزارش و هم در مسائل علمی ادبی بسوی ریشه‌های اساسی نثر فارسی وریتم‌های اصلی آن که از مردم فارسی زبان سرچشمه گرفته بود، گرایش پیدا کرده است. منتها موقعیت‌های اجتماعی عصر حاضر بدان خصائصی داده است که این نثر را از هر لحاظ در چارچوب عصر حاضر قرار میدهد و آن را از خیلی لحاظ‌ها، از نثر جد خود، یعنی نثر صدر ادبیات فارسی جدا میکند.

۴۲

نثر مشروطیت تا دهخدا

برای آنکه نثر بتواند آمادگی کامل برای پذیرش شکل قصه داشته باشد، باید از انعطاف تمام برخوردار شود. با نثر قرون هشتم و نهم و دهم و یازدهم، نمی‌شد قصه نوشت. این نثر از روح شخصیت‌سازی در قصه فرسنگ‌ها فاصله دارد. در چهارچوب نثر متکلف، نمی‌توان طرح و توطئه‌ای علی ساخت. نمی‌توان آدمها را بطور طبیعی به حرف زدن واداشت و نمی‌توان آنها را در زمینه‌ای طبیعی خلق کرد. قصه،

زندگی است و نثر پرتکلف ، نثر معانی بیانی پرطمطراق، اززندگی هراسان است ویازندگی مثل حیوان کوچکی است که برتمام اعضای بدنش زنجیرهای سنگین ، زنجیرهای خورد کننده و نابود کنندهٔ کلمات مترادف فارسی وعربی ، آیه‌های قرآن و اشارات مذهبی و سیاسی و قلمفرسائی‌های ابلهانهٔ اشرافی ، سنگینی می کنند . چنین نثری چگونه می‌تواند زندگی‌سادهٔ داش‌آکل‌را نشان دهد؟ چگونه می‌تواند موقعیت یك‌آقا معلم یا مدیر مدرسه‌ای را تصویر کند ؟ چگونه می‌تواند قساوت‌قلبی رئیس اداره‌ای را گزارش کند؟ چگونه می‌تواندازندگی‌خرافی دهات‌آذربایجان تصویر بگیرد؟ وچگونه می‌تواند گسترش همه جانبه‌ای برای نشان دادن زندگی پراکنده وگستردهٔ انسانی داشته باشد؟

خوشبختانه اغلب معاصران زین‌العابدین مراغه‌ای، به زیبائی هنری نثر چندان توجهی نداشتند، بدلیل اینکه اگر چنین توجهی به شکل نثر پیدا می کردند، شاید دچار تصنع وتکلفی میشدند که‌در نتیجهٔ آن‌آثارشان مبتلا بهمان بیماری طمطراق نثر سلف بلافصلشان می‌گردید. اینها بیشتر به‌زبان‌مردم‌توجه داشتندوانگیزهٔ آنهادرنوشتن نیز وضع اسفناك مردم عصرشان بود. آنها می‌دانستند که تاریخ‌ایران قدم درعصر دینامیسم تاریخی واجتماعی می گذارد ووضع مردم‌وعمل وعکس‌العمل آنها در این عصر، باید به زبانی بیان شود که ازتحرك دینامیسم تاریخی بهره گرفته است . دراینجا من‌کاری به‌عواقب

امروزی آن دینامیسم تاریخی ندارم وحق مطلب را دراین مورد «احمد کسروی» در مقدمهٔ «تاریخ مشروطیت ایران» بخوبی ادا کرده است که : «جنبش مشروطه خواهی باپاکدلی‌ها آغازید ولی با ناپاکیها بپایان رسید، دستهایی، از درون وبیرون، بمیان آمد، وآن‌را بهم زد و ناانجام گذاشت . » من به حرکت نثر از دوران بلافاصله قبل از مشروطیت تا دوران معاصر کار دارم ، چرا که پیدایش افکار پیش از مشروطیت، خود مشروطیت وعواقب آن، به نثرامروز ـ ونیزالبته به شعر امروز ـ جهتی داد که اگر مشروطیت نبود، هرگز پیدا نمی‌شد. این جهت درخلاف مسیر زور وقلدری بود ودرجهت مخالف باهر نوع پستی وابتذال ودیکتاتوری واستبداد و محیط خفقان آوری بود که خواسته بود عقب ماندگی و تحجر را، در هرصورت، رنگی از جاودانگی ببخشد. وگرچه بخش از بعضی لحاظها گرفت ولی از نظر ادبی، یخ‌ها آب گردیده‌است واقلیم شعرونثرواقعی هنوز از نفوذ ابتذال وپستی بدور مانده است و امید که تا ابد نیز بدور بماند. این مبارزه با تحمیق خلایق ونشان‌دادن موقعیت مردمی که تمام عوامل تحمیق شدن را درخود جمع کرده بودند، به نثرامروز، جهتی داده است که بدون شك جهت تعهد ومسؤولیت راستین است: ازطالبوف ومراغه‌ای ودهخدا بگیرو بیاوبرس به جمال‌زاده و هدایت وچوبك وآل‌احمد ، وبعد گذری بکن بر نثر معاصرتر، یعنی نثر قصه‌نویسان نسل جوان (ساعدی وصادقی و چند تن دیگر)، خواهی دیدکه هریك به فواصل وابعاد واشکال مختلف .

همان کار را می‌کند که‌تحرك اندیشه‌ها ایجاب می کرد، بکند؛ یعنی از طریق ادبیات علیه فساد به‌مبارزه برخیزد. بین زین‌العابدین‌مراغه وساعدی تبریزی، تعهد بهترین پل است؛ منتهی در مراغه‌ای بشکل گزارش صریح وحتی دقیق فساد و پوسیدگی ، و در ساعدی بصورتی تمثیلی در قالب قصه ونمایشنامه . والبته تعهد ازآن زمان تا کنون فقط یك قدم ازنظرهنری پیشرفت کرده است وآن عبارت بوده است از کاستن از صراحت غیر هنری و گزارشی درشکل مقاله وافزودن براستتار هنری در شکل قصه و نمایشنامه ویا هرشکل دیگری که درقالب آن تمثیل یااستعاره اجتماعی می‌تواند بیان بشود .

زین‌العابدین مراغه‌ای باسیاحت نامه‌اش، نخستین مونوگرافی ایران را نوشته است که البته باید آن را «مونوگرافی‌فساد» نامید . و « عزاداران بیل » ساعدی خود مونوگرافی دیگری از فساد است؛ البته درسطحی روستائی وروانی. گرچه «ساعدی» مونوگرافی‌های دیگری نوشته است‌که‌درحد خود از اسناد بسیار باارزش عصرحاضر هستند .

در دوران بلافاصله قبل‌از مشروطیت تحرك درشکل نثر، بعلت تحرك دراندیشه پیداشده است. وهمانطور که «دکتر آدمیت»درکتاب با ارزش خود تحت عنوان «اندیشه‌های میرزاآقاخان‌کرمانی»نشان داده‌است‌این‌تحرك‌دراندیشه،درنتیجهٔ‌تماس‌شرق‌باغرب‌ازنظرفرهنگی پدیدار شده‌است. قائم‌مقام ، زین‌العابدین مراغه‌ای ، میرزا ملکم ، سیدجمال، طالبوف، میرزا آقاخان وبالاخره دهخدا ، هریك به ـ

مقتضای سلیقه وذوق وتفکر خود از تماس فرهنگی شرق وغرب توشه‌ها گرفته‌اند؛ وشاید بطور ضمنی باین نکته توجه کرده‌اند که دیگر بازبان پرتکلف اسلاف بلافصل خود نمی‌توانند از مسائل جدید سخن بگویند؛ وبهمین دلیل محتوای تحرك فکری خودرا در قالب نثرعصر خود ریخته‌اند؛ نثری که‌خواه در سطح عامیانه (دهخدا)، وخواه در سطح تعلیمی (طالبوف) ، و خواه در سطح مقاله‌ها و خطابه‌های پرهیجان (میرزاآقاخان)، وخواه درسطح مبارزه ازطریق قانون با بی‌قانونی واستبداد (میرزا ملکم‌خان)، وخواه در گزارش‌های بسیار دقیق‌اززوال وپوسیدگی (مراغه‌ای)، وبالاخره‌باهرمحتوائی ودرهر شکلی، همیشه ساده وهیجان‌انگیز وتحریك کننده است وبا زبان و بیان سادهٔ خود وجدان خواننده را تکان میدهد و اورا به سوی عمل وتعهد عمل می‌راند .

برای نشان دادن شکل نثراین دوره چند مثال‌از چندنویسندهٔ مختلف این دوره می‌دهم. طالبوف در کتاب احمد میگوید :

« مگر چنگیزخان که بیست کرور ایرانی‌را از تیغ گذرانید، عالم بود! یا محمود افغان که نصف اصفهان را مقتول نمود شیمی و فزیکا می‌دانست؟ جنگ قادسیه ویا تویسرکان را پرافسورهای اعراب می کردند؟ این‌همه قتال‌ونهب اموال واسیری نسوان واطفال‌تاریخی وطن ما راکه از هیچ کدام تا شکست گنجه و تخلیه گرجستان‌وقفقاز ذره‌ای رشتهٔ غیرت ما متنبه نشد، دیروز نبود؟ و عهدنامهٔ ترکمانچای

حالا دستورالعمل سیاسی دولت ما نیست؟ حاشا. ثم حاشا! از این عقیدهٔ فاسد برگردید. تا بشر بوده حرص غلبه بردیگری بوده وهست. دو پسر آدم «ابوالبشر» چرا باهمدیگر عداوت کردند وقتل اول تاریخ را گذاشتند؟ حالا بیائیم به فوائد علم و نتایج همان «سولزاتسیون» که شما منکر شدید او هستید. جنگ و خونریزی این عهد هیچ نسبت بعهود سابقه ندارد. در محاربات سابقه مجروحین را زیر پای اسب پایمال می‌کردند، اسرا را قطار بسته گردن می‌زدند، بلاد مفتوحه را قتل عام وغارت و ویران می‌نمودند، حالا عقب محاربین دستهٔ اطبا و نسوان خادمه بعنوان خواهر مهربان باسباب جراحی و کوزه‌های پرآب و خورجین دواجات وتابوت‌های فنری برای حمل مجروحین قدم بقدم می‌روند، زیر گلوله می‌گردند زخمشان را می‌بندند. وچندین سگهای معلم دارند که بپشت آنها خورجین با کوزهٔ آب و پنبه و تنظیف وسایر چیزها که برای بستن خون مجروح موقتاً لازم است، بسته‌اند که مجروح افتادگان زیر سنگها وبن درختها وته دره‌ها را، که دور از میدان جنگ افتاده‌اند، می‌دود ومی‌بوید وپیدامی‌کند. اگر مجروح بیهوش افتاده اورا آهسته نبیه مینماید، با صدای بلند خود که از نیم فرسخ مسافت شنیده میشود، خبرمی‌دهد. حمال وتابوت می‌رود ومی‌آورد...»

نثر «کتاب احمد» سخت جنبهٔ تعلیمی دارد، ودر عین حال بسیار دقیق نوشته‌شده‌است. گرچه کلمات عربی و گاهی آیه‌های قرآن

و جملات عربی در آن میتوان یافت ، ولی کتاب هرگز روح تعلیمی خود را از دست نمیدهد و طالبوف آنچه را که از فرنگ یادگرفته ، وبرای یادگرفتن ایرانی‌ها مفید ومناسب یافته است، بزبانی ساده باپسرش در میان می گذارد و البته از طریق پسر خیالی خود سعی می‌کند، مقدمات فرهنگ وتمدن جدید را با نسل بعد از خود درمیان بگذارد . او هنگام آموختن، نشان نیز می‌دهد، بد و خوب‌را کنار هم می گذارد وبیشتر به‌فرهنگ ووسایل جدیدآموزش وپرورش می‌پردازد . به‌دنبال نوعی انقلاب فرهنگی از درون است و می‌کوشد زوال و راه مبارزه با زوال را نشان دهد و نسل بعد از خودش را بتحرك فرهنگی دعوت کند .

ولی «رؤیای کمبوجیه» «از کتاب» «مسالك‌المحسنین » طالبوف کمی سنگین‌تر از نثر کتاب احمد است، بویژه موقعی که‌نثرمی‌رسد به الواحی که کمبیز، قهرمان داستان رؤیای‌کمبوجیه‌پیدا کرده‌است:

« بعدازآنکه زمین مسکن تو با سایر افلاك تکوین خود را نمود، قوهٔ انبات براو دادم، هوای نسیمی بدور او پیچیدم، فصول در بسته اورا مقرر داشتم، درهوای نسیم تشکیل برف وتگرگ وتموج خلق کردم. آن وقت کرهٔ زمین را مثل سایرین استقلال دادم که در مدار خود بگردد هرچه دارد بخود بدهد واز خود بگیرد، ومستعد تعیش حیوان بشود. در این دوره آدم را ازخاك خلق کردم . شرف و تکریم دادم، تعلیم اسماء نمودم، وصراط‌المستقیم قوانین خلقت‌را باو

نشان دادم ، و سزای مسؤولیت تمرد احکام مرا درخود او قرار دادم . در فضای قدرت خود پستی وبلندی وجهات نیآفریدم . زمان و مکان خلق نکردم، همهٔ اینها درموجوداتست نه در وجود، حرکت بشری تولید زمان ومکان میکند، اگر متحرك نباشد همهٔ آن‌ها معدومست هرچه مخلوقست حادثست و متغیر ، مگر قوانین من که تقدیرات است و واجب وقدیم.»

گاهی سجعهای مستقل در نثر نسبتاً سنگین وتا حدی فلسفی طالبوف پیدا می‌شود ولی‌حتی نثر فلسفی او نیز ساده‌تر از نثر روائی نویسندگان سلف بلافصل طالبوف‌است؛ ونثر«الواح» رؤیای‌کمبوجیهٔ طالبوف بانثر کتاب احمدش همان فرق را دارد که نثر سفرنامهٔ ناصر خسرو با «خوان‌الاخوان».

درعوض نثر میرزاآقاخان نثر تهییج وتحریك وتشجیع‌است، نثر مقاله‌های تا حدی « پولمیك » و نثر گستاخی است که با قلب خواننده سروکار دارد و نه چندان با مغزش . نثر جنگ و جدل و دعوا وجمله است ؛ ونثری است که گاهی به‌نوعی شعر منثورمی‌ماند تا نثر به معنای دقیق کلمه . نثری است که به دنبال تحرك و عمل‌و انقلاب وشور وهیجان می گردد . نثر یك روح انقلابی است‌که‌بجای آنکه با بصیرت مغز خود بیندیشد ، با تمام قلب خود می‌شورد و در منتهای هیجان تأثیر خود را می‌گذارد. نثری است که بی شباهت به تك گوئی‌های قهرمانهای شکسپیر نیست . مخاطب این نثر ،

مثل همان تك‌گوئی‌های شکسپیر ، مردم است والبته بیشتر قلب مردم وحتی دستهای مردم . مثالها را از کتاب دکتر آدمیت‌می‌دهم:

« یك مشت تازی لخت وبرهنه، وحشی و گرسنه، دزد وشتر چران، سیاه و زرد و لاغر میان ، موشخواران بی‌خانمان ، منزل گزینان زیر خار مغیلان ، شریر و بی‌ادب وخونخوار مثل حیوان بل‌پست‌تر از آن، برکاروان هستی تو تاختند . دانشوران جهان معتقدند که ایران قافلهٔ تمدنی بود که ناگاه گرفتار ایلغار تازیان گردید، و سرمایه وکالایشان را ربودند . لعنت بر کسانی که دولتی بآن بزرگی و مدینتی بآن فراخی را که روشنی بخش گیتی بود تسلیم‌راهزنان بیابان‌کردند، دل خویش‌را بموهومات خرسندساختند تا بسعادت دو جهان نایل گردند . از نسیه‌که خبر نداریم « حرفی است که سعدوقاص ویك جمع نسناس» بتوهم گفته‌اند...»

ونیز :

«ای ملت ایران؛ در اوراق تاریخ این خطهٔ طیبه غور کنید ونیك بیندیشید که زمانی ایران زمین قلب جهان بود و شمع‌انجمن آفاق ، حال در زاویهٔ خمول خزیده ، و در سستی و جمود امراض و منافع شخصی خود گرفتار شده‌اید . پیش از این سردفتر دانائی بودید ومنشور خرد بنامتان مضبوط بود، ودر افق دانش وفن‌عرفان نیز اعظم بودید. اکنون درظلمات غفلت پژمرده‌اید وپرتو اقبالتان بکسالت وقلت همت مکدر گشته..»

این نثر سراسر شعار است . والبته شعارش بیشتر در مخالفت

باخرافات ، بابیعدالتی‌ها وزوال اجتماعی وبا بی‌قانونی است . منتهی نثری است شهوانی وهیجان‌انگیز وهمیشه خواننده را بسوی عمل دعوت می کند .

پیش از اینکه به‌نثر دهخدا برسیم باید اشاره‌ای بکنم به نثر دیگر معمول در دوران بلافاصله قبل از مشروطیت؛ نثر نامه‌ها و سفرنامه‌ها . نامه‌هائی که دراین دوران بوسیلهٔ پادشاهان ، وزرا، و نویسندگان ازجمله‌خودمیرزاآقاخان نوشته شده، سخت‌ساده‌هستند، و البته طبیعت‌نامه طوری است که موردی برای قلمفرسائی پرتکلف بوجود نمی‌آورد . نگاهی به‌این قبیل نامه‌ها نشان می‌دهد که میرزا بنویس‌های جلوادارات وزیارتگاهها وجاهای دیگر فن خود را از کجا یادگرفته‌اند . البته دربعضی ازاین‌نامه‌ها، بمناسبت‌های سیاسی، گاهی زبان مشکل‌تر میشود ولی شکل‌نامه چندان تغییری نمی‌کند. در اینجا مثال را از نامه‌ای می‌دهم که کاملا ساده است وتا حدی از ریشه‌های مکتب میرزابنویس‌ها در نامه‌نویسی است ؛ نامه ازمنشأت امیرنظام گروسی است و باستثناءِ چند کلمهٔ موزون اولش، نامه‌ای ساده است و طنزش نیز دلشین است.

« ... روحی فداك ای محتشم . لبیك لبیك ایصنم . ای روی‌تو شمش‌الضحی. وی روی‌تو بدرالظلم . این منم کز تو پیامی بمن آورد نسیم .

مدتها بودکه من خودرا خوشبخت می‌دیدم وخوشوقت بودم‌که

سرکار والا کاغذی بمن نمینویسید. حالا نمی‌دانم چه گناهی کرده‌ام که بعقوبت آن باب مکاتبهٔ سرکار مفتوح گشته ومن مجبورم که با کمال اکراه بتحریر جواب‌پردازم وبرخلاف نیت‌واقعی خودم‌مبارکی وسعادت این عید سعید وسال جدید را برسرکار والا مسئلت نمایم. وبالفرض که از صمیم قلب باشد مسلماً دعای نامستجاب خواهد بود. فرموده‌اید که چون دراینجا خرجتان زیاد بود و دخلتان کم ما را بسعادت دوری خودتان افتخار داده‌اید، از این ملاحظهٔ حسنهٔ سرکار والا و از این سعادتی که بما ارزانی‌داشته‌اید ازجانب خودم‌بالاصاله واز جانب‌همهٔ اهالی‌آذربایجان بالوکاله ازسرکار تشکر واز حقتعالی مسئلت می‌نمائیم که‌این نعمت‌را ازما نگیرد وبه ادامهٔ‌آن برما منت نهد، که بهتر بود دوری ودوستی، زیاده زحمت نمی‌دهم. امیرزاده‌ها را که مصداق یخرج‌الحی‌من‌المیت‌هستند سلام‌می‌رسانم. دهم‌رمضان، بهت روزه معلومست...»

وآیا این نثر یادآور نامه‌های هدایت نیست؟ فرقش شاید در ساده‌ترشدن نثرنامه‌های هدایت باشد، در کم شدن بازمانده قیود نثر سلف نثردوران مشروطیت درهدایت، ودرافزوده شدن ناگهانی‌کلمات واصطلاحات و تعبیرات فرانسه، که هدایت با شوخی ومزاحی که مخصوص شخصیت طنزگویش بود، وارد نامه‌ها کرده است.

سفرنامه‌های دوران مشروطیت به منزلهٔ پلی هستند بین نثر سفرنامهٔ ناصرخسرو و تاریخ بیهقی و سفرنامه‌های آل‌احمد، بویژه

«خسی درمیقات»، که تماماً چاپ شده‌است و«سفر روس» که قسمتهائی از آن در«بارو»ی رؤیا وشاملو چاپ شد وایکاش این سفرنامه‌ها یکجا چاپ می‌شد.

در بسیاری از سفرنامه‌های سالهای بلافاصله قبل‌ازمشروطیت ومثلا صدسال پیش، نویسنده تنها به گزارش وقایع روزانه و مهم و تاریخی نپرداخته، بلکه حتی گاهی حدیث نفس نیز کرده است. این حدیث نفس‌ها، گاهی سخت صمیمی هستند؛ طوری‌که درمیان حوادث عادی و روزمرهٔ زندگی، نویسنده بطور ناگهانی وشیرین بیاد خود وتنهائی خود می‌افتدوجزئی از خصوصیات درونی‌خود را بخوبی‌بیان می‌کند. درسفرنامهٔ ناصرالدین‌شاه باین نوع‌حدیث نفس‌کم برخوردم وتا حدی میتوان گفت سفرنامهٔ او گرچه شیرین نوشته شده ولی‌در آن بیشتر بظواهر امر پرداخته شده تا مسائل درونی. سفرنامهٔ ناصرالدین شاه‌گزارش‌دقیق وقایع‌روزانه درسطح بسیارفیزیکی‌است؛ وناصرالدین شاه واقعاً در توصیف ظاهر اشیاء و اشخاص قدرت یك تصویرگر ماهر را داشته است.حدیث‌نفس رابیشتر در سفرنامهٔ‌حاجی پیرزاده می‌بینیم ومن نمونه‌ای ازاین نوع نوشته را می‌دهم، بدلیل اینکه تاحدی جنبهٔ نوعی کاوش درونی دارد:

« باری این اندیشه‌ها واین خیالات وجود حقیر را گرفته، حالت اندوه ورقت تمام درحقیر پیدا شده‌که نمیتوانم، درمیان مردم تکلم کنم وخودداری نمایم. از باغ رحمت‌آباد بیرون آمدم وداخل صحرا شدم وخود را از مردم دور گرفتم، ملاحظه خود نمودم دیدم

سرتاپای وجود من حالت رقت و گریه است. خود را بپای دیواری رسانیدم‌وجائیکه پناه بود وکسی نمیدیددرلب نهر آبی نشستم‌وباخود گفتم این مکان جای گریه است، بمجرد گفتن این حرف گریه از چشم من سرازیر شد کـه گویا دوچشمه آبی یـا مشکی سر او را گشوده‌اند و آب متصلی از چشم حقیر می‌ریخت، نه اینکه دانهٔاشك باشد، با صدای بلند گریهٔ فراوان کردم وناله کردم وندبه کردم و از آن زمین برخاستم وقدری راه رفتم و بـاز با خود گفتگوها کردم واز عمر گذشتهٔ خود افسوسها خوردم. باز دومرتبه گریه وناله کردم و نشستم و برخاستم و در صحرا قدری گردش کردم وکم کم از آن حالت بـازآمدم ولی حالت چنان منقلب است کـه نمیتوانم باکسی گفتگو کنم وحرف بزنم.»

از سفرنامهٔ ناصرالدین‌شاه مثالی نمیدهم. بدلیل اینکه‌قسمت‌هائی از آن و یا شاید تمامی آن در مجلات چندین بار چـاپ شده است و دیگر نیازی به‌مثال نیست. همینقدر میگویم که شاید ساده‌ترین سفرنـامه‌ای است که بفارسی نوشته شده وکلا روحیهٔ نویسنده را بخوبی نشان میدهد.

دو سفرنامهٔ مکه که از این دوران بفاصلهٔ چند سال مانده‌است مـارا به نثر «خسی در میقات» و «سفر روس» آل‌احمد نزدیکتر می‌کنند. یکی از این سفرنامه‌هـا متعلق به حـاجی‌میرزا علیخـان امین‌الدوله است که گاهی اوقات‌در توصیف حالات وقیافه ومخصوصاً

در ارائه طنز بهمان مسائل و مطالب می‌پردازد که آل‌احمد در جاهائی پرداخته‌است؛ و دیگری «سفرنامه مکهٔ مهدیقلی‌خان‌هدایت» است که در توصیف خود از کشتی، تاحدی، سلف آل‌احمد در توصیف کشتی در سفر روس‌است.

مثال از سفرنامهٔ نخستین:

«اذن سلام وسجده ونماز ودعاء علقمه در تك مجلس خوانده شد. وگرچه آفتاب برآمده هوا گرم شده بود بسایر قبور متبرکه نیز فاتحه گفتم و بمنزل آمدم. شیخ‌الحرم ومحافظ تشریف آوردند. ساعتی نشستند. چای و شربت صرف شد. ازهمه‌جا حرف بمیان آمد. شیخ‌الحرم همیشه از اکابر دربار سلطانی انتخاب میشود که خدمت دولت وعمر خود را بدرستی بپایان آورده مستوجب سعادت اخروی باشند وگویا عزل از این خدمت مقدس تنها بعهدهٔ قابض‌الارواح باشد. محمد عادل پاشا که شیخ‌الحرم حاضر است مزاج سالم دارد در خدمت دوام کرده، چندین سال است قرین سعادت و اقبال در آستان عرش نشان نبوی زندگی می‌کند. مردی خوشرو، بلند بالا و سفید پوست، باریك اندام است. ریش سفید بلند دارد ولباس بلند عربی و عمامهٔ کوچك، بطوریکه جامهٔ عموم اهالی بلد همین است. بایشان تکلیف سیگارت کردم. گفتند در تشرف باین آستان ترك دخانیات کرده‌ام و شرح واقعه شنیدنی است وآنچه را شنیدم اینجا ثبت می‌کنم. می‌گوید: زمانی که در خدمت دولت و در استانبول

بودم ، بخدمتکاران خود زبان و رفتار خوش نداشتم ، غالباً از بد ـ زبانی به‌رنج اندر ومنفعل وخجل میشدم و نیز در شرب و استعمال توتون بی‌اندازه مولع بودم . همینکه بخدمت آستان مقدس مأمور شدم بخاطرم‌گذشت که «پاك شو اول وپس دیده برآن پاك‌انداز.». عهد کردم که با افراد خدم تندخوئی وبد زبانی را ترك کنم و نیزدر کشیدن سیگارت تقلیل نموده تاورود به‌مدینهٔ طیبه از عفونت‌توتون پاك باشم...»

مثال دوم حتی از نظر نثر نیز بی‌شباهت به نثرآل‌احمدنیست. جملات کوتاه وتلگرافی وتکان دهندهٔ نثرآل‌احمدرا دراین سفرنامه نیز میتوان پیداکرد . این حاجی از طریق چین و ژاپن و آمریکا به مکهٔ معظمه رفته است وبهمین دلیل آنچه‌درآن‌جاها دیده والبته در حدود هشتاد سال پیش دیده ، جالب‌تر از چیزهائی است که در مکه یافته است . نثرش آنقدر به روح فارسی امروز نزدیك است که‌گوئی از یکی ازمجلات ادبی امروز گرفته شده است. این‌حاجی نیز «شیئی زده» است وآنقدر از اشیاءواندازه‌های اشیاء و حالات اشیاء صحبت می‌کند که آدم بایك وصاف ماتریالیست روبرو میشود.

« دنیا جای توقف نیست. باید دیدو گذشت. زندگی طی‌منازلی است. طهران کجا یوکوهاما کجا . سن‌فرانسیسکو مقصد است . اقیانوس کبیر را باید طی کرد . بیست و دو روز روی آب خواهیم بود . می‌گویند اقیانوس کبیر کم انقلاب است . از این‌رو اقیانوس

آرامش می‌نامند . کشتی «کرآبلی» بزرگ‌است ونظیف، همشیرهٔ «سیبریا» است . در طبقهٔ اول منازل است . سفره‌خانه‌اش دویست و چهارصد صندلی دارد . روی کشتی یخ می‌سازند . در ۱۵ شمش‌های یك بطری بقطر ده سانت یخ بلوری درمی‌آید . برسطحه دو منزل خصوصی دارد (آپارتمان) یکی را «تفت» گرفته یکی را اتابك. در کشتی سیبریا کابینهٔ ۷٤ منزل میرزا احمدخان ومن بود. به‌شناسائی که‌در«سیبریا» داشتم به‌کابینهٔ‌خود رفتم. یك میخ درین‌دو کشتی اختلاف نیست . انگار نه انگار که کشتی عوض شده است. سطح کشتی بیش از سه متر ازآب بلند نیست . عملجات چینی دربیکاری روی سطحه مشغول بازی‌هستند. سه‌طاس دارند چون‌کعبتین تخته روی‌خال بردو باخت میشود. گاهی موج سطحه را می گرفت وحوزه را برهم می‌زد واز روی سطحه می گذشت بدون‌آنکه‌اثر محسوسی در کشتی‌احساس شود . اگر «نینگوتا» بود البته وارونه میشد . بخوبی می‌توانستیم روی سطحهٔ دوم حرکت کنیم .

روز اول کشتی دم‌بدم نعره می کشید گفتند موقعی است که کوهها از یخهای قطبی جدا شده باجریان آب بطرف جنوب‌حرکت می‌کنند، سوت برای آن است که اگرچنانچه قطعات عظیم نزدیك باشد صدا برمی گردد ومجال احتیاط هست. تاشب سایه‌ای‌درخشکی پیدا بود و نگاه حسرتی بطرف جزایر اقصای شرق می‌افکندیم و مقایسهٔ احوال می‌کردیم . گاهی بشادی ـ که مملکتی از سرزمین

آسیا باین مقام خودسازی وانبازی رسیده است، گاه به افسردگی که خود از قافله باز مانده‌ایم و گرفتار روباه‌بازی همسایه‌ها هستیم. روز دوم آنچه نظر می‌اندازیم از خشکی اثری پیدا نیست.

به ناخدا گفتم: نمی‌شود راه بیست ودو روز را در ده روز طی کرد؟ گفت: چرا تفاوت ذغال دارد که دو برابر لازم‌است قیمت آنرا بدهند، ده روز بمقصد خواهیم رسید..»

ولی اغلب نویسندگان سفرنامه در دوران مشروطیت، نویسنده بمعنای واقعی نبوده‌اند یعنی هیکچدام‌ازسفرنامه‌ها، جزسفرنامهٔ ناصر خسرو و«خسی درمیقات» آل‌احمد، به‌قلم نویسندگان حرفه‌ای نوشته نشده‌است. بهمین دلیل جزاین این‌دوکتاب وسیاست‌نامه ابراهیم‌بیك در هیچکدام از سفرنامه‌ها ازجهان‌بینی واقعی که ناشی ازتفکری عمیق ودقیق در بارهٔ زندگی واجتماع وتاریخ باشد، خبری نیست. حتی در سفرنامه ناصرخسرو نیز، که اساس سفرنامه نویسی درفارسی است، جهان‌بینی بمعنای واقعی نمی‌توان یافت جزاینکه سفر، یعنی تجربه، وتجربه بیشتر یعنی جهان‌بینی. ولی همه می‌دانیم که جهان ـ بینی فلسفی واجتماعی وادبی بیش‌از اینهاست وفقط مربوط به‌تجربه یاتحریر وتقریر سلسله‌تجربه‌ها نیست.

ولی«خسی‌درمیقات»سفرنامه‌یك‌قصه‌نویس‌است؛ وبمعنای‌واقعی یك سفرنامه‌است، وآل‌احمد، خلق وخوی، وسواس‌ها، وازهمه‌بالاتر جهان‌بینی اجتماعی خودرا بسفر میبرد وعلاوه براین بعنوان سیاح

و«توریست» نمی‌رود؛ بلکه بعنوان یك شرقی، و آدمی که تاحدی بدنبال نوعی مرکزاسلامی است؛ بعنوان یك‌مرد سخت کنجکاو ، و در عین‌حال حساس وشرقی وشرق پرست باین سفر میرود. تندی وتیزی قلم‌خود را هم بهمراه میبرد . هم زیارت میکند و هم قلم میزند ؛ هم تماشا میکند وهم غرق میشود؛ هم تصویر میکند وهم‌دگرگون میشود؛ هم افسوس میخورد وهم عصبانی میشود ؛ هم گمراه میشود وهم راه نشان میدهد. از اشیاءِ که حرف میزند، تبدیل میشود بیك ماتریالیست‌دو- آتشه؛ از روح که حرف‌میزند، بدل میشود بیك عارف ازخودبیخود؛ فقرا را وگرسنگی را وفلاکت اسلامی را لمس میکند . از جاوه تا الجزایره ، از ترك وهندو ، از عرب وفارس، همه را دراین مجمع - الجزایر حج مشاهده میکند. فلسفهٔ این اجتماع عظیم جمع شده در مکه را بناگهان در می‌یابد؛ هم در بطن عرفان اجتماعی‌اش و هم در تشکل انواع پوستها واقلیم‌ها در ایمان واحدش.آن جلدی قلم‌خود را با عمل پیش میراند . پکر میشود، ولی هرگز خواننده‌را پکر نمیکند . خسته میشود ولی هرگز خسته نمیکند. نثرش ریتم بدوی و ابتدائی شن و بیابان و هروله و حرکت وقیام و قعود و جنبش مذهبی‌را می‌گیرد. قلمش مثل‌آن‌حاجی‌است که خود ازاو گفته‌است: « درحال سعی یك‌جفت پای دونده است یا تند رونده و یا یك جفت چشم «بی‌خود» یا از «خود» خسته یا از «خود» بدر رفته» و همه جا تقریباً همینطور است؛ خواه موقعی که احساس میکند قرتی‌های

فرودگاه مهرآباد بریشش می‌خندند وخواه موقعی که فرد خود را دراجتماع غرق می کند وخواه موقعی که نتیجه‌ای عاطفی ، معنوی ، عارفانه و یادرجهت دیگرمادی‌واقتصادی میگیرد. در«خسی‌درمیقات»، آل‌احمد بهترین قلم‌معاصراست‌که تند وتیز قلب خواننده‌را می‌درد و تسخیر میکند وسفرحجش‌را تجربه‌ای زنده وجاندار وزیبا می‌سازد؛ والبته خسی‌درمیقات‌را بصورت‌اوج سفرنامه‌های زبان‌فارسی‌درمیآورد باتکیه برفرهنگی ادبی ومذهبی وقلمی معاصر وانقلابی که خصیصه خود اوست ومن اینجا مثالی از وسط کتاب،سعی میان «صفا»و«مروه» را می‌دهم تابعد بپردازم به دهخدا :

«این سعی میان « صفا » و«مروه» عجیب کلافه میکند آدم را یکسر برت میگرداند به‌هزار و چهارصدسال پیش . به‌ده هزار سال پیش . بـا « هروله »اش (کـه لی‌لی کردن نیست ، بلکـه تنها تند رفتن است .) و بـا زمزمهٔ بلند و بی‌اختیارش ، و بـا زیردست و پا رفتن‌هایش ؛ وبی«خود»ی مردم ؛ بانعلین‌های رها شده ؛ که اگریك لحظه دنبالش بگردی زیردست وپاله میشوی ؛ و با چشمهای دو دو زنان جماعت، که دسته‌دسته بهم زنجیر شده‌اند؛ ودرحالتی نه‌چندان دور از مجذوبی میدوند؛ وچرخهایی که پیرها را میبرد؛ وکجاه‌هایی که دونفر ازپس وپیش بدوش گرفته‌اند؛ وبااین گم‌شدن عظیم‌فرد در جمع. یعنی آخرین هدف این‌اجتماع؟ واین‌سفر...؟ شاید ده‌هزارنفر، شاید بیست‌هزارنفر، دریك‌آن یك عمل‌را میکردند. ومگر می‌توان میان چنان‌بیخودی‌عظمایی به سی خودت‌باشی؟ وفرادا عمل‌کنی؟ فشار

جمع میراندت. شده است که میان جماعتی وحشت‌زده، ودر گریز از یك چیزی گیر کرده باشی؟ بجای وحشت «بیخودی» را بگذار، وبجای گریز «سرگردانی» را؛ وپناه جستن را. در میان چنان جمعی اصلا بی‌اختیار بی‌اختیاری. واصلا «نفر» کدام است؟ وفرق دوهزاروده‌هزار چیست؟...

یمنی‌ها چرك وآشفته‌موی و با چشم‌های گودنشسته، و طنابی بکمر بسته، هر کدام درست یك یوحنای تعمیدی که از گور برخاسته. وسیاهها درشت وبلند وشاخص، کف برلب آورده وبا تمام اعضای بدن حرکت‌کنان. وزنی کفش‌ها را زیر بغل زده بود و عین گم‌شده‌ای در بیابانی، ناله‌کنان میدوید. وانگارکه اینها آدمیانندوکمکی ازدستشان برمیآید. وجوانکی قبراق وخندان تند میزد ومیرفت. انگار ابلهی در بازار آشفته‌ای. وپیرمردی هن‌هن کنان درمیماند و تنه میخورد و به پیش رانده میشد و دیدم که نمی‌توانم نعش او را زیر پای خلق افتاده ببینم. دستش را گرفتم وبر دست‌انداز میدان «مسعی» نشاندم، که آیندگان را از روندگان جدا میکند.»

۴۳

طنز دهخدا و تأثیر دهخدا بر روی نثر معاصر

نثر دهخدا، پلی است بین قصه‌نویسی و روزنامه‌نویسی؛ نثری است روزنامه‌ای که بجای آنکه یك روزنامه‌نگار بنویسد، یك ادب دان واقعی مینویسد؛ نثری است که عامیانه است بدون آنکه مبتذل باشد؛ وطنز است بدون آنکه به‌هجو بیانجامد؛ و نثری انتقادی است بدون آنکه فقط در سطح انتقاد بماند؛ نثری است که از طریق تصویرهای طنزآمیز انتقادی بدنبال سرگرمی نیز می‌گردد. والبته طنز دهخدا

بهترین طنز اجتماعی‌است که‌داریم، بدون‌آنکه آنچنان سنگین‌بشود که مردم نفهمند؛ و بی‌آنکه آنقدر سبك شود که‌از حدود طنز خارج شود ؛ و یامثل طنزی که بعضی ازاین «چیچو فرانکو»های مطبوعاتی مینویسند، فقط مضحك باشد .

طنز هنر ظریفی است و همیشه نویسندهٔ طنز روی لبهٔ تیغ حرکت می‌کند . اگر زیاده از حد طنز را جدی بگیری تبدیل به دشنامنامه میشود واگرزیاده سستش‌کنی بدل به چیزمضحکی میشود که خواننده بجای‌آنکه بخاطر مطلب ارائه شده بخندد، بریش خود نویسنده میخندد؛ وصدی نود قطعات‌طنز آمیزکه‌امروزنوشته می‌شود، عاری از خصوصیات طنز است وخواننده براحتی می‌فهمدکه‌نویسنده در نوشتن طنز زور زده است . بدلیل اینکه طنز از یك نقطهٔ نظر شبیه شعر است وآن اینکه هردو احتیاج به الهام دارند ودرعین‌حال احتیاج به سرشتی دارند که بتواندتخیل خودرا با سیلان‌کامل‌ـخواه درعرصهٔ تصاویرطنزآلودوخواه درعرصهٔ تصاویرشعری ـ بکاراندازد. اغلب نویسندگان مطبوعات‌که طنزمینویسند، متأسفانه فاقد تخیل‌طنز آفرین‌هستند؛ به‌زورمیخواهندطنزبنویسند؛والبته‌نتیجه؟همانطورکه گفتم بجای آنکه طنز هنری باشد ، چیزی است عق‌آور ومضحك، والبته سخت لوس؛ و در پشت نوشته بجای آنکه « چارلی‌چاپلینی » ببینیم باتمام وجود طنزآمیزش ، یك « چیچو» ویا یك « فرانکو » می‌بینیم؛ وبجای آنکه حرکات ظریف صورت، عصا، شانه‌ها، سبیل و

PersianPDF.com

پاهای چارلی‌چاپلین را ببینیم، فریادهای گوشخراش، بی‌هدف‌ولوس احمقانه وعصبانی کنندهٔ چیچوها وفرانکوهای مطبوعاتی‌را می‌بینیم. علتش این است که بسیاری ازطنز نویسان مطبوعاتیِ امروز، طنز را با مطربی و دلقکی وشیشکی وپوزخند، عوضی گرفته‌اند. بهمین‌دلیل گفتم که طنز هنر ظریفی است و همیشه نویسندهٔ آن روی لبهٔ تیغ حرکت می‌کند وحتی گاهی مثل«مینیاتوریستی»، آهسته وبتدریج و با ظرافت تمام ، بنای پیچیدهٔ طنز خود را می‌سازد. هستند هنرهائی که در آنها میتوان گل و گشاد کار کرد ؛ حتی احساساتی شد ؛ حتی شعار داد؛ حتی بیش از حد جدی شد؛ بیش از حد ذهنی، بیش‌ازحد عینی شد ؛ ولی در هنر طنز باید تناسب کامل بین وسعت و تنگنا ، احساس وعمل ، و ذهنیت وعینیت وجود داشته باشد . بدلیل اینکه هدف طنز عبارتست‌از رسیدن‌بخنده ازفوری‌ترین وکوتاه‌ترین‌راهها. طنز با این قصد که اثر طنزآمیز باید بلافاصله‌پس ازخواندن‌تولید خنده ویا تولید حس خنده بکند، ساخته میشود . نویسندهٔ طنز، در آرامش تمام، دنیائی بوجود می‌آورد که هر جزئی از آن خنده‌دار است. وبا وجود این طنز هرگز اززندگی دور نیست ، بلکه قسمتی از زندگی انسان، بویژه قسمتی که مضحك وخنده‌دار است،دربرابر چشم خواننده نمایش‌داده میشود. مثالی از دهخدا میدهم وبعداصول طنزی را که «چرند وپرند» و بطور کلی هر طنز خوب براساس‌آنها ساخته شده است، خواهم داد و بعد خواهم پرداخت به تأثیر دهخدا

در ادبیات بعد از خودش :

« مثلا ببینیدواقعاً شاعر خوب گفته است که عقل ودولت‌قرین یکدیگرست . مثلا وقتی که بزرگان فکر می‌کنند که مردم فقیرند و استطاعت نان گندم خوردن ندارند و رعیت همهٔ عمرش را باید به زراعت گندم صرف کند و خودش همیشه گرسنه باشد ببینید چه میکنند .

روزاول‌سال‌نان رابا گندم خالص‌می‌پزند. روزدوم درهرخروار یك من تلخه، جو، سیاه‌دانه، خاك‌اره، یونجه، شن. مثلا مختصرعرض کنم، کلوخ ، چارکه، گلولهٔ هشت مثقالی می‌زنند. معلوم است دریك خروار گندم که صد من است یك من از این چیزها معلوم نمیشود . روز دوم دو من می‌زنند ، روز سوم سه من و بعد از صد روز که صد وده روز بشود صد من گندم، صد من تلخه، جو، سیاه دانه، خاك‌اره ، کاه ، یونجه وشن شده است ، در صورتی که هیچکس ملتفت نشده و عادت نان گندم خوردن از سر مردم افتاده است.»

طنز از سه اصل ساخته میشود واین سه‌اصل درتمام طنزهای خوب بچشم می‌خورد. اصل نخستین عبارتست از« وضعیتی غیرواقعی» که‌طنزنویس ازطریق‌اغراق ومبالغه بوجود می‌آورد. گرچه‌خوداین وضعیت غیرواقعی‌است ولی‌طرزبرخوردنویسنده باآن‌کاملاجنبهٔ‌واقعی ویاواقع‌گرایانه‌دارد. یعنی‌اوباوسائلی‌کاملا عینی وواقعی، یك‌موقعیت غیرواقعی بوجود می‌آورد. تکنیك او، عینی است ولی او بوسیلهٔ‌این

تکنیك عینی در بارهٔ مواد ومضامین نوشته‌اش اغراق میکند. تردیدی نیست که یك خروار گندم، پس ازصد روز تبدیل بیك خروار تلخه وسیاهدانه نمیشود. و این یك وضعیت غیر واقعی است، بدلیل آنکه وضعیتی است اغراق شده. ولی نویسنده با تکنیکی آنچنان عینی و واقعی به پروراندن مضامین اغراق شده میپردازد که خواننده فکر نکند با چیزی باور نکردنی ودور از تصور وذهن سروکار دارد. در اصل نخستین بزرگترین صنعت هنری که بکار برده می‌شود، اغراق در ابعاد عناصر اولیه مضامین است. واغراق خود تاحدی طنزآمیزاست.

وضعیت دوم، «وضعیتی است واقعی» یعنی از پشت سر وضعیت غیر واقعی، وضعیتی که واقعی است ما را بطرف خود دعوت می کند؛ وما می‌فهمیم که نویسنده وضعیت نخستین را بوجود آورده است تا وضعیت واقعی را نشان‌دهد. وضعیت‌واقعی‌در مورد مثال بالا ازدهخدا این است که داخل گندم، چیزهائی غیر از گندم ریخته شده، باسم گندم بمردم تحویل داده شده است. وچون مقدار چیزهائی که‌داخل گندم ریخته شده، بیش از آن‌حدی است که‌قابل تحمل باشد، نویسنده بظاهر شروع باغراق کردن در بارهٔ جنس گندم کرده و در صد من گندم، صدمن تلخه وسیاهدانه وغیره دیده است، ولی در باطن ما را از وضعیت واقعی جنس گندم‌آگاه‌کرده است. اغراق همیشه ما را قلقلك می‌دهد وتوجه مارا بسوی چیزی که در بارهٔ آن مبالغه شده است، می‌کشاند؛ ما را دچار اعجابی طنزآمیز می‌کند وما لحظه‌ای

بعد، نقاب این اعجاب طنزآمیز را از چهرهٔ حقیقت برمی‌گیریم و به وضعیت واقعی پی میبریم و در مورد مثال بالا می‌فهمیم که نان گندمی که بمردم فروخته میشود پراست از شن و سیاهدانه وجو، ومقامات مسؤول کاری کرده‌اند تا مردم بتدریج به‌نان بد عادت کنند واحساس نکنند که دارند شن وسیاهدانه در شکم خود می‌ریزند.

اصل‌سوم، «موقعیت اجتماعی» است. ازطریق اصل نخستین به اصل دوم، وازطریق اصل دوم باصل سوم پی می‌بریم؛ یعنی می‌فهمیم که گرچه ممکن نیست بجای صد من گندم، صدمن تلخه وسیاهدانه بمردم بدهند؛ ولی موقعیت اجتماعی طوری است که هرآن ممکن است بمردم‌جنس‌تقلبی بفروشند؛ سرمردم بهزاروسیله کلاه‌بگذارند وانواع حقه‌بازی‌ها را بکنند. بهمین دلیل طنزنویس‌از طریق‌اغراق ومبالغه دست به‌نقد وانتقاد اجتماعی میزند. والبته دهخدا باین اصل اساسی طنز توجه داشته است؛ چراکه نثرش سرشار از انتقادات‌تند اجتماعی از طریق طنز است.

مضمون طنز دهخدا، وضع سیاسی روز و وضع طبقهٔ محروم اجتماع است؛ ودهخدا از هردو وضع، زنده‌ترین تصویرها را ارائه می‌دهد وگاهی آنچنان از طریق طنز در بطن خرافات اجتماعی و سیاسی نفوذ می‌کند که انسان را بیاد «رابله»، طنزنویس فرانسوی، می‌اندازد. خواننده گرچه می‌خندد، ولی هرگز علل نکبت‌های اجتماعی را نادیده نمی‌گیرد. دهخدا ازطریق طنزش، وجدان انسانی

۵۴۲ ــــــ

بود و رازی و گیلانی توانگر بودند، رازی چون دست درحلقهٔ کعبه زد گفت: خدایا بشکرانهٔ آنکه مرا اینجا آوردی بلیان [۱] وبنفشه [۲] را از مال خود آزاد کردم. گیلانی چون حلقه بگرفت گفت: بدین‌شکرانه مبارك [۳] وسنقر [۴] را آزادکردم. قزوینی چون‌حلقه بگرفت گفت: خدایا تو می‌دانی که من نه بلیان دارم و نه سنقر و نه بنفشه و نه مبارك بدین‌شکرانه مادر فاطمه‌را ازخود به سه‌طلاق آزاد کردم.»

مثال دوم ازدهخدا، قسمتی از «مکتوب از سمنان»

«اینجاها الحمدالله ارزانی و فراوانی است، اگر مرگ ومیر نباشد یك‌لقمه نان رعیتی داریم می‌خوریم می‌پلکیم، مستبدمیانمان کم‌است، همه‌مان مشروطه‌ایم. راستی جناب‌دخو مشروطه گفتم یادم آمد، الان درست یك سال آزگار است که ما عمیدالحکما را بوکالت تعیین کرده‌ایم. در این‌مدت هی روزنامهٔ مجلس آمد هی‌ما بازکردیم ببینیم وکیل‌ما چه نطقی کرده، دیدیم هیچی، بازهم‌آمد بازهم‌تجسس کردیم دیدیم هیچی. نه یکدفعه نه ده دفعه، نه صددفعه، آخر چندنفر که طرفدار عمیدالحکما بودند وازاول هم‌آنها مردم‌را وادارکردند که ایشان‌را ماها وکیل کنیم سر یك چلو کباب شرط بستند که این هفته نطق خواهد کرد ازقضاآن هفته‌هم نطق‌نکرد، هفتهٔ دیگرشرط بستند بازهم نطق نکرد. هفتهٔ دیگر بازهم همینطور، آن یکی هفته

۱ ـ ۱و۲و۳و۴، نام بندگان بوده است.

بازهم همینطور . چه دردسر بدهم الان شش ماه تمام است کـه هی اینها شرط می‌بندند هی بـاز می‌بازند . بیچاره‌ها چه کنند دیگر از مـال پسند از جان عاصی، بیچـاره‌ها می‌ترسم آخر هرچه دارند سر این کار بگذارند وآخرش مثل رعیتهای لشت‌نشا بدون نان تمام روز بمانند .

حالا آکبلایی شما را بخدا اگردرتهران باایشان‌آشنائی‌دارید بگوئید محض رضای خدا، برای خاطراین بیچاره‌هاهم باشد می‌شود دوکلمه مهمل‌هم که شده مثل بعضی‌ها بقالب زد؟.»

نثردهخدا حد فاصل بین عامیانه‌نویسی‌روزنامه‌ای وقصه‌نویسی است. ولی در بعضی جاهااین نثرآنچنان اوجی می‌گیردکه براحتی می‌توان از آن بعنوان زبان یکی از شخصیت‌های قصه استفاده کرد . نثرعامیانه وقصه‌های فارسی مرهون‌کوشش‌های دهخداست ودهخدااز نظر زبان از تمام نویسندگان پیش از خودش بزبان مردم نزدیك‌تر است. گرچه زبان او به‌زبان مردم نزدیك است، اما هرگز از سبکی کـه مشخص‌کنندهٔ شیوهٔ نگـارش خودش است ، دوری نمی‌گزیند . زبانش‌آنقدر تشخص دارد که باهمان سطر اول، باتمام معرفت‌هـای کـلامی او طرف می‌شویم. از نظر روزنـامه‌نویسی او بیش از تمـام نویسندگـان دیگر برمطبوعـات فارسی تأثیر گذاشته است و حتی بجرأت می‌توان گفت کـه هنوز پس از پنجـاه سال ، روزنامه‌نویسی فارسی‌نتوانسته‌است کسی مثل‌دهخدا وچیزی‌مثل«چرندوپرند»تحویل

دهد. «آسمون‌ریسمون» پزشکزاد گرچه اغلب خواندنی بود، هیچوقت چندان سنگین نبود. و البته زبان «پزشکزاد» نه از نظر عامیانه نویسی و نه از نظر برداشت‌های مختلف ادبی، هرگز بپای دهخدا نمی‌رسد. «چرند و پرند» دهخدا متعلق به ادبیات فارسی است. هم ارزش اجتماعی دارد هم ارزش ادبی و هم تاریخ ادبی. درحالی که «آسمون ریسمون» در همان محدودهٔ روزنامه‌ای خود می‌ماند و از مرز بین ادبیات و روزنامه نگاری، قدم در اقلیم ادبیات نمی گذارد.

دهخدا با نثر خود بزرگترین کمك را به پیدایش قصه در فارسی کرد؛ گرچه خود هرگز قصه ننوشت. او به نثر ساده و عامیانه و حتی به نثر تیپ‌های مختلف آدم‌های اجتماع، آهنگ و ریتمی داد که نثر فارسی قبلا فاقد آن بود. دهخدا حلقه‌ای است بین نثر صریح و رك ولی غیر داستانی دوران بلافاصله پیش از مشروطیت، و نثر قصهٔ جمالزاده و هدایت. او تمام نطفه‌های ادبیات بعد از خود را در آثارش جمع کرده است؛ خواه از نظر شعری که صحبت از آن را به زمانی دیگر وا می گذارم، و خواه از نظر نثر که در اینجا به خصوصیات آن اشاره کردم. فقط لازم است دو سه نمونه از نثر دهخدا را در سطحهای مختلف بدهم تا توجه خواننده را به ریتم نثر او در موارد گوناگون جلب کرده باشم.

نثر دهخدا اغلب به‌ناگهان شروع می‌شود؛ با جملات ساده و کوتاه پیش می‌رود. او اصطلاحات فارسی را به زور وارد نثر خود

نمی‌کند. بلکه به نثرش اجازه می‌دهد که از ظرفیت‌های زبان بمقتضای منظور استفاده‌کند؛ والبته او می‌داند که توجه به سرعت انتقال مفاهیم از ویژگی‌های نثر نیمه روزنامه‌ای و نیمه ادبی است. هرگز آهنگ نثر را فراموش نمی‌کند وریتم نثرش بامحتوای طنزش مطابقت کامل دارد. می‌گوید:

«انجمن موقتی در ادارهٔ صوراسرافیل روز یکشنبه پانزدهم تشکیل شد، ناچار مشترکین عظام میخواهند اعضای انجمن را بشناسند. بله، بنده که بنده‌ام، ایشان هم که معروف خدمت همه آقایان می‌باشند، اینهم که... بله، ایشان‌هم که... خیر، ایشان‌هم که مستغنی از معرفی بنده هستند، اوهم که اه اه، بله خیر، سایرین راهم که خودتان معرفت کامل درحقشان دارید. جناب سگ حسن دله، خلاصه مذاکرات قبل را قرائت کردند.»

او زبان سادهٔ مردم را تقلید می‌کند، ولی تصوری راکه از ریتم در سبک دارد، بر گردهٔ آن سوارمی‌کند واین ریتم راآن‌قدرهاسنگین نمی‌کند که نثر از زبان سادهٔ مردم فاصله بگیرد. این ریتم‌را گاهی باتکرارجملات، گاهی با تکرارکلمات، و گاهی باتکرار یك فکر در بیانی دیگر ولی همسان بابیان قبلی، بدست می‌آورد. آغاز بعضی از مقالاتش درآغاز بعضی از قصه‌های هدایت تأثیر داشته است وحتی می‌توان گفت که نثرش نیز، گاهی ـ بویژه موقعی که از خرافات مذهبی بحث می‌شود ـ طنز تلخ هدایت را تحت تأثیر گرفته است. می‌گوید:

«برای آدم بدبختی ازدر ودیوار می‌بارد. چند روز پیش کاغذی از پستخانه رسید و باز کردیم دیدیم بزبان عربی نوشته شده، عربی را هم که غیر از آقایان علمای گرام هیچکس نمیداند. چه کنیم؟چه نکنیم؟آخرش عقلمان باین جا قد داد که ببریم خدمت یك آقاشیخ جلیل‌القدر فاضلی که با ما از قدیمها دوست بود، بردیم دادیم و خواهش کردیم که زحمت نباشد آقا این‌را برای‌ما بفارسی تجربه (۱) کن، آقا فرمود حالا من‌مباحثه دارم بروعصری من ترجبه(۱) می کنم می‌آورم اداره.

عصری آقا آمد صورت تجربه را داد بمن، چنانکه بعضی از آقایان مسبوقند من از اول یك کوره سوادی داشتم، اول یك قدری نگاه کردم دیدم هیچ سر نمی‌افتم، عینك گذاشتم دیدم سر نمی‌افتم، بردم دم آفتاب نگاه داشتم دیدم سر نمی‌افتم، هرچه کردم دیدم یکك کلمه‌اش را سر نمی‌افتم.»

گاهی او تکرار درکلمات راآنچنان باقدرت بکار می‌برد که خواننده صدای محتوی را می‌شنود.

«چه خبرست؟ چیست؟ کیست؟ ـ ببری خان ـ ببری‌خان؟ ـ بله ببری‌خان،های جانمی ببری‌خان! عمرمی ببری‌خان!!!»

مثال آخر را برای نشان دادن زبان عامیانهٔ دهخدا می‌دهم. این نوع نثر تأثیرش را روی بسیاری از نویسندگان بعد از دهخدا گذاشته است. این نویسندگان، مطبوعاتی یا غیر مطبوعاتی، ممکن

---

۱ ـ عیناً همینطور درمتن چاپ شده، برای ارائهٔ طنز، دهخدا ادای بیسوادها را درمی‌آورد.

است مستقیماً تحت تأثیر برداشت خاص دهخدا اززبان عامیانه قرار نگرفته باشند، بلکه ممکن است از فضائی که چنین نثری ایجادکرد استنشاق‌کرده باشند، وازظرفیتهای این نثر، من‌غیرمستقیم سود برده باشند.شکستن زبان‌باین صورت عامیانه تازمان دهخدا وجودنداشت، حتی مکالمات داخل قطعات توصیفی اجتماعی ، بصورت غیر عـامیانه نوشته میشد والبته غیر عامیانه نیز تلفظ می‌شد. ولی همانطور که در گذشته گفتیم، زبان‌یکی از چهار بعد قصه، مشخص شخصیت‌های‌قصه است؛ و دهخدا گرچه قصه ننوشته است لیکن موقعی که می‌خواست کاریکاتوری ازیك شخصیت بوجود آورد، به تقلید زبان آن شخصیت متوسل شده است وزبانش را بعنوان اصیل‌ترین چهرهٔ اوگرفته،ضبط کرده است؛ بعد که قصه براساس چهار بعد زمان، مکان، علیت وزبان، آفریده می‌شود، ساختن زبان عامیانه برای شخصیتها از اهم وظایف قصه‌نویس بشمار می‌آید . مثالی که در پائین می‌آورم درهمان سطح، از زبان عامیانه است که زبان«سنگ‌صبور»، منتها از آنجا که «سنگ صبور» درچارچوب قصه نوشته شده زبان شسته رفته‌تر، دقیق‌تر وحتی میتوان گفت ، تـا حـدی ذهنی‌تر شده است و دیگر از پراکندگی لحن عامیانه غیر قصه‌ای ودهخدائی درآن‌خبری نیست. ویا این‌زبان بی‌شباهت بزبـان محاورهٔ داش‌آکل با کاکارستم نیست، منتها بـاز در چـار چـوب قصـه . بـا پیـدایش قصـه ، زبـان ادبیـات بـر اساس زبان مردم ساخته میشود واغلب قصه‌نویسان از زبان محاوره‌وعامیانه

در سطحهای مختلف استفاده می‌کنند والبته تجربه‌های دهخدا از این نظر بحال ادبیات قصه مفید بوده است. واین، آن مثال:

مکتوب محرمانه: « با مریزاد نازجونت پهلوون ، اما جون سبیلای مردونت حالا که خودمونیم‌ضعیف چزونی‌کردی، نه‌ملاباشی، نه رحیم شیشه‌بر، نه‌آن دوتا سید !!! اینها هیچ‌کودومشون نه ادعای لوطی گری‌شون میشد نه‌ادعای پهلوونی‌شون، بیخوداینارا چزوندی!! حالا نگاه کن جون جوونیت اینم از بی‌غیرتی بچه محله‌هاشون بود که تورا توی ولایتشون گذاشتن بمونی، اگربچه‌های انجمن‌ابوالفضل همون فرداش جل وپوستت بدوشت داده بودند چه‌میکردی ؟

خوب رفیق تو توی انجمن‌های طهرون اینقده قسمهای پازخم خوردی که چه می‌دونم من قداره‌بند مجلسم ، هواخواه مشروطه‌ام ، چطور شد پات بآنجا نرسیده مثل نایبای قاطرخونه پای روزنامه‌چی آخوندا اولادای پیغمبر چوب بستی؟

نگو بچه‌های طهرون نفهمیدن که چطو حقه‌را سوار کردی ، ما همان روز که شنیدیم زاغ سیات چوب زدیم معلوم شد که همون سیده که تورا برد پیش مشیرالسلطنه حاکم رشت کرد روبندت کرده وبا همون سیده دست بیکی بودین، مخلص کلام پهلوون رو درواسی ازت ندارم توروت می‌گم اگر آدم از چند سال تو گود کار کردن می‌تونست حاکم بشه حالا حاجی معصوم و مهدی گاوکش هرکدوم واسه خودشان یك اتابیك‌بودن. بچه‌های چاله‌میدون همه‌شون سلام و دعای بلند بهت می‌رسونن باقیش غم خودت کم.»

۴۴
برج عاج ایرانی جمال‌زاده در قلب اروپا

با جمـال‌زاده نثر مشروطیت قدم در حریم قصه می‌گذارد و حکایت‌هـای پیش از مشروطیت بسوی ابعـاد چهارگانهٔ قصه یعنی زمـان، مکان، زبـان و علیت روی مـی آورند؛ و کاریکاتورهـای دهخدا، جای خودرا به‌کاراکترهای جمال‌زده می‌دهند؛ گرچه این کاراکترها خود درمقایسه با شخصیت‌های قصه‌های هدایت و چوبك و آل‌احمد کاریکاتورهائی بیش نیستند، ولی آنها ازیك جوهر شخصی و

تاحدی تشخص فردی برخوردار هستند که بآسانی می‌توان آنها را از کاریکاتورهای اغراق‌شدهٔ چرندوپرند جداکرد. عامل علیت ـ هرقدر هم ناچیز ـ موقعیت کاراکترهای جمال‌زاده را از کاریکاتورهای دهخدا جدا میکند؛ وازهمه‌بالاتر، همه، یااکثر عوامل وعناصری که در گذشته برای قصهٔ قراردادی و قصه‌نویسی حرفه‌ای برشمرده‌ایم در قصه‌های جمال‌زاده دیده میشود؛ واز همین‌رو با «یکی بود، یکی نبود» جمال‌زاده، یکی از مهمترین حوادث ادبی تاریخ ادبیات ایران اتفاق افتاده است: بی‌مکانی حکایات پیشین جای خود را به «مکانداری» قصهٔ قراردادی داده‌است؛ جای بی‌زمانی قصه‌های گذشته را «زمانداری» قصه‌های جمال‌زاده گرفته است؛ هر شخصیتی با زبان مخصوص خود حرف می‌زند وزبان او جزئی ازاجزاء چهرهٔ شخصیت اوست؛ و اگر عملی اتفاق می‌افتد، ازعلتی خاص سرچشمه می‌گیرد که سرنوشتش را همراهی ومرافقت شخصیت‌ها، با طرح و توطئهٔ داستان و سایر عناصر دهگانهٔ قصه تعیین می‌کند. بدین‌ترتیب زمانداری، مکانداری، زبانداری و علیت برقصهٔ جمال‌زاده حاکم است، واگر در قصه‌های جمال‌زاده عیبی باشد، این عیب درفقدان یك یا چندتا از این ابعاد نیست بلکه درطرز برخورد نویسنده با این ابعاد است که در سطور آینده آنرا تجزیه وتحلیل خواهیم کرد.

جمال‌زاده، قصه‌نویس وسواسهای قومی است. نویسندهٔ اعماق نیست، نویسندهٔ درون افراد نیست؛ نویسندهٔ شکل گذرای غرایز و

احساس‌هاست؛ نویسندهٔ دنیای پیچیده و رنگین تخیل، دنیای درونی زنان و مردان و دنیای آمال و آرزوهای عمیق نیست؛ طنز نویس شکمبارگی‌ها، دروغ‌پردازیها، زوال‌های اخلاقی و بیشعوری‌های ناشی از فساد و بی‌فرهنگی است؛ طنز نویس وسواسها و خصائل تصنعی و سطحی قومی است، بهمان تعبیری که در گذشته، از این خصائل در فصل «شخصیت» داده‌ام. در فصل شخصیت گفته بودم:

«خصائل انسانی را معمولا بدو قسمت میتوان تقسیم کرد. نخست، خصائلی که از واقعیت قابل لمس انسانی سرچشمه گرفته‌اند و بهمین دلیل خصائل واقعی نامیده میشوند؛ ودوم خصائلی که از واقعیت ظاهری وغیر واقعی سرچشمه گرفته‌اند و بهمین دلیل خصائل تصنعی نامیده می‌شوند. انسان همیشه در میدان عمل خصائل واقعی و خصائل تصنعی زندگی می‌کند و گرچه جداکردن دقیق میدان عمل خصائل واقعی از خصائل تصنعی مشکل است؛ ولی بعنوان مثال میتوان، فکر آزادی و آزادمنشی ویا شجاعت و شهامت را از خصائل واقعی بشمار آورد، ولی آرایش موی سر، آداب سلام‌دادن واحترام گذاشتن، زنجیر بدور انگشت چرخاندن و ناخن جویدن و انگشت توی دماغ کردن ولباس کوتاه پوشیدن را از خصائل تصنعی بشمار آورد. گرچه خصائل تصنعی، بظاهر بی‌اهمیت می‌رسند، ولی هرگز نباید در ارزش آنها بعنوان موضوع قصه تردید کرد وچه‌بسا قصه‌های بزرگ که براساس همین تظاهرعینی وعملی خصائل تصنعی نوشته‌شده‌است، که بزرگترین

آنها قصهٔ بزرگ « جین‌آستن » معروف به « غرور وتعصب» است که طرح و توطئهٔ آن براساس آداب معاشرت ورفتار ظاهری شخصیتهای اصلی وفرعی داستان، شکل بسیار منسجم ومحکم خود را پیداکرده است. »

قصه‌های جمالزاده بیشتر با این‌قبیل خصائل تصنعی سروکار دارند وبهمین دلیل علل ومعلول‌ها اغلب ظاهری هستند. اگرهدایت، همیشه خود یا دیگران‌را روانکاوی میکند، جمالزاده «خود» ندارد ودیگران را هرگز روانکاوی نمی‌کند. او دست به «روانکاوی» خود ودیگران نمیزند؛ وموقعی که‌از درون حرف می‌زند، بقراردادهای اخلاقی و عارفانهٔ چاپی وکلیشه‌ای متوسل میشود. روح انسان را نمی‌کاود، بلکه کاویده شده‌ها را فقط درظاهر می‌بیند واز حوادث سطحی به‌نتایج سطحی‌تر میرسد. جمالزاده درون‌ندارد؛ شخصیتهای قصه‌هایش شبیه عروسک‌هائی‌هستند که گاهی ابعاد اغراق شده‌ای پیدا کرده‌اند. این عروسک‌ها همیشه بین کاریکاتور و کاراکتر در نوسان هستند وشاید اگر جمالزاده، درجوانی، آن تصویر تاحدی دقیق از قصه‌های‌قراردادی قرن‌نوزدهم‌فرنگ‌رابدست نمی‌آورد، نمیتوانست از محدودهٔ کاریکاتور تجاوز کرده، قدم در عرصهٔ کاراکتر سازی بگذارد.

طنز هدایت، تلخ و درونی و بدبینانه است؛ طنز جمالزاده شیرین وبرونی وحتی خوش‌بینانه است. جمالزاده مرد خداست و

بریش گمراهان میخندد، بدون آنکه آنها را رنج دهد. طنز هدایت باتمام تندی و تیزی و تلخی‌اش، در اعماق انسان فرو می‌رود و انسان را به‌تفکر وامیدارد. جمال‌زاده اهل تفکر و تعمق نیست و هرگز انسان را بسوی تفکر و بینش خاصی از زندگی نمی‌راند. البته او ذاتاً یك قصه نویس است؛ ومی‌داند حوادث‌را بچه شکلی کنار هم وآدمها را در برابر هم قرار دهد وقصه را خواندنی وجالب کند؛ ولی از مجموع حوادث، از برخورد شخصیت‌ها وحرکت‌وتوسعهٔطرح وتوطئه داستان، انسان به روال ویژه‌ای از زندگی نمی‌رسد؛ مجبور نمی‌شود بینش سابق خود را دگرگون کند وبینش جمال‌زاده را انتخاب کند. این قبیل نقص‌ها، جمال‌زاده را در سطح زندگی‌نگاه می‌دارند واز او یك‌کوه کاغذی رنگین و تمسخر انگیز و طنز آلود می‌سازند، کوهی که برجستگی‌ها و فرورفتگی‌های آن را چراغ‌های مصنوعی روشن می‌کند، نه یك نورافکن درشت بینشی بی‌نظیر. قصه‌های‌جمال‌زاده شباهت به فیلمهای کمیك دارند که انسان هنگام تماشای آنها، چشم از پردهٔ سینما برنمی‌گیرد ولی پس از ترك سینما بندرت به حوادث و شخصیت‌های فیلم می‌اندیشد. «چشمان اثیری» زن بوف کور یا «پیرمرد خنزر پنزری» ویاحتی گزمه‌های آوازه‌خوان کوچه، یا قصاب و کالسکهٔ نعش‌کش بوف‌کور را هرگز فراموش نمی‌کنیم؛ به یك‌بار خواندن‌آنها را باخود بهمه‌جا می‌بریم؛ بینش هدایت در ما رسوخ می‌کند وما را دچار تحولی عاطفی و درونی

می کنید؛ ومارا بسوی هدایت و آدمهای هدایت که بیشتر بهشکل خود هدایت ساخته میشوند، می‌راند. ولی ، «فرنگی‌مآب»، «جناب شیخ» ، «رمضان» «فارسی‌شکرست»، «ملای» «درددل ملاقربانعلی»، «کیسه‌کش» «بیله‌دیگ وبیله چغندر» ، آدمهای قصهٔ «کتاب غاز» ویاشخصیت‌های دارالمجانین وحتی شخصیت «قلتشن‌دیوان» را همیشه پس‌ازخواندن، درمیان سایر چیزهای «نه چندان هنری» فراموش می کنیم . دنیای هدایت مثل زلزله‌ای شدید، مغز خواننده را تکان می‌دهد و در نحوهٔ تفکر او دخالت می کند و اورا بسوی شدت وحدت احساس وعاطفه می‌راند. هدایت، قصه‌خودرابراساس بودن یانبودن‌انسان می‌آفریند؛ و ارزشهای انسانی را با بینشی مجهز بطنزی تلخ، دسته‌دسته در حال زوال نشان میدهد. هدایت عمق دارد، دوستش جمالزاده عمق ندارد. هدایت قصه‌نویس روح است، جمالزاده قصه‌نویس ظواهر تن.هدایت می‌تواند خوب در قصه‌اش توطئه بچیند ، جمالزاده فقط میتواند جالب باشد .

جمالزاده همیشه گرایشی بسوی داستانی کردن قصه دارد بهمان تعبیر از داستان که قبلا بدان اشاره کرده‌ایم . هدایت اکثراً قصه‌نویسی است که قصه‌اش را بخوبی درچارچوب علیت می گنجاند و علل ومعلول‌هایش اغلب روانی هستند. جمالزاده همیشه از نظر برداشت دربارهٔ قصه، درقرن نوزدهم‌فرنگ اسیرمیماند؛ هدایت‌تحت تأثیر چخوف وکسانی که در قرن بیستم تحت تأثیر چخوف بودند ،

بسوی قصه‌نویسی مدرن می‌گراید؛ و حتی در قصهٔ نسبتاً بلند اوج می‌گیرد و یك شاهکار جدید بوجود میآورد (بوف کور). جمالزاده عاری از این قبیل اوج گرفتن‌هاست و البته اکنون پیرمردی است که یادهای سی سال پیش خودرا از ایران کنارهم می‌چیند.

در قصه‌های جمالزاده آن انسجامی را که از قصهٔ راستین می‌خواهیم، نمی‌یابیم. جمالزاده گاهی توصیف‌را بخاطر خودشخصیت، حادثه وجدال رابخاطر خودآنها، ونثررا بخاطر خود نثر میخواهد. موقعی که وصف کسی یاچیزی را میکند، بازبانی اغراق شده وپراز اصطلاحات وتعبیرات متوالی وبیحد وحساب، ازکاهی،کوهی میسازد. مثالی از «دشت جنون» «دارالمجانین» میدهم:

«درآنجابملاحظهٔ همین‌عادت چون باهمه معاملهٔ ارباب ورعیتی میکرد، اسمش را «ارباب» گذاشته بودند. چهرهٔ لاغر ودود زدهٔ پرچین وشکن «ارباب» با آن دماغ کشیدهٔ پرحجم و آن ابروهای پرپشت وآن چشم‌های همیشه خماری که درگودال چشم‌خانه مانند دوپیه‌سوزی که در قعرگوری برافروخته باشند با پرتوکدر و بی فروغی در حرکت بود وعلی‌الخصوص آن ریش معنعن و آن‌سبیلهای مردانهٔ تابدار فلفل نمکی که مانند دو دم روباه ازدوطرف کنام‌تاریك منخرین آویزان بود. گرچه از شب اول قبر مکروه‌تر واز سرکهٔ هفت‌ساله ترش‌تر بود ولی درعین حال مهابت وصلابتی داشت که در شأن ومقام سابق او بود.»

از این قبیل جملات بلند ، تشبیهات پی‌درپی و اصطلاحات و تعبیرات عامیانه و آخوندی، در نثر جمال‌زاده فراوان است . گاهی آنقدر برای یك موصوف، عرض می‌تراشدکه جوهر موصوف زیربار کلمات عجیب وغریب خرد میشود، همان‌طورمجسم کردن ارباب با توصیفات بالا برای خواننده بسیار مشکل است. خواننده نمی‌داند دو دم روباه را بچسبد، یا دوپیه سوز را ؛ کنام تاریك منخرین‌را مجسم کند یاقعر گور وسرکهٔ هفت‌ساله وریش معنعن را. توصیف بایدجزء به‌جزء بیاید؛ درمیان حوادث، وبادرنظر گرفتن متن عمومی داستان و موقعیت شخصیت‌هاارائه‌شوداز آنجاکه گاهی جمال‌زاده‌نمی‌تواندحادثه بوجود بیاورد، باجملات مبالغه‌آمیز، توصیف می‌کند، درحالیکه‌قصه فقط‌باحوادث‌پیش می‌رود؛ وبین اعمال وتوصیف خصوصیات شخصیتها، یا زمینهٔ قصه باید تناسب کامل رعایت شود . البته‌زبان اغراق‌آمیز جمال‌زاده از اینجا ناشی میشود که زبان عامیانه در گذشته ، یعنی قبل ازدهخدا، نادیده گرفته شده بود. زبان دهخدا وجمال‌زاده واکنش شدید علیه زبان‌قراردادی وادبی ومؤدبانه‌را نشان میدهد،ولی جمال‌زاده، اغلب قصه‌را ول‌می کندومیچسبدبه زبان، وتمامی‌ظرفیت های زبان عامیانه را مثل‌فرهنگ‌عامیانه‌ای به رخ خواننده‌می کشد. در «بیله دیگ بیله چغندر» می‌گوید :

«عادت هم حقیقة مثل گدای سامره و گربهٔ خانگی و یهودی طلبکار وکوت کش (یا بقول طهرانیها «کناس») اصفهانی است‌که‌هزار

بار از این در بیرونش کنی از در دیگر می‌آید.

پس از یك عمر زندگی در فرنگستان بازدل انسان چه‌بهانه‌ها میگیرد، آدم بچه خیالاتی افتاده وبچه چیزها مایل میشود! انسان‌هم دیگر وقتیکه در غربت بفکر یك‌چیزی از وطنش افتاد دیگر راستی فیل‌هوای هندوستان را میکند وآدم عاقل کامل حکم زن‌آبستنی را پیدا می‌نماید که ویارش شده باشد. دیگر روزرا از شب نمی‌شناسد.

من در این اواخر در وسط فرنگستان یکدفعه بیخود وبیجهت بیاد حمام‌های گرم ونرم ایران وسر وکیسهٔ کربلائی پنجشنبه‌کجوری افتادم وراستی کار بجائی کشید که حاضر بودم مواجب یکماهه‌ام‌را بدهم که خضر پیغمبر ظهور کرده‌وجام آبی بسرم بریزد و وقتی که‌چشمم را باز میکنم خود را در خلوت حمام محلهٔ خودمان در طهران ببینم که لنگی چنبره زیر سر ولنگی بر روی لنگی دیگر زیر تن روی سنگهای مرمر داغ شده‌درازکشیده و کربلائی پنجشنبه باکیسهٔ‌موئی زبرخود که نوك دو انگشت حنائیش از سوراخ آن بیرون آمده در پهلو زانو زده وباکمال آرامی ووقار و باتحریر تمام مشغول کیسه کردن سروتنم است.»

نثر جمال‌زاده هنوز شباهتی بـه سفرنامه‌های گـذشته دارد، سفرنامه‌ها بیشتر به‌توصیف می‌پردازند؛ هم‌توصیف ازشخصیت‌ها وهم از مکانهای مختلف. ونثر جمال‌زاده هرگز از توصیف باز نمی‌ماند؛ حتی موقعی که دوشخصیت باهم حرف می‌زنند، بلافاصله پس ازادای

آن جملات اول توصیف شروع می‌شود و اصطلاحات عامیانه ، ادبی و غیر ادبی، تعبیرات مذهبی و آخوندی، ابیات دیوانهای مختلف شعری بین آدمها رد و بدل می‌شود و در این میان گفتگو فقط بخاطر گفتگو صورت می گیرد ؛ طوری که گوئی قصه نباید حرکت بکند و بجائی برسد .

از طرف دیگر، جمال‌زاده ، بجای آنکه شخصیت‌ها را موقع انجام اعمال نشان دهد، آنها را مجبور می کند که اعمالی را که قبلا، در خارج از قصه انجام شده روایت کنند . ما ملاقربانعلی را درحال انجام عمل نمی‌بینیم، بلکه او می‌گوید که چنین وچنان کرد. درحالی که هنر واقعی در نشان دادن زندگی است وزندگی پراست از عمل و عکس‌العمل در مکان وزمان، ودر هاله‌ای ازعلل ومعلولها ؛ وبهمین دلیل نمی‌توان فقط بروایت اعمال ازقول یك یاچندتن از شخصیت‌ها اکتفا کرد .

این کمبود در جمال‌زاده هرگز رفع نشد، بلکه بعدها گسترش یافت وتمام داستان را ازآن خود کرد و طرح و توطئه داستان را از بین برد وشخصیت‌هارا ازانجام اعمال ساقط کرد وقصه‌را بصورت داستان وحکایت و روایت درآورد. هنر رفت وفقط زبان روایت ماند. و البته نویسنده‌ای که از مرکز تجربه‌های اصیل خود دورافتاده بود، نتوانست پس از سالها ، براصالت این تجربه‌ها ، اصالت‌های دیگری بیفزاید وبالاخره بیك جهان‌بینی همه‌جانبه دست یابد ؛ از نوعی که هدایت

دست یافته بود وبعد چوبك و آل‌احمد دست یافتند.

تمام هنرجمال‌زاده درزبان شیرینش بود، ولی‌این زبان‌شیرین بعدها فقط در خدمت روایات زندگی خصوصی، انتقادهای بازاری راهنمای کتابی ویغمائی درآمد وازآن نیروهای اعجاب انگیز سرچشمهٔ خودیعنی مردم، دوری گزید؛ واین‌جدائی زبان‌ازریشه‌های بلافصل خود، جمال‌زاده را که می‌رفت به صورت یکی از قصه‌نویسان بزرگ عصر ما درآید، بدل به‌نویسنده‌ای کرد که بیشتراز نظرتاریخ قصه‌نویسی ارزش دارد، نه از نظر خلق قصه‌های بزرگ وجاویدان. آنچه‌جمال‌زاده‌کم‌داشت، تصوردقیق ازهنربود وآنهم هنرقصه‌نویسی؛ و آنچه کمتر داشت تصور دقیق، بالقوه و بالفعل، از قصه جدید بود. جمال‌زاده اصلا وابداً، تحت تأثیر ادبیات جدید دنیا قرار نگرفت؛ درحالیکه هرنویسنده‌ای حتی اگر نخواهد در شکل‌های جدید نظم ونثر، وبا تصور جدید ازهنر بنوشتن بپردازد باید اشکال جدید هنری و محتوای زندگی امروز را در شکلهای جدید بفهمد و هضم کند وگرنه استعداد عظیمش برای نوشتن، راه را از بیراه تشخیص نخواهد داد وناگهان قصه‌نویس کتاب «یکی بود یکی نبود» بدل خواهد شد به‌مقاله‌نویس راهنمای‌کتاب وستایش‌گر استعدادهای درجه ده در شعر و نثر. و جمال‌زاده از این نظر واقعاً حیف شده است.

متأسفانه بسیاری از نویسندگان معاصر با آنچه که در عصر

حاضر در کشورهای دیگر می گذرد، معاصر نبوده‌اند. جمال‌زاده از نظر زمانی معاصر «توماس‌مان»، «هرمان‌هسه»، «آندره‌ژید»، «فورستر» «هاکسلی»، «همینگوی» و «فالکنر» است ولی از نظر ادبی، معاصر برخی از قصه‌نویسان قرن نوزده. این یك فاجعه است. بویژه برای مردی که‌درفرنگ‌پیرشده وحتی‌درهمان‌شهرهاعمرش‌را گذرانده‌است که هرمان‌هسه، توماس‌مان و آندره‌ژید گذرانده‌اند. آخراین‌ریش باید بدلائل دیگری و تحت تأثیر معنویات دیگری سپید میشد و جمال‌زاده نمی‌باید بنوعی علاقهٔ سادهٔ رومانتیك بادبیات معاصرجهان اکتفاء می‌کرد. باید با آن اقامت چندین ساله در فرنگ خود را بارورتر از این میکرد که فقط بتواند صحرای محشر بنویسد؛ و یا قلتشن دیوان بوجود آورد؛ ویادراروپا فقط بیاد کیسه‌موئی کربلائی پنجشنبه بیفتد و از قول یك مستشار قلابی بتجزیه و تحلیل خلق و خوی ایرانیان بپردازد. جمال‌زاده باید در عصر بزرگترین‌هیجانها وحرکت‌های قومی ـ بویژه موقعی که خود در مرکز این هیجانها و حرکت‌ها زندگی می‌کرد ـ تحت تأثیر آفرینندگان بینشهای مختلف اجتماعی، سیاسی، هنری، ادبی و روانی قرار می گرفت، وخودرا درمسیر افکار جدید می گذاشت ودگرگون میشد تامیتوانست بعدها در نتیجهٔ بینشی عمیق وبزرگ، تأثیر بگذارد ودگرگون‌کند. تمام هیجانهای قومی وبین‌المللی، تمام افکار بزرگ و هیجان‌انگیز، همهٔ آفرینندگان فرهنگ وهنر جدید، همچون آبی ازسرسنگی،

از بالا سر جمال‌زاده رد شده‌اند؛ واو بفکر اینکه ماایرانی هستیم و باید ایرانی هم بمانیم ، شانهٔ بی‌اعتنائی درمقابل اندیشهٔ جدید تکان داده، ودرنتیجه‌سخت دربادهای دوران‌کودکی فرورفته‌است وباگذشت زمان هرگز نخواسته است ذهن خود را دچار دگرگونی کند و برتجربه‌های زندگی خود، خواه دراروپا وخواه درایران،اصالت‌یك جهان‌بینی همه‌جانبه را حاکم گرداند.

اصالت در این نیست که بدور خود حصاری بکشیم ساخته و پرداخته از عوالم وعوامل مطلق ایرانی؛ اصالت دراین نیست که در چاردیواری خود بپوسیم؛ اصالت در این است که حرکت و تحرك و جنبش را الگوی اساسی زندگی‌خود سازیم، واگر حتی اصالت‌های ماباااین‌روح تحرك تطابق‌کامل نداشتند وسر سازگاری نشان ندادند، آنهاراازدرون متلاشی‌کنیم وروبسوی اصالت‌های پرتحرك‌تر بیآوریم. در قلب اروپا، حصاری از قلتشن دیوان وکربلائی پنجشنبه بدورخود کشیدن و«مارکس» و«فروید» و«نیچه» و «هایدگر» را ازبالاسرخود گذراندن، نشانهٔ عقب‌ماندگی فکری است؛ این برج عاج ایرانی که در قلب اروپا بوسیلهٔ جمال‌زاده ساخته شده ، از درون پوسیده‌است. صاحب این برج عاج باید قدم رنجه می‌کرد و پائین می‌آمد و در سرزمین خودمی‌زیست؛ وهنگامی‌که به‌سرزمین خودمی‌آمد، اصالت‌های فرهنگی‌غرب‌را نیزباخود می‌آورد؛ البته‌نه‌برای آنکه‌فرهنگ ایران را در قالب این اصالت‌ها منعکس کند ؛ بلکه برای آنکه از

PersianPDF.com

عواملی که در فرهنگ غرب بحال شرق مفید بود ، استفاده بکند و پلی فرهنگی بین شرق وغرب درست کند ؛ جهت‌ها را بشناسد وبعد ایجادجهت بکند، چراکه رسالت هر نویسندهٔ بزرگی، شناختن جهت، ایجادآنها وشناساندن آنهاست .

بخش ششم

نقدی بر آثار صادق هدایت

۴۵

دو شیوهٔ نقد و انتقاد و فهرست آثار

خوانندهٔ این ملاحظات پیرامون قصه‌نویسی فارسی، باید بخش قبل را نه‌فقط بعنوان مقدمه‌ای بر قصه‌نویسی فارسی بلکه بعنوان مقدمه‌ای بر آثار چوبك نیز بشمار آورد. بدلیل اینکه نویسندهٔ این کتاب نمی‌توانست بدون اشاره بآثار دیگران، بویژه آثار سلف برقصه‌های چوبك، دفعتاً شروع به‌تجزیه و تحلیل آثار صادق چوبك کند. چگونه ممکن است بدون بررسی زمینه‌های ادبی یك نویسنده به بررسی

آثار او پرداخت؟ کوشش من این بوده است که ظرفیت‌های نثر صد سال گذشتهٔ ادبیات فارسی را در آثار کسانی که این ظرفیت‌ها را بوجود آورده‌اند کشف کنم ولی خوانندهٔ این ملاحظات می‌داند که قصد من بررسی فرد فرد این نویسندگان نبوده است ودلائل این کاررا ، بویژه در مورد چند تن از قصه نویسان معاصر چون هدایت و آل ـ احمد و گلستان و علوی وجمالزاده ، در یکی از قسمت‌های مقدمه برقصه‌نویسی فارسی داده‌ام؛ وگفته‌ام که چرا چوبك را برای بررسی انتخاب کرده‌ام و دیگران را انتخاب نکرده‌ام؛ ودراین مورد بیشتر ملاحظات هنری را پیش چشم داشته‌ام و قصدم هرگز توهین بمقام هدایت وآل‌احمد ودیگران نبوده است، چرا که بسیاری از اینان بدلیل ارزش‌ها واصالت‌های نوشته‌هایشان مورد احترام من بوده‌اندو اصولا اعتقاد من براین است که نویسندهٔ هرنسلی، باید حس احترام بنویسندگان سلف خودرا، درصورتیکه آن نویسندگان خدمتگذار شرف وحیثیت فرد واجتماع‌وانسان وهنر بوده‌باشند درخودپرورش دهد؛ چرا که تنها در این صورت فرهنگ حیثیت وشرف بشری ، از سنتی پایدار و همه‌جا گستر برخوردار خواهد شد . نثر فارسی در آثار چند تن ازامنای قصه‌نویسی چهل‌پنجاه سال گذشته نشان‌دهندهٔ شکیبائی مظلومان در برابر ظالمان بوده است ؛ وبرای نسل من که میکوشد، هم درشعر وهم درنثر، تصویری از این صبر وشکیبائی‌توأم با عصیان را ترسیم نماید، کوشش‌اسلاف ادبی‌اش افتخارآمیز است .

هر نسلی، تصویری ازکوشش برای آزادی‌را، بیشتر،درنثرخود بدست میدهد . این آزادی گاهی کوششی است برای رهائی ازسنن پوسیده؛ زمانی‌کوششی‌است‌برای نجات‌ازخرافات‌حاکم براذهان‌مردم؛ زمانی دیگر کوششی است برای رهائی از ظلم وستم هیئت حاکمه ؛ وزمانی‌دیگرحتی‌کوششی‌است‌برای‌رهائی‌ازهویتی مجهول‌ویامجعول، ورسیدن بیك هویت فردی واجتماعی مشخص وروشن و دقیق . قصهٔ فارسی در همین دوران کوتاه عمر خویش، نمونه‌های‌بسیار ارزنده‌ای از این‌کوشش برای آزادی را بدست داده است، ولی شکی نیست که هنوزقصهٔفارسی‌نتوانسته‌است‌نویسندگانی‌چون‌تولستوی‌وداستایوسکی روسی ، بالزاك و پروست فرانسوی ، فیلدینك و جیمزجویس انگلیسی وایرلندی، ماویل و ویلیام فالکنر آمریکائی تحول دهد . ممکن است علت این کار را نخست در زبان فارسی بجوئیم ومعتقد باشیم که هنوزنثر فارسی بآن درجه از گستردگی وانعطاف که‌درآن انجام هر کاری راحت باشد، نرسیده است. ثانیاً ممکن است علت این کار را در نبودن یك سنت و زمینهٔ بسیار وسیع برای قصه نویسی بدانیم؛ وبگوئیم ازآنجا که تاریخ ماتازه‌از رکود جسته است وهنوز بمعنای واقعی علائم رکود را درخود از بین نبرده است ـ و امید که این نشانه‌ها را بزودی درخود نابود کند ـ هنوز قصهٔ فارسی آمادگی کامل برای دربرگرفتن تمامیت زندگی نیافته‌است؛ هنوز، زندگی وزندگان بمعنای واقعی ازتحرکی اصیل که فردی واجتماعی

باشد ، برخوردار نشده‌اند تا قصه گستردگی کامل برای نشان دادن این دینامیسم را پیدا کند. ثالثاً ممکن است علت این‌کاررا درفقدان نوابغی از نوع داستایوسکی و پروست بدانیم و بگوئیم که شاید در آینده نوابغی ازاین قبیل بقدوم خود قصهٔ فارسی‌را مزین‌کنند. (ولی من پیدایش این قبیل نوابغ را منوط به پیدایش محیط اجتماعی متناسبی می‌دانم که ظهورچنین نوابغی را برای اجتماع‌ما الزام‌آور سازد.) رابعاً ممکن است ما فکرکنیم‌که نبوغ ملی ما درعرصهٔ شعر است نه قصه ، وبهمین دلیل در شعر، ما همه چیز داشته‌ایم ودر نثر ، بویژه در قصه ، هنوز چیز چندان قابل ملاحظه ـ از نوعی که در زبان‌های آلمانی، فرانسه وانگلیسی و روسی هست ـ حلق‌نکرده‌ایم .

علت اساسی بنظر من در این است که ما دیرتر از غرب، گام در عرصهٔ تاریخ پر تحرك گذاشته‌ایم؛ وهمانطور که من در گذشته کوشیده‌ام نشان دهم ، غرب در اواسط قرن هفدهم باظهور کرامول ، تحت تأثیر رنسانس با پیدایش طبقهٔ متوسطی شهرنشین ، با شهری کردن تعلیم و تربیت و با از میان برداشتن فئودالیسم ، وارد عصر تحرك شد وموقعی که انقلابهای پی‌درپی پیش‌آمد ، روح تحول در تاریخ دمیده شد و ادامه یافت وقصه‌که‌با تاریخ پر تحرك پیداشده بود همدوش وهمراه روح تحول به گسترش ظرفیت‌های خود ادامه داد و شکل‌های رنگین و گوناگون خود را آشکارا نشان داد . تا پیدایش چنین موقعیت مشابهی در ایران سالها راه هست ، به دلیل

اینکه تمدن‌را می‌توان ازطریق وسائل‌جدید درراه پیشرفت‌انداخت ولی نفوذ و تأثیر فرهنگ ، بستگی به‌گذشت زمان دارد ونسبت به گسترش تمدن بطئی است وبه تدریج به پیشرفت خود ادامه می‌دهد وچه‌بساکه تمدن آنچنان گسترش پیدا کند که فرهنگ هرگز نتواند به گردآن‌برسد. وضع آمریکانمونهٔ بسیارخوبی برای پیشرفت سریع تمدن وعقب ماندگی فرهنگی است. فرهنگ آمریکامثل چاقوئی است دربرابر تمدنی که باسرعت موشکهای قارد پیما پیشرفت کرده است . وموقعی که معنویتی پشتیبان تمدنی نباشد ، آن تمدن ، از درون خود را بسوی نابودی خواهد راند و جامعه بسرعت به سوی بیماری‌های علاج ناپذیرخواهد رفت، وهمانطور که درگذشته‌مردان بزرگ خودرا بضرب گلوله ازپای درآورده بود ، درآینده نیز دست به قتل دربرابر مردم جهان خواهدزد ، زیرا تمدنی که هدفش‌کشتار دسته جمعی مردم کشورهای فقیر و ضعیف باشد دلیلی ندارد که در نتیجهٔ عادت به‌کشتن ، مردم خود آن کشور را نیز نکشد ؛ ودر واقع بهمان سرعت که دیگران را می کشد، دست بخودکشی نیز نزند .

قصهٔ فارسی، تحول تاریخی پس از مشروطیت را لمس کرده است، اما این تحول تاریخی گرچه درآغاز قوی بوده، لیکن‌بمعنای واقعی از نیروی‌کامل تحول برخوردارنبوده‌است، وشایدبهمین‌دلیل، قصه‌نویس فارسی ، هنوز بآن درجه از عظمت که قصه نویسی غربی رسیده ، اعتلاء نیافته است. باوجود این پیشرفت قصه درهمین پنجاه

سال گذشته، تا آن‌حد بوده است که احترام منتقدان را جلب کند و خواننده را به‌آیندهٔ نزدیك درخشانی نوید دهد.

***

نقد من دربارهٔ قصه‌های صادق چوبك حاصل جمع یك بررسی درطول ویك‌بررسی دیگردرعمق خواهد بود. منظور من از نقدطولی، نقدی است کـه در آن منتقد از نخستین قصه و یا کتاب قصه‌نویس شروع می‌کند وبرحسب زمان انتشار هریك از قصه‌ها، پیشرفت یـا عقب رفتگی قصه‌نویس را نشان میدهد ویا میکوشدپیشرفت وتحول و تطور هنر قصه نویس را در طول زمـان معلوم کند. در نقد طولی این سؤال پیش میآید که قصه‌نویس‌از کجا شروع کرده، چه‌راههائی را طی کرده، بالاخره درکجا پیاده شده‌است وموقعیت فعلی‌اوچیست ودرآینده چکار خواهد کرد ویاباید‌بکند. پیدایش‌یك خصیصهٔ‌هنری و گسترش آن در طول زمان‌درقصه‌های مختلف، درمیدان عمل‌منتقد درحال نقد طولی می گنجد ومنتقد باید نشان دهد که قصه‌نویس یـا هر هنرمند خلاق دیگری، درطول سالها چه راهها وبیراهه‌هـا را پشت‌سر گذاشته تابالاخره به‌موقعیت‌فعلی خوددست یافته است منتقد باید معلوم کند کـه تقلای قصه‌نویس در طول زمـان مصروف شکل دادن بچه نوع مادهٔ خام زندگی شده است.

درنقد عمقی، منتقد، از بالا، ناظر تقلای قصه‌نویس میگردد. یعنی از بالا نگاه میکندویا چاههائی در جاهای مختلف میزند تـا

بمنابع ویژگیهای عمومی وخصوصی کار قصه‌نویس دست یابد. نقد طولی، برشی است در عرض وافقی است. نقد عمقی برشی است در ارتفاع ویا برشی عمودی است. در نقد طولی، راه وروش قصه‌نویس در طول زمان معلوم میشود؛ در نقد عمقی خصائص عمومی قصه‌نویس، بدون در نظر گرفتن عامل زمان روشن میگردد. موقعیت قصه‌نویس از حاصل جمع این دو نقد بدست میآید و گرچه میتوان برای سهولت در کار، نخست دست بتجزیه وتحلیل عمقی و روشن کردن خصائص عمومی صادق چوبك پرداخت، ولی من ترجیح می‌دهم نخست دست بانتقاد طولی بزنم تا بدانم چوبك پنجاه ساله، در طول بیست وپنج سال حیات نویسندگی خود ازکجا بکجا رفته است واگر موفقیتی بدست آورده، این موفقیت از نظر زمانی در نتیجهٔ چه‌کوششها و چه تقلاهائی بدست آمده است. بعد خواهم پرداخت به نقد عمقی چوبك ونشان خواهم‌داد که چوبك بعنوان نویسنده دارای چه‌خصائصی است. از مجموع این دو، جهان‌بینی چوبك بعنوان قصه‌نویس نتیجه‌خواهد شد ومن خواهم کوشید حدود این جهان‌بینی را روشن کنم.

برای شروع به نقد طولی ویا افقی فهرستی ازتمام آثارچوبك را برحسب زمان چاپ آنها درج می کنم تا خواننده نیز با در دست داشتن این فهرست، در آینده بتواند ازنظرزمان چاپ قصه‌ها، خود را بخوبی توجیه کند واگرخواست درمقولات بعد، به‌فهرستی‌مراجعه کند، از فهرست حاضر استفاده کند.

خیمه شب بـازی (چاپ ۱۳۲٤) شامل یـازده قصه تحت این عنوان‌ها :

نفتی ـ گل‌های گوشتی ـ عدل ـ زیر چراغ قرمز ـ آخر شب ـ مزدی درقفس ـ پیراهن زرشکی ـ مسیوالیاس ـ اسائهٔ ادب ـ بعد ازظهر آخر پائیز ـ یحیی.

انتری که لوطیش مرده بود (چاپ ۱۳۲۸) شامل سه‌قصه ویك نمایشنامه تحت این عنوان‌ها :

چرا دریا توفـانی شده بود ـ قفس ـ انتری که لوطیش مرده بود ـ توپ لاستیکی (نمایش)

تنگسیر (قصهٔ بلند ـ چاپ مرداد ۱۳٤۲)

روز اول قبر (چاپ مرداد ۱۳٤٤)

شامل ده قصه ویك نمایشنامه تحت این‌عنوانها:

گورکن‌ها ـ چشم شیشه‌ای ـ دسته‌گل ـ یك‌چترخاکستری ـ پاچه خیزك ـ روز اول قبر ـ همراه ـ عروسك‌فروشی ـ یك شب بیخوابی ـ همراه «شیوهٔ دیگر» ـ هفخط (نمایش)

چراغ آخر (چاپ اسفند ۱۳٤٤) شـامل نه قصه و یك شعر بی‌وزن ، تحت این عنوانها :

چراغ آخر ـ دزدقالیاق ـ کفتربازـ عمرکشون ـ بچه گربه‌ای که چشمانش بازنشده بود ـ اسب‌چوبی ـ آتما، سگ من ـ ره‌آورد (شعربی‌وزن) ـ پریزاد وپریمان ـ دوست .

سنگ‌صبور (قصهٔ‌بلند ـ چاپ ۱۳۴۵)

شکی نیست که نمیتوان نقد طولی یاافقی را بطورکامل از نقد عمقی یا عمودی تفکیك کرد، بدلیل اینکه بررسی بیکی از روشها، بدون اشاره بروش دیگر تقریباً غیر ممکن است؛ ولی ما از نظر سهولت‌کار دست بچنین تجزیه‌ای می‌زنیم تابعداً ازمجموع آنها چهرهٔ کلی جهان‌بینی چوبك را مشخص کنیم.

۴۶

اشاره به‌خصوصیات قصه‌های کوتاه چوبک

آنچه در آغاز بررسی قصه‌های کوتاه صادق چوبك بلافاصله بچشم می‌خورد، تلفیق متناسب تکنیک «ادگار الن پو» و تکنیك قصهٔ کوتاه در اواخر قرن نوزده روسیه است. از نظر ادگار الن پو، قصه نویس و شاعر آمریکائی، قصهٔ کوتاه، قصه‌ایست که براساس یك تأثیر واحد پیش‌بینی شده، نوشته شده باشد. باین معنی که این تأثیر واحد، همچون مرکز دایره‌ای است و تمام عناصر و عوامل قصهٔ کوتاه بدور این تأثیر واحد

می‌چرخند. درواقع در این تعریف ازقصهٔ کوتاه، قصه خود نیز مثل دایره‌ای‌است‌که درعرصهٔ وحدت یافتهٔ آن، تمام حوادث‌اتفاق می‌افتد. درچنین قصهٔ کوتاهی، هیچ حادثه، کلمه، جمله‌و یاشخصیت اضافی‌دیده نمی‌شود. قصهٔ کوتاه، انتخابی است جدی از حوادثی کـه بر آنها، تأثیری واحد، هدفی عینی و یاذهنی‌را تحمیل‌کرده باشد. و بهمین‌دلیل است‌که قصهٔ‌کوتاه، بافوریت اتفاق افتادن حوادث، بافوریت توصیف‌و تشریح اعمال، وفوریت ایجادهیجانی‌عاطفی وغریزی وفکری سروکار دارد؛ والبته درقصهٔ کوتاه، سهم‌هیجانی عاطفی وغریزی بمراتب بیشتر ازسهم کنجکاوی‌های فکری است. حالت تعلیق فوری‌ای که بخواننده هنگام خواندن قصهٔ‌کوتاه دست می‌دهد، حالتی‌است عاطفی وغریزی؛ وبااین‌حالت‌تعلیق، حس پیش‌گوئی حوادث درخواننده ایجاد میشود: نوعی کنجکاوی برای بقیهٔ حوادث، کـه خواننده را مجبور می‌کند باپیشرفت قصه، به‌پیش گوئی حوادث قصه نیز بپردازد و قصه‌نویس تا حدی باتوجه بحالت تعلیق ونیروی پیش گوئی خواننده، همیشه اورا فریب می‌دهد؛ ازپیشگوئی‌های اودوری می‌گزیند تاتعلیق عاطفی‌اورا به‌اوج برساند ودر اوج، حادثه‌ای را بوجود می‌آورد کـه خواننده نمی‌توانسته است پیش‌بینی کند. دراین حالت گریز ازپیشگوئی‌های خواننده وایجادتعلیق وهیجان وعلاقه، نویسنده هرگز آن تأثیرواحد را فراموش نمی‌کند؛ چرا که بالاخره از طریق افشاء کردن ماهیت

آن تأثیر واحداست که تمام هوش و حواس خواننده متوجه حوادث قصهٔ کوتاه می‌شود واو علیرغم شکست‌خوردن بسیاری از پیشگوئی ـ هایش، بخواندن ادامه می‌دهد .

فکر تأثیر واحد، در قلب انواع مختلف قصه‌های کوتاه‌است. خواه در قصهٔ کوتاهی کـه بوسیلهٔ «ادگارالن پو » بنیانگذاری شد و بوسیلهٔ ناتورالیست‌های قرن نوزدهم تقلید شد وبعد در اواخر همان قرن تاحدی تبدیل به‌چیزی بسیار فنی وخالی ازمحتوی شد؛ وخواه قصهٔ کوتاهی که بوسیلهٔ تالستوی درروسیه نوشته شد ودر اوایل قرن بیستم تمام نویسندگان قصهٔ کوتاه را تحت تأثیر قرار داد .

قصهٔ‌کوتاهی که «پو» و «موپاسان» نوشته‌اند، قصه‌ایست که در آن، ازبی‌حسابی زندگی‌خبری نیست. زندگی پراکنده‌است ولی‌به‌قصهٔ کوتاه، حق پراکنده شدن داده نمی‌شود. ازاین نظرقصهٔ‌کوتاه، تقلیدی از زندگی، حتی بآن معنی که در قصهٔ بلند صورت میگیرد، نیست. بلکه مونتاژی‌استازحوادث مختلف ومنتخب‌زندگی‌تا آن‌تأثیرواحد، دراوج ایجاد شود . چنین قصهٔ کوتاهی، سخت فنی‌است وشایدکسی که حتی نویسندهٔ چندان بزرگی نیست، بـا داشتن ظرفیتی برای توطئه چیدن، بتواند آن تأثیر واحد را ایجاد کند و شاید بهمین دلیل بود که غرب درطول شصت هفتاد سال رواج این نوع قصه، ازابعاد بسیار فنی‌آن خسته شد و بسوی قصهٔ کوتاه روس روی‌آورد . در چنین قصه

کوتاهی، نخست موقعیتی که شبه زمینه‌ای بیش نیست، ایجاد میشود. عوامل وعناصری که این موقعیت را به وضعیتی قبل انفجار تبدیل کنند، خلق میشود، عمل که معمولا یکی بیش نیست، بسرعت تمام بسوی حدوث حرکت میکند و براساس گره‌افکنی‌های قبلی ناشی از آن موقعیت و وضعیت، باوج میرسد ومثل گلولهٔ آتش‌بازی که در آسمان منفجر شود وشکل پیش‌بینی شدهٔ خاصی را برای لحظه‌ای ایجادکند، در اوج گرههای پیچیدهٔ حادثه وعمل، گشوده می‌شود وخواننده، که چشمش را بآن گلوله روشن آتش‌بازی دوخته بود و مسیر آن را با هیجان وعلاقه تعقیب کرده بود در آسمان بالاسر خود انفجار گلوله وبعد رنگها واشکال مختلف را می‌بیند وبه‌ماهیت آن‌ها پی می‌برد ولذتی را که در اوج برایش دست‌داده بود، لمس میکند وآنوقت سرش را پائین می‌اندازد وبه راه خویش ادامه می‌دهد.

درچنین قصهٔ کوتاهی، تمام عوامل دهگانهٔ قصهٔ وجود دارند منتها با ابعاد بسیار فشرده وکوچکتر ـ طوری که بعضی از آنهافقط با یك یا دوسطر ـ موجودیت خود را نشان میدهند. تجربه هست منتها درهیأت بسیارفشرده‌اش، حادثه هست، منتها بامرکزیت بیشتر در طرح و توطئه قصه، به‌دلیل آنکه بدون آن هیچ قصه‌ای نمی‌تواند وجود داشته باشد، وشخصیت وجود دارد، منتها در اوج، به دلیل اینکه عمل در حادترین زمان زندگی شخصیت اتفاق می‌افتد، ودرواقع‌عمل‌وجدال قصهٔ کوتاه«پو»و«موپاسان». سرنوشت‌شخصیت‌ها

۵۸۰ ـــــــ

می‌شوند، طوری بیان شده‌اند که گوئی دست دخالت نویسنده‌ای درکار نبوده است وخود به خود درمحیطی اززندگی که بر آن مرگ حکومت می‌کند، اتفاق می‌افتند. فشردگی دراین قصه نیزهست، ولی نه‌بآن شدتی که در قصه‌های پو وموپاسان می‌توان پیداکرد. این قصه مقداری از گستردگی حوادث گستردهٔ زندگی را بعاریه گرفته‌است؛ وگرچه طرح وتوطئه قصه، مونتاژ تازه‌ای از زندگیست، ولی‌هرگز از زندگی دور نیست، بلکه تاحدی نوآفرینی‌آن در چارچوبهٔطرح وتوطئه‌ای ملهم از حوادث حاد زندگی است. عامل تأثیر واحد، باز مرکزیت دارد، ولی نه برای آنکه فقط حس تعلیق و هیجان برای پیشگوئی درخواننده ایجاد شود؛ بلکه برای‌آنکه رازی ازرازهای زندگی‌نیزگشوده شود وخواننده بسوی روشن‌کردن معماهای پیچیدهٔ زندگی وحتی درک بعضی از معنویت‌های بشری رانده شود.

با چخوف، قصهٔ کوتاه بسوی متن زندگی هدایت می‌شود و نویسندگان اوایل قرن بیستم ازچخوف، تکنیك جدیدقصهٔ کوتاه‌را یاد می‌گیرند. اولین خصیصهٔ چخوف ضدقهرمان بودن قصه‌های‌اوست. قهرمان وارزش‌های قهرمانی بدرد او نمیخورند، بلکه او از زندگی طنزآلود بابتذال کشیده‌ای صحبت می‌کند که روح زندگی محیط اوست وقهرمان پروری در آن احمقانه بنظر می‌آید. بهمین دلیل بندرت می‌توان درچخوف بدنبال نوع شخصیتی بودکه در«پو» وجود دارد. «پو» ازشخصیت‌هائی صحبت میکند که بد یاخوب اغلب اوقات

بدنبال ارزش‌های قهرمانی هستند و برای خود در زندگی مرکزیتی قائل هستندکه عملا درزندگی واقعی فاقدآنها بوده‌اند. این قهرمانها، سخت شخصی هستند وهمیشه ازخود، ازعوالم درون خود، ازعواطف وغرایز بیمارگونهٔ خود، اززندگی پروحشت وغیرعادی خود، ازقتل وکشتارهای ناشی ازامراض روحی خود، درمحیطی تیره وتارصحبت می‌کنند. درفردفرد شخصیت‌های قصه‌های کوتاه «پو» جای حساسی هست که‌اگردست برآن‌بگذاری، صدای‌فریاد شخصیت بلند می‌شود؛ وآنگاه‌اوحاضرمیشودآدم بکشد، بدن آدمی‌راقطعه‌قطعه‌کندویامردی رازنده بگوربکند. وحشتزدگی درقصه‌های «پو»چنان بااغراق نشان داده شده که بسیاری از قصه‌های او باور نکردنی بنظر میرسند و در نتیجه متعلق بـه بیماران روانی برگزیده و هوشیار و در عین حال غریزی هستند واز متن زندگی روزمره درآنها چندان خبری نیست.

چخوف نشان می‌دهد که ابتذال مضمون کار نویسنده است. ولی نباید این ابتذال را بطریق شخصی بیان کرد؛ بلکـه بـاید از طریق حوادث، مسخرگی زندگی را نشان داد، بـاید قصه‌نویس بی‌اعتنا باشد وبگذارد حوادث، داستان را بوجودآورند و نویسنده طوری وانمود کندکه این زندگی است که با بی‌اعتنائی وبی‌تفاوتی اتفاق می‌افتد و شخصیت‌ها را بسوی سرنوشت محتومشان راهنمـائی می‌کند. نویسنده چنین وانمود می‌کندکه خود دراین حوادث‌چندان دخالتی ندارد، بلکه حوادث از متن زندگی بپا می‌خیزند، در زمینه

ومتن آن اتفاق می‌افتند و تأثیر خود را نیز درهمان متن می‌گذارند. البته درقصهٔ چخوف نیز، تأثیر واحد یك قصهٔ کوتاه اهمیت دارد ولی نه بآن شکلی که در «پو» و«موپاسان»دیده میشود. تأثیر واحد، بجای آنکه در مرکز ودر اوج داستان قرارگرفته باشد ، درمتن تمام قصه پخش گردیده‌است و یادرپشت‌پردهٔ‌حوادث نگاه‌داشته شده‌است، بجای آنکه ازتشخصی بی‌نظیروبی‌سابقه برخوردارشده‌باشد. قصهٔ‌چخوف از وحدت‌آتمسفر برخورداراست، بجای‌آنکه ازوحدت‌عمل بهره برده باشد، بهمین‌دلیل، تکنیك قصه‌درچخوف، درحدودمسائل‌بسیارپیچیده وفنی نمی‌چرخد، بلکه‌جهان‌بینی‌نویسنده،زندگی‌را بنحوی‌هنرمندانه ولی غیرشخصی بیان می‌کند؛ و هنر چخوف در این است که خود را بسیارکم درحوادث دخالت می‌دهدومحیطی غیرشخصی بوجودمیآورد که درآن ابتذال زندگی نمایان می‌شود ، بدون آنکه فهمیده شود هنرمندی مقتدر، رفتاری بزرگمنشانه بامواد خام زندگی‌کرده‌است . چخوف در قصهٔ کوتاه خود روی از ما می‌پوشد تا ما زندگی راباتمام ابعادش درك کنیم .

صادق چوبك از طرفی متوجه تکنیك « پو » است، واز طرفی دیگر می‌کوشد با بیطرفی ، از آن نوع بیطرفئی که در آثار چخوف دیده میشود، زندگی را بیان کند. چوبك از طرفی می‌کوشد تأثیر واحد در خواننده ایجاد کند وقصهٔ کوتاهش را از وحدتی کامل برخوردار کند؛ واز طرفی دیگربندرت درکار اودخالت من فردی را

می‌بینید. واگر «من»ی بکار رفته باشد، مثل نقابی است برای شخصیتی دیگر که «من» نیست، بلکه «او»ست، وچوبك فقط برای ایجاد تأثیر بیشتر «من»اش نام نهاده است. ولی همانطور که در گذشته گفته‌ام چوبك، نویسنده‌ای است غیر شخصی ـ البته از نظر برداشت تکنیك وارائه محتوی، نه از نظر سبك وزبان ـ وکارش جولان زدن در مغز و قلب شخصیت‌های قصه است. وبندرت اظهار عقیدهٔ شخصی درقصه‌اش می‌بینید و اگر اظهار عقیده‌ای ببینید، از قول شخصیتی که در قصه نقشی دارد، می‌بینید، نه ازطرف خود نویسنده. مثلا در قصهٔ «نفتی»، که در حدود هفت صفحه از کتاب «خیمه‌شب‌بازی» بدان اختصاص داده شده، همه چیز از قول «عذرا» بیان می‌شود، جز این چند سطر که اظهار نظر خصوصی خود نویسنده بنظر می‌آید والبته طوری در متن قصه گنجانده شده که خارج از موضوع و حتی تکنیك بنظر نمی‌رسد:

«ولی خوب، کسی چه می‌دانست. چه بسیار زنها ومردها که شبها بآرزوی هم برختخواب میروند واز حال همدیگر خبر ندارند. وای ازآن روزی که این لحاف و دوشك‌ها بزبان بیایند و آنوقت است که دیگر مردم از هم وحشت می‌کنند.»

اتفاقاً قصهٔ «نفتی»، نمونهٔ بسیار خوبی برای تشخیص تکنیك «چوبك» است. قصه، زندگی دختر ترشیدهٔ زشتی‌است باسم عذرا که از همه‌جا درمانده به ضریحی دخیل می‌بندد و همیشه منتظر است

۵۸۶ ــ ــ

متعلق به عذراست، نه چوبك، و چوبك موظف است که درمغز عذرا حلول کند، موقعیت اورا دریابد، حرفهای اورا بزند و زندگی او را از طریق عذرا نشان دهد. او حق ندارد حرف‌های گندهٔ عاطفی و اجتماعی، که‌هیچ ربطی بموقعیت زندگی‌عذرا ندارد، بزند. بهمین‌دلیل آنچنان‌ازگفتن ونوشتن چنین حرفهائی امتناع می‌کندکه ما عذرا را همیشه می‌بینیم، ولی چوبك را هرگز. در عین‌حال، او زندگی عذرا را در همه جای داستان پخش می‌کند، حرف اضافی نمی‌زند، حادثهٔ اضافی‌بوجود نمی‌آورد. دردعذرا دردی است که‌بکسی نمی‌تواندابراز کند وبهمین دلیل چوبك، شخصیت مهم دیگری خلق نمی‌کند؛ همان عذرا وخیالاتش کافی است تاتنهائی عذرا برملا شود.

علاوه برتلفیق دو تکنیك مرسوم غرب، چوبك در برخورد با موقعیت جنسی عذرا از مکتب ناتورالیسم موپاسان و زولا نیز سهمی می‌برد. اوتمسام اشیاءِ دور وبر عذرا را، مخصوصاً موقع چسبیدن به ضریح‌ودخیل‌بستن، تبدیل به‌سمبول‌های جنسی می‌کندواین سمبول‌ها را همیشه درخیال عذرا جولان می‌دهد وقصه‌ای می‌آفریندکه باتوشه گرفتن از تکنیك‌های مختلف غربی، در محتوای خود ودربرخورد شخصیت با موضوع، و ارائهٔ محیط و زمینهٔ جهان‌بینی کاملاً ایرانی است. تکنیك قصه‌نویسی غرب و بویژه تلفیق آگاهانه و موفقانهٔ انواع مختلف‌آن، در خدمت نشان‌دادن زندگی ایرانی قرار گرفته است؛ وطرحی اززندگی ایرانی داده شده است که در میان انواع طرحهای مختلف، موفق است.

۴۷
خیمه‌شب‌بازی

قصهٔ «نفتی» را در فصل قبل دیدیم. اکنون می‌پردازیم به بقیه قصه‌های کتاب «خیمه شب‌بازی». «گل‌های گوشتی» قصهٔ دوم «خیمه شب‌بازی» چوبك، نمونه‌ای بسیار زیبا از قدرت توصیف اوایل کار چوبك، است. زبان این توصیف بسیار دقیق انتخاب شده‌است و هرگز از آهنگی که پیدا کرده‌است، منحرف نمی‌شود. چوبك با این زبان، باشیوه‌ای که نیمه رئالیستی و نیمه ناتورالیستی است، دنیای شخصیت‌ها را باقدرت توصیف می‌کند. زشتی سطح و گاهی عمق حوادث، همیشه چوبك را

بسوی خود خوانده است واوگاهی درقصه‌های بعدی آنچنان بتوصیف واقعی اززشتی پرداخته است که خواننده ممکن است چنین تصور کند که چوبك عاشق زشتی است. ولی بنظرمن مقداری از این زشتی از آن اجتماعی است که چوبك در آن زندگی می‌کند وتکنیك چوبك، یعنی اعلام وابلاغ زشتی اجتماع از طریق غیرشخصی و بوسیلهٔ ذهن شخصیت‌ها، او را از تهمت زشت پرستی تبرئه می‌کند. شاید این بدلیل علاقهٔ خواننده باشد که پس از مشاهدهٔ اینهمه زشتی در اجتماع، می‌کوشد در آثار نویسندگان این اجتماع، به‌جبران زشتی‌ها بپردازد و بدنبال زیبائی میگردد. ولی خواننده‌ای که بااین طرز تلقی از قصه‌نویسی، با چوبك روبرو شود، بدون تردید دچار وحشت خواهد شد: زیرا نه‌فقط زشتی‌ای را که خود دیده است در آثارچوبك منعکس‌خواهد دید، بلکه طرز تلقی قصه‌نویس از زشتی را نیز بر آن افزوده شده خواهد یافت ودر زشتی هزار توی اجتماع و افراد مختلف آن غرق خواهد شد.

البته قصهٔ «گل‌های گوشتی» نشان دهندهٔ تمام عوامل زشتی در اجتماع نیست. هیچ قصه‌ای نمی‌تواند تمام عوامل وعلائم اجتماعی را بیکجا جمع کند. هرقصه‌ای بمقتضای ظرفیت خود از این عوامل استفاده میکند و گل‌های گوشتی نیز فقط ازیك یادوحادثه ساده، ولی بخوبی توصیف شدهٔ اجتماعی سهم میبرد و با وجود این محدودیت، قصه‌ای کامل می‌نماید.

مردی‌است تریاکی باسم «مراد» که کتش‌را فروخته، ده‌تومانی گرفته ، در جیب شلوارش چپانده است و هدفش یك تریاك سیر وبعد خانهٔ زنی هرجائی‌است. می‌داند که وسط راه به‌یهودی طلبکار برخواهد خورد وتصمیم می‌گیردکه، بهرقیمتی شده، حتی یك‌قران‌هم ازپولش‌را بطلبکارش ندهد. سرراه، حرکت شهوانی زنی اشرافی، که گل‌های خشخاش لباسش، گوئی گلهای گوشتی هستند و یا برروی گوشت کنده شده‌اند، توجه اورا آنچنان بخود جلب میکند که او در خود میل‌شهوی سوزانی حس میکندوچون‌زن بوی مرفین‌می‌پراکند، مراد بیچاره در خود میل کشنده‌ای برای تریاك کشیدن نیز احساس میکند. این‌احساس‌را، یعقوب‌طلبکارکه‌ازآنورخیابان صدایش میزند، برجای خود میخکوب میکند و بالاخره مراد منتظر میشود تا از یعقوب، با تصمیمی که برای ندادن پول گرفته است ، استقبال کند . ولی یعقوب را یك ماشین ده‌چرخه زیر میگیرد ومراد در حالیکه به جسد له شدهٔ او در وسط خیابان نگاه میکند ، احساس وحشت و ترس را با احساس رهائی از دست طلبکار ، در کنار هم می‌بیند وبعد که راه خود را می‌کشد و می‌رود، دیگر ازدست آن احساس زشتی نمیتواند نجات پیدا کند؛ چرا که وقتی دوباره آن زن شهوت‌انگیز را می‌بیند و گلهای گوشتی دوباره از پشت زن بحرکت درمی‌آیند ، دیگر آن حس پیشین در مراد بیدار نمیشود ، وعطر مرفین بدل به چیزی میشود که «بوی پهن و استخوان جمجمهٔ یك مغز له شده، و

مشتی خون سیاه دلمه شدهٔ آدمیزاد» میدهد.

نویسنده وخواننده، جز در موارد بسیار ناچیزی، همیشه در مغز «مراد» هستند؛ ودر واقع از دیدگاه او، زندگی خود او وزندگی دیگران را می‌بینند. چوبك نقش عاریهٔ بیطرفی خود را خوب بازی میکند. طوری که گوئی خودش اصلا وجود ندارد و هرچه دارد در اختیار عوامل داستان گذاشته است تا حوادث درکمال بیطرفی اتفاق بیفتند. همین غیرشخصی بودن است کـه چوبك را از نظر برداشت قصه‌نویسی از سایر قصه‌نویس‌های معاصر جدا میکند؛ وبـاز همین عامل است که از قدرت توصیف بی‌نظیر او سرچشمه می‌گیرد و در عین‌حال، زندگی را بیطرفانه دربرابر دید خواننده می‌گذارد.

گرچه‌مرگ«یعقوب»، مرادراازدست‌طلبکاری‌سمج‌وطماع‌نجات میدهد، ولی احساس اورا نسبت به زندگی نیز دگرگون میکند وقصه موقعی به‌اوج‌خودمی‌رسدکه می‌فهمیم وجودآن زن‌لوند شهوت‌انگیز دیگردراوحس تریاك‌کشیدن ویاآمیزش بازن‌را بیدار نمی‌کند؛ بلکه دراواحساس مرگ، احساس‌پوچی وبیهودگی زندگی‌رابیدار می‌کند؛ و مثل میله‌ای تیز، مشاعراورا بهم میزند. مراد در اوج از خودکنده میشود وباوجودآنکه به‌بافت وزمینهٔ زندگی‌روزانهٔ خود می‌اندیشد، بسوی اندیشه‌ای متافیزیکی ـ اندیشهٔ‌غلبه مرگ، براحساس شهوت ونفرت، ویاغلبهٔ آن برولع برای تریاك کشیدن ـ رانده می‌شودوگام در محیطی ازتفکر واندیشه می‌گذارد که بدون شك دیگر نخواهد

PersianPDF.com

توانست از دایرهٔ آن خود را نجات دهد .

«عدل»، قصهٔ سوم خیمه شب بازی‌را نمیتوان بمعنای واقعی‌قصهٔ کوتاه نامید. چرا که طرح وتوطئه قصه برآن حاکم نیست وشخصیت یا شخصیت‌هائی بمعنای واقعی درآن‌زندگی نمی‌کنند . ولی درحدود یك تمثیل کوتاه، یاطرحی از یک تمثیل اجتماعی میتوان ازآن یاد کرد .

اسبی دست وپا شکسته در وسط خیابان افتاده است و ایرانی جماعت ، بلاتکلیفی ، کلاپیسگی و دست و پاچلفتی بودن خود را در برابر این حادثه بخوبی نشان میدهند . هر کسی حرف میزند ، یکی میخواهد دمش‌را بگیرد ودیگری سرش را ؛ وسومی نسخهٔ دیگری که نـاشی از بلاتکلیفی کامل است ، می‌پیچد . واین نسخه‌پیچی ادامه دارد وخواهد داشت تـا بالاخره سرنوشتی مقدر و غیر قابل اجتناب بسراغ اسب بیآید . در این میـان تکلیف اسب روشن‌تر از تکلیف آدمهـائی است کـه می‌خواهند اسب را از زمین بلند کنند .

«اسب قیافه‌اش آرام وبدون التماس بود ، قیافهٔ یك اسب سالم را داشت . باچشمان گشاد وبدون اشک بمردم نگاه می‌کرد.»

این جوش عوضی مردم ناشی از عدم شعور وناشی از بیدرمانی است . بیخردی ، رکود فکری و بی‌تصمیمی که برمغزها حاکم است ، در این تمثیل بخوبی نشان داده شده است و اسب « نعش این شهید عزیز»ی است که روی دست مردم مـانده است .

« زیر چراغ قرمز » ، نخستین قصهٔ چوبك از زندگی واقعی فواحش است . او با بصیرتی تمام هم نسبت بزندگی وهم نسبت به تکنیك قصه، زندگی راستین فاحشه‌ها را در برابر ما افشا میکند. «آفاق»، زنی‌است که رودر روی مرگ ایستاده است، چراکه از کار افتاده است ؛ «جیران»، زنی‌است که بااسم مستعار «ماری»، تازه وارد فاحشه خانه شده؛ «فخری» زنی است که سفلیس اورا بسوی نابودی کشانده است. سرنوشت آفاق وجیران، چیزی جز سرنوشت فخری نیست که روزقبل «ننه»تربت بحلقش ریخته، وبعد حمالها آمده‌واورا در نعش‌کش نهاده، بقبرستان برده‌اند. آفاق که زیر کرسی خوابیده است ـ وچوبك طرحی از یادهای اورا برما می گشاید ـ زنی است که چندان فاصله‌ای با سرنوشت فخری ندارد . جیران کمی جوانتر است وبهمین دلیل‌مشتریها بیشتربخاطر او وارد فاحشه‌خانه‌میشوند.

چوبك در توصیف حالات این سه زن وآنچه برآنها گذشته است ومیگذرد، تاحد یك پزشك تشریح کننده پیش میرود ورسماً ، با توصیفش، هم بخواننده وهم برآنان ظلمی را روا میداردکه کمتر نویسنده‌ای بخود حق روا داشتن آن را داده است. کمال بیطرفی را از نظر توصیف نشان میدهد . در تجزیه و تحلیل درون و برون شخصیت‌ها، از خود احساسات پوشالی نشان نمیدهد وشعار اخلاقی ضد فحشاء نمیدهد . وظیفهٔ او تقلید و خلق زندگی فواحش بصورت قصه است ؛ واو می‌داند که قصه باید با زندگی مطابقت داشته باشد .

سردستهٔ فواحش، زنی است که در کمال خشونت و ستم، از فاحشه‌ها، بویژه از جیران تازه وارد، کار می‌کشد. او یك دیکتاتور واقعی است که رحم و عاطفه نمی‌فهمد و بر جامعه‌ای که انحطاط بر رگ و پی‌اش حکومت میکند، میخواهد دیگران را، تا آن آخرین نفس، استثمار کند. جیران تازه‌کار هنوز بیاد آخرین نفس‌های «فخری» و بیاد مردهٔ اوست. او هنوز به ته ماندهٔ عرف و عادت و مذهب می‌اندیشد ولی چه فایده؟ سیل حوادث که چنگ در اعماق جانش افکنده، او را از سرزمین هر نوع اعتقادی زمین‌کن می‌کند و با خود می‌برد و او مجبور است در هر لحظه، صدای دور گه‌ای را بشنود که فریاد میزند: «ماری جون مهمون داری» و گوئی با هر مهمان او به آفاق و در نتیجه به «فخری» که حتی لباس مرگش را برای فروش از تنش بیرون کشیده‌اند، نزدیك می‌شود.

قصه که آغاز می‌شود، خواننده و نویسنده درون ذهن «آفاق» هستند. با ذهن او بسوی زندگی اولیه، دوران تازه کاری فاحشگی و بعد دوران کهولت فاحشگی رانده می‌شوند. قصه طوری در عالم تجربیات این زن و اشخاص اطراف او پیش می‌رود که گوئی اصلا قصه‌ای در کار نیست، بلکه زندگی است که خود بخود سیر جبری خود را طی میکند و پیش می‌تازد. با آمدن و رفتن «جیران» رشتهٔ افکار «آفاق» بریده می‌شود و خواننده و نویسنده، با حرفهائی که «جیران» و «آفاق» میزنند، از عوالمی که در دنیای فواحش میگذرد با خبر

۵۹۴ ـــ

با نشان دادن بیرحمی مرگ، تصویری ازبیرحمی زندگی محیط نیز ترسیم میشود، واین دو بیرحمی در کنار یکدیگر درقصهٔ «مردی در قفس» که یکی از بهترین قصه‌های خیمه‌شب‌بازی است، باوجود تمام پیچیدگیهایش، بصراحت تمام بچشم میخورد.

«سیدحسن‌خان» مردی که نیم قرن زندگی نفرت‌بار پشت سر گذاشته، تمام خانواده‌اش را دروبائی در هندوستان ویکی‌ازپاهایش را بدلیل بیماری در بیمارستان وزن جوانش را بعلت خناق ازدست داده است، تنها امیدش به محبت بی‌دریغ سگی است بنام «راسو» که آنرا هم طبیعت ظالم از چنگ او میرباید و سید حسن خان که نیمه‌شب در باغ منزلش را برای بدام انداختن سگ نری جهت فرونشاندن عطش شهوی راسو، بزحمت باز کرده، بعد بسته است، همان پشت درمی‌میرد، در حالیکه راسو در دو قدمی اوبا قیافهٔ کتک خورده‌ای خودرا تسلیم سگ‌نر میکند.

زندگی سید حسن‌خان با دقت وایجاز تمام توصیف شده‌است. محیط او، محیط ملال‌آور وخسته کننده‌ای است که برآن زندگی فقط از طریق یادهایش حکومت میکند: یادهای زنش سودابه، زندگیش درهندوستان وبالاخره بدبختیهای محیط بی‌سروسامانش، ومنزلش که درآن اشیاء عتیقه و بی‌مصرف ایرانی و هندی انباشته شده است. چوبک، تصویری از تنهائی تلخ و اندوهگین این مرد یکپا را که ازتنهائی به سگی پناه برده است (که بالاخره بوی سگ

نری‌ازدستش‌خواهد ربود) آنچنان بصورت تجربی‌ودرعین‌حال باکمال بیطرفی ترسیم کرده است که خواننده عملا خود را در جریان سیل‌آسای واقعیت‌های تلخ سرنوشت می‌یابد. ناتورالیسم تند چوبك در اینجا، بدل بنوعی فلسفهٔ طبیعی شده است؛ طوری که گوئی طبیعت، با جبر خود، ایجاب می‌کند که راسو خود را تسلیم سگ نر کند تا نسل سیدحسن‌خان‌های یکپا منقرض شود. در این وادی جبری تنازع بقا، طبیعتی‌کور، سگی سالم را که باشامهٔ غرایز خود بدنبال آمیزش با سگهای دیگر می‌گردد، حفظ می‌کند ومردی را که تجربیات تلخ زندگیش از او مردی در خود فرو رفته و عبوس ودر عین‌حال حساس و عمیق و رقیق‌القلب ساخته‌اند، نابود می‌کند. طبیعت یکبار از طریق وبا، بار دیگر از طریق گرفتن یکی ازپاهای او، وبارسوم از طریق مبتلا کردن سودابه به‌خناق، بزرگترین‌ظلم‌ها را باو روا میدارد وآخر سر از اومردی می‌سازدکه نیمه‌شب باید برای سگش قوادی بکند و برسر همین قوادی نیز زندگی خود را بگذارد.

در تصویری که چوبك از راسو داده، تأثیر سگ ولگرد هدایت دیده می‌شود. بعضی از رفتارهای چوبك در نشان دادن خلق وخوی سگ، خواننده را بیاد هدایت می‌اندازد. موقعی که چوبك از قلمتراشی که سیدحسن‌خان در هند، ازدوستی دزدیده است،حرف میزند، وبوصف دقیق آن وحالاتی که به سیدحسن‌خان از تماشای

آن دست میدهد ، می‌پردازد ، خواننده بیاد بوف‌کور و وصفی که هدایت از قلمدان می‌کند، می‌افتد. ولی وصف چوبك، همیشه دقیق، عینی و بیطرفانه صورت می گیرد و درهمین نوع برداشت از تکنیك نثراست که او از هدایت جدا میشود وبسوی ترسیم‌چهرهٔ ادبی‌خودش حرکت میکند.

موقع خواندن بعضی از قصه‌های چوبك، خواننده باین فکر می‌افتد که آیا واقعاً این زندگی است که این‌قدر بیرحم وخشن و ظالم‌است ویانویسنده‌ای‌که همه چیزرا تااین‌حد خشن وبیرحم وظالم می‌بیند ؟

در « پیرهن زرشکی » ، قصهٔ هفتم « خیمه شب‌بازی » ، صادق چوبك از طریق گفتگو بین دو مرده شور و وصف وضع روانی ، اجتماعی و خلق وخوی اکتسابی آنان ، تصویری از خشونت روحی سلطنت و کلثوم راکه نمونه‌اش‌را کمتر در ادبیات معاصر ایران میتوان یافت، ترسیم میکند. اگر موقع خواندن «زیرچراغ‌قرمز» خواننده نسبت به آفاق و جیران احساس ترحمی اجتناب ناپذیر می‌کند، نسبت به دوزن داستان « پیراهن زرشکی » انزجار ونفرتی از خود نشان میدهد که بدون شك از تصویر منزجر کننده و نفرت‌انگیز آنها سرچشمه می‌گیرد . دو مرده‌شور آزمند و حریص وطماع، هنگام شستن مرده یابفکرلباس اوهستند، یادندانهایش، و یا در فکر لذتهائی هستندکه در زندگی داشته‌اند، ویاغنائمی‌که باید در آینده از طریق لخت کردن مردگان وانگشت در دهان‌آنان کردن

بدست بیاورند. سلطنت وکلئوم ـ که یکی حاضر نیست حتی سیگار خودرا بکشد ودیگری حاضر نیست حتی سیگاری‌ازخودبدیگری وام دهد ـ مظهرفسادروحی‌حاکم براجتماع هستند، اجتماعی که آنها خود لخت می‌کنند، می‌شویند وکفن می‌کنند. هرکاری که آنهادرمورد مرده می‌کنند «عادی وبدون غرض» است: آنها دربرابر مرگ ـ که ازنظر مردم‌دیگرچیزی است که‌تمام عادات‌را بهم میزند وانسان‌را دگرگون میکند ـ عادی و بدون غرض رفتار میکنند و به مسائلی از زندگی میپردازند که هیچ سروکاری بامردهٔ روبرویشان ندارد. آنها با هزار حلقهٔ‌نامرئی، باهزارخاطرهٔ‌کثیف وفسادانگیز، به‌زندگی‌اجتماع‌پیوند خورده‌اند؛ اجتماعی که شیخش، برسر آنها کلاه گذاشته، تاجرش فریبشان‌داده، مذهبش‌فقط‌خرافاتیشان‌کرده، حسابگریهای‌بی‌فرهنگ ومادیگرانه‌اش‌آنها را بسوی ولع بیشتر برای‌جمع‌آوری مال رانده است؛ طوری‌که یکی ازآنها همیشه درحال شستن مرده ـ مرده‌ای‌که به‌زیبائی برروی سنگ افتاده‌است ـ فقط بفکرپیرهن زرشکی مرده است وبالاخره هم‌آنرا ازدست دیگری ـ که همیشه بفکررسیدن به قدرتی مادی‌ازنوع قدرت مادی اولی‌یعنی‌خوداوست‌درمی‌آورد. آنچه درمرده‌شوخانه میگذرد، نمونه‌ای کوچك ولی‌دقیق ازچیزی‌است‌که عملا در اجتماع میگذارد. چراکه‌اجتماع، بی‌شباهت به‌جامعه‌ای‌از مردگان‌ومرده‌شویان نیست. مردگانی که‌هرگز انگشت نمی‌جنبانند ومرده‌شویانی‌که با بی‌حیائی تمام انگشت در دهان آنها فرو میکنند

تا دندانهای طلایشان را درآورند وبعد بدیگران بفروشند.

فواحش و مرده‌شویان و بطورکلی بیشتر زنانی که در «خیمه شب‌بازی» دیده میشوند، بعدها از «سنگ صبور» سر درمیآورند وما موقع مطالعهٔ عمودی کارهای چوبك خواهیم دیدکه نثر گفت‌وگوهای این زنان چگونه بعدها در سنگ صبور راه کمال می‌پیماید ولی چیزی که باید دراینجا نمونه‌ای از آن بدهم، وصف شاعرانه وعینی وسرشار از زندگی است که چوبك ازمردهٔ روی سنگ‌افتاده میدهد:

«مرده زنی بود بیست‌وهفت هشت ساله باموهای بلوطی انبوه و پوستی که در زندگی سفید بوده واکنون برنگ پوست لیمو شیرین درآمده بود. لبهای خاکستری نیمه بازش بهم‌کشیده شده‌بود، ورنگ ماتیك بنفش‌کهنه‌ای رویشان داغمه بسته بود شکمش باد کرده بود. طرف راست نافش شکاف کشیده‌ای‌بود. چشمهایش بسته‌بود، ومژه‌هایش کیپ، مثل مژگان عروسك توهم جفت شده بود، قیافه‌اش آرام و حق بجانب بود. یك دنیا حالت ومعنی زیر آن قیافهٔ آرام پنهان بود. جدی‌ترین وحقیقی‌ترین حالت یك زندگی مصنوعی ومسخره درآن قیافه نقش بسته بود واین حقیقتی بود برهنه که‌آخرین پردهٔ غمناك یك‌کمدی گول زننده‌وپرشکنجه رویش بجا مانده بود. حقیقتی بود که تمام مراحل شهوت وکینه ودروغ وخودپسندی را رهاکرده، واز تمام مسخره‌بازیهای زندگی برکنار شده بود. آخرین پردهٔ زندگی که همچنان درحال دهن کجی‌مانده‌بود وبازیکنانش‌بیجان وبی‌پیرایه

هریك درجای خود خشکشان زده بود، درخوابی بود که حتی‌حرکت نفس‌کشیدن هم‌آرامش آنرا برهم نمیزد.»

جالب این است‌که این مرده‌شویان، موقعی بمسائل‌متافیزیکی اشاره می‌کنند که مطلقاً بدنبال مادیات هستند ویکی از آنها طنز تلخ زندگی را موقعی بـاوج میرساند کـه پس از بازکردن دهن مرده و نومید شدن از یافتن دندان طلا، می گوید:« خیر وبرکت ازهمه‌چی رفته»ونشان می‌دهدکه تاچه حد،جلوه‌های‌فرهنگی ومذهبی‌به‌ابتذال کشیده شده است‌که بـاید خیر وبرکت‌را در دهان مرده‌ای‌جست‌وجو کرد .

«مسیو الیاس» داستان هشتم خیمه‌شب‌بازی داستانی است که از نظر اعجاب‌انگیزی پایانش‌بی‌شباهت‌بداستانهای «اوهنری»، نویسندهٔ آمریکائی نیست . آمیرزا محمودخـان ، کرایه‌نشین منزلی است و همیشه‌کارش این است که غصهٔ دیگـران را بخورد. روزی دربرابر خانهٔ خود ایستاده بود که گاری بارکشی نزدیك می‌شود ومردی بازن وچند بچه‌اش پیاده میشوند و وسایل ناچیز خود را به اتاق کوچکی که بیشتر بیك هلفدونی شبـاهت دارد می‌برند . میرزا محمودخـان بلافـاصله شروع می‌کند به غصه‌خوردن ومی‌خواهد حتی غذای شب خود وزن و بچه‌اش را برای این خانوادهٔ فقیر بفرستد . ولی فردای آن روز باکمال تعجب می‌شنودکه‌مردی‌که باخانواده‌اش‌بآن‌هلفدونی اسباب‌کشی کرده ، شخصی است باسم مسیو الیاس که یهودی است و

تمام منزل را از مالك خانه بقیمت چندصد هزار تومان خریده است وتمام مستأجرین باید از این ببعد کرایه را به او بپردازند .

قصه بهمین‌جاختم میشود. ولی‌من بشخصه فکرمیکنم که «مسیو الیاس»، قصه چندان خوبی نیست. گرچه شخصیت آمیرزامحمودخان ووسواسی که‌برروح اوحاکم شده‌است بخوبی تصویر شده ، ولی‌اولا ریتم نثر سخت سنگین است وحرکت از ابتدا به انتها باشکال صورت میگیرد؛ ثانیاً طرح وتوطئه‌قصه‌بیشترشباهت بیك شوخی‌یا«انکدوت» دارد؛ وثالثاً طنزی که مورد نظر نویسنده است ، چندان عمیق نیست تا یکی از رازهای زندگی بوسیلهٔ آن گشوده‌شودوتمام انرژی‌زندگی همانطور که در «پیرهن زرشکی» ویا «مردی در قفس» برروی کاغذ جاری شده است ، بوسیلهٔ حوادث ـ خواه ذهنی وخواه عینی ـ بیان گردد .

«اسائهٔ‌ادب» نیز نمیتواندقصه‌باشد. در حدود نوعی‌نثرطنز آمیز که هم هجو نثر گذشتگان باشد و هم هجو موقعیتی اجتماعی از طریق تمثیل، دارای ارزشی نسبی است. چوبك با این نوشته تمرینی در نثر کلاسیك فارسی میکند و در عین حال این نثر کلاسیك را از کلمات وتعبیرات امروزی بی‌نصیب نمی گذارد . « اسائهٔ ادب» چیزی است در حدود یکی از مقالات « التفاصیل » توللی . منتها نثر ، «اسائهٔ‌ادب» از روانی‌وسیلانی برخوردار است که‌دربسیاری‌ازقطعات «التفاصیل» دیده نمی‌شود. در «اسائهٔ‌ادب» از نیروی زندگی ، خبری

نیست، از نوآفرینی زندگی خبری نیست؛ واصولا نوشته‌ای است‌که ظرفیت تبدیل شدن به قصه در آن وجود ندارد . در چاپ جدید «اسائهٔ‌ادب» برداشته شده وبجایش «ای‌انسان»، که شعری‌است منثور، گذاشته شده است.

درتمام قصه‌های چوبك، بجز «بعد ازظهرآخر پائیز» و«سنگ صبور»، برش شخصیت افقی است . در این دو قصه، کـه یکی‌کوتاه و دیگری بلند است، برش شخصیت عمودی است. موقعی که قصه‌نویس برشی افقی به‌شخصیت می‌دهد ، خواننده شخصیت را در حال حرکت از عملی به عمل دیگر مشاهده میکند. یعنی دربرش شخصیت، زمان از دینامیسم کامل ، از گذشته و حال وآینده‌ای قابل لمس، ومتکی برعلل ومعلولها ، برخوردار است؛ اعمال شخصیت با زندگی عینی در طول زمان قابل انطباق است. یك عمل، منتهی به عملی دیگرمیشود وتمام اعمال درطول زمان، تحت تأثیر علل روانی، اجتماعی ومربوط به طرح وتوطئه وقوع می‌یابند . در برش افقی سد بین گذشته وحال و آینده دقیقاً روشن است ، وسیر تکوین اعمـال از آغاز تـا انجام دقیقاً تعیین شده وطرح وتوطئه، مثل چهار چوبه‌ای مستحکم ، تحول اعمال‌را مهار کرده‌است. واغلب قصه‌های چوبك که درچارچوب قصهٔ قراردادی رئالیستی نوشته شده است، از تمام عوامل دهگانهٔ قصه که قبلابدانها اشاره‌کردیم، بهره‌مند است. ولی در«بعدازظهرآخر پائیز» چوبك، مغز«اصغر»، شخصیت اصلی‌قصه‌را، ازبالابرش می‌دهدودرمغز

او نگاه‌میکند تا ببیند در یك لحظه‌از زندگی، چه‌چیزهائی درذهن‌اصغر بعنوان یك‌موجودزنده می‌گذرد. شکی نیست که‌درحافظه‌وذهن‌انسان، زمان به‌کوپه‌های جداگانهٔ گذشته وحال وآینده تقسیم نشده است؛ وقصه‌نویس دربرش عمودی شخصیت ، میکوشد ببیند یک شخصیت ، دریك لحظه از زمان، که دیگر ازدینامیسم حرکت از گذشته بسوی آینده درآن خبری نیست، درچه وضعی ایستاده است. زمان دربرش عمودی، ایستاده است؛ ولی دربرش افقی پویا ودینامیك است . زمان در برش عمودی همـان وضعی را دارد که در شعر تغزلی دارد . در شعر تغزلی ، زمان ایستاده‌است ولی در شعر حماسی که اساس آن در اغلب موارد روایت است ، زمـان دینـامیك است و بهمین دلیل قصهٔ قراردادی، به‌حماسه شباهت داردوقصهٔ «جریان سیال‌ذهن»ویاقصه‌ای که در آن شخصیت برش عمودی می‌خورد و از درون، در بی‌زمانی و تاحدی حتی بی‌مکانی، موقعیت خودرا مشخص میکند، زمان، شباهت به زمان درشعر تغزلی دارد. در برش عمودی شخصیت، انسان حرکت نمیکند، بلکه دنیا بدور اوحرکت میکند؛ ودرآئینه‌های ذهن‌او خود را منعکس میکند؛ وتصاویر منعکس شده درذهن ، گـاهی روبروی هم، گاهی کنار هم و گاهی بالا و پائین ، ولی همیشه تا حدی بهمـان شکل درهم وبرهم حافظه، برروی‌کاغذ می‌آیند؛ وبرآن شکل درهم وبرهم، فقط نوعی الگوی حرکت از طرف نویسنده افزوده میشود.

و بهمین دلیل از تمام عوامل مختلف قصه ، در قصهٔ جدید ، الگو و شخصیت اهمیت فوق‌العاده دارند؛ بقیه عوامل، بیشتر تحت تأثیر این دو عامل اساسی قرن بیستم قرار گرفته‌اند؛ واز آنجاکه الگو ازطرف قصه‌نویس بررفتار ذهنی شخصیت‌ها سوار شده است، قصهٔ جدید ، قصه‌ایست که انسان را در اعماق ذهن و در کنه خواهش‌ها و نیازهای درونی وقشرهای تحتانی ضمیر ناخودآگاه نشان میدهد. «بعداز ظهر آخر پائیز» و«سنگ صبور» چوبك، دوقصه‌ای که مادرآنها، درذهن وحافظه شخصیت‌ها سیر می‌کنیم ، قصه‌های تا حدی ذهنی هستند و اگر مسائل عینی هم در آنها مطرح شده باشد ، ما آنها را بصورت پیچیده وپوشیده درهاله‌های رنگین ذهنیت در می‌یابیم؛ وهمانطورکه اگر درختی را از بالا برش دهیم، در مقطع عمودیش، بریدگی نیمه دایره‌های چیده شده برروی هم را، از پائین تنه تااوج رأس مشاهده خواهیم کرد ، در برش عمودی شخصیت نیز ، بریدگی نیمه دوایر یادها ، نه فقط ردیف روی هم چیده شده خواهد بود ، بلکه حتی بعضی از این نیمه دوایر با نیمه دوایر یادهای دیگر اشتباه خواهد شد ، وتوالی زمانی وترتیب مکانی آنها بهم خواهد خورد .

چوبك، مغزاصغررا برش عمودی میزند وآنوقت ما وارد مغز اصغر می‌شویم وبه کنه ضمیر خون‌آلود این‌بچهٔ بدبخت پی می‌بریم. درآن سوی نسوج خون‌آلودحافظهٔ این بچهٔ تیره‌روز، چهرهٔ خشن و

بیرحم وغاصب وخائن اجتماعی که اورا به‌این روز انداخته است، به روشنی بچشم می‌خورد؛ وذهن زخمی اصغر تبدیل‌به ذهن زخمی‌صدها بچهٔ پرعقده ودردمند ومفلوك اجتماع میشود،اجتماعی‌که‌ازروز تولد تاآخرین نفس به‌اصغر وامثال او، جزخیانت وپستی وتوسری چیزی تحویل نداده است . موفقیت چوبك در این است‌که درآنسوی این برش خون‌آلود حافظهٔ اصغر ، قیافهٔ زمخت جلادی به نام اجتماع را نیز نشان می‌دهد؛ طوری‌که گوئی‌حافظهٔ اصغر، وسیله‌ای‌است برای ارائهٔ وحشت، حماقت وابتذال و زوالی‌که برسرتاسر اجتماع ، سایه افکنده است.

طرح قصه بسیار ساده است . معلمی در کلاس ، به شاگردان درس نماز می‌دهد. وسط درس متوجه‌می‌شود که‌اصغر ازپنجرهٔ‌کلاس، بیرون را نگاه می‌کند . معلم با تهدید او را متوجه درس می کند و می گوید که اصغر باید فردا بیآید وجلو بچه‌ها نماز بخواند . وبعد به درس دادن خود ادامه می‌دهد. اصغر با این حادثهٔ کوچك وناچیز معرفی میشودوآنوقت چوبك، خواننده‌را بسوی حافظهٔ این بچهٔفقیر راهنمائی میکند. نماز معلم ویادهای حافظهٔ اصغر درهم می‌آمیزند ودرواقع لحظه‌ای‌ازلحظات‌زندگی‌اصغر،ازطریق‌یادهای متعلق‌بزمانها ومکانهای مختلف ارائه میشود. لحظات گذشته به‌لحظهٔ حال ولحظات آینده پیوندمی‌خورند ودریك‌لحظه که‌چند دقیقه بیشترطول نمیکشد بیان میشوند: قسمتی از این الگوی درهم تنیدهٔ یادها را در اینجا

۶۰۶ ـــــــ

که ننه‌جونم رونون تکونند دادآسیه و زهرا خوردن، منم باقیشوه با میخ درآوردم و خوردم ... ، دو بعد از سجدهٔ دوم می‌نشینند وتشهد میخوانند. تشهد این است که آدم ایمان ویکانگیشو بخدا ورسولش تجدید میکنه . تشهد این است: «اشهد ان‌لااله الاالله وحده لاشریك له» ... بعدم که اومدیم خونه رفتیم قلعه‌بگیری باز کردیم ... شب ماه بود ...تابسون چه‌خوبه.. گورپدر مدرسه‌هم‌کردن... چقدرپای‌کوره‌ها لیس‌پس‌لیس بازی کردیم... قاب‌بازی‌کردیم... «واشهدان‌محمداً عبده ورسوله»... اونروز چقدر علی‌یه چش سپلشك‌آورد... همش یه خرو دوبوك‌آورد... همش خرودوجیك‌آورد... چقدربزآورد... چقدرمش رسول سربرش کاشکی حالام میشد بریم واسیه خودمون بازی‌کنیم...، اللهم‌صلی‌علی‌محمدوآل‌محمد،...بریم رودس‌علی‌مظلوم‌وتقی سگك‌دس نیگاه‌کنیم... مثه‌اونروز... اوناکلون‌میزنن... اسکناسای‌درشت‌درشت جلو هم میندازن... راسی که تابسون چه‌خوبه... چقدر با مش‌رسول رفتیم شابدول‌لزیم ... پشت ابن‌بابویه... ، «وپس‌از تشهد برمیخیزند و رکعت سوم را شروع میکنند » ... تواون برج گندهه ... توباغ سراج‌الملك ... نون وکباب با ماس خوردیم... با مش‌رسول ... چرا هر وخت تقی منو میبینه سرکوفتم میده ... ؟ »

واین روال‌تفکر، بازمینهٔ ساده‌ای‌که ازوضع‌کلاس، وضع‌روحی «اصغر» و وضع زندگی او با مادرش وبا دیگران داده میشود ، پایان می‌یابد وتمام قصه که در طول تعلیم یك نماز اتفاق افتاده است با

آخرین کلمات معلم که آخرین آیه‌های نماز را می‌خواند خاتمه پیدا می‌کند. تمام اتفاق‌ها در ذهن اصغر و برای اصغر اتفاق افتاده‌اند و اصغر در مرکز دایره‌ای قرار گرفته است و دنیا مثل چرخ فلکی باطراف‌او می‌چرخد و او بدون آنکه نشانی‌های دقیق حوادث، زمانها ومکانها را بدهد، درذهن خود در زمان ومکان بگردشی می‌پردازد که‌در آن یادهای مهم بحافظه‌اش هجوم می‌آورند ودر کنار آن یادها جملات معلم و آیه‌های نماز نیز شنیده می‌شوند. اصغر همیشه با خودش فکر میکند وجریان سیال آگاهی ذهنش مثل سیلی، یادهای مختلف زندگی اورا جمع می‌کند ودردریای حافظهٔ اوفرو می‌ریزد.

این تکنیك که در آثار عده‌ای از نویسندگان قرن بیستم در فرانسه و انگلستان وآمریکا دیده شد بعدها در «سنگ صبور» بدل به نقطهٔ عطف بزرگی درکار چوبك میشود وتناقضی که در «بعدازظهر آخرپائیز»، بین برداشت زمینهٔ قصه وروال ذهنی اصغر، ازنظر وارد کردن ناگهانی تکنیك جریان سیال ذهن، بچشم می‌خورد، درسنگ صبور از بین می‌رود ویکدستی نسبی سنگ‌صبور از این عدم تناقض در تکنیك حاصل میشود؛ گرچه وجودنمایشنامه در بعضی‌قسمت‌های آن نوعی تناقض دیگر در تکنیك پدید میآورد که البته ما موقع بررسی سنگ‌صبور بدان خواهیم پرداخت.

متأسفانه «یحیی»، قصهٔ آخر خیمه شب‌بازی نیز قصه نیست. داستانی است مثل یك طرح ژورنالیسی؛ تا حد یك شوخی و یك

«انکدوت» جمع وجور نوشته شده ؛ گرچه از نظر نشان دادن وضع روزنامه فروش، طرح بدی نیست، ولی اگر این‌قبیل طرح‌ها درداخل قصه‌ای دیگر می‌آمد، شاید بیشتر قصه‌ای میشد تابصورت جداگانه و بعنوان یك قصه تنها. از این قبیل طرح‌ها در سایر کتابهای چوبك نیز هست که ما موقع بحث محتویات آن کتابها ، بآنها اشاره خواهیم کرد .

۴۸

انتری که لوطیش مرده بود

قصهٔ «چرا دریا توفانی شده بود»، از نظرمضمون کلی، در کنار قصه‌هائی است که چوبك پیرامون زادگاه خود، بوشهر، نوشته است؛ واز نظر مضمون، در ابعـاد خصوصی‌اش، قصه مربوط به پـائین‌ترین طبقات اجتمـاعی، یعنی زندگی فواحش، واسطه‌هـا و رانندگان و فاحشه‌خانه‌روها وقاچاقچی‌ها وتریاکی‌هاست. قصهٔ «چرا دریا توفانی شده بود»، از این نظر که مربوط به بوشهر است، بعضی‌ازتوصیفهای

تنگسیر را بیاد می‌آورد؛ واز آنجاکه مربوط به زندگی طبقات بسیار محروم اجتماعی است، تمام قصه‌هائی را بیاد می‌آورد که چوبك دربارهٔ فواحش، حرامزاده‌ها و واسطه‌ها، نوشته‌است («زیرچراغ قرمز»، «سنگ‌صبور»).

«چرا دریا توفانی شده بود»، از نظر ایجاد رابطه بین اشخاص قصه و از نظر عواطف عمیق ولطیفی که بین دو شخصیت اصلی، یعنی «کهزاد» و«زیور» هست، واز نظر زمینه طبیعی، وزمینهٔ زبانی قصه، اگر شاهکاری نباشد، دست‌کم، نقطهٔ عطفی در قصه‌نویسی چوبك‌است. چوبك دراین‌قصه باتوانائی تمام نشان می‌دهدکه باید رابطه‌ای محکم و پیوندی عمیق بین زمینهٔ داستان و اعمال آن وجود داشته باشد. مرداب وباران، در زمانی‌که کامیونها در مرداب گیر کرده، در لجن نشسته‌اند، زمینهٔ اساسی صحبت‌های آغاز قصه‌را تشکیل میدهند. آن هوای نمناك وطوفانی جاده درشب، هوای خیس مناسبی است برای تریاك‌کشیدن؛ ودور منقل، حرفهای رانندگان کامیونها نخست‌دربارهٔ هواست ولی بعد بتدریج، حرفها بطرف آدمهائی که هوا را استنشاق میکنند، کشیده میشود، وبعد صحبت آنها تخصیص می‌یابد به شخصیت اصلی داستان‌که کهزاد باشد، وازطریق گفت‌وگوئی که بین‌عباس، اکبر وسیاه درمی‌گیرد، موقعیت او آشکار میشود. هرسه راننده تقریباً معترف میشوندکه بالاخره زمانی پیش بازیور، زنی‌که کهزاد عاشقش شده است و گمان میکند بزودی بچه‌اش را بدنیا خواهد آورد،

درآمیخته‌اند، و به تدریج، بعنوان مقدمه، اشاره‌هائی به‌شخصیت‌های زیور فاحشه ومرجان واسطه میشود وحتی یکی از رانندگان، سیاه را متهم می‌کند که چون او نیز زمانی پیشتر بازیور درآمیخته است، حتماً بچه‌ای که کهزاد گمان می‌کند از آن اوست، سیاه از آب درخواهدآمد؛ وآنوقت‌کهزاد این همه سیاه وسفید راکه بواسطگی مرجان با زیور خوابیده‌اند، ول خواهدکرد ویخهٔتنها سیاهی راکه دوستش است خواهدگرفت و اورا به روز سیاه خواهد نشاند. این قسمت قصه با خوابیدن سیاه، که از دیگران کنار کشیده است تاپیش خود بفکر فرو رود، تمام می‌شود و چوبك خواب ربودن سیاه را درپایان این قسمت به‌زیبائی توصیف می‌کند:

«سیاه اکنون دیگر صدای اکبر را از خیلی دور می‌شنید. مثل اینکه صداها بال درآورده بودند ومثل خفاش تو سروصورتش میخوردند وفرار می‌کردند. سبك شده بود. گوئی داشت تو هوا می‌پرید. دهنش باز بود وتند تند نفس می‌کشید. چشمانش هم بود و آهسته خورخور می‌کرد.»

پس از این زمینه‌سازی نسبتاً طولانی دربارهٔ شخصیت‌ها، عباس واکبر وسیاه درپشت‌سر گذاشته می‌شوند وموقعی که‌کهزاد نصف‌شب به‌بوشهر می‌رسد، زمینهٔ خودرا نیزبهمراه خود می‌کشاند:

«باران مانند تسمه توگرده‌اش پائین میآمد. لندلندکش‌دار و دندان غرچه‌های رعد از توهوا بیرون نمی‌رفت. هوا دوده‌ای بود.

رعد چنان تو دل خالی‌کن بود که گوئی زیر گوش آدم می‌ترکید رشته‌های کلفت وپیوسته باران مانند سیم‌های پولادین‌اریب از آسمان بزمین کشیده شده بود . توفان دل و رودهٔ دریا را زیر رو کرده بود . موجهای گندهٔ پر کف، مانندکوه‌ازدریابرمیخاست وبه‌دیوار بلند ساحل میخورد وتوی خیابان ولو می‌شد.»

این توفان که بزیبائی توصیف‌های «جوزف‌کنراد» از دریا وصف‌گردیده است، باآن‌توفان نگرانی‌کهزادکاملا برابراست، طوری که‌گوئی ذهن کهزاد در شیئی توفان انعکاس یافته است ویا طوفان برگردان مستقیم تلاطم‌های‌عاطفی ونگرانی فکری‌کهزاداست. کهزاد قدم‌بقدم بسوی منزل زیورپیش می‌رود. زیور باوگفته‌است که‌یکسال است باهیچ مرد دیگری جز کهزاد روبرو نشده است وبهمین دلیل کهزاد پیش خود به بچه‌ای که مثل گردوئی در دل زیور انداخته است افتخار می‌کند؛ وپیش خود فکر می کند که زیور را به شیراز خواهد برد وبچه‌اش را درآنجابزرگ خواهدکرد . البته مرجان را نیز مجبور خواهدکرد که باتفاق‌آنها برود، ولی اورا درشیراز یا در سرگردنه‌ای سربه‌نیست خواهد کرد تا دیگر برای همیشه از واسطگی زیور دست بردارد. می‌دانیم که مرجان، بواسطگی زیور، از این دست به آن دست گشته ، در فاحشه خانه‌ها ، بغل هر مردی که قدرت پرداختن پولی ناچیز به واسطه‌ها و رئیسه‌ها را داشت ، خوابیده است .

« کهزاد » موقع حرکت بطرف منزل زیور پیش خود فکر می‌کند:

«بچیه خودمنه، زیور خودش گفته یه‌ساله کسی پیشش نرفته، یه ساله بامنه. من بچه‌رو خودم مثه‌گردو انداختم تو دلش. زیوربمن دروغ نمیگه. قربونش برم، هروقت دس میزارم رودلش‌زیردسم‌تکون میخوره . »

فکر او، با باران وتوفان ورعد وصاعقه وبوران، پیش می‌رود. مرجان، عامل شیطانی قصه، در را که باز می کند حق داردکه بترسد؛ چرا که شور وهیجان ونگرانی وبارانی که برهیکل کهزاد ریخته، وتوفانی که از درون وبرون اورا برانگیخته، از او مردی وحشتناک ساخته‌اند که مو براندام آدمی مثل مرجان راست خواهد کرد. از لحن‌مرجان، نخستین علائم شومی‌قصه‌درقالب شخصیت بچشم میخورد؛ گرچه توفان‌خود این نحوست‌را قبلا اعلام کرده بود وطبیعت‌باپایان منحوس داستان، همدستانی کرده بود.

در قصهٔ امروز فارسی کمتر می‌توان به صمیمیت عاشقانه‌ای ازنوع صمیمیت‌کهزاد پس‌ازدیدن زیوربرخوردکرد: زن ظهرزائیده است و آنوقت هیکل نتراشیدهٔ این مرد، با مغزی پراز هدفهای گوناگون برای یك آیندهٔ درخشان خصوصی، باو نزدیك شده در کنارش غنوده است. درمحیطی طبیعی، جملات واشعارعوامانهٔفاحشه‌خانه‌ای، بین این دو شخصیت رد و بدل می‌شود. این اشعار عوامانه

آنچنان طبیعی برزبان می‌آیند که خواننده خود را درملموس‌ترین محیط تغزلی وعاشقانه می‌یابد. این اشعار را فاحشه‌خانه‌ای خواندم، از آنجهت که مقداری ازتجربه‌های زیوربعنوان یك فاحشه، وکهزاد بعنوان مردی ماجراجو ـ که به‌روی ژاندارم تفنگ‌کشیده ،آدم‌کشته، از فاحشه‌خانه‌ها نیز سردرآورده است ـ درآن سطرهای حاکی از صمیمیت، متبلور شده است.

این محیط صمیمی‌رافقط‌توفان تهدید می‌کند. وتوفان وباران، همان طور که در قصه‌های همینگوی، سمبول مرگ ونکبت هستند ، در این قصهٔ چوبك نیز ، زمینه‌ای برای وحشت وترس ایجاد می‌کنند وتاحدی القاءکنندهٔ نوعی وحشت ماوراءِ طبیعی هستند؛ بدلیل اینکه ذهن انسان بدانها تشخصی ذهنی داده ، آنها رابصورت تصویر وتمثیل درآورده است .

طبیعت ، صمیمیت این دورا بـا موجی سنگین ، بسوی مصیبت می‌راند، درحالی‌که زیور همه‌را می‌داند وکهزاد هیچ چیز نمی‌داند وگوئی بعد ازپایان قصه‌بدان پی‌خواهد برد ودرمصیبت غرق‌خواهد شد:

«شاه موجی سنگین از دریا بخیابان ریخت ورگبار تندآن‌در وشیشه‌های پنجره را لرزاند، مثل اینکه کسی داشت‌آنها را از جـا می‌کندکه بیاید تواتاق. موج رو موج روهم هوار می‌شد.»

کهزاد وحشت‌زده،آن‌کلمات ولحظات عاشقانه‌را بدل به‌کلماتی

PersianPDF.com

ناشی از نگرانی میکند وآخر سر شروع بسرزنش زیور می‌کند :

«تورا بخدا بوشهرم شد جـا ؟ هرچی میگم بریم شیراز بریم شیراز، همش امروز وفردا میکنی. توازاین دریا وآسمون غرمبه‌ها نمی‌ترسی ؟»

ومصیبت، عملا موقعی وارد قصه می‌شود که زیور ، به‌تصـادف ، در جوابش می گوید :

«نه‌چه ترسی داره؟ ازچه بترسم؟ با دوتیفون که ترسی نداره . همیشه دریـا اینجوری دیوونه‌نیس . گـاهی وختی که قران‌یا بچیه حرومزده توش میندازن‌دیونه‌میشه.» وبعدکه‌هردوخاموش می‌شوند، ودر واقع گوئی باین فکر می‌کنند که بچه حتماً حرامزاده بوده و حتماً مرجان آن را در دریا انداخته است وبهمین دلیل توفان دریـا شروع شده است، توصیف از دریا وموجهایش باوج می‌رسد وداستان درهمین اوج توصیفی تمام می‌شود ورها می‌شود.

«موجهای سنگین قیرآلود به بدنهٔ ساحل میخورد وبرمی گشت تو دریا وپف نم‌های‌آن‌توساحل می‌پاشید وصدای خراب شدن‌موجها منگ کننده بود وآسمـان و دریـا مست کرده بودند ودل هوا بهم میخورد و دل دریا آشوب می‌کرد وآسمان داشت بالامیآورد وصدای رعد مثل چك توگوش آدم میخورد و از چشم آدم ستاره می‌پرید و موجها رو سرهم هوار می‌شدند.»

آیا این دریا نمی‌خواست‌که باسرکشی خود، بچهٔ حرامزاده‌ای

را که در دل خود نگاه داشته بود، بالا بیآورد وچهرهٔ کبود ومرده و مسخ شدهٔآن را برای لحظه‌ای دربرابر چشمهای کهزاد نگاه دارد تا او مسخ شدن تمام‌آرزوهایش را درآن کبودی ومرگ و مسخ به رأی‌العین ببیند؟

همانطور که در «شاه‌لیر» ، نمایشنامه‌ای از شکسپیر ، جنون «لیر»را توفان همراهی میکند، وحتی درجنون وآشفتگی‌فکری‌او پیشقدم می‌شود و تکوین آن را درآینده اعلام می‌کند و در واقع بعنوان سمبولی برای جنون درنمایشنامه به‌حساب میآید، توفان‌دریا نیز پیشقدم می‌شود تامصیبت واقعی برای کهزاد ، حتی پس از پایان قصه،در ذهن خواننده وقوع‌یابد، وعلت توفانی‌شدن دریاعملا بصورت عاملی درآید که به‌تمام قصه جهت داده، وآنرا ازنظرطرح وتوطئه تکمیل کرده است .

زمینه وبعد اتمسفر وبعد لحن عمومی قصه، باشخصیت‌ها دست بدست هم داده‌اند تا درچارچوب طرح و توطئه‌ای‌کامل، قصه وقوع یابد؛ وقصه طوری ساخته شده است که خواننده احساس نمی کند که چیزی از خارج بصورت طرح وتوطئه ویا بصورت سمبول توفان و باران ویا خرافه‌ای مثل توفانی شدن دریا بدلیل انداخته شدن حرامزاده‌ای درآب، برقصه تحمیل شده‌است. این قصه‌هم عین‌زندگی است وهم بالاتر از زندگی؛ وچوبك اوج قصه‌راآنچنان به‌تصادف در آخر قصه‌آورده است که حتی شخصیت اصلی قصه، یعنی کهزاد آنرا

حس نمی‌کند؛ باید مدتی بگذرد، قصه تمام شود وخواننده‌پیش خود تصور کند که بزودی کهزاد از اطاق زیور پائین خواهد آمد واز مرجان خواهد خواست که بچه‌اش را بوی نشان دهد و آنوقت پی‌خواهد برد که بچه مال او نبوده، بچه درآب دریا انداخته شده واصولا بچه در زندگی او نقشی نداشته است. واو در تمام این مدت فریب می‌خورده است بدلیل اینکه زیور در آغوش دیگران نیز می‌خوابیده است.

بهترین قصه، قصه‌ایست که پس از پایان ، در ذهن خواننده ادامه یابد واو را به‌تفکر در بارهٔ زندگی وادارد ودر عین‌حال او را در جریان حوادث زندگی قرار دهد وتخیل او را آنچنان مشتعل کند که او حوداث دیگری در تعقیب حوادث نتیجه شده ازقصه درنظر آورد و زوایای زندگی را دقیقاً کشف کند . وقصهٔ «چرادریا طوفانی شده بود» چوبك ، چنین قصه‌ایست .

«قفس»، قصهٔ دوم کتاب دوم چوبک، یکی‌از بهترین تمثیلهائی است که دربارهٔ اجتماعات عصر شب نوشته شده است: انواع مرغها ـ که درقفسی گیرافتاده‌اند وبیرون‌را تماشا میکنند ویا درجای تنگ وتاریك‌و کثیف خودشان، بیشعورانه مشغولند؛ ودستی هست که هراز چندگاه بدرون قفس افکنده می‌شود ومرغی را درمی‌آورد ودربرابر چشم دیگران‌تیغ بر گلویش میمالد؛ ویادستی‌هست که برای برداشتن تخم‌مرغ‌داخل می‌شودوپس‌ازگرفتن طعمهٔ‌خود بسرعت ازقفس‌بیرون

می‌رود. قفس، تمثیلی است برای جامعه‌ای اسیر، جامعه‌ای که بر آن بی‌شعوری، جهل وظلم وبیداد حکومت می‌کند وهر ازچندگاه، یك یا چند تن از افراد اجتماع‌را دربرابر افراد دیگر گردن می‌زنند، افرادی که هم تن ومایهٔ تن‌خودرا دراختیار بیدادگران گذاشته‌اند وهم جان‌خودرا بابیشعوری به ظالمان می‌سپرند.

«جایشان تنگ بود. همه توهم تپیده بودند. مانند دانه‌های بلال بهم چسبیده بودند. جانبود کز کنند. جا نبود بایستند. جا نبود بخوابند. پشت سرهم توسر هم تك میزدند و کاکل هم را میکندند. جانبود. همه‌توسری میخوردند. همه جایشان‌تنگ‌بود. همه سردشان بود. همه گرسنه‌شان بود. همه باهم بیگانه بودند. همه‌جاگند بود. همه چشم براه بودند. همه مانند هم بودند، وهیچکس روزگارش‌از دیگری بهتر نبود.»

ونیز این قصه می‌تواند تمثیل برای سرنوشت وکوری ومحتوم بودن این سرنوشت وسرگشتگی انسان دراین دایرهٔ چرخ گردون و یاوه بودن تمام عقلها و حکمت‌ها در برابر تقدیری کور و طبیعتی بی‌منطق باشد؛ وشاید دستی‌که باتحکم وخشونت تمام بدرون افکنده می‌شود ومرغهارا بیرون میبرد وکارد برحلقشان می‌مالد، دست مرگ باشد که درهر لحظه ممکن است یکی‌ازاسیران سرنوشت را ازصحنهٔ زندگی کورکورانه خارج کند.

زبان قصهٔ «چرا دریا طوفانی شده بود»، باسرعت گنگ ومبهم

وپرهیجان توفان وباران وصاعقه پیش میرفت، ولی زبان «انتری که لوطیش مرده‌بود» ـ کدشاید یکی ازبهترین قصدهای فارسی باشد ـ زبانی است که باسرعت جست‌وخیز انتری حرکت می‌کند. افعال در این قصه، نقش مهمی بعهده دارند ودر واقع سرعت قصه بعلت وجود جملاتی است که در آنها فعل، دقیق وسریع، کار خود را انجام می‌دهد وسایر ارکان جمله را تحت‌الشعاع سرعت و حرکت خود قرار می‌دهد:

«ازجایش پاشد ورفت پیش لوطیش وخیلی نزدیك باو نشست: صورت لوطیش باو هیچ نمی‌گفت. نمی‌گفت برو، نمیگفت بنشین، نمی‌گفت چپق چاق‌کن، نمی‌گفت لنگ روسرت بپیچ، نمی‌گفت شمع‌شو، نمی‌گفت جای دوست ودشمن کجاست، نمی‌گفت چشمهاتو ببند، نمی‌گفت «بارك‌الله شمشیری، درس بگیر شمشیری»، نمی‌گفت «سوارسوار اومده، چابك‌سوار اومده»، نمی‌گفت «آی‌حلواحلوا حلوا داغ وشیرینه حلوا»، به‌او هیچ نمی‌گفت. هرچه تو چهره او دقیق می‌شد چیزی ازش دستگیرش نمی‌شد...»

قصه وقوف غریزی انتری‌است بمرگ لوطی تریاکیش. «سگ ولگرد» هدایت دربرابر این قصه، بدون شك درسطحی پائین‌تر قرار قرار می‌گیرد. حتی در تمام قصه‌هائی از چوبك که در آنها حیوانها نقشی دارند مثل «مردی درقفس» و «آتما سگ‌من» و «گرگها»، باز توصیف حالات غریزی یك حیوان به این درجه از دقت و سرعت و صراحت بیان نشده است. گوئی نویسنده در جسم وروح انتر حلول

کرده ، از دیدگاه غرایز او جهان هستی را از نظر گذرانده است . و آنچنان نیاز این حیوان را قبل از پاره‌کردن زنجیر به پاره کردن آن و آزادشدن از اسارت لوطی، وپس‌از پاره‌کردن زنجیرسرگشتگی حیوان و بازگشت او بسوی لوطی مرده، و میخکوب شدن بزمین در برابر مردهٔ اورا، درنهایت علم وهوشیاری نشان داده است که«انتری که لوطیش مرده بود»، بعنوان یك قصه جاودانی درذهن خواننده‌جا می‌گیرد .

دراین قصه نیز چوبك، محیط قصه را طوری انتخاب‌کرده‌است که یك سازش همه‌جانبه بین شخصیت‌ها و زمینه ومحیط ایجاد شود . بلوطزاری وسیع انتخاب کرده است ودر زیر درختی لوطی جهان را پس از تریاك وحشیش کشیدن، خشك‌کرده است وانتر که صبح بیدار شده لوطیش را مثل مجسمهٔ آهکی که بر رویش آب ریخته باشند ، مسخ شده ومرده یافته است و بعد بفکر تمام حوادثی افتاده است که در اسارت لوطی با آنها روبرو گشته بود . بهمین دلیل زنجیر را از زمین کنده، در برابر لوطی جست‌وخیزهائی‌کرده ، بعد راه خود را گرفته، رفته از چوپانی چوب‌خورده. چوپان را گاز گرفته، پابفرار گذاشته، در زیرآفتاب زیر درختی خود را قائم‌کرده مشغول استمنا شده، ولی شاهینی ازبالا برسر او حمله‌ور گردیده، او ازوحشت‌فرار کرده، دوباره خودرا بسوی لوطی مرده‌کشانده است؛ وگرچه‌تبردارها را که نزدیك می‌شوند، دیده، ولی توان حرکت از کنار لوطیش را

نداشته ، همانجا در برابر لوطیش میخکوب شده است تا تبردارها برسند.

چوبک از طریق حافظهٔ غریزی انتر، زندگی لوطی ومردمی راکه‌بدور لوطی‌وانتراجتماع می‌کردند، ومعرکه گرفتن لوطی‌را تماشا می‌کردندوبسوی‌انترسنگ‌وپاره‌آهن وچیزهای‌دیگرپرت می‌کردند، بخوبی نشان داده‌است. ازطریق حافظهٔ غریزی انتر، چوبک، اجتماع را بوکشیده؛ بوسیلهٔ سرگشتگی وسرگردانی وترسها و وحشت‌های حیوان، وضع مردمی را که دور وبر انتر و لوطی زندگی می‌کنند ، تصویر کرده است. درعین‌حال نکبت و بدبختی لوطی که‌همه چیزش از چشم انتر دیده می‌شود، نمونه‌ای بسیار روشن از انواع نکبت‌ها وبدبختی‌هائی است‌که اجتماع اسیرآنهاست.

زبان این‌قصه دارای‌آهنگی‌است‌که برآن تصاویر بسیار دقیق ازطبیعت، لوطی جهان ومخمل، مثل سنگهای‌قیمتی نشانده شده‌است. تاحدی می‌توان گفت که زبان این قصه با تحرکی آنچنان کامل و یکپارچه‌پیش می‌رودکه‌انسان فکرمی‌کند که‌قصه بدون طرح‌وتوطئه وتاحدی ارتجالی نوشده شده است . طوری که گوئی فکری ازپیش، آنرادرمسیرالگوئی که‌گرفته نیانداخته‌است. انگارچوبک‌شعری‌زیبا بصورت‌روایت نوشته‌است ودرزمینهٔ طبیعت، باذهنی‌اجتماعی به‌سراغ دو موجود بدبخت که یکی حیوانی است زبان بسته ودیگری مردی است نفس درکشیده وچشم ازجهان فروبسته، رفته است و آنچنان

سریع وجلد در زبان پیش تاخته است که گوئی در هر صفحه‌ای از آن نیروی خلاقه‌اش تجدیه مطلع می‌کند واوج می‌گیرد.

علاوه براین، چوبک، دراین قصه، روانشناسی جدیدی ازغرایز یک حیوان را در قالب قصه ارائه داده است. درقصهٔ جدید فارسی، هیچ حیوانی باین دقت تحت مشاهدهٔ روانی درنیآمده، و غرایزش تا این حد، مورد مطالعهٔ دقیق قرار نگرفته است. هیچ حالتی نیست که خصوصیت عاطفی وذهنی بیش از حدلازم داشته باشد. تمام حالات عاطفی وذهنی، بوسیلهٔ حرکت، تصویر، حادثه وعمل نشان داده شده است وچوبک هرگز اجازه نداده است که پل ظریف بین عینیت حوادث وذهنیت غرایز، کوچکترین لطمه‌ای ببیند.

تطهیر تنگسیر

بحث دربارهٔ نمایشنامه‌های صادق چوبک را می‌گذارم بموقعی که بپردازم به تجزیه و تحلیل «سنگ صبور» ، چرا که در آن نیز نمایشنامه وجود دارد و می‌توان از نمایشنامه‌های کتابهای قبلی چوبک، به‌عنوان زمینه‌ای برای نمایشنامه در «سنگ‌صبور» استفاده کرد و حتی فصلی تازه را به این موضوع تخصیص داد . با این فکر که در آینده به نمایشنامه‌های صادق چوبک بپردازم از بررسی

«توپ لاستیکی»، که در کتاب « انتری که لوطیش مرده بود » آمده است، چشم می‌پوشم ومی‌پردازم به تنگسیر ، قصهٔ بلندی که چوبک دربارهٔ «زارمحمد» تنگسیر نوشته است .

رسول پرویزی ، نیز قصهٔ کوتاهی دربارهٔ زارمحمد نوشته که من گرچه بعنوان یک نقل ، قبول دارم ، ولی هرگز بعنوان قصه نمی‌توانم بپذیرم. قصه خصائصی دارد که بسیاری از نوشته‌های پرویزی فاقد آنهاست و بهتر است تمام قصه‌های پرویزی را ـ همانطور که او خود نیز خواسته‌است ـ نقل بشمار بیآوریم واگر قرارشد درفرصتی، درآینده ، به تجزیه وتحلیل آنها بپردازیم و خوب وبد پرویزی را ازپرویزن انتقاد بگذرانیم ، در همان چارچوب نقل، یانوعی‌نقل که درآن باز آفرینی یادهای کودکی ، هدف اساسی نویسنده است ، حرکت بکنیم . چرا که اگر از پرویزی بعنوان قصه‌نویس نام ببریم، یا حیثیت ادبی‌اش را تهدید شده خواهیم یافت ؛ ویا مجبور خواهیم شد دیوار تعریف‌هایمان را از هنر قصه‌نویسی پائین بگیریم واز هنر قصه‌نویسی، تعبیر نوعی نقل را بپذیریم ، همانطورکه خود نویسندهٔ«شلوارهای‌وصله‌دار» نیزمتواضعانه پذیرفته‌است. متواضعانه می گویم ، بدلیل اینکه با قدرتی که گاهی در پرویزی برای خلق شخصیت دیده می‌شود، او می‌توانست ادعاهائی بالاتر از نقال، وبحق، داشته باشد . ولی او زمینهٔ کار خود را می‌داند و به حدود ضعف و قدرت خود بعنوان نویسنده بخوبی وارد است وهرگز پائی‌از گلیم

فراتر درعـالم ادب ندارد وایکاش عده‌ای ازجوانها نیز تا حدود او، به‌ضعف وقدرت خود وقوف داشتند ؛ وباادعاهای نامحدود وبیخود، و باصطلاح تاریخی! خود ، تولستوی بـزرگ و داستایوسکی بدبخت شاهکار آفرین را در گور خود بلرزه درنمیآوردند.

عده‌ای از باصطلاح منتقدان این دورهٔ وانفسای ادبی ما گمان می کنند که چون چوبك درآغازکارش، قصهٔ کوتاه نوشته است، پس هرچه بعد ازآن نوشته باشد، قصهٔ کوتاه است. اینان می گویند:

تنگسیر، قصهٔ کوتاهی است که کش داده شده وبصورت سی‌صد، چهارصد صفحه درآمده است؛ وسنگ‌صبور نیز ایضاً قصهٔ کوتاهی‌است که قصه‌نویس درآن پااز گلیم‌خود دراز کرده، درپانصد صفحه‌بلندش کرده است ؛ وصادق چوبك، اصولا حق نداردکه از این مرغ یکپای باصطلاح منتقدان این دورهٔ بلبشوی ادبی‌کوچکتریش تخطئی بکند ومثلا قصه‌ای بنویسدکه از سی‌صفحهٔ کتاب تجاوز کند. نوشته‌های‌این قبیل منتقدان هنری را کـه حتی فـرق بین تیپ و کـاراکتر را در قصه‌نویسی نمی‌توانند تشخیص بدهند، باید روانهٔ آشغالدانی کرد و نباید تحویل مردم داد؛ چراکه دراین دورهٔ وانفسای ادبی، هرازگرد راه‌رسیده‌ای گمان می‌کندکه‌منتقدشعروقصه‌وهنراست‌وبایک‌یادومقالهٔ سه‌چهارصفحه‌ای که نوشته، واز زورپپسی درفلان روزنامهٔ بی‌نویسنده چاپ زده است ، به زعم خود منتقد ازآب درآمـده و خدمت شعر و نقد شعر، قصه ونقد قصهٔ فارسی را باهمان مقالهٔ نحیف و رسوا کننده

کارسازی کرده است.

تنگسیر چوبك، بلافاصله پس از چاپ، بدست این منتقدان بیشعور افتاد. علاوه بر این آنچنان دچار حملهٔ توطئه‌گرانه و خیانتکرانهٔ مجلهٔ «اندیشه وهنر» قرار گرفت که عده‌ای از آدمهائی که سرشان به تنشان می‌ارزید، درمقابل آنهائی که حتی سرشان به تنشان نمی‌ارزید و هر رطب و یابسی را نقد می‌شمردند، میدان خالی کردند. ودر نتیجه مقداری حرفهای کلیشه‌ای قراردادی وچاپی، مثل برچسبی روی کتاب ماند. این برچسب‌ها مثل کاریکاتور اسکلت‌هائی بود که روی دواهای سمی دواخانه‌ها می‌چسبانند. خوانندهٔ قصه‌های چوبك بدیدن اسکلت این برچسب‌ها، از تنگسیر رو گردان شد وحملهٔ خائنانهٔ مجلهٔ اندیشه وهنر ـ که تنهاامتیازش «خاننده» نوشتن «خواننده» و«ایضن» نوشتن «ایضاً» وسرهم کردن این قبیل اباطیل بی‌معنی دررسم‌الخط فارسی و احیای کلمات مدفون در فرس اسدی و واژه‌های دهن پرکن باصطلاح اصیل فارسی، ودادن ترجمه‌هائی از نویسندگان بزرگ ولی بدبخت جهان در همین شیوهٔ نگارش است و خواننده لب و دهن و فکین و دندانهایش با خواندن این طفل دردانهٔ دری، رگ برگ می‌شود و هی مجبور است از وحشت لاحول بگوید و صلوات بفرستد ـ باری حملهٔ خائنانهٔ چنین مجله‌ای موجب شدکه خانم‌ها وآقایان‌خواننده، تنگسیر را ببوسند وکنار بگذارند و انگ خالی شدن را ، حضرات قصه‌نویس وقصه‌خوان از آن زمان به چوبك زده‌اند ، که امیدواریم

همین یادداشت مختصر تنگسیر را از آن انگ قلابی تکفیر ، برای همیشه تطهیر کرده‌باشد، گرچه می‌دانیم که با گذشت‌زمان انگها از بین می‌رود ورنگ‌های اصیل خود به‌خود در برابر چشم آفتابی می‌شوند.

ولی این یادداشت من دلیل نمی‌شود که‌من چشم از عیب‌های تنگسیر بپوشم. کار هر ناقدی، نقد اثری است که تجزیه وتحلیل آن را برعهده گرفته است ونباید حمله‌های بی‌مورد دیگران موجب‌شود که او به ستایش ششدانگ اثر هنری همت گمارد و من در مورد تنگسیر، که هم میتوان به راحتی از آن ستایش کرد و هم بآسانی طردش‌کرد، خواهم کوشید با دیدی بیطرفانه نقاط ضعف و قوت را ، دقیقاً نشان دهم.

قصه را همه میدانند ودر گذشته نیز من به اختصار اشاره‌هائی به‌آن‌کرده‌ام: زارمحمد که پولش‌را خورده‌اند، درمقابل پولخواران آنقدر عاجز میشود که مجبور میشود هرچهار تارابکشد وبعد بازن وبچه‌هایش ازبوشهرفرار کند. این‌طرح‌کلی داستان‌است، ولی‌حوادثی که در اواسط داستان اتفاق می‌افتد، آنرا قدری پیچیده‌تر میکند ولی این پیچیدگی تاآن حد نیست‌که داستان روال عمومی خود را از دست بدهد. قصه ازجائی شروع میشود که‌چوبك شروع به‌توصیف وضع جسمی وروحی محمد درسر راه میکند. محمد ازخانهٔ خود در دواس راه افتاده است تا برود گاو وحشی سکینه راکه رم‌کرده‌است، بگیرد. این حادثه داده شده است تاجوانمردی ، هوشیاری ، نیرو و

قدرت محمد نشان داده شود. محمد با این حادثه بعنوان یك چهرهٔ دوست‌داشتنی که تاحد یك‌قهرمان جسمانی، بالا برده شده، دربرابر خواننده ظاهر میشود.

چوبك نمیگذارد محمد ازفکری که‌درسر دارد، لحظه‌ای‌غافل بماند. چهارنفر دست بیکی‌کرده، سراو کلاه گذاشته‌اند. پولی را که او درطول بیست‌سال زحمت‌کشیده، جمع کرده بود، بالاکشیده‌اند و اکنون هروقت اورا در برابر خود می‌بینند، مسخره‌اش میکنند ودر مقابل اصرار او جز انکار چیزی ندارند که باو تحویل دهند. محمد تصمیم میگیرد که هرچهار نفررا بکشد. اول باپدر زنش مسأله‌را در میان می‌گذارد وبعد بازنش، وبهردو میگوید که‌اگر گرفتارشد، اگر گرفتند ودارش زدند ویا برسر انتقام گرفتن جان خودرا از دست داد، چکاربکنند. روزبعد تفنگ «مارتین» خودرابرمیدارد ودشمنانش را یك‌یك ازپا درمیآورد. حتی به مادر وزن یکی ازآنها نیز چنان آسیبی میرساندکه مادر میمیرد وزن یك‌دستش ازبیخ قطع می‌شود. بعد تمام روز وپاسی ازشب‌را در مغازهٔ آساتور، میفروش ارمنی، سر میکند ونصف شب، پس اززخمی کردن یکی ازتفنگچی‌های دولتی، بدریا میزند تابه زنش وبچه‌هایش درخانه‌اش بپیوندد. درغیاب او، دو تفنگچی مأمور گرفتن او بدنبسال او هستند و البته‌هردو، چون ازمحمد می‌ترسند، تقریباً تصمیم گرفته‌اند که پس‌از پیدا شدن او پا بفرار بگذارند. تنگسیری‌ها نیز که طرفدار زارمحمد تنگسیری

هستند ، کمی دورتر نشسته‌اند و منتظرند تااگر تفنگچی‌ها خواستند دست از پـا خطا کنند ، بدانهـا حمله‌ور شوند . محمد ، از بوشهر تا دهش را شناکنان میآید ؛ وسط راه به یك اره ماهی که در بوشهر بمبك خوانده میشود ، برمیخورد و بـا او می‌جنگد و اورا میکشد و بعد سرازپشت کپر خود درمی‌آورد .

تاآخر داستان نایب وتفنگچی‌ها در برابر کپر او قرار دارند وموقعی‌که محمد، تفنگ بدست بآنها فریاد میزند که دست ازپاخطا نکنند،آنهـا بوجود او پی میبرند . درنتیجهٔ شجاعت محمد، نـایب بی‌هوش وتفنگچی‌ها بوسیلهٔ تنگسیری‌های طرفدار محمد خلع‌سلاح میشوند. محمد، زنش ، شهرو وبچه‌هایش را برمیدارد ، از نخلستان می گذرد؛ تنگسیری‌ها وتفنگچی‌ها هم از نخلستان میگذرند؛ محمد وزن وبچه‌هایش همه سوار قـایق میشوند ودرحالیکه توی دریـا و بیابان ونخلستان وتو گوش آنهاکلمـات «خدا نگهدار» پیچیده است، پاروزنان‌فرار میکنند.

حسن‌بزرگ‌تنگسیردراین‌است‌که‌نثرازابتداتاپایان‌کاملایکدست است. زیباترین نمونهٔ نثرتوصیفی چوبك‌رابابد درتنگسیرجست. حتی نثرسنگ‌صبور، گاهی، تااین‌حد یکدست وقرص‌وزیباودرخشان‌نیست. نثرتنگسیرازآغازتاپایان،مثل‌رودخانه‌ای‌حرکت میکندوپیش‌میرود؛ طوریکه‌گوئی قصه‌ای باین بلندی، دریك‌روز، نوشته شده است . از آنجا که قصه، قصهٔ‌عملی جسمانی است، نثر با انطباق بااعمال جسمانی

عینیتی خاص‌پیدا میکند و پیش می‌رود. زمینه‌سازی قصه، طوری‌است که چنین عینیتی برای نثر اجتناب ناپذیر بنظر میرسد. حرکت، همچون کبریتی درانبار بنزینی، ناگهان، همه‌چیز را بسوی تحرك و انفجار میراند، ونثر نیز کاغذرا با لهیب سوزان تحرك خود مشتعل میکند وپیش میتازد وهمانطور که محمد تصمیم می‌گیرد وبا ارادهٔ خود، حاضر نمیشود که ازتصمیم خود عدول کند، ویاحتی پشت‌سرش را بنگرد، با هرصفحهٔ داستان، گوئی صفحهٔ قبل، ازشدت تحرك می‌سوزد وخاکستر میشود.

دراین‌قصه، تحرك آنچنان امتیازی داردکه قصه، براحتی بدل بیك فیلم ماجرائی سینما میشود و عده‌ای شاید درست فهمیده باشند وگفته باشند که تنگسیر، سخت سینمائی است. شکی نیست‌که دراین داستان، چوبك، تاحدی تحت تأثیرسینما، بویژه، فیلم وسترن‌غربی بوده است. ولی زمینهٔ رئالیستی داستان، چوبك را از تقلید، نجات میدهد و آنهائیکه گفته‌اند چوبك بتقلید فیلمهای وسترن قهرمان خودرا ساخته‌است، اشتباه می‌کنند. زمینهٔ داستان، با واقع‌گرائی خاص خود، قهرمان قصهٔ تنگسیر را باتمام خصوصیات‌ایرانی‌دربرابر ما جلوه‌گر میکند واگربك تنگسیر بی‌شباهت بیك قهرمان فیلم وسترن نیست، باید دلائل امررا درموقعیت اجتماعی، طبیعی و حتی جغرافیائی قهرمان تنگسیری وقهرمان فیلم وسترن دید. در هردو قهرمان، بمقتضای موقعیت اجتماعی وجغرافیائی، مقداری فردیت وتا

حدی فردیتی ازوحشیت بهره‌برده، وجوددارد. هردوقهرمان، مکافات قانون‌را نمیشناسند، بدلیل اینکه قانون بدنبال کاغذهای مستدل و یا نوعی بوروکراسی مستند می‌گردد. درحالیکه غریزهٔ آنها، حقیقت را بوکرده، لمس‌نموده‌است. دیگر احتیاجی به‌قانون نیست، چراکه‌برای محمد وقهرمان فیلم وسترن، بدلیل سرخوردگی آنها ازقانون، هیچ انتقامی جز یک انتقام فردی، ازطریق بسیج تمام نیروهای غریزی وجود ندارد. آنها تابع قانون نمیتوانند باشند؛ بدلیل‌اینکه تفنگشان بخودی‌خود قانونگذاراست. آنهاوحشیت ذاتی‌تجربه‌های‌جنگجوئی، خصائل پرنیروی قومی وابتکارهای فردی‌رادراختیار تصوری غریزی از عدالت، مساوات، حق وحقانیت می‌گذراند؛ وگرچه نسل این‌قبیل قهرمان‌ها، هم دراجتماع وهم‌درقصه، روبزوال‌است وماشینیسم خرد کنندهٔ امروز، با تمام عوامل وعواقب روانی واجتماعی‌اش، این نوع قهرمان را در اجتماع ودر زندگی، بعقب می‌زند ودر اعماق تاریخ گذشته، بر چهرهٔ او استتاری از زوال وانهدام می‌کشاند، ولی‌هنوز نوعی نوستالژی دربعضی‌ها، از جمله چوبک، هست که ایکاش چنین قهرمانی‌دیگر باره پیدا میشدوانتقام شخصی، قومی ویاملی‌را، بدست خود، جامهٔ عمل می‌پوشاند.

گفتم که زیباترین نثرچوبک رابایددرتنگسیرجست. نمونه‌ای که میدهم‌دروصف‌خوابی است که‌محمد درشب پس‌ازکشتار، دربالاخانهٔ مغازهٔ آساتور ارمنی می‌بیند. این خواب بی‌شباهت بنوعی «جریان

سیال‌ذهن» که در سنگ‌صبور هم بچشم میخورد ، نیست :

« توسرش جوش میخورد که هنوز دارد ازخـانه‌ای بخانه‌ای میرود ویکی‌را بخون می‌غلتاند . کارش توسرش دنباله داشت . هنوز توکوچه بود ومردم دنبالش بودند. دیگر رولوکه باشهر وبچه‌هایش نخوابیده بود وچشمانش رو «هفت‌برادران» دودو نمیزد. خیلی‌وقت بود ازآنها دور شده بود باصورت زن وبچه‌هایش ازیادش رفته بود. از خودش هم دور شده بود. هنوز توخانهٔ آقا علی کچل بود وپابپای زن او از پله‌هـای بالاخانه بالا میرفت و حواسش پیش جمعیت در کوچه بود ومیخواست زودکارش را بکند وازآنجا در برود وزن آقا علی‌کچل غش‌کرده بودوپای تخت‌خواب شوهرش افتاده بود وشیردان بلورین آب هندوانه پول شده بود وخرده شیشه‌هایش توکف اتـاق ریخته بود واو پایش را روی آنها گذاشته بود وخون ازپاش ول شده بود. وتبر را روسر وقلم دست دوتا زن پائین‌آورده بود وآنهاتوخون خودشان غلت میخوردند واو آنهارا ول کرده بود ورفته بود توحیاط وگربه ازش فرار کرده بود .

شب‌های توفانی وامواج خوردکنندهٔ دریا توسرش ول‌شده بود. سکان تو مشتهایش چسبیده بود، کشتی پرس‌پولیس مثل پوست گردو رواموا‌ج دریا زیرورو میشد. راههای دریا را که خوب می‌شناخت ، حالا گمشان کرده بود. هر موجی‌که رو عرشه خراب میشد، کشتی را تودل دریا فرومیبرد. هیچکس توکشتی نبود. خودش تنهای تنها بود.

۶۳۴ ــــــ

خون میریخت، بامردك انگلیسی که‌آمده بود تو دکان‌آساتور توتون بخرد دست به یقه شده بود و سر او را به سر آساتور کوبیده بود. و آساتور رفته بود توکوچه وفریاد زده بود « بیائین که خونی اومده توپستو دکون من قایم‌شده» وتمام‌فشنگ‌هاش‌را توسینهٔ‌آساتور ومرد انگلیسی خالی کرده بود، کوه موجی روکشتی خوابید وآنراته دریا برد. همه‌چیز زیرآب رفت و کشتی ته دریا، لای صخره‌ها گیر کرده بود. کف دریا چراغانی بود. ماهی‌ها مثل شعلهٔ شمع سوسو میزدند. درختهای کف دریا، مثل‌کرم شب‌تاب میدرخشید. یك‌کوسهٔ کنده باو حمله کرد ویك پایش را از زانو بلعید وخون توآب ولو شد. تمام تنش می‌سوخت. دگل کشتی را گرفت ورفت بالا. دگل‌کشتی خار درآورده بود وکف دستهایش خونین شده بود. تو دست و پایش سیم خاردار ولو بود ودست‌وپایش خونین شده بود. سر دگل ازآب بیرون بود. تفنگش سر دگل‌آویزان بود. تفنگ را برداشت. روعرشه یك فوج سگ وکفتار وگرگ مشق‌تفنگ می‌کردند ویك گراز پیرآنها را مشق تفنگ میداد. گراز رخت تفنگچی‌های حکومتی تنش بود و تکمه‌های شیروخورشیدی رو لباسهایش برق می‌زد. چهارتا گرگ شهرو وبچه‌ها را دوره کرده بودند. تفنگ کشید که گرگها را بزند فشنگهایش‌تمام شده‌بود. خواست خودش‌رابه‌شهرو برساندنمیتوانست راه برود. بعد همهٔ گرگها تفنگچی حکومتی شدند. بعد قوطی‌های کنسرو توقفسهٔ دکان‌آساتور روسرش خراب شد وزیرآنها دفن شد و

۶۳۶ ــــــ

معاصر، پیدایش آدمی مثل محمد، که انتقام خود را بدست خود بگیرد و از جنگ قدرتمندان مختلف خود را نجات دهد، امری است استثنائی وشاید حتی‌محال، بلکه وجود محمد، در میان تمام شخصیت‌های خود چوبک نیز، نوعی تناقض بوجود میآورد. شخصیت‌های چوبک، درتمام قصه‌هایش، آدمهائی هستندکوبیده شده، منحط، روبزوال، شل وکورویک چشم، خائن وخیانت شده، ساقط وفرسوده، مبتذل وغرقه درفساد فردی واجتماعی، وازهمه بالاتر، تمام شخصیت‌ها باستثناء محمد ویکی‌دوتا، آدمهائی هستندکه در زنجیر عرف وعادت پوسیدهٔ اجتماعی، وظلم و زور وقلدری محیط گرفتار شده‌اندوتعفن‌پوسیدگی بر آنها می‌وزدو آنهارادرسرنوشت محتومشان که‌مرگ، شکست، افلاس ونکبت باشد، غرق میکند. بیک معنی، شخصیت‌های چوبک، باستثناء محمد ویکی‌دوتای دیگر، بجای آنکه قهرمان باشند، ضد قهرمان هستند و موقعی که محمد را باپیشانی بلند پیروزش مجسم می‌کنیم، واورا می‌بینیم که با گاو می‌جنگد، با نهنگ می‌غلتد، با تفنگچی‌های دولتی دست وپنجه نرم میکند، نقشهٔ قتل چند نفررا دربرابر چشم همه اجرا میکند وخم بابرو نمیآورد، مجبوریم ازخود بپرسیم که‌آیا در دوران قهرمان سازی اساطیری و ویا دردوران‌پهلوانی‌فئودالیسم زندگی می‌کنیم،یادر دوران‌واقعیتهای خطیر ووحشتناك واجتناب ناپذیر، که هریک درحد خودکافی است محمدراازاوج‌قهرمانی‌فرودآوردودرزندان رئالیسم تلخ سایرقصه‌های چوبک، بسوی مرگ، زندان ابد ویا شکنجهٔ دائمی بکشاند.

میدانیم که دوران ما ، دوران قهرمان بازی نیست، چرا که حتی قهرمان‌ها ممکن است تحت شکنجه و آزار درونی یا برونی واقعیت ملموس غیرقهرمانی پیدا کنند. واگر حتی در زندگی عادی مردی چون محمد پیدا شود وازخود قهرمانی بسازد، میتوان از او فقط بعنوان یک استثناء یاد کرد. چرا که می‌دانیم بالاخره در آینده نیروهای توطئه‌چینی، جاسوسی، خبرچینی، هویت محمد تنها رادرهرجای دنیا که باشد، تشخیص خواهند داد ودمار از روزگار او درخواهندآورد . قصه ، بویژه نوعی از آن که براساس رئالیسم آفریده شده باشد، نوعی نادره نویسی نیست؛ واگر حتی محمد در زندگی عادی وجود داشته باشد ، نباید بآن شکل پیروزمندانه ازقصه سر درآورد . زندگی در خارج ازقصه، فقط زندگی است ؛ ولی موقعیکه تبدیل به‌قصه میشود، باید از جهان‌بینی قصه‌نویس جهت‌انسانی خودرا وام گرفته باشد و جهت‌انسانی چوبک همیشه درساختن ضدقهرمان معلوم گردیده‌است، نه‌قهرمانی روئین‌تن وزخم ناپذیر چون محمد . ایکاش محمد میمرد ، زیرا دراین‌صورت،ایده‌آلیسم آخر تنگسیر، تبدیل‌بموقعیتی‌رئالیستی می‌شد ویا به ظلم وانحطاط وپستی اجتماعی ونیروهای اهریمنی‌بیشتر وقوف‌می‌یافتیم. بامرگ محمد، نه‌فقط بیعدالتی‌حاکم براجتماع بهتر برملا می‌شد، بلکه خود قصه ازعدالتی انسانی برخوردارمیشد. بدلیل اینکه‌درشرایط‌فعلی، بر«تنگسیر»،عدالت‌حاکم براوضاع‌وموقعیت‌های قصه،حاکم‌نیست. چرا باید یک‌نفر درمقابل هزارتومان‌بخوداجازه‌دهد که‌چهار پنج‌نفر را بکشد وازپنجهٔ عدالت، هرنوع عدالتی، فرار کند؟

ممکن بود چوبك اجازه ندهد که محمد بدست تفنگچی‌ها بیفتد ، همانطور که اجازه نداده است، ولی بهتر این بود که بالاخره بشکلی ، بوسائل طبیعی، انسانی، یااجتماعی او را می‌کشت. عدالت بر اعمال قصهٔ تنگسیر فقط در این صورت حاکم میشد و بیعدالتی اجتماعی باشدت بیشتری بیان میشد ؛ بدلیل این که شخصیت اصلی تنگسیر بجای آنکه بدل بیك قهرمان حماسی بشود ، تبدیل به قهرمان یك تراژدی اجتماعی میشد؛ واگرطنز نیز درقصه جائی برای خود پیدا می‌کرد، ممکن بود براحتی شخصیت اصلی، تبدیل به یك ضدقهرمان ذلیل شدهٔ اجتماعی بشود.

محمد شخصیتی است مطلق؛ آفریده شده است تاانتقام بگیرد و آن انتقام نیز عملی است مطلق ، بی‌برو و برگرد ، بی‌تردید و بی‌گفت‌وگو. محمد ، قهرمان مطلق ، قدبلند مطلق ، زورمند مطلق ، شجاع مطلق وبالاخره یك قهرمان جدی مطلق است. مطلق بر پیشانی او حك گردیده است، وهیچ چیز طنزآمیز ومسخره دربرابر اوظاهر نمی‌شود. اومثل قهرمانی است که ازمیان قومی برخاسته، یامبعوث شده است تا گاوهای وحشی را رام کند؛ باتفنگچی‌های دولتی درآویزد ومثل قهرمانان اساطیری که دراعماق دریا بانهنگ می‌جنگیدند و پیروز می‌شدند ، با بمبك بجنگد و اورا در اعماق دریا از بین ببرد . طنزی درکار نیست وایکاش بود بدلیل اینکه طرح وتوطئه قصه، صراحت ویکدستی بیش‌ازحد خودرا ازدست میداد واز پیچیدگی‌ای که خاص هرطرح وتوطئه خوب است ، برخوردار می‌شد . باید همانطور که محمد سروسرو کنده‌راه می‌افتاد وآدم می‌کشت نیروهای دیگری در

۶۴۰ ــ

خفا علیه‌او تجهیز می‌شدند و بالاخره دریك لحظهٔ روانی خاص، از زیر زمین واز دنیای پوشیده وپنهانی خود، بیرون می‌آمدند و در برابرش سبز می‌شدند و او تلخی زندگی را بهتر وروشن‌تر می‌چشید وبه‌تناقضی‌که برزندگی حاکم‌است وهر نقشه‌ای را نقش‌برآب می‌کند، وقوف می‌یافت.

درتنگسیر، ازآن شرارت ذاتی‌که بربسیاری ازشخصیت‌های سایر قصه‌های چوبك حاکم است، چندان خبری‌نیست. البته‌آدمهای شروروجوددارند، منتها چوبك‌فقط‌باشاره‌ازآنهایاد میکند ومیگذرد. بدلیل‌اینکه قصد دارد حتماً یك‌قهرمان‌مطلق بسازد. طنز بسیاری از قصه‌های چوبك از اینجا زائیده می‌شودکه شخصیت‌ها تصمیم بکاری می‌گیرند، ولی‌عوامل‌دیگری‌دربرابرآنهاهمچون سدهای‌حایل قدعلم می‌کنند وارادهٔ شخصیت‌ها درمقابل آنها متزلزل می‌شود وتصمیم آنها مواجه‌باشکست می‌شود. درتنگسیر، هیچ‌چیز مانع‌کار محمدنمی‌شود. محمد تصمیم می‌گیرد وعمل می‌کند وفرارمی‌کند. در هیچ‌جا،چوبك تله‌ای برای او نمی‌چیند وگوئی او می‌داندکه قصه‌نویس، سدی در برابرش نگذاشته‌است وبهمین‌دلیل شناکنان راه خانه‌اش را در پیش می‌گیرد وپس‌ازیك اصطکاك ناچیزباتفنگچی‌ها ونایب، زن‌وبچه‌اش‌را برمی‌داردوبه‌دریا می‌زند.

علاوه‌براین چوبك در واداشتن‌محمد به‌جنگ باگاودرشروع قصه وبمبك درپایان آن نه فقط ناخودآگاهانه تحت تأثیر تصوری

PersianPDF.com

ابتدائی و بدوی از قهرمان قرار گرفته است، بلکه در برداشت از نظر جدال تحت‌تأثیر همینگوی که‌قصه‌نویس ماجراهای ابتدائی‌وجسمانی است ، قرار گرفته است . موقعی کـه محمد بـا گـاو سکینه حرف می‌زند، بی‌شباهت به پیرمرد ماهی‌گیر «پیرمرد ودریا»ی همینگوی نیست. پیرمرد همینگوی به‌ماهی می‌گوید: «ماهی‌مرا ببخش»ومحمد عیناً درچنین موقعیتی، پس از گرفتن گاو می‌گوید:

«حالادیگه رفیق شدیم خیلی باید ببخشی. تو خودت می‌دونی که بات رفیقم. اذیتت کردم، اگر توهم جای‌من بودی ، ناچار بودی، همین‌کار را بکنی ، اگه ولت کرده بودم میترکیدی. »

این‌کلمات‌وکلمات‌مشابه‌آنها بلافاصله‌خواننده‌را بطرف «پیرمرد ودریا»می‌کشاند.ونیز موقعی که‌محمددر صفحهٔ۲۹۷هنگام‌جدال با بمبك، می‌گوید: «اگرخیلی دوربره دیگه برگشتن ازمیون‌دریا ممکن نیس. می‌خواد نفلم‌کنه. اما ترسیده. اگه ترسیده بود، میون دریا نمی‌رفت. نبایدبذارم، دوربیردم.اگه‌ببره‌کارم‌زاره.» بازخواننده‌را بیادهمینگوی می‌اندازد. حرکات بمبك نیز خیلی شبیه حرکات ماهی در «پیرمرد و دریا»ست؛ حتی‌در وجود محمد نیز ، چیزی ازقهرمانهای همینگوی دیده می‌شود، منتها همینگوی دربسیاری از قصه‌هایش بیشتر با این فکر که بشرهرگز تسلیم نخواهد شد، سروکار دارد؛ وچوبك فقط در تنگسیر؛آنهم البته بایك زمینهٔ رئالیستی دربارهٔ زمینهٔ داستان، ولی بانتیجه‌گیری رمانتیك دربارهٔ قهرمان. گاهی تأثیرهای ناچیزی‌ازنثر

همینگوی نیز درتنگسیر دیده می‌شود .

شاید چوبك خواسته باشد این قصه را بعنوان سرمشقی برای دلاوری بنویسد و در واقع کوشیده باشد به‌مردم تنگسیر و جوانان وکودکان بگوید که در برابر ظلم ، هرگز سر تسلیم فرود نیاورید و با تفنگ خود بتنهائی یا کنارهم ، بمقابله با زور وستم و خیانت برخیزید . شاید چوبك خواسته باشد مردم را بداشتن شجاعت و شهامت تشجیع وترغیب کند و شاید خواسته باشد بگوید، هرکسی باید در وجود خود مردی چون محمد تربیت کند ودشمن را ازپا درآورد . البته هدف هرقصه بویژه قصه متعهد جدید ، تشجیع خواننده بدست زدن به عمل است ، ولی من تصور نمی‌کنم که کسی بعداز خواندن تنگسیر دست به چنین کاری بزند ؛ بدلیل اینکه قصه آنچنان از رمانتیسم شخصیت برخوردار است که‌خواننده بجای‌آنکه دست به‌عمل بزند، به‌خواب و خیال تاحدی رمانتیك گرایش پیدا می‌کند وبه‌عمل توجه چندان زیادی نمی‌کند. بدلیل اینکه اگرقرار باشد ، عمل قصه ، خواننده را بسوی عمل براند ، لازم است که سرمشق عمل از رئالیسم کامل برخوردار باشد وگرنه خواننده فقط درخواب وخیال، مثل محمدآدم خواهدکشت. علاوه براین اگرقرار باشد یك‌نفر درمقابل هزارتومان پنج نفررا بکشد، دیگردرهیچ‌جا ، سنگ، روی سنگ نخواهد ماند ؛ وآنارشیسم کامل بردنیا حکومت خواهد راند. انتقام محمد، هزاران برابر سنگین‌تر وسخت‌ترازعملی

است که اورا بانتقام واداشته است؛ وبهمین دلیل، گرچه زمینهٔ قصه کاملا واقع‌بینانه است واعمال قتل وفرار وشنا وجنگ باگاو و بمبك با واقع‌گرائی کامل توصیف شده‌اند، ولی محمد، تاحدی غولی است که دست باعمال رئالیستی می‌زند؛ بدلیل اینکه آدم کشی برایش زشتی خودرا ازدست داده‌است وحتی یکبارهم درطول قصه، عذاب وجدان برمغزاوراه نمی‌یابد. هیچ چیز محمدرا تبرئه نمی‌کند، جزاینکه علاوه برتشنگی برای انتقام، از جنون قتل نیز رنج میبرد و بهمین دلیل در عرض یك یا دوساعت پنج نفررا از میان برمی‌دارد. هزار تومان محمد را دریك کفهٔ ترازو قرار بدهید وقتل پنج نفر را در کفهٔ دیگر، خواهید دید که محمد قابل تبرئه نیست؛ نه فقط در برابر عدالت اجتماعی، بلکه حتی دربرابر دید عادل خواننده یا منتقد؛ والبته هر قصهٔ خوب واقع‌بینانه، نه‌فقط عدالتی اجتماعی، بلکه عدالتی داستانی را نیز باید توجیه بکند وعلاوه بر آن طرح وتوطئه قصه باید ازتوازن وتعادل ومنطقی حساب شده ویا عدالتی کامل برخوردار باشد.

باوجود این تنگسیر، کتابی است سخت خواندنی، بدلیل اینکه حوادث بسیار حاد در آن می گذرد که خواننده را همیشه در حال تعلیق نگاه می‌دارد. وگرچه خواننده نمیتواند از آن توقع جهان‌بینی عمیق و گسترده وهمه‌جائی داشته باشد، ولی می‌تواند آنرا بعنوان یك قصهٔ جالب وپرحادثه بخواند ولذت ببرد ومن بااین فکراز تنگسیر می‌گذرم ومی‌پردازم به‌سه کتاب بعدی.

۵۰
روز اول قبر

اکنون می‌رسیم بکتاب «روز اول قبر» ، مجموعه، داستانی که قصه‌هایش به‌یقین پس‌از «انتری‌که‌لوطیش مرده‌بود»، نوشته شده‌است. بنظر می‌رسد که چوبك ازدید رئالیستی خود در مورد شخصیت‌های قصه‌هایش، فقط در «تنگسیر» دست کشیده و «زارمحمد» را با دیدی رمانتیك بوجود آورده است ، ولی دو باره سراغ واقعیت‌های انکارناپذیر زندگی مردم محیط خود رفته، بازموشکافی خودرا ازسر

گرفته است.

داستان اول کتاب، زندگی زنی‌است آواره و آبستن بنام‌خدیجه که از مردی که کسی نمی‌داند کیست، آبستن شده، در طویله‌ای در کنار حیوانهای بیمار برروی پهن متعفن، بکمك پیرزنی بچه‌اش را بدنیاآورده، بعد بچه‌اش را بغل کرده، ازطویله خارج شده، از پلی بسرعت رد شده، درجنگل، بچه‌اش‌را زنده بگورکرده است؛ و بعد ژاندارمها زن را پیدا کرده، خاك را کنار زده، بچه را پیدا کرده و زن را دستگیر کرده‌اند وبعد زندگی بدون‌آنکه هیچ اتفاق بزرگی بیفتد بجریان عادی خود ادامه داده است:

«ژاندارمها دخترك‌را بسوی پاسگاه راندند ویکیشان‌هم بچه‌را بغل کرده بود و افسر توجیبش دنبال سیگار گشت و چشمانش روشیارهای دورگودال بود. بعد تکمهٔ شلوارش را باز کرد و تو گودال شاشید وچراغ قوه را روشن کرد وبشاش خودش نگاه کرد.»

آدمها وحرکات‌آنها بدقت توصیف‌گردیده‌اند؛ طوریکه‌هرگز از تلقی واقع گرایانهٔ زندگی دور نیستیم. موقعی‌که بچه‌ها، خدیجه را دنبال می‌کنند وهورا وغیه می‌کشند؛ ویاموقعی که بچه درطویله بدنیا می‌آید و ما بیاد قصه‌های رئالیستی روسیه (ماکسیم گورکی) می‌افتیم؛ ویاموقعی که تصویری دقیق از زمینهٔ طبیعت داده می‌شود و این زمینهٔ طبیعی با حرکات ژاندارمها سازگاری وانطباق پیدامی‌کند، وزبان خشن ژارمها، بدل به انعکاسی از خشونت زندگی و طبیعت

۶۴۶ ـــ ـــ

طرح « دسته‌گل » ، قصه‌ای که پیش از این در چندین جای «قصه‌نویسی» بدان اشاره کرده‌ام، بی‌شباهت بطرح «نامه‌ها»ی «علوی» نیست. با این فرق‌که در «دسته‌گل» نامه‌ها را ضباطی لغوه‌ای وچلاق می‌نویسد ودر «نامه‌ها»ی علوی، دختر قاضی قسی‌القلب. مرد لغوه‌ای می‌خواهد بوروکراتی جهان بلعیده و جهانخواره را آنچنان بترساند که او از وحشت قالب تهی کند ؛ و «شیرین» ، دختر قاضی می‌خواهدپدرش‌را تنبیه‌کند ودر صورت امکان به راه راست هدایتش نماید. هم به بوروکرات جهانخواره وهم به‌قاضی قسی‌القلب نامه‌هائی ازآدمی گمنام می‌رسد وهویت نویسندگان نامه‌ها بالاخره در پایان قصه‌ها معلوم می‌شود. بعضی ازاعمال هردو قصه نیزبیکدیگر شباهت دارد، مثلاکارآگاه یا جاسوس گذاشتن برای کشف هویت‌نویسندگان نامه‌ها. گوئی نویسندهٔ نامه‌ها در«دسته‌گل» ازروی نفرت وانزجارنامه می‌نویسد ؛ در صورتی که نویسندهٔ نامه‌ها درقصهٔ علوی از روی خیر خواهی وبمنظوربیدارکردن وجدان خفته ومردهٔ قاضی دست به‌چنین کاری‌می‌زند. ولی‌علوی مثل‌همیشه میخواهد مسائل سیاسی‌راهم وارد قصه کند ودر واقع تاحدی‌هدفی‌راازخارج برمحتوای داستان‌تحمیل می‌کند وبهمین دلیل، موقعی‌که «ذاکری»، رابط بین‌قاضی ودخترش‌باو می‌گوید: «غصهٔ دخترتان را نخورید ، او در راه‌آزادی است » ، ما فقط احساساتی شدن زیاد ازحد قصه‌نویس را برای نیل به آزادی می‌بینیم، درحالی‌که درپایان قصهٔ چوبك،موقعی‌که مرد لغوه‌ای برسر

گور رئیس ادارهٔ خود که از وحشت نامه‌های اوقالب تهی کرده است حاضر می‌شود و انگشت سبابهٔ دست راستش را تو خاك غمناك گور فرو میبرد و آهسته زیر لب زمزمه می‌کند:

«دمی آب خوردن پس‌از بدسگال ـ به‌از عمرهفتاد هشتادسال»

عملا به‌طنزعمیق زندگی پی‌می‌بریم؛ چراکه پیروزی مردی‌چروکیده وزهوار در رفته ولغوه‌ای را برمردی قدرتمند، برأی‌العین می‌بینیم و بجای آنکه دنبال جهتی سیاسی برویم، از طریق جهان‌بینی نویسنده درمورد زندگی واجتماع،بسوی‌واقعیت‌های دقیقاًتجربه شدهٔزندگی روی می‌آوریم.

باوجود این عذاب روحی‌رئیس در دسته‌گل، شباهت فوق‌العاده به عذاب روحی قاضی قسی‌القلب علوی دارد ولی زبان چوبك زبانی است قوی‌تر و توصیف‌هایش عینی‌تر وملموس‌تر هستند و چوبك در بعضی موارد، بویژه هنگامی که رئیس حتی از فراش خود وحشت میکند، ازطنزی عمیقی که در قصهٔ علوی از آن‌خبری نیست، استفاده کرده است . چوبك در این قبیل طنزها به چخوف نزدیکتر است تا گورکی، درحالیکه علوی ازنظر جهتی سیاسی که می‌گیرد همسایگی بیشتری با گورکی دارد تا چخوف .

«یك چیز خاکستری »طرحی است ، نه‌قصه‌ای، از انتظار در اطاق انتظار، دندانپزشك؛ ونابهنجاری این انتظار بازبانی که تاحدی سمبولیك است نشان داده می‌شود ؛ طوری که چوبك درپایان قصه ،

حرکت چرخ سنباده بر روی دندان را به ساییدن چیزی خاکستری تشبیه میکند؛ وحتی تصور حس سامعه را بدل به تصوری در حس باصره می کند وبعد یکی از شخصیت‌ها باتعجب از خود میپرسد: «خاکستری چرا؟». چوبك بایك حالت امپرسیونیستی وتا حدی ریتم متناوبی از حرکات و صداهای قصه تأثیر پذیرفته، این طرح را بوجود آورده است والبته مثل همیشه به تصویر زشتی توجه عینی تری کرده است تا تصوری اززیبائی؛ طوری که درپایان طرح «بوی دندان سوخته ومزهٔ گس لثه کباب شده توسر وکله مرد مجله بدست راهی» میشود وشکی نیست که اصولا در اطاق انتظار دندانپزشك چیزی جز این احساس‌های دلخراش به آدم دست نمی‌دهد.

«پاچه‌خیزك» یکی اززیباترین قصه‌های چوبك است وازریتمی تند وسریع وپر تحرك برخوردار است که درقصه‌های کوتاه بسیاری از معاصران کمتر میتوان یافت. زبان چوبك، خواه موقعی که برای بیان عقاید اشخاص بکار میرود، وخواه موقعی که زمینه‌های بین گفت‌وگوها را پر میکند، در منتهای رسائی است:

«موش چرب وچیلی گندهٔ چرك مرده‌ای پوزه‌اش را بدیوار تله می کوبید ونفس نفس می‌زد وسبیل‌هایش له‌له میزد، تکه گردوی دود زدهٔ نیمه خورده‌ای هم کف تله افتاده بود. موش پس از آنکه کیر افتاده بود دیگر اشتهایش کور شده بود وبآن دهن نزده بود.»

واز توصیف‌های گفتاری:

۶۵۰ ـــــــ

بی‌شباهت بیك رسم قومی نیست ، شروع شده است؛ وطنز داستان در اینجاست که این شوخی ساده موجبات مرگ اهالی دهکده را فراهم میکنند . جهلی ابتدائی ، فقدان وسایل تفریح، نبودن بینشی تجربی دربارهٔ حوادث، آنهارا بشوخی کردن وامیدارد و آنها سعی میکنند از موش بعنوان یك «آتراکسیون» و یك نمایش مضحك وجالب استفاده کنند والبته نتیجه چیزی جز مصیبت وبدبختی نیست؛ گوئی همه‌چیز باوزن و آهنگ پیش میرود تا مردم دهکده در سرنوشت موشی گنده‌وگندیده، خودرانابودکنند. زبان چالاك وجلدوانفجاری چوبك نیز، انفجاروانهدام پایان قصه‌رابصورت عملی طبیعی درمی‌آورد وقصه خود توفیق بزرگی است برای چوبك.

«روز اول قبر»، قصهٔ پیرمرد هفتاد هشتاد ساله‌ای است که‌بیشتر به صورت گفت وگوی درونی و ذهنی ساخته شده است، منتها این گفت‌وگو باگفت‌وگوهائی که در سنگ صبور وجود دارد یك فرق اساسی دارد وآن اینکه گفت وگوی روز اول‌قبر، از تمرکز بیشتر برخوردار است وکسی که باخود ویا خدایش حرف میزند ، از شعور آگاه بیشتری برخودار است تا مثلا گفت وگوی ذهنی « معلم» ، «بلقیس» ویا «کاکل‌زری» در سنگ‌صبور. در سنگ‌صبور یادها باهم بسوی مغز شخصیت‌ها روی می‌آورند، در حالیکه در «روز اول‌قبر » حاجی معتمد، میتواند مسیر یك جریان فکری خاص راکه همان اندیشهٔ مرگ باشد، تعقیب کند ودرآخر قصه بالاخره مرگ، نقطهٔ

۶۵۲ ـــ ـــ

حدود نوعی بررسی درونی دردایرهٔ قصه‌های رئالیستی تجاوز نمیکند. وروز اول قبر بعنوان قصهٔ واقع گرایانه ارزش واقعی پیدا می کند نه قصه‌ای در شیوهٔ جدید قصه‌نویسی.

حاجی‌معتمد مردی است خود ساخته ، ولی خود ساختگی‌اش بقیمت نابودی آدمهای دیگر تمام شده‌است: آدم‌هائی‌را کشته، عده‌ای را روانهٔ روسپی‌خانه کرده؛ دائم ظلم وبیداد کرده واینك چند لحظه قبل از مرگش باعتراف نشسته است . او مثل هر مسلمانی در آن لحظات آخر زندگی بیش از همیشه بیاد خیر وشر وخدا و شیطان است؛ در خیر وخدا شك می کند و رو به شر وشیطان می‌آورد ؛ ولی لحظه‌ای بعد تعلیمات و تلقینات مذهبی بذهنش راه می‌یابند و او دوباره‌ازوحشت، به‌خدا وخیرتوسل می‌جوید. طنزی بزرگ برزندگی اوحکومت می کندکه‌شاید بزرگترین طنز زندگی‌است؛ وآن مسخره بودن زندگی انسان در مقابل ارادهٔ تسخیر ناپذیر مرك و طبیعت است . بالاخره اینهمه پول مردم خوردن ومال وملك بهم زدن ، چه مفهومی دارد؟آیا مفهومش جز این است که انسان هرچه را که با عرق خونین جبین جمع‌آوری کرده است ول کند، زیبائی‌های دنیارا بکلی نادیده بگیرد ودرگوری که بدستورخود کنده است، چال گردد؟ حاجی دستور داده است که یك مقبرهٔ خانوادگی درست کنند و از پیشکار خود شنیده است که قبرش حاضر است ومیتواند تشریف‌فرما بشود وببیند . حاجی هنگام دیدن قبر خود، براثر کنجکاوی، داخل

قبر می‌پرد وموقعی که تقلا می‌کند از قبر بیرون بیآید در همان قبر خود جان می‌سپرد .

طرح عمومی قصه بی‌شباهت به مردی درقفس نیست ؛ منتها سیدحسن‌خان، شخصیت مردی در قفس، هنوز به چیزهائی علاقمند است؛ ولی حاجی معتمد در اوج برزخی و ناامیدی، آخرین نفس‌های خودرا می‌کشد. ونیزطرح‌قصه‌بی‌شباهت به‌قصهٔ « Taipan » ازقصه‌های «سامرست‌موآم» نیست که درآن شخصیت اصلی پس‌از دیدن یك‌قبر خالی، میرود خانه وبه سکتهٔ قلبی درمی گذرد ؛ منتها قصهٔ کوتاه «سامرست‌موآم»، مثل تمام قصه‌های بلندوکوتاهش، سطحی‌است‌وقصهٔ چوبك از عمق دیدی برخوردار است که در قصه‌نویسی چون «موآم» بندرت میتوان پیدا کرد .

تجلی بزرگترین هیجان در قصه‌های چوبك ، زمان مرك ، زائیدن، همخوابگی وجنگ صورت می گیرد؛ وچوبك هرگز بدنبال مرگی‌قراردادی،زائیدنی، قراردادی، همخوابگی‌ویاجنگی‌قراردادی نیست. اوباتوصیف جزء به‌جزء خود، بدنبال‌عنصر بی‌نظیری‌درحوادث است؛ ودر «روز اول‌قبر»، شخصیت یك‌ایرانی، باتمام اشیاء محیط و یادهای ذهن وتصورات درونش، ازتوصیف بی‌نظیر چوبك برخوردار شده است؛ طوری که حاجی‌معتمد باآن خصوصیات ظاهر و باطنش ، فراموش نشدنی بنظر میرسد .

از طرف دیگر زبان گفت‌وگوی درونی حاج معتمد، بی‌شباهت

به زبان جهان‌سلطان ، بویژه در زمان مرگ این زن کثیف بدبخت در صفحهٔ ۱۹۹ سنگ‌صبور نیست؛ بااین فرق که چندین بعدی بودن جهان‌سلطان، زبان اورا هم قابل انعطاف وچندین بعدی می‌سازد ولی زبان گفت و گوی درونی حاج‌معتمد، از ابتدا تاپایان قصه یکی‌است ومحتوای تك‌بعدی،طبعاً، وجود زبانی تك‌بعدی‌را نیز ایجاب‌میکند.

چوبك، تمثیل « همراه » را بدو شیوه ، یکی بزبانی شیوا و دیگری بزبانی عامیانه نوشته است. زبان همراه نخستین شاعرانه ، ادبی ووصفی‌استوزبان‌دیگری، زبان گفت‌و گووطنز، بالحنی‌عوامانه است. من قطعهٔ نخستین را بیشتر می‌پسندم تا دومی، و در دومی‌از آن نتیجهٔ اخلاقی هیچ خوشم نمیآید . طنز این تمثیل را نه فقط قویتر نمیکند، بلکه از سطح عمل واز سطحی جدی نزول میدهد و علاوه براین، آن‌نتیجهٔ اخلاقی هیچ ربطی‌بمطلب نداردواگر چوبك‌خواسته باشد از این مطلب نامربوط نتیجهٔ طنز بگیرد، موفق نشده است.

همانطور که در گذشته گفته‌ام در هر قابل ویا قصهٔ تمثیلی حیوانی وانسانی، دو عامل بچشم میخورد ، یکی سمبول‌های قابل و دیگری مفهوم سمبولها . دو گرگ گرسنهٔ گرفتار در بوران ، سمبولهائی هستند که جانشین دو انسان گرفتار در هر موقعیت‌طبیعی، اجتماعی وسیاسی شده‌اند. هردو گرسنه‌اند : یکی زودتر از دیگری از پا درمیآید وبهمین دلیل ، آنکه زودتر از پا درآمده ، طعمهٔ آن دیگری می‌گردد واصل تنازع بقا که برطبیعت حکومت می کند ،

روابط این‌دو حیوان را توجیه می‌کند. چوبك میخواهد نشان دهد که انسان در این قبیل موقعیت‌ها دست کمی از حیوان ندارد و اگر دو دوست ودو برادر در یك موقعیت مشابه گرفتار شوند، یکی از آنها که قویتر ازدیگری است خودرا باقربانی‌کردن دیگری، نجات خواهد داد. همچنانکه گرگ قوی، شکم دوست خودرا زنده زنده می‌درد ودل وجگر اورا داغ داغ میبلعد.

«عروسك فروشی». تصویر سرگردانی پسر بچهٔ دزدی است در شهری‌که‌ازبرف پوشیده و یخ بسته، با مردمی که بی‌اعتنا بسرنوشت آدمهائی چون او بزندگی خود ادامه میدهند. تصاویری که ازشهر داده میشود، واقع گرایانه ومنطبق باطبیعت‌کنجکاودزدی‌گرسنه‌است؛ دزدی‌که‌ازسرگرسنگی، تمام‌بوهای اشتهاآورا هورت می‌کشد؛ نه‌از طریق دزدی ونه ازطریق گدائی، نمیتواندشکم خودرا سیر نگهدارد، وبالاخره شب باهبکلی‌کنجله شده، درحالیکه عروسك دزدیده شده‌ای را در بغل گرفته است، می‌میرد. این‌قصه درکنارقصه‌هائی قراردارد‌که چوبك از زندگی فقیرانه وپست فواحش ودزدها نوشته است. چوبك بیشترازطریق تصاویرحسی، (بیشترشامه‌وبصری) میکوشد گرسنگی، پسرك دزد را نشان دهد و همین تصاویر که با شیوه‌ای تاحدی ناتورالیستی داده شده‌اند، در تحریك اشتهای پسرك گرسنه، سخت مؤثر می‌افتند وبرحس ترحم خواننده نسبت به دزد، و وقوف او به قساوت مردم نسبت به مطرودان اجتماعی می‌افزایند.

در طرح کوتاهی که نام «یکشب بیخوابی» بخود گرفته است، برداشت، همان برداشت «روز اول قبر» و تاحدی گفتگوی یك بعدی باخویشتن است. سگی را ماشینی زیر گرفته، توله‌هایش نصف شب از خرابه‌ای زوزه سرداده‌اند و زوزهٔ آنها مردی را که در منزل مجاور خرابه ساکن است ، بیخواب کرده است . مرد به‌سگ، به‌سرنوشت توله‌ها، به‌زندگی تنهای خود، و به مرگ، مثل همان حاجی معتمد در «روز اول قبر» می‌اندیشد. همیشه باخویش است؛ عملی انجام نمیدهد؛ فقط فکرش را از اطاقش بسوی اشیاء و آدمهای محیطش پرواز میدهد. مرد شباهتی ناچیز به معلم سنگ صبور هم دارد، ودرعین حال شباهت دارد به‌تمام مردان میانسال قصه‌های چوبك که بیشتر با فکر مرگ همیشه درجدال هستند .

۵۱
چراغ آخر

در نخستین برخورد باقصهٔ چراغ آخر، از کتابی بهمین اسم، به نیروی شگرف چوبك در ارائهٔ موقعیت‌های عرفی عامیانه پی‌می‌بریم سید معرکه گیر که بامهارت تمام معرکه‌اش‌را برسطحهٔ کشتی زوار بری پهن کرده است، زبان خود را از آن نویسنده کرده است؛ و چوبك آن‌چنان معرکه‌ای از زبان یك تیپ شیاد حقه‌باز بپا کرده است که نظیر آنرا درقصه‌های قبلی‌اش بندرت می‌بینیم. ذهن، سید، که‌پر است

از احادیث هیجان‌انگیز مذهبی وقصه‌های پرشور خرافاتی، ناخود-آگاهانه از طریق زبانش در گوش جمعیت فرو می‌ریزد و چوبك با تردستی تمام زبان گدائی سید ، زبان اشخاص احادیث و حتی زبان حیوانهای خیالی مذهبی را در تاروپود بافتی غنی وسرشار از تحرك و هیجان بهم می‌تند و پرده‌ای از معرکه در برابر چشم خواننده می‌آفریند که بحق هم زیباست وهم بدلیل آنکه بنیادش برخرافات وپشت‌هم اندازی وتحمیق خلایق است، رقت‌انگیز و گریه‌آوراست.

البته چوبك فقط به تعریف وتوصیف معرکه گیری سیدا کتفا نمی‌کند ، بلکه معرکه گیری اورا در چارچوب طرح وتوطئه‌ای‌قابل لمس که درآن دو نیروی خیروشر، روشنی وظلمت ، و وقوف و عدم وقوف صف‌آرائی کرده‌اند، ارائه میدهد ودرنتیجه معرکه گیری، از صورت یك‌تصویرساده‌درمی‌آید وهیأت یك‌قصهٔ بسیارخوب‌اجتماعی‌را بخود می گیرد . نمونه‌ای از زبانی که چوبك برای سید معرکه گیر بکار برده بدهم وبعد بروم سر این زورآزمائی دو نیروی خیر وشر در طرح وتوطئه داستان . این نقل قول بآن قسمت از معرکه گیری سید مربوط می‌شود که او پرده‌را برروی عرشه به‌مردم نشان‌میدهد. وصحبت از معجزهٔ فرات ونصیر وماهی‌ها وحضرت علی میکند:

«حضورتان عرض شد که جنگ جنگ صفین هسش و مولای متقیان میخواد از نهر فرات بگذره . محل عبور فرات معلوم نیس . حضرت به نصیربن هلال که یکی از صحابه است میفرماید یا نصیر - ایناها ، این‌هم تمثال نصیره - می‌فرماید یا نصیر همین حالا میخوام

بری کنـار نهر فـرات ، اونجـا کـه رفتی از طـرف من کر کره‌رو آواز بده واز مـاهی فرات بپرس گذرگاه فرات کدومه وجوابش‌رو بگیر وبیار . نصیر اطاعت میکنه وبرشاطی فرات میاد وفریادمیکنه یاکرکره . هنوز اینا نگفته‌که هفتاد هزارماهی سراز آب‌فرات‌بیرون میارن‌که لبیك لبیك چه می‌گوئی ؟ نصیر مات میمونه ، میگه مولای من غالب کل غالب سلطان‌الشارق و المغارب اعنی اسدالله‌الغالب علی ابن ابیطالب پیغامی جهت شما فرستادن، ماهی‌هاعرض میکنن‌اطاعت امرمولای خودمونو بدیده منت داریم ، ولی این شرف در حق کدوم یکی ازما مرحمت شده؟ نصیر میگه برگشتم خدمت مولا وماجرارو عرض کردم . فرمودند برگرداز کر کرة ابن صرصره بپرس . نصیر برمی‌گردد به‌سوی فرات وفریـاد می‌زند این کر کرة ابن صرصره ؟ یعنی کجاس کرکرة ابن صرصره ؟ دوباره شصت هزار ماهی سراز آب بیرون میارن که مـا همگی کر کرة ابن صرصره هسیم و در اطاعت حاضریم، اما مولای ماابن مرحمت‌رو درحق کدوم یك ازمافرمودن؟ نصیر برمی گرده و صورت حکـایت‌رو خـدمت مولا عـرض میکنه . می‌فرمـاید برو کر کرةابن غرغره‌رو بگو . نصیر برمی گرده بسوی شاطی فرات وچنان میکنه‌که فرموده بودن، این‌بار پنجاه هزارماهی سر ازآب بیرون میارن و لبیك‌لبیك گویـان جواب میدن همهٔ مـا کرکرة ابن صرصرة ابن غرغره‌ایم، مقصودکدوممونه؟ نصیر، بازپیش مولا برمی‌گرده وماوقع‌رو بعرض علی می‌رسونه. می‌فرماید مقصود ما

کرکرة‌ابن صرصرة‌ابن غرغرة ابن دردره است اورا بخوان‌وجواب‌رو بگیر وبیار . نصیر تا هفت بار بکنـار فرات میره وبرمی گرده و در مرتبهٔ هفتم صدا میزنه کجاست کرکرة ابن صرصرة ابن غرغرة ابن دردرة ابن مـرمرة ابن جرجرة ابن خرخرة ، اونوقت همین مـاهی بـزرگ‌رو کـه‌رو پرده می‌بینین سر از آب فـرات بیرون میکنه و آواز میده لبیك‌لبیك منم‌آن مـاهی، چه میخواهی وچه می گوئی ؟ نصیر مـی گوید مـولای متقیان امیر مؤمنـان بتـو سلام میرسونه و می‌فرمـایه امروز ما را نصرت کن و معبر فرات را بما نشون بده . ماهی از شنیدن حرف نصیر قاه‌قاه بنا میکنه بخندیدن . یاللعجب ! ماهی می‌خندد. چرا میخنده ؟...»

با این زبان، سید که نحوهٔ دوشیدن مردم را بخوبی می‌داند ، در جاهـای هیجان‌انگیز حرفش را قطع می‌کند و دور می‌چرخد و سکه می گیرد وبعد ادامه می‌دهد، درحالیکه ازیك حدیث به‌حدیث دیگر، از یك نقل قول خرافی به نقل قول دیگر با مهارت حرکت می‌کند ومردم را مشغول می‌کند. وزبان وصفی چوبك که در اختیار سید قرار گرفته، تصاویری آنچنان زنده از موقعیت مردم ، طبقات و نژادهـای مختلف می‌دهد که خواننده خود را روی هرشهٔ کشتی، در برابر سید وشیفتهٔ نحوهٔ سخن گفتن او می‌یـابد. حتی «جواد» ، تیپ روشنفکر قصه که سراپا مخالف این قبیل سنن خرافاتی‌است،خودرا دربرابر سید عـاجز می‌بیند، ومی‌داند که با وجود عدم اعتقـادش به

محتوای سخن سید، دهن سبد آنچنان گرم است و او با چنان قدرتی همه‌چیز را توصیف وتعریف می‌کند ومردم را سرکیسه می‌کند، که امکان ندارد حتی آدمی چون جواد او را نادیده بگیرد. وفقط نصف شب، موقعی‌که سید پس از خوردن شام وسرکشیدن عرقش، سر ببالین می‌گذارد ومی‌خوابد، جواددست بکار می‌شود وجعبهٔ محتوی پرده‌های سید را ازکنار او می‌دزد واز روی نردهٔ عرشه در دریا می‌اندازد و سید را که به‌زعم جواد، مظهر تمام خرافات مذهبی است، بخاك سیاه می‌نشاند. جواد حساس به‌تنگ آمده از این‌همه الم‌شنگهٔ خرافات و مذهب، بالاخره سمبول‌های عادات وآداب پوسیدهٔ سطحی مردمی فریب‌خورده‌را بایك حالت عصیانی میکوبد وسعی میکند بااین عمل ساده، دنیارا بسوی روشنی دانش وشعور بشری سوق‌دهد. هنوزدرذهن چوبك، این مسأله جای خودرا دارد که مذهب، در هیأتی مسخ شده، در معرکهٔ حقه بازانی چون سید معرکه‌گیر، فقط وسیلهٔ تحمیق خلایق وایجاد ترس ووحشت است وباید از میان برخیزد وجای آنرا قدرت ادراك ووقوف بشری ونیروی خلاقیت انسانی بگیرد. چوبك بامضمونی که متوسط وحتی مبتذل است، رفتاری میکندکه مضمون، ابتذال خود را از دست می‌دهد وتعالی پیدامیکند واز تشخصی کامل، برای ارائه یك هدف انسانی برخوردار میگردد.

«دزد قالپاق»، بیشتر یك طرح ساده وموجز از پایان زندگی یك دزد بدبخت سیزده ساله است، تایك قصهٔ کامل. آنچه دراین‌طرح

بیشتر نظر خواننده را جلب میکند، سرعت زبان است که با سرعت، حرکات آدم‌هائی که دزد قالپان‌را گیر انداخته‌اند و سر وصورتش را خونین ومالین کرده‌اند وطپانچه برسرش ولگد درپهلویش کوبیده‌اند وبقتلش رسانده‌اند، مطابقت کامل دارد. کاریکاتور بسیار زیبائی است ازچهرهٔ یکی از بدبختان وفلك زدگان محیط. ولی قصه‌نیست.

کفترباز، قصهٔ زیبائی است که آغازش بی‌شباهت به قصهٔ «داش‌آکل» صادق‌هدایت نیست؛ ونحوهٔ برداشت شخصیت اصلی‌اش در موردزن، نیزبه‌برداشت «داش‌آکل» ازمرجان شباهت دارد. همانطور که داش‌آکل بدیدن مرجان زندگی جاهل‌منش اجتماعی خودرا فراموش میکند، دائی شکری نیز هنگامی که ازبامی به بامی‌بدنبال کفتر می‌پرد، بمشاهدهٔ دختری، زندگی پیشین خودرافراموش میکند ودر واقع بهویت خود بعنوان یك مرد پی می‌برد. قصه بیش از حد شاعرانه است وزبان چوبك لحنی شاعرانه پیداکرده، حتی‌گاهی‌بزبان بخش‌های شاعرانهٔ بوف کور هدایت نزدیك شده است. دوبندآخررا می‌آورم تا این تشابه را نشان دهم:

«آتش غروب برآن چشم وچهر زبانه میکشید وشعلهٔ آن رخ دردل او شرار افکنده بود. لحظه‌ای پنداشت آن صورت برجام نقش شده بود، اما سوزش‌آن نگاه‌زنده دلش‌را میشکافت. چهرزن تنگ‌تر و رقیق‌تر شد و سنگینی آن از پشت شیشه کاهش یافت. او از پشت دریچه گذشته بود، اما نقش اثیری وتابناکش برجای بود ونگاه مرد

در آن جفت شده بود. دائی‌دگرگون شده بود. مست و گم بود.

شب آمد. زبانه نگاه زن هنوز دلش را می‌سوزاند. ونگاه او از چشمان زن کنده نمیشد. آن دو چشم سیاه سرمه‌ناك بردلش داغ انداخته بود، خیل‌کبوترها بالای سرش آواره بود. مادر وکبوترها و شیراز وخودرا از یاد برده بود.»

زبان «عمرکشون» زبان قصه برای بچه‌هاست. برداشت چوبك در این قصه طوری است که گوئی یك قصهٔ اساطیری برای بچه‌ای تعریف می‌کند. خلق عمر، طوری توصیف شده که تخیل‌بچه را برانگیزد؛ وحرفهای چوبك دربارهٔ شتر، «بولطیف» و«بوشهاب»، شیوخ سنی، وطرح‌ریزی چهرهٔ حاکم وهیکل وقیافهٔ عمر، وکلمات و اشعار «فولکلوریك» که در داخل قصه‌گنجانده شده، ولحن‌نرم وقابل انعطاف وحتی سادهٔ قصه، «عمرکشون» را بصورت قصه‌ای برای‌بچه‌ها درآورده است. توصیف «مهدی‌گو»، دیوانهٔ بوشهری وماجراهای او نیز که بعد در متن داستان عمرکشون جالب‌تر و زنده‌تر می‌شود، ازدیدگاه یك‌بچه حتماً هیجان‌انگیز می‌تواند باشد. ازاین دیوانه‌ها در شهرستانها، فراوان می‌توان یافت؛ وطرحی که چوبك ازچهرهٔ «مهدی‌گو» رقم زده شباهت‌کامل به اغلب مجانین شهرستانی دارد. اساس قصه برطنز است، منتهی‌طنزی که‌تخیل را برمی‌انگیزد والحق قصه در نوع‌خود از بهترین قصه‌های امروز فارسی است. عمرکشون بی‌شباهت به پاچه خیزك نیست؛ بااین فرق‌که علیرغم لحن طنزآمیز

اوایل قصهٔ «پاچه خیزك»، تمام یك ده، باانفجار انبار بنزین درمصیبت غرق می‌شود، ولی درعمرکشون زمینهٔ طنز برای پایان خوش داستان آمادگی پیدا می‌کند؛ وبجای تراژدی، کمدی لطیفی بوجودمیآید.

قصهٔ «بچه گربه‌ای‌که چشمانش باز نشده بود»، داستانی است از نوع عمرکشون وپاچه‌خیزك؛ وچوبك معمولا در این جور موارد عقایدآدم‌ها را در برابر یك حادثه ارائه میدهد وبا توصیف‌کوتاهی که از هیکل وقیافهٔ تك‌تك آنها می کند، از هرآدمی که آمده‌است رد شود، یا خواسته است عقیده‌ای ابراز کند، تیپ مانندی می‌سازد که بی‌شك هم موقعیت اجتماعی اورا نشان می‌دهد وهم وضع فردیش را. طنزی ناچیز براین قصه حاکم است، باین معنی که موقعی که ونك‌ونك زیر وچندش‌آور بچه گربه از تو سوراخ پایهٔ سیمانی تیر چراغ برق بگوش میخورد و تیپ‌های مختلف در برابر تیر صف کشیده‌اند وهرکسی اظهار عقیده‌ای‌می‌کند، دعوای ناچیزی بین‌دوتن از تماشاگران‌کنجکاو که یکی جوجه‌ای نیز دردست دارد درمیگیرد ودر این میان گربهٔ سیاه لاغری که چشمان خسته و محجوبی دارد پیدا می‌شود، وجوجه راکه در نتیجهٔ این دعوا به پیاده‌رو پرت شده بود، برمی‌دارد وبا یك جهش توی سوراخ زخم زیلی تیر چراغ برق می‌پرد وصدای بچه گربه بند می‌آید. یعنی در همان لحظه که مردم به گربه ترحم می‌کنند و حتی تاحدی سرآن دعوا می‌کنند، گربه‌ای دیگر وشاید مادر بچه‌گربه گرفتار در سوراخ‌تیر، جوجه‌را می‌رباید

PersianPDF.com

وبچه‌گربه همینکه می‌فهمد غذائی بدست آورده است، سکوت میکنند ومشغول خوردن میشود. چوبك حس ناتورالیستی در مورد گربه را برحس ترحم انسانی فائق می‌سازد وبدینوسیله طنز زندگی‌را بخوبی نشان میدهد.

« اسب‌چوبی » چوبك، قصه زنی فرانسوی است که در کشور خودش باجوانی ایرانی بنام جلال آشنا شده، از او حامله شده، با او ازدواج کرده، به‌ایران آمده‌است. قصه، طرح برخورد این‌زن‌باز ندگی یك ایرانی‌است که‌کثیف‌ترین تصویرهاازآن داده شده است. برخورد او بااقوام جلال، با اشیاءِ خانه او، با عکس‌های دیوارها، صندلی‌ها ومیزها ومستراح کثیف ووحشتناك، بعدمرض وانواع نق‌های‌ایرانی، که باید عروس مسلمان بشود وگرنه بچه‌اش حرامزاده است، که باید عروس فلان ویا بهمان‌کار را بکند وگرنه عروس، عروس خوبی نیست، بدقت تصویر شده است.

تصویر معصومی‌که‌از زن داده‌شده‌است، بازگشت زن به‌یادهای گذشته پرامیدش، و سنجیدن آنها باوضع فعلی‌اش ـ که‌طلاق گرفته وبابچهٔ‌کوچکش تنها مانده است ـ وکینه‌ای‌که نسبت بایران وایرانی، بدلیل‌بیشعوری‌جلال، بدل گرفته، واقع‌بینانه ومنطبق بااصل‌تضادهای موجود در زندگی آدمهای مختلف است. حس ترحم خواننده موقعی نسبت باین زن فرانسوی، بیشتر برانگیخته می‌شود که او در ذهنش روزهای روشنش را در فرانسه، با شبان شوم تاریکش در ایران

مقایسه می‌کند و می‌بیند که جلال، پس از آنکه اورا ازمحیط ومذهب وتمدن و مملکتش جا کن کرده، به‌ایران آورده است و توسری‌خور خانوادهٔ خود کرده، باینها نیز قانع نشده، وپس از شش سال عشق وزناشوئی‌دخترعموی سیاه‌سوختهٔ خیکی‌ابروپاچه‌بزی‌خودرا جانشین زن‌خودکرده، وزن‌فرانسوی‌خودراسرافکنده‌وشرمگین‌ول کرده‌است.

کثافت محیط یك‌خانوادهٔ عقب ماندهٔ ایرانی، از دید یك زن فرنگی ترسیم شده‌است؛ وبهمین دلیل دراین‌قصه، کثافت اغراق شده بنظر می‌رسد. شاید این‌کثافت ازنظر یك ایرانی عادی بنظرمی‌رسید؛ ولی تضادی که بین زندگی زن فرانسوی وجلال ایرانی هست، این کثافت را بیشتر برخ خواننده می‌کشد. انتقامی که زن فرانسوی تصمیم گرفته است بگیرد، از همان شب سرد، باسوزاندن اسب‌چوبی بچه‌آغاز میشود. درعین حال درشعله‌های آن، زن، شادابی وچستی و چابکی وعشق وزندگی ونابودی خودرابرأی‌العین می‌بیند.

بهترین قصه مجموعهٔ «چراغ‌آخر»، «آتما، سگ من» است که داستانی است سمبولیك وروانی. سمبولیك از این نظر که سگ، تبدیل بمظهر وجدان خفتهٔ «من» قصه می‌شود؛ منیکه ازطریق‌حلول در وجود سگ، باعترافی روانی اززندگی خود همت می‌گمارد واین اعتراف‌روانی، یکی‌ازعمیق‌ترین ودرعین‌حال انسانی‌ترین اعتراف‌هائی است که در قصه‌های چوبك میتوان پیدا کرد.

یك آلمانی، سگش را در منزلش میگذارد وازهمسایه‌اش، که

میرسد ، باتفاق او باطاق میرود. در آنجا، برخلاف همیشه ، سك غذا میخورد وپس‌از آنکه مرد صفحه‌ای‌را روی‌گرامافون میگذارد، سك در برابرش می‌افتد و دراز میکشد و خود را بنوازش دست‌های او می‌سپارد. ولی ناگهان، در آن فضای آرام که‌فقط صدای موسیقی‌شنیده میشود، صدائی بروشنی تمام‌کلمات زیر را ادا میکند :

خوابگاه غول را
سراسر ترس فرا گرفته
دمی بیآسای
اگر آسودن توانی .
اگر بجهان نمیآمدی :
یا
در کودکی
مرده بودی، هرگز :
آنهمه ستم ازتو سر نمیزد .
و آنهمه حکم اعدام مردمان را
صحه نمیگذاشتی
تو منجلاب حیاتی.
تمام گندابها
درون تو راه دارد .

با این جملات، موقعیت سك که قبلا نیز، در اوایل داستان ،

بـدان عنوان برهمنی « آتمـا » یعنی روح جهـان داده شده است ، روشن میشود. گوئی سك زبان درونی شخصیت اصلی داستان است و اینك از اعماق او، بیرون آمده، برون افکنی شده، در برابرش ایستاده است وگناهان اورا یك‌یك می‌شمارد و اورا از ترسی عمیق، ترسی وحشی، وحشتناك وجانکاه می‌انبارد، واورا ازموقعیت خیانتکارانه‌اش بوضوح آگاه می‌کند. زبان این سمبول بپاخاسته از اعماق ضمیر ناخودآگاه سخت فلسفی و پیچیده هم هست ولی بـاوجود این می‌توان از خلال این کلمات فلسفی، مقصود اشارات وکنایات اورا به راحتی فهمید:

هیچ نیستی

ندانستن

ونخواستن

ودانستن

وخواستن را

می‌ندانستن

وخود شدن ـ شدن

وآنگاه

دانستن

وخواستن

و در عطش زندگی سوختن

بویژه موقعی که این سخنان فلسفی، رنگی اجتماعی نیز بخود

می‌گیرند واعتراف سادهٔغول درون، بدل به‌یك محاکمه، به‌یك بگو ـ مگوی با خویشتن پیرامون مسائل مربوط بـه وجدان اجتماعی ـ فردی میشود، موقعیت قهرمان اصلی قصه دقیق‌تر دربرابرما ترسیم میشود؛ مخصوصاً اگر بفهمیم که او زن وبچه‌اش را نیز بجرم اینکه آنها قابل تحمل نبودند، ازخانه بیرون رانده است واکنون درمیان وحشت تنهائی باید تقاص عمل خود را پس بدهد :

س : تو چه کردی؟

ح : مردی ،
مردی که بجان دوست میداشتم
با من گردآمد
وشکم از او بار گرفت
حکم : هان! نغل (۱) روسپی
سنگسار
سنگسار
وآن تولهٔ ناتوان
که برمن زخم زد
فرزندم بود .
او
کیفر ستمی که باو روا داشته بودم
بمن داد

---

۱ ـ زنازاده

وآن دزد
که نیم‌شب بخانهٔ تو زد
ومن خاموش ماندم،
فرزندت بود.
ندانسته آمده بود
برای ربودن مال خویش
وبازداشت نتوانستم

سك، غول درون شخصیت قصه، او را هشدار می‌دهد، نه فقط هشدار، بلکه او را از وحشتی که وجدانش در اعماقش پدیدآورده است، آگاه می‌کند وبه او نشان میدهد که تقاص اینهمه ظلم را باید در این سکوت بپردازد؛ چرا که او نیم قرن ظلم کرده است و غول درون او هرگز باو اجازه نمیدهد که او جان سالم از این مهلکهٔ مکافات ببرد ودرجواب او که پرسیده است آیا بزودی خواهم مرد، باو می‌گوید:

تو هم‌اکنون مرده‌ای،
اما هنوز بخاك نرفته‌ای،
هم‌اکنون دردی نهانی،
بدرونت چنگ انداخته،
وبزودی از پا درخواهی‌آمد.
اما

نه جهانی دیگر
ونه شکنجه‌ای
بیش از آنچه در این جهان
دیده وخواهی دید .
دوزخ تو همین جاست.

مسائل فلسفی ، چرا آمدی؟ چرا زیستی؟ چرا میروی؟ ومسائل فردی در کنار مسائل اجتماعی، در سکوتی که فقط صدای غول درون آنرا می‌شکند، از اعماق سردرمی‌آورند وروح‌مردی را که‌زندگیش دوزخی بیش نیست و او خود از آن دوزخی فلسفی، فردی‌واجتماعی ساخته‌است، شکنجه می‌دهند. طوریکه‌اوفقط‌در آخرسر فرصت‌میکند که‌پس از شنیدن آخرین‌حکم در بارهٔ زندگی‌اش، که دوزخ توهمین جاست ، دست بکارشود و آن غول درون‌راازمیان بردارد، بدون‌آنکه بفهمد سرنوشت زندگی جسمانی وذهنی او مطلقاً در دست اوست‌ویا سرنوشت غول، همان سرنوشت خود اوست :

«ندانستم چه‌میکنم. تاآنجا بهوش‌بودم که دستم برای‌تپانچه‌ای که‌در کشو میز بود دراز شد ودوتیر پیاپی به پیکر آن سگ‌جهنمی خالی کردم و از هوش رفتم . درست ندانستم چه زمان بیهوش بودم. چون بهوش‌آمدم، هنوز شب بود وماه از پشت پرده‌های کلفت اتاق ، مرده نورش را بدرون پراکنده بود . خود را در خون غرقه یافتم . همه چیز فراموشم شده بود. درد جانکاهی درشانهٔ خود حس میکردم

۶۷۴ ـــ

وچون چشمانم بنورجان بپشت اتاق یارشد، سك را دیدم که بر جسمم خم شده وزخمهائی که گلولهدر شانهام پدید آورده بود می لیسید و چشمانش چون دو گل آتش درونم را میسوزاند.»

این نوع بررسی عمیق روانی را در آثار چوبك بندرت می بینیم: موقعی که وضعیتی اجتماعی در وضعیتی فلسفی، وهردو در وضع روانی یك فرد انعکاس کامل یافته، به زندگی او جهت خاصی دادهاند که شخصیت اورا از آن گریز و گزیری نیست. سك، نخست بطور طبیعی با حوادث ناچیز، بظاهر بی تفاوت، و خونسردانه، توصیف گردیده است؛ بعدها که شخصیت قصه، قشرهای عمقی ضمیر ناخودآگاه خود را می کاود وصفحات مبهم این کتاب را یك یك ورق میزند، سك چهرهٔ عمیق تمثیلی پیدا می کند؛ با بی اعتنائی های اواسط قصه، بدل به یك شاهد ساکت وصامت میشود و آخرسر، موقعی که باید باخوردن غذای سمی از بین میرفت بدل به ندای درونی شخصیت میشود و او را جسماً وروحاً می آزارد و نابودمیکند ودرهمان نابودی رهایش میکند. قصه، بیشتر ازاین نقطهٔ نظر روانی است که سمبولهائی از قبیل سك و انواع حیوانهای دیگر، زندگی خواب و بیدار شخصیت را باجلوههای وحشی و وحشتناك خود تسخیر کردهاند وتوفیق چوبك در این قصهٔ روانی، بیشتر ازاین نظر چشمگیراست که او توانسته است به دیو درون شخصیت برون افکنی عینی عمیق بدهد و آنرا بصورت «آتما»، روح جهان مجسم کند.

«ره‌آورد»(۲) شعر آزاد «بی‌وزن ولی آهنگین»ی است. از چوبك، که در آن گرچه تصویر پردازی بمعنای شاعرانه مطرح نیست، ولی وصف‌غنی برهمه‌جای آن حکم میکند وعمل که بیشتر متعلق به نثر است بر آن حاکم‌تر است تاتصویر که مادهٔ اساسی واصلی شعر است.

مضمون این‌شعر آزاد از این‌قرار است‌که «بلاجوی پیروز»، سمبول تمام دیکتاتورها، جهانگشایان، ظالمان ودرخون مردمان غرق شدگان، ازراه پیروزمندانه باز گشته است. مردم برده، غرق‌در محنت و گرسنگی‌واندوه به‌پیشواز اوصف‌کشیده‌اند وکوس حنجره‌ها می‌غرد که: «پیروز آمد./ پیروز آمد./ پس روید./ پیش‌روید./ کور شوید./ کر شوید./ کرنش کنید.» وبلاجوی پیروز به «لوطی‌شهر»که از او می‌پرسد: «ازسفر دراز خود، جنگجوی من، مرا چه ارمغان آوردی؟» جواب میدهد که برایش فرشی آورده است که پائیز و زمستان، بهار وتابستان را برآن‌کاشته‌اند. وچون بردگان فرش‌را در برابر دیدگان لوطی‌شهر، که بزیبائی‌وصف شده‌است، می گسترانند، «لاشهٔ کودکی،/ قنداق پیچیده،/ جمجمه چیده،/ مکیده، گندیده و لهیده،/ نیل ولاژورد برعاج نقش بسته،/ کرم در استخوان خلیده،/ و مور درچشمخانه‌لانه گزیده،/ نمودار» می‌گردد و معلوم میشود که بلاجوی پیروز، هنگام غارت اشیاء خانه‌ای، موقعی‌که فرش سرای‌را درهم می‌پیچید تابیغما ببرد؛ وموقعی که زن صاحب سرای، زیردست وپای دلاورانش شرنك شهوت می‌چشید، کودك صاحب سرای‌درداخل

فرش مانده، جان سپرده، مدفون گردیده است. لوطی شهر، برزخ بلاجوی پیروز، آب‌دهـان می‌ریزد ومی گریزد وشعر تمام میشود.

ریتم آهنگین شعر، مسری ومؤثراست وسرعت حرکتی دراعمال این قطعه شعر منثور یا نثر شاعرانه هست که براستی برخواننده اثر می‌گذارد.

نثر «پریزاد وپریمان» که افسانه‌ایست اساطیری، منتهـا بـا مفهومی اجتماعی، کمی سنگین‌تر از نثر قصه‌های معمولی است. این قصه براساس واقعیتی از زندگی حقیقی ساخته نشده، بلکه‌تمثیلهائی اساطیری، در دنیائیکه‌برآن‌نیمی «اهریمن» ونیمی«مهرك»یانمایندهٔ «آهورامزدا» حکومت میکنند، ظاهر میشوند ودنیـائی که از خلال این اساطیر تمثیل قرار گرفته پدیدار میشود، عرصهٔ جدال و نزاع دو نیروی خیر وشر است.

براین دنیا، گاهی مهرك و گاهی اهریمن حکومت میکنند و گرچه در وسطهای داستان، حکومت از آن مهرك و یامظهر نیکی و نور ونیروی اوزش‌هـای اصیل انسانی است، ولی در پـایـان داستان اهریمن دختر خود را بمهرك میدهد ومادر مهرك را بزنی می‌گیرد و این وصلت شوم سبب چیرگی تـاریکی بر نور و غلبهٔ اهریمن بر اهورا مزدا میشود وگرازان مجدداً برآدمیان سروری می‌یـابند و تاری جاویدان برخطهٔ این سوی کوه دماوند مسخر می‌شود. چوبك در قـالب افسانه‌ای براساس اسطوره‌سازی قدیم، موقعیت امروز را

مجسم ساخته است. از قرار معلوم چوبك به بعضی ازحوادث تاریخی حال توجه داشته‌است وچون هرکسی دراین روزگار مغز وقلم خودرا طوری تربیت کرده است که برآن نوعی « سانسور ذهنی » حکومت می‌کند ، چوبك پرده‌پوشی کرده ، از زمان حال ، بجهان اسطوره‌ها گریز زده، کوشیده است به‌تمثیل از خیروشر اجتماعی سخن گوید .

«دوست» قصهٔ خوبی است .آخرین قصهٔ کوتاهی است که‌چوبك چاپ کرده است. قصه‌ایست که از قول یك ناظر که چندان دخالتی درمتن قصه ندارد، روایت‌است. راوی داستان، مقام اول شخص‌را دارد ولی این اول شخص، شخصاً دروقایع قصه اهمیت ندارد؛ او فقط شاهد عینی ویا سمعی حوادث است.

قسمت عینی قصه درسربازخانه وقسمت سمعی‌آن، دربیرون از سربازخانه می‌گذرد . فریدون نامی که دانشجوی احتیاط است ، با اول شخص قصه در سربازخانه طرح دوستی میریزد و هنگام صحبت خود، همیشه ازدونفر یکی «لوسی»، زنش ودیگری « کریم » دوست مشترك خود وزنش صحبت میکند . ناراحتی‌های سربازخانه ، دوری فریدون از زنش لوسی ، که درجایی کار میکند، او را سخت رنج میدهند؛ واوهمیشه منتظر روزهای تعطیل‌است تاهرچه زودتر بدیدار «لوسی» بشتابد. راوی داستان نیز گاهی باتفاق آنها درروزهای‌تعطیل بگردش‌وتفریح میرود، اغلب ازکریم ، دوست ثروتمند وخوش‌مشرب فریدون بدش می‌آید، گرچه‌گاهی نیز خوشش می‌آید. ستایش‌کنندهٔ

زیبائی لوسی، زن دوستش است، ولی دراین ستایش از حدوداحترام خارج نمیشود .

شب‌های عید کریسمس به کسانیکه زن فرنگی دارند مرخصی داده میشود . ولی این مرخصی آنچنان دیر باطلاع سربازان احتیاط میرسد که هم آنها و هم کسانیکه منتظرشان هستند ، از تعطیل شبانه ناامید میشوند . به فریدون نیز ، دیروقت ، اطلاع داده میشود که میتواند بمنزل برود . او میرود و برمی‌گردد و نصف شب روی تختخواب می‌افتد وموقعی‌که راوی داستان‌که با او در یك آسایشگاه میخوابد ، از او جریان را میپرسد ، فریدون با هق‌هق میگوید : باکریم لخت وعور تو رختخواب بود ... لوسی ، تو رختخواب خود من باکریم .» وقصه در همین‌جا بپایان میرسد.

وقایع قصه با حقایقی که‌درسربازخانه وجود دارد وبا حوادثی که‌هرروز اتفاق می‌افتد، مطابقت‌کامل‌دارد. وچوبك، ازتجربه‌ای‌دست اول برای ساختن این قصه استفاده کرده است . حادثه‌آنچنان تکان دهنده است‌که اوج‌آن، یعنی‌کشف خیانت‌لوسی بوسیلهٔ خودفریدون ، مثل دیواری سنگین بر سر خواننده خراب میشود وچوبك تصویری بسیار زیبا از این حالت داده است که : «مثل اینکه تمام خون بدن مرا باتلمبه کشیدند وجایش راآب یخ ول دادند.»؛ وخواننده پس از تمام‌شدن قصه، میخواهد درذهن خود به‌موقعیت روانی بعدی‌فریدون بیشتردست‌بیابد، ومثلابداند فرداوچگونه ازخواب بیدارخواهدشد.

چگونه با زندگی روبرو خواهد شد ، و آیا این شکست بزرگی که برمعصومیت او از طریق خیانت زنش وارد شده ، این لطمه‌ای که ارکان وجودش را بلرزه درآورده ، بکلی از او آدمی دگرگون شده خواهد ساخت وچشم اورا بسوی حقیقت‌های قابل لمس زندگی در این محیط ویا هر محیط دیگری باز خواهد کرد ویا او را بسوی نومیدی مطلق ویأسی بی‌امان سوق خواهد داد ؟ این قصه تاحدی‌در خلاف مسیر «اسب چوبی» حرکت میکند. در اسب چوبی، شوهری می‌لغزد وزنی فرانسوی قدم در قلمرو یأس می‌گذارد، دراین قصه‌زن فرانسوی می‌لغزد ومرد ایرانی هق‌هق نومیدی را سر میدهد .

۵۲
نقد عمودی قصه‌های چوبک
(تا سنگ صبور)

برای‌رسیدن به «سنگ‌صبور» راه درازی را پشت‌سر گذاشتیم. سنگ‌صبور سبب شد که چوبک را بهتر بشناسیم، چراکه برای‌رسیدن به سنگ‌صبور مجبور شدیم بسوی گذشتهٔ بسیار دور چوبک یعنی بیست وپنج سال پیش او بر گردیم؛ در حدود ربع‌قرن، دوران نویسندگی اورا از نظر بگذرانیم؛ باآدمها، با روال ورفتار او با آدمها، با محیط خاص قصه‌های او، باشکنجهٔ بسیارجانفرسای انسان،وشادیهای

ناچیز او با مقایسه با این شکنجه، آشنا شویم و بدانیم که آثار چوبک، مثل تونل بزرگ زیرزمینی است که از تهران به بوشهر زده شده‌است؛ و خواننده در سفر زیرزمینی خود در این ظلمت، در این وحشت و در این کثافت، چهرهٔ خود را منعکس در دیوارهای خیس و چسبناک و عفونت‌زده می‌بیند؛ و اگر در ایستگاهی، این قطار ظلمت، توقف کند، برای آنست که کمی روشنائی، کمی آسمان، چند ستاره، چند گل و گیاه و سبزه و چند نفس عمیق، در هوای آزاد، برای سوخت گیری ضروری است، تا قطار ظلمت باز در تونل زیرزمینی سرازیر شود و انسان با نیروی بیشتر اشکال و هیاکل وحشت را از برابر چشم بگذراند؛ و در عین‌حال درونش از این عفونت آشوب شود تا خود را بهتر بشناسد و به این چسبندگی شوم زشتی و عفونت به چهرهٔ خودش، وقوف بیشتری پیدا کند. در این دنیای مصیبت‌بار هر ایستگاهی بی‌شباهت به موقعیت دلقك در تراژدی‌های شکسپیر نیست که بر روی صحنه ظاهر میشود تا برای لحظه‌ای روال مصیبت‌بار تراژدی، شدت خود را از دست بدهد و کمی مزاح و خنده بر نمایشنامه حاکم شود. ولی بعد از آن که دلقك از صحنه بیرون رفت، بلافاصله تراژدی، با شدت بیشتری، ادامه پیدا میکند و این شدت، روح مصیبت‌بار تراژدی را با مقایسه با سستی قبلی بیشتر به رخ میکشد. «تنگسیر» یا «کفتربار» ایستگاههای سر راه هستند تا خواننده نفسی تازه کند، از آن تونل زیرزمینی سری بلند کند، آتشی بسوی نور و ستاره‌ها بفرستد و بعد دوباره به سوی اعماق، بسوی

تیرگی وظلمت وزحمت وتقلا باز گردد ودر وحشت پیش برود.

دراین تونل، خواننده به این‌موضوع وقوف می‌یابدکه‌به‌انسان خیانت شده است ویا باین نتیجه می‌رسد که انسان به‌انسان خیانت کرده است. رگ وریشه وپی انسان را، انسانی دیگر پوسانده است. چرا باید ذهن یك نویسنده، این‌چنین دوزخی بارآمده باشد؟ وچرا نباید باران رحمتی از گوشه‌ای ازاین‌آسمان بی‌اعتنا، بر روی این خاك ظلمت زده نباریده باشد؟ چرا انسان نباید از آزادی، ازبرگهای سبز، ازدست‌های‌حلقه‌شده دریکدیگر، ازتحرك‌وسازندگی. ازسلامت، از شکفتگی روح وتخیل آدمی، از ماجرای دوستی‌های بدوستیهای عمیق‌تر انجامیده حرف نزده باشد؟ آیا علتش جز این است که‌آنهائی که در بارهٔ چنین چیزهائی حرف میزدند، دروغ می گفتند ودر عمل چنین نبودند و بجای آب، زهر در کوزه داشتند وسراب در برابر دیدگان انسان نگاه داشته بودند؟ آیا علتش جز این‌است که درهمین خاك ظلمت‌زده، دراین سرای‌بی‌دروپیکر، اجتماع، این پوسیدگی مجسم، چیزی جزدروغ و دوزخ از دریچه‌های ذهن «حس چوبك» درتخیل‌او نچپانده‌است؟ مائدهٔفردی واجتماعی نویسنده،دراجتماعی که ما زندگی میکنیم چه بوده است که او این چنین دوزخی بار آمده است؟ چشم که باز کرده، در دوربر خود سراپا خشونت وپوسیدگی دیده است. مردم برای بدست‌آوردن قوت ناچیز خود، باید دریا را می‌نوردیدند و دست از پا درازتر برمی گشتند، ویا مردم باید برای

زنده ماندن روزی دربرابرفلان انگلیسی سنگر می گرفتند وروزی دیگر در برابر فلان مأمور دولتی. سرچند عقیدهٔ احمقانه‌وخرافات پوچ ، زن و مرد و کودك و بزرگ باید در لجن حمق می‌غلطیدند و بدبختی وفقر، سرپیچ بعدی زندگی، انتظارشان‌را میکشید. همیشه‌از قداره‌بند ، از تفنگچی ، از سرباز و پاسبان ونظمیه در وحشت بسر می‌بردند . تکان میخوردی ، برچسب خیانت بر پیشانی احمقانه‌ات چسبیده شده بود وزندانها ، دهانهای گشادی برای قبول کردن و تنگناهائی‌برای پس دادن‌انسان داشتند: زنده میرفتی، مرده‌میآمدی بیرون. صدی نود ونه مردم؛ در فقر ، جهل ، پستی وبیشعوری بسر میبردند. یتیم ، فاحشه ، حرامزاده، سفلیسی، بیمار، بیغذا، دوروبرت می‌غلطیدند ودرهم می‌لولیدند . درچنین محیطی چوبك بزرگ‌شده، ونویسنده شده است. ومگر امکان آن هست که انسان پس از دمیدن در روده‌ای مبتلا به‌امتلاء، همین که‌آروغ زد، عطر بهترین عطارهای پاریس را در فضا بپراکند؟ از بوشهر تا تهران ، در هرچه ما در قصه‌های چوبك می‌بینیم به انسان خیانت شده است؛ وشکی نیست که این خیانت، خیانتی‌آسمانی نیست، بلکه فقط انسانی دیگر، به انسان خیانت کرده است . همهٔ بلاها زمینی هستند ، اگر آسمانی بودند ، باید برای زلزله زدگان امریکا و روسیه هم، صدقه جمع می کردند؛ آخرمگرزلزله‌آنجاها نمی‌آید؟ نه! آنها زلزله‌را احساس نمیکنند، البته تمام زلزله سنج‌ها، زلزله را نشان میدهند ، ولی قبلاجلو بلای

آسمانی را گرفته‌اند. آنها بلای آسمانی را نمی‌فهمند، ما می‌فهمیم، بدلیل اینکه ساده‌ترین مسأله برای‌ما یك بلای آسمانی است. انسان به انسان خیانت کرده، خیانت را بآسمان، بخدا و به شیطان نسبت داده است. چوبك نشان میدهد که اجتماع باو، به ذهن او، بتمام موجودیت او خیانت کرده است و نیز نشان میدهد که محیط زندگی قصه‌های او محیط خیانت زده‌ای است. چوبك نفسی را که فرو برده است، پس میدهد و چون نفس فرو رفته ممد حیات نبوده، چون بر می‌آید مفرح ذات‌هم نیست. پوسیده است و پوساننده. و چوبك نشان دهندهٔ این پوسیدگی است. و از هر گوشه‌ایکه یك چاه عمودی بزنی، عفونت تاآسمان فواره میزند. محیط چوبك چنین روی زمین وچنان زیرزمینی است. مثل دوزخ «دانته» است؛ ازهرجائی‌که بخوانی قیافهٔ گناهکاری، وقیحانه بیرون می‌آید و رخ مینماید. در این محیط، تحرك، فقط در عالم فساد دیده میشود. هرگز نمیتوان منزه بود و منزه طلب. موقعی که آتش گرفته‌ای و داری میسوزی، باید بگوئی، وچوبك، آتش گرفته است ومیگوید. در این محیط، دشمن‌روی درروی دشمن نایستاده‌است. دوست بدوست خیانت میکند. فاحشه به فاحشه خیانت میکند، مرده‌شوئی به مرده‌شوئی دیگر زنی بزنی دیگر، پدری به‌بچه‌هایش، وبچه‌ها بیکدیگر. فساد، فساد، فساد، از هرجائی که چاه بزنی تا عرش اعلی فواره میزند. در این محیط، انسان خیلی کم حوصله میکند که عاشق شود. شهوتی‌سوزان

همه چیز را میسوزاند ودر خود فرومی‌بلعد وازهضم رابع‌می گذراند. اجتماع ، خسیس و پست و بخیل است ؛ مثل همان بخیل سعدی که می‌گوید: گر بجای نانش اندر سفره بودی آفتاب ـ تاقیامت‌روزروشن کس ندیدی درجهان؛ واین قیامت روان انسان است . و چرا ؟ آخر چرا اینطور است ؟

آن فیلسوف قرن نوزده گفته است که بزرگترین مسأله ، قحطی است ؛ و در اینجا قحطی همه چیز بخوبی دیده می‌شود . آن مرده‌شوئی که به پیراهن زرشکی مرده‌ای فکر می کند ، با قحطی روبروست ؛ آن‌زنی که در « زیر چراغ قرمز» زنها را باطاق خواب هر کس وناکس می‌فرستد ، گرفتار قحطی است ؛ آن‌چهار نفری که پول «زارمحمد» را بالا کشیده‌اند ، دچار قحطی هستند ؛ انتری که دوباره بسوی لوطی خود برمی گردد ، معرکه گیری که هی چراغ آخرصلا میدهد؛ آن مرغهائی که‌توی‌قفس افتاده‌اند؛ آن«من»« آتما، سك من» که جهان‌را سراسر خورده است؛ آن‌دزد قالپاق، آن دوست قصهٔ «دوست»، آن«بلاجوی‌پیروز» شعر آزاد، همه دچارقحطی‌هستند. براساس این‌الگوی قحطی زدگی، سایر قحطی‌ها پیدامی‌شوند؛سایر زوالها، بدنبال این زوال پیدا میشوند . بر انواع مختلف زوال‌ها ، دینامیسم قحطی حکومت میکند. درهر گوشه‌ای از سرزمین‌قصه‌های چوبك که چاه‌بزنی، قحطی تا آسمان‌فواره‌میزند. شخصیت‌هاهمه‌قحطی زده‌اند. گرد‌هی شکم‌هارا صابون کشیده‌اند وهرچه‌را که‌در بر ابرشان

می‌بینند، سر می‌کشند و هر روز گنده‌تر از روز پیش می‌شوند؛ و گروهی دیگر با چشمهای از حدقه بر آمده، با صورتهای زرد، با سفلیسی در پهلو و سفلیسی در روح، کر و لال و صم بکم، با شکم‌های پلاسیده، می‌خزند و بدنبال تکه‌نانی و سکه‌پولی میگردند. و این تکه‌نان و سکه‌پول، عین بریده‌ای در برابر رمه‌ای، رمهٔ بی‌رمق را بدنبال خود می‌کشاند؛ زنی که بلند می‌شود و میرود و در اطاقی دیگر با هر گردن کلفتی هم‌آغوش میشود، دنبال آن بریده است؛ زنی که در برابر «بلاجوی پیروز» می‌ایستد و از او هدیه میخواهد، همه‌وهمه بدنبال آن بریده هستند. چوبك، نمایندهٔ این دنیای قحطی زده است؛ زخمی را که از درون چرك کرده است نیشتر می‌زند و نشان میدهد: مثل آمپولی که خون انسان را از انگشتش برای تجزیه می‌مکد، چوبك، خون فاسد را بیرون میکشد و نمونه‌ای از آن را از طریق تجزیه و تحلیل برملا می‌کند.

گرچه دنیای چوبك، بظاهر ناتورالیستی بنظر می‌آید، ولی باید این سطوح ناتورالیستی را بشکافیم تا بعمق قضایا که در اصل، اقتصادی و اجتماعی است و بیشتر براساس علل و معلول‌های اقتصادی تعیین میشود برسیم. شاید، بدون آن ناتورالیسم، قصه‌ها شیرین و جذاب بنظر نمی‌آمدند، ولی بدون آن رئالیسم اجتماعی ـ اقتصادی، قصه‌های چوبك بکلی مفهوم و محتوای خود را از دست میدهند. بهمین‌دلیل در تمام بررسی‌های خود از قصه‌های چوبك،

باید این زمینهٔ قحطی و الگوی قطحی زدگی را مثل یك خط‌الرأس برجسته که از همه‌جا بچشم میخورد ، در نظر داشته باشیم . بدلیل اینکه چوبك، خواه درتوصیف وخواه درگفت‌وگو ، وخواه در زمینه سازی برای اعمال شخصیت‌ها ، همیشه این ربطهٔ اقتصادی را در نظر دارد . در قصه‌های چوبك دوگانگی طبقاتی همیشه بچشم میخورد. دنیای او از دو طبقهٔ مشخص بوجود آمده است . طبقه‌ای خوش‌خور وخوشپوش ومرفه ، وطبقه‌ای بی‌چیز و بیمار و وحشت زده ومأیوس. شخصیت اکثر قصه‌ها را ، طبقهٔ دوم تشکیل میدهد . قیافهٔ ظاهری و باطنی قصه‌ها ، از طبقهٔ وحشت‌زده و مأیوس ساخته شده است. و رابطه‌ای‌که‌بین این دوطبقه‌وجود دارد، رابطه‌ای‌است بیشتر اقتصادی؛ و البته اغلب ، این رابطه ، یك رابطهٔ نیمه فئودالیستی و نیمه کاپیتالیستی است و از قرار معلوم تا موقعی‌که این رابطه بهم نخورده است ، استثمار یك طبقه بوسیلهٔ طبقهٔ دیگر ادامه خواهد داشت ؛ تا موقعی که دست دخالتی این رابطهٔ قحطی‌آور را ازمیان برنداشته، قحطی ، اساس وزمینهٔ تمام قصه‌ها خواهد بود. حتی موقعی‌که‌چوبك، دنیای فردی یکی از افراد متعلق به طبقهٔ مرفه را نشان میدهد و زندگی اورا با واقعیت‌های ملموس محیط ترسیم میکند، باز به عامل قحطی و قحطی زدگی وقوف می‌یابیم . چوبك را درهر نقطه‌ای‌که قرار بدهید مثل قطب نمائی ، عقربه‌هایش را بسوی شمال وجنوب هدف می‌گیرد . وعلت اینکه چوبك ، گاهی بانفرت، تمام قیافه‌ای را

ترسیم می‌کند، این است که از طریق توصیف و ترسیم، علیه آن طبقه مرفه، قیام می‌کند. از طریق وصف و گفت و گو، علیه محیط ارعاب ووحشت، قیام می‌کند. شمال وجنوب این قطب‌نما روشن است. زندگی چوبك در عصری گذشته است که انسان در طی آن علیه قحطی قیام عملی کرده است. این قیام، قیافهٔ اجتماعی خود را بادینامیسم تمام در سرتاسر کرهٔ خاکی‌مابه رخ تاریخ کشیده‌است. انسان باجغرافیای گرسنگی خود، در برابر تاریخ ایستاده است واز طریق برون‌افکنی ایده‌آلهای انسانی کوشیده است نسل خوشخواران مرفه‌را براندازد، وحاکمیت واقعی ارزش‌های انسانی را مستقر گرداند. زندگی‌چوبك در طول نیم قرن، در دورانی گذشته است که بر آن کشمکش‌های طبقاتی حاکم بوده اشت واغلب، البته پیروزی طبقهٔ اکثریت براقلیت نتیجهٔ این کشمکشها بوده است. چوبك مفسر رابطه‌ایست که به فاسدترین و کثیف‌ترین شکلش بین اکثریت و اقلیت وجود دارد. در یك زمینهٔ استعماری، و در یك زمینهٔ نیمه فئودالیستی و نیمه کاپیتالیستی، چوبك، مدافع حقوق اکثریت‌است. منتها او نشان‌میدهد که‌حقوق اکثریت، چگونه در نازل‌ترین‌وضع‌ممکن‌فرو افتاده است؛ وچگونه هر توجیه سیاستمدارانه از این وضع توجیهی‌است‌خررنك‌کن و دروغین. البته چوبك در داخل چارچوبهٔ ایدئولوژی سیاسی و یا مکتب اجتماعی خاصی بتوضیح این رابطه نمی‌پردازد؛ بلکه او از طریق شم نویسندگی و جهان‌بینی انسانی خود، باین رابطه

پی برده است . لگدی که به پهلوی دزد قالپاق می‌خورد ، بپهلوی بشریت خورده است ؛ وبچه‌ای که در «ره‌آورد» داخل قالی‌رنگین و زیبا مانده، پوسیده و گندیده شده است، بچهٔ پوسیده تمام ارزش‌های بشری وسمبول پوسیدگی تمام ارزش‌های اکثریت است؛ وضباطی که با رعشه ولغوه در آخر «دستهٔگل» پیدا میشود ، نمایندهٔ رعشه و لغوهٔ تمام پایگاههای انسانی است؛ ورئیس‌اداره‌در «دستهٔ گل»،کریم در «دوست»، حاجی اسماعیل در «سنگ‌صبور»، وخانم رئیس در«زیر چراغ قرمز » نمایندهٔ آن اقلیت پرخور و خوشخوابی هستند که می‌خواهند دنیارا ببلعند و دوست دارند که اکثریت ، این آدمهای مفلوج ومفلوك، ناقص وبیمار، گرسنه وسفلیسی، سر به تنشان نباشد. چوبك، گاهی شهوت ، گاهی طمع وگاهی عشقی ناچیز را بعنوان چاشنی این رابطه وارد قصه‌ها می‌کند، ولی در عمق، همه‌چیزاززوال لبریز است ؛ در زیر این پوشش ناچیز ناتورالیسم ، که البته گاهی چندان هم‌ناچیز نیست، رئالیسم تندوتلخ ومصیبت‌بار روابطاجتماعی معاصر دیده میشود ؛ روابطی که دردیدکلی وعمقی تبدیل‌به یك‌رابطهٔ بزرگ قحطی میشوند؛ وچوبك بیك معنی نویسنده این‌رابطهٔ بزرگ قحطی است .

***

تکنیك تمام قصه‌های چوبك، باستثناء «بعداز ظهر آخر پائیز»، پیش از رسیدن به «سنگ‌صبور»، قراردادی است. باین معنی که در

تمام قصه‌ها ، باشدت وضعف، نحوهٔ استفـاده از تمام عوامل قصه ، در همان حدود عرفی وسنتی قصهٔ رئالیستی است. وحتی در آن دو قصه ، که یکی کوتاه است ودیگری بلندترین قصهٔ چوبك، نبـایدآن‌زمینهٔ واقعیت‌هـای رئالیستی را فراموش کرد . چوبك ، هرگز رئالیسم را کنار نمی‌گذارد ولی در آن دو قصه می‌کوشد به واقعیت ازیك‌زاویهٔ دیگر بنگرد و شاید می‌کوشد به واقعیت یك بعد دیگر نیز بدهد و تجربه‌ها را طوری بروی یکدیگر سوار کند که هرمی از تجربه‌هـا برای شخصیت ایجاد شود ؛ واین تقریباً همان کاری است که پیش از چوبك «هنری‌جیمز» کرده است ودر هریك از قصه‌های بلند اواخر زندگی‌اش ، هرمی از شخصیت اصلی در برابر خواننده ترسیم کرده است . وما موقع بررسی شخصیت ویا دو شخصیت اصلی سنك‌صبور ، این نکته را دقیقاً موشکافی خواهیم کرد .

چوبك، زبـانی خاص خود دارد . گرچه در اوایل، این زبـان همسایگی‌هائی بازبان هدایت داشت، ولی بعدها چوبك‌این‌همسایگی را پشت‌سر گذاشت وبسوی‌زبانی دقیق‌تر اززبان هدایت‌آمد. چوبك، احساساتی نیست، واقع‌بین است، وازآنجاکه واقعیت ، همیشه‌پیچیده است ، چوبك بـرای رساندن حرکت واقعیت از پیچیدگی به روشنی وبرای ارائه شفافیت تمام ، از تصویر استفاده می‌کند .

این تصویر ، با تصویر شعری فرق می‌کند . در زبان شعر ، یك تصویردر کنار تصاویر دیگر ،منطقی برای‌حرکت تصاویر بوجودمی‌آورد

PersianPDF.com

ومعنای عواطف واندیشه‌های شعری براساس تفسیر سایه روشن حرکت این تصاویر و استدلال در بارهٔ منطق آنها، معلوم می‌شود. درحالیکه در قصه، تصویر، پشتوانه عمل و روشنگر واقعیت‌های مستتر در عمل، یا در خلق و خوی شخصیت است. چوبك، از مجموع تصاویر مختلف زبان، بیشتر از تشبیه و بعد از استعاره، استفاده می‌کند. محتوای زبان چوبك، شفافیت خود را نخست از طریق این تصاویر وبعد از طریق اشارات عامیانه و در مرحلهٔ سوم از اشعار و قصه‌های عامیانه که بیشتر متعلق به بوشهر و شیراز هستند، بدست می‌آورد. غنای این زبان، متعلق به این سه ریشهٔ اساسی است. چوبك برای منبع نخستین بیشتر از تخیل خود و برای منابع بعدی از حافظهٔ کلامی خود استفاده می‌کند؛ کلمات احساساتی، پوك وبیهدف رابکار نمی‌گیرد. کلمه مثل برچسبی است روی مفهوم، وجهت و انرژی و تحرك آن را نشان می‌دهد. یك پاراگراف بلند از نوشته‌های چوبك، مثل پردهٔ زیبایی از کلمات است که علاوه برداشتن منطقی دستوری، بهره‌های کافی از آن سه منبع اصلی گرفته‌است. علاوه‌براین سه منبع، هر شخصیت نیز، بعد زبانی خلق وخوی خود را در این پردهٔ زیبا منعکس می‌کند؛ وبدین‌ترتیب زبانی پدیدار می‌شود که شاید بهترین زبان قصهٔ معاصر است، بدلیل اینکه با ابعاد گوناگونش، خصائص شخصیتها را بوضوح تمام برملا می‌کند.

موقعی که شخصیت شروع به صحبت می‌کند، بعد دیگری

برابعاد قبلی‌افزوده می‌شود؛ ابعاد قبلی حالت دراماتیك پیدامی‌کنند، از تحرك گفتار برخوردار می‌شوند وسرعت‌بیشتری بدست می‌آورند؛ وآنوقت چوبك ، نه فقط بابعاد قبلی انعطاف خاصی میدهد ، بلکه‌در فن‌کتابت نیز دخالت می‌کند ، و کتابت گفتار ، کتابت عامیانه را ، جانشین‌کتابت معمولی کلمات می‌کند . چوبك ، فوت وفن این کار را بهتر از هر نویسندهٔ دیگری می‌داند . هستند عده‌ای از نویسندگان که چنین زبانی را می‌دانند، ولی‌آنچنان ذوق زدهٔ‌آن هستندکه ازآن استفادهٔ بی‌هدف می‌کنند ؛ وهستند عده‌ای دیگر که از آن استفاده می‌کنند ، بدون‌آنکه ظرفیت‌آن را کشف کرده باشند و یا فن‌کتابت آنرا بلد باشند ؛ و عده‌ای هستند که عملا خود را خلاص کرده‌اند ، باین معنی که گفتگوها را بصورت کتابی می‌نویسند و از خواننده انتظار دارند که خود موقع‌خواندن بدان‌شکل عامیانه بدهد.چوبك، گفتار را بصورت گفتار و زبان وصف را بصورت کتابی می‌آورد و معلوم است‌که این نوع طرز بیان‌را درنتیجهٔ تمرین وممارست، ودقت در صحبت مردمی‌که عامیانه حرف می‌زنند، یادگرفته است ومی‌داند که مردم عادی در کجاها حروف ، صداها ، کلمات را ادغام می‌کنند ، درکجاها کش می‌دهند ، ودر کجاها ضرب‌المثل‌ها را بکار می‌برند و کجاها نتیجهٔ مطلوب‌را می‌گیرند.چوبك، نه‌فقط ازطریق شخصیتهائی که خلق کرده ، خود را نویسندهٔ مردم بدبخت نشان میدهد ؛ بلکه با تقلید از زبان مردم وخلق هنرمندانهٔ آن زبان در قصه‌ها ، همیشه

متعلق به‌آن طبقه می‌ماند . بعدها ، چوبک، در ص ۸۶ سنگ‌صبور از قول «احمدآقا»که تقریباً جای‌نویسنده‌را گرفته است ، فلسفهٔ‌استفاده از زبان خود را چنین بیان می‌کند :

« راس گفتن بالاخره مملکت همه‌جور آدم لازم داره ، هم نویسندهٔ متعینین و متعینات میخواد ، هم نویسندهٔ گدا . منم اگه خواستم نویسنده بشم ، میشم نویسندهٔ گداها . اینهمه نویسنده داریم که دایم دستشون تو پروپاچهٔ متعیناته . یه شب میرن به یکی از مهمونیهای متعینات وزنکی‌رو توتاریکی گیر میارن‌وباش چش‌وابرو میان، صب که شد پامیشن وسرگذشت پائین تنه خودشون‌رو « برشتهٔ تحریر» درمیارن وتازه همین رومایه دس میکنن برای جنده بازیای بعدی و تخصصشونم فقط در همین یه رشته‌س . اونا نه از گوهر و جهان سلطون خبردارن ، ونه میدونن یه همچو موجوداتی هم هسن ، ونه زبون اونارو میدونن.»

البته درهمین بخش‌ازسنگ‌صبور، چوبک، نخست ادای‌حجازی و دشتی را درمی‌آورد وپس از آنکه ماهرانه زبان آنهارا هجو کرد، خود بخود به این‌نتیجه می‌رسد که‌اولانویسندهٔ‌امروز ، باید نویسندهٔ مردم بدبخت باشد وثانیاً ازنظر هنری باید بین‌خلق وخوی این مردم و زبان‌آنها ، ساز گاری‌کامل بوجودآورد . بعدها خواهیم دید که چگونه‌چوبک ابعاد مختلف‌زبان مردم‌را درسنگ‌صبوربکار می گیرد؛ واگر «تنگسیر» ازنظر توصیف ، بهترین زبان چوبک باشد، ازنظر

استفاده از زبان «دیالوك» ویا «مونولوك» ، سنگ‌صبور ، شاهکار است . بویژه موقعی که ذهن ، از مونولوك به دیالوك و از دیالوك بسوی مونولوك حرکت میکند و آنچنان این دونوع گفت‌وگو، یکی با خود ودیگری با شخص دومی درهم‌می‌آمیزند که تشخیص آدمهااز یکدیگر ، فقط از طریق سطح وبعد زبان امکان‌پذیر می‌شود. چوبك بنیان گذار مونولوك ذهنی انسانهای متعلق به طبقهٔ پائین در ایران است . در این مونولوك،از مفاهیم بسیار برجسته وغریزی وفرهنگی بشر نمی‌توان چندان اثری پیدا کرد . ذهن درعمیق‌ترین‌قشرهایش، زوال شخصیت‌های فرو غلطیدهٔ اجتماعی را نشان می‌دهد و خوانند در چنین دنیائی باین نکتهٔ اساسی پی می‌برد که زبان ، سمبول درون شخصیت است : اگر وقاحتی باشد ، سمبولی از وقاحت ، و اگر امتیازی باشد ، سمبولی از آن امتیاز است . و البته در سنگ‌صبور باستثناء «احمدآقا» زوال در روان تمام شخصیت‌ها ، راه یافته است ، وزبان سنگ‌صبور ، سمبول این زوال است .

هرنویسنده‌ای نه فقط از واقعیت الهام می‌گیرد، بلکه‌براساس جهان‌بینی خود ، واقعیتی دیگر می‌آفریند . این واقعیت درهدایت، خیالی است و ایدآل پرستی ، مثلا پرستش زیبائی در بوف کور ، براین واقعیت حکومت می کند. درآل‌احمد، این واقعیت، روحیه‌ای آنارشیستی دارد وپرستش ایدآلی تا حدی عصبی وخشمگین برآن حاکم است . در چوبك ، این واقعیت ، کثیف و پست است و زوال

برهمه‌چیز تسلط دارد. وهمانطور که درصفحات قبل گفتم، عامل‌اصلی این زوال، قحطی و قحطی زدگی است وبهمین دلیل چوبک برای ناقد اجتماعی، قابل مطالعه‌ترین نویسندهٔ امروز ایران است؛ چرا که هم‌آثارش، وضع تاریخی خاصی را که درست پیش از پیدایش سوسیالیسم در جاهای دیگر، پیدا شده نشان‌می‌دهد وهم صلای‌زوال را از طریق قصه، که شکل خاصی از هنر است، بگوش جهانیان می‌رساند.

اگر تمام شخصیت‌های قصه‌های چوبک را بیکجا جمع کنیم، موزه‌ای ازوحشت خواهیم داشت؛ البته‌این موزه هنوز قابلیت‌انفجار ندارد، بدلیل اینکه هیچ نوع ایدآل بزرگ انسانی، جز در پایان «سنگ‌صبور» که بجای خودبدان اشاره‌خواهیم کرد، بر آن‌حکومت نمی‌کند. هر کسی آنچنان گرفتار خویش است که نمی‌تواند سرش را از طعمه‌ایکه در برابرش افکنده شده بلند کندوبه ایدآلی‌انسانی بیندیشد. برپیشانی این زوال زدگان، نور حقیقت، حقیقت‌راستین اجتماعی، خیلی کم می‌تابد و از این‌رو در این موزهٔ گرفتار طمع وشهوت وگرسنگی انسانها ناحدود حیوانهای بدبخت سقوط کرده‌اند وامید رهائی محال بنظر میرسد.

۵۳
سنگ صبور

هنگام بحث، پیرامون سنگ‌صبور بایددوموضوع‌را همیشه‌در نظر داشته‌باشیم: یکی ازاین دوموضوع تاحدی انتزاعی ومجرداست ودیگری‌عینیت‌کامل‌دارد. موضوع نخستین، همان سابقهٔ‌قحطی‌است‌که درسنگ‌صبور نیز برجهان‌چوبك ودنیای رفتارها واعمال آدمها حاکم است. موضوع‌دوم، وضع شخصیت‌هاست‌که تقریباً همگی،شایدباستثناء سیف‌القلم، ازقصه‌های گذشتهٔ چوبك گرفته شده‌اند. یعنی چوبك در

سنگ‌صبور بدنبال آفریدن شخصیت‌های جدید نیست، بلکه شخصیت‌های قبلی را در برابر نوری قوی‌تر نگه‌می‌دارد و سعی‌می‌کند ابعاد مختلف آنها را بهتر بشناسد. شخصیت‌های سنگ‌صبور، باستثناء سیف‌القلم که یک جانی بالفطره است وقبلا در هیچ یک ازقصه‌های چوبک به این شکل دیده نشده است، پیش از سنگ‌صبور، بصورت پراکنده در این‌سو و آنسوی کتابها دیده شده‌اند.

احمد آقا که بیشتر خود نویسنده است، منتها بصورت شخصیتی در قصه، ازنظر خلق‌وخو، بی‌شباهت به «جواد» درقصهٔ «چراغ آخر» نیست که جوانی است ضد خرافات وبرای تحصیل عازم هنداست. بلقیس که شوهرش فاقدنیروی جنسی‌است، عیناً شبیه عذراست که همیشه دنبال مرد است وحتی حاضر است به‌یک‌نفتی که‌سه‌تا زن‌دارد؛ پناه بیاورد. جهان‌سلطان بی‌شباهت به‌فخری، فاحشه‌ای که مرده است و حمال‌ها برای تدفین به قبرستان می‌برند، ویا مادر اصغر، درقصهٔ «بعدازظهر آخر پائیز» نیست. گوهر، بی‌شباهت به‌آفاق ویا جیران (ماری) در خیمه‌شب‌بازی ویا «زیور» درقصهٔ «چرادریاتوفانی‌شده‌بود» ویاخدیجه، زن آبستن «گورکن‌ها» ازمجموعهٔ «روزاول قبر» که‌بچه‌ای‌رازنده‌بگور می‌کند، نیست. درعین‌حال، گوهر، شبیه‌زن مرده‌ای است که‌در «پیراهن زرشکی»، مرده‌شوهامی‌شویند. کاکل‌زری، ازنظر تهمت‌حرامزادگی‌عین بچهٔ‌غایب‌زیوردر «چرادریا» توفانی شده بود» وعین اصغردر «بعدازظهر آخرپائیز» است. در «چرادریاتوفانی‌شده بود»، دلیل‌توفانی شدن‌دریا،

بچهٔ حرامزاده‌ای است که در دریا انداخته شده و این بدون شک از خرافه‌ای عامیانه سرچشمه می گیرد. و در سنگ‌صبور، فقط با خون دماغ شدن کاکل‌زری درحرم معلوم میشود که تهمت حرامزادگی در مورد او صدق میکند. این نیز ریشه‌ای خرافاتی داود. کاکل‌زری ازاین نظر شبیه اصغر است که‌او نیز بفکر مادرخویش است ودرعین‌حال، مثل او خاطرهٔ همجنس‌بازی‌را درذهن‌خود تاحدی گرامی میشمارد. هردو بچه، معصوم، فقیر، قحطی‌زده و بی‌سرپرست و بدبخت‌هستند. شیخ‌محمود بی‌شباهت بتمام آخوندها نیست و حاجی‌اسماعیل، نمایندهٔ تمام آدمهای خرپول خرافی در آثار چوبک‌است. موقعی که‌احمدآقا، در دربرابر آژان، معرکهٔ انوشیروان وخرستم‌دیده‌را می گیرد، بی‌شباهت بدرویش معرکه‌گیر «چراغ‌آخر» نیست: گرچه ازنظر روشنفکری شباهت‌کامل به‌جواد درهمان‌قصه، «من» قصهٔ «دوست» وحتی «فریدون» درهمان قصه دارد.

چوبک، بهترین‌شخصیت‌هایش‌را در بهترین‌شکل، وارد بهترین قصه‌اش یعنی سنگ‌صبور کرده است؛ وتکنیک‌قصه‌اش، طوری است که گوئی این‌شخصیت‌ها یکدیگررا محاکمه‌میکنند. گرچه‌معصوم‌ترین زن بین‌آنها، یعنی گوهر، میمیرد؛ گرچه معصوم‌ترین کودک تخیل چوبک، یعنی کاکل‌زری، درحوض غرق میشود؛ گرچه جهان‌سلطان، خرافاتی‌ترین زن قصه‌های چوبک، و گندیده‌ترین آنها، در منتهای بدبختی و تنهائی‌از بین‌میرود ـ وبدون شک، حس‌ترحم خواننده‌را بخود

جلب می کند ـ معهذا متفکرترین آنها ، که نجیب‌ترین چهره نیز بشمار می‌آید ، یعنی احمدآقا ، شکلی تمثیلی پیروز میشود و «تنها درخت‌دانش» سرسبز و شاداب بجا میماند، وشاید چوبك میخواهد با یك تیر دو نشانه زده باشد ، چرا که درخت‌دانش میتواند هم سمبول دانشی ضد خرافات وهم مظهر دانشی ضد زوال وقحطی‌زدگی باشد .

چوبك هرشخصیت مهم‌قصه را برش‌عمودی می‌دهد.اورا‌ازوسط شقه می‌کند واز بالا در مغز او می‌نگرد .

دراین‌برش‌عمودی،اودوچیزمی‌یابد:یکی خودشخصیت‌ودیگری احساس واندیشهٔ یك‌شخصیت، دربارهٔ سایر شخصیت‌ها؛ بهمین دلیل ، هرشخصیت نه‌فقط آئینه‌ای است برای خود، بلکه آئینه‌ایست برای شخصیت‌های مهم‌دیگر. شخصیت‌ها بی‌شباهت به‌منشورهائی که درفضا معلق مانده باشند، نیستند.این منشورها آرام‌بدور خود می‌چرخند. اطراف خود را درخود منعکس می کنند و در عین حال، خود را در منشورهای دیگر منعکس می‌بینند. هر شخصیت یکبارخودرا‌ازدید خود وچندبار از دید دیگران مورد قضاوت قرارمی‌دهد. بهمین‌دلیل احمدآقا، فقط درجاهائی که تحت‌عنوان احمدآقا آمده نشان داده نمی‌شود، بلکه احمدآقا در بخش‌هائی که تحت عنوان‌های دیگران آمده، نیز، بقضاوت گذاشته می‌شود . منتها بین‌آن دید نخستین و دید ثانی فرقی اساسی وجود دارد . دید نخستین، دیدی فردی‌است ؛ یعنی خلوت انسان باخودش، بیشتر مارا بدرون او راهنمائی می کند تا دید

دیگران دربارهٔ او. دیدشخص دربارهٔ خودش، فردیت درونی اوست و دید سایر شخصیت‌ها دربارهٔاو، شخصیت ظاهری وتاحدی‌اجتماعی‌اورا تشکیل می‌دهد. از تلفیق وتطبیق‌این دو وضع ، موقعیت‌آن شخصیت عملا روشن‌میشود. اما دیدآدمهای بی‌فرهنگ، در خلوت خود، فقط غریزی میتواند باشد. ولی دیداحمدآقای بافرهنگ ازحالت غریزی مطلق، بسوی ارزشهای اصیل انسانی حرکت می کند.بهمین‌دلیل دید بلقیس، بکلی غریزی است؛هم‌حسادتش‌درمورد‌گوهر. هم‌ولع وتشنگی جنسی وشهوانی‌اش، وهم‌بغض و کینه‌ای که از شوهرش در دل دارد . دنیای‌جهان سلطان‌نیز کاملا غریزی است؛ وحشت اوازملائکهٔ‌عذاب، امید او نسبت به‌آینده‌ای بعدازمرگ،علاقهٔ او به‌گوهر وکاکل‌زری، همه غریزی هستند، حتی فرهنگ ازدریچه‌های غریزه دروجود او رسوخ کرده است. دنیای‌کاکل‌زری، دنیای‌تخیل‌آزاد است؛ در بعضی موارد دنیای این‌بچه، زیبائی سیال غرایز وعواطف را در اوج نشان می‌دهد. او غریزهٔ جاری است وتماس اوبافرهنگ، کورکورانه‌ترین شکل‌ممکن‌است. این شخصیت‌ها درجهان فردی خود، غریزی‌هستند واگر از فرهنگ وسمبولها و عوالم فرهنگی حرف می‌زنند ، بآنها بعنوان وسیله نگاه میکنند ، نه‌هدف. آنها ازفرهنگ نه به عنوان ارزش‌های اصیل، بلکه بعنوان وسایل نادیده گرفتنی که در جریان امور،بایدبتصادف‌ازآنها صحبت‌کرد،صحبت میکنند.آنها بارزشهای فرهنگی وقوف ندارند.درحالیکه احمدآقااینطورنیست؛ اودرتنهائی

نیز، گاهی با ارزش‌های فرهنگی میاندیشد و از آنجا که ارزش‌های فرهنگی، ارزش‌های مشترك نیز هستند، او حتی در دنیای فردی خود هم اجتماعی است. اما او قوف، اجتماعی است، در حالی که دیگران ناخود آگاهانه اجتماعی هستند. بهمین دلیل او حتی موقعی که به گوهر ـ زنی که علیرغم غلطیدنش در زوال ، مورد محبت اوست ـ می‌اندیشد ، فقط غریزی نیست، یك ارزش بزرگ ، بعنوان ارزش عشق را بر آن می‌افزاید و خود را از بدویت بر سایر شخصیت‌ها نجات می‌دهد . البته او عامل نیکی و عامل دوستی و محبت است ؛ عامل آفریدن خیر و برکت است، گرچه کاری از دستش ساخته نیست ـ چرا که گوهر ، زن دلخواه او می‌میرد و کاکل‌زری پسر مورد محبت او که یادآور دوران کودکی خود او نیز هست، از بین میرود ـ ولی او هنوز از دنیا دست برندار نیست ؛ گوئی رسالت او در این است که بهر قدمی که بر روی زمین میگذارد، مفهومی انسانی بدهد. وظیفهٔ او این است که اگر در عمل نشد، لااقل در خیالش، اصیل‌ترین ارزش بشری، یعنی دانش را، بر روی زمین حاکم گرداند . ولی او فقط بخاطر مملو بودن دنیای فردیش از دنیای اجتماعی نیست که فرهنگی است و فقط بخاطر قبول داشتن ارزش‌های اصیل و مخالفت با ارزشهای پوسیده نیست که دنیای فردیش ، دنیائی سرشار از برداشت‌های فرهنگی است . او فرهنگی است ، بدلیل اینکه به فرهنگ می‌اندیشد . همانطور که سیف‌القلم در قطبی دیگر ، فرهنگی است ؛ بدلیل این که او نیز به فرهنگ می‌اندیشد . او از طریق نفی فرهنگ به فرهنگ می‌اندیشد. بدلیل

این که سازندهٔ فرهنگ ، انسان است و او انسانها را با سیانور بقتل میرساند ؛ معتقد است که باید مردم نفهم را کشت و این چون خود قیامی است آگاهانه وبعمد علیه انسان ، وبالاخره از اندیشه ـ گرچه اندیشه‌ای پست و کثیف ـ سرچشمه می‌گیرد ، از سیف‌القلم، انسانی فرهنگی ـ گرچه در جهت مخالف فرهنگ ـ می‌سازد . سیف‌القلم نیز در تنهائی به‌اجتماع می‌اندیشد، منتها می‌کوشد قدمی درراه خلاف اجتماع بردارد و بهمین‌دلیل‌است که در پایان قصه تاحدی‌ارواح مشابه «احمدآقا» وسیف‌القلم دربرابرهم قرار می گیرند ـ و برنمایشنامه‌ای که سخت هم‌طولانی است وایکاش‌به‌این‌تفصیل نبود ـ بصورت اهریمن وزروان بمبارزه می‌پردازند .

از انطباق این‌شخصیت‌هاو بویژه‌دنیای‌فردی‌آنهادردنیای‌شخصیت‌های‌ظاهریشان‌شخصیت‌های‌چندین‌بعدی بوجودمی‌آید. یك احمدآقا نداریم ؛ چندین احمدآقا داریم . یکی احمدآقائی‌که «کاکل‌زری» می‌بیند؛دیگری‌احمدآقائی‌که‌بلقیس،می‌شناسد؛ودیگری احمدآقائی که جهان‌سلطان‌می‌بیند؛ والبته از مجموع اینهاست که تصورخواننده ازاحمدآقا جان میگیرد. این‌روال درمورد سایر شخصیت‌هانیزصادق است،بویژه‌درمورد گوهر که‌شخصیتش فقط‌ازطریق حرفهائی‌که‌دیگران درباره‌اش‌میزنند، ساخته‌می‌شود. گوهر، بعنوان اول‌شخص‌وجود ندارد. عجیب‌این‌است که‌شاهداومهم‌ترین‌شخصیت‌قصه‌است. او وجود حاضری است‌که همیشه‌بعنوان غایب‌از او صحبت می‌شود وتمام طرح وتوطئه

قصه دور او می‌چرخد؛ گرچه این طرح و توطئه نیست که اهمیت دارد، بلکه الگوست که سرنوشت تکنیک قصه را روشن میکند.

شخصیت گوهر از مجموع حرفهائی که دیگران در بارهٔ او می‌زنند، پدیدار می‌شود. بدهر شخصیتی چندنوبت اجازه می‌دهد که در مقام اول شخص مفرد، جهان محیط خود و خودرا در آن محیط ببیند. از آنجا که شخصیت با «خود» خویش تنهاست، ومخاطبی ندارد ـ واگر داشته باشد فقط درذهنش اورا مخاطب قرارمی‌دهد ـ از آزادی کامل برخوردار است. این آزادی به‌او اجازه‌می‌دهدکه‌زشتی خود و محیط خودرا بی‌قیدوبند ببیند ودرعین‌حال موقعیت خصوصی‌خودرادربرابر موقعیت‌دیگران قراردهد و به نتایج‌عاطفی ویا فکری خاصی برسد. چوبك، درخلوت هریك‌ازشخصیت‌ها راه می‌یابد؛ نورافکنی در ذهن هریك آنها روشن میکند و شخصیت، درخانهٔ آئینه‌پوش ذهن خود، افکار وعواطف خودرا منعکس می کند و چوبك، این انعکاس‌ها را، به همان سرعتی که آنها در آئینه دیده شده‌اند ضبط می کند. هنگام ضبط آنها، موقعیت روانی آنها را هرگز فراموش نمیکند. در این تنهائی، کرمهای جهان‌سلطان بال در می‌آورند و تبدیل به فرشتگان عرش الهی می‌شوند؛ در این خلوت، احمدآقا شاهنامه می‌خواندو گریه‌سرمی‌دهدودرعین‌حال درآتش عشق گوهر میسوزد؛ در این کنج تنهائی‌ذهن، بلقیس درآتش شهوت‌می‌سوزد ونمی‌داندچکار بکند؛ وسیف‌القلم طرح مرگهای بیشتری‌را می‌ریزد؛ وکاکل‌زری‌خود

خدیجه در «گورکن‌ها»، از مجموعهٔ «روز اول قبر»، چهره‌های معصومی هستند که چوبك بوسیلهٔ آنها حس همدردی خواننده‌را نسبت به زن، بعنوان موجودی دوست‌داشتنی، برمی‌انگیزد؛ شور و هیجان، بهمان نسبتی که در کهزاد نسبت بدزیور دیده می‌شود، در احمدآقا، هنگام روبرو شدن با تصویر گوهر بچشم می‌خورد. گوهر و زیور، از نظر روانی سخت به یکدیگر شباهت دارند و هردو از شخصیت‌های «شبانه» و زنهای زیرزمینی این سامان هستند و گوئی همیشه حجابی آنها را از چشم مردم دور نگهداشته است؛ طوری که گوئی اگر آنها از دنیای سایه‌وار خود بیرون بیایند، وقاحت این اجتماع برملاتر خواهد شد و این اجتماع، حالت انفجاری بیشتری پیدا خواهد کرد.

گویا یك وسواس روانی در خود صادق چوبك هست که او را مجبور می‌کند از زن، از زن دوست‌داشتنی، همیشه با حجاب و حایل و دیواری صحبت کند و همیشه او را تبدیل به یك نیروی سایه‌وار درونی، یك انگیزهٔ لایزال ضمیر ناخودآگاه بکند؛ و مثل اینکه در برابر چیزی قدسی و پاك ایستاده است، در مواجهه با او کمی کوتاه بیاید و یا چیزی از درون او را به سوی کوتاه آمدن براند. می‌توان این نوع برداشت در مورد زن را به نوعی اصل اخلاقی در چوبك تعبیر کرد و یا می‌توان از آن بعنوان یکی از فوت وفن‌های تکنیك قصه‌نویسی یاد کرد؛ ولی بنظر من، این نوع برداشت در مورد زن را، به‌عنوان یکی از وسواسهای روانی خود نویسنده باید بحساب آورد؛ و شاید اگر قرار باشد در آینده

۷۰۶ ـــ

بررسی روانی از خود صادق چوبک، براساس شخصیت‌های مهم قصه‌هایش بعمل آید، تعمق درموقعیت روانی گوهر و امثال او ، موقعیت روانی کاکل‌زری وامثال‌او، وموقعیت‌روانی «من» در «آتما، سگ‌من» و انواع این‌قبیل «من»ها، کمك‌فوق‌العاده‌ای به‌این بررسی خواهدکرد، زیرا کسی که‌باین‌شیفتگی از رفتارهای‌جنسی کاکل‌زری‌صحبت می‌کند و کسی که گوهر را، هرچه‌بیشتر، بسوی‌ضمیر ناخودآگاه احمدآقا می‌راند، باید براساس‌علل ومعلول‌های روانی شخصی بااین شخصیت‌ها چنین‌رفتاری کرده باشد؛ وکسی که‌آتما را خلق کند ، باید خود تا حدودی وجدانی معذب ورنج‌کشیده داشته باشد که اینچنین از عذاب وجدانی شخصیتی دم بزند .

***

گفته‌اند که چوبك از « جیمزجویس » بویژه از « اولیس»، متأثرشده‌است، من می‌گویم باید متأسف‌بود که چنین حرفی زده‌اند؛ بدلیل اینکه چوبك،اولیس‌رانخوانده است؛ ونیز می‌گویم‌من‌متأسفم که چوبك « اولیس » را نخوانده است ؛ به‌دلیل اینکه در «اولیس» جیمزجویس، تمام اشارات ، استعارات ومجازها و تمثیل‌ها ، آنچنان بیکدیگرارتباط‌دارند که‌امکان‌ندارد بدون فهمیدن آنها، یکپارچگی قصه را بآسانی فهمید و اگر کسی یکپارچگی الگوی «جویس» را نفهمد، بدون شك نخواهد توانست شیوه‌های مختلفی‌را که «جویس» برای‌ارائهٔ پرابهام وایهام قصه خود بکار برده است، درك کند . درك تمام‌اشارات «جویس» همیشه مشکل است، ولی کسی که «اولیس» را

دقیق خوانده باشد، واز راهنمائی منتقدانی چند ، که کوشیده‌اند برجزء به جزء آن نقد وانتقاد بنویسند، استفاده کرده باشد و البته نیروی آفرینشی چوبك را هم داشته باشد امکان ندارد اشتباهاتی را که چوبك درسنگ‌صبور از نظر تکنیك کرده است، مرتکب شود .

پیش از آنکه عملا به تجزیه و تحلیل زیبائی‌های بیشمار سنگ صبور بپردازم می‌خواهم به دو اشتباه بزرگ که چوبك در تکنیك سنگ‌صبور مرتکب شده‌است، اشاره کنم؛ بدلیل اینکه ازاین دو اشتباه هرگز نمی‌توان چشم‌بسته رد شد.

در تکنیك «جریان سیال‌ذهن» که «ادواردوژاردن» نویسندهٔ فرانسوی آن‌را «تك گفتار درونی» خوانده است، اساس‌کار برتمرکز حواس گوینده یا اندیشنده نیست ، بلکه برمبنای تداخل لایه‌ها و قشرهای مختلف ذهن انسان وافتادن آنها دربستر یك حرکت عمومی است. به‌این معنی که ازطریق تداعی ناخودآگاه معانی، یك‌احساس، با یك‌مفهوم، یایك‌تصویر وعمل در داخل‌احساسها، مفاهیم ، تصاویر واعمال دیگر، قرار می گیرند؛ دیوارهای زمان ومکان‌فرو می‌ریزند وهمه‌چیز در زمان‌حال، یا در زمانی که گوینده واندیشنده زندگی می‌کنند و احساس و اندیشه می کنند ، ارائه می‌شود . در این مورد در بخش « قصه جدید » کتاب بحد کافی توضیح داده‌ام و در اینجا تنها به این نکته اشاره می‌کنم که در «تك گفتار درونی» ، امکان آن نیست که شخصیت ناگهان تمرکزی بسیار دقیق پیدا کند ویا تداخل

ناخودآگاهانهٔ تصاویر، اندیشه‌ها، احساسها را یکی کنار بگذارد و فقط به‌یکی از قلمروهای ذهنی خود تکیه کند و در واقع همه چیز را بدون منطق یکی از احساسها تجربه کند.

در سنگ‌صبور، احمدآقا، پانزده صفحه از شاهنامهٔ فردوسی را می‌خواند. این قسمت را بدلیل نامربوط بودنش به‌روح عمومی داستان، و متناقض بودنش با تکنیک «تک‌گفتار درونی»، میتوان براحتی از داستان برداشت و اگر در این قسمت از شاهنامهٔ فردوسی، چیزی می‌گذرد که چوبک می‌خواهد، حتماً خواننده از آن اطلاع پیدا کند، باید چوبک بین آن وسایر قسمت‌های کتاب، ارتباطی بسیار عمیق ایجاد می‌کرد؛ این تکه را بردارید، نه روال داستان لطمه‌ای می‌بیند و نه مفهومی از مفاهیم آن دچار کمبود می‌شود. احمدآقا درخواندن این شعر، از چنان تمرکزی برخوردار می‌شود که با روح تناقض‌های روانی او درطول قصه، کاملا متناقض است. او هنگام خواندن شعر، فقط بفکر خواندن شعر است و به چیزی درقصه نمی‌اندیشد و اگر چوبک می‌خواهد بامجبور کردن احمدآقا بخواندن این شعر، اشاراتی به گذشتهٔ ایران بکند واز زوال بعداز حملهٔ عرب سخنی بمیان آورد و برای قصه‌اش قرینه‌سازی شعری ایجاد کند، بدون تردید توفیق نمی‌یابد. بدلیل اینکه این شعر، در وسط قصه، سخت معلق می‌ماند و حتی اشاراتی که بعدها بلقیس به‌شعرخوانی احمدآقا و گریه سردادنش می‌کند، نمی‌تواند جدابودن وجزیره‌ای بودن این شعر را توجیه بکند.

شکی نیست که گذاشتن این شعر، نشانهٔ حس میهن‌پرستی چوبك است ولی بهتر بود چوبك ارتباط ملموسی بین این شعر وسایر قسمت‌های قصه ایجاد می کرد.

موضوع دوم، این نمایشنامهٔ آخر سنگ‌صبور است که اولا سخت غیرمنتظره وطولانی است وثانیاً سخت سطحی وبی‌ربط است و اصولا دلیلی ندارد که هفتاد صفحه ازقصه‌ای به‌این‌استواری رابخود اختصاص دهد. اصولا پایان قصهٔ سنگ‌صبور، غیرطبیعی است و باید سروته قصه بشکلی پس‌از ظاهر شدن شبح گوهر و کاکل‌زری، بصورت فراریان ازآن بهشت عدن‌الهی، هم‌آورده می‌شد وازآن نمایشنامه، که اگرچوبك نرنجد میگویم جززبان خوبش، ازلحاظ‌های دیگر سطحی وحتی‌مبتذل‌است، صرفنظرمی‌شد. درآن هفتادصفحه‌هیچکدام از عناصرقصه شرکت ندارند؛ وگوهرکه قرار است بوسیلهٔ مشیانهٔ نمایشنامه نشان داده‌شود، هرگز با او هویت مشابه پیدا نمی کند. از دوزخ سنگ‌صبور دراین‌کمدی خبری نیست وتعبیر وتفسیرچوبك ازعناصر اساطیری و کنار هم‌چیدن‌آنها برای توجیه زشتی‌های دنیا، ربطی بخود قصه ندارد. البته اینرا ازنظر محتوی می‌گویم وباید از نظر تکنیك اضافه کنم که تمرکز بسیار سطحی، غیر تجربی و خیالبافانه دراین نمایشنامه باروال عمومی تك گفتار درونی عمیق قصه مطابقت ندارد ووصلهٔ ناجوری است که به‌کمال سنگ‌صبورلطمه وارد می‌کند. البته چوبك قصد داشت که حتماً به آن درخت دانش

برسد وشکی نیست‌که قصد او، نیت‌خیر اورا دربارهٔ بشر نشان می‌دهد ولی‌باید او برای‌رسیدن‌به‌درخت‌دانش، راهی‌انتخاب می‌کرد که باروح عمومی سنگ‌صبور انطباق وسازش کامل داشته باشد. درخت دانش، مخصوصاً بعنوان‌یک‌نوستالژی سوزان برای احمدآقا، پایان‌طبیعی قصه می‌تواند باشد ولی‌خواننده پس‌از خواندن نمایشنامه تا حدی کسل کنندهٔ آخر کتاب ازخود می‌پرسد، پس شخصیت‌های داستان‌کجا هستند؟ وبالاخره جز آن ارتباط ناچیز علائم خیر وشر درقصه و نمایشنامه، چه‌ارتباط عمیق دیگری بااین نمایشنامه دارند؟چوبک می‌خواهد بگوید دنیا باید ازنو ساخته شود و انسان باید ثمرهٔ درخت‌دانش راستین باشد، ولی شخصیت‌های قصه برای توجیه چنین پایانی باید ازفرازیک خیالبافی سطحی در قالب نمایشنامه‌ای‌کمیک بگذرند وبآن برسند ومتأسفانه نمی‌گذرند ونمی‌رسند ودرخت دانش، فقط بصورت یک خط‌الرأس مبهم درپایان قصه باقی می‌ماند.

ازاینهاکه بگذریم باید به‌داستان قصه، اشاره‌ای‌کوتاه بکنیم و شخصیت‌های قصه‌را بشناسیم وطرح‌وتوطئه‌نسبتاً مبهم وتاحدی غیرمهم قصه را روشن‌کنیم ومقولهٔ چوبک‌را بااشاره‌ای بتمام‌نمایشنامه‌هایش بپایان‌ببریم.

معلمی هست بنام احمدآقاکه کرایه‌نشین منزلی است، درسال ۱۳۱۳ درشیراز. درهمان خانه زنی هست بنام گوهرکه پسری باسم کاکل‌زری دارد. بلقیس‌زن‌آبله‌گون دیگری است که‌شوهرش‌تریاکی

و عقیم است و بهمین دلیل پس از دو سال هنوز دختر مانده است و احمدآقا در وسطهای قصه بااو هم‌آغوش می‌شود. پیر زنی هم هست باسم جهان سلطان‌که در طویله خوابیده است و کثافت از سروروپش بالا می‌رود ومشرف بموت است. شخصیت دیگر قصه کـه مستقیماً با ما روبرو می‌شود، مردی‌است هندی به‌نام «سیف‌القلم»، جانی معروف سال۱۳۱۳ شیراز است که زنها ومردها را بتور می‌اندازد ومی‌برد در منزل خودش باسیانور می کشد وهمانجاهم‌چال می‌کند.

باستثناءآن دوقسمت‌که قبلا اشاره کردم وجز بعضی‌قسمت‌های نمایشنامهٔ مربوط به انوشیروان‌که از طنز قوی ودرخور سنگ‌صبور برخوردار نیست و موضوع شکستن شیشه و نـالیدن شیشه که سخت ساختگی است، سایرقسمت‌های قصه، دقیقاً بیکدیگر مربوط هستند، طوری که سـاختمان قصه یکی ازمستحکم‌ترین ساختمانهائی‌است که تاکنون قصه درقالب‌آن قرار گرفته‌است.

در این قصه احمدآقـا نه بـار ، کاکل زری شش‌بـار ، بلقیس پنج‌بـار ، جهان سلطان چهاربـار ، وسیف‌القلم یك‌بار ، در شیوهٔ تك گفتار درونی حرف می‌زنند. صحبت‌های بقیه شخصیتها از قبیل‌گوهر، شیخ‌محمود ـ آخوندی که گوهررا صیغه می‌دهد ـ حاجی‌اسماعیل ـ شوهر اول گوهر ـ آژان ومستنطق و انوشیروان وبوذرجمهر وخر و یعقوب لیث ، عمرولیث ، از هـر خر واهریمن و زروان و مشیا و مشیانه و آسید ملوچ ـ عنکبوت گوشهٔ اطاق احمد آقـا ـ در داخل

تك گفتارهای درونی احمدآقا، کاکل‌زری، بلقیس، جهان سلطان وسیف‌القلم آورده میشوند ودرواقع چوبك، پنج‌دیدگاه مختلف برای دیدن شخصیت‌های اصلی وفرعی ایجاد کرده است‌وپنج راوی‌بصورت تك گو، وضع خود وشخصیت‌های دیگر را بیان میکنند و از تلفیق این پنج روایت است که داستان قصه معلوم میشود. داستان از این قرار است:

احمدآقا در اطاق خود با خودش وبعد با آسیدملوچ صحبت میکند، به ندای درونی خود، که ندائی خلاق است گوش می کند و بین نوشتن ونتوشتن مردد میماند. او معلم مدرسه، نویسنده و بیست وپنج ساله است. به گوهر، زن بدبختی‌فکر می کندکه بچه‌ای‌به‌اسم کاکل‌زری دارد و شب قبل رفته و برنگشته است. هنگامی که او به زندگی خود ودیگران می‌اندیشد، جهان‌سلطان در طویله، کاکل‌زری در کنار حوض، بلقیس در اطاق خود وسیف‌القلم درخیابان‌به‌چیزهائی که بین آنها مشترك است میاندیشند. نویسنده چندبار مغز این چند شخصیت را، باهمان طرح والگوی ابتدائی یادهایشان، برمیانگیزد ومحتوای آن را برروی‌کاغذ می‌آورد. اولین چیزی که پس‌ازخواندن قصه، بعنوان طرح وتوطئه، دستگیرمان میشود این است که: گوهر زنی صیغه‌رو درحیاط کرایه‌ای، شب قبل صیغه رفته و برنگشته‌است؛ احمدآقا، جهان‌سلطان و کاکل‌زری نگران اوهستند: وبلقیس که‌همیشه نسبت به گوهر حسودی می کند میخواهد حتی سر به تن او نباشد.

پس‌ازچند روز جهان‌سلطان مفلوك ودرمانده و کثیف‌می‌میرد، بعد کاکل‌زری در حوض غرق می‌شود و شب بعد بلقیس در آغوش احمدآقا می‌غلطد. وبعدآژان بدنبال احمدآقا میآید وازاو میخواهد که درمنزل سیف‌القلم ازجسدهائی که اززیرخاك درآورده‌اند، دیدن کند وهویت گوهر را معلوم کند. در پایان قصه، شبح گوهر را در برابر احمدآقا می‌بینیم ومعلوم میشود که سیف‌القلم چند زن ومرد، از جمله گوهر وشیخ محمود را، با سیانور بقتل رسانده وچال کرده است. بعد نمایشنامهٔ مشیا ومشیانه شروع می‌شود وقصه با روئیدن درخت دانش از مرکز زمین پایان می‌یابد. درداخل قصه، از زبان گوهر، منتها در تك گوئی درونی احمدآقا، می‌شنویم که گوهر چهارمین زن حاجی اسماعیل، پس از بچه‌دار شدن بزیارت حرم شاه‌چراغ، می‌رود وبچه‌اش درآنجا خون‌دماغ میشود ومردم‌براساس یك خرافهٔ احمقانه‌ای او را حرامزاده می‌شناسند. و حاجی‌اسماعیل گوهر وبچه‌اش و جهان‌سلطان را از منزلش بیرون می کند. بعد گوهر، زن مردی دیگر میشود که می‌میرد و آنوقت او میماند و کودکش وجهان‌سلطان. این داستان‌را از زبان جهان‌سلطان‌وبلقیس نیز می‌شنویم، منتها هر کسی بزبان خود، با احساسها و اندیشه‌ها وحب وبغض‌های خود از این واقعه صحبت میکند.

بطورکلی درسنگ‌صبور سه دسته واقعه وجود دارند. دستهٔاول وقایع مربوط به‌گذشتهٔ‌گوهر وجهان‌سلطان‌وکاکل‌زری‌است‌که‌درمرکز

۷۱۴ ــ

آنها گوهر قرار دارد . دستهٔ دوم وقایع مربوط به احمدآقا، گوهر، بلقیس، جهان‌سلطان، شیخ محمود، سیف‌القلم و کاکل‌زری است که در مرکز آنها احمدآقا قراردارد. ودستهٔسوم وقایع مربوط به‌سیف‌القلم، گوهر، زنهای‌دیگروشیخ‌محمود است‌که درمرکز آنها سیف‌القلم‌قرار دارد . این سه دسته واقعه از طریق تك گوئی‌های‌آن پنج تن درهم تنیده می‌شوند وطرح وتوطئه مبهم ولی غیر مهم ، الگوی زیبا ولی پیچیده و خیلی مهم قصه ، از تعامل این سه دسته واقعه ، حاصل می‌شوند . درعرصهٔ تقابل و تعامل این دسته واقعه است که اعمال ، اولا، درذهن تك گویان وثانیاً، درطول‌قصه بصورت عینی‌پیش میروند. یادهای گذشتهٔ شخصیت‌ها ، دراین عرصهٔ تقابل وتعامل بر روی حال تأثیر میگذارند ودیوارهای زمان ومکان حوادث‌را موقعی فروریخته ونابود شده می‌بینیم که ذهنیت شخصیت‌ها، تاحدی‌درناخودآگاه‌ترین موقعیت‌ها ، تبدیل به طرح مغشوش حافظهٔ تك گوها میشود و سبك چوبك ، زبان این طرح مغشوش میگردد ؛ طوریکه گوئی حافظهٔ هریك از تك گویان زبان بازکرده ، بدون دخالت نویسنده ، خودرا روی‌کاغذ ریخته است.

موقع ساختن هرم عظیم شخصیت‌گوهر، از طریق تقابل وتعامل اعمال وافکار و احساسهای سایر شخصیت‌های سنگ صبور ، چوبك بداین مسأله توجه داشته‌است که دیگران، ازنظر ارائهٔ زندگی خود در قصه، فدای‌آن هرم عظیم نشوند . توجه به تمرکز عظیم روی یك

شخصیت اصلی بیشتر اززمان «هنری‌جیمز»، نویسندهٔ امریکائی‌اواخر قرن نوزده که بعد برای همیشه ساکن انگلستان گردید، شروع‌شد. هنری‌جیمز شخصیت مرکزی واصلی‌قصه‌های‌آخر عمر خودرا، طوری بنا می‌کرد که شخصیت‌های دیگر فقط در زیر سایهٔ او وجود داشته باشند. و بعد در قصه‌های نویسندگان دیگر از قبیل جویس و «دوروتی‌ریچاردسن» (۱)، این نوع هرم سازی شکل مشخص خودرا پیدا کرد، طوریکه «استیون دیدلس» (۲) شخصیت اصلی «تصویر هنرمند بعنوان مردی جوان» از«جویس» هرم عظیمی است که مثل آهن‌ربائی تمام اعمال وافکار دیگران را بسوی خود جلب می‌کند.

گوهر از مرکزیتی‌برخورداراست، ولی این‌مرکزیت نه‌باندازهٔ مرکزیت شخصیت اصلی قصه‌های «هنری‌جیمز» است ونه به‌فشردگی مرکزیت «استیون». چوبك هرم عظیم شخصیت اورا از تقابل وتعامل آن سه دسته واقعه بوجود می‌آورد؛ بدلیل اینکه در هرسه دسته واقعه،برای‌او اتفاق‌هائی می‌افتد که اورا، اگر نه‌ازنظر اعمال، بلکه از نظر هدف اعمال، در مرکز قصه قرار می‌دهد. یعنی اگر چه بنظر می‌رسد، تمام حوادث را دیگران تعریف می‌کنند و او خود کمتر به توضیح و تفسیر حوادث می‌پردازد، ولی او بیش از هرشخصیت دیگری، در مرکز حوادث قرار دارد. واز این نظر او فقط ،گاهی، بااحمدآقا، که بیشتربعنوان راوی اغلب اعمال وشرکت

۱ ـ Dorothy Richardson

۲ ـ Stephen Dedalus

PersianPDF.com

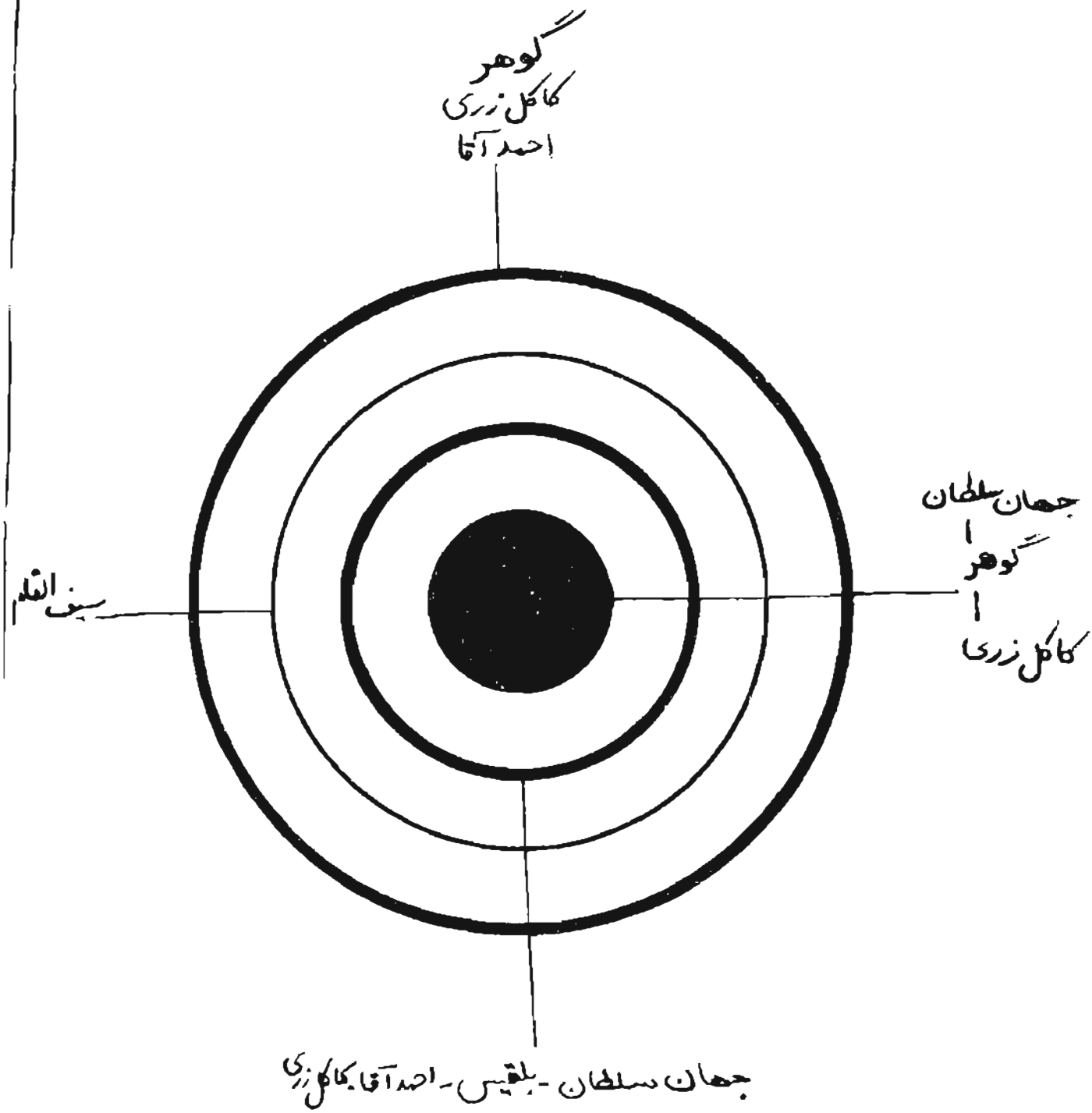
کنندهٔ در بعضی از آنها اهمیت دارد ، قابل مقایسه می‌شود . دراغلب موارد او بعنوان شخصیت اصلی قصه برهمه برتری دارد؛ برتری از این نظر که او ، گرچه قربانی اصلی هر سه دسته واقعه است ، ولی هرگز دیگران نمی‌توانندبدون توجه باو به‌چیزی بیندیشند، همیشه اورا بعنوان‌خط‌الرأس محتویات ذهنی خوددر برابردارند واهمیتشان بنسبت فاصله‌ای‌که با او دارند ، سنجیده می‌شود .

گوهر، قربانی هرسه دسته واقعه وهدف وقوف وشعور تمام شخصیت‌هاست. گرچه در دستهٔ اول خود مرکز تمام حوادث است ، ولی در دستهٔ دوم، هدف وقوف احمدآقا است که مرکز وقایع است و در دستهٔ سوم هدف اعمال سیف‌القلم که مرکزیت وقوف را بخود تخصیص داده است . در وقایع دستهٔ اول ، او وبچه‌اش کاکل‌زری را از خانهٔ حاجی‌اسماعیل بیرون می‌کنند و او پس از شوهر دوم خود، من‌غیرمستقیم ، به فحشاء کشیده می‌شود؛ در دستهٔ دوم ، احمدآقا از دوسه‌نظراوراهدف خودقرارمی‌دهد: نخست‌اینکه‌زندگی‌اورامی‌توان نوشت ومی‌توان‌پرده ازروی‌جنایات ناشی ازخرافات برداشت. دیگر آنکه اوزنی زیباست واحمدآقا، دوستش دارد واوهدف تمام تمایلات عاطفی وغریزی احمدآقاست . وسوم آنکه او رفته، برنگشته است و آنچه متعلق باوست ، یعنی نخست جهان‌سلطان وکاکل‌زری، وبعد فقط کاکل‌زری ، و بعد جسد گندیده و پوسیدهٔ خود او و علل و موجبات مرگش ، رو دست احمدآقا مانده است. در دستهٔ سوم‌وقایع،

او فقط بعنوان یکی از قربانیان سیف‌القلم مطرح نیست ـ گرچه اعمال سیف‌القلم، مرکزیت کامل دارد ، ولی گوهر، بعنوان زنی زیبا که مرگ در وقیحانه‌ترین شکلش بسراغش آمده و آنهمه زیبائی را بدل به توده‌ای ازپوسیدگی و گندیدگی کرده است، مطرح است؛ و از آنجاکه هدف سیف‌القلم ، کشتن زندگی‌است و گوهر با زیبائی و سخاوت زنانهٔ خود زندگی را به اطراف خود می‌پراکند ، گوهر، هدف سیف‌القلم است . توجه تمام شخصیت‌ها بسوی او معطوف است و او در مرکز دایره‌ای قرار دارد که تمام شخصیت‌ها را با تمام مرکزیتی که ممکن است از لحاظ روایت حوادث و درگیر شدن با آنها داشته باشند، بدور خود می‌چرخاند .

در وقایع‌متعلق به‌دستهٔ اول، او بسوی آن خانهٔ کرایه‌ای‌کشیده می‌شود ؛ در وقایع دستهٔ دوم ، او در آغوش احمدآقا می‌غلطد ودر او تمام احساسهای عاشقانه را بیدار می‌کند و به‌اوج می‌رساند؛ در وقایع دستهٔ سوم ، سیف‌القلم اورا می کشد . او هدف حوادث هر سه دسته واقعهٔ سنگ‌صبور است. گوهر هم مرکز تمام دوایر است وهم محاط بر آنها . در دایرهٔ اول، او ، کاکل‌زری وجهان‌سلطان ، باهم هستند . همینکه او ازمرکز نخستین تجاوز می‌کند به‌احمدآقا که مرکزدسته وقایع دوم است می‌رسد، وهمینکه از جدار آن دایره نیز به بیرون راه می‌یابد، سرنوشتش به سیف‌القلم ومرگ می‌انجامدو پس‌ازمرگ، درخیال احمدآقا، باکاکل‌زری، یک‌خانوادهٔ ابتدائی ایده‌آل‌راتشکیل

می‌دهد. بدین ترتیب او شخصیت‌ها را بدور خویش می‌چرخاند و بدور آنها



نیز می‌چرخد و وجود این مجمع‌الدوایر یکپارچه را ممکن می‌سازد.

دربارهٔ دایرهٔ اول، پیش ازاین حرف زده‌ام ولی درمورد دایرهٔ

دوم باید بگویم که احمدآقا با هریك از آن‌سه نفر دیگر ارتباطی خاص دارد. او نسبت به‌جهان‌سلطان احساس‌ترحم دارد وجهان‌سلطان میمیرد؛ نسبت به‌کاکل‌زری علاقه دارد وحتی گاهی‌خود را بااویکسان می‌بیند وبا او هویت مشابه پیدا می کند و شاید بهمین دلیل است که موقع هم‌آغوش شدن باگوهر باومی‌گویدکه او بوی مادرش‌رامیدهد؛ کاکل‌زری میمیرد وبدین ترتیب، گوئی چیزی درون خود احمدآقا ازبین می‌رود. او از زشتی بلقیس نفرت دارد ، باوجود این بهم‌آغوش شدن با او تن درمی‌دهد و گوئی عملا می‌خواهد در کثافت غرق شود.

در دایرهٔ سوم ، سیف‌القلم ، این نیمچه دیکتاتور که خود را خدائی قاهر و فاجر بشمار می‌آورد ، باگوهر، سمبول سخاوت و معصومیت ونکبت، روبرو می‌شود واورا از میان‌برمی‌دارد ودردایرهٔ آخر، گوهر «به‌شکل‌ولباس تابلومریم وعیسی کار«رافائل» کاکل‌زری را دربغل‌گرفته باشتاب واردمی‌شود» ؛ والبته این قسمت ونجات‌انسان از دست خرافات ومعتقد شدن احمدآقا بدانش، در خیال احمدآقا اتفاق می‌افتد وقصه پایان می‌یابد .

گوهر زنی‌است که صیغهٔ مردهای مختلف می‌شود ومااز‌طریق ذهن کاکل‌زری می‌فهمیم که او همیشه عادت دارد مردها را شبها به خانداش بیآورد. کاکل‌زری می‌داندکه پدر ندارد؛ که مردها بامادرش چه معامله‌ای می کنند ؛ می‌داند که این مردها دیو هستند ومی‌داند که او کوچکترین اهمیتی ندارد ومی‌داند که بلقیس از او نفرت‌دارد

و جهـان‌سلطان اورا دوست دارد ولی کاری از دستش ساخته نیست ، واحمدآقا به او علاقه دارد ولی این علاقه مانع بدبختی‌هـای زندگی او نمی‌تواند باشد . احمدآقا ، کاکل‌زری‌را مثل کف دستش‌می‌شناسد. اوکودکی‌احمدآقاست ومادرش، مادر خود احمدآقا، گرچه‌احمدآقا خود به‌گوهر علاقه‌ای سوزان وشهوانی نیز دارد . کاکل‌زری،دوست داردگوهر زنش باشد ، گرچه در وضع کاکل‌زری و با بوئی که ازتن اومی‌شنودو بیادبوی‌تن‌مادرخود می‌افتد، دوست داردکه‌گوهر، مادرش نیز باشد. گوئی‌گوهر باید همیشه وجود داشته باشد تا کاکل‌زری و احمدآقا راگاهی بصورت پسروگاهی بصورت عاشق بسوی خودبکشد. گوهر می‌میرد، کاکل‌زری‌مرده است واحمدآقاسعی‌می‌کندنوستالژی خودرا برای وجودآنها از طریق تخیل، بسامانی برساندوبهمین‌دلیل گوهر را بصورت مریم و کاکل زری را بصورت عیسی مجسم می کند کـه از دنیای کثیف خرافات مذهبی گریخته ، بسوی سرزمین دانش روی‌آورده‌اند .

موقعی که‌جهان‌سلطان می‌میرد، احمدآقا، از بلقیس زشت‌دست نخورده ازالهٔ بکارت میکند. گوئی باید پیرزنی کثیف بمیرد تا زنی زشت بنوائی برسد. گوئی بین مرگ جهـان‌سلطان و ازاله بکارت از بلقیس رابطه‌ای هست؛ گوئی در زمان حیـات زنی محتضر و کثیف ، نمی‌توان بازنی دیگر هم‌آغوش شد. این اتفاق بین دو مرگ، مرگ جهان سلطان و کاکل زری اتفـاق می‌افتد ؛ طوری کـه گوئی اگـر

جهان‌سلطان نمی‌مرد، احمدآقا با بلقیس، هم‌آغوش نمی‌شد و اگر این هم‌آغوشی صورت نمی‌گرفت، کاکل‌زری در حوض غرق نمی‌شد. چرا که پس از این هم‌آغوشی، جهان‌سلطان، در ذهن و خواب بلقیس، بصورت فرشته‌ای درمی‌آید که درخواب از برابرش می‌گذرد. شور و خلسه‌ای که پس از هم‌آغوشی به بلقیس دست داده است، بهمان اندازهٔ شور و جذبه‌ای است که از دیدن ماهیها به کاکل‌زری دست می‌دهد. ماهیهای مرموز، کاکل‌زری را بسوی دنیای اشارتگر خود می‌رانند و در واقع زیبائی آنها به زندگی کاکل‌زری خاتمه می‌دهد؛ در حالیکه در ذهن و خواب بلقیس، پس ازهم‌آغوشی، سمبول مرگ و کثافت، یعنی جهان سلطان سوار اسب سفیدی می‌شود ومثل دختر شاه‌پریان از پله‌های حوض ماهی می‌آید پائین، درحالیکه افسار اسبش را شیخ‌محمود که جوان و زیبا شده، مثل‌ملائکه‌بال‌درآورده، و از صورتش نور بیرون میزند، بدست گرفته است و او را بسوی بهشت راهنمائی می‌کند. بدنبال این خواب گوارای جنسی، مرگ کاکل‌زری اتفاق می‌افتد. در فاصلهٔ دو مرگ، یك کامیابی جنسی‌اتفاق می‌افتد و خواب جنسی بلقیس تا حدی به پیش‌بینی مرگ کاکل‌زری کمك می‌کند؛ بدلیل اینکه او در خواب و در مقابل این حرف جهان سلطان که از خداوند برایش شوهری جوان و کاری خواهد خواست، می‌گوید که احمدآقا پیش ازآنکه جهان‌سلطان از خدا بخواهد، این وظیفه را بانجام رسانده، « بچه ملوسی تو شکمش»

انداخته است و دیگر احتیاج به شوهری خدائی نیست . کاکل‌زری، بلافاصله پس از این خواب می‌میرد ، طوری که گوئی بچه‌ای که احمدآقا در شکم بلقیس انداخته است، جای اورا تنگ می‌کند واو باید دعوت ماهیها را اجابت کند .

پس‌از مرگ کاکل‌زری ناتوانی وبیچارگی احمدآقارا بخوبی می‌بینم :

« به‌یك چشم بهمزدن همه اونائی که دور و برم بودن نفله و سربه‌نیس شدن . فقط همین بلقیس مونده و شوور وافوریش . وختی از مدرسه اومدم خونه دیدم کاکل‌زری تو طویله ، همون جای سابق جهان‌سلطون خوابیده و یه‌لنگ‌کشیدن روش. وختی بلقیس دررو روم واز کرد گفت : «کاکل‌زری افتاده تو حوض مرده . » چشماش مثه ... خروس سرخ شده بود و بهم اومده بود . من میدونستم‌که کاکل‌زری‌تو حوض افتاده مرده . زیر بازارچه‌شاگرد کل‌بمون بم گفته بود . نه اونجور تلخی که توزبون‌آدم پیدا میشه ، یه‌جور تلخی که از تو دل آدم میجوشه سراپام‌رو تو چنگ گرفته بود که حتی اونو تونك انگشتانم حس‌میکردم. جهان سلطون‌وگوهروشیخ‌محمود وکاکل‌زری همه‌گم و گور شدن . وختی گوهر گم شد دلم به کاکل‌زری خوش بود . به عشق او بود که خونه میومدم‌که اونو تر وخشك‌کنم. اگه برای خاطر او نبود ، لازم نبود تا مدرسه تموم می‌شد بدوبیام به این خونهٔ مرگ زده . شکمش باد کرده بود ورنگش‌کبود شده بود . چشماش به طاق افتاده بود . وختی از سر قبرسون اومدم دیدم دیگه

نمیتونم تواین‌خونه زندگی‌کنم. دیدم اصلاشبم نمیتونم اونجابخوابم. فکر کردم کجا برم وچکنم. تو شهر باین بزرگی یه دوس راس‌ودرس ندارم که بتونم یه شب تو خونه‌ش بخوابم ، از در و دیوار این خونه مرگ می‌باره . »

تنهائی، نه تنهائی یك آدم ، بلکه تنهائی تمام آدمها ، نه فقط موضوع ومضمون اساسی سنگ‌صبور است، بلکه به تکنیك سنگ‌صبور جهت می‌دهد. آدمها همیشه پیش‌خود ،حرف می‌زنند، حتی‌بادیگران هم پیش خود حرف می‌زنند واز مطالعهٔمضمون اصلی‌وجهت‌تکنیك درك می‌کنیم که چوبك ، این شعر رودکی : با صد هزار مردم تنهائی- بی صد هزار مردم تنهائی را بیخود وبیجهت در اول کتاب نگذاشته است و حتی این شعر عرفی شیرازی : «هرجای که چشم من و عرفی بهم افتاد - برهم‌نگرستیم و گرستیم وگذشتیم» که حاکی از بیگانگی یگانگان است ، در سنگ‌صبور مصداق کامل دارد، بدلیل اینکه در بارهٔ محیط‌وحشتناك سال ۱۳۱۳ ،که‌در آن یگانگان، فقط می‌توانستند بیکدیگر بنگرند وبگویند وبگذرند ودم برنیآورند و با یکدیگر مثل بیگانگان رفتارکنند، صادق است. در آن محیط ویا درهرمحیط وحشت‌زده ، انسان بدرون ، به اعماق ضمیر ناخودآگاه خود رانده می‌شود وبهمین‌دلیل با، صدهزار مردم یابی‌صدهزار مردم، خودراتنها می‌بیند ویا بدیگران فقط نگاه می‌کند وبا نگاه سعی می‌کندچیزی را بفهماند وبعد گریه سردهد وبگذرد . تنهائی آدمهای دهه‌های اول

۷۲۴ ـــ

قرن چهاردهم هجری راهیچ قصه‌ای مثل‌سنگ‌صبور نشان‌نمی‌دهد، درسطح اجتماعی، این تنهائی را موقعی‌که احمدآقا با آژان روبرو می‌شود ومی‌ترسد او دست‌بند به‌دستش بزند و درسیاهچال کریمخانی بیندازش ، ویا موقعی که آژان درمنزل کرایه‌ای احمدآقا را باز می‌کند واز اومی‌خواهدکه برای‌دیدن اجساد منزل سیف‌القلم همراه او برود؛ ویاموقعی‌که او بامستنطق حرف می‌زند وازاو می‌خواهد در تعیین هویت مرده‌ها کمك‌کند، بخوبی دیده میشود . ولی این تنهائی، یك تنهائی سطحی و ظاهری زائیدهٔ تأثیرهای بسیار ساده و مستقیم موقعیت اجتماع وسیاسی روز است ؛ تأثیر غیرمستقیم و پیچیدهٔ این موقعیت را در تکنیك زائیده از تنهائی و حرفهای برون تراویده از بیان این تکنیك می‌بینیم . شخصیت‌ها می کوشند به وضع وموقعیت دیگران، معنا ومفهومی فردی یا اجتماعی بدهند ؛ شخصیت‌ها سعی میکنند از محفظهٔ فردیت خود ـ که فردیتی کوبیده ومقهور ومغلوب است ـ روزنه‌ای بسوی ایجاد ارتباط با دیگران بزنند ، ولی همیشه در تنهائی خود یا می‌میرند ویامیمانند والبته ماندنشان ، بجای خود مردنی‌دیگراست؛چرا که‌عدم فعالیت‌وعمل برتمام‌یادهای آنهاحکومت می‌کند ویادهای آنها بصورت تل انبار شده برروی هم ، ازبرابر چشم ضمیرشان می گذرد، چرا که اعمال، زیبا وارجمند ومتعالی وشاعرانه نیستند ، جملگی در زوال و اضمحلال و مغلوبیت محتوم‌شان غرق شده‌اند . جهان‌سلطان در تنهائی خود فکر میکند ومیمیرد وهرگز

نمی‌تواند صدایش را بگوش گوهر برساند. کاکل‌زری، بهنگام تنهائی خود بهمه چیز می‌اندیشد و موقعی که خانه را خالی می‌یابد، خود را در حوض می‌اندازد و غرق می‌کند، ونمی‌تواند به احمد آقا بفهماند که دوست دارد او پدرش باشد و گوهر را اوبزنی بگیرد. واحمدآقا موقعی به‌گوهر می‌اندیشد که چند روزی قبل‌از آن، گوهر در برابر سیف‌القلم سادیست قرارگرفته، شربت سیانور را سر کشیده، جان سپرده است. والبته بلقیس، گرچه با احمدآقا رابطهٔ جنسی برقرار می‌کند، ولی پس از آن همیشه احمدآقا را گریزان وبهانه‌گیر می‌یابد وگرچه با او دو سه باری هم‌آغوش می‌شود، ولی خواننده، همیشه اورا گرفتار شوهری می‌بیند که از بس تریاك کشیده، مخنث و عقیم شده است و دیگرکاری از دستش ساخته نیست. وخودآن شوهر باهمان مارك‌تخنیث خود برای‌همیشه تنهاست. این تنهائی مخنث را در تکنیك قصه بخوبی می‌بینیم. بدلیل اینکه نخست یك نفر، حرف می‌زند وبعد یك نفر دیگروبعد «یك‌نفر»های دیگر، تا اینکه باز نوبت به نفر اول برسد و دور بگردد. ولی هر «یك‌نفر» با «یك نفر» دیگر ویك نفرهای دیگر حرف نمی‌زند. هریك نفر سکوت را مخاطب قرار می‌دهد؛ سکوت ذهن مجروح و وحشت‌زده و اعماق درون زخم‌خوردهٔ خود را. کلمات هریك از آنها، به قشرهای‌خارجی‌ذهن آنها برمی‌خورند وبرمیگردند ودر ذهن نومیدآنها، انعکاس می‌یابند وشعر رودکی از نظر تکنیك

نیز مصداق پیدا می‌کند .

تنهائی گوهر ، تنهائی مضاعفی است. چرا که او فقط در خلال حرفهای دیگران از خود حرف می‌زند . او درمیان «تك گفتارهای درونی» شخصیت‌های دیگر، متلاشی شده است . او آنقدر تنهاست که روی از ما پوشیده و تبدیل به حوادث ذهن شخصیت‌های دیگر شده است. این خواننده است که باید هرم عظیم شخصیت اورا درپیش‌خود بسازد . چوبك این هرم را بین‌شخصیت‌های دیگر تقسیم‌کرده، خشتی به این یکی ، خشتی بدیگری و خشتهائی بدیگران سپرده است . خواننده باید قسمتی از کار نویسندگی قصه‌نویس را بعهده بگیرد ؛ خشت‌ها را از خلال حرفهای شخصیت‌های دیگر فراهم آورد و هرم عظیم شخصیت گوهر را برای خود بسازد . خواننده در ساختن سنگ‌صبور ، اگرنه باندازهٔ خود نویسنده، لااقل باندازهٔ یك شرکت کننده سهیم است . خواننده باید بجنبد و برای خود کشف کند والا دنیای‌گوهر واحمدآقا وکاکل‌زری، نامکشوف‌خواهد ماند. خواننده باید پس از خواندن قصه ، قصه‌را دوباره برای خود بسازد و برای ساختن‌آن باید باهمه یاعده‌ای ازشخصیت سنگ‌صبور ، هویت مشابه پیدا کند . آیا کاکل‌زری ، کودکی همهٔ ایرانیان فقیر نیست ؟ آیا احمدآقا، جوانی تمام ستم‌دیدگان‌این‌زمانه‌نیست؟ و آیا جهان‌سلطان، باآن ذهن عظیم فولکوریك خود ، یادآور تمام پیرزنان این دیار که فرهنگ و جلوه‌های‌آنرا فقط از طریق غرایز خود جلب و جذب

می‌کنند، نیست؟ و آیا گوهر نمونه‌ای از بسیاری اززنان دوست‌داشتنی در ظلمت وتیرگی ووحشت غرق گردیده نیست؟ بخاطر داشته باشیم که سال ، سال ۱۳۱۳ است و مشتی که در دهن احمدآقا ، گوهر و کاکل‌زری فرو رفته است زبان وبیان وآزادی آنها را به تحتانی‌ترین قشر ذهن رانده است وبالاخره چوبك پس‌از سی سال ، این‌چهره‌های مسخ ومثله شده را از اعماق تاریخ چهره‌ها بیرون کشیده ، دربرابر ذهن ما نگهداشته است . از این نظرسنگ‌صبور ، یك سند تاریخی است؛ سند زندگی شبانهٔ ملت ماست .

گرچه تکنیك قصه براساس شیوهٔ «جریان سیال ذهن» ساخته شده ، ولی چوبك هرگز این نکتهٔ اساسی قصه نویسی رئالیستی را فراموش نمی‌کند که هرشخصیت باید در چارچوب بعد زبانی خود شروع به صحبت کند و در عین‌حال زبان، باید قابلیت انعطاف کامل برای دربرگرفتن محتوای تخیلی تمام شخصیت‌ها را داشته باشد . بطورکلی می‌توان گفت‌که جز سیف‌القلم ، بقیهٔ شخصیت‌ها از لحن و حالتی عامیانه برخوردار هستند ؛ گرچه سطح لحن و حالت‌آنها ، بایکدیگر فرقهای اساسی دارد . فقط سیف‌القلم زبانی تا حدی ادبی بکار می‌برد ، سایر شخصیت‌ها مجبورند با سرعت فکرکنند ؛ چراکه بدون‌این‌سرعت، اصولا نمی‌توان‌باشیوهٔ جریان‌سیال ذهن‌به‌اندیشیدن پرداخت . سیف‌القلم، همیشه درحال توطئه چیدن و نقشه‌کشیدن‌است وبهمین دلیل زبانش از سرعت کامل برخوردار نیست وعلاوه‌براین ،

او از جنایات خود لذت می‌برد و گوئی زبانش طوری انتخاب شده است که در چارچوبهٔ آن، او جنایات خودرا در فرصت کافی از برابر چشم می گذراند ودر لذت غرق می‌شود . می‌بینیم که او پس از بدام انداختن یکی از قربانی‌های خود چنین می‌اندیشد :

«... چه زن حرف شنوی. ببین چقدر بی‌زحمت است ؟ کاری از این لذیذتر پیدا می‌شود؟ هنوز لذت کشتن آن زن ، اسمش چه بود ؟ هان نازی بود. هنوز لذتش زیر دندانم است. تراهم میخوابانم توبغل او تا با هم طبق بزنید . دستهایتان را هم می گذارم دور گردن هم دیگر تا خوب بهم بمالید . درست است که تویك الف آدمی،امابرای من مثل یك کوه بزرگی هستی که نابود کردنت مثل این است که من بتوانم یك کوه بزرگ را از چشم مردم پنهان کنم بطوریکه‌هیچکس آنرا نبیند. نکند نیاید واز کوچهٔ دیگر برود؟ نه دارد میآید.دختر خوبی است ، خدا خودش دستش را گرفته دارد میاوردش . چقدر تو بمن کمك میکنی. من وتو همکاریم . من حالا تمام قوت تورا درخودم حس می کنم . حالا دیگر خودت را برای من لوس نکن . آنقدر خودم را توانا می‌بینم که دیگر توهم نمیتوانی جلوکارم را بگیری . دارد میآید . بپای خودش بگودال میآید . اینها باید خیلی از من ممنون باشند . من باآنها اصلا دعوا نمی‌کنم . نه ، بین ما جنگ و دعوا نیست. تاآن دقیقهٔ آخر که زبانشان کلید می‌شود، آنها را قربان صدقه میروم و توروشان میخندم ...»

زبان سیف‌القلم، ریتم حقه‌بازانه‌ای دارد. مغزش را که برش بدهند. نقشه‌های دقیقش برای قتل و کشتار برملا می‌شود. درعین‌حال چوبك طوری اورا آفریده است، که وجودش، عاری از طنز نیست. بکلی بالحن فارسی حرف نمی‌زند؛ گاهی طوری حرف میزندکه‌گوئی به زبان آشنائی کامل ندارد؛ او درلفظ قلم، برای جنایت نقشه‌می‌کشد؛ خونسرد وپرطعنه وطنزآمیز است؛ وسیله‌ای است تا شرارت‌کش‌داده شود؛ ولحن زبانش با محتوای ذهنش انطباق‌کامل دارد.

زبان سیف‌القلم، زبان آدمی‌است که براعصاب خود مسلط‌است. درحالیکه بقیهٔ شخصیت‌ها، چندان تسلطی براعصاب خود ندارند و این عدم تسلط ناشی از گسیختگی‌های ذهنی آنهاست. ازنظر ذهنی، می‌توان احمدآقا را درمقابل سیف‌القلم‌گذاشت. سیف‌القلم میخواهد بکشد وموفق می‌شود. احمدآقا می‌خواهد بسازد و موفق نمی‌شود؛ بهمین‌دلیل زبانش برخلاف زبان سیف‌القلم، گویای وضع مردی دستپاچه است، درواقع ازطریق همین ریتم دستپاچگی است‌که‌به‌وضع ذهنی احمدآقا پی می‌بریم. سیف‌القلم هدفی روشن دارد، احمدآقا در دنیای تردیدهای پی‌درپی گرفتار شده است وبهمین دلیل زبانش هرگز از تمرکز ذهنی کامل برخوردار نمی‌تواند باشد. البته این تمرکز را درسیف‌القلم هم نمی‌بینیم، ولی درمغزاوعقربه‌ای،همیشه، می‌چرخد وهمینکه به رقم قتل رسید، قدری توقف می‌کند، علامت خطر را روشن می‌کند وما ازتمرکز گونه‌ای آگاه می‌شویم، وآنگاه

۷۳۰ ــــــ

بذاردش تو کوچه ، گوهر نذوشته . راستی عجیبه که چرا نمیمیره ، خیلی وخته مرده ، امـا چشماش زنده زنده‌س . مثه چشمای قورباغه تو سرش چرخ میخوره ؛ وآرواره‌هاش نون خشك میجوه . یه دندون تو دهنش نیس...»

بدبختی، مضمون اصلی تفکر احمدآقاست . او وجدان سنگ صبور است، می‌تواند خودش را نجات دهد ؛ می‌تواند کاکل‌زری ، جهان‌سلطان، بلقیس وآن خانهٔ کرایه‌ای‌کثیف‌را بگذارد وبرود،ولی چیزی ازدرون به او نهیب می‌زند : «مرض فرار گرفتی؟ کدوم‌گوری میخوای بری؟ آقا ! سال هزار وسیصد وسیزه خورشیدیه؛ تو هم‌بیس وپنجسالته . بچه هم‌که نیسی. این زندگی خودت ودورور یاته، همینه که هس .آش‌کشك خالته، بخوری یاته نخوری یاته. چسناله وبهونه فرارم مسخره‌س . اگه از شیراز بخوای‌بری بوشهر، باید بری‌نظمیه جواز سفر بگیری . حالا کدوم‌گوری میخوای بری . بدبخت پاشو بنویس...» همین نهیب که‌ازیك‌خصوصیت دوگانه سرچشمه می‌گیرد، اورا درآن خانهٔ‌کرایه‌ای نگه مـی‌دارد. او می‌ماند تادرآینده بتواند بنویسد ؛ ونیز میمـاند تاگوهر برگردد . سنگ‌صبور مثل یادداشت روزانه چند نفراست . گوئی احمدآقـا این دفتر یادداشت روزانه را همیشه مفتوح نگـاه داشتـه است . گـاهی خـودش در آن چیز می‌نویسد وگاهی جهان‌سلطان وکاکل‌زری‌وبلقیس، درغیاب او، بشکلی در اطاق او راه می‌یابند وصفحات دیگر را پر می‌کنند . در دید اول

چنین بنظر می‌رسد که هرکس، هرچه دلش خواست در آن می‌نویسد، ولی در نگاه بعدی معلوم می‌شود که هر کس در بارهٔ زندگی خود و دیگران و یاگوئی با هدفی خاص در آن یادداشت روزانه، چیز می‌نویسد. چوبك فقط این یادداشت‌ها را تألیف کرده است. نویسنده با این یادداشت‌ها رفتاری کاملا غیر شخصی داشته، طوری که گوئی دخالتی در نحوهٔ رفتار و گفتار نویسندگان این دفتر نکرده است؛ فقط آنها را برداشته، کمی مقدم و مؤخر واین‌ور وآنور کرده تا خواننده بتواند به‌آسانی بآن دسترسی پیدا کند؛ البته مقداری از حالات خود چوبك در احمدآقا دیده می‌شود، ولی تردیدی‌نیست که کاکل‌زری نیز بی‌شباهت به کودکی احمدآقا نیست. گویا چوبك نخست تصوری از خود در بیست و پنج سالگی وبعد تصویری دیگر از خود در پنج شش سالگی داده است. در عین‌حال ضمن صحبت احمدآقا بوجود برادر کوچك او که در گذشته مرده‌است پی‌میبریم و می‌فهمیم که حمید فوق‌العاده شبیه کاکل‌زری است. قبر حمید سنگ‌صبور احمدآقا بود وحالاخود کاکل‌زری، سنك‌صبور اوست و موقعی که کاکل‌زری، هویت مشابه او وبرادرش حمید ازبین می‌رود، کتاب خود سنك‌صبور می‌شود.

کاکل‌زری زبان شاعرانهٔ کودکانه‌ای را در برابر ما می گشاید که هم فوق‌العاده زیباست وهم سخت دردناك. زیبا از این نظر که او تصویری از عواطف وغرایز بچگانهٔ خود را برملا میکندودردناك

از این نظر که این تصویر به ستم و زور و وحشت و بی‌پناهی آلوده است. وجود کاکل‌زری به‌این شکل شاعرانه و دردناك، در قصهٔ امروز فارسی، حادثه‌ای بزرگ است. چوبك تجربه‌ای دست اول را در زبانی اصیل و پاك می‌ریزد و آنوقت تصنیف‌ها و ترانه‌های عامیانهٔ بچگانه در تخیلات کاکل‌زری تنیده می‌شوند و پرده‌ای از ریتم‌های ملموس و زیبای بچگانه در برابر ما ظاهر می‌شود. تبلور پاك و بی‌آلایش روان دردمند این کودك، مثل آبی روان از نظر می‌گذرد:

«یکی بود و یکی نبود، غیر از خدا هیشکه نبود. یه‌پسری بود بوا نداشت، همش یه ننه خالی داشت‌که همیشه ننش نبود؛ میرف‌زن دیبو میشد. وختی زن دیبو نمیشد، شبا بچش می‌گرف تو بغلش میخوابید. یه روزی به ننش گفت «چرا همهٔ بچه‌ها بوا داران من ندارم؟ بیا برو واسیه من یك بوا بخر بیار خونه.» ننش گفت «خوب واست‌میخرم.» اووخ‌رف بازار شب‌که‌اومددید یه بوای واسش‌خریده بچه‌گندگی؛ کلش قد کله خر بود. یه سبیلی داشت قد سبیل عمری که او شب زیر بازارچه آتشش زدن که سرش با کوزه قیلون درس کرده بودن وبا زغال واسش‌سبیل کشیده بودن واز پشکل بز واسش تسبیح درس کرده بودن و نفت ریختن روش الو گرفت و همه‌جاش ترقه وفشفشه زده بودن. شب که اومد خونه هیچ با بچش حرف نزد. مردومشه دیبو افتاد رو ننم سولاخش کرد. گوشت تنش‌رو بادندون جوید.... خواسم یه‌تکه نون واسیه کرمابیرم، دیگه نبردم. احمدآقا

نون نخورد . چراغم روشن نکرد . تاریك تاریك بود . تیرای اتاقش سیزه‌تـان ، هی شمردم، هی‌شمردم. طویله تیر نداره . آجره نصفش خرابه. آسمون آبی وسیاه وسفید وماه وستاره ازلاش پیدان. جی‌جیم همش توش نگـاه میکرد میگف «یه نفر اونجا نشسته همش مـارو میپـاد ویه دفتر گذوشته پهلو دستش همش هرچی مـا میکنیم توش مینویسه . اگه بچه بدی باشیم توش مینویسه ، اگر هم بچه خوبـی باشیم توش مینویسه . بعد خوبـارو میندازه یه طرف ترازو و بدارم میندازه یه طرف دیگیه ترا ز میکشه . اگه یه نفر سر حوض بره دولا بشه تو حوض او از بالا -یبینه بدش میاد .»

آنچه‌ازبرابراین بچه می‌گذرد، مربوط به شنیده‌هاودیده‌های اوست. ذهن او از مونتاژ این قبیل تأثرات خام و زیبا ولی دردناك ساخته شده است . هنوز وقوف عمیق خودشناسی برآنهـا تسلط پیدا نکرده ، آنهـا را دگرگون نساخته است . او ضمیر ناخودآگـاه برهنه وخالص بشری در برابر ماهیهاست. او میمیرد ، بدلیل آنکه در برابرآنهمه عوامل وعلائم زوال ، هیـچ نوع زیبـائی نمی‌تواند پایداری کند . او میمیرد ، بدلیل اینکه حیف است که بمـاند و به رذالت وکثافت وپستی ونکبت آلوده شود . زبان کاکل‌زری گاهی به شعر بی‌وزن شباهت دارد، شعر بی‌وزنی‌که بچه‌ای، از خود بدان ریتم ولحن خاصی داده باشد و سرسری و بیخیال آن را سرداده باشد . او تمثیل وتشبیه را درهم می‌آمیزد ، برآنهـا چاشنی فولکلور می‌زند ،

تجربه‌های حسی خود را بر آنها می‌افزاید، الهام خودرا از ماهی‌ها می‌گیرد ودر ذهن بی‌زبان خود ، درآئینهٔ آرام تخیل خود آواز سر می‌دهد .

اگر او اینهمه پاك است ، در عوض بلقیس بدبخت، حشری وحتی تا حدود یك حیوان، غریزی وشهوی است؛ بهمین‌دلیل زبانش ریتم شهوتی سوزان وملتهب را دارد. اشیاء اورا تحریك می‌کند. این قبیل «فتیشیست»ها درآثار چوبك کم نیستند. زنی‌که از لمس کردن یك دخیل بسته به ضریح تحریك می‌شود، بی‌شباهت به بلقیس نیست. زبانش، زبان پائین تنهٔ سوزان اوست وموقعی‌که اوآدمی برای فرو نشاندن عطش سوزانش پیدا می‌کند ، زبان ذهنش را در شهوانی‌ترین وضع در برابر خود می‌بینیم . رابطه‌ای کلامی بین ذهن وپائین‌تنه‌اش ایجاد می‌شود و ریتم این رابطه منعکس کنندهٔ سرعت حرکت‌های شهوانی وگرما وعمق لذات جسمانی است :

« بعد دستم‌کشید و زودی بردم تو رختخوابش که گوشهٔ اتاق افتاده بود خوابوندم . دلم هری ریخت تو. باورم نمیشد. خیلی وخت بود دلم میخواسش . میخواسم بگم « الهی پیش مرگت بشم » اما دندونام قلف شده بود . صدام از گلوم درنمیومد . صورتش تکون میخورد. مثه این‌که یه‌جائیش درد میکرد. وختی‌که رفتم‌تو رختخواب باز چشاش‌رو دیدم، دلم خواس. تو صورتش نگاه کردم. زبونم بند اومده بود . پسونام خیلی درد گرفت . اما دلم میخواس بیشتر درد

۷۳۶ ـــ ـــــ قصه نویسی

بگیره هی دلم میریخت تو . وختی میخواس از رو زمین بلندم کنه سنگین شده بودم ، نمیتونستم ازجام تکون بخورم//اومد روم// بنظرم داشتم از حال میرفتم دیگه صورتشم درس نمیدیدم . صورتش جلوم چرخ میخورد اما تنش خیلی سنگین نبود دلم میخواس خیلی سنگین باشه . دلم میخواس سقف اطاق رو هردومون بیاد پائین. بعد خیلی هموار تو گوشم گفت: «اگه‌شوورت سربرسه چه میکنه؟»انگار صداش از ته چاه بیرون میومد من نتونستم جوابش بدم. بعد بنظرم خندید . واسیه اینکه دندوناش برق زد اووخت پیرهنم زد بالا وپستونام‌رو خورد. مثه‌اینکه بچه‌بود وشیر میخواس بخوره، اینقدر پستونام خورد که میخواس جونم دربره . بم میگفت « پستونات مثه سنگ میمونه» ، اما مثه اینکه بایکی دیگه حرف میزد، بامن نبود، من باورم نمیشد که بخواد ازاون‌کارا بام بکنه اووخت‌گفت«مثه‌ای‌که مشتی باشون زورورزی نمیکنه»، اووخت گفت « من میدونستم‌که تو خیلی منو میخواستی»انگارصداش از ته چاه بیرون میومد. اووخت بش گفتم « تو میدونی من هنوز دختر بکرم؟» خندید وگفت « ها ، میدونم؛ تو نه‌دری. پس‌مشدی‌چکارس؟» گفتم: «هنوز نتونسته بام‌کاری بکنه.» اووخت میخواس از روم پاشه که غرض گرفتمش گفتم «دروغ گفتم .» اووخت یه‌هو توم سوخت و مثه روغن داغ ازهم واشدم واز گوشه چشمانم اشك تو سلاخ‌گوشم راه وازکرد . دلم پیچ افتاد،مثل ای‌که نمیتونسم جلو خودم بگیرم . مثه ای که میخواسم تو خودم دربروم.. »

چنین نثری و چنین گفتاری از تحرکی برخوردار است که بر آن عقب گردی متصور نیست. در حرکت و شهوت پیش می‌تازد؛ طوری که گوئی نه فقط از تن، بلکه از مغز و شعور و زبان بلقیس هم ازالهٔ بکارت شده است. گفتار بلقیس، جزئیات را حتی بیان می‌کند، از هرچه گذشته است واحساس شده است، سخن می‌گوید و گوئی دوست دارد حتی بیش از این هم، از آن لذت و تحرک و دینامیسم لذت سخن بگوید.

اگر زبان بلقیس بدون فراموش شدن ریتم نثر به جزئیات می‌پردازد، زبان جهان‌سلطان مثل تندنویسی است. جهان‌سلطان بدبخت، فرصت آن را ندارد که به جزئیات مسائل بپردازد. می‌داند که خواهد مرد، بهمین‌دلیل، همه‌چیز از برابرش می‌گذرد؛ ولی او فقط می‌تواند رنگی از احساسی، بوئی از غریزه‌ای، نشانی از آدمی وعلامتی ازحالتی‌را بدهد وبگذرد. تکه‌ای از یك قصهٔ فولکلوریك و مصراعی از ترانه‌ای‌زنانه، در کنار حاجی‌اسماعیل، گوهر، کاکل‌زری و سایر زنان حاجی سر درمی‌آورند؛ گاهی حرم، گاهی منزل‌حاجی، گاهی مکان دیگری در مغز او ساخته می‌شود و اینها همه ناگهان در کنار وحشت ازمرگ، تصویر مذهبی‌از دوزخ و بهشت، استحاله‌ای در رنگها وبوهای دردناك مرگ و زندگی و تصورات بعد از مرگ قرار می‌گیرند و الگوئی وحشتناك از آخرین دقایق این پیرزن پوسیده، بافته می‌شود که یکی ازاسفناك‌ترین تصویرهای اجتماعی

ما در قالب قصه است . زندگی چند روز این زن ، از یك ریتم عجله وشتاب بهره گرفته است . شتاب برحرکت یادهای او حاکم است و ذهن او در آن آخرین روزها ، بیشتر به خوابی میماند که همانطور که دیده شده است روی‌نواری ضبط شده باشد. الگو، الگوئی است براساس هذیان وجهان‌سلطان سه بخش مجزا از هم زمان را با تند نگاری خیال خود ، در کنار هم ، روبروی هم ویا این‌سو و آن‌سوی هم قرار می‌دهد چرا که وقت‌آن را ندارد که بهمه چیز بصورت‌جدا از یکدیگر بیندیشد :

« حاجی تو حموم ریشش‌رو رنگ و حنا گذاشته بود تواتاق منتظر گوهربود که بیارن دس بدسشون بدن. یه‌هو دنیا روسرم‌خراب شد . از بالاخونه افتادم کف حیاط . دیگه یادم رفت چه شد . کرما اومدن گرفتنم رو کولشون بردنم تو حجله . امشب نری، نرونه ، فردا شب عروس کشونه . ای زلف‌تو لوله‌لوله‌لوله . ای چشم سیاه قد کوتوله . توکی هستی ؟ من ترش‌علی‌بگ . توکی هستی ؟ من شیرین علی‌بگ . خودم سبز و کله یارم سبزه پوشه ، توی گود عربون گل میفروشه . گلی از دست من وردار وبو کن، میون هردو زلفونت فرو کن. نکیرومنکر با گرز آتشی آمدن تو قبر. قربونتم من مسلمونم. صب کن، همی حالو میگم . زیر زبونمه . همی حالامیگم . عربیه ، یادم رفته .آخ آخ صب کن میگم . هزار دفعه از روضه‌خون بالای منبر شنیدم . صب کن تا از کرمام بپرسم . آهای کرما! شمارو بخدا

زود باشین جواب نکیر ومنکررو بدین ، زود شهادتت‌رو بگو و الا باگرز آتشی فرقت‌رو واز میکنم . من مسلمونم. کرما بردنش بیرون آخ،آخ چه سنگینه . دراز وباریك و تاریك با صد خروار خاك روسینم. بیاین من‌رو ببرین، من زنده‌ام . من نمردم . من صداتون‌رو میشنفم . تا سرم بلندکردم که از قبر برم بیرون، پیشونیم خورد به سنگ لحد وبیهوش از بالاخونه افتادم دیدم کرما هفت قلم‌آرایش کردن میرن تو حجله پیش حاجی؛ واکبرآقا تو حجله منتظر منه‌که کرما بیارنم تو حجله . خون مثه لوله‌آفتابه از دوتا لولهٔ دماغش بیرون پریده . آی بدوین فرار کنین که بچه حرومزاده‌آوردن تو حرم . کرما دویدن . آخ حالا میگم سر زبونمه. اگه نگی؟آخ،آخ بیاین مردم‌که عروس‌آوردن. بادا بادا بادا . ایشالو مبارك بادا . قامه بگی میرم ومیام؛ دوت‌دوت، دوتا دونه قرمیدم ومیام. یادم رفته،حالا میگم ، بخدا من مسلمونم ، طویله روسرم خراب شد ، من با شما نمیام، ازتون میترسم، شما منو کجا میخواین ببرین؟ شماچقده‌زشتین من از شما بدم میاد ، ترو به‌خدا کاریم نداشته باشین، ازشمامیترسم، حالا میگم ، اشهد ... هق... هق ، آب ! یه چکه‌آب! گوهر! یه‌چکه آب... هق...»

واین البته نیروی استفادهٔ‌چوبك از زبان دراوج است؛ چندین سطح زبانی را آنچنان درکنار هم قرار داده است که گوئی نمی‌توان کوچکترین خدشه‌ای برآن وارد ساخت ، این کتیبهٔ عظیم هذیان،

۷۴۰ ـــــــ

PersianPDF.com

رئالیستی. و به‌همین دلیل هم، اوج کارچوبك را سنگ صبور می‌دانم و اوج سنگ صبور را در جاهائی می‌دانم که زبان با محتوای ذهنی شخصیت‌ها انطباق و سازگاری کامل دارد. وشاید به همین دلیل آن نمایشنامهٔ آخر سنگ‌صبور وآن‌شعروسط نقل‌شده‌ازشاهنامه وحتی ازمقداری‌آن‌نمایشنامه مانندهای وسط قصه را نمی‌پسندم. من سیلان بی‌همتای چوبك را دوست دارم و همیشه می‌خواهم شاهد تحرك این سیلان در گفت وگوی ذهنی و در وصف ذهنی و عینی باشم. نمایشنامه‌ها به جای خود، وبدون مقایسه با قصه‌ها خوب هستند، ولی بسیاری ازکارهای داستانی چوبك درسطحی آنچنان متعالی قرار دارندکه من دوست ندارم به چیزی پائین‌تر ازهمان «عالی» قانع شوم. وشاید روزی چوبك همتی خواهدکرد و سنگ‌صبور بعد از شهریور بیست را هم خواهد نوشت. دراین دوران، فقط ادبیات ازنظرتاریخی و اجتماعی، سندیت دارد. چوبك درسنگ‌صبور، زندگی شبانهٔ ملت ما را دردهه‌های نخستین‌قرن چهاردهم‌هجری ارائه داده است. باید چشم‌براه سندی از او و یا از کسی دیگر، دربارهٔ وضع دو سه دههٔ بعد از شهریور بود. این کار نیاز به شعور، شجاعت، پشتکار وهنردارد و امید که این صفات در تنی چند از نسل ما به یکجا جمع گردد که من،موقتاً، تا آن‌روز نقد نثر را کنار می‌گذارم و سر خود می‌گیرم.

پایان: بیستم آذرماه چهل وهفت

گزیدهٔ مراجع فارسی

آدمیت ، فریدون — اندیشه‌های میرزا آقاخان کرمانی

آل‌احمد ، جلال — مدیرمدرسه، نفرین زمین . نون‌والقلم ، غرب زدگی، هفت مقاله، سه مقاله دیگر، ارزیابی شتابزده ، کارنامه سه ساله و قصه‌های کوتاه پراکنده در مجلات آرش، اندیشه وهنر و جهان‌نو

امینی ، امیرقلی — فرهنگ عوام

باستانی پاریزی — تلاش آزادی

براهنی ، رضا — طلا در مس ـ (چاپ‌دوم، چاپ زمان)

بهار ، محمدتقی — سبک‌شناسی

بیهقی ، ابوالفضل — تاریخ بیهقی

تولستوی ، لئون — هنرچیست ، ترجمهٔ کاوه دهگان

جمال‌زاده، سید محمدعلی — یکی بود ، یکی نبود ، قلتشن دیوان ، صحرای محشر

چوبك ، صادق — خیمه‌شب‌بازی ، انتری که لوطیش مرده بود ، تنگسیر ، چراغ قرمز ، روز اول قبر ، سنگ صبور

حاجی پیرزاده — سفرنامه

حکمت ، علی‌اصغر — ترجمه تاریخ ادبی برائون (ازسعدی تا جامی)

خطیبی ، حسین	تاریخ تطور نثر فنی
دهخدا ، علی‌اکبر	امثال و حکم ، چرند و پرند
رحیمی ، مصطفی	هنرمند و زمان او . یأس فلسفی
رضاقلی‌میرزا	سفرنامه
زرین‌کوب ، عبدالحسین	نقد ادبی، ارزش میراث صوفیه . دوقرن سکوت
ساعدی ، غلامحسین	عزاداران بیل ، توپ . ترس و لرز : دندیل
صادقی ، بهرام	ملکوت (کتاب هفته) وقصه‌هائی درسخن و جهان‌نو
صالح ، علی‌پاشا	تاریخ ادبی ایران ازادوارد براؤن
صفا ، ذبیح‌الله	حماسه سرائی در ایران ، تاریخ ادبیات ایران (جلداول)
طالبوف	کتاب احمد ، مسالک‌المحسنین
عبید زاکانی	کلیات نظم و نثر
عطار	تذکرةالاولیاء
علوی ، بزرگ	چشمهایش ، چمدان ، نامه‌ها
غنی ، قاسم	تاریخ تصوف دراسلام ، تاریخ عصرحافظ
فردوسی ، ابوالقاسم	شاهنامه ، چاپ چیمی
فروغی ، محمدعلی	سیرحکمت در اروپا
فلسفی ، نصرالله	هشت مقاله تاریخی و ادبی
کامو ، آلبر	بیگانه ، ترجمهٔ آل‌احمد و خسروزاده
کسروی ، احمد	تاریخ مشروطیت
کلاین‌برگ ، اتو	روانشناسی‌اجتماعی، ترجمهٔ دکترکاردان
گلستان ، ابراهیم	جوی و دیوار و تشنه
مراغه‌ای ، زین‌العابدین	سیاحت‌نامه ابراهیم‌بیک
مزون‌نو ، ژان	روانشناسی‌اجتماعی. ترجمهٔ دکترکاردان
مستوفی ، عبدالله	شرح زندگانی من
مکی ، حسین	تاریخ بیست ساله
موام ، سامرست	ده رمان بزرگ دنیا، ترجمهٔ کاوه دهگان

ناصرخسرو	سعرنامه ، جوان‌الاخوان
ناصرالدین‌شاه	سفرنامه
نخجوانی ، حاج‌حسین	چهل مقاله
نصرالله منشی ، ابوالمعالی	کلیله و دمنه . تصحیح و توضیح مجتبی مینوی تهرانی
نظامی گنجوی	لیلی ومجنون . تصحیح وحید دستگردی
هجویری غزنوی	کشف‌المحجوب
هدایت ، صادق	سه قطره خون . سگ ولگرد ، حاج‌آقا ، علویه خانم . بوف‌کور ، زنده‌بگور
هدایت . مهدیقلی‌خان	خاطرات وخطرات

چند کتاب دیگر

امیرارسلان نامدار
در پیرامون تاریخ بیهقی (گردآوری سعید نفیسی)
سمک عیار
شمسه و قهقهه
قصص‌الانبیا
کتاب المقدس ، چاپ انگلستان
مرزبان‌نامه
مقامات ژنده‌پیل
هزار سال نثر پارسی (کریم کشاورز ، حبیبی)
هزارویکشب

گزیده منابع مطبوعاتی فارسی

مجلهٔ آرش	تمام شماره‌ها
» اندیشه و هنر	تمام شماره‌ها
» پیام نوین	تمام شماره‌ها
» جهان نو	شماره ۱ تا ۴ سال چهل و پنج
» خوشه	سال چهل وشش وچهل وهفت
» سخن	تمام دوره‌ها
» فردوسی	از فروردین ۳۳ تا آذرماه ۴۷
» نگین	تمام دوره‌ها

گزیده‌ای از منابع و مراجع خارجی

Allen, walter, *The English Novel*, G. B. 1954, *The Novel Today*, G. B. 1960

Alvarez. A , *Under Pressure*, G. B. 1965

Aristotle, *The Poetics*, (Ed) London 1936

Auden. *Selected Essays*, London 1962

Auerbach, Eric, *Mimesis*, Princeton 1953

Becket, Samuel, *Molloy, Malon Dies, The Unnamable,* Paris 1959, *Proust,* London 1931

Belinsky, V. G., *Selected Philosophical Works,* Moscow 1950

Block, Haskel M., and Salinger, Herman, *The Creative Vision,* (Ed.), London 1961

Booth, Wayne, C., *The Rhetoric of Fiction,* Chicago 1955

Breit, Harvey, *The Writer Observed,* New York 1961

Breton, André *Nadja,* London 1960

Brower, Reubens, *The Fields of Light,* New York 1951

Brown, Edward, *A Litrary History of Persia,* Cambridge 1929

Buckler, William E. and Sklare, Arnold B., *Essentials of Rhetoric,* New York 1966

Budgeon, Frank, *James Joyce and the Meaning of Ulysses,* Indiana University Press 1964

Camus, Albert, *The Rebel,* London 1962

Resistance, Rebellion and death. London 1963

Carr, E. H., *What Is History?* , G. B. 1961

Cassil, R. V., *Writing Fiction,* N. y. 1963

Coleridge, Samuel Taylor, *Selected Prose and Poetry,* N.Y. 1951

Commins, Saxe, and Linscott, Robinson., *Man and the State: The Political Philosophers*, New York 1966

Connolly, Cyril, *The Enemies of Promise*, G. B. 1961

Daiches, David, *Literature and Society*, London 1938

Dewey, John, *On Experience, Nature and Freedom*, U. S. A. 1960

Drew, Elizabeth, *The Novel*, N. Y. 1960

Edel, Leon, *The Psychological Novel*, London 1951

Ermolaev, Herman, *Soviet Litrary Theories, (1917-1934), The Genesis of Socialist Realism*, Berkeley and Los Angeles 1963

Fanon, Franz, *The Humiliated of the Earth*, G.B. 1965

Fielder, Leslie A., *Waiting for the End*, G.B. 1964

Fischer, Ernest, *The Meaning of art (A Marxist Approach)* G. B. 1963

Forster, E. m, *Aspects of the Novel*, G.B, 1952

Frazer, G. S., *The Modern Writers and His world*, G.B. 1953

Freedman, Ralph, *The Lyrical Novel*, London 1953

Freeman, John, *Creative Writing*, London 1966

Gasset, Ortega y., *The Revolt of the Masses*, N.Y. 1957

Gaunt, William, *The Aesthetic Adventure*, G.B. 1963

Ghiselin, *The Creative Process*, (Ed.) University of California 1952

Gorley Putt, S. *The Fiction of Henry James*, G. B. 1966

Graves, Robert, *The White Goddess*, New York 1909

Goodman, Theodore, *The Writing of Fiction*, N.Y. 1961

Goldberg, S.L., *The Clatsical Temper (A Story of James Joyce's Ulysses)*, London 1963

Hall, Vernon Jr., *A Short History of Literary Criticism*. N.Y. 1963

Harrington, Michel, *The Accidental Century*, G B 1966

Harvey, W. J., *Character and the Novel*, London 1966

Heller, Eric, *The Disinherited Mind*, G B. 1961

Hoffman, Fredrick J., *The Modern Novel in America*, Chicago 1951

Hough, Graham, *The Romantic Poets*, London 1963
An Essay on Criticism, London 1966

Humphery, Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, London 1963

Huxley, Aldous, *Brave New World*, G B. 1945
Brave New World Revisited, N.Y. 1960
Music at Night, London 1957
Ends and Means, London 1957

James, Henry, *Selected Literary Criticism*, London 1963
The House of Fiction, London 1957
The Ambassadors, N. y. 1963
The Notebooks of Henry James, N.Y. 1948

Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, G. B. 1960
Ulysses, G. B. 1960
A Short Finnegans Wake, London 1939

Kariel, Henry S., *Sources in Twentieth Century Political Thought*. (Ed.) London 1965

Kettle, Arnold, *The English Novel*, G.B. 1653

Knight Evrett W., *Literature Considered as Philosophy*, N.Y. 1962

Koestler, Arthur, *The Act of Greation*, G. B. 1964

Kroeber, A. L, *Style and Civilzation*, Berkeley and Los Angeles 1963

Krutch, Joseph wood, *Eperience and Art*, N.Y. 1962

Lodge, David, *Language of Fiction*, London 1966

Lubbock, Percy, *The Craft of Fiction*, London 1921

Lucas, F. L, *Style*, London 1955

Lunacharsky, A., *On Literature and Art*, Moscow 1955

Malrau, André *Amtimemoirs*, (Trans.) G.B. 1968

Marx. Karl, *Capital*, London 1957

Marx, Karl and Engels Fredrich, *The Communist Manifesto*, G.B. 1967

Mccormick, John, *Catastrophe and Imagination*, London 1957

Mendel, Arthur P, *The Twentieth Century*, (Ed) N Y. 1965

Mendilow, A. A, *Time and the Novel*, London 1952

Meyerhoff, Hans, *Time in Literature*, Berekeley California 1955

Momjan, Kh, *The Dynamic Twentieth Century*, Moscow 1968

Murray, Gilbert, *Humauist Essays*, London 1964

Murry, John Middleton *The Problem of Style*, Oxford 1922

Nietzsche, Friedrich, *The Portable Nietzsche*, N.Y. 1958

Plekhanov, Georgi, *Art and Society*, London 1953

Praz, Mario, *The Romantic Agony*, London 1962

Pritchett, V.S, *The Living Novel*, London 1946

Proust, Marcel, *Remembrance of Things Past*, N.Y. 1930-40
Jean Seanteuil, G. B. 1955

Rand, Benjamin, *Modern Classical Philosophers*, Cambridge, Massachusetts 1936

Read, Herbert, *Art and Society*, London 1937

Sacks, Sheldon, *Fiction and the Shap of Belief* ,London 1964

Sartre, Jean Paul, *Situations*, London 1955
What is Literature?, N.Y. 1966
The Psychology of Imagination,
N. y. 1966

Sawyer, Ruth, *The Way of the Storyteller*, London 1944

Scholes, Robert, *Approaches to the Novel*, (Ed.)
Virginia 1961

Schorer. Mark, *Modern British Fiction*, (Ed.)
University of California, Berkeley 1960

Simmons, Ernest J., *Introduction to Russian Realism*,
Indiana 1965

Spencer, Herbert, *Literary Style and Music*, London 1950

Spengler, Oswald, *The Decline of the West (Abridged* Ed.)
G. B. 1961

Summers, Richards, *Craft of the Short Story*, N.Y. 1947

Tate, Allen, *The Man of Letters in Modern World*, N.Y. 1955

Tindall, William York, *A Reader's Guide to James Joyce*,
London 1959

Trilling, Lionel, *The Liberal Imagtnation*, N.Y. 1950
Beyond Culture, G B. 1965

Van O'Connor, William, *Forms of Modern Fiction*, Indiana 1959

Vivas, Eliseo. *Creation and Discovery*, Chicago 1955

Warren, Austen and Wellek, *Theory of Literature*. G B. 1963

Watson, George, *The Literary Critics*. G. B. 1962

Watt, Ian, *The Rise of the Novel*. London 1960

West, Paul, *The Modern Novel*, London 1963

White, Robert, *Lives in Progress*, N.Y. 1952

Whitehead, Alfred North, *Adventures of Ideas*, London 1911

Williams, Raymonds, *Culture and Society (1780-1950)* G. B. 1961

Wilson, Edmund, *Axel's Castle*, N. y. 1931
The Triple Thinkers, London 1962

Wolf, Virginia, *The Common Reader*, London 1962

The Waves, Mrs. Dalloway, To the Lighthous. Orlando (Penguins)

فهرست اعلام

آئورباخ، ازیك ۲۴۷
آدلر، آلفرد ۲۸۸
آدمیت، فریدون ۴۹۰، ۵۱۹، ۵۲۴
آدورنو، تئودور نه
آرنولد، مثیو سه، ۲۸۳
آزاد تهرانی، محمود ۴۸۰
آستن، جین ۲۸۶، ۵۵۳
آکیناس، توماس ۲۸۹، ۲۹۰، ۴۲۲
آل‌احمد، جلال چهار، پانزده، هیجده، ۱۷، ۱۹، ۲۱، ۳۹، ۷۸، ۱۱۸، ۱۴۳، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۷، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۰۶، ۲۰۸، ۲۲۶، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۷۲، ۲۹۱، ۲۹۳_۹۵، ۳۰۴، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۴۸_۵۰، ۳۵۲، ۳۶۳، ۴۵۱، ۴۶۶، ۵۶۸_۴۷۰، ۶۶۴
آلبی، ادوارد دوازده
آنتونیونی، میکل‌آنجلو ۴۷۷
آینده (اسماعیل شاهرودی) ۴۵۲

ابن‌رشد ۱۸۸
ابن‌سینا ۱۸۸
ابواسحاق ابراهیم بن منصور بن خلف النیسابوری ۵۰
ابوبشر متی ۱۸۸
ابومنصور العمری ۵۰۳
اخوان‌ثالث، مهدی چهار
ادونیس دوازده
ادیسون، جوزف ۱۱۷
ارسطو ۶۱، ۶۲، ۶۴، ۶۵، ۶۹، ۷۹، ۱۸۷، ۱۸۸، ۲۱۰، ۲۴۰، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۵۰، ۳۱۹، ۳۷۱، ۳۸۴_۸۷، ۳۹۲
اسپنسر، هربرت ۳۸۸
اسپیتزر، لئو ۳۳۹_۴۱
استالین، جوزف ۹۷
استاندال ۹۹
استاین، گرترود ۷۱، ۴۷۸
استاینبك، جان ۱۷، ۱۱۲
استرن ۴۲۰
استیل ۱۱۷
اسکات، والتر دوازده، ۲۵۰
اسکولز، رابرت ۳۴۶، ۲۳۶
اسلامی‌ندوشن، محمدعلی ۳۳۶
اشپنگلر، اسوالد ۴۰۳، ۴۵۳
اعتصامی، پروین ۲۴۳
افشار، ایرج ۱۷۰
افلاطون ۳۸۴، ۳۸۶، ۳۸۷
البیاتی، عبدالوهاب دوازده
الن پو، ادگار ۳۱۸، ۴۱۷، ۵۷۶_۸۳
الی‌تیس دوازده
الیوت، تی. اس. ۳۲۹، ۳۹۰، ۴۱۱
امرسون، رالف والدو ۹۵
انشتین، آلبرت ۴۰۸، ۴۱۷
اودن، دابلیو اچ. ۳۳۴
اورول، جورج ۲۹۴
اولسون، چارلز دوازده
اووید ۳۸۷
او هنری ۶۰۰

بابا مقدم ۴۶۳
بارت، رولان ده، دوازده، هفده
بارکلی، جورج ۴۰۸

بالزاك، اونوره دو ۱۷، ۱۶۴، ۳۲۹، ۴۰۶، ۴۲۰، ۴۶۷، ۵۶۹
بتهوون، لودویگ وان ۲۶۷
بردیایف، نیکلاس ۳۹۷
برشت، برتولد ده، ۱۰۷
برگسون، هانری ۱۶۸، ۴۰۸، ۴۲۲
برود، ماکس ۱۸۳
بکت، سموئل ۱۷، ۱۹، ۳۹۹، ۴۱۰، ۴۱۸، ۴۳۲ـ۴۳۴
بلنت، ویلفرید ۴۹۱
بلو، سال ۲۴۶
بلوك ۳۴۵
بنت، آرنولد ۴۱۸
بنتلی، اریك دوازده
بنیامین، والتر ده
بوث، وین هفده، ۱۹۲، ۱۹۳، ۲۴۶
بودلر، شارل ۳۸۱، ۳۸۲
بورخس دوازده
بوفن ۳۵۲
بوکاچیو ۳۸۷
به‌آذین شش، یازده، پانزده
بهار، محمدتقی چهار، ۲۳
بیهقی، ابوالفضل ۵۱، ۵۴، ۹۹، ۲۶۳، ۳۲۶

پاز، اکتاویو دوازده
پاکروان، حسن چهار
پاند، ازرا دوازده، ۱۱۲
پاوزه، چزاره ۱۸۴
پراز، ماریو ۳۸۰
پرستون، جان هاید ۷۱
پروست، مارسل دوازده، ۸۷، ۲۰۸، ۳۴۵، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۶ـ۲۸، ۴۶۷، ۵۶۹، ۵۷۰
پرویزی، رسول ۵۹۷
پزشکزاد، ایرج ۵۱۷
پیکاسو، پابلو ۹۵

تامس، دیلن ۳۹۰
تودوروف، تزوتان نه، هفده
تورگینیف، ایوان پانزده، ۴۲۰، ۴۲۱
توره، سکو ۱۳۲
تولستوی، لئون پانزده، ۱۷، ۱۱۴، ۱۱۸، ۱۶۴، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۶۷، ۵۶۹، ۵۷۸
توللی، فریدون ۱۳۱، ۴۲۳

جمالزاده، سید محمدعلی ۷۷، ۲۷۲، ۳۵۳، ۴۹۲، ۵۱۸، ۵۴۵، ۵۵۰، ۵۵۱، ۵۵۳ـ۶۸
جویس، جیمز ۱۷، ۱۹، ۱۷۰، ۲۰۸، ۲۳۹، ۲۸۹، ۳۳۷، ۳۵۶، ۳۹۰، ۴۰۶، ۴۰۹ـ۳۰، ۴۵۷، ۵۶۹، ۷۰۶، ۷۲۵
جیمز، ویلیام ۴۰۸، ۴۱۰، ۴۱۱
جیمز، هنری ۶۳، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۸۳، ۱۹۴، ۲۳۷، ۲۵۸، ۲۹۵، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۲۹، ۴۲۲، ۴۲۶، ۶۹۰

چاپلین، چارلی ۵۳۷، ۵۳۸
چخوف، آنتون پانزده، ۳۱۸، ۴۰۹، ۵۵۵، ۵۸۱، ۵۸۳، ۶۴۶، ۶۴۸
چنگیزخان ۹۸، ۵۲۰، ۵۶۰
چوبك، صادق چهار، پانزده، ۱۹، ۲۰، ۳۹، ۵۵، ۵۶، ۷۸، ۱۳۰، ۱۴۲، ۱۴۷، ۱۶۲، ۱۶۵، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۰۶، ۲۰۹، ۲۷۲، ۲۷۳، ۷۷ـ۲۷۵، ۲۹۱، ۳۲۰، ۳۲۱، ۵۲ـ۳۵۰، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۹، ۴۳۱، ۹۹ـ۴۴۵، ۵۱۸، ۵۵۰، ۵۶۵، ۵۶۷، ۵۶۸، ۷۶ـ۵۷۲، ۷۴۱ـ۵۸۳
حاج‌سیدجوادی، علی‌اصغر یازده
حافظ نوزده، ۲۳، ۴۵۰

حجازی، مطیع‌الدوله ۳۵۱، ۶۹۷
حسنک وزیر ۱۴، ۵۵ـ۵۱، ۴۸۹
حسنو داغلارجا، فاضل دوازده
حکمت، ناظم دوازده
حلاج، منصور ۱۴

خانلری، پرویز چهار، ۴۶۹
خبره‌زاده، علی‌اصغر ۲۹۹
خسروشاهی، منوچهر شش
خواجه‌عبدالله‌انصاری ۳۳۷

داریوش، پرویز ۴۷۹
داستایوسکی، فئودور ۱۷، ۱۹، ۸۷، ۱۱۴، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۶۴، ۱۶۷، ۱۶۸، ۲۰۸، ۲۹۵، ۳۱۷، ۳۲۹، ۴۰۶، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۶۷، ۴۶۹، ۵۶۹، ۵۷۰، ۶۳۰
دان، جان ۳۸۵
دانته، الیگیری ۲۳، ۳۸۷، ۶۸۴
دانشور، سیمین یک، هشت
دریدا، ژاک ده
دشتی، علی ۳۵۱، ۴۵۸، ۶۹۳
دفو، دانیل ۳۸۹
د من، پال ده
دوژاردن، ادوارد ۱۶۸، ۴۲۲، ۷۰۸
دوس‌پاسوس، جان ۴۳۰
دولت‌آبادی، محمود یک، دو
دهخدا، علی‌اکبر ۳۹، ۴۸۹، ۴۹۲، ۵۱۳، ۵۷ـ۵۱۸
دهگان، کاوه ۱۰۸، ۱۶۵
دیکنز، چارلز ۱۷، ۸۷، ۱۶۴، ۴۲۰، ۴۲۱
دیرئی، جان ۱۵۱، ۱۵۷، ۲۱۵، ۲۵۵

رابله، فرانسوا ۲۸، ۳۵، ۴۰، ۵۴۱
راسل، برتراند ۱۰۶
رافائیل ۷۱۹
رؤیائی، یدالله ۴۷۷، ۵۲۷
رودکی ۷۲۵
روسو، ژان‌ژاک ۳۸۱، ۳۸۹
رولان، رومن پانزده
زیتسوس، یانیس دوازده
ریچاردسون، دوروتی‌میلر ۴۲۲، ۴۲۵، ۷۱۵
ریچاردسون، ساموئل ۳۸۹، ۴۲۰
ریفاتر ۳۳۹، ۳۴۱، ۳۴۲

زولا، امیل ۴۱۸، ۵۵۸

ژنه، ژان ۱۶۰، ۱۸۴، ۲۴۴، ۴۲۱، ۵۶۱

سارتر، ژان پل دوازده، ۱۷، ۱۹، ۹۷، ۱۰۶، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۷، ۱۲۹، ۲۳۰، ۲۳۷، ۴۳۰، ۴۷۲، ۵۰۱
ساعدی، غلامحسین ۲۰۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۳۱۷، ۶۷ـ۴۶۳، ۴۸۰، ۵۱۸، ۵۱۹
سپهری، سهراب ۲۵
ستارخان ۲۵
سدیدالدین محمد غزنوی ۴۸
سروانتس ۲۸، ۳۵، ۴۰
سعدی چهار، ۱۱۲، ۴۴۲
سفریس، جورج دوازده
سقراط ۸۷ـ۳۲۴
سلطان جلال‌الدین خوارزمشاه ۲۵
سلین، لوئی فردینان ۱۱۲، ۲۰۸
سلینجر ۳۴۵
سنت‌بو سه
سوفوکل ۶۲
سوین‌برن، آلجرنون ۳۸۲

سیدجمال‌الدین اسدآبادی ۴۸۹، ۴۹۰، ۵۱۹

شاتوبریان ۳۸۲
شاملو، احمد چهار، یازده، ۳۵۲، ۴۶۶، ۵۲۷
شاه سلطان‌حسین ۲۷
شکسپیر، ویلیام ۶۶، ۶۷، ۳۸۵، ۳۸۹، ۳۹۲، ۴۱۳، ۴۲۵، ۴۶۷، ۵۲۳، ۵۲۴، ۶۲۷، ۶۸۱
شلی، پرسی‌بیش ۳۸۲
شوپنهاور، آرتور ۳۲۷
شورز، مارك ۳۴۶
شولز، رابرت‌اسکولز، رابرت
شواوخوف، میخائیل دوازده
شیبانی، منوچهر ۴۵۲
شیخ ابوسعید ابوالخیر ۲۶۹
شیخ‌محمد خیابانی ۴۸۹

صادقی، بهرام پانزده، ۲۹۵، ۴۶۵، ۵۱۸
صارمی، ابوطالب ۱۰۸
صفا، ذبیح‌الله سه، پنج
صورتگر، خانم آلیو سه
صورتگر، لطفعلی دو، پنج

طالبوف ۵۱۲، ۵۱۸ـ۲۰، ۵۲۲، ۵۲۳

عبید زاکانی ۵۴۲
عرفی شیرازی ۷۲۳
علامه قزوینی ۲۶۵
علوی، بزرگ نوزده، ۴۶۹، ۴۷۰، ۵۴۷
علی‌ابن ابیطالب(ع) ۶۶۰، ۶۶۱
عنایت، محمود هفت
عیسی مسیح ۴۴۰

فالکنر، ویلیام ۱۷۰، ۲۴۶، ۵۶۱، ۵۶۹
فانون، فرانتز ۲۹ـ۱۲۷، ۱۳۱، ۴۵۱، ۴۹۳
فراست، رابرت ۸۶
فرامرز بن خداداد بن عبدالله الکاتب‌الارجانی ۴۳
فرخ‌زاد، فروغ چهار، ۴۷۷
فردوسی دوازده، ۳۳۷
فرزاد، مسعود ۳۴۰، ۳۴۱
فروزانفر، بدیع‌الزمان سه
فروید، زیگموند ۲۰۸، ۲۸۸، ۴۰۸، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۶۸، ۴۷۱، ۴۷۴، ۵۶۲
فریتاگ، گوستاو ۲۱۴، ۲۱۵
فلوبر، گوستاو ۱۶۴، ۱۹۸، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۸۲، ۴۰۶
فورستر، ادوارد مورگان ۸۲، ۸۶، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۹۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۷، ۲۹۵، ۵۶۱
فیلدینگ، هنری ۸۵، ۴۲۰، ۴۲۱، ۵۶۹
فیلیپ،شارل لوئی ۳۴۰، ۳۴۱

قائم‌مقام فراهانی ۵۱۹
قبانی، نزار دوازده

کاردان، علی‌محمد ۲۸۰، ۲۸۸
کازانتزاکیس، نیکوس ۱۵۰
کافکا، فرانتز ۱۷، ۱۹، ۱۷۰، ۱۸۳، ۱۸۴، ۲۰۸، ۲۷۷، ۳۹۶، ۴۲۱، ۴۶۹
کامو، آلبر ۱۷، ۲۰، ۲۰۸، ۲۲۵، ۲۲۸، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۲، ۴۷۲
کنوافی، الکساندر دوازده

کتل، آرنولد ۳۷، ۴۰
کرامول، آلیور ۲۸، ۳۸۹، ۳۹۵، ۵۷۰
کرانستون، موریس ۱۲۷
کریستی، آگاتا سه
کرین، ا.ر. اس. ۲۳۶
کسرائی، سیاوش شش
کسروی، احمد ۴۸۹، ۵۱۸
کسیل ۸۶، ۲۸۹
کشاورز، کریم ۲۶۲
کلاین‌برگ، آنو ۲۸۸
کمال، یاشار دوازده
کنراد، جورف ۳۰۳، ۶۱۳
کولریج، سموئل تیلر ۳۱
کیتز، جان ۳۸۲
کیسی، کن دوازده
کی‌یرکه‌گور، سورن ۱۶۸، ۲۰۸

گاست، اورتگا ای ۴۰۱، ۴۰۲
گالزورثی، جان ۴۱۸
گریوز، رابرت ۳۸۰
گزنفون ۱۱۷
گلابدره‌ای، محمود یك
گلستان، ابراهیم یك، چهار، ۱۴۴، ۱۴۶، ۱۴۷، ۸۲ـ۴۷۶، ۵۶۸
گلشیری، هوشنگ یك، پانزده
گودمن، تئودور ۸۶، ۱۵۴، ۲۴۴، ۳۶۷
گورکی، ماکسیم دو، دوازده، پانزده، ۱۱۴، ۶۴۵، ۶۴۸
گوگول، نیکلای ۱۱۸
گولدمن، لوسین هفده
گینزبرگ، الن دوازده

لایك، پرسی ۲۰۳
لاج، دیوید ۳۴۱، ۳۴۳
لاربو، والری ۴۲۵
لارنس، دیوید هربرت ۴۲۱
لایك، جان ۳۴، ۳۵، ۲۱۸، ۴۰۸
لورتاف، دنیز دوازده
لوکاچ، گئورگه ده، هفده

مارکس، کارل سه، ۲۷، ۳۶، ۱۲۷، ۷۶ـ۴۷۲، ۵۶۲
مارکوزه، هربرت ده
ماریتن، ژاك ۳۲۹
مالرو، آندره ۳۱۵، ۳۱۶
مان، توماس ۲۰۸، ۴۲۱، ۵۶۱
مایاکوفسکی، ولادیمیر دوازده
منایسن، اف. او. ۱۸۳
مجتبائی، فتح‌الله ۱۸۸
محمدعلی، محمد نوزده
محمود، احمد یك
مدرسی، مرتضی ۴۶۶
مدکس‌فورد، فورد ۱۹۳
مراغه‌ای، زین‌العابدین ۴۷۹، ۲۰ـ۵۰۹
مزون‌نو، ژان ۲۸۰، ۲۸۸
مسعود سعد سلمان ۴۸۹
ملاصدرا ۳۲۶
ملویل، هرمن ۵۶۹
منوچهری دامغانی ۲۳
موام، ویلیام سامرست یازده، ۱۶۴، ۱۶۵، ۲۰۹، ۶۵۴
موپاسان، گی دو ۵۷۸، ۵۷۹، ۵۸۱، ۵۸۳، ۵۸۶
موزیاك، فرانسوا ۱۹۳
موسی ۴۱۲
مولوی پنج، شانزده، ۳۵۲
میرزا آقاخان کرمانی ۴۸۹، ۴۹۲، ۵۱۹، ۵۲۰، ۵۲۳، ۵۲۵
میرزا علی خان امین‌الدوله ۵۲۸
میرزا فتحعلی آخوندزاده ۴۹۱
میرزا ملکم‌خان ۴۹۱، ۵۱۹
میرصادقی، جمال ۴۶۳، ۴۶۴
میلر، آرتور دوازده

میلر، هنری ۲۰۸، ۴۵۶، ۴۵۷
مینوی‌تهرانی، مجتبی ۴۴

ناپلئون ۹۷، ۹۸، ۳۹۶
نادرپور، نادر چهار
ناصرخسرو قبادیانی ۴۸۹، ۵۰۳، ۵۱۳
نرودا، پابلو دوازده
نرون ۹۸
نصرالله منشی ۴۴
نصیری‌پور، غلامحسین نوزده
نظامی ۲۵۸، ۲۶۰
نیچه، فردریك ۱۶۸، ۲۰۸، ۳۹۹، ۴۰۰، ۵۶۲
نیما یوشیج ۳۵۲، ۴۵۱، ۴۸۳، ۴۸۴

وات، این ۳۷
وارن، آستن ۶۳
والری، پل ۹۷، ۳۶_۳۳۳
والیخو، سزار دوازده
وایت، رابرت ۲۸۸
وایتهد، الفرد نورث ۳۹۵
وایلد، اسکار ۴۵۶
وحید دستگردی ۲۶۰
ولتر ۹۷، ۵۰۹
ولز، اچ. جی. ۴۰۲، ۴۱۸
ولك، رنه ۶۳، ۶۴، ۷۸، ۳۱۷
وولف، ویرجینیا ۱۷۰، ۲۳۹، ۳۳۸، ۴۱۱، ۴۱۵، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۸۶
ویرژیل ۳۸۷، ۳۸۸
ویکو ۴۲۶

هائورد، ریچارد دوازده
هاردی، تامس ۴۲۰
هاکسلی، آلدوس ۳۴، ۶۶، ۱۲۱، ۱۲۲، ۲۳۷، ۲۹۴، ۴۰۲، ۴۷۲، ۵۶۱
هایدگر، مارتین ۲۸۰، ۵۶۲
هدایت، صادق چهار، ۱۷، ۳۹، ۸۷، ۱۴۱، ۱۴۷، ۱۵۶، ۱۶۶، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۸، ۲۲۵، ۲۲۷، ۲۳۱، ۲۵۵، ۲۷۲، ۲۹۲، ۲۹۳، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۶۴، ۳۶۹، ۴۵۱، ۴۵۶، ۵۹۷، ۶۲۰، ۶۶۳، ۶۹۰
هرودوت ۱۱۷
هرینگتون، مایکل ۴۰۱، ۴۰۲
هزیود ۳۸۳
هسه، هرمان ۵۶۱
هگل، فریدریش ۲۲، ۱۴۹، ۴۲۴
همینگوی، ارنست ۱۷، ۲۰۸، ۲۳۷، ۲۴۶، ۴۳۰، ۴۵۶، ۴۷۸، ۴۷۹، ۵۸۲، ۵۹۲، ۶۴۱، ۶۴۲
هوراس ۳۸۷
هوفمان ۱۰۸
هومر ۱۹۱، ۲۵۳، ۳۸۳، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۹۲، ۴۱۳، ۴۲۵
هیتلر، آدولف ۹۸، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۲
هیوم، دیوید ۳۴، ۲۱۸

یاکوبسون، رومن ده
یغمائی، حبیب ۵۰
یوزل، تامس ۱۵۸
یونسکو، اوژن دوازده
یونگ، کارل گوستاو ۲۸۸، ۴۰۸، ۴۱۴، ۴۱۵