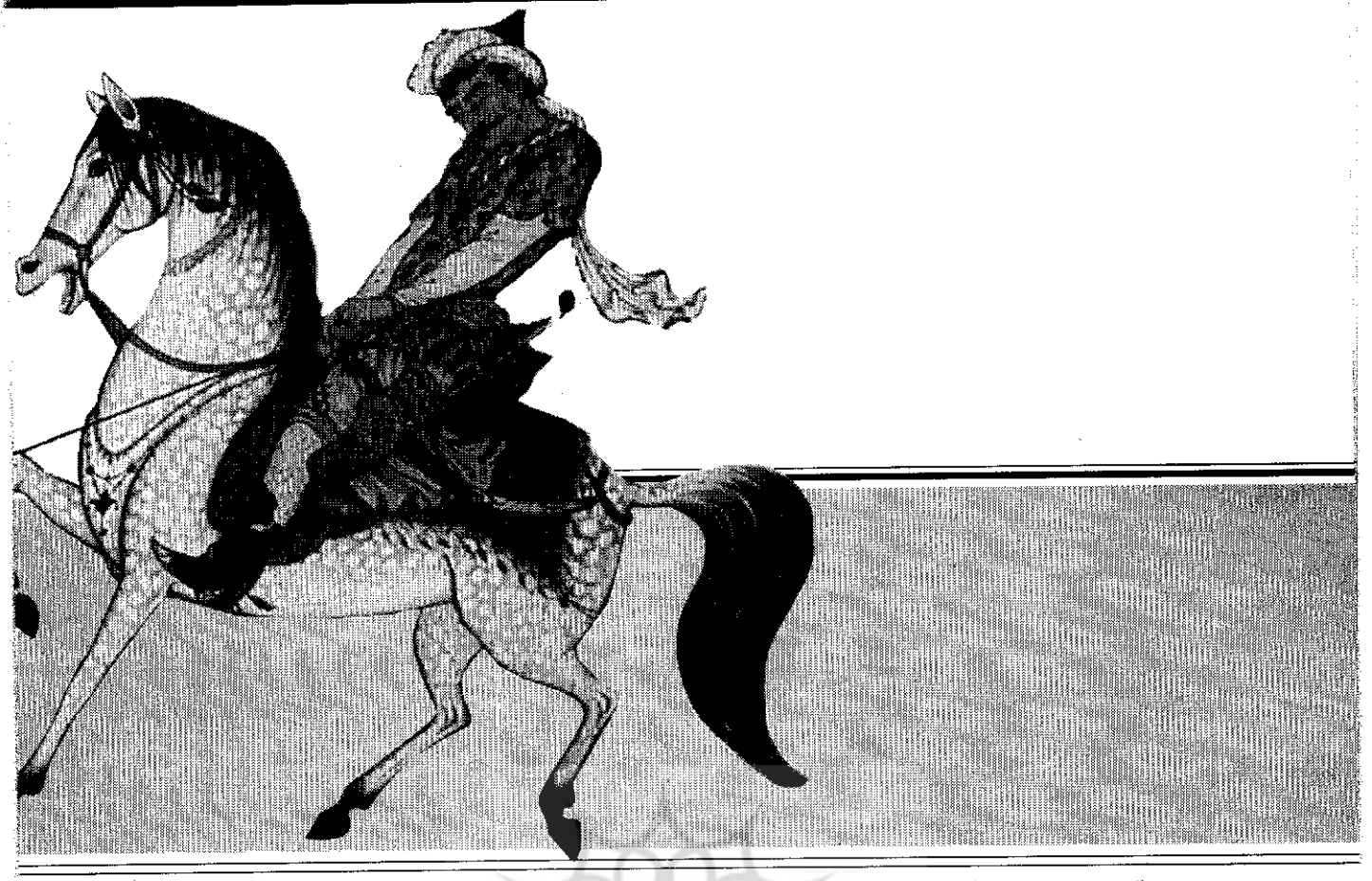


به آثار روایتی منثور خلاّقه‌ای که از ماهیّت تخیّلی برخوردار باشد «ادبیّات داستانی» می گویند که غالباً شامل قصّه، رمان، داستان کوتاه و آثار وابسته به آن هاست. انقلاب مشروطه ـ که یک رویداد بزرگ اجتماعی و سیاسی در تاریخ ملّت ماست ـ به عنوان مرز جدایی ادبیّات داستانی گذشته و معاصر ایران دانسته شده، چنان چه به ناگزیر ادبیّات داستانی کشورمان به دو دوره ی پیش از مشروطه و پس از مشروطه تقسیم بندی شده است که هر دوره تفاوت های بنیادی با یکدیگر دارند.

نگارنده در این مقاله قصد دارد به بررسی پاره‌ای از تفاوت های درون ساختی و برون ساختی داستان نویسی گذشته و معاصر ایران بپردازد. گفتنی است به «درون مایه» و «موضوع» هر اثر داستانی درون ساخت یا محتوای آن اثر می گویند. بنابراین بررسی درون ساختی یا محتوایی، بررسی اثر است از نظر درون مایه و موضوع. بررسی برون ساختی یا ساختاری یک اثر داستانی نیز بررسی عناصر تشکیل دهنده ی آن اثر از قبیل «طرح»، «شخصیّت پردازی»، «زاویه ی دید»، «گفت وگو» و ... همچنین بررسی روابط این عناصر با یکدیگر در زمینه ی یک پارچه ی آن اثر است. ضمناً برای طولانی نشدن مطلب، از تعریف و توضیح عناصر داستانی خودداری و تنها تا حدّ امکان به تفاوت ها اشاره می شود.

الف) تفاوت های درون ساختی ادبیّات داستانی گذشته و معاصر

۱) درون مایه (مضمون)

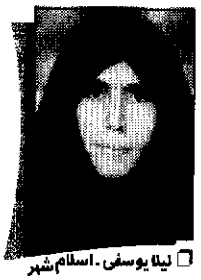
هر چند خلق قهرمان های جذّاب و ایجاد کشش و برانگیختن کنجکاوی و سرگرم کردن و لذّت بخشیدن به خواننده یا شنونده، از اهداف ظاهری قصّه هاست امّا در حقیقت، فکر و اندیشه ی حاکم در قصّه ها یا همان درون مایه، ترویج و اشاعه ی اصول نیک اخلاقی و انسانی از جمله: برادری، برابری و عدالت اجتماعی است. در این نوع آثار، قهرمان های نیک سرشت پیوسته با نیروهای اهریمنی و شخصیّت های شریر در جنگ و ستیزند و یا به اعتباری خیر و شر مقابل یکدیگر قرار دارند و این برخوردها و درگیری و تضادهاست که موضوع قصّه ها را به وجود می آورد. البته قصّه هایی با درون مایه های نازل و مبتذل نیز وجود داشته که هدفی جز سرگرم کردن خوانندگان یا شنوندگان خود نداشته اند.[1] به هر حال به جهت آن که درون مایه ی قصّه ها قدیمی و مربوط به گذشته های دور است؛ بسیاری از آداب و رسوم و عقاید خرافی مردم آن روزگار در آن آمده و در واقع منعکس کننده ی فرهنگ عامّه است. این مجموعه از نظر پژوهش های جامعه شناسی، مردم شناسی و اسطوره شناسی و برخی تحقیقات ادبی و تاریخی دارای اهمیّت بسیار است.

نویسندگان داستان های معاصر در واقع با دیدگاه های تازه ای آثارشان را مطابق با مضمون قصّه های گذشته نوشته اند؛ چرا که مفاهیم اغلب تغییرناپذیرند و آن چه تغییر و تنوّع می پذیرد، موضوع داستان هاست. بنابراین داستان های امروزی در حقیقت باز آفرینی مضمون قصّه های دیروزی است.[2] نویسندگان برای تأثیر بیش تر، از بیان صریح درون مایه های داستان هایشان پرهیز می کنند و معمولاً به صورت غیرصریح آن را در افکار و عواطف و تخیّلات شخصیّت های داستانشان می گنجانند به طوری که خواننده از طریق تفسیر و تحلیل این افکار و تخیّلات، به درون مایه ی آن ها پی می برد.

دیگر آن که به دلیل نسبی بودن اصول اخلاقی، عدم قطعیّت و ثبات از به کار بردن صریح آن ها در مضمون آثار خود پرهیز می کنند. در حقیقت داستان های امروزی برخلاف قصّه های گذشته معلّم اخلاق نیستند و اگر حرف و پیامی نیز در این

قصه‌ی دیروز، داستان امروز

لیلا یوسفی ـ اسلام‌شهر



اشاره:

یک فصل از کتاب‌های درسی ادبیات فارسی دبیرستان به ادبیات داستانی اختصاص یافته است. این مقاله می‌کوشد همکاران محترم را با سیر تطبیقی ادبیات داستانی سنّتی و معاصر آشنا سازد. همچنین مؤلف درصدد است تفاوت‌ها را جز درون‌مایه و موضوع در سایر عناصر مشخّص سازد. در این مقاله سعی شده با بررسی بخشی از تفاوت‌های درون ساختی و برون ساختی داستان‌نویسی گذشته و معاصر کشورمان به این تفاوت‌ها بپردازد. خانم لیلا یوسفی (۱۳۵۰ ـ تهران) در سال ۱۳۷۸ کارشناسی ارشد خود را از پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی گرفت. هم اکنون نیز در مراکز پیش دانشگاهی و متوسّطه‌ی اسلام‌شهر مشغول به تدریس است.

اره داشته باشند می‌کوشند آن‌ها را غیرمستقیم به خواننده القا کنند.

۲) موضوع (محتوا)

در قصّه‌های کوتاه به جهت تنوّع و گوناگونی، صحبت از موضوع کاری است عظیم که در حوصله‌ی این مقاله نمی‌گنجد. امّا قصّه‌های بلند یا میانه را تقریباً می‌توان در سه گروه کلّی از هم جدا کرد و موضوع آن‌ها را مورد مطالعه و بررسی قرار داد. اگرچه گروه سوّم این قصّه‌های بلند ـ که در برگیرنده‌ی قصّه‌های کوتاه و بلند است ـ خود متنوّع و گوناگون است، هرچند با وجود شباهت در بعضی جهات، نمی‌توان موضوع آن‌ها را در زیر مجموعه‌ی واحدی مطرح کرد.

موضوع گروه اوّل قصّه‌های بلند عامیانه، درباره عشق و عاطفه و عدالت‌خواهی است. قهرمان قصّه در ظاهر امر برای درک وصال محبوب، ولی در واقع به بهانه‌ی عشق، به جنگ با زشتی‌ها و پلیدی‌ها برمی‌خیزد و هدفش نابودی ظلم و بیداد است؛ مانند قصّه‌ی بلند «سمک عیّار».

موضوع گروه دوّم، دینی، مذهبی و عقیدتی است و اشاعه‌ی دین و مذهب، هدف قهرمان اصلی آن است. آثاری چون «اسکندرنامه»ها، «رموز حمزه»، «ابومسلم‌نامه» و «حسین کُرد شبستری» از این گروهند و از الگو و محتوای واحدی پیروی می‌کنند.

موضوع قصّه‌های گروه سوّم، برخلاف دو گروه قبلی متنوّع و گوناگون است. این قصّه‌ها به سبک و اسلوب قصّه‌هایی چون «هزار و یک شب» آفریده شده‌اند. در این قصّه‌ها به جهت تنوّع موضوع، حوادث و وقایع نیز از تنوّع و گوناگونی برخوردارند. خصوصیّت دیگر این گروه قصّه‌ها، اختلاط انسان با تمامی مخلوقات این جهان است. در این آثار انسان با حیوان و گیاه و جماد رابطه‌ای نزدیک دارد، بنابراین اغلب جنبه‌ی «تمثیل» دارند. در این گروه قصّه‌ها برای این که اندیشه‌ای، تجربه‌ای و یا مقصودی تصویر شود، آدمیان اغلب در قالب تمثیل، به شکل حیوانات و گیاهان در می‌آیند و حیوانات و گیاهان نیز ـ اگر اقتضا کند، ـ در جامه‌ی انسانی ظاهر می‌شوند؛ مانند کتاب‌های «کلیله و دمنه» و «طوطی‌نامه».[۴]

در داستان‌های معاصر، بعضی از نویسندگان حقایق زندگی را موضوع آثارشان قرار داده‌اند. بعضی برعکس جذابیّت و سرگرم‌کنندگی موضوع داستان‌هایشان را بر واقعیّت‌های عام زندگی ترجیح داده‌اند. برخی دیگر هرچند از واقعیّت‌های زندگی الگو گرفته‌اند، امّا موضوع داستان‌هایشان جنبه‌ی کلّی و عمومی ندارد. دسته‌ی دیگر داستان‌ها، خیالی و وهمی‌اند؛ یعنی از واقعیّت‌های عادی و روزمره‌ی زندگی دور افتاده‌اند و سیر تاریخی وقایع جامعه‌ی بشری، به شکلی عام و فشرده با بهره‌گیری از تمثیل و نماد در آن‌ها آمده است و دست آخر داستان‌هایی که به تازگی تولّد یافته‌اند و وقایع عادی و روزمرّه‌ی زندگی و خیال و وهم، در کنار هم و با همند و مرز میان آن‌ها مشخّص نیست. از این نظر داستان‌های امروزی را از نظر «موضوع» به پنج دسته تقسیم‌بندی کرده‌اند که عبارتند از:

۱ـ داستان‌های واقعی

۲ـ داستان‌های حادثه‌پردازانه

۳ـ داستان‌های وهمناک

۴ـ داستان‌های خیال و وهم (فانتزی)

۵ـ داستان‌های واقع‌گرایی (رئالیسم) جادویی[۵]

پ) تفاوت‌های برون ساختی ادبیّات داستانی گذشته و معاصر

۱) طرح

قصّه‌ها اغلب فاقد طرحی استوار و بی‌نقص هستند، چراکه بر پایه‌ی حوادثی بنا شده‌اند که پیاپی محور قصّه‌ها قرار می‌گیرند بی‌آن که از نظم معقول

*** نویسندگان داستان های معاصر در واقع با دیدگاه‌های تازه‌ای آثارشان را مطابق با مضمون قصّه‌های گذشته نوشته‌اند، چرا که مفاهیم اغلب تغییرناپذیرند و آن چه تغییر و تنوّع می‌پذیرد موضوع داستان‌هاست. بنابراین داستان‌های امروزی در حقیقت بازآفرینی مضمون قصّه‌های دیروزی است.**

و قابل قبولی برخوردار باشند. دیگر آن که حوادث خارق عادتی که در قصّه ها اتّفاق می افتد، شبکه ی استدلالی حوادث قصّه ها را سست می کند و چون با تجربه های عینی و مشاهده های حسّی خواننده مطابقت ندارد، خواننده نمی تواند آن ها را باور کند، به همین دلیل اغلب قصّه ها، دارای طرح ضعیف و ابتدایی هستند.[۶]

در مقابل «طرح» یکی از عناصر اصلی داستان های معاصر است. در این جا عنصر طرح برخلاف قصّه های قدیمی، حوادث داستان را چنان تنظیم و ترکیب می کند که در نظر خواننده منطقی و باورکردنی جلوه کند. از این نظر طرح فاقد ترتیب و توالی حوادث نیست بلکه مجموعه ی سازمان یافته ی حوادث است. طرح، وابستگی موجود میان حوادث داستان را به طور عقلانی تنظیم می کند و ضابطه ای است که نویسنده بر اساس آن حوادث را نظم می دهد.[۷]

در داستان های معاصر از آن جا که طرح گسترده است، نویسنده نیازی به توصیف ندارد، بلکه بیش تر نشان می دهد و داوری را به عهده ی خواننده می گذارد و از همین جاست که خواننده نسبت به داستان خوشبین می شود و با علاقه آن را دنبال می کند. امّا در قصّه های قدیمی از آن جا که قهرمانان قصّه اغلب یک بُعدی و مطلق هستند اعمال آنان از سوی نویسنده توجیه نمی شود و چون در برابر این نوع ارائه ی قهرمان، خواننده از خود کنجکاوی نشان نمی دهد، نویسنده سعی می کند که با داوری و توصیف بیش از حدّ خواننده را به دنبال کردن قصّه اش ترغیب کند.[۸]

۲) شخصیّت و شخصیّت‌پردازی

بازیگر قصّه را «قهرمان» می گویند. قهرمان قصّه، شخصیّت تحسین برانگیزی است و نماد برخی از آرمان های بشری تلقّی می گردد. مقابل قهرمان، «ضدّقهرمان» قرار دارد، شخصیّتی که فاقد فضایل و ویژگی های قهرمانی چون اصیل زادگی، دلاوری، آرمان گرایی، بی نیازی از ثروت دنیایی و ... است. گاهی یک قهرمان محور قصّه قرار می گیرد و گاهی چند قهرمان دیگر در کنار قهرمان اصلی ایفای نقش می کنند. این قهرمانان ممکن است در برخورد با حوادث از میان بروند امّا از میان رفتن آنان، لطمه ای به قهرمان اصلی نمی زند بلکه اغلب شخصیّت قهرمان اصلی را به شکل کامل تر و بهتر جلوه می دهد. در این آثار غالباً راوی و نویسنده خود در ضمن بیان قصّه درباره ی قهرمانان به داوری و قضاوت می نشیند. نویسنده خود حامی قهرمان است. ضدّقهرمان را دشنام می دهد و از همان آغاز قصّه خواننده قهرمان و ضدّقهرمان را می شناسد. گذشته از موارد نامبرده قهرمانان قصّه ها ویژگی های دیگری نیز دارند؛ از جمله:

«مطلق گرایی» یکی از ویژگی های شخصیّت پردازی قصّه هاست. قهرمانان قصّه ها یا خوبند یا بد، حدّمیانی وجود ندارد. در واقع اساس قصّه بر جدال دو نیروی بدی و خوبی استوار است. قهرمانان همواره نماد خوبی مطلق و ضدّ قهرمان نماد بدی مطلق است.

«کلّی گرایی و نمونه ی کلّی» ویژگی دیگر قصّه ها در پرداخت شخصیّت هاست. در قصّه ها به شرح کلیّات امور اکتفا می شود و به جزئیّات وقایع و خصوصیّت های روحی و خُلقی قهرمان ها و ضدّ قهرمان ها توجّهی نمی شود. شرح وقایع و امور، کلّی است. اگر در قهرمان یا ضدّقهرمان، تحوّلی صورت گیرد این تحوّل خصلتی است نه روان شناختی. شخصیّت ها نمونه ی کلّی هستند از خصایل کلّی و با جهان بینی های کلّی. شخصیّت ها به عنوان افراد انسانی با همه ی ویژگی های خُلقی و رفتاری مورد نظر راوی قصّه ها نیستند.

«ایستایی» ویژگی دیگر شخصیت پردازی قصّه هاست. شخصیّت های قصّه ها ایستا هستند و اغلب خصوصیّت روحی و خلقی ثابتی دارند؛ یعنی در مقابل نتایج اعمالشان واکنش نشان نمی دهند. از این رو در قصّه ها، شخصیّت ها تحوّلی نمی پذیرند و در پایان قصّه، شخصیّت ها همانی هستند که در آغاز خواننده آن ها را شناخته، به عبارت دیگر، حوادث در خصوصیّات خلقی و روحی شخصیّت ها تغییری ایجاد نمی کند.

«سخن گفتن یکسان» ویژگی دیگر قهرمانان قصّه هاست. در قصّه ها قهرمانان را نمی توان از نحوه ی مکالمه و سخن گفتنشان تشخیص داد. اختلافی میان شاهزادگان فرهیخته با سرکردگان لشکر و عامّه ی مردم تربیت نیافته نیست. زنان چون مردان سخن می گویند و کودکان چون بزرگان. بنابراین به دلیل عدم توجّه به شخصیّت پردازی قصّه ها، نمی توان خصوصیّات روحی و خلقی شخصیّت ها را از گفت و گوهایشان دریافت.

ویژگی دیگر «گریزناپذیری» شخصیّت ها از سرنوشت محتوم خویش است و چون تقدیر و سرنوشت قهرمان حقیقی قصّه هاست، شخصیّت ها چون پر کاهی بازیچه ی تقدیر تغییرناپذیر خویشند.[۹]

در داستان های امروزی به جای قهرمان، «شخصیّت» وجود دارد. در شخصیّت پردازی رمان های موفّق آن چه قابل توجّه است، تحوّل و دگرگونی شخصیّت ها در طول حوادث است. در جریان ماجراهاست که شخصیّت ساخته می شود، صیقل می خورد و سیر تکامل و یا افول انسان ها را نمایش می دهد. دیگر آن که شخصیّت ها برای آن چه انجام می دهند انگیزه ی معقولی دارند؛ بخصوص وقتی که تغییری در رفتار و کردار آن ها پیدا می شود می توان دلیل این تغییر را فهمید. ویژگی دیگر آن که شخصیّت ها پذیرفتنی و واقعی جلوه می کنند. آن ها نه نمونه ی مطلق پرهیزکاری و خوبی هستند، نه دیو بدسرشت و شریر، بلکه ترکیبی از خوبی و بدی هستند. شخصیّت ها از خصلت های ضد و نقیض و ناهماهنگ ترکیب نیافته اند. آن ها برگرفته از تجربه و مشاهده ی نویسنده اند و حتّی اگر شخصیت های رمانی در دنیایی تخیّلی درگیر باشند باید مفسّران واقعیّت های جامعه و زندگی روزگار خود باشند.

«پویایی» ویژگی دیگر در پرداخت شخصیّت داستان هاست. شخصیّت پویا، شخصیّتی است که جنبه ای از شخصیّت او، عقاید و جهان بینی او و یا خصلت و خصوصیت شخصیتی او پی در پی مداوم در داستان دگرگون شود. در داستان کوتاه اغلب مجالی برای تغییر و تحول شخصیت ها نیست چنان چه تحولی نیز صورت گیرد اغلب در شخصیّت اصلی داستان است و شخصیّت های

دیگر کم‌تر دستخوش تغییر می‌شوند.[10]

۳) حقیقت مانندی

از جمله مهم‌ترین ویژگی قصّه‌ها وجود حوادث خارق‌العاده و اغراق‌های بسیار و گاه دور از ذهن از قصّه‌هاست. باور و اندیشه‌ی انسان ساده دل گذشته ـ بی آن که قدری به ناباورانه بودن آن‌ها بیندیشد ـ به راحتی چنین شگفتی‌هایی را می‌پذیرد. از سوی دیگر انسان گذشته ناتوانی و عجز خود را در برابر حوادث طبیعی با خلق قهرمانانی ورای ضعف‌های جسمی و روحی جبران کرده است؛ برای نمونه «وجود رستم و پیروزی‌های پیاپی او چیزی جز تجسّم یک ایرانی آرزومند نیست که همواره در مبارزه با مهاجمان بیگانه به سر برده است.»[11]

نکته‌ی قابل ذکر دیگر آن که چون در اصل قصّه‌ها برای گفتن و نقل کردن خلق شده و بعدها به صورت مکتوب در آمده، راوی قصّه‌ها سعی فراوانی دارد که خواننده یا شنونده را با ماجراها و حوادث جالب و خرق عادت به اعجاب و شگفتی وادارد. شاید همین تمایل است که قصّه‌های جدیدتر را به هدف جلب و اعجاب خواننده و شنونده به انحطاط می‌کشاند.

از سوی دیگر چنان چه به قصّه‌هایی برخوردیم که حوادث آن‌ها تا حدودی پذیرفتنی و یا به عبارت دیگر قصّه نسبتاً از ویژگی حقیقت مانندی داستان‌های امروزی برخوردار است، با اندکی دقّت درمی‌یابیم که نویسنده به جزئیّات و ریزه‌کاری قصّه توجه داشته و کوشیده برای هر حادثه در حدّ امکان توجیهی قابل قبول ارائه دهد تا حقیقت مانندی قصّه تا حدودی محفوظ بماند.

در داستان‌های امروزی به دلیل آن که شخصیّت‌ها نمونه و الگوی انسان‌های واقعی هستند و نویسندگان در واقع خصوصیّات خلقی و روانی آن‌ها را در برابر وقایع ترسیم می‌کنند و نشان می‌دهند که شخصیّت‌ها چه می‌کنند و به چه می‌اندیشند؛ کیفیت حقیقت مانندی در این آثار به عنوان یک عنصر مهّم داستانی مورد توجّه قرار می‌گیرد، چنان چه اگر داستان جنبه‌ی خیال و وهم نیز داشته باشد باز هم احتمال به وقوع پیوستن آن هست.

۴) زاویه‌ی دید

در قصّه‌های قدیمی زاویه‌ی دید بی‌نظم و ترتیب و بی‌قاعده است؛ به عبارت دیگر روال معیّن و ثابتی ندارد. نویسنده به زاویه‌ی دید شخصیّت یا قهرمان خاصّی اکتفا نمی‌کند و هر جا که بخواهد زاویه‌ی دید قصّه را عوض می‌کند و قهرمان یا شخصیّت دیگری دنباله‌ی قصّه را گرفته پیش می‌برد. به هر حال نقل حوادث قصّه مهم است و تفاوت نمی‌کند که به چه صورت درآید. برای نمونه گاه نقل قصّه خصوصیّت زاویه‌ی دید «دانای کل» را پیدا می‌کند امّا از جایی در قصّه بدون دلیل زاویه‌ی دید تغییر می‌کند و به زاویه‌ی دید «اوّل شخص مفرد» تبدیل می‌شود. این چیزی است که در داستان‌های امروزی معمولاً پیش نمی‌آید مگر آن که دلیل و توجیهی آورده شود و یا این که معنا و ساختار داستان چنین خصوصیّتی را بپذیرد.[12]

در داستان‌های کوتاه امروزی زاویه‌ی دید اغلب ثابت می‌ماند امّا در رمان ممکن است هر فصلی با زاویه‌ی دید جداگانه‌ای نقل شود. البتّه زاویه‌ی دیدی که نویسنده انتخاب می‌کند بر بسیاری از عناصر دیگر داستان تأثیر می‌گذارد. از این جهت زاویه‌ی دید مناسب اهمیّت بسیار دارد. نویسنده به یاری زاویه‌ی دید، موضوعی را نقل یا طرح می‌کند که ممکن است به شیوه‌ی اوّل شخص یا سوّم شخص باشد. اَشکال مختلف زاویه‌ی دید سوّم شخص نیز عبارت است از: زاویه‌ی دید دانای کل، زاویه‌ی دید دانای کلّ محدود و زاویه‌ی دید نمایشی.[13] گذشته از زاویه‌ی دیدهای مزبور، برای نقل داستان‌های امروزی از زاویه‌ی دیدهای دیگری نیز استفاده می‌شود که عبارتند از: زاویه‌ی دید روایت نامه‌ای، زاویه‌ی دید روایت یادداشت گونه و زاویه‌ی دید تک گویی.

۵) صحنه و صحنه‌پردازی

در قصّه‌ها زمان و مکان، اغلب فرضی و تصوّری هستند. زمان واقعی قصّه‌ها، این که مربوط به چه دوره‌ای هستند و بازگو کننده‌ی وضع اجتماعی و سیاسی مردم کدام دوره‌اند مشخّص نیست. در مورد مکان حوادث قصّه‌ها، بعضی از

* در قصّه‌های قدیمی زاویه‌ی دید بی‌نظم و ترتیب و بی‌قاعده است، به عبارت دیگر روال معیّن و ثابتی ندارد. نویسنده به زاویه‌ی دید شخصیّت یا قهرمان خاصّی اکتفا نمی‌کند و هرجا که بخواهد زاویه‌ی دید قصّه را عوض می‌کند و قهرمان یا شخصیّت دیگری دنباله‌ی قصّه را گرفته پیش می‌برد. به هر حال نقل حوادث قصه مهم است و تفاوت نمی‌کند که به چه صورت درآید.

شهرها یا کشورها فرضی و بعضی دیگر حقیقی هستند امّا آن چنان این دو مقوله در هم می‌آمیزند که خواننده متوجّه می‌شود راوی قصّه آن نام‌های جغرافیایی حقیقی را هم به درستی نمی‌شناسد.[۱۴] البتّه این زمان و مکان فرضی چون زمان و مکان فرضی و تمثیلی بعضی از رمان‌ها یا داستان‌های کوتاه و بلند امروزی نیست؛ یعنی در نهایت مقصود، اگرچه شهر یا کشور فرضی و خیالی نویسنده که در قصّهٔ آورده مظهری از شهر یا کشور خود او بوده است و وقایعی که در قصّه‌ها رخ داده در حقیقت وقایعی بوده که در کشورش روی داده، امّا کشور یا شهر یا زمان فرضی او جنبه‌ی تمثیلی ندارد و زاده‌ی فکر و اندیشه‌ای نمادین نیست. هرچند گاهی به ندرت می‌توان خصوصیّت تمثیلی و نمادین دور و مبهمی را در انتخاب زمان و مکان بعضی قصّه‌ها دریافت که این مطلب در مورد بعضی از قصّه‌های عارفانه صدق می‌کند.

در داستان‌های امروزی صحنه، تلویحی و غیرصریح به کار برده می‌شود و اغلب با حالت روحی شخصیّت هماهنگی و گاه سر ناسازگاری دارد. خواننده در طیّ گفت‌وگو یا از طریق راوی داستان به طور غیرصریح پی به محلّ وقوع داستان می‌برد و صحنه در ارتباط مستقیم با کلّ معنای داستان است.[۱۵]

۶) گفت‌وگو

در قصّه‌های کوتاه و بلند فارسی «گفت‌وگو» جزوی از روایت قصّه است و پیرو رسم و قاعده‌ی خاصّی نیست و از خود استقلالی ندارد به عبارت دیگر گفت‌وگوی قهرمانان به دنبال روایات قصّه می‌آید و مرز مشخّصی میان این دو وجود ندارد.[۱۶]

در بخش شخصیّت پردازی گفتیم که «سخن گفتن یکسان» از جمله ویژگی قهرمانان قصّه است و توضیح دادیم که در قصّه‌ها قهرمانان را نمی‌توان از نحوه‌ی مکالمه و سخن گفتنشان تشخیص داد و در واقع خصوصیّات روحی و خُلقی قهرمانان را نمی‌توان از نحوه‌ی گفت و گویشان دریافت. در کتاب‌های قصّه‌ای که جنبه‌ی ادبی آن بیش از جنبه‌ی روایتی و داستانی‌اش مطرح است، گفت‌وگو صورت طبیعی ندارد و اغلب با تکلّف و آرایه‌های ادبی آمیخته است. بنابراین در قصّه‌های قدیمی گفت‌وگو اغلب جنبه‌ی زینتی دارد و در حکم آرایشی تحمیلی بر قصّه است.

همچنین گفت‌وگو با ذهنیّت شخصیّت‌های داستان هماهنگی و همخوانی ندارد و با موقعیّت‌های اجتماعی و علاقه‌های شخصی آن‌ها در تناقض است و چون ما از طریق گفت‌گو پی به ویژگی‌های خلقی و خصلت‌های روحی قهرمانان نمی‌بریم، بنابراین هیچ نقشی در کلیّت داستان بازی نمی‌کند و دست آخر آن که واژه، ضرباهنگ، درازی و کوتاهی جمله‌ها، ارتباط نزدیک و مستقیمی با خوانندگان آن‌ها ندارد و طبق خصوصیت‌های گویندگان تغییری در این‌ها ایجاد نمی‌شود.[۱۷]

در داستان‌های امروزی، «گفت‌وگو» یکی از عناصر مهم است. طرح را گسترش می‌دهد و درون‌مایه را به نمایش می‌گذارد و شخصیّت‌ها را معرّفی می‌کند و عمل داستانی را به پیش می‌برد. گفت‌وگو نمایانگر اعمال متقابل اشخاص است. بنابراین شخصیّت‌های داستان می‌توانند با استفاده از گفت‌وگو کم‌تر به اعمال جسمانی نظیر قتل، ستیز و روابط متقابل عاطفی دست زنند. علاوه بر این برخلاف قصّه، گفت‌وگو در داستان‌های امروزی وسیله‌ای برای روانکاوی اشخاص و توصیف ویژگی‌های روحی آن‌هاست. همچنین سازگاری گفت‌وگوی شخصیّت‌ها با ویژگی‌های شخصیّتی آن‌ها مهم‌ترین عامل در واقعی جلوه دادن شخصیّت‌های داستان است.

سخن آخر آن که گفت‌وگو، پُل باریکی دانسته شده که گاهی همه‌ی سنگینی داستان را از روی خود عبور می‌دهد، البتّه با توجّه به این دو نکته که پل، برای هموار کردن راه پیشرفت است و دیگر آن که باید برای تحمّل این وزنه‌ی سنگین به قدر کافی محکم باشد. هر بار ناکامی در گفت‌وگوی داستان نقص و اشکالی در تداوم و ادراک آن به وجود می‌آورد.[۱۸]

۷) سبک یا شیوه‌ی نگارش

نثر پیش از مشروطه‌ی ایران را می‌توان به دایره‌ای تشبیه کرد که از سادگی آغاز می‌شود سپس به سوی تکلّفی بی‌فایده حرکت می‌کند و بعد بار دیگر به سوی سادگی مفیدی که بی‌شباهت به آن سادگی ابتدا نیست بازمی‌گردد. البتّه علّت این تغییر و دگرگونی را می‌توان در اوضاع اجتماعی ادوار مختلف جست‌وجو کرد.[۱۹]

موقعیّت اجتماعی و به ویژه فرهنگی ایران در قرن چهارم و پنجم، سادگی و رسایی نثر این دوره را ایجاب می‌کند، امّا از اوایل قرن ششم نثر مزیّن و فنّی به جای نثر ساده‌ی مرسل می‌نشیند و به علّت شیوه‌ی نگارش منشیانه از فهم و درک عامه‌ی مردم به دور می‌ماند. البتّه برخی از کتاب‌ها مانند «کلیله و دمنه» «گلستان» به علّت رعایت جانب اعتدال همچنان در میان عامّه‌ی مردم شهرتی عام و منزلتی بلند می‌یابند.

قرن‌های نهم، دهم و یازدهم نثر فارسی رفته رفته در پوششی رنگین از تصنّعات هنری و تکلّف‌های ادبی پیچیده می‌شود و بدین ترتیب «شکل»[۲۰] مهم‌تر از «محتوا»[۲۱] جلوه می‌کند و یا گاهی محتوا زیربار شدّت عمل شکل نثر، به کلی خُرد و نابود می‌شود و چون نویسنده قصد دارد دانش ادبی خود را به رخ خواننده بکشد معنا در دنیای رنگین کلمات بی‌ربط گم می‌شود. این نثر به معنای واقعی، نثری است راکد و بی‌فایده چرا که پیوندهای خود را از زندگی و زبان مردم بریده است. بنابراین آثاری چون «دُرّه‌ی نادری»، «تاریخ وصّاف»، «تاریخ جهانگشا» و نظایر آن‌ها صفا و طراوت زبان فارسی را به فساد و تباهی کشانده‌اند.[۲۲]

از اواخر دوره‌ی قاجاریه، نثر فارسی دچار تحوّلی اساسی می‌شود. آثاری که قبل از انقلاب مشروطه برای بیداری مردم نوشته می‌شد از نثری به نسبت ساده و همه فهم برخوردار بود و مدتی بعد با ظهور انقلاب مشروطه و چاپ روزنامه‌ها و جراید متعدد نثر فارسی هرچه بیش‌تر به زبان گفتاری نزدیک شد. نثر این دوره وسیله‌ی پیوند بین مردم و نویسنده است به طوری که نویسنده در قالب نثر وضعیت جامعه را گزارش می‌دهد و فساد را نمایان می‌کند.

*** گفت‌وگو، پل باریکی دانسته شده که گاهی همه‌ی سنگینی داستان را از روی خود عبور می‌دهد؛ البتّه با توجّه به این دو نکته که پل، برای هموار کردن راه پیشرفت است و دیگر آن که باید برای تحمّل این وزنه‌ی سنگین به قدر کافی محکم باشد. هر بار ناکامی در گفت‌وگوی داستان نقص و اشکالی در تداوم و ادراک آن به وجود می‌آورد.**

ج نویسنده‌ای چون زین العابدین مراغه‌ای نتوانسته ت فساد سال‌های قبل از مشروطه را به خوبی و ت نشان دهد و شکی نیست که این کتاب در به جود آمدن مشروطیّت سهم مؤثّری داشته است.

وش بختانه اغلب معاصران زین العابدین مراغه‌ای زیبایی هنری نثر توجّه چندانی نداشتند، بلکه توجه ها بیش‌تر به زبان مردم و انگیزه‌ی آن‌ها در نوشتن ز بیان وضعیّت اسفناک مردم روزگارشان بود.[۲۳]

همزمان با مشروطه علی اکبر دهخدا با چاپ چرند و پرند» خود در روزنامه‌ی «صوراسرافیل» کی از نمونه‌های زیبای ادبیّات عامه را به وجود رد. نثر دهخدا حدّ فاصل بین عامیانه نویسی وزنامه‌ای و داستان نویسی امروز است چنان که هر وی این‌ها وجود خود را در ادبیّات معاصر امروز رهون کوشش‌های دهخدا هستند. وی با نثر خود رگ‌ترین کمک را به پیدایش داستان‌های نوین ارسی می‌کند؛ هرچند که خود هرگز داستان نمی‌نویسد. پس از دهخدا با انتشار «یکی بود یکی نبود» جمالزاده، نثر مشروطیت قدم در حریم داستان نویسی نوین می‌گذارد. وی غنی شدن زبان ادبی را در ادغام آن با زبان زنده‌ی مردم می‌داند. بدین ترتیب کلمات و تعبیرات عامیانه و متداول در زبان فارسی آن روز را در نوشته‌ی خود به کار می‌برد و آن را به طبیعت و ذوق خوانندگان نزدیک می‌گرداند.[۲۴]

از قرن ششم که متن‌های ادبی از سادگی به تکلف و تزیین گرایيدند، قصّه‌های عامیانه همچنان در طول تاریخ تطور نثر فارسی خصلت گفتاری خود را حفظ کردند؛ چرا که برخلاف متون ادبی که بیش‌تر برای منظورهای خاصّی تألیف می‌شوند و مختص به درباریان و خواص بودند قصّه‌های عامیانه اغلب به توده‌های مردم تعلّق داشتند و در واقع مردم عادی و بی‌سواد کوچه و بازار، طالبان و مشتاقان واقعی آن‌ها بودند.

این آثار از شکلی ساده و ابتدایی و بیان نقلی و روایتی برخوردار بودند. زبان اغلب آن‌ها نزدیک به گفتار و محاوره‌ی عامّه‌ی مردم و پر از اصطلاحات و لغات و ضرب المثل‌های عامیانه بود و در واقع نگارش این قصّه‌ها اغلب به شکلی غیرادبی صورت می‌گرفت.[۲۵] البتّه نثر قصّه‌های عامیانه ـ همچون محتوا و ساختار آن‌ها، هرچه به دوران ما نزدیک‌تر شده، استحکام و شفافیّت نخستین را از دست داده و سست و بی‌مایه شده است. برای نمونه نثر گفتاری «سمک عیار» نثر مرسل عالی بود،[۲۶] در حالی که نثر «اسکندرنامه‌ی هفت جلدی» بخصوص نثر «حسین کرد شبستری» ـ که هر دو در زمان حکومت صفویّه تألیف شده‌اند ـ به قدرت و انسجام و استواری نثر «سمک عیّار» نبوده است. شاید انحطاط جامعه‌ی دوره‌ی صفویّه و بازتاب آن در چگونگی این قصّه‌ها تأثیر گذاشته و نثر آن‌ها را نیز به سستی و فساد کشانده است.[۲۷]

یادداشت‌ها

۱ـ ادبیّات داستانی، جمال میرصادقی، چ سوّم، سخن، تهران، ۱۳۷۶، ص ۵۸
۲ـ عناصر داستان، جمال میرصادقی، چ سوّم، سخن، تهران، ۱۳۷۶، ص ۱۸۲
۳ـ همان، ص ۱۸۳ و در ضمن دکتر عبدالحسین فرزاد در مقاله‌ی «گفتاری در باب هنر»، رشد آموزش ادب فارسی، س هشتم، ۱۳۷۲، ش ۳۲، صص ۲۹
۴ـ ۲۴ قصّه‌ها را از جنبه‌ی درون‌مایه و هدف نویسنده به شش دسته‌ی قصّه‌های اخلاقی، تعلیمی، مذهبی، عاشقانه، فلسفی و عرفانی تقسیم کرده‌اند.
۵ـ ادبیّات داستانی، صص ۱۱۷ ـ ۱۰۳ (با تلخیص)
۶ـ عناصر داستان، صص ۲۱۸ ـ ۲۱۷
۷ـ ادبیّات داستانی، ص ۶۱
۸ـ قصّه‌نویسی، رضا براهنی، چ سوّم، نشر نو، تهران، ۱۳۶۲، ص ۲۱۱
۹ـ «گفتاری در باب هنر»، رشد ادب فارسی، س ۷۲، ش ۳۴، ص ۱۳
۱۰ـ ادبیّات داستانی، صص ۷۰ ـ ۶۲ و «گفتاری در باب هنر»، رشد ادب فارسی، ش ۳۰ ـ ۲۹، صص ۲۱ ـ ۱۹
۱۰ـ عناصر داستان، صص ۸۶ ـ ۸۵ و ۹۵ ـ ۹۴
۱۱ـ «گفتاری در باب هنر»، رشد ادب فارسی، ش ۳۰ ـ ۲۹، ص ۲۳
۱۲ـ عناصر داستان، ص ۴۲۸
۱۳ـ فرهنگ اصطلاحات ادبی، سیما داد، چ دوّم، مروارید، تهران، ۱۳۷۵، ذیل زاویه‌ی دید و واژه‌نامه‌ی هنر داستان نویسی، جمال میرصادقی و میمنت میرصادقی، کتاب مهناز، تهران، ۱۳۷۷، ذیل زاویه‌ی دید.
۱۴ـ «گفتاری در باب هنر»، رشد ادب فارسی، ش ۳۰ ـ ۲۹، ص ۲۱
۱۵ـ عناصر داستان، ص ۴۵۵
۱۶ـ همان کتاب، ص ۴۶۶ و در ادامه برای نمونه بخشی از کتاب «اسرار التّوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید»، محمّد بن منوّر، تصحیح دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی، چ سوم، آگاه، تهران، ۱۳۷۱، ج ۱، ص ۹۸ آورده می‌شود. ویژگی این بخش در این است که گفت‌وگو چنان با روایت قصّه آمیخته است که حتّی وقتی در ضمن گفت‌وگو اشاره به دهی می‌شود؛ راوی، گفت‌وگو را می‌شکند و توضیحاتی درباره‌ی آن ده می‌دهد و بعد دوباره گفت‌وگو ادامه می‌یابد: «شیخ گفت: یا حسن! این را بردار و گاو و گوسفند خر. گاوان هریسه ساز و گوسفندان زیربای مزعفر معطّر ساز و لوزینه‌ی بسیار بساز و هزار شمع به روز برافروز و عود و گلاب بسیار بیار و فردا به پوشنگان سفره نه ـ و آن دیهی است بر کنار نیشابور و بغایت خوش که تماشاگاه اهل نیشابور باشد ـ و در شهر صلا آواز ده و بگو: هر کرا می‌باید طعامی که نه بدین سرای مذّت بود و نه بدان سرای خصومت، بیاید.»
۱۷ـ عناصر داستان، صص ۴۷۴ ـ ۴۷۱
و واژه‌نامه‌ی هنر داستان نویسی، ذیل گفت‌وگو
۱۸ـ فنّ داستان نویسی، ترجمه‌ی محسن سلیمانی، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۰، ص ۳۶۶
۱۹ـ قصّه‌نویسی، ص ۵۰۰
20- Form
21- Content
۲۲ـ همان کتاب، صص ۵۰۷ ـ ۵۰۱ و ادبیّات داستانی، ص ۱۲۸، همچنین برای آگاهی بیش‌تر درباره‌ی تاریخچه‌ی نثر فارسی رک: واژه‌نامه‌ی هنر داستان نویسی، ذیل نثر فارسی، و از صبا تا نیما، یحیی آرین پور، چ پنجم، زوّار، تهران، ۱۳۷۲، ج ۱، صص ۴۶ ـ ۴۴، ۲۲۸ ـ ۲۲۷ و ج ۲، ص ۲۳۶
۲۳ـ واژه‌نامه‌ی هنر داستان نویسی، ذیل نثر فارسی و قصّه‌نویسی، ص ۵۰۹
۲۴ـ آفت رستموا، «نقش محمّد علی جمالزاده در ساده کردن زبان ادبی فارسی»، ترجمه‌ی همّت شهبازی، ادبیّات معاصر، س دوّم، ۱۳۷۶، ش ۱۹ و ۲۰، صص ۵۱ ـ ۵۰، همچنین برای آگاهی بیش‌تر درباره‌ی نثر معاصر، رک: نقد ادبی، عبدالحسین زرّین کوب، دانشگاه پیام نور، تهران، ۱۳۷۱، صص ۹۵ ـ ۹۲
۲۵ـ ادبیّات داستانی، صص ۱۲۴ ـ ۱۲۷
۲۶ـ برای آگاهی بیش‌تر درباره‌ی نثر گفتاری و نثر مرسل عالی، رک: واژه‌نامه‌ی هنر داستان نویسی، ذیل نثر مرسل و نثر گفتاری
۲۷ـ در کتاب ادبیّات داستانی، ص ۱۲۵ درباره‌ی نثر قصّه‌های عامیانه آمده است که: «عمده‌ترین خصوصیّت‌های بافتی و ساختاری قصّه‌های عامیانه عبارت بود از کلمه‌ها و تعبیرهای عام، اصطلاح‌ها، ضرب‌المثل‌ها، تکیه کلام‌ها، کنایه‌ها و استعاره‌ها، جمله‌های اسمیّه، عبارت‌های کوتاه و گاه همراه با بریدگی‌های لفظی و کلامی و مهم‌تر از همه خصلت سهل و سادگی آن‌ها که ساخت و بافت کلام دیگری به آن‌ها می‌داد و آن‌ها را از زبان نوشتار یا ادبی متمایز می‌کرد و در تداول عام، با شکستن تلفظ کلمات به زبان می‌آمد.»