داستان کوتاه عربی
محمود شُرَیح . ترجمهٔ نرگس قندیل زاده

یادداشت مترجم: محمود شریح ، ناقد برجسته معاصر عرب در سال ۱۹۵۳ در بیروت به دنیا آمد ، تحصیلات خود را در رشته ادبیات وفلسفه در دانشگاه بیروت تا کارشناسی ارشد ادامه داد.
بعدها نزد ریچارد اسکات تاریخ فلسفه ، زیبایی شناسی و آثار هگل را خواند . وی در ادبیات انگلیسی مطالعات بسیار عمیق ودقیقی داشته است وهم اکنون در دانشگاه امریکایی بیروت ، استاد ادبیات معاصر ، فلسفه وزیبایی شناسی است.
وی در سال ۱۹۸۹ کتاب توفیق صایغ را در لندن منتشر کرد که نگرش جدیدی به شاعر برجسته معاصر عرب دارد. این کتاب به لحاظ شیوه نگرش ونقد فنی یکی از کتابهای برجسته در نقد شعر وشاعران معاصر محسوب می شود.
مقالات بی شماری از محمود شریح در مجلات النهار (بیروت) الفکرالعربی المعاصر(بیروت/پاریس) موقف (بیروت/لندن) وکلمات (منامه) به چاپ رسیده است که همگی نشان گر تبحر و توانایی او در نقد ادبی است.

* * *

داستان کوتاه عربی که مراحل ترجمه تا تقلید و پس از آن، آفرینش

مجله معتبر الاداب ،چاپ بیروت ، این مجله ۵۷ سال به طور مرتب ، حتی در دوران جنگ داخلی لبنان ، منتشر می شود. تصویر جلد الاداب، مخصوص شعر نو در ایران ، زیر نظر و ترجمه استاد موسی اسوار به سال ۲۰۰۴ است.

را در قرن نوزدهم پشت سر گذاشت، ثمرهٔ مطالعات جدیدی است که از روابط شرق با غرب حاصل شد. البته داستان نویسی عربی از سویی، ریشه در ادبیات و متون داستانی قدیم (کلیله و دمنه، عقد الفرید، اغانی، هزار و یک شب، مقامات **حریری** و مقامات همدانی) دارد و از سوی دیگر، حاصل تجربه های **ناصیف الیازجی** (۱۸۰۰-۱۸۷۱)، **احمد فارس الشدیاق** (۱۸۰۴-۱۸۸۷)، **جرجی زیدان** (۱۸۶۱-۱۹۱۴)، **محمد المویلحی** (درگذشته به سال ۱۹۳۰) و **می زیاده** (۱۸۸۶-۱۹۴۱) است. اما داستان عربی به معنای مدرن، با **لطفی جمعه** (د. ۱۹۵۳) در قاهره و **جبران خلیل جبران** (۱۸۸۳-۱۹۳۱) در مَهْجَر امریکا بود که به همتای اروپایی خود نزدیک شد.

۱۰

مجموعه های داستانی **جبران**، یعنی عرائس المروج [عروسان مرغزارها](۱۹۰۶)، الارواح المتمردة [جانهای سرکش](۱۹۰۸) و دمعة و ابتسامة [اشکی و لبخندی](۱۹۱۲)، سرآغاز داستان کوتاه عربی به شمار می رود. در داستانهای **جبران**، گفت وگو بر عمل داستانی و تخیل بر واقعیت غالب است. با این حال، درونمایهٔ داستانهای او خالی از نوعی اندیشه و فلسفه نیست و در قالب نیز از زیبایی هایی برخوردار است. **جبران** خواستار پشت پا زدن به گذشته و شورش علیه فئودالیسم و قوانین بی روح بود. داستانهای او آمیزه ای است از رمانتیسم و سمبولیسم و در عین حال، انقلاب پرخروشی علیه قدرت در تمامی جنبه های آن است.

چارچوب داستان کوتاه عربی پس از جنگ جهانی اول بود که گسترش یافت. در آن هنگام، اثرپذیری اغلب پیشروان داستان از عوامل مشابهی آشکار شد:

الف. ادبیات روسیه (**تولستوی**[۱]، **گورکی**[۲] و **تورگنیف**[۳])؛

ب. ادبیات رمانتیک فرانسه؛

ج. روانکاوی جدید.

در این زمینه، **محمود تیمور** (۱۸۹۴-۱۹۷۳) به عنوان بنیانگزار داستان کوتاه، با مجموعهٔ الشیخ جمعه (۱۹۲۶) قد برافراشت. وی در این مجموعه با استفاده از روانکاوی و طرح مسئلهٔ درگیری عقل و غریزه، به میان عامهٔ مردم رفته و آرزوهای آنان را ترسیم کرده است. پس از الشیخ جمعه،

عادة السمّان.

از آغاز دههٔ پنجاه در قاهره، یوسف ادریس در جهان داستان کوتاه عربی جایگاه والایی یافت. وی تحت تأثیر گورکی و چخوف، گام در راه رآلیسم نهاد و اقشار اجتماعی را در جامعهٔ روستایی مصر به دقت ترسیم کرد.

مجموعه های الحاج شلبی، رجب افندی و عم متولی [عمو متولی] با داستانهای ابتکاری، حال و هوای سادهٔ عربی، زبان روان و شخصیت پردازی روشن منتشر شد. باز هم در قاهره، **محمد تیمور** (۱۸۹۲-۱۹۲۱) و **محمود طاهر لاشین** (۱۸۹۵-۱۹۵۴) همین روش را در پیش گرفتند. در عراق، داستان کوتاه را **انور شاؤول** با الحصاد الاول [نخستین درو] (۱۹۳۰)، **محمود احمد السید** با فی ساع من الزمن [در ساعاتی از زمان] (۱۹۳۵)، **عبدالاله الشهابی** با اقاصیص [داستانکها] (۱۹۳۵) و **ذوالنون ایوب** با صدیقی [دوست من] (۱۹۳۸) آغاز کردند. در لبنان، **میخائیل نعیمه** با کان ما کان [یکی بود یکی نبود] (۱۹۳۷)، **توفیق یوسف عواد** با الصبی الاعرج [پسرک لنگ] (۱۹۳۶)، **خلیل** تقی الدین با الاعدام (۱۹۴۰) و **کرم ملحم کرم** با اشباح القریة [سایه های دهکده] (۱۹۳۸) یک نهضت داستانی شکل دادند. تجربه ها و آفرینشهایی هم در فلسطین پدیدار شد. سوریه در دهه های سی و چهل، با چهره هایی نظیر **فؤاد الشایب**، **صلاح الدین المنجد**، **مظفر سلطان** و **میشل عفلق** جهش موفقیت آمیزی را در داستان نویسی تجربه کرد. ولی قاهره همچنان نقش رهبری عرصهٔ داستان را بر عهده داشت.

ابراهیم عبدالقاهر المازنی (۱۸۹۰-۱۹۴۹) با تأثر از مکاتب ادبی روس و انگلیس به میدان آمد. وی داستانهای خود را بر مبنای روانکاوی نوشت که در دههٔ سی ظهور کرده و در آن دوران بر داستان غربی مسلط بود. **المازنی** تحت تأثیر **فروید**[۴]، به گسترش رابطهٔ زن و مرد روی آورد. وی در صندوق الدنیا (۱۹۲۹) و خیوط العنکبوت [تارهای عنکبوت] (۱۹۳۵) شخصیتهایی عادی آفریده و از زبانی ساده با تعابیر رایج حاکی از ریشخند استفاده کرده است. داستانهای **محمود طاهر لاشین** هم بر همین منوال، استوار و بی ابهام به صحنه آمدند. مجموعهٔ داستانی سخریة الناى [ریشخند نی لبک] (۱۹۲۷) توصیف دقیقی از محله های مصری و زندگی مردم آنهاست، به طوری که می توان گفت این داستان نویس زمینهٔ ظهور **نجیب محفوظ** را فراهم کرد. در کنار **مازنی** و **لاشین**، **محمود کامل** و **سعید العریان** و **ابراهیم المصری** نیز قرار داشتند.

داستان نویس چهارمی که راه **مازنی**، **تیمور** و **لاشین** را در پیش گرفت، **یحیی حقی** بود که با اسلوبی علمی، مشخص و تحت نفوذ ادبیات بیگانه، به آشکار کردن مکنونات روان آدمی و انگیزه های پنهان آن پرداخت و داستانهایش تجسم زندهٔ روح شوخ طبع و خوش بین مصری گشت.

سپس **نجیب محفوظ** روند بی نظیر داستانی خود را آغاز کرد. تصاویر داستانی در مجموعهٔ همس الجنون [نجوای جنون] (۱۹۳۸)، در حرکت سیال داستان کمرنگ می شود. داستانهای این مجموعه اسلوب استواری دارند و ترتیب صحنه ها، بیش از آن که تابع زمان باشد، تابع منطق

هنری است. **محفوظ** از یک سو، با بینشی جهان شمول تاریخ را تا مرز اصول و ارزشهای مسلم بشری پیش برد و از گوهر پایندهٔ انسانیت محافظت کرد و از سوی دیگر، با نگاهی دقیق ویژگیهای هویت مصری را برجسته ساخت. وی در داستانهای خود، فردیت را در قالب یک خویشتن جمعی ریخت و آگاهانه تصاویر پیش رونده ای از انگیزه های درونی شخصیتها، تحولات رفتاری آنان و روند رو به رشد حوادث ارائه داد؛ چندان که در داستانهای او زمان و مکان به عنوان فضای آفرینش اشخاص و اشیاء در رأس عناصر دیگر هستند.

با پایان جنگ جهانی دوم، داستان کوتاه به رآلیسم متعهدتری گرایید. در سوریه، **فؤاد الشایب** مجموعهٔ داستانی تاریخ جرح [تاریخ جراحت] (۱۹۴۴) را با استفاده از تحقیقاتی که در پاریس دربارهٔ تکنیکهای **موپاسان**[۵]، **ژید**[۶]، **فرانس**[۷] و **استاندال**[۸] انجام داده بود، تألیف و منتشر کرد. **الشایب** به شرایط اجتماعی توجه خاص دارد. وی نقطهٔ مشخصی را برگزیده، داستان را از آنجا آغاز می کند و سپس آن را گام به گام به سوی لحظهٔ بحرانی (اوج) به پیش می برد؛ ایدهٔ اصلی را آشکار می کند و فقط در حدی به تشریح ویژگیهای قهرمانان خود می پردازد که بحران و کشمکش داستان به خوبی پرورش یابد و تصویر روشنی از آن ارائه گردد. **مظفر سلطان** (۱۹۱۱-۱۹۸۶) هم از معاصران **الشایب** بود که تکنیکهای داستان رمانتیک در آثار وی یادآور روشهای **منفلوطی** است. در لبنان، **مارون عبود** (۱۸۸۶-۱۹۶۲) با مجموعهٔ داستان وجوه و حکایات (۱۹۴۵) ظهور کرد که برگرفته از واقعیت زندگی روستایی در جبل لبنان است. نویسنده در این کتاب تمام توجه خود را به زندگی، سنتها و آداب و رسوم روستاییان عطف کرده است. قهرمانان وجوه و حکایات شخصیتهایی واقعی اند؛ همانان که **عبود** شیفتهٔ ترسیم اعتقادات و عاداتشان است و روحیه ای سرزنده بدیشان بخشیده است. **مارون عبود** زبانی روان و طبیعی و نقدی تلخ و گزنده دارد. وی روشهای رآلیسم را ترویج و در دو مجموعهٔ بعدی خود، اقزام جبابرهٔ [کوتوله های خودکامه] (۱۹۴۸) و احادیث القریهٔ [داستانهای دهکده] (۱۹۶۳)، رنگ بومی را تثبیت کرد.

در دههٔ چهل، نسل جدیدی از نویسندگان داستان کوتاه پدیدار شد که **عبدالسلام العجیلی** و **حنا مینه** در سوریه، **یوسف الشارونی** در مصر، **امیل یوسف عوّاد** (متولد ۱۹۲۵) و **سعید تقی الدین** (۱۹۰۴-۱۹۶۰) و **رشاد المغربی دارغوث** (۱۹۱۰-۱۹۸۴) در لبنان، **شاکر خصباک** در عراق و **عارف العزّونی** در فلسطین سردمداران آن بودند. ادبیات این نسل غالباً تمایلات سوسیالیستی و ملی گرایی دارد.

از آغاز دههٔ پنجاه در قاهره، **یوسف ادریس** در جهان داستان کوتاه عربی جایگاه والایی یافت.

وی تحت تأثیر **گورکی** و **چخوف**[9]، گام در راه رآلیسم نهاد و اقشار اجتماعی را در جامعهٔ روستایی مصر به دقت ترسیم کرد. در شهر هم به تهیدستان روی آورد و شرایط دشوار آنان را به تصویر کشید. **ادریس** در مجموعهٔ أرخص اللیالی [بی بهاترین شب](۱۹۵۴)، گرایش به قضایای فراگیر بشری را غالب ساخت ولی مجموعهٔ آخرالدنیا (۱۹۶۱) تمایلات اگزیستانسیالیستی، تأملی و فردگرایانهٔ وی را نشان داد. **ادریس** سپس در اواخر دههٔ شصت، اندک اندک به ترسیم حالتهای روانی شخصیتهای خویش روی آورد و بر اثر تغییر نگرشی که نسبت به جامعه و روابط آن پیدا کرد، موضوع داستانهایش را تغییر داد. چنین بود که در این داستانها، ناامیدی جای خوش بینی نشست. **یوسف ادریس** در انتقال از واقع گرایی و بینش حماسی به بحران درونی و در گریز از تسلسل منطقی به نگارش آزاد، همچون شاخصی است برای نشان دادن مجموعه ای از وقایع مهم که مردم مصر در دوران مهمی از تاریخ خود - از انقلاب [=کودتای] ۱۹۵۲ تا ملی شدن [کانال سوئز] و اصلاحات ارضی و سپس جنگ ۱۹۶۷ - از سر گذراندند. وی تاریخ جدید مصر را ترسیم کرد و زمینه را برای نسل جدیدی از داستان نویسان آماده ساخت.

غسان کنفانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در دههٔ پنجاه، همراه با **ادریس**، نسلی از داستان نویسان عرب ظهور کرد: در بغداد، **جبرا ابراهیم جبرا** مجموعهٔ عَرَق و قصص اخری [عَرَق و داستانهای دیگر] (۱۹۵۶) را منتشر کرد که حوادث آن در شهر رخ می دهد و موضوعی رمانتیک و زبانی نمادین دارد. در حیفا، **امیل حبیبی** تراژدی آوارگی ملت و اشغال وطنش را توصیف کرد. در بیروت، **حلیم برکات** تشنجی را که با تحولات اجتماعی و سیاسی بر اذهان روشنفکران عرب حاکم شده بود در مجموعهٔ الصمت و المطر [سکوت و باران] (۱۹۵۶) نشان داد. در دمشق، **عبدالسلام العجیلی** با مجموعهٔ قناديل اشبيليه [چراغهای اشبیلیه[۱۰]] (۱۹۵۶) ظهور کرد. وی در این مجموعه، داستانها را در گستره ای میان بیابان زادگاهش و پایتختهای غربی ای که آنها را دید، شکل داده است. نشانه های واقع گرایی سوسیالیستی در فلسطین با **نجاتی صدقی** و **امین فارس ملحس** آشکار شد. داستان نویسان دیگری به رمانتیسم روی آوردند که از میان آنان می توان **فاضل السباعی**، **عادل ابوشنب** و **عیسی الناعوری** را نام برد. **خلیل تقی الدین** (۱۹۰۶-۱۹۸۷) با انتشار تامارا (۱۹۵۵) در نگارش داستان کوتاه بلند توفیق یافت. وی تحت تأثیر **جبران** و **نعیمه** و **طه** حسین بود و در داستانهایش آثار وابستگی به زمین، توصیف آرامش روستا و مقایسهٔ آن با شهر فراوان است. **تقی الدین** شخصیتهای واقعی آفرید و در ترسیم روحیات آنان، ماهرانه همهٔ ظرفیتهای زبانی را در اختیار گرفت. وی اسلوب بی آلایشی دارد و مواد داستانهایش به واقعیت و در نتیجهٔ آن، به کمال هنری نزدیک است.

در نیمهٔ دههٔ پنجاه، **سمیره عزام** (۱۹۲۷-۱۹۶۷) در داستان نویسی روشی در پیش گرفت که نشان دهندهٔ نوعی بلوغ تکنیکی است. او در داستانهای الظل الكبير [سایهٔ بزرگ] (۱۹۵۶)، الساعة و الانسان (۱۹۶۳) و العيد من النافذة الغربية [عید از پنجرهٔ غربی] (۱۹۷۱)، با سیاه بینی و احساس رنجی جانگزا پایمال شدن فرد انسانی را در برابر عوامل و موانع گوناگون نشان می دهد.

از آن پس، صدای زنان در جهان داستان بالا گرفت: در دمشق **الفة الادلبی**، **سلمی الحفار**

ابراهیم عبدالقاهر المازنی (۱۸۹۰-۱۹۴۹) **با تأثر از مکاتب ادبی روس و انگلیس به میدان آمد. وی داستانهای خود را بر مبنای روانکاوی نوشت که در دههٔ سی ظهور کرده و در آن دوران بر داستان غربی مسلط بود. المازنی تحت تأثیر فروید، به گسترش رابطهٔ زن و مرد روی آورد. وی در صندوق الدنیا (۱۹۲۹) و خیوط العنکبوت [تارهای عنکبوت] (۱۹۳۵) شخصیتهایی عادی آفریده و از زبانی ساده با تعابیر رایج حاکی از ریشخند استفاده کرده است.**

الکَزبَری و **غادة السمّان** و در بیروت **لیلا بعلبکی**، **لور غریّب**، **دیزی الامیر** و **نور سلمان**. **لیلا بعلبکی** در سفینة حنان الی القمر [سفینهٔ دلتنگی برای ماه] (۱۹۶۳) با عباراتی زنده و اسلوبی خوش ساخت ظاهر شد و **غادة السمان** در مجموعهٔ لیل الغرباء [شام غریبان] (۱۹۶۶) با استفاده از نماد، قضایای وابستگی، سرکشی و پریشانی را طرح کرد.

غسان کنفانی در نخستین مجموعهٔ خود، موت سریر رقم ۱۲ [مرگ بیمار تختخواب شمارهٔ ۱۲] (۱۹۶۱)، هویتی را که بر اثر تبعید و آزار از هم گسیخته و «من»ی را که در برابر عادتهای ریشه دوانده و سنتهای انعطاف ناپذیر فروپاشیده، مطرح کرد. داستان کوتاهی که مجموعه نام آن را دارد، توانایی تکنیکی و محتوایی **کنفانی** را در داستان پردازی آشکار می کند، زیرا وی داستان را بر مبنای نامه نگاری نوشته و خواننده را در انتخاب و تصور آزاد گذاشته است. این داستان نشان دهندهٔ حد فاصل واقعیت و خیال و نیز مرز رمانتیسم و حقیقت انتزاعی است؛ پژواکی است از بحران جستجوی هویت و توصیفی است از مشقت سفر کشف حقیقت در رویارویی من چهره پوشیده در نقابهای متعدد و دیگری که او هم چندین نقاب دارد. **کنفانی** در دو مجموعهٔ بعدی اش، ارض البرتقال الحزین [سرزمین پرتقال اندوهگین] (۱۹۶۲) و عالم لیس لنا [جهانی که از آن ما نیست] (۱۹۶۵)، باز هم از تبعید و دوری از وطن گفت؛ ولی در الرجال و البنادق [مردان و تفنگها] (۱۹۶۸) است که سیمای هنر واقع گرایانه و منتقدانهٔ وی آشکار می شود، زیرا اوضاع و احوال فلسطین را با تمامی جزئیات انتقال از خیمه به تفنگ بیان کرده است. علاوه بر **کنفانی**، داستان نویسانی هم در بیروت پدیدار شدند که داستان عربی را به جهان فراخی از احساسات انسانی بردند: **سهیل ادریس**، **یوسف حبشی الاشقر**، **جرج شامی**، **میشال نقولا** و **جوزف فاخوری**. **محمد زکریا عیتانی** با در نظر گرفتن جنبش مبارزهٔ اجتماعی، فرآیند آگاه شدن از

نجیب محفوظ

در لبنان، الیاس خوری توانست جهان داستانی متمایزی بسازد. زبانی ساده و گاهی روایتی دارد و تصاویر داستانهایش مانند یک فیلم سینمایی، پی در پی است. موضوع داستانها جنگ داخلی و تأثیر آن بر مردم بیروت و جنبش ملی گرایی آن است. تک گویی و تداعی و بازگشت به گذشته مبنای این داستانهاست و گاهی هم به پوچی می رسد.

واقعیت را بازپرداخت کرد و از این طریق، واقعیت را به سطح نماد اسطوره ای رساند.
در سوریه، داستان رآلیستی در دهۀ پنجاه با **سعید حورانیه**، **صمیم الشریف**، **حسیب کیّالی**، **عادل ابوشنب** و **نصرالدین البحره** احیا شد. داستانهای **حورانیة** شورشی بود علیه نظام اجتماعی حاکم با بهره کشی و فئودالیسمی که در بر داشت. مجموعۀ و فی الناس المسرة [و شادی از میان مردم برمی خیزد](۱۹۵۳)تصویر بریدن از گذشته است. شخصیتهای این مجموعه از مردم عادی اند که زمین آینده شان را تشکیل می دهد و همین زمین عرصۀ درگیری حکومت و تهیدستان است.
صمیم الشریف در انین الارض [نالۀ زمین](۱۹۵۳)، با بینشی واقع گرایانه حال و روز فقرا را توصیف کرد. ۱۶
عادل ابوشنب مسیر داستانی خود را با مجموعۀ عالم ولکنه صغیر [یک جهان، ولی کوچک](۱۹۵۶) آغاز کرد و محور داستانهایش را خاطره و حادثۀ ساده قرار داد. **نصرالدین البحرة** در مجموعۀ هل تدمع العیون [آیا چشمها اشکبارند](۱۹۵۷)، لهجۀ عامیانه را در گفت وگوی مردم عادی وارد کرد. **حسیب کیّالی** نیز با استفاده از زبان عامیانه، زبان داستان نویسی را ساده کرد و **شوقی** بغدادی از مفهوم سنتی داستان سرایی فاصله گرفت. به این ترتیب، این دو توانستند تکنیک داستان را ارتقا دهند.
سپس نوبت به **مطاع صفدی** رسید تا در اشباح ابطال [سایه های قهرمانان](۱۹۵۹) دو جریان اصالت وجود و ملی گرایی را در هم آمیزد و در داستانهای خود یک فضای روانی - سیاسی ترسیم کند. **یاسین رفاعیه** در الحزن فی کل مکان [اندوه در همه جا](۱۹۶۰) به دنیای داستانی جدیدی با یک محیط روانی - اقتصادی دست یافت. در ۱۹۶۲، **محمد حیدر** العالم المسحور [جهان افسون شده] را منتشر کرد و در آن، بحران معنوی و عقیدتی خرده بورژوازی را نشان داد و از تردید و نوسان این طبقۀ میانی بین پاکی روستا و غل و غش شهر سخن گفت.
سپس در دهۀ هفتاد، وجود دو جریان در داستان سوریه آشکار شد: رآلیسم به رهبری **سعید حورانیه** و اکسپرسیونیسم به رهبری **زکریا تامر**. در نخستین مجموعۀ **تامر**، صهیل الجواد الابیض [شیهۀ اسب سفید](۱۹۶۰)، شخصیت بر حادثه غلبه دارد. در مجموعۀ دیگر وی، ربیع فی الرماد [بهاری در خاکستر](۱۹۶۳) با اتکا به نماد، خویشتن آدمی را کنار گذاشت. **تامر** در الرعد (۱۹۷۰) و دمشق الحرائق [دمشق در آتش](۱۹۷۳) و النمور فی الیوم العاشر [ببرها در روز دهم](۱۹۷۸) واقعیت بی رحمانه تری آفرید و فرد انسانی را در برابر جامعه تنها گذاشت تا نابود شود. داستان از دید **تامر** یک تصویر عینی است که نماد و انتزاع و خیالبافی و شعر را برنمی تابد؛

بلکه نگرشی صادقانه و استنادی تاریخی در برابر واقعیت اندوهبار سیاسی است. داستانهای **ولید اخلاصی** نیز همین حال و هوا را دارد؛ چنان که در نخستین مجموعهٔ داستانی او، قصص (۱۹۶۳)، اندوه شاعرانه و ناامیدی فراگیری می بینیم و در الطین [گِل] (۱۹۷۱) جامعه یک زندان بزرگ می شود. **اخلاصی** در الدهشة فی العیون القاسیة [بهت در چشمهای بی رحم] (۱۹۷۲) و التقریر [گزارش] (۱۹۷۴) واقعیت را با بینشی پوچ گرایانه به صورت یک کابوس عرضه می کند. اما **جرج سالم** در مجموعه های داستانی خود، فقراء الناس [مردم تهیدست] (۱۹۶۴)، حوار الصمم [گفت وگوی کَران] (۱۹۷۳) و عزف منفرد علی الناى [تکنوازی نی] (۱۹۷۶)، با بینشی فلسفی و مبتنی بر مرگ، پا در مسیر اصالت وجود گذاشت.

داستان نویسان سوری دیگری نیز آمدند تا از مرزهای تکنیکی پیشین عبور کنند و تجربه های جدیدی در ساختار و قالب ارائه دهند. اگر آثار **چخوف** و **موپاسان** الگوی نسل قبلی بود، اینک برای نسل جدید، **جویس**[11] و **وولف**[12] و **فاکنر**[13] و **سارتر**[14] جای آنان را گرفته اند. به این ترتیب، داستان کوتاه عربی عرصهٔ بیان تأثرات، شرح جزئیات، ایجاد کنش دراماتیک و برقراری ارتباط میان جهان خارج و احساسات شخصی است. داستان مدرن دو ویژگی دارد: تک گویی و تداعی اندیشه ها؛ یعنی از تسلسل روایی -تاریخی دور می شود و با استفاده از شگرد بازگشت به گذشته، بدون پیچیدگی و با زبانی شعری به خودآگاهی انسان نزدیک می شود. **یاسین رفاعیه** زبان ساده ای را به کار گرفت تا قساوت و سختی زندگی را نشان دهد. وی از شخصیتهای عادی و مردمی با گفت وگوهای ساده و بی ابهام استفاده کرد. مجموعه های داستانی او، الحزن فی کل مکان (۱۹۶۰)، العصافیر [گنجشکها] (۱۹۷۴) و الرجال الخطرون [مردان خطرناک] (۱۹۷۹)، نقطهٔ عطف

طه حسین

داستان کوتاه عربی در تحول از بداهه نویسی های ناپخته به موپاسانیسم و چخوفیسم و پس از آن، رمانتیسیسم و ناتورآلیسم و کلاسیسیسم، به رآلیسم و سپس به تجربه گرایی رسید. آنگاه، جذبهٔ شعر بدان راه یافت و عرصهٔ بی انضباط خشم و هیاهو شد. داستان کوتاه عربی به تداعی تکیه کرد (ریاض بیدس، فلسطین؛ لؤی عبدالاله، عراق؛ محمود قدری، فلسطین)؛ علیه هذیان و پریشانی و خیالبافی به پاخاست.

یک تحول اساسی در داستان معاصر سوریه به شمار می روند.

در لبنان، **الیاس خوری** توانست جهان داستانی متمایزی بسازد. زبانی ساده و گاهی روایتی دارد و تصاویر داستانهایش مانند یک فیلم سینمایی، پی در پی است. موضوع داستانها جنگ داخلی و تأثیر آن بر مردم بیروت و جنبش ملی گرایی آن است. تک گویی و تداعی و بازگشت به گذشته مبنای این داستانهاست و گاهی هم به پوچی می رسد. **نصری الصایغ** توانست حضور ظاهری را نادیده بگیرد و با زبانی شاعرانه به احساسات درونی رو کند. **رسمی ابوعلی** به تشریح همّ و غمّ روزمره و سیاسی گروهی از مخالفان عرب که در بیروت مستقر شده بودند پرداخت.

از میان رهبران داستان کوتاه در قاهره، **محمود طاهر لاشین**، برادران **تیمور**، **یحیی حقی** و **نجیب محفوظ** شیوهٔ واقع گرای موپاسانی - چخوفی را رواج دادند و **محمود کامل المحامی**، **عقاد** و **طه حسین** مبلغان شیوهٔ رمانتیک واقع گرا گشتند. ولی تلاشهای این هر دو شاخهٔ مکتب جدید با کوششهای موج دیگری از داستان نویسان مصری در دهه های چهل و پنجاه بود که به کمال رسید: **عبدالرحمن الشرقاوی**، **نعمان عاشور**، **یوسف الشارونی**، **یوسف ادریس**، **یوسف السباعی**، **محمد عبدالحلیم عبدالله**، **لطفی الخولی** و **عبدالرحمن الخمیسی**. از این میان، **الشرقاوی** و **الخمیسی** رمانتیسم انقلابی **گورکی** را هم وارد جریان داستان نویسی کردند. سپس **یحیی حقی** و **ادوار الخراط** به اکسپرسیونیسم جدید روی آوردند و **بشر فارس** و **بدر الدیب** و **عباس صالح** و **فتحی غانم** نیز راه آن دو را در پیش گرفتند. از آغاز دههٔ شصت، **نجیب محفوظ** و **یوسف ادریس** از رآلیسم فاصله گرفتند و **الشرقاوی** و **الخمیسی** و **الخولی** به حوزهٔ تئاتر، روزنامه نگاری ادبی و سیاسی گام نهادند. با شروع نیمهٔ دوم دههٔ شصت، **محفوظ** و **ادریس** به نماد و انتزاع گراییدند. این تحول ریشه ای در مفهوم داستان کوتاه که آشکارا ظهور رویکردی مغایر با قصه نویسی سنتی را نشان می داد، ناشی از ناامیدی و موضع انکاری در برابر دستاوردهای گذشته و نیز به دلیل اثر عمیقی است که شکست ۱۹۶۷ بر افکار اندیشمندان مصری گذاشت؛ به طوری که دیگر جایی برای واقع گرایی سوسیالیستی نماند و در عوض، اصالت وجود تقویت شد و جریان فراواقع گرایی ریشه گرفت. به این ترتیب، قالب داستان کوتاه به دست گروه جدیدی از داستان نویسان، یعنی همان نسل ۱۹۶۸ (که در آن زمان، نسل پس از **ادریس**

جبران خلیل جبران

خوانده می شدند)به کلی متحول شد؛ مثلا **ادوار الخراط** راه جدیدی را پیش روی داستان گشود که در آن، بیهودگی و پوچی زندگی بیان می شود و **حسن محسب**، **محمد البساطی** و **محمد حافظ رجب** دست به کار دگرگون سازی تکنیکها و محتوای داستان شدند.

این موج جدید تعداد زیادی از داستان نویسان را دربرگرفت که همگی متولدان سالهای ۱۹۳۵ تا ۱۹۴۵ بودند: **جمال الغیطانی**، **محمد البساطی**، **مجید طوبیا**، **ضیاء الشرقاوی**، **محمد حافظ رجب**، **عبدالحکیم قاسم**، **احمد هاشم الشریف**، **ابراهیم منصور**، **حسن محسب**، **ابراهیم اصلان**، **یحیی الطاهر عبدالله**، **بهاء طاهر**، **سلیمان فیاض** و **محمد ابراهیم مبروک**. اغلب ایشان دردانشگاههای مصر تحصیل کردند، یک زبان بیگانه آموختند و آثار **سارتر**، **جویس**، **ژید**، **نابوکوف**[15]، **بکت**[16]، **کامو**[17] و **یونسکو**[18] را خواندند. آنان به فرم داستان توجه داشتند، زبان آن را به سوی شعر سوق دادند، تکلف را از آن زدودند، تسلسل زمانی را کنار گذاشتند، خواب و بیداری و واقعیت و تصور را در هم آمیختند، در عینیت گرایی افراط کردند، پایان باز و تک گویی را برگزیدند، در موضوعات خود به پراکندگی و غربت هموطنان پرداختند و با این اوصاف، به فراواقع گرایی و گاهی هم پوچی نزدیک شدند.

جمال الغیطانی یک فرم داستانی ناآشنا و مبتنی بر اسلوب نگارشی **ابن ایاس**، مورخ مصری قرن شانزدهم، عرضه کرد. وی از سجع، شواهد قرآنی، تک گویی و تلمیح از طریق نماد بهره برد. امتیاز **الغیطانی** نسبت به دیگران تحلیل عمیق اجتماعی وی بود. **بهاء طاهر**، **یحیی الطاهر عبدالله** و **حسن محسب** در بررسی مسائل عصر حاضر، به رآلیسمی روی آوردند که با **سلیمان فیاض** شکل آشکاری گرفت. **محمد ابراهیم مبروک** (متولد ۱۹۴۶) در داستان نویسی به جرگهٔ مدرنیسم پیوست و از فراواقع گرایی، با روشهای نگارش طبیعی و خودبه خودی و نیز تصاویر خیالی و هولناک استفاده کرد. گاهی در داستانهای **مبروک**، تمرکز بر لذت جسمانی جای پیرنگ و حادثه را می گیرد، این داستانها زبانی فاخر و کلماتی سازگار، پرطنین و آهنگین دارند.

از آغاز سال ۱۹۶۵، **محمد حافظ رجب** (متولد ۱۹۳۵) با هدف تغییر فرم داستان، تجربه هایی را آغاز کرد. او واقعیت را برهم ریخت و به ساده سازی و در عین حال آشنایی زدایی از آن پرداخت تا زندگی مردم قاهره را با آهنگی غمناک توصیف کند؛ آهنگی به غمناکی تناقض آشکار میان آرزوهای فردی و سنتهای پوسیده. وی در این کار به وجوه اشتراک **ابراهیم اصلان**، **احمد هاشم الشریف** و **عبدالحکیم قاسم** - که با یکدیگر تفاوتهایی هم دارند - نزدیک شد او با ساده کردن واقعیت و در عین حال، آن را برهم ریخت.

محمدالبساطی به فراواقع گرایی آمیخته با اصالت وجود روی آورد تا بیش از آن که به شخصیتها و وقایع داستان بپردازد، موقعیتها و رفتارها را ترسیم کند. وی با این کار، بخشی از عظمت داستان کوتاه مصری را که در دهۀ سی با اتکا به مکتب **فروید** حاصل شده بود، بدان باز گرداند.

وجوه اشتراک اعضای جریان جدید قاهره اعتراض به رویکرد واقع گرایانه، نارضایی از فقدان یک الگوی برتر ایجابی و تمایل به تغییر قالبهای هنری موروث و رسمی بود. داستان نویسان این جریان به توصیف از خودبیگانگی (**محمود الوردانی** و **عبده جبیر**)، کنکاش در احساسات درونی خود (**محمود عوض عبدالعال**) رجعت به میراث (**یوسف ابوریّه**، **سهام بیّومی**، **سحر توفیق**، **نبیل جرجی**، **ابراهیم فهمی** و **محسن** یونس) و بازگشت به رآلیسم (**یوسف القعید**، **صنع الله ابراهیم**، **جار النبی الحلو**، **محمد المخزنجی**، **اسماعیل العادلی**، **فؤاد حجازی**، **ابراهیم الحسینی** و **احمد** النشّار) مشغول شدند. ۲۰

داستان کوتاه عربی در تحول از بداهه نویسی های ناپخته به موپاسانیسم و چخوفیسم و پس از آن، رمانتیسیسم و ناتورآلیسم و کلاسیسیسم، به رآلیسم و سپس به تجربه گرایی رسید. آنگاه، جذبۀ شعر بدان راه یافت و عرصۀ بی انضباط خشم و هیاهو شد. داستان کوتاه عربی به تداعی تکیه کرد (**ریاض بیدس**، فلسطین؛ **لؤی عبدالاله**، عراق؛ **محمود قدری**، فلسطین)؛ علیه هذیان و پریشانی و خیالبافی به پا خاست (**خیری عبدالجواد**، مصر؛ **امین صالح**، بحرین)؛ به سمبولیسم (**ادریس الخوری**، مغرب؛ **هانی الراهب**، سوریه)، اندیشه (**خلیل النعیمی**، الجزایر)، تخیل (**فؤاد التکرلی**، عراق)، تک گویی (**محمود الریماوی**، فلسطین)، استناد به مدارک و حوادث تاریخی (**عبدالقادر عقیل**، بحرین)، استناد به حوادث ثبت شده (**عوض شعبان**، لبنان؛ **نهی سماره**، لبنان)، بومی گرایی (**منیره الفاضل**، بحرین؛ **رمسیس لیبب**، مصر؛ **سعید الکفراوی**، مصر)، کشمکش (**خلف احمد خلف**، بحرین؛ **سعید عولقی**، یمن)، نگارش علمی - تخیلی (**صلاح محمد علی**، عراق)، میراث ادب و فرهنگ (**محمد هویدی**، مصر؛ **مونس الرزاز**، اردن؛ **الامین** الخملیشی، مغرب؛ **مصطفی مرار**، فلسطین؛ **الطاهر قیقه**، تونس؛ **عزالدین المدنی**، تونس)، فراواقع گرایی (**یوسف ابوریّه**، مصر؛ **محمود الوردانی**، مصر) و جریان سیال ذهن (**جنان جاسم حلاوی**، عراق) روی آورد.

به این ترتیب، داستان کوتاه عربی شمایلی یافت که با آنچه پیشگامان داستان در سه دهۀ نخست قرن بیستم رقم زدند متفاوت است. این تفاوت از آنجاست که همۀ تحولات تاریخی و ناپایداریهای اجتماعی و سیاسی در محتوای روانی داستان کوتاه منعکس شد و از این رو، شکل

متمایزی یافت و از قالب کلاسیک دور شد و در زمانی که پیشگامان مستقیماً از جریانهای داستان اروپایی متأثر بودند، بزرگان نسل جدید به نوآوری در سوژه و اسلوب و قالب مشغول شدند و البته همچنان ارتباط خود را با سرچشمهٔ غربی حفظ کردند. هر چند که داستان مدرن در آخرین مراحل خود به فضاهای کافکایی[19] و مارکزی[20] متمایل شده است. ◆◆ ◆

۱. Count Lev Nikolayevich Tolstoy]، ۱۸۲۸-۱۹۱۰.
۲. Maksim Gorky [نام اصلی: Aleksey Maksimovich peshkov]، ۱۸۶۸-۱۹۳۶.
۳. Ivan Sergeevi Turgenev، ۱۸۱۳-۱۸۸۳.
۴. Sigmund Freud (۱۸۵۶-۱۹۳۹)؛ روانشناس اتریشی.
۵. Guy de Maupassant (۱۸۵۰-۱۸۹۳)؛ داستانویس فرانسوی.
۶. Gide Andre (۱۸۶۹-۱۹۵۱)؛ نویسندهٔ فرانسوی.
۷. Anatole France (۱۸۴۴-۱۹۲۴)؛ نویسنده و شاعر فرانسوی.
۸. Henry Beyle Stendhal (۱۷۸۳-۱۸۴۲)؛ نویسندهٔ فرانسوی.
۹. Anton Pavlovich Chekhov (۱۸۶۰-۱۹۰۴)؛ نمایشنامهنویس و داستانویس روسی.
۱۰. اشبیلیه نام عربی سویل (در جنوب اسپانیا) است.
۱۱. James Joyce (۱۸۸۲-۱۹۴۱)؛ رماننویس و شاعر ایرلندی.
۱۲. Virginia Woolf (۱۸۸۲-۱۹۴۱)؛ رماننویس انگلیسی.
۱۳. William Faulkner (۱۸۹۷-۱۹۶۲)؛ رماننویس امریکایی.
۱۴. Jean- Panl Sartre (۱۹۰۵-۱۹۸۰)؛ فیلسوف و رماننویس فرانسوی.
۱۵. Vladimir Nabokov (۱۸۹۹-۱۹۷۷)؛ نویسندهٔ روس.
۱۶. Samuel Beckett (۱۹۰۶-۱۹۸۹)؛ درامنویس و رمان نویس ایرلندی.
۱۷. Albert Camus (۱۹۱۳-۱۹۶۰)؛ نویسندهٔ فرانسوی.
۱۸. Eugene Ionesco (۱۹۱۲-۱۹۹۴)؛ درامنویس و رماننویس فرانسوی رومانیایی تبار.
۱۹. Franz Kafka (۱۸۸۳-۱۹۲۴)؛ نویسندهٔ چک.
۲۰. Gabriel Garcia Marquez (۱۹۲۸-)؛ نویسندهٔ کلمبیایی.