صالح حسینی

رمان یا قصه ـ رمان:
برداشتی از رمانهای نمونهٔ ایرانی

در کشور ما مرز میان داستان و رمان و قصه هنوز درست مشخص نشده است. عده‌ای داستان را اعم از هرگونه روایت (narrative) می‌دانند. گویا اینها داستان را به جای fiction می‌آورند، چه این لفظ هم به داستان کوتاه و داستان بلند و هم به رمان اطلاق می‌شود. دانش‌آموختگان ادب فرانسه، رمان را به ازای roman به کار می‌برند ولی دانش‌آموختگان ادب انگلیس خوشتر می‌دارند به جای آن «قصه» ـ معادل novel ـ به کار ببرند. برای اینکه حوزهٔ بحث ما مشخص باشد، از همین آغاز اعلام می‌کنیم که مراد ما از رمان همان است که در انگلیسی novel و در فرانسه roman نام دارد. دیگر اینکه «قصه» را به ازای romance می‌آوریم. اکنون می‌خواهیم به طرح این مطلب بپردازیم که آثاری چون *بوف کور* و *شازده احتجاب* در مقولهٔ قصه یا ترکیبی از رمان و قصه قرار می‌گیرد. پس لازم است که نخست به تعریف قصه و رمان بپردازیم.

تعریف قصه

نظر رایجی که دربارهٔ قصه وجود دارد این است که در آن واقعیت مطلق است و تغییر نمی‌پذیرد. زبان قصه زیبا و دنیای آن آرمانی است. شخصیت آن هم ملغمه‌ای از آداب مختلف شوالیه‌گری و قهرمانی است. چنین شخصیتی در عین حال یک بعدی و آرمانی و غیرواقعی است. ولی ناتانیل هاوتورن نویسندهٔ بزرگ آمریکایی دربارهٔ قصه نظر

دیگری دارد. وی در مقدمهٔ *خانهٔ هفت شیروانی (The House of the Seven Gables)* می‌گوید قصه از ذهن و دل سرچشمه می‌گیرد. دلمشغولی قصه‌نویس حقیقت دل انسان است (البته مطابق شرایطی که خود قصه‌نویس انتخاب یا خلق می‌کند). قلمرو آن هم جایی بین دنیای واقعی و دنیای افسانه‌ای، یعنی محل رویارویی واقعیت و تخیل است[1]. همچنان که پیداست، هاوتورن قصه را از چنبر نظر رایج می‌رهاند و به آن حیثیت و اعتباری درخور می‌دهد. جالب اینکه یک قرن بعد، فاکنر نیز عین سخن هاوتورن را به گونه‌ای دیگر مطرح می‌کند. از نظر فاکنر تنها چیزی که ارزش نوشتن دارد و رنج و عرق‌ریزی روح برازندهٔ آن است، مسائل دل آدمی است، و به نویسندهٔ جوان توصیه می‌کند که «درکارگاه خویش جز از برای صداقت و حقیقت دل ــ حقیقت دیرین جهانی که بی‌آن هر داستانی سپنجی و بداختر است ــ یعنی عشق و شرف و شفقت و غرور و دلسوزی و از خودگذشتگی ــ جایی برای چیز دیگری نگذارد.»[2]

تعریف رمان

دربارهٔ رمان تعاریف فراوانی به دست داده‌اند. در یکی از تعاریف که جامعتر از تعریفهای دیگر می‌نماید، چنین آمده است: «رمان در معنای توسّعی عبارت است از روایت منثور داستانی مبسوط.»[3] قید لفظ «منثور» برای این است که رمان از روایتهای منظوم ــ از جمله شعر روایی ــ ممتاز گردد. قید لفظ «داستانی» به این سبب است که رمان از روایتهای غیرداستانی از قبیل روایات تاریخی مشخص شود. روایت در تاریخ‌نویسی عبارت است از انتخاب حوادثی که ثبت می‌شود، نحوهٔ برخورد با زمان و تأثیرات آن و نوع ارتباطی که مورخ در بین رویدادها برقرار می‌سازد. دیگر اینکه در چنین روایتی جنبهٔ بلاغی از جنبه‌های دیگر مهمتر است. ولی روایت در رمان‌نویسی عبارت است از شرح سلسله‌ای از وقایع و رویدادها و برقرار ساختن ارتباط در میان آنها. و از آنجا که در حوزهٔ ادبیات تخیلی ــ اعم از قصه و رمان ــ ماهیت پیوند خواننده با متن روایت اهمیت بسزایی دارد، نقش راوی شایان اهمیت است. راوی چه‌بسا خود رمان‌نویس باشد و به زبان خودش سخن بگوید یا در برابر خواننده نقشی برای خود برگزیند یا اینکه شخص یا اشخاصی را برای نقل داستان معرفی کند. به این ترتیب، روایت دو جنبهٔ متقارب دارد. یک جنبهٔ آن به محتوا، گردآوری مصالح و ماهیت ارتباطهای نهفته مربوط می‌شود و جنبهٔ دیگر صورت بلاغی دارد، یعنی به نحوهٔ ارائهٔ روایت به خواننده ارتباط می‌یابد.[4] قید

1 Nathaniel Hawthorne, "Author's Preface", *The House of the Seven Gables* (New York: Grolier), p.XX.

۲ از خطابهٔ فاکنر به مناسبت قبول جایزهٔ نوبل، ترجمهٔ نگارنده، مندرج در مقدمهٔ خشم و هیاهو.

3 William Flint Thrall and Addison Hibbard, *A Handbook to Literature* (New York: The Odyssey Press, 1960), p.318.

۴ دربارهٔ روایت خاصه بنگرید به *ریطوریقای داستان (Rhetoric of Fiction)* نوشتهٔ وین.سی.بوت، که وجوه

لفظ «مبسوط» نیز برای این است که رمان از داستان کوتاه یا داستان بلند متمایز گردد. با این حال در عمل، رمان به روایتهایی محدود می‌گردد که در آن فرانمایی شخصیت داستانی یا در اوضاع و احوال ایستا صورت می‌پذیرد یا در سیر پویشی که از نتیجهٔ رویدادها و اعمال داستانی است. در عین حال چنین مستفاد می‌شود که در روایت موسوم به رمان، اصل نظم‌دهنده‌ای از قبیل طرح داستانی، مضمون یا اندیشه وجود دارد[1].

به علاوه، رمان را با پیدایش نثر به عنوان وسیله‌ای تجربی و تشکیکی برای مداقّه در محیطهای آشنا در پیوند قرار می‌دهند. و همین نکته رمان را با رئالیسم پیوند می‌دهد. هرچند که رمان به خبر و تاریخ رو می‌کند و ساخت خود را از اشکال غیرداستانی منثور از قبیل روزنامه‌نگاری و تاریخ و جامعه‌شناسی می‌گیرد، ولی در عین حال به صورتگرایی ادبی والا هم روی می‌آورد و ساخت خود را از اسطوره و انسجام نمادی و زبانی می‌گیرد. جنبه‌های اساسی رمان عبارت‌اند از پوشاندن تخیل در جامهٔ واقعیت، وابستگی به تعرّف یا بازشناخت (anagnorisis) و محتمل بودن نسبی و صوری. دربارهٔ رمان دو شیوهٔ انتقادی درکار بوده است. یکی شیوه‌ای است که مبتنی بر طرح داستانی، شخصیت داستانی، وصف و غیره است. در شیوهٔ دیگر بر جنبه‌های شکل‌دهنده و اساسی دیگری از قبیل دیدگاه، پارادوکس، نماد و تعارض تأکید می‌شود. شیوهٔ نخست ـ که با داستانهای رئالیستی قرن نوزدهم تناسب دارد ـ بر اعیان تقلید یا فرضیهٔ محاکات (mimetic theory) تکیه دارد، و شیوهٔ دوم ـ که با داستانهای نو سمبولیستی قرن بیستم همخوانی دارد ـ بر نحوهٔ ارائه یا نمایش. شیوهٔ دوم همان است که «شیوه همچون کشف» نام گرفته است[2].

مشترکات رمان و قصه

بعضی جنبه‌ها در رمان و قصه مشترک است و از آن میان خاصه می‌توان به سه مورد اشاره کرد. یکی همان نکته‌ای که دربارهٔ روایت گفتیم، دربارهٔ قصه نیز صادق است، چه روایت مورد نظر خاص ادبیات تخیلی است و رمان و قصه هردو از اعیان آن است. دیگر اینکه هر دو با واقعیت سروکار دارند و اگر تفاوتی درکار باشد ناشی از شیوهٔ نگاه کردن به واقعیت است. سه دیگر اینکه در هر دو جدال (conflict) وجود دارد. منتها در رمان، جدال جزو یکی از عناصر آن است و عاملی است که سبب ایجاد گره‌افکنی می‌شود و همین زمینه را برای گره‌گشایی آماده می‌سازد. این نکته را به نحو دیگری نیز می‌توانیم بیان کنیم. رمان از تضادها شروع می‌شود و به سوی هماهنگی، سازوارگی و

روایت در آن به تمام و کمال بحث شده است. نیز نگاه کنید به *ماهیت روایت (The Nature of Narrative)* نوشتهٔ رابرت شولز و رابرت کلاگ.
۱ منبع ذیل شمارهٔ ۳، ص ۳۱۸.

2 *A Dictionary of Modern Critical Terms*, ed. Roger Fowler (Routledge & Kegan Paul, 1973), pp. 126-129.

تزکیه (کاتارسیس) پیش می‌رود. ولی در قصه، جدال در ذات داستان قرار دارد و به گفتهٔ نورتروپ فرای، مضمون مثالی (archetypal theme) قصه است[1]. تنیدگی جدال در تاروپود قصه سبب می‌شود که داستان به گره‌گشایی منطقی و معمول نینجامد. به تعبیری، رویداد فرجامین (catastrophe) در قصه جایی ندارد. به همین سبب تضادها به سمت هماهنگی و سازوارگی و تزکیه سیر نمی‌کنند و همچنان پابرجای می‌مانند.

تفاوت رمان با قصه

نکته‌ای که دربارهٔ واقعیت ممثل و جدال گفتیم، بیش از آنکه دال بر وجه اشتراک رمان با قصه باشد، گویای تفاوت است. اکنون برپایهٔ آنچه گفته‌ایم و نیز به استناد نظر ریچارد چیس[2]، تفاوتهای عمدهٔ رمان و قصه را در زیر به تفکیک می‌آوریم.

الف در رمان، واقعیت به دقت و با طول و تفصیل همه‌جانبه و جامع محاکات می‌شود.

ب شخصیت داستانی مهمتر از عمل و طرح داستانی است.

ج گروهی از آدمها وارد عرصهٔ رمان می‌شوند و رمان‌نویس آنها را وامی‌دارد به دنبال امور زندگی بروند. این آدمها با طبیعت، با یکدیگر و طبقهٔ اجتماعی و گذشتهٔ خویش پیوند موجهی دارند.

د رویدادها معمولاً موجه است. اگر هم رمان‌نویس رویدادی خشن یا هیجان‌انگیز را وارد روایت می‌کند، آن را در صحنه‌هایی می‌گنجاند که از قبل ذهن ما را برای آن آماده کرده باشد.

ه هدف از اعمال تراژیک یا کمیک این است که ما را به شناخت شخصیت اصلی یا گروهی از شخصیت‌ها یا شیوه‌ای از زندگی برساند. و همان‌گونه که بارها نیز گفته‌اند، رمان از نظر تاریخی در خدمت منافع و آمال طبقهٔ متوسط بوده است.

۱ در قصه، واقعیت به تفصیل محاکات نمی‌شود.

۲ عمل داستانی بر شخصیت داستانی مرجح است و آن قدرها زیر نفوذ واقعیت قرار نمی‌گیرد.

۳ آدمهای داستان با یکدیگر و با طبقهٔ اجتماعی و گذشتهٔ خویش پیوند چندان پیچیده‌ای ندارند. آنها در طیفی از پیوندهای آرمانی نشان داده می‌شوند. خود شخصیت اصلی هم تا اندازه‌ای انتزاعی و آرمانی است.

۴ طرح داستانی پرآب و تاب است. چه‌بسا حوادث اعجاب‌انگیز اتفاق بیفتد و

1 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton University Press, 1873), p. 192.

2 Richard Chase, *The American Novel and Its Tradition* (New York: Gordian Press, 1978), pp. 12-13.

احتمال دارد که توجیه واقعگرایانه نداشته باشد، بلکه توجیه سمبولیک داشته باشد.

۵ چون قصه‌نویس تعهد چندانی به محاکات عاجل واقعیت ندارد، در وارد کردن عناصر اسطوره‌ای و تمثیلی و رمزی به عرصهٔ داستان دستش از رمان‌نویس بازتر است.

تفاوتهای مذکور را ریچارد چیس از این جهت می‌آورد تا گسستگی مدار رمان آمریکایی را از رمان انگلیسی نشان دهد و بر این نکته تأکید کند که رمان آمریکایی در واقع «قصه ـ رمان» (romance-novel) است. عامل این موضوع از نظر ریچارد چیس این است که فرهنگ آمریکایی فرهنگ تناقضهاست و سبب آن هم خاصه عبارت است از کیفیت مانی‌گرایانهٔ آیین پیرایشگری در نیوانگلند Manichaean Quality of New England (Puritanism). این مانی‌گرایی تأثیر بسیار زیادی بر نویسندگانی از قبیل هاوتورن و ملویل داشته است و در عمق وجدان قومی آمریکا ریشه دوانیده است. در مانی‌گرایی قدرت خیر و شر هم‌کفه است و از این سبب ستیزخیز و شر تا جاودان برپاست. تخیل انگلیسی با مایه گرفتن از دو سنت بزرگ ترازدی کلاسیک و مسیحیت به تزکیه و تجسد و سازوارگی و آشتی متمایل است ولی تخیل آمریکایی خواهان جداافتادگی و پریشانی است[۱].

اکنون اگر موافق باشید بگوییم که چون اساس مانی‌گرایی در فرهنگ ماست، پس سنت فرهنگی ما به طریق اولی بر تضاد و تناقض استوار است و جنگ دایمی خیر و شر اهورامزدا و اهرمن، زروان روشنایی و زروان تاریکی جلوه‌های چنین تناقضی است. گویی ذهن ایرانی بر مدار آشتی دادن تضادها و هماهنگ کردن ناهمگونیها نمی‌گردد، بلکه خوشتر آن دارد که در کنار تضادها بماند. قصر فردوس و دیر مغان، مسجد و خرابات میکده و صومعه، نور و ظلمت، کفر زلف و مشعل چهره نمونهٔ بسیار مجملی از فهرست مفصلی از الگوهای تضاد و تناقض است که در ادب ایران تجلی دارد. تخیل ایرانی مجذوب خلاف آمد عادت (paradox) است، همان که در تحریر کارگاه خیال بزرگترین شاعر ایرانی چنین کشیده می‌شود:

از خلاف آمد عادت بطلب کام که من
کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم

در عالم هنر، مینیاتور یکی از بارزترین جلوه‌های فرهنگ ایران است. مشخصه اساسی مینیاتور این است که فضای سه بعدی ندارد و به زبان فنی بی‌پرسپکتیو است

۱ برای تفصیل بنگرید به مقالهٔ «مدار گسسته» (The Broken Circuit) در منبع فوق.

احتمال داده‌اند که فضای بی‌پرسپکتیو مینیاتور که از جلای سیمابی درخشش دارد، حاکی از نفوذ مانویت باشد، چه تشعشع نور در نقاشی دیواری مانوی نقش مهمی داشته است. نیز گفته‌اند که تأثیر خطوط و اجزاء و طیف رنگین‌کمانی رنگها در مینیاتور بیشتر از طریق جذبه و افسون است تا ادراک عقلانی. این فضا همچون آیینه‌ای است که روح در آن رؤیای خیالی خود را می‌بیند و با قوانین امتداد مفهومی و توالی زمانی و رابطهٔ علّی منطقی سر سازگاری ندارد و رویدادهای متقارن بی‌هیچ رابطهٔ زمانی در کنار یکدیگر ظاهر می‌شوند[1]. اکنون به نمونه‌هایی از این فضای بی‌پرسپکتیو، که در آن رویدادها بی‌هیچ رابطهٔ علّی منطقی در کنار یکدیگر ظاهر می‌شوند، توجه می‌کنیم.

□ **بلبل ز شاخ سرو به گلبانگ پهلوی**
می‌خواند دوش درس مقامات معنوی
یعنی بیا که آتش موسی نمود گل
تا از درخت نکتهٔ توحید بشنوی...
جمشید جز حکایت جام از جهان نبرد
زنهار دل مبند بر اسباب دنیوی
این قصهٔ عجب شنو از بخت واژگون
ما را بکشت یار به انفاس عیسوی

(حافظ)

□ **قرآن بالای سرم**
بالش من انجیل، بستر من تورات، و زیرپوشم اوستا
می‌بینم خواب
بودایی در نیلوفر آب

(سهراب سپهری، *هشت کتاب*)

□ **... سیزدهٔ نوروز بود... من پنجرهٔ اتاقم را بسته بودم، برای اینکه سر فارغ نقاشی بکنم. نزدیک غروب گرم نقاشی بودم. یک‌مرتبه در باز شد و عمویم وارد شد ـ یعنی خودش گفت که عموی من است... به هر حال عمویم پیرمردی بود قوزکرده که شالمهٔ هندی دور سرش بسته بود... پلک‌های ناسور سرخ و لب‌شکری داشت ـ یک شباهت دور و مضحک با من داشت، مثل اینکه عکس من روی آینهٔ دق افتاده باشد ـ من همیشه شکل پدرم را**

۱ داریوش شایگان، *بتهای ذهنی و خاطرهٔ ازلی*، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۵، ص ۸۲.

پیش خودم همین‌جور تصور می‌کردم. به محض ورود رفت کنار اتاق چمباتمه زد. من به فکرم رسید که برای پذیرایی او چیزی تهیه بکنم، چراغ را روشن کردم، رفتم در پستوی تاریک اتاقم... ناگهان نگاهم به بالای رف افتاد ـ گویا به من الهام شد، دیدم یک بغلی شراب کهنه که به من ارث رسیده بود ـ گویا به مناسبت تولد من این شراب را انداخته بودند ـ بالای رف بود... برای اینکه دستم به رف برسد چهارپایه‌ای را که آنجا بود زیر پایم گذاشتم ولی همینکه آمدم بغلی را بردارم ناگهان از سوراخ هواخور رف چشمم به بیرون افتاد ـ دیدم در صحرای پشت اتاقم پیرمردی قوزکرده، زیر درخت سروی نشسته بود و یک دختر جوان، نه ـ یک فرشتهٔ آسمانی جلو او ایستاده، خم شده بود و با دست راست گل نیلوفر کبودی به او تعارف می‌کرد...

(صادق هدایت، بوف کور)

□ چهار اسب قزل با یراقهای سیاه کالسکه را می‌کشیدند. یال و دم اسبها سیاه بود. مخمل روی کالسکه هم سیاه بود... شازده احتجاب و مادربزرگ و پدر روی نشیمن کالسکه نشسته بودند... کالسکهٔ پدربزرگ بود. و عماری سیاه، آن جلو، روی سر جمعیت، تکان‌تکان می‌خورد، مرادخان سرداری پوشیده بود و شال سیاه را روی دوشش حمایل انداخته بود... پدربزرگ را خواباندند توی عماری و طاقهٔ شال را انداختند رویش... فقط مادر و عمه‌ها گریه می‌کردند... مادربزرگ نبود. پدر بود و مادر. عمه‌ها توی کالسکهٔ عقبی بودند.

مراد با لباس مخمل سیاه، شلوار سیاه، دستکش جیر سیاه و چکمهٔ براق و کلاه‌پوست بره‌یی‌اش دهنهٔ اسب را گرفته بود و پیاده می‌رفت... مادرگریه می‌کرد. عماری مادربزرگ آن جلو بود. روی طاقه شال زمردی سه تا قدح بزرگ بود... صندوق جزوه‌های قرآن آن بالا بود... قاریها زیر چلچراغ چهل شاخهٔ بلور و پشت عودسوزهای مسی قرآن می‌خواندند...

شازده فقط مجموعهٔ اصواتی درهم و نامفهوم را می‌شنید. چلچراغ تکان نمی‌خورد. تمام شمعهایش را روشن کرده بودند. پدر مچ دست شازده را نگرفته بود... شازده کنار مرادخان می‌رفت. آن جلو عماری پدر تکان می‌خورد...

(هوشنگ گلشیری، شازده احتجاب

گویی چشمهای این نگارگران عرصهٔ شعر و قصه همچون چشم‌های نگارگران مینیاتور

سطوح متعدد و متقارنی مخبر است و همه چیز را با دید همزمان و متقارن می‌بیند. در نمونهٔ دلچسب نخست، تصویر بلبل و شاخ سرو، آتش موسی (شجراخضر) و گل، جام‌جم و یار عیسی‌دم در کنار هم و بر روی هم چیده شده‌اند و تضاد شگفت‌انگیزی به وجود آورده‌اند که در عین حال حاکی از اقتران است[1]. در نمونهٔ دوم، قرآن و تورات و انجیل و اوستا در خواب «منِ شعری» تقطیر یافته و به صورت بودایی در نیلوفر آب متجلی شده است. در نمونهٔ سوم، راوی و عموی راوی و پدر راوی، یک بغلی شراب کهنه، پیرمرد قوزکرده، درخت سرو، دختر جوان در جلوهٔ فرشتهٔ آسمانی و گل نیلوفر کبود در چشم خیال نویسنده، جدا و در عین حال منطبق بر هم، مصوّر شده‌اند. پیداست که در هر سه نمونه اثری از تعاقب تاریخی و زمانی نیست و رویدادها بی‌هیچ رابطهٔ علّی منطقی در کنار هم ظاهر شده‌اند. در نمونهٔ آخر نیز نویسنده با ایجاز شاعرانهٔ رشک‌انگیزی در سه صحنهٔ متضاد و در عین حال به هم پیوسته مرگ پدربزرگ و مادربزرگ و پدر شازده احتجاب را به تحریر کارگاه خیال می‌کشد.

نکتهٔ جالب اینکه در بوف کور راوی نقاش است. تصویری که این راوی نقاش می‌کشد همان تصویری است که نقش روی کوزهٔ راغه است و، به قول خودش، «همدرد قدیمی» او «صدها شاید هزاران سال پیش» آن را نقاشی کرده است و چه‌بسا «روح نقاش کوزه‌گر در موقع کشیدن» در او حلول کرده و دستش به اختیار او درآمده بوده است. به تعبیر دیگر، همچنان که تصاویر مینیاتورهای ایرانی در درازای اعصار مکرر شده است و چنان است که گویی دست و ذهنی واحد آنها را آفریده است، راوی نقاش هم گویا همیشه تصویر واحدی را کشیده است[2]. راوی *شازده احتجاب* نقاش نیست ولی ذهنش به تابلو نقاشی می‌ماند و نقشهایی که بر آن زده می‌شود همان است که در عرصهٔ ادب و هنر ایران بارها مصور شده است. یکی از نقشهای دیرین نقش زن اثیری است. این زن در مینیاتورها با گیسوی افشان و جام به دست و، مثلاً، در شعر حافظ زلف آشفته و پیرهن چاک و غزلخوان و صراحی در دست ظاهر می‌شود. فخرالنساء «طرحی بود بی‌رنگ. مثل همان زنهای مینیاتوری که دورتادور تالار کشیده بودند، ایستاده زیر بید مجنون یا نشسته کنار جوی آب با موهای افشان و جام به دست». نقش دیگر باغ است که صورت ازلی (آرکتیپ) باغ فردوس در نزد ایرانیان است و مثال ازلی باروری و فراوانی است[3]. این باغ در *شازده احتجاب* با فواره و حوض و گلدان و نیلوفر و عشقه و کاج و گل یاس در ارتباط با فخرالنساء جلوه می‌یابد. هنگامی که شازده خانه را می‌فروشد و خانهٔ دیگری می‌خرد باغ آن پر از علفهای هرز و آب حوض سبز است و ماهیهای درون آن نیز یک به

۱ رجوع کنید به «نقش تلمیح در غزلی از حافظ» از نگارنده، در نشر دانش، سال دوازدهم، شمارهٔ دوم، بهمن و اسفند ۱۳۷۰.

۲ رجوع کنید به «دریافتی از بوف کور» نوشتهٔ آذر نفیسی، در *کلک*، شمارهٔ ۱، ص ۱۲.

۳ *بتهای ذهنی و خاطرهٔ ازلی*، صص ۸۴-۸۵.

یک می‌میرند. گفته‌اند که باغ خانهٔ شازده احتجاب ضد اسطوره‌ای است در برابر باغ فردوس[1]. شاید بهتر این باشد که بگوییم باغ نخست منطبق با دنیای سبز معصومیت و دوران کودکی است و تصویر دوم با دنیای تجربه انطباق دارد. این دو دنیا را نورتروپ فرای در *تحلیل نقد* به ترتیب apocalyptic و demonic می‌نامد[2].

شاید نظر ما مبنی بر تداوم سنت در ادبیات حمل بر سنت‌گرایی و تحجر گردد. ولی چه می‌توان کرد که ادبیات تابع سنتهاست و نویسندگان مدرن و تجربه‌گرا و بدعت‌گذار نیز به رغم کوشش در جهت شکستن سنت نتوانسته‌اند از سنت مستقر دور بیفتند. به عنوان مثال در سنت رمان‌نویسی انگلیسی اندیشهٔ جامعه بسیار مهم است و ریشه در سازوارگی و کاتارسیس دارد. راست است که در ابتدای رمان پای تضاد و دوگانگی در میان است، منتها سعی بر این است که دوگانگی یگانه شود و تضاد به آشتی بینجامد. این موضوع، علاوه بر مایه گرفتن از دو سنت کلاسیک و مسیحیت که قبلاً به آن اشاره کردیم، منبعث از نقش وحدت‌آفرینی است که به عهدهٔ زن است. در رمان به سوی *فانوس دریایی* که یکی از ذهنی‌ترین رمانهای قرن بیستم است و علی‌القاعده باید فردگرایانه باشد، یگانگی و آشتی و فاجعهٔ فردگرایی جلوهٔ بارزی دارد. وظیفهٔ یگانه ساختن دوگانگیها و آشتی دادن تضادها و تشکیل جامعه به عهدهٔ خانم رمزی است. در حضور او شقاوتها آب می‌شوند و آدمها از من بودن بیرون می‌آیند و ما می‌شوند. یا در *اولیس*، یکی دیگر از ذهنی‌ترین و تجربه‌گراترین رمانهای قرن بیستم، رمز یگانگی و سازوارگی در وجود مالی‌بلوم تجلی می‌یابد. در سنت ادبی ما، برعکس، زن چنین نقشی ندارد. آیا این نکته به سبب آن است که، به گفتهٔ منتقدی، تاریخ ایران تاریخ مذکر است و از این لحاظ فرهنگ آن نیز چنین است[3]؟ ما در اینجاکاری به علل و اسباب این مطلب نداریم. قدر مسلم این است که در ادب گذشتهٔ ما زن در دو نقش ظاهر می‌شود. هم زلفش رهزن دین و دل است و هم برگرد صورتش حالتی قدسی تنیده شده است.

کفر زلفش ره دین می‌زد و آن سنگین دل
در رهش مشعلی از چهره برافروخته بود

در عرصهٔ ادب معاصر نیز، مثلاً در بوف‌کور، در دو چهرهٔ اثیری و لکاته ظاهر می‌شود و در *شازده احتجاب* به صورت فخرالنساء و فخری ــ با همان جلوهٔ زن اثیری و زن لکاته ــ مجسم می‌شود.

۱ آذر نفیسی، «هنر رهایی و آزادی است: بررسی ادبی معصوم سوم»، مفید، شمارهٔ نهم، سال سوم، دی ۶۶، ص ۳۵

۲ رجوع کنید به مقالهٔ "Archetypal Criticism" در *Anatomy of Criticism*

۳ رضا براهنی در *تاریخ مذکر* مفصل به این مطلب پرداخته است.

علاوه بر این، که یکی از وجوه افتراق رمان با قصه است، در بوف‌کور و *شازده احتجاب* میان واقعیت و ذهنیت تضاد و تناقض درکار است. قهرمان رشد نمی‌کند و زمینه هم چندان مشخص نیست. در قصهٔ نخست شخصیت راوی یا آدمهای دیگر مهم نیست. مهم شرح زخمهایی است که «مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد». برای راوی این قصه اهمیتی ندارد که کسی داستانش را بخواند یا باور کند. وی برای سایه‌اش که «جلو چراغ به دیوار افتاده است» می‌نویسد. در قصهٔ دوم نیز شازده در اتاق تودرتویی که در عین حال اتاق ذهنش هم هست نشسته و گرفتار گفتار درونی خویش است. در این قصه‌ها آنچه مطرح است حقیقت دل آدمی است و انگشت گذاشتن بر نقض این حقیقت و شرح رنجها و بیدادهایی که بر دل رفته است. و در نهایت در این دو قصه چیزی حل نمی‌شود و خواننده در دایرهٔ ابدی روایتهای بی‌انجام از آغاز به انتها به آغاز کشیده می‌شود. این نکته دربارهٔ *ملکوت* و تا اندازه‌ای دربارهٔ سنگ صبور و نیز دیگر قصه‌هایی که رنگ و بوی ایرانی دارند و در آنها خبری از تقلید از رئالیسم اجتماعی یا رئالیسم جادویی - و مهمتر از همه اینکه فارسی‌نویسی در آنها بر گرتهٔ زبانهای فرنگی نیست - صادق است. مثلاً در *ملکوت*، م. ل. -که به احتمال زیاد دو حرف نخست ملکوت است - در کنج بیمارستانی در حالی که همهٔ اعضای بدنش قطع شده و داخل شیشهٔ الکل رو به روی او قرار دارد، با تنها دستی که برایش مانده است فاجعه‌ای را که بر او گذشته به کلام می‌سپارد. ولی سنگ صبور، به رغم نمایشی شدن تضادها و پرداخته شدن به حقیقت دل انسان، از قصه فاصله می‌گیرد. دلیل عمدهٔ آن در دو چیز است. نخست آمدن نمایشنامه‌ای باسمه‌ای در پایان به قصد یگانه کردن تضادها و دوم، عدم توفیق در ایجاد زبان سمبولیک. نویسنده به جای استخدام زبان سمبولیک ذهن و زبانی توصیفی بر داستانش حاکم می‌کند و علاوه بر این جبر اجتماعی -فرهنگی و غربزی را بر گردهٔ آدمهای داستان سوار می‌کند[1]. و همین نکته سبب می‌شود که سنگ صبور به جای اینکه مانند بوف کور و *ملکوت* و *شازده احتجاب* قصه‌ای ایرانی از آب درآید در ردیف رمان‌هایی بر شیوه و سیاق ناتورالیسم قرار می‌گیرد.

باری در قصه‌های مورد نظر، حالتهای عاطفی و تعابیر اختیار شده برای بیان این حالتها عجیب بسیار نقش است. و همین سبب شعری شدن آنها گردیده است. عده‌ای از شاعرانه بودن اثری تلقی نادرستی دارند و گمان می‌کنند که صرف به‌کارگیری کلمات موزون و آهنگین معیار شعری بودن است. مثلاً در مقایسه‌ای بین خشم و *هیاهو* و بوف کور، آن قطعهٔ معروف بوف کور را -«شب پاورچین پاورچین می‌رفت. گویا به اندازهٔ کافی خستگی در کرده بود، صداهای دوردست خفیف به گوش می‌رسید...» - دلیل شعری

۱ در این باره رجوع کنید به «سی سال رمان‌نویسی» از هوشنگ گلشیری، *جنگ اصفهان*، دفتر پنجم، تابستان ۱۳۴۶ و «زبان داستانی صادق چوبک در سنگ صبور» نوشتهٔ آذر نفیسی، *نقد آگاه*، تهران، ۱۳۶۳.

بودن آن دانسته‌اند[1]. تردیدی نیست که این قطعه آهنگین و موزون است ولی دلیل شاعرانگی *بوف‌کور* نیست. آنچه *بوف‌کور* و *شازده احتجاب* و آثار دیگری از این دست را شاعرانه می‌سازد، در درجهٔ نخست جوهر شعری است، یعنی «ترکیب و ابداع: چیدن تصویرها در کنار هم و بر روی هم، تصویرهایی کوتاه، اما گیرا»[2]. و همین سبب می‌شود که نویسندگان آنها مانند شاعر در سطح عاطفی با خواننده ایجاد ارتباط می‌کنند، و شیوهٔ روایت، رمزها، تصاویر و تدابیر ساختاری جملگی در خدمت خلق و انتقال احساس‌اند. مثلاً در *بوف‌کور* تصاویر نیلوفرهای کبود درختان بید و سرو، لباس خون‌آلود مگسهای زنبور طلایی، گلهای آتش منقل، نعش گوسفند، نعش آدم، گوشت لخم، گزلیک دسته استخوانی، یک بغلی شراب از زهر مارناگ جملگی در کنار هم و بر روی هم چیده شده‌اند. وسیلهٔ پیوند این تصاویر آینه است که در عین حال چهرهٔ راوی را بازتاب می‌دهد و از این جهت خود راوی هم با جملهٔ این تصاویر در پیوند قرار می‌گیرد و همچنین با سایه هم که روی دیوار نقش است پیوند می‌یابد. دربارهٔ تصاویر *بوف‌کور* سخن را به درازا نمی‌کشانیم، چه در این باره به تفصیل سخن گفته‌اند[3]. برای اینکه حق سخن دربارهٔ قصهٔ *شازده احتجاب* به شایستگی ادا شود، خوشتر این است که در پایان مقال دربارهٔ تصاویر آن اندکی به تفصیل بگوییم و دامن قلم درکشیم.

در *شازده احتجاب* جملگی تصاویر در ارتباط با مرگ است. گلشیری با تکرار و درهم‌آمیزی تصاویر، مضامین قصه‌اش را به هم پیوند می‌دهد و حالت استعاری و رمزی به آنها می‌دهد. یکی از این تصاویر کالسکه است. بار نخست که از کالسکه سخن به میان می‌آید جایی است که مراد، کالسکه‌چی شازده، سر چهارراه مهار اسبها را می‌کشد و با لغزیدن سم اسبها روی آسفالت یخ‌زده از کالسکه می‌افتد و چلاق می‌شود.

کالسکه‌چی کلاه کهنهٔ پهلوی‌اش را بدست گرفته بود، دست به سینه، تا روی زمین خم شد و با کلاهش به کالسکه اشاره کرد...
شازده سوار شد و خودش را انداخت روی نشیمن...
کالسکه از خیابانها می‌گذشت... نعل اسب روی اسفالت خیابان صدا می‌کرد...
سر چهارراه مرادخان مهار اسبها راکشید. و شازده دید که مرادخان خم شد و افتاد. سم اسبها، حتما، لغزیده. آنهم روی آن اسفالت یخ‌زده. درست میان پای اسبها و چرخهای کالسکه افتاده بود...

۱ رجوع کنید به «بوف‌کور و خشم و هیاهو» از بهرام مقدادی در مجلهٔ سخن، دورهٔ بیست و ششم، فروردین و اردیبهشت ۵۷، ص ۵۶۷.
۲ «سی سال رمان‌نویسی»، ص ۲۲۸.
۳ رجوع کنید به مقالات «دریافتی از بوف‌کور» و «معضل بوف‌کور» از آذر نفیسی، در شماره‌های ۱ و ۲۸ مجلهٔ کلک.

اسفالت دلالت بر این دارد که در زمان شازده روزگار دیگر شده و خیابانهای اسفالت جای راههای شن‌ریزی شده و سنگفرش را گرفته‌اند. و همین منادی نابودی کالسکه است. با از بین رفتن کالسکه، کالسکه‌چی هم از بین می‌رود ولی در باطن هر دو به هیئت دیگری درمی‌آیند. کالسکه جای خود را به صندلی چرخدار می‌دهد و مراد هم قاصد مرگ خانوادهٔ احتجاب می‌شود. برای روشن شدن مطلب، قسمتی از صحنهٔ گفتگوی شازده با تصویر جان‌گرفتهٔ پدربزرگ را نقل می‌کنیم. این صحنه بلافاصله پس از افتادن مراد از کالسکه می‌آید و دیگر تردیدی برجای نمی‌گذارد که صندلی چرخدار تصویر مکرر کالسکه است.

شازده احتجاب حالا دلش می‌خواست برای پدربزرگ توضیح بدهد که چرا نوکرها را با لگد و مشت بیرون انداخت و حتی مراد را، و گفت:
ـ آخر از دست تق‌تق چوبهای زیربغل صاحب مرده‌اش آب خوش از گلومان پایین نمی‌رفت...
ـ تو چرا مراد را با آن پاهای شکسته‌اش بیرون کردی تا برود اینجا و آنجا بنشیند...؟
ـ من دادم یک صندلی چرخدار برایش درست کردند. زنش که مرد سرِ پیری یک زن برایش دست و پا کردم تا بلکه گوشه‌ای بنشیند. اما مگر ول‌کن بود؟ ظهر نشده با همان صندلی چرخدارش می‌آمد، از خیابان وسط باغ می‌گذشت. بعد با کمک حسنی، زنش، از آنهمه پله می‌آمد بالا و من که صدای غژغژ چرخها را می‌شنیدم می‌فهمیدم باز آمده است تا بگوید: «شازده جون، غلامرضاخان عمرش را داد به شما...»
ـ تو برای همین حرفها بیرونش کردی، هان؟
ـ نه، فقط همین نبود. وقتی خبر مرگ همهٔ پسرعموها و دخترعموهای تنی و ناتنی، پسرخاله‌ها و دخترخاله‌های تنی و ناتنی و پسرعمه‌ها و دخترعمه‌های تنی و ناتنی را آورد، گفتم: راحت شدم. اما بازفردا، پیش از اذان ظهر پیدایش شد...
ـ شازده جون، خبر داری که حاج تقی عمرش را داد به شما؟ ...

گویی صندلی چرخدار مظهری می‌شود از گردش چرخ سرنوشت دودمان احتجاب. مراد نه‌تنها خبر مرگ تمام اعضای خانواده را به شازده می‌دهد بلکه دست آخر خبر مرگ او را هم به خودش می‌دهد. همین که مراد خبر مرگ شازده را به او می‌دهد و حسنی مراد را با صندلی چرخدارش از پله‌ها پایین می‌برد، شازده هم از پله‌هایی که به دهلیزهای

نمور و سردابهٔ زمهریر ختم می‌شود پایین می‌رود. در ضمن پیش از اینکه شازده پایین برود روی صندلی راحتی‌اش نشسته است. از این لحاظ صندلی راحتی شازده هم به نحوی باکالسکه پیوند می‌یابد و تصویر مکرری از آن می‌شود. به علاوه، در صحنه‌های به هم پیوسته‌ای که مرگ پدربزرگ و مادربزرگ و پدر شازده در آن می‌آید ـ و قبلاً آن را آورده‌ایم ـ کالسکه حامل نعشهای آنهاست.

یکی دیگر از این تصاویر، چشم است. این تصویر، بار نخست در ارتباط با گنجشکها ظاهر می‌شود که جد کبیر آنها را از لانه درمی‌آورده و با قلمتراش چشمشان را درمی‌آورده تا ببیند که تا کجا می‌توانسته‌اند بپرند. چشم گنجشکها در تصاویر بعدی نخست جای خود را به چشم عکسها می‌دهد ـ که یا شازده آنها را با قلمتراش درآورده یا موریانه آنها را خورده است ـ و پس از آن به حلقه‌های گشاد و خالی چشمهای محکوم، که پیش از کنده شدن پوست سر محکوم، وق زده است. حالت وق‌زدگی چشمهای محکوم شباهت عجیبی به چشمهای فخرالنساء دارد که به وقت مرگ با حالتی مات به تاق اتاق افتاده است و به دو کاسهٔ سفید می‌ماند.

تصویر چشم پیوند بسیار نزدیکی با آب دارد. در صحنه‌ای که منیره خاتون به آب دستک نگاه می‌کند، چیزی که می‌بیند به یقین تصویر مرگ دودمان احتجاب است، تصویری که تنها منیره خاتون می‌تواند آن را ببیند. چون وقتی شازده احتجاب نگاه می‌کند چیزی نمی‌بیند جز صورت منیره خاتون، که کش می‌آید و موج برمی‌دارد و می‌شکند و تکه‌تکه می‌شود. هنگامی که شازده خانهٔ اجدادی را می‌فروشد و خانه‌ای با دیوارهای بلند می‌خرد، آب دستک جای خود را به آب حوض می‌دهد که به دلیل تازه نشدن سبز است و ماهیهای درون آن یک به یک می‌میرند.

و نکتهٔ آخر اینکه تصویرگریهای پیچیده در *بوف کور* و *شازده احتجاب* و قصه‌هایی نظیر این دو آنها را به سمبولیسم نزدیک می‌سازد. گرچه نمی‌توان گفت که نویسندگان این آثار از مکتب سمبولیسم پیروی کرده‌اند، چه در رمانهای سمبولیستی علاوه بر استفادهٔ خاص از سمبل، ثبت واقعیت از دیدگاه خاص ـ در زمان و مکان خاص ـ و نیز استفادهٔ وسیع از حسامیزی (synaesthesia) درکار است. با این همه بهتر است که قصه‌های مورد نظر را سمبولیک بدانیم و بگوییم در این قصه‌ها عناصر به‌کار رفته استعاری‌اند و از اشاره و تکرار و ایجاز استفادهٔ شایانی می‌شود.