

نویسنده و روش

محمد علی سپاسلو

مُروری بر قصه نویسی . رمان نویسی .
نمایشنامه نویسی نقد ادبی

قیمت ۸۵۰ تومان



مؤسسه انتشارات نگاه



کتابخانه مکتب اسلام

محمد علی سامی

مؤسسه انتشارات نگاه

۱	۹۱
۲	۷

نویسندگان پیشرو ایران

این کتاب با کاغذ حمایتی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر شده است.

محمد علی سپانلو

نویسندگان پیشرو ایران

از مشروطیت تا ۱۳۵۰

(تاریخچهٔ رمان - قصهٔ کوتاه - نمایشنامه و نقد ادبی در ایران معاصر)



مؤسسه انتشارات نگاه

تهران - ۱۳۷۴

نشر سهیل

نویسندگان پیشرو ایران

محمد علی سپانلو

چاپ پنجم: ۱۳۷۴

چاپخانه: نوبهار

صحافی: فرنو

حق چاپ محفوظ

تیراژ: ۵۰۰۰ نسخه

مؤسسه انتشارات نگاه: خیابان ۱۲ فروردین - تلفن: ۶۴۶۶۹۴۰

۹	یادآوری
۱۱	پیشگفتار: زمان بندی

بخش اول

سرگذشت نثر معاصر ۱۹

۲۱	فصل اول - خودشناسی (۱۳۰۰ - ...)
----	---------------------------------

۲۱	۱- روحیه مشروطیت
	۲- نخستین ترجمه های آثار غربی (محمد طاهر میرزا -
۲۵	میرزا حبیب - ناصرالملک)
۳۳	۳- شیوه نویسندگان اواخر قاجاریه
۳۳	الف- رساله نویسی (نمونه از ظهیرالدوله)
	ب- داستان نویسی (طالبوف- مراغه ای- دهخدا- جمال زاده)
۴۴	نتیجه گیری

۴۷	فصل دوم - فترت (۱۳۱۵-۱۳۰۰)
----	----------------------------

۴۷	۱- مشغولیات کلی دوران
۵۱	۲- تحقیقات ادبی و تاریخی
۵۷	۳- داستان نویسی
	(مستعان و ترجمه بینوایان - رضا کمال شهرزاد - محمد مسعود)
۶۴	۴- قضاوت همگی از معاصران (لیمّا)
۶۵	نتیجه گیری

۶۷	فصل سوم - برگشت موج (۱۳۴۰-۱۳۱۵)
----	---------------------------------

۶۷	۱- بازگشت محصلان اعزامی از خارج
۷۱	۲- تحول شیوه ها
۷۵	۳- ادامه قدیم
۷۷	نتیجه گیری

۷۹	فصل چهارم - خانه روشنی (۱۳۵۰-۱۳۴۰)
۷۹	۱- مقایسه با سایر ادوار
۸۱	۲- خصلت‌های اساسی این دوره
۸۴	۳- مظاهر این دوره
۸۶	۴- شیوه نثری محققان
	(عبدالحسین زرین کوب - یحیی آرین پور - فریدون آدمیت - علی شریعتی)
۹۲	نتیجه گیری

بخش دوم

بررسی چند نوع ادبی ۹۳

۹۵	فصل پنجم - قصه نویسی
۹۵	از هدایت تا امروز
۱۰۳	علوی و چوبک
۱۰۸	آل احمد و گلستان
۱۱۵	بهرام صادقی
۱۱۷	قصه نویسان دهه ۴۰
۱۱۷	غلامحسین ساعدی
۱۱۸	هوشنگ گلشیری
۱۲۰	نادر ابراهیمی
۱۲۲	جمال میرصادقی
۱۲۴	محمود دولت آبادی
۱۲۶	سایرین
۱۲۹	فصل ششم - رمان نویسی
۱۲۹	۱- رمان و ابعاد آن
۱۳۲	۲- رمان در زبان فارسی
۱۳۳	الف- رمان تاریخی
۱۳۸	ب- رمان اجتماعی
۱۴۰	۳- خلاصه ۱۹ رمان فارسی
	تهران مغوف - جنایات بشر- تفریحات شب - زیبا -

دختر رعیت - نیمه راه بهشت - چشمهایش - آفت -
 یکلیا و تنهایی او - مدیر مدرسه - شوهر آهو خانم -
 سنگ صبور - سفر شب - طوطی - سووشون - درازنای
 شب - دل کور - پرگاه - همسایه ها

۱۹۵ ۴- تکمله (رمان نویسی)

۱۹۹ فصل هفتم - نمایشنامه نویسی

۱۹۹ ۱- سابقه نمایش در ایران

۲۰۳ ۲- فراز و نشیب نمایش جدید ایران

۲۰۳ الف - دوره اعتراض

۲۰۵ ب - دوره افتخارات

۲۱۳ ج - دوره صحنه

۲۱۴ ۳- نمایشنامه امروز

۲۱۶ ۱- علی نصیریان

۲۱۹ ۲- بهمن فرسی

۲۲۰ ۳- غلامحسین ماعدی (گوهر مراد)

۲۲۶ ۴- بهرام بیضائی

۲۳۱ ۵- اکبر رادی

۲۳۵ ۶- بیژن مفید

۲۳۷ ۷- اسماعیل خلج

۲۴۲ سایرین

۲۴۷ فصل هشتم - نقد ادبی

۲۴۷ ۱- از نقد ذوقی تا نقد منتی

۲۵۲ ۲- نقد جدید

۲۵۲ الف - تقی رفعت

۲۵۷ ب - نیمایوشیج

۲۶۲ ج - فاطمه سیاح

۲۶۵ ۳- بهدنبال نیما

۲۶۶ احسان طبری

۲۶۸ ۴- در سالهای ما

محمد حقوقی ۲۶۹- بدانه رویایی ۲۶۹-

رضا پراهنی ۲۷۰- اسماعیل نوری علاه

۲۷۱- شمیم بهار ۲۷۱- سایرین ۲۷۲-

پیگفتار

۲۷۳

۱- نثر روزنامه‌ای

۲۷۳

۲- نثر فلسفی

۲۷۴

۳- نثر جامعه‌شناختی

۲۷۵

۴- نثر سیاسی و تاریخی

۲۷۶

پیوست‌ها ۲۷۷

۲۷۹

پیوست ۱ - مربوط به فصل رمان نویسی (تکمله)

۲۹۱

پیوست ۲ - مربوط به فصل نقد ادبی

فهرست اعلام

۲۹۵

نام‌های کسان

۳۰۳

کتابها، رسالت، نشریات

یادآوری

در فضای روحی انقلاب مشروطیت، یعنی دورانی که می‌توان آن را «حوزه مشروطیت» نامید، کوشش‌هایی در رشته‌های گوناگون نثرنویسی (قصه‌نویسی - رمان‌نویسی - نمایشنامه‌نویسی - تحقیق، نقد ادبی و سیامی، مقاله‌نویسی (و بطور کلی روزنامه‌نگاری) و ترجمه متون) پا گرفت و در يك سیر تصاعدی و تکاملی به دوران ما انجامید. برای بررسی دقیق این دوران آن قدر مطلب هست که حتی اشاره به آنها از چندین برابر گنجایش صفحات این کتاب تجاوز کند. ناچار در برداشت حاضر که بطور کلی به نشان دادن ابعاد کار و طرح جنبه‌های تحقیق توجه شده بنا را بر دو پایه قرار داده‌ایم:

اول : از تمام شعبه‌های نثرنویسی، چهارشعبه رمان‌نویسی - قصه کوتاه - نمایشنامه‌نویسی - و نقد ادبی را بعنوان موضوعات اصلی بررسی برگزیدیم؛ یعنی آن شعبه‌های نثرنویسی را که اساساً در قلمرو ادبیات قرار می‌گیرد. پس می‌توان موضوع کتاب حاضر را «بررسی ادبیات نثری» نیز دانست.

دوم : در بررسی ادبیات حوزه مشروطیت تا سال ۱۳۵۰، دهه (۱۳۴۰-۱۳۵۰) را که از نظر جهش کیفی و کمی در تاریخ ادبیات

ایران کم نظیر است اصل گرفتیم ونیمی از فضای کار را به آن اختصاص دادیم و در ذکر مابقی مدت که تقریباً ۶ سال می شود بیشتر به آن چیزها پرداختیم که ریشه این ثمر به حساب می آید یعنی نشان می دهد که سیر تکامل چگونه آن بذر و ریشه را به میوه های اکنون رسانده است.

طبعاً به علت عظمت کار و بی شکیبی مؤلف، بسیاری از موارد به اشاره برگزار شده است و شتابزده می نماید، و مشروح این مباحث با نقل نمونه ها بطور کامل، می تواند تصویری روشن تر از نثر معاصر ایران بدست بدهد.

روش کار در این رساله، طی یک پیشگفتار و دو بخش از این قرار است:

پیشگفتار: زمان بندی.

بخش اول: بحث و جستجو با توجه به تحول تاریخی در هر دوره، تا زیر طیف حوادث اجتماعی و تحلیل آن، روابط ادوار ادبی بطور زنجیره ای مشخص شود.

بخش دوم: بررسی چند نوع ادبی (قصه - رمان - نمایشنامه - نقد ادبی) بطور موضوعی و در مباحث مستقل؛ با این قصد که این قوالب که حاوی با ارزش ترین دستاوردهای نثر ادبی معاصر ایران است، یکسره، متداوم، و مستقل پیش چشم خواننده پژوهنده قرار گیرد.

زمان بندی

ادوار ادبی نیز مانند دوران های تاریخی مرزبندی کاملاً دقیقی ندارند. تاریخ نویسان، ناگزیر، برخی وقایع مهم را به عنوان سرآغاز یک دوران قبول می کنند؛ مثل جنگ های صلیبی، سقوط قسطنطنیه، انقلاب کبیر فرانسه و غیره که مبداء اعصار تاریخی است. اما واضح است که برای هر یک از این حوادث، علل و موجبات قبلی وجود داشته، و علی الاصول نمی توان رویدادی را از مقدماتش جدا کرد.

در مورد ادبیات جدید ایران رسم است که مشروطیت را مبداء بدانند. اما طبیعی است که این ادبیات خود مرهون ادبیات اصلاح طلب و هشدار دهنده سال های قبلی باشد. بدین ترتیب ریشه های نظم و نشر فارسی دوره مشروطیت در تمام عرصه ها از گذشته آب می خورد، گذشته ای که در آن آثار آخوندزاده - ملکم خان - مجدالملک سینکی - میرزا آقاخان کرمانی و دیگران شاخص است.

به همین سیاق، بر اثر سیر تحولات، هر دوره اصلی خود به

دوره‌های کوچک‌تری تقسیم می‌شود. در يك سیر ادبی، زمانی چند، جریانی چشمگیرتر است و آن زمان به نام آن جریان خوانده می‌شود. مکتب‌ها و سبک‌ها گهگاه سال‌هایی را به نام خود اختصاص می‌دهند و انواع ادبی خاصی نیز بسته به موقعیت‌های اجتماعی گهگاه در فاصله زمانی مشخص گل می‌کنند و باب روز می‌شوند - نکته این است که در هر حال جریان‌ات در لابلاي هم و در فراگرد کلی ادبیات با فرهنگ ادامه دارند، منتهی گاه این و گاه آن بر مابقی پیشی می‌جوید و سیر تکامل نیز برخی سبقت‌ها را طولانی‌تر می‌کند.

در این رساله، نثر معاصر یا به عبارت دیگر ادبیات نثری معاصر را داریم که آغازش را مشروطیت نهاده‌ایم و آن را به چهار شاخه فرعی با مرزهای تقریبی تقسیم کرده‌ایم. از يك دیدعام ادبیات هفتاد و چند سال اخیر ایران، کلاً ادبیات مشروطه بشمار است اما از يك نظر گاه تخصصی ادبیات ویژه مشروطیت چند و چون ویژه‌ای دارد.

اولین دوره فرعی ما، بدین لحاظ، ادبیات سوزة مشروطیت است. شروع این دوران محمل مقدمات و سوابق است، یعنی چند سالی قبل از استقرار حکومت مشروطه (مثلاً واقعه رژی یا انتشار روزنامه قانون ملک) و به عنوان نقطه ختم نیز سال ۱۳۰۰ شمسی را اختیار می‌کنیم.

ادبیات این دوران بطور کلی خصلت اجتماعی و سیاسی دارد. عشق به آزادی - قانون - ترقی و انتقاد از حکومت و طبقات بهره‌کش (مال‌کان - حکام - سران مذهبی) و بطور کلی

يك قوميت خواهی صافدلانه و فراخ سينه وجه شاخص ادبيات اين عهد است.

دوره دوم از ۱۳۰۰ تا حوالی سال ۱۳۱۵ ادامه می یابد. این دوران شاهد غیر سیاسی شدن ادبیات است. در برابر احساسات و پندارها و اخلاق گرایی آن هم به شکل خرده گیری از خلقیات آحاد ناس، به مقدار زیاد جای خالی را پر می کند. به عوض جنبه های صریح و عریان انتقادی این بار گونه ای سودای معتدل اصلاح طلبی، در لوای رهبری از بالا، پدید می آید. همچنین يك ناسیونالیزم گذشته نگر و غیر سیاسی بر آثار ادبی و هنری سایه می زند. پس خصوصیت عمومی فرهنگ این عهد ملیت خواهی، اخلاق گرایی و اصلاح طلبی است ضمن تأکید بنیادهای موجود و بدون تقبل تمایلات غیر مأنوس. با این همه فضای ادبیات این دوران، برغم تظاهر به خوش بینی، رقت احساسات و تبلیغ مایه های سلحشوری دستخوش ابهام و شك است و مایه های رمانتیک حسرت به گذشته، یأس و خود کشی، و تسلط نیروهای مجهول طبیعت در آن قوت دارد. اگر بخواهیم چنانچه شیوه این رساله است يك حادثه ادبی را مبداء این دوران بدانیم می توانیم از انتشار « افسانه » اثر نیما یوشیج نام ببریم. اثری که درونگرایی و یأس عاشقانه آن گویی فضای روحی دوران طالع را پیشگویی می کند.

دوره سوم از ۱۳۱۵ تا حدود سال ۱۳۴۰ است. محصلینی که از سال ۱۳۰۸ دولت برای تحصیل به خارج

فرستاده بود به تدریج به ایران بازگشتند. مطابق اسناد موجود این محصلان اغلب از افراد طبقه متوسط شهرنشین برگزیده شده بودند و این خود به نقش اجتماعی آنان پس از بازگشت معنایی ویژه داد. نگاهی به اسامی این افراد نشان میدهد که بسیاری از آنان پس از مراجعت به ایران، بلافاصله یا در طول زمان، چه تأثیرات مهمی در نهادهای اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و سیر افکار و آراء کشور نهادند.

یکی از این افراد صادق هدایت بود که سال انتشار کتاب «بوف کور» او را مبدأ این دوران گرفته ایم. اثری که علیرغم ابهامات کلی اش، نشانه‌های بسیاری از تحولات اندیشگی و اسلوبی آینده را در خود نهفته و بخصوص در نسل نویسندگان بعد نفوذی غیر قابل انکار دارد.

در آغاز، نوشته‌های این دوره میکوشد خود را از قلمر و خیالبافی بیرون کشد و به واقعیات اجتماعی و انتقادی برسد. این تلاش البته کمتر هیجانی و بیشتر منطقی و دست به عصاست. از طرفی به همراه طیف نوگرایی، در اولین گام، مسلک‌های سیاسی نیز شبیح خود را در آثار هنری دوران نشان میدهد، و آنگاه حوادث مختلف سیاسی، در کمر کش این دوران پژوهنده را به یکی از سیاسی‌ترین اعصار ادبی و نثری ایران می‌رساند.

نکته مهم این که، به نظر میرسد، بیشتر از اتفاقات بزرگ سیاسی، آنچه ادوار ادبی را مشخص میکند بزنگاه‌های مهم فکری و عقیدتی است که با انتشار کتب و رسالات یا ایجاد بنیادها مشخص می‌شود. دوره سوم در آغاز شاهد افشاندن یک بذر اندیشه است. این بذر در میانه از توفان‌ها می‌گذرد در پایان محصول سره شده آن توفیق یک عصر

تحولی را نوید می‌دهد. بنا بر این علیرغم فراز و نشیب‌های سنوالتش این دوران، از نظر فکر و اسلوب، يك جریان پیوسته و متكامل است.

دوره چهارم از ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۰ است.

این دهه ادامه منطقی دوره قبلی است، منتهی خصوصياتی دارد که بحث مستقل درباره آن را ايجاب می‌کند. در این دهه بسیاری از کوشش‌های سابق به نتیجه رسید. بسیاری از آنچه قبلاً طرح و خیال بود شکل عملی یافت. این دهه از نظر کشف قلمروها و کاربرد دستاوردهای فنی ادب نیز اهمیت زیادی دارد. شعر نوبه کرسی نشست. رمان‌نویسی و نقد ادبی از لحاظ کیفی و کمی به پیش جهید، نوعی سینمای قابل قبول ایرانی متولد شد. تئاتر ایران برخی از بهترین نمایش‌های خود را داد. نگارش و نشر ادبیات کودکان به طور جدی و در سطحی وسیع مطمح نظر قرار گرفت. ده‌ها مجموعه قصه و شعر منتشر شد. آثار پژوهشی مهمی درباره تاریخ، فلسفه و ادبیات ایرانی به چاپ رسید و بخصوص امر تحقیق، تئنگاری، تهیه گزارش‌های موضوعی و موضوعی، شمول بسیار یافت. بطور کلی انتشارات این دهه از نظر تعدد و کمیت عناوین با مجموع انتشارات تمام ادوار گذشته مقابله می‌کند. و از نظر کیفی این دوران شاهد قوام یافتن ترکیبی دلپسند از گرایش‌های گوناگون هنری و ادبی است، مثلاً تنظیمی که در نوگرایی پیدا شد، یا جانب‌گیری مفرط سیاسی که بسیاری آثار دوره قبل را به بیانیه‌های خشك تبدیل کرده بود جای خود را به دید تحلیلی سپرد و محیطی برای تبادل زنده افکار و تحمل رد و مخالفت ایجاد کرد.

یکی از نقاط توجه صاحب قلمان این دوره هشدار در برابر
عوارض غربزدگی و تمایل به شناخت ریشه‌ها و پایه‌های بومی و مردمی
بود که با انتشار رساله «غربزدگی» از جلال آل احمد مطرح شد. ما
سال انتشار این رساله - ۱۳۴۰ - را مبدأ دوره چهارم گرفته‌ایم.

برخی وقایع مهم ادبی و فرهنگی
در جدول زمانی این کتاب

از ۱۳۰۰ تا ۱۳۱۵	از ۱۳۰۰ تا ۱۳۰۰
انتشار افسانه نیما	انتشار روزنامه قانون
انتشار ایده آل عشقی	(ملکم خان)
تهران مخوف (مشفق کاظمی)	انتشار
ترجمه بینوایان (مستعان)	سیاحتنامه ابراهیم بیک
اجرای نمایشنامه های رضا کمال شهرزاد	انتشار چرند و پرند دهخدا (روزنامه صور اسرافیل)
انتشار جزوه های افسانه	یکی بود، یکی نبود (جمال زاده)
انتشار داستان های محمد مسعود	کنسرت های سیاسی عارف
آغاز انتشار مجله دنیا	اجرای جعفر خان از فرنک آمده (حسن مقدم)

برخی وقایع مهم ادبی و فرهنگی
در جدول زمانی این کتاب

از ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۰	از ۱۳۱۵ تا ۱۳۴۰
انتشار غربزدگی آل احمد	انتشار بوف کور (هدایت)
انتشار نمایشنامه های غلامحسین ساعدی	تعطیل مجله دنیا
انتشار آثار سیاسی فریدون آدمیت	انتشار تاریخ مشروطه (کسروی)
معرفی برشت-گالیله (عبدالرحیم احمدی)	شعرهای نیما یوشیج (مجله موسیقی)
انتشار آثار سیاسی اجتماعی (علی شریعتی)	سگ ولگرد (هدایت)
انتشار زمینه جامعه شناسی (امیرحسین آریانپور)	آغاز ترجمه ادبیات سوسیالیستی
انتشار سنک صبور (صادق چوبک)	انتشار مجله سخن
ماهی سیاه کوچولو (صمد بهرنگی)	انتشار خیمه شب بازی (صادق چوبک)
انتشار سووشون (سیمین دانشور)	اولین کنفره نویسندگان ایران
تشکیل کانون نویسندگان ایران	دختر رعیت (به آذین)
انتشار شازده احتجاب (هوشنگ گلشیری)	مدیر مدرسه (آل احمد)
انتشار قصه های (محمود دولت آبادی)	شکار سایه (ابراهیم گلستان)
نگارش همسایه ها (احمد محمود)	چشمهایش (بزرگ علوی)
	هوای تازه (احمدشاملو)
	آخر شاهنامه (اخوان ثالث)
	تشکیل گروه هنر ملی
	انتشار مجله صدف

بخش اول

سرگذشت نثر معاصر

فصل اول

خودشناسی

(۱۳۰۰ - ۰۰۰)

۱ - روحیه مشروطیت

انقلاب مشروطیت ایران مرحله‌ نهایی يك تحول دراز فکری بود.

پس از دوشکست ایران از روسیه تزاری، در زمان فتحعلیشاه قاجار، به جامعه نیم خفته آن زمان ایران هشدار داده شد. و لزوم تجدید جوابی بود به مسائل لاینحل يك کشور عقب مانده آسیایی در برابر فن شناختی برتر مغرب زمین. این است که نخستین بار به همت عباس میرزا محصلینی به فرنگستان اعزام شدند. اما برای تجدید لازم بود که فرهنگ جدید در خود محل پابگیرد و متخصص و کارشناس بومی تربیت کند. اقدامات امیر کبیر از جمله تأسیس دارالفنون و کنشی در برابر این نتیجه گیری منطقی بود.

آنگاه این مشکل بدنبال آمد که بسط فرهنگ جدید بدون يك سازمان اداری کار آیند و صحیح ممکن نیست. تأسیس وزارتخانه‌ها و ادارات در زمان صدارت میرزا حسین خان سپهسالار در پاسخ این

نیاز انجام گرفت. در عین حال هر ساخت اداری نیازمند فلسفه‌ای است. اداره نظامنامه می‌خواهد، نظامنامه بر اساس تقسیم وظایف و مسئولیت‌ها تدوین میشود، و در سطح يك کشور، به عنوان يك اداره، نظامنامه‌ها محتاج يك قانون مادر هستند.

فکر قانون اندك اندك شمول یافت و وجوب آن در اذهان روشنفکران امری بدیهی شد.^۱ از آن جا که این تأسیس به صورت جدید در ایران بی سابقه بود (و قانون مذهب به اعتقاد روشنفکران فقط پاسخگوی امور معنوی و احوال شخصی میتوانست باشد) مطالعه قوانین خارجی آغاز شد. و چون اساس قوانین اروپایی بر صیانت و احترام حقوق افراد قرار داشت، برای نخستین بار مفهوم آزادی نیز به عنوان يك ضرورت تاریخی مطرح شد. حکومت ناصرالدین شاه که با حسن نیت همه سیر را پذیرفته بود از پذیرش استنتاج آخرین سرباز زد، چرا که این استنتاج داعیه تحدید قدرت مطلق را در بطن خود می‌پرورید.

(۱) مستشارالدوله تبریزی سفیر ایران در استانبول رساله يك كلمه را (در ۱۲۸۷ هـ ق) در پاریس نوشت که مقصود از «يك كلمه» قانون است. سپس باید از روزنامه «قانون» ملکم خان که تأثیر گسترده‌ای در اذهان ایرانیان بجا نهاده یاد کرد. محمد تقی بهار در اشاره به دوره ناصری می‌نویسد: «نوشته‌های انتقادی قبلاً در داخل ایران و خارج از قبیل رساله مجديه و رسالات ملکم و قانون ملکم درلندن و کتب طالبوف و مقالات آخوندزاده میرزا فتحعلی در قفقاز و ملانصرالدین به ترکی در تفلیس آغاز شده بود... در دوره مظفری انتقادات صریح‌تر و شدیدتر شد.

در تاریخ ایران تضاد میان حکومت و رعیت امری بی سابقه نیست اما این تضاد اغلب به صورت دو زور آزمایی نامساوی بروز کرده است. وانگهی دعاوی رعیت نیز به درخواست عدالت مالیاتی و کسب امنیت و گاه اختیارات مذهبی محدود بوده است. اما تضاد دوره ناصری، ناشی از برخورد حکومت با رعیتی بود که اندك اندك خود را به شکل ملت می دید^۱. حوادث تاریخی این دوره در کتابها ثبت است و ما از ذکر آن خودداری می کنیم. فقط اشاره می کنیم که پیروزی مشروطیت آغاز تحقق مطالبات و آرزوهای ملی قرن بیستم به شمار می آید. پس از استقرار انقلاب این بار از کلی به جزیی آرمانها یکایک مطرح می شود. حکومت ملی - قانون - اصلاحات اداری و در سر راه به منزلگاه تجدد و ترقی، ضرورت شناسایی و بسط علوم جدید، فرهنگ و ادبیات جدید.

این سیر فکری که گهگاه به شکل يك فرایافت کامل در آثار برخی روشنفکران نمود کرده بود در طول زمان، گام به گام پذیرش اجتماعی یافت. مطمح نظر نویسندگان پیشرو که بعداً چون يك میراث

(۱) اعتماد السلطنه در روزنامه خاطراتش در وقایع سال ۱۳۰۳ قمری می نویسد: «از قراری که شنیده ام سبب بستن قهوه خانه ها مرد مسگری شده بود که در (بارۀ لزوم) مجلس فوئد عامه سخن گفته بود و قهوه خانه ها بسته شده... آنهایی که طالب آزادی ایران هستند خیلی خوشحال و راضی شدند. کاوه آهنگر سلطنت ضحاک را بهم زد. اگر مسگری مقدمۀ انقلاب ایران شود بعید نیست.»

«روزنامه اعتماد السلطنه به کوشش ایرج افشار ص ۴۴۴ انتشارات امیرکبیر» یکی از اولین اسناد درباره حرکت وهشیاری توده مردم است.

فکری مجسم به نویسندگان و شاعران حوزه مشروطیت رسید فساد و کهنکی در دستگاه‌های اداری و جهل و بیخبری مردم بود. این نویسندگان در برابر فساد دستگاه حکومت تقاضای قانون داشتند، در برابر نقش سازمان مذهب، هوادار مراقبت بر کیفیت و ظرفیت علمی و مذهبی زعماء بودند و شیوع دانش و منطق جدید را چاره دردهای جهل و ساده لوحی و اعتقادات پوسیده عامه ناس میدانستند. و در این چشم انداز اگر چه از سازمان‌های اجتماعی فرنگیان الهام می‌گرفتند اما بعضاً مشخصات بومی و منطقه‌ای چنین راه‌حلهایی را از نظر دور نمی‌داشتند. از طرفی فرهنگ جدید که باید از جامعه‌ای نوین تغذیه کند متقابلاً عهده‌دار است که به سود جامعه بکوشد، و به همپای تجدد جامعه جدید شود. نوگرایی از این جا لازم می‌آید. و طبعاً چون الگوی نظام نوین اجتماعی از غرب اقتباس شده، به پیروی آن، فرهنگ نیز میکوشد الگوی خود را در غرب بجوید و نثر نخستین پیشگامان نویسندگان مشروطیت گاهی به شیوه نگارش غریبان دارد. شکل ساده و تعلیمی، نثر منشیانه قاجاری، یعنی سبک قائم مقام فراهانی، امیر نظام گروسی، مجدالملک سینکی، دربر خورد با فرهنگ غرب، روش جدلی و منطقی انشای مغربی را در خود می‌پذیرد. نثر نویس خوش قریحه‌ای چون دهخدا و قصه‌نویس پیشگامی چون جمalzاده محصول این نثر کیب هستند. بطور کلی تحول اسلوب نثری در دو زمینه زیر چشمگیر تر است:

– نخستین ترجمه‌های آثار غربی به فارسی.

– شیوه نگارش نویسندگان اواخر قاجار.

۲- نخستین ترجمه‌های آثار غربی

از میان زبان‌های غربی، زبان فرانسه به‌علل مختلف در اذهان ایرانیان موقعیتی ممتاز داشت. نخست آن که زبان علمی و ادبی عصر بود، دوم این که فرانسویان بویژه در ایران قاجاری به بدسابقگی انگلیس و روس نبودند. سوم آن که فرانسه برای بسیاری، کشور انقلاب ژوئیه و پیشتاز آزادی فردی و حکومت ملی بشمار می‌آمد.

برعکس شعر فارسی که میراث آن می‌توانست پایه‌ای برای تحول باشد، نثر به‌خصوص در زمینه‌هایی چون داستان‌نویسی، روزنامه نگاری و نقد ادبی نیازمند تزریق خون بود، و این تزریق از طریق ترجمه‌ها به‌خصوص ترجمه از زبان فرانسه، به‌عمل آمد.

یکی از کسانی که آن دوران، و این گونه تأثیرات را درک کرده، درباره کتب باب روز آن زمان – که در خانواده‌های شهرنشین خوانده می‌شد – چنین می‌نویسد:

«از کتب مؤلفه خود ایرانیان اسکندرنامه و الف لیل و رموز حمزه و حسین کرد و امیر ارسلان و شمس و طغرا و سیاحتنامه ابراهیم بیک و امثال این‌ها را می‌خواندیم. از ترجمه‌هایی که از السنه اروپایی شده بود سرگذشت حاجی بابای اصفهانی و خانم انگلیسی یا بلوای هند و سه نفر تفنگدار و کنت مونت کریستو و ستر معجوس ولارن مارکو

و ژیل بلاس و تلماک و تاریخ لویی چهاردهم و نظائر آنها را می خواندیم، و از کتبی که از عربی از تصنیفات جرجی زیدان و غیره ترجمه شده بود تاریخ سلمی و ارمانوس خاتون مصری و خانم شامی و هفدهم رمضان و آدم جدید و چندتای دیگر را قرائت می کردیم، اما از همه بیشتر از آن کتبی لذت می بردیم که تحریر و نگارش مرحوم میرزا محمدحسین ذکاءالملک فروغی بود، که غالب آنها را دیگران ترجمه کرده بودند و او انشاء کرده بود، مثل عجز بشر و سفر هشتاد روزه به دور دنیا و عشق و عفت و کلبه هندی و همین بوسه عذراء.^۱

در کتاب «تاریخ بیداری ایرانیان» نیز سطوری هست که نشان می دهد بجهت رواج این آثار در رابطه با آگاهی ملی ایرانیان چه زمانی بوده است.

«ظاهر شدن کتاب های رمان و ترجمه کتب خارجه از قبیل سه تفنگدار و کنت مونت کریستو و غیرها و از توقیف درآمدن آنها نیز در زمان همین شاهنشاه (مظفرالدین شاه) بود... مشروطه شدن دولت و سلطنت ایران نیز... بیداری و آگاه شدن مردم به حقوق خویش نیز...»^۲

بطور کلی کارهای مترجمانی از قبیل محمدطاهر میرزا (مترجم آثار الکساندر دوما) یا محمدحسین فروغی و یامیرزا حبیب اصفهانی (مترجم حاجی بابای اصفهانی - ژیل بلاس) بیشتر از بقیه مورد استقبال قرار

۱) مجتبی مینوی - پانزده گفتار ص ۳۴۹ - انتشارات دانشگاه ۱۳۴۶.

۲) ناظم الاسلام کرمانی - تاریخ بیداری ایرانیان، بنیاد فرهنگ ایران، جلد

گرفته است. بخصوص ترجمهٔ رمان‌های تاریخی منجر به تقلید آن‌ها در زبان فارسی شده است.

رمان «شمس و طغرا» از محمد باقر میرزا خسروی (۱۳۲۸ ه. ق.) و رمان «عشق و سلطنت» از شیخ موسی نثری (۱۳۳۴ ه. ق.) از نمونه‌های قدیم چنین تقلیدی است. برای نشان دادن نوع این تأثیر قسمتی از ترجمهٔ یکی از محبوب‌ترین رمان‌های خارجی عهد (سه تفنگدار) را باتکه‌ای از «عشق و سلطنت» مقایسه می‌کنیم.

وصف دارتانیان از سه تفنگدار:

صورت و هیئت این جوان را تصور بفرمائید. بصورت دون کیشوت اما هجده ساله. بی‌زره و جوشن، نیم‌تنهٔ پشمین دربر که رنگ نیلی آن به‌مرور ایام رنگ شیر و شراب گرفته. صورت دراز و گندمگون استخوان صورت بیرون آمده که در علم قیافه علامت مکرو حیل و کلاشی بود، عضلات چانه که بسیار منبسط شده علامت دیگری بود که این جوان اهل کاسگونی است. اگرچه کلاه نمدی مخصوص آن‌جا را در سر نداشت و بجای آن کلاه نمدی مزین به پرهایی چند چون کلاه پهلوانان و دلاوران بر سر نهاده بود... شخص مجرب چون بروی می‌نگریست او را پسر دهقانی تصور میکرد، اگر نه آن بودی که شمشیری بلند در بندی از چرم حمایل کرده بود که چون پیاده شدی به‌مهمیز موزه خوردی و چون سوار بودی بر سرین بارکش سودی^۱.

(۱) مترجم محمد طاهر میرزا، ص ۲، چاپ دوم، کتابفروشی مرکزی.

وصف اگرا دات (کوروش) از عشق و سلطنت:

... اگرا دات جوانی به سن ۱۸ با قدی متوسط و صورتی مدور و گونه‌های سفید که اندکی مایل به سرخی است و چشم‌های درشت سیاه و مژه‌های بلند و ابروهای نازک و سیاه و سینۀ گشاده و بازوهای بلند دارد و موها بر حسب معمول آن زمان از بالای کلاه بیرون آمده و در اطراف سر پراکنده شده. اگر چه لباس نمدی او دلالت دارد که یکی از شبان‌زادگان است، اما اثر شجاعت و سطوتی که از چهره‌اش پیداست او را یکی از امراء یا شاهزادگان معرفی میکند.^۱

بطوری که ملاحظه می‌شود در هر دو مورد توصیف صورت قهرمان باموشکافی و به قصد کاوش شخصیت او صورت گرفته. شیوۀ نثر شیخ موسی هم با شیوۀ ترجمان سه تفنگدار بسیار بهم نزدیک است. این نزدیکی‌ها را میتوان بین آثار تمام کسانی که در آن دوران رمان نوشته‌اند با ترجمه‌های آثار خارجی مشاهده کرد. نوع دیگر ترجمه‌ها که بطور مستقیم بر شیوۀ نثری نویسندگان ایرانی سایه افکند، ترجمۀ نمایشنامه‌ها بود، که در صدرشان آثار انتقادی و طنز آمیز مولیر قرار داشت. از قبیل «طیب اجباری» ترجمۀ اعتماد السلطنه (۱۲۹۱ ه. ق.) «مردم گریز» ترجمۀ میرزا حبیب اصفهانی (۱۲۸۶ ه. ق.) «حاجی ریایی خان» ترجمۀ «کمال الوزاره» (۱۲۹۵ ه. ق.) و نیز ترجمۀ نمایشنامه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده بوسیله محمدجعفر قراچه داغی (۱۲۹۱ ه. ق.) که

بخصوص با مسائل ایران بافته شده بود.

ترجمه این نمایشنامه‌ها که در اغلب آن‌ها به قصد تطبیق با وضعیات ایران در نام و نشانی‌ها تغییر داده بودند در خلق زبانی عوام پسند، ساده و خرده گیر کمک به سزایی کرد. به‌ظن غالب مترجمان این آثار بیشتر از نظر ارائه افکار انتقادی در محیط بسته آن روز و بقول معروف «سردلبران در حدیث دیگران گفتن» اقدام به انتخاب آثار می‌کردند، و جنبه ادبی و هنری ترجمه برای آنان در درجه دوم اهمیت قرار داشت. با این حال بیشتر این ترجمه‌ها ضمن دوری از سبک سنتی و عاداتی نثر نویسی فارسی به خودی خود شیوا و قابل قبول است و حتی در چند مورد به فارسی نویسی درخشانی بر می‌خوریم که بشارت رشد و تجدد نثر فارسی را می‌دهد.

یکی از شیواترین نمونه‌ها، ترجمه «اتللو»ی شکسپیر بوسیله ناصرالملک است. ناصرالملک این ترجمه را در حدود ۱۲۹۳ شمسی در اروپا از زبان انگلیسی (به قصد نقل معانی و عبارات آن شاعر شهیر به زبان فارسی) انجام داده است. زبان ترجمه از لحاظ استواری و پاکیزگی نثر و وطنین و آهنگ دراماتیک جملات در زمان خود منحصر به فرد بوده و در زمان ما نیز ترجمه خوبی به شمار می‌رود، بخصوص که به نثر شعر گونه امروزه سخت نزدیک است.

ترجمه گفتار معروف اتللو بر بالای نمش دزدمونا، آنگاه که به بیگناهی همسرش و اشتباه خویش پی برده است:
اتللو: به ایستیدچندان که يك دو کلمه پیش از رفتن شما بگویم.

خدماتی بدولت کرده‌ام که میدانند - از این میگذرم. در نامه‌های خود - آنگاه که این گزارش بدفترجام را خبر میدهند - خواهش دارم از من چنان که هستم بگوئید، نه هیچ بکاهید و نه از روی بدخواهی چیزی بیفزائید. پس بایدتان گفت مردی بود که به آسانی رشکین نمی‌شد اما به فسانه و فسون سخت آشفته گردید، مردی بود که مانند هندوی فرومایه گوهری را تباه کرد گرانبهاتر از همه دودمان خویش و از درد چشمهایش که آب در آن نگشتی - چندان که صمغ دارو از درختان عربستان چکد - بی اختیار اشک میریخت، این را نوشته و هم بیفزائید که روزی در حلب بدسرشت ترکی را دستار بسردیدم که یکی از مردم وندیک را میکوبید و بدولت ناسزا می‌گفت. گوی آن مگ ختنه کرده را گرفته - و چنین ضربتی به او زدم (کارد را به تن خود فرو میبرد).

لودویکو: آه از این سرانجام خونین!

گراتیانو: آنچه گفته شد تباه شد.

اتللو: پیش از آنکه بکشم ترا بوسیدم، سزد اکنون که خود را، یکشم در بوسه‌ای جان بسپرم (روی بسترافتاده می‌میرد).

همه

دیگر از ترجمه‌هایی که فارسی آن خود به تنهایی اثری هنری بشمار می‌آید ترجمه کتاب «حاجی بابای اصفهانی» نوشته جمزموریه به وسیله میرزا حبیب اصفهانی است. نثر میرزا حبیب در این ترجمه التقاطی است از نثر منشیانه قاجاری، وضوح بی‌تکلفی شیوه داستان نویسی فرنگی و عنایت به اصطلاحات، لغات و ضرائب امثال بومی ایران. بی‌کمان این شیوه بر آثار دو نویسنده بزرگ بعدی علی‌اکبر دهخدا

و محمد علی جمالزاده تأثیر مستقیم نهاده و به شکلی سلف واقعی نثر داستانی امروز ایران است.

«قلمی که قدرت بر مجسم ساختن حکایات حاجی بابا کرده است از قادرترین و محکم ترین ساده نویسان آن عصر می باشد... نثر حاجی-بابا گاهی در سلاست و انسجام و لطافت و پختگی مقلد گلستان، و گاه در مجسم ساختن داستان ها و تحریک نفوس و ایجاد هیجان در خواننده نظیر نثرهای فرنگستان است، هم ساده است و هم فنی، هم با اصول کهنه کاران نثر موافق و هم با اسلوب تازه و طرز نو همدستان، و در يك جمله یکی از شاهکارهای قرن سیزدهم هجری است.^۱»

ترجمه میرزا حبیب در زمان ما نیز به عنوان نمونه ای غیر قابل تقلید و بقول خود او عام فهم و خاص پسند مورد بحث قرار گرفته و بسیاری آن را از متن اصلی با ارزش تر دانسته اند:

«[نگارنده] توفیق میرزا حبیب را در ترجمه حاجی بابا جوازی برای ترویج ترجمه آزاد نمی داند، ولی آن قدر در خود انصاف سراغ دارد که اگر کسی را در کار بریدن و دوختن و در آوردن متنی به قالب فارسی تا این حد موفق ببیند، بایستد و به احترام سر خم کند. کار میرزا حبیب همان قدر موفقیت آمیز است که کار ادوارد فیتز جرال در ترجمه رباعیات خیام به انگلیسی... و در عین حال کار هیچکدام دقیق و منطبق با اصول پذیرفته ترجمه نیست... نبوغ قاعده بر نمی دارد^۲»

(۱) محمد تقی بهار، سبک شناسی، جلد سوم، صفحه ۳۶۷، انتشارات امیر کبیر.

(۲) کریم امامی، کتاب امروز، زمستان ۱۳۵۳، کتابهای جیبی.

مقاله (در باب ترجمه عام فهم و خاص پسند حاجی بابا)

میرزا حبیب که از نظر طنز نویسی پیر و عبیدزاکانی است، قاطعیت و برندگی شوخی‌های عبید را با لحن روایی داستان بلند و روال يك گزارش اجتماعی و انتقادی تلفیق کرده است. بدین طریق نثر فکاهی سال‌های بعد که تقریباً در دهه‌های ۱۳۰۰ و ۱۳۱۰ نويسندگان ایران اثر نهاده نیز مرهون میرزا حبیب است.

اینک نمونه کوتاهی از شیوه نثر نویسی میرزا حبیب که بطرز اعجاز آمیزی واجد همه مشخصات بر شمرده در قبال است:

(حاجی با با مژده زنده بودن و رهایی ملك الشعرا را از اسارت تركمن‌ها به خانه‌اش میبرد، ولی برخلاف انتظار اولین مستمع او (ناظر) اصلاً خوشحال نیست. زیرا زن ملك الشعرا شوهر کرده و پادشاه هم مناصب او را به دیگری بخشیده است و خلاصه برای همه صرف میکند که ملك الشعرا مرده باشد.)

«خیلی کوشیدم تا بفهمم این خبر شادی چه اسباب اندوه او (ناظر) شده. این قدر گفتم که همه کس را اعتقاد این بود که خان مرده است. حتی زنش هم در خواب دیده بود که دندان آسایش، همان که همیشه درد میکرد، افتاده است. لذا حکماً بایستی مرده باشد و پادشاه نیز همین را گفته است. این که نمرده است نمیدانم چرا نمرده است. گفتم: خوب حالا که میگوی حکماً باید مرده باشد و پادشاه نیز گفته است حکماً مرده است. اما آنچه من میتوانم گفت این است که شش روز پیش از این در استرآباد زنده بوده است و حکماً باید زنده باشد، این که زنده است نمیدانم چرا زنده است.»

۳- شیوه نویسندگان اواخر قاجاریه

یکی از عواملی که زمینه را برای طرد نثر متکلف فنی آماده ساخت سادگی و روانی سبک منشیانه قاجاری است. و چون نوبت به ادبیات بیدارکننده اواخر قاجار رسید، یعنی آنگاه که به شیوه سهل انتقال معانی، افکار جدید نیز تلقیح شد، برای نخستین بار آثاری در ارتباط مستقیم با توده مردم به وجود آمد. این آثار را در دو گروه کلی رساله نویسی و داستان نویسی میتوان دید.

الف- رساله نویسی

رسمی که از دوره قاجاریه در ادبیات فارسی عمومیت یافته، خاطره نویسی، ثبت احوال و نگارش رسالات تاریخی و انتقادی است. در میان این گروه نویسندگان که آثارشان در ارتباط با نهضت مشروطه اهمیت دارد و نیز صاحب سبک ویژه ای هستند- میتوان میرزا ملکم خان- میرزا آقاخان کرمانی - میرزا علی خان امین الدوله- میرزا علی خان ظهیر- الدوله - حاج سیاح محلاتی و حاج یحیی دولت آبادی را نام برد. آثار برخی از اینان از جمله ملکم خان در زمان حیاتشان بر جامعه اثر بخشید (مثلاً شیوه جدلی ملکم و بحث هایی که معمولاً بصورت گفتگو مطرح میکرد بسیار مورد استقبال قرار گرفت) و آثار برخی در زمان حیاتشان حتی فرصت انتشار نیافت. ولی امروزه همه این آثار را میتوانیم از جنبه انعکاسی آن بنگریم، آثاری که از جامعه نشأت گرفتند

و روح مدعیات خلق و طرز فکر گروه روشنفکر را بازتابانند. و درعین حال از نظر سبک آئینه آخرین تحولات اسلوب نگارش زمان خود هستند.^۱

بطور کلی علیرغم اختلاف سلیقه‌ها و مشرب‌ها، این رساله‌نویسان در دقت تشریح و سنجیدگی قضاوت‌ها مشابهند. شور قومیت خواهی، ایران دوستی، برخورداری از يك دانش سیاسی در پر تو نثری که عادتاً موجز و بی‌آرایه اما شورانگیز و فاخر است در آثار اینان شاخص است. نمونه‌ای از نثر گزارشگر و وصاف ظهیرالدوله را نقل می‌کنیم (از تاریخ صحیح بی‌دروغ)^۲

(جسد میرزا رضا)

... ما بادرشکه تا نزدیک سربازها رفتیم. آن‌جا پیاده شدیم...
من رفتم تا پای چوبه‌دار. خوب تماشا کردم. حال غریبی درخود

(۱) درباره ملک‌خان رجوع شود به مجموعه آثار او و نیز: میرزا ملک‌خان نوشته فرشته نورایی، ۱۳۵۳. میرزا ملک‌خان نوشته: اسماعیل راثین ۱۳۵۳ و ...

درباره میرزا آقاخان کرمانی ر.ک. فریدون آدمیت، اندیشه‌های میرزا آقاخان کرمانی انتشارات فرهنگ ایران ۱۳۴۶.

از امین‌الدوله - ظهیرالدوله - حاج سیاح - دولت‌آبادی کتاب خاطرات. شان منتشر شده است که نمونه خوبی برای دیدن طرز نثری آنهاست.

(۲) در تاریخ صحیح بیدروغ یکی از سر فصل‌های مهم تاریخ ایران (ترور ناصرالدین‌شاه) را مجسم می‌کند. در «یادداشت‌های حکومت همدان» چگونگی بسیج و اعتراض دسته جمعی مردم را علیه فئودال‌ها و محکمران شرح می‌دهد. ر.ک.:

خاطرات و اسناد ظهیرالدوله، ایرج افشار، کتابهای جیبی، ۱۳۵۱.

مشاهده کردم. یعنی همان طور که نگاه میکردم بعد از یکی دو دقیقه دیگر نه میرزارضا را می دیدم نه دار را، بلکه چیزهایی می دیدم که نمی توانم بنویسم.

از غرایب این بود که چشم های میرزارضا پوشیده شده بود و حال آن که کسی را که خفه کنند لابد چشمهایش بیرون می آید. چه جای آن که پوشیده بماند و صورتش هیچ تغییر نکرده بسود. رنگش هم خفگی داشت. یعنی سیاه نشده بود. فقط پاهایش کبود شده بود. یا آن که چرك و کثافت زمان حبس بود... چون مدت حبسش چهار ماه چند روز کم طول کشیده بود ریشش بلند شده بود و موی سرش هم نزدیک به سه انگشت بلند شده بود. گاهی که موج هوا آهسته او را حرکت میداد به طور غریبی به آرامی رویش از طرفی به طرفی بر میگشت. گردنش هم کمی به طرف شانه چپش کج شده بود و يك پایش از پای دیگر قدری بلندتر بود...

(اعدام)

... هیچ حرف نزده بود مگر آن وقتی که زنجیر از گردنش برداشتند و پیراهن از تنش بیرون آوردند به آواز بلند که جمعی شنیده بودند «انالله و انا الیه راجعون» گفته بود. بعد زه را به گردنش انداخته و کشیدند. به قدر يك قامت که از زمین بلند شد قدری نگاهش داشتند. سه حرکت کرده بود، اول فشاری به دستهایش داده بود که شاید باز شود و زه گردن را بگیرد. بعد پاهایش را تا برابر شکمش بالا کشیده بود. بعد تشنجی در سینه و شکمش دیده شد و دیگر هیچ حرکتی در او دیده نشد... چند دسته موزیک هم در حین آویختن او مشغول نواختن بودند. جسدش را سه روز از دار پائین نیاوردند.^۱

ب- داستان نویسی

در این دوران داستان نویسی در مقایسه با رساله و مقاله نویسی کم رونق بنظر می رسد. اما همان چند داستان نویسی که پیدا شدند از دو نظر حائز اهمیت هستند نخست از باب تأثیر بر جامعه معاصر شان دوم از باب تأثیر بر اهل قلم.

از این داستان نویسان که به تعبیری آباء قصه نویسان امروزند، چهار تن شاخص اند: میرزا عبدالرحیم طالبوف تبریزی - حاج زین العابدین مراغه ای - سید علی اکبر دهخدا و سید محمد علی جمالزاده (که نخستین و پر تأثیر ترین کار خود را در این دوران منتشر کرد).

وجه مشخص حکایت های اینان التزام در پیدار کردن و آگاهی دادن بوده است. در ضمن نخستین توجهات به جنبه های هنری و ساختاری قصه البته برای جالب تر کردن آن نیز در این کارها بچشم می خورد. صحنه های سرگرم کننده، و تعابیر و اصطلاحات دلچسب، و اختلاط طنز آمیز و برانگیزاننده و قایع نشان می دهد که به این عرصه، تنها به دید کرسی تبلیغ و تلقین سیاسی و اخلاقی نگریسته نشده است.

طالبوف و کتاب احمد

عبدالرحیم طالبوف تبریزی در ۱۲۵۰ ه. ق. در تبریز متولد شد و هشتاد سال زندگی کرد. از نوجوانی به قفقاز رفت و تا آخر عمر در آن جا زیست. قفقاز در آن روزگار نزدیک ترین کانون اندیشه های نوین به ایران بود. طالبوف که از مجرای زبان روسی اطلاعاتی بدست آورده

بود، از راه قلم به بیداری مردم می کوشید و آنان را به معایب حکومت استبدادی و لزوم مشروطه آشنایی کرد. معروف ترین اثر طالبوف «کتاب احمد» است. احمد قهرمان کتاب، فرزند خیالی نویسنده است که سؤالات ساده و درعین حال حساسی درباره اوضاع ایران و علل عقب ماندگی آن از پدر می کند و این پرسش و پاسخ آئینه تمام نمایی از مشکلات و گرفتاری های ایران آن روز را بازمی تاباند «گرچه برخی سخنان او امروزه ساده لوحانه و مانند انشای طفل مکتبی به نظر رسد ولی در حدود ۹۰ سال پیش برای گفتن همین حرفها جسارتی فوق العاده و آزادگی و تجددطلبی بی اندازه لازم بود»^۱

نمونه ای از نثر طالبوف (که حاوی شناخت مردم روزگار ددباره خود اوست)

«...چند روز قبل در مجلسی کتاب هیئت شهادت بدست می گشت یکی جلدش را تعریف می کرد، دیگری خطش را توصیف می نمود، سومی نقشه هایش را خیلی می پسندید، یکی از منتقدین، باتنجنج، شیوه موروثی عزیز بی جعتان مصدر، گفت شنیده ام نویسنده این مزخرفات معقول و سامان دارد و صاحب چیز است، اما می گویند مضبوط است. سخنانش هر چه می گوید و می نویسد اصلاح معایب وطن ماست. کسی نیست از او بپرسد که بنده خدا، وطن ما را با این میوه های بهشتی و عطرنان که در هیچ جا نیست چه شده، چه عیب دارد که اصلاحش لازم باشد؟ یکی از حاشیه گفت: من او را

(۱) کریم کشاورز، هزار سال نثر فارسی، ص ۱۳۳۸، کتابهای جیبی، ۱۳۴۶. برای اطلاعات بیشتر درباره طالبوف ر. لک. «از صبا تا نیما» صفحات ۲۸۰ به بعد، فریدون آدمیت، «اندیشه های طالبوف»، مجله سخن دوره شانزدهم.

ملاقات کرده‌ام، نمی‌توان گفت مخبط است. بیچاره ناخوش است و به درد خودپسندی شدیدی مبتلاست. در ایران هیچ کس و هیچ طبقه را نمی‌پسندد. از مرکز سخن گفتم گفت بی قانون است و نظم ندارد. از حکام پرسیدم گفت ظالمند، جبارند، رشوه خورند. از میرزاها سخن به میان آوردم گفت کره میم و دایره نون را خوب می‌کشند اما هندسه نمی‌دانند، علم حساب نخوانده‌اند. مرده شوی جذروم آنها را ببرد. از طلاب مدرسه پرسیدم گفت یغما خوب شناخته. از علماء سؤال نمودم گفت آنها که در عتبات هستند حرص و آز ندارند... اما اکثر آنان که در ایران هستند ملاکند، محترکند، آشوب را دوست دارند، غوغای رجاله را می‌پسندند و صدای نعلین را می‌پرستند، از سی تا پنجاه هزار تومان دخل املاک سالانه دارند. از تجار پرسیدم گفت آنها فجارند، جز ترویج فروش مال اجانب، یا انبار کردن حبوبات از این طبقه فایده به حال ملک و ملت نیست. روزی از البسه نسوان سخن به میان آمد، گفت بلی، ایرانی برای غیرت و شعور خود قصر لباس زنان را مقیاس صحیحی قرار داده. بسر مبارك آقا که همه این‌ها را بی واسطه از مترجم این کتاب، حاجی میرزا- عبدالرحیم تبریزی در تهرخان شورا در خانه خود او شنیدم. حالا محاکمه فرمایند ناخوش است یا مجنون...»^۱

زین العابدین مراغه‌ای و سیاحت نامهٔ ابراهیم بیک

زین العابدین مراغه‌ای (۱۲۵۵-۱۳۲۸ ه.ق.) نیز از مردم آذربایجان بود که در جوانی پس از ورشکستگی مالی به قفقاز مهاجرت کرد و همان جا به کسب و کار پرداخت. سالهای میانی و آخر عمر را در ترکیه گذراند

(۱) کتاب احمد به کوشش م.ب. مومنی، کتابهای جیبی، ۱۳۴۶، ص ۱۴۴-۱۴۵.

و برای روزنامه‌های فارسی که در ترکیه و هند منتشر می‌شد مقالات روشنگری نوشت. معروف‌ترین اثر وی که «سیاحتنامه ابراهیم بیك یا بلای تعصب او» نام دارد، از نظر قدرت نفوذ بر اندیشه‌های آزادیخواهان و هواداران ترقی و اصلاحات در ایران کم‌نظیر بوده است. این کتاب شرح سفر جوانی ایرانی است که در خارج پرورش یافته و پس از سالها باشوق و شور به میهن خود سفر می‌کند. اما از ملاحظه شکاف عظیمی که میان شئون زندگی هموطنانش با دنیای پیشرفته دهان گشوده شگفت زده و رنجور می‌شود. ابراهیم بیك از نخستین کسانی است که اصطلاحاتی چون تعصب ملی - منافع ملیه و عمومی - و وطن مقدس را که دال بر تولد احساسات جدید قومیت ایرانی است بکار می‌برد.

لحن زین‌العابدین مراغه‌ای در «ابراهیم بیك» آمیزه‌ای است از خشم و طنز. وسواس او در گزارش جانشینان صحنه‌هایی که انتخاب می‌کند و بخصوص مناقشه دائمی‌اش با دیگران که باعث حل‌اجی مسائل می‌شود، بی‌شک چه از نظر پرداخت داستانی و چه از نظر روش انتقادی میراث مهمی برای نویسندگان بعدی نهاده است. مراغه‌ای در تألیف این کتاب از اثر طالبوف «کتاب احمد» الهام گرفته اما باید گفت که در طراحی صحنه‌ها از گذشتگان داستان‌پردازتر است. در نمونه زیر مشاهده می‌شود که مراغه‌ای تاچه اندازه به تکنیک داستان‌پردازی توصیفی امروز نزدیک است:

«... برگشتم بمنزل. مشهدی حسن هم رسید. گفت کالسکه تا دو ساعت حاضر است. دالاندار آمد. حسابش را دیده پنج تومان و نیم دادم خیلی ممنون شد. اشیاء را چیدیم. همه را بسته به حمل سپردیم و گفتم قدری خورده ریزهم باید خرید. مشهدی حسن گفت پس یوسف عمو با حال برود که میوه فروشان در این راه بسیارند. یوسف عمو و حمال رفتند و ما نیز از در پائین کاروانسرا بیرون شده به يك دربند بسیار قشنگ رسیدیم. دیدم زنی بی چادر از دري دویده و در آن طرف دربند به دري دیگر داخل شد. از مشهدی حسن پرسیدم این جا حمام است؟ گفت نه، خانه است. گفتم پس این زن چرا برهنه بود؟ گفت خیر برهنه نبود پیراهن و زیر جامه داشت گفتم نه بابا، من خود دیدم پیراهن داشت اما زیر جامه نداشت گفت در این جا زنان زیر جامه بس کوتاه می پوشند. شلواری هم از زیر آن مثل شلوار مردانه دارند. ولی در خانه گاهی شلوار زیرین را نمی پوشند. چون کوچه خلوتست ضعیفه بخیالش که کسی نیست بی چادر به خانه همسایه می رفت که از قضا به ما دچار شد... بسیار تعجب کردم گفتم مگر اینان را شوهرانشان نمی بینند؟ خندید گفت چطور نمی بینند، لباس همه این جور است. زنان علما، وزراء، سادات، اغنیا، فقراء همه ایران این طور است. گفتم مرگ من راست بگو، زوجه شما این جور لباس می پوشد؟ گفت اختصاص به من و غیر من ندارد، عرض کردم همه زنان را لباس این است که دیدی.

خلاصه رسیدیم نزدیک پوست خانه. هنوز یوسف عمو و حمال نرسیده بودند. خود رفته کرایه کالسکه را تا قزوین که چهارده تومان و نیم بود دادم. دیدم يك نفر در لباس تجار ایرانی در آنجا ایستاده، گویی انتظار چیزی را دارد. آمد پیش من، سلام داد و گفت من هم به قزوین خواهم رفت. از صبح تا حال در اینجا منتظر بودم که بلکه رفیق راهی پیدا شود. تا کنون راست نیامد. اگر راضی باشید

چهار تومان و نیم رامن بدهم سه نفری سوار شویم... چون نمی-
شناختم بروی مشهدی حسن نگاه کردم. اشاره کرد که ضرر ندارد.
من هم جواب قبول دادم. اظهار ممنونیت و تشکر نمود. در این
اثناء یوسف عمو هم رسید. اسباب را بستم به پشت کالسکه. قدری
خورده ریز را هم که در سر دست لازم بود در توی کالسکه جا بجا
کرده نشستیم. دوایم پریال به مشهدی حسن نیاز کردم. عذر خواستم.
تشکر و دعا کرد. همدیگر را وداع نمودیم.

- خدا حافظ

- خدا حافظ...»

علی اکبر دهخدا (۱۲۹۷ ه. ق. - ۱۳۳۴ شمسی)

از تحصیل کردگان اروپا و از روزنامه نویسان دوران مشروطیت
و از محققان بزرگ بعدی است. مقالات قصه گونه او، زیر عنوان
«چرند و پرند» گرچه در قالب قصه به معنای امروزی قرار نمی گیرد
اما از دو جهت قابل توجه است:

- توجه به زبان ساده و روان مردم.

- اثر گذاری شدید بر فکاهی نویسان و طنز نویسان بعدی.

محمد علی جمال زاده (متولد ۱۳۰۹ ه. ق.)

فرزند سید جمال الدین واعظ از آزادیخواهان صدر مشروطیت
است. در بیروت و سپس اروپا تحصیل کرده، کم و بیش در صف هواداران

(۱) میاحتنامه ابراهیم پیک. به کوشش باقر مومنی، نشر اندیشه ۱۳۵۲، ص

ترقی ایرانی بویژه در خارج فعالیت داشته است.

مجموعه داستان «یکی بود یکی نبود» که در ۱۳۳۷ ه.ق. در برلن به چاپ رسید بخصوص از نظر تاریخی اهمیت دارد. در این کتاب طی شش داستان گوشه‌هایی از زندگی طبقات مختلف مردم ایران در عهد مشروطه و چشم‌اندازی از اوضاع اجتماعی روزگار، با زبانی ساده و شیرین و با کاربرد اصطلاحات و تعابیر عامیانه، تصویر شده است. کتاب به عنوان نخستین پاسخ به مقتضیات يك نوجویی فرهنگی و ادبی در اجتماع آن روز اهمیت بسیار دارد.

اهمیت دیگر آن، بقول کارشناس روس چاپ‌کین «تنها بایکی بود یکی نبود است که مکتب و سبک رئالیستی در ایران آغاز شده است»^۱ اما بویژه اساسی‌ترین امتیاز کتاب این است که به شکل مفصلی میان دوزخ ادبی قرار دارد، از سوئی خلف صدق کوشش‌های ادبی حوزه مشروطه است، از طرفی طلیعه داستان‌نویسی جدید در دوره بعدی، بخصوص الگوهای آن از قبیل آخوند عرب مأب، هوچی سیاسی، فکلی غرب‌زده، ویلان الدوله و غیره، بارها مورد تقلید و بازسازی قرار گرفته است.

بهر حال جمال‌زاده که به لطف يك عمر طولانی در تمام جریانات نثری ادوار معاصر ایران حاضر و فعال بوده، با «یکی بود یکی نبود» حلقه داستان‌نویسان ابتدایی را تکمیل می‌کند، و نیز طلوع دوره بعدی را بشارت می‌دهد.

(۱) نقل از «از صبا تا نیما»، یحیی آرین‌پور، صفحه ۲۸۱ جلد دوم.



وضع هنرهای کلامی و ادبی در پایان دوران به شکل زیر است:
نمایشنامه نویسی اساساً يك وسیله بیان انتقادی شناخته شده
است.

از رساله نگاری و روزنامه نویسی نیز تبلیغ و روشنگری اذهان
قصد می شود.

شعر مطبوعاتی ترانه عوام است و در آن مشکلات و مسائل روزانه
با ساده ترین بیان تشریح می شود.

داستان نویسی، جز آثار چند تن که برشمرديم، هنوز جنبه تفنن
و سرگرمی دارد، بخصوص اغلب نویسندگان عنایتی به سبك ندارند یا
شاید بتوان گفت تنها تكنيك شناخته شده روزگار، گزارش منظم يك
واقعۀ است.

بطور کلی ادبیات مشروطه حامل تحولی در فکر است، اما نمی-
تواند خود را یکسر از قید ساخت های کهن کلام و ادب سنتی رها
کند. از این رو برای پاسخگویی به ضرورت های تجدد از قالب های
تازه وارد نظیر روزنامه نویسی و نمایشنامه نویسی سود می جوید، اما
اگر از شعر و داستان سود جوید دیگر آن را شعر و داستان سنگین
و جدی نمی داند.^۱

(۱) القاب تحقیر آمیزی نظیر «تصنیف ساز»، «روضه خوان» و «عوام» که از طرف
برخی همعصران به عارف قزوینی شاعر ملی مشروطیت داده شد شاهی
براین مدعا است.

نتیجه گیری

۱- پس از شکست ایران از روسیه، در زمان فتحعلیشاه برای نخستین بار بیخبری و غرور قرن‌ها درهم ریخت و واقعیت عقب‌ماندگی کشور، در اذهان روشنفکران ظاهر شد. نثر منشیانه این دوران قهراً به این امر توجه کرد که باید در حد فهم عامه ساده و روان نوشته شود.

۲- در اواخر دوره ناصری بدنبال بسط روابط با کشورهای اروپایی فکر قانون و حکومت ملی و مفهوم ملت اندک اندک در میان مردم پا گرفت و نویسندگان این دوره از طریق نوشتن و ترجمه رسالات و مقالات یا نمایشنامه‌ها در بیداری اذهان کوشیدند.

۳- با امضای فرمان مشروطیت فکری که سال‌ها ادامه داشت شکفت. پیروزی مجدد آزادیخواهان بر استبداد صغیر ریشه‌های آزادی را محکم‌تر کرد و برپایی جنگ اول جهانی، بیش از پیش ایران را در جریان تحولات جهانی قرار داد.

۴- سرانجام میراث قلمزنان دوره ناصری به شکل زیر در نثر حوزه مشروطیت تجلی کرد.

- نوشتن رسالات اجتماعی و انتقادی، تاریخ‌نگاری و ثبت وقایع روز.

- ترجمه آثار مغرب‌زمین.

- بسط فن روزنامه‌نگاری در ارتباط با توده‌ها.

- انتقاد اجتماعی به طریق عام فهم و خاص پسند.
- اختیار اسلوب نگارش موجز، مفید و بی آرایه.
- عصبیت و شور ملی.



فصل دوم

فترت

(۱۳۰۰ - ۱۳۱۵)

۱- مشخصات کلی دوران

در آستانه این دوران باید نیم‌نگاهی به میراث ادبی و هنری مشروطه داشت.

یکی از انگیزه‌های نیرومند آن ادبیات‌تعلقات سیاسی است که در دوره دوم به تدریج فرو می‌نشیند. مختصر آنکه مباحثاتی که منجر به نگارش رسالات و مقالات و اشعار اجتماعی می‌شد باغیبت خود، خلق این گونه آثار را نیز به بوته تعلیق افکند.

مهم‌ترین انگیزه‌ای که در این دوران نیز باقی می‌ماند بحث تجدید ادبی است که يك موضوع ذاتی نسبت به امر ادب بشمار می‌آید. این بحث از حدود سال‌های ۹۸-۱۲۹۷ شمسی میان مجله دانشکده (به مدیریت محمدتقی بهار) و روزنامه تجدید تبریز (به سردیری تقی رفعت) بطور جدی آغاز شد. بخصوص در سبك نويسندگی رفعت و همگامانش مایه‌های عصبیت و جمله‌پردازی‌های کوبنده، حامل نفس‌های

يك زمان شتابناك و متحول است. اما این بحث بزودی فرو می‌نشیند^۱ با این حال چون به دوره دوم میرسیم، یکی از موفق‌ترین تجددخواهی‌ها را از جانب نیمادوشیج ملاحظه می‌کنیم. شاعر پایه‌های يك نوگرایی سنجیده را در شعر می‌ریزد. البته شعر فارسی بر میراثی متکی است که به هر نوعی احساس امنیت می‌بخشد، در عوض در قالب‌های جدید نثر (مثلاً قصه‌نویسی یا نمایشنامه‌نویسی) سنت قابل اتکایی وجود ندارد. تحول هنری نیز محتاج گذشته و تجربه و سنت است.

بنابر این در این عهد، چون بعثت مقتضیات روز، غوغای سیاسی فرو می‌نشیند ساخت‌های نگارش نیز اغلب جامد می‌ماند.

هر جریانی در اوج خویش سقوطش را می‌پرورد. این امر در نهضت‌های ادبی دنیا شواهد مسلمی دارد^۲ شعر حافظ که ذروه کلام شاعرانه فارسی بشمار می‌آید، بسیاری از عوامل انحطاطی شعر دوره صفوی را در خود نهان دارد. به همین سیاق می‌توانیم گفت که ادبیات مشروطه تقریباً با به کرسی نشستن نهضت آن ازین رفت.

وقتی مشروطیت که به عنوان يك وسیله تغییر مطرح شده بود خود به عامل ثبات ساز تبدیل شد و پویایی آن وسیله رجال سیاسی و نفوذ

(۱) در مورد تقی رفعت ر. لک. به فصل نقد ادبی در همین کتاب.

(۲) مثلاً در فرانسه که سه مکتب رومانتیسم، رئالیسم و سمبولیسم تقریباً در فاصله کوتاهی جانشین یکدیگر شدند. آثار لامارتین - استاندال - موسه - هوگو - فلوربر - بالزاک و کمی بعد بودلر طی چند سال نزدیک بهم انتشار یافته است. در نظر بگیریم که رومانتیسم خود بتازگی از نبردی قطعی علیه مکتب کلاسیک باز گشته بود. برای آشنایی بیشتر ر. لک. به کتاب مکتب‌های ادبی نوشته رضا سید حسینی، کتاب زمان.

سیاست‌های بزرگ متوقف گردید، حاصل چیزی جز نابودی دست اندرکاران انقلاب و فرسایش سریع سخنگویان آن نبود. آن‌چه که بهر حال شگفتی حُرکت اجتماعی است، این که سخنگویان مشروطه که در بحبوحه استبداد ناصرالدینشاهی لب‌گشوده بودند در بحبوحه پارلمان‌تاریسم از نفس افتادند؛ یا به‌عکس در زمانی که اوج مرکزیت و اقتدار دولت بشمار می‌رفت، یعنی دوران رضاشاه، عقاید و مرام‌های سرکش شروع به رسوخ در ادبیات کرد.



یکی از حساسیت‌های ادبیات مشروطه ناسیونالیسم و تعظیم و تحسین نسبت به گذشته درخشان ایران بود. عنوان فرزندان سیروس و دارا، یا اولاد شاه‌عباس و نادر خطاب به مردم ایران، از مصطلحات دائمی نویسندگان و روزنامه‌نگاران عهد مشروطه بشمار می‌رفت. ایرانی در پی آشنایی به گذشته درخشان حسرت‌عهد قدیم را می‌خورد تا آن‌جا که حتی در موارد بسیار این احساس به نوعی ضد تازی بودن و تمایل به زرتشتیان می‌انجامید. در پی این احساس، يك انتظار تا اعماق جامعه ایران نشر می‌کرد: ظهور يك ناجی مقتدر، يك دست‌غیبی، يك اراده آهنین که از سطوح پائین برخیزد، و با حفظ امنیت سرزمین اجدادی و تقویت قشون، آن روزگار درخشان را زنده سازد و در نیل به این منظور در جنبش و خیم‌های اداری نیز گرفتار نشود.

در مقابل این گرایش به قدرت مطلقه ندای طرفداران فعالیت‌های

دمو کرائیک روز به روز در هرج و مرج فزاینده، باز گشت فرصت طلبان به مقامات، ضعف و بی ارادگی حکومت مرکزی ضعیف تر می شد. کودتای حوت ۱۲۹۹ و تشکیل کابینه سیاه از همین رو در میان بسیاری قشرها و از آن جمله گروهی از روشنفکران و اهل قلم با حسن استقبال مصادف شد.

آرامش گورستان که از آن پس پدید آمد و روز به روز بیشتر استیلا یافت عملاً نشان داد که برای فعالیت قلمی زمینه دیگر شده است. یکی از فوری ترین نتایج این وضع غیر سیاسی شدن فعالیت های قلمی بود. درس لوحه مرام حکومت نوعی ناسیونالیزم باستان گرا تشویق و تقویت می شد. در نتیجه تفکر اجتماعی مردم گرا جای خود را به تبیین اصلاحات موجود داد و جنبه های تند و تیز ادب مشروطیت، به خورده گیری از صورت های ناخجسته اخلاق فردی تعدیل گردید. بقولی «چون آنها از آسباب افتاد و مملکت بظاهر آماده پیمودن راه ترقی شد، نثر هم از آن کیفیت بیرون شد و در کارهای اساسی تر و لازم تری بکار افتاد.»^۱ که مراد از کار اساسی و لازم همان تحقیقات ایرانی باشد.

در این مورد پرویز خاثلری می نویسد:

«به تدریج تتبع و تحقیق تاریخی و ادبی در باره ادبیات قدیم فارسی رواج یافت و ذوق ایجاد و ابداع را تحت الشعاع قرار داد... توجه ادیبان و اهل قلم به تحقیقات ادبی در سال های اخیر نتیجه

مقتضیات سیاسی و اجتماعی کشور بوده است. نبودن آزادی و سانسور شدید مطبوعات در دوره دیکتاتوری به حدی بود که اشعار تغزلی را نیز شهر بانی سانسور می کرد... به این سبب تحقیقات ادبی و تاریخی و آن چه مربوط به گذشته می شد آنهم به طریقی که هیچگونه حکم و قضاوت و نظری از طرف نویسندگان اظهار نشود که با سیاست زمان سازگار باشد سالم ترین کارها بود^۱»

بطور خلاصه خصلت های اساسی آثار این دوران چنین است:

- رشد ناسیونالیسم باستانگرا.
- اندیشه اخلاق گرایی و مصالحه جویی.
- احترام از مسلک های سیاسی بر اثر خفقان موجود.
- احساسات گرایی و رومانسیسم.

۲- تحقیقات ادبی و تاریخی

شواهد نشر اندیشه های ایرانیکری و ناسیونالیسم را می توان در اخبار و آثار دوران مشاهده کرد. ترجمه متون پهلوی، بزرگداشتی که از مفاخر ملی نظیر فردوسی به عمل می آید، بازسازی مزارات معارف کهن، تجدید نامگذاری اماکن با الهام از نام های باستانی، نهضت پارسی سره نویسی، رواج زرتشتی گری، سرودها و چکامه ها و نمایش ها (۱) پرویز خانلری - نثر فارسی در دوره اخیر - نخستین کنگره نویسندگان

که البته در آثار اهل قلم به حالانی متفاوت بروز می کند. تحقیق در فرهنگ و ادبیات ایرانی به شکل نو ابتدا از طرف انجمن علمی و ادبی ایرانیان مقیم برلن آغاز شد. از اعضای مهم این انجمن محمدقزینی، کاظم زاده ایرانشهر و سیدحسن تقی زاده بودند^۱ آشنایی با طریقه تحقیق شرق شناسان بزرگ اروپا و استفاده از کتابخانه های نفیس آن سامان بعضی از اعضای آن انجمن را به خط تحقیق درست انداخت. شعار نویسندگان کاوه یا لاقل مدیر مؤسس آن تقی زاده عبارت از «قبول بلا شرط و قید تمدن اروپا» با «اهتمام بلیغ در حفظ زبان و ادبیات فارسی» بود...^۱

بدیهی است که این قبیل تحقیقات در خود ایران نیز در چنان حال و هوایی دنبال می شد. نام و فعالیت برخی از سرشناس ترین محققان آن عهد از قرار زیر است:

محمدعلی فروغی تاریخ ایران را می نویسد، پیرامون شاهنامه و حافظ و خیام تحقیق می کند و سیر حکمت در اروپا را البته تا قرن ۱۸ تدوین می کند، یا درباره حکمت بقراط و ابن سینا مقاله می نگارد. «شگفت آنست که با وجود آشنایی کافی به حکمت و ادب اروپا چیزی از ادب و حکمت اروپائیان در نقد او انعکاس بارز ندارد... در فروغی اعتدال اصل است»^۲

سیدحسن تقی زاده که در گرماباد مبارزات سیاسی مشروطه کنار رفته بود، به سیاست بر می گردد. اما فعالیت های قلمی او معطوف می شود

(۱) نقد ادبی - عبدالحسین زرین کوب ص ۶۴، امیرکبیر ۱۳۵۴.

(۲) همان مأخذ، صفحه ۶۵۱.

به تحقیق در تمدن‌های قدیمی، پژوهش‌های ادبی یا تحقیق درباره گاه شماری و کیش‌مانی. از خاطرات تقی‌زاده در مورد مشروطیت که در آن شاهد دست اول بوده، جز چند گفتار، چیزی نخواهیم یافت.

محمدقزوینی در تنقیح و تصحیح آثار گذشتگان روش قیاسی و ذوقی را به شدت نفی می‌کند. روش او که بر اساس کهن‌ترین متون عمل می‌کند، الگوی اهل فن می‌گردد.

ابراهیم پودداد اوستا را به فارسی ترجمه می‌کند و تمام عمر را در کرو و باز شناسی متن‌های پهلوی می‌نهد. ارحتی بعدها به آئین زرتشت می‌گراید.

محمدتقی بهاد نیز چون اغلب معاصرانش در ادبیات پهلوی مطالعه می‌کند، منظومه‌های پهلوی را به فارسی برمی‌گرداند، متون کهنه را تصحیح و چاپ می‌کند و درباره فردوسی می‌نویسد. (محصول شاعرانه بهار مقوله دیگری است)

حتی صادق هدایت جوان نیز پهلوی می‌آموزد تا کارنامه اردشیر پاپکان را به فارسی برگرداند یا به دستگیری مجتبی مینوی، نمایشنامه ضدتازی «مازیار» را می‌نویسد. در این میان احمد کسروی در تاریخ مشروطه تاحدی «امروزی‌تر» است، گرچه او نیز از تحقیق مسائل کهن، سکه‌ها، زبان‌های محلی و کیش‌های کهنه باز نمی‌ماند. و تعمدی در نگارش پارسی سره و اجتناب از واژه‌های حتی مصطلح عربی دارد. در سایه فراغت از کار سیاست تحقیقات با ارزشی در زمینه تاریخ ایران صورت می‌گیرد. از میان تاریخ‌نویسان، آثار حسن پیرنیا، فروغی و کسروی چشمگیرتر

است.^۱

- بطور کلی تحقیقات ایرانی در زمینه‌های ذیل صورت می‌گیرد:
- تصحیح و انتشار متون قدیمه فارسی.
- تاریخ‌نگاری.
- بررسی، پژوهش و ترجمه متون پهلوی و قبل از آن.



با تمام این احوال، تا آن‌جا که به‌این رساله مربوط است، اغلب این استادان از لحاظ شیوه نثر نویسی چیزی به ادبیات فارسی نیفزوده‌اند. نثر اینان از نظر ادبی ارزش ویژه‌ای ندارد. نثری است البته صحیح و عموماً خنثی و بی‌روح. اختلاطی است از طرز انشاء قدما مثل بیهقی و ناصر خسرو و حتی اخلاق ناصری و کلیه و دمنه، با برداشتی از جمله بندی‌های فرنگی، که گاه متمایل به غلبه عنصر عربی است و گاه به عنصر فارسی فرهنگستانی گرایش دارد؛ و بهر حال اغلب از جاسنجینی عمداً از شیوه‌های نثر خطابی و صریح روزگار مشروطیت دوری می‌گزینند

- ۱) برای آشنایی کلی با این محققان رجوع شود به:
 - الف- نقد ادبی، زرین کوب، مبحث «ایران بین نوجویی و سنت‌گرایی» صفحات ۶۱۷ تا ۶۶۳.
 - ب- دوره‌های مجله راهنمای کتاب- و فیات معاصرین، ایرج افشار.
 - ج- نثر معاصر- ایرج افشار، انتشارات معرفت.
 - د- راهنمای تحقیقات ایرانی- ایرج افشار، مرکز بررسی و معرفی فرهنگ ایران (بخصوص مقدمه کتاب) ۱۳۴۹.
 - ه- سخنرانی پرویز خانلری در اولین کنگره نویسندگان ایران (۱۳۲۵)

و حتی از شیرینی شیوه معروف به «اخوانیات» سال‌های پیش نیز در آن چندان خبری نیست. نثری مندرس که در قیاس بانثر محققان روزگار ما پوسیدگی آن آشکارتر می‌شود.

در این میان شیوه کسروی تازه‌تر است. به خصوص در «تاریخ مشروطه ایران» که لزوم گزارش لحظه به لحظه اوضاع، گاهی آن را به اسلوب داستان‌نویسی نزدیک می‌کند.

احمد کسروی (۱۲۶۷-۱۳۲۴)

شانزده ساله بود که جنبش مشروطیت در آذربایجان آغاز شد و او در تبریز شاهد امین وقایع مهمی شد که در کتاب «تاریخ هجده ساله آذربایجان» (جلد دوم تاریخ مشروطه) آورده است. کسروی عمری را در نگارش مقالات متنوع گذراند، اما نظرش درباره شعر و رمان آمیخته با تعصب و پیش‌داوری است. کسروی این رشته کارها را بدآموزی و علل بدبختی قوم ایرانی می‌داند. در واقع به هنر عنایتی ندارد و اغلب مدعی آثار هنری است. اما شم او نسبت به تاریخ و پسندش از آدم‌های تاریخی پایگاهش را در این زمینه بالا برده است. سبک کسروی چالشگر، جدلی و از نظر دقت انتقادی و آشتی‌ناپذیری ممتاز است. نثر او به خاطر دوری از استعمال لغات تازی و بکار بردن واژه‌های مهجور فارسی کاملاً مشخص است. و با همه ایرادهای وارد بر آن گویی این نثر با سرگذشت مشروطه ملازمت دارد. تاریخ مشروطه به گفته او شرح زندگی کسانی است که «بادلیری‌ها و مردافگی‌های خود روی ایران را سفید کردند

و نام‌هاشان در تاریخ این توده باز خواهد ماند.»

نمونه‌ای از نثر کسروی. (پس از شورش دوستان، سربازان روس قزاقی که مدت شش سال تبریز را آماجگاه وحشت و قتلگاه مجاهدان کرده بودند، به تدریج شهر را ترك می‌کنند):

... امروز یکی از روزهای نیک تبریز شمرده می‌شد. دست مسمگری به سوی ایران دراز شده و گلوی غیرتمندانی را فشرده بود. و امروز دور و نزدیک از آن دست بیزاری نمودند و نفرین فرستادند. تیره‌دلانی به چیرگی بیگانگان خرسندی داده و مردان غیرتمندی را از دار آویزان دیده و شادی هانموده بودند، امروز سرافکنده و شرم‌نده گردیدند. بچگان دلشکسته‌ای امروز روهاشان خندید و شادی در دل‌هاشان راه یافت. بچه بدبختی که یکروز پدرش را دیده کسانی کشیدند و بردند و دیگر بازنگشت، دیگر او را ندیده و همیشه مادرش را گریان و اشکریزان دیده بود؛ امروز پس از شش سال باز نام پدرش را شنید و از سرگذشت او آگاه گردید و از نگاه‌های مهرآمیز مردم و دستهایی که به سرش کشیده می‌شد دلشاد گردید... در گورستان امیر خیز بر سر خاک کشته‌ای زنانی دیدم که نشسته و شمع‌ها برافروخته‌اند، و دختر بچگانی را دیدم که رخت‌های نیمه نو به تن کرده و در پیرامون مادرشان نشسته و نگاه‌های کودکانه براه دوخته‌اند، توگفتی می‌گویند: «ما نیز پدر کشته‌ایم».^۱

۳- داستان نویسی

گفتیم از زاویه تجدیدی که سرچشمه شیوه های پیشرو نویسندگی امروز ماست، نشر محققان این دوران چندان قابل بحث نیست و شیوه نگارش امروز، در مقایسه، خود را به شیوه نثری صاحب قلمان حوزه مشروطه مدیون تر می داند. اینک می پردازیم به شیوه نثری داستان نویسان آن روزگار.

در این زمان داستان نویسی نیز صراحت و روشنی عهد مشروطه را از کف نهاده است. البته داستان نویسان سعی می کنند آثار خود را با عقاید انتقادی زینت دهند، ولی بطور کلی شیوه رایج داستان نویسی از طرفی دربند افسانه پردازی به سبک قدیم و از سویی زیر نفوذ ترجمه ادبیات سلحشوری و رومانیک خارجی و گرفتار قضایای پنداری و رؤیاهای پهلوانی یا عشق های جاودانه، فداکارانه و اندوهگین است. و آن زیورهای انتقادی به شکل محکومیت عوارض نظام زندگی (خود فروشی - رباخواری - بیعاری - ظلم به زنان - تعصبات مذهبی و بندوبست چی گری) تقلیل یافته است. نیز ترجمه قصه های کارآگاهی و پلیسی به فارسی که از تازه های این روزگار است طبعاً بیش از پیش قصه نویسان را به وضعیت های پنداری دلالت می کند.

برای یافتن سرچشمه های شیوه رایج باید به ترجمه های رمانیک ادبیات خارجی و بخصوص فرانسه در این سالها توجه کرد. این آثار عادتاً از میان آن دسته کارهای رومانیک انتخاب شده که در آن ها خلعت شورشی رومانیک کمتر و جنبه مفرط احساساتی اش (سانتیما تالیزم) بیشتر

باشد. ترجمه‌هایی از شاه‌توت‌بریان (آتالا) لامادتین (گرازبلا) میشل زداگو (پاردا یان‌ها) الکساندر دوم (عشاق ناپل) ادژن سو (یهودی سرگردان) پونسون دوترای (بیعاران پاریس) گونه (ورتر) آلفونس کاد (ماگدولین) و نیز قصه‌ها و قطعاتی از بایردن-آنا تولفرانس-آلفرد و موسه-پوشکین و دیگران چقدر شبیه است به نسخه بدل‌های ایرانی آن‌ها: فرنگیس (سعید نفیسی ۱۳۰۳) اسرارشب (عباس خلیلی ۱۳۰۵) تهران مخوف (مشفق کاظمی ۱۳۰۵) جنایات بشر (ربیع انصاری ۱۳۰۸) پریچهر (محمد حجازی ۱۳۰۸) لازیکا (حیدرعلی کمالی ۱۳۰۹) من هم گریه کردم (جهانگیر جلیلی ۱۳۱۱) پهلوان زنند (شین پرتو ۱۳۱۲) و غیره.

اما به نظر می‌رسد مؤثرترین ترجمه‌ها از لحاظ انعکاس در طول زمان برگردان بینوایان اثر معروف دیکتود هوگو باشد که حسینی مستعان آن را بین سالهای ۱۳۱۰-۱۳۰۷ ترجمه و منتشر کرده است. شیوه ترجمان بینوایان و دید هوگووار (به استثنای فضای انقلابی کتاب بینوایان) نه تنها بر آثار بعدی خود مستعان و معاصرانش اثر گذاشت بلکه در قیافه قطعات ادبی، داستان‌ها و پادرقی‌های مجلات به نحو گسترده و دیرپایی زندگی ورشد کرد. شیوه مستعان در این ترجمه اختلاطی از شیوه رومانیک مقبول روز، جمله‌پردازی‌های خوشاهنگ، ترکیبات ابدائی، و بالاخره اصطلاحات معروف به آخوندی است تا مثلاً به نظائر این جمله برسد که سبکی مستقل را در نویسندگی روز-کارش ارائه می‌دهد:

«در اختلاط احساسات و سوداهایی که از يك سنگر دفاع می-

کنند همه چیز هست، شجاعت، جوانی، اشتیاق به کسب شرف، مجذوبیت، کمال مطلوب، ایقان، ولع بازی کنندگان و خصوصاً امیدواری‌های متناوب...»

برای بهتر نمودن این شیوه که چه بسیار مخالفت‌ها برانگیخته، اما طی دو نسل طرز مقبول و مورد غبطه گروهی از نویسندگان بوده است تکه‌ای از ترجمه بینوایان را می‌آوریم:

(مرگ گاددوش کوچک)

«تماشاگاهی بود وحشت‌انگیز و جذاب - گا و روش تیر باران می‌شد و سر به سر گلوله‌ها می‌گذاشت. گنجشکی بود که صیادان تیر انداز را به منقار می‌آزرد. هر يك شليك تفنگ را با يك بند شعر پاسخ می‌گفت. پیوسته هدف گلوله‌اش می‌ساختند. همیشه تیرشان به خطا می‌رفت. افراد گارد ملی و سربازان هنگام نشانه گرفتن او می‌خندیدند. دراز می‌شد. فوراً پاهای می‌خاست، در گوشه دری از نظر محو می‌شد، سپس بیرون می‌جست، ناپدید می‌شد، باز پدیدار می‌گشت، هر دفعه که صدای چهار پاره ریختن توپ بلند می‌شد شستی به بینی می‌نهاد و پنجه می‌گشود و بدینگونه به توپ جواب می‌گفت در عین حال فشنگ‌ها را بدیغمای برد، فشنگدان‌ها را خالی می‌کرد و زنبیل خود را می‌انباشت. شورشیان نفس زنان از اضطراب با چشمان خود دنبالش می‌کردند، سنگر می‌لرزید، لکن او می‌خواند که این کودک نبود، يك مرد نیز نبود، لاتی پریزاده بود. هر که می‌دیدش می‌توانست بگوید که این دیو بچه شکست‌ناپذیر میدان جنگ است. گلوله‌ها دنبالش می‌دویدند، او از آنها چابک‌تر بود. خدا می‌داند چه بازی مخوف «قایم باشک» با مرگ می‌باخت. هر دفعه که

چهره پهن بینی عفریت مرگ نزدیک می شد کودک لات تلنگری به آن می زد.

معهدا گلوله ای که راست روتر یابد سگال تر از دیگران بود، سرانجام به این بچه آتشپاره رسید. دیده شد که گا وروش لرزید، سپس از پای در افتاد، هر که درسنگر بود فریادی از دل برکشید، لکن در این موجود کوچک اندام اثری از «آتنه» وجود داشت. برای لات افتادن برسنگفرش به منزله افتادن غول برخاک است. گا وروش نیفتاده بود مگر برای آنکه برخیزد. از زمین برخاست. و بر سر دوزانویش ماند، جویبار باریک و طولی از خون بر چهره اش خط انداخته بود. دودستش را به هوا بلند کرد. به سمتی که گلوله از آنجا رسیده بود نگرستن گرفت و به خواندن مشغول شد... به خاک افتادم آخر/ گناه از کیست از ولتر/ بینی من در میان جو / گناه از... این بند رابه پایان نرساند، گلوله دیگری از همان تیرانداز صدایش رادر گلویش برید. این دفعه چهره اش به سختی به سنگفرش کوچه خورد و دیگر از جا نجنبید. این جان کوچک عظیم به آسمان پرواز کرده بود!...

دربیان نثر معروف ترین داستان نویسان آن روزگار، حزن و اندیشه، درد نهان، هذیان دل، سودایی مزاجی و مالیخولیا، حس نظم و حیفا شدگی جای ویژه ای دارد. این خصوصیات که از اصول اساسی مرام رومانیک است، یکجا در رضا کمال شهرزاد دیده می شود؛ و بدین لحاظ او را می توان برجسته ترین نماینده شیوه یاد شده دانست. شهرزاد نمایشنامه نویسی بود که برای نخستین بار آثاری پر مشتری نوشت یا

ترجمه کرد و باموفقیت بر صحنه‌های تئاتر ایران آورد. او اصولاً در زندگی هنری و همچنین روابط خصوصی مرد موفق بود.

نام‌های نمایشنامه‌هایش: شب هزار و یکم - عباسه خواهر امیر - گل‌های حرم و درسایه‌های حرم (در فاصله سال‌های ۱۳۰۷ - ۱۳۱۲) نشان از طرز سلیقه رومانتیک او و فضای افسانه‌ای و پر حسرت داستان‌هایش دارد. سرانجام خود او نیز به سال ۱۳۱۶ در میان جامه‌های ابریشمین و عطرهای افسونگر خود کشتی کرد و به روح زمان پیوست.^۱

نمونه‌ای از نثر شهرزاد که با توجه به سال نگارش (۱۳۰۷) یکی از چیره‌دست‌ترین پیشروان شیوه یاد شده را نشان می‌دهد:^۲

نمایشنامه شب هزار و یکم

(شاه پس از دادن دستور قتل شهرزاد.)

ورود شاه

کنیزان و رقاصان (مراسم آمدن شاه را به جا می‌آورند)
شاه - مثل برگ خزان به خاک ریخته‌اند... برخیزید... برای
چه همه رنگ خود را باخته‌اید، برای چه مثل جسد بی روح

(۱) مقارن با ماه‌هایی که شهرزاد به طرف خودکشی سیر می‌کرد، صادق هدایت برجسته‌ترین پیشوای رئالیسم ایران در نویسندگی، اثر معروف خود بوف کور را منتشر کرد. تقابل این تولد و مرگ خود کنایه بامعنایی است. اما صادق هدایت نیز ۱۴ سال پس از شهرزاد خودکشی کرد، و البته با انگیزه متفاوتی. مقایسه علل و ریشه‌های خودکشی یک نویسنده رومانتیک و یک نویسنده رئالیست (با توجه به وجوه اشتراک این دو مکتب) میتواند موضوع یک بررسی کلی در چشم‌انداز ادبیات قرار گیرد.

(۲) برای اطلاعات بیشتر درباره رضا کمال شهرزاد ر. لک. «زندگی و آثار رضا کمال شهرزاد» ابوالقاسم جنتی عطایی - امیر کبیر - ۱۳۳۳.

شده اید؟ (با تبسم هول انگیز.) می دانم برای چیست... چقدر از تماشای این قیافه های ترسناک پریده رنگ لذت می برم. خوب می دانند که زیبایی و جاهتشان ابداً در تلب من مؤثر نیست... مثل گل های خوش رنگ مسموم در اطراف من رویده شده اند... ولی قبل از این که عطر زهر آلود آنها مرا از هوش ببرد آنها را به خاک انداخته لگد مال می کنم... ها چه می کنید؟ جای يك نفر بین شما خالیست. اگر آرزوی سرنوشت او را دارید اظهار کنید... چه عروس بی نظیری را الان خاك در آغوش گرفته است. (متفكر.) راستی بی نظیر بود... هزار و يك شب تمام مجذوب او شده وعهد خود را فراموش کرده بودم... هزار و يك شب تمام كه نظیر نخواهد داشت (صدا می زند.) بیایید... چه می خواستم... نمی دانم چه می خواستم، گلوی من می سوزد، تشنه هستم... این عطش چیست؟ يك جرعه شراب از همان شراب سرخ كه من دوست دارم (ساقی شراب ریخته بدست شاه میدهد - شاه خیره به او نگاه می كند.) برای چه آنقدر سرخ است... بیشتر از همیشه سرخ است (ساقی از بیم جان به زمین می افتد.) نه، واهمه مكن، هر چه بیشتر سرخ باشد برای من گوارتر است. به رنگ خون... به رنگ خون شباهت دارد... به رنگ خونی كه از گلوی يك ملكه قشنگ جاری شده باشد... (ساغر را به لب می برد.) چقدر شیرین است، باید مزه خون همین طور شیرین باشد... هر قطره آن به يك برگ گل سرخ شبیه است. تا خون به زمین نریزد گل سرخ نمی روید (دست به گلو بند یا قوت ساقی میبرد.) رنگ یا قوت سینه تو زیبا تر است یا رنگ این شراب (به سینه عریان ساقی خیره می شود.) چقدر سینه تو لطیف است، لطیف تر از صدف عاج است. تو امشب خودت را آراسته ای، يك شب هم خوابگی سلطان به سفر مرگ می ارزد.... (همه می روند. شاه می ماند.)

او برای من قصه می گفت و من محو صدای او بودم تا به خواب

می رفتم... و همین طور قصه ها تا صبح دوام داشت. اگر همان صبح شب اول معدومش کرده بودم آن قدر فکر او حالی مرا شکنجه نمی داد.... من تنها هستم... آه چقدر تنها هستم. برای چه همه رفته اند، چرا مرا تنها گذاشتند؟ (ساغر خالی از دستش به زمین می افتد.) این چه صدایی بود... ساغر من به زمین افتاد... برای چه افتاد...؟ که ساغر مرا انداخت؟ آمده اند مرا شکنجه بدهند، ساغر مرا انداختند... آمده اند ارواح پر پرویانی که من به خاک سپردم.

(در اطراف او اشباح ملکه های معدوم از زمین سردر آورده به او نگاه دوخته اند)^۱



در میان نویسندگان این دوره محمد مسعود وضعی خاصی دارد. هر چند مسعود نیز از نویسندگان احساساتی بشمار می رود، ولی موضوع داستان هایش را گرفتاری های زندگی روزمره تشکیل می دهد و زمینه واقع گرا دارد. مسعود، مجذوب سبک جمال زاده، کوشیده است به سهم خود گذران کارمندان اداری را با همه مسائل و دل مشغولی هایشان ترسیم کند که در این کار موفق است و از این نظر در میان نویسندگان دوره دوم يك استثنا بشمار می آید. یکی دیگر از خصایص کار مسعود انکار است که او نسبت به رسم قصه نویسان زمانش - یعنی ایمان به فرشته خوب بودن زنان - دارد. مسعود در مورد فساد و فلاکت همان قدر

(۱) شب هزار و یکم - ضمیمه مجله سفید و سیاه، مهر ۱۳۳۵ ص ۱۲-۱۳ با حذف بعضی جملات.

زنان را مسئول و آگاه می‌شناسد که مردان را.^۱

۲- قضاوت یکی از معاصران

درباره این دوره یکی از نزدیک‌ترین و حسی‌ترین قضاوت‌ها را نیمایوشیج ارائه کرده است. در نامه‌ای مورخ دهم اردیبهشت ۱۳۱۲ خطاب به «سام» (ژنگی، تهران، مرکز علم و ادب آن روز ایران، را پس از چند سال دوری و «غیبت کبری» این‌طور می‌بیند:

«از پشت شیشه کتابخانه‌ها، این همه اسامی جدید کتابهای بیفایده و اغلب مضر را خواندن. رنگ به رنگ - جز رنگ‌های زنده که تنها در تابلوهایتان کار می‌کنید - مصنفین و مورخین در کوچه و بازار دیدن، بدون این که به وجود ایشان پی ببرند، از مقالات و صحبت‌های آنها و عده‌ای که در کلیه علوم و فنون موجود اظهار رای می‌کنند محظوظ شدن؛ در خیالتان مجسم کنید که یک سینمای مجانی است....»

استنتاج شما از قضا یا بدین شکل است:

«طبیعی است که تهران امروز باید یک فکر مخصوص به تهران امروز داشته باشد. این که مطبوعات در جنبه فلسفی خود از زمان دکارت

(۱) در باره آثار مسعود رجوع شود به همین کتاب، فصل رمان نویسی.

و از قرن هفدهم فرانسه تجاوز نکنند و تاریخ نویس هایك عده نقال خوش مزه یابی مزه و خنك باشند، كه در نتیجه زحمات خود مواد اولیه تاریخی را برای غیر نقال ها فراهم بیاورند. شعرا و ادبا... باذوقی كه از مطالعه اشعار قدیم حاصل كرده اند این استعداد را هم به آن اضافه كنند كه سعدی و ابن یمن بشوند یا فردوسی و خیام. و صنف جوان و تازه به كار افتاده مشغول باشند به نقب زدن در اعماق گذشته برای بدست آوردن يك موضوع بی نتیجه یا يك نتیجه بی فایده. برای این كه افكار و احساسات در هیچ طبقه و صنف تصادفی و نتیجه خالص تفكر و فشار فكري خود افراد نیست، بلکه نتیجه قضایا و صعیيات معین اجتماعی است.^۱

نتیجه گیری

برائثر تغییر شرایط سیاسی و فرهنگی، و تصاعد سانسور و خفقان، در زمینه های زیر فعالیت ادبی و نثری بیشتری صورت می گیرد:

الف- تحقیقات تاریخی و ادبی ایران شناسی.

ب- داستان پردازی های احساساتی و سلحشوری تحت تأثیر مکتب رومانتیک غربی. در نتیجه نثر فارسی در مجرای احساسات بافی حرکت می کند. و موضوعات آثار از واقعیت های زندگی دور می افتد.

برگشت موج

(۱۳۱۵ - ۱۳۴۰)

۱- بازگشت محصلان اعزامی به خارج

بازگشت تدریجی محصلانی که دولت جهت تحصیل به خارج اعزام داشته بود، در کلیه شئون کشور تأثیری قطعی نهاد، بطوری که مایکی از اثرات آن را تحولی در ادبیات و فرهنگ گرفته ایم. اینان علاوه بر دانش نو، فکر نو و هواهای تازه ای نیز با خود آوردند. چیزی که ماهیتاً علیه استبداد مسلط بود.

سعید نفیسی که خود آن دوران را درك کرده می نویسد: «نکته دیگری که نماینده پیشرفت معارفی در این دوره است اعزام عده کثیری از جوانان ایرانی برای فراگرفتن علوم و فنون جدید به کشورهای مختلف اروپاست. برای این کار قانون مخصوصی از مجلس گذشت و از سال ۱۳۰۸ به جز سال هایی که مصادف با جنگ جهانی دوم شد هر سال صدتن از جوانان ایران که دوره متوسطه یا قسمتی از دوره عالی را پیموده بودند برای افزایش معلومات خود به خرج دولت به اروپا رفتند و در کشورهای مختلف مانند فرانسه و آلمان و انگلستان و سویس و

بلژیک تحصیلات خود را به پایان رسانیدند و در بازگشت چه در دانشگاه و چه در کارهای دیگر در رأس کار قرار گرفتند. نه تنها وزارت فرهنگ در هر سال صد تن را به اروپا فرستاد بلکه وزارتخانه‌های دیگر و مؤسسات و ادارات دولتی نیز برای کارهای فنی خود خرج تحصیل عدهٔ کثیری را تحمل کردند... می‌توان گفت که «بیش از ده هزار تن» از جوانان ایرانی در این دوره برای مهم‌ترین کارهای فنی و علمی جدید به خرج دولت ایران در اروپا تربیت شدند.^۱

بازگشت این عده که نفیسی نقل می‌کند بی‌گمان می‌توانست در تاریخ معارف و فکر ایران چه از نظر کمی و چه کیفی منشأ دگرگونی گردد. در این زمینه تحقیق منظمی در دسترس داریم که ارقام و تحلیل‌های روشنگرتری ارائه می‌کند. این تحقیق «نقش و اثر تحصیل کردگان خارج از کشور در جامعهٔ ایران»^۲ نام دارد که ذیلاً به برخی از داده‌های آن اشاره می‌کنیم:

بر اساس تصویب مجلس ایران از ۱۳۰۸ تا ۱۳۱۲ شمسی سالانه یکصد محصل به خارج اعزام شده‌اند و بعد از ۱۳۱۲ نیز شکل کار به صورت اعزام شاگردان اول درآمده است. در فاصلهٔ سال‌های یاد شده افرادی که برای اعزام به خارج انتخاب شده بودند، جوانانی ۱۷ تا ۳۰ ساله و در مجموع بطور متوسط ۲۱/۳ سال سن داشته‌اند. دربارهٔ محل

(۱) تاریخ معاصر ایران، کتابفروشی فروغی، ۱۳۴۵، ص ۱۴۳-۱۴۴.

(۲) نقش و اثر... بوسیلهٔ حسین مرادی نژاد-پرویز پتروش شریعتی، ناشر مؤسسهٔ

مطالعات و تحقیقات اجتماعی ۱۳۵۲.

تولد آن‌ها: «۸۰٪ درصد کل پاسخگویان (محصّلان اعزامی) متولد تهران و مراکز استان‌ها بوده‌اند که از این عده ۵۹٪ درصد از تهران و ۲۱٪ درصد از مراکز استان‌ها و شهرهای بزرگ می‌باشند.»
 در مورد منشأ اجتماعی اعزام‌شدگان و تعلق آنان از نظر خانواده و طبقه می‌نویسد:

«اکثریت قابل توجه افراد مورد بررسی به ترتیب پرورش یافته خانواده‌های اداری (۳۲٪/۷) بارزگانان (۱۶٪/۸)، صاحبان مشاغل عالی تخصصی (۱۳٪/۳) و بالاخره مالکان (۱۱٪/۷) می‌باشند که مسلماً عامل ثروت نزد پدران بازرگان و مالک و رفاه نسبی پدران مشاغل تخصصی عالی و اداریان، و روشنفکری نسبی و میل به تحرک و ارتقای اجتماعی در گروه‌های اخیر از عوامل مؤثر در تشویق فرزندان به کسب دانش بوده است. محصلین اعزامی پس از اتمام تحصیلات عالی از سال ۱۳۱۰ به بعد به تدریج به ایران بازگشته‌اند.»

نوع اشتغال این افراد در کشور نیز بطور طبیعی دارای امکان نشر فرهنگ و افکار نو است؛ از قبیل مشاغل آموزشی، اداری، سیاسی و مطبوعاتی. ملاحظه می‌شود که فرزندان طبقه متوسط و مایل به بالای شهرنشین (بورژوازی) با اکتساب دانش‌ها و فنون نوین و با هیأتی روشنفکرانه در مشاغل حساس قرائمی گیرند و برای نخستین بار کشور در اداره خویش از يك کادر تحصیل کرده و ترقی خواه استفاده می‌کند که کم‌وبیش قیود کهن جامعه سنتی و استبدادی را نفی می‌کنند.
 برای روشنگری بیشتر موضوع، اسامی گروهی از این بازگشتگان

را که بعدها شهرتی یافتند، و در زمینه‌های مختلف خوب باید تأثیر گذاشتند به نقل از تحقیق فوق‌الذکر و شماره‌های روزنامه اطلاعات می‌آوریم: مهدی آذر - محسن هشرودی - سید تقی نصر - علی شایگان - حسین پیرنیا - عبدالله ریاضی - احمد رضوی - محسن عزیزی - عبدالحسین نوشین - محمد صفی اصفیا - مهدی بازرگان - خلیل ملکی - نصرالله باستان - بزرگ علوی - صادق هدایت - فریدون کشاورز - مجتبی مینوی - مهدی بهرامی - تقی ارانی - رادمنش - خیر خواه - جناب - جودت - صدیقی - انتظام - سپهبدی - وارسته - بقایی - سحابی - بهینا - ابتهاج - عمید - زنکنه - سنجابی - وکیل - فروتن و...

در بطن تمرکز موجود، خواه ناخواه زمینه‌های مادی یک جنبش اجتماعی فراهم آمده بود. تکامل نیروهای مولد، باعث پیدایش طبقات نوینی در صحنه اجتماع ایران گردید و بخصوص در این میان بورژوازی شهری (و نیز بورژوازی عشیره‌ای یافتو دال) رشد فرهنگی قابل ملاحظه‌ای کسب کرد، و فرزندان آن نمایندگان و عوامل تغییری بودند که در سال‌های بعد بارور شد. این بورژوازی نوآگاه حتی اساس احزاب دست چپی را که عملاً می‌بایست ضد بورژوازی باشد، تعبیه نمود که قهراً منجر به تضادهای تازه‌ای گردید.

بحث درباره تأثیرات مطلقاً سیاسی این طبقات مربوط به این رساله نمی‌شود و این جا تنها به اشاره به تأثیرات فرهنگی آن اکتفا می‌کنیم. در میان آن تحصیل کردگان که نام‌های برخی را بر شمردیم، به بسیاری از نویسندگان، صاحب نظران، بنیادگذاران، نظریه پردازان،

رجال اجتماعی و فرهنگی و سیاستمداران برمی خوریم، که بی شک اختلاط آنان با جامعه ایرانی يك تحول اساسی در بافت جامعه ایجاد کرده و از آن جمله در فرهنگ و ادبیات اثر نهاده است. دیدتنگ بومی خود را در عرصه فراخ جهان یافت و مدعاهای ملی با افکار جهان وطن مواجه گشت. تحولات بعدی جامعه فرهنگی ایران کر چه از حوادث تاریخی و سیاسی نیرو گرفته است، ولی از نظر اصول زیر نفوذ مستقیم و زنجیرهای همین بازگشتگان است که در تمام شئون، مقامات و مناسب به عنوان گل سرسبد (پنهان یا آشکار) راه یافته افکار و آراء و بنیادهای نوین را (چه آشکار و چه پنهان) منتشر و مستقر کرده اند. به عبارت دیگر اگر چنانچه نقطه گشایش سیاسی فرهنگی بعد از سال ۱۳۲۰ (سال سقوط دیکتاتوری) در قبل آن قرار گرفته (مثلاً تاریخ انتشار مجله دنیا - ۱۳۱۲) ما اجباری نداریم که به عنوان مبداء يك زمان بندی ادبی سال ۱۳۲۰ را قرار دهیم. پس از آن رو که موضوع این رساله نثر معاصر و تحول آن است، مایکی از حوادث مهم ادبی یعنی انتشار کتاب بوف کود (۱۳۱۵) از صادق هدایت را - که خود یکی از محصلان یادشده بود - مبدأ این دوران تحولی گرفته ایم و خواهیم دید که حداقل به مدت ۲۵ سال تمام حوادث اندیشه و ادب مترقی سالهای بعد دنباله متکامل همین آغاز است.

۲- تحول شیوه ها

با بازگشت فارغ التحصیلان، همپای فنون و دانش های نو جبراً

نسیم تحولی وزید که يك دوره ۲۵ ساله را از تازگی ها، شناخت ها و جستجو ها درهم نوشت. در فرهنگ، ادبیات و هنر ساخت های نوینی به مورد آزمایش گذاشته شد. آن هسته اندیشگی که از اواخر دوره ناصری روز بروز رشد کرده اما همچنان شکل بدوی داشت، اینک می رفت تا شکوفا گردد، و شد. با توجه به اهمیت و سرعت تحولات در این ۲۵ سال، می توان گفت که بهر ام آن فرهیختگان مظاهر اصلی قرن بیستم وارد ایران شده است.



در قلمرو داستان نویسی زبده نویسندگانی چون صادق هدایت - بزرگ علوی - و صادق چوبک آثاری بر اساس موازین تازه بجهانهادند که راهگشای نسلی شد. نفوذ این نویسندگان بقدری بود که سبك واقع گرا در داستان نویسی ایران غلبه همیشگی یافت^۱

نثر معاصر فارسی عموماً در این دوران آخرین بازمانده میراث های کهن، صنایع مزاحم لفظی و ایهامات و اطنابات بی وجه را از خود دور کرد. و در عین حال به موازات این توجه تحقیقات ادبی و تاریخی و مطالعات فلسفی و اجتماعی خون تازه ای یافت و در بسیاری موارد از جمود فرهنگستانی اش رها شد. بالاخره به قول نیما فلسفه از حد قرن هفده پیش تر آمد یا مصنفین از نقب زدن در اعماق گذشته نگاهی نیز به امروز افکندند و پایه های بررسی و تحلیل علمی و عینی مسائل روز نهاده

(۱) از این نویسندگان و اقران آنها در بخش دوم این کتاب، بحث قصه نویسی و رمان نویسی، سخن خواهیم گفت.

شد. بخصوص که این بار محقق می‌توانست بدون محافظه‌کاری بخود حق دآوری و انتقاد دهد.

سعید نفیسی، این کارگر درخشان فرهنگ و زبان فارسی علاوه بر داستان‌هایی که با نثری سلیس و بی‌پیرایه نوشت، ده‌ها اثر تحقیقی پیرامون ادبیات قدیم و جدید منتشر کرد که از آن جمله کوششی نمونه در گردآوری آثار رودکی است. در ترجمه «ایللیاد» اثر هر نثر استوار نفیسی يك شاهکار فارسی‌نویسی معاصر است و طبع همیشه جوان او را می‌نمایاند.

همچنین است اسلوب برخی از استادان محقق این دوره، منجمله جلال‌همای و بدیع‌الزمان فروزانفر، در اطراف فرهنگ ایرانی و اسلامی و متفکرانی چون عطار، بیرونی، مولوی و غزالی. در این اسلوب تحولی دیده می‌شود، این بار شیوه نثر نویسی علاوه بر افاده مرام، می‌کوشد از زیبایی‌های مدل مورد بحث خویش تقلید کند.

«در بین تربیت یافتگان مکتب قدما فروزانفر محققی کم مانند بود که بدون آشنایی با فرهنگ و ادب اروپایی نتوانست از شیوه نقد قدما چیزی موافق احتیاجات عصر خویش به وجود بیاورد.»^۱

در همین ردیف است مجتبی مینوی که اندوخته‌های خود را از فرهنگ غرب در خدمت اسلوب پژوهش اسالیب کهن قرار داد. در خط تاریخ نویسی نیز برخی آثار نمایشگر اختلاط شیوه تحقیقی قدیم و ارزیابی مدارك بر اساس تاریخ‌نگری نوین است.

(۱) عبدالحسین زرین کوب، نقد ادبی، صفحه ۶۵۷، امیرکبیر، ۱۳۵۴.

یادداشت‌های عبدالله مستوفی، اسلوب گزارشگرانه را در خدمت ثبت وقایع و چشم‌اندازهای از یاد رفته قرار می‌دهد. نصرالله فلسفی تاریخ زندگی شاه‌عباس را می‌نویسد که از لحاظ کاوش اغلب منابع موجود از سویی، و دقت در داوری آن منابع از سویی دیگر، يك تاریخ نمونه است. در این اثر و همچنین پژوهش نیمه‌تمام «تاریخ مغول» از عباس‌اقبال آشتیانی نثری بی‌تکلف و رسا ضرب‌آهنگ هیجانات تاریخ را نیز حفظ کرده است.

محمد مقدم که در آغاز جوانی در جهت آفرینش نوعی شعر آزاد کوشیده بود، در ادامه تحقیقاتش درباره ایران باستان و زبان پهلوی خود نثری بالنسبه مبتکرانه اختیار می‌کند که دنباله منطقی پارسی‌سره نویسی دوران قبل به‌شمار می‌رود.^۱

در این دوران ترجمه نیز فرصتی مناسب یافت، صدها اثر در زمینه‌های گوناگون اجتماعی، فلسفی، سیاسی و ادبی بفارسی برگردانده شد و اذهان کتاب‌خوانان ایرانی با آثار بزرگانی که حتی نام‌شان را نیز نشنیده بودند مألوف گردید. به موازات این امر در زمینه روزنامه نویسی نیز، بر خورد شدید عقاید و افکار، هم سطح تجربه روزنامه‌نگاری را اعتلا داد و هم منجر به پیدایی شیوه نثر سیاسی شد.

پیرامون سایر آثار این دوره از قبیل داستان نویسی یا نمایشنامه نویسی در بخش دوم این کتاب سخن خواهد رفت.

(۱) برای دیدن بیوگرافی مختصر این عده ر. ک. ایرج افشار: سواد و بیاض - نثر معاصر فارسی - وفیات معاصرین.

۳- ادامه قدیم

طبیعی است که هواداران اسلوب قدیمی علیرغم پسرقت کلی آن کم و بیش در تمام قلمروها به فعالیت ادامه دهند. با این همه در قلمرو قصه نویسی بعضی از ادامه دهندگان شیوه قدیم در میان عامه شهرتی یافتند و پیروانی دست و پا کردند.

همان طور که اشاره شد بدنبال توفیق روزافزون آثار صادق هدایت و اقرانش شیوه واقعگرایی به خصوص مورد قبول نخبگان جوان قرار گرفت و بر اکثریت آثار روشنفکرانه بعدی سایه افکند. اما مکتب احساساتی و رمانتیک دوره قبلی که نمونه مثالی آن داستان «من هم گریه کردم» اثر جهانگیر جلیلی رسم روز شده بود، در آثار نویسندگان چون محمدحجازی- علی دشتی- جوادفاضل و برخی آثار مستعان و سعید نفیسی به حیات خود ادامه داد و آن زمینه رقت ناک و اشک انگیز جلیلی در آثار اینان گسترده تر شد و هواداران پرشوری یافت.

بطور کلی مشخصات اساسی آثار این گروه نویسندگان از قرار زیر است:

۱- انتخاب فضاهای ظاهراً واقعی که در بطن آن روابط آدم ها ذاتاً غیر واقعی است. یعنی از حسیات مبهم، انگیزه ها و اعمال مبالغه آمیز، ظرائف و تعابیر ذهنی سرشار است. بدین طریق گرچه فضا آشناست، اما اعمال و افکار قهرمانان بازند کی غریبگی می کند، و خواننده این قبیل قصه ها، فقط بر حسب عادت که از مطالعه الگوهای غربی آن ها یافته،

می تواند به نوعی انگیزه ها یا واکنش قهرمانان را برای خود توجیه کند.

۲- اصرار و ابرام در ارائه مایه های اجتماعی با مدعای استفاده از علم روانشناسی یا روانکاوی به سبک نویسندگان غرب. ولی اصولاً این برداشت به علت بی تجربگی نویسنده در شناخت موضوع، یا الزامات وابستگی های وی به نتیجه نمی رسد. مثلاً در بسیاری از این آثار تمایلی به سوی محکوم کردن اشرافیت هست - در مقابل صداقت روستایی و صفای طبیعت - اما لحن انشایی و پر وعظ و تبلیغ نویسنده گان نمی توانست برای يك خواننده روشن ضمیر قانع کننده باشد. همین طور است مواعظ پر شور اینان درباره تبعیض و محرومیت بدون اشاره به ریشه های این عوارض.

۳- حضور دائمی نویسنده در صحنه ها و ابراز نظر ها و قضاوت های وی نسبت به حوادث و آدمها. این البته يك وضع ناگزیر است. زیرا چون آدمها زمینه عینی ندارند، ناچار احساسات لطیف آنها، از عشق مردن ها، سوز و گدازها، تسلیم ها یا عصیان هاشان، همه غیر منطقی می نماید. بخصوص که نویسنده توانسته، در طراحی وضعیت، آن موجبات تربیتی و اجتماعی را که ویشه این حکمت یا روانشناسی است باز گوید. بنابراین نویسنده ناچار است، با ظهور گاهگاه خود، خواننده متحیر را به سمت مقصود دلالت کند.

۴- اسلوب نگارش خوشاهنگ و رنگینی که غالباً سرشار از نفز کویی و نکته پردازی است. گرچه این شیوه نوشتن به علت بی رمقی، نداشتن خشونت نه موقع و فقدان هیجان ذاتی به تدریج فراموش شد، اما مدت ها مورد توجه گروه هایی بود و برخی خرده گیران این طرز

را «ادبیات دختر مدرسه پسند» نامیده بودند. خوراك آنهايي كه سعی داشتند دربارهٔ دنيایي مبهم، تجاربی خیالی کسب کنند.

ما بحث داستان نویسان این دوره را در بخش دوم این رساله - در بررسی نثر معاصر از نظر موضوع یعنی انواع «نثری» - خواهیم آورد. چرا که بطور کلی کارهای این دوران (و دورهٔ بعدی یعنی دورهٔ چهارم) از نظر عناصر و کیفیات ادبی، متجانس و هم مسیر است. و در هر زمینه می‌توانیم چندین مورد متشابه و قابل سنجش باهم و از نظر زمانی نزدیک را بیابیم. (چیزی که در مورد دوره‌های اول و دوم کمتر می‌توانستیم یافت و بهمین دلیل ضمن بحث صاحبان آثار برجسته را معرفی کردیم.)

نتیجه‌گیری:

مشخصات دورهٔ سوم از نظر اجتماعی و فرهنگی:

- ۱- طرح مرام‌های جدید سیاسی و مسلکی با مایه‌های جهان وطنی.
- ۲- رواج اندیشه‌های ضد استعماری و انعکاس آن در ادبیات.
- ۳- رسوخ دید انتقادی و اجتماعی و جبهه‌گیری سیاسی در فعالیت-های قلمی و حتی در تحقیقات ادبی و تاریخی.
- ۴- رواج قصه‌نویسی به سبک اروپایی، حداقل دو نفر از بنیان

گذاران این شیوه - هدایت و علوی - از گروه محصلان اعزامی بودند.

۵- توجه به ساخت‌های بومی ادب و هنر، فرهنگ عامه و

ادبیات مردمی.

۶- چرخش روزنامه‌نگاری به شیوه‌های تند دوران مشروطیت

و بازتاب آن در آثار ادبی.

خانه روشنی

(۱۳۴۰ - ۱۳۵۰)

۱ - مقایسه با سایر ادوار

این دوره اساساً ادامه منطقی دوره پیش است. اما همانطور که در مقدمه اشاره کردیم از نظر کمیت، تعدد و تنوع یکی از درخشانترین ادوار نثر نویسی و (بطور کلی) ادبی و هنری ایران است. از این رو در فصلی مستقل از آن سخن می‌رود.

یکی از مواردی که در خلق آثار هنری يك ضرورت محسوب می‌شود، نوعی تأانی و جا افتادگی حرفه‌ای است که معمولاً در اوقات شتابناک بحران‌ها می‌سور نیست. وضعیات اجتماعی این دهه برای نخستین بار - از آغاز مشروطیت به بعد - امکانی بدین گونه برای اهل قلم فراهم آورد. دوره نخستین، یعنی دوره مشروطه، اساساً عصر بحران‌های اجتماعی بود و نویسندگان بناچار چنان با مسائل روزمره درگیر می‌شدند که علیرغم زمینه مساعد، چندان فرصتی برای ابراز شخصیت مستقل (که جوهر هنر است) نمی‌یافتند. در دوره دوم جریان فشار از بالا زمینه‌های ادبی را محدود کرد و نثر نویسی از سوئی در خط تحقیقات

بی‌زمان و بی‌تاریخ افتاد و ازسویی در قلمرو داستان‌نویسی به تقلید از اصول و شیوه‌های غریبان رومانتیک محدود گردید، و آن قدر بد که حتی شیوه رومانتیک را به‌ابتذال کشانید. طبعاً در این میان برای مؤلف فرصتی نیست تا عقیده‌ای تازه، پیامی شخصی، اسلوبی خود انگیخته و علم‌الجمالی تجربی ارائه کند.

و اما دوره سوم، تا آن‌جا که در آن عهد، فعالیت‌های ادبی و هنری برای تدوین قواعد و اساس صورت گرفت، یعنی ساخت‌های فرهنگی و هنری آزموده شد و هنرمند از کسوت متولی گورستان‌های عتیق بیرون آمد و به راهی مقتضای وضعیات عصرش افتاد، دورانی مغتنم بشمار می‌رود. ولی همه دوران به این مدار نگشت. دیری نپائید که آشوب‌های اجتماعی و سیاسی، بر خوردهای مرامی و عقیدتی وضعی آشفته‌تر از دوران مشروطیت برای اهل قلم پدید آورد. پیش از آن که آنان مایه‌های خلق اثری را در خود بیابند و پرورش دهند، این «تحکم» خوانندگان یا مصرف‌کنندگان بود که بدانان «سفارش» اثری هر چه رادیکال‌تر می‌داد. منتقدان نیز که رقابت مرامی داشتند ارزش اثر هنری را منحصر به ارزش پیام اجتماعی آن می‌دانستند، در نتیجه آن قدر جوهر مستقل اثر تحت الشعاع قرار گرفت، که نویسنده نه به اعتبار ارزش‌های ذاتی اثرش، بلکه به اعتبار وابستگی‌اش به جناح‌های مختلف، شناخته می‌شد. مثلاً در این دوران، صدها عنوان مطلب درباره مسائل انقلابی نوشته و پراکنده شد، اما به علت اثر جاری که علیه زیباپرستی و نوجویی ابراز می‌شد، این آثار نتوانست برای يك «رومانتیکسم انقلابی» حتی

سابقه مختصری ایجاد کند. حال آنکه رومان‌تیسیم انقلابی فرانسه، روسیه یا اسپانیا از يك تجربه متمادی و ناب هنری و استتیک‌ی سیراب شده است. و اما دوره چهارم؟

۲- خصالت‌های اساسی این دوره

مناسب‌ترین و کارآمدترین وضعیات در دهه (۵۰-۱۳۴۰) پدید آمد. دهه‌ای که اگر ترمز سانسور متوقفش نمی‌کرد به چه آفاق گسترده‌ای می‌رسید.

از سویی مقدماتی که در هر نهضت ادبی و هنری لازم است طی شده بود، تجربه دوانسل در قالب گوناگون ادبی، شکست و توفیقی که ساخت‌های مختلف هنری از سر گذرانده بود، اینک چکیده خود را تحویل نسلی تازه میداد. و تجربه‌های هنری در طول زمان، خواه از نظر قالب و خواه از نظر طرز بیان مفاهیم، ضمن کار در محیط عصر، تنظیم شده بود. از سوی دیگر هنرمند می‌توانست خود را از سایه سنگین تحکیمات و سفارش‌های دوره پیش که هنرمندان را به طوطیان مفاهیم تبدیل کرده بود بیرون کشد. به‌زبانی ساده‌تر اگر در دوره قبلی سؤال اول يك نمایشنامه‌نویس این بود که «يك نمایشنامه را باید درباره چه نوشت؟» سؤال در این دوره این طور تغییر کرد «يك نمایشنامه را باید چگونه نوشت؟...» و البته با این قصد نهایی که «تا بتواند مقصود خود را بهتر منتقل کند.»

بدین طریق آثار هنری این دوران، درپرتو بحث‌هایی که در نشریات حرفه‌ای و تخصصی درمی گرفت، خود به سراغ کمبودها می‌رفت و آن جنبه برانگیختگی به جنبه برانگیزانندگی مبدل می‌شد. یکی از اتفاقات فکری که برخی می‌جاهدات قلمی این دوران را رنگ و بوی دیگری می‌دهد، مسئله هوشیاری در برابر «غرب‌زدگی» و کشایش عقده حقارت در قبال صادرات فکری غرب و احراز يك هویت شرقی - آسیایی - اسلامی - ایرانی بود. این نظریه قبلاً نیز جسته و گریخته بصورت‌های دیگر بوسیله شماری از صاحب‌نظران ایرانی طرح شده بود، اما اغلب در جامه سفارشی اخلاقی و با جبهه تدافعی. نخستین بار جلال‌آل احمد در آغاز این دهه، مسئله را در رساله‌ای بنام غرب‌زدگی با جبهه‌ای پر خاشاک و مهاجم مطرح کرد. می‌دانیم که سهم اعظمی از آثار قلمی دوره پیشین متأثر از نگرش «جهان وطنی» بود، بطوری که در آستانه دهه ۴۰ بسیاری از روشنفکران از طرح مسائل در حد مرزها و مدعاهای ملی شرم داشتند و با ارائه دیدی که خود را مصنوعاً جهانی وانمود می‌کرد از اتهام تحجر تبری می‌جستند. رساله «غرب‌زدگی» بادر نظر گرفتن جمیع جهات، و گاه برخی برداشت‌های ارتجاعی، مؤثرترین و نافذترین پاسخی بود که به نگرش‌های «جهان وطن» داده شد. این رساله که به تدریج از سال ۱۳۴۰ به بعد منتشر شد در طول مدتی کوتاه تأثیری ژرف بر اذهان روشنفکران و صاحب‌قلمان باقی گذاشت. از این رو ما دوره چهارم را از مبدأ غرب‌زدگی آغاز کرده‌ایم.

طبیعی است که در پی این وجهه نظر، اهتمامی بیشتر در قبال

سر چشمه‌های ادبیات مردمی، فولکلور و میراث مذهبی و ملی به عمل آید. از نظر سبک، عناصری که مولود يك جو فرهنگی لبریز از تصادفات و مناقشات بود، در بنیادهای ادبی مستحیل شد. مثلاً به عوض استعارات و اشارات کلیشه‌شده و مستعمل گذشته، گونه‌ای نمادگرایی (سمبولیزم) ادبی در آثار منظوم و منشور رخ نمود. تیپ‌سازی و عامگویی بیرنگ شد و بجای آن انسان‌ها در موقعیت اجتماعی و در مقابله با جهان بیرون یا درون تجزیه و تحلیل شدند. بهمین میزان، دید تحلیلی جایگزین ابراز باورهای عاطفی یا مرامی شد. لفاظی، صنعت‌های کلامی، شیرین سخنی، احساسات بافی و حتی رومان‌تیسیم به عنوان نمود عجزهای انسان‌فرد-گرا مورد طعنه قرار گرفت. مخازن بزرگ مضامین به کلید اشارات بسته شد و گونه‌ای طنز و طعن سیاه بازتابنده پدیده‌های مضحك یا مخوف زندگی گردید در عین حال هیچگاه آثار صاحب‌قلمان این دوره فقط به منظور کسب لذت خواننده نمی‌شد. خواننده در این اقدام از صاحب اثر توقع رهنمودی به سوی زندگی و هوای آزاد داشت.

برداشت حکومت روز، که با بستن درهای فعالیت‌های اجتماعی و سیاسی، قلمرو ادب و هنر را به گمان سرگرم‌سازی نسل درگشوده بود، فرصت ساختمان يك جو فرهنگی مترقی را فراهم ساخت. درباره تأثیر گذاری نهانی و پایه‌ای این «جو» همین بس که چون در اواخر دهه ۴۰، سانسور متوجه آن شد با هجوم منظمی در عرض چند سال تمامی زمینه‌های فعالیت خلاق هنر و ادب را مسدود کرد، که این خود به منزله اقدام برای کشتن يك ملت است.

۳- مظاهر این دوره

دهه ۵۰-۱۳۴۰ از بسیاری دیدگاهها از اعصار پر بار ادبیات و هنر ایران است.

داستان نویسی - شعر - نمایشنامه نویسی - نقد ادبی و تحقیقات تاریخی و اجتماعی، بهترین دستاوردهای خود را در این عهد یافت، و بسیاری از دست اندرکاران آن به تدریج حوزه نفوذی وسیع یافتند.

از داستان نویسان: سیمین دانشور - غلامحسین ساعدی - ابراهیم گلستان - جمال میرصادقی - بهرام صادقی - جلال آل احمد - ناصر ایرانی - احمد محمود - محمود دولت آبادی - نادر ابراهیمی - هوشنگ گلشیری - مهشید امیرشاهی و دیگران.

از نمایشنامه نویسان: علی نصیریان - بهرام بیضایی - گوهر مراد - بهمن فرسی - اکبر رادی - اسماعیل خلیج و دیگران.

سینمای ایرانی و ادبیات کودکان کلاً محصول این دوره است.^۱ به علاوه، این زمان بازار پر رونق مجلات، فصل نامه ها و جنگ های ادبی و هنری بود که در سراسر ایران بخصوص در دانشگاهها به

۱) از سینماگران که اغلب سناریست آثارشان نیز بوده اند: ابراهیم گلستان - پرویز کیمیاوی - علی حاتمی - عباس کیارستمی - مسعود کیمیایی - بهرام بیضایی - ناصر تقوایی - داریوش مهرجویی - رضا میرلوحی - امیر نادری و دیگران. از نویسندگان ادبیات کودکان: جبار باغچه بان - صمد بهرنگی - فریده فرجام - رضا مرزبان - نادر ابراهیمی - م. آزاد و دیگران. «ماهی سیاه کوچولو» قصه پرتیراژ صمد بهرنگی به نسلی از کودکان ایرانی آموزش مبارزه داده است.

چاپ می‌رسید و حتی حوزهٔ شمول آن به روزنامه‌های دیواری مدارس کشیده شد.^۱ ضمن این که حتی مطبوعات خبری نیز ضمیمه‌های هنری منتشر می‌کردند. باید توجه داشت که در يك فاصلهٔ تقریباً ده ساله مجلهٔ ادبی «سخن» با روش محافظه‌کارانه تنها مجله ادبی ایران بود، انتشار مجلهٔ «صدف» در ۱۳۳۷ این یک‌تازی را بهم زد. یکی دیگر از مظاهر این دوران تشکیل مجالس شعرخوانی و گفتگوهای دسته‌جمعی میان نویسندگان و خوانندگان اثر و نیز رواج مصاحبه‌های مطبوعاتی با اهل قلم و سایر هنرمندان است.^۲

نهیض ترجمه نیز در این دوران به نحوی جدی‌تر دنبال شد. تا آن جا که متن فارسی برخی از آثار ترجمه شده به نفسه خود اثر ادبی فارسی محسوب می‌شود.^۳

(۱) از آن‌ها می‌توان علاوه بر مجلات سخن، اندیشه و هنر، راهنمای کتاب و یغما که منظم‌تر و قدیمی‌ترند از جدیدی‌ها این‌ها را نام برد: آرش-جهان‌نو-بررسی کتاب-انتقاد کتاب-جزوه شعر-لوح-کتاب ماه-جگن-جنگ طرفه (در تهران) جنگ (اصفهان) پرچم (خوزستان) مهدآزادی-سهند (تبریز) هیرمند-پارت (خراسان) آبنوس-شعرو قصه (شیراز) بازار (رشت) هنر و ادبیات (جنوب) فلک‌الافلاک (غرب) و ده‌ها فصل‌نامه در دانشکده‌ها و مدارس عالی سراسر ایران.

(۲) نقاشان ایرانی در این دوره بدنبال شرکت در نمایشگاه‌های بین‌المللی به موفقیت‌هایی رسیدند، از طرفی هنر گرافیک (که بخصوص در رابطه با کتاب مطرح است) پیشرفت فراوان یافت.

(۳) از مترجمانی که در شیوهٔ نثر معاصر مؤثر بوده‌اند: محمد قاضی-م. ا. به‌آذین- پرویز داریوش- کریم کشاورز- نجف دریابندری- ابراهیم یونسی- ←

در زمینه پژوهش‌های جامعه‌شناسی کوشش‌های بسیار شد، مؤسسه مطالعات و تحقیقات اجتماعی يك سلسله مطالعه، تئنگاری، و گزارش درباره سراسر ایران تهیه کرده و به چاپ رساند. گزارش‌ها و خاطرات مسافران، معلمان و سپاهیان دانش از روستاهای کشور که در مطبوعات یا کتب منتشر شد اسناد موثقی برای مطالعه فراهم آورد. کند و کاوها و تحقیقات تاریخی و اجتماعی و سیاسی یش از هر وقت، در این دهه به صورت يك امر پیوسته در رابطه با تکامل اجتماعی نگریسته شد. به عنوان چندتن از این محققان می‌توان از: عبدالحسین زرین‌کوب - فریدون آدمیت - حمید عنایت - مرتضی راوندی - یحیی آدین‌پور - علی شریعتی - محیط طباطبائی - رحیم رضا زاده ملک - ایرج افشار - امیرحسین آریان‌پور - علی‌اصغر حاج سیدجواد - شاهرخ مسکوب و باستانی پاریزی نام برد. (فراموش نشود که معیار در نام بردن اینان گذشته از ارزش تحقیقات‌شان ارزش شیوه نثر نویسی آنهاست).

۴- شیوه نثری محققان

ما در بخش دوم این کتاب که نثر معاصر را از نظر موضوعی بررسی خواهیم کرد، از برخی انواع ادبی (نمایشنامه - رمان - قصه - نقد) در

→ محمد جعفر محجوب - احمد شاملو - ابوالحسن نجفی - ابراهیم گلستان و دیگران. برای اطلاع بیشتر در زمینه ترجمه در چهار دوران یاد شده ر.ک. مجله فرهنگ و زندگی شماره ۲۳ (ویژه ترجمه) پائیز ۱۳۵۵ بخصوص مقاله (ترجمه در نیم قرن اخیر).

مباحثی مستقل سخن خواهیم گفت، و بحث محققان در مجال مانیست. اما در این جا به عنوان تأکیدی بر آن چه راجع به بی‌خونی و بی‌تحرکی نشر محققان دوران‌های پیش گفتیم، نمونه‌ای از نشر محققان این دوران را در پایان این فصل می‌آوریم تا در مقابل آن سترونی، این سرزندگی و عصبیت برای خواننده قابل قیاس شود.

عبدالحسین زرین کوب (دربارهٔ ابو حامد غزالی)

... اعتراضی که غزالی بر بی‌حاصلی فقه و کلام در پرورش ایمان دینی داشت چیزی بود که صوفیه نیز از مدتها پیش آن را زمزمه می‌کردند، لکن جاذبهٔ شخصیت و قدرت بیان غزالی در تأیید این دعوی چنان بود که جایی برای مخالفت نگذاشت و اگر هم از جانب فقها و حتی حکماء بر قول او اعتراض شد قوت و تأثیر این اعتراض‌ها در حدی نبود که دعوی غزالی را مورد انکار سازد و اعتراض‌ها هم دنبال نشد و تأثیری باقی نگذاشت. به همین جهت تمام مخالفت‌ها نتوانست تصویر او را که رفته رفته در هاله‌یی از قدس فرو می‌رفت تیره و تبا کند.

زندگی مردی که دنیای اسلام را از توقف در چون و چرای متکلمان، از محدود ماندن در کوتاه فکری‌های فقیهان و از گرایش به گستاخی‌های باطنیان بازداشت، برای تمام پارسایان نمونهٔ يك زندگی مقدس تلقی شد. زندگی او به دنیای اسلام آموخت که به خاطر آنچه انسان آن را حقیقت می‌خواند، می‌توان همه چیز دیگر را فدا کرد. جرئت و همت بی‌نظیری که او در فرار از مدرسه و در رعایی از آن چه به گمان وی عصر و محیط‌وی را تباہ کرده بود نشان داد، چنان عظیم بود که زندگی او را در نظر تمام نسل‌های آینده

می‌تواند يك زندگي پرمایه و بی‌همتا جلوه دهد، زندگي يك قهرمان^۱.

یحیی آرين پور (درباره عارف‌زدینی)

... عارف در زندگي نقص‌هایی داشت که از کسی پنهان نمی‌کرد و این خود بهانه بدست مدعیان و عیبجویان می‌داد. گویی می‌خواسته است برای دریدن پرده ریاکاران برهرچه که زیر حمایت «اخلاق» است بی‌اعتنایی کند و قیافه خود را زشت‌تر و بدتر از آن چه در واقع بوده نشان بدهد. با این حال وی از اغلب کسانی که به پاکدامنی خود در جامعه می‌بالیدند بدتر نبود و آنهایی که وی را سنگسار کردند کمتر گناهکار نبودند... او از میان مردم زحمتکش برخاست. پاک و بلند و گردن‌فراز زیست و تسلیم زور و زر نشد. مداحی و خوشامدگویی- جز به حکم تشخیص خویش- از کسی نکرد و هیچ شعر سفاقرشی و دستوری نسرود و هنر خود را- از غزل و تصنیف- هر چه بود؛ در اختیار مردم گذاشت و به پای مردم ریخت. او مبلغ بی‌ریای آزادی، منتقد بی‌پروای سیاسی و اجتماعی، ترجمان اراده و احساسات توده مردم و دريك کلمه شاعر ملی و رسمی انقلاب مشروطه ایران بود...^۲

فریدون آدمیت (درباره میرزا حسین خان سپهسالار)

از مطالعه تطبیقی که بگذریم، دوره میرزا حسین‌خانی اهمیت تاریخی زیاد دارد. نخستین تجربه را در راه تغییر حکومت استبدادی و ایجاد دولت منظم غربی در این دوره داشتیم. و دانستند که غیر از سنت کهنه حکمرانی مطلق، اصول سیاست دیگری هم در دنیا متصور

(۱) فرار از مدرسه صفحات ۳۰۲-۳۰۳ انجمن آثار ملی ۱۳۵۳.

(۲) از صبا تا نیما ص ۳۵۶-۳۵۷.

هست. مبدأ قانون گذاری جدید همین دوره است. تحول افکار اجتماعی و سیاسی (تحت تأثیر مستقیم جریان های فکری اروپا) درخششی شگرف و پرمایه داشت. ترقی روزنامه نگاری و آغاز بحث و انتقاد اجتماعی از ارزشمندترین و برآزنده ترین جنبه های این دوره است. از همه با معنی تر تحول نگرش اجتماعی و وجهه نظر طبقه اندیشمندانست نسبت به مفهوم ملت و دولت، شناسایی حقوق افراد، الزام متقابل دولت، و منشأ قدرت حکومت. مقدمه پیدایش «افکار عمومی» جدید نیز به این دوره است.

امروزه که مردم از سه سال ریاد می کنند، مسجد و مدرسه و خانه اورایاد می آورند - دستگاه عمارتی که با جنبش ملی مشروطیت ملازمت تاریخی یافت. مسجد، مجلس وعظ و خطابه بود؛ مدرسه کانون اجتماع ملی بود؛ خانه او خانه ملت شد - خانه ای که بر آن ماجراها گذشت: گاه سنگر گاه آزادیخواهان بود؛ گاه درو روشنایی مشروطیت عیان شد؛ گاه در تیره شامی استبداد فرو رفت؛ گاه جلوه گاه شور و امید بود، گاه آماج تیر بیگانه شد؛ قزاق بر آن چیره گشت. بوم در آن خانه کرد^۱

علی شریعتی (در باده فاطمه ع)

فاطمه این چنین زیست و این چنین مرد و پس از مرگش زندگی دیگری را در تاریخ آغاز کرد. در چهره همه متممیدگان - که بعدها در تاریخ اسلام بسیار شدند - هاله ای از فاطمه پیدا بود. غصب شدگان، پایمال شدگان و همه قربانیان زور و فریب نام فاطمه را شعار خویش داشتند. یاد فاطمه، با عشق ها و عاطفه ها و ایمان های شگفت زنان و مردانی که در طول تاریخ اسلام برای آزادی و عدالت می جنگیدند،

در توالی قرون، پرورش می‌یافت و در زیر تازیانه‌های بیرحم و خونین خلافت‌های جور و حکومت‌های بیداد و غصب، رشد می‌یافت و همه دل‌های مجروح را لبریز می‌ساخت.

این است که همه جا در تاریخ ملت‌های مسلمان و توده‌های محروم در امت اسلامی، فاطمه منبع الهام آزادی و حق خواهی و عدالت طلبی و مبارزه با ستم و قساوت و تبعیض بوده است.^۱



گذشته از سبک پرهیجان شریعتی (بخصوص که بیشتر نوشته‌های او اساساً خطابه و سخنرانی بوده است) یادآوری نقش اجتماعی او تا حدی که در خورد کلیت فنی این رساله باشد لازم است.

در بیست ساله اخیر همه اقشار اجتماعی ما - چه روشنفکران مذهبی و چه غیر مذهبی - فرصت آن را داشته‌اند تا نومی‌دی از حسن نیت نیر و های خارجی را، چه چپ و چه راست، بیازمایند و راه نجات را در تکیه بر خویش و بر سنت‌ها و فرهنگ خود جستجو کنند. کوشش در یافتن یا ساختن يك ایدئولوژی منجمم نیز خود تنها حاصل يك چنین تجربه‌ای می‌تواند باشد.

در حوزه چنین نگرشی است که اهمیت کارهای دکتر علی شریعتی در تاریخ تشیع اثنی عشری آشکار میشود. او

(۱) فاطمه فاطمه است. حسینیة ارشاد، ۱۳۵۰، ص ۱۸۶.

نخستین کسی است که به ضرورت نیاز به عمل سیاسی تشیع و التزام ناگزیر آن به داشتن يك ایدئولوژی خاص و صاحب هویت پی برده و در جهت ساختن يك چنین کلیتی به بازنگری همهٔ تاریخ، شخصیت‌ها و مفاهیم تشیع پرداخته است. آن‌چه او آن را فرا کرد «استخراج و تصفیة منابع فرهنگی» می‌نامد چیزی نیست جز کوشش در جهت شکل بخشیدن به يك ایدئولوژی کامل اثنی‌عشری که در ظل آن شیعه به «يك حزب کامل» مبدل میشود... شریعتی بر این اعتقاد بود که فرهنگ هر ملت واجد امکانات بی‌شمار است... و کار روشنفکر آن است که این منابع را استخراج کند، تصفیة نماید و در این «پالایش» از هر مادهٔ خام کار، ماده‌ای انرژی‌زا و بحرکت در آورنده بسازد. او با تکیه بر همین روش بود که به تاریخ تشیع بصورتی انتقادی تقرب کرد و آن را به دو بخش تشیع علوی و تشیع صفوی تقسیم نمود... بدین سان او با بوجود آوردن يك نظم (سیستم) کلی - که خود از آن بعنوان «ایدئولوژی اسلامی» یاد میکند - کوشید تا کلیة مفاهیم موجود در تشیع اثنی‌عشری را معنی تازه - یا پالوده - بخشد و روح حرکت سیاسی در آن بدمد^۱.

(۱) اسماعیل نوری‌علاء، جامعه‌شناسی سیاسی تشیع، نسخهٔ خطی که بوسیله انتشارات ققنوس زیر چاپ است.

نتیجه‌گیری:

علاوه بر تحولات کمی و عددی در این دوره تحولات زیر از نظر معنوی و کیفی در نثر فارسی پدید آمد.

- توجه منظم به سرچشمه‌های ملی و مذهبی در واکنش به غرب- زدگی.

- کشف و آزمون قالب‌های هنری و ادبی.
- تحلیل اجتماعی و موضعی.
- تبلیغ سیاسی از طریق ادبیات.
- وفور تحقیقات اجتماعی و مردم‌شناسی.
- توجه به ساخت‌های جدید ادبی.
- ظهور طنز و طعن سیاه در ادبیات.

بخش دوم

بررسی چند نوع ادبی

فصل پنجم

قصه نویسی

«قصه فقط يك راه فرار برای آرزوهای ناکام است»

صادق هدایت

از هدایت تا امروز

در سنت ادبی ایرانی، قصه و داستان نویسی^۱ کمتر به عنوان هنری مستقل و جدی تلقی شده است. نهایت آن که در افسانه کودکانه سرها و پندها یافته‌اند. نثر نویسی فنی وابسته به شمار میرفت. به وسیله آن تاریخ می‌نوشتند، پندنامه و سیرت نامه و عبرت نامه رقم می‌زدند، متون مذهبی یا فلسفی می‌نگاشتند و اگر در ضمن کار حکایتی نقل می‌شد

(۱) راجع به کاربرد قصه و داستان در این رساله باید توضیح داد:

الف- قصه (و همچنین قصه کوتاه) را معادل La Nouvelle فرانسه و The Short Story انگلیسی گرفته‌ایم.

ب- «داستان دراز» را معادل Le Roman فرانسه و The Novel انگلیسی گرفته‌ایم. اما بیشتر از لفظ مرسوم «رمان» سود جستیم.

ج- داستان (و داستان نویسی) را بطور اعم بکار برده‌ایم، خواه قصه و رمان، خواه افسانه و حکایت.

د- نویسندگان نیز به مفهوم لغوی بکار رفته، اعم از داستان نویس و مقاله نویس و غیره = قلمزن. در معناهای تخصصی اصطلاحات خاص قصه نویس، رمان نویس یا نمایشنامه نویس بکار رفته است.

بیشتر به قصد روشنگری حکمتی عمومی یا ایقانی شخصی، هشدار دادن و عبرت آموختن به مخاطب بود. قصه‌های کلیه و دمنه یا گلستان سعدی بیشتر محاکاتی به قصد وصول به نتیجه مطلوب است تا هنر‌نمایی مستقلی. از این جاست که چون شعر، به عکس نثر، فی نفسه هنری روحانی به شمار می‌رود بهترین داستان‌های ایرانی (حکایات شاهنامه - ویس و رامین - هفت پیکر نظامی) به زبان شعر روایت شده است. قصه برای قصه گویی محض سهم عوام بود. از هزار و یکشب تا اسکندرنامه - شیرویه نامدار - رموز حمزه و سمک عیار به اصطلاح مرسوم در ایران «نقل»^۱ هستند. این ردیف آثار اساساً وسیله‌ای برای سرگرمی عوام دانسته می‌شد^۲ و بنابراین هنری سبک و غیر جدی تلقی می‌شد که جنبه روایت شفاهی آن بر کتابی‌اش می‌چربید.

در بخش اول، در این باب که چگونه قصه سنتی ایران در قلمرو مشروطیت و همراه با تحول فکری و فرهنگی جامعه آفاق نوینی یافت سخن گفتیم. و اینک باید توجه داشت که ادبیات جدید محصول فکر و وضعیات طبقه جدید و نوپایی است.

بعد از استقرار و تمرکز اداری دوران رضاشاه کم‌کم «خانواده کارمندان به وجود می‌آید. این خانواده که بعداً اجتماع شهری را یکپارچه قبضه کرد از درون گرفتار گمراهی‌ها، زبونی‌ها و ناکامی‌هایی

(۱) معادل Narrator

(۲) در تفسیر سوره یوسف نوشته اند که برای رفع دل‌تنگی مؤمنان از یکنواختی احکام نازل شده است.

ر. ک. «تفسیر سوره آبادی»، دانشگاه تهران، ۱۳۴۷.

بود. اکثر نویسندگان معاصرو روشنفکران ملت‌ما از خانواده کارمندان که خانواده شهرنشین و متمدنی است بیرون آمدند... خانواده کارمندان تنها چاره‌اش این است که به خود پردازد^۱ ما می‌دانیم که فرزندان همین خانواده‌ها بخش اعظم محصلان اعزامی دولت به خارج را تشکیل دادند که در مراجعت مدعی تحولی اساسی در شئون زندگی ایرانی شدند. همزمان با این وضع، جسته و گریخته توجه به اصل یا ترجمه آثار استادان قصه کوتاه اروپایی نظیر گی‌دوموپاسان و آنتوان چخوف، قصه نویسان پیشرو ایرانی را در راه‌های تازه انداخت: تصویر واقعیت با زبان زنده مردم و توصیف عینی و حسی موقعیت‌ها. نخستین کوشش متمرکز در این راه انتشار جزوه‌هایی، به نام «افسانه» به همت روشنفکران بعد از سال ۱۳۱۰ بوده که در آن‌ها قصه‌های خوبی از هدایت، نیما یوشیج، شین پرتو و علوی دیده می‌شود.

از سوی دیگر آشنایی با قصه نویسان تلخ‌نگری چون کافکا، سادگر یا ادگارد آلن پو نیز با توجه به جو زمانه، بر بخش دیگری از این قصه نویسان اثر نهاد و فضای بسیاری قصه‌ها را از خیال و راز و شامت انباشت. این گرایش دو گانه به وضوح در قصه‌های صادق هدایت، پیشرو قصه جدید ایران، دیده می‌شود.

قصه‌هایی از نوع داش آکل، سک و لکرد، محلل، علویه خانم، چنگال، صورتک‌ها... نمونه نوع اول و قصه‌هایی چون سه قطره خون، زنده بگور، آفرینگان، تخت ابونصر و آخرین لبخند از نوع دوم است. «هدایت

فرزند عاصی خانواده کارمندان بود. خانواده کارمندان تنها چاره‌اش این بود که بخودپردازد... هدایت نماینده اندیشه جوانانی بود که در میان فریب‌ها، ناروایی‌ها و گمراهی‌ها، مضطرب و مأیوس به دنیای ذهنی خود پناه می‌بردند.^۱ در عین حال هدایت دستخوش يك درام درونی بود. او که از خانواده متعینی برخاسته بود، به عنوان يك روشنفکر از اشراف و اعیان متنفر بود. در مقابل این تنفر طبعاً می‌بایست محبت خود را متوجه توده بی‌چیز و فقیر کند. ولی ابتذال و فرومایگی این توده نیز هدایت را سرخورده می‌کرد، لاجرم بدبینی او امری قهری است. با این حال اگر انتخاب اجباری می‌بود، هدایت همواره شق دومی را انتخاب می‌کرد. از این رو بیشتر آثارش نیز برگرد احوال و اعمال طبقات محروم و بینوا می‌چرخد.

توفیق هدایت ابعاد گوناگون کار او را به اشکال بسیط یا مرکب در آثار قصه‌نویسان جوان‌تر وارد کرد. آثار این نویسنده که معلم اول قصه نویسان جدید ما به شمار می‌رود آمیزه‌ای از يك دید فلسفی و عرفانی بدبین، طنز انتقادی و اجتماعی‌تند، گرایش بدپاکی-های از دست رفته باستان، و جستجو در فرهنگ، رسوم و آداب عوام بود. هدایت نخستین نویسنده‌ای است که به ساخت بیرونی قصه، به عنوان يك اهتمام هنری، توجه داشت، و کوشید این ساخت را محمل رسالت و بیانگر آرزوهای سرخورده، محرومیت‌های جسمی و عقده‌های روانی قرار دهد. صرف نظر از کوشش‌های پایه‌ای نویسندگان حوزه

مشروطیت می توانیم هدایت را بار آورندهٔ مکتب رئالیسم در قصه نویسی ایران بدانیم. در این جا باید قائل به تفصیل بیشتری شد، به نظر می رسد که رئالیسم هدایت جابه جا با گرایش های رومانیک تعدیل می شود. اما واقعیت این است که هدایت تا آن جا رومانیک است که «کارا کتر» های داستان هایش هستند، یعنی او «واقعاً» روحیهٔ رومانیک روز کارش را تصویر می کند. (برای نمونه می توان داستان های گرداب یا شب های ورامین را دید.)

«بوف کود معروف ترین اثر هدایت به دنبال خود يك سلسله ادبیات بوف کوری به وجود آورد. بوف کور، يك داستان کوتاه نیست، رمان هم نیست، محاکات است، مکالمه ای است با درون، درون بینی است. کاوش در خاطرات است. بوف کور تلفیقی است از شک قدیم آریایی، از عرفان ایرانی... مفری است برای حرمان ها، وازدگی ها، آه و اسف ها و آرزوهای نویسنده. کوششی است برای درك ابدیت زیبایی»^۱

در عین حال از نظر بسیاری منتقدان «بوف کور» انعکاس روحی مردمی زیر فشار است، از ذهن کارا کتری بیمار.

«... این کتاب يك اثر سوررئالیست که از نظریهٔ آن رایحهٔ ارتباط با جهان ماوراء استشمام می گردد نیست... هنگام ورود باین کتاب مثل این است که شما در يك دنیای حقیقی وارد شده اید... شاید... این يك اثر رئالیست است، ولی رئالیستی با قانون کلی و اجتناب ناپذیر و قطعیت نامحدود، رئالیستی که به اشیاء همان حیات را باز می دهد که

(۱) جلال آل احمد، مقاله «هدایت بوف کور»، هفت مقاله، ۱۳۳۵.

به موجودات زنده...^۱

نمونه‌ای از نثر بوف کور که به شکل وسیعی مورد تقلید واقع شده است:

يك نوع راحتی بی دلیل و ناگفتنی سر تا پای مرا گرفته بود، به طوری که از حرکت کالسکه نعلش کش آب تو دلم تکان نمی خورد. فقط سنگینی چمدان را روی قفسه سینه ام حس می کردم. - مرده او، نعلش او، مثل این بود که همیشه این وزن روی سینه مرا فشار می داده. مه غلیظ اطراف جاده را گرفته بود. کالسکه با سرعت و راحتی مخصوص از کوه و دشت و رودخانه می گذشت، اطراف من يك چشم انداز جدید و بی مانندی پیدا بود که نه در خواب و نه در بیداری دیده بودم: کوه های بریده بریده، درخت های عجیب و غریب توی خورده، نفرین زده از دو جانب جاده پیدا بود که از لابلای آن خانه های خاکستری رنگ به اشکال سه گوشه، مکعب و منشور با پنجره های کوتاه و تاریک بدون شیشه دیده می شد. این پنجره ها به چشم های گیج کسی که تب هذیانی داشته باشد شبیه بود. نمی دانم دیوارها با خودشان چه داشتند که سرما و پروت راتا قلب انسان انتقال می دادند. مثل این بود که هرگز يك موجود زنده نمی توانست در این خانه ها مسکن داشته باشد. شاید برای موجودات اثری این خانه ها درست شده بود.^۲

(۱) درباره صادق هدایت، ترجمه حسن قائمیان (مقاله ریمون دسنی)، صفحه

۲۰۰، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۴۳.

(۲) بوف کور، صفحات ۳۵-۳۶، چاپ ششم، امیرکبیر.

برخی از مشخصات کلی نخستین قصه‌های رئالیستی ایران از قرار ذیل است:

— جهد نویسنده بر معرفی سریع، فوری و کامل وضعیت ماجرا و آدمهای قصه در کوتاه‌ترین و موجزترین جملات.

— نویسنده معمولاً (نه همیشه) از دخالت در مسیر قصه خودداری می‌کند، توضیح نمی‌دهد، تفسیر نمی‌کند، القای فکر نمی‌کند. در عوض می‌کوشد عقاید خود را از زبان یا ضمیر قهرمانانش بیان کند، یا واقعیت را به نوعی تصویر می‌کند که خواننده خود به‌داوری مورد علاقه نویسنده رهنمون شود.

— زبان این قصه‌ها بر استخوان‌بندی زبان نویسندگان مشروطه متکی است: امارشده کرده، پخته‌تر و دلالت بخش‌تر شده است. این زبان زیبایی کلام را به عنوان يك اصل ثابت نفی می‌کند، نوع زیبایی باید به تناسب موضوع انتخاب شود، از این رو گاه به توصیف روزنامه‌ای بر می‌خوریم، گاه به تجارب و احساسات پیچیده نفسانی، گاه روشن، ناب یا مطایبه آمیز است، گاه در کنگی و ابهام راه می‌سپرد. و گهگاه استفاده از عبارات عامیانه و حتی مستهجن (و بطور کلی زشت‌نگاری) به علت تناسب با واقعیت موضوع، خود زیبایی محسوب می‌شود.



همزمان با توفیق قصه نویسی رئالیستی، ترجمه‌های خارجی نیز افزونی گرفت. از ترجمه‌های دقیق مجله «نوبهار» به مدیریت یوسف

اعتصام الملك گرفته تا ترجمه قصه‌های کوتاه در مجله «مهر» و بالاخره در نشریات ادبی دست‌چپی سال‌های بعد از ۱۳۲۰، رشد روز افزونی در معرفی احوال و آثار نویسندگان خارجی مشاهده می‌شود. از بهره‌های این وضع آشنایی با قصه‌نویسان امریکایی بود، بخصوص سبک ساده و حساس نویسندگان رئالیست ایالات متحده امریکا چک لندن - ارنست همینگوی - جان اشتاین بک - ویلیام فاکنر - ادسکین کالدول - هوارد فاست و دیگران را از طریق انعکاس در ترجمه‌هایی که ویژگی‌های سبک را حفظ کرده بود مورد پسند قصه‌نویسان پیشروی ایرانی قرار گرفت. از مؤثرترین این ترجمه‌ها که بخصوص بر سبک نویسندگان تازه (بعد از سال ۱۳۳۰) تأثیر نهاد می‌توان خوشه‌های خشم اثر جان اشتاین بک (به ترجمه عبدالرحیم احمدی - شاهرخ مسکوب) زندگی خوش کوتاه فرانسیس مکومبر اثر ارنست همینگوی (به ترجمه ابراهیم گلستان) وداع با اسلحه باز هم اثر همینگوی (به ترجمه نجف دریابندری) را نام برد. نویسندگان ایرانی در این سربند، متوجه شدند که چگونه انعکاس مرارت‌های زندگی از یک دیدگاه ظاهر آبی‌طرف و یک ضمیر مشاهده‌گر کنجکاو تأثیر مضمون را چند برابر می‌کند. متقابلاً آثار نویسندگان فلسفه‌گرا (چون سارتر یا کامو) به نوشته‌های برخی دیگر رنگ فلسفه داد. از نویسندگان بزرگ روس (از قبیل گوگول و داستایوفسکی و گودکی) که آثار عمده‌شان به فارسی ترجمه شده بود، با گذشت زمان یک نهاد اجتماعی از کور کی، آن‌هم در سطح کارمندان وطن، بجا ماند، اما در مورد چخوف، سبک خاص داستان‌های کوتاه او همچنان که بر قصه‌نویسی

قرن بیستم اثر نهاده است، بطور عمقی در قصه‌نویسان ایرانی تأثیر کرد. در حوالی سال ۱۳۴۰ ترجمه‌های برتولد برشت وارد عرصه فکری ایران معاصر شد. مقدمه مفصل و مفید نمایشنامه کالیله (که بوسیله عبدالرحیم احمدی نوشته شده بود) بینش فنی برشت را به علاقمندان ایرانی هدیه کرد و این خود زمینه یک دگرگونی سراسری در آثار دوران، بخصوص در کارهای نمایشنامه‌نویسان شد.^۱

علوی و چوبک

در پی هدایت دو داستان‌نویس دیگر شاخص هستند: بزرگ علوی و صادق چوبک.

این دو تن به اضافه صادق هدایت در واقع آباء داستان‌نویسان امروزند.

بزرگ علوی همپای هدایت در تحول داستان‌نویسی ایران اثر گذاشت. او نیز چون هدایت به رئالیسم اعتقاد دارد، اما رئالیسمش با گرایش‌های رومانتیکی که در روحیه ایرانی ریشه دارد در آمیخته است. در اوائل قرن خورشیدی ما، علوی نیز چون هدایت از روشنفکران تحصیل کرده در فرنگ بشمار می‌آید. و نخستین قصه‌های قابل بحث مثل «سر باز سرب» متعلق به همان سال‌هاست. علوی به تدریج سبک خود

(۱) برای آشنایی بیشتر با ترجمه داستان‌های خارجی در آن سال‌ها ر. ک. به مجوعه «صد کتاب از صد نویسنده بزرگ دنیا»، انتشارات معرفت.

را توسعه می‌دهد و چند قصه ممتاز مثل نامه‌ها - رقص مرک - کیله مرد و بالاخره رمان «چشمهایش» را به ادبیات فارسی ارمغان می‌کند. علوی علیرغم نثری که طنین زیبا پرستانه‌ای دارد، در فرم قصه‌هایش به تازه‌ترین صورت‌ها گرایش دارد. در اغلب داستان‌های او ابتدا معمای وجود دارد. در واقع حادثه اصلی قبلاً اتفاق افتاده است، و گوینده قصه از شکسته بسته‌های گذشته، واقعه را بازسازی می‌کند. شگردی که اساساً در ادبیات «پلیسی» دیده می‌شود. مثلاً قصه کوتاه ولی بسیار خوش فرم و گیرمند «خائن» این طور آغاز می‌شود:

پنج نفر بیشتر دست‌اندرکار نبودند و از آن‌ها يك نفر خائن بود. این پنج نفر تقریباً - درست نظر نمی‌کند - کمیته انتخابات را تشکیل می‌دادند. قضایا مال پانزده شانزده سال پیش است. اوسا علی قالیباف را خود من برحسب یادداشت بدون شماره باز پرس اداره سیاسی تحویل زندان موقت دادم. بعد نفهمیدم که چه شد. در هر صورت پس از قضایای شهریور او را دیگر ندیدم. شاید هم در زندان مرد.^۱

در باره بزرگ علوی در فصل رمان نویسی بیشتر خواهیم گفت، از آثار اوست مجموعه‌های چمدان - نامه‌ها - ورق پاره‌های زندان - میرزا - ۵۳ نفر و چشمهایش.

صادق چوبك در عوض يك رئالیست افراطی است. قوی ترین نویسندۀ ایرانی در نقاشی دقایق و جزئیات موضوع است. واقعیت، نفس واقعیت، عریان از انگیزه ها و آرمان هایش، برای او هدف است. زاویه حساس دید چوبك، بدون این که در واقعیت دخل و تصرفی کند، آن را پر رنگ تر و اغلب زنده تر جلوه می دهد. اگر این اهتمام چوبك را کلیدی فرض کنیم، باید نگاه به جامعه اش در خواهیم یافت که چرا بیشتر قصه هایش در جوی از فساد، تعفن و پلشتی غوطه می خورد. این اهتمام چوبك، ساخت و ویژه ای به کارهایش داده است: ساختی عکاس وار، بی ترحم، بی توضیح، شبکه ای زمخت که در آن شناخت خفایا فقط از طریق مذاقه ظواهر ممکن است. می توان گفت که با چوبك نوع خاصی از قصه نویسی ایران به اوج می رسد و با هم و از میان میرود. در واقع کمتر نویسنده ای در حال و هوای چوبك کار کرده که اثری بیادماندنی نهاده باشد.

در بارۀ سبك چوبك برخی از منتقدان اصرار دارند که آن را به «ناتورالیسم» منتسب کنند. لازم به توضیح است که ناتورالیسم گذشته از خشونت و گاه استهجان کلام، يك اصل اساسی دارد که آن بر اساس مکتب تحصیلی و علم جرم شناسی مرسوم در قرن نوزده اروپا شکل گرفته است. آن مکتب به تأثیرات شدید ارثی و ژنتیک معتقد بود. مثلاً معتقد بودند که الکلیسم یا سفلیس در نسل های بعدی موجد جانیان بالفطره یا روسپیگری و سست عهدی و خیانت می شود.

چنین اعتقادی در چوبك دیده نمی شود و خطاست اگر او را

بخاطر چشم اندازهای پر نکبت آثارش که در واقع عکس بر گردان های اجتماع اوست یکسره ناتورالیسم بدانیم.

نخستین مجموعه قصه های صادق چوبك «خیمه شب بازی» که به سال ۱۳۲۴ منتشر شد از همان آغاز، بر شیوه قصه نویسان پیشرو و روشنفکر سایه افکند، می توان گفت حتی نوعی «تب چوبك» پدید آمد و روشنفکران این شیوه را به عنوان قطب مخالف قصه های احساساتی که در مطبوعات منتشر می شد پذیرفتند.

این مجموعه به شکلی اثر تلخ «بوف کور» را تقویت و تکمیل می کرد و در نتیجه يك نسل از نویسندگان ایرانی، این تب درهم آمیخته را به شکل تقلید در بست یا تأثیرات درجه دوم در نوشته هایشان منعکس کردند. به عنوان مثال می توان داستان هایی را بر شمرد که به تقلید خام از شیوه چوبك، تصنعاً محیط خود را به تیرگی و پلشتی بدبینانه ای می آلاینند، اصرار یکنواختی در توصیف صحنه های مهوع دارند، یا عوام الناس را به طرزی بیرحمانه زیر باران دشنام می گیرند. قصه هایی هست که از توصیف يك مستراح آغاز می شود، یا از ضمیر شخصی دچار بیماری ها و انحراف های گذرد، و البته همه ناشیانه و فقط به قصد ایجاد «خلجان» در خواننده، بی آن که تکنیک مشکل چوبك را که با چنین اوصافی ملازم است درك کرده باشند.

بدین سان يك نسل نویسنده بدبین و گنده دماغ که دائماً احساس حیف شدگی و غریب افتادگی در محیطش می کند در بسیاری نوشته های این سال ها رخ می نماید.

در نمونه کوتاه زیر همه مشخصات چوبك را ملاحظه می کنیم.
نثري كه، عليرغم درهم فشردگي و ازدحام تعابير عاميانه، به رواني نفس
جریان می یابد، و رایحه زمانه و روزگارش را می پراکند.

(وصف کلاس سوم)

آفتاب بی گرمی و بخار بعد از ظهر پائیز بطور مایل از پشت
شیشه های در، روی نیمکت های زرد رنگ خط مخالی کلاس و لباس های
خشن خاکستری شاگرد ها می تابید و حتی عرضه آن را نداشت که
از سوز باد سردی که تك و توك بر گهای زعفرانی چنار های خیابان
و باغ بزرگ هم سایه را از گل درخت می کند و در هوا پخش و پرا
می کرد، اندکی بکاهد.

شاگرد ها با صورت ترس آلود و کتک خورده شق ورق، ردیف
پشت سر هم نشسته بودند و با چشمان وق زده و منتظر خودشان
به معلم نگاه می کردند. ساختمان قیافه ها ناتمام بود و مثل این که
هنوز دستکاری خالق را لازم داشتند تا تمام بشوند و مثل قیافه پدرانشان
گردند... نگاه ها گنگ و بی نور بود. بیشتر به توله سگ شبیه بودند
تا آدمیزاد. يك چیزهایی در قیافه آنها کم بود.

سه ردیف میز از آخر کلاس خالی بود و رویشان خاک گچ و
گردنشسته بود. يك نقشه ایران و يك عکس رنگی اسکلت آدمیزاد با
استخوانهای بدقواره و یغور که دندان هایش کیپ روی هم خوابیده
بود و چشم هایش مثل دو حلقه چاه بی انتها توی کاسه سرش سیاهی
می زد، در این طرف و آن طرف تخته سیاه زهوار در رفته ای که شاگرد ها
روش می نوشتند آویزان بود. مقداری کاغذ میچاله شده و مشت
گچ و يك تخته پاك كن که نمش از تخته درآمده و بمویی بند بود،
گوشه کلاس بغل صندوق لبه کوتاهی که پراز خرده کاغذ بود ریخته

بود. يك عكس كه شبیه به عكس آدمیزاد بود با دماغ گنده و سبیل سفید و چشمان شرر بار بی عاطفه با سر دوشی های ملیله و سینه پر از مدال و نشان هایی که ظاهر آ خودش به خودش داده بود مثل الولك سر جالیز بالای تخته توی قاب عكس خودش نشسته بود و به شاگردها ماهرخ می رفت.^۱

آل احمد و گلستان

در مقابل این قطب خشونت عارض بر نویسندگی، ناگزیر حرکتی به سوی قطب دیگر یعنی ایجاد تعادل میان زشت و زیبا پدید آمد. جلال آل احمد با «زن زیادی» و «مدیر مدرسه»، ابراهیم گلستان با «شکار سایه» و «جوی و دیو ارو تشنه» و بهرام صادقی با «سنگر و قمقمه های خالی» کوشیدند در تصویر صحنه های زندگی بیطرف تر بمانند. گرچه این نویسندگان عناصری از شیوه غربی را اقتباس کرده اند اما در نثر آنها سهم اعظم توجه به لحن انشای قدیمی ایران معطوف شده است. راستی را که در برابر توصیفات متجدد اما غربی شده چوبك، طنین ناصر خسرو و بییهقی در نثر آل احمد مشخص تر است و حتی خود او می گوید که سعی کرده ایجاز زبان گلستان سعدی و خواجه عبدالله انصاری را پالوده از صنایع لفظی به شعر پیوندزند.^۲ یا ابراهیم گلستان،

(۱) صادق چوبك- خیمه شب بازی (بعد از ظهر آخر پائیز) چاپ اول، ۱۳۲۴.

(۲) مجله اندیشه و هنر، شماره مخصوص آل احمد ۱۳۴۳.

به عنوان الگوی يك نثر فارسی اصیل و پاك از نثر (نه نظم) بوستان سعدی نام می‌برد، یعنی چکیدگی و شفافیت شعر را برای نثر می‌خواهد. قصه‌های بهرام صادقی نیز علیرغم کشش ذهنی او به داستایوسکی و نویسندگان پلیسی غرب، لحن توصیفی و تشریحی نقل‌های کهن ایرانی را دارد.

با آزمون این امکانات به تدریج قصه‌نویسان ایرانی به زبان و بافتی مستقل رسیدند. گرچه آنان از نویسندگانی چون چخوف و همینگوی وام‌ها گرفته‌اند و گرچه نویسندگان قبلی (هدایت، علوی و دیگران) نیز در پی زبان و بافتی ابتکاری بودند اما اقبال قصه‌نویس روزگار ما در این است که از انبوه سنت و تجربه پیشینیان در قصه‌نویسی بهره‌مند شده است. از این رو دیگر بدراحتی گذشته نمی‌توان هر قصه ایرانی را با يك الگوی خارجی قیاس کرد. ثمره این استقلال، تنوع در رشته‌ها و سبك‌هاست. در این عرصه، کارهای قصه‌نویسان دهه ۴۰ تا ۵۰ از ساخت-های متفاوت و نوآئینی حکایت می‌کند. مایه اصلی زبان قصه امروز فارسی زبان محاوره مردم است، به شکلی طبیعی و واقعی. توصیفات حسی است. از ترکیبات کهنه و تکراری احتراز می‌شود، به خصوص چون تعابیر به جانب تجدد گرایش دارد و نویسنده از دادن توضیحات اضافی خودداری می‌کند این زبان ایجازی در حد اشاره یافته است.^۱ بدین سان قصه‌نویسی که در آغاز مشروطیت عمل را در درجه

(۱) برای آشنایی بیشتر با فرازو نشیب فکری و اسلوبی قصه‌نویسان جوان روزگار ما ر.ک. مقاله طنزآمیز: چگونگی سیر تحولات فکری حضرت‌تعالی، کاظم رضا، جنگ لوح، شماره اول، ۱۳۴۷.

نخست اهمیت قرار می‌داد و تنها به پیام آن می‌اندیشید، در روزگار ما کوشش بزرگی در تدارك ساخت و غنای زبان به خرج می‌دهد. و در مورد پیام، نویسنده می‌کوشد تا خواننده به نحوی در استخراج پیام و تخمین واقعیت با او شریک شود.



شیوه نثری آل احمد در قصه‌ها و گزارش‌هایش، شیوه‌ای است مقطع و فشرده - با حذف قرینه‌ها - معروف به شیوه تلگرافی؛ که یکی از طرق مورد تقلید قلمزنان نسل اوست. ابتدا تکه‌ای از يك گزارش او را نقل می‌کنیم تا از طریزی که این چنین بر اسلوب يك نسل تأثیر نهاده نمونه‌ای بدست داده باشیم:

... در سراسر این حاشیه کویر سه چهار چیز مدام حاضر بود. یکی اسفندانه‌ها. اسفندهای بریسمان کشیده و هرجا به طرحی دیگر آویخته. توی اتوبوس - سردر خانه‌ها و دهلیزها - بالای در دکانها. دیگر آب انبارها - کنار راه، با گنبدهای هرمی و از چینه و بلند. و سدیک ریگ. نمی‌شد دندان روی هم بگذاری و ریزه‌های شن صدا کنند. و چهارمی فقر. با اصیل‌ترین صورتش. یعنی که زشت‌ترین. فقری که نه شعوری به همراه آورده بود و نه امکان مقایسه‌ای. فقری ساکت و ابدی و بی‌نشان. و به ابدیت مرگ. و بی‌هیچ قصد تظاهری. و آلوده به قضا و قدر. و نشسته بر زمینه حتم سرنوشت و تسلیم. دکاندارها به انتظار مشتری چرت زنان. کوره‌های گداین مور و ملخ دور هر اتوبوس از راه رسیده. درویش و صوفی همه جا پلاس. نان‌ها سیاه و کوچک و کلفت. میوه ابدآ. سبزی منحصر به کاهو و

ترپچه. کتابفروشی بسیار نادر. مغازه‌ها پر از بنجل‌های فرنگ. تمام ثروت مردم در وجود دوچرخه‌ها چکیده. و هیچ خبری از ایام‌عید. وجوی‌ها باریک و آب‌ها بهاره. و شهرها اغلب دهکوره‌هایی با یک چهار خیابان خلوت. و پست بازرسی و قاچاق به عنوان استقبال و بدرقه در هر آبادی.^۱

همین شیوه سریع وصف را که در نثر دوره قاجار ریشه دارد، اما آل احمد صیقل داده و برنده و درخشانش ساخته است در قصه‌هایش نیز می‌توان یافت. نمونه کوتاه زیر کاربرد این اسلوب روایت‌گونه را در شکل بندی ساختمان قصه نشان می‌دهد:

بازگشت به ده. یک هفته پس از سیزده. عصری بود و هوا ملس بود. و بوی ینجه چریده در هوا. جوانه برگ بیدها برق میزد و ریز برگ‌سپیدارهای لب‌جو خرده‌آینه‌های تار را میماند. بازی کنان. و هر دم به سویی تابنده. و سفیدی انبوه شکوفه‌های گوجه، چتری سفید بر سر دیوارها؛ و شکوفه‌های هلو گاه‌گذاری لکه‌ای صورتی بر کنارشان نهاده. و موتور آسیاب کار میکرد و قهوه‌خانه‌روبراه بود و شعارهای تقسیم املاکی هنوز بر در و دیوارش؛ و صدای دیگری از دور می‌آمد؛ از موتور دیگری که ضرب آرام‌تری داشت و چیزی را در دل زمین می‌کوبید.^۲

در این نقل کوتاه به وضوح نحوه کاربرد نثری آل احمد در قصه‌های

(۱) کارنامه سه ساله، ۱۳۴۵ کتاب زمان، ص ۲۶۷.

(۲) نفرین زمین ص ۲۳۵، نیل، ۱۳۴۶.

او مشخص است. نفرین زمین، کتابی که قطعهٔ بالا بدان متعلق است، داستان برخورد روستای سنتی است با ماشینیزم وارداتی. به تعبیر نویسنده که جنبهٔ پیشگویی دارد و تا حدودی نیز به حقیقت پیوسته، ترکیب نسنجیدهٔ این ماشینیزم با زندگی مألوف ده، بافت زندگی روستایی را ویران می‌کند، یعنی روستاها به سود شهرها متروک خواهند شد. در جملاتی کوتاه معرفتی فضا، فصل و زمان را داریم. وقت عصر. بوی گشت. نام‌های محصولات درختی در حین توصیف کلی. پسترهای دیوار و بعد صدای موتور جدید آسیاب که حکایت گوی تغییر است، صدای دور دست صنعتی بیگانه، نطفهٔ تفرقهٔ جامعه‌ای کوچک. و نیز اضطرابی پنهان که در تقابل سنت دیروز و سوغات تازه نهفته است.

از دیگر کتابهای قصهٔ آل احمد است: سه تار - زن زیادی - مدیر مدرسه - پنج داستان - دید و بازدید - نون و القلم.

ابراهیم گلستان

شیوهٔ ابراهیم گلستان نگرش به ابعاد موضوع از زاویه‌های مختلف است، او عادتاً با نوع نگاه کردن و تصویر کردن که به تکنیک سینما نزدیکی دارد، می‌کوشد حس را به مدد تمثیل، تصویر کند. نثر گلستان که گاه با سمبولیزم شاعرانه اما بی‌تکلف و روانی در آمیخته است. او در آثارش گاهی آن سوی چهرهٔ نسلی را نشان می‌دهد که ما در قصه‌های

مشابه فقط در کار سیاست دیده بودیم.

از کارهای گلستان است: شکار سایه - آذر، ماه آخر پائیز - جوی و دیوار و تشنه - مدومه - اسرار گنج دره جنی.

در نمونه‌ای که از گلستان ذکر می‌کنیم هم می‌توانیم اسلوب نویسندگی‌اش را ملاحظه کنیم و هم شگردهای بدقت کارسازی شده‌او را. زمان جنگ دوم است، در محیطی که ناگهان شکفته است، مردم از آزادی بدست آمده گیجند. راوی با عشق نو جوانی‌اش دیدار کرده. اینک حس می‌کند که برغم قرار میعاد بعدی این واپسین ملاقات است. از خیابان‌های شلوغ عصر می‌گذرند، تهران زمان جنگ، دکان‌ها، ازدحام جلوی اتوبوس‌ها، روزنامه‌ها، اخبار جنگ، کافه شهرداری. سپس دختر سوار اتوبوس می‌شود و میرود. و راوی قصه با حس عمیق تنهایی، رفیق هم‌خانه‌اش را می‌یابد و باهم به کافه «هامازاسب» می‌روند. ما هم چند لحظه‌ای در این کافه می‌مانیم:

... رفتیم. از میان پرده مهره‌ای دکان هامازاسب که تورفتیم بوی ترش کرده عرق و دود نیز بود و فضای کوچک از مشتری آشنا و غریبه پر بود. دلم داشت می‌ترکید. وقتی هامازاسب از پشت پیشخوان با دندان طلایی و گونه‌های گردش لب‌خند زد و پرسید «چی میل دارین؟» گفتم «دلم داره می‌ترکه».

رفیقم میگفت برایش کالباس و مخلوط بیاورد با آبجو، و داشت با یکی از مشتری‌ها حرف می‌زد.

هامازاسب از من پرسید «شوما گفتی چی؟»

گفتم «دلم داره می‌ترکه».

انگار نفهمید. و اکنون حواش پیش مشتری دیگری بود. از پشت سرم می‌شنیدم که يك نفر دارد تعریف می‌کند مردی به نام دکتر محمد علی خان که برادرش وزیر است در ده‌های فارس دارد به ضرب امنیه گندم برای ارتش بیگانه جمع می‌کند... هامازاسب آمد از من پرسید «شوما گفتی چی؟» به لچ گفتم «گفتم دلم می‌ترکه» و دیدم نفهمید. گفتم «آبجو» دستش را کشید روی شکمش و پرسید «خیلی... چیزه؟» دیدم فکر کرده است دل درد دارم. گفتم «آبجو نخور».

پرسیدم «آبجو برای دل درد بده؟» گفتم «وقتی شوما غصه داری مشروب نخور» من بودم که نفهمیده بودم؟ به رفیقم گفتم «هامازاسب می‌گه آبجو نخور، غصه داری» رفیقم گفت «آره، هامازاسب، غصه داره. فردامن می‌خوام برم سفر غصه‌ش شده تنهامیشه، می‌سپارمش به دس تو- ترا هم به دس ترتر می‌سپارم، باشه؟» هامازاسب گفت «کله شوما تکون خورده» و دندان‌های طلایش درخشید و با انگشت‌های دستش گردی و تکان خوردگی کله را نشان داد. رفیقم گفت «بازهم جهودها که می‌گن خاخام. ترتر شد حرف؟» هامازاسب داشت کالباس می‌برید. پشت سرمان از جنگ حرف می‌زدند و از پیشروی آلمانی‌ها در استالینگراد، هامازاسب گفت «جان شوما. غصه داری مشروب چیه؟ مشروب برای خوش بودنه. وقتی خوشی مشروب بخور.»^۱

بهرام صادقی

اسلوب بهرام صادقی نوعی مجادله را در خود پنهان دارد. قصه‌های صادقی که از سال ۱۳۳۷ به تدریج در مجله سخن چاپ میشد، نوع تازه‌ای از قصه را به خواننده ایرانی نشان داد. نگرش صادقی که بر مبنای سنجش تناقض‌ها در يك موضوع انسانی و اجتماعی شکل می‌گیرد، ناگزیر در قصه‌هایش به طنزی ظریف و ریزبافت و معماوار نزدیک می‌شود. جمله‌های دراز بهرام صادقی که از قول آدم‌های وراج قصه ردیف می‌شود، روانشناسی پیچیده آدم‌هایی را که معمولاً بر لبه تیغ يك دوران معین زندگی کرده‌اند در پرتو وضعیات اجتماعی نمایش می‌دهد، و هیچ کس دقیق‌تر از او روحیات بقایای هزیمت یافتگان يك شکست بزرگ سیاسی را تصویر نکرده است.

دوائر معروف او «ملکوت» و «سنگر و قمقمه‌های خالی» نام دارد.

نمونه‌ای از نثر بهرام صادقی:

... جوانکی از روبرویم گذشت و من ناگهان به یاد ساعت افتادم. ساعت «ناوزر» خودم را گم کرده و ساعت ارزان قیمت «تی‌یل» را هم که بلافاصله خریده بودم جیب برها زده بودند. ساعت «اورانوس» زنم را در يك لحظه بحرانی فروخته بودیم و ساعت «هیل اندروچستر» پسر بزرگم «سعادت‌مند افتخاری» را که هم اکنون در کلاس سوم متوسطه دبیرستان «آینده روشن» درس می‌خواند در لحظه بحرانی دیگری به گرو گذاشته بودیم. در این میان ساعت پلاستیکی دختر دوساله‌ام «ژینوس» هنوز سالم به دست او مانده بود

که آن هم عیب بزرگی داشت - می‌دانید که این ساعتها وقت را نشان نمی‌دهند.

اما چاره چیست؟ باید سر وقت به اداره رسید و دفتر حضور و غیاب را امضاء کرد و پس از آن مدت‌ها چای خورد و در انتظار نشست تا آقای رئیس نزدیک ظهر عصبانی و خواب‌آلود از راه برسد. آن وقت برخاست، سلام گفت و تعظیم کرد و این همه به ساعت احتیاج دارد. این است که این روزها ساعت سه خط ساخت بمبئی که از پدر بزرگم مرحوم «حاجی ملاکاظم» برای خانواده خوشبخت ما به ارث مانده است باهمه زمختی و سنگینی‌اش در جیب جلیقه‌ام تکان می‌خورد...

مسیو آندره چیزی در گوش «آرشاک» گارسن دیگر کافه گفت. همین طور که در باز و بسته می‌شد من بوی تند و نافذ باران و عطر ملایم و پر نشئه بام‌های نم خورده را می‌شنیدم و انگار که طعم گس و خنک اسفالت را لای دندان‌هایم احساس می‌کردم. در کافه زندگی جریان داشت. با خودم زمزمه کردم: درخیابان بهتر می‌توانی بوی باران را بشنوی و حتی اگر سرما نخورده باشی و دماغت کار بکند بوی درخت‌ها را.^۱

طنز عمقی بهرام صادقی در سطور بالا، در حین افشای رندانه مسائل، گرفتاری‌ها، دل مشغولی‌ها و آرزوهای خرده بورژوازی روز، جلوه گر می‌شود. صادقی با سرگذشت ساعت‌ها، ابتلای جامعه‌اش را به محصولات وارداتی، و بازی بیمارگونه مردم را با دلخوشک‌های روز (خواه ساعت باشد، یا ضبط صوت یا رادیو ترانزیستوری) افشا می‌کند.

(۱) سنگر و قمقمه‌های خالی، قصه «تأثیرات متقابل»، زمان، ۱۳۴۹.

و در همان حال سر سپردگی آنان را به زرق و برق‌ها و ظواهر مجلل و فریبنده بنیادهایی که اساساً پوسیده است (مثلاً از طریق نام‌های پر مدعای مدرسه‌ها) می‌توانیم شناخت. و بعد، راوی، روشنفکری خود اسیر این ظواهر و درعین حال گواه همان اوضاع و شرایط، بیفایده‌گی استنتاجاتش را با پناه بردن به طبیعت مهار شده شهری درمان می‌کند. برش صادقی از طنزی پیگیر و سمج به چشم انداز شهری باران خورده، در وسط يك قصه، و از زاویه متحرك در کافه، حاکی از تسلط او در این رشته است.

قصه نویسان دهه ۴۰

آثار غلامحسین ساعدی تماشا و تشریح فقر است. فقر بیرون و فقر درون. از نمایشنامه‌هایش که بگذریم، قصه‌های او در سه زمینه اساسی می‌گذرد. اول بندرهای جنوب کشور، اقلیمی خشک و فقیر با بیماری‌های بومی و خرافات. دوم روستاهای آذربایجان، بر خوردمنافع دسته‌های کوچک ده، واحدهای اقتصادی کوچک و علیل، اذهان گرفتار موهومات و علت‌ها. سوم شهر بزرگ باروشنفکرانش، با بیمارستان‌هایش باکارگران و بیکارانش. هوای مشترکی که در این سه زمینه مستولی است، فقر و جنون و جهل است در میان اقشار گوناگون. رئالیسم ساعدی با طعمی از وهم و هراس در آمیخته است. نوعی سادگی گزارشگرانه و اصیل مشخصه نثر ساعدی است.

از آثار داستانی اوست: عزاداران بیل-دندیل-واهمه‌های بی‌نام و نشان-آشغال‌دونی-ترس و لرز-توپ.(ساعدی بیش از ۳۰ کتاب دارد).
نثر ساعدی آن قدر در خدمت انتقال موضوع است که می‌توان گفت ویژگی مشخصی ندارد. با این حال ساعدی با این نثر در نمایش نزدیک و کامل موقعیت‌ها و آدم‌های (اغلب عجیب) قصه‌هایش موفق است. مثل نمایش این لحظه از مغرب يك دهکده:

دختر مشدی با باسر مه کشید و آمد پشت بام نشست. بیل‌ها
هیچکدام بیرون نبودند. پاپاخ روی دیوار خانه کدخدا نشسته بود
و سرش را گذاشته بود روی پاهایش و خوابیده بود.
مشدی بابا، توی اتاق دراز کشیده بود، باریش حنا بسته‌اش
بازی می‌کرد و از سوراخ سقف شلیقه قرمز دخترش را نگاه می‌کرد.
اسلام سوار گاری، وارد ده شد و رفت کنار استخر، سطل
را پر کرد و گرفت جلو دهان اسب. اسب آب خورد. بز سیاه اسلام
از پنجره آمد بیرون و رفت کنار گاری و یونجه‌های له‌شده راکه
به چرخ‌های گاری چسبیده بود لیس زد. شب می‌رسید. همه منتظر
بودند، سرها را از پنجره‌ها بیرون می‌کردند و گوش می‌دادند.
جاده خاموش بود.

دختر مشدی بابا غمگین لب هره بام نشسته بود.^۱



با آثار هوشنگ گلشیری تکنیک تازه‌ای در داستان نویسی عرضه

شده است.

این تکنیک از «ادبیات بوف کوری» آغاز می کند ولی در نیمه راه هویت و شکلی مستقل می یابد. قدرت فنی گلشیری در خلق شیوه ای ایهام آمیز بکار می رود که طی آن زمان ها و حوادث و مناظر درهم می ریزد و با یکدیگر تداخل و تداعی می کند. مثلاً در قصه «شازده احتجاب» ماجرای خونین چهار نسل در ذهن فرد چهارم بازسازی می شود، اما نه به شیوه مألوف و آشنای رجعت به گذشته. بلکه این گذشته است که در اکنون «حضور» می یابد.

از سایر کارهای اوست: نمازخانه كوچك من - کریستین و کید - مثل همیشه...

نمونه ای از نثر گلشیری را که نمایشگر قدرت تکنیکی اوست نقل می کنیم. لازم به یادآوری است که خطوط اصلی این تکنیک خیلی پیش در کارهای بزرگ علوی دیده می شود:

شازده احتجاب سرش زیر بود، روی ستون دو دستش. فخرالنساء کتاب به دست، آن طرف، توی همان صندلی راحتی گردانش نشسته بود. شاخه گل میخک هنوز توی گلدان بود. پدر بزرگ توی صندلی خودش نشسته بود. شازده سرفه کرد. پنجره ها لرزیدند.

گفت: «بین شازده، این منم.» انگشت شستش را توی دهنش کرده بود و مك می زد. بغل خانم جان بود. يك دست خانم جان روی رانش بود. روی چهارپایه نشسته بود، سرش را راست گرفته بود. عکاس باشی هم بوده. حتماً گفته بوده، «نگاه کنید،

خانم بزرگ، این جارا.» و عکس را انداخته. فخر النساء را با دست چپ بغل کرده بود. طرف چپش يك گلدان بود با ساقه‌های بلند گل. پشت گل‌ها، فقط ساقه‌کشیده و سفید فواره پیدا بود. گفتم: «فخر النساء، خانم جان موهایش همیشه سفید بوده؟» گفت: «تا آن جا که یادم مانده همیشه.» فقط انگشت شستش را مك می‌زد. عمه كوچك دده‌قمر را می‌فرستد خانه معتمد میرزا، شوهر اولش، که: «بچه را بدهید بیاورند، می‌خواهم خودم بزرگش کنم» بچه توی گهواره خواب بوده، انگشت شستش را مك می‌زده. دده‌قمر گفته: «وای خانم بزرگ، چه قشنگه! ترا خدا حیفتان نمی‌آید که بچه به این قشنگی، بی‌مادر، بزرگ بشود؟» خانم جان گفته: «نیره خاتون حق بود قبلاً فکرهايش را می‌کرد، نه حالا که دیر شده.» دده‌قمر گفته: «خانم که تقصیر نداشت. حضرت والا فرمود طلاق بگیر، گفت به چشم.»^۱



قصه‌های نادد ابراهیمی نیز در عرصات گوناگون سیر می‌کند. حکایت‌های نیمه فلسفی و قصص الحیوانات، هردو بانثری شبه کلاسیک. قصه‌های ماجراجویی درباره‌ی باغی‌ها، خان‌ها و ترکمن‌ها که توصیفات ماهرانه و نیرومندی به شیوه قصه‌های امریکایی دارد و قصه‌های رئالیستی درباره مسائل نسل دیروز و امروز. بعضی از قصه‌های ابراهیمی، ضمن حفظ ارزش‌های هنری؛ دارای جنبه نیرومند آموزش و پرورش (پداگوژی) است؛ طوری که می‌توان آنها را تدریس کرد - (به عنوان نمونه ر. ک. به‌دو قصه «هیچکس صدای شیپور شامگاه را نمی‌شنود» و «دعوت

به شراب کهنه» در مجموعه «تضادهای درونی» (۱۳۵۱). نثر ابراهیمی تمایلی به خوشاهنگی و ظنین کلاسیک دارد، این حالت را نویسنده با روحیه شاعرانه‌ای ترصیع کرده است و جهد او دادن آهنگ طبیعی به قصه‌هایی است که اغلب صورت تعلیم و تنقید خیر و شر دارند. از کارهای او است: مکان‌های عمومی - مصابو و رؤیاهای کاجرات - پاسخ ناپذیر - هزارپای سیاه... - انسان، جنایت و احتمال.

نمونه‌ای از نثر ابراهیمی: (بازگشت یاغی پیر)

شب چون توصیف خود در تمام قصه‌های یاغی‌ها بود. و دو سوار که نه تاریکی را حس می‌کردند، نه فانوس کوچک و دود گرفته ماه را در انتهای شب و نه مکان را، می‌راندند.

- شعیر خان من حق دارم بفهمم، حق ندارم، خان؟ شصت سال برای تو... و پدرت جنگیدم؛ شصت سال! حالا تو به شاییل می‌گویی که برمی‌گردد. من نباید بفهمم که چرا؟ همه چیز درست شد؟ دیگر هیچ علتی برای تفنگ کشیدن نمانده؟
- آه پیرمرد، تو نمی‌فهمی.

- این را که خود من می‌گویم خان، ولی باید بفهمم...
شعیر خان برگشت و به کوه‌ها که از او نامحسوس دور می‌شدند نگاه کرد. کوه‌ها جامه و کلاه او بودند. در دشت، برهنه بود. مهتاب زخم خورده به دیدگان پیرمرد جلای فانوس‌های دم مرگ را می‌داد.

- خان! به نوکرت بگو چرا بر می‌گردیم. برایت خبری آورده‌اند که من نمی‌دانم؟

شعیر خان داشت به سپیل‌هایش یاد میداد که بالا بمانند و

خودش سرازیر می‌آمد. باد، بوی تلخ بوته‌های خشخاش را در
کوهپایه‌ها سرگردان می‌کرد.

- پیر مرد، بوی تریاک. خوشت نمی‌آید؟

- نه خان، من فقط بوی باروت تفنگ خان را دوست دارم.^۱

* * *

تبحر جمال میرصادقی در يك سلسله داستان بلند و کوتاه که منتشر
کرده است اساساً در بازسازی فضا و روزگار زندگی «سنتی» و «قدیمه»
است. تجارب دست اول نویسنده، محیط کودکی و پرورش جوانان نسل
خود او را در عرصه ادبیات ثبت کرده است. خانه‌های قدیمی، خانواده-
های سنتی، برخورد افق‌ها میان پدران که مدافع سرسخت معتقدات
نسل پیشند، با فرزندان که ناامید و گنج خود را به سوی جذبه‌های
مضطرب کننده «جدید» پرتاب می‌کنند.

از کارهای معروف اوست: نه آدمی، نه صدایی - مسافره‌های شب -
شب‌های تماشا و گل زرد - درازنای شب و ...

(نمونه‌ای از نثر جمال میرصادقی) در موضوعی که قلم او در آن متبحر است.

... حاج آقام با يك گاری لکنتی جلو در حیات آمده بود.

پیرمردی لاغر و تکیده روی گاری نشسته بود و اسبی پیرتر و

مردنی‌تر از پیرمرد جلو گاری قوز کرده و ایستاده بود. صدای پیرمرد

گاریچی بلند بود. با حاج آقام سرکرایه گاری بگومگو داشت.

شنیدم:

- آخه حاج آقا انصاف و مروتت کجا رفته؟ این کرایه رفت و

اومد گاری نمی شه. پول حمالی خودم کجا می ره؟

حاج آقام غرید:

- قربون همینه که هست... والله به خدا زیاد تر شو ندارم...

اگه نمی خوای برو بابا، کسی که جلوتو نگرفته...

پیر مرد گفت:

- حاج آقا اگه صنار سه شه ای به ما بر سه جای دوری نمی ره.

دعای خیر هفت هشت سر نونخور پشت سرتونه...

حاج آقام از جا در رفت:

- یعنی می گی شلوارمو هم در آرم و بدم به تو... وقتی

ندارم می گی از کجا بیارم بهت بدم...

پیر مرد اخم هایش را به هم کرد و افسار اسب را کشید. گاری

راه افتاد. تا سر کوچه رفت اما دوباره برگشت و بابی میلی راضی

شد که اسباب ها را ببرد. با کمک ماشالله و حاج آقام اسباب ها و

صندوق ها را توی گاری گذاشت و همراه ماشالله به خانه نو رفت

و دوباره برگشت. این رفت و آمد چند بار تکرار شد. همه اش می-

غرید و به حاجی ها، به «نخور و نریزها» بد و بیراه می گفت. گاری

آخری را که خالی کرد با حاج آقام دعوایش شد؛ حاج آقام می خواست

قیمت چند بشقاب را که توی گاری شکسته بود، از پول کرایه اش

کم کند و گاریچی سروصدا راه انداخته بود و دروهم سایه ها را به

دور خود جمع کرده بود. اگر عزیزم پا در میانی نمی کرد، کتک-

کاری شده بود. عزیزم بقیه پول گاریچی را از جیب خودش داد

و روانه اش کرد و جنجال خوابید.

روز سرد و تیره ای بود. درختان برهنه با شاخه هایشان و

زمین خاکی یخ زده بود. آدم هر جا پا می گذاشت به جلو لیز می-

خورد و هوس سرسره بازی می کرد. اما سوز سردی که می وزید و

دستها و صورت آدم که توی هوا یخ می‌بست و به‌درد و سوزش می‌افتاد، آدم را از هوس می‌انداخت...
دور منقل کنار آتش نشستیم و ناهار خوردیم.^۱

محمود دولت‌آبادی يك نویسنده رئالیست از مکتب گورکی است،
و شاید اصیل‌ترینش در این نوع. برای نوشتن این گونه قصه در مقام
نخست باید نویسنده به موضوع کارش، یعنی مردم، معرفتی همه‌جانبه‌داشته
باشد، از خصایص جسمی و روحی گرفته، تا اوضاع جغرافیایی و اقلیمی،
زبان و عادات و خرافات و آداب...

دولت‌آبادی از چنین دانشی برخوردار است و قصه‌های او صحنه-
هایی جاندار و پرتپش از جامعه روستایی - اغلب شمال شرق ایران -
بدست می‌دهد. از آثار او ست: لایه‌های بیابانی - اوسنه با با سبحان - باشبیر و -
گاواره بان...

نمونه‌ای که از دولت‌آبادی نقل می‌کنیم، آشکارا توانایی او
را در توصیف «عمل» و حرکت، همراه با اصطلاحات و تعابیر منطقه نشان
می‌دهد، گاواره بان علیه «اجباری‌ها»یی که پدرش را شکنجه می‌دهند:

صدا، فقط صدای عربده گروهبان بود و صدای شیون نساء
و صدای پدر صفورا که بالای بام رفته بود و با سربازها جنجال
می‌کرد و بعد که قنبر به پشت دیوار حسینیه رسید، صدا، صدای
همه بود... که قنبر به بام پیچید و پیش از این که دو تا سرباز
دستشان به او برسد تسمه تفنگ گروهبان را دور میچ خود پیچید،
کند زد و گروهبان با سر توی علقربام زمین خورد، برخواست،

دست به قبضه سرنیزه کمرش برد، اما قنبر امانش نداد، با کله توی جناب سینه او کوفت، دست پیچش کرد. پا در خم پای گروهبان پیچاند و روی گرده بام زمینش انداخت و کنده زانویش را زیر زنج او کوبید.

یکی از سربازها شانه قنبر را چسبیده بود، و یکی به سر و گردن و تخت شانه‌اش قندان تفنگ می‌کوفت. قنبر کسی را نداشت که هوای پشت سرش را داشته باشد و در برده‌اگر پشت سری‌ها را نخواهاند، نا کارش می‌کنند. علم شد، لوله داغ تفنگ را گرفت آن را پیچاند و سرباز را فتیله کرد و روی بام غلتاند، و تفنگ را - همان طور که چماق را وقت دعوا بکار می‌زد - توی آینه زانوی سرباز نشاند؛ سرباز غلتید، زانویش را بغل کرد و خودش را به خرابه پراند. و سرباز دیگر از دم تفنگی که بدمت قنبر بود رم کرد، به بالای بام شبستان پیچید و فوتکش را توی دهنش گذاشت و بنای سوت زدن کرد. قنبر از پی او برگشت و بالای سر پدرش رفت. عمو قربانعلی مانده و حال مرده بود. مثل بزغاله‌ای که مهره‌های پشتش شکسته باشد، میان علقربام به رو افتاده بود. قنبر گروهبان را نگاه کرد، نشسته و دستهایش را به کمرش گرفته بود و صورتش توی هم رفته بود و داشت نفس راست می‌کرد. قنبر تا شد و پدرش را از زمین جمع کرد، روی دو دستش انداخت و از پله‌های حسینی کله پا کرد و به طرف در رفت. در حسینی بسته بود و اهالی پشت در جمع شده بودند که بیرون بروند. قنبر پدرش را زمین گذاشت و در را گرفت که از پاشنه بکند؛ شلیک تیری او را سر جایش می‌خکوب کرد. مردم پخش شدند، قنبر سرش را برگرداند، گروهبان لب بام ایستاده بود، اسلحه کمری‌اش را دست چپش گرفته و به طرف قنبر نشانه رفته بود.^۱

* * *

پیرامون مسائل روستایی در ایران قصه‌ها نوشته شده است، اما تنها در دهه ۵۰-۴۰ است که این قصه‌ها بزرگ مطالعه اقلیمی و فولکلوریک متکی است. برجسته‌ترین نماینده این شیوه امین فقیری است که دو مجموعه قصه‌اش «دهکده پر ملال» و «کوفیان» یکسر به مسائل روستا اختصاص یافته است و قصه‌ها گرچه هر یک ساختمانی دارند - ساختمانی متکی بر شکل قصه‌گویی شفاهی قدیم - اما مجموعاً مکمل طرحی کلی هستند که سیمای انسانی، اجتماعی و اقتصادی اقلیم خاصی از روستاهای مملکت را طراحی می‌کند. در واقع هر قصه فقیری به انگیزه یک مشکل اساسی روستا، در ارتباط با نوع زندگی، تدارک دیده شده است.

* * *

در دهه ۵۰-۴۰ زنان نیز در کار قصه‌نویسی به آن مرتبه از شکوفایی می‌رسند که برآستی در تاریخ ایران بی‌نظیر است. از بهترین زنان نویسندگان این سال‌ها می‌توان سیمین دانشور - مهشید امیرشاهی - گلی ترقی - مبین بهرامی - فریده لاشایی - شهرنوش پارس‌پور - شهرزاد و غزاله علیزاده را نام برد.

مهم‌ترین وجه مشترک آثار زنان شخصیت‌راوی قصه‌هاست. قصه‌ها عادتاً از ضمیر زنی نقل می‌شود، و این زن عادتاً ساکت است و صبور است و منفعل، که تظلم خاموش و بی‌صدای او خود بازتابی از حقیقت وضعیت زن ایرانی است. اما پرداخت قصه‌ها به‌طرز دلپذیری موشکافانه

و جزیی نگر است و ساختمان آن اغلب با وسواس پیر و زمندانهای تدارک یافته است. زبان قصه‌ها نیز علیرغم تنوع آن‌ها، و صاف و افشاگر است. نکته مهم دیگر غلبه یک دید اجتماعی و سیاسی در آثار زنان است. از سیمین دانشور در فصل رمان نویسی خواهیم گفت، و اینجا توضیح بیشتری درباره مهشید امیر شاهی ضرورت دارد. مشخصه امیر شاهی تنوع زمینه در قصه‌های اوست، او نیز به عادت نویسندگان معاصر - و خاصه زنان در گروهی از قصه‌هایش حدیث نفس می‌کند و «خصوصی» تراست. در گروهی دیگر تصویرهایی از جامعه معاصرش بخصوص در طبقه اشراف بدست می‌دهد. اما بیشتر در زمینه یک رشته قصه‌های طنز آمیز موفق بوده است. این قصه‌ها از ضمیر دختر جوانی (به نام سوری) در متن خانواده‌ای مقه‌پز و بورژوا مآب حکایت می‌شود. طنز و شوخی در این گروه قصه‌ها یک شبکه تار عنکبوتی است که نقاب سجایا و هویت‌های مشخصی را در لایه‌های بالای اجتماعی بر میدارد و واقعیت فضا تحت بار این موجودات را که ترس و پوچی خود را زیر ظواهر نهان کرده‌اند آشکاره می‌سازد. از کتابهای اوست: ساری بی خانم - بعد از روز آخر - به شیوه اول شخص مفرد.

در همین سر بند - مبحث طنز - اشاره کنیم به قصه نویسان شوخ. عادتاً باید طنز را از فکاهی جدا دانست - فکاهی تلاشی است بهر قیمت برای به خنده آوردن. اما طنز علی‌الاصول جهت دار است و بربیک جهان بینی متکی است. مایه‌های طنز را در آثار نویسندگان مشروطه به بعد زیاد می‌بینیم که حتی در نوشته‌های نویسنده تلخ نگری چون هدایت

نیز به گونه‌ای گسترده دیده می‌شود. بی‌شک برای آن نویسندگان طنز از لحظه‌ای آغاز می‌شود که شروع به استفاده از زبان عوام می‌کنند. اما در دهه ۵۰-۴۰ طنز دامنه خود را گسترده می‌کند و مثلاً مخلوطی دائمی می‌شود با آثار داستانی اضطراب‌آور نویسنده‌ای چون بهرام صادقی. به هر حال از قصه نویسانی که در این سال‌ها طنز را اساس کار کرده‌اند می‌توان از غ. داد - فریدون تنکابنی و اسلام کاظمیه نام برد.

از نویسندگان قبل از دهه، که در پی هدایت و آغاز گران رئالیست آمدند می‌توان این عده را نام برد:

شین پرتو - به‌آذین - نصرالله فلسفی - ابوالقاسم پاینده - درویش - رسول پرویزی - عبدالرحیم احمدی - غلامحسین غریب - رضا مرزبان - ایرج قریب...

از قصه نویسانی که عمده آثار خود را بعد از ۱۳۴۰ منتشر کرده‌اند و ضمن این فصل از آنان نام برده نشد این عده شاخص‌تر هستند:

احمد محمود - حمید صدر - بهمن فرسی - ناصر تقوایی - رضا دانشور - شمیم بهار - احمد مسعودی - شاپور قریب - شمس آل‌حمد - محمود طیار - محمد کلباسی - امین فرخ‌فال - با با مقدم - عباس حکیم - ابوالقاسم فقیری - جواد مجابی - ناصر ایرانی - مجید دانش‌آداسته - اسماعیل فصیح - علی اشرف درویشیان - علی مدرس نراقی - امیرحسین روحی - منصور دیاقوتی و ناصر مؤذن...

۱) برای اطلاع بیشتر از چگونگی کار برخی از قصه نویسان این سال‌ها ر. ک. به «باز آفرینی واقعیت»، محمدعلی سپانلو، ۱۳۵۲، کتاب زمان.

رمان نویسی

۱- رمان و ابعاد آن

تفاوت بین قصه کوتاه با رمان (یا داستان دراز) چیست؟
بی شک یکی از بارزترین تفاوت‌ها در حجم کمی این دو است. حجم رمان بیشتر از قصه است، اما تا چه حد؟ آیا برخی از تعاریف روزگار، تعاریفی از این دست که مثلاً «حجم قصه کوتاه نباید حدود چهار هزار کلمه باشد یا قصه کوتاه را باید بتوان در یک ساعت خواند، یا بتوان در مدت صرف شام حکایت کرد» جامع تمام عناصر موضوع است؟^۱ آیا با افزودن چند کلمه به چنان قصه‌ای می‌توان آن را تبدیل به

(۱) مهمترین تعریف‌هایی که در دایرةالمعارف‌ها و فرهنگ اصطلاحات ادبی و کتاب‌های نقد ادبی آورده شده، به‌طور اختصار چنین است:

«داستان کوتاه، داستانی است که کوتاه باشد.»

«داستان کوتاه برشی است از زندگی.»

«داستان کوتاه حکایتی است که چند آدم را در یک تلاش و بغرنجی نشان

می‌دهد و نتیجه معلومی از آن می‌گیرد.»

«داستان کوتاه، روایت به‌نسبه کوتاه خلاقه‌ای است که نوعاً سروکارش

با گروهی محدود از شخصیت‌هایی است که در عمل منفردی شرکت دارند و با مدد گرفتن از وحدت تأثیر، بیشتر بر آفرینش حالاتی تمرکز می‌یابد»

رمان کرد؟

برای یافتن این وجه فارق که نیل به تعریف را آسان تر کند، بیگمان باید به يك معیار ذاتی و درونی توسل جوئیم. از چنین معیاری بعضی از نظریه پردازان خارجی نیز سخن گفته اند. اما در این جا به تعریف نیما یوشیج بسنده می کنیم، که مثل بسیاری از تعاریف او از طریق تأمل و تفکر شخصی بدست آمده است، و بویژه با توجه به زمان آن، اهمیت بیشتری پیدا می کند. نیما به تاریخ ۴/۴/۱۳۱۲ شمسی چنین می نویسد:

→ تا بازگویی داستانی.

«در داستان کوتاه توجه به يك شخصیت معین است و کلیه وقایع از دیدگاه همان شخصیت دیده و بررسی می شود.»

«داستان کوتاه يك شخصیت دارد و يك حرکت داستانی.»

«داستان کوتاه روایتی است کوتاهتر از رمان کوچکی و بیشتر محدود به موقعیتها و شخصیتها و معمولاً مرتبط به تأثیر واحدی.»

«داستان کوتاه تمرکز دادن شخصیتی است در يك حادثه مهم ضمنی. در آن کمتر شخصیت گسترش می یابد و نویسنده بیشتر شخصیت را در موقعیتی خاص نشان می دهد.»

«داستان کوتاه، اثری است کوتاه که در آن نویسنده به یاری يك طرح منظم، شخصیتی اصلی را در يك واقعه اصلی نشان می دهد و این اثر من حیث المجموع تأثیر واحدی را القا می کند.»

«سامرست موام نویسنده انگلیسی معتقد است که داستان کوتاه باید چنان چیزی باشد که بتوان آن را سر میز ناهار یا شام برای دوستان تعریف کرد. قصه ای باشد در پیرامون واقعه ای مادی یا معنوی.»
(با تشکر از جمال میرصادقی که پانویس بالا را برای مؤلف تهیه کرده است.)

در يك نوول (قصه کوتاه) دستجات اشخاص مختلف و دارای عملیات طولانی و فصل‌ها و وقایع جداگانه از طرف دستجات جداگانه - چنان‌که در رمان- وجود ندارد. نوول نیست [مگر] جریان فکر يك نفر واحد. در نوول تجزیه [تجزیه] یا عملیات متوالی «يك فرد» در ارتباط با عملیات دیگران است. در نوول رئالیست محل‌ها، مجالس و مواقع مختلف و وصف‌های پرطول و تفصیل راه ندارند. وصف چیزها کوتاه و زود گذرنده است. به اصطلاح روس‌ها «نابروسکا» یعنی قلم انداز و کم پیله و مفید.^۱

در شرح تعریف بالا می‌توان افزود که در قصه کوتاه شخصیت caractere و در رمان جریان کلی اساس اثر را تشکیل می‌دهد. به عبارت دیگر بافت قصه کوتاه تك یا خته‌ای یا چند یا خته محدود است، به يك آدم یا چند آدم یا موضوعی مجرد و کوتاه وابسته است. از این رو دارای عملیات طولانی و دسته‌های متعدد نیست. در عوض «رمان» در زمان و مکان و اجتماعات گوناگون جریان می‌یابد، که در طی آن مجموعه همبسته‌ای از شخصیت‌ها، موضوعات و حوادث يك شبکه سراسری درهم بافته با هویتی تازه به وجود می‌آورند؛ ماجرای کلی که از حدیث تك تك عناصر متشکل آن مهم‌تر است. قصه کوتاه معمولاً يك گره دارد، یا اصولاً گرهی ندارد، یعنی برشی از زندگی است. رمان می‌تواند و باید چندین گره داشته باشد. مسیر آن در آغاز طرح ماجراست، بعد پیچیدگی‌ها اتفاق می‌افتد، و متوالیاً به اوج می‌رسد و افشا می‌شود...

(۱) ستاره‌ای در زمین، نامه به نکیتا، ص ۱۴۰، انتشارات طوس (با يك دو مورد پیرایش جملات).

مثلاً قصه «مرد پیرو دریا» اثر ارنست همینگوی، علیرغم تعدد صفحاتش فاجعه شخصی يك «صیاد» را بازگویی کند. اما رمان «جنك و صلح»، ماجرای مبارزه يك «ملت» را نشان می دهد.

بر همین سیاق قصه های نسبتاً حجیمی نظیر «ملکوت» از بهرام صادقی، «شازده احتجاب» از هوشنگ گلشیری یا «بوف کور» از صادق هدایت که هر سه از بهترین آثار ایرانی است به آسانی درمقوله رمان قرار نخواهد گرفت. (این گونه آثار را در زبان انگلیسی Long Short Story می نامند)

۲- رمان در زبان فارسی

رمان در زبان فارسی پدیده ای است تقریباً جوان که همزمان با سال های آگاهی و نهضت مشروطیت مورد توجه جدی قرار گرفته است. اما مدت ها نویسندگان روشنفکر بیشتر به قصه کوتاه عنایت داشته اند، از این رو رمان فارسی بیشتر سرگذشت خود را در گرایش های عوام پسند رمان تاریخی که به تقلید از ترجمه های غربی نوشته می شد، طی کرده است. رمان اجتماعی شاخه ای نورسته تر است که در سال های اخیر بالیده است. و مادر این فصل بر این دو شاخه مروری کلی خواهیم داشت:

- رمان تاریخی.

- رمان اجتماعی.

الف- رمان تاریخی

گرچه نوشتن رمان تاریخی در زبان فارسی در انعکاس ترجمه‌های غربی آغاز شد، ولی این شکل در ایران بی‌سابقه نبود. از سویی افسانه‌ها و نقل‌های عامیانه تاریخی (ابومسلم‌نامه - رموز حمزه و غیره) وجود داشت و از سوی دیگر بخش‌هایی از تواریخ قدیمی نیز که نگاه شکل حکایت‌پردازی بخود می‌گرفت (تاریخ بیهقی - بدایع الوقایع - دره نادری و غیره) آمیختن حادثه و اسطوره و خرافات با مرزهای معین تاریخ محصول تخیل حادثه‌ساز گذشتگان است.

اشاره شد که رمان تاریخی، در عصر جدید زبان فارسی، تا حد زیادی مدیون ترجمه‌هاست، و باید اضافه کرد که در صدر این مترجمان محمد طاهر میرزا قرار می‌گیرد که نخستین بار رمان‌های الکساندر دوما را به خواننده فارسی زبان شناساند و این رمان‌ها محبوب‌ترین کتب سرگرم‌کننده روزگارش شناخته شد.

جاذبه این طیف نخستین رمان‌های فارسی را پدید آورد. «شمس و طغرا» از محمد باقر خسرودی، «عشق و سلطنت» از شیخ موسی کبود آهنگی و «دامگستران» از صنعتی‌زاده کرمانی. بایر وزی مشروطیت در کاربرد داستان‌های تاریخی تغییری کلی به وجود آمد. اینک تاریخ‌بها نه‌ای بود برای مقایسه گذشته با اوضاع روز. در نتیجه اصل داستان پردازی و حادثه سازی تحت الشعاع قرار گرفت. از آغاز قرن خورشیدی ما، با تشویق ضمنی حکومت، رمان‌های تاریخی رواج کلی یافت. ذین‌العابدین مؤتمن مشهورترین رمان تاریخی این دوران را نوشت. داستان ده جلدی «آشیانه

عقاب» به وقایع زمان ملک‌شاه سلجوقی و نهضت اسماعیلیه بر می‌گردد. ماجرا از مسابقه‌خواجه نظام‌الملک و حسن صباح بر سر تنظیم دفاتر مالیاتی و خدعه وزیر مرتجع عصر آغاز می‌شود. و به موازات این جریان نطفه داستان به صورت عشقی که جریان‌های سیاسی روز بر آن تأثیر می‌نهد رشد می‌کند. آشیانه عقاب نقاشی گذرها و گزمه‌ها، دهلیزهای پنهان، کاخ‌های پسر شکوه، مالداران، توطئه‌گران، مبارزان، ملحدان و دیوانگان است. جدال جوانمردی و ریا در دنیایی که علیه جوانمردان جریان دارد.

طبعاً به رسم روز روشنفکران نیز بدین قطب گرایش یافتند. حیدرعلی‌کمالی «لازیکا» را نوشت. صادق هدایت «مازیار» را با حس تند ضد تازی. و سعید نفیسی ناسیونالیزم خود را در قصه‌های «ماه نخشب» نشان داد.

با سرنگونی دیکتاتوری، وسست شدن عنصر مشوق دولتی، رمان تاریخی پشتوانه‌اش را در مقابل اقتضاهای زمان و پسند جامعه جدید کتابخوان، ازدست داد. البته هنوز نویسندگان فعالی چون علی‌جلالی و مهدی محمودزاده در این زمینه کار می‌کردند. اما اینک نوبت عامل تازه‌ای میرسید که در سیلاب آشفته‌گی‌ها پایاب استوارتری برای رمان تاریخی باشد. این عامل مطبوعات سرگرم‌کننده و رواج‌پا ورقی در مجلات بود. پاورقی به تدریج یکی از حوائج روزمره عامه شد. در میان برآوردن کان‌این حوائج نام‌هایی است که می‌توان ذکر کرد. ناصر نجمی که اسلوب شورانگیزی داشت، اما بهترین کتابش «عباس میرزا» بیشتر

تفسیر تاریخی به نظر می‌آمد تا داستان. سیروس بهمن که رمان تاریخی را با اروتیسم مصنوعی و بی‌مهارى آمیخت و دحیم‌زاده صفوی که عملیات جادو بعضی داستان‌های او را به افسانه علمی شبیه کرده است. ناظرزاده کرمانی و میمندی نژاد که هر دو از قدرت تخیل گذشتگان بهره‌چندانی نبرده بودند. اما در این میان پاورقی‌های دو مجله «تهران مصور» و «ترقی» به خاطر نیروی تصور حادثه‌پرداز نویسنده‌گان آن بیشتر از بقیه مورد اقبال خوانندگان قرار گرفت و دور را از دست دیگران بدر آورد.

نویسنده تهران مصور حسینقلی مستعان در چند زمینه پاورقی نوشت. «بی‌عرضه» داستان روشنفکر شرافتمندی است که بین بیشرها و صله ناجور است. «شهر آشوب» و «آفت» ماجراهای خانوادگی هوسناکی است که در خانواده‌های قدیمی می‌گذرد. و سرانجام رمان تاریخی «رابعه» که انتشار آن چند سال بطول می‌انجامید. رابعه با وصف خلف ابن احمد سامانی شروع میشود، مردی فاضل اما شهوت‌ران و بیرحم که دو پسر خود را در پی رقابت‌های سیاسی و عشقی به قتل میرساند. عامل مادیته داستان «رابعه» دختر عضدالدوله دیلمی است. «رابعه» استعداد مستعان را در خلق فضاهای افسانه‌ای و تاریخی نشان میدهد. جبهه شخصیت‌ها در رابعه منظم و حساب شده است و تسلسل نفس‌گیر حوادث دست‌کمی از همانندان غربی‌اش ندارد. با این حال جریان تاریخی بر ای مستعان و قرینه‌اش- نویسنده مجله ترقی- اغلب بهانه‌ای است جهت شروع و ختم قصه و در عروق آن جای ندارد.

رمان‌های تاریخی نویسنده مجله ترقی ابراهیم مددسی پر شمارتر

است. «عروس مدائن» به زمان یزدگرد سوم ساسانی، «پنجۀ خونین» به زمان شاه صفی صفوی، «عشق و انتقام» به زمان اردوان پنجم اشکانی، و «پیک اجل» به زمان حمله مغول... آثاری هستند که برای نوآموزان تاریخ چهره گیر و فراموش نشدنی آدمهای تاریخی را با طعم تند ماجرا مصور میکنند. «پیک اجل» یکی از بهترین کارهای نویسنده از حمله مغولان به شهر مرزی اترار آغاز شده، و تا هجوم آنان به شهرهای آباد ایران و سرانجام عبور جلال الدین مینکبرنی از رود سند ادامه می یابد، مدرسی در کنار تشریح سیماهای قهرمانانش، گذری هم به جامعه آن روزگار ایران دارد، با او به راهها و کاروانسراها و شهرهای ماوراءالنهر میرویم و پرش زوین جلال الدین نگاه مارا تا سینه سردار مغول ادامه میدهد. اثر دیگر مدرسی که در عهد خود پر خواننده بود داستان دراز «دلشاد خاتون» است در چند هزار صفحه. ماجرا در زمان سلطان ابوسعید آخرین ایباخان مغول اتفاق می افتد و قهرمانان اصلی آن دوزن مشهور دوران «دلشاد خاتون» و «بغداد خاتون» هستند. در اینجا عامل طنز نیز وارد رمان تاریخی شده است. طرح ریزی رمان دقیق است و در طول این حجم سنگین از وقایع تکراری یا شخصیت های مشابه احتراز شده است (رمان در حدود یکصد قهرمان دارد)

اما بهترین رمان تاریخی فارسی در این سرگذشت نه چندان کوتاه، «ده نفر قزلباش» از حسین مسروء است که از حوالی سال ۱۳۲۷ به صورت پاورقی در روزنامه اطلاعات چاپ می شد. امتیاز این کتاب، وقوف دقیق نویسنده بر چند و چون فضا و زندگی اجتماعی زمان اثر

است، مطالعه و جستجوی وسیع او در مورد سرچشمه‌های داستان و اشخاص آن است. شکل اثر حساب شده و اندیشیده است و مکالمات که با اصطلاحات و تعابیر خاص روزگار داستان آراسته شده، یکسر رایحهٔ تاریخ می‌دهد.

شروعی شورانگیز که بر مبنای يك واقعهٔ تاریخی انتخاب شده نقطهٔ عزیمت ماجرا است. حرمخانهٔ سلطنتی شاه طهماسب صفوی در ارك تربت حیدریه به محاصرهٔ عبدالله خان ازبك در آمده است. تسلیم حرمخانه به ازبك ضد شیعه، یعنی بی آبرویی و زوال سلسلهٔ متعصب و ناموس پرست صفوی. فرصتی برای امداد نیست. شاه طهماسب تصمیم دردناکی میگیرد: باید عده‌ای از جان گذشته داوطلب شوند، شب و روز بتازند و در فاصله زمانی کوتاه از قزوین به تربت حیدریه برسند. صف محاصره را بهر قیمت بشکافند و حکم مرگ حرمخانهٔ سلطنتی را بدست رئیس قراولان خاصه برسانند. هجده نفر داوطلب میشوند. هجده نفر قزلباش که پس از سفری شتابناک به سپاه ازبك میرسند و میکوشند به حلقهٔ محاصره رخنه کنند. از این عده هشت تن کشته میشوند و ده نفر به ارك میرسند: ده نفر قزلباش.

مسرور در متجاوز از یک هزار صفحه طرحی از تاریخ اجتماعی و سیاسی مردم ایران (از اواخر سلطنت شاه طهماسب تا عصر شاه عباس) را بما ارائه میدهد. مطالعه همه جانبهٔ او مارا با نوع زندگی، خوراک، پوشاک، اسلحه، طرز گفتار، سازمان‌های مذهبی و اداری آن عصر آشنا می‌کند.

* * *

با پایان یافتن فعالیت‌های قلمی مسرور، مستعان و مدرسی، رمان تاریخی فارسی نیز تقریباً از بین رفته است. هنوز کهنگاه در بعضی مجلات به هوای گذشته، پاورقی‌های تاریخی چاپ می‌شود. ولی عدم نیاز زمان، و نبود قدرت در نویسندگان دست به دست هم داده، نشان می‌دهد که رمان تاریخی فارسی با نیک و بدش امری مربوط به گذشته است، مگر آنکه به طریقی دیگر و در مقتضیاتی دیگر تجدید حیات کند^۱.

ب - رمان اجتماعی

از «تهران مخوف» تا «سووشون» رمان اجتماعی ایران طی یک عمر ۵۰ ساله، مسیری تکاملی را سیر کرده است. یکی از مورخان غرب می‌گوید «اگر وظیفه عمده و اساسی رمان نویس، رمان نویس امروز و دیروز و فردا، ارائه آدمی در جامعه‌ای باشد که خود می‌آفریند، برای یک رمان نویس معتبر، جامعه خود عنصری فوق‌العاده مهم است^۲» رمان اجتماعی ایران نیز در طول سرگذشت خود این توجه روزافزون به جامعه را که لازمه‌اش تجربه و شناسایی مستمر است نشان می‌دهد. این رمان از گزارش خام‌گونه وقایع و معرفی سطحی و

(۱) مثلاً رمان تاریخی-مذهبی در شرایط اجتماعی امروز.

(۲) ج - بی پرستلی - سیری در ادبیات غرب، ترجمه ابراهیم یونسی، ص ۴۵۷، کتاب‌های جیبی - ۱۳۵۲.

عاطفی شخصیت‌ها به شناخت ریشه‌ای و تحلیل موضعی رسیده است. ذهنیتی دوران‌دیش جایگزین احساسات رقت‌ناک و بی‌مسئولیت شده است و فضای رمان را از زاویه احساساتی و انتقادی تا آفاق رمان تخیلی، سیاسی و روانی مواج کرده است. در این میان آفرینشی متنوع از مردم شهر نشین، اشراف و رشک‌سته، کارمندان گنجشک‌روزی، هنرمندان و روشنفکران، پیشه‌وران، کارگران، بیکاران و فواحش، روستائیان، پیران و خردسالان به چشم می‌خورد. ما تصاویری حکایت‌گر از روابط فئودالی، اخلاق بورژوائی، دیوانسالاری اداری، مسائل جامعه سنتی، بر خورد دسته‌ها و طبقات در سطح شهر و روستا و مزرعه و اداره و کارخانه و خانه‌ها را در همین رمان‌های نسبتاً معدود فارسی می‌یابیم. بی‌شک مطالعه مفصل این تاریخچه ما را با فوائد جنبی دیگری نیز، از لحاظ جامعه‌شناسی، بوم‌شناسی، خرده فرهنگ‌ها و آداب و خلیات و سنت‌ها، و سرگذشت تحول افکار و آراء بهره‌مند می‌سازد.

نخستین رمان‌های اجتماعی فارسی، چون کودکی که چشم به جهان گشاید سرشار از شگفتی در مقابل بدیهیات است: مثلاً تشریح وضع ناعادلانه زنان ایرانی، زنانی که بر اثر فقر و جهل، اساس غلط خانواده، یا نقص قوانین، به فحشاء می‌افتند سهم اعظمی از موضوعات نخستین رمان‌ها را بخود اختصاص داده است. اما هر چه روزگار به سر میرود، تجربه زندگی نیز بر اساس منطقی تحلیل‌گر و برپایه شناختی پویا افزایش می‌گیرد. این پختگی روزافزون در سال‌های ما موضوع و محیط متنوعی به رمان بخشیده است. شاید سرانجام رمان ما بتواند آن نقش معرفی‌گر

را که بطور ذاتی از جاذبه‌های آن است، در اذهان معاصر ایفا کند. در سرگذشت نیمقرنی رمان اجتماعی فارسی^۱ بیشتر نویسندگان را همچنان در طبقات متوسط شهرنشین و خانواده کارمندان سراغ می‌کنیم، تمایل به سوی تمدن جدید و اصول ترقی، آرزوی بهروزی و رستگاری مردم همچنان از خصلت‌های عمومی این نویسندگان است. طبیعی است که سیر میان بدبینی و تلخنگری تا چاره‌جویی و آرمان‌خواهی، میان این صاحب‌قلمان درجات گوناگونی داشته باشد. اینک برای آشنایی با فضای این آثار و با توجه به محدودیت صفحات، شماری از بهترین رمان‌های اجتماعی این پنجاه سال را - که در عین حال تمام صورتهای نوعی آن را دربرگیرد - انتخاب می‌کنیم و با مروری اجمالی بر موضوعات آن می‌کوشیم امکانات يك شناسایی کلی برای خواننده فراهم آید.

۳ - خلاصه ۱۹ رمان فارسی

۱- تهران مخوف

مشفق کاظمی ۱۳۰۴ (دقی، ۲ جلد)

جوانی از يك خانواده فقیر (فرخ) دل‌باخته دختر عمه‌اش (مهین)

(۱) در مورد رمان‌هایی که ایرانیان به زبان‌هایی غیر از فارسی نوشته‌اند بحث دیگری شایسته است. نظیر رمان زیبای «قرنطینه» نوشته فریدون هویدا که گرچه يك داستان جهان‌سومی و شرقی به شمار می‌آید چون به زبان فرانسه نوشته شده در این مقال نمی‌گنجد. همچنان است آثار سیروس رضوانی و فریدون اسفندیاری.

از خانواده‌ای اشرافی و متعین است. پدر مهین به سودای مال و مقام درصدد است دختر را به خواستگار ثروتمند و هرزه‌ای (سیاوش میرزا) بدهد.

در پی حوادثی، فرخ در جریان هرزگی‌های سیاوش میرزا قرار می‌گیرد، ولی به علت عنصر خیری که دارد، يك بار جان او را از مرگ نجات می‌دهد. همزمان زن تیره‌روزی را که به فحشا افتاده به خانواده‌اش باز می‌گرداند. در این مدت گرچه مهین از فرخ حامله شده اما مسئله زناشویی او با سیاوش میرزا همچنان مطرح است. مخالفان فرخ، یعنی خانواده مهین، سیاوش میرزا و دارودسته‌اش، با طرح توطئه‌ای فرخ را بدست ژاندارم دستگیر کرده به تبعید می‌فرستند. بدنبال این حادثه مهین فرزندش را به دنیا می‌آورد و خود از غصه می‌میرد و ازدواج مصالحتی بهم می‌خورد.

فرخ در راه تبعید فرار می‌کند و به باکو می‌رود، مدتی بعد با انقلابیان روس به ایران بر می‌گردد و سپس به نیروی قزاق ملحق می‌شود و جزو آن‌ها در فتح تهران شرکت می‌کند. کودتا آغاز شده و رجال خائن دستگیر و دستگاه‌ها تصفیه می‌شوند. فرخ که در این دستگاه سمت مهمی دارد، ظاهراً به آرمان خود برای مبارزه با فساد نائل شده است. اما پس از یکصد روز کابینه کودتا سقوط می‌کند و اوضاع به حال اول بر می‌گردد. کاری از دست فرخ ساخته نیست، جز آن که به تربیت فرزندی که از مهین دارد دل خوش کند.

«در این اثر تهران مخوف در آستانه کودتای معروف سیدضیاء

همچنان که بوده معرفی شده است. محیطی است که فضل و کمال و پاکدامنی در آن ارزش و اعتباری ندارد. نادانی، هرزگی و نفوذهای نامشروع درهارا به روی اشخاص لایق بسته و بر نالایق‌ها باز گذاشته است. جوانان هرزگی و جلفی و تجرد و آزادی کامل درعیش با زنان معروفه را بر زندگی خانوادگی ترجیح میدهند. آزادیخواهان و میهن‌پرستان در زندان بسر میبرند. روحیه فرخ و اعتراض فردی او درست روحیه اعتراض روشنفکران سال‌های پیش از کودتاست.

سبک نگارش رمان ادیبانه و استادانه نیست، ولی بهر حال ساده و قابل فهم است. نویسنده تصویرهای زنده و روشنی از وضع محلات، قهوه‌خانه‌ها، شیره‌کشخانه‌ها، اماکن فساد، راه‌ها و چاپارخانه‌های عرض راه، مسافرت با کاری و درشکه و واکن شهری، لباس‌ها، اندیشه‌ها... بدست می‌دهد.^۱

۲ - جنایات بشر

دبیح انصاری ۱۳۰۸ (جیبی، ۲۸۴ صفحه)

پس از «تهران مخوف» داستان‌های زیادی نوشته شد که درونمایه آن را سقوط دختران بی‌گناه در منجلاب فساد و فحشا تشکیل می‌داد. «جنایات بشر» یکی از این دست آثار و از جمله پرخواننده‌ترین آنهاست. صورت داستان و نیز اسلوب نثر آن ارزش خاصی ندارد و اغلب به گزارش‌اداری یا انشای مدرسه‌ای شبیه است.

خلاصه داستان از این قرار است: راوی حکایت در بیغوله‌ای در کرمانشاه زنی «بدریه» نام را مشرف به موت می‌یابد. زن یادداشت‌های خود را به او می‌سپارد. مطابق این یادداشت‌ها بدریه دختری است معصوم و چشم و گوش بسته که به اغوا و کمک دوست نامناسبش از راه‌خانه در تهران رفته و در شهرستان‌ها به فحشاء گمارده می‌شود. کشته شدن رئیس فاحشه‌خانه بدست یکی از روسپیان عاصی فرصتی به بدریه می‌دهد تا بازمانده پیکر دردمند خویش را از خانه منحوس بدر آورد و در این بیغوله ساکن شود. در آخرین فصول کتاب، راوی حدیث، نامزد دختر را می‌یابد و دو عاشق در کنار هم جان می‌سپارند. کتاب طبق رسم زمان سرشار از نوحه خوانی‌ها و نفرین‌های نویسندگان و آدم‌های داستان خطاب به اجتماع منحط و عوامل فساد است. ولی هیچگاه به ماهیت ریشه‌ها و عناصر متشکله آن در اجتماع اشاره‌ای نشده است. مثلاً نویسنده ضمن یکی از پیام‌هایش قتل رئیس فاحشه‌خانه را «بیهوده» تلقی می‌کند و پاداش «بدو خوب اعمال مردم» را به خداوند احاله می‌کند. در این صورت معلوم نیست که «اصلاح اخلاق عمومی» به عهده کیست؟

داستان در عین حال بازتاب اخلاقیات زمان است. تهمت و افترا زنی، تصور غلو آمیز و چشم بسته نسبت به خطرات رابطه جوانی، بیم از شهوت زدگی و افسار گسیختگی جامعه‌ای که گویی همه در آن دست به دست می‌دهند تا دامن غفلت اشخاص نجیب و بی تجربه را لکه دار کنند. با این حال برخی از صحنه‌های کتاب، مثل وضع راه‌ها و

مسافرت، جواز عبور و پست‌های پلیس، زندگی در خانه‌های فساد، روابط روسپیان و منشاء اجتماعی، مشتریان، تصویری مبهم اما قابل استناد از روزگار گذشته به دست می‌دهد.

۳ - تفریحات شب

محمد مسعود ۱۳۱۱ (جیبی، ۱۷۳ صفحه)

مسعود سه رمان دارد: تفریحات شب (۱۳۱۱)، در تلاش معاش (۱۳۱۲) و اشرف مخلوقات (۱۳۱۳) (گل‌هایی که در جهنم می‌رویند داستان گونه‌ای است که سبک اصلی مسعود را از دست داده است) اما آن سه رمان در واقع مکمل هم هستند و جمعاً طرحی کلی از سیمای زندگی و روابط اقتصادی و انسانی زمانش را بازبانی رک و بی‌پروا ترسیم می‌کنند. محیط این سه گانه کوچه پس‌کوچه‌ها، میخانه‌ها، فاحشه‌خانه‌ها، بازارها، ادارات یا مدارس دل‌مرده است. آدم‌های قصه‌ها به امراض روحی و جسمی گرفتارند: بیماری‌های مقاربتی، سل، ترس از تنهایی، وحشت از آینده و میل به بی‌عاری و خودکشی. این آدم‌ها با اسامی مستعاری که بازگوی شخصیت‌شان است نامیده می‌شوند. در مورد زبان، روحیه و زیست طبقه تحصیل کرده آن سال‌ها آثار مسعود سند است و قول نویسنده گمنامی که در همان ایام اظهار عقیده کرده صحیح است که «در آتیه وقتی بخواهیم نمونه‌ای از زبان محاوره‌ای امروزی جوانان کم تربیت شده پایتخت به دست آوریم (تفریحات شب) به طور کامل حاجت ما را روا خواهد کرد»^۱

(۱) نقل از تقریضات کتاب «تفریحات شب»، صفحه ج.

عیب مسعود مثل اغلب نویسندگان هم عصرش دخالت نویسنده و در واقع روضه خوانی او در لا بلای داستان است. خلاصه صافی شده تفریحات شب را در این جا می آوریم، که به خصوص کثرت «عمل» را در کارهای مسعود نشان می دهد:

راوی داستان که معلم است، به همراه رفیقش در سالن رقص مهمانخانه ای در کوك مردم هستند.

راوی و رفیقش سیاه مست، از خیابان های غم انگیز می گذرند و به کافه بسیار شیک قدم می گذارند. در این جا رفیقش بعضی از مشتریان کافه را که همه با کلاه برداری مالدار و سرشناس شده اند به او نشان می دهد.

با درشکه به فاحشه خانه می روند «محلّه کثیفی با مشتریان، هزاران عمله، بنا، شاگرد دکان ها، عضوهای ماهی بیست تومانی ادارات، محصلین بی خانمان». در محلّه به چند نفر از رفقا بر می خورند «کوچه فرنگی، خرازی فروش، پکر ممیز نواقل، اسکلت شاگرد چاپخانه و فیلسوف پیر دیر». این ها را «لحیم بدبختی» به هم جوش داده است. در خانه ای نامزد سابق اسکلت را در میان فواحش می بینند.

پس از ساعتی وقت گذرانی سر خانم رئیس را کلاه گذاشته فرار می کنند.

یادی مبهم از گذشته، راوی داستان در موقعیتی که امکان دزدی کلانی داشته خودداری نشان داده است. برای او هنوز افسانه کهنه شرافت زنده است.

راوی به تجارتخانه یکی از دوستانش می‌رود و چند چشمه از معاملات پرنیرنگ بازاری را می‌بیند.
به عیادت منصور رفیقش می‌رود. در اتاقی محقر و کثیف. منصور بر نشیت حاد دارد.

به دیدار چندتن از دوستان به اداره‌شان می‌رود، رئیس کارمندان خاطی را جمع کرده و دشنام می‌دهد «پدر سوخته‌های سیراب‌خور، لش و لوش‌های ولگرد!»
دوستان اشتباهاً به خیال عشرت خانه، وارد يك خانه معمولی می‌شوند.

راوی به مدرسه می‌رود. توصیف وضع اسف‌بار محصلان. ورود مقتش معارف و نطق پر طمطراق و پوچ او.
راوی کتاب‌های درسی را ورق می‌زند که مطالبشان با زندگی بیگانه است. پیشخدمت حکم لغو قرارداد استخدا می‌دهد.

۴- زیبا

محمد حجازی ۱۳۱۱ (قطع و زیری، ۵۰۳ صفحه)

وقایع داستان قبل از سال ۱۳۰۰ شمسی اتفاق افتاده و سال‌ها بعد در زندان به شکل گزارش موقوف از طرف شیخ حسین جهت وکیل مدافعش نگاشته می‌شود.

شیخ حسین روستا زاده‌ای که جهت ادامه تحصیلات مذهبی به تهران آمده دلباخته زن هوسباز و آشوبگری به نام «زیبا» می‌شود.

سودای سوزان جسم، او را مر حله به مر حله به تسلیم سنگر های اعتقادات و اخلاقیاتش می کشاند. شیخ به خاطر زیبا تغییر لباس می دهد، به توصیه او زیر دست یکی از عشاق دلدارش در اداره ای استخدام می شود. به فشار زیبا وارد خدعه ها و بند و بست های سیاسی می گردد، قلم بمزد می شود، و افتراهای سیاسی او باعث خود کشی دختری بی گناه می گردد. در این سقوط ارزش ها که شیخ حسین با آگاهی اما بدون قدرت مقاومت شاهد آن است، بر سر زیبا با دیگر دل باختگانش می جنگد، نامزد عفیفش را به فحشاء می کشاند، رشوه می گیرد و اختلاس می کند، گاه مجاهد می شود و گاه مرتجع، گاه امر و زی و گاه سنتی. به معنای کامل کلمه شیخ حسین بازیچه زیبا است.

فضای رمان سرشار است از هرج و مرج، مرض اداره سالاری، فساد و سقوط سردمداران قوم. روزگاری که رمزیسرفت روابط پنهانی و خصوصی است، مردمی گرگ صفت و بی اصول، مردمی که بندی بند شلوار خویشند. خوشگلی بلا است و مایه پیشرفت. کتاب به روشنی نشان می دهد که چگونه سازمان مشروطیت به همان سبک استبدادی اداره می شود و سهولت های قانون، در جامعه ای که سرشار از خرافات و تبعیض و فریب است، چگونه فساد را تسهیل کرده است.

شخصیت زیبا خوب پرداخت شده، این روسپی اعیانی تا حدی شبیه نانا قهرمان کتاب امیل زولا است. البته زیبا باهوش تر است، چون جامعه شرقی زنان را تودارتر و آب زیر کاه تر بار می آورد. او یادآور عصر «عزیز کاشی» ها است که حتی در تغییر کابینه ها اعمال نفوذ

می کردند.

شخصیت شیخ حسین، علاوه بر سوداوی مزاجی و مالیخولیازدگی، نمایشگر شیخک‌هایی است که فرصت طلبانه، با وسائل غیرقانونی و نامشروع، خود را از اعماق اجتماع بالا می کشیدند و از گوشه حجره مدرسه بر کرسی مقامات تکیه می زدند. در عین حال تضاد درونی شیخ حسین جالب است. او آگاه است اما تن درمی دهد تا بازیچه زیبا باشد. شیخ بین تقوای مدرسه و شهوت سوزان، حس ایثار و فرصت طلبی، آونگ و ار نوسان می کند.

سبك حجازی در این رمان گزارش گونه است. یعنی ماجراها را به طور کلی می گوید و کم تر به توصیف جزئیات و سایه روشن های صحنه می پردازد، و اغلب در صدد ساختن زبانی خاص برای هر يك از آدم ها بر نمی آید. و البته چون قصه از قول شیخ حسین نقل شده این شکل قابل توجیه است.

زیبا واقعگرا ترین اثر حجازی است.

۵- دختر رعیت

۱.۴. به آذین ۱۳۲۷ (دقی، ۱۶۸ صفحه)

«احمد گل» رعیت اهل کیلان هدایایی (سورسات) برای ارباب به شهر رشت می برد، دختر هفت ساله اش «صغری» نیز با او همراه است. در خانه ارباب یکی از مهمانان (حاج احمد آقا) که تاجر متمولی است - علیرغم بی میلی پدر - صغری را برای کلفتی خود انتخاب می کند.

اینک دختر بچه همبازی بچه‌های ارباب است، اما از همان آغاز طعم تلخ تفاوت و تبعیض را می‌چشد و چون بزرگ‌تر می‌شود درست و حسابی خدمتکار خانه و جور کش خرده‌فرمایش‌های خانواده می‌گردد. صغری به شانزده سالگی می‌رسد. این ایام مصادف است با قحطی، پریشانی و آغاز نهضت جنگل در کیلان، که احمد گل یکی از شرکت کنندگان و پیشگامان آن است. حاج احمد گرچه رونق کارش را مرهون تأمین آذوقه ارتش‌های اشغالگر بیگانه است، اما در ظاهر از جنبش میهن پرستان حمایت می‌کند. تا این که به راهنمایی احمد گل، جنگلیان انبار پنهانی آذوقه حاج احمد را می‌یابند و اجناس آن را بین مردم قحطی زده تقسیم می‌کنند. سرانجام پسر از فعل و انفعالاتی، و پس از چند برخورد نظامی، قشون دولت مرکزی رشت را فتح می‌کنند و از همان آغاز دست به کار اعدام جنگلیان و سرکوب هواداران آن‌ها می‌شوند. شایع است که احمد گل نیز جزو معدومین است. فتودال‌ها و تجار محلی البته با این ارتش همکاری صمیمانه دارند.

مقارن این وقایع، مهدی پسر بزرگ حاجی که دلباخته صغری است، چندبار سعی می‌کند به‌وی دست یابد، اما دختر جوان مقاومت می‌کند. مهدی از طریق ستایش قهرمانی‌های جنگلیان، علاقه و شفقتی در دل صغری پدید می‌آورد، و سرانجام شبی او را تصرف می‌کند. صغری آبتن می‌شود. ماجرای صغری به گوش زن حاجی رسیده است. همخوابگی با کلفت خانگی البته حق آقا زاده است، تا از گزند اطفای شهوت در بازار آزاد در امان باشد. اما نه این که کلفت را

آبستن و زبانش را دراز کند. بنابراین با پنهان کاری زن حاجی، مدت آبستنی صغری سیری می شود و او می زاید. به دستور خانم، نوزاد را به مستراح می اندازند و هفته بعد نیز موجب پس افتاده صغری را به دستش می دهند و او را از خانه بیرون می کنند.

در این هنگام نهضت جنگل به خاطر اختلافات درونی و فشار نیروهای اجنبی و تسلط ارتش مرکزی به کلی از هم پاشیده است. صغری به جایی راه ندارد. او به خواهر و شوهر خواهرش که کارگر خوش طینتی است می پیوندد و به کار در باغ های توتون می پردازد. اینک او می تواند روی پای خود بایستد. در زندگی او فصل تازه ای آغاز شده است.

در «دختر رعیت» نویسنده با اسلوبی و صاف کوشیده است ابعاد عینی و درونی ماجرا را با حوادث تاریخی ربط دهد. و گرچه، او نیز به شیوه نویسندگان قبلی کهکاه در مسیر داستان دخالت می کند، اما با توجه به سال انتشار کتاب، می توان گفت اسلوب وصفی رمان و گردش مرتبط وقایع، پیشرفتی در رمان نویسی ایران صورت داده است.

تکه ای از دختر رعیت را برای نشان دادن ضرب آهنگی که نویسنده در ساخت فضای انقلاب و اغتشاش خلق کرده می آوریم:

روز ششم نزدیک ظهر حسین جان با قیافه وحشت زده پیش خانم آمد و خبر آورد که خانه های دهاتی را دارند می گردند. شاید تا سرشب به پاسکیاب برسند. اگر خانم و ارباب زاده ها را پیدا بکنند و خدای نکرده آسیب برسانند، سرشکستگی آن تاقیامت برای حسین

جان خواهد ماند...

مهدی از این چند روزه که در ده به سربرده بود سخت دلگیر بود. کسی نداشت که با او دمساز باشد. حس می کرد که او را به چشم مهمان ناخوانده می نگرند. تماشای استخر و بجار و پادنگ هم، یک روز و دو روز... بعد از آن خسته کننده بود و خمیازه می آورد، به همین جهت او هم با حسین جان همزبان شد:

- خانم جان! بلشویک ها هر کاری که دلشان می خواست لابد تاکنون کرده اند. ماندن ماچه فایده ای دارد؟ باز در رشت سرخانه و زندگی خودمان هستیم، به کس و کار و آشناها دسترسی داریم. دو ساعت و نیم بعد از ظهر همه آماده بودند. خانم و فرزندانش، به همان هیئت که آمده بودند رو به رشت براه افتادند. نزدیک پل چهارم سرا به گروهی تفنگدار برخوردند. اینان سربازان کرد بودند که با میرزا به انقلاب پیوسته بودند، و پس از فرار او به جنگل، همچنان به انقلاب وفادار مانده بودند. خانم از دیدن تفنگداران یکه خورد و دلش دیوانه وار تپید، بخصوص از جهت دختر عزیزش. به راستی می ترسید که او را به زور بگیرند و ببرند. او از پیش صدای جیغ و زاری سرور را می شنید که در میان کردان خونخوار دست و پا می زد و بیهوده چنگ در صورت و ریش و کلاغی آن ها می انداخت. با این همه خانم توانست کمی بر ترس خود چیره شود. آهسته، ولی آمرانه، به سرور گفت:

- روی خودت را با چادر محکم بگیر. پاپای من بیا.

خودش نیز پیچه را روی صورت خویش پائین کشید و بی- شتاب در گرد و خاک نرم جاده به راه رفتن ادامه داد. یکباره تدبیری به خاطرش رسید و با جرأت بکار بست. همین که به کردها نزدیک شدند، پیش اولین دسته تفنگدار ایستاد و به آهنگی مشتاقانه پرسید:

- برادر! شما از دسته خالو مراد هستید؟

- نه مادر، از دسته کریمخان.

- پس خالو مراد کجاست؟ ما اهل خانه اش هستیم.

تفنگدار نگاهی خنده ناک و دیرباور به سرتا پای خانم افکند

و جواب داد:

- خالو در شهر است. بروید، به شما نشان خواهند داد.

خانم باز براه افتاد. سرور و مهدی هم با او. وقتی که از

پل گذشتند و تفنگداران را پشت سر گذاشتند، مهدی به کنجکاوی

از مادرش پرسید:

- راستی خانم! خالو مراد را از کجا می شناختید شما؟

خانم با تشر گفت:

- حرف نزن! راه برو!

۶ - نیمه راه بهشت

سعید نفیسی ۱۳۳۱ (دقی، ۲۹۵ صفحه)

این رمان از لحاظ موضوع و طرح داستانی اعتبار خاصی ندارد.

اما از نظر افشاگری های سیاسی اثری است ممتاز و تا حدودی کم نظیر.

سعید نفیسی در نگارش رمان از اطنابات و طول و تفصیل های بالزاک -

مآبانه ای سودجسته است، ضمن آن که جز در لحظاتی نتوانسته به تشریح

کامل و ظریف روابط جامعه بالزاک کی نزدیک شود.

داستان در طبقات و سطوح بالای جامعه سال های نگارش اثر جریان

دارد. نام آدم های متعدد آن یا ترجمه به معنی و حروف درهم شده

(۱) دختر رعیت، انتشارات نیل، چاپ سوم، ۱۳۵۳، صفحات ۱۳۷ به بعد.

نام‌های واقعی سیاستمداران و متنفذان روزاست، یا کلماتی ساخته شده بر وزن آن نام‌هاست. بنا بر این با کمی دقت می‌توان هویت واقعی بازیگران صحنه را تشخیص داد. مثلاً فرازجوی (فرود)، روشن سفید بخت (نیر سعیدی) دکتر طیبی (دکتر طاهری)، الک بدنی (ملک مدنی)، دکتر ادبار (دکتر اقبال) علی اکبر دیپلماسی (علی اکبر سیاسی)، سید عنعناتی (سید ضیاء)، بالارو (ساعد) باتنگان (بازرگان) اختلاج (ابتهاج)، مسواک‌زاده (مصباح زاده)، روانکاه فاسد (جهانشاه صالح) بدپوز (خوش کیش) عورتگر (صورتگر) خسیل الکی (خلیل ملکی) سپهد زرمی (سپهد احمدی) همه از شخصیت‌های معروف عصرند. بیشتر صحنه‌های کتاب را ضیافت‌های مجلل، یا مجالس خصوصی مردم بالای جامعه از جمله فراماسون‌ها تشکیل می‌دهد. مردمی که بهشت موعودشان فلان کشور خارجی است و به‌سوی سرزمین معبودسلوک می‌کنند. نویسنده اطلاعات خود را از چگونگی محیط‌رشد، تربیت، ترقی و نیل آدم‌ها به مناصب عالی و شبکه روابط فاسد آنان می‌دهد: روزگاری که تعیین و کیلان و وزیران با سفارش و تصویب سفارتخانه‌های خارجی، یا بر اثر مواضعه و تبانی عوامل ذی نفوذ و صاحبان امتیازات مادی انجام می‌گیرد. اعمال این قدرت‌بی‌مهار به آنجایی کشد که چون بستنی‌فروش محله بی اختیار چشم در چشم یکی از متنفذان دوخته، به‌جایی می‌افتد که عرب‌نی می‌اندازد. و بدین ترتیب ارزش رمان نفیسی در سندیّت بخشیدن به افسانه‌هایی است که در افواه عوام بود، اما هیچ کس بدان وزنی نمی‌نهاد.

۷- چشمهایش

بزرگ علوی ۱۳۳۱ (دقی ۲۸۷ صفحه)

استاد «ماکان» نقاش بزرگ که یکی از مبارزان علیه دیکتاتوری رضا خان بوده، در تبعید درمی گذرد. جزو آثار باقی مانده او پرده ای است به نام «چشمهایش». چشم های زنی که گویا رازی را در خود پنهان کرده است. راوی داستان که ناظم مدرسه و نمایشگاه نقاشی است دچار کنجکاوی سوزانی است که راز این چشم ها را دریابد. بنابراین سعی می کند «مدل» را یافته و درباره ارتباطش با استاد از او پیرسد. پس از چند سال، ناظم مدل را می یابد و در خانه مجلل او با هم به گفتگویی نشینند. زن می گوید که دختر خاندان متعینی بوده که به خاطر زیبایی اش توجه مردان بسیاری را جلب می کرده است. اما مردان و عشق بازیچه او بوده اند. تنها در برخورد با استاد کسی را می یابد که اساساً توجهی به جمال و جاذبه وی ندارد. زن برای جلب توجه استاد در تهران و اروپا با تشکیلات مخفی که زیر نظر استاد است همکاری می کند، تا سرانجام به وی نزدیک می شود. اما استاد نه فداکاری او را جدی می گیرد و نه پی به کنه احساسات و عواطفش می برد. در عوض در برابر او، و بخصوص از چشمهایش هر اسی کنک که ابراز می کند. در پایان استاد گرفتار پلیس می شود، وزن پیشنهاد ازدواج رئیس شهر بانی را، که یکی از خواستاران قدیمی اوست، می پذیرد به شرط آن که استاد از مرگ نجات یابد. استاد به تبعید می رود و البته هیچگاه از فداکاری زن آگاه نمی شود. او تمام حسیات و تلقیات خود را در قبال زن در پرده ای به نام «چشمهایش»

به یادگار نهاده است. در این چشم‌ها بطور کلی زنی مرموز، اما به هر حال دمدمی مزاج و هوسباز و خطرناک متجلی است: زن می‌داند که استاد هیچگاه به‌ثر فای روح او پی نبرده و این چشم‌ها از آن او نیست. بزرگ علوی در این رمان روش استعمال و استشهاد را به کار برده، روشی که چند اثر دیگر اورانیز شکل داده است. این شیوه بیشتر در ادبیات پلیسی معمول است. یعنی کنار هم نهادن قطعات منفصل یک ماجرای ازدست‌رفته و ایجاد یک طرح کلی از آن ماجرا به حدس و قرینه. بدین ترتیب یک واقعه گذشته به کمک بازمانده‌های آن نوسازی می‌شود. اشارات تاریخی بزرگ علوی نیز بحث‌ها برانگیخته: استاد ماکان گاهی شبیه کمال‌الملک است. رئیس شهربانی، سخت به «آیرم» شباهت دارد. اما هیچکدام دقیقاً الکوی واقعی‌شان نیستند. این کار فقط برای خلق فضا انجام شده است. نثر منظم و سیال نویسنده در قیاس با معاصرانش بسی امروزی می‌نماید. این کتاب از آثار معدود فارسی است که در مرکز آن یک زن با تمام عواطف و ارتعاشات روانی و ذهنی قرار گرفته است.

قسمتی از داستان «چشمهایش» که اسلوب روان و حساس نویسنده را نشان می‌دهد:

دم در آه‌نین چند زن و مرد با پاسبانی جرو بحث می‌کردند. پاسبان نام‌زا می‌گفت و باتون کشیده بود بطوری که صدای پنجاه شصت نفر آدم درآمد.

از سر پاسبانی که با چشمهای هیزش بمن نگاه می‌کرد پرسیدم:

- آخر چرا نمی گذارید برویم تو؟

مؤدب جواب داد: خانم، توی زندان هراست. یکدسته باید
بیایند بیرون تا برای اینها جا باشد. گفتم: بگذارید من بروم تو.
يك اسكناس پنج تومانی كف دستش گذاشتم.

پرسید: می خواهید که را ببینید؟

گفتم: محسن کمال را.

- چکاره است؟

گفتم: دکتر است.

گفت: چکار کرده؟

گفتم: نمی دانم.

پرسید: کی او را گرفته اند؟

گفتم: دیشب.

گفت: اگر سیاسی باشد نمی شود.

گفتم: شما بگذارید من بروم تو، خودم کاری می کنم.

سرپاسبان راه مرا باز کرد. به دربان گفت: راه بده، برگشتن
انعام ترا هم می دهند.

من آمدم این طرف پنجره، جمعیت بانگاه های پراز کینه و حسد
بمن نگاه می کرد. يك نفر که لباس شخصی تنش بود، از من پرسید:
چه کار دارید؟ سرپاسبان جای من جواب داد: بملاقات زندانی
آمده است. حسن آقا، کارشان نداشته باش، بگذار بروند.

گفتم: آقای سرپاسبان، من راه را بلد نیستم بیاید راه را
نشان بدهید.

سرپاسبان چند کلمه ای با مأمور دم در صحبت کرد، آنوقت
مأموری که لباس شخصی تنش بود، گفت:

- خانم. اگر سیاسی باشد، اجازه نمی دهند.

رو کردم به پاسبان و گفتم اگر بتوانی مرابه آقای کمال برسانی

انعام بهتری بهت می‌دهم.

سرپاسبان گفت: خانم، پیش صاحب منصب کشيك نگوئید سیاسی است. بگوئید اختلاس کرده.

مرد بی‌ریخت و چرك لباسی که دم دراز من حرف می‌پرسید، دنبال ما می‌آمد.

سرپاسبان از او پرسید:

— حسن آقا، دیشب کسی را اینجا آورده‌اید؟

مأمور جواب داد ما همیشه می‌آوریم، دیشب هم دو سه تایی آوردیم. خانم شما کی را می‌خواهید ملاقات کنید؟
گفتم: محسن کمال را.

گفت: حتماً از همین هائیکست که بیانیه بخش می‌کردند. شما کی او هستید؟

گفتم: نامزدش هستم.

سرپاسبان تنگ گوش من گشت: باید راضی‌کنید، این بیشرف‌ها تا نگیرند نم‌پس نمی‌دهند.

اما مردك باهوش‌تر از سرپاسبان می‌نمود و برای کار خودش اهمیت بیشتری قائل بود.

— خانم، شما باید اول تشریف ببرید اداره سیاسی. آنجا باید اجازه بگیرید والا نمی‌گذارند زندانی را ملاقات کنید.

سرپاسبان می‌خواست به او آهسته حرفی بزند. دیگر دل توی دلم نبود. مأمور اداره سیاسی پُرید باو: توجه می‌گوئی، تو که نمی‌فهمی. زندانی هنوز خانه خودش را نشان نداده.

اما سرپاسبان وقتی فهمید که موضوع مهمی است به طمع افتاد. مدتی باهم آهسته حرف زدند. بالاخره مأمور اداره سیاسی زیر بار نرفت.

— خانم، بفرمائید برویم اداره سیاسی. آنجا باید به شما

اجازه بدهند.

گفتم: اصلاً بشما چه؟ چی می‌گوئید. امروز صبح آمده‌اند و خانه‌اش را هم تفتیش کرده‌اند.

مأمور گفت: بله اما آنجا که خانه خودش نیست. آنجا که ماشین پلی‌کپی دارد و بیانی‌ها را چاپ کرده، آنجا را می‌گوییم. گفتم: اصلاً چنین چیزی نیست، شما عوضی گرفته‌اید. دیگر من مأموریت خود را انجام یافته می‌دانستم، اساساً دیدن فرهاد میرزا ضروری نبود.^۱

۸- آفت

حسینقلی مستعان ۱۳۳۶ - ۱۳۳۵

(این رمان به صورت پاورقی در بالغ بر ۳۰۰ شماره مجله تهران مصور منتشر شده است)^۲

سال‌های پس از جنگ جهانی اول است. آقا بالاخان جوان خوشرو و خوش‌بنیه که در فرنگستان تحصیلات نظامی کرده با زن فرنگی‌اش (ماریونا) به ایران بازمی‌گردد، و در قشون با درجه سرتیپی استخدام می‌شود. طبع هوسباز آقا بالاخان در اولین روزهای بازگشت او را به دام عشق «فروغ» نامزد دوران کودکی که دختری شیطان و طناز و عشوہ گر است می‌اندازد. در حالی که مادر و خواهرش علیه عروس بیگانه جادو و جنبل می‌کنند آقا بالاخان خود نیز در می‌غلند و در

(۱) چشمه‌هایش، ۱۳۳۱، صفحات ۲۳۱ به بعد.

(۲) بنا به اظهار مؤلف این رمان یک بار به صورت کتاب چاپ شده است. منتهی به علت اختلاف، ناشر فرم‌های چاپی را به جای کاغذ باطله در بازار فروخته است.

جریان توطئه‌ها چند تن (دو جوان ژیکولوی فامیل - يك مأمور تأمینات - پسر وزیر جنگ - يك رمال و يك فاحشه) را به قتل می‌رساند، بی آن که دم به تله بدهد. البته خود او نیز ناگزیر دچار آلودگی‌های دیگری می‌شود. سیفلیس می‌گیرد، یا می‌کوشد همسر شرعی خود را به آغوش وزیر جنگ وقت بیندازد. سرانجام ماریونا از او طلاق می‌گیرد و با دختر خردسال‌شان (زیبا) به اروپا می‌رود و آقابالاخان با فروغ ازدواج می‌کند.

اما این موفقیت مشکل تازه‌ای آفریده‌است. آقابالاخان فریفته (نشاط) خواهر فروغ شده‌است تا آنجا که در پی این سودا عشق نخستین خود (فروغ) را نیز به قتل می‌رساند. این بار نشاط که از ماجرا بوبرده اورا از خود می‌راند و یگانه دختر خواهر مقتولش (فروغ کوچک) را نیز نزد خویش نگه می‌دارد و با مرد دیگری ازدواج می‌کند. آقابالاخان که سرش به سنگ خورده سعی می‌کند به نیروی محبت دختر کوچکش خود را اصلاح کند. در این میان دختر زیبایی به نام اقدس که از ماجراهای آقابالاخان آگاه است تصمیم می‌گیرد اورا به راه سلامت هدایت کند، و همسرش می‌شود. اما ورق برگشته‌است. شب عروسی آن‌ها مرگ فروغ کوچک جشن را به‌عزا مبدل می‌کند، و چند روزی بعد آقا بالاخان به اتهام اختلاس در وزارت جنگ به محاکمه کشیده می‌شود. خانه و اثاثش را برای پرداخت قروض می‌فروشد و خود به پرورش سگ‌ها می‌پردازد. مع هذا این خوشبختی کوچک نیز خود را از او دریغ می‌کند. بیماری سیفلیس عود می‌کند

و اقدس همسرش فریب جوانی از خویشان را می خورد. آقابالاخان زنش و فاسق او را در بستر کامجویی شان می کشد و در محاکمه نیز تبرئه می شود.

سالها می گذرد، آقابالاخان بیمار، رنجور، الکلی و تریاکی است و تنها امید او بازگشت همسر اولش ماریونا و دختر جوانش زیبا است. اما به نامه های التماس آمیز او جوابی داده نمی شود. از آن سو، سرانجام نفوذ دختر جوان مادر را و ادارا به تمکین می کند، منتهی نامه ای که باید خبر خوش را به آقابالاخان بدهد به عللی به دستش نمی رسد، بالاخره شبی که در بستر مرگ با کابوس قربانیانش محسوس است، زن و فرزند به بالین او می رسند. آقابالاخان از مرض قلبی مرده است. به طور کلی نویسندگان در نقاشی مدارهای تباه و تیرگی جامعه ای که بر محور سودجویی و کمالرایی می چرخد موفق بوده است. گرچه آفتی که ریشه های این نظام زندگی را پوسانده، هیچگاه تجزیه و تحلیل نشده، ولی عوارض آن که روابط انسانی، اداری، تربیتی و سیاسی طاعون زده است با نمونه های فراوان و به طرز مقنع پیش چشم خواننده گسترده است.

جبرگرایی نویسنده و برداشت های رومانتیکی که دارد آدمها را علی الاصول محکوم سر نوشت نشان می دهد، شاید هم نوعی بینش تحلیلی در این داستان یافت شود، اما اگر به عمق و انگیزه اساسی این اعمال ننگریم، شکل ظاهری آن جز سر نوشتی کور نیست که نویسنده با تسلط و آب و تاب بر روزهای آن (یعنی سلسله ای از حرکات خشن

و تب آلوده) را روایت کرده است.

۹ - یکلایا و تنهایی او

تقی مدرسی ۱۳۳۴ (دقی، ۱۵۳ صفحه)

داستان که بر مبنای روایات عهد عتیق ساخته شده، در اسرائیل کهن می گذرد. یکلایا دختر پادشاه اورشلیم که خود را به عشق چوپانی تسلیم کرده است، با اقتضای مرسوم از شهر طرد شده و اینک تنها و بهت زده در کنار رود باستانی «ابانه» پرسه می زند. غروب هنگام شیطان به سراغ او می آید و به مثابه دوستی جهان دیده، برای دلداریش قصه می گوید. قصه بر خورد خدا و شیطان بر سر مخلوق:

«میکاه» پادشاه باستانی اورشلیم، با نیک بختی و عزت روزگار می گذراند و خداوند (یهوه) حامی اوست. عازار پسر میکاه که از جنگی پیروزمندانه بازگشته در ضمن غنیمت های جنگی، زنی فتنان به همراه دارد به نام تامار. عامه عقیده دارند که تامار فرستاده شیطان است. علیرغم هشدارها و اخطارهای کاهنان، پادشاه که دل در گروی عشق تامار نهاده او را به شهر خدا می پذیرد. تامار بر پادشاه و پسرش، عمویش و خلاصه بر همه پیرامونیان نفوذی عمیق و مشوش کننده دارد. یهوه به نشانه خشم خود توفان و بیماری را به سراغ اورشلیم می فرستد. مردم نیز از پادشاه تقاضای اخراج تامار را دارند. میکاه، در این دوراهی تردید، زمانی چند مقاومت می کند، اما سرانجام حس وظیفه بر او غالب می آید و تامار را از شهر بیرون می کند، توفان فرو می نشیند، روح یهوه شاه

را فرامی گیرد و مردم به او درود می فرستند. او همان پادشاه محبوب گذشته است. مظهر خیرات است و تاریخ نویس شرح مناقبش را می نویسد. لکن در درون او چیزی شکسته است. او یکبار عشق خاکی را شناخته اما گویی شادی واقعی با ایمان به خداوند منافات دارد. او همه چیز را در خود کشته، و اینک در برابرش آینده ای از تلخی و انزوا گسترده است. نه پادشاه که همه پیرامونیان، پس از دیدن تاملار، اطمینان به نفس را از دست داده اند.

شیطان نتیجه می گیرد که زمین ولذت هایش انسان را فراموش کرده، زیبایی را کنار نهاده، و عقل متوسط - عقل گدایان روح - بر آن حاکم است. آری بشر دچار تنهایی و ترس است. و این مشیت الهی است.

نثر تقی مدرسی در این کتاب، شفاف و زلال است و توصیفات تابلو مانند شاعرانه و رنگینی دارد که گویی عطری کهن از آن برمی خیزد. این گونه نثر که از ترجمه کتاب مقدس برداشت شده، به روزگار نگارش «یکلیا» کم سابقه بوده و بدنبال توفیق آن بسیار مورد تقلید قرار گرفته است.^۱

اینک سطوری از اواخر داستان یکلیا:

پادشاه بطرف افق زانو زد و دستانش را مقابل سینه اش بهم کلید کرد. سرش را روی سینه خم کرد. آنگاه زیر لب گفت:

(۱) احسان طبری از جمله نویسندگانی است که قبل از مدرسی در زمینه این گونه نثر طبع آزمایی کرده است.

— خداوند من، ای یهوه پدر آسمانها!

روح یهوه اطراف او را فرا گرفته بود. آهسته باو میگفت:

— میگاه، بنده من! مشقت انسانرا بزرگ می کند.

مشقت به پسر انسان یاد می دهد که چگونه می شود مانند طفلی به آسمان راه یافت. روح من بر زخم مرهم خواهد گذاشت.

پیشانی را رو به آسمان بلند کن تا فرشتگان خدا آن را ببوسند.

میگاه پادشاه سرش را آهسته بطرف آسمان بلند کرد ولی چشمانش بسته بود و قطرات اشک در نوك مژگانش می درخشید. روح یهوه می گفت:

بعد از این سلطنت تو بر اسرائیل پرشکوه تر و زیباتر خواهد بود. فرزندان تو تا ابدالاباد سروری خواهند کرد. رمه ها و گوسفندان در دشتهای دور، آنجائی که توهیچ وقت آنرا شناخته ای، خواهند چرید، آرامش خداوند با تو خواهد بود. میگاه پادشاه زیر لب گفت:

— متبارك باد نام یهوه که با بندگانش در عدالت است.

اما او می دانست که نیرو از پایش کشیده می شود و در روی زمین کسی نیست که او را تسلی دهد و برای او بهتر است سالها بر بالای قصرش نزدیک بآسمان تنها باشد، تا اینکه باز به آن تالار وسیع که ستونهای سیاه و طویل از هر طرف آن سر بآسمان کشیده اند باز گردد. زیرا در آنجا با روح خدا سرگرم بود...

آیا این تسلیت کوچک می توانست روح زخم خورده او را تسکین بدهد؟ یهوه هم این را به خوبی می دانست. از همین جهت در آسمان می گفت:

— ای فرشتگان رحمت، به سوی میگاه پادشاه بشتابید و او را بامهربانی های خود دلداری دهید. خوابهای طلائی را به سوی

او برانید تا وجود او را مسحور کنند. او را در آغوش بگیرید تا سنگینی بار خود را در نیابد. اکنون درهای آسمان به روی او باز است.

پادشاه با دردی که آرامش نیافته بود، خود را تسلیم می کرد. زیرا در همان وقت یورام کاتب بر پوست آهو می نوشت:

« قانون... قانون یهوۀ صباوت، آن نیروی عظیم و سهمگین که در شکم بادها می دود و در غرش رعداها به سینه آسمان می-کوبد، ترا ای کاتب ملامت خواهد کرد.

عزیزان من! تاریخ پادشاهان چنین قانونی را هر چند چون کنگره های ملکوت دست نیافتنی باشد به اثبات می رساند. با این شرط که کج نبینیم و بر سر صحت وقایع چانه نزیم...»

و اعزاز که مریض عشق شده بود، آسمان را با خیال ایزابل جستجو می کرد و عسا با در روی مهتابی شراب می نوشید و شکفتن گل های سفید را می نگرست. گل هایی که انتظار سحر را می کشیدند و به خاطر آن در این جهان بزرگ چند روز بار سنگین زندگی را تحمل می کردند...^۱

۱۰- مدیر مدرسه

جلال آل احمد ۳۳۷، (جیبی، ۱۷۰ صفحه)

معلمی دلزده از تدریس، مدیر مدرسه تازه سازی در حومه شهر می شود. در چند فصل کوتاه و فشرده با موقعیت مدرسه، ناظم و آموز کاران، وضع کلی شاگردان و اولیای اطفال آشنا می شویم. معلم کلاس چهار هیکل مدیر کلی دارد و پر سر و صداست. معلم کلاس سوم افکار سیاسی

(۱) یکلیا و تنهائی او، انتشارات نیل، چاپ چهارم، ۱۳۵۱، صفحات ۱۴۶ به بعد.

دارد. معلم کلاس اول قیافه میرزا بنویس ها را دارد. معلم کلاس پنجم ژیکولو است. ناظم همه کاره مدرسه است. بچه ها بیشترشان از خانواده باغبان و میراب هستند. در ضمن اشاراتی در لفافه ما را به هوای سال و روزگار حدیث، رهنمون می شود. بهر حال، مدیر ترجیح می دهد از قضایا کنار بماند و اختیار کار را به دست ناظم بسپارد که «هم مرد عمل است و هم هدفی دارد». اما مجبور است که در چند مورد رأساً دخالت کند. مثلاً تماس با انجمن محلی برای «کدایی کفش و کلاه برای بچه های مردم». این چنین است که مدیر شاهد ساکت وقایع است اما در دلش جنگی برپاست. او پیوسته درباره خودش قضاوت می کند، و وسوسه استعفاء رهايش نمی کند. وقتی معلم کلاس سوم را می گیرند مدیر از خود می پرسد که چه کاری از دستش برمی آید. روزی که معلم خوش هیکل کلاس چهارم زیر ماشین می رود، مدیر در بیمارستان بالای هیکل درهم شکسته او، برای نخستین بار اختیار از کف می نهد و چشمه ای از منش عصبی خود را نشان می دهد، به راستی آقا مدیر چه کاره است؟ در واقع او کارهایی جزئی صورت داده است: تنبیه بدنی را غدغن کرده، معلم زن به مدرسه «عزب اغلی ها» راه نداده، یا اختیار انجمن خانه و مدرسه را به دست ناظم سپرده تا به کمک تدریس خصوصی بتواند کمک هزینه ای به دست آورد.

حالت عصبی مدیر و لحن پر تنش او در طول حدیثش بالامی گیرد، سرانجام در اواخر سال تحصیلی واقعه ای ظرف شکیبایی اش را سرریز می کند. پدر و مادری به دفتر مدرسه می آیند و باهتا کی و داد و بیداد

شکایت می کنند که ناموس پسرشان را یکی از همکلاسی ها لکه دار کرده است. بین مدیر و پدر طفل بر خورد و فحاشی تندی درمی گیرد مدیر که حسایی از کوره در رفته پسرک فاعل را صدا می کند و جلوی صف بچه ها به قصد کشت او را می زند. اما وقتی خشمش تخفیف یافت پشیمان می شود «خیال می کنی با این کتک کاری ها يك درد بزرگ را دوا می کنی؟... آدم بردارد پایین تنه بچه خودش را بگذارد سر گذر که کلاتر محل و پزشك معاینه کنند تا چه چیز محقق شود؟ تا پرورنده درست کنند؟ برای چه و برای که؟ که مدیر مدرسه را از نان خوردن بیندازند؟ برای این کار احتیاجی به پرورنده ناموسی نیست، يك داس و چکش زیر عکس های مقابر هخامنشی کافی است.»

پسرک فاعل که بدطوری کتک خورده خانواده با نفوذی دارد. مدیر را به بازپرسی احضار می کنند. مدیر سرانجام کسی را یافته که به حرفش گوش کند. به عنوان مدافعات ماحصل حرفهایش را روی کاغذ می آورد که «با همه چرندی هر وزیر فرهنگی می توانست با آن يك بر نامه هفت ساله برای کارش درست کند» و می رود به دادسرا. اما بازپرس از او عذرمی خواهد و می گوید قضیه کوچکی بوده و حل شده... واپسین امید مدیر بر باد رفته است، همان جا استعفايش را می نویسد و به نام یکی از همکلاسان پخته اش که تازه رئیس فرهنگ شده پست می کند.

درباره اسلوب نثری آل احمد در فصل قصه نویسی سخن گفتیم.

۱۱- شوهر آهو خانم

علی محمد افغانی ۱۳۴۰ (وزیری، ۸۶۳ صفحه).

ماجرای در شهر کرمانشاه از سال ۱۳۱۳ آغاز می شود و تا حوالی سال ۱۳۲۰ یعنی ورود متفقین به ایران ادامه می یابد.

سید میران سرابی مردی در حدود ۵۰ ساله، کاسبکاری نسبتاً متمکن، با اصول و معتقدات مذهبی، اما آزاده و خیر، رئیس صنف خباز، شوهر کدبانویی زحمتکش و مهربان و بر دبار (آهو خانم) و پدر چهار فرزند است. این زندگی آرام را ورود زنی به هم می زند. روزی در دکان سید میران با زن جوانی (هما) که به خرید نان آمده آشنا می شود. این زن که وجاهت و طنازی خیره کننده ای دارد، از همان آغاز بر سید میران تأثیر می گذارد. هما می گوید که شوهرش او را سه طلاقه کرده، فرزندان را از او گرفته و از خانه بیرونش کرده است. سید میران در پرتو حسی که خود آن را نوع دوستی می انگارد، هما را موقتاً به خانه خود می آورد و جایی به او می دهد. طبعاً آهو خانم نیز شکی در حسن نیت شوهر محبوبش ندارد و با ملاحظت از زن ناشناس استقبال می کند. ولی دیری نمی باید که ماجرای رنگه دیگری می گیرد. نفوذ هما بر سید میران بیشتر میشود و آهو خانم به طور مبهم حس خطر می کند. سرانجام سید میران به بهانه بستن دهان بدگویان هما را به عقد خود درمی آورد. کم کم هما حقوقی بیشتر از آهو خانم به دست می آورد. بین دو هو و بر خوردهایی روی میدهد. سلطه خشم و شهوت، سید میران را وادار می کند که زن بزرگش را به طور مرگباری

کَنک بزند و همه روابط زناشویی را با او قطع کند. دورانی خوابناک و لذت بخش برای سیدمیران آغاز می شود. در برابر چشمان متعجب و گاه فضول همسایگان، همکاران، فرزندان و بخصوص دیدگان غمناک و مبهوت آهو خانم، سید چون گنجشکی که افسون مار است به همه هوس های هما تن درمی دهد. عشق پیری او را هر چه شیداتر، تَنگ روتر و تسلیم تر کرده است. سید به کار و کاسبی اش نمی رسد، با هما شراب می خورد، اجازه می دهد که او لباسهای هوس انگیز بپوشد و به خیابان برود. به تدریج ثروتش را به شکل هدایای گوناگون به پای هما می ریزد. گرچه هما برای کسب هر کدام از این امتیازات ابتدا در برابر اعتراض شدید شوهرش، هویش و حتی دیگر آشنایان قرامی گیرد، ولی برنده نهایی اوست که سلاح دولبه هوش و جمال را با قدرت به کار می برد. «آهو خانم» در تمام مدت با سکوت و حسرت شاهد اندوهناک ویرانی شوهر و آینده کودکان خویش است. او و هما در روی سکه زن ایرانی هستند که در عین حال از نظر بی پناهی و بی آتیه بودن با هم وجه مشترک دارند، یعنی تا وقتی عزیزند که آب و رنگی دارند و در دل شوهر جا می گیرند.

در فصول پایان کتاب سید میران که تقریباً همه چیزش را از دست داده خانه و دکانش را نیز حراج می کند، سهمی برای بچه ها و آهو خانم (که فعلاً دور از خانه به حال قهر به سر می برد) می گذارد و با هما به قصد سفری بی بازگشت به گاراژ می روند. آهو خانم از ماجرا آگاه می شود، یکباره از پوسته انفعالی اش بدرمی آید، خود

را به گاراژ می‌رساند و سید میران را با آبروریزی به خانه می‌برد. سید میران منتظر است که هما نیز به دنبال او به خانه بیاید، ولی به او خبر می‌دهند که هما باز نخواهد گشت، هما با راننده اتومبیل که یکی از عشاق سابق اوست شهر راترك کرده و به دنبال سر نوشت دیگری رفته است. در این فرصت وضعی که بارها عقل سید میران به او تلقین می‌کرد، اما عشقش به هما مانع بود، خود به خود پدید آمده است. هما رفته است و سید میران باید باریك زندگی در هم شکسته را با كمك آهو خانم که همچنان مهربان و وفادار است به دوش کشد.

گرچه این رمان گهگاه دستخوش اطناب ملال آوری است و بخصوص گفتگوها زیر تأثیر رمان نویسان اروپایی قرن ۱۹ آمیخته با اساطیر و احادیث غرب و شرق است، و اغلب در حد معلومات گویندگان نیست؛ اما در ضمن نویسنده در چند خط اصلی موفق بوده است:

— سه قهرمان اصلی کتاب کاملاً برای خواننده، آشنا و موجه هستند؛ این اطناب حداقل نکته‌ناشناسی در آدهای رمان باقی نگذاشته، آنها کاملاً زنده با گوشت و پوست و حس وجود دارند.

— در لابلای داستان چشم‌انداز گویایی از زندگی و تاریخ کشور را در يك شهرستان در زمان سال‌های اثر ترسیم کرده است. در حاشیه حوادثی که بر قهرمانان اصلی می‌گذرد، ماجرای تغییر لباس و کلاه، کشف حجاب، بر خوردهای صنفی، انتخابات، نظام اداری و حکومتی، رابطه شهر و روستا و سلسله روابط مردم با قدرت جابرانه مستقر کشف و روشن شده است.

- آهو خانم در واقع غمنامه زن ایرانی است. وسند محکومیت سرنوشتی که در سال‌های روایت شده برای زنان وجود داشته است.

۱۲- سنگ صبور

صادق چوبک ۱۳۴۵ (رقعی، ۴۰۰ صفحه)

شیوه نقل داستان، حدیث نفس آدم‌های کتاب است در ذهن خود. این التزام ساخت مشکلی را بر نویسنده تحمیل کرده و در عین حال بیان او را به قلمرو مطلوب و تخصصی‌اش رهنمون شده است. هر يك از آدم‌ها می‌توانند با آزادی کامل حرف بزنند (چون در خاطرشان حرف می‌زنند) اما هر يك از آدم‌ها مکلفند زبانی کاملاً مستقل (با لغات و کلمات طرد شده) و مسائلی متناسب با سجا یا شان داشته باشند. صادق چوبک از پس این مشکل به درستی برآمده و یکی از رمان‌های استادانه ادبیات فارسی را پرداخته است.

داستان در شیراز می‌گذرد. حدود سال ۱۳۱۲. در خانه‌ای همسایه داری. گفتیم که داستان حدیث نفس مستأجران است.

مستأجر نخست، احمد آقا، روشنفکری است با تلخ نگری و ذهنیت گرایشی روشنفکران روزگارش، که طبعاً از هر اقدام عملی معذور است. احمد آقا در کنج اتاقش با عنکبوتی که به او «آقا مولوچ» نام داده بحث می‌کند و اغلب درباره وسوسه‌ها، دشواری‌ها و وظایف يك «نویسنده گداها».

مستأجر دیگر «گوهر» زن جوانی است که برای معاش خود و پسر

خردسالش «کا کل زری» تن فروشی می کند. گوهر در گذشته همسر حاجی متمکنی بوده است. روزی در شاهچراغ آرنج زائری به بینی کودک می خورد و او خون دماغ می شود. این پیش آمد، با تلقین و تفتین هووهای گوهر، یعنی اثبات حرامزادگی کودک، پس حاجی زن را طلاق می دهد و او را با فرزندش از خانه بیرون می کند. گوهر احمد آقا را دوست دارد و احمد آقا نیز ضمن آن که گاه گدار از وصال او تمتعی می برد به او و کودکش علاقمند است اما هیچگاه نمی تواند تصمیم گیرد و برای نجات آن ها با گوهر ازدواج کند. ما حدیث نفس گوهر را در کتاب نداریم. ظاهر آداستان از جایی شروع می شود که او به قتل رسیده، در عوض ذهنیات کا کل زری را داریم که با زبان طفلانه و لهجه شیرازی قصه مشتریان هر شبه مادرش را با منطق ساده خود توجیه و تفسیر می کند.

مستأجر دیگر «بلقیس» زنی است زشت رو و حشری که شوهرش عین است. بلقیس عاشق احمد آقا است و گوهر و پسرش را مانع اصلی در راه وصال محبوب می بیند و از آن ها نفرت دارد. آخرین مستأجر «جهان سلطان» پیر زنی است افلیح که روی لکن نشسته و همسایه ها (بیشتر گوهر) گاهی لقمه نانی به او می دهند و زیرش را تمیز می کنند. پیر زن در رؤیای خویش خاطره زیارت اما کن مقدس را دوره می کند و انتظار نجات دهنده ای را می کشد.

در بیرون از خانه نیز با اوضاع اجتماعی شیراز و با ذهنیات «سیف القلم» (قاتل معروف روسپیان) آشنا می شویم. و از این دریچه

است که می بینیم گوهر چگونگی به وسیلهٔ سیف‌الْقلم به طرزی فجیع مسموم و مقتول می شود.

پی آیند این وضع تنها ماندن کا کل زری و مرگ جهان سلطان است. کا کل زری نیز مورد تجاوز قرار می گیرد و سپس در حوض آب خفه می شود. و احمد آقا که بی تصمیمی، تزلزل و ضعف نفس خود را مسبب این وقایع می داند، در آنزوای هذیان بارش گاه بابا زپرس مجاجه ای خیالی - واقعی دارد، گاه شاهنامه می خواند و می گرید، یا با بلقیس هم آغوشی می کند.

در قسمت آخر رمان نمایشنامه ای داریم که موضوع کلی آن در بحث های احمد آقا و آقامولوح مطرح شده: نمایشنامه ای دربارهٔ خلقت انسان اولین، که حاوی فلسفه نویسنده نسبت به سر نوشت آدمی است. از بابت اسلوب نگارش این رمان باید گفت که یکی از مشکل ترین ساخت های ادبی مورد آزمون قرار گرفته است. حداقل شش نوع زبان و لحن برای این داستان ساخته شده؛ به علاوه در استخدام لغات و تصاویر، اصطلاحات خاص زمان اثر در نظر گرفته شده یعنی هیچ لغت و تعبیری ساخت سال های بعد در آن راه ندارد. جریان های ذهنی اگر چه ظاهراً بی نظم می نماید ولی در آخر کتاب به خوبی همدیگر را تکمیل می کنند، و قصه با تمام ابعاد فاجعه آسایش در برابر ما قد می افزارد. در این جا يك بار دیگر شاهد خونسردی تحسین انگیز صادق چوبك هستیم. کتاب خواننده را خون به دل می کند. اما نویسنده کاملاً خویشتن دار است. چرا که علی الظاهر او فقط زنیات چند آدم را گزارش کرده است.

۱۳- سفر شب

بهمن شعله‌ور ۱۳۴۵ (دقی، ۲۴۱ صفحه)

سفر شب باز گوی سیر آرمان‌های جوانی و سر به سنگ خوردن گروهی بچه محل است (مقصود بك - میدان تجریش و...) حدیث چند روشنفکر و چند یکه‌بزن. فضای اثر یادآور سال‌های قبل از ۱۳۴۰ است: آغاز رهایی روحی از ناکامی‌های سیاسی. روشنفکر از کسوت نزار و درمانده‌اش درآمده، کوهنورد و مشت زن و رفیق لات‌هاست. در عوض دعاوی بزرگش را عمدأ به فراموشی می‌سپارد و گردخوشی‌های بیعارانه تن می‌گردد.

در طول این سفر - سفر شب - با این حال، قضایا به عاقبت تاریکی می‌انجامد. دانشجوی سال آخر پزشکی در عین سلامت و نیرومندی خود کشتی می‌کند. لات جوانمرد به دست پلیس اعدام می‌شود و راوی اثر (هومر) به بهانه تحصیل خود را به آمریکا می‌اندازد و يك آنارشی روحی را می‌پذیرد. سیری از هاملت تا امیر ارسلان و بهلول.

رمان به صورت فصل‌های پراکنده، تك گویی، حدیث نفس و محاکات در فضایی آشفته پسر داخت شده و از بابت تدارك يك زبان ذهنی قابل تعمق است. ازسویی به‌طور مستقل آینه‌ای از وضع روحی جوانان و چشم‌انداز اجتماعی آن ایام به دست می‌دهد: مشروب‌خواری مدام، شاخ و شانه کشتی، بحث‌های روشنفکری، همه و همه در صحنه اما کن تفریح عمومی. راوی اثر که داعیه تعالی داشت در پایان تسلیم

وضع موجود شده و از همان پدری تقلید می کند که همواره مورد انتقادش قرار داده بود: «يك نیمچه فیلسوف هیچکاره و همه کاره و کله پاچه خور و زن دوست عین پدر».

به قول منتقدی که به نسل پیشتر تعلق دارد: «سفر شب ادای يك اديسه مسکین هم هست. نه به جستجوی هویت خویش که به قصد سر در آوردن از هر ز آب بهلولی. نقطه شروعش اشر به خواری و نزول اجلال به «قلعه» و نقطه ختامش «رومسخر گی پیشه کن» و نزول اجلال دیگری به این قلعه بزرگتر، غمنامه نسل جوان تری است که در کلاس های ابرما درس خوانده اند، به پوچی...»^۱

در آخرین فصل کتاب که آشفتگی به منتها درجه می رسد، «هومر» نیمه مجنون خود را در جلد فاتحی، پیمبری و دیوانه کبیری که وارد «مدینه» امروز شده می بیند و به پرسش های يك خبرنگار پنداری از قول همه بزرگان ریز و درشت تاریخ پاسخ می دهد. در همین جاست که به رأی العین مشاهده می کنیم «سفر شب» اگر از تولدی نشان دارد از مرگی هم خبر می دهد. آن نسل خوش فکر، بی امید، شوخ و هرج و مرج زده (که در آثار بهرام صادقی نیز چهره می نماید) در تاریکی گم شده است؛ و یاد کار او را فقط در قیافه برخی بازماندگان می بینیم، و نه ادامه اش را در نسل بعدی.

۱) جلال آل احمد، کارنامه سه ساله، مقاله سلوکی در هرج و مرج، صفحه ۲۲۵، کتاب زمان، ۱۳۴۶.

۱۴- طوطی

ذکریا هاشمی ۱۳۴۸ (دقی، ۴۰۵ صفحه)

فصل‌های رمان ماجراهای یکنواخت و مشابه يك نفر يکه‌بزن «چیز فهم» و صاحب هیجان‌ات عاطفی را به رشته تحریر در می‌آورد. يکه‌بزن (هاشم) به همراه رفیق همپالکی‌اش (بهر روز) دور تسلسلی از خانه، میخانه، روسپی‌خانه را می‌پیمایند. اما در این سیر شتاب‌ناک، و ماجراهایی که در پی هم‌از سیاه‌مستی و دعوای هر زمرض و عشقبازی‌های سیری‌ناپذیر، در خیابان‌های آخر شب، کافه‌های پست، یا خانه‌های شهر نو ردیف می‌شوند چیزی زنده هم هست: يك تماشای سطحی از تیره‌روزی‌های اعماق. سطحی از این بابت که خود رمان نیز داعیه تحلیل و تعمق ندارد. حتی ما هیچ چیز از گذشته آدم‌های کتاب نمی‌دانیم و نخواهیم دانست. در فرصتی از رمان با اینان ملاقات می‌کنیم، در بخار می و گیجی بی‌خوابی، چهره‌های مبهمی می‌بینیم و بعد نزدیک سپیده‌دم، خدا حافظ! آن‌چه برای نویسنده طوطی اهمیت دارد عمل است و تحرک. يك تحرک دیوانه‌وار به طرف جنون. يك جهش بلند به سوی نابودی و نسیان. در واقع این روانشناسی حاصل گذشته‌ای است که ناخودآگاه قهرمانان از یادآوری آن ابا دارند. نمی‌توان این گذشته را تخمین زد اما نمی‌توان بدان فکر نکرد. این که دو نفر آدم کتاب «انگل، و مثل کرم خاکی که توی لجن بیفتد»، این چنین آلودگی‌های اعماق را بهم می‌زنند، و این چنین سودای مستی و هماغوشی و فراموشی دارند، این که چرا دیگران این همه به قبول دعوت مجادله یا معاشقه حاضریرا نپذیرند

- جز با اشاراتی - هیچ گاه در داستان توجیه نمی شود. آنقدر هست که تکرار یکسان ماجراها، درانتها داستان را به سهولت خواب نزدیک می کند و به راستی سهولت میخواری های عظیم، معاشقات جنون آسا وجدال های پیر و زمندان سهولتی است که از منطق رؤیا یا خود فریبی برمی خیزد.

جاذبه کتاب از سویی در گزارش روشن قواعد حیات در محلات پست، توصیف چهره های نیمه تاریک رانندگان و گردش زندگی در عشرت خانه های آلوده است؛ و از سویی در گفتگوهای ریز بافت و کاملاً خونداری است که بر گرد مسائل مبتذل شکل می گیرد. گفتگوهایی که در این جهان بی فردا و بی امید، تماماً میان یک بزن ها، روسپیان و گاه مأموران نظم روی می دهد.

۱۵- سووشون

سیمین دانشور ۱۳۴۸ (دقی، ۳۰۳ صفحه)

داستان با جشن عقد کنان دختر حاکم آغاز می شود. شیراز در سال های آغاز جنگ دوم جهانی. جنوب ایران، منطقه ای که در آن انگلیس ها سنت و سابقه اعمال نفوذ داشته اند و اینک دوباره در آن صفحات ظاهر شده اند، و قشون پیاده کرده اند.

میان مدعوین این مهمانی، بسیاری از آدم های مهم رمان را می شناسیم:

زری، زن جوان تحصیل کرده شهرستانی، باحس و عاطفه، مهربان

ومسالت جو. که بزرگترین هم و غمش حفظ خانواده کوچک خود در مقابل تندبادی است که وزیدن گرفته است. زری قدرت مشاهده دقیقی دارد و ما اغلب صحنه های حساس را از نگاه او می بینیم.

یوسف، شوهر زری، مالکی عصبانی مزاج و خوش قلب. کسی که حاضر نیست محصول املاکش را به قشون بیگانه بفروشد. بخصوص که اینک نشانه های قحطی نیز در منطقه بروز کرده است. مردی صریح-اللهجه که بر ارزش های بومی متکی است.

مسترزینگر، جاسوس سابق انگلیس که پرده از رخسار اصلی اش بر گرفته است.

مک ماهون، ایرلندی شاعری که از میان مهمانان اجنبی سیمایی آگاه و دوست داشتنی نشان می دهد.

ابوالقاسم خان، برادر یوسف، مزدوری که برعکس برادر راه ترقی و صلاح را در سیاست بازی و همکاری با نیروهای حاکم می بیند. عزت الدوله، پیرزن اشرافی بد چشم، بد قلب، پرمدعا و کینه توزی که روزگاری خواستار زری برای فرزند عزیز کرده اش بوده است. در فصل بعدی کتاب بقیه آدم های مهم داستان را هم خواهیم شناخت: خانم فاطمه خواهر بزرگ یوسف. عاقله زنی باهمان صراحت لهجه یوسف، البته عامی تر و حسّی تر. که خیال دارد به عبات برود و در جوار قبر مادرش مقیم شود. و بعد کودکان زری و از جمله پسر بزرگش خسرو.

در این میان فضای سیاسی پیچیده تر و حادثه تر می شود. قشون بیگانه

آذوقه می‌خرد و بازهم به آذوقه بیشتری نیازمند است و این امر در جنوب قحطی تولید کرده است. مقامات دولت در منطقه آلت فعلی بیش نیستند، ایلات نیز هر کدام به داعیه‌ای سر به شورش برداشته وضع را آشفته‌تر کرده‌اند. یوسف و گروهی از همفکرانش می‌کوشند ایلات را به وضع خطیر کشور متوجه کنند. اینان هم‌قسم شده‌اند که آذوقه خود را فقط برای مصرف مردم بفروشند.

بخش‌های بعدی کتاب که با هوشیاری تدوین شده روابط نیر وهای متخاصم را هر چه روشن‌تر می‌سازد. رقابت مقامات محلی، تنگ‌نظری‌ها و آرزوهای حقیر، مردم‌فرشی‌ها و مبارزات، در متن بحرانی که هر دم داغ‌تر می‌شود. در این جا تصویری دوبعدی نیز از شیراز آن روزگار ترسیم می‌شود: شهر باغ‌ها و عرق‌های معطر، شهر بحران‌های قحطی و تنگدستی.

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

می‌شود. گذشته از توفیقی که نزد خوانندگان یافته، این اولین اثر کامل، در نوع^۱ رمان فارسی است. بینایی و شنوایی نویسنده او را به اکتشاف انگیزه‌های درون در رابطه با عمل برون، در سطح اجتماعی و تاریخی اثرش، رهنمون شده است. او رشته صحنه‌های شلوغ را به کوچک‌ترین بارقه‌ها و نجواهای آهسته و پیچ‌های فروخورده متصل می‌کند؛ آن‌هم با بیانی هم‌وصفی و هم‌حسی که به قول یکی از منتقدان معاصر «برودری دوزی خونین کلمات» است.^۲

نمونه آوردن از سووشون با توجه به تنوع عجیب صحنه‌ها و طبایع، و فراوانی حرکت و عمل، کار آسانی نیست. با این حال آن‌جا که زنان حرف می‌زنند داستان، برق و شعاع دیگری می‌گیرد و این‌ك يك تکه از خاطره گویی‌های «عمه خانم» برای زن برادرش «زری»:

آن شب پای همین منقل حی و حاضر نشسته بودم و مثل همین شام غریبان آتش‌ها را به هم می‌زدم و خاکسترها را با انبر روی هم فشار می‌دادم. چشمم به همین عروسک‌های برنجی دور تا دور منقل بود که این‌طور دستشان به دست همدیگر است. همان شب شمردم سی و دوتا عروسک بود. عروسک بی چشم و ابرو. هنوز آخ نگفته. هنوز هم همان سی و دوتا است.

سودابه هندی تا صبح پهلویم نشست و پا به پام اشک ریخت... وقتی بچه مرد... تو آن باغ... تك و تنها... می‌دانستم مرده اما بغلش کردم و تا سر دزك دویدم. بچه شش ساله. اگر

1) Genre.

(۲) تعبیر از قاسم هاشمی نژاد است، روزنامه آیندگان، ۱۳۴۹.

حالا بود کی فکر حجاب و مرد نامحرم بود؟ کی فکر تریاک بود واز بی تریاکی ریشه می افتاد به تمام تنش؟... رفتم خانه خودمان. حاج آقایم با سودابه کنار همین منقل تو ارسی نشسته بودند. دلم می خواست هاکنم و همه مردم را با های زهر آلودم خاکستر کنم. سودابه باشد و بچه را از من گرفت. دیدم که برزخ شد اما روی خودش نیاورد. عجب زنی بود! خون بد دل بی بی کرده بود. اما عجب زنی بود! رفت و برگشت. پرسیدم چه بر سر بچه ام آوردی؟ گفت کسی چه می داند؟ شاید محمد حسین بتواند با نفس حق که دارد در بچه روح بدمد. گفتم کفر می گویی زن. فقط خدا روح می دهد و «نفخت فیه من روحی» پیش پدرم عربی و فارسی خوانده بودم و پیش محمد حسین برادر سودابه هم جغرافی و هندسه. پدرم از تهران که برگشت خانه نشین شد. دیگر نماز نرفت. درسش را در مدرسه خان مجبور شد تعطیل کند. فقط در خانه مجلس تدریس داشت. تو اتاق ارسی می نشست و آقایان می آمدند و دستش را می بوسیدند و از او مسئله می پرسیدند و من در اتاق مجاور می نشستم و گوش می دادم. پدرم از نجف که آمد تمام مردم شهر پای پیاده تا با جگاه به استقبالش رفتند. روز اولی که نماز جماعت خواند تمام آخوندهای شهر، حتی امام جمعه به او اقتدا کردند. سرمبزر که رفت... تو مسجد وکیل جای موزن انداز نبود.

«خدا یا! من هم برای خودم زنی بودم. ده بار بیشتر کاغذهای سری حاج آقایم را که با آب پیاز می نوشت، توی مینه ام گذاشتم و بردم شاه چراغ و به آن ها که باید رساندم. مثل الان یادم است... وعده گاه میان دو تا شیر روبروی حرم مطهر بود.

«محمد حسین و خواهرش تازه از هند آمده بودند. خواهرش سودابه، تا آخر هم زن پدر من نشد. می گفت همین طور راحت تر است. البته او بی بی را آواره کرد و خیلی خون بدل بی بی کرد. اما

عجب زنی بود. رقا صه بود! هیچ وقت یاد نمی‌رود. آن روز که پدرم در باغ رشك بهشت مهمانی داده بود، سودابه را دعوت کرده بود. سودابه يك خال سیاه پشت لبش داشت. سبزه بود. همچنین قشنگی هم نبود. کوتاه بود. چشمهای سرمه کشیده درشت و گیس بلند داشت. وقتی نمی‌خندید شبیه جغد می‌شد. اما خنده که می‌کرد انگار دسته گل از دهنش می‌ریزد... همه، مرد و زن دور خرندا ایستادند و دست می‌زدند و او به نظر می‌آمد لخت است و فقط خودش را با جواهرات پوشانده. اما لخت نبود. سینه بند جواهرنشانی داشت و زیر آن تمام بدنش را با يك جور جوراب رنگ گوشت پوشانیده بود. تا آن روز رقص سودابه را ندیده بودم. حتماً معمولی نبود. همه اعضای بدنش را حرکت می‌داد. کف و شکم و چشم و ابرو که سهل است، حتی چانه و بینی و گوش و مردمک چشمش را هم تکان می‌داد. با حرکاتش وانمود می‌کرد که روی جسد مردی دارد می‌رقصد. در رقص دوم يك لباس حریر آبی که حاشیه زری داشت تنش بود و دو تا کفتر رو سینه هایش خوابیده بود. کفتر راست راستکی. پر کفترها را گل سنبله رنگ کرده بودند. يك تکه حریر آبی از سر لباسش هم دستش بود. همچنین آهسته آهسته می‌رقصید که انگار می‌ترسد کفترها بیدار شوند. رقصش که تمام شد کفترها را هوا کرد. بعد از رقص سوم خیلی گرمش شده بود. با عمامان لباس اطلس صورتی که تنش بود سر آب نمانشست و پاهای لختش را در آب کرد. و من دیدم حاج آقام - مجتهد جامع الشرايط شهر - رو بروی سودابه نشسته و با بادبزنی بادش می‌زد.

«بی‌خود نبود که پدرم محمدحسین را دعوت کرد بیاید مرا درس بدهد. پیشش جغرافی و هندسه می‌خواندم. نقشه جغرافی می‌کشیدم. همچنین سرگرم کارم بودم که نمی‌فهمیدم دور و برم چه خبر است؟ اولین روزی که طیاره به این شهر آمد، همه خلق خدا

قالیچه برداشتند و از صبح سحر رفتند باغ تخت تماشا. من پشت بام بر آفتاب نشسته بودم و نقشه هندوستان می کشیدم. طیاره آمد و از بالای سر من رفت. اما من سرم را بلند نکردم نگاه کنم. خدایا همچنین آدمی نباید تریاکی بشود.۱»

۱۶- درازنای شب

جمال میرصادقی ۱۳۴۹ (دقی، ۲۳۷ صفحه)

کمال، فرزند يك طایفه بازاری مذهبی با همان محدودیت های فضای پرورشی اش، در پی آشنایی با خانواده یکی از همکلاسان ناگهان به محیط بی بندوبار اشرافی می افتد. در همان آغاز، هوشیاری جوان کمال، او را میان دو رابطه گرفتار می بیند: اول خشکه مغزی و محیط بسته خانواده اش که در عمق با آزمندی و حرص مادی درآمخته است. دوم بی بندوباری و لذت طلبی آشنایان جدید و زندگی پر زرق و برق شان که آن نیز محصول حرص های مادی و سقوط ارزش هاست.

دلائل این برخورد، گرچه ابتدا کمال مقاومتی نشان می دهد، ولی از آن جا که ریشه های تربیت گذشته اش پوك و فاسد است، به تدریج يكایك پایگاه های قدیمی را از دست می دهد، و مرحله به مرحله تسلیم وضع جدید می شود. کمال به صورت زینت المجالس و وسیله تفریح و سرخوشی آشنایان جدید درمی آید. با این حال تجربیات و تماشاهای محیط اشراف يك فایده ضمنی دارد، چشم و گوش کمال، حین کشف محرّمات، بسیاری ناشناخته ها را نیز به تصرف درآورده است. آن جوان

(۱) سووشون، خوارزمی، چاپ اول، ۱۳۴۸، صفحات ۷۱ به بعد.

بی تجربه اینک جلوه‌های زیر و روی اجتماع را تا حدودی می‌شناسد، وانگهی بسیاری از عقده‌هایش را نیز در طول این تجربه جدید کشف کرده است. این است که در پایان کتاب از هر دو محیط می‌برد و به خانه رفیقی می‌رود که او نیز تنها می‌زید، و در همه این مدت تکیه گاه روحی او بوده، و توانسته بدون وابستگی یا ملاحظه جانب خاصی اوضاع را برایش حل‌الجی کند. حال دیگر کمال پا به یک زندگی مستقل گذاشته تا بدون وابستگی به دیگران، بشناسد، مطالعه کند، بداند و در شناخت واقعیت‌های اصلی بکوشد.

موضوع رمان، از کهنه مضمون‌های داستان نویسان ایرانی است. اما جاذبه‌های «درازنای شب» را در واقع عوامل جنبی تشکیل می‌دهد: رنگ آمیزی فضا و زمان، نقاشی مناظر زندگی، محیط پرورش، شب‌های عزاداری در محله‌های متوسط و شب‌های عیش و نوش در محله‌های متعین، و نیز برخی لحظات در گفتگوهای جوانان این نسل، از طبقات مختلف.

۱۷- دل‌گور

اسماعیل فصیح ۱۳۵۲ (دقی، ۴۰۹ صفحه)

ماجرای یک خانواده، ماجرای یک محله در گذر زمان. به همپای تحولی دو گانه: آن چه که در درون رخ می‌دهد و باعث می‌شود که بافت کهن و سنتی خانواده یکسر درهم ریزد، و آن چه که در بیرون، در عرصه اجتماع (و محله) می‌گذرد و خود به تعبیری عامل اصلی

تحول نخستین است. با این همه جهد نویسنده، در قدم اول، بر نقل حکایتی دراز و مرتبط و گیرا بوده است.

قصه در محله قدیمی «درخونگاه» می گذرد. ارباب حسن آریان، کاسبی نسبتاً مرفه و خوش قلب و به معنای واقعی «رئیس» که بقول نویسنده «با می و غزل های حافظ خواهید و در آرزوی شاعر مرد». این مرد رئیس خانواده ای است به رسم زمانه اش پر جمعیت، خانواده علاوه بر مادری زحمتکش و صبور، چند دختر و چند «تیپ» پسر دارد. پسر بزرگ «مختار» جوانی است کودن و قلدر که در آینده یکی از تاجران و زمین داران بزرگ خواهد شد، از «درخونگاه» به «امیر آباد» نقل مکان خواهد کرد تا در این جا به دست آن که خوی (و خون) او را دارد کشته شود. پسر دومی «علی» جوانکی است خود پرست و خود آرا و خود خواه که در آینده معاون و زارتخانه ای خواهد شد و از انتساب به خانواده بازاری عار خواهد داشت. پسر سوم «رسول»، محصل در خشان مدرسه رازی، انسان صاف و هوشمندی که صفای قلب و محبت ذاتی (و افراطی اش) با محیط پیرامون او و صله ای است ناجور؛ با این نقطه ضعف طبعاً سر نوشت او ستمکشی و جنون و انزوا خواهد بود. پسر چهارم «صادق» که در هنگام شروع داستان چهار سال دارد شاهد خاموش زمانه و مطلع داستان ماست. او نیز به اتکای تلاش ابتکاری اش، در محیطی که هر کس گلیم خویش بدرمی برد، بورس خواهد گرفت و در امریکا پزشکی خواهد شد.

قصه با نخستین شهادت صادق، خاطره دور دست او، آغاز می شود.

برادر بزرگ، مختار، به‌لله‌لال و نیمه‌افلیجش گل‌مریم تجاوز می‌کند و سپس از هول مجازات پدر، به‌سر بازی می‌گریزد. در سر بازی نیز مختار با زن دهقانی روی هم می‌ریزد، شوهر زن را می‌کشند و زن از مختار جنینی به‌شکم می‌گیرد. مختار مدتی بعد با وساطت ریش‌سفیدها به خانواده پذیرفته می‌شود، و از همان آغاز چنان که خوی درشت اوست، قلدری و تجاوز به حقوق دیگران را آغاز می‌کند.

گل‌مریم از مختار صاحب دختری می‌شود که او را جلوی در خانه یکی از اعیان محله بجا می‌گذارد و سال‌ها از دور شاهد رشد فرزند دل‌بندش (فرشته) در خانواده بیگانه خواهد بود.

زن دهقان می‌میرد و فرزندش که از مختار به دنیا آورده به نام «کامران» در محله به ولگردی و پادویی بزرگ خواهد شد.

رسول آن برادر مهربان در دفاع از خواهر کوچکش، از مختار کتکی می‌خورد که منجر به دیوانگی‌اش می‌شود. رسول از این پس مسخره محله است. او بعدها خود کشی خواهد کرد.

در این میان، بامر که ارباب‌حسن، حکومت مختار در خانواده بلامنازع است. او سهم ارثیه دیگران را از طریق مادر ساده دلی که شیفته پسر بیرحم خویش است، رفته رفته تصاحب می‌کند. و آنگاه در يك خط صعودی فرصت‌طلبی و مال‌اندوزی و زمین‌بازی، تبدیل می‌شود به حاج مختار آریان. چه غم آن که زن مختار پس از ده‌شکم زاییدن دیوانه شود و بمیرد.

نسلی می‌گذرد و بچه‌ها بزرگ می‌شوند. طبایع متلون فرزندان

این کاسب نو کیسه که اینک افسرارش، نوازندهٔ موزیک جاز، یا محصل کودن و پدر آزار هستند، با همان سجایایی که جمعاً در پدرشان نهفته است، مطابقت دارد. گویی اعقاب انتقام پس می گیرند.

فرزند حرامزادهٔ مختار از گل مریم به نام «فرشته امجد» شاعرهٔ حساس یکی از مجلات تهران است. فرزند دیگر او از زن دهقان «کامران تهرانیفر» ژیکلوپی است که نشناخته دلباختهٔ فرشته (خواهر ناتنی خویش) است. و چون سرپرستان متعین دختر مانع وصال هستند، کامران به صورت فرشته اسید می پاشد و او را به دم مرگ می کشاند. البته حاج مختار (به راهنمایی صادق) می داند که پدر این دو تن است. اما او بی اعتنائتر و دلسنگ تر از آن است که به کمک کسی (حتی فرزندان ترك شده اش) بشتابد.

دکتر صادق آریان پس از تحصیل در امریکا به هوای دختری که يك زمان دوست می داشته به ایران باز می گردد، ابتدا به خانهٔ محقر مادر، سهم بازماندهٔ او از ثروت پدری، میرود. سپس ازدواج می کند در تهران مطبی به راه می اندازد و میماند.

آنگاه حادثهٔ پایانی روی می دهد. شبانگاهی کامران به سراغ پدر ستمکارش، در مغازه ای در امیرآباد شمالی، میرود. کامران می تواند چون پدر خویش متقلب، زورگو و بیرحم باشد، او همچون پدر از زندان ها و خشونت ها می آید. کامران به طریقی مرموز باعث مرگ پدر خویش می شود. با این حادثه درابتدای کتاب، شرح ماجرا آغاز می شود و دیگر وقایع به صورت رجعتی به گذشته بیان می شود، سپس

به نقطه اکنون بر می گردیم. دو صحنه مکمل آخر، یکی کابوس دکتر آریان است که شبیح برادر مقتولش (رسول) را جلوی پزشکی قانونی دیدار می کند، و رسول همچنان او را از این که در بخشایش بیدریغ نبوده نکوهش می کند. و صحنه دیگر: خاکسپاری حاج مختار است که به قول نویسنده اینک آخرین و حقیقی ترین قسطش را از «زمین» دریافت می کند.

نخستین نکته مهم در «دل کور» و فور حوادث و پیچیدگی ماجرای رویدادها است، که از سویی رمان را به نوع پاورقی های ایرانی و از سوی دیگر به رمان های رئالیست قرن نوزدهم اروپا (مثلاً آرزوهای بزرگ اثر دیکنز) نزدیک می کند. به علاوه در آن برخی حوادث بیشتر از واقعی، «داستانی» است و به همین دلیل به طرزی مالیخولیایی جذاب می نماید. گر چه بتوان آن حوادث را با جبر علمی یا طرز فکر ثبوتی ناتورالیست ها (که بهترین نماینده آن در رمان نویسی امیل زولا است) توجیه کرد. مثلاً ارباب حسن به راستی در هریک از پسرانش مقداری از خوی خویش را به جا گذاشته، اما مختار که فقط خوی شرور او را ارث برده فضای بیشتری از رمان را اشغال می کند و نیز فرزند حرامزاده همین مختار (کامران) است که با تقلید از پدر، باعث مرگ پدر و تیره بختی چند تن دیگر می شود. یا فرشته امجد که گویی خوی بخشایشگر خویش را از عمویش رسول عیناً گرفته است. سجایای آدم های قصه دارای قطعیت است، صفات آن ها پررنگ و بدون سایه روشن است، در واقع هر کدام نماینده یک «تیپ» اجتماعی

هستند، با این حال طبیعی به نظر می‌رسند.

اسلوب نگارش رمان، شیوه‌ای است در آن واحد عینی - ذهنی. و حتی کهکاه شکردهای رمان نویس بزرگ «جیمز جویس» را در آن می‌توان یافت. این شیوه به خوبی با منطق کابوس گونه قصه ساز کار افتاده و نثر با همه پست و بلندی‌ها مثل يك ارکستر بزرگ، سرود زایش و نابودی و حدوث و تجدد خانواده‌ها، نسل‌ها و شهرها را می‌نوازد. طبایع آدم‌های کتاب، گذشته از سیاهی لشکرها، کاملاً منفک و مستقل پرورش یافته‌اند. در عین حال داستان، حوادث سیاسی سال‌های وقوع خود را با اشاراتی روشن می‌کند که این خود زمینه نوعی مطالعه تطبیقی است برای انطباق دو سطحی که در آغاز مقال بدان اشاره شد.

۱۸- پرکاه

محمود گلابدو، ای ۱۳۵۳ (دقی ۵۶۲ صفحه)

استخوان بندی داستان بر خورد و تلاقی دو خانواده از دو طبقه متفاوت است که هر دو جنبه «نمونه معرف» دارند.

اول: خانواده «مشتکبر» که روستایی بریده از زمینی است، و اکنون در کارخانه مونتاژ اتوموبیل نزدیک شهر بزرگ کارگر است. خانواده پراز بچه‌های قد و نیمقد است؛ که کارگر، دوره گرد، بلیط فروش یا دانش آموز هستند و بهر حال هر يك باید گوشه‌ای از مخارج خانواده را بهر طریق که می‌دانند تأمین کنند. مادر (خانم آقا) نیز

کلفتی می کند. خانواده در يك اتاق اجاره‌ای متغفن ومفلوك زندگی می کنند. در این اتاق تندخویی، خشونت، خودپرستی، بی فرهنگی و بد دهنی صفت عمومی است. خانواده نمونه پرتاریای فرومایه است.

دوم: خانواده جهانگیر خان که از نظر امکانات مادی درست در نقطه مقابل اولی قرار دارد، جهانگیر خان مقام اداری مهمی دارد، و چندین سمت یا مقام در مؤسسات دیگر. با همسری بی بند و بار و خوشگذران (منیره بانو). خانواده تك فرزندی (شهرام). با تفرعن و بی ریشگی مرسوم. بی فرهنگی، غریزدگی و عدم تعلق، در خانه‌ای مجلل که در آن ملال و نفرت از یکدیگر حکمران است. خانواده، نمونه بورژوازی منحط است.

در واقع این دو خانواده متضاد، از نظر بی ریشگی و ناآگاهی باهم مشترکند. خط ارتباط دو خانواده «دختر آقا»ست، که در خانه جهانگیر خان کلفتی می کند و تنها مونس پسر نازپرورده اما تنها و خیال‌باف خانواده (شهرام) است. شهرام به پدر و مادرش که فکر می کند چیزی جز خاطره‌های پوچ و اقتضاح آمیز به یاد نمی آورد. اما وقتی به قصه‌های دختر آقا دل می دهد، چشم اندازهایی دلچسب می یابد. دختر آقا برای شهرام از «محسن» یکی از فرزندانش می گوید. محسن تقریباً هم‌سال شهرام است. شهرام غایبانه خود را دوست محسن میدانند و آرزو مند دیدار اوست که البته به علت قید و بندهای خانه آرزویی محال است.

روزی که شهرام از کسالت و خفقان خانه پدری گریزد، پیرسان

پرسان خود را به خانهٔ مشتکبر می‌رساند تا از محسن، این دوست عزیز نادیده، دیدار کند.

مصاحبت محسن برای شهرام آغاز زندگی مردانه و مستقل است. اما این زندگی چند ساعتی نمی‌پاید. مشتکبر می‌خواهد با طعمه‌ای که به چنگش افتاده، و اکنون در تمام شهر پلیس دنبالش می‌گردد، تجارت کند و پولی به چنگ آورد. دخالت محسن فقط به قیمت کتک خوردن او تمام می‌شود. محسن در اندیشه کشتن پدر و کسب يك زندگی آزاد است. نیمه شب محسن به کوچه می‌زند و شهرام نیز در پی اوست. پلیس شهرام را می‌یابد؛ لابد محسن متهم به «اغوا» خواهد بود. محسن اسارت را دوست ندارد و می‌گریزد، پلیس او را تعقیب می‌کند و به سویش تیر می‌اندازد. در پایان يك تعقیب نفس‌بر، در کوچه پسکوچه‌های جنوب شهر، محسن را چون سگ سوزن خورده، نفس‌زنان، مجروح، خسته در اتاق خانه محاصره شده‌ای جا می‌گذاریم و کتاب به پایان می‌رسد.^۱

بیشتر حوادث رمان در ذهن آدم‌ها (جهانگیر خان، منیژه بانو - مشتکبر - دختر آقا - شهرام و محسن) می‌گذرد. عکاسی صحنه‌ها، بخصوص در خانهٔ مشتکبر، خشن، نزدیک، دقیق و تهوع‌آور است. نویسنده در استعمال کلمات و اصطلاحات و طراحی مناظر مستهجن بی‌رو در

(۱) گویا نویسنده در طراحی «محسن» از زندگی واقعی يك «چريك شهری» الهام گرفته است. و در قسمت‌های سانسور شده کتاب (حدود یکصد صفحه) این موضوع واضح‌تر بوده است.

بایستی است.

اما «پیرکاه» روی دریای امروز می‌غلند، و این امواج رنگ و بوهای روزگار ما را دارند.

۱۹ - همسایه‌ها

احمد محمود ۱۳۵۳ (رقعی - ۵۰۲ صفحه)

حوادث داستان حدود سال ۱۳۳۰ در خوزستان می‌گذرد. در يك خانه همسایه‌داری هستیم، با نمونه‌هایی از اقشار مردم فرو دست جامعه، قهوه‌چی، خر کچی، قاچاقچی، مکانیک، کارگران موسمی... و با توصیفی صمیمانه و آگاه از مسائل و روابط آنها.

خالد، قهرمان داستان که گوینده حکایت نیز هست، فرزند یکی از این خانواده‌هاست که به سن بلوغ رسیده و کنگ و خوابزده زندگی را می‌پاید. گرچه «بلور خانم» زن عشوه گر قهوه‌چی چشم او را به دنیای جسم گشوده است، اما اگر تصادفی روی نمی‌داد شاید عاقبت او نیز چیزی مشابه سایر همسایه‌ها در می‌آمد. تصادفی ناشی از بازی‌های بچگانه، قهرمان نوجوان اثر را به بازداشت کوتاهی در کلانتری می‌اندازد تا پس از رهایی، پیام خصوصی یکی از بازداشت شدگان را به کسی دیگر برساند. بردن این پیام مقدمه آشنایی‌های بعدی است. پیام گیرنده کتابفروشی است که در فعالیت‌های پنهان سیاسی مشارکت دارد، تبلیغ او چشم خالد را به این روابط تازه می‌کشاید. کار به عنوان

شاگرد قهوه‌خانه نیز او را با طبقات مختلف مردم آشنای کند. هنگام بحران ملی شدن صنعت نفت است که خوزستان قلب تپنده آن بشمار می‌آید. آموزش مرا می‌برد، بر آگاهی خالد نسبت به اوضاع می‌افزاید، گرچه گهگاه بطور مبهم از يك طرفه بودن تحلیل‌ها احساس شکفتی می‌کند، اما نفس هیجان و عمل پویا او را در پی خود می‌برد، تا آن‌جا که به‌عنصر فعالی، در این زمانه پر آشوب، بدل شود. به همراه خالد از میانه ماجراهای روزگار عبور می‌کنیم و از آنجا که حوادث در چشمه وجدان نوجوان جریان می‌یابد، از خشکی و کلی‌گویی خبرهای رسمی می‌گذریم و ماجراهایی قابل لمس و پرباران را حس می‌کنیم؛ ماجراهای خالد با مأمور سمجی که مدام در پی اوست (علی شیطان)، عشقی که میان او و دختری ناشناس (سیاه چشم) به تصادف پدید می‌آید. روزها و شبها، تظاهرات و اعلامیه نویسی‌ها، فراها و بازداشت‌ها، خیابان‌ها و زندان‌ها. و در داخل خانه که جهان کوچک تری است مسائل همسایه‌ها، از دعوای زناشویی گرفته، تا تهیه يك لقمه نان. عقاید، نگرش‌ها، خرافات، دشواری‌های عاطفی و جنسی، با زبان‌ها و لحن‌های متنوع آدم‌های متنوع... همه اینها با نظم ادبی سنجیده‌ای از ضمیر خالد می‌گذرد. همان‌طور که نوجوان بارورتر می‌شود، و گره‌ها را به‌تدبیر خود می‌گشاید، کتاب زندگی و تاریخ نیز برای خواننده ورق می‌خورد.

در آخرین بخش رمان خالد را در زندان عمومی می‌بینیم. وی با مساعدت یکی از «کادر»های آزموده (پندار) اعتصاب غذایی در

زندان به راه می اندازد، که طی آن با طبایع و منش های خاص زندانیان عادی آشنا می شویم. حدیث انگیزشی که این دو تن در زندانیان به وجود می آورند و نیز نقاشی زندان و روحیات زندانبان ها دلیلیست و مقبول است. اعتصاب به خون کشیده می شود، «ناصر ابد» کشته می شود، پندار سر به نیست می شود و خالد پس از يك زندان انفرادی طولانی به سر بازی می رود. و رمان در این جا به شکلی نیمه تمام، متوقف می ماند.

همسایه ها از نظر وسعت و تنوع ماجراها، تعداد آدمها و شخصیت ها، تعدد لحن های محاوره ای و توصیفات جزء به جزء از حرکات و گفتگوها در میان رمان های ایرانی ممتاز است. معرفت همه جانبه نویسنده به چند و چون فضا، اقلیم، افکار و آرزوهای مردم روزگار داستان این امکان را فراهم آورده که برشی از زندگی با کشش و خون و ضربان همه لحظه هایش برای ما روایت شود و نویسنده به راستی در این میان نبض همه لحظات را در دست دارد.

نمونه زیر یکی از لحظات حساس قصه زندگی «خالد» را نشان می دهد:

تو دالان کلانتری، گروهبان کوتاه قدی که سیلش خنایی رنگ است و سرش طاس است و دگمه های کتش باز است و دگمه های فرنچش را باز کرده است از غلامعلی خان می پرسد:

- اینه؟

- بله. همین مادر قحبه س.

پاسبان میچ دستم را رها می کند. گروه بان می گوید:

- بیا جلو بینم بچه.

- به خدا من شیشه رو...

حرف تو گلویم خفه می شود و برق از چشمم می پرد.

با کشیده گروه بان پرت می شوم. سرم می خورد به دیوار
دالان کلانتری و چشمم میاه می رود.

می دانم که پدرم تمام عمرش پاش را تو کلانتری نگذاشته
است و حالا هم نخواهد گذاشت. همین طور که کنار دیوار نشسته ام
به فکر پسر خاله می افتم که سر باز است.

زیر بغلم را می گیرند و هلم می دهند تو حیاط کلانتری.
فکر می کنم که اگر پسر خاله را خبر کنند بهتر از امان آقا است.
غلامعلی خان می رود تو اتاق. یکی از پاسبان ها برایش چای
می برد. سرم رو تنم سنگینی می کند. دماغم ورم کرده است. به
گمانم که یکی از دندان هایم هم لق شده است.

می نشینم کنار دیوار سنگی کلانتری و تکیه می دهم. کمرم
درد می کند. دلم پر است. سنگین است. اگر کسی بود باش حرف
بزنم و درد دل بکنم شاید مبهك می شدم. کسی صدام می کند:
- آقا.

خیلی آهسته صدا می کند. گوشه هایم را تیز می کنم.

- آقا با شما هستم.

سر برمی گردانم. از تو سوراخ گرد در يك لته ای که طرف
راست است، دو چشم پیدا است.

- بیا جلو... پاشو بیا اینجا بشین.

فکر می کنم که چکارم می تواند داشته باشد. مرددم. باز صدای
همان مرد است:

- پاشو بیا... خواهش می کنم.

بلند می‌شوم و می‌روم به طرف در يك لته‌ای. سه قدم با من فاصله دارد.

- بشین و تکیه بده به ستون کنار در.

می‌نشینم و تکیه می‌دهم به ستون کنار در و زانو هام را تو بغل می‌گیرم. صدای مرد از پشت در می‌آید. انگار نشسته است و دهانش را گذاشته است به درز بین چهارچوب و لنگه در.

- گوش کن آقا... تو فقط گوش کن... هیچ حرف نزن.

گوشم تیز می‌شود. کنجکاو می‌شوم. انگار غم خودم را فراموش می‌کنم.

- گوش کن آقا، می‌دونم تو میری بیرون... حتماً میری

بیرون... وقتی رفتی، برو کتابفروشی «مجاهد» و به «شفق» صاحب کتابفروشی بگو که «پندار» رو گرفتن... شنیدی؟... پندار... کتابفروشی تو خیابون پهلویه. شفق یه آدم بلند قده، سبیل گنده داره، چشاش...

که ناگهان صدای یکی از پاسبان‌ها تو حیاط کلانتری می‌ترکد:

- اوهوی پسر... پاشو بیا این‌ور!

۴- تکمله (رمان نویسی)

این کتاب کلاً بر وقایع ادبی در فاصله مشروطیت تا حوالی سال ۱۳۵۰ ناظر است. این ملاحظه هم به لحاظ ویژگی تاریخی و هم

ویژگی فرهنگی صورت گرفته است. یکی از مشخصات فاصله تاریخی مذکور از نظر ادبی، کلنجار ادبیات با سانسور است. رویهمرفته در تمام دوران (به استثنای یک دو سالی) سانسور با شدت و ضعف وجود داشته است. اما هر وقت گریز گاهی در سد سانسور یافت شده ادبیات نیز شکفتگی یافته است. نظام سانسور اگر کامل نباشد، اگر هنوز همه راه و چاه‌ها را بسته باشد، نوعی عمق معنی، نمادگرایی ادبی و مآلاً دوری از ذوقزدگی و سهل‌انگاری در صاحبان قلم پدید می‌آید. یعنی از این ناگزیری سودی می‌زاید. دفاع طبیعی ادبیات آن را به ژرفنای جوهرش می‌کشاند - البته چنین ادیبانی بجای آموزش توده‌ای به تربیت زبدگان می‌پردازد. هر چه هست ادب بعد از کودتای سال ۳۲، نسبت به قبل آن، جدی‌تر و تاریخی‌تر است.

فصل رمان‌نویسی را در این کتاب با «همسایه‌ها» بسته‌ایم، که خود واپسین نمونه ممکن بیان بود، پیش از آن که سانسور به معنای کامل کلمه «قتال» شود.^۱

اما در طلیعه و متن تحول امروز، رمان‌هایی به چاپ رسیده و دریغ است که از برخی نمونه‌های قابل بحث آن، به قصد تکمیل فهرست پژوهشگران، حداقل به اشاره صحبت نشود.

۱) در چاپ اول کتاب همسایه‌ها ناشر، برای رفع چشم‌زخم، مقدمه‌ای نوشته و رشوه‌ای به سانسور داده بود تا او هم خود را به نفهمی بزند. اما پس از انتشار، سانسور دریافت که اغفال شده است و دیگر اجازه تجدید چاپ کتاب داده نشد. همسایه آخرین نمونه اغماض سانسور به شمار می‌رود. ادبیات نقش خود را به پایان رساند، تا انقلاب نقشبازی آغاز کند.

پس بجاست که در این فرصت از جلد اول «بره گمشده راعی»^۱ رمان شگفت‌انگیز هوشنگ گلشیری که کارنامه زنده کی روشنفکران در خود گم شده ایام اختناق است و با تمهیداتی هنرمندانه نگفته‌ها را گفته است یاد کنیم. نیز از رمان یادداشت گونه «باید زنده گی کرد»^۲ نوشته احمد سکائی (مصطفی رحیمی) که به سیاق رمان‌های افشاگرانه سیاسی، به سبک سال‌ها ۳۰، ولی با رعایت اقتضاهای دوران سانسور نوشته شده است. و از «سگ و زمستان بلند»^۳ رمان شهرنوش پارس‌پور که داستان یک چریک آزاد شده است.

و باز از اثر ستایش‌انگیز محمود دولت‌آبادی، جلد اول رمان بزرگ «کلیدر»^۴، یک رمان دوستایی، با تمام لوازم و متعلقات فنی آن، که گرچه آناتومی مفصل لحظه‌ها، گاه جریان طبیعی اثر را کند می‌کند، به تمام و کمال در سطح دنیایی دارای ارزش حرفه‌ای است. و باز از «مادرم بی‌بی جان»^۵ رمان غمگین و خاطره‌پرداز اصغر الهی و سرانجام از «سال‌های اصغر»^۶ رمان شاد و شوخ، اما رند و نکته‌گوی ناصر شاهین‌پر و «شب هول»^۷ نوشته هرمز شهدادی ماجرای یک روشنفکر شهرستانی که بار تاریخ نزدیک کشورش را بدوش می‌کشد،

(۱) بره گمشده راعی، هوشنگ گلشیری، ۲۲۶ صفحه، زمان، ۱۳۵۶

(۲) باید زنده گی کرد، احمد سکائی، ۲۰۶ صفحه، امیرکبیر، ۱۳۵۶

(۳) سگ و زمستان بلند، ۲۴۰ صفحه، امیرکبیر، ۱۳۵۴

(۴) کلیدر، محمود دولت‌آبادی، ۵۶۵ صفحه، تیرنگ، ۱۳۵۷

(۵) مادرم بی‌بی جان، اصغر الهی، ۱۹۹ صفحه، توس، ۱۳۵۷

(۶) سال‌های اصغر، ناصر شاهین‌پر، ۱۹۰ صفحه، ققنوس، ۱۳۵۷

(۷) شب هول، ۲۸۲ صفحه، زمان، ۱۳۵۷

یاد کنیم. یحتمل تا وقتی که این کتاب از چاپ در آید، رمان‌های دیگری نیز به گنجینه این رشته پراهمیت که خوشبختانه مورد توجه نویسندگان قرار گرفته است، افزوده شود که همه را باید در فرصتی دیگر و در روشنی روزگار نوین بررسی کرد.

نمایشنامه نویسی

۱- سابقه نمایش در ایران

اطلاعات ما پیرامون سابقه نمایش در ایران قدیم محدود است. وحتى اشارات مختصر در این باب نیز بیشتر در منابع خارجی یافت می شود. براساس همین منابع و نیز مأخذ قلیل ایرانی می توان دریافت که در روزگار باستان برگزاری برخی مراسم مذهبی و جشن های ملی و درباری یا سالگردها (مراسم مغ کشی) یا عزاهای ملی (سوک سیاوش) جنبه نمایشی به خود می گرفته است. نیز در دوره اشکانیان که فرمانروایان عهد دوستاریونان و طبعاً مایل به فرهنگ آن بوده اند، نمایش هایی از نویسندگان یونانی در متصرفات اشکانیان اجراء می شده است. تحقیقات یا منابع موجود جز این گونه اشارات آگاهی دقیقی درباره سابقه نمایش در ایران بما نمی دهد و طبعاً متنی نمایشی هم از آن دوران در دست نداریم.^۱

(۱) برای آگاهی بیشتر در این زمینه ر. ک. به تاریخ نمایش در ایران، نوشته بهرام بیضایی، صفحات ۱۸ تا ۴۱، ۱۳۴۴.

اما از آغاز صفویه است که دو شکل نمایشی در ایران به طرز چشمگیری هویت می‌یابد. این دو شکل عبارتند از تعزیه و نمایش تخت حوضی.

الف - تعزیه که مدارك آن حداقل ۲۵۰ سال سابقه را نشان می‌دهد، اصلاً بر مبنای روایات مذهبی و از همه مهم‌تر وقایع غم‌انگیز کربلا پا گرفته است، با این حال در میان تعزیه‌ها، نمونه‌های مفرح و فکاهی هم وجود دارد (از قبیل تعزیه عبدالله و عمر - شست بستن دیو و غیره) و حتی در برخی تعزیه‌های اندوه‌گین مذهبی صحنه‌های شوخی و طنز تعبیه شده است (نظیر نیمه اول تعزیه شهادت قاسم). به‌طور کلی اهمیت و ارزش تعزیه را در دو نکته اصلی می‌توان خلاصه کرد:

- امکانات صورت و فرم: یعنی سهولت اجرا، ایجاد یا تغییر صحنه، تغییر نقش شبیه خوانان، نقالی و ارتباط مستقیم بازیگر با تماشاگر و شکل خلاصه شده و نمادی البسه یا کریم. این‌ها به اجراء قابلیت و به انتقال معنی و مقصود سهولت بیشتری می‌بخشد. امروزه برداشت از فرم‌های مشابه تعزیه، زیر نفوذ تأثیر شرق آسیا، وارد تأثیر جدید جهان شده است.

- زبان و بیان تعزیه: برای نخستین بار از درون ادبیات گذشته ایران که برای مردم عادی چندان قابل فهم نیست تعزیه پلی می‌زند به جانب زبان عوام؛ و شعر و گفتار ادبی را به حالت مجاوره‌ای و دراماتیک نزدیک می‌کند.

ب - نمایش تخت حوضی که شکل اجرایی امروزی آن متعلق به دوره قاجاریه است، از نظر سادگی زبان و صورت اجرایی شباهت زیادی به تعزیه دارد، با دو تفاوت کلی.

اولاً: زبان تخت حوضی عموماً نثر است و نظم در آن گاهگاه پدیدار می شود، برعکس تعزیه که زبان آن اغلب شعر واره است. ثانیاً: تخت حوضی عموماً دارای مایه های فکاهی است و جنبه مطایبه و طنز و طعنه، و بطور کلی انتقاد اجتماعی، در آن مرکزیت دارد. اوج این شکل های نمایشی یعنی تعزیه و نمایش تخت حوضی در اواخر دوره قاجاریه دیده می شود و گرچه تا عصر ما نیز ادامه دارد، بداهت و قدرت آن روزگاران را از دست داده و در مقابل چشم اندازهای جدید و سیاست های فرهنگی روز عقب نشسته است.^۱



نمایش به معنای امروزی نخستین بار از طریق ترجمه ها و به خصوص ترجمه های مولیر مطرح شد. نکته این که مترجمان این آثار با تغییر اسامی اشخاص و مکان ها به نام های ایرانی (و کاربرد تعابیر خاص زندگی ایرانی) موضوع را برای خواننده یا تماشاگر ملموس تر ساخته اند. مثلاً در ترجمه ای که محمدطاهر میرزا از نمایش «عروس

(۱) برای اطلاعات بیشتر در این مورد ر.ک. به بنیاد نمایش در ایران، ابوالقاسم

جنتی عطایی، صفحات ۷ الی ۵۸، ۱۳۳۳، امیرکبیر.

تاریخ نمایش در ایران، مذکور، صفحات ۴۱ به بعد.

اجباری» مولیر به نام «عروسی جناب میرزا»^۱ کرده است امتیاز اساسی استخدام اصطلاحات خاص و ساختن زبان قشرهای مختلف مردم است اعم از زبان رمال، فیلسوف، اداری و نوکر. در واقع پایه‌های یک زبان نمایشی را ریخته است، کوششی که بی‌تردید راه نمایشنامه‌نویسان بعدی را هموارتر کرده است.

مقارن با ترجمه‌ها، نخستین ایرانی که در همان مکتب مولیر (و تا حدی گوگول)، اما با موضوعات جامعه ایران نمایشنامه نوشت میرزا فتحعلی آخوندزاده بود. شش نمایشنامه میرزا فتحعلی که اصلاً به زبان ترکی بود، و در همان ایام بفارسی ترجمه شد، می‌توانست الگوی مشوقی برای آزمون‌کنندگان تأثیر اجتماعی و انتقادی ایران باشد^۲ از این‌روست که میرزا آقا تبریزی یکی از اولین نمایشنامه نویسان فارسی زیر تأثیر میرزا فتحعلی دست بکار نمایشنامه‌نویسی زد. میرزا ملکم خان برخی رسالات سیاسی خود را به شکل گفتگوی تأثیری نوشت و میرزا آقا خان کرمانی با «سوسمار الدوله» در این زمینه نیز طبع آزمایی کرده است؛ که البته همگی حین کار به آخوندزاده چشم داشته‌اند.

این نوع برداشت در دوره بیست‌ساله نیز ادامه یافت، مثلاً در کاردکتر نصر، اما بدون جنبه اصیل انتقادی آن.

(۱) بنیاد نمایش در ایران، صفحات ۵۳ تا ۷۹.

(۲) تمثیلات، میرزا فتحعلی آخوندزاده، چاپ دوم، ۱۳۴۹، خوارزمی.

۲- فراز و نشیب نمایش جدید ایران

مقصود از نمایش جدید ایران، همان طور که اشاره شد، تأثیری است که از اواخر قاجاریه تحت تأثیر غرب در ایران پا گرفت. از آن زمان تا سال ۱۳۴۰ که مبدأ جهش کلی در تمام جهات ادبی و هنری ایران بوده است - این تأثیر فراز و نشیب هایی را طی کرده است که ما می توانیم آن را زیر سه عنوان کلی تقسیم بندی کنیم: اعتراض - افتخارات - صحنه.

الف - دوره اعتراض

فاصله از آغاز بیداری ایرانیان و نهضت مشروطه تا سال ۱۳۰۰ شمسی را می توان در نمایشنامه نویسی (و بطور کلی در تمام قلمروهای ادب و هنر) دوره اعتراض نامید. نمایشنامه های برجسته این دوره در واقع برگردان سبنامه های دوران بیداری است؛ مکالمه ها دقیقاً از نظر خصلت همان قدر صریح و افشاگرانه است؛ تأثیر ایران دیگر هیچ گاه به آن مایه از صراحت نرسیده است.

به عنوان مثال «طریقه حکومت زمان خان» نوشته میرزا آقا تبریزی^۱ خان حاکمی را در ابتدای تصدی حکومت در بر و جرد نشان می دهد. طبق معمول خان با کیسه خالی آمده و مداخل و مرسوم معمولی نیز

(۱) درباره احوال و آثار میرزا آقا ر.ک. به نمایشنامه های میرزا آقا تبریزی - با مقدمه ح. صدیق، ۱۳۵۴، طهوری.

کفاف مخارج او را نمی‌کند. خان با مشاوران و فراشانش نقشه می‌کشند که چگونه پولدارهای شهر را به تله بیندازند و از آن‌ها اخاذی کنند. نمایشنامه به هیچ روی پرده‌پوشی و ایهام ندارد.

نمایشنامه «حکام قدیم، حکام جدید» اثر مرتضی قلی‌فکری در سه پرده، نمونه کامل‌تری از همین نگرش و بازگفت همین مضمون است. در پرده اول حکومت قبل از مشروطیت و یک حاکم متعدی را می‌بینیم. در پرده دوم مشروطیت استقرار یافته و این آدم در لوای قانون به همان اجحاف‌ها و زورگویی‌ها ادامه می‌دهد.

در پرده سوم به تهران احضار شده و در انتظار رسیدگی وزارت داخله است. ضمن دادرسی یکی از پیشخدمت‌ها مقاله انتقادی روزنامه‌ای را در باب عدم کفایت دستگاه‌های دولتی می‌خواند و نمایش با همین نتیجه‌گیری پایان می‌پذیرد (نکته این که گویا موضوع روزنامه واقعی است. یعنی این روزنامه به مدیریت نویسندۀ نمایشنامه در همان زمان انتشار می‌یافت).

در آثار دوره اعتراض به یک خصیصه کلی می‌رسیم. چون انتقاد و اصولاً خود نمایشنامه هنوز شکل مشخصی ندارد، یعنی هنوز تصور صحیحی از تئاتر به معنای غربی آن به وجود نیامده، آدم‌های نمایش مجموعاً چیزی را بیان نمی‌کنند، یعنی در خدمت کل نمایش نیستند. در عوض پیام نویسنده بطور مجزا به وسیله برخی از آدم‌های نمایش اعلام می‌شود. و البته در این دوره «پیام» جایگزین همه ارزش‌های تئاتر شده است. به تعبیر دیگر در این نمایشنامه‌ها نقش

شخصیت‌ها در ارتباط با کل اثر تبیین نشده است. و چون به این ترتیب خود نمایشنامه نیز ساختمان ندارد، موقعیت قهری و تصاعدی آن ما را به پیام مطلوب راهبر نمی‌شود. با این حال، این گونه‌نمایش اگر چه از ساخت دراماتیک بر خوردار نیست، خود به خود نوعی ساختمان نقلی و روایی می‌گیرد، یعنی این ناپختگی موجب نوعی سبک می‌شود. یکی از برجسته‌ترین نمایشنامه‌نویسان این دوره احمد محمودی (کمال‌الوزاره) است. محمودی قبل از جمال‌زاده به برداشت از زبان عوام پرداخته است. نمایشنامه «استاد نوروز پینه‌دوز»^۱ به خودی خود گنجینه‌ای از فرهنگ عامه است. مکالمات نمایشنامه آن قدر سنجیده تنظیم شده است، که حتی میان مردم جنوب شهر، گفته‌های فرد فرد گروهی از الوات، مستقل و متمایز است. نمایشنامه دیگر محمودی «حاجی ریایی خان»^۲ اقتباسی است از «تار توف» مولیر که از لحاظ ارائه تیپ حاجی، نسبت به «حاجی آقا»ی هدایت و «محمود آقا» را وکیل کنید» محمد حجازی پیشگام است.

ب- دوره افتخارات

جریان ناسیونالیزم و تعظیم و تحسیر نسبت به گذشته که با مشروطیت شکل گرفته بود، در سال‌های آغاز قرن خورشیدی حاضر رواج کلی

۱) استاد نوروز پینه‌دوز، تهران، ۱۹۱۹ - ۱۲۹۸ شمسی.

۲) هر سه نمایشنامه: حکومت زمان خان (اشتباهاً به نام ملکم خان)، حکام جدید و حاجی ریایی خان در «بنیاد نمایش در ایران» آمده است.

می‌یابد. درك افتخارات گذشته وعظمت اجدادی ولزوم پیدا شدن يك منجی ملی، یکی از مسائل کلی تئاتر می‌شود. آثار نمایشی میرزاده‌عشقى - ابوالحسن فروغی - محقق الدوله - تندرکیا - علی نصر - صادق هدایت و دیگران این درونمایه - یعنی باز جست هویت ملی و جستجوی قهرمان نجات بخش - را به شکل‌های گوناگون تکرار می‌کنند. اما به موازات این گونه برداشت‌ها، بن بست آن نیز در چشم انداز نمایشنامه‌نویسان ظاهر شده است. نسل جوانتری که از اروپا تأثیر و تربیت یافته می‌شود متوجه واقعیات روزمره شود. بنابراین، این دو گرایش فکری و ذوقی که پیوسته یکدیگر را جذب و دفع می‌کنند، همزمان ادامه می‌یابد

نمایشنامه «جعفر خان از فرنگ آمده»^۱ نوشته حسن مقدم اساساً جنگ بین کهنه و نو نیست، بلکه محکوم کردن بی‌فرهنگی و سطحی بودن است. این بی‌فرهنگی، هم در فکلی از فرنگ برگشته و هم در خانواده «قدیمه» او مورد حمله قرار می‌گیرد. متأسفانه حسن مقدم و گروه روشنفکران همراه او (ایران جوان) به علت اختناق روز - افزون نتوانستند نقش روشنگر خود را ادامه دهند.^۲

«جیجک علیشاه»^۳ نوشته ذبیح‌بهردز پوزخند محتاطانه‌ای است به طمطراق‌ها و تفرعات رسمی. این نمایشنامه گرچه يك پادشاه سنتی

۱) جعفر خان از فرنگ آمده، انتشارات ایران جوان، تهران، ۱۳۰۱.

۲) جیجک علیشاه، قبل از ۱۳۱۰ چاپ اول آن انتشار یافته.

۳) در مورد حسن مقدم ر.ک. حسن مقدم، نوشته اسماعیل جمشیدی، جار،

قاجار را مورد حمله قرار می دهد، اما به طریقی رندانه چشم به روزگار خود دارد.

سعید نفیسی «آخرین یادگار نادرشاه»^۱ را می نویسد. آدم اصلی نمایش پیرمردی است از بازماندگان قشون نادرشاه که اینک در گرما-گرم جنگ های ایران و روس آخرین روزهای زندگی را می-گذرانند. پیرمرد از تغییر زمانه چیزی نمی داند و هنوز مست افتخارات و فتوحات گذشته است، در حالی که دشمن تا پشت پنجره اش پیش آمده است. این اثر نیز می تواند به نوعی تمسخر زرق و برق رژیم نظامی جدید محسوب شود.

در این میان تنها نویسنده ای که زمینه تاریخی دارد، اما در آثارش به جنبه های شاعرانه و عاطفی (و بخصوص عنصر زن به عنوان یک نقش اصلی در بر خوردهای دراماتیک) بر می خوریم ضاکمال شهرزاد است.

اما بین نمایشنامه های این دوره که اغلب موضوع تاریخی و نیمه حماسی دارند، آثار یک نفر از نظر جهان بینی و نگرش تاریخی ممتاز است. گریگوری دیکیکیان یکی از مهمترین نویسندگان تأثیر ایران است. یقیناً در درشت معلم و روزنامه نویس است و از فعالین یا شاید هم از بنیان گذاران حزب عدالت بشمار می رود. او آثار نمایشی اش را به ارمنی می نویسد و به کمک دیگران به فارسی ترجمه می کند. از جزئیات زندگی او اطلاع بیشتری نداریم.^۲ از یقیناً حد و حد نمایشنامه

۱) آخرین یادگار نادر شاه، کتابخانه شرق، تهران، ۱۳۵۵.

۲) آقای ابراهیم فخرایی در نامه محبت آمیزی (مورخ ۵۵/۶/۱۷) اطلاعات

دردست است. او نخستین کسی است که تاریخ را با دید تحلیلی می‌نگرد. از این رو اشخاص نمایش او، علیرغم بعد زمانی، جنبه واقعی و همیشگی دارند، از خوی‌ها و خصلت‌های مطلق و خدشه‌ناپذیر که رسم نمایشنامه‌نویسان آن عهد است بری هستند و نقشبازان اعم از مثبت یا منفی هر يك واجد دلایل یا انگیزه‌های قابل قبولی برای شخصیت خویش هستند.^۱

در نمایشنامه «انوشیروان عادل و مزدك» نویسنده نشان می‌دهد: مزدك که مورد علاقه مردم است به يك اشتباه اساسی دچار شده. او

→ بیشتری درباره یقین‌گرایان به این مضمون در اختیار نگارنده قرار داده‌اند: «نامبرده یکی از پیشکسوتان نمایشنامه‌نویسی و از افراد برجسته این فن بود... در دوران انقلاب جنگل گهگاه با مرحوم میرزا کوچک خان ملاقات می‌نمود و سلسله مقالاتی به نام «هفده ماهه انقلاب» نوشته است... اطلاعاتش راجع به انقلاب و زمامدارانش همه صحیح و به اصطلاح دست اول است. یکی دو فقره تلگراف واصل از مسکو را که محرمانه بود و در مجله فروغ و بعد کتاب سردار جنگل چاپ کردم از ایشان به دستم رسیده بود...»

۱) فراموش نکنیم که تمام نمایشنامه‌های متفکر و انتقادی این دوران، متعلق به اوایل آن یعنی دهه اول قرن خورشیدی ماست، زیرا به تدریج سانسور حکومتی برای همیشه این گونه آثار را از میان برد. تئاتر منحصراً شد به نمایشنامه‌های تاریخی و افسانه‌ای یا عاشقانه (اعم از تألیف و ترجمه) که تازه بهترین آن‌ها کارهای رضا کمال شهرزاد بود. و سرانجام در سال ۱۳۱۷ سازمان پرورش افکار به قصد تبلیغ اخلاق مشعشعانه دیکتاتوری تأسیس شد، و نمایشنامه‌هایی به این قصد تهیه و اجرا گردید که «یخ از آن می‌بارد». بدین گونه چون شهریور ۲۰ رسید دیگر خاطره و سابقه‌ای برای نمایشنامه‌نویس تازه پا نمانده بود، و چنان که خواهیم دید سال‌ها باید می‌گذشت تا نمایش ملی کم‌کم شکل بگیرد.

بیامی برای مردم عادی می آورد، اما امید و پایگاهش را در دربار و دستگاه اشراف قرارداد است. بدین سان وسیله هدف را ویران می کند. در نمایشنامه «جنگ مشرق و مغرب» یقیکیان داستان هجوم اسکندر به ایران و مجادله اسکندر و دارا را موضوع کرده است. در کشاکش نیروهای مثبت و منفی نمایش يك مایه اساسی چشمگیر است: تا موقعی که اسکندر به پشت دیوارهای پایتخت هخامنشی رسیده هنوز کسی جرأت نمی کند به دارا واقعیت را بگوید. چون در واقع خود او دوست ندارد با واقعیت تلخ مقابل شود. جایی که نمی شود حقیقت را گفت، شکست از درون روی داده است. نویسنده در پرورش شخصیت ها، به خصوص شخصیت داریوش موفق است. گفتگوها از نظر تضاد صحنه ای و صعود تکاملی آدم ها خوب از آب در آمده، هر حرف قهراً ضدا پاسخ خود را می آفریند. یعنی نقشبازان طوطی وار نقش خود را پس نمی دهند و این هنر یقیکیان است.

تکه هایی از این نمایش:

(آیروبارزان - داریوش)

داریوش امیدوارم که من بعد تا توهستی اسکندر دیگر به جلو آمدن موفق نشود.

آیروبارزان برای این که بدین مقصود نایل شویم شرایط چندی است که باید ملحوظ نظر قرار گیرد.

داریوش شرایط را بگو!

آیروبارزان فتح آخری ما اتفاقی بود چون که جاسوسان ایرانی

اسکندر این دفعه نتوانستند اطلاعات صحیح بدو بدهند و او در این حمله اشتباه کرده، ولی اگر قشون مقدونی حمله دومی مثل حمله اول کنند مامجبوریم نه تنها عقب نشینیم بلکه ارپل و شوش و استخر را تخلیه نمائیم.

داریوش بعد از فتح بالعکس ما باید همواره حمله بکنیم. من در نظر گرفته‌ام که برای مساعدت تو قشون جدیدی وارد نمایم.

آیروبارزان عده قشون ما زیاد است و اسلحه‌شان هم سنگین. ولی قشون اسکندر از قشون ما قوی‌ترند. تشکیلات نظامی ما خوب نیست و ترتیب صحیحی ندارد، ساتراپ‌های ما مشغول تعیش‌اند و نمی‌توانند نظام را در افواج خود حفظ نمایند. گاهی هم هیچ به اوامر من اطاعت نمی‌کنند.

داریوش این گونه ساتراپ‌ها را اعدام کن.
آیروبارزان قشون شهریار این قدر قوی نیست... اگر اندکی بر آنها سخت بگیرم ممکن است قشون خود را برداشته به اسکندر ملحق شوند.

داریوش سزوار شأن فرمانده قشون شاهنشاهی نیست که این گونه تعریفات درباره قشون ایرانی نماید.

آیروبارزان فرمانده قشون شاهنشاهی همان طوری که در میدان جنگ نیزه خود را بدون ترس و هراس به تارک دشمن می‌زند همان طور هم مطالب حقه را در حضور ملوکانه معروض می‌دارد. بلکه اعلیحضرتا، ملت بی چیز و فقیر، مملکت خراب، مأمورین دولتی رشوه‌خوار، تمام ساتراپ‌ها و خوانین هر یک سیاست شخص خود

را تعقیب می‌کنند... خاطر شاهانه از این گونه امور هیچ اطلاعی ندارد؛ با وجود این نباید چیزی را توقع بفرمایند که از وجود ما خارج است.

داریوش تو جسارت کرده زبان به تنقید شاهنشاه گشوده‌ای. کی بتو اجازه این فضولی‌ها را داده است؟

آیروبارزان انصاف و وجدان من... شاهنشاه دربار شهریار ایران را خائنین احاطه کرده‌اند. اراده نیرومند و دست قوی باید تا دربار و قشون را از لوٹ وجود خائنین منزه سازد.

داریوش گمان نمی‌کنم در ایران اراده نیرومندتر و دستی قوی‌تر از اراده ملوکانه و دست داریوش وجود داشته باشد.

آیروبارزان تصور می‌کنم تنها شجاعت شاهانه برای نیل فتح و ظفر کافی نخواهد بود...

داریوش فتح آخر تو را خیلی جسور کرده و تو طرز ادب و طریق صحبت را در محضر سلطان خود فراموش کردی (سکوت) امر می‌کنم هرچه زودتر اردو را به ماهیار تحویل داده و به ده اجداد خود مراجعت نمایی.

مرگد داریوش (داریوش - ماهیار ساقراپ سوکدیان - جانوسپاد ساقراپ باکتريا)

جانوسپاد سلام به داریوش شاهنشاه جهان که از پایتخت خود فرار کرده است.

ماهیار سلام به داریوش پادشاه خرگوشان.

داریوش ای خائنین فراموش کرده‌اید که با سلطان و شاهنشاه

خود حرف می‌زنید.

جانوسیار ما غیر از اسکندر شاهنشاه دیگری را نمی‌شناسیم.
 داریوش هنوز شاهنشاه ایران نمرده است. او هنوز قادر است
 نوکرهای خائن خود را تنبیه نماید.
 ماهیار شاهنشاه ایران مرد، فقط داریوش زنده است. او هم
 الان در زیر فشار موزه‌های ما جان خواهد داد.

(جانوسیار از عقب با خنجر او را می‌زند)

داریوش ای ملعون‌ها. داریوش در این دم مرگ به شما لعنت
 می‌فرستد. ای آذورم‌زدا، مزارع حاصلخیز سوکدیان
 را لم‌یزرع و تپه‌های پر گل وریحان باکتریا را خشک
 و کویر ساز.

(اسکندر بر بالین داریوش)

اسکندر چرخ دنیا را باید اشخاص شرافتمند بزرگ بگردانند...
 اسکندر پرچم ترقیات جدید را در دست داشته می-
 خواهد روی خرابه‌های سلطنت کهنه و مندرس سلطنت
 و تمدن نوینی بنا کند. اینک در مقابل کسی که دنیای
 کهنه و پوسیده زیر پایش مشغول جان دادن است
 سجده کنید.

داریوش نه، نه. در مقابل شرقی که زیر پای اسکندر افتاده
 است، سجده کنید... مشرق در حال نزع است زیرا که
 اولادان ناخلفش بدو خیانت می‌کنند... (اما) مشرق
 زنده خواهد شد. فاتح خواهد گشت. فاتح می‌شود.

(می میرد)^۱

ج- دورهٔ صحنه

بعد از سال ۱۳۲۰، طی يك دورهٔ تقریباً ۱۵ ساله، جریاناتی که در تئاتر ایران اتفاق می افتد بیشتر به صحنه مربوط است تا به نمایشنامه نویسی. به عبارت دیگر تئاترها هر کدام با پیگیری نظریه و مرام خاصی نمایشنامه‌هایی را از طریق ترجمه، اقتباس یا تألیفات کم عیار، به صحنه می آورند.

این است که در دوران یاد شده جریان نمایشنامه نویسی ملی اصولاً متوقف است. اما در عوض پیشرفت‌های عمده‌ای در کار صحنه، بازیگری و صحنه گردانی رخ می دهد. ما این سالها را دورهٔ صحنه نامیده ایم. به رغم تعداد قابل توجه نمایش‌هایی که در این فاصله به صحنه می آید متن‌ها چندان شایان بحث نیست. می توانیم به عنوان نمونه «خروس سحر» اثر عبدالحسین نوشین را نام ببریم که تقلیدی از دشمنان اثر گودکی است. البته در زمینهٔ تئاتر بومی «فیع حالتی آثار قابل ملاحظه‌ای نوشته، از قبیل: خاقان میر قصد- جان فدای وطن و امیر کبیر که هیچکدام چاپ نشده است.

برای اطلاعات کلی دربارهٔ نام و مشخصات اغلب نمایشنامه‌هایی که در ادوار مذکور منتشر شده یا به صحنه آمده است می توان به کتاب

(۱) جنگ مشرق و مغرب، تراژدی در ۵ پرده، رشت، ۱۳۵۵. قسمت‌های منقول مربوط به صفحات ۳۶ الی ۳۸ و ۷۴ الی ۷۶ است.

« بنیاد نمایش در ایران » نوشته جنتی عطایی مراجعه کرد.^۱

۳- نمایشنامه امروز

در سال ۱۳۳۷ گروه هنر ملی که به سعی گروهی از جوانان علاقمند و با کمک‌های فکری شاهین سرکیسیان تشکیل شده بود، نمایشنامه « بلبل سر گشته » نوشته علی نصیریان را (که قبلاً در ۱۳۳۵ جایزه اول مسابقه نمایشنامه نویسی را ربوده بود) به روی صحنه آورد. توجهی که در این نمایش به مسائل، قصه‌ها، چشم‌اندازهای ملی و بومی شده بود و نیز توفیق آن، چه از نظر تماشاگر و چه از نظر نوگامان نمایشنامه نویسی، موفقیت نخستین گام را در راهی که از خیلی قبل به‌طور نظری مطرح بود، تضمین کرد. اعضای گروه هنر ملی بعدها پراکنده شدند و هر یک برای خود همراهانی جستند، و امکان بیشتری برای تنوع بخشیدن به کار تئاتر در طریقی جدید و لازم پدید آمد. می‌توان گفت که اینک راهی برای جوانان علاقمند گشوده شده بود، و مسیر تئاتر ملی پس از مدتها ابهام مشخص می‌شد، طبعاً فضای تئاتری نصیریان نمی‌توانست فضای منحصر بفرد تئاتر ملی باشد.

در پی این اهتمام در حوالی سال ۱۳۴۰ نمایشنامه‌های غلامحسین

(۱) تشکر از بهرام بیضایی که تا این قسمت از فصل نمایشنامه نویسی به راهنمایی دقیق وی شکل یافته است.

ساعدی آغاز به انتشار کرد که بخصوص از نظر کمیت و تعداد توانست پوشش قابل توجهی برای تمام گروه‌های تئاتری ایران فراهم آورد. به سال ۱۳۴۴ يك فستیوال تئاتر که به کوشش وزارت فرهنگ و هنر در تالار تازه‌سازی برپا شد، فضاهای متنوعی را که اینک در کار نمایشنامه‌نویسان رخنه کرده بود نشان داد. در این فستیوال چند اثر به همت دسته‌جمعی گروهی از دست‌اندرکاران ارائه شده بود که نمایشنامه‌های موفقی چون امیر ارسلان‌نوشته پرویز کادان، چوب‌بدست‌های ورزیل‌نوشته غلامحسین ساعدی، پهلوان اکبر میمیرد‌نوشته بهرام بیضایی از آن شمار بود.

بدنبال این فستیوال، آن تالار و نمایشخانه‌های دیگر چند سال پر بار را در نمایشنامه‌نویسی ایران شاهد بودند.^۱ جالب این که صورت‌های مختلف فستیوال ۱۳۴۴، بعدها به طرز گسترده‌ای مورد بازسازی یا تقلید قرار گرفت.^۲

(۱) بار دیگر باید یادآوری کرد، دستگاه حکومت به تئاتر به‌عنوان يك زینت فرهنگی كمك کرد؛ اما آن‌گاه که تئاتر تازه‌پا به نقش ارشادی خویش مایل شد و در این راه پیش رفت، حکومت سد راه آن گردید. دست‌اندرکاران یا می‌بایست جزو دستگاه شوند و زیربلیط حکومت بروند یا زبان بریده عزالت گزینند، برخی این و برخی آن راه را برگزیدند. و به هر حال تئاتر خوندار و تپنده کمابیش در آخر دهه ۵۰ مثل همه زمینه‌های مترقی هنر و ادب ممنوع و متروک شد.

(۲) برای کسب اطلاع از چند و چون سالن‌های تئاتر و برخی بانیان صحنه‌های ایران در فاصله سال‌های ۱۳۰۰-۱۳۵۰ ر.ک. به مقاله سیر تحول تئاتر در ایران - منوچهر حقیتی - روزنامه رستاخیز، شماره ۵۰ به بعد - تیر ماه ۱۳۵۶.

به همراه این جریان، ترجمه، معرفی و اجرای نمایشنامه‌های خارجی نیز در سطح وسیع‌تری دنبال شد. و آثار ارزنده‌ای از نمایشنامه نویسان جدید اروپایی و آمریکایی نظیر چخوف - سادتر - ایسن - تنسی ویلیامز - یونسکو - برشت - دودنات - کامو - یوجین اونیل - آدور میلر به صحنه آمد. بسی‌شک صاحبان این نام‌ها تأثیرات سازنده‌ای در نمایشنامه‌نویسان ایرانی به جا نهاده‌اند. ذیلاً به معرفی کوتاهی از برجسته‌ترین نمایشنامه‌نویسان دوران خویش می‌پردازیم:^۱

۱- علی نصیریان

«بلبل سرگشته» راهگشای برداشت دراماتیک و صحنه‌ای از مکالمات و آداب بومی و فولکلوری است. اهمیت نصیریان در رابطه با نمایشنامه تخت‌حوضی و خیمه شب‌بازی چشمگیرتر است. تأثیر بومی ایرانی قبل از نصیریان - در آن‌جا که به صحنه‌های جدی پا می‌گذاشت - کلاً قیافه اروپایی داشت. وامکانات و ظرفیت‌های تخت-حوضی و خیمه شب‌بازی - زیر برچسب عوامانگی - هیچگاه جدی گرفته نمی‌شد. توجه به این سرچشمه فیاض تا حدودی مدیون نصیریان است. نمایش نصیریان به‌ویژه از نظر گفتگوهای روان و قابل اجرای تأثیری که با شعر و ترانه در آمیخته مشخص است.

در «استعمال دخانیات ممنوع است» که اساساً بر قدرت بداهه-

(۱) در این بررسی به آثار توجه داریم، نه به کارنامه زندگی و تفاوت‌های عمل اجتماعی آفرینندگان آن، که نیازمند بررسی جداگانه‌ای است.

سازی بازیگران آن متکی بود، ضمن نمایشی سراسر شوخی و متلک نویسندۀ موضوع جنک را بررسی می کند. در «هالو» که به فیلم نیز درآمد، سر نوشت مردی نیک طبع را در اجتماع گرگان درنده نشان می دهد. آقای هالو همه ظواهر اعلام شده را ساده لوحانه قبول دارد: فکر نمی کند گدای افلیج، ممکن است سالم باشد، یا زنی که دم از پاکی و نجات می زند روسپی باشد، و دلال معاملات ملکی بجای زمین بارور، بیابان خدا را بفروشد. او حتی خود را فریب می دهد تا با حقیقت روبرو نشود.

از آثار دیگر نصیریان بنگاه تئاترال و سیاه بازی، بخصوص اولی، موفقیت زیادی روی صحنه به دست آورد. این آثار که بر مبنای نمایش تخت حوضی شکل گرفته بود، عملاً خود را تسلیم لودگی این گونه نمایش ها کرده بود.

واینکه تکه ای از مؤثرترین نمایشنامه نصیریان، بلبل سرگشته، که بر مبنای یک قصه عامیانه ساخته شده است. نمونه ای از گفتگوهای «متل وار» که اولین بار به قصد ساختمان تئاتر بومی به کار رفته است.

(کولی و ماهگل)

خانمی استم و او کوکن.	کولی
ماهگل.	ماهگل
ماهگل؟، ماهگل، ماهگل خانم نمکدون، حب نبات و مغز بادوم، گم کرده داری، گم کرده عزیز کرده داری، یا برارت، یا همزادت، دست به زن بلند قومت	کولی

سیاه دل، بترس ازش که سیاه بخت می کندت، ازش حذر
کن که مژ مار سیاه می گزدت.

به روز رفتم تو مطبخ، در دیگو ورداشتم، دیدم
کاکل برادرم تو دیگ غل غل می جوشه. ماهگل

کولی جیغ خفه ای می کشد و ماهگل را رها
می کند

من اونو شناختم. ماهگل

نگو. کولی

زن بابام رواجاق بار گذاشته بود. ماهگل

نگو، نگو. کولی

پس تا آخرش بشنو. ماهگل

نمی توئم، نمی توئم... کولی

بابا و زن بابام اونو کشتن (سکوت) بگو حالا من
چکار کنم؟ ماهگل

(به نقطه دور دستی خیره شده) مژ درخت هسته بار
میان، اونوقت آدم صدای تبر باغبون دیوونه رو
می شنفه. کولی

عروس خانم، گره مرادت به سحر و افسونه، به زجر
و دردگرونه، اما از این غم تورو می رهونه، تن و
جونت می تونه بکشه، بار یه جورگرونه؟

اگه هاشو داری واگوکن تا بت بگم چی کنی؟
هرچی بگی می کنم. ماهگل

از پیشونیت پیداس، دنیات و رای دنیای دیگرونه.
خوب گوش دلتو واکن به بین چی بت می گم، نباس
به هیشکی بروز بدی. تو باس استخوان های برارتو
کولی

جمع کنی، با آب و گلاب بشوری، زیر درخت گل چال
کنی، یه چله روزه بگیر، با یه بادوم نون و یه
انگشتونه «او» افطار کنی. تو دل شو، پابته گل، رو
استخوان های برارت آب و گلاب بپاشی و ورد
جاودون بخونی.

ورد جاودون؟

ماهگل

ها... گوشتو بیار نزدیک، شیطون و اجنه نشنفته
(چیزی در گوش ماهگل زمزمه می کند) تاشب چهلم.
شب چهلم تو دل شو باس پری سرچشمه خودتو طاهر
کنی؛ قبا ی مهر و جنون پیوشی، آب و گلاب شب
چهلم را بپاشی و ورد جاودون بخونی. همین، دیکه
کارت نباشه.

قبا ی مهر و جنون؟

ماهگل

ها...

کولی

از کجا بیارم؟

ماهگل

۲- بهمن فرسی

اولین بار با نمایش «گلدان» به سال ۱۳۳۹ توجه اذهان را به
خود جلب کرد و منتقدی که به نسل پیشتر تعلق داشت - آل احمد -
در باره اش نوشت: «در گلدان نسل دیگری حرف زدن آموخته است.
نسلی که تا کنون سراغش را دنبال دختر مدرسه ای ها می شد گرفت،
یادر راهر و سینماها یا پشت در کنکورها یا لای صفحات رنگین نامه ها»
به رغم این منتقد گریز فرسی به «استعاره و کنایه و مآلاً قلمبه کویی و
(۱) بلبل سرگشته، نشر اندیشه، چاپ دوم، ۱۳۵۴، صفحات ۳۷ به بعد.

ملفلق خوانی، يك راه مقابله با تنگناهای روزگار بوده است. باید اذعان کرد که پیچیدگی و ابهام در بیشتر آثار فرسی وجود دارد تا حدی که «فرم مدرن» اندك اندك در کارهای او قدرت اصلی می شود و این صورت پرستی در نوع صحنه آرایی و بازی گرفتن از هنرپیشه ها و زبان مبهم کنایی نمایشنامه های او کاملاً محسوس است.

بهر حال کار فرسی به عنوان عکس العملی در مقابل «ملی بازی» - های نصیریان که عمومیت یافته و از محتوی خود تهی شده بود، مورد استقبال قرار گرفت. گرچه این شیوه نیز سرانجام به سر نوشت شیوه قبلی دچار شد. البته نشانه هایی از شیوه فرسی قبلاً در آثار مدرنیست هایی نظیر حسن شهردانی (از نویسندگان مجله خروس جنگی) وجود داشت و بعد از او هم در آثار نمایشنامه نویس جنبه جالی روز ما عباس نعلبندیان وجود دارد.

از نمایشنامه های دیگر فرسی است: بهار و عروسك - پله های يك نردبام - چوب زیر بغل - موش.

۳- غلامحسین ساعدی (گوهرمрад)

نمایشنامه های ساعدی از لحاظ تعداد شایان توجه است و بسیاری از آنها با وسائل مختصر و آدم های اندك قابل اجراست. بدین لحاظ او گروه های نمایشی را در اغلب مدارس و مؤسسات فرهنگی ایران تغذیه کرده است. محیط آثار ساعدی رئالیستی است و مسائل او را گرفتاری های روزمره زندگی ایرانی، در سطح روستا، شهر، مدرسه،

و خانه تشکیل می‌دهد. ساعدی اغلب از نوعی راز و اشاره استعانت می‌گیرد به قصد نشان دادن عمق فاجعه‌ای که معمولاً زمینه پنهان یا عاقبت محتوم يك ماجرای ظاهراً معمولی است. بدین گونه او از تمثیل سازی قصه‌های قدیم ایرانی استفاده می‌کند و جامعه كوچك او نمادی می‌شود از جامعه بزرگ كشوری یا جهانی - به تعبیری او عظمت و وحشت فقر و جهل را می‌نماید. البته این فقر و جهل فقط مادی نیست.

«پنج نمایشنامه از انقلاب مشروطیت» عموماً در تبریز انقلابی می‌گذرد. ساعدی جلوه‌های افسانه‌ای مبارزان مشروطیت و پدران آزادی را در این نمایشنامه‌ها طرح کرده است. وقتی كوچه‌ها در تیررس دشمن است بام‌ها وسیله ارتباط است. مجاهد ناشناسی که مستبدان را يكايك از پا درمی‌آورد و خوفی موهوم در ذهن ظالمان می‌آفریند. طلبه مبارزی که به حریم امامزاده‌ای پناهنده می‌شود و چون استبدادیان در امامزاده را تیغه می‌کنند، در تنهایی و هراس می‌بیند که از گور کهن، مجاهدی بیرون می‌آید تا فریاد رس او باشد.

«چوب به دستهای ورزید» یکی از موفق‌ترین نمایشنامه‌های ساعدی گرفتاری کشورهای استعمارزده را با يك تمثیل بطرزی عام فهم روشن می‌کند. مدتی است که گراز به محصول مردم روستایی حمله می‌کند. اهالی حریف گراز نمی‌شوند. به پیشنهاد يك غریبه فرنگی مآب قرار می‌شود دو نفر تفنگچی برای دفع گرازها استخدام

کنند. تفنگچیان می آیند. اجرت شان تأمین خوراک شان است. تفنگچیان گرازها را می تاراند، اما خرج سنگینی دارند، مشکل این است که آنها ده را ترک نمی کنند. خرج سنگین تفنگچیان که مسلح هستند و روستائیان جرأت مقابله با آنها را ندارند از خسارت گرازها سنگین تر شده است. این بار هم غریبه فرنگی مآب مشورت می دهد که برای طرد تفنگچی ها بهتر است، دو نفر تفنگچی تازه استخدام کرد. طبیعی است این دو نفر هم زیاد می خورند. در پایان نمایشنامه دو گروه تفنگچی که همقوه هستند، با یکدیگر تبانی می کنند و تفنگها را به سوی مردم ده برمی گردانند و مردم به امامزاده پناهنده می شوند و همان جا منجمد می گردند

دآی با کلاه، آیی بی کلاه، شاید بتوان گفت موضوع «کودتا» را مطرح می کند. در یک محله شلوغ، پیرمرد بد خواب همه همسایه ها را بیدار می کند و مدعی است که غولی در خرابه بغلی پنهان شده و منتظر فرصت است. مردم حرف پیرمرد را باور نمی کنند، اما جرأت هم نمی کنند برای تحقیق امر وارد خرابه شوند. در پایان پرده اول معلوم می شود پیرزن گدایی به خرابه رفته بوده است.

در پرده دوم، این بار حرامیان مسلح در خرابه کمین می کنند. پیرمرد بد خواب باز هم محله را بیدار می کند. مردم باور نمی کنند، اما باز جرأت وارد شدن به خرابه را ندارند. خودشان را قانع می کنند که خطری در کار نیست و پیرمرد خیالباف را با قرص خواب آور از سر و صدا می اندازند، سپس خود نیز قرص خواب آور می خورند، تا

خواب راحتی بکنند. روشنفکری که از بالکن ناظر همه صحنه هاست و به وسیله مردم مورد ضرب و توهین قرار گرفته است، هنگامی که حرامیان برای قتل عام مردم دست به کار می شوند، از ترس به گوشه خود می خزد.

«چشم در برابر چشم» نمایشنامه طنز آمیزی است که از يك نقل کهن ایرانی گرفته برداری کرده است. خان حاکم با شکایت جوانی رو برو می شود که به دزدی به خانه پیرزنی رفته بود، و میله ای که در دیوار بوده يك چشم او را کور کرده است. جوان تقاضای قصاص دارد. پیرزن را احضار می کنند تا چشم او را به تلافی در آورند، اما پیرزن گناه را به گردن آهنگر می اندازد که میله را ساخته. آهنگر را احضار می کنند تا چشمش را در آورند. آهنگر می گوید اسلحه ساز شاه است و برای اسلحه سازی دو تا چشم لازم دارد. و پیشنهاد می کند چشم میر شکارمخصوص را در آورند، چون شکارچی موقع هدف گرفتن به يك چشم بیشتر نیاز ندارد. میر شکار را احضار می کنند میر شکار می گوید برای یافتن صید باید دو چشم داشته باشد و پیشنهاد می کند چشم نی زن دربار را در آورند که موقع نوازندگی هر دو چشم خود را می بندد. این بار حکم اجرا می شود و خان حاکم خوشحال است که بالاخره در قلمرو خویش عدالت را اجرا کرده است.

نمایشنامه های ساعدی متعدد است و از سایر آثار خوب او می توان

اینها را نام برد:

بهترین بابای دنیا - وای بر مغلوب - جانشین - دیکته - زاویه -

ضحاک - پردار بندان و...

نمونه‌ای از شیوه ساعدی (چشم دد برابر چشم).

خان حاکم از خواب بیدار شده است:

حاکم او هووی خرس کنده، مرتیکه الاغ، کثافت بو کندو!

صدای دهن دره از زیر نیمکت.

آهای گامبوی گردن کلفت بی خاصیت، د بیا بیرون!

تخماقی به زیر تخت حواله می کند. چند لحظه بعد جلاد چهار دست و پا از زیر تخت بیرون می آید...

دهی! مرتیکه بی همه چیز! بیدار شو!

جلاد بخود می آید و سر و وضعش را مرتب می کند و لبخند می زند.

جلاد صبح حضرت حاکم به خیر قربان.

حاکم عصر حضرت حاکم به خیر مرتیکه، نه صبحش!

جلاد عصر؟

حاکم آره گوساله خرفت، احمق بی شعور!

جلاد یعنی ما حالا داشتیم خواب بعد از ظهرمونو می-

کردیم؟

حاکم آره حیوون، آره!

جلاد ولی حضرت خان که تا شب نمی شد از خواب عصر

بیدار نمی شدن؟

حاکم درسته مرتیکه، منم همینو می خواستم ازت بپرسم.

چی رو بهر سین قربان؟	جلاد
می خواستم بدونم تو منو بیدار کردی؟	حاکم
من؟	جلاد
آره، توحیوون!	حاکم
نه خیر قربون، شما منو بیدار کردین.	جلاد
پس منو کی بیدار کرد؟	حاکم
بی خبرم قربان، بنده خواب بودم.	جلاد
حالا چندین و چند روزه که عصرها همین جوری بی- خودی خواب از سرم می پره. چرا باید این جوری باشه؟ چرا باید خواب بعد از ظهر ما بهم بخوره؟	حاکم
معلومه قربان، بی خوابی می زنه به سرتون.	جلاد
بی خوابی برای چی می زنه به سر ما؟	حاکم
شاید پر می خورین قربان.	جلاد
من پر می خورم مرتیکه گاب یا تو؟	حاکم
خوب معلومه قربان، البته که بنده.	جلاد
پس چطور می شه که من بد خواب میشم؟	حاکم
خیلی علت ها ممکنه داشته باشه قربان.	جلاد
مثلا؟	حاکم
مثلا... مثلا ممکنه وجدانتون ناراحت باشه.	جلاد
چی؟ وجدان من ناراحت باشه؟ چطور ممکنه حیوون.	حاکم
ممکنه که نیس قربان، فقط احتمال داره	جلاد
احتمال چی داره گوساله؟	حاکم
ناراحتی وجدان!	جلاد
به چه علت مرتیکه؟	حاکم
علل زیادی ممکنه داشته باشه قربان، ولی اون که به نظر این چاکر بی مقدار، و غلام درگاه می رسه چنین	جلاد

است که مدتی است کارو بارمون کساده، و سه چهار
روزه که به دونه هم عدالت اجرا نشده.

تو از کجا خبرداری، کثافت الدنگ؟

حاکم

از کجا خبر دارم؟ مگه بنده عامل و مجری عدالت
نیستم؟ بالاخره حساب دسته قربان.

جلاد

اشتباه نمی کنی؟

حاکم

ابدأ، ابدأ قربان. بذارین براتون بگم، آخرین چشمی
که درآوردم چند روز پیش بوده؟ ها، سه روز پیش
بوده.

جلاد

پس به این علت که خواهم نبرده؟

حاکم

۴- بهرام بیضایی

درمقابل مدرنیسم فرسی یا رئالیسم ساعدی، وجه مشخص آثار
بهرام بیضایی نگرش فلسفی در فضای تئاتر آئینی است. این نگرش به
صورت ضربان های خفیفی در لاف تمثیل پیچیده شده است، تا جایی
که بسیاری از شخصیت های آثارش بین اسطوره و نماد تاریخی یا
اجتماعی سیر می کنند.

«سندباد بحری» در جستجوی گوهر حقیقت است، و تشنه لب
کرد جهان می گردد. دیو، انسان مظلوم و مطرودی است که تصور یا
تحکم ما از او دیو ساخته است. «پهلوان اکبر» که همه حریفان را مغلوب
می کند، خود مغلوب شیخ مرگ است. اما آن شیخ به زور بازوی
پهلوان کاری ندارد، پهلوان باید نابود شود، چون نمودار آگاهی و

وقوف است.

بیان نمایشی بیضایی اغلب شاعرانه و کهنگاه آمیخته با طنزی عمقی است. بعضی مکالمات او زیر تأثیر طیفی که به مقدمه خوانی تعزیه‌ها یا خیمه‌شب‌بازی شبیه است مکمل یکدیگر و مجموعاً سازنده یک بافت آهنگین و خطبه شکل هستند، این نوع مکالمه به اضافه صحنه‌سازی و حرکات نمادی آدم‌ها در کار او نوعی نمایش آئینی می‌سازد. به تماشا صحنه کوتاهی از نمایشنامه «غروب در دیاری غریب» را نمونه می‌آوریم، بازیگرها در این نمایش مثل عروسک حرکت می‌کنند، و مرشد آنها را راهنمایی می‌کند.

برده کنار می‌رود. دورنمای یک صحرای سبز
با آسمان و خورشید. دخترک در صحنه است.

دختر اینجا به صحراس

الان صبح زوده

آسمون پیداس

دروازه شهر ناپیدا

مرشد شما امروز اینجا به پهلوان می‌بینید.

دختر که مثل پهلوان‌های دیگه نیست.

مرشد اون با هر دو دستش شمشیر می‌زنه

دختر و فریادش پشت دشمنارو می‌لرزونه.

مرشد دشمنایی که بهر لباسی هستند،

دختر و در هر گوشه پیدا میشن

مرشد دشمنایی مثل اژدهای سبز

گفتار سیاه
 جادوگر شهر آفتاب
 یا دزد ماه تمام
 دختر اما پهلوان چهل دزد رو با يك ضربه به خاک انداخت...
 هفت مرتبه جلوی هفت دروازه این شهر جنگید
 مرشد با هفت لشکر
 دختر که از هفت شهر
 برای گرفتن شهرها آمده بودن
 مرشد شهری با دیوارهای بزرگ
 دختر و قلب‌های کوچک
 مرشد خوب گفتی
 دختر در این صحرا گل زرد و سرخ فراوونه
 اما گل نیلوفر کم
 من می‌رم تا گل نیلوفری پیدا کنم^۱

بیضایی این فضای آیینی را در چند کار دیگرش ادامه داده و در برخی موارد با دستاوردهای تئاتر و حتی سینمای امروزی تکمیل کرده است. از این گونه‌اند نمایشنامه‌های هشتمین سفر سندباد - طلحک - کمکشتگان - میراث و دیوان بلخ. دنیای مطبوعاتی آقای اسراری^۲، برعکس، نمایشنامه‌ای است که در آن نویسنده در فضای يك مؤسسه انتشاراتی، دهره و رمز و تعلیق نمایش کار آگاهی را امتحان کرده است.

(۱) سه نمایشنامه عروسکی، ۱۳۴۲، چاپ دوم، انتشارات نگاه، ص ۵۵-۵۶

(۲) دنیای مطبوعاتی آقای اسراری، مروارید، ۱۳۴۵

دیوان بلخ، یکی از برجسته ترین کارهای بیضایی در يك محیط هزار و یکشبی آغاز می شود. و ضمن استفاده از بسیاری سنت های تخت حوضی و تعزیه، يك تمثیل را مطرح می کند که می تواند در همه زمان ها اتفاق بیفتد. قاضی شهر بلخ خبر می شود که «میرشب» از مردم اخاذی می کند، پیجویی قاضی رشته فساد را به کلاتر و ازاد بالاترها می کشاند. قاضی حاضر به گذشت یا مصالحه نیست، سیه کاران با پرونده سازی ازمسند قضا پائینش می کشند و يك قاضی دست نشانده را بجایش منصوب می کنند. دنباله نمایشنامه، حدیث آگاهی و قیام مردم بلخ علیه قاضی مزدور و سرانجام علیه کل حکومت را بیان می کند.

چند جمله از آغاز نمایشنامه دیوان بلخ را می آوریم که مکالمات با سرعت زیاد و در فرصت تنگی تماشاگر را به وسط توطئه می اندازد:

(میدان شهر بلخ - شب. قاضی و ابوالقاسم)
 غلچه با چراغ اذدر دیوانخانه وارد می شوند.)

قاضی صورتت را بپوشان ابوالقاسم. می خواهی ما را بشناسند؟
 ابوالقاسم ببخشید قربان، من هنوز در فکر این تصمیم عجیب و ناگهانی هستم، ما چرا باید بالباس مبدل در خیابان ها بگردیم؟

قاضی مواظب باش!
 ابوالقاسم شاید های يك حرامی در میان است؟
 قاضی ابوالقاسم من صورتم را از گزمه و شبگرد مخفی

کرده‌ام، نه از حرامی. زمزمه‌ها را شنیده‌ای؟

ابوالقاسم

پس به شایعات توجه کرده‌اید.

قاضی

به من گفته‌اند که میرشب و یارانش نیمه شب مردم

را می‌چاپند. به اسم حق عبور، به اسم جواز، به

اسم حکم قاضی. قاضی که منم! - ابوالقاسم من باید

به این شکایتها برسم. باید به چشم خودم ببینم.

ابوالقاسم

من این وسط چکاره‌ام؟

قاضی

دومین شاهد عادل! (صدای طبل)

به گمانم میرشب است. مثل دو تا آدم عادی راه

می‌رویم و حرف می‌زنیم. مثل دو تا آدم عادی می-

خندیم ابوالقاسم. حالت چطور است؟

ابوالقاسم

به مرحمت قاضی.

قاضی

منو قاضی صدا نکن. من حمد بازرگانم. قافله من

تازه از راه رسیده. در کاروانسرای کنار دروازه بار

انداخته.

(میرشب وارد می‌شود)

ابوالقاسم

ما در این قافله چه داریم؟

قاضی

قالی و ادویه. همین طور گندم و ذرت. پارچه‌های

زرباف را دیدی؟ بهتر از این هم در راه داریم.

میرشب

يك تاجر پولدار - آهای جافور.

قاضی

چراغ رو بده برادر (فوت می‌کند) عجب، چراخاموش

شد؟

(جافور و سایر اوباش وارد شده‌اند.)

میرشب

(به جافور) فقط بی سر و صدا.

(تند خارج می شود)^۱.

۵- اکبر رادی

شاید تکنیک رادی از همه نمایشنامه نویسان ایران به ثناتر نویسان رئالیست سنتی (نظیر ایبسن یا استریندبرگ) نزدیک تر باشد. آثار او اغلب حاوی يك قضیه کامل هستند، داستانی بامقدمه و طرح و توطئه و افشا، که تا آخرین لحظات نمایش حالت تکامل و تصاعد صحنه ای دارند و در پایان گره اصلی باز می شود. شخصیت های رادی در سلسله اعصاب نمایش جریان دارند و سرانجام دیالکتیکی ماجرا را می سازند. از لحاظ سبک رادی به چخوف چشم دارد. یعنی آن شیوه ثناتری که به لحظه و حالات القایی ارزش می نهد و در پی واقعیت های خاموش و آرام است. به خصوص که محیط کارهای او نیز اغلب گیلان است و در سراسر نمایش بوی هوا و اقلیم شمال استشمام می شود. رادی با حفظ همین شیوه به تدریج از طرح موضوعات شخصی تر (اختلاف نسل ها در روزنه آبی) به طرح مسائل کلی تر رسیده است (همکاری با قدرت در صیادان). گفتگوهای نمایشنامه های رادی نیز با ظرافت پرداخت شده و به تبعیت از ثناتر رئالیست سنتی^۲ هر کلمه آن دقیقاً به موضوع بر می گردد.

۱) دیوان بلخ، بهرام بیضایی، امیرکبیر، ۱۳۴۷.

۲) برای آشنایی با تئوری های این نوع ثناتر ر.ک: فن نمایشنامه نویسی، لاجوس اگری، ترجمه مهدی فروغ، زوار، ۱۳۳۶.

«افول»^۱ یکی از مورد بحث‌ترین نمایشنامه‌های رادی به تعبیری بر خورد اذهان را در جامعه‌ای پس‌افتاده‌نمایش می‌دهد. مهندس جوان و تحصیل کرده‌ای که دختر يك مالک تپ قدیم را به‌زنی گرفته، می‌خواهد در املاك پدرنش دست به اصلاحات جدید بزند. دنیای جدید و جوشان مهندس با دنیای محافظه‌کار و سنتی پدرنش متعارض است. در جامعه كوچك قصبه، اشخاص به نسبت فرهنگ و ادراك‌شان از جهان به طرف یکی از این دو قطب موضع می‌گیرند، در این میان همسر جوان مهندس که میان کشش‌های مساوی حیران مانده‌دچار سخت‌ترین تعارض‌هاست. محیط مرطوب و سبز و خواب‌آور شمال فضا را به‌اندازه کافی «چخوفی» کرده است.

در «ازپشت شیشه‌ها»^۲ نویسنده جوانی که با عشق و امید ازدواج کرده، می‌خواهد در اکتشاف حقیقت‌های زندگی بنویسد، اما به تدریج در کلاف سردرگم گرفتاری‌های روزانه از نگاه به «بیرون» بازمی‌ماند. در انتهای نمایشنامه، نویسنده‌پیر درمی‌یابد که فقط می‌تواند همین زندگی حقیر خودش را بنویسد، یا نوشته است.

«ارثیه ایرانی»^۳ یکی از سنجیده‌ترین نمایشنامه‌های رادی است. ماجراهای يك خانه همسایه‌داری، ولی به تدریج ملاحظه می‌کنیم که خانه خود به شکل کشوری در می‌آید، کشوری با اندازه‌های شناخته شده برای ساکنانش که به سود دنیایی بی‌ریشه، اما پرزرق

(۱) افول، ۱۳۴۳، چاپ دوم، کتاب زمان، ۱۳۵۵

(۲) ازپشت شیشه‌ها، کتاب زمان، ۱۳۵۵، چاپ اول ۱۳۴۶

(۳) ارثیه ایرانی، امیرکبیر، ۱۳۴۷

وبرق، متروك خواهد شد.

«صیادان»^۱ در حاشیه‌های دریای خزر می‌گذرد. شرکت‌شیلات به تدریج به صورت غولی درآمده که صیادان اجیر او هستند، صیادان در اتحادیه خود می‌کوشند مبارزه معتدلی را دنبال کنند. صیادی «یعقوب» نام آنان را به حرکت تند انقلابی تشویق می‌کند، شکست این حرکت از هم پاشیدن اتحادیه و تسلیم نهایی صیادان را به دنبال دارد. ظاهر آ یعقوب مأمور و محرك شرکت بوده است.

از سایر کارهای رادی است: لبخند باشکوه آقای گیل - ده مه بخوان - مرگ در پائیز - هاملت با سالاد فصل.

به عنوان نمونه‌ای از گفتگو نویسی ریزبافت و دلالتگر رادی، آغاز نمایشنامه صیادان را نگاه می‌کنیم:

(دکان گدا علی سماك. ماهی فروش پیر جلوی دکان نشسته. بیوك وارد می‌شود).

ماهی فروش بفرما... همه رقم داریم. دودی - سفید، شور.

بیوك سفید، سفید می‌خواستم.

ماهی فروش واست ماهی می‌آرم که دم یزنه.

بیوك این جا... شب‌ها زود قرق می‌شه؟

ماهی فروش شبا فقط مستا و گشتیا می‌گردن - تو مٹی که

غریبه‌ای.

بیوك من تازه آمده‌م.

ماهی فروش پیداس (یک ماهی روی پیشخوان می اندازد) حظ کن.
تلان و ملان.

بیوک چند؟

ماهی فروش آخرش سی.

بیوک خیلی کنده س.

ماهی فروش اینم یه هوا کوچک ترش. بیس و پنش تا.

بیوک (ماهی را معاینه می کند) نه.

ماهی فروش اینم هیژده می دم. ریزه س اما نره - خوش خوراک.

(عابری می گذرد)

عابر گدا خانو مخلصیم.

ماهی فروش قربونت! ماهی خوبم داریم. تازه، اشبلان، ترتمیز.

عابر نه پدر، واسه مرمونم گشاده.

ماهی فروش (می خندد) می دونی؟ تو اولین ترکی هستی که داری

با من چونه می زنی. شماها که بابا اربابین.

بیوک راستش، من دار و ندارم همینه.

(ماهی فروش گردن می کشد و توی دست بیوک را

نگاه می کند. بعد با کفتی ماهی هارا بر می دارد)

بیوک اگه مراقبول داشته باشی، باقیشو آخر هفته می دم.

ماهی فروش اونوقت حضرت آقارو کجا پیداش کنم؟

بیوک مؤسسه - من اونجام.

ماهی فروش صحیح... پس تو بچه مؤسسه ای - باشه اگه یه شناس

پیدا کنی، من حرفی ندارم.

بیوک شناس؟

(با ناامیدی به چپ و راست نگاه می‌کند)^۱

۶- بیژن مفید

با آثار نمایشی بیژن مفید، سلیقه عمومی در سال‌های اخیر به نمایش‌های منظوم و آهنگین راغب شد. البته نمایش منظوم در ایران سابقه دارد، از جمله مهم‌ترین کوشش‌ها در این زمینه، می‌توان رستاخیز شهریاران ایران (اثر عشقی - ۱۳۰۰) - نیسفون (اثر تندرکیا - ۱۳۱۲) کاوه آهنگر (اثر ابوالقاسم لاهوتی ۱۳۲۵) و در این اواخر حسن کچل (اثر علی حاتمی ۱۳۴۸) را نام برد. اما آثار قدیمی که اصولاً با اجرا نشده و یا مدار کی درباره چگونگی اجرای آن‌ها نداریم. و آثار جدید نیز نتوانسته است شوق عمومی را برانگیزد. نمایشنامه‌های آهنگین مفید «شهر قصه» و «ماه و پلنک» هر دو با موفقیت اجرا شده و بخصوص اولی در بین تمام طبقات و سنین، مورد استقبال قرار گرفته و یکی از پر تماشاگرترین‌های تاریخ نمایش ایران بوده است. مفید روحیه‌ای طنزآمیز و هجاکو را با آگاهیش به موسیقی، ترانه‌ها و متل‌های بومی و ولایتی ایران درآمیخته است.

اثر دیگر بیژن مفید نمایشنامه «جان‌نثار» است.

(نگاهی از نمایشنامه شهر قصه)

میمون متهم؟

(۱) سیادان، اکبر رادی، کتاب زمان، ۱۳۴۸. برای اطلاع بیشتر در باره سیادان ر. ک. محمد علی سپانلو، در اطراف ادبیات و زندگی، انتشارات معلم، ۱۳۵۳.

طوطی	بنده ام.
روباه	اسم شما
طوطی	طوطیه
روباه	طوطی چی؟
طوطی	طوطی شکرشکن
میمون	اتهام
روباه	جعل نام
خر	راست میگه اون اسم منو دزدیده
میمون	(با چکش روی میز می کوبد) تق تق تق تق تق
روباه	کار شما...؟
طوطی	عاشقی
میمون	شغل شما...؟
طوطی	شاعری
میمون	تو شاعری یا طوطی؟
طوطی	طوطی شاعرم من
میمون	شاعر طوطی نمیشه
طوطی	خوب دیگه پس خرم من
میمون	هرشاعری خر نمیشه
اسب	هرخری شاعر نمی شه
خرس	به هر کتابی برسه
	شعراشو از بر نمی شه
	تا سرفرصت بشینه
	همشو رونویس کنه
	بعد تو دیوان خودش
	با خط و امضای خودش
	اونارو پاکنویس کنه.

شاعر خوب قلندره	بز
خرکه قلندر همیشه	خر
فکرش باهاس روشن باشد	میمون
خرکه منور نمی‌شه	خر
شاعر باید عمیق باشد	طوطی
خرکه مقعر نمی‌شه	خر
(از جایگاه شهود)	خاله
شاعر باید عطر بزنه	
خرکه معطر نمی‌شه	خر
شاعر باید شیک باشد	روباه
لباس فاخر پیوشه	
با هیچ لباس فاخری	خر
خرکه مفتخر نمی‌شه	
شاعر باید پاك باشد	اسب
خرکه مطهر همیشه	خر
قدش باید دراز باشد	شتر
خرکه صنوبر نمی‌شه	خر
صورت خوب داشته باشد	خرس
خرکه مصور نمی‌شه	خر
شاعر خوب زن میگیره	خاله
خرکه مکرر نمی‌شه ^۱	خر

۷- اسماعیل خلیج

خلیج صورت‌های جدید تئاتری را در خدمت بیان زندگی اعماق

(۱) شهر قصه، انتشارات جشن هنر، ۱۳۴۸، صفحات ۱۰۵ به بعد

اجتماع قرار داده است. به تعبیر دیگر آن قلمبه گویی و مطلق خوانی که گویا جزء لاینفک تأثیر مدون بود، در اینجا راه ندارد. از این رو علاوه بر ارزش ساخت سازی هنری کار این نمایشنامه نویس، از نظر موضوع و مضمون، یکی از مستقیم ترین توجهات به کلیت اساسی «نمایش ملی» است.

محیط اغلب آثار خلیج قهوه خانه ها، یا مراکز اجتماع و تفریح جنوب شهر است. این جا محل تلاقی آدمهایی است با خرده فرهنگی نازل که بدنبال يك لقمه قوت همدیگر را می درند یا می فروشند. و گرچه هر يك صاحب غنایمهای هستند، اما هیچ کدام پروای قصه دیگری را ندارند. در این انبوه که زمینه آن را نابلوی چرکین و دود گرفته اجتماع تشکیل می دهد، هر بار یکی از آدم ها جلومی آید، پررنگ تر می شود، و ما مسائل و ابتلاهای مبتدلی را دیدار می کنیم که در نفس خود ریشه های اجتماعی دردناکی دارد. مکالمات خلیج که خاستگاهش زندگی واقعی جنوب شهر است، اما نویسنده بدان ایجاز و اختصار درخشانی بخشیده، در هنگام خواندن، معمولی و عادی به نظر می آید ولی به هنگام اجرا رنگ و عمق فراموش نشدنی می گیرد، چرا که هر جزء آن دقیقاً با عوامل و عناصر صحنه و حتی دکور ربطی نهانی دارد. آدم های خلیج اغلب رانندگان اجتماع هستند که تماشای شان واجد ارزش جامعه شناختی و نیز فولکلور است: معتادان - پاندازان - بیکاران و فواحش در محیطی زنده و با گفتگوهای بس رنگ و بی قید و بند. شکفتن آن که بر فراز همه این چشم انداز رنگ نیر و مندی از شعر موج می زند.

«حالت چطوره مش رحیم» از گفتگوی چند نفر در قهوه خانه ای در جنوب شهر آغاز می شود. در این گفتگو که زمان ها با تردستی تغییر می کند از مردی به نام «مش رحیم» صحبت است که بدون علت خاصی می خواهد کار و کاسبی اش را ترك کند و برود، سپس مش رحیم وارد می شود و در مقابل پرس و جوی رفقا خوابی را که دیده بیان می کند. این خواب آشکارا معنی مرگ می دهد. مش رحیم قهوه خانه را در حس مبهمی که ایجاد کرده ترك می کند. لازم است یادآوری کرد که گفتگوها با رئالیسم دقیقی پرداخت شده، تمام تعابیر و اصطلاحات خاص مردم عامی محلات فرودست است.

«گلدونه خانم» باز در يك قهوه خانه می گذرد. سه مرد حدیث خود را بیان می کنند که گاه عیناً نمایش داده می شود. هر سه مرد را زن هایی آواره و بدبخت کرده اند، شور و ایمانشان را دزدیده اند. زن هایی که ملغمه ای از جذابیت و لطف درونی، یا شرارت و فساد محیط بوده اند. در پایان شبخ زنی (گلدونه خانم) ظاهر می شود که در يك تك گفتار همه سبجای آن سه زن را یکجا بر توافکن می کند: گلدونه خانم کلی که پرپر شد، خیری که به شرانجامید، آرزویی که نقش بر آب شد، فاحشه ای که حتی نام معصومش را گم کرده است. آن سه مرد گلدونه خانم را در تابوتی می نهند و تاریکی آنها را می پوشاند.^۱

«قمر در غرق» یکی از پر جاذبه ترین نمایش های معاصر ایرانی حاوی هشت صحنه از زندگی محلات و طبقات پست است.

فاحشه‌ها، پانداها، علاف‌ها، جاهل‌ها، کار آگاه‌ها. با طنزی در سطح که يك غم ژرف و گزنده را سرپوش نهاده است. یکی از کیراترین صحنه‌ها گفتگوهای يك دسته لات قمارباز است که قاپ در دست مراغه می‌کنند. دشنام‌ها مثل ضربات خنجر رد و بدل می‌شود و سرانجام یکی از طرفین قمار، در بازی دشنام می‌بازد. صحنه‌نهایی در يك غروب زعفرانی و مرکبار، کنار دیوار کوچه‌ای از شهر نو می‌گذرد. يك دسته معتاد نشسته‌اند، چرت می‌زنند و بریده‌بریده‌سخن می‌گویند. يك نفر گروهی را متهم می‌کند که نعشی را چند روز است نگه داشته‌اند و روزها با آن کاسبی می‌کنند. نش دارد بو می‌گیرد. آن مرد سهمش را می‌خواهد، والا به کلانتری خبر خواهد داد. سرانجام مصالحه اتفاق می‌افتد. نعش را به قیمت کمی به مدعی واگذار می‌کنند تا او هم چند ساعتی با آن کاسبی کند.

«پانوغ» باز در قهوه‌خانه‌ای در محله «شهر نو» روی می‌دهد. حرف‌های متفرق‌مشتری‌ها، درباره‌دروسی جوان و زیبایی به نام «زری»، کم‌کم شکل می‌گیرد. آنها از «حسین سبیل» صحبت می‌کنند که خاطر خواه زری است و برای آبروداری پیش او بریز و ویش زیادی می‌کند، و خیال‌دارد او را «بنشاند». حسین با قاپ عکسی از زری و يك بقیچه حمام وارد قهوه‌خانه می‌شود. عشق برای حسین نقطه ضعفی شده است. پا اندازها ازش تلکه می‌کنند تا برای زری مشتری نبرند. اما حسین دیگر سخت حساس و شکننده شده است. در پایان وقتی می‌بیند که روی تن یکی از دوستان صمیمی‌اش (عباس) عکسی از

زری خالکوبی شده - سندی بر بی وفایی زن - همه چیز را وا گذار می کند و بی سروصدا می رود. باید توجه کرد که این ماجرا در لابلای گفتگوهای بس خشن و تلخ آشکار می شود، نه به وضوحی که شرح داده شد.

از سایر کارهای اسماعیل خلیج است: صغرا دلاک - بابا شیر علی شبات . جمعه کشی - احمد آقا بر سکو...

(چند لحظه از پاتوغ)

حسین آقا	هرچی بهت می رسه، من دو برابر بهت میدم.
حسن	(کبریت می زند) روشن که نیست. معلوم نیست هنوز.
	(سیگار را روشن می کند)
شاطر	(به حسن) تو خودی رو ول کردی، غریبه رو چسبیدی؟
حسن	به جون شاطر گفتم (اشاره به حسین آقا) من از خدا می خوام.
احمد آقا	(به طنز) نه شاطر! حسن هم خودی هارو داره. فقط چیزی که هس جیش خالیه، نمی تونه ندید بگیره.
حسن	(ناراحت ... بر می خیزد) ... شوخی نکن دیگه احمد آقا! (حرکت می کند، دور می شود) اون وقت آدم بهش فحش می ده، بدش می آد. حالا خواهر مادرش رو می گم ها...

احمد آقا چیه؟

حسن	چته؟ (بر می گردد) قضیه جدیه دیگه. توهم اوفتادی رو دنده شوخی. اون وقت این هم (اشاره به حسین آقا) خیال می کنه من آدمی ام که واسه صنار سه شی
-----	---

بیشتر، بچه محلم رو بفروشم.
 احمد آقا این خودش تورو می شناسه. تو تا حالا داشتی واسه
 اون بابا قروغمزه میومدی.

کمی؟ حسن
 احمد آقا تو! پس اون همه نفت و لاعاب واسه چی بود؟
 حسن (عصبانی) ... شوخی نکن دیگه احمد آقا!

احمد آقا می خندد

حسین آقا گوش کن حسن!
 حسن می بینی آخه؟
 حسین آقا تا اون جاکه می تونی رأی زری رو بزن. من بهت
 می رسم.
 حسن بروی چشم. بابا دیگه بعد از ده سال این چیزهارو
 می فهمیم.

دستهایش را بهم می کوید. احمد آقا به تمسخر
 می خندد.

حسن (از کوره در رفته) هرهره! (هایش را بالا می آورد که
 حواله بدهد، پشیمان می شود. در همان حال سیگاری
 از جورابش بیرون می آورد. به سمت مشتری بر
 می گردد. روبه مشتری) به جون تو مثلن از تسوی
 خیابون آدم داره با دوتا آدم باشخصیت می ره از جلو...
 از عقب میاد هی شوخی می کنه.

قهوه چی (هارچه ای دردستشویی می شوید) اخبار سا نفرانسیسکو
 بفرست! به گوشیم.

قهوه چی عباس آقا دوسه روزه این جارو پاتوغ کرده. دیشب

- او مد این جا، ید به ساعتی نشست و...
 احمد آقا تا این جاش رو مامم می دونیم.
 حسین آقا خب؟
 قهوه چی (پشت سکو خم می شود) همش تو خودش بود.
 حسن اون همیشه خداش همین جوره.
 قهوه چی (دیده می شود) فهمیدم باز بهاره شده.
 حسین آقا این دفعه واسه کی؟
 احمد آقا همون که چشم توپی شه.
 قهوه چی قرار نبود از خبرهای من کش برین!
 احمد آقا چیزی های غریبی می گفت. می گفت می خواد بشونه.
 حسین آقا چایی.
 قهوه چی (تابلوی قهوه خانه را نشان می دهد) مجنون روبین.
 اونم دپدی.
 احمد آقا می گفت کارهایی که سبیل می کنه، ما کهنه کردیم.
 حسین آقا کدومش رو (می خندد)
 احمد آقا می گفت همه از این کارها می کنن. همه هم می تونن.
 بقچه حمومشون رو به همه نشون بدن.
 حسین آقا (دلخور، با لبخند زورکی) تو چی گفتی؟
 احمد آقا (با خنده) گفتم چیه عباس آقا؟ هوایی شدی؟ به این
 واون می پری؟
 حسین آقا (به مسخره) بعد اون چی گفت؟
 احمد آقا زد زیرش گفت نه جون احمد! اصلاً این جریانا نیس.
 چیزی که هس سبیل خیال می کنه بقچه نشون دادن
 افتخاره.
 قهوه چی (چای می آورد) احمد آقا! خو بیت نداره آدم این قدر

ساعی باشه بابا!
 شاطر عباس هم دلش می‌خواد جای سبیل باشه، نمی‌تونه.
 حقش هم نیس.
 حسین آقا (به احمد آقا) بعد تو چی گفتی؟
 احمد آقا گفتم...
 قهوه چی (به احمد آقا) می‌خواهی دعوا به پا کنی؟
 حسین آقا (زیر کانه) تو چند سالته؟
 احمد آقا (کیج) چه طور؟
 حسین آقا پنج ساله این محله اومدی، نه؟
 احمد آقا چیه مگه؟
 حسین آقا بیست و پنج ساله توی این محله‌یم. هنوز کسی نتونسته
 واسه ما رجز بخونه.^۱

* * *

از دیگر نمایشنامه‌نویسان معاصر که مجموعه نمایش سال‌های
 ما را رنگین‌تر کرده‌اند و برخی کارهایشان، می‌توان به شرح زیر نام
 برد:

پرویز هیاد (مستاجر - مردی که مرده بود و خود نمی‌دانست)
 محسن یلفانی (کارمندان روز جمعه - تله - آموز کاران)
 ابراهیم مکی (خلوتگاه - ترن - کله سفیدها - رضایک ایمانوردی)
 مصطفی جیمی (آناهیتا - نیاله - دست بالای دست)
 ناصر ایرانی (قتل - دریاپان - حفره - سه نمایشنامه کسالت آور
 - ما را مس کنید)

(۱) پاتوغ، مذکور، صفحات ۱۲ به بعد.

ناصر شاهین پر (معر که - آوازهای شب)
فرید - ده فرجام (خانه بی بزرگتر)
خجسته کیا (آهن - ستایش دریا)
غلامعلی عرفان (اسفندیار - مرگ همسایه - مطبخ)
عباس نعلبندیان (پژوهشی ژرف... - صندلی... - آکه برشت)
جواد مجابی (بدل چینی - ساتکین - توضیح واضحات)
صفی (سرپوش سری - بر موج کبود - قایقران رود پائیز)
ادسلان پودیا (تراژدی کمبوجیه - تراژدی افشین - آرش تیر انداز)
کودس سلحشود (ازدهای کوچک - آلونک).

نقد ادبی

يك فصل تازه می‌دمد از بهر نسل نو

يك نو بهار بهارود آهستن دود

نقی رفعت

۱- از نقد ذوقی تا نقد سنتی

نقد ادبی به معنا و ابعادی که امروز مراد ماست در ادبیات قدیم ایران سابقه نداشته است. موارد نقد گونه‌ای که در بعضی کتاب‌ها و رساله‌های قدیمی از قبیل چهار مقاله نظامی عروضی یا رساله رشیدالدین وطواط دیده می‌شود، و حتی کتب فنی‌تر نظیر المعجم فی معائیر اشعار العجم (شمس قیس) لباب الالباب (عوفی) و معیار الاشعار (خواجه نصیرالدین طوسی) از یکسو محدود به شمردن صفات و خصائل کلی و غیر دقیق مثل «سلیس و جزیل و بلیغ» است و از سویی بر شمردن صناعات شاعری یا نثر نویسی است، صناعاتی زود گذر که بسته به ذوق قلمزن، قابل تفسیر و تأویل و تعبیر است. بطور کلی در مقایسه با يك نقد امروزی، کمبود بزرگ این دست آثار بی‌توجهی سراسری به خاستگاه اثر - رابطه اثر با جامعه - و تأثیرات متقابل آنهاست. و آن

چه در آن‌ها امروزی‌تر می‌نماید مطالعه تحول اسلوب در رابطه با صنایع ادبی است. از هنگام پیدا شدن آگاهی اجتماعی و سیاسی در ایران (از اواسط قاجاریه) مقالات یا رسالاتی موجود است که در خود شائبه‌ای از نقد امروزی دارند. مثلاً بعضی نقدها که اسلوب مشکل و متکلف نویسندگان سنت کرا را مورد هجوم قرار داده‌اند؛ ولی همچنان این گونه اظهار نظر ها چون بر معیارهایی اصولی و علمی متکی نبوده بیشتر به اصطلاح «نقد ذوقی» به‌شمار می‌آید تا «نقد فنی»^۱ به لطف آشنایی با فرهنگ فرنگستان، اهمیت نقد ادبی به عنوان يك عامل اصلاح کننده ادبیات - حتی زندگی - مورد بحث قرار گرفت. میرزا فتحعلی آخوندزاده که آثارش اول بار این توجه را نشان می‌دهد معتقد است: «اول یورپا (اروپا) بدین نظم و ترقی از دولت فریتیکا (کریستیکا) رسید»^۲ میرزا فتحعلی بدین منوال نخستین کس از ایرانیان است که از يك عينك تاریخی و اجتماعی آثار ادبی را نگاه می‌کند (نمونه این نگرش در نقدی که بر شیوه نگاری روضه الصفا ناصری نوشته است پیدا است). ضمناً در میان سفارش‌های آخوندزاده می‌توان بسیاری نکات را یافت که امروز از بدیهیات نقد نویسی معاصر است از قبیل ارزش نمادها، هماهنگی صورت و محتوی، ربط منطقی و عقلایی اجزای اثر، یا ترجیح القای يك منظور بر تبلیغ آن. از طرفی با رسوخ افکار اروپایی، بسیاری از اصطلاحات فنی نقد وارد زبان محققان و منتقدان شد، با

(۱) عبدالحسین زرین کوب، نقد ادبی، مذکور.

(۲) اندیشه‌های آخوندزاده، فریدون آدمیت، ص ۸، ۱۳۴۹، خوارزمی.

شیوه‌های کهنه انتقاد در آمیخت و به تدریج گونه‌ای نقد فنی با زیر بنای اجتماعی و اخلاقی در آثار کسانی چون محمدعلی فروغی - تقی زاده - بهار - کسروی و دیگران پدید آمد که با وسعت و ابعاد بیشتری تا زمان ما نیز جاری و دائر است و کسانی چون پرویز خاقلری - علی دشتی و در سطحی اروپایی‌تر عبدالحسین زرین کوب بدان شیوه آثار را مورد ارزیابی قرار می‌دهند. بازی، ما این شیوه را که بر اساس داوری اسناد، مراجع، مدارک، سیر تاریخ ادبی، عیار سنجی زبان، صناعات کلامی و جهان بینی فلسفی، و بطور کلی معیارهای مستقل و عمومی است «نقد سنتی» اصطلاح می‌کنیم. و در مقابل تلاش گروهی دیگر را ذیل عنوان «نقد جدید» (به تعبیری که خواهد آمد) قرار می‌دهیم.



برای شناختن تفاوت ماهوی بین این دو گونه نقد (نقد سنتی - نقد جدید) لازم است به اختصار نظرات یکی از منتقدان برجسته این زمان را بررسی کنیم. «ولان بات منتقد فرانسوی که او را یکی از بنیان - گذاران «نقد نو» شناخته‌اند در بررسی نقداً ادبی اروپایی دو گروه متمایز را تشخیص می‌دهد و مشخصاتی را بر می‌شمرد که کلیت آن تا حدودی می‌تواند روشنگر بحث ما نیز باشد. این دو گروه عبارت است از نقد دانشگاهی و نقد تفسیری.

در باره نقد دانشگاهی می‌نویسد که «این نقد دست رد به سینه هر گونه مرا می زده است و مدعی شیوه‌ای است عینی... برنامه اعلام

شده نقد دانشگاهی تدوین دقیق وقایع زندگی و ادبی است، پس به مسئله «منابع» آثار شاعران و نویسندگان اهمیت بسیار می‌دهد، زیرا «سرمایه این نقد روش فلسفه اثباتی (یا تحصلی) است» اما این نقد چون بر اساس زاینده کی جزئیات ادبی استوار است ممکن است به معنای ذاتی اثر، یعنی حقیقت ادبیات پی‌نبرد زیرا «دست رد به سینه تحلیل ذاتی و درونی می‌زند».

درباره نقد تفسیری می‌نویسد که گرچه پیروان آن عقایدی متفاوت دارند ولی «وجه مشترک همه‌شان این است که می‌توان بینش آنان را، البته به شیوه‌ای آگاهانه زیر عنوان یکی از مرام‌های کنونی جای داد.» نقد تفسیری فقط روانکاوی نویسنده نیست، بلکه در واقع چیزی را بدائر اضافه می‌کند. منتقد تفسیری می‌پذیرد که «آن چه در مقابل او پایداری می‌کند و از دستش می‌گریزد موضوع تحقیق او یعنی ادبیات است و نه راز زندگی‌نامه نویسنده... بهمان اندازه‌ای که زبان قالب درونمایه‌هاست، نهانگاه مضامین دیگر نیز هست... پس کار نقد تفسیری افشای آن مضامین نهانی است که از نظر خود نویسنده هم پوشیده مانده است. منتقد نباید بگوید: این شعر زیباست. این جمله بسیار جاهلانه و حکایتگر ناتوانی اوست. زیبایی‌های يك اثر نهفته را می‌توان بدون مثله کردن آن، هویدا ساخت. جستجوی معانی، به دستیاری صنایع ادبی، خرافه‌ای کشته مبتذل. بطور کلی نقد تفسیری بر تحلیل ذاتی و درونی اثر تأکید می‌کند، عیار پژوهش را از اندرون اثر بر-

می‌گزینند و بر اساس مرامی صورت می‌گیرد.^۱

گروهی که، آنان را پیروان نقد سنتی یا به اصطلاح رولان بارت «نقد دانشگاهی» دانستیم بیشتر در قلمرو اصول و مسلمات ادبی و بر اساس تحقیق عینی و تاریخی آثار کار کرده‌اند. این چنین است که بقولی عمده کارشان عبارت از مرمت عمارات قدما، یعنی نقد و تصحیح متون قدیمی شد^۲

و اما در موارد انگشت شماری که به کاوش در آثار متأخر می‌پرداختند از یکسو نویسنده چنین نقدی یا به به به و چه چه گویی می‌پرداخت و بابکار بردن عباراتی غلو آمیز شاعر و نویسنده مورد نظر خود را به عرش علین می‌رساند... از سویی دیگر این نقدها بیشتر شکل شرح اغلاط دستوری و املائی را داشت^۳.

به دلایل یاد شده پیروان نقد سنتی و دانشگاهی ایران نه تنها نتوانستند ادبیات را از رکود و جمود عارضی اش رهایی داده پشتیبان نهضت نوی گردند، یا نو قلمان را راهنمایی و یاری دهند، بلکه اغلب خود نقش مخالف هر گونه نوگرایی و تجدد در ادبیات را به عهده

(۱) نقد تفسیری، رولان بارت، ترجمه محمد تقی غیائی، ۱۳۵۲، امیر کبیر. صفحات ۳۶ - ۳۵.

(۲) نقل قول از زرین کوب «نقد ادبی» که گفته تقی رفعت را درباره محققان معاصرش تأیید کرده است.

(۳) صور و اسباب، اسماعیل نوری علاء، ۱۳۴۸، بامداد، ص ۱۰.

گرفتند^۱. در بیشتر پژوهش‌های انتقادی فروغی - بهار - تقی‌زاده - قزوینی یا کسروی دوجنبه کلی چشمگیر است:

الف - بررسی و تحقیق و موشکافی در ابهامات سرگذشت، اب کلمات و اشعار سخنوران کهن.

ب - استخراج نتایج جادو دانی اخلاقی، فلسفی، میهنی و اجتماعی که دربرخی موارد با اصرار و ابرام زیاد بدست آمده است.

۲- نقد جدید

الف - تقی رفعت

سایه‌ای از نقد تفسیری، یعنی نقدی که به اعتقاد رولان بارت، براساس انتخاب معیار از ذات اثر مطروح و به ملاحظه مرام منتقد، وبطریقی پویا عمل می‌کند، نخستین بار در نوشته‌های تقی رفعت دیده می‌شود و از این‌رو رفعت را می‌توان آغازکننده نقد جدید در ایران دانست.

رفعت از همکاران نهضت خیابانی در تبریز بود که در واقع دستگاه تبلیغات و مطبوعات او را اداره می‌کرد و برخی نطق‌های پیچیده و فنی او را می‌نوشت. و سرانجام پس از شکست نهضت، در جوانی به سن ۳۱ سالگی خودکشی کرد. نوشته‌اند رفعت به سه زبان فارسی، فرانسه و ترکی شعر می‌نوشت. در روزنامه «تجدد» و مجله «آزادیستان» هم

(۱) برای نمونه ر. ک. همین کتاب، فصل دوم، تحقیقات ادبی و تاریخی.

که به سردبیری او منتشر می‌شد، اشعاری با مصرع‌های نامساوی و مدعای نوجویی چاپ شده است. اما شاید درخشان‌ترین جنبه کار رفعت عقایدی باشد که ضمن یا پس از مناقشات قلمی با مطبوعات تهران و از جمله ادبای «مجله دانشکده» تهران (به مدیریت محمد تقی بهار) ابراز داشته است. این عقاید در یک سلسله مقالات منعکس است. نویسنده با نگارشی هیجانی که آهنگ کلام با ضرباهنگ احساس همخوان است و شاید تا آن موقع در جدل‌های ادبی و مطبوعات فارسی بی‌سابقه بوده است، نظرانی برتر از مدعیات محدود حریفان ابراز کرده است.

توجه تقی رفعت در این مقالات همواره به مبادی کار است. او نیازهای زمان و اقتضاهای محیطی را که دستخوش انقلاب سیاسی است می‌شناسد. می‌داند که: «جهان متمادیاً در تبدیل و تحول می‌باشد. در عالم وجود و بقاء، انقلاب و تکامل و بنا بر این تجدد، یک تجدد همیشه خرم و زنده، یک تجدد غیر مفارق حیات موجود است. و بعد، تابع موجبات این مشاهده خود بشویم و چیزی را که چشمان ما دیده‌اند باور کنیم».

طی همین جملات مبانی منظم فکری تقی رفعت چهره می‌نماید. او بر اساس تکامل طبیعی که انگیزه مرام‌های فکری جدید بود، برای ادبیات نیز یک «نوجویی مدام» یا «همیشه خرم» تقاضا می‌کند. البته رفعت از تکامل آغاز می‌کند ولی آن را بدون انقلاب ناقص می‌بیند. و در این جاست که از هم‌عصرانش پیش می‌افتد. زیر آن‌ها استدلال می‌کردند ما تابع سیر تکاملیم، باید تکامل به ما اجازه دهد. و رفعت

درمقابل این «مخترعان رقص خرچنگی» استدلال می‌کند: «همچنان که محیط ما را پرورش می‌دهد، محیط دیگری هست که ما باید آن را کامل کنیم.» و مثل می‌زند پرنده‌ای را که پرواز نکند و عذر بیاورد که پرواز باید مرا حرکت دهد.

نمونه‌ای از شیوه نقد رفعت را در بحثی راجع به «سعدی» می-

یابیم.

در سال ۱۲۹۶ شمسی، در روزنامه «زبان آزاد» مقاله‌ای زیر عنوان «مکتب سعدی» انتشار می‌یابد که ضمن آن به سعدی و مقام وی حمله شده بود. طبعاً دیگر مطبوعات تهران به دفاع از سعدی که دژ کهن به‌شمار می‌آمد تاخت شدیدی به نویسنده مقاله بردند. مایه اصلی بحث این بود که مخالف می‌گفت سعدی هنر و فضیلتی به مردم نمی‌آموزد و یکی از عوامل انحطاط روحی و اخلاقی ایران است، و به عنوان شاعر خوب فردوسی را مثال می‌زد. موافقان سعدی هم سعی می‌کردند از میان نوشته‌ها و سروده‌های شاعر شیراز نمونه‌هایی که در آن آموزه‌های اخلاقی یا اجتماعی مضمّن است بیابند و به رخ حریف بکشند. تقی رفعت در روزنامه تجدد به عنوان طرف سوم وارد بحث می‌شود و سعی می‌کند هر دو طرف را به سطحی اصولی‌تر رهنمون شود. به عقیده رفعت با این نحو استدلال می‌توان فردوسی را نیز محکوم کرد. یا براساس استدلالی که به نفع فردوسی می‌شود می‌توان سعدی را نیز تبرئه کرد. به سطور از نوشته‌های او که حاوی پرهانی ناقدانه، همساز با يك شیوه خطابی پرشور، است توجه می‌کنیم:

«ادعای اعظم خصم شوریده «مکتب سعدی» این است که منشاء کل بدبختی‌های ملی و اجتماعی ماسعدی است... دقت کنید - يك صمیمیت صریح، هیچ نباشد، يك فریاد صمیمی که از ته يك سینۀ متأثر از آلام اجتماعیۀ ما فوران می‌کند [لکن] يك افراط، يك غلو در این فکر حس می‌کنید، ولی این اغراق و افراط ناگزیری است. هردفعه که از چندین علت يك معلول مشخص، فقط يك علتی را مجرد و منفرد [سازید] این خطای افراط یا تفریط را مرتکب خواهید شد... محرر «مکتب سعدی» شایان تحسین است. حرف جسورانه‌ای زده... این عصیان لازم بود، انقلاب سیاسی ایران محتاج به این تکمله و این تمه بود... جوانان به قلعه استبداد و ارتجاع ادبی اکنون می‌توانند تاخت برند. صدای توپ و تفنگ محاربات عمومی در اعصاب ما هیجانی را بیدار می‌کند که زبان معتدل و موزون و جامد و قدیم سعدی و همعصران تقریبی او نمی‌توانند...»

اما مدعی سعدی، به زعم رفعت، ناگهان دچار اشتباه می‌شود و «به پرچم انقلابی خودش خیانت می‌ورزد. معلوم می‌شود نقشه کاملی را برای عصیان ناگهانی خودش ترتیب نداده» که می‌خواهد زیر چادر ایللیاتی و در خانه دهاتی و در کنج قهوه‌خانه «با لحن و آهنگ دلیرانه و روحبخش از شاهنامه عزیز و محبوب» شعر خوانده شود... «آنچه در حق سعدی گفته شد در حق فردوسی نیز وارد است... ما خوب می‌دانیم که روح يك ملت قدیم نمی‌تواند با حالت «رُزق جدید، یوم جدید» به سر برد، ذخیره کافی احتیاج دارد و از این لحاظ مقام سعدی از فردوسی کمتر نیست» شعر فردوسی برای تحریک «عصیت ملیت و قهرمانی باستانی» و شعر سعدی برای «تفلسف و تلذذ روحانی» هردو لازم است ولی «وقتی می‌خواهیم آلام امروزی، احساسات معاصر و احتیاجات نوانو خودمان را

تجدیدکنیم چیزی نخواهم یافت و این است دلیل عصیان ما...». این عصیان که از فقر روحانی جوانان سرچشمه می‌گیرد، به هیچ یک از بزرگان ادب قدیم ابقاء نخواهد کرد «نجات آنان در موفقیت یافتن این عصیان است» یعنی آن‌ها می‌توانند در مقدمه یک روند تکاملی قرار گیرند که در سیر امروزی‌اش «انقلاب فکری و ادبی، انقلاب سیاسی و اجتماعی را تکمیل کرده باشد... این است که عجبالتاً به‌ما جوانان مضطرب و اندیشناک این دورهٔ انتباه صحبت از سعدی و حافظ و فردوسی نکنید، به ما معنی حیات را شرح دهید» زیرا ما جوانان این عصر «مریض و مضطربیم. دواي درد و اضطراب‌مان در این اشعار که اجدادمان را پیر کرده‌اند، موجود نیست...»

و سرانجام خود در مورد سعدی قضاوتی ناقدانه دارد: «سعدی یعنی یک مرد هوشیار، یک ایرانی به‌دارکننده و دانشمند زمان خود، یک شاعر مهرورز، یک ادیب نکته‌سنج، یک نثر نویس ظریف، یک ناظم صنعتکار و یک متفلسف تجددخواه - نسبت به محیط روشنایی‌ها داشت - کلمات حکیمانه را با یک نوع *Diletantisme*^۱ مشرقی مآبانه به رشتهٔ نظم و نثر کشیده بود...»

بحث دربارهٔ تقی‌رفت را به‌همین جا می‌گذاریم و فقط در پایان به برخی اصطلاحات خاص او اشاره می‌کنیم. گروهی از این اصطلاحات یا تعابیر برای نخستین بار به وسیلهٔ رفت در بحث نقد ادبی به کار رفته است. گروه دیگر که در تشریح اوضاع اجتماعی استعمال شده، سال‌ها بعد، و هم امروز، به خصوص در نوشته‌های به اصطلاح «داغ و

جوان، تقلید شده می شود. از ادبای زمان «ذهنیت بیدار» و «صمیمیت صریح» می خواهد، می داند که با «سرخاب معاصر» نمی توان «ساختمان» قدیمی را تجدید کرد. ادیب و شاعر «پیر و نیست، پیشواست». «نمی توانیم ادبیات را از هیئت اجتماعی دور نگهداریم» و سرانجام تجدید در ادبیات از سه نظر اساسی مورد تدقیق قرار می گیرد «از نظر شکل - زبان - اسلوب» و نیز معانی و تعابیری چون: عصیان ادبی - احساسات معاصر - احتیاجات نوانو - عصیت ملیت - اضطراب عصر...

این ها برخی از شکوفه هایی هستند که رفعت در چشم انداز فصل تازه برای نسل نو می دید.^۱

ب - نیما یوشیج

با شکست نهضت خیابانی و خود کشی تقی رفعت کوشش در ساختمان یک نقد کارساز امروزی، در تنها مجرای صحیحش، ظاهراً متوقف شد. ولی مقارن با خاموشی رفعت، نیما یوشیج قلم به دست گرفته بود. نخستین اشارات نیما را به مسائل نقد ادبی در نامه های او که از سال ۱۳۰۰ به بعد نوشته شده می یابیم؛ گرچه این نامه ها

(۱) مطالب راجع به رفعت مأخوذ است از یحیی آرین پور، مجله جهان نو، شماره های ۳ و ۴، ۱۳۴۵. این مطالب با حذف قسمت هایی در کتاب «از صبا تا نیما» آمده است. از خدمات بزرگ آقای آرین پور باز شناساندن تقی رفعت به ایرانیان بوده است.

جای مطالعه مستقی در باره آثار و افکار تقی رفعت در میان متون امروزه خالی است.

انتشار نمی‌یابد و در نتیجه عکس‌العمل عمومی در قبال آن متوقع نمی‌توان شد. (البته شعرهای نیما که برپایه همان موازین ساخته و منتشر می‌شد، اغلب بحث‌انگیز بود.) اولین اثری که نیما در زمینه شناخت هنر و معیارهای ادبی انتشار داد سلسله‌مقالاتی به نام «ارزش احساسات» بود که به سال‌های ۱۳۱۸ - ۱۳۱۶ در مجله موسیقی چاپ شد. در طی سال‌های بعد این‌جا و آن‌جا به انتشار رسالات نقد گونه خویش نظیر «حرفهای همسایه» یا «تعریف و تبصره» و بالاخره نامه معروفش به «شین پرتو» دست‌زد. در این آثار در تلو تئوری‌های شعری، معیارهای نقد ادبی، در احاطه يك جهان‌بینی و زیباشناختی که بسیار به‌منش‌های، تقی‌رفت شباهت دارد متجلی است. طبیعی است که نیما بر خلاف رفعت وقت آن داشت که خود در زمینه نظریه‌هایش آزمون کند و توفیق مکتب او در نسل بعدی، پیروزی و عمومیت نظریه‌های او را به دنبال داشت.

نیما حمله خود را با محکوم کردن شیوه انتقاد مألوف می‌آغازد: «انتقادات و پیشنهادهایی که به‌طور نظری در خصوص تجدد ادبیات ما می‌شود، اساس مطالعات خود را فقط روی مقررات کلاسیک و آثار ادبیات قدیم فارسی و عربی گرفته، بعد با مقدماتی تصویری و فلسفی مآب که با جریان‌های جدید ادبیات دنیایی آشتی و آشنایی ندارد، به آن چاشنی می‌دهد، بدون بصیرت علمی در خصوص علل اجتماعی انواع ادبی و اسلوب‌های پیداشده در آن، در واقع انتقادات ما تعبدات قدماء

را می‌خواهد بر ذوق و فهم جوانها تحمیل کند،^۱ تاخت دیگری که نیما بر عادات روز می‌کند، رد رومان‌تیسیم و سانیما‌تالیزم رایج است که ادبیات روز را کلیشه‌ای و یکنواخت ساخته بود: «من نه مثل موسه عشق می‌ورزم، نه حس لامارتین را دارا هستم که مراد از آن عشق اول جوانی باشد و از سادگی بیشتر ناشی می‌شود.»^۲ این جبههٔ پر خاشاکر همواره مقدمهٔ ورود نیماست به اصل بحث در رسالاتش. اما در متن، فوری‌ترین اهتمام او تعیین قرارگاه هنرمند در زمان و مکانش و سنجش موقعیت مادی او نسبت به وضعیت روحانی هنر است. در رسالهٔ «تعریف و تبصره»^۳ در موضوع «مبایذ مادی و صوری و موضوع هنر شعر و هدف‌های آن» می‌نویسد: «مبایذ شعر مادی خواهد بود [اما] وقتی که شعر را در حد اصالت آن بنگریم صوری قلمداد می‌شود.» مقصود نیما در واقع تفکیک دو نوع برخورد با شعر است، برخوردی از نظر اجتماعی (مبانی مادی) و برخوردی از نظر فنی (مبانی صوری). در نامه‌ها و رسالاتی که میان سال‌های ۱۳۰۰ - ۱۳۱۸ نوشته به وضوح اصطلاح «طرح وضعیت» را به کار می‌برد و آن را زیربنا و انگیزهٔ کار ادبیات در فراگرد کلی زندگی و بر تافته از

(۱) ارزش احساسات، به کوشش ابوالقاسم جنتی عطایی، ۱۳۳۷ صفی علیشاه، ص ۱۴۲.

(۲) دنیاخانهٔ من است، ص ۱۱۰، نامهٔ مورخ ۱۳۰۹/۷/۲۰، زمان، ۱۳۵۰.

(۳) این رساله به همراه چند رسالهٔ دیگر نیما در مجموعه «یادداشتها» چاپ شده است، امیرکبیر، ۱۳۴۸ - بیشتر اقوال نیما از این مجموعه نقل شده است.

مناسبات اجتماعی و «محصول زمان» می‌داند. به تکامل هنری معتقد است و می‌نویسد «هر کار بعدی در عالم هنر از يك کار قبلی آب می‌خورد» اما در عین حال «ما با قدیم رابطه نداریم، قدیم محصول سلیقه‌های طبقات حاکمه بوده است».

بدین ترتیب تجدد پاسخ انسان آگاه به ضرورت تحول است. نحوه برهان‌آوری نیما در این جا شباهت تامی به رفعت دارد: «هر وضعیتی ثمره مخصوصی دارد. اراده‌ای موجود به حال خود و مستقل بالذات وجود نداشته و ندارد که در وضعیت دخالت کرده و حتماً کار را موافق با مرام انسان انجام بدهد، بلکه انسان هم جزئی از وضعیت است». با این همه گرچه انسان جزء وضعیت است اما دست و پا بسته آن نیست، زیرا «ممکن است در وضعیت اعمال نفوذ کند». نیما در بحث هدف شعر که آن را با اصطلاح قدیمی «غرض» مترادف دانسته با نقل اقوالی از هگل، فویرباخ و مادکس بر جنبه متعهد هنر تاکید می‌کند. اما در ضمن از افراط‌گری‌های مادیون تن می‌زند و به مسخره از منتقدانی می‌گوید که می‌خواهند عشق و روح و خیال را به این تقصیر که جنبه «ایده‌آلیزم» دارند از فرهنگ لغت حذف کنند. تخیل را در چارچوب شناخت زندگی و شکوفائی «شخصیت هنرمند» لازمه «شکوه صنفی» هنر می‌داند. هنرمند عکاس واقعیت نیست «عمل نفس با اثرات خارجی يك عمل امتزاجی است» بنابراین «عمده یافتن است، در شکل زندگی و زمان زندگی، با یافته‌های خود بودن. باید درست و حسابی محصول زمان خود بود، که این معنی بدون سفارش صورت

بگیرد» به لطف این استقلال روحی «ادبیات عالی جز محصول يك وجدان عالی نمی تواند باشد...»

در نامه به «شین پرتو»^۱ - خود نمونه ای از نقد جدید به دست می دهد و ضمن بحث معیارهای نقد ادبی سنتی را، که هنرهای کلامی باشد، به عنوان موادی که به مضمون قوت می دهد به جای خود تأیید می کند، اما می نویسد «عمده دادن فرم به کل اثر و نشان دادن هر شخص به جای خود، و بطور کلی ساختمان هنری است. «شعر باید نشانه هایی داشته باشد. در زیر ابر بخار، طرح و گره ای از ساختمانی خبر می دهد...»

نیما عیارسنجی فنی ادبیات عهد خود را که در بند زیبایی های زبانی است نفی نمی کند، فقط آن را بطور معکوس مطرح می سازد، به عنوان مرحله ای در سیر تکامل يك مسیر که هدف آن القای معناست. «هنرمند در هر مرحله به چیزهایی خود را نیازمند می یابد که در مرحله دیگر است. مثلاً از معنی به کلمه و از کلمه به دانستن طرز ترکیب آن و [از] اثر فونتیک آنها به فصاحت و دستورهای صرفی و نحوی آن، پس از آن به وزن و قافیه، به شکل و سبک تا به آخر...»

بدین گونه زبان وسیله است، اما از آن جا که باید خود به مضمون قوت دهد، و کلاً به صورت هدف درمی آید. هر گونه «اسباب و وسائل» در دست شاعر به منزله «اسباب سازندگی» است. پس کلمات ادبی و غیر آن ندارند، نازکی موضوع و مضمون نیز شرط کافی

نیست. تجدد در سطح و عمق ادبیات به نظر نیما تغییری جامع الاطراف است «ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود، موضوع تازه کافی نیست و نه این کافی است که مضمونی را بسط داده به طرز تازه بیان کنیم... عمده این است که طرز کار عوض شود و مدل وصفی و روایی به شعر بدهیم، و آن را به «زبان محاوره» و «لحن «دراماتیک» نزدیک کنیم. بیشتر بحث‌های نیما به بهانه شعر صورت می‌گیرد، ولی حرفهایش، اساساً جنبه عمومی و سراسری دارند. بخشی از نظرانش به داستان نویسی و نمایشنامه نویسی و حتی برقص و ترانه معطوف شده که برای عصر او تازه و عموماً منطقی است.

ج - فاطمه سیاح

دیگر از نخستین کسانی که به مبادی و اساس نقد جدید توجه نشان داده فاطمه سیاح است که اول بار در اولین کنگره نویسندگان ایران (۱۳۲۵) ضمن خطابه‌ای اصول چنین مکتبی را مطرح کرده است. سیاح که مسلماً به اصول دنیایی نقد هنری و ادبی روزگار آشنا بوده و بخصوص مطالعات کافی در زمینه نقد رئالیسم سوسیالیستی داشته است اصولاً انتقاد ادبی را به سه نوع خاص تقسیم می‌کند:

انتقاد ثئوریک - انتقاد سنجشی و تفسیری - انتقاد انتظامی (نورماتیف)
سیاح بدو تحقیق ادبی را جستجوی «طرق و راه‌های تکامل ادبی در زمان‌های گذشته» می‌داند، و بدین گونه آن را از شمار نقد جدید کنار می‌گذارد.

اما انتقاد تئوریک یافتن طرق جدید تکامل و نمایاندن معایب و محاسن یک اثر ادبی و کلیه ادبیاتی که در یک جهت سیر کرده است بمنظور اصلاح آن می باشد، همچنین تعیین موضوع هایی که باید مورد بحث قرار گیرد، بدین معنی که تعیین مجموعه افکار و منظور هایی که باید در هر دوره ادبیات منعکس و پیروی بشود از وظایف اصلی آن است. انتقاد در عین حال که ادبیات را از نظر ایده تئوریک و تشخیص موضوع راهنمایی می نماید، همچنین اصول ایجاد آن را در شکل و قالب ادبی تذکر می دهد...

اما در باره انتقاد سنجشی و تفسیری که می تواند به عنوان فنی مستقل یا فنی مکمل انتقاد تئوریک به کار رود چنین می نویسد: «انتقاد فقط در ایجاد جهان بینی که پایه و اساس سبک هنرمندان به شمار می رود کمک نمی کند. انتقاد بلاواسطه در خود شکل یک اثر ادبی مؤثر است.» وظیفه انتقاد سنجشی تشخیص «درجه مطابقت بین آن چه یک نفر هنرمند قصد داشته است در اثر معینی جلوه گر سازد، با این که چگونه و تا چه حد قادر به نیل بدین مقصود خود گردیده است» می باشد. «بدیهی است که منتقد با تشخیص و تعیین مطابقت بین مقصود مؤلف با چگونگی ایجاد آن می تواند ماهیت حقیقی هرائر و ساختمان، و منشاء و کلیه خواص آن را توضیح و تصریح نماید...»

و بالاخره درباره انتقاد انتظامی که آن را «بفرج ترین و پر-مسئولیت ترین انواع انتقاد» و «مظهر نوع خالص انتقاد تئوری» می داند چنین می نویسد:

فرق بین انتقاد سنجشی و تفسیری و انتقاد انتظامی در این است که انتقاد سنجشی و تفسیری اثر ادبی را از نظر تصریح و توضیح افکار و طرز بیان آن مورد مذاقه قرار می‌دهد، در صورتی که انتقاد انتظامی قواعد و اصول و هدف‌هایی وضع می‌کند، که باید مجموع ادبیات و صنایع ظریف از آن تبعیت نماید. این انتقاد زمینه و ثنوری ترقی و تکامل صنایع ظریف و ادبیات عصر خود را طبق تمایلات و افکار فلسفی جامعه، یا طبقه‌ای که ادبیات را به وجود می‌آورد، فراهم می‌کند. انتقاد انتظامی نظریات و سلیقه آن جوامع را نسبت به ادبیات و وظایفی را که برای هنرمندان قایل می‌گردند تحت قاعده و انتظام درمی‌آورد... انتقاد انتظامی در شکل و قالب ظاهری هم... تا آن حد که شکل و قالب ظاهری تابع مضمون و معنی است و با آن بستگی غیرقابل انفکاک دارد تأثیر می‌نماید

سیاح در این جا به يك نتیجه دقیق می‌رسد و اساس و پایه هر سبك با جهان بینی خاص هنرمند ارتباط دارد.

چنان که ملاحظه می‌شود نوع برداشت فاطمه سیاح منظم تر و به نقد امر روزی نزدیک تر است، با این حال او لا باید فراموش نکرد که عمل انتقاد انتظامی که در دوران اوج ژدانف در شوروی مورد بهره برداری بود، می‌تواند مورد سوء استفاده قدرت‌ها قرار گرفته و به شکل يك کار اداری و بیرون از جهان ادبیات انجام گیرد. ثانیاً سیاح آشنایی خود را با ثنوری‌هایی که دیدیم کمتر به منصفه عمل آورده و بدین لحاظ تأثیری اساسی که می‌توانست، بر معاصرانش نگذاشته است. مجموعه مقالات دکتر فاطمه سیاح پس از مرگش جمع‌آوری

و زیر عنوان «نقد و سیاحت»^۱ چاپ شده است. در این کتاب بخصوص دانش سیاح در اطراف مکتب‌های ادبی، بویژه رومان‌تیسیم در نالیسم چشمگیر است. او از نخستین کاشفان «نیما یوشیج» است. یکی از جالب‌ترین مقالات وی پاسخی است که در باب «کیفیت رمان» به عقاید قشری احمد کسروی داده است. مقاله در ۱۳۱۲ نگارش یافته و حاکی از معرفتی همه جانبه و کمیاب در عهد خویش است.^۱

۳- بدنبال نیما

نیما گرچه در امر نقد ادبی نظریه پرداز بود لکن جز در چند مورد آثار ادبی را مستقیماً مورد تجزیه و تحلیل قرار نداد. اما عقاید او بعدها، وبخصوص در سال‌های ما، مورد استناد و استفاده منتقدان حرفه‌ای قرار گرفت.

میان سال‌های ۱۳۱۵ تا ۱۳۴۰ نقد ادبی به تدریج در مطبوعات راه گشود. اما از منتقدان حرفه‌ای که کار نقد را بر مبنای اصول پویا و بر حسب آثار مورد ارزیابی، دنبال کنند خبر چندانی نداریم. با این همه در بررسی باورهای گوناگون به زمینه‌های قابل تأملی بر می‌خوریم. از میان منتقدان پرکارتر پس از نیما می‌توان از احسان طبری و تاحدی مرنّی کیوان یاد کرد و از منتقدانی که کهکاه نوشته اند آل احمد با دو نقد متجدد درباره «هدایت» و «نیما» متمایز است.

احسان طبری

نخستین نقدهای امروزی احسان طبری از حدود سال ۱۳۲۵ (از جمله يك بررسی جدید درباره آثار صادق هدایت) در مجله «مردم» به چشم می خورد، سلسله مقالات طبری که در آن گاه يك اثر در مرزهای خود آن بررسی شده و گاه صاحب اثر به عنوان يك پدیده در متن تاریخ تجزیه و تحلیل می شود تا امروز نیز (و عمدتاً در مجله دنیا) ادامه یافته است. برداشت های طبری اساساً نکته بین و نو پسند است، اما این خصیصه در زمینه يك نگرش کلی اجتماعی و تاریخی قرار می گیرد و به این طریق این نکته بینی ها یا نویابی ها وسیله يك فلسفه مرامی بازنگری و کنترل می شود.

طبری در این ردیف پژوهش های فرهنگی و اجتماعی خویش دارای اهتمام های خاصی است، خود وی این اهتمام ها را در جایی چنین توصیف می کند:

در این بررسی ها کوشش شده است انبوه فاکتوگرافیک با سیستم بندی منطقی و براساس تحلیل ناشی از جامعه شناس علمی عرضه گردد. نهایت آن که در این کار چند چیز مراعات شده است:

نخست این که مسائل مطروحه حتی المقدور و تا آنجا که منابع و کتب در دسترسی نگارنده بوده همه جانبه بررسی شود.

دوم این که تحلیل منطقی از درون نسج مشخص فاکتو-گرافیک بیرون آید نه آن که بر آن از پیش تحمیل شود.

سوم این که اینکار با احتیاط انجام گیرد و از الگوسازی و منظره پردازی های مصنوعی پرهیز گردد.

چهارم این که تحقیق گذشته وسیله بسیج معنوی معاصران برای حرکت به جلو قرار گیرد، آکادمیک، کتابی و کابینه‌ای نباشد و در آن اخگری از احساس انسانی، ایرانی و انقلابی بسوزد.^۱

شك نیست که منتقد همین منش را در انواع گوناگون نقد و تحلیل و بررسی اعمال می‌کند. بیجا نیست که چند سطری نیز از یکی از بررسی‌های او نقل شود، به قصد نشان دادن نوع توجه او به موضوع و همچنین شیوه ویژه نگارش او.

میان «آزاد اندیشی» و انکار مطلق مذاهب (آته‌ئیسم) تفاوت است. آزاداندیشی منکر پایه‌های اساسی جهان‌بینی مذهبی یعنی اعتراف به وجود صانع و قبول ضرورت پرستش نیست. ولی بسیاری از دعاوی و رسوم و آداب دین را منکر است و شكوك زیادی بر جهان‌بینی مذهبی وارد می‌سازد. نظر بلند و مشرب و وسیع يك آزاد اندیش مانع آن است که وی به قیود و خرافات گردن نهد. در تمام ادوار تاریخ، هوشمندان جهان بازهرخنداستهزاء به خرافات دین و عصبه مذهبی نگریسته‌اند. در تاریخ دیرنده فرهنگ ایران دوتن تاحد اظهار نظرهای فوق‌العاده جسورانه در این زمینه پیش‌رفته‌اند. یکی از آنها خواجه ابوالفتح عمر خیام نیشابوری است و دیگر خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی که باطنزی دلاویز و رمزی آشکار شکیات «خطرناك» خود را در آثار خویش منعکس کرده‌اند.^۲

(۱) احسان طبری - برخی بررسی‌ها درباره جهان‌بینی‌ها و جنبش‌های اجتماعی در ایران، ۱۳۴۸، پیشگفتار.

(۲) برخی بررسی‌ها، مذکور، مبحث «آزاداندیشی خیام و حافظ» صفحه ۳۴۱.

۴- درسال‌های ما

از سال ۱۳۴۰ به بعد رونق مسائل ادب و هنر، نقد ادبی را به صورت یکی از بخش‌های پر خواننده مطبوعات درآورد، بطوری که بیشتر ادیبان در این زمینه طبع آزمایی کردند. از سویی مجله نسبتاً محافظه کار «راهنمای کتاب» همت به نقد آثار به سبک سنتی گماشت و از سوی دیگر چند تن از ناشران اقدام به چاپ جزوه‌های فصلی کردند که یکسر به نقد کتاب اختصاص داشت. مجلات و جنگ‌ها نیز هریک گوشه‌ای را به نقد اختصاص دادند که از پر خواننده‌ترین بخش‌های آنان بشمار می‌رفت.

نقد ادبی درسال‌های ما، در پی ترجمه نقدهای غربی و آشنایی با نظریات ناقدان و نظریه‌گذاران آن‌سامان رنگ‌تند غربی پذیرفت. حتی در آثار نقد گونه محقق معروف اسلامی علی شریعتی نیز این معیارها عملاً بکار رفته است.

به هر حال به همپای طرح معیارها و ضوابط تازه، جنبه سنتی تحت‌الشعاع گرایش‌های جدید قرار گرفت.

در این زمینه از منتقدانی که استمرار در کار نقد نویسی به آنان جنبه رسمی و حرفه‌ای می‌دهد، می‌توان از این عده نام برد:

محمد حقوفی (منتقد شعر) که یک سلسله مقاله نظری درباره مبانی شعر جدید، برگزیده‌ای انتقادی از کارنامه شعر نو و چندین نقد بر آثار شاعران معاصر تحریر کرده است.

حقوقی علاوه بر آن کتابی به نام «چهره‌های شعر امروز» دربارهٔ شاعران و رسالهٔ مستقلی دربارهٔ شعر «احمد شاملو» به چاپ رسانیده است.

یدالله «ویایی که ضمن مقالاتش يك طرز فکر جدید ادبی (شعر حجم) را نیز اعلام کرد.

مجموعهٔ مقالات ادبی و هنری رؤیایی در دو کتاب قطور به نام‌های «هلاک عقل به وقت اندیشیدن» و «از سکوی سرخ» منتشر شده است. رؤیایی دارای نثری محکم و بدیع است، پلی میان استواری نثر کهن و جهش‌های زیباپسندانهٔ نثر نوین. به عنوان نمونه در مقاله‌ای زیر عنوان «فروغ، دوام حیثیت آدمی است» دربارهٔ شاعرهٔ در گذشته چنین می‌نویسد:

چه ضرورت غمناکی به من تحمیل می‌شود که در چند سطر و چند ساعت، صورت سریع او را در این احترام نگاری رسم کنم. من که زیر ضربت مرگ هستم، از او که خاطرهٔ بی‌مرگی برجای می‌نهد سخن چگونه بگویم؟... روحیهٔ او به کرم باز می‌شد و او کریمی استثنایی بود. «هر گوشه‌ای از دنیا، آن که هول دارد و از دست نمی‌دهد، بمن توهین می‌کند» به ویژه لحظه‌هایی را که با هم می‌زیستیم و هنگامی که شاعران جوان‌تر را داوری می‌کرد، انگار جوانی را به داوری می‌نشانند. با نگاه کبوتر و دهان ماهی حرف می‌زد که معنای بیگناهی بود، و در سینهٔ او عصمت، مدی عظیم داشت.

آه که تحسین کسی که دیگر در میان مانیت چه کار ساده‌ای

است، اما من او را فراموش نخواهم کرد، و تصویر هوشمندش را در میان ابدیت‌های شادمان آنسوی دیوار، در کنار تمام کسانی می‌بینم که در گذار قرون بشریت را به بلندترین درجات اعتلاء و هیجان، عروج داده‌اند. که او ملکه شعر، عاقله عصر و دوام حیثیت آدمی است.

تن متناهی‌اش را در سینه‌های نامتناهی مان تدفین می‌کنیم و شب‌های شبیه را به انتظار قضایی مجهول می‌نشینیم.^۱

دخا براهنی (منتقد شعر و داستان) که برخی از جدیدترین معیارهای شعر غرب را در آثار نقد گونه‌اش ارائه داده است. براهنی بخصوص بین سالهای ۵۰ - ۴۵ به خاطر مقالات جنجال برانگیزش در مورد هنرمندان معاصر، و مناقشاتی که در پی آن پدید می‌آمد، به انتشار نهضت فرهنگی جدید ایران میان مردم کمک کرد. معروف‌ترین کتاب‌های براهنی در نقد عبارتند از: طلا در مس - و قصه نویسی. از ممتازترین نقدهای براهنی، بررسی‌های جامع‌الاطراف اوست درباره آثار نیما - احمد شاملو و صادق چوبک. سطوری از نقد براهنی را درباره قطعه «مرغ آمین» از نیما می‌آوریم به قصد نشان دادن يك سبك فنی که دارای عصبیت نیز هست.

مرغ آمین يك سمفونی است. يك «سمفونی سمبوليك» از نقطه نظر سوار کردن عناصر شعری بر روی هم (مونتاژ) و تکنیک

(۱) هلاك عقل به وقت اندیشیدن، انتشارات مروارید، ۱۳۵۷، صفحات ۲۶۱ به بعد.

و محتوی؛ و در جاهایی از آن، عمل و حرکت و زبان، آن چنان سرعتی دارند که بنظر می‌رسد تصاویر و اندیشه‌ها و احساس‌ها با سرعت تمام بسوی اوج پیش می‌روند و به آمین، آمین، آمین، می‌رسند. و پس از این حرکت خروشان و جوشان همه چیز به قله تأثیر دراماتیک و گفتگویی شعر، ضد اوج شروع می‌شود تا دوباره اوج دیگری، بلندتر و حادث‌تر پدیدار شود؛ از تپه‌های تند تأثیر عاطفی به قله مرتفع فکری برسد تا آن گسترش سفید و عظیم و درخشان امید به آینده طوری آغاز شود که گویی انسان بر روی مرتفع‌ترین کوه جهان ایستاده است و برف سفید تا افق‌های دوردست گسترده است...^۱

اسماعیل نوری علاوه که با تألیف کتاب «صور و اسباب» شعر معاصر فارسی و بخصوص آثار نهضت معروف به «موج نو» و دیگر سرایندگان نوپا را از لحاظ کیفی به شاخه‌های متعدد تقسیم کرد. نوری علاوه علاوه بر ترجمه چند رساله در شناخت نگرش‌های متنوع هنر، در کار راهنمایی نزدیک و معرفی شاعران جوان به جامعه اهل ادب فعال بود. یکی از این گونه فعالیت‌ها اداره صفحاتی به نام «کارگاه شعر» در مجله فردوسی بود که در عمومیت دادن و جلب توجه نسل جدید به شاخه‌های گوناگون شعر نو و به ویژه «موج نو» سخت مؤثر افتاد.

شمیم بهاد که ضمن یک رشته نقد در مجله «اندیشه و هنر» دستاوردهای نقد جدید غربی را با موقعیات آثار ایرانی سازگار ساخت.

پردیزدوایی که نقدهای سینمایی اش، موردعلاقه و احترام بسیاری از معاصران بود.

و نیز قاسم هاشمی نژاد - عبدالعلی دست‌غیب^۱ و آیدین آغداشلو از دیگر نقادانی هستند که کمیت آثارشان به آنان وضع حرفه‌ای می‌دهد. در دهه ۵۰ - ۴۰ مقالات جسته‌گریخته و گاه ارجمندی نیز از سوی منتقدان موسمی نوشته شده است که از میان اینان می‌توان به مهرداد صدی - چنوچهر هزارخانی و م. آزاد اشاره کرد.

از نظر موضوع بحث، نقدهای این دوران به ترتیب اکثریت، مربوط به شعر، داستان نویسی - سینما و تئاتر و تحقیقات اجتماعی بوده است. متأسفانه گسترش ناگهانی ممیزی در آخر دهه ۵۰ - ۴۰ همان‌طور که موضوعات نقد، یعنی آثار هنری و ادبی را متوقف ساخت طبعاً نقد رانیز از اوج آن همه جوش و خروش و پرکاری پائین کشید.

۱) از دستغیب چند رساله مستقل درباره آثار غلامحسین ساعدی، احمد شاملو، صادق چوبک و... منتشر شده است.

پیگفتار

در مطالعه پیرامون نثر معاصر فارسی به آن شعبه‌ها ادلویت دادیم که بیشتر به ادبیات مربوط می‌شد، و ناگزیر در چند مورد متن حاضر را بررسی «ادبیات نثری» نامیده‌ایم.

نثر معاصر فارسی به‌رود پهن‌آوری می‌ماند که در درازنای گذر-گاهش - گذشته و اکنون - شاخه‌های فراوانی آن را مایه‌ور کرده است. گرچه سهم اعظم جریان از شاخه‌های ادب آب می‌خورد، ولی اهمیت سایر شاخه‌ها را نمی‌توان نادیده گرفت. شناخت این شاخه‌های کوچک اما غنی و زنده کی‌بخش، به ترسیم موقعیت کامل و شامل نثر فارسی و زبان مکتوب امروز کمک خواهد کرد. براین پایه، در پایان به ناگفته‌های عمده این کتاب اشاره کنیم و خطوط اصلی آن را طرح ریزیم:

۱- نثر روزنامه‌ای

بررسی شاخه‌ای که نزدیک‌ترین پیوند را با زبان محاوره داشته،

و در واقع سیر تحول زبان روزمره را نشان می‌دهد. این مشاهده که بخصوص در شناخت نثر معاصر ضروری است، بپیش‌درآمدی پیرامون روزنامه‌های عصر قاجار آغاز می‌شود. نفوذ افکار و آراء جدید سیاسی و اجتماعی را، در رابطه بامشروطیت، در آن بازمی‌نگرد؛ سرمقاله‌های روزنامه‌ها را در رابطه با اخبار واقوال عامه، نطق‌های سیاسی، وعظ‌های مترقی، و شعارهای روز می‌سنجد؛ و به داد و ستدی می‌رسد که حاصلش ساده شدن، روشنگر شدن، خطابی شدن، و تعلیمی شدن مقالات روزنامه‌های حوزه مشروطیت است. در ادامه این جستجو، پس از سال ۱۳۰۰، فترتی از دیدگاه مضامین می‌بینیم و جهشی از دیدگاه مشخصات فنی نثر. سپس به عصر مقالات آتشین می‌رسیم، عصر کوفتن بر اعصاب اجتماع و تفتیدن مسلک‌ها و مرام‌ها در کوره روزها؛ و به همپای تصویر و تحلیل رویدادها جامعیت این شیوه را در بازتاباندن حقایق سیاسی، روانی، بومشناختی و جامعه‌شناسی ملاحظه می‌کنیم و نیز خواهیم دید که چگونه نثر روزنامه به مرزهای تابناکی از بابت اصول فنی نزدیک می‌شود (مثلاً مصاحبه مطبوعاتی یا گزارش مطبوعاتی «رپر تاز» که صورت تشریفاتی را کنار می‌زند، تکنیک لازم را فراچنگ می‌آورد و اسناد دقیقی از چگونگی موضوع بدست می‌دهد).

۲- نثر فلسفی

ابتدا مقدمه‌ای تاریخی می‌آید پیرامون شیوه‌های نثر فلسفی

قديم که عبارت است از نوع معروف به نثر آخوندي (خواجه نصير، ناصر خسرو و...) در قبال نوع نثري که در آن عنصر پارسي غلبه دارد و به سنت پارسي نويسان متقدم ره مي برد (نثر بابا افضل يا سهروردي و ديگران)، بر رسي کلي از اسلوب انشايي ابن سينا - غزالي - ناصر خسرو و اقران آنها، که در همين مقوله مي توان متن هاي عرفاني را نيزديد.

پس از اين مقدمه به نثر فلسفي جديد مي رسيم که ابتدا از راه ترجمه ها و اقتباس ها در ايران پا گرفت، مثلاً تأليف «سير حکمت در اروپا» از محمد علي فودغي. و در فرجام، تجمد آخري که به همراه ترجمه افکار فلسفي قرن بيستم (مثلاً اکزيستانسialisزم) نوعي شيوه مستقل و بديع در سال هاي ما پديد آورده است، و بر رسي سبک مبتکران آن نظير باقر هوشيار - محمود هومن - احمد فرديد - حميد عنايت - منوچهر بزرگمهر و نيز مطالعه شيوه دانشگاهي، يعني مطالعه نثر فلسفه نويساني نظير احمد آدام - محمود صناعي - ناصرالدين صاحب الزماني - عليراد داودي - رضا داودي و ديکارن.

۳- نثر جامعه شناختي

اين مطالعه با اشاره به سوابق موضوع آغاز مي شود، در گذشته نوعي اجتماعيات داشته ايم که البته به معنای تخصصی جامعه شناسی بشمار نمی آید، ولی مجموعاً میراثی برای بهره مندی و مراجعه نثر نويسان امروز است. علاوه بر اشخاصی که با ترجمه کتب اروپايی اذهان ايرانيان

را با دانش جامعه‌شناسی آشنا کردند، سهم مؤسسات و بنیادها نیز باید دیده شود، مثلاً انتشارات بعضی از احزاب سیاسی، یا انتشارات «مؤسسه مطالعات و تحقیقات اجتماعی». بررسی شیوه کسانی که در شکل‌گیری زبان جامعه‌شناسی امروز فارسی نقش داشته‌اند: امیرحسین آریا‌نپور - شاپور داسخ - باقر پرهام - جمشید بهنام - احمد اشرف - داریوش آشوری و دیگران.

۲- نثر سیاسی و تاریخی

هرچند به این گونه نثر هنگام ذکر شیوه نگارش محققان اشاره رفت، ولی پژوهش آن، با توجه به میراث گرانی که از گذشته دارد و متون کثیری که در دوره معاصر تدوین شده، می‌تواند موضوع یک بررسی مفصل و رنگین باشد.

علاوه بر موارد یاد شده می‌توان از شاخه‌های جزئی‌تر یا خصوصی‌تر، مثل نثر فکاهیات یا مناقشات (Polémie) فکری و ادبی و سیاسی، نثر قصه‌های کودکان، نثر سینما، نثر متون روانشناسی و اقتصاد و غیره نام برد که اقبال و همت صاحبان علاقه در طبقه‌بندی و شناسایی آن‌ها، پرتو مستقیم‌تری بر کنج‌های دور دست نثر معاصر فارسی می‌افکند.

پیوست‌ها

پیوست ۱

مربوط به فصل رمان نویسی (تکمله)

در يك دوسال اخير نهضت رمان نویسی نا كهان شكفته است. البته شصت سال تلاش در قالب و محتوا، پایه این جنبش فرهنگی بشمار می رود. اما در گذر همین سالیان چیز دیگری نیز رشد کرده است: سرگذشت این ملت، فرازونشیب های زندگی او، به گونه عطری نادیدنی، به شکل يك تجربه دست جمعی، بر آگاهی ملی و اجتماعی رمان نویسان ما دمیده است. آن جهان بینی دریادلانه که باید به رمان نویس امکان دهد تا به استقبال مخاطرات رود و چارچوبه عادت ها، محرمان و ملاحظات را درهم شکند تا بر نقشه جهان نمایش خلق ها و طبایع، زندگی اجتماعی و تاریخی وروانی مردمان و اجتماعات را ثبت کند؛ کمابیش پدید آمده است.

برای روشنگری مقصود خود از میان رمان های چاپ شده يك دوسال اخير يازده كتاب را برگزیده ایم: از نظر کمیت، چنین محصولی در چنان زمانی با توجه به تاریخ کوتاه مدت رمان نویسی در ایران که به زحمت در آن نوزده رمان قابل بحث یافتیم بسیار شایان توجه است. از نظر کیفیت، این رمان ها، بعضاً توفیق یافته اند ترکیبی دلپسند از دستاوردهای فرهنگ نو پای رمان نویسی ما را بوجود آورند.

فراموش نکنیم که به قول نیما یوشیج «در عالم هنر هر کاری از کار

قبلی خود آب می خورد، پس ارزش والای برخی از این آثار نافی فخر
تقدم و پیشگامی گذشتگان نیست.

و آخرین نکته، این که گویا طرح و تدارک درمان محتاج به گونه‌ای
فراغت حرفه‌ای است. خانه‌نشینی اجباری دوران دیکتاتوری این امکان
را بر رمان نویسان ما تحمیل کرده است. آینده هر چه باشد، نویسنده
خواه در وسط معر که بماند، یا باز ناچار به اعتکاف گردد، در هر حال
رمان آینده «فرم» لازم خود را پیدا خواهد کرد.

۱. سگ و زمستان بلند

شهرنوش پادسی‌پود - ۱۳۵۵ - امیرکبیر

دختر نوجوانی در یک خانواده سنتی که به تازگی «امروزی» شده
است ماجرای بیداری جسم و جانش را شرح می‌دهد. الگوی مورد
ستایش دخترک برادری است که در پی مبارزات سیاسی و رزم مخفی
به زندان طاقت فرسایی افتاده و بعد آزاد شده است. خانواده از این
فرزند ناخلف چیزی جز اسباب دردسر نمی‌شناسد. قشر متوسطی که
در یک دوران رفاه کاذب در پی رفاه بیشتر است، سختگیری پدر، و پرت
بودن و بی خیالی رفقای قدیم، مبارز درهم شکسته را به دقمرگی
می‌کشاند. مرگ او بغض شاهد خاموش ماجرا، دختر جوان، رادرهم
می‌شکند. حجاب ملاحظات کنار رفته، دختر چشم بسته به دنیای
تجربه‌های جسمی و سپس به سیاست پرتاب می‌شود. صحنه پایانی رمان،
کابوس دختر بر مزار برادر فقید اوست.

نوعی مه‌ابهام، آمیخته با حس اختناق و ازرو فضای اثر را انباشته

است، به نظر می‌رسد مقداری از این پیچیدگی ضرورت چاپ رمان در دوران سانسور بوده است.

۲. باید زندگی کرد

مصطفی رحیمی (احمدسکانی) - ۱۳۵۶ - امیرکبیر

موضوع قصه از کهنه مضمون‌های نویسندگان ایرانی است، یعنی داستان «ترقی» مادی و شغلی نیمه روشنفکری فقیر در خدمت بند و بست‌چی‌های سیاسی. اما در روند موضوع نویسنده در افشای رابطه این ترقی با کل نظام اجتماعی، نسبت به پیشینیان، آگاهی بیشتری نشان داده است.

مضمون این حکایت، که عادتاً در محیط زندگی يك نویسنده شهر نشین نظائرش به وضوح مشاهده می‌شود، از جمله قبالادرات سعید نفیسی «نیمه راه بهشت» و قصه‌های قدیمی مستعان «بی‌عرضه» و «آلامد» از روایای دیگری بررسی شده است.

می‌ماند این که يك نویسنده امروزی از فضای ادارات گرد گرفته و کهنه قبل از سال‌های ۱۳۳۰ به درآمده و موضوع را در سازمان لوکس سال‌های اخیر (دوران استبداد) از نو تشریح کند.

۳. برة گمشده راعی (جلد اول)

هوشنگ گلشیری - ۱۳۵۶ - کتاب زمان

گرچه این حکایت باضمیر سوم شخص و به روایت نویسنده بیان می‌شود، ولی در واقع این آقای راعی است که با جزئی نگری و سواس

آمیزی رازهای نسل خود را برای ما می کشاید. آقای راعی معلم است، ورفقای او گروهی از معلمان یا کارمندان گنجشک روزی دوران. بروز بیرونی زندگی اینان سلسله‌ای از اعمال و اقوال یکنواخت و دلمشغولی-های مبتذل و عادی است. اما نویسنده از این سر بند نقبی بدنای درون نسل خویش زده است. اگر بیشتر قصه‌های معاصر «عمل» را مضمون مرکزی قرار داده‌اند، اصل قصه راعی «بی عملی» است. یادرمقایسه، اگر از تکنیک استواری که همین زندگی بی حادثه و معمولی را زندگی و درخشش می دهد بگذریم، قصه راعی، قصه مردمی است که در زندگی‌شان هیچ واقعه مناسب يك «داستان» رخ نمی دهد.

زنان «فعل پذیر» رمان یا میمیرند، یا به دنیای فراموش شوندگان می پیوندند، اما برای مردان خویش خلائی عظیم به میراث می گذارند، آن‌ها با فقدان خویش آخرین رشته ارتباط مردانی بی آرمان و بی امید را بازندگی جاری قطع می کنند و مردان چه می کنند؟ با قصه کرامات شیخ بدرالدین خواب ارزش‌های از دست رفته را می بینند؟

یکی از فصول درخشان قصه آن جاست که راعی برای رفیق درمانده‌اش در واقع قصه پریان می گوید. از سر و تاریخی کاشمر که زرتشت کاشت و به دست استیلاگران عرب، به نشانه پایان يك «منش مستقل»، سوزانده شد.

آیا قطع رابطه با زمان، برای راعی ورفقایش، از سرنگونی همین سر و آغاز شده است؟

نویسنده به جست و جویی حساس در تاریکی پرداخته است. باید منتظر بود تا شاید جواب را در ادامه رمان بجوئیم. اما به هر حال

«بره گمشده راعی» ضمن يك حكايت، پيشاپيش به استقبال وقایع بعدی رفته است. آن قدرت پیشگو که از نویسندگان امید می‌رود در این جاست.

۴. کلیدر (جلد اول)

محمود دولت‌آبادی - ۱۳۵۷ - تبرنگ

این آغاز يك رمان عظیم روستائی است. قصه مبارزه مردان و زنان با طبیعت و بایکدیگر. قصه دهقانان شمال شرقی ایران، در متن طبیعتی ممسك و بی‌رحم، و طبایعی که کوئی مردم از همین طبیعت به ودیعه گرفته‌اند. گذشته از چند «کارا کتر» مرکزی داستان که بسیار حسی و زنده توصیف شده‌اند، ده‌ها شخصیت فرعی نیز هر يك در پیچ و خم حوادث طرح می‌یابند و از خاك فراموشی برمیخیزند تا در حافظه ما ماندگار شوند.

زبان آدم‌ها، بر استخوان بندی زبان روستا متکی است، ولی نویسنده با دقت و بهره‌ای این زبان را پیراسته، از حشر و زوائد خالی کرده، تا علیرغم حجم رمان به پر کوئی دچار نشود.

زبان خود نویسنده نیز، با تمهید هنرمندانه‌ئی بر اساس زبان کارا کترها و با همان لغات و اصطلاحات ساخته شده است، اما از همه مهمتر زبان نویسنده بر عکس کارا کتر هایش جنبه ادبی و روانی دارد. با این زبان است که گذر ممتد روزگار، لحظات گویای زندگی دهقانان و آگاهی‌های مربوط به اقلیم و جغرافیا را می‌شنویم. از این رو «کلیدر» بسیار فراتر از سطح معمول قصه‌های روستائی ماقرا می‌گیرد.

کلیدر به لحاظ زبان نیز میتواند نوعی «رمان حماسی» تلقی شود.

۵. مادرم بی بی جان

اصغر الهی - ۱۳۵۲ - قنوس

قصه از ضمیر کودک کی نقل می شود، در خانه ای همسایه داری. سیری از آغاز عقل رس شدن تا متن زندگی. با برش های خاطرات و رجعت به گذشته. آن چه در چار دیوار اتاق و خانه میگذرد، و آنچه در بیرون، در سطح جامعه اتفاق می افتد. وقایع سیاسی و اجتماعی آشنا که بالحنی اندوهگین روایت میشود. و همه در رابطه با مادری که کوئی مظهر تحمل و طاقت و انتظار زن ایرانی است. گوینده قصه، کودک، هیچگاه به سن توضیح و تحلیل مسائل نمی رسد، ولی اشاره ها آن قدر آشناست که ما میتوانیم تأثیر حوادث اجتماعی را در ذهن نوجوان مطالعه کنیم.

با این همه «مادرم بی بی جان» چند سال در گرفت و گیر سانسور انتظار کشیده است.

۶. سال های اصغر

ناصر شاهین پر - ۱۳۵۲ - قنوس

«سال های اصغر» نیز در همان راه «مادرم بی بی جان» قدم برمیدارد. یعنی کودک کی که به همراه حوادث پخته میشود و خود شاهد و فعال این ماجراها منتهی از روزنه کوچک دید کودکانه است. اما برعکس آن یکی، «اصغر» بالحنی شوخ و شنگ حکایت میکند. اصغر فرزند یک کارمند دون رتبه اداری باجن و پری بزرگ میشود، تا در صحنه حیات

اجنه واقعی تری را به بیند، مردان تعلیم و کار، و مردان سیاست را. زاویه ساده لوحانه تماشای کودک، مثلاً آن جا که سرگذشت خانه صلح، یامیتینک منظره، یاروزنامه سیاست بازهوچی را شرح میدهد، آفریننده طنزی پیکیر و خنده ای تلخ است. با کمبود وقایع نگاری های مطمئن، این قبیل رمان ها برای آگاهی بیشتر نسبت به حوادث سال های اخیر ما نیز مفید است.

۷. شب هول

هرمز شهدادی - ۱۳۵۷ - کتاب زمان

این رمان نیز باضمیر اول شخص مفرد روایت میشود. تمام وقایع به صورت رجعت به گذشته در اتوموبیلی میان راه اصفهان - تهران، حکایت میشود. در این جاسر گذشت های گوناگونی هست که در مقاطع زمانی بایکدیگر برخورد میکنند، و در این میان سرگذشت مردی از يك فرقه ممنوعه مذهبی که زندگی در حجره های بازار، استخدام در اداره، و ازدواج با زنی متعین به عنوان ملازم و نوکر دست به سینه خانم، درس حيله كری و فرصت طلبی را به او آموخته، درشت تر و برجسته تر میشود.

در این جاست که خشونت و بیرحمی و ددمنشی جامعه ای از گرگها پیش چشم خواننده افشا میشود.

در برابر رشد سرطانی این بورژوازی مرفه، روشنفکر، تنها نقش داستان کو و معرفی کر را بازی میکند.

شیوه جریان های سیال ذهنی به آشفتگی مضمون افزوده است.

اما برای خلیدن به اعماق ذهن این مردم « انسان نما » ظاهراً تکنیک قوی‌تری وجود ندارد.

۸. کبودان

حسین دولت‌آبادی - ۱۳۵۲ - امیرکبیر

کبودان گونه‌ای « هزار و یکشب » رئالیست است.

ده‌ها سرگذشت فرعی به کرد سرگذشت يك دونفر آدم اصلی قصه گره می‌خورند تا مجموعاً داستانی را بسازند که موضوع مرکزی آن سرگذشت این یا آن آدم نیست. سرگذشت يك مهاجرت است. از تمام گوشه‌های این سرزمین و نیز از سرزمین‌های شرقی آن، مردان و زنانی فقیر، محروم و بی‌افق چون سیلی به دهانه خلیج فارس و دریای عمان جاری میشوند تا فردایی موهوم را در جزایر متروک و بندرهای داغ و بیرحم آن‌ها بجویند. بدین گونه است که ما دریا‌های این ارکستر بزرگ انسانی گاه‌گاه به ناله‌های تنهای سازی تك افتاده توجه میکنیم. سرگذشت‌هایی که خود به تنهایی موضوع يك قصه کوتاه است.

نثر حسین دولت‌آبادی در عین سلامت و سهولت، خصلت و بهره‌ای ندارد. این نثر از نظر نویسنده در خدمت وظیفه‌ای مهم‌تر یعنی توصیف فضا، زمان، آدم‌ها و روانشناسی آدم‌ها قرار گرفته است. « کبودان » علاوه بر ارزش‌های ادبی دارای ارزش‌های جامعه‌شناختی و بوم‌شناختی ممتازی است.

۹. نسیمی در کویر

مجید دانش‌آداسته - ۱۳۵۸ - (دزبهان

مثل اغلب رمان‌های معاصر فارسی، این کتاب نیز آدم‌های قصه‌اش را از میان طبقات محروم یا متوسط برگزیده است.

کارمند دفتر خانه‌ای، علیرغم عدم امنیت مالی و شغلی، نمیخواهد تن به قضا بدهد و با دیگر مردم هم‌رتبه‌اش سکوت نوکر مآبانه را بپذیرد. این نمونه کمیاب شرافت نوک خاری است که خواب خود باختگان هم‌ترازش را برمی‌آشوبد. تا این صدای مزاحم را خاموش کنند، هم آنان علیه او پرونده سازی میکنند که دامنه‌اش به اماکن کثیف جنوب شهر میکشد.

با چشمپوشی از ضعف تکنیک و روحیه ثابت و خدشه ناپذیر آدم اول کتاب، میتوان جمال و جذبه زندگی را در اشخاص و حوادث جنبی و فرعی مشاهده کرد.

۱۰. فیل در تاریکی

قاسم هاشمی نژاد - ۱۳۵۸ - کتاب زمان

فیل در تاریکی اساساً یک رمان پلیسی به سبک جیمز باندی است ولی چرا آنرا در شمار رمان‌های اجتماعی آورده‌ایم؟ دلیل فقط در چیره‌دستی نویسنده در طراحی حوادث و تعبیه راز داستان نیست؟ و نه در تمهید او در به وجود آوردن يك دکوپاژ سینمایی و نه حتی در مهارت او که علاوه بر طنز شاعرانه به سبک ژرژ سیمنون، تصویری از يك تهران مدرن و سرشار از تبهکاری ارائه داده است. بدون این که در واقعیت

بیرونی دخل و تصرفی کرده باشد.

دلیل در این جاست که - بر اساس قدرت های فنی مذکور - میتوان در آینده چنین قصه هائی ساخت. با رنگ سیاسی و مثلاً با شرکت پلیس سیاسی، برای افشای آن چه نباید دیگر تکرار شود. قالب جذاب رمان پلیسی هم خواننده را جلب میکند و هم ظرفیت موضوع را دارد. گذشته از هر چیز مگر ما سال ها در يك جامعه پلیسی زندگی نمی کنیم؟

پس نگارش این گونه رمان مبیمنتی با رئالیسم ندارد، داشیل هامت، پدر «رمان سیاه»، امریکائی مدت ها در زندان مك کارتی به سر برد.

۱۱ جای خالی سلوچ

محمود دولت آبادی - ۱۳۵۸ - آگاه

این اثر، نشانه جاافتادگی نویسنده در فرم رمان است. سیر دراز محمود دولت آبادی در قالب های گوناگون داستان پردازی باید به این نقطه میرسد که اثری کامل در «نوع» کار خود ارائه دهد.

سلوچ نیز داستان روستائیان خراسان در حاشیه کویر است. و اگر چه طرح ریزی این اثر، کوچک تر از «کلیدر» انتخاب شده، لکن در پرداخت های «جزئی» از آن کامل تر است. سرود حماسی «کلیدر»، کاهکاه نویسنده را در خود غرق کرده با خود برده است. اما سلوچ خط به خط با مواظبت موشکافانه دولت آبادی شکل گرفته است. در تقابل آن سرود عمومی که دباله هایش مثل خود سر نوشت مبهم است، نرانه ملموس «سلوچ» فقط زندگی يك خانواده را به عنوان نمونه

معرف دنبال کرده است. خانواده دهقانی که باید از زمین ببرد - زیرا روزگار تغییر کرده است - و به خیل محرومان و گرسنگان حاشیه معادن و کارخانه‌ها پیوندد.

نشانه آن جا افتادگی را که بر شمر دیم میتوان در دو فصل ممتاز کتاب یافت: کارو کاسبی حاج مسلم و پسرش که باطنزی کو گول کونه آغاز میشود، و نویسنده بنا اعتماد به نفس آن را حتی به حد فکاهی روزنامه‌ای میرساند و باز از آن بر میکشد و به سطح عمومی اثر عودت میدهد. و فصل درخشان نبرد شتربان با شتر مست در کویر. حیوان، شتربان را تعقیب میکند، شتربان از بیم خود را به چاهی می اندازد که وحشت آن، يك شبه موهای سرش را سپید خواهد کرد. اما قلمی که این جدال و این شب ترسناك را مصور میکند به کمان من اغلب تاحد «هرمان ملویل» در «موبی دیک» بالا رفته است.

«جای خالی سلوچ» را به عنوان حسن ختامی بر این سلسله مقالات آورده ایم. برای تجلیل از يك نهضت فرهنگی، در قالب رمان، قالبی پر خواننده که در سیر وظائف آن جاهای خالی بسیار است.

پیوست ۲

مربوط به فصل نقد ادبی^۱

... آیا نقادی در ادب گذشته ما سابقه و سنتی نداشته است؟ البته که داشته است. قدیمترین نمونه‌های آن هم عبارتست از ملاحظات انتقادی که در آثار شاعران قدیم آمده است: راجع به شعر خودشان یا شعر دیگران. این نمونه‌ها را تا حدی می‌توان يك نوع آثار ماقبل تاریخ نقد شمرد - نسبت بدوره ظهور نقد تذکره نویسان. در هر حال شعرا - در ایران هم مثل یونان و عرب - از قدیم شعر یکدیگر را نقد میکرده‌اند و ارزیابی. اما در واقع نه مثل يك قاضی بلکه همچون يك مدعی. غالباً آکنده از طعن‌ها و بهانه‌جویی‌ها. مثل آنچه عنصری و غضائری گفته‌اند در باب یکدیگر و هیچ دست کمی از مصاحبه‌های مطبوعاتی و رادیو- تلویزیونی شاعران امروز ندارند. در ادب گذشته از اینگونه قضاوتها و اظهار نظرها بسیار است و بعضی از آنها معروف هم هست مثل اظهار نظر مجد همگر در باب خودش و در باب سعدی و امامی... اما باید از نقد تذکره‌ها در اینجا یاد کرد، که چیزی نیست جز تعارف‌های لفظی یا ایرادهای ملانقطی. یا شعرا را تمجید بیجا میکنند

۱- بخشی از فصل «نقد حال ما» از کتاب «شعر بی دروغ، شعر بی نقاب»
عبدالحسین زرین کوب.

و تحسین یا بر آنها ایرادها دارند یکنواخت و لفظی. تذکره لباب الالباب تمامش مناسبات لفظی و بدیعی است در تعریف شاعران و بهمان سبک و شیوه‌یی که تذکره نویسان عربی زبان داشته‌اند: تعالٰی و باخرزی. از اسم و نسبت شاعران مناسبات میسازد لفظی و غالباً قضاوت درباره شاعران را بهمان مبتنی میکند. از فیروز مشرقی که صحبت میکند میگوید بر لشکر هنر فیروز بود و وقتی سخن از شهید بلخی است مینویسد شهید شاعری شهد سخن، و شاهد کلام بود. خسروی سرخسی را مالک ممالك سخن میخواند و عنصری را عنصر جواهر هنر. درست است که گاه هم از مطبوع و مصنوع سخن می‌گوید و همچنین از انتحال و سرقات اما نقد او غالباً یکنواخت است و مجامله آمیز. در تذکره دولتشاه گرایش بنقد صریح و روشن بیشتر است هر چند وجود مسامحات و اشتباهات بسیار ارزش زیادی برای آن باقی نگذاشته است. در تذکره‌های عهد صفوی این قریحه نقادی بارزتر است و آذریگدلی که در پایان این عهد کتاب خویش را تألیف کرده است نقادی سختگیر بشمار آمده است بالقب آذر دیر پسند. تذکره‌هایی هم که در همین ایام درهند تألیف شده است تا حدی گرایش بنقادی نشان می‌دهند. البته نقد این تذکره‌ها غالباً ذوقی است و تأثری، اما حاصل همان سنت نقد رایج در تذکره‌هاست که در کتاب معروف شعر العجم آمده است - تألیف شبلی نعمانی. این کتاب البته از حیث دقت و تحقیق با کتاب ناتمام سخن و سخنوران تألیف بدیع الزمان بشرویه فروزانفر - قابل مقایسه نیست اما هر دو کتاب کمال تذکره نویسی فارسی را نشان میدهند بصورتی عالی و دلپذیر. مزیت عمده هر دو کتاب نیز توفیقی است که نویسندگانشان

داشته‌اند در استفاده از میراث بلاغت و ادب عربی. بدیع الزمان بیشتر بآراء سکاکی و عبدالقاهر و خطیب نظر دارد در صورتی که شبلی مأخذش درین موارد اقوال امثال ابو هلال عسکری است، و ابن رشیق قیروانی و ثعالبی. در واقع همین میراث بلاغت و بدیع اسلامی است که در خارج از تذکره‌ها هم نقد امثال رادویانی، رشید و طوطا، نظامی عروضی، شمس قیس، و شرف الدین رامی را بوجود آورده است. اینکه سخن و سخنوران نا تمام مانده است البته مایه تأسف است اما شعر المعجم هم که تمام شده است بسخنوران معاصر و حتی متأخر توجه نکرده است. قسمت آخر کتاب يك ارزبایی دقیق و محققانه است راجع بشعر و شاعری فارسی با تحلیل لطیف روشنی از انواع و گذشته‌های آن. نقدی که شبلی درین کتاب عرضه میدارد حاکی است از ذوقی لطیف و شاعرانه، که يك تربیت علمی آنرا قوام بخشیده است و قوت. با این همه دریغ است که وی این قریحه نقادی را درباره شاعران معاصر و متأخر بکار نبرده است. در حقیقت تذکره هم مثل تاریخ است آنچه در باب معاصران و متأخران در آن هست خیلی مهمتر است تا آنچه راجع بگذشتگان دارد و پیشینیان. با این همه اقوال تذکره نویسان نیز مثل اقوال مورخان در آنچه مربوط بمعاصران نشان میشود مشحون است از اغراض و مسامحات. بله، سایه پسا فوهمه جاد در نقد معاصران به چشم میخورد، حتی در تذکره‌های قدیم. در آنشکده و مجمع الفصحا مکرر نویسندگان در صحبت از معاصران بدوستی و آشنایی خویش با آنها اشاره کرده‌اند یسا باینکه بین آنها ملاقات و مصاحبت نبوده است. آیا همین حق صحبت سبب نشده است که آذر دیر پسند قسمت زیادی از دیوان صباحی و

هاتف را در تذکره خویش نقل کند و حتی هاتف را ثالث اعشی و جریر بخواند و تالی انوری و ظهیر؟ بعلاوه ماجرای که برای فتح‌الله خان شیبانی رخ داد در مجمع الفصحاء، که شعر او را مؤلف ظاهراً بتحریرک و اغوای سپهر بیک شاعر قدیم منسوب داشت نمونه‌یی است از حب و بغض تذکره نویسان در حق معاصران. آیا تذکره نویسان امروز - سنت داشته‌اند که از بعضی شاعران معاصر بخوانند تا خودشان هر چه می‌خواهند راجع بخود بنویسند و آنها نیز همه را همچنان در تذکره خویش درج کنند؟...

فهرست اعلام

نام‌های کسان

الف	
آدمیت فریدون ۱۸-۳۴-۳۷-۸۶-	ارانی تقی ۷
آذر مهدی ۷۰	ارژنگی رسام ۶۴
آذر بیگدلی ۲۹۱-۲۹۲	استان‌دال ۶۴
آخوندزاده فتح‌علی ۱۱-۲۲-۲۸-	اسفندیاری فریدون ۱۴۰
۲۴۸-۲۰۲	اشتاین‌بک جان ۱۰۲
آریان‌پور امیرحسین ۱۸-۸۶-۲۷۶	اشرف احمد ۲۷۶
آرین‌پور یحیی ۸۶-۸۸-۲۵۷	استریندبرگ ۲۳۱
آشوری داریوش ۲۷۶	اصفیا محمدصفی ۷۰
آغداشلو آیدین ۲۷۲	افشار ایرج ۵۰-۵۳-۸۶
آل احمد جلال ۱۶-۱۸-۸۲-۸۴-	افغانی علی محمد ۱۶۷
۹۹-۱۰۸-۱۱۰-۱۱۱-۱۱۲-۱۶۴	اقبال عباس ۷۴
۱۷۴-۲۶۵	اعتمادالسلطنه ۲۳-۲۸
آل احمد شمس ۱۲۸	اعتصام‌الملک یوسف ۱۰۲
آلن‌پو ادگار ۹۷	اگری لاجوس ۲۳۱
ابراهیمی نادر ۸۴-۱۲۰-۱۲۱	الهی اصغر ۱۹۷-۲۸۴
ابتهاج ۷۰	امامی کریم ۳۱
ابن‌سینا ۵۲-۲۷۵	امیرنظام گروسی ۲۴
ابوهلال عسکری ۲۹۲	امیرکبیر تقی‌خان ۲۱
ابن رشیق شیروانی ۲۹۲	امیرشاهی مهشید ۸۴-۱۲۶-۱۲۷
احمدی عبدالرحیم ۱۰۲-۱۰۳-۱۲۸	امین‌الدوله علی‌خان ۳۳-۳۴
اخوان ثالث مهدی ۱۸	انصاری ربیع ۵۸-۱۴۲

بهرامی میهن ۱۲۶	ابسن ۲۱۶-۲۳۱
بابامقدم ۱۲۸	اونیل بوجین ۲۱۶
بهن میروس ۱۳۵	ایرانی ناصر ۸۲-۱۲۸-۲۲۲
بهروز ذبیح ۲۰۶	اعشی ۲۹۳
پ	امامی ۲۹۰
باینده ابوالقاسم ۱۲۸	ب
برتو (شیراز پور) ۹۷-۱۲۸-۲۵۸-	باباافضل ۲۷۵
۲۶۱	بالزاک انوره ۵۸-۱۵۲
بژوم پرویز ۶۸	باخروزی ۲۹۱
پورداد ابراهیم ۵۳	بایرون ۵۸
پرنیا حسن ۵۳	بودلر شارل ۵۸
پوشکین ۵۸	بهار محمدتقی ۲۲-۳۱-۴۲-۵۲-
پارسی پور شهرنوش ۱۲۶-۱۹۷-۲۸۰	۲۲۹-۲۵۳
پرویزی رسول ۱۲۸	بهار شمیم ۱۲۸-۲۷۱
پرستلی. جی. ب. ۱۳۸	بزرگمهر منوچهر ۲۷۵
پرهام باقر ۲۶۷	بهنام جمشید ۲۷۵
ت	بازرگان مهدی ۷۰
تالستوی لئون ۱۰۲	باستان نصرالله ۷۰
تقی زاده حسن ۵۲-۲۲۹	بهرامی مهدی ۶۰
تقوایی ناصر ۸۲-۱۲۸	بیرونی ابوریحان ۷۳
ترقی کلی ۱۲۶	بیضایی بهرام ۸۲-۱۹۹-۲۱۲-
ترای پونسون دو ۵۸	۲۱۵-۲۲۶-۲۲۷.
تنکابنی فریدون ۱۲۸	بهرنگی صمد ۱۸-۸۲
تندرکیا ۲۰۶-۲۵۳	به آذین (محمود اعتمادزاده) ۱۸-۸۵-
ث	۱۲۸-۱۴۸
ثعالبی ۲۹۱-۲۹۲	بارت رولان ۲۴۹
ج	برشت برتولد ۱۸-۱۰۳-۲۱۶
جمال زاده محمدعلی ۱۷-۲۲-۳۱-	باستانی یاریزی محمد ابراهیم ۸۶
۲۰۵-۶۳-۲۲-۲۱-۳۶	براهنی رضا ۲۷۰
	باغچه بان جبار ۸۲

- جلیلی جهانگیر ۵۸-۷۵
جلالی علی ۱۳۴
جویش جیمز ۱۸۸
جریر ۲۹۳
جنتی عطایی ابوالقاسم ۲۸۱-۲۱۴
چ
چاپکین ۴۲
چخوف آنتوان ۹۷-۱۰۲-۲۱۶-۲۳۱
چوبک صادق ۱۸-۷۲-۱۰۳-۱۰۵-۱۰۶-۱۷۰-۱۷۲-۲۷۰
ح
حاج سیاح محلاتی ۳۳-۳۴
حافظ ۵۲-۲۶۷
حاتمی علی ۸۴-۲۵۳
حقوقی محمد ۲۶۸-۲۶۹
حجازی محمد ۵۸-۷۵-۱۴۶-۲۰۵-۱۴۸
حاج سیدجواد علی اصغر ۱۰۳
حکیم عباس ۱۲۸
حالتی رفیع ۲۱۳
حقیقی منوچهر ۲۱۵
خ
خانلری پرویز ۵۰-۵۱-۵۳-۲۴۹
خلج اسماعیل ۸۲-۲۳۷-۲۳۸
خسروی محمدباقر ۲۷-۱۳۳
خسروی سرخسی ۲۹۱
خطیب ۲۹۲
خیام ۳۱-۵۲-۲۶۷
خلیلی عباس ۵۸
خیرخواه ۷۰
خیابانی شیخ محمد ۲۵۲-۲۵۷
د
دانشور سیمین ۱۸-۸۴-۱۲۷-۱۷۶
دانشور رضا ۱۲۸
دانش آراسته مجید ۱۲۸-۲۸۷
داوری رضا ۲۷۵
داودی علیمراد ۲۷۵
داریوش پرویز ۸۵
دامتاپوسکی فتودور ۱۰۲-۱۰۹
دست غیب عبدالعلی ۲۷۲
درویشیان علی اشرف ۱۲۸
درویش ۱۲۸
دسنی ریمون ۱۰۰
دشتی علی ۷۵-۲۴۹
دریابندری نجف ۸۵-۱۰۲
دهخدا علی اکبر ۱۷-۲۴-۳۰-۳۶-۴۱
دولت آبادی محمود ۱۸-۸۴-۱۹۷-
۱۲۴-۲۸۳-۲۸۸
دولت آبادی یحیی ۳۳-۳۴
دولت آبادی حسین ۲۸۶
دوایی پرویز ۲۱۶
دوما الکساندر ۲۶-۵۸-۱۳۳
دیکنز چارلز ۱۸۷
ر
رادویانی ۲۹۲
رائین اسماعیل ۳۴
رویایی پدالله ۲۶۹
رفتت تقی ۴۷-۴۸-۲۴۷ تا ۲۵۷
رودکی ۷۳

- سعیدی ۶۵-۱۰۸-۱۰۹-۲۵۴-۲۵۵-
 ۲۵۶-۲۹۰
 مارتز ژان پل ۷۹-۱۰۲-۲۱۶
 سو اوژن ۵۸
 سرکیسیان شاهین ۲۱۴
 سیاح فاطمه ۲۶۲ تا ۲۶۵
 سهروردی ۲۷۵
 سینون ژرژ ۲۸۷
 سکاکی ۲۹۲
 ش
 شاتو بریان ۵۸
 شاهین پرن ناصر ۱۹۷-۲۴۵-۲۸۴
 شاملو احمد ۱۸-۸۶-۲۶۹-۲۷۰
 شروانی حسن ۲۲۰
 شبلی نعمانی ۲۹۱-۲۹۲
 شمس قیس رازی ۲۴۷-۲۹۳
 شکسپیر ویلیام ۲۹
 شایگان علی ۷۰
 شهرزاد رضا کمال ۱۷-۶۰-۶۱-۱۲۶
 ۲۰۷-۲۰۸
 شهرزاد کبری سعیدی ۱۲۶
 شریعتی علی ۱۸-۸۶ تا ۹۰-۲۶۸
 شعلهور بهمن ۱۷۳
 شهدادی هرمز ۱۹۷-۲۸۵
 شهید بلخی ۲۹۱
 ص
 صاحب الزمانی ناصرالدین ۲۷۵
 صادقی بهرام ۸۲-۱۰۸-۱۰۹-۱۱۵
 ۱۱۶-۱۱۷-۱۲۸-۱۳۲-۱۷۴
 صباحی ۲۹۲
 رضوی احمد ۷۰
 راسخ شاپور ۲۷۶
 رادمنش ۷۰
 رادی اکبر ۸۴-۲۳۱-۲۳۲
 رضازاده ملک رحیم ۸۶
 راولدی مرتضی ۸۶
 رضا کاظم ۱۰۹
 ریاضی عبدالله ۷۰
 رایت ریچارد ۱۰۲
 روحی امیرحسین ۱۲۸
 رضوانی سیروس (شرر) ۱۴۰
 رحیمی مصطفی ۱۹۷-۲۴۴-۲۸۱
 ز
 زاکانی عبید ۳۲
 زیدان جرجی ۲۶
 زرین کوب عبدالحسین ۵۲-۵۴-۷۳
 ۸۶-۸۷-۲۴۹-۲۵۱-۲۹۰
 زواگو میشل ۵۸
 زولا امیل ۱۴۷-۱۸۷
 ژ
 ژدانوف ۲۶۲
 س
 ساعدی غلامحسین ۱۸-۸۴-۱۱۷-
 ۱۱۸-۲۵۱-۲۲۰-۲۲۱-۲۲۶
 سبائلو محمد علی ۱۲۸-۲۳۵
 سپهسالار (میرزا حسین) ۲۱-۸۸
 سپهر ۲۹۳
 میدحسینی رضا ۴۸
 نجابی کریم ۷۰
 مهدی ۷۰

- صفوی رحیم زاده ۱۴۵
صدر محمود ۱۲۸
صنعتی زاده کرمانی ۱۳۳
صیاد پرویز ۲۴۴
صمدی مهرداد ۲۷۲
صناعی احمد ۲۷۵
ط
طالبوف ۲۲-۳۶-۳۷
طبری احسان ۱۶۲-۲۶۵-۲۶۶-۲۶۷
طیاری محمود ۱۲۸
ظ
ظهير الدوله علی خان ۳۳-۳۴
ظهير قاریابی ۲۹۳
ع
عارف قزوینی ۱۷-۴۳-۸۸
عباس مهرزا ۲۱
عبدالقاهر ۲۹۲
عوفی ۲۴۷
عزیزی محسن ۷۰
هلوی بزرگ ۷۰-۷۲-۷۸-۹۷-۱۰۳
۱۰۴-۱۵۵
عطار نیشابوری ۷۳
عنایت حمید ۸۶-۲۷۵
عنصری ۲۹۰-۲۹۱
علیزاده غزاله ۱۲۶
عشقی میرزاده ۱۷-۲۰۶-۲۳۵
غ
غ-داود (منوچهر صفا) ۱۲۸
- غریب غلامحسین ۱۲۸
غزالی ابوحامد ۷۳-۸۷-۲۷۵
غضائری ۲۹۰
غیائی محمدتقی ۲۵۱
ف
فاست هوارد ۱۰۲
فاکتر ویلیام ۱۰۲
فاضل جواد ۷۵
فتح الله خان شیبانی ۲۹۲
فروغی ابوالحسن ۲۸۶
فروغی محمدحسین ۲۶
فروغی محمدعلی ۵۲-۵۳-۲۳۹-۲۷۵
فروغ مهدی ۲۳۱
فرخ زاد فروغ ۲۶۹
فرسی بهمن ۸۲-۱۲۸-۲۱۹-۲۲۰-۲۲۶
فیتزجرالد ۳۱
فلورگوستاو ۵۸
فرانس آناتول ۵۸
فروزانفر بدیع الزمان ۷۳-۲۹۱
فرجام فریده ۲۴۵
فلسفی نصرالله ۷۴-۱۲۸
فردوسی ۵۱-۵۲-۵۳-۶۵-۹۶-۲۵۵
فردید احمد ۲۷۵
فقیری امین ۱۲۶
فقیری ابوالقاسم ۱۲۸
فرخ فال امین ۱۲۸
فصیح اسماعیل ۱۲۸-۱۸۳
فکری مرتضی قلی ۲۰۴
فخرایی ابراهیم ۲۰۷
فویرباخ لودویگ ۲۶۰

ک	فیروز مشرقی ۲۹۱
ق	
گلشیری هوشنگ ۱۸ - ۸۴ - ۱۱۸ -	قائم مقام فراهانی ۲۴
۱۱۹ - ۱۲۰ - ۱۳۲ - ۱۹۷ - ۲۸۱ -	قائمیان حسن ۱۰۰
گلستان ابراهیم ۱۸ - ۸۴ - ۱۰۲ -	قراچه داغی محمد جعفر ۲۸
۱۱۲ تا ۱۱۴	قزوینی محمد ۵۳
گلبدردی محمود ۱۸۸	قریب ایرج ۱۲۸
گوگول نیکلا ۱۰۲ - ۲۰۲ - ۲۸۹ -	قریب شاهور ۱۲۸
گورکی ماکسیم ۱۰۲ - ۱۲۴ - ۲۱۳ -	
کوتله ولفگانگ ۵۸	ک
ل	
لاشایی فریده ۱۲۶	کاظمی مشفق ۱۷ - ۵۸ - ۱۴۰ -
لامارتین ۴۸ - ۵۸	کالدول ارسکین ۱۰۲
لاهوئی ابوالقاسم ۲۳۵	کامو آلبر ۱۰۲ - ۲۱۶ -
لندن جک ۱۰۲	کافکا فرانز ۹۷
م	کار آلفونس ۵۸
مارکس کارل ۲۶۰	کاظمیه اسلام ۱۲۸
مجدالملك سینکی ۱۱ - ۲۴ -	کاردان پرویز ۲۱۵
ملکم خان ۱۱ - ۱۲ - ۱۷ - ۲۲ - ۳۳ -	کسروی احمد ۱۸ - ۵۳ - ۵۵ - ۵۶ -
۲۰۲ - ۳۴	۲۶۵ - ۲۲۹
میرزا آقاخان کرمانی ۱۱ - ۳۳ - ۳۴ -	کشاوری کریم ۳۷ - ۸۴
۲۰۲	کشاوری فریدون ۷۰
میرزا آقا تبریزی ۲۰۲ - ۲۰۳ -	کمال الوزاره (محمودی) ۲۸ - ۲۰۵ -
میرزا حبیب اصفهانی ۲۶ - ۲۸ - ۳۰ -	کمالی حیدر علی ۵۸ - ۱۳۴ -
تا ۳۲	کیمیای پرویز ۸۲
مستشار الدوله تبریزی ۲۲	کیا رستمی عباس ۸۴
محمد طاهر میرزا ۲۶ - ۲۷ - ۱۳۳ -	کیمیایی مسعود ۸۴
۲۰۲ - ۲۰۱	کلباسی محمد ۱۲۸
میرزا رضا کرمانی ۳۴ - ۳۵ -	کوچک خان میرزا ۲۰۸
میمنندی نژاد ۱۳۵	کیا خجسته ۲۴۵
مولیر ۲۸ - ۲۰۱ - ۲۰۵ -	کیوان مرتضی ۲۶۵

- میلر آرتور ۲۱۶
موریه جمز ۳۰
مفید بیژن ۲۳۵
مراغه‌ای زین العابدین ۳۶ تا ۳۹
مینوی مجتبی ۲۶-۵۳-۷۰-۷۳
موصه آفره‌دو ۵۸
ملکی خلیل ۷۰
مستعان حسینی ۱۷-۵۸-۷۵-
۱۳۵-۱۳۸-۱۵۸-۲۸۱
محقق‌الدوله ۲۰۶
مسرور حسین ۱۳۶ تا ۱۳۸
موتمن زین العابدین ۱۳۳
مسعود محمد ۱۷-۶۳-۶۴-۱۲۴
مرادی حسن ۶۸
مولوی ۷۳
مستوفی عبدالله ۷۴
مقدم محمد ۷۴
مقدم حسن ۱۷-۲۰۶
میرصادقی جمال ۸۴-۱۲۲-۱۳۰-
۱۸۲
مجدهمگر ۲۹۰
محمود (احمد اعطاء) ۱۸-۸۴-۱۲۸-
۱۹۱
مکی ابراهیم ۲۴۴
مهرجوی داریوش ۸۴
میرلوحی رضا ۸۴
مرزبان رضا ۸۴
محبوب محمدجعفر ۸۴
مسکوب شاهرخ ۱۰۲
موهاسان‌گی‌دو ۹۷
مدرسی ابراهیم ۱۳۵ تا ۱۳۸
- مدرسی تقی ۹۷-۹۸-۱۶۲
مسعودی احمد ۱۲۸
مجبای جواد ۱۲۸
مدرس نراقی علی ۱۲۸
مؤذن ناصر ۱۲۸
موآم سامرست ۱۳۰
ملویل هرمان ۲۸۹
- ن
ناصرالملك ۴۹
ناظم الاسلام کرمانی ۲۶
ناصر خسرو ۵۳-۱۰۸-۲۷۵
ناصرالدین شاه ۲۲-۳۴-۴۹
ناظرزاده کرمانی ۱۳۵
نثری شیخ موسی ۲۷-۱۳۲
نورایی فرشته ۲۲
نصر علی ۲۰۲-۲۰۶
نصر سیدتقی ۷۰
نفیسی سعید ۵۸-۶۷-۷۳-۷۵-
۱۳۴-۱۵۲-۲۰۷-۲۸۱
نجفی ناصر ۱۳۴
نظامی عروضی ۲۹۲
نصیریان علی ۸۴-۲۱۴ تا ۲۱۷
نصیرالدین طوسی ۲۲۷-۲۷۵
نجفی ابوالحسن ۸۶
نعلبندیان عباس ۲۲۰
نوشین عبدالحسین ۷۰-۳۱۳
نوری علاء اسماعیل ۹۱-۲۵۱-۲۷۱
نیمایوشیج ۱۳-۱۷-۱۸-۲۸-۶۴-
۶۵-۷۲-۱۳۰-۲۵۷ تا ۲۶۲-۲۶۵-
۲۷۰-۲۷۹

هشترویدی محسن ۷۰	و
هگل ۲۶۰	ویلیامز تنسی ۲۱۶
هوگو ویکتور ۵۸	وطواط رشیدالدین ۲۹۲-۲۴۷
هومن محمود ۲۷۵	ه
همایی جلال ۷۳	هامت داشیل ۲۸۸
همر ۷۳	هاتف ۲۹۲
همینگوی ارنست ۱۳۲-۱۰۲	هدایت صادق ۱۴ - ۱۸ - ۵۳ - ۶۱ -
ی	۷۰-۷۲-۷۸-۹۵ تا ۹۹-۱۰۳-۱۳۲-
یاقوتی منصور ۱۲۸	۱۳۴-۲۰۵-۲۰۶-۲۶۵-۲۶۶
یقیکیان گریگور ۲۰۷ تا ۲۰۹	هاشمی زکریا ۱۷۵
یونسی ابراهیم ۸۵	هاشمی نژاد قاسم ۱۷۹-۲۷۲-۲۸۷
یلفانی محسن ۲۴۴	هوشیار باقر ۲۷۵
یونسکو اوژن ۲۱۶	هویدا فریدون ۱۴۰

فهرست اعلام

کتابها، رسالات، نشریات

الف

- | | |
|-----------------------------|-----------------------------------|
| آذر، ماه آخر پائیز ۱۱۳ | ازدهای کوچک ۲۴۵ |
| اسرار گنج دره جنى ۱۱۳ | آلونك ۲۴۵ |
| آشغالدونی ۱۱۸ | از سکوی سرخ ۲۶۹ |
| آتالا ۵۸ | المعجم فى معانير اشعار المعجم ۲۴۷ |
| اسرار شب ۵۸ | آی باکلا، آی بی کلا ۲۲۲ |
| ایده آل عشقی ۱۷ | ابومسلم نامه ۱۳۳ |
| آرش (مجله) ۸۵ | افسانه نیما ۱۷-۱۳-۹ |
| استاد نوروز پینه دوز ۲۰۵ | افسانه (جزوه) ۹۷-۱۷ |
| آخرین یادگار نادرشاه ۲۰۷ | اسکندرنامه ۹۶-۲۵ |
| ارزش احساسات ۲۵۸ | الفلیل (هزار و یکشب) ۹۶-۲۵ |
| انتقاد کتاب (مجله) ۸۵ | آلامد ۲۸۱ |
| آبنوس (مجله) ۸۵ | آتشکده ۲۹۲ |
| از صبا تا نیما ۳۷-۴۲-۸۸-۱۴۲ | امیرارسلان ۲۵ |
| ۲۵۷ | امیرارسلان نامدار نمایشنامه ۲۱۵ |
| اندیشه ترقی ۸۹ | ارمانوس ۲۶ |
| انوشیروان عادل ومزدك ۳۰۸ | آدم جدید ۲۶ |
| اندیشه و هنر (مجله) ۱۰۸-۲۷۱ | اتللو ۲۹-۳۰ |
| آزادستان (مجله) ۲۵۲ | اوستا ۵۳ |
| انسان، ج. ایت، احتمال ۱۲۱ | اخلاق ناصری ۵۳ |
| اوسنه باهاسبحان ۱۲۲ | اشرف مخلوقات ۱۴۴ |
| آشیانه عقاب ۱۳۲ | ایلیاد ۷۳ |
| آفت ۱۳۵-۱۵۸ | افول ۲۳۲ |
| از هشت شیشه ها ۲۳۲ | |

- آموزگار ان ۲۴۲
آوازه‌های شب ۲۴۵
استعمال دخانیات ممنوع است ۲۱۶
ارثیه ایرانی ۲۳۲
احمدآقا برسکو ۲۴۱
آهن ۲۴۵
آرش تیرانداز ۲۴۵
اسفندیار ۲۴۵
اگه برشت... ۲۴۵
آناهیتا ۲۴۲
آخر شاهنامه ۱۸
- ب
بازآفرینی واقعیت ۱۲۸
بازار (روزنامه) ۸۵
باشبیرو ۱۲۴
باید زندگی کرد ۲۸۱
بره گمشده راعی ۲۸۱
بنگاه تئاترال ۲۱۷
بوف کور ۱۴-۱۸-۷۱-۹۹-۱۰۰
۱۳۲-۱۰۶
بوسه عذرا ۲۶
بینوایان ۱۷-۵۸-۶۰
بیعاران پاریس ۵۷
بی عرضه ۲۸۱
بهار و عروسک ۲۲۰
بهترین بابای دنیا ۲۲۳
باباشیرعلی ۲۴۱
بدل چینی ۲۴۵
بر موج کبود ۲۴۵
برخی بررسی‌ها... ۲۶۷
بررسی کتاب (مجله) ۸۵
- بدایع الوقایع ۱۳۳
بره گمشده راعی ۱۹۷
بنیاد نمایش در ایران ۲۰۱-۲۰۵
باید زندگی کرد ۱۹۷
بلبل سرگشته ۲۱۴ تا ۲۱۷
- پ
پاردایان‌ها ۵۸
پریچهر ۵۸
پهلوان زند ۴۸
پرواربندان ۲۲۴
پاتوغ ۲۳۹ تا ۲۴۱
پژوهشی ژرف... ۲۴۵
پرچم (روزنامه) ۸۵
پارت (مجله) ۸۵
پنج داستان ۱۱۲
پاسخ ناپذیر ۱۲۱
پنجه خونین ۱۳۶
پیک اجل ۱۳۶
پرگاه ۱۸۸
پهلوان اکبر میمیرد ۲۱۵-۲۲۶
پانزده گفتار ۲۶
پله‌های یک نردبان ۲۲۰
پنج نمایشنامه از انقلاب مشروطه ۲۲۱
پنجاه و سه نفر ۱۰۴
- ت
تاریخ معاصر ایران ۶۷
تاریخ مغول ۷۴
تاریخ صحیح بی دروغ ۳۴-۳۵
تاریخ مشروطه ۵۳ تا ۵۵
تاریخ هجده ساله آذربایجان ۵۵-۵۶
تاریخ بیهقی ۱۳۳

- تاریخ نمایش در ایران ۱۹۹
تاریخ بیداری ایرانیان ۲۶
تله ۲۴۴
ترن ۴۴
تیاله ۲۴۴
تجدد (روزنامه) ۴۷-۲۵۲
توضیح واضحات ۲۴۵
تراژدی افشین ۲۴۵
تراژدی کمبوجیه ۲۴۵
تعریف و تبصره ۲۵۸
توپ ۱۱۸
تلماک ۲۶
ترس و لرز ۱۱۸
تذکره دولت‌شاه ۲۹۱
تهران مخوف ۶۸-۱۴۰
تفسیر سوراآبادی ۹۶
تهران مصور (مجله) ۱۳۵-۱۵۸
ترقی (مجله) ۱۳۵
تفریعات شب ۱۵۵
تمثیلات ۲۰۲
تارتوف ۲۰۵
تیسفون ۲۳۵
- ج
جامعه‌شناسی سیاسی تشیع ۹۱
جای خالی سلوچ ۲۸۸
جوی و دیوار و تشنه ۱۰۸-۱۱۳-۱۱۴
جنايات بشر ۵۷-۱۴۲
جزوه شعر ۸۵
جانشین ۲۲۳
جگن ('جنگ) ۷۵
- 'جنگ طرفه ۸۵
جنگ اصفهان ۸۵
جنگ و صلح ۱۳۲
جعفرخان ازفرنگ آمده ۱۷-۲۰۶
جيجك عليشاه ۲۰۶
جنگ مشرق و مغرب ۲۰۹-۲۱۴
جمعه‌کشی ۲۴۱
چ
چرند و پرند ۱۸-۴۱
چشمه‌ایش ۱۸-۱۰۴-۱۵۴-۱۵۸
چشم در برابر چشم ۲۲۳-۲۲۴
چوب بدست‌های ورز زیل ۲۱۵-۲۲۱
چوب زیر بغل ۲۲۰
چهارمقاله ۲۴۷
چهره‌های شعر امروز ۲۶۹
چمدان ۱۰۴
ح
حاجی‌بابای اصفهانی ۲۵-۲۶-۳۰
۳۱
حاجی رهایی‌خان ۲۷-۲۰۵
حاجی آقا ۲۰۵
حسن کرد ۲۵
حسن کچل ۲۳۵
حکومت زمان خان ۲۰۳
حکام قدیم، حکام جدید ۲۰۴
حسن مقدم، زندگی و آثار ۲۰۶
حالت چطورمه مشر رحیم؟ ۲۳۹
حفره ۲۴۴
حرفهای همسایه ۲۵۸
خ
خانم انگلیسی ۲۵

- خانم شامی ۲۵
 خانه بی بزرگتر ۲۴۵
 خوشه‌های خشم ۱۰۲
 خیمه شب بازی ۱۸-۱۰۶-۱۰۷
 خاطرات و اسناد ظهورالدوله ۲۴-۲۵
 خروس جنگلی (مجله) ۲۲۰
 خلوتگاه ۲۴۴
- ۵
 دامگستران ۱۳۳
 دانشکده (مجله) ۴۷-۲۵۳
 داش آکل ۹۷
 دراطراف ادبیات و زندگی ۲۳۵
 درمه بخوان ۲۳۳
 دیوان بلخ ۲۲۸-۲۲۹
 دیکته ۲۳۳
 دست بالای دست ۲۲۴
 دنیا خانه من است ۲۵۹
 درپایان ۲۴۴
 دختر رعیت ۱۸-۱۴۸-۱۵۲
 درسایه‌های حرم ۶۱
 دهد و بازدید ۱۱۲
 دنیا (مجله) ۱۷-۷۱-۲۶۴
 دندپل ۱۱۸
 درمرزمن کوچک من ۱۲۲
 درازنای شب ۱۲۲-۱۸۲
 دهکده پرملال ۱۲۶
 دره نادری ۱۳۳
 دلشاد خاتون ۱۳۶
 ده نفر قزلباش ۱۳۶-۱۳۷
 درتلاش معاش ۱۴۲
 دل کور ۱۸۳
- درباره صادق هدایت ۱۰۰
 ر
 روزنامه اعتمادالسلطنه ۲۳
 رموز حمزه ۲۵-۹۶-۱۳۳
 رقص مرگ ۱۰۴
 راهنمای کتاب (مجله) ۵۲-۲۶۸
 راهنمای تحقیقات ایرانی ۵۲
 رابعه ۱۳۵
 رستاخیز شهریان ایران ۲۳۵
 رضایک ایمانوردی ۲۴۴
 روضه الصفا ۲۴۸
 ز
 زمینه جامعه‌شناسی ۱۸
 زاویه ۲۲۳
 زندگی شاه عباس ۷۴
 زن زیادی ۱۰۸-۱۱۲
 زندگی و آثار رضاکمال شهرزاد ۶۱
 زندگی خوش و کوتاه فرنسیس مکومبر ۱۰۲
 زیبا ۱۴۶
 ژ
 ژیل بلاس ۲۶
 س
 سالهای اصغر ۱۹۷-۲۸۲
 ساتکین ۲۴۵
 سه نمایشنامه کسالت آور ۲۴۴
 سیاحتنامه ابراهیم بیک ۱۷-۲۵-۳۸
 ۳۹-۴۱
 سه تفنگدار ۲۵ تا ۲۷
 ستر معجوس ۲۵

- سفر هشتاد روزه بدور دنیا ۲۶
 سمک عیار ۹۶
 سه تار ۱۱۲
 سواد و بیاض ۷۴
 سرپوش مربی ۲۴۵
 ستایش دریا ۲۴۵
 سهند (جنگ) ۸۵
 سخن (مجله) ۱۱۵-۸۵-۳۷-۱۸
 سگ ولگرد ۹۷-۱۸
 سگ وزمستان بلند ۲۸۰
 سه قطره خون ۹۷
 سنگر و ققمه های خالی ۱۱۵-۱۱۶
 میرحکمت در اروپا ۵۲-۲۷۵
 ستاره ای در زمین ۶۵-۱۳۱
 میری در ادبیات غرب ۱۳۸
 سنگ صبور ۱۸-۱۰۷
 سفر شب ۱۷۲
 سووشون ۱۸-۱۷۶
 سگ وزمستان بلند ۱۹۷-۲۸۰
 سوممارالدوله ۲۰۲
 سمک شناسی ۲۲-۳۱
 میاه بازی ۲۱۷
 سخن و سخنوران ۲۹۱-۲۹۲
 ش
 شاهنامه نردوسی ۹۶-۲۵۵
 شازده احتجاب ۱۸-۱۱۹-۱۳۲
 شمس و طغرا ۲۵-۲۷-۱۳۳
 شب هزار و یکم ۱ تا ۶۳
 شعر و قصه (جنگ) ۸۵
 شعر المعجم ۲۹۱-۲۹۲
 شیرویه نامدار ۹۶
 شکار ماه ۱۸-۱۰۷-۱۱۳
 شهر آشوب ۱۳۵
 شبهای تماشا و گل زرد ۱۲۲
 شوهر آموخانم ۱۶۷
 شب هول ۱۹۷-۲۸۵
 شهر قصه ۲۳۵
 شبات ۲۴۱
 ص
 صدف (مجله) ۱۸-۸۵-۹۷
 صیادان ۲۳۳
 صفرا دلاک ۲۴۱
 صندلی ۲۴۵
 صور و امیاب ۲۷۱
 صور اسرافیل (روزنامه) ۱۷
 ط
 طبیب اجباری ۲۸
 طوطی ۱۷۵
 طلحک ۲۲۸
 طلا در مس ۲۷۰
 ظ
 ضحاک ۲۲۴
 ع
 عبتاسه خواهر امیر ۶۱
 عجز بشر ۲۶
 عشق و سلطنت ۲۷-۳۸-۱۳۳
 عشق و عفت ۲۶
 عشاق ناهل ۵۸
 عشق و انتقام ۱۳۶
 غلویه خانم ۹۷

- عزاداران بیل ۱۱۸
 عروس مدائن ۱۳۶
 عروس اجباری ۲۰۲
 عروسی جناب میرزا ۲۰۲
 غ
 غریزدگی ۱۶-۱۸-۸۲
 غروب در دیاری غریب ۲۲۷
 ف
 فاطمه فاطمه است ۹۰
 فرار از مدرسه ۸۸
 فرنکیس ۵۸
 فرهنگ وزندگی (مجله) ۸۶
 فردوسی (مجله) ۲۷۱
 فلك الافلاك (جنگ) ۸۵
 فیل در تاریکی ۲۸۷
 ق
 قالون (روزنامه) ۱۲-۱۷-۲۲
 قایقران رود هائیز ۲۴۵
 قرطینه ۱۴۰
 قمر در عقرب ۲۳۹
 قتل ۲۴۴
 قصه نویسی ۲۷۰
 ک
 کارنامه سه ساله ۱۱۱-۱۷۴
 کارنامه اردشیر بابکان ۵۳
 کاوه (مجله) ۵۲
 کاوه آهنگر ۲۳۵
 کارمندان روز جمعه ۲۴۴
 کبودان ۲۸۶
 کنت مونت کریستو ۲۵-۲۶
 کلبه هندی ۲۶
 کتاب احمد ۳۶ تا ۳۹
 کلیله دمنه ۵۳
 کریستین وکید ۱۱۹
 کتاب ماه (مجله) ۸۵
 کوفیان ۱۲۶
 کلیدر ۱۹۷-۲۸۳
 کله سفیدها ۲۴۴
 ک
 کالیله ۱۸-۱۰۳
 کاوآره بان ۱۲۴-۱۲۵
 گلهای حرم ۶۱
 گرازیلا ۵۸
 گلهایی که در جهنم میرویند ۱۴۴
 گلدان ۲۱۹
 گمگشتگان ۲۲۸
 گلدوله خانم ۲۳۹
 ل
 لارن مارکو ۲۵
 لازیکا ۵۸-۱۳۴
 لایه های بیابانی ۱۲۵
 لوح (جنگ) ۸۵-۱۰۹
 لبخند باشکوه آقای گیل ۲۳۳
 لباب الالباب ۲۴۷-۲۹۱
 م
 ما را مس کنید ۲۴۴
 ماگدولین ۵۸
 ماهی سیاه کوچولو ۱۸
 مازهار ۵۳-۱۳۴

- ماه‌نخشب ۱۳۴
 مادرم بی‌بی جان ۱۹۶ - ۲۸۲
 ماه و پلنگ ۲۳۵
 موسیقی (مجله) ۱۸-۲۵۸
 مطبخ ۲۴۵
 مرگ همسایه ۲۴۵
 معرکه ۲۴۵
 معیار الاشعار ۲۴۷
 ملانصرالدین (روزنامه) ۲۲
 مردم (مجله) ۲۶۶
 مردم گریز ۲۸
 مهدآزادی (جنگ) ۸۵
 مجمع الفصحا ۲۹۲-۲۹۳
 من هم گریه کردم ۵۸-۷۵
 مدیر مدرسه ۱۸-۱۰۸ تا ۱۱۲-۱۶۴
 مدومه ۱۱۳
 ملکوت ۱۱۵-۱۳۲
 مثل همیشه ۱۱۹
 محلل ۹۷
 مهر (مجله) ۱۰۲
 مکان‌های عمومی ۱۲۱
 مصاها و رؤیای گاجرات ۱۲۱
 مسافره‌های شب ۱۲۲-۱۲۴
 مرد پیر و دریا ۱۳۲
 محمودآقا را وکیل کنید ۲۰۵
 مکتب‌های ادبی ۴۸
 موش ۲۲۰
 میراث ۲۲۸
 مرگ در پائیز ۲۳۳
 مردی که مرده بود... ۲۴۴
 میرزا ۱۰۴
 موبی دیک ۲۸۹
 ن
 نامه‌ها ۱۰۴
 نانا ۱۴۷
 نسیمی در کویر ۲۸۷
 نوبهار ۱۴۷
 نقش و اثر تحصیل کردگان... ۶۸
 نفرین زمین ۱۱۱
 نون و القلم ۱۱۲
 نشر معاصر فارسی ۵۰-۵۴-۷۴
 نخستین کنگره نویسندگان ایران ۵۱
 نقد ادبی ۵۲-۵۴-۷۳
 نمازخانه کوچک من ۱۱۹
 نه آدمی، نه صدایی ۱۲۲
 نیمه‌راه بهشت ۱۵۲ - ۲۸۱
 نقد حال ۲۹۱
 نقد و سیاحت ۲۶۵
 و
 واهمه‌های بی‌نام و نشان ۱۱۸
 وای بر مغلوب ۲۲۳
 وپس ورامین ۹۶
 ورتر ۵۸
 وداع با الحله ۱۰۲
 ورق پاره‌های زندان ۱۰۴
 ه
 هالو ۲۱۷
 هاملت با سالار فصل ۲۳۳
 هفدهم رمضان ۲۶
 هنر و ادب (جنگ) ۸۵

هوای تازه ۱۸	هیرمند (جنگ) ۸۵
ی	هزار و یکشب ۹۶-۲۸۶
یادداشتهای (نیمه) ۲۵۹	هفت پیکر ۹۶
یادداشتهای عبدالله مستوفی ۷۴	هفت مقاله ۹۹
یهودی سرگردان ۵۸	همسایه‌ها ۱۸-۱۹۱-۱۹۶
یکلیا و تنهایی او ۱۶۱ تا ۱۶۴	هزار سال نثر پارسی ۳۷
یکی بود یکی نبود ۱۷-۴۲	هشتمین سفر مندباد ۲۲۶-۲۲۹
	هلاک عقل بوقت اندیشیدن ۲۶۹

آثار م. ع. سپانلو

شعر	قصه
۰۰۰۲ ... بیابان	مردان (مجموعه ۵ قصه)
۱۳۴۲، انتشارات طرفه (نایاب)	چاپ اول ۱۳۴۹، دوم ۱۳۵۱، انتشارات موج (نایاب)
خاک (منظومه)	
چاپ اول ۱۳۴۴ انتشارات طرفه، چاپ دوم (همراه تفسیری ازیدالله رؤیایی) ۱۳۵۷ انتشارات ققنوس	تحقیق
دگرها	بازآفرینی واقیبت (مجموعه ۱۱ قصه از نویسندگان معاصر ایران، باتعشیه وتفسیر) چاپ اول (قطع رقی) ۱۳۴۹، دوم (قطع جیبی) ۱۳۵۰، سوم (مجموعه ۱۵ قصه از نویسندگان معاصر...) ۱۳۵۲، چهارم ۱۳۵۳، پنجم ۱۳۵۴، ششم ۱۳۵۶، هفتم ۱۳۵۶، کتاب زمان
پیاده دوا (منظومه)	در اطراف ادبیات و زندگی (مجموعه ۲۲ مقاله و نقد درباره ادبیات) چاپ اول ۱۳۵۳، دوم ۱۳۵۶، انتشارات معلم. چاپ اضافی ۱۳۵۶، انتشارات گام.
چاپ اول (قطع جیبی) ۱۳۴۷، دوم (رقعی) همراه چند یادداشت از منتقدان ۱۳۴۹، سوم ۱۳۵۱، چهارم ۱۳۵۲، انتشارات بامداد (نایاب)	نویسندگان پیشرو ایران (تاریخچه درمان، قصه کوتا، نمایشنامه و نقد ادبی در ایران معاصر) ۱۳۶۲، کتاب زمان.
سندباد غائب (منظومه باع شعر دیگر) ۱۳۵۲، انتشارات متین (نایاب)	ترجمه
هجوم	د (محاوره) (نمایشنامه از آلبر کامو) ۱۳۳۹، ناشر د. منصور
چاپ اول ۱۳۵۶، دوم ۱۳۵۷، انتشارات روزبهان	
نبض وطن را می گیرم ۱۳۵۷، کتاب زمان	
خانم زمان (منظومه)	

عادل‌ها (نمایشنامه از آلبر کامو) چاپ
اول ۱۳۴۲، انتشارات متین. دوم (با
تجدید نظر) ۱۳۴۸، سوم ۱۳۵۰،
چهارم ۱۳۵۲، پنجم ۱۳۵۷، ششم
۱۳۵۹، انتشارات بامداد.

کودکی يك دنيس (يك داستان از ژان
پل سارتر).

چاپ اول ۱۳۴۴، انتشارات قائم مقام،
دوم ۱۳۴۶، سوم ۱۳۵۰

چشم انداز شعر امروز ایران (ترجمه
مختصر زندگی و نمونه اشعار ۱۰ تن
از شاعران معاصر ایران به زبان فرانسه)
با کمک آلن لانس

مجله Action Perique پاریس ۱۹۶۷

دهلیز و پلکان (برگزیده اشعار یانيس
ريتسوس با معرفی و تفسیر) ۱۳۵۷،
انتشارات ققنوس.

آنها به اسبها شليك می‌کنند (يك داستان
از هوراس مك كوی) ۱۳۶۲ نشر نو.

ادبیات کودکان

امیر حمزه صاحبقران و مهتر نسیم عباد
چاپ اول ۱۳۴۷، دوم ۱۳۵۱، ناشر
کانون پرورش فکری کودکان و
نوجوانان.

سفرهای سند باد بحری چاپ اول ۱۳۵۳،
دوم ۱۳۵۶، ناشر کانون پرورش فکری
کودکان و نوجوانان.

مرآت البلدان (اثرا عتماد السلطنه، جلد
اول) ویرایش به همراه پرتو نوری علاء
مقلدها (رمان، اثر گراهام گرین) ترجمه
به همراه ع. سجادی.

آماده چاپ

تبعید در وطن (مجموعه شعر)

حکومت شب (مجموعه شعر)

حکایت هیکل تادیک (مثنوی داستانی)

جهاد شاعر آزادی (پژوهشی در احوال و
آثار عارف، عشقی، بهار و فرخی پزدی)

فرس دادن به تغریب (تأملی در شعر
منوچهری دامغانی)

تعلق و تماشا (مجموعه مقالات و نقد -
های ادبی)

در جستجوی واقعیت (مجموعه ۱۰ داستان
از پیشاهنگان قصه نویسی واقعگرا در
ایران با تعشیه و تفسیر).

شهربندان (ترجمه مجدد از نمایشنامه
در معاصره اثر آلبر کامو).

پنج‌پچه‌ای در ظلمت (ترجمه داستان
هراس انگیز اثر ا. ج. بی. لاو کرافت)