• دریافت ۸۹/۷/۲۵
• تأیید ۹۱/۴/۱۳

بررسی تطبیقی دو داستان تمثیلی از صادق چوبک و بهرام صادقی

محمّد کشاورز*

چکیده

ادب تمثیلی در ادبیات جهان، از جایگاهی والا برخوردار است. بویژه داستانهای تمثیلی و سمبلیک که هم از جنبهٔ تأویل پذیری و هم از نظر بازتاب مفاهیم و اندیشه‌های خاصّ هنری و فکری ظرفیّت بالایی دارند که بعضاً در مقاطعی خاص از تاریخ ادبیّات، شاهد نشو و نمای آن هستیم.

ادب تمثیلی در ادبیّات فارسی پیشینه ای دیرین دارد که به برخی از آثار کلاسیک فارسی همچون سیر العباد الی المعاد سنایی، منطق الطّیر عطّار، برخی آثار ابن سینا و... باز می‌گردد؛ به رغم چنین پیشینه ای، نویسندگان ایرانی معاصر، کمتر به این شیوه توجّه نشان داده اند. امّا با وجود این کم توجّهی، برخی داستان نویسان، بخصوص در دو دهه ۳۰ و ۴۰ شمسی و حتّی پیش از آن، بنا به عوامل مختلف، به خلق آثارِ تمثیلی و بازآفرینی افسانه‌ها و قصّه‌های سنّتی گرایش پیدا کردندکه این گونه آثارصرف نظر از موفقیّت یا عدم موفقیّتشان محلّ بحث می‌توانند بود.

یکی از مهمترین علل وجود چنین گرایشی را می‌توان اختناق سیاسی ° اجتماعی حاکم بر جامعهٔ ایران آن زمان دانست که برخی هنرمندان و بویژه داستان نویسان را به سمت و سوی ادبیّات تمثیلی سوق می‌داد تا با استفاده از اسطوره‌ها و شخصیّت‌های داستانی کهن و با توسّل به زبان قصّه‌های سنّتی، به بیان اندیشه‌های خود و مبارزه ای فکری علیه حکومت وقت بپردازند.

از میان انبوه داستان نویسان معاصر، بخصوص نسل دوم داستان نویسان ایرانی که اوج فعالیّت هنری شان محصول دوران پر التهاب دهه‌های ۳۰ و ۴۰ شمسی بود، می‌توان از نویسندگانی همچون صادق چوبک و بهرام صادقی نام برد که در کنار سایر آثار خود در دوران پس از کودتا و سال‌های آغازین دههٔ ۴۰، به ادبیّات سمبلیک ° هر چند اندک ° توجّه داشته اند و در این حیطه، آثاری قابل تأمّل از خود به جا گذاشته اند که تا کنون مورد غفلت واقع شده اند.

در این مقاله،کوشش می‌شود با مقایسه ای تطبیقی میان دو داستان پریمان و پریزاد از صادق چوبک و هفت گیسوی خونین از بهرام صادقی، به وجوه اشتراک و افتراق چنین داستانهایی در دو حوزهٔ ساختار و محتوا بپردازیم.

کلید واژه‌ها:

قصّهٔ سنّتی، افسانه، بازآفرینی، تمثیل، جامعه.

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی , داشگاه شهید بهشتی
muhammaddeshavarz@yahoo.com

مقدّمه

با وجود اینکه قدمت قصّه و قصّه گویی را می‌توان با پیدایش گفتار و گویایی آدمیان همراه دانست، امّا در عصر حاضر به رغم تمام پیشرفت‌های صنعتی و مشغله‌های گوناگون، از نیاز به قصّه در وجود انسان امروزی کاسته نشده است؛ چرا که اگر رؤیاهای شیرین و جذّاب، از ضمیر ناخودآگاه فردی ما در حالت خواب، توسّط تصاویری رمزی خبر می‌دهند، افسانه‌ها و قصّه‌ها از ناخودآگاه جمعی ما و در حالت خواب و بیداری نشان می‌آورند. (لوفلر، ۱۳۶۶: ۷۱)

بیشتر ملّت هایی که تاریخی طولانی و تمدّنی کهن دارند، از موهبت داستانهای عامیانه یا به عبارت بهتر، **داستانهای سنّتی** و **افسانه**های مختلف بهره مندند: «اگر افسانه و داستان، قدیمی ترین اثر و کهن ترین تراوش دستگاه ذهن بشر نباشد، باری در جزء کهن ترین آثاری است که از اندیشه و تخیّل بشر بر جای مانده است. مسلّماً پیش از آنکه بشر وارد دوران تاریخی شود و روایت‌های مهمّ زندگانی خویش را به یاری نقوش و علائم قابل رؤیت بر جای گذارد، به مدّتی دراز، افسانه‌ها را در نهان خانهٔ ضمیر و مخزن حافظهٔ خویش نگاه می‌داشت و دهان به دهان و سینه به سینه به اخلاف خویش می‌سپرد.» (محجوب، ۱۳۸۲: ۱۲۱)

جمال میر صادقی در تعریف قصّه چنین می‌گوید: «معمولاً به آثاری که در آنها تأکید حوادث خارق العاده، بیشتر از تحوّل و تکوین آدم‌ها و شخصیّت هاست، قصّه می‌گویند و در قصّه محور ماجرا بر حوادث خلق السّاعه می‌گردد. حوادث، قصّه‌ها را به وجود می‌آورد و در واقع، رکن اساسی و بنیادی آن را تشکیل می‌دهد... قصّه‌ها، شکلی ساده و ابتدایی دارند و ساختمان نقلی و روایتی. زبان اغلب آنها به گفتار و محاورهٔ عامّهٔ مردم و پر از اصطلاح‌ها و لغات و ضرب المثل‌های عامیانه است.» (میرصادقی، ۱۳۶۰: ۳۷)

قصّه‌های سنّتی علی رغم تعریف ارائه شده که عمدتاً نمونه‌های اصیل و بسیار کهن را شامل می‌شود تا نمونه‌های جدیدتر آن، بر اثر گذر زمان، استعداد ویژه ای برای تطبیق با شرایط زمانی و مکانی متفاوت پیدا کرده اند، به گونه ای که تا عصر حاضر نیز ماندگاری خود را حفظ کرده اند.

پیوند اثر ادبی با جامعه و اهمیّت کشف این پیوند

تعدادی از نویسندگان برجستهٔ کشورمان که دغدغه‌های اجتماعی خود را در قالب داستانهایی با مضامین اجتماعی عرضه کرده اند، معمولاً در آثاری معدود و پراکنده به قصّه‌های سنّتی و

افسانه‌ها نیز نیم نگاهی داشته اند که شاید بتوان ریشهٔ اجتماعی عمیقی برای آن متصوّر شد. «علّت اصلی توجّه... آدمی به این محصول ذوق و ذهن خویش، ظاهراً این بوده است که بسیار زود به تأثیر شگرف آن در شنونده و شیفتگی مردم به شنیدن افسانه‌ها پی برد و دانست که می‌توان از آن به منزلهٔ سلاحی قاطع برای پیشبرد مقاصد اجتماعی خویش استفاده کرد.» (محجوب، ۱۳۸۲: ۲۰۰)

صادق هدایت، جلال آل احمد، صادق چوبک، صمد بهرنگی، بهرام صادقی و... از جمله نویسندگانی هستند که از این ابزار استفاده کرده اند و مقاصد خویش را جامه ای سنّتی پوشانده اند تا حسّاسیّت کمتری برانگیزند؛ چرا که «داستان نویس و قصّه خوان در موقع پدید آوردن اثر خویش، ناگزیر ردّپاهای بسیار از محیط اجتماعی و زندگانی عصر خویش در داستانها بر جای می‌گذارد و مطالعهٔ همین گونه آثار است که ما را در مطالعات مردم شناسی و جامعه شناسی تاریخی و شناخت خصوصیّات ملّی و کیفیّات اقلیمی و بسیاری مسائل دیگر راهنمایی می‌کند.» (همان: ۲۰۰)

این گروه از نویسندگان، همگام با نگارش داستانهای رئالیستی _ اجتماعی خویش، نیم نگاهی نیز به قصّه‌ها و افسانه‌های سنّتی ایران کرده اند و کوشیده اند با بازآفرینی یا استفاده از امکاناتی که این قالب ادبی در اختیارشان قرار داده است، برای بازگو کردن و انعکاس شرایط عینی جامعه و انتقاد از وضع موجود بهره ببرند.

بدیهی است که داستانهای مدرن و امروزی که از آغازین سال‌های قرن حاضر شمسی نوشته شده و می‌شوند با داستانهایی که ۶ یا ۷ قرن قبل نوشته شده اند تفاوت بسیار دارند؛ چه به لحاظ ساختار و چه به لحاظ محتوا. دلیل این امر آن است که ما نه دیگر به شیوهٔ قرون گذشته زندگی می‌کنیم و نه می‌اندیشیم.

امّا چرا در دوره ای که داستان نویسی نو بنیان نهاده شده است و اتّفاقاً نویسندگان مورد بحث ما نیز خود از پیشروان ادبیّات داستانی جدید ایران هستند، برای بیان مقاصد خویش و مکنونات ذهنی شان بعضاً به ساختمان یا محتوای قصّه‌های سنّتی متوسل شده اند؟ مگر نه این است که بنیاد داستان نویسی نو بر دگرگونی‌های ساخت‌های اجتماعی، سیاسی و اقتصادی بنا شده است و همگام با پیشرفت‌های این حوزه‌ها رو به جلو حرکت می‌کند؟ پس علّت این امر چیست؟ یکی از مهم ترین علل این امر را اختناق شدید حاکم بر جامعه و بر هنرمندان دانسته اند که مجال انتقاد صریح از ایشان گرفته می‌شود و آنها نیز برای مقابله مجبورند زمان و مکان داستانهایشان را از دل قصّه‌های سنّتی و افسانه‌ها بیرون بکشند. (مصباحی پور، ۱۳۵۸: ۶۷)

بر این اساس می‌توان منطق حاکم بر داستانهای رمز گونه سال‌های میانی دهه ۳۰ تا دهه ۵۰ و ارتباط‌های پنهان و آشکاری را که میان این دسته از داستانها و مضمون مشترکی که در اکثر آنها دیده می‌شود، مرتبط با اجتماع ایران و حوادث تاریخی این سال‌ها دانست و به بررسی و کشف این همانندی‌های محتوایی و ساختاری پرداخت.

حوادثی نظیر کودتای ۲۸ مرداد و آغاز دوران جدیدی از استبداد که دستمایهٔ خلق آثار عمده‌ای در آن سال‌ها شد، در واقع حاصل تکاپوی برخی از نویسندگان، برای منطبق کردن شرایط واقع با رویدادهای داستانی بوده است تا از گزند تیغ بی امان سانسور در امان بمانند؛ تلاش و تکاپویی که از یک منبع سرچشمه می‌گیرد.

احساس نیاز به بازگو کردن واقعیّت‌های تلخی که در جامعه می‌گذرد، تعدادی از نویسندگان برجستهٔ نامی معاصر را واداشت تا همسو با دیگر هنرمندان به نبرد علیه استبداد برخیزند و از آنجا که هر اثر ادبی، خواه ناخواه در بافت و درونمایهٔ خود نشانه هایی از منشأ اجتماعی اش را دارد، با بررسی تعدادی از داستانهای نوشته شده در یک دورهٔ زمانی خاص که اکثر آنها درونمایه ای شبیه یا نزدیک به هم دارند برای ما تقریباً جای شکّی درمورد منشأ اثر باقی نمی گذارد. تحقیق دربارهٔ ساختمان جامعه در هر دورهٔ معیّن از تاریخ، منجر به شناخت طرز رفتاری می‌شود که از آن ساخت اجتماعی ناشی می‌شود. آثار ادبی نیز یکی از نمودهای همین طرز رفتار است و ازاین قاعده مستثنی نیست و با برقراری ارتباط میان تاریخ و ادبیّات، مسلّماً می‌توان معرفتی اصیل از جامعه به دست داد. (دیچز، ۱۳۶۹: ۵۴۴)

از آنجا که «یک اثر داستانی یک ساخت کل است، این ساخت، خود یک سلسله ساخت‌های اجتماعی، اقتصادی، تاریخی، روانی، فلسفی و... را در خویش دارد که چهرهٔ این یا آن جامعه و چگونگی‌های این یا آن دوره را به ما نشان می‌دهند.» (مصباحی پور، ۱۳۵۸: ۶۶) یافتن بستر سیاسی ° اجتماعی شکل گیری آثار ادبی، بخصوص داستان، این امکان را به مخاطب می‌دهد تا داده‌های اجتماعی را به اثر پیوند دهد و از دل متن بیرون بکشد.

این واقعیّت که همواره آثار ادبی را با توجّه به ذهنیّات خویش تفسیر می‌کنیم و در حقیقت از جهاتی چاره ای جز این نداریم، «یکی از دلایلی است که باعث می‌شود بعضی از آثار، ارزش خود را طیّ قرون متمادی حفظ کنند. البتّه این امکان وجود دارد که هنوز هم فصول مشترکی میان دلمشغولی‌های ما و محتوای اثر وجود داشته باشد.» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۸) قصّه‌های سنّتی نیز چنین جاذبه ای دارند به گونه ای که امروزه هم می‌توان میان محتوای برخی قصّه‌های سنّتی و مسائل اجتماعی روز، مشترکاتی مشاهده کرد.

یکی از وظایف اصلی منتقدان ادبی و جامعه شناسانی که در حیطهٔ ادبیّات و جامعه شناسی مشغول فعالیّتند، کشف و بازگو کردن همین پیوندهاییست که میان اثر ادبی و وقایع اجتماعی نهفته در آن وجود دارد. از همین روست که شناخت بیشتر یک اثر ادبی و مضامین بعضاً سیاسی ° اجتماعی نهفته در آن، وابسته به شرایط نگارش آن است، «چرا که ادبیّات، وظیفه یا فایده ای اجتماعی دارد که نمی تواند فقط فردی باشد. بنابراین بیشتر مسائل مانند سنّت و قرارداد، انواع ادبی و روال‌ها و نمادها و اسطوره‌ها به طور ضمنی یا در نهایت امر، اجتماعی هستند.» (ولک، ۱۳۷۳: ۹۹)

علل رویکرد نویسندگان معاصر به قصّه‌های سنّتی

علل این رویکرد از دو دیدگاه قابل بررسی است: ۱) از دیدگاه جامعه شناختی ۲) از دیدگاه ادبی؛ علّت جامعه شناختی این رویکرد را همان گونه که پیش از این نیز ذکر شد، می‌توان اختناق فضای سیاسی ° اجتماعی ایران دانست که در ادوار مختلف، گریبانگیر اهل قلم بوده است و یکی از نمونه‌های برجسته و قابل ذکر این مورد، کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ است. از نظر بسیاری از نویسندگانی که پیشتر از آنها نام بردیم، شکست حاصل از کودتا، در تمام حوزه‌ها، نوعی بازگشت به عقب بود که می‌توان این پسرفت و نمونه‌های کهن تر آن را در تابلوی قصّه‌های سنّتی و افسانه‌ها بهتر نشان داد. تلاش برای استقرار مشروطیّت، نهایتاً به ظهور استبداد رضاخانی ختم شد و تلاش دوباره برای احیای آزادی و دموکراسی، نتیجه ای جز کودتا و شکستی دیگر در پی نداشت. این دور تسلسل وار، نوعی بازگشت به عقب را به ذهن متبادر می‌کند و حاصل این دور، چیزی نیست جز احساس سرخوردگی اجتماعی ° سیاسی که به عیان در آثار داستانی نمود می‌یابد.

درونمایهٔ تعداد زیادی از قصّه‌های سنّتی نیز گزارشی هستند از ظلم و ستمی بی حد که حاکمی فاسد و ظالم به دستیاری عمّالش بر مردم نگونبخت زیر دست روا می‌دارد و مردمی که به ستوه می‌آیند، با دلاوری‌های قهرمانی از جنس خود به این ظلم و ستم پایان می‌دهند. این سخن، مصداقی است برای این جمله که واکاوی اجتماعی نویسنده و تأثیرات اجتماع هنرمند بر ساختار و محتوای اثر او، «راهی است به کشف معناهای پنهان که جایی در ذهن و ناخودآگاه انسان واپس زده و در هاله ای از معناهای نمادین پوشیده» دارد. (احمدی، ۱۳۸۳: ۸۳)

از علل ادبی این رویکرد به طور خلاصه می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱) تأویل پذیری گسترده و قابلیّت‌های معنا شناختی نمادها و اسطوره ها.

۲) گریز از سانسور.

۳) جذّابیت و شگفت انگیز بودن محتوای قصّه‌های سنّتی و افسانه‌ها برای خوانندگان مدرن.

۴) برقراری ارتباط فراگیر و آسان تودهٔ مردم با قصّه به سبب زبان و ساختار سادهٔ آن.

از میان نویسندگان یاده شده، غیر از صادق هدایت که به نسل اوّل نویسندگان تعلق دارد، بقیّه در فاصلهٔ سال‌های ۳۰ تا ۵۰ کم کم وارد عرصهٔ داستان نویسی ایران شدند یا بهترین آثار خود را در آن دوران عرضه کردند، یعنی درست زمانی که جامعهٔ ایران با بحرانهایی شدید دست و پنجه نرم می‌کرد و تحوّلات اقتصادی و سیاسی را از سر می‌گذارند. این سه دهه «محیط و فضایی ویژه به وجود آورد که در آن ضرورت بررسی تأثیرات درونی ادبیّات عامیانه و مکتوب و روش هایی را که در آن نویسندگان در مقابل شرایطی از تحوّل اجتماعی واکنش نشان داده اند، پیش آورده است.» (آژند، ۱۳۶۳: ۱۵۴)

تاریخچهٔ گرایش به قصّه‌های سنّتی در ادبیّات داستانی معاصر

قصّه‌های سنّتی در ادبیّات ایران از گذشته تا به حال وجود داشته است و پدیده ای تازه نیست. برخی از نخستین آثار منظوم و منثور ایران نظیر کلیله و دمنه و... را می‌توان نام برد که در وهلهٔ اوّل برای سرگرمی و تهذیب اخلاقی بعضی از شاهان تألیف شده اند و بعدها مورد اقتباس قرار گرفتند. تحوّل دیگر قصّه‌های سنّتی، معلول تحوّل محتوایی آثار ادبی و برای نشان دادن آراء و عقاید صوفیان و عرفا بوده است که عالی ترین نمونه‌های آن را می‌توان در مثنوی مولوی، منطق الطّیر عطّار و حدیقةالحقیقه دانست. «در این زمان، قالب و محتوا دارای معیار و سبکی گردید و هنر نویسنده و شاعر به طرف تکوین و تغییر مضامین جا افتاده سوق داده شد». (آژند، ۱۳۶۳: ۱۵۵) که این تحوّل طبیعی و تدریجی، تا دورهٔ معاصر نیز ادامه داشته و هنوز هم قابلیّت استفادهٔ خود را از دست نداده است.

غالب نویسندگانی که از آنها یاد کردیم و در ادامه نیز به آنها خواهیم پرداخت، از عنصر روایت، تقریباً به همان شکل مألوف و متداول قصّه‌های سنّتی بهره برده اند و اثر خود را از این لحاظ به قصّه‌های سنّتی بسیار نزدیک کرده اند، به گونه ای که «در بررسی روایت، می‌بینیم که در عصر مدرن، فرم هایی تکامل یافته اند که سازه‌های پایهٔ داستانی بدوی را پرورانده اند و متحوّل کرده اند... ضمناً در می‌یابیم که فرم‌های داستانی مدرن، هرگز ارتباط خود را با روایت بدوی به طور کامل قطع نکرده و به کرّات به سرچشمه‌های خود بازگشته اند تا از قدرت کمابیش جادویی آنها توشه برگیرند.» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۹۳)

نخستین نثرنویسی که به طـور مسـتقیم در داسـتانهایش از فرهنـگ عامّـه اسـتفاده کـرد، جمالزاده بود که در مجموعهٔ *یکی بود یکی نبود*، این موضوع را نشان داد. از صادق هـدایت نیـز می‌توان به عنوان نویسنده ای یاد کرد که به شدّت تحت تأثیر ادبیّات سنّتی قرار داشت. در واقع تا قبل از اینکه به قصّه نویسی روی بیاورد، در ادبیّات عامیانه غرق شده بود و آثاری نیز در ایـن زمینه منتشر کرده بود. (آژند، ۱۳۶۳: ۱۵۷)

هدایت در سال ۱۳۱۲ به همراه مسعود فرزاد، کتاب *وغ وغ ساهاب* را نوشت که نشانگر تأثّر او از ادبیّات سنّتی است. هدایت، پس از تبعید رضا شاه و بازگشت مقطعی و نسـبی آزادی بیـان، داستان آب زندگی را نوشت. این داستان در قالب قصّه‌های افسـانه ای و براسـاس یـک افسـانهٔ سنّتی پدید آمده است که با قلمی سرشار از طنز تلخ و گزنده، به انتقاد از جامعهٔ ایران می‌پـردازد. ولی همین قصّه، در جوّ سیاسی ° اجتماعی جدید، یک استثناء بود. «هرچند کتاب آب زندگی به خامه ای خوشبینانه و امید بخـش نوشـته شـده اسـت» (علـوی، ۱۳۸۶: ۲۵۶) امّـا تقریبـاً اکثـر داستانهای دیگر که به این سیاق نوشته شده اند پایانی غـم انگیـز دارنـد کـه مسـتقیم یـا غیـر مستقیم تحت تأثیر کودتای ۲۸ مرداد بوده اند.

پس به این ترتیب می‌توان جمالزاده و خصوصاً هدایت را دنباله رو مسیر تکوین قصّه‌های سـنّتی و تطبیق آنها با شرایط موجود دانست و در این زمینه نیز، پیش قراول و مقدّم صف نویسـندگان بعـد از خود شدند؛ نویسندگانی که با تحوّل در زمینهٔ نثر، آثاری رمزی و تمثیلی عرضه کردند.

این شیوه را پس از هدایت، چوبک و آل احمد پی گرفتنـد. چوبـک در نگـارش داسـتانهای خود از مایه‌های فولکوریک به میزان زیادی سود جسته و حتّی بخش اعظمی از رمان معروفش، سنگ صبور را نیز به زبان محاورهٔ نگاشته است. ضمن اینکه داستان *پریمان و پریزاد* او نیـز کـه در مجموعهٔ چراغ آخر (۱۳۴۴) به چاپ رسیده است، برگرفته از داستانی اسطوره ای است کـه در ادامه به بحث دربارهٔ برخی خصوصیّات ساختاری و محتوایی آن خواهیم پرداخت.

آل احمد، نویسندهٔ دیگری است که عمیقاً به ادبیّات سنّتی ایران علاقه داشت. «او نیز، نظیر چوبک و هدایت از زبان محاورهٔ ای سود جسته و از قالب قصّه‌های عامیانه به عنوان وسـیله ای برای نقّادی اجتماعی خویش استفاده کرده است.» (آژند، ۱۳۶۳: ۱۵۹) نمونه‌های برجستهٔ کار آل احمد در این زمینه، داستانهای *نون والقلم* و *سرگذشت کندوها* ست.

نون والقلم، داستانی است که به لحاظ بافت متنی، کاملاً تحت تأثیر شیوهٔ نگارش قصّه‌های سنّتی است که «به سبک قصّه‌های عامیانه ایران با [این] جملات شروع می‌شود: یکی بود یکی

نبود. غیر از خدا هیچ کس نبود... این داستان به بیان شکست مبارزات حزبی سال‌های ۲۹ تا ۳۱ پرداخته است.» (رحیمیان، ۱۳۸۴: ۲۲۶-۲۲۵)

داستان سرگذشت کندوها که در آن زنبورهای یک کندو، به دلایلی کندوی خود را ترک می‌کنند، از نوع ادبی فابل و تفسیر طنز گونه ای است از جامعهٔ ایرانی که بی شک، گوشه چشمی به کتاب Insect Play کارل چاپک دارد، ولی از نظر محتوا کاملاً ایرانی است و اکثر آن به غیر از نبوغ خود نویسنده، مدیون الهام از افسانه‌های مردمی است. (آژند، ۱۳۶۳: ۱۵۹)

نویسندهٔ دیگری که در اینجا باید از او یاد کرد، محمود کیانوش است. او مجموعه داستان *غصّه ای و قصّه ای* را برای بچّه‌ها نوشته و سرشار از اشارات فولکوریکی است که با هنرمندی جنبه هایی از زندگی اجتماعی ایران را نمایانده است.

صمد بهرنگی که تعدادی از قصّه‌ها، ضرب المثل‌ها و چیستانهای استان خود، آذربایجان را جمع آوری کرده است، از جمله نویسندگانی است که بنا به حوزهٔ کاری اش (ادبیّات کودک) در این عرصه نیز طبع آزمایی نموده است. او در آخرین اثرش، قصّهٔ *اولدوز و کلاغ*، از تصاویر اساطیری و سنّتی برای بیان افکار روانی و نقّادی اجتماعی استفاده کرده است. بهرنگی «به احیای بافت قصّه‌ها و افسانه‌ها پرداخته است... و هم به استفاده از ابتدایی ترین ساخت‌های امروزی از روایت روی آورده است که در تاریخ داستان نویسی به داستانهای سنّتی شهرت یافته اند... و بسیاری از مشخّصه‌های داستان سنّتی نیز در روایت‌های رئالیستی او از واقعیّت‌های اجتماعی به کمال، نمود عینی یافته است.»(شیری، ۱۳۸۷: ۷۲)

احسان طبری نیز از دیگر نویسندگانی است که از این رویّه پیروی کرده است و یکی از داستانهای تمثیلی و رمزی او، داستان *شغالشاه* است که با ساختی ساده که در قالب داستانهای سنّتی می‌گنجد، شرح مبارزات گروهی از حیوانات را علیه حاکم مستبدشان به تصویر می‌کشد. این اثر نیز که از نظر نوع ادبی، فابل (قصّهٔ حیوانات) محسوب می‌شود به شکلی تمثیلی، سعی در تصویر کردن اوضاع و احوال جامعهٔ ایران را دارد. (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۱۷۷)

هوشنگ گلشیری، محمود دولت آبادی و... دیگر نویسندگانی هستند که در این عرصه گام نهاده اند و در خلق برخی از آثارشان متأثر از منابع مردمی و قصّه‌های سنّتی بوده اند.

بررسی تطبیقی عناصر ساختاری پریمان و پریزاد و هفت گیسوی خونین

آنچه در هر دو داستان اهمیّت زیادی دارد، استفاده ابزاری نویسندگان از ویژگی‌های کلّی حاکم

بر داستانهای سنّتی است در جهت القاء مفاهیم مدّ نظر خود. قصّه‌های کهن که منبع الهام گسترده ای برای نویسندگان و هنرمندان هستند، به دلیل داشتن فضاهای خارق العاده و بیان اندیشه‌ها و آرزوهای آدمی در شکل خیال، از کنش جادویی خاصّی برخوردارند. از این رو، برخی نویسندگان با الهام از این قصّه‌ها، می‌توانند به باز آفرینی آنها بپردازند و یا با استفادهٔ ابزاری از عناصر اصلی قصّه‌ها و افسانه‌ها، مفاهیم جدید را در قالب این گونه آثار بریزند و آنگاه با فضاسازی و ساخت محتوای جدید، آثاری متنوّع به وجود آورند.

اگرچه این دو داستان به شیوه داستانهای عامیانه و افسانه ای ساخته شده اند، امّا کوته نظری خواهد بود اگر بخواهیم تفسیری سطحی و معمولی از این دو داستان و داستانهای مشابه ارائه کنیم. برداشت ما از این دو داستان، به دلیل همعصر بودن با نویسندگانشان، متناسب با مقتضیّات زمانی پدید آورندگان آنهاست. در واقع آنچه در این دو داستان اهمیّت دارد، چگونگی پیاده کردن محتوای جدید در پیکرهٔ کهنهٔ این آثار است به دو شیوهٔ کلّی:

۱) اختلاط حوادث، زمان، مکان و شخصیّت‌های چند قصّهٔ سنّتی مختلف و عدم پیروی از یک داستان خاص (بهره گیری از فضاها و شخصیّت‌های چند قصّه به طور همزمان).

۲) عدم اختلاط چند قصّه و پیروی نسبی از صرفاً یک داستان، چه به لحاظ روایت، چه به لحاظ عناصر و شخصیّت‌ها (بهره گیری از فضاها و شخصیّت‌های یک اثر مشخّص و واحد با کمی جرح و تعدیل).

شیوهٔ کار صادقی در خلق داستان خود، از نوع شیوهٔ اوّل و شیوهٔ کار چوبک از نوع دوم است که در بالا به آنها اشاره شد. چوبک کوشیده است تا با دادن ساختاری جدید به یک اسطوره، با مقاصد زیبایی شناختی، به آن داستان، شکل یک حکایت عامیانه بدهد. این کار در واقع، نوعی دگردیسی است که منطق اصلی اسطوره را پنهان می‌کند. (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۰۴-۱۰۳)

قصّه‌های سنّتی و افسانه ای، ویژگی‌ها و عناصر ساختاری خاصّی دارد که همین ویژگی‌ها، چارچوب هویّتی و ذاتی آن را تشکیل می‌دهد. چوبک و بخصوص صادقی برای ساختن اثر خود، برخی از این ویژگی‌ها را از بین برده اند و به برخی از این ویژگی‌ها نیز وفادار مانده اند.

به بیان بهتر، می‌توان گفت که در این راه، چوبک اندکی ساختار قصّه اصلی را بر هم زده است؛ در عین حال، به کلیّت، فضا و زبان اثر اصلی وفادار مانده است امّا صادقی از داستانی خاص الگو برداری نکرده است و تنها با استفاده از شخصیّت‌های اصلی و جابجایی شخصیّت‌های شناخته شده و مشهور داستانهای سنّتی، تقریباً می‌توان گفت داستانی مختلط با

بن مایه‌های کهن، همراه با نشانه‌های انحراف از اصول قصّه‌های سنّتی خلق کرده است.

بررسی تطبیقی عناصر ساختاری قصّه‌های سنّتی

راوی

راوی یا زاویهٔ دید در قصّه یا داستان، شیوهٔ ارائهٔ مواد و مصالح به خواننده و چگونگی نقل یا روایت یا توصیف است. منتقدان ادبی بر این باورند که انتخاب زاویهٔ دید، اهمیّت بسیار دارد. زیرا عناصر داستانی: مثل شخصیّت پردازی، پیرنگ، زمینه و صحنه پردازی و... به این انتخاب وابسته اند و زاویهٔ دید، مستقیماً بر آنها اثر می‌گذارد.

در قصّه، نمی توان به دنبال زاویهٔ دیدی غیر از روایت سوم شخص مفرد بود. «این زاویهٔ دید، شاید کهن ترین زاویهٔ دید داستانی باشد. در ایلیاد و ادیسه، در رامایانا، در تمام کتب مقدّس بویژه تورات و... این زاویهٔ دید به چشم می‌خورد.» (براهنی، ۱۳۸۶: ۲۰۰) راوی قصّه، هیچ حریمی برای هیچ کس قائل نیست و از پیدا و ناپیدای هر شخص و از هر نکته ای چه شایسته چه ناشایسته خبر دارد. این توانایی نامحدود راوی و یکسانی روایت یا زاویهٔ دید، قصّه‌ها را در نظر مخاطب امروزی ملال آور کرده است.

در قصّه و افسانه، مخاطب می‌تواند از گفتگوی شخصیّت‌ها آگاه شود امّا از تکنیک هایی نظیر تک گویی یا جریان سیّال ذهن خبری نیست؛ چرا که قصّه و افسانه، برای نقل کردن و گوش دادن است.

راوی هر دو داستان، از نوع دانای کل است. برای نمونه، به دو نوع مثال از نوع روایت در هر دو داستان اشاره می‌کنیم. در داستان پریمان و پریزاد، روایت این گونه است: «پس اهریمن بدانست که نیرنگ سوسمار نیز برگرفته و فرّ کیانی او [مهرک] را نابود کرده. پس او دست جهی بد سرشت را برگرفت و هر دو به درون تنوره دماوند گریختند و آنجا پنهان شدند. آنگاه مهرک و مادر به شهر درآمدند و هنوز خیل گرازان در کوهپایهٔ دماوند در راز و نیاز به درگاه اهریمن می‌بودند. مردمانی که همیشه در تاریکی زیسته بودند، اندک اندک چشمانشان به روشنی گرایید.» (چوبک، ۱۳۸۵: ۲۰۵)

روایت داستان هفت گیسوی خونین هم این گونه است: «کوتوله، پس از یک هفته از جنگل ظلمات خارج شد. دید که صبح درخشان قشنگی است و آفتاب روی دشت و کوه‌ها افتاده بود... کوتوله، یکی دو دقیقه ایستاد و چشم هایش را با ناباوری به هم زد...» (صادقی، ۱۳۸۰: ۲۷۸)

شخصیّت و پیشینهٔ اجتماعی

شخصیّت پردازی، با توجّه به معنایی که در داستان نویسی امروز از آن فهمیده می‌شود، در اغلب قصّه‌های سنّتی و ادبیّات کهن جایگاهی ندارد و بهتر است از واژه‌های قهرمان و ضدّ قهرمان در مورد شخصیّت‌های اصلی و مقابل در قصّه‌ها استفاده شود. افراد پیشینهٔ اجتماعی مشخّصی ندارند، لزوماً انسان نیستند و می‌توانند حیوان و حتّی موجودات نادیدنی باشند و شخصیّت پردازی سر راست و مستقیم و بدون پیچیدگی است. (ر.ک.: جمال میرصادقی، قصّه، داستان کوتاه، رمان، ۱۳۶۰: ۴۸)

در داستان پریمان و پریزاد، تنها به شخصیّت مهرک، قهرمان داستان و پیشینهٔ اجتماعی او اشاره می‌شود. زمانی که پدر پریمان و پریزاد آنها را برای حفظ جانشان از خطر دیو مادّه از خانه (در ری) فراری می‌دهد، آنها راه بیابان را پیش گرفتند و «رفتند و رفتند تا پس از سه روز خرد و خسته و گرسنه و آبله پای به درخت بزرگی رسیدند» (چوبک، ۱۳۸۵: ۱۹۸) پس از آمیزش این دو با هم که یادآور آمیزش اسطوره ای مشی و مشیانه است، پریزاد از پریمان آبستن می‌شود و حاصل این پیوند، اسبی است «زرّین موی و کبود چشم و سرخ مژگان با سم‌های پولادین و...» (همانجا) در این داستان به شکلی که ذکر شد، خواننده از گذشتهٔ قهرمان داستان آگاه می‌شود و پا به پای او تا انتهای داستان پیش می‌رود. در کمتر قصّه ای پیش می‌آید که خواننده اطّلاعات زیادی از پیشینهٔ قهرمان داستان داشته باشد.

مهرک، از لحاظ قدرت و نیرو و هوش، همسان قهرمانان دیگر قصّه‌های سنّتی است، با این تفاوت که او در انتهای داستان منفعلانه عمل می‌کند و فریب اهریمن را می‌خورد، اغوا می‌شود و نهایتاً پیروزی را با شکست عوض می‌کند.

داستان هفت گیسوی خونین از این حیث به ساختار قصّه‌های سنّتی نزدیک تر است. کوتوله (قهرمان داستان)، ظاهراً ساکن شهری است با نام چراغ آمیز. در طول داستان، یکی از معدود اشاراتی که به گذشتهٔ کوتوله می‌شود، ذکر انگیزهٔ او از سفریست که در پیش گرفته. معشوق کوتوله که گلندام نام دارد، شرط ازدواج با کوتوله را به دست آوردن زمرّد آبی تاج پادشاه شهر گوهر پاش تعیین کرده است و انگیزهٔ کوتوله از انجام این سفر پر مخاطره همین موضوع است: «چاره ای نیست، این همه راه را پیاده طی می‌کنم، خطرها را به جان می‌خرم، با این بنیهٔ نحیف و نیروی کم، به جنگ هزاران دشمن شناخته و ناشناخته می‌روم که شاید به شهر گوهر پاش برسم، آنجا منزل آخر است.» (صادقی، ۱۳۸۰: ۲۷۹) ضمناً به شکلی گذرا و غیر مستقیم به

شغل و تحصیلات کوتوله اشاره می‌شود و دیگر تا پایان داستان، سرنخی از زندگی گذشتهٔ کوتوله به خواننده داده نمی شود: «کوتوله، با وجود آنکه در شهر خودش فقط رادیو تعمیر می‌کرد، امّا چون شب‌ها به کلاس اکابر می‌رفت سواد درست و حسابی داشت.» (همان : ۳۰۳)

کوتوله، براساس معیارهای داستانهای سنّتی، به معنی واقعی قهرمان محسوب نمی شود. کوتوله، کاملاً رئالیستی توصیف و شخصیّت پردازی شده است. انسانی با قامتی کوتاه تر از حدّ معمول. لاغر است و بنیهٔ بدنی زیادی هم ندارد. گاهی نا امید می‌شود و گاه می‌ترسد. ویژگی هایی که با شرایط قهرمان در داستانهای سنّتی تفاوت بسیاری دارد. کوتوله، قهرمانی نیست که از ابتدا افکاری بزرگ در سر بپروراند، چرا که پس از اوّلین برخورد با مرغ نیکوکار، با خود می‌گوید: «من از خوبی و پاکی مطلق چه می‌فهمم؟... من برای احمقانه ترین و ابتدایی ترین مسائل زندگی تلاش می‌کنم، خوردن و خوابیدن و حتّی گلندام... چه مسائل کوچکی! آن وقت چه فلسفه‌های بزرگی در این دنیا وجود دارد.» (همان: ۲۷۷) در بخشی از داستان، از خلال نجوای درونی کوتوله، تصویری دیگر از او به دست داده می‌شود: «کوتوله لرزید ولی خیلی زود خودش را جمع و جور کرد و گفت: این بی انصافی است، کشتن من چه ثمری برای آنها دارد؟ من که هیچ اذیّتی به آنان نمی کنم و نمی خواهم دم و دستگاهشان را به هم بریزم. آدمی هستم که سرم توی لاک خودم است. از کنار جادّه رد می‌شوم تا به شهر گوهرپاش برسم... انگار کنند یک مورچهٔ مردنی هستم، یا حتّی کمتر از مورچه.» (همان: ۲۹۱)

با مقایسهٔ قهرمان این داستان با قهرمان داستانهایی نظیر: امیر ارسلان و حسین کرد و سمک عیار و... متوجّه تفاوت عمیق این قهرمانان می‌شویم. کوتوله را حتّی نمی توان قهرمانی حدّ وسط فرض کرد، چرا که خصوصیّات منفی او که عمدتاً ظاهری هستند، چهرهٔ یک قهرمان را در ذهن ایجاد نمی کند؛ قهرمانی که در مواقع خطر، حتّی مجیز دشمنانش را هم می‌گوید امّا همین که فرصت را مناسب می‌بیند، با استفاده از قدرت تفکّرش موفّق به نابودی دیوها می‌شود. کوتوله، پس از برداشتن ضبط صوت از اتاق سلمان دیو، گفتگوی عاشقانهٔ قارون دیو و مادر فولادزره را ضبط می‌کند و از این طریق، اختلافی درونی میان دیوها ایجاد می‌کند: «کوتوله به او [سلمان دیو] خیره شد و دید که از نشاط و شادی پیش در او اثری نیست و سایه ای از افسردگی و بدگمانی بر صورتش افتاده است. فرصت را مناسب دید: قربان، شما اینجا در بستر بیماری افتاده اید و رفیق عزیز و به ظاهر وفادارتان روی سبزه‌ها با فلانی (مادر فولادزره) مشغول عیش و نوش است. سلمان دیو سرش را به سرعت جلو آورد و گفت: چه گفتی؟ کوتوله

که نزدیک بود زهره ترک شود، به سرعت دستگاه را کـار انـداخت و داد کشـید: قربـان! قربـان! گوش کنید! مدارک سمعی و بصری دارم. سلمان دیو گوش‌ها را تیز کرد: دو صدای نکره، منتهی یکی نازک تر و تو دماغی و تهییج شده از نوار ضبط صوت بیرون آمد و هوا را شکافت... قـارون دیو گفت: من دنیا را فدای چشم‌های بادامی تو می‌کنم... مادر فولادزره گفت: من تا ابد به تو وفادار خواهم بود... سلمان دیو دیگر مجال نداد و به کوتوله گفت: ممکن است تو را به جبران این خـوش خدمتی ببخشم ولی خواهی دید چه به روزگار آنها در می‌آورم.» (صادقی، ۱۳۸۰: ۳۱۱)

اشاره شد که مهرک، قهرمان داستان چوبک، ویژگـی‌هـای یـک قهرمـان را داراسـت، امّـا کوتولهٔ قهرمان داستان صادقی، از همان ابتدا از این ویژگی‌ها بی بهره است. امّا این دو در یـک نکته با هم مشترکند و آن این که: هر دو میان جمع، حکم یک بیگانـه را دارنـد. مهـرک چـون اسب است و ظاهر آدمیان را ندارد و کوتوله به دلیل قامت کوتاه و چهره نـه چنـدان زیبـایش در پایان داستان مورد بی مهری اطرافیانشان واقع می‌شوند و همـین عامـل نیـز یکـی از موجبـات شکست هر دو قهرمان است. مهرک در پایان داستان بعـد از پیـروزی و شکسـت دادن عوامـل اهریمن، با این برخورد از سوی آدمیان گرفتار در بند گرازان مواجه شد: «مردم راستی و خـرد از میان گمشده و همواره در دروغ زیسته و پیوسته با رنج و کژی خو گرفته، به خشم شوریدند: تو با ما بیگانه ای/ زیرا/ چیزی از پیکر سوزان تو می‌تراود/ که چشمان ما را رنجه می‌دارد/ از پیش ما گمشو/ و این نفرین جادویی/ که از پیکر تو می‌خیزد از این دیار/ با خـود ببـر.» (چوبـک، ۱۳۸۵: ۲۰۷) همین اتفاق در مورد کوتوله نیز رخ می‌دهد: «[کوتولـه بعـد از کشـتن دیوهـا] وارد راهـرو شد... با خودش گفت: دنیا را چه دیدی، دیروز هیچ چیز نداشتی، امـروز همـه چیـز داری. دیـروز آدمیزاد بدبخت و زشت رویی بودی و امروز پهلـوان اوّل و منجـی کـل و قهرمـان اسـیران آزاد شده... کوتوله با خود می‌گفت: الان شیپورزن‌ها به مناسـبت ورودم در بـوق‌هـا خواهنـد دمیـد و طبّال‌ها خواهند زد... امّا از پهلوی هر کس که رد می‌شد می‌دید که رویش را بر می‌گردانـد... بـه امیر ارسلان رسید و... گفت: یا حق رفیق! چطوری؟ دیدی یک تنه هم، کار از پیش می‌رود؟ امیر ارسلان، ناشناخته به او نگاه کرد و با خشم فریاد کشید: حرامزادهٔ مادر به خطا! دور شو! والاّ مثل خیار تو را به دو نیمت می‌کنم!» (صادقی، ۱۳۸۰: ۳۱۵)

زمان و مکان

عناصر زمان و مکان که زمینه را می‌سازند، در قصّه به درستی مشخّص نمی شوند. زمینـه «بـه

آسانی حالت سمبولیک پیدا می‌کند که... به اتمسفر (فضا) یا حالت تعبیر می‌شود.»(براهنی، ۱۳۶۲: ۶۳)

در قصّه‌ها، زمان و مکان، فرضی هستند. مشخّص نیست قصّه، متعلّق به چه دورانی است. زمان در قصّه‌های سنّتی، تابع منطقی خاص نیست و گاه پس از گذشت صدها سال، تغییری در روحیّه، چهره و حتّی شیوهٔ گفت و شنود قهرمانها دیده نمی شود؛ برای مثال هر چند مورّخان، عمر اسکندر مقدونی را موقع مرگ کمتر از سی سال ثبت کرده اند، ولی اسکندر نامه، عمر وی را به ۴۰۰ سال می‌رساند؛ در حالی که تغییر چندانی در او و اغلب اطرافیانش دیده نمی شود.

در قصّه‌های عامیانه، خواننده، با مکانها صرفاً تماسی کلّی دارد و از چند و چون و جزئیّات آنها با خبر نیست. مکانها در هاله ای از ابهام قرار دارند. حتّی تصوّر مکان هم از عهدهٔ خواننده خارج است و وی هیچ تصوّری از مکان در قصّه‌ها ندارد. از زمان نیز، تنها در این حد صحبت به میان می‌آید که مثلاً در موقع فلان حادثه، شب است یا روز.

داستان پریمان و پریزاد از آنجا آغاز می‌شود که دهگانی در شهر ری، دختری از دیوان را به زنی می‌گیرد امّا پس از آمیزش، زیبایی از زن به یک سو می‌رود. غیر از این اشاره، چوبک به مکانهای دیگری نیز در این داستان اشاره می‌کند؛ مکانهایی نظیر: دماوند کوه، البرزکوه و دریای فراخکرت که در اسطوره‌ها و کتب آیین زرتشت به کرّات از آنها نام برده شده است. «پس همین که آنها [پریمان و پریزاد] بر پشت او جا گرفتند، مهرک به پرواز در آمد و به زودی در آسمان اوج گرفت. از البرزکوه گذشتند و دریای فراخکرت را پشت سر گذاشتند و رفتند و رفتند تا به دیار اهریمن رسیدند و آنجا مهرک فرو آمد.» (چوبک، ۱۳۸۵: ۲۰۱–۲۰۰)

در هفت گیسوی خونین با مکانهایی کاملاً ساخته و پرداختهٔ ذهن نویسنده روبرو می‌شویم. قهرمان داستان باید به شهر گوهرپاش برود و زمرّدی آبی رنگ که بر تاج پادشاه آن شهر است، به چنگ آورد تا گلندام به وصال با او راضی شود. امّا پیش از آن باید از سرزمین آتش و سرزمین دیوها به سلامت عبور کند تا به مقصد برسد: «[کوتوله] گاهی می‌گفت: هنوز فرسنگ‌ها تا شهر گوهرپاش باقی مانده است و پیش از آن که شب بیاید، باید لااقل از سرزمین آتش عبور کنم که به دام اژدهای سه سر گرفتار نشوم، امّا میان راه با سلمان دیو و قارون دیو چه کنم؟» (صادقی، ۱۳۸۰: ۲۷۹)

نکتهٔ مشترک دو داستان در این مورد، عدم اشاره به زمان است. هر دو نویسنده، از این حیث به شیوه و الگوی قصّه‌های سنّتی بسیار نزدیک شده اند.

عناصر تخیّلی

عوامل غیر طبیعی یا ماوراء طبیعی، غالباً در اکثر قصّه‌های سنّتی و افسانه ای وجود دارد، منتها با شدّت و ضعف. در برخی قصّه‌ها، چهره ای پررنگ دارند و در برخی دیگر، چهره ای کم رنگ. با این حال، اصولاً با این بعد از ویژگی‌های قصّه‌های سنّتی بیشتر سر و کار داریم. از آنجا که مضمون قصّه‌ها عمدتاً نبرد نیکی و بدی است، عناصر اعجاب انگیز برای تجسّم نیروهای خیر و شر در داستان توجیه پیدا کرده اند . نیروهای شر و بدی، یا خود عناصر مافوق طبیعی بوده، یا اینکه مجهّز به چنین نیروهایی هستند. موجوداتی نظیر سیمرغ، اژدها، اسب تک شاخ و... همگی نمودهای این ویژگی قصّه‌ها به شمار می‌آیند.

«انسان موجودی است که از دریچهٔ حواس به پیرامون خویش نظر می‌افکند و به مدد تخیّل خویش می‌اندیشد... او می‌تواند از وجوه گونه گون محسوسات خویش به تجربه برسد. تجربهٔ او که بر پایهٔ قوّهٔ ادراک قرار دارد، با عواطف انسانی اش در می‌آمیزد و محصول ادبیّات واقع می‌شود.» (گریس، ۱۳۶۳: ۱۵) امّا حاصل تجربهٔ اندک پیشینیان از پیرامون خویش و ناتوانی از درک علل پیدایی حوادث گوناگون، آنها را به سمت و سوی علّت تراشی برای حوادث مختلف کشانده است که یکی از نمودهای این طرز فکر، قصّه‌های عامیانه و افسانه‌های ملل مختلف است.

در داستان پریمان و پریزاد، با دو گروه از عناصر تخیّلی برخورد می‌کنیم. گروه اوّل را شخصیّت‌های تخیّلی تشکیل می‌دهند؛ شخصیّت هایی مانند: اهریمن و جهی (دستیار مؤنّث اهریمن و مظهر سرشت زنانه)، دیوهایی نظیر گندرو، چهرک، اژدهای سرور، خیل گرازانی که بر آدمیان سلطه دارند و از همه مهم تر مهرک، قهرمان داستان که به هیأت اسبی است تک شاخ که پدر و مادرش آدم هستند.

گروه دوم، شامل فضاهای تخیّلی است، فضاهایی نظیر این: «در دیار اهریمن همیشه شب بود و روز نبود و خورشید و ماه سر نمی زد. آنجا تاریکی جاودانه بود و گرازان بر آدمیان سروری داشتند و مردم هیچ گاه نور ندیده بودند و چشمانشان از بی نوری رنجور بود. آنها از ترس گرازان، زبان خود را نیز فراموش کرده بودند و سخن را از یاد برده بودند. گزاران خیل آدمیان را.... سر می‌بریدند و از گوشتشان می‌خوردند.» (چوبک، ۱۳۸۵: ۲۰۰) چوبک، مهرک را این گونه وصف می‌کند: «یک کرّه اسب زرّین موی کبود چشم و سرخ مژگان با سم‌های پولادین که یک شاخ راست زرّین در میان پیشانی داشت و چنان نوری از نوک شاخ او بیرون می‌زد که جهان را

روشن می‌کرد.» (همان: ۱۹۸) و اژدهای سرور را این چنین وصف می‌کند: «این اژدهای شاخدار، دیوی سخت نیرومند بود. او می‌توانست اسبان و آدمیان را در کام خود فرو برد. دو شاخ گوزنی بر سر داشت که با آنان می‌توانست سنگ‌های سترگ را از جای بر کند. رنگ تنش از زهر، زرد بود و زهری آبگون از بن دندانهایش می‌تراوید.» (همان: ۲۰۱)

در داستان هفت گیسوی خونین نیز عناصر تخیّلی وجود دارند، امّا نه به وسعت داستان پریمان و پریزاد. نویسنده نیز عمدتاً در اکثر موارد به تناسب فضای داستان، با لحنی طنز آمیز به تصویرگری این عناصر پرداخته است.

از جمله این عناصر و شخصیّت‌های تخیّلی می‌توان از دیوهایی سه چشم یاد کرد که تعدادی از قهرمانان و پهلوانان قصّه‌های سنّتی مثل امیر ارسلان، حسین کرد، ملک جمشید، شیرویه نامدار و... را به بند کشیده اند. یکی از این دو دیو، سلمان نام دارد (که به نحو تأثّر انگیزی زشت بود. شاخ‌های بسیار دراز و بد ترکیبی داشت. سرش طاس و ناخن‌های چنگال مانندش بیش از اندازه بلند و کثیف بود... در حرکاتش یک نوع خشونت دهاتی مآبانه و بی تربیتی مفرط به چشم می‌خورد.) (صادقی، ۱۳۸۰: ۲۸۳) در نقطهٔ مقابل او، قارون دیو قرار دارد: «قارون دیو را می‌توان گفت که از زمین تا آسمان با او [سلمان دیو] فرق داشت. چه شاخ‌های متناسب و زیبایی! چه موهای مجعّد و پرپشتی! چه گرهٔ کراواتی و چه چشم و ابروی شرقی قشنگی! همهٔ این چیزها به اضافهٔ آداب دانی، اصلاح و نظافت کامل». (همان: ۲۸۳) این دو دیو، تنها در یک مورد با هم اشتراک دارند و آن هم «چشم سومی است که در وسط پیشانی فراخ هر دو به یک شکل قرار دارد و با حالتی خاص و جدا از حالت دو چشم دیگر به اشیا خیره می‌شوند.» (همان: ۲۸۴-۲۸۳)

در بخش دیگری از داستان، با مرغان جاسوس مواجه می‌شویم: «کوتوله با خود گفت: مرغ‌ها هم رفتند... امّا مرغ‌ها که ناپدید شدند، رفتند برای سلمان دیو و قارون دیو خبر بردند.» (همان: ۲۸۲)

زبان

زبان روایی قصّه‌های سنّتی، با زبان داستانهای امروزی تفاوت اساسی دارد. زبان بسیاری از داستانهای امروز، متناسب با سبک نویسنده و متفاوت با شیوهٔ بیان شخصیّت‌های داستانی است. در حالیکه، زبان قصّه‌های سنّتی با زبان قهرمانهای داستان پیوستگی کامل دارد. شیوهٔ بیان و

زبان روایی قصّه‌های شفاهی در انتقال از نسلی به نسل دیگر تغییر می‌کند و قصّه‌های عامیانه ای که مکتوب شده اند نیز، اغلب با زبان ادبی عصر مورد نظر و سطح دانش گردآورندهٔ قصّه در ارتباط است.

گفتگوی داستانهای امروزی در معرّفی گوینده، ایجاد کشمکش، زمینه چینی، توضیح صحنه و فضاسازی و از همه مهمتر در انتقال فکر و اندیشه مؤثّر است. شخصیّت‌ها در داستانهای امروزی به فراخور هویّت نژادی، زبانی و دینی و به تناسب سطح سواد و جایگاهشان در طبقات اجتماعی سخن می‌گویند در حالیکه همهٔ شخصیّت‌های قصّه از عامّی و عالم گرفته، تا شاه و گدا و زن و مرد، همه با یک صدا سخن می‌گویند و از واژه‌های تقریباً یکسانی سود می‌جویند.

در یک گفتگو نویسی خوب از داستانهای امروزی، گفتگوها تا حدودی هویّت صاحب گفتار را با خود دارند؛ این در حالیست که در قصّه‌های سنّتی، واژه هایی که از زبان ملک جمشید و ملک محمّد جاری می‌شوند، با واژه هایی که انسانهایی ساده، مانند راه و بی راه و یا حسن کچل به زبان می‌آورند، تفاوت چندانی ندارند. «در قصّه‌ها، قهرمانها را نمی توان از نحوهٔ مکالمه و سخن گفتنشان از همدیگر تشخیص داد. اختلافی میان شاهزادگان ادب آموخته و تربیّت یافته... با عامّهٔ مردم تربیّت نیافته نیست.»(میرصادقی، ۱۳۶۰: ۵۲) در این میان، حتّی موجوداتی چون دیو، پری، آل، جن، اژدها و حیوانات نیز کمابیش به یک زبان حرف می‌زنند.

یکی از علل سادگی و یکنواختی زبان قصّه‌ها، ریشه در مضمون‌ها و موضوعات سادهٔ قصّه‌ها دارند، چرا که «مفهوم پیچیده، زبانی پیچیده و مفهوم ساده، زبانی ساده می‌خواهد.» (براهنی، ۱۳۶۲: ۳۲۶)

در داستان هفت گیسوی خونین، زبان داستان، زبانی است معیار و کاملاً امروزی. صادقی در این اثر، زبانی امروزی را به کار برده است که با زبان قصّه‌های سنّتی تفاوت دارد. به کار بردن اصطلاحات علمی و سیاسی دوران معاصر نظیر: میکروب، آنفلوانزا، جنگ سرد و امثال اینها و نیز نام بردن از وسایل الکترونیکی و مظاهر تمدّن جدید، گواهی بر این مدّعاست. به عنوان مثال: «در سالن سلمان دیو، انواع و اقسام رادیو و تلویزیون و یخچال و دستگاه ضبط صوت و تختخواب‌های فنری وجود داشت. به دیوارها تابلوهای نقّاشی زیبایی از کارهای رافائل و کمال الملک کوبیده بودند.» (صادقی، ۱۳۸۰: ۳۰۳) «سلمان دیو در برج دیده بانی نشسته بود و در دوربین گالیله نگاه می‌کرد» (همان: ۲۹۹) «مادر فولادزره ترسید و دست برد و پیچ رادیو را که اندرزهای صبحگاهی پخش می‌کرد، بست.» (همان: ۲۸۵)

صادقی با به کار گیری این بافت زبانی، در پی آمیزش زمانهای مختلف با هم است. شـاید یکی از انگیزه‌های او از این کار، برقراری پیوند دنیای امروز و دیروز باشد تا از این رهگذر، ذهن مخاطب را از فضای پر رمز و راز قصّه‌های سنّتی، متوجّه دنیای امروز کند؛ دنیایی که صادقی به آن معترض است و کاربرد واژه‌های امروزی در حکم سرنخی است به خواننده تـا از ورای ظـاهر داستان، به باطن آن راه یابد و حالت پارادوکسیکال و متنـاقض فضـای ایـن داسـتان را بازتـاب واقعیّت‌های بیرونی تصوّر کند. چرا که مضمون عدم توازن و تعادل در جامعه، یکـی از مضـامین عمدهٔ آثار صادقی محسوب می‌شود.

اما در داستان پریمان و پریزاد، تمام کوشش نویسنده بر آن است تا با استفاده از شگردهای زبانی کهن و متون اسطوره ای مانند استعمال برخی واژه‌های خاصّ متون کلاسیک و نیز افعـال پیشوندی، کاربرد محور همنشینی جمله‌ها به سبک متون کهن و همچنین تلمیحات اسطوره ای فراوان مانند: گیاه ریباس و دریای فراخکرت و...، فضای این نـوع داسـتانها را در ذهـن خواننـده تداعی کند و با تحریک احساسات نوستالژیک مخاطب، او را به مقایسه ای میان دنیای اسـطوره ای ایران زمین و دوران معاصر برانگیزاند. چوبک، لحظهٔ روبرو شدن مهرک و دیو گندرو را ایـن گونه بازگو می‌کند: «گندرو: به شهر ما درآ! بیا تا راه را به تو بنمایانم. مهرک: فرّ کیـانی بـا مـن است. هر جا که خواهم روم، مرا رهنمون شود. پس گندرو، مویی از سر برگرفت و از آن نیزه ای آتشین ساخت و به سوی مهرک پرتاب کرد. نیزه بر جگرگاه پریمان نشست و از آن گذشت و به کنده ریباس برآمد... مهرک به پرواز درآمد. گندرو نیز بپرید و آن دو در آسمان به هم در آمیختند و گندرو مهرک را به افسون به دریای فراخکرت کشانید.» (چوبک، ۱۳۸۵: ۲۰۲) کاربرد واژه‌های نمایاندن، فرّ کیانی، رهنمون شدن، برگرفتن، جگرگاه، ریبـاس، آمیخـتن، افسـون و فراخکـرت، نظیرکاربردی است که این واژگان در متون کهن ادب فارسی دارنـد و در فارسـی امـروز، کمتـر کسی این کلمات و نظایر آن را استفاده می‌کند.

لحن

لحن، هنرمندانه ترین بخش ادبیّات داستانی به طور عام است. لحن، یعنـی انتقـال احسـاس از نویسنده به خواننده، یا گوینده به شنونده. لحن را شیوهٔ پرداخت نویسنده نسـبت بـه اثـر تعریـف کرده اند، طوری که خواننده آن را حدس بزند، درست مثل صدای گوینده ای کـه ممکـن اسـت طرز برخورد او را با موضوع و مخاطبش نشان بدهد؛ مـثلاً تحقیـر آمیـز، نشـاط آور، رسـمی یـا صمیمی. (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۵۲۳)

لحن با همه عناصر سبک، خصوصاً زبان سر و کار دارد. برای آفرینش لحن، می‌توان از شگردهای آوایی، واژگانی و ساختاری بهره برد. در قصّه، اگر نشانی از لحن یافت شود، تنها در سطح کلمات پرسوز و گداز یا طربناکی است که مردم در گفتگوهای روزمرّهٔ خود به کار می‌برند و چندان هنرمندانه نیست.

تناسب میان لحن و متن داستان، یک ضرورت است. هر چند در قصّه‌های سنّتی به ندرت با این عنصر مواجه می‌شویم، امّا در بازآفرینی هایی که از قصّه‌های سنّتی صورت می‌گیرد، می‌توان گهگاه حضور لحن را حتّی متناسب با متن حس کرد.

در هفت گیسوی خونین، عنصر لحن در برخی موارد، به خوبی با متن و فضای داستان همخوانی دارد و گاه مراد نویسنده از لحنی خاص، ارائهٔ تصویری هجوآمیز از صاحب آن لحن است. به عنوان مثال، لحن جاهل مآبانه و خشن سلمان دیو، یکی از شخصیّت‌های منفی داستان، وقتی خبر ورود کوتوله را از مرغ جاسوس می‌شنود، به خوبی خشونت و نافهمی او را القاء می‌کند: «خیلی خوب، تشریف بیاورند! قدمشان روی چشم! مادرش را به عزایش می‌نشانم... احمق! بهتر است بیاید و با چشم خودش ببیند که از او بزرگترها در این جا به چه حال و روز افتاده اند.» (صادقی، ۱۳۸۰: ۲۸۵) این لحن را می‌توان با لحن قارون دیو، دیگر شخصیّت منفی داستان مقایسه کرد که برخلاف سلمان دیو قائل به رعایت نزاکت است و از این طریق می‌توان به تفاوت شخصیّت این دو کاراکتر به خوبی واقف شد. قارون دیو، وقتی از مرغ جاسوس دربارهٔ بنیه و توان کوتوله می‌پرسد و از ناتوانی و ضعف ظاهری کوتوله مطّلع می‌شود چنین می‌گوید: «به این ترتیب، جنگ ما با او شرافتمندانه نیست، کاملاً برخلاف اصول و مبادی دموکراسی و تمدّن است.» (همان: ۲۸۶)

در داستان پریمان و پریزاد، علی رغم وجود دیالوگ، زبان ادبی و فاخر غالب بر روایت، حضور لحن را کاملاً محو کرده و حتّی از بین برده است. به عنوان مثال به لحن پیرزال و مرد دهقان توجّه کنید: «روزی پیرزال، شوی خود را گفت: دانی این زشتی و فرتوتی که هر روز بر من فزونی گیرد از چیست؟ شوی گفت: ندانم. پیرزال گفت: این یک گونه بیماری است که چون دیومادگان با آدمیان پیوند گیرند پدید آید. اکنون چارهٔ کار آن است که تو فرزندان خود را بکشی و دل و جگر آنها را نزد من آری تا بخورم و درمان شوم.... دهگان ناچار، روز دیگر فرزندان خود را به بیابان برد و آنان را گفت: فرزندان دلبند من! اکنون زشتی و پلیدی بر خاندان ما دست یافته و این دیوزاد ستمگر، خواهد که من شما دو تن را در راه زیبایی او قربان کنم. شما دست یکدیگر

را بگیرید و به دیار دیگر روید شاید زندگی بهتر بیابید.» (چوبک، ۱۳۸۵: ۱۹۸-۱۹۷) چنان که ملاحظه می‌شود، تفاوتی در لحن این دو شخصیّت احساس نمی شود. هر دو با یک لحن سخن می‌گویند و از این نظر، تفاوتی میان آنها نیست.

درونمایه

در تعریف درونمایه چنین آمده است: «درونمایه، فکر اصلی و مسلّط در هر اثری است. خط یا رشته ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و وضعیّت موقعیّت‌های داستان را هم پیوند می‌دهد. به بیانی دیگر، درونمایه را به عنوان فکر و اندیشهٔ حاکمی تعریف کرد که نویسنده در داستان اعمال می‌کند.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۷۴)

موضوع قصّه،گرچه همگانی و جهانی است، خواه متعلّق به یک ملّت و خواه از آن ملل مختلف، بسیار همانند و یکنواخت است. از یکسو بسیار محدود است و از سوی دیگر پرداختی بسیار مبتذل و سطحی دارد و بر همین اساس است که ولادیمیر پراپ، اسطوره شناس روس، توانسته است تمام اتّفاقات رایج و معمولی قصّه‌های عامیانه را که معلول‌های محدودی دارند، دسته بندی کند که در بخش پایانی مقاله، به اختصار به آن خواهیم پرداخت.

درونمایهٔ داستان پریمان و پریزاد، همچون بسیاری از قصّه‌های سنّتی، تقابل نیروهای خیر و شر است که برخلاف قصّه‌های سنّتی که به پیروزی نهایی خیر بر شر منتهی می‌شود، با پیروزی نیروهای اهریمنی به پایان می‌رسد، تا از این طریق، یأس حاکم بر فکر و نگرش نویسنده را به خواننده القاء کند. همین درونمایه را در هفت گیسوی خونین نیز به شکلی دیگر شاهدیم. شکست مبارزات و نومیدی اجتماعی روشنفکران و انتقاد از تودهٔ مردم به دلیل ناآگاهی و همراهی - شاید ناخواسته- با جریان استبداد.

کوتوله، بعد از اینکه مورد بی مهری زندانیان از بند رسته واقع می‌شود، به خود می‌گوید: «به شهر گوهرپاش برسم چه فایده دارد؟ شهر گوهرپاش و زمرّد آبی و عشق گلندام و این مزخرفات همه اش دروغ است... حتّی اگر زمرّد آبی را هم به چنگ بیاورم فایده ای ندارد، با زمرّد آبی چه چیزی را می‌توان به دست آورد؟ راستی و حقیقت را؟ بله، دیگر بهتر است خودم را گول نزنم. خیلی‌ها هستند که در شهر گوهرپاش به آن خوبی و پاکی هم نمی توانند زندگی کنند. تقصیر هیچ کس نیست، تقصیر از خودشان است که بدبختند، که تنها هستند.» (صادقی، ۱۳۸۰، ۳۱۷)

پیرنگ

حوادث خارق عادتی که در قصّه‌ها رخ می‌دهد، شبکهٔ استدلالی قصّه‌ها را سست می‌کند و خواننـده نمی تواند آنها را باور کند، زیرا با تجربیّات و مشاهدات حسّی، ناهمگون و متضاد است. رابطهٔ علّـی بین حوادث یا همان طرح و توطئه، در وقوع اغلب قصّه‌های سنّتی نادیده گرفته می‌شود.

پیرنگ، وابستگی موجود میان حوادث داستان را به طور عقلانی تنظیم می‌کند. (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۶۴) در بیشتر قصّه‌ها، روابط علّی و معلولی ضعیفند و از نظم منطقـی برخـوردار نیسـتند؛ نظمی که پیرنگ داستانهای کوتاه و بلند امروزی را به وجود می‌آورد. حـوادثی کـه امـروزه بـاور کردنی نیست و منطقی نمی نماید، در گذشته‌های دور به سادگی پذیرفته می‌شد. چنین بـه نظـر می‌رسد که قصّه‌ها، به دورهٔ همه چیز باوری تعلّق دارند. دوره ای که مردم هر چه را می‌شـنیدند، باور می‌کردند.

یکی از ویژگی‌های قصّه، شانس و تصادف است که در پیشبرد قصّه، قوّهٔ ابتکـار و اندیشـهٔ قهرمان را بی اثر می‌کند. صادقی، این عامل را از بین برده است و با آگاهی و تعقّل بخشیدن به کوتوله، شخصیّت داستان خود را در سایهٔ تـدبیر و خویشـتنداری، بـه گسـترهٔ اختیـار و انتخـاب می‌کشاند. کوتوله در داستان هفت گیسوی خونین، با استفاده از قوّهٔ ابتکـار خـود و بـا برداشـتن ضبط صوت، موفّق به از بین بردن قارون دیو می‌شود.

در داستان پریمان و پریزاد نیز، بیشتر با حادثه روبرو هستیم تا روابط پیچیدهٔ علّی و معلولی. همه چیز ساده است و مطابق سنّت‌ها پیش می‌رود. امّا در داستان هفت گیسوی خونین، برای به اوج رسیدن داستان و آغاز درگیری‌ها، یک بهانه لازم است. این بهانه، ثمـر دادن عشـق قـارون دیو و مادر فولادزره است که موجبات درگیری‌ها و اختلافات درونی دیوها را فراهم کرد. تا اینکه نهایتاً کوتوله با پیشبرد یک نقشهٔ از پیش طرّاحی شده، اسیران را از بند رها کند.

پایان بندی

پایان بندی قصّه‌های سنّتی، مدوّر است. به این معنی که در پایان داستان، تکلیف همهٔ افرادی کـه در داستان نقشی بر عهده داشته اند، معلوم می‌شود و گاهی خواننده از سرنوشت فرزنـدان آنهـا نیـز آگاه می‌شود که این مسئله، مطابق ذوق و پسند توده هاست؛ یعنی مخاطبان اصلی این قصّه‌ها.

عمده ترین تفاوتی که در پایان این دو داستان در قیاس با الگوی قصّه‌های سنّتی می‌تـوان مشاهده کرد، روشن نشدن سرنوشت شخصیّت هاست. آیا تاریکی به طور جاودانـه بـر سـرزمین

اهریمن حاکم خواهد بود؟ یا روزی خواهد رسید که نور و روشنایی همه عالم را فرا گیرد؟ این سؤالی است که با به پایان رسیدن داستان در ذهن خواننده شکل می‌گیرد. در هفت گیسوی خونین چه آینده‌ای برای کوتوله که با دوچرخه اش راهی سرزمین اژدها می‌شود می‌توان متصوّر بود؟

تطبیق عناصر ساختاری قصّه‌های سنّتی با پریمان و پریزاد و هفت گیسوی خونین

با توجّه به مقایسه ای که بین دو داستان انجام گرفت می‌توان گفت چوبک در راه خلق اثر ادبی، بیشتر از صادقی به اصل قصّه‌ها وفادار مانده است و در ایجاد اثر خود، به نظام ساختاری و الگوهای قصّهٔ سنّتی نزدیکتر شده است. صادقی امّا بیشتر با مهره‌ها و شخصیّت‌های قصّه‌های سنّتی بازی کرده است و و آنان را به فراخور داستان به تدریج وارد ماجرای کلّی قصّه می‌کند.

پایان متفاوت دو داستان در قیاس با کارکرد هجدهم پراپ

در این بخش به اختصار، به بررسی ساختار قسمت پایانی دو داستان براساس دیدگاه پراپ می‌پردازیم. ولادیمیر پراپ، در ریخت شناسی حکایت‌های کودکانه، بر شمول و سلطهٔ الگویی صحّه می‌گذارد که تقریباً در تمامی قصّه‌های کهن به طرز شگفت آوری دیده می‌شود. (برای آگاهی از نظرات چهارگانهٔ پراپ، ر.ک.: درآمدی بر ساختار گرایی در ادبیّات، اسکولز: ۹۶-۹۴)

پراپ در نظریّهٔ چهارم خود بیان می‌کند که: «همهٔ قصّه‌های عامیانه، با در پی هم آوردن عملکردهایی مشابه، تنها یک حکایت واحد به وجود می‌آورند... و این قصّهٔ واحد چیز خاصّی است ساخته شده از توالی عملکردهایی که ذاتاً عام اند.» (ریکور، ۱۳۸۴: ۶۵) و با این پیش فرض‌ها، ۳۱ کارکرد خاص (Function) برای قصّه‌های پریان (سنّتی) قائل می‌شود که البتّه وجود تمام این ۳۱ کارکرد و اجتماعشان در یک داستان به طور همزمان غیر ممکن است.

نکتهٔ جالب در بررسی ساختاری این دو داستان، این است که تمام مراحلی که قهرمانان در طول داستان طی می‌کنند، با کارکردهای مورد نظر پراپ مطابقت دارند، (البتّه به طور تقریبی و با شدّت و ضعف) جز در کارکرد هجدهم که به طور کلّی با آنچه در الگوها وجود دارد و پراپ نیز به آن اشاره کرده متفاوت است.

پراپ در بیان کارکرد هجدهم، به این نکته اشاره دارد که شخص خبیث یا نیروی اهریمنی، در نهایت پس از یک یا چند نبرد با قهرمان یا نیروی نیکی، شکست می‌خورد. جوزف کمپبل نیز مشابه همین عقیده را دارد و می‌افزاید که اسطوره‌ها، حکایت‌های عامیانه و حتّی رؤیاهای

برگرفته از فرهنگ‌های گوناگون، الگوی واحدی را نشان می‌دهند که می‌توان آن را تک اسطوره نامید. (مارتین، ۱۳۸۶: ۶۲)

آنچه این محقّقان (پراپ، کمپبل و...) از این قصّه‌ها بیان می‌کنند، یک نمودار و شکل چرخه‌ای از عزیمت تا بازگشت ارائه می‌کند که دو داستان مورد نظر ما نیز از این الگو پیروی کرده‌اند (خصوصاً داستان پریمان و پریزاد). این الگو از نظر فریزر از این قرار است: قهرمان از کاشانه اش (قصر، خانه و...) به راه می‌افتد، اغوا می‌شود یا خواسته یا ناخواسته به آستانهٔ ماجرا پا می‌نهد. قهرمان از دنیای نیروهای عجیب و غریب می‌گذرد که برخی او را به شدّت تهدید می‌کنند و بعضی به صورتی اسرار آمیز یاری اش می‌دهند و چون به حضیض دایرهٔ اسطوره ای می‌رسد، آزمونی دشوار را از سر می‌گذراند. در نبرد با بدی‌ها پیروز می‌شود و پاداش می‌یابد. (همانجا)

در نظر پراپ، ساختار، عبارت است از نظامی آمیزه ای که بسیار مستقل تر از پیرنگ است و با پیکربندی فرهنگی خاصّ قصّه‌های عامیانهٔ هر ملّتی مقایسه می‌شود. در نظر چوبک و صادقی، یکی از موضوعات عامّ قصّه‌های سنّتی ایرانی، طغیان علیه حاکم ستمگر و شکست دادن اوست که با موضوع مدّ نظر این دو نویسنده هماهنگی دارد. به لحاظ ساختاری نیز، این هماهنگی وجود دارد مگر در نقطهٔ پایانی؛ یعنی آنجا که تضاد در میان ساختار و محتوا، عیان می‌شود. این تضاد، تضادّی است که تمام تأکید دو نویسنده بر آن است. چوبک و صادقی در این دو داستان، در حکم یک راوی اجتماع هستند؛ راوی ای که «خود را ناتوان از نبرد می‌بیند، پس چشم انتظار قهرمانی است که نه بر افلاک، بلکه بر نظام زمینی پیروز شود.» (صنعتی، ۱۳۸۰: ۲۰۰) چوبک و صادقی، قهرمان داستان را به یک قدمی پیروزی می‌رسانند امّا ناگهان ورق برمی گردد و همه چیز از دست می‌رود.

پراپ در ساختار قصّه‌های سنّتی معتقد به یکی بودن وسیلهٔ کار در قصّه است؛ نگرش تاریخی را تابع نگرش ساختاری کردن. امّا در این دو داستان در نقطهٔ پایانی، گویی قضیّه برعکس شده است و نگرش ساختاری، تابع نگرش تاریخی شده است. قالب انتخاب شده توسّط این دو نویسنده، قالب قصّه‌های سنّتی است که قهرمان در آنها **باید** با پشت سر گذاشتن موانع، نهایتاً بر تمامی عوامل بد و فاسد غلبه کند و به پیروزی برسد. امّا محتوای این دو داستان پیروزی مقطعی و موقّتی قهرمانانی را منعکس می‌کنند که در پایان داستان، برخلاف آنچه همواره انتظار داشته ایم، شکست می‌خورند و دلیل شکست قهرمانان این دو داستان نیز چیزی نیست جز خیانت مردم و اطرافیانشان.

نتیجه گیری

چوبک و صادقی در خلق این دو داستان، واقعیّتی تاریخی (کودتای ۲۸ مرداد و پیامدهای آن) را مدّنظر داشته اند که آن را با ساختار داستانهای سنّتی بیان کرده اند و تا انتها نیز داستان را بر اساس همان ساختارها پیش برده اند، امّا در نقطهٔ پایانی، کاملاً برعکس ساختار اصلی عمل کرده اند و پایان بندی داستان خود را به شیوه ای خلاف ساختارهای رایج برگزیده اند تا از این طریق، به یادآوری آن واقعهٔ تلخ تاریخی و پیامدهای آن و نیز علل و زمینه‌های شکست آزادیخواهان بپردازند. خیانتی که باعث شکست دو قهرمان شد، از سوی کسانی حادث شد که چشم انتظار یک منجی بودند تا آنها را از قید اسارت و بندگی برهاند. انتقاد از توده‌های مردم، از عمده ترین موضوعات مورد نظر دو نویسنده است. پایان بندی مأیوس کنندهٔ دو داستان را می‌توان با پایان خوب و شیرین داستان آب زندگی نوشتهٔ صادق هدایت مقایسه کرد که در فضای باز سیاسی پس از سقوط رضاخان خلق شده است و پایان قصّه‌های سنّتی را با لحنی هجوآمیز، در ذهن تداعی می‌کند. چوبک در خلق اثر خود به ساختار قصّه‌های سنّتی وفادارتر مانده است، امّا صادقی شاید بنا به دلیل ماهیّت طنز آمیز داستانش، نوآوری بیشتری در این زمینه‌ها به خرج داده است و اثری امروزی تر خلق کرده است.

منابع

– آژند، یعقوب؛ ادبیّات نوین ایران از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۳
– احمدی، بابک؛ ساختار و هرمنوتیک، تهران: انتشارات گام نو، ۱۳۸۳
– اسکولز، رابرت؛ درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیّات، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۷۹
– انجوی شیرازی، ابوالقاسم؛ تمثیل و مثل، تهران: انتشارات امیر کبیر، ج ۱، چاپ دوم، ۱۳۵۷
– ایگلتون، تری؛ پیش در آمدی بر نظریّهٔ ادبی، ترجمهٔ عبّاس مخبر، تهران: انتشارات مرکز، چاپ دوم، ۱۳۸۰
– براهنی، رضا؛ قصّه نویسی، تهران: انتشارات نشر نو، چاپ سوم، ۱۳۶۲
– چندلر، دانیل؛ مبانی نشانه شناسی، تهران: انتشارات سورهٔ مهر، ۱۳۸۶
– چوبک:ادق؛ انتری که لوطی اش مرده بود و چند داستان دیگر، به اهتمام کاوه گوهرین، تهران: انتشارات نگاه، چاپ دوم، ۱۳۸۵
– دیچز، دیوید؛ شیوه‌های نقد ادبی، ترجمهٔ محمّد تقی صدقیان و غلامحسین یوسفی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۶
– رحیمیان، هرمز؛ ادبیّات معاصر و ادوار نثر فارسی از مشروطیّت تا انقلاب اسلامی، تهران: انتشارات سمت، ۱۳۸۴
– ریکور، پل؛ زمان و حکایت، ترجمهٔ مهشید نونهالی، تهران: انتشارات گام نو، ۱۳۸۴

– سپانلو، محمّد علی؛ نویسندگان پیشرو ایران، تهران: انتشارات کتاب زمان، ۱۳۶۲
– شمیسا، سیروس؛ بیان، تهران: انتشارات فردوس، ۱۳۸۱
– شیری، قهرمان؛ مکتب‌های داستان نویسی در ایران، تهران: انتشارات چشمه، ۱۳۸۷
– صادقی، بهرام؛ سنگر و قمقمه‌های خالی، تهران: انتشارات کتاب زمان، ۱۳۸۰
– صنعتی، محمّد؛ تحلیل‌های روانشناختی در هنر و ادبیّات، تهران: انتشارات مرکز، ۱۳۸۰
– علوی، بزرگ؛ تاریخ و تحوّل ادبیّات جدید ایران، ترجمهٔ امیر حسین شالچی، تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۸۶
– گریس، ویلیام جوزف؛ ادبیّات و بازتاب آن، ترجمهٔ بهروز عزبدفتری، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۶۳
– گورکی، ماکسیم؛ هدف ادبیّات، تهران: انتشارات بابک، ۱۳۵۳
– لوفلور، م.دلاشو؛ زبان رمزی قصّه‌های پری وار، ترجمهٔ جلال ستّاری، تهران: انتشارات توس، ۱۳۶۶
– مارتین، والاس؛ نظریّه‌های روایت، ترجمهٔ محمّد شهبا، تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸۲
– محجوب، محمّد جعفر؛ ادبیّات عامیانهٔ ایران، به کوشش حسن ذوالفقاری، تهران: انتشارات چشمه، ج ۲–۱، ۱۳۸۲
– مصباحی پور ایرانیان، جمشید؛ واقعیّت اجتماعی و جهان داستان، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۸
– میرصادقی، جمال؛ قصّه، داستان کوتاه، رمان، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۶۰
– ––––––––––؛ ناصر داستان، تهران: انتشارات سخن، چاپ سوم، ۱۳۷۶
– میرعابدینی، حسن؛ صد سال داستان نویسی در ایران، تهران: انتشارات چشمه، ج ۱، ۱۳۸۳
– ولک، رنه و آوستین وارن؛ نظریّهٔ ادبیّات، ترجمهٔ ضیاء موحّد و پرویز مهاجر، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی