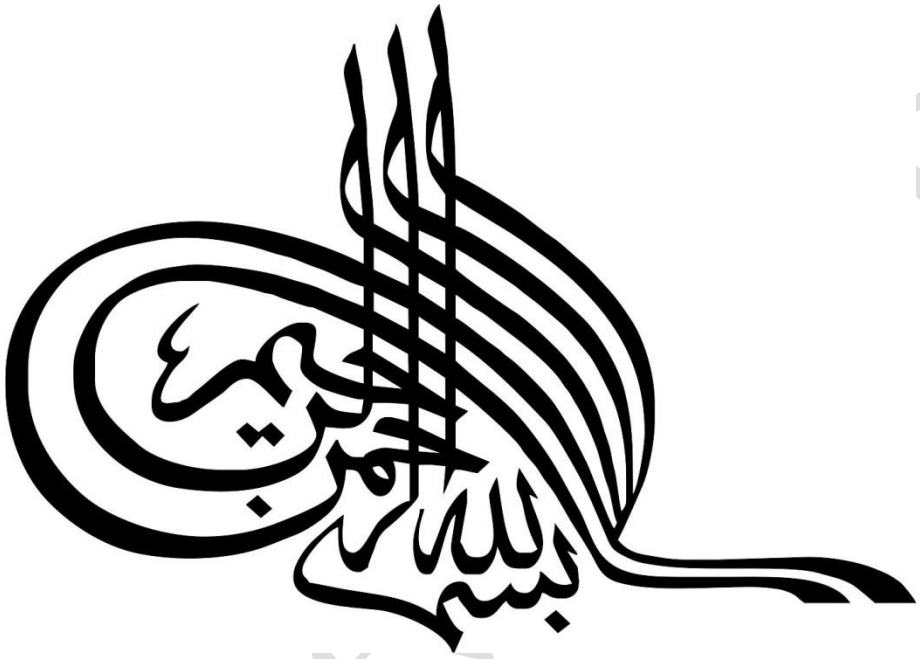

sharityn

فهرست مطالب

صفحه

چکیدة فارسي

. . . . . .

. . . . . .

. . . . . د

چکیدة انگلیسي

. . . . . .

. . . . . .

. . . . . **ذ**

کلیات

. . . . . .

. . . . . .

. . . . . **ر**

مقدمه

. . . . . .

. . . . . .

. 1

فصل اول: شرح احوال محمود طیاري

. . . . . .

. 4

1-1 (زندگي

. . . . . .

. . . . . .

. 5

2-1 (آثار

. . . . . .

sharifyar.com

.....
5 .....
3-1) ويژگي هاي هنري
.....
.....
7 .....
فصل دوم: جامعه شناسي ادبيات
.....
10 .....
1-2) بخش اول: درآمدي بر جامعه شناسي ادبيات
.....
11 .....
1-1-2) درآمد
.....
.....
11 .....
2-1-2) رابطة جامعه و ادبيات
.....
.....
12 .....
3-1-2) جامعه شناسي توليد اثر ادبي
.....
15 .....
4-1-2) جامعه شناسي محتواي اثر ادبي
.....
16 .....
5-1-2) هدف جامعه شناسي ادبيات
.....
17 .....
2-2)بخش دوم: نقد جامعه شناختي رمان
.....
19 .....

sharifyar.com

2-2-1) درآمد
.....
.....
..... 19
ت
2-2-2) زمينه هاي اجتماعي داستان و رمان
.....
..... 19
2-2-2-1) صنعت چاپ
.....
.....
..... 21
2-2-2-2) پيدايش و گسترش مطبوعات
.....
..... 21
2-2-2-3) تأسيس دارالفنون
.....
.....
..... 22
2-2-2-4) ترجمه
.....
.....
..... 22
2-2-3) لوكاچ و نقد جامعه شناختي رمان
.....
..... 23
2-2-4) گلدمن و نقد جامعه شناختي رمان
.....
..... 25
2-2-5) نظرية بازتاب واقعيت
.....

sharifyar.com

29 .....

(6-2-2 جايگاه تيپ و شخصيت در رمان

30 .....

(3-2 جمع بندي

34 .....

فصل سوم: تلخيص داستان ها

36

(1-3 بخش اول: مجموعة خانة فلزي

37 .....

(1-1-3 دفتر اول

37 .....

(1-1-1-3 در پاي درخت نارنج

37 .....

(2-1-1-3 چل منبر

39 .....

(3-1-1-3 نقش

40 .....

sharifyar.com

(4-1-1-3 شمع هاي مومي
. . . . . .
. . . . . .
41 . . . . . .
(5-1-1-3 از هيچ شروع شد
. . . . . .
. . . . . .
42 . . . . . .
(2-1-3 دفتر دوم
. . . . . .
. . . . . .
43 . . . . . .
(1-2-1-3 نياز
. . . . . .
. . . . . .
43 . . . . . .
(2-2-1-3 آدم زيادي
. . . . . .
. . . . . .
44 . . . . . .
(3-2-1-3 تصوير
. . . . . .
. . . . . .
45 . . . . . .
(4-2-1-3 خانة فلزي
. . . . . .
. . . . . .
45 . . . . . .
(5-2-1-3 شاخه هاي كور
. . . . . .
. . . . . .
47 . . . . . .

sharifyar.com

(6-2-1-3 تـهـوع
.....
.....
47 .....
(7-2-1-3 ف نـفـي مـي كـنـد
.....
.....
48 .....
(8-2-1-3 چـپـا ول
.....
.....
49 .....
(9-2-1-3 سقـوط
.....
.....
49 .....
(10-2-1-3 شبـانـه
.....
.....
51 .....
(2-3 بـخش دوم: مـجمـوعة طرح هـا و كـلاغ هـا
.....
51 .....
(3-3 بـخش سوم: مـجمـوعة كـاكـا
.....
.....
53 .....
(1-3-3 كـاسبـكـار
.....
.....
54 .....

sharifyar.com

(2-3-3 کاکا
.....
.....
54 .....
(3-3-3 کار به خانة ما آمد
.....
.....
55 .....
(4-3-3 نگاه به خوشحالي بود
.....
.....
56 .....
(5-3-3 شب برفي زمستان چهل و دو
.....
57 .....
(6-3-3 يك جيپ دولتي در كوه هاي الموت
.....
58 .....
(7-3-3 اقرار
.....
.....
59 .....
(4-3 بخش چهارم: مجموعة صداي شير
.....
60 .....
(5-3 بخش پنجم: مجموعة آن سال برفي
.....
62 .....
(1-5-3 زغال پزان
.....
.....
64 .....

sharifyar.com

(2-4-3 هشت و نیم 65
(3-5-3 پروانه 66
(5-5-3 مینا 67
(6-5-3 آن سال برفي 67
(7-5-3 پالتو 67
(8-5-3 کج کلاه خان 68
(9-5-3 رزماري 69
(10-5-3 باقالي به چند من 69

sharifyar.com

(11-5-3 تخت روان
. . . . . .
. . . . . .
70 . . . . . .
(12-5-3 شمعداني ها
. . . . . .
. . . . . .
70 . . . . . .
(13-5-3 درختزاران برگ خاطره ريخته
. . . . . .
72 . . . . . .
(14-5-3 باد با ما نيست
. . . . . .
. . . . . .
72 . . . . . .
(15-5-3 كلت
. . . . . .
. . . . . .
73 . . . . . .
(16-5-3 شيرواني در باد
. . . . . .
. . . . . .
73 . . . . . .
(17-5-3 پنگوئن ها
. . . . . .
. . . . . .
74 . . . . . .
(6-3 بخش ششم: رمان سينما
. . . . . .
. . . . . .
76 . . . . . .

sharifyar.com

7-3) جمع بندي
.....
.....
82 .....
فصل چهارم: نقد جامعه شناختي داستان ها
.....
84 .....
4-1) مروري بر نظريات مهم در نقد جتمعه شناختي ادبيات
.....
85 .....
4-1-1)بخش اول: نقد مجموعة خانة فلزي
.....
88. .....
4-1-1-1) نقد داستان چل منبر
.....
.....
89 .....
4-1-1-2) نقد داستان شمع هاي مومي
.....
91 .....
4-1-1-3) نقد داستان نياز
.....
.....
93 .....
4-1-1-4) نقد داستان آدم زيادي
.....
.....
93 .....
4-1-1-5) نقد داستان خانة فلزي
.....
.....
95 .....

sharifyar.com

4-1-1-6) نقد داستان تهوع
.....
.....
95 .....
4-1-1-7) نقد داستان سقوط
.....
.....
96.....
4-1-2) بخش دوم: نقد مجموعة طرح ها و كلاغ ها
.....
97 .....
4-1-3) بخش سوم: نقد مجموعة كاكا
.....
104 .....
4-1-3-1) نقد داستان كاسبكار
.....
.....
105.....
4-1-3-2) نقد داستان كاكا
.....
.....
106 .....
4-1-3-3) نقد داستان كار به خانة ما آمد
.....
107 .....
4-1-3-4) نقد داستان نگاه به خوشحالي بود
.....
109 .....
4-1-3-5) نقد داستان يك جيپ دولتي در كوه هاي الموت
.....
110 .....

sharifyar.com

4-1-4) بخش چهارم: نقد مجموعة آن سال برفي
.....
111 .....
4-1-4-1) نقد داستان زغال پزان
.....
.....
111 ...
4-1-4-2) نقد داستان آن سال برفي
.....
113 .....
4-1-4-3) نقد داستان کج کلاه خان
.....
.....
114
4-1-4-4) نقد داستان رزماري
.....
.....
116 .....
4-1-4-5) نقد داستان باد با ما نیست
.....
117 .....
4-1-4-6) نقد داستان کلت
.....
.....
118 .....
4-1-4-7) نقد داستان پنگوئن ها
.....
.....
119 ...
4-1-5) بخش پنجم: نقد رمانِ رمان سینما
.....
120 .....

sharifyar.com

(6-1-4 جمع بندي .....
.....
139 .....
فصل پنجم: نتيجه گيري .....
.....
140 .....
فهرستمنابع .....
.....
145 .....
جدول .....
.....
147 .....
نمودارها .....
.....
149 .....

sharifyar.com

چكيده

نقد جامعه شناختي داستان هاي محمود طياري
سيما ردائي

هنر و جامعه همواره بر يكديگر تأثيرات متقابل داشته اند. آثار ادبي (داستان و رمان) از اين جهت كه ريشه در اجتماع دارند، پديده اي اجتماعي محسوب مي شوند و بيانگر مسائل اجتماع خود هستند. از سوي ديگر، جنبة واقع گرايانة داستان و رمان در اغلب موارد، سبب شده، اين نوع ادبي، آينة اجتماع و بازتاب دهندة مسائل و واقعيت هاي اجتماع خود باشند.

توصيف پيوندهاي جامعه و ادبيات و تبيين نحوة انعكاس واقعيت هاي اجتماعي در آثار ادبي، هدف جامعه شناسي ادبيات است. لوكاچ و گلدمن، به عنوان بزرگ ترين صاحب نظران عرصة جامعه شناختي ادبيات، رمان را برگردان زندگي اجتماعي و زاييدة جهان نگري نويسنده مي دانند. آنها در نظريات خود به بازتاب واقعيت هاي اجتماعي مي پردازند.

اين رساله سعي نموده تا با بررسي تحولات تاريخي، اجتماعي و فرهنگي جامعه ي عصر نويسنده و جهان نگري او، بيان كند كه ساخت هاي جامعه و اثر، همواره در پيوند با يكديگر شكل گرفته اند. از همين رو آن چه در داستان و رمان آمده، بازتابي از واقعيات اجتماعي و آگاهي هاي جمعي و طبقاتي است. مطالعة هر يك از داستان هاي طياري نشان مي دهد كه او كم و بيش، مصالح و درونمايهٔ آثار خويش را از بطن اجتماع، تحوّلات اجتماعي و تجربيات زندگي خويش گرفته و با بيان تضادهاي جوامع شهري و روستايي، به نقش و تأثير ساختارها و ريخت هاي اين جوامع پرداخته است.

كليد واژه: نقد داستان ـ جامعه شناسي ادبيات ـ محمود طيّاري.

sharifyar.com

Abstract

The social criticism of mahmud tayari's stories.

Sima radaei

Art and society have always effected each other reciprocally. As literery works (story and novel) have a root in society, they are considered to be a social phenomenon and express their own social issues. The realistic aspects of story and novel, in most cases, demonstrate the realities and issues of society.

The description of the grfts of society and literature and explaining the manner of reflecting social realities in literary works, are the aims of the literary socialogy. Lukach and Goldman, as the greatest clear- sighted men in the field of sociology of literary believe that novel is the turning of social life and it is the born of writer's world-view. They reflect social realities in their theories.

Mahmmud tayari its realist. The present thesis, with studying historical, social and cultural changes of the writer's society and his/her world-view tries to say that the structures of society and work have always effected each other. Therefore, what mentioned in story and novel, are reflections of sociol realities, collective and stratiform information. The study of Tayyar's work, show that he, more or less, has taken his works' component and subjects from the by demonstrat society, sociol changes and his own experinces and with saying urban and suburban societies' oppositions presents the roles and effects of sturctures of the societies.

Key words: story criticims, literatrary socialogy , mahmud tayari.

sharifyar.com

کلیات

sharifyar.com

هدف

مطالعه و تبیین یک اثر ادبی از دیدگاه علم جامعه شناسی با استفاده از مبانی، اصول و روش های تحقیق، مسألة اساسی پژوهش انتقادی در این حوزه است. در این تحلیل و بررسی، پژوهشگر به ادبیات به عنوان نهاد و پدیده ای اجتماعی مي نگرد. در نقد جامعه شناختی ادبیات، توجه به خاستگاه فکریِ پدید آورندة اثر حائز اهمیّت است. توجه و دقّت نویسنده به بازتاب عینی واقعیات اجتماعی در اثر ادبی از یک طرف و تأثیر ارزش های اجتماعی جامعه و تحوّلات سیاسی بر شکل گیری انگیزه و خواست نویسنده از سوی دیگر، اصلی مهم در تحلیل و نقد جامعه شناختی ادبیات به شمار مي رود.

از آن جایی که داستان و رمان بستر مناسبی برای طرح و بیان اندیشه ها و مسائل گوناگون اجتماعی، سیاسی و فرهنگی و حتّی عقاید و اندیشه های نویسنده به شمار می آید و مخاطبان و خوانندگان بیشتری

را به خود جذب می کند، بدیهي است که توجه و دقت بیشتری را از سوی نویسندگان می طلبد تا بر اساس شناخت دغدغه های جامعه و خواست مخاطب، با ژرف نگری و دقّت بیشتری به تولید یک اثر ادبی بپردازند.

در این پژوهش که به صورت نقد جامعه شناختی صورت مي گیرد، سعی مي شود به نقد و بررسی داستان های محمود طیاري، از طریق تحلیل ساختار و محتوا و بررسی تحولات اجتماعی و فرهنگی بپردازد. مسألة اساسی دیگری که در این پژوهش، درصدد بررسی و پاسخ گویی به آن هستیم، میزان تأثیر پذیری نویسنده از رویدادها و واقعیت های اجتماعی و نحوة انعکاس آن در آثار داستانی اش است.

به طور کلّی، هدف اصلی این پژوهش این است که در جهت اثبات تعامل و پیوند میان آثار ادبی و جامعه ای که پدید آورندة اثر (نویسنده) را در خود پرورانده است، مطابق رهیافت های اساسی مبتنی بر آراء و نظریات صاحب نظران این عرصه و با رویکردی جامعه شناسانه نتایجی دقیق را حاصل کند.

بیان مسأله

امروزه، گرایش به خواندن داستان و رمان به خاطر دنیای پیچیده و رازگونه اش و نیز به انگیزة سرگرمی و لذّت در میان اقشار مختلف دیده می شود. از همین رو، با توجه به گرایش مخاطبان امروز به داستان و رمان و قبل از آن دلبستگی و علاقة خودم به این نوع خاص ادبی بود که مرا به جستجو در دنیای قصه و رمان سوق داد و دلیل عمده ای شد تا پس از پرسه اي تقریباً طولانی در کتاب قطور *صد سال داستان نویسی ایران*، با قدمت و عظمت این عرصه بیشتر و بهتر آشنا شوم. در نگاه اول بسیاری از نویسندگان طراز اول توجه مرا به خود جلب کردند. نویسندگانی که از دیرباز تاکنون مورد نقد و بررسی اکثر صاحب نظران و پژوهشگران قرار داشته اند، اما این فکر را در من ایجاد کرد که توانایی این که، سخنی فراتر از آن چه بزرگان و منتقدان در باب آنها گفته اند، را ندارم، لیکن علی رغم تمایلم، از انتخاب آنها صرف نظر کردم و به دنبال

گوشه نشینان دنیای داستان نویسی سری به ادبیات اقلیمی شمال که خود نیز تعلق خاطری به این خطّه دارم، زدم و صد البته کمک و اشارة استاد گرانقدرم سبب آشنایی با این نویسنده شد که به گفتة میرعابدینی «خوب شروع کرد اما شهرتش دوامي نیافت» از همین رو به دنبال یافتن چرایی این مسأله که چگونه برخی نویسندگان با وجود شروعی خوب به حاشیه فرستاده می شوند، دیدگاه های علم جامعه شناسی و اهداف و روش های آن در ارتباط با ادبیات، راه حل مناسبی تلقی می شد تا علاوه بر یافتن رویکردهای اجتماعی متن و تبیین انعکاس واقعیت های اجتماعی در اثر ادبی علل و عوامل مقبولیت نیافتن آثار یک نویسنده در میان دیگر نویسندگان، از جمله دلایل پیشبرد این بررسی ها واقع شد.

پیشینة تحقیق

در زمینة داستان و رمان، منابع و مطالب بسیار است و بسیاری از منتقدان و پژوهشگران برجستة ادب کشور به نقد و بررسی بسیاری از

sharifyar.com

آثار داستانی نویسندگان بزرگ پرداخته اند. کتاب هایي نیز در زمینة نقد اجتماعی و جامعه شناختی ادبیات و داستان که به بررسی تحولات سیاسی – اجتماعی و فرهنگی موجود در جامعه پرداخته اند، وجود دارد. کتب و منابع مذکور در نظریه پردازی و شناخت حیطة کار این رساله بسیار مفید واقع شد، اما آن چه در تحقیق حاضر ضروری و اساسی بوده، منابعی است که در مورد این نویسنده مطالبی ارائه کرده اند. پس از جستجوها و بررسی های کامل همة آن چه در نقد و بررسی آثار محمود طیاری از گذشته تاکنون صورت گرفته، هرچند اندک، اما با همکاری و لطف نویسنده شناسایی و دراختیار نگارنده قرار گرفت. اما آنچه موضوع این رساله است، در بررسی های پیشین در مورد این نویسنده مشاهده نشده است.

روش تحقیق

روش تحقیق پایان نامة حاضر، تحلیلي- جامعه شناختي است. ابتدا با مطالعه در آثار و نوشته های نویسنده به تحلیل و بررسی داستان ها، بر اساس کتب ادبیات داستانی و سپس نقد و تحلیل آنها از دیدگاه علم جامعه شناسی، پرداخته شد.

روش گردآوری مطالب و اطلاعات این پژوهش، کتابخانه اي است. با توجه به روش تحلیلی و جامعه شناختی این پژوهش، علاوه بر فیش برداری منابع مرتبط، مصاحبه با نویسندة مورد نظر نیز کمک و راهگشای این تحقیق بوده است.

sharifyar.com

مقدمه

از آن جايي كه موضوع تعامل ميان جامعه و ادبيّات مبحثي مهم در ميان پژوهشگران و منتقدان در هردو حوزة ادبيّات و جامعه شنا سي بوده است، ادبيات به عنوان يكي از شاخه هاي هنر، از ابتداي پيدايش، بـ ستر دگرگوني هاي فكري و فرهنگي گرديده است. اين دگرگوني ها، ريشه در شرايط و زمينه هاي مختلف اجتماعي، سيا سي و فرهنگي دارد كه در شاخه هاي گوناگون پديدار گشته است. يكي از اين شاخه ها، ادبيات داستاني (قصه، رمان) است كه قابليّت درخوري در همگام سازي ادبيات با اجتماع و حركت در جهت تحوّلات سياسي، اجتماعي و اقتصادي و فرهنگي دارد.

در ساليان اخير، نثر و به ويژه ادبيات دا ستاني، موفقيّت بيـ شتري در جذب مخاطب و خواننده داشته است، بنابراين، تحت تأثير همين شرايط، در اندك زمان رشدي چشمگير پيدا كرده است. از ديرباز تا كنون نويسندگان با توجه به ساختار اجتماعي و جغرافيايي، خاستگاه فكري و عقيدتي شان، به صورت ناخودآگاه مسائل و واقعيّات جامعه را در نوشته هاي خويش انعكاس مي داده ا ند. بـ نابراين، يك نوع پيو ند منطقي بين ادبيّات و جامعه و رويدادهاي اجتماعي شكل گرفت. جامعه شنا سي ادبيّات به عنوان علمي ميان رشته اي به دنبال شناخت عنصرهاي پيوند دهندة اثر

sharifyar.com

ادبي و جامعه ظهور و بروز يافت. با بهره گيري از علم جامعه شنا سي و قوانين و روش هاي اصولي آن و از طريق نگرش جامعه شناختي به ادبيّات مي توان به ارتباط و تعامل جامعه و ادبيات پي برد، ضمن اينكه ارزش هاي زيبايي شناختي اثر ادبي و تعهدات و مسؤليّت نويسنده در قبال مردم و اجتماع نيز زنده مي شود.

در تحليل جامعه شناختي آثار داستاني، ابتدا لازم است براي آشنايي با فضا و موقعيت داستان ها، تصوير كلّي از تاريخ سياسي و اجتماعي سال هاي مربوطه داده شود، زيرا يك اثر ادبي در شرايط اجتماعي‌اي كه در آن پديد آمده، يك وجه مشخص و جهان‌بيني خاص دارد كه آن را قابل درك و فهم مي كند. ضمن اينكه پديد آورندة اثر نيز چون از درون جامعه برخاسته، داراي جهان بيني و نگرشي برخاسته از ارزش هاي عامّ جامعة خود است، بنابراين، از طريق تطبيق محتوا و درونماية آثار با مسائل اجتماعي و فرهنگي و ساختار اجتماعي، مي توان به تحليلي دقيق دست يافت.

در همين زمينه، نظريات مختلفي از صاحبنظران حيطة نقد جامعه شناختي رمان مطرح مي‌كنيم كه مهم ترين آنها نظريات لوكاچ و گلدمن است. سپس نظرية بازتاب واقعيّت كه نگاه كل‌نگرانه به داستان ها دارد، بيان مي‌شود كه اساس نقد اين داستان ها واقع مي‌شود زيرا در نظرية بازتاب، ضمن بيان كليّت داستان و ارائة تصوير همه جانبه از واقعيّات اجتماعي، توجه به شخصيّت هاي تيپيك يا به عبارتي ديگر، نشان دادن تيپ‌ها و طبقات گوناگون اجتماعي نيز مطرح مي‌شود.

اين رساله، پژوهشي انتقادي است كه مجموعة داستان هاي محمود طيّاري را از ديدگاه علم جامعه‌شناسي مورد نقد و بررسي قرار مي‌دهد. در مجموع، اين رساله در 5 فصل تدوين شده است كه با توجه به اهداف در نظرگرفته شده به شرح زير مي آيد:

فصل اول با هدف آشنايي بهتر و بيشتر با محمود طيّاري، از زندگي، آثار، تأليفات نويسنده و ويژگي هاي آثار داستاني او مطالبي بيان مي كند.

فصل دوم در باب جامعه شناختي ادبيّات و نظريات مختلفي كه پژوهشگران اين علم مطرح كرده اند، مباحثي ارائه مي‌كند. همچنين رابطة جامعه و ادبيّات و تأثير متقابل آن ها بر روي هم، مورد بررسي قرار مي‌گيرد. هدف اصلي در اين فصل، آشنايي بهتر با روش ها و اهداف

sharifyar.com

نقد جامعه‌شناختي ادبيّات و رمان، نظريات صاحب‌نظران جامعه شناسي رمان و نظريه‌ی بازتاب واقعيّت و جايگاه تيپ و شخصيت در نقد داستان هاست.

فصل سوم اختصاص دارد به ارائة خلاصه اي از داستان هاي مجموعه هاي مختلف داستاني نويسنده و بررسي برخي عناصر داستاني در آن ها.

در فصل چهارم سعي ما بر اين بوده تا با تحليل درون‌مايۀ داستان ها و دقّت در وقايع زمان انتشار آن‌ها، وارد نقد و تحليل آن ها شويم. درهمين رابطه، ابتدا مروري بر نظريات و انديشه هاي گوناگون مطرح شده در فصل هاي پيشين مي اندازيم، سپس به توصيف و تحليل اين آثار مي‌پردازيم. هدف اين فصل، تحليل دقيق نگاه نويسنده به اجتماع و مسائل آن و ميزان بازتاب رويدادها و واقعيّات اجتماعي در اين داستان ها و بررسي شخصيت‌ها و تيپ‌هاي اجتماعي بوده است.

فصل ششم نتايج حاصل از اين نقد و بررسي‌ها را ارائه مي‌دهد .

sharifyar.com

فصل اول

شرح حال

محمد طباطبايي

1-1) زندگي

محمود طيّاری، نوزدهم اسفند ماه 1317 در شهر رشت متولد شد. او کودکی، نوجوانی و بزرگسالی اش را در همان شهر گذراند. خانواده اش از طبقة مردمان معمولی و قشر پايين دست جامعه بودند. او پس از اتمام تحصيلات متوسطه به عنوان بهداشتيار در روستاهاي توابع رشت مشغول به کار شد. او در سال 1348 ازدواج کرد و حاصل اين ازدواج دو فرزند دختر و پسر است. امّا اين زندگی مشترک دوام چندانی نداشت و پس از 14 سال به جدايی منجر شد. پس از آن، طيّاری درراه تحصيلات عالی فرزندان در سال 1376 رهسپار تهران گشت و تاکنون ساکن تهران است.

«طيّاری پس از طیّ يک دوره افسردگی طولانی، که فاصلة سال های 59 تا 65 را در بر می‌گرفت، از هر چه رنگ تعلّق پذيرد - با بازنشستگی زودرس و متارکة ديرهنگام ! - آزاد و به شعر و نمايشنامه پرداخت.» (طيّاري: www.Tayari.ir)

طيّاری کارمند اداره فرهنگ استان گيلان بود و پس از آن «از بيست و اندی سال پيش ، جز به کار ادب بار از کسی نبرد!» (طيّاري،18:1388)

ميرعابدينی در ***صدسال داستان نويسی ايران*** اين گونه به معرفی او پرداخ ته است: «او از نخستين نويسندگانی است که پس از به آذين و رادی دربارة زندگی در شمال ايران داستان نوشت، ...و نوشته هايش از برخوردهای شغلی اش در شهرها و روستاهای محل خدمتش تأثير پذيرفته اند.» (ميرعابديني،586:1386)

shamifyar.com

2-1) آثـار

محمود طیّاری در سه شاخهٔ داستان، نمایشنامه و شعر، آثار متعدّدی منتشر کرده است :

مجموعه داستان

1. *خانهٔ فلزی*، مجموعه اي از داستان های کوتاه که شامل 15 داستان و 2 نمایشنامهٔ تک پرده است و در پاییز 1341 منتشر شد.

2. *طرح ها و کلاغ ها*، دوّمین اثر انتشاریافتهٔ طیاری در سال 1344 است که شامل طرح های روستایی است.

3. *کاکا*، سوّمین مجموعهٔ داستاني که از 7داستان کوتاه و یک نمایشنامه تشکیل شده، در سال 1346 به چاپ رسیده است.

4. *صدای شیر*، مجموعه ای از طرح ها و داستانهای کوتاه است که در سال 1350 منتشر شد.

5. *آن سال برفي*، آخرین مجموعهٔ داستانی که شامل 20 داستان کوتاه است، درسال 1379 انتشار یافت.

6. *رمان سینما*، تنها داستان بلند طیّاری است که در سال 1383 چاپ شد و مهمّترین و بهترین اثر او محسوب می‌شود.

نمایشنامه

1. *گلبانک*، نمایشنامهٔ تک پرده، 1350.

2. *تا زیر میز فرمانده*، تریلوژي نمایش، خرداد 1357.

3. *مارخانگی*، نمایشنامه اي که در پاییز 1358 منتشر شد و طیاری 11 سال بعد، مجلس اوّلی را به آن افزود و از سه به چهار مجلس، با نام مارنقره تغییر وضعیت یافت.

4. *صندلی چرخدار*، فیلمنامه، 1363.

5. *چل گیس خاتون*، نمایشنامه، 1373.

6. *عروس زره پوش*، تریلوژي نمایش، 1378.

7. *هفت سال سیاه*، نمایشنامه، 1380.

8. *پس گل من کو*، که شامل 12 نمایش تک‌پرده است و در سال 1380 منتشر شد.

9. *ایرای پیاز*، متنِ اوّل برندهٔ جایزهٔ مسابقهٔ بزرگ ادبیات نمایشی ایران در سال 1387 منتشر شد.

10. *مسترموش*، نمایشنامه، 1388.

داستانهای کودکان

sharifyar.com

1.*خروس بال طلا*، مجموعه ای از قصه های کودکان که در سال 1370 به چاپ رسید.

2. *آفتاب و مورچه*، بي تا.

شعر

1.*نارنجستان*، 1370.

2.*همیشه برفی*، 1372.

3.*یه موشته سرخ آلوچه*، 1380.

4.*کولی و ماه*، بي تا.

داستان گیلکی

1.*تی دست مرا فادن*، 1384.

2.*پیله برفی*، بي تا.

3-1) ویژگیهاي هنري

طیّاری در آغاز فعالیّت هنری خود و در مجموعه های اولیه اش، با نگاهی به محیط اجتماعی و اقلیمی خود، ساختاری خاص و زبانی ساده و توصیفی داشت. در ابتدا توجه و دقت او به اصول و فنون داستان‌نویسی و انتخاب نوع شخصیت‌ها، او را به عنوان نویسنده اي توانا مطرح کرد.

طیّاری ابتدا با شعر شروع کرد و آن‌گونه که خود به آن اشاره می کند: «از بهار سی و دو که پانزده سالم بود با شعری کلاس را بهم ریختم. این کف دهان که می‌بینی حالا شفا می‌دهد، تبرّک یافتهٔ آن زمان ها است.» (حسيني،70:1373) نیز در جای دیگر مي‌گويد: «همه چيز با شعر شروع شد: زبان نرم ايرج، زبان تصويري عشقي و زبان ستيزه جوي عارف، بار معنايي خود را به زبان من داد. تابلوي «اوايل گل سرخ است» از ميرزادهٔ عشقي، «زهره و منوچهر» از ايرج ميرزا و بعدها سروده هاي عارف کارِ گردش زباني مرا آسان کرد و براي هميشه «رقص پا با زبان» را به من آموخت.» (طياري،12:1388)

جدا از شعر، اولین کار داستانی طیّاری یک رمان با نام ***بیداد فقر*** بود که طیّاری آن را به سال 1336 در سه دفتر صدبرگی نوشت، اما هرگز این رمان او چاپ نشد. (صاحبان زند،109:1384)

آن چه طیّاری در مجموعه های اول ارائه می‌دهد، برمبنای زبانی توصیفی، احساسی و رمانتیک است و در عین حال از بیان واقعیّت‌های اساسي که در لابه‌لای زندگی روزمرّه در جریان است، غافل نیست. او در

sharifyar.com

طرح ها و کلاغ ها، نویسنده ای مطرح می‌شود و چون این طرح‌های روستایی ادراکی قوی دارد و چشم اندازی دقیق و رسا از واقعیّت‌های جامعة روستایی شمال کشور ارائه می دهد، در میان دیگر آثار نویسنده، ارزشی دیگر پیدا می‌کند.

«رمان هاي كرايه اي پليسي ـ تاريخي، پاورقي هايي مثل «دلشاد خاتون»، «يادداشت‌هاي يك معلم» از محمد عاصمي، محرّك و برانگيزانندة من بود و شخصيت پيگير مرا در ادبيات ساخت. اما آنچه جنبه هاي ژورناليستي را از من گرفت و شأن دوباره به من داد، داستانهاي چوبك، هدايت، بزرگ علوي و ابراهيم گلستان بود.» (طياري،12:1388)

طیّاری نویسنده ای است که در همة آثارش به دنبال زبانی خاص است. این جستجو که نویسنده را به سمت کوتاه‌نویسی در *طرح ها و کلاغ ها* سوق داده، در آثار بعدی او به زبانی ادبی، شاعرانه و سرشار از آرایه ها تبدیل می‌شود. او این نوع کاربرد زبانی را در نمایشنامه هایش نیز پی‌گرفت.

هدف طیّاری از برگزیدن زبان سمبلیک در برخي داستان‌ها این است که نوشته هایش با دیگر نویسندگان که از دید او «کیلویی نویس» هستند، متفاوت باشد و معتقد است که نوشته‌ای از ارزش هنری برخوردار است که تنها خواص آن را درک کنند. تمام تلاش او این است که نوشته هایش سطحی نباشد و نگاه و دقت خواننده به عمق باشد، تا درک دقیق‌تری از آن به دست آورد. (ازافادات شفاهي نويسنده)

طیّاری معتقد است که زبان باید در خدمت فکر باشد و می‌گوید : « در کار نوشتن، زبان درکنترل و شیء درخدمت است»، او شیوة نوشتاری خود را معادل «راه رفتن مور، روی گوی بلور» می داند و می‌گوید « کلمه از هر طرف که برود، به خودش می‌رسد: جنس زبان من کریستال است». همچنین «رقص پا با زبان»، عنوان دیگری است که او برای خصیصة زبانی خود مطرح می‌کند. (ر.ك.پنجه اي،50-97:1381)

نکتة مهمّ و قابل توجه در ساختار داستان های طیّاری توجه به فرم، نه محتوا، استفاده از زبان ورزی‌ها و بازی‌های زبانی و گفتگوهای داستانی است. او در ساخت و پرداخت گفتگوهای داستانی قدرت و مهارتی بالادارد. اساس بیشتر داستانهای او بر گفتگو استوار است.

از دیگر خصیصه های داستانی او اینکه داستان های او از مایه های اقلیمی، بومی و خانوادگی شکل گرفته اند. دنیای این داستان ها، دنیای تلخ و غم بار فقر و تنگدستی و ناتوانی است و آدم های این داستانها

sharifyar.com

از اقشار و طبقات فرودست جامعه اند که در برابر واقعیّت‌های بی‌رحم زندگی به خفّت و ناتوانی راضی شده اند. بُن مایهٔ اکثر آثار او فقر اقتصادی و فرهنگی جوامع شهری و روستایی است. «در انگیزه یابی یا شناخت عوامل مؤثر در شکل‌گیری منش و آثار وی باید گفت: ابتدا کتب پلیسی و پاورقی روزنامه ها و سپس اشعار ایرج میرزا و میرزادهٔ عشقی و عارف قزوینی و بعدها داستانهای صادق هدایت و صادق چوبک به طور جنبی، در قدرت‌بخشی جهات دید و زبان او مؤثر می‌شود.» (طیّاري،www.tayari.ir)

بافت و فضای یکسان، شخصیّت‌های تکراری و زاویهٔ روایت مشترک از ویژگی‌های مهمّ داستانهای دههٔ هفتاد اوست. حتّی در آخرین اثر داستانی طیاری که تنها رمان منتشر شدهٔ اوست، علی رغم تلاش در ایجاد تفاوت با سایر مجموعه ها، آنچه مشهود است، همان فضای آشناست که طیّاری با یاری جستن از تجربیّات و خاطرات خود، آن را عرضه می کند.

طیّاری در نخستین دورهٔ نویسندگی خویش، آثاری مردم گرایانه و در جهت ارزش‌ها و باورهای جامعه می‌نوشت، اما در دوره های بعد، او را نویسنده ای درونگرا می‌یابیم که به انعکاس احساسات و تجربیّات شخصی و خاطرات خویش می‌پردازد.

sharifyar.com

فصل دوم

جامعه‌شناسي ادبيات

2-1) بخش اول: جامعه‌شناسي ادبيّات

2-1-1) درآمد

از گذشته تاکنون، متفکّران و پژوهشگران برای مطالعه و بررسی ادبیّات روش‌ها و دیدگاه‌های‌مختلفی‌را به‌کارگرفته اند. یکی از شیوه‌های نقد و بررسی ادبیّات که عمر نسبتاً کوتاهی دارد، نقد ادبی از دیدگاه جامعه شناسی است. در جامعه شناسی ادبیّات، پژوهشگر در پی شناخت روابط موجود میان جامعه و ادبیّات است و از آن جا که ادبیّات یک پدیدهٔ اجتماعی محسوب می شود، پیوندهای شکل گرفته میان ادبیّات به عنوان بازتاب دهندهٔ واقعیّات جامعه و جامعه به عنوان نهادی تأثیرگذار بر روی آن، مورد بررسی قرار می‌گیرد.

sharify.com

در این شیوه، به ادبیّات به عنوان یکي از نهادهای اجتماعی نگریسته می‌شود، زیرا «ریشه در زندگی اجتماعی انسان دارد.» (ستوده،56:1378) از همین روست که تحوّلات زندگی اجتماعی برآن تأثیر می‌گذارد. از سوی دیگر ادبیّات به عنوان زیر مجموعة هنر «از ذات زندگی اجتماعی می‌تراود و یکی از عوامل ضروري حیات اجتماعی است و پایاپای تحوّلات جامعه تحول می پذیرد.» (آریان پور،76:1354)

جامعه‌شناسی به عنوان یک علم با اتّخاذ روشی علمی، عوامل و زمینه های اجتماعی شکل‌گیری اثر ادبی و جهان بینی خاصّ نویسنده و پیوند این عوامل با جامعه و مظاهر گوناگون زندگی اجتماعی را مورد تحلیل قرار می‌دهد. در این بررسی‌ها، محقّق، ساختار اثر ادبی را مطابق با ساختارهای اجتماعی و فرهنگی می‌سنجد و مناسبات میان قالبهای فکری نویسنده را در پیوند با ساختارهای اجتماعی محیط او بررسی می‌کند.
این روش‌های تحلیلی در هر گونه پژوهش جامعه شناختی به عنوان ابزارهای بنیادی و اساسی تلقی می‌شود.

جامعه‌شناسي ادبیّات که «بررسي و ژرفکاوي و تمرکز مطالعه در محتواي ادبیّات به عنوان هنر کلام و شناخت جوهر اجتماعي آن است» (ترابي،35:1379) با ایجاد پل میان ادبیّات از یک سو و اجتماع از سوی دیگر، ضمن تلاش در جهت شناخت و توصیف روابط جامعه و اثر ادبی، به توصیف و تبیین نحوة بازتاب جامعه و واقعیّات آن در اثر ادبی نیز می‌پردازد و از آن جا که «جامعه شناسی عمل توصیفی مهمّی دارد و چون توصیف صحیح اثر باید مقدم بر ارزیابی آن باشد، می‌توان جامعه شناسی را «خدمتگزار» نقد نامید و غالباً نیز خدمتگزاری مهمّ است.» (دیچز،52:1370)

بدیهی است آن چه در مطالعات جامعه‌شناسی ادبیّات مبحث اصلی و بنیادین محسوب می‌شود، بحث ارتباط میان جامعه و ادبیّات است. در همین رابطه، در این مبحث سعی می‌شود ضمن پرداختن به تعاملات ادبیّات و جامعه، اهداف و روش‌های به کار رفته در جامعه‌شناسی ادبیّات نیز مطرح شود تا به صورت دقیق‌تر و روشن‌تر، وارد بحث نقد جامعه شناختی ادبیات (داستان و رمان) شویم.

2-1-2) رابطة جامعه و ادبیّات

تعامل جامعه و ادبیّات و مناسبات میان آن دو بحثی بوده که از دیرباز تاکنون پژوهشگران علوم انسانی به ویژه جامعه شناسان را به خود مشغول کرده است. اولین مسأله ای که هنگام نقد جامعه شناختی

sharifyar.com

ادبیّات توجه پژوهشگر را جلب می کند، مسئلة تأثیر و تأثر و روابط متقابل ادبیّات و جامعه است.

هنر و جامعه همواره بر یکدیگر تأثیرات متقابل داشته اند. ادبیّات به عنوان هنر از این تأثیر و تأثر مستثنی نیست. نویسنده در عین حال که از اجتماع، فرهنگ، اقتصاد و دیگر پدیده ها شکل و تأثیرمی پذیرد، بر زندگی، ذوق و هنر جامعه اثرگذار می‌شود.

روشن است که ادبیّاتِ هر جامعه متأثر از محیط طبیعی و اجتماعی جامعه و تغییر و تحوّلات آن شکلی خاص به خود می گیرد و محیط ادبی و ادبیّات یک جامعه از تأثیر اجتماعی آن مبّرا نیست. «حال اگر پژوهشگری بخواهد به بررسی یک اثر ادبی که موضوع پژوهش او را تشکیل می دهد، بپردازد، باید آن را در قالب ساختار اجتماعی، فرهنگی و شخصیّت مورد تبیین قرار دهد.» (ستوده،78:1378)

همان گونه که قبلاً نیز به آن اشاره شد، یک اثر ادبی را باید در ساختار جامعه ای که اثر در آن پدید آمده است تبیین و بررسی کرد که «از معمول ترین روش های این کار، پیوند دادن اثر هنری موردنظر به طبقة اجتماعیِ آفرینندة آن است» (شیروانلو،169:1358).

در مرحلة بعد، توجه به زمینه های فرهنگی، اندیشه ها و باورهای محلّیِ مردم یک اجتماع است که در تبیین اثر باید مورد توجه قرار گیرد، زیرا ادبیّات محصولِ فرهنگ و ارزش های فرهنگی و منبعث شده از آن است و در حقیقت، «آثار ادبي به منزلة يكي از منابعي هستند كه به صورت غير مستقيم و ناخودآگاه، ساختار اجتماعي، شرايط زندگي، وضعيت قشرها و طبقات گوناگون و حتّي ديدگاه و ايدئولوژي نويسنده را بيان مي كنند» (كوثري،15:1379). در این رابطه، تأثیرات مهمّ جامعه بر فرد (نویسنده) به عنوان پدید آورندة اثر، که در تحلیل و تبیین واقعیّات زندگی به مراتب نگاهی عمیق‌تر و موشکافانه تر از دیگران دارد، از اهمیّت ویژه ای برخوردار است. به همین سبب شاعر یا نویسنده را می توان به عنوان جامعه شناسی ناآگاه دانست، زیرا با توجه به این مسئله که نویسنده تحت تأثیر محیط اجتماعی و فرهنگی جامعه، دست به آفرینش اثر می‌زند، در اثر خود بینش اجتماعی و جهان بینیِ خاصّ خود را منعکس می کند. آریان پور، شخصیّت را معلول محیط اجتماعی می‌داند و معتقد است که «شخصیّت هنرمند، مهمترین عامل هنرآفرینی اوست و خواه ناخواه در آثار او منعکس می شود. شخصیّت هنرمند میانجی واقعیّت و اثر هنری

sharifyar.com

اوست. واقعیّت را جذب می کند و به صورت هنر در می آورد» (آریان پور، 175:1354).

«در نگاهی کوتاه به روابط بین ادبیّات و جامعه، بی مناسبت نیست گفته شود که جریان تأثیر بین این دو همواره یکسو نیست. درست است که نویسنده مولود و محصول اجتماع است، اما در عین حال، بسا که عامل و محرّکِ اجتماع نیز باشد» (گریس، 30:1373).

در هر حال، با در نظر گرفتن این موضوع که ادبیّات، سایه روشنی از اجتماع عصر خود است، کار منتقد ادبی این است که با توصیف پدیده های اجتماعی زمان اثر و قوانین حاکم بر زمینه های شکل گیری اثر ادبی، به بررسی این مسئله بپردازد که تا چه اندازه ادبیّات، از این فرایندها و تحوّلات اجتماعی تأثیر پذیرفته است.

در ادامه، باید اشارة کوتاهی به دیدگاه هایی که نخستین بار به بررسی این مسئله پرداختند بکنیم. اولین بار مفهوم ارتباط جامعه و ادبیّات توسط مادام دواستال، اندیشمند فرانسوی مطرح شد. او در کتاب ***ادبیّات از منظر پیوندهایش با نهادهای اجتماعی*** از تأثیرات متقابل دین به عنوان یک نهادِ اجتماعی با ادبیّات سخن گفت. او در این رابطه، مفهوم روح قومي را مطرح کرد که منظور از آن، نگرش خاصّ موجود در دوره اي خاص است. (ر.ك.ولك، 260:1373و259) بعد از او ایپولیت تِن که «او را بنیان گذار جامعه شناسي ادبیّات مي دانند» (ولك، 47:1377)، در قرن نوزدهم به تعریف تازه اي در پیوند جامعه و ادبیّات دست یافت. او سه مفهوم نژاد، محیط و زمان را وارد این علم کرد و سعي داشت تا از منظر عوامل زیستي، فرهنگي و تاریخي به تحلیل اثر ادبي بپردازد زیرا از دیدگاه او در فرآیند آفرینش یک اثر ادبی نقش این عوامل انکار ناپذیر است. منظور او از نژاد، تجلّي روحیّات قومي و ویژگي هاي نژادي یك ملّت است و محیط نیز در نظر او موقعیّت جغرافیایي است که مي تواند در شیوة نگرش نویسندگان مؤثر باشد و زمان همان «روح زمانه» است که با گرایشات و سلائق مخاطبان پیوند مي خورد. (عسگري، 58:1386) «رویکرد تِن در جامعه شناسي، اساساً بر پایة علوم زیستي استوار است. آثار ادبي از نظر او، بسیار شبیه سنگواره اند. همان گونه که قالب یك سنگواره نشان آن موجود را برخود دارد، اثر ادبي نیز نشان نویسنده را به همراه دارد.» (علایي، 23:1380) هر چند تِن نتوانست به طور مشخص به تأثیر این عوامل و میزان دخالت آنها در فرایند آفرینش یك اثر ادبي و تحلیل آن دست یابد، امّا علم جامعه شناسي ادبیّات را به سمت جامع تر شدن و کامل تر شدن

پیش برد. در آغاز قرن بیستم انديشه هاي جديدي كه تحت تأثير عقايد كارل ماركس، اقتصاددان آلماني شكل گرفت، در گسترش اين علم مؤثر واقع شد. در نظرية ماركسيستی، ادبيّات به عنوان يک نهاد روبنايی، تحت تأثير ساختارهای اقتصادی جامعه تعيين می‌شد. ماركس عقيده داشت «زيربناي اقتصادي، نهادهاي روبنايي همچون سياست، حكومت، قانون، مذهب، هنر و ادبيّات را پايه گذاري مي‌كند» (گوردن، 38:1370).

تحت تأثير اين عقايد، نظامي ماركسيستي كه مبارزة طبقاتي را سرلوحة كار قرار داد، شكل گرفت. براي آنها هنر و ادبيّات، نقش سلاح براي مبارزة طبقاتي و دفاع از حقوق كارگري را بر عهده گرفت. از نظر منتقدان ماركسيست رابطه ای مستقيم ميان پديدة ادبی و ديدگاه های اجتماعی وجود دارد، زيرا ادبيّات گزارشگر صريح اجتماع است. آنها معتقدند ادبيّات از اين منظر كه واقعيّات اجتماعي را بيان مي‌كند، حتماً تحت تأثير اجتماع است و بر آن تأثيري بلامنازع دارد. همين نگاه پوزيتيويستي به ادبيّات، از ارزش هاي هنري و زيباشناختي آن كاست و مقام آن را «تا سر حدّ خدمت گذاري سياست» تنزّل داد. (ر.ك.گوردن، 39:1370) امّا در مجموع آن چه از تأثير ماركسيسم بر جامعه شناسي ادبيّات نقش بسته است، آغازگر بسياري از مباحث مهم در اين علم است. لوكاچ و بعدها گلدمن تحت تأثير همين عقايد، به عنوان بزرگترين منتقدان نقد جامعه شناختی ادبيّات، گام های بزرگی در بررسی و نظم بخشيدن به اين جريان برداشتند. ديدگاه های اين دانشمندان و دستاوردهای حاصل از عقايد ماركسيستی در بحث از نظريه های جامعه شناختی ادبيّات به تفصيل بيان خواهد شد.

اكنون در ادامة مبحث ارتباط جامعه و ادبيّات به دو مقوله يا رويكرد كه در جريان تأثيرگذاری ادبيّات بر جامعه و تأثيرپذيری آن مهم شمرده مي‌شود مي‌پردازيم .

3-1-2) جامعه شناسی توليد اثر ادبی

در اين رويكرد، به ادبيّات به مانند فرايندی اقتصادی نگريسته می شود كه در آن چرخة اقتصادی توليد، توزيع و مصرف وجود دارد. در اين جريان، نويسنده، به عنوان توليد كنندة اثر، مهم ترين بخش و توانمندترين ابزار محسوب می‌شود. ناشر به عنوان توزيع كنندة آثار و خواننده و مخاطب به عنوان مصرف كننده در رده های بعد قرار می

sharifyar.com

گیرند. روبر اسکارپیت فرانسوی با رویکردِ پیوندِ اثر ادبی با پدیده های اقتصادی وارد عرصهٔ جامعه شناسی ادبیّات شد و سعی کرد نقش پدیده های ادبی را در شبکهٔ اقتصادی، مورد بررسی قرار دهد.

اسکارپیت معتقد است: «در هر نقطه ای از این شبکه، حضور افراد آفرینشگر، آثار و جمع خوانندگان، مسائلی را پیش روی ما قرار می دهد: حضور افراد آفرینشگر، مسائل تفسیرهای روانی، اخلاقی و فلسفی را مطرح می‌سازد، آثار که نقش میانجی را بر عهده دارند، مسائل زیبایی شناختی، سبک، زبان و صناعت نگارش را پیش روی ما می‌گذاردو سرانجام جمعِ خوانندگان مسائل تاریخی، سیاسی، اجتماعی و حتّی اقتصادی را مطرح می کنند.» (اسکارپیت،9:1374)

در این دیدگاه، نویسنده به عنوان تولید کننده و آفرینشگرِ اثر ادبی، با توجه به پایگاه اجتماعی، شغل و روابطش با مخاطبان و دیگر گروه های جامعه مورد مطالعه و سنجش قرار می‌گیرد. این امر، با توجه به نقش و اثری که آفرینندهٔ اثر بر روی اثر و متعاقباً بر جامعه و مخاطب می‌گذارد، حائز اهمیت شمرده می‌شود. بر همین اساس، تحلیل جایگاه نویسنده در جامعه، با توجه به دو منشاءِ جغرافیایی و اجتماعی که نویسنده معلول آن است، همچنین درآمد و پشتوانهٔ مالی و مدّنظر قرار دادنِ خواست و نیاز مخاطب برای خلق یک اثر ادبی مورد بررسی قرار می گیرد.

دومیّن مرحله در این رویکرد، پرداختن به مسئلهٔ توزیع اثر ادبي است. این مرحله که توسط ناشران و توزیع کنندگان اثر انجام مي‌شود، در حقیقت واسطه و پلی میان نویسنده (تولید کنندهٔ اثر) و خواننده (مصرف کننده) است. آن چه دراین میان مهم است، توجه و اطّلاعِ ناشر از ذوق و سلیقهٔ خوانندگان و نحوهٔ توزیع آثار در میان مخاطبان است که ناشرِ موفّق، آن را بر جنبه های اقتصادی مرجّح می داند.

مرحلهٔ مصرف، سومیّن مرحله در جریان جامعه شناسی تولید اثر ادبی است. در این مرحله خوانندگان به عنوان مصرف کنندگانِ نهاییِ آثار نقشی مهمّ و اساسی را ایفا می‌کنند، زیرا هر نویسنده به هنگام نوشتن خوانندگاني را مدّنظر دارد. به این ترتیب جریان پیوند اثر ادبی با شبکهٔ اقتصادی، در نهایت با خواننده به پایان می‌رسد.

در این دیدگاه از جامعه شناسی ادبیّات که با نگاهی غالباً کمّی و آماری به مطالعهٔ روابط اثر با جامعه می پردازد، هر چند در علم جامعه شناسی امری مهم محسوب می‌شود، امّا از آن جا که محتوای اثر و

ساختارهای اجتماعی را نادیده می‌گیرد، کامل و دقیق نیست. بنابراین دیدگاهي دیگر با عنوان جامعه شناسي محتواي اثر ادبي شكل گرفت كه به بررسي اثر ادبي از نظرگاه محتوا پرداخت كه به آن اشاره مي‌كنيم.

2-1-4) جامعه شناسی محتوای اثر ادبی

در این قلمرو، جامعه شناسی ادبیّات، ابزار مهمّی برای تحلیل آثار ادبی به شمار می‌رود. در این رویکرد، به ادبیّات به مثابه پدیده ای اجتماعی نگریسته می‌شود که انعکاس دهندهٔ واقعیّات زندگی اجتماعی است. پژوهشگری که در این حیطه تحقیق می‌کند، با بررسی درونمایه های آثار ادبی، به پیوند اثر و جامعه و تحوّلات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی موجود در جامعه می پردازد، زیرا «تبیین تاریخی ادبیات، باید ترجمان میزان تجلّی ساختارهای اجتماعی خاص در یکایک آثار ادبی و تأثیر این جامعه باشد» (لوونتال، 60:1386و59).

در جامعه شناسی محتوا، ساختار اثر ادبی در ارتباط با ساختار اجتماعی جامعه بررسی می‌شود، به این دلیل که «اثر ادبی خواه مؤیّد ساختار اجتماعی باشد، خواه نافي آن، به هر حال بر آمده از جامعه است و به همین دلیل، آکنده از معانی اجتماعی» (علایی، 30:1380). در این میان در بررسی های انتقادی، بهره گیری از علومی مانند جامعه شناسی، درک زیبایی شناختیِ ما را از اثر ادبی افزایش می‌دهد.

بنابراین «تشریح جامعه شناختی، یکی از مهمترین عناصر تحلیلی اثر هنری است و از آن جا که نگرش دیالکتیکی، درک بهتر مجموعه فرایندهای تاریخی و اجتماعی هر دورانی را ممکن می‌سازد، به یاری آن می‌توان روابط فرایندها و آثار هنری تأثیرپذیرفته از آن ها را نیز روشن کرد.» (گلدمن، 269:1381)

جورج لوکاچ، منتقدِ سرشناس قرن بیستم، از اندیشمندان مطرح در این دیدگاه است. او اثر ادبی را بازتابی از واقعیّات اجتماعی می‌داند، از همین رو، معتقد است از طریق بررسیِ درونمایه و محتوای آثار ادبی علاوه بر شناخت دیدگاه و بینش نویسنده، به واقعیّت هاي اجتماعي نيز مي توان دست يافت. لوکاچ، مفهوم «تامیّت» و کلیّت را در نظریات خود مطرح می‌کند. «به عقیدهٔ وی چنین تأکیدی به مفهوم نادیده گرفتن واقعیّت تجربی بی واسطه نیست، بلکه انسان به منظور فرارفتن از واقعیّت تجربی،

باید موضوعات جهان تجربی را به عنوان جنبه های یک کلّ، که در روند تغییر تاریخی گرفتار شده اند، بفهمد.» (راودراد،73:1382)

مفهوم دیگری که لوکاچ مطرح کرد، مفهوم «شیء وارگی» است که از خصوصیّات اندیشة بورژوایی و فرهنگ سرمایه داری است. او این مفهوم را تحت تأثیر عقاید مارکس بیان کرده است.

در مجموع آن چه لوکاچ در بحث‌های جامعه شناختی خود مطرح کرد، بحث اهمیّت محتوا در مقابل شکل است. او محتوای آثار ادبی را برگرفته از ساخت اجتماعی جامعه می‌داند. «از نظر لوکاچ، این محتوای اثر هنری است که سبک آن را تعیین می‌کند و نه برعکس. در این ارتباط «جهان بینیِ» نویسنده از بیشترین اهمیّت برخوردار است.»(راودراد،69:1382)

پس از لوکاچ، نظریات لوسین گلدمن دربارة ارتباط اثر ادبی با واقعیّات اجتماعی به کمک جامعه شناسی ادبیّات آمد و این علم را روشمندتر ساخت. گلدمن، اثر ادبی را بازتابِ جهان بینیِ گروه‌ها و طبقات اجتماعی می‌داند، زیرا، از نظر او «پدیدآورندگانِ راستینِ اثرهای فرهنگی، گروه های اجتماعی هستند نه نفس‌هاي منفرد.» (گلدمن،15:1371)

گلدمن بر این عقیده است که رابطة بین صورت و محتوا رابطه ای دیالکتیکی است. بحث‌های او عمدتاً مربوط به روابط ساختاری بین اثر ادبی و جهان بینی طبقات اجتماعی است. روشی که او در نقد جامعه شناختی به وجود آورد با عنوان «ساخت گرایی تکوینی» مطرح شد. با توجه به اینکه در قسمت نقد جامعه شناختی رمان به صورت مفصّل به آراءِ صاحب نظران این حیطه پرداخته می‌شود، در این جا به همین اشارة کوتاه بسنده می‌کنیم و در ادامة بحث از جامعه شناسی ادبیّات، اهدافی را که این علم در حوزة ادبیّات و نقدِ ادبی دنبال می‌کند، پی می‌گیریم.

2-1-5) هدف جامعه شناسی ادبیّات

از آن چه تاکنون رفت می‌توان دریافت که هدف جامعه شناسی ادبیات چیست و در بررسی یک اثر ادبی، چه چیزهایی را دنبال می‌کند. در مطالب پیش گفته، ارزیابی پراکنده ای از آن چه جامعه شناختی ادبیّات در پی آن است بیان شد. از این رو سعی می‌کنیم در این قسمت جمع بندی کامل تر و دقیق‌تری از آن ارائه دهیم .

آن چه در ابتدای هر مطالعة جامعه شناختی در آثار ادبی مورد بررسی قرار می‌گیرد، پرداختن به تأثیرات متقابل اثر و جامعه است. اما اساس

sharifyar.com

در این مطالعات، شناخت علمیِ آثار در پیوند با جامعه و تحوّلات آن و تبیین تصویر جامعه در آثار ادبی است.

جامعه شناسی با ارائة روشی علمی در مطالعات ادبی، درصدد تحلیل و تبیین عناصر و زمینه های اجتماعی موجود در آثار و نحوه و میزان انعکاس آن در اثر است. در همین ارتباط، هدفِ مهمّ دیگری که جامعه شناسی ادبیّات مدّ نظر دارد، این است که آیا تحوّل در عرصه های مختلف سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی تأثیری بر نگرش و جهان بینی نویسنده و به تبع آن، ساختار و محتوای اثری که می‌آفریند، گذاشته است یا خیر؟ و آیا روابط معناداری میان سیر تحوّلِ یک جهان نگری و تکوین یک متن بر مبنای این جهان نگری وجود دارد؟ بدیهی است که با بررسی اثر از نظرگاه علومی چون جامعه شناسی، ضمن شناخت جایگاه اثر و نویسنده در جامعه و بازتاب واقعیّات جامعه در اثر، درک و دریافت ارزش‌های زیبا شناختی را نیز امکان پذیر می‌کند.

بنابراین با توجه به این مسئله که در جامعه شناسی ادبیات، اثر ادبی، به عنوان یک شیء یا پدیدة اجتماعی نگریسته می‌شود، شناخت چگونگی پیوندهایی که این پدیدة اجتماعی با دیگر پدیده های اجتماعی پیدا می‌کند، نیز از اهداف دیگر این علم به شمار می‌رود.

در پایان، ذکر این نکته لازم است که منتقدان اجتماعی ابزارها و روش های مختلفی را در تحلیل متون ادبی به کار گرفتند و در همة این روش‌ها بر این نکته تأکید ورزیدند که ادبیّات به لحاظ پیوندهای اجتماعی اش با جامعه موردارزیابی قرار می‌گیرد.

2-2) بخش دوم: نقد جامعه شناختي رمان

2-2-1) درآمد

نقد جامعه شناختي داستان و رمان با توجه به قابليّت اين نوعِ خاصّ ادبي در به تصويركشيدن جامعة معاصر خود، جنبه هاي واقع گرايانه و آينة اجتماع بودن، بستري مناسب براي تحليل هاي جامعه شناختي محسوب

sharifyar.com

مي‌شود. به هر روي، محقّق براي تبيين چگونگي انعكاس واقعيّات اجتماعي در رمان، ابتدا به بررسي اوضاع اجتماعي، سياسي و فرهنگي جامعه مي پردازد، سپس به موازات آن، چگونگي بازتاب اين مسائل را در رمان يا داستان به تحليل مي‌نشيند، زيرا «رمان با خود حقيقت و واقعيّتي را حمل مي‌كند كه از لحاظ نظري مقدّم برخودِ رمان است.» (زرافا،128:1368)

با اين مقدمة كوتاه، قبل از ورود به بحثِ نظريات گوناگون ارائه شده در نقد جامعه شناختي رمان، مختصري در باب زمينه‌هاي اجتماعي و فرهنگي شكل گيري رمان به بحث مي‌پردازيم، تا به درك بهتري از ارتباط جامعه و رمان دست يابيم.

2-2-2) زمينه‌هاي اجتماعي داستان و رمان

داستان و رمان به شكل امروزي، تحت تأثير آن چه در قديم از آن به عنوان قصّه و حكايت ياد مي‌شد، پديد آمد و در گذشته، قصّه، اصطلاحي عام براي هر آن چه به صورت «روايت خيالي» بيان مي‌شد، به كار مي‌رفت.

قصّه، تاريخچه و قدمتي طولاني دارد و انواع حكايت‌ها، مقاله ها، افسانه ها و سرگذشت ها را در بر مي گيرد. «قصّه ها شكلي ساده و ابتدايي دارد و ساختماني نقلي و روايتي. زبان اغلب آنها نزديك به گفتار و محاورة عامة مردم و پُراز اصطلاح ها و لغات و ضرب المثل‌هاي عاميانه است.» (ميرصادقي،71:1376)

آن چه در اين مختصر، در بابِ قصّه آورده مي‌شود، تنها درحوزة نثر و روايت هاي منثور است و شامل روايت‌هاي منظوم نمي شود.

پيدايش داستان و رمان نيز، به مانند بسياري از انواع ادبي، زاييدة شرايط خاص و حركت‌هاي جديد بوده است. «اما براي آنكه رمان جاي قصّه و حكايت و افسانه را بگيرد، بايد، بينش كيهاني و مابعدالطبيعي به آگاهي اجتماعي و سرنوشت به سرگذشت بدل شود. يعني كه، انسان رازِ بخت را به آسمان واگذارد و درمان دردِ بي درمان زيستن را در زمين _در اجتماع _ بجويد.» (مسكوب،127:1373) از همين رو پرداختن به موقعيّت‌ها و زمينه هايي كه سببِ ايجاد اين نوعِ جديدِ ادبي در ادبيّات كلاسيك بوده، تا حدّ زيادي به ارزيابي ارتباط تنگاتنگ ادبيّات و جامعه كمك مي‌كند.

در ايران از دوران مشروطيت، ادبيّات وارد فضاي جديدي مي‌شود كه تا قبل از آن وجود نداشت. ادبيّاتِ اين دوره از بينش اروپايي متأثر است و توجه به مسائل تاريخي و اجتماعي، از خصائص اصلي آن به شمار مي رود. در اين ميان، داستان و رمان بيشترين تأثير را از اين تحوّلات

sharifyar.com

تازه شكل يافته گرفت، زيرا «رمان، زادة يك بحران است، بحراني كه بين شكل‌هاي خلق شده براي دنيايي در شُرف فروپاشي و نابودي و شكل هاي تازه اي براي پاسخ‌گويي به يك وضع جديد در جستجوي خويش است، پديد مي آيد.» (كريستف بالايي، 19:1386)

هم زمان با اين تحوّلات و شكل گيري انديشه‌هاي تجدّدخواهانه و اصلاح طلبانه، طليعه هاي رمان ايراني كه زاييدة انديشه هاي نوخواهي و مشروطه طلبانه است، پديدار مي‌گردد. آشنايي ايرانيان با اروپا و فرهنگ غربي يكي از عوامل اين تجدّدطلبي بوده است. دراروپا و غرب، از قرن نوزدهم با رشد طبقة متوسط، رماني با اين شكل جديد پديدار گشت. در اين شكل جديد، «ادبيات پوشش اشرافي و اختصاصي خود را به دورانداخت و محتواي آثار دگرگون شد، طبقة متوسط و مردمِ عامّي براي اولين بار مورد توجّه قرار گرفتند و شخصيّت‌هاي آنها به ادبيّات راه يافت. به تدريج، فرد به نيروي خلّاقه و زندگي دروني و عاطفي و ويژگي‌هاي شخصيّت خود، آگاهي يافت و رمان كه حاصل اين شناخت است، آفريده شد. با توسعة بورژوازي، به تدريج خلاقيّت‌هاي فردي و كاوش هاي دروني تكامل يافت. نويسندگان قالب هاي سنتّي قصّه‌ها و افسانه‌ها را به كنار افكندند و محتواي كلّي و عمومي آن ها را به دورانداختند. زيرا كه قالب‌هاي كهنة سنتّي، ظرفيّت و بُرد كندوكاوهاي دروني و عاطفي و احساسات خصوصي را نداشت» (ميرصادقي، 388:1376). «در اين زمان، واقعيّت با برداشت و زاويه اي به كلّي متفاوت ديده مي‌شود؛ زندگي فرد در آميخته با گردش چرخ اجتماع شكل مي‌گيرد و در نتيجه، قصّة اجتماع (رمان)، واقعيّت سرنوشت فرد را نشان مي‌دهد. از آن جا كه رمان واقع‌گراست و از ديدِ نويسنده، پيوندي مستقيم ميان واقعيّت و حقيقت وجود دارد، پس حقيقتِ فرد و زندگيِ او را مي‌توان در قصّة اجتماع (رمان) يافت.» (مسكوب، 127:1373)

با شكل گرفتن طبقة متوسط، داستان و رمان به سمت محتوايي واقع گرايانه و رئاليستي حركت كرد. «قصة رئاليستي را در آغاز، طبقة متوسط كه تجربة تجارت و عينيّت زندگي، واقع‌بينش كرده بود، بوجود آورد و قصّة رئاليستي و حتّي طبقة بورژوازي قرن هيجدهم، در برابر فئوداليسم عوامل مثبتي بودند. (براهني، 37:1362)

به موازات اين تحوّلات در غرب، در ايران نيز، همان‌گونه كه اشاره شد، با توجه به راه‌يابي ايرانيان به اروپا و آشنايي با فرهنگ غرب، جامعه از سنّت به سمت تجدّد حركت كرد. بنابراين براي بررسي زمينه هاي

اجتماعي و فرهنگيِ شكل گيري داستان و رمان به عواملي كه سبب پيدايش اين نوع جديدِ ادبي شد، اشاره مي‌كنيم.

2-2-2-1) صنعت چاپ

اولين پديدة مهمّي كه در دوران مشروطيّت، در ايران شكل گرفت، ورود صنعت چاپ به ايران بود كه در نتيجة آشنايي ايرانيان با دنياي غرب صورت گرفت. نكتة حائز اهميّت در اين مورد، تأثير اين صنعت در گسترش آثار فرهنگي و متعاقباً بالارفتن فرهنگ عمومي بود. اين صنعت تازه وارد كه «عباس ميرزا در سال 1227 ه، نخستين دستگاه چاپ فارسيِ آن را با حروف سربي، در شهر تبريز كه حكمراني آن را بر عهده داشت، نصب كرد.» (كريستف بالائي و ميشل كويي ،13:1378) نقش‌هاي مهمّي به همراه داشت: «نشر آثار فرهنگي (آثار متقدّمين، ترجمه ها و مدتي بعد يعني در اواخر قرن بيستم، آثار جديد)، پشتيباني از آموزش در مدارس نوبنياد، نشر مطبوعات (اطلاعات سياسي، علمي و فرهنگي) و نشر آثار مذهبي.» (كريستف بالائي،17:1386) به اين ترتيب، كشور، شاهد گسترش رو به رشد متون مختلف و به خصوص كُتُب ترجمه شده بود. در همين رابطه، ترجمة رمانهاي خارجي كه مخاطبان زيادي را به خود جذب كرد نيز، در شكل گيري رمان فارسي و تأثيرپذيريّ نويسندگان ايراني از اين شكل جديد ادبي، مؤثر واقع شد.

2-2-2-2) پيدايش و گسترش مطبوعات

پس از ورود صنعت چاپ به ايران، پيدايش مطبوعات و روزنامه، مهم ترين پديده به شمار مي‌رفت. اين مطبوعات، هم در داخل ايران و هم در خارج از آن، در كشورهايي مثل هند، استانبول، عراق، مصر و حتّي در اروپا چاپ مي‌شدند. (كريستف بالائي،20:1386)

اولين روزنامه، (يك برگ خبري) با عنوان «اعلان نامه» در سال 1352 ق/7 -1836 م . تحت سرپرستي ميرزا صالح شيرازي منتشر شد.» (كريستف بالائي،31:1386) .

اهميّت و گسترش مطبوعات در كشور، به علّت بيان اطلاعات سياسي، اجتماعي و فرهنگي، نقشي مهم در بالابردن سطح فرهنگ و علم در جامعه داشت و رشد و توسعة آن به نظام فرهنگي و آموزشي و ادبي رونقي به سزا بخشيد.

2-2-2-3) تأسيس دارالفنون

اقدام ديگري كه عباس ميرزا در دوران وليعهدي خود انجام داد، فرستادن دانشجويان ايراني به اروپا بود. هدف از اين اعزام، برقراري

sharifyar.com

رابطه با اروپا و غرب و آشنايي با فرهنگ و زندگي غربي بود. بدين منظور او به فكر ايجاد مدرسة عالي افتاد و اين امر با تلاش و كوشش فردي به نام ميرزاتقي خان اميركبير انجام گرفت و «طرح بناي اين مدرسه را ميرزارضاي مهندس ريخت و بناي آن را محمدتقي خان معمارباشي برعهده گرفت.» (كريستف بالائي و ميشل كوئي،15:1378)

آن چه با تأسيس اين مدرسه حائز اهميّت بود و بر توسعة آن افزوده شد، نقش ترجمة متون و كُتُب گوناگون در زمينه هاي مختلف علمي، با افزايش فارغ التحصيلان و دانشجويان اعزامي بود.

4-2-2-2) ترجمه

از عوامل پيدايش و گسترش ترجمه در ايران، ورود صنعت چاپ در ايران، ايجاد مطبوعات و تأسيس مدرسة دارالفنون كه به آن اشاره شد، اهميّتي درخور داشته است. در اين مورد نيز، انديشه هاي عباس ميرزا و كوشش هاي او مؤثر واقع شد. اولين ترجمه در زمينه هاي علمي و تاريخي توسط محصّلين دارالفنون صورت مي‌گرفت و بعدها در زمينه هاي ديگر به ويژه رمان توسعه يافت. در اين رابطه براي درك تحوّل و گسترش نوع رماني، نهضت ترجمه، اساسي ترين نقش را ايفا كرده است، زيرا نگرشي كه در ابتداي امر به رمان، به ويژه رمان تاريخي وجود داشت، در ميان ديگر كتب علمي كمتر يافت مي شد، همچنين استقبال و بهره گيري قشر وسيعتري از مردم از اين نوع ادبي، سهم بسزايي در گسترش آن ايفا كرد.

آن چه در اين دوران ترجمه مي شد، « به چهار طريق اصلي صورت مي گرفت: 1- شاه يا درباريان دستور مي‌دادند اثري ترجمه شود؛ 2- مدارس جديد دولتي (بخصوص دارالفنون)، ترجمة اثري را سفارش مي‌دادند؛ 3- مخالفين سياسي به ترجمه مي‌پرداختند؛ 4- مترجمين مستقلاً طبق سليقة شخصي خود، اقدام به ترجمه مي كردند.» (كريستف بالائي،41:1386)

در راهِ آفرينش اين نوع جديد ادبي، يعني رمان، عوامل فرهنگي، اجتماعي و سياسي نقش مهمي ايفا كردند و رمان و داستان به شكل امروزي ثمرة كوشش روشنفكران و نوجريان عصر مشروطه به حساب مي‌آيد. «آفريده شدن رمان فارسي در اين دوره نشان دهندة تغييري پردامنه دررابطة انسان ايراني و جهان و مقام فرد در جامعه است.» (ميرعابديني،21:1386) و اين تغييرات گسترده در زمينه هاي مختلف اجتماعي و فرهنگي كه سازندة ماهيّت اصيل رمان است، تا حد ّزيادي محصول گذر از سنّت به تجدّد بود و از همان آغاز بربنياني اجتماعي بنا شد.

با اين مقدمه كه در باب زمينه هاي اجتماعي و فرهنگي شكل گيري داستان و رمان گفته شد، سعي كرديم قبل از آغاز بحث در باب تحليل هاي جامعه شناختي اين نوع ادبي، نحوة پيدايش آن را باتوجه به عوامل اجتماعي و فرهنگي شكل دهنده و ارتباط تنگاتنگ جامعه و رمان مورد بررسي قرار دهيم. اكنون درادامه، به نظريات ارائه شده در نقد جامعه شناختي رمان و صاحب نظران بزرگ اين عرصه، جورج لوكاچ و لوسين گلدمن مي پردازيم.

3-2-2) لوكاچ و نقد جامعه شناختي رمان

جورج لوكاچ، منتقد و فيلسوف مجارستاني(1885 -1971)، از بزرگان نقد جامعه شناختي رمان در قرن بيستم محسوب مي‌شود. او تحت تأثير انديشه هاي ماركسيستي، معتقدبود كه پيوند ميان رمان و واقعيّت اجتماعي پيوندي ناگزير است. او در كتاب خود به نام ***نظرية رمان*** انديشه هاي هگل را درمورد رمان مورد توجه قرار مي‌دهد و رمان را با تاريخ پيوند مي دهد و آن را نوعي حماسه مي داند و معتقد است «رمان، حماسة جهان بي خداست. نفسانيّات قهرمان رمان، اهريمني است. عينيّت رمان، مبتني بر اين ملاحظة استوار و سنجيده است كه معنا هيچ گاه نمي تواند در جايي از واقعيّت رسوخ كند و با اين همه واقعيّت، بدون معنا، دربرابر نيستي و عدم ذاتيّت از پاي در خواهد آمد» (لوكاچ،84:1380). او در بررسي انواع رمان، آن ها را با توجه به شرايط تاريخي‌شان مورد بررسي قرار مي دهد.

لوكاچ در كتاب ديگرش _***تاريخ و آگاهي طبقاتي***_ با نگرش ماركسيستي ظاهر مي شود و با بيان مفهوم «شيء‌وارگي» به تبيين واقعيّت عيني جامعه مي پردازد. مفهوم شيء‌وارگي از ويژگي‌هاي جامعه بورژوائي است كه «در پي آن انسان و بازوي كارش در خدمت توليد قرار مي‌گيرد و فرديّت و واقعيّت دورني اش از ميان مي‌رود و به بردگي و از خودبيگانگي دچار مي شود.» (تسليمي،320:1388) از همين روست كه او معتقد است «در جريان تكامل سرمايه داري، ساختار شيء‌وارگي نيز هر چه ژرف تر، قطعي‌تر و حتمي‌تر در آگاهي انسان ها رسوخ مي‌كند.» (لوكاچ،226:1378) اين در حالي است كه لوكاچ، اين مفهوم را در تضادّ مفهوم تاميّت قرار مي دهد، زيرا به دليل نگرش جزءگرايانه، قادر به درك و فهم تامّ و ديالكتيك درارتباط با قوانين و واقعيّات نيست. غرض از بيان اين مفاهيم در انديشه هاي لوكاچ، ضمن فهم جامعه شناسي ادبيّات وي، به دليل كابرد اين مفاهيم در

sharifyar.com

انديشه هاي مختلف برگرفته از ماركسيسم و نقد جامعه شناسانة تضادّ طبقاتي و قشربندي ها در آثار ادبي ارائه شده است.

لوكاچ در تحليل خود از آثار ادبي، همواره آن ها را با توجه با شرايط تاريخي و اجتماعي شان مورد بررسي قرارداده و معتقد است كه ساختار و محتواي آثار نيز تحت تأثير موقعيّت‌هاي اجتماعي خاصّي كه اثر محصول آن است، شكل مي‌گيرند و تغيير مي‌كنند. او در تحليل هاي خود از يك اثر ادبي جانب محتوا را مي‌گيرد، زيرا از نظر او «اين محتواست كه تعيين كنندة شكل است و نه برعكس. اين نتيجه در توافق با بيان سارتر قرار دارد كه گفت در ادبيات، فرد، اول بايد چيزي براي گفتن داشته باشد (محتوا) و سپس در مورد بهترين راهِ گفتن آن تصميم بگيرد (شكل).» (راودراد، 71:1382)

لوكاچ در ***جامعه شناسی رمان*** رمان را «نوع غالب و حاكم در هنر مُدرن بورژوايی» می داند و برتریِ ادبيّات رئاليستی را مطرح می‌كند و آن را بيانگر صريح واقعيّت اجتماعی می‌داند. از ديدگاه او، برای شناخت واقعيّت بايد به آثار رئاليستی نويسندگانی چون بالزاك، تولستوی و استاندال نگريست. او معتقد است «رئاليسم مستلزم انعطاف پذيری، ترسيم همه‌جانبة اشخاص، زندگی مستقل انسان‌ها و روابط آنان با يكديگر است.» (لوكاچ، 14:1380)

لوكاچ اين ديدگاه را ***در معنای رئالیسم معاصر*** نيز بيان می‌كند و مخالفت خود را با مُدرنيسم نشان می‌دهد و آن را مترادف فرماليسم می خواند. «مُدرنيسم از نظر لوكاچ، نه تنها به تباهی تمام اشكال سنتّی ادبيّات منجر می شود كه فنای تمامی ادبيّات را نيز در پی دارد. مُدرنيسم همچون جريان سَلَف مشابه خود ناتوراليسم، واقعيّت را «تاريخ زدايی» می كند.» (علايی، 25:1380)

تاريخ و درک آن از ديدگاه لوكاچ، بايد مبنای كار نويسندة رمان باشد، زيرا معتقداست، جز از طريق تاريخ نمی‌توان به نظم اسطوره ای و حماسی رمان پی برد. تاريخ از نظر او نشانة قدرت و كمال انسانی است. زرافا در پيوند ميان تاريخ و رمان مي‌گويد: «رمان با نشان دادن اين امر كه يک رشته حجاب كامل ميان تاريخ، آن گونه كه هست و تاريخ آن گونه كه بايد باشد، وجود دارد، نشان مي‌دهد كه تاريخ به خودي خود شّر نيست، تاريخ، شناخت تدريجی كمال انسان است.» (زرافا، 169:1368)

sharifyar.com

لوکاچ در نظریات جامعه شناختی خود از مفهوم «جهان نگری»، برای درک تفاوت میان آثار مختلف استفاده می‌کند. منظور او از جهان نگری، تفاوت موقعیّت و شرایط اجتماعی و محیط تاریخی در رمان است. توصیفی که او از قهرمان رمان می‌دهد، این است که او تحت تأثیر موقعیّت اجتماعی و شرایط تاریخی عصر خود شکل می گیرد. او قهرمان را انسانی می‌داند که در جستجوی تمامیّت و کلیّت جهان و هویّت فردی خویش است. به زعم لوکاچ، رمان، محصول جامعهٔ خود است و با توجه به شرایط و موقعیّت خاص شکل می‌گیرد. از همین رو اعتقاد دارد که رمان، در جامعهٔ سرمایه داری با رمان در جامعهٔ کارگری دارای تفاوت هایی است. او به دنبال یافتن ارتباطهای میان آثار هنری بزرگ، با مناسبات اجتماعی و شرایط آفرینش آن‌هاست تا به درک زیبایی شناختی آن ها برسد.

درانتها، آن چه در نظریات لوکاچ از اهمیّت برخوردار است و بعدها منتقدان دیگري همچون گلدمن نیز، در نظریات خود به آن تکامل بخشیدند، طرز تلقي لوکاچ از رمان به عنوان بازتاب دهندهٔ واقعیّات اجتماعی است. «لوکاچ معتقد است که اثر هنری، بازتابی از واقعیّت در تمامیّت آن است و سبک رئالیسم، سبکی است که در آن چنین تمامیّتی ارائه می‌شود.» (راودراد،78:1382)

در همین رابطه، نظریهٔ «بازتاب واقعیّت» که یکی از نظریات مهمّ لوکاچ در نقد جامعه شناختی است، برای فهم و کاربرد آن در نقد آثار طیاری آورده می‌شود، اما قبل از آن در ادامهٔ بحث نظریات صاحب نظران این علم، به نظریات گلدمن در نقد جامعه شناختی رمان می‌پردازیم.

2-2-4) گلدمن و نقد جامعه‌شناختی رمان

پس از لوکاچ، بزرگترین منتقد در حیطهٔ جامعه شناسی رمان، لوسین گلدمن رومانیایی (1913-1970) است. به نظر گلدمن، تبیین جامعه شناختی، یکی از مهم‌ترین عناصر تحلیلی اثر ادبی به ویژه رمان است. او اعتقاددارد «از آن جا که رمان در اصل، در سرتاسر نخستین بخش تاریخ خود، نوعی زندگی نامه و وقایع نامهٔ اجتماعی بوده است. جامعه شناسان ادبیّات توانسته اند، نشان دهند که این وقایع نامهٔ اجتماعی کمابیش جامعهٔ عصر خود را منعکس کرده است.» (گلدمن،27:1371) او در تعریف رمان، «رمان را سرگذشت ارزشهای راستین، به شیوه ای تباه در جامعه ای تباه» می‌داند. این جامعهٔ تباه، همان جامعهٔ سرمایه داری است. از نظر گلدمن، نویسنده در این جامعه به دنبال ارزش های کیفی است. (گلدمن،34:1371)

sharifyar.com

به اعتقاد وی میان ساختارهای ادبی و ساختار اقتصادی جامعه هم خوانی و پیوند وجود دارد. او می گوید «در میان همهٔ کالبدهای ادبی، کالبد رمان مستقیم تر و بی میانجی‌تر از همه، بر ساخت اقتصادی – به معنی دقیق کلمه – و بر ساخت‌های داد و ستد و تولید برای بازار استوار گشته است» (گلدمن ،288:1371). ضمن اینکه او نوع دیگری از پیوند که پیوند میان نوع رمانی و آگاهی جمعی است، را نیز معتقد است و می گوید: «خصلت اجتماعی اثر به ویژه در آن است که یک فرد، هرگز نمی تواند به تنهایی ساختار ذهنی منسجمی را ایجاد کند که با آن چه جهان نگریِ یک گروه یا طبقهٔ اجتماعی نامیده می‌شود، منطبق باشد. فقط گروه اجتماعی می‌تواند چنین ساختاری را بپروراند. فرد، صرفاً می تواند انسجام بیشتری به آن بدهد.» (گلدمن، 33:1371)

مفهوم «جهان نگری»، از نظر گلدمن، تفکّرات یک گروه یا طبقهٔ اجتماعی را در بر می گیرد. از نظر او تمام آفرینش های هنری از یک جهان بینی جمعی سرچشمه گرفته اند. او معتقداست «که در میان همهٔ گروه بندی های انسانی، تنها طبقات اجتماعی‌اند که عمل آنها منجر به خلاقیّت فرهنگی خواهد شد. این طبقات اجتماعی، خاستگاه جهان بینی ها هستند» (راودراد، 92:1382). مفهوم جهان نگری در نظریات لوکاچ، با عنوان «آگاهی طبقاتی» بیان شده بود. آن چه گلدمن طبقه می‌نامد، بر اساس این سه عامل تعریف می‌شود: «1- نقش درتولید، 2- مناسبات میان دیگر طبقات، 3- جهان نگری ویژه. عامل جهان نگری، توجه خاصّ گلدمن را جلب می‌کند و موضوع بیشتر پژوهش های جامعه شناختی او می شود: طبقات در نظر او زیربنای جریان‌های فلسفی، ادبی، هنری و دینی هستند» (میشل لووی– سامی نعیر، 42:1381)

«جهان نگري ها، پديده هاي فردي نيستند، بلكه پديده هايي اجتماعي اند. در مركز اين انديشه، مفهوم «جهان نگري» قرار دارد كه ديدگاهي منسجم و يكپارچه دربارهٔ «واقعيّت» است. اين ديدگاه منسجم، با نظرگاه هميشه تغييرپذيرِ فرد تفاوت دارد و دستگاه فكري گروهي از انسان هاست كه در اوضاع اقتصادي و اجتماعي واحدي به سر مي‌برند. نويسنده، اين دستگاه يا نظام فكري را خاصّه از آن رو رساتر بيان مي‌كند كه شمار فزاينده اي از مؤلفان گروه اجتماعي را بازتاب مي‌دهند»
(تادیه، 109:1377)

رو شی که گلدمن در تحلیل های جامعه شناختی خود از رمان به کار می‌برد، روش «ساخت گرایی تکوینی» نام دارد. او در این روش، دارای

sharifyar.com

نگرشی دیالکتیکی است و هدف از این روش را ایجاد وحدت و انسجام بین صورت و محتوا می‌داند. به نظر او فُرم از محتوا جدا نیست، امّا اثر، تنها با محتوا ارزش نمی‌یابد. «لفظ ساخت گرایی نشان می‌دهد که گلدمن، در مطالعة مقوله‌های فرهنگی با فُرم و محتوای ظاهري سر و کار ندارد، بلکه مشغلة او را ساخت های ذهني تشکیل می‌دهد. به عبارت دیگر، محتوای جهان بینی، آن قدر برای او مهم نیست که ساختار مقوله هایی که آن جهان بینی ارائه می‌دهد. به این ترتیب، نویسندگان با رویکردها و نگرش های متفاوت می‌توانند به ساختار جمعی ذهنی واحدی تعلّق داشته باشند.» (علایی، 26:1380)

گلدمن در این روش سعی می‌کند تا رابطة ساخت درونی اثر، با ساخت فکری (جهان بینی) طبقة نویسنده را مشخص کند. «ساخت گرایی تکوینی لوسین گلدمن، مسلّماً یک ایدئولوژی، یک جهان بینی را در بر دارد که بی‌تردید، جهان بینی ماتریالیسم دیالکتیکی و تاریخی است، اما بیش از هر چیز، راهنمای روش شناختی بررسی اثر است» (پاسکادی، 55:1376).

به نظر گلدمن، ارزش اثر در این است که نگرشی منسجم در مورد جهان ارائه مي‌دهد. او آثار هنری را در مرحلة اول ساختة ذهن نویسنده نمی داند، بلکه ساختة ذهن اجتماع یا گروه های اجتماعی می‌داند.

گلدمن در ***جامعه شناسي ادبيات*** ضمن تعریف رمان و نوع رماني و بیان توضیحاتي درباب روش «ساخت گرایی»، به تحلیل آثار آندره مالرو و رب گري یه مي پردازد. گلدمن معتقداست که آفرینش های هنری محصول جهان بینی یک جمع یا گروه است نه یک فرد. از این رو اساس ساختگرایی تکوینی او «خصلت جمعی آفرینش هنری» و یافتن جهان بینی پنهان اثر و ربط دادن آن به یک گروه اجتماعی است، گروه اجتماعی‌ای که نویسنده از آن برخاسته است.

به نظر گلدمن، کاربرد روش «ساخت گرایي تکویني»، تنها در مورد آثار بزرگ و معتبر کلاسیک که یک تصویر منسجم از جهان بینی طبقة اجتماعی خود را ارائه می‌دهند، معتبراست. زیرا به اعتقاد وی، هر نویسنده ای قادر به ارائة چنین انسجام و جهان بینی نیست و از مفهوم «فرد استثنایی» استفاده می کند و می گوید: «هنرمند بزرگ، همانا فردی استثنایی است که در عرصه ای معیّن، یعنی در عرصة آثار ادبی (یا آثار نقاشی، نظری یا فلسفی، موسیقایی و غیره) جهان خیالی منسجم یا تقریباً منسجمی

می آفریند که ساختارش با ساختاری که مجموعة گروه به آن گرایش دارد، منطبق است.» (گلدمن، 89:1381)

گلدمن در تفاوت جامعه شناسی ساخت گرا با جامعه شناسی محتواها بیان می‌دارد که: «جامعه شناسی محتواها بازتابِ آگاهی را در اثر هنری می بیند، ولی جامعه شناسی ساخت گرا، برعکس، اثر را یکی از مهمترین عناصر سازندة آگاهی جمعی می داند، یعنی عنصری که به اعضای گروه امکان می‌دهد تا به اندیشه ها، احساس ها و اعمالشان که معنی واقعی و عینی آنها را نمی‌دانند، آگاهی یابند.» (گلدمن، 322:1371)

او همچنین در موافقت با لوکاچ، تأکید می‌کند که زندگی اجتماعی، یک «کلیّت» است. از همین رو اثر ادبی را باید در درون این کلیّت تعریف کرد و بدین جهت پیوند میان ساختار ادبی و ساختار اقتصادی از طریق گروه های اجتماعی و آگاهی جمعی میّسر است.

علاوه بر لوکاچ و گلدمن، میخائیل باختین روسي(1895-1975) از دیگر نظریه پردازان جامعه شناسي ادبیّات در قرن بیستم، به شمار مي رود. او را بیشتر در زمینة شعر و بوطیقا مي‌شناسند، اما جنبه هاي جامعه شناسانه اي که در تکمیل نظریات گلدمن در باب رجوع به فرهنگ مردمي و نیز تجسّم جهان نگري هاي گوناگون در دو کتاب *فرانسوا رابله و فرهنگ مردمي در سده هاي میانه و رنسانس* (1965) و *بوطیقاي داستایوفسکي* (1963) بیان کرده است، او را از جملة صاحب نظران بزرگ این عرصه و سومیّن بنیان گذار جامعه شناسي ادبیّات بعداز لوکاچ و گلدمن مي‌شمارند. (تادیه، 113:1377)

«ژولیا کریستوا، ضمن تأکید بر اهمیّت آثار باختین براي زیبایي شناسي، نقد نظریة ادبي او را بنیان گذار پسافرمالیسم مي‌داند.» (پوینده، 56:1377)

آن چه در نظریات باختین مطرح شده، منطق مکالمه و ساختار چندآوایي رمان است. از نظر او «زبان رمان نظامي از زبان هاست که در مکالمه، به طور متقابل روشن مي شوند. یافتن منبع کُمیك فرهنگ مردمي همیشه ماندگار در اثر و دیدن متداول‌ترین آواها در رمان، دو چشم انداز به هم پیوسته و زاینده اند.» (تادیه، 115:1377)

منطق مکالمة باختین که ساحتي بینامتني دارد، ریشه در مکالمات سقراطي دارد. « باختین در مقالة *رمان و حماسه* نشان داد که بنیان حماسه و رمان، منطق مکالمه است، اما رمان، شکلي از بیان ادبي است که با دوره اي خاص از «تاریخ اروپا» پیوند دارد و دگرگوني هایش به

sharifyar.com

مناسبات بين المللي و بازتاب زباني آن ها وابسته است. بحث باختين در مورد همانندي هاي حماسه و رمان به بحث مشهور لوكاچ در نظريه هاي رمان نزديك است.» (احمدي،112:1375)

ديگر اينكه «باختين در بررسي رمان، از ساخت زباني رمان شروع مي كند و ازطريق تفسير و توضيح اين ساخت زباني به تفسير رمان مي پردازد. اين روش، عكسِ روش ساخت گرايي تكويني است كه ساختارهاي معنادار را به متن منتقل مي‌كند.» (عسگري،96:1386)

از ديگر دانشمنداني كه در اين عرصه تحقيقات گسترده و مؤثري انجام داده اند، مي‌توان از كوهلر، زالامانسكي، آدورنو و... نام برد كه انديشه ها و نظريات هر يك گام مؤثري در جهت تحقّق اهداف اين علم نوپا بوده است.

2-2-5) نظرية بازتاب واقعيّت

نظرية بازتاب كه از نظريات مهم در نقد جامعه شناختی رمان محسوب می‌شود، با نام جورج لوكاچ منتقد و نظريه پرداز بزرگ اين علم شناخته شده است، اما قبل از او، نظريه پردازان ماركسيستی آن را مطرح كرده بودند. با اين تفاوت كه در نظريات آنان، بازتابِ جزء به جزء از واقعيّت مدّنظر بوده است.

«در آثار لوكاچ، واژة «بازتاب»، نه به معناي بازنمودِ عكس وارانة واقعيّت، بلكه به معناي آفرينش موقعيّت و شخصيّت نوعي(تيپيك) است كه اساس سبك رئاليستي را تشكيل مي‌دهد.» (زيما،143:1377)

اما آن چه لوكاچ به عنوان بازتاب واقعيّت بيان كرده، بر اساس نگاهِ كل نگرانه به واقعيّات رمان است. زيرا «لوكاچ رمان را نقاشی واقعيّت می‌داند نه عكاسی آن، چرا كه ذهنيّت رمان نويس، واقعيّت را به گونه ای دسته بندی می كند كه بتواند گونة دلخواه خود را به تصوير درآورد» (تسليمی،331:1388). همين انديشه سبب شد كه لوكاچ، به آثار رئاليستی كه در ترسيم و تصوير كردن واقعيّت می‌كوشيدند، توجه خاصی نشان دهد. از نظر او، بالزاک، بزرگ ترين رمان نويسِ ژرفی بالزاک، عذاب هايی را كه گذار به توليد سرمايه داری برای همة قشرهای مردم در پی داشته و تباهی معنوی و اخلاقی عميقی كه اين تحوّل، ضرورتاً به همة اقشار جامعه تحميل كرده، احساس نكرده است.» (لوكاچ،22:1380)

آن چه لوكاچ در بررسی آثار بالزاک مطرح می كند، واقع گرايی انتقادی است. «واقع گرايی انتقادی يعنی توانايی آشكار كردن كليّه

تضادها، کشمکش‌ها و ابهام های بشر در لحظه های خاصی از زمان» (زرافا، 170:1368). به اعتقادِ لوکاچ، واقع گرایی انتقادی که با ارزش های موجود در جامعهٔ سرمایه داری مخالف است، می‌تواند شیوه اي مناسب، در جهت نشان دادن تضادهاي موجود در تحوّل و گذار جامعه به سمت سرمایه داری و تأثیر آن بر نویسنده باشد.

«لوکاچ نه فقط خواستار بازآفريني مکانيکي واقعيّت نيست، بلکه متني را رئاليستي مي‌داند که جامعه يا وضعيتي اجتماعي را به مثابه کليّتي منسجم بر مبناي شخصيّت‌ها و عمل‌هاي نوعي ترسيم مي‌کند.» (زيما، 157:1377)

باور لوکاچ این بود که رئالیسم اساس و شالودهٔ ادبیّات است. بدین جهت که بیان کنندهٔ واقعیّت صریح اجتماعی است. همان‌گونه که قبلاً اشاره شد، لوکاچ در *معنای رئالیسم معاصر*، مخالفتِ خود را با مُدرنیسم اعلام می‌کند و معتقد است نویسندهٔ مدرنیسم از درک ماهیّت تاریخی و حقیقیِ انسان عاجز است.

رویکرد خاصّ لوکاچ به رئالیست و توجه او به کلیّت اثر ادبی و ساختار کلّی آن در بازتاب واقعیّات، بعدها توسط گلدمن در *ساخت گرایی تکوینی* ادامه یافت. به نظر گلدمن، فرم رمانی، همان برگردان زندگی روزمرّه در عرصهٔ ادبی است. به همین روی، ساختار رمان با ساختار جامعه پیوند دارد.

از نظر سلدن و ویدوسون «یک اثر ادبی، نه فقط پدیده های فردی مجزا را، که «کلّ فرایند زندگی» را منعکس می‌کند. اما خواننده همواره آگاه است که اثر، خودِ واقعیّت نیست، بلکه شکل خاصّی از بازتاب واقعیّت است.» (سلدن، ویدسون، 102:1377)

کوهلر معتقد است: «در هنر هر دوره، دربارهٔ «بازتاب واقعیت»، چندین نگرش وجود دارد:

1- «بازتاب» به مثابه تقليد رونوشت وار، در چشم اندازي رئاليسمي که کوره راه ناتوراليسم را دنبال مي‌کند؛

2- به مثابه بازآفريني امر محتمل هنجارآفرين؛

3-به مثابه تحقّق خيالي امر ممکن تاحدِّ امر شگرف و پوچ؛

4- به مثابه رئاليسم انتقادي، هنگامي که نشان داده مي‌شود که با تحقّق نيافتن آن چه واقعاً ممکن بوده، حيات يک دوره از معنا محروم شده است؛

5- به مثابه تضادّي تخيّلي ميان آرمان و واقعيّت.» (کوهلر، 240:1377)

sharifyar.com

بازتاب مستقیم واقعیّت های اجتماعی در رمان، رویکردی است که در نقد جامعه شناختی رمان، جامعه شناسان به آن توجّه بسیاری نشان داده اند. نکتة مهمّی که در این نظریه به آن اشاره می‌شود، این است که هر فردی، متعلق به یک تیپ یا طبقه است. ما نیز سعی کردیم برای بررسی جایگاه شخصیّت و تیپ در داستان و رمان و درک بهتر ساختار آن در این مبحث به آن بپردازیم.

2-2-6) جایگاه تیپ و شخصیت در رمان

عنصر شخصیت، به عنوان اصلی ترین عنصر داستان و رمان، اهمیّت بالایی در نقد جامعه شناختی رمان دارد. از آن جا که «شخصیّت داستانی معمولاً انسانی است که با خواست نویسنده، پا به صحنة داستان می گذارد.» (اخوت،59:1371) در درون ساختار داستان و کلیّت آن شناخته می شود. لوکاچ معتقد است شخصیّت در تسلط و اختیار نویسنده است و تنها با ارادة او قادر به انجام کاری در صحنة داستان است. زرافا، با بیان این مطلب که شخصیّت یا فرد، بُعد اجتماعی رمان را فراهم و منعکس می کند، معتقد است «در عین حال که دردنیای واقعی، فرد، محصول نهایی جامعه است، ظاهراً در داستان، فرد، آینة تمام نمای جامعه است.» (زرافا،52:1368و51)

بدین منظور، می‌توان گفت از آن جا که هر شخصیّت داستانی برگرفته از پروتوتیپ خود، یعنی همان «نمونة اولیّة نویسنده در خلق کاراکتر داستانی است»، (دقیقیان،58:1371) همة آن چه را که نویسنده به یک شخصیت داستانی می‌بخشد، حاصل تخیّل او نیست، بلکه بسیاری از خُلقیّات و خصوصیّات قهرمانان و اشخاص داستانی، حاصل برداشت نویسنده از نمونه های واقعی است. با وجود این، شخصیّت در داستان و رمان ثابت نیست و «درست مانند زندگی، شخصیّت فردی است در حال شوند و مُدام در حال به دست آوردن تعریف از خویش و انکار پیشین خویش و اثبات حال خویش به سوی آینده.» (مندنی پور،50:1383)

سامرست مؤام در مورد شخصیّت‌سازي تولستوی می‌گوید که او «قهرمانان خود را ازروی اشخاصی ساخت که آنها را می‌شناخت، یا به وسیلة دیگران شناخته بود، ولی البته از این افراد تنها به عنوان نمونه و مُدل استفاده کرد و وقتی قوة تخیّل او، روی آنها کار کرد، موجوداتی شدند که فقط ساختة نیروی ابداع خودِ او بودند.» (مؤام،26:1377)

sharifyar.com

دلیل اهمیّت شخصیّت یا قهرمان در رمان، دراین است که اغلب آنها از طریق بیان سرگذشت‌های فردی قهرمانان خود، به ساختارهای دیگر جامعه نیز می‌پردازند. شاید به همین دلیل است که ویرجینیا وولف می‌گوید: «فقط برای طرح و ترسیم شخصیّت است که قالب داستان را طرح افکنده اند.» (آلوت، 503:1380)

لوکاچ با ارائهٔ این نظر که «شخص نمونه وار است» به مسئلهٔ تیپ و طبقه اشاره می‌کند. او معتقد است که هر فردی دارای فردیّت صرف نیست و خود به خود نمایندهٔ یک تیپ یا طبقه است. او می‌گوید: «فرد نمونه وار است، نه از آن جهت که میانگین آماری خصوصیّات فردی قشر یا طبقه ای است، بلکه بدان سبب که در وجود او، در شخصیّت و سرشت او، ویژگی های واقعاً نمونه وار سرنوشت عامّ طبقه، در عین حال به شیوهٔ صحیح عینی و نیز همانند سرنوشت فردیّ او نمودار می‌شود» (لوکاچ، 371:1377). گلدمن نیز به مانند لوکاچ، شخصیّت را نمایندهٔ گروه و طبقهٔ اجتماعی می‌داند. در ساخت گرایی او فرد، به تنهایی ارزشی ندارد. این جمع یا گروه هستند که می‌توانند یک جهان بینی منسجم ارائه دهند.

در همین جاست که مسئلهٔ تیپ و طبقه، وارد رمان می‌شود و جامعه شناسان، به ویژه مارکسیست ها، توجّه زیادی به آن معطوف داشتند و قشربندی‌های اجتماعی و تضادهای طبقاتی را مطرح کردند.

تیپ، در حقیقت همان شخصیّت نوعی است که به گفتهٔ میرصادقی، نمونه ای برای امثال خود به شمار می‌رود. او می‌گوید: «شخصیّت های نوعی یا تیپیک، نشان دهندهٔ خصوصیّات گروه یا طبقه ای از مردم است که او را از دیگران متمایز می‌کند.» (میرصادقی، 101:1376)

مصباحی پور نیز این گونه تیپ را تعریف می‌کند: «تیپ (الگو)، به معنی متوسط منش های اجتماعی دوره ای خاص نیست. این متوسط جز در اندیشه های آهنجیده نمی‌تواند هستی داشته باشد. تیپ، آدم زنده و راستینی هست که ویژگیهای طبقه اش در وجود او بلورسته هستند. چنین آدمی، کسی است که در آنِ واحد هم عامّ است و هم خاص.» (ایرانیان، 130:1358)

از آن جا که مسئلهٔ تیپ و طبقه در جامعه شناسی مسئلهٔ مهم و اساسی به شمار می‌رود و در نظریات جامعه شناختی بخش گسترده ای را در بر می گیرد و از سویی دیگر، گرایشی که رمان نویسان به آفریدن شخصیّت های تیپیک دارند و تلاش می‌کنند فرد را در چارچوب طبقهٔ خاصی نشان دهد، این اهمیّت را در نقد جامعه شناختی رمان پیش می‌آورد که منتقد، با

sharifyar.com

توجّه به جایگاه تیپ در رمان و نقش آن در بررسی جامعه شناسی به شناخت بهتر این موضوع و تحلیل آن از دیدگاه جامعه شناسان بپردازد.

در ابتدا، ذکر این نکته لازم است که بدانیم جامعه شناسان در نظریات خود، جامعه را به دو طبقهٔ اساسی تقسیم می‌کنند. این طبقاتِ دوگانه، همان طبقهٔ حاکم و محکوم است. «رابطهٔ بین طبقات فرمانروا و فرمانبر، شالودهٔ تمام جوامع در طول تاریخ، در واقع همان فرآیند سوخت و ساز بین جامعه و طبیعت است.» (لوونتال،61:1386)

اساساً «طبقهٔ اجتماعي، اصطلاحي عمدتاً اقتصادي است که با نام کارل مارکس، انديشمند آلماني عجين شده است» (انصاري،رباني،7:1385). تضادّ طبقاتی، اساسِ جامعه شناسی مارکسیسم را در بر می‌گیرد. جامعه شنا سان مارکسیستی، طبقه را به مثابه قشرها و گروه هایی می‌دانند که از پایگاه های اقتصادی متفاوت بهره گرفته‌اند. اینان گروه های مختلفی از این تقسیم بندی ارائه کرده‌اند، اما در نهایت دو طبقهٔ حاکم و محکوم، فرمانروا و فرمانبر و سرانجام بورژوا و کارگر، از جمله اصلی ترین تقسیم بندی طبقاتی به حساب می‌آید.

لوکاچ در ***تاریخ و آگاهي طبقاتي*** با اذعان به فاعل فوق فردي اعتقاد دارد: «طبقهٔ اجتماعي، فاعل تمام و کمال تاريخي و در عرصهٔ آگاهي، فاعل آفرينش جهان مفهومي و تخيّلي يعني آفرينش هاي فلسفي و ادبي است.» (لوکاچ،24:1378)

«بررسیهای ماتریالیستی، نشان داده‌اند که برای تعریف طبقهٔ اجتماعی، باید، در تمام موارد، دو عامل را در نظر گرفت که وابستگی متقابل دارند، اما به کلّی یکسان نیستند: نقش هر طبقه در تولید و روابط اجتماعی آن با دیگر طبقات» (گلدمن،255:1381). بر همین اساس، از دیدگاه مارکس، «روش تولید اقتصادی، صورت بندی اجتماعی خود را پدیدار می سازد؛ یعنی هنگامی که ابزار تولید هر چه بیشتر در دست طبقهٔ خاص باشد، ارزش افزوده افزایش می یابد و فاصلهٔ طبقاتی و تضادهای ایدئولوژیک گسترده تر می‌گردد و اساساً اندیشه های اجتماعی و نهادهای سیاسی، حقوقی و فرهنگی زمانه دگرگون می‌شود.» (تسلیمی،299:1388)

در این طبقات دوگانه، تیپ‌های محکوم، همان اقشار پائین دست جامعه را تشکیل می‌دهند که در برابر طبقهٔ کارفرما و ارباب، یعنی همان تیپ حاکم قرار می‌گیرند. این فاصلهٔ طبقاتی که براساس نظام اقتصادی شکل

sharifyar.com

می‌گیرد، ابزار تولید را در اختیار طبقهٔ کارفرما قرار داده و کارگر تنها به خود و بازوان خود اتّکا دارد.

مارکس ضمن بیان این نظر که در همهٔ جوامعِ مبتني بر کنترل و سایل تولید، نظام قشربندي پدید مي‌آید، چنین استدلال مي‌کرد که «بیشترِ کساني که وسایل تولید را در اختیار دارند، قدرتمندترین طبقه را در جامعه تشکیل مي‌دهند؛ در نتیجه، بیشترین پاداش‌ها را دریافت مي‌کنند. در شرایط ویژه، اعضاي بلندمرتبهٔ یك نظام اجتماعي، ممکن است از منافع متضادّ خود آگاه شوند، جامعه دو قطبي شود، مبارزاتي روي دهد و درجه اي از تجدید سازمان دیده شود.» (لهسائي زاده، 25:1374)

«در جامعه ای که ناگزیر به طبقات گوناگون تقسیم شده است، اگر هنرمندِ حساس، در مقابل جریانات و جنبشهای اجتماعی بی اعتنا بماند، اغلب اوقات کارش بدان جا می انجامد که به تذهایی مطلق گرفتار می‌آید و هر گونه پیوندی را «میان خود و جامعهٔ خویش» می برد و بی تکیه می‌ماند. «فرد» را بیرون از «اجتماع»، نباید و نمی‌توان مطالعه کرد» (تبریزی، 68:1351و67). این همان دیدگاه مارکسیستی است که معتقد است فرد، به تنهایی دارای ایدئولوژی نیست، بلکه در ساختار اجتماعی یا گروه اجتماعی است که معنا می یابد. لوکاچ و گلدمن که اندیشه هایشان بر پایهٔ نظریات مارکسیستی نهاده شده است، معتقدند، گروه ها و طبقات دوگانه در یک روند جبری پدید آمده اند. از دیدگاه اینان، فرد در درون جامعه و گروه و طبقهٔ اجتماعی است که می اندیشد.

بر همین اساس، لوکاچ، رئالیست هایی چون بالزاک را ازاین جهت که در رمانِ خود، انعکاس دهندهٔ واقعیّات جامعهٔ خود، از طریق بیان حقایق مربوط به تضادّ طبقاتی و نظام سرمایه‌داری و کارگری هستند را برتر می‌داند. او در *جامعه شناسی رمان* بیان می‌کند: «نمایش زندهٔ انسانِ جامع امکان ناپذیر نیست، مگر در صورتی که نویسنده آفرینش تیپ ها را هدف خود قرار دهد. این امر مستلزم پیوند ناگسستنی میان انسان خصوصی و انسان زندگی عمومی جامعه است. می‌دانیم که حساس‌ترین نقطهٔ ادبیّاتِ مُدرن بورژوایی در همین جا نهفته است، آن هم البته نه از دیروز، بلکه تقریباً از زمان حیات جامعهٔ مدرن بورژوایی.» (لوکاچ، 17:1380)

زرافا اما با انتقاد از شخصیّت‌پردازی و تیپ سازی بالزاک، معتقداست که هر چه قدر بالزاک، بیشتر بر تیپ سازی اصرار می‌کند،

بیشتر جامعه‌ای را که با آن پیوند عمیق دارد، بی ارزش و از واقعیّت دور می‌کند. به این دلیل که از نظر او «در هر یک از تیپ‌های او می توان ساز و کار اجتماعی را بالفعل مشاهده کرد، تا حدّی که در نظر خواننده، تیپ، کمتر از تجلّی شبح گونهٔ جامعه، معرّف است.» (زرافا، 49:1368)

در کلّ، تمام تاریخ بشر، از وجود طبقه و گروه‌بندی اجتماعی برخوردار بوده است و همواره تقابل و تضادّ میان طبقهٔ برتر و طبقهٔ فروتر در جوامع مشاهده می‌شود. به گونه‌ای که طبقات برتر همواره بر نابودی و استثمار طبقهٔ پایین کوشیده‌اند، در حالی که طبقات فروتر به دنبال کسب رفاه بیشتر هستند.

«جامعهٔ ایران یك دهه بعداز انقلاب مشروطه، جامعه‌اي طبقاتي و مبتني بر سلسله مراتب، مرکّب از حداقل شش طبقهٔ مشخص با گروه ها و اقشار متمایز است. اگر چه جامعهٔ سنتّي و نیمه فئودالي است، اما جابه جایي طبقاتي یا تحرّك اجتماعي نیز در آن ملاحظه مي‌شود.» (رباني_انصاري، 156:1385)

به این ترتیب، جایگاه و تیپ درانعکاس و بازتاب واقعیّات جامعه روشن شد. از همین رو، با در نظر گرفتن همهٔ این نکات، به نقد جامعه شناختی آثار طیاری خواهیم پرداخت.

2-3) جمع بندي

در این فصل که به دو بخش جامعه شناسي ادبیّات و نقد جامعه شناختي رمان تقسیم شده، مهمّ ترین مبحث، شناخت ارتباط میان جامعه و ادبیّات است.

در بخش اوّل، مطالب به صورت کلّي‌تر در باب جامعه شناسي ادبیّات و بنیان گذاران اولیهٔ آن چون مادام دواستال و ایپولیت تن و نظریات تکامل یافتهٔ این علم در قرن بیستم توسط مارکس و پیروانش مطرح شد. نکتهٔ دیگر در این بخش، رویکردهاي مختلف جامعه شناسانه در بررسي اثر ادبي است که به دو صورت جامعه شناسي تولید اثر ادبي و جامعه شناسي محتواها، مورد بررسي قرار گرفت. رویکرد اوّل، به ادبیّات از دیدگاهي اقتصادي مي‌نگرد و اسکارپیت، محقّق معروف این حیطه به شمار مي‌آید. رویکرد دوّم، به شکل و درون‌مایهٔ آثار توجه دارد و اندیشمنداني چون، لوکاچ و گلدمن را معرفي مي‌کند که نظریات آن‌ها، در بخش نقد جامعه شناختي رمان به صورت مفصّل مطرح مي‌شود.

sharifyar.com

در بخش دوّم، ضمن بررسي زمينه هاي اجتماعي شكلگيري داستان و رمان، به نظريات لوكاچ و گلدمن در خصوص نقد رمان پرداخته شد كه يكي از اين نظريه ها، به عنوان نظرية بازتاب واقعيّت مطرح و مورد تحليل قرار گرفت و جايگاه و نقشي كه شخصيّت هاي داستاني در نقد جامعه شناسانة اثر ادبي دارند و به صورت تيپ و طبقة اجتماعي محسوب مي شوند، نيز مورد بررسي قرار گرفت.

sharifyar.com

فصل سوم

تلخيص

در ابتداي اين فصل ذكر اين نكته لازم است كه علّت بيان مجزاي خلاصة داستان‌ها در فصلي جداگانه، اين است كه سعي ما بر اين بوده تا قبل از ورود به بحث نقد داستان ها، مخاطب بهتر و بيشتر با فضاي داستان ها و شيوة داستان‌پردازي محمود طيّاري آشنا گردد تا بتواند ديدگاهي درست و دقيق داشته باشد. ضمن اينكه در اين فصل همة مجموعه داستان هاي نويسنده با تمامي داستان هاي كوتاه آن مورد بررسي و تلخيص قرار گرفت تا علاوه بر آشكارشدن سير تحوّل و تكامل نويسنده در روند داستان نويسي‌اش، در انتخاب داستان ها براي تحليل جامعه شناسانه نيز مؤثر باشد.

3-1) بخش اول: *مجموعة خانه فلزی*

3-1-1) دفتر اول

مجموعة *خانه فلزی*، شامل دو دفتر با 13داستان و2 نمايشنامه است كه طياری آن را در سال 1341 منتشر ساخت. داستان های اين مجموعه را علی‌رغم اينكه طياری در دوران جوانی خود نوشته و جزو اولين تجربيّات داستان‌نويسی او به شمار می رود، به لحاظ ساختمان و طرح، بهتر و ساخته و پرداخته‌تر از داستان های بعدی اوست. به نظر می‌رسد، طياری دراين سال‌ها تحت تأثير داستان‌نويسان و پاورقی‌نويسان آن روزگار قرارداشته، زيرا داستان هايی كه از او در دفتر دوّم همين مجموعه می خوانيم، گواهِ اين مدّعاست. داستان های اول *خانة فلزی*، داستان های عاطفی همراه با توصيفات ساده و «نثری احساسی» هستند، اما در دفتر دوم با داستان‌هايی كه «از بيگانگی و حرمان زدگی رمانتيک و متداول دهة 1330رنگی تيره يافته اند.» (ميرعابديني،1386،586) مواجهيم. دراين قسمت تمام داستان هاي اين مجموعه را به صورت كوتاه شده و با تحليل برخي ويژگي هاي داستاني و شخصيّت‌پردازي ذكر مي‌كنيم.

3-1-1-1) *درپای درخت نارنج*

sharifyar.com

در پای درخت نارنج نخستین داستان این مجموعه با موضوع و محتوای آرزوهای یک پیردختر نومید، با محوریّت و مرکزیّت همین شخصیّت است. طیّاری در این داستان، با فضاسازی و توصیف فوق العادة صحنه ها، مکان ها و شخصیّت ها به دنبال عمق و گسترش داستان است. او با بیان جزئیاتی از این توصیفات، دامنة داستان را ابتدا به سمت شخصیّت اصلی داستان و با توصیف او به سمت ماجراهای آن می‌کشاند.

نویسنده خود به شرح مستقیم و معّرفی کامل خصوصیّات ظاهری شخصیّت اوّل، زهرا، می‌پردازد وماجرای اصلی داستان را پیرامون تصوّرات و خیالات کوتاه این شخصیّت شکل می‌دهد.

خلاصة داستان: زهرا پس از شستشوی فراوان لباس‌ها و خستگی مفرط در حالی که در هِرّة خانه دراز کشیده بود، در خیالش مردی را می‌بیند که سنگینی‌اش را به او داده است. لذّتِ این خیال او را به یاد سیف اله خواستگار قبلی‌اش می اندازد که به درخت نارنج حیاط تکیه کرده است و در حالِ زاری و التماس به زهراست. در حالی که زهرا با بی‌میلی به او گوش می‌دهد. در همین زمان با سر و صدای بچّه های کوچه که با سرودن شعری به اذیّت و آزار او می‌پرداختند، از خواب می پرد، مادر زهرا بچّه ها را از کوچه می‌راند. زهرا با اشتیاق خوابش را برای مادرش تعریف می کند، اما با خبری که مادرش در مورد ازدواج سیف اله می‌دهد کاخ آرزوهای دختر به ناگهان فرو می‌ریزد و دیگر چیزی نمی‌شنود و در شوکي بزرگ فرو می‌رود.

زاویة دید داستان، به شیوة سوم شخص یا همان دانای کلّ است. نویسنده بر همه چیز و همه کس آگاه است. حتّی بر ذهنیّت و احساسات شخصیّت‌ها نیز آگاهی دارد. در این داستان، گفتگو بخش کوتاهی را به خود اختصاص داده، اما همان بخش کوتاه در جهت پیشبرد داستان کمک کرده است. نوع کلمات، زبان داستان و لحن به کارگرفته با شخصیّتشان مطابقت دارد، همین‌طور به صورت کامل، بیانگر خصوصیّات روحی و ویژگی های اخلاقی و فکرو اندیشة آن‌ها است.شخصیّت-های این داستان عبارتند از: زهرا، مادر زهرا، سیف اله، زن گوشتالوی چاقچوری، زن لاغر چادرنمازی و بچّه های کوچه.

نویسنده، تنها به معرفی خصوصیّات ظاهری شخصیّت اصلی -زهرا- پرداخته و شخصیّت‌های فرعی، مثل مادرزهرا، با گفتگو وارد داستان می شوند و از همین طریق معرفی می‌شوند و یا زن گوشتالوی چاقچوری یا زن

sharifyar.com

لاغر چادرنمازی، از طریق نامشان به خواننده معرفی می‌شوند. در مورد شخصیّت سیف‌اله، نویسنده شرح مستقیمی دربارهٔ معرفی او ندارد، بلکه خودش با گفتگویی که با زهرا دارد، خصوصّیات اخلاقی و ظاهری خود را شرح می‌دهد. اشخاص داستان شخصیّتهایی ساده و معمولی دارند.

شخصیّت اصلی دچار کشمکشی عاطفی است، خوابی که دیده، نوعی پشیمانی در او ایجاد کرده و زمانی که تصمیم می‌گیرد این کشمکش درونی و هیاهوی وجود خود را پایان بخشد، با خبر ناگهانی ای که مادر به او می‌دهد، مسیرسرنوشتش عوض می شود و در همین جا نقطهٔ اوج داستان شکل می‌گیرد.

2-1-1-3) *چل منبر*

دوّمین داستان این مجموعه با موضوع بی‌ریشگی جوانان و خرافی بودن پیرها، نوشته شده و نویسنده می‌کوشد تا در این داستان، محرومیّت و رنج‌های آدمی سرخورده، بی‌اراده و مقهور سرنوشت را در اجتماعی پُر از اعتقادات کهنه نشان دهد.

داستان با توصیف شخصیّتی آغاز می شود که هیچ نام و نشانی ندارد، اما وصف و شرح ویژگی‌های ظاهری‌اش از ابتدای داستان تمام و کمال می آید تا خواننده تصویري زنده از چهرهٔ او در ذهن تجسّم کند.

خلاصهٔ داستان: شخصیّت اصلی داستان متولی‌ای است که مغموم، پای منبر قراضه‌اش ایستاده است. مرد غریبی که غم غربت و دربدری و ناکامی در تمنیّات جسمی و تمایلات غریزی، او را به سمت و سوی افکار شیطانی سوق داده است. او پای منبرش، مردم را به روشن‌کردن شمع می‌خواند. او شمع ها را به گونه‌ای می‌چینند که نورشان پخش شود و به چهره اش حالت نورانی دهد و با این کار سعی در گمراه کردن زنان دارد، همچنین با دزدیدن بعضی شمع‌ها و فروش آن‌ها به دیگران، سعی دارد شکمش را سیر کند. او از زندگی خود بیزار است و آرزویی جز برآوردن تمنیّات جسمی و بر طرف کردن‌حقارتهای روحی خود ندارد، این‌ها سببي می‌شود که در یک لحظه تصمیم بگیرد که عقده‌های آزار دهنده‌اش را با پسربچهٔ 9 ساله‌ای که برای روشن‌کردن شمع ها آمده بود، خالی کند. این افکار، از او چهرهٔ یک ابلیس ساخته بود تا یک متولی. غرق در همین اندیشه بود که در آن تاریکی، صدای پای چند عابر، او را به خود آورد و مانع کارش شد و این گونه بود که دوباره در مسیر سرنوشت به دنبال زندگی تیره و آیندهٔ بی‌هدفش حرکت کرد.

sharifyar.com

نویسنده از آغاز داستان، حزن و اندوه و دلهرة درون شخصیّت را به تصویر می‌کشد، تا تنهایی و دلتنگی انسانی سرخورده را برجسته‌تر کند و همپای آن فضای تاریک و دلهره آوری که بر تمام داستان سایه انداخته است، آشکارشود. به همین سبب، زمانِ داستان را شب انتخاب می‌کند و توصیفاتش را از چهرة متولی، متناسب و درخور ماجرا و فضای داستان و همچنین شخصیّت ارائه می‌دهد. محور اصلی داستان پیرامون شخصیّت داستان و ویژگی‌های شخصیّتی و روانی او بنا شده است و همچنین ماجراهایی که خودِ شخصیّت به وجود می‌آورد، یا برایش رخ می‌دهد، در مرکز آن قرار دارد.

شخصیّت اصلی داستان، شخصیّتی ایستاست و در طول داستان و حتّی پایان آن هیچ تغییر و تحوّلی در آن رخ نمی‌دهد. شخصیّت های فرعی داستان ارتباط اندکی با شخصیّت اصلی و طرح داستان دارند. چند زن چادری، خانم فیروزه-ای زن ارباب محله، کبله‌ننه و علی پسر 9 ساله خانم فیروزه ای نقش کمرنگي در داستان دارند و هیچ‌گونه شرح و توصیفی از این اشخاص داده نشده است، اما طیاری حالت تردید، بی‌هدفی و ذهنیّات آشفتة متولی را خوب توصیف کرده است، لذا می‌تواند همدردی خواننده را با شخصیّت در پی داشته باشد. شخصیّت متولی را می‌توان نمادی از انسانهای طردشده و سرخوردة اجتماع دانست که به دنبال جبران نقیصه و محرومیّت‌های زندگی و خواسته‌های اجابت‌نشده شان، حاضر به انجام هر نوع پلیدی و زشتی‌اند، تا احساس تنهایی و بیهودگی خود را مرهمی نهند.

شیوة روایت داستان سوّم شخص (دانای کلّ) است، شیوه ای که بعدها از طیاری درداستانهای بعدی‌اش به ندرت خواهیم دید.

3-1-1-3) *نقش*

داستان بعدی این مجموعه با عنوان *نقش*، مضمون پدید آیی و شکل گیری احساسات دورة نوجوانی را پی می گیرد. طیّاری در این داستان نیز موضوع عشق و شرح گذران احساسات و هیجانات و توصیف درگیری‌های عاطفی دو نوجوان را محور داستان خود قرارداده است.

خلاصة داستان: راوی، طی ملاقات‌ها و ابراز دلبستگی‌هایی نسبت به دخترعموی خود (جمیله)، وارد بازی عشق می‌شود. آن دو با یکدیگر قول و قرارهایی می‌گذارند، مادر جمیله راوي را از وجود رقیبی آگاه می‌کند که پسردایی جمیله و افسر نیروی هوایی است. راوی رقیب را یک سر و گردن بالاتر از خود می‌بیند، اما به قول و قرارهای جمیله دلخوش

sharifyar.com

می‌کند و می‌رود. پس از چند ماه، با هزار امید و آرزو بر می‌گردد، غافل از اینکه دخترعمو، عهد میانشان را شکسته و پس از رفتن او همسر پسردایی‌اش شده است.

در این داستان، طیّاری، اززاویهٔ اول شخص، داستان را روایت می‌کند و نقل آن را به راوی می‌سپارد. شخصیّت‌های فرعی داستان، پدر راوی، عمو و زن عمو هستند که همه شخصیّت‌هایی ایستا هستند. جمیله، شخصیّت مقابل راوی است و پسردایی جمیله، شخصیّت مخالف او را تشکیل می‌دهد که با حضورش در داستان که البته حضوری اسمی است، یعنی تنها نامی از او برده می‌شود، راوی را با کشمکش ذهنی و عاطفی کوتاهی مواجه می‌کند و در پایان سبب شکست او در عشق نیز می‌شود.

در این داستان، طیّاری از هر دو شیوهٔ شخصیّت پردازی استفاده می کند. شخصیّت‌ها هم با شرح مستقیم و هم با عمل و رفتار، معرفی و شناخته می‌شوند. زمان و مکان داستان به خوبی روشن نیست. زبان داستان نیز مثل داستان‌های قبل ساده است و در گفتگوها به زبان گفتاری و عامیانه نزدیک می‌شود.

طیّاری در اکثر داستان‌های مجموعهٔ *خانه فلزی*، کوشش می‌کند تا از وجود تمام عناصر داستانی، شیوهٔ مستقیم در شخصیّت‌پردازی وعناصر دیگری مثل تعلیق و گره‌گشایی در داستان نیز، به خوبی استفاده کند، امری که در داستان‌های بعدی از او دیگر نمی‌بینیم و بیشتر خاطره نویسی و داستان‌های گزارش‌گونه‌اش همراه با زبان ورزیهای خاص دیده می شود.

3-1-1-4) شمع هاي مومي

داستان شمع هاي مومي با موضوع درس و تحصيل دختران و وضعيّت فرهنگي موجود در جامعه و مدارس ارائه شده است. این داستان نیز از دیدگاه سوم شخص نقل مي‌شود.

خلاصهٔ داستان: مريم به همراهي پدر براي ثبت‌نام، به مدرسه‌اي مراجعه مي‌کنند. پدر که از محيط مدرسه‌ها و از حرف هايي که از گوشه و کنار مي‌شنود، نالان است. به دنبال مکاني مناسب به اين مدرسه کشانده مي‌شود. مدير مدرسه شروع به تعريف و تمجيد از مدرسهٔ خود مي کند، اين در حالي است که او تمام سعي و تلاشش، براي جذب دانش‌آموزان بيشتر و دريافت شهريه‌هاي بالاتر است. در سوي ديگر در گوشه و کنار مدرسه کارگراني ديده مي‌شوند که مشغول بازسازي و تعمير بخش‌هايي از مدرسه‌اند. با همهٔ تلاشي که مدير براي رضايت پدر مريم انجام مي‌دهد

امّا اين طمع‌ورزي و زياده‌خواهي كار دستِ او مي‌دهد و با صحبت‌هايي كه ميان كارگران و مدير صورت مي‌گيرد مطالبي بيان مي‌شود كه به مذاق پدر مريم خوشايند نيست و سبب مي‌شود كه او بدون مكث و تعلّلي آن‌جا را ترك كند.

مريم، شخصيّت محوري داستان است كه ماجرا حول محور او شكل مي‌گيرد. پدر مريم، مدير، كارگران و مادرآقا (فراش مدرسه)، از شخصّيت‌هاي فرعي‌اند كه در داستان حضور دارند. چند دبير، هوشنگ‌خان (پسر مدير)، ناظم مدرسه و چند دختر دانش‌آموز، از ديگر اشخاص داستانند كه تنها نامشان در داستان آمده است اما عملي از آن‌ها ديده نمي‌شود.

توصيفاتي كه نويسنده از اشخاص داستان، محيط و فضاي آن مي‌دهد، توصيفاتي زيبا و رساست كه به داستان جهت مي‌دهد و در كنار اين توصيفات، گفتگوي شخصيت‌ها نيز به پيشبرد داستان و ماجراي آن ياري مي‌رساند.

3-1-1-5) *از هيچ شروع شد*

«از هيچ شروع شد» داستان گونه‌اي است كه از مشاجرات و دعواهاي خانوادگي حكايت مي‌كند. طيّاري گفتگو را اساس اين داستان قرار مي‌دهد و از طريق گفتگو هم شخصّيت‌ها را معرفي مي‌كند و هم عمل داستاني را پيش مي‌برد، بنابراين نويسنده هيچ نوع دخالتي در داستان ندارد و هيچ توصيف و توضيحي از او در داستان نمي‌بينيم و چون داستان به شيوة اول شخص نقل مي‌شود، نقش راوي در داستان نقشي اساسي است و حضور نويسنده در داستان حس نمي‌شود.

خلاصة داستان: ماجراي داستان چيزي نيست، جز جرّ و بحث و بگومگوهاي زن و شوهري كه در پيش چشم فرزندان خود بايد و نبايدهاي زندگي خود را برملا مي‌كنند و علت و اساس اين دعواها چيزي نيست جز فقر و فلاكت و نداري و سرانجام پس از مشاجرات طولاني، بدون هيچ نتيجه‌اي در آرامش و سكون شب، همه چيز به روال عادي زندگي برمي‌گردد و آرامش بر خانة و خانواده حاكم مي‌گردد.

طيّاري اين بار از شخصيّت پردازي مستقيم استفاده نكرده، شخصيّت‌ها از طريق گفتگوهاي ردّ و بدل شده شناخته مي‌شوند و در واقع گفتگوي داستان، بازتاب دهندة انديشه و افكار اشخاص داستان و بيان كنندة خصائص روحي و اخلاقيشان است.

از آغاز ورود به داستان، خواننده با فضايي ناآرام و مشوّش روبروست و اين روند را تا پايان حس مي‌كند، تا اينكه در پايان،

sharifyar.com

نویسنده به همهٔ هول وولاها و ناآرامی‌های داستان به شیوهٔ ظریفی پایان می‌دهد.

به زمان و مکان داستان هیچ اشاره‌ای نشده است و صحنهٔ داستان به صحنهٔ تئاتری شبیه است که در آن بازیگران به گفتگو مشغولند و عدّه‌ای به تماشای نمایش نشسته‌اند که یکی از آنها در لباس راوی به روایت آن می‌پردازد. نویسنده با دقّت و ظرافت خاصی، داستان را که بازآفرینی زندگی واقعی است، با گفتگوهای هنرمندانه‌اش می‌آفریند. گفتگوهای این داستان تمام وظایف داستان را بر عهده دارد و زبان ساده و روانی که طیّاری در گفتگوها ارائه می‌دهد و سازگاری آن با بیان و لحن شخصیّت‌ها و همچنین تناسب آن با فضای کلّی داستان تأثیر زیادی درگسترش و اهمیّت داستان گذاشته و الّا فقدان‌حادثه‌ای جدّی در بافت داستان، مانع از رغبت و گرایش مخاطب داستان می شده است و همان‌طور که یونسی در ***هنر داستان نویسی***، آورده: «امروز به خلاف گذشته که وصف ساده و جزءبه جزءِ حالات و حرکات و قیافهٔ اشخاص باب بوده است، نویسنده، می‌کوشد اشخاص داستان را به گفتگو و عمل وادارد و کاری کند که خود با گفتار، رفتار، شخصیّت، خوی و خصال خویش را در معرض تماشا و قضاوت خواننده قرار دهند و بدیهی است که این شیوه هم طبیعی است و هم با واقعیّت زندگی سازگاراست» (یونسي،267:1365) و طیّاری در این زمینه که همان خلق گفتگوهای داستانی است موفقیّتی از آن خود کرده است.

3-1-2) ***دفتر دوم***

در دفتر دوم مجموعهٔ *خانه فلزی*، 9 داستان از طیّاری می‌خوانیم که فضای خاص بعضی از داستان ها و شخصیّت‌های به کار رفته درآنها، همراه با مضمون‌های برگرفته از پوچی و نابسامانی‌های اخلاقی و اجتماعی دههٔ 30 وحکایت از درگیری‌های ذهنی نویسنده و اوضاع واحوال نویسندگان آن دوران دارد.

3-1-2-1) ***نیاز***

طیّاری دراین داستان، دنیای کودکانهٔ راوی را با دنیای بزرگترهای قصّه در تقابل و تضاد قرار می‌دهد و معصومیّت و پاکی را در تقابل خودگامکی و هوس نشان می‌دهد.

خلاصهٔ داستان: راوی – من -کودکی است، تحت سرپرستی مادر بزرگش – ننه موتی – این در حالی است که پدر و مادر کودک انسانهای خوشگذران و بی عاطفه‌ای هستند و یک شب که به خانهٔ ننه موتی آمده‌اند، او را

sharifyar.com

برای خریدن عرق به بیرون می‌فرستند. همه جا تاریک و ظلمانی است و وزش باد لحظه به لحظه شدیدتر می‌شود. وقتی آمدن ننه موتی طولانی شد، دلهره و اضطراب بر آنها مسلط می شود. بعد از انتظاری طولانی، در باز می شود، ولی ننه موتی روی جلو آمدن را ندارد. در دستان لرزانش شیشه های شکسته عرق را می‌بینند. ننه موتی با صدایی گرفته از حُزن و اندوه و نگاهی مغموم و عذرخواهانه کنارِ در ایستاده است، اما کودک آرام و شادمان از دیدار مجدّدش جانی دوباره می‌یابد.

داستان از زبان کودکی روایت می‌شود که هیچ حسّ و عاطفه ای نسبت به پدر و مادر و دائی‌اش ندارد، گویی تا به حال آنها را ندیده است و همین امر سبب شده است که درمورد آنها با بغض و کینه صحبت کند و احساس رنج و عذاب از بودن در کنار آن‌ها و فقدان دایه‌اش داشته باشد.

اشخاص در این داستان نیز توسط گفتگوها و رفتار و اعمالشان معرفی می‌شوند و گاهی توضیح کوچکی از راوی در مورد ظاهر شخصیّت ها و حرکات و اندیشه های آنها ارائه می‌شود.

زبان داستان، زبانی ساده و گفتاری است. چون از زبان کودکی روایت می‌شود، لحن کودکانه و احساسی دارد. شخصیّت ها، انسانهای عادی و غفلت‌زدهٔ جامعه‌اند که خوشی های گذرا و اندکشان، راه را بر هر اندیشه ای بسته است. فضای حاکم بر داستان فضای ترس و ناامیدی است.

3-1-2-2) *آدم زیادی*

طیّاری در *آدم زیادی*، با ایجاد فضایی اخلاقی، می‌کوشد تا بحران فرهنگی و اجتماعی موجود در اجتماع روزگارش را بیان کند. عنوان داستان نیز به درک خواننده از محتوا و درونمایهٔ داستان کمک می‌کند.

خلاصهٔ داستان: راوی، جوانی است که به خاطر اعتیاد به سیگار و مشروبات الکلی از طرف اعضای خانواده‌اش مورد شماتت و سرزنش قرار می گیرد و یک شب که از مشاجرات تند و نصیحت های آنان خسته می‌شود و به رختخواب می‌رود، صداهای آنها را می‌شنود که حرفهای عجیب و غریبی می‌زنند. مادر و خواهرش، موجودات سنگدلی می‌شوند که او را مُرده فرض کرده و در پی مخفی کردن او هستند و به دنبال جدالی که با هم می‌کنند، دختر، مادر را به دورن منقل هُل می‌دهد و او را می سوزاند و بعد صدای پدرش را می شنود که دختر را به هماغوشیِ خود فرا می‌خواند. در همین لحظه پسر، آشفته از خواب می‌پرد و خانواده‌اش را مشغول کارهای روزمرّهٔ خود می‌بیند.

sharifyar.com

نویسنده، به شیوهٔ ظریفی ماجرای خواب راوی را در درون داستان قرار می‌دهد که خواننده تا داستان را به پایان نبرد، متوجه آن نمی شود و همین غافلگیری نکتهٔ اصلی و اساسی داستان است. نکتهٔ مهم دیگر در داستان، ماجرا و فضایی است که در خواب راوی اتفاق می‌افتد و آن انجام اعمال ناباورانه و غیرمنتظرهٔ عجیبی است که آدم های داستان درقبال هم انجام می‌دهند و فضایی خالی از عواطف مادرانه یا خواهرانه را ایجاد می‌کند که در دنیای واقعی نمی‌تواند حقیقت داشته باشد.

شخصیّت‌پردازی در داستان های طیاری معمولاً جایگاه والایی ندارد، در اکثر داستان‌هایی که از این نویسنده می خوانیم، اعضای یک خانوادهٔ عادی متشکل از پدر و مادر و دختر و پسری که هیچ نامی هم از آن ها برده نمی‌شود، آدم های داستان را تشکیل می دهند. شخصیّت ها در یک حدّ و اندازه، در داستان ظاهر می‌شوند، هر چند ظاهراً راوی داستان ها درمرکزیّت داستان قراردارد و اغلب نَقل او از دیگر اشخاص حاضر در داستان دیده می‌شود و یا گفتگو های میان این افراد در جهت شناساندن آنها به خواننده است و الّا، نویسنده هیچ توصیفی از شخصیّت ها در داستان خود نمی دهد. در این داستان نیز گفتگو، نقش مهمّ و اساسی بر عهده دارد. نکتهٔ بارزِ این گفتگوها این است که کلام در این گفتگوها، نصفه کاره رها می‌شود و خواننده را در انتظار ادامهٔ گفتگوها می‌گذارد. جملات به طور کوتاه و موجز بیان می شوند. زبان، همان زبان ساده و عامیانه و در حدّ محاوره است.

3-1-2-3) *تصویر*

طیّاری در این داستان نیز، از فضای نامطبوع جامعه و فقدان ارزش های فرهنگي سخن به میان می‌آورد و آن ها را عواملی می‌داند که فضای خانواده ها را تیره می‌کند و سبب شکل‌گیری روابطی ناهنجار و نابسامان و سطحی می‌شود.

خلاصهٔ داستان: راوی، وارد قهوه‌خانه ای می‌شود و بر روی میزی که چند غریبه نیز نشسته اند، می‌نشیند. پیشکار که زنی جلف و بزک شده است، از طرف مردِ غریبه ای برای راوی پیغام می آورد که بر سر میز آن غریبه برود و بنشیند. مرد غریبه وقتی کاملاً مست می‌شود، برای راوی اعتراف می‌کند که به این دلیل الآن اینجاست، چون خواهرش می‌خواسته او را به پلیس معرفی کند و بعد دلایل این کار را، شکستن سر پدرش و

sharifyar.com

دزدیدن کتاب قدیمی خانه‌شان و فروختن آن برای خرید چند بطری عرق ذکر می‌کند، وقتی حرف‌های او تمام می‌شود که شب نیز ته می‌کشد.

داستان به توصیف کوتاهی از شخصیّت زن خدمتکار و قسمت‌هایی از صحنه‌های قهوه خانه آغاز می‌شود و با گفتگوی ردّ و بدل شده میان شخصیّت‌ها، داستان به سمت ماجرای اصلی کشیده می‌شود و رخداد اصلی داستان در صحبت‌های مرد غریبه نشان داده می شود. نویسنده در مورد دو شخصیّت دیگر داستانش هیچ توضیح و توصیفی نمی‌آورد و می‌گذارد آنها خود، با صحبت‌هایشان معرّف خود باشند. اما در پایان، خواننده هیچ اطّلاعی از راوی داستان که زن است یا مرد؟ پیر است یا جوان؟ و غیره به دست نمی‌آورد و این نقص عمده، دراکثر داستان‌های طیّاری که به شیوهٔ اوّل شخص روایت می‌شوند، دیده می‌شود. طیّاری هیچ‌گاه برای داستان‌هایش قهرمان یا مُنجی خلق نمی‌کند و خود نیز در داستان نقش بی‌طرفانه‌ای ایفا می‌کند و داستان را با شعار و نصیحت و صحبت‌های این گونه آغشته نمی‌کند. در این داستان، نویسنده از سه شخصیّت استفاده کرده که یکی از آنها برجسته‌تر نشان داده شده است و همان مرد غریبه‌ای است که اعترافاتش در داستان آمده، اما از او به عنوان یک قهرمان نمی‌توان یاد کرد، چرا که در حالت مستی و بیخودی به کارهای غیرعاطفی و غیرانسانی‌اش اقرار می‌کند. درنثر این داستان نیز از زبان ساده استفاده شده و کوتاهی جمله‌ها و به هم ریختن شکل جمله‌ها و جابجایی ارکان جمله از دیگر خصایص نثر آن به شمار می رود.

4-2-1-3) *خانهٔ فلزی*

داستان *خانهٔ فلزی*، که طیّاری نامش را برای عنوان کتاب خود نیز برگزیده است، داستانی در نگاه اول پُرابهام است، زیرا فضا و صحنه‌ها و مکانی که داستان در آن در جریان است، در پایان شناخته می‌شود. برای داستان خلاصه‌ای نمی‌توان آورد، زیرا سراسر گفتگوست و محتوای روشنی ندارد و گفتگوها تقریباً نامفهوم. اشخاص داستان با عناوینی چون مرد شمارهٔ1، مرد شمارهٔ2، زن شمارهٔ5، مرد شمارهٔ6 و مرد بی‌شماره، نام برده شده اند و آن‌گونه که از قسمتی از متن بر می آید، منظور از خانهٔ فلزی، اتوبوسی است که در حال حرکت است و سرنشینانش اشخاص نمره‌ای داستان هستند.

«مرد شمارهٔ یک گفت: گوش می‌دید؟

sharifyar.com

-آ آ آ اوف ...پف.

-می‌گفتم اونا خوب می‌خوندن. اون ته ئی یا. شما می‌دونی واسه چی؟

- آ آ آ اوف ... پف.

- نمی دونی؟ آخه می‌ترسیدن. آخه همه‌مون رو گردنه بودیم. یه ور کوه. یه ور درّه. همه جا پُراز شیب، کلوخ، سایه (سکوت).حالا دیگه نمی تونن. نمی‌تونن که بخونن وخوبم بخونن.چون خطر رفت، ترسی نیس یا هستش و اونا نمی‌تونن اونو حس کنن. (مکث) عقیده شما چیه؟» (طیاري، 1341:68و67)

فضای داستان، فضای تیره و مبتذلی را نشان می‌دهد. نویسنده، به شخصیّت‌پردازی و صحنه‌پردازی در این داستانها توجه خاصّي نمی‌کند و با کلّی‌گویی و مبهم‌نویسی، تخیّلات ذهنی خود را بر روی کاغذ ثبت می‌کند، بدون اینکه به ساختمان و فُرم داستان و عناصر شکل دهندهٔ آن اهمیّت بدهد. تنها بیان فضای تیره ومحیط آلوده ومبتذل داستان که نمونه ای کوچک از جامعهٔ پُر از اختناق و فساد اخلاقی و فرهنگی روزگار نویسنده را نشان می دهد و در عمدهٔ داستان های‌نوشته شدهٔ دههٔ سی و چهل دیده می‌شود، می‌تواند نقطهٔ قوّت این داستان ها باشد. درمیان شخصیّت های داستان فرد برجسته‌ای دیده نمی شود. آدم های بی‌قید و بند و هوسبازی که از اوضاع نابسامان جامعه و فضای بدبینی و دلمُردگی و انحرافات اجتماعی برخاسته اند.

3-1-2-5) *شاخه های کور*

شاخه های کور، عنوان داستان بعدی است که مانند داستان هاي قبل از فضايي تيره حكايت مي‌كند و بدون اينكه شكل و شمايل داستانی داشته باشد، در ردیف داستان کوتاه قرار گرفته است.

در این داستان، طیّاری از شخصیّت هایش با عنوان من، من و تو نام برده است. شاید عدم توان نویسنده در پرداخت شخصیّت‌هایش، سبب شده او درداستانهایش از گذاشتن نام برای اشخاص خودداری کند و از صفت، عدد، حروف ، و یا ضمایر استفاده کند. در این جا، یک «منِ» روایت‌کننده وجود دارد و یک «من»، وجدان یا شیطان درونش است که همیشه همراه و کنار راوی هست. نثر ملال‌آور و مُبهمی که فاقد طرح و پیرنگ داستانی است و مخاطب را از درک ضوابط داستانی و روابط شخصیّت‌ها عاجز کرده است، فاقد ارزش هنری است و از خلاقیّت فکری و هنری بی‌بهره است.

3-1-2-6) *تهوع*

sharifyar.com

تهوع، توصیفی از فضای تاریک حاکم بر جامعه ای است که در زوال فرهنگی – اجتماعی خود غرق شده است. طیّاری در این داستان از دو شخصیّت با نام های «پ» و «ف» استفاده کرده است که این اشخاص نیز مانند فضا و محیط داستان، رازگونه و معمّاوار مطرح شده اند. از جنسیّت و سنّ و سال شخصیّت ها و نسبتشان با هم و دیگر خصوصیّات انسانی شان هیچ صحبتی در داستان نشده است.

خلاصة داستان: «پ» و «ف»، بعد از خوردنِ مداومِ چند شیشة حاوی مشروبات الکلی از حالت عادی خارج می‌شوند. حرف های بی سر وتهی به هم می‌زنند. «ف» از لکة درشتی که روی زمین افتاده و همیشه به مچ پایش زنجیر شده است و شکل و شمایل بدترکیبی دارد، شکایت می کند و با ریختن تُف بر روی آن، می‌خواهد لکه را از بین ببرد، «پ» اما این تف را سر بالا می‌داند و می‌گوید که این لکه، همان سایة توست و هیچ‌گاه نمی‌توانی از دست آن خلاص شوی. «پ» در پایان به حالت تهوّع می افتد و از سوختن جگرش می نالد. این بار «ف» به دلداری او می پردازد ولی باز، درگیر این لکه و این بو و ... می‌شود و خودش نیز به تهوّع می افتد.

شخصیّت‌های داستان حالت تعادل ندارند. از طریق مستی و بیخودی می خواهند دنیای کثیف و پُر از رنج و دردشان را فراموش کنند، به همین سبب شیشه هایشان را به خوشی همة انسان هایی که پنهانی رنج می‌برند می‌نوشند. پوشش شخصیّت‌ها و صحنه ها در هاله ای از ابهام و کوتاه و موجزنویسی، از مشخّصات بارز داستان به حساب می‌آید. اتفّاق افتادن داستان در شب و تاریکی اتاق و سکوت شب، فضای اندوه و تاری به داستان می‌دهد. نویسنده این داستان را هم با گفتگو آغازمی‌کند و بدون هیچ وصف و مقدمه ای، خواننده وارد موقعیّت و ماجرای داستان می شود و صحبت های شخصیّت‌ها را می شنود. طیّاری داستان *تهوّع* را از زاویة دید سوّم شخص روایت می‌کند.

3-1-2-7) *«ف» نفی می‌کند*

«ف» نفی می‌کند بدون این که اتّفاق و حادثه ای را مطرح کند، محلّی را نشان می دهد که در آن چند دختر و پسر برای ساختن محفلی شاعرانه و رمانتیک گرد هم آمده اند.

خلاصة داستان: یکی از شخصیّت ها به نام «ب ب»، در مورد مشخّصات مردی به طور غیرمستقیم شروع به صحبت کردن می‌کند و دوستانش به قهقهه می افتند، چون آن مرد را می‌شناسند و از احساسات «ب ب» دربارة

sharifyar.com

او خنده‌شان می گیرد. «ب ب» از عکس‌العمل آنها ناراحت می‌شود و به بیرون می‌رود و آن دو نفر به نام‌های ساپل و ژنوس شروع به خواندن شعر می‌کنند، بعد با ورود «ب ب» مردی دیگر وارد داستان می‌شود که از دوستان «ب ب» است و در ادامه، با خواندن شعر توسط شخصیّت‌ها، داستان خاتمه می‌یابد.

داستان به شیوهٔ سوم شخص نقل شده، اما طیّاری همه چیز را بر عهدهٔ شخصیّت‌ها گذاشته و آن ها را با گفتگو وارد داستان کرده، در این گفتگوها، خواننده متوجه کشمکش فکری و ذهنی می شود. اشخاص داستان، همه در یک سطح و راستا هستند و شخصیّت محوری که در مرکز داستان قرار بگیرد، وجود ندارد. حساسیّت و لطافت روح و نگاه شاعرانه و رمانتیک شخصیّت‌ها، فضای این داستان را نسبت به داستان های دیگر این دفتر که از تیرگي و آشفتگي لبریز بود، متفاوت می‌کند. در این داستان، طیّاری به اشخاص داستانش اسمي داده، اما این اسامی را از فرهنگ لغت ذهن خود بیرون کشیده است. «ب ب»، ژنوس، ساپل، «ف» و مشکی اسامی آدم های داستان او هستند

3-1-2-8) *چپاول*

در *چپاول*، طیّاری به ماجرای انتظاری بی‌پایان می‌پردازد. نه بی پایان از لحاظ زمانی، بلکه از این نظر که در پایان داستان نیز به این انتظار خاتمه نمی دهد.

خلاصهٔ داستان: «ف»، شخصیّت منتظری که برای آمدن «پ» لحظه شماری می‌کند، ساعتها و لحظه ها را می‌شمارد. فضا و موقعیّت خانه را متناسب با ورود «پ» آماده می‌کند، اما مهمان های سرزدهٔ دیگری که او اصلاً حوصلهٔ آنها را ندارد، با آمدنشان حالت انتظار او را مشکل‌تر و خراب‌تر می کنند. «ف»، در خاموشیِ بیرون سایه ای را مي‌بیند و این بار یقین دارد که انتظارش سرآمده است، اما باز اشتباه کرده است. پس از گذشت ساعت ها و ناامیدی «ف» از آمدن «پ»، او در تنهایي و خلوتگاه خود زمزمه‌اي را از سر یأس و دل شکستگي سر مي‌دهد تا آرامشي یابد و این‌گونه روزش را در انتظاري بي‌پایان مي‌گذراند.

«پ» همان شخصیّت مورد انتظار «ف»، با وجود این که در داستان عملی و گفتگویی ندارد، اما چون ماجرا بر حول محور او می‌چرخد، شخصیّت اصلی داستان محسوب می‌شود، علاوه بر «ف»، مانی و مخمل از دیگر شخصیّت های داستان هستند که نقش چندانی ایفا نمی‌کنند.

sharifyar.com

زمان در جای جای این داستان، ذکر می‌شود و صدای تیک تاک ساعت و اِعلام هر نیم ساعت آن در فضای داستان شنیده می‌شود. توصیف انتظار در حال وهوای داستان، شخصیّت‌ها، وضعیّت‌ها و موقعیّت‌های مختلف ترسیم زنده و خوبی‌است و خواننده را نیز با خود همراه و علاقمند به دیدن «پ» و شناختن او می‌کند. زبان سادهٔ داستان و لحن عامیانه و محاوره ای شخصیّت ها و حتّی خود نویسنده که آن را به شیوهٔ سوّم شخص روایت می کند، در آفرینش نثری روان و ساده که ویژهٔ داستان‌نویسی است، مؤثر عمل می‌کند.

3-1-2-9) *سقوط*

طیاری *سقوط*، را در بیان احوال انسان‌هایی بی‌بند و بار و غریزی و اسیر لذّت‌جویی می‌نویسد. داستان در فضایی متعفّن و بویناک و تیره غرق است.

خلاصهٔ داستان: راوی از گم شدن گربهٔ ملوس و قشنگش که دو روز بعداز ورود زنی مرده شور به خانهٔ آنها اتفّاق افتاده بود، دلواپس و غمگین است و به جستجوی او می‌گردد، تا این که به اطاق پدر می‌رود، آن‌جا پدر را با آن زنِ مرده شور همبستر می‌بیند. زن که خود در ناپدید شدن ملوس نقش دارد، قول پیداکردن آن‌را در صورتی به راوی می‌دهد که راوی با او همبستر شود، اما راوی پیشنهاد او را ردّ کند. وقتی به بیرون خانه می‌رود سایه ای می‌بیند که از اطاق پدرش فاصله می‌گرفت. سایه، همان زن مرده شور است که ناگهان از دری که دیوارهای سفید کافوری داشت، به داخل می‌رود. نویسنده در آن‌جا، مرده شورخانه ای را با پیرمرد مرده شوری که در آن جا به سر می‌برد، توصیف می‌کند. راوی از میان گفتگوهای زن با پیرمردِ مرده شور، نامی از ملوس می‌شنود. زن، دوباره مثل سایه‌ای از مرده شورخانه بیرون می‌آید، در همین حین، راوی با پنجه هایش به گردن او چنبر می‌زند و از او سراغ ملوس را می گیرد. زن او را به داخل می برد، راوی ملوس را می‌بیند، با دهانی کف آلود و پاهای لزج و خونی که روی ملافهٔ یک مرده شور افتاده است و ....

طیاری در *سقوط*، فضایی جدیدتر با توصیفات ناتورالیستی از صحنه های داستان آفریده، فضایی مسموم و فاسد که در آن گفتگوهای مرده شورها و توصیف زشتی محیط ودنیای شهوانی آن و وضعیّت بیمارگونهٔ آدم های داستان را به تصویر کشیده است. او آدم های داستان را چونان

حیوانات می انگارد که رفتار غریزی شان به حدّی است که حتّی به گربه-ای هم رحم نمی‌کنند.

حادثه پردازی در داستان، با ایجاد تعلیق یا هول و ولا شکل گرفته که دیدن صحنه های مرده شورخانه و شنیدن سخنان زن و مردِ مرده شور در مورد ملوس، همان حالت تعلیق داستان است که در صحنهٔ آخر با آشکار شدن معمّای داستان و دیدن ملوس، گره گشایی داستان رخ می‌دهد.

طیّاری بر عکس داستان‌های قبلی اش در این داستان، نکتهٔ مبهمی قرار نداده و بر عکس در شفّاف‌گویی و ترسیمِ زندهٔ صحنه ها و پلشتی های محیط و انسان‌ها، با بیانی بی‌پروا کوشیده است. این داستان او، داستان های صادق چوبک و توصیفات ناتورالیستی او را به یاد می‌آورد.

شخصیّت‌پردازی در این داستان، به هر دو شیوه صورت گرفته، هم توصیف و توضیح دربارهٔ شخصیّت‌ها آمده است و هم رفتار و گفتارشان معرّف شخصیّت آنها شده است. شیوهٔ روایت نیز، اوّل شخص است. هیچ کدام از اشخاص، نامی در داستان ندارند و بر اساس روابط و نسبت‌هایی که با دیگران دارند، یا به خاطرحرفه و شغل‌شان نامیده می‌شود، مثل پدر،مادر، زن مرده شور، پیر مرد مرده شور و اما نثر داستان، ساده و روان و گفتاری بیان شده است.

3-1-2-10) *شبانه*

شبانه در واقع نوعي نوشتهٔ توصيفي به شمار مي‌رود. توصيفي از سايه هاي در حال حركت در تاريكي و سكوت شب و نامي را كه نويسنده براي هركدام از سايه ها برگزيده، براي نشان دادن خصوصيّات آنهاست، زيرا از صفت‌هايي‌چون «گيج»، «باريك» و «خميده» استفاده كرده است.

سوّم شخصي كه روايت داستان را بر عهده دارد، سه شخص را در تاريكي شب در حال رفتن مي‌بيند كه يكي از آنها بلندقد و ديگري اندكي خميده پشت و سوّمي در حال تلوتلوخوردن است. آنها در حين رفتن مشغول صحبت و گفتگو هستند و در همين گفتگوها كه شكل اعترافگيري و بر ملا كردن نقايص ديگري دارد، لحن تند و تيزي به كلام خود مي‌دهند. از كلام شان نه بوي خيرخواهي و نصيحت كه بوي تمسّخر و تهمّت استشمام مي‌شود.

3-2) بخش دوّم: *مجموعهٔ طرح‌ها و کلاغ‌ها*

دومّين اثر داستاني منتشر شده از محمود طيّاري، *طرح ها وكلاغ ها* ست كه شامل 18 طرح مي باشد كه درسال 1344 به چاپ رسيده است.

برخي از طرح ها و قطعه هاي اين مجموعه، به گفتة ميرعابديني: «به حدِّ طرح نرسيده اند و قطعه هاي توصيفي اند» (مير عابديني، 587:1386). از ميان اين قطعات توصيفي مي‌توان به «سلام روستايي»، «شخم»، «آواز كرچي»، «روستا» و «تعارف» اشاره كرد كه با زباني ساده و لحني شاعرانه گاه از چند خط و جملة كوتاه تجاوز نمي‌كنند:

«كيف بزرگ من
در دهكدة كوچك «پ» چه كارها كه نمي‌كند!
وقتي آن را به دست مي‌گيرم، باران يك سلام روستايي است كه بر من مي‌بارد!» (طيّاري، 9:1344)

در همة اين قطعات و طرح ها، توصيف رسا و زندة طياري از وضعيّت زندگي روستاييان، نوع خانه هاي روستايي، وصف كار زنان و مردان برنجكار، فقر و فلاكت، سادگي و صفاي مردمان روستا و وضعيّت ارباب و رعيتي جلوة هنري ارزشمندي به اثرش داده است.

شخصيّت هايي كه او در اين مجموعه جاي داده، مردمان روستايي، زنان و مردان شاليكار و كدخدا و ارباب روستا و بچّه هايي هستند كه در خانة ارباب ها، فعلگي مي‌كنند و راوي طرح ها نيز، مأمور بهداشتي است كه در بازديد از روستاها با افراد مختلف روستا و وضعيّت كار و زندگي و بهداشت‌شان آشنا مي شود و صحبت‌هايشان را درمورد بهداشت وبيماري -هاي‌مختلف مي‌شنود و همين گفتگوهاي راوي با روستاييان، اساس بعضي از طرح ها را تشكيل‌مي‌دهدو در برخي ديگر، طيّاري از همة عناصر طبيعت، روستاييان، شغل هايشان و زندگي‌شان را توصيف مي‌كند. همان‌طور كه در آغازكتابش قطعه اي‌را آورده كه بيانگر تمام محتواي كتابش مي‌باشد:

«از برنجزار حرف مي زنيم،
از درخت آلوچة قرمز،
پرچين خيس، تبريزي ها و درخت توت ...،
و سگي كه خودشو ميليسه،
و گاوي كه گردنشو به تنة درخت مي كشه،
و كلاغ ها، كلاغ ها...» (طياري، 5:1344)

و در حقيقت «كلاغ ها تمثيلي از كساني اند كه دسترنج دهقان را از چنگش مي‌ربايند و او را گرسنه و وامدار بر جا مي‌نهند.» (ميرعابديني، 587:1386)

sharifyar.com

طيّاري دفتر سوّم اين مجموعه را، *كلاغ ها* ناميده و در آن، از زندگي دهقاني كه جيره خور اربابان ظالم است، در4 بخش روايت مي‌كند. در بخش اوّل، بازاري هفتگي را به تصوير مي‌كشد و با ظرافت و به شيوه اي تازه از انواع شغل‌ها، معاملات و كالاها صحبت مي‌كند و گفتگو هاي شخصيّت‌ها را منعكس مي‌كند. و در بخش‌هاي بعد، وضعيّت نابسامان زندگي دهقان را تصوير مي‌كند كه چگونه به همراه خانواده اش در مزارع برنج كار مي‌كند، اما دريغ از مزدي كه كفاف زندگي‌شان را بكند و حاصل دسترنجش با ظلم و ستم، نصيب اربابان زورگو مي شود. سقف خانه اش در حال ريختن است، اما نمي‌تواند از چوب درختاني كه خود براي ارباب كاشته و آبشان داده، استفاده كند و تهديد مي‌شود.

در بخش سوّم و چهارم، طيّاري ضربة نهايي را وارد مي‌كند، به دهقان جرأت و شهامت مي‌دهد، تا حقّ خود رابالأخره مي‌گيرد و با «يك ضربه: تق! پرواز دسته جمعي كلاغ ها» (طيّاري،1344،110) كاري مي‌كند كه مرهمي بر زخم‌ها و دردهاي او و امثال او باشد.

سبك خاصّي كه طياري براي اين مجموعه و به خصوص در اين قسمت آخر برگزيده، علاوه بر كوتاه‌كردن جملات و زبان و بيان سادة آن، آوردن كلمات نكرة بسياري كه در *كلاغ ها* ذكر كرده و همچنين نوع جمله سازي و گفتگوهاي گنگ و مبهم و شخصيّت‌هاي نامعلوم، با وجود درونمايه اي با ارزش و نو، اثرش را به نثري ملال‌آور تبديل كرده است و مشخصاً به لحاظ ترسيم خطوط رنج و مشقت روستاييان و توصيف زندگي و كار مردم شمال، داراي اهميّت است.

«طيّاري در قطعه هايش، باچاشني سمبليسم، جنبه هاي گوناگون زندگي روستايي را تصوير مي كند. بسياري از طرح هايش از گفتگوي موجز كارمند و روستايي ساخته شده اند. او براي دست‌يافتن به اسلوب نگارشي خاص، به ايجاز در معرفي‌ها روي مي‌آورد و آن‌قدر در به كارگيري كلمات خسّت مي‌ورزد كه نوشته اش گنگ مي شود، به خصوص كه گفتگوهاي كارمند و روستايي، به دليل بي اعتمادي روستايي به مأمور دولت، اغلب در سطح مي ماند.» (ميرعابديني،1386:586) طيّاري در اين طرح ها، خواننده را به عمق روستاها، مزارع و كشتزارهاي شمال مي برد و او را با زندگي مردمي كه در فقر و نوميدي و ترس به سر مي‌برند، آشنا مي‌كند و از مسائلي چون نظام ارباب و رعيتي و مشكلاتي كه ضرباهنگ زندگي روستايي را مخدوش مي كنند، پرده بر مي‌دارد. مضامين عمدة اين طرح

sharifyar.com

ها، زندگي روستايي، رنج ديدگي، ظلم و ستم اربابان و احتياج و فقر و درماندگي است.

3-3) بخش سوّم: مجموعة *کاکا*

سوّمين اثر داستاني طيّاري با عنوان *کاکا*، در سال 1346 منتشر شد. اين مجموعة داستاني، شامل 7 داستان کوتاه و2 نمايشنامه است که به صورت گزارش‌هاي مستند و روزانه از گوشه ها و زواياي مختلف جامعه و زندگي انسان‌ها حکايت مي‌کند و اساس همة داستان ها را گفتگو تشکيل مي دهد.

طيّاري در *کاکا* به دنبال اسلوبي خاص در نويسندگي است و به گفتة خودش «معتقد به گونه اي معماري در اثر است و به مسؤليّت نويسنده در قبال انسان، خانه و اجتماع معترف. او به فرم هم، بدان پايه ارج مي‌نهد که به محتوي. و آن را آميخته اي از تصوير، ايجاز، عمل، جهش، پرداخت مستقيم به موضوع، حفظ آنيّت و موسيقي ضمني کلام مي داند در مجموعة حاضر _کاکا_ آن چه را که در اعتقاد نويسنده است، به چشم مي‌بينيد.» (طياري، 1:1346)

با همة توصيفات امّا، طيّاري در اين مجموعه داستان هاي قابل توجهي ندارد، چه به لحاظ ساختمان و فرم و چه به لحاظ محتوا و درونمايه. او «در کاکا، داستان هاي نمايشي مي‌نويسد و از طريق گفتگو به فضاسازي و معرّفي شخصيّت‌ها مي پردازد.» (ميرعابديني، 587:1386) تنها زبان متفاوتي که او در اين اثر به کار گرفته، که نثر را به سمت ادبيّت و شعرگونگي کشانده، مي‌تواند شاخصه اي بارز براي اين مجموعه محسوب مي شود.

3-3-1) *کاسبکار*

اوّلين داستان از مجموعة *کاکا*، کاسبکار نام دارد که از ديدگاه اول شخص روايت مي‌شود و گزارشي است از يك سفر کوتاه به شهر فومن.

خلاصة داستان: راوي و همکارش در راه يك مأموريّت دولتي، با يك کاسبکار برخورد مي‌کنند. کاسبکار که خيلي از اين کارمندها را در گذر از همين جاده ها مي‌شناخت و با چربزباني و تملّق آن ها را به مغازة خود مي‌کشاند، اين بار نيز با ديدن راوي و همکارش، سرِ صحبت و دوستي را با آن ها باز کرد، تا خود را به نان و نوايي برساند، اما غافل از اين که آنها خود به دنبال نسيه بودند و به قصد اين که با دوستي

sharifyar.com

با صاحب مغازه، چيزي گيرشان بيايد، با او به گفتگو نشستند. اما سرانجام، داستان با جداشدن آنها از كاسبكار به پايان مي‌رسد، بدون اين كه هيچ‌كدام از دو طرف به هدف خود رسيده باشند.

داستان بدون اينكه شرح حادثه يا واقعه‌اي باشد و بدون اينكه هيچ توصيفي از صحنه‌ها و زمان و مكان داستان داشته باشد، خاتمه مي‌يابد و فقط گفتگوست كه به داستان تحرّك مي‌بخشد.

شخصيّت‌هاي داستان، همه دريك حدّ و اندازه نقش دارند و هيچ شخصيّت برجسته كه محوريّت داستان بر عهدة او باشد، در داستان ديده نمي‌شود، به همين لحاظ اكثر داستان‌هاي اين مجموعه، به لحاظ شخصيّت‌پردازي و داستان‌پردازي ضعيف هستند. محتواي داستان نيز دربردارندة هيچ نكته يا پيامي براي خواننده نيست.

2-3-3) *كاكا*

كاكا عنوان داستاني است كه «بر اساس گفتگوهايي گنگ ساخته شده و شرحي از درگيري يك عرق فروش با مأموران انتظامي است.» (همان،587:1386) طيّاري شيوة روايت اين داستان را نيز اوّل شخص قرارداده ولي راوي داستان تا پايان ناشناخته مي‌ماند.

خلاصة داستان: داستان در قهوه‌خانة مردي به نام كاكا در جريان است. او در قهوه‌خانه‌اش با وجود مخالفت‌هاي مأموران، عرق‌فروشي مي‌كند. بعد از دستگيري چند كارگر قهوه‌خانه، دوباره مأموران گشت به قهوه‌خانه مي‌ريزند تا اخطار آخر را به كاكا بدهند. امّا او در مقابل مأموران به پايفشاري خود ادامه مي‌دهد و بعد ازاين كه صحبتهاي او با افسرگشت به پايان مي‌رسد و پس از رفتن مأموران، همة حاضرين در قهوه‌خانه را دعوت به خوردن خوراكي هاي دلخواهشان مي‌كند كه در همين لحظه كارگرش را مي‌بيند كه برگشته و از او چگونگي آزاديش را از دست مأموران جويا مي‌شود و دوباره او را نگهبان قهوه‌خانه مي‌كند تا خود به كارش ادامه دهد.

مضمون داستان جز درگيري و پافشاري يك عرق‌فروش، نكتة ديگري ندارد و به غير از گفتگوهاي ساده‌اي كه بين شخصيّت‌ها ردّ و بدل مي‌شود، مشخصة ديگري از داستان در آن ديده نمي‌شود.

هيچ توصيف و توضيحي از قهوه‌خانه‌اي كه مكان داستان به شمار مي‌آيد، در داستان نمي‌بينيم. زمان نيز اصلاً در داستان ذكر نشده است. طيّاري حتّي در معرّفي شخصيّت‌ها آنقدر كوتاهي مي‌كند كه خواننده با هيچ كدام از اين اشخاص نمي‌تواند ارتباط برقرار كند. راوي جزو حاضران

sharifyar.com

در قهوه‌خانه است که چند همراه دارد، زیرا با عنوان «ما» شناخته مي شوند و نقش خاصّي در داستان ندارند. کاکا، شخصیّت اصلي داستان و محور بیشتر گفتگوهاي انجام شده در داستان است که از طریق گفتگو و اعمالش معرفي مي‌شود. زبان داستان برخاسته از گفتگوها، ساده و گفتاري است که با جملات کوتاه و موجز، اما گاه نارسا و مبهم بیان مي شود.

3-3-3) *کار به خانة ما آمد*

داستان *کار به خانة ما آمد* با فضاي توصیفي از یك خانة استیجاري، بخش‌هاي گوناگوني از فقر و بیکاري در محیطي آشفته و پُر دغدغه را ترسیم مي‌کند. درونمایة اصلي داستان فقر و درماندگي است.

خلاصة داستان: راوي که پس از اتمام درس و مدرسه اینك درخانه بست نشسته است، با سرزنش و شماتت مادرش مواجه مي‌شود که مدام از او مي خواهد به دنبال پیدا کردن کاري باشد.حوالي ظهر وقتي زنگ در خانه به صدا در مي‌آید.کسي به ذهنش خطور نمي‌کرد که کسي با پیغامي خوش براي راوي پشت در باشد، اما این اتفّاق افتاد و وقتي دختر صاحبخانه در را بازکرد، آن سوي در، معلّم تاریخ راوي بود که با خبر پیداکردن کار براي او آمده بود.

شیوة جدیدي که طیّاري براي داستان برگزیده این است که درآغاز به اصل ماجرا پرداخته و از آمدن کسي به در خانة راوي خبر مي‌دهد، ولي قبل از این که آن را براي خواننده روشن کند، ازطریق راوي، گریزي به گذشته و توصیف خانه و مستاجران آن مي‌زند و به معرفي شخصیّت‌ها و نشان دادن خصوصیّات آن‌ها مي‌پردازد و فضاي داستان را گسترش مي‌دهد.

جز راوي که شخصیّت مرکزي داستان است، شخصیّت هاي دیگري چون مادر راوي، زن ابولي، زن صاحبخانه، منیژه، ملیحه و...، اشخاص فرعي داستان را تشکیل مي‌دهند که بیشتر فضاي داستان را گفتگوهاي آنان در بر مي‌گیرد. براي مثال، زن ابولي یکي از همین شخصیّت‌هاي فرعي است که نویسنده او را نمونة یك زن صبور و فداکار نشان مي‌دهد که باسیلي صورتش را سرخ نگه مي‌دارد. طیّاري در این داستان، به شخصیّت‌هاي فرعي مثل مادر راوي و زن ابولي، حضوري پررنگ‌تر داده است و بعضي دیگر از شخصیّت‌ها نیز، در همان حدِّ معرّفي کوتاه و خلاصه ذکر شده اند. راوي در بیان خود از گذشته نیز آدم هاي پیرامون خود را از طبقة فرودست و بدبخت جامعه توصیف مي‌کند. آدم هاي مفلوکي که در گنداب زندگي فقیرانة خود غوطه ورند، محیط و فضاي آنها بسیار کوچك و محدود است،

تبعيض و فاصلة طبقاتي روح و جانشان را مي‌فشارد و بيكاري و گرسنگي و نوميدي، باورهاي تلخي را در ميانشان رواج مي‌دهد.

همان طور كه در اغلب داستان‌هاي طيّاري، گفتگو مهم‌ترين و اساسي ترين عنصر داستان به شمار مي‌آيد، در اين داستان هم نقش عمدة گسترش فضاي داستان با گفتگوست و نكتة مهمّ اين گفتگو زبان و لحن متناسب با شخصيّت‌هاست و بيان ساده و صميمي و عاميانه‌اي كه در داستان وجود دارد. داستان پايان خوشي براي شخصيّت اول داستان دارد و سبب مي شود فضايي آرام و شادي‌بخش بر آن سايه افكند، هرچند درطول داستان و در يادآوري‌هاي راوي فضاي آشفته اي حاكم است.

۳-۳-۴) *نگاه به خوشحالي بود*

داستان *نگاه به خوشحالي بود* ماجرايي خانوادگي دارد و دغدغه هاي نوجواني را ازآوردن تلفن به خانه‌شان به تصوير مي‌كشد. طياري در اين داستان، وقايع خانوادگي را از نظرگاه فرهنگي-اقتصادي مورد بررسي قرار مي‌دهد و تمام ماجرا را از طريق گفتگو پيش مي‌برد.

خلاصة داستان: ماجراي داستان در مورد خانه‌اي اجاره‌اي است كه پس از منتقل شدن صاحبخانه به شهرستان ديگري ، مستأجر، درصدد خريد آن از صاحبخانه است. در اين ميان تلاش دختر براي حفظ خطّ تلفن بيشتر از ديگران و خواسته‌هايشان قابل توجه است. پس از اينكه راوي و برادرش خانه را با تمام لوازمش قولنامه مي‌كنند، تلفن از اين ليست خارج مي‌ماند، اما بعد از اين سهل‌انگاري، خود آن را جبران مي‌كنند و درادامة داستان گفتگوهايي كه بين اعضاي خانواده با پسرشان پشت خط تلفن صورت مي گيرد، مي آيد كه پايان‌بخش داستان است.

فضاي حاكم بر داستان، نمايانگر فضايي آرام و خانوادگي است. آدم‌هاي داستان دغدغه‌هايي ساده و معمولي براي ساختن زندگي آرام و معمولي خود دارند و همين فضاي صميمي در زبان و نثر داستان و لحن شخصيت ها تأثيرگذار بوده است.

آغاز داستان، گفتگوي بين راوي و مادرش شنيده مي‌شود كه به خاطر شبگردي‌هايش مورد شماتت قرار مي‌گيرد و بيابوني خطاب مي‌شود، اما گويي او دغدغه‌هاي ذهني ديگري دارد كه از او چهره اي محزون و كمرنگ مي‌سازد، به طوري كه در آغاز و پايان داستان در عباراتي از شب، خاموشي و سنگيني نفس سخن مي‌گويد.

«در را براي تمام شب بهم مي‌زدم و با تنفسي سنگين به كوچه مي آمدم. چه خاموشي بود، دلم هواي تمامي داشت.» (طياري،۱۳۴۶:۴۰) جملات گنگ

sharifyar.com

و نامفهوم و کابرد ضمایري چون «اینا» و «این » که مرجعي ناشناخته و نامعلوم دارد در گفتگوهاي داستان دیده مي‌شود که مي‌توان آنها را به عنوان مشخّصات داستان ذکر کرد.

۳-۳-۵) *شب برفي زمستان چهل ودو*

شب برفي زمستاني چهل و دو، سوگنامه اي است که طیّاري براي مرگ فروغ فرخ زاد نوشته است. طیّاري آن چنان که خود گفته: «در سوگ کسي گریه نکرده ام، براي کسي تسلیت ننوشته ام و به کسي تبریك نگفته ام، فقط نوشته ام، چرا که نوشتن خود گریستن بود، تسلیت بود، تبریك بود» (همان،۵۳:۱۳۴۶) در مرگ فروغ دست به قلم مي‌برد و از خاطره اي که از زمستان سال ۴۲ و شبي برفي که با فروغ گذرانده بود، سخن مي‌گوید و تنها به ذکر این خاطره مي‌پردازد، بدون این که بخواهد با تخیّل آن را بپرورد و شکل داستاني به آن بدهد.

داستان با گفتگوهایي گنگ که بین اشخاصي ناشناخته انجام شده است، آغاز مي شود. گفتگوهایي که بین «ما» و گاهي «من» با «آن صدا» در مي گیرد. هیچکدام از شخصیّت‌ها، نامي در داستان ندارند و ضمایري که به جاي آن ها به کار مي‌رود، نیز ناشناخته و مبهم است.

طیّاري این قطعه را به عنوان خاطره و یادبودي آورده، شاید به همین دلیل نامي از کسي در آن نبرده است. اما این که چرا این قطعه را درمیان داستان هاي خود قرار داده است را، درست نمي‌دانیم. زیرا هر چند داستان‌ها از میان زندگي واقعي اشخاص و خاطرات آنها بیرون مي آید، اما گذاشتن آنها در لباس داستان و پرورش آنها با تخیّلات ذهني نویسنده است که شکل داستاني به آن مي دهد، اما طیّاري بدون در نظر گرفتن این عوامل تنها شروع به نوشتن خاطره اش مي‌کند و اگر در ابتداي آن نام فروغ را ذکر نمي‌کرد، جز گفتگوهایي نامعلوم بین اشخاص نامعلوم و سپس توصیفات یك شب برفي چیز دیگري دستگیر خواننده نمي‌شد.

لحن آرام و اندوهگین جملات و دریغ و حسرت برخاسته از آنها در ترسیم اندوه و غم نویسنده، از برجستگي‌هاي این متن بوده است.

۳-۳-۶) *یك جیپ دولتي در کوه هاي الموت*

یك جیپ دولتي در کوه هاي الموت، گزارشي است مستند از یك مأموریّت دولتي که راوي با همکارش، سوار جیپ به سمت قزوین در حرکتند و در طول راه طيّ بحث و گفتگوهایي که بین آنها درمي‌گیرد، فضا گسترش مي یابد و شخصیّتها بیشتر مورد شناسایي قرار مي‌گیرند.

sharifyar.com

خلاصة داستان: درگفتگوهاي راوي و همكارش، در راه يك مأموريّت اداري، راوي از اولين برخوردشان با هم ياد مي‌كند. همكار راوي كه اكنون در پست معاونت اداره است، آدمي محافظه‌كارست كه تنها به مقام مي‌انديشد و دلش مي‌خواهد راوي از او نيز در نوشته‌هايش ياد كند. ولي راوي قصد دارد گذشتة او را به رُخش بكشد. با حرفي از گذشته و چيزهايي كه راوي بر زبان مي آورد، يكّه اي مي‌خورد و رنگ و رويي عوض مي‌كند. او كه به آسودگي الآن خود مي‌انديشد، نمي‌خواهد از گذشته اش كسي‌حرفي بزند. اما اصرار راوي بر آشكار كردن آن چه او در گذشته انجام داده، همكارش را دچار بحران روحي مي‌كند و در پايان فريادها و اعتراف‌هايش است كه در فضاي داستان مي‌پيچد.

آن چه از محتواي داستان بر مي‌آيد، اين است كه هدف نويسنده، نشان دادن روانشناسي آدمي خودباخته و دلبستة پست و مقام است كه با تلنگُري از آن چه در گذشته اش وجود داشته و اكنون خوشايند او نيست، مي‌شكند و تنها به رفاه اكنون خود مي‌انديشد.

ديدگاه اول شخص همة داستانهاي طيّاري و وجود راوي در آنها، سببي مي‌شود كه در مورد شخصيّت‌ها و به خصوص خود راوي، اطلاعات كمتري داشته باشيم. نويسنده سعي دارد بيشتر داستان نمايشي بنويسد، از همين رو براي خلق شخصيّت‌ها و آدم هاي داستان و فضاها و صحنه هاي آن كمتر از توصيف و توضيح ياري مي‌گيرد و همه چيز را بر عهدة شخصيّت‌ها مي‌گذارد تا از طريق رفتار، عمل و گفتگوي خود را به خواننده عرضه كنند.

۳-۳-۷) *اقرار*

طيّاري *اقرار* را از زبان نوجواني بيان مي‌كند كه دلهره و نگراني دوري پدر و رفتن او از خانه، دغدغة اصلي او به شمار مي‌آيد.

خلاصة داستان: داستان، ماجراي شبي را بيان مي كند كه راوي و برادرش مدّت‌هاست كه كنار هم دراز كشيده اند امّا خوابشان نمي‌گيرد. آن ها نگرانند كه صبح، پدر آنها را ترك گفته باشد. راوي در حالي برادر را آرام مي‌كند كه نگراني واضطراب سراسر وجودش را فرا گرفته است. او مي‌دانست كه اگر پدرش بماند، هم نمي‌تواند براي آنها كاري بكند. پس بهتر اينكه برود تا مشكلاتشان را حلّ بكند. آن دو، تمام شب را در گفتگو و اضطراب سر كردند.

همان‌طور كه مي‌بينيم، نويسنده بسياري از ناگفته ها را در داستان باقي گذاشته و بزرگ‌ترين ناگفتة داستان، پايان داستانش است كه سرانجام آن براي خواننده معلوم نمي‌شود و ديگر اينكه پدر خانواده

sharifyar.com

براي چه مي رود، يا به كجا مي‌رود نيز روشن نيست. از فضاي داستان و از لابه لاي برخي گفتگوها، خواننده بوي فقر و برخي مشكلات اقتصادي خانواده را استشمام مي‌كند و فرضيّات و حدسيّات خود را كامل مي‌كند.

داستان دو شخصيّت در حال گفتگو دارد كه حضورشان در داستان حس مي شود، ولي سه شخصيّت ديگر كه از آنها به عنوان پدر و دو ديگر ياد مي شود، هيچ حضوري در داستان ندارند. علاوه بر اين كه تا پايان ناشناخته مي‌مانند.گفتگوي شخصيّت‌ها، اساس داستان است و جز چند جملة توصيف شب، سكون و سكوت، نه رفتار و عملي ازشخصيّت‌ها مي‌بينيم و نه توضيح و معرّفي آدم ها و صحنه‌هاي داستان.

در داستان هيچ حادثه و رخدادي به چشم نمي آيد، بنابراين از لحاظ حادثه‌پردازي داستان موفّقي نيست. زيرا تنها دغدغه هاي ذهني و دلهره‌هاي اشخاص داستان است كه در تمام گفتگوها ديده مي‌شود. علاوه بر آن، سادگي مضمون، به كارگيري نثر سادة داستاني، زبان سادة گفتگوها و مطابقت با لحن از شاخصه‌هاي داستان به شمار مي‌رود.

۳-۴) بخش چهارم: *مجموعة صداي شير*

چهارمين مجموعة داستاني طيّاري، با عنوان *صداي شير* در سال ۱۳۵۰ به چاپ رسيد. طيّاري در اين مجموعه، شيوه‌هاي مختلف نويسندگي را كه در مجموعه هاي قبل آزموده بود، مجدداً مي آزمايد. اين مجموعه نيز شامل طرح، نمايشنامه و داستان كوتاه است. بسياري از قطعه‌هاي اين مجموعه، همانند قطعه هاي *طرح‌ها* و *كلاغ ها*، كوتاه و توصيفي است. با همان زبان ريتميك و شاعرانه، با اين تفاوت كه طيّاري در طرح‌ها و كلاغ ها، طرح‌هاي روستايي نوشته، ولي در *صداي شير*، به نوشتن طرح‌هاي شهري پرداخته و آن ها را در باب مسائل شهرنشيني مطرح كرده است.

بسياري از اين قطعات با وزن و قافيه همراه است و در حقيقت بايد نام شعر نو بر آن نهاد.

«گل بوتة باران مي‌شكوفد در علفزاران،
نم نم مي‌چينند آن را ياران،
در زهرِ نگاه ماران،
مي روم تا كوهساران – با خويش،
مي‌خوانم – :
ياران با ني لبك باران پيش» (طيّاري،۱۳۵۰:۱۱)

او در نمایشنامه‌هاي این مجموعه، کاملاً زبان شعري و آهنگین دارد که در نوع خود بسیار جالب است، اما چون مبحث نمایشنامه مربوط به حیطهٔ کار این رساله نیست، از پرداختن به آن خودداري مي‌کنیم.

طیّاري در باب تعریف قصّه، «قصّه را یك جور معماري با کلمات مي داند که در مایه‌هاي شعر قشنگ‌تر مي‌نشیند.» (همان،۶:۱۳۵۰) و آن گونه معماري زباني که بنایش را در *کاکا* پي‌ریزي کرده بود در *صداي شیر* به اتمام رساند و از آن ساختماني جدید ساخت با مصالح استعاره، تشبیه و سجع و زبان نوشته هایش را به سمت و سوي ادبیّت و شعر کشاند. به قطعهٔ «راه» از مجموعهٔ «صداي شیر» بنگرید:

«ماه روي جلگه ناز است،
جاده پر از رهزن است،
چشمهاي تو – این میان –خمیازه مي‌کشد،
و خمار آمدن من است،
با این همه سوار و ستمکار و نیزه دار،
دختر: چشمهایت را هم بگذار،
چگونه مي‌توانم بیایم؟» (همان،۱۶:۱۳۵۰)

در این مجموعه، تنها ۳ داستان کوتاه وجود دارد که آنها نیز بي شباهت به روایت‌هاي گزارش‌گونه نیستند. *خوف راه*، یکي از همین داستان هاست که روایت کننده اش نوجواني است که مشغول ماهي‌گیري در کنار رودخانه‌اي است. دختر غریبه‌اي که کلاه حصیري آبي بر سر دارد، به کنارش مي‌آید و با او به گفتگو مي نشیند. خانوادهٔ دختر پس از پایان گردش خود قصد رفتن مي‌کنند. پدر به دنبال دختر او را صدا مي‌زند و دختر، ناکام در هدف بر مي‌گردد. راوي که اینك حسّ نوع دوستي اش گل کرده است، او را از قُرق بودن راه و خطرناکي آن آگاه مي‌کند، اما دختر بي اعتنا مي‌گذرد، پس از لحظاتي در حالي که راوي در افکار خود غرق بود، کلاه آبي حصیري را با شاخه‌اي از تمشك در آب مي‌بیند، چوب ماهي‌گیري را پرتاب مي کند و تمام فاصله را با صدایش در حالي که دختر را صدا مي‌کند، مي‌رود.

در این داستان، طیّاري با گفتگوي دو طرف، فضاي داستان را گسترش مي‌دهد و عمل داستاني را پیش مي‌برد. شخصیّت ها بدون معرفي در داستان حاضر مي شوند و استعارات و کنایات استفاده شده در گفتگوهاي افراد، از سادگيّ و روانی نثر کاسته است.

از ديگر مشخصه هاي داستان هاي طيّاري نحوة پايان دادن آنهاست و اينكه خواننده در انتظار پايان داستان و سرانجام ماجراها دچار سردرگمي و ابهام مي‌شود و ناگزير خود نتيجه اي به آن مي‌دهد.

همة اين شاخصه ها در *پاييز و تنهايي* نيز ديده مي‌شود. در اين قطعه كه نمي‌توان نام داستان بر آن گذاشت، از ابتدا تا انتها گفتگوي تلفني آدم هاي ناشناختة داستان است كه فقط با عنوان دختر و پسر خطاب مي شوند و حتّي گاه در اين گفتگوها، درك تعداد شخصيّت ها و تمايز آنها از هم دشوار است. هيچ ماجرا و حادثه اي در داستان ديده نمي شود و از لحاظ شخصيّت‌پردازي، داستان‌پردازي، صحنه پردازي و پيرنگ و غيره كاملاً ضعيف است. هر چند، كوشش نويسنده بر اين بوده تا با محور قرار دادن گفتگوهاي طولاني، لباس داستاني بر نوشته هايش بپوشاند، امّا غفلت و بي‌توجهي از بسياري از عناصر اوليّه و اساسيِ يك داستان چون شخصيّت، پيرنگ، صحنه، تعليق و گره گشايي به ساختمان بسياري از نوشته -هايش آسيب و لطمه وارد كرده است.

اصلي‌ترين داستان اين مجموعه با عنوان *صداي شير*، روايتي است گزارش‌گونه، كه در آن راوي با عنوان مأمور بهداشت به جنگلي مي‌رود. در راه با دختري كه بار هيمه دارد برخورد مي‌كند. دختر، ابتدا او را به چشم مأمور مي‌نگرد كه به دنبال دايي اش آمده است. اما راوي اعتماد او را جلب مي‌كند و دختر از دايي‌اش كه از ترس مأموران دولتي در جنگل پنهان شده است سخن مي‌گويد و اينكه هر غريبه اي را در آن حوالي ببيند، با درآوردن صداي شير آنها را مي‌گريزاند و بعد او را به كومة خود راهنمايي مي كند، تا مادر مريضش را درمان كند، سپس راوي بدون همراهي دختر از جنگل مي‌گذرد.

ويژگي اولي كه در اين داستان ها ديده مي‌شود حقيقت نمايي آنهاست. در همة اين داستان ها، راوي از يادبود هاي گذشتة خويش، روايتي خاطره اي يا گزارش‌گونه حكايت مي‌كند. بدون اينكه در اين خاطره ها حادثه و رخدادي وجود داشته باشد و همين فقدان طرح و پيرنگ كه نقش اساسي در داستان‌نويسي دارد، از تأثيرگذاري داستان و زيبايي آن مي‌كاهد. تنها گفتگوست كه به داستان هاي طيّاري ماهيّت مي بخشد و به فضاسازي و گسترش و زيبايي آن كمك مي‌كند.

زبان در همة اين داستان ها، ساده و گفتاري است و در نوشته هاي ديگر واژه هاي آهنگين و زبان استعاري به آن نثري شاعرانه داده است.

طياري در ابتداي اين كتاب، قصّه را ازديدگاه خود اين گونه توصيف مي‌كند: «قصّه، يك جور معماري با كلمات است و در مايه هاي شعر قشنگ

sharifyar.com

تر مي‌نشيند. مثل يك بندر روي آب و با صداي باد نزديكي هايي دارد. بندر در شب با چراغها و قصّه در ابهام با نشانه ها زيباست. موسيقي ضمني كلام در تاب‌هاي قصّه، همان پچپچة باد است در آبهاي بندر و جمله در قصّه، مثل يك قايق بادباني مي‌تواند ظريف باشد. ظرفيّت قايق به مثابه ظرفيّت جمله است، كلمه و آدم با احتياط مي‌نشينند.» (همان، 6:1350)

طيّاري در تمام توصيفات خود از قصّه، از معماري كلمات، شعرگونگي، ابهام، موسيقي كلام و گردش زباني كوتاه سخن گفته است، اما به ساير عناصر مهمّ واساسي قصّه هيچ اشاره اي نكرده است؛ نقصي كه در همة داستان هايش به وضوح مشاهده مي شود. او آن مقدار كه به زبان و جمله اهميّت مي دهد، اگر به ساير عناصر داستاني توجه نشان مي داد، ساختار داستان هايش به گونه اي ديگر مي شد. طيّاري از محدودة بستة تجارب زندگي شخصي اش فراتر نرفت و همين، سبب در جا زدن او در همان قصّه هاي تكراري و پرداختن به شخصيّت هايي يكسان شد و اين روند، در مجموعه هاي بعدي او نيز ادامه يافت.

5-3) بخش پنجم: *مجموعة آن سال برفي*

آخرين مجموعه از داستان هاي كوتاه طيّاري، درسال 1379 با عنوان *آن سال برفي*، انتشار يافت. اين مجموعه شامل بيست داستان كوتاه است كه به دليل پيوستگي و نقاط مشترك موجود در آنها مي‌توان، با بررسي و مطالعة ترتيبي داستانها، به تصويري كلّي از زندگي نويسنده دست يافت.

4 داستان كوتاه از كتاب هاي ديگر طيّاري به اين مجموعه اضافه شده كه به دليل بررسي آنها در مجموعة قبل، در اين جا از بررسي مجدّد آنها خودداري مي‌كنيم.

قبل از پرداختن و بررسي تك‌تك داستان ها، بايد بگوييم كه در مجموع، در اين داستان ها سهم خاطره گويي بيشتر از داستان‌پردازي است و نوستالوژي گذشته فضاي تمام داستان هاي اين مجموعه را فرا گرفته است. بيان ماجراها به صيغة اول شخص مفرد در اكثر داستان‌ها، نشان دهندة اين است كه براي نويسنده، قالب داستان وسيلة بيان خاطرات و يادبودهاي شخصي بوده است و اين عوامل او را از داستان‌پردازي، شخصيّت آفريني و حادثه پردازي دور مي‌كند.

در حقيقت، وجود «من» در همة داستان ها، به عنوان شخصيّت اول داستان و روايت كنندة داستان ها اين فرصت را به طيّاري نمي دهد تا با

sharifyar.com

تخيّل خود شخصيّتي نو بيافريند و حتّي در اكثر موارد، راوي، خود داستان را با انديشه ها و پندارهاي خود هدايت مي‌كند و پيش مي‌برد.

اغلب داستان‌نويسان در داستان هاي‌خود، آگاهانه يا ناآگاهانه، خواسته يا ناخواسته، شخصيّت اصلي داستان را به‌گونه اي انتخاب و طراحي مي‌كنند كه شباهت‌ها و تطابق هاي زيادي، با شخصيّت و خلقيّات خودشان دارد امّا طيّاري در اكثر داستان‌هايش، خود حضوري مستقيم دارد و راوي و شخصيّت اول داستان هاي او، به علّت بافت خاطره اي وزندگينامه -اي داستان ها، در حقيقت كپي‌برداري از خود نويسنده است.

درونمايه و محتواي بيشتر داستان هاي طيّاري، ريشه در آرزوها و دريغ هاي گذشته دارد و در حقيقت، يادآوري خاطرات دوران كودكي تا بزرگ سالي براي او، نوعي تجديد ميثاق با آرزوهاي گذشته و تلاش براي مقابله با فراموشي آنهاست. ماجراهاي ايام كودكي و نوجواني، فقر خانواده، زندگي در كنار همسايگان مختلف در يك خانة استيجاري، از مهم‌ترين مشغله هاي ذهني و فكري نويسنده در اين اثر است.

محيط مشترك (خانة اجاره اي، درخت انجير و حوض وسط حياط، زغال خانه و...) در اغلب داستان ها و شخصيّت -هايي كه در بيشتر داستان ها، همان نقش هاي گذشته وخصايص يكسان را دارند. فقر، اعتياد همسايه ها و بسياري از مسائل و مصائب خانوادگي مشترك، ساختار مشترك مطرح در همة داستان هاست.

3-5-1) *زغال پزان*

زغال پزان، اولين داستان از اين مجموعه است كه كودكِ نويسنده و موضوع تنگدستي خانواده را ترسيم مي‌كند.

خلاصة داستان: راويِ داستان، كودكي است كه به خاطر فقر و تنگدستي خانواده، قراراست به عمّه اش سپرده شود. عمة راوي كه از داشتن فرزند محروم است، در حقّ او محبّت‌هاي بسياري مي‌كرده و راوي بدش نمي آمد كه با آنها زندگي كند و از طرفي دست و دل بازيِ عمّه و شوهرعمّه كه تاجر است، او را تحريك به رفتن مي‌كرد. يك روز تابستاني، پدر و مادر راوي در حالي كه زانوي غم به بغل گرفته بودند، سروكلة شوهر عمّه براي بردن بچه پيداشد. مادر شروع به اعتراض و دشنام كرد و پدر پشيمان از قول و قرارش. هنگام رفتن، وقتي راوي با بقچة بسته اش در درشكه نشست، برادر كوچكتر نيز به دنبال او سوار درشكه شد تا با او برود و اين نقشه اي بود كه ازطرف پدر و مادر طرح شده بود تا مانع رفتن فرزند شوند و موفّق هم شدند، چون شوهر عمّه حاضر به بردن هر دوي آنها نبود.

sharifyar.com

طيّاري از همان ابتداي داستان، با توصيف وضعيّت اقتصادي و اجتماعي جامعه در سال هاي گذشته، پرده از بسياري از واقعيّت هاي زندگي و موقعيّت هاي مختلف اجتماعي و فرهنگي بر مي دارد و با ارائة تصاويري زيبا و حقيقي از نحوة زندگي افراد، اوضاع خانواده ها و بازي هاي كودكانه، بار اجتماعي و فرهنگي داستان را بالا مي برد.

«*زغال پزان*، با تمام لحظه هاي توصيفي ناب و نگاه عميق به زندگي دشوار خانواده اي فقير و شكست زمان در چفت و بست زبان، در حالي امتياز مي آورد كه نشان گر نگاه دردمند خالقي است كه گويي خود، همان راوي است كه كودكي اش را با چشم خيس زيسته است.» (فرح پور، www.tayari.ir)

افراد و اشخاص داستان، همه از زندگي واقعي برداشت شده اند و به هر دو شيوة مستقيم و يا غيرمستقيم معرفي مي شوند. گاهي با وصف راوي و گاهي از طريق رفتار و عمل خود شناخته مي شوند. حالات و رفتار شخصيّت ها درواكنش به واقعة اصلي داستان، زيبا و مؤثر ترسيم شده است.

حقيقت مانندي، نكتة بارز داستان است. زبان ساده و لحن صميمي و نثر داستاني در موفقيّت و اثربخشي داستان، نقش عمده اي را ايفا كرده است. طيّاري در اين داستان، به طرح و پيرنگ اهميّت داده و كم و بيش عناصر داستاني را در آن جاي داده است.

3-5-2) *هشت و نيم*

در *هشت و نيم*، طيّاري با توصيف مجدّد فضاها و موقعيّت هاي تكراري، روايتي خاطره وار را ارائه مي دهد.

خلاصة داستان: در اين داستان، راوي، جواني بهداشتيار است كه صبح ها كار مي كند و عصرها گاه به سينما مي رود. در خانة بزرگي كه در آن زندگي مي كنند، همسايه هاي ديگري نيز هستند. روزي يكي از همسايه ها – رخسارخانم – سطلش درون چاه آب افتاد و براي بالا آوردنش از راوي كمك خواست، اما از او جوابي سر بالا شنيد. با ورود رويا، خواهر همسايه شان به داستان، گفتگوها ادامه مي يابد تا اينكه دختر با متلك هاي راوي ناكام و زاري كنان به اتاق خود بر مي گردد. وساطت و پا درميانيِ مادرِ راوي، آبي بر آتش مي شود و راوي دختر را با خود به سينما مي برد و در آن جاست كه به قول خود، در دام عاشقيِ دختر گرفتار مي شود.

نويسنده با توصيفات اندكي از خانه و فضاي داستان و شخصيّت هاي آن، وارد موقعيّت و ماجراي داستان مي شود و از طريق گفتگو به گسترش

sharifyar.com

آن مي‌پردازد. نكتة قابل توجهي كه آن را شاخصة داستان بتوان ذكركرد، ديده نمي شود. زبان داستان ، همان زبان ساده و عاميانة بكار گرفته شده در اكثر داستان هاي طيّاري است و در ميان اشخاص آن نيز مي توان شخصيّت برجسته اي را كه مركزيّت داستان با اوست نام برد.

3-5-3) *پروانه*

سوّمين داستان اين مجموعه با عنوان *پروانه*، در حقيقت يادبودي از ديدار نويسنده با نويسندگان بزرگي چون جلال آل احمد و سيمين دانشور است. حقيقت‌مندي اشخاص و آدم هاي داستان و بازگويي ماجرايي واقعي از صفحة خاطرات نويسنده مشخصة بارز داستان است.

ماجراي داستان، آشنايي راوي با نويسنده اي بنام پروانه است. در گفتگوهاي ميان آن دو، خانم نويسنده (پروانه) از علاقه به كتابهاي آل احمد مي‌گويد و راوي از دوستي خود با او.

پروانه كه شخصيّت مقابل راوي است، در داستان معرفي كامل نمي شود و ناشناخته مي‌ماند و بقية شخصيّت‌ها به لحاظ واقعي بودن نياز به معرّفي ندارند. زبان داستان سرشار از توصيفات و تشبيهات زيبا و ديدني است و نويسنده به جاي پرداختن به شخصيّت ها و اعمالشان، با كلمات رنگارنگ بازي كرده است و همين امر نثر داستان را نثري شاعرانه و رمانتيك جلوه داده است.

3-5-4) *مينا*

مينا، آرزوهاي بازمانده از ايّام جواني طيّاري و ماجراي عشق كهنه اي را از سالیان دور نشان مي‌دهد كه در آن بعد از گذشت 20 سال، معشوقة سال هاي جواني‌اش را در يك مراسم عروسي مي‌بيند و دچار تلاطم و غليان احساس مي شود و براي فرار از موقعيّت و همچنين مرور خاطرات به مكاني كه براي آخرين بار او را ديده بود، مي‌رود و سعي مي‌كند با خيالش غم درون خود را تسلّي مي‌بخشد.

داستان، دو زمان گذشته و حال را نشان مي‌دهد. طيّاري با دقّت و ظرافت، زمان‌هاي مختلف را جابه‌جا بيان مي‌كند. در ابتداي داستان، راوي از روز جدايي‌شان صحبت مي‌كند و بعد، زمان، اندكي به عقب مي‌رود و اوّلين ديدار و نحوة آشنايي‌شان نشان داده مي‌شود و بعد، زمان، 20 سال جلوتر مي‌آيد و در زمان حال، راوي از ديدار مجدّد معشوقه اش سخن به ميان مي‌آورد. طيّاري در اين داستان، تمام مكان‌هاي نامبرده شده در داستان اعّم از هتل‌ها، خيابان‌ها و كوچه‌هاي شهر به خوبي توصيف مي كند و در پرداختن به زمان و شخصيّت‌ها، تصويرِ دقيق و جامعي را از

sharifyar.com

آن ها ارائه مي‌دهد و هر چند در اين داستان نيز مانند داستان‌هاي قبل، با يادآوري‌هاي ذهني نويسنده كه نقش راوي را در همة داستان‌ها ايفا مي‌كند روبرو هستيم، اما سادگي و رواني زبان و توصيفات ارائه شده، بار عاطفيِ خاصي در خواننده ايجاد مي‌كند و بر تأثيرگذاري متن مي افزايد.

3-5-5) *آن سال برفي*

و امّا *آن سال برفي*، كه عنوان كتاب نيز هست، همان مضامين و مسائل داستان‌هاي ديگر طيّاري را تكرار مي‌كند. طيّاري در اين داستان نيز مي‌خواهد با ديدي تازه‌تر به محتوا و ساختار داستان‌ها و فضاي ايجاد شده در آنها بنگرد و همچنان در فضاي كودكي و نوجواني خود سير مي‌كند، بي آنكه بتواند يا بخواهد تجسّمي خيال انگيز از آن دوران گذشته ارائه دهد.

نويسنده كه باز در لباس راوي داستان ظاهر مي شود آن سال برفي را به ياد مي‌آورد كه برف چند روزه و سرماي شديد و طاقت فرسا و مختل شدن كسب و كار آدم‌ها، شيرينيِ ديدن برف را برايش به تلخي مبدّل كرده بود. زيرا كه تمام شور و شوق كودكي‌اش را براي بازي در برف، به خاطر بگومگوها و مشاجرات پدر و مادر از دست داده بود. داستان در همان مكان آشناي تمام داستان‌هاي طيّاري رخ مي‌دهد و ساختار و عناصر سازندة داستان نيز با همان تشابهات و يكساني كه در اكثر داستان‌ها مي بينيم، آمده است. بر همين اساس، سخن تازه‌اي نمي توان در مورد هر كدام از داستان‌ها بيان كرد، زيرا كه جز تكرار و اطالة كلام و خستگي مخاطب نتيجه‌اي ندارد.

3-5-6) *پالتو*

پالتو، روايتي ديگر از راوي را بيان مي‌كند كه در تهران با يك مسافر خارجي برخورد مي‌كند. راوي اين بار از يك محيط متفاوت سخن مي گويد و با توصيفات خوبي كه درابتداي داستان مي‌آورد، مخاطب را به همان محيط مي‌كشاند.

خلاصة داستان: راوي در سرماي زمستان، در تهران در حال رفتن به خانه است كه مردي با لهجة خاصي جلويش سبز مي شود و از او تقاضاي كمك مي‌كند. راوي، اوّل به او مشكوك مي‌شود امّا بعد از اين كه مرد بليط برنده‌اي را به او نشان مي‌دهد، شكِّ او را بر طرف مي‌كند. آن مرد در ادامه با تهديد، پالتو و ساعتِ مچي راوي را در ازاي بليط از او مي‌گيرد و بليط را نداده مي‌رود.

sharifyar.com

توصيف مكان و محيط داستان، شخصيّت‌ها و نحوة گفتگوي اشخاص داستان، از نكات بارز داستان است. به تصوير كشيدن شخصيّت سست و وحشت زدة مرد خارجي و در مقابل چهرة آرام و واقع‌نگر راوي، از موقعيّت و قدرت توصيفي نويسنده حكايت دارد. گفتگوهاي درون داستان نيز، علاوه بر اين كه بيانگر عمل و خصائص خاصّ شخصيّتيِ آدم هاي داستان است، در گسترش فضاي داستان و به جلوكشاندن آن كاملاً مؤثر واقع شده است. ضمن اينكه، نكتة قابل اهميّت دراين گفتگو، تناسب لحني است كه به شخصيّت‌ها داده شده است و اين عوامل را مي توان از نكات مثبت داستان دانست.

حذف فعل‌ها در بسياري از جمله ها، جملات كوتاه و وصفي و تشبيهات متعدّدِ ذكر شده در جمله، نثر داستان را كم و بيش از سادگي دور كرده است و نثري شاعرانه ارائه كرده است.

7-5-3) *كج كلاه خان*

طيّاري در *كج كلاه خان* تصوير دقيقي از اوضاع و احوال اقتصادي، اجتماعي و فرهنگي كشور در دهة 30 را ارائه مي‌دهد.

خلاصة داستان: كج كلاه خان، روايت نوجواني است كه صبح‌ها درس مي خواند و عصرها مشغول بكار مي شود. پدر، خسته از رنج و فقر هميشگي، او را ياور خود در خرج و مخارج مي‌داند، ولي مادر، علاقه‌مند به تحصيل اوست. راوي، نوجوان حاضر جواب مدرسه است و هميشه در جواب «علم بهتر است يا ثروت؟»، از جاذبة نيوتن سخن مي‌گويد. وقتي هشتش به گروِ نه مي رود، عطاي درس را به لقايش مي‌بخشد و وارد بازار مي‌شود. پدر، اينك ذوق‌زده و مادر دلزده است. مدير مدرسة راوي كه در داستان با نام «كج كلاه خان» او را مي‌شناسيم به او پيشنهاد معلّمي مي‌دهد و او كه هميشه از طرفداران علم بوده، اين بار نيز علم را بر ثروت ترجيح مي‌دهد. اين به قول خودش معلّمِ كوچولو، بعد از چند سال تدريس، وقتي دوباره ناهارش گرو ديگ و طشت مي‌شود، از درسي كه به بچه ها مي‌داده، خود، هوس خواندنش را مي‌كند و در ته كلاس مي‌نشيند.

از امتيازهاي خوب اين داستان، توصيف محيط و موقعيّت و زمان داستان است. علاوه بر اطلاعات تاريخي و توصيف زمان داستان، توصيفات محيطي كه از كوچه پس كوچه هاي شهر رشت، اسم خيابان ها، مدارس و سينماهاي آن، نويسنده ارائه داده است، حائز اهميّت است. از نظر شخصيّت پردازي، مي‌توان موفقيّت ديگري را براي طيّاري قائل شد. آمريكايي كك مكي، كج كلاه خان به عنوان مدير مدرسه، آقاي بهبود معلم مدرسه، بچه آخوندي كه به منبر مي رفت، بچّه هاي اعيان و ثُخس و هفت

sharifyar.com

خط مدرسه و زن اوستا، شخصيّت‌هاي تازه اي هستند كه طيّاري در هيچ كدام از داستان‌هايش، آن‌ها را به كار نگرفته است. به علاوه استفاده از تيپ‌هايي چون معلم و مدير و ...و ارائه نقشي كه آدم‌هاي داستان در ساختن و پيشبردِ حوادث داستان دارند هم از نكات قابل توجه است و نمي توان آن را ناديده گرفت.

محتوا و مضمون، در بردارندة پيامي اخلاقي است و حكايت از هدف والاي انسان‌هاي سختكوش دارد. به علاوه پايان جالب و غافلگير كنندة داستان، علاوه بر نشان‌دادن همين نكتة بارز اخلاقي، بر تأثيرگذاري و زيبايي داستان نيز افزوده است.

3-5-8) *رزماري*

داستان *رزماري*، از سال هاي جنگ ايران و عراق روايت مي‌كند. راوي، اوضاع و احوال آن روزها را با زباني آميخته به طنز بيان مي‌كند. ماجراي داستان متاركة راوي از همسرش و به دنبال آن افسردگي اوست كه او را راهي مطب روانپزشك مي‌كند. راوي با زبان طنز، رفتار و حالات و گفته هاي دكتر را بيان مي‌كند.

داستان، روايتي گزارشگونه است و هيچ حادثه اي را دنبال نمي‌كند. شخصيّت‌ها، محيط و فضاي اين داستان هم چون داستان قبل، در نوع خود تازه و جديد هستند. به استثناي راوي كه بازيگر سريال داستان هاي طيّاري است و وجوه گوناگون زندگي‌اش در هر قسمت نمايان مي‌شود. جابه جايي اركان جمله و حذف فعل در بيشتر جملات از خصوصيّات نثر داستان است و به نثر شكل ادبي تري داده است. زبان راوي در بيشتر قسمت‌هاي داستان، زباني طنزآميز است و شايد فرار راوي از سرخوردگي‌هاي روحي و گريز از وحشت تنهايي، سبب ايجاد اين نوع زبان در او شده باشد.

3-5-9) *باقالي به چند من؟*

طيّاري در *باقالي به چند من* مجدّداً پرشي به گذشته مي‌كند و صفحه اي ديگر از دفتر خاطرات خود را مي‌گشايد.

خلاصة داستان: ماجرا از جايي شروع مي شود كه با آمدن كارت عروسي به در خانة راوي، راوي با دريغ و حسرتي به گذشته ها مي‌رود و دوستي قديمي را به نام چراغعلي به ياد مي‌آورد. رفاقت او با چراغعلي بر مي‌گردد به زماني كه آنها در يك مكتب خانه درس مي‌خواندند. از همان روزها چراغعلي خاطرخواه دختر خاله اش مي‌شود و راوي هم اين وسط بي نصيب نمي‌ماند. اما پس از رفتن چراغعلي به سربازي، دخترخاله با مردي ازدواج مي‌كند. بعد از آن چراغعلي و راوي هر كدام به دنبال

sharifyar.com

سرنوشت خود با دختري ازدواج مي‌كنند. اما رفاقتشان با هم پايدار مي ماند و تا مدّتي در همان خانة قديمي كه وصفش بسيار در اين داستان ها رفته است، زندگي مي‌كنند. اما زن هاشان مثل دو هوو سايه هم را با تير مي‌زدند و اين سبب جدايي‌شان شد. حالا راوي متوجه مي‌شود كه پسر منگولي كه كارت عروسي را به وي داده بود، همان نوة چراغعلي است. ماجرا هم با گرفتن عكسي سه نفره از راوي، چراغعلي و دختر خاله اش كه وسط آن دو نشسته بود در آن جشن عروسي به پايان رسيد.

محدود بودن شعاعِ ديد نويسنده و يا دلبستگي و شيفتگي به بازآفريني خاطرات گذشته، طيّاري را وا مي‌دارد كه به محيط و فضاهاي يكسان، تجربه هاي شخصي از خانواده و همسايه ها و شخصيّت هاي تكراري بپردازد و سبب مي‌شود كه مجال پرداختن به مكان ها و محيط هاي تازه و اشخاص و آدم هاي ديگر از او گرفته شود.

به استثناي رفتار و گفتگوهاي راوي و زنش، بقية اعمال و گفتگوها در ذهن راوي اتفاق مي‌افتد و متفاوت با ديگر داستان‌ها، در اين داستان بيشتر حرف‌ها و توصيفات راوي، داستان را گسترش مي‌دهد و گفتگو، نقش كمتري به خصوص در يادآوري خاطرات راوي دارد.

3-5-10) *تخت روان*

دهمين داستان اين مجموعه با نام *تخت روان*، به شيوة سوم شخص روايت مي‌شود.

خلاصة داستان: داستان، ماجراي زني يكّه تاز به نام اقدس است كه زورگويي‌اش بر شوهر و تسلطش بر اموال و دارائي‌هاي او بسيار است. زن، دختر هووي خود را كه ماه منير نام دارد، به پسردائي خود مي‌دهد، تا به قول خودش براي خود حلاليّت بطلبد و از زيرِ دينِ او خلاص شود. وقتي شوهرش مي‌ميرد، اقدس، با مردي ديگر راهي تهران مي‌شود. در موشك باران تهران مرد مي ميرد و زن، رو به قبله مي‌شود و بچّه ها خانه و اموال شوهر را از چنگش در مي‌آورند. بعد از سال‌ها، روزي كه عروسيِ دختر ماه‌منير است، اقدس را در حالي كه بر روي تخت روان نشسته است و پارچة سفيدي بر سرش گذاشته اند، به خانه مي‌آورند. بچّه هاي كوچه با فريادِ بياييد عروس تماشا، به استقبال او مي‌روند.

شخصيّت محوري داستان، اقدس است كه توصيفِ دقيقي از او در داستان شده است. او شخصيّتي پوياست. حالتي كه او را در پايان داستان نشان مي‌دهد، حكايت از اين تغيير و تحوّلات دارد.

sharifyar.com

داستان از نگاه سوّم شخص بيان مي‌شود، اما در بعضي از قسمت‌هاي داستان، نويسنده يكي از شخصيّت‌هاي داستان را مورد خطاب قرار مي‌دهد. تعدّد شخصيّت‌ها، توصيف كامل آن‌ها و پويايي و تحوّل از ويژگي‌هاي شخصيّت پردازي نويسنده در اين داستان است. زبانِ داستان نيز، زباني ادبي و ريتميك است و تشبيهات و كنايات به كار رفته در جملات و پس و پيش كردن كلمات در جمله و حذف فعل، از عوامل ايجاد اين زبان است.

3-5-11) *شمعداني ها*

در *شمعداني ها* حكايتي ديگر از گذشتهٔ راوي ورق مي خورد. در اين حكايت، راوي با ديدنِ مكاني كه سال‌ها پيش خانهٔ قديمي‌شان در آن جا بنا بود و اكنون كاملاً دگرگون شده است، ماجراي شبي را در آن خانه و همسايگانِ آن، در ذهن مرور مي‌كند. به رغم اينكه تمام ماجرا در ذهن راوي به سرعت در حال عبور و گذر است، دقّت در بيان جزئيات و توصيفات، سبب ايجاد تصويري گويا و منسجم براي خواننده مي‌شود.

خلاصهٔ داستان: ماجرا در يك شبِ سردِ زمستاني در همان خانهٔ قديمي رخ مي‌دهد. در اين شب، تمام زن‌هاي خانه به دورِ هم جمع شده‌اند و مجلسي زنانه ترتيب داده‌اند و غير از راوي و مستأجري به نام محمدرضا، كه دانشجوي افسري است، بقيهٔ مردها بيرون هستند. در انتهاي شب، با صداي رعدوبرق آسمان، زن‌ها با جيغ و ترس به اتاق‌هاي خود بر مي گردند. راوي تصميم مي‌گيرد پيش محمدرضا برود. يكي از همسايه‌ها كه حسابي ترسيده، سكينه، مستخدمهٔ خانه را صدا مي‌زند. ماجرا زماني اوج مي‌گيرد كه راوي به اتاق محمدرضا مي‌رود و با حيرت سكينه را در آن جا مي‌بيند و... .

تصاوير و گفتگوها بسيار دقيق و زنده است و به خوبي نمايانگر آدم هاي داستان و مكان و موقعيّت آن است. هنر طيّاري در اين است كه زندگي عادي و معمولي و صحبت‌هاي روزمرّه را آن چنان تصوير و ترسيم مي كند كه براي خواننده خسته‌كننده و ملال‌آور نباشد و به گونه اي اشخاص داستانش را به حرف مي‌آورد و آنها را در گفتگوها شركت مي‌دهد كه افزون بر آشكار كردن دنياي دروني‌شان، به سبب تعدّد شخصيّت ها، گفتگوي داستاني نيز گسترش مي‌يابد و با ايجاد رابطه اي كه از طريق گفتگوها شكل مي‌گيرد، ساختار داستان را بنا مي‌كند.

نكتهٔ قابل ذكر ديگر، زبان و نثر ويژهٔ طياري است كه در همهٔ داستان ها شاخصهٔ بارز و اصلي به حساب مي آيد. او به جاي استفاده از عناصر اساسي، به زبان و نوعِ نوشتن خويش اهميّت مي‌دهد و از طريق

sharifyar.com

تزيين نثر، با استفاده از آرايه هاي زباني و كلامي و بازي با كلمات رنگارنگ، سعي در پنهان‌كردن كاستي هاي داستان خويش و زيبايي و تأثيرگذاري نوشته -اش دارد. اين آرايش كلامي در اين داستان نيز نمايان است.

3-5-12) درختزاران برگ خاطره ريخته

عنوان داستان بعدي از اين مجموعه را، طيّاري *درختزاران برگ خاطره ريخته* قرارداده، تا خود ميزان و سهم خاطره گويي را در داستان هايش نشان دهد. او دوباره در اين داستان حضور خود را نشان مي دهد و باز ايفاگر نقش راوي مي‌شود.

خلاصة داستان: راوي اين بار، از روزگار پس از جدايي و متاركة همسرش پرده بر مي‌دارد. آن روزها او با مادرش در آپارتماني نُقلي زندگي مي‌كردند و به قول خودش «من و پسرم، هر كي با مادر خودش زندگي مي‌كرد» (طياري ،104:1379) مادرِ راوي تازه از مريض‌خانه برگشته، انسيه همساية قديمي آنها، يك روز به همراه عروسش به ملاقات مادر راوي مي‌آيد. پس از گفتگوها و آگاه شدن از متاركة راوي و همسرش، فيلش ياد هندوستان مي‌كند، اما دست تقدير به گونه‌اي ديگر رقم خورده است. زيرا «بيچاره انسيه به فكرش نمي‌رسيد اين داستان تمام نشده مي‌افتد مي‌ميرد. همان‌جور كه مادرم افتاد و مرد، وقتي اين داستان هنوز شروع نشده بود.» (همان،106:1379)

داستان، فاقد طرحي منسجم است و اساس آن بر خاطره‌گويي استوار شده است. هيچ حادثه‌اي در داستان ديده نمي‌شود تا به عنوان چارچوب و طرح اولية داستان‌نويسي به حساب آيد و اگر از نظر نويسنده خاطره‌اي به يادماندني است و درخورِ نوشتن، اما از ديدگاه منتقد و مخاطب، نمي‌توان آن را به عنوان داستان محسوب كرد. شخصيّت پردازي نويسنده در حقيقت، كپي برداري از روي اصل است، زيرا او آدم‌هاي واقعي دنياي خود را بدون كوچكترين تغيير و تحوّلي در داستان خود مي آورد.

3-5-13) باد با ما نيست

باد با ما نيست گزارشي است مستند از سفر راوي به شهر رودبار و بيشتر به گزارشي كوتاه شبيه است. علاوه بر راوي، شخصيّت دوّمي در داستان حضور دارد كه ناشناخته و نامعلوم است. راوي هيچ علاقه‌اي به معرفي كردن همسفر و همراهش ندارد، تنها نشانه هايي كه از لابه لاي

sharifyar.com

گفتگوها بيرون مي‌آيد، حكايت از اين دارد كه او يك مبارز سياسي بوده و دردي كه امروز او را مي‌آزارد، يادگاري از آن دوران است.

هيچ وضوح و صراحتي در ميان گفتگوها ديده نمي‌شود، ضمن اينكه گويندة آن ها نيز نامعلوم و مبهم است. همة اين عوامل، به علاوة بي توجهي به عناصر داستاني، فقدان پيرنگ داستاني و بازي با كلمات و آرايشِ متن، نثري ملال آور را به وجود آورده است.

14-5-3) *كلت*

داستان *كلت* فضايي كاملاً متفاوت با ديگر داستان هاي طيّاري دارد و اين بار نويسنده، موضوعي نسبتاً سياسي را دستمايهٔ خود ساخته است. زمانِ داستان اوايل انقلاب و اوضاع متشنّج آن سال ها، بي‌اعتمادي و مبارزات آن دوران را بازتاب مي‌دهد.

خلاصهٔ داستان: روايت داستان با توصيف راوي از فضاي درون گاراژ، بازرسي اثاثيه‌ها، آدم‌ها، ضبط اسلحه و دستگيري شروع مي‌شود تا حركت اتوبوس و گذشتن از فضاي شهر و رسيدن به جادهٔ بيرون شهر. بعد از آن، راوي از دستگيريِ دو عامل كُرد در گاراژ و تحت تأثير قرار گرفتن مسافران و اضطراب حاكم بر آنها صحبت مي‌كند. نا شناس نـ شسته در كنار راوي، يك مبارز سياسي است كه تازه از زندان آزاد شده. معمّاي اصلي داستان كيفي است كه همراه ناشناس است و از همان ابتداي سفر، كنجكاوي راوي را برانگيخته بود و سؤالات زيادي ذهن او را به خود مشغول كرده بود. سرِ صحبت را كه باز كردند، از هر دري كه سخن شروع مي‌شد به سياست و امثال آن ختم مي‌شد، تا اينكه سرانجامِ داستان، پايان بخشيدن به همة كنجكاويهاي راوي است، زيرا او شاهد بيرون آوردن كلت از داخل كيف است.

طيّاري در اين داستان موفق مي شود با ايجاد فضايي تازه و متفاوت با ديگر داستانهاي مجموعه، علاقه و كشش خواننده را به دنبال داشته باشد. توصيف فضاي داخل اتوبوس و همچنين سرنشينان آن از نقاط قوّت داستان است. شخصيّت‌هاي داستان، همه، سرنشينان اتوبوس هستند و هر كدام تيپ و طبقهٔ خاصي را نشان مي‌دهند، مثل دو زن با پوشش اسلامي، چند طلبه، يك نظامي و چند سرنشين با نشريات حزبي.

گفتگوهاي داستان، هر چند مشخّصاً بين راوي و ناشناس انجام شده، امّا ابهامي در آن وجود دارد كه از رواني و آساني نوشته و نثر مي كاهد. ولي با توجه به نقشِ مؤثر گفتگوها در پيشبرد ماجراي داستان و گستردگي زمينه و فضاي آن و ترسيم خطوط اصلي چهرهٔ شخصيت‌ها، عنصري

sharifyar.com

مطرح و اساسي محسوب مي شود. جملات كوتاه و زبان ساده و عاميانه در گفتگوها و پايان مطلوب داستان نيز، در ارزش گذاري آن مؤثر است.

15-5-3) *شيرواني در باد*

شيرواني در باد با مضموني خانوادگي از نظرگاه سوّم شخص روايت شده است. طيّاري علي رغم اين كه نقش راوي را در اين داستان ايفا نمي كند، امّا حضورش باز در داستان احساس مي‌شود، زيرا اين داستان نيز بخشي از دفتر خاطرات اوست كه ورق مي‌خورد.

خلاصة داستان: همه چيز در يك آپارتمان نُقلي و نوساز روي مي‌دهد. مرد و زن پس از تصميم به طلاق، دچار آشفتگي و اضطراب مي‌شوند. آن‌ها در درونشان احساس تنهايي مي‌كنند امّا خود را ظاهراً بي‌اعتنا و خونسرد نشان مي‌دهند. مرد به دنبال پاياني رمانتيك براي زندگي خود است، زن امّا، مسئلة بچّه ها را مهم تر مي‌داند و دختر و پسري كه حاصل زندگي چهارده سالة آنهاست، مهم‌ترين دغدغة ذهن او را تشكيل مي‌دهد. مرد مي‌رود و بچّه‌ها در كنار زن، با چشماني خيس و نگران نظاره گر رفتن پدر هستند.

طيّاري خاطره‌اي تلخ، از تجربة آزاردهندة زندگي‌اش را از جدايي همسرش به عنوان آخرين نوشته ها و داستانهايش در اين مجموعه جاي داده است. چرايي و علّت ماجرا، از زبان شخصيّت هاي داستان و درميان گفتگوهايشان شنيده مي شود. نويسنده به عنوان داناي كلّ و ناظر بر حوادث، گاه با توصيفاتي از شخصيّت ها و فضاي داستان و حال و هواي محيط به ميان صحبت‌ها مي‌آيد و فرصتي به خواننده مي‌دهد تا به تشريح خصوصيّات شخصيّتي آنها و حالات روحي‌شان بپردازد. او در توصيفات خود، با به كاربردن جملات بلندِ سرشار از تشبيه و استعاره، گاهي از نثر سادة داستاني خارج مي‌شود و ذهن خواننده را درگير يافتن رابطة اين تشبيهات و استعارات مي‌كند.

16-5-3) *پنگوئن ها*

آخرين داستان از اين مجموعه با عنوان *پنگوئن ها*، آمده كه به دليل شيوة خاصّ نوشتن آن و فقدان عناصر سازندة داستاني، گزارش‌گونه است و بي شباهت به مقالات گزارشي ستون‌هاي روزنامه‌ها نيست و با زباني

sharifyar.com

بي پرواء گزنده و طنزآميز از آمدنِ يك وزير، با هواپيماي شخصي و اختصاصي براي افتتاح يك نمايشگاه كاردستي سخن رانده است.

زبانِ تند و بي پرواي طياري، نشانة اعتراض او به وضعيّت و موقعيّت ماجراست. او اين زبان را در همه جاي اين متن به كار برده است. زباني با ويژگي‌هاي سبك كهن و پُر از آرايه هاي زباني و صنايع تشبيه و استعاره و كنايه، براي رساندن پيام خود به خواننده كه البته براي چنين متني سزاوار و درخور است، اما داستان نويسي زباني ديگر مي طلبد تا خواننده را درگير زبان نكند.

«و اما چگونه باشد مراتب باژگونه آويزي جناب شان از درخت مناصب، با احليل! جشن هاي دو هزار و پانصد و چه بود و كار نمايشگاه بازي، سكه! فضاي باغ محتشم با آن درخت‌هاي غان و نارون و عمارت كلاه فرنگي كه حالا چايخانة دولتي است و بوي گوشت و كباب. تا زير سرستون هاي تالار چوبي و بام سفالينة آن، معلق و نفس گير به زين و آذين! پرچم هاي سه گوش، چراغ‌هاي الوان و پارچه‌هايي كه چند سال بعد صرف تدفين تنديس‌هاي بهشتي شد به كار شعار، به در و ديوار! كوچه هاي درختي بدل به تونل كتاب! ادارات و سازمانها و شركتها و تجّار و ناشران و محصّلان و در يك كلام، ذينفعان در رقابت فشرده!» (طياري،168:1379)

علاوه بر توصيف مكان و فضای داستان، توصيف چند تن از شخصيّت‌ها چون: وزير، مدير كلّ و خانم پروانه نيز در گوشه و كنار داستان آمده است.

همان‌گونه كه در ابتدای بررسی مجموعة *آن سال برفی* ذكر شد و در بررسی تك تكِ داستانها آمد، بايد اين نكته را ذكر كرد كه داستان‌ها از نظر گستردگی حوادث و ترسيم و تجسّم صحنه ها و شخصيّت‌ها ضعيف است. در اكثر آنها خواننده، ناگهان وارد ماجرای اصلی داستان می شود بدون اين كه از رابطه شخصيّت‌ها و گذشته شان و آن‌چه بين آن‌ها رخ داده است، اطلاّعی داشته باشد. گفتگو، در برخی موارد گنگ و نامفهوم ادا می شود. جملاتِ توصيفی بلند و همراه با تشبيهات متعدّد، بازی با كلمات، نثر آهنگين و شعرگونه، از مختصّات اصلی زبانیِ اين داستان هاست. فقدان طرح و پيرنگ و غفلت از برخی عناصر داستان پردازی و زبان ورزيهای خاص طيّاری، از قابليّت‌های داستانی آنها كاسته و به همين دليل در ادامة پيام به خواننده و تأثيرگذاری بر مخاطب ضعيف عمل كرده است. اغلب داستان‌های طيّاری به مانند ساختمانی بدون پايه و ستون است و نويسنده بدون دقت در كاربرد مصالح زيربنايی و تنها با روی هم

گذاشتن آجرهای زبان و بیان زیبا، اقدام به بالابردن دیوارهای این ساختمان می‌کند، غافل از این که بدون ستون پیرنگ و کاربرد مصالح اساسی قصّه، ساختمان داستان، شکننده و از بین رفتنی است.

6-3) بخش ششم: *رمان سینما*

تنها داستان بلند محمود طیّاری، با عنوان *رمان سینما*، در سال 1383 منتشر شد. طیّاری در این اثر، اندکی متفاوت ظاهر می‌شود و با درآمیختن واقعیّت و خیال، ساختار و دورنمایه ای جدید ارائه می‌دهد. هر چند برای خوانندهٔ تمام آثار طیّاری، این رمان نیز، شاید ادامه دهندهٔ همان مضامین گذشته و فضا و محیط همیشگی است، امّا در نوع خود، رمانی نو به حساب می آید و با وجود استفاده از زاویهٔ دید اوّل شخص، تکرار شخصیّت ها و صحنه های گذشته و آرایش کلام و بسیاری از نقاط مشترک با آثار قبلی او، با شاخصه هایی چون چرخش مکانی، جابجایی های زمانی، درآمیختن واقعیّت و خیال، امکانات سینمایی و ... تفاوت خود را آشکار می‌کند.

خواننده در *رمان سینما* نیز متوجه می‌شود که با رمان زندگی‌نامه ای مواجه است. چند فصل اوّلِ کتاب به گذران ایام کودکی و نوجوانی راوی در همان مکان آشنای تمام داستان هایش اختصاص یافته است. در همین فصول آدم ها و اشخاص تکراری ذکر شده اند و تصاویری واقع‌بینانه از فقر و نیاز خانواده، قحطی، گرسنگی، مرگ و میر نوزادان خانواده بر اثر بی شیری و بسیاری از مضامین آشنای دیگر دیده می‌شود.

خلاصهٔ داستان: راوی، در حال نوشتن رمانش با نقبی به گذشته ها از اوّلین روز زندگی خود می‌گوید و اولین‌گریه ای که با زحمت از او در آمده. از پدر می‌گوید که از یک دست و پا فلج بود و با دیدن فرزند سالمش بسیار خوشحال شد. عمّه اش را به یاد می‌آورد که از نعمت بـّچه محروم بود و تلاش زیادی برای گرفتن او و سرپرستی او انجام داد امّا تقدیر چیز دیگری می‌خواست. از روزی می‌گوید که زنِ کولی فالگیر با دیدن دو پیچ موی سرش، با مادر از دوزنه بودن فرزندش می‌گوید. یک روز وقتی مادر(احترام سادات)، در حالی که او را در بغل داشت، از کوچه می‌گذشت، با مزاحمت دو سرباز روسی به خانه پناه برد. با لو رفتن ماجرا توسط صاحبخانه، پدر مقدّمات رفتن از این خانه را فراهم

sharifyar.com

می‌کند و آن‌ها دو اتاق در خانه‌ای پُر مستأجر اجاره می‌کنند. زمستان با برفی انبوه و خاطراتی تلخ همراه می‌شود. بعد از آب شدن برف‌ها، نوزادِ آخر آنها از بی شیری می‌میرد. راوی که حالا برادر کوچکتری نیز دارد، بزرگ می‌شود و پایش به کوچه باز. علی‌رغم شیطنت ها و کنج‌کاوی ها، ترسو و بزدل هست، برای همین مادرش او را به پیشنهاد یکی از همسایه ها با خرسی نمایشی در کوچه هم کاسه می کند، تا بنا بر اوهام و خیالات ترسش بریزد. بعد از گذراندن کودکی، راوی پا به سن بلوغ می‌گذارد و آشنایی او با لویی در همین ایام شکل می‌گیرد. لویی، پسر یک نعل بندِ عرق‌خور است و از زبل‌ترین و دختر بازترین بچّه های کوچه. اوّلین آشنایی‌های راوی با دنیای جسم که او را به تجربه های رویایی و رمانتیک متمایل می‌کند، توسط لویی صورت می گیرد. اوّلین معشوقة راوی، (مهسا) در همین زمان وارد زندگی‌اش می‌شود. مهسا، دختر همسایة راوی است که با مادرش زندگی می‌کند. راوی از او خاطرة روزی را به یاد می‌آورد که مادرِ مهسا در حال شستن او در پشت خانه بود و راوی بعد از دیدن او، گزنه ای بدست می‌زند، تا دیگر نگاهش نکند و تاول آن تا مدّت‌ها روی دستش می‌ماند. راوی، دوّمین بار مهسا را در خاطره های سالی برفی به یاد می‌آورد که بر روی پشت بام خانه، آدم برفی درست می‌کردند. راوی او را اوّلین بار در کافه‌اي، هنگامی که با خواهرش ماهرخ نشسته بود، دیده بود. مهسای دوم، به دنبال زندگی نابسامان و دعوا با شوهر و رها کردن 2 بچه‌اش در تهران به شمال می آید و در خاطرات راوی ماندگار می‌شود. راوی ماجراهای گوناگون و خاطرات در هم و برهمی از مهساها را در ذهنش مرور می‌کند. او این بار از ماجرای ماه عسلش و سفر به گرگان می‌گوید و از کبوتر سفیدی که برای مهسا خرید و در راه بازگشت، در قطار، کبوتر با نوک زدن روسری مهسا را سوراخ کرده بود و مهسا کبوتر را کشت و از آن ناهاری برای راوی درست کرد و پرهایش را زیر بتة گل، توی باغچة خانه شان دفن کرد. راوی در این میان، از زنی می‌گوید که همسر واقعی اوست، اما او در خیالات خود او را مهسا می نامد و با خاطرات مهسا های معشوقه اش او را می‌آمیزد. راوی از زنش جدا شده بود، زیرا زنش معشوقه اش نبود و بعدها وقتی از او جدا شد، فهمید که این همه سال او را تحمّل می‌کرده است. او از زنش می‌خواست که مثل‌معشوقه هایش باشد و در اوهام خود معشوقه هایش را با زنش مقایسه می‌کرد. این بی ثباتی، زنش و مهساها را آزرده می‌کرد. زن برای حفظ زندگی و بچه هایش تلاش

sharifyar.com

می‌کرد، اما مرد، فقط به دنبال جدایی‌ای رمانتیک بود. مرد همیشه از روزی که زن برای چیدن تمشک به جنگل زده بود، سخن می‌گفت و آن را دستاویزی برای طلاق ساخته بود امّا هم خودش و هم زنش می‌دانستند که این بهانه‌ای بیش نبود تا او با معشوقه‌های خیالی‌اش خوش باشد، امّا سرانجام پس از نشیب و فرازهایی که با زنش و سه مهسای خیالی طی کرد، راهی نداشت جز از بین بردن یکی از معشوقه‌ها و پاک کردن حافظه‌اش از معشوقه‌های خیالی‌اش که اکنون فهمیده هر کدام به سراغ تقدیر خود رفته‌اند و در پایان با کُشتن خیالی زنش که در لباسِ یکی از سه مهسا بود و گفتن اینکه: «کاش می‌دانستم که تو کدامینی؟» به رمانش پایان داد و نام «رمان سینما» بر آن نهاد.

به نظر می‌رسد طیّاری در این اثر آخر، کوشیده تا با درآمیختن حوادث گوناگون در همان فضاها و مکانهای گذشته، بدون در نظر گرفتن تداوم زمانی و با استفاده از چرخش و جابجاییِ زمان، این حوادث را در معرض دید خواننده قرار دهد. او دوباره حضور مستقیم خود را در این رمان نشان می‌دهد و روایتگر داستان زندگیش می‌شود. او حوادث گذشته‌های دور و نزدیک را در آنِ واحد در ذهن خود مرور می‌کند و در هر بخش از روایت خود، جزء تازه‌ای بر آن می‌افزاید تا هر یاد به یاد دیگر بپیوندد و هر بخش و روایت، روایت قبل را روشن‌تر کند.

نویسنده با شرح زندگی راوی که آرزوها و امیدهای از دست رفتهٔ خود را در پناه خاطرات و خیالات می‌جوید، در واقع می‌کوشد اضطراب‌ها و یکنواختی و اندوه فراگرفته در سراسر وجود راوی را، که مردی شکست خورده و امیدباخته است، به تصویر بکشد. راوی همان طور که زندانی گذشتهٔ خویش هست، ترس از آینده و تنهایی و سرخوردگی، قسمتی دیگر از ذهن او را مشغول کرده است. اگر نگاهی به بُعد روان شناختی شخصیّت راوی بیندازیم، در می‌یابیم که تلاشهای او برای به تصویر کشیدن معشوقه‌های خیالی‌اش و درآمیختن آن‌ها با همسرش، در حقیقت مکانیسم دفاعی اوست در مقابل اضطراب‌ها و شکست‌های گذشته. او در مقابلِ یادهای گذشته و خاطرات عاطفی و احساسی منفی، سعی در سرکوب آنها دارد تا حدّاقل از اضطراب‌های برخاسته از آن بکاهد و نتیجه این می شود که با قرار گرفتن در موقعیّت تنش زا- قراردادن سه مهسا در کنار هم و در کنار همسرش - و حذف محرّک‌های ایجاد این تنش و اضطراب - کشتن مهسا در ذهن و خیال - به تعارض‌های پنهان درون خود پایان دهد و واکنشی مثبت در جهت رفع افسردگی در او ایجاد می‌شود.

در تمام گفتگوهای راوی با همسرش که در آن درآمیختگی با مهساهای گوناگون وجود دارد، بحران هویّتی و تنهایی و اضطراب ذهنی او مشهود است و در راه برون رفت از این بحران، معشوقه هایش را به رخ زنش می کشد و در کنار معشوقه ها، سخن از زنش می‌گوید:

«مهسا گفت: حالا نوبت منه که دیوونه ام کنی. تا زنت بود سایة معشوقه ات بالا سرش بود، حالا هم که نیست، سایة زنت بالای سرِ معشوقته. اما من بیچاره ات می‌کنم.» (طیاري، 195:1383)

این گونه است که باید به شخصیّت راوی از بُعد روان شناختی نگریست. «معشوقه های خیالی در تار عنکبوت ذهن او در هم می‌تنند و زن راوی که نام معشوقه ها را، راوی بر او نهاده و مهسا صدایش می‌کند، سرآخر در رویا به دست راوی از میان می‌رود، بیانگر تِمی نهفته در هزارتوی رمان است. یعنی در لایه های زیرین ژرف ساخت رمان، پی می بریم که راوی شخصیّتی ضّدزن (misogynist) دارد. علی‌رغم این که مادر راوی با خاطر نشان کردن دو پیچ فرِ موی فرق سر او، معتقد است فرزندش دوبار ازدواج می‌کند. با در هم تنیدگی رویای چهار زن در لابیرنت زندگی و ذهن راوی، ما در می‌یابیم که در واقع زن گریز است و این پارادوکس حضور 4 زن به موازات تنهایی گلادیاتورِوارِ راوی، ما را به مفهوم پاراگراف آغازین بخش یکم و سطرهای پایانی بخش سی و دوم، با طنین صدای زن راوی می رساند که میان دو شیر ترس و اندوه، راوی باید تاج تنهایی را برداشته و همچو خارسیم بر سر بگذارد.» (حسيني، www.tayari.ir)

داستان از دوران کودکی و نوجوانی راوی مایه می گیرد و در واقع بازگشتی است به سرچشمة ماجراهایی که او از سر گذرانده و زمینه ساز وضعیّت فعلیِ او بوده اند. تا با این کار، فضاهای شکل‌گیری فردیّت خود را بشناسد و نقشة تحوّل روحیِ خود را ترسیم کند. «طیّاری نویسنده ای بسیار باهوش است، زیرا هر چند می‌خواهد امکانات سینمایی را به کار گیرد امّا با انتخاب رو شی برای نو شتن خود که به قول خودش " سر شار ا ست از سوته دلی و تنهایی و نقبی که نویسنده به حکم تمرگیدة زمان پس از 50 سال زده " و نزدیک کردن آن به یادداشت و خاطره نویسی که به شدت در جریان 32 بخش رمان مشهود است، سینما و امکان بهره بردن از آن را مبّدل به امری ثانویّه می‌کند و نزدیک به استعاره «سینما به مثابه ادبیات/ به مثابه زمان» امّا او فراموش هم نکرده که مخاطبِ رمان خصوصاً ممکن است با زبانی که او برای نوشتن انتخاب کرده و حجم

sharifyar.com

آن همه ایهام و تشبیه و استعاره که در جریان آن وجود دارد، کم حوصله شود و این شگرد او را درک نکند.» (معمار، www.tayari.ir)

طیّاری که کاملاً دلبستهٔ یادهای گذشته است، بیشتر متمایل به داستان های زندگی نامه ای است و در این داستان ها، مضامین و درونمایه هایی تکراری و یکسان را بیان کرده است. در ابتدای ***رمان سینما*** نیز در چند بخش، راوی از دوران کودکی و نوجوانی خود سخن می گوید. با پایان کودکی، تغییر و تحوّل همراه با بلوغ و شکل‌گیری هویت های اولیّه، راوی به سمت زندگی تازه ای می رود. شخصیّت‌های جدیدی وارد داستان می‌شوند که شکل و شمایل داستان را دگرگون می‌کنند.

در بخش‌های ابتدایی کتاب، داستان پیرامون یک شخصیّت اصلی – (راوی)- و چند شخصیّت فرعی که خانوادهٔ راوی و همسایه‌های او هستند، شکل می‌گیرد که شخصیّت‌های تکراری داستان‌های طیّاری به شمار می‌روند، امّا در قسمت های بعد، داستان، حول شخصیّت های جدیدی چون لویی و مهساهای سه گانه و همسر راوی می‌چرخد. اشخاص و آدم های دیگری نیز در داستان حضور دارند که نقش برجسته ای ایفا نمی‌کنند و در حدّ گفتار و اعمالشان قیاس می‌شوند.

داریوش معمار در نقد خود بر *رمان سینما*، معتقد است که «لویی، زبان این اثر است، زبان مهسا، زبان راوی و حتّی تمام شخصیّت ها به نوعی، برای این که متوجه این موضوع شویم، می‌توان به نقش تعیین کنندهٔ وی در هدایت تمام حوادث و رخدادهایی که شرح داده، اشاره کنیم و این که لویی همه جا حضور دارد، یا به عنوان فاعل مستقیم یا به عنوان کسی که وقتي از در داخل می‌شود و همه را وقتی دارند آن قالی پر نقش و نگار را می‌بینند و از فرط هیجان صلوات می‌فرستند، به مزاح می‌گیرد تا فضا را عوض کرده و داستان را در مسیر دلخواه خود به پیش ببرد. دوّمین شخصیّتی که او نیز در این جریان مکمّل لوئی است، پدر مهتر اوست که هر چند خیلی کم به وی پرداخته شده، امّا هر جا که قرار است به یکی از مشخّصات مهمّ شخصیّتی در رمان اشاره شود، به نوعی پیش از همه و همه چیز پای پدر لوئی وسط می‌آید. امّا در عوض مهسا و راوی، مادر و پدر وی، همه و همه تنها نقشی از حوادثند. نقش هایی کُند، که ملموس بودنشان را از امکاناتی که نویسنده به کار گرفته و رفتار لوئی در قبال خود کسب می‌کنند.» (معمار، www.tayari.ir)

به نظر می‌رسد منتقد در دریافت شخصیّت لوئی کمی دچار اغراق شده است، زیرا هر چند لوئی از زمانی که در داستان حضور پیدا می‌کند در

ساخت شخصیّت راوی، نوع رفتار و نگرش او و شکل‌دهی هوّیت اولیّهٔ دوران نوجوانی و بلوغ راوی، نقشی پررنگ و تأثیرگذار دارد، امّا این نقش و تأثیرگذاری خاصِّ همان دوران بوده و در بخش هایی از داستان که راوی درگیر تخیّلات ذهنی و مهساهای خیالی و همسر واقعی‌اش است، ردّپایی از لویی یا اندیشه های تأثیرگذارش نمی بینیم و پدر مهترش که به عنوان شخصیّت مکمّل لوئی از او نام برده شده، هر چند ذهنیّتِ راوی نسبت به او و شغلش و مُردنش مثبت است امّا نمی‌توان او را پیش و بیش از همهٔ شخصیّت های مهمِّ داستان دانست. در بخش چهاردهم کتاب، وقتی زمان چند سالی جلوتر رفته و لوئی و راوی بعد از سال ها دوباره همدیگر را می بینند، لوئی، همان لوئی است با گرهٔ فُکُلش و «اخلاق آمریکایی های توی ویتنام»، اما راوی که حالا یک نویسنده است، به آدم دیگری تبدیل شده است – شواهد و نشانه های این مدعّا، گفتگوهای راوی و لوئی است:

«چند سالی میان ذائقهٔ کور لوئی و آرتاباس با پیشخوان جوجه و شیشلیک و وُدکاهای روسی اش در خط تماشا فاصله افتاد، ... زمان اگر چه شناور است، امّا شبی که در هتل پالاس حرفمان شد، ستاره بارانِ نگاه، در آسمان خاطره ها است. گارسُن با پیش‌بند و کمی عشوه از لوئی پرسید: خوشگله پسر دیگه چی می‌خوای؟ لوئی به من نگاه کرد و گفت: یه نیشگون دوست داری ازش بگیری؟ و به زنک چشمک زد ...، ما تهِ بطری را خالی کردیم و زدیم از آن جا بیرون. در راه چیزهای بیشتری با سیّد گفتم. توی پیاده روئی که جز یک جفت سِگ نر و مادّه، کسی در آن نبود و ادامه اش توی مِه گم شد، لوئی سیگاری کشید. من حرف می‌زدم، بیشتر از پدرش می‌گفتم و شأنِ آدم بی‌نشان، که می‌تواند نگینی بر انگشتر پسری مثل او باشد، چون تاجِ شاهی هم، در قبیلهٔ آدم خواران چیزی بیشتر از چند پر خروس نیست!» (طیّاري،1383:82-77)

توصیفات طیّاری در مورد موقعیّت‌ها و فضاهای گوناگون داستان، شخصیّت‌ها و خصائص روحی و درونی شان، بافت سنتی جامعه و شرایط نابسامان آن، بازتابی تصویری و تجسّمی است. «آن چه دررمان سینما فراتر از وظیفه های سنتّی نظام توصیفی، مانند نمایاندن ترسیمی موقعیّت ها و حالت ها و شکل ها – ایجاد کادری مهیا و مناسب برای صورت گرفتن کُنش داستانی – انتقال عینی عکس‌برداری شده با همهٔ جزییات ریز و درشت – و... به چشم می‌آید، عبور از مشخصه های جسمانی – روانی آدم ها و مکان‌ها و درک بالنسبهٔ حرکت توصیفی می‌باشد که این توفیقی است که شاید نخستین بار در سینما به منزلهٔ پدیده ای هنری با برخورداری

از امکانات زیبایی شناختی روایی – بصری خاص و بالقوّه‌ای که دارای تفاوت های ماهوی ادبـّیات هست و به وقوع پیوسته است.» (روانجو، www.tayari.ir)

طیّاری توصیفات خود را با جملاتی بلند و آمیخته به تشبیهات متعدّد و زبانی استعاری بیان می‌کند، زیرا «برای او و اثرش ماهـّیت توصیف ها و وجوب محض تصویرهای بیانی اصل نیست و نیز اهمیّتی ندارد اگر توصیف ها با کنش ها و حتّی موقعیّت‌های زمانی– مکانی موصوف خود هم خوانی نداشته باشد. آن چه مهم است، اعتبار ترکیبی توصیف‌ها و تصویرها در لحظه‌ای است که هم فی‌البداهه سر می‌رسد و هم دارای وجوه مخصوص به خود است.» (همان)

در واقع طیّاری نویسنده‌ای است که بیشتر در بند آرایش و آراستگی کلام است و واقعیّت های پیرامون خود را با زبانی زیبا و رنگارنگ به تصویر می‌کشد به ویژه در توصیفات او از صحنه ها و فضاها و موقعیّت های داستان، این زبان ورزیها و بازیهای زبانی بیشتر دیده می‌شود:

«لحظه های ناب، شکل های حلزونی و بار یادمان حسی می‌گیرند، پوستهٔ زمان را می‌شکنند و عطر تجربه را در فضای آن می‌پراکنند. بوی خیس باران در روز و صدای شکستن رعد در شب، جشن سپید پولک ریزان با رقص درختان آلوچه در باد، چیدمان آجریِ چهار دیوار خانه در رژهٔ سفال ها، نرده های چوبی، باران ریز پاییزی و چنار ستان پُرآ شیان کلاغ، سنگفرش کنارِ چاه، آیینه سنگی و جاسفیدآب صدفی مادر، با من از گونه های سفید و شرم سرخ او می‌گویند!» (طیاري ،55:1383)

اما این زبان ورزیها در لباس تعقید و دشواری ظاهر می‌شوند و خواننده درگیر فهم و دریافت رابطه های دشوار زبانی و نثر متکلّف داستان، از درونمایه غافل می‌ماند:

«مهسا بی انتظارِ پاسخ به طرف رختکن رفت. پاهایش مثل دو عقربهٔ ساعت، خلاف جهت زمان می‌رفت. بوی آهک، جایش را به بوی شناور عرق در اسکناس‌های مچاله داد. با آن می شد پای هر بوتهٔ تمشک، هزاران کبوتر چاهی را نشاند. در نگاه خیس شکسته‌ای، سقف ضریح شکافته شد و اسکناس های کله گنجشکی با دو بال چلچله، به سوی مزارع شمال پر کشیدند. آیا این اسکناس، نقشی در آفتاب‌گیری و چیدمانِ تمشکِ ترش و حالا در نشخوار یادمان تلخ و خاموش نداشت!» (همان،185:1383)

«طیّاری ناگزیر است کلمات، سکوت‌های بین کلمات، ترکیب‌های با توانِ حرکت های وصفی را مُدام بتراشد و صیقل بزند تا آن جا که می‌توان

sharifyar.com

لحظه ها و آن یادآوریهای او را بیشتر از آن که قابل شنیدن باشد، به وضوح دید... رویارویی ناهم زمان و شاید هم زمان راوی با سه چهرهٔ متمایز و شُبهه آلود مهسا و انعکاس همین توهّمِ درآمیخته با قُوای ادراکی ذهن هر یک از سه مهسا، به فهم زبان راوی می تواند الگوی نگره مندی باشد، برای تعمیم به کلیّت ساختار *رمان سینما* و دیگر این که حقیقت جوهرمندی که نطفهٔ سببساز هر اثر ادبی معتبری را شکل می دهد، این بار در *رمان سینما*، از چنان پراکندگی، انتشار و چندرویگیِ غیر قابل تشخیص برخوردار است که مخاطب در آخر ناگزیر است تنها به شک ها و تردیدها، این همانی‌ها و حدسیّات شناوری بسنده کند که او را به اثر پیوند می‌دهد و چنین می‌انگارد که خود نیز بخشی از بازیهای درون متن بوده و هست.» (روانجو، www.tayari.ir)

3-7) جمع بندي

در این فصل، مجموعه هاي داستاني و تنها رمان منتشر شدهٔ طیّاري مورد بررسي قرار گرفت. در این بررسي‌ها، سعي شد ضمن بیان خلاصه اي از داستان‌ها، به نوع شخصیّت پردازي نویسنده و گفتگوهاي میان شخصیّت ها و زبان داستانها نیز اشاره شود. پنج مجموعه داستان *خانهٔ فلزي*، *طرح ها و کلاغ ها*، *کاکا*، *صداي شیر* و *آن سال برفي* بعلاوهٔ *رمان سینما*، آثاري بودند که در این فصل مورد بررسي قرار گرفتند. آن چه در تلخیص و بررسي این داستان ها بیشتر به چشم مي آید، ویژگي هاي مشترك و یکساني است که در اکثر این داستانها، به ویژه داستانهاي مجموعهٔ آن سال برفي وجود دارد و همین خصوصیّات با اندکي تغییرات، در رمان او نیز دیده مي‌شود، امّا ساختار نو و رازوارگي آن، این اثر را در میان دیگر آثار نویسنده برجسته تر کرده است.

sharifyar.com

فصل چهارم

نقد جامعه شناختی داستان های طیاری

sarifyar.com

4-1) مروري برنظريات مهم در نقد جامعه شناختي ادبيّات

پيش از ورود به نقد داستان ها، مطالبي را كه در فصل دوّم، درباب جامعه شناسي ادبيّات و رمان، به صورت تفصيلي بيان شد، به صورت خلاصه ذكر مي‌كنيم، تا بر اساس نظريات و عقايد ارائه شده توسط صاحب نظران اين عرصه، به نقد و تحليل داستان‌هاي نويسنده بپردازيم .

پيشتر گفتيم كه داستان و رمان، به عنوان آينة اجتماع، بازتاب دهندة واقعيّت‌هاي اجتماعي عصر خود هستند و اين يعني، تعامل ميان جامعه و اين نوع ادبي همواره وجود داشته است و در همين رابطه، رويكرد انتقادي رمان به عنوان مهمترين مشخصة آن در نقد جامعه شناختي حائز اهميّت فراوان است.

در تحليل جامعه‌شناسي ادبيّات، ارتباط ميان اثر ادبي و زمينه هاي اجتماعي آن، اصلي مهم و اساسي محسوب مي‌شود و اكثر صاحب نظران اين عرصه، به دنبال شناخت مناسبات ميان اثر و جامعه، به طرح نظريه هاي خود پرداختند. در اين جا، آن چه را در فصل دوّم، در باب دانشمندان اين علم و عقايدشان در باب جامعه شناسي ادبيّات و رمان ذكر شد، اختصاراً مي‌آوريم، تا در بررسي و تحليل داستان ها، اين نكات را مورد توجه قرار دهيم.

با توجه به بيان طليعه هاي علم جامعه شناسي ادبيّات و ذكر نام آغازگران آن در فصل نظريه ها، در اين جا از ذكر مجدّد آن‌ها خودداري مي‌كنيم و تنها به نظريات مهمّ دو انديشمند بزرگ و برجستة جامعه شناسي رمان كه در نقد اين داستان ها كاربرد دارند، مي‌پردازيم:

لوكاچ، نخستين و برجسته‌ترين منتقد ماركسيسم به شمار مي‌رود و بر همين اساس، مطابق عقيدة ماركسيست ها كه معتقدند ميان اثر ادبي و واقعيّت اجتماعي، رابطه اي مستقيم وجود دارد، رئاليسم را بزرگترين مكتب ادبي مي‌داند و آثار رئاليستي را كه بيانگر صريح واقعيّت اجتماعي است، براي رسيدن به اهداف ماركسيستي يعني همان مبارزة طبقاتي برتر مي‌شمارد. زيرا اين آثار، نه تنها حقايق كلّي و ساختاري جامعه كه شامل تضادّ طبقاتي و استثمار و استعمار مي‌شود را بيان مي‌كند، به دليل وجه انتقادي كه دارد، خود به خود سبب روشنگريِ طبقة كارگر و قشر فرودست جامعه نيز مي‌شود.

در همين ارتباط، نظرية بازتاب واقعيّت كه مطرح ترين نظريه در ميان منتقدان ماركسيستي و بيش از همه لوكاچ است را بيان كرديم. در

sharifyar.com

این نظریه، لوکاچ به جای جزئی‌نگری های پیشین که به بازتاب یک به یک واقعیّات می‌پردازد، کلّ‌نگرانه به بیان کلّیت واقعیّات اجتماعی موجود در اثر می‌پردازد. از دیدگاه لوکاچ، «شخصیّت نمونه وار است» به عبارت دیگر، شخصیّت در یک گروه و طبقهٔ اجتماعی شناخته می‌شود و وقتی گفته می‌شود فرد، منظور همان تیپ یا طبقه است. علاوه بر این مسائل، نکات عمده ای که می‌توان در عقاید و نظریات لوکاچ برشمرد، استفاده از مفاهیمی چون تامیّت، شیءوارگی و جهان بینی است. منظور او از تامیّت، همان ساختار کلّی زندگی است که جنبه های پنهان را نیز در بر می‌گیرد. بعلاوه از دیدگاه وی، در جامعهٔ سرمایه‌داری، به دلیل اهمیّت پول و کالا، روابط مادّی جای روابط انسانی را گرفته است، از همین رو، فرد در رمان به دنبال ارزش‌های راستین که همان ارزش‌های کیفی است، به شیوه‌ای تباه به جستجو می‌پردازد. این نوع تعریف از رمان و رابطهٔ فرد یا قهرمان، در نظریات گلدمن نیز مطرح شد.

لوسین گلدمن، شاگرد برجستهٔ مکتب لوکاچ، با پیروی از عقاید او به عنوان بزرگ ترین منتقد جامعه شناسی رمان، پا به میدان گذاشت. او نیز به مانند لوکاچ، قهرمان رمان را فردی پروبلماتیک (مسئله دار) که درجستجوی ارزشهای راستین در جامعه ای تباه است، می‌داند. به زعم او جامعهٔ تباه، همان جامعهٔ سرمایه‌داری است که مفهوم شیءوارگي در آن مصداق مي یابد. در يك چنين جامعه‌اي است كه ارزش‌هاي راستين مثل عدالت و آزادي جاي خود را به ارزشهای مادّی و کمّی داده‌اند.

از نظر گلدمن، آفرینندهٔ اثر ادبی نه یک فرد، که یک گروه اجتماعی است و در همین مورد، مفهوم «جهان نگری» را مطرح می‌کند. جهان‌نگری از دیدگاه او، طرز نگرش یک گروه اجتماعی در دوره ای خاص است و آن را مساویِ آگاهی جمعی بیان می‌کند. او معتقد است که تنها آگاهی فردی منجر به خلاقیّت هنری نمی‌شود، بلکه این گروه ها و طبقات اجتماعی هستند که می‌توانند به آفرینش هنری دست زنند. با این نگرش، گلدمن در تحلیل آثار ادبی، روشی به کار گرفت که از آن به «ساختگرایی تکوینی» نام برد و در حقیقت، همان بیان جهان بيني در آفرينش اثر ادبي است. هدف گلدمن از روش ساختگرايي، يافتن پيوند ميان اثر ادبی و جهان بينیِ خاص نويسنده يا طبقهٔ اجتماعی اوست و در واقع بايد گفت ساختگرايی تكوينی گلدمن، تعريفی كامل‌تر از نظرية بازتاب واقعيّت لوكاچ است.

او معتقد است میان ساختار اثر و ساختار جامعه، پیوندها و شباهت هایی وجود دارد و رمان از واقعیّت‌های اجتماعی جامعهٔ خود پرده بر می دارد. گلدمن نیز به مانند لوکاچ، فرد را در ساختار جامعه تعریف می

sharifyar.com

کند و او را متعلق به تیپ یا گروه خاصی از اجتماع می‌داند که بیان کنندهٔ خصوصیّات گروهی خاص است.

از نظر او رمان، محصول جامعهٔ بورژوایی و تحوّلات آن است، از این رو بازتاب‌دهندهٔ آگاهی‌های طبقات دوگانه نیز است. به این ترتیب، با مروری بر نظریات صاحب‌نظران جامعه شناسی ادبیّات در نقد و تحلیل یک اثر ادبی، با در نظر گرفتن این نکات مهمّ و اساسی، به نقد و بررسی آثار داستانی محمود طیّاری می‌پردازیم و از آن جا که طیّاری یک نویسندهٔ واقع‌گراست و در داستان‌های او از واقعیّت های روزمرّهٔ زندگی اجتماعی روایت می شود، در نقد و بررسی آنها بیشتر از نظریات لوکاچ و گلدمن و به خصوص نظریهٔ بازتاب واقعیّت بهره می‌گیریم. ضمن اینکه همهٔ داستان‌ها قابلیّت تحلیل جامعه شناختی ندارند، بنابراین به نقد آن دسته از داستان هایی می‌پردازیم، که از این قابلیّت برخوردار هستند.

4-1-1) بخش اوّل: نقد مجموعهٔ *خانه فلزی*

sharifyar.com

مجموعة داستانی *خانهٔ فلزی* به عنوان اوّلین اثر داستانی طیّاری، در سال 1341 انتشار یافت. با نگاهی به کلّ مجموعه و با در نظر گرفتن این مسئله که در تحلیل جامعه شناختی اثر، بررسی اوضاع و احوال و شرایط نگارش و زمینه های اجتماعی و فرهنگی آن، به لحاظ درک بهتر ارزشهای عامّ جامعه و ساختارهای زیبا شناسی حائز اهمیّت است، لذا با اشاره به تاریخ نگارش و بررسی موقعیّت نویسنده و جایگاه او در ساختار جامعه، به تفسیر و بررسی خواهیم پرداخت.

با نگاهی اجمالی به مضامین به کار رفته در دفتر اوّل، آنچه بیشتر به چشم می‌خورد، فرآیندها و نوسانات عاطفی و احساسی، هیجانات و اشتغالات ذهنی دوران نوجوانی و مضامینی این چنینی است. تاریخ خورده شده به پای این داستانها، سال 1338را نشان می‌دهد. سالهایی که به قول طیّاری «با سری تراشیده و موی کوتاه در مکتب کودتا بوده». سالهای جوانی و احساسات درحدّ دلتنگی و نوساناتی عاطفی در فضای خانه و بازار و فامیل و نظام. (ر.ک.رضا،38:1347)

طیّاری از نسلِ جوانانِ جامعهٔ سالهای کودتاست. او داستان‌های این دفتر را در ایام جوانی خود به نگارش در آورده، به همین سبب، عادّی و طبیعی است اگر نوشته های او، رنگ رمانتیک و عاطفی به خود می گیرد. ضمن اینکه ادبیّات این دوره با «پوچ گرایی رمانتیک» همراه است. آدم های داستان‌های او، جوانانی هستند که یا در عشق شکست خورده‌اند و در مناسبات عاطفی، به یأس و بدبینی رسیده‌اند و یا طعم تلخ فقر و محرومیّت‌های زندگی، چاشنی زندگی‌شان شده است.

و امّا در دفتر دوّم، طیّاری به سمت آشفته‌فکری، پوچ گرایي و اندکی زشت‌نگاری کشانده می‌شود و از سطحي نگری دفتر اوّل، به درون گرایی در دفتر دوم می‌رسد. مضامین این داستان ها، انتقاد اجتماعی نویسنده از اوضاع واحوال اجتماع است. ترسیم زوایای پنهان درد و رنج مردم و دلهره های ذهنی و ابتذال شخصیّت‌ها در این داستان‌ها، تأثیر پوچی حاکم بر دوران است. آدم‌های این داستان‌ها، چون از جامعه و فضای حاکم بر آن بریده‌اند، به زندگی درون روی می‌آورند و برای گریز از آن به افیون و الکل پناه می‌برند.

نویسنده در این داستان ها، با دیدی انتقادی به جامعه، نقش اجتماع را در شکل‌دهی افراد و مشخص‌کردن جایگاه‌شان نشان می‌دهد و معتقد است نقش و پایگاه اجتماعیِ افراد از ساختار اجتماع و محیط‌شان

نشأت می‌گیرد و این جامعه است که با فضاسازی‌های خود، افراد را در اقشار و طبقات مختلف و پایگاه های اجتماعی گوناگون می‌نشاند.

او همه جا از داستانهای این دفتر با عناوین «ورطه» و «سراب»، «یک جور شهرزدگی و کثافت، ورق و عرق، حبّ و تب» (رضا،45:1347) نام می برد و نشان می‌دهد که در فضایی که تیرگی و تعفّن و مرگ، بر همه جا سایه افکنده، قصد آگاه کردن مردمانی را دارد که در این «ورطه» غرق اند، بی آنکه بدانند و به واقعیّت‌های دردناک زندگی خو گرفته اند، بی آنکه درصدد رهایی از آن باشند. با توجه به این که داستانهای این مجموعه مربوط به سالهای پس از کودتا در کشور است، بر همین اساس، ویژگی‌های ذکر شده، ریشه دردوران سیاه پس از کودتا دارد. سرخوردگی، بدبینی، نومیدی و درون گرایی و فضایی تیره بر اغلب داستان‌ها چیره گشته است.

آغازی خوش و پایانی تلخ، ویژگی داستان‌هاي دفتر اوّل است که با تغییری اساسی در دفتر دوّم، نویسنده، نگاه منفی و نومیدانه‌اش را از همان ابتدا بر فضای کلّی داستان ها حاکم می‌کند و خواننده با خواندن چند سطر اوّلِ هر داستان متوجه فضای کلّیِ داستان می‌شود.

نویسنده در این مجموعه، نهاد خانواده را نهادی سست و لرزان تصویر کرده، روابط محبّت آمیز و عواطف خانوادگی را از بین رفته مي بیند، آدم ها در نقش‌هاي اصلي خود ظاهر نمي‌شوند، پدر و مادر وظایف خود را فراموش کرده اند، فرزند هیچ بویي از محبّت نبرده، انسان ها حالت تعادلی ندارند و خو شی های زودگذر را بر همهٔ ارزش ها ترجیح می دهند، بدی و خوبی را یکسان می‌بینند و بهشت و جهنمی نمی‌شناسند.

و نکتهٔ آخر اینکه، طیّاری با نام هایي که براي داستان هایش برگزیده مثل: «تهوع»، «سقوط»، «چپاول»، «شبانه» و «شاخه های کور»، فضای کلی داستان ها را برای خواننده مجسّم می‌کند.

4-1-1-1) نقد داستان *چل منبر*

داستان *چل منبر* تحلیلی از اجتماعی است پُر از اعتقادات کهنه و خرافات، روایتی است از جوانی متولی که غربت، محرومیّت های اجتماعی، فقر و حقارت‌های روحی از او انسانی سرخورده و مقهور سرنوشت ساخته است. از همین رو، رفته رفته عقده های روحی در درونش شکل گرفته و او را به سمت و سوی افکار شیطانی و وسوسه های گذرنده سوق داده است. اینها حقایقی است که جامعه به فرد تحمیل کرده است، ساختارهای اجتماعی و اقتصادی جامعه به گونه ای است که انسانی غربت زده و فقر

کشیده را در خود نمی پذیرد، مردم از این تیپ آدم ها روی گردانند، هم از این روی است که فرد راهِ نجات خود را در این می‌بینند که خلافِ عُرف جامعه پیش رود، زیرا از راه درست هیچ گاه به مقصود نخواهد رسید:

«بلند می‌گفت: چرا شاخ شدید؟ چل تا منبر توي این شهره، برید یه گو شة دیگه ...بذارید یه خورده ثواب بریم آخه. و نگاهش را توی چ شم خو شگل ها شان می ریخت و توی دلش ا ضافه می کرد: قربون همه تون برم. مامانیای خوشگل! آخه شما دیگه چرا؟ تا دیروز که محلّم نمی کردید. صداتون می زدم، جوابمو نمی دادید. دنبالتون میومدم، ازم فرارمی کردید. بهتون می خندیدم، بِم اخم می کردید، حالا که می خوام یه خورده کار کنم، صنار پول درآرم، فردامو تأمین کنم. اومدید برام شاخ شدید، شمع هارو می دزدید! فوت شون می‌کنید.» (طیاري،11:1341)

نویسنده در این جا، فرد را با محرومیّت ها و عقده هاي شکل گرفته در اجتماع نشان مي‌دهد و از او به عنوان تیپي از محرومان جامعه نام مي برد. نویسنده سعی می‌کند ساختارهای داستان را با ساختارهای جامعه هماهنگ بیافریند. به این ترتیب، در جامعة نیمه دیوانسالاری این زمان، این نوع قشربندی اجتماعی و فاصله های طبقاتی، امری کاملاً طبیعي و مشهود بوده است. او در این جا، زن ارباب محله را به عنوان تیپی از آدم هاي خرده بورژوا نام می‌برد که در سال گذ شته روز عید قربان، دو گوسفند کشته و شکمبه و روده هایش را به متولي بخشیده است که به عنوان تیپی از طبقة فرودست و محتاج جامعه تصویر شده است.

از سوی دیگر نویسنده، مقوله های فرهنگی و پیوند آن با مسائل اجتماعی و اقتصادی را نیز مطرح می‌کند. خرافات و باور های غلط و پوسیدة مردم و اعتقاداتِ کهنه شان، سبب ایجاد مکان هایی غیرمذهبی، شغل های کاذب، پدید آمدن شخصیّت های فرصت طلب و اشاعة فرهنگ نادرست گردیده و رشد و گسترش آن را در جامعه منجر می گردد. این باورها و اعتقادات کهنه، به ویژه در میان قشر زنان جامعه، به وفور دیده می شود:

«شعله ها توی صورتش سایه انداخته بودند و به او حالت یک امامزاده داده بودند و این حقه‌ئی بود که خودش زده بود: شمع ها را طوری روی منبر چیده بود که هر چه نور بود، پخش می شد توی صورت او و زن های اُمُل و مؤمن را به سویش می‌کشاند.» (همان،10:1341)

این اعتقادات کهنه همان مقولات فرهنگي است که در ساختار جامعه وجود دارد و بنابر گفتة گلدمن مصادیق آن را در اثر ادبي که با ساختارهاي جامعه پیوند بر قرار کرده، مي‌توان دید.

نکتة دیگر اینکه، دگرگونی ارز شهای حقیقی جامعه برا ساس دگرگونی های اجتماعی و اقتصادی شکل می‌گیرد و منجر به دگرگونی رفتار و ساخت های فکری و ذهنی شخصّیت و حتّی جهان بینیِ نویسنده می‌گردد. به عبارت دیگر، واقعیّتِ بیرونی جامعه، بر ساختارهای ذهنی فرد تأثیرگذار است. نویسنده نیز با توجه به اینکه خود از بطن اجتماع برخاسته، موادّ خام داستان های خود را نیز از اجتماع می گیرد و از فضای اجتماعی زمان می‌گوید.

4-1-1-2) نقد داستان *شمع های مومی*

در داستان *شمع های مومی* یک مدرسة دخترانه به تصویر کشیده مي شود. این داستان، روایت دختری را بیان می‌کند که از درس و مدرسه محروم می شود زیرا از نگاه پدر، مدرسه باید مثل کلیسا پاک باشد، حال که نیست، باید کُنج خانه نشست تا دامنت آلوده نشود. نویسنده در این جا، نگاهی انتقادی هم به اجتماعش، هم به عقاید شکل گرفته در آن دارد.

مریم، تیپ دختر نوجوانی است که نه برحسب شرایط اقتصادی، که براساس شرایط بدِ اجتماعی و فرهنگی، از تحصیل و مدرسه باز می ماند. با درک شرایط اجتماعی دوران پایانیِ دهة سی -1338- درمی یابیم که پیامدهای اجتماعی این دوران، که با دخالت بیگانگان درکشور، تأثیر فرهنگ غربی، نابودی مذهب، از بین رفتن اصالت ایرانی، نابرابری های اقتصادی و بی‌عدالتی اجتماعی همراه است، مرگ ارز شهای عامّ جامعه را به دنبال خواهد داشت. در یک چنین جامعه ای که پیوند های اجتماعي، فرهنگي و اقتصادي، چه بر یکدیگر و چه بر فرد و ارزش هاي وجودي او، تأثیرگذار است، مي‌توان گفت که این اجتماع و پیوند های اجتماعی آن است که برای فرد نوعی بازدارنده محسوب می‌شود.

این گونه است که پدر با همة روشنفکری اش از شرایط اجتماع می نالد که: «والله ...اون مدرسه ئی که من دیدم، مریم مسیح هم اگه توش می‌رفت، ناپاک در می‌اومد. خانوم فکرشو بکنین. کتابای بدبد عکسای ... . با زیرکی به دخترنگاه کرد: فکرشو بکنین، مدرسه مث کلیساس.» (همان، 24:1341)

sharifyar.com

اين‌ها مصاديقي از واقعيت هاي اجتماعي است كه در داستان بازتاب يافته است و به صورت واقع‌گرايي انتقادي كه مدّ نظر لوكاچ بوده مطرح شده است، زيرا به آشكار كردن تضادها و كشمكش هاي موجود در جامعه پرداخته است.

حقايق جامعه در مورد وضعيّت اجتماعی زنان و دختران، شرايط تحصيل، فرهنگ پدر سالارانه، غرب زدگی و ...، جبرهای اجتماعی و فرهنگی موجود در جامعه هستند كه فرديّت شخص را از او می‌گيرند. خواسته های فردی او در برابر آن چه اجتماع برايش رقم زده رنگ می‌بازد. اين گونه است كه می توان فرد را، نه به عنوان يک فرد، كه به عنوان يک تيپ از اجتماع نام برد زيرا طبق گفتة گلدمن، فرديّت شان دربرابر ساختارهای جامعه رنگ باخته است.

مريم، تيپ دخترانی است كه جامعه، پدر و ديگران سرنوشت او را رقم می‌زنند. پدر، «كارمند پايه 9 اداری ...، كه كت و شلوار سرمه اي گاواردين مي‌پوشد و عينك پنسي مي زند و كراوات سولكا مي‌بندد» (همان، 24:1341) تيپي از طبقة متوسط اجتماعي است كه با عقايد روشنفكرانه، حساسيّت پدرانه و رفتار پدرسالارانه، اصالتِ مرد ايراني را به نمايش مي‌گذارد. خانم مدير، تيپ مديران فرصت طلب و طمع ورزي است كه حرفها و نصيحت‌هايش به پدر مريم، نه از ديدگاه انساني و خيرخواهانه كه با استشمام بوي پول مطرح مي‌شود. تيپ‌هاي ديگري چون، ناظم مدرسه كه هميشه از زيرِ كار در مي‌رود و دبير هاي مفنگي و كارگران روزمزدي كه در حال تعمير مدرسه بودند، از جمله تيپ‌هاي اجتماعي مطرح شده در داستان است. نويسنده ضمن نشان دادن اين تيپ ها، فضاي يك مدرسة نمونه از ديدگاه مدير را، اين گونه توصيف مي كند:

«يك مدرسه بود و يك خودش، و چهارپنج دبير كه فرهنگ بهش داده بود، بعلاوة يك ناظم كه سال دوازده ماه بود، سيزده ماهش را يا خودش اسهال مي‌گرفت و مريض مي شد، يا بچه اش و يا شوهرش و حالا هم كه حالا بود، باز حقه را به او زده بود و از ديروز گذاشته بود، رفته بود و پيدايش نشده بود و بالأخره چهارپنج تا هم دبير مفنگي كه خودش بتورشان زده بود و ماهي يك چيز، يواشكي توي دستشان مي‌گذاشت و بقية درآمدش را چه خرج تبليغات مدرسه مي‌كرد و چه توي پاكت مي‌گذاشت و هر چند يك بار مي‌فرستاد فرنگ، براي هو شنگ خان، پسرخوانده اش و ديگر مادرآقا و دو فرّاش ديگر، كه تنها به اين عنوان كه سر سفرة پدرش

sharifyar.com

نشسته بودند و يك وقت نمكش را خورده بودند، به مفت نگاهشان داشته بود.» (همان، 25:1341و24)

اين گونه است كه اين حقايق اجتماعي همچون پديده اي ضدّ فرهنگ نمايان مي‌شود كه در بيان ارزيابي ارزشهاي عامّ جامعه و شناخت تحوّلات اجتماعي آن بكار مي‌رود.

4-1-1-3) نقد داستان *نياز*

نياز از زبان كودكي روايت مي‌شود كه به جاي نيازمندي به پدر و مادر، از آن ها گريزان و وحشت زده است. دايه اي كه كودك با او زندگي مي‌كند مادربزرگ اوست كه اينك براي تهية چند شيشه مشروب به دستور پدر و مادر، در هواي تاريك و طوفان زدة شبي زمستاني، به بيرون رفته است و كودك با همة وجود انتظارش را مي‌كشد.

آن چه در اين ميان، به عنوان مسئله اي اجتماعي مطرح است، نوع روابط انسانها، با توجه به پيوندهاي خوني ميانشان است. رابطة پدر و مادر با كودكِ خردسال و مادرِ پيرشان، در پيوند با ساختارها و پيوندهاي اجتماعي جامعه، اين شكل را به خود گرفته است. ساختارِ جامعة اين دوران، به بيان اين واقعيّت مي‌پردازد كه رفته رفته، افراد به سمت و سوي ارزش-هايي گام برمي‌دارند كه با ارزش‌هاي انساني فاصلة بسيار دارند. انسانيّت و محبّت، جاي خود را به ارزش‌هاي مادّي و غيرانساني داده است:

«بعد منو توخودش برد، من تو صورت مادر چنگ انداختم، مادر بازم بدگفت و سرآخر منو از همون جا، پرتم كرد طرف رختخوباي ننه موتي، به پهلو رو تفنگ افتادم. چشام سياه شده بود، صدام درنميومد.» (همان، 57:1341)

بدين ترتيب، دنياي پُر از ارزشهاي ضدّ انساني سر برآورده است كه انسان‌ها اين چنين در آن دست و پا مي‌زنند. زيرا از خود و ديگران بيگانه شده اند و به نظر مي‌رسد، از همين روست كه وحشت و هراسي هميشگي در خود حس مي‌كنند. اين نوع بازتاب حقايق، نه تنها از مسائل اجتماعي، فرهنگي دوران حكايت مي‌كند و تيپ ها و گروه هايي از افراد پوچ گرا و خودباخته را نشان مي دهد كه در آشنايي با فرهنگ غرب، به از خود بيگانگي و همرنگي با جماعت گرفتار شده اند، بلكه

sharifyar.com

تضادهاي اجتماعي و فرهنگي در روابط خانوادگي و انساني شان را نيز آشكار مي‌كند. همين نوع رابطه ها و پيوندها را، نويسنده در داستان بعدي اش نيز آورده است.

4-1-1-4) نقد داستان آدم زيادي

آن چه در اين داستان به صورت تحليل اجتماعي مطرح مي شود نيز چون داستان قبل، از فقدان روابط انساني در خانواده و گم شدن پيوندهاي خوني درميان انسان ها حكايت مي‌كند. چيزي كه در جامعة پدرسالارانة گذشته، از ارزش بالا و عميق برخوردار بود و اينك شكل ديگري به خود گرفته است. در اين دوره، نهاد خانواده، از شكل و ارزش سنتّيِ خود جدا گشته و به تقليد از زندگي غرب، به شكلي نوين درآمده است. انسان ها در روابط و پيوندهايشان، به خصوص در اجتماع و در رابطه با پيوندهاي اجتماعي، ارزش‌هاي ديگري را برتر مي پندارند كه ارزشي غيرانساني است. نويسنده آن چه را كه در داستان هايش به تصوير مي كشد، در حقيقت بازتاب همان وقايع و حقايق اجتماعي است كه در طول دوران مختلف شكل‌هاي متفاوت پيدا مي‌كند.

آن چه در اجتماع سالهاي دهة سي و چهل در ايران رخ داد، پيامدهاي بسياري در روند زندگي مردمان جامعه به همراه داشت. يكي از اين پيامدها كه برخاسته از روابط اجتماعي نادرست و شرايط اجتماعي و فرهنگي جامعه است، كانونهاي خانوادگي در هم ريخته و از هم پاشيده است كه از تأثير اخلاقيّات و روحيّاتِ طبقات تازه شكل‌گرفته در جامعه به وجود آمده است و هر گونه دگرگوني و تغيير در ساخت هاي گوناگون فردي و روحي را نيز در پي خواهد داشت. بنابراين انساني كه در درون جامعه زندگي مي كند، مسلّماً از آن تأثير مي پذيرد. اين مسئله نه تنها پيوند فرد را با جامعه نمايان مي‌كند كه پيوند جامعه با اثر ادبي را نيز نشان مي دهد. همچنين با توجه به اهميتي كه جامعه شناسان ماركسيستي براي فرد و گروه اجتماعي آن قائل هستند، جايگاه فرد و شخصيت را نيز در داستان پديدار مي‌كند زيرا از آن جا كه فرد در جامعه جايگاه والايي دارد در رمان نيز نقشي مهم ايفا مي‌كند.

آن چه طيّاري در اين داستان انعكاس مي‌دهد، همين تأثيرات برخاسته از اجتماعِ ظلمت زدة دوران است. تنهايي، يأس و نوميدي، از خود بيگانگي و پوچي انسان ها، نتيجة تيرگيِ فضاي اجتماعي جامعه و خشونت حاكم بر آنهاست.

sharifyar.com

آدم زيادي تصويري از نابسامانيهاي ذهني جواني است كه بازتابي از بحران و هرج و مرج اجتماع را نشان مي‌دهد. او كه به دليل مصرف مشروب و كشيدن سيگار، از سوي خانواده شماتت و سرزنش مي شود، به درون گرايي و ستيز مي پردازد و اين تضادّ و ستيز، در خواب او جلوه گر مي‌شود و او در خواب، با صحنه هايي مواجه مي شود كه از تأثير اين آشفتگي هاي درون اجتماع و خانواده پديد آمده است. راوي تيپي از جوانان بيكار و ولنگار جامعة دهة سي است كه از بحران ها و آشفتگي هاي جامعه، تأثيرپذيرفته است. خانوادة راوي از اقشار پايين جامعه اند ازهمين رو، در جامعه اي اين چنين متحوّل شده، بيشترين آسيب به لحاظ اقتصادي، اجتماعي و فرهنگي به اين اقشار تحميل مي شود.

نويسنده در بيشتر داستان هاي اين مجموعه به همين ترتيب، تأثيرگذاري ساختار جامعه را بر ساخت ذهني فرد نشان مي‌دهد. در داستان بعد نيز – تصوير –، بحران هاي اخلاقي و اجتماعيِ فرد به نمايش گذاشته مي‌شود و اعتراف‌هاي دردناك مردي را بازگو مي‌كند كه براي خريدن مشروبات الكلي، مجبور شده با پدر و مادر درگير شود و او را زخمي كند. بدين ترتيب، تصويري از خشونت و بحران موجود در جامعه به نمايش گذاشته مي‌شود

4-1-1-5) نقد داستان *خانه فلزي*

در *خانة فلزي* يك اتوبوس درحال حركت نشان داده مي شود كه نمايش تازه اي از غربت و بيگانگي انسان را در جهاني تاريك و هرزه ارائه مي‌دهد. آدم هاي شماره‌دار و رديف بندي شدة داستان همگي انسان هاي اسير غرايز هستند. انسان هاي بي هويتّي كه در ابتذال و فساد غرق‌اند. نويسنده با تشبيه اتوبوس به خانة فلزي و انتخاب آدم‌هاي لذّتجو و هرزه درصدد است تصويري كلّي از دنياي پيرامون و فضاي تيرة اجتماع را به صورت غيرمستقيم بازتاب دهد. از اين رو، اين گونه انسان ها را با رده بندي هاي مختلف مثل «اون ته ئي يا» و يا «مرد بي شماره» كه نمونه اي از انسان‌هاي بي امتياز اجتماعشان هستند و يا شماره ها و رده هاي ديگر نشان مي‌دهد.

در اين داستان طياري ضمن نشان دادن خصيصة اجتماع دهة سي و چهل و تبلور يافتن پوچي و بي هويتي در جامعه، در فكر و جهان بيني انسان ها، به پيوند اثر و جامعه اشاره مي‌كند و تخيّل نويسنده را در پرورش داستان و شخصيت هاي آن بازگو مي‌كند. در اين جا نويسنده به سمت

sharifyar.com

توصیفات ناتورالیستي هم رو مي‌کند و در توصیف برخي صحنه‌ها از این توصیفات بهره مي‌برد. این امر هم از خصیصة جامعة آن دوران و هم انعکاس آن در ادبیات زمان است.

4-1-1-6) نقد داستان *تهوع*

داستان *تهوع* روایت دیگری از پوچی و بیهودگی انسان‌های عصر نویسنده است. آدم های داستان انسان های نامتعادلی هستند که از شکست و درد و رنج پنهانی خود، سخن می‌گویند و از سایة خود گریزانند و برآن تف می اندازند: «ف گفت: آخه این منو تحقیر می‌کنه، این همیشه رو زمین می افته. از دیوار مردم بالامی ره. مث گداها دنبالم می افته. این غرور منو شیکونده. ابهت تنهایی منو از بین برده. چرا باس مچ پای من همیشه تو زنجیر این باشه؟» (همان، 76:1341) اینان همان انسانِ خاص، در بربریّت آدم ها و برتریّت تنهایی هستند که نمونة کامل انسان سالهای خفقان و نومیدی هستند. (ر.ك.رضا، 40:1347)

از همان آغازِ داستان، بوی عرق و مستی از فضای داستان استشمام می شود و رنج و تنهایی آدم های داستان، سبب گشته که آن ها همه چیز را به خواری نگریسته و آن ها را پوچ انگارند. دنیا را بیغوله‌ای می دانند که تنها برایشان یک امتیاز داشته و آن هم سایه ای است که به مچ پایشان زنجیر شده است تا آن ها را از تنهایی در آورد، اما آن‌ها تنهایی را ترجیح می‌دهند همین طور شب را، تا شکست خوردن یکدیگر را نبینند. زیرا نمی‌خواهند هرگز جزوِ شکست خوردگان باشند.

نویسنده با نمایش شب و سکوت، عرق، بوی تعفّن و تهوّع، تبلوری از اختناق، سیاهی، پوچی و بدبینی اجتماع را ارائه می‌دهد. از این رو، خواننده با درک شرایط تاریخی و اجتماعی دوران نویسنده و آن چه در سالهای پس از کودتا بر جامعه و مردم گذشت، در می یابد که این پوچی و نومیدی و مرگ ارزشها، نتیجة ساختارهای اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی زمان بوده است. همانطور که میرعابدینی گفته: «در این دوره، با درهم شکستن همة کانونهای اجتماعی و فرهنگی، جامعه به صورت انبوهِ مردم تنها و ترسان در می‌آید. جوِّ بی‌اعتمادی و سوءِ ظن، بر روابط اجتماعی حاکم می‌شود و ترس و تعصّب بر تلخی زندگی می افزاید. خشونتِ هردم فزاینده، نتیجه ای جز رشد پریشان فکری، جنون و خودکشی شکست خوردگان حسّاس ندارد.» (میرعابدیني، 275:1386)

4-1-1-7) نقد داستان *سقوط*

sharifyar.com

راوی *سقوط* از گم شدن گربه اش (ملوس) بعد از آمدن زن مرده شوری به خانه شان هراسان است. در پی یافتن آن به مرده شورخانه ای کشیده می شود که در آن، زن و مردِ مرده شوری زندگی می‌کنند. او گربه اش را در همان مکان می‌بیند، در حالی که با پاهای لزج و خونی بر روی ملافه ای افتاده است. راوي بيرون از اين دنياي مرده شورها هست. اما پدر او، لذّت جويي و هرزگي‌اش از اين مرده شورها كم نيست. راوي در پي كشف حقيقت و يافتن گربه اش، با دنياي جديدي روبرو مي شود كه سرا سر تعفّن است. او با ديدن گربه اش كه براي او در حكم يك حيوان بي آزارِ خانگي است، در اين دنياي بيگانه در حالتي چنين غريزي و لزج و خوني، به درك و دريافت واقعيّت هاي پوچ و لذّت جويانه مي‌رسد.

«و آن گاه دري باز شد، و سايه اي در پهنة سكوتِ من جان گرفت. اين سايه، كثيف و متعفّن بود و روي همة يادبودهاي مادري و عواطف پدري و رؤياهاي ملوس من افتاده بود و اينك بيم سقوط و رنگ پس دادگي اش او را به شكار من واداشته بود.» (همان، 99:1341)

نویسنده در این داستان، با بهره گیری از توصیفات ناتورالیستی، به جنبه های حیوانی و غریزی آدم ها اشاره می‌کند. وي سعي نموده با اين توصيفات، نمايش جديدي از بيگانگي و پوچي انسان را در دنياي پُراز وحشت تنهايي و بيگانگي ارائه دهد، پس آن را با زباني سمبليك مطرح مي‌كند. دنیای مرده شورها، نمادی از واقعیّت اجتماعی جامعه است و مرده شورها نمادی از انسان هايي كه اسير غرايز هستند و بيرون از آن به چيزی نمی اندیشند. آدم هاي مرده شورخانه رفتار هاي غريزي يكساني دارند. آنها با گربه همان رفتاري را مي‌كنند كه از آن‌ها انتظار مي‌رود. اينجاست كه مي‌توان گفت جبر اجتماعي و فرهنگي و ساختارهاي جامعه سبب ايجاد اشتراكات و ايدئولوژي هاي مشابه و رفتارهاي يكسان گرديده است. زيرا ساختارهاي ذهني افراد در جامعه از ساختارهاي گوناگون جامعه تأثير مي‌پذيرد.

در کلّ خصلت ادبیات این دوره این گونه است که «ستایش از نیروهای غیرعقلانی و خشونت غریزی و جنسی، جای گرایش به جنبش و جامعه را گرفت و تأکید بر تجربه های بیمارگونه، جانشین واقع‌گرایی سیاست زدة دهة بیست شد. آرمان خواهی متروک شد و احساسات انسانی مورد انکار قرار گرفت. خواهش‌های نفسانی و نوعی لذّت‌جویی هرزه -نگارانه، به نشانة بدبینی به نیروی تغییردهندة انسان، به اغلب داستانهای این دوره، فضایی تاریک و بدبینانه بخشید.» (میرعابدینی، 276:1386)

طياري در اين داستان ها سعي مي‌كند به تصوير كردن همه جانبة وقايع بپردازد و در واقع آن را يك ضرورت اجتماعي براي حرفة خود مي پندارد و تلاش مي كند كه غربت، بي هويّتي، پوچي و هرزه نگاري انسان هاي عصرش را كه با تباهي معنويّت و انسانيّت همراه شده، نشان دهد. او دوباره در اين داستان با شيوة واقع‌گرايي انتقادي به ترسيم ارزش هاي موجود در جامعة رو به زوال پس از كودتا مي‌پردازد. شيوه اي كه لوكاچ آن را در بررسي آثار بالزاك مطرح كرده بود. از سوي ديگر طبق گفتة ايرانيان «كار نويسنده كاري استوار به خود و بيرون از ارزش هاي عام جامعه كه تعيين كنندة ساخت هاي ذهني افراد مي‌باشند نيست.» (ايرانيان، 40:1358)

4-1-2) بخش دوم: نقد مجموعة *طرح ها و كلاغ ها*

طرح ها و كلاغ ها، كه در سال 1344 منتشر گرديد، مشتمل بر طرح های رو ستايی بوده و تحليلی از تـ ضادّ طبقاتی در نظام ارباب و رعيتی را بيان می‌كند. كالبد و درونمايۀ اثر، زندگی روستايی، فقر و احتياج، رنج ديدگی و ستم كشی و زحمت كارگر و بهره و ستم ارباب است.

طرح ها و كلاغ ها، يک اثر موفّق در زمينۀ پژوهش های جامعه شنا سی رو ستايی ا ست. در اين جا، طيّاری از بـ سياری ازگو شه و زوايای زندگی رو ستاييان شمال كـشور، فرهنگ و بـاورهای رو ستايی، نحوۀ زندگی و كار و...، پرده برداشته است. نگاه او در اين كتاب، به سمت جنبه های خـ شن و سخت زندگی روستايی، فقدان ابزار كار و نبودن امكانات زندگی است.

هدف ديگر طيّاری در اين طرح های كوتاه و بلند، يک جور رهايی از ورطه و سرداب دفتر دوّم از مجموعۀ قبل – خانه فلزی – است. او خسته از « شهرزدگی» و نابـ سامانيهاي اجتماعی و منجلاب های زندگی شهری به روستا پناه می‌برد و درحقيقت روستا برای او، همان «كمال مطلوب» ا ست كه خفقان و آشفتگی فضای شهر را ندارد. (ر.ك.رضا، 45:1347)

«با سنجاقک‌ها می‌رفتم، سايه ام به علف ها بود و چشمم به آفتاب، كه روی درختها سرخی زده بود. برگها در باد ناآرام بودند و شاليزارها زير پای باد گسترده بود. دور، انبوه درختان بود، بارور و تناور ...، سخت پا برجا،...و پُر از منحنی چند مرغابی، در يک زمينۀ آبی و مترسكی خاموش و بی نگاه ... كلاغی بر پرچين، گوساله ای به درخت، شيهۀ يک اسب و صدای زنگوله ها .. .» (طياري، 44:1344و43)

sharifyar.com

طیّاری زمانی شروع به نوشتن *طرح ها و کلاغ ها* می‌کند که از یک سو، تازه پا به محیط روستا گذاشته و تفاوت محیط و زندگي شهري و روستايي را درك كرده است و از سوي ديگر، مسئلة اصلاحات ارضی، بحث روز جوامع روستایی در این سالها به شمار می‌رفته است. اگر طیّاری در جامعه ای که این چنین دچار بحران و نظام استبدادی و بی‌عدالتی اجتماعی و اقتصادی است، اعتراض‌هایش را از طریق نوشتن طرح های کوتاه و بلند ابراز می‌دارد، مسئلة تازه ای نیست و این، همان معناي حقيقی پیوندِ جامعه و اثر ادبی است و نویسنده ای که در متن تحوّل جامعه قرار دارد و از نزدیک با درد و رنج مردم آشنا است، با انعکاس این مضامین در آثار خود می‌کوشد، به واقعیّت‌های زندگی وجهه ای انتقادی ببخشد. طیّاری خود در این مورد می‌گوید: «ریشة خیلی از تأثّرات من، در سال‌هایی است که من ناگهان به فضاي روستا پرت شدم و انگار مثل کسي که تازه چشم باز کرده، چیزهایي پیش پاي خودم دیدم که تا به آن وقت ندیده بودم. دنیای زخم و مگس و تراخم! چشم‌های شکافته شده و شکم های آماس کرده. تا پیش از طرح ها، من هیچ نمایی از روستا نداشتم. پس مسائل شهری، اشتغالات ذهنی من بوده؛ ***طرح ها و کلاغ ها*** درواقع یک نوع واکنش است در برابر آنچه می‌دیدم ...و می‌خواستم مفرّی پید اکنم، تا این‌ها را بریزم و خودم را بتکانم.» (گلسرخي،28:1348و27)

این اثر در حقیقت، اعتراض و انتقادی است به نظام نابرابر اقتصادی، میان ارباب و رعیت و به سختی‌ها و مشکلاتی که ضرباهنگ زندگی روستایی را مخدوش می‌کند. نویسنده با زبانی ساده و بی پیرایه، ریتمی شاعرانه و ساختاری جدید که همان کوتاه‌نویسی است، شیوه ای موفّق در آشکار ساختن چهرة مشکلات، شرایط نامساعد کشاورزی، نارسائی و ضعف‌های اقتصادی در جوامع روستایی برگزیده است.

شخصیّت‌هایی که نویسنده در این اثر خلق می‌کند، روستاییان فقیر و محتاجی اند که در شرایط نابرابر جامعه، تحت شرایطی سخت کار می‌کنند، اما حاصل کارشان نصیب اربابان می‌شود. در حقیقت هر یک از آدم‌های تصویر شده در این طرح‌ها، نه شخصیّت، که الگو و تیپی از طبقة خود را نمایان می‌سازند.

«من یک بچّه دهاتی ام، توی یک خانة اربابی قرار داشتم، مال به جنگل می‌بردم، غاز می‌چرانیدم! علف اسب و آب و دانة مرغ ها هم با من بود! وقتی علف می‌بریدم، انگشت کوچکم را گم کردم ! آقا بزرگ زیر درخت توت بود، چوب مي‌شكست! با صدای گریه ام برگشت: چی شده؟

sharifyar.com

گفتم! انگشتم ...، گفت: پارچه ببند! گفتم: افتاد، گفت: ورش دار! گفتم: خون ...! گفت: بشاش روش، بند میاد! من یه بچّه دهاتیم، چند سالی ازم گذشته، نمی دانم چرا هر جا یک دسته علف می‌بینم، یاد انگشت کوچکم مي افتم!» (طیاري، 24:1344و23)

هر کدام از این شخصیّت‌ها، نمایندهٔ یک طبقهٔ ناتوان، تهیدست و بی پناه هستند، به سختی کار می‌کنند، امّا کمترین امکانات از آنِ آنهاست. ساختار جامعه، نظام اقتصادی نابرابر و استثمار اربابان، آنها را له کرده است. فقر و تهیدستی و نابرابری را به عنوان تقدیری گریز ناپذیر پذیرفته اند.

با نگاهی دقیق‌تر، آنچه در این جامعهٔ روستایی نشان داده می‌شود، به لحاظ شکل و ساختار متفاوت روستا با شهر، شیوهٔ زندگي روستایی، ساختار خانواده، فرهنگ ها و باورها، پیوندهای اجتماعی و اقتصادی، شیوهٔ تولید و کسب و کار، بارِ جامعه شناسانه ای به آن می‌دهد که حائز اهمیّت برای محقّق است. یکی از این مسائل، بررسی ساختار خانواده در جوامع روستایی است.

در جامعهٔ روستایی خانواده، نهادی مهمّ و اصلی به شمار می‌رود زیرا علاوه بر نقش اجتماعی و فرهنگی، نقش اقتصادی را نیز بر عهده دارد. به عبارت دیگر خانوادهٔ روستایی، خود یک سازمان تولید محسوب می شود. در جامعهٔ روستایی که ساختاری پدرسالارانه دارد، مهمترین رکن خانواده، پدر است که بار همهٔ مسئولیت ها به عهدهٔ اوست، با وجود این در این نوع خانواده، همهٔ اعضاء، وظایف و مسئولیّت هایی دارند و نقش زنان و فرزندان نقشی مکمّل و مؤثر است. در واقع، نوعی تقسیم کار در میان خانواده های روستایی وجود دارد و هر یک از آنها، نقشی در تولید و درآمد خانواده دارند. ساختار خانواده هاي روستائي در ایران، متأثر از شیوهٔ تولید در این خانواده هاست. در بعضي روستاها، نقش زنان در کارِ تولید اگر بیشتر نبا شد، کمتر نیست و به همین میزان، نقش زن در نظام خانواده نمودِ بیشتري مي یابد و از درجه و شدّت مردسالاري در این جوامع کاسته مي شود. مي بینیم که «در بین برنج کاران شمال، با میزان دخالت زن در تولید، آزادي او در خانواده هم افزایش مي‌یابد.» (خسروي، 106:1358)

«یه کوتولهٔ شهری با کیف گنده ای که تو دس شه، جلوی بلته خونمون وایساده، باباعلی رو می‌خواد! بابا علی دل تو سینه ش نیس! وقتی گالشِ کهنه شو پاش می‌کنه، نگاش به منه، یعنی: مادر، جاکو شو بزنه، دختر

علفشو ببره، پسره فاگونو پرده کنه و من، اون درخت آزاد پوسیده ای رو که کوتوله زیرشه با تبر بیندازم.» (طیاري،1344:17و16)

در این قطعهٔ کوتاه نویسنده نشان می‌دهد که پدر، مادر، دختر و پسرِ خانواده هر یک وظایفی بر عهده دارند.

یک خانوادهٔ روستایی نیاز فراوان دارد، امّا سرمایه و ابزار در اختیار ندارد. سرمایهٔ خانوادهٔ روستایی که کارش کشاورزی و شالیکاری است، مزرعه و آب و سایر امکاناتِ تولیدی است که همه از آنِ ارباب و کارفرماست و رنج و زحمتش از آنِ او. ابزار کارِ او چیزی نیست جز پاهایی که در گل ولای شالیزارهای برنج به تاول نشسته و دستانِ پر تلاشی که پینه بسته است.

خانوادهٔ روستایی نمایندهٔ یک طبقهٔ کاملاً زحمت کش، امّا بی بهره و بی پناه است. جامعه‌ای که اربابان، با استثمار و ستم و سود فراوان، فاصلهٔ بسیاری با رعیّت و کارگرانشان پیدا کرده اند. بدین ترتیب، طبقات دوگانهٔ ارباب و رعیّت یا حاکم و محکوم، رشد نابرابر اقتصادی و بی‌عدالتی اجتماعی را منجر گردیده است. در چنین جامعه ای، ارزش انسانی کم کم رنگ می‌بازد، زیرا مادیّات جای معنویّات را گرفته است و مقامِ هرکس با پول سنجیده می‌شود. اقشار پایین دست جایی در جامعه ندارند، فقدان امکانات آموزشی، بهداشتی و...، از اساسی ترین مشکلات آنان است.

«اینه زندگیت. سگی! گوشت می‌خوری، اما سالی دو سه شب تو پاییز! حموم می‌کنی اما تابستون به تابستون، تو رودخونه! بوی نمک دریا تو دماغته اما ماهی نمیدونی چیه! بچّه ت فعلگی می‌کنه، زنت فعلگی می کنه، باز هم همه‌تون لختین! گشنه ئین! یه چیکه نفت توخونه ت نیس. یام یه حبّه نبات، یام دو مثقال چایی! ناشتاییت برنج چمپای یخ زده س! ناهارت با خدا. شامتم، ای بود، می‌خوری نبود، کپهٔ مرگ می‌ذاری خب، صدای خونه تم که شنیدی: تق. یا امام رضا! نیاد پایین یه دفعه؟ بچّه هام!» (همان،1344:100و99)

بدین رو، در یك چنین جامعه ای که شیوهٔ زندگی به صورت سنتّی است، نوع زندگی روستایی، محیط اطراف، نوع خانه ها و بسیاری از مسائل، در شناخت ساخت روستا و یا یک خانوادهٔ روستایی، اهمیّت بالایی در جامعه شناختی جوامع روستایی دارد. تمام دارائیِ یک روستایی مزرعهٔ کوچکِ کنار خانه و حیوانات خانگی اش است. روستایی با جانورانِ خود در یک محیط کوچک، با هم زندگی می‌کنند. نزدیکی و در کنار هم قرار داشتن

خانه، مزرعه و طویله در تصویر کردن چینش و ساخت جامعهٔ روستایی نیز درخور توجّه است. خانوادهٔ روستایی، یک خانوادهٔ خودکفا است، اگر سرمایه و ابزار کافی در اختیار داشته باشد. مصرف زندگی آن ها، بسته به مقدار تولید و درآمد دارد. خانوادهٔ روستایی با این تکّه زمین، حیوانات و ابزارهای کار خود، یک سازمان واحد و خودکفا به شمار می رود. در قطعه ای که در زیر آورده می شود، همان چینش و ساخت خانواده روستائی، با توجه به محیط طبیعی و نحوهٔ تولید و مصرف دیده می‌شود:

«مالِ یه دهاتی به مال شه. به چوب و علف و نهالشه. به داس و تبر شه، به طنابشه. پای یه گاو و پشت یه دهاتی یه جا می‌شکنه. تو مزرعهٔ خونه ش، نزدیک توم بجاره، تو آفتاب زمین می‌کاره، به زحمت، به زحمت...، وقتی به گاو هی می‌کنه، مث ناخوشی می‌مونه که جگرزشو داره قی می‌کنه: یه گوشه، یه گوشه ...پاهاش برهنه س، بِجار پرِ آبه، گاوش دیگه نِمیره. حال جفتشون خرابه! نمیدونه چه کار کنه، گاو شو بزنه؟ اسب شو جو بار کنه، آدم بگیره بفرسته به بیجار! پشته ای به چند؟ وعده ای به ناهار؟ خودشم بمونه حیاطو چپر کنه. لی ها که بش می رسه بچینه تو آفتاب، وقتی خشک می شه، خونشو سرکنه که گالی پوشه، زن بچّه ش توشه. لی هاش پوسیده، بارون که بشه، چکه می‌کنه.» (همان، 1344:13-10)

طرح ها و کلاغ ها با توجه به ساختار محیط طبیعی و جغرافیاییِ خاصّ خود، هر چند بیانگر جامعهٔ روستایی شمال کشور است، اما مي‌تواند نماینده و نمونه‌اي از جوامع روستائي در كلّ كشور باشد. يك خانوادهٔ روستائي در همهٔ جوامع نهادی مهمّ و رکنی اصلی محسوب می‌شود. تقسیم کار و بر عهده داشتن مسئولیّت، در میان همهٔ اعضای این خانواده دیده می شود. خانوادهٔ روستایی با وجود سرمایهٔ اندک، در تکّه زمین خود یا ارباب خود، به کشت و کار مشغول است و با وجود کار زیاد، اما آن چه نصیب اوست، قحطی و گرسنگی و بیماری است.

خودکفایی و تولیدِ سنتّی، از ویژگی های خانوادهٔ روستایی است. در مقابل، زمین دار و ارباب روستا، با سرمایهٔ زیاد و بهرهٔ بالا مّا تلاش اندک، فاصله اش را روز به روز با رعیّت و کشاورز بیشتر می‌کنند. «کلاغها»یی که طیّاری از آنها یاد می‌کند همین طبقهٔ اربابان مفت خور و زورگو هستند که بر رعیّت جماعت حاکم اند. (ر.ك.ميرعابديني، 586:1386) این گونه، نویسنده به طبقات دوگانه و تبعیض و تضادّ میان این طبقات در نظام ارباب رعیتی اشاره می‌کند.

از سوی دیگر، همان طور که قبلاً نیز به آن اشاره شد، در این سالها – دهه40 – اصلاحات ارضی در جامعة روستایی مطرح بوده است. در باب تغییرات ساختاري روستاها، که بر اثر اصلاحات ارضي در جوامع روستايي رخ داده، باید به این نکتة مهم اشاره کرد که «اصلاحات ارضي، نه تنها ایستارها و ارزش‌هاي اجتماعي و فردي را سخت تغییر داده، بلکه ارزش‌هاي اعتقادي را هم در معرض دگرگوني قرار داده است» (خسروي،124:1358) زیرا در این هنگام، علاوه بر ورود صنعت به روستاها، سرازیر شدن افرادي از طبقة شهري مثل سپاهیانِ دانش، مأموران بهداشت و ترویج و ...، فرهنگ جدیدي نیز وارد روستاها گردید و روستا از حالت انزوا درآمد و دگرگوني در ارزش‌ها و ساخت‌هاي روستا از جملة این آثار است. (همان،124) در این جا نویسنده، یکي از همین شهري‌هاست که شاهد و نظاره‌گر مسائل و مشکلات روستاییان است و حاصل سفرهای خود را به عنوان مأمور بهداشت، به روستاهای مختلف به صورت گزارش و طرح ثبت می کند.

نکتة دیگر اینکه با وجود مسئلة اصلاحات ارضی، امّا هنوز اربابان و زمین داران بر روستاها نظارت دارند و آن چه طیّاری توصیف گر آن است، همین نظام ارباب و رعیتی و نابرابری اقتصادی و اجتماعی است.

تنها دو گونه تیپ دارا و ندار، کدخدا و رعیّت که در تقابل با یکدیگر قرار دارند، دیده می‌شود و طبقة متوسط جایی در طرح‌های او ندارند، زیرا نویسنده معتقد است که در یک جامعة روستایی با نظام نابرابر اقتصادی، دو قشر زمین دار (ارباب) و کشاورز (رعیت) شکل می گیرد و وقتی ستم و زور ارباب برای گرفتن بهرة بیشتر افزوني مي گیرد، فاصله‌اش با رعیّت و کشاورز بیشترمی‌شود و رعیّتِ ناتوان و بی پناه به خاطر احتیاجاتش مجبور می‌شود که به او وسرمایه‌اش وزمینش متوسل شود. نویسنده در بخش دوّم کتاب، در چهار فصل، رعیّت و دهقانی را توصیف می‌کند که هیچ سرمایه‌ای ندارد و برای ارباب کار می‌کند، امّا حاصل دسترنجش کفاف یک زندگی معمولی را هم نمی‌دهد، مکان زندگی اش ناامن شده و سقف بالای سرِ خانواده، در حال فرو ریختن است، اما از چوب درختانی که خود کاشته نیز، نمی‌تواند پناهگاهی و سقفی برای خود و خانواده‌اش بسازد. از آن چه کاشته، ارزنش نصیبش می شود، حاصل کارش نصیب «کلاغها»یی می‌شود که بر او زور وستم روا می‌دارند.

در تحلیل پایانی، با نگاهی به کلیّت اثر و با توجه به آن چه در نظریات جامعه شناسان مارکسیستی در مورد بازتاب واقعیّت آمده است، به نتیجه گیری کلّی می پردازیم.

طرح ها و کلاغ ها روایت فقر و محرومیّت جوامع روستایی در نظام سلطه گر و فئودالی (ارباب – رعیتی) است. ویژگی اصلی در این طرح ها، مسئلهٔ طبقات دوگانه و جهان بی رحم برآمده از تضادّهای طبقاتی است. با نگاهی به این جوامع روستایی می‌توان دریافت که ریشهٔ توسعه نیافتگی و عقب ماندگی این جوامع، در تضادّ طبقاتی و شیوهٔ سنتّی تولید و کشاورزی است. «سنتّی بودن شرایط زندگی اجتماعی و اقتصادی جامعهٔ روستایی است که مسائلی را در حوزهٔ مالکیّت و بهره برداری از عوامل تولید پدیدمی آورد و یا باعث مهاجرت و عدم تعادل، میان عرضه و تقاضای نیروی کار، نازل بودن بهره وریِ نیروی کار یا تخریب منابع، پایین بودن سطح زندگی و ایجاد شرایط محرومیّت می‌شود.» (زاهدی، 173:1383)

با این حال، جامعهٔ روستایی، یک جامعهٔ خودبسنده است و با وجود شکل سنتّی در زندگی، ابزار کار و تولید، ساختی خودکفا محسوب می شود. زیرا، در وهلهٔ اوّل، هر خانوادهٔ روستایی، با وجود بسیاری از کمبودها و جنبه های سخت زندگی و خشونت طبیعت و محیط، یک ساخت تولید دارد و خودبسنده است. از دیگر واقعیّت‌های اجتماعی جامعهٔ روستایی، فقدان امکانات بهداشتی، آموزشی و تفریحی است. نویسنده از مدرسه و درس هیچ سخنی نگفته، وضع بهداشتی و درمانی روستاییان بسیار بد است و جز فعلگی و کار برای اعضای خانواده، تفریح و سرگرمی در میان خانواده های روستائی وجود ندارد یا اگر باشد، امري بیهوده است.

جامعهٔ روستایی، یک جامعهٔ فئودالی است و جامعهٔ فئودالی، یک جامعهٔ نابرابر. زیرا در یکسوی این جامعه ارباب و زمین دار با زمین های بسیار خود قدعلم کرده و در سوی دیگر، گروهی از کارگران و کشاورزانی که برای او کار می‌کنند، ایستاده اند.

جامعهٔ روستاییِ تصویر شده در این اثر، بر پایهٔ کشاورزی استوار است. اکثر دهقانان و روستاییان در شالیزار های برنج مشغول بکارند. در این شبکهٔ کشاورزی و تولید برنج، آب نیز به مانند مزرعه و زمین سرمایهٔ اساسی به شمار می آید. کمبودِ آب، زحمت کشاورز را از بین می برد و به تولید او ضربه می‌زند. دراین صورت روستایی نابود می شود،

چرا که او برای تأمین نیازهای زندگی، وابستگی سختی به کشاورزی دارد.

این در حالی است که کشاورز در یک چنین کار تولیدی، میزان سهمی که به ارباب می پردازد، بسیارزیاد و در حقیقت به صورت نابرابراست. در جامعهٔ بناشده بر این ساختِ اقتصادی، ساختار دوگانگیِ طبقاتی نمود بیشتری پیدا می کند. بدین سان، نویسنده در این اثر ضمن بازتاباندن تمام واقعیّات روزمرّهٔ زندگی روستایی، تصویرگر جامعهٔ سنتّی و ارباب _رعیتي و بیان کننده پیوندهای اقتصادی و اجتماعی در این اجتماعات روستایی است.

4-1-3) بخش سوم: نقد مجموعهٔ *کاکا*

طیّاری در مجموعهٔ *کاکا* با نگاهی جدید و ساختاری نو ظاهر میشود. او بعد از فضای سرد *خانهٔ فلزی* که حکایت از تیرگی و آشفتگی اجتماع دههٔ30و40 دارد. همچنین بعد از مجموعهٔ *طرح ها* و *کلاغ ها* که توصیفی از جامعهٔ روستایی آن سالهاست، اکنون در این مجموعه، به دنبال حسّی جدید و حال و هوایی تازه و در همان بُعد و نگاه شهری به بیان مسائل و واقعیّت های روزمرّهٔ زندگی، آرزوهای بزرگ و کوچک و فقرها و محرومیّت ها می پردازد.

طیاری *کاکا* را در سال 1346، یعنی دو سال پس از طرح های روستایی خود، منتشر کرده است. او در این جا داستان را بستری برای طرح اندیشه های اجتماعي و گاه خاطرات زندگی گردانده و نشان داده است که در درک موقعیّت تاریخی و اجتماعیِ زمان خود و خصلت ادبیّات آن دوره، که متأثر از اندیشه ها و گرایش‌های روز است، غفلت نورزیده است. او دیگر از آدم هایی که در گنداب زندگی و خفقان اجتماع دست و پا می زنند و در زندگی به پوچی رسیده اند، حرفی به میان نمی آورد. شخصیّت های او آدم های تازه ای هستند که از رسیدن به آرزوهای کوچک خود شاد می‌شوند و از فقر و نداری غمگین. اجتماع آنها اجتماعِ کوچکی مثل خانه، کوچه و یا مدرسه است. طیاری در این جا سردرلاک خود فرو می‌کند و خسته از پوچی و بیهودگیِ اجتماع ظلمت زده و برای رهایی از یأس و ناکامی اجتماعی و فرار از دنیای افیون و الکل، به تجربهٔ فضا و دنیایی دیگر دست می‌زند. دنیاي جدیدي که او تصویر مي کند، دنیاي مردمان محروم و طبقات پایین جامعه است که در برابر قدرتمندان

shariyar.com

اجتماعي و زور و سرمايه‌شان كمر خم كرده‌اند. نويسنده در اين مجموعه، به اجتماعات جنوب شهري و اقشار كارگر و كاسب و تاجران خرده پاي ناتواني مي‌پردازد كه در نظام سرمايه‌داري و سلطه‌گرِ حاكم و محكوم، در جاي خود مانده‌اند و توانِ بر كشيدن خود را ندارند، زيرا از سرمايه و قدرت و زور بي بهره‌اند.

4-1-3-1-) نقد داستان *كاسبكار*

داستان *كاسبكار* روايت مردی كاسب و متملّق است كه در پی جلب مشتری است. راوی داستان، كارمندی است كه در گذر از شهری، با او برخورد می كند و گفتگوهايی ميان آن ها در می‌گيرد. طیّ اين گفتگوها، نويسنده، مضمون اصلی را به نمايش می‌گذارد.

طيّاری در اين داستان به دو تيپ اجتماعی اشاره می‌كند: تيپ كارمند و كاسبكار، كه هر دو از طبقهٔ پايين محسوب مي شوند. هدف نويسنده از ارائهٔ اين داستان، نشان دادن و معرّفی كردن اين دو طبقه از جامعه است. آن چه ازا بتدای داستان ديده می شود، تضادّ فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی اين دو تيپ است. كارمند، ازا بتدا به دنبال نسيه است و با صحبت‌های خوشايند سعی می‌كند اعتماد كاسبكار را جلب كند. در مقابل، كاسبكار با تملّق و چاپلوسی می‌كوشد، تا كارمند را به خريدن جنس وادارد.

در سوی ديگر، تقابل دو نوع شهر نشينی، يعنی بالاشهر و پايين شهر نيز مطرح است:

«بی وقت بود. برمي گشتيم گشتی هم تو شهر بزنيم. جلوی فلكه نمی شد بايستم، از شهر بزرگتری می آمديم و كلّی حرف سرمان می شد! خيلی كه بيكار بوديم، می رفتيم كفتربازی. يا با يک كاسبكار گرم می گرفتيم كه بعد بياييم ازش نسيه ببريم و اين به حرفه مان نزديک بود. از پايينِ شهر كه می گذشتيم، يكی گفت: بفرمائين! برگشتيم، يک كاسبكار بود! » (طياري، 1346:10و9)

نويسنده دراين جا نشان می دهد كه شیءوارگی از نشانه های شهر نشينی است. مفهوم «شیءوارگي» كه در نظريات لوكاچ و جامعه شناسان ماركسيستي مطرح شده، از ويژگي هاي جوامع بورژوايي و در جريان سرمايه داري است. لوكاچ اين مفهوم را به دليل نگرش جزءگرايانه اش در مقابل مفهوم تاميّت و كليّت قرار مي دهد. هويّت فرهنگی و اجتماعی

افراد، برخاسته از نوع زندگی و شرایط اجتماعی و اقتصادی، یا بزرگی و کوچکی شهرها فرق دارد و به دنبال دگرگونی در ساخت های اجتماعی و اقتصادی جامعه، این هویّت فرهنگی دگرگون می گردد. این مسئله، ریخت شناسی اجتماعیِ شهرها را نشان میدهد.

پول اندوزی و طمع ورزی که جامعه شناسان از آن به عنوان پدیدهٔ «شیءوارگی» یاد میکنند، حقیقتی است که در جامعهٔ صنعتی و رشد یافتهٔ شهری مشاهده می شود که «در پي آن انسان و بازوي كارش در خدمت توليد قرار ميگيرد و فردّيت و واقعيت دروني اش از ميان ميرود و به بردگي و از خود بيگانگي دچار ميشود.» (تسليمي،324:1388) فرد در این جامعه، تنها به پول می اندیشد، یک طرف، از هر طریقی میخواهد آن را به دست آورد، طرف مقابل به هر طريقي ميخواهد آن را نزد خود حفظ کند. این ها، همان واقعیّت های اجتماعی است که در ساختار جامعه وجود دارد و نویسنده، سعی در باز نمودن آن‌ها در لباس داستان میکند.

نویسنده با تیزبینی، به بازنمایی شخصیّت و رفتار این تیپ‌ها می پردازد و نشان می‌دهد منش فرصت طلبانه و سودجویانه، خصیصهٔ بارزی است که در آن ها دیده می‌شود. آن ها می‌کوشند تا از موقعیّت هایشان به سود برسند. این گونه است که جامعه، در راه دیگری گام می‌گذارد که در آن ارزش‌های مادّی، ارزش های عام محسوب می شوند و جانشین ارزش های انسانی می‌گردند.

4-1-3-2) نقد داستان *کاکا*

کاکا روایت مردي است قهوه خانه دار. قهوه خانه ای که کاکا صاحب آن است، توسط مأموران گشت مورد بازرسی قرار می‌گیرد. چراکه او در قهوه خانه اش مشروب فروشی می‌کرده و می‌کند. او در گذشته، یک بار به همین دلیل دستگیر و زندانی بوده است، اما به جای عبرت، پافشاری و سختی را یاد گرفته است.

داستان کاکا تحلیلی است از ایستادگیّ فرد در برابر خودکامگی و تضادّ جامعهٔ قدرت طلب و زورمدار. قهرمان داستان- کاکا - نمونه ای است از انسانهای سرسختی که نمي‌خواهند تن به شکست دهند. او که یک زخم خورده است که ریسمان های سیاه و سفید، دیگر او را نمی‌هراسند:

«ما می‌گفتیم: کاکا، تو چی تن ته که بت مصونیت می ده؟ تو نمی ترسی زخمیت کنن کاکا؟ کاکا می‌گفت: من چیزی تنم نیس. اما یه چیزی تو

کله مه که معنی زخمو برام کوچیک می‌کنه. می‌گفتیم: نمی ترسی کاکا، واقعاً؟ می گفت: زخمیم کرده ن، دیگه نه!» (همان،14:1346)

از طرف دیگر، در مقابل افسر گشت ضمن سرسختی و پافشاری، در پی آن است که با رشوه دادن به مأموردولت و ساخت و پاخت با او، مشروعیّتی بطلبد و مجوزی فراهم کند، بدین‌سان یکی از پدیده های منفي اجتماعي نیز به نمایش گذاشته می‌شود. ضمن اینکه یك نوع آشنایي زُدایي نیز صورت می‌گیرد. در گذشته رفاقت و دوستي بین کاکا و افسر وجود داشته و این نیز دلیلي است تا افسر با ملایمت با کاکا برخورد کند و به دادن هشدار و اخطار قناعت کند.

کاکا در این جا از تیپ هاي خاص اجتماع محسوب می‌شود. تیپ یك تاجر ناتوان، که قهوه خانه اي دارد با کمترین امکانات و مسؤلیت 23 نفري که با او ست و باید شکم شان را با دل و مغز و جگر و ... سیر کند. نویسنده او را در برابر عناصر مسکوت اجتماعي و طبقة حاکمي که از آن ها در متن نام نبرده، قرار می‌دهد. این تقابل هاي دوگانه بین تیپ هاي ناتوان و زورگو از مهمترین مباحث جامعه شناسان مارکسیستي است. گفتیم که اول بار مفهوم طبقه با ویژگیهاي اقتصادي در نظریات مارکس مطرح شده بود. تقسیم بندي اقشار مردم به دو طبقة متّضاد و مقابل بالا و پایین یا حاکم و محکوم از همین جا ریشه گرفته است.

کاکا، به عنوان تیپي ناتوان و محکوم، وقتي در مقابل طبقة حاکم و زورگو قرار می‌گیرد و نمي‌تواند هدفش را دنبال کند، از طریق نادرست و غیرمشروع اقدام می‌کند و دست به کارهاي خلاف می‌زند تا حرفش را به کرسي بنشاند. از طرف دیگر زور، سرمایه و قدرت، عواملي هستند که طبقة حاکم با بهره گیري از آن ها، تیپ هاي پایین و ناتوان را به استثمار می‌کشد و کاري می‌کند تا اینان در همین پایگاه و موقعیّت باقي بمانند و از حدّ خود فراتر نروند.

جداي کاکا، سایر شخصیّتهاي داستان نیز، از همین طبقة محکوم به شمار می‌آیند. تمام کساني که در قهوه خانه حضور دارند و حتّي آن افسر نظامي که براي تفتیش قهوه خانه آمده، هر چند در ظاهر از عوامل طبقة حاکم است، اما این جبر اجتماعي است که او را در این طبقه قرارداده است.

4-1-3-3) نقد داستان *کار به خانة ما آمد*

داستان، روایتی از فقر و بیکاری و درماندگی اقشار خاصی از اجتماع را بیان می‌کند. در این جا نویسنده، خانه‌ای استیجاری را به

توصیف می‌کشد که می‌تواند نمونهٔ یک اجتماع کوچک شده باشد. آدم های خانه از صاحبخانه گرفته تا همسایه ها و مستأجران مختلف، هر یک الگو و تیپی از طبقات مختلف متوسط و پایین دست جامعه را تشکیل می دهند. هر کدام از اتاق‌های این خانه بر اساس طول و عرض‌شان و یا موقعیت جغرافیایی شان بسته به توان مالی افراد فرق می کرد:

«وقتی در می‌زدند، ظهر بود. فکر اینکه پدرم است یا منیژه _دختر آقای حامد _ یا آقای حامد که تو اتاق های بالا می‌نشست یا صاحبخانه که ورشوئی علیحده داشت و یا ابولی که اتاق های چسبیده به مستراح را، مانع آن شد که بروم دم در.» (همان،26:1346)

تیپ هایی که نویسنده در اینجا تصویر می‌کند، از طبقات گوناگونی حکایت می‌کنند. صاحبخانه، تیپ یک تازه به دوران رسیده است، یک خرده بورژوا که برتری و سروری اش در این جامعهٔ کوچک نه به خاطر ارزشهای فردی که بر اساس مقدار مال و دارایی است و دیگران نیز از نگاه آن ها با همین سنجیدار سنجیده می‌شوند. در مقابلِ اینها، تیپ کم درآمد و قشر فرودست جامعه که مستأجران این خانه به شمار می آیند، توصیف می شود که جایگاه و پایگاه مختلفی را نشان می‌دهند. در میان اینان، هستند افرادی که در پشت دیوارهای فقر و احتیاج مانده اند و همهٔ روزنه های آرامش و خوشبختی به رویشان بسته است. این ها واقعيت هاي جامعة در حال گذار به سمت سرمايه داري است. در اين جوامع همانطور كه در نقد داستان هاي قبل اين مجموعه گفتيم «شيء وارگي» نمود بيشتري يافته است كه خصلت جوامع بورژوايي است. همهٔ ارزش ها در ساختار اين جوامع به ارزش هاي مادّي و پولي تبديل شده اند.

به رغم اينكه جامعهٔ شهري در اين سال ها، به يك جامعهٔ شبه بورژوايي تبديل شده است و به رغم افزايش صنعت و تكنولوژي كه مي تواند بر ميزان توليد و كارخانه هاي متعدّد بيفزايد، امّا بيكاري، معضل بزرگي براي آدم هاي اين داستان است. در نتيجه، فقر همچنان گريبانگير بخش گسترده اي از جامعه است و عدهٔ زيادي در موقعيّت هاي پايين و طبقات فرودست و محكوم به سر مي‌برند و اين مسئله، از آن جا ناشي مي شود كه يكي از پيامدهاي جامعهٔ سرمايه داري، نابرابري اقتصادي است.

از بُعد دیگر، مسئلهٔ فقر فرهنگی که ریشه در نابرابری های اجتماعی و اقتصادی دارد، در این جامعهٔ کوچک به چشم می آید. ارزش‌های انسانی جای خود را به ارزش های مادّی داده اند، پول اگر با شد، پیوند دهندهٔ

انسانها و هویّت دهنده به آن هاست، حال که نیست، همهٔ جهان از تو روی بر می‌گردانند. این همان رشد نابرابر و ناهمگون اجتماعی است که بر پایهٔ ساختار اقتصادی نابرابر و شیءوارگیِ جامعه پدید آمده است.

«وای چقدر گدا گشنه هست توی این شهر! دل و رودهٔ آدم بهم می خورد. آن بالا بود که می گفت. مثل مادر ملیحه و اغلب مخاطبش هم او بود: پاک اینجا رو درست کرده اند گداخانه، می‌خواهم بدانم این شهر بزرگتر دارد یا نه؟ من که باورم نمی شود! مادر ملیحه می‌گفت:" گدانگو بلا بگو! سنگ در خُلا بگو! و نگاهی به زن ابولی – که تو اتاق نزدیک مستراح می‌نشست می کرد و می‌گفت: یک برف بزرگ هم نمی آید، این ها را بکشد ما راحت بشویم!» (همان، 30:1346و29)

نگاه نویسنده در این جا نگاهی انتقادی و اعتراضی است به جامعه ای که در خود، دو طبقهٔ ناهمگون و متّضاد را جمع کرده است که البته بخش گسترده ای از جامعهٔ شبه بورژوایی این سالها – دههٔ چهل _ چه جامعهٔ شهری و چه روستایی را، اقشار پایین دست جامعه از جمله کارگر، رعیّت و بیکاران تشکیل می‌داده است. کوشش نویسنده نیز در این داستان، نشان دادن تیره روزیهای طبقهٔ فرودست مثل کارگران و بیکاران است، زیرا اکثر مستأجران این خانه بیکارند و نامی که نویسنده بر داستان نهاده نیز، بیانگر این مسئله است. به هر روی، این داستان، هم به لحاظ قابلیّت جامعه شناسی و هم به لحاظ مقولات زیباشناختی، یکی از بهترین داستانهای این مجموعه محسوب می‌شود.

4-3-1-4) نقد داستان نگاه به خوشحالی بود

در این داستان، نویسنده از آمال و آرزوهایی روایت می‌کند که برای عدّه ای بزرگ و رویایی است و برای عدّه ای خوار و حقیر. امّا این آرزوهای به ظاهر کوچک تمام کوشش عده ای را در بر می‌گیرد.

در این داستان، اجتماع کوچکی چون خانه نشان داده می‌شود. نویسنده سعی دارد نشان دهد آدم های این اجتماع کوچک دغدغه های کوچکي نیز دارند. با خرید اتاقی و آوردن تلفنی، بسیار شاد می شوند. این واقعیّات اجتماعی، بیانگر این مسئله است که در آن سال ها که رشد طبقهٔ متوسط چشمگیر بوده است، طبقات پایین جامعه که بخش گسترده اي از کشور را در بر مي‌گرفتند، مجبور بودند تنها برای تأمین مایحتاج ضروری خود با زندگی ستیز و کشمکش داشته باشند. از این روست که نقش مهمّ و اساسیی نمی‌توانند در سرنوشت خود یا اجتماعشان ایفا کنند و سر در لاک خود فرو می‌کنند و از مسائل فرهنگی و اجتماعی غافل می

sharifyar.com

مانند. از این رو نویسنده نیز با پرداختن به همین دغدغه ها و روزمرّگی های این گروه از طبقات اجتماعی، حقیقت زندگی این دوران را به نمایش می‌گذارد و خیلی خود را با مسائل اجتماعی و فرهنگی جامعهٔ همزمان درگیر نمی‌کند.

شاید از این جهت که طیّاری در این داستان ها سعی می‌کند، بیشتر بازتابی از تجربیّات شخصی خود را ارائه دهد تا تخیّلی هنری و نیز شاید به دلیل فقدان بینش اجتماعی و عدم آگاهی از مسائل و رخدادهای اجتماعی، سبب می شود که اغلب این داستان ها با اندوه و دلتنگی های فردی همراه شوند، نه مسئله ها و دغدغه های بزرگ اجتماع بحران زدهٔ آن زمان.

4-1-3-5) نقد داستان یک جیپ دولتی در کوه های الموت

داستان *یک جیپ دولتی در کوه های الموت* روایت دو کارمند را بیان می کند که درراه یک مأموریّت اداری، اجباراً همسفر و هم کلام گشته اند. یکی از اینان که روایت داستان با اوست، از گذشتهٔ همکارش آگاه است و در یک غافلگیری، آن چه را که او از آن هراس دارد، آشکارا بیان می کند و گره داستان را می گشاید.

در این جا نیز، نویسنده به توصیف یک تیپ اجتماعی – کارمند – می پردازد. راوی، تیپ کارمند زیرک و روشنفکری است که نگاهی انتقادی به آدم های تازه به دوران رسیده و ریاست طلبی چون همکارش دارد. در مقابل، کارمند دیگر، انسانی رفاه طلب و مقام دوست است که برای رسیدن به مقامات و پست های عالی تر، عقاید و آرمان های روشنفکرانهٔ گذشته را زیر پا له می‌کند. او انسان خودباخته ای است که در اجتماع آن دوران فراوان دیده می‌شدند و از تیپ انسان هایی که برای پول و مقام زندگی می کنند. دریک چنین جامعه ای، در زمینه های اجتماعی، با شکل گیری فرهنگ سرمایه داریِ جدید و وجود انسان های نوکیسه، شاهد از میان رفتن ارزشهای عامّ جامعه هستیم.

نكتة ديگري كه از اين داستان درك مي شود، اين است كه ديده مي شود چگونه وقتي يك تحوّل اقتصادي رخ مي دهد، عقايد شخصيّت داستان نيز دگرگون مي‌شود و از ايدئولوژي آرمان گرا به ايدئولوژي حاكم تغيير مي يابد. اين خصلت ايدئولوژي حاكم است كه آدم ها را محافظه كار بار مي‌آورد:

sharifyar.com

« سر به زير گفت: من تو اين هواها نيستم. من سرم تو لاك خودمه و تو نخ هيچي نيستم. تو هم بهتره كار دست خودت ندي! گفتم: من فقط به گذشته ات رنگ ميدم. مكثي و گفت: فايده‌ش چيه؟ گفتم درت كينه ميمونه، كينه ت تجديد ميشه، سواي كينه‌ت، تو با همة گذشته‌ت هيچي نيستي! بي رنگ و ناآرام گفت: من قانعم، مي‌فهمي؟ بخور و نميري هست. گفتم: معاونتي! گفت: باشه، دلت خنك شد، معاونتي هست باهاش مي‌سازم.» (همان، 67:1346و66) در اين جا دوباره با همان ويژگي جامعة شبه بورژوايي كه مدّنظر لوكاچ و بسياري از جامعه شناسان ماركسيستي بوده روبرو هستيم. در اين جوامع شيءوارگي و پول اندوزي بيشترين نقش را در عقايد و افكار شخصيت ها و روابط انسان ها با يكديگر و ساختار اجتماعي و فرهنگي جوامع ايفا مي‌كند.

از سوی ديگر، راوی در تيپ يک نويسنده نيز ظاهر می‌شود. همكارش می‌خواهد در نوشته هايش، از او نيز يادی شود، امّا راوی معتقد است ساختن دوبارة او و انديشه و عقايدش مهم است، نه نوشتن در مورد او.

4-1-4) بخش چهارم: نقد مجموعة *آن سال برفی*

طيّاري بعد از گذشت نزديك به سه دهه از انتشار آخرين مجموعة داستاني، *آن سال برفي* را در سال 1379 به چاپ رساند. در اين مجموعه، نويسنده با نقبي به گذشته، به مرور خاطرات خويش مي پردازد. از اين رو داستان ها از سالهاي بسيار دور تا زمان انتشار آن را در بر مي گيرد.

امّا آن چه در نگاه كلّي به اين مجموعه دريافت مي شود، اين است كه داستان ها اكثراً با فضاي فقر و محروميّت فرودستان و پايين شهرنشين ها آغشته است. نويسنده از جامعه اي سخن مي‌راند كه اقتصاد نابرابر و بي‌عدالتي اجتماعي در آن موج مي‌زند. ريخت اجتماعي شهرها در اين سال ها بيانگر اين مسئله است كه با وجود رشد و گسترش سرمايه داري طبقات كارگري و پايين، همچنان بخش اعظم جامعة شهري را در بر مي گيرند. فرودستان جامعه و انسان هاي كم درآمد، در وضعيّت نابساماني به سر مي‌برند. بدين ترتيب، نويسنده در نمايش گوشه هايي از واقعيّات اجتماعي زندگي انسان ها در آن دوران كوشيده است تا چهرة جامعه و دگرگوني هاي اين يا آن دوره را درقالب داستان ارائه دهد. بر همين

اساس، به بحث و تحلیل دربارهٔ آن دسته از داستان‌هایی که قابلیّت پرداخت نقد اجتماعی دارند، می‌پردازیم.

4-1-4-1) نقد داستان *زغال پزان*

داستان *زغال پزان*، روایت کودکی است که به دلیل فقر و تنگدستی خانواده، باید به سرپرستی عمّهٔ پولدارش درآید تا از طرفی مخارج و هزینه های زندگی خانواده کم شود، از طرف دیگر، عمّهٔ اجاق به کورشان صاحب فرزندی باشد.

زمان داستان مربوط به سالهای 1320 است. در این سال ها، پس از سقوط رژیم رضاخانی، ضمن تزلزل سیاسی کشور و مبارزات اجتماعی، با ورود بیگانگان به مرزهای کشور، قحطی و گرسنگی و بحران های عمیق اقتصادی بیداد می‌کند. اوّلین اشارهٔ نویسنده در آغاز داستان به همین مسئله است: «آن سال ها بازار خلوت، کار و کاسبی موقوف، پدر دستش تنگ و حواسش به ما بود. همه‌مان در یك اتاق وول مي خوردیم، با پاهایي پسِ کله و تنگ ناف هم!» (طیّاري،9:1379)

پدر این خانواده، یک کارگر روزمزد است که بیشتر اوقات سال بیکار است. او یک مصرف کننده به شمار می آید و هیچ گونه سرمایه یا توانِ بالای کار را ندارد. ورود صنعت و فناوري های جدید، راه را بر بسیاری از کارهایی که به ابزار دستی و حضورِ مستقیم انسان نیازداشت، بسته است. بدین گونه فرصت و توان کار برای قشر کارگر، اندک گشته و آنها را در برابر قشرهای سرمایه‌دار و کارخانه‌دار ناتوان کرده است.

از طرف دیگر، غیر از پدر، هیچ نیروی کار دیگری در خانواده وجود ندارد و همهٔ بار و مسؤلیّت این خانوادهٔ مصرف کننده بر دوش اوست. فرزندان هنوز کودک و ناتوانند و نیروی کار و تولید محسوب نمی شوند. مادر خانواده نیز در خانه حضور دارد و هیچ نقشی در درآمد خانواده ندارد. می‌توان گفت، یک خانوادهٔ شهری، بر عکس خانوادهٔ روستایی که یک ساخت تولید کننده و خودبسنده دارد، یک خانوادهٔ مصرفی است. در سوی دیگر، شوهر عمّهٔ راوی را می بینیم که یک خرده بورژواست و در کار تجارت آرد است، ضمن اینکه صاحب باغات انگور در شهر قزوین نیز هست. او همان کسی است که راوی قراراست به او سپرده شود تا به لحاظ مخارج و درس و مدرسه و دیگر هزینه ها تأمین شود. علاوه بر آن فکر رفتن به خارج و مهندس شدن نیز گوشه ای از واقعیّت‌های اجتماعی دوران را بازتاب می‌دهد، همان مسئله‌ای که پس از مشروطیّت و شکل گیری روابط با اروپا و غرب در کشور مورد استقبال قرار گرفت.

sharifyar.com

پدر، تيپ يك كارگر ناتوان و بدون سرمايه، شوهرعمّه، تيپ تاجري سرمايه دار را نشان مي‌دهد. مادر راوي تيپ تمام زنان صبور و فداكاري كه صورتشان را با سيلي سرخ نگه مي‌دارند تا نداري و فقر، جمع شان را پريشان نكند:

«حرف از خارج كه شد، چشمت روز بد نبيند. بگير يك شيشه آبغوره، مادر با چشم هايش گرفت! گفت: خدا كسي رو خوار و ذليل نكنه، نخوردگي و نپوشيدگي كم بود، به دردِ فراق هم بايد مبتلا بشم. اي خدا منو بكش!» (همان، 11:1379)

اينک با نگاهی به کلیّت داستان، به این نتیجه می‌رسیم که نویسنده، با توجه به رویدادهای سیاسی و اجتماعی دوران، به ذکر واقعیّت های موجود در زندگی شهرنشینی و طبقة فرودست جامعه و تقابل آن با طبقة سرمایه داری می‌پردازد و این از آن جا نشأت می‌گیرد که طیّاری یک رئالیست است و در داستان هایش به بازتاب واقعیّت‌هاي اجتماعي مي پردازد. شخصيّت هايي كه در داستان ديده مي شوند، هر كدام بازتاب دهندة خصایص و ویژگی‌های یک طبقه یا گروه اجتماعی هستند. اجتماع این دوران با رشد ناهمگون و نابرابر قشرهای اجتماعی مواجه است.

4-1-4-2) نقد داستان *آن سال برفی*

آن سال برفی، روایت دیگری از فقر و محرومیّت و تنگدستی را بیان می کند. این داستان نیز در همان حال و هوای سال های پس از شهریور بیست و اشغال کشور توسط بیگانگان است. داستان، حکایت سالی برفی را بیان می‌کند که زندگی را بر مردمان سخت و دشوار کرده است. این در حالی است که وضعیّت بغرنج اقتصادی، تحت تأثیر آشفتگی ها و تحوّلات این سال ها، احتکار و گرانی آذوقه ها و سختی معیشت مردم را در پی داشته است.

«پدر از صبح رفته بود پیِ كم و كسري. چون هوا برفي بود و حوصلة نق زدن هاي هيچ كداممان را نداشت، به خصوص مادر كه مي‌گفت: يك پرِ زغال هم نيست بماليم به صورتمان، سياه زمستان بگذرد! ...پدر مي گفت: دهنم را باز نكن، يك چيز بارت مي كنم! خيلي ها با سيلي صورت شان را سرخ مي كنند. دولت با آن همه اِهِن و تلپ، با قرضة ملي اموراتش مي‌گذره!

sharifyar.com

-از تو یاد گرفته لابد! جلوي در و همسایه‌ها، سرم را نمي توانم بلند کنم: شکوفه خانم! دو تومن داري به من بدهي؟ شمسي خانم! باباي بچه ها هنوز از بازار نیامده! » (همان،44:1379)

آدم های این داستان، همان آدم های داستان قبل با همان مشخّصات هستند، بنابراین صحبت دربارة آنان، تکرار مکرّرات است. از این حیث، همان گونه که قبلاً نیز اشاره شد، داستان های این مجموعه به لحاظ اشخاص، مکان و در بعضی موارد زمان، یکسانی های فراوانی دارند. خانوادة راوی با همة ناتوانی و تنگدستی، صورتشان را با سیلی سرخ نگه می‌دارند. با وجود فقرِ بسیار، از تحصیل فرزندان و مسائل فرهنگی آنان غافل نیستند و با فروش سماور برنجی‌ای که جهیزیة مادر است، برای کلاس شبانه فرزند نام نویسی می‌کنند. مادر، با وجود اینکه هیچ نقشی در اجتماع ندارد و منبعِ درآمدی نیز محسوب نمی شود، اما در کار تدبیر مخارج و هزینه های زندگی تواناترین فرد و مدبّرترینِ آنهاست و در سخت ترین شرایط به رفع نیازهای خانواده می‌پردازد.

از دیگر وقایع داستان، اشاره های مستقیم نویسنده به رویدادهای سیاسی و اجتماعی روز، مثل اشغال شمال کشور توسط روس ها و جنوب، توسط انگلیسی ها که درآمد حاصل از نفت را از آنِ خود کرده بودند و همچنین حضور آلمانها در کشور، در سالهای ورود متفّقین است. طیاري در بیان این وقایع در داستان‌ها ضمن ترسیم فضاي کشور در این دوران و بازتاب واقعیت‌هاي رخ داده در زندگي مردمان اقشار گوناگون و یك نوع واقع گرایي انتقادي، جهان بیني و عقاید برخاسته از طبقة اجتماعي خود را نیز آشکار مي‌کند که سبب شده او در این داستان ها بیشتر به اقشار محروم جامعه بپردازد و به نوعي از حقوق پایمال شدة آنان دفاع کند. این اشارات، به موازات فقر و تنگدستی و نداری آدم ها به میان می آید تا علّت این پیامدها روشن شده باشد.

«سماور توی دلش آتش بود و آواز می‌خواند! ما از گرسنگی معده مان به قار و قور. پدرم دیر کرده بود و مادر چشم به راه. همه جا در قُرُق برف و بوران. شمسی خانم روی بالکن با شکوفه خانم به حرف و مزاح که: امسال مرگ و میر فراوونه، از تعداد گدا گشنه ها کم می‌شود! مادر برای اینکه صدای‌شان را ببرد، ...گفت: حکومتی است خان خانی/ تیر روس و آلمانی/ به قلب یارِ جانی/ شبِ برفی، زمستانی/ باغِ نارنج، چراغانی/ شکوفه ها بریزانی / بهاران را بسوزانی! نمی‌دانم چه بلایی از آسمان داشت نازل می‌شد. لولة چراغمان دو بار از سرما ترکید و

تارهای عنکبوت روی شیشه به پای مگس تاریکی پیچید! هر چه بود، نفت کم بود و انگلیسی زیاد! بعد، صدای در و پدر آمد، با یک زنبیل زغال، روی آن چهار تا نان سنگگ که گویا با مُهر کاغذی مسجد گرفته بود!» (همان، 47:1379و46)

4-1-4-3) نقد داستان کج کلاه خان

داستان *کج کلاه خان*، یکی از زیباترین داستان‌های این مجموعه است که ضمن برخورداری از مقوله هاي زیبایی، به وقایع و رویداد های اجتماعی عصرِ خود نیز اشاره هایی دارد. وقایع داستان مربوط به سالهای 1332-1331 است. داستان، روایت نوجوانی است که علم را برتر از ثروت می‌داند، اما نداری و تنگدستی، این اجازه را به او نمی‌دهد تا مثل اندیشه -هایش زندگی کند. پس به اجبار، گاه مجبور است مدرسه را رها کند تا در تأمین مخارج خانواده، کمکِ پدر شود. پدر او، یک کارگر ساده است با افکار سنتّی و عامیانه. امّا مادر روشنفکرانه به مسئلهٔ تحصیل و کار فرزندان می‌نگرد، هر چند ساختار اقتصادی خانواده و جبر اجتماعی زمان، جایی برای افکار روشنفکرانه باقی نمی‌گذارد.

پیشتر نیز گفتیم که همان گونه که نویسنده در ابتدای داستان اشاره می‌کند، زمان داستان دور و بر 31 تا 32 که مصدق هنوز دولت وقت بود، اتفاق می‌افتد. این سال ها ایران، بستر واقعهٔ مهمّی چون کودتای 28 مرداد بود. این واقعه که اندکی بعد، با ورود آمریکایی‌ها به ایران مواجه شد، فضای تاریک و یأس آلودی را بر روابط اجتماعی جامعه ایجاد کرد. در همین زمان بود که روسیه و انگلیس دست از سرِ شمال و جنوب کشور برداشتند، اما حضور قدرتی چون آمریکا و سیطرهٔ آن بر جامعه، شکل دیگری بر ساختارهای اجتماعی کشور حاکم کرد.

«از طرف " اصل چهار" آمدند برایمان فیلم نمایش بدهند. اسم فیلم بود: «بهداشت مو» و پشم گوسفندان آمریکا را نشان مان می‌دادند! یک آمریکایی کک و مکی، بازرس آموزش، جناب کج کلاه خان مدیر، آقای بهبود معلم مان، انگار به شکار مرغابی آمده بودند! طشت آمریکا که از صدا افتاد – از تبلیغ ریشه کنی مالاریا تا بهداشت دهان و دندان، سوادآموزی اکابر و جاده سازی و دفع سموم آفات و توسعهٔ بنادر و احداث فرودگاه – آمریکایی گفت: حالا یک نفر می خوام بلندشه، کلمهٔ بهداشت رو برامون معنی کنه.» (همان، 62:1379)

در این داستان طیاري عیناً وقایع اجتماعي و اتفاقات سیاسي و تحوّلات اقتصادي را بیان می‌کند و این بازتاب عیني واقعیت ها به دلیل

sharifyar.com

بهره گيري از تجربيّات زندگي و جهان بيني خاص نويسنده است. زبان خاص و طنزآميزي كه در اين داستان ها ارائه مي‌شود نيز به دلـيل همين انعكاس واقعيت ها و نگاه انتقادي نويسنده به اين مسائل و تحوّلات است. دوباره در اين جا لازم است به اين گفتة گلدمن اذعان كنيم كه جهان بيني و طبقة اجتماعي نويسنده است كه در اثرش بازتاب مي يا بد و سبب مي شود ديدگاهي منسجم و يكپارچه دربارة واقعيت هاي پيرامون ارائه دهند.

نويسنده نشان می‌دهد كه چگونه در سراسر تاريخ اين كشور، بيگانگان بر جان و مال مردم حكومت می‌كردند. فقر، بيكاری و بی عدالتی اجتماعی، اثبات اين واقعيّت هاست.

«آن وقت‌ها، دست فروشی مثل مسافركشِ حالابود: خرج هيكل آدم، كمتر از افاده اش نيست! دولت ملی هم، جواز فروشی می‌كرد تا اموراتش بگذرد! هر كه می‌توانست بجنبد، مسگری باز می‌كرد! هر كه جيب بری بلد بود، وكالت! نانوا به آتش رضاشاه سوخته، نان قلاچ می‌پخت! رگ زن، حمام باز می‌كرد و پيشنماز، حجره! » (همان،64:1379)

گفتيم كه فرزند بارفتن به مدرسه، می‌خواهد آيندة روشنی برای خود رقم بزند و پايگاه والاتری در جامعه كسب كند، اما جبر اجتماع و شرايط اجتماعی اين نعمت را از او می‌گيرد: «هشت‌مان كه به نه خورد، درس را به اهلش واگذاشتيم و از مدرسه زديم به بازار، كه مثل حالای شوروی زير خطّ فقر بوديم و بی پولی شده بود دل آزار!» (همان،63:1379)

در تحليل نهايی، به اين نتيجه می‌رسيم كه نويسنده با انعكاس واقعيّت های برتر اجتماعی در داستان، جامعة عصر خود را به خوبی به تصوير می‌كشد. تيپ های اجتماعی مطرح شده در داستان، از جمله مقولات مهمّ و مورد نظر نقد جامعه شناختی است. گروهی مثل «بچّه پولدارها» و «پسرحاجيها»و «بچه اعيان ها» كه بيانگر طبقات بالا و سرمايه داري است. مدير و معلّم مدرسه و آمريكائی بازرس آموزش كه نشان دهندة تيپ كارمندی است و پدر خانواده كه نمونه‌ای است از تيپ كارگری و طبقة فرودست جامعه. به اين ترتيب ساختار داستان را می‌توان با ساختار جامعه آن زمان، همانند و يكسان دانست، به ويژه با ساختارهای طبقاتی و قشربندی های اجتماعی.

4-4-1-4) نقد داستان *رزماری*

داستان *رزماری* از حال و هوای جنگ ايران و عراق و تأثير مخرّب آن بر زندگی و روحيّات مردم روايت می‌كند. نويسنده در اينجا به خودِ جنگ

sharifyar.com

نپرداخته، بلکه از تأثیرات مخرّب جنگ بر جامعهٔ آن روز، پرده بر می دارد.

راوی داستان آدمی است افسرده، که از یک طرف جدایی همسر و تنهایی، روح او را آزرده و از طرف دیگر، مشکلات جامعه و اثرات و پیامدهای جنگ، او را مضطرب کرده است، تا اینکه اجباراً پای به مطبّ روانپزشک می‌گذارد.

«زنِ خانه به قهر گذاشته رفته، ظروف آشپزخانه شکسته، این بوگندو برنج تایلندی کجا بود، بگذاریم روی چشم مان! دچار افسردگی شده، ما را بردند به مطبّ تاریک یک روانپزشک! حالا نه من روح به بدن دارم، نه دکتر رنگ به چهره. از بد بدتر روپوش سفید هم پوشیده در وضعیّت قرمز! آژیر و ضدّهوایی به صدا، پرستار زیر میز قایم شده، دکتر هم یک ضربدر با چسب پیتوپلاست زده روی شیشه عینک خود! قیافه اش مثل من درب و داغان، از بند گریخته، موهایش فرفری، حرف سبیلش را بعد می‌زنم! وضعیّت که سفید شد، دیدم رنگ همه مان پریده، مثل برّه های جدا مانده از گلّه به هم نگاه می‌کنیم.» (همان،70:1379)

در این داستان، از شغل و پیشهٔ راوي صحبتي نشده تا جایگاه و طبقه اش بر ما روشن گردد. تنها، علّت آشفتگي او ترس و تنهایي و جدایي همسر بیان شده است. راوي، دکتر و پرستار، هر یك به نوعي آشفته و تحت تأثیر این ناآرامي ها هستند.

نویسنده در این جا نشان می‌دهد که چگونه جامعه در این سال ها، بر اثر موشک باران ها و ویرانی‌ها، آرامش خود را از دست داده است. آدم های داستان، هر یک تصویری از آدم های کابوس زده ای هستند که روحیه ای ضعیف دارند و تأثیر مخرّب جنگ بر آن‌ها آشکار است. شاید از همین روست که داستان، با زبانی طنزآمیز بیان می‌شود و از آن جا که طنز یک انتقاد اجتماعی محسوب می‌شود، نویسنده از آن برای بیان واقعیّت های اجتماعی استفاده می‌کند.

5-4-1-4) نقد داستان باد با ما نیست

راوي در این داستان، از همسفري روایت مي‌کند که انساني رو شنفکر و آرمان طلب است و زخمي از روزگارِ مبارزه اش به یادگار، در پهلو دارد که هر از چند گاهي او را مي‌آزارد.

تاریخ ذکر شده به پاي داستان، 1358را نشان مي‌دهد. بدین ترتیب، وقایع داستان مربوط به سال هاي آغازین انقلاب است.

همسفر راوي در گذشته، يعني سال‌هاي قبل ازانقلاب، يك مبارزِ سياسي بوده و اكنون «دكّة كوچك او، با پوتينِ كتاب‌ها، بر فرق استعمار مي كوفت و پوسترها، با گل ميخ سرخ شهادت، ديوار سينه را مي شكافت و كينه را بارور مي‌كرد.» (همان،140:1379)

آن چه بر داستان هاي اين دوران سايه انداخته است، جنبه‌هاي گزارش گونة آنهاست. نويسندگان به جاي پرداختن به جنبه‌هاي هنري و تخيّلي آفرينش داستان، به مسائل سياسي واجتماعي و فرهنگي پديد آمده، توجه نشان مي‌دهند. به اين علّت، «نويسنده ناچار بوده است، بيش از آن كه به تعهّد هنريِ خود در قبال نگارش بيانديشد، نيروي خود را صرف مسئوليّت اجتماعي‌اش كند و به خلق ادبيّاتي بپردازد كه به اقدام سياسي مؤثري بيانجامد. در اين آثار، مشاهده براساس ايدئولوژي هست اما تخيّل و كشف جنبه‌هاي تازه اي از واقعيّت نيست. نويسنده، مصالح كارش را از حوادث روزمرّه مي‌گيرد، اما نمي‌تواند جهان داستاني قائم به ذاتي را ابداع كند.» (ميرعابديني،799:1386)

در اين داستان كه شكل گزارش گونه دارد، نويسنده با اشارتي به وقايع اجتماعي دوره، بازتابي از تصوير جامعة آن زمان را ارائه مي دهد. اشاراتي به كار و كارگري كه در اين سال‌ها، حرف هر محفل و مجلسي از اين مبارزات كارگري و مشكلات و اعتصابات كارگران و كارخانجات پُر بوده است. شرايط اجتماعي و چرخه‌هاي اقتصادي دراين سال ها، به دليل تغييرات اساسي در ساختارهاي گوناگون جامعه، حركتي رو به عقب داشته است. از همين رو بسياري از اقشار فرودست و بيكاران به وضعيّت نابساماني دچار شده بودند.

«آن سوي رود، دهقانان با زمين تپّه ها، كاوشي گورگنانه داشتند. آن ها از نقاط جنوبي شهرهاي صنعتي، تيپاخورده بودند و به طور موقّت به طرف پايگاه هاي روستايي عقب نشيني كرده و با حضور جمعي‌شان، انتقام جويانه با نبش قبرها، انگشتريِ مردگانِ تاريخ را گرسنه مي بلعيدند.» (طياري،141:1379)

اين گونه است كه كارگران، از همين جامعة سادة روستايي و كشاورزي كنده مي‌شوند و به اميد آينده‌اي بهتر به كار در كارخانه ها پناه مي برند، غافل از اين كه صنعت و تكنولوژي و كارخانه، همه براي نابودي و استثمار او قد علم كرده اند.

6-4-1-4) نقد داستان كلت

sharifyar.com

داستان *کلت* نیز وقایع مربوط به اوایل انقلاب را تصویر می‌کند. در این سال‌ها با وجود تغییر فضای سیاسی و اجتماعی، امّا هنوز آرامش کامل بر جامعه حکم‌فرما نیست و جنبش ها و ناآرامی هایی در گوشه و کنار کشور دیده می‌شود. در این داستان، نویسنده به گونه ای اشاره ای کوتاه به این مسائل اجتماعی دوران دارد.

«آن سرریزی غافلگیرکننده در گاراژ، بازرسی اثاثیّه، درگیری و ضبط اسلحه و دستگیری دو عامل کرد و مهم تر غریبگی سِلاح با دست آدمی تازه سال، که بازتابی از تکلیف و بلوغ زودرس بود، چیزی نبود که با خستگی راه از یاد برود و دست کم، مسئلهٔ خلع سلاح عمومی را که اخطاری منطقه ای و پنهان داشت، به خاطر نیاورد.» (همان،147:1379)

جامعهٔ پس از انقلاب، با اندیشه ها و آرمان های نو، در پی کشف هویّت و اصالت ایرانی و ترمیم جایگاه و پایگاه اجتماعی فرد در جامعه برآمد و به دنبال آن بود که ارزش‌های نوینی را بتدریج در جامعه شکل دهد. فضای موجود سیاسی، موجب بیداری و آگاهی اجتماعی مردم شد. مردم در این زمان بیشتر از هر مسئلهٔ دیگری به بحث های داغ سیاسی و خواندن روزنامه و...، گرایش داشتند.

نویسنده در این داستان، به همین امور اشاره می‌کند و تعدادی از اشخاص را با تیپ های مختلف و گروه بندی هایی خاص در کنار هم قرار داده. ماجرای داستان در اتوبوسی در حال جریان است و مسافران این اتوبوس که چند سرنشین با نشریات حزبی، یکی دو زن با پوشش اسلامی، یک زن پا به ماه و دوسه طلبه و یک نظامی اند، آدم های داستان را تشکیل می‌دهند. راوی در کنار ناشناس مشکوکی نشسته که اسلحه ای باخود حمل می‌کند. در چنین فضایی که جامعه، دستخوش ناامنی های گوناگون است، مسئلهٔ حمل سلاح و ممنوعیّت عامّ آن، مطرح است. در این دوران، حساسیّت نیروهای انقلابی برای کنترل و امنیّت جامعهٔ تازه شکل یافته، از یک طرف و اغتشاشات و ناآرامی ها، از سوی دیگر، مسئله ای اجتماعی محسوب می شود. نویسنده در این داستان گزارش گونه، تنها به بازگویی وقایع و ماجراها می پردازد و این نقطه ضعف داستان به شمار می‌رود.

4-1-4-7) نقد داستان *پنگوئن ها*

پنگوئن ها را نویسنده در انتقاد از دستگاه اداری و دولتی جامعهٔ دههٔ 70 نوشته است. این داستان گونه، گزارشی از افتتاح یک نمایشگاه صنایع دستی، توسط وزیر مربوطه است. ورود وزیر با هواپیمای شخصی، تشکیلات و مراسم پرخرج و هزینه های کلان برای استقبال از او و بازدید

sharifyar.com

با اكراه و ناتمام از نمايشگاه، از جمله نكات مهمّ و اساسي است كه نويسنده با نشان دادن آن، به انتقادِ آن پرداخته است.

«وزير، كه پيش از اين فاصلة كاخ تا بامِ وزارت خانه را با هِلي كوپتر مي آمد، و ذائقه اش به كمتر از گوشت برة ناف به مشكِ خُتن افتاده، راغب نبود و شور راهروهاي مرمرين و بازتاب خطي انواع سرين را در دارالخلافه داشت، عصبي گفت: كه چي؟ نمي فهمم. مگه آن تو چي دارين كه ديدني تر از اينجاست؟» (همان، 171:1379و170)

در اين داستان واره، شخصيّت ها چندان قابل بررسي نيستند، زيرا آفرينش هنرمندانه و خلّاقي ندارند. از طرف ديگر، بسيار كوتاه در داستان ظاهر مي‌شوند، به همين دليل تحوّل و پويايي در آن ها ديده نمي شود و كمتر مورد تحليل قرار داده مي‌شوند. نويسنده در داستان نشان مي‌دهد كه در ساختار كنوني جامعه كه ادعاگر آرمان هاي انقلاب و ارزش -هاي نوين است، وضعيّت قدرت خواهي و اهميّت پُست و منصب و بي عدالتي اجتماعي، تفاوتي با گذشته ندارد و با اين آرمان ها و ارزش ها فاصلة بسياري دارد.

«همان روز حدس مي زدم به فاصلة بلند شدن هواپيماي يك موتورة اختصاصي و نشستنِ روي باندِ صاف و مجاور تپّة سيخي، در آن سال هاي شمسي! حكم اِنزال جناب مديركلّ با بي‌سيم، اتصال امر مي شود، كه شد!» (همان، 172:1379)

در عين حال، آن چه نويسنده را وا مي‌دارد كه با زباني انتقادي، به بيان اين مسائل بپردازد، اين است كه آن چه در اين ميان اهميّت پيدا كرده، ظواهر، تشريفات، تجمّلات و كميّت كارها است و بار فرهنگي و آموزشي آن، كاملاً ناديده گرفته مي‌شود.

«جشن‌هاي دو هزار و پانصد و چه بود، و كار نمايشگاه بازي، سكّه! فضاي باغ محتشم، با آن درخت‌هاي غان و نارون و عمارت كلاه فرنگي، كه حالا چاي‌خانة دولتي است و بوي گوشت و كباب، تا زير سرستون هاي تالار چوبي و بام سفالينة آن، معلّق و نفس‌گير، به ذين و آذين! پرچم هاي سه گوش، چراغ هاي الوان و پارچه هايي كه چند سال بعد، صرف تدفين تنديس هاي بهشتي شد، به كار شعار، به در و ديوار! كوچه هاي درختي بدل به تونل كتاب! ادارات و سازمان ها و شركت ها و تجّار و ناشران و در يك كلام ذينفعان، در رقابت فشرده!» (همان، 168:1379و167)

مسئلة اصلي در اين نمايشگاه، به ويژه براي افتتاح آن، نهايت تلاش، خوشامدگويي و چاكرمآبي مدير و استاندار، براي ورود هر چه بهتر

وزیر و حفظ و تحکیم جایگاه آن‌ها ست. وزیر نیز با بهانه کردن و ضعیّت هوا و توصیة خلبان «طبقة اول را نرفته، با دماغي اشباع از بوي چسب برگشت.» (همان، 171:1379)

4-1-5) بخش پنجم: نقدرمان *رمان سینما*

رمان سینما تنها اثر داستاني بلند طیّاري است که سرآمد داستانهاي او نیز محسوب مي‌شود. اگرچه انتشار *رمان سینما*، در سال 1383 صورت گرفته، امّا با توجه به اشارة نویسنده، داستان از «سالهاي زیر شهریور 20» تا زمان انتشار کتاب را در بر مي‌گیرد.

در این فاصلة طولاني زماني که شش دهه را در بر مي‌گیرد، کشور وقایع و تحوّلات و رخدادهاي زیادي را به خود دیده است که مي‌تواند بستر مناسبي براي طرح مسائل اجتماعي جامعه در طول این سال‌ها باشد. امّا نویسنده با این تحوّلات و رخدادها همگام نشده است و همچنان نوشتن دربارة مسائل شخصي و خانوادگي و پرسه زدن در فضاهاي کودکي و نوجواني را بر پرداختن به مسائل روز جامعه و همپاي تحوّلات جامعه پیش رفتن ترجیح داده است. اما به رغم این مسائل، آن چه در این رمان به لحاظ جامعه شناختي حائز اهمیّت است، تصویري است که نویسنده از واقعیّات زندگي طبقات پایین شهرنشین و فقر و محرومیّت هاي این قشر فرودست جامعه ترسیم مي‌کند.

علاوه بر آن، نابسامانیهاي فراواني که در اکثر زمینه ها کشور را احاطه کرده و مردم را در فقر و فلاکت فرو مي‌برد، مثل اشغال کشور توسط بیگانگان، تجاوز به خان و مان مردم و ایجاد تهدید و نگراني و پیامدها و تأثیرگذاري آن در مراحلي از زندگي افراد، احراز هویّت و شکل گیري تنش ها، اضطراب ها و کشمکش هاي روحي، ساختارهاي محتوایي رمان را تشکیل مي دهد.

در *رمان سینما* اندیشة فقر و محرومیّت و شکاف طبقاتي در ساختارهاي اجتماعي و فرهنگي بازتاب بیشتري مي یابد. فقر و محرومیّتي که طیّاري توصیف مي‌کند، مربوط به زندگي فرودستان حوزة شهري است. او ریشة همة دلهره -ها، رنج ها، یأس ها و سرخوردگي ها و مهمتر ازهمه نابسامانی هاي اجتماعي و فرهنگي را در فقر و احتیاج مي بیند و فقر و احتیاج را از پیامدهاي استعمار و استبداد حاکم بر کشور مي داند.

براي بررسي دقیق‌تر این اثر، لازم است رمان را به دوقسمت تقسیم کنیم که از لحاظ محتوا و درونمایه، تفاوتهایي با هم دارند. در قسمت

shariyar.com

اول که تولد تا کودکي و اوايل نوجواني راوي را در بر مي‌گيرد، مضامين آشناي فقر و محروميّت و درماندگي و مرگ و مير نوزادان شيرخواره به چشم مي‌خورد و ارائة تصويري از مشکلات و معضلات مردم طبقات پايين دست، بيشترين سهم را در رمان دارد. اما در قسمت دوّم که دوران جديدي در زندگي راوي شکل مي‌گيرد، مضمون بحران بلوغ و هويّت فردي، ورود شخصيّت سازنده و تأثيرگذاري در زندگي راوي، اوّلين تجربه هاي عشقي و شکستي که سر آغاز و مسبّب خيالات و توهّمات ذهني او مي شود، بيشتر مطرح است.

در واقع *رمان سينما* مبناي خاطره اي است که حوادثش، سالها پيش اتفاق افتاده و طيّاري آن را بازآفريني کرده است. او توانسته در کنار بازگويي ها و يادآوري ها، مسائل اجتماعي و بومي را هم در آن بگنجاند و گفتگوهاي طبيعي و پديده -هاي ريز زندگي را به طرز سنجيده اي بازسازي کند. او از زندگي شخصي خود الهام مي‌گيرد و با انعکاس درد و رنج مردم معمولي رمانش را خلق مي‌کند و خود در لباس راوي، ايفاي نقش مي‌کند.

طيّاري در اين رمان ما را به شهر رشت، در سال هاي ورود متفقين در1320 مي برد، اين که در همه جاي داستان او به اين تاريخ اشاره مي کند، به دليل سال هاي آغازين زندگي نويسنده است که به سال 1317 مربوط مي شود.

ماجراهاي قسمت اوّل رمان، در برندة ايام کودکي راوي است که در حقيقت شرح ديده ها و شنيده هاي اوست. توصيفاتي که طيّاري در مورد فضاي خانه و موقعيّت همسايه ها مي‌دهد، شرايط نابسامان اقتصادي، فرهنگي و اجتماعي جامعة آن روز را روشن مي‌کند. کثرت مرگ و مير، گرسنگي و فقر، شواهد و نشانه هايي از اين اوضاع است:

«اما چه بي نوا، گرية پدر بر کتاب دعاست، به وقت اذان و سپيده، به روي دو زانو چمبك زده، مي‌لرزد. آيا کودك بي شير مرده اش را دارد به ياد مي آورد.» (همان،14:1383)

از منظر جامعه شناختي، بررسي فکر و انديشة اصلي داستان، از اهميّت ويژه اي برخوردار است. از همين رو در پرداخت و بررسي درونمايه رمان، اين نکته را نبايد از نظر دور داشت که پيامدها و نتايج حاصل از فقر و محروميّت جوامع بشري در طول ساليان، نه تنها به عقب ماندگي آنها در ميان جوامع ديگر مي‌انجامد که منجر به معضلات و انحرافات

اجتماعي چون اعتياد، فحشا، يأس و بدبيني و خرافه پرستي نيز مي گردد كه شواهد و نشانه هاي آن در اين اثر كم نيست.

«خاطرة آن الف بچّه، در نيم كاسة سرم غلظتي شناور دارد: نعشي سفيد، در قنداقة زمان، تا پشت چشم هايم آمده، به خود، حضوري غايب مي دهد مثل شلوار خيسي كه به پاي آدم چسبيده، رطوبتي آزاردهنده و افشاگر دارد.» (همان،32:1383)

مقولة ديگر در محتواي رمان، مسألة اعتقادات عاميانه و خرافات است كه در ميان مردمي كه در فضاي سنّت و خرافه گرفتارند فراوان ديده مي شود. در بخش اوّل رمان، هنگامي كه از نوزاد تازه به دنيا آمده هيچ صدايي در نمي آيد، «ننه آقا، ننة مادري ام فرياد مي زند: خروس، خروس! نفسش كار ساز است، آن را بياوريد!... قابله نوك خروس را به نشيمن نوزاد مي گيرد. خروس پر و بالي مي زند. بچّه نفس مي گيرد و مي گريد.» (همان،9:1383)

توجه نويسنده به اين گونه مسائل اجتماعي_فرهنگي با عنايت به ساختار رمان و طبقة اشخاص به كار رفته از نگاه عميق و ژرف او به نوع زندگي طبقات و اقشار محروم جامعه به لحاظ فرهنگي سرچشمه مي گيرد.

علاوه بر آن، مسألة اعتقادات مذهبي و تقديرگرايي از ديگر مقوله هاي فرهنگي مطرح شده در رمان است. «زن صاحب خانه، آرام همه را خبر كرد. مادر به موقع خودش را رساند و آب تربت توي حلق مرده ريخت و دست و پايي صاف كرد، چانه اي بست و پول روي پلك چشم مُرده گذاشت! شب اتاقي خلوت كردند و ترمه اي پهن! كاسه و آبي و قرآني و شمع بالاي سر مرده گذاشتند.» (همان،25:1383)

يكي از درونمايه هاي اصلي داستان كه در بخش هاي ابتدايي بيشتر به چشم مي آيد، فقر و محروميّت و درماندگي است كه در كاهش توانائي ها و شايستگي هاي انسان ها مؤثراست. ناتواني مالي، پدر را از درس و مدرسة فرزند بي توجه و ناآگاه كرده است. فقر و گرفتاري فرصتي براي عشق زنان باقي نگذاشته است. تبهكاري، گرسنگي و مرگ و مير شيرخواران و اختلافات طبقاتي كه منجر به اين امور مي شود، از درونمايه هاي اجتماعي و اقتصادي ديگر داستان به حساب مي آيد.

به دليل اهميّت شخصيّت پردازي در بررسي جامعه شناختي رمان، نگاهي به اشخاص داستان و تيپ ها و گروههاي اجتماعي موجود در آن مي

sharifyar.com

پردازيم. از ميان شخصيّت‌هايي كه در رمان نقش آفريني مي‌كنند، چندتن جلوه و نمود بيشتري دارند، از جمله پدر و مادر راوي.

پدر راوي كه «از يك دست و پا فلج بود و يك دستش هميشه لول شده پشتش، مشتش به زحمت باز مي‌شد.» آدمي است گرفتارِ رنج و فقر. او نمايندة قشر پايين دست جامعه است. زندگي او كه با خانه بدوشي، فقر، مرگ نوزادان و بيكاري و گرسنگي گره خورده، بازگو كنندة زندگي بسياري از مردمان فقير جامعه اي است كه ساختاري طبقاتي دارد و تحت سلطة بيگانه قرار دارد. او كه از كارگران و پادوهاي روزمزد بازار است، در اين ساختار طبقاتي، در پايين ترين طبقة اجتماعي جاي مي گيرد. چنين است كه از سرِ ناچاري و درماندگي مي‌خواهد فرزندش را به خواهر و شوهرخواهرِ تاجر خود بسپارد تا هم از هزينه ها و مخارج خود كاسته باشد و هم آرزوهاي خود را درمورد آينده، رفاه و تحصيلات فرزندش تحقّق بخشد.

از سوي ديگر، به رغم همة مشكلات، ناتواني هاي جسمي نيز مزيد علّت شده و سبب گشته بيكاريِ دراغلب اوقات و به تبع آن تنگدستي، امان خانواده را ببرد.

«وقتي پدر برگشت، جاي يك بچّة شيرخوارة مردة به خاك سپرده در اتاق خالي بود. همه جا به هم ريخته، كسي دست و دلش به كار و بازي نمي‌رفت. گهواره مثل يك خيمه، سرد و دعاي چشم زخم و پستانكي چرب و پلاسيده، با نخ قند از جدارة چوبي آن آويزان بود. پدر افسرده، با سري به روي شانة چپ و خاكستري ريخته بر زانوان، از چوب سيگار، روي يخدان چوبي، ته اتاق نشسته بود. مادر زانو بغل زده، تكيه به گچ ديوار داده بود. بغض راه گلو را بسته و گريه، جويباري در پس ديوارة سرخ پلك ها بود. يكي از بچّه ها با اشاره به معده اش گفت: گرسنمه.» (همان، 83:1383)

در سوي ديگر، مادر راوي _احترام سادات _ زني است صبور و فداكار، كه با رنج و محروميّت دست و پنجه نرم مي كند و براي بهتر شدن شرايط با هر گونه سختي و خواري مي‌سازد. زني پر جنب وجوش كه پاي بند خانه و فرزندان است. او نمونة كامل زني است كه براي حفظ سنّت ها و ارزش هاي اصيل خانوادة ايراني مي‌كوشد، زني مقتدر كه به رغم مشكلات جسمي شوهر و بيكاري او و رنج و فقري كه كانون خانواده را تهديد مي كند، ايستادگي مي‌كند و بيشتر در لحظات بحراني خود را نشان مي‌دهد. نكتة اساسي ديگر اينكه، در اين دوران با توجه به تحوّلات اجتماعي و

اقتصادي، نهاد خانواده در يك جامعة شهري و مصرفي، نقش و نفوذ كمتري در برابر ساير گروه ها و نهادهاي اجتماعي و اقتصادي ايفا مي‌كنند. در چنين خانواده‌اي كه اينك از نظام مرد سالاري خود جدا گشته، نقش و نفوذ زن خانواده يا مادر، نقش پر رنگ تري نسبت به مرد است. نويسنده در اين جا به خوبي نشان مي‌دهد كه نقش مادر راوي كه زني كاردان و مدبّر است، در نظم بخشيدن به سازمان خانواده و تحصيلات فرزندان و مخارج زندگي نقشي بسيار مهم است و اختيارات زن در اين خانواده بيشتر گشته است.

شخصيّت محوري داستان، راوي است كه اكثر حوادث رمان حول محور او مي‌چرخد و گويي نقش او در همة مسائل به عنوان تماشاچي است. حالات و توصيفات شخصيّت ها از زبان او بيان مي شود. در كودكي علاوه بر شيطنت ها و كنجكاوي ها، ترسو و بزدل بوده و در نوجواني و آشنايي با لويي و در پي بحران بلوغ، دنياي جسم و تمايلات جسماني را تجربه مي‌كند. هويّت فردي، حس هستي و بودن اوليّه از ديگر دغدغه‌هاي ذهني او بوده است.

در كنار توصيفات راوي از خانواده‌اش، از همسايگاني نام برده مي شود كه آن ها نيز افراد معمولي و ساده‌اي‌اند كه پايگاه اجتماعي بالايي ندارند. يكي از همسايه ها_ انيس خانم _ صاحب خانة آنهاست كه شوهري معتاد دارد. ديگري _ خانم مجد _ زني همه كاره، هوسباز و خوشگذران است، شوهر ماليه چي او، آدمي بي اراده و معتاد است كه هيچ اهميّتي به كارهاي زنش نمي دهد.

زن در رمان طيّاري حضور كافي دارد اما نه درخور و شايسته. او زناني را به تصوير مي‌كشد كه ارزش و جايگاه والاي خود را به پاي مردان بيكار، معتاد و ولنگار مي گذارند. زنان در رمان او، فقط در نظام خانواده نشان داده مي‌شوند و هيچ مسؤليّت و نقشي در نظام اجتماعي بر عهده‌شان نيست. در كنار اين زنان، زنان عشوه گر و بدكاره اي، چون خانم مجد نيز نمايشي است از اوضاع نابسامان زنان در جامعة بي بند و بار آن دوره.

اما ذكر اين نكته لازم است كه در جامعه اي كه جامعة مردسالاري است و زنان از حقوق انساني و اجتماعي كمتري برخوردارند، او زناني را به تصوير مي‌كشد كه نسبت به مردانشان مقتدرتر، مدبّرتر و با ارادة قوي تر در شرايط بحراني و خاص، بنيان خانواده را حفظ مي‌كنند، هر چند به ظاهر عامي‌اند و در اجتماعشان نقشي ندارند. طيّاري از مردان، در رمانش كمتر نام برده و جز راوي، پدرش و لويي، مرداني كه ايفاگر نقش

sharifyar.com

هاي بزرگ و اساسي باشند و از شخصيّت والا و هدفمند و تأثيرگذاري برخوردار باشند، ديده نمي‌شود. حتّي همين مردان اندك داستانش نيز وجهة مثبتي ندارند و خصائصي چون نالايقي در ادارة زندگي، بي ارادگي، ضعف، سرخوردگي و يأس، به وضوح در آنها ديده مي‌شود. در اين قسمت، نويسنده مرداني را نشان مي‌دهد كه غافل از دغدغه هاي زندگي، درحالي كه آه در بساط ندارند، بساط منقل و وافورشان هميشه پهن است و خوشي هايشان برقرار:

«ايوالله، ما كه چشممان به دست شماست!

_ ببخشين اجارة اون ماه رو انگار خدمتتون دادم!

..._خوبيش اينه كه هيچ كدوم از ما ديگ هامون ته ندارند.

_پاي منقل بيشتر حرف مي زنيم.

_ از مته اي كه گذاشتين نشون مي‌ده كه اهل خشخاشين!

_ارادت شغاريم، خانم ها رو وللش، كي مي آيي دم و دودي بگيريم؟

_خانم ها بذارن چشم! فعلاً كه دارن سرويسمون مي كنن! مفصل هاي پام حسابي درد مي كنه، باشه بعد.

_اتفاقاً به مزاج شما بايد سازگار باشه! كار كه به دم و دود ، به لب و دهن هم مي كشه، بيا جلز و ولزي راه بيندازيم! ميانه ات با مي ارغوان چطوره؟ پاي منقل اون دفعه يه چيزي مي‌خوندي چي بود؟»(همان، 123:1383)

طيّاري مردان همسايه را در حدّ همين گفتگوي كوتاه تصوير كرده، اما همين گفتگو به طور كامل، گوياي شخصيّت و روحيّات و خلقيّات آنها مي باشد.

در قسمت دوّم رمان، راوي دوران جديدي را در زندگي خود آغاز مي كند. دوران نوجواني او همراه با «سالهاي زير بلوغ و ساق پا و نگاه هاي گرسنه و معني دار»، با اولين تجربه هاي عشقي و رمانتيك گره مي خورد. همچنين، ورود شخصيّت جديدي كه نقش مهمّي در آشنا كردن او با دنياي جسم و لذّات جسماني و جنس مخالف دارد. لويي، شخصيّتي كه نقش پر رنگي در اين قسمت رمان و زندگي راوي دارد، «يكي از همين بچّه زبل ها بود كه حرفش را مي‌زدم ، باباش نعلبند و عرق خور، با صورت استخواني، چشم هاي فانوسي و كم سو بود و سبيل چنگيزي كه مي‌فرستادش دنبال عرق! ... لويي دختر بازي بلد بود و مي‌گفت كه از كفتربازي آسون تره!»(همان، 46:1383) راوي با تأثيرپذيري از لويي كه راه و روش و

sharifyar.com

قواعد دوستي و دختربازي را به او آموخت، به دنياي عشق و رؤياهاي عاشقانه پاي گذاشت.

شيوة روايت داستان از زبان راوي، گرچه نشان دهندة حضور ملموس نويسنده در داستان است و در ارائة خصوصيّات روحي و فردي شخصيّت اول داستان و نشان دادن تمام جنبه هاي شخصيّتي و اخلاقي او مؤثراست، اما نقاط ضعف عمده اي نيز در داستان ايجادمي كند، يكي اينكه راوي، از ديدگاه خودش به وقايع و شخصيّت ها و ويژگي‌هاي شخصيّتي‌شان مي نگرد و ديگر اينكه هيچ گاه، نظر ديگران در مورد او و خصائص رفتاري و اخلاقي اش بيان نمي شود. ضمن اينكه در تمام داستان زبان داستاني يكساني شكل مي‌گيرد كه همان زبان و لحن نويسنده _راوي _مي‌باشد كه در تمام توصيفات و گفتگوها ديده مي‌شود.

نكتة قابل تأمل ديگري كه در ساختار و محتواي رمان مشهود است، اين است كه ***رمان سينما*** بيش از آن كه سندي از واقعيّت هاي اجتماعي و تاريخي عصر خود باشد، سندي از واقعيّت‌هاي زندگي طيّاري است و آن چنان كه خود در رمانش گفته، مي‌خواهد زندگي اش عبرتي براي آيندگان باشد:

«اشباع از هر چه، بي گريز از تجربه هاي انسان پويا چگونه مي شد رازي گران در سينه و استخواني لاي زخم داشت، اما با نوآمدگان هيچ نگفت تا به دردي كلان، در هزار توي زمان گرفتار نيايند.» (همان، 199:1383)

همة نويسندگان با توجه به نحوة زندگي‌شان در جامعه و عصر و اجتماعي كه در آن زيسته اند و با الهام از وقايع و رخدادهاي زمان خود و تفكّرات و دغدغه هاي ذهني خاصي در آنها شكل مي‌گيرد كه همة اين دغدغه ها و تجربيّات، در زندگي نويسندگان انعكاس مي‌يابد. طيّاري نيز از اين گروه مستثنا نيست. او بيشتر از ديگر نويسندگان دلبستة اين تجربيّات بيروني و دروني است و داستان هايش ملهِم از زندگي و آرزوهاي او ست. او تمام آمال و آرزوها، محروميّت ها و كمبودهاي زندگي خود را با تمام بن بست هايي كه جامعه به او تحميل كرده را، به درون رمانش انتقال داده است. اين همان جهان نگري و تأثير آگاهي جمعي و طبقاتي بر نگرش نويسنده است كه گلدمن آن را مطرح كرده بود.

براي طيّاري بازگشت به گذشته و يادآوري‌هاي نوستالوژيك، مهم ترين مسئله بوده است. او از ميان مردمي ساده و معمولي برخاسته، در هيچ تشكيلات و اجتماعيّات شركت نداشته و عضو هيچ حزبي هم نبوده، از همين

رو تفكّرات او تفكّراتي فردي است و مضامين مورد علاقه اش را در داستان هايش گنجانده است.

طيّاري دربارة انگيزة نوشتن *رمان سينما* مي گويد: «در نگاهي محتوايي، انباشت درد عامّ و روزگار به سر شده، سوته دلي و تنهايي، سالیان سال روزنه مي جست كه به فوران رسيد. با نقبي كه پس از پنجاه سال به حجم تمرگيدة زمان زدم و درميان مويي كلام به رقصي چنين ميانه ميدان رسيدم!» (صاحبان زند، 107:1384)

طيّاري با اين درونگرايي و درآميختن واقعيّت و خيال در حقيقت، واكنشي به سرخوردگيهاي خود نشان داده است. «نكته اي كه كشف آن برايم دلپذير است، رویاپرستي آرماني راوي است. گويي او نمي‌خواهد به رخدادهاي واقعي اعتنايي بكند و مايل است در جهان دست نيافتني رؤياهايش زندگي كند تا خود خالق همه چيز باشد. هر گاه اراده كرد زنها را بكشد، يا به آنها دست يابد، يا جايشان را و حتّي نامهايشان را تغيير دهد و به ميل خودش با آنها رفتار كند. كاري كه در عالم واقع و «عين»، قدرت آن را ندارد و اين همه بار روان شناختي به اثر مي دهد. آدمي گاهي از جهانِ دلگير «عين» به دنياي دلپذير «ذهن» پناه مي‌برد تا از روزمرّگي و مرگ در عين حيات رهايي يابد و تن به زندگي كسالت بار ندهد.» (حسيني، www.tayari.ir)

هر چند وقايع رمان به سالهاي بسيار دور بر مي‌گردد، امّا از جهت اين كه تاريخ نگارش آن به سال‌هاي نزديك و ايام ميانسالي نويسنده مربوط مي‌شود، مي‌توان مقايسة ارزشي بين اجتماع آن سال ها و وقايع و اتفّاقات مهمّ آن و جامعة امروز و دغدغه‌هاي زندگي مردمان امروز انجام داد. زيرا همان گونه كه در ابتداي رمان مشاهده مي شود، مسئلة فقر و نداري، نابرابري اقتصادي و بي عدالتي اجتماعي، سلطة بيگانگان بر كشور و تغيير و تحوّلات رخ داده، در جامعه اي كه در حال گذار از جامعة سنتي به جامعة سرمايه داري است، درونمايهٔ اصلي رمان را تشكيل مي دهد. اما آن چه كه راوي از گذر سال ها و رخداد هاي نزديك به زمان حال روايت مي‌كند، ديگر مسئلة فقر و رنج نيست. خطّ فاصلي كه ميان طبقات دوگانه وجود داشته، كمتر گشته است. جامعه تقريباً به يك ثبات سياسي، اجتماعي و اقتصادي رسيده است و حضور و سلطة بيگانه كمتراست، اما مسائل و معضلات اجتماعي حل نشده است، بلكه به گونه اي ديگر نمود پيدا كرده است كه در وجود و روحية راوي، اشكال مختلف آن را مي بينيم.

sharifyar.com

نکتهٔ قابل توجه دیگری که در بررسی های اولیهٔ رمان به چشم می آید، ادامهٔ واقعیّت‌ها و اطلاّعات تاریخی و اجتماعی روزگار نویسنده است که در کنار یادآوری رخدادهای زندگی که البته مربوط است به جامعه و عصری که در آن می‌زیسته است، از بسیاری از حوادث و رخدادهای اجتماعی و تاریخی و سیاسی عصر پرده بر می‌دارد و به قول منتقدی «*رمان سینما*، با آن که حدیث نفس می کند، اما فردی عمل نمی کند و ما پا به پای راوی به کوچه های تاریخ و رخدادهای اجتماعی – سیاسی سرک می‌کشیم. با بازخوانی خاطرات آق سالار، آجودان رضاخان در دورهٔ مشروطیت و تماشای تصویرهای سبزه‌میدان تا صیقلان در دورهٔ جنگلی ها و تجاوز قزاقان روسی به ویژگی های دوره های متفاوت اجتماعی پی می بریم.» (حسيني، www.tayari.ir)

همان طور که ذکر شد، طيّاري در ابتداي رمان به بيان غم‌ها و بدبختي هاي مردمان عامّي و پايين دست جامعه پرداخت، مردمي که دستشان به جايي بند نيست و قدرتشان به هيچ زورگو و حاکمي نمي‌رسد. اما در بخش‌هاي بعدي رويهٔ ديگري در پيش گرفت و به بُعد روان شناختي داستان بيشتر پرداخت. همان چيزي که وجودش را فرا گرفته بود و بيشترين ذهنيّات و انديشه‌هاي او را در بر مي‌گرفت. با نگاهي به زندگي نويسنده مي‌توان علّت اين نگرش ها و دغدغه‌هاي ذهني او را دريافت. جدايي نويسنده از همسرش و افسردگي ها و ناراحتي هاي ايجاد شده به دنبال آن، مسأله‌اي است که بعدها در بيشتر داستان هاي او به رنگ تيرهٔ داستان ها و بُعد تلخ آنها کمك کرد و در اين رمان او را به واکنش در مقابل تمام اين سرخوردگي ها و نوميدي ها واداشت.

وجود سه معشوقهٔ خيالي که همه در ذهن راوي وجود دارند و هر سه مهسا ناميده مي‌شوند و او آن ها را در جاي زنش قرار مي‌دهد و کُشتن زنش در ذهن و خيال خود، همه و همه حکايت از ذهن پريشان نويسنده و تلاش براي پيروزي و سرکوبي اين ذهنيّات است.

در قسمت دوّم، بُعد روان شناختي رمان بر بُعد جامعه شناختي آن چربش دارد. از زاويهٔ ديگر مي بينيم که راوي يك انسان آسيب ديده است. انساني که خيالات و انديشه هاي ذهني خود را به دنياي واقعي و زندگي خود مي‌کشاند و به آن لباس واقعيّت مي‌پوشاند و بدين وسيله به دنبال چرايي رويدادهاي زندگي است:

«اين وسوسه که زندگي دوبارهٔ خودم را با مهسا بنويسم، بخشي از تخيّلم نيست. ماجراي جدايي و اين حرفها نه، يا زندگي با هم. بلکه

sharifyar.com

آشنايي و بعد گم شدنمان در غبار زمان و بازيافتمان كه در باور نمي گنجد! فقط به كمك يادمان هاست كه مي شود نقبي در تاريكي زذ، آفتابي نتابيده را در غروب ابدي ديد و به پالايش روح و آرامشي از بُنِ پريشيدگي و خيال رسيد.» (همان، 173:1383)

ترس از آيندة مبهم و مجهول نيز، علّتي ديگر ا ست كه به پريـ شاني ذهني او مي انجامد: «به رغم آن چه اتفّاق مي افتاد، هنوز صداي پاي آينده را نمي‌شنيدم. اما هيچ صدايي نمي‌آيد مگر كه گذ شته با شد. كندي لحظه ها و ريزش ترس بار آن، اين شُبهه را كه آينده چيزي است كه گذشته آن را بالا مي آورد، به باور مي‌نشاند.» (همان، 181:1383)

بدين طريق راوي مي‌خواهد، از زمان و مكاني كه در آن زندگي مي كند جدا شود و در زماني ديگر و جهاني ديگر طبقِ خواست و ميل خود، رويدادها را رقم بزند. هر گاه اراده كرد، مع شوقه هايش را به ذهن و زندگي راه دهد و يا آنها را از صفحة ذهن پاك كند:

«من بر آن بودم تا فضاي ذهني را بشكنم و اين فقط با شكستن باورها ممكن بود. اگر تكرار چيزي عادت به آن نيـ ست، خلاف عادت هم مي تواند بي نياز از تكرار باشد. اگر مي‌توانستم به راز تداوم حضور مهسا در ذهنم پي ببرم، بي اعتنا به او، با تنهايي ام كنار مي آمدم، اما با تخيّلي سر ريز چگونه مي‌شد اين حضور را كم رنگ كرد؟ آخرين گفتگويم با مهسا، در حسّي پاياني رابطه‌مان را به هم ريخت و حدفاصل دو مهسا را بهم زد. با اين پيش فرض كه كشتن يك مهساي خيالي كار نه چندان آساني است، ردّپاي او را فقط در بزنگاه هاي خيال با سر ريزي نگاهم بايد مي‌گرفتم. او براي بازيافت لحظه ها، ناچار به ميان باغ، با انبوهي رز سفيد مي آمد. قيچي باغباني براي هرس شاخه ها از پيش آماده، بازي را با زخمي كارساز و عميق به آخر مي‌سپردم.» (همان، 200:1383)

علاوه بر تمام تجربيّات نويسنده، محيط و فضاي رشد و نمّوِ نويسنده نيز در چينش تفكّرات و روحيّات او مؤثر است. طيّاري از زمرة نويسندگاني است كه از خطّة شمال برخاسته اند. محيط شمال با فـ ضاها و چ شم اندازهاي خاصّ خود، حال و هواي ديگري در نويـ سندگان ايجاد كرده است و همان گونه كه ميرعابديني مي‌گويد: «تأثير محيط جغرافيايي، عدم يك بينش هنري _اجتماعي منظم و قاطع در اغلب نويـ سندگان شمالي، آثار آنان را آكنده از نوعي درون گرايي رمانتيك و بشردوستانه مي‌سازد. تصاوير نوميدكننده از زندگيِ پر ملال ولايت ها، وازدگي نسل جوان از

sharifyar.com

محيط خانواده و گريز از خفقان اجتماعي به شكل بيگانگي با جامعه، از مضمون هاي مورد علاقة نويسندگان اين خطّه است.» (ميرعابديني ،584:1386)

با اين مقدمه به دو نكتة مهم كه در بررسي جامعه شناختي اثر مي تواند حائز اهميّت باشد، بر مي‌خوريم: نكتة اوّل اين است كه با توجه به اينكه وقايع و اتفّاقات رمان در شمال كشور رخ مي‌دهد و با توجه به فاصلة مكاني كه با پايتخت كشور وجود دارد. دوري نويسنده از پايتخت و از رخدادهاي گوناگون سياسي و اجتماعي آن، از عمق نگاه و توجه او به مسائل جامعه و كشور كاسته است و نكتة دوم اينكه، شمال ايران جز سالهاي ورود متفّقين به ايران و سيطرة روس ها بر اين بخش از كشور، در بقية دوران كمتر تجاوزي به خود ديده است، از همين رو آرامش و امنيّت بيشتري نسبت به بقية مناطق كشور داشته است.

با توجه به موقعيّت موجود، نويسندگان بومي از جهت گيريهاي سياسي فاصله مي‌گرفتند، زيرا محيط براي ابراز انديشه ها و تفكّرات سياسي مناسب نيست و نگرش اين نويسندگان پيرامون محيط زندگي خود و رويدادهاي اجتماعي آن و سنّت ها و ارزشهاي اجتماعي _فرهنگي حاكم بر آن محيط مي‌چرخد.

نويسنده در اين رمان، سال‌هايي را نشان مي‌دهد كه شمال، حضور بيگانگان _ روسها _ را حس مي كرد، يعني سالهاي منتهي به 1320. او در بخش سوّم رمان، به رفت و آمد سربازان روس در شهر و اذيّت و آزار مردم به دست آن ها اشاره كرده است:

«فلكة صيقلان، نبش كوچه اي با شيب تند و چند پلة آجري در درازناي خود مي‌پيچد. كاميون هاي روباز ارتشي، پُر از سربازان روسي، در راه بازگشت به روسيه، چندبار ميدان را دور مي‌زنند. زني با بالاپوش سياه و يقه برگردان سفيد، نبش كوچه به تماشا ايستاده، ...دو سرباز روس نيمه مست، به كوچه مي آيند. سر و صداشان كوچه را پر مي‌كند. زني كه از مقابل مي‌آيد، با ديدن آن دو جيغ كوتاهي كشيده، نيمه راه بر مي گردد... همزمان با انداختن كلون، در به شدت كوبيده مي‌شود. مادر هول زده فاصله مي‌گيرد و گره لچك سه گوش مشكي را زير گلويش سفت مي كند.

_ايزد رازني ... سلام ... ايزدرازني!

_اي واي خاك عالم روس، روس، روس ها آمدن! بالاجه خانم به دادم برس! دستپاچه به هر طرف مي رود.» (طياري1383:16و15)

او ضمن اشارات تاريخي و بيان شرايط نابسامان اقتصادي، اجتماعي و فرهنگي كه آن را نتيجة سلطة بيگانگان بر خان و مان مردم ذكر مي‌كند، واقعيّت هاي نهفته در جامعه و نحوة زندگي مردمان در طبقات پايين و ناتوان جامعه را به تصوير مي‌كشد:

«سالهاي پس از جنگ، ميادين شهر در اشغال قشون بيگانه، ساس و شپش تا بُن خشتك مردمان، به كار رژه بود! زمستان به گِرد منقل و تابستان به دور چراغ نفتي، با پيراهني از تن به در آمده و پشت و رو، به روي زانو، به ساس‌كُشي اشتغال دائم بود، چكاچك ناخن هاي به خون آلوده، قطارِ شپش در آتش خانة چراغ، از پشت لولة هفت، لذّتي وحشي را به تماشا مي‌گذاشت.» (همان، 41:1383)

از آن چه گفته شد، در يك تحليل كلّي و نگاه جامع به كلّ رمان، نتيجه مي‌گيريم كه در آن سالها كه ساختار طبقاتي در ايران، يك ساختار نيمه ديوان سالاري و شبه بورژوايي است، رفته رفته تحرّكات اجتماعي، يك نوع جابجايي طبقاتي را نيز در پي دارد و سبب شكل گيري طبقة متوسط كه روز به روز رشد و گسترش بيشتري مي يابد، مي شود، امّا با اين وجود، و سعت و ابعاد وجودي طبقات پايين و محكوم جامعه كه در نتيجة نابرابريهاي اقتصادي شكل گرفته اند، چشمگير است.

حقيقتي كه در اين باره مورد توجه است، اين است كه به رغم تبديل جامعه به يك جامعة سرمايه داري، وجود فقر و محروميّت و بيكاري د ميان طبقات پايين كارگري به وفور مشهود است. اين فقر و محروميّت، با پيامدها و نتايجي همراه مي شود كه آن نيز به لحاظ اجتماعي حائز اهميت است.

نويسنده در اين جا نشان مي‌دهد كه شهروندان عادّي جامعه و آنان كه از طبقات پايين جامعه هستند، از نقش و پايگاه پايين‌تري در امور اجتماعي و سياسي برخوردارند و عمدتاً در ميان اين قشر، مسائل و امور اقتصادي و رفع نيازمنديهاي زندگي روزانه مثل خوراك، پوشاك و كار و... از مهم ترين دغدغه ها به شمار مي‌رود، در نتيجه نابرابري اقتصادي، منجر به نابرابري اجتماعي و فرهنگي نيز مي‌گردد.

نكتة اساسي ديگر اينكه، طبقات پايين كارگري جز نيروي كار چيزي در دست ندارند و اين نيرو و ابزارِ خود را به قيمتي نازل در اختيار صاحبانِ سرمايه و طبقات حاكم قرار مي‌دهند، اين در حالي است كه بيشترين سود و بهره نصيب صاحبان سرمايه مي شود نه صاحبان نيرو. اين همان نابرابري و بي‌عدالتي در قشربندي اجتماع و بهره كشي نظام

sharifyar.com

سرمايه دار از طبقات كارگري است. مشاهده مي‌شود كه پدر راوي كه از سرماية لازم برخوردار نيست و به لحاظ نقص جسمي و ناتواني بدني، نيرو و ابزار كار لازم را نيز در اختيار ندارد، آسيب هاي اجتماعي و اقتصادي وارد آمده بر آن ها نيز بيشتر است.

پس از بررسي اين جوانب و طرح مسائل و ساختارهاي اجتماعي عصر نويسنده و توجه به نقش زمان و مكان در تحوّلات فكري و عقيدتي نويسنده، تا حدودي به تعامل و ارتباط جامعه و ادبيّات و تأثير و تأثرات شان پرداخته شد. امّا آن چه به نظر نگارنده در اين بين داراي اهميّت است، اين است كه نويسنده در تمام آثار داستاني خود در حقيقت به بازآفريني وقايع و تحوّلات اجتماعي، اقتصادي و فرهنگي دست يازيده و عيناً رخدادهاي زمانه و زندگي را در داستان -هايش انعكاس داده است، بدون پرداخت تخيّلي آن. داستان هاي او در واقع، آينة زندگي او و تا حدودي اجتماع عصر اوست و مي‌توان گفت كه اين رخداد هاي زندگي است كه در شكل‌گيري داستان‌هاي او نقش داشته است و آن چه از وقايع و تحوّلات اجتماعي در اين داستان ها ديده مي‌شود، گزارشي از سطوح گوناگون واقعيّت هاي روزمرّه و تصوير كردن تيره بختي هاي اقشار پايين دست اجتماع است، تا از اين طريق احساسات مخاطب را برانگيزد و در او تأسف ايجاد كند.

در ادامة بررسي ها از منظر نقد اجتماعي، قصد داريم علاوه بر پيوندهاي موجود ميان تحوّلات سياسي و اجتماعي جامعه و ساختار داستان ها به مسألة مهمّ ديگري بپردازيم كه بي‌ارتباط با اين مقوله نيست، ضمن اينكه دانستن علّت آن، اهميّت قابل توجهي دارد و آن طرح پرسش هايي است كه پس از خواندن آثار طيّاري و تحليل و بررسي آنها در ذهن نگارنده شكل گرفت و آن اينكه، چرا طيّاري نتوانست طي چهار دهه عمر نويسندگي، خود را به عنوان نويسنده اي معروف و مشهور مطرح كند و چرا داستان هاي او آن چنان كه بايد از محبوبيّت و مقبوليّت عام برخوردار نشد. از آن جا كه در نقد اجتماعي داستان و رمان، نبايد تنها به دنبال مصداق ها و همخواني هاي موجود در نظريات مطرح شده بود، بنابراين در اين قسمت سعي مي كنيم به دنبال زمينه هاي اجتماعي و برخي ناهمخواني‌ها با شيم تا روشن شود كه چه عواملي سبب شد كه طيّاري به عنوان نويسنده اي صاحب نام مطرح نشود.

براي ورود به بحث، ذكر اين نكته لازم است كه در تحليل و نقد اجتماعي يك اثر، توجه به نقش تعيين كنندة اثر در جذب مخاطب و شهرت عامّ آن، از نكات مهمّ و اساسي است. اكثر رمان ها با توجه به اينكه

در برهه اي از زمان، عنوان پر فروش ترين و مطرح ترين رمان ها را به خود اختصاص مي‌داده اند، مورد توجه منتقدان ادبي و همچنين جامعه شناسان قرار مي‌گرفتند، زيرا « يك اثر هنري تنها در رابطه با خواننده است كه مي تواند ارزشي داشته باشد، در نتيجه ما نيز در يك چنين رابطه اي به مسألة زيبايي شناختي اثر خواهيم نگريست. ناگفته پيداست كه خواننده به سوي اثرهايي مي‌رود كه در نگاه او گيرا و ارزشمندند.» (ايرانيان،40:1358)

بنابراين، ما در اين مقال سعي داريم تا با در نظر گرفتن گرايش هاي ادبي جامعه و توجه به مسائل زيبايي شناختي، به اين پرسش ها پاسخ دهيم.

همان طور كه گفته شد، قصد نويسندگان از خلق اثر ادبي، برقراري ارتباط با خوانندگان و مخاطبان است و براي هر چه بهتر برقرار شدن اين ارتباط، لازم است ذوق و سليقة مخاطب، اعتقاد و انديشة او مدّنظر قرار داده شود. اين مسأله كه شرايط جامعه و اوضاع و احوال مختلف اجتماعي، سبب به وجود آمدن ذوق هاي متفاوت و آرمان هاي اجتماعي مختلف مي‌شود، امري انكارناپذير است و مي‌تواند براي بسياري از هنرمندان و نويسندگان كه با ذهنيّت حاكم بر جامعه همراه اند، راهگشا باشد.

طيّاري خود، در مصاحبه اي در پاسخ به سؤال مطرح شده در مورد تعهّد هنرمند مي‌گويد: «هنرمند، نه به عنوان يك مُصلح اجتماعي كه در خدمت كلّ جهان، حس هاي خودش را از هستي باز مي‌تاباند و تعبير مفهوم جديد پديده هاي ازلي را بنيان مي نهد، او در كار تعريف دوبارة بخشي از جهاني است كه در آن جان آدمي بيشترين بها را دارد: آگاهي بخش و چون نور منتشر و بيدار كننده است. هنرمند، انساني است كه محيط پيرامون خود را تعريف و نسبت به تغيير هنجارهاي ضدّ بشري اهتمام كننده و ستيزه جوست. هنرمند متعّهد در اصل روشنگراست، اما شاعرانگي و جنبه هاي تراژيك و كُميك يا بيان حماسي موضوع انسان، برمي گردد به جايگاه هنرمند يا خاستگاه او.» (رسولي،59:1372)

مطابق با آن چه از آن بسيار سخن گفتيم و طيّاري نيز خود به آن اشاره مي كند، محيط پيرامون نويسنده و شرايط و مقتضيّات و مناسبات شكل گرفته و تحوّل يافته در همان محيط براي او تعهّدي گرانبهاست. توجه به جهان بيني و خواست مخاطب، اغلب موجد فضا و عرصة تازه اي براي رشد نويسنده بوده و نويسنده در موافقت يا انتقاد و مخالفت با

sharifyar.com

تحوّلات اجتماعي، سياسي و اقتصادي است كه دست به قلم مي‌برد، اما در اين بين، نبايد فرديّت خلّاق نويسنده را ناديده گرفت و وجود فرد را كاملاً ناديده گرفت. «در حالي كه سهم ابتكار فردي در آثار ادبي، اگر از سهم عوامل اجتماعي بيشتر نباشد، كمتر نيست.» (زرين كوب،80:1376) و تنها بر اين نكته تأكيد داشت كه گوناگوني آرمان هاي اجتماعي و سلائق مختلف، در ايجاد سبك هاي متفاوت و مقولة زيبايي شناختي هنر تجلّي مي‌يابد.

شوكينگ، در باب اين جهان بينيِ خاصّ يا «روح زمانه» اعتقاد دارد كه: «در گفتگو از «روح زمانه» مردم كم و بيش گنجينة مشترك مقبولي از انديشه‌هاي يك گروه خاص را كه گروه مستولي و سازندة جامعه تلقي مي‌شود، در نظر دارند، ...اين امر يك چيز را به خصوص روشن مي‌سازد: چيزي به عنوان «روح زمانه» وجود ندارد، آن چه هست، به عبارتي يك سلسله «روح هاي زمانه» است. هميشه لازم است كه ميان گروه هاي كاملاً مختلفي كه داراي آرمان ها و كمال مطلوب هاي متفاوتي در بارة زندگي و جامعه هستند تمايز قائل شد.» (شوكينگ،20:1373)

طيّاري بارها به اين مسئله كه او نيز مخاطبان خاصّ خود را دارد، اشاره كرده و معتقد است: معماري خاصّي كه او در قصّه و داستان پياده مي كند، «رازهايي دارد كه در خود راه هاي انتقال موضوع دارد.» هدف و قصد طيّاري پرهيز از «كيلويي نويسي» و پرحرفي است. او به دنبال برداشتهاي كلّي خود از محيط بومي و فرهنگ عامة آن و به قول خودش «در كار شكار محتوا» سنگ بناي قصّه اش را مي‌گذارد و اعتقادش اين است كه «نويسنده، مُدام در گردش و در كار تجربه و يافتن رابطه‌ها و تضادهاي جامعة خويش است. از نظر او «نويسنده با آنچه در چشم اندازش است و آنچه در گوشش مي‌نشيند، قضاوت سوّمي را با بررسي كامل مي‌گيرد و درمجموع، خط مشي و ساختمان عقيدتي اش را مي‌سازد. نويسنده در جهت عام حركت و كنش دارد. تا نلولد در مردم و از نزديك با دردهاشان آشنايي نكند، طبيعي است خودش نمي‌تواند جهت بگيرد.» (گلسرخي،31:1348)

اين جهت گيري عامّ و كشف دنياي پر رمز و راز آدم ها و همراهي با اجتماع و زمانه، از جمله مقوله هاي اثرگذاري متن بر خواننده مي تواند باشد. اسكارپيت، ضمن بيان اين ادّعا كه «هر نويسنده، به هنگام نوشتن، خوانندگاني را مدّنظر دارد، حتّي اگر به يك نفرخلاصه شود و آن يك نفر هم خود او باشد.» (اسكارپيت،95:1374) خوانندگان را به عنوان «سازندگان محيط اجتماعي نويسنده» عنصري مهم در القاي تفكّرات

و نگرش هاي نويسنده مي‌شمارد. نيز، يك نويسنده مي‌داند كه نيازمند مخاطب است و آنچه مي‌نويسد بايد با نيم نگاهي به خواننده و مخاطب نوشته شود تا مورد پذيرش قرار گيرد.

«ذوق و سليقة ادبي حاكم بر يك دوران ممكن است، چنان جريان وسيعي شود كه گروه‌هاي اجتماعي بسياري را با خود همراه سازد. اين مسئله دربارة رمان هاي پر فروش كه يكباره در جامعة ادبي گل مي‌كنند و عامة خوانندگان را به سوي خود مي‌خوانند، بيشتر مصداق دارد.» (عسگري، 68:1386)

نكتة قابل توجه در اين مورد، اين است كه در ادامة تحوّلات تاريخي، سياسي و فرهنگي، مضمون ها و درونمايه -هاي آثار ادبي و شيوة ساخت و پرداخت رمان ها و داستان ها، به مرور تغيير مي‌كند. لذا ريشة گرايش ها و شيوه‌هاي مختلف ادبي را بايد در حركت‌ها، زمينه ها و حوادث اجتماعي _فرهنگي و تاريخي دوره‌هاي گوناگون جست. اين امر، همراهي نويسندة خلّاق و نوآور را مي‌طلبد كه با گرايش هاي زمانه و متغيّرهاي آن پيش برود و اين يعني، به روز بودن و مطابق و متناسب با سلايق جامعه و مخاطب حركت كردن. مخاطب امروز، ديگر يك مشت خاطره را به عنوان داستان نمي‌پذيرد، هر چند زباني ادبي و رنگارنگ داشته باشد.

محمدعلي سپانلو، دربارة نحوة انتخاب مضامين آثار اين دوره مي گويد: «ديري نپاييد كه آشوب هاي اجتماعي و سياسي، برخوردهاي مرامي و عقيدتي، وضعي آشفته تر از دوران مشروطيّت براي اهل قلم پديد آورد. پيش از آنكه آنان مايه‌هاي خلق اثري را درخود بيابند و پرورش دهند، اين «تحكّم» خوانندگان يا مصرف كنندگان بود كه بدانان «سفارش» اثري هر چه راديكال‌تر مي‌داد. منتقدان نيز كه رقابت مرامي داشتند، ارزش هنري را منحصر به ارزش پيام اجتماعي آن مي‌دانستند، در نتيجه، آن قدر جوهر مستقل اثر تحت الشعاع قرار گرفت كه نويسنده، نه به اعتبار ارزش ذاتي اثرش، بلكه به اعتبار وابستگي‌اش به جناح هاي مختلف شناخته مي‌شد.» (سپانلو، 80:1362)

طيّاري، در عمر چند دهه اي نويسندگي خود _از سال هاي1331تا 1383 با فرايندهاي گوناگون ادبي و ساختارهاي گوناگون داستان نويسي روبرو بوده است، اما بي توجه به اين فرايندها، او هيچ تغيير اساسي در روند داستان نويسي خود ايجاد نكرده است، جز اين كه براي رسيدن به طرحي نو و فرمي تازه، جنبه هايي از ابهام و پيچيدگي و زبان كنايي و

sharifyar.com

گاه سمبليك را به عنوان مباني زيبايي شناختي متن و جهت دادن به زباني خاص و هنري در قصّه و داستان آفريده است. او در ابتداي نويسندگي خود، از حدّ تقليد سادة واقعيّت عبور مي‌كند و واقعيتّي تخيّلي و داستاني كه برتر و بالاتر از واقعيّت روزمرّه است، پديد مي‌آورد، اما خيلي زود آن را رها مي‌كند و در آثار بعدي به دنبال طرز و شيوه اي نو در ساختار، مضمون و درونمايه را فدا مي‌كند و اين غفلت او از موضوعات و محتواهاي اساسي، گاه داستان‌هايش را به گزارش‌هاي مستند و روزانة وي از سفرها، مأموريّت ها و تجربيّات بيروني و دروني و خاطرات و يادمان هاي تلخ و شيرين بدل كرده است.

طيّاري در داستان‌هاي اخير خود، از بار تخيّلي آنها كاسته و تنها به بازآفريني واقعيّت پرداخته است و همين امر علّت و سببي مي‌شود تا خواننده با خواندن هر داستان، تنها با برشي از زندگي نويسنده آشناگردد و حضور او را در همة داستان ها احساس كند نه بيشتر. رنگ ها و فضاها در اكثر داستان ها يكسان، شخصيّت ها تكراري و روايت كنندة آنها همان نويسنده ـ راوي است. بنابراين، آن چه در معرض ديد خواننده است، نه يك داستان نو امروزي با دنياي پر رمز و راز و پيچيده اي كه در پي كشف آن باشد است و نه دنياي پيچيده و مبهم زباني با آن تشبيهات و استعارات بالا اجازة درك متن را به خواننده مي دهد. او زبان و بيان خود را داراي ظرفيّت ها و قابليّت‌هاي بالايي مي‌داند. از همين رو تعبير «رقص پا با زبان» را براي آن مي‌آورد و معتقداست كه «ما مي‌خواهيم به انتقال حسّي دست زده و بار تخيّل، تصوير و انديشه را در «رقصي با زبان» به ميدان هاي مغناطيس ذهنيّت جوان منتقل كنيم.» (رسولي،59:1372)

اما دشوارگويي و مغلق نويسي و كلام را در پردة تشبيهات و ابهامات و كنايات پنهان كردن، زبان داستان نيست، زبان شعر است. زبان داستان بايد ساده و گفتاري و عاميانه باشد. اين يكي از راه‌هاي موفقيّت داستان است كه در جذب و كشش خوانندگان نيز مؤثر است. زيرا گاه خواننده در اين داستان ها با نثري متكلّف، به سبك نويسندگان كهن فارسي مواجه مي‌شود و در پي درك و آسان‌نمايي آن، از موضوع و پيام اصلي داستان خارج مي‌شود.

مسئله و نكتة ديگر، توجه به ساختارهاي زيبايي شناختي يك اثر است. «عنصر زيبايي شناختي، بيرون از ساخت زباني رمان و پيش از آن

_در جامعه، طبيعت يا تنها در ذهن پاره‌اي از گروه هاي مدل (من جمله خود هنرمند) هستي مي‌يابد.» (ايرانيان، 40:1358)

بنا برگفتة ايرانيان، عناصر و عوامل شناخت زيبايي‌هاي يك اثر داستاني را قبل از هر چيز بايد در عوامل سازنده و شكل‌دهندة اثر و بيرون از آن جستجو كرد. در اين جا، دوباره بر مي‌گرديم به مسئلة خواننده و گرايش‌هاي واقعي جامعه و «ارزش هاي عام» و «تعيين كننده هاي اجتماعي زمان». (ايرانيان، 43:1358-38)

او مفهوم اصلي زيبايي شناختي را در پيوند اثر با خواننده مي داند و آن را از حيطة دخالت و خواست نويسنده خارج مي‌بيند. او معتقد است كه «ارزش‌هاي زيبايي شناختي، ارزش هاي فرد گذر هستند. مراد از اين گفته، اين است كه كار نويسنده، كاري استوار به خود و بيرون از ارزش‌هاي عامّ جامعه كه تعيين كنندة ساخت‌هاي ذهني همة افراد مي باشند، نيست. كار او هيچ وجه مشتركي با بازتاب‌هاي سادة غريزي پرنده‌اي كه لانة خود را در درازاي هزاره ها، همواره به يك شكل ساخته، ندارد. كار جانور، براي نمونه، كار يك پرنده كه در جامعة پرندگان يا در تنهايي زيست مي‌كند همواره يكسان است. عنصر تعيين كنندة اثر يك جانور در درون خود جانور قرار دارد، وارونة آن، عنصر تعيين كنندة اثر انسان (در اين مورد ويژه نويسنده) بيرون از هستي خود و بيرون از اراده و غريزة هر انسان ديگري جاي دارد. اين نفس منفرد نيست كه با ماجراجوئي ها يا نبوغ خويش، يك اثر هنري را با ديگر فراورده هاي فرهنگي زمان او و با جهان بيني افراد ديگر هم گروه و هم زمان اين همه همگوني دارد، اختراع مي كند.» (ايرانيان، 41:1358و40)

با اين مقدمه، بايد گفت كه توجه نويسنده به احساسات و دلتنگي هاي شخصي و تجربيّات زيست شدة خود و حسرت ها و جزئي نگري ها و نگاه به محيط پيرامون و اطرافيان، او را از فراگير شدن و همه پسند شدن و محبوبيّت عام دور كرده است. دهه هاي سي و چهل و فضاي خاصّ فرهنگي و مسائل تاريخي و سياسي_كودتاي 28مرداد 1332_و گرايش اكثر نويسندگان و روشنفكران به دفاع از آرمان‌هاي جامعه و تعالي بخشيدن به ارزشهاي مردمي، موجب ايجاد ادبيّاتي روشنفكرانه و آرمان خواهانه شد كه در فضايي تاريك شكل گرفت.

طيّاري كه خود متعلّق به اين نسل از نويسندگان است، در دفتر دوّم از مجموعة *خانة فلزي*، كه از آن به عنوان يك «ورطه» نام مي‌برد، «سال

sharifyar.com

هاي رشد در بيگانگي، الكل و عصيان» را مي‌نمايانند، اما او كه نويسنده اي حسّاس است، خيلي زود، دلزده و خسته از اين «ورطه»، دلش هواي «به درآمدن از خانه، به تماشاي افق و ريه از هواي آلوده و نيالوده انباشتن» مي‌كند و به دنبال پرهيز و «نفي هرچه فضاهاي ساختگي و تجمّلي و مصنوع» به رويكردي تازه و ساختاري نو مي انديشد. (ر.ك.رضا، 40:1347)

آن چه كه طيّاري در داستان *سقوط* از دفتر دوّم *خانة فلزي*، ارائه مي‌دهد، بيانگر پوچي، بيهودگي، فساد و لذّتجويي است. فضايي متعفّن و تاريك كه بازتاب دردناكي از اجتماع پراختناق دوران است و انعكاسي از سقوط و تباهي جامعة رو به زوال دارد و از آن جا كه يك داستان يا رمان، با توجه به شرايط و زمان نگارشش مورد بررسي قرار مي‌گيرد، دقّت در ساختارهاي جامعه و تعيين كننده هاي ارزشي اثر ادبي، به ويژه از لحاظ جامعه شناختي و زيبايي شناختي حائز اهميّت فراوان است.

بعد از اين مرحله، همان طور كه اشاره شد، طيّاري در جستجوي شيوه اي جديد، روي به كوتاه نويسي در طرح ها، پرداخت شاعرانة متن و ادبي نويسي در مجموعة بعدي مي‌آورد، زيرا از نظر او، زيبايي شناختي يك اثر ادبي تنها به زبان خاصّ نويسنده و آرايش‌هاي كلامي آن است و عقيده و ديد مثبتي كه نسبت به زبان ورزي ها و بيان كنايي و عاطفي جملات خود دارد، او را از درونمايه و محتواي داستان ها كه اساساً حرف اوّل را در جذب مخاطب دارد، دور مي‌سازد. از نظر او زبان هرچه پر بارتر، بهتر. او تمام مضامين را در مناسبات عاطفي و احساسي خود و آن چه خود تجربه و لمس كرده، خلاصه مي‌كند و فراتر از آن به چيزي نمي انديشد.

در مجموعة *آن سال برفي* بيست داستان از او مي‌بينيم كه در آن به قول خود نويسنده «به تعريف تازه اي از زيبايي دست يافته و چونان خالق خود حضوري غايب پيدا مي‌كند.» (طياري، 1379، پشت جلد) اما آن چه خواننده از اين مجموعه مي‌فهمد، واگويه هاي تلخ و پر دريغ نويسنده از تجربيّات و يادمان هاي زندگي است. بحث بر اين است كه تعريف طيّاري از زيبايي و نو بودن چيست كه آن چه در نگاه او زيباست، در نگاه خواننده نه و آن چه را كه او از نوشتن آن لذّت مي‌برد، خواننده از خواندن آن نمي‌برد. ويليام گريس درباب ادراك زيبايي مي گويد: «زيبايي، يك امر نسبي به مفهومي كه صرفاً مربوط به ابداعات ذهني باشد، نيست. زيبايي در وجود شيء نهفته است. خواه ما را توانايي

sharifyar.com

ادراك آن باشد و يا نباشد. اما لذّت بردن از زيبايي امري نسبي است، چرا كه همة ما به يكسان داراي قوة ادراك و تشخيص نيستيم.» (گريس، 77:1363 و 76)

در همين رابطه، نكتة قابل تأمّل ديگر اين است كه براي طيّاري «همه چيز با شعر شروع شد: زبان نرم ايرج، زبان تصويري عشقي و زبان ستيزه جوي عارف بار معنايي خود را به زبان او داد.» و هر آن چه كه در پرداخت يك شعر برايش داراي اهميّت است، در نثر خود آن را به كار مي‌گيرد و در لباس داستان آن را ظاهر مي كند. از نظر او «خيال انگيزتر از شعر، چيزي از ذهن انسان نگذشته: كوتاه، (به قول اوجي مثل آه) شعله اي و پس آنگاه خاموشي. شعر قالب دروني شدة شاعر است. صندوق اسراري است كه با واژه هاي كليدي باز مي‌شود. كمتر كسي مي داند كه شعر در كوتاه ترين مسير حركت مي‌كند. در فاصلة شكستن صداي رعد: آذرخشي كه مي‌زند و كوكبي هاي كنار حوض مي ريزد!» (طياري، 13:1388)

او در مجموعة *كاكا* همين نگاه را پي مي‌گيرد. آغاز همة داستان ها جمله اي تأويلي مي آيد كه سرانجام داستان است و داستان، در كوتاه ترين مسير خود حركت مي‌كند. ازهمين رو، دچار ابهام مي شود. «اشتراك فرهنگي نويسنده با خوانندگان، عامل مهمّ ديگري است كه باعث برقراري ارتباط بين آنها مي شود. اين عامل البته محدوديّت هايي براي نويسنده به وجود مي‌آورد و آن همراهي با ذوق خوانندگان است. هر نويسنده به اين ترتيب زنداني ايدئولوژي و جهان نگري رايج و حاكم بر محيط و خوانندگان خويش است. او مي‌تواند اين جهان نگري را بپذيرد، تغيير دهد، يا انكار كند، اما امكان خلاصي از آن وجود ندارد. به همين دليل است كه مخاطبان او مي‌توانند كم و بيش با آثار او ارتباط برقرار كنند و آنان كه بيرون از اين حوزة فكري و ايدئولوژيك هستند، نمي توانند معناي واقعي آثار او را درك كنند.» (عسگري، 67:1386)

در روزگاري كه نگرش اكثر نويسندگان در جهت اعتراض و انتقاد از آشفتگي هاي اجتماعي و تزلزل سياسي و تلاطم فرهنگي، شكل گرفته و در دنياي هنر و ادبيات گرايش ها و مكتب هاي جديدي برخاسته از يك اعتقاد منسجم عقيدتي و فكري، براي احياي آرمان هاي اجتماعي، وطن خواهي و آزادگي ايجاد شده، نوشتن از احساسات و عواطف فردي و «سوته دلي» و «دلتنگي»، همان رسوايي در ميان جماعت است. زيرا در اين دوره، توجّه مردم بيش از هر چيز، متوجّه حوادث سياسي و مسائل اجتماعي

sharifyar.com

است و این مسئله مصداق این جمله از ویلیام گریس هست که می گوید: «در هر عصري شاعر و نویسنده با خوانندگان و خریداران سر و کار پیدا می‌کند و گاه دیده شده که براي ارضاي پسندها و سلیقه هاي مردم ناچار مي شود ذوق و پسند خود را به کلّي کنار نهد و از تمایلات عامّه پیروي کند.» (گریس،26:1363) عاملي که طیّاري بي‌توجّه به آن از قافلة نویسندگان پیشتاز عقب مي‌ماند و درحاشیه قرار می‌گیرد و آثارش، کمتر در میان مخاطبان خریدار پیدا می‌کند.

4-1-6) جمع بندي

آن چه در این فصل به آن پرداخته شد، نقد آثار داستاني طیّاري با نگاه به نظریات جامعه شناختي اندیشمندان این علم بود. در ابتدا به کلیّت مجموعه هاي داستاني و زمان انتشار آن ها، به نقد و تحلیل تك تك آن ها پرداختیم. از آن جا که در نقد جامعه شناختي رمان، توصیف رویدادها و واقعیّت‌هاي اجتماعي‌اي که در رمان منعکس مي شود و نحوة نگاه نویسنده به این واقعیّات، امري مهم به شمار مي‌آید، در تحلیل داستان ها سعي شد تا آن جا که مربوط به درونمایة داستان مي شود، به این وقایع تاریخي، اجتماعي دوره پرداخته شود. مجموعة *خانة فلزي*، توصیفي از دوران سیاه و اجتماع پراختناق و انسان هاي به پوچي رسیده است. *طرح ها و کلاغ ها*، تصویري از جامعة روستائي شمال کشور و نظام طبقاتي ارباب –رعیتي ارائه مي‌دهد. *کاکا* با ساختار و فرمي نو، داستان هایي سراسر گفتگو، با مضامیني اجتماعي و ترسیمي از گروه بندي هاي اجتماعي را در بر دارد. مجموعة *آن سال برفي* داستان هایي با بافت خاطره اي و مربوط به سال هاي مختلف زندگي نویسنده است که با مسائلي چون انقلاب، جنگ و اثرات آن، عجین گشته است. آخرین اثر داستاني طیّاري، با عنوان *رمان سینما* تحلیلي از زندگي نویسنده-راوي، ضمن بیان وقایع اجتماعي و تاریخي است. در همة این داستان ها آن چه چشم گیرتر و حائز اهمیت بیشتري در نقد جامعه شناختي است، نشان دادن زندگي طبقات پایین جامعة شهري و فرودستان جامعة روستائي است. این

sharifyar.com

تيپ ها و گروه هاي اجتماعي كه بخش اعظم آن زمان را در بر مي گرفتند، در دسته بندي هاي مختلفي جا مي‌گيرند كه آن را در جدولي نمايش خواهيم داد.

فصل پنجم

نتيجه

نتيجه گيري

sharifyar.com

آن چه در دوران تحوّلات پرشتاب مشروطه، بیشترین تأثیر را در معرض جریان فرهنگ غربي پذیرفت، نوع ادبي مُدرني به نام داستان و رمان بود که در مقابل شکل هاي سنّتي بیان ادبي قرار گرفت. تحوّلات اجتماعي، تقابل سنّت و تجدّد بر اثر آشنایي ایرانیان با فرهنگ غربي، ورود چاپ و روزنامه به ایران، ترجمه و تأسیس مدارس عالي سبب شد رمان، انتقادي ترین و اجتماعي ترین نوع ادبي به شمار آید که پاسخ گوي نیاز جامعة معاصر است.

انعکاس جنبه هاي اجتماعي زندگي و مسائل و معضلات جامعه از مشخصه ها و کارکردهاي رمان پس از مشروطه بود. از همین رو اقبال خوانندگان روز به روز به این شکل جدید بیشتر مي شد و از سوي دیگر اکثر نویسندگان نیز براي طرح و بیان مسائل اجتماع خود به داستان نویسي متمایل مي شدند. بدین گونه ا ست که محققان به جهت تو صیف واقعیّت هاي اجتماعي جامعه و نحوة بازآفریني آن در داستان و رمان به نقد جامعه شناختي آن روي آوردند.

جامعه شناسي ادبیات به عنوان مطالعه اي میان رشته اي با روشي علمي، به بررسي ارتباط جامعه و ادبیات به عنوان نهادي اجتماعي مي پردازد و در این ارتباط، پیوندهاي شکل گرفته میان اثر ادبي به عنوان بازتاب دهندة جامعة معا صر و جامعه به عنوان نهادي تأثیرگذار را مورد بررسي قرار مي دهد. در این جهت، اندیشمندان با دیدگاه و نگر شي خاص، سعي در شناخت منا سبات میان جامعه و اثر ادبي و تبیین انعکاس وقایع اجتماعي در آنها دارند. از اندیشمندان و پیشروان مهمّ این عر صه باید از مادام دوا ستال و ایپولیت تن نام برد. با گذر از قرن نوزدهم، در قرن بیستم تحت عقاید کارل مارکس، مارکسیسم بر بخش مهمّي از نظریات جامعه شناختي ادبي سایه انداخت. از میان این منتقدان مارکسیستي، دو تن که نظریات مهمّي در باب رمان و نقد جامعه شناختي آن ارائه کرده اند، لوکاچ و گلدمن را باید نام برد که در تحلیل این رساله از عقاید و نظریات آنها استفاده شده است. از دیدگاه آنها، فرم رماني در واقع برگردان زندگي روزمرّه است و آفرینندة اثر بر اساس جهان نگري و آگاهي طبقاتي خاص، اثر را مي آفرینند. به زعم اینان، رمان، بازتاب دهندة واقعیّات اجتماعي است. لوکاچ در نظریة بازتاب واقعیّت به بیان بازآفریني واقعیّت از طریق کلیّتي منسجم بر مبناي شخصیت هاي تیپیك مي پردازد، همان اصلي که که گلدمن در ساخت گرایي تکویني، آن را تکامل بخشید و این دیدگاه منسجم را با مفهوم جهان نگري پیوند زد.

sharifyar.com

طبقه بندي اقتصادي كه ابتدا ماركس آن را مطرح كرد، بعدها به عنوان يك مفهوم اقتصادي و اجتماعي در نظريات اين دانشمندان مطرح شد. از نظر لوكاچ و گلدمن، هر فرد، نمونه اي از يك تيپ و طبقه است كه ديدگاه هاي همان طبقه را نمايان مي‌كند و از يك ايدئولوژي اجتماعي برخوردار است. هدف رمان نيز بيان پديده هاي اجتماعي و ساختار اجتماعي است، نه پديده هاي فردي. بدين ترتيب بررسي تيپ ها و طبقات اجتماعي، مسئله اي اساسي در نقد اجتماعي داستان ها گرديد. پس از بررسي نظريات اين صاحب نظران، آن چه از تحليل داستان هاي محمود طياري حاصل شد، ضمن ارائة برخي واقعيّت هاي اقتصادي، اجتماعي و فرهنگي جامعه، عمدتاً بيان تيپ هاي اجتماعي و طبقات مطرح شده در اجتماع بوده است.

طيّاري در ابتدا، داستان هايي با رنگ و بوي اجتماعي‌تري مي نوشت. مجموعة ***خانة فلزي***، ***طرح ها و كلاغ ها*** و ***كاكا*** از همين دسته اند. او در اين مجموعه ها ضمن نشان دادن واقعيّات زندگي روزمرّة انسان ها ، به بيان واقعيّت‌هاي اجتماعي و فرهنگي جوامع شهري و روستايي نيز مي پردازد.

خانة فلزي(1341) علاوه بر توصيف روابط سرد عاطفي، تصويري از جامعة آشفتة سال هاي پس از كودتا و انسان هاي بيگانه و مقهور سرنوشت را در بر مي‌گيرد. در مجموعة ***طرح ها و كلاغ ها*** (1344) فضاي روستاهاي شمال و زندگي روستائيان و شاليكاران اين منطقه به نمايش گذاشته مي شود. طرح هاي او به لحاظ شناساندن جامعة روستائي، فقر و محروميّت كشاورزان و نظام ارباب و رعيتي، حائز اهميّت نقد جامعه شناختي است. ***كاكا*** نمايشي از مردم جنوب شهري و قشرهاي ناتوان و بيكار جامعه است كه با فقر، دست و پنجه نرم مي‌كنند و يا در مقابل طبقات سرمايه دار و زورگو، ايستادگي مي‌كنند. داستان هاي اين مجموعه نيز به لحاظ ارائة تصاويري از اقشار فرودست و نوع زندگي شان در نقد اجتماعي مهم شمرده مي‌شوند. آن سال برفي، با بن مايهٔ خانوادگي و خاطره اي، مسائل و معضلات جامعه در سال هاي دهة 20-70را بيان مي‌كند. داستان هاي اين مجموعه علاقة خاصّ طيّاري را در گشت وگذار در فضاهاي كودكي و يادآوري خاطرات گذشته نشان مي‌دهد. داستان بلند ***رمان سينما*** نيز از تجربيّات شخصّي نويسنده برخوردار است و با وجود برخي وقايع و شخصيّت‌هاي تكرار شده در داستان هاي قبل، اندكي بُعد روان شناختي بر بعضي شخصيت ها استوار مي‌شود.

نکتهٔ حائز اهمیّت در این مجموعه ها این است که بافت خاطره اي این داستان ها سبب شده است که اکثر شخصیّتها و فضاها تکراري باشند و در داستان هاي مختلف به صورت یکسان و مشابه بیایند. هر چه این روند داستان نویسي به سمت جلو مي‌رود، میزان تشابهات و یکساني ها بیشتر مي‌گردد و مخاطب به تکرارها عادت مي‌کند و کاملاً با شخصیّتها انس مي گیرد و مکان و زمان را مي شناسد. از همین رو طیّاري نیز در داستان هاي بعد، نیازي به معرّفي شخصیّت ها و توصیف صحنه ها نمي‌بیند.

هر چند طیّاري نویسنده اي کاملاً اجتماعي نیست، امّا به این دلیل که به بیان واقعیّت هایي که در لابه لاي زندگي روزمرّه در جریان است مي پردازد و چشم اندازهاي کم و بیش روشني از واقعیّت هاي جامعهٔ دوران خود ارائه مي‌دهد، اهمیّت پیدا مي‌کند. امّا در همین زمینه ذکر این نکته لازم است که بدانیم طیّاري در تطبیق دادن خود با زمانه و تحوّلات سیاسي و اجتماعي بسیارِ آن موافق و موفّق نبوده است. او موضوعات و درونمایه هاي جدیدي براي پرورش داستان هاي خود بر نمي‌گزید، بلکه در اکثر موارد، مضامین تکراري و معمولي را دستمایهٔ کارهاي خود قرار مي داد امّا نحوهٔ توصیف و تصویر برخي جنبه هاي زندگي اقشار گوناگون و توانایي پرداخت گفتگو میان شخصیّت ها از جنبه هاي موفّق داستانهاي او محسوب مي‌شود. دیگر اینکه در همهٔ داستان هاي او بافت اقلیمي و بومي شمال کشور نیز دیده مي شود و در شناخت جوامع شهري و روستایي شمال کشور نیز اهمیّت جامعه شناسانه پیدا مي‌کند. او در این داستان ها نشان مي‌دهد که اقشار فرودست جامعه و جامعهٔ کارگران به دلیل نیاز شدیدشان به کار و امرار معاش از بسیاري از امتیازهاي زندگي عادي بي بهره اند. توصیف جلوه هاي اجتماعي زندگي در این داستان ها در مقایسه با مسائل و مشکلات مردم و فرودستان و جلوه هاي اقتصادي آن کمتر دیده مي‌شود.

خصیصهٔ اصلي زباني در داستان هاي طیّاري علاوه بر سادگي در گفتگوها، ایجاز و کوتاهي، زبان ورزیها و آرایش -هاي کلامي است که گاه متن داستان را دچار تعقید و ابهام مي‌کند. گاهي نویسنده سعي مي کند با طرح این بازي هاي زباني و آوردن کلمات رنگارنگ، کاستي ها و نقص هاي آن را بپوشاند زیرا معتقد است زبان و بیان زیبا و آهنگین مي تواند بر خوانندهٔ داستان تأثیري مثبت داشته باشد، از همین رو از محتوا باز مي‌ماند.

آن چه در میان این داستان ها فراوان به چشم مي‌خورد، تصاویر مردم پایین شهرنشین، بیکاران، پادو هاي بازار، زنان عامي،

sharifyar.com

روستائيان زحمت كش، اربابان زورگو و حكايت روابط فئودالي، ديوان سالاري، مسائل گذار از جامعة سنتّي و تضادّ گروه ها و طبقات اجتماعي در سطوح گوناگون شهر و روستاست.

در مجموع، در داستان هايي كه مورد بررسي قرار گرفت، نمودهاي زندگي اجتماعي مردم در جوامع روستايي و شهري، تا حدودي توصيف شد. برجسته ترين نمونة آن را در ***طرح ها و كلاغ ها*** و مجموعة ***كاكا*** مي توان مشاهده كرد. طيّاري در داستان هاي خود به سياست و تاريخ تا حدّي اشاره كرده است، اما ديدگاه هاي سياسي، اجتماعي خود را كمتر در ضمن داستان ها دخالت داده است و بيشتر سعي كرده است به تأثير اين سياست ها و تحوّلات رخ داده در اين زمينه ها بر گذران زندگي مردم، آن هم مردم فقير و طبقات پايين جامعه بپردازد. او در داستان ها، هيچ گاه احساسات نوستالوژيك خود را پنهان نكرد و خط اندوهي، هميشه بر داستان هايش سايه انداخته است.

sharifyar.com

داستان	تیپ پایین				
	بیکار	پادوي بازار	کارگر روز مزد	کاسب خرده پا	تاجر ناتوان
چل منبر		متولي			
شمع هاي مومي			کارگران مدرسه		
آدم زیادي	راوي	پدرراوي			
طرحها وکلاغها			کشاورزان- شالیکاران		
کاسبکار				کاسبکار	
کاکا			حسین - خسرو		قهوه خانه چي
کار به خانه ما آمد	راوي	پدرراوي _ ابولي			
نگاه به خوشحالي بود					
یك جیپ دولتي درکوههاي الموت					
زغال پزان			پدرراوي		
آن سال برفي			پدرراوي		صاحبخانه

sharifyar.com

فهرست منابع

1- آريان پور، اميرحسين1354؛ جامعه شناسي هنر، چاپ سوم، تهران، دانشكده هنرهاي زيباي دانشگاه تهران.

2- آلوت، ميريام، 1380؛ رمان به روايت رمان نويسان، علي محمد حق شناس، تهران، نشر مركز.

3- احمدي، بابك، 1375؛ ساختار و تأويل متن، ج 1، چ سوم، تهران، نشر مركز.

4- اخوت، احمد، 13871؛ دستور زبان داستان، اصفهان، نشرفردا.

5- اسكارپيت، روبر، 1374، جامعه شناسي ادبيات، مرتضي كتبي، چ اول، تهران، سمت.

6- بالائي، كريستف، 1386، پيدايش رمان فارسي، مهوش قويمي و نسرين خطاط، چ دوم، تهران، انتشارات معين و انجمن ايران شناسي فرانسه.

7ـ بالائي، كريستف و كويي پرس، ميشل، 1378، سرچشمه هاي داستان كوتاه فارسي، احمد كريمي حكّاك، چ اول، تهران، انتشارات معين و انجمن ايران شناسي فرانسه.

8ـ براهني، رضا، 1362؛ قصه نويس، چ سوم، تهران، نشرنو.

9ـ پاسكادي، يون، 1381، «ساخت گرايي تكويني و لوسين گلدمن»، جامعه، فرهنگ و ادبيات: لوسين گلدمن، ترجمه محمد جعفر پوينده، چ سوم، تهران، نشر چشمه.

10ـ پوينده، محمدجعفر،1377، درآمدي بر جامعه شناسي ادبيات، چ اول، تهران نقش جهان.

11ـ تاديه، ژان ـ ايو،1377، «جامعه شناسي ادبيات و بنيان گذاران آن» ، درآمدي بر جامعه شناسي ادبيات، ترجمه محمدجعفر پوينده، چ اول، تهران، نقش جهان.

12ـ تبريزي، بهروز، 1351، در شناخت ادبيات و اجتماع، چ دوم، تهران كتاب نمونه.

13ـ تسليمي، علي،1388، نقد ادبي(نظريه ها و كاربرد آنها در ادبيات فارسي)، چ اول، تهران، نشر اختران.

14ـ ترابي، علي اكبر، 1379، جامعه شناسي هنر و ادبيات (مثلث هنر)، چ اول، تبريز، فروغ آزادي.

15ـ خسروي، خسرو، 1358، جامعه شناسي روستايي ايران، چ سوم، تهران، پيام.

16ـ دقيقيان، شيرين دخت، 1371، منشأ شخصيت در ادبيات داستاني، چ اول، تهران، نويسنده.

17ـ ديچز، ديويد، 1370، شيوه هاي نقد ادبي، محمدتقي(امير) صدقياني و غلامحسين يوسفي،چ سوم، تهران، علمي.

18ـ راودراد، اعظم، 1382، نظريه هاي جامعه شناسي هنر و ادبيات، چ اول،تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

19ـ رباني، رسول و انصاري، ابراهيم، 1385، جامعه شناسي قشرها و نابرابري هاي اجتماعي، چ اول، تهران، سمت.

20ـ زاهدي مازندراني، محمدجواد، 1383، «مسائل جامعه شناختي اجتماعيات روستايي در ايران»، بررسي مسائل اجتماعي ايران: گروه مؤلفان(دانشگاه پيام نور)،چ اول، تهران، دانشگاه پيام نور.

sharifyar.com

21ـ زرافا، ميشل، 1368، ادبيات داستاني، رمان و واقعيت اجتماعي، نسرين پرويني، چ اول، تهران، فروغي.
22ـ زرين كوب، عبدالحسين، 1376، آشنايي با نقد ادبي، چ چهارم، تهران، سخن.
23ـ زيما، پيرو،1377، «جامعه شناسي رمان از ديدگاه يان وات، لوكاچ، ماشري، گلدمن، باختين»، درآمدي بر جامعه شناسي ادبيات، ترجمه محمدجعفر پوينده، چ اول، تهران نقش جهان.
24ـ _____، 1377، «روش هاي تجربي و ديالكتيكي در جامعه شناسي ادبيات»، درآمدي بر جامعه شناسي ادبيات، ترجمه محمدجعفر پوينده، چ اول، تهران، نقش جهان.
25ـ سپانلو، محمدعلي، 1362، نويسندگان پيشرو ايران، چ اول، تهران، نگاه.
26ـ ستوده، هدايت الله،1378، جامعه شناسي درژ ادبيات فارسي، چ اول، تهران، آواي نور.
27ـ سلدن، رامان و ويدوسون، پيتر1377، راهنماي نظريه ادبي معاصر، عباس مخبر، چ دوم، تهران، طرح نو.
28ـ شوكينگ، لوين ل، 1373، جامعه شناسي ذوق ادبي، فريدون بدره اي، چ اول، تهران، توس.
29ـ شيروانلو، فيروز، 1358، گستره و محدوده جامعه شناسي هنر و ادبيات، چ اول، تهران، توس.
30ـ طياري، محمود، 1379، آن سال برفي، تهران: روزبهان.
31ـ _____، 1341،خانه فلزي، چ اول، رشت، چاپ نو.
32ـ _____، 1383، رمان سينما، چ اول، تهران، قطره.
33ـ _____، 1350، صداي شير، چ اول، تهران، اميركبير.
34ـ _____، 1344، طرح ها و كلاغ ها، چ اول، رشت: چاپ نو.
35ـ _____، 1388، قهرمان تا نويسنده، چ اول، تهران: نشر افراز.

36ـ _____، 1346، كاكا، چ اول، رشت: چاپ نو.
37ـ عسگري حسنكلو، عسگر، 1387، نقد اجتماعي رمان معاصر فارسي(با تأكيد بر ده رمان برگزيده)، چ اول، تهران، فرزان روز.
38ـ كوثري، مسعود،1379، تأملاتي در جامعه شناسي ادبيات، چ اول، تهران، مركز بازشناسي اسلام و ايران.
39ـ كوهلر، اريش،1377، «تزهايي درباره جامعه شناسي ادبيات»، درآمدي بر جامعه شناسي ادبيات، ترجمه محمدجعفر پوينده، چ اول، تهران، نقش جهان.
40ـ گريس، ويليام ج، 1363، ادبيات و بازتاب آن، بهروز عزب دفتري، چ اول، تهران، آگاه.
41ـ گلدمن، لوسين،1381، «پيوند آفرينش ادبي با زندگي اجتماعي»، جامعه، فرهنگ و ادبيات: لوسين گلدمن، ترجمه محمدجعفر پوينده، چ سوم، تهران، نشر چشمه.
42ـ _____، 1371، جامعه شناسي ادبيات(دفاع از جامعه شناسي رمان)، محمدجعفر پوينده، چ اول، تهران، هوش و ابتكار.
43- لوكاچ، جورج، 1378، تاريخ و آگاهي طبقاتي، محمدجعفر پوينده، چ دوم، تهران، نشرتجربه.
44ـ _____، 1380، جامعه شناسي رمان، محمدجعفر پوينده، چ اول،تهران، نشر چشمه.

sharifyar.com

45_ _____، 1377، «درباره رمان»، درآمدي بر جامعه شناسي ادبيات، ترجمه محمدجعفر پوينده، چ اول، تهران، نقش جهان.
46_ _____، 1380، نظريه رمان، حسن مرتضوي، چ اول، تهران، نشرقصه.
47_ لووي، ميشل و نعير، سامي، 1381؛ « مفاهيم اساسي در روش لوسين گلدمن»، جامعه، فرهنگ، ادبيات: لوسين گلدمن، ترجمه محمدجعفر پوينده، چ اول، تهران، نشر چشمه.
48_ لوونتال، لئو، 1386، رويكرد انتقادي در جامعه شناسي ادبيات، محمدرضا شادرو، چ اول، تهران، نشرني.
49_ مسكوب، شاهرخ، 1373، داستان ادبيات و سرگذشت اجتماع، چ اول، تهران، فرزان روز.
50_ مصباحي پور ايرانيان، جمشيد، 1358، واقعيت اجتماعي و جهان داستان، چ اول، تهران، اميركبير.
51_ مندني پور، شهريار، 1383، كتاب ارواح شهرزاد، چ اول، تهران، ققنوس.

52_ مؤام، سامرست، 1377، درباره رمان وداستان كوتاه، كاوه دهگان، چ ششم، تهران، شركت سهامي كتاب هاي جيبي و اميركبير.
53_ ميرصادقي، جمال1376، ادبيات داستاني، چ سوم، تهران، سخن.
54-_____، 1383، داستان و ادبيات، چ اول، تهران، انتشارات آية مهر.
55_ _____، 1364، عناصر داستان (مفهوم داستان، درونمايه، موضوع،...)، چ سوم، تهران، شفا.
56_ ميرعابديني، حسن، 1386، صدسال داستان نويسي ايران، ج2و1، چ چهارم، تهران ، نشر چشمه.
57_ _____، 1386، صدسال داستان نويسي ايران، ج4و3، چ چهارم، تهران، نشر چشمه.
58- ولك، رنه، 1373، تاريخ نقد جديد، سعيد ارباب شيراني، ج2، چ اول، تهران، نيلوفر.
59، ولك، رنه، 1377، تاريخ نقد جديد، سعيد ارباب شيراني، ج4، چ اول، تهران، نيلوفر.
60_ يونسي، ابراهيم، 1365، هنر داستان نويسي، چ سوم، تهران، سهروردي.

فهرست مقالات:

61- پنجه اي، عليرضا، 1381، «مصاحبه با محمود طياري»، گيلان امروز، در قهرمان تا نويسنده، محمود طياري(گردآورنده)، تهران، نشر افراز.
62- حسيني، پرويز، 1373، «مصاحبه با محمود طياري»، روزنامة خرداد، در قهرمان تا نويسنده، محمود طياري(گردآورنده)، تهران، نشر افراز.
63- رسولي، عزيزاله، 1372، «رقص پا با زبان»، گيله وا، در قهرمان تا نويسنده، محمود طياري(گردآورنده)، تهران، نشر افراز.
64- رضا، كاظم،1347، «در معماري يك اثر رازهايي است كه اگر كشف شود...»، لوح، دفتر دوم، در قهرمان تا نويسنده، محمود طياري(گردآورنده)، تهران، نشرافراز.
65- صاحبان زند، سجاد،1384، «گفتگو با محمود طياري»، كتاب هفته، ش253، 25تيرماه.

sharifyar.com

66- علايي، مشيّت،1380، « نقد ادبي و جامعه شناسي»، كتاب ماه ادبيات و فلسفه، ش 11و 10، سال چهارم.
67- گوردن، والتركي، 1370، «درآمدي بر نقد ادبي از ديدگاه جامعه شناختي»، جلال سخنور، ادبستان، ش 11، سال دوم.
152
68- گلسرخي، خسرو،1348، «گفتگو با محمود طياري»، در قهرمان تا نويسنده، محمود طياري(گردآورنده)، تهران، نشرافراز.
69- حسيني، پرويز، «رويا پرستي آرماني، زيستن در اكنون ابدي»، www.tayari.ir
70- روانجو، مجيد، «شليك از روبرو به مخاطب»، نقدي بر رمان سينما، www.tayari.ir
71- فرح پور، 1379، پيام شمال، www.tayari.ir
72- معمار، داريوش، «استعاره سينما به مثابه ادبيات، به مثابه زبان»، www.tayari.ir

sharifyar.com