فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره بیست و چهارم، بهار ۱۳۹۱: ۱۴۱-۱۲۵
تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۰۲/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۰۲/۱۲

ردپای ایدئولوژی در آثار اولیه محمود دولت‌آبادی[۱]

قدرت الله طاهری*

چکیده

محمود *دولت‌آبادی* یکی از داستان‌نویسان بزرگ ایران است. او با تلاش و جدیت در امر خلاقیت ادبی توانسته است خود را در جامعه ادبی ایران و تا حدی جهان تثبیت کند. دولت‌آبادی مانند هر نویسنده بزرگ دیگر مراحل رشد و تکامل هنری خود را گام به گام پیموده و از پیچ و خم‌های دراز دامنی گذشته است. تحت تأثیر گفتمان‌های متعدد و مدام نوشونده تاریخ معاصر ایران قرار گرفته و آثارش را در واکنش و پاسخ به این گفتمان‌ها خلق کرده است. در این پژوهش، داستان‌های بلند او را که به یک اعتبار میان داستان کوتاه و رمان معلق مانده‌اند، از نگاه تأثیر مستقیم و غیر مستقیم ایدئولوژی و گفتمان‌های رایج در دهه‌های چهل و پنجاه هجری بررسی کرده‌ایم. این آثار به لحاظ زیباشناختی دارای ضعف‌هایی است، اما نویدبخش نویسنده‌ای بزرگ هستند که با نگارش *کلیدر*، *جای خالی سلوچ* و *روزگار سپری شده مردم سالخورده* به حقیقت می‌پیوندند. اما از نظر درونمایه و پرداخت شخصیت‌های داستانی، دولت‌آبادی شاید بدون آنکه خود اشرافی بر این امر داشته باشد، در دامنه اثرگذاری ایدئولوژی و گفتمان‌های روزگار خود قرار می‌گیرد و مضامینی را به دنیای داستان‌هایش وارد می‌کند که با محیط فرهنگی خود چندان سنخیتی ندارند و آدم‌های او نیز ریشه‌های خود را از سرزمین فرهنگ بومی کنده‌اند و غرب پروردگانی هستند که تنها زبان و لباس بومی بر تن کرده‌اند.

واژه‌های کلیدی: نقد ادبی، ادبیات داستانی معاصر، ایدئولوژی، گفتمان، محمود دولت‌آبادی، درونمایه، شخصیت‌پردازی، فرهنگ غیر بومی.

---

۱. این مقاله از نتایج طرح پژوهشیِ «نقد و تحلیل درونمایه‌ها و تیپ‌های غیر بومی از سال ۱۳۵۲-۵۷» استخراج شده است. این طرح در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی اجرا شده است.

*استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی. Ghodrat55@yahoo.com

مقدمه

چیزی که باعث می‌شود در پاره‌ای از نحله‌های نقد ادبی پای مباحثی مانند ایدئولوژی و گفتمان به میان کشیده شود، این پرسش‌های اساسی است که «متن»، «نویسنده» و «خواننده» چه مناسبات و تعاملاتی با «زمان و موقعیت فرهنگیِ» خود دارند؟ آیا اثر تنها از ذوق و قریحه خلاقانه نویسنده ناشی می‌شود؟ یا اینکه اقتضائات فرهنگی و به تعبیر درست‌تر، «نیاز زمانه» نویسنده را به آفرینش اثر خاصی وادار می‌کند؟ همچنین، تا چه اندازه حال و هوای حاکم بر یک عصر در نحوه تلقی و فهم خوانندگان از یک متن، اثرگذار است؟ این رویکردها، از اواسط قرن نوزدهم و با پرسش‌هایی که *مادام دوستال*، *هیپولیت تن*، و فلافسه‌ای مانند *هگل*، *مارکس* و *دورکیمِ* جامعه‌شناس مطرح کرده بودند، آغاز و در قرن بیستم، به ویژه در مکاتب چپ‌گرای مارکسیستی با حدّت زیادی پی گرفته شد؛ به گونه‌ای که *جورج لوکاچ* با بهره گرفتن از آرای *هگل*، نظریه «تاریخی بودن مقولات زیباشناختی» را ارائه کرد و اثر ادبی و نویسنده خاص را به یک مرحله از تاریخ اجتماعی مربوط دانست (ر.ک. ایوتادیه، ۱۳۷۷: ۲۴۹). طی دو قرن گذشته، پرسش‌هایی از این دست در عالم ادبیات، جنب و جوش ویژه‌ای به وجود آورده است که در مجموع می‌توان چندین مکتب نظریه‌پردازی از جمله نقد جامعه‌شناختی، نقد مارکسیستی، نقد تاریخ‌گرایی نوین را محصول مستقیم این دغدغه‌ها دانست. هژمونی[1]، ایدئولوژی[2] و گفتمان[3] سه اصطلاح کلیدی مکاتب مذکور هستند و به رغم تفاوت‌های بارزشان، از پدیده‌ها و واقعیت‌های فرهنگی، سیاسی و ادبی مشابهی سخن می‌گویند. اصطلاح هژمونی، برای تحلیل روابط میان ادبیات و جامعه از اندیشه‌های *آنتونی گرامشی*، فیلسوفِ مارکسیستِ ایتالیایی اخذ گردید. از نظر گرامشی، هژمونی همان سلطه‌ای است که -به صورت اجبار یا رضایت- دولت‌های سرمایه‌داری از طریق نهادهای سیاسی و فرهنگی بر جامعه اعمال می‌کنند. اما سلطه دولت‌ها در اعمال نفوذ و کنترل رفتارهای سیاسی شهروندان خلاصه نمی‌شود، بلکه «هژمونی در سطوح فکری، فرهنگی و ایدئولوژیک برقرار می‌شود. گرامشی روشنفکران را کسانی معرفی می‌کند که نقش راهنما و سازمان‌دهنده دارند. این تعریف، روشنفکران سنتی را نیز که به نظم‌های اجتماعیِ منسوخ تعلق دارند، شامل می‌شود؛ اما روشنفکران «اندام وار» که مستقیماً با یک طبقه اجتماعی پیوند دارند، رضایتِ خود انگیختهٔ تودهٔ مردم از جهت‌گیری عمومی تحمیل شده به زندگی اجتماعی به‌دست آن طبقه را سازمان‌دهی می‌کنند. روشنفکران اندام‌وار، رسوم، شیوه‌های تفکر و عمل و اخلاق را تعریف

1. Hegemony
2. Ideology
3. Discourse

می‌کنند و با این کار اطمینان می‌دهند که افراد هم خوان با جامعهٔ سیاسی حرکت می‌کنند» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۴۶۷). نظریه هژمونیِ گرامشی از یک سو با نظریه‌های *تئودور آدورنو* و *هربرت مارکوزه* تحت عنوان «صنعت فرهنگ» و از سویی دیگر، با نظریه «دانش و قدرتِ» *میشل فوکو* و «ایدئولوژی زیباشناسیِ» *تری ایگلتون* همخوانی دارد (ر.ک. همان: ۴۶۸).

برخلاف هژمونی، ایدئولوژی در حوزه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، تعریف با ثباتی ندارد و همواره در مقام کاربرد، مناقشه برانگیز است. اما در تبیین کلی، ایدئولوژی «به معنای باورها، مفاهیم، شیوه تفکر، نظرها و ارزش‌هایی است که به ذهنیات ما شکل می‌دهد و ما به واسطه آن جهان را درک و توضیح می‌دهیم» (Peck & Coyle, 2002). ایدئولوژی با این فرضیه به عالم ادبیات راه می‌یابد که متون فارغ از شیوه‌های رایج تفکر زمانه‌ای که در آن تولید می‌شوند، نیستند. به عبارت دیگر، هر متنی منعکس‌کننده قدرت سیاسی، طبقه اجتماعی، مذهب رایج و جنسیت برتر زمانه خویش است. به همین دلیل ایدئولوژی تا حد زیادی به هژمونیِ مد نظر گرامشی و قدرتِ فوکو نزدیک می‌شود. اما از آنجا که ایدئولوژیِ برتر، تنها از طریق حذف عناصر فرهنگی رقیب و برجسته‌سازی عناصر مورد دلخواه خود اعمال سلطه می‌کند، همواره عاملی در وارونه نمایی واقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی خواهد بود و وظیفه منتقد در خوانش متن‌ها، نشان دادن دامنه و گستره تحریف‌ها و کشف عناصر محذوف و ناگفته است. چنانکه *لویی آلتوسر*، فیلسوفِ مارکسیستِ فرانسوی ایدئولوژی را «کنش اجتماعی می‌انگارد که به پنهان داشتنِ سرشتِ حقیقیِ واقعیت اجتماعی – اقتصادی و سیاسی یاری می‌رساند. ایدئولوژی نوعی نظام بازنمایی است متشکل از اندیشه‌ها، مفاهیم، اسطوره‌ها یا انگاره‌ها که در آن مردم روابط خیالین خود را در شرایط واقعی خود می‌زیند» (مکاریک: ۱۳۸۴: ۴۴). آلتوسر در ادامه بر خوانش انتقادی و «ردیابانه» منتقد تأکید می‌کند تا در پرتو آن خلأها و معضلات متن گشوده شود و معین گردد که «چگونه ایدئولوژی به ساختن (قالب ریزیِ) فرد به مثابهٔ یک فاعل اجتماعی کمک می‌کند؛ فاعلی که می‌خواهد دیدگاه خاصی را دربارهٔ اینکه چه چیزی وجود دارد، چه چیزی خوب است و چه چیزی ممکن است، بپذیرد» (همان: ۴۵).

گفتمان نیز -اگر یکی از معانی رایج آن را به مثابه «قطعه بزرگِ زبانی» نا دیده بگیریم- با دو اصطلاح قبلی شباهت محتوایی خواهد داشت. زیرا گفتمان در برداشت نخست، بیشتر در حوزه زبان‌شناسی مطرح است و در برداشت دوم، می‌توان آن را «سازمان بندی اجتماعی محتواها» دانست (ر.ک. همان: ۲۵۶). توسعه و فربه‌سازی مفهوم نخست گفتمان را اگر مدیون اندیشمندان انگلیسی- آمریکایی باشیم، میشل فوکو گفتمان را از حوزه زبان‌شناسی به سایر حوزه‌های

فرهنگی و اجتماعی سوق داد و آن را در کنار نظریه «قدرت و دانش» خود برای تبیین پدیدارهای فرهنگی به کار گرفت. هنگامی که از گفتمان فرهنگ غربی سخن به میان می‌آوریم، تمرکز بر قواعد و اصول مهمی است که این فرهنگ بر اساس آنها شکل گرفته، خود را بر فرهنگ‌های دیگر دیکته کرده و به زندگی خود ادامه می‌دهد. می‌دانیم در اثر تحولات سیاسی و فرهنگی و علم تجربی بعد از رنسانس، دوره‌ای جدید آغاز شد و ابتدا چهره جهان و انسان را در اروپای غربی و متعاقب آن آمریکای شمالی و سپس اروپای شرقی تغییر داد و با گسترش نفوذ سیاسی و اقتصادی دولت‌های استعمارگر، انگاره‌های برآمده از رنسانس همه نقاط عالم را تحت‌تأثیر قرار داد. مهمترین اصول و قواعد آن، که روز به روز پردامنه‌تر و قدرتمندتر نیز شده است، عبارت‌اند از: باور به اصالت فرد و تأمین آزادی‌های او، حق انتخاب و تعیین سرنوشت شخصی و ملی، عرفی شدن قانون، برابری زن و مرد، حقوق بشر، سکولاریسم ، بازار آزاد و اقتصاد سود محور بازار. بدیهی است، جامعه ایرانی نیز همچون سایر نقاط عالم بر کنار از این اصول همه‌گیر نبوده است. اگرچه در کم و کیف اثرپذیری ما ایرانیان از فرهنگ مسلط غربی حرف و حدیث‌ها زیاد است. به این دلیل ساده که سنت قوی و مقتدر دینی و ملی مانع نفوذ تمام عیار انگاره‌های جدید شده است و همچنین ایران مانند بسیاری از نقاط جهان مستقیماً تحت قیمومیت دولت‌های استعمارگر قرار نداشته و به این دلایل توانسته است تا حد زیادی ضمن اثرپذیری ناخواسته و یا بهره گیری آگاهانه از اصول متجددانه گفتمان فرهنگ غربی، متکی بر اصول مهم فرهنگ بومی خویش ادامه حیات بدهد. در این پژوهش، با علم به اینکه در رمان‌های اولیه *محمود دولت‌آبادی* هنوز انگاره‌های فرهنگ غربی چندان نفوذ پیدا نکرده است و ذهن و زبان شخصیت‌های ادبی آثار وی تحت تأثیر مستقیم فرهنگ و گفتمان بیگانه نیست، رگه‌هایی از فاصله گیری پنهان از فرهنگ بومی و تمایل ناخودآگاه نویسنده به انگاره‌های جدید را بررسی خواهیم کرد. همچنین، پیشاپیش بر این نکته اذعان داریم که پاره‌ای از اخلاقیات و رفتارهایی که در متن داستان‌ها توصیف می‌شوند تماماً غربی نیستند و نمونه‌هایی از آنها را در ادبیات کلاسیک فارسی نیز می‌توان مشاهده کرد، ولی این موارد در گفتمان غربی وارد شده در سده حاضر، با بسامد و عریانی ویژه‌ای در آثار اغلب داستان‌نویسان ایرانی مطرح شده‌اند؛ چیزی که در فرهنگ و ادبیات گذشته ایران مسبوق به سابقه نبوده است.

نگاهی به کارنامه ادبی محمود دولت‌آبادی

محمود دولت‌آبادی، نویسنده پر کار و جدی در عرصه داستان‌نویسی ایران است که بیشتر با رمان بزرگ خود، *کُلیدر*، در بین تحصیل‌کردگان، رمان‌خوانان و تا حدی با سوادان معمول شناخته شده است. دولت‌آبادی متعلق به فرهنگ شرق ایران (خراسان) است. در بیهقِ سبزوار به

دنیا آمده، در جامعه روستایی بزرگ شده، در جوانی به شغل‌هایی مانند کفاشی، *سلمانی‌گری* و کارگری در کارخانه‌ها که مستلزم برخورد بی‌واسطه با مردم است، اشتغال داشته و سپس با ورود به تهران به امور فرهنگی از جمله بازی در صحنه نمایش، نگارش داستان کوتاه و بلند و رمان پرداخته است. اولین داستان خود را به نام «ته شب» به سال ۱۳۴۱ در مجله *آناهیتا* چاپ کرده و در همین دوره، یعنی بین ۱۳۴۲ تا ۱۳۵۷ پاره‌ای از مهمترین آثارش؛ یعنی لایه‌های بیابانی (۱۳۴۷)، *آوسنه باباسبحان* (۱۳۴۹) *گاواره بابان* (۱۳۵۰)، *مرد و باشبیرو* (۱۳۵۲)، *عقیل، عقیل* (۱۳۵۳) و *از خم چمبر* (۱۳۵۶) را به رشته تحریر درآورده است. در این پژوهش تأثیر ایدئولوژیِ حاکم بر زمانه نگارش آثار فوق را با تمرکز بر شخصیت‌سازی و مضمون‌آفرینی بررسی می‌کنیم. این آثار را می‌توان در حکم «دست‌گرمی و تمرین جدی» دولت‌آبادی برای نوشتن شاهکارهای داستانی خود مانند *کلیدر*، *جای خالی سلوچ* و *روزگار سپری شده مردم سالخورده* تلقی کرد. اگرچه در همین داستان‌ها نیز رگه‌هایی از هنر ارزشمند نویسنده قابل مشاهده است؛ هنری که در آثاری بعدی نویسنده تعالی می‌یابد و به شکوفایی می‌رسد.

پیش از ورود به بحث اصلی و نقد آثار نویسنده، نگاهی اجمالی به شخصیت هنری و ذهنیت ادبی او ضروری است. دولت‌آبادی، نویسنده‌ای است معتقد به کار نویسندگی و خلاقیت اصیل. و به پای این اعتقاد، چنانکه زندگی پرفراز و نشیب او – قبل و بعد از انقلاب ـ نشان می‌دهد. هزینه‌های زیادی نیز پرداخته است. او به گونه‌ای برای «نوشتن» اعتبار و اهمیت قائل است که آن را «امری خدایی» و نویسنده را دارای «جان خدایی» می‌داند. «جان خدایی؛ یعنی قائل شدن به والاترین اعتبار برای هنرمند در آنات آفرینش؛ یعنی آن حس قرابت و قربت نسبت به کمال و در حقیقت آن امکان مطلوب برای نزدیک شدن به سطح والای انسانی که در توانایی آفرینش آدمی بازتاب می‌یابد و این یعنی خود عشق. در واقع، قابلیت آن «جان خدایی»؛ یعنی حس و درک و باور آن توانایی جمیل و در عین حال مهیب در خود که بر اثر کار و دریافت ممکن می‌شود و نویسنده به اعتبار آن جان خدایی است که تن به این عذاب الیم می‌دهد. چون در نظر من نوشتن یک عذاب است. آفریدن یک عذاب است و اگر جان خدایی در انسان نباشد. به واقع زیر بار همچون یک عذاب جانفرسا نمی‌رود» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳الف: ۲۷۸). با این تلقی، گویی نویسنده از تمام وجود خود مایه می‌گذارد تا سخنگوی هم‌نوعان و هم‌نسلان خود باشد. می‌دانیم شخصیت و ذهنیت نویسنده خارج از تعاملات اجتماعی که در آن زیسته است، شکل نمی‌گیرد و تمامیت ابعاد شخصیتی او در بطن و متن همین حوادث و روابط اجتماعی نضج می‌یابد. به این دلیل، چون شخصیت دولت‌آبادی به ویژه دوره کودکی، نوجوانی و جوانی‌اش در اقلیم روستایی و بافت سنتی شکل گرفته است، بیش از هر نویسنده اقلیم‌گرای دیگر، به واگویی فرهنگ بومی و

منطقه‌ای همت گماشته است. نویسنده، در این باب به گونه‌ای سخن می‌گوید که گویی بیش از آنکه خود انتخاب‌گر چنین رویکردی باشد، انتخاب شده‌ای است که چاره‌ای جز انعکاس روابط حاکم بر جامعه خویش ندارد. «هنر هنرمند، معجونی است فراهم آمده از ذرات و لحظه‌های زندگی خود در مسیر و رابطه با جامعه و زندگی و حیات. به عبارتی دیگر، هنرمند موجود انتخاب شده‌ای است که انتخاب می‌کند. بودن او دو سوی دارد. صرفاً انتخاب کننده نیست که ناگهان از سوراخی بیرون بجهد و چیزی مثل داستان‌نویسی کودکان را انتخاب کند. او بیشتر در سیر زندگی خود، در کنش- واکنش‌ها، در برخوردها، در تجربه‌ها، در آموزش‌ها، رنج‌ها، وابستگی‌ها، عشق‌ها و رابطه‌ها، برای این کار انتخاب می‌شود. برگزیده می‌شود. انتخاب می‌شود که انتخاب کند. برگزیده می‌شود که برگزیند. وجود او دارای محکم‌ترین پیوندها با زندگانی تدریجی است که بر همه کس می‌گذرد. اما او، اگر از سر اتفاق تبدیل به کیفیتی اجتماعی شود. این کیفیت ناشی از سیر و سلوک تدریجی کمیت اوست در جامعه. هنرمند از پای بته عمل نمی‌آید. هنرمند برآیند زندگانی خویش و گاه بر آیند زندگانی جامعه و تاریخ خویش است» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳الف: ۷). همین اندیشه را در نخستین مصاحبه خود با *امیر حسن چهل تن* که تحت عنوان *ما نیز مردمی هستیم* منتشر شده است، مطرح کرده است (ر.ک. چهل تن، ۱۳۸۰: ۹).

نظریه دولت‌آبادی مبتنی بر نگرش جامعه‌شناسانه در تولیدات ادبی است. در این نگرش، چنان‌که در مقدمه و ضمن بحث درباب هژمونی و ایدئولوژی گفته شد، نه تنها اثر ادبی، بلکه نویسنده را نیز محصول وضعیت خاص در جامعه می‌دانند. آنچه از فحوای اندیشه‌های ادبی دولت‌آبادی بر می‌آید ـ پاره‌ای از این نظریه‌ها در نقدها و مصاحبه‌های وی در نشریات قابل پیگیری است- این است که او خود را نویسنده‌ای مأمور شده برای باز تعریف انسان ایرانیِ امروز که در دل بحران عظیم فرهنگی ایستاده است، می‌داند و در آثارش می‌خواهد تصویرگر گسست‌های فرهنگی قوم خود باشد و روح ملی حاکم بر ایران امروز را بازسازی هنری نماید. او حتی تا بدانجا پیش می‌رود که هرگونه تقلید و نگاه به تجربیات ادبی غربی را نکوهش می‌کند: «اگر ما بتوانیم از نگاه کردن به قد و بالای فرنگی‌ها و از به‌به گفتن‌های نیندیشیده فارغ شویم و فرصت این را پیدا کنیم که به خود و زندگی خودمان فکر کنیم، «در نهایت تعجب» متوجه خواهیم شد که خود ما هم زندگی داریم و زندگی ما هم چگونگی‌های خاص خودش را دارد و این چگونگی‌ها، ظرافت‌ها و چم و خم‌هایی دارد که می‌تواند امکانات وافری باشند برای آثار هنریِ بسیاری که بی‌نیاز خواهند بود از شکل‌های بیگانه به صورت قراردادیش. نویسنده ایرانی بر حق، نمی‌نویسد که مثل فلان نویسنده آمریکایی نوشته باشد. نویسنده ایرانی در ناگزیری زیستی

خود می‌نویسد. می‌نویسد چون زنده است و زندگی او شکل و معنایی خاص دارد و حقیقی‌ترش اینکه: می‌نویسد چون نمی‌تواند ننویسد» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳الف: ۱۸۰).

البته بر هر منتقدی واجب است صرفاً با کدهایی که نویسنده، به دست می‌دهد به سراغ خوانش آثار وی نرود. چرا که اولاً ممکن است نویسنده در مقام اظهار نظر، چیزی گفته و در اثنای خلاقیت ادبی به وادی‌های دیگری نظر داشته باشد. و این احتمال از آنجا تقویت می‌شود که بیان نظر، مربوط به عالم خودآگاه است که تحت تأثیر عوامل بیرونی متعددی است و حال آنکه خلاقیت ادبی هنگامی بروز می‌کند که نویسنده به عالم ناخودآگاه فرو می‌رود. بنابراین، فاصله این دو حوزه می‌تواند امری معمول باشد. به همین دلیل است که در نقد جامعه‌شناختی توصیه می‌شود بر اساس «نیات آگاهانه» هنرمند نباید آثار ادبی او را تحلیل کرد و هر متن را به مثابه «متنی مستقل از مؤلف آن، باید در نظر گرفت و از طریق «تحلیل درونی زیباشناختی» (ایوتادیه، ۱۳۷۷: ۲۶۳)، دلالت عینی اثر را آشکار کرد. لذا، هر چند آرای ادبی نویسنده می‌تواند تا حدودی ذهنیت او را آشکار کند، برای منتقدان ادبی نمی‌تواند ملاک چندان معتبری باشد. ما نیز در تحلیل آثار دولت‌آبادی با توجه صرف به دنیای متن آثار، کم و کیف ادعای او در پایبندی به «روح ملی» را ارزیابی می‌کنیم. بدین منظور، از میان آثار اولیه نویسنده رمان‌های *اوسنه بابا‌سبحان*، *گاواره* بان، *عقیل عقیل* و *سفر* را به دلیل اعتبار و ارزش ادبی نسبی آنها نقد خواهیم کرد.

درونمایه

اگر واقع‌بینانه بنگریم ـ بر اساس موازین و معیارهایی که در تفکیک یک اثر بومی‌گرا از غیر آن مد نظر قرار می‌گیرد ـ دولت‌آبادی از حیث درونمایه و مضامینی که همواره در آثارش تکرار می‌شوند، نویسنده‌ای کاملاً غیربومی نیست. او را باید نویسنده‌ای دانست که واگو کننده فرهنگ بخشی از مردم شرق ایران است و تصویرگر بحران‌هایی است که به دلیل نفوذ عناصر زندگی مدرن بر بافت ساده و یکدست این منطقه وارد آمده است. «دولت‌آبادی با هدف به نمایش گذاشتن شرف و غرور آدمی، در دوران حقیرسازی انسان‌ها به نگارش داستان‌هایش پرداخت. توجه به ارتباط پیچیده‌ای که میان فرد و جامعه و میان انگیزه‌های فردی و ویژگی‌های یک عصر وجود دارد، او را به توصیف موقعیت انسان‌های قرار گرفته بر لبه سال‌های در حال تغییر دهه ۱۳۴۰ برانگیخت؛ سال‌هایی که جامعه سکون مرحله زمین‌داری را وا می‌نهاد تا پذیرای تحرکی بورژوایی شود. اما چون این تحرک ناشی از تحول درون جامعه نبود و ریشه در وابستگی سرمایه‌داری حاکم بر بیگانه داشت، پریشانی‌ها و سردرگمی‌های بسیار پدید آورد. ساخت بحرانی

داستان‌های دولت‌آبادی نیز بحران اجتماعی زمانه‌اش را بازتاب می‌دهد» (میرعابدینی، ۱۳۸۳ ج ۱ و ۲: ۵۵۳) بنابراین، می‌توان گفت دولت‌آبادی به ویژه در انتقال و بازتاب انگاره‌های فرهنگی از نویسندگان دیگر صادقانه‌تر عمل کرده است و کلیت آثار او نشان می‌دهد جامعه ایرانی در بین پذیرش و عدم پذیرش انگاره‌های فرهنگ جدید غربی احساس بلاتکلیفی می‌کند و این تعلیق را در ساختار داستان‌های او، شخصیت‌هایی که می‌آفریند و درونمایه‌های وی می‌توان مشاهده کرد.

دولت‌آبادی به اختیار این راه را برگزیده و تاکنون نیز به رغم زندگی در شهر و کسب تجربه فراوان از بافت اجتماعی شهرنشینی مدرن ایرانی، به جز توجه به زندگی حاشیه‌نشینان شهر، داستان درخوری در باب زندگی مدرن نساخته است. او خود کلیت آثارش را در دو سمت و سو، بدین‌گونه تقسیم‌بندی می‌کند: «در کار من، از آغاز دو رگه وجود داشت که این دورگه به غلبه یکی بر دیگری انجامید. یکی، رگه یا جریانی که موضوعاتش عمدتاً موضوعاتی روستایی بود و یکی، رگه‌ای که موضوعاتش مربوط می‌شد به مسائل حول و حوش شهر و شهرنشینی و غیره... رگه اولی با «لایه‌های بیابانی» آغاز شد و دومی را می‌شود گفت با *سفر*... آنکه از لایه‌های بیابانی آغاز می‌شود، *بابا سبحان*، *گاوارە بان* و *از خم چنبر* و *عقیل عقیل* و *سلوچ* را گذر می‌کند و در *کلیدر* ادامه می‌یابد و رگه‌ای که مضامین‌اش شهری هستد، از *سفر* آغاز می‌شود و محور نمایشنامه‌ای مثل *تنگنا* در داستان‌هایی ـ مثل *باشبیرو و مرد* و یک داستان دیگر به نام *روز و شب یوسف* را دربرمی‌گیرد و به نمایشنامه *درخت* ... منجر می‌شود و خودش را می‌رساند به پایینی‌ها... که محور شهر و شهرنشینی داشت» (چهل تن، ۱۳۸۰: ۷۵).

با وجود چنین یکدستی و کلیت حاکم بر فضای آثارش، باز هم رگه‌هایی هر چند ناچیز از مضامین غیربومی را می‌توان در لابه‌لای سطور پراکنده و انبوه آثار وی مشاهده کرد. پایبندی دولت‌آبادی به رئالیسم در همان سبک و سیاق رمان قرن نوزدهم اروپایی، چیزی نیست که بر کسی پوشیده باشد. با وجود این، عناصری از رمانتیسم در آثار او یافت می‌شود. هر چند خود وی به شدت از اینکه نویسنده‌ای رمانتیک قلمداد شود، آشفته می‌گردد، (ر.ک. همان: ۹۱) در بطن حوادث داستان‌های او صحنه‌های رمانتیک کم نیست. این صحنه‌ها که به مدد قلم او به زیبایی تمام نیز به تصویر کشیده می‌شوند، برای ایجاد هیجان داستانی، تعبیه شده‌اند و در بافت کلی اثر، چندان نقشی حیاتی ندارند. این صحنه‌ها در حکم «باجی» است که نویسنده برای به دست آوردن دل خوانندگانش، به آنها می‌دهد. در این موارد، اگر چه، تصویرهای استعاری به کمک نویسنده می‌آیند، برای تحریک عواطف خواننده کافی هستند. یکی از بهترین نمونه‌های زبان استعاری برای بیان تعابیر اروتیک در گفت‌وگوی استنطاق گونه سلیمان با زنش نمود یافته است. زن سلیمان، معصومه را ارباب به شهر برده است تا علی‌الظاهر از فرزندان او مراقبت کند. هر چند

در کل داستان نشانه صریحی مبنی بر خیانت زن و یا بهره‌کشی جنسی از او به‌دست ارباب وجود ندارد، شوهرش در اولین برخورد بعد از مراجعت زن می‌گوید:

«اینقدر تشنه شهر بودی سیر دیدیش؟... خوب تو رفتی شهر، رفتی شهر که خودت رو نشون آدمای شهر بدی، دادی؟... دیدی که تو شهر از تو لوندترم خیلی هس؟ از همون اولش می‌دانستم تو لوده‌ای ... خیال می‌کردی اونجا... چی بخش و بر می‌کنن؟...»

(دولت‌آبادی، ۱۳۸۴: ۸-۹)

به نظر می‌آید نویسنده به صورت ناخودآگاه پاره‌ای از صحنه‌های اروتیک داستان‌های صادق چوبک و سایر نویسندگان ناتورالیست دهه‌های سی و چهل را به متن داستان‌هایش اضافه می‌کند. چرا که اولاً این نوع صحنه‌پردازی‌ها و مضامین به مرور تبدیل به سنت ادبی شده و در ذائقه خواننده ایرانی جا افتاده‌اند. رد پای ایدئولوژی و هژمونی برساخته شده از سوی روشنفکران مدرن آن سال‌ها را می‌توان در بازسازی مکرر این صحنه‌ها مشاهده کرد. زیرا در طول پنج دهه شکل گیری و تداوم ادبیات داستانی ایران، کمتر اثری می‌توان سراغ گرفت که به صورت آشکار و پنهان به این مضامین نپرداخته باشند. حتی نویسنده‌ای مانند *سیمین دانشور* در مجموعه *شهری چون بهشت* بر کنار از این درونمایه‌ها نیست. به عنوان نمونه، در داستان *سفر*، شخصیت محوری زن داستان، «خاتون» بعد از غیبت طولانی مدت همسرش مطمع آدم‌های پیرامون خویش- ظاهراً منطقه‌ای حاشیه‌نشین در شهری بزرگ- قرار می‌گیرد و هرچند در مقابل خواسته عده‌ای از مردان اطراف خود مقاومت می‌کند ـ اوج این مقاومت، درگیری لفظی اوست با مادرش که راضی شده است دخترش را در ازای مبلغ ناچیزی در اختیار پسر جوان ارباب خود، قرار دهد، ـ نمایان می‌شود. اما بعد از آشنایی کوتاه مدت با «مرحبِ» اتفاق دیگری می‌افتد. بنابراین، آن تلاش اولیه برای صیانت از عفت و پاکدامنی در هم شکسته می‌شود و شخصیت خود را اسیر دست باد حوادث داستان می‌کند (ر.ک. ۱۳۸۳الف: ۶۴).

دولت‌آبادی در بخش‌های دیگر این داستان، صحنه‌های رمانتیک عاشقانه را البته نه با این عریانی، بلکه با زبان تصویری و استعاری چندین بار تکرار می‌کند. یکی از این صحنه‌ها در واگویی مادر «خاتون» بعد از این که مرحب دخترش را ترک کرده، گزارش می‌شود (ر.ک. همان، ۹۰-۹۱).

در داستان *اوسنه باباسبحان* نیز چند مورد از این مضامین به چشم می‌خورد. صریح‌ترین موقعیت، آنجایی است که عادله، زن طرف دعوای بابا سبحان و فرزندانش بر سر زمین، قرار و مدارش را با غلام لاابالی برای به درآوردن زمین از دست باباسبحان می‌گذارد (ر.ک. دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۵۵).

باز هم مشابه همین مضامین و صحنه‌ها در داستان *گاوارەبان* تکرار شده‌است (ر.ک. دولت‌آبادی، ۱۳۸۳ب: ۳۷). دولت‌آبادی در یکی از مصاحبه‌هایش درباره علل توجه به این مضامین ـ هرچند در قیاس با مضامین فراوان آثار او از بسامد بالایی برخوردار نیست ـ می‌گوید: «طرح مسئله جنسی... از نظر من وقتی رخ می‌دهد که ضرورت داستان ایجاب بکند و چیزی را در پیوند با داستان و با کلیت موضوع و هدف بیان بکند. در غیر این صورت اصلاً جایی ندارد. و این بسته به بینش و ظرفیت و معیارهای نویسنده است» (چهل تن، ۱۳۸۰: ۱۷۲). با این معیار اگر رابطه شخصیت‌های داستان اوسنه بابا سبحان ـ البته نه به شکل پردازش کنونی آن ـ توجیهی داشته باشد، در سایر آثار او این صحنه‌ها، چندان به شناخت شخصیت‌ها و پیشبرد حوادث و فضاسازی داستان کمک نمی‌کنند. در *اوسنه بابا سبحان*، این رابطه توانسته است رذالت اخلاقی طرف‌های درگیر با خانواده باباسبحان را به خوبی به تصویر کشد. غلام، که بعدها قاتل صالح و از هم پاشنده نهاد خانواده و امنیت روانی بابا سبحان می‌شود. بی‌بتگی‌اش را در این صحنه به نمایش می‌گذارد و زنِ داستان پس‌مانده از نظام فئودالی که به شهر مهاجرت کرده، به منزله شخصیت رو به اضمحلال آن نظام است که برای بقا، تن به هر رذالتی، می‌دهد (ر.ک. شهپرراد، ۱۳۸۲: ۱۰۳).

در حوزه دین، باید گفت دولت‌آبادی نه نویسنده‌ای دینی‌است و نه ضد دین. او طرح کلی داستان‌ها را طوری بنا می‌کند که درگیری ذهنی هیچ یک از شخصیت‌هایش، در مخالفت یا موافقت با «دین» نیست. او نویسنده‌ای جامعه‌گرا است تا ایده‌آلیست و در بطن جامعه همواره به دنبال کشف بحران‌های اجتماعی است و اگر به بحران‌های سیاسی اشاره می‌کند، در واقع به بهانه اثر شگرف سیاست بر اجتماع و سرنوشت تک‌تک آدم‌هاست. بحران‌زدگان دولت‌آبادی برای تسکین دردهاشان البته نه به خرافات پناه می‌برند؛ چنان‌که *غلامحسین ساعدی* در *عزاداران بیل* به تصویر می‌کشد و نه به خداوند و قدیسان. اگر با توجه به موازین مکتب رئالیسم به آثار دولت‌آبادی بنگریم، خالی بودن آثار او از مضامین دینی و فقدان نیروهای بالقوه مذهب در انگیزه‌بخشی به رفتار و کردار آدم‌های او توجیه‌پذیر نخواهد بود. مثلاً، در داستان *اوسنه بابا سبحان* شخصیت‌های درگیر، خود باباسبحان، فرزند ارشد او صالح، مسیب دیگر فرزند جوان او، زن صالح، هیچ کدام برای رفع خطر و حل گرفتاری، دعا و نیایش نمی‌کنند. گویی بابا سبحان و فرزندان او به این باور رسیده‌اند که باید به مدد تدبیر و نیروی بازوان خود، مشکلات پیشاروی‌شان را حل کنند. چنان‌که بابا سبحان می‌خواهد به کمک عقل خود و مسیب به مدد نیروی جوانی، مسئله را حل کند. باباسبحان بعد از نیمه شب، فانوس به دست به دیدار مادر غلام می‌رود تا بلکه به واسطه او، خانواده را از شر غلام نجات دهد. مادر او فلاکت‌زده‌تر از آن است که بتواند کاری کند. درِ خانه کدخدا را دق‌الباب می‌کند تا از اقتدار سایه‌وار او مدد جوید. چرا بعد از

اینکه مأیوس و دلشکسته به خانه برگشته، در دل شب تار به خدایش پناه نمی‌برد؟ انتظار می‌رود پیرمرد روستایی چنین کند. اما نویسنده به او چنین مجالی نمی‌دهد و او را شاید بر اساس انگاره جدید انسان‌گرایانه، موجودی به خود وانهاده شده می‌داند که خود باید به زندگی‌اش سر و سامان دهد. استدلال دولت‌آبادی درباره غیاب هویت دینی شخصیت‌های روستایی داستان‌هایش این است که هر نویسنده بخشی از صدای مردم خودش را می‌شنود و در آثارش متبلور می‌نماید. اما آیا این استدلال می‌تواند پاسخ قانع‌کننده‌ای برای اشکال فوق باشد؟ به نظر می‌رسد این استدلال چندان قوتی ندارد که بتواند در برابر انتقادی جدی دوام بیاورد. در جامعه شهری ـ یا لااقل در بخشی از لایه‌های مدرن جوامع شهری، مردم در فضایی سکولار ـ نه ضد دینی ـ نفس می‌کشند و دین و عناصر دینی حضور ملموسی در زندگی، رفتار و گفتارشان ندارد. اما در جامعه روستایی- از آنجا که آثار دولت‌آبادی نمایش دهنده بافت روستایی دهه چهل است- مردم در فضایی کاملاً دینی زندگی می‌کنند و نادیده گرفتن آن، به منزله ترسیم ناقص و تک‌بعدی از دنیای رئالیستی و هویت شخصیت‌های داستانی است. چیزی که باعث می‌شود این دنیای واقعیت، یکسویه، تک بعدی و ناقص به نمایش در آید، حاکمیت انکارناپذیر ایدئولوژی بر ذهن و زبان نویسنده است. یکی از کارکردهای مخرب ایدئولوژی جهت دهی به زوایه دید و منظر دریافت[1] نویسنده است که موجب می‌شود پاره‌ای از واقعیت‌ها را حذف کند، پاره‌ای دیگر را برجسته‌سازی نماید و بخشی را نیز به دلخواه تغییر ماهیت دهد. به عبارت دیگر، ایدئولوژی فرد را نسبت به موقعیت تاریخی خود نابینا می‌کند و به او نوعی آگاهی کاذب می‌دهد. در این صورت، ایدئولوژی تنها بازنمایی کننده یک توهم است. واقعیت تحریف شده را بر ذهن و زبان نویسنده تحمیل می‌کند (ر.ک. برتنس، ۱۳۸۴: ۱۰۰).

در آثاری که در این تحقیق بررسی شده‌اند، ضدیت آشکار با دین و مضامین دینی مشاهده نگردید. تنها در داستان *سفر*، فضایی که نویسنده از خانه «خاتون» ترسیم کرده است، با نوع شخصیت و رفتار او ناهمخوان است. از یک طرف، زن شمایل ائمه بر در و دیوار خانه زده است و علاقه شدید به زیارت بی‌بی شهربانو دارد و از طرف دیگر، کارهای دیگر می‌کند. تصویری که از خانه خاتون بیان شده است، طنزآمیز است و تا حدی به صورت کنایی انگاره‌های دینی یا لااقل نوع دینداری پاره‌ای از طبقات اجتماعی؛ یعنی توده‌های مردم به استهزا گرفته شده است.

1. Perspective

شخصیت‌پردازی

دولت‌آبادی نویسنده‌ای رئالیست است و در خلق شخصیت‌هایش همانند داستان‌نویسان قرن نوزدهم به ویژگی‌های ظاهری و درونی آدم‌ها اهمیت می‌دهد و به دقت تمام آنها را توصیف می‌کند. معرفی کامل آنها به خواننده در اوایل داستان‌ها و بیان روابط اجتماعی حاکم بر دنیای آدم‌های او، برقراری ارتباط مناسب با فضای داستان و درک آدم‌ها را تسهیل می‌بخشد (ر.ک. میرعابدینی، ج ۱ و ۲، ۱۳۸۳: ۵۵۱). شخصیت‌های دولت‌آبادی در دل بحران‌ها ساخته و پرداخته می‌شوند و به نظر می‌آید یکی از علل موفقیت او در عرصه داستان‌نویسی بیان تصویرهای زنده و گیرا از «آدم‌های له شده» (ر.ک. اُ. کانر،۱۳۸۱) است، تک تک شخصیت‌ها -منفی و مثبت- مانند گوی‌هایی هستند که روابط حاکم بر جامعه در حال گذار، آنها را به متن بحران افکنده است. این گوی‌ها، در حرکت شتابناک و غم‌بار خود هر چه تلاش می‌کنند بیشتر بر گرفتاری خود می‌افزایند. تمام تلاش‌ها به شکست می‌انجامد و کورسوی امیدی که در مراحل آغازین در دل این شخصیت‌ها سوسو می‌زند، با تکامل تدریجی حوادث، به یأس مبدل می‌گردد. شخصیت‌های مشکل دار دولت‌آبادی بی شباهت به کارمندان *گوگول*، رعیت‌های *تورگینف* و بدکاره‌های *موپاسان* نیستند. انگار دولت‌آبادی می‌خواهد مرثیه‌گوی آدم‌های مضمحل شده باشد. اضمحلال شخصیت‌ها، از ایجاد رخنه در «خانه» به منزله نمادی عالی برای امنیت روانی، اجتماعی و اقتصادی آغاز می‌شود.

داستان *سفر* با مهاجرت اجباری «مختار» مردِ خانه به کویت برای جست‌وجوی کار و تأمین معیشت خود و خانواده، آغاز می‌شود. غیاب او نهاد خانواده را دچار تزلزل می‌کند. خبر دروغین غرق شدن وی تزلزل را کامل‌تر می‌نماید و متعاقب آن یک «زن» تنها در کوران حوادث، قرار می‌گیرد و چون نیروی ایستادگی همیشگی را ندارد، خود را تسلیم می‌کند. بازگشت فلاکت بار مختار که پای خود را از دست داده است و اطلاع یافتن او از ورود و خروج مردان بیگانه به خانه خویش، بعدی تراژیک می‌یابد و در پایان داستان، در له شدن وی در زیر چرخ‌های سنگین قطار، پایانی غمناک برای او رقم می‌خورد. آنگاه که فقر و بیکاری، مرحب را نیز از همراهی «خاتون» محروم می‌کند و او مجبور به فرار می‌شود، تنهایی «زن» بیش از پیش به چشم می‌آید. در این داستان چرخ‌هایی که در کارخانه‌ها می‌گردد و آدم‌هایی مانند مرحب را بیکاره می‌کند و چرخ‌های قطاری که مختار را از بین می‌برند، نمادی از گسترش بحران‌زای مدرنیسم در دنیای یکدست سنتی است.

در داستان *عقیل عقیل* زلزله به عنوان حادثه قهرآمیز طبیعت و حاکمیت میلیتاریسم که فرزند شخصیت اصلی، «عقیل» را از او گرفته است، خانه را بر او ویران کرده است. دِه، دیگر

ظرفیت نگه‌داشتن این آواره را ندارد. مرغ‌هایش را به دست می‌گیرد و رو به سرنوشتی نامعلوم به راه می‌افتد. کل حوادث داستان در مسیر جست‌وجوی پیرمرد و تلاش او برای یافتن فرزندش در شهرها اتفاق می‌افتد و در نهایت، با مرگ او در کنار یکی از پادگان‌های نظامی که از قضا به دست فرزند خود که در حال نگهبانی است، سرنوشت تراژیک او به پایان می‌رسد. در این داستان، طبیعت و اجتماع، «عقیل» را به مبارزه طلبیده‌اند و او طعمه قهر خشونت بار این دوست.

در داستان «هجرت» با به بیگاری برده شدن زن سلیمان، معصومه به‌دست ارباب، خانواده دچار بحران می‌شود. سلیمان پایبند به عرفیات دهکده، تاب تحمل حرف‌های مردم را ندارد. زنش را ارباب به شهر برده است تا از بچه‌های او مراقبت کند و این یعنی اوج بی‌غیرتی برای سلیمان. تمامیت داستان با همین مسئله؛ یعنی کنار آمدن با این وضعیت شکل می‌گیرد و در نهایت، خانواده از هم می‌پاشد. سلیمان افیونی می‌شود و معصومه از خانه و بچه‌هایش محروم می‌گردد.

عجز و ناتوانی شخصیت‌های دولت‌آبادی اما بیش از همه در *اوسنه بابا سبحان* نمود پیدا می‌کند. در این داستان، هر چند بابا سبحان، پیرمرد منزوی شده از سر پیری، برکنار از حوادث اصلی داستان است و نقشی در پیشبرد آن ندارد، اما سنگینی حوادث کل داستان بر دوش نحیف اوست. به این دلیل، از همان نخستین لحظه‌های شکل‌گیری بحران ــ مدعی شدن غلام برای کشت زمین ـ او به تکاپو می‌افتد تا بلکه مانع رخدادهای تراژیک شود. در درون پیرمرد، غوغایی به پاست؛ غوغایی که در زیباترین صحنه داستان بازنمایی شده است. پیرمرد، فرزندان خود، صالح و مسیب را خواب کرده و نیمه شب فانوس به دست خانه مادر غلام و کدخدای ده را زیر پاگذاشته است. خود را به هر دری می‌زند. اما انگار، حوادث در آن سوی مرزهای اراده و خواست او رقم می‌خورند. حوادثی که مرگ صالح و دیوانگی مسیب را به دنبال دارد. اوج درماندگی بابا سبحان در قسمت پایانی داستان و در مقابل چشمان حیرت‌بار مسافران منتظر در قهوه‌خانه گزارش می‌شود. مسیبِ دیوانه، غیرقابل کنترل شده است. شبِ پیش، از دهکده بیرون زده و تمام شب و فردای آن شب را پیرمرد همه باغات، مزارع و خرابه‌ها را به دنبال فرزند گشته است. او را در گورستان بر سر قبر صالح یافته و باز هم از دستش گریخته و در مقابل قهوه‌خانه به هم رسیده‌اند:

> «بابا سبحان رسید. بیلش را پای دیوار قهوه‌خانه انداخت و به طرف مسیب رفت تا بگیردش . اما قادر نبود. بابا سبحان میان خاک راه، عرق تن و خستگی عمر داشت از نفس می‌افتاد. اشک در چشم‌های پیرش خشکیده واختیار بدنش از دستش بیرون رفته بود. پشتش بیشتر از همیشه تاخورده و شانه‌هایش بیشتر لق شده بود. چهره‌اش

به سختی آزرده شده و به زمین بایری می‌مانست که عمری آب ندیده باشد. زندگانی روی سر پیرمرد خراب شده بود. مسیب می‌دوید و او دنبالش. مسیب به تنش پیچ می‌داد او زمین می‌خورد و مسیب برمی‌گشت و نگاهش می‌کرد. بابا سبحان با خواری خودش را از زمین جمع می‌کرد و باز در پی مسیب به راه می‌افتاد. او انگار قصد عذاب بابا سبحان را داشت. بابا سبحان که زمین می‌خورد مسیب دورش چرخ به چرخ می‌آمد و می‌خندید و پیرمرد که بر می‌خاست مسیب می‌گریخت. پاره‌ای آتش بود انگار به جان پدرش و بابا سبحان هر چه تقلا می‌کرد او را از خود دور کند، قادر نبود. آتش با قلبش جوش خورده بود» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۱۴۷- ۱۴۸).

به تعبیر خود دولت‌آبادی او «محور رنج‌های مردم داستان است. بار اندوهان را در مقام پدر بیشتر او می‌کشد تا سایرین... و اگر چه به عنوان یک شخصیت ـ بنا به وضع و موقعیت سنی و در نتیجه حد کاربردش در روابط، بیشتر حالت پذیرش (انفعالی) دارد، و قهرمان فعال و کاری نیست، مرکز ثقل رنج‌ها، اضطراب و دلواپسی‌های زندگی جاری در داستان است» (همان: ۱۳۴).

همین بحران، سازنده یکی دیگر از بهترین داستان‌های دولت‌آبادی، یعنی *گاوارەبان* شده است. خانواده عمو قربان‌علی گاوارەبان، مادامی که سر و کله مأموران اجباری در دهکده دیده نشده بود، در امنیت کامل به سرمی‌بردند. زندگی عادی ـ هر چند با فقر و ناداری ـ اما لذت‌بخش در خانه محقر او جاری است. اما به اجباری بردن قنبر، پسرِ عمو قربان‌علی، فرار او و آمدن مجدد سربازان به دهکده، زد و خورد و بگیر و ببندها و در نهایت ضرب و شتم پیرمرد و مرگ او، خانواده را دچار بحران «بی‌پدری» می‌کند. تصویر فروپاشی و اضمحلال خانواده یکی از دغدغه‌های اساسی دولت‌آبادی است. نهاد خانواده با وجود مرد و زن و فرزندان استحکام می‌یابد و غیاب یکی، باعث بروز بحران و در نهایت متلاشی شدن آن می‌شود. در همه داستان‌ها این طرح دیده می‌شود. در بعضی از داستان‌ها، غیاب مرد بحران‌زا است مانند سفر، در پاره‌ای دیگر غیاب زن، مانند هجرت سلیمان و در چند مورد غیاب فرزند مانند بیابانی و گاوارەبان. دولت‌آبادی می‌گوید، این طرح را از صادق هدایت و به ویژه داستان کوتاه او با عنوان *زنی که مردش را گم کرد*، گرفته است. «آن‌طور که من دیده‌ام عمدتاً این انفصال دردناکی است که شرایط به خانواده تحمیل می‌کند، خانواده در ایران؛ در موردی زنی که مردش را گم کرد، هم به عنوان نشانه نخستین این موضوع در ادبیات درخشان است و با توجه به زمینه‌هایی که من داشته‌ام، آن داستان به طور قطع تأثیر زیادی بر من داشته است. اما مهم، وضع فجیع مناسبات زناشویی است در شرایط نا به سامان اجتماعی که به عنوان کانون فاجعه در داستان‌هایی که بر شمردید عمل کرده است و این جدا شدن مردی از زنش، یا زنی از مردش و تنها گذاشتن طرف مقابل در هر صورتی به معنی

تلاشی وجود خانواده است و لاجرم تلاشی وجود هر کدام از طرفین خانواده» (چهل تن، ۱۳۸۰: ۱۵۲). برخورد انفعالی شخصیت‌ها در برابر بحران‌های زندگی، قابل توجه است. این برخورد به نظر می‌رسد تبلوری از شاخصه کلی دو سه نسل مردم ایران در دوران بعد از مشروطه است. نسل‌هایی که به دلیل به سرانجام نرساندن حرکت‌های بزرگ سیاسی خود، شاهد شکست تراژیک خود بوده‌اند. انعکاس همین نسل‌ها را در قالب شخصیت‌های داستانی نویسندگان معاصر می‌توان ردیابی کرد. آرمان‌های بزرگی این شخصیت‌ها را به عمل وادار نمی‌کند. نهایت عمل آنها تلاش برای «انطباق دادن خود با شرایط موجود» (ر.ک. محمودیان، ۱۳۸۲: ۲۰۳) است و کمتر به فکر تغییر جهان پیرامون خود هستند. قنبر علی این داستان در بین شخصیت‌هایی که در این چند داستان آمده است، استثناست. او چندین بار از سربازی فرار کرده است. ترسی از مأموران ندارد و در قسمت پایانی داستان نیز هر چند در کنار نعش پدر ایستاده است، مصمم می‌شود به جای فرار از مقابل مأموران که دوباره به دهکده آمده‌اند. «دست به چوب» ببرد و مقاومت نماید. دولت‌آبادی این صحنه را در حسینیه دهکده طراحی کرده است تا هم بر مظلومیت قربان‌علی اشاره کرده باشد و هم شور و احساس دینی مبارزه با ظالم را که در آینده‌ای نه چندان دور رقم خواهد خورد، القا نماید. به نظر می‌رسد، صورت تکامل یافته همین شخصیت در رمان کلیدر و در هیأت «گل محمد» تجلی می‌یابد.

در داستان‌های دولت‌آبادی همه شخصیت‌ها برگرفته از تیپ‌های اجتماعی بومی هستند. دلیل این امر البته به دلیل وقوع حوادث داستان‌های او در روستا یا حاشیه شهرهاست؛ دو محیطی که هنوز در زمانه‌ای که این آثار در آن نوشته می‌شوند، نشانه‌های فرهنگ غربی -مدرنیسم تحمیلی- را به خود نپذیرفته است. منتها شخصیت‌های منفی، پایبندی خاصی به اخلاق، عرف و آداب اجتماعی ندارند، مانند غلام لاابالی در داستان *اوسنه بابا سبحان* و مرحب آواره در داستان *سفر*. از عوامل و شخصیت‌های نظامی که در دو داستان بیابانی و *گاوارەبان* نقشی ایفا می‌کنند، جز سایه‌ای تار چیزی نشان داده نمی‌شود. دولت‌آبادی در این مورد می‌خواهد نتایج فاجعه‌بار سیاست‌های نظامی‌گری را نشان دهد و نه تیپ خاص نظام سیاسی را. اما اگر دقیق شویم حتی شخصیت‌های منفی داستان‌های او نیز، به نوعی ترحم خواننده را به خود جلب می‌کنند. غلام قاتل، خود شخصیت نابود شده‌ای است که به راحتی ملعبه دست روابط اجتماعی ناسالم قرار می‌گیرد و عادله همین داستان نیز، قربانی تغییر و تحول یک نظام اجتماعی؛ یعنی فروپاشی فئودالیسم و جانشین نشدن نظامی بهتر از آن شده است.

چنانکه در بحث درونمایه اشاره گردید، شاید عیب کلی شخصیت‌های دولت‌آبادی، بی‌خدایی آنان است. هر چند آدم‌ها، گرفتارند و بحران‌زده، به خدا پناه نمی‌برند. انگار آنها حلقه‌های واسط خود را با آسمان بریده‌اند. به نظر می‌رسد دولت‌آبادی در گزینش شخصیت‌های داستانی ـ به‌ویژه

آنهایی که قرار است اندیشه‌ها و آرمان‌های نویسنده را منتقل کنند ـ با تکنیک «گزینش و حذف» به سراغ قشر «زحمتکشان» (ر.ک. چهل تن، ۱۳۸۰: ۲۰) می‌رود. به این دلیل در بافت روستاییِ آثارش، با آدم‌هایی که دارای رگ و ریشه دینی باشند، کم‌تر برخورد می‌کنیم. «خاتون» داستان سفر اولاً چنان‌که باید اهل عفت و اخلاق نیست. هر چند در برابر پسر اربابِ مادرش به سختی می‌ایستد اما، در مقابل سختی‌های زندگی گردن خم می‌کند. در این کار، دو انگیزه نیاز جنسی و نیاز مالی دیده می‌شود. هر چند می‌نماید زنی مقید به دین است اما در عمل برخلاف آن رفتارمی‌کند. او تلاشی برای نجات و حفظ زندگی خود، دختر و مادرش نمی‌کند. انگار باید کسی را پیدا کند که زیر سایه او قرار گیرد. اگر چه این سایه، سایه نامشروع یک مرد آواره باشد.

در داستان *اوسنه بابا سبحان* نیز، زن صالح، با آنکه حامله است و نشانی از شوهر با خود دارد، خود را از حوادث داستان کنار می‌کشد و با کمک مادرش، خانه بابا سبحان را ترک می‌کند و در پایان داستان نیز، با مهاجرت به شهر، انگار نمی‌خواهد شاهد فروپاشی لحظه به لحظه پیرمرد - پدرشوهر و پدربزرگ بچه خود- باشد. زن سلیمان، معصومه، در برابر ارباب مقاومت نمی‌کند و همسر و فرزندش را در دهکده باقی می‌گذارد و به همراه ارباب راهی شهر می‌شود و همین نهاد خانواده را به بحران می‌کشد. تلاش بعدی او پس از بازگشت، برای نجات شوهر معتاد شده‌اش و حفظ بچه‌ها، البته به جایی نمی‌رسد.

سخن آخر اینکه محمود دولت‌آبادی در آثار اولیه هرچند نشانه‌هایی از نبوغ نویسندگی خود را بروز می‌دهد، و همین نشانه‌های محدود با باروری بیشتر، آثار بزرگ او را به وجود می‌آورد، در طرح و ساختمان قصه‌هایش چندان قوی نیست؛ داستان‌هایی می‌آفریند که میان رمان و داستان کوتاه معلق هستند. یا بهتر است گفته شود داستان‌های کوتاهی که به اجبار کش داده شده‌اند تا در قالب رمان واره در آیند. از حیث ماده و محتوا نیز چه در پرداخت شخصیت‌ها و چه در طرح مضامین نویسنده تا حدی و به صورت پنهان و پوشیده و یا می‌توان گفت به صورت ناخودآگاه تحت تأثیر گفتمان غرب گرایانه قرار گرفته و ایدئولوژی حاکم بر جامعه سیاسی و فرهنگی او را از درک درست تر واقعیت‌های اجتماعی باز داشته است. با توجه به محیط و جغرافیای وقوع حوادث داستان‌ها و تیپ‌هایی که در چنین مناطق فرهنگی زندگی می‌کنند، پذیرش آدم‌ها و کنش و باورهای شان کمی دور از ذهن است و با واقعیت‌های اجتماعی ایران آن روزگار سازگاری ندارد. با وجود این، نویسنده صراحتاً علیه باورهای دینی و اعتقادی موضع نمی‌گیرد و له یا علیه آن سخنی بر زبان شخصیت‌هایش جاری نمی‌سازد. انسان‌هایی می‌آفریند که بین زمین و آسمان معلق مانده‌اند. تعلیق وضعیت را علاوه بر شخصیت‌پردازی، در ساختار و درونمایه داستان‌ها نیز می‌توان مشاهده کرد.

منابع

او کانر، فرانک (۱۳۸۱) صدای تنها؛ مطالعه و تحلیل ساختاری داستان کوتاه، ترجمه شهلا فیلسوفی، تهران، اشاره.

ایوتادیه، ژان (۱۳۷۷) نقد ادبی در سده بیستم، ترجمه محمد رحیم احدی، تهران، مؤسسه انتشارات سوره.

برتنس، هانس (۱۳۸۴) مبانی نظریه ادبی، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران، ماهی.

چهل‌تن، امیرحسن و فریدون فریاد (۱۳۸۰) ما هم مردمی هستیم، تهران، فرهنگ معاصر و چشمه.

دولت‌آبادی، محمود (۱۳۸۳) اوسنه بابا سبحان، تهران، چاپ مکرر (اول نگاه).

دولت‌آبادی، محمود (۱۳۸۴) بیابانی و هجرت، تهران، چاپ مکرر (اول نگاه).

دولت‌آبادی، محمود (۱۳۸۳الف) سفر، تهران، چاپ مکرر (اول نگاه).

دولت‌آبادی، محمود (۱۳۸۳ب) قطره محال‌اندیش، تهران، فرهنگ معاصر و نشر چشمه.

دولت‌آبادی، محمود (۱۳۸۳ج) گاواره‌بان، تهران، چاپ مکرر (اول نگاه).

شهپرراد، کتایون (۱۳۸۲) رمان، درخت هزار بیشه؛ بررسی آثار داستانی محمود دولت‌آبادی از آغاز تا کلیدر، معین، تهران.

محمودیان، محمد رفیع (۱۳۸۲) نظریه رمان و ویژگی‌های رمان فارسی، تهران، فرزان روز.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۴) دانشنامه نظریه‌های ادبی، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگه.

میر عابدینی، حسن (۱۳۸۳) صد سال داستان‌نویسی ایران، تهران، چشمه.

میر عابدینی ، حسن (۱۳۷۷) صد سال داستان‌نویی ایران، جلد ۱ و ۲، تهران، چشمه.

Peck, John & Martin Cyole (2002) Literary Terms and Criticism, third edition, published by Palgrave Mcmillan, New York.