The quantitative-qualitative content analysis of fictional elements in Rasoul Parvizi's stories*

Dr. Mohammad Bagher Movahedi Mehrabadi[1]
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Payame Noor University of Qom

Abstract

The review and critical analysis of the works of writers in the second generation of Iranian contemporary story telling with new means and methods of writing clarify some of the abilities and drawbacks of narration technique of writers apart by detecting some of the hidden aspects of these works. In this research, all of Rasoul Parvizi's stories have been criticized and analyzed in detail based on eight important elements of storytelling. Methodologically, the present study is based on library work with an analytical-descriptive approach. It has been conducted through complete inductivity. The results of this research demonstrate that Parvizi seldom uses the new styles of narration and using them in some cases is due to the nature of his writing and unconsciousness rather than his contemplation and previous thought. In contrast, the use of comic language, the full recognition of the characters in a single geography and intimacy in narration compensate for the lack of new styles in attracting the audience.

Keywords: Rasoul Parvizi, Story elements, Writing style, Comic language.

* Date of receiving: 2019/4/3 Date of final accepting: 2020/10/5
1 - email of responsible writer: iraj_mehr@yahoo.com

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، تابستان ۱٤۰۰، شمارهٔ ٤۹
صفحات ۱۹۹-۱٦۳
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.49.6.8

تحلیل محتوایی کمّی- کیفی عناصر داستانی قصّه‌های رسول پرویزی*
(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر محمّدباقر موحّدی مهرآبادی[۱]
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه پیام نور قم

چکیده
بازخوانی و نقد تحلیلی آثار نویسندگان نسل دوّم داستان‌نویسی معاصر ایران، با ابزار و روش‌های نوین نویسندگی، جدا از کشف برخی از زوایای پنهان این آثار، برخی از توانایی‌ها یا کاستی‌های فن داستان‌نویسی نویسنده را نیز روشن می‌سازد. در این پژوهش، کلّیّهٔ داستان‌های رسول پرویزی از زاویهٔ هشت عنصر مهم داستان‌نویسی، بتفصیل نقد و بررسی شده است.

روش مطالعهٔ پژوهش حاضر، کتابخانه‌ای با رویکرد تحلیلی-توصیفی و با استقراء تام صورت پذیرفته است. نتایج به دست آمده در این تحقیق بیانگر آن است که رسول پرویزی از به‌کارگیری شگردهای مدرن داستان‌نویسی، بهره نبرده است؛ بدین معنا که شخصیّت‌ها اغلب ایستا هستند؛ پیرنگ‌ها بیشتر باز و خاطره گونه‌اند و داستان‌ها دارای وحدت موضوع و وحدت زمان و مکان نیستند. در مقابل، به‌کارگیری زبان طنز، شناخت کامل از شخصیّت‌های داستان در یک جغرافیای واحد و صمیمیّت در روایت، مابازای مناسبی است برای جبران فقدان صناعات جدید در مسیر جذابیّت داستان.

واژه‌های کلیدی: رسول پرویزی، عناصر داستان، ایجاز، زبان طنز.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۱/۱٤ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۷/۱٤
[۱] - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: iraj_mehr@yahoo.com

۱- مقدّمه

رسول پرویزی (۱۲۹۸-۱۳٥٦) را می‌توان با طیف‌های مختلفی از هنرمندان و نویسندگان پیش از انقلاب، همسو دانست. در سبک نویسندگی، دنباله‌رو سبک داستان‌نویسی جمال زاده است.

از نظر فعالیّت سیاسی جزو آن دسته از نویسندگان دهه‌های سی و چهل با گرایش‌های همسو یا ناهم‌سو با رژیم پهلوی است که وارد کار سیاسی شدند و فعالیّت هنری خود را ناتمام فرو گذاشتند. از منظر کمیّت، مانند بهرام صادقی و هرمز شهدادی کم‌کار و درعین‌حال، تأثیرگذار بود. وی تنها دو مجموعه داستان دارد: «شلوارهای وصله دار» (۱۳۳٦) و «لولی سرمست» (۱۳٤٦) که برای اغلب نویسنده‌ها، تنها، می‌تواند مرحلهٔ ورود به عرصهٔ نویسندگی باشد، امّا برای رسول پرویزی آغاز و پایان کار در همین دو کتاب خلاصه می‌شود.

پرویزی در روش و منش سیاسی و اجتماعی، دارای دو دورهٔ متفاوت و متضاد بود. شاید جامع‌ترین توصیف از دو دورهٔ سبک زندگی و اندیشهٔ او در این جملهٔ بهزادی آمده باشد: «برای بسیاری از مردم ما در تاریخ معاصر ایران رسول نام یک شخص بود با دو شخصیّت، رسول اوّل، نویسنده‌ای بود مردمی (مدّت زمانی، توده‌ای) که از بطن جامعه برخاسته بود؛ درد طبقات محروم را می‌شناخت؛ با مسائل و مشکلاتشان آشنا بود و آنها را با قلمی شیرین در آثار خود منعکس می‌کرد. این رسول در میان مردم و بخصوص در میان جوانان، بویژه در میان روشنفکران آنان، محبوبیّت ویژه داشت.

رسول دوّم، مردی بود که می‌خواست بسرعت ترقّی کند، به این مناسبت، خیلی زود طبقهٔ خود را رها کرد. مشکلات و دردهای مردم، جوانان، روشنفکران را به زودی از یاد برد و ذوق و قلم خود را در اختیار صاحبان قدرت قرار داد و با حمایت آنها به مقامات بالا رسید. او با آنکه از طبقهٔ خود بریده و به اعیان و اشراف و رجال پیوسته بود، آنها هرگز او را -این مرد بلندقد عینکی و بدلباس ولی خوش‌صحبت را که در

حرف‌زدن رعایت هیچ‌کس و هیچ‌چیز را نمی‌کرد- از خود ندانستند. آنها معتقد بودند او هر چه دارد، از اربابش، عَلَم، دارد و اگر عَلَم نبود، او هم نبود. زمان نشان داد که اینها با همهٔ بی‌دانشی اشتباه نمی‌کردند» (بهزادی، ۱۳۸۸: ج۱ :۵۶۵).

نکتهٔ مهم اینجاست که همین دو اثر کفایت کرد تا رسول پرویزی از جمله نویسندگان به نام سرزمین ما باشد، امّا موضوع و سؤال اصلی پژوهش حاضر، این است که برخی منتقدان، داستان‌های رسول پرویزی را «داستان» به معنای متعارف آن نمی‌دانند و آنها را بیشتر نقالی و خاطره‌گویی می‌شمارند.

گفته شده است که: «واقعیّت این است که رسول پرویزی نویسندهٔ متفننی بود و به حکم ذوق سلیم، یا صرافت طبع، داستان می‌نوشت. داستان‌های او عموماً در نوع (ژانر) حکایت و قصّه می‌گنجند و تا حدّی کیفیّت شفاهی یا نقلی دارند، اگرچه در ساختاری مکتوب روایت می‌شوند... . در واقع، می‌توان او را در زمرهٔ نویسندگان غیرروشنفکر یا بدوی دانست که از روی هوس یا ذوق، داستان می‌نویسند» (بهارلو، ۱۳۸۹: ۸).

دیگری گفته است: «پرویزی نیز مانند ابوالقاسم پاینده چندان به صناعت تازهٔ داستان‌نویسی مسلّط نیست، امّا در توصیف خاطرات کودکی خود به زبان شیرین مهارت دارد» (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۵۶۶).

این تعاریف باعث می‌شود این مسأله در ذهن متبادر شود که پرویزی به دورانی ماقبل هدایت متعلّق است و هنوز وارد عرصهٔ ادبیّات داستان جدید نشده است. «حسین پاینده» در کتاب «داستان کوتاه در ایران» اسمی از او نمی‌آورد و هوشنگ گلشیری در «شب‌های شعر انستیتو گوته» سال ۱۳۵۶، در سخنرانی خود، نام تمامی داستان‌نویسان معاصر با هر حجمی از کار را می‌آورَد، امّا فقط در پایان، از رسول پرویزی در کنار خرده‌نویسندگانی نام می‌برد که آنها را فقط در ظاهر، زنده می‌داند (زندیان، ۱۳۹۲: ۲۶۷).

در کل، در دورهٔ پهلوی، کسانی که کوچکترین همکاری با رژیم داشتند و یا عقیدهٔ چپ نداشتند از حلقهٔ هنرمندان و نویسندگان اخراج می‌شدند و بنوعی، توسط هنرمندان حذف می‌شدند. پرویزی نیز به خاطر حضور در مجلس سنا و همچنین، پشت کردن به عقاید چپِ دوران جوانی‌اش، با وجود تأثیری که دو مجموعه داستانش در دورهٔ خود، گذاشته بود، از حلقهٔ نویسندگان به دور افتاد.

همین مسأله باعث شده است نظر غالب درباره پرویزی، در دورهٔ کنونی نیز همین جمله‌ها باشد: «رسول پرویزی در خوش‌بینانه‌ترین ارزیابی و با کلّی رفیق‌بازی یک خاطره‌نویس صادق است...» و در پایان همین مقاله آمده است: «مضاف بر آنچه که گفته شد، رسول پرویزی خاطره‌نویسی است که در آنچه که نوشته از کنشِ داستانی، آدم‌پردازی، کشمکش بین آدم‌های داستان، تعلیق و مهارت‌هایی از این دست خبری نیست» (حاج‌دایی، ۱۳۸۹: ٤).

در سوی دیگر، کسانی هستند که رسول پرویزی را داستان‌نویس می‌دانند و سبک کاری او را نه در عدم توانایی پرداخت عناصر، که در سادگی می‌دانند، تا جایی که عدّه‌ای او را پایه‌گذار ادبیّات مدرسه در تاریخ داستان‌نویسی ایران می‌دانند (محمّدی، قائینی،۱۳۸۲، ج۱، ٤۷۱).

نکته اینجاست که خود پرویزی هم دربارهٔ سبک داستان‌نویسی خود چنین می‌گوید: «در این زمینه، در مقدّمهٔ دو کتاب شلوارهای وصله‌دار و لولی سرمست، توضیحات مختصر داده و نوشته‌ام که آدم باید صاف و ساده به زبان مادری‌اش بدون ادا بنویسد. عیار صداقت نوشته هم هر چه بیشتر، بهتر» (مجله فردوسی، ۱۳٤۷: ۲۱).

شاید بتوان گفت رسول پرویزی با این نظریه فورستر (Forster) هم عقیده است: «همهٔ چیزهای از پیش مرتّب شده، عاریتی است» (می‌یور، ۱۳۷٤: ۱۸).

بیان مسأله

اغلب نویسندگان و منتقدان، داستان‌های پرویزی را از زمرهٔ نوعی خاطره‌گویی و نقالی یا دست بالا، داستان‌هایی فاقد صناعت جدید داستان‌نویسی برمی‌شمارند. پرسش اوّل پژوهش حاضر، راستی‌آزمایی نظریات این عدّه از منتقدین است و پرسش دوّم، این که در صورت صحّت نظر ایشان، داستان‌های پرویزی در مقابل عدم‌استفاده از صناعات جدید داستان‌نویسی، چه مابازایی داشته و دارد که توانسته است از فیلتر زمان بگذرد و در گذشته و حال، مخاطب داشته باشد.

ضرورت پژوهش

در سال‌های اخیر، فرم‌گرایی و گاه فرم‌زدگی یکی از معضلات داستان‌نویسی فارسی تبدیل شده است. ورود شیوه‌های داستان‌نویسی مدرن و پست‌مدرن با ترجمه‌های بسیار باعث می‌شود که سوء برداشت‌های فراوانی نسبت به شیوه‌های جدید داستان‌نویسی به وجود بیاید. در این بین، ضرورت بازخوانی تحلیل‌ها و داستان‌های گذشته، بیش از پیش احساس می شود تا در مواجهه با شیوه‌های وارداتی و بعضاً، برساختهٔ نویسندگانی فارسی زبان، نگاه معقول و فارغ از هیجانی داشته باشیم.

پیشینهٔ پژوهش

اگر چه داستان‌های پرویزی از رویکردهای گوناگونی مورد بررسی قرار گرفته‌اند، امّا در میان آثار پیشین، پژوهشی که دقیقاً هم‌پوشانی تام با موضوع پژوهش حاضر داشته باشد یافت نشد و می‌توان گفت که طرح موضوع این مقاله، مسبوق به سابقه نیست. درعین‌حال، آثاری که می‌تواند مشترکاتی با موضوع مقاله حاضر داشته باشد به شرح زیر است:

علی‌اصغر خانی در کتاب نقد و بررسی داستان‌های رسول پرویزی (موعود اسلام: ۱۳۹۵) آثار پرویزی را مورد نقد قرار داده است. احمد رضایی و الهه رستمی در مقالهٔ «بررسی و تحلیل مقایسه‌ای مؤلفه‌های مکتب رئالیسم در دو داستان دوستی خاله خرسه جمالزاده و زار صفر پرویزی» (۱۳۹۱) به برخی از مؤلفه‌های رئالیسم در آثار رسول پرویزی اشاره کرده‌اند؛ همچنین، همین مؤلّفان در پایان‌نامهٔ «تحلیل بیست داستان‌کوتاه رسول پرویزی و تأثیرپذیری او ازجمال‌زاده» (۱۳۹۱) به تحلیل تأثیرپذیری پرویزی از جمالزاده پرداخته‌اند. محمّد کشاورز و مصطفی گرجی در مقالهٔ «بررسی و تحلیل نمود زیرطبقات در آثار رسول پرویزی» (۱۳۹۳) به توصیف زیرطبقات اجتماعی مندرج در آثار پرویزی پرداخته‌اند. سارا زارع و علی‌اکبر باقری‌خلیلی در مقالهٔ «شگردهای طنزپردازی رسول پرویزی در کتاب شلوارهای وصله‌دار» (۱۳۹۵) ویژگی‌های زبان طنز پرویزی را مورد مداقّه قرار داده‌اند. محمّد حصارنجاری و ذبیح الله الهی در مقالهٔ «بررسی عناصر داستان در قصّهٔ عینکم رسول پرویزی از کتاب فارسی دوره پیش دانشگاهی» (۱۳۹۷) پیرنگ، زاویهٔ دید، شخصیت‌پردازی و زمان و مکان را در این اثر بررسی کرده‌اند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش کتابخانه‌ای با رویکرد توصیفی-تحلیلی به نگارش در آمده است. نویسندگان در آغاز، هشت عنصر بنیادین داستان‌نویسی را با ذکر تکنیک‌های هر یک تعریف کرده و تمامی داستان‌های پرویزی را با استقراء تام بر اساس این عناصر، تحلیل کمّی و کیفی کرده‌اند. برای هر عنصر، جدولی ترتیب داده شده و بر اساس مندرجات جدول نتایج هر بخش به رشته تحریر آمده است.

۱- بررسی عناصر داستان در آثار رسول پرویزی

در کتاب‌های تئوری داستان، عناصر مختلف و متفاوتی را برای داستان در نظر می‌گیرند؛ امّا برخی عناصر بنیادین هستند که تقریباً در تمامی کتاب‌ها مشترک هستند و در این پژوهش نیز داستان‌های رسول پرویزی طبق همان عناصر بررسی می‌شوند (رجوع شود به جدول). همچنین، این عناصر معیار مناسبی در نحوه کاربرد صناعات جدید داستان نویسی در یک داستان هستند.

۱-۱- شخصیّت

شخصیّت‌پردازی (Characterization)، یکی از مهم‌ترین عناصر داستان است. نحوهٔ شخصیّت‌پردازی مابه‌الامتیاز میان قصّه و داستان است. «شخصیّت‌ها و قهرمان‌ها، در قصّه کم‌تر دگرگونی می‌یابند و بیشتر، دستخوش حوادث و ماجراهای گوناگونند» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۲۲)، امّا به صورت کلّی: «شخصیّت‌پردازی یعنی حاصل جمع تمام خصایص قابل مشاهده یک فرد انسانی، هر آنچه که بتوان با دقّت در زندگی شخصیّت از او فهمید» (مک‌کی، ۱۳۸۲: ٦۹).

این تعاریف متفاوت از شخصیّت، هدف مشترکی را دنبال می‌کند که همان ساختن کارکتری است که بتواند در دل داستان قابل مشاهده و قابل باور باشد و کنش‌های او منطق درونی داستان را بنا کند. شخصیّت‌های داستان در لحظات داستانی خود را بروز می‌دهند. به گفته «مک‌کی» (McKee) شخصیّت حقیقی یک انسان در تصمیماتی که در شرایط بحرانی می‌گیرد، آشکار می‌شود: هرچقدر بحران یا فشار بیشتر باشد این آشکار شدن کاملتر است و تصمیمی که گرفته می‌شود به سرشت بنیادین شخصیّت نزدیک‌تر (همان: ٦۹).

شخصیّت‌های داستانی تقسیم‌بندی‌های مختلفی دارد. «تقسیم‌بندی کلی شخصیّت‌ها به دو گونهٔ ساده و جامع قابل تقسیم است» (فورستر، ۱۳۹۱: ۹۲) و یا برخی شخصیّت

را به دو گونهٔ پویا و ایستا تقسیم می‌کند: «شخصیّت ایستا، شخصیّتی در داستان است که تغییر نکند یا اندک تغییری داشته باشد. به عبارت دیگر، در پایان داستان همان باشد که در آغاز بوده است... قصه‌ها چه کوتاه و چه بلند اغلب شخصیّت‌های ایستایی دارند... شخصیّت پویا شخصیّتی است که یکریز و مداوم در داستان، دستخوش تغییر و تحوّل یاشد و جنبه‌ای از شخصیّت او، عقاید یا جهان‌بینی او و یا خصلت و خصوصیّت شخصیّتی او دگرگون شود» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۹٤).

امّا مندنی‌پور تقسیم‌بندی متفاوتی از شخصیّت تعریف می‌کند:

«به گمانم شخصیّت‌های داستانی را به طور کلّی می‌توانیم به دو گونهٔ مخلوط و مرکّب تقسیم‌بندی کنیم. در علم شیمی، دو نوع مادّه داریم: مادّهٔ مرکّب و مادّهٔ مخلوط. مادّهٔ مخلوط آن است که از دو یا چند مادّهٔ دیگر تشکیل شده، منتها این مواد با یکدیگر ترکیب شیمیایی نداشته و مستقلاً در مادّهٔ مخلوط وجود دارد... امّا مادّهٔ مرکّب از مواد تشکیل شده که با یکدیگر فعل و انفعالات شیمیایی داشته و در مادّهٔ مرکّب، آن نیستند که پیش‌تر بوده‌اند. سواکردن این مواد دیگر آسان نیست» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ٤۹).

تقسیم‌بندی مندنی‌پور بر بررسی نوع توصیف شخصیّت‌های داستانی دلالت دارد و تقسیم‌بندی میرصادقی، یعنی ایستا و پویابودن ناظر بر تأثیر از کنش‌های شخصیّت در طول داستان است. در بررسی شخصیّت‌های قصّه‌های رسول پرویزی، به دو نوع تقسیم‌بندی ایستا و پویا و همچنین مخلوط و مرکّب بسنده کرده و در جدول (شماره ۱)، شخصیّت اصلی تمامی داستان‌های رسول پرویزی را بررسی کرده و مشخّص کرده‌ایم. طبق جدول (شماره ۱) شخصیّت‌های اصلی هفده داستان ایستا هستند و شخصیت اصلی پانزده داستان به صورت پویا ساخته شده‌اند.

این آمار نشانگر این است که درصد شخصیّت‌های ایستا و ساکن بالاتر است. شخصیّت‌های ایستا در طول داستان نسبت به تعریف اوّلیّهٔ خود وفادار می‌مانند و در لحظه‌های بحرانی داستان، کنش‌های غیرقابل پیش‌بینی از خود بروز نمی‌دهند. این

ویژگی، آدم‌های داستان را به سمت یک نوع قرارداد از پیش تعیین شده سوق می‌دهد که در حکایات و قصّه‌ها، شاهد آن بوده‌ایم.

همچنین، خصلت‌های اوّلیّه و قابل ذکر شخصیّت‌های اصلی بیست و شش داستان به صورت مخلوط و مجزا در کنار هم قرار گرفته اند که در نهایت، حاصل ماجرا، شخصیّت مخلوط است و تنها شش داستان است که می‌توان شخصیّت اصلیشان را مرکّب دانست و اینگونه استنباط کرد که آمیزه‌ای از چندین و چند مؤلفه مثبت و منفی انسانی به یک شخصیّت واحد با ابعاد مختلف تجزیه‌ناپذیر تبدیل شده است؛ مانند «زایر» در داستان «دوپشته الاغ».

از نتایج بالا می‌توان نتیجه گرفت که شخصیّت اصلی داستان‌های رسول پرویزی بیشتر شبیه قصّه‌ها هستند تا داستان‌های نو و نیز می‌توان چنین برداشت کرد که رسول پرویزی با پرداختی فنّی، سعی نداشته که حالات پیچیده‌ای از وضعیّت بشری را نشان دهد.

بررسی‌ها نشان می‌دهد که با وجود فاصله زمانی بین دو کتاب، تفاوت خاصّی در روند نویسندگی رسول پرویزی رخ نداده است.

جدول شماره ۱- شخصیّت

	زایر مصر	قصّه هیزم	بانو سیاوش	زبان کوچک پدرم	کبوتر صحرا	شتر محمد	یکصد سیاوش ام	سه برادر	ترک اشنا	کبوتر کفش طلا	شاهزاده و مهتاب دار	آن دوتا	پدر دیوانه	سوسن تکرده	مرکب رسول تباه	دوپشته کوهی آرام مرد	زرگر مظلوم	دو هفت روز هفته	دو پشته الاغ	توفی سرمست	سوراب با سلمه	خانه میران میرزا	دوپشته مرحوم	تاجر حرام	یک دلاوری طالقه	شش سیه کلاه	به کلاه	کبن سیاه سیاه مرده	زنگی جهنی سر خی	سیل کرکلی طلا	مدینت میرزا عبدالله خان	بلد کوهی	جمع
ایستا(تک بعدی)	√			√	√		√			√	√	√	√				√	√	√				√									۱۷
پویا(چند بعدی)		√				√			√	√		√		√	√	√				√	√	√		√	√							√	۱۵
مخلوط	√	√		√	√			√		√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	۲۶
مرکب						√	√		√										√						√								۶

۱-۲- پیرنگ

برای پیرنگ (Plot)، عنوان‌های دیگری نیز آورده‌اند. «طرح»، «الگو»، «نقشه» و «چارچوب» که همگی یک معنا را می‌دهند: ریلی که قطار داستان روی آن حرکت کند.

پیرنگ در کتاب‌های تئوری داستان اینطور تعریف شده است:

«ریختن طرح داستان، یعنی این که در عرصهٔ پرخطر داستان برانی؛ در حالی که راه‌های متعدّدی در پیش رو داری، بهترین را انتخاب کنی. طرح، انتخاب نویسنده است در زمینهٔ حوادث و ترتیب زمانی آنها» (مک‌کی، ۱۳۸۲: ۳۰).

نمونهٔ دیگر: «پیرنگ فقط ترتیب و توالی وقایع نیست، بلکه مجموعهٔ سازمان‌یافتهٔ وقایع است. این مجموعه وقایع و حوادث با رابطهٔ علّت و معلولی به هم پیوند خورده و با الگو نقشه‌ای، مرتّب شده است» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ٦٤).

شیوهٔ بناشدن پیرنگ این طور بیان می‌شود: «پیرنگ اغلب بر واژگونی وضعیّت و موقعیّت‌های داستان بنا می‌شود» (همان: ۷۲).

در بررسی پیرنگ در داستان‌های رسول پرویزی باید گفت که او به دنبال روایت‌های ساده‌ای بوده که به گمان خود، نیاز به شخصیّت‌پردازی پیچیده‌ای نداشته است. شخصیّت‌های رسول پرویزی بیش از این که ویژه باشند، نمایندهٔ افراد مختلف جامعه هستند؛ امّا نه به شکل نمادگرایانه و خط‌کشی شده، بلکه به صورتی صمیمی و ملموس.

واژگونی وضعیّت همان چیزی است که برخی تحت عنوان «عدم تعادل»، از آن نام می‌برند؛ یعنی داستان از جایی شروع می‌شود که وضعیّت متعادل و روزمرّهٔ قبلی به هم می‌ریزد و حالا شخصیّت در شرایطی نامتعادل، سعی می‌کند به تعادل قبلی یا تعادل ثانویّه برگردد. برای مثال، در قصّهٔ عینکم، شخصیّت اصلی می‌فهمد که تاکنون چشمانش ضعیف بوده و حالا با زدن عینک درمی‌یابد که تمام ناکامی‌های گذشته‌اش به خاطر این بوده که چشمانش ضعیف بوده‌است.

در اینجا، فهمیدن ضعف چشمان عدم‌تعادل است و تلاش او برای تهیّهٔ عینک، کنش‌های منطقیِ شخصیّت است و در پایان، رسیدن او به عینک، رسیدن به تعادل ثانویّه یا جدید است. داستان‌هایی را که پیرنگی این چنینی دارند در کتاب‌های تئوری داستان، داستان‌هایی با «پیرنگ بسته» می‌دانند. چون روابط علّی و معلولی، داستان را آغاز و پایان می‌بخشند و همهٔ اتّفاقات درونی داستان منطق علّی و معلولی و صناعی دارند.

«پیرنگ بسته، پیرنگی است که از کیفیّتی پیچیده و تو در تو و خصوصیّت فنّی نیرومند برخوردار است؛ در حقیقت، نظم ساختگی حوادث بر نظم طبیعی آن بچربد. امّا در «پیرنگ باز» نظم طبیعی حوادث بر نظم ساختگی و قراردادی آن غلبه دارد و نتیجه‌گیری قطعیی که در پیرنگ بسته وجود دارد در پیرنگ باز وجود ندارد. اگر هم وجود داشته باشد، قطعی نیست» (همان: ۷۹).

از طرفی، برخی داستان‌های دیگر مجموعه قصّه‌های رسول را نمی‌توان به مانند داستان «قصّهٔ عینکم» تحلیل کرد یا لااقل، برخی شخصیّت‌ها و خرده‌روایت‌هایی در داستان دیده می‌شود که اگر در فرمول پیرنگ بسته قرار بگیرند ناچار، زائد خوانده می‌شوند و باید حذف شوند. امّا گاهی، برای فضاسازی یا توصیف زمان و مکان، نویسنده ترجیح می‌دهد به جای توصیف مستقیم، به شیوه‌ای شخصی، برخی خرده‌روایت‌های به‌ظاهر، اضافه را وارد داستان کند. اغلب داستان‌های رسول پرویزی این خرده‌روایت‌ها را دارند که در ظاهر امر، کمکی به روند داستان نمی‌کنند. مثلاً، به داستان «پالتو حنایی‌ام» توجه کنیم:

داستان از توصیف زمستان ۱۳۰۷ و سرمای جانکاه آن سال آغاز می‌شود. در عنوان داستان هم این بیت شعر طنز می‌آید:

به سال هفتاد
چه برفی افتاد
به حق این پیر

به قد این میل.

سپس دربارهٔ شخصیّت «صاحب اختیار»، حاکم گردن‌کلفت فارس، صحبت می‌کند و ستون‌های سنگی بدشکل و تیره و عبوسی که او ساخته بود که از فرط زشتی مردم متلک‌هایی برای آنها ساخته بودند که یکی از آنها این بود که به آنها «دختران صاحب اختیار» می‌گفتند. تا اینجا داستان به سمت ستون‌های زشت می‌رود و بعد، دربارهٔ مهمان‌های سمجی صحبت می‌کند که به شیراز می‌آیند و می‌خواهند دستشان به لولی‌وشان شهرآشوب شیراز برسد که یکی از آنها بهمن نامی است که از همه سمج‌تر است و او را نیز به رسم گذشته، به دختران صاحب اختیار حواله می‌دهند که همان ستون‌های زشت است و این مسأله موقعیّتی طنزآمیز ایجاد می‌کند.

تا اینجا مقدمهٔ داستان است و بعد از این ماجرا، که خودش داستانی کوتاه است می‌فهمیم قصّه دربارهٔ خانواده‌ای است که در آن سال، فقر را زودتر از سرما، در خانهٔ خود، دیده‌اند و حالا، لباس و امکانات مناسب برای مقابله با این سرما ندارند. این، عدمِ تعادلِ داستان است و کنش شخصیّت‌ها برای تهیّهٔ پالتو در نهایت، به اینجا ختم می‌شود که پالتوی مندرس و کهنه‌ای برای او می‌دوزند که آن پالتو بیش از این که او را گرم کند او را مضحکهٔ همکلاسی‌ها می‌کند و در پایان نیز رفتار تبعیض‌آمیز ناظم مدرسه باعث دلزدگی‌اش می‌شود:

دیگر جرأت نکردم پالتو را بپوشم. همانطور آن را گلوله کرده زیر بغلم گذاشتم و کتاب‌هایم رویش. با آن که سی قدم از مدرسه دور شده بودم صدای نکرهٔ ناظم را می‌شنیدم که می‌گفت: «برو توی طویله! جای تو اینجا نیست» (پرویزی، ۱۳۸۷: ۳٤).

این تکّهٔ پایانی که همهٔ درون مایه‌های اصلی تمام داستان‌های پرویزی را در خود دارد (فقر، تبعیض، نقد نظام آموزشی، نقد سیستم اخلاقی و خشونت) پایانی برای این داستان است. داستان با اینکه با خرده‌داستان‌های به‌ظاهر، اضافی شروع می‌شود، امّا

پیرنگ بسته‌ای دارد؛ چون روابط علّی و معلولی در طرحی بسته و تمام شده مطرح می‌شود و چیزی ناتمام نمی‌ماند. امّا همهٔ داستان‌های پرویزی اینطور نیستند.

طبق جدول (شماره ۲) پانزده داستان دارای پیرنگ باز هستند و هفده داستان پیرنگ بسته دارند. مثلاً، داستانی همچون «زارصفر» که در ظاهر، محکم و استوار و بدون حاشیه روایت می‌شود به‌مانند ماجرایی است که شخصی در مهمانی تعریف می‌کند. این مسأله حتی در جملهٔ اوّل داستان هم آمده است که نشانگر این است که راوی در روز واقعه، شک دارد؛ یعنی به دنبال واقعیّت ساختگی نیست و می‌خواهد روایتی مستند داشته باشد:

صبح دوّم یا سوّم اردیبهشت بود (همان: ۹).

این داستان ماهیّت منطقی ندارد و معلوم نیست که ماجرای عشقی است یا موضوع دیگر. شعری که در ابتدای داستان آمده، فقط به همان شکل ظاهری در انتها می‌آید، امّا در بطن داستان نشانه‌هایی از عشق نیست و کارهایی که زارصفر می‌کند با شخصیّت و فضای داستان، همخوانی ندارد.

داستان‌هایی همچون «زبان کوچک پدرم» یا «سبیل گرگعلی خان» و خود داستان «شلوارهای وصله‌دار» پیرنگ باز دارند. مهم‌ترین دلیل این اتّفاق آن است که نویسنده به شکلی گزینشی، منطق واقعیّت را بر منطق ساختگی و صناعت داستانی ارجح دانسته و به جای چینش ساختگی و فنّی ماجراها، دل به واقعیّت بیرونی سپرده است که این امر در جایی می‌تواند باورپذیر باشد (مانند شلوارهای وصله‌دار و درویش باباکوهی آرام مُرد)؛ ولی در جایی مانند «ختنه‌سوران میرزا» یا «عشق نیمه‌کاره»، نمی‌تواند مخاطب را به واقعیّتی بزرگتر و جهانی گسترده‌تر وصل کند.

اگر داستان‌های پرویزی را از گونهٔ رئالیسم بدانیم، باید به این جملهٔ «ایان وات» (Ian Watt) توجّه داشته باشیم: رئالیسم رمان مبتنی بر نوع زندگیی که نشان می‌دهد نیست، بلکه مبتنی بر نحوهٔ نمایش آن زندگی است (پاینده،۱۳۸۹: ۱۵).

بـا توجّـه بـه این جملـه، می‌توان بـه این نتیجـه رسـید که پرویزی در طرح کلّی داسـتان‌هایش بیش از نحوهٔ نمایش به خود زندگی و نحوهٔ دریافت شـخصی آنها توجّه کرده است.

جدول شماره ۲- پیرنگ

۱-۳- درون‌مایه

درون‌مایه (Theme)، اندیشهٔ حاکم بر داستان است -فکر و نگره‌ای که می‌تواند داستان را بـه یـک جهـان بزرگتر و فراتر وصـل کنـد. تم یـا درون‌مـایـه می‌توانـد بر روی شـخصـیّت‌پردازی و فضـاسـازی و برخی مؤلفه‌های دیگر داسـتان تأثیر بگذارد. «تم (درون‌مایه یا مضـمون) فکر اصـلی و مسلّط هر اثری است، خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشـیده می‌شود و عناصر آن را به یکدیگر پیوند می‌دهد. به بیانی دیگر، درون‌مایه را به عنوان فکر و اندیشـهٔ حاکمی تعریف کرده‌اند که نویسـنده در داسـتان، اعمال می‌کند. این عناصـر عبارتند از موضوع، شخصیّت‌ها، عمل، نتیجهٔ حاصل از کشمکش و هر چیز دیگری که نویسـنده برای عرضـه‌داشـت کل معنا و سـاختار داسـتانش، به کار می‌گیرد» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۱۷٤).

ابراهیم یونسـی درون‌مایه را آغازگر فهم داسـتان می‌داند: «فهم داسـتان از ادراک کلّی‌ترین جنبه های آن که «موضـوع و مضمون» داستان باشند آغاز می شود. ادراک این دو جنبه شـباهت تام به فرضی دارد که پیش از معاینهٔ جزئیات و دقایقی که ممکن است آن را نفی یا اثبات کنند پیش می‌کشیم» (۱۳۸۲: ۳۰).

از منظر درون‌مایه، وجه اشـــتراک همهٔ داســـتان‌های رســـول پرویزی نقل خاطرات (دیده‌ها و شنیده‌ها از گذشته) و پناه‌بردن به نوستالژی است بجز داستان «تقویم عوضی» که در مقدّمهٔ کتاب، خود دربارهٔ آن می‌نویسد:

«قصّـهٔ تقویم عوضـی لوس و بی‌مزه است. نشان می‌دهد نویسنده به عشق عروسک بازی و تعیّن، خود را رسـوا ساخته است. جایش در این کتاب نیست. حرمت این کتاب را این قطعه شـکسـت و نویسـنده را نیز کم‌حرمت ساخت. با این همه آن را باید چون آبله و سـالک که نقش می‌اندازد و از میان نمی‌رود، همچنان، در این کتاب نگاه‌داشـت» (۱۳۸۷: ۷).

از این رو، در جـدول (شـــماره ۳) خاطره‌گویی را فاکتور گرفتیم. طبق جدول، در داسـتان‌های پرویزی، نُه داسـتان به فقر و فاصـلهٔ طبقاتی می‌پردازد و در هشت داستان، موضـوع، عشـق و بی‌وفایی در عشـق اسـت و همچنین، در موضـوع نقد نظام اخلاقی جامعه، رسـول پرویزی بیش از موضـوع‌های دیگر، دغدغه داشـته و در بیسـت و چهار داسـتان، به صـورت مسـتقیم و غیرمستقیم، به نقد نظام اخلاقی جامعه و خرافه‌گرایی و بی‌اخلاقی پرداخته است.

پرویزی در پنج داسـتان، پیرامون نقد سیستم آموزشی صحبت کرده و در دو داستان هم موضوع و تم اصلی، خشونت است و در دو داستان نیز به نقد جامعهٔ پدرسالار توجّه کرده است.

این نتایج نشـانگر این اسـت که رسـول پرویزی به جامعه‌ای که به آن برمی‌گردد و حس نوســـتالژیک دارد نگاه کاملاً مثبت و ســـاده‌لوحانه‌ای ندارد و هرجا که می‌تواند به حســـادت، دروغ (حدیث میرزا عبدالله خان)، تهمت (شـیرمحمد) و بی‌اخلاقی (سـبیل گرگعلی خان) و بی‌سـوادی (صواب با صاد) و خرافه‌پرستی (مانند داستان داروی جانانه یا داستان تخم حرام) اشاره می‌کند.

در ظاهر امر، تنها جریان هفت داستان، مستقیماً در مدرسه می‌گذرد؛ داستان‌هایی مثل «زنگ انشاء» و «شلوارهای وصله‌دار» و «پالتوی حنایی من» که از قضا از بهترین داستان‌های مجموعه هستند که همگی در کتاب اوّل نویسنده یعنی «شلوارهای وصله‌دار» آمده‌اند. امّا نظام آموزشی غلط که در نهایت به نظام اخلاقی نادرست ختم شده بیش از همه چیز در داستان‌های رسول پرویزی مورد نقد قرار می‌گیرد. گویا خرافه‌ها، بی‌اخلاقی‌ها و همهٔ اتّفاقات ناگوار، ریشه در دوران کودکی نویسنده دارد و او دائم در حال کندوکاو در کودکی است و به دنبال ریشه‌های گمگشتگی خود می‌گردد، هر چند در کتاب دوّم یعنی «لولی سرمست»، نویسنده دیگر سؤالاتش به مانند کتاب اوّلش بنیادین و عمیق نیست –گرچه در ظاهر، تلاش می‌کند به مسائل بزرگتری که مربوط به دنیای بزرگترهاست رسیدگی کند.

قصّه‌های رسول پرویزی را می‌توان با شیوهٔ روانکاوانه، نقد کرد و از طریق نظریات فروید (Freud)، دوران بزرگسالی نویسنده‌ای را متصوّر شد که دوران کودکی‌اش در داستان‌ها به شکل صادقانه‌ای روایت شده است. کودکی در داستان‌های رسول پرویزی رشد می‌کند؛ نوجوان می‌شود؛ عاشق می‌شود؛ شکست می‌خورد و بعد، مدیر می‌شود و به وزارت راه پیدا می‌کند و حتّی وقتی داستان «بوالفضول» یا «بن سلام» مادر مرده را به زبان طنز می‌نویسد و یا حتّی کسی که در داستان «تقویم عوضی»، خودش را اشتباه می‌گیرد (نویسنده در ابتدای کتاب از او فرار می‌کند و او را کتمان می‌کند)، همه یک نفر هستند. نقال داستان لولی سرمست هم اوست و قصّهٔ «شیرمحمّد»، گویا فانتزی همان شخص واحد است.

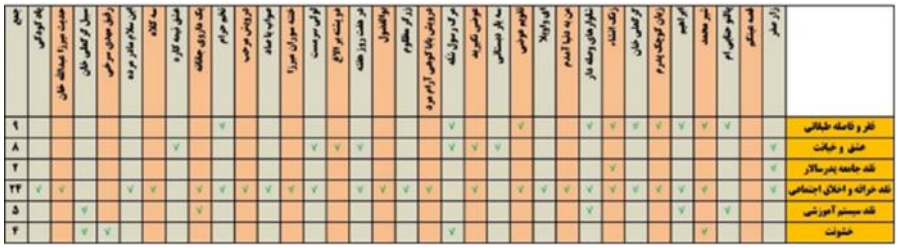
در چند داستان، می‌بینیم که راوی که سرگذشت متفاوتی دارد در کتابخانه کار کرده است و در کودکی در شیراز و در فقر به تحصیل پرداخته و در بزرگسالی، به سِمت‌های بالا رسیده است. در نوجوانی هم عاشق شده است.

همهٔ اینها «من»هایی هستند که نویسنده نه توانسته از آنها فرار کند و نه چنین قصدی را داشته. او به صورت آگاهانه‌ای، به سمت ساختن جهانی رفته که خود در آن زیسته است. پس، درون‌مایهٔ قصّه‌های او نیز باید شبیه به هم و از یک جنس باشند. از این روی، با وجود آماری که از جدول استخراج شده، می‌توان گفت درون‌مایه‌ها در داستان‌های رسول پرویزی یکسان هستند، امّا در داستانی کمرنگ و در داستانی دیگر پررنگ و به وجه غالب تبدیل می شوند.

با وجود همه نقدهایی که پرویزی از جامعه می‌کند، نمی‌توان به صورت کلّی داستان‌های او را در زمرهٔ آثار رئالیسم انتقادی دانست. در تعریف رئالیسم انتقادی آمده است: «در این مرحله (شیوه) قهرمان‌های نویسنده از محیط خویش جلوترند و برای رسیدن به وضع اجتماعی تازه‌ای تلاش می‌کنند. یعنی این قهرمان‌ها با وضع موجود در نبردند و برای تغییر آن می‌کوشند» (سیدحسینی،۱۳۸۱: ۳۰۱).

امّا قهرمان‌های پرویزی اغلب خود جزئی از ماجرا هستند. برای مثال، آل احمد در «مدیر مدرسه»، که از قضا راوی آن داستان هم اوّل شخص است، به مانند یک عنصر بیرونی (غریبه) وارد مدرسه می‌شود و پس از نقد وضع موجود و تلاش برای بهبود آن، در پایان، خسته از جامعه (مدرسه و یا نظام آموزشی)، استعفا می‌کند و می‌رود. امّا شخصیّت‌های داستان‌های رسول پرویزی جایی برای رفتن ندارند. آنها متعلّق به همان اجتماع هستند و ضعف جامعه را ضعف خود و ضعف خود را ضعف جامعه می‌دانند. البته، در برخورد با این مسأله وابستگی او به هیأت حاکمه و ملاحظات سیاسی حاصل از آن را نیز نباید نادیده گرفت و عدم پرداختن به برخی موضوعات را باید معلول این قضیه دانست.

جدول شماره ۳- درون‌مایه



۱-٤- زاویهٔ دید

زاویهٔ دید (View point)، ارتباط مستقیمی با اطّلاعاتی دارد که مخاطب قرار است از داستان بفهمد و اهمّیّت زاویهٔ دید بیشتر در همین است. «زاویه دید نمایش دهندهٔ شیوه‌ای است که نویسنده با آن، مصالح و مواد داستان خود را به خواننده ارائه می‌دهد و در واقع رابطهٔ نویسنده با داستانش را نشان می‌دهد» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۳۸۵).

زاویهٔ دید را به دو نوع «درونی» و «بیرونی» تقسیم کرده‌اند: «در زاویهٔ دید درونی، گویندهٔ داستان یکی از شخصیّت‌های اصلی یا شخصیّت فرعی) داستان است و داستان از زاویهٔ دید اوّل شخص روایت می‌شود و در زاویهٔ دید بیرونی، افکار و اعمال و ویژگی‌های شخصیّت‌ها از بیرون داستان تشریح می‌شود، یعنی فردی که در داستان هیچ نقشی ندارد» (همان: ۳۸٦). به‌طورکلّی، زاویهٔ دید در داستان‌ها به سه شکل اصلی هستند: من راوی، راوی دانای کل نامحدود و راوی دانای کل محدود به ذهن شخصیّت.

با بررسی داستان‌های رسول پرویزی و وارد کردن اطّلاعات مربوط به راوی در جدول (شماره ٤)، مشخّص شد که بیست و پنج داستان با زاویهٔ دید شخص اوّل (من راوی) روایت می‌شود و چهار داستان با روای دانای کل محدود به شخصیّت که از آنها بخشی از داستان «زارصفر» است که در اصل من راوی دارد و یکی هم «داستان ابراهیم» است که باز هم من راوی دارد و داستان از زبان ابراهیم برای راوی اصلی، تعریف می‌شود.

نهایتاً، شش داستان از راوی دانای کل نامحدود بهره برده‌اند و داستان «زارصفر» در بخش پایانی داستان از این نوع راوی نیز بهره برده است و داستان «عوضی نگیرید» در بخشی، از زاویهٔ دید من راوی تخطّی می‌کند و راوی دانای کل می‌شود. حتّی در داستان‌هایی که به‌طورکلّی راوی دانای کل است، به مانند «ختنه سوران میرزا»، شیوهٔ روایت و نگاه راوی به داستان و اطّلاعاتی که می‌دهد به شیوهٔ راوی محدود و خاطره‌گویی است که شبیه من راوی می‌شود.

مندنی‌پور در توصیف این نوع روایت، می‌نویسد: «در این نحلهٔ روایت، ماجرا، کشمکش، یا به عبارت دیگر، داستانِ داستان، کاتالیزوری است تا من شخصیّت داستان (راوی) طی حوادث مختلف تجلّی یابد و بالعکس، حوادث از تجلّی منش‌های او پدید آیند» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۰۶).

با این تعریف، پرویزی در تمام داستان‌های خود، در حال روایت خویشتن است و در سایهٔ آن، فضا و مکان و روزگار و شیوهٔ زیست مردمانی نیز روایت می‌شود. در شیوهٔ روایت خاطره‌گونه که همواره، نویسنده برداشت‌هایی از زندگی شخصی خود با پیرنگ باز ارائه می‌کند، راوی درونی است و زاوی، دید اوّل شخص. نویسنده خود را ناظر و شاهد عینی وقایع می‌داند و سعی می‌کند با کمترین دخالتی در روند و سلسله حوادث، فقط بازگوکنندهٔ ماجراها باشد. برای همین، به سراغ راوی اوّل شخص می‌رود. تعداد بالای من راوی در داستان‌های پرویزی برآمده از این علّت هستند.

جدول ٤- زاویهٔ دید

	زارصفر	قصه شیرکم	پاکار مرغ ماهی	شب خفته	آب انبار	زندان توپخانه پیرمرد	ترک تابک	بلوارهای رسمیه بلند	دره دنیا آمدم	شوهر عوضی	کلی ویلچر	به یاد دستمالی	عوضی نگیرید	مرد در دوراهی	فرزند کم مطلوم	دروغی بالا کوهی آرام میرد	موهای	دوچرخه و راج	توان سر است	قصه سوران میرزا	سوراخ پا ندام	دروغی مرحب	نکته داری جلگه	قصر حرام	شکر شبه کرد	به کلاه	کلاه بیلار مرده	راهنمای مرحومی	سلوار کرکلش خان	هدیت میرزا عبدالله خان	بقه قوزکی	جمع
من روایی	√	√	√		√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	۲۵
دانای کل محدود	√			√																												۴
دانای کل نامحدود	√																															۶

۱-۵- توصیف

توصیف (Description)، وجه تصویری داستان است؛ وجهی که کمک می‌کند مخاطب بتواند در ذهن خود، فضا و موقعیّت را بازسازی کند تا ارتباط بهتری با اثر برقرار کند. توصیف بنوعی میزان‌سن ذهنیی است که نویسنده و مخاطب در یک دیالکتیک عمیق، با کمک هم آن را می‌سازند و هر چه توصیف بهتر انجام شود دیالوگ به نحو بهتری شکل می‌گیرد.

یونسی داستان‌های کوتاه را تا آنجا که به توصیف عملی مربوط می‌شود به سه دسته تقسیم می‌کند:

۱) داستان‌هایی که آکسیون [عملکرد] قوی دارند و سایر عواملشان تابع حوادث زنده است و توصیف در آنها اهمّیّت ناچیز پیدا می کند؛

۲) داستان‌هایی که طرح قوی دارند و در آنها، توصیف عملی هر چند برای داستان بسیار مهم و حیاتی است، به حساب طرح تأکید نمی‌شود؛

۳) داستان‌هایی که عنصر برجسته آنها توصیف عملی است و ساختمان و طرح آکسیون [عملکرد] داستان در درجه دوّم اهمّیّت قرار دارد (۱۳۸۲: ۲۸۱).

با این تقسیم‌بندی، ابتدا باید ببینیم داستان‌های رسول پرویزی اغلب از چه نوعی هستند. به نظر می‌رسد در داستان‌هایی که کنش‌ها و حوادث در اولویّت روایت هستند توصیف‌ها کوتاه و غیرمستقیم باشد و سعی شود در بین گفتگوها و حوادث، وضعیّت مکان و زمان توصیف شود. نمونهٔ بارز این سبک داستان‌های همینگوی (Hemingway) هستند. امّا داستان‌هایی که از نوع سوّم هستند سعی می‌کنند در کنار روایت شیوه زندگی مردمان، شخصیّت‌های خاص و در نهایت جغرافیای خاصی را با تمام ابعاد به تصویر بکشند. در این نوع داستان‌ها، گاهی در میانهٔ داستان، وقفه‌ای ایجاد می شود تا نویسنده مکان و زمان و شخصیّت‌ها و زمینهٔ حوادث را بچیند.

داستان‌های توصیفی در نهایت مملو از توصیفات مستقیم هستند که این نوع داستانها، مخصوصاً در شیوه داستان کوتاه مدرن کمتر دیده می‌شود. شیوهٔ روایت توصیفی بیشتر در رمان‌ها مشهود است و نیز در داستان کوتاه‌های ابتدایی که حجم بیشتری داشتند و شکل کوتاه شده‌ای از رمان بودند. «دغدغه اساسی نویسنده، واژه‌ها نیستند، زیرا وظیفهٔ نهایی نویسنده ساختن چیزی است (یک دنیای زبانی، با قواعد و نظام های دگرگونی خاص خود) و نه توصیف چیزی» (مک کافری، ۱۳۷۹: ۷۳).

در مجموع، به زعم یونسی، توصیف به سه شیوه انجام می‌شود:

«۱) توصیف به شیوه مستقیم: در این شیوه نویسنده از زبان خود یا یکی از اشخاص داستان، خصوصیات اشخاص داستان را توضیح می‌دهد؛

۲) توصیف به یاری گفتگو: در این شیوه، نویسنده افراد داستان را به حرف در می‌آورد و کاری می‌کند که خود با بیان و گفتار خویش خواننده را در جریان خصوصیات خود بگذارد؛

۳) توصیف به یاری آکسیون [عملکرد]: در این شیوه نویسنده اشخاص داستان را به جنبش در می‌آورد و رفتارشان خواننده را با خصوصیاتشان آشنا می‌کند» (۱۳۸۲: ۳۰۱).

از بررسی داستان‌های رسول پرویزی طبق جدول (شماره ۵) این نتایج حاصل شد: در بیست و هفت داستان، حداقل یک توصیف مستقیم دیده می‌شود و در هفت داستان، حداقل یک توصیف به یاری گفتگو دیده می‌شود و در دوازده داستان حداقل یک توصیف به یاری آکسیون [عملکرد] موجود است.

در این میان، داستان‌هایی هستند که به صورت ترکیبی از هر سه شیوه توصیف یا دو شیوهٔ توصیف سود برده است. از نتایج اوّلیّه، می‌توان این نکته را به دست گرفت که داستان‌های رسول پرویزی بیش از هر شیوه‌ای داستان توصیفی هستند؛ یعنی پرویزی همزمان که سعی می‌کند داستانی جذاب تعریف کند، توصیف و معرفی مردمان یک

مکان و زمان مشـخص را هم در نظر دارد. از این روی بیش از توصـیف در حین کنش شخصیّت‌ها یا گفتگویشان، توصیف مستقیم و کلّی‌گویی می‌کند.

«رسـول شله‌ها وقتی پا به دنیا می‌گذارند در گهوارهٔ فقر، حیات را شروع می‌کنند. با گرسنگی بزرگ می‌شوند. اگر هفت جان مثل سگ داشتند، زنده می‌مانند؛ والّا در کودکی به هزار بلا که به کمین ایشـان نشـسته مبتلا می‌شوند، بند را می‌جوند و می‌میرند. امّا اگر هفت جان مثل سـگ داشـتند بزرگ می‌شوند امّا به سختی بزرگ می‌شوند در هر قدمی، نـاکـامیی می‌بیننـد. بـه هر گـام، به سـنگی و مانعی می‌خورند؛ رنگ رفاه و آسـایش نمی‌بینند...» (۱۳۸۷: ۱۱۷).

مثال بالا به توصـیف کلی محیط و یک تیپ از آدم‌ها می‌پردازد. این مسأله می‌تواند مخاطب را به شناخت بهتری از آدم‌ها و مکان و زمان برساند، امّا همزمان، روند نگارش وخوانش داسـتـان را مختـل می‌کنـد وگـاهی جـذابیّـت اثر را نیز کـاهش می‌دهـد. خرده‌داسـتان‌هایی که نویسنده درحین توصیفات، می‌آورد ترفندی است تا متن به سمت ملال نرود –هرچند که در برخی مواقع داستان اصلی کمرنگ می‌شود.

توصیفات گاهی با زبانی ادیبانه است:

«تازه آفتاب برآمده بود. شهر در طلای درخشان طلوع غرق بود» (۱۳۸۷: ۱۲٤)؛

«گه‌گاه نقش و رنگ این گلیم‌ها چون برف‌های قلّه و صـخرهٔ کوه دنا با سـبزه‌های دامنه‌هایش به هم چشمک می‌زدند» (۱۳۸۷: ۱۸۰)؛

«زنگ کلاس رشـتهٔ مسـخرگی‌ها را گسـسـت. شـاگردان دم بریده قطار به قطار، به کلاس رفتند. بعد از ظهر بود– بعد از ظهرهای بهاری– همان قدر که در صـحن مدرسه، نشـاط و هیجان و حرکت بود، در کلاس، خمود و ماتم‌زدگی حکومت داشـت (۱۳۸۷: ۷۲)؛

«این دوسـتی و محبّت پایانی نداشـت، تا اینکه آفت محبّت از راه رسـید و کار را یکسـره کرد. نمی‌دانم حملهٔ ملخ دریایی به باغ‌ها را دیده‌اید؟ هرگاه دیده باشـید، حرف

مرا می‌فهمید. یکدفعه، آسمان سیاه می‌شود، انبوهی از ملخ دریایی به باغ هجوم می‌آورد، قرچ‌قرچ صدایی بلند می‌شود و چند دقیقه بعد باغ شاداب و سبز و خرّم، خشک و بی‌برگ و نوا می‌شود. گویی بهار دگرگون شد و زمستان سر رسید و درختان به یک چشم زدن لخت و عور شدند. آفت محبّت ما نیز از این نوع بود (۱۳۸۷: ۹۷).

و گاه توصیفات با زبانی کوچه بازاری و محاوره است:

«حاج مراد باغدار خسیسی بود، به خست و سخت‌گیری شهره بود. دربارهٔ نخوری و مُمسکی او، افسانه‌ها می‌گفتند و ضرب‌المثل‌ها درست کرده بودند. یکی می‌گفت: حاج مراد نان پشت شیشهٔ روغن می‌کشد و می‌خورد» (۱۳۸۷: ۸۲).

با این‌حال، اغلب توصیف‌ها، چه ادیبانه و چه با زبان محاوره، با شیوهٔ مستقیم هستند و باعث مکث در روند روایت می‌شوند.

جدول شماره ۵- توصیف

۱-٦- زمان و مکان

زمان و مکان عناصری هستند که به داستان، شخصیّت می‌دهند و به آن فضایی پیش از روایت می‌بخشند. می‌توانیم مکان و زمان را در داستان به گرتهٔ فیزیک نسبیّت، ابعاد مشترک یک ساحت بدانیم؛ یعنی زمان را در داستان بعدی از مکان بشناسیم و از این همگی کسب معنا کنیم. از این رو، نشانهٔ این نگاه و پیوند مکان و زمان ترکیب جای-گاه را (جای به ازای «مکان» و گاه به ازای «زمان») پیشنهاد کرده‌ام (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۱۳).

در وحدت‌های چهارگانه‌ای که برای داستان کوتاه مطرح کرده‌اند وحدت زمان و وحدت مکان نیز وجود دارد. ابراهیم یونسی بر این عقیده است که این اصل نباید خشک و انعطاف‌ناپذیر باشد: «گاهی اوقات لازم است و باید که داستان، فواصل زمانی کوتاه یا بلندی را پشت سر نهد، امّا قطع و فصل مشخّصی نباید در کار باشد و چنانکه گفتیم، جریان داستان باید متداوم باشد... کوتاه‌نویس مقیّد به یک صحنهٔ تنگ و محدود نیست؛ امّا با این حال، مجاز هم نیست که صحنه‌ها را بی‌جهت تغییر دهد و اشخاص داستان را از این سو به آن سو ببرد (یونسی، ۱۳٦۹: ٤٦).

معیار پژوهندگان در سنجش وحدت زمان و مکان در داستان‌های رسول پرویزی شیوه‌ای است که ابراهیم یونسی در هنر داستان‌نویسی مطرح کرده است. طبق این شیوه و با توجه به جدول (شماره ٦) شش داستان وحدت زمان ندارند و تنها در سه داستان، وحدت مکان رعایت نشده است. با این حال، با جزئی‌نگری در زمان و مکان، داستان‌های پرویزی از وضع توصیفی خارج می‌شوند و نویسنده به گونه‌ای، استفاده از اطّلاعات مشترک را سرلوحهٔ کار خود قرار می‌دهد.

شیراز و بوشهری که رسول پرویزی در داستان‌هایش اسم می‌برد در نهایت با اشاره به بوی بهارنارنج یا گرمای هوا تمام می‌شود و توصیفی بیش از این آن گونه که در ذهن بماند و فضا را بسازد، وجود ندارد. شیوهٔ روایت طنز و استفاده از المان‌های [عناصر] مشترک انسانی جهان شمول (یا لااقل ایران شمول) باعث می‌شود مخاطب با فضای داستان همراه شود و این ارتباط چندانی به حسن روایت زمان و مکان ندارد.

در چندین داستان، با اردیبهشت شیراز روبرو هستیم که بوی درختان بهارنارنج تنها نماد آن فضاست و در برخی داستان‌ها، از بوشهر و دشتستان، صرفاً وجود گرماست و آدم‌های گرمازده فضای داستان را شکل داده است.

البتّه، در برخی داستان‌ها، با توصیف‌های خاص و ویژه‌ای نسبت به مکان طرفیم که آن هم اغلب به آب و هوا اشاره دارد و مکان به شکلی که باید در داستان‌های پرویزی ساخته نمی‌شود.

«زمستان سال ۱۳۰۷ شیراز سخت و جانکاه بود. سرمایش تا مغز استخوان فرو می‌رفت» (۱۳۸۷: ۲۸).

«روزهای آخر تابستان بود. هوای دشت گرم و مه‌آلود و خفه بود. زمین تفتیده بود و می‌جوشید. هرم گرما مثل آتش دوزخ، بدن را می‌چزاند. بدتر آنکه باغ‌های خرما را آب داده بودند و مه گرم و نفس‌بُری از وسط درختان نخل برمی‌خاست و گرداگرد ده را می گرفت» (همان: ۳۵).

«اردیبهشت ماه بود و عطر بهار نارنج در هوا موج می زد» (همان، ص۲۰٦).

گاه، در توصیف شیراز، به طرز خاصّی به روش انتزاعی و غیربومی روی می‌آورد:

«کوه‌های شیراز چون نگین انگشتری الماس شهر را در دل گرفته‌اند و برق و درخشش خنده را به بیننده پخش می‌کنند و می‌نمایانند. زن شیراز نیز چنان است. شاید کوهی از عظمت و وقار نباشد، امّا زن است. مهربان و باصفا و خوش حرف و دلربا و خدمتگزار است. هم الهه است و هم کنیز مردش. مرد را می‌یابد و گرم می‌کند. همه چیزش را در پای مردش می‌ریزد» (همان: ۱۹۲).

در کل با وجود مؤلفه‌های اقلیمی فراوانی که شیراز، آن هم شیراز دوران کودکی نویسنده داشته، به جز چند داستان، حتّی تلاش برای حرکت به سمت داستان اقلیمی هم دیده نمی‌شود. لهجهٔ شخصیّت‌ها -بجز چند مورد- به زبان معیار است و کوچه‌ها و آدم‌ها و دردها و دغدغه‌ها بیشتر عمومی هستند و حتّی خرافه‌ها هم خرافه‌های خاص مردم شیراز نیست و می‌توان نمونه‌اش را در شهرهای دیگر، یافت، مانند عقیده‌ای که برای رفع مرض هاری در داستان «داروی جانانه» آمده است:

«آن روز انستیتو پاستور در کار نبود؛ هاری به صورت امروز معالجه نمی‌شد. برای آن که سگ گزیده از مرض هاری بجهد، باید دست به دامان مرد دوزنی شد. حالا چه خاصیّتی در مرد دوزنی بود که در مرد یک‌زنی نبود، معلوم نیست. اینها رسومی بود که پیر ما از آن سر در می‌آورد» (۱۳۸۷: ۲۳۴).

جدول ٦- مکان و زمان

	زوار حقیر	قصه شهر سنگ	پلنگ خانمی	شعر معجم	آلبوم	زبان کوچک بیدرم	گرگعلی خان	زنگ انشاء	نگار خانی وصف یار	من ده دنیا آدم	آی واویلا	قدوم خوشی	سه پیر دمشقی	خوشی نکبت	مرگ رسول ملک	دزدی بلا کوشی آرام مرده	زرگر مظلوم	دو الفضول	در هفت روز هفته	دویدنی و لاغ	خانه سوران هیزم	سرداب یا حمام	دزدی مرحب	نظم حرام	یک دزدی جانانه	دختر نوبه کاره	سه کلاه	آهن سلام بقدر مرده	رفیق چوبی سر خمی	سفر کرگعلی خان	جذبه هیزم خیالاتی خان	بله کودکی	جمع
شرح زمان	چند روز بعطش	دوران کودکی	۱۳۰۷	مدار رمضان	۱۳۰۷	دهستان شیراز	کلاس درس	بهار	یکشب	پکروز در سرگ مرداد	۱۳۱۲	پکروز در سرگ مرداد	مسجد اعظم	شاه‌گرمی	پکروز	شاه‌گرمی	شاه‌گرمی	پکروز	یکشب	خوابستان	خوابستان	سرگ پهلوان	خوابستان	تابستان	خوابستان	خوابستان	خوابستان	زمان سرگ پهلوان	شب خود نوروز	خوابستان	مراسم عزا	مرداد ۱۳۰۷
وحدت دارد؟	۰	۷	۷	۷	۰	۰	۰	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۰	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۶
نام مکان	شیراز، سنگ‌نان	شیراز	شیراز	بوشهر	نیکشهر شیراز	دهستان شیراز	دروازه سعدی	کلاس درس	شیراز	دهستان	دهستان	دهستان	دهستان	شیراز	شیراز	شیراز	شیراز	زندگی کاریه	شیراز	بوشهر	شیراز	شیراز	دروازه شیراز	شیراز	شیراز	شیراز	شیراز	شیراز	پرده‌فشنگ‌ها	شیراز	ملک	میزان پاپری	
وحدت دارد؟	۰	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۰	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۷	۰	۳

۱-۷- لحن

لحن (Tone) تداعی‌گر حس و اندیشهٔ نویسنده و در نهایت، اثر بر مخاطب است. لحن شامل کلام راوی (شامل همه راوی‌ها می‌شود) و کلام شخصیّت‌ها نیز می‌شود. «لحن تلاشی است که متن را از سکوت نجات دهد» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۱٤٤).

میرصادقی به پیوندی بین نگرش راوی و لحن داستان اعتقاد دارد: «لحن طرز تلقی و نگرشی است که نویسنده می‌خواهد به راوی بدهد... لحن با همهٔ عناصر سبک یعنی زبان (واژگان، نحو) معنی‌شناسی و موسیقی سر و کار دارد. نویسنده از همه آنها برای ایجاد لحن استفاده می‌کند؛ مثلاً، در تنظیم و ترکیب کلمات و جمله‌ها، در انتخاب لغات و آهنگ و ساختمان جمله‌ها و تشبیهات و استعاره‌ها و نمادها و نشانه‌ها و عبارات ادبی و تاریخی» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ٥۲٤).

بوفون (Buffon) طبیعی‌دان و عالم فرانسوی نیز درباره لحن می‌نویسد:

«لحن سبک نیز چیزی جز تناسب آن با طبیعت موضوع نیست و هرگز نباید تصنع و تکلف لحنی به نوشته داد. این امر، طبعاً، از مایهٔ موضوع زاییده می‌شود و از نظر عمومیّت داشتن نیز به راهی که فکر در آن سیر می‌کند بسیار مربوط است» (بوفون، ۱۳۳٦: ۱۱۱).

با این وصف، لحن، حاصل همگونی مضمون و حس و حال و سبک و برخی ویژگی‌های داستان است که در نهایت، می‌تواند معرفی برای آنها نیز باشد و به فضاسازی اثر کمک می‌کند.

با بررسی همه داستان‌های مجموعهٔ «قصّه‌های رسول»، به این نتیجه می‌رسیم (جدول شماره ۷) که بنا به وضعیّت شخصیّت‌ها و راوی‌ها و ارتباط آنها، مکان و زمانی که در آن هستند و رویکرد نویسنده در مواجهه با آنان، لحن طنز، لحن اغلب داستان‌های این مجموعه است. بیست و سه داستان لحن طنز دارند؛ چهار داستان لحن حماسی به خود گرفته‌اند، و در شش داستان مانند یک ناظر، لحن توصیفی دارد و در شش داستان، شاهد لحن رمانتیک و احساسی هستیم که همگی برگرفته و متأثر از روحیهٔ راوی و شخصیّت‌ها هستند.

در داستان‌هایی که راوی به عنوان ناظر در داستان است یا به صورت راوی دانای کل روایت می‌شود -مانند داستان «زارصفر» یا «شیرمحمّد» یا «لولی سرمست»- شاهد لحن رمانتیک یا حماسی هستیم و در اغلب داستان‌هایی که راوی، اوّل شخص است لحن راوی حالت طنز دارد.

همچنین، در داستان‌های نیمهٔ اوّل که مربوط به کتاب اوّل نویسنده است و بیشتر به دوران کودکی، رجوع می‌کند، داستان‌ها از لحن طنز بهره‌برده‌اند و در داستان‌های دوران بزرگسالی وی، مانند داستان «درویش باباکوهی آرام مُرد»، «ابراهیم» و «سه یار دبستانی»، شاهد لحن توصیفی و رمانتیک هستیم. در کل، لحن داستان‌ها با روند روایت و احوال

و رفتار شخصیّت‌ها متناسب هستند و نویسنده بخوبی با ایجاد این تناسب، به فضاسازی داستان‌ها کمک کرده است.

در داستان «لولی سرمست» که داستانی عاشقانه با تم اخلاقگرایانه است با لحنی رمانتیک مواجه هستیم:

«دلم در تب و تاب بود. جنگی مهیب بین خودم با خودم آغاز شد. می‌خواستم مطهّر و پاکیزه بمانم و به گناهی بزرگ، آلوده نشوم، امّا گناه بزرگ مرا ول نمی‌کرد. چشمهایش مرا می‌خواندند. چشم‌های اغواگرش مرا می‌خواندند» (۱۳۸۷: ۱۸۷).

«هنر درویش همین بود. در مقامی ایستاده بود و هوی و هوس خویش را کشته بود. بسیاری هستند که به قول سعدی گیسوان برمی‌تابند که من علوی‌ام. سیبیل می‌گذارند، موی سر نمی‌تراشند و قلندرمنش راه می‌روند، یاهو یاهو می‌گویند و علی علی می‌گویند و هو حق می‌زنند امّا نادرویشند و در خرقه سیاهکاری می‌کنند. همهٔ هوس‌ها را دارند؛ ولی به شکل درویشانه در آغوش می‌کشند و می ناب را لاجرعه و درویشانه سرمی‌کشند» (۱۳۸۷: ۱۳۰).

امّا در داستان «یک داروی جانانه» که درون‌مایه‌ای اجتماعی و سوژه‌ای با طنز اجتماعی دارد لحنی طنزآمیز به کار گرفته شده است:

«این آقای محمّدحسین خان آن روزها مثل این روزها، پسر عموی چاکر شما و نویسندهٔ این سطور بودند» (۱۳۸۷: ۲۳۰).

«یکی نیست بپرسد از من «راقم این سطور» که شما چرا فضولی هفتصد سال پیش را می‌کنید؟ بخصوص، یادآور شود که فضول را بردند جهنّم؛ گفت: چرا هیزمش تر است؟» (۱۳۸۷: ۱٤۹).

«بوالفضول امروز فکل می‌زند، کتاب زیر بغل می‌گیرد و نخوانده ملّاست. عیب‌جو، کنجکاو، کم‌سواد و پرمدعا است» (۱۳۸۷: ۱۵۲).

البتّه لحن‌های ذکر شـــده، زیرمجموعه‌هایی دارند؛ برای مثال، لحن طنز انواعی دارد کـه پرداختن به آن و تحلیل چگونگی اســـتفاده از آنها توســـط رســـول پرویزی خود پژوهشی جداگانه می‌طلبد.

جدول شماره ۷- لحن

۱-۸- تعلیق

تعلیق (Suspense) یعنی ایجاد ســـؤال، گروگان‌گرفتن ذهن مخاطب برای همراهی با داستان. اصلی‌ترین مسأله‌ای که می‌تواند به جذابیّت پیرنگ ختم شود گرهی است که در داســتان، ایجاد می‌شــود و ســؤالاتی که مخاطب دوست دارد جوابش را بداند. چیزی که باعث می‌شــود شــهرزاد از شبی به شب دیگر زنده بماند تعلیق است. نقطه‌ای که داستان را تمام می‌کند ایجاد تعلیق است.

«... چون قصّــه بدین جا رســید، بامداد شــد و شــهرزاد لب از داســتان فرو بست...» (پرویزی، ۱۳۸۷: ۵۸).

منــدنی‌پور معادل «اندروای» را برای تعلیق برمی‌گزیند و آن را در مرحلهٔ اوّل، به دو نوع «مصــنوعی» و «ذاتی» تقســیم می‌کند (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۵۰). درســت است که هر دو نوع تعلیق در نهایت، مخاطب را در دل داســتان اســیر می‌کنند، امّا تعلیق مصـــنوعی شــبیه معمایی اســت که وقتی حل می‌شــود دیگر جذابیّتی ندارد و بنوعی مخاطب را در

سطح نگه می‌دارد ولی تعلیق ذاتی، مخاطب را از طریق فضا، حس و حال و زبان، در دل خود نگه می‌دارد. این تعلیق شکل عمیق‌تری دارد.

تعلیق می‌تواند به سه نوع زیر تقسیم شود:

«۱) اندروای ماجرا؛

۲) اندروای شخصیّت؛

۳) اندروای مکان و اشیاء (همان: ۱۵۳)».

ما نیز در بررسی داستان‌های پرویزی این تقسیم‌بندی را قائل شدیم؛ به این علّت که پس از خوانش داستان‌ها به این نتیجه رسیدیم که در اغلب داستان‌های پرویزی با تعلیق ذاتی روبرو هستیم. یعنی نویسنده سعی نمی‌کند با تعلیق ساختگی و تصنعی مخاطب را گروگان‌بگیرد و مانند سایر عناصر، دل به واقعیّت بیرونی می‌بندد و دستی در داستان نمی‌برد. این امر می‌تواند در نهایت به فضایی صمیمانه و صادقانه بدل شده که باعث می‌شود آثار او از شکل یک معمّای قابل حل، به یک دنیای چند بعدی ختم شود که می‌تواند بارها خوانده شود.

داستان‌های پرویزی از تکنیک‌های فوق، بهره نبرده‌اند و این مسأله در بحث تعلیق، بیش از هر چیزی، خود را نشان می‌دهد. با توجّه به جدول (شمارهٔ ۸)، بیست و سه داستان تعلیق ماجرا دارند و چهارده شخصیّت تعلیق شخصیّت دارند و هفت داستان از طریق تعلیق شیء و مکان شخصیّت را به خواندن دعوت می‌کنند.

داستان‌هایی همچون «حدیث میرزا عبداله» تعلیق شیء (تریاک و وافور) و تعلیق شخصیّت (وزیر) دارند یا داستانی همچون «تقویم عوضی» هم به همین شکل است و داستانی همچون «درویش باباکوهی آرام مُرد» از تعلیق شخصیّت (درویش باباکوهی) بهره‌برده است.

نویسنده در اغلب داستان‌ها، مانند خاطره‌گویی (به شکلی ذاتی) که سعی می‌کند با نگفتن برخی اطّلاعات، مخاطب را هیجان‌زده کند از تعلیق بهره برده است؛ امّا مانند داستان «زارصفر»، تلاشی هم نمی‌کند تا پایان را لو ندهد.

تعلیق در داستان‌های پرویزی به مانند حکایت‌ها، یک امر ذاتی است و نه یک عنصر داستانی مدرن. ترفندی برای جذب و حفظ مخاطب نیست، بلکه بیشتر به صورت ذاتی، در دل روایت، وجود دارد؛ یعنی تمهیدی از جانب نویسنده نیست.

«سر زن قشنگی را بریده بودند. سر خوشگلش با پوستی به تنه‌اش چسبیده بود» (پرویزی، ۱۳۸۷: ۱۰).

«معلوم شد کشتهٔ قشنگ، زن زارصفر بود» (همان: ۱۱).

نویسنده در همان ابتدا دست خودش را رو می‌کند، امّا بعد به سراغ شخصیّت می‌رود و پرده‌برداشتن از انگیزه‌های شخصیّت‌ها تعلیق داستان را به سمت تعلیق شخصیّت پیش می‌برد. اینها تمهیدات یک داستان‌نویس تکنیک‌گرا نیستند و بیشتر شبیه تمهیدات خاطره‌گویی هستند که با زدن ضربه در ابتدای داستان سعی می‌کند شنونده را در داستان حفظ کند.

ظاهراً عقیدهٔ رسول پرویزی این است که داستان اصلی (واقعی) کشش و جذابیّت کافی را دارد و نیاز به جرح و تعدیل ندارد.

این مسأله می‌تواند در برخی داستان‌ها، مفید باشد و در برخی دیگر از جذابیّت داستان بکاهد. مثلاً، در داستان «شیرمحمّد»، اطّلاعاتی که در ابتدای داستان داده می‌شود خیال مخاطب را راحت می‌کند و او که از انگیزه‌های شخصیّت نیز با خبر است دیگر با هول و هراس، داستان را نمی‌خواند و چون توصیف و فضاسازی نیز به صورت ویژه‌ای انجام نمی‌شود مخاطب، داستانی پر از انتقام و قتل را به مانند گزارش صفحهٔ حوادث روزنامه بدون دغدغه و کنجکاوی می‌خواند.

«قربان! ممکنه بفرمایید زارمحمّد چه کرده؟

نمی‌دانی چه دســـته گلی به آب داده؟ پریروز در بندر پنج نفر را کشـــته و در رفته» (همان: ٤۰).

در اینجا، نویســـنده همه ابزارهایی را که می‌تواند مخاطب را برای ادامهٔ داســـتان به کنجکاوی تمام حفظ کند از دســـت می‌دهد و در ادامه نیز می‌بینیم که ابزارهای جدیدی را هم جایگزین نمی‌کند. امّا در داســـتان‌هایی که لحن و فضـــای طنز دارند، عبارات و تصـویرسـازی‌های طنز ابزارهایی هستند که نیاز مخاطب برای دل بستن به معمّاها را از بین می‌برد و او را تا انتهای داستان حفظ می‌کند. این نوع تعلیق، یعنی تعلیق ذاتی که در حکایت‌های قدیمی به وفور دیده می‌شـود نمی‌تواند به عنوان یک عنصر داستانی مطرح باشـــد و با تعلیق‌هایی که در داســـتان‌های مدرن، برای مثال در داســـتان‌های معمّایی و پلیسی به کار گرفته می‌شود متفاوت است.

شـــیوهٔ تعلیق در اغلب داســـتان‌های رســـول پرویزی، مانند تعلیق در حکایت‌ها، به صورت ذاتی است و به عنوان یک صنعت داستانی مدرن تلقی نمی شود.

جدول ۸- تعلیق

	زار مقر	قصه مینگم	پالتو حبابی ام	شیر محمد	ابراهیم	زبان کومک بچروم	گرگعلی خان	زنگ اشنا	نیاز علی وسط در	من به دنیا آمدم	لاش واویلا	قایم‌موشی	سه پول دستمالی	موش تکبرید	مرگ رسول تنگ	دروغتان بابا کوهی آرام مرده	زنگر مظلوم	بولانتیرل	در هفت روز هفته	دروغته مرا اقع	قرآنی سر دست	قتله بوران میرزا	صوارب یا جاده	دروغتن مرحب	قهوم حرام	یک دار دی چاکله	شش قبله کاره	سه کلاه	کس سلام بلند مرده	رفیق مهدی سر حی	سیل کرگعلی خان	حدیث میرزا صادق خان	بله کوتاهی	جمع
تعلیق شخصیت	√			√			√								√	√			√	√	√			√	√	√			√	√	√	√		۱۴
تعلیق ماجرا		√		√	√	√		√	√	√	√	√	√	√	√						√	√	√	√		√	√	√	√	√		√	√	۲۳
تعلیق مکان و اشیاء			√						√			√												√				√				√		۷

نتیجه‌گیری

شخصیّت در قصّه‌های رسول پرویزی بیشتر شکل ساده و ایستایی دارد و همین ایستایی باعث می‌شـــود تغییری در خود و جامعه ایجاد نکنند. پیرنگ قصّـــه‌ها باز اســـت و به واقعیّت بیش از تخیّل نویسنده وامدار است.

زمان و مکان در داستان‌های پرویزی شکل پررنگی دارند و با اینکه به اندازه کافی از مؤلفه‌های اقلیمی بهره‌نبرده‌اند و داستان‌ها معرّف خوبی هستند بر یک دوره زمانی و یک جغرافیای واحد. توصیف‌ها در اکثر مواقع مستقیم هستند و نویسنده برای جلوگیری از ملالِ حاصل از توصیف‌های طولانی، از خرده‌داستان‌های طنز در دل توصیف‌ها بهره برده است. لحن ثابت اغلب داستانها طنز است که گاه لحن حماسی و رمانتیک نیز چاشنی یا جایگزین آن می‌شود.

جدول ۹- عناصر داستان

نام داستان	شخصیت				پیرنگ		زاویه دید(راوی)			مکان		زمان		توصیف			لحن						درونمایه							تعلیق		
	ایستا(تک بعدی)	پویا(چند بعدی)	مظلوم	مرکب	بد	ساده	من راوی	دانای کل محدود	دانای کل نامحدود	نام مکان	وحدت دارد؟	نام زمان	وحدت دارد؟	مستقیم	به یاری گفت و گو	به یاری آکسیون	حماسی	توصیفی	طنز	رمانتیک	فلسفه غنایی	فقر	شخصیت	ضدیت	نقد سیستم آموزشی	نقد عرائف و شعائر اجتماعی	نقد جامعه پدر سالار	هنر و طبیعت	فقر	نقش تکاثر واسطه	نقش ماجرا	نقش شخصیت
زار صفر		√	√			√	√	√		شیراز،شاهستان	•	چند زمان مختلف	•	√			√	√								√					√
قصه عینکم	√	√	√				√			شیراز	√	دوران کودکی	√	√				√												√	
بالتو حنایی ام	√		√				√			شیراز	√	1307	√	√		√		√	√			√							√		√
شیر محمد	√						√	√		بوشهر	√	ماه رمضان	√	√			√	√				√	√						√	√	
ابراهیم	√		√					√		تنگستان، شیراز	√	ناهنجار	•		√		√					√		√						√	
زبان کوچک پدرم	√		√				√			دشتستان،شیراز	√	ناهنجار	•	√				√				√								√	
گرگعلی خان		√	√				√			دروازه سعدی	√	ناهنجار	•	√				√				√								√	√
زنگ افشار		√		√			√	√		قلات درس	√	ناهنجار	√	√	√			√				√								√	
شلوارهای وصله دار	√		√				√			شیراز	√	بهار	√	√	√		√	√				√								√	√
من به دنیا آمدم	√		√				√			دشتستان	√	ناهنجار	√	√				√				√									
ای وای‌بلا		√	√						√	دشتستان	√	زمان مرگ مراد	√	√				√				√								√	
تقویم عوضی	√		√				√	√		ناهنجار	√	یک روز هرداد	√	√	√			√				√								√	√
سه یار دبستانی	√		√				√			شیراز	√	1314	√	√		√		√		√		√					√				
عوضی نگیرید	√		√				√	√		شیراز	√	ناهنجار	√	√				√				√					√			√	
حرگ رسول بُنه	√		√				√			شیراز	√	صحنه اعدام	√	√				√	√	√		√					√	√	√	√	
فروش بابا کوهی آرام عرد		√	√				√			شیراز	√	بابکوهی	√				√		√			√					√			√	
زرگر مظلوم	√		√				√			ناهنجار	√	ناهنجار	√	√				√				√					√				
بوالفضول	√		√					√		ناهنجار	√	ناهنجار	√	√				√				√					√				
در هفت روز هفته	√			√			√			زندگی کارمند	√	یک هفته	√	√		√		√				√					√			√	
دو پشته بر الاغ		√	√				√			بوشهر	√	هفته زایر	√	√	√	√	√		√	√		√					√			√	
لولی سرمست	√		√				√			شیراز	√	جوانی راوی	√	√		√		√		√		√					√			√	
خنده سوران میرزا	√		√				√	√		شیراز	√	اردیبهشت	√	√				√				√					√				
سراب یا صاه		√	√				√			شیراز	√	ماه محرم	√	√	√	√		√				√					√			√	
درویش عرجب	√		√				√			دروازه شیراز	√	معرکه پهلوان	√	√	√	√		√				√					√			√	√
نخی حرام		√						√			•		•		√							√					√			√	
یک داروی خانانه	√		√				√			هومه بوشهر	√	تابستان	√	√		√		√		√		√					√			√	
عشق لیمه گاره	√		√				√	√		شیراز	√	جوانی راوی	√	√				√			√						√			√	
سه کلاه	√		√					√		خانه طهمورث	√	بعد از مهمانی	√	√	√	√		√												√	√
این سلام ماتمر عرده	√		√				√			پرده قمشار	√	شب عید نوروز	√	√				√												√	√
رفیق عیدی سرخی	√		√				√	√		شیراز	√	زمان اعدام	√	√	√		√	√												√	
سبیل گرگعلی خان	√		√				√			خانه	√	صبح یک روز	√	√	√	√		√												√	
حدیث میرزا عبدالله خان		√	√				√	√			•			√			√	√												√	
یاد کودکی							√			منزل پدری	√	مراسم عزا	√	√			√	√												√	
جمع	۱۲	۱۵	۲۶	۶	۱۵	۱۷	۲۵	۴	۶		۳		۶	۲۲	۷	۱۲	۴	۶	۲۳	۶	۹	۸	۲	۲۴	۵	۴	۲	۸	۹	۶	۱۲	۲۳	۷

درون‌مایه‌ها در بیشتر موارد نقد جامعه و نظام اخلاقی و نظام آموزشی است و در تمامی داستان‌ها، کمرنگ یا پر رنگ مسایل مبتلابه اجتماعی طرح می‌شود. داستان‌ها مانند حکایت‌های قدیمی، بیشتر، از تعلیق ماجرا برای جذّاب‌کردن داستان بهره‌برده‌اند.

با توجّه به بررسی‌های صورت گرفته، می‌توان نتیجه گرفت که پرویزی اشیاء، اماکن و شخصیّت‌ها را در ابتدای داستان توصیف و معرفی می‌کند و بعد، ماجرایی را که از نظر او جالب است به شکل خاطره‌ای تعریف می‌کند که گاه، تعلیق دارند و گاه ندارند و همهٔ اینها بیش از این که تابع فرم باشند یک شیوهٔ غریزی و ذاتی هستند که ریشه در نقالی و خاطره‌گویی دارد و همین مسأله، یعنی نقالی که یکی از جذّاب‌ترین شیوه‌های روایی است باعث می‌شود داستان‌های پرویزی دلنشین و ماندگار باشند.

با بررسی‌های صورت گرفته به دو پرسش مطرح شده در مقدّمه پاسخ خواهیم داد:

الف) قصّه‌های رسول پرویزی در دوره‌ای نوشته شده که هنوز تکنیک‌گرایی و چیدمان صحنه‌ها به مانند امروز فراگیر نشده بود و بجز عدّهٔ معدودی، اغلب نویسنده‌ها هنوز به شکل غریزی و ذاتی می‌نوشتند که برخی ماندگار شده‌اند و برخی از یاد رفته اند. پس، نمی‌توان با دیدگاه و نظریات امروز، داستان‌های او را قضاوت کرد. با بررسی عناصر بنیادین داستان، می‌توان نتیجه گرفت که نوشته‌های پرویزی اصراری بر استفاده از صناعات جدید داستان ندارند و اگر در جایی هم استفاده شده، صناعت به صورت ذاتی در دل خود روایت بوده است و نه در قلم نویسنده. نویسنده بجز چند داستان، به شکلی خاطره‌وار، حوادثی را روی کاغذ آورده است و برای همین، باید با کسانی که عقیده دارند پرویزی یک خاطره‌نویس تواناست و داستان‌نویس به معنای امروزین کلمه نیست همداستان بود.

ب) قصّه‌های پرویزی صناعات جدید داستان‌نویسی را کمتر به کار برده است. صناعاتی که در راستای جذّاب‌شدن یک روایت به کار می‌روند، امّا او مابازایی برای این صناعات جذّاب‌کننده دارد. او از قدرت طنّازی قلم خود نهایت بهره را برده است و در

تلخ‌ترین داستان‌ها هم لحن طنز را به کنار نگذاشته و هر جا که نیاز بوده استفاده کرده. او با این ترفند، فضایی صمیمی و ملموس به نوشته‌های خود داده و توانسته، اشتراکات انسانی را چنان زیبا و صادقانه در روایت‌هایی ساده به مخاطب یادآوری کند که مخاطب با روایت‌های او، احساس آشنایی و نزدیکی می‌کند و این خود یک صناعت است؛ صناعتی ذاتی و نامیرا.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. بهزادی، علی (۱۳۸۸)، شبه خاطرات، نشر عطایی، تهران.

۲. پرویزی، رسول (۱۳۸۷)، قصّه‌های رسول، تهران، انتشارات آیینه جنوب.

۳. زندیان، ماندانا (۱۳۹۲)، بازخوانی ده شب (جوانمرگی در ادبیّات، متن سخنرانی هوشنگ گلشیری)، هامبورگ، نشر بنیاد داریوش همایون برای مطالعات مشروطه خواهی.

٤. سیدحسینی، رضا (۱۳۸۱)، مکتب‌های ادبی، چاپ دوازدهم، تهران، موسسه انتشارات نگاه.

۵. فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۹۱)، ترجمه ابراهیم یونسی، چاپ ششم، تهران، مؤسسه انتشارات نگاه.

٦. لاج، دیوید و همکاران (۱۳۸۹)، نظریه‌های رمان: از رئالیسم تا پسامدرنیستم، ترجمه حسین پاینده، تهران، نیلوفر.

۷. محمّدی، محمد هادی و زهره قایینی (۱۳۸۲)، تاریخ ادبیّات کودکان ایران، مؤسسه پژوهشی تاریخ ادبیّات کودکان، تهران، نشر چیستا.

۸. مک کافری، لری (۱۳۷۹)، ادبیّات پسامدرن (گزارش، نگرش، نقادی)(مجموعه مقالات)، ترجمه و تدوین پیام یزدانجو، تهران، نشر مرکز.

۹. مک‌کی، رابرت (۱۳۸۲)، داستان (ساختار، سبک و اصول فیلمنامه نویسی)، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران، انتشارات هرمس.
۱۰. مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۳). کتاب ارواح شهرزاد (سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو)، تهران، ققنوس.
۱۱. میرصادقی، جمال (۱۳۸۸)، عناصر داستان، چاپ ششم، تهران، انتشارات سخن.
۱۲. میرعابدینی، حسن (۱۳۹۲)، تاریخ ادبیّات داستانی ایرانی، تهران، نشر سخن.
۱۳. می‌یور، ادوین (۱۳۷٤). ساختار نوول، مترجم فرخ تمیمی، تهران، انتشارات بزرگمهر.
۱٤. یونسی، ابراهیم (۱۳۸۲)، هنر داستان‌نویسی، چاپ هفتم، تهران، مؤسسه انتشارات نگاه.

ب) مقاله‌ها

۱. بهارلو، محمّد (۱۳۸۹)، ققنوس، هفته نامه بیرمی، (ویژه نامه ادبی رسول پرویزی، آن مرد قصه نویس۲)، شماره ٦، بوشهر ص ٤.
۲. ---------- (۱۳۸۹)، «معنا باید از درون متن بجوشد، مصاحبه رضا شبانکاره با محمّد بهارلو»، ققنوس، هفته نامه بیرمی، (ویژه نامه ادبی رسول پرویزی، آن مرد قصه نویس۲)، شماره ٦، بوشهر، ص٦.
۳. کشاورز، محمّد و مصطفی گرجی (۱۳۹۳)، «بررسی و تحلیل نمود زیر طبقات در آثار رسول پرویزی»، مجله جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، شماره ۱، صص ۲۱-۱.
٤. حاج‌دایی، فریبا (۱۳۸۹)، «رسول پرویزی خاطره‌نویس صادق»، ضمیمه ادبی ققنوس، هفته نامه بیرمی، (ویژه نامه ادبی رسول پرویزی: آن مرد قصه نویس۱)، شماره ۵ ، ص٦.
۵. بوفن (۱۳۳٦)، «درباره سبک»، ترجمهٔ محمّدجعفر محجوب، ماهنامه صدف، نشریه دانشکده ادبیات تبریز، ش۲، آبان ماه، صص ۱۰۸-۱۱۲.

٦. پرویزی، رسول (١٣٤٧)، «گفتگویی با رسول پرویزی در زمینه هنر و ادبیّات»، فردوسی، ش ۸۹۲ ، صص۲۱-٢٤.
۷. رضایی، احمد و الهه رستمی (۱۳۹۱)، «بررسی و تحلیل مقایسه‌ای مؤلفه‌های مکتب رئالیسم در دو داستان دوستی خاله خرسه جمالزاده و زار صفر پرویزی»، مجله مطالعات داستانی سال اول شماره ۲، صص-۳۳ ۱۸.
۸. زارع جیرهنده، سارا و علی‌اکبر باقری‌خلیلی (۱۳۹۵)، «شگردهای طنزپردازی رسول پرویزی در کتاب شلوارهای وصله دار»، نشریه کاوش نامه زبان و ادبیات فارسی، شماره ۳۳، صص ۳۳۳-۳۰۵.