

شکل‌شناسی داستان‌های کوتاه محمود دولت‌آبادی

دکتر رحمان مشتاق‌مهر*

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلّم آذربایجان

سعید کریمی قره‌بابا

عضو هیئت علمی دانشگاه پیام نور شبستر

چکیده

دولت‌آبادی بی‌تردید، یکی از پُرکارترین و سخت‌کوش‌ترین نویسندگان دو دههٔ اخیر ایران است. او قبل از روی آوردن به رمان‌نویسی و خلق آثار بزرگی چون *جای خالی سلوچ* و *کلیدر* داستان‌های نسبتاً بلندی نوشته است که در همان‌ها هم تمایل او به نوشتن رمان دیده می‌شود.

آنچه تا به حال دربارهٔ آثارش نوشته‌اند، اندک است و عموماً به محتوای داستان‌ها و به‌ویژه رمان‌های او مربوط می‌شود. در این مقاله به شکل‌شناسی چهارده داستان او در ساحت‌هایی چون طرح یا پیرنگ، زاویه دید، راوی، شخصیت‌پردازی، آغاز و انجام و... پرداخته‌ایم. پیش از شروع بحث نیز به‌اختصار به زندگی و آثار او تا سال ۱۳۵۷ و سپس به آرای محققان دربارهٔ شکل و شکل‌شناسی اشاره کرده‌ایم.

واژه‌های کلیدی: دولت‌آبادی، رئالیسم، راوی دانای کل، زبان شاعرانه، دیالوگ و مونولوگ.

* (نویسندهٔ مسئول): r.moshtaghmehr@gmail.com

تاریخ پذیرش: ۸۸/۱۱/۲۸

تاریخ دریافت: ۸۸/۵/۳

درآمد

محمود دولت‌آبادی (متولد روستای دولت‌آباد سبزوار ۱۳۱۹ش) بیشتر عمر خود را در جامعه شهری گذرانده و تنها سیزده سال نخست عمرش در جامعه روستایی کویری سپری شده است؛ آن‌هم در خانواده‌ای که به سبب داشتن دو مادر و یک پدر به دو گروه در حال ستیز تبدیل شده بود. طی این سال‌ها، جدال با کویر برای به دست آوردن لقمه‌ای نان چنان با پوست و گوشت او عجین شده بود که زندگی طولانی در شهری مانند تهران نیز نتوانست سختی‌ها و مشکلات دوران کودکی‌اش را از یاد او ببرد. زمینه مشترک تمام آثار او بی‌شک، پرداختن به زندگی مردمانی است که وی در سال‌های نخستین عمر خود آن را تجربه کرده است. پرداختن به زندگی و مشکلات طبقات فرودست جامعه در آثار دولت‌آبادی تنها متأثر از تجربه دوران کودکی او نبود.

نخستین کنگره نویسندگان ایران در سال ۱۳۲۵ش و با حضور نویسندگانی چون صادق هدایت، جلال آل‌احمد، بزرگ علوی، کریم کشاورز، پرویز ناتل خانلری و... تشکیل شد. در این کنگره به نویسندگان توصیه شد تا به خلق آثاری همت گمارند که زمینه‌ساز انقلاب سوسیالیستی باشد. پس از سال ۱۳۲۵ش، انگاره یادشده توسط نویسندگان ایرانی به صورت جدی دنبال شد. توجه به لهجه‌ها و فرهنگ اقوام مختلف ایرانی در کانون توجه نویسندگان قرار گرفت و زمینه‌ساز پیدایش شیوه‌ای با عنوان «ادبیات اقلیمی» در داستان‌نویسی ایران شد. بدین ترتیب، هر یک از نویسندگان به فراخور زادگاه خویش بازتاب فرهنگ مردم منطقه‌شان را عهده‌دار شدند. همان‌گونه که احمد محمود به احیای فرهنگ خوزستانی در آثار خود مبادرت کرد، محمود دولت‌آبادی نیز فرهنگ، زبان و شیوه زندگی مردم خراسان را به نوشته‌های خود راه داد (برای تفصیل بیشتر رک. خوشکبار، ۱۳۸۱: ۳۰۲ به بعد).

دولت‌آبادی در نوجوانی و ضمن تجربه‌های کاری و نمایشی خود به خواندن داستان‌های پلیسی علاقه داشت. آشنایی با آثار چخوف و مؤثرتر از آن آثار صادق هدایت او را به نوشتن برانگیخت. از آن پس بود که حس کرد جرئت دارد قلم به دست گیرد و سیاه‌مشق‌هایی بنویسد. هر چند تمام آنچه را که قبل از داستان «ته شب» نوشته بود به دست آتش سپرد. در ۲۱ سالگی با چاپ داستان «ته شب» در مجله *آناهیتا*

(۱۳۴۱ش) به عرصه نویسندگی پا گذاشت. از آن پس آثارش یکی بعد از دیگری منتشر می‌شد. او کار خود را با داستان‌های کوتاهی چون «ته شب»، «ادبار»، «هجرت سلیمان»، «بیابانی»، «پای گلدسته امامزاده شعیب» و «سایه‌های خسته» ادامه داد و سپس به نوشتن داستان‌های طولانی‌تری چون «آوسنه بابا سبحان»، «از خم چمبر» و «با شبیرو» روی آورد.

سیر صعودی حجم نوشته‌های دولت‌آبادی گواهی بر علاقه او به بسیارنویسی است. این تلاش‌ها که به نوشته برخی «به‌منظور گریز از گستره محدود داستان کوتاه» (شهرزاد، ۱۳۸۲: ۱۹) انجام گرفته است، به نگارش رمان ده جلدی *کلیدر* منجر شد که نخستین جلد آن در سال ۱۳۵۷ به چاپ رسید. به‌هر روی، دولت‌آبادی را باید از اسطوره‌های ادبیات معاصر ایران دانست. منتقدی از وی با عنوان «تبلور هنری یک دوره» و «واقع‌گرایترین نویسنده داستان‌های روستایی ایران» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۰۰ و ۵۵۰) یاد کرده است. «جایگاهی که او در عرصه صد سال اول از دوره داستان‌نویسی به شیوه جدید در ایران دارد، بی‌اغراق مشابهت بسیار به جایگاه فردوسی در کل ادبیات کهن دارد؛ جایگاهی متمایز، بی‌رقیب و دسترس‌ناپذیر.» (شیری، ۱۳۸۷: ۲۳۵). جستار حاضر می‌کوشد تا تحلیلی شکل‌شناسانه از چهارده داستان نخستین دولت‌آبادی ارائه کند. همه این داستان‌ها قبل از انقلاب اسلامی نوشته شده‌اند.

شکل و شکل‌شناسی

برای آغاز هر گونه مطالعات «شکل‌شناسانه» ای نخست باید به تعریف «شکل» پرداخت. محققان در کتاب‌های نقد و نظریه‌های ادبی تعاریف گوناگونی از شکل و ساخت ارائه کرده‌اند که می‌توان با کنار هم گذاشتن آن‌ها به وجهی مشترک دست یافت و چشم‌اندازهای این مفاهیم را روشن‌تر کرد. ما در این قسمت آرای تنی چند از این نظریه‌پردازان را مرور می‌کنیم و مطالعه بیشتر در این زمینه را به خوانندگان وا می‌گذاریم.

فرمالیست‌ها برای اولین بار صریح‌تر از دیگران در مورد شکل نظر دادند. رویکرد اساسی فرمالیست‌ها درباره شکل اثر ادبی بر این باور استوار بود که «هر نکته ادبی از

واژه تا سخن، باید در پیوندی که با سایر نکته‌ها می‌یابد بررسی گردد و شناخته شود؛ و به این اعتبار شناخت ساختار یا شالوده اصلی اثر مهم‌ترین جنبه پژوهش ادبی است.» (احمدی، ۱۳۷۸: ۵۰).

تینیانوف^۱ نیز که فرمالیسم به رهبری او به صورت‌گرایی نزدیک شد، «شکل ادبی را ساختاری پویا می‌دانست و نه ساختاری ایستا. به نظر او شکل پویا نه از طریق ترکیب و ادغام، بلکه از راه تعامل و وحدت تمامی مؤلفه‌های آن ایجاد می‌شود.» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۲۰۳).

شکل در نظر فرمالیست‌ها بسیار کلی بود و هنوز به آن دقتی ترسیم نشده بود که سپس‌تر در نظریات ساختارگرایان تبیین شد. منتقدان ساختارگرا دقیقاً به کار علمی توصیف و توضیح می‌پرداختند و در حقیقت عزم آن داشتند تا قوانینی کلی برای متون ادبی کشف و وضع کنند. از قضا، درست همین رویکرد ضعف ساختارگرایان به‌شمار می‌رفت.

پیشینه تحقیقات شکل‌شناسانه در ادبیات فارسی به تاریخ چندان دوری باز نمی‌گردد. تنها در سه دهه اخیر است که پژوهشگران به بررسی‌های صورت‌گرایانه روی آورده‌اند. پیش از آن، پژوهندگان ایرانی به دلیل ناآشنایی با مکاتب صورت‌گرایی و ساختارگرایی و نیز به جهت حاکم بودن روح آرمانگرایی بر فضای سیاسی و اجتماعی ایران نه تنها چنین تحقیقاتی را انجام نمی‌دادند، بلکه اصلاً جستارهای معطوف به شکل و ظاهر متن ادبی را باور نداشتند و حتی به آن بدگمان نیز بودند. تنها چند کتاب انگشت‌شمار را می‌توان نام برد که در حوزه ادبیات داستانی فارسی و بر اساس شکل‌شناسی نگارش یافته‌اند. بیشتر بررسی‌ها در حوزه قصه‌های کلاسیک و کهن فارسی صورت گرفته است. به‌جرئت می‌توان گفت در مورد شکل‌شناسی داستان‌های جدید فارسی کمتر کتاب قابل اعتنا و اعتمادی به چشم می‌خورد. به نام برخی از این کتاب‌ها اشاره می‌شود: *دستور زبان داستان* نوشته احمد اخوت، *سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی* از کریستف بالایی و میشل کویی پرس، *ساختار داستان کوتاه* از نصرالله احمدی، *مبانی داستان کوتاه* از مصطفی مستور و... . تنها نمونه ممتاز تحقیق شکل‌گرایانه درباره داستان‌های دولت‌آبادی کتاب

رمان، *درخت هزار ریشه* نوشته کتایون شهپرراد است. مشخصات کتاب‌شناسی این کتاب‌ها در بخش منابع آمده است.

موضوع مقاله حاضر، شکل‌شناسی داستان کوتاه ایرانی است. در نتیجه، بدیهی می‌نماید با توجه به تعاریف یادشده از شکل و ساخت، این تحقیق به بررسی روابط و تعاملات بین اجزا، عناصر و سازه‌های درونی داستان بپردازد؛ سازه‌هایی که نویسنده خلاق با سامان دادن درونی به همه آن‌ها کلیت اثر را می‌آفریند. این اجزا و عناصر بسیار درهم تنیده‌اند و به همان اندازه که با یکدیگر درآمیخته‌اند و در تبادل‌اند، با کلیت اثر نیز ارتباط‌های استواری برقرار می‌کنند. استحکام روابط میان عناصر و کلیت اثر، سهم مهمی در اقتدار آن دارد. در آثار برجسته ادبی روابط محکمی میان سازه‌ها حکمفرماست.

ما در این مقاله اجزای «اتم‌وار» متون داستانی را عناصر و سازه‌هایی چون «آغاز و انجام»، «طرح یا پیرنگ»، «زاویه دید و راوی»، «ساختارها و شیوه‌های قصه‌گویی»، «شخصیت و شخصیت‌پردازی»، «محیط (زمان-جای)»، «زبان»، «نثر و لحن»، «مضامین» و... فرض کرده‌ایم و ارتباط و بستار بین آن‌ها را برای ساختن «اثر داستانی» موفق بررسی نموده‌ایم.^۳ میان این عناصر در داستان به صورت ذاتی ربط و نسبت‌هایی عمیق برقرار است. این گفته بسیار مشهور هنری جیمز که «آیا شخصیت جز تعیین حادثه چیز دیگری هست؟ و آیا حادثه جز نشان شخصیت چیز دیگری می‌تواند باشد؟» (ولک و وارن،^۴ ۱۳۸۲: ۲۴۷) به سازواری میان عناصر داستانی اشاره دارد.

داستان‌های کوتاه دولت‌آبادی

دولت‌آبادی نوشتن را در سال ۱۳۴۱ش و با چاپ داستان «ته شب» آغاز کرد. وی تا زمان نوشتن شاهکار ده‌جلدی خود، *کلیدر*، چهارده داستان نوشته است که در کوتاه بودن برخی از این داستان‌ها اختلاف نظر هست. او نخست برخی از این داستان‌ها را در دو مجموعه به نام‌های *لایه‌های بیابانی* و *هجرت سلیمان و مرد انتشار داده بود*؛ ولی بعدها تمام داستان‌هایی را که قبل از *کلیدر* نوشته بود، در مجموعه‌ای سه‌جلدی با عنوان *کارنامه سپنج* منتشر کرد. جلد سوم این مجموعه به سبب آنکه رمان *جای خالی سلوچ* را دربرمی‌گیرد از بحث ما خارج است و نیز سفرنامه *دیدار بلوچ* در پایان جلد

اول به این دلیل که داستان نیست باز در بحث ما جایی نمی‌تواند داشته باشد. این مقاله سعی دارد چهارده داستان کوتاه و نیمه‌بلند دولت‌آبادی را که قبل از انقلاب اسلامی نوشته شده‌اند، تحلیل شکل‌شناسانه کند.

شکل‌شناسی داستان‌های کوتاه دولت‌آبادی

در هیچ‌کدام از این داستان‌ها مقدمه، پیشانی‌نوشت، تقدیم‌نامه و پاورقی وجود ندارد. تنها در آغاز جلد نخست مجموعه *کارنامه سپنج*، مقدمه‌ای پنج‌صفحه‌ای با عنوان «یادداشت سپنج» نوشته شده است.

۱. نام مجموعه‌ها

از دولت‌آبادی دو مجموعه با نام‌های *هجرت سلیمان و مرد و لایه‌های بیابانی* منتشر شده است؛ اما به دلیل انتشار این آثار در یک مجموعه سه جلدی با نام *کارنامه سپنج* و توقف چاپ مجموعه‌های قبلی توسط خود او، بحث از نام این مجموعه‌ها جایگاه چندانی ندارد. آوردن واژه «سپنج» را در این عنوان می‌توان به علاقه دولت‌آبادی به ادبیات کهن تعبیر کرد، چندان‌که این تأثیرپذیری در آفرینش و ساخت دیگر آثار وی به‌ویژه *کلیدر* نیز آشکار است.

۲. نام داستان‌ها

برخلاف مضامین داستان‌های دولت‌آبادی که بیشتر حول محوری واحد قرار دارند، نام‌گذاری داستان‌های او از این شیوه پیروی نمی‌کند. داستان‌های کوتاه او از لحاظ تعداد بسیار اندک‌اند. با این حال، در شیوه نام‌گذاری تنوع چشمگیری دارند. «ته شب» براساس زمان وقوع داستان نام‌گذاری شده است. این داستان به بازگویی گردش شبانه شخصی به نام کریم می‌پردازد که بی‌هدف در خیابان‌ها سرگردان است و سرانجام خود را در منزل زوجی سالخورده می‌یابد. پایان شب در داستان، مصادف با پایان دوره سرگردانی کریم، شخصیت اصلی داستان است.

با اینکه سفر و هجرت از زادگاه اصلی، تم اصلی بیشتر داستان‌های دولت‌آبادی را تشکیل می‌دهد، تنها دو داستان بر محور این موضوع نام‌گذاری شده است: نخست داستان «سفر» است که در آن مختار، شخصیت اصلی، به دلیل از دست دادن کار خود زن و دختر کوچک خویش را با مادرزنش تنها می‌گذارد و برای یافتن کار راهی کویت می‌شود. دوم، داستان «هجرت سلیمان» است که در آن سلیمان، شخصیت اصلی، به سبب سرافکندگی از اینکه همسرش برای کمک به همسر آستن ارباب راهی شهر شده است معتاد می‌شود و به همین دلیل جایگاه خود را در بین روستاییان و ارباب از دست می‌دهد. او که عامل اصلی تمام این بلاها را زنش می‌داند، پس از بازگشت از حبس فرزندان خود را از همسرش گرفته، راه غربت را در پیش می‌گیرد. تفاوت سفر شخصیت اصلی این داستان با داستان‌هایی چون «سفر» و نیز رمان *جای خالی سلوچ* در این است که در این داستان سفر مرد خانه در پایان داستان رخ می‌دهد؛ ولی در دو داستان ذکر شده سفر در آغاز داستان رخ می‌دهد و به شکل‌گیری گره داستان کمک می‌کند. داستان «بیابانی» نیز از لحاظ زمان وقوع سفر، ساختاری چون «هجرت سلیمان» دارد.

تنها داستانی که بر اساس مکان وقوع داستان نام‌گذاری شده، داستان «پای گلدسته امامزاده شعیب» است. این داستان همچون صحنه‌های نمایش، در یک فضا و مکان شکل می‌گیرد. دختری به نام عذرا در شبی سرد به امامزاده‌ای پناه می‌برد که متولی آن شخصی به نام سید داور است. سید داور به قصد دوری از گناه او را با جاری کردن سیغۀ محرمیت داخل امامزاده راه می‌دهد و با او نزدیکی می‌کند. صبح روز بعد، می‌فهمد که عذرا خواهر اوست. برای کسب تکلیف شرعی، عذرا را در امامزاده توقیف می‌کند و راهی شهر می‌شود. عذرا در نبود او خود را از پشت بام امامزاده به صحن آن می‌اندازد و خودکشی می‌کند.

«ادبار»، «بند»، «مرد» و «از خم چنبر» چهار داستانی هستند که بیشتر با توجه به مضمون و نتیجه داستان‌ها نام‌گذاری شده‌اند.

«ادبار» داستان زندگی کودکی است که زندگی کاملاً به او پشت کرده است. «ابتلا» به بیماری صرع و همچنین رفتن پدرش به منظور یافتن کار و مرگ مادر از یک‌سو، و

سقوط خودش از بالای بارو از سوی دیگر، دلیل اصلی بدبختی‌های او محسوب می‌شود.» (شهرزاد، ۱۳۸۲: ۳۰).

«بند» داستان پسرکی است که والدینش برای یافتن کار به شهر دیگری رفته‌اند و او را در کارگاه قالی‌بافی به دست صاحب‌کاری نامرد سپرده‌اند. داستان به شکل‌گیری کینه و نفرت درون این شخصیت می‌پردازد. کینه و نفرتی که در پایان داستان به صورت انتقامی سخت و غیرمنتظره - آتش کشیدن کارگاه قالی‌بافی و فرار شخصیت اصلی - بروز می‌کند.

داستان «مرد» به تکوین مردانگی زودرس نوجوانی می‌پردازد که شخصیت اصلی داستان است. در این داستان، ذوالقدر در برابر ضعف پدر و فقر خانواده‌اش، به‌ویژه شیوه‌ای که مادرش برای مقابله با این فقر در پیش گرفته است (خودفروشی) قد علم می‌کند.

«از خم چنبر» حکایت معلّمی شهری است که در خانه یکی از روستاییان اقامت دارد و با عروس خانه ارتباط نامشروع برقرار کرده است. طاهر با پسر میرجان مشکل دارد و علت اصلی اینکه زنش با طاهر نامهربانی می‌کند، به عقیده خود او پسر میرجان است. در باور طاهر نمی‌گنجد که آقای مدیر با همسرش، مارو، رابطه دارد. با مدیر درباره زندگی خصوصی‌اش مشورت می‌کند. آقای مدیر دچار ترس و عذاب وجدان شدید می‌شود و از خم چمبری که در آن گرفتار شده است می‌گریزد. طاهر خشک شلوار پسر میرجان را می‌برد و به همین سبب خانواده میرجان او را به قتل می‌رسانند.

«گاوآره‌بان» داستانی است که عنوان آن با شغل شخصیت‌های داستان ارتباط مستقیم دارد. تنها یک داستان به نام «عقیل عقیل» بر اساس نام شخصیت اصلی داستان نام‌گذاری شده است. دو داستان دیگر به نام‌های «آوسنه بابا سبحان» و «با شبیرو» نیز بر اساس نام شخصیت‌های فرعی داستان انتخاب شده‌اند.

از بین چهارده داستان مورد بررسی، تنها یک داستان نامی شاعرانه دارد و آن هم «سایه‌های خسته» است. این داستان، قصه حاشیه‌نشینان شهری است که از روستاهای خود کوچ کرده و در گوشه و کنار شهر مسکن گزیده‌اند؛ نه از زندگی روستایی خود به‌طور کامل بریده‌اند و نه به زندگی شهری و شرایط آن خو کرده‌اند.

۳. آغاز داستان

سندی ولچل^۵ می‌گوید: «فقط پنج ثانیه فرصت دارید خواننده داستان را در همان ابتدا جذب کنید یا او را برای همیشه از دست بدهید؛ پنج ثانیه زمان خوانده شدن پاراگراف اول داستان است.» (۱۳۸۷: ۱۴۹). با این وصف باید گفت سرآغاز داستان‌های دولت‌آبادی اغلب جالب توجه و زیبایی‌مند. دولت‌آبادی نویسنده بسیارنویسی است؛ ولی برخلاف متن طولانی داستان‌هایش، آغازهای او از اطناب‌های مخمل و توصیف‌های بیجا عاری‌اند. در بیشتر موارد وصف کوتاهی از محیط ارائه می‌شود که هم‌زمان با آن، شخصیت اصلی نیز در صحنه داستان پای می‌گذارد.

نخستین داستان او، «ته شب»، با توصیف سردی هوا در چهار سطر گشایش می‌یابد و کریم، شخصیت اصلی، وارد داستان می‌شود. در داستان «ادبار» ورود شخصیت اصلی در پایان سطر نخست داستان صورت می‌گیرد. «طویله خاموش، و یک فوج ستاره از پارگی گرده سقف پیدا بود. رحمت بیخ دیوار، توی پالان ساکت بود.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸: ۳۹). در داستان‌های «آوسنه بابا سبحان»، «باشبیرو»، «مرد» و «از خم چمبر» نیز شخصیت‌های اصلی در اولین جمله وارد صحنه می‌شوند. در چنین آغازهایی نویسنده مقدمه نمی‌چیند و بلافاصله پس از ورود شخصیت اصلی به داستان، مجبور است با گره‌افکنی و ایجاد بحران، خواننده را به پایان داستان سوق دهد.

«سایه‌های خسته» تنها داستانی است که با نام شخصیت اصلی آغاز می‌شود. «نایب جلوی آینه قدی که توی یک قاب برنجی گرفته شده و کنار دیوار اتاق شاه‌نشین قرار داشت، ایستاد و یک‌بار دیگر خودش را برانداز کرد.» (همان، ۱۹۵). از بین این چهارده داستان، تنها داستان «هجرت سلیمان» از آغازی هنری بهره‌مند است. داستان با این جمله آغاز می‌شود: «دو ماه تخت گذشت و معصومه زن سلیمان پیدایش شد. به او انگار سه روز گذشته بود و به سلیمان انگار سی سال.» (همان، ۱۳۹). نویسنده در آغاز این داستان به خوبی توانسته است از شیوه‌های مدرن بهره‌گیری. این آغاز با آنکه تمام ماجرای داستان را در خود نهفته دارد، باز رغبت خواننده را به ادامه داستان به‌خوبی برمی‌انگیزد.

«پای گلدسته امامزاده شعیب» به دلیل ساختاری که به قصه پریان شباهت دارد، از مقدمه‌ای نسبتاً طولانی نیز برخوردار است. بحران اصلی داستان از صفحه پنجم شروع می‌شود و پنج صفحه نخست آن به مقدمه‌چینی اختصاص دارد. در این داستان شخصیت اصلی و زندگی او تا زمان وقوع داستان توصیف می‌شود. توصیف شخصیت می‌توانست پس از گره‌افکنی و ایجاد بحران صورت گیرد تا صفحات نخستین داستان زیاد خسته‌کننده نباشد.

مفصل‌ترین توصیف در آغاز داستان در داستان «بند» دیده می‌شود که در آن نگاه دولت‌آبادی همچون دوربین فیلم‌برداری به‌دقت از در ورودی ساختمان وارد شده، با توصیف جزئیات به کارگاه قالی‌بافی می‌رسد. نویسنده پس از توصیف کودکان در حال قالی‌بافی به سراغ شخصیت اصلی داستان، یعنی اسد می‌رود.

۴. طرح یا پیرنگ و ساختارها

روایت‌شناسان طرح را معمولاً چنین تعریف می‌کنند: «طرح نقل حوادث است با تکیه بر موجیّت و روابط علت و معلول.» (فورستر، ۱۳۶۹: ۹۲). عنصر اساسی این تعریف «تسلسل حوادث» و «اصل علیّت» است؛ یعنی حوادث و رویدادهای داستانی به‌وسیله «رابطه سبب و مسببی» از پی هم می‌آیند و به یکدیگر می‌پیوندند. داستان‌های کوتاه دولت‌آبادی که بیشتر با بروز بحران در آغاز داستان شروع می‌شوند، از لحاظ عناصر داستانی سیر صعودی دارند. برخلاف نویسنده‌ای چون آل‌احمد که با وجود نوشتن ۴۶ داستان کوتاه هنوز با ساختار و پیرنگ داستان‌آشنایی نداشت، دولت‌آبادی در این چهارده داستان نخستین خود توانسته است ساختار داستان را به‌خوبی دریابد. «او در نخستین گام‌های داستان‌نویسی تبخّر چندانی نداشته است و با گذشت زمان اندک‌اندک با فنّ داستان‌نویسی آشنا شد.» (قربانی، ۱۳۷۳: ۱۴).

«خلق بحران، نقطه شروع همه داستان‌های دولت‌آبادی است.» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۵۵۲). این بحران‌ها اغلب با فرار شخصیت‌های اصلی داستان از وضع موجود شکل می‌گیرد. این فرار با علت‌های مختلفی چون بیکاری، بی‌آبرویی، یا به‌صورت اجباری همچون زندانی شدن شخصیت‌ها بنا به دلایل مختلف مانند خدمت اجباری سربازی

بروز می‌یابد. عنصر «فرار» به صورت‌های مختلف به غیر از «ته شب» و «ادبار» در تمام داستان‌های او تا **جای خالی سلوچ** حضور دارد.

در بیشتر موارد، داستان پس از گریز شخصیت اصلی با توصیف جای خالی او ادامه می‌یابد. دولت‌آبادی به آینده چنین شخصیت‌هایی توجه چندانی ندارد. تنها دو شخصیت روستایی در آثار او دیده می‌شود که پس از گریز از وضع موجود، جریان زندگی آن‌ها در داستان دنبال می‌شود. یکی از آنان ذوالفقار در داستان «بیابانی» و دیگری عقیل در داستان «عقیل عقیل» است. نقطه اوج یا تکمیل‌شده این طرح را می‌توان آشکارا در عنوان و محتوای **جای خالی سلوچ** رمان مشهور دولت‌آبادی مشاهده کرد.

به سبب همین حادثه تکرارشونده، میرعابدینی داستان‌های او را نمودهای مختلف یک دل‌مشغولی اساسی می‌داند که بر مبنای نوعی خاطره پنهان، به طور مداوم روی یک طرح معین نوشته می‌شوند (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۵۵۲). داستان‌های دولت‌آبادی از لحاظ رعایت اصل علیت میان حوادث نیز چندان مشکل اساسی ندارد.

۱-۴. ساختارهای مشترک

چنان‌که گفته شد، در تمام داستان‌های دولت‌آبادی بحران، هسته مرکزی داستان است و ساخت داستان‌ها با توجه و در ارتباط با این وضعیت بحرانی بنا می‌شود. شخصیت اصلی داستان به سبب بهم خوردن وضعیت عادی یا در تلاش برای مقابله با بحران، از مکان بروز بحران می‌گریزد و یا از بین می‌رود.

تلاش برای برقراری موقعیت عادی قبلی و یا گریز از بحران، اصلی‌ترین قسمت‌های داستان است که عنصر تعلیق را به وجود می‌آورد. خواننده با اشتیاق سیر داستان را دنبال می‌کند تا واکنش شخصیت اصلی را در برابر بحران و ناسازگاری پیش‌آمده مشاهده کند. تعلیق یا هول‌وولا در تمام داستان‌های دولت‌آبادی به خوبی ایجاد شده است. با اینکه برخی داستان‌های او فاقد نقطه اوج‌اند، استفاده بهینه از عنصر تعلیق سبب شده است این نقص چندان به چشم نیاید.

ایراد اصلی ساختاری در داستان‌های کوتاه دولت‌آبادی را باید در ناهماهنگی حجم آن با طرح یا پیرنگ داستان دانست. در بیشتر داستان‌های او این تناسب وجود ندارد. به‌همین سبب، میرعبدینی آثار داستانی او را این‌گونه معرفی می‌کند: «داستان‌های کوتاهی که تا حدّ رمان کش آمده‌اند و یا رمان‌هایی که گسترش مطلوب خود را نیافته‌اند.» (همان، ۵۵۳). او خود نیز نقص اصلی آثارش را چنین بیان می‌کند: «داستان‌هایم ضمن اینکه از داستان کوتاه دور شده‌اند، هنوز به رمان نرسیده‌اند.» (همان‌جا).

برخی داستان‌های او از لحاظ گسترش به‌حدّی است که تشخیص شخصیت اصلی داستان را برای خواننده مشکل می‌کند. داستان‌های «سفر»، «اوسنه بابا سبحان»، «گاواره‌بان»، «با شبیرو» و «از خم چنبر» ساختاری این‌گونه دارند. تکثر شخصیت از ویژگی‌های رمان است که در داستان‌های کوتاه و بلند دولت‌آبادی راه یافته است. غیر از تعدّد شخصیت، مسائل و رخداد‌های داستان‌ها نیز گاهی با ساختار داستان کوتاه همخوانی ندارد؛ برای مثال مسائل داستان «با شبیرو» قالبی گسترده‌تر را طلب می‌کند. این داستان دو بحران بزرگ را در خود جای داده است که هر یک به‌تنهایی گنجایش تبدیل شدن به داستان کوتاه مستقل را دارند. نخست طلاق حلّه و بازگشت او به خانه پدری و رفتار متفاوت دو برادرش با اوست و حادثه دوّم ازدواج دوباره حلّه با فردی است که به‌سبب پرداختن به مسائل سیاسی دستگیر و راهی زندان می‌شود.

۲-۴. ساختارهای متفاوت

تنها داستانی که ساختاری افسانه‌ای و شبیه به قصه پریان دارد، «پای گلدسته امامزاده شعیب» است. این داستان قصه به‌هم رسیدن خواهر و برادری است که از زمان کودکی از هم جدا شده‌اند و تقدیر آن‌ها را در موقعیت باورنکردنی به‌هم می‌رساند. به نظر برخی «تنها چیزی که در ابتدای این داستان به نظر از قلم افتاده می‌آید، بیان جمله معروف یکی بود یکی نبود، زیر گنبد کبود است.» (شهرزاد، ۱۳۸۲: ۷۴). تنها تفاوت این

داستان با قصه‌های پریان، پایان‌بندی تراژیک آن است. در قصه‌های پریان یافتن همزاد موجب شادمانی می‌شود؛ ولی پایان این داستان غم‌انگیز و تأسف بار است.

۵. راوی - زاویه دید

دولت‌آبادی بر آن است تا نوشتن را جانشین تمام عوامل کمی و کیفی زمینه‌تأثر کند. او می‌خواهد به‌تنهایی آفریننده شخصیت‌ها، طراح صحنه، صاحب مجوز، کارگردان، دیالوگ‌نویس و خلاصه اینکه همه‌کاره صحنه و پشت صحنه باشد. این امر ممکن نیست مگر در حوزه داستان و راوی «سوّم شخص» و «دانای کلّ». در چهارده داستان بررسی شده در این مقاله بدون استثناء، راوی همه داستان‌ها «دانای کلّ» و زاویه دید او «سوّم شخص» ناظر و خالق حوادث و شخصیت‌های داستان است. نویسنده غیر از اعمال‌نظر، از درون و تفکر شخصیت‌های داستان نیز خبر می‌دهد. راوی غیر از دخالت‌های مستقیم، گاهی از زبان شخصیت‌ها هم به اظهار فضل و ارائه اطلاعات تخصصی می‌پردازد. در داستان «از خم چنبر»، طاهر روستایی به آقای مدیر که از شهر به روستا آمده است می‌گوید:

خربوزه آبی همین جور است. پر آب می‌شود، اما شیرینی خربوزه دیم را ندارد. گندمش هم این جور است. نان گندم دیم طعم دیگری دارد. قوتش هم بیشتر است. فقط پنبه است که دهه به دهه باید آب بخورد و گرنه خربوزه، هندوانه دیم، اگر زمینش قبل از شخم یکی دوبار قورقون، آب‌خورده و شهداب شده باشد خوب و به موقع هم شخم‌خورده باشد، سر موقع هم تخمش در زمین افتاده باشد، حاصل و برکتش چیز دیگری است... (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸: ۸۲۷-۸۲۸).

نظریه‌پردازی اکبر در داستان «سایه‌های خسته» در مورد عروض و قافیه و رباعی و نیز اشاره به فردوسی و آوردن رباعی در داستان‌های مختلف، همه از دانسته‌های نویسنده مایه گرفته است.

راوی دانای کلّ از خصوصیات سبکی است که شاید دولت‌آبادی آن را از هدایت به ارث برده است. در این شیوه، راوی دانای کلّ با آگاهی کامل از تمام رویدادها و همچنین انگیزه و اندیشه شخصیت‌ها و حتی درگیری‌های درونی آن‌ها، داستان را روایت می‌کند. توصیف درگیری‌های درونی شخصیت‌ها جزء سبک شخصی

دولت‌آبادی به‌شمار می‌رود. به نظر میرعبدینی، «او استاد توصیف دوگانگی و تردیدهای ذهنی آدم‌هاست.» (۱۳۸۶: ۸۷۰). این تبخّر شاید به این سبب باشد که «او در جهان‌بینی خود همواره بین اراده و سرنوشت در نوسان بوده است.» (قربانی، ۱۳۷۳: ۱۹).

دولت‌آبادی نویسنده‌ای گذشته‌گراست و «می‌توان گفت بخش اعظم شخصیت‌های وی متأثر از گذشته‌اند.» (همان، ۱۳). او حتی گاهی به گذشته‌های دورتر برمی‌گردد. توصیف کودکی رحمت در «ادبار»، کودکی سیّد داور در «پای گلدسته امامزاده شعیب»، کودکی اسدالله در «بند» و توجه به گذشته ذوالفقار در «بیابانی» همه از نمونه‌های مثال‌زدنی در حیطه گذشته‌گرایی دولت‌آبادی به‌شمار می‌آیند. تنها در داستان «از خم چنبر» است که به آینده نقبی زده می‌شود. در این داستان آقای مدیر با گفت‌وگوی درونی، آینده را پس از ازدواج با نامزدش در پیش چشم مجسم می‌کند. بیشتر داستان در گذشته اتفاق می‌افتد. نکته قابل توجه در قسمت پایانی داستان نهفته است که رخدادهای در زمان حال نقل می‌شود. بدین ترتیب در این داستان به شیوه مدرن روایی، از سه زمان گذشته، حال و آینده استفاده شده است. داستان «ادبار» نیز از لحاظ زمان روایت چنین خصوصیتی دارد.

۶. شخصیت و شخصیت‌پردازی

تمام شخصیت‌هایی که در این ۱۴ داستان ایفای نقش می‌کنند، ۸۵ نفرند. از این ۸۵ نفر ۲۴ نفر زن و ۶۱ نفر مردند. از بین ۸۵ نفر، ۱۴ نفر در سنین کودکی تا جوانی قرار دارند و بقیه انسان‌های میانسال و پیر هستند. از میان حیوان‌هایی هم که در این چهارده داستان حاضرند، چهارتای آن‌ها نام دارند.

اغلب مردان کشاورز و کارگرند؛ به‌ویژه شخصیت‌های اصلی در شش داستان در هیئت کشاورزان و در شش داستان دیگر در کسوت کارگران ظاهر شده‌اند. تنها در دو داستان شخصیت‌های اصلی کشاورز و کارگر نیستند که یکی از آن‌ها کودک و دیگری جوانی تحصیل‌کرده است. اکثر شخصیت‌های فرعی نیز به کارگری و کشاورزی مشغول‌اند. دو معلم و سه ارباب نیز در داستان‌های دولت‌آبادی در میان شخصیت‌های تأثیرگذار دیده می‌شود که شغل آن‌ها کشاورزی و کارگری نیست.

بیشتر زنانی که در داستان‌های او ظاهر می‌شوند، میانسال و خانه‌دارند. دو زن صاحب شیره‌کش‌خانه، دو زن بدکاره، یک زن گدا و یک زن درس‌خوانده نیز در داستان‌های او حضور فعال دارند. زنان تنها در دو داستان «سایه‌های خسته» و «بیابانی» هیچ نقشی ندارند.

داستان‌های «ته شب» با سه شخصیت و «اوسنه بابا سبحان» با ده شخصیت، به ترتیب کمترین و بیشترین شخصیت را دارند.

داستان‌های «ته شب»، «بند»، «سایه‌های خسته»، «سفر»، «با شبیرو» و «مرد» در شهر اتفاق می‌افتند و بقیه داستان‌ها در روستا رخ می‌دهند؛ اما شخصیت‌های داستان‌های شهری نیز بیشتر روستاییانی هستند که به علل مختلف به شهرها کوچیده‌اند و در حاشیه شهرها مسکن دارند.

داستان‌های «از خم چمبر»، «اوسنه بابا سبحان» و «سفر» با وجود تعدد شخصیت، به خوبی ساخته و پرداخته شده‌اند. اگرچه تعدد آدم‌ها در برخی مواقع تشخیص شخصیت اصلی را در این سه داستان با مشکل روبه‌رو می‌کند.

۱-۶. زنان

از ۸۵ شخصیت فعال در این ۱۴ داستان، ۲۴ نفر زن هستند که ۴ نفر از آنان دختر بیچه‌اند. اگرچه یک‌سوم شخصیت‌های این چهارده داستان را زنان تشکیل می‌دهند، تنها در داستان «با شبیرو» است که یک زن نقش اصلی را بر عهده دارد. او تنها شخصیت زن تحصیل‌کرده در داستان‌های دولت‌آبادی است. در بقیه داستان‌ها هم با اینکه زنان حضوری فعال دارند، در مرحله دوم اهمیت قرار گرفته‌اند.

در دو داستان «سایه‌های خسته» و «بیابانی» شخصیت زن وجود ندارد و برعکس در دو داستان «از خم چمبر» و «اوسنه بابا سبحان» بیشترین تعداد زن، یعنی چهار شخصیت زن به چشم می‌خورد. دولت‌آبادی داستان‌هایی دارد که در آن‌ها بر زندگی و بی‌پناهی زنان در نبود مردهایشان تمرکز می‌کند. داستان‌های «با شبیرو»، «سفر» و «هجرت سلیمان» از جمله این داستان‌ها هستند. در این داستان‌ها و چند داستان دیگر مانند «اوسنه بابا سبحان»، «مرد»، «ادبار» و «از خم چمبر»، زنان به برقراری رابطه نامشروع محکوم می‌شوند. در «ادبار»، رحمت با شوکت همخوابه می‌شود. در «هجرت سلیمان»،

معصومه به دلیل اقامت چندماهه در خانه ارباب مورد تهمت قرار می‌گیرد. در داستان «سفر»، مرحب خاتون را به این کار می‌کشاند. در «آوسنه بابا سبحان»، عادل غلام را تصاحب می‌کند. در «با شبیرو»، افرادی ناشناس به حله تجاوز می‌کنند. در «مرد»، آتش (مادر ذوالقدر) با مرد قصاب رابطه دارد. در «از خم چمبر»، آقای مدیر و مارو (زن طاهر) با هم ارتباط نامشروع دارند. اکثر این روابط به اظهار پشیمانی مردان ختم می‌شود و غیر از حله، که مورد تجاوز قرار می‌گیرد، هیچ‌یک از زنان از کار خود پشیمان نیستند. گویی از دیدگاه نویسنده، فقر و بی‌پناهی دلیل موجهی بر انحراف زنان داستان‌های اوست. این طرز برخورد، حکایت از «مردسالاری» در ساختار فکری نویسنده دارد. دولت‌آبادی چون زنان را صاحب اراده و اختیار نمی‌داند، پس برای آنان پشیمانی و ندامتی نیز متصور نیست.

یکی دیگر از مصادیق تفکر مردسالارانه در خط فکری نویسنده، در داستان «عقیل عقیل» مشاهده می‌شود. در این داستان عقیل - که بر اثر زلزله همه اقوام خود را به‌غیر دختر کوچکش شهربانو از دست داده است - به‌گونه‌ای تصویر می‌شود که گویی برای او تنها یک پسر به نام تیمور باقی مانده است. تنها آرزوی عقیل، رسیدن به پسرش است. اگرچه «مرگ شهربانو دختر عقیل دردناک‌ترین تصویری است که نویسنده در طول این داستان ارائه می‌کند» (قربانی، ۱۳۷۲: ۱۳۱)، آنچه در پس‌زمینه این واقعه قرار دارد این است که عقیل در جامعه‌ای مردسالار دختر را به‌عنوان تکیه‌گاه نمی‌پذیرد؛ با اینکه دخترش زنده است تصمیم می‌گیرد روستا را برای یافتن فرزند پسرش ترک کند و در این راه دختر بیمارش را از دست می‌دهد. عدم ناراحتی و گریه عقیل در سوگ دخترش و ادامه سفر برای یافتن پسرش تیمور، گواهی بر این ادعاست.

۲-۶. شیوه‌های شخصیت‌پردازی

شخصیت به‌خودی‌خود دیدنی و درک‌کردنی نیست و در اعماق ذهن نویسنده و خواننده به‌گونه‌ای بی‌شکل حضور دارد؛ اما از دو راه فرصت ظهور می‌یابد: رفتار و عمل؛ گفتار. نویسنده با استفاده از این دو شیوه، شخصیت را نمایشی و دراماتیزه می‌کند. شخصیت باید خود به رفتار و گفتار درآید و هویت خود را برای خواننده

آشکار کند. شخصیت تنها با اقرار و توضیح نویسنده دالّ بر شجاعت یا بخشندگی وی شجاع و سخی نمی‌شود؛ بلکه این شجاعت و سخاوتمندی باید در رفتار و گفتارهای شخصیت و در لابه‌لای ماجراها توسط خود او نمایش داده شود. جوزف کنراد می‌گوید: «وظیفه من که می‌کوشم به انجامش برسانم این است که به قدرت کلمه مکتوب به تو امکان دهم که بشنوی، به تو امکان دهم که حس کنی این است که، بیش از هر چیز دیگر، به تو امکان دهم که ببینی.» (ایرانی، ۱۳۶۴: ۳۱).

در شخصیت‌پردازی غیرمستقیم و تصویری از چند تکنیک مانند رفتار و عمل، گفت‌وگو، توصیف و نام‌گذاری استفاده می‌شود. دولت‌آبادی از میان شیوه‌های شخصیت‌پردازی بیشتر بر توصیف و گفت‌وگو تکیه می‌کند. او از نام‌گذاری در شخصیت‌پردازی بهره چندانی نگرفته است.

۱-۲-۶. نام‌گذاری شخصیت‌ها

دولت‌آبادی برای ۸۵ شخصیتی که در این ۱۴ داستان حضور دارند، نامی انتخاب نکرده است. نام‌گذاری در داستان‌های او از قاعده و الگوی خاصی پیروی نمی‌کند. رئالیسمی که در متن داستان‌های او حضور دارد، بر نام‌گذاری شخصیت‌ها نیز تأثیر گذاشته است. نام شخصیت‌ها بسیار طبیعی به نظر می‌رسند و هیچ‌گونه تصنعی در آن‌ها دیده نمی‌شود. تنها در داستان «با شبیرو» به سبب مکان وقوع داستان - که سواحل جنوب ایران است - چند نام محلی به چشم می‌خورد که عبارت‌اند از: حله، شبیرو، عبید، جاسم، صباح و خدو. جاماسب تنها نامی است که در این داستان با بقیه اسامی ناسازگار می‌نماید.

استفاده از اسامی عام نیز در نام‌گذاری شخصیت‌های فرعی داستان دیده می‌شود. پیرزن و پیرمرد در «ته شب»، گروهبان در «بیابانی»، مسافر در «سفر»، کدخدا در «آوسنه بابا سبحان» و آقای مدیر در «از خم چمبر» از آن جمله‌اند. زنان نیز نام‌های عادی دارند و تنها دو زن به نام فرزندان خود خوانده می‌شوند: یکی ننه عباس‌علی در «هجرت سلیمان» و دیگری ننه غلام در «آوسنه بابا سبحان». پسر میرجان در «از خم چمبر» تنها شخصیت مردی است که به نام مادر خود شناخته می‌شود.

۲-۲-۶. توصیف

استفاده از توصیف در شخصیت‌پردازی با هر دو شیوه آن، یعنی توصیف درونی شخصیت‌ها و توصیف قیافه ظاهری‌شان، در آثار دولت‌آبادی حضوری پررنگ دارد.

الف) توصیف درون شخصیت‌ها

دولت‌آبادی استاد توصیف حالات درونی شخصیت‌هاست. در داستان‌های او «ترس‌ها و دلهره‌ها، اضطراب‌ها، دغدغه‌ها، نفرت‌ها، خشم‌ها و عشق‌ها با مهارت بسیار تشریح می‌شوند.» (عبداللهیان، ۱۳۸۱: ۴۷۹). در تمام داستان‌های او توصیف درون شخصیت‌ها و حالات روحی و روانی آن‌ها به‌وفور دیده می‌شود. ارائه نمونه‌ای از همه گونه‌های آن سخن را به درازا می‌کشاند. برای پرهیز از اطباب به دو نمونه چشمگیر اشاره می‌شود. نخست یکی از توصیف‌های داستان «با شبیرو» را می‌آوریم که در آن علاوه بر توصیف درون شخصیت‌ها استفاده از توصیف مناظر و عناصر طبیعت برای نشان دادن حالات درونی افراد نیز جالب توجه است:

دم سپیده خونین بود، و خورشید سرخ، پنداری از نهر خون یال برمی‌کشید. دریا آرام و شرمگین خپ کرده بود. انگار گل خون حله را هنوز بر گونه خود داشت. جاسم همچنان خاموش و خیره به دریا بود و به این می‌اندیشید که از علقه‌های یافته است، دیگر هیچ بندی به پای خود ندارد و می‌تواند آزادتر نفس بکشد، و آزادانه‌تر در پی آنچه می‌خواهد برود. حس می‌کرد ریه‌هایش همه هوای دشت‌ها را می‌طلبند؛ همه هواهای شسته را و می‌دید که از رنج به تنگ آمده است و دلش می‌خواست رنجوری را زیر پا بگذارد و برگردده‌های خود تازیانه فرو کوبد، دلش می‌خواست بتواند شیهه‌اش را به گوش فلک برساند. نیروهای عمیق و باطنی خود را، می‌خواست به صورت فواره بلندی به آسمان بفرستد. همه چیز در او بدل به خشم شده بود و حس می‌کرد هر چه در دل دارد خار و خنجر است و می‌دید که همه چیز قلبش را می‌خراشند و خون از قلب به چشم‌هایش می‌تازد؛ و می‌دید که دندان‌هایش سبعت خود را دارند باز می‌یابند؛ و می‌دید که دست‌هایش میل دارند آهن سردی را در میان پوست و عصب و استخوان خود بفشارند، و می‌دید که پاهایش از سرگردانی‌های خود شکوه دارند و راهی می‌طلبند و می‌دید که دلش پر

از خون و خشم است. به صبح نگاه کرد. صبح سر خود را فرود آورد و جاسم خط خشم و سماجتی را در چشمان او خواند و دریافت که بی‌کس نیست و برخاست. آرام برهنه شد و با قدم‌های آرام، و شمرده رو به دریا رفت (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸: ۷۹۷-۷۹۸).

توصیف دوم را از داستان «سفر» نقل می‌کنیم. در این داستان مختار به دنبال کار به کویت می‌رود و همسر (خاتون) و دخترش (خاور) را پیش مادرزنش در خانه تنها می‌گذارد. خاتون در نبود مختار با مشکلات بسیاری روبه‌رو می‌شود که علت بیشتر آن‌ها فقر است. مردان زیادی به او چشم دارند؛ اما او تا زمانی که خبر مرگ مختار را نشنیده است به کسی راه نمی‌دهد و در برابر پیشنهاد ازدواج مادرش مقاومت می‌کند. وقتی خبر مرگ مختار را می‌شنود، به راحتی با مرحب - یکی از مردانی که خواهان اوست - رابطه برقرار می‌کند. مختار که خبر مرگ او دروغ بوده است، با یک پای قطع شده و عصایی در زیر بغل به خانه برمی‌گردد؛ اما روی رفتن به خانه را ندارد و در مقابل خانه خود کشیک می‌دهد و آمد و شد مردانی غریبه را به خانه خود می‌بیند. باور آن برای او مشکل است. دولت‌آبادی این صحنه را چنین توصیف می‌کند:

نمی‌خواست باور کند خانه‌اش کجاست، نمی‌خواست باور کند کسانی به خانه‌اش می‌روند. اصلاً کسانی به خانه‌اش نمی‌رفتند. هیچ‌کس نمی‌رفت. هیچ‌کس نمی‌رود. من با خودم خیال می‌کنم. او، آن زن، همو که خودش را در چادرش فتیله کرده بود و نیم ساعت پیش، رو به خانه می‌رفت، زن او نبود. باور نمی‌کرد که او خاتون بوده است. مختار یقین داشت که خاتون نمی‌تواند این‌طور زنی باشد. چطور زنی؟ این را خودش هم خوب می‌فهمید. نه حتماً او زن دیگری بود. مختار دلش می‌خواست خیال کند خیالاتی شده و دلش می‌خواست باور کند که همه چیز مثل پیشتر جریان دارد. هیچ چیز جابه‌جا نشده، نه نشده. می‌خواست به خود بباوراند که بی‌خود خودش را معطل و معلق نگاه داشته است. بی‌خودی. هیچ‌طور نشده است، با این همه نمی‌دانست چرا نمی‌تواند چشم از خانه بردارد. از سرما و خواری خشک شده بود. ولی از جایش تکان نمی‌خورد. تکان نمی‌توانست بخورد. انگار حالی‌اش نبود که استخوان‌هایش یخ زده‌اند. شک داشت. شک و این مثل زهرمار می‌خوردش. آنچه را که تا به حال پیش خود فکر کرده و گاهی بی‌اختیار

گریه کرده بود، برایش یقین نبود و گرنه، چطور می‌شد که این خانه، خانه خودش باشد (همان، ۳۹۸).

در توصیف درون شخصیت‌ها آنچه برای دولت‌آبادی اهمیت دارد، به تصویر کشیدن دوگانگی و تردیدهای ذهنی آدم‌هاست. این تردیدها در توصیف اخیر به‌خوبی نمایان است.

ب) توصیف قیافه ظاهری

برخلاف توصیف حالات روانی شخصیت‌ها که در جای‌جای آثار دولت‌آبادی گسترشی یکسان دارد، توصیف قیافه ظاهری در آثار او از لحاظ کمیت سیری نزولی را طی می‌کند. دولت‌آبادی در آثار اولیه، هر جا که شخصیتی وارد عرصه داستان می‌شود نخست توصیفی مفصل از ظاهر او به‌دست می‌دهد. توصیف طولانی کریم در داستان «ته شب» به این صورت آمده است:

... خودش را در پالتو بلند و سیاهی پوشانده بود. پشتش را قوز کرده، سرش پایین بود و پاهایش آهسته بدنش را به جلو می‌بردند... قد نسبتاً کشیده‌ای داشت که کمی پشتش را خمیده نشان می‌داد. چهره‌اش سفید و کم‌گوشت بود، دماغ کشیده و نوک‌تیز و پیشانی صاف و مرتبی داشت که در وزش باد قسمتی از آن را موهایش می‌پوشاند. حالت چشمانش آرام بود و در قعرشان موجی از غم در آرامشی ناگوار یخ بسته بود. چانه استخوانی و صافی داشت که دهانش را زیباتر جلوه می‌داد. موهای بلندش که دور گوش‌ها و گردنش را پوشانده بود، قدری تیره‌تر از رنگ ساقه‌های دروشده گندم بود در کنار لب‌هایش دو چین ملایم نمود داشت که نشانه خشم پنهان و مهارشده او بود و در پشت ابروان آراسته‌اش چند شیار جوان به‌چشم می‌خورد که خوداندیشی او را گواهی می‌داد. لب‌های نازک و قشنگی داشت که در خشمگینی روی هم فشرده و در شادمانی نهانی در حرارت مطبوعی گرم می‌شدند (همان، ۱۸).

در سه داستان نخست دولت‌آبادی، یعنی «ته شب»، «ادبار» و «پای گلدسته امامزاده شعیب» کمابیش توصیف‌ها مانند نمونه ذکر شده است. بسیاری از موارد ذکر شده در این گونه توصیف‌ها در پیشبرد داستان نقشی ندارند و بعد از پایان توصیف به دست

فراموشی سپرده می‌شوند. دولت‌آبادی این ایراد را بعد از این سه داستان به‌خوبی درک می‌کند و در داستان‌های بعدی به‌جای توصیف‌های مفصّلی که هیچ کمکی به شکل‌گیری و ادامه داستان نمی‌کنند، از توصیف‌های مختصر، اما مفید بهره می‌گیرد. در داستان «سفر» ظاهر مختار، شخصیت اصلی داستان، به‌طور مشروح توصیف نمی‌شود؛ بلکه تنها در جایی که داستان ایجاب می‌کند به آن اشاره‌هایی می‌شود. برای مثال به این نمونه که در پیشبرد داستان راه‌گشاست، دقت کنید: «مختار بی‌اختیار به دست‌های خودش نگاه کرد. خالی، خشن و کبره بسته بودند.» (همان، ۳۱۲).

در داستان‌های سپس‌تر او نشانه‌ای از توصیف مستقیم و مفصّل از ظاهر شخصیت‌ها را نمی‌بینیم؛ برای مثال در داستان «آوسنه بابا سبحان»، توصیف صالح در چهار کلمه صورت می‌گیرد: «در صدا کرد و شوکت چشم به دهنه دالان دوخت. صالح بود. قد کشیده و خمیدگی شانه‌هایش از دور مشخص بود...» (همان، ۵۱۱). در همین داستان شخصیت‌های تأثیرگذاری چون شوکت و بابا صالح قیافه ظاهری‌شان توصیف نشده است.

هرچه به داستان‌های اخیر دولت‌آبادی نزدیک‌تر می‌شویم، توصیف مستقیم قیافه ظاهری از لحاظ کمیت کوتاه‌تر و از لحاظ کیفیت هنری پخته‌تر می‌شود؛ به‌گونه‌ای که در داستان‌های آخر او دیگر راوی توصیف ظاهر شخصیت‌ها را بر عهده نمی‌گیرد، بلکه توصیف‌ها از زبان شخصیت‌های دیگر داستان بیان می‌شود و این شگرد خوبی است. صبح در اواخر داستان «با شیرو» خصوصیات ظاهری خدو را چنین به‌یاد می‌آورد:

...موهای کوتاه، سبیل‌ها، شانه‌های افتاده و دندان‌های سفیدش و صدایش وقتی حرف می‌زد یا شعر می‌خواند هنوز در یاد صبح بود. قدم‌های آرام و کوتاهش و صدای برخورد دریا با ساحل، بعد ردپای خدو، جاسم و صبح بر سینه صاف ساحل. چه شب‌هایی بودند آن شب‌ها. صبح حس می‌کرد دارد خدو را، جزء به جزء به یاد می‌آورد. نگاه‌هایش، لبخند کنار لب‌هایش، رگ‌های برآمده دست‌ها و تکه‌پاره‌هایی از حرف‌ها و سخن‌هایش و دیگر چیزهایی که شبانه در کنارشان جریان داشت... (همان، ۷۹۵-۷۹۶).

در داستان «مرد» نیز ذوالقدر مادرش را در ذهن خود توصیف می‌کند:

انگار هیچ وقت نبوده‌اند. هیچ وقت. از آتش فقط یک جفت ابروی سیاه، دوتا چشم میشی، یک دهن پر از دندان سفید و رشته‌هایی موی پیچ در پیچ، یک جفت کفش قرمز، و یک چادر سیاه با تابی که به بالش می‌داد، در خانه مانده بود. در خانه نمانده بود در خاطر خانه مانده بود. در خیال ذوالقدر مانده بود. این چیزها نبودند. ردشان بود. مثل سایه‌هایی گذرنده... (همان، ۸۰۷-۸۰۸).

این گفته‌ها به آن معنا نیست که در داستان‌های اخیر او دیگر نشانی از توصیف قیافه ظاهری به چشم نمی‌خورد. توصیف در داستان‌های بعدی هم دیده می‌شود؛ اما این توصیف‌ها خوش نشسته‌اند و از دو سطر فراتر نمی‌روند.

توصیف دوک، خروس اسکندر، در داستان «اوسنه بابا سبحان» از وصف‌های زیبا و جالب توجه در آثار دولت‌آبادی است: «دوک از پشت چادر آمد. بلندبالا، یک‌لا و یک‌دست سیاه بود. آرام و قراب پیش آمد، روی سندان پرید و نوک بلند و درفش مانندش را جلو سبیل‌های سیاه اسکندر نگاه داشت.» (همان، ۵۲۷). این در حالی است که از لاله، خروس غلام، هیچ سخنی به میان نمی‌آید. توصیف دوک و سخن نگفتن از لاله، یادآور توصیف اسب‌های رستم و اسفندیار در شاهنامه است.^۷ در واقع دولت‌آبادی با توصیف دوک به گونه‌ای شکست لاله را پیشگویی کرده است. توصیف دعوی خروس‌ها یکی از شاهکارهای دولت‌آبادی به شمار می‌رود و به منزله نشانه‌ای از دعوی قریب‌الوقوعی است که بین غلام و صالح در خواهد گرفت. دولت‌آبادی با آگاهی کامل جنگ خروس‌ها را بر دعوی غلام و صالح مقدم آورده است. خود نیز در مقدمه دعوی صالح و غلام پوشیده به این نکته اشاره می‌کند: «گوش‌ها را تیز کرده و چشم‌ها را به لب‌های صالح و غلام دوخته بودند و حالت تماشاگرهای خروس دعوا را داشتند. همه غلام و صالح را مثل دست‌های خودشان می‌شناختند و اینکه آن‌ها- هر دو- آبستن یک مرافعه بودند. برایشان از روز هم روشن تر بود.» (همان، ۵۷۹). در این گونه پیشگویی‌ها «اشاره نباید چنان باشد که ماهیت اوج را پیش از موقع بر خواننده آشکار سازد.» (یونسی، ۱۳۸۴: ۵۰۲). در پایان داستان، غلام که خروسش شکست خورده بود، به‌ظاهر با کشتن صالح به پیروزی می‌رسد؛ اما در اصل این صالح است که با مرگ به

آرامش ابدی می‌رسد و غلام در حالی که از فرار و آوارگی و عذاب وجدان کلافه شده است، خود را تسلیم چهاردیواری زندان می‌کند.

دولت‌آبادی به سبب انسی که با محیط روستایی در دوران کودکی اش داشته است، در توصیف حیوانات روستا بسیار موفق عمل می‌کند. تنها در داستان «گاواره بان» است که در توصیف کویر و کال شور به اشتباه از لفظ «قاطر آبستن» استفاده می‌کند. قاطر از حیواناتی است که آبستن نمی‌شود: «کویر خشک و نمک‌اندود، زیر نفس تند آفتاب، مثل بیل‌های سگ‌های تشنه له‌له می‌زد و کال شور انگار قاطری آبستن‌گُند و سنگین قدم برمی‌داشت...» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸: ۷۰۰-۷۰۱). به نظر می‌رسد واژه «انگار» می‌تواند نادرست بودن این عبارت را توجیه کند.

۳-۲-۶. گفت‌وگو (دیالوگ و مونولوگ)

تسلط رشک‌برانگیز دولت‌آبادی در دیالوگ‌نویسی از همان آغاز کار پیداست؛ به گونه‌ای که اولین داستان او، «ته‌شب»، از نیمه داستان تا پایان با گفت‌وگو دنبال می‌شود. در «ادبار»، دوّمین داستان او نیز استفاده از گفت‌وگو به ویژه در شخصیت‌پردازی چشمگیر است. بدون استثناء در همه آثار او گفت‌وگو میان شخصیت‌ها از عناصر مهم قصه‌پردازی به شمار می‌آید. ارائه نمونه‌ای از همه آن‌ها به دلیل طولانی بودن گفت‌وگوها در این مقاله ممکن نیست. در این قسمت فقط درباره دیالوگ‌های مهم و هنری او بحث می‌کنیم.

در داستان «بند»، گفت‌وگوی بین اوستا عبدالحمید و میرزا مظفر در دوازده صفحه به خوبی نمودار رفتار و خواسته‌های درونی هر یک از شخصیت‌هاست. در این داستان نوجوانی به نام اسدالله را پدر و مادرش هنگام مسافرت برای یافتن کار به مدت پنج سال به کارگاه قالی‌بافی مظفر می‌سپارند. او مانند برده‌ای سه سال تحمل می‌کند؛ اما سرانجام از کارگاه می‌گریزد و به خانه عمویش اوستا عبدالحمید پناه می‌برد. عمویش که دوست ندارد در خانه خود نان‌خور دیگری نیز داشته باشد، در گفت‌وگو با میرزا مظفر، ارباب اسدالله، به خوبی نارضایتی خود را از این کار اسدالله بیان می‌کند و میرزا

مظفّر که می‌بیند اسدالله مانند جنس بادکرده روی دست عمویش مانده است، برای بردن او ناز می‌کند. در زیر قسمتی از این گفت‌وگوی دوازده صفحه‌ای می‌آید:

عبدالحمید که با هر کلمه مظفّر نگرانی‌اش بیشتر می‌شد گفت: نه، شمام کم‌مرحمتی نکنین. تا حالا زحمت این بچه‌رو کشیدین، باز گذشت کنین. نافهمی از طرف اون بوده، خودش وقتی بفهمه پشیمون میشه. اگه حالا شما اونو به مخت خودش واگذار کنین معلوم نیست فردا چه به سرش بیاد. خدارم خوش نییاد. منم اینجا ازش قول می‌گیرم که خودشو عوض بکنه. شنفتی اسدالله؟ مظفّر گفت: عوضم که بشه، خویم که بشه دیگه به درد من نمی‌خوره. تو خودت که می‌دونی، یک شاگرد پاسبک و ذله همه شاگردا رو ذله می‌کنه و از راه درمی‌بره. شاگردی‌یم که ددری و هوایی شد دیگه از کار نیست استاجان. خودت که شاگرد و استایی کردی؟ عمو گفت: بله، شما دُرُس می‌فرمایین، اما خواهش من اینه که این دفعه‌رم محض خاطر من که شده تحملش کنین. با بد و خوبش بسازین، اگه این‌بار بدقلقی کرد من خودم جلو روی خود شما داغش می‌کنم. و با تمام کردن این حرف چنان نگاهی از غیظ به چشم‌های اسدالله کرد که اسد سرش را پایین‌تر برد. عمو نگاهش را از روی سر اسدالله گرداند و ادامه داد: شما آقای بی‌فرمایین و این دفعه‌رم قبولش کنین، بعدش با من. مظفّر که مظنه دستش آمده و دربرده بود که اسدالله می‌تی است بی‌غسل و کفن و روی دست‌مانده، بی‌اهمیت‌تر از پیش گفت: والله من حرفی ندارم. دلم نمی‌خواد که روی شمارو زمین بندازم. پشت کرسیتم نشستم، چایتم خوردم، ازتم خیلی ممنونم، اما عمده اینه دیگه این بچه از دست در رفته‌اس. تو خودت که بچه نیستی، آدم یک‌بار که پاش به فرار باز شد دیگه برایش عادت میشه. هر کاری اوّلش سخته، اما همین‌که به خم و چمش وارد شدی دیگه دست خود آدم نیس. حکایت همون گاویه که وقتی به گّه خوردن عادت کرد دیگه مشکله از سرش دربره. برا اینکه دیگه من نمی‌تونم جلو این بچه‌رو اون‌جوری که دلم می‌خواد بگیرم. اگه بنا به این باشه که شما از بالاش قول بدین که اگه روزی روزگاری باز فیلس یاد هندوستان کرد، خطا و خطرشو خودتون به گردن بگیرین، من می‌تونم یک‌جوری خودمو راضی کنم والا دلم راضی نمی‌شه. اسد همان‌طور که مثل یک گربه سرماخورده پشت کرسی خفت کرده بود همه

حرف‌هایی را که ردّ و بدل شده بود و می‌شد سبک و سنگین می‌کرد و داشت برایش یقین می‌شد که اینجا هم جایش نیست (همان، ۱۲۸-۱۲۹).

داستان دیگری که بر اساس گفت‌وگو شکل گرفته، «سایه‌های خسته» است. در این داستان بیشتر فضاسازی‌ها و شخصیت‌پردازی‌ها با گفت‌وگو ایجاد می‌شود. غیر از این‌ها «از خلال گفت‌وگوهای میان شخصیت‌های سایه‌های خسته، می‌توان به تضادّ میان گذشته و حال، و همچنین شهر و روستا پی برد.» (شهرزاد، ۱۳۸۲: ۷۷). این داستان در ۶۲ صفحه نوشته شده است و از صفحه پنج وارد گفت‌وگو می‌شود. این گفت‌وگو پیوسته تا پایان داستان ادامه دارد.

داستان «با شبیرو» در این میان در پرداخت به تکنیک‌های دیالوگ‌نویسی و حتی مونولوگ‌نویسی شایسته تأملی بسزاست. در مورد پیرنگ این داستان نوشته‌اند: «داستان با شبیرو حکایت سرگشتگی و بی‌پناهی یک زن است.» (همان، ۱۰۹). شهرزاد چند صفحه بعد در مورد همان داستان آورده است که «درست به همان اندازه که متن در آنچه می‌توان نقل رخدادهای سیاسی نام‌گذاری کرد ناموفق و گنگ و ناتوان است، در عوض در بازگویی سرنوشت حلّه و احوال روحی جاسم در بخش پایانی داستان، استوار و دقیق و مقتدر است.» (همان، ۱۱۵). بنا به اذعان وی، این داستان حکایت سرگشتگی و بی‌پناهی خود دولت‌آبادی است. باید یادآوری کرد که از مضامین اصلی داستان‌های دولت‌آبادی، بیان اعمال و رفتار و رخدادهایی است که هر زنی در غیاب مرد با آن‌ها روبه‌رو می‌شود. دولت‌آبادی بدین منظور، داستان‌هایی چون «سفر»، «هجرت سلیمان» و «با شبیرو» را می‌نویسد تا این مضمون را به‌گونه‌ای بایسته پرورش دهد و سرانجام رمانی به نام **جای خالی سلوچ** را بیافریند. دولت‌آبادی برای آفریدن این مضمون نیازمند کنش یا رویدادی است که به‌سبب آن مرد خانه مجبور به ترک همسرش شود. حال این کنش یا رویداد می‌تواند بیکاری باشد، مانند داستان «سفر» یا زندان و اعتیاد باشد، مانند داستان «هجرت سلیمان» و یا فعالیت سیاسی و دستگیری در داستان «با شبیرو». در هر حال، این‌ها اصل موضوع داستان نیستند و پرداختن بیش از حد به آن‌ها سبب انحراف از موضوع اصلی داستان می‌شود.

به نظر شهپرراد، «گسترهٔ فعالان سیاسی در قیاس با شخصیت حله که فردی است بسیار حرّاف، گستره‌ای است مسکوت و بی‌صدا». (همان‌جا). وی علت مسکوت ماندن موضوع و سیاست‌بازی خدو و دوستانش را چنین بیان می‌کند:

«راوی به منظور احتراز از افتادن در دام ادبیاتی با مضمون سیاسی، تصمیم می‌گیرد تا فعالیت‌های دوستان خدو را در هاله‌ای از رمز و راز فرو برد. ویژگی بارز این هاله نیز نادر بودن گفتمان‌هایی است که به نوعی به فعالیت‌های این افراد مربوط می‌شود.» (همان‌جا).

این استنباط درست به نظر نمی‌رسد. در داستانی نسبتاً بلند، پرداختن به دو مسئلهٔ مهم: جریان‌های سیاسی و بی‌پناهی زنان ممکن نیست. بنا به دلایل ذکرشده، هدف اصلی این داستان، نشان دادن ضعفی است که جایگاه اجتماعی بر زنان تحمیل کرده است؛ زیرا هیچ‌کدام از آن‌ها نمی‌توانند بدون سرپناه و حامی‌ای به نام شوهر زندگی آرام و بی‌دغدغه‌ای داشته باشند. حتی عادل، زن ارباب، در داستان «آوسنهٔ بابا سبحان» نیز با اینکه نیاز مالی ندارد، باز پس از مرگ شوهرش در دام هوس گرفتار می‌شود و نمی‌تواند زندگی سالمی داشته باشد.

دولت‌آبادی مونولوگ یا گفتارهای درونی شخصیت‌ها را نیز با تبخّر خاصی می‌نویسد. در داستان «با شبیرو» وقتی حله از تنهایی و بی‌پناهی رنجیده‌خاطر می‌شود، به یکی از اقوام دور خود، شبیرو، پناه می‌برد. شبیرو فردی است مرموز؛ نه سخن می‌گوید، نه می‌شنود و نه می‌بیند. فقط در کنار دریا می‌نشیند و رو به دریا نگاه می‌کند. گفت‌وگوی حله با شبیرو که در واقع گفت‌وگویی در اندرون خود اوست، جزء بهترین مونولوگ‌هاست:

گوش کن شبیرو بگذار من این حرف‌ها را برای یک نفر گفته باشم. برای گوش‌هایی که نمی‌شنوند، برای چشم‌هایی که نمی‌بینند، و برای لب‌هایی که خاموش‌اند، ... شبیرو کاش من تو بودم. کاش افسانهٔ تو بودم. کاش اصلاً نبودم شبیرو. حله دلش می‌خواست برای شبیرو بگوید: من را ذلیل کردند شبیرو. این را تو بدان، اما نتوانست. دلش می‌خواست بگوید: شبیرو من دیگر هیچ چیزی از خودم ندارم، اما نگفت. دلش می‌خواست شیون کند: مثل کاغذ کهنه‌ای شده‌ام که مچاله‌ام کرده و توی زباله‌دانی انداخته‌اند، اما شیون نکرد. چون او، حله عادت به گلایه نداشت. اما حرف‌ها را هم شاید این آخرین حرف‌ها را باید برای کسی

بازگو می‌کرد. نمی‌خواست این حرف‌ها را در سینه خود سنگ کند: شبیرو از همان شبی که من پا به بندر گذاشتم شروع به غارتم کردند. غارت شبیرو! اما گویی این حرف‌ها در سینه‌اش سنگ شده بود (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸: ۷۸۹-۷۹۰).

دیگر مونولوگ قابل ذکر، گفتارهای درونی عقیل در داستان «عقیل عقیل» است. عقیل پیرمردی است که در زلزله‌ای همه چیز و کس خود را به‌غیر از دختر کوچکش، یک بز و چند مرغ از دست داده است. او از روستایی که بر اثر ویرانی و اجساد بی‌شمار به گورستانی تبدیل شده است، برای یافتن پسرش تیمور - که در حال گذراندن دوره سربازی است - راهی شهر می‌شود. تا قبل از این داستان، آدم‌های داستان‌های دولت‌آبادی «که اموال و دارایی‌ها و یا نزدیکان خود را از دست داده بودند، روستا را به مقصد نامعلومی ترک می‌گفتند. حال آنکه عقیل، روستا را به قصد رسیدن به نقطه‌ای مشخص ترک می‌کند و در پی آن است تا یگانه موجود عزیزی را که در دنیا برای او باقی مانده است بیابد.» (شهپرادی، ۱۳۸۲: ۱۲۳). عقیل در اولین گام‌های ترک روستا دختر بیمار و رنجورش را از دست می‌دهد، در ادامه راه بُزش را شبانه می‌دزدند، مرغ‌هایش را یکی‌یکی می‌برند و زمانی که پسر خود را نمی‌یابد با ناامیدی تمام هویت خود را می‌بازد؛ دیوانه می‌شود و بقیه مرغ‌ها را نیز رها می‌کند. مثال زیر گفت‌وگوی درونی او با خودش است، درحالی‌که عقل خود را از دست داده است:

عقیل خاموشی گرفت. تازه فهمیده بود که با خودش حرف می‌زند. یادش بود که فقط دیوانه‌ها با خودش گفت‌وگو می‌کنند. دیوانه‌ها در خیال خود یک نفر را می‌سازند، بعد پیش‌رو انگارش می‌کنند و با او حرف می‌زنند، گاهی هم جرّ بحث می‌کنند. اما عقیل هنوز دیوانه نبود! نه، مگر دیوانه شده‌ام که خیال کنم دیوانه‌ام؟ عجب حرفی می‌زنی! من که حرفی نزدم! خودت حرفش را می‌زنی. خودم حرف چی را زدم؟ من اصلاً با کی حرف زدم؟ پس همین الان چی گفتی؟ چی گفتی؟ هیچ چیز. هیچ چیز عموجان. نه، نه. عقل و هوش من سرجاش است. برو به حال و روز خودت فکر کن. من عاقل و بالغم. مگر من گفتم تو دیوانه‌ای؟ من که چیزی نگفتم! ... خیالاتی شده‌ای! خیالاتی؟ من؟ گور پدر خیال! پس چرا دست از سر تیمور بر نمی‌داری؟ چرا خودت را گرنگ او کرده‌ای؟ برو از دم نظرم. برو. تو دشمنی می‌کنی. تو با من دشمنی می‌کنی. می‌خواهی عقل و هوشم را بدزدی! بند

پای مرغ‌ها را باز کنی؟ بند پای مرغ‌ها را؟ من؟ خودت بند پاهایشان را باز کردی! چرا؟ مرغ‌ها رفتند. مرغ‌ها رفتند. میان شب گم شدند. نگاه کن. نگاه کن. برای چی گیوه‌هایت را پر خاک می‌کنی؟ چرا آن‌ها را به گردنت می‌اندازی؟ به من چه کار داری؟ چرا با صدای من حرف می‌زنی؟ من باید بدانم که چرا گیوه‌هایم را به گردن انداخته‌ای؟ می‌خواهم بروم پیش تیمور. می‌خواهم بروم. التماس کنم، او من را نشناخت. می‌دانم. می‌روم پیش رئیسش و التماس می‌کنم و تیمور را پس می‌گیرم. تیمور خودم را می‌گیرم. تا نگیرم دست بر نمی‌دارم. تو هم برو. برو دیگر. برو. التماس می‌کنم برو دست از سر من بردار. تو عقلت سر جایش نیست. مردم‌آزاری می‌کنی. مکن! التماس می‌کنم. برو. ها؟ من هستم. پیش تو می‌مانم، با تو. دیگر عقیل تو نیستی. گیوه‌ها را به گردن من بینداز. دیگر عقیل منم. عقیل منم. عقیل، عقیل، عقیل، عقیل! (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸: ۹۶۶-۹۶۸).

۷. نثر، زبان و لحن

«نثر دولت‌آبادی بدون مبالغه در اوج جذابیت و زیبایی و سرزندگی است: نثری زنده، جذاب، اثرگذار و با قدرت انتقالی شگفت و توصیف‌های واقع‌نما؛ چنان‌که بعد از مطالعه، سیمای یکایک شخصیت‌ها و مناظر تا مدت‌ها در ذهن خواننده می‌ماند و با وی زندگی می‌کند.» (رحیمیان، ۱۳۸۵: ۲۵۱).

آثار دولت‌آبادی ذیل ادبیات اقلیمی بررسی می‌شود و یکی از خصوصیات بارز این شیوه، استفاده از زبان محلی و حتی لهجه در داستان‌هاست. در نثر دولت‌آبادی واژگان محلی (کردی و خراسانی) در کنار واژه‌های امروزی آورده شده‌اند و این نکته اغلب بدون آنکه نقصی در روانی متن ایجاد کند، به شیرینی و زیبایی زبان نثر او می‌افزاید. البته گاهی این نوع کاربرد زبان محلی، سبب ایجاد اختلال در معنا می‌شود که بیشتر به‌دست دولت‌آبادی در متن حل و فصل می‌شود. برای مثال نویسنده در داستان «عقیل عقیل» هنگام توصیف هندوانه‌بازی داماد می‌گوید: «می‌توانست با یک ضربه کارد، هندوانه یا خربزه را چنان به دو نیم کند که دو طرفش بیش از چهار مثقال برهم نداشته باشد» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸: ۹۲۵)، سپس احساس می‌کند شاید برخی خوانندگان معنای

«برهم» را ندانند؛ به همین سبب توضیح می‌دهد «یعنی این نیمه با نیمه دیگر کمتر از چهار مثقال باهم تفاوت وزن داشته باشد.» (همان‌جا).

دیگر ویژگی که در نثر آثار دولت‌آبادی به چشم می‌خورد، استفاده از لحن و زبان شاعرانه است. نثر او همچون بیهقی سرشار از عناصر شعری است و ضمیر ناخودآگاهش موزه زیباترین ترکیبات. توجه به تشبیهی که در جمله زیر آمده است، قدرت شاعرانه او را در آفریدن تشبیهات بدیع و شاعرانه نمایان می‌کند: «از همه چیز وحشت داشت... از آفتاب که مثل مس ذوب شده توی کوچه ریخته بود» (همان، ۷۶۹)؛ یا در این جمله که عناصر شعری در آن چشمگیر است: «طاهر به پشت روی جا افتاد. دست‌ها را زیر سر گذاشت و چشم‌های درشت و برآمده‌اش را به ته آسمان دوخت. ستاره‌ای شکست، غژ کشید، پریشان شد و در آن سوی دنیا افتاد. پوست شکم آسمان خراش برداشت.» (همان، ۸۶۰). نقطه اوج این نوع بهره‌گیری از زبان را می‌توان در رمان‌های کلیدر و جای خالی سلوچ دانست.

از دیگر خصوصیات نثر او، استفاده از جملات کوتاه است. برخی جملات او بیشتر از دو کلمه ندارند. نمونه زیر از داستان «از خم چمبر»، بیانگر این ویژگی نثر اوست: «مارو همین جام را پر آب کرد و به دست گل‌آرا خانم داد. چادر چیت سفید گلدارش سرش بود. قد بلند و رنگ و روی زردی داشت. دو پاره استخوان بود. می‌گفتند دارد درس می‌خواند. به دبیرستان می‌رود. سال آخر خیال دارد معلم بشود.» (همان، ۸۵۵). استفاده از مثل از دیگر ویژگی نثر اوست: «صلاح مملکت خویش خسروان دانند» (همان، ۱۳۰۰)، «مردانگی به ریش و سبیل نیست» (همان، ۴۳) و «تُف سر بالا تو یخه خود آدم می‌افتد» (همان، ۲۹۱) نمونه‌هایی از این شاخصه نثری اوست.

با اینکه استعاره از عناصری است که در نثر او حضور دارد، در جاهایی که به توصیف صحنه‌های غیراخلاقی می‌رسد زبان او استعاری‌تر می‌شود. نزدیکی کوکب و رحمت در داستان «ادبار»، عادل و غلام در «آوسنه بابا سبحان» و طاهر و مارو در «از خم چمبر» نمونه‌هایی بارز از توصیف‌های پورونوگرافی هستند که با زبان استعاری نوشته شده‌اند. استفاده از سه‌نقطه به جای کلمات و فحش‌های رکیک که از زبان

شخصیت‌های داستان جاری می‌شود، زبان دولت‌آبادی را پاکیزه‌تر کرده است. در آثار او تصاویر رکیک داستان‌های چوبک را نمی‌توان یافت.

۸. محیط (زمان - جای)

فضای وقوع داستان‌های دولت‌آبادی، روستاست و اگر گاهی عناصری از محیط شهری در آن خودی نشان می‌دهد، تا جایی است که به روستا مربوط می‌شود؛ برای مثال، آقای مدیر در داستان «از خم چنبر» معلّمی است که برای آموزش به روستا آمده است و یا روستاییانی که به دلایل مختلف به شهرها پناه آورده‌اند. این روستاییان مهاجر بیشتر در حاشیه شهرها و به اصطلاح در حلبی‌آبادها زندگی می‌کنند. داستان‌هایی چون «سفر»، «سایه‌های خسته»، «بند» و «ته شب» از این گونه‌اند.

گذشته از این موارد، اغلب داستان‌های دولت‌آبادی در روستاها و بر محور کشاورزی و زمینداری و با توجه به مسئله ارباب و رعیتی شکل می‌گیرد. داستان‌هایی نظیر «آوسنه بابا سبحان»، «هجرت سلیمان»، «بیابانی» و «گاواره بان» در چنین محیطی شکل گرفته‌اند. در این میان داستان «با شبیرو» از لحاظ مکان وقوع متفاوت است و ماجراهای آن در مناطق گرم و مرطوب جنوب ایران رخ می‌دهد. «عقیل عقیل» از لحاظ مکان وقوع با بقیه تفاوت دارد. این داستان با توصیف ویرانی روستایی بر اثر زمین‌لرزه آغاز می‌شود؛ روستایی که دیگر در آن جایی برای بازماندگان حادثه وجود ندارد. در این داستان عقیل، شخصیت اصلی، همه اقوام خود را از دست می‌دهد و به دنبال تنها پسرش یعنی تیمور به شهر می‌رود. بیشتر صحنه‌های اصلی داستان در طول مسیر سفر به شهر و یا در پادگان داخل شهر رخ می‌دهد. مکان وقوع داستان «پای گلدسته امامزاده شعیب» نیز تا حدودی متفاوت با دیگر داستان‌هاست. این داستان در صحن و داخل امامزاده‌ای در نزدیکی روستایی دویست‌خانواری اتفاق می‌افتد.

نکته جالب در زمان وقوع داستان‌های دولت‌آبادی توجه خاص او به فصل سرماست. بیشتر داستان‌های او در فصل سرما اتفاق می‌افتد. در داستان «بند» علاوه بر اشاره به یخ‌زدگی زمین (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸: ۱۰۸) و توصیف برف جمع‌شده در وسط صحن حیاط (همان، ۱۱۴)، در تشبیه‌هایی چون «به یک تکه موم یخ‌کرده می‌مانست»

(همان‌جا) و در گفت‌وگوی بین شخصیت‌ها همواره سرمای محیط یادآوری می‌شود. از دیگر داستان‌هایی که سرما در توصیف‌های آن نقشی اساسی دارد، «سفر» و «پای گلدسته امامزاده شعیب» است.

در داستان‌های کوتاه دولت‌آبادی به زمان و نحوه سپری شدن آن اشاره دقیقی نمی‌شود. معمولاً راوی رویدادهای مهم زندگی شخصیت اصلی داستان را بیان می‌کند و به‌ندرت به زندگی شخصیت‌های فرعی و چگونگی گذر زمان بر زندگی آنان می‌پردازد. گاهی حتی به رویدادهای مهم زندگی شخصیت‌ها نیز به‌صورت کامل و واضح اشاره نمی‌شود؛ برای مثال در داستان «با شبیرو» ازدواج حله با خدو بسیار مختصر و نادقیق توصیف می‌شود.

دولت‌آبادی در توصیف مکان وقوع داستان کمتر جزئی‌نگرانه عمل می‌کند. در بیشتر داستان‌های او روستاها بدون نام هستند. در داستان «پای گلدسته امامزاده شعیب» از روستایی که در نزدیکی امامزاده قرار دارد، هیچ نامی نمی‌برد. در توصیف این امامزاده آمده است: «در کوه‌پایه بود و مصفاً. میان دو دنده کوه علم شده بود و بالا سر یک قلعه دویست خانواری...» (همان، ۵۹).

در توصیف مکان‌هایی که داستان در آن‌ها جریان دارد، توصیف کارگاه‌ها، شاید به‌سبب تجربه‌های خود دولت‌آبادی در زندگی فردی‌اش، از موفقیت چشمگیری برخوردار است. توصیف کارگاه قالی‌بافی در داستان «بند» و توصیف کارگاه شیشه‌گری در داستان «بیابانی» از آن جمله‌اند. نویسنده در توصیف فضاهای حاشیه شهری نیز چیره‌دست است. در این مورد می‌توان به داستان‌های «ته شب»، «سایه‌های خسته» و «مرد» اشاره کرد.

داستان‌های دولت‌آبادی از لحاظ زمانی عموماً متعلق به دوران بحرانی و روبه‌تحوّل دهه ۱۳۴۰ هستند.

دولت‌آبادی با هدف به‌نمایش گذاشتن شرف و غرور آدمی، در دوران حقیرسازی انسان‌ها، به نگارش داستان پرداخت. توجه به ارتباط پیچیده‌ای که میان فرد و جامعه و میان انگیزه‌های فردی و ویژگی‌های یک عصر وجود دارد او را به توصیف موفقیت انسان‌های قرارگرفته بر لبه سال‌های در حال تغییر دهه ۱۳۴۰ بر

انگیخت؛ سال‌هایی که جامعه سکون مرحله زمینداری را وامی‌نهاد تا پذیرای تحرکی بورژوازی شود. اما چون این تحرک ناشی از تحوّل درونی جامعه نبود و ریشه در وابستگی سرمایه‌داری حاکم به بیگانگان داشت، پریشانی‌ها و سردرگمی‌های بسیار پدید آورد. ساخت بحرانی داستان‌های دولت‌آبادی نیز بحران اجتماعی زمانه‌اش را بازتاب می‌دهد (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۵۵۳).

۹. مضامین

فقر مضمون مشترک تمام داستان‌های دولت‌آبادی است. «گریز شخصیت‌ها از زیر بار مشکلات و فقر حاکم بر زندگی آن‌ها» (شهپرادر، ۱۳۸۲: ۳۰) دیگر مضمون اصلی داستان‌های اوست. در کنار فقر، مضامین دیگری نیز در هر یک از داستان‌های او با توجه به گستردگی داستان مطرح می‌شود. در «هجرت سلیمان»، «بیابانی» و «آوسنه بابا سبحان» روابط جامعه فئودالی با مضمون فقر درمی‌آمیزد. در «گاوآره‌بان» و «عقیل عقیل» میلیتاریسم به مضمون فقر افزوده می‌شود. در داستان‌های «ادبار» و «هجرت سلیمان» اعتیاد با مضمون فقر پیوند می‌خورد. در داستان‌های «از خم چمبر»، «مرد»، «سفر» و «ادبار» همراه با مضمون فقر به روابط جنسی نامشروع و عواقب آن پرداخته می‌شود. تنهایی در داستان «ته شب»، برده‌داری در داستان «بند»، شاهدبازی در داستان «سایه‌های خسته»، سیاست در داستان «با شیرو» و قهر زمین یا بلایای طبیعی در داستان «عقیل عقیل» از درون‌مایه‌های ضمنی هستند که در کنار فقر به آن‌ها توجه شده است.

با اینکه مضمون مشترک اغلب داستان‌های دولت‌آبادی فقر است، شخصیت‌های داستان‌های او مانند شخصیت‌های چوبک غرق در چرک و کثافت نیستند و در اوج فقر از نکبت و پستی به‌دورند. «تفاوت دولت‌آبادی با چوبک در این است که وقتی دولت‌آبادی از مردم عادی یا فرودست جامعه صحبت می‌کند نگاه او نگاهی آرمانی و حتی حماسی است.» (رسول‌زاده، ۱۳۸۸: ۲۸). دولت‌آبادی که همواره زمین را به دلیل روزی‌ده بودنش ستایش می‌کند و در بیشتر داستان‌هایش به این مسئله تأکید دارد، در

داستان «عقیل عقیل» ورق را برمی‌گرداند و گوشه‌ای از قهر زمین را به انسان‌هایی که همواره روزی‌بخش آنان بوده است، نشان می‌دهد.

۱۰. پایان‌بندی

دولت‌آبادی پایان‌بندی‌های متفاوتی را در داستان‌هایش رقم زده است. این تجربه‌ها حرکت او را در یافتن شیوه‌ای هنری و پسندیده برای پایان داستان‌هایش، روبه‌جلو و مثبت نشان می‌دهد. از چهارده داستان مورد بررسی، هفت داستان پایانی نسبتاً بسته دارند و هفت داستان دیگر پایانی باز و رو به گسترش.

از هفت داستان «ادبار»، «پای گلدسته امامزاده شعیب»، «اوسنه بابا سبحان»، «گاواره بان»، «با شبیرو»، «مرد» و «عقیل عقیل» که پایانی بسته دارند، پنج داستان با مرگ یکی از شخصیت‌ها پایان می‌یابد. دو داستان دیگر، یکی «عقیل عقیل» است که در آن شخصیت اصلی در پایان به مرز جنون می‌رسد؛ دیگری داستان «مرد» است که نوجوانی بار مسئولیت زندگی خواهر و برادر کوچکش را برعهده می‌گیرد و مردانه به زندگی ادامه می‌دهد.

«سفر» از داستان‌هایی است که در پایان آن شخصیت اصلی خودکشی می‌کند؛ اما داستان پایانی مبهم و روبه‌گسترش دارد؛ زیرا پس از خودکشی مختار، معلوم نیست آیا مرحب - مردی که با خاتون زن مختار رابطه دارد - به‌عنوان سرپرست در پیش خانواده او می‌ماند یا از صحنه می‌گریزد.

داستان‌های «ته شب»، «بند»، «هجرت سلیمان»، «سایه‌های خسته»، «بیابانی» و «از خم چمبر» پایانی رو به گسترش دارند. در پایان همه این داستان‌ها یکی از شخصیت‌ها که معمولاً شخصیت اصلی داستان است، به سمت مقصد نامعلومی حرکت می‌کند.

داستان «از خم چمبر» که در پرداخت پیرنگ و عناصر داستانی مثال‌زدنی است، در پایان‌بندی دچار ضعف می‌شود. مشخص نیست که مارو، زن طاهر، به‌تنهایی گریخته است یا به‌همراه معشوقه‌اش آقای مدیر. «به‌طور کلی، ناهمگونی و تعجیلی که در پایان [این] داستان مشاهده می‌شود، با باقی داستان که از جهت توصیف‌های دقیق بسیار غنی

است و حتی به جزئیات بسیار کوچک و پیش پافتاده شخصیت‌های قهرمان نیز توجه می‌کند، مغایرت دارد.» (شهرزاد، ۱۳۸۲: ۹۴).

داستان «بیابانی» نیز پایانی روبه گسترش دارد؛ ولی به جهت فقدان نقطه اوج پایان خوبی برای این داستان رقم نخورده است. جملات پایانی داستان بر تداوم و ناتمامی آن تأکید دارند:

فکر کرد: باید همان جا جلو در عدلیه می‌شد، دندان به خون می‌کشید و جلو الّهیار را می‌گرفت و یادش آمد که در خانه مردم است و بماند برای شهر، میان میدان بارفروش‌ها و جلو هزار حلقه چشم آدم معتبر. دنیا که هنوز تمام نشده. نتیجه‌اش را روی شانه‌اش انداخت و قدم‌هایش را تند کرد. شب کامل شده بود. ستاره‌ها فوج فوج به آسمان هجوم آورده بودند و راه و بیابان و ذوالفقار در ظرف سیاه شب ته‌نشین می‌شدند (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸: ۳۰۷-۳۰۸).

داستان دیگری که پایان‌بندی آن جای بحث دارد، «گاواره‌بان» است. این داستان که ماجرای سربازگیری اجباری در روستاها را به تصویر می‌کشد، حکایت جوانی به نام قنبرعلی است که همچون دیگر جوانان روستا از دست نیروهای ارتشی می‌گریزد. مأموران با بی‌رحمی تمام اهل روستا را داخل مسجد جمع می‌کنند و پدر قنبرعلی را زیر شکنجه می‌کشند و او را به‌زور روانه خدمت می‌کنند. قنبرعلی دوباره می‌گریزد و این بار وقتی نیروهای ارتشی می‌آیند، تصمیم می‌گیرد به مبارزه با آنان پردازد: «می‌خواست بگوید: چوب‌ها را بردارید. اما جرئت نمی‌کرد به دیگران امر کند. گفتن حرفی شاق بود. شاید تیر و تفنگ می‌شد، و بعدش شاید کشت و کشتار. اهل و اولاد و خون. گفتند بگو! گفت: من که چوب برمی‌دارم!» (همان، ۷۰۳). این گونه پایان‌بندی که نتیجه‌ای را به این صراحت بیان کند، چندان پسندیده نیست. پیشنهاد مبارزه مسلحانه از زبان قهرمانی که دولت‌آبادی آفریده است، هنر او را در این داستان در حد شعاری یا بیانی سیاسی پایین می‌آورد. قربانی این پایان‌بندی را به گونه‌ای دیگر تحلیل کرده است که احتمال می‌رود نسخه سانسور شده داستان را خوانده باشد. او در مورد پایان‌بندی داستان می‌نویسد:

حرکت دولت‌آبادی بسیار حساب‌شده است. او از قنبر یک قهرمان می‌سازد که مردم چشم به او دارند... رو به قنبر می‌کنند تا به آن‌ها امر کند. به‌خوبی حس می‌شود که نویسنده خود را در یک موقعیت حساس قرار داده که اگر حرفی بزند آن حرف به‌مثابه یک حکم تاریخی خواهد بود. پس از جواب طفره می‌رود؛ چرا که او خودش را قبل از هر چیز نویسنده می‌داند و نه یک رهبر سیاسی اجتماعی. با وجود این قنبر حرفی می‌زند، اما این حرف فقط چند نقطه‌چین است؛ یعنی معلوم نیست که قنبر چه می‌گوید... (۱۳۷۳: ۲۷).

این اظهار نظر با آنچه در مجموعه *کارنامه سپنج* و در پایان داستان «گاواره‌بان» آمده است، همخوانی ندارد.

نتیجه‌گیری

آنچه از این بررسی درباره شکل داستان‌های کوتاه دولت‌آبادی حاصل می‌شود: ۱. زمان وقوع داستان‌های دولت‌آبادی بیشتر متوجه دوران تحوّل دهه ۱۳۴۰ است که جامعه از مرحله زمینداری به مرحله بورژوازی قدم می‌نهد. مکان اغلب داستان‌های او نیز روستاست. حتی عناصر شهری در آثار او بی‌ارتباط با محیط روستا نیست؛ شهرستانی که به روستا آمده‌اند و یا روستاییانی که به دلایل مختلف به شهرها کوچ کرده‌اند. داستان‌های شهری او در حاشیه شهرها و حلبی‌آبادها شکل می‌گیرند. در توصیف مکان وقوع داستان به جزئیات توجهی ندارد. تنها در توصیف کارگاه قالی‌بافی و شیشه‌گری به جزئیات توجه شده است که با تجربه‌های شغلی خود او بی‌ارتباط نیست. با انتخاب فصل سرما برای بیشتر داستان‌هایش، زمینه مناسبی برای نشان دادن سختی‌های زندگی طبقه محروم فراهم می‌سازد.

۲. برخلاف متن طولانی داستان‌ها، آغازهای آن‌ها از توصیف‌های بیجا عاری‌اند. در بیشتر موارد داستان با وصف کوتاهی از محیط آغاز می‌شود و هم‌زمان با آن، شخصیت اصلی نیز وارد داستان می‌شود. خلق بحران که بیشتر با فرار شخصیت اصلی از وضع پیش‌آمده صورت می‌گیرد، نقطه شروع بیشتر داستان‌های دولت‌آبادی است. به سبب همین حادثه تکرارشونده، داستان‌های او اغلب طرحی

معین و تکراری دارند. ایراد بزرگ طرح و ساختار داستان‌های او در ناهماهنگی حجم داستان با پیرنگ و طرح آن است. تنها داستان «پای گلدسته امامزاده شعیب» از این چهارده داستان، ساختاری افسانه‌ای و شبیه به قصه پریان دارد.

۳. تمام چهارده داستان به شیوه دانای کل و از منظر سوم شخص نقل می‌شوند. راوی این داستان‌ها زیاد به گذشته نقب می‌زند و تنها در یک داستان از آینده روایت می‌کند. نقل دقیق روایت گذشته و توجه به سبک رئالیسم، سبب شده تا اصل علیت در داستان‌های او در حد طبیعی رعایت شود؛ استفاده از عناصر اقلیمی زبان، واژگان محلی کردی و خراسانی در کنار واژه‌های امروزی به سبک وی تا حدودی حقیقت‌نمایی بخشیده است. اما در توصیف‌ها نثر او همچون نثر بی‌هقی شاعرانه می‌شود.

۴. در ۱۴ داستان حدود ۸۵ شخصیت حضور دارند (۶ شخصیت برای هر داستان). تعداد شخصیت در داستان کوتاه نشانه‌ای از گرایش دولت‌آبادی به قالب گسترده رمان است. روستاییان شخصیت اصلی داستان‌های اویند؛ با این حال شخصیت‌هایی مانند معلم که در روستا درس می‌دهد و یا گروهبانی که برای سربازگیری به روستا آمده است نیز در آثار او نقش دارند. شخصیت‌های شهری داستان‌های او بیشتر از حاشیه شهرها انتخاب شده‌اند و تفاوت چندانی با شخصیت‌های روستایی ندارند. دولت‌آبادی برای شخصیت‌پردازی از دو شیوه گفت‌وگو و توصیف بهره می‌گیرد. توصیف در آثار اولیه او طولانی و در برخی مواقع بی‌ارتباط با طرح داستان است؛ اما در آثار متأخر از توصیف‌های طولانی می‌کاهد و در صورت نیاز از توصیف‌های مختصر بهره می‌گیرد.

۵. وی به نتیجه‌گیری و پایان‌بندی قاطع در داستان‌هایش چندان پای‌بند نیست. پایان داستان‌هایش در اکثر موارد پایانی باز و روبه‌گسترش دارند. در بیشتر موارد داستان با مرگ یکی از شخصیت‌ها پایان می‌یابد. در چند مورد نیز گریز شخصیت از وضع پیش‌آمده، پایان داستان را شکل می‌دهد.

۶. فقر و گریز از شرایط موجود، مضمون مشترک تمام داستان‌های دولت‌آبادی است. با این حال مضامینی چون روابط فئودالی، میلیتاریسم، اعتیاد، روابط جنسی نامشروع، تنهایی، برده‌داری، شاهدبازی و بلایای طبیعی در کنار این دو مضمون مورد توجه قرار می‌گیرد.*

پی‌نوشت‌ها

1. Tynianov
2. Hans Bertens
3. Wellek & Warren
4. Sandy Welchole
5. Forster

۶. فردوسی در آغاز نبرد این دو پهلوان آورده است:

ببینیم تا اسب اسفندیار سوی آخر آید همی بی‌سوار
و یا باره رستم نام‌جوی به ایوان نهد بی‌خداوند روی

در این ابیات آوردن کلماتی چون «اسب»، «آخر» و «سوار» برای اسفندیار و آوردن کلماتی چون «باره»، «نام‌جوی»، «ایوان» و «خداوند» برای رستم، پیش‌آگاهی روشنی را از شکست اسفندیار در این نبرد نشان می‌دهد.

منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۷۸). *ساختار و تأویل متن*. چ ۴. تهران: نشر مرکز.
- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: فردا.
- بالایی، کریستف و میشل کویی پرس. (۱۳۷۸). *سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی*. ترجمه دکتر احمدکریمی حکاک. تهران: معین.
- خوشکبار، حسین. (۱۳۸۱). *نقد و بررسی داستان‌های نویسندگان معاصر جامعه‌گرا (از مشروطیت تا سال ۱۳۵۷)*. تهران: دادار.

* مسئله اصلی مقاله بررسی شکل داستان‌های کوتاه دولت‌آبادی است و بحث از مضامین (موضوع اصلی theme) داستان‌ها در زمره مسائل مربوط به شکل، تنها زمانی توجیه دارد که منتقد بتواند میان عناصر صورت با این محتوا پیوندی معنادار برقرار کند. (یادداشت سردبیر).

- دولت آبادی، محمود. (۱۳۶۸). *کارنامه سپنج*. تهران: بزرگمهر.
- رحیمیان، هرمز. (۱۳۸۵). *ادوار نثر فارسی از مشروطیت تا انقلاب اسلامی*. چ ۴. تهران: سمت.
- رسولزاده، میکائیل. (۱۳۸۸). *روستانویسان*. تهران: پینار.
- شهپرراد، کتابون. (۱۳۸۲). *رمان، درخت هزار ریشه*. ترجمه آذین حسینزاده. تهران: معین.
- شیر، قهرمان. (۱۳۸۷). *مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران*. تهران: نشر چشمه.
- عبداللّه‌یان، حمید. (۱۳۸۱). *شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر*. تهران: نشر آن.
- فورستر، ادوارد. (۱۳۶۹). *جنبه‌های رمان*. ترجمه ابراهیم نونسی. تهران: نگاه.
- قربانی، محمدرضا. (۱۳۷۳). *نقد و تفسیر آثار محمود دولت‌آبادی*. تهران: آروین.
- مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۴). *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگاه.
- میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۶). *صد سال داستان‌نویسی در ایران*. چ ۴. تهران: نشر چشمه.
- ولک، رنه، و آوستن وارن. (۱۳۸۲). *نظریه ادبیات*. ترجمه ضیا موحد و پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی.
- یونسی، ابراهیم. (۱۳۸۴). *هنر داستان‌نویسی*. چ ۸. تهران: نگاه.
- ولچل، سندی. (۱۳۸۷). «فقط پنج ثانیه فرصت دارید». *کتاب داستان همشهری*. س ۱. ش ۱. صص ۱۴۹-۱۵۱.