دوفصلنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه
سال ۲، شمـارهٔ ۳، بهار و تابستان ۱۳۹۳

مقایسهٔ بازتاب فرهنگ عامه در آثار سیمین دانشور و احمد محمود

نجمه دری [۱*] سیدمهدی خیراندیش [۲]

(تاریخ دریافت: ۹۲/۱۱/۲٤، تاریخ پذیرش: ۹۳/۲/۱٤)

چکیده

سیمین دانشور و احمد محمود دو تن از نویسندگان نامی معاصرند که در آثارشان به عناصر فرهنگ مردم ایران و ادبیات شفاهی بسیار توجه کرده‌اند؛ به‌گونه‌ای که حتی نام برخی از آثار دانشور مثل ***سووشون*** و ***بخت‌گشایی*** برگرفته از مضامین فرهنگ مردم است. البته در آثار هر دو نویسنده مضامین مشترک فرهنگی فراوانی وجود دارد که با روشی متفاوت بیان شده‌اند. دقت در شیوهٔ زندگی، جنسیت، تحصیلات و آگاهی و به‌طورکلی، شخصیت‌های متفاوت این دو نویسنده، تاحدودی تفاوت شیوهٔ بیان آن‌ها را آشکار می‌کند. با درنظر گرفتن تفاوت بیان، حتی در دو فضای داستانی متفاوت، میزان دقت و ظرافت هر نویسنده و غیرت ملی یا دغدغه‌های شخصی هرکدام درنوع خود قابل تحلیل و بررسی است.

واژه‌های کلیدی: سیمین دانشور، احمد محمود، قصه‌ها، آداب و رسوم، هنرهای عامه.

---

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه هرمزگان
۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور
* drdorri_3415@yahoo.com

۱. مقدمه

اصطلاحاتی نظیر فرهنگ مردم، فرهنگ عامه و دانش عوام از زیرمجموعه‌های فرهنگ معاصر ایران‌اند که همگی کاربرد معنایی واحدی دارند. این اصطلاحات را صادق هدایت وضع کرده و معادل واژهٔ فولکلور[۱] قرار داده است. نخستین‌بار آمبرواز مورتن[۲] در قرن نوزدهم میلادی این اصطلاح را مطرح کرد (هدایت، ۱۳۸۱: ۲۳۳). دامنهٔ فرهنگ مردم بسیار گسترده است و تمام حوزه‌های مختلف زندگی ازجمله زندگی مادی، مذهبی، هنری و اجتماعی را دربرمی‌گیرد و شامل ادبیات عامه (مثل‌ها، متل‌ها، باورها، ترانه‌ها، قصه‌ها و افسانه‌ها)، انواع صنایع دستی و هنرهای نمایشی مانند نقالی، پرده خوانی، رقص، تعزیه و دیگر آداب و رسوم و آیین‌هایی است که واضعان و پدیدآورندگان مشخصی ندارند. این آثار معمولا به صورت مکتوب در جایی ثبت نشده‌اند و در دنیای متمدن امروز نیز در بین عموم مردم رایج است و بر زندگی آنان تأثیر می‌گذارد، ثبت آن‌ها مانع از بین رفتنشان می‌شود و پژوهش دربارهٔ آن‌ها می‌تواند به حفظ ادبیات رسمی یاری کند (همان، ۲۳۵-۲۵٤). البته اخیرا معنای فولکلور نزد پژوهشگران دچار دگرگونی شده و برخی ازجامعه‌شناسان، فرهنگ یا دانش عوام را با توجه به وسعت قلمرو فرهنگ و وجود باورهای گوناگون در تمامی گروه‌ها اعم از خواص و عوام معادل مناسب و دقیقی برای اصطلاح فولکلور نمی‌دانند (روح‌الامینی، ۱۳٦۵: ۸۰-۸۲). در سدهٔ اخیر با شکل‌گیری وگسترش ادبیات داستانی، فرهنگ مردم و ادبیات عامه به‌عنوان یکی از مضامین باظرفیت و قابل توجه، همواره در بسیاری از رمان‌ها و داستان‌های کوتاه به‌کار گرفته شد و نویسندگان مطرح معاصر ازجمله هدایت، بزرگ علوی و جمال‌زاده و برخی از نویسندگان نسل بعد از آن، از داستان برای معرفی فرهنگ مردم بهره برده‌اند و با نشان دادن تأثیر آن بر زندگی شخصیت‌های مختلف داستان، گاهی جنبه‌های مثبت و منفی آن را نقد کرده و برای بیان اوضاع سیاسی و اجتماعی زمان به‌کار گرفته‌اند. شخصیت و نگرش نویسنده در چگونگی بیان این نوع فرهنگ بسیار تأثیرگذار بوده است.

سیمین دانشور در ۱۳۰۰ش در شیراز زاده شد و در دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران به تحصیل پرداخت و در ۱۳۲۸ دکتری ادبیات فارسی را اخذ کرد. وی در ۱۳۲۷ اولین مجموعهٔ داستانی‌اش را منتشر کرد. چهار سال بعد به ایالات متحدهٔ آمریکا رفت و به مدت دو سال در رشتهٔ زیبایی‌شناسی به تحصیل پرداخت. وی در ۱۳۳۸ با سمت دانشیاری در رشتهٔ باستان‌شناسی و تاریخ هنر در دانشگاه تهران استخدام شد و در ۱۳۵۸ تقاضای بازنشستگی کرد (گلشیری، ۱۳۷٦: ۱۵۵-۱۵۷). دانشور از برجسته‌ترین زنان رمان‌نویس ایران است و آثار زیادی در حوزهٔ ادبیات داستانی و ترجمه منتشر کرده که از دیدگاه فمنیستی نیز قابل بررسی است (میرعابدینی، ۱۳۸٦: ۱۱۰-۱۱٦، ۳۸۲-۳۸۵).

احمد محمود (اعطا) در ۱۳۱۰ش در اهواز زاده شد و در همان شهر دورهٔ متوسطه را به پایان رساند و همراه با تحصیل، مشاغل متعددی مانند بنایی، نانوایی، آجرتراشی و ... را تجربه کرد که این تجارب بعدها در نویسندگی‌اش مؤثر بوده است. وی در ۱۳۲۷ ازدواج کرد و در همین سال‌ها به حزب توده پیوست و در گیرودار فعالیت‌های حزبی دههٔ ۳۰ به زندان افتاد. در ۱۳۳۲ در زندان به بیماری ریوی مبتلا شد و تا پایان عمر با آن دسته و پنجه نرم کرد و سرانجام در مهرماه ۱۳۸۱ درگذشت (محمود، ۱۳۸٤: ۲۷۵).

در این مقاله مؤلفه‌های فرهنگ عامه و شیوهٔ حضور آنان در آثار این دو نویسنده تحلیل، بررسی و مقایسه شده است.

۲. روش تحقیق

در این مقاله سعی بر این است تا با روشی تحلیلی- توصیفی به بررسی چگونگی بازتاب فرهنگ عامه و ادبیات شفاهی در برخی از آثار داستانی سیمین دانشور و احمد محمود پرداخته شود. هر دو نویسنده در جنوب ایران به دنیا آمده‌اند و در شرح و توصیف ادبیات روستایی و اقلیمی جنوب ایران به نوعی پیشتازند، دیدگاه‌های مشترک دارند و همچنین در بیشتر آثارشان آیین‌ها و مراسم فرهنگی زادبوم خود را منعکس

کرده‌اند. در این مقاله شاخص‌های فرهنگ عامه و آداب و رسومی که از متن آثار این دو نویسنده استخراج شده‌اند، ضمن تحلیل و بررسی، مقایسه می‌شوند.

۳. پیشینهٔ تحقیق

قرارگرفتن شاخص‌های فرهنگ عامهٔ این دو نوسنده در کنار هم، به صورت مقایسه‌ای بیانگر مشترکات فرهنگی-جغرافیایی جنوب ایران است و در نوع خود جدید و تازه می نماید و تاکنون نیز در این زمینه پژوهشی صورت نگرفته است؛ اما در مورد آثار و شیوهٔ نویسندگی هریک از این دو نویسنده، یا در مقایسهٔ آثار آن‌ها با سایر نویسندگان منابعی وجود دارد که در برخی از آن‌ها به فرهنگ عامه و مطالب مربوط به آن اشاره‌ای شده است. به برخی از این موارد اشاره می‌شود:

۱. الهام حدادی و مصطفی گرجی (۱۳۹۱). «کردار گفتمانی و اجتماعی در رمان مدار صفر درجه». ***نقد ادبی***. ش ۱۸. این مقاله با رویکرد تحلیل گفتمان نوشته شده است؛ ولی بخشی از آن به تحلیل عناصر فرهنگی و اجتماعی این اثر می-پردازد.

۲. پروین حیدری (۱۳۸۹). ***بررسی فرهنگ مردم در آثار سیمین دانشور و منیرو روانی پور***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. این اثر به معرفی عناصرفرهنگی درآثار این دو نویسنده با توجه به محیط مشابه زندگی‌شان می‌پردازد.

۳. آناهید اجاکیانس (۱۳۸۳-۱۳۸٤). چهار مقاله با عنوان «مروری بر آثار احمد محمود» در چهار شمارهٔ مجلهٔ ***نامهٔ فرهنگستان*** چاپ شده که در آن آداب و رسوم به‌کار رفته در این آثار، نقد و بررسی شده است.

٤. بازتاب برخی از عناصر فرهنگ عامه در آثار دانشور و محمود

طبق نظر هدایت فرهنگ مردم را می‌توان به سه بخش تقسیم کرد:

۱. آیین‌ها و آداب و رسوم: شامل برگزاری نوروز، ازدواج، عزاداری، مناسبت‌ها ... .

۲. ادبیات عامه: شامل مثل‌ها، متل‌ها و لالایی‌ها، باورها، ترانه‌ها، قصه‌ها و افسانه‌ها ... .

۳. هنرهای عامه: شامل هنرهای نمایشی و صنایع دستی.

هنرهای نمایشی مانند: نقالی، پرده‌خوانی، تعزیه، خیمه‌شب‌بازی، روحوضی، رقص ... و صنایع دستی مانند: فرش‌بافی، خاتم‌کاری، ملیله‌دوزی، میناکاری، منبت‌کاری ... .

با توجه به فراوانی آثار این دو نویسنده و نیز گستردگی عناصر فرهنگ مردم و انعکاس بسیاری از این عناصر در داستان‌های آنان، بررسی تمامی این شاخص‌ها در فضای محدود این مقاله امکان‌پذیر نیست. لذا در این مقاله شماری از آثار مطرح هر دو نویسنده انتخاب شده است، سپس آیین‌ها، مراسم، آداب و رسوم و برخی هنرهای نمایشی به‌کار رفته- به‌عنوان شاخص‌های فرهنگ عامه- در آثار مورد مطالعه استخراج، بررسی و تحلیل شده‌اند.

۱-٤. آیین‌ها و آداب و رسوم

مراسم زار، آیین‌های مربوط به نوروز، آیین‌ها و مراسم مربوط به ازدواج و مرگ- که یکی از مهم‌ترین آیین‌هاست- در آثار هر دو نویسنده نمودی پررنگ دارد.

۱-۱-٤. برگزاری مراسم زار و نوبان

زار به معنای غش‌کردن، ریسه‌رفتن و شیوه‌ای از جادوپزشکی توأم با موسیقی‌درمانی است. شفای بیماران با موسیقی و رقص تا مرحلهٔ خلسهٔ بیمار و اطرافیان انجام می‌گیرد (حمیدی، ۱۳۸۰: ۳۵۱). بنابر باور حاشیه‌نشینان ایرانی خلیج فارس، موجودات خیالی ازقبیل پری‌ها و دیوها همه باد یا خیال و هوا هستند و این بادها می‌توانند بدن انسان را تسخیر کنند و اگر کسی گرفتار یکی از این بادها شود و بتواند جان سالم به‌در ببرد، آن وقت آن شخص به جرگهٔ اهل «هوا» درمی‌آید، و برای رهایی باید «مجلس» بگیرد، بازی کند و «بابا» یا «مامای» بادها به وسیلهٔ وسایل و سازهای مختلف باد را به زیر

بکشد. ازجملهٔ بادها یکی «زار» و دیگری «نوبان» است. برای بیرون‌کردن این دو ابتدا بابا یا مامای زار جن را از بدن بیمار خارج می‌کند و باد باقی می‌ماند. برای به‌زیر آوردن باد مجلسی تشکیل می‌دهند و فرد را در وسط مجلس می‌نهند و بابا یا مامای باد در بالای مجلس با انواع سازها و دهل‌ها قرار می‌گیرد و سفره‌ای می‌گسترند و انواع غذا و نیز خون قربانی را در این سفره قرار می‌دهند. مردم شروع به شعرخواندن و حرکت و کم کم پای‌کوبی می‌کنند و هنگامی که آهنگ‌ها تندتر می‌شود، فرد مبتلا به یکی از این بادها شروع به لرزش می‌کند که نشان‌دهندهٔ حرکت باد در بدن اوست. خون قربانی را به فرد مبتلا می‌دهند و بابا یا مامای زار شروع به سؤال کردن از زار یا نوبان می‌کند که از کجا آمده و به چه دلیل به بدن این فرد وارد شده است. آنچه فرد مبتلا در این حالت می‌گوید، زبان باد است و باد در حالی‌که او از خود بی‌خبر است، دلیل وارد شدنش را می‌گوید. وقتی باد مرکب خود را رها کرد فرد از اهل هوا می‌شود و بعد از این تابع قوانین آن است. در مجلس زار از انواع ساز و دهل‌ها ازجمله دو وسیلهٔ ساز مهم «مودندو» و «مَجول» استفاده می‌کنند (ساعدی، ۱۳۵۵: ٤٤–۷۸).

دانشور و محمود هر دو به برگزاری مراسم زار اشاره کرده‌اند. این مراسم بیشتر متعلق به سواحل جنوب ایران است. محمود با اشاره‌ای کوتاه از کنار آن می‌گذرد؛ در حالی‌که دانشور با تفصیل بیشتر مراسم زار را در اثرش منعکس می‌کند و خواننده را در آن فضا قرار می‌دهد؛ حتی برای بیان اوضاع سیاسی مملکت از آن بهره می‌گیرد که بی‌تأثیر از ***اهل هوای*** ساعدی نیست.

در داستان «سوترا»، ناخدا عبدل که زار گرفته به تعریف آن می پردازد و جزئیاتی را بیان می‌کند که حین برگزاری مراسم برایش رخ داده است و در پایان نیز زنی می‌گوید: مبارکت باد به جرگهٔ اهل هوا درآمدی و ناخدا عبدل به یاد دوستش طاهرخان– که یک مبارز سیاسی مذهبی است– می‌افتد و از پیروان او می‌شود (دانشور، ۱۳۷۰: ۲۳٤–۲۵۷). در این داستان ناخدا عبدل حین روایت واقعه اصطلاحاتی را به زبان می‌آورد که به‌آسانی می‌توان از آن‌ها تعبیر سیاسی کرد. قطب‌نما نداشتن، یعنی رهبر سیاسی محکمی

نداشتن، صدای وحشیانهٔ طبل‌ها و کلمات نامفهوم و به این‌سو و آن‌سو چرخیدن در واقع سردرگمی امثال ناخدا عبدل را نشان می‌دهد که با تبلیغات سیاسی مختلف به این سو و آن‌سو کشیده شدند؛ به‌گونه‌ای که در پایان کار باید عق بزنند. همچنین منظور نویسنده از اهل هوا شدن ایهام دارد. شاید منظور نویسنده گروهی است که باور داشتند نیروهای آسمانی آن‌ها را یاری کرده‌اند. این گروه مبارزان مذهبی بودند و طاهرخان نیز مبارزی مذهبی است. ضمن آنکه صدای طبل‌ها، مَثل «طبل توخالی»بودن شعارهای سیاسی آن روزها را به ذهن می‌آورد. بیان این ماجرا با قلم دانشور و استفادهٔ نمادین او از فرهنگ مردم- با وجود اینکه همیشه اعلام می‌کند که اهل سیاست نیست- در مقام مقایسه با قلم محمود- که نویسنده‌ای سیاسی است- مشخص می‌کند که اتفاقا محمود از این موضوع به شکل هدفمند بهره نبرده و تنها در خلال رمان سیاسی‌اش به نام ***داستان یک شهر*** به روایت گوشه‌ای از فرهنگ مردم می‌پردازد و برخی از اصطلاحات این رسم را بیان می‌کند:

> گروه عصر راه افتاده‌اند که خنکای شب از «پل زار» بگذرند، روز سوم است که برای نصرو مجلس گرفته‌اند، یعنی مراسمی که برای پایین کردن «زار» و شفا بخشیدن به مریض برگزار می‌شود. صدای «موندو» بلند می‌شود، بابا با چوب به در خانه کسانی که قبلا از این مرض بدین طریق شفا یافته‌اند می‌کوبد و آن‌ها را به مجلس فرا می‌خواند و می‌گوید امشو خونهٔ نصرو (محمود، ۱۳۸۱: ۷۳).

و «از غروب صدای موندو تو گوشم است و در فاصلهٔ دو ضربهٔ خفهٔ موندو صدای «مجولی» به گوشم می‌رسد» (همان، ۱۸۸).

شاید این نکته، یعنی بازتاب مفصل آیین زار در اثر دانشور و استفادهٔ هدفمند از آن در ارائهٔ تصویر واضح و فضاسازی، به دقت نظر و باریک‌بینی زنانهٔ وی مربوط باشد؛ به خصوص آن‌جا که ناخدا عبدل جزئیات مراسم زار را برای دیگران تعریف می‌کند. ولی دربارهٔ محمود و در ***داستان یک شهر*** باتوجه به محیط جنوب و فضای داستان، آیین زار معروف‌تر از آن است که نیاز به توضیح و بیان جزئیات داشته باشد.

۲-۱-٤. آیین نوروز و حاجی‌فیروز

نوروز و آیین‌های مربوط به آن از برجسته‌ترین عناصر فرهنگ مردم هستند. دانشور از این آیین به تفصیل سخن می‌گوید و شیوهٔ توصیفش با آب‌وتاب و شرح جزئیات همراه است؛ از این‌رو، با تعابیر خاصی ارائه می‌شود و نظر نقادان را جلب می‌کند. این در حالی‌است که محمود در این موارد با اشاره‌ای مختصر از آن می‌گذرد و با آوردن شواهدی دیگر درصدد توجیه بی‌رنگی نوروز و در کل کمبود شادمانی در آثارش است. به نظر می‌رسد آنچه دغدغهٔ اصلی محمود است، القاء اوضاع عموما نامناسب شخصیت‌های داستان و فضاسازی‌های متناسب با روند اصلی ماجراهاست، نه پرداختن به جزئیات آداب و رسوم حاشیهٔ داستان، مانند نوروز و عید و موتیف‌های وابسته به آن. شیوهٔ توصیف دانشور از این آیین‌ها بیانگر آگاهی نویسنده از ریشه و بنیان آن‌هاست و به نظر می‌رسد او آثار پژوهشگران را در این زمینه مطالعه کرده است.

پسران آمریکایی (تد و جان) تصمیم می‌گیرند برای عید ایرانی‌ها حاجی فیروز را نو نوار بکنند. از لباس قرمز، کلاه بوقی، صورت سیاه و صدای دایره‌زنگی و از آوازش خوششان می‌آمد. حاجی فیروز پیش از عید ایرانی‌ها می‌آمد. در داستان «عید ایرانی‌ها» حاجی‌فیروز گاهی آب حوض می‌کشد و گاهی برف پارو می‌کند، قبل از عید با واکس صورتش را سیاه می‌کند، لباسش شبیه پیژاما بود و کلاه بوقی‌اش را «تد» و «جان» می توانستند زیباتر بسازند. یک دست لباس درست‌وحسابی و یک کلاه بوقی منگوله‌دار برایش سرهم کردند و یادش دادند که بعد از هر نمایش کلاهش را جلوِ تماشاچیان بگیرد و پول جمع کند (دانشور، ۱۳۸۱: ۳۷-٤۱). این نکته به ذهن خواننده می‌آید که با درست‌کردن لباس و کلاه و وسایل معیشتی، بهتر می‌توانستند سرِ مردم کلاه بگذارند و رویشان را سیاه کنند و کاسهٔ گدایی دستشان بدهند. هوشنگ گلشیری (۱۳۷٦: ٤٦-٤۸) دربارهٔ داستان «عید ایرانی‌ها» از مجموعه داستانی ***شهری چون بهشت*** دانشور می‌نویسد:

> با اینکه دانشور مقلد آل‌احمد نیست، اما تفکر آل‌احمد به‌عنوان یک نقش گذار، گاهی بر داستان‌ها و شخصیت‌های داستانی او حاکم می‌شود، ازجمله در داستان

«عید ایرانی‌ها»؛ زیرا یکی از تفکرات (آل‌احمد) اعتراض به این بود که دارند با معماری سبک ساسانی و یا زنده کردن بعضی از جشن‌های ایران باستان، یک‌هزار و چندصد سال را نادیده می‌گیرند تا عصر پهلوی را به ساسانیان پیوند بزنند. به همین دلیل آل‌احمد همهٔ این سنت‌های خاص را برنمی‌تابید و آیا هدف دانشور از آوردن این داستان با آن نحوهٔ خاص نوشتن «بیرق آمریکا و بیرق ایران را زده بودند بالای سر دکان [حاجی‌فیروز]، اما «تد» شیر و خورشید بیرق ایران را خیلی وامانده نقاشی کرده بود، حتی نتوانسته بود شمشیر را در دست شیر جا بدهد، شمشیر همان‌طور توی هوا نقش بسته بود و دست شیر بی‌خودی دراز بود. اما به شمشیر نمی‌رسید» (دانشور، ۱۳۸۰: ٤٠/١). این است که این سنت ملی توسط آمریکایی‌ها حمایت می‌شود؟ که چنین نظری بی‌رحمانه است، اما نکته اینجاست که حمایت‌کنندگان و گردانندگان حاجی‌فیروز کودک هستند و بچه‌ها البته بندهٔ استنتاجات کودکانه‌شان هستند و از سوی دیگر با شروع داستان حاجی‌فیروز، سگ بچه‌ها که بازیچهٔ آن‌هاست گم می‌شود و بعد از داستان حاجی‌فیروز و مثمر ثمر نبودن آن، دوباره سگ یعنی بازیچهٔ قدیم بر می‌گردد.

در ارتباط با نظر گلشیری باید به چند نکته اشاره کرد. نخست اینکه در آثار دانشور حمایت آمریکایی‌ها از این آداب و رسوم چندان آشکار نیست؛ اما از اینکه سنت‌ها و آداب برای خوشامد بیگانگان انگلیسی و آمریکایی پررنگ‌تر اجرا می‌شود، در آثار او هویداست. دیگر اینکه آیا به‌راستی باید معتقد بود دانشور مانند جلال آل‌احمد، سنت‌ها را برنمی‌تابد؟ چنین نیست. دانشور عاشق زندگی است، چنان‌که خود (۱۳۸۰: ۷۳/۱) می گوید: «سیمین دوست دارد ضمن نوشتن قصه‌ای عاشقانه پر از شادی و امید بمیرد». در دیگر آثار دانشور نیز خبری از دلسردی‌ها و بدبینی‌های مألوف در آثار آل‌احمد نیست. بنابراین، به‌نظر می‌رسد این مقایسه عجولانه انجام گرفته است. آوردن این جشن‌ها با این تفصیل، از روحیهٔ شاد و امیدوار به زندگی در وجود سیمین حکایت دارد. در رمان ***جزیرهٔ سرگردانی*** با وجود نشان دادن مظاهر بی‌هویتی برخی ایرانیان و خودباختگی آن‌ها در مقابل استعمار، آنجا که دربارهٔ چینش سفرهٔ نوروز سخن می‌گوید، توجه وی به

تفصیل جزئیات این امر نشانهٔ علاقه‌مندی او به برگزاری این آیین و دیگر سنت‌های ملی ایرانی است و شاید در اعماق ضمیرش، تنها راه رهایی از خودبیگانگی و آشتی با هویت متمدن ایرانی محسوب شود. برای مثال در همین مراسم هرچند بیژن- که فردی تحصیل‌کرده از آمریکاست- گردانندهٔ سفره نوروز است و می‌گوید: «هرسال در «یو اس سی» جشن نوروز را به راه می‌انداختم و پدرم کتاب‌های پورداود و مقاله‌های فره‌وشی و هرچه را راجع به نوروز نوشته می‌شد، برایم می‌فرستاد ... » (همان، ۱۳٦).

دانشور با استفاده از فرهنگ مردم سلطهٔ دو قدرت استعماری را که جای آن‌ها در برهه‌ای عوض شده است به‌خوبی نشان می‌دهد، مثلا در ***سووشون*** سایهٔ استعماری انگلیس بر سر سفرهٔ عقد دختر حاکم هم دیده می‌شود: «در آخرین طبقهٔ کیک عروسی، عروس و دامادی دست در دست هم ایستاده بودند و یک بیرق انگلیس هم پشت سرشان بود ... » (همو، ۱۳۷۷: ۱۱).

در رمان ***جزیرهٔ سرگردانی*** نقش استعمار با استفاده از سفرهٔ نوروز واضح‌تر از داستان «عید ایرانی‌ها» و رمان ***سووشون*** نشان داده می‌شود:

> سفره به بهترین نحو چیده می‌شود، اما همهٔ این‌ها به خاطر حضور بیگانگان است و به خاطر آن‌ها زبان مهمانی انگلیسی است (یعنی ایرانیان بهترین سنت خود را با زبانی بیگانه می‌خواهند تبریک بگویند). مامان عشی دائم تأکید می‌کرد که زبان مهمانی انگلیسی است و بیژن گفت: زبان رسمی ضیافت، زبان انگلیسی خواهد بود (همو، ۱۳۸۰: ۱۲٤/۱).

این استعمار نوپا در ***جزیرهٔ سرگردانی*** ارباب حاجی‌فیروز و سفرهٔ نوروز ایرانی است. نویسنده دردمندانه می‌خواهد به خواننده بفهماند حتی آیین‌های صرفا ملی در سایهٔ شوم استعمار، نوستالژی محبوبیت و خاطره‌انگیز بودن را از دست داده است. نوپایی و کودک‌بودن این قدرت جدید، هم در آثار دانشور، هم در ***درخت انجیر معابد*** محمود، با اصطلاحات عامیانه نشان داده می‌شود. حاجی‌فیروز در داستان احمد محمود آدم ولگردی است که لباس قرمز دارد: «تاج‌الملوک می‌گوید که مردا را سرتا پا طلا بگیرن،

بازم آشغالن! این منصورخان شما هم هرچی باشه هنوز همان حاجی فیروزه که ... » (محمود، ۱۳۷۹: ۱۳٦۳). تصویری خالی از ارزش‌گذاری‌های فرهنگی یا شاید منفی یکی از رایج‌ترین مؤلفه‌های مهم‌ترین آیین ایرانی در این داستان است.

کوشش دانشور به گنجاندن آیین‌های نوروز در متن داستانش از لونی دیگر است:

> بعد از شام نمایش دادند، نمایش عمونوروز، یک کوسه سوار دوتای دیگر- که به صورت الاغ در آمده بودند- شده بود، کوسه به جای شاه بر تخت شاهی جلوس کرده، دو غلام داشت که به خاطر کراسلی سیاه نشده بودند؛ ولی در پایان هستی گفت: نمایش میرنوروزی بوده یا کوسه برنشین؟ (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۳۹).

با توجه به سیاسی‌بودن رمان به یقین ابهام‌گونه‌ای بر فروپاشی تخت‌وتاج شاهنشاهی هم دارد. چون قبل از این موضوع نیز از نمایش مطرب روحوضی‌ها حرف می‌زند؛ ولی می‌گوید «آخرهای بازی تخت شکست و همه‌شان فرو ریختند» (همان، ۱۳۸).

بیژن می‌گوید که در آمریکا برای درمان غربت‌زدگی مقاله‌های فره‌وشی و کتاب‌های پورداود را می‌خواندم (همان، ۱۳٦/۱)؛ ولی بر سر سفرهٔ هفت‌سینِ خانوادهٔ گنجور نیز کتاب فره‌وشی دیده می‌شود. گنجور سیب، انار، سنجد، سیر، سمنو، تخم‌مرغ سفره را نماد زایش و باروری معرفی می‌کند. ماهی نماد اناهیتا الههٔ آب است. هفت‌سین نماد اهورامزدا و شش امشاسپندی است که مظهر او هستند. اسفند، عود و کندر هم سوزاندند و گنجور گفت: بوی خوش یادآور انتظار ما برای ورود فرورهاست و شمع‌ها را روشن کردند و گنجور گفت: دنیای روشنایی قلمرو اهورامزداست، سکه علامت برکت است اما سماق ... و موری گفت: و سماق دهن آدم را آب می‌اندازد (همان، ۱۲۵/۱-۱۳۱). در اینجا هم دید جزئی‌نگر و توصیف‌گر دانشور نه‌تنها جزء به جزء سفرهٔ هفت‌سین را توصیف می‌کند؛ بلکه با معرفی نمادهای باورهای ایرانی در سمبل‌های آیین هفت‌سین، اهمیت آن را در اندیشهٔ خود و باور ایرانیان تبیین می‌نماید.

اما هفت‌سین احمد محمود فقط نامی است بدون نشانه و توصیف لوازم آن: «یدالله گفت مگه میشه شب عید، پای هفت‌سین، بچه‌هام تنها بذارم» (محمود، ۱۳۷۹: ۷۷٦). آنچه

در اینجا نویسنده بیش از توجه به خود آیین هفت‌سین بر آن تأکید دارد، بیان دغدغهٔ ذهنی شخصیت داستان به‌ویژه دربارهٔ تعهد به خانواده است.

در داستان حاجی‌فیروز از مجموعه داستان ***شهری چون بهشت***، آمریکایی‌ها کودکانی‌اند که حاجی‌فیروز را رنگ می‌کنند و هر روز بازی جدیدی در می‌آورند. این بازی یک روز حاجی‌فیروز است و روز دیگر سگِ آن‌ها، «میکی»، و برایشان فرقی ندارد. «یک روز یک‌شنبه، میکی گم شد، دیگر چیزی به عید ایرانی‌ها نمانده بود» (همان، ٤١) و در پایان داستان و ناامیدی بچه‌ها از حاجی‌فیروز، به دنبال بازیچهٔ قدیم [میکی] می‌گردند و حاج‌فیروز می‌گوید: «میکی رفته الواطی، بهاره» (همان، ٤٤).

چنانکه دیده می‌شود مهارت خاصی که دانشور در استفاده از آداب و رسوم مردم برای نشان دادن عمق عملکرد استعمار انگلیس دارد، با روش محمود قابل مقایسه نیست. درعوض، صراحت بیان محمود در بیان مافی‌الضمیر خود بیش از دانشور است. آنجا که در ***مدار صفر درجه*** دائم از زبان شخصیت طنزآلود، نوذر، می‌گوید: «همش تخصیر انگلیسه». به‌گونه‌ای که مردم نوذر را به باد تمسخر می‌گیرند: «خودمانیم ها، شوهرخواهرت بدجوری پیله می‌کند، می‌گه دنبال حق و حقیقتیم! میگه: همش تخصیر انگلیسه» (همو، ١٣٨٤: ١٩). به بیان دیگر، دانشور سعی دارد مفاهیم عمدهٔ سیاسی و اجتماعی را در هاله‌ای از ظرافت و با ذکر جزئیات محبوب‌ترین آیین‌های ایرانیان در داستان‌هایش القا کند و حال آنکه محمود عموما مقدمه‌چینی از نوع کلام دانشور را لازم نمی‌داند.

۳-۱-٤. مراسم ازدواج

یکی از بدیهی‌ترین و عمومی‌ترین آیین‌های مربوط به فرهنگ عامه، آیین‌ها و مراسم مربوط به ازدواج است. ازدواج در فرهنگ مردم، آداب و مراحل گوناگونی دارد که گاهی هم با وجود جذابیت آن، اختلاف‌برانگیز است. مرحلهٔ پیش از خواستگاری (همان، ٣٩، ٢١٩)، بله‌بران و تعیین مهریه (همان، ١١/٢، ١٦٥، ٣١٥)، مراسم خرید عروسی (همو،

۱۳۷۰: ۱۹۹)، مراسم عقد و خواندن خطبه (همو، ۱۳۷۷: ۵-۹) و (همو، ۱۳۸۰: ۳۸/۲)، مراسم عروس‌کشان یا عروسی (همان، ۹۹/۱)، پاتختی (همان، ۲۲۷/۲)، پاگشاکردن (همان، ۲/ ۱۷) و ده‌ها مراسم دیگر که در یک عروسی سنتی انجام می‌گیرد. این آیین‌ها و مراسم با دیدی مثبت و با ذکر جزئیات در داستان‌های دانشور، توصیف شده است؛ ولی در جایی که بنا به ضرورت سخن از ازدواج در اسلام به‌میان می‌آید دانشور به سادگی آن اشاره می‌کند: «سلیم به هستی می‌گوید خودمان صیغه را جاری می‌کنیم. تو می‌گویی أنکحتکَ لِنَفسی و من می‌گویم قَبلتُ و بعد این پیوند را می‌نویسیم و هر دو امضا می‌کنیم. پیوند زناشویی در اسلام به همین سادگی است» (دانشور، ۱۳۸۰: ۱/ ۹۰).

اما در داستان‌های محمود مراسم جشن عروسی، جنبهٔ روایی دارد و همچون وصف سنت‌های شاد و جشن‌ها، سریع و اشاره‌وار از کنار آن می‌گذرد. این در حالی است که مراسم مرگ را به‌تفصیل و با ذکر جزئیات و به‌کرات بیان می‌کند و توجه‌اش به این مورد تا بدان‌جاست که مضمون اصلی یکی از داستان‌هایش به نام «چشم‌انداز» مرگ است. وی در این داستان به‌خوبی دست‌وپاگیر بودن مراسم مرگ را نشان می‌دهد و در ***مدار صفردرجه*** دائم عید مرده‌هاست، خاور برای مرده‌ها کلوچه می‌پزد (محمود، ۱۳۷۹: ٦١٢- ٦٣٦)؛ اما از عید زنده‌ها هیچ سخنی نیست، جزاینکه نوذر می‌خواهد ماهی پرورش دهد و بفروشد یا یدالله در ***درخت انجیر معابد*** می‌گوید: «مگه میشه شب عید، پای هفت سین، بچه‌هانِ تنها بذارم» (همان، ٧٧٦).

محمود در رمان‌های ***همسایه‌ها*** و ***مدار صفردرجه*** در توصیف جشن ازدواج تنها به اسفند دودکردن و رقص چوبی‌اشاره می‌کند، البته از غذای عروسی و دیگ‌های به بار، شرح بیشتری می‌دهد که این شیوهٔ نگرش او به جشن‌ها نیز، می‌تواند به جنسیت او و دید کلی‌نگر مردانه مربوط باشد. وی همان‌گونه که از قول شخصیت‌های داستان ***دیدار***، ***مدار صفردرجه*** و ***درخت انجیر معابد*** می‌گوید، کم‌رنگ‌بودن شادی و گرایش به آیین‌های سوگواری مولود وضعیت جامعه‌ای است که می‌خواهد تصویر آن را به مخاطبانش نشان

دهد. حاج‌عمو به شخصی که ظرف کرایه می‌دهد می‌گوید: «آقای ظروفچی! احوال شریف نوذرخان؟ لابد ای روزا، عزاداری بیشتر از عروسیه؟» (همو، ۱۳۸۳: ۱۹۸).

٤-١-٤. مراسم مرگ

در فرهنگ عامهٔ مردم ایران مراسم مربوط به مرگ بسیار گسترده و مهم است، به‌گونه‌ای که برخی ایرانیان را مرده‌پرست می‌دانند. هر دو نویسنده در آثار خود ضمن آوردن برخی از این آداب و رسوم، به دست‌وپاگیر بودن این رسم و عواقبی که بر زندگی شخصیت‌های داستان دارد، نیز پرداخته‌اند. مرگ در آثار دانشور و محمود بازتابی بسیار گسترده دارد. در آثار دانشور مرگ نسبت به آثار محمود آن‌قدر جان‌گداز نیست. دانشور هر زمان از مرگ سخن می‌گوید عقاید و باورهایی می‌آورد که رنگی از زندگی و رویش مجدد دارد. مرگ از دید او یک پایان نیست، در حالی‌که در آثار محمود، معمولا مرگ همه‌جا حضوردارد. در ***مدار صفردرجه*** و ***زمین سوخته*** در ضمن وقایع داستانی از مرگ هم سخن می‌گوید؛ ولی فراگیری مرگ در داستان «چشم‌انداز» آشکار است و تنها حادثهٔ مکرر در این داستان، مرگ است. محمود می‌گوید که در جامعهٔ خفقان‌آلود ایران، آدم‌ها برای زندگی کردن باید خود را به مردگی بزنند و اگر از این داستان که در مجموعهٔ ***از مسافر تا تب‌خال*** آمده، تعبیر سیاسی نشود، می‌توان آن را نقدی بر دست‌و پاگیر بودن آداب مرگ در فرهنگ ایرانی دانست. سرانجام در پایان داستان، مرگ تمام مکان وقوع داستان را دربرمی‌گیرد.

در آثار هر دو نویسنده اهمیت برگزاری مراسم پس از مرگ در نزد افراد مسن به‌خصوص زنان مطرح می‌شود. «توران» مادربزرگ هستی در ***جزیرهٔ سرگردانی*** دانشور و داستان «بی بی سلطنت» در ***مدار صفردرجه*** محمود، مانند هم هستند.

> توران لای کفن که از کربلا آورده بود پنج‌هزار تومان پول برای کفن‌ودفن گذاشته بود و با خود فکر می‌کرد که اگر بمیرد یک شمع بالای سرش می‌گذارند و قرآن خوان می‌آورند که ***قرآن*** بخواند و چانه‌اش را می‌بندند و عزرائیل که بیاید باید

چشمهایش را ببندد وگرنه چشمهایش وق زده، بیرون می‌جهد و بعد مردم فکر می‌کنند چشمش دنبال دنیا بوده (دانشور، ۱۳۸۰: ۱/ ۹۸).

بی‌بی سلطنت شخصیت پریشان‌ذهن ***مدار صفردرجه*** می‌گوید: فکر خرجش نباش، مجلس سنگین و آبرومند باشد، هفتم یا چهلم، با ملک مقرب میام ازخجالتتان درمیام (محمود، ۱۳۸٤: ۱۳۹۳).

از سویی دیگر، توصیف مراسم مرگ و آیین سوگواری برای شخصیت‌های داستان به‌ویژه جوانان در آثار هردو نویسنده بسیار پرکاربرد است و مثل سایر موارد مطرح‌شده درخصوص نوروز یا ازدواج، مراسم مرگ نیز در آثار دانشور همراه با توصیف جزئیات است؛ ولی درعوض در آثار محمود نوع بیان، بیانگر تأثر بیشتر نویسنده است و بازتاب دردمندی وی در خلال داستان‌ها همراه با نگاهی مأیوسانه ومنفی‌نگر به اوضاع جامعه‌ای که امید بهبود آن نیست، از قول شخصیت‌هایش مشاهده می‌شود.

۲-٤. هنرهای نمایشی

معرکه، نمایش‌های تخت حوضی، تعزیه، نقالی و پرده‌خوانی از دیدگاه هنری از پایه‌های ادبیات نمایشی محسوب می‌شوند که ریشه در آیین‌ها و سنت‌ها دارند و می‌توان آن‌ها را تئاتر سنتی نامید. تئاتر سنتی آمیزه‌ای از عادات، آداب، آواز، کلام و گفتار است. برای شناخت بیشتر هنرهای نمایشی باید آن را از دیدگاه مردم‌شناسان و فولکلوریست‌ها و پژوهندگان زبان بررسی کرد (عناصری، ۱۳٦٦: ۲۱-۳۵).

مطالعهٔ آثار دانشور نشان می‌دهد که وی به هنرهای نمایشی توجه ویژه دارد و زیرکانه در بیان اندیشهٔ سیاسی خویش ازآن‌ها بهره می‌برد. این گونه شیوهٔ بیان، نشانگر آگاهی و هنرمندی نویسنده است و در مقایسه با احمد محمود- که در این موارد روایت‌گری شتاب‌زده است- موضوع آشکارتر می‌شود.

دانشور به‌عنوان کسی که در شهری هنرپرور و خانواده‌ای هنرمند رشد کرده، به تمام ظرایف و جنبه‌های مثبت و منفی هنر آگاه است ودر داستان‌هایش هم درصدد معرفی این ظرایف است. وی به اوضاع زمان و فقری که سد راه هنر است، آگاه بوده و به آن

اشاره می‌کند: «هستی با خود می‌اندیشد که شاید مراد دارد نقشی از مردم جلنبر- که دوستشان دارد- می‌کشد؛ مردم آس‌وپاسی که هیچ‌وقت پا به نمایشگاه نقاشی نمی-گذارند» (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۳۰/۱). بیان او علاقهٔ قلبی‌اش را نسبت به هنرهای نمایشی و تلاش برای رونق بخشیدن به آن نشان می‌دهد و گاهی نیز آن را برای بیان اندیشهٔ سیاسی خویش به‌کار می‌گیرد؛ اما شخصیت‌های فقیر و محروم داستان‌های محمود، هنر فروش‌اند و تنها به فکر سیر کردن شکمشان هستند و تنها هنرمندی‌شان در عکاسی است نه نقاشی.

ذکر برخی ازهنرهای مذکور در آثار این دو نویسنده، ابزاری برای بیان اندیشه‌های آن‌هاست که به برخی ازاین موارد اشاره می‌شود:

۱-۲-٤. **رقص**: دانشور در ***سووشون*** از همان آغاز، مواردی از فرهنگ مردم را به شکلی هنرمندانه، تمهیدی بر ماجراها و پایان داستان قرار می‌دهد، برای مثال در وصف رقص قشقایی در عروسی دختر حاکم می‌گوید: «ضرب گرفتند و چند تا زن و مرد با لباس‌های عاریتی قشقایی رقص دستمال و چوبی هشلهفی کردند» (همو، ۱۳۷۷: ۱۰). در این‌جا این رقص برای خوش‌آمد نیروهای بیگانه است و درواقع مقدمه‌ای است بر خوش‌رقصی عوامل استعمار برای انگلیسی‌ها؛ زیرا در طول داستان، انگلیس و عواملش با تحریک شماری از عشایر قشقایی آن‌ها را وادار به آشوب و ناامنی و چپاول منطقهٔ فارس کردند که اوج آن در تسخیر پادگان سمیرم است. نویسنده در جواب گلشیری که چرا برخی وقایع داستان مثل واقعهٔ سمیرم را زیر سر استعمار انگلیس می‌داند، می‌گوید: «من چون در مخ استعمار انگلیس بزرگ شده‌ام همهٔ دوزوکلک‌ها را زیر سرآن‌ها می-دانم» (گلشیری، ۱۳۷٦: ۲۰۲).

محمود (۱۳۵۷: ۲۱۳) نیز به چگونگی رقص چوبی اشاره‌ای می‌کند و می‌گوید که در عروسی کرم، مهدی بقال و خلیفه وسط جماعت چوب‌بازی می‌کنند، مهدی بقال به آهنگ دهل گام بر می‌دارد و نهیب می‌زند و سرنا آهنگ رقص چوبی می‌زند، خلیفه دور خودش می‌گردد و ناگهان می‌ایستد و چوب را حائل ساق‌های پا می‌کند؛ اما رقص

به‌عزا بدل می‌شود. مش‌رحیم زنش، رضوان، را می‌کشد و عروسی به هم می‌خورد و طبق معمول داستان‌های محمود غم و اندوه بر شادمانی پیروز می‌شود. چنانکه ملاحظه می‌شود داستان محمود، صرفا روایت یک واقعه است، بدون آنکه اندیشه‌ای سیاسی پشت آن باشد.

۲-۲-٤. نقالی و شاهنامه‌خوانی: نقالی و شاهنامه‌خوانی ازجمله هنرهای نمایشی مطرح است که از زمان صفویه در شب‌های دراز زمستان توسط نقال‌ها در قهوه‌خانه متداول بود و گاهی هم از مضمون داستان‌های عامیانه مثل ***رموز حمزه***، ***اسکندرنامه***، ***حسین کرد*** استفاده می‌شد (محجوب، ۱۳۸٦: ۱۰۵۵). دانشور در داستان ***صورت‌خانه*** نشان می‌دهد که این هنر مردمی چگونه با هنر تئاتر مرتبط است. تئاتر ادامهٔ همین نقالی و شاهنامه‌خوانی است و بازی خوب مهدی سیاه در تئاتر به‌سبب تحصیلات آکادمیک نیست، بلکه به‌دلیل تربیت‌شدن در مکتب نقالی و شاهنامه‌خوانی است که زیربنای تئاتر است. جوان تحصیل‌کرده به مهدی سیاه می‌گوید: «همیشه خیال می‌کردم تو با این مهارتت سال‌ها درس خوانده‌ای» و او می‌گوید: «تو این عمر چهل‌وچند ساله کلکی نبوده که نزده باشم، از نقالی بگیر تا شاهنامه‌خونی تو زورخونه. مدتی هم قصه‌گو و مثنوی‌خون نوهٔ عموی ظل‌السلطان بوده‌ام» (دانشور، ۱۳۸۱: ۱۹۱).

محمود هم به این موارد اشاره می‌کند؛ اما روشن‌فکر داستان او حوصلهٔ نقالی ندارد و فقر مردم هم به حدی است که حوصلهٔ شاهنامه‌خوانی ندارند، ضمن آنکه با ورود مظاهر تجدد مانند رادیو، این هنر از رونق می‌افتد و دیگردر قهوه‌خانه‌های داستان‌های محمود خبری از نقالی نیست. «مرشد شروع کرد به خواندن از عین علی. دیدهٔ ما بینا شد و صدای صلوات بلند شد و مرشد ادامه داد سخن ما بدان جا رسید که تهمتن ... » (محمود، ۱۳۸۷: ۱۸) و در آسمان «آبی‌دز» می‌بینیم که فقر هم عامل توقف این هنرهاست. درخانهٔ کارگران دزفول ملاقباد مثل هرشب می‌خواهد *شاهنامه* را بازکند و می‌گوید: «محمدی‌یاش صلوات ختم کنن». طنین صلوات صدای همیشگی را ندارد، فولاد می

گوید: «اول باید بتونیم زندگی کنیم، قصه‌گفتن و قصه‌شنفتن دردی رو درمون نمی‌کند» (همان، ۳۳۰).

۳-۲-٤. **پرده‌خوانی**: در هنگام تماشای پرده‌خوانی، پرده‌خوان از آخرین صحنهٔ شب عاشورا که حسین (ع) چراغ را خاموش می‌کند تا هر کس می‌خواهد از او جدا شود، سخن می‌گوید:

> هستی یادش افتاد به «مقتل» نوشتهٔ «ساعدی». روزی که برای سیمین می‌خواندش هستی هم بود. فیلم‌نامه‌ای بود که با همین صحنه شروع می‌شد، امام حسین، چراغ را خاموش کرد، خیلی‌ها دررفتند و در تاریخ دویدند. سیمین گفت: غلام (ساعدی)، ازتونل زمان- که در تلویزیون نمایش‌دادند- استفاده کرده‌ای، دررفتگان همچنان درتاریخ می‌دویدند تا رسیدند به دوران عضدالدولهٔ دیلمی. روز عاشورا بود و مردم سیاه‌پوش ... مردم آب می‌خوردند و می‌گفتند: به یاد لب تشنه‌ات یا حسین (دانشور،۱۳۸۰: ۱/ ۱۹۳).

دانشور صحنهٔ پرده‌خوانی را نیز به‌خوبی تصویر کرده است:

> سلیم دو تا چادر سیاه و یک حصیر با خود آورده بود لعل بانو و هستی چادر بر سر انداختند و توران جان (مادربزرگ هستی) دنبال سلیم راه افتادند ... هستی در آن‌جا زنان زیادی را می‌بیند که روی زمین نشسته‌اند به تماشا، و ناگهان حاجی‌معصومه را هم می‌بیند که گردن‌بند سیمین را که گم شده بود، دزدیده و به گردن انداخته است، و شمایل‌گردان مردی با عمامه و قبا بود و پرده‌خوان گوشهٔ پرده را پس کشید، روی پرده جوانی بود که از قبرش آتش زبانه می‌کشید، عاق والدین شده بود ... پل صراط از مو نازک‌تر و از شمشیر تیزتر ... گناهت را در ترازو می‌کشند، آتش جهنم، روز پنجاه‌هزار سال، دیگ جوشان، مار غاشیه و ... شانه‌های لعل‌بانو زیر چادر تکان می‌خورد، اشک تا گلوی هستی راه جسته بود و ... (همان، ۱۹٤).

اما محمود (۱۳۵۷: ۷۷) فقط اشاره‌ای مختصر به این موضوع دارد و به همان شتاب که خالد از میدان شهر می‌گذرد و پرده‌خوان‌ها را می‌بیند، محمود از این موضوع می-

گذرد: «در میدان بزرگ شهر پرده‌دارها هم تماشایی هستند، مختار عجب دماری از روزگار آدم‌کشان صحرای کربلا درآورد».

٤-٢-٤. تعزیه: تعزیه در لغت به معنای سوگواری و «دراصطلاح به گونه‌ای نمایش مذهبی منظوم گفته می‌شود که به بازآفرینی مناسبت‌های مذهبی به‌ویژه واقعهٔ کربلا می پردازد. تعزیه نمایش مذهبی و ملی ایرانیان است. این هنر مذهبی در زمان زندیه و در شیراز شکل گرفته است» (همایونی، ١٣٧٨: ١٤). در تعزیه‌های عاشورایی عناصری از اسطوره‌های کهن ایرانی با روایات تاریخی مربوط به واقعهٔ کربلا ترکیب می‌شود تا با به کارگیری سایر امکانات دیداری- شنیداری در عرصهٔ هنرهای نمایشی روایت به‌گونه‌ای تأثیرگذارتر به مخاطب منتقل شود. برای مثال برخی حوادث زندگی ابوالفضل (ع) با آرش کمانگیر مشابه است و همچنین حوادث زندگی امام حسین (ع) و سیاوش با هم آمیخته شده‌اند.

> بدین سان آن سنت شهادت و سوگواری برای سیاوش که تاریخ بخارا به آن اشاره دارد، مأمنی دیگر می‌یابد و در عزاداری شهید تازه‌ای به‌کار گرفته می‌شود و مردی «اساطیری» جای خود را به بزرگ‌مردی «تاریخی» می‌دهد و آیین سوگواری گسترش و تکامل می‌یابد و «سرودخوانی وگریستن مغان» به نوحه‌خوانی بدل می-شود که «تعزیه» ثمرهٔ بعدی اینهاست (عناصری، ١٣٦٦: ١١-١٨).

دانشور (١٣٧٧: ٨-٩) ازسویی این آمیختگی اسطوره و مذهب را در داستان‌هایش نشان می‌دهد و ازسویی دیگر به دغدغه و ناراحتی‌اش در تعطیل‌شدن هنر تعزیه در زمان رضاشاه اشاره می‌کند. چنانکه گفته شد هدف وی از آوردن این مراسم در ***سووشون***، پیوند این آیین‌ها با مرگ یوسف است. زری در عروسی دختر حاکم، افراد حاضر در عروسی را به شخصیت‌های تعزیه تشبیه می‌کند. «ملک‌رستم گفت: خود من بارها سووشون رفته‌ام، وقتی تعزیه قدغن شد آن را هم قدغن کردند» (همان، ٢٧٤). در مرگ یوسف، تعزیه‌خوان می‌آورند و می‌خواهند میت را دور شاه‌چراغ طواف دهند و دستهٔ زنجیرزن و آخر سرحجلهٔ قاسم را آوردند، علامت جار و چلچراغ از جلو و

حجلهٔ قاسم درپی تابوت می‌آمد. کسی می‌گوید انگار کن اینجا کربلا و امروز عاشوراست و با گفتن لا الله الا الله و یا حسین به راه افتادند (همان، ۲۹۰-۲۹۵).

۵-۲-٤. سوگ سیاوش (سووشون): سرود «کین سیاوش» مجموعه‌ای ازسرودهای حزن‌انگیز تعزیه و سوگواری بود که در یادمان کشته‌شدن سیاوش فرزند کاووس در توران خوانده می‌شد و همراه با این سرودها مردم ایران تا مدت‌ها بعد از اسلام برایش عزاداری می‌کردند. ازجمله آداب سوگواری ایرانیان این بود که بر سر و روی خود می زدند به حدی که خون از بدنشان جاری می‌شد (به یاد سیاوش که شهید شده بود و از خونش گیاهی روییده بود). به‌خصوص در شهرهای ماوراءالنهر- که قبر سیاوش را هم در آنجا تصور می‌کردند- دسته‌ها و هیئت‌ها همراه با نوحه‌خوانی و علم و کتل و شبیه سازی به سمت قتلگاه سیاوش حرکت می‌کردند و رسم اهدای نذر و اطعام گرسنگان را به‌جای می‌آوردند و معتقد بودند که در روز ششم نوروز انتقام سیاوش گرفته می‌شود (رضی، ۱۳۸۳: ۸۲؛ بهار، ۱۳۷٤: ٤٤-٤۸). دانشور سوگ سیاوش را در میان عشایر فارس از زبان زنی وصف می‌کند. در این توصیف، این آیین رنگ اسلامی به خود گرفته و با حادثهٔ عاشورا درهم آمیخته است:

> زری می‌بیند که زنان خوشه‌چین عشایر روسری (چارقد) سیاه به سر کرده‌اند، علت را می‌پرسد یکی از آن‌ها می‌گوید که امشب سووشون است، فردا روز سوگ است، در سوگ دهل می‌زنند، طبل می‌زنند، روز سووشون و شبش ناهار می‌دهند و شربت گلاب، وسط میدان آتش روشن می‌کنند و مردم دور میدان می‌نشینند. در شب سیاوش سوار بر اسب سیاه می‌آید و از آتش می‌گذرد ... مردها غیه [فریاد] می‌کشند، زن‌ها هلهله می‌کنند ... و دشمنان که سی‌چهل نفرند، می‌ریزند و از اسب پیاده‌اش می‌کنند و میرغضب گروه او را دورتادور میدان می‌دواند ... و سرانجام کارد بر گلوی سوار سیاه‌پوش می‌گذارند و سرش را می‌گذارند لب طشت، یک‌باره می‌بینی که اسب خون‌آلود است و زن‌ها و مردهای تماشاگر کاه و گل بر سر و روی خود می‌ریزند و گریه می‌کنند (دانشور، ۱۳۷۷: ۲۳۷-۲۷۰).

مهرداد بهار (۱۳۷٤: ۲۱٤) برای شاهد مثال از همین رسم- که در ***سووشون*** آمده- نام می‌برد. در ***سووشون*** با اشاره به مراسم سیاووشان و اجرای مراسم خاص تعزیه، تمهید مرگ یوسف چیده می‌شود. تکرار این مراسم مرگ یوسف را مرگی عام و کلی می‌کند و آن را به‌صورت ادامهٔ اسطوره‌ای ایرانی جلوه می‌دهد؛ یعنی هدف نویسنده از آوردن سوگ سیاوش، تشبیه ماجرای یوسف به این اسطوره است. دانشور از آن‌جا که امیدوارست جهان در آینده به صلح و آرامش برسد و درواقع آرمان‌های قهرمانانی مثل یوسف در آینده برآورده شود، او را با اسطورهٔ سیاوش و امام حسین(ع) مقایسه می‌کند؛ زیرا سر بریدهٔ سیاوش در حضور افراسیاب سخن می‌گوید و سر بریدهٔ امام حسین(ع) در مقابل ظالمان. برای یوسف این اتفاق اکنون نیفتاده، ولی امیدوارست که در یک دون[۳] دیگر یا یک دون خیلی بعدتر اتفاق بیفتد (گلشیری، ۱۳۷٦: ۱۷٤-۱۷۵).

٦-۲-٤. نمایش روحوضی: از دیگر هنرهای زیبای عامه، نمایش روحوضی است. در گذشته هنگام جشن‌ها گروهی بودند که تئاترمانندی به راه می‌انداختند و معمولا در خانه‌های قدیمی روی حوض تختی می‌گذاشتند و روی آن نمایش اجرا می‌کردند (جمال‌زاده، ۱۳٤۱: ۳۷-۳۸). مادر هستی به او می‌گوید: حیف شد نمایش مطرب روحوضی‌ها را ندیدی، زدند و خواندند و قردادند و شکلک درآوردند، البته آخرهای بازی تخت شکست و همه‌شان فرو ریختند، مهمان‌ها خیال کردند که این هم جزئی از بازی است (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۳۹/۱). شکستن تخت با توجه به فضای داستان تمهیدی است بر فروپاشی تخت‌وتاج پادشاهی در ایران که در پایان داستان منعکس شده و نویسنده از آن در بیان اندیشهٔ خود استفاده کرده است. درواقع نویسنده همهٔ این آداب و تشریفات شاهی و حتی سقوط و فروریختن تخت را نوعی بازی می‌بیند؛ آن‌چنان که کسانی را که به این بازی‌های سیاسی سرگرم‌اند به پهلوان‌کچل وعروسک‌های خیمه‌شب‌بازی تشبیه می‌کند.

۷-۲-٤. خیمه‌شب‌بازی: نوعی نمایش عروسکی است که عروسک‌ها را به وسیلهٔ نخ-های بسیار کم‌رنگی- که به دست و پای آن‌ها بسته‌اند- به حرکت درمی‌آورند. در

گذشته این نوع نمایش با اختلافاتی در شیوهٔ اجرا در بیشتر نقاط ایران اجرا می‌شد و پهلوان‌کچل با سرِ طاس و اندام پهلوانی از شخصیت‌های مهم خیمه‌شب‌بازی است (پرتوی آملی، ۱۳٦۹: ٤۸٦-٤۸۹).

دانشور دو بار شخصیت‌های داستان‌هایش را به پهلوان‌کچل تشبیه می‌کند: نخست در ***سووشون*** هنگام مهمانی در خانهٔ عزت‌الدوله- که پسرش حمید و سهراب‌خان هم حضور دارند و این افراد از عوامل حمله به پادگان سمیرم هستند- فردوس خدمتکارِ عزت‌الدوله دوقلوهای زری را به تماشای پهلوان‌کچل می‌برد، زری با خود می‌گوید که چرا گذاشت بچه‌ها بروند دیدنِ پهلوان‌کچل. پهلوان‌کچل‌ها که همین‌جا هستند (دانشور، ۱۳۷۷: ۱۷۷). بار دیگر در ***جزیرهٔ سرگردانی***، هستی در ذهن خود گنجور، مادرش و دیگران را به‌پهلوان‌کچل تشبیه می‌کند و امروزه هم از تکیه‌کلام‌های مردم است که به انسان‌هایی که آلتِ دست دیگران هستند، عروسک خیمه‌شب‌بازی می‌گویند. «هستی مراسم نوروز در خانهٔ مادرش را به‌یاد می‌آورد و مادرش که از بالماسکه حرف زده بود و خودش به یاد خیمه‌شب‌بازی و پهلوان‌کچل افتاد، اما گنجور که موهای فلفل نمکی پرپشتی داشت ... » (همو، ۱۳۸۰: ۱/ ۱۳۵).

در آثار محمود به موضوعاتی مثل تعزیه، خیمه‌شب‌بازی و نمایش روحوضی اشاره نشده است.

۵. نتیجه‌گیری

شیوهٔ انعکاس فرهنگ مردم در آثار احمد محمود و سیمین دانشور با توجه به خصوصیات فردی آن‌ها متفاوت است. هر دو نویسنده در بیان اندیشه‌های سیاسی—اجتماعی خود از فرهنگ مردم سود برده‌اند؛ اما در آثار دانشور کاربرد عناصر فرهنگ عامه بیشتر و تقریبا در تمام آثار او پراکنده است. وی شناخت عمیقی از فرهنگ مردم و پژوهش‌های مربوط به آن دارد و تنها از فرهنگ مردم زادگاهش نمی‌نویسد؛ بلکه از فرهنگ مردم دیگر نقاط ایران هم مؤلفه‌هایی در آثارش دیده می‌شود. دانشور می‌کوشد تا توجه خواننده را به جنبهٔ هنری، ادبی و ملی برخی مؤلفه‌های فرهنگ مثل آیین‌ها،

هنرهای عامه، قصه‌ها و ترانه‌ها جلب کند. تصویر ارائه‌شده از این باورها درنهایت زیبا و همراه با حس مطلوب نوستالژی است و تنها مواردی که گاهی در آثار او منفی و مخرب جلوه می‌کند، باورهایی است که رنگی مذهبی، آن هم از نوع خرافی و گمراه-کننده دارند. از سویی دیگر خصوصیات زنانه ازقبیل دقت نظر در جزئیات و توصیف آیین‌ها و مراسم با بیان جایگاه کلی و جزئی آن‌ها در باور مردم، در همهٔ آثار دانشور دیده می‌شود، به‌گونه‌ای که با مطالعهٔ آثار او خواننده خواه‌ناخواه اهمیت جایگاه این‌گونه عناصر فرهنگی را درمی‌یابد. برخی از این آداب و رسوم در سیر اتفاقات داستان‌های دانشور نقش محوری دارند، مانند مراسم مربوط به عروسی و عید نوروز و سوگواری ***سووشون*** که در متن مقاله بدان پرداختیم.

حال آنکه در آثار محمود شیوهٔ حضور عناصر فرهنگی از لونی دیگر است. فرهنگ مردم در آثار محمود بیشتر به صورت مثل‌ها، کنایات و اصطلاحات عامیانه و در بافت زبان خوزستانی ارائه شده است. وی دیدگاه و شناخت چندان عمیقی نسبت به بیشتر جنبه‌های فرهنگ مردم یا ریشه‌های فرهنگی آداب و رسوم ندارد و از مطالعهٔ آثارش چنین برمی‌آید که توجهش عموما به زندگی مادی عامه، آن هم در حیطهٔ جغرافیایی خوزستان است. توصیف آیین‌ها و جشن‌ها کمترین انعکاس را در آثارش دارد و درمقابل، مرگ و آیین‌ها و مراسم مربوط به آن با بیشترین بسامد ذکر شده است. به گمان محمود فضای غم‌زدهٔ خوزستان محل مناسبی برای عناصر شادی‌بخش در زمان وقوع حوادث داستانی که او روایت می‌کند، نیست. وی نسبت به دانشور کمتر از مؤلفه‌های فرهنگ مردم برای بیان اندیشه‌های اجتماعی و سیاسی خود بهره برده و اشارات گذرایی که به برخی آداب و رسوم مربوط به نوروز و ازدواج و مانند آن در آثارش آمده، کاملا در حاشیه بوده است و دغدغهٔ اصلی و مورد توجه وی برای انتقال به مخاطب یا حتی فضاسازی مؤثر محسوب نمی‌شود. در حالی‌که دانشور با بهره‌گیری از ظرافت‌های هنر نویسندگی در فضاسازی و شخصیت‌پردازی داستان‌هایش و برای

ملموس‌کردن عناصر مربوط به مکان و زمان، از عناصر مربوط به آداب و رسوم و آیین‌ها در فرهنگ عامه بسیار بهره برده است.

پی‌نوشت‌ها

1. FolkLore
2. Ambroise Mortin

۳. دانشور می‌گوید: آنچه در عرفان هندی به نام مسئلهٔ تناسخ مطرح است در عرفان اسلامی به زندگی های دونادون یا همان روز پنجاه هزار سال مطرح است؛ ولی انسان در زندگی کنونی دون‌های قبلی را به یاد نمی‌آورد. «گروه یارسان» در کرمانشاه و «اهل حق»، «مکتب مترقی» و «سیر کمال» به دوناودون اعتقاد دارند (گلشیری، ۱۳۷٦: ۱۷٤).

منابع

- بهار، مهرداد (۱۳۷٤). ***جستاری چند در فرهنگ ایران***. تهران: فکر روز.
- پرتویی آملی، مهدی (۱۳٦۹). ***ریشه‌های تاریخی امثال و حکم***. تهران: سینا.
- جمال‌زاده، محمدعلی (۱۳٤۱). ***فرهنگ لغات عامیانه***. تهران: فرهنگ ایران زمین.
- حمیدی، سید جعفر (۱۳۸۰). ***بوشهرنامه***. تهران: سازمان چاپ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- دانشور، سیمین (۱۳۷۰). ***به کی سلام کنم***. تهران: خوارزمی.
- _____ (۱۳۸۰). ***جزیرهٔ سرگردانی***. ج ۱-۲. تهران: خوارزمی.
- _____ (۱۳۷۷). ***سووشون***. تهران: خوارزمی.
- _____ (۱۳۸۱). ***شهری چون بهشت***. تهران: خوارزمی.
- رضی، هاشم (۱۳۸۳). ***جشن‌های آب***. تهران: بهجت.
- روح‌الامینی، محمود (۱۳٦۵). ***زمینهٔ فرهنگ‌شناسی***. تهران: عطار.
- ساعدی، غلامحسین (۱۳۵۵). ***اهل هوا***. تهران: امیرکبیر.
- عناصری، جابر (۱۳٦٦). ***درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران***. تهران: جهاد دانشگاهی.
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۷٦). ***جدال نقش با نقاش در آثار سیمن دانشور***. تهران: نیلوفر.

- محجوب، محمدجعفر (۱۳۸٦). ***ادبیات عامیانهٔ ایران***. تهران: چشمه.
- محمود، احمد (۱۳۸۷). ***از مسافر تا تب‌خال***. تهران: معین.
- _____ (۱۳۸۱). ***داستان یک شهر***. تهران: معین.
- _____ (۱۳۷۹). ***درخت انجیر معابد***. تهران: معین.
._____ (۱۳۸۳). ***دیدار***. تهران: معین.
- _____ (۱۳۵۷). ***همسایه‌ها***. تهران: امیرکبیر.
- _____ (۱۳۸٤). ***مدار صفردرجه***. تهران: معین.
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۱). ***جهان داستان (ایران)***. تهران: اشاره.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸٦). ***صد سال داستان‌نویسی در ایران***. تهران: چشمه.
- هدایت، صادق (۱۳۸۱). ***فرهنگ عامیانهٔ مردم ایران***. تهران: چشمه.
- همایونی، صادق (۱۳۸۷). ***شیراز خاستگاه تعزیه***. شیراز: بنیاد فارس‌شناسی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی