پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی ـ پژوهشی)

شمارهٔ ۴ (پی‌درپی ۱۲)، تابستان ۱۳۹۲، صص ۱۵۰-۱۱۹

زوال پدرسالاری در داستان‌های بزرگ علوی

دکتر جهانگیر صفری،[۱] میثم زارع[۲]

چکیده

بزرگ علوی یکی از داستان‌نویسان برجسته معاصر است که در دو حوزه داستان کوتاه و رمان آثار ارزشمندی نوشته و در این داستان‌ها مهم‌ترین مضامین اجتماعی عصر خود را منعکس ساخته است " پدرسالاری" و زوال تدریجی آن در جامعه ایرانی از جمله مضامینی است که در آثار بزرگ علوی سیر آن به نمایش گذاشته شده است. در داستان‌های اولیه علوی پدرسالاری بسیار پررنگ و چشمگیر مطرح شده است ولی در داستان‌های متأخر او با توجه به تحول جامعه از سنت به تجدّد به‌تدریج شاهد زوال آن هستیم که این مقاله به تحلیل این موضوع می‌پردازد.

کلیدواژه‌ها: بزرگ علوی، جامعه سنتی، تحول اجتماعی، پدر سالاری.

---

۱. دانشیار دانشگاه شهرکرد.

۲. دانش‌آموختهٔ دانشگاه شهرکرد meysamzare3750@yahoo.com

تاریخ وصول: ۹۱/۱۱/۰۳ تاریخ پذیرش: ۹۲/۰۹/۱۷

مقدمه

داستان یکی از شاخه‌های مهم ادبیات است. ادبیات داستانی آثاری را شامل می‌شود که دارای ماهیتی تخیلی هستند و در عین حال با جهان واقعیت ارتباط معناداری دارد.« ادبیات داستانی در معنای جامع‌اش به هر روایتی که خصلت ساختگی و ابداعی آن بر جنبهٔ واقعی و تاریخی‌اش بچربد گفته می‌شود، از این رو ظاهراً باید همهٔ انواع خلاقهٔ آثار ادبی را چه نثر و چه نظم در برگیرد. در اکثر بحث‌های ادبی امروز، این اصطلاح بر آثار روایتی منثور مانند داستان کوتاه و رمان اطلاق می‌گردد» *(الشکری، ۱۳۸۶: ۳۱)* جمال میرصادقی در کتاب «ادبیات داستانی» نیز در تعریف ادبیات داستانی می‌نویسد: «ادبیات داستانی» (fiction) بر آثار منثوری دلالت دارد که که از ماهیت تخیلی برخوردار باشد. غالباً به قصه، داستان کوتاه، رمان و انواع وابسته به آن‌ها «ادبیات داستانی» می‌گویند» *(میرصادقی، ۱۳۶۵: ۱۰)* یا این که سیروس شمیسا در کتاب «انواع ادبی» خود می‌نویسد «داستان یا نوول» (novel) اثری است روایی به نثر که مبتنی بر جعل و خیال fiction باشد. اگر طولانی باشد به آن رمان و اگر کوتاه باشد به آن داستان کوتاه short story می‌گویند» *(شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۵۳)* با توجه به ادبیات داستانی می‌توان به تحولات بشر در طول زمان پی برد، چنانکه می‌توان با خواندن منظومهٔ درخت آسوریک به گذر جامعه از زندگی شبانی به زندگی کشاورزی پی برد. در این داستان «مناظره و مفاخره رمزی، نمایانگر ستیزه جویی‌ها، رقابت‌ها، تلاش‌ها، و تفاوت‌هایی است که بین دو شیوه زندگی مبتنی بر دامداری (چوپانی) و متکی بر کشتگری (دهقانی) وجود دارد» *(روح‌الامینی، ۱۳۷۹: ۳۱)* در کشور ایران نیز از روزگار قدیم تا عصر حاضر داستان‌پردازی رایج بوده است چنانکه اگرکسی بخواهد داستان‌هایی مکتوب در عهد باستان را بیابد، می‌تواند به کتاب اوستا کتاب مقدس زرتشتیان مراجعه کند که داستان‌هایی‌دربارهٔ شخصیت‌های اساطیری و پهلوانی

ایرانیان چون کیومرث، هوشنگ، جمشید، افراسیاب، کیخسرو و... در خود دارد.

آشنایی با داستان‌نویسی به مفهوم جدید آن در ایران عمری بیش از صدسال ندارد. این نوع داستان‌نویسی که «واقعیات و حوادث زندگی طبقات مختلف را منعکس می‌کرد، از همان سال‌های آغازین مقبولیتی به سزا یافت و موجب شد ایرانیان نیز به آن واقعیت توجه کنند» *(حقوقی، ۱۳۷۸: ۳۲)*، پس از انتشاریکی بود، یکی نبود» محمد علی جمالزاده در سال ۱۳۰۰ ه.ش داستان‌نویسی به مرحلهٔ جدیدی گام نهاد و انتشار این کتاب مرز بین داستان قدیم و داستان جدید در ایران بود. «البته نخستین نمونه‌های ادبیات داستانی‌ایران را با تکنیک و اصول داستان‌نویسی امروزی می‌بایست در دوره‌های پیش از مشروطیت پی‌گیری کرد. برخی از منورالفکران و تحصیل‌کردگان این دوره، به منظور اصلاحات سیاسی-اجتماعی آثاری خلق کردند که از حیث قالب و فرم بی‌شباهت به داستان‌های امروزی نبودند. چون «سیاحتنامه ابراهیم بیگ» از زین العابدین مراغه‌ای، «مسالک‌المحسنین» از طالبوف تبریزی و حتی به یک معنا «خوابنامه» یا «خلسه» اعتمادالسلطنه» *(الشکری، ۱۳۸۶: ۳۵)* در عصر حاضر ادبیات داستانی کم‌کم جای خود را در جامعه باز کرده است و دیگر برای سرگرمی و گذراندن وقت خوانده نمی‌شود و به درجه‌ای از اعتبار رسیده که به عنوان یک رشته معتبر دانشگاهی مطرح گشته است. داستان در معنای عام آن شامل دو نوع داستان کوتاه و رمان است.

داستان کوتاه

امروزه، داستان کوتاه یا همان short story یکی از پرخواننده‌ترین شاخه‌های ادبیات است و بسیاری از نویسندگان بدان روی آورده‌اند. بیش‌تر محققان سابقهٔ داستان کوتاه را به قرن چهاردهم میلادی می‌رسانند، قرنی که دو کتاب معروف نوشته شد: «دکامرون» اثر بوکاچیو (Bvkajyv) و «مقاله‌های کانتربری» اثر چاسر (Chasr).

البته این نکته را از نظر نباید دور داشت که بیش‌تر داستان‌های کوتاه از زیر داستان شنل گوگول بیرون آمده‌اند *(میرصادقی، ۱۳۶۵: ۱۸۵)*. در قرن نوزدهم، داستان‌های کوتاه رفته رفته بیش از هر زمان دیگری نوشته شد. چنانکه در یکصد و پنجاه سال گذشته، داستان کوتاه در ادبیات کشورهای متعددی حضور آشکار یافته است و نویسندگان بسیاری در این عرصه به طبع‌آزمایی پرداخته‌اند، اما تعریفی جامع و کامل از این شاخه هنوز ارائه نشده است و هر کس به نوبهٔ خود سعی‌کرده است که برای داستان کوتاه تعریفی ارائه دهد. «ادگار آلن پو برای نخستین بار کوشید تا به کمک اصولی بنیادین و روشن تعریفی دقیق و کلی از داستان کوتاه به دست دهد. او در اواخر ۱۸۴۱ توانست اصول بنیادین داستان کوتاه از منظر خودش تدوین کند. به عقیده او داستان کوتاه داستانی است که بتوان آن را در یک نشست خواند» *(مستور، ۱۳۷۹: ۱۱)* جمال میر صادقی معتقد است که «داستان کوتاه نباید از ده هزار کلمه (یا پانزده هزار کلمه) بیش‌تر داشته باشد» *(میرصادقی، ۱۳۶۵: ۲۰۹)* اما این تعریف، تعریف درست و رسایی نیست چنانکه گفته شده است که در تعریف داستان کوتاه «تنها معیار را کلمه شماری دانستن چندان خوشایند نیست» *(رید، ۱۳۸۵: ۱۵)* یان رید در ادامه می‌نویسد که «هر چند بی چون و چرا می‌توان گفت که یک داستان کوتاه باید از اختصار معینی برخوردار باشد. محبوس کردن آن در ابعادی مشخص کاری است عبث» *(همان: ۱۶)* به وضوح می‌توان این مسأله را دریافت که این تعریف نمی‌تواند تعریف کامل و جامعی باشد که داستان کوتاه داستانی است که کوتاه باشد. مستور در تعریف داستان می‌آورد که «داستان روایتی است منثور از بازآفرینی وقایعی دربارهٔ اشخاص به گونه‌ای که موجد انتظار و صمیمیت باشد» *(مستور، ۱۳۷۹: ۱۰)*. در داستان کوتاه هستهٔ مرکزی داستان از اهمیت بسیار بالایی برخوردار است در واقع «در داستان کوتاه واقعهٔ مرکزی مثل خورشیدی‌است که حوادث دیگر مثل سیاره‌هایی به دور آن بگردد و وابسته و همبستهٔ آن باشد و در کل یک منظومه را تشکیل دهد» *(میرصادقی، ۱۳۶۵: ۲۰۹)* محمدجعفر یاحقی معتقد است که

داستان کوتاه «روایت نسبتاً کوتاهی است که در آن گروه‌های محدودی از شخصیت‌ها در یک صحنه منفرد مشارکت دارند و با وحدت عمل و نشان دادن برشی از زندگی واقعی یا ذهنی در مجموع تاثیر واحدی را القا می‌کند» *(یاحقی، ۱۳۸۰: ۲۲۵)* با توجه به آنچه ذکر شد، می‌توان گفت:

داستان کوتاه روایتی منثور با حجمی کم با شخصیت‌های محدود که می‌خواهد با پیام واحد، تأثیر مشخصی را در ذهن مخاطب بر جای بگذارد.

رمان

در دوران معاصر همانگونه که به داستان کوتاه توجه بسیاری می‌گردد، به رمان نیز توجه ویژه‌ای می‌شود، رمان هم شکل نو و تازه‌ای در ادبیات است. این شکل ادبی به معنای امروزی آن با نوشته شدن «دن کیشوت» اثر سروانتس (cervantes) به وجود آمد. «اصطلاح رمان بر نوشته‌های بسیار گوناگونی اطلاق می‌شود که تنها وجه مشترکشان در این است که مفصلند و منثور و داستانی» *(سلیمانی، ۱۳۷۴: ۱۱)*. رمان Le Roman) فرانسه و Novel انگلیسی) مانند داستان کوتاه تعریف جامع و مانعی ندارد و هر کس برای رمان تعریف خاص خود را ارائه می‌دهد. «رمان، داستانی است بلند، که نویسنده مبتنی بر اطلاعات واقعی و عینی خود، از شخصیت‌هایی که در ماجرای تاریخی، دینی، عشقی، پلیسی، و غیره نقش به عهده دارند، یا به مدد تخیل و قدرت هنری خویش، به آفرینش اثر ادبی می‌پردازد و ضمن آن روحیات، رفتار و گفتار و پندار شخصیت‌های مورد نظر را توصیف و تحلیل می‌کند» *(رزمجو، ۱۳۸۲: ۱۸۶)* از دیدگاه لوکاچ (Lukacs)، هگل (Hegel) اولین نظریه‌پرداز رمان است. هگل رمان را حماسه مدرن جامعهٔ بوژوایی می‌داند. «حماسه بودن رمان بدان سبب است که درست مانند حماسه می‌کوشد جهان را در تمامیت خود نشان دهد. سر زیبایی رمان نیز در همین نکته نهفته است یعنی تمامیتی را عرضه می‌کند که در آن مناسبات آدم‌ها و

موجودات به شیوه‌ای هنری ترسیم می‌شود»*(رزاق‌پور، ۱۳۸۷: ۲۸)* لوکاچ نیز دیدگاه ویژهٔ خود را دربارهٔ رمان دارد و معتقد است که «رمان نمونه‌وارترین نوع ادبی جامعه بورژوایی است. بی‌گمان برخی از آثار عهد باستان، قرون وسطی و شرق شباهت‌های متعددی با رمان دارند، اما ویژگی‌های نمونه‌وار رمان فقط پس از آن نمودار می‌گردد که رمان، شکل بیان جامعهٔ بورژوایی شده باشد. از سوی دیگر در رمان است که تمامی تضادهای جامعهٔ سرمایه‌داری مدرن به کامل‌ترین و نمونه‌وارترین وجهۀ ترسیم شده‌اند» *(گلدمن، ۱۳۷۷: ۳۵۲)*. جمال و میمنت میرصادقی در کتاب «واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی» در تعریف رمان می‌نویسند که رمان «روایت منثور و خلاقه‌ای است که معمولاً طولانی و پیچیده است و با تجربهٔ انسانی همراه با تخیل سرو کار دارد و از طریق توالی حوادث بیان می‌شود و در آن گروهی از شخصیت‌ها در صحنه مشخصی دست دارند» *(میرصادقی و میمنت، ۱۳۷۷: ۱۸)*. محمدجعفر یاحقی در کتاب «جویبار لحظه‌ها» در تعریف رمان می‌نویسد که "رمان" «به اثر منثوری گفته می‌شود که گروه بیش‌تری از شخصیت‌ها از طریق کردار و گفتار در خلق آن مشارکت دارند و در مجموع غرض نویسنده آن است که تمام زندگی یا بخش عمده‌ای از آن را از نزدیک به واقع یا چنان که در ذهن نویسنده می‌گذرد، نشان دهد» *(یاحقی، ۱۳۸۰: ۲۲۵)* در قلمرو رمان معاصر نیز همانند داستان کوتاه آشنایی نویسندگان ایرانی با رمان، از غرب شروع شد و در قلمرو نثر فارسی، رمان‌نویسی با ترجمهٔ آثاری از نویسندگان فرانسوی، انگلیسی و بعضاً روسی و آلمانی آغاز شد و از نخستین کتاب‌هایی که از زبان فرانسوی برگردانده شد «تلماک» نوشتهٔ فلنن (۱۶۵۱-۱۷۱۵م.) بود که این کتاب توسط ناظم العلوم در سال ۱۳۰۴ ه.ق به فارسی برگردانده شد. *(رزمجو، ۱۳۸۲: ۱۸۸-۹)* یکی از بهترین رمان‌های اجتماعی این دوره «چشمهایش» اثر بزرگ علوی است که در این جستار به بررسی آن پرداخته خواهد شد.با توجه به تعاریف و مصادیق ذکر شده می‌توان در تعریف رمان گفت:

«رمان روایتی است منثور، خلاق و طولانی با شخصیت‌های متعددکه از طریق توالی حوادث متعدد در زمانی نسبتاً طولانی معمولاً واقعیت‌های جامعه را به نمایش می‌گذارد».

داستان‌نویسی علوی

دربارهٔ نثرنویسی و داستان‌نویسی بزرگ علوی، می‌توان به آراء مجتبی مینوی و شفیعی کدکنی اشاره کرد. مجتبی مینوی، فارسی‌نویسی بزرگ علوی را از صادق هدایت قوی‌تر دانسته و معتقد است که بزرگ علوی در داستان‌نویسی چهرهٔ موفقی است و پژوهشگر نامداری چون شفیعی کدکنی نثر علوی را ورزیده‌تر و بی عیب‌تر از نثر هدایت دانسته است. *(کتاب امروز، ۱۳۵۲: ۱۲)* بی‌شک علوی پس از هدایت در پیشرفت داستان‌نویسی به ویژه داستان کوتاه در ایران نقش بسزایی دارد و یکی از رکن‌های داستان‌نویسی ایران به حساب می‌آید. او نیز همانند جمال‌زاده، هدایت، آل احمد میرصادقی، اسماعیل فصیح، ابراهیم گلستان و... جزو نویسندگان سبک تهرانی به حساب می‌آید. *(شیری، ۱۳۸۷: ۶۰)* البته تفاوت آشکاری بین این نویسندگان است ولی علت قرار گرفتن این نویسندگان در ذیل سبک تهرانی آن است که این سبک از نظر واژگان و زبان التقاطی است ولی اصطلاحات، تمثیل‌ها، استعارات و خصوصیاتی دارد که ریشه گرفته از منطقه تهران است که این ویژگی‌ها در نوشته‌های این نویسندگان مشترک است و به همین جهت به سبک آنان تهرانی گفته می‌شود. «پس از صادق هدایت بزرگ علوی است که با مضمون‌های مبارزه‌جویانه، داستان‌نویسان را تحت تاثیر قرار داد. داستان‌های علوی اغلب خصوصیتی پرخاشگرانه دارد. در این داستان‌ها علوی به نحوی، خود را در برابر جامعه و مردمان زیر فشار و اختناق متعهد می‌داند و داستان‌های کوتاه و رمان‌هایش، ویژگی واقع‌گرایی انتقادی دارد» *(رستگارفسایی، ۱۳۸۰: ۳۲۲)*. آشنایی با آثار نویسندگانی نظیر بزرگ علوی که از

واقعیت‌های زندگی الهام می‌گیرند نیازمند این است که با خود زندگی آشنا باشیم و مستلزم این است که در متن زندگی باشیم، علوی نیز خود این موضوع را تاکید می‌کند و می‌گوید: «من می‌خواهم این زندگی را آن طور که هست بیان کنم، نه بزک کرده و نه به حساب آنطور که داستان می‌خواهد باشد. من تصورم از واقع‌گرایی این است و سعی کردم که تصویری واقعی از مردم دوروبر خودمان بدهم» *(سجادی، ۱۳۶۹: ۳۴)* علوی در نوشته‌هایش از اجتماع الهام می‌گیرد و مشکلات مردم جامعه را در داستان‌هایش بیان می‌کند و «برخلاف هدایت که زندگی روانی، رویاها و کابوس‌های آدم‌ها را نشان می‌دهد، تجربهٔ مشهود و دنیای عینی آدم‌ها را توصیف می‌کند» *(بهارلو، ۱۳۷۴: ۱۰۸)*. همانطور که پیشتر گفته شد علوی پس از نوشتن مجموعه داستان «چمدان» که نگاهی فرویدی در آن دیده می‌شود و پس از آزادی از زندان به نوشته‌های مبارزاتی و نوشته‌هایی که رنگ مارکسیستی در آن آشکار است، روی می‌آورد. «علوی داستانسرای زندگی و روشنفکران و مبارزان سیاسی است، روشنفکران و مبارزانی که به گذشته و به نسل او تعلق دارند، و در ادبیات فارسی تصویری به گیرایی تصاویر او از چهرهٔ آن‌ها به دست داده نشده است، تصویر علوی از روشنفکران و مبارزان سیاسی در داستان‌هایش به مقدار فراوان، تصویر چهرهٔ دردناک و تعارض‌آمیز خود اوست» *(الشکری، ۱۳۸۶: ۲۸۰)*. علوی در داستان‌هایش مانند یک منتقد اجتماعی عمل می‌کند و معتقد است که باید در جامعه تغییرات اساسی صورت گیرد، او «به پیروی از همهٔ اندیشه‌وران اجتماعی‌گرا، به فرآیند تغییرات بنیادین باور دارد. در نگاه او عدالت اجتماعی، سوسیالیزم، آزادی، محورهای اصلی اندیشه‌های نو به شمار می‌روند. بزرگ علوی کوشیده است مفاهیم بلند را در لابه‌لای داستانش تفهیم کند» *(مهدی‌پور عمرانی، ۱۳۸۷: ۱۲۵)* در دورهٔ پهلوی یک جریان نویسندگی شکل گرفت، که تحت نفوذ کمونیسم و قدرت گرفتن حزب توده به وجود آمد، نویسندگان وفادار به آرمان‌های این حزب از قالب داستان برای تبلیغ آرا و عقاید خویش استفاده می‌کردند و ادبیاتی را پایه

گذاری کردند که می‌توان از آن به عنوان ادبیات مارکسیستی یاد کرد. بزرگ علوی مهم‌ترین داستان‌نویس این جریان است، البته این موضوع نیز قابل توجه است که علوی خود را تا حد یک نویسنده حزبی مانند احسان طبری‌پایین نمی‌آورد. «علوی پس از گراییدن به مارکسیسم، کوشیده شیوهٔ به اصطلاح واقع‌بینی سوسیالیستی را به نوشته‌هایش راه دهد» *(کامشاد، ۱۳۸۴: ۱۶۷)*. اگر به دقت داستان‌های بزرگ علوی مورد بررسی قرارگیرد، مشخص می‌شود که در بیش‌تر داستان‌ها، جوان فرنگ رفته‌ای حضور دارد که دیگر نمی‌تواند آداب و رسوم را تحمل کند و سعی در مبارزه با آن دارد. این جوانان روشنفکر از طبقهٔ مرفه جامعه برخاسته‌اند. البته این نیز از واقعیت به دور نیست، «چون تنها فرزندان آن‌ها [طبقهٔ مرفه] می‌توانستند درس بخوانند و به اروپا بروند و در پی دستیابی به تجدد با ستم قرون وسطایی رژیم رضا شاه مخالفت می‌کردند» *(میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۲۳۴)*. بیش‌تر شخصیت‌هایی که در داستان‌های بزرگ علوی حضور دارند، مبارز و انقلابی‌اند و در مقابل ظلم و استبداد به پا می‌خیزند مانند ایرج در داستان «ستارهٔ دنباله دار». بسیاری از این شخصیت‌ها در این راه پیروز نمی‌گردند و سرانجام با شکست مواجه می‌شوند و به این نتیجه می‌رسند که «تلاششان راه به جایی نمی‌برد ولی عشق به عدالت، عشق به برپایی جامعه‌ای عاری از ستم و فقر و خفقان آن‌ها را ثابت قدم می‌کند و نمی‌گذارد که احساس غبن و زیان کنند» *(مهدی‌پور عمرانی، ۱۳۸۷: ۱۵۱)*. پایان‌بندی داستان‌های علوی، اغلب با پاره‌های پر اندوه و تراژیک همراه است و نه با نوید دادن آینده‌ای درخشان و گریز زدن به آرمان‌ها که سنت متداول در ادبیات سوسیالیستی است. *(شیری، ۱۳۸۷: ۳۱۷)* البته داستان‌های بزرگ علوی این گونه نیست که سرانجام داستان‌هایش به شکستی محتوم ختم شود و فضای داستان، فضایی تاریک باشد، چنانکه قهرمان داستانش دست به خودکشی بزند و داستان پایانی سیاه داشته باشد، بی‌شک جهان‌بینی شخصیت‌های داستانی نشات گرفته از جهان‌بینی نویسنده است «آنچه در جهان‌بینی آدم‌های علوی برجسته نشان

داده می‌شود نه یاسی فلسفی و ناامیدی-آن گونه که فصل مشترک بینش آدم‌های هدایت است- بلکه کشمکش این درد و درمان، سختی و راحتی، نیروهای واپس‌گرا و پیشرو... است که سرانجام به سود درمان، راحتی و پیشرو تمام می‌شود» *(همان: ۱۰۰)*.

یکی از پرسش‌هایی که در این مقاله مطرح می‌شود این است که چرا این مقاله به درون‌مایه داستان‌های علوی تا سال ۱۳۳۲ه.ش می‌پردازد؟ پاسخ این است که بزرگ علوی پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ه.ش که در اروپا ماند، در داستان‌نویسی پیشرفتی نسبت به دورهٔ قبل نداشت و نتوانست آثار ماندگاری چون «گیله مرد» و «چشمهایش» بیافریند. این همان انتقادی است که در مورد جمالزاده نیز صادق است و بسیاری معتقدند که بزرگ علوی مانند جمالزاده پس از رفتن به اروپا کار شایان توجهی انجام نداده است. دلیل این امر دور بودن بزرگ علوی از متن زندگی اجتماعی ایران است. اگر او در این سال‌ها با نویسندگانی که در ایران حضور دارند مقایسه گردد، مثلاً با احمد محمود سنجیده شود، آشکار می‌شود که این دو تفاوت‌های بسیاری با هم دارند و این تفاوت چشمگیر است. هنگامی که علوی رمان «روایت» را می‌نوشت ایران آبستن حوادث و قیام‌ها بود و انقلاب اسلامی در حال شکل‌گیری بود که این رویداد تا حدی در رمان «روایت» نشان داده شده است ولی اگر این رمان در کنار رمان «مدارصفر درجه» احمد محمود قرار گیرد، مشخص می‌شود که کار احمد محمود بسیار فنی است و دلیل این زیبایی و واقع‌گرایی و حقیقت مانندی شخصیت‌های مدار صفر درجه این است که نویسنده در جهان واقعی و در متن جامعه حضور دارد، بر خلاف علوی که از ایران بسیار دور است. *(همان:۲۳)*

بحث و بررسی

الف) درون‌مایهٔ داستان‌های بزرگ علوی

درون‌مایه تعاریف مختلف و گوناگونی دارد و هر یک از نویسندگان کتاب‌های

عناصر داستانی تعریفی جداگانه و مستقل از سایر نویسندگان در این زمینه ارائه داده‌اند. در این نوشتار به برخی از این تعاریف اشاره می‌گردد.

محسن سلیمانی در کتاب «واژگان ادبیات داستانی» درون‌مایه را معادل Leitmothf, Theme می‌داند *(سلیمانی، ۱۳۷۳: ۶۵)* ابوالقاسم رادفر نیز معادل انگلیسی درون‌مایه را Theme, contenu و معادل آلمانی‌اش را Gehalt می‌داند *(رادفر، ۱۳۶۶: ۱۳۱)*. «درون‌مایه / مضمون: به معنی اصل درونی هر چیز است. مضمون نیز در لغت به معنای در میان گرفته شده و آنچه از کلام و عبارت مفهوم شود، می‌باشد. در اصطلاح ادبیات، درون‌مایه و مضمون عبارت از «فکر اصلی و مسلط در هر اثر ادبی است؛ خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد... درون‌مایهٔ هر اثری، جهت فکری و ادراکی نویسنده‌اش را نشان می‌دهد» *(داد، ۱۳۸۳: ۲۱۹)*. بیش‌تر نویسندگان متعهد سعی می‌کنند که درون‌مایه و ساختار فکری داستان‌هایشان را بر اساس اصول انسانی و برابری و عدالت اجتماعی شکل بگیرد.

«درون‌مایهٔ هر داستان، عنصری است محتوایی و معطوف به میزان شعور و دریافت نویسنده از زندگی. این نکته علت اصلی این واقعیت است که از موضوعی واحد، به تعداد نویسندگان، درون‌مایه داستانی وجود دارد. در اینجا باید تأکید کرد که همه داستان‌ها لزوماً واجد درون‌مایه نیستند. بسیاری از داستان‌ها هدفی ورای داستان ندارند و لذا فاقد مفهوم درن مایه به معنای فنی آن هستند. داستان‌های سرگرم‌کننده پلیسی یا طنزآمیز یا دلهره‌آور از این دسته‌اند» *(مستور، ۱۳۷۹: ۳۰-۳۱)*.

البته ذکر این نکته لازم است که نویسندگان درون‌مایه داستان‌های خود را گاهی واضح و آشکار و گاهی مبهم و غیر صریح به تصویر می‌کشند، چنانکه ناصر ایرانی در کتاب «داستان: تعاریف ابزارها و عناصر» می‌نویسدمضمون اندیشه اصلی داستان است. پیام داستان که با زبان نویسنده گفته نمی‌شود ولی خواننده آن را می‌شنود، با قلم

نویسنده نوشته نمی‌شود ولی خواننده آن را می‌خواند» *(ایرانی، ۱۳۶۴: ۲۱۰)*. یا این که «درون‌مایه‌ها را در افکار و عواطف و تخلیات شخصیت‌های داستان می‌گنجانند و خواننده از طریق تفسیر این افکار و تخیلات و تعبیر موضوع داستان، به درون‌مایه پی می‌برد زیرا هر چه درون‌مایه ظریف‌تر و غیرصریح‌تر ارائه شود تأثیرش بر خواننده بیش‌تر است» *(میرصادقی، ۱۳۶۴: ۵۱)* درون‌مایه برآیند معنوی داستان است و در پرداخت آن همه عناصر داستانی دخالت دارند، به گونه‌ای که «هر داستان خوبی از درون‌مایه یا فکر و اندیشهٔ ناظر و حاکم بر داستان شکل می‌گیرد و درون‌مایه تمام عناصر داستان را انتخاب می‌کند» *(میرصادقی، ۱۳۶۴: ۴۱)*.

درون‌مایه دیدگاه نویسنده را نسبت به زندگی نشان می‌دهد و این دیدگاه در داستان‌های نویسده جلوه پیدا می‌کند به همین دلیل است که نویسنده زندگی را گاهی زشت، پوچ، بی معنا، پلشت و... و گاهی شاد، امیدوارکننده، زیبا و... نشان می‌دهد.

در واقع درون‌مایه فکر اصلی در هر اثری است «خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و موقعیت‌های داستان را بهم پیوند می‌دهد. به بیانی دیگر، درون‌مایه را به عنوان فکر و اندیشهٔ حاکمی تعریف کرده‌اند که نویسنده در داستان اعمال می‌کند، به همین جهت است که می‌گویند درون‌مایه هر اثری، جهت فکری و ادراکی نویسنده‌اش را نشان می‌دهد» *(میرصادقی، ۱۳۶۴: ۴۲)*. «درونمایه داستان که گاه از آن به فکر اصلی یا مضمون و یا پیام داستان تعبیر می‌شو، دیدگاه و جهت‌گیری نویسنده است نسبت به موضوع داستان، اگر موضوع‌ها را به جهان‌بینی تشبیه می‌کنیم، درون‌مایه‌ها ایدولوژی برگرفته از آن جهان‌بینی‌هاست» *(مستور، ۱۳۷۹: ۳۰)*.

در داستان‌های بزرگ علوی درون‌مایه‌های بسیاری وجود دارد که اگر بخواهیم چند مورد از آن‌ها را ذکر کنیم می‌توانیم به: مبارزه با روشنفکری و فاصله طبقاتی که از نگاه ایدئولوژیک او برخاسته و مسایل مربوط به زندان به خاطر حضور او در زندان و جامعه سنتی و پدر سالاری و تحول به سوی جامعه مدرنیته اشاره کرد. در این نوشتار

تلاش بر این است تا یکی از درون‌مایه‌های داستان‌های علوی یعنی تحول از جامعه سنتی به جامعه مدرنیته (از پدرسالاری تا زوال تدریجی پدرسالاری) مورد بررسی قرار بگیرد.

ب) از پدرسالاری تا زوال تدریجی پدرسالاری (تحول جامعه از سنت به مدرنیته)

اگر به تحول جامعه در داستان‌های بزرگ علوی از اولین تا آخرین داستان توجه کنیم، می‌بینیم جامعه سنتی در حال اضمحلال وجامعه مدرن در حال شکل گیری است و در بینابین این دو نیز جدال بین جامعه سنتی و مدرن مشاهده می‌شود. چنانچه در داستان یک زن خوشبخت، پدر سالاری تقریباً مرده و جای خود را به فرزند سالاری داده است.

ایران در دو قرن اخیر عرصه رویارویی سنت و مدرنیسم بوده است. دگرگونی پدید آمده در حیات سیاسی–اقتصادی کشورهای اروپایی، شرایطی را در عرصه بین‌المللی پدید آورد که سرنوشت سیاسی و اجتماعی‌جامعه ایران را مستقیم تحت تأثیر قرار داد. جنگ‌های ایران و روس، پیشرفت ناپلئون در اروپا و خواست او برای حمله به هند از ایران، کوشش انگلستان برای حفظ مستعمرات خود در آسیا، جنگ‌های جهانی، خواه و ناخواه ایران را به صحنه بین المللی کشاند. این حضور در عرصه بین المللی باعث شد که ساختار سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و... دچار تغییر شود.

اگر بخواهیم تحول از پدرسالاری تا زوال تدریجی پدر سالاری را مورد بررسی قرار دهیم، باید به چند مقوله اشاره کنیم:

ب–۱) خانواده‌های سنتی

در داستان‌های بزرگ علوی آنچه در یک جامعه سنتی بیش از همه نمود پیدا می‌کند، وجود خانواده‌های سنتی در یک جامعه سنتی است که در تقابل تجدّد قرار

می‌گیرد، چنانچه در داستان قربانی با این نوع خانواده‌ها روبرو هستیم. «عمده‌ترین مضمون‌های داستان علوی را اختلاف بین دو نسل تشکیل می‌دهد. جوانان این داستان‌ها در راه ترقی و تکامل با جامعهٔ عقب مانده و حافظان سنت کهنه درگیر می‌شوند اما از پای در می‌آیند» *(میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۲۲۶)*. مادر خسرو در داستان قربانی مجموعه چمدان نماینده یک خانوادهٔ مذهبی و سنتی است، مذهبی که عبادت و تسلیم را سر لوحهٔ خود قرار می‌دهد. این نوع تفکر در اقشار مختلف جامعه در داستان‌های بزرگ علوی دیده می‌شود. این رویکرد در داستان‌های سرباز سربی، قربانی و بعد چشم‌هایش نیز مشاهده می‌شود.

خانواده‌های سنتی با روش‌ها و منش‌های قدیمی و تفکرات کهنه با جوانان بر خورد می‌کنند، اگر جوانی قرار است بمیرد به خاطر ماندن روح او و جاودانگی آن تسلیم می‌شوند، به عنوان مثال در داستان قربانی راوی نیز که نگاهی مانند خسرو دارد از این تفکر دل پری دارد و می‌گوید:

«بله این روح، خوب پوزه بندی است برای مردان سرکش تا این که احمق بمانند» *(علوی، ۱۳۸۹: ۲۳)* و یا بعدها که برای عروسی خسرو روز و تاریخی که خوش یمن است برمی‌گزینند:

«روز هجده بهمن چون در تقویم نوشته شده بود که در این روز زناشویی مبارک است، عروس و داماد را در منزل مادر فروغ عقد کردند» *(همان: ۳۵)*.

یا حتی در مهمانی‌های متجددانه و به همان سبک قدیمی به انتقال خبر مشغولند و دنبال موضوع می‌گردند «فقط چیزی که او را دل نگران کرده بود، این بود که خسرو در خانه خیلی بد اخلاقی می‌کرد، این مطلب را از راه زنانه شنیده بود» *(همان: ۳۰)*.

و در نهایت این نوع از خانواده‌ها با تفکر تسلیم و رضا، صبر و قناعت در برابر ظلم و جور و استبداد ظالمان، با سکوتی تلخ به حق گاهی اوقات باعث توقف انقلاب اساسی می‌شوند اما چیزی که در این جامعهٔ سنتی بیش از همه جلب نظر می‌کند، تقابل چنین

جامعه‌ای با کسانی است که تازه از فرنگ برگشته‌اند، این نوجویان نمی‌توانند رسوم چنین جامعه‌ای را تحمل کنند. تقابل تازه از فرنگ برگشتگان و جامعهٔ سنتی چیزی است که در سرتاسر مجموعه «چمدان» موج می‌زند، هم‌چنین در داستان «عروس هزار داماد» ویولون‌زن شخصیت اصلی این داستان به فرنگ رفته و موسیقی آموخته. اما وقتی به ایران بازمی‌گردد سخنی از موسیقی نمی‌شنود. در چنین جامعه‌ای موسیقی را به عنوان یک علم قبول ندارند و ویولون‌زن را در حد یک مطرب پایین می‌آورند و به او می‌گویند که مطربی بیش نیست:

«ساززن خود را یکی از برجسته‌ترین موسیقی‌دان‌های دنیا می‌دانست. اما مردم؟ او خود را استاد هنرمند می‌دانست. مردم می‌گفتند که تو مطربی» *(همان: ۴۱)*.

علوی در داستان‌هایش به‌خوبی نشان می‌دهد که در جامعه‌ای این چنین سنتی، عوام ناامید از تغییر و ترس از گرفتاری و از دست دادن زندگی به سکوت رو می‌آورند و از طرف دیگر با تکیه بر سنت‌گرایی و نگرش شبه‌دینی، خود را به دست روزگار می‌سپارند و تقدیر را سرلوحهٔ زندگی قرار می‌دهند و راه مقابله را غیرممکن می‌سازند؛ در نهایت گاه تلاش برای بهبودی شرایط از سوی سنت‌گرایان مورد نکوهش قرار می‌گیرد، همانطور که مادر «خسرو» در داستان «قربانی» او را به تسلیم در برابر پزشکان و بیماری سل دعوت می‌کند. شخصیت مادر «خسرو» تا حدودی منطبق بر رفتار مادر «فرنگیس» در این داستان است که خود را با تسبیح و جانماز مشغول داشته و مخالف پیشرفت و تغییر است.

ب-۲) جامعهٔ سنتی و خرافی

یکی از مسایلی که بزرگ علوی دربارهٔ جامعه سنتی به آن پرداخته است، جامعه سنتی است که با خرافه عجین شده است. اغلب نویسندگان ایرانی از گذشته تا به حال تلاش کرده‌اند که با عقاید خرافی که در جامعهٔ سنتی ایران وجود داشته به مبارزه

برخیزند و سعی کرده‌اند که این عقاید و آراء که باعث عقب‌ماندگی کشور می‌شود، از جامعه بزدایند. با آمدن داستان‌نویسی نوین به ایران، داستان‌نویسان ایرانی به ویژه آنان که به غرب رفته و برگشته بودند، در داستان‌هایشان علیه این عقاید خرافی قد علم کردند و تا حدی نیز در این کار موفق بودند. به عنوان نمونه صادق هدایت را می‌توان یکی از نویسندگانی به شمار آورد که در بیش‌تر داستان‌هایش این کار را انجام داده است. هدایت «در داستان‌هایی چون «حاجی مراد»، «داود گوژ پشت»، «آبجی خانم»، «مرده‌خورها» «داش آکل»، «طلب آمرزش»، «چنگال»، «محلل»، «زنی که مردش را گم کرد» و «علویه خانم» با توصیف انتقادی از جامعهٔ تحت استیلای استبداد و خرافه‌پرستی، آن را افشا می‌کند و پوسیدگی درونی‌اش را به رخ می‌کشاند و بیزاری خود را از مردمی که پذیرای این «محیط پست و متعصب»اند، ابراز می‌کند» *(میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۹۲-۳)*. بزرگ علوی نیز در داستان‌هایش مانند هدایت به مبارزه با خرافه‌پرستی می‌پردازد. اوج این کار را می‌توان در داستان‌های صادق چوبک مشاهده کرد، چنانکه جریان داستان «سنگ صبور» نیز بر اساس یک خرافه شکل می‌گیرد و آن رمان زیبا را به وجود می‌آورد. در داستان «سرباز سربی» نیز بزرگ علوی مانند سایر دوستان داستان‌نویس خود، جامعهٔ سنتی و خرافی را نشان می‌دهد و با زیرکی هر چه تمام‌تر آنچنان که مشهود نباشد به مبارزه با این عقاید خرافی می‌پردازد. این خرافه‌پرستی از دیر باز در ایران وجود داشته است. در داستان سرباز سربی نیز عقیده‌ای خرافی نشان داده می‌شود، کوکب از گمشدن سرباز سربی که به عنوان یک نظرقربانی از یک مغازه برای شوهرش که به سربازی رفته خریده، اندوهگین می‌شود و آن را به فال بد می‌گیرد «اودت» نیز در داستان «آینه شکسته» آینه شکسته را به فال بد می‌گیرد. *(دستغیب، ۱۳۵۸: ۳۹)* در داستان «سرباز سربی» کوکب هنگامی‌که سرباز را گم می‌کند از مسافرت سر باز می‌زند.

«یک چیزی را فراموش کردم، اگر پیدایش نکنم، حتماً یک بلایی در راه سر من

می‌آید» *(علوی، ۱۳۸۷ ب: ۸۰)*.

و می‌گوید که به اندازهٔ جانش این سرباز قیمت دارد

«به من گفت دهشاهی؟ برای من به اندازه جانم قیمت داشت» *(همان: ۸۰)* و گم شدن این سرباز را به فال بد می‌گیرد

«حالا غصه‌اش شده بود. این گم شدن سرباز را به فال بد می‌گرفت» *(همان: ۸۱)*.

در انتهای داستان مشخص می‌گردد که سرباز یک نظر قربانی بوده که کوکب آن را به یاد شوهر اولش خریده است

«این یک نظر قربونی بود که من برای خودم خریده بودم» *(همان: ۲۲)*.

در داستان «اجاره خانه» نیز خواننده با یک جامعهٔ سنتی و خرافی روبه‌رو می‌شود. در این داستان «خیرالنسا» زن «مسیب» نماد فردی خرافه‌پرست در یک جامعهٔ سنتی است و برای این که دخترش را شوهر بدهد –چون در یک جامعهٔ سنتی شوهرداری ارزش شناخته می‌شود–، کارهایی را که به عقلش می‌رسد انجام می‌دهد.! شگفت اینجاست، «خیرالنسا» با این که از اقشار کم‌درآمد جامعه است اما برای انجام این کارهای خرافی از پرداختن هیچ هزینه‌ای دریغ نمی‌کند زیرا می‌خواهد دخترش را شوهر دهد.

«دعا گرفته بود، دخیل بسته بود، نعل تو آتش انداخته بود. بهش گفته بودند که قلیباب را در سرکه بجوشاند، بعد در درگاه خانه بپاشد، آن وقت بگذارد یک پسر نابالغ همان جا ادرار کند. دو هفته طول نمی‌کشد که دخترش شوهر می‌کند. همین دستورها تا به حال برای او چهار پنج تومن تمام شده بود. پانزده قران به فالگیر داده بود. یک تومن خرما خریده بود که بین نماز مغرب و عشا میان هفت‌تا سید تقسیم کند. ولی چه فایده؟» *(علوی، ۱۳۸۵: ۱۰۱)*.

نکتهٔ قابل توجه این است که «خیرالنسا» دربارهٔ «وجیهه» می‌گوید:

«این دختره را مدرسه خراب کرده» *(همان: ۱۰۰)*

و این نیز شاید به این دلیل باشد که در این دوره «تغییر و تحول ناشی از توسعه آموزشی، صنعتی و شهرنشینی، تأثیر منفی انکارناپذیری بر خانواده‌های سنتی بر جای می‌گذارد» *(ازغندی، ۱۳۷۹: ج۱: ۹۸-۹)*. در این داستان «زن‌آقا» به عنوان نمونهٔ دیگری از زنان جامعهٔ سنتی و خرافی پرست هنگامی که می‌خواهد از پیش «خیرالنسا» و خانهٔ «مسیب» برود، ادعا می‌کند که در چنین جامعه‌ای، بسیاری از این کارهای خرافی انجام می‌دهند «غرغر زن‌آقا که

«خودشون هزار جور جادو جمبل بلدند، بی‌خودی پشت‌سر مردمون میشینن حرف می‌زنن، قباحت داره، گناه داره، گناه منو می‌شورن، برن اون دنیا جواب بدن» مسیب را از جا درکرده بود» *(علوی، ۱۳۸۵: ۹۹)*.

«وجیهه» در داستان «اجاره‌خانه»در محیطی است که سخن «زن‌آقا» و همسایه‌ها تأثیر مستقیمی در آینده او دارد. در چنین جامعه‌ایی «مسیب» سعی می‌کند با دخترش همچون «آمیرزا» رفتار کند اما آنچه در دل اوست و هویت او را تشکیل می‌دهد، نزدیک به همان خرافه و شایعاتی است که می‌شنود. «تا نباشد چیزکی مردم نگویند چیزها» *(همان: ۱۰۵)* و این باعث می‌شود فکر این که «وجیهه» دختری که از سیزده سالگی نمازش را ترک نکرده، زن هرجایی بشود، او را در ذهن «مسیب» تبدیل به یک زن هرجایی می‌کند و او نیز همچون «کوچیک خانم» در «پادنگ» قربانی سخن‌پراکنی مردم جامعه می‌شود. هر چند این دو در دو دورهٔ متفاوت می‌زیند اما آنچه بر آن تأکید شده، روح بیمار جامعه‌ای است که تنها ظاهری از یک رفتار را به خود گرفته است. «وجیهه» دنیایی برای خود ساخته که نه از «زن‌آقا» و «خیرالنسا» و «زن‌آقانبی» خبری است و نه از جادو جمبل و حرف‌های‌درگوشی همسایگان. در رمان «چشمهایش» نیز نگرانی‌های واهی، تکیه بر خرافات، دین‌مداری افراطی باعث می‌شود «فرنگیس» همچون شخصیت «تاریخچه اتاق من» نگرش منفی نسبت به محیط خانوادگی داشته باشد و گاهی سخنان ناسزاگونه در مورد مادر سنتی خود بیان کند «کاش مانند مادرم

ابله به دنیا آمده بودم» *(علوی، ۱۳۸۷ الف: ۱۸۴)* او را ابله می‌خواند چراکه خـود را در زندگی مشغول آداب و رسوم دینی کرده و تمام سختی‌ها و مشقات را با نگاهی مذهبی حل می‌کند و اتفاقات ناشایست را با این دید تحلیل می‌کند، چنانکه مادر فرنگیس پس از تبعید همسرش به این مسأله با دید مذهبی و خرافی نگاه می‌کند

«اول از مادرم برایش حکایت کردم. گفتم از آن روز به بـعد دایـماً آیت‌الکـرسی می‌خواند و به در و دیوار خانه فوت می‌کند و از امروز صبح ختم امن یجیب گرفته. به عقیده مادرم علت بدبختی که به ما رو آورده، این است که شب چهارشنبه آدم بدشگونی پا به خانهٔ ما گذاشته است» *(همان: ۱۷۰)*.

هنگامی که فرنگیس می‌خواهد برای یاد گرفتن نقاشی به فرنگ برود مـادرش در مقابل او می‌ایستد و مخالفت می‌کند

«آخر آقا. شما چرا هر چه او می‌گوید، دنبال می‌کنید کی دخترش را تک و تنها به فرنگ فرستاده» *(همان: ۸۸)*

و دختر را شایستهٔ خانه‌داری و شوهرداری می‌داند

«مادرم می‌خواست مرا شوهر بدهد» *(همان: ۷۸)*.

اتفاقی که برای خود او نیز افتاده و در تمام نسل او جریان داشته و پیشرفت برای دختران در نگاه او معنایی ندارد.

ب-۳) پدرسالاری

در بیش‌تر داستان‌های بزرگ علوی پدرسالاری دیده می‌شود. در سـرباز سـربی بزرگ علوی نشان داده می‌شود که چگونه مردانـی بـا اخـتیار کـردن هـمسر دوم و صیغه‌های متوالی باعث از هم پـاشیدن و ارتـباط گسسـته مـیان اعـضای خـانواده گردیده‌اند و چگونه در جامعهٔ پدرسالار، پدر دربرابر فرزند می‌ایستد و او را به انزوا می‌کشاند.

«آخر سری یک روز پدر و پسر درست دعوا کردند، از آن دعواها که هر چه از دهنشان درمی‌آمد به هم می‌گفتند. این حرفش این بود که تو عوض این همه صیغه که می‌گیری، یک کمی خرج مادرم کرده بودی او نمی‌مرد» *(چمدان: ۸۷)*.

از دورهٔ پهلوی اول می‌توان به عنوان دوره‌ای یاد کرد که در آن پدرسالاری موج می‌زند. راوی در داستان سرباز سربی بیش‌تر بر این نکته تأکید دارد که انسان‌ها در چنین جامعه‌ای در ظرفی قرار می‌گیرند که جامعه آنرا برای آنان ترتیب داده، گاهی هیولایی به نام پدر هست که در نظام پدرسالارانه جامعه نقش منفی جامعهٔ سنتی را بازی می‌کند و پاره‌ای اوقات، ضعف‌های روانی را برای فرزندان که جوانان و کارآفرینان آینده هستند به وجود می‌آورد.

در داستان «نامه‌ها» نیز آنچه قربانی می‌شود، دختر حاج شکور است که به عنوان حلقهٔ اتصال ثروت و قدرت قرار می‌گیرد، در این داستان پدری سرمایه‌دار، دختر خویش را وجه‌التجاره قرار می‌دهد و یا با نگرش پدرسالارانه در یک خانواده قدیمی و سنتی، دختر جوان و زیبای خود را به همسری جوانی زشت و نازیبا که قاضی باشد درمی‌آورد و او را از تمامی رویاهای شیرینش که برای خود متصور شده است، دور می‌سازد. این داستان این مسأله را آشکار می‌سازد که «شوربختی فقط گریبانگیر دختران فقیر نمی‌شود! سنت‌های کهنه پدرسالارانه به دختران ثروتمند هم اجازهٔ دست‌یابی به کانون خانوادگی دلخواه را نمی‌دهد. در «نامه‌ها» مادر شیرین برای حفظ ثروت و «اعتبار» خانوادگی به ازدواج قاضی درمی‌آید. گویی علوی می‌خواهد نشان دهد که در چنین شیوهٔ زندگی، خوشبختی برای اغلب زنان این مرز وبوم ممکن نیست. سرنوشت این زنان نمایانگر ستم مضاعف تحمیل شده بر زن ایرانی و نیز نشاندهندهٔ اعتراض نویسنده به فساد و پستی حاکم بر زمانه است» *(میرعابدینی، ۱۳۸۰ ص۲۲۸)* اما آنچه که باید بیش‌تر مورد توجه قرار گیرد، این است که دختر جوان حاج شکور نسلی از دخترانی است که گرفتار پدرسالاری و محدودیت واقع در جامعه برای زنان است.

احساس خمودگی و رنجش او به خاطر همراهی با قاضی جوان نیست، بلکه به خاطر جامعه و سنتی است که او و امثال او را احاطه کرده است و شادی را از آنان گرفته است. دختران به عنوان وسیله‌ای در دست پدران خانواده قرار می‌گیرند و قریب به اتفاق آنان به خاطر مصالح خانوادگی و یا رفع مشکلاتی از این دست به دیگران سپرده می‌شوند که در این مورد تمام علایق آنان نادیده گرفته می‌شود. علوی با نشان دادن دختر حاج شکور و رفتارهای بازپرس نسبت به او این نکته را بیان می‌کند که هر چند قدرت و ثروت آب خنکی است بر عطش مردان سرمایه‌پرست آن دوره، اما آنچه زن را به آرامش می‌رساند، ثروت و تجملات زنانه نیست، بلکه آزادی اوست.

در داستان «اجاره‌خانه»، «وجیهه» دختر تحصیل‌کردهٔ معلمهٔ حقوق‌بگیر صاحب تفکر اگر چه هیچگاه خشم پدر را ندیده و در انتخاب مسیر آزاد بوده اما ناگهان این دمل چرکینِ متورم سرباز می‌کند و نهایتاً تصمیمی گرفته می‌شود که آن همه آزادی و امتیازات برجسته رنگ می‌بازد و «وجیهه» در آن شب و در یک لحظه تبدیل به دختری می‌شود که تحت سیطرهٔ پدرسالاری سنتی است. چنانکه پدر تصمیم می‌گیرد برای تهیه پول اجاره‌خانه او را به عقد حسین آقا درآورد، در صورتی که وجیهه کس دیگری را دوست دارد. بی شک در یک جامعهٔ سنتی اعتبار و قدرت مرد خانواده در فیصله دادن به اختلافات اصلی مهم است *(ازغندی، ۱۳۷۹. ج۱: ۹۶)* که این نقش را در این داستان «مسیب» ایفا می‌کند.

ب-۴) تقابل دو فرهنگ و تحولات اجتماعی

هر چه به داستان‌های پسین‌تر علوی می‌رسیم، در می‌یابیم که دیگر از پدرسالاری که در مجموعه داستان «چمدان» بود، خبری نیست و در مجموعه داستان «گیله‌مرد» پدرسالاری شکوه و عظمت خود را از دست داده است. این امر نتیجهٔ تحولات اجتماعی است که در جامعه ایران رخ داده و در حال رخ دادن بوده است.

فرهنگ نوظهور جامعه، خواه و ناخواه گسترش می‌یابد. رفت‌وآمدها، دیدوبازدیدها، شنیده‌ها و آرمان‌های دیرین و ناکامی‌های گذشته، باعث می‌شود تا روزنهٔ امید برای جبران آنچه از دست نسل پیشین رفته به روی محرومان و قشر ضعیف گشوده شود چنانکه «از سال ۱۳۲۲ آموزش مقطع دبستان برای هر ایرانی از هفت سالگی اجباری و مجانی می‌شود» *(همان، ج۱: ۲۴)*.

در داستان «قربانی» می‌بینیم که خانواده فروغ مانند خانواده خسرو مذهبی است، فروغ نخستین بار است که بدون حجاب ظاهر می‌شود و حتی گاهی در کوچه و خیابان با چادر نمایان می‌شود و هنوز در پیچ و تاب دین‌مداری و تجدّد بلاتکلیف است. «بعدها فروغ و مادرش را در «کافه لاله‌زار» گاهی با چادر و گاهی بی‌چادر می‌بینیم. مادر فروغ بی‌میل نبود دخترش را جا بیندازد» *(علوی، ۱۳۸۷ ب: ۳۰)* در این داستان زنان، با چادر و بی‌چادر وارد کافه می‌شوند و این خود نشان می‌دهد که قبل از کشف حجاب، برخی از زنان در جامعهٔ دورهٔ رضا شاه به بی‌حجابی بی‌علاقه نبودند، «از پیشگامان کشف حجاب، شهناز آزاد است که مجله بانوان را در تهران منتشر کرد. سابقهٔ فعالیت‌های وی به قبل از کودتای ۱۲۹۹ باز می‌گردد. او ضرورت کشف حجاب را حتی پیش از روی کار آمدن رضاخان مطرح کرده بود» *(صلاح، ۱۳۸۴: ۱۹۳)* کسان دیگری نیز در کشف حجاب پیش از کشف حجاب رضاخانی نقش داشتند «از میان دیگر زنانی که فعالانه در امر کشف حجاب پیش قدم بودند، و در این راه کوشش فراوانی کردند، می‌توان به مستوره افشار، نور الهدی منگنه و هاجر تربیت اشاره کرد» *(همان: ۱۹۴)*.

یا مثلاً در داستان «اجاره‌خانه» راوی نشان می‌دهد که مسیب قربانی تحولات اجتماعی است. «او هم مانند هزاران هزار بدبخت دیگر قربانی تحولات اجتماعی بود» *(علوی، ۱۳۸۵: ۱۰۲)* نوکر، خدمه یا کارگزار و پیشکارِ مالیه یزد و کرمان و بلوچستان بوده است یعنی کاملاً وابسته به شرایط اجتماعی است. وقتی پیشکاری و دریافت

مالیات از طرف اربابان و مالکان به امنیه‌ها واگذار می‌گردد، اشخاص کنار گذاشته می‌شوند، مانند مأمور بلوچ در داستان «گیله‌مرد» که روزگاری تفنگدار خان بوده و بعد از ورود امنیه‌ها به روستاها و به عهده گرفتن دریافت مالیات‌ها خود را بی پشت و پناه می‌یابد. «آمیرزا» در داستان «اجاره‌خانه» همان پیشکارِ مالیه یزد و کرمان و بلوچستان دیروز، علاوه بر از دست دادن جایگاه خویش اندک زمین خود را نیز به دلیل ضعف در قدرت و سرمایه، توسط شریک سرمایه‌دارش از دست می‌دهد.

«او هر چه داشت، فروخت. خاتون‌آباد ملک شش دانگی او تقریباً به دست یک وکیل‌باشی گاوداری که همسایه او و بعدها شریک‌الملک او بود بر باد رفت» *(همان: ۱۰۳)*

و همین سرمایه است که شریکش را تا میرلشکری پیش می‌برد

«بعدها این وکیل‌باشی امیر لشکر شد» *(همان: ۱۰۳)*.

این تغییر موقعیت اجتماعی در داستان «اجاره‌خانه» به خوبی پیوند قدرت و سرمایه را در دوران جدید نشان می‌دهد اما آنچه بر او چیره می‌شود، طبقه‌ای است که با سرمایه خود و بزرگنمایی خدمات کوچک و مختصر و البته زدوبندهای پشت پرده، قدرتی درخور و مناسب را برای خود کسب می‌کنند و ضعف «آمیرزا» باعث از بین رفتن توان و سابقهٔ او می‌گردد اما «مسیب» قربانی اصلی است، چرا که «آمیرزا» در رقابتی نفس‌گیر از پا می‌افتد اما «مسیب» به دلیل این که تکیه کورکورانه بر شرایط اجتماعی زده است، کوله‌باری از مصیبت را به دوش می‌کشد

«این‌ها اگر در دوران آرامی زندگی می‌کردند، خوشبخت بودند، یا اگر مثل آمیرزا قدرت درک حوادثی را که در شرف تکوین بود، داشتند» *(همان: ۱۰۲)*.

شخصیت دیگری نیز که در این داستان اسیر تحولات اجتماعی گشته، «آقانبی» است. او نیز همچون «مسیب» جیره‌خواری خرد است. اگر مالیات را روزی اشخاص و وکلای اربابان و حاکمان جمع می‌کردند و در دورهٔ جدید جمع‌آوری مالیات به عهده

امنیه‌چی‌ها افتاده و «آمیرزا» از کار بیکار شده و «مسیب» بی‌خانمان، «آقانبی» نیز جیره‌خوار پیشنماز مسجدی بوده که قباله و سند به امضا می‌رسانده اما در دورهٔ جدید که «اوضاع بهم خورد، محاضر رسمی درست شد، عمامه‌ها را برداشتند» *(همان: ۹۵)*. «آقانبی» نیز همچون «مسیب» آواره می‌گردد اما هوشیاری او، این توان را به او داده که سرمایه‌ای جمع کند و آن را به عنوان وام و قرض با بهرهٔ اندک در اختیار کارمندان شهرداری قرار دهد «حالا آقانبی دویست سیصد تومانی را که در دست دارد، تومانی یک قران تا سی شاهی به کارمندان شهرداری قرض می‌دهد» *(همان)*.

او مایل است با تکیه بر آشنایان و تجربه و فن خود به حل مشکلات مردم بپردازد و از این راه نیز اندک درآمدی برای خود تهیه نماید. وی «از حق‌الزحمه‌ای که برای راه انداختن کار مردم در عدلیه گیرش می‌آید، امرار معاش می‌کند» *(همان: ۹۵)*. در داستان "دزآشوب" مرد روستایی برای رفع ناکامی‌های گذشته خود و ظلم تبعیض‌آمیزی که جامعه نسبت به او داشته از شرایط به‌وجود آمده، استفاده می‌کند و فرزندش را چنان تربیت می‌کند که بتواند از امکانات بهره کافی برده باشد، اما نکته حائز اهمیت دنیای کوچک و محدود روستایی است که ظرفیت قبول فرهنگ باز و گسترده دوره جدید را ندارد «داستان دزآشوب (دزآشیب) بجز رویارویی دو نسل و دو فرهنگ در دورن یک حوزه چیزی ندارد» *(مهدی‌پور عمرانی، ۱۳۸۷: ۹۳)*. اگر چه امکان تحصیل و آزادی زنان و دختران شرایط مطلوبی را فراهم می‌سازد اما نباید فراموش کرد که دریافت فرهنگی جدید همراه است با نوع پوششی خاص و آزادی که برای آن تعریف نموده‌اند، پوششی که می‌توان برای لحظه‌ای «حمیده» دختر پیرمرد دزآشوبی را در آن دید. «حمیده بدون حجاب بود. حتی چادر هم بر سرنداشت... یک بلوز پشمی آبی رنگ که حتماً خودش بافته بود، بر تن داشت. دامنش فقط اندازهٔ یک دو سانتی‌متر از سر زانویش تجاوز می‌کرد. جوراب پایش نبود» *(علوی، ۱۳۸۵: ۱۱۷)*. این پوششی است که همراه با کشف حجاب در مدارس دختران حاکم می‌شود و حال این که خانواده‌ای که برای‌اعتلای

دانش و سطح فرزندش و به ویژه فرزند دختر، او را وارد جامعه می‌کند باید نوع پوشش، نوع رفتار، گفتار و تفکر او را نیز دگرگون شده بیابد. اما آیا با آنچه که در «اجاره‌خانه» توصیف شد و آنچه که در «دزآشوب» از آن سخن رفت، دنیای آنان مهیای دریافت این دگرگونی‌ها خواهد بود؟

«حمیده» دختر حمیدهٔ اصلی (مادرش) است. مادری از نسل گذشته که شرایط سخت را تجربه کرده است، نداری‌های بیش‌تر، فشارهای اجتماعی بیش‌تر اما آن دوره به پایان می‌رسد و حمیدهٔ اصلی و نسل او کنار می‌روند، حمیدهٔ امروزی و نسل جدید به وجود می‌آیند، نسلی که خشم پدر را بر خود مستولی نمی‌بیند و شرایط حاکم بر جامعه را درک می‌کنند. اما به هر حال نقش دخترانی مانند «اقدس» در جامعه تغییر پیدا کرده، او می‌تواند تحصیل کند و در اداره‌ها و مکان‌های دولتی به کار مشغول شود و این مسائل در زندگی شخصی او اثر می‌گذارد و گاه همراه با گردش و حضور در محافل و مجالس عمومی همراه می‌شود. در این برهه از تاریخ نظام خانوادگی تغییر کرده، خانواده تسلط خود را از دست داده است.

قدرت پدرسالاری گاهی در مقام شوهر بودن نیز تضعیف می‌گردد، وقتی مرد نتواند شوهر مقتدری باشد و مقام شوهر بودن او خود به خود تضعیف گردد، خود به خود اقتدار پدر بودن نیز سست می‌شود. هم‌چنین رواج برخی‌بی‌بند و باری‌های اجتماعی هر چند باعث آسیب دیدن جدی زنان می‌گردد اما با اندکی تامل درمی‌یابیم اضمحلال پدرسالاری را نیز در پی دارد برای مثال در داستان «یک زن خوشبخت» «اقدس» نیز «امیرخان» مرد زندگیش نیست، به این معنا که او «امیرخان» را برای ازدواج در نظر نگرفته. «اقدس» با رفتارهای آزادانه غرب‌مآبانه‌ای که جامعه به او به عنوان یک دختر نسل جدید پیشکش کرده است با «امیرخان» روابط دوستانه برقرار می‌کند. روابطی که از روی هیجان است و پشت این جریان بوی وصلت و دوام احساس نمی‌شود. رفتارهایی که به نوعی می‌توان از آن به عنوان سوغات فرنگ یاد کرد که در جامعهٔ

سنتی شیوع پیدا می‌کند. رفتارهایی که پیش از این «وجیهه» و «حمیده» را به شیوه‌های مختلف قربانی کرده و به نوعی دیگر «اقدس» را به کام انحطاط و نیستی کشانده است.

در رمان «چشمهایش» پدر فرنگیس از جمله زمین‌داران خرد است که با تصاحب املاکش توسط حاکمان جامعه آنچه را در اختیار داشته از دست می‌دهد و به خاطر نجات سایر اموال و زندگیش سکوت اختیار می‌کند تا از حوادث دیگر در امان باشد اما نگاه او به پیشرفت دخترش مثبت و رو به رشد است و همچون پدر «روشن» در داستان «ستاره دنباله‌دار» او را در رسیدن به اهداف مطلوبش آزاد می‌گذارد، لحن او هنگام نصیحت کردن دخترش برای مبارزه و فعالیت‌های پنهانی همچون لحن پدر «روشن» است، هر چند کارهای آنان را بیهوده و ناکافی می‌داند اما به هر حال دخترش را آزاد می‌گذارد که راه خود را بیابد یا شوهری مطابق میل خود پیدا کند

«پدرم مزهٔ زن‌داری را چشیده بود و ته دل میل داشت خودم شوهری را که باب طبعم است، انتخاب کنم» *(علوی، ۱۳۸۷ ب: ۷۸)*

و اما هنوز پدرسالاری به صورت کم‌رنگ در جامعه حکمفرماست به گونه‌ای که مادر «فرنگیس» در این داستان اسیر این نوع تفکرات است. هر چه باشد او زن خانواده است و در تصمیمات و اداره خانه هیچ دخالتی ندارد و همچون زنان دیگر جامعه در مقابل سخن شوهر خود تابع و مطیع است

«مادرم زن دوم پدرم بود و کوچک‌ترین تأثیری در اداره خانه نداشت. تمام کارها به میل پدرم انجام می‌شد. مادرم فقط نق می‌زد و بعد تسلیم می‌شد» *(همان: ۷۷)*.

از سوی دیگر دوباره علوی نگاه مذهب‌گرایانه مادر را نشان می‌دهد

«مادرم سر جانماز نشسته بود. کتاب «زادالمعاد» را که من از بچگی می‌شناختم در دست داشت» *(همان: ۱۸۳)*.

که در چنین جامعهٔ سنتی‌ای تغییر نکرده. مادر «فرنگیس» تفکر سنتی دارد به گونه‌ای که نقاشی را حرام می‌داند

«مادرم که زن مومن و مقدسی بود و نقاشی را حرام می‌دانست» *(همان: ۷۸)*.

در داستان «اجاره‌خانه» وجیهه هر چند با سنت عجین شده است اما رفتارهای متناسب با اوضاع و احوال روز را می‌پذیرد و درکشاکش دو نیروی متضاد قرار می‌گیرد. تصمیم کوکورانهٔ «مسیب» به تربیت «وجیهه» به طریقهٔ «آمیرزا» و همانند کردن او با دختر «آمیرزا» او را به دختری مدرن تبدیل می‌کند. درس خواندن او نیز به خاطر تحولات اجتماعی بوده است زیرا «با توسعهٔ شهرها و صنعتی شدن جوامع و به طور کلی با پیدایش شرایط نوین زیستی دیگر افراد خانواده برای کسب منزلت اجتماعی و مناصب مختلف به خانواده خود وابسته نبودند و می‌توانستند بدون در نظر گرفتن منشأ اجتماعی و طبقاتی خود از راه‌های مختلف، به ویژه با تحصیلات منزلت اجتماعی و مشاغل مهم دلخواه را به دست آورند» *(ازغندی، ۱۳۷۹. ج۱: ۹۷-۸)*. در این زمان نظام اجتماعی که رنگ و روی تازه به خود گرفته، دچار تزلزل می‌گردد. پایه‌های خانه روی دوم «مسیب» است که پشت رفتار «آمیرزا» مخفی می‌گردد. پایه‌هایی که برای رسیدن هدفی بزرگ‌منشانه توان مقاومت دارد اما سیل حرف و شایعه چنان در دل او رسوخ می‌کند که از درون می‌پاشد و بر سرش آوار می‌شود و این نمونه‌ای است از جامعه‌ای که سعی در رسیدن به تعالی و پیشرفت دارد و برای رسیدن به این امر آزادی‌هایی بدون آماده‌سازی و پشتوانه فکری به دختران و زنان به عنوان طبقه‌ای خاص که محدود و محروم واقع شده‌اند، می‌دهد، تا شاید جامعه‌ای پیشرفته و متمدن ارائه دهد اما آیا ستون‌های جامعه توان مقاومت در برابر سختی‌ها و باران را خواهد داشت. که درمی‌یابیم که چنین توانی ندارد و بر اثر بارش باران فرو می‌ریزد. شاید بهترین سخن دربارهٔ این داستان سخن خود راوی باشد که می‌گوید:

«خیرالنسا، سیدمسیب، آقانبی، زن‌آقا و حتی آمیرزا گرفتاری‌های دیگری داشتند و نمی‌توانستند به باران توجه کنند. در سرنوشت آن‌ها قیمت نان تأثیر داشت و اجاره خانه و عقاید عمومی» *(علوی، ۱۳۸۵: ۱۰۶)*.

ب-۵) اضمحلال پدرسالاری و تحول اجتماعی

مرگ پدر نمادی از انحطاط حکومت دیکتاتوری و قاطعانه پدرسالاری در خانواده است. جایی که دختران جرأت ندارند پای از محدودهٔ سنّت بیرون بگذارند و تمام سرنوشتشان بسته به نظر پدری است که گاهی تحت‌تأثیر حرف های عمه و خاله و دایی و عمو و شایعات اطرافیان دیگر قرار می‌گیرد

«آن‌های دیگر را پدر و مادر شوهر داده بودند. خاله و عمه و عمو و دایی در انتخاب داماد نظر داشتند. آن‌ها می‌پسندیدند، منتها «بله‌اش» را دختران می‌گفتند» *(همان: ۱۳۴)*.

در داستان «یک زن خوشبخت» سرنوشت به گونه‌ای دیگر رقم می‌خورد. پدر می‌میرد و میراث سلطه پدر بر سرنوشت فرزندان و به ویژه دختران پایان می‌یابد و پسر خانواده «برادراقدس» جانشین او می‌گردد. برادری که جایگاه محکمی دارد اما خشم و قاطعیت پدر را نمی‌تواند در برابر خواهرش اجرا کند «مرگ نابهنگام پدرش باعث شد که سرنوشت دیگری چشم به راهش باشد. مرگ ناگهانی پدر در اثر زیاده‌روی در الکل بود و همین باعث شد که اقدس‌خانم راه تازه‌ای در زندگی پیدا کند، پدرش فوت کرد، ولی برادر اقدس‌خانم، مدیر کل یکی از وزارتخانه‌ها، مایه و استعداد آن را داشت که در خانواده جانشین پدر شود. منتها اقدس‌خانم کسی‌نبود که زود تحت‌تأثیر برادرش برود و تسلیم قدرت شود» *(همان: ۱۳۵)* اما هنگامی که برادر جانشین پدر می‌گردد، آشکار می‌شود که هنوز پدرسالاری در جامعه رنگ نباخته است و ریشه‌هایی از آن وجود دارد اما این پدرسالاری بسیار کم‌رنگ و کم رونق است. چنانکه برادر اقدس‌خانم در گفتگو با دکتر خانواده به او می‌گوید: «بچه‌ها دیگر حرف بزرگ‌ترها را نمی‌شنود» *(همان)*. مرگ پدر یعنی پایان اجبار و و پدرسالاری. این مطلب را نیز خود دکتر در هنگام مرگ پدر «اقدس‌خانم» به او می‌گوید:

«در هر صورت او رفتنی است. دیگر شما آزادید شوهری را که مطابق میلتان است،

انتخاب کنید» *(همان: ۱۴۴)*.

در رمان «چشمهایش» نیز این روابط نزدیک «فرنگیس» و پدرش خود از مصادیق سنت‌شکنی در جامعهٔ در حال گذار ایران است که اندک اندک دگرگونی‌های تاریخی الگوی فرهنگی-خانوادگی را در جامعهٔ سنتی ایران دچار تغییر می‌کند *(دهباشی، ۱۳۸۴: ۴۳۲)*.

شرایط تغییر کرده و با مرگ پدر «اقدس» پایان پدرسالاری اتفاق می‌افتد هر چند پدرسالاری بسیار کم‌رنگی وجود دارد اما می‌توان این پدرسالاری کم‌رنگ را نادیده گرفت و پایان پدرسالاری شرط لازم برای آزادی اختیارات شخصی اعضای خانواده است اما به نظر «علوی» این شرط کافی نیست اگر چه سایه سنگین پدر بر تصمیمات دختران جوان احاطه ندارد اما هنوز محیط پذیرای آزادی غیراصولی نیست. وضعیت ظاهری، رفت‌وآمدهای‌غیرمتعارف و همراهی با مرد غریبه؛ مسائلی است که از چشم کنجکاو اطرافیان مخفی نمی‌ماند و هر یک می‌تواند به تنهایی هجوم شایعات و اخبار صدق و کذب را برای شخص و خانوداه مورد نظر به همراه داشته باشد. «علوی» که با این نوع آزادی مخالفت می‌کند و تأثیرات منفی و غیرقابل جبران آن را به ویژه در این مجموعه بیان می‌دارد، رسیدن به این هدف را منوط به تغییرات بنیادین و اساسی در جامعه می‌داند. اگر پدر دست دختر جوان خود را برای انتخاب و امرارمعاش آزاد بگذارد همانگونه که در داستان «اجاره‌خانه» به وضوح دیده شد، جامعه پذیرای شیوه جدید و تفریحات غربگرایانه نیست و منجر به چالش عمیق در نظام خانوادگی و شخصیتی می‌شود و از طرفی شخصی که در نظام خانوادگی سنتی پرورش یافته، تفاوت احساسات جدید را به خوبی درک نمی‌کند زیرا این احساس درونی به او آموخته نشده و هنوز با مزاج او غریبگی می‌کند. «اقدس‌خانم» اگر تن به ازدواج با امیرخان می‌دهد به این علت است که دوستی او با مرد غریبه و جوان اصولاً برای او تعریف شده نبود و بیان آن و بروز دادن آن احتیاج به واژگان و جملاتی دارد که در قاموس تعریف شده او یافت

نمی‌شود و او برای برون‌رفت از این شرایط پیچیده آسان‌ترین راه را انتخاب می‌کند تا یک عمر طعم تلخ زخم‌زبان‌های دیگران را نچشد و دیگر نگاه‌های سرزنش‌آمیز جامعه سنتی را گرد خود احساس نکند. همانگونه که با دریافت اختیارات و آزادی احساس غرور و استقلال می‌کند بر آن می‌شود تا با همان غرور اشباع شده‌ای که در او جریان دارد به حیات خود پایان دهد. درباره مرگ «اقدس‌خانم» می‌توان به سخن عباس معروفی اشاره کرد، او می‌گوید: «مرگ در جامعهٔ ما نقطه عطف و آشتی است. همیشه تعیین‌کننده بوده و در گره‌های خانوادگی نقطه تفاهم شده است» *(معروفی، ۱۳۶۹: ۲۷۷)*.

نتیجه

بزرگ علوی یکی از پیشگامان داستان‌نویسی ایران است که در دو حوزه داستان کوتاه و رمان آثار با ارزشی دارد اما آنچه مهم است این است که این آثار تا سال ۱۳۳۲ که او در ایران حضور داشته و جامعه ایران را از نزدیک لمس کرده دارای ارزش بیش‌تری است.

بزرگ علوی در داستان‌هایش درون‌مایه‌های فراوانی به کار برده که یکی از این درون‌مایه‌ها تحول جامعه سنتی به مدرنیته است. یکی از نتایجی که این تحول داشته مرگ پدرسالاری بوده است، پدرسالاریی که سال‌ها در جامعه ایران ریشه دوانیده و بسیار تنومند و ریشه‌دار گشته بوده است.

در داستان‌های علوی از نخستین داستان‌هایش عبور کنیم و به داستان‌های بعدی او برسیم درمی‌یابیم که این تحولات اجتماعی باعث شده که پدرسالاری رنگ ببازد و پدرسالاریی که چندین قرن در جامعهٔ ایران حکمفرما بوده کم کم جایگاه خود را در جامعه‌ایی که به سوی مدرنیته در حرکت است، از دست بدهد، چنانکه در داستان‌های مجموعه «چمدان» با اقتدار کامل به نمایش گذاشته شده است اما آزادی ارتباطات زنان

و دختران هم‌چنین پسران در جامعه مدرن و عدم پیروی آن‌ها از قدرت و تصمیم پدرو آداب و سنن گذشته و به دنبال آن رواج بسیاری از بی بند و باری‌ها در جامعه جدید سخت به جایگاه پدر، قدرت او و حتی شوهر بودن او آسیب رسانده و باعث اضمحلال قدرت او و سنت پدرسالاری در جامعه شده است.

منابع

الف) کتاب‌ها:

۱. ازغندی، علیرضا. (۱۳۷۹). **تاریخ تحولات سیاسی و اجتماعی ایران ج ۱**. تهران: سمت.
۲. الشکری، فدوی. (۱۳۸۶). **واقع‌گرایی در ادبیات داستانی معاصر ایران**. تهران: نگاه.
۳. ایرانی، ناصر. (۱۳۶۴). **داستان: تعاریف، ابزارها و عناصر**. کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
۴. بهارلو، محمد. (۱۳۷۲). **داستان کوتاه ایران**. تهران: طرح نو.
۵. حقوقی، محمد. (۱۳۷۸). **ادبیات امروز ایران ج ۱و۲**. چ۳. تهران: قطره.
۶. داد، سیما. (۱۳۸۳). **فرهنگ اصلاحات ادبی**. چ ۲. تهران: مروارید.
۷. دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۵۸). **نقد آثار بزرگ علوی**. تهران: فرزانه.
۸. دهباشی، علی. (۱۳۸۴). **یاد بزرگ علوی**. تهران: ثالث.
۹. رادفر، ابوالقاسم. (۱۳۶۶). **فرهنگ داستان و نمایش**. تهران: اطلاعات.
۱۰. رزمجو، حسین. (۱۳۸۲). **انواع ادبی و آثار آن در ادب فارسی**. مشهد: دانشگاه فردوسی.
۱۱. رستگار فسایی، منصور. (۱۳۸۰). **انواع نثر فارسی**. تهران: سمت.
۱۲. روح‌الامینی، محمود. (۱۳۷۹). **نمودهای فرهنگی و اجتماعی در ادبیات فارسی**. چ ۳. تهران: آگه.
۱۳. رید، یان. (۱۳۸۵). **داستان کوتاه**. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چ ۳. تهران: مرکز.
۱۴. سجادی، محمدعلی. (۱۳۶۹). **گفت و شنود**. تهران: اوجا.
۱۵. سلیمانی، محسن. (۱۳۷۳). **واژگان ادبیات داستانی**. تهران: علمی.
۱۶. ـــــــــــ (۱۳۷۴). **رمان چیست؟**. چ ۳. تهران: نی.
۱۷. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸). **انواع ادبی**. چ ۶. تهران: فردوسی.
۱۸. شیری، قهرمان. (۱۳۸۷). **مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران**. تهران: چشمه.
۱۹. صلاح، مهدی. (۱۳۸۴). **کشف حجاب**. تهران: مؤسسه مطالعات و پژوهش‌های سیاسی.
۲۰. علوی بزرگ. (۱۳۸۵). **گیله‌مرد**. چ ۴. تهران: نگاه.
۲۱. ـــــــــــ. (۱۳۸۷الف). **چشمهایش**. چ ۹. تهران: نگاه.
۲۲. ـــــــــــ. (۱۳۸۷ ب). **چمدان**. چ ۴. تهران: نگاه.
۲۳. کامشاد، حسن (۱۳۸۴). **پایه‌گذاران نثر جدید فارسی**. تهران: نی.
۲۴. گلدمن، لوسین و دیگران. (۱۳۷۷). **درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات**. ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. تهران: نقش جهان.
۲۵. مستور، مصطفی. (۱۳۷۹). **مبانی داستان کوتاه**. تهران: مرکز.
۲۶. مهدی‌پور عمرانی، روح‌الله. (۱۳۸۷). **ادبیات زندان**. تهران: آفرینش.
۲۷. میرصادقی، جمال. (۱۳۶۵). **ادبیات داستانی**. تهران: مؤسسه فرهنگی ماهور.
۲۸. ـــــــــــ. (۱۳۶۴). **عناصر داستان**. تهران: شفا.
۲۹. میرصادقی، جمال و میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۷). **واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی**. تهران: کتاب مهناز.
۳۰. میرعابدینی، حسن. (تابستان ۱۳۸۰). **صد سال داستان‌نویسی در ایران. ج ۱ و ۲**. چ ۲. تهران: چشمه.
۳۱. کتاب امروز. "**مینوی پژوهشگر ستیهنده**". پاییز ۱۳۵۲. صص۲-۱۹.
۳۲. یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۸۰). **جویبار لحظه‌ها**. چ ۳. تهران: جامی.

ب) مقاله:

۳۳. رزاق‌پور، مرتضی. "**نقد جامعه‌شناختی تهران مخوف**". در مجلهٔ دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی دانشگاه علامه طباطبایی. سال دوازدهم. ش ۳۵. بهار ۱۳۸۷. صص۲۷-۵۳.