

تأملی در پیرنگ و شخصیت پردازی تهران مخوف

دکتر میرجلیل اکرمی* محمد پاشایی**

چکیده

مشفق کاظمی در عصر رضاشاهی نخستین رمان اجتماعی فارسی را با محور قرار دادن حقوق و آزادی‌های زنان به رشته تحریر درآورد. رمان‌های اجتماعی که بعد از این رمان در دهه اول و دوم قرن حاضر نوشته شد، هر چند از نظر موضوع و مرتبه هنری قابل قیاس با «تهران مخوف» نیستند؛ ولی براساس ساختار اجتماعی رمان مذکور طرح و پی ریزی شده‌اند. این پژوهش از بین عناصر داستانی، در پی واکاوی پیرنگ و شخصیت پردازی تهران مخوف و نقد و تحلیل آن است. طرح رمان «تهران مخوف» به اقتضای مضمون آن چندان پیچیده و تو در تو نیست و نظم طبیعی حوادث در آن بر نظم ساختگی غلبه دارد و رخدادها همواره در روایت به گونه‌ای هم بسته و زنجیر وار اتفاق افتاده است. تهران مخوف مملو از کشمکش‌های عاطفی و اخلاقی است و از این لحاظ به رمان‌های تاریخی که کشمکش‌های جسمانی و زورآزمایی «آدم خوب» و «آدم بد» را توصیف می‌کنند، هیچ شباهتی ندارد. نویسنده در این اثر از شیوه مستقیم و گزارشی برای خلق و پرداخت شخصیت‌ها استفاده می‌کند. شیوه شخصیت پردازی مشفق کاظمی در تهران مخوف هم بسته و پیوسته به شیوه شخصیت پردازی قصه‌های کهن و رمان به معنای اروپایی و مرسوم آن است. شخصیت‌های داستانی تهران مخوف به دو جبهه تعلق دارند و همه آن‌ها واجد شخصیت ایستا هستند. شخصیت‌های داستانی این اثر در خلال رمان به بلوغ نسبی نرسیده‌اند و به زبان خاص خود تکلم نمی‌کنند. هر شخصیتی تنها رسالت پیش بردن داستان را بر عهده دارد و هویت مشخصی ندارد.

واژه‌های کلیدی

رمان اجتماعی، تهران مخوف، شخصیت پردازی گزارشی، پیرنگ.

* استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز

** دانشجوی

دانشگاه تبریز (مسئول مکاتبات)

m_pashaie@yahoo.com

تاریخ پذیرش: ۹۲/۲/۲۴

تاریخ وصول: ۹۱/۸/۲۷

مقدمه

داستان یکی از مهم‌ترین و مؤثرترین انواع ادبی (ژانر) قلمداد می‌شود که تحقیق و تفحص در ساختار و محتوای آن اهمیت فراوانی دارد. با بررسی و تحلیل داستان مخاطب می‌تواند پیام‌های درون متنی آن را دریافت کند و نگرش خود به زندگی و مسائل مختلف را تغییر دهد. داستان‌نویسان برای بیان دیدگاه‌های خود ابزارهای بالقوه متفاوتی در دست دارند و در استفاده از این ابزارها شگرد خاصی به کار می‌بندند؛ بررسی و تحلیل اصول و شگردهای داستان‌نویسی و کیفیت کاربرد عناصر سازنده داستان موجب می‌گردد که خواننده دلایل اصلی التذاذ خود را از متن بفهمد و به معانی تلویحی و ضمنی و همچنین به نقایص و کاستی‌های داستان پی ببرد. در میان اهل فن و نویسندگان در مورد تعداد و ترکیب عناصر بنیادین داستان اتفاق نظر وجود ندارد؛ ولی اغلب آن‌ها بر این باورند که برجسته‌ترین عناصر سازنده داستان عبارتند از: طرح، شخصیت، مضمون، صحنه، گفتگو، لحن، سبک، نماد، زاویه دید، سبک و فضا (رک: روزبه، ۱۳۸۸: ۳۲). در این میان دو عنصر پیرنگ و شخصیت نقشی کلیدی و اساسی بر عهده دارند. طرح بخش پویای روایت است که شخصیت‌ها را به هم مربوط می‌سازد و قهرمان و ضد قهرمان را در شرایط متعارض قرار می‌دهد (اخوت، ۱۳۷۱: ۴۴). غالب منتقدان پیرنگ را به همراه شخصیت، اساسی‌ترین فصل‌میزه داستان تلقی کرده‌اند (وات، به نقل از لاج، ۱۳۶۸، ۱۸).

در پژوهش حاضر نویسنده می‌کوشد، عنصر پیرنگ و شخصیت‌پردازی را در رمان «تهران مخوف» بررسی و تحلیل کند و به این پرسش پاسخ دهد که نویسنده تهران مخوف از چه روشی برای پرداخت پیرنگ و شخصیت‌های داستانی استفاده کرده است و اثر مذکور از منظر پیرنگ و مسائل اساسی آن از قبیل کشمکش، ایجاد حالت تعلیق، گره افکنی و غیره و شیوه شخصیت‌پردازی چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی با قصه‌ها و افسانه‌های قدیم و رمان مدرن دارد. «تهران مخوف» پیشرو رمان‌های اجتماعی محسوب می‌شود که مرتضی مشفق کاظمی آن را در سال ۱۳۰۳ شمسی در قالب کتاب منتشر کرد. این رمان علی‌رغم نارسائی‌های ساختاری، رمان اجتماعی را به سوی واقعگرایی و توصیف واقعیت پیش برد. کاظمی در خلال داستان توصیفی از محله‌های مرکزی، کافه‌های جنوب شهر، شیره‌کش خانه‌ها، مراکز فساد، قلعه، روستای اوین، شیوه زندگی شهری، هتل‌ها و ... ارائه می‌دهد (کریستف بالایی، ۱۳۷۷: ۳۹۵). رمان‌های اجتماعی که بعد از این رمان در دهه اول و دوم قرن حاضر نوشته شد، هر چند از نظر موضوع و مرتبه هنری قابل قیاس با «تهران مخوف» نیستند؛ ولی براساس ساختار اجتماعی رمان مذکور طرح و پی‌ریزی شده‌اند. «تهران مخوف» سلسله جنبان رمان‌های اجتماعی این دوره بود. بعد از مشفق کاظمی عده‌ای از نویسندگان و روزنامه‌نگاران به نوشتن این نوع ادبی تمایل یافتند؛ لیکن هیچ یک امتیازی به دست نیاوردند و حتی ابتکار انتخاب موضوع نیز از آن مشفق کاظمی بود (رحیمیان، ۱۳۸۰: ۹۷). مضمون اصلی کتاب مسائلی چون حقوق زنان، رسوم کهنه زناشویی، فحشا و امثال این‌ها را دربرمی‌گیرد (کامشاد، ۱۳۸۴: ۹۴).

آنچه ضرورت نقد و تحلیل «تهران مخوف» را آشکار می‌سازد، فقدان منابع منسجم، مستدل و کافی درباره این رمان در عرصه پژوهش‌های ادبی است؛ مطالب پراکنده‌ای در مطاوی کتاب‌ها، مجلات و روزنامه‌ها یافته می‌شود که به تحلیل محتوایی و سطحی این رمان پرداخته‌اند و از واکاوی عناصر برجسته آن مغفول مانده‌اند. بررسی و مرور نه چندان عمیق آثاری که در زمینه ادبیات داستانی خصوصاً رمان اجتماعی به رشته تحریر کشیده شده‌اند، نشان می‌دهد که نویسندگان یا

از بحث درباره نخستین رمان اجتماعی و عناصر داستانی آن صرف نظر کرده‌اند و یا به نقد و بررسی عمومی آن اکتفا کرده‌اند. از جمله آثاری که به صورت بسته و گریخته به این موضوع پرداخته‌اند، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد. «نویسندگان پیشرو ایران» از محمد علی سپانلو، «واقعیت اجتماعی و جهان داستان» از جمشید مصباحی پور «نقد جامعه شناختی تهران مخوف» تألیف مرتضی رزاق پور (مقاله)، «نخستین رمان اجتماعی» عبدالعلی دستغیب (مقاله) و غیره. شایان ذکر است که بیشتر نظریه‌پردازان در زمینه ادبیات داستانی، به بررسی محتوا و درون مایه این رمان اکتفا کرده‌اند. روش تحقیق در این مقاله تحلیلی است و گردآوری اطلاعات از راه مطالعه دقیق متن رمان و بررسی آن با توجه به موضوع و پیشینه تحقیق انجام گرفته است. قبل از پرداختن به موضوع اصلی مقاله، بحثی مختصر پیرامون فرایند تحول رمان تاریخی به اجتماعی و چستی رمان اجتماعی و کارکرد آن اجتناب ناپذیر می‌نماید.

رمان اجتماعی

رمان در زبان فارسی پدیده‌ای جوان و نوظهور است که با شکل‌گیری نهضت مشروطه مورد توجه جدی ایرانیان قرار گرفت. در عصر مشروطه بحران‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی زمینه را برای به وجود آمدن رمان فراهم آورد. نویسندگان این عصر تحت تأثیر ادبیات اروپا و بنا به دلایلی از قبیل باستان‌گرایی و روحیه کاوشگرانه در شناخت هویت گذشته و بی‌خطر بودن ماهیت رمان تاریخی به نوشتن رمان تاریخی روی آوردند و در این زمینه طبع آزمایشی کردند (رک: رحیمیان، ۱۳۸۰: ۴۴). با گذشت زمان تجربه نویسندگان درباره رمان نویسی افزون گشت و رمان نویسان به کاستی‌ها و عیوب رمان تاریخی واقف شدند. رمان تاریخی به سبب پرداختن به گذشته و چشم پوشی از واقعیت‌های موجود، مورد قبول نویسندگان و جامعه واقع نشد و تغییر شکل مناسبات اجتماعی، اعتلای بیش مدنی و رشد طبقه متوسط شهرنشین زمینه را برای ظهور رمان اجتماعی فراهم آورد (روزبه، ۱۳۸۸: ۶۱). عمده‌ترین عیب رمان تاریخی در این بود که نویسنده در آن به گذشته‌ها می‌پرداخت و از حقایق و مشکلات دوره معاصر خود غفلت می‌کرد. نویسنده رمان اجتماعی برخلاف رمان تاریخی به دوران خود می‌پرداخت و به هیچ روی به دنبال شخصیت‌های بزرگ برای رمانش نمی‌گشت و از این حیث بر رمان تاریخی برتری واقع گرایانه داشت (عسگری، ۱۳۸۷: ۴۵-۴۴). با پایان دوره رضاخان و سرنگونی دیکتاتوری و سست شدن عنصر مشوق دولتی، رمان تاریخی جایگاه خود را در بین خوانندگان از دست می‌دهد و رمان اجتماعی و انتقاد از اجتماع و اوضاع آشفته و بحرانی آن متداول می‌شود (سپانلو، ۱۳۷۴: ۱۳۴). رمان تاریخی بر بنیانی کاملاً اجتماعی پی ریزی شده بود و از جنبه ادبی تأثیر مهمی در تکوین نهضت رمان‌نویسی و شکل‌گیری ادبیات داستانی بر عهده داشت. جنبه‌های تکنیکی رمان بتدریج در رمان‌های تاریخی رعایت و در رمان اجتماعی به تکامل رسید.

رمان اجتماعی رمانی است که در آن تصویری از زندگی با تمام معایب و مفاصل آن به نمایش گذاشته می‌شود و نویسنده سعی می‌کند تا پیامش را در جریان شرح حوادث و امور به خواننده منتقل کند. در رمان‌های اجتماعی نویسنده تلاش می‌کند تا با انعکاس مشکلات و معضلات جامعه به ارائه راه حل‌هایی برای جامعه بپردازد. او رمان را بستر طرح نکات سیاسی، اجتماعی و یا فلسفی قرار می‌دهد و رمان را صرفاً نه به خاطر جنبه هنری و زیباشناختی آن؛ بلکه به سبب جنبه اجتماعی آن می‌نویسد. در رمان اجتماعی رمان نویس «توجه اصلی خود را معطوف به ماهیت جامعه، عملکرد و تأثیرات جامعه بر روی شخصیت‌های رمان می‌کند. این رمان بر نفوذ جامعه و تأثیر اوضاع اقتصادی بر

شخصیت و وقایع رمان تأکید می‌ورزد و اغلب قصد توجیه و ارشاد [دارد] و احتمالاً به منظور ایجاد تغییرات بنیادی در جامعه نوشته می‌شود (شکری، ۱۳۸۶: ۱۲۱-۱۲۰). نویسنده رمان اجتماعی به دوران خود می‌پردازد و دست بر روی زخم‌های کهن روزگار می‌گذارد و به هیچ روی به دنبال شخصیت‌های انتزاعی تاریخی به عنوان منجی برای رمانش نمی‌گردد. جلب توجه خواننده در رمان‌های اجتماعی وسیله‌ای جهت نیل به اهداف خاص برای نویسنده تلقی می‌شود. نویسنده رمان، جهان بینی و دید خود را از امور و رویدادهای جهان، در قالب یک داستان بازمی‌گوید. در رمان‌های اجتماعی پیشرفته اغلب کلمات و مفاهیم به کار رفته دارای بار سیاسی- اجتماعی هستند و نگرش انتقادی رمان نویس را نسبت به امور منعکس می‌کنند.

در رمان اجتماعی ایجاد تنش و هیجان نقش مهمی ایفا می‌کند؛ اما میزان هیجان و تنش ایجاد شده، تابعی از متغیر پیام نهفته در داستان است که به صورت مستقیم و صریح یا غیرمستقیم با توجه به شرایط اجتماعی و سیاسی روزگار بیان می‌شود؛ اگر سانسور و اختناق شدیدی بر جامعه و به تبع آن بر هنر و ادبیات سایه بیفکند، پیام به صورت پنهانی و در اصطلاح میان سطری به مخاطب القا می‌شود و اگر فضای سیاسی آرامی در جامعه حکم فرما شود، پیام به صورت مستقیم و با صراحت بیان می‌گردد. نویسنده رمان اجتماعی تمام تلاش خود را برای جلب نظر مخاطب به کار نمی‌گیرد؛ بلکه برای او در درجه اول هویت اثر ارزش و اعتبار دارد. در رمان اجتماعی معمولاً پیام نویسنده به صورت عنصر مسلطی درمی‌آید و عناصر داستانی دیگر را به حاشیه می‌راند. مخاطب و خواننده رمان اجتماعی نیز نمی‌تواند صرفاً به عنصر جذاب داستانی معطوف شود بلکه پیامی که رمان نویس از طریق دال‌ها و نشانه‌ها به او می‌فرستد، برای او مهم است.

شاید «سیاحت نامه ابراهیم بیگ» را بتوان مهم‌ترین مقدمه ظهور رمان اجتماعی فارسی قلمداد کرد؛ زیرا نویسنده ضمن بیان داستان سفرنامه‌ای خویش به بازنمایی و ریشه‌یابی معضلات اجتماعی، فرهنگی و سیاسی می‌پردازد و فساد هیأت حاکمه و کارگزاران را بخوبی ترسیم می‌کند (عسگری، ۱۳۸۷: ۴۵).

ادبیات داستانی ایران در فاصله بین کودتای ۱۲۹۹ شمسی تا پیروزی انقلاب اسلامی در دهه اول و دوم با تأثیرپذیری از رمان‌های رمانتیک غربی شاهد داستان‌های مبتذل عشقی همچون «تهران مخوف»، «روزگار سیاه»، «انتقام»، «زیبا»، «هما» و ... بوده است. اما در دهه‌های سوم و چهارم رمان و داستان جولانگاه مسائل سیاسی و اجتماعی می‌شود. رمان اجتماعی در ایران پس از یک عمر پنجاه ساله به تکامل نسبی می‌رسد، این رمان از گزارش خام گونه وقایع و معرفی سطحی و عاطفی شخصیت‌ها به شناخت ریشه‌ای و تحلیل موضعی رسیده است. ذهنیتی دوراندیش جایگزین احساسات رقت ناک و بی مسئولیت شده است و فضای رمان را از زاویه احساساتی و انتقادی تا آفاق رمان تخیلی، سیاسی و روانی موج کرده است (سپانلو، ۱۳۷۴: ۱۳۹-۱۳۸). رمان اجتماعی در آغاز راه چندان مایه‌ور نبود و بیشتر با مایه‌های دم دست و همه پسند سر و کار داشت و اندک اندک زیر فشار نیروهای متحول جامعه؛ بویژه در سه دهه نخستین قرن حاضر، با شکل‌گیری طبقه جدید در ایران از سطحی‌نگری دور شد و به سمت کمال گام برداشت و معناهای نهفته و زیرین جامعه را به نمایش گذاشت. ناف این کودک را با پاورقی بریدند و بعدها این خصلت در شاخه‌ای مجزاً از آن رشد پیدا کرد و دامنه تولیدات آن فزونی گرفت و توسعه یافت (آژند، ۱۳۸۵: ۴۶۰).

۱- پیرنگ یا طرح (plot)

طرح یا پلات نقل حوادث با تکیه بر موجیت و روابط علت و معلول (فورستر، ۱۳۶۹:۹۲) و «ترکیبی از رشته حوادث یا رویدادهایی است که داستان را تشکیل می‌دهد» (پرین، ۱۳۷۸: ۲۰).

پیرنگ در ارتباط دو سویه با فرم و محتوای داستان قرار دارد؛ از یک سو نظم و سازمان خاصی به فرم و شکل اثر می‌دهد و از دیگر سو به محتوای اثر جنبه عقلانی و منطقی می‌بخشد. «ساختمان ماهرانه یک طرح مستلزم توانایی پرورش حوادث درون یک اثر در یک سیر تحولی جالب و پویا است» (زیس، ۱۳۶۰: ۱۳). ساختمان پیرنگ بر اساس «انگیزه» بنیان نهاده می‌شود؛ حادثی که در داستان رخ می‌دهد، باید علت و انگیزه‌ای داشته باشد و به نتیجه‌ای منجر شود تا در خواننده ایجاد شگفتی کند «پیرنگ امروزه ظاهراً در میان اصطلاح‌های پذیرفته و مقبول ادبی جایگاه رفیعی ندارد. این واژه هم زمان با ظهور جریان پرشور اندیشه رمانتیک که انسان را مرکز و محور عالم می‌دانست، بتدریج به حاشیه رانده شد و جذابیت خود را از دست داد» (دیپل، ۱۳۹۰، ۶).

تعبیر و برداشت‌های مختلفی از مفهوم پیرنگ رواج دارد، اما در بیشتر آن‌ها یک نقطه اشتراک دیده می‌شود: پیرنگ با توالی وقایعی ارتباط دارد که تلویحاً یا آشکاراً بر مبنای ترتیب زمانی تنظیم شده‌اند یا علاوه بر پیوستگی زمانی، رابطه علت و معلولی نیز در این توالی نقش دارد.

۱-۲) طرح تهران مخوف

فرخ شخصیت اصلی داستان از یک خانواده فقیر است که دل‌باخته دختر عمه‌اش مهین از خانواده‌ای اشرافی می‌شود. پدر و مادر مهین ف. السلطنه و ملک تاج خانم که بر اثر یک سلسله پیشامدهای مساعد و اقدامات نامشروع صاحب ثروت و مقام شده‌اند، هرگز اجازه نمی‌دهند که مهین با فرخ ازدواج کند. در این میان شاهزاده‌ای مهین را برای پسر هرزه و هوسرانس سیاوش میرزا خواستگاری می‌کند و ف. السلطنه که مقامش در وزارتخانه متزلزل شده است، برای رسیدن به مقام وکالت و بعد وزارت با این ازدواج موافقت می‌کند.

سیاوش میرزا گاهی با کمک پیش‌خدمت خود به روسپی‌خانه قدم می‌نهد. در گیر و دار این حوادث سیاوش میرزا شبی به دست افسر قزاق مجروح می‌شود و به صورت کاملاً تصادفی با کمک فرخ نجات می‌یابد. عفت شخصیت دیگر داستان و زن تحصیل کرده تیره روز که شوهرش برای ترقی شغلی او را به صاحب منصبان داده بود، پس از دیدن فرخ، از او درخواست کمک می‌کند و فرخ او را نیز نجات می‌دهد. سیاوش میرزا بعداً به طور اتفاقی فرخ را می‌بیند و بر قول خود مبنی بر انجام عملی به تلافی خدمت فرخ در آن شب تأکید می‌کند. در نتیجه فرخ طی نامه‌ای از او درخواست می‌کند که از ازدواج با مهین صرف نظر کند؛ اما سیاوش میرزا خواهسته‌اش را رد می‌کند. پدر و مادر مهین برای دور کردنش از فرخ به فکر چاره می‌افتند و او را به بهانه زیارت به قم می‌برند؛ اما فرخ با طرح نقشه‌ای او را می‌رباید و به تهران باز می‌گرداند. مخالفان فرخ او را دستگیر و تبعید می‌کنند. از طرف دیگر مراسم عقد مهین و سیاوش میرزا به خاطر باردار بودن مهین به هم می‌خورد و مهین پسری به دنیا می‌آورد و می‌میرد. در جلد دوم فرخ در راه تبعید با کمک دهاتیان می‌گریزد و به باکو می‌رود. در این هنگام انقلاب کبیر روسیه آغاز شده است. «فرخ» با انقلابیون به ایران می‌آید و پس از شکست آن‌ها در رشت به قزاق‌ها می‌پیوندد و با کودتاکنندگان در سال ۱۲۹۹ هـ.ش وارد پایتخت می‌شود. پس از کودتا جمعی از رجال و خیانتکاران دستگاه‌های دولتی دستگیر و توقیف شدند. فرخ ابتدا پدر مهین و بعد شوهر

عفت را دستگیر و روانه زندان می‌کند اما پس از حدود یکصد روز کابینه سیدضیا سقوط کرد و به دنبال آن زندانیان آزاد شدند. فرخ نیز بر اثر سقوط کابینه خانه نشین شد و با ازدواج با عفت تصمیم گرفت که به تربیت پسرش یادگار مهین پردازد.

۱-۳) نقد و تحلیل پیرنگ تهران مخوف

طرح رمان «تهران مخوف» چندان پیچیده و تو در تو نیست و نظم طبیعی حوادث در آن بر نظم ساختگی غلبه دارد و رخدادها همواره در روایت به گونه‌ای هم بسته و زنجیر وار اتفاق افتاده است. البته نباید فراموش کرد که این رمان نخستین تجربه ایرانیان در نوشتن رمان اجتماعی بود، به همین دلیل از نظر تکنیک داستان‌پردازی نقایص زیادی در آن به چشم می‌خورد. نویسنده رمان تمام تلاش خود را برای توصیف وضعیت اسف بار تهران در آستانه کودتای معروف سید ضیا صرف می‌کند.

یکی از عناصر اساسی پیرنگ، چنان که پیشتر گذشت، وجود رابطه علت و معلول و سایه انداختن آن بر روی حوادث و رخدادها داستانی است. در «تهران مخوف» نویسنده گاه گاهی از این اصل عدول می‌کند و نظم طبیعی حوادث را با برهم زدن رابطه عقلانی و تجربی مخدوش می‌کند و به طرف نظم ساختگی و ایجاد تعلیق غیر طبیعی گام بر می‌دارد «در سراسر رمان در بسیاری از فصل‌ها، بندها و جمله‌هایی وجود دارند که با قید "اتفاقاً"، "تصادفاً" و "از حسن اتفاق" آغاز می‌شوند و در پاره‌ای از عنوان‌های فصول نیز قید تصادف سرشته است، مثل عنوان جلد بیست و سوم جلد اول "سومین تصادف" تصادفی که در سیر رویدادهای داستان نقش تعیین کننده‌ای دارد، قبل از آن که تابع ضرورت (اجبار محیط) و اقتضای رمان باشد، از تصمیم خودسرانه نویسنده ناشی می‌شود؛ زیرا به ایجاد رابطه موهومی میان عناصر حکم می‌کند که اصل هماهنگی و توازن اجزای پدیدآورنده رمان را مخدوش می‌سازد» (بهارلو، ۱۳۷۶: ۶۴).

کازمی در ایجاد حالت تعلیق با تکیه بر عنصر تصادف در پاره‌ای از موارد افراط و سعی بر آن دارد تا داستان را بر توالی حوادث جالب توجه بنا کند و این کار از کیفیت داستان تا اندازه چشمگیری می‌کاهد و نظم معقول و قابل قبول را بر هم می‌زند. موقعیت‌ها و برخوردها اغلب ناشیانه و اتفاقی پیش می‌آیند و چهره‌ها بندرت رنگ راستین زندگی به خود می‌گیرند (کامشاد، ۱۳۸۴: ۹۵) مسائل اساسی پیرنگ رمان «تهران مخوف» از این قرارند:

۱-۳-۱) کشمکش

از مسائل اساسی طرح رمان کشمکش در این اثر بارزتر از بقیه مسائل از قبیل گره افکنی، تعلیق و نقطه اوج خودنمایی می‌کند. از همان آغاز داستان خانواده مهین و خواستگار ثروتمندش سیاوش میرزا با فرخ شخصیت اصلی رمان کشمکش و جدال دارد. خانواده نوکیسه مهین که در اثر اقدامات نامشروع، ثروت هنگفتی به دست آورده‌اند، راضی به ازدواج مهین با فرخ نیستند و در صدد آنند که برای رسیدن به مقام و ثروت بیشتر مهین را به خواستگار ثروتمندش سیاوش میرزا بدهند. این در حالی اتفاق می‌افتد که فرخ و مهین از کودکی با هم بزرگ شده‌اند و عاشق و وابسته همدیگرند (رک: کازمی، ۱۳۴۷: ۲۰). «تهران مخوف» مملو از کشمکش‌های عاطفی و اخلاقی است و از این لحاظ به رمان‌های تاریخی که کشمکش‌های جسمانی و زورآزمایی «آدم خوب» و «آدم بد» را توصیف می‌کنند، هیچ شباهتی ندارد (بهارلو، ۱۳۷۶: ۶۷). در رمان‌های تاریخی دوره مشروطه اغلب دو شخصیت محوری درگیری و کشمکش جسمانی دارند و یا حداقل کشمکش جسمانی آن‌ها بر انواع دیگر کشمکش‌ها می‌چربد. تهران مخوف پر از کشمکش‌های عاطفی و اخلاقی

است، پدر و مادر مهین به عشق اعتقادی ندارند و این مسأله موجب ایجاد کشمکش با فرخ و خانواده‌اش می‌شود (رک: کاظمی، ۱۳۴۷: ۲۰). در صورتی که «فرخ از همان دوازده سالگی در قلب خود علاقه مخصوصی به مهین احساس می‌کند و از خوشی مهین خوشحال و از غمگینی دختر عمه‌اش بی‌اختیار گرفته و اندوهگین می‌گردد» (همان، ۲۱). در اصل کشمکش و جدال بین پدر و مادر مهین با فرخ و مهین و امثال آن‌ها کشمکش نمونه‌وار و تیبیک دو نسل متفاوت محسوب می‌شود که در چهره این شخصیت‌ها فردیت یافته است و کاظمی با تیزی آن را ترسیم می‌کند؛ در یک سو شخصیت‌های سنت‌گرا قرار دارند که سعی می‌کنند خود و دیگران را ملزم به رعایت قوانین و تابوهای سنتی کنند. در نظر آن‌ها پول مهم‌ترین ارزش زندگیست، زن حق انتخاب همسر ندارد، عشق مقوله پوچی است، زن نیاز به درس خواندن ندارد و... پدر و مادر مهین و سیاوش میرزا در این دسته جای دارند. پدر و مادر مهین می‌کوشند تا مهین را وادار به تقید به جهان‌نگری سنتی کنند و در این راستا او را به ازدواج با سیاوش میرزا ترغیب و از خواندن کتاب و مخصوصاً رمان که محصول جامعه مدرن است، منع می‌کنند. در طرف دیگر شخصیت‌هایی قرار دارند که موج تجدد و نوگرایی آن‌ها را به سمت تغییر و تحول در نگرش سنتی سوق می‌دهد. فرخ و مهین و مادر فرخ در این دسته قرار دارند.

۱-۳-۲) گره افکنی و ایجاد حالت تعلیق یا هول و ولا

نویسنده به سبب تحصیل در کشورهای غربی و به تبع آن آشنایی با زبان‌های زنده دنیا، بیشتر از نویسندگان سلف خود با تکنیک و شگرد داستان‌پردازی آشناست. «در هر فصل رمان که عنوانی پر احساس و هیجان‌انگیز دارد، حادثه‌ای رخ می‌دهد، موقعیتی غیرعادی پیش می‌آید و نویسنده راز سر به مهری را پیش می‌کشد تا اشتیاق خواننده را برای کشف آن برانگیزد. آن چه در یک فصل مبهم مانده است، در فصل بعد یا فصل‌های بعدتر بتدریج روشن و شکافته می‌شود. در سرتاسر رمان خواننده از برخی جزئیات که برای درک سیر داستان ضروری است، بی‌خبر نگه داشته می‌شود» (بهارلو، ۱۳۷۶: ۶۸). در همان فصل اول ماجرابی به صورت مجهول و معماگونه نقل می‌شود، فرخ شخصیت اصلی با جواد ملاقات می‌کند، بی‌آنکه نویسنده نام فرخ و انگیزه ملاقات را تبیین و مشخص کند. جواد که قبلاً زندگی نسبتاً مرفهی داشت، در اثر حوادث ناخوشایند (مرگ پدر و فوت شوهر خواهر) به وضعیت فلاکت باری دچار می‌شود و نیاز شدیدی به پول پیدا می‌کند، در چنین وضعیت اسفباری اربابش او را از کار اخراج می‌کند و مشکلات مضاعف می‌شود. ناگهان طفل دوازده ساله‌ای به او می‌گوید که جوان ناشناسی در به در دنبال او می‌گردد و در جستجوی اوست، جوانی که سر و وضع مرتبی دارد و پیداست که وضع مادیش خوب است. جواد با فرخ که فعلاً در داستان چهره ناشناسی دارد، ملاقات می‌کند و جوان ناشناس از او درخواست انجام کاری در ازای گرفتن مبلغی را پیشنهاد می‌کند و جواد با کمال میل پیشنهاد او را می‌پذیرد. نویسنده داستان را با گره افکنی شروع می‌کند و خواننده را تا پایان داستان و مشخص شدن کار، انگیزه و هدف فرخ در حالت تعلیق یا هول و ولا قرار می‌دهد و او را به خواندن بقیه داستان مشتاق نگه می‌دارد. نویسنده درباره کار فرخ با جواد فقط به آوردن دیالوگی بین جوان ناشناس و جواد اکتفا می‌کند: «ناشناس گفت: من برای مقصود بدی به این کار دست نمی‌زنم، منظورم از این اقدامات طینت شیطانی نیست، قلبم مرا به این کار وادار می‌کند».

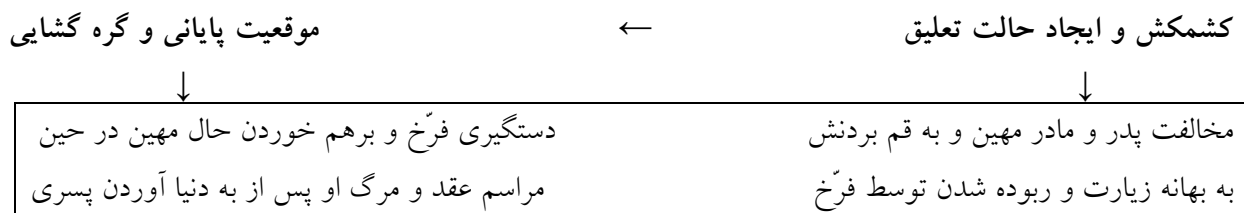
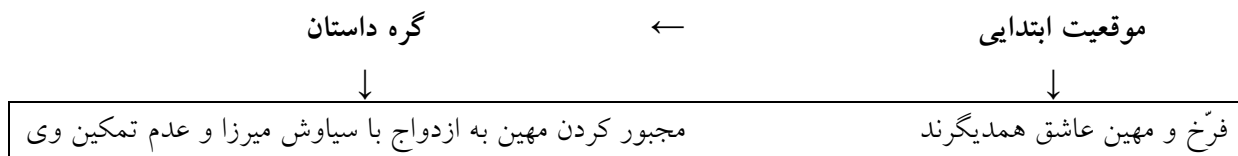
جواد فوراً گفت: آقا لازم به توضیح نیست، من بخوبی به حالت شما پی برده‌ام و می‌دانم که گرفتاری روحی دارید» (کاظمی، ۱۳۴۷: ۱۵-۱۰).

۱-۳-۳ بحران و گره‌گشایی

نویسنده طرح کلی و رویدادهای رمان را به گونه‌ای ساخته و پرداخته که خواننده آن را به عنوان یک سرگذشت رمانی و واقعی و نه نقل داستان می‌پذیرد. کاظمی شخصیت‌هایی را از لایه‌های مختلف اجتماع برگزیده و در کنار هم برای پیشبرد داستان و ایفای نقش قرار داده است. «بحران» نیز در مجموعه رمان فراوان رخ می‌نماید و سراسر رمان سرشار از لحظات بحرانی است. این رمان نیز همچون رمان‌های اجتماعی نخستین فارسی به توصیف لحظات بحرانی ناشی از فحشا، فساد سیاسی و اداری و ناامنی‌های اجتماعی سال‌های پس از مشروطه می‌پردازد.

نتیجه نهایی توالی حوادث در تهران مخوف آن می‌شود که همه شخصیت‌های شرّ و به اصطلاح ضد قهرمان به سزای اعمال و کردار زشت خود می‌رسند، چشم راست سیاوش میرزا کور می‌شود و ف السلطنه به زندان می‌افتد و ... و به همان ترتیب شخصیت‌های مظلوم و تیره بخت و نیک سیرت به حق خود می‌رسند. گره‌گشایی این رمان زمانی صورت می‌پذیرد که مهین می‌میرد و فرّخ تبعید می‌شود.

می‌توان پیرنگ این رمان را در قالب نمودار زیر تشریح کرد:



در موقعیت ابتدایی فرّخ و مهین دل‌بسته یکدیگرند. با ورود سیاوش میرزا به داستان، گره اصلی ایجاد می‌گردد و تعادل اولیه داستان بر هم می‌خورد. مخالفت پدر و مادر مهین با ازدواج فرّخ و مهین و بردنش به قم به بهانه زیارت، منجر به ایجاد کشمکش و حالت تعلیق و هول و ولا می‌شود. با ربوده شدن مهین حالت تعلیق اوج می‌گیرد و مخاطب با ابهامات متعددی رو به رو می‌شود. دستگیری فرّخ و برگزاری مراسم عقد مهین با سیاوش میرزا داستان را به تعادل می‌رساند. با برهم خوردن حال مهین در حین برگزاری مراسم عقد، و مرگ مهین و تبعید فرّخ گره‌گشایی داستان صورت می‌پذیرد.

۲) شخصیت و شخصیت‌پردازی

مفهوم شخصیت همانند سایر پدیده‌های ادبی در گذر زمان دستخوش تغییر و تحول اساسی شده و با پیشرفت و تکوین ادبیات داستانی پیچیده شده است. شخصیت به اشخاص ساخته شده و بازیگران داستان اطلاق می‌گردد و مهم‌ترین و

کلیدی‌ترین عنصر داستان محسوب می‌شود که تمامیت قصه بر محور آن می‌چرخد و دگرگونی حوادث، جدال‌ها، طرح، توطئه و سایر عوامل همه در اثر دگرگونی شخصیت شکل می‌گیرد (براهنی، ۱۳۶۱: ۲۴۳).

براهنی معتقد است یک قصه‌نویس حرفه‌ای با طی مراحل زیر از افراد جامعه به شخصیت‌های داستانی می‌رسد: «قصه‌نویس از شخصی که در اجتماعی زندگی می‌کند، تصوّر خاصی در ذهن خود دارد و آن تصوّر را در موقعیت‌های خاصی قرار می‌دهد تا یک موجود اجتماعی بدل به موجودی داستانی شود. خواننده این قصه با این موجود داستانی که تصور ذهنی قصه‌نویس از موجودی عینی-اجتماعی است، روبه‌رو می‌شود و تصویری از او در ذهن خود می‌پروراند که هم پیوندهایی با آن شخص زنده در اجتماع دارد و هم با رشدهای نامرئی با جهان بینی قصه‌نویس ارتباط پیدا می‌کند» (همان، ۲۴۳).

۱-۲) شیوه‌های شخصیت پردازی

نویسنده برای شخصیت پردازی در داستان از سه شیوه استفاده می‌کند:

الف- ارائه صریح شخصیت با یاری گرفتن از شرح و توضیح مستقیم (شیوه گزارشی یا مستقیم)

ب- ارائه شخصیت‌ها از طریق عمل آنان با کمی شرح و تفسیر یا بدون آن (شیوه نمایشی یا غیرمستقیم)

ج- ارائه درون شخصیت بی تعبیر و تفسیر (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۹۲-۸۷).

قابل ذکر است که بعضی از منتقدان شیوه سوم؛ یعنی ارائه درون شخصیت بی تعبیر و تفسیر را از متعلقات روش دوم (شیوه نمایشی) قلمداد کرده‌اند چرا که کاراکترهای این گونه داستان‌ها خود را به صورت غیرمستقیم از طریق کنش‌ها ذهنی و عواطف درونی به خواننده می‌شناساند (رک: استاجی، ۱۳۹۰، ۲۵).

۲-۲) شخصیت و شخصیت پردازی در تهران مخوف

نویسنده در «تهران مخوف» از شیوه اول؛ یعنی ارائه صریح شخصیت با یاری گرفتن از شرح و توضیح مستقیم برای شخصیت پردازی استفاده کرده است. در این روش که ابتدایی‌ترین و سطحی‌ترین روش برای توصیف و ارائه شخصیت‌ها قلمداد می‌شود، نویسنده سعی بر آن دارد تا از طریق کلمات و نشانه‌ها به طور مستقیم شخصیت‌ها را به مخاطب نشان دهد. رمان‌های رسالتی و اجتماعی اولیه همچون «تهران مخوف»، «زیبا» و ... از این روش برای پرداخت شخصیت‌ها بهره برده‌اند. سود جستن از روش گزارشی برای شخصیت پردازی این امکان را برای مخاطبان مقدور می‌سازد که بتوانند در امتداد داستان رفتار، اعمال و کردار شخصیت‌ها را حدس بزنند و پیش بینی کنند. این روش می‌تواند وضوح و ایجاز را در شخصیت پردازی آدم‌های داستان به سبب تفسیر و تشریح شخصیت‌ها از زاویه دید فردی به ارمغان بیاورد؛ اما این روش هرگز نمی‌تواند بطنهایی به کار رود. اگر صرفاً شیوه گزارشی مورد استفاده قرار گیرد، فرصت عمل از شخصیت‌ها گرفته می‌شود و داستان تبدیل به گزارش می‌شود. کاظمی در پرداخت شخصیت‌های داستان «تهران مخوف» اغلب این شیوه را به کار می‌بندد و رمان را تبدیل به نوعی گزارش می‌کند و در بسیاری موارد توضیحات زاید و اضافی می‌دهد و به قول تولستوی داستان را دچار چاقی مفرط می‌کند (رک: میرصادقی، ۱۳۸۰: ۸۹).

در یک نگاه کلی به «تهران مخوف» آنچه بیش از همه جلب توجه می‌کند، عدم تنوع شخصیت‌های داستانی است. شخصیت‌های این رمان چنان که پیشتر گذشت، به دو جبهه تعلق دارند. در این رمان تمامی شخصیت‌های داستانی به یک شیوه سخن می‌گویند و به زبان خاص خود تکلم نمی‌کنند. شیوه شخصیت‌پردازی مشفق کاظمی در تهران مخوف

هم بسته و پیوسته به شیوه شخصیت پردازی قصه‌های کهن و رمان به معنای اروپایی و مرسوم آن است. در برخی از موارد به ویژگی شخصیت‌های قصه نزدیک می‌شود و در پاره‌ای از موارد از شخصیت پردازی سنتی به سبب ارتباط با کشورهای غربی و تتبع از شیوه نویسندگان روس و فرانسه فاصله می‌گیرد. در واقع می‌توان گفت که روش پرداخت شخصیت‌ها در تهران مخوف در حال گذر از شیوه سنتی به شیوه جدید و غربی است. قصه‌ها و افسانه‌های قدیمی شکل خام و ابتدایی داستان به حساب می‌آیند که تأکید فراوان بر حوادث خارق العاده در آن‌ها به عنوان یک رکن بنیادی از یک سو و کم توجهی به تحولات و دگرگونی‌های شخصیت در طول قصه از طرفی دیگر آن‌ها را از انواع روایتی دیگر متمایز می‌کند. منطق ویژه حاکم بر این قصه‌ها همچون مطلق‌گرایی، اعتقاد به سرنوشت، تصادف و... موجب می‌شود تا در قصه به فضا و محیط معنوی و اجتماعی، ویژگی‌های ذهنی و روانی و نیز تأثیرات درونی شخصیت‌ها عنایتی نشود (استاجی، ۱۳۹۰: ۳۴).

هم چنان که پیشتر گذشت، شیوه شخصیت پردازی کاظمی حد وسط شخصیت پردازی قصه‌ها و افسانه‌های قدیم و رمان مدرن به معنای غربی آن است. شخصیت‌های داستانی «تهران مخوف» مشابهت‌ها و تفاوت‌هایی با شخصیت قصه‌ها دارد که عبارتند از:

الف) در «تهران مخوف» شخصیت‌ها به دو جبهه خوب و بد تعلق دارند و می‌توان تک تک شخصیت‌های این اثر را در این تقسیم بندی جای داد. این در حالی است که شخصیت قصه‌ها و افسانه‌های قدیمی نیز مطلق‌اند و حد وسط و میانه‌ای ندارند.

ب) در «تهران مخوف» شخصیت‌ها هویت منحصر به فردی ندارند و رسالت اصلی آن‌ها پیش بردن داستان در یک مسیر قابل پیش بینی و مشخص است. به عبارت دیگر شخصیت‌های داستانی این رمان به «فردیت» نرسیده‌اند و از خلاقیت و پویایی برخوردار نیستند و نقاط ضعف و قدرت و دیدگاه‌های سیاسی و اجتماعی آن‌ها بر خواننده مجهول می‌نماید. در قصه‌ها نیز تمرکز راوی بر محور حوادث و وقایع می‌چرخد و خبری از پیچیدگی شخصیت‌ها و ویژگی‌های انحصاری او نیست.

ج) شخصیت‌های داستانی کاظمی در «تهران مخوف» ایستا هستند، به این معنا که از آغاز تا پایان بدون تغییر و تحول در روند داستان حضور دارند. «قهرمانان قصه [نیز] ایستایند؛ چرا که به نتایج رفتار و اعمالشان واکنش درخوری نشان نمی‌دهند. به همین دلیل مهبای پذیرش هیچ نوع دگرگونی و تغییری در قصه نمی‌شوند و در پایان همان گونه‌اند که خواننده آن‌ها را در آغاز شناخته است» (همان، ۳۵).

د) شخصیت‌های داستانی «تهران مخوف» برخلاف قهرمانان قصه‌ها و افسانه‌های قدیمی که مقهور و اسیر سرنوشت‌اند، تحت سیطره تقدیر و سرنوشت قرار ندارند. «تقدیر و سرنوشت قهرمان حقیقی قصه‌هاست، نه قهرمان که چون پرکاهی بازیچه تقدیر تغییر ناپذیر خویش‌اند» (میرصادقی، ۱۳۶۶: ۱۰۴).

ه) شخصیت‌های اصلی و فرعی «تهران مخوف» به صورت جزئی توصیف می‌شوند، در حالی که قهرمانان قصه بوضوح و به صورت جزئی توصیف نمی‌شوند؛ بخصوص که سر آن‌ها همچون کره‌ای ساده بر فراز گردنشان می‌چرخد بی هیچ نشانه تشخیصی از قبیل رنگ، حالات و کیفیات اعضای چهره (استاجی، ۱۳۹۰: ۳۵-۳۴).

و) در «تهران مخوف» گاهی نویسنده بر آن می‌شود تا از ویژگی‌های ذهنی و روانی شخصیت‌ها سخن به میان آورد؛ ولی در قصه‌ها اغلب به ویژگی‌های درونی شخصیت‌ها پرداخته نمی‌شد.

ز) تمامی شخصیت‌هایی که کاظمی آن‌ها را در خلال داستان به ایفای نقش وا می‌دارد، واقعی و منعکس کننده حقایق موجود در زمان و مکان خاص هستند؛ اما شخصیت قصه‌ها اغلب واقعی نیستند و واجد برخی از آرمان‌های بشری و نمونه‌های کلی از خصایل خوب یا بد انسانی هستند و هرگز ضعف و ناتوانی‌های انسان عادی را ندارند (همان، ۳۴).

ح) نویسنده «تهران مخوف» همانند قصه‌ها و افسانه‌های قدیمی نخست شخصیت را به صورت مستقیم معرفی می‌کند و بعد آن را وارد فضای داستان می‌کند.

ط) شخصیت‌های داستانی کاظمی برخلاف شخصیت قصه‌های قدیمی و اساطیری که از نظر شکل ظاهری هیچ تشخصی ندارند، دارای خصوصیات ظاهری از قبیل رنگ چشم، مو، حالت چهره و ... هستند.

شخصیت‌های «تهران مخوف» از خود هویت مستقلی ندارند و در لابه لای داستان سرگردان در حال ایفای نقش‌اند. تنها وظیفه‌ای که کاظمی برای شخصیت‌های داستانی خود محوّل می‌کند، پیشبرد داستان بر مبنای طرح اولیه و به عبارت دیگر چارچوب و استخوان بندی مشخص داستان است. کاظمی به عنوان راوی با اقتدار و آزادی تام دست به توصیف خصوصیات و ویژگی‌های آدم‌های داستان می‌زند و قدرت عمل و جولان را از تک تک شخصیت‌ها سلب می‌کند و مانع عمیق شدن شناخت شخصیت‌ها می‌شود. به عنوان مثال کاظمی زمانی که پای ف ... السلطنه را به فضای داستان باز می‌کند، وی را با جملات زیر توصیف می‌کند: «... شوهر این خانم [ملکتاج] امروزه جزو طبقه ثروتمند طهران محسوب می‌شود و با اینکه در اوائل جوانی چیزی نداشت؛ اما در اثر یک سلسله پیش آمدهای مساعد و نامشروع حالا ثروت هنگفتی به دست آورده، چنان که در سال بیش از بیست هزار تومان درآمد پیدا کرده بود. چون معمولاً اشخاصی که شیفته مال و فریفته جاه و مقام هستند، حاضر به انجام هر کاری برای نیل به منظور می‌باشند و وقتی هم پس از تحمّل هزاران زحمت و مشقت به مقصود خود نائل شدند دیگر بکلی وضع گذشته خود را فراموش می‌کنند. اینک که آقای ف ... السلطنه هم ثروت سرشاری به دست آورده و با تملق گویی و دادن رشوه زیاد و تشبّات گوناگون مقام مهمی نیز در یکی از وزارتخانه‌ها اشغال کرده، دیگر به هیچ وجه حاضر نبود با خویشان و نزدیکان خود که یا در اثر نامساعدتی روزگار و یا برای اینکه نخواسته بودند مانند او به هر کاری تن در دهند و در نتیجه تهی دست مانده بودند هم صحبت و هم قدم گردد» (کاظمی، ۱۳۴۷: ۱۹-۱۸).

چنان که مشهود است راوی ف... السلطنه را آدمی ثروتمند، متملق، رشوه دهنده و لئیم معرفی می‌کند که شغل مهمی در یکی از وزارتخانه‌ها به دست آورده است و برای رسیدن به مقام بالاتر تن به هر کار پستی می‌دهد. وی به واسطه زد و بند سیاسی ثروت هنگفتی اندوخته و معاشرت با خویشان و نزدیکان فقیر خود را دون شأن خود می‌داند.

در طول داستان شخصیت‌های «تهران مخوف» معمولاً به شناخت و آگاهی تازه‌ای دست نمی‌یابند. شخصیت‌های کاظمی در حین ورود به فضای داستان دارای خصوصیات ظاهری و باطنی مشخصی هستند. آن‌ها بیشتر بر مبنای توضیحات اولیه نویسنده از اعمال و افکارشان در داستان حضور می‌یابند. خواننده شخصیت‌های تهران مخوف را از تشریح و تفسیر نویسنده و نه از عمل و کردار آن‌ها در برخورد با رویدادها و حوادث گوناگون می‌شناسد «این علاوه بر آنکه از حرکت نثر به طرف زبان داستانی جلوگیری می‌کند و بدان خصوصیتی گزارش گونه می‌بخشد، از گیرایی و زنده بودن شخصیت‌ها به میزان بسیاری می‌کاهد» (استاجی، ۱۳۹۰: ۹۶). شرح و توصیفی که کاظمی درباره ف... السلطنه

ارائه می‌دهد، مخاطب را آماده می‌کند تا در انتظار اعلام مخالفتش با ازدواج فرّخ با مهین باشد و مهین را طعمه پیشرفت شغلی خود بکند.

شخصیت‌های اصلی و فرعی این داستان از آغاز تا پایان ویژگی‌های نخستین خود را حفظ می‌کنند و مطابق آن‌ها عمل می‌کنند و در اصطلاح واجد «شخصیت‌های ایستا» هستند که تا آخر داستان بدون تغییر و تحوّل در روند داستان حضور دارند. تمام شخصیت‌هایی که کاظمی در «تهران مخوف» ارائه می‌کند، واقعی و منعکس کننده حقایق موجود در جامعه هستند. شخصیت‌های این رمان حقایق تاریخی و اجتماعی زمان و مکان خاصی را منعکس می‌کنند. چنان که بیشتر گذشت حوادث داستان و رویدادهای آن به دوره انقراض حکومت قاجاریان و کودتای اسفند ۱۲۹۹ برمی‌گردد. اصرار نویسنده بر مختصر و مخفی کردن اشخاص داستان، مثل ف السلطنه، شاهزاده ک، دکتر ... و حضرت آقا ... تأکید سمبلیک و غیرمستقیمی بر واقعی و مستند بودن شخصیت‌های رمان است. حتی نویسنده پاره‌ای از اماکن، مشاغل و نام وزارتخانه‌ها را نیز مشخص نمی‌کند.

۲-۳) مشخص‌ترین تیپ‌های معرفی شده در «تهران مخوف»

«[زنان هر جایی] و کارمندان مشخص‌ترین تیپ‌های معرفی شده به وسیله رمان‌های [اجتماعی] هستند؛ کارمندان با انتقاد رمان اجتماعی از دستگاه اداری مشروطه وارد صحنه ادبیات معاصر ایران می‌شوند و با متمرکز شدن کشور و رشد دیوان سالاری در دوره رضاشاه، از اصلی‌ترین شخصیت‌های رمان‌های فارسی می‌گردند؛ بخصوص که اغلب نویسندگان آن سال‌ها از میان کارمندان برمی‌خاستند... در این سال‌ها، کارمندان هنوز به صورت یک قشر اجتماعی معین در نیامده بودند و محافظه کاری، جمود، بی‌حوصلگی و بی‌علاقگی کارمندان بعدی را پیدا نکرده بودند؛ چون از محدود تحصیل‌کردگان و باسوادان شهری بودند و درآمد و اوقات فراغت داشتند، روزنامه در می‌آوردند و حزب درست می‌کردند، و به طور کلی از نظر فرهنگی و اجتماعی فعال بودند» (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۲ / ۵۴-۵۳).

زن به عنوان پدیده‌ای اجتماعی هم‌زمان با انقلاب مشروطه به ادبیات راه می‌یابد و شخصیت اصلی رمان‌های اجتماعی را تشکیل می‌دهد «در اجتماع قدیم زن موجودی پرده‌نشین و زمینگیر بود و بیرون از پیلۀ بسته خانواده راهی به زندگی اجتماعی نداشت و به چیزی گرفته نمی‌شد. خصلت مطلوب و دلپسند چنین زنی زیبایی، وفاداری، فرمانبرداری و آرم بود... این زن نمونه‌ای است، کلی که افراد آن خصلت ویژه‌ای از آن خود ندارند؛ بلکه هر یک واحدی است از یک نوع همگانی با جلوه‌ای یکسان و مانند هر دلدار دیگری که وسیله و موضوع عشق است» (مسکوب، ۱۳۷۳: ۱۲۲).

تغییر زیرساخت‌های سیاسی و اجتماعی ایران در انقلاب مشروطه و پس از آن، در اثر برقراری ارتباط با کشورهای غربی نگرش جامعه را نسبت به برخی مسائل تغییر داد. یکی از این مسائل زنان و حقوق و آزادی‌های آنان بود. در جامعه سنتی و مرد سالار ایران زنان جنس دوم و مردان جنس برتر به شمار می‌آمدند؛ اما با آگاهی یافتن زنان از موقعیت خود و آشنایی با غرب و آزادی‌های آن‌ها نارضایتی از وضعیت موجود پیدا شد. «یکی از علل توجه نویسندگان رمان‌های اجتماعی به فواحش را باید در تأثیرپذیری آنان از نویسندگان رمانتیک فرانسوی دانست. این رمان‌نویسان اصلاح طلب و تجدّدخواه، متأثر از ویکتور هوگو، الکساندر دوما و دیگر نویسندگان رمانتیک کوشیدند، ارزش انسانی زنان بدکاره را در قالب دنیای اشرافیت به آن‌ها بازگردانند. در جامعه‌ای که عشق تابوست، داستان‌های عشقی غالباً در

روابط مردان با روسپی‌ها نمود می‌یابد؛ رابطه‌ای که برای رسیدن به نتیجه‌ای اخلاقی پایانی خوشایند دارد» (میرعابدینی، ۱۳۷۷، ۱/۵۵).

گفتمنی است که اولین رمان‌های فارسی نیز تحت تأثیر مکتب رمانتیسم ظهور کردند و نخستین ترجمه‌هایی که از رمان اروپایی به فارسی صورت گرفت محصول نهضت رمانتیک بود، این امر به نوبه خود در هموار کردن راه ورود زنان به عرصه رمان اجتماعی و بیان مشکلات آن‌ها از مجرای رمان مؤثر واقع افتاد (رک: عسگری، ۱۳۸۷: ۳۹). در گستره رمان اجتماعی مخاطب با زنانی سر و کار دارد که از زوایای خانه بیرون می‌آیند و در کارهای اجتماعی شرکت می‌جویند. در رمان‌های اجتماعی دوره مشروطه زن دیگر چهره‌ای آرمانی ندارد که شاعر در آرزوی وصال او بسوزد و موجودی خیالی نیست که حضورش در شعر و ادب ارتباط حقیقی با جامعه نداشته باشد؛ بلکه موجودی است که دوشادوش خویشان و همسران خود برای حضور در فعالیت‌های سیاسی و اجتماعی می‌کوشند.

نویسنده تهران مخوف در توصیف دختران جوان و زنان محترمی که به دلایل گوناگون اجتماعی به فساد کشیده می‌شوند، توانایی شایان توجهی از خود نشان می‌دهد (همان، ۴۶). اما تحلیل او از بی بند و باری و مشکلات اجتماعی بیشتر توصیفی است تا استنباطی. نویسنده در توصیف تیره‌بختی قربانیان اجتماع مهارت فراوانی به خرج می‌دهد؛ اما وقتی پای استدلال به میان می‌آید، می‌لنگد. تحلیل او از فحشا و مشکلات اجتماعی دیگر شناخت چندانی از عوامل اقتصادی و اجتماعی بنیادی ندارد (کامشاد، ۱۳۸۴: ۹۵). پس از تهران مخوف و به تقلید از آن، رمان‌های زیادی نوشته شد که به توصیف پلشتی‌ها و پستی‌های جامعه پرداختند. از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به «روزگار سیاه» (۱۳۰۳) عباس خلیلی و «زیبا» (۱۳۱۱) محمد حجازی اشاره کرد.

۲-۴) شخصیت پردازی غیر مستقیم در «تهران مخوف»

نویسنده موقع به کارگیری روش شخصیت‌پردازی مستقیم و گزارشی باید از روش غیرمستقیم و نمایشی نیز بهره جوید تا خوانندگان احساس ملالت و خستگی نکنند و داستان حاوی شرح و تفاسیر زائد نشود. کاظمی در «تهران مخوف» در قسمت‌هایی از رمان از شیوه نمایشی استفاده می‌کند و داستان را پیش می‌برد. امروزه بیشتر نویسندگان ترجیح می‌دهند که از این روش برای شخصیت‌پردازی استفاده کنند؛ زیرا کارآیی بهتری دارد و به سبب اینکه نویسنده شخصیت‌ها را و می‌دارد تا آنچه را که می‌اندیشند و احساس می‌کنند، به طریق نمایشی به ما نشان دهند، از مقبولیت بیشتری نزد مخاطبان برخوردار است. شایان ذکر است که در داستان نویسی معاصر نیز رسم بر آن است که خصوصیات بیرونی و درونی شخصیت‌ها همراه و در خلال عمل داستانی به صورت طبیعی ارائه گردد. اوج این گونه توصیفات را می‌توان در آثار هوشنگ گلشیری مشاهده کرد (استاجی، ۱۳۹۰: ۹۷). شخصیت‌پردازی غیرمستقیم به چند طریق انجام می‌گیرد که عبارتند از: توصیف اعمال یا رفتار، گفت و گو، نامگذاری، توصیف قیافه ظاهری و توصیف حالات و ویژگی‌های روانی (رک: مختاری، ۱۳۸۷: ۱۲).

۲-۴-۱) توصیف اعمال یا رفتار

تمامی حرکات و سکنات بشر از اندیشه و تفکرش سرچشمه می‌گیرد، بنابراین هر حرکت او در حکم نشانه‌ای است که او را به مخاطبانانش می‌شناساند. شخصیت‌های داستانی که پرداخت بهتری دارند، از طریق رفتار و عمل به مخاطب نشان داده می‌شوند، نه از طریق تفسیر و توضیح. کاظمی در «تهران مخوف» از این مقوله برای شخصیت‌پردازی کمتر استفاده

کرده است، به گونه‌ای که مخاطبان فقط از طریق تفسیر و توضیح راوی بخصوصیات و ویژگی‌های شخصیت پی می‌برند.

۲-۴-۲) گفتگوها

گفتگو یا دیالوگ یکی از مهم‌ترین عناصر داستان محسوب می‌شود که پیرنگ را گسترش می‌دهد و درونمایه را به نمایش می‌گذارد و پس از معرفی شخصیت‌ها عمل داستانی را پیش می‌برد. در قصه‌های کوتاه و بلند فارسی گفتگو از خود استقلالی ندارد و جزو پیکره روایت قصه است. قهرمانان قصه‌ها همه یکدست و یک جور حرف می‌زنند و هیچ گونه وجه افتراقی بین صحبت‌های آن‌ها به چشم نمی‌خورد. گفتگو در کتاب‌های قصه که جنبه ادبی آن بر جنبه روایتی و داستانی آن می‌چربد، صورت طبیعی و معمول خود را ندارد و اغلب با تکلف و صنایع لفظی آمیخته است. به طور کلی گفتگو در قصه‌ها و رمان‌های قرن هجدهم و نوزدهم استقلالی ندارد. ناتورالیست‌ها برای اولین بار زبان گفتگو را به شیوه عادی و طبیعی در داستان و نمایشنامه به کار بستند و در روایتی گفتگوی هر کس را همان طور که حرف می‌زند، به کار بردند (میرصادقی، ۱۳۸۰، ۶۷۰-۶۶۳).

کاظمی در شخصیت‌پردازی غیرمستقیم با استفاده از عنصر گفتگو چندان موفق عمل نکرده است. گفتگوی شخصیت‌ها با ذهنیت و مقام اجتماعی آن‌ها سازگاری ندارد. تمامی شخصیت‌های داستانی کاظمی در «تهران مخوف» به یک شیوه حرف می‌زنند و گفتگوی آن‌ها صرفاً برای ارائه اطلاعات و پیش بردن عمل داستانی صورت می‌پذیرد. به عنوان مثال شیوه حرف زدن فرخ با شیوه حرف زدن ف...السلطنه یکی است و کلمات به کار رفته و موضوع و مضمون گفتگوها و مکث‌ها و ... در دیالوگ آن‌ها تفاوت چندانی با هم ندارند. این در حالی است که هر گفتار نشانه‌ای از گوینده حمل می‌کند، نشانه‌ای از طبقه اجتماعی، میزان تحصیلات، خصوصیات روحی و فکری و ... که در عمق بخشیدن به داستان و نشان دادن درون شخصیت‌ها مفید واقع می‌شود. می‌توان به جرأت گفت که گفتگو در «تهران مخوف» و رمان‌هایی که به تقلید از آن نوشته شده‌اند، بیشتر بر طرح داستان تأکید می‌کند و به شخصیت‌پردازی به شیوه غیرمستقیم و نمایشی که یکی از ویژگی‌های بنیادی رمان‌های دهه سی به بعد پنداشته می‌شود، نمی‌پردازد. در «تهران مخوف» همانند قصه‌های قدیمی عنصر دیالوگ از خود استقلالی ندارد و گفتگو مجرای برای شناخت شخصیت‌ها و آگاهی از خصوصیات روحی، فکری و اخلاقی شخصیت‌ها پی ریزی نمی‌کند.

در کل کاظمی از گفتگوی مستقیم برای شخصیت‌پردازی استفاده می‌کند که در آن راوی مستقیماً فکر و اندیشه شخصیت‌ها را ارائه می‌دهد. در بیشتر موارد گفتگو میان دو شخصی انجام می‌گیرد و گاهی در ذهن شخصیت واحدی تحقق پیدا می‌کند و به تک‌گویی درونی به شکل غیرمستقیم و سستی آن (بدون مخاطب) نزدیک می‌شود که مخاطب به جای پرسش و پاسخ با اندیشه‌های آرمیده، پیش از گفتار، به صورت ناهوشیار روبه‌رو می‌شود. در چنین مواردی شخصیت‌ها در حدیث نفس یا تک‌گویی خود مخاطبی ندارند و قبل از بیان جریان ذهنی از عباراتی نظیر «با خود اندیشید»، «به فکر فرو رفت» و «شنیده شد که آهسته با خود زمزمه می‌کرد» استفاده می‌گردد (رک: بهارلو، ۱۳۷۶: ۶۳) قطعاً زیر اندیشه‌های آرمیده پدر مهین را نشان می‌دهد که درصدد مجبورکردن دخترش به ازدواج با سیاوش میرزا است: «نه نه، این دختر نباید این خیال‌های موهوم را در مغزش پرورش دهد. باید به هر طور ممکن باشد، جلوگیری

کرده نگذارد این افکار زشت نتایج شوم خود را ظاهر سازد. اگر چه شاهزاده ک رسماً اظهار نکرده و من هم به او وعده نداده‌ام؛ ولی ضمن صحبت چند روز قبل خود کنایه زد و فهماند که امر وکالت من بسته به وصلت با اوست، در این صورت چه طور می‌توانم دست او را رد کنم و فرخ لات و لوت را داماد خود نمایم» (کاظمی، ۱۳۴۷: ۶۷).

۲-۴-۳) نامگذاری

یکی دیگر از طرق شخصیت‌پردازی غیرمستقیم در داستان استفاده از نام و القاب مخصوص برای شخصیت هاست. هر شخصیتی بناچار باید نامی داشته باشد و نویسنده براحتی می‌تواند برای القای هدف خود در شخصیت‌پردازی از نام مناسب و سازگار با خصوصیات شخصیت استفاده کند. نویسندگان بزرگ همیشه در نامگذاری شخصیت‌ها تلاش می‌کنند تا نام و لقب در راستای ویژگی‌های فردی باشد. در رمان‌های امروزی بعضی از شخصیت‌ها در داستان نام مشخصی ندارند؛ بلکه با صفت یا ضمیر معرفی می‌شوند. این شیوه بخصوص در رمان‌هایی که به شیوه سیال ذهن روایت شده‌اند، به کار می‌رود. نام نبردن از شخصیت در داستان دلایل بسیاری می‌تواند داشته باشد؛ از جمله اینکه نویسنده علاقه‌ای به شخصیت نداشته باشد یا نام شخصیت را بدرستی نداند و شاید به دلیل آشنایی زدایی و وادار کردن خواننده به تفکر، نویسنده نامی را برای شخصیت خود انتخاب نکند (مختاری، ۱۳۸۷: ۱۳). همچنین نام نبردن از شخصیت‌ها در داستان‌های امروزی موجب مقابله با تیپ‌سازی و تعمیم دادن نیز می‌گردد. نویسنده برای اینکه ذره‌ای توهم برای خواننده باقی نگذارد برای شخصیت‌هایش نام انتخاب نمی‌کند تا مبادا که این نام چیزی را در ذهن خواننده تداعی کند و خواننده تیپ‌سازی کند (عبداللهیان، ۱۳۸۱: ۴۲۳).

نویسنده «تهران مخوف» از رهگذر انتخاب نام و القاب سازگار با ویژگی شخصیت‌ها توانسته به موفقیت چشمگیری دست یابد؛ بخصوص با در نظر داشتن این نکته که این اثر نخستین گام ایرانیان در زمینه نگارش رمان اجتماعی بود، این موفقیت پررنگ تر جلوه می‌کند. کاظمی بخوبی توانسته با انتخاب القاب و عناوین مناسب دو طبقه فرادست و فرودست را از هم سوا کند. طبقه غنی با القاب و عناوین مطمئن و باشکوه به مخاطبان معرفی می‌شوند و هویت آن‌ها به دلیل تعمیم‌سازی و تیپ‌سازی روشن و شفاف نیست. القابی چون ف...السلطنه، ظل السلطان، شاهزاده ک، حضرت آقا، علاءالدوله، ارباب، دکتر ... و ... برای توصیف طبقه ثروتمند به کار رفته‌اند و طبقه فرودست با القاب و عناوینی چون باجی و بیگم که از فقر و نداری شان منبعث می‌شوند، به مخاطب معرفی شده‌اند. «اصرار نویسنده بر اینکه اسم و القاب اشخاص را باختصار و با سه نقطه معرفی می‌کند، تأکید غیرمستقیم و سمبلیکی است بر واقعی یا مستند بودن آدمهای رمان» (بهارلو، ۱۳۷۶: ۶۴). علاوه بر آن دقت نویسنده در تمایز نام‌ها نیز قابل چشم‌پوشی نیست. در این داستان افراد فرادست معمولاً با القاب اعیانی در صحنه داستان حاضر می‌شوند و اگر برخی از آن‌ها بناچار با نام‌هایشان معرفی شده‌اند، دارای نام‌هایی پرطمطراق و باشکوه چون ملک تاج خانم، سیاوش میرزا، مهین، علی اشرف خان و ... هستند؛ اما اسامی طبقه فرودست همانند القابشان بی شکوه است. نام‌هایی چون بتول، جواد، باباحیدر، رضاقلی و ... که هیچ حس قدرت و شکوه و اقتداری را در وجود خواننده بر نمی‌انگیزانند.

۲-۴-۴) توصیف ظاهر

توصیف ظاهر یکی دیگر از روش‌های شخصیت‌پردازی قلمداد می‌شود که از روزگاران کهن همواره مورد توجه نویسندگان بوده است. قهرمانان حماسه همه از ظاهری متناسب برخوردار بودند و ظاهر آن‌ها برای خوانندگان توصیف

می‌شد. در «تهران مخوف» نویسنده گاهی با توصیف قیافه ظاهری سعی در عمق بخشیدن به شخصیت‌های داستانی می‌کند و از این راه شناخت خوانندگان از شخصیت‌ها را افزایش می‌دهد. بیشتر شخصیت‌های داستانی کاظمی خصوصیات ظاهری و چهره مشخصی دارند و در پاره‌ای موارد هماهنگی و تناسبی میان توصیف ظاهر و درون شخصیت‌ها به چشم می‌خورد. به عنوان مثال کاظمی ظاهر ناهید خانم، صاحب یکی از فاحشه خانه‌ها، را با جملات زیر توصیف می‌کند که در القای شخصیت منفیش مفید واقع می‌شود: «ناهید خانم که صاحبخانه و ریاست آنجا را داشت زنی بود چاق با قامتی کوتاه، بینی بزرگ و لب‌های کلفت، چهره‌اش زیاد سرخ رنگ بود و لکه‌های سیاه و قهوه‌ای زیادی در سیمایش دیده می‌شد. عضلات صورتش مخصوصاً آن‌هایی که در اطراف چشمانش قرار داشت به قدری درشت و برجسته شده که دایره دیدگان او را تا اندازه‌ای تنگ ساخته بود» (کاظمی، ۱۳۴۷: ۱۰۶).

در جای دیگر وقتی سیاوش میرزا هنگام شب به روسپی خانه قدم می‌نهد و از صاحبخانه عفت را برای کامگیری درخواست می‌کند، نویسنده چهره عفت را با جملات زیر توصیف می‌کند که نشان از عدم رضایت و غمگین بودنش دارد: «در این بین عفت که با عجله سرخاب و زردآب به رخسار زرد خود زده بود، وارد شد. قیافه‌اش در آن لحظه بی اندازه محزون و گرفته بود و چشمان بی حرکت و نگاه‌های سردش در میان چهره‌ای که در آن موقع رنگ ماتی داشت، جلوه خاصی به او می‌داد» (همان، ۱۱).

۲-۴-۵) توصیف حالات و ویژگی‌های روانی

شخصیتی که رمان نویسی در عالم داستان خلق می‌کند. باید طوری باشد که اعمال و کردارش از ویژگی‌های روحی و روانی او نشأت بگیرد. همان گونه که بیشتر اشاره شد، در قصه‌های قدیمی به فضا و محیط معنوی و اجتماعی، ویژگی‌های ذهنی و روانی و نیز تأثرات درونی شخصیت عنایتی نمی‌شد (استاجی، ۱۳۹۰: ۳۴) از این نظر شخصیت‌های داستانی کاظمی مشابهت‌هایی با شخصیت قصه‌ها پیدا می‌کند. در رمان‌هایی که بعد از دهه سی نگارش یافته‌اند، توصیف حالات و ویژگی‌های روانی ابزار برای شخصیت پردازی غیرمستقیم می‌شود و نویسنده از این طریق در خلق شخصیت‌های زنده و ملموس می‌کوشد. صادق هدایت در بوف کور افکار درونی شخصیت‌ها را واکاوی می‌کند و شخصیت‌ها را در حالتی قرار می‌دهد که با عواطف و مشکلات انسانی درگیر و مواجه باشند. واکاوی افکار درونی و انگیزه شخصیت‌ها و توصیف حالات و ویژگی‌های روانی سبب می‌شود که خواننده با بازخوانی داستان شناخت خود را نسبت به شخصیت‌ها افزون می‌کند و حتی عقیده خود را نسبت به آن‌ها تغییر دهد (رک: میرصادقی، ۱۳۸۰: ۱۱۲-۱۱۱).

۲-۵) شخصیت‌های داستانی «تهران مخوف»

شخصیت‌های داستانی «تهران مخوف» دو دسته‌اند و به دو جبهه تعلق دارند: دسته اول شخصیت‌هایی که از اشراف و اعیان‌اند و غرض اصلی آن‌ها کسب قدرت و ثروت بیشتر و جلوگیری از هر گونه دگرگونی اجتماعی است و با صفاتی همچون «عیاش»، «ریاکار»، «لئیم» و «ثروتمند» شناخته شده‌اند. شخصیت‌هایی از قبیل سیاوش میرزا، ف السلطنه، شاهزاده ک و علی اشرف خان در این دسته جای می‌گیرند و مطلق شوند. دسته دوم که با صفاتی از قبیل «شریف»،

«فداکار»، «دردمند» و «بردبار» توصیف می‌شوند و شامل توده مردم می‌گردد. شخصیت‌هایی از قبیل فرّخ، جواد، نوکر فرّخ، مهین و عفت در این دسته جای دارند و سرشار از نجابت اخلاقی و احساس انسانی هستند و مطلق خیرند، نویسنده نیز در گروه اخیر قرار دارد (بهارلو، ۱۳۷۶: ۸۶).

در پایان این بحث اشاره‌ای کوتاه و گذرا به شخصیت‌های داستانی اصلی کاظمی خواهیم داشت که هر کدام با توجه به شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی خلق شده‌اند و می‌توان آن‌ها را نماینده طبقات مختلف جامعه در جهان داستان دانست:

فرّخ: فرّخ شخصیت اصلی و محوری داستان است که نماینده روشنفکران محسوب می‌شود. او «در پی عشق، آزادگی، آزاداندیشی، رفاه، دوست داشتن، انسانیت، خدمت به خلق، دفاع از حقوق ضعیفان، سنت ستیزی و جدایی دین از سیاست در میدان مبارزه قدم می‌گذارد که پایانی جز شکست ندارد» (رزاق پور، ۱۳۸۶: ۴۶). نویسنده بارزترین خصلت‌های رمانتیک از قبیل حساس بودن، خیال پروری، آرامش درونی و پاکیزگی اخلاق را به قهرمان اصلی نسبت می‌دهد. فرّخ موقعیت و عنوان مشخصی ندارد و در هیچ یک از ادارات که از نظر او «مرکز یک عده مردم آزار و رشوه خوار و اشکال تراش است» (کاظمی، ۱۳۴۷: ۳۱۳) شغلی ندارد. فرّخ همچون قهرمانان رمانتیک سکونت در روستا را به ماندن در شهر ترجیح می‌دهد. فرّخ خوشبختی و سعادت را بیش تر برای دیگران می‌خواهد (بهارلو، ۱۳۷۶: ۶۴).

فرّخ در جلد اول «تهران مخوف» با نظم موجود جامعه مشکل دارد و ارزش‌های حاکم بر آن را به چالش می‌کشد؛ ولی در جلد دوم (یادگار یک شب) از سازش با نظم موجود و گوشه نشینی و تربیت فرزند سخن می‌گوید: «تغییر منش قهرمان از جلد اول تا جلد دوم، تغییر دیدگاه اجتماعی رمان از مشروطیت تا عصر رضاخان را بازتاب می‌دهد» (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۵۹).

مهین: مهین دختر عمه فرّخ است. که از کودکی با فرّخ بزرگ می‌شود و فرّخ دل به او می‌دهد. پدر مهین ف.السلطنه، این دو جوان را از ملاقات همدیگر منع می‌کند و درصدد است که مهین را برای رسیدن به مقام وکالت مجلس و بعد از آن وزارت به ازدواج با سیاوش میرزا وادار کند. پدر مهین برای دور کردن دو عاشق، مهین را به شهر قم می‌فرستد؛ اما فرّخ میان راه او را می‌رباید و شبی را با او می‌گذرانند. با سر زدن سپیده بامداد پدر مهین سر می‌رسد و دختر را به خانه بازمی‌گرداند و پس از گذشت زمان اندکی مقدمات ازدواج مهین با سیاوش میرزا را فراهم می‌آورد. مراسم عقد سیاوش میرزا با مهین به سبب باردار بودن مهین به هم می‌خورد. فرّخ به اتهام شورش بودن دستگیر می‌شود و مهین پس از به دنیا آوردن پسری از دنیا می‌رود.

مهین از جمله زنانی است که در این داستان چهره متفاوتی با دیگر زنان دارد، وی تحت تأثیر امواج اندیشه‌های نو که با انقلاب مشروطه، در فضای اجتماعی و فکری ایران پدید آمد، با جهان‌نگری سنتی درباره ازدواج به مخالفت برمی‌خیزد. او به خواسته پدرش مبنی بر ازدواج با سیاوش تن در نمی‌دهد. مهین در قیاس با زنان دیگر داستان از طریق خواندن رمان و کتاب‌های جدید با حقوق و آزادی‌های زنان آشنایی دارد و از موقعیت خود و زنان همسان خویش که در جامعه‌ای مرد سالار زندگی می‌کنند، رنج می‌برد. مهین زیر بار ظلم و ستم و تحکم پدرش نمی‌رود و پا بر روی هنجارهای اجتماعی می‌گذارد، این در حالی اتفاق می‌افتد که زنان دیگر داستان جرأت رویارویی با مسائل را ندارند و خود را تسلیم شوهرانشان می‌کنند.

ف... السلطنه: ف... السلطنه پدر مهین، سیاستمدار متنفذی است که در اثر یک سلسله پیشامدهای مساعد و اقدامات نامشروع ثروت هنگفتی به دست می‌آورد و با دادن رشوه به مقامات بلند پایه سیاسی، در یکی از وزارتخانه‌ها پست و مقام مهمی به دست می‌آورد. ف... السلطنه در «تهران مخوف» نماینده دو چهره متفاوت است؛ از یک طرف نماینده سیاستمداران اهل زد و بند و متقلب و از طرف دیگر نماینده پدران حافظ سنت است که سعی می‌کند، دختر خود را مجبور به ازدواج با سیاوش میرزا بکند و سایه مردسالاری و تحکم خود را بر روی مهین آشکار کند. ف... السلطنه مهین را از خواندن رمان و کتاب‌های جدید که زمینه را برای آشنایی با حقوق و آزادی‌های زنان فراهم می‌سازد، منع می‌کند (کاظمی، ۱۳۴۷: ۳۵-۳۳).

علی اشرف خان: از دیگر شخصیت‌های سیاستمدار داستان، علی اشرف خان است که معاون یکی از وزارتخانه‌هاست. او در شب زفاف، همسرش عفت را به عنوان پیشکش در اختیار حضرت اشرف، رئیس بخشی از وزارتخانه، قرار می‌دهد تا بدین وسیله به مقامی بالاتر ارتقا یابد (کاظمی، ۳۴۷: ۷۸-۷۵).

شاهزاده ک...: شاهزاده متنفذ و معروفی است که علاقه وافری به زن و شراب دارد. او به ف... السلطنه قول می‌دهد که شش هزار رای از رعایایش برای وی جمع کند و با تقلب و عوض کردن صندوق‌ها و به تعویق انداختن شمارش آرا، پدر مهین را به مجلس شورا تحمیل کند (رزاق پور، ۱۳۸۷: ۴۴-۴۳).

ملک تاج خانم: مادر مهین که در سن ۱۲ سالگی تن به ازدواج به مردی می‌دهد که او را هرگز ندیده بود. او نیز همانند شوهرش ف... السلطنه از حافظان سنت محسوب می‌شود. وی از آنجا که در زندگی زناشویی‌اش عشق را تجربه نکرده است، در برابر عشق دخترش می‌ایستد (کاظمی، ۳۴۷: ۲۰). نویسنده او را در داستان با القاب بی سواد، نادان، بی اطلاع و ... به خوانندگان معرفی می‌کند. خوشبختی ملک تاج خانم در آن بود که جسماً و روحاً به مزاق شوهرش خوش آمده بود (همان، ۱۸).

سیاوش میرزا: سیاوش میرزا فرزند شاهزاده ک...، رقیب عشقی فرخ، از شاهزادگان معروف تهران بود، اگر چه پدرش در ردیف متمدن‌ترین تهران محسوب می‌شد؛ ولی در باطن چیزی برای او باقی نمانده و تمام املاکش در گرو بود. او به پیشنهاد پدرش مبتنی بر ازدواج با مهین پاسخ مثبتی می‌دهد و درصدد ازدواج با مهین برمی‌آید. او می‌خواست با یک تیر سه نشانه بزند؛ یعنی هم آتش شهوت خود را با پری رویی چون مهین تسکین دهد و هم با مال و مکنشش از پری رویان دیگر کیف ببرد و هم بر سر پدرش که به واسطه ولخرجی‌های زیاد تنگدست و مقروض شده بود، منت بگذارد. سیاوش میرزا در داستان نماینده طبقه اشراف و سلطنتی است که سرنوشت و خصوصیات و منش رفتاری این طبقه را منعکس می‌کند.

در فضای رمان کاظمی، شخصیت‌های فرعی دیگری نیز ایفای نقش کرده‌اند که چهره مشخص و برجسته‌ای ندارند؛ از جمله آن‌ها می‌توان به ناهید خانم، باجی خانم، محمدتقی، جواد و... اشاره کرد که از معرفی مفصل آن‌ها صرف نظر می‌کنیم. کاظمی از میان طیف گسترده شخصیت‌ها بیش از همه به ترسیم چهره زنان، سیاستمداران و کارمندان دولت پرداخته است.

نتیجه

تهران مخوف نخستین رمان اجتماعی فارسی است که رمان فارسی را به سوی واقعگرایی و توصیف واقعیت پیش برد. پیرنگ تهران مخوف به اقتضای موضوع و مضمون آن چندان پیچیده و تو در تو نیست و نظم و طبیعی حوادث در آن بر نظم ساختگی غلبه دارد که در اصطلاح واجد پیرنگ باز است. از مسائل اساسی پیرنگ کشمکش در این اثر بارزتر از بقیه خودنمایی می‌کند. این رمان مملو از کشمکش‌های عاطفی و اخلاقی است که از این لحاظ با رمان‌های تاریخی که کشمکش خوب و بد را توصیف می‌کنند، هیچ شباهتی ندارد. کاظمی در تهران مخوف از روش شخصیت‌پردازی مستقیم یا گزارشی برای خلق شخصیت‌های داستانی سود می‌جوید. شخصیت‌های داستانی «تهران مخوف» دو دسته‌اند و به دو جبهه تعلق دارند: دسته اول شخصیت‌هایی که از اشراف و اعیان‌اند و غرض اصلی آن‌ها کسب قدرت و ثروت بیشتر و جلوگیری از هر گونه دگرگونی اجتماعی است و با صفاتی همچون «عیاش»، «ریاکار»، «لثیم» و «ثروتمند» شناخته شده‌اند. شخصیت‌هایی از قبیل سیاوش میرزا، ف السلطنه، شاهزاده ک و علی اشرف خان در این دسته جای می‌گیرند و مطلق شرنده. دسته دوم که با صفاتی از قبیل «شریف»، «فداکار»، «دردمند» و «بردبار» توصیف می‌شوند و شامل توده مردم می‌گردد. شخصیت‌هایی از قبیل فرخ، جواد، نوکر فرخ، مهین و عفت در این دسته جای دارند و سرشار از نجابت اخلاقی و احساس انسانی هستند و مطلق خیرند. شخصیت‌های اصلی و فرعی این داستان از آغاز تا پایان ویژگی‌های نخستین خود را حفظ می‌کنند و مطابق آن‌ها عمل می‌کنند و در اصطلاح واجد «شخصیت‌های ایستا» هستند که تا آخر داستان بدون تغییر و تحول در روند داستان حضور دارند. تمام شخصیت‌هایی که کاظمی در «تهران مخوف» ارائه می‌کند، واقعی و منعکس‌کننده حقایق موجود در جامعه هستند. شخصیت‌های این رمان حقایق تاریخی و اجتماعی زمان و مکان خاصی را منعکس می‌کنند.

منابع

- ۱- استاجی، ابراهیم. (۱۳۹۰). **شخصیت داستانی و بررسی آن در داستان‌های جمال زاده و هدایت**، نشر روزگار، چاپ اول.
- ۲- اسکولز، رابر. (۱۳۷۷). **عناصر داستانی**، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز.
- ۳- آرین پور، یحیی. (۱۳۷۲). **از صبا تا نیما**، تهران: انتشارات زوار، چاپ چهارم.
- ۴- _____ . (۱۳۷۴). **از نیما تا روزگار ما**، تهران: انتشارات زوار، چاپ اول.
- ۵- آژند، یعقوب. (۱۳۸۵). **تجدد ادبی در دوره مشروطه**، تهران: مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی، چاپ اول.
- ۶- بالایی، کریستف. (۱۳۷۷). **پیدایش رمان فارسی؛ ترجمه مهوش قویمی و نسرین خطاط**، تهران: انتشارات معین و انجمن ایران شناسی فرانسه در ایران، چاپ اول.
- ۷- براهنی، رضا. (۱۳۶۲). **قصه نویسی**، تهران: نشر نو.
- ۸- پرین، لورانس. (۱۳۷۸). **ادبیات داستانی ساختار، صدا و معنی**، ترجمه سلیمانی و فهیم نژاد، تهران: نشر رهنما.
- ۹- دیبل، الیزابت. (۱۳۸۹). **پیرنگ**، ترجمه مسعود جعفری، تهران: نشر مرکز، چاپ اول.
- ۱۰- رحیمیان، هرمز. (۱۳۸۰). **ادوار نثر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت**، تهران: سمت، چاپ اول.
- ۱۱- روزبه، محمد رضا. (۱۳۸۸). **ادبیات معاصر ایران (نثر)**، نشر روزگار، چاپ چهارم.

- ۱۲- زیس، آونر. (۱۳۶۰). پایه‌های هنرشناسی علمی، ترجمه ک. م.، تهران: انتشارات پیوند.
- ۱۳- سپانلو، محمد علی. (۱۳۷۴). نویسندگان پیشرو ایران، تهران: انتشارات نگاه.
- ۱۴- شکری، فدوی. (۱۳۸۶). واقع‌گرایی در ادبیات داستانی، تهران: انتشارات نگاه، چاپ اول.
- ۱۵- عسگری، عسگر. (۱۳۸۷). نقد اجتماعی رمان معاصر فارسی با تکیه بر ده رمان برگزیده، تهران: نشر و پژوهش فرزانه روز، چاپ اول.
- ۱۶- فاستر، ادوارد مورگان. (۱۳۵۲). جنبه‌های رمان، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: امیرکبیر.
- ۱۷- کاظمی، مرتضی. (۱۳۴۷). تهران مخوف، تهران: انتشارات ارغنون، چاپ ششم.
- ۱۸- کامشاد، حسن. (۱۳۸۴). پایه‌گذاران نثر جدید فارسی، تهران: نشر نی، چاپ اول.
- ۱۹- مسکوب، شاهرخ. (۱۳۷۸). داستان ادبیات و سرگذشت اجتماع، تهران: فرزانه روز، چاپ دوم.
- ۲۰- میر صادقی، جمال. (۱۳۸۰). عناصر داستان، تهران: انتشارات سخن، چاپ چهارم.
- ۲۱- میر عابدینی، حسن. (۱۳۷۷). صد سال داستان نویسی در ایران، تهران: نشر چشمه.
- ۲۲- لاج دیوید، ایان والت، دیوید دیچز و ... (۱۳۸۶). نظریه‌های رمان، ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر، چاپ اول.

مقالات

- ۱- بهارلو، محمد. (۱۳۷۶). «رمان به عنوان انتقاد اجتماعی» (یادداشتی بر تهران مخوف)، دنیای سخن، ص ۱۵۳-۱۴۷.
- ۲- بیژنی، اعظم. (۱۳۸۶). «تهران مخوف نخستین رمان نقد اجتماعی»، رودکی، شماره ۱۹، ص ۱۱۵-۱۱۰.
- ۳- خجسته، فرامرز. (۱۳۸۷). «پیدایش و تکوین رمان فارسی»، نشریه تاریخ ادبیات فارسی شماره ۵۹/۳، ص ۸۹-۶۱.
- ۴- رزاق پور، مرتضی. (۱۳۸۷). «نقد جامعه‌شناختی تهران مخوف»، فصلنامه زبان و ادبیات فارسی، شماره ۳۵، ص ۵۴-۲۷.
- ۵- عبدالهیان، حمید. (۱۳۸۱). «داستان و شخصیت پردازی در داستان»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی تهران، ص ۴۲۵-۴۰۹.
- ۶- مختاری، سلیمان. (۱۳۸۶). «شخصیت و داستان»، روزنامه کیهان، ص ۱۰ (ادب و هنر).