

دیالکتیک کهنه و نو؛ مواجهه مجله کلاسیک یغما با داستان،

با تأکید بر داستان نویسی عبدالحسین وجدانی

صفیه جمالی، دانشجوی دکتری دانشگاه بیرجند

safiejamali@yahoo.com

دکتر حبیب الله عباسی، استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی

habibabbasi45@yahoo.com

دکتر مرادعلی واعظی، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند

ma.vaezi@birjand.ac

چکیده

مجله ادبی یغما، از همان اولین شماره، رویکرد کلاسیک خود را تبیین می‌کند و تمرکز خود را بر حفظ و پاسداری میراث ادبیات کلاسیک و ممانعت از هرگونه بدعت در مثنوی گذشتگان منعطف می‌سازد؛ چنان که هرگز شعر نیمایی را به رسمیت نمی‌شناسد و داستان مدرن فارسی را، ادامه شکل‌های داستانی ادبیات کلاسیک تلقی و سعی می‌کند معیارهایی نشأت گرفته از ادبیات کلاسیک را بر داستان تحمیل کند. مقاله حاضر در کنار تبیین شاخصه‌های کلاسیک رویکرد یغما به ادبیات داستانی، نشان می‌دهد که بر خلاف شعر، پیشرفت داستان مدرن به دلایلی، با تسامح و حتی گاهی تأیید محتاطانه این مجله همراه بوده است چنان که در یغما در کنار حکایت‌ها و داستان‌واره‌های کلاسیک، طبع آزمایشی‌هایی نیز در زمینه داستان نویسی به شیوه ملهم از غرب انجام گرفته، تا آنجا که این مجله عبدالحسین وجدانی را به جامعه ادبی معرفی می‌کند؛ نویسنده‌ای که جمالزاده او را تکامل دهنده راه خویش در داستان نویسی می‌داند.

واژگان کلیدی: مجله یغما، داستان، نوگرایی، سنت گرایی، عبدالحسین وجدانی

۱. درآمد

با وقوع انقلاب مشروطه و تحولات بنیادین اجتماعی-فرهنگی، ارزش‌های تثبیت شده پیشین رنگ می‌بازد و جای خود را به ارزش‌های تازه می‌دهد. شکل‌های جدید ادبی، برای بیان موضوع‌های تازه، جایگزین شکل‌هایی می‌شود که کارکرد زیباشناختی خود را از دست داده‌اند و ناقدان اجتماعی-ادبی عصر مشروطه ضمن نقد ادبیات گذشته از نظر زبان و محتوا، بر لزوم به کارگیری شکل‌های تازه ادبی تأکید می‌کنند. (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۱) از سال ۱۳۰۰ به بعد نوگرایی در ادبیات شکل محسوس تری می‌یابد و صف آرای نو گرایان و سنت گرایان در ادبیات شدت می‌گیرد؛ کهنه گرایان در پی حفظ معیارهای ادبیات کلاسیک هستند و پیشروی ادبیات مدرن را به منزله سست شدن بنیادهای ادبیات کلاسیک می‌دانند و به مبارزه با هر گونه نوگرایی در شعر که محور و هسته ادبیات کلاسیک فارسی است می‌پردازند؛ آنان در حوزه شعر به دنبال توجیه این امر هستند که معیارهای شعر کلاسیک برای تمام اعصار ادب فارسی کارآمد است و نیازی به نوجویی در این زمینه وجود ندارد و بیش از خلق شعرهای تازه، حفظ دستاورد شاعران کلاسیک است که اهمیت دارد. ۲.

اما شرایط درباره داستان کمی متفاوت است؛ انواع ادبی متنوری چون؛ داستان و نمایشنامه به شکل امروز آن، در ادبیات کلاسیک فارسی بی سابقه بوده و در این زمینه، چهره سرشناسی وجود نداشته است؛ بنابراین، این گونه‌ها در ادبیات فارسی، با مخالفت مستقیم طرفداران متعصب ادبیات کلاسیک رو به رو نمی‌شوند و سنت‌گرایان، این ژانرهای

تازه را که در حال رشد و تکوین است از جنس همان داستان‌ها و قصه‌ها و افسانه‌های کلاسیک به شمار می‌آورند و عنادی که در برابر شعر نو از خود بروز می‌دادند در زمینه داستان نشان نمی‌دهند. گویا از نظر طرفداران ادبیات کلاسیک، داستان و ژانرهای تازه روایی چیزی جدای از نوشته‌هایی سرگرم‌کننده و تفننی نیست و در واقع آنان بین انواع داستان و نمایشنامه‌های جدید و متأثر از ادبیات غرب، با داستان‌ها و حکایات و طرح نمایش‌های روی حوضی تفاوت چندانی نمی‌بینند و به لزوم رشد و تکامل این گونه‌ها به عنوان پدیده‌هایی تازه در ادبیات فارسی بی‌توجه اند.

آنان، چنان غرق در اندیشه حفظ و ثبت دستاوردهای گذشتگان و کشف معیارهای ادبی آثار کلاسیک اند که نه تنها در شعر، بلکه در حوزه نثر نیز از هر گونه نوآوری و خلاقیت به دور مانده‌اند. به قول هدایت دروغ و غ ساهاب، در نظر سنتگرایان این دوره، حدود نویسندگی از ابتدای خلقت به چهار موضوع؛ تحقیق، تاریخ، ترجمه، اخلاق محدود شده است. (هدایت و فرزاد، ۱۳۴۱: ۱۳۷)

این مشی ادبی سنتگرایان باعث می‌شود آنان، علاوه بر شعر، در زمینه نثر نیز راه و اهدافی کاملاً متمایز از نواندیشان ادبی اتخاذ کنند و مورد نقد نویسندگان خلاق و متجددی چون هدایت قرار گیرند. در زمانی که کانون‌ها و نشریات سنتی، تمام همشان را صرف تحقیق در ادبیات کلاسیک و تلاش برای پیروی بی‌کم و کاست از شاعران و ادبای پیشین می‌کردند، گروهی هم بودند که تلاش می‌کردند؛ موانعی را که سنت ادبی در برابرشان قرار داده بود کنار بزنند تا به زبان و شیوه‌های تازه و کارآمدی در خلق آثار ادبی دست یابند. در واقع این گروه، ادبیات را آفرینش هنری می‌دانستند برخلاف کلاسیک‌ها که ادبیات را تحقیق و تتبع، آن هم تحقیق به دور از نوآوری و نوجویی معنا می‌کردند. (پاکدامن، ۱۳۷۹: ۲۵۱)

مقاله حاضر، مجله ادبی یغما را که مجله ای است با مشی و نگاه کلاسیک به عنوان قلمرو تحقیق خود برای بررسی چگونگی مواجهه کلاسیک‌ها با داستان برگزیده است.

اولین شماره این مجله، به مدیریت حبیب یغمایی، ۲۶ سال پس از انتشار «یکی بود یکی نبود»؛ اولین داستان کوتاه فارسی و «تهران مخوف»؛ اولین رمان مدرن فارسی منتشر شد. سال‌های نشر این مجله، مقارن با سال‌های رشد و شکوفایی گونه‌های روایی منثور در ادبیات فارسی و پیشرفت و ظهور نویسندگان بزرگی چون هدایت، جمالزاده، علوی، چوبک، جلال آل احمد، سیمین دانشور، ساعدی، تقی مدرسی و... است.

یغما به عنوان مجله ای که خود را تالی کلاسیک‌های پیش از خویش می‌داند، تأکید می‌کند که بیش از هر چیز، ادبی است و بیشتر اهل دانش و ادب و محصلین دانشکده‌ها را به کار می‌آید و اگر داستانی هم در آن به چاپ می‌رسد؛ جهت تغییر ذائقه است و هرگز مجله از حدود خود بیرون نمی‌رود. (یغما، ج ۴، ۱۳۶۳: ۳)

حدودی که یغما از آن یاد می‌کند حدود گفتمان کلاسیک است گفتمانی که محور اصلی آن، زنده نگه داشتن اسلوب قدما به ویژه در شعر است و بیش از آن که در اندیشه تولید باشد می‌کوشد میراث ادبی گذشتگان را از گزند تصاریف روزگار در امان دارد.

وقتی یغما در پیشگفتار اولین شماره اش که مانیفست و مرام نامه این مجله به شمار می‌رود اهداف ادبی خود را بر می‌شمرد به دو نکته اشاره دارد؛ یکی این که اولین هدف آن «نمایاندن و شناساندن و بازگفتن و بازنوشتن آثار و گفتار بزرگان و هنرمندان سرزمین وسیعی است که اکنون هسته مرکزی آن به نام «ایران» خوانده می‌شود.» و دوم آن که کمال اهتمام را خواهد داشت که «متضمن آثار اساتید و دانشمندان... باشد.» و بدون این که هیچ اشاره ای داشته باشد به رویکردش به چاپ داستان و آثار روایی منثوری که از جنس دنیای مدرن است مقابله با مجله‌های پاورقی نویس و عامه پسند را، از جمله فعالیت‌های ادبی و فرهنگی خود عنوان می‌کند. یغما در ادامه، همچنین وعده می‌دهد که «آثار ادبی گویندگان امروزی را با احتیاط درج» کند. (همان، ج ۱، ۱۳۶۲: ۳) نکته ای که این امید را در مخاطب پدید می‌آورد که داستان نیز در زمره آثار ادبی گویندگان امروزی مورد توجه این مجله قرار گیرد و محلی در آن پیدا کند.

یغما به کرات درباره موضع خود نسبت به شعر سخن می‌گوید و تمایل خود به شعر کلاسیک و بیزاری اش از شعرنو را صراحتاً بیان می‌کند، اما در مورد داستان و احیاناً قالب‌های روایی مورد پسند خود، اظهار نظر صریحی ندارد.

۱.۱. سوالات تحقیق

مقاله حاضر در صدد است دریابد یغما به عنوان یک مجله ادبی کلاسیک در مواجهه با داستان به عنوان ژانری نو پدید که تحت تأثیر ادبیات غرب به وجود آمده است، چه رویکردی دارد؟ چه کارکردی برای آن متصور است و این که داستان در یغما چه جایگاهی دارد؟ چهره‌های داستانی یغما چه کسانی هستند و چگونه می‌نویسند؟ آیا یغما در داستان نویسی معرف چهره جدیدی بوده است؟ همکاری داستان‌نویسی چون عبدالحسین وجدانی چقدر و چگونه با گفتمان کلاسیک یغما سازگاری می‌یابد؟

۱.۲. پیشینه تحقیق

بنا بر جست و جوهای که انجام شد، تنها کار تحقیقی که در باره داستان در یغما انجام گرفته، «رویکرد کلاسیک مجله یغما به ادبیات داستانی» است. تفاوت مقاله حاضر با تحقیق یاد شده در تمرکز آن بر داستان نویسی عبدالحسین وجدانی به عنوان یکی از پدیده‌های داستان نویسی در این مجله است.

۱.۳. روش تحقیق

این مقاله برای پاسخ دادن به سوالات خود، تا اندازه زیادی از روش تحلیل محتوا بهره برده است؛ تحلیل محتوا، شیوه تحقیقی است که برای تشریح عینی مقوله‌های ارتباطی به کار می‌رود. (Berelson, 1952:18) این روش در زمینه‌های گوناگون مانند جامعه‌شناسی، روانشناسی، زبان‌شناسی، تاریخ، ادبیات و به خصوص علوم ارتباطات (نشریات و روابط عمومی) به کار می‌رود و رویکرد کمی آن، اغلب در تحقیقات رسانه‌ای کاربرد دارد. (معمد نژاد، ۱۳۵۶: ۳۸) هدف از این روش، بررسی معیارهای انتخاب محتواست، از این طریق می‌توان ... با استفاده از فن مقوله‌ای، متن را در واحدهای مشخص برش زد و سپس این واحدها را تحت عنوان مقوله، برحسب مشابهت طبقه بندی کرد. (باردن، ۱۳۷۵: ۱۳۵)

در مقاله حاضر، برای تجزیه تحلیل اطلاعات از شیوه آماری توصیفی و استنباطی بهره گرفته شده؛ به گونه‌ای که در قسمت توصیفی از نمودارها و بیان آماری برای توصیف فراوانی قالب‌های داستانی، و مشخص کردن پرکارترین نویسندگان در مجله یغما و دیگر فراوانی‌ها استفاده شده است و از آنجا که کمی شدن صرف، به سطحی شدن می‌انجامد و تنها مسائلی می‌توانند برای تحلیل محتوا انتخاب شوند که قابلیت کمی شدن را داشته باشند (ناصری و فریبرز، ۱۳۹۰: ۳۴) در مواردی، به تحلیل توصیفی نیز پرداخته شده است.

۲. آثار ادبی یغما

یغما چنان که بارها خود نیز، اذعان کرده، مانند دیگر نشریات ادبی کلاسیک، بیش از آن که به آفرینش ادبی توجه داشته باشد به تحقیقات ادبی و مباحث ادبیات کلاسیک علاقه مند است و تمایل دارد؛ مطالب مجله از میان آثار و اظهار نظر ادیبان سنت‌گرا گزینش و چاپ شود؛ از این رو، بسیاری از مطالب مندرج در آن، نه تنها ارزش هنری که تازگی و ارزش علمی چندانی هم ندارد و تنها به حیث برجسته بودن نویسنده چاپ شده است. علاوه بر این، از آنجا که یغما، کمال ادبیات فارسی را در گذشته می‌بیند و نه در آینده، به تاسی از گذشتگان در میان ژانرهای گوناگون برای شعر جایگاه ویژه‌ای قائل است و چنان که در جدول شماره یک نیز نشان داده ایم، حجم زیادی از آثار ادبی این مجله را شعر، آن هم از نوع کلاسیک تشکیل می‌دهد.

از سوی دیگر، اغلب نثرهای داستانی این مجله، فاقد قالبی مشخص است چنان که تفکیک آن‌ها به داستان، حکایت، نمایشنامه و ... مشکل است و بسیاری از این آثار، آمیخته‌ای از خاطره‌گویی، مقاله‌نویسی، گزارش و ... است. در واقع، داستان ۶ در یغما، بارها جای خودش را به حکایات، خاطرات، روایات و وقایع تاریخی می‌دهد و اثرثانوی آن که سرگرم‌کنندگی و تعلیم است در نظر گرفته می‌شود؛ به عنوان مثال در یکی از اولین شماره‌های یغما، مدیر مجله، از درخواستش از معیرالملک؛ از بازماندگان قاجار برای نوشتن ماجرای عشق فروغی بسطامی به «خاتون جان خانم» می‌گوید و به مخاطبانش نوید می‌دهد که از این شماره، این داستانوناره را چاپ کند. (یغما، ج ۳، ۱۳۶۲: ۵۲۹) یا در دوره بیست و دوم، خاطرات و مطالب پراکنده‌ای از وجدانی با عنوان «خاطره‌ها» را به چاپ می‌رساند که گرچه شکل و قواعد داستان را رعایت نکرده‌اند؛ در این مجله جای داستان را می‌گیرند. ۷

۲.۱. حکایت، داستان، نمایشنامه

از میان آثار روایی مثنوی که در یغما به چاپ رسیده، حکایت، داستان (به صورت عام آن) و نمایشنامه، قالب‌های مستقلی هستند که آثار داستانی ۸ این مجله را تشکیل می‌دهند؛ طبق نمودار شماره ۲، بیشترین سهم با ۶۵ درصد از این آثار متعلق به داستان است با این حال، این موضوع با توجه به فراوانی حکایت در این مجله و تسامحی که در اطلاق عنوان داستان به برخی آثار این مجله شده، نمی‌تواند نشان‌دهنده توجه یغما به این ژانر تازه باشد؛ چنان که بخش زیادی از آثاری که در یغما به عنوان داستان معرفی شده، بازنویسی داستان‌ها و روایت‌های کهن و گاه داستان‌های منشور شاهنامه ۹ است و حتی اثری از یغما جندقی که در ۶ صفحه با عنوان «داستان ادبی» در مجله چاپ شده، با وجود اطلاق عنوان داستان به آن، هیچ شباهتی به قالب داستان ندارد و تقلیدی است نادلنشین و گاهی مضحک از گلستان (همان، ج ۱، ۱۳۶۲: ۱۱۲). این همه، نشان می‌دهد که یغما تعریف مدرنی از داستان ندارد و آن را به عنوان یک ژانر نوپدید که رهاورد دنیای معاصر است، نپذیرفته است.

گرچه صرف استفاده مکرر از قالب حکایت در یک نشریه ادبی، نشان از کهنگرایی آن دارد؛ اما نکته مهم تر درباره یغما، این است که بسیاری از حکایات آن، از نویسندگان معاصر است؛ یعنی یغما قالب حکایت را که متعلق به سنت‌های گذشته ادبیات فارسی است در روزگار معاصر نیز کارآمد می‌داند؛ چنان که طبق نمودار شماره ۳؛ ۳۲ درصد حکایات چاپ شده در آن، اثر نویسندگان معاصر است؛ حبیب یغمایی، کمال اجتماعی، تقی دانش، مینوی، استخر (مدیر روزنامه استخر) و توللی، در مجموع ۲۳ حکایت از ۷۴ حکایت منشر شده در یغما را نوشته‌اند؛ که البته این تعداد سوای نوشته‌های روایی حکایت‌مانندی است که با تسامح در شمار داستان‌های یغما جای داده شده است.

موضوع دیگری که در زمینه آثار داستانی یغما، مورد توجه است؛ بی‌توجهی این مجله به ادبیات نمایشی است چنان که طی سال‌های انتشارش؛ تنها دو نمایشنامه به چاپ رساند؛ نمایشنامه‌ای با عنوان «نمایشنامه در سه پرده» نوشته لئوفردو ۱۰ که بدون نام مترجم، ضمیمه دوره بیست و پنجم به چاپ رسید و «آرای عمومی» از آرتور آزادو ۱۱، ترجمه محمود فروغی که در دوره یازدهم یغما چاپ شد.

یغما، هرگز فعالیت منسجمی در مسیر آشنایی مخاطبان خود با داستان‌هایی که با شگردهای خلاقانه و رعایت اصول داستان‌نویسی نوین نوشته می‌شود؛ نیز ندارد و بیش از آن که به تجربیات نو در این حوزه توجه کند و استفاده بی‌نقص از معیارهای داستان‌نویسی را در نظر گیرد؛ به استفاده از زبان به شیوه خوشایند کلاسیک‌ها می‌اندیشد؛ زبانی که از حلیه‌های آثار کهن بهره‌بردار و از شکسته‌نویسی اجتناب کند.

«بلای انشا و املای عوامانه» مقاله‌ای است از جمالزاده؛ پیشگام داستان‌نویسی مدرن فارسی، که در دوره پانزدهم یغما به چاپ رسیده است؛ در این مقاله جمالزاده در هیئت ادیبی محتاط ظاهر می‌شود و هر گونه شکسته‌نویسی و انشای عوامانه را حتی در دیالوگ‌ها مذموم می‌داند و درباره شکسته‌نویسی در داستان می‌گوید: «هرگز مرتکب چنین خطا و غلط زشتی نگردیده‌ام و اگر احیانا گاهی بدون علت مخصوصی عبارتی را به املای عوامانه شکسته و از من

درآوردی نوشته ام تأسف بسیار دارم و از خداوندی که خالق کلام است و از تمامی فارسی زبان‌ها در نهایت خضوع معذرت می‌خواهم و توبه می‌کنم که دیگر هرگز مرتکب چنین گناهی نشوم و به هموطنان عزیز می‌گویم که فرضاً هم من کار بدی کرده باشم شما نباید به من تاسی جویدید.» (همان، ج ۱۵، ۱۳۶۳: ۳۴۵) این اظهارات با تأیید یغمایی مدیر مسئول یغما همراه می‌شود که «با نویسندگانی که لغات و کلمات را شکسته و نادرست می‌آموزند حتی نقل قول عوام هم که باشد موافق نیستم.» ۱۲

زبان و نثر بسیاری از ترجمه‌های یغما نیز، نشأت گرفته از همین دیدگاه است. مترجمان یغما، گاهی در سره نویسی چنان افراط می‌کنند که دچار وسواس می‌شوند؛ برای نمونه، مینوی در پانویس ترجمه داستان عمر دوباره، در توضیح و توجیه کاربرد واژه "چروک" که در ترجمه داستان از آن استفاده کرده است، می‌نویسد: «چروک از کلمات عامه است، ولی من عیبی در استعمال آن نمی‌بینم؛ خواننده اگر این لفظ را خوش ندارد؛ مختار است، به جای آن لفظ آژنگ بگذارد.» (همان، ج ۱، ۱۳۶۲: ۹) از موارد دیگر در این زمینه، استفاده از فعل پرواسیدن به معنای لمس کردن است؛ واژه ای که آنقدر مهجور است که مترجم، خود را ملزم می‌بیند در پانویس، ضمن معنا کردن آن، از کاربرد آن در آثار پیشینیان، نمونه نقل کند. (همان، ج ۱۳۶۳، ۱۴: ۱۱۹)

و البته در موارد بسیار، تقلید از گذشتگان در ترجمه‌های یغما، فراتر از کاربرد صرف کلمات است و تا حد سبک کلی نگارش فرا می‌رود؛ برای روشن شدن این موضوع، در ادامه به ذکر چند مثال می‌پردازیم:

– در ربیعان جوانی چنان که افتد و دانی عاشق زنی شد «جوانا» نام که در عصر خود زیباترین و معقول‌ترین زنان فلورانس به قلم می‌رفت.» (همان، ج ۱۰، ۱۳۶۳: ۵۵۶)

– «مردمانی که سابقاً او را دیده بودند می‌گویند در آن اوقات چه نیک سیرت و سره مردی می‌نمود.» (همان)

– «در حلقه همگنان چیزی نگفتی به چه معنی؟ گفتا «شُه برین گفت و گوی. آنجا چه جای سخن راندن بود. اصلاً رای من به مزاج مستمعان این ناحیه سازگار نیست.» (همان، ج ۱۱، ۱۳۶۳: ۳۹۴)

گاه مترجم، پا را از این نیز فراتر می‌گذارد و برای نزدیک ساختن زبان داستان به نثر کلاسیک، چند قطعه شعر نیز، به ترجمه می‌افزاید؛ یک نمونه در این باره، ترجمه «دو عاشق گریز پای» بوکاچه، از اصغر حریری است. (همان، ۱۳۶، ۱۳۶) با این همه، نه یغمایی و نه جمالزاده، در عمل تعصب چندانی درباره شکسته نویسی از خود نشان نمی‌دهند؛ چنان که نویسنده مورد تحسین جمالزاده در یغما؛ عبدالحسین وجدانی گاه و بی‌گاه در داستان‌هایش از نثر شکسته بهره می‌برد...

۳. مولفان داستان

یغما در معرفی نویسندگان آثار داستانی به مخاطبان خود، بی‌توجه است و چه بسا که جدای از بسیاری حکایات و روایت‌های شبه داستانی، در داستان‌هایی که به چاپ می‌رساند نیز مولف را معرفی نکند؛ مثلاً در داستان‌های «شبهات»، «معامله»، «یکسال بیشتر از عمرش باقی نبود»، «مخترع الماس مصنوعی»، «راهبه شفابخش فورموز»، «مصیبت میدان ملی»، «گیتار نواز»، «لافا» و «شارلوت کورده» – که در چند شماره منتشر شد؛ اشاره ای به نام مولف نمی‌شود. با این حال چنان که گفتیم چند تن از نویسندگان از این اقبال برخوردار بوده‌اند که چهره شاخص تری در میان نویسندگان داستانی یغما از خود بروز دهند؛ اقبال یغمایی، عبدالحسین وجدانی، فریدون توللی، مینوی، نویسنده فرانسوی؛ دو مویسان و جمالزاده در زمره نویسندگانی هستند که بیشترین اثر داستانی از آن‌ها در یغما به چاپ رسیده است. از سوی دیگر، نه تنها در این فهرست، بلکه در سراسر شماره‌های یغما که انتشارش ۳۰ سال دوام داشت، اثری از نویسندگان صاحب نام و شناخته شده ای چون هدایت، علوی، جلال آل احمد، چوبک، ساعدی، تقی مدرسی و... که در زمره نویسندگان مبتکر و نواندیش این دوره بودند؛ به چاپ نمی‌رسد.

مهم‌ترین معیار گزینش آثار داستانی در یغما که نشأت گرفته از طبیعت محتاط کلاسیک است، شناخته شده و موجه بودن نویسنده نزد ادبای کلاسیک است؛ خود یغمایی در جایی می‌گوید: «استادانی که آثارشان را منتشر می‌کنیم، غالباً کسانی هستند که عمر خود را در تحقیقات و موشکافی‌ها و تتبعات و کنجکاوی‌ها به سر برده‌اند»، از همین روست که محقق کلاسیک برجسته‌ای چون مینوی، در یغما نقش نویسنده ژانرهای داستانی را نیز به عهده می‌گیرد و به سلیقه خود بدون این که مجبور به رعایت هیچ گونه معیار حرفه‌ای در داستان نویسی بوده و یا نگران سختگیری‌های مجله باشد، به شکلی تفننی در یغما داستان و حکایت چاپ می‌کند.

مینوی به عنوان سومین نویسنده پرکار یغما در حوزه داستان؛ رسالت خود را روشن‌گری افکار عمومی در مسیر پیشرفت و اعتلای فرهنگ ایران می‌داند و از داستان به عنوان ابزاری موثر در این زمینه بهره می‌برد. در واقع هدف مینوی از داستان، آفرینش یک اثر زیبای ادبی و یا ارائه قالب و شیوه‌ای جدید در داستان نویسی نیست، بلکه اصل برای او روشن‌گری است و در این مسیر از هر قالبی چه داستان باشد؛ چه حکایت بهره می‌برد.

از آنجا که مینوی داستان نویسی حرفه‌ای نیست؛ داستان‌های او در یغما، از شیوه و سبکی یکدست پیروی نمی‌کنند و نمی‌توان شیوه واحدی برای داستان نویسی او تعریف کرد؛ به ویژه این که بیشتر داستان‌های او رنگ اقتباس و تقلید دارند و هر یک از آن‌ها متأثر از اثری است که از روی آن باز آفرینی شده، یا ملهم از آن است.

ارتقای فرهنگی و آگاه‌سازی مخاطبان، آنقدر برای مینوی اولویت دارد که فیلمی را که با درون مایه عدالت دیده و تحت تأثیر آن قرار گرفته، در قالبی شلخته با مقدمه طولانی تحت عنوان «احقاق حق یک بچه» در یغما منتشر می‌کند. در واقع او می‌خواهد با این شبه داستان‌ها تجربه‌های خود از زندگی مدرن و متعالی را به هموطنانش منتقل کند.

البته، وقتی به نمودار پرکارترین مولفان یغما (نمودار شماره ۴) می‌نگریم؛ پیش از همه با چهره‌ای چون اقبال یغمایی برادر مدیر مجله یغما مواجه می‌شویم که داستان‌هایی تاریخی و با کم‌ترین نوآوری می‌نویسد و به حکایت علاقه مند است. وی جدای از ترجمه‌هایش، با ۱۸ داستان چاپ شده در یغما پرکارترین نویسنده یغما محسوب می‌شود. او تنها نویسنده‌ای است که از اولین سال‌ها تا آخرین شماره انتشار یغما پیوسته با این مجله همکاری داشته است. ۸ قطعه از آثار منثوری که از اقبال یغمایی در یغما به چاپ رسیده، در قالب حکایت است و ۱۰ قطعه دیگر، آثار روایی منثوری است که با تسامح ذیل عنوان داستان قرار می‌گیرند. مضمون این داستان‌ها، آمیخته‌ای از روایت‌های تاریخی و افسانه‌هایی است که اغلب حول شخصیت‌های مذهبی شکل گرفته است. داستان‌های اقبال یغمایی از نظر شکل نیز با قالب‌های روایی هم‌روزگار خود فاصله زیادی دارد و به استفاده از عناصر داستان بی توجه است.

در نمودار شماره ۴، پس از وجدانی که درباره او به تفصیل سخن خواهیم گفت، نام توللی به چشم می‌خورد. نویسنده‌ای که حکایت، از گونه‌های ادبی مورد علاقه اش است؛ چنان که پیش از آن که حکایت نویسی در یغما را آغاز کند مجموعه حکایت‌های طنزآمیز «التفاصيل» (۱۳۲۵ش) را نوشته بود؛ مجموعه‌ای که در آن «حادثین مسائل سیاسی و اجتماعی را مطرح می‌کند» (میرعابدینی، ۱۳۸۰، ج ۲: ۱۸۳) اما، برخلاف التفاصيل، در یغما حکایت‌های توللی، خیلی برآمده از مسائل روز نیست و شدیدترین انتقادات آن متوجه نوگرایان آن هم در حوزه شعر است.

داستان‌های دو مویاسان از نظر کمیت، نام این نویسنده را در ردیف چهارم جدول نویسندگان ۱۳ یغما قرار داده است. ترجمه داستان‌های این نویسنده فرانسوی در ادبیات فارسی، از مجله دانشکده آغاز شد (ناتل خانلری، ۱۳۸۴: ۱۶۲) و بعدها در مجلات زیادی چون، مهر، افسانه و گل‌های رنگارنگ، ادامه یافت. (میرعابدینی، ۱۳۹۲، ۸۷، ۱۴۸، ۱۴۹) و یغما، تالی این مجلات است. درباره داستان‌های او گفته‌اند از نوع حادثه پردازانه است و اگر حادثه عمده نشود؛ خصوصیت‌ها و خصلت‌های شخصیت‌ها و آدم‌های داستان‌ها به نمایش در نمی‌آید. (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۱۹۰) شاید همین پیرنگ مانند بودن داستان‌های او که از خصلت‌های داستان‌گویی به سبک کلاسیک نیز است، این نویسنده را مورد توجه کلاسیک‌ها قرار داده است.

جمالزاده هم که رتبه پنجم نویسندگان پرائر را در یغما به خود اختصاص داده است، با این که پیشگام داستان مدرن در ادبیات فارسی است ۱۴ در این مجله چهره ای ستگرا و محتاط از خود به نمایش می‌گذارد ۱۵؛ چه در داستان نویسی و چه در اظهار نظرهایش در این باره. (یغما، ج ۱۳۶۳، ۲۲: ۱۱۳) جنبه خلاق و نوگرایی شخصیت جمالزاده در یغما، مجاللی برای پیشرفت نمی‌یابد و بالعکس این شخصیت محتاط و ستگرای اوست که در این نشریه خودنمایی می‌کند؛ به عبارت دیگر، جمالزاده ای که از او به عنوان داستان نویسی پیشرو در قلمرو داستان یاد می‌شود؛ زاده بسترفکری دیگری است و در فضای متعصب یغما فرصت تازه ای برای رشد نمی‌یابد و یا اینکه تمایلی برای آن از خود نشان نمی‌دهد.

داستان‌های جمالزاده در یغما، جزو نوشته‌های متأخر او به شمار می‌آید؛ او در این آثار، به پرگویی، گفتارهای حکیمانه و نظریه پردازی‌های عرفانی و فلسفی گرایش دارد و «مکرر از شعر کلاسیک بهره می‌جوید و گاه شکل و نظم را از یاد می‌برد و سماجت عنان گسیخته ای در استفاده هر چه بیشتر از امثال و کلمات مردم کوچه و بازار از خود نشان می‌دهد.» (کامشاد، ۱۳۸۴: ۱۴۹) فوران احساسات، وهم و خیال پردازی نیز از گرایش‌های دوره دوم نویسندگی جمالزاده است. (همان: ۱۵۱)

جدای از جمالزاده که سابقه داستان گویی اش به سال‌ها پیش از انتشار یغما برمی‌گردد در میان نویسندگان فارسی زبان پرکار یغما، تنها عبدالحسین وجدانی است که در تمام داستان‌هایش می‌کوشد به طرزی خاص و نو از داستان دست یابد. این که او، اقبال آن را می‌یابد که از طریق یغما به عنوان نویسنده داستان معاصر معرفی شود؛ نشان می‌دهد که گفتمان کلاسیک در زمینه ادبیات داستانی ضعیف تر از آن است که بتواند بر گفتمان ادبی غالب در جامعه ادبی که حامی داستان به سبک‌های ملهم از غرب است فائق آید.

۴. وجدانی؛ پدیده داستان نویسی یغما

عبدالحسین وجدانی، تنها نویسنده ای است که از این اقبال برخوردار بوده که از طریق یغما به عنوان داستان نویس معرفی شود؛ غلامحسین یوسفی، فریدون توللی و منوچهر بزرگمهر از جمله بزرگانی هستند که شیوه وجدانی را در داستان پردازی می‌ستایند و جمال زاده با تحسین بی بی بنفشه و سروناز، دو اثر اولیه وجدانی در یغما، داستان‌های او را دارای «عطر و لحن خودمانی» توصیف و او را داستان نویسی معرفی می‌کند که توانسته، غایت آرزوی او را در داستان فارسی محقق کند؛ «آنچه را که همیشه آرزو می‌کردم و بر نمی‌آمد و تحقق آن از حیز قدرت خودم بیرون بود، قلم توانا و ذوق سرشار آقای عبدالحسین وجدانی به وجود آورده است. مانند وجدانی کمتر دیده شده است که نمونه کامل در این طریق و امام و مقتدای به حق باشد.» (یغما، ج ۲۲، ۱۳۶۴: ۱۱۳)

جمالزاده داستان‌های او را «از لحاظ لفظ و عبارات و معنی و مضمون و حیث تعبیر و نکات و اصطلاحات و ضرب المثل‌ها (و حتی آوردن ابیات بسیار مناسب) تمام و کمال ایرانی... و از هر نوع فرنگ مآبی خالی و عاری» می‌داند. خود وجدانی نیز درباره لزوم استفاده از ذخایر ادبیات کلاسیک در داستان و سست و بی مایه بودن داستان‌هایی که از این گنجینه بی بهره اند و به عنوان «پدیده نو» معرفی می‌شوند می‌گوید: «برخی که داستان‌هایی به گمان خود ایرانی می‌نویسند، بی آن که از گنجینه سرشار ادب فارسی کمترین مایه و بهره ای داشته باشند، کار را بر خود آسان و تنها به نقل گفت و شنود عامیانه - و آن نیز ناشیانه - بسنده کرده اند... حیث است که با آن پشتوانه ثروتمند ادب فارسی نوشته‌هایی چنین فقیر و ناچیز عرضه شود.» (وجدانی، ۱۳۹۲: ۱۰) و (یغما، ج ۲۲، ۱۳۶۳: ۱۷۷)

وجود این شاخصه‌ها در داستان‌های وجدانی، باعث می‌شود که یغما برخلاف شیوه همیشه ای اش و بی توجه به نام و منصب و شناخته شده بودن نگارنده در میان کلاسیک‌ها و اهل تحقیق و ادب، به یک نویسنده تازه کار اجازه تجربه بدهد و او را به جامعه ادبی معرفی کند؛ اهمیت این امر هنگامی بیشتر روشن می‌شود که بدانیم یغما در عرصه آفرینش‌های ادبی - حتی شعر - هرگز معرف استعداد تازه ای نبوده، و اغلب کسانی در آن مجال بروز پیدا کرده اند که

پیشتر مورد پذیرش جامعه ادبی کلاسیک قرار گرفته اند و یا این که در همان سیاق ادبیات کلاسیک نوشته و یا شعر گفته اند.

در واقع وجدانی تالی نویسنده ای است که گرچه، پیشگام داستان نویسی نوین در ادبیات فارسی بوده، هرگز سنت کهن داستان‌سرایی در ایران را از دست ننهاده (یوسفی، ج ۲، ۱۳۵۸: ۲۷۴) و مورد قبول و احترام یغماست.

عبدالحسین وجدانی طی ۳-۲ سال همکاری اش با یغما، برای این مجله ۸ داستان نوشت، علاوه بر آن، او طی ۹ شماره، در دوره بیست و دوم مطالبی با عنوان خاطره‌ها در یغما به چاپ رساند که کم و بیش در آن‌ها از عناصر داستان به ویژه دیالوگ بهره گرفته شده است.

وجدانی، نویسنده ای واقعگراست و با دیدی انتقادی به پیرامون خود می‌نگرد و سعی دارد با طرح معضلات جامعه، زمینه رفع آن را هموار سازد، اغلب شخصیت‌های داستان‌های وجدانی به نوعی قربانی وضعیت اجتماعی جدید و خودخواهی‌ها و منفعت طلبی‌های اطرافیان‌شان هستند، آن‌ها ناخواسته در شرایطی قرار می‌گیرند که بر آن‌ها تحمیل شده و قادر به خروج از آن نیستند.

اولین داستانی که از وجدانی در یغما به چاپ می‌رسد خسرو است داستانی واقع‌گرا که به یکی از معضلات جامعه یعنی اعتیاد می‌پردازد. داستان از زاویه دید اول شخص روایت می‌شود و قهرمان آن، از همکلاسی‌های راوی است. در این داستان خبری از دیالوگ نیست و تمام داستان را راوی نقل می‌کند. با این همه این داستان، به خاطر خصوصیت قهرمان آن که دلبسته نثر موزون کلاسیک است در عین دارا بودن موضوعی تلخ، لحنی طنز دارد. (همان، ج ۲۱)

دومین داستان وجدانی در یغما، بی‌بی‌بنفشه است. (همان، ۲۱) پیرنگ این داستان بیش از آن که بر شخصیت‌ها و گفت و گوهایی که بین آن‌ها اتفاق می‌افتد؛ استوار باشد متکی بر روایت سنتی است. دیالوگ‌های معدودی هم که در داستان اتفاق می‌افتد، بین شخصیت‌ها شکل نمی‌گیرد بلکه راوی به نقل این گفت و گوها می‌پردازد. نکته دیگری که درباره این داستان به چشم می‌آید؛ اظهار نظرها و ابراز عقیده‌های راوی است. این داستان در دیالوگ‌ها، نثری شکسته و عوامانه دارد، اما گاهی لحن راوی بسیار ادبی و حتی مسجع می‌شود: باغ را آراستند و فواره‌ها را برافراشتند و به شاخسار درختان فانوس‌های الوان آویختند. (همان، ۵۹۲)

سروناز بیش از دیگر داستان‌های وجدانی از دیالوگ بهره برده است و بالطبع، نثر شکسته و عامیانه در آن بیشتر دیده می‌شود؛
- آ‌مَشِ رمزون، ارباب منو فرستاده که بهت بگم، کاسه آب دسِته بذار زمین باهات یه حرف واجب دارم که خیلی هم خیره!...

- ارباب تو با من چیکار داره؟

- تو نمیری تا اول مشتلق منو ندی یک کلوم نمی‌گم (همان، ۷۰۲)

اشک شمر، از انسجام داستان‌های پیشین بی بهره است. راوی به جای آن که تمام عناصر داستان را به خدمت روایت اصلی بگیرد؛ تنها چند سطر آخر را به روایت داستان اصلی اختصاص می‌دهد و باقی صفحات حول توصیف برگزاری آیین عزاداری محرم در قلهمک و شمیران و توصیف کشدار صحنه‌های آن می‌گذرد. نثر این داستان گاه تحت تأثیر متن تعزیه‌ها، کهنه و ادبی می‌شود؛

پس از جای بجنیدند و به جان شمر افتادند و بسیار دشنام و ناسزایش دادند و چندان بزدندش که خون از سر و رویش فروریخت. (همان، ج ۲، ۴۱۳۶: ۳۲)

گاه این جملات فخیم راوی در کنار دیالوگ‌های عامیانه شخصیت‌های داستان قرار می‌گیرد و شرایط ناشیانه و حتی مضحکی را ایجاد می‌کند:

پهلوان حسین پیش رفت، دستش را بگرفت و روی خون آلودش را بوسید و عذرها خواست و گفت: داداش ما رو حلال کن! ببخش. غلط کردم! (همان، ۳۴)

در دیوار کوتاه، وجدانی، به مناسبت‌های گوناگون مثل فرهیخته بودن شخصیت‌های داستانی، شعر در دهانشان می‌گذارد و جا به جا در قالب جملات معترضه از شعر استفاده می‌کند: مردم نادان-که فلک به آنان زمام مراد می‌دهد- به سبب دانشی که داشت به وی حسادت می‌ورزیدند و رنج اش می‌داشتند. (همان، ۹۴)

استفاده از افعال و کنایات فعلی کهن نیز از ویژگی‌های زبانی این داستان است:
- روزی مفتش وزارت معارف با یک دنیا تکبر و تبختر به مدرسه ما آمد و بی مقدمه با میرزا عزیز الله خان چخیدن گرفت. (همان، ۹۵)

- خان ناظم به مدیر جدید توصیه کرده که دست از آستین برآورد و ریش بجنابند تا بیش از آن، بچه‌ها ریشخندش نکنند. (همان)

در فاضل‌بیابانکی، بیش از دیگر داستان‌ها شاهد حضور نویسنده و اظهار نظرهای او هستیم، راوی در این داستان، به شدت تحت تأثیر متون کلاسیک، به ویژه گلستان سخن می‌گوید:

«تا موجبات آسایش «مغزها» و از آن مهم تر، امکان استفاده از آن «سد سکندر» نه مانع است و نه حایل! در برگردانیدن و یا جلب «مغزها»، باید هوشیار بود که شیاطین نابکار، با برتافتن گیسوان و به شهر درآمدن با قافله حجاز و سرقت شعر از دیوان انوری، خود را علوی و حاجی و شاعر جا زنند و واقعا «مغز» باشند نه در پیاز! ۱۶ (همان، ۱۵۸)

- «صالح و طالح متاع خویش فروشند و چون در کوی نیکنمایی او را گذر ندادند، به مدرسه ما آمد. مقدمش را مغنم شمردند و با منت قبولش کردند. (همان، ۱۵۹)

از جمله مواردی که راوی، رشته داستان را از دست می‌دهد و به اظهار نظر می‌پردازد، زمانی است که درباره عربی دانی شاگرد زرتشتی کلاس سخن می‌گوید، او ناگهان به یاد خدمت ایرانیان به زبان عربی می‌افتد و زحمات امثال سیبویه و زمخشری به این زبان:

- «عبدالله ابن مقفع که همان روزبه پارسی باشد و بسیار کسان دیگر، از ایرانیان در میدان ادب عرب یکه تاز شدند! بنام به این استعداد و قریحه خداوند! (همان، ۱۶۰)

سنگ‌زیرین آسیا، درباره پیرمرد سنتی است که مورد بی مهری خانواده اش قرار می‌گیرد و با دلی شکسته، خانواده اش را برای زندگی در روستای آبا و اجدادی اش ترک می‌کند و در تنهایی فوت می‌کند. با این که داستان مربوط به زندگی امروز و معضلات آن است، غالباً از نثری کهنه بهره برده است:

تصمیم گرفت بقیه عمر را در آسیاب سنگ صبور رحل اقامت افکند و بساط درویشانه خود را در اتاق کاهگلی باغچه زیر آسیاب بگسترده، باشد که چند صباحی در محیطی آرام و فارغ از مزاحمت در مصاحبت کتاب و دفتر بگذراند. (همان، ۲۰۸)

اما در مواردی، به ویژه دیالوگ‌ها، شاهد کاربرد نثری عامیانه و شکسته در این داستان هستیم:
ما که سوات مواتی نداریم، اما همچی می‌فهمیم که شما از خونه زندگی کنده شدین، خب این چیزا در زندگی پیش میاد، اما به قول شاعر مرد باهاس که در کشمکش روزگار سنگ زیر آسیاب باشه. (همان، ۲۰۹)

تغییر انشای رسمی به شکسته و عامیانه در منولوگ‌ها و دیالوگ‌ها، هم از نمونه‌های تشبث نثر این داستان است:
اگر آمد از زنش تعریف می‌کنم و به رسم خودشان دستش را هم می‌بوسم. این سال و زمانه نباید پدر برای پسرش زن انتخاب کند. دلش خواسته زن فرنگی گرفته. خدای نسرین هم بزگره ان شاءالله اونم شوهری خوب مطابق میل و سلیقه خودش برایش پیدا میشه. (همان، ۲۰۸)

در آخرین داستان وجدانی در یغما نیز پیشرفت چشمگیری اتفاق نمی‌افتد، در ماه بانو هم دیالوگ‌ها نقش واقعی خود را ایفا نمی‌کنند و هیچ کجا نقش پیشبرنده‌ای در داستان ندارند؛ در سراسر داستان حتی یک بار هم بین دو شخصیت اصلی داستان (ماه بانو و علی مراد)، دیالوگ برقرار نمی‌شود؛ گویا دیالوگ‌ها در آثار وجدانی نقش تزئینی دارند و هضم آن‌ها در بافت سنتی داستان‌های وجدانی مشکل است. ویژگی دیگر این داستان؛ ویژگی تمام داستان‌های وجدانی؛ یعنی کاربرد شعر است. (همان، ۳۲۶)

به طور کلی نثر در داستان‌های وجدانی، به انسجام و یکدستی نمی‌رسد و گاه و بی‌گاه دچار نوساناتی می‌شود؛ به گونه‌ای که در داستانی که با نثری ساده و روان آغاز شده، ناگهان شکلی ادبی و سنگین می‌گیرد، یا به شکل ناهمگونی عامیانه می‌شود.

آنچه درباره عبدالحسین وجدانی، جالب به نظر می‌رسد این است که به جز در صدسال داستان نویسی در ایران که در حد یک سطر درباره وجدانی می‌نویسد ۱۷، در هیچ کدام از کتاب‌هایی که به ادبیات داستانی معاصر فارسی پرداخته‌اند، یادی از او نشده است. این امر نشان دهنده این است که گرچه وجدانی در داستان نویسی گاهی حتی فراتر از جمالزاده ظاهر شده است؛ اما نباید فراموش کرد که جمالزاده آغازگر راه داستان نویسی به شیوه امروز بوده و به قول براهنی، با جمالزاده است که «نثر مشروطه قدم در حریم قصه می‌گذارد.» (براهنی، ۱۳۶۸: ۵۲۲)؛ در حالی که وجدانی در دوره‌ای داستان نویسی به سبک او را آغاز کرده که نویسندگان بزرگ زیادی در جامعه ادبی ظهور کرده‌اند و ادبیات داستانی در انواع آن، پیشرفت قابل ملاحظه‌ای داشته است و هر روز شگرد تازه تری در داستان نویسی به محک تجربه گذاشته می‌شود. ۱۸.

۵. نتیجه گیری

یغما، بدون اینکه صریحا رویکرد خود را نسبت به داستان معاصر آشکار سازد، تلاش می‌کند، آن را ادامه و از نوع روایت‌های منثور ادبیات کلاسیک فارسی تلقی کند؛ از این رو، داستان را در کنار سرگذشت نامه‌ها، ماجراهای تاریخی، حکایات و افسانه‌ها و انواع داستانواره‌ها، با هدف سرگرمی و تفنن و احیانا اغراض تعلیمی به چاپ می‌رساند. از سوی دیگر از آنجا که داستان در ادبیات کلاسیک فارسی محل قابل اعتنایی ندارد و اصول مدونی - از قبیل آنچه در مورد شعر مثلا در کتاب شمس قیس رازی آمده است - درباره آن نگاشته نشده است، یغما به عنوان یک مجله کلاسیک، تئوری روشنی برای مخالفت با سبک نوین داستان در اختیار ندارد و تنها زبان و نثر داستان‌های معاصر را صراحتا مورد انتقاد قرار می‌دهد و نویسندگان را از شکسته نویسی و عامیانه نویسی در هر شرایطی برحذر می‌دارد و آنان را به استفاده از ذخایر ادبی کلاسیک در داستان تشویق می‌کند تا حداقل از این طریق به رسالت کلاسیک خود درباره داستان عمل کرده باشد.

اقبال یغمایی، عبدالحسین وجدانی، فریدون توللی، مینوی، دو مویاسان و جمالزاده، نویسندگانی هستند که بیشترین اثر داستانی از آن‌ها در یغما به چاپ رسیده است؛ داستان‌های اقبال نماینده داستان‌های تاریخی و بازنویسی‌های خالی از خلاقیت روایات و افسانه‌های کهن چاپ شده در یغماست. توللی در یغما، حکایت می‌نویسد و مینوی، سعی می‌کند تجربیات آموزنده اش از زندگی در غرب را از طریق داستان و حکایت به خوانندگان منتقل کند و در این مسیر، حتی از نقل داستان فیلم‌های آموزنده دریغ نمی‌کند. وی در اقتباس و ترجمه نیز فعال است، با این حال در فن داستان نویسی حرف زیادی برای گفتن ندارد. جمالزاده نیز، در این مجله داستان‌هایی از جنس داستان‌های متأخرش می‌نویسد که پر گویی و اطناب و میل به سنت از ویژگی‌های آن‌هاست.

تنها پدیده داستان‌نویسی یغما که داستان نویسی به شکل نوین را از این مجله آغاز کرد و مورد تحسین بسیاری از بزرگان قرار گرفت؛ عبدالحسین وجدانی است. آنچه باعث می‌شود این نویسنده بر خلاف نویسندگان صاحب نامی چون هدایت، علوی، جلال آل احمد، چوبک، ساعدی، تقی مدرسی و... که هرگز در یغما اثری از آنان به چاپ نرسید به عنوان داستان نویسی مدرن، در این مجله برای خود جایگاهی بیابد؛ اول تحسین و تشویق‌هایی است که با

انتشار اولین اثر وجدانی از سوی ادیبان مورد تأیید کلاسیکها، انجام گرفت و دوم سبک نگارشی این نویسنده است که نظم و نثر کلاسیک فارسی را پیش چشم دارد و فراتر از این دو عامل، اینکه جای خالی این ژانر در ادبیات فارسی محسوس تر از آن است که از سوی کلاسیکها انکار شود. هرچند یغما به عنوان یک مجله کلاسیک و سنت گرا، اکره دارد که از همان ابتدا هرگونه نوگرایی در داستان را بپذیرد و سعی می‌کند بین نویسندگانی مثل «جمالزاده و وجدانی» و «هدایت، علوی، چوبک...» تمایز قائل شود و در ادعایی ضمنی گروه اول را اصیل و گروه دوم را - با اجتناب از چاپ، نقد و معرفی آثارشان-، بدعت گذار معرفی کند. اما در واقع، داستانهای جمالزاده و وجدانی با داستانهای نویسندگانی چون هدایت، علوی، چوبک و ساعدی از نظر ماهیت تفاوتی ندارند و همه در زمره گونه‌ای قرار می‌گیرند که تحت تأثیر ادبیات غرب در ادبیات فارسی شکل گرفته است و ظهور وجدانی در مجله یغما، برآمده از این واقعیت است که داستان در ادبیات کلاسیک، از هژمونی که شعر از آن برخوردار بوده، بی بهره است و کلاسیکها وقتی در این عرصه دستاویز محکمی در ادبیات کلاسیک برای مخالفت با داستان مدرن نمی‌یابند با رویکردی محافظه کارانه این گونه جدید را می‌پذیرند.

در تفاوت رویکرد یغما در برابر شعر و ادبیات داستانی کلاسیک، همین بس که این مجله هرگز نوگرایی در شعر، حتی به شکل متعادل آن را نپذیرفت و بالطبع در این حوزه استعداد تازه ای را به جامعه ادبی معرفی نکرد. در حالی که وجدانی، اقبال آن را می‌یابد که از طریق یغما به عنوان نویسنده داستان معاصر معرفی شود و این، نشان می‌دهد که گفتمان کلاسیک در زمینه ادبیات داستانی ضعیف تر از آن است که بتواند بر گفتمان ادبی غالب در جامعه ادبی که حامی داستان به سبکهای ملهم از غرب است فائق آید.

وجدانی، نویسنده ای واقعگراست و با دیدی انتقادی به پیرامون خود می‌نگرد و سعی دارد با طرح معضلات جامعه، زمینه رفع آن را هموار سازد، اغلب شخصیت‌های داستان‌های وجدانی به نوعی قربانی وضعیت اجتماعی جدید و خودخواهی‌ها و منفعت طلبی‌های اطرافیان‌شان هستند، آن‌ها ناخواسته در شرایطی قرار می‌گیرند که بر آن‌ها تحمیل شده و قادر به خروج از آن نیستند. شیوه داستان نویسی او متأثر از سبک جمالزاده است و به دمیدن روح ایرانی به داستان‌ها و استفاده از ذخایر ادب کلاسیک در داستان نویسی معتقد است؛ از این رو در داستان‌های وی کاربرد شعر و گاه جملات ادبی و یا سنگین متداول است که این ویژگی‌ها در کنار استفاده او از زبان عامه و اصطلاحات روز، گاهی نثر داستان‌های او را ناهموار می‌کند. داستان‌های وجدانی در بکارگیری موازین تازه داستان نویسی نیز دچار ضعف‌هایی هستند.

پی‌نوشت

- ۱- برای توضیحات بیشتر درباره تحول قالب‌ها در دوره مشروطه، نگاه کنید به ادبیات نوین ایران از یعقوب آژند، صفحات ۲۹ تا ۲۶، سال ۱۳۶۳، موسسه انتشارات امیر کبیر.
- ۲- برای پیشینه جدال کهنه و نو در شعر معاصر، نگاه کنید به از صبا تا نیمای یحیی آرین پور، جلد ۲، صفحه ۲۵ تا ۲۶، سال ۱۳۸۷، زوارو با چراغ و آینه ۲۳۵ تا ۲۳۹، ۱۳۹۰، سخن.
- ۳- به دلیل اینکه مجله یغما در این پژوهش به عنوان یک متن واحد مورد پژوهش قرار گرفته است، برای جلوگیری از تشتت، در ارجاع‌ها، به جای نویسندگان و شاعران، عنوان مجله ذکر شده است. مجله یغما از سال ۱۳۶۲ ادر ۳۰ دوره (جلد) صحافی و تجدید چاپ شده است.
- ۴- برای نمونه نگاه کنید به «در پیرامون شعر نو»، دوره هشتم یغما، صفحه ۲۳۳، همچنین «شعر نو»، دوره هشتم صفحات ۴-۱ یغما.
- ۵- نگاه کنید به پیشگفتار اولین شماره دوره چهارم یغما.
- ۶- منظور از داستان همان شکل نوینی است که تحت تأثیر ادبیات غرب در ادبیات فارسی پدید آمد و از پیرنگی قوی برخوردار است. داستان در ادبیات معاصر فارسی جای ژانری را می‌گیرد که میرصادقی به طور عام آن را قصه می‌نامد. تفاوت قصه با داستان از نظر کتاب ادبیات داستانی، در این موارد است: خرق عادت، پیرنگ ضعیف، مطلق گرایی، کلی گرایی و نمونه کلی، ایستایی،

زمان و مکان، همسانی قهرمان‌ها در سخن گفتن، نقش سرنوشت، شگفت آوری، استقلال یافتگی حوادث، کهنگی. (میر صادقی، ۱۳۹۰: ۷۴-۶۱)

۷- یغما برخلاف مجله‌های ادبی که تلاش می‌کنند با تشویق نویسندگان جوان به داستان نویسی نوین و کشف استعدادها تازہ در این عرصه، به پیشرفت این ژانر در ادبیات فارسی کمک کنند؛ بی توجه به این نیاز ادبی روز، سعی می‌کند جای داستان را با سفرنامه نویسی، خاطره گوئی، گزارش‌های جالب و امثال آن پر کند و در این مسیر گاه و بی گاه، از دوستان کلاسیک خود یاری می‌جوید؛ برای نمونه مدیر مجله، در شرح اصراری که به شهیدی داشته، تا گزارش سفرش را برای مجله مرقوم دارد می‌گوید: «چه التماس‌ها کردم و چه واسطه‌ها برانگیختم تا این استدعا پذیرفته شد.» ص ۱۴۱ (۳-۲۱) (رک، یغما، ج ۲۱، شماره ۳، صفحه ۱۴۱)

۸- در این مقاله، به داستان فارغ از انواع کوتاه، بلند و ... پرداخته شده است.

۹- برای نمونه نگاه کنید به رستم و اسفندیار، بازنویسی داستانی از شاهنامه به قلم حبیب یغمایی که در دوره نهم مجله به چاپ رسیده است.

۱۰- Leo Ferrero

۱۱- نویسنده برزیلی، تلفظ نام، معلوم نشد.

۱۲- یغمایی در ادامه، خاطره ای از ممانعتش از چاپ کتاب درسی می‌گوید که در داستان‌هایی که در آن مندرج بوده، از شکسته نویسی استفاده شده بوده و مثلاً به جای رمضان گفته شده، «رمضون» و این که در این باره هیچ تسامحی ندارد؛ این اظهارات یاد آور سخنان سعید نفیسی در انتقاد از مسئولان فرهنگ و معلمانی است که اجازه چاپ آثار با اسلوب نو را نمی‌دهند و «همواره در صد و پنجاه سال پیش متوقف می‌شوند.» (رک، افشار، ۱۳۳۰: پیشگفتار نفیسی بر نثر فارسی معاصر)

۱۳- بدیهی است که ذکر نام دوموپاسان در میان نویسندگان پر اثر یغما، از سر تسامح است و در واقع این نویسنده از جمله افرادی است که یغما، اقبال زیادی به ترجمه آثار او نشان داده است.

۱۴- او برخلاف اولین مجموعه داستان اش یکی بود یکی نبود که نگاه در آن از نثر شکسته و عامیانه نیز بهره می‌برد، اصرار دارد که از این نثر اجتناب کند؛ بهش (به او)، باش (با او)، دِ یا الله، یخه (یقه)، مردیکه، بیار (بیاور)، دختره و...، از جمله شکسته نویسی‌های یکی بود یکی نبود است.

۱۵- در باره ساختار دو گانه شرقی - غربی و حکایت - داستان آثار جمالزاده بنگرید به سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی، ۱۳۶۶، پایروس صفحه ۱۴۵.

۱۶- متأثر از حکایت سی و دوم گلستان (باب اول) است.

۱۷- صد سال داستان نویسی ایران، جلد ۲، صفحه ۶۲۴.

۱۸- برای توضیحات بیشتر درباره پیشرفت‌های داستانی در این دوره، نگاه کنید به؛ نویسندگان پیشرو ایران، صفحه ۷۲

منابع

- آراین پور، یحیی؛ از صبا تا نیما، جلد. چاپ نهم، تهران، زوار، ۱۳۸۷.
- آژند، یعقوب؛ ادبیات نوین ایران از انقلاب مشروطیت تا انقلاب اسلامی، تهران، موسسه انتشارات امیر کبیر، ۱۳۶۳.
- افشار، ایرج؛ نثر فارسی معاصر، تهران، نشر کانون معرفت، ۱۳۳۰.
- بالایی، کریستف و میشل کویی پرس، سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی، ترجمه کریمی حکاک، تهران، پایروس، ۱۳۶۶.
- باردن، لورنس؛ تحلیل محتوا، ترجمه ملیحه آشتیانی و محمد یمنی دوزی، تهران، دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۷۵.
- براهنی، رضا؛ قصه نویسی، چاپ چهارم، تهران، البرز، ۱۳۳۸.
- پاکدامن، ناصر؛ وغ وغ ساهاب کتابی بی همتا در شصت سال بعد، شهرام بهارلوپیان و فتح الله اسماعیلی (گردآورنده). شناخت نامه صادق هدایت، تهران، نشر قطره، ۱۳۷۹.
- جمالزاده، محمدعلی؛ یکی بود یکی نبود، گرد آورنده علی دهباشی، تهران، سخن، ۱۳۷۹.
- سپانلو، محمد علی؛ نویسندگان پیشرو ایران. چاپ پنجم، تهران، نشر سهیل، ۱۳۷۴.
- سعدی، مصلح ابن عبدالله؛ گلستان سعدی. تصحیح غلامحسین یوسفی. چاپ یازدهم، تهران، خوارزمی، ۱۳۹۲.
- شفیع کدکنی، محمد رضا؛ با چراغ و آینه، تهران، سخن، ۱۳۹۰.
- میرعبادی، حسن؛ تاریخ ادبیات داستانی ایران. تهران: انتشارات سخن، ۱۳۹۲.

- ؛ صد سال داستان نویسی ایران. جلد ۲، ۱ و ۳. چاپ دوم، تهران، نشر چشمه، ۱۳۸۰.
- میر صادقی، جمال؛ ادبیات داستانی، چاپ ششم، تهران، سخن؛ ۱۳۹۰.
- معمد نژاد، کاظم، روش تحقیق در محتوای مطبوعات؛ روش تحقیق در محتوای مطبوعات، تهران، انتشارات دانشکده علوم ارتباطات اجتماعی، ۱۳۵۶.
- ناصری، نازیا سادات و الهام فریبرز؛ روش تحلیل محتوا، مشهد، تمرین، ۱۳۹۰.
- ناتل خانلری، پرویز؛ «بحث درباره نثر فارسی»، در نورالدین نوری. (ویراستار). کنگره نویسندگان ایران (برگزیده سخنرانی) تهران، اسطوره، ۱۳۸۴.
- هدایت، صادق و مسعود فرزاد؛ وغ وغ ساهاب، چاپ سوم، تهران، موسسه چاپ و انتشارات امیر کبیر، ۱۳۴۱.
- کامشاد، حسن؛ پایه گذاران نثر جدید فارسی، تهران، نشرنی، ۱۳۸۴.
- وجدانی، عبدالحسین، عمو غلام، چاپ دوم، تهران، امیرکبیر؛ ۱۳۹۲.
- یغما، دوره اول، چاپ اول، انتشارات ایران، ۱۳۶۲.
- یغما، دوره دوم، چاپ اول، انتشارات ایران، ۱۳۶۲.
- یغما، دوره سوم، چاپ اول، انتشارات ایران، ۱۳۶۲.
- یغما، دوره چهارم، چاپ اول، انتشارات ایران، ۱۳۶۳.
- یغما، دوره پنجم، چاپ اول، انتشارات ایران، ۱۳۶۳.
- یغما، دوره ششم، چاپ اول، انتشارات ایران، ۱۳۶۳.
- یغما، دوره هفتم، چاپ اول، انتشارات ایران، ۱۳۶۳.
- یغما، دوره هشتم، چاپ اول، انتشارات ایران، ۱۳۶۳.
- یغما، دوره نهم، چاپ اول، انتشارات ایران، ۱۳۶۳.
- یغما، دوره دهم، چاپ اول، انتشارات ایران، ۱۳۶۳.
- یغما، دوره یازدهم، چاپ اول، انتشارات ایران، ۱۳۶۳.
- یغما، دوره دوازدهم، چاپ اول، انتشارات ایران، ۱۳۶۳.
- یغما، دوره سیزدهم، چاپ اول، انتشارات ایران، ۱۳۶۳.
- یغما، دوره چهاردهم، چاپ اول، انتشارات ایران، ۱۳۶۳.
- یغما، دوره پانزدهم، چاپ اول، انتشارات ایران، ۱۳۶۳.
- یغما، دوره شانزدهم، چاپ اول، انتشارات ایران، ۱۳۶۳.
- یغما، دوره هفدهم، چاپ اول، انتشارات ایران، ۱۳۶۳.
- یغما، دوره هجدهم، چاپ اول، انتشارات ایران، ۱۳۶۳.
- یغما، دوره نوزدهم، چاپ اول، انتشارات ایران، ۱۳۶۳.
- یغما، دوره بیستم، چاپ اول، انتشارات ایران، ۱۳۶۳.
- یغما، دوره بیست و یکم، چاپ اول، انتشارات ایران، ۱۳۶۳.
- یغما، دوره بیست و دوم، چاپ اول، انتشارات ایران، ۱۳۶۳.
- یغما، دوره بیست و سوم، چاپ اول، انتشارات ایران، ۱۳۶۳.
- یغما، دوره بیست و چهارم، چاپ اول، انتشارات ایران، ۱۳۶۴.
- یغما، دوره بیست و پنجم، چاپ اول، انتشارات ایران، ۱۳۶۴.
- یغما، دوره بیست و ششم، چاپ اول، انتشارات ایران، ۱۳۶۴.
- یغما، دوره بیست و هفتم، چاپ اول، انتشارات ایران، ۱۳۶۴.
- یغما، دوره بیست و هشتم، چاپ اول، انتشارات ایران، ۱۳۶۴.



- یغما، دوره بیست و نهم، چاپ اول، انتشارات ایران، ۱۳۶۵.

- یغما، دوره سی ام، چاپ اول، انتشارات ایران، ۱۳۶۷.

- یوسفی، غلامحسین؛ دیداری با اهل قلم، دو جلد، چاپ دوم، مشهد، دانشگاه مشهد، ۱۳۵۸.

-Bernard Berelson, (1952).Content Analysis in Communication Research. New York: The Free Press-Bernard Berelson, (1952).Content Analysis in Communication Research. New York: The Free Press

