بهروز شیدا

داستانِ ادبیات داستانی ایران

گزارشی از مجموعه مقالهٔ ادبیاتِ داستانی در دانشنامهٔ ایرانیکا

۱

ادبیات داستانی (Fiction)، عنوان مجموعهٔ مقالهٔ به هم پیوسته ای ست که در جلد نهم «دانشنامهٔ ایرانیکا» (*Encyclopaedia Iranica*)، توسط چند پژوهشگر، به قصد ترسیم تمامیتی از تاریخ ادبیات داستانی ایران نوشته شده است. این مجموعه مقاله، نخست، زیر دو عنوان اصلیِ شکلهای سنّتی (Traditional Forms) و ادبیات داستانی مدرن (Modern Fiction) تقسیم شده و آن گاه هشت مقاله زیر عنوان ادبیات داستانیِ مدرن گرد آمده اند. این هشت مقاله به ترتیب عبارتند از: پیش زمینه های تاریخی ادبیات داستانی مدرن (Historical Background)، رمان (The Novel)، داستان کوتاه (The Short Story)، داستان کوتاه پس از انقلاب (The Post-Revolutionary Short Story)، ادبیات داستانیِ پس از انقلاب در خارج از کشور (The Post-Revolutionary Fiction Abroad)، از فارسی زبانان به زبانهای دیگر (By Persians in Non-Persian Languages)، در افغانستان (In Afghanistan) و در تاجیکستان* (In Tajikistan) (صفحات ۵۷۲–۶۰۳). بدین ترتیب شمایی همه جانبه از ادبیات داستانی ایران در هشت مقاله به دست داده شده است. از میان این هشت مقاله، اشکال سنتی توسط ایران شناس هلندی، دو برُین (J. T. P. de Bruijn)،

---

* دو مقالهٔ «در افغانستان» و «در تاجیکستان» به ترتیب نوشتهٔ شاه ولی احمدی و Keith Hitchins در پیِ مقالهٔ مورد بحث در «دانشنامهٔ ایرانیکا» چاپ شده است.

پیش زمینه های تاریخی ادبیات داستانیِ مدرن توسط سیمین بهبهانی، داستان کوتاه توسط جمال میرصادقی، و چهار مقالهٔ رمان، داستان کوتاه پس از انقلاب، ادبیات داستانی پس از انقلاب در خارج از کشور، و از فارسی زبانان به زبانهای دیگر توسط حورا یاوری نوشته شده است.

تمامی پیکر ادبیات داستانی ایران در «دانشنامهٔ ایرانیکا» توسط چهار نویسنده ترسیم شده است؛ پیکری برآمده از صدها سال سخن که خاکها خورده است و بر جانها نشسته است. به این پیکر مانایِ زخمی نیم نگاهی کنیم.

دو برُین، زیر عنوان شکلهای سنتی، بیش از هر چیز بر این نکته تأکید می کند که متداول ترین معادل برای واژهٔ انگلیسی Narrative در ادبیات کلاسیک فارسی، «داستان» است. اما یادآور می شود که دو واژهٔ عربی «حکایت» و «قصه» و گاه گاه «افسانه» و «روایت» نیز در تاریخ ادبیات کلاسیک داستانی به چشم می خورند.

دوبرُین اما تنها به نامها و شکلها نمی پردازد، او بر این نکتهٔ مهم نیز انگشت می گذارد که در تمامی بدنهٔ ادبیات کلاسیک فارسی، عنصری تعلیمی به برجستگی جلوه می کند؛ عنصری برجسته که در ادبیات شفاهی و کتبی، هر دو، حضور دارد. وی ریشهٔ ادبیات شفاهی ایران را، در دوران پیش از اسلام می جوید و خاستگاه حماسهٔ ایرانی را در اوستا می یابد؛ حماسه هایی چون یادگار زریران که از نوعی وزن عروضی برخوردار است. جست و جوی ریشه ها ادامه دارد.

وی به جست و جوی ریشه های ادبیات داستانی کلاسیک به بسیاری جاها سر می زند؛ به منابع ایرانی پیش از اسلام اشاره می کند، بر خاستگاه پارتی منظومهٔ ویس و رامین انگشت می گذارد و از خدای نامه به مثابه یکی از مهمترین منابع حماسه های ایرانی نام می برد. تأثیر منابع ادبی دیگر سرزمینها نیز از یاد نمی رود. ورقه و گلشاه عیوقی، لیلی و مجنون نظامی و افسانه های پیامبر (Legends of Prophet) از نشانه های تأثیر داستانهای عربی اند، سلامان و ابسال جامی ریشهٔ یونانی دارد، وامق و عذرا از منابع هلنی سرچشمه گرفته است. ادبیات کلاسیک داستانی ایران از انواع دیگری نیز سرشار است؛ از ادبیات مردمی با نویسندگان گمنام، افسانه های تاریخی (Historical Legenderi)، افسانه های اسطوره ای (Mythical Legendri)، آثاری که روشهای حکومت و آداب درباری را موضوع قرار می دهند، منظومه های تعلیمی، تمثیلهای فلسفی (Philosophical Allegories)، تمثیلها (Allegories)، قصه هایی که بُن مایهٔ سفر به عالم ملکوت را دستمایه دارند و مناظره ها.

دوبرُین، از میان ادبیات مردمی به آثاری چون سمک عیار، مرزبان نامه، بختیار نامه و داراب نامه اشاره می کند، از میان افسانه های تاریخی از افسانه هایی سخن می گوید که پادشاهانی چون انوشیروان، خسرو پرویز، بهرام گور و حکیمانی چون لقمان در آنها حضور دارند. از میان آثاری که روشهای حکومت و آداب درباری را موضوع قرار می دهند، از سیاست نامه نام می برد و در میان منظومه های تعلیمی از مصیبت نامهٔ عطار، مخزن الاسرار نظامی و مثنوی مولانا را به یاد می آورد. از میان آثاری که بن مایهٔ سفر به عالم ملکوت را دستمایه دارند، پس از اشاره به تأثیر مانای ارداویراف نامه بر این نوع ادبی، از آثاری چون سیرالعباد الی المعاد سنایی نام می برد و از میان تمثیلهای فلسفی به حی بن یقظان ابن سینا اشاره می کند. از میان تمثیلهای رمزی آثار به یاد ماندنی شهاب الدین یحیی سهروردی، آواز پر جبرئیل، عقل سرخ و لغت موران را به یاد می آورد و از میان مناظره ها، که همگی نسب از درخت آسوریک می برند، از جمله بر محبت نامهٔ صاحبدلان انگشت می گذارد. ادبیاتِ داستانی ایران اما، هنوز ادامه دارد؛ در چهرهٔ ادبیات مدرن که پیشگامان دیگری دارد.

۲

سیمین بهبهانی مقالهٔ پیش زمینه های ادبیات تاریخی مدرن را بیش از هر چیز در اندیشهٔ انقلاب مشروطیت، ورود صنعت چاپ به ایران، تأسیس مدرسهٔ دارالفنون، ترجمهٔ آثار اروپایی به زبان فارسی، گسترش روزنامه نگاری، و اعزام نخستین گروه از دانشجویان ایرانی به خارج از کشور می یابد؛ عواملی که اندک اندک ریشه ای را در خاک می گسترند که ادبیات داستانی مدرن از آن بر می خیزد.

نخستین آثاری که از معیارهای ادبیات سنتّی سرپیچی می کنند، سفرنامه ها و داستانهای تاریخی هستند. یکی از نخستین نمونه های این نوع آثار، پرتره ای ست که میرزا علی خان امین الدوله از مردی به نام شیخ جعفر ترشیزی به دست می دهد؛ روایتی از سفر خود نویسنده به مکه؛ بیانِ نوعی نگرش سیاسی در قالب سفر یک شخصیت است.

بخش بزرگی از نویسندگان این دوره را اصلاح طلبان سیاسی تشکیل می دهند؛ مردانی چون ملکم خان که بیانیه های سیاسی خویش را با نام کتابهای غیبی چاپ می کند، میرزا فتحعلی خان آخوندزاده که بر مبنای یکی از روایتهای تاریخ عالم آرای عباسی، داستان یوسف شاه و ستارگان فریب خورده را می نویسد، طالبوف تبریزی که آرزوهای خویش را در قالب قصه های تعلیمی احمد و مسالک المحسنین تصویر می کند و زین

العابدین مراغه ای که در سیاحت نامهٔ ابراهیم بیک و بلای تعصب او از شوربختی ایرانیان قصه ها می گوید. جرقه های ادبیات داستانی مدرن اما شعله های بسیار می افروزند؛ در میان نسلها و از رمان ها تا داستانهای کوتاه.

۳

حورا یاوری تاریخ رمان فارسی از سالهای پایانی قرن نوزدهم تا دههٔ پایانی قرن بیستم را به سه دوره تقسیم می کند تا تغییراتی را که در تکنیک ها و درون مایه ها در طول تاریخ رمان فارسی رخ داده است، نشان دهد؛ سه دوره با سه نسل نویسنده.

نسل اول یا پیشگامان بین سالهای ۱۸۹۵ و ۱۹۴۱ تصویر می کنند. گسترش روزنامه نگاری و ترجمهٔ آثار اروپایی در زایش و رشد این نسل نقشی تعیین کننده دارند؛ نخستین رمان هایی که در این دوره نوشته می شوند، رمان های تاریخی اند؛ رمان هایی چون شمس و طغرا، ماری ونیزی و طغزل و همای از میرزا محمد باقر خسروی، عشق و سلطنت یا فتوحات کوروش کبیر از شیخ موسی کبودر آهنگی، داستان باستان یا سر گذشت کوروش از میرزا حسن بدیع، دامگستران یا انتقام خواهان مزدک از عبدالحسین صنعتی زاده، آشیانهٔ عقاب از زین العابدین مؤتمن، ده نفر قزلباش از حسین مسرور، شاه ایران و بانوی من از ذبیح بهروز و دلیران تنگستانی از رکن زاده آدمیت. آینه هایی از ناسیونالیسم رمانتیک نویسندگانی که دلتنگی شان برای دوران پیش از اسلام، چیزی جز بازتاب شرایط زمانه نیست.

نوشتن رمان های تاریخی اما، تنها واکنش رمان نویسان به شرایط زمانه نیست. حورا یاوری زیر عنوان رمان های اجتماعی، نوع دیگری از رمان های این دوره را طبقه بندی می کند؛ رمان هایی که از ناتورالیسم تأثیر پذیرفته اند و شهر و زن را به مثابه دو درون مایهٔ اصلی برگزیده اند؛ رمان هایی که قربانیان مدرنیسم را در قامت زنانی تصویر می کنند که آلودهٔ شهراند؛ تصویری از جدال همیشهٔ سنت و مدرنیسم. تصویری که در تهران مخوف مشفق کاظمی، روزگار سیاه عباس خلیلی، من هم گریه کردم جهانگیر جلیلی، تفریحات شب محمد مسعود، زیبای حجازی، فتنه علی دشتی و پاورقیهای جواد فاضل و حسینقلی مستعان به روشنی پیداست. در پایان همین دوران است که اولین رمان های محمد علی جمالزاده، دارالمجانین و قلتشن دیوان نیز چاپ می شود. دارالمجانین تیپ های مختلف اجتماعی را به صحنه می آورد و قلتشن دیوان از نبرد خیر و شر سخن می گوید.

رمان های اولیهٔ اجتماعی به تکنیک مدرن بی اعتنایی می کنند و درگیر محتواهای

خویش باقی می مانند. تنها با حضور نسل جدید نویسندگان ایرانی ست که شکلهای جدید به آزمایش گذاشته می شوند؛ با حضور هدایت و بزرگ علوی. هدایت علاوه بر داستانهای کوتاهش، پنج داستان بلند علویه خانم، حاجی آقا، آداب زندگی، فردا و بوف کور را می نویسد و بزرگ علوی ورق پاره های زندان، چشمهایش، میرزا و سالاری ها را می آفریند.

آثار نسل دوم نویسندگان ادبیات داستانی در فاصلهٔ سالهای ۱۹۵۳ و ۱۹۷۹ نوشته می شوند. سالهای نخست این دوران، داغ کودتای بیست و هشت مرداد ۱۳۳۲ را بر پیشانی دارد. دوران ناامیدی و پریشانی ست. دورانی که نقد شرایط اجتماعی جای خود را به انتقاد از خود و رمانتیسم می دهد. در این سالها دو گرایش متضاد ادبی در کنار یکدیگر رشد می کنند. حورا یاوری گرایش اول را پوپولیستی و گرایش دوم را مدرنیستی می خواند. در میان پیروان گرایش دوم چوبک سعی می کند زندگی مردم اعماق اجتماع را با تکنیک های جدید در هم بیامیزد. او به گفت و گوهای داستانی جایگاهی ویژه می بخشد و تکنیک جریان سیال ذهن را در سنگ صبور به کار می گیرد. در همین دوران است که به آذین دختر رعیت را می نویسد و جلال آل احمد، اعتراض به از خود بیگانگی، استعمار فرهنگی، نقش روشنفکران و میل به عدالت را بنیان رمان های مدیر مدرسه، نون و القلم و نفرین زمین می کند. رمان پر اهمیت محمد علی افغانی، شوهر آهو خانم، نیز در همین سالها نوشته می شود. دوران پر رونقی ست. ابراهیم گلستان اسرار گنج درهٔ جنی را می نویسد، تقی مدرسی زبانی شاعرانه به کار می گیرد تا یکلیا و تنهایی او را بیافریند، و بهرام صادقی رمان ملکوت را خلق می کند؛ اثری کافکایی که رگه های نگاه روانشناسانه در آن به عریانی پیداست. سالهای بعد از کودتا به سرعت می گذرند و تصویر تاریخ نیز در آثار نویسندگان این دوره تصویر می کند. سیمین دانشور سووشون را می نویسد و احمد محمود همسایه ها و داستان یک شهر را خلق می کند؛ دو رمان از یک تریلوژی که در سالهای بعد ازانقلاب با زمین سوخته، تکمیل می شود. هوشنگ گلشیری راه دیگری می رود. او ساختارهای پیچیده، زمان شکسته و جریان سیال ذهن را پایهٔ آفرینش شازده احتجاب، کریستین و کید، و برهٔ گمشدهٔ راعی می کند. داستان نویسان دیگری نیز هستند. هرمز شهدادی زمانهٔ پر از تشویش خود را در شب هول تصویر می کند. اسماعیل فصیح شراب خام را می نویسد و محمود دولت آبادی با اوسنهٔ بابا سبحان، جای خالی سلوچ، کلیدر جلوه می کند تا بعدها با روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده در صحنهٔ رمان پس از انقلاب نیز حاضر شود.

حورا یاوری سه ویژگی در صحنهٔ رمان پس از انقلاب تشخیص می دهد: ظهور رئالیسم

جادویی، افزایش ترجمه های اروپایی و امریکایی و حضور زنان نویسنده به عنوان نیرویی با هویت مستقل.

در این دوران، اسماعیل فصیح ثریا در اغماء، زمستان ۱۳۶۲، و نامه ای به دنیا را می نویسد. رضا براهنی با چاه به چاه، آواز کشتگان، رازهای سرزمین من و آزاده خانم و نویسنده اش به صحنه می آید. جواد مجابی شهربندان، شب ملخ، و مومیایی را می نویسد و شهرنوش پارسی پور با طوبا و معنای شب، و عقل آبی به نویسنده ای مطرح تبدیل می شود. علی اشرف درویشیان سالهای ابری را می آفریند. منیرو روانی پور در اهل غرق و دل فولاد رئالیسم جادویی را آزمایش می کند. محمد رضا صفدری، نسیم خاکسار و عدنان غریفی با آثاری که رنگ و بوی جنوب ایران را با خود دارند، صحنهٔ ادبیات داستانی را رنگین می کنند. طیفور بطحایی و حسن شکاری به تصویر هستی مردم کردستان روی می آورند و محسن مخملباف با باغ بلور، و حوض سلطان به یکی از نخستین نویسندگان رمان های اسلامی بدل می شود. حورا یاوری آن گاه به نویسندگانی اشاره می کند که آثارشان از توجه به تئوری های روانشناسی نشان دارد؛ نویسندگانی چون عباس معروفی و جعفر مدرس صادقی. عباس معروفی سمفونی مردگان، سال بلوا، و پیکر فرهاد را می نویسد و جعفر مدرس صادقی که از بن مایه ها و اسطوره های پیش از اسلام نیز تغذیه می کند، از جمله گاوخونی، سفر کسرا، و ناکجاآباد را بر تاریخ ادبیات داستانی ایران می افزاید.

پرداخت به سالهای پایانی دوران قاجار نیز از بن مایه های مورد توجه نویسندگان این دوره است؛ بن مایه ای که در تالار آینه امیرحسن چهل تن، شب ظلمانی یلدا و حدیث درد کشان، سوء قصد به ذات همایونی، و جاودانگان رضا جولایی و خانهٔ ادریسی ها ی غزاله علیزاده بستر حرکت شخصیتهای داستانی ست. تاریخ معاصر هم به حضور خود در صحنهٔ ادبیات داستانی ادامه می دهد. جزیرهٔ سرگردانی سیمین دانشور از جمله رمان هایی ست که تاریخ معاصر را موضوع قرار می دهد. سیمین دانشور اما تنها نویسندهٔ زن این دوران نیست. فرشتهٔ ساری با مروارید خاتون، جزیرهٔ نیلی و آرامگاه عاشقان به میدان می آید و شیوا ارسطویی او را که دیدم زیبا شدم را خلق می کند. بخش عمدهٔ رمان های سرگرم کنندهٔ پس ازانقلاب نیز توسط زنان نوشته می شوند. فتانهٔ حاج سید جوادی بامداد خمار را می نویسد و فهیمه رحیمی و نسرین ثامنی نیز در زمینهٔ خلق رمان های سرگرم کننده سخت پرکاراند.

رمان فارسی در دوران مشروطیت نطفه می بندد و تا دوران پس از انقلاب راه پر فراز و نشیبی را می پیماید، در این راه اما همراهی همیشگی دارد؛ داستان کوتاه.

۴

جمال میرصادقی معتقد است که تاریخ حیاتِ داستان کوتاه فارسی را می توان به سه دوران تقسیم کرد: دوران شکل گیری (A Formative Period) دوران تحکیم و رشد (A Period of Consolidation and Growth) و دوران تنوع (A Period of Diversity).

دوران شکل گیری با مجموعه داستان یکی بود یکی نبود محمد علی جمالزاده آغاز می شود و با داستانهای نخستین صادق هدایت جان می گیرد. داستانهای کوتاه جمالزاده بر طرح و توطئه و عمل استوارمی شوند و آثار نویسندگانی چون گی دو مو پاسان و اُ. هنری را به یاد می آورند. داستانهای کوتاه جمالزاده را می توان حکایتهای داستانی خواند؛ حکایتهایی با قهرمانانی ساده، عامی و بیسواد. داستانهای کوتاه صادق هدایت اما، پای مدرنیسم را به صحنهٔ ادبیات فارسی باز می کنند. هدایت سوررئالیسم و ناتورالیسم را در هم می آمیزد تا تصویر کنندهٔ بهت فلسفی و سرگردانی آدمی در دورانی پر رنج و سرکوب باشد؛ در آثاری چون سه قطره خون و زنده به گور که تأثیر خویش را بر آثار اولیهٔ بزرگ علوی نیز باقی می گذارند. بزرگ علوی در آثار اولیهٔ خویش و به ویژه مجموعه داستان چمدان به راه هدایت می رود. اما گرایش او به جنبش چپ و زندانی شدنش در سالهای پایانی دوران رضاشاه، مسیر او را تغییر می دهند. علوی اندک اندک تبدیل به نویسنده ای متعهد می شود و نقش نگاه خویش را بر آثار نویسندگانی که سالها پس از او می آیند نیز به جای می گذارد؛ بر داستانهای کوتاه نویسندگانی چون فریدون تنکابنی، محمود دولت آبادی و صمد بهرنگی. تعهد اجتماعی اما تنها ویژگی جهان داستانهای کوتاه علوی نیست. او به درون مایه های غنایی و اروتیک نیز توجه می کند و در داستانهایش زنانی فعال و پر جنب و جوش می آفریند. ویژگیهایی که بعدها در ابعاد گوناگون در آثار نویسندگانی چون جلال آل احمد، غلام حسین ساعدی، هوشنگ گلشیری و جمال میرصادقی تکرار می شوند.

دوران شکل گیری داستان کوتاه فارسی، دوران تابوشکنی ها نیز هست. سقوط رضاشاه در سال ۱۹۴۱ بندهای سانسور را سست می کند و گسترهٔ تابوشکنی های اخلاقی را نیز وسعت می بخشد. صادق چوبک نویسندهٔ این دوران است؛ ترسیم کنندهٔ درنده خویی و انحطاط آدمی در جامعه ای فاسد و ویران؛ مجموعه داستانهایی چون خیمه شب بازی و انتری که لوطیش مرده بود و داستانهای کوتاهی چون زیر چراغ قرمز، پیراهن زرشکی، و چرا دریا طوفانی شد، جز تصویر بیرحمی و تباهی نیستند. چوبک اما تنها نمایندهٔ این دوران نیست. جمال میرصادقی معتقد است که در دوران پس از سقوط رضاشاه، دو گرایش در سبک داستان کوتاه نویسان ایرانی دیده می شود؛ گروهی زبان مردم کوچه و بازار را ابزارِ کار

می کنند و گروهی زبان شاعرانه را بر می گزینند؛ چوبک و آل احمد از نمایندگان گرایش اول، و به آذین و گلستان از پیروان گرایش دوم اند. ابراهیم گلستان با زبانی شاعرانه که از یک سو ریشه در نثر کلاسیک فارسی و از سوی دیگر آثار نویسندگان مدرن غربی دارد، مجموعه داستانهای جوی و دیوار و تشنه، و مد و مه را می آفریند؛ مجموعه داستانهایی که بعدها بر نویسندگان مدرنیستی چون هوشنگ گلشیری و بهمن فرسی نیز تأثیر می گذارند. به آذین تحت تأثیر آثار کلاسیک فارسی بعدها مجموعه داستان مهرهٔ مار را خلق می کند.

دوران دوم حیات داستان کوتاه فارسی، در سالهای پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، شکل می گیرد. دورانی که در آن نویسندگانی چون گلستان، آل احمد و به آذین، بهترین آثار خویش را می نویسند و نویسندگانی چون محمود دولت آبادی، اسماعیل فصیح، محمود کیانوش، سیمین دانشور، غلام حسین ساعدی، بهرام صادقی، فریدون تنکابنی، گلی ترقی، تقی مدرسی، هوشنگ گلشیری، اصغر الهی، جمال میرصادقی، بهمن فرسی، مهشید امیرشاهی، صمد بهرنگی، احمد محمود، شهرنوش پارسی پور و غزاله علیزاده چهره می کنند.

جمال میرصادقی بر این باور است که در میان خیل نویسندگان بعد از سالهای ۱۳۳۲، از جمله بهرنگی، تنکابنی، آل احمد و به آذین را می توان زیر عنوان نویسندگان متعهد و درگیر گروه بندی کرد؛ نویسندگانی که داستانهای کوتاهشان را گِرد یک نظریهٔ ایدئولوژیک سامان می دهند و در راه القای یک اندیشهٔ سیاسی تلاش می کنند. نویسندگان دیگری نیز اما هستند، سیمین دانشور شرایط پیش رو را از منظر یک زن می نگرد. غلام حسین ساعدی، بهرام صادقی، تقی مدرسی، گلی ترقی، هوشنگ گلشیری و اصغر الهی رگه های تئوری های روانشناسی در داستان کوتاهشان پیداست و جمال میرصادقی، محمود کیانوش و گلی ترقی به تصویر دوران کودکی دلبستگی نشان می دهند.

در میان نویسندگانی که رگه های تئوری های روانشناسی در آثارشان پیداست، غلام حسین ساعدی و بهرام صادقی جایگاهی ویژه دارند. داستانهای غلام حسین ساعدی که قصه خوانده شده اند، از مرز رئالیسم بر می گذرند، شکلی نمادین می یابند و از درماندگانی سخن می گویند که به آخر خط رسیده اند. بهرام صادقی هستی درماندگان را محور قرار می دهد. داستانهای او آینهٔ ناامیدیها، وجودهای تهی و هراسهای مرگ گونه اند. هوشنگ گلشیری و اصغر الهی اما به راه دیگری می روند. آنها با استفاده از تک گفتار درونی و تکنیک جریان سیال ذهن، جهان داستانهای خود را بنا می کنند. در همین دوران، مدرسی داستانهای کوتاهی مبنی بر تئوری های روانشناسی می آفریند، محمود کیانوش مجموعه

داستان غصه ها و قصه ها را می نویسد و مهشید امیرشاهی مجموعه داستان بعد از روز آخر را خلق می کند. احمد محمود و محمود دولت آبادی نیز از داستان کوتاه نویسان مطرح این دوره اند؛ نویسندگانی که آثارشان را می توان زیر عنوان ادبیات منطقه ای نیز تقسیم بندی کرد؛ احمد محمود جنوب ایران را به عنوان مکان وقوع داستانهایش بر می گزیند و محمود دولت آبادی خراسان را تبدیل به جولانگاه قهرمانان داستانهایش می کند. هر دوی آنها اما از فرودستان سخن می گویند؛ از درد و فقر از یادرفتگان. همهٔ ماجرا اما این نیست. زمانه می گذرد و تشدید سانسور در دههٔ ۶۰ و سالهای اولیهٔ دههٔ ۷۰ میلادی موجب رویکرد گروهی از نویسندگان به داستانهای تمثیلی می شود. هوشنگ گلشیری در داستان معصوم از مجموعهٔ نمازخانهٔ کوچک من و جمال میرصادقی در داستان کوتاه دوالپا سرکوب و خفقان حاکم را تمثیل می کنند و صمد بهرنگی افسانه و فولکلور و تمثیل را به کار می گیرد تا از جمله در ماهی سیاه کوچولو، قدر مبارزه بر علیه ستم را یادآوری کند. در پایان این دوران دو نویسندهٔ زن دیگر نیز به میدان می آیند: شهرنوش پارسی پور و غزاله علیزاده؛ شهرنوش پارسی پور مجموعه داستان آویزه های بلور را می نویسد و غزاله علیزاده مجموعه داستان سفر ناگذشتنی را.

دوران سوم داستان کوتاه در ایران را جمال میرصادقی دوران تنوع می خواند؛ دورانی که داستانهای کوتاه بعد از انقلاب اسلامی را در بر می گیرد؛ دورانی دیگر که حورا یاوری در مقاله ای دیگر از آن سخنها می گوید.

۵

حورا یاوری در نگاه به داستانِ کوتاهِ پس از انقلاب، بیش از هر چیز بر این نکته پای می فشرد که داستان کوتاه در دورانِ پس از انقلاب، نه به مثابه مینیاتوری از رمان، که به مثابه یک نوع مستقل ادبی به میدان آمده است. زنان در این دوران نقش ویژه ای در آفرینش داستان کوتاه بازی می کنند: سیمین دانشور مجموعه داستان به کی سلام کنم و پرنده های مهاجر را می نویسد. شهرنوش پارسی پور، زنان بدون مردان را خلق می کند، منیرو روانی پور سیرسیرا و کنیزو را می نویسد، فرخنده آقایی راز کوچک را خلق می کند، طاهره علوی زن در باد را می نویسد، فرشته علوی نارنج و ترنج را خلق می کند و زویا پیرزاد مثل همه عصرها و طعم گس خرمالو را می نویسد. مردانِ نویسنده نیز حضور دارند. تأثیر تئوری های روانشناسی و تکنیک روایت در دیگر سیاوشی نمانده اصغر الهی دیده می شود و رضا جولایی با جامه به خوناب و تالار طربخانه در صحنه است. امیرحسین چهل تن دیگر

کسی صدایم نزد و چیزی به فردا نمانده است، را می نویسد. رضا صفدری سیاسنبو را خلق می کند و رضا فرخفال آه استانبول را می آفریند. سفرهٔ داستان کوتاه این دوره رنگین است. بیژن نجدی و بهمن دیانی به ترتیب مجموعه داستانهای تمثیلی یوزپلنگانی که با من دویده اند و هیچکاک و آغاباجی را می نویسند و هوشنگ عاشورزاده و محمد محمدعلی جنگ و آوارگی را موضوع قرار می دهند تا آثاری رئالیستی بیافرینند؛ آوارگی ای که در ادبیات داستانی تبعید نیز نقشی گسترده دارد.

۶

حورا یاوری در بررسی ادبیات داستانی خارج از کشور نخست یادآور می شود که بسیاری از آثار اولیهٔ ادبیات داستانی در خارج از کشور نوشته و یا چاپ شده اند، اما پس از انقلاب اسلامی ست که برای نخستین بار ادبیات در تبعید در ابعاد گسترده ای متولد می شود. ادبیات داستانی در خارج از کشور را می توان به دو دوران تقسیم کرد: دوران اولیه از شوک تبعید رنگ پذیرفته است و دوران دوم از سازگاری با محیط جدید نشان دارد.

نخستین داستانهای تبعید چیزی نیست جز تصویر انقلاب، سرزمین مادری، شکنجه، زندان و جنگ. نخستین داستانهای تبعید توسط نویسندگان تثبیت شده نوشته می شود. غلام حسین ساعدی تریلوژی پارسی را می نویسد و مهشید امیرشاهی در حضر، در سفر و سالها بعد مجموعهٔ چند جلدی مادران و دختران را. گلی ترقی در خاطرات پراکنده، تصاویری از میل به زیست در وطن و اضطراب تبعید را ترسیم می کند و مصطفی فرزانه نیز رمانِ خانه را گِرد همین موضوع سامان می دهد. بهمن فرسی دوازدهمی را می نویسد و محمود کیانوش غوص و ماهی را عرضه می کند. بهرام حیدری، نسیم خاکسار، رضا دانشور، اکبر سردوزامی و داریوش کارگر نیز در زمینهٔ ادبیات داستانی فعال باقی می مانند. بهرام حیدری که رمان لالی را در تهران نوشته است، در تبعید منزلگاه بادهای سرخ و علف که نمی شکند را می نویسد. نسیم خاکسار گامهای پیموده را در تهران و قفس طوطی جهان خانم و بادنماها و شلاقها را در تبعید می نویسد. رضا دانشور که نمازمیت را سالها پیش در تهران نوشته است، در تبعید خسرو خوبان را می نویسد؛ آمیخته ای از واقعیت و رؤیا که ماجرای انقلاب ایران را از منظر اسطوره ها می نگرد. اکبر سردوزامی دو داستانِ بلندِ برادرم جادوگر بود و من هم بودم را می نویسد و داریوش کارگر که اینک وطن تبعید گاه را در سال ۱۹۸۱ در ایران نوشته است، در تبعید داستان بلندِ پایان یک عمر را عرضه می کند.

داستان نویسان دیگری نیز هستند. قاضی ربیحاوی، مجموعه داستان چهار فصل ایرانی

و لبخند مریم را به مجموعهٔ ادبیات داستانی ایران می افزاید و شکوه میرزادگی و مسعود نقره کار، محمد رحیمیان، شهریار عامری، امین نجفی، مرتضی میرآفتابی و سیاوش بامداد تنها تعدادی هستند از بسیارانی که از انقلاب و تبعید نوشته اند. ادبیات داستانی تبعید اما ویژگی دیگری را نیز باخود حمل می کند: حضور گستردهٔ نویسندگان زن که در انتخاب لحن، محتوا، رویکرد به انقلاب و داوری در مورد کشور میزبان روش دیگری دارند. شهرنوش مزارعی، قدسی قاضی نور، فهیمه فرسایی، شهلا شفیق و مهری یلفانی، شکوه میرزادگی و فهیمه فرسایی از جمله زنان نویسنده ای هستند که با حضور خویش ادبیات داستانی تبعید را آذین بسته اند. دلتنگی برای خانه و ترسیم تجربهٔ تبعید اما تنها بُن مایه های ادبیات تبعید نیستند.

نویسندگانی نیز هستند که خود را محدود به تجربهٔ تبعید نمی کنند. حورا یاوری آثار این نویسندگان را ادبیات فرا- یا پسا تبعید (Supra- or post exilic literature) می خواند و در میان این نویسندگان به محمود مسعودی و رضا قاسمی اشاره می کند. محمود مسعودی رمان سورة الغراب و مجموعهٔ دو داستان کوتاه - بلند باغهای تنهایی را نوشته است و شناخته شده ترین رمان رضا قاسمی همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها بیان تلاش قاسمی ست برای بازتعریف فرهنگ، زبان و هویت در ساختاری پیچیده. روزهای تبعید اما، هنوز در آثار نویسندگان تبعیدی حضور دارد؛ حضوری که خود را در مجموعه داستان جواد جواهری، رخ، یکی از رمان های ساسان قهرمان، گسل، و یگی از مجموعه داستانهای حسین نوش آذر، دیوارهای سایه دار، نیز نشان می دهد. به نویسندگان دیگری نیز می توان اشاره کرد: سردار صالحی در از پس شانه های شاه، دوران قاجار را موضوع قرار می دهد و محمود فلکی سایه ها را می نویسد. حورا یاوری سرانجام یادآور می شود که پاره ای از نویسندگان مقیم ایران نیز به زندگی ایرانیان تبعیدی پرداخته اند. اسماعیل فصیح، ثریا در اغما را در مورد زندگی تبعیدیان نوشته است، هوشنگ گلشیری آینه های دردار و منصور کوشان تبعیدی ها و واهمه های زندگی را.

۷

آخرین مقالهٔ «مجموعه مقالهٔ» حورا یاوری در «دانشنامهٔ ایرانیکا» زیر عنوان «از فارسی زبانان به زبانهای دیگر» ارائه شده است. او در این بخش از «مجموعه مقالهٔ» خویش نخست یادآور می شود که نخستین اثر به «زبان دیگر» توسط امینه پاکروان به زبان فرانسه در سال ۱۹۵۲ نوشته شده است، و آن گاه از میان نویسندگانی که به زبان فرانسه

نوشته اند، از فریدون هویدا نام می برد، در میان داستان نویسانی که به زبان انگلیسی نوشته اند، از فریدون اسفندیاری، شوشا گاپی، اختر نراقی، منوچهر پروین، مجید امینی و مسعود فرزان یاد می کند. از میان نویسندگانی که داستانهای خویش را به زبان هلندی نوشته اند به قادر عبدالله و ناصر فاخته اشاره می کند و در پایان از شاه سیاه پوشان منوچهر ایرانی یاد می کند که توسط عباس میلانی به انگلیسی ترجمه شده است.

۸

دوبرُین در ص ۵۷۸ مجموعه مقالهٔ ادبیات داستانی از حیّ بن یقظان ابن سینا، آواز پر جبرئیل، لغت موران و عقل سرخ شهاب الدین یحیی سهروردی سخن می گوید. وی حی بن یقظان را اثری تمثیلی - فلسفی و آثار سهروردی را آثاری تمثیلی می خواند. بدین ترتیب حی بن یقظان صفتِ فلسفی را باخود حمل می کند. حال آن که آثار سهروردی از این صفت بی بهره می مانند. چرایی این تفاوت بر ما روشن نیست. پس تا این چرایی را بپرسیم نخست به کوتاهی عناصر حاضر در حی بن یقظان و آواز پر جبرئیل را مقایسه می کنیم.

حی بن یقظان ابن سینا پس از حمد یزدان و توضیح چرایی «شرح کردن» قصه، چنین آغاز می شود:

گوید که اتفاق افتاد مرا آن گاه که به شهر خویش اندر بودم، که بیرون شدم، به نزهتگاهها یی از نزهتگاهها یی که گِرد آن شهر اندر بود با یاران خویش. پس بدان میان که ما آن جا همی گردیدیم و طواف همی کردیم، پیری از دور پدید آمد زیبا و فره مند و سالخورده، و روزگار از او برآمده، و وی را تازگی برناان بود که هیچ استخوان وی سست نشده بود، و هیچ اندامش تباه نبود، و بر وی از پیری هیچ نشانی نبود جز شکوه پیران.[۱]

آواز پر جبرئیل نیز پس از حمد پروردگار و اندکی پس از آغاز، چنین ادامه می یابد:

برفتم و این در که در شهر بود محکم ببستم و بعد از رتق آن قصد فتق صحرا کردم. چون نگه کردم، ده پیر خوب سیما را دیدم که در صفه ای متمکن بودند، مرا فرّ و هیبت و بزرگی ایشان سخت عجب آمد و از اورنگ و زیب و شیب و شمایل و سَلَب ایشان حیرتی عظیم در من ظاهر شد. چنان که گفتار از زبان من منقطع گشت.... نرم نرم برفتم و پیری را که در کنار صفه بود قصد سلام کردم.[۲]

دیدار با فرشتهٔ راهنما یا عقل فعال عنصر اصلی هر دو قصه است، اما عنصر پر اهمیت دیگری نیز وجود دارد: تصویر راهی که آدمی برای رهایی از قفس تن طی می کند. در حی

بن یقظان راه سفر به سوی مشرق جانِ تصویر می شود و در آواز پر جبرئیل در صحرا گشوده است. ابن سینا در حی بن یقظان از سفر پر رمز و راز به سوی مشرق جان چنین سخن می گوید:

گوید که چون سوی مشرق شوی، آفتاب را یابی که به میان دو سروی دیو همی برآید، زیرا که دیو را دو سر و هست: یکی پران و یکی روان. و این گروه که روانند دو قبیله اند: قبیله ای به ددگان ماند و قبیله ای به چهارپایان، و میان ایشان همیشه کارزار است، و این هر دو قبیله بر دست چپِ مشرق اند. و آن دیوان که پران اند بر دست راست مشرق اند.[۳]

حی بن یقظان راهی را ترسیم می کند که راوی آواز پر جبرئیل در کنار آن ایستاده است:

... رکوه ای یازده توی دیدم که بر صحرا افکنده بود و قدری آب در میان آب ریگچه ای مختصر متمکن شده و بر جوانب آن ریگچه جانوری چند می گردیدند و بر هر طبقه ای از این رکوهٔ یازده تو، از طبقات نه گانهٔ بالایین، اُنگله ای روشن برنشانده، الا بر طبقهٔ دوم که انگله های نورانی بسیار بود...[۴]

حی بن یقظان و آواز پر جبرئیل، هر دو، روایت دیدار عقلِ فعال، بیان آرزوی بازگشت به اصل جاودان و شرح اندوه بار اسارت در قفس تن اند. می دانیم که عقل سرخ سهروردی نیز جز این نیست و می دانیم که لغت موران نیز بی آن که ساخت روایت بیابد، مجموعه ای تمثیلی ست مبتنی بر عناصرِ همیشه حاضر عرفانِ اسلامی - ایرانی. بی تردید اما، حی بن یقظان ابن سینا و آثار سهروردی بر مبانی فلسفی نیز استواراند؛ مبانی ای برخاسته از نگرش این دو به منبع و روند آفرینش. به روایت ابن سینا از تعقل خداوند در ذات خویش عقل اول صادر می شود که منبع آفرینش کثرت است، عقل اول خدا و خویش را تعقل می کند تا عقل دوم پدید آید، عقل دوم خدا و عقل اول را تعقل می کند تا عقل سوم پدید آید. این روند تا عقل دهم ادامه پیدا می کند؛ اما عقل دهم دیگر عقلی نمی آفریند، بلکه از فیضان او انسان خاکی آفریده می شود. بدین ترتیب ابن سینا هستی هرمی شکلی را تصویر می کند که در رأس آن عقل اول و بر قاعدهٔ آن جهان مادی جای می گیرد؛ در چنین جهانی تنها انسان است که به مثابه آمیزه ای از جهان خاک و عالم افلاک، توان بازگشت به سوی اوج را دارد. این فلسفه در حی بن یقظان لباس قصه می پوشد.

فلسفهٔ آفرینش به روایت سهروردی نیز «ساختِ» چندان متفاوتی ندارد. بنا بر روایت سهروردی منبع اشراق حقیقی نور جلال است که بر همهٔ انواری که از او صادر شده اند، اشراق می کند. نور نخستین به نام یکی از امشاسپندان آیین زرتشتی، «بهمن» خوانده می شود. آسمان و ثوابت از نورالانوار فیض وجود می گیرند و ملائک مقرب ثانویه ای که از

نور الانوار ظاهر شده اند، طبقهٔ جدیدی از انوار صادر می کنند که انوار سپهبد خوانده می شوند. مراتب نزول تا آن جا ادامه پیدا می کند که جهانِ هستی در چهار سطح منظم می شود:

نخست جهان عقل محض که جهان جبروت نام دارد، دوم جهان انوار که جهان نفوس سماوی و نفوس بشری ست و جهان ملکوت خوانده می شود، سوم جهانی که از کرات آسمانی و زمینی تشکیل یافته و جهانِ ملک نامیده می شود، چهارم جهان مثال که فاصلهٔ جهانِ محسوس و جهانِ معقول است. بدین ترتیب سهروردی نیز هستی هرمی شکلی برپا می دارد که نور نخستین بر رأس آن ایستاده است. قصه های سهروردی فلسفهٔ او را قالب می دهند.

سؤال همچنان باقی ست: چرا دوبرُین، حی بن یقظان را اثری تمثیلی فلسفی می خواند، حال آن که صفت فلسفی را از قصه های سهروردی دریغ می کند؟

۹

دوبرُین در نگاه به اشکال سنتی ادبیات داستانی، از جمله بر این نکته انگشت می گذارد که در تمامی پیکر این ادبیات، عنصری تعلیمی به روشنی حضور دارد. تبلورهای گوناگون این عنصر در مقالهٔ او پوشیده می ماند، اما شاید بتوان در فضاهای پنهان نوشتهٔ او دو چهرهٔ برجسته از عنصر تعلیمی را در بخشهایی از ادبیات سنتیِ داستانی بازیافت و آن گاه این دو عنصر را نقطهٔ آغاز ترسیم خطی کرد که در ادبیات داستانی دوران مشروطیت به نقطهٔ دگرگونی می رسد.

در راه یافت دو چهرهٔ برجستهٔ عنصر تعلیمی در ادبیات داستانی سنّتی نخست واژهٔ تعلیمی را در واژهٔ «آرزو» می خوانیم و آن گاه چون واژهٔ آرزو را تأویل می کنیم، تصویری دو بُعدی را می یابیم؛ تصویر آرمانشهرها از یک سو و تصویر انسان آرمانی از سوی دیگر. تصویر آرمانشهرها را در اسطوره ها و حماسه های عرفانی جست و جو می کنیم و به دنبال تصویر انسان آرمانی تنها به سراغ حماسه های عرفانی می رویم؛ به سراغ صفحه هایی از متن بلندِ اشکال سنتی ادبیات داستانی. در این جست و جو، دو نوع آرمانشهر آسمانی و زمینی- آسمانی می یابیم و با تقدس دیوانگی نیز روبرو می شویم.

در اشکال سنتی ادبیات داستانی، آرمانشهرهای آسمانی و آسمانی- زمینی، هر دو، جلوه می کنند. در حماسه های عرفانی ای همچون منطق الطیر و یا در تمثیلهای رمزی ابن سینا و سهروردی، آرمانشهر آدمی قلمروی ست در آسمان که تنها با برگذشتن از جهان

خاک دست یافتنی ست. در افسانه های حماسی - اسطوره ای و یا در حماسه های رمانتیک اما، شاهد حضور آرمانشهرهای آسمانی-زمینی هستیم. به عنوان نمونه در اساطیر ایران با مینوشهر گنگ دژ رو به رو می شویم که به دست سیاوش، ایزد نباتی، در آسمان ساخته می شود. بعدها به روایت شاهنامه، نمونهٔ زمینی آن، سیاوش گرد، توسط سیاوش، پسر کاووس شاه، در کرانهٔ خراسان بنا می شود و سرانجام به مثابه آرمانشهری آسمانی-زمینی با نام گنگ دژ، به همت کیخسرو، پسر سیاوش، در جایگاه سیاوش گرد فراز می آید.[۵]

نمونهٔ دیگر آرمانشهر آسمانی - زمینی را در هفت پیکر نظامی می یابیم. در هفت پیکر، آسمان در قامت هفت گنبد بر جهان خاک می نشیند و نمونه ای آسمانی، جسمی زمینی می یابد.[۶] حضور آرمانشهرهای آسمانی اما در حکایتهای عرفانی چیز دیگری را نیز همزاد دارند: تقدس دیوانگی. تقدس دیوانگی در ادبیات داستانی سنتی عنصری برجسته است. در حکایتهای مثنوی مولانا و یا در حکایتهای عطار در الهی نامه و اسرار نامه، در مثنوی مولانا در حکایتهایی چون «خدو انداختن خصم در روی امیرالمؤمنین کرّم الله وجهه و علی انداختن شمشیر را از دست» یا در حکایت «گرفتار شدن باز میان جغد به ویرانه»، تقدس بی بدیل دیوانگانی را باز می خوانیم که رشک عاقلان اند. آثار عطار نیز جولانگاه چنین دیوانگانی ست. در حکایتهایی چون «سلطان محمد و دیوانه» و یا «مؤذن و دیوانه» در الهی نامه و بسیاری از حکایتهای اسرارنامه، ادبیات داستانی دوران مشروطیت اما گویی به میدان می آیند تا تقدس دیوانگان را بزدایند و دل به آرمانشهرهای زمینی ببندند.

سیمین بهبهانی در بررسی پیش زمینه های ادبیات داستانی مدرن تأکید می کند که بخش بزرگی از نویسندگان این دوره را اصلاح طلبان سیاسی تشکیل می دهند. اصلاح طلبان سیاسی اما، در کسوت ادبیات داستانی دوران مشروطیت، بیش از هر چیز آرزومند یک آرمانشهراند؛ آرمانشهری که برخلاف آرمانشهرهای ادبیات سنتی نه در آسمان جاخوش کرده است و نه خاستگاه آسمانی دارد؛ آرمانشهری زمینی که اینک تحقق آن جز با ابزار «خرد روزمره» ممکن نیست. زمینی شدن آرمانشهرهای ادبیات داستانی مشروطیت، تقدس زدایی از «دیوانگی» را نیز به همراه دارد.

آرزوی آرمانشهری زمینی به یاری خرد روزمره در روزگار پرفساد حاجی بابای اصفهانی جیمز موریه، در رنج ابراهیم بیگ از نابه سامانی سرزمین ایران در سیاحت نامهٔ ابراهیم بیگ، در ستایش جهانی مبتنی بر علم و پیشرفت در نوشتهٔ تربیتی احمد طالبوف تبریزی و در ریشخند استبداد در حکایت یوسف شاه فتحعلی آخوندزاده پیداست. ادبیات داستانی دوران مشروطیت تقدیس خرد در آرمانشهری زمینی را آرزو می کند.

در لابه لای خطوط مقاله های دوبرُین و سیمین بهبهانی ما خطی را می یابیم که در یک سرِ آن تقدس دیوانگی، بر بستر ستایشِ عقلِ کل و آرمانشهرهای آسمانی یا آسمانی - زمینی، جا خوش کرده است و در سرِ دیگر آن میل به تحقق آرمانشهری زمینی و تقدیس عقلِ روزمره؛ خطی که مسیر بخشی از ادبیات داستانی ماست.

۱۰

جمال میرصادقی در مقالهٔ داستان کوتاه، تاریخ حیات داستان کوتاه فارسی را به سه دوران تقسیم می کند: دوران شکل گیری، دوران تحکیم و رشد، و دوران تنوع. از این سه دوران، دوران اول و دوم توسط خود میرصادقی بررسی می شوند و دوران سوم، که روزهای بعد از انقلاب اسلامی را در بر می گیرد، توسط حورا یاوری.

در مقالهٔ جمال میرصادقی ما بیش از هر چیز پیکری را می یابیم که بر مبنای وام گیری نویسندگان گوناگون از یکدیگر جان گرفته است. در مقالهٔ جمال میرصادقی ما نویسندگانی را می نگریم که هر یک به دست دیگری می نگرند تا با جمع آوری عناصر گاه متناقض در آثار خویش به آفرینش پیکری کمک کنند که مختصرتر از آن چیزی ست که در نگاه نخست به نظر می آید. در این مقاله بخشی از بهت فلسفی و سرگردانی صادق هدایت را در پاره ای از آثار بزرگ علوی می خوانیم و بخشی از تعهد اجتماعی بزرگ علوی را در آثار نویسندگانی چون تنکابنی، به آذین، دولت آبادی و بهرنگی. بخشی از مایه های غنایی و اروتیک آثار بزرگ علوی را در آثار آل احمد، ساعدی، میرصادقی و گلشیری پیدا می کنیم و تکه ای از مدرنیسم ابراهیم گلستان را در آثار گلشیری و فرسی. گوشه ای از زبان شاعرانهٔ ابراهیم گلستان را در به آذین می یابیم و خطوطی از زبان پر از اصطلاح و محاوره ای صادق چوبک را در آل احمد. رگه هایی از ویژگیهای روانشناسانهٔ آثار صادقی و ساعدی را در آثار تقی مدرسی، گلی ترقی و هوشنگ گلشیری می نگریم و میل به تصویردوران کودکی در آثار جمال میر صادقی را در آثار محمود کیانوش و گلی ترقی. جریان سیال ذهن و تک گفتار درونی بر داستانهای هوشنگ گلشیری و اصغر الهی، هر دو، حاکم اند و جمال میرصادقی و هوشنگ گلشیری، هر دو، به داستانهای تمثیلی روی می آورند.

مقالهٔ جمال میرصادقی وام نویسندگان داستان کوتاه فارسی از یکدیگر را بر ملا می کند.

۱۱

«مجموعه مقالهٔ» حورا یاوری، مجموعه ای موجز است، اما واژهٔ موجز هنوز چیزی نمی گوید، اگر ویژگیهای دیگر این مجموعه را از یاد ببریم. ویژگی دوم را با عبارت نگاه بیطرفانه به همهٔ نوعها و شکلهای ادبیات داستانی بیان می کنیم و به جست و جوی ویژگی دیگر «مجموعه مقالهٔ» او ادامه می دهیم. ویژگی سوم را نقد چند وجهی می خوانیم. سه ویژگی عمده در اثر حورا یاوری می جوییم و دو ویژگی آخر را ویژگیهایی می یابیم که ایجاز «اثر» حورا یاوری را تبدیل به یک ارزش می کنند. حتی اگر بر این باور باشیم که در پاره ای از موارد گزینش نمونه های دیگری نیز ممکن بوده است.

«مجموعه مقالهٔ» حورا یاوری مقاله ای موجز است، اما این ایجاز مبتنی برحذف هیچ صدایی نیست؛ رویکردی که هر شکل را در چهارچوب امکانات همان شکل می نگرد تا ما در آینهٔ تاریخ ادبیات داستانی اجزاء تمامیتی را ببینیم که در ملتقای پیوند و فاصله ایستاده اند. ادبیات داستانی مدرن فارسی، برخلاف ادبیات داستانی کلاسیک صحنهٔ احضار اشکال متفاوت در «شرایط تاریخی» یکسان است. در ادبیات داستانی کلاسیک سخن بر سر «انواع» گوناگون ادبی ست؛ از حماسه های قهرمانی تا حماسه های رمانتیک، از قصه های رمزی تا مناظره ها و از قصه هایی با بن مایهٔ سفر به عالم ملکوت تا منظومه های فلسفی-اخلاقی. در ادبیات داستانی کلاسیک، «انواع» گوناگون در کنار یکدیگر می ایستند تا یک پیکر را بسازند. اگر در ادبیات داستانی کلاسیک، حضور هیچ نوعی به معنای منسوخ شدن نوع دیگر نیست؛ اگر در ادبیات داستانی کلاسیک همهٔ «انواع» حضور حریف را «مشروع» می یابند و سخن خویش را در آینهٔ انواع دیگر نیز باز می خوانند، در ادبیات داستانی مدرن، هر شکل در جهت تلاش برای منسوخ کردن شکل دیگر به میدان می آید. سخن بر سر حقانیت این یا آن شکل «هنری» نیست؛ سخن بر سر جدال شکلها در ادبیات داستانی فارسی ست و هرجدالی نشان از حضور همهٔ طرفهای درگیر دارد. حورا یاوری این حضور را درک می کند. در «اثر» او صداهای متعارض در کنار یکدیگر می ایستند.

در نخستین سالهای ظهور ادبیات داستانی مدرن فارسی، ماجرا ساده تر است. تفاوت شکل رمان های تهران مخوف مشفق کاظمی، روزگار سیاه عباس خلیلی و من هم گریه کردم جهانگیر جلیلی، چندان برجسته نیست. با ظهور نسل دوم داستان نویسان ایرانی ست که شکلهای متفاوت متولد می شوند. حورا یاوری با نگاه بیطرفانه به همهٔ اشکال ادبیات داستانی مدرن، از اشکال ناهمگون یک پیکر می سازد. برپایی این پیکر اما ممکن نیست، مگر آن که ویژگی سوم «اثر» او به مدد بیاید. ویژگی سوم «مجموعه مقالهٔ» وی را نقد چند

وجهی خواند یم و در توضیح ا ین عبارت می گوییم که او ادبیات داستانی مدرن را از چند زاویه می نگرد. ا ین زاویه ها را شماره می کنیم: زمینه های تاریخی، تکنیک، سبک، بررسی تطبیقی، تأثیر ادبیات داستانی دیگر سرزمینها و جست و جوی بن ما یه ها. حورا یاوری همهٔ «آثار» را از همهٔ زاویه ها نمی نگرد. اما حضور نگاه چند وجهی در «اثر» او نوعی کالبد شکافی را ممکن می کند که حاصل آن نه تنها آفرینش یک پیکر از اعضای نامتجانس، که در آینه آوردن تشویشهای انسان نوعی در قامت رنجها و آرزوهای انسان عصر است. در روا یت او از ادبیات داستانی مدرن، ما محدودیتهای انسان نوعی را در اندوه انسان عصر می خوانیم و اندوهِ انسانِ عصر را در محدودیتهای انسان نوعی می یا بیم. از تنوع اشکال به همانندی رنجها می رسیم و در همانندی رنجها، تنوع اشکال را می نگریم. حورا یاوری همهٔ اعضای یک پیکر را به هم می پیوندد تا بررسی ادبیات داستانی مدرن را بنیان افرینش فضا یی کند که در آن ادبیات داستانی چیزی نیست، مگر صحنهٔ حضور همهٔ دردها، محدودیتها، تشویشها و آرزوهای انسانی؛ صحنهٔ حضور همهٔ صداها. حورا یاوری در پیکر ادبیات داستانی ایران، پرسشهای مشترک را می خواند. پرسشها، پرسشهای ماست، حتی اگر پاسخها را نپذیریم.

۱۲

حورا یاوری در بررسی رمان پس از انقلاب در داخل کشور یادآور می شود که دههٔ ۹۰ میلادی به ظهور رمان های سرگرم کننده ای شهادت می دهد که در اکثرموارد توسط زنان نوشته شده اند. به عنوان نمونه او به بامداد خمار فتانه حاج سیدجوادی اشاره می کند و فهیمه رحیمی و نسرین ثامنی را از مطرح ترین نویسندگان رمان های سرگرم کننده می خواند. داوری وی در ا ین مورد، بی تردید از دقت برخوردار است، اما در کنار ا ین داوری دقیق شا ید بتوان به نکاتی دیگر نیز اشاره کرد.

رمان های سرگرم کنندهٔ پس از انقلاب که نسب از پاورقیها یی می برند که پیش از انقلاب اسلامی نوشته شده اند، بر بنیادهای اخلاق اسلامی، توصیهٔ حفظ عصمت و عفاف به زنان، عشقهای رمانتیک، تصویر حسرت برانگیز تفاوتهای طبقاتی در پوشش بی ارزش خواندن ارزشهای طبقاتی – و یا تأکید بر ارزشهای غیر قابل انکار طبقاتی – و نقش بی بدیل تقدیرهای غیر قابل تغییر بنا می شوند.

در میان زنان و مردانی که پس از انقلاب رمان های سرگرم کننده نوشته اند، گذشته از کسانی که حورا یاوری نام می برد، چهره های دیگری نیز قابل توجه اند؛ چهره ها یی چون

شاهین اعتمادی، شهلا پروین روح، منوچهر مطیعی، انور ایران زاده، شیرین بنی صدر، فرانک موسوی، نازی صفوی و حسن کریم پور. اما در میان همهٔ آثاری که توسط این چهره ها نوشته شده اند، دالان بهشت نازی صفوی و باغ مارشال حسن کریم پور شایستهٔ توجه ویژه اند. باغ مارشال در سال ۱۳۷۶ و دالان بهشت در سال ۱۳۷۹ منتشر شده است. دالان بهشت تبلیغ اخلاق اسلامی و توصیهٔ حفظ عصمت به زنان را با تصویر رابطه ای عاشقانه چنان در هم می آمیزد که از یک سو کشمکشهای عاطفی یک زوج جوان تبدیل به ترسیم صحنه های «اروتیک اسلامی» می شود و از سوی دیگر گفت و گوهای بلند خطابه مانند، در خدمت روانشناسی مردان و زنان سنتی قرار می گیرد. دالان بهشت را تصویر جدالهای عاطفی، اروتیسم اسلامی و تلاش برای منطق روانشناسانه بخشیدن به «سنّتها» تبدیل به نمونه ای نوعی می کند. باغ مارشال را اما حضور عناصر داستانهای پلیسی، ترسیم تناقض حل ناشدنی از خود گذشتگی شرقی و مادی گرایی غربی، نگاه ویژه به تبعیدیان و تبلیغ غیرت مردانه ویژگی می بخشد. ویژگیهایی که عفاف زنانه و غیرت مردانه را تبدیل به بخش تعیین کننده ای از ارزشهای فرهنگی مشرق زمین میکنند و مغرب زمین را تا وادی رذالتهای اخلاقی فرو می کشند. رمان های سرگرم کنندهٔ پس از انقلاب نمونه های نوعی بسیار دارند. در این میان اما، باغ مارشال و دالان بهشت از نمونه های دیگر بر می گذرند و خود تبدیل به نمونه هایی جدید می شوند.

۱۳

هر اثر پژوهشی بر مبنای محدودیتی دوسویه بنا می شود، محدودیت زمانی و محدودیت طول اثر. محدودیت نخستین را تاریخ نگارش اثر تعیین می کند و محدودیت دوم پژوهشگر را وا می دارد که از میانِ همهٔ آثاری که زیر عنوان موضوع پژوهش طبقه بندی می شوند، تنها نمونه هایی را برگزیند. بدین ترتیب هر اثر پژوهشی صحنهٔ غیاب نمونه هایی ست که می توانند در زمان و یا گزینش دیگری حاضر شوند. اما آن زمان و گزینش دیگر نیز از همان محدودیتها رنگ می پذیرند، تا زمان و گزینش دیگری ممکن شود.

مقالهٔ ادبیات داستانی پس ازانقلاب در خارج از کشور در سال ۱۹۹۷ بر مبنای گزینش نمونه هایی نوشته و در سال ۱۹۹۹ منتشر شده است. این تاریخها و گزینش اما چیزی از تمامیت فضای ادبیات داستانی تبعید نمی کاهد. گوشه هایی از این فضا را در لابه لای خطهای پژوهش حورا یاوری باز می خوانیم. ادبیات داستانی تبعید توأمان در کنار و در مقابل ادبیات داستانی داخل کشور پس از انقلاب قرار می گیرد. ادبیات داستانی تبعید

نیمه ای ست که بدون آن تصویر ادبیات داستانی پس از انقلاب جز نیمه ای نیست. ادبیات داستانی تبعید فضاهای خالی ادبیات داستانی داخل کشور را پر کرده است؛ گاه با پرداخت به موضوعهایی که پرداخت به آن در ادبیات داستانی داخل کشور ممکن نبوده است، و گاه با به دست دادن مفهومی دیگر از موضوعی یکسان. زندانهای جمهوری اسلامی در بیست سال گذشته به ادبیات داستانی ایران راه پیدا نمی کردند، اگر ادبیات داستانی تبعید نبود. ادبیات داستانی تبعید شهادت اعضای اپوزیسیون توسط جمهوری اسلامی را روایت کرد و ادبیات داستانی داخل کشور، میدانهای جنگ ایران و عراق را صحنهٔ شهادت خواند. ادبیات داستانی در داخل کشور از شهادت در میدانهای جنگ ایران و عراق حماسه ساخت و ادبیات داستانی تبعید شهادت به دام افتادگان در زندانهای رژیمی را موضوع قرار داد که «سربازانش» در جبهه های جنگ ایران و عراق می جنگیدند. ادبیات داستانی تبعید، تبعید را در مفاهیم درد و ویرانی و پرسش نگریست و ادبیات داخل کشور در موارد معدودی که به تبعید شدگان پرداخت، از ویرانی انسانهای چند شخصیتی ای سخن گفت که پرسششان جز از سرِ سرگشتگیهای خودساخته نبود. ادبیات داستانی تبعید زبانِ عشق را عریان و گستاخانه کرد و ادبیات داستانی داخل کشور مجبور شد در پرده سخن بگوید. ادبیات داستانی تبعید اما تنها نیمهٔ جدا شدهٔ یک تصویر نبود؛ ادبیات تبعید، گفتمان فرهنگ ایرانی را نیز به جدال طلبید و در ساختارهایی پیچیده، در هویتها و ارزشهای فرهنگی یک سرزمین تردید کرد و از این رو در مقابل آن بخش از ادبیات داستانی پس از انقلاب در داخل کشور قرار گرفت که گفتمان فرهنگ ایرانی را به هزار زبان بازتولید می کرد. ادبیات داستانی تبعید صحنهٔ بازخوانی عناصر گفتمان فرهنگ ایرانی نیز هست. پژوهش حورا یاوری در مورد ادبیات داستانی تبعید، تمامیت فضای این ادبیات را در مقابل ما می گسترد. اما در میان کسانی که این فضا را آفریده اند، نویسندگانی را به یاد می آوریم که در پژوهش حورا یاوری غایب اند. تاامضای خویش را به هم شانگی در کنار امضای حورا یاوری گذاشته باشیم از این نویسندگان یاد می کنیم و می دانیم غایبان یادآوری ما نیز در گزینشهای دیگر یاد خواهند شد، که هر سخن گفته می شود تا ناگفته ها نیز به یاد آید.

از میان داستان نویسانی که در مقالهٔ ادبیات داستانی پس از انقلاب در خارج از کشور حضور ندارند، این داستان نویسان را به یاد می آوریم: علی عرفان با دو مجموعه داستانِ آخرین شاعر جهان و سلاح سرد، خسرو دوامی با دو مجموعه داستان پرسه و پنجره، عباس معروفی با رمان فریدون سه پسرداشت، فریدون احمد با رمان گزارش سقوط سبز، محسن

حسام با رمان تبعیدی ها، سیروس سیف با رمان عشق آباد و مجموعه داستان تابستان شاد، فرهاد رستاخیز با رمان دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست دارد، ناصر شاهین پر با مجموعه داستان به گل نشستگان، مهدی استعدادی شاد با رمان بدون شرح، شرح حال نسل خاکستری، و مجموعه داستان یاد و رؤیای تهران، افسانه خاکپور با مجموعه داستان فرشته فاحشه، کوشیار پارسی با مجموعه داستان زمانی عاشق بودم، بهمن سقایی با رمان خانم بهاریان، حسین دولت آبادی با رمان در آنکارا باران می بارد، مختار پاکی با رمان شمایل مانا و سودابه اشرفی با مجموعه داستان فردا می بینمت.

۱۴

رمان پس از انقلاب در داخل کشور فصل بلندی از تاریخ ادبیات داستانی ایران است. حورا یاوری این فصل را در وسعتی درخور نگریسته است. دروسعت نوشتهٔ او نظر می کنیم و در کنار روایتهای رئالیستی، به کارگیری زمان خطی و بازتولید گفتمان فرهنگ ایرانی، حرکت به سوی ساختارهای پیچیده، عنایت به ترفندهای پسامدرنیستی، قراءت فمینیستی از جهان و تردید در گفتمان فرهنگ ایرانی را نیز می بینیم. تا دروسعت نگرش حورا یاوری به رمان پس از انقلاب سهمی داشته باشیم، نمونه هایی از رمان های پس از انقلاب را که همگی پس از تاریخ نوشتن مقالهٔ اونوشته شده اند، نام می بریم: بانوی بی هنگام محمد قاسم زاده، نیمهٔ غایب حسن سناپور، دل دلداد گی شهریار مندنی پور، تماشای یک رؤیای تباه شده بیژن بیجاری، نسخهٔ اول شیوا ارسطویی، کولی کنار آتش منیرو روانی پور و میترا فرشته ساری، درخت انجیر معابد احمد محمود، از چشمهای شما می ترسم فرخنده حاجی زاده، جن نامهٔ هوشنگ گلشیری، هیس، وصف، مائده، تجلی محمد رضا کاتب، برهنه در باد محمد محمد علی، اسفار کاتبان ابوتراب خسروی، شاه کلید جعفر مدرس صادقی، جنسیت گم شده فرخنده آقایی، پولک سرخ محبوبه میرقدیری و تهران، شهر بی آسمان امیر حسن چهل تن.

۱۵

در «مجموعه مقالهٔ» حورا یاوری در ثبت نام دو رمان و یک داستان نویس اشتباه رخ داده است. در صفحهٔ ۵۸۴، رمان موریانه بزرگ علوی، موریانه ها (Termites)، در صفحهٔ ۵۸۷، رمانِ سالهای ابری علی اشرف درویشیان، سال ابری (A Cloudy Year)، و در صفحهٔ ۶۰۱ نام حسین نوش آذر، حسین آذرنوش (Hosayn Azarnus) نوشته شده است.

۱۶

داستان ادبیات داستانی ایران داستان بلندی ست؛ از افسانه های اسطوره ای تا داستانهای تبعید، از آرزوهای آرمانشهرهای مینوی تا میل به آرمانشهرهای زمینی، از تصویر دیوانگان مقدس تا حضور دیوانگان ویران، از همنشینی انواع هنری تا جدال شکلهای ادبی، از تکرار گفتمان فرهنگ ایرانی تا تعارض با همهٔ جنبه های این گفتمان، از نبردهای حماسی تا دلتنگیهای عارفانه، از حسرت ظهور زنانِ «اثیری» تا وحشت از حضور زنان لکاته، از نگرش عریان مردسالارانه تا نگاه آشکار فمینیستی، از ترسیم ویرانه های خاکی تا تصویر چمنزاران مینوی، از تعهد طبقاتی تا تعهدستیزی همه جانبه، از روایت ستیز قهرمانانه با قدرتهای حاکم تا مدح حاکمان حاضر، از تصویر زندان و شکنجه تا آواز حرمت عدالت، از جست و جوی تمامیت یونگی تا ترسیم رؤیاهای فرویدی، از شکلهای سنتی تا ترفندهای پسامدرنیستی، از حضور تکرارها در تفاوتها تا وجود تفاوتها در تکرارها. داستان ادبیات داستانی سرزمین ما داستان بلندی ست. در «مجموعه مقالهٔ» ادبیات داستانی «دانشنامهٔ ایرانیکا» بر این داستان بلند نظر می کنیم و هزار تکه از هستی خویش را در آینه ای می نگریم که ازهر طرف که نور خورد باز هم آینهٔ ماست.

سوئد

اردیبهشت ماه ۱۳۸۱

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یادداشتها:

۱- حی بن یقظان، ابن سینا، ترجمه و شرح فارسی منسوب به جوزجانی، به تصحیح هانری کربن، ص ۲.

۲- قصه های شیخ اشراق، شهاب الدین یحیی سهروردی، ویرایش متن جعفر مدرس صادقی، ص ۲۵.

۳- حی بن یقظان، ص ۶۰.

۴- قصه های شیخ اشراق، ص ۳۵.

۵- نگاه کنید به روایت پهلوی و گنگ دژ، داریوش کارگر، مکث، شمارهٔ ۴، پائیز ۱۳۷۵، ص ۱۲ تا ۱۶.

۶- نگاه کنید به روانکاوی و ادبیات، دو متن، دو انسان، دو جهان، حورا یاوری ص ۹۹ تا ۱۵۶.