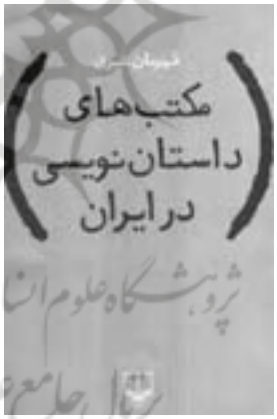
نقد و بررسی کتاب

مکتب‌های داستان نویسی در ایران



*** مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران.**
*** دکتر قهرمان شیری.**
*** چاپ اول، تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۷.**

اشاره

نشست نقد و بررسی کتاب مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران نوشتهٔ دکتر قهرمان شیری، با حضور آقایان دکتر احمد ابومحبوب، فرزام حقیقی و بهمن خلیفه، به همّت کتاب ماه ادبیات در سرای اهل‌قلم برگزار شد. آنچه می‌خوانید، متن ویراستهٔ مباحثِ مطرح‌شده در این نشست است.

خلیفه: با عرض سلام خدمت حاضران گرامی و استادان ارجمند. امروز در خدمت شما عزیزان هستیم با نقد و بررسی کتاب مکتب‌های داستانی‌نویسی در ایران، تألیف جناب آقای دکتر قهرمان شیری. در این جلسه در خدمت جناب آقای دکتر ابومحبوب و آقای فرزام حقیقی هستیم. جناب آقای دکتر شیری هم قرار بود در جلسهٔ امروز حضور داشته باشند، که متأسفانه به دلیل بُعد مسافت نتوانستند تشریف بیاورند و ما از حضور ایشان در این جلسه محروم شدیم. آقای دکتر شیری عضوهیئت‌علمی دانشگاه رازی کرمانشاه هستند و آثار و مقالات متعددی در زمینهٔ نقد ادبیات معاصر ایران از ایشان دیده‌ایم و مقالاتی هم در کتاب ماه ادبیات از ایشان منتشر شده است. پیش از آنکه بحث دربارهٔ کتاب را آغاز نماییم، لازم می‌دانم به اختصار کتاب را خدمت دوستان حاضر در جلسه معرفی نمایم.

همچنان که از عنوان کتاب برمی‌آید، موضوع کتاب، «مکتب‌های داستان‌نویسی» است. مؤلّف محترم در مقدمهٔ کتاب به توضیح «مکتب» پرداخته‌اند و آن را معادل سبک انگاشته و به کار برده‌اند. در این کتاب، ادبیات داستانی ایران از سال ۱۳۲۰ به بعد بررسی شده است. مبنای تقسیم‌بندی نویسندگان نیز تقسیم‌بندی اقلیمی و جغرافیایی است. نویسندهٔ کتاب بر اساس تئوری‌ای که مدّ نظر داشته است، مناطق مختلف جغرافیای ایران را ملاک این تقسیم‌بندی قرار داده و هرکدام از نویسندگان را به اقلیم جغرافیایی خاصی منسوب کرده است و از خصایص مشترک و احیاناً غیرمشترکی که بین نویسندگان مختلف وجود داشته است، تحت عنوان مکتب و سبک هر اقلیم یاد کرده است.

کتاب شامل پیش‌درآمدی است که نویسنده در آن دربارهٔ مبانی و نظریه‌هایی که تقسیم‌بندی بر اساس آنها صورت گرفته، صحبت کرده است. مکتب داستان‌نویسی آذربایجان با تأکید بر صمد بهرنگی، غلامحسین ساعدی و براهنی معرفی شده است. فصل بعد مربوط به مکتب داستان نویسی اصفهان است. نویسنده در بخش بعدی به مکتب داستان‌نویسی جنوب پرداخته، خوزستان و شیراز را به آن ملحق کرده است. آخرین مکتب‌هایی که دربارهٔ آنها بحث شده است، مکتب داستان‌نویسی خراسان و مکتب اقلیمی کرمانشاه است. در بخش‌های مختلف کتاب نیز ویژگی‌ها و خصایص نویسندگان شاخص هر ناحیه بررسی شده و به عنوان سبک و مکتب دربارهٔ آنها بحث شده است.

اکنون از جناب آقای دکتر ابومحبوب تقاضا می‌کنم مباحث خود را دربارهٔ کتاب و نیز مکتب‌ها و تقسیم‌بندی‌های موضوعی و قالبی ادبیات داستانی امروز بفرمایند.

دکتر ابومحبوب: من هم خدمت دوستان عزیزی که در جلسه حضور یافته‌اند، سلام عرض می‌کنم. چنان که از نام کتاب پیداست، نویسنده سعی کرده است به گروه‌بندی ویژه‌ای از داستان‌نویسی ایران دست یابد و این گروه‌بندی، گروه‌بندی جغرافیایی است. سابقهٔ نام‌گذاری جغرافیایی سبک‌ها و مکتب‌ها در ایران به مرحوم ملک‌الشعرای بهار می‌رسد. در این کتاب نیز سعی شده است که دسته‌بندی‌ها به مناطق جغرافیایی متصل شود. حال در اینکه این شیوه تا چه اندازه موفق بوده است و تا چه حدودی می‌توان بر این معیار اتکا کرد و جغرافیا را ملاک و پایهٔ دسته‌بندی‌های ادبی و هنری قرار داد، جای بحث وجود دارد؛ اما حقیقت این است که پژوهشِ انجام‌شده، پژوهش بسیار خوبی است و جامعهٔ فرهنگی و ادبی ما به این نوع پژوهش‌ها، صرفنظر از اشکالاتی که ممکن است به آنها برخورد نماید، نیازمند است. در کتاب مکتب‌های داستان‌نویسی دربارهٔ کسانی که برای نخستین بار به بررسی تأثیر جغرافیا بر عوامل فرهنگی پرداخته‌اند، صحبت شده است؛ اما من یادآوری نکته‌ای را ضروری می‌دانم، آن هم اینکه اولین کسی که تأثیر جغرافیا را بررسی کرد، ابن‌خلدون بود. ابن‌خلدون در مقدمه دربارهٔ مناطق مختلف جغرافیایی گرم و معتدل و سرد کوهستانی و تأثیر آنها در اخلاقیات، دین، تعصّبات و انسان‌ها و حتی زبان و ادبیاتی که آن زبان در آن منطقه پدید می‌آورد، بحث می‌نماید؛ لذا به گواهی تاریخ، نخستین کسی که این مسئله را مطرح می‌نماید، ابن‌خلدون است که به تفصیل به این بحث پرداخته است. در ادامهٔ بحث، مطالبی را از کتاب نقل می‌کنم و نکاتی را در خصوص آنها خدمت شما عرض می‌نمایم.

نخستین مطلب مربوط به صفحهٔ ۱۲ است. در این صفحه آمده است: «حال با اتّکا به تأثیر مستقیم عوامل متعدّد محیطی، می‌توان به تعیین سبک‌های شاخص در ادبیات داستانی ایران، از دورهٔ مصدّق تا دو دهه پس از انقلاب اسلامی پرداخت: سبک/ مکتب آذربایجان: غلامحسین ساعدی، صمد بهرنگی، رضا براهنی؛ سبک/ مکتب اصفهان: بهرام صادقی، هوشنگ گلشیری...».

نکته‌ای که در اینجا مشخص می‌شود، این است که جناب آقای دکتر شیری «سبک» را مترادف «مکتب» دانسته‌اند و در صفحهٔ ۱۳ نیز بر این مسئله تأکید کرده و فرموده‌اند: «منظور من از مکتب نیز در اینجا، مفهومی است که بتواند ویژگی‌های زبانی، ساختار هنری و نوع نگرش نویسندگان را به عنوان یک نظامِ به‌هم‌پیوسته تبدیل کند. با این توضیح، به نظر می‌رسد که **سبک**، مناسب‌ترین اصطلاح برای این منظور باشد. اما من بر اساس سلیقهٔ شخصی، واژهٔ **مکتب**، که یکی از مترادف‌های متداول سبک است، را برای آن مقصود خاصی که می‌خواهم مطرح کنم، مناسب‌تر می‌دانم» لذا به نظر من در کتاب تناقض‌هایی در تعریف «مکتب» و «سبک» مشاهده می‌شود. واقعیت این است که در بررسی آثار ادبی، دو دسته ویژگی به چشم می‌خورد؛ یکی عناصر داخل متن است که تحت تأثیر عوامل بیرون متن و به عبارت دیگر، برون‌متنی پدید می‌آیند. یکی از عوامل برون‌متنی می‌تواند جغرافیا باشد. عوامل دیگری نظیر محیط اجتماعی، محیط سیاسی، محیط فرهنگی، آموخته‌ها و مطالعات، محیط جغرافیایی، محیط تربیتی و حتی علوم و دانش‌ها و تخصص‌های فردی نیز می‌توانند جزء پدیده‌های برون‌متنی باشند. بنابراین دستهٔ دیگر عناصر برون‌متنی است. اما آنچه مشخص‌کنندهٔ سبک است، عناصر داخل متن است که تحت تأثیر عوامل برون‌متنی به وجود می‌آید. بنابراین ما در بررسی آثار ادبی به دو دسته عناصر برمی‌خوریم؛ یک دسته عناصری هستند که در تمامی آثار مشترکند و دستهٔ دیگر عناصری هستند که در تمامی آثار مشترک نیستند؛ به این معنی که در یک متن هستند و در متن‌های دیگر مشاهده نمی‌شوند. بحث سبک‌شناسی به این مسائل می‌پردازد و متأسفانه امروزه سبک‌شناسی بسیار ساده انگاشته می‌شود؛ حال آنکه بحث سبک و سبک‌شناسی پیچیدگی‌های خاص خود را دارد و اگر به صورت دقیق و علمی به این موضوع ننگریم، به نکته‌های مشخّص و واحدی نخواهیم رسید. این دسته از عناصر، یعنی ویژگی‌های مشترک در تاریخ سبک‌شناسی، بیشتر مورد توجه قرار گرفته است؛ مثلاً در دسته‌بندی‌ای که مرحوم ملک‌الشعرای بهار انجام داده‌اند و سبک‌ها را به خراسانی، عراقی و ... تقسیم کرده‌اند، فردوسی و رودکی، هر دو ذیل سبک خراسانی قرار گرفته‌اند؛ حال آنکه فردوسی، رودکی، منوچهری و ناصرخسرو که ذیل یک سبک گنجانده شده‌اند، هیچ شباهتی به یکدیگر ندارند؛ تنها نقطهٔ مشترک آنها این است که همگی خراسانی هستند؛ لذا بنده این نوع دسته‌بندی و تعریفی که از سبک وجود دارد را زیر سؤال می‌برم و معتقدم که باید به بازبینی این نظریه‌ها بپردازیم. واقعیت این است که ما نمی‌توانیم به این نظریه‌ها اتکا کنیم و ناچاریم به دنبال نظریه‌های دیگری باشیم.

بنابراین همچنان که عرض کردم، ما در آثار ادبی با دو دسته عنصر، که اوّلی در بین همهٔ آثار مشترک است و دیگری فردی و مختصّ به یک اثر است، مواجه هستیم؛ مثلاً ما اشعار فردوسی،

مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران

ناصرخسرو، رودکی، منوچهری و غیره را ذیل سبک خراسانی قرار می‌دهیم؛ حال آنکه سبک فردوسی با منوچهری متفاوت است. سبک، پدیده‌ای انفرادی است؛ در حالی که غالباً در تعریف سبک، به گونه‌ای عمل می‌کنند که افراد زیادی را در بر می‌گیرد. سبک در حقیقت اختصاصی‌ترین ویژگی‌های هر متن است و به همین دلیل نمی‌تواند بین آثار مشترک باشد؛ مثلاً شاهنامه هیچ شباهتی به دیوان ناصرخسرو ندارد و این دو اثر به کلّی از هم متفاوت هستند؛ یعنی اینکه سبک فردوسی با سبک ناصرخسرو یا رودکی متفاوت است. بنابراین تکیهٔ سبک‌شناسی به عناصر فردی است، نه جمعی. آنچه بر عناصر گروهی تکیه می‌کند، سبک‌شناسی نیست؛ بلکه مکتب است. مکتب مجموعهٔ ویژگی‌های مشترک آثار ادبی است که نشان‌دهندهٔ نگرش و جهان‌بینی آثار است. مثلاً آثار نویسندگانی نظیر بالزاک، گابریل گارسیا مارکز، جلال آل‌احمد و غلامحسین ساعدی، جزء مکتب رئالیسم به شمار می‌آیند؛ حال آنکه این آثار با یکدیگر متفاوت هستند و تفاوت آنها مربوط به ویژگی‌های سبکی قابلِ ترجمه نیست، بلکه به زبان مربوط است. زبان است که می‌تواند به نحو عالی درک شود. بنابراین نویسندگان مذکور، در عین حال که رئالیستی هستند، تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند.

مکتب رئالیسم نوعی طبقه‌بندی کلّی است که نشان‌دهندهٔ نگرش و جهان‌بینی مشترک نویسندگانی نظیر بالزاک، مارکز، آل‌احمد، دولت‌آبادی و غیره است. خلاصه آنکه «مکتب»، کلّیتی است که «سبک» در جوف آن قرار می‌گیرد و از مجموعهٔ آن به شمار می‌آید.

با توضیحاتی که خدمت شما عرض کردم، باید تأکید نمایم که در این پژوهش، گاهی سبک و مکتب به درستی تعریف شده‌اند و گاهی خلط شده و به هم آمیخته‌اند؛ لذا در کتاب نوعی تزلزل در تعریف‌ها به چشم می‌خورد که نمونه‌های آن را در صفحات ۱۲ تا ۴۰ مشاهده می‌نمایید. به اعتقاد من، «سبک»، ویژگی‌های فردی و اختصاصی یک متن یا یک نویسنده و شاعر است؛ حال آنکه «مکتب» ویژگی‌های کلّی مبتنی بر نگرش و جهان‌بینی شاعر یا نویسنده است که ممکن است بین افراد مختلف، مشترک باشد؛ مثلاً رئالیسم از لحاظ فلسفی معتقد به عینیّت است و عینیّت را عامل اصلی انسان شدن و انسان نشدن می‌داند؛ به این معنی که اگر انسانی بد است، این عینیّت‌های بیرونی، مسائلی نظیر واقعیت‌های اجتماعی و محیط است که در او تأثیر گذاشته است. این بینش و نگرش کلّی، در تمام نویسندگان رئالیست مشاهده می‌شود؛ در عین حال، این نویسندگان تفاوت‌هایی نیز با یکدیگر دارند. بدون تردید، میان سیمین دانشور و احمد محمود با وجود اینکه هر دو رئالیست هستند، تفاوت‌های زیادی وجود دارد. لذا بنده بین سبک و مکتب تفاوت قائل هستم، که در این اثر گاهی این موضوع رعایت نشده است.

خلیفه: جناب آقای دکتر ابومحبوب به بنیان تقسیم‌بندی جناب آقای دکتر شیری پرداختند و این مسئله را که مبنا قرار دادن محل جغرافیایی تولّد یک نویسنده، تا چه اندازه می‌تواند مبنایِ گنجاندن آن فرد در دل یک مکتب باشد، بررسی کردند. در ادامه از جناب آقای حقیقی تقاضا می‌کنم مطالبی را که دربارهٔ کتاب در نظر دارند، بفرمایند.

حقیقی: خدمت دوستان و استادان ارجمند عرض ادب و احترام می‌کنم. حقیقت این است که صحبت کردن دربارهٔ کتاب، بی حضور مؤلف لطفی ندارد؛ چراکه مؤلف نیست تا در برابر بحث‌های مطرح‌شده توضیحی دهد و نقاط مبهمِ پیش‌آمده را روشن کند. در چنین وضعی، شاید بهتر باشد بحث‌های کلّی‌تری کرد یا از مواردی بحث کرد که به سهولت قابل اثبات یا رد هستند. من قبل از شروع بحث، از عدم حضور جناب دکتر شیری در جلسه سوءاستفاده می‌کنم و چند نکته‌ای را در باب وضعیت ادبیات و خاصّه ادبیات معاصر در دانشگاه‌ها عرض می نمایم.

متأسفانه برخی از استادان ادبیات فارسی در دانشگاه‌ها تا حدودی از خواندن و نوشتن فاصله گرفته‌اند. آن عشق به آموختن، وارستگی و ازخودگذشتگی که باید داشته باشند و به دانشجو منتقل کنند را بسیار کم می‌بینیم. مطلبی که در نسل قبلی استادان معمول بود، امروز بسیار کمیاب شده است. ضرری که از این طریق به درس و دانشجو وارد می‌شود در ادبیات مدرن و معاصر بیش از ادبیات کلاسیک است؛ چون منابع قابل‌استفاده و استناد در این حوزه بسیار اندک است و نمی‌توان از روی کتاب یا مقاله‌ای خواند و همان مباحث را برای دانشجو تکرار کرد؛ چرا که در هر بخش برای دانشجو سؤالی پیش می‌آید: این اصطلاح یعنی چه؟ این کتاب از که بود و چه قرابتی با موضوع مورد بحث دارد که نامش

در اینجا آمده است؟ شاعر یا نویسندهٔ نامبرده چه نقشی در ادبیات معاصر دارد؟ از چه منظر دیگری می‌توان به موضوع نگاه کرد؟ بر نقدِ خوانده‌شده چه نقد دیگری وارد است و مهم‌تر از همه، دانشجو به دنبال نگاه استاد است. اینها سؤالاتی است که نمی‌توان از آنها سرسری گذشت یا پاسخ آنها را از منابع قلیل و گاهی نامطمئنی که هست، پیدا کرد. به همین منوال، کار برای دانشجوی مشتاقی هم که خود به دنبال خواندن است، به مراتب سخت‌تر است.

در چنین فضایی، آثاری که با استقلال رأی، علاقه و پشتکار مداوم نوشته شده‌اند، قابل تقدیر است؛ نکاتی که در کار دکتر شیری دیده می‌شود. من جناب دکتر شیری را تا کنون زیارت نکرده‌ام؛ اما از اواسط دههٔ هفتاد با نوشته‌های ایشان در مجلهٔ ادبیات معاصر، که به همّت جناب دکتر خاتمی انتشار می‌یافت، آشنا هستم. پایان‌نامهٔ دکتری ایشان را هم مطالعه کرده‌ام که اگر درست به خاطرم مانده باشد، به راهنمایی استاد شفیعی و مشاورت دکتر حق‌شناس و دوست و استاد عزیز، جمال میرصادقی، در ۱۳۷۴ از آن دفاع کرده‌اند و در آن به داستان‌های کوتاه پیشگامان داستان‌نویسی ایران، یا در اصطلاح، نسل اوّل نویسندگان ایرانی همانند هدایت، چوبک، گلستان و ... پرداخته‌اند و بسیار متأسفم که چرا تا کنون این پایان‌نامه منتشر نشده است. به هر تقدیر، مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران حاصل قلم نویسنده‌ای است که بیش از یک دهه، به جِدّ به ادبیات معاصر پرداخته است. پیش از این، بخش‌هایی از کتاب حاضر در مجلات مختلفی همچون ویژه‌نامهٔ ادبیات معاصر دانشگاه فردوسی مشهد منتشر شده بود و علاقه‌مندان با نوع نگاه و بحث‌های کتاب حاضر قبل از چاپ آشنا بوده‌اند.

واضح است مبحثی که جناب دکتر شیری در تبیین آن کوشیده‌اند، مبحثی گسترده است و نوشتن دربارهٔ آن نیازمند مطالعهٔ فراوان و مراجعه به منابع گوناگون؛ چرا که در تقسیم‌بندی بر اساس سبک منطقه‌ای، منتقد باید آنقدر به موضوع مورد بحث احاطه داشته باشد و آنقدر دامنهٔ مطالعهٔ او گسترده باشد که بتواند شباهت‌ها و تفاوت‌ها را تشخیص داده، تحلیل کرده و در نظامی منتج طبقه‌بندی کند.

موضوع کتاب حاضر بکر نیست و جز دو – سه نفری که نامشان در پیش‌درآمدِ کتاب آمده است و دربارهٔ این موضوع بحث کرده‌اند، افراد دیگری هم در این باره اظهارنظرهایی کرده‌اند. اما عمدهٔ این بحث‌ها پراکنده و یا در کنار موضوعات دیگر مطرح شده‌اند. مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران نخستین کتابی است که به طور مستقل و مدوّن به بحث دربارهٔ چنین موضوعی پرداخته است و همچون هر اثر آغازگر دیگری، ممکن است دارای اشکالاتی باشد.

متأسفانه حضور نداشتن جناب دکتر شیری صحبت دربارهٔ کتاب را مشکل کرده است و در چنین وضعی باید در رعایت انصاف دقت بیشتری کرد. من نزدیک به ۳۰۰ مورد را یادداشت کرده‌ام که می‌شود دربارهٔ آنها بحث کرد و

دکتر ابومحبوب: اولین کسی که تأثیر جغرافیا را بررسی کرد، ابن‌خلدون بود. ابن‌خلدون در مقدمه، دربارهٔ مناطق مختلف جغرافیایی گرم و معتدل و سرد کوهستانی و تأثیر آنها در اخلاقیات، دین، تعصّبات و انسان‌ها و حتی زبان و ادبیاتی که آن زبان در آن منطقه پدید می‌آورد، بحث می‌نماید؛ لذا به گواهی تاریخ، نخستین کسی که این مسئله را مطرح می‌نماید، ابن‌خلدون است که به تفصیل به این بحث پرداخته است

البته این حرف به این معنی نیست که تمامی این موارد غلطند؛ بلکه منظور این است که به گمان من، می‌توان بر این موارد تأمّل بیشتری کرد.

می‌خواستم بحث را با مبانی نظری کتاب آغاز کنم؛ اما چون جناب دکتر ابومحبوب کلّیاتی را در این باب بیان فرمودند، من از طرح این بحث می‌گذرم و تنها به این اکتفا می‌کنم که ما چطور نویسنده‌ای را در ذیل مکتبی طبقه‌بندی می‌کنیم؟ آیا محل تولّد او ملاک است؟ یا مدّت اقامتش در آن محل؟ حال اگر نویسنده‌ای این دو ویژگی را داشته باشد، اما آثارش از جغرافیای آن منطقه تأثیری نگرفته باشند چه؟ چنین بحثی در آغاز کتاب اگر نه لازم، حتماً مفید به نظر می‌رسد. بحث را از تقسیم‌بندی مکتب‌ها با توجه به نظر نویسنده آغاز می‌کنم.

در مقدمهٔ کتاب، صفحهٔ ۱۲، از هفت مکتبِ آذربایجان، اصفهان، خراسان، جنوب، شمال، غرب و مرکز نام برده شده است؛ اما در متن کتاب تنها به پنج مکتب پرداخته‌اند و از دو مکتبِ مرکز و شمال صرفنظر کرده‌اند، که من دلیل این کار را درنیافتم. در همان صفحه و در ذیل مکتب مرکز، از نویسندگان تهرانی، جمال میرصادقی، اسماعیل فصیح و تقی مدرّسی، نام برده‌اند. علاوه بر اینها، در صفحهٔ ۲۰ از هدایت، علوی و آل‌احمد به عنوان آغازکنندگان این مکتب یاد کرده‌اند. آیا همین ۶ نفر محمل خوبی برای بحث نیست و با توجه به شباهت‌هایی که بین آثارشان هست، نمی‌توان آنها را در بخشی مستقل تحلیل کرد؟

با دقت در تاریخ ادبیات معاصر، تعداد این گروه به چندین برابر افزایش می‌یابد؛ من تنها چند نمونه می‌دهم و به سرعت رد می‌شوم: قبل از شهریور ۱۳۲۰، محمد حجازی و جهانگیر جلیلی، قبل از بهمن ۱۳۵۷، جعفر شهری، ایرج پزشکزاد، بهمن شعله‌ور، محمود گلابدره‌ای، گلی ترقّی، شهرنوش پارسی‌پور، و از بعد از انقلاب تنها از سه نویسنده، محمد محمدعلی، امیرحسن چهلتن و عباس معروفی، یاد می‌کنم.

در ذیل داستان‌نویسان شمال هم در صفحهٔ ۱۲، از نادر ابراهیمی،

ابراهیم رهبر و مجید دانش آراسته، و در صفحهٔ ۲۰ از به‌آذین نام برده‌اند. نخست اینکه نادر ابراهیمی را باید متعلّق به ادبیات مرکز دانست. در این مشغله که بخشی از خاطرات کودکی تا جوانی او را در بر می‌گیرد، اشاره‌ای به زندگی در شمال دیده نمی‌شود؛ ثانیاً همهٔ منابع به تولد و زندگی او در تهران تأکید دارند؛ ثالثاً فضای غالب آثار او از شمال ایران کمتر نشانه‌ای دارد. اما شنیده‌ام که مدت کوتاهی در گرگان اقامت داشته، که تأثیر آن در نگارش آتش بدون دود قابل بحث است؛ کتابی که ابراهیمی سریالش را در قبل از انقلاب ساخت و علاقه‌مندان می‌توانند شرح کامل آن را در شماره‌های مختلف تماشا – مجلهٔ رادیو و تلویزیون قبل از انقلاب – ببینند.

جز ابراهیم رهبر و مجید دانش آراسته، در صفحهٔ ۶۱ که به طرح نظرات یعقوب آژند دربارهٔ سبک‌های داستان‌نویسی ایران اختصاص یافته، از محمود طیّاری، اکبر رادی، فرامرز طالبی، حسن حسام و محسن حسام نام برده شده است.

نویسندگان شمال به تعدّد و شهرت نویسندگان تهرانی نرسیدند؛ اما این گفته بدین معنی نیست که می‌توان از آثار آنان به سادگی چشم پوشید. در سال ۱۳۸۰ کتابی به نام از مه تا کلمه منتشر شد که در آن تنها از نویسندگان گیلانی ۶۶ نفر معرفی شده‌اند. از کتاب از مه تا کلمه می‌توان این اسامی را به نام‌های قبلی افزود: علی عمو یا افصح المتکلّمین، که البته در یکی بودن این دو تردید وجود دارد، کریم کشاورز، محمدعلی افراشته، بیژن نجدی، شمس لنگرودی، سیروس شمیسا و مهکامه رحیم‌زاده.

در مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران، شیراز را در ذیل مکتب جنوب طبقه‌بندی کرده‌اند. به گمان من، ادبیات شیراز را می‌توان در بخشی مستقل بررسی کرد. اگر از تولّلی و التفاصیلش صرفنظر کنیم، باز هم چهره‌های مطرحی در ادبیات شیراز و استان فارس یافت می‌شوند؛ چهره‌هایی همچون رسول پرویزی، صادق همایونی، منوچهر صفا، امین فقیری، ابوالقاسم فقیری، ابوتراب خسروی، شهریار مندنی‌پور، محمّد کشاورز و ... .

طبقه‌بندی ادبیات شیراز در ذیل مکتب جنوب، باعث کم‌توجهی به ادبیات این منطقه شده و جز امین فقیری، کمتر به نویسندگان شیرازی پرداخته شده است.

در بررسی برخی از مکتب‌ها هم می‌توان افرادی را افزود. در مکتب اصفهان، جز جمال‌زاده که نامش هم در کتاب آمده است، تنها از دو چهره نام می‌برم که نمی‌توان به سادگی از کنارشان گذشت: رضا قاسمی و هرمز شهدادی.

ادبیات غرب کشور تحت نام «ادبیات اقلیمی کرمانشاه» بررسی شده و من برای اینکه به مباحث دیگر برسیم، از بحث دربارهٔ این تعبیر پرهیز می‌کنم. به هر ترتیب، این بخش با محوریّت آثار ۳ نویسنده، علی‌اشرف درویشیان، علی‌محمد افغانی و منصور یاقوتی، نوشته شده است. در کنار این نویسندگان، از مهشید امیرشاهی هم نام برده شده؛ اما به دلیل تفاوت آثار او با سایر افراد، از دایرهٔ تحقیق بیرون گذاشته شده است. از بحث در این باره هم می‌گذرم و تنها به آثار ابراهیم یونسی و بهرام حیدری اشاره می‌کنم که می‌شد با توجه به آثار آنان، به غنای بحث افزود.

اما دربارهٔ خود کتاب، نخست باید گفت که در ساختار کتاب گاهی نوعی ناهمگونی دیده می‌شود؛ مثلاً ساختار برخی از بخش‌ها با بخش‌های دیگر تفاوت دارد و این شاید به دلیل نگارش و انتشار برخی از فصل‌ها به شکل مقاله باشد که در زمان چاپ به شکل کتاب، تغییر چندانی در آن نداده‌اند؛ مثلاً در ذیل مکتب آذربایجان ویژگی‌های هریک از سه نویسندهٔ اصلی مورد بحث، تیتروار شمرده می‌شود؛ اما دربارهٔ نویسندگان دیگر مکتب‌ها این اتفاق نمی‌افتد؛ یا در پایان مکتب اصفهان نتیجه‌گیری‌ای گنجانده شده و در آن تیتروار ویژگی‌های این مکتب مطرح شده است؛ مطلبی که در دیگر فصل‌های کتاب دیده نمی‌شود و البته این مطالب جز تفاوت در عناوین ذیل هر مکتب است که طبیعی و اجتناب‌ناپذیر است.

برخی اغلاط مطبعی هم به کتاب راه یافته است. در مکتب آذربایجان، در صفحهٔ ۶۷، از بهمن فرسی و کتاب او، نبیرهٔ بابا آدم، سخن به میان می‌آید، که نام درست کتاب، نبیره‌های بابا آدم است. نکتهٔ دوم اینکه آن طور که نوشته شده است، این کتاب داستان بلند نیست؛ بلکه نثر آهنگین است و دقیقاً ۳۱ صفحه دارد. معمولاً از این کتاب تحت عنوان طنز هجایی یاد کرده‌اند. نبیره‌های بابا آدم به تقریب شبیه بعضی از قضیه‌های صادق هدایت و مسعود فرزاد در وغ وغ ساهاب است. دکتر شیری در بخشی از مقالهٔ خود تحت عنوان از «جیغ بنفش تا موج نو»، که در یکی از شماره‌های اخیر کتاب ماه ادبیات منتشر شده است، به موج نو در شعر فارسی پرداخته و در آن بحث به کتاب صور و اسباب شعر نو اسماعیل نوری علاء، مدافع شعر حجم و موج نو در پیش از انقلاب، ارجاع داده‌اند. در آن کتاب هم از نبیره‌های بابا آدم تحت عنوان مجموعه شعر یاد شده است.

دکتر ابومحبوب: در این پژوهش، گاهی سبک و مکتب به درستی تعریف شده‌اند و گاهی خلط شده و به هم آمیخته‌اند؛ لذا در کتاب نوعی تزلزل در تعریف‌ها به چشم می‌خورد که نمونه‌های آن را در صفحات ۱۲ تا ۴۰ مشاهده می‌نمایید. به اعتقاد من، «سبک»، ویژگی‌های فردی و اختصاصی یک متن یا یک نویسنده و شاعر است؛ حال آنکه «مکتب» ویژگی‌های کلّی مبتنی بر نگرش و جهان‌بینی شاعر یا نویسنده است که ممکن است بین افراد مختلف، مشترک باشد

مکتب
مکتب‌های داست
داستان‌نویسی درای
در ایران

به جای تاریخ فوت فرسی هم علامت سؤال آمده است و درج این علامت، نشان از عدم آگاهی از فوت یا حیات نویسنده است. علاقه‌مندان می‌دانند که فرسی زنده است و در لندن زندگی می‌کند و جز مصاحبه‌هایی که اخیراً از او در مطبوعات منتشر شده است، نامه‌ای هم از او در مجلهٔ دانشجویی سیمیا شمارهٔ سوم بهار ۸۳ منتشر شده و در ذیل نامه، مکان نگارشِ نامه را لندن قید کرده است. البته آشنایان به تئاتر می‌دانند که این شماره به زمان پویایی و پرباری سیمیا مربوط است؛ یعنی زمانی که ماهنامهٔ دانشجویی بود و به سردبیری آزاد روح‌بخشان درمی‌آمد؛ نه این سیمیای امروزی؛ و دریغا که از آن فضا دور شد؛ که اگر به همان شکل ادامه پیدا می‌کرد، اکنون مجموعه‌ای بسیار ارزشمند در نمایش و خاصه نمایش ایرانی داشتیم.

نکته‌ای هم هست که بیشتر سلیقه‌ای به نظر می‌رسد؛ پس از ذکر نامِ نبیره‌های بابا آدم، در وصف فرسی آمده است: «روش تفنّن‌طلب و تلوّن‌آمیز و گرایش او به رمانتیسم و ناتورالیسم و سیاست‌گریزی و روشنفکرستیزی و لودگی‌های اشراف‌منشانه، از او یک شخصیت ادبی منفرد به وجود آورده بود که از توان و تأثیرگذاری ادبی و فکری چندانی برخوردار نبود. در ناهمسویی اندیشه‌های او با این سه نویسنده [بهرنگی، ساعدی و براهنی] همین بس که او اولین اثر خود را در فضای پلیسی سال‌های پس از کودتا انتشار داده است؛ یعنی درست یک سال بعد از کودتا، که بیشتر مطبعه‌ها و مطبوعات به تعطیلی کشیده شده است. سلوک او در سال‌های پس از انقلاب نیز تفاوت اساسی با این سه نویسنده داشته است».

من در صحّت و سقم این مطلب حرفی نمی‌زنم. تنها اعتقاد دارم بهتر است از طرح چنین مسائلی در کتابی تحقیقی، آن هم به این شکل، پرهیز شود. نظیر چنین قضاوت‌هایی باز هم در کتاب دیده می‌شود، که از طرح آنها می‌گذرم. برای اینکه به سایر مباحث کتاب هم برسیم، یکی – دو نمونهٔ دیگر از اغلاط مطبعی را یادآور می‌شوم و بحث را عوض می‌کنم.

در صفحهٔ ۷۰، از داستانی به نام «کاروان سفیران خدیو مصر به دربار امیر تاتار آمده» نام برده شده و سال نگارش یا انتشار آن ۱۳۵۱ دانسته شده است. نام کامل و صحیح این داستان بلند، سفرنامهٔ سفیران خدیو مصر به دیار امیر تاتارها است؛ اثری که هیچ گاه به طور مستقل منتشر نشده و ظاهراً سال ۱۳۵۱ اشتباه است؛ چرا که اولین نشانه‌ای که از این اثر در دست است، به اسفند ۱۳۵۹ مربوط است، که بخش نخست آن در مجلهٔ آرش و سپس بخش دوم آن در تیرماه ۱۳۶۰ در مجلهٔ بوستان و بخش سوم آن در زمستان ۱۳۶۱ در مجلهٔ الفبای پاریس منتشر شده است.

تلاخون، از صمد بهرنگی، در صفحهٔ ۸۳ متعلّق به سال ۱۳۵۵ دانسته شده است، که باید گفت نگارش این داستان در ششم اردیبهشت ۱۳۴۰ به پایان رسیده و در ۱۳۴۲ در مجلهٔ کتاب هفته و در ۱۳۴۸ به شکل کتاب منتشر شده است. تاریخ نگارش یا چاپ اولدوز و کلاغ‌ها و اولدوز و عروسک سخنگو یک بار در صفحهٔ ۸۳ سال ۱۳۴۵ و بار دیگر در صفحهٔ ۸۵ ، ۱۳۴۶ قید شده است، که باید گفت این دو اثر برای بار نخست به طور مستقل چاپ شده‌اند. اولدوز و کلاغ‌ها در ۱۳۴۴ تألیف و در ۱۳۴۵ به چاپ رسیده و اولدوز و عروسک سخنگو در ۱۳۴۵ تألیف و در ۱۳۴۶ منتشر شده است.

جز اغلاط مطبعی، در برخی نکات هم جای بحث وجود دارد و در ادامه به چند مورد اشاره می‌کنم؛ مثلاً در صفحهٔ ۷۰ آمده است:

«دولت‌آبادی علاوه بر علاقه‌مندی به زبان کهن، در پیِ احیای سلحشوری‌های روزگاران سپری‌شده برآمده است. او در شاخص کردن تک‌شخصیت‌ها و استفاده از فرهنگ صوفیه و امکانات زبان کهن با گلشیری اشتراک‌نظر دارد. گلشیری [...] نیز دورهٔ ستیزش‌گری‌های مثبت در تاریخ تصوف را در شماری از آثار خود به تصویر درآورده است».

دربارهٔ عرفان و مذهب در آثار دولت‌آبادی، در مکتب داستان‌نویسی خراسان و خاصه بخش آشتی عقل و عرفان بحث شده است – که الآن در اثبات یا رد آن بخش نمی‌کوشم – اما دربارهٔ گلشیری هیچ بحثی نشده است. من چه در آثار چاپ داخل و چه آثار چاپ خارج از کشور گلشیری استفاده مشخص از فرهنگ صوفیه یا همان طور که گفته شده به تصویر کشیدن ستیزش‌گری‌های سنّت تاریخ تصوف را ندیده‌ام. البته این بدین معنی نیست که اصلاً چنین چیزی نیست. شاید از چشم من پنهان مانده یا برداشت من از آثار گلشیری یا تاریخ تصوّف با مؤلف محترم متفاوت است و واضح است که اگر نمونه‌ای ذکر می‌شد، بهتر می‌شد دربارهٔ آن بحث کرد.

در صفحهٔ ۸۲ – ۸۳ دربارهٔ صمد آمده است:

«بهرنگی، در مرتبهٔ مبتدی‌وار خود، بیشتر نگرشی رمانتیک و تمثیل‌پردازانه در پیش گرفته است، که نوعی نگرش پیشارئالیستی به واقعیت‌های اجتماعی و استعاره‌پردازی‌های ابتدایی از واقعیت‌های هنری

مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران

است. پرداخت کلی و پایان داستان‌های اولدوز کوراوغلو و تلخون، همه از این دست است. نفوذ کوراوغلو به دربار حسن‌پاشا و پیروزی یک‌تنه بر تمام لشکریان او، و دوستی اولدوز با کلاغ‌ها و عروسک‌ها و پناه بردن از رنج‌های موجود در جامعهٔ بشری به دنیای خیالی و آرمانی آنها، نمونه‌هایی از آن رمانتیسم غلیظ و ساده‌انگارانه است که تنها در آثار بهرنگی قابل مشاهده است».

باید توجه داشت که صمد معلّم بچه‌ها بود و به دلیل شیفتگی‌اش به کودکان و نوجوانان، برای آنان می‌نوشت. منتقدان هم کار صمد را در حوزهٔ ادبیات کودک و نوجوان طبقه‌بندی می‌کنند و طبیعی است که این ادبیات چارچوب خاص خود را دارد. البته برخی از آثار صمد هم هستند که در ظاهر برای کودکان و نوجوانان نوشته شده‌اند، اما همچون بسیاری از آثار دیگر این حوزه، پیامی مناسب مخاطب بزرگسال دارند؛ با وجود این، منطق و پی‌رنگ داستانی این آثار صمد هم در حوزهٔ ادبیات کودک و نوجوان قرار می‌گیرد.

نکتهٔ دیگر اینکه اگر در شخصیت کوراوغلو و قصهٔ او ضعفی دیده می‌شود، این مربوط به صمد نیست؛ مربوط به آن افسانه‌ای است که صمد سعی در بازنویسی آن به زبان فارسی کرده است و خود او دربارهٔ ریشه‌های آن بحثی هم کرده است. به گمان من، صمد خواسته به قصه و حوادث اصلی آن وفادار بماند و از این رو در آن تغییر چندانی نداده است. ما روایتی نزدیک به صمد و حتی ابتدایی‌تر از آن را در اپرای عزیز حاجی بگف که در ۱۹۳۷م/ ۱۳۱۶ش نوشته شده است، می‌بینیم. ترجمهٔ این اثر هم از ترکی توسط شیوا فرهمند راد و نشر دنیای نو در ۱۳۸۲ منتشر شده و به سهولت قابل‌مقایسه با روایت صمد است. استاد جمشید ملک‌پور در کتاب ادبیات نمایشی در ایران به «اپرای کوراوغلو» پرداخته‌اند و مترجم قبلی این اثر را ش. فرهمندزاده ضبط کرده‌اند که احتمالاً این دو مترجم یکی هستند.

در صفحهٔ ۱۰۸ به اتفاقی که در داستان دندیل ساعدی روی می‌دهد اشاره شده است و آن را «تمثیل تجاوز یک امریکایی به یک زن دندیلی» دانسته‌اند. اول به نکته‌ای در داستان‌نویسی ساعدی اشاره کنم؛ در آثار ساعدی نام شهر و در حقیقت روستاهایی را می‌بینیم که برساختهٔ اویند؛ هرچند گاهی مشابهت‌هایی هم با نمونه‌های بیرونی دارند: تاتار خندان، تاتار گریان، بَیَل، وَرزیل ... مکان‌هایی که در آثار ساعدی به «یل» ختم می‌شوند، هریک به نوعی در انحطاط دست و پا می‌زنند و به گمان من، دردمندانه‌ترین آثار ساعدی هستند. نکته‌ای هم دربارهٔ «بیل» اضافه کنم؛ جناب دکتر کزّازی در جلد سوم نامهٔ باستان «بیل» یا «ویل» را به معنای شهر دانسته و «بیل» در نام اردبیل را به همین معنی گرفته‌اند و آن را با ville در فرانسه قیاس کرده‌اند. «دندیل» هم از این قاعده مستثنا نیست؛ دهی که ظاهراً اقتصادش بر روسپی‌گری استوار است. پدری خُل‌وضع، دخترش، تامارا، را به دندیل می‌آورد و عده‌ای از اهالی برای کسب سود بیشتر، از پادگان کنار ده استواری امریکایی را به آنجا می‌آورند و او هم پس از کامیابی، بدون اینکه پولی به آنان بدهد، ده را ترک می‌کند. در تمثیلی بودن داستان بحثی نیست؛ اما واضح است که تجاوز – حداقل با توجه به روساخت این داستان – معنای دیگری دارد.

در صفحهٔ ۹۹ چنین آمده است:

«... به نوعی اخلاقیات را تابعی از متغیّر نظام‌های اجتماعی، سیاسی و اقتصادی نمایاندن، موضوعی است که بارها در داستان‌های بهرنگی به صراحت مطرح شده است و به گونه‌ای غیر مستقیم نیز در عزادارانِ بیل و ترس و لرز از ساعدی، به صورت دزدی‌های شبانه در قحطسالی و ارتباطات پنهان جنسی بین بعضی از آدم‌ها به خاطر ناتوانی آنها در تشکیل خانواده ...».

حقیقی: در مقدمهٔ کتاب، از هفت مکتبِ آذربایجان، اصفهان، خراسان، جنوب، شمال، غرب و مرکز نام برده شده است؛ اما در متن کتاب تنها به پنج مکتب پرداخته‌اند و از دو مکتبِ مرکز و شمال صرفنظر کرده‌اند، که من دلیل این کار را درنیافتم.

با قسمت اول این حرف موافقم؛ اما با اینکه بی‌بندوباری‌های جنسی در برخی از داستان‌های ساعدی یا مشخصاً این دو اثر را به دلیل ناتوانی در تشکیل خانواده بدانیم، مخالفم و به گمان من این تعبیر کمی از کلّیت فضای فکری آثار ساعدی فاصله دارد، یا حداقل آن را تقلیل می‌دهد.

در صفحهٔ ۱۲۰ به «کم بودن حضور نمودهای جغرافیایی در سبک اصفهان» اشاره شده است. به گمان من، در آثار نویسندگان این منطقه داستان‌های فراوانی دیده می‌شود که تماماً در جغرافیای اصفهان اتفاق می‌افتد و در برخی از آنها بار بخش بزرگی از داستان بر دوش شهر قرار گرفته است. معروف‌ترین نمونه‌ای که می‌توان نام برد، گاوخونی جعفر مدرّس صادقی است که اگر زاینده‌رود و در کل، شهر اصفهان از داستان حذف شود، شاکلهٔ داستانی آن از هم می‌پاشد. نمونه‌های دیگر را می‌توان در کریستین و کید، جن‌نامه و برهٔ گمشدهٔ راعی هوشنگ گلشیری و حتی رگه‌هایی از آن را در داستان لالان غروب بهرام صادقی — نویسنده‌ای که در آثارش مکان‌های کلّی کم نیست – دید. جز این، در نویسنده‌های شاخص اصفهان از نویسندگان نسل بعد هم می‌توان نمونه‌هایی را نشان داد؛ برای مثال، می‌توان به برخی از داستان‌های باقی‌مانده‌ها از محمدرحیم اخوّت مکث از یونس تراکمه، و از نسل آخر هم به رمان رنگ کلاغ فرهاد بردبار اشاره کرد.

از صفحهٔ ۱۵۴ تا صفحهٔ ۱۵۷ به تناوب از آثار محمدرحیم اخوّت بحث شده است و در صفحهٔ اخیر چنین آمده است: «اخوّت در برادران جمال‌زاده (۱۳۸۱) به الگوگیری کامل از روش داستان‌نویسی بورخس می‌پردازد».

ظاهراً نویسندهٔ کتاب محمدرحیم اخوّت دانسته شده است؛ چرا که در ادامهٔ آثار او به این اثر اشاره شده است و دیگر اینکه در نامنامهٔ پایانی کتاب از احمد اخوّت، نویسندهٔ برادران جمال‌زاده نامی نیامده است. به هر ترتیب، برادران جمال‌زاده شامل ۱۶ داستان کوتاه، نوشتهٔ احمد اخوّت است و در ۱۳۸۱ توسط نشر افق منتشر شده است. احمد اخوّت پیش از این بیشتر به تألیف و ترجمه پرداخته بود. کتاب معروف او در این زمینه دستور زبان داستان است.

در صفحهٔ ۲۱۸ خاستگاه اقلیمی سیمین بهبهانی حوزهٔ جنوب دانسته شده است؛ در حالی که چنین نیست. خانم بهبهانی متولّد تهران هستند و پدرشان هم – عباس خلیلی معروف، نویسندهٔ روزگار سیاه و اسرار شبه که در ۱۳۵۰ در تهران و همین خیابان گیشا از دنیا رفتند – زادهٔ نجف بودند؛ تا جایی که در خاطر دارم، عباس خلیلی در زندگینامه‌ای که در اطّلاعات ماهانه حوالی سال‌های ۱۳۲۷ – ۱۳۲۸ منتشر کرد، چیزی از تولدش در جنوب نگفته است. شاید محل شک، نام فامیلی خانم بهبهانی باشد، که آن را هم از نام شوهرشان، حسن ملاک بهبهانی، گرفته‌اند.

در صفحهٔ ۲۴۶ به کتابی از محمود کیانوش با عنوان من مردم هستم اشاره شده است. چون توضیحی دربارهٔ کتاب نیامده است و کتاب معروفی هم نیست، بد نیست اضافه کنم من مردم هستم مجموعهٔ شعری از محمود کیانوش است که در اوان انقلاب و در لندن منتشر شده است.

در صفحهٔ ۲۷۱ و در وصف آثار دولت‌آبادی آمده است:

«... در قیاس با همهٔ نویسندگان ایران، در گذشته و حال، تنها نویسنده‌ای است که به استثنای یکی دو اثر، تمام داستان‌های خود را به خاطر حشر و نشر گسترده‌ای که با دهقانان داشته، با دقت و مهارت فوق‌العاده، به دغدغه‌های آنان اختصاص داده است».

دولت‌آبادی در مصاحبهٔ معروفش، «ما نیز مردمی هستیم»، که در اوایل دههٔ شصت انجام شده است، دو رگه را در آثارش تشخیص می‌دهد؛ دو رگه‌ای که از آغاز نویسندگی‌اش پابه‌پای هم جلو آمده‌اند: آثاری با مضامین روستایی و آثاری با مضامین شهری؛ هرچند در نهایت به چیرگی مضامین روستایی در آثارش اشاره می‌کند. دولت‌آبادی این آثارش را در ذیل ادبیات شهری تقسیم‌بندی می‌کند: سفر، تنگنا با شبیرو، مرد، روز و شب یوسف، درخت و پایینی‌ها باید اضافه کنم در زمان انجام مصاحبه، سه اثر آخر گم شده بودند و در این سال‌ها روز و شب یوسف پیدا و در ۱۳۸۳ منتشر شد. از نوشته‌های اخیر دولت‌آبادی، سلوک را هم می‌توان به این آثار افزود. همان طور که مشخص است، آثار شهری دولت‌آبادی یکی – دو اثر نیست؛ وانگهی اگر با چنین اغماضی به دیگر نویسندگان ایرانی نگاه کنیم، آثار ساعدی را هم می‌توان منحصراً مربوط به روستا و جامعهٔ روستایی دانست.

از طرح مسائل این‌چنینی که باز هم در کتاب دیده می‌شود، می‌گذرم و به بزرگ‌ترین اشکال کتاب می‌پردازم. مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران بر اساس این نظریهٔ کلّی نوشته شده است که ادبیات داستانی هر منطقهٔ جغرافیایی ایران ویژگی‌های خاص خود را دارد. در یک سؤال کلّی می‌توان پرسید: آیا کتاب توانسته است نظریهٔ خود را به اثبات برساند؟ آیا این کتاب معیارهایی می‌دهد که با آن بتوان سایر آثار بررسی‌نشده در کتاب را نقد و

حقیقی: در این کتاب، شیراز را در ذیل مکتب جنوب طبقه‌بندی کرده‌اند. ادبیات شیراز را می‌توان در بخشی مستقل بررسی کرد. اگر از تولّلی صرفنظر کنیم، باز هم چهره‌های مطرحی در ادبیات شیراز و استان فارس یافت می‌شوند؛ همچون رسول پرویزی، صادق همایونی، منوچهر صفا، امین فقیری، ابوالقاسم فقیری، ابوتراب خسروی، شهریار مندنی‌پور، محمّد کشاورز و ... .

جای آن را در ذیل مکاتب مورد بحث تعیین کرد؟ من در کامیابی کتاب در این امر تردید دارم و دلیل آن را دو چیز می‌دانم؛ یکی قلّت منابع داستانی و دیگری برخی کلّی‌گویی‌ها.

در خلال بحث‌های کتاب، از داستان‌های فراوانی یاد شده است که می‌توان نام آنها را در نام کتاب‌ها و داستان‌های پایان کتاب دید؛ اما از این خیل عظیم، تنها نام نزدیک به ۲۰ داستان در فهرست منابع دیده می‌شود. سؤالی که پیش می‌آید این است که آیا نویسنده بحث‌های پیرامون این آثار را از منابع دیگر گرفته‌اند؟ که معمولاً ارجاعات چنین مطلبی را نشان نمی‌دهد؛ یا اینکه چون نقل‌قولی از آنها آورده نشده است، نام آنها را از فهرست بیرون گذاشته‌اند؟ پاسخ به این سؤال هرچه باشد، تفاوتی نمی‌کند و ما را به بخش دوم که گفتم، یعنی کلّی‌گویی می‌رساند. بی‌انصافی است اگر بگوییم همه؛ اما حجم بالایی از گزاره‌های خبری کتاب بدون شاهد و گاهی تحلیل آمده‌اند. این عدم شواهد کافی، در کنار برخی از اصطلاحات تازه یا کم‌کاربرد، باعث کاسته شدن از شفّافیت برخی از جملات شده است؛ در حالی که معمولاً در نوشتاری تحقیقی، جملات می‌بایست معنایی مشخّص و واحد را برسانند؛ برای نمونه می‌توان به صفحهٔ ۳۶، جایی که از ویژگی‌های داستان‌نویسی اصفهان صحبت می‌شود، اشاره کرد:

«نمود زیرکی و ذکاوت در روحیات را می‌توان در منظرگزینی، استعاره‌آفرینی، پراکندگی و ایجاد پیوند بین پاره‌های روایی، و کلیهٔ نویافته‌های فکری و فنّی جست‌وجو کرد».

متأسفانه منظرگزینی برای من واژه‌ای مبهم است و نمی‌توانم معنای دقیق آن را دریابم. اگر توضیحی داده می‌شد یا معادل انگلیسی آن ذکر می‌شد، انتقال معنا راحت‌تر انجام می‌گرفت. از سوی دیگر، سایر واژه‌ها معنایی روشن دارند؛ اما طرز کنار هم قرار گرفتنشان، آن هم بی ذکر شاهد یا توضیح بیشتر، انتقال معنا را کند کرده است. می‌توان پرسید «ایجاد پیوند بین پاره‌های روایی و کلیهٔ نویافته‌های فکری و فنّی» چیست و مصداق آن در داستان کدام است؟

خلیفه: در این کتاب، صِرف تولّد یک نویسنده در شهری، مبنای گنجاندن آن نویسنده ذیل مکتبی خاص قرار گرفته است؛ حال آنکه سخن ما در اینجا مربوط به دورهٔ معاصر است و در این دوره با کثرت وسایل ارتباط جمعی و ارتباط گسترده با محیط بیرونی و خارج از کشور و آشنایی با فرهنگ جمعی و عمومی کشور، این مجال وجود ندارد که نویسنده را به عنوان شیئی محصور در جغرافیا در نظر بگیریم و تمام تراوش‌های ذهنی او را متأثر از آن اقلیم محدود تلقّی کنیم

به بحث دربارهٔ نظریهٔ کتاب بازگردم و اضافه کنم واضح و مشخّص است که در اثبات این نظریه – تأثیر جغرافیا بر آثار داستانی فارسی– هیچ مرجع و میزانی، جز همین آثار داستانی وجود ندارد. از بحث دربارهٔ داستان‌ها و تبیین شباهت‌ها و تفاوت‌های میان آنهاست که نظریهٔ فوق اثبات می‌شود و از بحث‌های حاصل از آن، نظامی منتج و قابل‌تعمیم برمی‌آید. پیش از این، در بحث رابطهٔ آثار گلشیری و تصوّف، به ندادنِ شاهد و تحلیلی مناسب اشاره شد. حال برای اینکه بحث‌های ما هم کلّی نباشد، به چند نمونهٔ دیگر اشاره می‌کنم.

برجسته‌ترین مثال را می‌توان در سه بخشی دید که در صفحات ۷۳، ۷۵ – ۷۶ و ۷۸ تیتروار به ویژگی‌های داستان‌نویسی بهرنگی، ساعدی و براهنی اشاره شده است. گاهی برخی از این جملات در ادامه توضیح داده شده است؛ مثلاً سوژه‌گزینی از واقعیت‌های صِرف تاریخی، در صفحهٔ ۷۳ و دربارهٔ آثار بهرنگی، و تاریخی‌گری در صفحهٔ ۷۶ و دربارهٔ آثار ساعدی آمده است. ظاهراً تاریخی‌گری را باید توجه به وقایع و رویدادهای تاریخی در داستان دانست. با این توضیح، مفهوم این گزاره‌ها یکی است و شاهدشان را می‌توان با تأمّل در صفحهٔ ۹۴ و در بخش بازآفرینی واقعیت‌های تاریخی در مکتب آذربایجان سراغ گرفت:

«نگارش [...] نمایشنامه‌ها و داستان‌های مربوط به حوادث دورهٔ مشروطه در تبریز – توپ، غریبه در شهر، پنج نمایشنامه از دورهٔ مشروطیت – به وسیلهٔ ساعدی، و گردآوری افسانه‌های آذربایجان و بازآفرینی شماری از آنها به وسیلهٔ بهرنگی و نام‌گذاری‌هایی چون اولدوز و کوراوغلو و سرگذشت دوممول دیوانه‌سر بر داستان‌ها، نمونه‌هایی از این حسّاسیت‌ها به ملّیت و فرهنگ آذری است».

این تنها توضیح و تنها جایی است که با نمونه از تاریخی‌گری ساعدی و بدون تصریح سوژه‌گزینی‌های تاریخی صمد نام برده شده است. هرچند این عبارت از فصل «بازآفرینی واقعیت‌های تاریخی» نقل شده است، اما چون در دل بحث، تعصّب و حسّاسیت نویسندگان آذری به زبان و فرهنگ قومیشان مطرح شده، پیوندش با گزاره‌های قبلی کمرنگ است. اگر به جای دو تعبیر تاریخی‌گری و سوژه‌گزینی، از واقعیت‌های صرف تاریخی – که ظاهراً معنایی نزدیک به هم دارند – یک تعبیر به کار برده می‌شد و این تحلیل‌ها منظم‌تر و مشخص‌تر بود، کشف این ارتباط‌ها پیش چشم خواننده راحت‌تر بود و گزاره‌های گذشته مبنای دقیق‌تری می‌یافتند؛ مثلاً وقتی به تاریخی‌گری در ذیل ویژگی‌های آثار ساعدی برمی‌خوریم، خواه ناخواه این سؤال پیش می‌آید که حدود و ثغور آن کجاست؟ همان طور که مشخص است و در کتاب هم آمده است، تنها دو اثر داستانی او، توپ و غریبه در شهر و پنج نمایشنامه از انقلاب مشروطیت – که در متن کتاب به جای انقلاب مشروطیت، «دورهٔ مشروطیت» آمده است – پس‌زمینه‌ای تاریخی دارند و اینها هم از آثار درجهٔ دوم ساعدی به حساب می‌آیند.

مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران

نکتهٔ دیگر که از مقایسهٔ همین مثالِ آمده در کتاب و گزاره‌اش برمی‌آید، این است که معمولاً گزاره‌ها معنایی بزرگ‌تر از مصداقشان به ذهن متبادر می‌کنند؛ طوری که در اینجا خوانندهٔ ناآشنا تصور می‌کند تاریخی‌گری از ویژگی‌های مهم داستان‌نویسی ساعدی به شمار می‌آید؛ اما همان طور که بحث شد، تاریخی‌گری در حجم کوچکی از دنیای داستان‌نویسی ساعدی نمود دارد. نکته‌ای هم دربارهٔ صمد اضافه کنم؛ چه بخشِ خوانده‌شده را ناظر به بازآفرینی صِرف تاریخی بدانیم یا نه، نمی‌دانم صمد جز کورأوغلو و مثلاً دومرول دیوانه‌سر، که آنها را هم از فولکلور آذربایجان گرفته است و ظاهراً ریشه‌ای هم در واقعیت دارند، در آفرینش کدام اثر از واقعیت صرف تاریخی بهره برده است؟

به هر ترتیب، مقصود این است که همهٔ گزاره‌هایی که در شمردن ویژگی‌های این سه نویسنده آمده، بی‌توضیح نیستند؛ اما این توضیحات گاهی آن‌چنان نامنظم آمده‌اند که ایجاد پیوند میان آنها مشکل است.

در ادامه، برخی از جملات مبهم که جای توضیح بیشتر یا ارائهٔ شاهد داشته است را ذکر می‌کنم؛ مثلاً در ادامهٔ همان جمله که از صفحهٔ ۷۳ نقل شد، آمده است: «سوژه‌گزینی از پاره‌هایی از زندگی خود».

این مطلب امری بسیار طبیعی است؛ یعنی بخش‌هایی از زندگی هر نویسنده‌ای در آثارش تجلّی می‌یابد و دربارهٔ صمد هم قطعاً همین طور است و کلّیاتی از زندگی‌اش در آثارش دیده می‌شود؛ اما اینکه مشخّصاً کدام داستان صمد بر اساس سوژه‌ای از زندگی خود او نوشته شده است، احتیاج به ذکر سندی در زندگی او و ضمناً اشاره‌ای دقیق به داستان مورد نظر دارد.

در همان صفحه آمده است: «استفاده از تک‌روایت خطی». روایت خطی مشخص است؛ اما تک‌روایت خطی اصطلاحی کمی نامأنوس و همچون منظرگزینی قابل‌تأمل است. ظاهراً منظور این است که در داستان‌ها با یک روایت روبه‌روییم، و توجه داریم که در حجم غالب آثار ادبی جهان هم ما تنها با یک روایت روبه‌روییم. به هر ترتیب، به گمان من این جمله در کل حرف درستی است و در آثار صمد صادق؛ اما چون بدون تحلیل و شاهد ذکر شده است، به گمان من نمی‌تواند حقّانیت خود را ثابت کند. باز هم در صفحهٔ ۷۳ «گرایش به تمثیل‌پردازی» از ویژگی‌های داستان‌نویسی صمد قلمداد شده است؛ اما حدود و ثغور آن در آثار صمد چیست؟ جز ماهی سیاه کوچولو کدام اثر او را می‌توان تمثیلی دانست؟ نخست تصور کردم که این از همان عبارت‌هایی است که مفهومی بزرگ‌تر از مصداق را به ذهن القا می‌کند؛ اما در ادامه و در صفحهٔ ۸۸، ۹۰ درصد آثار صمد تمثیلی خوانده شده، که متأسفانه در آنجا هم شاهدی نیامده است.

دو ویژگی آثار صمد در صفحهٔ ۷۳، «منفعل ساختن مخاطب در کنشِ خواندن، با تبدیل او به مصرف‌کنندهٔ محض» و «تک‌معنایی» بودن دانسته شده است. آیا این نکات در آثار سایر نویسندگان نیست؟ یا چه ویژگی خاصی در آثار صمد بوده که تنها برای او قید شده است؟

در صفحهٔ ۷۵ و در ذکر ویژگی‌های داستان‌نویسی ساعدی آمده است: «گسست‌های متعدّد در تسلسل وقایع». آیا منظور از این عبارت، فصل‌بندی‌های داستان است؟ تغییر نماهاست؟ برای من مفهوم دقیق این عبارت روشن نیست. در ذیل همین صفحه آمده است: «پی‌رنگ دقیق و از پیش اندیشیده». واضح است که پی‌رنگ می‌تواند دقیق باشد؛ اما تصور نمی‌کنم دربارهٔ پیش اندیشیده بودن آن بتوان سخن گفت؛ چرا که حجم غالب عمل نگارش و خلق، بر روی کاغذ صورت می‌گیرد و مطلقاً نمی‌توان گفت که مثلاً ساعدی یا هر نویسندهٔ بزرگ دیگری، همان طور که از پیش در ذهن داشته داستان را نوشته و به پایان برده است.

در صفحهٔ بعد، «محوریّت یافتن زبان» از ویژگی‌های آثار داستانی ساعدی دانسته شده است. در ادامهٔ بحث در مکتب آذربایجان، بحثی از ارجاعی بودن زبان در آثار نویسندگان این مکتب به میان می‌آید و مشخصاً در صفحهٔ ۱۱۰ زبان آثار ساعدی ارجاعی خوانده شده و با صفاتی نظیر سادگی، سهولت ارتباط و شتابزدگی توصیف می‌شود. به گمان من، این نکته با محوریّت یافتن زبان در تضاد است و اگر شاهدی می‌آمد یا تحلیلی داده می‌شد، این اشکال برطرف می‌گردید. از دقت در این گزاره‌ها بگذریم. در متن هم این نبودِ تحلیل‌های کافی و شاهد نیاوردن‌ها دیده می‌شود.

مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران

در صفحهٔ ۷۹ آمده است:

«بهرنگی به‌رغم قرار گرفتن در حوزهٔ سنّت، گاه رگه‌هایی از داستان‌های مدرن و حتی پسامدرن نیز در لابه‌لای روایت‌هایش یافت می‌شود».

منظور از رگه‌های پست‌مدرن در آثار صمد چیست؟ آیا منظور اولدوز و کلاغ‌ها و اولدوز و عروسک سخنگوست که در بخش رئالیسم جادویی از آنها ذکری رفته است؟

باز در همین صفحه به بی‌نمود بودن داستان‌های مدرن ساعدی نسبت به داستان‌های سنّتی‌اش اشاره شده است. منظور از داستان مدرن روشن است؛ اما داستان سنّتی یعنی چه؟ آیا منظور داستان رئالیستی است؟ و کدام داستان‌های ساعدی را سنّتی می‌دانیم؟ اینها بخشی از مثال‌هایی بود که من تصور می‌کنم افزوده شدن شاهد و بحثی کوتاه، به تبیینشان کمک می‌کند.

نمونه‌ای هم بدهم از جایی که شاهدی آمده و بحثی دربارهٔ آن مطرح شده است. در صفحهٔ ۱۲۵ بحثی کوتاه دربارهٔ احیای بعضی از قالب‌های قدیمی روایت ایرانی شده است و در ادامهٔ آن آمده است:

«بهرام صادقی [...] در داستان گرد هم به نوعی از ساختار مقامه‌ها – مقامات بدیع‌الزمان همدانی، حریری، و حمیدی – به سبک و سلیقهٔ امروزی استفاده کرده است (ترتیب دادن صحنه‌ای معرکه‌مانند و تیر انداختن‌های ناموفق یک کودک با تفنگِ بادی و وارد شدن یک پیرمرد ناشناس و آشفته‌نما به صحنه و هدف‌گیری‌های دقیق پیرمرد و پیروز میدان شدن کودک). با این داستان، او قالب مقامه‌ها را از آن بافت قدیمی [...] درمی‌آورد».

خوب دربارهٔ این استنباط و نتیجه‌گیری هم می شود بحث کرد؛ اما نکتهٔ مهم این است که شاهدی آورده شده و دربارهٔ آن توضیحی آمده است و الآن اگر بحثی هم پیش بیاید، بسیار راهگشاتر و مفیدتر خواهد بود.

بحث من طولانی شد و تنها ذکر نکته‌ای را ضروری می‌بینم. ممکن است با بحث‌هایی که طرح گردید، به ذهن حاضران خطور کرده باشد که من در آغاز صحبت‌هایم به تعارف دکتر شیری را دارای استقلال‌رأی خوانده‌ام. حقیقتاً عرض می‌کنم که چنین نیست و اضافه می‌کنم که بخشی از زحمت مؤلف در تألیف این کتاب تباه شده است. دیدن تشابهات و طبقه‌بندی آنها در کنار هم، مستلزم سال‌ها کوشش و دقت‌نظر است؛ هرچند در بخش‌هایی و حتی کلّی‌تر، در برخی از فصل‌ها جای بحث باشد؛ مثلاً بخش «بی‌اعتنایی به جریان‌سازی‌ها در مکتب خراسان» تنها با تکیه بر آثار دولت‌آبادی نوشته شده است و جامعیت ندارد. روند طبیعی تحقیق هم جز این نمی‌تواند باشد: مؤلف محترم آثار را مطالعه کرده‌اند و دربارهٔ هریک مطالبی را یادداشت کرده‌اند و سرانجام بر اساس شباهت‌های کلّی بین آثار یک منطقه، به سبک‌های مختلفی قائل شده‌اند و بنا بر ویژگی‌های هر دسته از آثار، در ذیل هر مکتب فصل‌هایی ترتیب داده و دربارهٔ آن بحث کرده‌اند. از مقایسهٔ گستردگی مباحث طرح‌شده در کتاب و حجم آن به این نتیجه می‌رسیم که بخش بزرگی از نمونه‌گیری‌ها و استدلال‌هایی که مؤلف بر اساس آن طرح کتاب را ریخته‌اند، از کتاب بیرون گذاشته شده است و این به گمان من، همان رنجِ تباه شده است.

به هر حال، صادقانه معتقدم این کتاب با افزوده شدن آن شواهد و تحلیل‌ها و برخی از تغییرات، به اثری مهم و ماندگار در نقد ادبیات معاصر ما بدل خواهد شد. ببخشید که صحبت‌هایم طولانی شد و متشکرم که حوصله کردید.

خلیفه: از جناب آقای حقیقی که نکات مهم و قابل بحثی را مطرح نمودند، تشکر می‌نمایم.

البته صرف‌نظر از برخی کاستی‌ها، باید انصاف داد که از نقاط مثبت کتاب، که امروزه متأسفانه کمتر رعایت می‌شود، بحث امانتداری است. آقای دکتر شیری سابقهٔ پرداختن به بحث ادبیات اقلیمی را بجا و بحق ذکر کرده‌اند و به معرفی منابع مورد استفادهٔ خود پرداخته‌اند که عبارتند از: کتاب آقای میرعابدینی، کتاب آقای سپانلو و کتاب آقای دکتر یعقوب آژند. نکتهٔ دیگر که باید یادآوری کرد، این است که در این کتاب، صِرف تولّد یک نویسنده در شهری، مبنای گنجاندن آن نویسنده ذیل مکتبی خاص قرار گرفته است؛ حال آنکه توجه به این نکته ضروری است که سخن ما در اینجا مربوط به دورهٔ معاصر است و در این دوره با کثرت وسایل ارتباط جمعی و ارتباط گسترده با محیط بیرونی و خارج از کشور و آشنایی با فرهنگ جمعی و عمومی کشور، این مجال وجود ندارد که نویسنده را به عنوان شیئی محصور در جغرافیا در نظر بگیریم و تمام تراوش‌های ذهنی

او را متأثر از آن اقلیم محدود تلقّی کنیم.

همچنین جناب آقای دکتر شیری برای هرکدام از مکتب‌های بررسی‌شده، شاخص‌ها و ویژگی‌هایی برشمرده و دربارهٔ آنها صحبت کرده‌اند؛ مثلاً برای مکتب داستان‌نویسی آذربایجان ویژگی‌هایی ذکر شده است که عبارتند از: رئالیسم جادویی، بازآفرینی واقعیت‌های تاریخی، معتقدات مارکسیستی، بیگانه‌ستیزی، سیاست و مبارزه، و ارجاعی بودن زبان. اما ویژگی‌هایی نیز برای سایر مکتب‌های داستان‌نویسی در اقلیم‌های دیگر ذکر شده است که میان این ویژگی‌ها مشترکات زیادی به چشم می‌خورد. اگر قرار باشد ما مکتب‌ها را با ویژگی‌های آنها بشناسیم، قهراً ویژگی این مکتب‌ها باید با یکدیگر متفاوت باشد؛ حال آنکه در ویژگی‌هایی که برای هریک از مکتب‌ها بر شمرده شده است، مشترکات زیادی می‌بینیم؛ مثلاً سیاست و مبارزه ویژگی‌ای است که در ویژگی‌های داستان‌نویسی جنوب به صورت سیاست‌گرایی و در ویژگی‌های مکتب داستان‌نویسی خراسان با عبارت سیاست و استعاره آمده است. بنابراین می‌توانیم نتیجه بگیریم که تقسیم‌بندی مکتب‌ها بر مبنای اقلیم‌ها و گنجاندن شماری از نویسندگان ذیل یک مکتب، فقط می‌تواند به دلیل نسبت اشخاص به آن محل جغرافیایی خاص باشد. برای همین ممکن است هر نویسنده‌ای ده تا ویژگی داشته باشد و از این ده ویژگی فقط دو ویژگی مختصّ خود او باشد و هشت ویژگی دیگر بین او و نویسندگان دیگر مشترک باشد. بنابراین با توجه به مسائلی که عرض کردم، به نظر می‌رسد به چهارچوب‌ها و تفکیک‌هایی که مدّنظر بوده و مبنای این تقسیم‌بندی‌ها قرار گرفته است، چندان نمی‌توان پایبند بود.

همچنین در صفحهٔ ۲۹ جناب آقای دکتر شیری در بحث مکتب آذربایجان اشاره کرده‌اند که پس از تشکیل کانون نویسندگان ایران، یکی از وظایف این کانون، مبارزه با رژیم وقت بوده است. بنده نخستین بار است که به چنین نظری برخورد کرده‌ام و در صحّت آن تردید دارم. در ادامه از جناب آقای دکتر ابومحبوب تقاضا می‌کنم اگر مطلب خاصی دربارهٔ کتاب و نیز

خلیفه: اگر قرار باشد ما مکتب‌ها را با ویژگی‌های آنها بشناسیم، قهراً ویژگی این مکتب‌ها باید با یکدیگر متفاوت باشد؛ حال آنکه در ویژگی‌هایی که برای هریک از مکتب‌ها بر شمرده شده است، مشترکات زیادی می‌بینیم؛ بنابراین می‌توانیم نتیجه بگیریم که تقسیم‌بندی مکتب‌ها بر مبنای اقلیم‌ها و گنجاندن شماری از نویسندگان ذیل یک مکتب در این کتاب، فقط می‌تواند به دلیل نسبت اشخاص به آن محل جغرافیایی خاص باشد

نویسندگانی که دربارهٔ آنها صحبت شده است، مدّنظر دارند، بیان نمایند.

دکتر ابومحبوب: پیش از آنکه به تکمیل گفته‌های خود بپردازم، لازم می‌دانم نکته‌ای را خدمت دوست عزیزمان، جناب آقای حقیقی، عرض نمایم، آن هم اینکه یک استاد نمی‌تواند معیار استادان دانشگاه باشد؛ همچنان که یک دانشجوی بی‌سواد معیار همهٔ دانشجویان نیست. بنابراین در این باره نباید مطلق‌گرایی نمود. کسانی مثل جناب آقای دکتر شفیعی کدکنی و آقای دکتر براهنی هم استاد دانشگاه هستند و ما استادانی از این قبیل کم نداریم؛ لذا همان گونه که شما از این قضیه دردمند هستید، من هم که استاد دانشگاه هستم، از این قضیه دردمندم. شماری از استادان همان گونه هستند که شما می‌گویید؛ اما نه همهٔ استادان؛ چنان که شماری از دانشجویان همان گونه هستند که من می‌گویم؛ اما نه همهٔ دانشجویان. از این نکته که بگذریم، چند نکته‌ای را دربارهٔ کتاب خدمت شما عرض می‌کنم. وقتی کتابی به دست من می‌رسد، بنا بر خصلت معلّمی که دارم، بر اساس نام کتاب، نخست به منابع آن رجوع می‌کنم. نکاتی که جناب آقای حقیقی مطرح نمودند، بسیار دقیق و تماماً درست بود. نام کتاب، مکتب‌های داستان نویسی در ایران است. بنابراین من انتظار دارم که نویسندهٔ محترم تمام آثار داستانی را در طول تاریخی که آن را محدودهٔ کار خود قرار داده‌اند، مطالعه کرده باشند. کل منابعی که آقای شیری از آنها استفاده نموده‌اند، ۸۴ منبع است و از این ۸۴ منبع، فقط ۲۴ یا ۲۵ منبع مربوط به آثار داستانی است و بقیهٔ مآخذ، نقدهایی است که دربارهٔ این آثار نوشته شده است. بنابراین این مکتب‌بندی و شکل‌بندی، مستقیم به راهی رفتن نیست.

مستقیم در کاری وارد شدن بدین معناست که ما علاوه بر اینکه منابع متعدّد نقد آثار معاصر را می‌خوانیم، خود آثار معاصر را نیز مطالعه نماییم و به خود این آثار نیز مراجعه کنیم. گاهی مشاهده می‌شود که از رمان‌ها و مجموعه‌داستان‌هایی در کتاب نام برده شده است، ولی این آثار در منابع ذکر نشده‌اند و این بدان معناست که مطالعه نشده‌اند. در منبع‌شناسی و مآخذشناسی، این مسئله امری مهم تلقّی می‌شود و متأسفانه در بیش از چهل مورد از آثاری نام برده شده است که در منابع نامی از آنها ذکر نشده است و این امر نشان‌دهندهٔ آن است که آنچه گفته شده، نظر ناقدان دیگر است؛ حال آنکه طرح نظر ناقدان دیگر نباید به این معنا باشد که ما این نوع مکتب‌بندی‌ها را کشف کرده و آنها را ایجاد کرده‌ایم؛ لذا مرجع‌شناسی یکی از مهم‌ترین نقص‌هایی است که من در این کتاب مشاهده کردم. بنده با توجه به نام کتاب انتظار داشتم که تمامی آثار داستانی این دوره را در کتاب مشاهده کنم، که متأسفانه چنین نشد و بسیاری از این آثار را ملاحظه نکردم. من به عنوان کسی که راهنماییِ پایان‌نامه‌های دانشجویان را بر عهده می‌گیرم، همیشه آنها را موظّف می‌کنم که تمامی منابع را خودشان ملاحظه نمایند و اجازه نمی‌دهم به نقل‌قول بسنده کنند.

نکتهٔ دیگری که می‌خواهم خدمت دوستان عرض نمایم، دربارهٔ مغایرت و تقابل و تفاوت بین مکتب و سبک است. من در سال ۷۰ – ۱۳۷۱

مقاله‌ای با عنوان بوم‌گرایی و ادبیات تألیف نمودم و در آن دگرگونی‌هایی را که ادبیات معاصر نسبت به ادبیات کهن دارد و تأثیر بوم و جغرافیا در آثار ادبی را بررسی کردم. اینکه آیا تولّد نویسنده یا شاعری در محلّی خاص را می‌توان معیار سبک در آن منطقه قرار داد، بحثی است که در آن مقاله نیز بدان اشاره شده است. از آن گذشته، همان طور که جناب آقای حقیقی اشاره فرمودند، آقای دکتر شیری سه نفر را ملاک و معیار ادبیات آذربایجان قرار داده‌اند؛ اما آیا فقط این سه نفر، یعنی بهرنگی، ساعدی و براهنی، ملاک و معیار ادبیات آذربایجان هستند و ادبیات آذربایجان خارج از این سه نفر کسی را ندارد؟

واقعیت این است که بهرنگی، ساعدی و براهنی ویژگی‌های یکسانی ندارند و نمی‌توانند معیار ادبیات آذربایجان باشند. ویژگی‌هایی که در رمان براهنی مشاهده می‌شود، در مکتب اصفهان و خراسان نیز وجود دارد. بنابراین نمی‌توان به این نوع دسته‌بندی اطمینان کرد و دسته‌بندی‌های جغرافیایی امروزه دیگر جوابگو نیستند؛ مثلاً رئالیسم در هر کشوری به یک شکل است؛ در مناطق مختلف جغرافیایی داخل کشور نیز ممکن است اشکال متفاوتی داشته باشد. در ادبیات آذربایجان نویسنده‌ای به نام علیرضا ذی‌حق داریم که در این کتاب اصلاً اشاره‌ای به او نشده است. در ادبیات خراسان نیز نویسندگان متعدّدی داریم که در این کتاب نامی از آنها ذکر نشده است و به جای آنها به شریعتی، شفیعی کدکنی و اخوان ثالث اشاره شده است. همان گونه که دوستمان آقای حقیقی فرمودند، اخوان شاعر است؛ همچنان که سیمین بهبهانی نیز که نام او در اقلیم جنوب ذکر شده است، شاعر است؛ ضمن اینکه بهبهانی جنوبی نیست و از همان زمانی که از عراق مهاجرت کردند، در تهران سکونت داشتند. شفیعی کدکنی نیز شاعر است. در جای دیگر، آقای شیری فرموده‌اند که یکی از ویژگی‌های نویسندگان مکتب خراسان، اشارات تاریخی است؛ حال آنکه کسی مثل شریعتی، اصلاً نگاهی به تاریخ ایران به طور اختصاصی ندارد. شریعتی اصلاً داستان‌نویس نیست؛ بلکه مورّخ دینی است و ایدئالیست‌تر از آن است که در قلمرو نویسندگان رئالیست خراسان قرار گیرد. شاید بتوان از شاعر بودن کسانی مثل شفیعی کدکنی و اخوان ثالث صرفنظر کرد و آنها را ذیل مکتب خراسان قرار داد؛ اما کسی مثل شریعتی را که قلمرو ذهنی او فرق می‌کند و در ادبیات نمی‌گنجد، نمی‌توان ذیل این مکتب قرار داد.

آقای دکتر شیری در صفحهٔ ۹۷ معتقدات مارکسیستی را محوری‌ترین موضوعات مشترک سبک آذربایجان دانسته‌اند. من وقتی این مطالب را مشاهده کردم، حقیقتاً گمان نمودم که آقای دکتر شیری داستان‌های مختلف نویسندگان آذربایجان را مطالعه نکرده‌اند. و یا در صفحهٔ ۹۹ ذیل ویژگی‌های مکتب آذربایجان آورده‌اند: «حق دادن به افراد در شوریدن بر قاعده‌های اخلاقی و اجتماعی، ریشه در آموزه‌های جامعه‌گرای مارکسیست دارد» حال آنکه کسی که از ادبیات کهن ایران اطّلاع داشته باشد، به یقین می‌داند که در ادبیات ایران، به‌ویژه در ادبیات ایرانی، دائماً می و معشوق حضور دارد، در صورتی که این افراد مارکسیست نبوده‌اند؛ بلکه هدف آنها شوریدن بر هنجارهای بستهٔ اجتماعی است. ما این مسئله را در تمامی تاریخ ادبیات و نیز تاریخ و متون خود و در آثار کسانی مثل ابوسعید ابوالخیر، بایزید بسطامی، ابوالحسن خرقانی و سایر عرفا مشاهده می‌کنیم؛ لذا به‌کارگیری این واژگان، در واقع شوریدن بر قاعده‌های اخلاقی و اجتماعی و شکستن هنجارهای بسته است و به همین دلیل نمی‌توان گفت که ریشه در آموزه‌های مارکسیستی دارد.

همچنین آقای شیری در صفحهٔ ۱۰۳ می‌فرمایند: «بیگانه‌ستیزی هم محصول اعتقاد راسخ به اصالت فرهنگ بومی و سرسختی در حراست از آن است؛ فرهنگی که به‌رغم برخورداری از کاستی‌های فراوان، دستِ‌کم با منشِ مُدارامَدارانه، هم‌زیستی مسالمت‌آمیز آدم‌ها را در طول تاریخ امکان‌پذیر ساخته است». این مسئله چه ارتباطی با بیگانه‌ستیزی دارد؟ و این مقوله‌ها چگونه می‌توانند با هم جمع شوند و در عبارتی به این کوتاهی شکل هم باشند؟ به نظر می‌آید این مطالب از جاهای مختلف به هم سرهم‌بندی شده است. در صفحهٔ ۱۰۸ گفته‌اند: «اما مقتضای ذهنیّت مخاطب، نویسنده را به چنان تصویرهای ساده‌پسندانه‌ای سوق داده است. در آنجا نیز که براهنی– در بعد از عروسی چه گذشت– دو نگهبان زندان را افرادی بی‌کس و کار و متعلّق به دارالتّأدیب معرفی می‌کند، دقیقاً به تجسّم یک ذهنیّت عوامانه می‌پردازد ...» اینها را نمی‌توان صرفاً عوام‌زدگی دانست. عوام‌زدگی را باید در ارتباط با محتوا و مفهوم نگرش نویسنده دانست؛ وگرنه وقتی نویسنده‌ای عوام را تصویر می‌کند، مسلّماً عوام هم تفکّر عامیانه دارند و این امری طبیعی است و نمی‌توان آن را عوام‌زدگی به شمار آورد. آقای دکتر شیری در صفحهٔ ۱۴۰ فرموده‌اند: «موضع هدایت در برابر مذهب، همانند همان عوامل تأثیرگذار و خیل عظیمی از عوامل تأثیرپذیر آن سال‌ها، از معرفت‌شناسیِ ملازم با استناد و استدلال، که لازمهٔ هرگونه شناختی است، برخوردار نیست. به این خاطر است که انکارگری‌های او اغلب به دلیل نوع نگاه عوامانه به موضوع و هضم نامناسب در بافت کلّی روایت، بازتابی شعاری، هجوآلود و غیر هنری یافته است؛ در حالی که صادقی و گلشیری، به ندرت رفتار پیروان دین را با اصل معتقدات مذهبی یکسان تلقّی می‌کنند ...» نویسنده باید به این نکته توجه می‌کرد که هدایت، مبلّغ دینی و اصلاح‌گر مذهبی نیست. در واقع، مبلّغ و اصلاح‌گر مذهبی است که باید به اصل معتقدات مذهبی بپردازد. کار نویسنده در حقیقت تصویر واقعیت‌های موجود است و کار هدایت نیز همین است. هدایت با عینیّت و آنچه که اتفاق افتاده و موجود است سروکار دارد، نه با آن چیز آرمانی. وقتی با شریعتی برخورد می‌نماییم، با نویسنده‌ای آرمانی روبه‌رو می‌شویم؛ اما هدایت تصویرگر خصلت عینی مذهب در جامعه است که گرفتار خرافه‌ها شده است، و اصلاح‌گر دینی نیست. نکتهٔ آخر اینکه همان گونه که آقای حقیقی اشاره کردند، در فهرست و توضیحات کلّی مکتب‌ها به این صورت ذکر شده است: مکتب آذربایجان، مکتب اصفهان، مکتب خراسان، مکتب

مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران

غرب، سبک شمال، مکتب جنوب و سبک مرکز. در مکتب غرب، که شامل همدان، کرمانشاه، کردستان و به طور کلی مناطق غربی کشور است، فقط چند منطقهٔ محدود بررسی شده است. حال چرا در سبک شمال و سبک مرکز، مکتب یکباره به سبک تبدیل شده است، بحث دیگری است.

در پایان باید خدمت دوستان عرض نمایم که کتاب مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران، به جای بررسی‌های مکتب‌شناسانه، ناخودآگاه یا خودآگاه، به نقد ادبی، آن هم نقد برخی از نویسندگان تبدیل شده است؛ در صورتی که در مکتب‌نگاری، نقد نویسندگان مطرح نیست؛ بلکه مهم آوردن شاهد مثال است.

خلیفه: با تشکر از جناب آقای دکتر ابومحبوب. متأسفانه از این دست قضاوت‌های عجولانه گه‌گاه در کتاب مشاهده می‌شود؛ مثلاً در صفحهٔ ۱۰۹، در بخش «مکتب داستان‌نویسی آذربایجان»، آقای دکتر شیری مطلبی را از آقای دکتر براهنی نقل کرده‌اند. آقای دکتر براهنی می‌فرمایند: «شاید علت وجودیِ این خصیصه در این نکته نهفته باشد که ترکان، نژادی در حال گریز از مرکز بودند و فارس‌ها در حال رجعت به مرکز. ترک‌ها از بستر میهن آبا و اجدادی خویش به بیرون افکنده شدند و سفر کردند و حسّ سفر روحیه‌ای روایی خلق می‌کند. اتفاقاً همین حسّ سفر، روحیهٔ مادّی را هم خلق می‌کند». البته گریز از مرکز مربوط به قبایل مهاجم و ستیزه‌گر دورهٔ پیش از سلجوقیان و غزنویان است، که ما در اینجا به این موضوع کاری نداریم؛ اما جناب آقای دکتر شیری از این نقل‌قول نتیجه گرفته‌اند که «بر این اساس است که صمد بهرنگی از کلمات تزیینی هرگز استفاده نمی‌کند؛ صفتی که برای یک موصوف به کار می‌برد، صفتی است دقیق و به همین دلیل، به‌رغم صفت بودنش، نام بهتر یک موصوف است. ولی صمد به‌ندرت دو – سه صفت را پشت سر یک کلمه می‌چیند و اگر بچیند، هریک از آن صفات، باز هم نام‌های بهتر آن موصوف خواهد بود. این صناعت ایجاز صمد است».

جملات مذکور نیز نقل‌قول از براهنی است که جناب آقای دکتر شیری هم آن را پذیرفته و در تأیید صحبت‌های خود نقل کرده‌اند. حال سؤال بنده این است که چگونه می‌توان روحیه و خصلت قوم مهاجمی در هزار سال پیش را به نویسنده‌ای چون صمد بهرنگی یا غلامحسین ساعدی که اهل فرهنگ بوده‌اند و به فرهنگ عمومی کشور و جوّ عمومی حاکم بر جامعه و نظام فرهنگ عمومی ملّی و جهانی آشنا بوده‌اند و با محافل ادبی و روشنفکری ارتباط داشته‌اند، نسبت داد؟ و چگونه می‌توان شیوهٔ نثر صمد بهرنگی را متأثر از آن خصلت قومی – قبیله‌ای هزار سال پیش دانست!

در پایان، از دوستان عزیز خواهشمندم اگر سؤالی دارند، بیان نمایند.

یکی از حاضران: سؤالی که از خدمت دوستان و استادان عزیز دارم، این است که آیا این کتاب با وجود تمام اشکالاتی که دربارهٔ آن گفته شد، با همین عنوانی که دارد، به عنوان یک کتاب مرجع قابل استناد است؟

دکتر ابومحبوب: در این کتاب، جناب آقای دکتر شیری نظریه‌های خود را مطرح کرده‌اند و شما به طور مطلق نمی‌توانید بگویید که این نظریات درست است و بدون شک، نظریه‌هایی است که قابل نقد است؛ اما با وجود همهٔ این مسائل، کتاب در جایگاهی است که می‌تواند در کنار سایر منابع مورد استفاده قرار گیرد؛ لذا به عقیدهٔ من، کتاب به عنوان منبعی مکمّل، و نه مرجع، قابل استفاده است.

خلیفه: در اینجا یادآوری نکته‌ای را لازم می‌دانم، آن هم اینکه در کنار همهٔ مسائلی که عرض کردیم، کتاب مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران، کتابی قابل توجه و بحث است. همان گونه که مستحضر هستید، روزانه چندین کتاب در کشور ما تولید می‌شود و همین که این کتاب قابلیت یافته است که میان اهل فضل مورد بحث و بررسی قرار گیرد، نشانگر اهمیت و جایگاه آن در میان سایر کتاب‌های تألیف‌شده در این حوزه است و نکته‌ها و مسائلی که مطرح می‌شود، صرفاً برای اصلاح برخی نکات و احیاناً رفع کاستی‌های موجود است.

در پایان، از حاضران عزیز و استادان گرامی که به جلسهٔ امروز تشریف آوردند، تشکر می‌کنم.