• نظر خواهی

تلقی شما از ایرانی بودن داستان چیست؟

اشاره

پرسش «تلقی شما از ایرانی بودن داستان چیست؟» به آخرین قسمت خود رسید. آن روز که این سؤال را طرح می‌کردیم بعد از ساعتها گفتگو دربارهٔ انتخاب سؤال به این نتیجه رسیدیم که مهمترین و اساسی‌ترین پرسش در اوضاع کنونی داستان‌نویسی کشور، بحث هوّیت است: ایرانی نوشتن یعنی چه؟

امروز این عبارت لقلقهٔ زبان بسیاری از نویسندگان و صاحب‌نظران داستان‌نویس است: ایرانی می‌نویسم؛ ایرانی فکرمی‌کنم؛ ایرانی می‌میرم....

در ابتدای طرح این سؤال و تکثیر پرسشنامه‌های مربوط به آن واکنشهای متفاوتی از سوی افراد صورت گرفت که بعضاً نشان از اهمیت سؤال داشت. گروهی به واسطهٔ جبهه‌بندی‌ها و خطوط سیاسی و مرزبندیهای موجود از ابتدا خط ضربدر روی سؤال کشیدند و خود را از شرکت در جواب معاف دانستند. گروه دیگر سؤال را یک پرسش ناسیونالیستی دانسته و تحریریهٔ مجله را از طرح چنین سؤال ملی‌گرایانه توبیخ کرده و به جهت اعلان مخالفت خود با این گروه ملی‌گرا، از جواب دادن به سؤال پرهیز کردند. و گروه سوم که تعداد کثیری را تشکیل می‌دادند، سؤال را سخت و مشکل دانسته، و اگرچه مایل بودند به آن پاسخ دهند، اما زیر بار سنگینی و فشار مسئولیت آن نرفتند. و گروه چهارم که آستین بالا زدند و به میدان آمدند، هم اینان بودند که چند شمارهٔ مجله را میزبان نظراتشان بودیم. جوابهایی متفاوت و گاه متضاد که بعضی به اجمال عبور کرده بودند و تعدادی صفحات بیشتری را به آرای خود اختصاص دادند. نظراتی که گاه کارشناسانه و محققانه بیان می‌شد و نظراتی گاه سطحی که جواب روشن و صریحی از آن دریافت نمی‌شد.

آنچه در تجربهٔ دو نظرخواهی دربارهٔ «داستان خوب ...» و «داستان ایرانی ...» به ما نشان داد، حضور کم‌رنگ داستان‌نویسان در صحنهٔ فعالیّت ادبی کشور است. انزوا و گریز بسیاری از اندک نویسندگان موجود و عدم شرکت در بحثهای جدی و اساسی شاید از مهمترین موانع رشد این رشتهٔ هنری است. اگر امروز بخواهیم در سطح جهانی تعریف مشخص و روشنی از هوّیت داستان ایرانی ارائه دهیم، نیاز به فعالیّت و تلاش بیشتری داریم. بحث خودآگاهی و بازیافت ادبی، مهمترین شاخص این فعالیّت است. باید بدانیم در کجا قرارداریم؟ و به کجا می‌خواهیم برویم؟ جایگاه کنونی ما در صحنهٔ داستان‌نویسی جهانی کجاست، و ایرانی بودن که شاخص این ادعاست چه مشخصه‌هایی دربردارد.

آیا پاسخ به سؤالی که آن را بسیار بدیهی می‌دانیم، سخت نیست؟ □

• محمود کیانوش (داستان‌نویس)

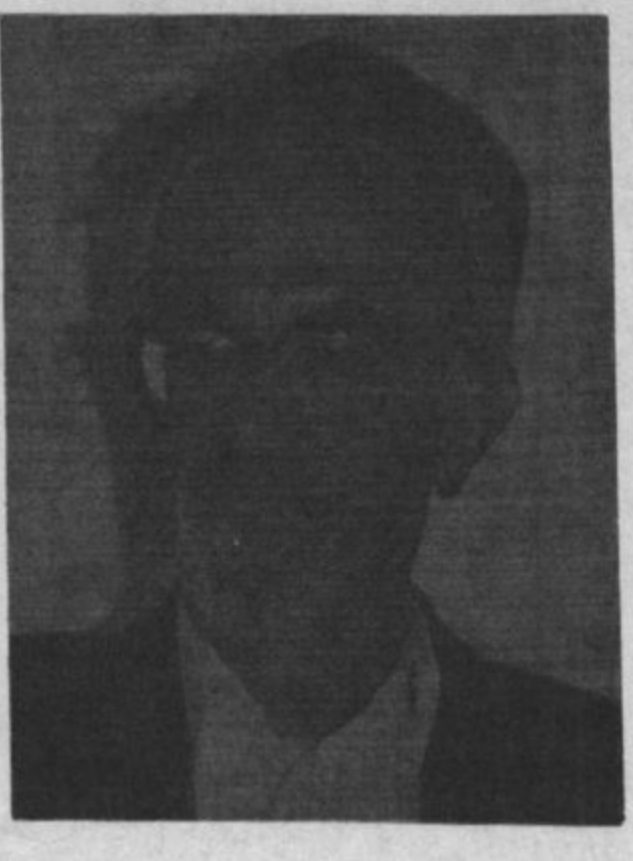
چنانکه شما خواسته‌اید، من از خود می‌پرسم: «تلّقی من از ایرانی بودن داستان چیست؟» و پس از اندک تأمّلی به خود می‌گویم: «ایرانی بودن داستان در این است که آن را یک نویسندهٔ ایرانی، با شناختی وسیع و عمیق از جامعهٔ خود، و از آدمها و وقایعی که دربارهٔ آنها می‌نویسد و مخصوصاً از شخصیت فکری و خصوصیات رفتاری آدمها، به زبان فارسیِ زندهٔ امروز نوشته باشد.»

این جوابی است ساده که با اندکی تأمّل به خود می‌دهم، امّا بدیهی است که این جواب یک تعریف کلّی است و باید اجزای آن گشوده و بررسی شود تا به مقصود خود که شرحی جامع و مانع دربارهٔ این موضوع است برسیم و حاصلِ این شرح جامع و مانع باید چنان باشد که بتوانیم «غیرایرانی» بودن داستانی را که نویسنده‌ای ایرانی نوشته باشد، با در پیش نظر داشتن مشخصات «ایرانی بودن داستان» تشخیص بدهیم.

اولین چیزی که در تدارک این شرح جامع و مانع به ذهن می‌آید این است که هر داستانی پیش از ایرانی یا غیرایرانی بودن باید با معیارهای شناخته شدهٔ معتبر ادبی «داستان» باشد، یعنی در ترازوی نقد ادبی از حیث اجزا و ترکیب داستانی و بهره‌مندی از هنر مایه‌های داستانی به درجه‌ای قابل قبول رسیده باشد و جواز ورود به حیطهٔ

«ادبیات» را گرفته باشد. امروز در جهان بی‌اغراق صد برابر داستانهایی که بتواند «ادبیات» شناخته شود، داستانهایی به بازار کتاب می‌آید که هدف از نوشتن آنها «سرگرم» کردن خواننده است. مثلاً در انگلستان نویسندگانی که داستانهای عشقی، جنایی یا پلیسی می‌نویسند و کتابهای بسیاری از آنها در فروشگاههای بزرگ مواد غذایی هم عرضه می‌شود، با اینکه داستانهای خود را به زبان انگلیسی زندهٔ امروز می‌نویسند و این داستانها از حیث ساختمان و کشش داستانی پسندیده و استوار است، کار خود را خلق «ادبیات» نمی‌دانند و از اینکه آثارشان در «قلمرو ادبیات» مطرح نمی‌شود، ناخرسند و گله‌مند نیستند. امروز در انگلستان پرفروش‌ترین داستانها را کسانی مانند کاترین کوکسون، باربارا کارتلند، جفری آرچر، ویلبر اسمیت، جکی کالنیز، و فردریک فورسایت می‌نویسند. از روی داستانهای آنها فیلمهای تلویزیونی و سینمایی ساخته می‌شود و کتابهاشان به زبانهای عمدهٔ خارجی ترجمه می‌شود. بعضی از این نویسندگان با دریافت حقّ تألیف و حقوق مربوط به ترجمه یا فیلم شدن داستانهاشان در شمار ثروتمندترین افراد درآمده‌اند. جفری آرچر که سیاستمدار هم هست و لقب «لردی» هم گرفته است، در فهرست پانصد ثروتمند طراز اوّل بریتانیا با بیست و پنج میلیون لیرهٔ استرلینگ یا تقریباً سی و هفت میلیون دلار مرتبهٔ چهار صد و بیست و هفتم را دارد وکسانی مانند راد استوارت (خوانندهٔ پاپ) دوک ولینگتون (تلاک)، جان وولف (سهامدار بزرگ شرکت هواپیمایی) و رولند باردزلی (صاحب شرکت ساختمانی) از حیث میزان ثروت بعد از او قرارمی‌گیرند. با وجود این، وقتی که مثلاً با جفری آرچر در تلویزیون مصاحبه می‌کنند و مصاحبه‌کننده از او سؤالی می‌کند که مربوط به «قلمرو ادبیات» است، او منصفانه و در عین حال بدون ذرّه‌ای احساس فروپایگی می‌گوید: «این سؤال را باید از نویسنده‌ای بکنید که ادبیات خلق می‌کند. من داستانهای سرگرم‌کننده می‌نویسم.»

البتّه نویسندگانی هم هستند، از جمله گراهام گرین انگلیسی یا ژرژسیمنون بلژیکی که نوشته‌هاشان هم می‌تواند در زمرهٔ



داستانهای سرگرم‌کنندهٔ پلیسی و جنایی قراربگیرد، هم در نوشتن آنها بصیرت و مهارت لازم برای «خلق ادبیات» به کار رفته است، و همین امر موجب شده است که مثلاً گراهام گرین، با وجود نوشتن رمانهای باارزشی مانند صخره برایتون، لبّ مطلب، قدرت و جلال و عالیجناب کیشوت چندان جدّی گرفته نشود و داوران آکادمی سوئد، با اینکه در سالهای اخیر به نویسندگانی کم مایه‌تر از او جایزه نوبل اعطا کرده‌اند، در مورد او نتوانند بر دودلی خود فایق آیند و او را که بسیاری از منتقدان ادبی در غرب شایستهٔ گرفتن جایزهٔ نوبل می‌دانسته‌اند، به صف برندگان این جایزه درآورند.

امّا «سرگرمی» فقط به موضوعهای عشقی، پلیسی، جنایی یا علمی ـ خیالی محدود نمی‌شود. بستگی به این دارد که تودهٔ مردم در یک جامعهٔ معیّن، در موقعیت تاریخی و اجتماعی معین با چه موضوعاتی بیشتر سرگرم می‌شوند. مثلاً در یک کشور جهان سوم که نظام حکومت آن بر پایهٔ استبداد، بی‌عدالتی و خفقان استوار شده باشد و ضمناً وضع اقتصادی نابسامانی داشته باشد، چنانکه اکثریت مردم در فقر و نکبت زندگی کنند، بدیهی است که از تودهٔ مردم آنهایی که کتاب می‌خوانند، به موضوعات سیاسی و اجتماعی بیشتر توجّه و علاقه نشان می‌دهند تا به موضوعات عشقی و پلیسی و جنایی. در چنین کشورهایی پیدا می‌شوند نویسندگانی که این زمینهٔ انفعالی دایم ذهن تودهٔ مردم را در نظر می‌گیرند و داستانهای سیاسی و اجتماعی و انتقادی سرگرم‌کننده می‌نویسند و داستانهاشان با معیارهای نقد ادبی باید در ردیف همان داستانهای عشقی، پلیسی، جنایی و علمی ـ خیالی قراربگیرد و «ادبیات» شناخته نشود. امّا از آنجا که در بسیاری از این گونه کشورها در حوزهٔ نقد ادبی هم سیاست‌زدگی و مردم‌پسند بودن تأثیر زیادی در ارزیابی نوشته‌ها دارد، مرز میان «سرگرم‌کنندگی» و «ادبیات» شکسته می‌شود و آثار بسیاری از نویسندگان داستانهای سرگرم‌کنندهٔ سیاسی و اجتماعی و انتقادی در ردیف داستانهایی قرارمی‌گیرد که «ادبیات» شمرده می‌شود.

بنابراین وقتی که دربارهٔ «ایرانی بودن داستان» صحبت می‌کنیم، باید به این نکته توجه داشته باشیم که در صحبت ما فقط داستانهایی قابل طرح است که ارزش ورود به «قلمرو ادبیات» را دارد و با این فرض است که به گشودن و بررسی اجزا در تعریفی که برای «ایرانی بودن داستان» ارائه دادیم، می‌پردازیم.

وقتی می‌گوییم «ایرانی بودن» نمی‌توانیم در عین حال «اصیل بودن» را در نظر نداشته باشیم. به عبارت دیگر، نویسنده باید در نگرش و بینش، یا به طور کلّی جهان‌بینی خود، در انتخاب مضمون و آدمهای داستان خود، در شناخت محیط اجتماعی خود، و در مایه‌گیری از فرهنگ و زبان خود «اصالت» داشته باشد. بنابراین از یک سو نداشتن توانایی و آگاهی کافی و از سوی دیگر بهره‌گیری فکری و فنّی از کار داستان‌نویسان بیگانه در حدّ تقلید صرف می‌تواند اثر یک نویسنده را، هر چند از حیث مضمون و تکنیک قوی باشد، بی‌اصالت کند، چنانکه برای خوانندهٔ ایرانی فضایی آشنا نداشته باشد و به سبب ساختگی بودن خوانندهٔ بیگانه هم نتواند در آن لطفی احساس کند.

نویسندگانی که داستانهای آنها آیینه‌ای صادق از جامعهٔ آنها یا بخشی از جامعهٔ آنها در دوره‌ای معیّن از تاریخ آن جامعه است، در هنگام نوشتن این داستانها برای «وطنی» یا «ملّی» نوشتن «دستور کار» از پیش ترتیب داده شده‌ای در برابر ذهن نداشته‌اند تا بر اساس آن داستانهایی که

● به عبارت دیگر، نویسنده باید در نگرش و بینش، یا به طور کلّی جهان‌بینی خود، در انتخاب مضمون و آدمهای داستان خود، در شناخت محیط اجتماعی خود، و در مایه‌گیری از فرهنگ و زبان خود «اصالت» داشته باشد.

می‌نویسند «وطنی» یا «ملّی» از کار درآید. آنها در تفکّر و شناخت خود «اصالت» داشته‌اند و با بهره‌گیری از قدرتی که در ترکیب و بیان حاصل کرده بوده‌اند، داستانهای خود را نوشته‌اند و در بعضی موارد به شیوه یا سبکی دست یافته‌اند که کار آنها را مشخص کرده است و این شیوه یا سبک بدیع در کار گروهی از نویسندگان دیگر تأثیر عمیق گذاشته است؛ مثلاً آنتون چخوف در نوشتن داستانهای کوتاه و نمایشنامه‌های خود زندگی و خلقیات مردم روس در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم را نشان می‌داد که از این بابت داستانهایش «روسی» بود و در ساختمان فکری و هنری «اصالت» داشت، امّا قدرت شیوهٔ کار او به درجه‌ای بود که جدا از روسی و اصیل بودن، می‌توانست برای هر خواننده و نویسنده‌ای از هر ملیّت دیگر جذّابیت داشته باشد و ارزش «جهانی» پیداکند. بسیاری از نویسندگان انگلیسی نه تنها شیوهٔ کار او را تحسین می‌کردند، بلکه از شگردهای او شاگردوار، بهره می‌گرفتند. آرنولدبنت، ای. ام. فورستر، ویرجینیاوولف و بسیاری از دیگر نویسندگان انگلیسی ستایندهٔ او بودند و کاترین منسفیلد که از برجسته‌ترین نویسندگان داستان کوتاه انگلیسی است، در نوشتن داستانهایش از چخوف بسیار تأثیر پذیرفته بود. منتقدان به تأثیر شیوهٔ چخوف در کار نویسندگانی مانند الیزابت باون، سامرست موآم، شون اوفالین، اچ. ای. بیتز، رادنی آکلند و دیگران اشاره کرده‌اند. بنابراین، می‌توانیم بگوییم که آنتون چخوف «اصیل» و هنرمندانه می‌نوشت که هم خوانندگان روس داستانهای او را «روسی» می‌دیدند، هم خوانندگان غیرروس از خواندن آنها لذّت می‌بردند و آنها را «جهانی» می‌یافتند. آنچه کار یک نویسنده را «وطنی» یا «ملّی» می‌کند «اصالت» آن است و آنچه در این اصالت می‌درخشد قدرت و زیبایی هنری است که در درون مرزهای یک ملیّت نمی‌ماند و «جهانی» می‌شود، زیرا هنر در درجهٔ متعالی خود، در عین «ملّی» بودن، جهانی است؛ به این معنی که در جنبه‌های ممتاز خود احساسات، عواطف، غمها، شادیها، درون نگریها و بی‌قراریهای بشری را تصویر می‌کند و آنها را با مهارت هنری چنان تصویر می‌کند که برای هر انسانی در هر جای جهان فضایی محسوس و آشنا دارد. شاید به همین دلیل باشد که آثار بعضی از نویسندگان جهان سوّم که درآنها زندگی و افکار و آرمانهای یک ملّت در دوره‌ای معیّن از تاریخ آن ملت با تکیه بر جنبه‌های سیاسی و مردم‌پسند و مناسب روز تصویر شده است، در درون مرزهای «وطن» آن نویسندگان مانده است، و اگر هم به زبانهای دیگر ترجمه شده است، در نزد اهل فهم و ذوق و کتّاب مقبولیت نیافته است و آنها را فقط گروهی کوچک از روشنفکران، محققان و نویسندگان می‌خوانند و آن هم به قصد آشنایی با بخشی از فرهنگ ملّی آن نویسندگان، نه چنانکه مثلاً آثار داستایفسکی، چخوف، لوتالستوی، ثونوره دوبالزاک، استاندال و توماس مان در انگلستان خوانده می‌شود، یا آثار جین آستین، دی. اچ. لارنس، هرمان ملویل و جان استین بک در فرانسه خوانده می‌شود، یا آثار نیکوس کازانتزاکیس، گابریل گارسیا مارکز و هرمان هسه در ایران خوانده می‌شود. نوشته‌های «وطنی» این گروه از نویسندگان جهان سوّم، مخصوصاً خاورمیانه‌ای، حتّی اگر ارزش هنری هم داشته باشد، به سبب محدودیت نگرش و بینش نویسندگان آنها و تأکیدی که بر جنبه‌های سیاسی و انتقادی مناسب روز کرده‌اند، در وطن آن نویسندگان به یک دورهٔ تاریخی گذرا وابسته می‌شود، و آن دوره که گذشت، برای هموطنان آن نویسندگان از مقبولیت می‌افتد، و برای خوانندگان کشورهای دیگر هم، حتّی در همان دورهٔ تاریخی، اولاً مقبولیت ندارد و ثانیاً بیشتر به عنوان گزارشهایی داستان‌وار از اوضاع و احوال ملّتهایِ دیگر تلّقی می‌شود، نه به عنوان نمونه‌هایی از «ادبیات ملّی» کشورهای دیگر که از مایه و پایه‌ای «جهانی» برخوردار باشد.

بسیاری از داستانهای کوتاه صادق هدایت در مجموعه‌های سگ ولگرد، سه قطره خون و سایه روشن هم «داستان ایرانی» است و هم با نگرشی که نویسنده به درون آدمها در برخوردها و موقعیتهاشان داشته است، مایه و پایهٔ «داستان جهانی» پیدا کرده است. همین طور است بعضی از داستانهای صادق چوبک در مجموعه‌های خیمه شب بازی و انتری که لوطی‌اش مرده بود و رمان تنگسیر او، یا داستانهای غلامحسین ساعدی در مجموعهٔ عزاداران بیل، یا رمان شوهر آهو خانم محمدعلی افغانی، البتّه با حذف توصیفها و گفتگوهایِ اضافی آن و رمان شلغم میوهٔ بهشته او که هر چند «بقاعده»ترین رمان محمدعلی افغانی است، شاید به علّت عنوانی که نویسنده به آن داده است، منتقدان ایرانی عنایت لازم را به آن نشان نداده‌اند.

امّا در کنار داستانهایی که می‌تواند آیینه‌ای صادق در برابر زندگی جامعهٔ نویسنده در دوره‌ای معیّن باشد، مثل رمانهای چارلز دیکنس که زندگی جامعهٔ انگلستان در دورهٔ ملکه ویکتوریا را تصویر می‌کند، یا رمانهای بالزاک که در پیوستگی با یکدیگر و با عنوان کلّی کمدی انسانی نموداری از سیمای جامعهٔ فرانسه در اواخر قرن هجدهم است و از این لحاظ می‌توان آنها را داستانهای «وطنی» یا «ملّی» باارزش جهانی دانست، نوع دیگری از داستان همواره در همهٔ کشورهای جهان نوشته شده است که در آن مشخصات بومی آدمها و وقایع چندان اهمیتی ندارد و آنچه در آنها واجد اهمیّت است، مضمون تمثیلی، استعاری، نمادین یا اسطوره‌ای آنهاست. مثلاً رمان طاعون آلبرکامو می‌توانست به جای بندری در الجزایر، در هر جای دیگر جهان اتّفاق افتاده باشد ودر آن طرح واکنشهای انسانها در موقعیت و انتخابی که می‌کنند و تصمیمی که می‌گیرند، مهّم است. بنابراین طاعون را نمی‌توان منحصراً یک «داستان فرانسوی» یا «داستان الجزایری» دانست. ماهیت مضمونی آن طوری است که در وهلهٔ اوّل آن را «جهانی» معرفی می‌کند و بعد «فرانسوی».

در داستان جلاّد اثر پرلاگرکویست نویسنده سوئدی، قهرمان اصلی داستان، یعنی جلاّد، نماد مهیب یک اندیشه قرون وسطایی است که پایه بر خرافات دارد و حامل این تصور است که خیر می‌تواند از شر به وجود آید و خشونت و بی‌رحمی و خونریزی به نحوی مرموز موجبات ترقّی و پیشرفت را فراهم آورد. مصایب جنگ جهانی اوّل بحران اقتصادی هولناکی در

سالهای ۱۹۲۹ و ۱۹۳۰ به وجود آورده بود و این بحران به تدریج در ایتالیا و آلمان جنبش فاشیستی را قدرت داد و دیکتاتورهایی مانند هیتلر و موسولینی را به عرصه آورد. پرلاگرکویست این جنبش هولناک را در این دو کشور مشاهده کرد و نگران آن بود که این دیوانگانِ بشریت را به کجا خواهند برد. آیا فلسفهٔ اینها همان خرافات وحشت‌انگیز و تهوّع‌آور قرون وسطایی نیست که فقط از علم و فلسفهٔ جدید آب و رنگ گرفته است؟ با این مشاهده و در این نگرانی بود که لاگرکویست در سال ۱۹۳۳ داستان جلاّد را نوشت و در آن مسئولیت فردی را مطرح کرد و خواست بگوید که هیچ واقعهٔ تاریخی در یک جامعه روی نمی‌دهد مگر اینکه از یک طرف عوامل اقتصادی و سیاسی و اجتماعی زمینهٔ آن را فراهم کرده باشد و از طرف دیگر طبقات مختلف جامعه، مخصوصاً طبقهٔ ممتاز و متفکّر و جاه‌طلب، به نحوی در ایجاد آن سهیم نباشند.

در این داستان هم می‌بینیم که نویسنده «سوئدی» است، امّا نیمی از داستان او در قرون وسطی در جایی از اروپا، درسوئد یا هر سرزمین دیگر می‌گذرد، و نیم دیگر داستان در سالهای پیش از جنگ جهانی دوّم، و باز در جایی از اروپا می‌گذرد که می‌تواند ایتالیا یا آلمان باشد، و اینها چندان اهمیتی ندارد. درواقع آنچه اهمیّت دارد تجربه‌های تاریخی بشر از وقایع مشابه است و از آن مهمتر فکری است که نویسنده می‌خواهد با این داستان نمادین به خواننده القا کند. بنابراین داستان جلاّد نیز از حیث کیفیت مضمونی، اول «جهانی» است و بعد «سوئدی»، و حتّی می‌توانست به قلم هر نویسنده دیگری از هر کشور دیگر جهان نوشته شده باشد. در این نوع داستانها نمی‌توان نشانه‌های «وطنی» یا «ملی» را به آسانی تشخیص داد، یا کیفیت داستان چنان است که خواننده را به چنان افقی از فکر و تأمل می‌برد که «بشری» و «زمینی» است، نه «ملّی» و «سرزمینی» و اصلاً چیزی موجب نمی‌شود که خواننده برای درک داستان و بهره‌گیری از آن به آشنایی با محیط و فرهنگ ملّی نویسنده نیازی پیداکند. چند نمونهٔ دیگر از این نوع داستانها را نام می‌بریم: سیذارتا و گرگ بیابان از هرمان هسه (آلمانی)، تصویر دوریان گری از اسکاروایلد (ایرلندی)، چرم ساغری از ئونوره دوبالزاک (فرانسوی)، باغ سنگ از نیکوس کازنتزاکیس (یونانی) وسوسهٔ آنتوان قدیس از گوستاوفلوبر (فرانسوی)، موبی دیک از هرمان ملویل (امریکایی)، بیابان تاتارها از دینو بوتزاتی (ایتالیایی)، مروارید و آتش درخشان از جان استین بک (امریکایی)، بارابا از پرلاگرکویست (سوئدی)، مسخ از فرانتس کافکا (چک - آلمانی - یهودی)، پیرمرد و دریا از ارنست همینگوی (امریکایی)، یکلیا و تنهایی او از تقی مدرّسی (ایرانی)، بیگانه از آلبرکامو (فرانسوی)، مرگ در ونیز از توماس مان (آلمانی)، مردی که مرده بود و مردی که جزیره‌ها را دوست می‌داشت از دی. اچ. لاورنس (انگلیسی) و مرد گرفتار از نویسنده این گفتار (ایرانی) و بسیار وبسیار مانند اینها.

در این نوع داستانها البتّه جهان‌بینی نویسنده تا حدّ زیادی در دایرهٔ فرهنگ ملّی او شکل گرفته است، امّا این جهان‌بینی به یاری آشنایی نویسنده با فکر و فرهنگ جهانی تکامل یافته است، یعنی که نویسنده در بخش «فرعیات» داستان خود که بهره‌گیری آگاهانه یا ناخودآگاه از تجربه‌های خانوادگی، اجتماعی و فرهنگی محیط اوست، با نویسندگان دیگر کشورها تفاوتهایی دارد، اما در بخش «اصلیات» داستان خود با نگرشی جهانی می‌بیند و با ذهنی جهانی می‌اندیشد و با دریافتی جهانی می‌نویسد. مثلاً در هملت، شاهزادهٔ دانمارک، اثر ویلیام شکسپیر، نمایشنامه‌نویس انگلیسی، محیط داستان نسبت به وطن نویسنده، یعنی انگلستان، یک سرزمین بیگانه است و آدمهای داستان نیز بیگانه‌اند، چنانکه انگار یک ایرانی نمایشنامه‌ای دربارهٔ یک شاهزادهٔ چینی در یکی از قرنهای گذشته نوشته باشد. این نمایشنامه را شکسپیر انگلیسی با بهره‌گیری از همهٔ قدرتهای زبان ملّی خود، خلاقیت و مهارت هنری خود، مایه‌های فکری و فرهنگی خود و نیز در پرتو بازتابهایی که موقعیت اجتماعی و سیاسی زمان در ذهنیت او داشت، نوشت. انگلیسیها در این چهار قرنی که از انتشار هملت می‌گذرد، همواره به این اثر به عنوان یکی از درخشان‌ترین آثار شکسپیر توجه داشته‌اند و کمتر انگلیسی‌ای هست که ماجرای آن را نداند، نمایش آن را حداقل یک بار ندیده باشد یا کتاب آن را نخوانده باشد، و بسیارند انگلیسیهایی که بعضی از عبارتهای تأمّل‌انگیز و نکته‌آموز داستان هملت را در گفت و گوی خود به مورد به کار می‌برند. این توجه انگلیسیها به هملت به آن دلیل نیست که این نمایشنامه را یک انگلیسی به زبان انگلیسی نوشته است، چون عامل ملیّت یا عامل زبان به تنهایی نمی‌تواند یک نوشته را «وطنی» یا «ملّی» کند، بلکه رمز این توجه در «مضمون جهانی» یا «بشری» و «اسطوره‌ای» داستان هملت است. با اینکه طرح کلّی این داستان دربارهٔ انتقام است، عظمت آن در نشان دادن شخصیت قهرمان آن است که بیشتر سردرگریبان اندیشه دارد و هر چند در سراسر داستان دل او در پی انتقام است، تردیدی مرموز نمی‌گذارد که او برای انتقام گرفتن وارد عمل شود. مشغولیت ذهن او به چگونگی طبیعت انسان و پیامدهای کردار انسان موجب شده است که منتقدان هملت را «نخستین انسان عصر جدید» بخوانند و دربارهٔ مضمونِ این داستان تفسیرهای متعدد و متفاوت ارائه دهند. نمایشنامهٔ هملت با مضمونی که دارد و با پرورشی که این مضمون با خلاقیّت هنری نویسنده‌ای بزرگ یافته است، برای هر انسانی از هر ملیّتی در هر جای جهان داستانی است گیرا و تأمل‌برانگیز که البتّه انگلیسی به نویسنده آن افتخار می‌کند، اما نمی‌تواند آن را یک «داستان ملّی» یا «وطنی» بداند، زیرا مضمون آن انگلیسی نیست، بشری و جهانی است. ضمناً می‌دانیم که داستان نیمه تاریخی، نیمه افسانه‌ای یا اسطوره‌ای هملت را ساکسو گراماتیکوس، مورخ دانمارکی، نخستین بار در سال ۱۵۱۴ به صورت داستانی در کتاب تاریخ دانمارکیها آورد و ویلیام شکسپیر نمایشنامهٔ خود را بر اساس این داستان ساخت، امّا اثری به وجود آورد که نه دانمارکی، نه انگلیسی، بلکه جهانی است.

با شباهتی به هملت امّا در افقی بسیار

● اگر عده‌ای از نویسندگان ما در آموزش و تأثیرپذیری با از دایرهٔ فلسفهٔ ادبیات بیرون بگذارند و ناگهان در طلسم «رئالیسم جادویی» بیفتند و در به در بگردند تا افسانه‌های جن و پری و خرافه‌های چندهزار ساله را گرد بیاورند باید گفت که بخیه به آبدوغ می‌زنند.

وسیعتر، در فرهنگ خود «افسانه ـ اسطوره»های رستم و سهراب و سیاوش را داریم و این مایهٔ «بشری ـ جهانی» داستانی مانند رستم و سهراب است که در ذهن شاعر انگلیسی گرانمایه‌ای مثل متیوآرنولد جای می‌گیرد و او این داستان را به عنوان یکی از برجسته‌ترین آثار خود بازمی‌آفریند. چیست که موجب می‌شود که سهراب در جست و جوی پدر برآید و چیست که موجب می‌شود که رستم فرزند خود را بازنشناسد، یا در بازشناختن او کوتاهی کند، یا از بازشناختن از روی بگرداند و حتّی وقتی که از او شکست می‌خورد، او را فریب بدهد و بر او فایق آید و او را بکشد و چون او را کشت و بر او معلوم شد که فرزند خود را کشته است، سخت پشیمان شود؟ کاووس از یک سو و افراسیاب از سوی دیگر در فاجعهٔ فرزندکشی رستم چه نقشی دارند؟ جهان‌بینی سهراب در مقام نسل نو با جهان‌بینی رستم در مقام نسل کهن چه پیوند و چه تضادی دارد؟ تا چه حد این داستان آیینه‌ای است در برابر یکی از جنبه‌های ملّی و تا چه حد نمودار طبیعت انسان در موقعیتی از موقعیتهاست؟ آیا معنای نهفتهٔ داستان این است که فردوسی را به حیرت می‌اندازد:

جهانا شگفتی ز کردار توست
هم از تو شکسته، هم از تو درست!
از این دو یکی را نجنبید مهر
خرد دور بُد، مهر ننمود چهر
همی بچّه را بازداند ستور
چه ماهی به دریا، چه در دشت گور
نداند همی مردم از رنج و آز
یکی دشمنی را ز فرزند باز!

آیا این تراژدی نموداری از رنج و آز انسان است؟ یا نقاب برداشتن از چهرهٔ تقدیر بیرحم است، چنانکه سهراب با پهلوی دریده به پدر می‌گوید:

بدو گفت کاین بر من از من رسید
زمانه به دست تو دادم کلید
تو زین بی‌گناهی، که این گوژپشت
مرا برکشید و به زودی بکشت!

عظمت داستان در همین است که مانند خود انسان در عین سادگی پیچیده است وهمان طور که هیچ یک از کنشها و واکنشهای انسان را نمی‌توان با یک نظر و تنها از یک دیدگاه ملاحظه کرد وبا چنین ملاحظه و دریافتی سطحی یا یک بعدی دربارهٔ شخصیت کلّی یک انسان داوری کرد، درونمایهٔ داستان «رستم و سهراب» هم تعبیرها و تفسیرهای بسیار و گوناگون به خود می‌پذیرد و آن را «بشری ـ جهانی» می‌کند.

امّا اگر بعضی از داستان‌نویسان ما، با تصوّر جهانی کردن ادبیات داستانی ایران یا جهانی کردن خودشان «قردوار» شیوه‌های تداعی معانی (جریان سیال ذهن)، حدیث نفس ذهنی (تک‌گویی درونی)، رمان نو یا رئالیسم جادویی را از «نجّاران» غربی در نوشتن داستانهای خود تقلید می‌کنند و موجب می‌شوند که صاحبان عقل سلیم غمناکانه به نگرانی درافتند و فکر کنند که ادبیات داستانی ایران، پیش از آنکه با اصالت مضمونی و هنری موجودیت خود را استوار کند، با تقلید ناشیانه و کاسبکارانه و هوچیگرانه صورت و سیرتی «بیگانه» به خود می‌گیرد، باید گفت که چارهٔ درد «به خویشتن خویش» بازگشتن نیست، آن هم بازگشتی به این معنی که نسل گمراه نشدهٔ نویسندگان ما فقط و فقط به سرچشمه‌های کلاسیک قصّه و حکایت و افسانه و داستان منظوم و منثور روی بیاورند و فن قصّه‌گویی و روایت را از آنها بیاموزند و عطای نویسندگان غربی، از جمله گوگول، داستایفسکی، چخوف، تالستوی، استاندال، بالزاک، گی دوموپاسان، ویلیام فاکنر، اسکات فیتزجرالد، تامس وولف، او. هنری، توماس مان، و مانند اینها را به لقایشان ببخشند. نویسندگان غربی هم همه از یک ملیّت و دارای یک کشور ویک تاریخ و یک زبان نیستند و از زمانی که ادبیات داستانی به مفهوم امروزی آن در کشورهاشان پیدا شده است، بدون اینکه با تقلید جاهلانه هویّت ملّی و اصالت هنری خود را از دست بدهند، از یکدیگر بسیار چیزها آموخته‌اند و بسیار تأثیرها پذیرفته‌اند و با این آموزش و تأثیرپذیری چشمهٔ خلاقیت فکری و هنری خود را فیّاض‌تر کرده‌اند و آثاری درخشان و ماندگار به وجود آورده‌اند.

هنر و ادبیات هم مانند علوم و صنایع و تکنولوژی پدیده‌ای نیست که در حیطهٔ فراورده‌های سنتی و بومی بماند و رشد کند و به کمال برسد. اگر بعد از تسلّط عربها بر ایران غیورانه اصرارمی‌کردیم که همان شیوهٔ شعر هجایی باستانی خود را حفظ کنیم و از اوزان شعر عروضی عرب بهره نگیریم، میراث شعر هزارسالهٔ ما چنین که هست نمی‌بود. اوزان شعر عرب را گرفتیم، آنها را گسترش دادیم، زبان فارسی را حفظ کردیم و هرگز احساس «عَرَب‌زدگی» نکردیم. باید بگوییم نویسندگان، آزادند که از آثار هر نویسنده‌ای از هر جای جهان که می‌خواهند چیز بیاموزند و تأثیر بپذیرند، اما آثاری به وجود بیاورند که زنده باشد و روح داشته باشد و علّو و عظمت داشته باشد و از اصالت مضمونی و خلاقیت هنری برخوردار باشد. در این صورت ما هیچ نگران نخواهیم شد و به وجود چنین نویسندگانِ گرانمایه‌ای افتخار خواهیم کرد.

اما اگر مثلاً عدّه‌ای از نویسندگان ما درآموزش و تأثیرپذیری پا از دایرهٔ فلسفهٔ ادبیات بیرون بگذارند و ناگهان در طلسم «رئالیسم جادویی» بیفتند و در به در بگردند تا افسانه‌های جن و پری و خرافه‌های چند هزار ساله را گردبیاورند و با خمیر مضمونهای رئالیستی خود بیامیزند و از آن رمانهای «رئالیست جادویی» بپزند، باید گفت که بخیه به آبدوغ می‌زنند.

نتیجه‌ای که از این گفتار می‌توانیم بگیریم این است که برای نوشتن «داستان ایرانی» نویسنده باید با بهره‌گیری از تجربه‌های محیطی و مایه‌های فرهنگی خود، امّا در آشنایی با فکر و فرهنگ جهانی و با بهرمندی از خلاّقیت هنری و آگاهی از قدرتهای زبان ملّی و ورزیدگی در کار مایه‌های فنی و شناخت نفسانیات آدمها و کشف حقیقت وقایع داستان خود را چنان بسازد وبپردازد که یک اثر هنری محسوب شود وشایستگی ورود به «قلمرو ادبیات» را پیداکند. در چنین درجه‌ای از توفیق است که داستان او علاوه بر «ایرانی بودن»، «جهانی» خواهد شد. اگر انسان ایرانی در ایرانی بودن خود نتواند پاره‌ای از روح بزرگ انسان جهانی باشد و جهان‌بینی او همهٔ آفاق فکر بشری را دربرنگیرد، بدیهی است که چنین انسانی در هیچ مقامی نمی‌تواند منشاء یک عمل یا اثر ارزنده باشد و در مقام نویسنده هم نمی‌تواند داستانی باارزش، چه ایرانی و چه جهانی، به وجود آورد. □

لندن ـ ۲۱ آوریل ۱۹۹۴

● بهمن: ایرانی «بودن» داستان، به لحاظ این خودنویس، به کلی غیرمحتمل است. می‌ماند ایرانی «شدن» داستان، که آن هم با شرط و شروطی و نیز با اغماض فراوان شاید بتواند روزی مطرح باشد. به این ترتیب، باید به سراغ لنگه کفش و بیابان شتافت...

● کاوه بهمن (داستان‌نویس)

تلقی از داستان ایرانی، به آن شباهتی که پرسیده آمده است، چیزی است درست شبیه به ایرانی کردن فرهنگ غربی، یعنی مثل اینکه بپرسیم تلقی شما از فرهنگ غربی ایرانی چیست؟

آیا می‌توان چنین پرسش متناقضی را مطرح کرد؟

تلقی از ایرانی بودن داستان، یعنی اینکه تلقی از ایرانی بودن دموکراسی، یعنی تلقی از ایرانی بودن ژورنالیسم و فرهنگ مکتوب. آیا چنین تلقی متناقضی امکان‌پذیر است؟ زمانی جایی می‌گفتند که غربیها، هلیکوپتر را از روی شکلِ سنجاقک ما ایرانیها ساخته‌اند، و اگر غلط نکنم، شباهت آن چنان زیاد بود که امر به خیلی از عوام‌الناس مشتبه می‌شد. حالا تلقی از داستان ایرانی چیزی است دقیقاً عکسِ این روند تصوری موهوم، یعنی تلقی از ایرانی بودن هلیکوپتر، که درصورتِ متصوربودن، می‌شود چیزی نظیر سنجاقک!

داستان‌نویسی به این شکل و شمایل که امروزه در تمام جهان، از جمله ایران ما باب شده است، محصول تمدن و فرهنگ مغرب زمینیهاست. آنچه نیز امروزه ما از داستان‌نویسی جهان وام گرفته‌ایم، به غیر از کلمات فارسی، همگی آن چیزی است که غربیها برای ما نظریه‌سازی کرده‌اند. تنها یک نگاه گذرا به کتابهای تئوری داستان‌نویسی کافی است تا این را نشان بدهد. (تازه خیلی از نویسندگان ایرانی که مدعی هستند کتابهای آموزشی‌شان تألیفی است، پیش وجدان خودشان از چنین ادعای عجیبی، عذاب می‌کشند.)

اما پرسش این است که امروز و اینک ما چه چیزها می‌توانیم از این محصول غربی به شکلی کاملاً ایرانی بسازیم؟ آیا آنچه ما از ایرانی بودن تلقی می‌کنیم، همانی است که معرّف ذات حقیقیِ ایرانی بودن ماست؟ و آیا ایرانی بودن داستان به معنای ایرانی شدن داستان نیست؟ (خواهیم دید که پرسش اصلی در این نظرخواهی ارزشمند، همین سؤال آخری است.)

و به راستی تلقی شما، پرسشگران ارجمند، از ایرانی بودن یک انسانِ زادهٔ ایران چیست؟ پرسشِ مطرح شده راحتی می‌شود به شکل دیگری چرخاند: آیا ما ایرانی هستیم؟ آیا به راستی ما، به معنای درست کلمه، ایرانی باقی مانده‌ایم؟

بازکردن این چندین سطر نگاشته شده، آن چنان دشوار است که گذشتن از آن بسیار ساده. پس راه ساده‌تر را برمی‌گزینیم و درمی‌گذریم. می‌شود روی افعالِ مرتبط با پرسش چرخید: ایرانی شدن داستان ممکن است معنایی پیداکند، اما ایرانی بودن آن هرگز. شدن هم البته نیاز به دگردیسی جانکاهی دارد که در احتمال آن نیز جای شک و تردید بسیار است.

پس آیا بهتر نیست، بنابر آنچه ذکرش رفت، «بودن» را به «شدن» تبدیل کنیم تا این غیرممکن به شکل محتمل‌تری دربیاید؟ به این شکل شاید بتوان راه چاره‌ای برای پاسخ دادن به این صورت مسئلهٔ دشوار پیداکرد.

پس ایرانی «بودن» داستان، به لحاظ این خودنویس، به کلی غیرمحتمل است. می‌ماند ایرانی «شدن» داستان، که آن هم با شرط و شروطی و نیز با اغماض فراوان شاید بتواند روزی مطرح باشد. به این ترتیب، باید به سراغ لنگه کفش و بیابان شتافت و با همان اغماض که ذکرش رفت، چند مصداق نصف و نیمه را در نظر گرفت.

به اعتقاد حقیر، بهترین مصداقها را برای ایرانی شدن داستان ـ آن هم باز با همان اغماضهای فراوان ـ باید در مضامین بعضی از این چند نمونهٔ اندک سراغ گرفت. بوف کور و چند داستان دیگر از هدایت، عزاداران بیل دکتر ساعدی، بچهٔ مردم و چند داستان دیگر از آل احمد، تعدادی از کارهای ابراهیم گلستان، برخی آثار چوبک یا اغلب آثار دولت‌آبادی و اکثر داستانهای کوتاه بهرام صادقی. و تعداد بی‌شماری از آثار پس از انقلاب و عموماً آثاری که دربارهٔ دفاع مقدس نگاشته شده (اگرچه، به لحاظ تکنیکی، همگی کاملاً ضعیف هستند)، و نیز تمام داستانهای کوتاه بسیار درخشان محمدرضا صفدری، قاضی ربیحاوی، و قصه‌های قرآنی علی مؤذنی (البته تنها با توجه به مضامین آنها).

بررسی جنبه‌های یادشدهٔ این نمونه‌ها، تک تک نیاز به تأمل و موشکافی جانکاهی دارد که مرد میدان می‌طلبد. از طرفی هم گمان نمی‌کنم پاسخ به نظرخواهیهایی این گونه نیاز به پر کردن صفحه‌های بی‌شمار کاغذ سفید داشته باشد. (در پاسخ به این گونه نظرخواهیها، تنها طرح نظر کافی است؛ اثبات نظر میدان دیگری را طلب می‌کند.)

اما برای نمونه، آیا می‌توان آنچه بر شخصیت زنِ داستان کوتاه بچهٔ مردم رفته است را جدا از ساختار جامعه ایرانی فرض کرد؟ یا باورهای خاص آدمهای هشت داستان عزاداران بیل را می‌توان در اجتماعی دیگر محتمل دانست؟ آیا می‌توان آن رئالیسم پاک و مطهر در داستانهای مدافع جنگ تحمیلی را بی‌ارتباط با ایرانی شدن داستان ـ آن هم ایرانی شدنی معاصر ـ دانست؟

اما آیا همهٔ این نمونه‌ها، در فرم هم ایرانی شده‌اند؟

پاسخ به این پرسش، خود پرسش مهمتری به دنبال دارد: آیا می‌توان فرم این داستانها را جدا از محتوایشان دانست؟ در بعضی داستانها می‌توان. چرا؟ چون در این گونه آثار ما با یک گونه ناب داستانی سروکاری نداریم. در بعضیها نه. مثلاً اگر بنا بود داستان بچهٔ مردم با فرم دیگری، جدا از محتوای داستان، نگاشته شود، مطمئناً چیز دیگری از آب درمی‌آمد. شکی نیست که در داستانهای خوب، زیربنای تفکریِ نویسنده مبیّن فرم اثر او هم هست. و بچهٔ مردم، و یا به تعبیر دیگر، آنچه بر بچهٔ مردم رفته، خیلی راحت می‌توانست سرنوشتی دیگر داشته باشد. آل احمد با اندکی تغییر جهت در دید نویسندگی‌اش، و یا دست کم با گوشه چشمی به ویژگیهای زیست محیطی (بیولوژیکی) انسان، می‌توانست علیّت داستانش را بر پایه‌ای جدا از فرهنگ و تفکّر ایرانی بنا کند که این کار را نکرد و داستانش هم در فرم و هم در محتوا، ایرانی «شد».

به هر تقدیر، برای بررسی دقیق و درست داستانهایی که ایرانی شده‌اند، دستی لازم است با آستینی بالازده و همتی دو چندان یا چند چندان. و اینها همگی جسارتی بود که رفت و لابد بزرگان عفو می‌فرمایند. امید! □