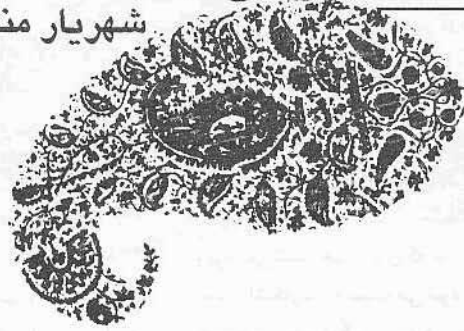


شهرزاد کُشی

شهریار مند نی پور



جستاری بر تولد داستان نو ایران از شهرزادگی

... متن «شهرزاد کُشی» در اصل برای عرضه در برنامه شناخت ادبیات فارسی معاصر، در تئاتر «آدن» پاریس، و ترجمه فراهم آمده است. چنین هم شد. البته با فرصت زمانی اندک، آن گونه که معمولاً در چنین برنامه‌هایی رایج است و به انصاف، ناچار هم. گرچه به گمانم دیگر روزگار عرضه داشت مباحث بررسی ادبیات فارسی در غرب، به صورت «اشاتیون» به سرآمده، و این ادبیات سنگینی و سماجت آن را دارد که درنگ بیش‌تری بر معرفی و تحلیلش روا داشته شود و غیر از این، گفتار سبک‌سر، آموزگارانه و غیرمسئولانه یکی دو تن، که به چنین برنامه‌هایی دعوت شده‌اند، و بهایی نداده‌اند به ارزش این گونه تکاپوی‌ها، نباید باعث آزرده‌گی مدام و همان‌پنداری شیفتگان ساکن در آن دیارها گردد...

باری در سرزمین «اصحاب دائرةالمعارف» یکی دو تن، از این متن چنین شنیدند و ناشنیدند که گویا از عقده کهنتری شرقی، قصد دارد دارایی‌های بر باد رفته گذشته را به رخ بکشد، حالیا که چندین بار اشاره شده که اصلاً نیت افاده حق تقدم و تفاخر به داشته‌های روزگار ماضی و رفته، ندارم. بلکه باید مان برای شناخت هستی و تحلیل موقعیت و چه بود و نبود ادبیات معاصرمان دستی برآریم، تا مبادا، این را هم دیگران بر ایمان انجام دهند، آن‌طوری‌ها که مثلاً کشف و خواندن خط‌های باستانی‌مان را... تلخ بود در پاریس، روبه‌رو شدن با ناباوری خود و ناباوری این گونه تلاش‌های اگرچه کوچک. و تسلا بود زمزمه کلام ترانه‌ای از همین جاها، که... *Starry starry night*

باقی بقایت

و مطالعه تک‌ساحتی، نتیجه اشتباه به بار خواهد آورد. فرض و تصور کنسرو شده‌ای که معمولاً رسماً هم اعلام نمی‌شود، وجود دارد، که بنابر آن، کشورهای توسعه نیافته، همان‌طور که ساختار صنعتی بدون پیچیدگی و فاقد شبکه‌های چند ساحتی مدرن دارند، ساختار فرهنگ و هنر و اندیشه اجتماعی‌شان هم ساده، کولاژوار و بدون عمق است. تلاش من این است که حداقل در حوزه ادبیات، بحث کنم که در شرق و در سرزمین‌های کهنسال آن، تنوع گسترده فرهنگی، هم‌زیستی و

از چشم غربی، ادبیات جهان جنوبی - یا به عبارت منسوخ شده جهان سوم همانند صنعت بازمانده شده آن است. این تصور در میان منتقدان کشورهای عقب‌مانده هم کم و بیش رایج است. قصد من در این مقاله این است که تلاش کنم بدون تأثیر دل‌بستگی‌های ملی و فرهنگی، ماهیت پیشرفت داستان کوتاه و رمان فارسی را بررسی کنم، و حتی المقدور ثابت کنم که هنگام رویکرد به ادبیات شرق، به‌خصوص ادبیات سرزمینی مانند ایران که تاریخ زبانی و فرهنگ دیرسالی دارد، هر گونه ساده‌انگاری

رویارویی سنت و مدرنیسم، ریشه‌های زنده تاریخ عتیق، تکاپوی استقلال و تأثیرهای کم و زیاد استعمار و همچنین در این اواخر، آوارهای لایه‌های روین فرهنگ غربی که ارزش لایه‌های عمقی این فرهنگ را ندارند، وضعیت بسیار پیچیده‌ای را پدید آورده، و هرگونه مطالعه هنر شرق باید این پیچیدگی را در نظر داشته باشد، بلکه به تئوری رو به حقیقتی برسد؛ و گر نه، ساختار صنعتی این کشورها را مدل فرهنگ آنان قرار داده، روشی علمی نخواهد بود... در همین مسیر، نیتیم بر آن است که ساختار داستان‌نویسی مدرن شرقی - ایران به عنوان نمونه - را، از لحاظ ساختار زبانی بررسی کنیم، و خرافه این که مثلاً داستان و رمان‌نویسی ایرانی شگردها و فرم‌های مدرن خود را مانند مونتاژ صنعتی، از غرب وارد کرده، به بحث کشم، تا شاید نتیجه و زاویه دید دیگری به کف آرم.

هنگام بررسی تاریخ ادبیات ایران، به آسانی متوجه می‌شویم که روند رشد و تحول ادبیات داستانی این سرزمین، تا مقطعی خاص، به طور کلی، همپای تغییر و گونه‌به‌گونه شدن ادبیات داستانی غرب و بلکه جهان بوده است. همچنان که در ایران و شرق، اسطوره، قصه و حکایت، حکایت پریان، حکایت‌های حکمت‌آموز و پندآور، قصه حیوانات و... روایت می‌شد و مکتوب می‌شد، در غرب هم، این گونه‌ها، گاهی با شباهت‌های حیرت‌آوری، رواج داشت، و مسیر طولانی آنان، در هر دو سرزمین، از لحاظ شگردپردازی، قدرت باورآوری و شؤنند نزدیکی به واقعیت، به سوی پدید آمدن داستان کوتاه و رمان - به مفهوم امروزی - ادامه داشت. قصد من مقایسه برتری جویانه بیهوده، و افاده حق تقدم نیست، اما توجه به تاریخ پدیداری آثاری نظیر، ارداویراف‌نامه (نمونه باستانی و ایرانی کمدی الهی)، سمک عیار (نوشته شده در حدود قرن ششم و هفتم هجری قمری)، هزار و یک‌شب، لیلی و مجنون... برای محقق، که به مطالعه تاریخی / تطبیقی ادبیات غرب و شرق مشغول است، خالی از فایده نیست، اما بدون مقایسه مورد به مورد، با یک نگاه کلی هم، می‌توان به راحتی نتیجه گرفت که: بدیهی است که در زبان‌های همگام، اسطوره‌ها، قصه‌های عامیانه و حکایت‌های اخلاقی، به فاصله‌های زمانی نه چندان زیاد، با تقدم و تأخرهایی نوبتی اما به فرم‌هایی مشابه، پدیدار گشته‌اند، تکرار مضمون و پندها و شباهت‌های اسطوره‌ها و قصه‌ها، در شرق و غرب، سوی آن که بیانگر کوچ‌های قبیله‌ای و نژادی، تبادل فرهنگی ملت‌های دور از هم، و مهاجرت مضمون‌ها و درون‌مایه‌هاست، از یک سو، و از سوی دیگر، فرضیه‌ای را به ذهن من آورده است که در این

جستار، از آن بهره خواهیم گرفت، بدین شرح که: به عنوان مثال، در روند تکامل زبان فارسی دری، جدا از عامل‌های بیرونی فرهنگی، اجتماعی تاریخی اقتصادی، تحول و تکامل خود زبان هم در به‌وجود آمدن و مهم‌تر از این، شیوع و رواج یک نوع جدید روایتی - مثلاً منظومه بلند سلحشورانه / عاشقانه (رمانس) - نقشمند است. به عبارت دیگر، مانند هر زبان دیگر، زبان فارسی، باید مرحله‌ای از تحول و رشد را طی می‌کرد، نحوها، سابه واژگان، تکامل تشبیه و استعاره‌پردازی، سطح درک کنایه و ابهام، و آشنازدایی در آن مهیا می‌گردیدند، تا حکایت‌های پندآموز یا مثلاً غزل را تولید کند، یا اگر این نوع‌ها، حضوری مهجور و پیش‌نمونه‌ی دارند، قبول عام‌تری بیابند و رواج یابند.

اگر این فرضیه را بپذیریم، لاجرم می‌توانیم قبول کنیم که نوشته شدن رمانس‌های متعدد در دوره‌ای از تاریخ غرب و استقبال از این گونه روایتی هم نتیجه طی شدن شرایط تاریخی اقتصادی خاصی است و هم نتیجه تکامل زبان و رسیدن زبان به مرحله‌ای خاص از توانش (competence) زبانی و فرم روایتی است. به همین دلیل هم نباید زیاد تعجب کنیم وقتی که متوجه می‌شویم که در غرب قرن سیزدهم میلادی قرن رواج رمانس است، و تقریباً در حوالی همین دوره، در ایران هم، در قرن ششم / هفتم هجری قمری، سمک عیار، نمونه شرقی روایت سلحشوری و عاشقی یک شجاع قلب (شوالیه) نوشته شده است؛ یعنی همان زمان که شوالیه‌های غربی، تک و تنها، در دشت‌ها می‌تاختند و به نیروی عشق بانویی - که زیبایی‌اش، زیبایی خیالی و هجو آمیز دولسینه، معشوق دن کیشوت، نبوده - بر شر و زشتی شمشر می‌کشیدند، در شرق و نماینده قابلش: ایران هم، سمک عیار، البته به شیوه سلحشوری ایرانی، با سلاحی افزون‌تر که همانا رندی شرقی باشد، کمند بر باروهای اهریمنی می‌انداخته و بالا می‌رفته و تیغ و تیر بر نمایندگان رذالت و بدی می‌کوفته و جالب‌تر این که مقدم‌تر هم بوده. در همین ساحت آثاری هستند نظیر لیلی و مجنون و اسکندرنامه و هفت پیکر... و مشابه‌های اینان که نمونه‌های منظوم و شرقی رمانس هستند، با خصلت عام رمانس، که آمیختن عشق با سلحشوری باشد، و از این جالب‌تر این که اگر در رمانس قرون وسطای غرب، علاوه بر عامل بریتانیایی (آرتوری) و عامل فرانسوی (شارلمانی و شوالیه‌هایش) عامل رومی (شامل داستان‌های اسکندر) هم نقش داشته، و در ایران هم اسکندرنامه‌های چندی نوشته شده‌اند.

از این مثال‌ها، هم‌زمان یا با اندکی تقدم و تأخر، در ادبیات

شرق و غرب بسیار می‌توان یافت و عرضه کرد، حتا می‌توان به زمان‌های بسیار قدیم‌تر رفت و در ادبیات باستانی شرق و غرب هم چنین تشابه‌هایی را یافت. مثلاً، حضور اسطوره آشیل در زبان و فرهنگ غرب، و حضور اسطوره اسفندیار در زبان فارسی ایران. در حالی که فرهنگ یونان باستان برای فرهنگ غرب از زاویه‌ای، همان نقش و ریشه‌ای را دارد که زبان و فرهنگ اوستای باستان در زبان فارسی (زبان دری).

در مقاله سپیده‌دمان شهرزاد (تکاپو. شماره ۱۱، تیر و مرداد ۱۳۷۳) ضمن بررسی یک حکایت ایرانی، از کتاب جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات ثابت کرده‌ام که پیش‌نمونه شگرد - یا کلی‌تر، فرم مدرن - تغییر زاویه دید در این حکایت و حکایت‌های متعددی از همین کتاب و مشابه‌اش وجود دارد. در این حکایت، راوی، ابتدا، سوم‌شخص است. او روایت می‌کند که یکی از دوستانش را در فلان روز در بازار می‌بیند و با تعجب متوجه می‌شود که موهای وی ناگهانی و کاملاً سفید شده‌اند. از وی علت این حادثه را می‌پرسد. از این قسمت به بعد، راوی اول حکایت، کنار می‌کشد و روایت ماجرا را به آن شخص می‌سپارد؛ یعنی این‌که روایت از زاویه دید اول شخص بیان می‌شود. ما می‌دانیم که شگرد یا فرم تغییر زاویه دید در داستان‌نویسی مدرن کاربرد زیادی یافته است. نمونه‌اش «خشم و هیاهو» اثر ویلیام فاکنر و یا نمونه فرانسوی‌اش: «جاده فلاندر» اثر کلود سیمون است... شگرد عوض کردن زاویه دید در یک داستان یا رمان، حاصل تکامل فلسفه مدرنیسم و حاصل پیشرفت فرم‌های روایتی در داستان مدرن است. من، به تبع اصل «عدم قطعیت» هایزنبرگ که اصلی تازه در فیزیک جدید است، مفهومی را به نام اصل عدم قطعیت واقعیت در داستان مطرح می‌کنم، که بر اساس آن یکی از سبب‌های تغییر زاویه دید در یک داستان، بیان می‌شود. اما می‌خواهم بگویم که این شگرد یا فرم، در مرحله‌ای خاص از سطح تکامل صنعتی و زبانی، یعنی دوره انسان صنعتی و زبانی صنعتی، کاربرد اصلی و موفق خود را در داستان‌ها یافته است و متوجه هستم که نباید آن را به قرن هفتم هجری، زمان نوشته شدن جوامع‌الحکایات نسبت دهم. به همین دلیل هم در آن مقاله، این تغییر زاویه دید را پیش‌نمونه شگرد تغییر زاویه دید نام گذاشتم. منظورم این است که ما در حکایت‌های قدیمی ایرانی، که در زمانه خودشان به نسبت سطح پیشرفت داستان‌گویی جهانی، از سطح و تکامل ممتازی برخوردار بوده‌اند، مقدمات و زمینه تحول به سوی داستان‌گویی مدرن و رمان‌نویسی مدرن را شاهدیم. به همین دلیل، فرضیه‌ای که

می‌گویم در ایران اشخاصی مانند جمالزاده و هدایت پس از آشنایی با ادبیات نو غرب، فرم داستان کوتاه و رمان، به شکل امروزش را وارد ایران کرده‌اند، بسیار ساده‌انگارانه می‌نماید. واضح است که ادبیات، فرهنگ ادبیات، فلسفه آن و فرم‌ها و ساختارهایش، چیزهایی مانند تلویزیون و تلفن نیستند که کشوری استعمارزده و استعمارمکیده مانند ایران، تکنولوژی و ادواتش را از غرب وارد کند و مونتاژ کند و صاحب صنعت ساخت تلویزیون و تلفن شود.

نویسنده‌ای غریب و جادویی مانند خورخه لوییس بورخس در روایت داستان‌های زیبا و شگفت‌آور خود شگردی دارد که از شیوه حدیث و همان شیوه روایت حکایت جوامع‌الحکایات تقلید شده است. بورخس، از این شیوه، به شدت برای باورپذیر کردن ماجرای داستان خود استفاده می‌کند. یعنی می‌گوید: شنیدم (یا خواندم) از فلانی که نقل کرده از فلان شخص معتبر، که او هم شنیده (یا خوانده) از فلان شخص معتبر دیگر، که بیست سال پیش در ناحیه (X) چنین اتفاقی رخ داد و سپس به اعتبار روایاتی که نام آورده و شرحشان را خلاصه گفته، ماجرای فراواقعی را روایت می‌کند؛ - مثل ماجرای دو چاقویی که ستیزی قدیمی را به هر دو شخصی که این دو چاقو را در دست بگیرند، تلقین می‌کنند - وادارشان می‌کند به نبرد با همین چاقوها - مشخص است که بورخس این شگرد را در مطالعات وسیع و بی‌مانند خود، از شیوه‌های روایت داستان‌های ایرانی و عربی، یا شیوه‌های روایت حدیث‌های اسلامی، خوانده و آموخته. سند آن، چند داستان از اوست که دقیقاً در حکایت‌های ایرانی و عربی وجود دارند. اما برای من شرقی، تصور این‌که ادعا کنم بورخس، و داستان‌نویسان شیوه رئالیسم جادویی، با آشنایی با هزار و یکشب، و تذکرة‌الاولیا، درونمایه و مکتب داستان‌های خود را درست از شرق و ایران وارد کرده‌اند (یا تقلید کرده‌اند) محال است. من می‌توانم در تلاش برای گفتمانی بخردانه، بگویم که سطح پیشرفت زبان، مثلاً در زبان اسپانیولی و در زبان‌های غربی، تکامل رئالیسم مستعمل شدن بعضی از شیوه‌های روایت رئالیستی در این زبان‌ها، بدان جا رسیده که این زبان‌ها ظرفیت ساخت و روایت داستان‌های فراواقعی بورخس‌وار و اندکی مشابه آن، داستان‌های رئالیسم جادویی را دارا شده‌اند؛ یا به عبارت دیگر، پس از کارکرد به اندازه کافی رئالیسم و بعد از آن سوررئالیسم، امکانات درونی (فرم‌ها، نحوها...) این زبان‌ها، آماده پدیداری سبک بورخس و شیوه داستان‌گویی رئالیسم جادویی شده است... من نمی‌توانم باور کنم که مثلاً در دوره بالزاک

نویسنده‌ای بتواند داستانی به سبک بورخس بنویسد؛ حتا اگر این شخص متون شرقی را کاملاً از حفظ داشته باشد. به یاد آوریم که هزار و یکشب بسیار پیش‌تر از بورخس و مارکز به زبان‌های غربی ترجمه شده است. اما سطح داستان‌گویی در این زبان‌ها، باید به مرحله‌ای می‌رسید، تا بتواند شیوه داستان‌گویی تودرتوی هزار و یک شب را از آن خود کند و آن را نه به همان شکل قدیمی، که در شیوه‌ای مدرن، با کارکردی مدرن، به کار گیرد.

در همین مسیر، به نمونه دیگری برمی‌خوریم: در ایران غلامحسین ساعدی در داستان‌های کوتاهش به سبکی خاص رسیده است که شباهت‌هایی دارد با شیوه رئالیسم جادویی آمریکای لاتین و نماینده عامیانه آن، یعنی گابریل گارسیا مارکز و البته اثر ناب‌تری مانند «پدرو پارامو» نوشته خوان رولفو. به هر حال احتمال آشنایی ساعدی با چنین آثاری صفر است و حتا شاید بتوان گفت که داستان‌های وی، مقدم هستند بر چنین آثاری. اما در زبان فارسی، می‌بایست قرن‌ها، از هزار و یکشب و ماجراهای سندباد و آثار ادبی / عرفانی فارسی، که در آن‌ها حوادث خارق‌العاده و فراواقعی بسیاری رخ می‌دهند، بگذرند تا در موقعیت خاصی از رشد زبان فارسی، داستان‌های ساعدی نوشته شوند. قبل از ساعدی نویسندگان زیادی با این گونه آثار و شاهکارهایی نظیر تذکرة الاولیا آشنا بوده‌اند؛ حتا مسلماً هدایت پدر داستان‌نویسی مدرن ایران هم. اما هیچ‌یک کشانده نشدند که داستانی مانند داستان‌های مجموعه ترس و لرز ساعدی بنویسند. به عبارت دقیق‌تر زبان و سبک هیچ‌کدام از نویسندگان قبل از ساعدی، مهیای نوشتن داستانی نبود که در آن ضمن واقع‌نمایی و با زبان و شگردهای رئالیسم، حادثه‌های فراواقعی در کنار حادثه‌های روزمره رخ دهند و باورپذیر هم باشند. در این مثال هم من قصد ندارم که به تفاخر پیش‌رو بودن و زودتر ابداع شدن یک شیوه جدید روایتی در ایران، اشاره کنم. بلکه می‌خواهم در ادامه بحثم، اندکی مفصل‌تر به فرضیه‌ام اشاره کنم که پدیدارشدن هر سبک، هر شیوه یا هر مکتب تازه‌ای در ادبیات، مستلزم رسیدن زبان آن ادبیات به مرحله‌ای از رشد و تکامل و پدیدار شدن موقعیت‌های خاصی در آن زبان است. این موقعیت‌های خاص، البته تحت تأثیر عوامل بیرون از زبان، یعنی عوامل اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی جامعه آن زبان تبلور می‌یابند؛ اما به نظر من نکته مهم و اصلی اینجاست که موقعیت‌ها و وضعیت‌های خاص در زبان، همواره به صورت بالقوه و نهفته، در زبان وجود داشته‌اند و دارند. به مرور زمان، با انباشت ادبیات، و تحت تأثیر پیشرفت اجتماعی اقتصادی

فرهنگی، قدرت نحوها، تنوع نحوها، انعطاف نحوها، بیش‌تر می‌شود و در همین حال مصالح و شعور فرم‌های روایتی، پیچیدگی صورخیال و حس‌آمیزی، تنوع واژگانی مخصوص، مرحله تازه‌ای در آشنانادایی ضروری از واژگان و فراهم شدن دلالت‌های اصلی / ضمنی و سایه لازم در واژگان نیز به دست آمده و این‌ها همه باعث می‌شوند تا بخشی از امکانات پنهان در زبان، آماده گردند برای تولد و بالفعل شدن... حاصل این‌که:

ادبیات روایتی ایران، هم‌زمان و هم‌گام با روند ادبیات روایتی جهان، پیش آمده است حتا تا دوره رمانس، که به طور کلی می‌توان گفت، دوره ماقبل رمان به مفهوم امروزی آن است، اما تقریباً هم‌زمان با آغاز روند عقب‌افتادگی ایران از لحاظ اقتصادی و نظامی و اجتماعی، دوره سکون و سترونی ادبیات شکوهمند ایران هم آغاز می‌شود. جریان خلاق و عظیم نثر و شعر ایران، به زبان دری، همراه با آغاز عقب‌ماندگی صنعتی و نزول قدرت نظامی سیاسی امپراطوری ایران در جهان، رفته رفته کند می‌شود و سرانجام سکون می‌گیرد. سکونی که البته خاموشی نیست بلکه درجاذدن و گرد خودگشتن است و ما آن را دوران ادبیات مصنوع و متکلف می‌نامیم، دورانی که ادبیات، گویا دیگر بیش از حد هم درباری است. دوران رکود نثر فارسی از زمان تیموریان رشد گرفته و در زمان صفویان به اوج رسیده است. تناقض جالب توجهی در دوران صفوی وجود دارد. به زمان آنان، هنرها و فن‌آوری ذوقی معماری، قالبی‌بافی، مینیاتور و... رواج و اوج یافته‌اند، اما ادبیات و به‌خصوص نثر، دچار انحطاط شده‌اند. در این دوران مهاجرت به هندوستان شدیدتر شده و در میان مهاجران سخنوران زیادی هم وجود داشته‌اند که به دربار پذیرا، هنرشناس و پارسی‌ستای تیموریان هند، پناه برده‌اند... محمدتقی بهار در جلد سوم کتاب سبک‌شناسی (چاپ چهارم، تهران، ۱۳۵۵) خصوصیات نثر این مرحله مهم تاریخ را که به شتاب راه به تباهی برده، چنین بیان می‌کند: «ترکیبات عربی و عبارات خام، جای ترکیبات لطیف و اصطلاحات ظریف فارسی را گرفته... استعمال افعال گوناگون... به ماضی نقلی محذوف الضمیر (وجه وصفی) آن هم بدون قرینه منحصر گشته، مطابقت صفت و موصوف به شیوه عربی رسم شده و عبارات را از یکدستی طبیعی انداخته، سجع‌های متوالی، تکلفات بارد، مترادفات پیاپی، تکرار تعارفات و تملق‌ها، آوردن شعرهای سست، که غالباً اثر طبع خود مؤلفان می‌باشد و مانند این‌ها، به‌علاوه عدم تعمق و امانت و ترک دقت و مواظبت در سندها و احوال تاریخی، و از همه بدتر شیاع مدح

و چابلوسی، نثر این دوره را از رونق انداخته بود... و بالجمله تأثیر فساد و تیره‌بختی و فلاکت چندین قرن گذشته و تدمیر و قتل و فرار کردن گروهی مردم باذوق و آزاده از تیغ استبداد دولت مزبور (صفوی) به خارج از ایران و کشته‌شدن گروهی از آنان یا مردن از گرسنگی و فقر، همه اینها چنین نتیجه داد که در عصر اعتلای دولت صفویه، یعنی زمان شاه عباس اول (۹۸۵ - ۱۰۳۷) ایران از نویسنده قوی دست خالی ماند... نثر فارسی، به روزگار سعدی و عیب‌زاکانی، به توانایی‌های روایت و ایجاز ادبی و تخیلی به شدت قابل تحسین رسیده بود و قادر هم بود دانش و فلسفه‌ای را در سطح جهانی، در خود حمل کند، پدید آورد، تکثیر کند، تکامل و پیچیدگی دهد، و (ضمن این‌که ناخودآگاهی هزارویک توی را یکدک می‌کشد) به ترجمه هم تن در دهد. قدرت و انعطاف و طیف دلالت‌های ضمنی و ایهام و کنایه این نثر، آن قدر بوده که بیان عرفانی (گفتن نگفتن و نگفتن گفتن) و روایت آکنده از پیچیدگی و ناسازه (Paradox)‌های یکی از مهم‌ترین و زیباترین فرم‌های عرفان جهان را منتقل سازد، اما به روزگار انحطاط، همین نثر به چنان وضعیتی دچار شد، که فقط اندکی منشی‌درباری، آن را می‌پسندیدند و در مکتوبات درباری مبادله‌اش می‌کردند و خیلی وقت‌ها هم فقط همین‌ها معنایش را می‌فهمیدند. نثری پر از واژه‌های مهجور و زمخت و ناآشنا برای خودنمایی و بزرگ‌نمایی، پر از تملق و ریا و دروغ، پر از شگردها و صنعت‌های ادبی دور از ذهن، با پیچیدگی بیهوده و خودنما و دور و بی‌اعتنا به رنج‌ها و ضجه‌های مردمان زمانه‌اش... و اما، همین جا هم، باید بگویم که فلسفه و آمال این نثر، که برای گفتن یک جمله «خورشید طلوع کرد» چندین صفحه واژه و کاغذ تلف می‌کرد، با نگاهی دیگر، افراطی‌ترین پیش‌نمونه بوده است، برای مکتبی که قرن‌ها بعد از آن، در سرزمینی دیگر، پدید آمده و امروزه از آن به نام فرمالیسم نام می‌بریم. در این گونه نثرهای ایرانی، آن شگرد مورد علاقه فرمالیست‌ها، که به برهنه‌سازی شگرد مشهور است، آشکار و آگاهانه و مکرر دیده می‌شود و اصلاً ادبیت آن و افراط در مصنوع بودن آن، و گریز ضمنی‌اش از معنا، به قصد لذت بردن از صنایع لفظی آن بوده است. کاری که شانه‌های این نثر را به شانه‌ی شعارهای فرمالیست‌ها می‌سایاند؛ ولی این بحث، که موضوع مقاله دیگری از همین قلم است، بیش از این به این مقاله مربوط نمی‌شود، مگر این‌که خاطر نشان کنیم که به سود گفتار همین مقاله، در تاریخ ادبیات فارسی، پیش‌نمونه رفتاری با زبان را یافته‌ام که قرن‌ها بعد در ادبیات جهان، به عنوان اندیشه‌ای

پیشرو، پدید می‌آید. به هر حال دوران انحطاط نثر فارسی چند قرن دوام دارد. اما هنوزاهنوز ایران و زبان فارسی، گرفتار عواقب دوران سیاه انحطاطی است که در عهد قاجاریه به اوج می‌رسد. جالب این است که در همین زمانه قاجاریه هم هست که اندیشه و تلاش برای بازگشت ادبی پدید می‌آید. صدراعظمی مصلح به نام قائم مقام در این جریان سهیم است. اما جریان ساده و مفیدکردن نثر، عینی شدن آن، نزدیک شدنش به زبان مردمان و پرهیز از افاده‌ها و افراط‌های مصنوعی زبان‌بازانه به کندی پیش می‌رفته تا در تکاپوی آگاهی و آگاهی بخشیدن در دوران انقلاب مشروطه شتاب و قدرت و شدت گرفته و سرانجام در ادبیات ابتدا در نیت اثری به نام یکی بود یکی نبود نوشته جمالزاده و سپس در داستان‌های ارزشمند صادق هدایت به ثمر رسید.

اما داستان‌های جمالزاده مابین حکایت و داستان کوتاه قرار گرفته‌اند؛ چرا که روایتی خطی و نقلی دارند، فاقد فرم‌پردازی هستند و حتا در اکثر مواقع دیالوگ‌ها و شخصیت‌پردازی داستانی مطابق عرف داستان کوتاه ندارند. در ضمن نثر او مانند نثر قائم مقام اگر چه در زمانه‌اش تحولی در ساده نویسی بوده است اما هنوز با زبان ساده‌ی زمانه وی و این زمانه فاصله دارد. به طور کلی می‌توان گفت که راوی داستان‌های جمالزاده با آن همه ضرب‌المثل و شیرین‌بیانی‌هایش خویشتاوند و دنباله‌رو راویان هزارویکشب‌وار است و این نکته مهمی است.

اما صادق هدایت را با اطمینان و قاطعیت می‌توان پیشگام داستان‌نویسی نو ایران معرفی کرد او به وسیله آشنایی با زبان فرانسه فرم و عناصر داستان کوتاه غربی را به خوبی شناخته است. داستان‌های کوتاه او و همچنین بوف کور او دقیقاً از لحظات عناصر داستانی مطابقت دارند با داستان‌های غربی. در زمانه هدایت، ایران کشوری صنعتی نیست و فرهنگ فئودالی دارد. پدیده‌ها و اشیا یک جامعه صنعتی / مدرن در شهرهای آن یا حداقل در پایتخت وجود دارند (وارد شده‌اند) اما همین شهرها بیش‌تر روستاهای بزرگ شده‌اند و شبکه‌های پیچیده روابط و مناسبات فرهنگی اقتصادی یک جامعه صنعتی را ندارند. یعنی همان ساختاری که در غرب، داستان کوتاه و رمان را پدید آورده. به یاد داشته باشیم که بخصوص ترکیب‌بندی (composition) رمان، نتیجه درهم‌تافتگی صنعتی / ماشینی است. اما یک خصیصه جاودان و رموز هنر آن است که توان جهش دارد و نمی‌توان آن را مانند بعضی پدیده‌های فرهنگی وابسته و اسیر سطح پیشرفت اقتصادی / صنعتی دانست. ادبیات کشورهای عقب‌افتاده آمریکای مرکزی و جنوبی که در این چند

دهه چشم جهان را خیره به خود کرده گواه این ادعاست و حتا اگر اشتراک سنت ادبی / داستانی زبان اسپانیایی دن کیشوت را سهمیم در درخشش این ادبیات بدانیم، جهش‌های ادبی در آفریقا و شبه قاره هند گواه تازه‌تری هستند.

برای هدایت، اما هنگامی که داستان‌هایش را می‌نوشت که حداقل چند داستان کوتاه خوش فرم و ماندگار فارسی میان آن‌ها هست، این بحث‌ها مطرح نبوده است. در نامه‌ها و مقاله‌هایش ندیده‌ام اشاره‌ای به این‌که مثلاً نحوه اجرای شخصیت‌پردازی مطابق مدل غربی در فارسی مشغله ذهنی‌اش بوده باشد. نکته‌ای مهم همین جاست و در این پرسش مثالی که آیا هدایت برای آن‌که داستان‌هایش دارای عناصر (شخصیت‌پردازی، پلات (plot)، زمان و مکان...) داستان کوتاه باشند، مشکلاتی اضافه بر مشکلات معمول داستان‌نویسی داشته است؟

برای به دست آوردن پرسپکتیوی از ادبیات ایران باز مجبورم به گذشته بازگردم. در شاهنامه فردوسی مخصوصاً در بخش‌های رستم و اسفندیار، کیخسرو، رستم و سهراب... دو توانایی چشمگیر خواننده را به فکر می‌کشاند. نخست، توانایی شخصیت‌پردازی این داستان‌ها، سپس توانایی طراحی پلات یا به عبارت دیگر: طراحی زنجیره روابط علت و معلولی حادثه‌ها. (پلات را به مفهومی که فورستر تعریف کرده به کار می‌برم)... رستم، اسفندیار، زال، کاووس، گشتاسب، سهراب، افراسیاب، پیران، و حتا شخصیت قدیس‌واری چون کیخسرو به انسان بسیار نزدیک‌ترند تا به شخصیت‌های معمول اساطیری، از آن گونه که مثلاً در اساطیر یونان می‌شناسیم. شخصیت‌های مثبت شاهنامه بیش‌تر خاکستری هستند. فضیلت و صفت‌های نیک دارند و وسوسه‌ها، تردیدها، ضعف‌ها، و گاه حتا بدی‌ها و بلاهت‌هایی هم دارند، آن گونه که طوس مثلاً و بالعکس، شخصیت‌های منفی این اثر گاه از خود نیکویی‌ها و احساسات سفیدی را به نمایش می‌گذارند. رستم شخصیت اول شاهنامه که بسیار مورد علاقه فردوسی هم بوده حسادت، خشم انسانی و گاهی بدخواهی انسانی هم از خود نشان می‌دهد. در مقابل زمانی که منفی‌ترین شخصیت شاهنامه، یعنی افراسیاب با نقشه موزیانه ایرانیان به دام می‌افتد و در مجازات به شدت شکنجه می‌شود، ضحجه‌های انسانی او به گوش خواننده می‌رسد و احساس می‌کنیم که فردوسی در این صحنه، خشونت و کینه‌جویی کور کیخسرو و سرداران ایرانی را به وسیله زوزه‌های دردناک افراسیاب تقبیح می‌کند. علاوه بر شخصیت‌پردازی نزدیک به رئالیسم، در شاهنامه، کردار شخصیت‌ها، با رابطه

علت و معلولی نسبتاً قوی و خردمندانه‌ای انجام می‌شود... برخلاف کردار اساطیر یونان، که در بسیاری مواقع فاقد چرایی و منطق است، به عنوان مثال رجوع کنید به پلات تراژیک رویارویی رستم و اسفندیار، یا ماجرای کشته شدن «فروید» که مسبب آن، یا به عبارت دیگر پلات آن بی‌خردی شخصیت فرمانده سپاه ایران است. مرادم این است که بگویم که عنصر خرد و خردگرایی در شاهنامه وجود دارد و مسلط است. توانایی و دقت فردوسی در شخصیت‌پردازی و طراحی پلات یک چند برابر آن داشت که شاید وی از طریق حضور فرهنگ هلنیسم در ایران با اصول تراژدی یونانی آشنا بوده. یعنی کتابی ترجمه شده از یونان در دست داشته که در متن آن شگردهای تراژدی و اصول ادبیات کلاسیک یونان شرح داده شده بوده. اما بعد به این نتیجه رسیدم که همین فرضیه من برآمده از ناخودباوری بعضی از ما ایرانیان است که حتا دستاوردهای فرهنگ خود را به غرب و انتقال از غرب نسبت می‌دهیم. پندار من غلط بود و با مطالعه سطح پیشرفت علمی و فرهنگی ایران و کلا حوزه اسلامی شرق در آن زمان آشکارا می‌شد و می‌شود دریافت که در آن قرن‌ها زبان فارسی ظرفیت و قدرت بیان علمی / فلسفی، توان خردگرایی و استعداد حمل روش‌ها و منطق‌های خردمندانه و دانش را داشته است. تالولو دانشمندان و فیلسوفان بزرگ آن زمان‌ها در کنار ادیبان باشکوه نشانه واضحی است که میزان پیشرفت زبان را نشان می‌دهد. بنابراین، عنصر تعقل و خردمحوری که زمینه ساز نگاه و برداشت رئال از جهان و مقدمه رئالیسم در ادبیات است در سابقه زبان فارسی وجود داشته است و شخصیت‌پردازی و پلات‌های شاهنامه نمونه و پس‌انداز آن بوده‌اند و هستند. گرچه بعدها با عروج عرفان و گسترش افراطی اندیشه و روش شناخت عرفانه، خردمحوری به درجه دوم اهمیت نزول کرد؛ اما پتانسیل آن در زبان فارسی و فرم‌های زبانی فارسی نهفته بوده و به همین حالت نهفتگی هم منتقل شده تا زمان هدایت و چوبک و بزرگ علوی... می‌خواهم بگویم که در ادبیات کلاسیک فارسی شگرد مجاز جزء به کل کاملاً تجربه شده بوده به کمال رسیده بوده و انواع آن در دسترس بوده تا هدایت بتواند به وسیله این نحوه - که به قول یاکوبسن (Roman Jakobson) در رئالیسم کاربرد عمده و زیادی دارد و وجه تفاوت رئالیسم و رمانتیسم هم هست - داستان‌های واقع‌گرای خود را بنویسد.

همچنین در ذهن و آگاهی زبان فارسی هدایت در ناخود آگاه قومی او، با وجود اثری مانند سفرنامه ناصر خسرو، سنت و سابقه نگاه واقع‌گرا به جهان و گزارش واقع‌گرایانه و

دقیق از مکان و زمان و آدم‌ها، حضور داشته؛ بعلاوه هزارها حکایت و داستان‌واره، ده‌ها و ده‌ها شیوه و ترفند و فرم روایت، تا همپای دانش ادبیات مدرن غرب، وی را در نوشتن نخستین داستان‌های مدرن فارسی یاری کنند.

موضوع این است که تا زمانی که ساختارهای یک زبان، نحوها و صنعت‌های کلامی و صورت خیال (images) آن زبان، آمادگی برای ایجاد یک شیوه جدید بیانی نداشته باشند، غیرممکن است آن شیوه اجرا شود. تفاوت تک‌گویی شخصیتی مانند مکبث و تک‌گویی شخصیتی مانند کویینتین در رمان «خشم و هیاهو» بسیار زیاد است. جملاتی که بالزاک بعد از نوشتن عبارت‌هایی نظیر «به خودگفت...» یا «فکر کرد...» از ذهن شخصیت‌های رمان چرم ساغری یا مثلاً باباگوریو برای ما نقل می‌کند، تفاوت ماهوی و ساختاری و روساختی دارند با جملاتی که مستقیماً از ذهن شخصیت‌های کلود سیمون یا جویس می‌خوانیم. جملات طولانی و تودرتوی جریان سیال ذهن در رمان‌های مدرن که مانند آپنه‌های موازی هستند؛ که پرش‌های زمانی و مکانی زیادی دارند، که هوش و حافظه بسیار فعال خواننده را برای درک و حس و دریافت دلالت‌های ضمنی کلمات می‌طلبند، که آگاهی خواننده بر گویاگویی بینامتنی را نیاز دارند؛ قرن‌ها فاصله دارند با جملات سراسر، اکثراً کوتاه، توضیحی و روایی و مطیع قواعد دستوری سه تفنگذار و مثلاً حکایت‌های منظوم لافوتن اما تا تک‌گویی‌هایی نظیر آن چه مکبث یا هاملت دارند در زبان انگلیسی نوشته نمی‌شد، تصور پدیداری تک‌گویی‌های کویینتین - هاملت قرن بیستم - مشکل است. در زبان فارسی هم، مسلماً، با زبان و نحو بیهقی، عملی نبود که تک‌گویی‌های تودرتوی شخصیت‌های داستان‌های هوشنگ گلشیری نوشته شوند. زبان فارسی باید تکامل می‌یافت، تا چنین حادثه‌ای و سپس، پدیداری جریان سیال ذهن در داستان‌های فارسی رخ دهد. در زمان هدایت هم نظیر چنین حادثه‌ای رخ داده: زبان فارسی، با همه پیش‌نمونه‌های داستانی، از رخوت چندین قرن بیدار شده، دوران آگاهی‌بخش و تحرک زبانی انقلاب مشروطیت را پشت سر نهاده، نحوهای کهنه‌اش پوست انداخته‌اند، تنوع زمان افعالش دوباره زنده شده؛ در آن نگاه عمدتاً تشبیهی و استعاری به جهان که وجه غالب سبک هندی بوده است، اگر چه کاملاً کنار نهاده نشده، اما جا برای نگاه ریزین (ذره‌بینی) مجاز جزء به کل باز کرده، سلطنت روش شناخت قیاسی زبانی، با حضور روش شناخت استقرایی، و رگه‌های نازکی از روش شناخت دیالکتیکی متزلزل شده (زبان

فارسی، دوباره مسیرهای کلامی استقرایی را صاحب شده و نتیجه‌گیری‌ها و مسیرهای دیالکتیکی را تجربه کرده) و صدها حادثه دیگر در این زبان رخ داده تا داستان‌های کوتاه و رئالیستی هدایت و بزرگ علوی و صادق چوبک نوشته شوند. (متوجه نگاه استعاری و نمادین اثری مانند بوف کور هستم که بحثی دیگر در جایی دیگر نیاز دارد) و با این همه همواره باید این نکته را در ذهن داشت که این اتفاق‌های مبارک تقدیر و ضرورت تکامل این زبان بوده است؛ نه نتیجه تقلید کامل از داستان‌نویسی در غرب. به بیانی دیگر آفرینش زبان و ساختار داستان کوتاه نو و رمان - به مفهوم امروزین آن‌ها - که در غرب، تقریباً هم‌زمان با روند دموکراسی (تکاپوی برقرارشدن دموکراسی، و یا استقرار دموکراسی) آغاز شده و ادامه یافته، در ایران هم، سرنوشتی تقریباً مشابه با غرب دارد. با انقلاب مشروطیت - حتا با وجود انحراف آن - شرایط استبداد غتیق و کهنه سست شد و در ضمن به صورت غیرمستقیم و ناخودآگاه، نویسندگان و روشنفکران در روندی که قبل از انقلاب مشروطه آغاز شده بود، ساختار استبداد در زبان فارسی را متزلزل کردند و با تردید روبرو ساختند. متونی مانند سیاحتنامه ابراهیم بیگ یا بلای تعصب او (۱۲۷۴ ه.ش) نوشته زین العابدین مراغه‌ای (۱۲۱۷ - ۱۳۹۰ ه.ش) از این گونه آثارند. توجه به تاریخ این اثر، نتیجه‌ای دلخواه این مقاله دربر دارد. این متن، رمان‌واره‌ای است که روایت آن بر پلات سفرنامه بنا شده و به یاد آوریم که بخشی از نخستین رمان‌واره‌های غربی هم که مقدمه رمان بوده‌اند، زنجیره حوادثشان با پلات ساده و اولیه سفر به هم متصل گشته است. اگر بعد از انقلاب مشروطه، استبداد به شیوه دیگری، اما با نهادهایی به ظاهر و باطن، نوتر، برقرار شد، اما جریان واگشایی ساختار (ساختار شکنی) (Deconstruction) از استبداد زبانی ادامه یافت. شکسته شدن گوشه‌هایی اگر کوچک از کاخ رفیع استبداد درون زبانی و ترک برداشتن شالوده‌های آن، زبان فارسی را مهیا کرد تا صاحب داستان کوتاه نو و درخشان شود و در آن زمینه آفرینش رمان‌های نسبتاً موفق نیز آغاز شود. آزادمنشی‌های زبانی و واگشایی ساختار استبداد تقابل‌های دوگانه به صداهای مختلف شخصیت‌های داستانی اجازه زندگی می‌دهد. صدای مستبد راوی - و راوی دانای کل - که در حکایت‌ها و داستان‌های کلاسیک همواره حضور دارد و وجه تمایز این گونه آثار با داستان‌های مدرن است، در زبان داستان‌های ایرانی هم اندک اندک ضعیف شده و یا حداقل به کنار آواهای دیگر شخصیت‌ها رانده شده است. رشد آزادگی زبانی (که در ایران

با عبارت اشتباه دموکراسی در زبان مطرح می‌شود) به هدایت و نویسندگان نسل اول ادبیات نو ایران اجازه داده که تا حدی تلاش کنند جهان را از دید شخصیت‌هایی سوای خودشان و متضاد با خودشان، مثلاً داوود گورژپشت (هدایت)، کهزاد (چوبک / شبی که دریا طوفانی بود)، راوی چشم‌مهایش (بزرگ علوی) یا حتا سگ ولگرد (هدایت) و انتری که لوطی‌اش مرده بود (چوبک) ببینند. این روند، تا امروزه روز، سرعت و تکامل زیادی داشته، به طوری که اگر در آثار نسل‌های اول و دوم ادبیات معاصر و نو ایران رمان به مفهوم واقعی با ترکیب چند صدایی (سمفونی وار) و ساختار چند ساحتی کمتر پدید آمده و شاهکارها بیش‌تر داستان‌های کوتاه بوده‌اند، در این دهه گذشته نسل سوم ادبیات مدرن ایران، رمانهای زیادی را نوشته و عرضه کرده که ساختار آن‌ها کمترین ایرادها را دارد.

از روند آزادگی زبانی سخن گفتن البته بحث نسبتاً تازه‌ای است و بررسی‌های چند ساحتی دقیق را نیاز دارد. زمانی که به واگشایی ناخودآگاه ساختار در ادبیات ایران حاصل نهضت مشروطه اشاره می‌کنم مرادم البته روشی دقیقاً مانند آن چه که به Deconstruction مشهور است، هست و نیست. اثبات رخ دادن چنین حادثه‌ای در زبان فارسی با مثال جریان شعر نو ایران آشکارتر و ساده‌تر است. زمانی که نیما یوشیج نظریه (بوطیقای) شعری خود را عرضه کرد، البته سخنی از دریدا و آن چه که او از ساختار تقابلهای دوگانه در زبان می‌گوید وجود نداشته. نیما یوشیج برای رهایی از قید و اسارت تقابل دوگانه قافیه و ردیف و ساختار دوگانه (تنوی) مصرع‌های شعر ایران، شعر نو را پدید آورد که در آن حتمیت قافیه و برابری متقابل مصرع‌ها، جایی نداشت. به هیچ وجه نمی‌توان گفت که مثلاً نیما یوشیج ساختار شعر خود را درست از غرب وارد کرده است. چرا که شور نیاز به آزادگی شعر نو، دقیقاً و قبلاً در پتانسیل شعری ایران وجود داشته است. شاعرانی پیش از نیما که نبوغ او را نداشته‌اند و در ضمن شرایط زبانی زمانه‌شان مهیا نبوده به اشارت‌هایی گاهی نزدیک تئوری شعری نیما شده‌اند. از آن گونه که مولانا مثلاً با آن هوار و فریاد مشهورش...

اما مسئله ادبیات داستانی ایران و نسبت آن با ادبیات غرب با بحث درباره چگونگی تحولی که هدایت در داستان نو ایرانی پدید آورد پایان نمی‌گیرد. این داستان با بخشهایی بسیار مهم و قابل مطالعه ادامه دارد، چرا که جهش‌های قابل توجه داستان‌نویسی در ایران، با شتابی زیاد که انگار جبران چند قرن سکون زبان فارسی است ادامه داشته و دارد. پس از اولین

داستان‌های کوتاه و نو ادبیات فارسی، پدیدار شدن فرم‌های روایتی مختلف، بهره‌گیری از شگردهای گوناگون و حتا خلق شگردهای داستانی، و آفریده شدن انواع مختلف داستان کوتاه و رمان فصلهای بعدی و با اهمیت داستان‌نویسی ایران هستند. در این باره هم دو دیدگاه پیشین وجود دارد. یکی همان که داستان‌نویسان ایرانی با تقلید از داستان‌های غربی، شگردهای داستانی تازه و فرم‌های تازه را در داستان‌های خود به کار گرفته‌اند و دیدگاه دوم همین سخن این متن که تحول در زبان فارسی و آشکار شدن امکانات درونی این زبان، الهام اصلی نویسندگان ایرانی بوده و هست. در نسل اول داستان نو ایران تنوع تکنیک (شگرد) و فرم زیاد به چشم نمی‌خورد. اما نکته عجیب اینجاست که این نسل با این‌که اولین داستان‌های نو ایران را می‌نوشته، به مرز آزمایشگری شگرد و فرم هم رسیده است. در غرب بین اولین داستان‌های کوتاه نو و داستان‌هایی که شگردپردازی و تجربه فرم‌های گوناگون روایتی دارند، فاصله زمانی زیادی است. در ایران، هم به لحاظ شتاب جریان رشد هنری، و هم به سبب استفاده هنرمندان از تجربه‌های نویسندگان جهان، این فاصله زمانی، کمتر است. چنان که می‌بینیم که خود هدایت، در داستانی به نام فردا تلاش می‌کند روایت داستان را از زاویه دید دو شخص (یا تک‌گویی دو شخصیت) که فرمی آوانگار در داستان ایرانی آن‌زمان است، پیش ببرد. یا مثلاً چوبک هم در رمان سنگ صبور از این زاویه دید ترکیبی استفاده می‌کند و رمانی با روایت مجزای چند شخصیت می‌نویسد، و زمان این، البته، بعد از نمونه مشهوری، چون خشم و هیاهوی فاکنر است.

اما در نسل دوم داستان‌نویسی ایران رویکرد فرم‌پردازانه و شگردباز به داستان بیش‌تر می‌شود. در آثار این نسل، رمان‌ها و داستان‌هایی می‌خوانیم که دارای روایت خطی و ساده‌اند (که این خصوصیت در نگاهی کلان، و نه مقطعی و مدپسند، به هیچ وجه، نافی ارزشهای هنری این آثار و موفقیت آن‌ها نیست) و متضاد با اینان، آثاری می‌بینیم که تلاش مدام نویسنده را برای خلق فرم روایتی جدید و بهره‌گیری از شگردهای مختلف نشان می‌دهند. آثار هوشنگ گلشیری از این سنخ هستند، و از او به این دلیل نام می‌آورم که قصد دارم با بررسی کوتاه داستان‌های او باز در تأیید این مقاله سندی به دست آورم. می‌دانم که گلشیری آشنای چندان با زبان خارجی نداشته است. در زمانی که او رمان کریستین وکید را نوشته، از بحث‌های رمان نو فرانسه در ایران، اثری وجود نداشته، فقط با تقریب زمانی، چند صفحه از رمان پاک‌کن‌ها اثر آلن رب‌گریه در جنگ اصفهان

با ترجمه ابوالحسن نجفی چاپ شده است که این هم مشخصه‌ای از تفکرات رمان نو به دست نمی‌دهد. نقلهای شفاهی هم از سبک‌ها و کارهای نویسندگان این نحله بخصوص در مورد نحله رمان نو نمی‌توانند تأثیرگذار باشند تا یک اثر قابل توجه در آن نحله پدید آید. بخصوص که رمان نو و رمان کریستین وکید، با زبان به طرز تخصصی سروکار دارند. اما رمان کریستین وکید را می‌توان تا حدی به عنوان یک رمان نو شناسایی کرد.

رفتار گلشیری با زبان و کلمه اشیا در این اثر «زوم» نثر بر شیء. و به طور کلی روایت و زبان این کتاب شباهت‌هایی با آثار رمان نو دارد. علت این شباهت چیست؟ آیا باید با کاوشی پلیسی‌وار به دنبال آن باشیم که زمان و نحوه‌ای را که این نویسنده شاید با یک اثر از رمان نو تماس داشته و از آن تقلید کرده بیایم؟ و یا نه بپذیریم که در شتاب زیاد پیشرفت ادبیات داستانی ایران، بالاخره همان نیرویی که نویسندگان رمان نو را به عصیان علیه قواعد کلیشه شده و زبان کهنه رمان کلاسیک واداشته بود، در گوشه‌ای از زبان فارسی هم جمع شده و به یک نویسنده تیزهوش و پیشرو ایرانی هم منتقل گشته است.

سوی گلشیری، در میان همین نویسندگان نسل دو، پدیده دیگری هم قابل توجه است. بهرام صادقی داستانی دارد به نام: «آقای نویسنده تازه کار است» که در ۱۳۴۱ ه. ش. (۱۹۶۳ م.) چاپ شده است. سال‌ها بعد از این داستان است که در جهان تحت تأثیر گزاره‌های پست مدرنیسم بازی با متن داستان یا نوشتن نحوه نوشتن یک داستان یا نوشتن حالت‌های احتمالی یک داستان، یا حضور نویسنده در متن داستان و... رایج و مد می‌شود. چنان که در این چند سال اخیر هم در ایران به شدت مد شده و سوی اندک داستان‌هایی ارزشمند، انبوه داستان‌هایی مقلد از یکدیگر و مقلد از داستان‌هایی پیشین، که همین فرم و همین نگاه را دارند نوشته می‌شود؛ و در اینان، نویسنده مدام و مکرر وارد داستان می‌شود و فزاینده‌ای مقلدانه از «پارت» و «ریکور» را برای شخصیت‌های داستان تکرار می‌کند... نزدیک شدن یک هنرمند به اندیشه‌ای که بعدها رایج می‌شود به نظر من اصلاً حادثه غریب و مهمی نیست. این اتفاق در هنر عادی است و علت آن این است که در دستمایه هر هنری احتمال‌ها و امکانات آینده، بالقوه وجود دارند. هانری میشو زمانی در وصف سبک یک نقاش معاصر گفته است: خط دارد خواب می‌بیند... اما به گمانم خیلی پیشتر از این در تلاقی خط‌هایی که سطح و شکل را بر بوم نقاشی پدید می‌آورده‌اند، آن زمان که رافائل خط‌های مقتدرش را می‌کشید، و آن زمان که سورا با

نقطه‌هایش از خط پرهیز داشت، تقدیر محتوم کویسیم نهفته بود. یا خط‌ها، خواب خط‌های کویسیم را می‌دیدند. در ادبیات هم همین وضع هست. زمانی تولستوی ذهن زنی آناکارنینا نام را در لحظات قبل از خودکشی‌اش به کلمه درآورده. این بخش به قول میلان کندرا جریان سیال ذهن است. یعنی شیوه‌ای که سالیان زیادی بعد از تولستوی، در رمان‌های مدرن مانند رمان‌های جیمز جویس پدیدار می‌شود. (البته در این ادعا، کندرا، اندکی تساهل هم به احترام تولستوی و عزیزداشت وی به خرج داده است.) اما حالا ما می‌توانیم بگوییم که انگار کلمات تولستوی، در آن زمان خواب رمان اولیس را می‌دیده‌اند. یا وقتی که هدایت اولین داستان‌های زنده به گور را می‌نوشت، کلمات فارسی، خواب‌هایی از سووشون، مدیر مدرسه، شازده احتجاب، جای خالی سلوچ، همسایه‌ها... می‌دیدند و کلمات اینان خواب‌هایی از داستان‌هایی دیده‌اند که بخصوص در این دو دهه گذشته علاوه بر داستان‌های شاخص نسل دوم اکثراً به وسیله نسل سوم داستان‌نویسی ایران نوشته شده. داستان‌هایی که ادبیات ایران را به سوی کمال نزدیکتر کرده‌اند و گستره پر تعدادی از نویسندگان با رویکردهای مختلف آن‌ها را نوشته‌اند. [زمانی که دورین فرهنگ جهانی که دوره به دوره بر منطقه به منطقه جهان زوم می‌کند، به ایران برسد و بر ادبیات معاصر ایران فوکوس کند، داستان‌نویسی ایران به‌خصوص در نوع داستان کوتاه داستان‌های قابلی برای عرضه در دست دارد. علاوه بر این باید به پاره‌های دیگر از ادبیات ایران که بیش‌تر ناشناخته مانده اشاره بکنم. این پاره که من آن را نسل دوم ادبیات مهاجرت می‌نامم در این دهه، همراه با بعضی از داستان‌نویسان نسل اول مهاجرت، که مشغله ادبیات داشته و دارند، داستان‌های ارزشمندی نوشته است. نام‌ها بسیارند و مکب‌هایشان نیز. دور نیست اگر چه کمی دیر است، که این دو پاره ادبیات داستانی ایران جایگاه خود را در ادبیات جهان باز یابند. تا چنین زمانه‌ای، می‌توان و خوشا که درود فرستاد بر هر تلاش و تکاپویی که به نیت ادبیات، به ادبیات ناب ایران یاری می‌رساند تا داستان‌های خود را اندک اندک برای جهان تعریف کند.

□ □ □

