داستانِ داستان‌نویسی (۴)

حسن میرعابدینی

مقدمه:

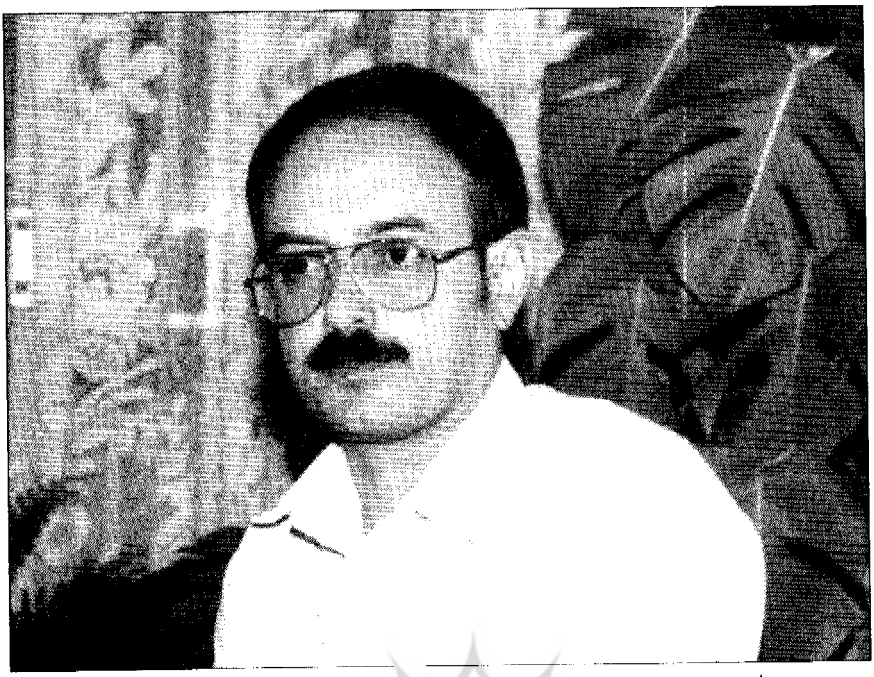
تاریخ گشایش ستونِ «داستانِ داستان‌نویسی» به شمارهٔ ۳۹ و ۴۰ بخارا (آذر اسفند ۱۳۸۳) برمی‌گردد. اولین قسمت آن شامل «چشم‌اندازی از سیر ادبیات داستانی» و بررسیِ ادبیات داستانی در ایران زمین (مقالات مربوط به داستان‌نویسیِ دائره‌المعارف ایرانیکا) نوشتهٔ حورا یاوری و دیگران، ترجمهٔ پیمان متین، بود.

قسمت دوم در شمارهٔ ۴۴ بخارا (مهر و آبان ۱۳۸۴) چاپ شد و حاوی مطالبی دربارهٔ داستان‌نویسیِ خوزستان و فارس و بوشهر، و بررسیِ پایه‌گذاران نثر جدید فارسی اثر حسن کامشاد و نوشته‌های ادوارد براون دربارهٔ ادبیات معاصر ایران بود.

در سومین قسمت، که در شمارهٔ ۵۵ بخارا (مهر و آبان ۱۳۸۵) چاپ شد، ادبیات معاصر اثر رشید یاسمی، شاهکارهای نثر فارسی معاصر گردآوردهٔ سعید نفیسی و نثر فارسی معاصر تألیف ایرج افشار، مورد بررسی قرار گرفت.

بخش الف از چهارمین قسمتِ «داستانِ داستان‌نویسی»، به یک مقاله («ملاحظاتی دربارهٔ داستان‌نویسیِ فارسی» نوشتهٔ تقی مدرسی) و یک کتاب (تاریخ ادبیات ایران اثر بزرگ علوی)، دربارهٔ ادبیات معاصر، اختصاص دارد.

بخش ب، یادی است از نویسندهٔ فقید اسماعیل فصیح. امیدوارم از پنجمین قسمتِ «داستانِ داستان‌نویسی» بتوانم در بخشی با عنوان «کتابگزاری»، کتاب‌های مربوط به ادبیات داستانی را، که به دستم می‌رسد، معرفی کنم.



• حسن میرعابدینی

الف. بررسی دو مأخذ در تاریخ داستان‌نویسیِ ایران

مدّرسی: «ملاحظاتی دربارهٔ داستان‌نویسی فارسی»

تقی مدرسی (۱۳۱۱ ۱۳۷۶) مقالهٔ خود را با پیش‌زمینه‌ای دربارهٔ «ناکامی‌خانوادهٔ کارمندان» (صدف، ۱۳۳۷) شروع می‌کند. او برای درک علل بی‌تفاوتیِ کارمندان نسبت به مسائل اجتماعی، به زمینهٔ شکل‌گیری و رشد این تیپ اجتماعی می‌پردازد. مدرسی ادارات دولتی را «پناهگاه» کسانی می‌داند که «از طبقهٔ اجتماعی خود به عللی می‌گریخته‌اند». در آغاز، ملاّکان ورشکسته و روحانیون تغییر لباس داده‌ای که می‌خواستند در فضای رو به تجدد جایی برای خود بیابند، پشت میز ادارات نشستند. تحصیل‌کردگان نیز از دانش و فرهنگ آن‌قدر بهره می‌گرفتند که کارمند بشوند. نسل اولیهٔ کارمندان، در محیط سیاسی فعال بودند و روزنامه منتشر می‌کردند. اما کارمندان امروزی [۱۳۳۷] هدفی ندارند جز طی کردن مدارج ارتقای اداری و رسیدن به بازنشستگی.

پس از انقلاب مشروطه، با تمرکز حکومت و استقلال نسبیِ سه قوهٔ مقننه، مجریه و قضاییه، سازمان‌های اداری شکل گرفتند و قشر اجتماعی شهریِ جدیدی به نام کارمندان دولت به وجود آمد. البته، به سبب سطحی بودن تجدد و سنتی ماندن اعماق جامعه، «ادارات دولتی نیز از مسائلی که برای حل آن به‌وجود آمده بودند، فاصله می‌گرفتند».

کارمندان که «از قشرهای اجتماعی مختلف کنده شده بودند»، کم‌کم به صورت یک لایهٔ اجتماعی با ویژگی‌های خاص خود درآمدند. اینان قدرت و نفوذی به دست آوردند که سبب

بروز فساد زودرس و مشکلاتی شد که «بیشتر از هر جا در محیط آموزشی و هنری ما تأثیر» نهاد، در آغاز «اشرافیت از کارمندیِ دولت خوشش می‌آمد. ولی کم‌کم روزگاری رسید که کارمندان» به اشرافی شدن تمایل یافتند.

مدرسی، ویژگی‌های خاص این لایهٔ اجتماعی را چنین برمی‌شمرد:

بی‌پناهی. ناشی از مبهم بودنِ آیندهٔ مالیِ خانوادهٔ کارمندان و اضطراب فرزندان آنان برای تشکیل زندگی تازه.

محافظه‌کاری. کارمند برای حفظ میزِ خود، یاد می‌گیرد عقیدهٔ شخصی نداشته باشد و نسبت به مسائل اجتماعی و سیاسی بی‌اعتنا و محافظه‌کار شود.

تظاهر. کارمندان با وجود اضطرابی که بر زندگی‌شان سایه‌انداخته، تظاهر به خوشبخت بودن می‌کنند؛ و به سرگرمی‌هایی چون مجلات، فیلم‌ها و کتاب‌های سطحی پناه می‌برند. اما کم نیستند جوانانی که ازا خانوادهٔ کارمندان برمی‌خیزند و در برابر آن عصیان می‌کنند.

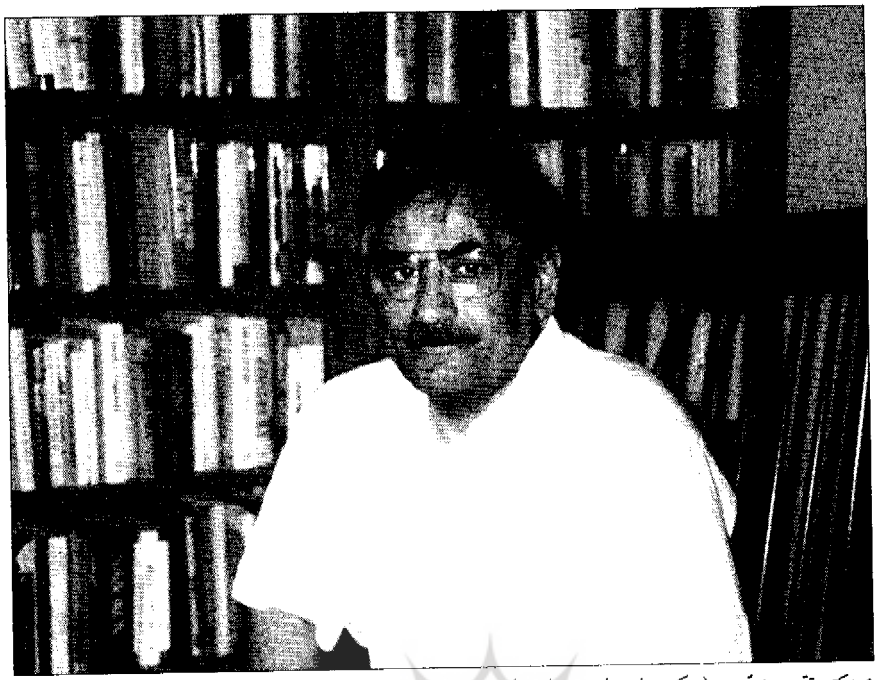
مدرسی بر پایهٔ مدل جامعه‌شناختی که از خانوادهٔ کارمندان می‌سازد، به تحلیل خود دربارهٔ داستان‌نویسیِ فارسی شکل می‌دهد و نویسندگان معترضی چون صادق هدایت را از جملهٔ فرزندان عصیان‌کردهٔ خانوادهٔ کارمندان می‌داند. او در مقالهٔ «ملاحظاتی دربارهٔ داستان‌نویسی نوین فارسی» (صدف، ۱۳۳۷)، توجه خود را معطوف به مرحلهٔ آغازین نوعِ تازهٔ داستانِ فارسی می‌کند.

به باور او، ادبیات معاصر هم در برابر «کاخ عظیم» ادبیات کلاسیک کم‌تجربه است و هم در برابر داستان‌نویسی غربی. زیرا نظم، به عنوان قالب مسلط در ادبیات کهن ایران، جای نمایانی برای بروز نمونه‌های برجستهٔ نثر باقی نگذاشته است. در واقع، در پیِ بحران فرهنگیِ برخورد جامعهٔ ما با تمدن غرب، نثر اهمیتی بیش از نظم یافت و یکی از ثمرات «ظهور دوره‌ای جدید در تاریخ اجتماعی ملت ما» به صورت داستان‌سرایی به شیوهٔ اروپایی نمود یافت.

«در سال ۱۹۰۷ با انتشار سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیگ در کلکته [مدرسی نویسندهٔ آن را «گمنام» می‌خواند]، طلیعهٔ داستان‌سراییِ نو در ایران نمودار شد.» سپس نوشته‌های طالبوف، که متأثر از عقاید اجتماعی سوسیال دمکرات‌های قفقاز بود، به دست روشنفکران آن دوره رسید. این دو نویسنده «راه آیندهٔ داستان‌نویسی را نشان دادند».

مهم‌ترین چهرهٔ ادبی در بحبوحهٔ انقلاب مشروطه، دهخداست که با بهره بردن از مکالمهٔ مردم عادی و امثال و کنایات... راه تازه‌ای برای آیندگان گشود. تا اینکه با انتشار مجموعهٔ یکی بود و یکی نبود اثر سید محمد علی جمالزاده، «واقعهٔ محتوم اتفاق افتاد و برای اولین بار در ادبیات ایران داستان کوتاه به مفهوم اروپایی خلق شد». نثر شیرین و طنزآمیز جمال‌زاده «عمق و وسعت زبان فارسی را برای بیان مفاهیم گوناگون نشان می‌دهد».

نویسنده آنگاه از هدایت با عنوان «مترقی‌ترین و مؤثرترین نویسندهٔ ایران» یاد می‌کند و



• دکتر تقی مدرّسی (عکس از علی دهباشی)

نوع داستان‌های او را کیفیتاً متفاوت با آثار جمال‌زاده می‌داند. او معتقد است که با وجود نوشته‌های فراوان در رد یا قبول آثار هدایت، هنوز تحلیل درستی از او و اجتماعی که در آن زندگی می‌کرد و تأثیری که بر روشنفکران معاصر خود و دوره‌های بعد نهاد، صورت نگرفته است.

مدرسی، هدایت را بازتاب‌دهندهٔ اندیشهٔ جوانان مضطربی می‌داند که از فریب‌ها و ناروایی‌های چیره بر دوران، به دنیای ذهنی خود پناه می‌برند و نوعی «خودخواهی روشنفکرانه» بین آنان و دیگران «فضای خالی و سردی» پدید می‌آورد. غالباً کوشش آنان برای گذشتن از این فضا بی‌حاصل می‌ماند.

می‌توان سال ۱۹۴۱ میلادی را شروع فصل جدیدی در تاریخ اجتماعی ایران دانست. پیش از این، تنها جوانانی که از اروپا به میهن باز می‌گشتند، حامل پیام‌هایی از اندیشه و فرهنگ غرب بودند. اما پس از جنگ جهانی دوم و سقوط رضاشاه، دروازه‌های دنیای غرب به روی ایرانیان گشوده شد.

مدرسی نویسندگان مهم این دوره، مثل بزرگ علوی و صادق چوبک، را تحت تأثیر هدایت می‌داند. کوشش علوی برای نوشتن رمان چشمهایش را قدر می‌نهد زیرا تا پیش از آن «صحنهٔ ادبیات ما از رمانی که روشنفکران را اقناع کند، خالی بود». علوی در جست‌وجوی راه تازه‌ای برای نوشتن بود، و به «داستان‌های خود با کمی شتاب، کمی صنعت و کمی تخیلات رمانتیک‌مآبانه حالت مخصوصی می‌داد». از این رو چشمهایش نیز «رمان [کاملی]

نبود و نمی‌توانست پایه‌ای برای رمان‌های بعدیِ ما باشد». مدرسی، داستان «گیله‌مرد» را گواه استعداد علوی در داستان‌سرایی می‌داند و معتقد است او در پرتو «مشی فکری خود» و قرار گرفتن در فضای هنری‌یی که حاصل مجاهدت‌های هدایت بود، «از [افتادن در] دامی‌که نویسندگان درجه دوم ما را گرفتار کرده بود، نجات یافت». از این نویسندگان، حجازی نثری روان و شیرین داشت؛ داستان‌های عشقی و شورانگیزِ دشتی را جوانان محصل می‌خواندند؛ و درویش با تحلیل روان‌شناختیِ مسائل عشقی، یادآور اشتفن زوایک[1] بود. اما همهٔ آنها «در امواج رویا و تخیّلات نارسای رمانتیزم اروپای اوایل قرن نوزدهم دست و پا می‌زدند».

بعد از ۱۳۲۰، «افق‌های جدیدی در برابر داستان‌نویسی ایران باز شد». جامعه با مخاطرات جنگ جهانی برخورد کرد. سربازان متفقین برای مردم ما فقر و قحطی و تیفوس به ارمغان آوردند. اما از سوی دیگر، احزاب سیاسی یکی پس از دیگری کلوپ‌های خود را گشودند، روزنامه‌ها و مجلات منتشر شدند و در فضایی آشوبناک از تبعات جنگ، هرج و مرج و دمکراسی، مردم با جلوه‌های تازه‌ای از فرهنگ و ادبیات جهان به‌ویژه امریکا آشنا شدند.

با این همه در دههٔ ۱۹۴۱ تا ۱۹۵۱ سالِ خودکشیِ هدایت با وجود کثرت نشریات و آثار ترجمه شده و افزوده شدن بر عدهٔ کسانی که اهمیت آثار هدایت را درک می‌کردند، «داستان‌سرایی و ادبیات ما عقیم مانده بود»؛ زیرا نیروی معنوی جامعه صرف کشمکش‌های سیاسی اجتماعی و یافتن پاسخ برای مسائل تازه‌ای می‌شد که «از میان اجتماع سر بیرون می‌کشید و چون غول‌های عظیمی افکار جوانان را به خود متوجه می‌کرد».

در سال‌های پیش از شهریور ۱۳۲۰، اغلب نویسندگان از ادبیات فرانسه متأثر بودند. اما از آن پس ادبیات انگلیس و امریکا نیز جای خود را در محیط ادبی ما باز کرد و آثار نویسندگانی مانند اشتین بک[2]، همینگوی[3] و فاکنر[4] به زبان فارسی ترجمه شد. کسانی چون چوبک، ابراهیم گلستان و تا حدی جلال آل‌احمد تحت تأثیر ادبیات امریکا داستان نوشتند. چوبک در دو مجموعهٔ نخست خود خیمه‌شب‌بازی (۱۳۲۴) و انتری که لوطیش مرده بود (۱۳۲۸) «از هدایت درس‌های ارزنده‌ای گرفته است. با وجود این... تصاویر و تخیلات و اندیشه‌ها و نقطهٔ دید نویسنده مستقل و مربوط به خودِ اوست». هدایت در داستان‌های خود پشت صورت مجازیِ قهرمان پنهان می‌شود. فریاد او از فریبی که زندگی را فراگرفته گاه به شکل طنزی گزنده یا خنده‌های عصبی یا رقّتِ تند و گاهی به صورت ستایش از گذشتگان در می‌آید. اما «چوبک محیط شلوغ‌تری را می‌بیند... او در داستان‌هایش به شکل چشم بزرگی درمی‌آید و با دقت به منظرهٔ روبه‌رو می‌نگرد... البته چون نقطهٔ مخصوصی را برای تماشای این منظره انتخاب می‌کند، نمی‌تواند فقط نقش دوربین عکاسی را به عهده داشته باشد و

1. Zweig, Stefan
2. Steinbeck, John
3. Hemingway, Ernest
4. Faulkner, William

بی‌طرف بماند». مکان‌های تصویرشده توسط او مکان‌هایی است که همه می‌بینند، ولی با تغییر زاویهٔ دید، «خطوط اصلیِ منظره در محوری تصویر شده است که زشتی‌ها و عدم‌هماهنگی‌ها بیشتر به چشم می‌خورد».

مدرسی از نخستین منتقدانی است که بن‌مایهٔ اندیشهٔ آل‌احمد را درمی‌یابد و او را نویسنده‌ای می‌داند که «با طبیعت یک انسان روستایی به جنگ تضادها و بیم‌های فضای شهری رفته است». گلستان، بیش از دیگر نویسندگان این دوره، از ادبیات امریکایی تأثیر می‌پذیرد. او با کار کردن روی شکل داستان‌های خود، در جهت «جدا شدن از فضای داستان‌های هدایت» می‌کوشد؛ و با گذر دادن واقعیت از صافیِ دیدگاه درونیِ خود، آن را به شکلی تازه ارائه می‌دهد. البته تلاش‌های او برای پدید آوردن نثری متناسب با محتوا، غالباً موفقیت‌آمیز نیست.

سال‌های ۱۹۵۱ تا ۱۹۵۴، پس از کودتای ۲۸ مرداد، ملت از نظر سیاسی، یک دورهٔ بحرانی را از سر گذراند. «آنارشیسم وحشتناکی مانند خرچنگی به گلوی ادبیات ما چسبید. بی‌بندوباری، ولنگاری، میل به هرزه‌درایی در تمام شئون ادبی... نفوذ کرد. در نتیجه در این سال‌ها آثار برجسته به وجود نیامد». شعرها و داستان‌ها در اطراف مشکلات شخصی، حرمان‌های رقّت‌انگیز، غرایز ابتدایی، معاشقه‌های رمانتیک و گاه منحرف، دور می‌زد (ص ۹۷۹).

با تخفیف بحران، مبارزه علیه انحراف‌های هنری از سوی بعضی از روشنفکران شروع شد و تا حدودی توفان آنارشیسم را فرو نشاند؛ و به رشد قدرت‌های تازه‌نفسی کمک کرد «که کم‌کم خود را از میان غبارها و تیرگی‌های سال‌های گذشته بیرون می‌کشیدند». با وجود جوانی و ناپختگی این نویسندگان، در آثار آنها هسته‌هایی از شور و استعداد و آگاهی از محیط اجتماعی مشهود است.

مدرسی در پیِ تاریخچهٔ پیدایش داستان‌نویسی نوین ایران، به تحلیل «ریشه‌های اجتماعی و فلسفی» آن می‌پردازد.

ارزش‌های هنری ادبیات معاصر ایران

مؤلف یکی از علل ناکامی نویسندگان جوان را بی‌توجهی آنان به «تجربیاتِ استادان نخستین و نداشتن میزان‌هایی برای سنجش آثار آنها» می‌داند. نقد ادبی یا نوشته نمی‌شود و یا اگر نوشته شود به محیط اجتماعی و ادبی ایران بی‌توجه است. احسان طبری «چیزهایی دربارهٔ ادبیات معاصر» نوشت؛ نیما یوشیج «از تئوری خود دربارهٔ شعر نو دفاع کرد؛ نخستین کنگرهٔ نویسندگان (تهران، ۱۳۲۵) به بررسی نیروهای ادبی پرداخت». پس از مرگ هدایت، مقالات زیادی دربارهٔ او و آثارش به وسیلهٔ ایرانیان و اروپایی‌ها نوشته شد، اما کمتر نوشتهٔ ابتکاری در میان آنها بود. اصولاً نقد این دوره از حد «خلاصه‌ای از متن کتاب، پیدا کردن

هدف نویسنده از خلال داستان، بحث در این که هدف نویسنده خوب بوده یا بد» فراتر نرفت.

معیارهای زیباشناختیِ اروپایی قابل تطبیق با داستان‌های ما نبود. زیرا هم داستان‌ها به کمال نرسیده بودند و هم نقد آن قدرت را نداشت که نقاط درخشندهٔ آثار را کشف کند. چون نقد ما معیارهایی هماهنگ با محیط اجتماعی فرهنگیِ ایران ندارد، اغلب کسانی که با معیارهای اروپایی به سراغ ادبیات کلاسیک فارسی می‌روند دچار خطا می‌شوند. مستشرقان اروپایی هم در «تحلیل آثار ادبی معاصر... دچار لغزش» می‌شوند، زیرا آنان عمدتاً دربارهٔ ادبیات گذشته تحقیق کرده‌اند و «با معیاری که شعر کهن ما به آنان داده است به سراغ شعر و داستان امروز می‌آیند». وانگهی آنان هم ادبیات گذشتهٔ ما را خوب درک نکرده‌اند و هم خواسته‌اند از شیوه‌های نقد امروز اروپا، به صورتی مکانیکی، در بررسیِ ادبیات ما پیروی کنند.

با این همه، نتیجه‌گیری‌های آنان به وسیلهٔ بعضی از منتقدین ما به شکلی نسنجیده به عنوان معیار پذیرفته می‌شود. مدرسی ضمن اشاره به سعید نفیسی می‌گوید: «یکی از محققین دانشمند ما در مقالهٔ نسبتاً طویلی سعی کرده است که معیارهای نقد اروپایی را حتی در مورد شعر گذشتهٔ فارسی به کار گیرد. خواسته است در اشعار مولوی و حافظ پایه‌های مکتب‌های مختلف ادبی فرانسه مثل رمانتیزم، امپرسیونیسم، ناتورالیسم و سوررئالیسم را بیابد» (ص ۹۸۲). بدین‌سان، هم ایرانیان و هم مستشرقان موفق به «تحلیل یا حتی توجیه» صحیح و عمیق داستان‌نویسی نوین ایران نشده‌اند.

مدرسی آنگاه به بحث خود دربارهٔ خانوادهٔ کارمندان باز می‌گردد و نتیجه می‌گیرد: «اکثر نویسندگان معاصر و روشنفکران ملت ما از خانوادهٔ کارمندان» درآمده‌اند. مثلاً «هدایت به عنوان بیان‌کنندهٔ تمام دردها، فریب‌ها و ناکامی‌های این خانواده داستان‌هایش را نوشته است... او از یک خانوادهٔ قدیمی و اشرافی بود که به دام ادارات دولتی افتاده بود».

مدرسی، برای درست جلوه دادنِ دعویِ خود، اضطرابِ فلسفیِ بازتاب‌یافته در آثار هدایت را تا حد اضطراب مالیِ فرزندی از خانوادهٔ کارمندان نسبت به آیندهٔ مبهم خود فرو می‌کاهد و او را فرزندی عاصی می‌داند که «پردهٔ فریبی را که خانوادهٔ کارمندان دور خود کشیده‌اند عقب می‌زند».

مؤلف بخش پایانیِ مقالهٔ خود را به بحثی مفصل دربارهٔ آثار هدایت اختصاص می‌دهد؛ و از جمله با اروپائیانی مثل ونسان مونتی که تلخکامیِ هدایت را از نوع اندوه خیام یا حافظ می‌دانند، مخالفت می‌کند. زیرا «منِ» متزلزل و مضطربِ هدایت، بیش از آنکه تحت تأثیر عرفان باشد، متأثر از «منِ» فلسفی جدید و اروپایی است. صوفی از «من» شروع می‌کند و در مطلق فنا می‌شود. اما مبداء هدایت از زندگی اجتماعی است و به «من» می‌رسد. به باور مدرسی، چون هدایت در نیمهٔ راه از جست‌وجو باز ماند و به تخیل و رویا پناه برد، محیط داستان‌هایش

وسعت کافی را نیافت و قهرمانانش استقلال لازم را پیدا نکردند. از این رو چندان واقعی به نظر نمی‌رسند در واقع، در جایی که زندگی روحیِ قهرمانان از روحیه و منش نویسنده جدا می‌شود، نویسنده در توصیف آنها ضعف نشان می‌دهد. مؤلف، بر همین اساس، قدرت هدایت را در نوشتن داستان‌های ذهنی شخصی می‌داند و مقاله را با بحثی در اهمیت بوف کور، به عنوان نمونهٔ بارزِ سوبژکتیویسم شخصی هدایت، پایان می‌دهد. بوف کور به صورت مکاشفهٔ درونی و خویشتن کاویِ راوی نوشته شده و فاقد حادثهٔ زنده و تحرک‌بخش است. بسیاری از نویسندگان جوان تحت تأثیر آن به نوشتن روی آوردند و آثاری پدید آوردند که می‌توان آنها را «نوشته‌های بوف کوری» نامید. اما هیچ یک از این داستان‌ها به حد هنریِ بوف کور نرسیدند.

مدرسی با تأکید بر لزوم رفرم ادبی، از هنرمندان ایرانی می‌خواهد از افق‌های جدید داستان‌سرایی جهان بهره برند و، در عین حال، از میراث گرانبهای ادب کلاسیک فارسی غافل نمانند؛ و بکوشند با جدا کردن نوع ادبیِ داستان از شعر و بیان شاعرانه، و کوشش در راهِ تحلیل علمیِ محیط اجتماعی، در پیِ نوشتن رمان برآیند، زیرا: «شعر با فضای محدود و زبان محجوبش قادر نخواهد بود بنای عظیمی را که بشریت در قرن ما به آسمان کشیده بیان کند، رمان است که باید... وظیفهٔ تاریخیِ شعر را به عهده گیرد و تصویرهای زمان ما را برای آیندگان ثبت کند» (ص ۹۹۱).

تقی مدرسی در مقالهٔ خود می‌کوشد از حد توصیف سیر تاریخی داستان‌نویسی ایران فراتر رود و تحلیل و تعلیلی جامعه‌شناختی ارائه دهد. کوشش او برای نشان دادن خطوط اصلیِ حرکت ادبی درخور توجه است، اما او با فروکاستن علت‌های گوناگون تاریخی فرهنگی، به تنها یک علت، یعنی مشکلات خانوادهٔ کارمندان، دچار نوعی مطلق‌اندیشی و نگرش تک‌بُعدی می‌شود. او برای توجیه نظر خود اکثر نویسندگان معترض ایرانی را فرزندان عاصیِ خانوادهٔ کارمندان می‌داند، در حالی که بسیاری از آنان لااقل در دورهٔ مورد بحث مدرسی برخاسته از خانواده‌های روحانی یا اشرافی بودند.

مقالهٔ «ملاحظاتی دربارهٔ داستان‌نویسی نوین فارسی»، گزیده‌ای است از مقاله‌ای که مدرسی، با عنوان «میلاد داستان‌سرایی در ایران»، برای نشریه‌ای اروپایی نوشته بود. متن فارسی به ترجمهٔ شتابناکی از متنی به زبان بیگانه می‌مانَد، ساختاری آشفته و نثری به‌هم ریخته و گاه نامفهوم دارد.

یادداشت‌ها:

۱. مدرسی، تقی، «ناکامی‌خانوادهٔ کارمندان»، صدف، ش ۹، ۱۳۳۷، ص ۶۹۲ ۶۹۴؛ ش ۱۰، ص ۷۸۸ ۷۹۲ و ۸۹۹ ۹۰۳.

۲. «ملاحظاتی دربارهٔ داستان‌نویسی نوین فارسی»، صدف، ش ۱۱، ۱۳۳۷، ص ۹۱۳ ۹۲۰ و ۹۷۷ ۹۹۱.

علوی: تاریخ ادبیات ایران (نظم و نثر)

بزرگ علوی (۱۲۸۲ ۱۳۷۶) داستان‌نویس شناخته شده‌ای است و منتقدان او را، همراه صادق هدایت، از پیشگامان داستان‌نویسیِ نوین ایران دانسته‌اند. اما جنبه‌ای از کار او که هنوز چنان که باید و شاید شناخته نشده، نقدهای ادبیِ اوست کاری که علوی همزمان با داستان‌نویسی، شروع کرد و در سال‌های ۱۳۱۲ تا ۱۳۱۴ آن را در قالب نوعی نقدِ مارکسیستی غیرجزمیِ درآمیخته با روانکاوی فروید، در مجلهٔ دنیا پی گرفت. او، پس از مهاجرت، در کتابگزاری‌های خود برای کاوه (مونیخ، دههٔ ۱۳۴۰) و آینده (تهران، دههٔ ۱۳۶۰)، به نوعی نقد دانشگاهی گروید. تاریخ ادبیات ایران که در چاپ آلمانی تاریخ و تحول ادبیات معاصر فارسی[1] نام دارد نمونهٔ مشخصی از این گرایش انتقادی است.

ادوارد براون (۱۸۶۲ ۱۹۲۶) نخستین محققی است که اهمیت تحقیق دربارهٔ ادبیات معاصر را دریافت و در جلد چهارم تاریخ ادبیات ایران به زمینه‌های شکل‌گیریِ آن (تا ۱۹۲۴) پرداخت. رشید یاسمی (۱۲۷۵ ۱۳۳۰) نخستین مترجم جلد چهارم کتاب براون نیز اولین پژوهشگر ایرانی بود که، به سودای تکمیل کار او، کتابی با عنوان ادبیات معاصر (۱۳۱۶) نوشت. در دههٔ ۱۳۴۰ دو محقق جوان ایرانیِ مقیم اروپا حسن کامشاد در لندن و بزرگ علوی در برلین شرقی تصمیم گرفتند بررسی براون از ادبیات معاصر فارسی را تکمیل و روزآمد کنند.

علوی که برای شرکت در یک کنگرهٔ ادبی در اروپا، حدود یک ماه قبل از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ از ایران خارج شده بود، در برلین شرقی ماندگار شد. به معرفی یان ریپکا، ایران‌شناس مشهور چک، در دانشگاه هومبولت به تدریس زبان و فرهنگ ایران پرداخت. آثاری از ادبیات کلاسیک و معاصر ایران را به زبان آلمانی ترجمه کرد. چند کتاب دربارهٔ اوضاع سیاسی و اجتماعی ایران نوشت؛ و بیش از صد شاعر و نویسندهٔ ایرانی را در «دائره‌المعارف ادبیِ کیندلر»[2] به آلمانی زبان‌ها معرفی کرد.

علوی در ۱۳۳۵ به فکر افتاد تاریخ ادبیات جدید ایران را با هدف آموزش ادبیات معاصر فارسی به دانشجویان آلمانی، بنویسد. وقتی این اثر، پس از هشت سال، در ۱۹۶۴ از سوی انتشارات آکادمی‌برلین شرقی منتشر شد، دانشگاه هومبولت علوی را به عنوان «پروفسور» در نظام دانشگاهی آلمان پذیرفت. این اثر را «تاریخچهٔ منحصر به فردی از ادبیات نوین فارسی» به زبان آلمانی، دانسته‌اند (واگنر، ص ۹).

کامشاد چند سال بعد، در ۱۹۶۶، رسالهٔ دکتریِ خود پایه‌گذاران نثر جدید فارسی (تهران، ۱۳۸۴) را جزو انتشارات دانشگاه کیمبریج به چاپ رساند.

این دو کتاب رویکرد انتقادی و دسته‌بندیِ تقریباً مشابهی از جریان‌های ادبی دارند. هر دو، ویژگی درسی و آموزشی دارند و در دانشگاه‌های اروپا و امریکا با اقبال مواجه شده‌اند. کامشاد

---

1. Geschichteund Entwicklung dermodernen Persischen Literatur
2. Kindler neues Literatur Lexicon, Kindler verlag Gmbh, Muhchen, 1988.

دامنهٔ بررسی خود را تا زمانهٔ نگارش اثر (دههٔ ۱۳۴۰) گسترش داده اما علوی از دههٔ ۱۳۳۰ جلوتر نیامده است. کامشاد با محدود کردن بررسیِ خود به نثر فارسی، موفق به توصیف سیر تطور ادبیات و تغییر ذوق ادبی تا دههٔ ۱۳۳۰ شده است. اما علوی به قصد نگارش تاریخ ادبیات، علاوه بر نثر داستانی، به شعر و تحقیقات ادبی هم می‌پردازد. اما به دلیل در دسترس نبودن منابع در غربت، بسیاری از نام‌ها و جریان‌های ادبی را از قلم می‌اندازد. در حقیقت او، بیش از آنکه مقید به ارائهٔ تصویری نسبتاً کامل از آثار منتشر شده از ۱۹۰۰ تا ۱۹۶۰ باشد، به فکر ارائهٔ «نگرشی جامع از ساختارهای فرهنگی ایران» است. او با این رویکرد که کار شاعران و نویسندگان در پیوندی نزدیک با دگرگونی‌های تاریخی و سیاسی است، می‌کوشد «رابطهٔ بین جامعه و ادبیات، هم‌چنین رخدادهای سیاسی و تحول‌های فرهنگی را بررسی» کند. از این رو، به آثار ادبی در بافت تاریخی و اجتماعیِ شکل‌گیریِ آنها توجه می‌کند، و برای آثار هر دوره مشخصاتی قائل می‌شود که وجه تمایز آثار دوره‌های ادبی را نشان می‌دهند.

علوی پس از «دیباچه» که نوعی وقایع‌نگاری تاریخی سیاسی از تلاش‌های بیگانگان برای سلطه بر ایران است کتاب را به دو فصل اصلی تقسیم می‌کند: «از آغاز سدهٔ بیستم تا پایان انقلاب مشروطه» و «دیدگاه‌های جدید در سیر تکامل ادبیات». او سیر تحول ادبیات معاصر ایران از دورهٔ بیداری و عصر مشروطیت تا ۱۳۳۰ را به چهار دورهٔ زمانی تقسیم می‌کند:

۱. از آغاز قرن بیستم تا انقلاب مشروطه؛

۲. دورهٔ جنگ جهانی اول؛

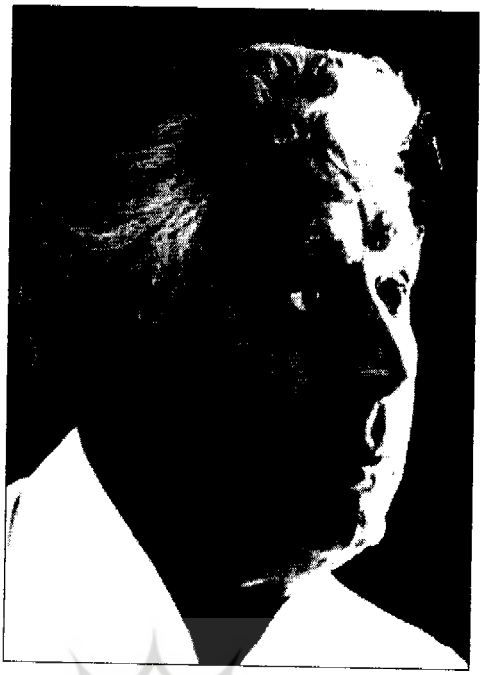
۳. بیست سال حکومت استبدادی رضاشاه؛

۴. پس از ۱۳۲۰.

در هر فصل، پس از وقایع‌نگاری تاریخیِ دورهٔ مورد بحث، محیط فکری و فرهنگی را به اجمال توصیف می‌کند. آنگاه فصلی را به شعر و شاعری و فصل کوتاه‌تری را به نثر اختصاص می‌دهد.

علوی زیر عنوان «پیشگامان نوگرایی» پیدایش طبقهٔ مستوفیان در دولت قاجار و نقش آنها در تولید ادبی را مورد توجه قرار می‌دهد، عوامل مؤثر در ساده شدن زبان را بررسی می‌کند؛ به نقش بارز شعر در بیداری ملی می‌پردازد و ضمن توجه به عوامل مهمی چون تغییر حامی‌و رواج چاپ شعر در روزنامه‌ها، شرح مفصلی از زندگی و جهت‌گیری‌های سیاسی و اجتماعی شاعرانی چون عارف قزوینی، ایرج میرزا و محمد تقی بهار می‌دهد. از میرزا ملکم خان به عنوان مهم‌ترین نثرنویس سال‌های قبل از انقلاب مشروطه یاد می‌کند. علوی نخستین مورخ ادبی است که علی اکبر دهخدا را، برای نوشتن «چرند پرند»ها، نویسندهٔ اولین داستان‌های کوتاه می‌داند[1] و «رویای صادقه‌ی» سید جمال‌الدین واعظ و یارانش را «اولین داستان [بلند]

۱. اشاره به این نکته حاصل یادآوری آقای کامیار عابدی است. کریستف بالایی در سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی، نظر علوی را تأیید می‌کند و در پی اثبات جنبه‌های ساختاری آن برمی‌آید.



• بزرگ علوی

ادبیات نوین» می‌نامد.

علوی هنگام بررسی ادبیات «دورهٔ پیش و حین جنگ جهانی اول» نیز با حوصلهٔ بیشتری به شعر شاعرانی چون عشقی، فرخی یزدی و لاهوتی می‌پردازد (۳۲ صفحه)، اما نثر این دوره را به اجمال برگزار می‌کند (۷ صفحه). زیرا معتقد است نویسندگان رمان‌های تاریخی، مثل خسروی و نثری و بدیع و صنعتی‌زاده، نه مهارت ادبی داشتند و نه آگاهی تاریخی. علوی از داستان باستانِ بدیع به عنوان مهم‌ترین اثر داستانیِ این دوره نام می‌برد.

وی «بیست سال حکومت استبدادی رضاشاه» را دورهٔ سرکوب بقایای جنبش مشروطه می‌داند و برای دستاوردهای ادبی آن ارزش چندانی قائل نیست. به باور او، ملی‌گراییِ افراطیِ دورهٔ مشروطه ریشه در واکنش روشنفکران در برابر دخالت بیگانگان دارد، اما باستان‌گراییِ دورهٔ رضاشاه گریزگاهی است برای روشنفکرانی که از پرداختن به وقایع معاصر نهی شده‌اند.

در این دوره، شاعرانی چون بهار و دهخدا به پژوهش‌های ادبی روی می‌آورند و شعر اهمیت پیشین خود را از دست می‌دهد. اما «برای اولین بار در تاریخ ادبیات ایران آثار منثوری منتشر می‌شود که نویسندگان آنها ادعای همتایی با شاعران را دارند» (ص ۱۷۶).

به باور او نثر فارسی در این سال‌ها رشد کرده بی آنکه کاملاً وابسته به فرهنگ اروپایی باشد. بلکه «تماس با فرهنگ اروپایی اندیشه و احساس خاص ایرانی را بار دیگر جان بخشیده و خیال‌پردازی ایرانیان را از قلمرو صرف قصه، افسانه و اسطوره خارج کرده و نیاز

به آفرینش آثار ادبیِ جدیدی را پدید آورده است» (ص ۲۲۳).

البته وی در رمان‌های اجتماعیِ مشفق کاظمی، حجازی و محمد مسعود نشانی از توانایی هنری نمی‌یابد. آثار آنها را هم ناشی از توجه به مُدِ ادبی می‌داند و هم متأثر از وجود زمینهٔ مناسب برای ماجراجویی و فحشا در جامعه. در زمینهٔ رمان‌نویسی پیشرفتی حاصل نشده، اما داستان کوتاه ایرانی «مایهٔ افتخار» است (ص ۲۲۴). او معتقد است اهمیت جمالزاده «کمتر به علت فن داستان‌نویسی و بیشتر به دلیل زبان پر از صور خیال و اصطلاحاتی است که در تمام آثارش می‌توان یافت» (ص ۱۸۸). اما از صادق هدایت به عنوان کسی یاد می‌کند که «اولین شاهکارهای ادبیات داستانیِ ایران را پدید آورد» (ص ۲۱۴). علوی خودکشی هدایت را ناشی از نومیدی وی از تحول سیاسی و نگرانی‌اش از اوج‌گیریِ دوبارهٔ استبداد، پس از یک دورهٔ کوتاهِ دموکراسی، می‌داند.

علوی فصل‌هایی را به فرهنگستان، پژوهش ادبی، و شعر شاعرانی چون پروین، نیما و شهریار اختصاص می‌دهد. از نیما با عنوان شاعری قدرتمند در خیال‌پردازی یاد می‌کند که «همیشه موفق به بیان احساس‌ها و اندیشه‌های خود در قالبی شاعرانه» نمی‌شود (ص ۲۵۶). اما مهم‌ترین شاعر دوره را، بهار می‌داند.

بررسی علوی با اتکاء به شیوهٔ انتقادیِ روسی مثل نوشته‌های کوبیچکووا و کمیسارف مضمون‌گرایانه است و ارزش‌های ادبی و نوآوری‌های هنریِ مؤلفان کمتر در منظر دید او قرار می‌گیرد. چگونگیِ برخورد نویسندگان و شاعران با تحولات سیاسی زمانه و قدرت حاکم، در تعیین ارزش آثارشان نقش مهمی بازی می‌کند. علوی بیش از توجه به ارزش زیبایی‌شناختی اشعار، شعر شاعران را به جهت نقشی که در برانگیختن احساسات انقلابیِ مخاطبان داشته‌اند، می‌سنجد. چنین است که تفاوت سبک و شیوهٔ کار شاعران چنان که باید و شاید مشخص نمی‌شود. او متداول‌ترین شیوهٔ تحلیل روابط ادبیات و جامعه یعنی مطالعهٔ آثار ادبی به عنوان برآیند واقعیت اجتماعی و سیاسی را به کار می‌برد. ادبیات هر دوره را به کمک زمینهٔ اجتماعیِ پیدایش آن تعبیر می‌کند و تغییرات ادبی را در پیوند مستقیم با تغییرات سیاسی قرار می‌دهد.

علوی در مقدمه مدعی است از همهٔ شاعران و نویسندگان برجسته‌ای که تأثیری بر تکامل ادبیات معاصر نهاده‌اند، یاد کرده است. اما با آن که خود از نمایندگان نثر نوین است، این شاخه از ادبیات معاصر را به اجمال برگزار می‌کند. از کار ادبیِ خود یاد نمی‌کند، به نمایشنامه‌نویسی، جز چند اشاره نمی‌پردازد؛ و گزارش او از سال‌های پس از ۱۳۲۰ شتاب‌زده است، اما صفحات زیادی را به شرح احوال و نمونهٔ اشعار شاعران اختصاص می‌دهد. چنین رویکردی از جنبهٔ تحلیلی کار او می‌کاهد و وجه تذکره‌نگارانهٔ آن را برجسته‌تر می‌سازد. در حالی که گزارش او، به مثابه مشاهدات شخصیِ کسی که در متن جریان‌های ادبیِ آن روزگار بوده، می‌توانست ارزش خاصی داشته باشد.

علوی بر آن است که در دهۀ ۳۰ ۱۳۲۰ داستان کوتاه به عنوان مطرح‌ترین قالب ادبی، جایگاه خاصی می‌یابد؛ و نویسندگان عمدتاً به توصیف انتقادی و واقع‌گرایانۀ زندگی مردم محروم روی می‌آورند. از عبدالحسین نوشین به عنوان نمایندۀ ادبیات کارگری و از به‌آذین به عنوان نمایندۀ ادبیات روستایی نام می‌برد. همچنین از نویسندگانی چون چوبک، افراشته، علی مستوفی، ایرج علی‌آبادی، الف. امید، جلال آل‌احمد، فخرالدین شادمان، عبدالحسین میکده و علی دشتی با عنوان نویسندۀ طبقۀ حکومتگر یاد می‌کند.

به دلیل تأکید نویسنده بر شرح حال نویسندگان و تاریخ سیاسیِ روزگارشان، کتاب از حالت تاریخ تطور ادبیات و ذوق ادبی خارج شده و به نوعی تاریخ اجتماعی بر اساس آثار ادبی مبدل گشته است. اما عمدۀ ارزش کار علوی در ترجمۀ اشعار فارسی برای آلمانی زبان‌هاست. این کتاب را باید در سیر تاریخی نقد ادبی ایران، شرایط محیط نگارش و تنگناهای آن در دسترس نبودن منابع، ضرورت تحویل کار در موعدی مقرر مورد توجه قرار داد. به هر روی ذکر این نکات از این جهت اهمیت دارد که خوانندۀ ایرانی که در دهۀ ۱۳۸۰ به متن فارسی کتاب دست یافته، زمانۀ نگارش و مخاطبان آن، و مشکلات نویسنده را در نظر داشته باشد.

نثر کتاب در کل ساده و روان است، اما برخی اشتباهات به متن راه یافته که اصلاح آنها در چاپ دوم، سبب پیراستگی اثر خواهد شد:

در ص ۵۲، علوی از شیخ احمد روحی به عنوان مترجم سرگذشت حاجی بابای اصفهانی نام برده است. در حالی که براساس پژوهش‌های جمالزاده و مینوی، مترجم واقعی اثر کسی نیست جز میرزا حبیب اصفهانی.

ص ۵۰، محمد حسن خان فروغی ← محمد حسین خان فروغی

در ص ۹۲ و ۹۳ علوی نمایشنامه‌های میرزا آقاتبریزی را به خطا نوشتۀ میرزا ملکم‌خان می‌داند و آن از تاریخ ادبیات ایرانِ براون به اثر علوی راه یافته است.

میرزا ابراهیم نجارزاده ← میرزا عبدالرحیم نجارزاده

ص ۹۷ به جای سید جمال‌الدین اسدآبادی ← سید جمال‌الدین واعظ اصفهانی

ص ۹۹، میرزاخان تربیت ← میرزا محمد علی خان تربیت

ص ۱۴۹، آندره شنیر ← آندره شنیه

ص ۱۹۳، المختطف ← المقتطف

ص ۱۹۸، اولین اثر حجازی (سرشک) ← آخرین اثر حجازی

ص ۲۱۲، هدایت مقالاتی با نام مستعار «فردا» می‌نوشت ← هدایت داستان‌هایی از جمله داستان «فردا» را نوشت.

یادداشت‌ها:

علوی، بزرگ، تاریخ ادبیات ایران (نظم و نثر)، ترجمهٔ سعید فیروزآبادی، جامی، تهران ۱۳۸۶.

واگنر، برت گ.، تاریخ ادبیات ایران (نظم و نثر)، «یادداشت مترجم».

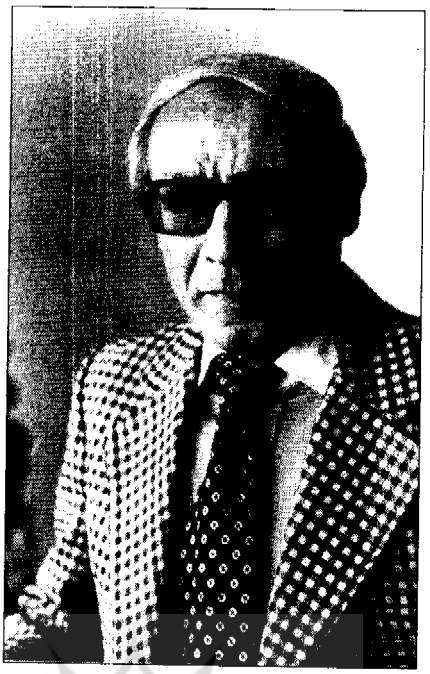
جمال‌زاده، سید محمد علی، «تاریخ و توسعهٔ ادبیات فارسی کنونی» (به زبان آلمانی)، راهنمای کتاب، س ۸، زمستان ۱۳۴۴، ص ۴۵ ۴۷.

میرعابدینی، حسن، «تاریخ ادبیاتِ بزرگ علوی همچنان آواره است»، [نقد تاریخ و تحول ادبیات جدید ایران، بزرگ علوی، برگردان امیرحسین شالچی، تهران ۱۳۸۶]، جهان کتاب، ش ۲۲۰ و ۲۲۱، شهریور مهر ۱۳۸۶، ص ۱۶-۱۷.

ب. فصیح: تاریخ‌نویس دلِ ایرانیان

اسماعیل فصیح (۱۳۱۳ ۱۳۸۸) رمان‌نویس، مترجم پُر کار آثار ادبی و روان‌شناختی، و استاد گزارش‌نویسی فنی، درگذشت. او نویسنده‌ای محفلی نبود و کمتر تن به مصاحبه می‌داد؛ طبیعتاً در صفحات روشنفکرانهٔ مطبوعات نیز جایی نداشت. همچنان که، شاید، چیرگیِ فرامدرنیسمی ناپخته بر فضای ادبی این سال‌ها، کار فصیح را، چنان که باید و شاید، مقبول طبع گروه‌هایی از روشنفکران نساخت. او کنج عزلت گزیده بود اما مصداق واقعیِ یک نویسندهٔ حرفه‌ای بود که «نوشتن» را به عنوان سرنوشت خود برگزیده بود؛ درک مدرنیِ از رمان این مدرن‌ترین و مدنی‌ترین ژانر ادبی داشت، به این معنا که آن را در پیوندی پویا با زندگی اجتماعی می‌دانست. بدین سان، داستانگوی چیره‌دست و عزلت گزیدهٔ ما، از طریق رمان‌های خود، با مهم‌ترین مسائل زمانه، مثل انقلاب و جنگ و مهاجرت، درگیر بود. به طوری که تاریخ‌نگارانی که بخواهند دربارهٔ چهار دههٔ اخیر تحقیق کنند، اگر به رمان‌های فصیح این تاریخ‌نویسِ دلِ ایرانیان بی‌توجه بمانند، درک‌شان از کمّ و کیف زندگی درونیِ مردم ما ناقص خواهد بود. زیرا از ورای چرخهٔ رمان‌های فصیح، که همهٔ آنها حول سرنوشتِ اعضای یک خانوادهٔ تهرانی ـ یعنی خانوادهٔ آریان می‌گردند، تصویری هنرمندانه و تأمل برانگیز از راه‌های رفته و رفتارهای مردم این روزگار، سر بر می‌کشد. همهٔ نوشته‌های او، اعم از رمان و داستان کوتاه، را نوعی وحدت مضمونی به هم می‌پیوندد تا مناسبات زندگی شهریِ ایرانیان، از ۱۳۰۰ شمسی تا امروز، را جلوه‌گر سازند.

تبحر فصیح در آفرینش رمان‌های پر ماجرا بود. او کار خود را از سال ۱۳۴۷ با انتشار رمان شراب خام آغاز کرد و به مدت چهار دهه به صورت مستمر ادامه داد و نزدیک به سی رمان و مجموعه داستان نوشت که دو رمان بزرگ فارسی در میانِ آنهاست. دل کور (۱۳۵۲) و زمستان ۶۲ (۱۳۶۶). و نیز رمان‌های خواندنیِ دیگر، مثل ثریا در اغما و فرار فروهر، که وقایع‌شان معنایی فراتر از آنچه بر شخصیت‌های اثر می‌گذرد، پیدا می‌کنند و



• اسماعیل فصیح (عکس از مریم زندی)

رنگی نمادین می‌یابند تا گستره‌ای از حیات جامعه را بازتاب دهند. ماجرای همهٔ رمان‌هایش گردِ تلاش‌های راویِ تلخ‌اندیشی به نام جلال آریان، برای رسیدن به شادی و آرامش در زمانه‌ای محنت‌زا، شکل می‌گیرد؛ تلاشی که غالباً به شکست می‌انجامد و مغلوب شدگانِ رنجدیده با هجرت به درون و عزلت گزیدن، به تسلایی روحی می‌رسند. فصیح تصویرگر دنیای تیرهٔ انسان‌هایی درگیر بحران‌های اجتماعی است که از وضعیتی مصیبت‌بار به وضعیت مصیبت‌بارِ دیگری درمی‌غلتند. انسان‌هایی که در تاریخ سراسر آشوب معاصر، در جستجوی شادی و رهایی‌اند؛ و برای نشان دادن بیگانگی خود با وضعیتی ریاکارانه و جهانی عاری از معنا مثل منصور فرجام در زمستان ۶۲ بی‌هیچ قهرمان‌گرایی، حاضر می‌شوند به جای فردی دیگر بمیرند تا عشق خود به زیبایی و زندگی را به نمایش بگذارند.

فصیح داستان‌های خود را به روال مألوفِ رمان رئالیستی می‌نوشت؛ با تکرار ماجراها که در کار هر نویسنده‌ای می‌تواند دلازار باشد بر تعلیق روایت می‌افزود و هول و ولایی دم‌افزون را پدید می‌آورد. او معمولاً یک متن ادبیِ مشهور را چون آستری زیرِ لایهٔ ماجراهای رمان خود می‌دوخت، مثل بیگانهٔ آلبر کامو در درد سیاوش، آفتاب نیز طلوع می‌کند همینگوی در ثریا در اغماء و چشم به راه گودوی بکت در زمستان ۶۲، ریتم جست‌وجوگرایانهٔ رمان‌های فصیح نیرویی به آنها می‌دهد که خواننده را در پیِ خود می‌کشاند و لذت متعالیِ رمان خواندن را به او می‌بخشد.