حتی در یک بررسی سطحی و اجمالی از ادبیات داستانی پدید آمده در پس از انقلاب، به تعدادی قابل توجه داستان برمی‌خوریم که قهرمان یا قهرمانان اصلی آنها نویسنده، شاعر، روزنامه نگار یا به طور کلی شبه روشنفکران اند. حجم این آثار به حدی چشمگیر و در مقایسه با نمونه های مشابه در پیش از انقلاب ـ و شاید حتی دیگر کشورها ـ به اندازه ای زیاد است، که به راحتی می توان آن را یک عارضه یا پدیدهٔ ویژه در ادبیات داستانی این دوران از تاریخ کشورمان دانست؛ و لزوم بحث و تجزیه و تحلیلی مستقل دربارهٔ آن را مطرح کرد.

در حال حاضر آمار و اطلاعاتی دقیق در این زمینه در اختیار ندارم؛ اما تا آنجا که حافظه ام یاری می کند، کل آثاری که در پیش از انقلاب نوشته شده اند و قهرمانان اصلی یا یکی از قهرمانان آن یک نویسنده است، شاید به تعداد انگشت یک دست هم نرسد. ضمن آنکه اکثریت قریب به اتفاق این آثار، داستان کوتاه بودند. علاوه آنکه، تعدادی قابل توجه از داستانهای در این زمره در پس از انقلاب، از نظر نوع نگاه به موضوع، شگردهای داستانی به کار رفته در آنها و ساختار، کاملاً متفاوت با مشابه های خود در پیش از انقلاب اند. به عبارت دیگر، از نظر تنوع شکل نیز، داستانهای نوشته شده از این نوع در پس از انقلاب، به کل، غیرقابل مقایسه با نمونه های فوق العاده معدود مشابه پیش از انقلاب اند.

جز ساخت و شکل ظاهری، دنیاها و درونمایه های مطرح شده در این قبیل داستانهای پدید آمده در پس از انقلاب هم از تنوعی قابل توجه و تفاوتهایی آشکار نسبت به آن چند نمونهٔ انتشار یافته در قبل از انقلاب برخوردارند.

این نوشتار، کوششی است در جهت معرفی اجمالی آن تعداد از داستانها که نگارنده در مطالعه ها و تحقیقهای خود به آنها برخورده، دسته بندی و کند و کاو در مورد آنها، و در نهایت، یافتن ریشه های سیاسی، اجتماعی و روانی این پدیده یا عارضهٔ خاص.

اما پیش از ورود به اصل بحث، لازم به گفتن است که قاعدتاً، تعداد و حجم آثاری که در پس از انقلاب در این چارچوب پدیده آمده اند به مراتب بیش از اینهاست. اما این موضوع نه تنها خدشه ای بر مدعای ما در این نوشته وارد نمی کند، بلکه به عکس، بر پشتوانه و استحکام آن می افزاید. در عین حال، به نظر نمی رسد در میان این گونه داستانها که به نظر نگارنده نرسیده اند بتوان نمونه هایی آنچنان متفاوت یافت که در دسته بندی ای که از این قبیل داستانها در این مقاله شده است نگنجند. به عبارت دیگر، بسیار بعید به نظر می رسد که غور در آن داستانهای از قلم افتاده، بتواند تغییری قابل توجه در نتیجه گیری نهایی این تحقیق ایجاد کند.

۱. داستانهایی که حضور نویسندهٔ قهرمان در آنها، صورتی طبیعی دارد:

این گروه داستانها را می توان به دو شاخهٔ جزئی تر تقسیم کرد:

الف. خود زندگینامه نویسی های داستانی:

دسته ای از داستانهایی که قهرمان اصلی آنها یک نویسنده است، چنین به نظر می رسند که بیان مبالغه شده و آمیخته با قدری تخیل داستانی فرازهایی از زندگی واقعی خود نویسندگان آنها باشند. (این برداشت، از مقایسهٔ زندگینامهٔ این نویسندگان که به صورت یکجا یا پراکنده (در خلال مصاحبه ها و دیگر نوشتارهای این نویسندگان یا نوشته های دیگران دربارهٔ آنان) اینجا و آنجا بیان و منتشر شده اند با این گونه داستانهایشان، حاصل می شود.)

در این گروه داستانها گاه نام و نشان واقعی نویسندهٔ اصلی نیز ذکر می شود؛ و گاه ممکن است خصوصیات قهرمان نویسنده، ظاهراً، چیزهایی متفاوت ذکر شود. به عبارت دیگر، این آثار، تقریباً خود زندگینامه نویسی هایی در قالب داستان اند که دخل و تصرف هایی در آنها شده است[1] (به عبارت دیگر، عیار تخیل و آفرینش ذهنی در آنها زیاد بالا نیست).

از این نوع داستانها می توان به راه دراز استانبول از مصطفی زمانی نیا اشاره کرد. در این داستان، راوی که مردی نویسنده است به همراه شوهرخواهر خود راهی سفر به استانبول می شود. داستان، شرح وقایع و برخوردهایی است که در طول این سفر و سپس دوران اقامتش در ترکیه، برای او روی می دهد. راوی داستان نیز همانند خود نویسنده ـ در آن زمان ـ مجرد است، و یک برادرش نیز در جنگ تحمیلی عراق بر ایران، شهید شده است.

دل فولاد از منیرو روانی پور را نیز شاید بتوان از جملهٔ این داستانها به شمار آورد. قهرمان این داستان بلند، زنی تنها به نام افسانهٔ سربلند است. او که در واقع از

خانه رانده شده است، با چاپ رمانش مشهور می شود و نظر اطرافیانش نسبت به وی تغییر می یابد. سپس دل به جوانی معتاد می بندد و به او کمک می کند تا اعتیادش را ترک کند. اما آن جوان، پس از بهبود، دوباره به سراغ نامزد سابقش می رود، و افسانه، در حالی که شهرها نیز از حمله های دشمن ـ در جنگ تحمیلی ـ در امان نیست، مجدداً آواره می شود.

آواز کشتگان[۲] از رضا براهنی هم تقریباً یکی از این دست داستانهاست. در این داستان بلند با نویسنده و استاد دانشگاهی به نام شریفی روبه روییم که به جرم تحریک جوانان علیه مصالح عالیهٔ کشور از طریق آثار ادبی خود به یک سال زندان محکوم می شود. با پشت سر گذاردن دوران زندان و تحمل شکنجه هایی، آزاد و در مخزن کتابخانه دانشگاه تهران به کار مشغول می شود. در این مدت، او به تهیه گزارشها و اسنادی در مورد زندانیان سیاسی و سرنوشت آنان و فرستادن این مطالب به خارج از کشور، برای افشای چهرهٔ واقعی رژیم شاه [مشغول] است. دکتر خرسندی، استاد دانشگاه، که عازم خارج است و متوجه فعالیتهای شریفی شده است، از وی می خواهد که کارهای خود را به او نسبت دهد، تا رد گم کند و همچنان بتواند به مبارزهٔ خود ادامه دهد.

داستان بلند آینه های دردار[۳] هوشنگ گلشیری نیز داستانی از همین گونه است. این اثر، ماجرای نویسنده ای به نام ابراهیم است که از راه تلفن با زنی بیوه آشنا شده و با او ازدواج کرده است. او که از همسرش جدا شده، صاحب دختری است و در دانشگاه نیز تدریس می کند، از سوی گروهی از ایرانیان مهاجر به اروپا، برای داستان خوانی، به آنجا دعوت می شود. در فرانسه، با دختر مورد علاقه اش در کودکی ـ صنم بانو ـ ملاقات و با یکدیگر به گردشهای متعددی می روند؛ و در این دیدارها، یاد و خاطرات دوران کودکی را زنده می کنند. صنم بانو از نویسنده می خواهد که در اروپا بماند و به ایران بازنگردد. اما ابراهیم قبول نمی کند و به کشور برمی گردد.

ب. داستانهای با قهرمان فرعی با نام و نشان نویسندهٔ اصلی:

در این گروه داستانها، همچنین، گاه ممکن است نویسندهٔ اثر یکی از شخصیتهای مهم داستان باشد و نه شخصیت اصلی آن.

از این گروه داستانها، نمونه های متعددی در دست نیست؛ و تا امروز، نگارنده تنها به دو رمان جزیرهٔ سرگردانی از سیمین دانشور و آزاده خانم نوشتهٔ رضا براهنی برخورده است.

رمان حدوداً سیصد صفحه ای جزیرهٔ سرگردانی که دوره ای قابل توجه از تاریخ سیاسی و اجتماعی معاصر ایران را در پیش از انقلاب دربرگرفته، تاکنون یک جلدش منتشر شده، و در مطبوعات ادبی و هنری صحبت از انتشار جلد دوم آن نیز در میان است. هرچند با شکل فعلی، همان یک جلد، به لحاظ داستانی، کامل، مستقل و ارضاکننده به نظر می رسد. در این داستان ـ همچنان که پیشتر اشاره شد ـ نویسنده (سیمین دانشور) نیز به عنوان یکی از شخصیتهای قابل تامل، حضور دارد.

در آزاده خانم عملاً کودکی، نوجوانی و بزرگسالی خود براهنی، با نام و نشان واقعی اش، روایت شده است. در این داستان، بعضی دیگر از چهره های ادبی و هنری معاصر نیز، با نام و نشان واقعی شان، مطرح شده اند.

(در دسته ای دیگر از این گونه داستانها، یکی از قهرمانان اصلی داستان ـ اغلب اصلی ترین آنها ـ همان نویسندهٔ آن است. هرچند این قهرمان، در آن داستانها با نام و نشان خود نویسنده یا حتی به عنوان یک نویسنده، ظاهر نشده است. بلکه آنچه سبب این برداشت می شود، وجود شباهتهای بسیار زیاد بین آن شخصیت و شخص نویسندهٔ آن آثار است. شخصیت جلال آریان که در اکثر رمانها و تعدادی از داستانهای کوتاه اسماعیل فصیح (ثریا در اغما، زمستان شصت و دو، بادهٔ کهن، اسیر زمان و...) حضوری کاملاً تعیین کننده دارد از این نمونه است.

راوی رمان زمین سوخته از احمد محمود را هم می توان از این سنخ به شمار آورد. اما از آنجا که این گونه قهرمانها به عنوان یک نویسنده در داستان حضور نیافته اند، مورد نظر ما در این بحث نیستند.)

ج. داستانهای با یک قهرمان مهم با نام و نشان اصلی نویسنده، به عنوان نویسندهٔ آن اثر:

این گونه حضور نویسنده در اثر، هرچند طبیعی و در روال داستان جا افتاده و منطقی به نظر می رسد، اما می تواند کاملاً تخیلی باشد. یعنی از اساس، چنین چیزی اتفاق نیفتاده باشد؛ و نویسنده، از این شگرد، برای دادن تنوعی به داستان خود یا افزایش درجهٔ واقعیت نمایی آن

استفاده کرده باشد.

در داستان کوتاه رباب دیّری[۴] از پرویز زاهدی، نویسنده، در سفری، پای صحبت زنی می نشیند، و از خلال گفته های او، به مرور، شخصیتش را شکل می دهد.

از این نمونه، همچنین، می توان به داستان بلند ـ بلند برای نوجوانان ـ مهاجر کوچک از این قلم اشاره کرد. در این داستان، نویسنده که بسیار مایل است داستانی درباره ٔ جنگ تحمیلی بنویسد، روزی به طور اتفاقی، در اداره ٔ آموزش و پرورش یکی از نواحی مربوط به تهران، با یک پسر نوجوان مهاجر جنگ برخورد می کند. او، باب آشنایی را با پسرک می گشاید و از وی می خواهد که سرگذشت خود را برایش تعریف کند. آمیزه ای از این گفتگو و توصیفهای نویسنده، داستان مذکور را شکل می دهد.

دامنه ٔ استفاده از این شگرد به حیطه ٔ پاورقی نویسی نیز رسیده است: فهیمه ٔ رحیمی از مشابه همین روش، در نوشتن رمان واره ٔ تاوان عشق بهره گرفته است. در این اثر، زن و مرد قهرمانان اصلی ماجرا، سرگذشت خود را برای شخص نویسنده بازگو می کنند تا او آن را تبدیل به یک داستان کند.

د. داستانهای با یک قهرمان ناشناس، و به عنوان نویسنده ٔ غیرحرفه ای آن:

در این داستانها، شخصی معمولاً غیرحرفه ای در امر نوشتن داستان، بر اثر احساس تعهد یا علاقه یا...، به نگارش همان داستان خاص پرداخته است. نیک آشکار است که این نیز، یک شگرد قراردادی بیش نیست. چه، کاملاً آشکار است که نویسنده ٔ واقعی هر اثر، همان کسی است که نام او به عنوان نویسنده، بر پیشانی آن ثبت شده است.

تفاوت این نوع داستان با داستانهای نوع پیشین، در همان گمنام و غیرحرفه ای جلوه داده شدن قهرمان نویسنده ٔ آن است. از این گونه داستانها می توان به رمان رازهای سرزمین من از رضا براهنی، داستانهای بلند نقش پنهان از محمد محمدعلی، ملاقات در شب آفتابی و نوشدارو از علی مؤذنی، آواز نیمه شب از داوود غفارزادگان، کابوس اقلیمی از پرویز زاهدی و داستان کوتاه بشکن دندان سنگی[۵] را از شهریار مندنی پور اشاره کرد.

در رازهای سرزمین من، در اواخر داستان معلوم می شود که همه ٔ آن اسناد بازجویی، تک گویی ها، روایتها و... که اثر را شکل می دهند، توسط شخصی که پیگیر ماجرا بوده، ثبت، تهیه و تنظیم شده؛ و از این طریق، این رمان شکل گرفته است.

در نقش پنهان نامه هایی از قهرمان اصلی داستان (ناصر رزاقی) به دست نویسنده ٔ درون داستان رسیده؛ و او بر اساس آنها، آن داستان بلند را نوشته است.

ملاقات در شب آفتابی ماجرای دو رزمنده ٔ جانباز است که در مقطعی کوتاه، در جبهه به یکدیگر می رسند و با هم آشنا می شوند. تا آنکه پس از سالها، از طریق بنیاد جانبازان، نوارهای حاوی خاطرات آنان، به طور جداگانه به دست شخصی که کارش پیاده کردن متن این نوارها به روی کاغذ است (راوی خیالی داستان) می رسد. او ضمن رساندن این دو به یکدیگر، از تلفیق خاطرات آنها، داستان مذکور را می نویسد.

داستان بلند آواز نیمه شب نوشته ٔ داوود غفارزادگان نیز سبک و سیاقی اینچنین دارد. راوی داستان که دختر نوجوان سیزده ساله ای است مایل است نویسنده شود. او داستانهایش را برای مطبوعات می فرستد اما چاپ نمی شوند. اولین آثارش شبیه داستانهای خارجی است. بعد به تدریج متوجه می شود که اگر بخواهد در این کار موفق شود، باید از اطراف خود و چیزهایی که با آنها آشناست بنویسد. با این ترتیب، اثرش برای چاپ در مجله تصویب می شود. خود داستان آواز نیمه شب نیز به گونه ای پایان می پذیرد که گویی آن را همین دختر نوجوان نوشته است.

در داستان بلند کابوس اقلیمی از پرویز زاهدی شاهد مرد جوانی هستیم که پس از آزادی از زندان به کوههای بختیاری آمده و در مسیر کوچ ایل بختیاری به راه افتاده است تا زنی گمشده را بیابد و در عین حال با کابوسهای آن ایل که برای خود دورانی زنده و پرشور و شر داشته است آشنا شود. این مرد، ماجرای این سفر و دیده ها و شنیده های آن را می نویسد.

راوی داستان بلند نوشدارو از علی مؤذنی، که مردی در آستانه ٔ جوانی است، با لحنی طنزآمیز، زندگی خود را می نویسد.

قهرمان داستان کوتاه بشکن دندان سنگی را از شهریار مندنی پور، یک سپاهی ترویج و آبادانی مامور در یک روستای پرت و نکبت‌زده است، که رانده شده از سوی مردم ده، به یک سرداب پناه برده است و با نوشتن مشغله های ذهنی خود، که زنی نیز در مرکز آن است به روی دیوار، انتقام خود را از طردکنندگانش گرفته است.

۲. داستانهای در جهت نقد، نفی و رد عوالم روشنفکرانه و عملکرد روشنفکران:

تقریباً همهٔ داستانهای منتشر شده در این زمینه، نوشتهٔ نویسندگان نسل انقلاب و معدودی نیز به قلم نویسندگانی است که با ظهور انقلاب از مواضع گذشتهٔ خود تبری جسته و به انقلاب رو آورده اند. از این جمله اند آقای نویسنده و قصه ای برای جبهه[۶] از محسن مخملباف، بن بست[۷] از قاسمعلی فراست، با یه جُنگ چه طوری[۸] از سید مهدی شجاعی، ماناب[۹] از نگارنده و زنده باد مرگ از ناصر ایرانی.

در داستان کوتاه آقای نویسنده، شاهد نویسنده ای هستیم که به خلاف شهرت و ژستهای انقلابی نمایانه اش و توقعی که بر همین اساس در همبندهای خود در زندان به وجود آورده است، ناگاه برای مقامات بالای مملکتی (در رژیم گذشته) نامه می نویسد، و عاجزانه و چاپلوسانه، تقاضای عفو می کند؛ و سرانجام نیز از زندان آزاد می شود.

در دیگر داستان کوتاه مخملباف در این زمینه (قصه ای برای جبهه) شاهد نویسنده ای هستیم که در مراحل آغازین جنگ تحمیلی عراق بر ایران، تحت فشار نیاز مالی و افکار عمومی و برای آنکه از قافله عقب نماند، درصدد آن است که داستانی راجع به جنگ بنویسد. اما از سوی دیگر، جرأت و اعتقاد لازم را برای حضور در جبهه به قصد به دست آوردن موضوع و آشنایی کافی با آن فضای خاص، ندارد. در نتیجه، می کوشد با تماشای گزارشهای تلویزیونی و استفاده از دیگر مطالبی که در مطبوعات راجع به جبهه و جنگ آمده است، داستانی در این زمینه، سرهم کند.

زنده باد مرگ داستانی بلند در مورد یک نویسندهٔ چپ عضو یک تشکل سیاسی مخفی است. با پایگیری انقلاب در کشور، فعالیتهای این گروه ـ که منحصر به تشکیل جلسات بی ثمر بحث و گفتگو در قالب مهمانیهای خصوصی در منازل اعضاست ـ نیز افزایش می یابد. این بحث و تحلیل ها که به دلیل جدایی اعضای این گروه کوچک از مردم و دوری از بطن تحولات اجتماعی و نیز قالب اندیشه ای دگم محیط بر ذهن آنان، کاملاً انتزاعی و به دور از واقعیات جاری است، سرانجام مورد اعتراض دو ـ سه تن از اعضای گروه ـ از جمله قهرمان نویسنده ـ که حقیقت جوتر و بی غرض ترند، واقع می شود. تا آنکه این دو ـ سه نفر، با حضورهای حاشیه ای و گهگاهی که در میان توده های مردم انقلابی می یابند، به تدریج با برخی واقعیات جاری آشنا می شوند و به اشتباههای تحلیلهای اعضای گروه خود واقف می شوند. برخی تحولات سیاسی شگفت و دور از انتظار نیز این دریافت تازه آنان را تایید می کند. تا آنکه کاملاً به نادرست بودن آن جهان بینی و جهان نگری و زیانهای آن برج عاج نشینی خود پی می برند؛ و سرانجام به دریای مواج تودهٔ مردم انقلابی می پیوندند.

قهرمان داستان کوتاه بن بست نویسندهٔ تازه به دوران رسیده ای است که پیش از آنکه به عنوان یک نویسنده شناخته شود با دختری هم شان و هم طبقهٔ خود ازدواج کرده، و آن زن، از انجام هیچیک از وظایف همسری خود در قبال او، کوتاهی نکرده است. اما شوهر، پس از آنکه آثاری منتشر می کند و سری از میان سرها بیرون می آورد، به تدریج فیلش یاد هندوستان می کند: همسر قبلی دلش را می زند. او را اُمل و عقب مانده از تحولات زمان، ناآشنا با هنر و ناتوان در درک عوالم خاص هنرمندانهٔ شوهر، بی ذوق و... می یابد؛ و به این نتیجه می رسد که زنی متجدد و مناسب و درخور شان خود را به همسری بگیرد. بنابراین، با یک زن نویسنده ازدواج می کند. پس از چندی که از زندگی سرد، بیروح، خشک و ماشینی اش با همسر جدید می گذرد، به تدریج متوجه نقایص این زندگی جدید می شود. او که نه با زن عامی و نه با همسر متجدد می تواند زندگی کند، سرانجام به بن بست می رسد.

با یه جُنگ چطوری داستانی کوتاه از شجاعی است، که در آن، با زبانی طنزآلود، به شرح حقارتها و روابط خدعه آمیز و توأم با خودخواهی و جاه طلبی برخی

از نویسندگان و کارگزاران هنری پرداخته شده است.

مانداب بی عملی و راحت طلبی قهرمان نویسنده' آن را به باد انتقاد می گیرد.

زهرا زواریان در داستان کوتاه آقای نویسنده[10]، نویسنده' چپ نمای متمایل به آمریکایی را به تصویر می کشد که ضدانقلاب است. او و همکارانش در مجله' قدیمی خود، تمام همّ و غمشان را در جهت هرچه آشفته تر و غمبارتر نشان دادن اوضاع کشور به کار می برند. یک روز صبح، این نویسنده منتظر رسیدن اتوبوس اختصاصی مجله است که متوجه اتوبوسی با همان شکل و شمایل می شود. هنگامی که نزدیکتر می رود، درمی یابد که اشتباه گرفته است، و مسافران اتوبوس، بچه هایی شادند که با پرچمهایی سرخ در دست، به سمت میدان آزادی می روند. او که به سبب بچه دار نشدن از کودکان نیز متنفر است، سنگی به سوی اتوبوس پرتاب می کند. سنگ به چشم یکی از بچه ها اصابت می کند و خون از چهره اش جاری می شود. مردم خشمگین به سوی نویسنده هجوم می آورند و ماموران انتظامی نیز به آنان می پیوندند. در همین لحظه، اتوبوس مجله از راه می رسد و عکاس نشریه از آن پیاده می شود و چند عکس از صحنه می گیرد. روز بعد عکس وحشت زده' مرد در میان ماموران و در کنار آن مقاله ای از او با عنوان رؤیای آزادی به چاپ رسیده است.

۳. داستانهایی با مضمون اصلی مشکلات اجتماعی، سیاسی و روانی نویسندگان:

از نمونه داستانهای ایرانی پس از انقلاب با قهرمان نویسنده، که در آنها به مشکلات اجتماعی نویسندگان پرداخته شده است می توان به نویسنده ای که می خواست داستانش چاپ شود از فیروز جلالی زنوزی اشاره کرد. در این داستان، مشکل نویسندگان در ارتباط با مطبوعات مطرح شده است. نویسنده' قهرمان این داستان، داستانی به نام تولد عوضی نوشته، که قهرمان آن یک مرد نقاش است. اما هنگامی که داستانش را برای چاپ به نشریه ای می دهد، اعضای هیات تحریریه، به داستان او، به سبب آنکه با مشی مجله مطابقت ندارد ایراد می گیرند و آن را تصویب نمی کنند.

داستان کوتاه ناگهان یک روز[11] از جواد جزینی، ماجرای یک نویسنده' هندی (احتمالاً سلمان رشدی) است، که با وجود نگهبانهایی که برای حفاظت از جان او گمارده شده اند، دچار این تشویش است که سرانجام یک روز، کسی برای کشتن او به سراغش خواهد آمد.

در داستان بلند نسخه' اول[12] از شیوا ارسطویی، راوی، که خود یک رمان نویس است، در حال ورود به اداره' گذرنامه، توسط یک زن سیاهپوش مورد بازرسی واقع، و مجبور به پاک کردن آرایش صورتش می شود. زن سیاهپوش، همچنین، از علت رفتن او به خارج جویا می شود؛ و طوری به او نگاه می کند که خوابش می برد...! در راه بازگشت به خانه، احساس می کند که همان زن چادرمشکی، کتاب به دست، در تعقیب اوست. به این ترتیب، آن زن، از آن پس در ذهن راوی می نشیند و به او حکم می کند که چه بنویسد و چه ننویسد، و در رمانش چه تغییراتی به وجود آورد...

شرافت نویسندگی[13] داستان کوتاهی است از زهرا زواریان. در این اثر شاهد دانشجوی جوان با ذوق نویسنده ای هستیم که به سبب گمنامی، مطبوعات حاضر به چاپ داستانهایش نیستند. او، سرانجام داستانی کوتاه از خود را که چندی پیش برای مجله ای فرستاده و به بهانه' داشتن ضعفهای متعدد فنی رد شده است، این بار با نامی متفاوت و به اسم استادش که نویسنده ای مشهور است برای همان مجله می فرستد؛ و داستان، به سرعت، چاپ می شود...

در داستان کوتاه تولستوی به ایران می آید[14] از همین نویسنده، دقیقاً همان مضمون شرافت نویسندگی، منتها این بار در جهت عکس، و البته دقیقاً با همان نتیجه و درونمایه، محور قرار گرفته است. در این اثر، لو تولستوی، نویسنده' نامدار روسیه، که در عالم ارواح، چند سالی است اخبار پیشرفت و تحول داستان نویسی در ایران را می شنود، علاقه مند شده است که با این جریان از نزدیک آشنا شود و در ضمن، داستانی را که چندماه پیش درباره' تحولات ایران نوشته است در این کشور به چاپ برساند. او، پس از گرفتن اجازه از مقامات مسؤول در عالم ارواح، راهی ایران می شود. در آنجا، داستان خود را برای درج در یک ماهانه ادبی می برد؛ اما نام واقعی خود را پای آن نمی نویسد. پس از یک ماه، به او گفته می شود که

داستانش مورد تصویب واقع نشده است. مجله های دیگر هم، هریک به بهانه ای، حاضر به چاپ اثر او نمی شوند. در نهایت، به دفتر مجله ای که در آخرین شماره‌ٔ خود، عکس و مطلبی تجلیل آمیز درباره‌ٔ او را چاپ کرده است می رود. آنجا هم داستانش را رد می کنند. تولستوی خود را معرفی می کند. اما نه تنها حرفش را باور نمی کنند، بلکه او را از دفتر مجله بیرون می اندازند.

داستان کوتاه پاییز و مرد از منصور کوشان، حول محور افکار، حالات روانی و به طور کلی زندگی یک نویسنده‌ٔ مفروض می گردد. در این اثر، چگونگی رابطه این نویسنده با همسر، فرزند، دوستان و دیگر اطرافیانش و محیطی که او در آن زندگی می کند، نشان داده شده است.

در پنجره ای در آن سوی خیابان کم عرض[۱۵] از پرویز زاهدی، راوی از اتاق خود به پنجره‌ٔ خانه‌ٔ نویسنده میانسالی نگاه می کند؛ و به تدریج رابطه ای درونی با او پید می کند. راوی نیز خود نویسنده ای است که مشغول نوشتن داستان مردی است که «در راستای زمان گم شده است». او، در یک گفتگوی تلفنی با نویسنده‌ٔ ساکن در خانه‌ٔ روبه رو، متوجه می شود که وی قبلاً در همین خانه‌ٔ محل سکونت فعلی او زندگی می کرده، و در واقع، ادامه‌ٔ خود اوست. پس از گذشت سالها، هنگامی که بار دیگر به همان پنجره نگاه می کند، مردی پیر و خمیده را می بیند؛ که مدتی بعد می میرد. راوی در خانه‌ٔ وی سکونت می کند و او را ادامه می دهد.

داستان کوتاه بلند بات بات[۱۶] از داوود غفارزادگان دارای دو قهرمان اصلی و نیمه اصلی است که هر دو نویسنده اند. از این دو نویسنده‌ٔ شهرستانی که مدتی نیز ساکن تهران شده بوده اند، یکی، سرانجام به شهرستان وروستایشان برمی گردد و همان جا می ماند، اما پس از چندی، به طرزی مشکوک کشته می شود. دوست نویسنده اش برای تحقیق راجع به مرگ او به روستا می آید و...

رضا فرخفال در داستان چشم مرده[۱۷] ماجرای نویسنده ای را بیان می کند که با دیدن چشم دوست مرده‌ٔ نویسنده اش به یاد خاطرات مشترک خود با او می افتد و احساس می کند که دوران شوربختی نسل او آغاز شده است.

۴. داستانهای با یک قهرمان نویسندهٔ عام:

در دسته دیگر از داستانها، هرچند یک نویسنده قهرمان است، اما این قهرمان لزوماً نویسنده‌ٔ واقعی آن اثر - چه با اسم و مشخصات واقعی او و چه با نام و مشخصات متفاوت - نیست. در این داستانها مشکلها و مسائل خاص نویسندگان نیز مطرح نمی شود. بلکه جز نویسنده بودن قهرمان، سایر جنبه های داستان تفاوتهایی خاص با دیگر داستانهای رایج ندارند.

در داستان کوتاه مرغ آبی رنگم مرده[۱۸] از منیرو روانی پور، زنی قهرمان است که به دنبال عشق است؛ اما آن را نمی یابد. او، بر آن می شود تا با انجام کاری خلاق، به هویتی که او را از دیگران برجسته تر کند دست یابد. پس به «طرحها و قصه ها» روی می آورد.

در داستان کوتاه بلند دست تاریک، دست روشن[۱۹] از هوشنگ گلشیری، روزی به راوی داستان که ناشر است خبر می دهند که همسفر نویسنده اش در سالها پیش، مرده، و وصیت کرده است که او بر دفنش نظارت کند. داستان، ماجرای پیگیری این کار توسط راوی است؛ و در این حین، ضمن تداعی یادها و خاطراتی، اطلاعاتی از این دو، در اختیار خواننده قرار می گیرد.

در قصه‌ٔ غم انگیز عشق[۲۰] از روانی پور، زن قهرمان، ابتدا داستان می نویسد تا توجه مرد مورد علاقه اش را به خود جلب کند. اما به تدریج عاشق کار نوشتن می شود ، تا آنکه به شهرت می رسد؛ و این بار، مرد می کوشد تا دل او را به دست آورد. ولی در این مرحله، این، زن است که به او اعتنایی نشان نمی دهد.

در داستان کوتاه چشم آبی[۲۱] نوشته‌ٔ جواد جزینی، مردی رمان نویس، در نگاهی که به چشمان آبی یک زن افکنده، پیرنگ رمانی به ذهنش خطور کرده است. یک روز، در یک هوای بارانی، زن به جنگل می رود و دیگر برنمی گردد. روز بعد، وقتی مرد به ساحل دریا می رود، او را با گیسوانی به رنگ خزه و تاجی از گلهای بنفش و یاس، روی یک صخره می بیند...

داستان کوتاه آوازهای در باد خوانده‌ٔ داوود[۲۲] از شهریار مندنی پور ماجرای نویسنده ای است که گمان می کرده قطعی ترین شرح را از واقعیت داده است. اما متوجه می شود که خوانندگان مختلف، برداشتهایی متفاوت

از کتاب او کرده اند. پس، می کوشد تا نسخه های چاپ شده ٔ آن را جمع کند. در این جستجوها به تدریج تغییر می کند. او همان ماجراهایی را از سر می گذراند که قهرمان داستانش با آنها درگیر بوده است. تا آنکه عاقبت به قهرمان داستان خود تبدیل می شود.

زن داستان آه استانبول[۲۳] از رضا فرخفال، رمانی ترجمه کرده و برای چاپ آورده است. راوی داستان که یک ویراستار است، دستنویس این رمان ترجمه ای را می خواند. او که با دیدن زن به او علاقه مند شده است، به تامل در زندگی گذشته و حال خود برانگیخته می شود. در حین مطالعه دست نویس توسط راوی، کم کم موضوع داستان ترجمه شده وارد داستان می شود و...

راوی داستان کوتاه فراموشت نمی کنم[۲۴] نوشته محمد زرین، نویسنده ای است که زندگی از هم پاشیده ٔ زن و شوهری با یک فرند را روایت می کند، که خود نیز نقشی حاشیه ای در آن دارد.

۵. داستانهای نوشتن یك داستان، یا طرح قهرمانان داستان به صورت انتزاعی و مختار:

این دسته داستانها گاه کاملاً تبدیل به ضد داستان می شود و در قلمرو داستانهای به اصطلاح مدرن قرار می گیرند و گاه حتی با داستانهای پست مدرن قرابتهایی می یابند. برخی نیز این آثار را فراداستان[۲۵] نامیده اند.

این گونه داستانها عمدتاً غیرواقعیتگرا هستند و داستان تخیلی مراحلی از نوشتن یک داستان را با خود آن داستان درمی آمیزند. به نحوی که از تلفیق آن دو، آن داستان خاص شکل می گیرد.

این گونه برخورد با نگارش که در آن ابزار یک عمل، خود موضوع آن عمل قرار می گیرد (داستان، از خود آغاز می کند و به خود نیز منتهی می شود) گونه ای بازی ذهنی گاه پیچیده ایجاد می کند که در نوع خود- در اولین آثاری که به این شیوه پدید می آیند- واجد تازگیها و نکات جالبی- اغلب برای اهل فن- است. اصلی ترین شگرد به کار رفته در این داستانها که اقتباس از فن فاصله گذاری برتولت برشت است این است که نویسنده در اثر خود، داستان بودن آن را از خواننده پنهان نمی کند و حتی با طرح برخی نکات مربوط به نوشتن آن داستان، مدام به خواننده یادآور می شود که آنچه می خواند داستان است.[۲۶]

اکبر سردوزامی در داستان کوتاه شبی که آقای خالقی مرد[۲۷] ماجرای نگارش داستانی را نوشته است که در آن قهرمان اثر، که یک کارگر دانشجوست، زندگی ای جدا از خواست نویسنده در پیش می گیرد: رو در روی او می ایستد و از وی می خواهد که آدمهایی واقعی تر خلق کند. تا آنکه سرانجام باعث مرگ نویسنده می شود.

داستان کوتاه چندین هزار و یک شب[۲۸] از منیرو روانی پور، که در پیرنگ شباهتی قابل توجه با شش شخصیت در جستجوی نویسنده دارد، ماجرای آدمهایی است که در ذهن نویسنده ای زندگی می کنند. تا آنکه سرانجام نویسنده مجبور می شود آنها را روی کاغذ بیاورد تا خلاص شود.

مشابه همین رابطه بین قهرمانان و نویسنده را در داستانهای کوتاه مات شده و غریبه و اقاقیا[۲۹] از علی اصغر شیرزادی شاهدیم.

در مات شده، نویسنده ٔ زنی با یک غریبه آشنا می شود؛ و چون نمی تواند شخصیت داستانی ای زنده و واقعی از او بپردازد، غریبه به سراغ او می آید و از وی می خواهد که دست از سرش بردارد و اشخاص و موضوعهایی را محور داستانهایش قرار دهد که آشنایی لازم را با آنان دارد.

در غریبه و اقاقیا، قهرمان داستان به سراغ نویسنده می آید و چشمان او را به موضوعهایی تازه بازمی کند.

در این داستان، شاهد نویسنده ای هستیم که در نوشتن و اداره ٔ زندگی روزمره ٔ خود درمانده است. او گرفتار نوشتن داستانی است که تا صبح روز بعد باید آن را به مجله ای تحویل دهد. در این حال، یک غریبه که زیردرخت اقاقیای مقابل خانه ٔ نویسنده نشسته است وارد اتاقش می شود و می گوید که او قهرمان داستانهای نویسنده ٔ حروف، آقای پارسنگی است. پارسنگی در دیار غربت خودکشی کرده است. به همین سبب، حالا او (قهرمان آواره شده ٔ داستانهایش) به وی پناه آورده است. آنگاه، در خلال گفتگوی غریبه و آقای نویسنده، مطالبی درباره ٔ سیر قهرمان پردازی در داستانهای ایرانی، مطرح

می شود.

«در مردی با کفشهای قهوه ای از فیروز جلالی زنوزی نویسنده ای را می بینیم که باشخصیت داستانی- یعنی با عامل درونی خود- در جدال است. کار وسواس و التهاب درونی او بالا می گیرد؛ و در آخرین صحنه، قهرمان داستان، در کوچه ای خلوت، با چاقویی در دست نمایان می شود و تیغه' چاقو را در قلب نویسنده فرو می برد.[۳۰]»

در داستان بلند حسین[۳۱] از سیروس شمیسا، راوی داستان مایل است که داستان بنویسد. او می کوشد تا خود را که حجاب است مضمحل کند تا بتواند از پوسته' واقعیت «ملموس و عینی و معمولی» عبور کند و در اعماق ضمیر پنهان من برتر خویش، به کشف آن توفیق یابد. واقعیتی که از معنای قاموسی خود فاصله گرفته و به پدیده ای پنهان و مرموز و گریزنده بدل شده است.

قهرمان داستان بلند دل فولاد از منیرو روانی پور زنی است کتک خورده و تحقیر شده توسط شوهر. او از شیراز به تهران می آید و با عزمی راسخ مشغول نوشتن داستان می شود. رمانی پرفروش می نویسد که قهرمانان آن از عالم داستان بیرون می آیند و در زندگی او و بسط داستان مذکور دخالت می کنند. بین نویسنده و قهرمانان اثر او گفتگوهایی درمی گیرد؛ و رمان و ماجرای نوشتن آن با هم تلفیق می شوند (در این داستان، البته، در عین حال، مشکلات اجتماعی نویسندگان زن- از نظر این نویسنده- نیز مطرح می شود.)

در داستان بلند خواب صبوحی از منصور کوشان شاهد نویسنده' داستانی هستیم که عاشق معشوقه' قهرمان داستانش می شود. او، در جریان این حسدورزی می کوشد تا در داستان مذکور، خود را به جای قهرمان رقیبش بگذارد. تا آنکه به این نتیجه می رسد که تداوم چنین وضعیتی عذاب آور است. به همین سبب، تصمیم می گیرد که از این مثلث، یکی را حذف کند. در این راه، نمی تواند قهرمان رقیب را به سفر بفرستد. بنابراین، به اجبار، معشوقه را نابود می کند.

کتاب آداب زمینی از همین نویسنده، آداب زمینی نویسنده ای به نام آسمند هم هست؛ که آسمند نیز آن را از روی کتابی به همین نام نوشته است. به عبارت دیگر، در این داستان، سه آداب زمینی درهم تنیده شده است.[۳۲]

این اثر، شامل نامه ای حدوداً دویست صفحه ای است که یک زندانی به نام آسمند برای همسرش، باحورا، می نویسد. آسمند موجودی تنهاست که در کابوسهای خود به دنبال گمشده اش، به گذشته رجوع می کند.

شکل به مراتب قویتر و فنی تر و در واقع دست اول این شگرد، بیش از پنجاه سال پیش از آداب زمینی، در رمان دو پرنده' شناور، نوشته' فلان اوبراین به کار گرفته شده است. راوی این داستان که یک دانشجوی ایرلندی است، «یا مدام روی تخت خود دراز به دراز افتاده، یا در میخانه ها پرسه می زند؛ و در ساعات دیگر روز، سرگرم نوشتن رمانی است درباره' مردی موسوم به ترلیس. این شخصیت کتاب نیز مشغول نوشتن کتابی است درباره' دشمنان خویش. دشمنان او نیز در مقام انتقام، کار نوشتن کتابی را درباره' او آغاز کرده اند. کتاب، کتابی است درباره' نوشتن کتابی که درباره' نوشتن کتاب دیگری است.[۳۳]»

در داستان کوتاه سایه ها اوهامند[۳۴] نوشته' احمد غلامی، نویسنده ای در حال نوشتن داستانی در مورد یک بسیجی رزمنده است. بسیجی زخمی، در دشتی در میان اجساد و ادوات جنگی منهدم شده، افتاده است. نویسنده، در حین نوشتن، گاه که به مسائل پزشکی در مورد مراقبت از یک مجروح سخت برمی خورد و به سبب کمبود اطلاعات پزشکی دچار مشکل می شود تلفنی، با پزشکی آشنا تماس می گیرد و از او راه حل آنها را می پرسد. در لابه لای توقفهای پیش آمده در نگارش داستان توسط نویسنده (برای استراحت یا نظرخواهی تلفنی از پزشک) قهرمان داستان خود برمی خیزد و دست به فعالیتهایی می زند که مورد غفلت نویسنده واقع شده است. سرانجام، همفکری مشترک نویسنده و پزشک به نتیجه نمی رسد، و بسیجی، در حالی که به ماموریتی که خود را موظف به انجام آن می دیده، در آخرین لحظه ها و به دور از چشم نویسنده عمل کرده است، شهید می شود.

همچنان که اشاره شد، تعداد داستانهای نوشته شده با قهرمان- اصلی یا فرعی- نویسنده، در پس از انقلاب به مراتب بیش از اینهایی است که مورد بررسی واقع شده اند. برای مثال می توان از داستان بلند تماشای یک رؤیای تباه شده از بیژن بیجاری یا داستانهای کوتاهی از اصغر

عبداللهی، شهریار مندنی پور و... نیز دارای لااقل یک قهرمان نویسنده ـ خواه به صورت شخصیت اصلی و خواه غیراصلی ـ هستند. اینک، با توجه به این مقدمات، به بررسی سابقه و زمینهٔ پیدایش چنین آثاری بپردازیم:

سابقه و زمینه

در تاریخچه های مربوط به ادوار مختلف ادبیات داستانی اروپا آمده است که پس از رنسانس و از آن زمان که داستان نویسی در آن دیار رونق یافت، نویسندگانی که خاستگاه اجتماعی آنان اشرافیت دوران خود بود، تا مدتها از نهادن نام و نشان واقعی خود بر پیشانی یا پای آثارشان ابا داشتند، و به جای آن، از یک اسم مستعار استفاده می کردند (برخی معتقدند نخستین نامهای مستعار در ادبیات داستانی نیز به همین سبب و از این طریق باب شد). چه، اشتغال به هنر، عملی پست، و دون شان یک اشرافزاده و مایهٔ خفت و شرمساری خانوادهٔ او تلقی می شد. همچنان که قهرمانان آثار داستانی ـ و نمایشی ـ مثلاً دوران کلاسیک نیز ـ متقابلاً ـ از طبقات بالای اجتماع (شاهان، شاهزادگان، درباریان و نهایتاً اشراف و اشرافزادگان) بودند؛ و مردم عادی و عامی و متعلق به طبقات پایین اجتماع، شان و ارزش آن را نداشتند که به عنوان قهرمان، در این آثار، مطرح شوند.

به تدریج که طبقه ای نوپا در اقتصاد (خرده بورژوازی) شروع به شکل گرفتن کرد، در مقابل، اشرافیت رو به زوال نهاد، و جنگ بین طبقهٔ نوآمدهٔ رو به پیشرفت با طبقهٔ سنتی رو به اضمحلال آغاز شد، هنرمند جماعت، ارج و قرب یافت. چه، در این جنگ سرنوشت ساز، هر دو سو، از هر وسیله که می توانست آنان را در پیروزی بر حریف یاری کند، استفاده می کردند؛ و هنر، یکی از مهمترین این ابزارها بود. نیز، اختراع دستگاههای چاپ و امکان تکثیر سریع و انبوه و با قیمت مناسب آثار نوشتاری، و همگانی شدن سواد و کسب قدرت خواندن و نوشتن، انبوهی از مخاطبان و مشتریان جدید از میان طبقات متوسط و پایین اجتماع برای آثار ادبی ایجاد کرد، و این آثار را از انحصار دربار و اشراف بیرون آورد. که این نیز خود بر ارج و منزلت و آزادی حرفه ای نویسنده افزود. در نتیجه، هنرمند جماعت ـ از جمله، نویسنده ـ که از هر دو سوی این مبارزهٔ تاریخی به یاری طلبیده می شد و کارش مورد درخواست بود، به تدریج در خود احساس قدرت، و برای خویش احساس هویت، اهمیت و نقش مؤثر در روند تحولات اجتماعی و تاریخی کرد. پس، با هوشیاری، از این خلأ قدرت مطلقه بهره گرفت و کوس استقلال در کار خود زد.

در این هنگام، دیگر اشتغال به کار هنری (نوشتن) نه تنها سبب سرشکستگی و ننگ نبود، که به عکس، مایه افتخار و غرور به حساب می آمد.

بازتاب این تحول بزرگ در آثار ابتدا منجر به پیدایش من (فردیت) قهرمان ـ به جای صرف خصوصیات قهرمانی (تیپیک) در او ـ و سپس داستانهایی شد که قهرمان اصلی و محوری آنها، یک نویسنده (هنرمند) بود. به عبارت دیگر، نویسنده که تا پیش از پیدایش این شرایط، روایتگر حماسه ها و ماجراهایی با قهرمانانی چهرمانی (تیپیک) از سنخ ولی نعمت های خود (دربار و اشراف) بود، دیگر، رها از آن قید و بندها و خود کم شمری ها، با غرور و افتخار، راوی سرگذشت خود یا قهرمانانی فردیت یافته، از سنخ خود شد.

با این همه، زمینهٔ پیدایش داستانهای با قهرمان نویسنده (هنرمند)، همیشه منحصر به آنچه که مورد اشاره قرار گرفت، نبود. چه، از اواخر ربع اول قرن معاصر میلادی (با پیدایش مکتب سوررئالیسم)، به تدریج نظریه ای در مورد شخصیت پردازی در داستان پا گرفت که جلوهٔ نهایی و تام و تمام آن، در اواخر ربع دوم و دههٔ شصت همین قرن (در مکتب رمان نو) بود.

به خلاف پیروان مکاتب برون گرا همچون رئالیسم و ناتورالیسم، پیروان این نظریه، معتقد به محدودیت توانایی نویسنده در شناخت اشخاص متفاوت جامعهٔ بشری شدند. آنان بر این باور بودند که هر انسان ـ از جمله نویسنده ـ، در نهایت و اوج توانایی، قادر به شناخت زوایای پنهان و ژرفاهای بکر و ناشناختهٔ ذهن، روان و وجود یک نفر (خود) است. یعنی شناخت او از دیگر اشخاص متفاوت، هرگز در آن حد نیست که قادر باشد به کُنه وجود ایشان پی ببرد، تا با مطرح ساختنشان در داستانهای خود، بتواند شناختی ژرف، صحیح و بدیع از آنان ـ و کلاً جامعهٔ بشری ـ به دیگران بدهد. بنابراین،

صداقت هنری و وفاداری به مبانی واقعیتگرایی - در مفهوم عام آن - حکم می کنند که جز به آنچه که واقعاً و عمیقاً با آن آشنایی دارد، نپردازد. به عبارت دیگر، بهترین و صحیحترین کار آن است که در آثارش، تنها از خود بنویسد.

این نیز زمینه و موجبی دیگر برای پیدایش دسته ای دیگر از آثار داستانی شد، که قهرمان آنها یک نویسنده (هنرمند) بود.

با این همه، همهٔ آثار از این سنخ، منحصراً بر بستر این دو وضعیت اجتماعی - تاریخی یا مبتنی بر چنین باورهایی، پدید نیامده اند. بلکه این گرایش، شقوقی دیگر هم دارد:

نویسندگانی که برای هنر وظیفه و کارکرد اجتماعی و قدرت نقش آفرینی در مسیر جریانهای تاریخی قائل نبودند و آثار هنری را تا سطح ابزاری برای بیان عواطف، احساسات، تاثرات، عقده های سرکوفته و آشفتگیهای درونی شخصی خود تنزل داده بودند (در واقع برای مخاطب اهمیت چندانی قائل نبودند) نیز گاه داستانهایی بر این سبک و سیاق، به وجود آورده اند.

عده ای صرفاً به قصد سنت شکنی و نوآوری - و البته، همچنان که پیشتر اشاره شد، کاملاً تحت تاثیر مستقیم یا غیرمستقیم شگرد فاصله گذاری برتولت برشت، دست به نوشتن فراداستان زدند.

گروهی از نویسندگان آنارشیست که در اصل تفکراتی پوچگرایانه دارند و جز نفی همهٔ ارزشها و تخریب تمام مبانی مورد اتکا و قبول دیگران - در همهٔ رشته ها - قصد و هنری ندارند نیز برای هجو سنن رایج داستان نویسی و قواعد نگارشی، و از اینها فراتر، انکار و رد تقریباً همهٔ بنیایهای مورد اتکا در زندگی بشر، از این گونه شگردها استفاده کردند، و در واقع، ضد داستان هایی نوشتند.

برخی نیز، به پیروی از فلسفهٔ برشت در استفاده از فن فاصله گذاری در نمایش، مدعی شدند که به این سبب از این قبیل شگردها در داستانهایشان استفاده می کنند که در حین مطالعهٔ اثر مدام به خواننده یادآور شوند که آنچه که می خواند فقط یک داستان است و به هر حال، خود واقعیت نیست. تا از این طریق، هوشیاری خواننده، تا پایان مطالعه، حفظ شود! و...

به هر حال تا آنجا که مطالعه های فقیر نشان می دهد، تقریباً همهٔ این سنخ داستانها نخست توسط نویسندگان خارجی ابداع و نوشته شده، و سپس مورد تقلید و پیروی نویسندگان ایرانی قرار گرفته اند.

اما آنچه سبب شده عده ای از نویسندگان خودی به استفاده از این شیوه ها روی آورند یک یا چند مورد از مواردی است که از این پس به آنها اشاره خواهد شد. ضمن آنکه در آثاری، همهٔ این موردها، می تواند باشد. با این تاکید که چه بسا عواملی دیگر نیز در بروز این پدیده در ادبیات داستانی پس از انقلاب ما دخیل باشند، که از نظر این فقیر به دور مانده باشند.

الف. پیروی از مد:

فقیر با آشنایی از نزدیکی که با خصیصه ها و منش هنرمندان و نویسندگان خود دارد بر این باور است که لااقل در عدهٔ قابل توجهی از این قشر، بویژه جوانترها و نوپاتر، روحیهٔ تقلیدپذیری و پیروی از مد روز ادبی بسیار بالاست. سرچشمهٔ این مدها نیز خارج از کشور و عمدتاً غرب است. این افراد با توجه به اینکه تازگی و ابداع در هنر و ادبیات - به حق - بسیار خریدار و خواهان دارد و برای ارضای روحیهٔ نوجویی خود - که البته این روحیه در هنرمند خلاقی وجود دارد - مدام در آرزوی رسیدن به شیوه هایی در کار خود هستند که حتی المقدور بدیع باشد و آثار آنان را از آثار دیگر همکارانشان متمایز کند و برای ایشان وجههٔ حرفه ای برتری ایجاد کند. در این میان، اگر به اتکای استعداد، تجربه، دانش شغلی و خلاقیت فردی خود بتوانند به این مقصود برسند که مراد حاصل است. اما اگر چنین توانایی ای را در خود نبینند، ممکن است یکی از این دو راه را در پیش بگیرند: صرفاً به نفی و هجو بعضی از سنن مقبول، رایج و جاافتادهٔ رشته کاری خود بپردازند و در اثر خود آنها را نادیده بگیرند و یا حتی زیر پا بگذارند. به عبارت دیگر، ویران کنند بی آنکه چیزی قابل به جای آنچه نفی و ردش کرده اند بیاورند. کاری که انجام آن، نیاز به هنر و استعدادی خاص ندارد.

روش دیگری که ممکن است این آرزومندان ناکام در پیش بگیرند، پیروی از آخرین مدهای رایج در رشتهٔ خود است. یعنی همان کاری که همه روز شاهد انجام و بروز و

ظهور آن در بسیاری از مظاهر زندگی گروههایی قابل توجه از مردم، هستیم.

اما مدها ـ در هر رشته، از جمله ادبیات و هنر ـ دچار چند مشکل و عارضهٔ منفی جدی اند که یا از طرف پرستندگان آنها مورد غفلت اند و یا آن افراد به این آفات اهمیت نمی دهند. اولین این عارضه ها این است که زادگاه اکثریت نزدیک به همه این مدها خارج از کشور است. آن هم نه مثلاً کشورهای اسلامی ـ که با ما مشترکات فرهنگی بسیار دارند ـ بلکه کشورهای غالباً غربی ـ که فلسفه های حاکم بر زندگی، جوامع و بویژه هنر آنان، اغلب در تغایر و تضاد آشکار با بینش الهی ما و برنامه های زندگی نشات گرفته از آن است. ضمن آنکه بسیاری از این مدها، پس از بررسیها و برنامه های دقیق، صرفاً برای تخریب موریانه وار بنیانهای اعتقادی و فرهنگی مردم کشورهای مستقلی همچون ما طراحی شده اند و می شوند. به عبارت دیگر، از این طریق، اساس استقلال و حریت ما هدف قرار می گیرند و مورد هجوم واقع می شود.[۳۵]

در مورد هنر و ادبیات، لااقل امروزه دیگر بر هر کودک دبستانی هنر ما نیز آشکار است که مکاتب مختلف هنری و ادبی که در غرب پدید آمده اند، اغلب، در پس خود فلسفه ها و شان نزول هایی داشته اند و دارند؛ که بعضاً نه آن شرایط تاریخی و اجتماعی در کشور و زمان ما وجود دارد و نه آن فلسفه ها با بینش الهی و مقتضیات فرهنگی ما همخوان است. حال آنکه اغلب مقلدان بی چون و چرا و ذوق زدهٔ رشته های هنری و ادبی، بدون آگاهی از زمینه ها و پشتوانه های اندیشه ای این مکاتب و مدها، به صرف تازه نمایی یا جذابیت ظاهری فرآورده هایشان، به پیروی از آنها می پردازند.

دومین عارضهٔ منفی مدپرستی این است که هر مد، به فاصلهٔ کوتاهی، ناخواسته، دقیقاً به ضد فلسفه اصلی و اولیه ای که بر اساس آن شکل گرفته است وارد عمل می شود. به این ترتیب که هر مد تازه با این توجیه پدید می آید که پدیده ای نو و متفاوت با آن چیزهایی که پیشتر در آن زمینهٔ خاص موجود بوده است پدید آورد، و به اصطلاح، تنوعی ایجاد کند. حال آنکه با آن سرعت حیرت انگیزی که معمولاً مدها شیوع می یابند، به فاصله ای کوتاه، خود تبدیل به یک سنّت و نهاد فرهنگی می شود که فراگیری آن، غالباً، از هر سنت و نهاد فرهنگی پیش از خود، بیشتر است. یعنی صورت همان چیزی را می گیرد که خود علیه آن قیام کرده بود! جامعه، ناگاه با مجموعه ای بزرگ و چشمگیر از انسانها با شیوه های زندگی و رفتار اجتماعی مواجه می شود که کاملاً و حتی در جزئیات چنان به هم شبیهند که گویی از یک قالب درآمدند. آنگاه امری که تا مدت زمانی کوتاه پیش به شدت نو، انقلابی و جسورانه به نظر می رسید؛ به چیزی فوق العاده تکراری که یکنواختی کسالتباری را بر اجتماع تحمیل کرده است، تبدیل می شود. و از آنجا که اغلب مدها نه مبتنی بر نیازهای جدی و واقعی انسانی، که عمدتاً بر پایهٔ افراطها و تفریطها شکل می گیرند (مثل افراط در خوردن شیرینی که منجر به افراط در خوردن ترشی و آن هم منجر به افراط در خوردن شوری در پس از آن و... می شود)، هنگامی که آن تب و تاب و جاذبه های کاذب اولیه فرو نشست و کار به اینجا که کشید، آنچه که تا دیروز جذاب، زیبا و فوق العاده به نظر می رسید، به ناگاه زننده، زشت و مبتذل جلوه می کند. به گونه ای که با ظهور مد تازه تر ـ که معمولاً از بسیاری جهات در نقطهٔ مقابل مد پیشین قرارد ارد ـ پیروی از مد قبلی به نمادی کامل از عقب افتادگی فرهنگی تبدیل می شود که نه تنها افتخاری ندارد، بلکه مایه شرمساری است. در حالی که در همان زمان، و حتی زمانهای پس از آن، پیروی از شیوه های سنتی در آن زمینه ها، هرچند از نظر مدپرستان جذاب جلوه نمی کند، اما به هیچ وجه، زشت، غیرقابل تحمل و مایهٔ خفت هم به نظر نمی رسد. همچنین، کسانی که در زمان پدیدآمدن آن مد، از پیشتازان پیوستن به آن بودند، و به این سبب نیز به عنوان انقلابیونی که علیه هنجارهای سنتی رایج قیام کرده بودند، جلوه می کردند در فاصله ای کوتاه به افرادی کاملاً عادی بدل می شود که بزرگترین هنرشان ـ به تعبیر شهید شریعتی ـ شناکردن در مسیر جریان آب، و حتی کوشش مجدانه در گرفتن سبقت از دیگران، در این جهت است!

مدهای ادبی و اصولاً هرگونه افراط و تفریط یا سنت شکنی بدون توجیه و پشتوانه منطقی و قابل قبول (سنت شکنی برای سنت شکنی) نیز، کم و بیش، از این گونه اند، و چنین عوارض ناگزیری را با خود به همراه

دارند. حال آنکه نوآوری ها و ابداعهای اصیل و دارای زمینه و منطق، از آنجا که گامهایی مؤثر در نزدیکتر شدن هرچه بیشتر به کمالند، معمولاً چنین خوش استقبال و بد بدرقه نیستند. آنها هرچند ممکن است ابتدا با انکار و سپس با تمسخر با کم اعتنایی روبه رو شوند؛ ممکن است رواج و فراگیری شان چندان سریع و حیرت انگیز نباشد؛ اما چون اصیل و ریشه دارند، عمری به مراتب بیش از مدهای صرف می یابند؛ با ظهور پدیده ای تازه در آن زمینه، آن گونه مشمئز کننده و کسالت بار به نظر نمی رسند؛ و حتی هواداران خود را، به طور کامل، از دست نمی دهند. به بیان دیگر: مدها، به آن سبب کوتاه عمر و شوم انجامند، که جز پاسخی سطحی و سرسری به احساس نیازی اغلب کاذب، مربوط به جمعی افراد عادی و بعضاً سطح پایین - به لحاظ فرهنگی - نیستند. حال آنکه نوآوری های با پشتوانه، پاسخهایی اصیل به نیازهای واقعی انسانهای غالباً فرهیخته و بافرهنگند. یعنی: در مد، ارضای موقتی مطرح است؛ در نوآوری، رفع ریشه دار یک نیاز. با مد، پیشرفتی نیست. درجازدن و توقف است. گاه حتی پسگرد و عقب رفت است. دور زدن به گرد خود است. از نقطه ای آغاز کردن و پس از طی مراحلی دوباره به همان نقطه رسیدن است: حرکتی در مسیر یک دور بسته و باطل: پوچی. در نوآوری، حرکت رو به پیش و بالاست. کمال است.

مدسازی، اغلب، نیاز به دانش و پشتوانه علمی و تجربی عمیق و اصیل ندارد. مقصد و راه شناسی نمی خواهد. اگر قصد تخریب و رواج ابتذال نداشته باشد، هدفی عالی و والا نیز پیش رو ندارد. بالاترین دانشش، جامعه شناسی و روانشناسی به قصد استثمارگری و حرمت شکنی، و قدری ذوق و بسیار جسارت، همراه با پشتوانه های تبلیغاتی قوی و کافی است. حال آنکه نوآوری عمدتاً از منتهیان هر راه سر می زند، به نوعی نبوغ نیاز دارد، و رشد و تعالی را مدنظر دارد.

مدهای هنری و ادبی نیز کم و بیش خصایص دیگر مدها را دارند. اغلب نفی و هجو می کنند، بی آنکه به جای آنچه ویران کرده اند بنایی مستحکمتر و باشکوهتر برآورند. نه تنها گامی به سوی کمال نیستند بلکه زیبایی واقعی و اصیلی نیز با خود به همراه نمی آورند. هرچند به پشتوانه تبلیغات وسیع خود و سوء استفاده از نقاط ضعف عده ای، بسیاری را چنان جادو می کنند که گاه زشت را زیبا و ناهنجار را جذاب ببینند. در مواردی، در حد یک مزاح شرورانه با مقدسات باقی می مانند. به سبب هیاهو و ناهنجاری های نهفته در خود، چندی توجه ها را به سوی خود جلب می کنند و از اشتغال به امور مهمتر و لازمتر بازمی دارند. با این همه، واقعاً دلی را نمی برند. نه تنها نمی برند، که همدلی ای واقعی نیز در مخاطبان خود ایجاد نمی کنند. بیشتر سرگرم کننده اند. اما سرگرمی ای که زود دل را می زند. بیشتر، از طریق تحریک کنجکاوی شخص، برای خود مشتری جلب می کنند، تا آنکه دل و روح او را تسخیر کنند. به رغم هیبت ظاهری خود، فرمولها و روشهایی باطناً ساده دارند. به همین سبب، به راحتی می توانند مورد تقلید هنرمندان حتی متوسط قرار گیرند. در کل، بیشتر صنعتگری اند تا آفرینش خلاق.

پیروی از برخی از شگردهای نامتعارف و نامتجانس در گروههایی از داستانهای مورد بررسی ما در این بحث، به نظر نگارنده، جز مدگرایی ای از این گونه، و غالباً بدون آگاهی کافی از فلسفهٔ اصلی موردنظر به وجودآورندگان این شیوه ها، نیست. با این همه، با یک تاخیر زمانی طولانی گاه بین سی تا پنجاه ساله، در کشور ما مطرح شده است. یعنی اینان، شیوه هایی را که بعضی از آنها دهها سال پیش در غرب به کار گرفته شده است، تازه دریافته و مورد تقلید قرار داده اند. به بیان دیگر: این شیوه نوشتن داستان، نه تنها نو و ابداعی نیست، بلکه حتی برای مورد تقلید قرار گرفتن به عنوان یک مد هم، قدری کهنه و بیات شده است. اما چون نسخه های اصلی و نیمه اصلی این گونه آثار، با تاخیر به دست مترجمان و نویسندگان ما رسیده است[۳۶]، لابد آنان به مصداق «ماهی را هر وقت از آب بگیرند تازه است»، همین را هم غنیمت شمرده، و ذوق زده، به آن چسبیده اند. ضمن آنکه این نویسندگان ما باید بدانند که فراداستان یا ضدداستان یا هر نام دیگر که بر این قبیل آثار نهاده شود، و چه آنها را متعلق به مدرنیسم و چه پست مدرنیسم بدانیم، به هر حال، این آثار، از نظر خوانندگان غیرنویسنده و غیرمنتقد ادبیات، داستان به معنی واقعی کلمه تلقی نمی شوند. اینها از نظر آنان، نوعی شوخی اشراف منشانه و از سر سیری

با ادبیات و دست انداختن کار داستان نویسی و مقوله هایی از این قبیل به نظر می آید. بنابراین، چیزی در حاشیهٔ داستان مطرح می شوند. پس، به مصداق «اگر هوس است یک بار بس است»، ممکن است یک و دو و نهایتاً چند اثر را که به این شیوه ها نوشته شده باشند بپذیرند، اما بعید به نظر می رسد که برای مدتی طولانی و در داستانهایی متعدد و مکرر، آن را بربتابند.[۳۷] و البته، در این صورت، نباید هم بر آنان خرده گرفت. چه، حتی جالبترین لطیفه ها و شوخیها هم، یک تا دوبار بامزه جلوه می کنند؛ و بعد از آن، به تدریج، غیرقابل تحمل می شوند. به این مورد، این نکته را هم باید افزود که چنین تفننهایی، در نهایت، یک سلسله تفننهای حرفه ای و صنفی هستند. یعنی اگر جذابیت و لطفی هم در آنها باشد، اغلب تنها توسط کسانی قابل درک و مایهٔ لذت است که با ساختمان داستان آشنایی فنی دارند. حال آنکه اکثر خوانندگان داستان، چنین آشناییهایی را با داستان ندارند، و این گونه آثار را صرفاً به قصد لذت بردن و دیگر استفاده های معنوی از آنها می خوانند. پس، از این نظر هم، این سنخ داستانها، خاص همان گروه معدود نویسندگان و هنرمندانی می شود که چه بسا چشم و گوششان از این چیزها پر باشد.

نکته دیگر لازم به گفتن در این باره این است که عرصهٔ داستان، عرصهٔ طرح معما و مسابقهٔ هوش و حافظهٔ برتر و مسائلی از این قبیل نیست. مبالغه در استفاده از این شگردها در داستان، این قالب هنری فوق العاده ارزشمند و تاثیرگذار را از هدف و کارکرد اصلی خود دور و آن را تا سطح یک مقولهٔ سرگرمی و تفریحی تنزل می دهد.

پرواضح است که مبالغه در کلنجار رفتن با فرم و بزک بیش از حد صورت اثر ـ هرچند این گونه فرمالیسم اصلاً موجد زیبایی، در مفهوم درست و طبیعی آن نیست ـ اغلب ناشی از فقر درونمایه و مضمون است (بر مصداق همان ضرب المثل مشهور آفتابه لگن هفت دست، شام و ناهار هیچ چیز). فرم زمانی فرم به ماهو حقه است که از خارج و مثلاً از سر بازیگوشی و تنوع طلبی افراطی نویسنده به اثر تحمیل نشده باشد. یعنی دقیقاً برخاسته از ضرورتهای غیرقابل اجتناب برخاسته از موضوع و درونمایه، و در ارتباط تنگاتنگ متقابل با آن باشد. حال آنکه چنین ضرورت و ارتباطی، در این قبیل آثار، مشاهده نمی شود.

۲. فقدان ارتباط ثمربخش با جامعه:

عمده ترین ـ گاه تنها ـ انگیزهٔ عده ای قابل توجه از نویسندگان خودی در استفاده از برخی از این گونه شگردها، چیزی جز پوشاندن فقر تجارب اجتماعی و انسانی و دانششان از تودهٔ مردم نیست. به عبارت دیگر، این گروه، از آنجا که در میان تودهٔ مردم نیستند، با آنان حشر و نشر کافی و ثمربخش ندارند، از فعالیتها و درگیریهای اجتماعی مبتلا به عموم برکنارند، اهل ریسک و خطر و دل به دریای حوادث سپردن نیستند، و در کل، بیگانه با عمق مسائل، احساسات، عواطف، علایق، بیمها، امیدها و حتی زبان مردمند، در نهایت، داستانهایشان محصور در عوالم تنگ، بسته و محدود خود و همفکرانشان باقی می ماند.

این وضعیت، بویژه در پس از انقلاب بسیار تشدید شد؛ که چند مساله، باعث آن بود: نخست اینکه مردم ما، در مجموع، مردمی مذهبی هستند. حال آنکه شبه روشنفکران ما، غالباً افرادی یا به کلی لامذهب و ضدمذهب اند یا لااقل باوری جدی به آن ندارند و عامل به احکامش نیستند. این شکاف اعتقادی و عملی، در پیش از انقلاب وجود داشت، اما در پس از انقلاب که فضای عمومی کشور به مراتب مذهبی تر شد، بارها تشدید شد. به واسطه همین تفاوت باورها نیز، انقلاب و جمهوری اسلامی نمی توانست مقبول طبع این عده باشد. نکته دیگر اینکه پس از انقلاب، حوادثی بزرگ همچون جنگ تحمیلی هشت ساله به وقوع پیوست که هم خطرناک بودن حضور در آنها و هم سرعت فوق العادهٔ رخ دادنشان، مانع از آن می شد که این جماعت محافظه کار که بیش از آنکه عمل کند حرف می زند و به واسطه محصور بودن در حصارهای بلند و قطور اما نامرئی خود، بسیار دیر به تحلیلی درست از اوضاع و شرایط انقلابی می رسد، بتواند خود را به آنها برساند و در آنها شرکت کند. ضمن آنکه، چون این اقلیت پر مدعا، راهی جدا از تودهٔ مردم انقلابی ـ گاه به کل مخالف با آن ـ در پیش گرفته بود، اگر هم به فرض محال، می خواست در آن فرازهای تعیین کنندهٔ تاریخی حضور یابد، مردم او را

در میان خود نمی پذیرفتند. چه، به خیر او امید نداشتند و از شر و خیانت وی، خود را ایمن نمی دیدند. و از آنجا که لازمهٔ نوشتن از چنین مردم واقع شده در چنان شرایط کاملاً ویژه ای، حشر و نشر مداوم و از نزدیک با آنان، و درک و لمس بی واسطهٔ آن شرایط خاص بود، و این سنخ نویسندگان، از این موهبت بزرگ محروم بودند، طبیعی بود که نتوانند از آنان و برای آنان بنویسند، و در نتیجه، موضوعها و قهرمانان داستانهایشان، از سنخ خودشان باشند. ضمن آنکه، به هر حال، اهالی فن آگاهند که طراحی و نوشتن داستانهای بلند و رمانهایی که در آنها قهرمانانی از طبقات متفاوت اجتماعی حضور داشته باشند و عرصه واقعی وقوع آنها نیز گستره ای به بزرگی و پیچیدگی کل جامعه باشد، به مراتب دشوارتر و نیازمند صرف انرژی ذهنی و روانی فوق العاده بیشتری است تا نوشتن داستانهایی که منحصراً به یک قشر کوچک منزوی و برکنار از بسیاری از مسائل اجتماعی می پردازد، و اگر هم به ناچار - در آنها - گریزی به دیگر عرصه های جامعه و افراد آن زده می شود، از همان دریچهٔ تنگ و کدری است که آن قشر منزوی، از پس آن، به بیرون از خود می نگرد.

با این همه، برخی از این افراد، به جای آنکه با درایت، پی به این ضعف و اشکال کار خود ببرند و درصدد اصلاح آن برایند، راه عناد و لجبازی در پیش گرفتند و به توجیه روی آوردند: یکی از این جماعت، که ازقضا تحصیلات رسمی اش از حد دیپلم متوسطه هم بالاتر نیست[۳۸] و از نوشتن یک داستان فاقد حتی غلطهای املایی نیز عاجز است[۳۹]، با تفرعنی خاص گفته است:

من برای تودهٔ مردم چیزی ننوشته ام و نخواهم نوشت. من نویسنده، برای تعداد [(عده)] انگشت شماری می نویسم.[۴۰]

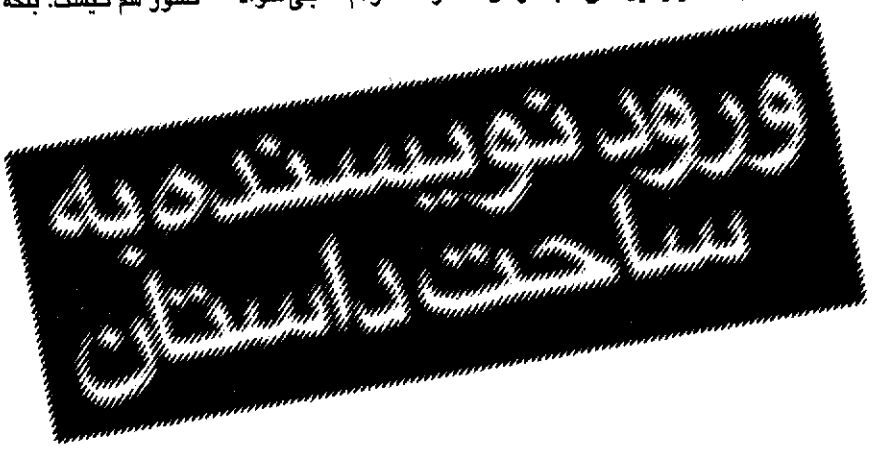
مخاطب ذهنیت من اصلاً نمی تواند تودهٔ مردم باشد. مساله و معضل اصلی در داستانهای من خود روشنفکر در وجه نقاش، نویسنده، معلم، مهندس و... است.[۴۱]

من در خود توانایی نوشتن برای تودهٔ مردم را نمی بینم.[۴۲]

متاسفانه هنوز آن ضرب المثل [؟!] قدیمی در مملکت ما مصداق دارد که به جای کلمهٔ مار شکل آن را نشان می دهند[!]. [یعنی - با عرض معذرت - مردم ما بی سواد و... اند!]. در چنین شرایطی از نویسنده خواستن که برای تودهٔ عام [!] بنویسد کمی دور از انصاف است.[۴۳]

غرض اینکه: آن دسته از نویسندگانی که مایلند به جای آنکه برای اقلیتی کوچک و محدود، که از قضا از داستان نیز تاثیر نمی پذیرد، بنویسند، نویسندهٔ همهٔ مردم خود باشند، چاره ای ندارند جز اینکه راهی جز این در پیش بگیرند. چه، هرکس، معمولاً زمانی به یک داستان جذب می شود که تصویر خود و همنوعانش را در آن ببیند؛ آن را بیانگر صادق و مسلط بیمها، امیدها، غمها، شادیها، آرزوها، ناکامیها و خلاصه زندگی خود بیابد. آثاری که تصویری کژ دیسه، تحریف شده، ناقص و ناصحیح از او و زندگی اش ارائهٔ می دهند، نمی توانند توجه او را به خود جلب کنند. داستانهایی که صرفاً بیانگر زندگی قشری اندک و منزوی از جامعه اند که از قضا مورد علاقه و توجه مردم هم نیستند، جاذبه ای برای عموم ندارند. مردم به آثار داستانی ارزشمند با خصایصی که گفته شد علاقه مندند. نویسندگان را نیز از آن رو دوست دارند که به این علاقه و نیاز آنان، پاسخ مناسب و مقتضی می دهند. اما اینکه مسائل و مشکلات اجتماعی و سیاسی و روانی نویسندگان چیست، اگر هم مورد توجه و علاقه گروهی کوچک از ادب دوستان باشد، این به آن معنی نیست که حتی همین کسان، مایل باشند آنها را در قالب آثار داستانی پرطول و تفصیل آمیخته با تخیل بخوانند. این قبیل مسائل را، در صورت ضرورت، می توان در قالب مقاله ها، سخنرانیها یا مصاحبه هایی، به اطلاع این عده رساند. (و وای از آن وقت که بیان چنین مسائل خاص صنفی و شخصی، توام با بازیهای بعضاً غیرمتعارف تفننی با فرم و استفاده از شگردهای کاملاً نامانوس و ناچسب برای غیرنویسنده و غیرمنتقد جماعت، توام باشد! که در این صورت، مشکل و مساله، مضاعف می شود.)

از این جنبه ها که بگذریم، تعدادی قابل از این شاخه از داستانهای دارای قهرمان نویسنده، توسط نویسندگان کاملاً جوان و تازه کار نوشته شده است. این قبیل داستانها که حول محور آرزوها و مشکلات کاری این دسته از نویسندگان می چرخد، حول چنان مسائل نازلی شکل گرفته اند که حتی مشکل عام قشر کوچک داستان نویسان کشور هم نیست. بلکه فقط ممکن است شاخه ای کوچک از



این گروه کوچک را در بر بگیرد. به طوری که در نهایت می‌توان آنها را داستانهای هنرجویی نامید؛ که حد اکثر ممکن است برای برخی از معدود هنرجویان و مبتدیان این رشته جالب باشند. بنابراین، بعضاً نه ارزش و نه ضرورت چاپ ونشر در سطح عموم را دارند. در حالی که این نویسندگان جوان، به مصداق قضیهٔ افتادن آب در لانهٔ مورچگان و... تصور می‌کنند که مشکل کوچک و کاملاً خاص آنان، مشکل همهٔ جامعه، و یا مثلاً مورد توجه آن است.

۳. ضعف اطلاعات و کمبود آشنایی نویسنده با موضوع داستان:

برخی از نویسندگان که ـ به هر دلیل ـ مایلند راجع به موضوعی بنویسند که مؤانست و آشنایی کافی با آن و تجربهٔ مستقیم نسبت به آن ندارند، و در عین حال، حال و حوصله و پشتکار لازم برای جبران این نقص و کمبودها را نیز ندارند، از این شگردها، به عنوان ترفندهایی در واقع شعبده بازانه برای مخفی نگاه داشتن نارساییهای کار خود از چشم خوانندگان، استفاده ـ بخوانید: سوء استفاده ـ می‌کنند. وجود نمونه هایی قابل توجه از این آثار که توسط مراکزی سفارش داده شده است که با عقد قراردادهای مالی، از نویسندگان می‌خواهند تا به طور کوششی و فرمایشی، داستانهایی حول محور موضوعهای پیشنهادی آنان بنویسند، خود تاییدی روشن بر این برداشت به نظر می‌رسد.

۴. احساس ضعف در موضوع یابی:

ضرب المثلی عربی وجود دارد با این مضمون که، تاجر، چون به افلاس می‌افتد، به سراغ دفترهای حساب و کتابش می‌رود [تا ببیند آیا طلب و حساب وصول نشدهٔ از قلم افتاده ای در آنها نمی یابد].» بعضی از نویسندگان نیز ازشدت فقر موضوع و نداشتن موضوعهای تازه برای نوشتن، به جستجو در زندگی حرفه ای خود و همکارانشان می‌پردازند و می‌کوشند از همان مسائل گاه کاملاً خاص و صنفی، ولو به ضرب و زور بازیهای شکل گرایانه (فرمالیستی)، داستانی تدارک ببینند. عملی که نشانهٔ محرز خوردن کفگیر به ته دیگ است.

۵. جبران مافات:

اغلب نویسندگان، بویژه در سنین بالا ـ بعضی به حق و برخی به ناحق ـ احساس می‌کنند که قدر آنان، آن گونه که باید، شناخته نشده است. پس، چون احساس می‌کنند زمان به سرعت درگذر است و فرصتی چندان برای آنان باقی نمانده است و امیدی هم به جبران این قصور و تقصیر توسط دیگران نیست، یگانه راه چاره را در این می‌بینند که خود آستینها را بالا بزنند و جبران مافات کنند. برخی آثار که قهرمان نویسندهٔ آنها دقیقاً نام و نشان و مشخصات واقعی خود نویسندهٔ آنها را بر پیشانی دارند، می‌توانند با این انگیزه نوشته شده باشند.

ختم کلام

تعداد و حجم داستانهای منتشره در پس از انقلاب، که قهرمانان اصلی یا یکی از قهرمان آنها را یک نویسنده تشکیل می‌دهند، به مراتب بیش از اینهاست. جدا از اینها، داستانهای بسیاری نیز در این مدت منتشر شده اند که قهرمانان اصلی یا فرعی آنها را یک هنرمند (شاعر، نقاش،...) تشکیل می‌دهند؛ که در این مقاله، به آنها پرداخته نشد. هرچند این دسته داستانها نیز، در وجوهی، اشتراکهایی قابل توجه با داستانهای مورد بحث ما دارند. نگارنده امیدوار است انتشار این مطلب کوچک بتواند باعث تجدید نظری از سوی نویسندگان کشور در این مورد شود؛ تا جریان بالنده و پویای ادبیات داستانی ما در این دوران سرنوشت ساز تاریخی بتواند با حداقل تلفات و ضایعات و بیشترین برد و توانایی، به رسالت واقعی و تعیین کنندهٔ خود عمل کند.[۴۳] □

■ پانویس:

۱. البته ممکن است که بسیاری از داستانهای نویسندگان مختلف برگرفته از زندگی و تجارب خود آنان در مقاطع مختلف عمرشان باشد؛ و این، ایرادی بر آنان وارد نمی‌کند. در این بخش، منظور داستانهایی است که قهرمان اصلی آنها یک نویسنده معرفی شده است.

۲ و ۳. در کتابهایی با همین نامها.

۴. مندرج در کتاب صبح؛ ۱۳۶۸.

۵. از مجموعهٔ ارغوان.

۶. از مجموعه داستان دو چشم بی‌سو.

۷. از مجموعه داستان زیارت.
۸. از مجموعه داستان امروز بشریت.
۹. از مجموعه داستان خداحافظ برادر.
۱۰. از مجموعه داستان مستانه.
۱۱. از مجموعه داستان ایل بی سوار.
۱۲. از کتابی به همین نام.
۱۳. از مجموعه داستان نجوای حریر.
۱۴. از مجموعه داستان مستانه.
۱۵. مندرج در کتاب صبح، تابستان ۶۹.
۱۶. از مجموعه داستان راز قتل آقا میر.
۱۷. کتاب مجسمه ایلامی.
۱۸. از مجموعه کنیزو.
۱۹. از مجموعه ای به همین نام.
۲۰. از مجموعه داستان سنگهای شیطان.
۲۱. از مجموعه داستان ایل بی سوار.
۲۲. از مجموعه ارغوان.
۲۳. از کتابی به همین نام.
۲۴. از مجموعه داستان باغ بی حصار.
۲۵ و ۲۶. اولین بار این عنوان توسط ویلیام گس، نویسنده و منتقد آمریکایی به این گونه آثار داده شد. (نگاه کنید به مجموعه مقالات سمینار بررسی رمان ایران؛ مقالهٔ گذر از مدرنیسم به پست مدرنیسم در رمان؛ نوشتهٔ حسین پاینده.
۲۷. از مجموعه داستان خانه ای با عطر گلهای سرخ.
۲۸. از مجموعهٔ سیریا سیریا.
۲۹. از مجموعهٔ غریبه و اقاقیا.
۳۰. به نقل از دستغیب، عبدالعلی؛ به سوی داستان نویسی بومی؛ ص ۱۰۸.
۳۱. از مجموعه داستان سیروس در اعماق.
۳۲. نقل به مضمون از مهویزانی، الهام؛ آینه ها: ۱؛ ص ۴۵.
۳۳. برجس، آنتونی؛ نود و نه رمان برگزیدهٔ معاصر؛ ترجمهٔ صفدر تقی زاده.
۳۴. از مجموعه داستان همهٔ زندگی.
۳۵. در همین زمینه، در جایی، شهید دکتر علی شریعتی گفته است: «تا وقتی روشنفکران، نویسندگان ما و مترجمان و شاعران و متفکران ما هم مدپرست اند و در مسیر جریان پارو می زنند، برای آنکه سریعتر برانند و چشمها را از این سرعت به خود متوجه کنند، کار مردم زار است.

چنین به نظر می رسد که این بیچاره مردم باز دوباره گرفتار شیادیهای فکری و عوامفریبی ها و مریدبازی های تازه ای شده اند. باز تا وقتی دست اینها رو شود، هزار سال دیگر باید بر این قوم بگذرد.» (مجموعه آثار ۳؛ ابوذر؛ ص ۱۰)

۳۶. برخی از نمونه های غربی ترجمه شده در پس از انقلاب عبارتند از رگتایم، نوشتهٔ دکتروف، نویسندهٔ روسی الاصل ساکن آمریکا، شبی از شبها اگر مسافری از کاوینو، نویسندهٔ ایتالیایی و... (توجه یافتن به این دو نمونه را از آقای داوود غفارزادگان دارم.)

۳۷. بهرام مقدادی که خود یکی از طرفداران کافکا و نحله ای به نام رمان نو در ایران و از جمله مترجمانی است که سعی ای بلیغ در معرفی آثار ادبی مدرن غربی در کشور داشته اند، سرانجام به این نتیجه رسیده است که «به طور کلی، در جامعهٔ ما، فقط عدهٔ انگشت شماری از کتاب خوان های جدی، از این شیوه رمان نویسی استقبال می کنند؛ و به نظر نمی رسد این نوع رمان؛ در جامعهٔ ما، مردم پسند شود.» (ادبستان؛ سال اول؛ شمارهٔ ۹؛ ص ۱۵) این در حالی است که «رمانهای روانشناختی» و «جریان سیال ذهن» مورد اشارهٔ او، قاعده مندتر و به هنجارتر از این بازیها با داستان و برخی از این پیچیدگیهای تصنعی در آن، است.

۳۸. منظور منصور کوشان است. او تحصیل در دانشگاه را ناتمام رها کرده است.

۳۹. رضا براهنی نیز در جلسه نقد داستان آداب زمینی از همین نویسنده (مندرج در آینه ها؛ جلد ۱) در همین باره می گوید: «معتقدم هر نویسنده ای باید حداقل یک لغت نامه در کنارش باشد واگر احیاناً درباره کلمه ای اشکال دارد به آن نگاه کند تا حداقل غلطهای املایی را حذف کند.» (ص ۱۳۸) ببینید آش چقدر شور است...!

۴۰. منصور کوشان؛ به نقل از آینه ها؛ جلد ۱؛ ص ۳۷.
۴۱. همان؛ ص ۳۸.
۴۲. همان؛ ص ۳۸ـ۳۹.
۴۳. همان؛ ص ۴۱.

البته حدیث جدایی عمیق و غیرقابل از میان رفتن این قشر از مردم، کهنه و قدیمی است، و به امروز منحصر نمی شود. یکی از چهره های شاخص این جریان در کشور، در مصاحبه ای در سال ۱۳۴۵ می گوید: «دیگر نه امیدی هست نه آرزویی. تنها آرزویی که برای من باقی مانده است این است که پس از مردن، لاشهٔ مرا در گورستان عمومی دفن نکنید. بگذارید دست کم پس از مرگ، آرزوی من به دور ماندن از مردم و پلیدیهایشان برآورده شود. مردمی که از آنها متنفرم.» «... من مدتهاست که شعر می نویسم... و این تنها انتقامی است که می توانم از مردم بگیرم؛ و دلیلی هم ندارد خودکشی کنم. چراکه تماشا می کنم. من وظیفه ای برای خود در قبال این مردم نمی شناسم.» «مردمی که یک زمان خوف انگیزترین عشق من بوده اند، مرا از گند و عفونت و نفرت سرشار کرده اند.» «از نام قبیله ام شرمسارم. پدرم با یک حلقه به آوارگان افغان می رسد. نام کوچکم، احمد، را دوست ندارم.» (مجلهٔ فردوسی؛ شماره ۷۵۷؛ نوروز ۴۵. به نقل از طاهری، محمد؛ کیهان؛ شماره ۱۵۶۶۵؛ ۷۵/۳/۲۹؛ مقالهٔ بدرود با هویت گذشته.)

۴۴. در نوشتن خلاصه داستانها، از کتابها و نقدهای پراکنده، از جمله، کتاب صد سال داستان نویسی ایران؛ جلد ۳ استفاده شده است.