واقع‌گرایی در ادبیات داستانی معاصر ایران

*** واقع‌گرایی در ادبیات داستانی معاصر ایران.**
*** فدوی الشکری.**
*** چاپ اول، تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه، ۱۳۸۶.**

اشاره

جلسهٔ نقد و بررسی کتاب واقع گرایی در ادبیات داستانی معاصر ایران، نوشتهٔ خانم فدوی الشکری، در سرای اهل‌قلم، به همّت کتاب ماه ادبیات برگزار شد.

این کتاب پایان‌نامهٔ دکتری خانم فدوی الشکری در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی است که در سال ۱۳۸۳، به راهنمایی جناب آقای دکتر تقی پورنامداریان در دانشگاه تهران از آن دفاع کرده‌اند. ایشان اهل کشور مراکش و ساکن رباط هستند و چند سالی در ایران اقامت داشته‌اند. چند قطعه و داستان نیز از فارسی به عربی برگردانده‌اند. در این جلسه، آقای دکتر قدرت‌الله طاهری، خانم بلقیس سلیمانی، آقای فرزام حقیقی و آقای بهمن خلیفه به بحث دربارهٔ کتاب پرداختند. آنچه می‌خوانید، متن ویراستهٔ مباحث مطرح‌شده در جلسهٔ مذکور است.

خلیفه: سلام عرض می‌کنم خدمت دوستان و عزیزانی که بذل عنایت کرده و به جلسهٔ امروز تشریف آورده‌اند. امیدوارم مباحثی که مطرح می‌شود، مورد استفادهٔ عزیزان قرار گیرد و به نتایجی مطلوب بینجامد. همان‌گونه که مطّلع هستید، امروز کتاب واقع گرایی در ادبیات داستانی معاصر ایران، نوشتهٔ خانم دکتر فدوی الشکری، نقد و بررسی می‌شود. این کتاب رسالهٔ دکتری خانم فدوی الشکری است، که در دانشگاه تهران از آن دفاع کرده‌اند و بعد هم آن را به چاپ رسانده‌اند و امروز به صورت کتاب در اختیار علاقه‌مندان به این حوزه قرار گرفته است. در این جلسه در خدمت جناب آقای دکتر قدرت‌الله طاهری، عضو هیئت‌علمی دانشگاه شهید بهشتی، سرکار خانم بلقیس سلیمانی، پژوهشگر و منتقد پرکار عرصهٔ ادبیات داستانی، و جناب آقای فرزام حقیقی، از پژوهشگران جوان هستیم و امیدواریم مباحثی که مطرح می‌شود، مورد توجه و استفادهٔ دوستان عزیز حاضر در جلسه قرار بگیرد. در آغاز، لازم می‌دانم کتاب را به اختصار خدمت حاضران گرامی معرفی نمایم تا در ادامه، مباحث مربوط به کتاب را در خدمت استادان عزیز مطرح نماییم و از محضر آنها استفاده کنیم.

کتاب واقع گرایی در ادبیات داستانی معاصر ایران شامل ۴ فصل است؛ فصل اول کتاب به تعریف ادبیات داستانی، قصه، داستان، داستان کوتاه و اجمالی از پیدایش داستان کوتاه فارسی در ایران اختصاص یافته است؛ فصل دوم کتاب به معرفی رمان، انواع رمان، پیدایش رمان فارسی، رمان‌های آغازین فارسی، رمان‌های آغازین تاریخی و اجتماعی می‌پردازد؛ در فصل سوم، نویسنده مبحث اصلی کتاب، یعنی رمان و واقع‌گرایی را بررسی می‌کند؛ این فصل شامل چند بخش است؛ در بخش نخست، نویسنده به توضیح اصول و مفاهیم رئالیسم پرداخته و نویسندگان پیشگام رمان رئالیستی را برشمرده است و در بخش‌های بعد، دربارهٔ رمان واقعیت، واقع‌گرایی در ساختمان رمان و زبان رمان رئالیستی صحبت نموده است. فصل چهارم مربوط به بررسی عناصر شاخص رئالیستی

در رمان است، که نویسنده با تأکید بر سه رمان شاخص دوران معاصر، یعنی چشم‌هایش، اثر بزرگ علوی، مدیر مدرسه اثر جلال‌آل‌احمد، و همسایه‌ها اثر احمد محمود، بحث را ادامه داده و عناصر رئالیستی را در این سه اثر بررسی کرده است. نویسنده در هر بخش، نخست خلاصه‌ای از داستان را نقل کرده و در ادامه، عناصر رئالیستی در آن رمان خاص را بررسی نموده است. من به ذکر این مطالب بسنده می‌کنم و از خانم سلیمانی تقاضا می‌کنم اگر دربارهٔ کلیات بحث رئالیسم و داستان‌های واقع‌گرا در ادبیات داستانی معاصر ایران مطالبی در نظر دارند، بیان نمایند.

سلیمانی: من هم خدمت دوستان و حاضران گرامی سلام عرض می‌کنم. از آنجا که کتاب واقع‌گرایی در ادبیات داستانی معاصر ایران رسالهٔ دکتری خانم فدوی الشکری است، من وقتی به عنوان یک ایرانی فارسی‌زبان با اثر برخورد کردم، در وهلهٔ اول به این نکته که یک عرب‌زبان چگونه به فارسی می‌نویسد و چطور به مباحث تسلط داشته و آنها را مطرح می‌نماید، توجه نمودم. در وهلهٔ اول، فارسی‌نویسی خانم الشکری به قدری مرا جذب کرد که گمان کردم کتاب به فارسی ترجمه شده است. زبان سلیس و روان، افراط در آوردن واژه‌های فارسی و دوری گزیدن از واژه‌های عربی، نکاتی بود که توجه مرا جلب کرد و این نکته که یک عرب‌زبان توانسته است با چنین قدرت و تسلطی اثری به فارسی تألیف نماید، مرا شگفت‌زده کرد. اصرار ایشان در فارسی‌نویسی به حدّی است که مثلاً به جای واژهٔ «دنیوی»، از لغتِ «گیتیانه» استفاده کرده‌اند، که حتی خود فارسی‌زبانان هم از این واژه بسیار کم استفاده می‌کنند. ما معتقدیم کسانی در فارسی‌نویسی مهارت کامل دارند که این زبان را زیسته و آن را تجربه کرده باشند؛ حال آنکه خانم الشکری حدود ۱۰ سال در ایران زندگی کرده‌اند و این زمان کوتاه، با چنین تسلطی سازگاری و تناسب ندارد و به نظر می‌آید ۱۰ سال برای دست یافتن به چنین مهارتی در فارسی‌نویسی، زمانی کوتاه است.

موضوع دیگری که در این کتاب با آن مواجه شدم، میزان آشنایی خانم فدوی الشکری با ادبیات داستانی ایران و نیز فضای فرهنگی کشور ماست. مطالعهٔ این کتاب نشان می‌دهد که ایشان به این دو مقوله کاملاً آشنا هستند.

مسئلهٔ دیگری که بنده در این کتاب به آن توجه نمودم، در نظر گرفتن کتاب به عنوان رساله‌ای دانشگاهی، و یا در نظر گرفتن آن به عنوان اثری عمومی و خارج شدن آن از سیطرهٔ دانشگاه و آکادمیسین‌هاست. توجه به این نکات مرا با مسائلی مواجه ساخت که در اینجا لازم می‌دانم به اختصار به آنها اشاره نمایم. کتاب، بسیار حجیم و حدود ۶۰۰ صفحه است. خواننده انتظار دارد که در این ۶۰۰ صفحه با ایده‌ای مرکزی مواجه شود و این ایده، ضمن تفسیر و بررسی، در طول کتاب گسترش پیدا کند. همچنین حجم کتاب این انتظار را در خواننده ایجاد می‌کند که در هر سطری و صفحه‌ای با مطلبی تازه روبه‌رو شود. به گمان من، درست در همین‌جاست که اولین مشکل کتاب پدیدار می‌شود. کتاب واقع گرایی در ادبیات داستانی معاصر ایران، کتابی پرحجم و مبتنی بر تکرار است که بر شیوهٔ الگوی تفسیر شعر استوار شده است. این شیوه، که تقریباً بر تمام تحقیقات دانشگاهی ما مسلط است و همهٔ انواع ادبی و هنری دیگر را نیز تحت سلطهٔ خویش درآورده است، به نظر من شیوه‌ای ناپسند است. تکیه بر این شیوه موجب شده است که تفسیری که خانم فدوی الشکری از سه کتاب ارائه نموده است، کاملاً تکراری باشد؛ به این معنا که ایشان بند بند کتاب‌های مختلف را آورده و آنها را توجیه و تفسیر و معنی کرده است؛ گو اینکه خواننده از همه چیز بی‌خبر است. همین مسئله سبب می‌شود که خواننده گمان کند خانم الشکری او را کودک فرض کرده است. این اشکال در سرتاسر کتاب مشاهده می‌شود و از آنجایی که ایشان به رئالیسم و تفسیر و توجیه این مکتب، نگاهی خلاقانه ندارد، هر سه اثر را به یک صورت و بدون اینکه کوچک‌ترین اختلافی با یکدیگر داشته باشند، تفسیر می‌کند. خانم الشکری این شیوه را از مقالهٔ اول کتاب نظریه‌های ادبی که آقای دکتر پاینده ترجمه نموده‌اند، فراگرفته است. در این مقاله، که دربارهٔ رئالیسم است، نویسنده دربارهٔ این مسئله که در یک اثر چه اجزائی باید برگزیده شود و عناصر رئالیستی در آنها بررسی گردد، بحث نموده است. اجزائی که نویسنده به بررسی عناصر رئالیستی در آنها تأکید می‌ورزد، شخصیت‌پردازی و مکان و زمان و نیز طرح است. خانم الشکری در برخوردی که با این آثار داشته‌اند، طرح را حذف کرده و سه مورد دیگر را عیناً لحاظ و بررسی نموده‌اند. بنابراین ایشان سه مورد مذکور را از کتاب نظریه‌های ادبی گرفته و عیناً آن را تکرار کرده‌اند.

واقعیت این است که ۲۰۰ صفحهٔ اول کتاب واقع گرایی در ادبیات داستانی معاصر ایران کاملاً زائد است و این نکته‌ای است که در بیشتر رساله‌های دانشگاهی مشاهده می‌شود. متأسفانه استادان راهنما برای اینکه دانش و سیطرهٔ دانشجو را بسنجند، او را به جانب مقدمه‌گویی و ذکر پیشینه‌های تاریخی سوق می‌دهند، که هیچ ضرورتی ندارد؛ بنابراین خانم الشکری باید کتاب را از صفحهٔ ۲۰۰ آغاز می‌کردند و مطالبی که تا پیش از آن آمده است، کاملاً غیرضروری است. امروز، ما با اصطلاحی با عنوان «تبارشناسی» مواجه هستیم، که متأسفانه تبدیل به نوعی مُد شده است؛ مثلاً وقتی دربارهٔ واقع‌گرایی صحبت می‌کنیم، در آغاز به این نکات که واقع‌گرایی نخستین بار در کجاها استفاده شده است، چه کسانی اولین بار از آن استفاده کرده‌اند، در فلسفه دارای چه معنا و مفهومی است، در تاریخ ادبیات چه معنایی دارد و... توجه می‌نماییم. دربارهٔ واژه‌ها و اصطلاحات دیگری نظیر رمان، داستان کوتاه و ... نیز همین‌گونه است. شدت این مسئله تا به آنجاست که وقتی می‌خواهیم داستان کوتاه را تعریف نماییم، خود «تعریف» را نیز تبارشناسی می‌کنیم؛ حال آنکه این روش به هیچ وجه علمی و تحقیقی نیست. در پژوهش و تحقیق، ما باید از روش و الگویی کاملاً علمی استفاده نماییم. وقتی دربارهٔ واقع‌گرایی در ادبیات داستانی صحبت به میان می‌آید، دیگر نیازی به تعریف داستان کوتاه و تعیین حدّ و مرز آن با قصه و حکایت و افسانه و نیز بیان سیر تاریخی رمان، از دُن کیشوت و حتی پیش از آن، از قرون وسطا و رمانس، نیست. چنین پژوهشی مبتنی بر مدل تحقیقاتی مشخصی نیست. انبار کردن هر چیزی در اثر تحقیقاتی و ارائهٔ آن به مخاطب، کار درستی نیست و مبتنی بودن آن بر مدل و الگویی مشخص، امری ضروری و اجتناب‌ناپذیر است. به عقیدهٔ من، در کار پژوهشی، پژوهشگر باید پیش از هر چیز، مفهومی

مرکزی انتخاب نماید؛ مثلاً در این پژوهش ما با مقوله‌ای وسیع با عنوان ادبیات داستانی در ایران مواجه هستیم و در این حوزهٔ وسیع، فقط باید به واقع‌گرایی بپردازیم و آن را مورد توجه و بررسی قرار دهیم؛ اگر هم لازم است، تبارشناسی کنیم، فقط باید به تبارشناسی واقع‌گرایی، آن هم تا به آنجا که نسبت‌ها رعایت شود، بپردازیم. بنابراین نباید قصد ما از تبارشناسی، حجیم کردن اثر باشد. مثلاً ما می‌دانیم که رگه‌های واقع‌گرایی را پیش از بالزاک نیز می‌توان جست‌وجو کرد؛ اما قرار نیست تمام رئالیست‌های عالم را در اثر خود به صف بکشیم. در این اثر اشاره به ریشه‌های رئالیسم تا به آنجا که به نویسندگان ایرانی مربوط است و به تعریف‌های بنیادین ارتباط می‌یابد، ضروری است و بیشتر از آن کاری بیهوده است؛ بنابراین بخش اول کتاب واقع گرایی در ادبیات داستانی معاصر ایران کاملاً زاید است و اگر هم آن را از اثر جدا کنیم، هیچ آسیبی به کتاب وارد نمی‌شود. بخشی از این ایراد به این مسئله مربوط است که رساله‌های دانشگاهی عمدتاً به همان صورتی که تألیف شده‌اند، به چاپ می‌رسند؛ حال آنکه نباید این گونه باشد.

در ادامه، گریزی هم به نحوهٔ چاپ کتاب می‌زنم. به عقیدهٔ من، چند نکته در چاپ کتاب رعایت نشده است. نخست اینکه کتاب‌هایی با این حجم نباید با این کیفیت چاپ شوند؛ نکتهٔ دیگر اینکه در کتاب اغلاط تایپی فراوانی مشاهده می‌شود؛ لذا از این نظر هم کتاب نیازمند بازنگری است و حتماً باید ویرایش شود.

خلیفه: آقای دکتر طاهری خواهش می‌کنم دربارهٔ بحث رئالیسم اگر نکته‌ای دارید بفرمایید و در ادامه به کتاب خانم فدوی‌الشکری هم خواهیم پرداخت

دکتر طاهری: بنده نیز به نوبهٔ خود خدمت حاضران و فرهیختگان ادب‌دوست، عرض سلام و ادب دارم و از اینکه در این نشست علمی شرکت کرده‌ام، مسرورم. به عنوان مقدمه – بدون آنکه به فرمایش خانم سلیمانی، گرفتار تبارشناسی غیر ضروری شوم – می‌خواهم اصل نظریهٔ واقع‌گرایی را در دنیای هنر کمی بازکاوی کنم. با این پرسش بنیادین بحثم را آغاز می‌کنم؛ البته پرسش از بنده نیست؛ سؤالی است که در پاره‌ای از نحله‌های فلسفی همواره مطرح بوده و لَه و علیه آن، بحث‌های دامنه‌داری نیز صورت گرفته است. پرسش این است: آیا چیزی به نام «واقعیت» وجود دارد؟ اگر هست، اجزا و عناصر برسازندهٔ آن کدام است؟ جوابی که به این دو سؤال متوالی داده می‌شود، این است که واقعیت، وجود حقیقی دارد؛ یعنی چیزی حقیقتاً واقعی و خارج از ذهن فاعل شناسا وجود دارد و اجزاء تشکیل‌دهندهٔ آن را از ذرّات کوچک‌تر از اتم تا پدیده‌های بزرگ تشکیل می‌دهد. در مقابل، عده‌ای نیز البته چنان که استحضار دارید، منکر هر گونه واقعیتی خارج از ذهن فاعل شناسا می‌شوند؛ مثلاً افلاطون با تمثیل معروف «غار» خود، مصرّانه بر این اصل تأکید می‌کرد که جهانی که ما آن را به عیان تجربه می‌کنیم، نه پدیده‌ای اصلی و واقعی، که سایه و شبحی از یک واقعیت برتر، یعنی «جهان ایده»ها، است؛ لذا ما نه با اصل حقیقی و واقعی اشیاء، بلکه با جلوه‌ای از جلوه‌های غیر واقعی آن سر و کار داریم. به همین علت بود که در طراحی مدینهٔ فاضله و خیالی خود، به شاعران اجازهٔ ورود به شهر آرمانی‌اش را نمی‌داد. به نظر او، شاعران از روی سایه‌ها، سایه‌هایی به تقلید می‌ساختند و لذا دو درجه از حقیقت فاصله داشتند. دفاعی هم که ارسطو در فنّ شعر از ادبیات و شعر کرد، اصل ماجرا، یعنی غیر واقعی بودن جهان، را تغییر نداد. بعد از قرون وسطا، شک و تردید دربارهٔ اصل واقعی و غیر واقعی بودن جهان خارجی، که هر لحظه در حال تجربهٔ آن هستیم، دوباره مطرح گردید. خلاصه بحث‌ها این بود که جهانِ خارج از ذهن ما انسان‌ها، که تنها موجودات ذی‌شعور و آگاه هستیم، وجود عینی دارد؛ منتها فاقد معنا و مفهوم است و چیزی که به عناصر هستی معنا می‌بخشد، ذهن آدمی است. شوپنهاور مثلاً در کتاب معروف خود، جهان به مثابهٔ اراده و تصوّر، بر این حقیقت انگشت گذاشت که مجموعهٔ تصوّرات و قدرت ارادهٔ آزاد و مستقلّ انسانی است که می‌تواند دنیا را معنادار کرده و به هر گونه‌ای که تصوّرش می‌کند، تغییر دهد. هایدگر نیز تا حدّی همین دیدگاه را برجسته می‌کند؛ با این تفاوت که وی ابزار معنابخشی دنیا را «زبان» می‌داند و معتقد است چیزی خارج از زبان وجود ندارد؛ البته وجود معنادار، نه وجود عینی. خلاصه اینکه اگر قرار باشد معنادار و بی‌معنا بودن دنیای بیرون، تابع تصوّرات و ذهنیّت ما باشد، نتیجهٔ این فرضیه آیا این نیست که نحوهٔ ادراک جهان بین افراد گوناگون متفاوت است؟ یعنی افراد مختلف، از یک پدیده تجربهٔ ذهنی متفاوتی خواهند داشت؛ مثلاً حادثه‌ای مثل سقوط هواپیما را در یک مکان و زمان خاص، افراد متعدد چگونه درک و بیان می‌کنند؟ به نظر می‌رسد در نحوهٔ ادراک ما از اشیاء، موقعیت و زاویهٔ‌دید ما حائز اهمیت است؛ همان چیزی که در نقد ادبی معاصر به آن «Perspective» می‌گوییم. پرسپکتیو یا منظر ما را عوامل بسیار متعددِ شناخته‌شده و ناشناخته می‌سازد؛ از جمله سن، جنسیّت، طبقهٔ اجتماعی، باورهای ایدئولوژیکی، اعتقادات دینی، سطح دانش و معرفت و غیره تعیین‌کنندهٔ موقعیت ما خواهند بود. هریک از این عوامل در ادراک ما از اشیاء و حوادث، بسیار اثرگذار است. تأثیر هریک از آنها، ولو به اندازهٔ محدود، ما را از عالم واقعیت به فرض وجود عینی دور می‌گرداند؛ مثلاً کسی که باورهای دینی و اعتقادی قوی دارد، مرگ یکی از عزیزانش در اثر تصادف را، به خواست و ارادهٔ خدا و تقدیر مقدّر فرد نسبت می‌دهد، و کسی که از منظر عقلانیّت مدرن به ماجرا نگاه می‌کند، آن را دقیقاً نتیجهٔ عوامل انسانی، از جمله خطا و اشتباه در طراحی جاده و ماشین و آموزش نیروی انسانی آگاه که بتواند ملزومات دنیای مدرن را رعایت کند و ضمن اینکه از مواهب ماشین بهره می‌برد، از آسیب‌های آن در امان بماند، ارزیابی می‌کند.

با این مقدمه، می‌توان گفت انتظار نمی‌رود انسان بتواند از محدودهٔ موقعیت و منظر شخصی خویش فراتر برود و جهان را چنان که واقعاً هست، درک و تجربه کند. بنابراین، نباید انتظار داشته باشیم، نویسنده نیز بتواند رخدادهای دنیای پیرامون خود را عیناً وارد اثر ادبی خود کند. اگر محدویت‌ها در نقل و بیان امور عادی توسط انسان‌های عادی غیر قابل انکارند، دربارهٔ نویسندگان مسئله از این هم بغرنج‌تر می‌شود؛ زیرا نوشتن یعنی اعلام حضور جدّی ایدئولوژی، باورها، طبقهٔ اجتماعی، جنسیّت، معرفت و فهم مؤلف. بنابراین، باید گفت ما اثری کاملاً رئالیستی نداریم و اگر این اصطلاح را به کار می‌بریم و یک مکتب

ادبی بزرگ و دامنه‌داری هم برایش قائل می‌شویم، باید در نظر داشته باشیم که آن را با تسامح نام‌گذاری و استفاده می‌کنیم. لذا می‌توان گفت هر اثری، خواه ناخواه از سطح واقعیت فراتر می‌رود و با حذف و گزینش و نیز تفسیر و تأویل حوادث، جهانی که تنها در خود اثر حقیقت دارد، بنا می‌سازد. این جهان ویژهٔ برساختهٔ ذهن مؤلف، در عین حال که موادّ اوّلیه‌اش را از جهان بیرون می‌گیرد، در ترکیب و سازمان‌بندی کاملاً خلاقانه عمل می‌کند و محصول چیزی می‌شود که نمونه‌ای برای آن در جهان بیرون نمی‌توان پیدا کرد.

همهٔ این مباحث را برای این مطرح کردم تا بگویم کتاب خانم الشکری به اساسی‌ترین مسائلی که پیش از شروع باید می‌پرداخت، توجه نکرده و چنان که خانم سلیمانی هم به دقت بیان کردند، مباحثی را آورده است که خوانندگان متوسط‌الحال ادبیات داستانی ما نیز آنها را می‌دانند. بنده ضمن اینکه با نظرات دوستان دربارهٔ کمّیت و حجم کتاب موافقم، مهم‌ترین اشکال آن را نه در حجم انبوهش، بلکه در هستهٔ اصلی آن می‌دانم، و آن مشکل این است که تحقیق، فاقد مسئلهٔ پژوهش است. منظورم از مسئلهٔ پژوهش این است که نویسنده نمی‌دانسته به دنبال جبران کدام خلأ پژوهشی است. آیا خوانندگان ما نمی‌دانستند همسایهٔ احمد محمود متنی رئالیستی است؟ یا اینکه بر جنبه‌های رئالیستیک آن اشراف کامل نداشتند؟ یا اینکه رئالیسم آل‌احمد آیا با رئالیسم چوبک فرق می‌کند؟ به نظرم چون نویسنده اشراف کامل به سنّت نقد ادبیات داستانی ما نداشته‌اند، بیشتر برای ایشان سؤالات متعدّد که پاسخ‌هایی معقول نیز قبلاً به همه یا اغلب آنها داده شده، مطرح شده است، و این مسئله از قضاوت‌هایی که دربارهٔ وضعیت حاکم بر جامعهٔ نقد ادبی ما کرده‌اند، مشخص می‌شود. می‌دانیم سؤال در بستری از جهل شکل می‌گیرد و مسئله در بستری از علم؛ به عنوان مثال، برای بنده که در علم شیمی آگاهی اوّلیه نیز ندارم، همهٔ ساحات علمی شیمی سؤال‌برانگیز است؛ حال آنکه برای فرد متخصّص این گونه نیست. مسئلهٔ پژوهش زمانی در ذهن محقّق ایجاد می‌شود که مجموعهٔ اطلاعات او نتواند پدیده‌ای نوظهور در همان حوزهٔ مورد مطالعه‌اش را تفسیر و تحلیل کند. اینجاست که ضرورت تحقیق احساس می‌شود. برای خانم الشکری همه چیز ادبیات داستانی ما سؤال‌برانگیز بوده است.

سلیمانی: تفسیری که خانم فدوی الشکری از سه کتاب مدیر مدرسه، همسایه‌ها و چشم‌هایش ارائه نموده است، کاملاً تکراری است؛ به این معنا که ایشان بند بند کتاب‌های مختلف را آورده و آنها را توجیه و تفسیر و معنی کرده است؛ گو اینکه خواننده از همه چیز بی‌خبر است. همین مسئله سبب می‌شود که خواننده گمان کند خانم الشکری او را کودک فرض کرده است

بنابراین، می‌بینیم پرسش‌های درستی در آغاز کتاب مطرح نشده و محقّق نمی‌دانسته که به درستی باید دنبال چه چیزی بگردد. به جای ۱۰ سؤالی که در آغاز مطرح کرده‌اند – همهٔ اینها سؤال هستند نه مسئله – و به هیچ وجه راهگشا نیستند، بهتر بود این چند مسئله را که در اینجا خدمت شما عرض می‌کنم، مطرح می‌نمودند.

مسئله و فرضیه، از این نظر که هر مسئله‌ای ناظر بر یک فرضیه و هر فرضیه ناظر بر بخشی از کار است، در علوم انسانی بسیار حائز اهمیت هستند. هر تحقیقی، بدون فرضیه باطل است و محقّق باید دقیقاً بداند در پی اثبات یا ردّ چه چیزی است. اولین مسئله این است که مکاتب ادبی که در غرب به وجود آمده‌اند، آیا می‌توانند عیناً در فرهنگ دیگری ایجاد شوند؟ یعنی سیر کلاسی‌سیم، رئالیسم، رمانتی‌سیسم، سمبولیسم و ایسم‌های دیگری که در غرب ایجاد شده است، آیا الزاماً در فرهنگ‌های شرقی نیز ایجاد شده‌اند یا خیر؟

پرسش مذکور، مسئله‌ای بنیادین است که در این رساله باید به آن پاسخ داده می‌شد. مسئلهٔ دیگر این است که آیا بر اساس مکتب‌های ادبی غربی می‌توان به تفکیکی مقبول از آثار ادبی فرهنگ دیگری، مانند ایران، دست یافت؟ یعنی آیا می‌توان ۱۰ رمان ایرانی را انتخاب کرد و به طور قطع گفت که این رمان‌ها الزاماً در مکتب رئالیسم یا رمانتیسم می‌گنجند؟ و آیا این آثار در حوزهٔ مکتب‌های ادبی، تداخلی با یکدیگر ندارند؟ به فرضِ مثبت بودن جواب دو مسئلهٔ اول، یعنی اینکه آثار ادبی ایرانی قابلیت تطبیق با مکاتب ادبی غربی را دارند و نیز امکان تفکیک آثار از یکدیگر وجود دارد، مسئلهٔ دیگری مطرح می‌شود، آن هم اینکه میزان تقرّب و دوری نویسندگان ایرانی از اصول و موازین این مکتب‌ها تا چه اندازه بوده است؟ مثلاً آیا جمال‌زاده و هدایت و چوبک، عیناً اصول رئالیست‌های اروپایی را رعایت کرده‌اند؟ و یا اینکه سه رمانی که خانم فدوی الشکری مطرح کرده‌اند، یعنی همسایه‌ها، مدیر مدرسه و چشم‌هایش، آیا پا به پای آثار رئالیستی اروپایی حرکت کرده‌اند یا خیر؟

این رساله به دلیل اینکه مسئله‌محور نبوده، دارای اشکالاتی است که در قسمت بعد به آنها اشاره خواهم نمود.

خلیفه: در ادامه از آقای حقیقی تقاضا می‌کنم که اگر مطالبی دربارهٔ کتاب در نظر دارند، بفرمایند.

حقیقی: سلام عرض می‌کنم خدمت دوستان و استادان گرامی. حقیقت این است که من نمی‌دانم بحثم را دربارهٔ این کتاب از کجا آغاز کنم و دلیلش را هم در ادامه خواهم گفت. شاید بد نباشد برای آغاز بحث، از رئالیسم شروع کنم؛ رئالیسم در یک تعریف وابسته و با توجه به تحوّل ادبی، واکنشی است به جهان و ادبیات دورهٔ رمانتیسم و طبیعی است که این واکنش، چیزی مجزّا و انتزاعی نیست؛ بلکه برخاسته از شرایط جامعه و گرایش‌های حاکم بر آن است. رمانتیسم اگر به شعر متمایل است، در مقابل، رئالیسم داستان را و دقیق‌تر، رمان را به عنوان قالب مطلوب خویش برگزیده است و به اختصار می‌توان گفت طلوع ادبیات رئالیستی، با رمان و در کنار آن بوده است.

واقع‌گرا

با تمام تحوّلاتی که این دو داشته‌اند، حتی امروزه هم می‌توانیم این دو را در کنار هم ببینیم. هنوز هم اکثر آثاری که در سراسر دنیا نوشته می‌شوند، در قالب رئالیسم می‌گنجند. بالطّبع، پدیده‌ای با عمری نزدیک به دو سده، تحوّلات فراوانی را از سر گذرانده و حتی در درون خود انشعاباتی را دیده است و می‌توان به معروف‌ترین آنها در فضای ادبی فارسی‌زبان، یعنی رئالیسم جادویی، اشاره کرد؛ ادبیاتی که در امریکای لاتین شکل گرفت و به سرعت توجه دنیا را جلب کرد و حتی ادبیات برخی از کشورها، همانند ایران، را تحت تأثیر قرار داد.

چند سالی پس از ترجمه و انتشار صد سال تنهایی مارکز —توسط بهمن فرزانه در ۱۳۵۳ — جریانی از رئالیسم جادویی در ایرانِ دههٔ شصت و حتی هفتاد شکل می‌گیرد که مستقیم یا غیرمستقیم، تحت تأثیر این اثر بوده و یا حداقل می‌توان دربارهٔ اثرپذیریشان بحث کرد. آثاری همچون طوبا و معنای شب شهرنوش پارسی‌پور، اهل غرق منیرو روانی‌پور، رژه بر خاک پوک شمس لنگرودی و ... .

قبل و بعد از این جریان هم گرایش‌های متفاوتی از رئالیسم در ادبیات معاصر فارسی قابل تشخیص است. ادبیات ما رئالیسم انتقادی سال‌های منتهی به سدهٔ حاضر و دههٔ آغازین آن تا رئالیسم ساده‌انگارانه و متمایل به چپ دههٔ بیست و سی و رئالیسم انتقادی و معترض دههٔ چهل و پنجاه و پس از آن، نئورئالیسم دههٔ هفتاد و هشتاد را از سر گذرانیده و قدمتی نزدیک به یک سده پیدا کرده است.

این تعابیر هم در حقیقت تعابیری کلّی است و در هریک باید بحث کرد و به سبک‌شناسی دقیق‌تری رسید؛ از سوی دیگر، این سؤال کلّی پیش می‌آید که رئالیسم فارسی با رئالیسم سایر نقاط جهان چه شباهت یا تفاوتی دارد؟ فرهنگ ایرانی چه تعبیری از رئالیسم داشته است؟

اینها بخشی از مباحثی است که می‌توانست در این کتاب تبیین شود. همان‌طور که فصل‌بندی کرده‌اند، در نگارش کتاب واقع‌گرایی در ادبیات داستانی ایران بحث از شکل‌گیری داستان فارسی، رمان فارسی و رئالیسم، مهم و اجتناب‌ناپذیر است؛ اما از تلفیق این دو نام، که می‌توان از آن تحت نام جریان‌شناسی رئالیسم در زبان فارسی یاد کرد — همان‌طور که گذشت — در این کتاب کمتر نشانه‌ای دیده می‌شود؛ در حالی که خواننده انتظار طرح چنین مباحثی را در کتاب دارد؛ چرا که موضوع تحقیق، در اصل نگاه کردن به ادبیات ایران از منظر رئالیسم است. به گمان من، نپرداختن به این مطلب باعث ایجاد تناقضی ظریف میان بحث کتاب و نام آن شده است؛ اسمی که مسمّا ندارد.

از سوی دیگر، تکرار مباحث گذشتگان به همان شکل، اتفاقی است که متأسفانه در بخش‌هایی از این کتاب دیده می‌شود. به گمان من، بهتر بود سه فصل اول کتاب، که در حقیقت مقدمهٔ بحث هستند و ۲۵۰ صفحه از کتاب را به خود اختصاص داده‌اند، به نصف و حتی یک‌سوم تقلیل می‌یافتند و در عوض به بحثی تحلیلی دربارهٔ رئالیسم در ایران می‌پرداختند.

نکتهٔ تلخ‌تر، از شرح واژهٔ گذشتگان روشن می‌شود؛ گذشتگان را در اینجا نباید تنها نظریه‌پردازان گذشته غربی دانست؛ بخشی از این قدیمی‌ترها استادانی عزیز و محترم/ همچون دکتر میترا (سیروس پرهام)، رضا سیدحسینی، جمال میرصادقی، رضا براهنی و ... هستند که در زمان خود کتاب‌هایی بدیع دربارهٔ نقد و نظریه به فارسی نوشته‌اند. مؤلف محترم شالودهٔ بخش‌هایی از کتاب خود را یکسره بر مطالبِ برگرفته از آثار ایشان بنا نهاده است؛ به عنوان مثال، می‌توان بخشی از «انواع رمان» کتاب حاضر را با همین بخش در کتاب ادبیات داستانی جمال میرصادقی مقایسه کرد.

نکتهٔ تأمّل‌برانگیز دیگر، از دقت در فهرست منابع لاتین پیش چشم می‌آید. منابع نظری کتاب حاضر، به نسبت قدیمی هستند. نزدیک به ۲۰٪ آنها به فارسی ترجمه شده‌اند و نام برخی دیگر را می‌توان در فهرست منابع برخی از آثار انتقادی فارسی دید. جز دایرة المعارف ادبی وبستر، که تاریخ ۱۹۹۵ را دارد، جدیدترین کتاب‌های فهرست منابع، که دو – سه تا هم بیشتر نیستند، به سال‌های آغازین دههٔ ۹۰، یعنی سال‌های ۹۲ –۱۹۹۱ تعلق دارند.

میانگین سال نشر کتاب‌های نظری این فهرست، به تقریب، ۱۹۷۰ است؛ یعنی چهل سال پیش. من نمی‌دانم دلیل بی‌توجهی به آثار جدیدتر چیست؟ مؤلف محترم آن‌چنان که در مقدمه مرقوم فرموده‌اند، به انگلیسی تسلط دارند. بجز این، ظاهراً با زبان فرانسه هم آشنایی دارند؛ نکته‌ای که هم از مقدمه برمی‌آید و هم یکی دو کتاب فرانسوی که نامشان در فهرست آمده است، آن را تأیید می‌کند. میانگین سال نشر منابع عربی هم — با آنکه عربی زبان مادری مؤلف است — خیلی جوان‌تر نیست و چیزی نزدیک به ۸۵ –۱۹۸۰ است، که بسیاری از آنها هم ترجمه‌های عربی کتاب‌های قدیمی‌تر هستند. آیا در این سال‌ها در حوزهٔ نقد و نظریه کتاب مهمی نوشته نشده است؟ در ضمن، باید توجه داشت در مجموع، بسیاری از این کتاب‌ها برای خوانندهٔ فارسی‌زبان آشنا هستند؛ همان‌طور که گفتم، چه بسا ترجمه شده‌اند یا در نگارش بخش‌هایی از کتاب های نقد از آنها بهره برده‌اند.

مؤلف محترم با توجه به تسلطی که به زبان‌های دیگر دارند، به راحتی می‌توانستند از منابع مهم‌تر و به‌روزتری استفاده کنند. نمونهٔ چنین تلاشی را می‌توان در کتاب سیر رمانتیسم در اروپای دکتر جعفری دید و تفاوت را به وضوح درک کرد.

دربارهٔ مبانی نظری کتاب هم می‌توان بحث کرد. صفحه‌های پایانی فصل سوم، بخشی است که در باب نظریهٔ کتاب صحبت شده است. در این قسمت، چهار عنصر شخصیت‌پردازی، مکان، زمان و زبان، به عنوان مقیاس‌های منتقد در تحلیل متون ادبی معرفی شده‌اند، که شباهت آن با مقالهٔ طلوع رمان ایان وات که در کتاب نظریه‌های رمان دکتر پاینده آمده است،

غیرقابل انکار است).

این چهار عنصر در حقیقت معیارهای ابتدایی یک نقد کلّی‌اند و جز اینها می‌توان ویژگی‌های دیگر و پیچیده‌ای را در نقد آثار رئالیستی به‌کار برد؛ اما مسئلهٔ مهم‌تر، برخورد کمتر خلاقانهٔ ناقد با متن مورد نظر است، که باعث شده کمتر نکتهٔ بدیعی در خلال آن جای بگیرد و چه بسا که اطناب مملّ و تکرار فراوان مطلب هم در دیده شدن بدایع احتمالی نقد نقش داشته است.

یکی دو نکتهٔ حاشیه‌ای دیگر بگوییم و از بحث دربارهٔ مقدمهٔ کتاب بگذریم. استاد دکتر شفیعی کدکنی معمولاً راهنمایی و مشاورهٔ پایان‌نامه‌های دورهٔ دکتری دانشگاه تهران را که در حوزهٔ ادبیات معاصر نوشته می‌شوند، بر عهده می‌گیرند. ایشان در هدایت پایان‌نامه‌هایی که با محوریت داستان نوشته می‌شوند، توجهی خاص به آثار نویسنده و منتقد ارجمند جمال میرصادقی نشان می‌دهند. دکتر شفیعی — و به تبع ایشان، دیگر استادان این گروه – به دلیل موجز و راهگشا بودن آثار نقّادانهٔ جمال میرصادقی و آشنایی قدیمی‌ای که با آثار و شخصیت این نویسنده دارند، دانشجو را در قدم اول به آثار ایشان ارجاع می‌دهند؛ اما این گام اول است و استاد به فراخور حال دانشجو، منابع دیگری را معرفی می‌کند و خود دانشجو هم منابع دیگری را شناسایی می‌کند تا پایان‌نامه‌ای جامع و کامل شکل بگیرد. با وجود این، تأثیر آثار جمال میرصادقی و مبانی نظری او در بخشی از رساله‌های منتشرشده یا منتشرنشدهٔ گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران و برخی گروه‌های دیگر مشهود است.

ظاهراً واقع‌گرایی در ادبیات داستانی معاصر ایران هم از آن دست آثاری است که نتوانسته چندان از چنگ ساده‌فهمی و شیوایی آثار میرصادقی دور بماند و آثار این استاد عزیز به یکی از مهم‌ترین منابع این کتاب تبدیل شده است.

مؤلف محترم در این راه گاهی نیز دچار اشتباه شده‌اند؛ مثلاً واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی را در صفحات ۱۲۳، ۱۲۵ و ۱۳۷ از خانم میمنت میرصادقی دانسته‌اند، که اشتباه ایشان واضح است؛ واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی از جمال میرصادقی و واژه‌نامهٔ هنر شاعری از خانم میمنت میرصادقی است. نظیر چنین بی‌دقتی‌هایی در ارجاعات کتاب باز هم دیده می‌شود؛ برای نمونه، به صفحهٔ ۵۱۷ و بخشی اشاره می‌کنم که مؤلف محترم قسمتی از اواخر داستان همسایه‌ها‌ی محمود را — که به دیدار خالد، شخصیت اصلی داستان و سیه‌چشم اختصاص دارد — نقل کرده و دربارهٔ آن بحثی کرده‌اند. قطعهٔ اصلی چنین است:

«روی چمن راه می‌رویم. احساس می‌کنم که سبک شده‌ام. می‌خواهم پر بکشم. پنجهٔ سیه‌چشم را فشار می‌دهم. به بوتهٔ نخل می‌رسیم. برگ‌هایش عین سرنیزه‌های تودرهم است. من از طرف چپ بوته می‌روم، سیه‌چشم از طرف راست بوته می‌رود. دست‌هایمان به بالای بوتهٔ نخل کشیده می‌شود. نوک چند تا از برگ‌ها که سیخ ایستاده‌اند، کف دست‌هایمان را نیش می‌زنند. انگشت‌هایمان روی هم ساییده می‌شود. سرانگشت‌هایمان روی هم ساییده می‌شود ... و دست همدیگر را رها می‌کنیم».

این قطعه را مؤلف در صفحهٔ ۵۱۸ چنین تحلیل می‌کند: «... دست‌های ایشان یکدیگر را رها می‌کنند و این آخرین دیدار آنهاست. تیزی برگ‌ها نشانهٔ خارهای زندگی و فاصلهٔ طبقاتی است که آنها را از یکدیگر جدا می‌کند».

مسئله‌ای که مؤلف محترم بدان اشاره کرده‌اند، نکته‌ای بسیار مهم و هوشمندانه است؛ اما حتی افرادی که مطالعاتی مختصر در حوزهٔ ادبیات معاصر دارند، می‌دانند که اصل این هوشمندی، از ایشان نیست و از جلد نخست صد سال داستان‌نویسی منتقد ارجمند، حسن میرعابدینی، به این کتاب راه یافته است و بعید نیست که ارجاع ندادن به منبع اصلی، باعث بدگمانی خواننده نسبت به کتاب شود.

نکتهٔ جالب توجه دیگر در این کتاب، کم‌غلط بودن آن است؛ چرا که داده‌های آن از موارد بحث‌برانگیز نیست و بیشتر شامل کلّیاتی روشن و مشخص است که در کتاب‌های نقد به راحتی قابل دسترسی هستند. مباحث کتاب هم بیشتر توصیفی است؛ حتی برخورد قالبی با نظریه هم به جای اینکه بیشتر تحلیلی باشد بیشتر توصیفی است و از این رو راه نقد و اظهارنظر را بر خود بسته است.

با وجود این، برخی کاستی‌ها و اغلاط در کتاب دیده می‌شوند. من تنها به چند نکته‌ای که در شناسنامهٔ نویسندگان دیده می‌شود، اشاره می‌کنم. در صفحهٔ ۲۷۱ و در ذیل معرفی مجموعهٔ آثار بزرگ علوی، داستان تاریخچهٔ اتاق من، که در آذر ۱۳۱۳ نوشته شده، از قلم افتاده است. در صفحهٔ بعد، موریانه آخرین اثر بزرگ علوی، معرفی شده که نادرست است. آخرین کتاب علوی، روایت است که در ۱۳۷۷ منتشر شده است.

تاریخ تولّد میلادی احمد محمود در صفحهٔ ۴۷۱، ۱۹۳۱ مرقوم شده که صحیح آن، ۲۵ دسامبر ۱۹۳۰ است. در صفحهٔ ۴۸۱ دریا هنوز آرام است و آدم زنده در فهرست آثار او نیامده‌اند. توضیحی مختصر دربارهٔ آدم زنده زائد به نظر نمی‌رسد؛ آدم زنده از آثار یقینی محمود است که برای رهایی از مشکلات نشر، آن را به عنوان ترجمه‌ای از اثر نویسنده‌ای عراقی به نام ممدوح بن عاطل ابونزال منتشر کرد.

در مواردی نیز تعبیرهایی در کتاب آمده است که غلط به نظر می‌رسند؛ مثلاً دربارهٔ رمان همسایه‌ها و ارتباط بلور خانم با خالد، که در حقیقت آغاز آشنایی خالد با دنیای بیرون است، این اشتباه دیده می‌شود. در کتاب، حسّ و حال بلور خانم نسبت به خالد، مادرانه قلمداد شده، که به گمان من این نکته قابل‌تأمّل است. آیا رسیدن به چنین دریافتی از رمان همسایه‌ها نتیجهٔ عدم تسلط مؤلف به زبان فارسی است؟ – هرچند که نثرِ به نسبت پخته و کم‌غلط کتاب خلاف این را تأیید می‌کند — یا حاصل بی‌دقتی و عدم‌توجه و عجلهٔ مؤلف؟

نمونه‌ای بدهم. در صفحهٔ ۵۵۱ مطالبی آمده که به گمان من، نشان‌دهندهٔ برداشت نادرست یا حداقل بی‌ربط از سخن محمود است. شادروان احمد محمود در مصاحبه با لیلی گلستان می‌گوید:

«اگر از همسایه‌ها حرکت کنیم و برسیم به مدار صفر درجه می‌بینیم که همسایه‌ها را بیشتر با نوعی غریزه و

کمتر با شناخت داستان نوشته‌ام».

بعد از این، مؤلف محترم مرقوم فرموده‌اند: «او [احمد محمود] در همسایه‌ها\به تأثیر عوامل غریزی بر کردار و رفتار اشخاص داستان خود، تأکید کرده است».

لااقل من از درک ارتباط صریح و شفّاف جملهٔ محمود با نتیجه‌گیریِ آمده در متن عاجزم. علی‌رغم صراحت مؤلف در مقدمه و تأکید او و منتقد ارجمند، سرکار خانم سلیمانی، بنده گمان نمی‌کنم که مؤلف محترم آشنایی چندانی با ادبیات معاصر فارسی داشته باشند؛ حتی اعتقاد دارم ایشان کاملاً از ادبیات معاصر فارسی دور بوده‌اند. این مطلب از نوع مباحث نظری کتاب، شکل بحث‌های مطرح‌شده و حتی کتاب‌های انتخاب‌شده آشکار است.

در بخش تحلیلی کتاب هم همان طور که گفته شد، مباحث بیشتر توصیفی‌اند تا تحلیلی و من به نکته‌ای بدیع و نوظهور برخورد نکردم و همان طور که سرکار خانم سلیمانی فرمودند، در این کتاب مطالب مدام تکرار و تکرار می‌شوند.

در آغاز بحث هم گفتم، دربارهٔ این کتاب کمتر می‌توان صحبت کرد؛ چرا که عموماً از تحلیل‌های جدّی و مطالب تأمل‌برانگیز، که خود سکوی آغاز بحثند، خالی است؛ البته باید اضافه کنم که در کنار خلاصه‌های فراوانی که از رمان‌های فارسی شده است، می‌توان به خلاصه‌نویسی‌های این کتاب هم که تفصیلی‌تر از نوشته‌های دیگران است، نظر داشت.

با یک یاد و یک آرزو سخنم را پایان می‌برم. یادی می‌کنم از استاد عزیزمان، دکتر شفیعی کدکنی، که جز مواردی نادر و استثنائی، اغلب از سرِ شک و تردید به آثار مستشرقان و ایران‌شناسان نگریسته‌اند و در پایان، آرزو می‌کنم که این کتاب آن طور که در مقدمه وعده داده‌اند، به زبان‌های دیگر و آن هم تحت عنوان «دکتر در زبان و ادبیات فارسی» منتشر نشود؛ چرا که ممکن است مخاطب احتمالی کتاب به این اصل اعتقاد داشته باشد که «ادبیات خوب، منتقد خوب تربیت می‌کند» و با دیدن نقدی این‌چنین و آن هم تحت عنوان دکتر در ادبیات، به این نتیجه برسد که نقد و به تبع آن، ادبیات معاصر فارسی، چیزی در همین حدود است و واضح است که این تلقّی نادرست، بیش از گذشته باعث حرمان و مهجوری ادبیات فخیم معاصر فارسی می‌شود. متشکرم که حوصله کردید.

خلیفه: آثار ضعف استفاده از منابع انگلیسی هم در این کتاب کاملاً مشهود است و بنده در مطالعهٔ کتاب به چند مورد از آنها برخورد کردم؛ برای نمونه، در صفحهٔ اول کتاب، خانم الشکری «Fiction» را «ادبیات تخیّلی» ترجمه کرده‌اند و دقیقاً صفحهٔ بعد از آن، یعنی صفحهٔ ۳۱، این واژه را «ادبیات داستانی» ترجمه نموده‌اند؛ که مورد دوم صحیح است. همچنین، همان گونه که خانم سلیمانی اشاره نمودند، بنای نویسندهٔ محترم این کتاب این بوده است که از ابتدای خلقت آغاز نمایند و اصطلاحات ابتدایی ادبیات داستانی را از نو کشف کنند. در راستای همین هدف، ایشان در صفحهٔ ۳۱ تعریفی از ادبیات داستانی ارائه کرده‌اند که بنده آن را خدمت شما قرائت می‌کنم؛ ایشان می‌گویند: «هر اثر روایتیِ منثورِ خلّاقه‌ای که با دنیای واقعی ارتباط معنی‌داری داشته باشد، در حوزهٔ ادبیات داستانی قرار می‌گیرد». این جمله تعریف کلّی ادبیات داستانی است که در این کتاب با آن مواجه می‌شویم و نویسنده با قائل شدن به این تعریف، همهٔ روایت‌های داستانی غیرمعطوف به واقعیت را از دایرهٔ شمول این تعریف بیرون گذاشته است و بنا بر این تعریف، مثلاً داستان تخیلی و ... جزء ادبیات داستانی نخواهد بود.

از نظر شکلی هم اشکالاتی در کتاب مشاهده می‌شود؛ مثلاً در صفحهٔ ۵۴ اشاره کرده‌اند که «الفهرست در عهد قاجاریه و در حدود ۱۲۶۰، به وسیلهٔ میرزا عبداللّطیف طسوجی تبریزی از عربی به فارسی ترجمه شد». به نظر می‌آید منظور نویسنده، هزار و یک شب بوده است که به اشتباه، «الفهرست» ذکر شده است؛ و یا در فصل دوم، وقتی بخش‌های این فصل را برمی‌شمرند، «تعریف رمان»، «نگاهی به تاریخچهٔ رمان»، «انواع رمان»، «پیدایش رمان فارسی» و «پیدایش داستان کوتاه فارسی» را به عنوان بخش‌های این فصل معرفی می‌کنند؛ حال آنکه بنده در این کتاب بخشی با عنوان «پیدایش داستان کوتاه فارسی» مشاهده نکردم. البته بدون شک، طرح این بحث در کتابی که بناست به موضوع واقع‌گرایی در رمان فارسی بپردازد، اصلاً ضروری به نظر نمی‌رسد؛ ولی به هر حال، از آنجا که عنوان این بخش در فصل‌بندی کتاب ذکر شده است، لازم بود نویسندهٔ محترم این موضوع را نیز مورد بحث و بررسی قرار می‌دادند.

در ادامه، از خانم سلیمانی خواهشمندم مباحثی را که در بخش اول بیان کردند، تکمیل نمایند.

سلیمانی: در این قسمت، بنده لازم می‌دانم به برخی دیگر از بدفهمی‌هایی که در کتاب مشاهده می‌شود، اشاره نمایم. خانم فدوی الشکری به قول میشل فوکو استناد کرده و گفته‌اند که ما سه نوع زمان داریم، که عبارتند از: زمان حادثه، زمان نوشتن و زمان خواندن. واقعیت این است که ایشان در برداشتی که از این مفاهیم داشته‌اند، دچار اشتباه شده‌اند؛ مثلاً دربارهٔ زمان نوشتن، به همسایه‌ها\استناد کرده و گفته‌اند که احمد محمود این اثر را در فلان سال نوشته و آن را به چاپ رسانده است؛ حال آنکه مقصود میشل فوکو از زمان نوشتن، چنین مفهومی نیست. «زمان نوشتن» در حقیقت «زمان روایت» و به عبارت دیگر، زمان نقل حوادث در رمان است.

خانم الشکری در قسمت دیگری از کتاب به دو اثر از امیلی برونته اشاره کرده‌اند، که در حقیقت یک اثر هستند؛ عشق هرگز نمی‌میرد و بلندی‌های بادگیر نام اثری از برونته است که به دو صورت ترجمه شده است. این نکته نمایانگر بدفهمی نویسنده است. در بخش دیگری از کتاب، خانم الشکری دربارهٔ این مسئله که چرا آل‌احمد در مدیر مدرسه به مسائل زنان نپرداخته،

بحث کرده است و جمله‌ای به کار برده است که نشان از بدفهمی ایشان از واژهٔ «رجّاله» دارد؛ جملهٔ مورد نظر این است: «... گویا می‌خواسته این داستان را از آنِ مردان و عالم رجّاله‌ها کند». ایشان پنداشته‌اند که «رجّاله» به معنای «رجل» است؛ حال آنکه این گونه نیست. این واژه که نخستین بار هدایت آن را به کار برده است، به معنای «مبتذل» است. در جای دیگر گفته‌اند که «احمد محمود ابتدا برای جنوبی‌ها می‌نویسد» و به جمله‌ای از محمود که گفته است «من معتقدم برای نوشتن، شناخت لازم است و من خصوصیات مردم جنوب را خوب می‌شناسم؛ به هر حال جنوب برای من وزن بیشتری دارد»، استناد می‌کند. خانم الشکری از این جمله نتیجه گرفته‌اند که احمد محمود ابتدا برای جنوبی‌ها می‌نویسد؛ حال آنکه این برداشت، برداشتی سطحی و نادرست است و مقصود از این جمله آن است که محمود از جنوبی‌ها می‌نویسد و نه برای جنوبی‌ها.

در جایی دیگر می‌گویند که احمد محمود بزرگ‌ترین نویسندهٔ جنوب بعد از چوبک است. به گمان من، این قضاوت مربوط به اوایل انقلاب، یعنی زمانی است که محمود آثار سترگ خود را هنوز منتشر نکرده بود. واقعیت این است که محمود از جهت حجم کار و نیز شناختی که از جنوب ارائه می‌دهد، بزرگ‌ترین نویسندهٔ جنوب محسوب می‌شود؛ که متأسفانه خانم الشکری به این مسئله آگاه نبوده‌اند.

اینها اغلاطی است که من در مطالعهٔ کتاب با آنها مواجه شدم. اما نکته‌ای که لازم می‌دانم در این قسمت یادآوری نمایم، این است که برخورد ما با مکتب‌های ادبی و تطبیق آنها بر روی آثار ادبیات داستانی ایران، تقریباً دیرپاست و از حدود سی — چهل سال پیش که آقای پرهام، اثر معروف خود با عنوان رئالیسم و ضدّرئالیسم را تألیف نمودند، این کار انجام می‌شود. اما مسئله بر سر این است که رئالیسم همان‌جا ثابت و بی‌حرکت نماند و با گفتمان‌های زمانه جلو آمد و رشد کرد و گسترش یافت. رئالیسم اروپایی نیز همین‌گونه است و انواع مختلف تفسیرهای رئالیستی به اشخاص مختلفی نظیر لوکاچ، لوسین گلدمن، بوردیو و نیز منتقدان آثار بالزاک و سایر نویسندگان رئالیستی ارتباط می‌یابد. نگاهی که پرهام در رئالیسم و ضدّرئالیسم به آثار رئالیستی داشت، نگاهی بسیار ساده و ابتدایی بود؛ در صورتی که به اعتقاد بسیاری از صاحب‌نظران «رئالیسم» واژه‌ای هرزه است و به هر چیزی می‌چسبد و به همین دلیل است که انواع رئالیسم، از رئالیسم خام گرفته تا رئالیسم جادویی، رئالیسم ذهنیت‌گرا، رئالیسم روان‌شناسانه و غیره پدید می‌آید. بنابراین رئالیسم دربردارندهٔ گستره‌ای وسیع است. خلاصه اینکه دورهٔ اینکه ما همچنان با الگوی آقای پرهام، آقای دستغیب و حتی الگوی آقای میرعابدینی به رئالیسم بنگریم، گذشته است؛ چرا که مسائل رئالیسم متفاوت شده است. مثلاً اگر بخواهیم رابطهٔ شبکهٔ قدرت را که بعد از فوکو مورد توجه قرار گرفت، بررسی نماییم، متوجه می‌شویم که مسئله کاملاً رئالیستی است و یا اگر بخواهیم شبکهٔ قدرت را در یک رمان نشان دهیم و نسبت آن را با ایدئولوژی ای که در کتاب مستقر است و یا بیرون از کتاب سیطره دارد، بسنجیم و بررسی نماییم، با مسئله‌ای رئالیستی مواجه می‌شویم. بررسی رابطهٔ ساختار ادبی با ساختارهای اجتماعی نیز مسئله‌ای رئالیستی است؛ مثلاً وقتی شرکت‌های اقتصادی گسترده می‌شوند، بر سایر عناصر اجتماعی سیطره می‌یابند و به دلیل اهمیت یافتن کارتل‌ها، شخصیت در رمان حذف می‌شود و یا وقتی اقتصاد بورژوازی رشد می‌کند، شخصیت و من فردی اهمیت پیدا می‌کند و رابینسون کروزوئه خلق می‌شود. بنابراین حتی شکل‌های اقتصادی نیز بر ساختار داستان‌ها اثر می‌گذارد. بنابراین امروزه مسائل رئالیسم متفاوت شده و اهمیت دیالکتیک بین فرد و جامعه بسیار زیاد شده است. بحث‌هایی که کسانی مثل هابرماس و دیگران دربارهٔ من و دیگری می‌کنند، مباحثی کاملاً جدید است. اگر قرار باشد که ما با آثار رئالیستی برخوردی جدید داشته باشیم، باید مسائل جدید رئالیسم را مورد توجه قرار دهیم؛ واقعیت این است که دورهٔ الگوبرداری از پرهام و دیگران که بیشتر متأثر از رئالیسم سوسیالیستی بود گذشته است.

خلاصه اینکه خانم الشکری برای تألیف این اثر نوآوری به خرج نداده و زحمتی نکشیده است و همان‌گونه که دوستمان فرمودند، همان الگوی فرسوده و کهنه و مستعمل را که به درد اواخر دههٔ شصت می‌خورد، به کار گرفته است.

خلیفه: جناب آقای طاهری با فرض اینکه خانم فدوی الشکری راه را اشتباه پیموده است، شما به عنوان خواننده‌ای آشنا با مباحث نظری نقد، وقتی با اثری مثل همسایه‌هلی احمد محمود مواجه می‌شوید، چگونه با آن برخورد می‌کنید. آیا این اثر را، اثری رئالیستی در نظر می‌گیرید؟ اگر پاسخ شما مثبت است، چه مؤلفه‌های رئالیستی‌ای را در این کتاب برجسته می‌بینید؟

دکتر طاهری: در ابتدا لازم می‌دانم نکته‌ای را خدمت دوستان عرض کنم. ما در خوانش این کتاب با شخص طرف نیستیم؛ بلکه با یک مکانیزم یا یک فرآیند آموزش و پرورش پژوهشگران ادبی مواجه هستیم و روی سخن من در این زمینه با دانشگاه خاصی نیست. متأسفانه مکانیزم‌ها غلط است که چنین محصولات غلطی ایجاد می‌کند. بنده به عنوان شخصی که در یکی از این کرسی‌های دانشگاهی مشغول به تدریس هستم و هر ماه دست کم در یک یا دو جلسهٔ دفاع حضور می‌یابم، متوجه شده‌ام که با کمال تأسف سیستم

دکتر طاهری: در این کتاب «مسئله» مشخص نشده است و نویسنده نمی‌داند از چه دریچه‌ای باید وارد شود و به دنبال چه چیزی باید بگردد. این دریچه در فصل سوم گشوده شده است؛ اما متأسفانه مؤلف به جای بررسی مبانی مکتب رئالیسم، به سمت تاریخچهٔ رئالیسم و معرفی آغازگران و ادامه‌دهندگان آن رفته است

در این کتاب «مسئله» مشخص نشده است و نویسنده نمی‌داند از چه دریچه‌ای باید وارد شود و به دنبال چه چیزی

واقع‌گرا

دانشگاهی الزاماتی به دانشجویان آگاه به مسائل نقد ادبی تحمیل می‌کند که کاملاً نابجاست. اگرچه خانم فدوی الشکری در اینجا حضور ندارند، اما نباید از انصاف خارج شویم و تمام مشکلات موجود در پایان‌نامه را ضعف کار ایشان تلقی نماییم. به گمان من دویست صفحه نخست این رساله به خانم الشکری تحمیل شده است و این‌گونه نبوده است که ایشان به قصد این دویست صفحه را در پایان‌نامه گنجانده باشند. در سیستم دانشگاهی ما استادان، دانشجویانی را که می‌خواهند موضوعی برای پایان‌نامهٔ خود برگزینند، خالی‌الذهن فرض می‌نمایند و از آنها می‌خواهند که از مبانی اولیهٔ بحث کار خود را آغاز نمایند؛ لذا دانشجویان تا بخواهند از این مبانی و اصول اولیه خارج شوند، ناگهان متوجه می‌شوند که زمان را باخته‌اند. بنابراین ما باید به دانشجو آزادی عمل دهیم تا از هر جایی که خود صلاح می‌داند، تحقیق و پژوهش خود را آغاز نماید. نکتهٔ دیگری که خانم سلیمانی نیز بحق بدان اشاره نمودند، نبودن نقد صحیح در این اثر است. در این کتاب نقدها بیشتر جنبهٔ توصیفی دارد و این مسئله نیز متأسفانه جزء همان الزامات پایان‌نامه‌های دانشجویی است؛ یعنی دانشجویان با اتکاء به دو اثر عناصر داستان و قصه‌نویسی که امروزه دیگر جزء آثار کلاسیک این حوزه به‌شمار می‌آیند، به نقد و بررسی آثار داستانی می‌پردازند. دانشجویان ما امروزه نمی‌دانند که در نقد شخصیت‌ها بیش از آنکه به اصول کلاسیک توجه نمایند باید به مبانی امروزین مثلاً به این نکته که آیا احمد محمود در رمان همسایه‌ها توانسته است تیپ و شخصیت باورپذیری خلق نماید و آیا این شخصیت‌ها در باورها و حافظه‌ها باقی مانده است یا خیر، یا اینکه راسکلنیکف در جنایت و مکافات تا چه اندازه انسانی واقعی و طبیعی تلقی می‌شود و خواننده تا چه میزان می‌تواند با او احساس همدلی نماید، ابداً توجه نمی‌کنند. در نقدهای امروز متأسفانه به هیچ‌یک از این نکات توجه نمی‌شود. مثلاً در داستان من قاتل پسر تان هستم نوشتهٔ آقای احمد دهقان، منتقد به این نکته که قتل تحت تأثیر چه نوع منطقی اتفاق افتاده است– منطق جنگ یا منطق جامعه– توجّهی نمی‌کند. منتقد امروز باید این مسئله را که چرا شخصیت‌های داستان‌های امروزی در ذهن و خاطر مخاطب باقی نمی‌مانند، مورد بررسی قرار دهد و علت آن را کشف نماید. در کتاب واقع‌گرایی در ادبیات داستانی معاصر ایران، خانم الشکری حدود ۷۰ صفحه را به شخصیت‌پردازی رمان چشم‌هایش اختصاص داده‌اند؛ اما دربارهٔ ویژگی‌های حاکم بر کمال و نقص شخصیت‌پردازی ابداً صحبتی نکرده‌اند و نقد او توصیف محض است.

خلاصه اینکه در این پایان‌نامه «مسئله» مشخص نشده است و نویسنده نمی‌داند از چه دریچه‌ای باید وارد شود و به دنبال چه چیزی باید بگردد. این دریچه در فصل سوم گشوده شده است؛ اما متأسفانه مؤلف به جای بررسی مبانی مکتب رئالیسم، به سمت تاریخچهٔ رئالیسم و معرفی آغازگران و ادامه‌دهندگان آن رفته است. در اینجا نویسنده باید به مسائلی از این قبیل که «مکتب رئالیسم استوار بر چه مانیفستی است؟» و یا «نقد داستان‌های رئالیستی بر پایهٔ چه نظریه‌هایی استوار شده‌اند؟»، می‌پرداختند. هر کدام از این بحث‌ها دریچه‌ای بر روی نویسنده می‌گشود و ایشان می‌توانست براساس آنها، به نقد داستان موردنظر بپردازد. همگی، از اصول هشت‌گانه‌ای که در نقد آثار رئالیستی می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد و کارگشا باشد، آگاه هستیم، اما این نظریه‌ها در این کتاب به خدمت نقد درنیامده و به صورت عملی مورد استفاده قرار نگرفته است.

رمان رئالیستی بر مبنای فلسفهٔ رئالیستی شکل گرفته است، با این پیش‌فرض که اولاً جهانی خارج از ذهن وجود دارد و دوم این که این جهان قابل شناخت است و این شناخت نیز از طریق تجربه و حواس حاصل می‌شود. بنابراین منتقد باید این موضوع را که تا چه اندازه تجربه‌ای که داستان‌نویس بیان می‌کند، مبتنی بر تجربه‌های عینی خود فرد است، مورد بررسی قرار دهد. همان گونه که مستحضر هستید، تجربه‌ها به دوگونهٔ تجربه‌های دست اوّل و تجربه‌های دست دوم تقسیم می‌شوند. تجربه‌های دست اول که برآمده از تجربه‌های زیستهٔ هر فرد است و تجربه‌های آموخته که از طریق فیلم، کتاب، نقل قول‌های دیگران و ... به دست می‌آید نیز باید مورد توجه منتقد باشد. صمیمیت روایت تجربه‌های زیستهٔ ما بیش از تجربه‌های آموختهٔ ماست. در این اثر باید مشخص می‌شد که آیا در چشم‌هایش و یا همسایه‌ها نویسنده مستقیماً از تجربه‌های زیستهٔ خود استفاده می‌کند و یا از تجربه‌های دیگران بهره می‌جوید. یا اینکه آیا آل‌احمد مدیریت در نظام فاسد آموزش و پرورش آن دوره را تجربه کرده است یا خیر؟ خانم الشکری در این کتاب، به مسائل مذکور توجه نکرده است.

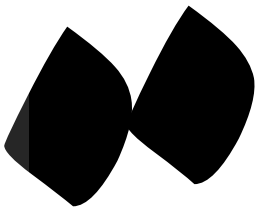
نکتهٔ دیگر اینکه رمان رئالیستی متکی بر زمان و مکان است، و زمان و مکان در این نوع آثار نادیده گرفته نمی‌شود. مقصود از زمان نیز زمان روایی و عاطفی است و نه زمان تقویمی؛ حال آنکه هر جا که در این کتاب دربارهٔ زمان بحث شده است، مقصود زمان تقویمی است. رمان رئالیستی خصلتی انتقادی، مبارزه‌جویانه و پیشروانه دارد؛ یعنی اینکه اوّلاً جدالی در این نوع آثار اتفاق می‌افتد و این جدال نفی گذشته و اثبات حال و آینده است. به این معنا که می‌خواهد آینده‌ای را طرح‌ریزی کند که مثل گذشته نیست؛ بنابراین در رمان رئالیستی نوعی جدال همیشگی در جریان است و خصلتی پیشروانه دارد و برای ایدئال آینده مدل‌سازی می‌کند. خانم الشکری مشخص نکرده‌اند که آیا چشم‌هایش توانسته است این مدل را طرح‌ریزی نماید یا خیر؟

رمان رئالیستی جزئی‌نگر است و جزئی‌نگرانه به هستی نگاه می‌کند؛ چرا که رئالیسم زادهٔ دورهٔ بورژوازی و سرمایه‌داری است و در این دوره انسان همه چیز را با نگاهی جزئی‌نگرانه می‌نگرد. در این کتاب این موضوع که چقدر نویسندگان توانسته‌اند، اجزا و عناصر جزئی داستان را وارد داستان کنند و

شکل و هیئت داستانی به آن بدهند، مورد توجه قرار نگرفته است.

داستان رئالیستی در پیِ نشان دادن واقعیت است و نه ارزش‌گذاری بر آنها. قضاوت‌هایی که نویسندگان می‌کنند نیز موجب گرفتاری آنها در دام رمان‌های اجتماعی اولیه می‌شود. در این کتاب به این مسئله نیز توجه نشده است. نویسنده در آثار رئالیستی از شخصیت‌های داستانی خود فاصله می‌گیرد و اجازه می‌دهد که هر شخصیت ایدئولوژی و باورهای خود را افشاء کند. بی‌طرف بودن نویسنده در این‌گونه داستان‌ها موجب می‌شود که داستان چندصدایی به وجود آید. در این کتاب ما به این مسئله که آیا داستان مدیر مدرسه و یا چشم‌هایش و همسایه‌ها چندصدایی هستند یا خیر، پی نمی‌بریم.

رمان رئالیستی از اشرافیت به دور است و شخصیت‌های آنها نه تیپ هستند و نه قهرمان؛ بلکه انسان‌های عادی هستند. این اصلی است که در مکتب رئالیسم با ژانرهای گوناگونش پذیرفته است. اگر از این منظر به چشم‌هایش بنگریم، متوجه می‌شویم که این داستان، داستانی رمانتیک است و نه رئالیستی و حق هم به جانب منتقدانی است که خانم الشکری آنها را تخطئه کرده است. واقعیت این است که شخصیت‌های اصلی چشم‌هایش متعلق به جامعهٔ اشرافی ایران قبل از انقلاب است؛ در حالی که همسایه‌ها از این منظر دقیقاً داستانی رئالیستی است و تیپ‌ها و شخصیت‌ها متعلق به تمام طبقات اجتماعی هستند. خلاصه اینکه خانم فدوی الشکری به دلیل بی‌دقتی و نیز کم‌توجهی به موضوعات مذکور، به خوبی از عهدهٔ نقد این آثار برنیامده‌اند.



واقعیت این است که دو کتاب عناصر داستان و قصه‌نویسی جمال میرصادقی بیش از آنکه به درد منتقدان ادبی بخورند، به درد داستان‌نویسان می‌خورند. منتقد ادبیات داستانی باید غیر از اصول و مبانی داستان‌نویسی با مسائلی نظیر فلسفه، قدرت، هژمونی، استعمار، پسااستعمار، فمینیسم و ... آشنا باشد تا بتواند نقدی صحیح ارائه دهد. خانم فدوی الشکری نیز باید به دقت به این موضوعات توجه می‌کردند و از این منظرها به نقد آثار می‌پرداختند.

حقیقی: با عرض پوزش، تصور می‌کنم با مباحثی که مطرح شد، بحث از نکاتی در حاشیهٔ رئالیسم و ادبیات مدرن فارسی، لازم‌تر از بحث دربارهٔ اثری خاص، همچون مدیر مدرسه باشد. پس اگر اجازه بفرمایید، اول حاشیه‌ای در باب رئالیسم عرض کنم و سپس اگر زمان اجازه داد، به سراغ مدیر مدرسه برویم. هگل جمله‌ای بسیار معروف دارد که «رمان، حماسهٔ بورژوازی است». با توجه به بحث ما، می‌توان گفتهٔ هگل دربارهٔ رمان را دربارهٔ رئالیسم هم صادق دانست. وقتی از چنین منظری به موضوع نگاه می‌کنیم، به اهمیت مضاعف جامعهٔ در حال دگرگونی و تغییر مناسبات فئودالی با بورژوازی و به همان ترتیب، تغییر جایگاه انسان و تعریف او در اجتماع پی می‌بریم. گویی که رمان بی‌چنین انسان و جامعه‌ای تحقّق نمی‌یابد. پس با نگاهی تقلیل‌گرا و برای آغاز بحث، می‌توان فرد و جامعه‌اش و رابطهٔ این دو را از دریچهٔ اثر رئالیستی به تماشا نشست.

تعامل انسان و جامعه، مهم‌ترین مسئلهٔ رئالیسم است؛ به فرض، در مدیر مدرسه تعامل راوی داستان با جامعه، پیرامون مسئلهٔ شخصیت و مسئلهٔ داستان است؛ هرچند بر تأثیر جامعه بر اثر و در حقیقت، خالق آن تأکید کردیم، اما آثاری هم هستند که با وجود اینکه در زمان معاصر نوشته شده‌اند و بالطبع می‌بایست در حوزهٔ رمان بگنجند، اما از منظر نظریه و ساخت‌های جامعه‌شناختی اثر، به زمانی قبل‌تر از رمان تعلّق دارند. با عرض احترام به نویسندهٔ گرانقدر، محمود دولت‌آبادی، اشاره‌ای به کلیدر می‌کنم. به گمان من، نمی‌توان کلیدر را یکسره در ذیل رئالیسم و رمان طبقه‌بندی کرد. بخش‌هایی از کلیدر به گمان من در حوزهٔ نظری رمان نمی‌گنجند؛ مثلاً بخش‌های آغازین کلیدر، که تقابل گل‌محمد با طبیعت اطرافش را نشان می‌دهد. شاید بهتر باشد از این قسمت‌ها تحت عنوان رمانس، نوع ادبی پیش از رمان، یاد کرد تا رمان؛ پس از این، با حوادثی که بر سر خانوادهٔ گل‌محمد می‌آید، او به عنوان یک فرد در تقابل با جهان پیرامونش قرار می‌گیرد و جامعه در کلیدر شکل می‌گیرد. البته این تنها موضوع تقابل با طبیعت نیست که نوع اثر را تعیین می‌کند. مثالی بزنم؛ نهنگ سفید هرمان ملویل از طلیعه‌های رئالیسم در فرهنگ انگلیسی زبان است. هرچند در این اثر جدال صیّاد با نهنگ و طبیعت ترسیم شده است، اما نگاه ملویل و دقتش در شخصیت‌پردازی، باعث شده تا موبی‌دیک را اثری رئالیستی بدانند و حتی برخی منتقدان با توجه به اشارات متن، آن را به رابطهٔ خدا و شیطان و مواردی نظیر آن تأویل کنند. طبیعتی که در داستان رئالیستی در مقابل قهرمان قرار می‌گیرد، از نظر ماهوی، تفاوتی آشکار با طبیعت حاضر در رمانس دارد. مطلبی هم دربارهٔ چوبک و رئالیسم در آثار او باید گفته شود. اگر از منظر مکاتب ادبی نگاه کنیم، تنها تنگسیر چوبک اثر رئالیستی است. رمان دیگر او، سنگ‌صبور، و داستان‌های کوتاه او، همان طور که مشهور است، بیشتر در حوزهٔ ناتورالیسم می‌گنجند؛ اما اگر رئالیسم را در معنایی عام‌تر تعریف کنیم، هیچ مکتبی از رئالیسم دور نمی‌ماند و آثار چوبک هم در ذیل این مکتب جای می‌گیرند. دربارهٔ چندصدایی بودن متن ادبی و ارتباط آن با آثار آل‌احمد، باید گفت که این مسئله پیش از آنکه ادبی باشد، به سنت‌های فرهنگی جامعه و فضای فکری آن بستگی دارد؛ به جامعه‌ای که آیا طاقت پرسش و پاسخ دارد؟ به تاریخی که آیا تحمل گفتن و شنیدن داشته است؟ و سرانجام همهٔ این مؤلفه‌ها از صافی ذهن نویسنده می‌گذرند و البته معدودند نویسندگانی که بتوانند ناخودآگاه بخشی از محدودیت‌های فرهنگی گذشته را در قالب ادبیات بشکنند و طرحی نو دراندازند. اتفاقی که از این منظر دربارهٔ آل‌احمد نیفتاده است و دلیل هم دارد. آل‌احمد انسانی صادق و آتشین‌مزاج بوده، دغدغهٔ سیاست و جامعه‌اش را داشته و با همهٔ اینها، به ادبیات هم پرداخته است. خلق اثر ادبی، بیش از هر چیز احتیاج به تأمل و طمأنینه دارد. شتابی که آل‌احمد در نوشتن دارد، باعث شده است تا بخشی از آثارش از قوام و پختگی‌ای شایسته برخوردار نباشند.

اگر نویسنده‌ای می‌نویسد تا در وقت نگارش جای خود را در جهان پیدا کند، سیاستمداران و روزنامه‌نگاران می‌نویسند تا نکته‌ای را به دیگران گوشزد کنند. فکر این دسته همیشه یک قدم از قلمشان جلوتر حرکت می‌کند؛ در حالی که نویسندهٔ بزرگ همیشه در کنار قلمش راه می‌رود و از طریق نوشتن است که جهان را کشف می‌کند و جهان را می‌بیند.

واقع‌گرا

نقدهایی که از آل‌احمد به جا مانده است، جز چند مورد معدود، نوشته‌های ژورنالیستی هستند و افسوس که بسیاری از نکات جالب و ریزبینی‌های شگفت نویسنده در آن‌ها ناپخته رها شده‌اند. آل‌احمد خود را مؤظف به تذکر دادن می‌دانسته و برای همین، نوشته‌ها و نقدهایش منحصر به ادبیات و سیاست نیست. کارنامهٔ سه‌ساله را نگاه کنید؛ از نقاشی‌های هانیبال الخاص تا نمایشنامه‌های اکبر رادی و بهرام بیضایی را دیده و درباره‌شان نوشته است. می‌خواسته همه را رهبری و هدایت کند که البته این خصیصهٔ آل‌احمد در زمان خودش بسیار مفید و مؤثر بوده است. در فضای بسته و خفقان‌آور آن دوران، جسارت و میل به تغییر چنین انسانی شایستهٔ تقدیر و احترام است. من سخت تعبیر زنده‌یاد اکبر رادی را در یادداشتی که پس از سی سال بر نقد آل‌احمد نوشت، می‌پسندم: «شرّ باشکوه؛ شرّ زیبایی که هر قرن، تنها یک بار در هیئت اسطوره‌ای میان آسمان ظهور می‌کند». اما تاریخ ادبیات بی‌رحم است و به قول نیما، آنکه غربال دارد، از پس می‌آید. «منِ» به تعبیری ساخت‌شکن آل‌احمد، در همهٔ آثار او حضور دارد؛ زنده است و نفس می‌کشد. پس طبیعی است وقتی از خودش و فضای زندگی‌کرده‌اش می‌نویسد، موفق باشد؛ داستانش می‌شود مدیر مدرسه، سفرنامه‌اش می‌شود خسی در میقات و زندگینامه‌نویسی‌اش می‌شود سنگی بر گوری، که به باور من، در کنار خسی در میقات، از بهترین آثار آل‌احمدند. اما اگر اندکی از محیط معهودش پا بیرون بگذارد، شکست می‌خورد و می‌شود نفرین زمین؛ اثری که در حقیقت، تکمله‌ای است بر مدیر مدرسه. دلیل شکست هم به گمان من روشن است؛ جامعهٔ بسته‌ترِ روستاییِ تصویرشده در نفرین زمین نمی‌تواند راوی مدیر مدرسه را تاب بیاورد. تضادّی پیش می‌آید که ترسیم و تحلیل آن بر عهدهٔ نویسنده است؛ اما آل‌احمد از تصویر و حتی تصوّر چنین تضادّی روی‌گردان بوده و بدان نمی‌پردازد. نمونهٔ دیگر، نون والقلم است، که به گمان من می‌توانست به اثری بسیار مهم از منظر ساختار در تاریخ ادبیات ما تبدیل شود؛ چرا که ظرفیت این را داشته است تا پلی باشد میان گذشتهٔ ادبی ما و ادبیات مدرن، که متأسفانه در شکل حاضر، به خطابه‌ای طولانی و طویل تبدیل شده است. می‌توان نتیجه گرفت بخش مهمی از آثار بلند آل‌احمد که قرار است در ذیل رمان طبقه‌بندی شوند، از چارچوب دموکراتیک رمان فاصله دارند و به تعبیر دیگر، تحت تسلط اول‌شخص آل‌احمد در داستانند. گمان می‌کنم با مباحث مطرح‌شده، دور بودن آثار آل‌احمد از نظریهٔ چندآوایی باختین — که با چیزی جز اختیار مطلق شخصیت‌ها و اندیشه‌هایشان شروع نمی‌شود — مشخص شده باشد.

افزودن نکته‌ای را بی‌فایده نمی‌بینم؛ علی‌رغم همهٔ عوامل فرهنگی بازدارنده در خلق آثار چندآوایی به فارسی، باز هم در ادبیات ما آثاری یافت می‌شوند که اگر نه کاملاً، از جهاتی و با شدّت و ضعفی، از این منظر قابل‌تأمل باشند؛ مدار صفر درجهٔ احمد محمود نمونه‌ای از این دست آثار است. به اختصار اضافه کنم که شخصیت‌های قوام‌یافتهٔ مدار صفر درجه تا جایی مختارند و آن‌چنان آزادانه و بی‌طرفانه تصویر و زنده شده‌اند که جز مواردی نادر، نمی‌توان تفکر و گرایش‌های سیاسی — اجتماعی خالق آنها را از کنش و واکنش‌هایشان تشخیص داد. به عنوان مثال، نویسنده چنان در پرداخت نوذر — که شخصیتی ترسو و محتاط و به گمان من، از به‌یادماندنی‌ترین شخصیت‌های ادبیات معاصر فارسی است — ظرافت به خرج داده است، که کاملاً بر حق ظاهر می‌شود و از آن‌چنان وسعت عملی در میدان داستان برخوردار است و صدایش آن‌چنان شفاف به گوش می‌رسد که خواننده درمی‌ماند آیا نوذر، قهرمان محبوب نویسنده یا اصلاً خود نویسنده نیست؟ حال آنکه تقابل این شخصیت با ایده‌ها و آرمان‌های احمد محمود، به خوبی از نوشته‌ها، مصاحبه‌ها و حتی زندگی‌اش برمی‌آید. دربارهٔ رمان چشم‌هایش نیز بنده نظر آقای دکتر طاهری را می‌پذیرم؛ منتها با حاشیه‌ای. نخست باید بگویم که من به رئالیسم ایرانی اعتقاد دارم؛ یعنی بر این باورم که آثار نوشته‌شده به زبان فارسی، که در ذیل رئالیسم طبقه‌بندی می‌شوند، ویژگی‌های مشترکی با رئالیسم به معنای عام آن در سراسر دنیا دارند؛ ویژگی‌هایی که اصلاً باعث می‌شوند تا این آثار را تحت نام رئالیسم طبقه‌بندی کنیم؛ اما همچون ادبیات هر کشور دیگری، ویژگی‌های منحصربه‌فرد و بالطّبع تفاوت‌هایی با آثار رئالیستی دیگر مناطق جهان دارند. هرچند این تفاوت‌ها در طول زمان رفته‌رفته کمرنگ شده باشند. در بحثی دیگر، به اجمال به ارتباط رمانتیسم و رئالیسم در ادبیات ایران پرداخته شده و اینجا دیگر مکرّر نمی‌کنیم و با ذکر یک نمونه به چشم‌هایش می‌رسیم. در سرخ و سیاه استاندال هم رگه‌هایی از رمانتیسم هست؛ خاصه شخصیت اصلی اثر، ژولین، بسیاری از ویژگی‌های یک شخصیت رمانتیک را داراست؛ اما منتقدان، سرخ و سیاه را کلاً اثری رئالیست می‌دانند. فرنگیس چشم‌هایش نیز همین طور است. اگر او در این کتاب چهره‌ای رمانتیک دارد، به این مفهوم نیست که چشم‌هایش اثری رمانتیک است. از سوی دیگر، بخشی از این مطلب را هم باید در سنّت داستان‌نویسی پیش از علوی سراغ گرفت. قبل از شهریور ۱۳۲۰، در دورهٔ دیکتاتوری رضاخانی، ادبیات ما به سمت رمانتیسمی سطحی و نه اصیل سوق داده می‌شود و نمونه‌هایش را در بسیاری از آثار نویسندگان آن عصر می‌توان دید؛ از جهانگیر جلیلی و محمد مسعود گرفته، تا محمّد حجازی و عماد عصّار و حتی هدایت، که قبل‌تر دربارهٔ این نویسندگان و رمانتیسم در آثارشان بحث شده است. بعد از شهریور ۱۳۲۰ است که ادبیات ما از آن نگاه رمانتیک، آرام آرام فاصله می‌گیرد؛ پس عجیب نیست اگر در چشم‌هایش و شخصیت فرنگیس هنوز نشانه‌هایی از آن به جا مانده باشد.

خلیفه: از استادان و حاضران در جلسه تشکر می‌کنم و در پایان این نکته را یادآوری می‌کنم که مباحث مطرح‌شده در این جمع، صرفاً در جهتِ روشن شدن برخی ابهام‌ها و پاسخ به برخی پرسش‌هاست و اینکه اگر کاستی‌ای در پژوهشی وجود دارد، مورد بحث و بررسی قرار گیرد تا در پژوهش‌های آینده با آن کاستی‌ها مواجه نباشیم.