آغاز و انجام داستان فارسی زیر ذرّه‌بین

نقد و بررسی کتاب گذری بر داستان‌نویسی فارسی

*** گذری بر داستان‌نویسی فارسی.**
*** مهوش قویمی.**
*** چاپ اول، تهران: ثالث، ۱۳۸۷.**

اشاره

جلسهٔ نقد و بررسی کتاب گذری بر داستان‌نویسی فارسی، نوشتهٔ خانم دکتر مهوش قویمی، به همت کتاب ماه ادبیات در سرای اهل‌قلم برگزار شد. در این جلسه، که سال گذشته با حضور نویسندهٔ کتاب، استاد عبدالعلی دست‌غیب و گروهی از دانشجویان برگزار شد، کتاب گذری بر داستان‌نویسی فارسی نقد و بررسی شد.

خانم دکتر مهوش قویمی عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فرانسهٔ دانشگاه شهیدبهشتی است و تا کنون پژوهش‌های سودمندی در حوزهٔ ادبیات معاصر ایران انجام داده است. آنچه می‌خوانید، مباحث مطرح‌شده در آن جلسه است.

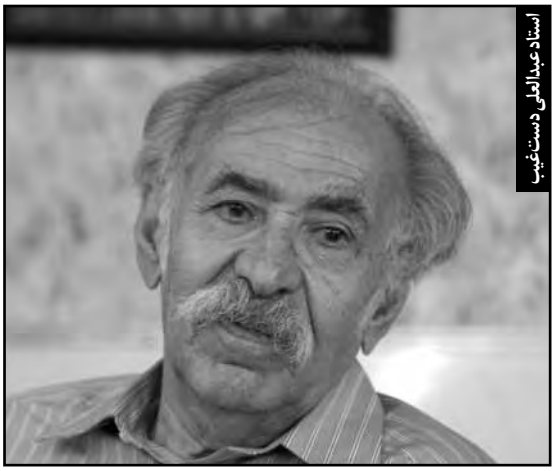
خلیفه: سلام عرض می‌کنم خدمت تمامی عزیزانی که نسبت به مجلهٔ کتاب ماه ادبیات اظهار لطف کردند و به جلسهٔ امروز تشریف آوردند. امروز قصد داریم به معرفی و بررسی کتاب ارزشمند گذری بر داستان‌نویسی فارسی، نوشتهٔ خانم دکتر مهوش قویمی بپردازیم. ما در این جلسه در خدمت جناب آقای عبدالعلی دست‌غیب، خانم دکتر مهوش قویمی و جمعی از دانشجویان هستیم و از محضر استادان عزیز استفاده خواهیم کرد. کتاب گذری بر داستان‌نویسی فارسی، برخلاف تصوّری که از اسم کتاب در ذهن نقش می‌بندد، تاریخچه‌ای از داستان‌نویسی در زبان فارسی نیست و در حقیقت نگاه و رویکردی به برخی داستان‌ها و رمان‌های شناخته‌شدهٔ فارسی از دیدگاهی خاص است. کتاب‌هایی که در این مجموعه مورد نقد قرار گرفته‌اند، شوهر آهوخانم، از علی‌محمد افغانی، مدیر مدرسه، اثر جلال آل‌احمد، دایی جان ناپلئون، اثر ایرج پزشک‌زاد، دارالمجانین، از محمدعلی جمال‌زاده، تنگسیر، از صادق چوبک، پریچهر، از محمد حجازی، سووشون، از سیمین دانشور، فتنه اثر علی دشتی، جای خالی سلوچ، از محمود دولت‌آبادی، کنیزو، از منیرو روانی‌پور، عزاداران بیل، از غلامحسین ساعدی، ملکوت، از بهرام صادقی، چشم‌هایش، از بزرگ علوی، شازده احتجاب، اثر هوشنگ گلشیری، یکلیا و تنهایی او، از تقی مدرّسی، تهران مخوف، از مرتضی مشفق کاظمی، فرنگیس، از سعید نفیسی و بوف کور، اثر صادق هدایت است. کانون توجه خانم دکتر قویمی در این کتاب، سرآغاز و به تعبیر خود ایشان، پیش‌گویهٔ این رمان‌ها، یعنی نحوهٔ آغاز رمان و برداشت‌های خواننده از این پیش‌گویه‌هاست. همچنین نحوهٔ پایان داستان در اینجا مورد نظر است. رمان‌هایی که در این کتاب مورد توجه قرار گرفته‌اند، از لحاظ موضوع و محتوا، در وهلهٔ اول به چند دستهٔ مستقل تقسیم شده‌اند، که عبارتند از: داستان‌های عاشقانه، رمان‌های متعهّد – با تعریفی خاص از تعهّد که موردنظر خانم دکتر قویمی بوده است – ، داستان‌های واقع‌گریز، رمان‌های اجتماعی، رمان‌های طنزآمیز، داستان‌های اقلیمی، رمان‌های

سوررئالیســتی و سایر مباحثی که در کتاب مطرح شده است. من در ابتدا از محضر خانم دکتر قویمی تقاضا می‌کنم اجمالی از سابقهٔ این پژوهش و نیز مطالبی که دربارهٔ کتاب در نظر دارند، بیان نمایند تا در ادامه در خدمت سایر عزیزان باشیم و وارد مباحث کتاب شویم.

دکتــر قویمی: مطالبی که آقای خلیفه دربــارهٔ کتاب بیان نمودند، کاملاً صحیح اســت. نام کتاب در وهلهٔ اول این تصوّر را پیش می‌آورد که دربارهٔ تمام دوره‌های داستان‌نویســی فارسی در کتاب بحث شده است؛ حال آنکه چنیــن نیســت. این کتاب در حقیقت حاصل پژوهشــی اســت که من در دانشــگاه شهیدبهشتی انجام دادم و اســم اوّلیهٔ آن هم بررسی آغاز و پایان در مشهورترین داستان‌های معاصر فارسی بوده است؛ بنابراین در این کتاب فقط بررسی آغاز و پایان این رمان‌ها و نیز عناصر پیرامتنی، مثل جلد کتاب، نام کتاب، نام نویسنده، نام ناشر، اهدائیه، سرلوحه و مسائلی نظیر اینها مورد نظر بوده اســت. از این رو، من در این کتــاب به نقد این آثار به طور کامل نپرداخته‌ام و فقط این دو مسئله، یعنی آغاز و پایان داستان‌ها، را مورد توجه قرار داده‌ام. نکتهٔ دیگر این است که آثاری که در این کتاب بررسی شده‌اند، ســنخیت چندانی با یکدیگر ندارند؛ مثلاً قصهٔ اول عزاداران بیل حدود ۲۰ صفحه اســت؛ در حالی که شــوهر آهوخانم کتابی ۸۰۰ صفحه‌ای است و خوانندگان ممکن است این نحوهٔ انتخاب را مورد سؤال قرار دهند. حقیقت این اســت که انتخاب این آثار بر پایهٔ یک نظریهٔ ساختارگرایانه انجام شده است که به بررسی متن توجه دارد. بر اساس این نظریه، متن می‌تواند رمانی طولانی یا نمایشنامه و داستانی کوتاه باشد، ضمن اینکه این آثار از نظر آغاز و پایان داستان‌ها تفاوتی با یکدیگر ندارند.

خلیفه: در این بخش، از جناب آقای دست‌غیب خواهشمندم ارزیابی خود را از کتاب بیان نمایند و نیز اگر صلاح می‌دانند، مصادیق و مثال‌هایی را که در طول مطالعه کتاب با آنها روبه‌رو شده‌اند، مطرح کنند.

اســتاد دســت‌غیب: من در آغاز از حاضران در جلســه اجازه می‌خواهم کلماتــی را که نیاز به ترجمه دارد، آن گونه که خودم می‌فهمم و می‌پذیرم، ترجمه کنم و از دوستان می‌خواهم اجازه بفرمایند که من صمیمانه و به قول معــروف، خودمانی حرف بزنم؛ زیرا معتقدم که در این صورت، مطالب بهتر منتقل می‌شــود. کتاب گذری بر داستان‌نویسی فارسی، کتابی است که در چهارچوبی خاص و دربارهٔ روایت و ســاختارگرایی نوشته شده و تا آنجا که من متوجه شدم، خانم دکتر قویمی به منابع اصلی دسترسی داشته و آنها را مطالعه کرده‌اند و این دقت علمی ایشــان واقعاً درخور توجه و احترام است؛ حتی اگر یک تعبیر هم دربارهٔ نام رمان‌ها از جایی گرفته و خوانده‌اند، به منبع آن اشــاره کرده‌اند. ارجاعات نیز با دقت و امانت نقل شــده است. ارسطو دو کتاب به نام فنّ شاعری (بوطیقا) و خطابه و سخنوری (رطوریقا) دارد که در دوران رشد و تعالی فلسفه در ایران، فیلسوفانی چون ابن‌سینا و خواجه‌نصیر اقتباساتی از این دو کتاب انجام دادند که در تذکره‌ها و کتاب‌های نقد شعر به آنها اشاره شده است، که البته بیشتر جنبهٔ گرامری و زبانی دارد و به مسائل مربوط به معانی و بیان می‌پردازد. به این نکته هم اشاره کنم که این تعبیر، یعنی معانی و بیان، نیز از ارســطو گرفته شــده است، که البته به تعبیر خود ارســطو، بیان و معانی است. وقتی ما به پیدایش رمان، نقاشی، سینما و به طور کلّی، عموم هنرها و نیز فلسفه توجه می‌کنیم، می‌بینیم از دو جنبه به این مقوله نگریسته می‌شود. عده‌ای به دنبال پیدایش اثر و عده‌ای دیگر به دنبال ساختمان اثر می‌روند. نظریهٔ ساختارگرایی و روایت‌شناسی نیز به شقّ دوم، یعنی ساختمان اثر توجه دارد. در کتاب خانم دکتر قویمی از پیش‌گویه و پسین‌گویه و سرلوحه‌ها، عنوان کتاب‌ها و به طور کلّی مسائل ساختاری و غیرمحتوایی بحث شده است؛ برای نمونه، این کتاب قصد دارد عناصر زمانی رمان فرنگیس یا پریچهر را بررسی نماید و باید اعتراف کنم که کمیت من در این زمینه لنگ اســت؛ البته اگر انتقادی هم وجود داشــته باشد، متوجه خود نظریهٔ روایت‌شناســی است. ســاختارگرایان به نوع روایت و ساختمان روایت توجه دارند و محرّک درونی نویســنده و کتاب را در نظر نمی‌گیرند. خانم دکتر قویمی در پایان کتاب به نظریه‌ای اشــاره کرده‌اند، آن هم اینکه مقصود از ساختار می‌تواند منظور نویسنده و دلیل پیدایش اثر باشد. کسانی که این روش را برای توضیح اثر هنری و رمان مناســب می‌دانند، معتقدند که ما تا زمانی که عناصر ساختاری یک اثر را نشناسیم، نمی‌توانیم آن اثر را بررسی کنیم؛ اما عده‌ای دیگر معتقدند که با این کار، ادبیات وضعیت خاص خود را از دست می‌دهد؛ مثلاً در شعر فارسی، مردم برای اینکه بدانند گرامر و ترمینولوژی شــعر حافظ چیست، از این جنبه به اشعار حافظ نمی‌نگرند و حتی یک نگاه متافیزیکال نســبت به کتاب دارند و مثلاً حافظ را به شــاخ نبات قســم می‌دهند. صاحبان این نظریه معتقدند که ادبیات و هنر با این نگاه، یعنی نگاه ساختارگرایانه، موقعیت ممتاز خود را از دست می‌دهد؛ چون نظریهٔ ساختارگرایانه متنیت متن را مورد توجه قرار می‌دهد و نیز این نظریه رمان و شعر و به طور کلّی ادبیات را غیرشخصی و غیرانسانی می‌کند؛ گویی که خواننده با معادلهٔ ریاضی مواجه است. دربارهٔ نظریهٔ ساختارگرایانه به ذکر همین نکات بســنده می‌کنم و از سرکار خانم دکتر قویمی می‌خواهم اجازه بفرماینــد دربارهٔ نقد رمان مطالبی را خدمت دوســتان عرض نمایم. من به اقتضای ســنّ و سالم، حدود شصت ســال است که در این اقیانوس غوطه می‌زنم و از شــعرگویی و قصه‌نویســی به این راه قدم نهادم. در آن زمان، مرحوم روح‌اللــه خالقی، که مردی بزرگ و استاد موسیقی ایران است، سردبیر مجله‌ای بودند. من داستانی نوشتم و آن را خدمت مرحوم خالقی بردم، ایشان به‌رغم انتقادهای که داشــتند، پذیرفتند داســتان مرا چاپ کنند. بعد از آن، مقاله‌ای دربارهٔ جمال‌زاده نوشتم که در آن مجله چاپ شد. پس از آنکه مجله به دست مرحوم جمال‌زاده رسید، نامه‌ای به من نوشت و گفت کاری که تو می‌کنی، نقد ادبی است. تا آن زمان من نمی‌دانستم به این کار نقد می‌گویند و پس از آن شــروع به فعالیت در این حوزه کردم و کمتر رمان و داســتانی به فارســی وجود دارد که نخوانده باشم. سه جلد کتاب دربارهٔ پیدایش رمان فارسی نوشته‌ام و به کالبدشکافی رمان فارسی پرداخته‌ام و دوازده جلد کتاب نیز دربارهٔ نویســندگان ایرانی، بزرگانی چون هدایت و جمال‌زاده و آل‌احمد و دیگران، نوشته‌ام، که به طور مستقل چاپ شده است. به هر حال، هرقدر هم نظریهٔ ســاختارگرایی به خود متن توجه داشته باشد، در برخی دقایق و لحظه‌های مطالعهٔ کتاب یا تفسیر و توضیح آن و نیز برای شناخت درست متن، گاهی لازم است به مسائل پیرامتنی توجه کنیم، که من در این قسمت به برخی از آنها اشاره می‌کنم.


استاد عبدالعلی دست‌غیب

نثر خانم دکتر قویمی نثری بسیار منسجم و منضبط و موجز است و بخش‌هایی که ترجمه نموده‌اند نیز کاملاً قابل‌فهم است. فقط من به چند مورد که به گمانم بهتر بود به‌گونهٔ دیگری نوشته می‌شد، اشاره می‌کنم.

عنوان کتاب، گذری بر داستان‌نویسی فارسی است، که گذر کردن به معنای عبور شتاب‌زده و اتفاقی است. اشکال دیگری که در عنوان وجود دارد، مربوط به عبارت «داستان‌نویسی فارسی» است؛ این عنوان کلّی موجب شده است که خواننده گمان کند توجه ایشان بر تمام داستان‌نویسی فارسی است؛ حال آنکه ایشان بر تعداد اندکی از داستان‌های فارسی تأمل نموده‌اند؛ بنابراین به نظر می‌آید اگر از عنوانی مثل «تأملی بر آثار چند تن از داستان‌نویسان معاصر» استفاده می‌کردند، بهتر بود.

همچنین ایشان در بعضی جاها از کلمهٔ «هنگام» استفاده کرده‌اند. «هنگام» اگرچه نشان‌دهندهٔ زمان است، اما مقصود از آن، زمان بحرانی است؛ بنابراین بهتر بود به جای آن از «زمان» و یا «وقت» استفاده می‌کردند.

کلمهٔ دیگری که کاربرد آن برای من آزاردهنده است، واژهٔ «مورد» است؛ به کار بردن عبارت‌هایی نظیر «مورد دقت قرار داد» و یا «مورد مطالعه قرار داد»، هم به لحاظ اقتصاد و ایجاز زبانی و هم به لحاظ اینکه تازه‌ساخت است، کار درستی نیست و بهتر است به جای آنها بگوییم «به مطالعه گرفت» و یا «مطالعه کرد».

شعر ادگار آلن‌پو را معمولاً «کلاغ» ترجمه می‌کنند، که خانم دکتر قویمی «غراب» ترجمه کرده‌اند و من علت آن را جویا خواهم شد.

من کاربرد کلمهٔ «بررسی» را نیز درست نمی‌دانم. این کلمه هم تازه‌ساخت است و در متون قدیمی مشاهده نمی‌شود. «وارسی» داشته‌ایم، اما «بررسی» نداشته‌ایم. به نظر من بهتر بود به جای آن، از واژهٔ «سنجش» و «سنجیدن» استفاده می‌کردند.

گزینش داستان‌ها نیز به‌درستی صورت گرفته است و آثاری که انتخاب شده، بهترین نمونه‌هاست. خانم دکتر قویمی در جایی مرقوم فرموده‌اند که داستان فرنگیس، اثر سعید نفیسی، جزء بهترین آثار و نویسندهٔ این اثر نیز در شمار برترین نویسندگان است. اگر مقصود ایشان از نویسندگان مشهور، نویسنده به معنای اعمّ است، من در اینکه نفیسی را جزء برترین و مشهورترین نویسندگان به شمار آورده‌اند، حرفی ندارم؛ ولی اگر نویسنده به معنای اخصّ آن مدّنظر ایشان بوده است، پذیرفتن این مسئله اندکی دشوار می‌شود؛ ضمن اینکه فرنگیس در سال ۱۳۱۰ چاپ شده است و نه ۱۳۰۳.

نکتهٔ دیگر این است که مرحوم سعید نفیسی در دو حوزه تخصص ویژه داشت، که یکی تاریخ است و دیگری زبان فرانسه؛ البته به شعر و داستان نیز علاقه‌مند بود و آثاری در این حوزه پدید آورده است؛ اما حقیقت این است که اشعار و داستان‌های او چنگی به دل نمی‌زند و بهترین داستان‌هایش نیز فرنگیس است. بنابراین به نظر من اگر خانم دکتر قویمی به جای فرنگیس، داستان من هم گریه کرده‌ام، اثر جهانگیر جلیلی، را انتخاب می‌کردند، بهتر بود.

خانم دکتر قویمی در چند جا نیز از عبارت «تحت عنوان ...» استفاده کرده‌اند که به نظر من بهتر بود از «به عنوان ...» یا «به نام ...» استفاده می‌کردند.

در برخی جاها نیز، البته به‌ندرت، از عبارت «از ذکر آن اجتناب می‌ورزیم ...» استفاده کرده‌اند، که این تعبیر هم خیلی قدیمی است. همچنین ایشان گاهی از کلمهٔ «دیدگاه» استفاده کرده‌اند، که معنی مورد نظر ایشان را ندارد و به جای آن می‌توانستند از کلمهٔ «نظرگاه» استفاده کنند.

البته مواردی که عرض کردم، مسائل صوری و فرعی است و به هیچ‌وجه از ارزش و اهمیت کتاب نمی‌کاهد و خانم دکتر بنا به سلیقهٔ خود می‌توانند آن را بپذیرند یا نپذیرند؛ اما دو موضوع اساسی وجود دارد که به خارج از متن بازمی‌گردد و اگر آنها را به متن و ساختار آن ربط دهیم، رفع نمی‌شود؛ اوّلی دربارهٔ دارالمجانین جمال‌زاده است. خانم دکتر قویمی در بخش رمان‌های طنزآمیز به دارالمجانین اشاره کرده‌اند (ص۱۳۷) و دربارهٔ تمهیداتی که جمال‌زاده در این کتاب به کار گرفته است، از جمله ترفند تغییر زمان و نیز مخالفت صریح و آشکاری که با هدایت در پیش گرفته است، کوشیده‌اند آنها را به عوامل خارج از متن، از جمله تلاش جمال‌زاده برای رهایی از سانسور، نسبت دهند؛ حال آنکه جمال‌زاده به دلیل اینکه جزء گروه سبعه بود و حکومت نیز مخالفتی با این گروه نداشت، آثارش هرگز ممیّزی نمی‌شد و در تأیید این مطلب همین بس که در سال ۱۳۲۲ به ایران دعوت شد تا وزارت کار را برعهده گیرد؛ اما خودش نپذیرفت. اگر دون ژوان کرج هدایت را خوانده باشید، می‌بینید که در آنجا گفته است برای اینکه بتواند به کرج برود، مجبور شده است به ادارهٔ نظمیه برود و پاسپورت بگیرد؛ در حالی که در سروته یه کرباس، آنجا که جمال‌زاده از سفر خود به اصفهان سخن می‌گوید، متوجه می‌شوید که وی با اسکورت به اصفهان رفته و در آنجا با استقبال سران مواجه شده است. البته جمال‌زاده مرد درویشی بود و هدایت هم به ایشان بسیار ارادت داشت؛ تا به آنجا که وقتی بوف کور را در ۱۳۱۵ در هند منتشر کرد، ۵۰ نسخهٔ آن را برای جمال‌زاده فرستاد تا آنها را در اروپا توزیع کند و همان طور که بهمن فرزانه می گوید، در اواخر عمر هدایت نیز جمال‌زاده وقتی فهمید حال هدایت خوب نیست، او را به منزل خود دعوت کرد. هدایت چند روز در منزل او بود و نیز باید توجه داشت که دارالمجانین اولین اثری نبود که جمال‌زاده در آن به جنگ هدایت می‌رفت و دلیل آن، نه سانسور بود و نه رقابت؛ چرا که در بسیاری جاها جمال‌زاده از هدایت به نام نویسنده‌ای بسیار باقریحه اسم می‌برد. از طرف دیگر، هدایت نویسندهٔ

قَدری بود و کسی نبود که به راحتی بتوان با او درافتاد و او را زیر سؤال برد. جمال‌زاده هم آدم درویشی بود و به‌راحتی به کسی حمله نمی‌کرد؛ تا به آنجا که حاضر بود مخالفانش را به خانهٔ خود بیاورد و بیشتر ایرانیانی که در آن روزگار به ژنو می‌رفتند، در منزل او اقامت می‌گزیدند. بنابراین جمال‌زاده نه به ارادهٔ خود، بلکه به خواست گروه سبعه، که حاکمیت از آنِ آنها بود و می‌خواستند هدایت را مهر و موم کنند، مجبور شد در «المجانین که به سال ۱۳۲۲ منتشر شد، و نیز در صحرای محشر که سال ۱۳۲۶ چاپ شد، به جنگ هدایت برود.

نکتهٔ دیگری که می‌خواهم بگویم، دربارهٔ جلال آل‌احمد و تحلیلی است که خانم دکتر قویمی دربارهٔ مدیر مدرسه ارائه کرده‌اند. تحلیل خانم دکتر قویمی، تحلیل بسیار خوبی است؛ اما من به این مسئله که این اثر جزء رمان‌های طنزآمیز است، شک دارم. به اعتقاد من، این اثر بیش از آنکه طنز باشد، هجویه است. من در اواخر عمر جلال مدتی خدمت او کسب فیض می‌کردم و متوجه شده بودم که آدمی جدّی است و چندان اهل طنز نیست. طنز جزء تقسیم‌بندی‌های کمدی است و وسیع‌ترین مفهوم آن نیز مطایبه است؛ البته مفاهیم دیگری نظیر استهزاء، شوخی، هزل و هجو را نیز در بر می‌گیرد. بنابراین طنز، ظریف‌ترین و مشکل‌ترین نوع کمدی است و برای روشن شدن مفهوم آن، نمونه‌ای ذکر می‌کنم: «روزی هُدهُد نزد حضرت سلیمان آمد و او را به همراه لشکریانش برای صرف ناهار به جزیرهٔ خود دعوت کرد. حضرت سلیمان نیز به دلیل شفقتی که نسبت به طیور داشتند، دعوت هدهد را پذیرفتند و به جزیرهٔ او رفتند. وقتی به جزیره رسیدند، هدهد ملخی صید کرد و داخل دریا انداخت و گفت: بفرمایید میل کنید؛ اگر گوشتش کم است، آب گوشتش به همه می‌رسد». این حکایت حالت مطایبه دارد و طنز همان چیزی است که دربارهٔ آن گفته‌اند «با خنده بکش!»؛ بنابراین عنصر خنده در طنز، اساسی است؛ یعنی نوشته‌ای که نتواند خنده به لب مخاطب آورد، طنز نیست. کسی که طنز می‌گوید و می‌نویسد، هرگز نباید خشمگین شود و اگر خشمگین شود، در حقیقت خودش را لو داده است و در این صورت نوشتهٔ او تبدیل به فحّاشی می‌شود. برخی از داستان‌های عبید زاکانی چنین حالتی دارد؛ برای نمونه، در یکی از حکایت‌هایش می‌گوید: جوحی گرسنه و مشرف به موت بود. دید در خانه‌ای تعزیتی برپاست. به آنجا رفت و گفت اگر به من غذا دهید، مردهٔ شما را زنده می‌کنم. او را خدمتی بسزا کردند. گفت: این فرد چه کاره بوده است؟ گفتند: جولاه (نمدمال). گفت: اگر هر کس دیگری بود، او را زنده می‌کردم؛ ولی جولاه را نمی‌توانم زنده کنم.

خلیفه: تشکر می‌کنم از جناب استاد دست‌غیب. در مطالعهٔ صفحات نخستین کتاب مطلبی به نظرم آمد که خدمت دوستان عرض می‌کنم و نظر خانم دکتر قویمی را دربارهٔ آن جویا می‌شوم. در صفحهٔ ۲۹ از ژرار ژنت نقل‌قول کرده‌اند که «سرلوحهٔ اثر، همان‌طور که ژرار ژنت می‌گوید، تفسیری بر متن است»؛ اما به نظر می‌رسد عکس این تعبیر، یعنی اینکه متن را تفسیری بر سرلوحه بدانیم، صحیح‌تر است؛ زیرا سرلوحه، مقدّم بر متن و نیز موجز است؛ اما متن تفسیری بر مقدمه است و پس از سرلوحه قرار می‌گیرد. البته خانم دکتر قویمی بعد از عبارتی که از ژرار ژنت نقل کرده‌اند،

دکتر مهوش قویمی

همین مسئله را تأیید نموده و گفته‌اند: «... چنین به نظر می‌رسد که سرلوحهٔ پریچهر، جان کلام نویسنده است و گویی قصد و نیّت وی از پردازش داستان، چیزی جز ارائهٔ مثالی در جهت تأیید این جملات نبوده است». بنابراین اگر این تعبیر خانم دکتر قویمی را صادق بدانیم، در این صورت باید متن را تفسیری بر سرلوحه بدانیم.

نکتهٔ دیگر اینکه خانم دکتر قویمی در آغاز کتاب مقدّماتی دربارهٔ پیش‌گویه، پسین‌گویه، عناصر پیرامتنی و نیز مبانی و مفهوم این عناصر ذکر کرده‌اند و بحث را این گونه تبیین کرده‌اند که نحوهٔ شروع داستان به گونه‌ای خواننده را هدایت می‌کند و تصویری را در ذهن خواننده ایجاد می‌کند که سبب می‌شود خواننده به محتویات متن که هنوز مطالعه نکرده است، به طور نسبی آگاه شود؛ یعنی تصوّری در ذهن خواننده ایجاد می‌شود که خوانش متن بعد از سرآغاز، در پی همان تصوّر شکل می‌گیرد و جهت‌دهی نیز به همان سمت معطوف می‌شود. این مقدمات را عرض کردم تا بگویم انتظار من این بود که خانم دکتر قویمی به یکی از صنایع بدیعی فارسی به نام براعت استهلال، که در گذشته نیز راجع به آن بحث شده و در تمام کتب بدیعی دربارهٔ آن صحبت شده است، اشاره‌ای می‌کردند و در آغاز بحث به سابقهٔ این صنعت نیز می‌پرداختند و شاید ذکر مواردی از براعت استهلال‌های قوی که در شاهکارهای ادب فارسی وجود دارد، به عنوان پیشینهٔ تحقیق، خالی از لطف نمی‌بود؛ برای نمونه، ذکر براعت استهلالی که در آغاز داستان رستم و سهراب وجود دارد، می‌توانست ذهن خوانندگان را با نظایر این پیش‌گویه‌ها در شاهکارهای گذشتهٔ ادب فارسی نیز آشنا سازد. فردوسی در آغاز این داستان می‌گوید:

اگر تندبادی برآید ز کنج
به خاک افکند نارسیده‌ترنج
ستمکاره خوانیمش ار دادگر
هنرمند گوییمش ار بی‌هنر
اگر مرگ داد است، بیداد چیست؟
ز داد این همه بانگ و فریاد چیست؟

همین چند بیتی که در آغاز این داستان آمده است، تمام مسائلی را که در طول داستان اتفاق می‌افتد، روشن می‌کند و این ابیات در شمار مهم‌ترین

نمونه‌هایی اســت که در کتب بدیعی به عنوان براعت اســتهلال از آن یاد شده است.

در ادامه از جناب آقای فرزام حقیقی، منتقد دانشــجو، خواهشــمندم اگر نکته‌ای دربارهٔ کتاب مدّنظرشان است، بیان نمایند.

حقیقــی: عرض ادب و احترام دارم خدمت دوســتان و اســتادان گرامی. حقیقت این اســت که امروز در خدمت دو اســتادی هســتیم که هر یک به اندازهٔ یک گروه دانشگاهی، دربارهٔ ادبیات امروز نوشته‌اند و از این رو به ادبیات معاصر فارســی خدمت بزرگی کرده‌اند. کتابی به نام عیـّار نقد در آیینه در شناخت استاد دست‌غیب منتشر شده است. در مقدمه‌ای که ایشان به عنوان شرح احوال نوشته‌اند، آورده‌اند که مقاله‌نویسی را در ۱۳۲۵ آغاز کرده‌اند و پس از آمدن به تهران برای تحصیل فلسفه در ۱۳۳۷، به همکاری جدّی با مجلهٔ پیام نوین و سایر مجلات پرداخته‌اند. ایشان از آشناییشان با روح‌الله خالقی، موسیقی‌دان بنام، یاد کرده‌اند و دیگر قضایا که من مکرّر نمی‌کنم و دوستان می‌توانند به همان کتاب مراجعه کنند. غرض از این یادآوری، تأکیدی است صادقانه بر شعف دانشجویی کوچک، از نشستن در کنار استادی با بیش از نیم قرن فعالیت قلمی؛ استادی که دایرهٔ مطالعات و نوشته‌هایش از هگل تا حافظ، از نیچه تا نیما، از سعدی و مولوی تا آل‌احمد را در بر می‌گیرد.

پیدایش رمان فارسی از کریستف بالایی، به ترجمهٔ سرکار خانم دکتر قویمی، نیز از آثاری اســت که هر محقّق ادبیات معاصر فارســی از توجه و تدقیــق در آن ناگزیر اســت. ترجمه‌هــای دیگر ایشــان، همچون تئاتر سمبولیست اثری که جز بحثی مختصر و مفید دربارهٔ سمبولیسم، نگاه ما را به برخی از نویسندگان مهم، اما کمتر شناخته‌شده در فارسی، همانند ادوارد دوژاردن، کامل‌تر می‌کند، هم آثاری ارزشمند و راه‌گشا هستند. از ترجمه‌های ادبی ایشــان می‌توان به آثاری که از کریستین بوبن ترجمه کرده‌اند، اشاره کرد. این آثار آن‌چنان با مهارت و سلامت ترجمه شده‌اندکه روح سرکش و بی‌قرار بوبن، در ترجمهٔ فارسی هم خود می‌نماید و گاهی خواننده فراموش می‌کند که اثری ترجمه‌شده را می‌خواند.

اما قبل از شروع بحث و به بهانهٔ اشاره به آثار تحقیقی دکتر قویمی، ذکر نکتــه‌ای را دربارهٔ دو کتاب ایشــان بی‌فایده نمی‌بینم. دکتر قویمی پیش از کتاب حاضر، دو کتاب به نام شعر نو در بوتهٔ نقد و آوا و القا را منتشر کرده‌اند. کتاب نخست در ۱۳۸۳ توسط دانشگاه هرمزگان منتشر شده است و در آن به بررســی ساختاری – زبان‌شناختی چهار شعر از چهار شاعر معاصر، نیما، سهراب، شاملو و فروغ، پرداخته‌اند. آوا و القا هم که در همان سال و توسط نشــر هرمس منتشر شده، به بررسی شعر دیگر شــاعر برجستهٔ روزگار ما، اخوان ثالث، اختصاص یافته است؛ با این تفاوت که حجم بالایی از آن کتاب را تحلیل و تبیین مبانی نظری نقد در بر گرفته اســت. کتاب حاضر، گذری بر داستان‌نویسی فارسی، را می‌توان اگر نه به طور مستقیم، که غیرمستقیم، در ادامهٔ آن بحث، در حوزهٔ داستان‌نویســی فارسی دانست. کتابی که برای نخســتین بار در زبان فارسی به تحلیل مباحثی نظیر آغاز و پایان، عنوان و زیرعنوان، پیش‌گفتار، مقدمه، ســرلوحه و ... پرداخته است. نقد ساختارگرا، که بخشــی از نگاه نظری کتاب را تشکیل می‌دهد، در مواردی بی‌شباهت به قواعد ریاضی‌وار نیســت و گاهی به جوابی واحد یا مشابه منتج می‌شود؛ خاصه که مطلب مورد بحث هم کوتاه و مثلاً بررسی آغاز و پایان داستان‌ها، یا به تعبیر کتاب، پیش‌گویه و پسین‌گویه باشد.

هر یک از مباحث کتاب حاضر، خوشبختانه با تحلیل‌های نویسنده همراه شده و این خود به غنای کتاب افزوده است. این تحلیل‌ها بر مبنای منطق علمی استوار است و از این رو، نتیجهٔ آنها درخور تأمل است و به گمان من، عمدتــاً نمی‌توان در توصیف بحث‌های نظری که اساس‌شــان بر منطق و اســتدلال علمی استوار شده است، از اصطلاح غلط استفاده کرد و می‌توان بحث‌ها و نگاه‌های حتی متناقض مطّلعان یک حوزه از موضوعی مشخص را متفاوت دانست و طبیعی هم می‌نماید که هر صاحب‌نظری بنا بر آگاهی و ذوق خود، به تحلیلی متفاوت از دیگری برسد. بدین جهت از پرداختن به مباحث کلّی کتاب پرهیز می‌کنم و در ادامه، نکته‌ای را هم گوشزد می‌کنم. هرچند ارزش هر کتاب، همانند کتاب حاضر، را بحث و تحلیل‌های نویسنده تعیین می‌کند، اما دربارهٔ کتاب حاضر باید به نکتهٔ دیگری هم توجه داشت که ارزشــی همسنگ تحلیل‌های کتاب دارد و آن، انتخاب دقیق، ترجمه و استفادهٔ بجای مؤلف از متون نظری نوشته‌شده به زبان فرانسه است؛ زبانی که آثار نظری‌اش در این سال‌ها کمتر مورد توجه منتقدان و مترجمان ما بوده است. در این میان، برخی از نظریات موشکافانهٔ مطرح‌شده در این نقل‌قول‌ها دربارهٔ مســائل مورد بحث کتاب – که از قضا در فارســی هم کمتر بدان‌ها پرداخته شــده – می‌تواند دریچه‌ای تازه را بر روی نقد ما بگشــاید. آشنایی مؤلف و اســتفادهٔ مستقیم ایشان از منابع اصلی را می‌توان در سراسر کتاب دید. برای نمونه، تنها به بحثی که دربارهٔ تفاوت میان مرجع روایی و دیدگاه، در پانوشت صفحهٔ ۶۳ در بحث از سووشون و به شکلی مستقل در برخی از فصل‌ها آمده است، می‌توان اشاره کرد، که هرچند در فارسی بحثی بی‌سابقه نیست، اما کم‌سابقه است و در جای خود می‌تواند بسیار راه‌گشا باشد.

ذکر چند نکتهٔ کلّی دربارهٔ کتاب را هم زائد نمی‌بینم:

من در نخستین برخورد با کتاب و ورق زدن آن، به برداشت مثبتی نرسیدم؛ چرا که میان نام آن و مباحث مطرح‌شده سنخیّتی نیافتم. همان گونه که در کتاب تبیین شــده اســت، هر متنی در آغاز، قرارداد خوانش خود را با خواننده می‌گــذارد. آنچه از نام کتاب در ذهن من نقش بســت، دقیقاً آنی نبود که در مباحث کتاب بدان پرداخته شده بود. به نظر می‌رسد نام صحیح و دقیق کتاب حاضر، همان نام اولیهٔ پژوهشی آن، یعنی «بررسی آغاز و پایان در مشهورترین داستان‌های مهم فارسی» است که در پانوشت صفحهٔ ۷ آورده شده است.

نکتهٔ بعدی در باب ساختار کتاب است؛ نخست اینکه بهتر بود بخش‌های کوچک‌تر ذیل هر فصل هم در فهرســت آغازین کتاب درج می‌شــد و در ضمن، فهرست نمایه‌ای هم به آخر آن افزوده می‌شد. جز این، بین هیچ یک از هفت فصل اصلی کتاب با فصل دیگری، ساختار دقیقاً مشترکی نمی‌یابیم.

البتــه به این نکته توجه داریم که هــر کتاب و هر موضوعی بحث‌های خاص خود و بالطبع فصل‌بندی مخصوص خود را احتیاج دارد؛ اما در مواردی می‌شــد با دقت بیشتر، به نظم ســاختاری کتاب حاضر افزود؛ مثلاً در ذیل هــر رمان، تحلیلی از مکان و زمان آن آمده اســت؛ حال آنکــه در پاره‌ای از فصل‌ها، همچون داســتان‌های عاشقانه و رمان‌های اجتماعی، تحت نام مستقلی بررسی شده و در فصل‌های دیگری، همانند داستان‌های اقلیمی،

در خلال بخش دیگری. این تفاوت ساختار را به وضوح می‌توان در تفاوت ساختار فصل «رمان‌های طنزآمیز» با فصول دیگر دید. در این فصل، بر خلاف شیوهٔ کتاب، هر کدام از داستان‌ها به عنوان بخشی مستقل تحلیل و بررسی شده‌اند.

نکتهٔ بعدی، دربارهٔ پیکرهٔ مورد بحث کتاب است. این پیکره شامل ۱۸ داستان است که ۳ تای آنها داستان کوتاه هستند. کتاب، این ۱۸ داستان را در ۷ فصل تحلیل می‌کند؛ یعنی در هر فصل، ۲ تا ۳ داستان بررسی شده است. نکتهٔ نخست اینکه تفکیک فصول، بر اساس مفهوم یا موضوع داستان‌ها بوده است و این در ظاهر با نوع نقد ساختارگرایانهٔ کتاب در تعارض قرار می‌گیرد و برای حلّ این تعارض، ذهن، خواسته و یا ناخواسته به این نتیجه می‌رسد که موضوع داستان‌ها بر ساختار آنها اثر گذاشته و به همین جهت چنین فصل‌بندی‌هایی برای کتاب در نظر گرفته شده است. خود این موضوع می‌تواند بسیار جالب توجه باشد؛ اما به گمان من، به این سؤال مقدّر در ذهن خواننده پاسخ مناسبی داده نمی‌شود؛ چرا که حجم آثار بررسی‌شده اندک و از این حجم قلیل، رسیدن به نظریه‌ای دربارهٔ ساختار مشترک، مشکل یا حتی غیرممکن است. از سوی دیگر، باید دقت داشت که ادبیات فارسی هم، مانند هر ادبیات دیگری، در طول زمان دچار تحوّل و دگرگونی شده و واضح است که داستان‌های اجتماعی دههٔ اول سدهٔ حاضر، در نگاه اول، با داستان‌های عاشقانهٔ آن دهه قرابت بیشتری دارند تا با داستان‌های دههٔ هفتم آن. به نمونه‌ای از این قرابت‌های ساختاری در صفحهٔ ۱۳۲ اشاره شده است. آیا می‌توان در تحلیلی ریزبینانه به این نتیجه رسید که برخی اشتراکات ساختاری میان داستان‌های اجتماعی فارسی از آغاز تا امروز دیده می‌شود که درخور طبقه‌بندی، تعریف و تشخیص هستند و این ساختار با ساختار داستان عاشقانه متفاوت است؟

فصل‌بندی کتاب به نحوی پاسخ به این سؤال را به ذهن متبادر می‌کند؛ هرچند در مقدمه به گونه‌ای به نپرداختن به تحوّلات ادبی معاصر اشاره شده باشد. سؤالی که بی‌پاسخ می‌ماند و سؤال دیگری را در ذهن به وجود می‌آورد، این است که اگر تقسیم‌بندی کتاب بر سیاق حاضر نبود، چه اتفاقی در بنیان نظری و بحث‌های کتاب می‌افتاد؟

در ادامهٔ این بحث، نکتهٔ دیگری خود می‌نمایاند: تقسیم کتاب حاضر در ۷ فصل، در قدم اوّل کاری جسورانه است؛ چرا که این فصل‌بندی، آثار مورد تحلیل را محدود می‌کند. در فارسی برای برخی از این داستان‌ها نمونهٔ فراوان یافت می‌شود و برای برخی به سختی می‌توان نمونه‌هایی برشمرد. شرایط فرهنگی و اجتماعی جامعهٔ فارسی‌زبان و گذشتهٔ تاریخی آن، ظاهراً مجال چندانی برای رشد برخی از داستان‌ها نداده است. از داستان‌های سوررئال که بگذریم، می‌توانیم دربارهٔ داستان‌های عاشقانه و طنزآمیز صحبت کنیم. در نگاه اوّل به نظر می‌رسد که داستان‌های زیادی در ذیل این مفاهیم درخور بررسی‌اند؛ اما در نگاهی دقیق‌تر، درمی‌یابیم که چنین نیست.

کتاب در فصل «داستان‌های عاشقانه» به سه داستان پرداخته است که هر سه را می‌توان محصول دورهٔ رضاخانی دانست؛ دوره‌ای که ادبیات ما به نوعی سطحی‌گری رمانتیک نزدیک شده بود. متأخرترین داستان بررسی‌شده در این فصل، فتنه متعلق به ۱۳۲۳ است که نزدیک به هفت دهه از انتشار آن می‌گذرد. می‌توان این فاصله زمانی را در نظر اوّل، ضعف انتخاب‌های تألیف حاضر دانست؛ اما جز این، باید بدین نکته هم توجه داشت که پس از دورهٔ رضاخان، کمتر نویسندگان جدّی ایرانی به نوشتن داستان عاشقانه پرداخته‌اند و عمدتاً آثاری از این دست و البته نه چندان اصیل و هنرمندانه را پاورقی‌نویسان ما نوشته‌اند. کریستین و کید گلشیری، از آن سوی دیو، به‌آذین – با تمام ضعف‌هایی که دارد – و در سطحی متفاوت و پایین‌تر از منظر فکری، بامداد خمار حاج سیدجوادی، از معدود نمونه‌های درخور تأمل داستان‌نویسی ما در این حوزه‌اند. از منظر جامعه‌شناسی ادبی، می‌توان نکته‌ای جالب دربارهٔ رمان از آن سوی دیو به‌آذین سراغ گرفت؛ در چاپ اوّل این کتاب، به‌آذین مقدمهٔ آن را به خود و اصل آن را به دکتر هرمز ملک‌داد منتسب کرده است. آیا می‌توان فرض کرد که نویسنده از انتشار داستانی در ظاهر عاشقانه به نام خود ابا داشته است؟ در داستان‌های طنزآمیز هم حال بدین منوال است؛ ایرج پزشکزاد تنها داستان‌نویس مهم فارسی‌زبان است که عمدهٔ آثارش را می‌توان در این مقوله تقسیم‌بندی کرد. جز او، دیگرانی هم با یک رمان یا یک مجموعه داستان هستند که چندان هم اسمی از آنها برده نمی‌شود: منوچهر صفا و بهنام دیانی را متوان از این گروه دانست. جز اینها، رگه‌هایی از طنز در آثار گروهی دیگر، مانند امیرحسین روحی و حتی جعفر شهری دیده می‌شود؛ اما آثار ایشان را نمی‌توان در ذیل داستان‌های طنزآمیز طبقه‌بندی کرد. هر یک از این موضوعات، خود درخور تحقیق از منظر جامعه‌شناسی ادبی است. این محدود بودن داستان‌های طنزآمیز باعث شده است که مدیر مدرسه هم در ذیل این جریان بررسی شود. دربارهٔ این انتخاب و طبقه‌بندی، مؤلف محترم استدلال خودشان را مطرح کرده‌اند، که به گمان من محلّ تأمل است و با احترام به نظر ایشان، مدیر مدرسه را نمی‌توان داستانی طنزآمیز شناخت.

متأسفانه اغلاط چاپی هم در کتاب دیده می‌شود؛ برخی از آنها، همانند «کبودر آهنگی» (ص ۱۱) و «امبرتو اکو» (ص ۱۷۶) و «نامجای جفره»

دست‌غیب:

خانم دکتر قویمی در بخش رمان‌های طنز آمیز به دارالمجانین اشاره کرده‌اند و دربارهٔ تمهیداتی که جمال‌زاده در این کتاب به کار گرفته است، از جمله ترفند تغییر زمان و نیز مخالفت صریح و آشکاری که با هدایت در پیش گرفته است، کوشیده‌اند آنها را به عوامل خارج از متن، از جمله تلاش جمال‌زاده برای رهایی از سانسور، نسبت دهند؛ حال آنکه جمال‌زاده به دلیل اینکه جزء گروه سبعه بود و حکومت نیز مخالفتی با این گروه نداشت، آثارش هرگز ممیّزی نمی‌شد

(ص ۱۹۲) به اشـتباه قید شـده‌اند. اغلاطی هم در ذکـر برخی از تاریخ‌ها دیده می‌شـود؛ بـرای نمونه می‌توان به صفحهٔ ۱۰۳ اشـاره کرد؛ در بالای صفحه، سال انتشار شـوهر آهوخانم «۱۳۴۰»، در پایین صفحه «۱۳۴۱» و در فهرسـت منابع، صفحهٔ ۲۴۲ «۱۳۲۱» ذکر شده است. نمونهٔ دیگر را می‌تـوان در صفحهٔ ۱۲۸ و در تاریخ انتشـار بوف کور که از ۱۳۱۵ مبدّل به ۱۳۵۱ شده است، مشاهده کرد.

صحبتم را با اشـاره به نمونه‌هایی از تیزهوشـی‌ها و نوآوری‌های کتاب پایان می‌دهم.

دیدن تقابل زمان میان پیش‌گویه و پسـین‌گویهٔ تنگسیر در صفحهٔ ۷۵ و کارکـرد معنایی این تقابل، از نکات جالب توجه اسـت. جز این، می‌توان به نقش معنایی صدای زنگولـه در القای مرگ در عزاداران بیل در صفحهٔ ۹۲ اشـاره کرد. توجه به شباهت دایی‌جان ناپلئون با نمایشنامه‌های کمدی در صفحـهٔ ۱۵۳ و همچنین بحث دربارهٔ عنوان بوف کور و توجه هدایت به مفهوم آن در زبان فرانسه، در صفحهٔ ۲۰۸، از نکات درخور توجه دیگر است. طبقه‌بندی و تحلیل جسورانهٔ شازده‌احتجاب در ذیل رمان‌های سوررئالیست، هرچند بی‌سـابقه نیسـت – می‌تـوان نمونـهٔ آن را در مقالـه‌ای با عنوان «گفت‌وگوی درونی متن‌ها» از عنایت سـمیعی در کتاب همخوانی کاتبان دید – از بحث‌های درخور توجه و راه‌گشا در نقد ماست. عرض دیگری ندارم و ممنونم که حوصله فرمودید.

خلیفه: با تشکر از جناب آقای حقیقی. در ادامه، از خانم دکتر قویمی تقاضا می‌کنم اگر دربارهٔ مطالبی که بیان شـد و پرسـش‌هایی که مطرح گردید، نکته‌ای در نظر دارند، بفرمایند.

دکتر قویمی: در آغاز لازم می‌دانم از استاد گرامی، جناب آقای دست‌غیب، و نیـز از جناب‌عالی و همچنین منتقد جوان آقای حقیقی، به دلیل مطالبی که بیان فرمودند و نکاتی که یادآوری کردند، تشکر نمایم. اولین نکته‌ای که می‌خواهم عرض کنم، این است که من استاد زبان فارسی نیستم و در حوزهٔ نگارش فارسی کوچک‌ترین ادّعایی ندارم و به همین دلیل، ایرادهایی را که در این خصوص بر من گرفته می‌شود، با کمال میل می‌پذیرم.

دکتر قویمی:
متأسفانه در ادبیات ما، رمان‌های فارسی از جنبه‌های جدید نقد مورد توجه قرار نگرفته‌اند؛ یعنی ما آثار بارت، اکو و ... را که در حوزهٔ نقد تألیف شده‌اند، ترجمه می‌کنیم، بی‌آنکه بتوانند مشکلات خوانندگان را در این حوزه رفع نمایند و اغلب خوانندگان بسیاری از مفاهیم موجود در این کتاب‌ها را درک نمی‌کنند؛ برای نمونه، بسیاری‌ها مقالهٔ «مرگ مؤلف»، اثر بارت، را مطالعه می‌کنند، بدون آنکه منظور نویسنده از مرگ مؤلف را درک نمایند

دومین مسـئله‌ای که می‌خواهم به آن اشـاره کنم، انگیزهٔ نگارش این کتاب است و من فکر می‌کنم این هدف و انگیزه در لابه‌لای صحبت‌های ما گم شد. من سال‌هاست که در دانشگاه به تدریس نقد ساختارگرایانه و نیز روان‌شناختی مشغول هستم و مدت زیادی است که با این دو نوع نقد آشنا هستم. مسئله‌ای که در طول انجام این پژوهش برای من مطرح بوده است، این است که متأسفانه در ادبیات ما، رمان‌های فارسی از جنبه‌های جدید نقد مـورد توجه قرار نگرفته‌اند؛ یعنی ما آثار بارت، اکـو و ... را که در حوزهٔ نقد تألیف شده‌اند، ترجمه می‌کنیم، بی‌آنکه بتوانند مشکلات خوانندگان را در این حوزه رفع نمایند و اغلب خوانندگان بسیاری از مفاهیم موجود در این کتاب‌ها را درک نمی‌کنند؛ برای نمونه، بسیاری‌ها مقالهٔ «مرگ مؤلف»، اثر بارت، را مطالعه می‌کنند، بدون آنکه منظور نویسـنده از مرگ مؤلف را درک نمایند. موضوع دیگر، مشکلات موجود در ترجمهٔ آثاری است که در حوزهٔ نقد تألیف شده‌اند. حقیقت این است که آثار مربوط به حوزهٔ نقد را به آسانی نمی‌توان ترجمه کرد؛ زیرا که نقد، نیازمند شناخت است؛ شناخت چیزی که مورد نقد قرار می‌گیرد، از اصول اولیهٔ نقد اسـت؛ مثلاً من اگر بخواهم همین نقد را روی اثر کمتر شناخته‌شـدهٔ هومن ژان، که از استادان من بوده است، با نام لافونته نوفسکی، به معنی «چشمهٔ تاریک»، انجام دهم، شما به دلیل اینکه اثر را نخوانده‌اید، چیزی از آن نمی‌فهمید و همین موضوع از ارزش نقد من می‌کاهد. بنابراین نخستین هدف کتاب گذری بر داستان‌نویسی فارسی آن است که خوانندهٔ ایرانی را با نقد ساختارگرا آشنا کند و نحوهٔ پیاده کردن این نوع نقد در آثار فارسی و نیز فواید آن را بنمایاند.

به عقیدهٔ من، نقد ساختار صرفاً در پی بررسی ساخت نیست و همان‌گونه که آقای حقیقی نیز اشاره کردند، من در کتاب شعر نو در بوتهٔ نقد، با انجام نقدهای صرفاً ساخت‌گرا، به مفاهیم جدیدی دست می‌یافتم که می‌توانستم به خوبی آنها را درک کنم. بنابراین هدف من از نوشتن این کتاب، در وهلهٔ اول شناساندن نقد ساخت‌گرا بوده است.

دربارهٔ عنوان کتاب نیز باید بگویم مسـائل مطرح‌شده کاملاً درست است. حقیقت این است که عنوان نخستین کتاب، یعنی بررسی آغاز و پایان داستان ...، عنوانی طولانی بود و برای همین، من از ناشر خواهش کردم عنوانی کوتاه‌تر برای کتاب انتخاب نماید، و اگر اشکالی در آن مشاهده می‌شود، به عهدهٔ ناشر نیست؛ چرا که خودم با این عنوان موافقت کردم. متأسفانه عنوان کتاب خیلی وقت‌ها به خود کتاب آسـیب می‌زند. استاد فقید ما، آقای دکتر جواد حدیدی، کتابی دارد با عنوان از سعدی تا آراگون، که در واقع بهترین کتاب مرجع ادبیات تطبیقی در ایران اسـت و متأسـفانه به دلیل اینکه عبارت ادبیات تطبیقی در عنوان گنجانده نشده، همین مسئله به کتاب آسیب زده است.

موضوع دیگر، ملاک گزینش داستان‌ها و نیز تقسیم‌بندی‌هایی است که صورت گرفته است. به دلیل اینکه دربارهٔ داستان‌های فارسی اطلاعات کافی نداشتم، از آقای دکتر محمدرضا مشایخی خواستم در گزینش داستان‌ها به مـن کمک کنند. دربارهٔ بخش‌بندی‌های کتاب نیز باید بگویم که به اعتقاد من، هرگونه بخش‌بندی‌ای که انجام می‌شود، ناگزیر دارای ایرادهایی خواهد

بود و هیچ نوع بخش‌بندی‌ای وجود ندارد که مورد تأیید همگان باشد؛ مثلاً ما نمی‌توانیم داستان‌ها را صرفاً به واقع‌گرا و غیرواقع‌گرا تقسیم کنیم. رمان صدها بار به وسیلهٔ بزرگ‌ترین متخصّصان و منتقدان تقسیم‌بندی شده و همیشه بخش‌بندی‌های آنها مورد انتقاد قرار گرفته است؛ چرا که رُمان هیچ نوع تقسیم‌بندی‌ای را نمی‌پذیرد و در واقع رمان، نوع ادبی بدون قانون است. هیچ رمان صرفاً عاشقانه، صرفاً روان‌شناختی و صرفاً متعهّدی وجود ندارد و هر رمان، آمیزه‌ای از اینهاست. بنابراین هر بخش‌بندی‌ای که تا به حال منتقدان انجام داده‌اند، مورد انتقاد قرار گرفته است.

ایرادهای نگارشی که استاد دست‌غیب فرمودند را نیز می‌پذیرم و در چاپ‌های بعد حتماً اصلاح خواهم نمود. البته دربارهٔ کلمهٔ «دیدگاه» با نظر ایشان موافق نیستم؛ چون «دیدگاه» معادل واژهٔ فرانسویِ focalization ، به معنای جای دیدبانی، و به عبارت دیگر، جایی که از آن به مسئله یا وضعیتی نگریسته می‌شود، است و «نظرگاه» معنایی بسیار کلّی‌تر دارد.

استاد دست‌غیب: من در آغاز عرایضم به این نکته تأکید کردم که مطالب خانم قویمی کاملاً منضبط و مسنجم است و مشخص است که ایشان به موضوع کتاب کاملاً اشراف داشته‌اند. اما اینکه فرمودند وجود مشکلات نگارشی به این دلیل است که استاد زبان فارسی نیستند، از نظر من به هیچ‌وجه پذیرفته نیست. امروزه در دنیا هر نوع کتابی، حتی رمان، را ویرایش می‌کنند؛ بنابراین ویرایش کتاب از مهم‌ترین مسائلی است که نویسندگان باید به آن توجه داشته باشند. متأسفانه در ترجمهٔ آثار غربی به فارسی نیز اشکالات زیادی مشاهده می‌شود. چندی پیش کتابی می‌خواندم که نویسنده ادّعا می‌کرد تألیف است؛ حال آنکه تماماً ترجمه بود. در این کتاب مطلبی دربارهٔ ارسطو نوشته شده بود و نویسنده در این مطلب از واژهٔ «ذات» استفاده کرده بود. من به دلیل اینکه در حوزهٔ فلسفه نیز مطالعاتی داشته‌ام، متوجه شدم که کاربرد «ذات» در اینجا درست نیست و مقصود نویسنده از آن، «جوهر» بوده است. بنابراین در ترجمهٔ آثار فلسفهٔ یونانی و نیز آثار اروپایی جدید، متأسفانه مترجمان دقت لازم را به کار نمی‌گیرند و این ترجمه‌ها با مشکلات فراوانی مواجه است. گاهی مشاهده می‌شود که برای یک واژه، چندین معادل می‌سازند و وفور همین واژه‌های متفاوت است که فلسفه و نقد ادبی را خفه کرده است؛ مثلاً کلمهٔ transcendental «استعلایی» و «متعالی» ترجمه شده است، که چنین معنایی ندارد. کانت معتقد است که وقتی سوژهٔ «من» در برابر «اُبژه» (شیء، رویداد) قرار می‌گیرد، به درک و شناختی از «اُبژه» می‌رسد و این شناخت به کمک نیروی فهم حاصل می‌شود. کانت به این جریان، یعنی حرکت از سوژه به اُبژه و حرکت از ابژه به نیروی فهم، transcendental می‌گوید.

همچنین در کتابی با عبارت «روان‌شناسی اعماق» مواجه شدم. از یکی از استادان زبان آلمانی مفهوم این عبارت را جویا شدم و ایشان گفتند مقصود، «روان‌شناسی اعماق روان بشر» است. در این مورد و موارد نظیر این نیز کلمه و عبارت به جای آنکه ما را به مفهوم موردنظر نزدیک کند، از آن دور می‌سازد. بنابراین غرض فقط نوشتن نیست و خوب نوشتن نیز مهم است.

همان‌گونه که قبلاً نیز اشاره کردم، نثر خانم دکتر قویمی بسیار منسجم است و بخش‌هایی از این نثر نیز گیرایی خارق‌العاده‌ای دارد؛ برای نمونه به قسمتی از نثر ایشان که گیرایی آن بسیار چشمگیر است، اشاره می‌کنم: «در تنگسیر ترفند آغاز، رسیدن محمد به نزدیک درخت است، که با عزیمت او از بندر، در پایان رمان در تضاد قرار می‌گیرد. به علاوه، در پیش‌گویه، زمان صبح است و در پسین‌گویه، زمان شب. و نیز در ابتدای رمان سکوت بر همه‌جا سایه افکنده است؛ حال آنکه در بند نهایی، همهمهٔ تنگسیری‌ها در ساحل می‌پیچد. تضاد این عناصر محسوس و بارز، دقت و توجه خواننده را به عناصری ناملموس‌تر که در عین حال به همین اندازه متضادند، جلب می‌کند. در پیش‌گویه، سکون و رخوت حکمفرماست: جادهٔ سنگی «دراز روی زمین خوابیده»؛ کُنار مهنا، «خشمگین کنار جاده نشسته»؛ هوا راکد است؛ حتی «یک برگ تکان نمی‌خورد» و نگاه محمد در شاخ و برگ‌ها، وزش نسیمی را انتظار می‌کشد» (ص۷۵).

خلیفه: با تشکر از استاد عبدالعلی دست‌غیب. خانم دکتر قویمی بنده سؤال دیگری نیز دارم که اگر اجازه بدهید، پاسخ آن را از خدمت شما جویا می‌شوم. در بخش داستان‌های واقع‌گرا، به مفهوم واقع‌گرایی و داستان واقع‌گرا تأکید کرده‌اید و تأکید شما بر این داستان‌ها، به‌ویژه از این نظر است که واقع‌گرا بودن داستان را به واقعی بودن آن، یعنی اتفاق افتادن آن در عالم خارج و نیز ادّعای نویسنده و راوی مبنی بر اینکه داستانی که روایت می‌شود، در عالم واقع اتفاق افتاده است، منوط می‌کنید. حال سؤال من این است که آیا صرف ادّعای نویسنده و راوی بر واقعی بودن داستان کافی است که آن را واقع‌گرا بدانیم، یا اینکه همان مفهوم اساسی داستان واقع‌گرا، یعنی توصیف روابط انسان‌ها در جامعه و عالم واقع و تبیین آنها در روایت داستانی را ملاک واقع‌گرا بودن داستان تلقی می‌کنیم؟

دکتر قویمی: مسلماً ادّعای نویسنده، به تنهایی برای اثبات این موضوع کافی نیست و حتی در داستان‌های واقع‌گریز هم نویسنده یا راوی نمی‌تواند ادّعا کند که داستان واقعی است؛ اما این نکته را هم نباید از نظر دور داشته باشیم که رمان در آغاز خجالت می‌کشیده که رمان باشد؛ به این معنا که نوع ادبی رمان در حقیقت نوع ادبی بدون قانونی است که هدف آن، در ابتدا حذف خیال‌پردازی از داستان بوده است. اولین رمان‌هایی که نوشته شده‌اند، ادّعای واقعی بودن داشته‌اند و حتی در قرن هجدهم، برخی از نویسندگان ادّعا می‌کردند که آنچه می‌نویسند، واقعی است و این مسئله را به عنوان یک ترفند، نویسندگان فارسی نیز به‌کار گرفته‌اند؛ مثلاً نفیسی ادّعا می‌کند که کتابی که چاپ کرده است، در حقیقت نامه‌هایی است که خودش به کسی به اسم فرنگیس نوشته است. صرف ادّعای نویسنده برای اثبات چنین موضوعی کافی نیست؛ چرا که یک نویسندهٔ واقع‌گریز هم می‌تواند ادّعا کند که چیزی که نوشته است، کاملاً واقعی است.

خلیفه: در اینجا باید یادآور شویم که از ضرورت‌های مطالعات ادبی در روزگار ما، تطبیق نظریه‌های مختلف نقد ادبی با آثار فارسی است. البته در اینکه ما در مواجهه با بسیاری از این نظریه‌ها دست‌کم ۴۰–۵۰ سال عقب هستیم، شکی نیست؛ اما آشنایی با آنها ضرورتی انکارناپذیر است و ما امیدواریم با کوشش پژوهشگران و گسترش مطالعات و پژوهش‌های موجود در این زمینه، آثار بیشتری در این حوزه تألیف شود و در اختیار نویسندگان و منتقدان قرار گیرد. در پایان از استادان گرامی و نیز عزیزانی که در جلسه حضور یافتند، تشکر می‌کنم.