# آسیب شناسی داستان نویسی با جوایز ادبی

در سال های اخیر ، اهدای جوایز ادبی به آثار داستانی رونق یافته است و بیشتر جوایز در فصل پاییز به برگزیدگان اهدا می‌شود. آراء متفاوتی دربارهٔ این جوایز و داوری‌ها در بیانیه هیأت داوران و در مطبوعات و رسانه‌های جمعی و محافل ادبی مطرح می‌شود . بی‌شک این جایزه‌ها یک پیشنهاد از طرف آن نهاد و داورهاست و داوری هم امری نسبی است . کتاب ماه ادبیات و فلسفه با برگزاری نشست حاضر به تبیین و تحلیل آثار داستانی در دو سال گذشته با نگاه به جوایز ادبی پرداخته است که از نظر خوانندگان می گذرد . این نشست با حضور داوران جوایز ادبی و منتقدان آثار داستانی و با طرح پرسش‌هایی در این باب انجام شده است .

بخشی از این پرسش‌ها عبارت‌اند از: کارکرد ادبیات و مهم‌ترین نظریاتی که در این خصوص وجود دارد ، آیا جریان فعلی داستان‌نویسی ما فاقد این کارکرد شده است؟ آیا به دلیل الگوبرداری نابه‌جای برخی نویسندگان معاصر ما از سبک‌های رمان‌نویسی غربی ، رابطهٔ رمان با فرهنگ قطع شده است؟ چه میزان شیوه‌های مغلق و غیرقابل درک به ادبیات داستانی ما آسیب رسانده است؟ میزان شناخت نویسندگان از فرهنگ بومی و اساطیری ما تا چه حد است؟ میزان تعهد نویسندگان امروز ایران به زبان فارسی به عنوان هویت ملی تا چه حد مد نظر بوده است؟ نکتهٔ دیگر مسئلهٔ زنان داستان‌نویس و پیشرفت چشمگیر آنها در داستان‌نویسی است و اینکه آیا می توان این داستان‌ها را یک سبک تلقی کرد و اندیشه چه مقدار در داستان زنان داستان‌نویس نمود دارد؟

آیا باید برای بهترین کتاب هر سال سطحی را در نظر گرفت یا بدون در نظر گرفتن سطح به سراغ کتاب‌ها برویم و بهترین کتاب را نسبت به همان سال برگزینیم؟ شگرد نو و نگاه و اندیشهٔ تازه تا چه میزان در این آثار دیده می‌شود؟

پاسخ مصطفی مستور ، حسین پاینده ، کامران فانی ، منصوره شریف‌زاده ، فیروز زنوزی جلالی و بهناز علی‌پور گسکری به این پرسش‌ها در اختیار شماست .

***

■ **مصطفی مستور:** در خصوص مبانی تئوریک داوری به چند نکته اشاره می کنم و در پایان هم سعی می کنم از این مقدمات [illegible] را به عنوان یک داور ، داوری می کنیم ، می کوشیم تا به [illegible] اثر را بسنجیم و وزن و اعتبار هنری آن را تع[illegible] کاری است که در حوزهٔ نقد هم اتفاق می‌افتد [illegible] را نقد می کند ، سعی می کند با معیارها و مح[illegible] کرده ، اندازهٔ هنری آن را بسنجد و کامیا[illegible] مشخص کند . بنابراین ، نفس کار داور و منتقد [illegible] است ، گو اینکه در داوری معمولاً ما چند اثر را با [illegible] این گونه نیست و منتقد داوری خودش را صرفاً بر [illegible] بی‌جهت نیست که واژهٔ Critic هم به معنای منتق[illegible] است یا در ترمینولوژی ادبی ، در توضیح واژهٔ [illegible]cism از واژهٔ کلیدی Evaluation – به معنای ارزیابی و [illegible]گذاری – استفاده

به عبارت دیگر [illegible] توعی ارزش‌یابی و ارزیابی کردن [illegible] با این [illegible] هم [illegible] که بین داوری و نقد یک [illegible]ایی وجه [illegible] دو مفهوم به شدت به هم نزدیک [illegible]ین ، هر حکمی که بر [illegible]ساری و جاری می کنیم ، بر داوری [illegible]ت . یکی [illegible] کام مهمی که درخصوص نقد عنوان [illegible] خلاقیت و ابداع ، جدا است . [illegible] کار[illegible] جداگانه و بلکه اصولاً [illegible] که معمو[illegible] آن عنوان می‌شود ، یکی این [illegible] به نقد محتمل صدق و کذب‌اند ، یعنی [illegible] نقد ابراز می‌شوند ، می‌توانند صادق یا کاذب باشند . [illegible] در هنر این گونه نیست . ما نمی‌توانیم بگوییم یک شعر یا تابلوی نقاشی یا قطعهٔ موسیقی ، به معنای تطابق با واقعیت خارجی ، درست است یا نادرست . اما قضاوت ، داوری و نقدی که بر آن می کنیم ، مشمول این حکم می‌شود . ما می‌توانیم بگوییم: «در شعر حافظ صنعت ایهام به کار رفته است» این گزاره می تواند درست یا نادرست باشد اما در

خصوص خود شعر حافظ ، نمی‌توانیم بگوییم این غزل درست است یا نادرست . مثلاً تابلوی جاده و درختان ونسان ون گوگ که در آن ستاره‌ها و ماه و خورشید را در نور روز نقاشی کرده ، از نظر تطبیق با واقعیت خارجی نمی‌تواند قضاوت شود که درست است یا نادرست . علتش این است که یک اثر هنری ، بخشی از هستی است یعنی آثار هنری بعد از خلق شدن ، بخشی از هستی به شمار می‌روند ، فرضاً که این هستی ، هستی درجه دو باشد اما همان حکم بر آن صادق است . همان طور که ما نمی‌توانیم بگوییم یک درخت درست است یا یک درخت نادرست است ، نمی‌توانیم بگوییم که یک قطعهٔ موسیقی که نواخته می‌شود ، درست است یا نادرست . به همین دلیل ، حوزهٔ نقد را از حوزهٔ ابداع جدا می‌کنند .

به لحاظ ذهنی هم اینها کارکردهای متفاوتی دارند ، یعنی ذهن به هنگام خلق یک اثر هنری می‌کوشد تا مفاهیم را با هم ترکیب کند و از ترکیب آنها ، اثری را به وجود بیاورد ، در حالی که به هنگام نقد ، کار ذهن ، کاری تحلیلی است . یعنی ذهن در فرآیند آفرینش هنری مؤلفه‌های اثر هنری را از هم تفکیک می‌کند تا بتواند موفقیت یا عدم موفقیت آنها را اندازه‌گیری کند .

به لحاظ ماهوی هم بین نقد و خلاقیت هنری تفاوت وجود دارد . به عبارت دیگر آثار هنری ، آثاری هستند که وجودهای اصیل ، اولیه و ذاتی دارند . در حالی که نقد به دنبال اثر هنری خلق می‌شود . وقتی اثر هنری وجود نداشته باشد ، طبعاً نقدی هم بر آن نوشته نمی‌شود . به این دلایل اصولاً در فلسفهٔ هنر مقولهٔ نقد را از مقولهٔ خلاقیت تفکیک می‌کنند . نتیجه‌ای که می‌توان از این بحث گرفت این است که شخصیت منتقد و داور به هم بسیار نزدیک هستند ، اما از شخصیت هنرمند جدا و متفاوت‌اند . گاهی گفته می‌شود تنها کسانی می‌توانند دربارهٔ آثار هنری قضاوت کنند که خودشان هنرمند باشند . این حرف به هیچ عنوان نمی‌تواند درست باشد چون کسی که داستان را نقد می‌کند ، در مقام منتقد است و کار او جدای از کار کسی است که مثلاً داستانی نوشته است . اگر این گزاره را بپذیریم که فقط هنرمندان می‌توانند آثار هنری را درک کنند و بفهمند ، به نوعی این نتیجه را گرفته‌ایم که فهم آثار هنری محدود به عدهٔ قلیلی می‌شود که آنها هم هنرمند باشند . این مغالطه‌ای است که مبنای آن عدم تمایز میان هویت هنرمند و منتقد است .

مقولهٔ داوری از دو مؤلفهٔ اساسی‌تر و دستگاه سنجشی که داور به کمک آن ، اثر را ارزیابی می‌کند ، تشکیل می‌شود . اصولاً این دو مؤلفه مکمل یکدیگرند . اگر داوری نتواند بر معیارها و محک‌های داوری تسلط داشته باشد ، طبعاً قضاوت او هم قضاوتی ابتر و ناقص است . برعکس اگر سنجه‌ها ، سنجه‌های نادقیقی باشند ، هر قدر که داور بر آنها اشراف داشته باشد ، محصول کار ، یعنی داوری ، محصول کاملی نیست . یک قاضی ممکن است به تمام ماده‌های حقوقی و قانونی و تبصره‌های آن اشراف داشته باشد اما محصول داوری‌اش ، محصول درستی نباشد . این به این دلیل است که آن مواد قانونی تکافوی سنجش موضوع داوری را نمی‌کنند . یعنی ماده‌های قانونی ناقص و نادقیق هستند و نمی‌توانند استیفای عدالت کنند . در نتیجه از قاضی کاری بیشتر از این ساخته نیست . بر عکس گاهی ماده‌های قانونی می‌توانند عدالت را استیفا کنند اما قاضی توان درک و شناخت آنها را ندارد . محصول این نیز داوری‌ای ابتر و ناقص خواهد بود .

در حوزهٔ ادبیات هم به همین شکل است . داوری که می‌خواهد اثر ادبی را داوری کند ، اولاً می‌بایست بر معیارها و سنجه‌هایی که مشخص شده اشراف داشته باشد . یعنی باید خود را در چارچوبی قرار دهد اگر چه ممکن است این چارچوب با چارچوب داور دیگری متفاوت باشد . به هر حال وجود چنین دستگاهی برای داوری ضرورت دارد . داور باید خودش را در مجموعه‌ای از معیارها محدود کند و بکوشد با کمک و تفسیر و انطباق آنها بر اثر هنری ، آن را ارزیابی کند .

این دستگاه سنجش مجموعه‌ای از معیارها و محک‌هایی است که با کمک آنها می‌توان آثار هنری را اندازه‌گیری کرد . طبیعتاً هر مؤلفه‌ای را که اینجا به عنوان معیار داوری اسم ببرم ، چالش‌برانگیز خواهد بود و ممکن است کسانی با آن موافق نباشند . در واقع همین اختلاف در مبانی و معیارها است که در نتایج داوری خودش را نشان می‌دهد . تا اینجای کار ایرادی ندارد . اشکال در این است که ما باید این معیارها را تعریف کنیم . این معیارها برای اینکه عقیم نباشند و بتوانند به نتیجه برسند ، باید ویژگی‌هایی داشته باشند . یکی از ویژگی‌های مهم آنها ، این است که باید شفاف باشند . نباید ابهام و ایهام داشته باشند . اگر بگوییم داستانی خوب است که لذت‌بخش باشد ، و لذت‌بخش بودن را به عنوان یک معیار به کار بردیم این لذت بخشی در درون خود پر از ابهام است و به همین سبب ما نمی‌توانیم لذت‌بخشی را به طور خام به عنوان یک معیار داوری به کار ببریم ، مگر اینکه روشن کنیم مقصودمان از لذت بخش بودن اثر چیست و آن را به مؤلفه‌های کوچک و شفاف‌تری خرد کنیم . بنابراین سادگی و روشنی یکی از ویژگی‌های معیار و متری است که ما می‌خواهیم با آن داوری کنیم .

دومین ویژگی ابطال‌پذیر بودن معیارهاست یعنی باید بتوانیم صحت و سقم آنها را تحقیق کنیم . باید بتوانیم این نکته را که این سنجه و معیار در اثر هست یا نیست معلوم کنیم . در غیر این صورت معیار مورد نظر معیاری کلی و در نتیجه نادقیق خواهد بود . اگر می‌گوییم داستان کوتاه مشروط بر اینکه در آن عنصر ایجاز به کار رفته باشد ، داستان موفقی است ، باید بتوانیم در داستان ایجاز و اطناب را نشان دهیم . سنجه‌ها اگر ابطال‌پذیر نباشند ، تبدیل به کلیدی می‌شوند که همهٔ درها را باز می‌کنند و هیچ دری را هم باز نمی‌کنند .

سومین خاصیت این معیارها باید این باشد که متناقض هم نباشند . یعنی این دستگاه ، دستگاه پارادوکسیکالی نباشد . بعضی سنجه‌ها ، بعضی دیگر را نقض نکنند . اگر در دستگاهی ایجاز به عنوان یک سنجه معرفی می‌شود ، نباید معیار دیگری را که صراحتاً یا تلویحاً معیار ایجاز را نقض می‌کند به عنوان ویژگی دستگاه تعریف کرده باشیم . اگر بتوانیم قبل از هر داوری ، چنین دستگاهی را تعریف کنیم که سلیقه‌ها و داده‌های ذهنی ما هم در آن دخالت داده نشده باشد ، می‌شود گفت که گام اول را درست برداشته‌ایم . احاله داوری به سلیقه و ذوق داور منتج به داوری غیرعلمی و نادقیق خواهد شد . با توجه به تجربهٔ بسیار اندک و بضاعت کم ما در این حوزه ، امیدوارم بتوانیم معیارهای شفاف و قوی‌تری تعریف کنیم که هیأت داوری بتواند با کاربرد محک‌هایی که از پیش تعیین شده ، آثار را داوری کند . طبعاً این دستگاه به هیچ عنوان به این مفهوم نیست که ما آثار را محدود به معیارهای از پیش تعیین شده کرده‌ایم . بلکه کوششی است برای ترسیم خطوط اصلی یک داوری

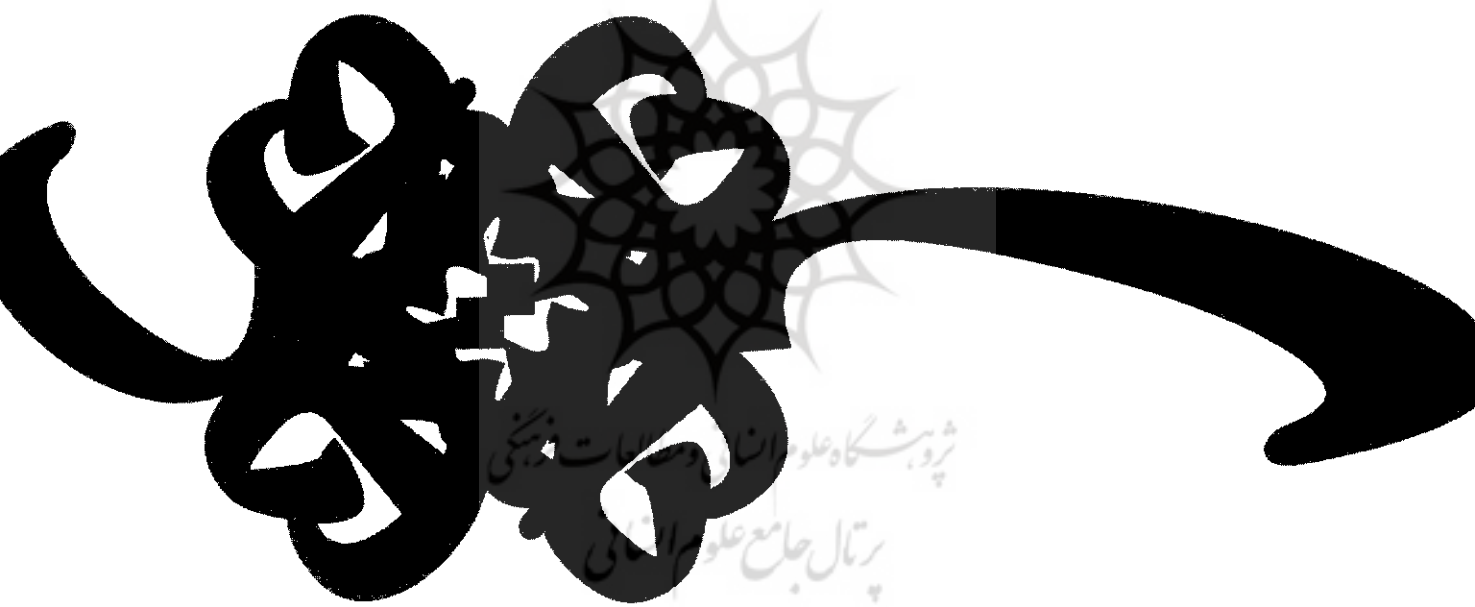
علمی و در نتیجه عادلانه .

نکتهٔ دیگر اینکه داور باید در کار داوری به دنبال کشف باشد . همان‌طور که منتقد به دنبال کشف است . یعنی واقعاً بخواهد ببیند با خواندن این آثار داستانی ، چیز برجسته‌ای را کشف می کند یا نمی کند؟ از آن طرف هیچ‌گونه داده و پیش داوری نباید در ذهن او باشد . داور باید مثل یک محقق به دنبال یافتن حقیقت باشد . گاهی شنیده می‌شود که بعضی از گروه‌های داوری تنها به آثار جریان گریز جایزه می‌دهند . تصور می کنم جریان گریزی اسم مستعار مخاطب‌گریزی است . گروه دیگری هم ممکن است از پیش تعیین کنند که به آثار جریان گریز جایزه نمی‌دهند . به نظرم هر دو اینها نوعی پیش داوری است و این شبهه را به ذهن می آورد که داور قبل از اینکه وارد جریان داوری شود ، داوری خودش را کرده است . نتیجه این نوع نگاه این می‌شود که به محض اینکه دو اثر را به لحاظ وضع هنری هم اندازه و هم‌سنگ می‌بیند ، جایزه

که کارش ، کار موفقی بوده اما به دلایلی که ربطی به نقد و داوری نداشته ، کنار گذاشته شده و جامعهٔ ادبی را از معرفی یک نویسندهٔ بهتر محروم کرده است . به همین دلیل ، کار داوری واقعاً کار دشوار و سختی است و مسئولیت سنگینی است . هم به لحاظ علمی و هم به لحاظ اخلاقی و انسانی . به گمان من اگر داوری به درستی صورت نگیرد ، این سه آسیب به جامعهٔ ادبی وارد می‌شود و در نتیجه جوایز ادبی که به عنوان ابزاری جهت پیشبرد ادبیات داستانی از آن اسم برده می‌شود ، تبدیل به ضد خودش می‌شود .

**□ با توجه به اینکه در جشنوارهٔ اصفهان داور داستان کوتاه بودید ، چه تحلیلی از موقعیت کنونی داستان کوتاه در ایران دارید؟**

■ **مستور:** برداشت من این است که داستان کوتاه ، برخلاف رمان



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

را به اثری می‌دهد که از قبل تعیین کرده جریان گریز هست یا جریان گریز نیست . طبیعی است در علوم انسانی برخلاف علوم دقیقه ، نمی‌توانیم خیلی دقیق صحبت کنیم اما باید مجموعهٔ داوری به گونه‌ای باشد که محصول آن محصول ضعیفی نباشد . باید بتواند طیف نخبگان و منتقدان را اقناع کند . اگر داوری‌های ما داوری‌های موفقی از کار نیایند به نظر می‌رسد که به سه دسته آسیب می‌رسد . در گام اول خود داوران هستند که اعتبار و منزلت خود را در بین نخبگان جامعهٔ ادبی از دست می‌دهند . لطمهٔ دوم به کسی است که این جایزه را برده است . به دلیل اینکه متوهم می‌شود که کار فوق‌العاده‌ای انجام داده در حالی که این گونه نیست . این نویسنده‌ها در درازمدت دچار سرخوردگی می‌شوند ، چون نمی‌توانند کار برجسته‌ای را خلق کنند . دستهٔ سوم طبعاً رقیبی است

و به خصوص برخلاف تئاتر خیلی بعد از انقلاب موفق بوده است . یعنی در دو دههٔ گذشته داستان کوتاه خیلی پیشرفت کرده است . اینکه چه دلیلی باعث پیشرفت داستان کوتاه شده ، شاید بخشی به دوران گذار از سنت به مدرنیسم برمی‌گردد که به هر حال همهٔ ارکان و وجوه جامعهٔ ما را دستخوش تحول می کند . این گذار موقعیت‌های متنوعی را به سرعت و با شتاب در برابر داستان‌نویس قرار می‌دهد و لاجرم او باید بنویسد . به همین دلیل حجم داستان‌های کوتاه از رمان‌ها بسیار بیشتر است و طبعاً تعداد داستان‌های کوتاه خوب از رمان‌های خوب هم بیشتر می‌شود . دلیل دیگر هم این است که تا وقتی نویسنده ، آرامش ، فرصت و فراغت کافی نداشته باشد ، امکان پرداختن به رمان و داستان‌های بلند کمتر است . مثلاً سالینجر بهترین داستان‌های کوتاهش را بین سال‌های

۱۹۴۱ تا ۱۹۴۵ که درگیر جنگ بود نوشت اما بهترین رمانش را پس از جنگ . یا کارور به دلیل وضعیت خاص زندگی‌اش که وضعیتی پرتلاطم و پرآشوب بوده هرگز موفق نشد رمان بنویسد . چخوف هم به دلیل بیماری و سفرهای متعدد و مشکلاتش باز موفق نشد رمان بنویسد . به نظر می‌رسد که جامعهٔ ما در دو یا سه دههٔ اخیر ، دچار تحولات متکثر و متنوعی بوده و این تحولات ، فرصت‌ها و موقعیت‌های طلایی ایجاد می‌کند تا بتوان داستان کوتاه نوشت . من در این داستان‌ها حس کردم که نوعی نهضت کوتاه‌نویسی در راه است . نویسندگان زیادی هستند که با اشتیاق و البته خوب می‌نویسند . تصور می‌کنم داستان کوتاه ما در

مصطفی مستور

چند سال آینده هم ، همچنان فاصلهٔ خودش را با رمان‌نویسی بیشتر و بیشتر خواهد کرد .

***

■ **حسین پاینده:** وضعیت ادبیات داستانی امروز ما نامطلوب است و سطح داستان‌هایی که نوشته می‌شوند آشکارا نازل . در اثبات این برنهاد همین قدر کافی است اشاره کنیم که بر خلاف دوره‌های قبلیِ داستان‌نویسی ما ، در چند سال اخیر داستان‌نویسی که در سطح جهانی مطرح شود نداشته‌ایم و چندان ترجمه‌ای از ادبیات داستانی معاصر ما صورت نگرفته است . در اینجا مایلم خاطره‌ای را بازگو کنم که شاید منظور مرا قدری روشن‌تر کند . در انگلستان سالیانه صدها عنوان کتاب چاپ می‌شود ، بنابراین به طور معمول وقتی وارد یک کتابفروشی می‌شوید ، هر کتابی را که بخواهید نمی‌یابید و بیشتر باید آن را سفارش دهید . کاری که آنها می‌کنند ، این است که پرفروش‌ترین کتاب‌ها را در قفسه می‌گذارند و برای من بسیار مایهٔ مباهات بود که وقتی حدود چهار سال پیش ، زمانی که در انگلستان دانشجو بودم و به کتابفروشیِ دانشگاه رفتم ، دیدم که **بوف کور** هدایت (به ترجمهٔ کاستلو و مقدمهٔ الن وارنر) در آنجا برای فروش گذاشته شده است . وجود **بوف کور** در آن کتابفروشی نشانهٔ این بود که اشخاصی می‌آیند و این کتاب را می‌خرند و کتاب کم‌فروشی نیست . بعداً تحقیق من نشان داد نه فقط **بوف کور** که سه بار توسط سه مترجم مختلف به زبان انگلیسی ترجمه شده ، بلکه تعداد زیادی از داستان‌های هدایت و سیمین دانشور و دیگرانی که متعلق به نسلی متقدم هستند، به انگلیسی ترجمه شده است و در دنیای انگلیسی زبان خواننده دارد . برای مثال ، مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه سیمین دانشور با عنوان Daneshvar's Playhouse و نیز رمان **سووشون** ترجمه شده و اینها فقط نشانه‌های کوچکی از این است که در گذشته کسانی بودند که آثاری در سطح بین‌المللی نوشتند و در خارج از ایران مخاطب پیدا کردند ، حال آنکه امروزه این طور نیست .

گواه دیگرِ برنهادی که من در ابتدای صحبتم گفتم ، بیانیه‌های هیأت داوران جوایز پکا ، اصفهان ، گلشیری و یلداست . بدون استثناء در سال گذشته در هر چهار بیانیه‌ای که مربوط به رمان می‌شد ، داوران این جوایز اعلام کردند که از سطح داستان‌های نوشته شده راضی نیستند . اما صرف نظر از گواه‌هایی که تاکنون مطرح کردم ، انکار ناپذیرترین شاهد این مدعا ، شمارگان چاپ این آثار است . امروز کتاب‌های مجموعه داستان کوتاه و رمان ، حداکثر با دو هزار و حتی هزار و پانصد نسخه چاپ می‌شوند . این در حالی است که مجموعه داستان سیمین دانشور با عنوان **از پرنده‌های مهاجر بپرس** در نخستین نوبت انتشار به تعداد ۱۶۵۰۰ نسخه چاپ شد . یا تا به امروز ، آن طوری که دانشجویی تحقیق کرده است ، شمارگان مجموعهٔ رمان‌های **سر گردانی** نوشتهٔ سیمین دانشور حدود ۱۰۰۰۰۰ نسخه بوده است .

اخیراً بی‌رغبتی ناشران به چاپ آثار نویسندگان نسل جدید ، باعث شده است تا بعضی از این نویسندگان ، به هزینهٔ شخصی رمان خود را چاپ کنند .

به هر حال مجموعهٔ این شواهد نشان می‌دهد که ما در وضعیت نامناسبی هستیم . سؤال این است: آیا عدم استقبال از آثار داستان‌نویسان معاصر ، ناشی از وضعیت بد اقتصادی اقشار کتابخوان است؟ عده‌ای استدلال می‌کنند که از سبد خانواده می‌توان کتاب را حذف کرد ، اما نمی‌توان گوشت و تخم مرغ را خارج کرد . اما من با این استدلال مخالفم چون در همین کشور ترجمه رمان‌های خارجی الان منتشر می‌شوند و فروش می‌روند . در حال حاضر ، ناشران نوعاً به ادبیات داستانیِ ترجمه شده رغبت دارند . یعنی اگر به ناشری بگویید من رمانی نوشته‌ام و رمانی هم ترجمه کرده‌ام ، ناشر به احتمال قوی برای کتابی که ترجمه کرده‌اید، با شما قرارداد می‌بندد . به این ترتیب ، می‌توان گفت اقتصاد هم نکتهٔ اصلی نیست و این وضعیت را نشات گرفته از عللی دیگر باید دانست .

در بررسی اینکه مسئله از کجا ناشی می‌شود ، قصد دارم ابتدا نظرات نظریه‌پردازان بزرگ ادبیات (از یونان باستان تا به امروز) را دربارهٔ تعریف و کارکرد ادبیات به اجمال مرور کنم . سپس بر پایهٔ این بررسی ، استدلال خواهم کرد که محتوای داستان‌های نوشته شده در سال‌های اخیر ناقض همگانی‌ترین تعاریف پذیرفته شده دربارهٔ ادبیات است و به این دلیل است که آن آثار کارکرد ادبی ندارند و نتوانسته‌اند مخاطب پیدا کنند .

نظریه‌پردازان ادبیات از زمان‌های دور یعنی از پیش از میلاد مسیح (ع) تا به امروز تعاریف متعددی دربارهٔ اینکه ادبیات چیست و چه کارکردی دارد ، مطرح کرده‌اند . اما در اغلب این تعاریف ، به وجوه مشترکی برمی‌خوریم؛ از جمله اینکه هوراس فیلسوف رومی پیش از میلاد مسیح اعتقاد داشت که ادبیات باید «دلنشین و مفید» باشد . به عبارت دیگر ، داستان‌نویس باید داستانی خلق کند که خواننده با خواندن آن ، احساس

لذت کند و هم بتواند آن داستان را به زندگی واقعی خودش مربوط کند. به طریق اولی ، سِر فیلیپ سیدنی ، شاعر و نظریه‌پرداز انگلیسی دورهٔ رنسانس هم در کتاب معروفش با عنوان **دفاعیه‌ای از شعر** می‌نویسد که شعر باید افادهٔ لذت کند. البته سیدنی طبق عادت دیرینهٔ نظریه‌پردازان ادبیات ، اصطلاح «شعر» را به معنای مطلق ادبیات به کار می‌برد . در دورهٔ رمانتیک هم شاعر معروف انگلیسی ویلیام وردزورث اعتقاد داشت که شاعر «انسانی است که خطاب به انسان‌ها سخن می‌گوید» و لذا باید از زبانی بهره بگیرد که برای مخاطبانش فهمیدنی باشد.

از این اشارات گذرا به آرای برخی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان دوره‌های مختلف ، می‌خواهم نتیجه بگیرم که اگر اثری ادبی نتواند با مخاطب خود ارتباط برقرار کند و باعث لذت خواننده نشود ، آن گاه در ادبیات بودنِ آن متن می‌توان مناقشه کرد. البته لذت چنانکه آقای مستور اشاره کردند ، در بدو امر اصطلاحی مبهم به نظر می‌رسد ، اما می‌توان تعریفی هم از آن ارائه کرد. لذت یعنی کشف انسجام و هم پیوندیِ درونیِ عناصری که اثر را به وجد می‌آورند. لذت بردن از یک متن ، به مفهوم شاد شدن نیست . خواندن رمان‌های کافکا لذت بخش است ولو اینکه او در رمان‌هایش دنیایی بسیار ویرانگر و ناشناختنی و دلهره آور را ترسیم می‌کند . به طریق اولی **سه قطره خون** هدایت هم افادهٔ لذت می‌کند واین هیچ منافاتی با این حقیقت ندارد که داستان مذکور در واقع دنیای آشفته و درونیِ یک شخصیت روان رنجور را آشکار می‌کند . منظور از لذت همان مفهومی است که در بحث‌های فلسفی ، راجع به زیبایی‌شناسی داریم . یعنی کشف رابطه‌های درونی ، کشف یک ساختار.

از اینجا می‌خواهم نتیجه بگیرم که بزرگ‌ترین بلای ادبیات داستانی امروز ما ، ناتوانی داستان‌نویسان از نوشتن داستان‌هایی است که دقیقاً همین دو کار را بکند: یکی برقراری ارتباط با خواننده و دیگری افادهٔ لذت به او .

«طرح» ( Plot ) بسیاری از داستان‌هایی را که در دو سال اخیر منتشر شده‌اند ، با تفکر فراوان هم نمی‌توان فهمید . نه به این سبب که این داستان‌ها طرح پیچیده‌ای دارند ، بلکه به این سبب که اساساً طرحی ندارند. به اعتقاد من یکی از عوامل به وجود آمدن این وضعیت آشفته و بسیار خطرناک برای ادبیات داستانی ما ، پیروی کورکورانه و نادانستهٔ برخی از داستان‌نویسان از سبک‌های غربی است . من پنج سال از زندگی‌ام را صرف تحقیق دربارهٔ پسامدرنیسم کردم ، پس از دیدگاه کسی حرف می‌زنم که نه تنها با این طرز داستان‌نویسی مخالفتی ندارد ، بلکه بسیار هم از آن لذت می‌برد . اما در صحبت با اشخاصی که فکر می‌کنند به سبک پسامدرنیستی داستان می‌نویسند ، اغلب از این موضوع متحیر شده‌ام که این اشخاص چیزی در حدود سه یا پنج دقیقه می‌توانند دربارهٔ این موضوع حرف بزنند و دیگر نمی‌توانند ادامه دهند. به اعتقاد من ، این حقیقت نشان می‌دهد که ما درک نازلی از مفهوم پسامدرنیسم داریم . به این سبب من می‌خواهم به طور اجمالی به برخی ویژگی‌های پسامدرنیسم اشاره کنم تا نشان دهم که این طرز نگارش با ویژگی‌های فرهنگی ما ارتباطی ندارد و در واقع نویسندگان ما از کاوش در فرهنگ کشور و جامعهٔ خودشان ناتوان هستند و به علت نشناختن این فرهنگ است که نمی‌توانند دست به آفرینش آثاری درخور اعتنا بزنند.

در خصوص اصطلاح پسامدرنیسم ، تعاریف بسیاری در فلسفه و معماری و جامعه‌شناسی و ادبیات مطرح شده است . طبیعتاً توجه من بیشتر معطوف به بخش فلسفی و ادبی این تعاریف است . یکی از این تعاریف ، شیفتگی به تصاویر و محوریت تصاویر در زندگی معاصر است ، دیگری تجزیهٔ فرهنگی ، سیاسی و وجودی است یا فروپاشی سلسله مراتب فرهنگی و حس بی‌مکانی و . . . اصطلاح «پسامدرنیسم» دلالت بر عدم تعیّن و بی‌ثباتی‌ای دارد که به خوبی در بی‌ثباتی و تغییر معنایی خود این اصطلاح ، منعکس شده است . در اینجا من تنها یکی از این تعاریف را اندکی توضیح می‌دهم: شیفتگی به تصاویر و محوریت تصاویر در زندگی معاصر. منظورم از تصویر ، ایماژ است و لذا شاید «تصویر ذهنی»

حسین پاینده

معادل مناسب‌تری برای این اصطلاح باشد. اما ایماژ همچنین به معنای عکس هم هست . عکس در زندگی افرادی که در جوامع پیشرفته زندگی می‌کنند ، نقشی بسیار محوری دارد . نقشی که مطلقاً قابل قیاس با نقش آن در کشور ما نیست . ما همه می‌دانیم که دوربین عکاسی در اواخر قرن نوزدهم اختراع شد و در پیدایش سبک رئالیسم در ادبیات تأثیر زیادی گذاشت . تصویر ارتباط بسیار مستقیمی با ادبیات دارد . کمااینکه پیدایش صنعت سینما در اوایل قرن بیستم و پاگیری آن در چند دههٔ بعد تأثیر بسزایی در پیدایش مدرنیسم داشت . شیوه‌هایی از قبیل سیلان ذهن ، مونتاژ و . . . دقیقاً شیوه‌هایی هستند که در سینما و فیلمسازی استفاده می‌شوند. به سخن دیگر ، دوربین و سینما هر دو نقش بسزایی در شکل دهی جریان‌های ادبی و پیدایش سبک‌های ادبی ایفا کردند . اما این نقش ، مطلقاً چیزی نیست که در کشور ماست . برای یک خانوادهٔ متوسط انگلیسی برخورداری از دوربین‌های پیشرفتهٔ عکاسی ، امری ساده است و دوربین نقش مهمی در زندگی آنها بازی می‌کند . به این مفهوم که برای مثال در سال ۱۹۹۶ نخستین بار دوربین‌های APS در بازار انگلستان توزیع شدند . اینها دوربین‌هایی بودند که کار عکاسی را بسیار راحت کردند برای مثال طرز قرار دادن فیلم در داخل دوربین را عوض کردند ، به این ترتیب که فیلم را به صورت بسته در داخل دوربین قرار می‌دادند و خودش به طور خودکار اول فیلم را می آورد . در عین حال فیلم‌های این دوربین ۲۵ تایی است و این قابلیت را دارد که از وسط آن حلقهٔ فیلم دیگری جایگزین شود و بعد مجدداً از همان حلقه فیلمِ اول استفاده کرد . در عین حال موقع انداختن عکس می‌توانید تعیین کنید که

در لابراتوار عکاسی از آن عکس چند نسخه چاپ شود. بدین ترتیب، فنآوریِ عکسبرداری و موضوعی به نام عکس و به طور کلی ایماژ به این طریق خیلی بیشتر وارد زندگی مردم شد. چند سال بعد در آستانهٔ سال ۲۰۰۰ دوربین دیجیتالی حتی دوربین‌های APS را که هنوز در کشور ما رواج نیافته، به طور کلی کنار گذاشت. با دوربین دیجیتالی، ایماژ بخشی از زندگی روزمره می‌شود. شما می‌توانید عکس بگیرید و پیش از چاپ آن را روی مانیتور ببینید و حتی در آن جرح و تعدیل کنید و بعد با فشار یک کلید به راحتی در منزل آن را چاپ کنید. امروزه امکان عکس گرفتن از طریق تلفن‌های همراه باز هم مبین این امر است که ایماژ یعنی جزء جدایی‌ناپذیر زندگی مردم. تصویر از راه عمومیت یافتن امکانات پزشکی هم وارد زندگی روزمره شده است. برای مثال، مراجعهٔ سالانه برای انداختن عکس رادیولوژی برای اکثر خانواده‌های انگلیسی امری طبیعی است و نبود آن عکس، یعنی دلهره دربارهٔ سلامت جسمانی. اما باز این وضعیت در کشور ما وجود ندارد. البته مهم‌تر از همهٔ اینها، بزرگ‌ترین جلوهٔ ایماژ یا تصویر ذهنی، تبلیغات است. تبلیغات در کشور ما مطلقاً چنین کارکردی را ندارد. یعنی نحوهٔ ارائهٔ کالا در تلویزیون و مطبوعات یا بیل بوردهای خیابان و... در غرب به نحوی است که تا تصویر کالا را نبینید نمی‌توانید به آن کالا به صورت شیئی خواستنی نگاه کنید.

در چنین فضای فرهنگی‌ای اگر متفکران غربی صحبت از سیطرهٔ ایماژ در زندگی انسان‌ها می‌کنند و اگر موضوع تعداد زیادی از رمان‌هایی که در انگلستان نوشته می‌شود همین ایماژ است، البته چندان نباید مایهٔ حیرت ما باشد. تقلید بی‌معنای این کار در کشور ما یعنی بازتولید فرآیندهای ادبی که به هیچ وجه نمی‌تواند مخاطب بیابد.

این کار همان قدر بی‌معناست که ورود مایکروویو به کشوری مثل ایران که آشپزی سنتی جزء ارکان خانواده است. مایکروویو در فرهنگی که ساخته شده است، بسیار شیء مفیدی است چون در آن فرهنگ به طور معمول زن و مرد هر دو کار می‌کنند و نیاز هست که در ظرف یک ربع غذا آماده شود. در کشور ما مایکرو ویو ارائه می‌شود، بدون اینکه کاربرد داشته باشد. مایکروویو مربوط به فرهنگ ما نمی‌شود و نباید باشد. به همین قیاس، پسامدرنیسم بر پایه‌های فلسفی‌ای شکل گرفته که مربوط به نحوهٔ زندگی کردن امروز ما نیست و بنابراین نوشتن به آن سبک و سیاق، نمی‌تواند مخاطبانی بیابد.

برخلاف آنچه معمولاً تصور می‌شود، اصطلاح پسامدرنیسم به هیچ وجه به معنای درگذشتن از مدرنیسم نیست. از نظر لغوی، در این ترکیبِ واژگانی، اصطلاح اصلی مدرنیسم است و «پسا» فقط یک پیشوند. به عبارت دیگر پسامدرنیسم بدون مدرنیسم نمی‌تواند وجود داشته باشد.

در واقع پسامدرنیسم، زائده‌ای بر مدرنیسم است. این در حالی است که داستان‌نویسان کشور ما حتی شناخت دقیقی از مدرنیسم ندارند. کمبود ترجمه‌های قابل اعتنا دربارهٔ شاهکارهای دورهٔ مدرن این امکان را به بسیاری از داستان‌نویسان ما که فقط از زبان فارسی با این داستان‌ها در تماس هستند، نداده که آنها بتوانند با این آثار آشنا شوند. مثلاً رمان جیمز جویس با عنوان **چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی** حدود یک قرن پیش نوشته شد اما ترجمهٔ دکتر بدیعی از این رمان، حدود سه سال است که در کشور ما چاپ شده است. این وضعیت باعث می‌شود تا داستان‌نویسان ما از این شاهکارها بی‌اطلاع باشند و معلوم است که بدون شناختن مدرنیسم نمی‌توانند شناخت دقیقی از سبک پسامدرنیستی داشته باشند.

البته ارائهٔ روایتی یکدست و همگن از پیدایش ادبیات داستانیِ پسامدرنیستی کار بسیار دشواری است. می‌توان گفت که این اصطلاح از دههٔ ۱۹۶۰ در مطالعات ادبی باب شد و اوج آن دههٔ ۱۹۸۰ بود و مشخصهٔ عمدهٔ این داستان‌ها هم براندازی زیبایی‌شناسی رئالیستی بود. نویسندگانی مثل فدرمن و جان بارت این اصطلاح را در دههٔ ۶۰ به کار بردند و با آثار خودشان می‌کوشیدند با ساقط کردن بنیان‌های ساختاری و صوریِ نویسندگان پیش‌تر چنین القا کنند که واقعیت صرفاً در زبانی وجود دارد که برای توصیف آن به کار می‌رود.

از جمله «کلیدواژه‌های» ادبیات داستانی پسامدرن آن چیزی است که جان بارت در مقالهٔ معروفی با عنوان «تهی‌سازی» به آن اشاره می‌کند. بارت که خود از پیشگامان داستان‌نویسی پسامدرنیستی است، در آن مقاله استدلال می‌کند که عرف‌های رئالیسم در ادبیات داستانی به طور کامل استفاده شده‌اند. بنابراین نویسنده‌ای که در عصر ما زندگی می‌کند، اصولاً نمی‌تواند داستان بدیع بنویسد و در واقع ما به پایان نگارش رسیدیم. این اشتیاق برای سکوت و میل کردن به سمت سکوت، باعث شده است که ادبیات داستانی پسا مدرن به ویژه به جایگاه خودش به منزلهٔ داستان بسیار توجه کند. بنابراین تقلید از طبیعت آن گونه که در ادوار گذشته هدف نویسنده تلقی می‌شد، دیگر هدف بلا فصل نویسنده نیست، بلکه ادبیات در نفس خودش تأمل می‌کند. یکی دیگر از نظریه‌پردازان پسامدرنیسم یعنی ایهاب حسن هم در کتاب بامسمای خود با عنوان **ادبیات سکوت** همین نظر را مطرح می‌کند. از نظر ایهاب حسن، سکوت یعنی به هم ریختن همهٔ پیوندهای زبان با واقعیت. به این ترتیب با کنار گذاشتن عناصر سنتی داستان مثل شخصیت، طرح، استعاره و... ما به سمت سکوت میل می‌کنیم.

از این مباحث می‌توان نتیجه گرفت که خلق آثار ادبی در خور اعتنا نه در پیروی کورکورانه از جریان‌های فرهنگی بیگانه با فرهنگ کشور ما، بلکه در کشف وضعیت فرهنگی امروز و نوشتن آثاری است که بتواند با این وضعیت وارد نوعی گفت و گوی انتقادی بشود.

همین جا لازم می‌بینم به سهم خودم از ناشرانی که به هزینهٔ شخصی خود به نویسندگان جایزه می‌دهند، بسیار تشکر کنم. این کار یقیناً برای تشویق داستان‌نویسی، بسیار بسیار امر مفیدی است. همین طور بنیادهایی که بدون حمایت‌های رسمی و بلکه با اتکا به حامیانِ خصوصی به نویسندگان جایزه اهدا می‌کنند، قطعاً امر مبارکی را انجام می‌دهند. اما لازم است یک ملاحظهٔ شخصی را هم اضافه کنم.

در سال گذشته در بیانیهٔ هر چهار جایزهٔ ادبی عمده اشاره شد که ما وضعیت نامطلوبی در داستان‌نویسی داریم. دست کم در دو مورد از نزدیک شاهد بودم که داوران می‌گویند هیچ اثری درخور جایزه گرفتن نیست. اما از طرف مقابل این طور استنباط می‌شد که چون این جایزه نوپاست، پس برای تثبیت خودش باید اعطا شود. من این کار را امری متناقض می‌دانم. هدف از دادن این جایزه‌ها جهت دادن به ادبیات داستانی است. دو سال قبل خانم پیرزاد جایزه گرفت و من در سال گذشته شاهد رمان‌هایی بودم که به سبک و سیاق نگارش ایشان نزدیک بود و این نشان دهندهٔ این است که حداقل بعضی از داستان‌نویسان با توجه به

توانمندی‌های خودشان نگاه کرده‌اند که دیگران چه نوشته‌اند یا چه طور نوشته‌اند که جلب توجه کرده است . بنابراین ، چه جایزه‌دهندگان بخواهند و چه نخواهند ، اعطای جایزه یعنی تعیین جهت و اگر اثری درخور جایزه نیست نباید به آن جایزه داد . این عین اتفاقی است که در جشنواره‌های فیلم و سینما رخ می‌دهد و اعلام می‌کنند که مثلاً در بخش موسیقیِ فیلم ، جایزه اول نداریم . علتش این است که در این بخش کار فوق‌العاده‌ای صورت نگرفته است . پس یک جایزه می‌تواند به بخش داستان کوتاه داده شود اما به رمان داده نشود ، برای اینکه کار درخور جایزه‌ای انجام نشده است . اما جایزه دادن به آثار متوسط یا بی‌ارزش ، رویه‌ای نادرست است .

***

■ **کامران فانی**: من دو دوره داور بودم ، یکی از آنها سال‌ها طول کشید و هیچ مشکلی نداشت چون در تمام سال‌ها به هیچ کتابی جایزه نمی‌داد . آن هم کتاب سال جمهوری اسلامی بود . اما دو سه سال اخیر در جایی هستیم که می‌گویند باید جایزه بدهید . در واقع اولین باری که مسئلهٔ داوری کتاب و جایزه دادن مطرح شد ، در مسابقات المپیک یونان در ۲۵۰۰ سال پیش بود . متأسفانه در این کتاب‌هایی که به دست ما رسیده ، هیچ گزارشی از نحوهٔ داوری ارائه نشده است اما یک چیزی مشخص است . بسیاری جاها شما برمی‌خورید که مثلاً وقتی اعلام کردند نمایشنامه تراژدی اورپید آریستوفان برنده شد ، مخالفانش چه حرف‌هایی زدند و خلاصه به داوران و به برنده چه چیزهایی که نگفتند . این همیشه معلوم بوده که در داوری ، اصولاً چنین چیزی هست . آیا اصولاً داوریِ آثار هنری معیار و ملاکی دارد؟ آیا می‌توان برایش ضوابط تعیین کرد؟ داوری را خیلی شبیه نقد آثار هنری می‌دانند اما به نظر من شباهتی ندارند . یک کتاب را هر داوری نقد می‌کند و به سنجشی می‌رسد و نتیجه‌ای می‌گیرد و آن را اعلام می‌کند . اما ماهیت داوری در کتاب که باید جایزه بدهد از نقد متفاوت است . داوری مثل مسابقه فوتبال است یعنی عده‌ای می‌آیند و مسابقه می‌دهند و یک تیم هم برنده می‌شود . در کتاب هم همین طور است . یعنی عده‌ای در مسابقه‌ای شرکت می‌کنند که البته بازی‌شان را قبلاً کرده بودند و حالا نتایجش را عدهٔ دیگری بررسی می‌کنند تا ببینند بهترین کدام است ، چون می‌خواهند جایزه بدهند . یعنی می‌خواهند بهترین را انتخاب و معرفی کنند .

در اینجا به نظر من چه از نظر روان‌شناسی کار ، چه از نظر کاربرد اصول و ضوابط ، معیارهای دیگری مطرح است . لااقل کسانی که عملاً در این جریان داوری در کارهای هنری بوده‌اند با این مواجه شده‌اند .

من شخصاً تا به حال هیچ کتابی ندیده‌ام که معیارهای ضوابط داوری را توضیح دهد . نهادهایی هستند که بیش از صد یا پنجاه سال است که جایزه می‌دهند اما من ندیده‌ام به این معیارها اشاره‌ای کنند مگر اینکه در خاطرات ، بیوگرافی ، اتوبیوگرافی یکی از آن داوران که احتمالاً خودش هم نویسندهٔ بزرگی بوده است ، با گزارش کارش برخورد کنید . اما من واقعاً برنخوردم که چه ضوابطی باید رعایت شود . آیا حقیقتاً ضوابط ندارد یا تعیین آن ضوابط مشکل است؟ در مسابقات ، این ضوابط چون کمّی است ، راحت است . در یک مسابقهٔ فوتبال تیمی که گل می‌زند برنده است و کار داور هم چیز دیگری است . در آنجا قضاوت می‌کند که بازی درست انجام شود اما نتیجه دست او نیست و نتیجه را یک عامل بسیار ساده کمّی تعیین می‌کند . دربارهٔ آثار هنری ، چنین چیزی وجود ندارد و مشکل در این است .

دومین مسئله‌ای که کار را مشکل می‌کند ، این است که به نظرم برخلاف آنچه می‌گویند داورها برای نویسنده جهت تعیین می‌کنند ، به هیچ وجه این طور نیست ، من در هیچ جایی ندیدم مثلاً در طی هفتاد و چند سالی که جایزهٔ پولیتزر در آمریکا داده می‌شود ، هیچ جهتی به نویسندگان بدهد . یعنی این گونه نیست دربارهٔ آثاری که هر سال جایزهٔ پولیتزر را در زمینهٔ fiction می‌گیرند بگویید با این وجوه مشترک نویسندگانی آشنا می‌شوند و سعی می‌کنند آن طوری بنویسند تا سال دیگر برنده شوند ، ظاهراً تا به حال چنین چیزی نبوده است و هیچ جهتی هم نداده‌اند .

وظیفهٔ داوری کتاب به نظرم متوجه نویسنده‌ها نیست . متوجه

کامران فانی

خواننده‌هاست . به خواننده‌ها پیشنهاد می‌کند که بهتر است این کتاب را بخوانید و این البته مؤثر بوده است . چون نهادهای مهم جایزه و داوری کتاب در جهان به شرط اینکه کارشان استمرار داشته باشد و امتیازاتی در آن به چشم جامعه کتابخوان بخورد ، در ارائهٔ کتاب انتخاب شده به جامعه می‌تواند مؤثر باشد . در اینجا به نظر من موفق بودند . یعنی الان کتاب‌هایی که این جوایز مهم را می‌برند حتماً فروشش بالاست . این فرقی است که بین جایزه اسکار و کل جوایز سینمایی جهان وجود دارد . جوایزی که اروپاییان می‌دهند از جمله ونیز و کن از دید تهیه‌کنندگان فیلم در آمریکا گیشه خراب‌کن هستند . یعنی کافی است فیلمی در کن جایزه بگیرد ، مطمئناً فروش ندارد و کمابیش هم همیشه این طوری بوده است ، برخلاف اسکار . در اسکار هر زمانی که فیلمی برنده شده ، مطمئناً فروش فراوانی هم داشته است . چون در این جوایز دو نوع نگرش وجود دارد . روش جایزه اسکار با دیگر جوایز کاملاً فرق می‌کند . در اسکار ، این مردم هستند که انتخاب می‌کنند . در حدود ده هزار نفر فیلم‌شناس هستند که جزو انتخاب‌کنندگان جایزهٔ اسکار هستند و آنها فیلم‌های خودشان را پیشنهاد می‌کنند . پیشنهادهای آنها جمع‌آوری می‌شود و در

نهایت پنج فیلم اول که بیشترین امتیاز را آورده انتخاب و به داوری گذاشته می‌شود. کار هیأت داوران این است که تنها از میان آن پنج اثر، انتخاب می‌کنند. افکار عمومی آشنا به سینما تعیین می‌کنند که بهترین فیلم‌ها چه آثاری هستند و از بین آن پنج اثر، داوران حق انتخاب دارند. بنابراین، جنبهٔ دموکراتیک دارد.

دربارهٔ کتاب تا به حال این اتفاق نیفتاده البته در آمریکا دو یا سه بار کلوپ کتاب و اعضای کلوپ‌ها نظرشان را دربارهٔ کتاب دادند و بعد از آن نتایج جمع‌آوری شد و در مرحلهٔ نهایی داوران از میان چند اثر، کتاب برتر را انتخاب کردند. این شاید حالت دموکراتیک دارد.

اما مشکل داوری کتاب در ایران. سال گذشته در حدود ۳۰۰-۲۵۰ رمان چاپ اول در ایران عرضه شده است. اینکه انتظار داشته باشیم سه یا پنج داور بنشینند و این تعداد کتاب را بخوانند، امکان‌پذیر نیست. البته همه می‌گویند چرا کتاب ما را نخواندید و بعد گفتید خوب نیست. به هرحال طبیعی است که نگاهی به آن می‌کنند و نمی‌خوانند. داوران، خوانندگان حرفه‌ای هستند که به هرحال تشخیص می‌دهند تا از مرحلهٔ اول - دوم به مرحلهٔ نهایی می‌رسد. البته کار چندان آسانی هم نیست و وقت‌گیر است. بنابراین طبیعی است که داوری با شم است و هیچ ضابطهٔ کمّی وجود ندارد. البته می‌توان آن را ضابطه‌مند نمود اما نهایت این است که کلیت اثر بر اساس رابطه و انسجام و تناسب اثر، ناخودآگاه در انتخاب اثر تعیین‌کننده است.

گاهی متداول بود که به اثر امتیاز بدهند که مثلاً شخصیت‌پردازی: ۱۰ امتیاز، فضاپردازی: ۱۰ امتیاز، زبان و ... و با توجه به این معیارها قضاوت را به شکل کمّی در می‌آوردند. البته این درست‌ترین راه است اما عملاً موفق نیست.

تجربه نشان داده که مثلاً امتیازها بیانگر آن بود که رمان خوبی است اما داور معتقد بود که این رمان بد است و اینجا بین کمیت و کیفیت تعارض بود. به هرحال در کتاب‌های مرحلهٔ آخر هم شم کتابخوانی خیلی مؤثر است. شم کتابخوانی هم چیزی است که آهسته آهسته در خوانندهٔ حرفه‌ای ایجاد می‌شود. کسی که یک عمر رمان‌های مختلف خوانده است، می‌تواند اثر خوب را از بد تشخیص دهد. من اعتقاد دارم در کار داوری هنری، یک عامل ناخودآگاه که حاصل تجربیات سال‌ها برای یک فرد است و مجموعهٔ سلائقش را در طی این مدت تشکیل داده، تعیین‌کنندهٔ نهایی است. یعنی در بحث‌هایی که در جلسات آخر می‌شود. داورهایی که نظر می‌دهند چنان نظراتشان با هم متفاوت است که آدم متحیر می‌ماند که اینها راجع به یک کتاب صحبت می‌کنند. اما چون در عالم هنر و ادب از این وقایع بسیار پیش می‌آید که بهترین آثار هنری به زعم منتقدان گاهی بدترین است و برعکس، این مسئله‌ای نیست. اما در آنجا هم به نظرم خیلی به نتیجه نمی‌رسد.

نهادهایی که در این چند ساله برای داوری کتاب ایجاد شدند به نظرم قدم مهم و مؤثری می‌توانند با استمرار کارشان و با انتخاب‌هایشان بردارند. البته من همیشه معتقدم که باید انتخاب کنند چون کار داور این است که از بین آثار موجود، یکی را انتخاب کند. ولی در جاهایی هم واقعاً نمی‌توانند. اما سعی کنند یکی را انتخاب کنند و این کم‌کم در جامعهٔ ایرانی که هیچ وقت به هیچ نظری اعتقاد نداشته و پیروی نکرده، جز نظر بی‌پایهٔ شفاهی، جای باز می‌کند. در ایران اگر دربارهٔ کتابی ده مقاله و نقد نوشته شود و در پرتیراژترین روزنامه‌های کشور منتشر شود و رادیو و تلویزیون راجع به آن کتاب توضیح دهند، بیش از ۵۰ شماره به تیراژ آن اثر افزوده نمی‌شود. اما کافی است که شفاهاً کسی به کسی بگوید این کتاب خوب است. روان‌شناسی موفقیت کتاب‌های پرفروش را فقط در همین می‌دانم که به طور شفاهی کسی از کتابی تمجید کند چون این بسیار مؤثرتر از نقد بسیار مؤثر و مثبتی است که دربارهٔ این کتاب نوشته شده است.

به هرحال نهادهای داوری کتاب هرچه بیشتر و متنوع‌تر باشند، بهتر است، این ظاهراً تجربه‌ای است که ما هیچ وقت آن را نداشته‌ایم. اما کشورهای دیگر تجربه‌های ۲۰۰-۱۵۰ ساله دربارهٔ جایزهٔ ادبی دارند. اما ما نداشتیم، همیشه کاری را شروع می‌کردیم و بعد از دو - سه سال قطع می‌کردیم. هیچ وقت استمرار نهادی را نداشتیم که کم‌کم بر جامعه تأثیر بگذارد و کم‌کم شکل بدهد و نظرش را حداقل بخشی از جامعه بپذیرد. فرصت چنین مسئله‌ای هیچ وقت در ایران نبوده است. این نهادهایی که الان در ایران جایزه می‌دهند و نتیجه‌گیری‌های نهایی‌شان هم بسیار شبیه به هم است، مجموعه این بنیادها شاید بتوانند در ده سال در وضع رمان‌خوانی تأثیر بگذارند. دربارهٔ رمان‌نویسی من اصلاً نمی‌دانم

منصوره شریف‌زاده

چه باید کرد چون اصلاً نمی‌توان به هنرمندی گفت که باید خوب بنویسی و این مسئلهٔ آفرینش هنری بسیار پیچیده است اما خواننده را می‌توان اصلاح کرد. خواننده خیلی کمک می‌کند و در انتها خواننده است که به رمان‌نویس جهت می‌دهد. اگر این جوایز بتواند کمک کند که خواننده حرفه‌ای‌تر، آگاه‌تر و با قوه نقد بیشتر پیدا کنیم، به نظرم جوایز ادبی موفق می‌شود. دنبال هیچ نوع معیار و ملاکی هم نباید باشیم چون هیچ معیاری را نمی‌توانیم بیابیم.

***

■ **منصوره شریف‌زاده:** من گمان می‌کنم دادن جایزه برای جریان‌های هنری و ادبی می‌تواند سازنده و مثبت باشد. به خصوص می‌دانیم که در ایران به صورت جدی مرسوم نبوده و به تازگی باب شده

است ، حداقل به صورت عام . اما باید به دو شرط خیلی اهمیت داد تا اینکه اینها نتیجهٔ مثبت داشته باشند . نخست اینکه افراد متولی و برگزارکنندهٔ این جوایز بایداز مسائل فرهنگی ، سیاسی ، اجتماعی و حتی تاریخی و فلسفی حداقل در سطح آن کشور شناخت کافی داشته باشند . باتوجه به این شناخت باید افراد دارای صلاحیت را انتخاب کنند . دیگر ما نمی‌توانیم بگوییم چنین افرادی را نداریم و نهادی که متولی این امر است باید افراد واجد شرایط را حداقل بیابد و در برابر کاری که انجام می‌دهد ، جوابگو باشد . شرط دوم این است که این افراد باید فارغ از هرگونه دسته‌بندی ، تفکر قبیله‌ای ، گروهی ، جناح‌بندی و . . . بیایند و عمل کنند . اگر این دو شرط رعایت شود ، جریان فرهنگی به صورت مثبت پیش می‌رود . اگر نشود این جوایز آثار مخربش خیلی بیشتر است . اول از همه این تأثیر مخرب به خود نویسنده برمی‌گردد . دوم به کل نویسندگان دیگر . چون ما آمدیم و این اثر را به عنوان معیار انتخاب کردیم و دیگر اینکه اگر آن اثر ، شرایط لازم را نداشته باشد ، رقابت سالم بین نویسندگان از بین می‌رود . سومین اثر مخربش به نظرم بر کل جریان‌های فرهنگی است که آن کاملاً مشهود است . در نهایت ما به جهانی شدن فکر می کنیم و من فکر می کنم شاید خیلی دلمان می‌خواهد آثارمان به آن طرف برود و اگر اینها آثار مثبتی نداشته باشند ما از آن هدف نهایی دور می‌افتیم .

اما این نظر که می‌گوید: نویسندگان ما زحمت نمی کشند به نظرم صحیح نیست . نویسندگان ، به خصوص کسانی که کار می کنند بسیار بیشتر از نویسندگان خارجی زحمت می‌کشند چون در چند جبهه باید حضور داشته باشند . ما در ایران نویسندگان حرفه‌ای به ندرت داریم ، مگر کسانی که بیست یا سی سال کار کرده‌اند و پشتوانهٔ مادی دارند . وگرنه جوانی که تازه پا در راه گذاشته ، مسلماً مشکلات زیادی دارد . یا ما باید تعیین تکلیف کنیم و بگوییم ننویسید یا باید بگوییم کتاب‌های زیادی بخوانید . من خودم چند سالی است که جلساتی دارم با خانم‌ها و ما چند نفر همهٔ کتاب‌ها را می‌خوانیم و خوشبختانه چون خود من هم زبان می‌دانم ، اکثراً هم به زبان اصلی می‌خوانم . نویسندگی فقط خواندن نیست ، چیزی از درون می‌خواهد .

الان ما در زمینهٔ داستان کوتاه بسیار موفق هستیم . دلیل آن ، این است که برای آن وقت داریم و تکنیک را هم نسبتاً خوب می‌دانیم ، بخشی را هم درونی کرده‌ایم . اگر زنان داستان نویس در حال حاضر موفق‌تر هستند به خاطر این است که می‌خواهند خود را نشان دهند و اگر در رمان خیلی موفق نیستیم به این سبب است که فرصت نداریم . با وجود این مسائل ، در زمینهٔ داستان کوتاه بسیار پیشرفت داشتیم و اگر بگوییم نداشتیم به نظرم بی‌انصافی است . ما صدسال داستان‌نویسی داریم و غرب خیلی زودتر از ما شروع کرده با آن همه امکانات و با تمام کمک‌هایی که می‌شود . آیا اینجا کسی حاضر است روی مجموعه داستان یک نویسندهٔ تازه‌کار وقت بگذارد و کار کند .

***

■ **حسین پاینده:** مطرح شدن آرای گوناگون در چنین جلسه‌ای نشان‌دهندهٔ رشد فکری و ظرفیت بالای ما برای گوش سپردن به گفتارهای مختلف است و این امر را باید به فال نیک گرفت . بنابراین من بسیار خرسندم که در معرض این آرای مختلف قرار گرفته‌ام ، اما حق خودم می‌دانم که نظریات خود را نیز بیان کنم .

دربارهٔ بیانیه‌های هیأت داوران و اینکه لحن این بیانیه‌ها باید چگونه باشد ، به اعتقاد من بیانیه باید تبیین علل اعطای جایزه به یک اثر باشد . انجام ندادن این کار یعنی ما تصمیم گرفتیم به کسی جایزه دهیم و لازم نمی‌بینیم که دلایل این تصمیم را با عموم در میان بگذاریم . اگر داوران تصمیم گیرنده اعتقاد دارند که سال گذشته کار متمایز و درخور تحسینی در حوزهٔ ادبیات داستانی صورت نگرفته است ، چرا نباید این عقیده را بیان کنند . گرایش دیرینهٔ ما ایرانیان به سرخ کردن صورت خودمان با سیلی شاید اینجا هم ما را به سمت لاپوشانی حقیقت سوق دهد . تزویر باید در فرهنگ ما اتمام یابد و آن کسانی که مدعی برخورداری از فرهنگ روشنفکرانه هستند ، چه بسا در میان خودشان بتوانند این کار را شروع کنند .

براین اساس باید بگویم آثاری که به مرحلهٔ نهایی رسیده بودند ، به دقت خوانده شدند . من سال ۸۱ ، عضو هیأت داوران رمان در جایزهٔ گلشیری بودم و در سال ۸۲ مجدداً در جایزهٔ گلشیری و یلدا در بخش رمان اول ، داور بودم . در هر سه مورد داوری ، آثاری که به من داده شده بود ، به دقت و تا به انتها خواندم . کما اینکه بعضی از برگزارکنندگان این جوایز مکرراً اصرار می‌کردند که زودتر به آنها جواب داده شود و من اشاره می‌کردم که هنوز نتوانسته‌ام همهٔ آثار مورد نظر را بخوانم و خواندن این تعداد رمان وقت بیشتری می‌طلبد . به کسانی که اعطای این جوایز را صرفاً از طریق مطبوعات دنبال کردند یا فقط در جلسهٔ آخر شرکت کردند اطمینان می‌دهم که داوران تا جایی که من دیدم آثار را به دقت می‌خواندند .

در سال ۸۱ رمان‌های متمایزی مثل **همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها** یا **چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم** و چند اثر بسیار درخور اعتنای دیگر ، از لحاظ امتیازاتی که دریافت کردند بسیار به هم نزدیک بودند و قضاوت درخصوص اینکه کدام یک باید برنده تلقی شود ، کاری بسیار دشوار بود . اما در سال گذشته آثاری برای داوری به من ارجاع داده شد که فکر می کنم درخور جایزهٔ اول نبودند ، گرچه شاید از بعضی‌ها می‌شد تقدیر کرد . بنابراین اگر در بیانیهٔ داوران ذکر شود که آثار درخور اعتنا چاپ نشده است ، این قطعاً توهینی به هیچ‌کس نیست ، بلکه تصویری واقع‌گرایانه‌تر از وضعیت امروز ادبیات داستانی ارائه می‌دهد و نهایتاً به نفع ماست . البته من خیلی با این نگاه موافق نیستم که داوری دربارهٔ رمان را با کسی مقایسه کنیم که طلا بسیار دیده است و با یک نگاه می‌تواند اصل یا بدل بودن آن را تشخیص دهد . این قبیل قیاس‌ها نابه‌جا هستند . چنانکه پیش‌تر استدلال کردم ، مشکل اساسی دربارهٔ وضعیت امروز ما در ادبیات داستانی ، نداشتن شناخت از فرهنگ خودی است . صادق هدایت کسی بود که فرهنگ عامیانهٔ ما را بسیار خوب می‌شناخت و تحقیقات بسیاری دربارهٔ فرهنگ کرده بود که کتاب **نیرنگستان** یکی از آنهاست . تحقیقات گسترده‌ای دربارهٔ قدمای ما کرده بود که نمونه‌اش تحقیق او دربارهٔ خیام است . با زبان محاوره بسیار آشنا بود و در عین حال توانایی شگرفی در نوشتن داستان منثور شاعرانه داشت که نمونه‌هایش را به وفور در بخش‌هایی از **بوف کور** می‌توان دید . بنابراین اگر هدایت

به چنین جایگاهی والا و بی‌همتا در ادبیات ما دست یافته ، این به سبب ارتباط بسیار تنگاتنگی است که با فرهنگ کشور خودش توانست برقرار کند و آن قدر این فرهنگ را دوست داشت که حتی موقعی که به هندوستان رفت درباره زبان‌های مردهٔ همین مردم به تحقیق پرداخت . ما به این ارتباط نیاز داریم . اگر در سال ۸۱ خانم پیرزاد چهار جایزهٔ ادبی را به خود اختصاص داد ، شاید به این سبب بود که به موضوعی پرداخت که امروز مسئلهٔ ماست . اکنون حدود ده سال است که خود آگاهی زنانه ، عطف توجه به جایگاه زن در جامعه ، نابرابری حقوق زن و مرد در نظام قضایی ما ، وضعیت بسیار نابسامان زن در میان خانواده و . . . بسیار بیشتر از گذشته موردتوجه زنان است . بنابراین اگر نویسنده‌ای توانسته به یک موضوع از دیدگاه کاملاً زنانه نگاه کند ، با ارتباط برقرار کردن با فرهنگ خودش ، در کارش به توفیق رسیده است و بنابراین آیندهٔ درخشانی هم دارد . در یک کلام ، کار رمان نویس ایجاد نوعی گفت‌وگوی انتقادی با فرهنگ زمانهٔ خود است و جایگاه هر رمان‌نویسی را با سنجیدن میزان موفقیت یا عجز او در برقرار کردن این گفت‌وگوی انتقادی باید بررسی کرد .

***

■ **فیروز زنوزی جلالی:** ما در عرصهٔ داستان کوتاه خوب پیش رفته‌ایم . نسلی جوان ، با ذهنی خودجوش و قلمی نسبتاً پذیرفته هوشمندانه در راه است و این نوید آینده‌ای درخشان را می‌دهد . اشکالات بدیهی‌ای هم هست البته که یکی ، مختص سن آنهاست و دیگر اینکه باید بخوانند و سیاه مشق‌هایشان را بنویسند تا برسند! معضل ما در این عرصه ، ابتدا مسئله فرم زدگی است که دکتر پاینده هم به آن اشاره کردند ، از این نظر ما هنوز در سرگردانی هستیم . بلدیم خوب مونتاژ کنیم بدون اینکه مسئله برایمان نهادینه شده باشد ، ما هنوز که هنوز است خودمان را باور نکرده‌ایم!

این درد البته مختص نوقلمان و جوانان نیست . آن نویسندهٔ تثبیت شده هم متأسفانه امروز می خواهد نشان بدهد که «مارکز» است . در حالی که قبلاً جایگاه خودش را با –کمی اغراق – معلوم کرده است . ادبیات ما ، بی‌تعارف ، ادبیاتی مونتاژی است . برای ما نظریه‌ها و مکتب‌ها را بسته‌بندی می کنند ، پست می کنند و ما فقط آچارکشی ادبی می کنیم! سرهم‌بندی‌شان می کنیم و فخر می‌فروشیم که آنها را بلد هستیم .

مشکل دیگر ما مسئله کارشناسی‌هایمان است . این خوب است که در سال‌های اخیر جاهای مختلفی اعم از بنیادها و انجمن‌ها و کانون‌ها آثار برتر را انتخاب می کنند ولی متأسفانه محصول آن ، محصول بید زده‌ای است! همان بده بستان‌های کذایی را در انتخاب‌ها می‌بینیم . می کوشند دست نوازش بکشند بر سر خودی یا سیلی بزنند تو گوش غیر خودی! هنوز سلامت لازم این گونه تشکیلات را کسب نکرده‌ایم و این خیلی بد است . روح ادبیات روح پهناوری است و نسنجیده کوچکش نکنیم . یکی از معضلات ما این است که کارشناسان چهار عنوان رسیده به مرحله نیمه نهایی را معرفی می کنند و بعد یک اثر برتر را و نمی گویند چرا . چرا این اثر خاص آن سه کار را پشت سر گذاشت و اشکالات آنها و محسنات اثر برگزیده نسبت به آنان چیست! هیچ بد نیست کتاب ماه در این باره جلساتی داشته باشد و در گزینش‌ها دعوت کنند از داوران که بیایند و دلایل گزینش‌شان را به بحث بگذارند . این طور دوغ و دوشاب از هم جدا می‌شوند . دیگران هم – به خصوص نویسندگان مشتاق نوقلم – می‌فهمند که چرا این برتر است و دیگر آثار نه .

وقتی اثر برگزیده می‌شود ، تبلیغ می‌شود ، بر شمارگان آن خواه ناخواه اثر می‌گذارد و بر شهرت نویسنده‌اش . به نتیجه عکسش فکر کنیم ؛ این انتخاب اگر غلط باشد تبعات ناخوشایندی دارد . به واقع نوعی فریب ادبی است!

و دیگر اینکه کارشناس کیست و چه ذهنیتی دارد هم بسیار مهم است . پاره‌ای ذهنیتی بسته و کاملاً واقع گرایانه دارند . اگر از دست اتفاق کاری فراواقعی به دست اینان برسد طبعاً مردود است و بالعکس!

آیا این داوری درست است؟! گناه فلان نویسنده چیست؟ مگر قرعه‌کشی است و حساب تصادف و بخت و اقبال؟

دیگر اینکه – بدون رو دربایستی – گاه مترجمانی با نگاه‌های بسته ، به عنوان داور انتخاب می‌شوند و به نظر من این غلط است .

داوری ، حکمیت است . داوران ما هنوز سرسپردهٔ نام‌های آشنا هستند و ذهنشان زیر ثقل نام‌های آشنا خم می‌شود . داور نباید مغبون شود . قضاوت کار دشواری است .

دیگر این که هنوز اهمیت داستان کوتاه در کشور ما شناخته شده نیست و متأسفانه این ناشناختگی تا به آنجا تسری یافته است که حتی

فیروز زنوزی جلالی

نویسندگان ما تا زمانی که رمانی ننوشته‌اند خودشان را نویسنده نمی‌دانند!

و بسیار حرف‌های دیگر نظیر اهمیت نشر و چاپ آثار نوقلمان و بی‌التفاتی ناشران در این باره ، که البته ، اگر بخواهیم منصفانه قضاوت کنیم باید به آنها حق بدهیم چرا که آنها هم باید نگران برگشت سرمایه‌شان باشند .

***

■ **بهناز علی‌پور گسکری:** پیش از هر بحثی دربارهٔ کمّ و کیف جوایز ادبی و چگونگی انتخاب و بروز اجتماعی این انتخاب‌ها و . . . بهتر است تعریفی از خوانندهٔ ادبیات داستانی داشته باشیم . خوانندهٔ جدی داستان امروز کیست؟ دنبال چیست؟ در نوشتن اثرمان تا چه میزان

خواننده را در نظر داریم؟ ادبیات یعنی ارتباط و مسلماً در مثلث خواننده ، نویسنده و اثر ، خواننده ، جایگاهی همپای دو مؤلفهٔ دیگر دارد . خواننده امروز تنها مصرف کنندهٔ داستان نیست . البته هر غذای ثقیلی را هم هضم نمی‌کند . از معماپردازی و پیچیدگی‌های تعمدی ، رویگردان است . ضمن اینکه تکرار روزمرگی‌ها و انعکاس مستقیم وقایع جاری اجتماعی ، سیاسی و فرهنگی و . . . را نیز برنمی‌تابد . با تعریف دقیقی از خوانندهٔ امروز ، هم می‌توانیم نیازهای او را بهتر بشناسیم و هم وظیفه و رسالت خودمان را ، که در این صورت حتی می‌توانیم برخی باورهای سهل انگار مخاطب را دگرگون کنیم . البته پیداست که خواننده امروز تنها پذیرندهٔ فعل خواندن نیست چون اگر این تصور را داشته باشیم ، اثر خودمان را نیز قطعی تلقی کرده‌ایم . یعنی تصور وسیله بودن خواننده ، پایین آوردن ارزش خود اثر تلقی می‌شود .

سیمون دوبوار می‌گوید: «خواننده همواره وارد جهان نویسنده می‌شود .» این هشدار مهمی است به نویسنده و او را به تدقیق و دقت نظر بیشتر در کارش می‌خواند تا خواننده دچار غبن و فریب‌خوردگی نشود . خواننده در پی درک معنای زندگی است . آنچه در واقعیت زیرنقاب روابط ، روزمرگی‌ها و بیگانگی‌ها مانده است ، در ادبیات جست‌وجو می‌کند ، از طرفی می‌خواهد جهان آشنای خود را از زاویهٔ دید دیگری ببیند و به نوعی با آن وارد گفت‌وگو شود . بنابراین وظیفه نویسنده سنگین‌تر می‌شود و مهم‌تر از آن باید این وظیفه سنگین را با شناخت خواننده ، بشناسد .

دیگر آنکه دو مولفهٔ «لذت و فایده» که به زعم رنه ولک ، شروط لازم و کافی در خوانش داستان هستند ، امروزه همان مفاهیم گذشته را ندارد . فایدهٔ سرگرمی و خواب کردن خواننده دیگر وجهی ندارد . مفاهیم در اساس در ذهن خواننده و مؤلف پیوسته در دگرگونی‌اند .

مؤلفهٔ لذت به درجاتی برتر ارتقاء یافته است ، لذت کشف ، لذت دیدن جهان از دریچهٔ نگاه دیگری و مقایسهٔ دیدگاه‌ها ، لذت مشارکت در متن و ورود به متن و . . . نیازهای خوانندهٔ امروز به شمار می‌روند .

درک هم شاخصه‌های متعددی یافته است ، درک به منظور آشنایی با مفاهیم تازه ، دریافت اینکه نویسنده چه فنون و تکنیک‌هایی را در اثر به کار بسته ، چگونه به پرداخت داستان رسیده ، وجوه زیبایی‌شناسی و زبان (و هزاران مؤلفه دیگر که به تعداد مخاطبان تغییر می‌کند) و در نهایت لذت و درک را به هم پیوند می‌زند .

رویکردهای عمدهٔ داستان امروز:

۱– در رویکرد نخست ، با آن دسته از آثار داستانی روبه‌رو می‌شویم که نویسنده اساس داستان را بر پژوهش و تحقیق بنا می‌گذارد و در صدد برآمده بار تاریخ ، سیاست ، جامعه شناختی ، تعارضات فرهنگی و دگرگونی‌های اجتماعی را یک تنه و مستقیم بر دوش بکشد .

نویسنده تا چه میزان می‌تواند به این کار دست بزند؟ آیا پرداختن به تاریخ و سیاست و . . . کار را از غنای ادبی و ادبیت متن دور نمی‌کند؟ در نگاهی کلی به این دسته آثار می‌بینیم در جایی همه آنها یک شکل می‌شوند.

باید در نظر داشت ، ادبیات امری آنی و لحظه‌ای نیست تا یکباره خودش را به میان حوادث پرتاب کند . وظیفهٔ انتقادهای سیاسی ، اجتماعی ، فرهنگی را باید به عهده متولیان آنها گذاشت و آنچه برعهدهٔ داستان می‌ماند ، انتقاد هنری است که البته نویسنده به جای مستقیم‌گویی به آن می‌پردازد و به جای شلیک به قلب موضوع ، به حاشیه تیر می‌اندازد . شکی نیست که داستان بالقوه دگرگونی‌های اجتماعی عصر خود را منعکس می‌کند .

۲– رویکرد دوم داستان امروز ، رویکرد زبانی است . یعنی زبان موضوع داستان قرار می‌گیرد . در این شرایط زبان در دایرهٔ بسته‌ای خودش را تکرار می‌کند و نوعی جزمیت و قطعیت را به وجود می‌آورد .

۳– تمایل به نوشتن داستان‌های پیچیده و معماوار و بریده بریده که تمایل نویسندگان آنها را به پست مدرن‌نویسی نشان می‌دهد ، به ویژه در دههٔ اخیر ، رویکرد دیگر داستان ماست . این نوشته‌ها در آغاز برخی را مرعوب و شیفته می‌کند و البته باید با احتیاط به این داستان‌ها نگاه کرد چون هر بدعتی الزاماً حرف تازه‌ای ندارد .

این نوشته‌های غیرمتعارف ، اغلب شائبهٔ طبع آزمایی و تقلیدگرایی را به ذهن می‌آورند . اما مهم‌ترین حسن این آثار ضرورت بازنگری در فرم و گفتار و پرداخت را به ما گوشزد می‌کند . البته از میان همین طبع آزمایی‌ها و رفت و آمدها می‌توان شیوهٔ نویتی با شرایط ادبی و فرهنگی خودمان ساخت و اما وجه مخرب آن ، گریزاندن مخاطب گریزپا و کم حوصلهٔ امروز است .

۴– رویکرد دیگر ، ضرورت شکستن تقلیدوار داستان‌های یک شکل شده ، در بعضی آثار کم‌کم خودش را نشان می‌دهد . در این داستان‌ها

بهنار علی‌پور گسکری

روی آوری به ساده‌نویسی مسائل پیچیده ، البته نه سهل‌انگاری در نوشتن ، نویدی در داستان‌نویسی امروز ماست .

نکتهٔ دیگر: جایگاه اندیشه در داستان است که می‌تواند فتح باب بحثی باشد . منظور تزریق اندیشه‌ای خاص در متن نیست . بلکه انعکاس صداها و اندیشه‌ها به منظور به تفکر واداشتن و دگرگون ساختن باورهای خواننده که خوش‌بینانه به دنیای ادبیات پناه می‌آورد و . . .

دربارهٔ آینده داستان‌نویسی به نظرم نباید منتظر نتایج زودهنگام باشیم . در حال حاضر در یک دورهٔ فترت ادبی هستیم و آثار منتشر شده اغلب یکدیگر را تکرار می‌کنند .

در نظر داشته باشیم که همیشه ، افت و خیزهایی در تاریخ ادبیات داستانی ما به تبع واقعیت (بیرونی) اجتماعی داشته‌ایم ، پس باید در پی هر افتی ، منتظر خیزها باشیم .