آیا داستان‌نویسی در ایران دچار بحران نیست؟
آیا تنهٔ تنومند و درخت پُربار و برگ داستان‌نویسی ایران، سایبان فرهنگ بالنده و رویندهٔ ایرانی است؟
آیا فرهنگ ایران زمین لابه‌لای طرح واژه‌ها و شخصیت داستانها، هویتِ حقیقی و چهره‌ای شفاف دارد؟
آیا داستان ایرانی ساختاری متناسب با فرهنگِ کهن این سرزمین یافته است؟
آیا داستان‌نویس ایرانی هویتِ حقیقی خویش را متناسب با تفکر معاصر و تحول جدید دریافته است؟
راستی، جایگاه داستان ایرانی در صحنهٔ پیکار جهانی کجاست؟
مروری بر داستانهای معاصر جهان، هویت مشخص و بارز هر فرهنگ را متناسب با ویژگی سرزمین نویسندگان آن مشخص می‌کند. نوع تفکر، دیدگاه، ارائهٔ واقعیت و گریز از آن، طرح حوادث و ارائهٔ شخصیتهای داستانی، و در نهایت ساختار داستان، همه و همه نشان از نوعی استقلال منش در نویسندگان آن دارد.
داستانهای آمریکای لاتین با تکیه به گرایشهای بومی و ارائهٔ تعریف جدیدی از واقعیت متناسب با ارزشهای قومی، داستانهای مبارزین فلسطینی و یا اعراب در حال جنگ با تکیه به نگرش حماسی و مظلومیت ناشی از حوادث جهانی اخیر و نیز داستانهای مدرن اروپا با گرایش به نوعی نیهیلیسم و انسان باوری و غلبه تکنولوژی بر نیازهای عاطفی، همه و همه یک معنای مستقل و هویت حقیقی در داستانهای آنها را نشان می‌دهد.
نویسندهٔ معاصر جهان با درک مختصات فیزیکی و فرهنگی جامعه خود به ارائهٔ درونمایه‌هایی می‌پردازد که همگی دلالت بر قومیّت و ملّیت آن فرهنگ دارد.
اما وضعیت داستان ایرانی چگونه است؟ آیا داستان ایرانی هویت حقیقی خود را بازیافته است؟ آیا در ارائهٔ تفکر شرقی و اصالت مذهبی خود موفق بوده است؟
به راستی زبانِ داستان ایرانی کدام است؟ سبک او چگونه است؟ واقعیت در

تلقی شما از ایرانی بودنِ

● دکتر احمد تمیم‌داری
(استاد دانشگاه)

به دقت نمی‌توانم بگویم که یک داستان ایرانی باید چه ویژگیهایی داشته باشد. ویژگیهای یک داستان ایرانی مربوط است به نویسندهٔ داستان؛ تا داستان چه باشد و نویسنده که باشد؟ کتابِ داستان با کتابِ اخلاق و منطق فرق دارد. اساسِ سخنِ ادبی تخیّل است، و اساس کتابِ اخلاق توجه به وظایفی که حتماً باید صورت پذیرد. به عبارت دیگر، اخلاق و منطق دانشی است دستوری اما داستان مقوله‌ای است ادبی و احساسی و تخیلّی و عاطفی. برای اخلاق و تنظیم روابط اجتماعی و سیاسی و خانوادگی ممکن است قوانینی دقیق وضع شود، امّا برای نوشتن داستان نمی‌توانیم قوانینی وضع کنیم. ابتکار و تخیّل نویسنده است که در تقابلهای میان شخصیتهای داستان بسیاری از قوانین اجتماعی را زیر پا می‌نهد.

به اصطلاح، امروزیها اخلاق و منطق ورود به دنیای هنجارها و وظایف است، اما سخن ادبی ـ چه شعر باشد و چه داستان چه داستانی که سروده شده و یا به نثر نوشته شده است ـ وقتی جالب و هیجان‌انگیز است که در آن خروج از هنجار باشد. و به اصطلاح ادبا در «خلاف آمد عادت» باشد.

هر نویسنده‌ای به جنبه‌ای خاص از زندگانی انسان توجه دارد. پشتوانه‌های فکری و هنری و فرهنگی در پس پست تخیّل وجود دارد، اما تنوّع در انواع ادبی در واقع مکمّل تنوّع کمتری است که در علوم و فلسفه نسبت به تخیّل وجود دارد. نویسندهٔ داستان تا حدودی به طور ناخودآگاه تحت تأثیر آموزشهای خانوادگی و اجتماعی خود قرار دارد، اما این را هم باید بدانیم که داستان‌نویس آنچه می‌نویسد عکس‌العمل یا نتایج آموخته‌های او نیست. او آموخته‌های خود را به عنوان موّاد اولیه به طور ابتکاری با هم ترکیب می‌کند و ربطی تازه میان اجزای اطلاعات خود برقرار می‌سازد. در آثار هنری و ادبی تلمیح وجود دارد. همچنین سایه‌ای از اندیشه‌ها و رفتارهای اجتماعی و اخلاقی را در آثار ادبی می‌توان یافت. اگر بخواهیم مختصات داستانهای ایرانی را بیان کنیم، باید همهٔ داستانهای ایرانی را خوانده و یا شنیده باشیم؛ چون همهٔ داستانها نوشته نشده است. گذشته از این، عموم مردم یک جامعهٔ بزرگ و متنوع را نمی‌توان بر یک روش و یک عقیده یافت؛ به ویژه جامعه‌ای مانند ایران که دارای مرزهای بسیار طولانی نفوذپذیر است و از شرق و غرب و شمال و جنوب اقوام و تیره‌های گوناگون بدان وارد شده‌اند. اوضاع گوناگون زیستی، اعم از جغرافیایی و طبیعی یا نژادی و تاریخی و سیاسی و فرهنگی، ما را بر حذر می دارد از اینکه دربارهٔ همه یک گونه بیندیشیم و یا فکر کنیم که همه دارای عقیده‌ای واحد هستند!

یا همه از یک نوع زندگی برخوردارند. تنوّع خواسته‌ها و اغراض اجتماعی و انسانی از یک طرف و تنوّع سلیقه و تخیّل و عواطف نویسنده از سوی دیگر موجب تنوّع در آثار ادبی می‌گردد. داستانهای ملّی و قومی تا حدودی آن چنان که بوده‌اند، توصیف شده‌اند، نه آن چنان که باید باشند. همچنان که در علوم موضوعات مشترک می‌توان یافت، در آثار ادبی هم به طور کلی، و گسترده موضوعات مشترک می‌توان یافت. عشق و نفرت و انتقام را می‌توان مواد و مصالحی مشترک برای داستانها یافت، امّا چگونگی طرح و نحوهٔ بیان و انواع اتفاقها ـ با توجه به همان سه موضوع ـ می‌تواند هزاران گونه باشد. جهان تخیّل بسی پهناورتر از دنیای علوم و شناخت طبیعت است. انسان شرقی از گذشتهٔ ایام به هر مقدار که محرومیت کشیده است و رنج استبداد را بر خود هموار کرده، جهان آرزو و خیال را توسعه داده است. داستانهای «علاءالدین و چراغ جادو» و «علی بابا و چهل دزد بغداد» هنوز که هنوز است حتّی در سرزمینهای اروپایی طرفداران فراوانی

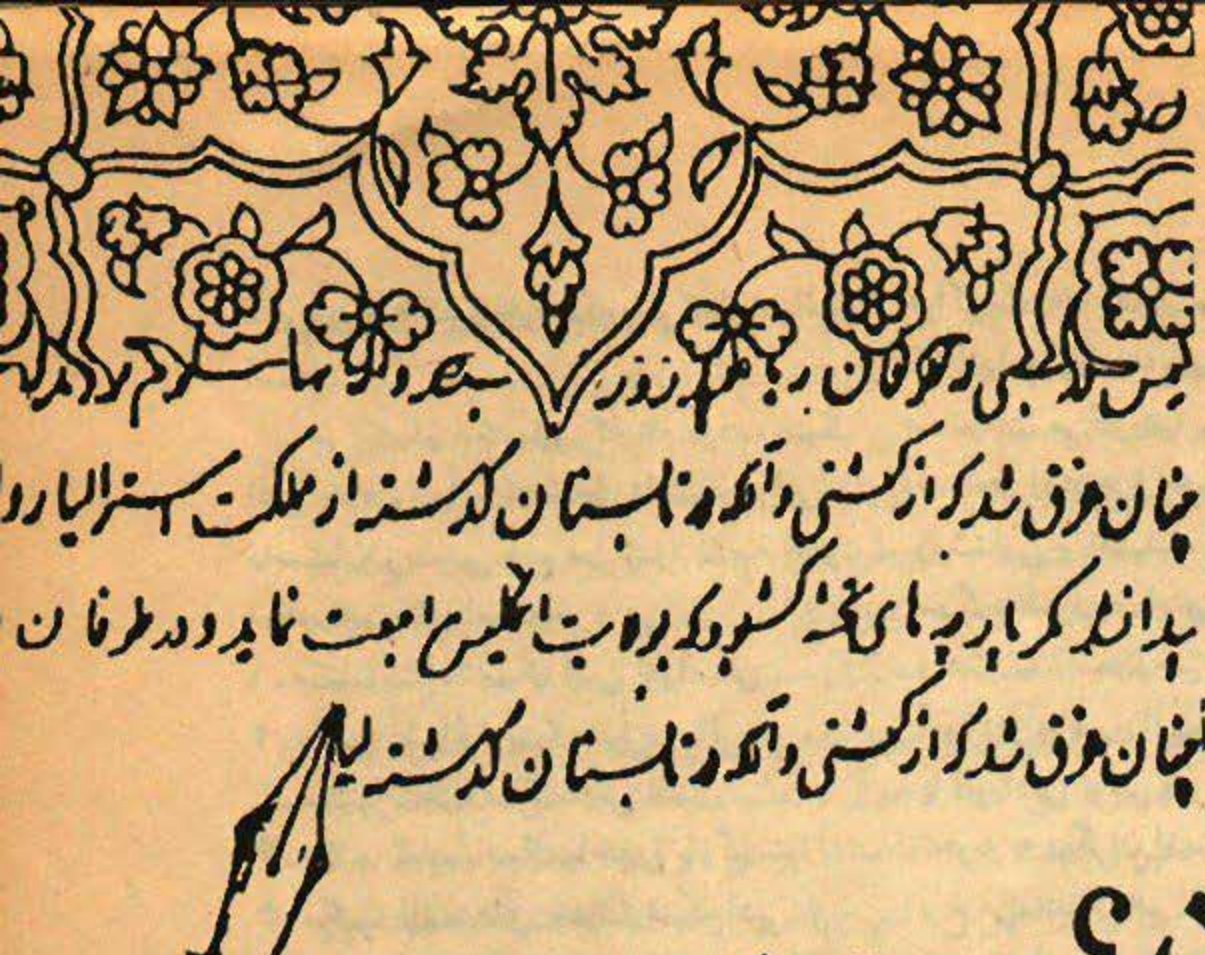
دیدگاه او چطور معنا می‌شود؟ انسان کیست؟ جهان کجاست؟ سیاست چه معنا دارد؟ جایگاه مذهب کجاست؟ و در یک کلام، ساختار متناسب با ارزشها و هویت ایرانی او چگونه تعریف می‌شود؟

آیا راه به جایی برده‌ایم؟ آیا استقلالی متناسب با شأن ایرانی بودن خود یافته‌ایم؟

بر آن شدیم، در فرصت پدید آمده، سؤال یا سؤالات فوق را در معرض نظر خواهی و بحث و مجادله قرار دهیم. بی شک این سؤال و دهها سؤال ریز و درشت دیگر، از مباحث مطرح در داستان‌نویسی امروز است؛ مباحثی جدی که جواب دادن به آن فرصتی کافی و درایتی هوشمندانه می‌خواهد.

شاید در این باب دیدگاهها متفاوت باشد. اما آنچه مهم است، ارائهٔ افکار و تبادل آراست. باشد که زمینهٔ فوق تلاشی هر چند کوچک در حلِ معضلات کنونی داستان نویسی تلقی شود.

سردبیر



داستان چیست؟

● نظر خواهی

دارد، چراکه از تخیلی بسیار قوی برخوردار است. بسیاری از داستانها جنبهٔ تفریح و سرگرمی دارند و نباید آنها را تحقیر کنیم؛ در هر حال، بخش عمده‌ای از زندگی انسان به تفریح و تفرّج می‌گذرد. در سرزمینهای شرقی که وسایل تفریح به طور عینی و عملی کم بوده است، هنرهای کلامی و زبانهای تخیلی و داستانی ـ به ویژه در شعر و داستانهای کوتاه ـ بخش عمده‌ای از تفریح مردم را تأمین می‌کرده است. چای و قلیان در قهوه‌خانه‌های قدیم بدون نقل و قصّه معنی نداشته است. امروز هم هنرهای تصویری و نمایشی جای راویان قصّه را پر کرده است.

نکته دیگری که باید عرض کنم، مکتبهای ادبی، مکتبهای داستانی و سبکهای ادبی است. در ادبیات اروپایی کم کم از قرن شانزدهم میلادی به بعد ـ پس از رنسانس ـ به علّت تنوّع در امور فرهنگی و سیاسی و اجتماعی مکتب‌های گوناگون ادبی پدید آمد و در طول چهار صد سال حدود ده مکتب ادبی گوناگون را می‌توانیم بشناسیم و نام ببریم. مکتبها و سبکهای داستانی و ادبی ما مانند مکتبها و سبکهای اروپایی شناخته نشده است.

پیش از اسلام، در ایران، مکتبهای ادبی بیشتر دینی و عرفانی‌اند. پس از اسلام به علت فراهم آمدن بیشتر وسایل تحصیل علوم و ترجمهٔ متنهای کشورهای گوناگون کم کم مکتب مشّاء و پس از آن مکتب اشراق شکل گرفت، امّا متأسفانه در تحصیل و تدریس آثار ادبی و هنری قدیم بیشتر به تدریس دستور زبان و لغت معنی اکتفا می‌شود. مکتبهای پشتوانه سبکها و آثار ادبی و داستانی، به نظم و نثر شناخته نیست. می‌خواهم عرض کنم که میان داستان «وامق و عذرا»ی عنصری و «کلیله و دمنه» منظوم رودکی و آثار فکری ابن سینا ارتباط وجود داشته است. اما ما به درک انسجام و کشف ارتباط نپرداخته‌ایم. پشتوانهٔ فکری و فلسفی شاعران و نویسندگان سبک خراسانی، مکتب فلسفی و مشائی ابن سینا و دیگر فیلسوفان همطراز اوست. در داستانهای منظوم و منثور سبک خراسانی، عشق موضوع ساده و محسوس و ملموسی است. معشوق کنیز است و انواع و اقسام آن قابل خرید و فروش است. در مکتب مشّاء نیز عشق از نظر خرد و تعقّل بررسی می‌شود و از ارج چندانی برخوردار نیست.

از نیمهٔ دوم قرن ششم قمری، با ظهور فلسفهٔ اشراقی شیخ شهاب‌الدین سهروردی، مکتب تازه‌ای پایه‌گذاری شد که با مکتب مشّاء فرقهای بسیاری داشت. در این مکتب، به خلاف مکتب مشاء، عشق بر عقل برتری داشت. عشق از صورت مادّی و صوری و ملموس به صورت عشق معنوی و عرفانی درآمد و جمال حق کم کم جای جمال معشوقِ انسانیِ زمینی قرار گرفت. اما نباید تصوّر کرد که در مکتب اشراق خرد از میان رفت. در مکتب مشاء عشق در ذیل خرد بود و در مکتب اشراق خرد در ذیل عشق قرار گرفت.

سهروردی جهان‌بینی تازه‌ای عرضه کرد که عناصر آن را مکتب مشاء و فلسفهٔ نور و ظلمت ایران باستان و تفکّر و تصوّف اسلامی تشکیل می‌داد. در اینجا فرصت آن نیست که مختصّات مکتب اشراق را به تفضیل بیان کنم، همین قدر می‌توانم بگویم که مکتب اشراق حدود سه و نیم قرن ـ یعنی از نیمه دوم قرن ششم قمری تا پایان قرن نهم ـ پشتوانهٔ آثار ادبی اعم از نظم و نثر و داستانهای منظوم و منثور بود. «رسالة الطیور» و «آواز پرجبرئیل» و «عقل سرخ» و ... همه از رساله‌ها و داستانهای عرفانی سهروردی است. داستانهای حکیم سنایی غزنوی و شیخ عطار و محمد جلال‌الدین مشهور به مولوی، همه داستانهایی است عرفانی بر پایهٔ مکتب اشراق. پشتوانهٔ داستانهای عرفانی فارسی، مکتبِ اشراق است. به عنوان یک طرح پیشنهادی، عرض می‌کنم که شاید بتوانیم مکتبهای ادبی فارسی را به ترتیب ذیل تقسیم‌بندی کنیم:

۱. مکتب مشاء (تا نیمه اول قرن ششم)
۲. مکتب اشراق (تا پایان قرن نهم)
۳. مکتب تلفیق (از قرن دهم تا نیمه اول قرن دوازدهم)
۴. مکتب تقلید (تقریباً از آغاز دورهٔ قاجار تا انقلاب مشروطه)
۵. مکتب جدید یا ظهور فلسفه‌های نو (در قرن چهاردهم قمری)

اگر این تقسیم‌بندی درست باشد، آثار ادبی و داستانی ایرانی هم به هیچ وجه از

تأثیرپذیری مکتبهای مذکور برکنار نمانده است.

هر یک از مکتبهایی که نام بردم، سبکِ ادبی خاصی را ـ که شامل داستان‌سرایی و داستان‌نویسی هم می‌شود ـ به خود اختصاص داده است:

۱. مکتب مشاء/ سبک ادبی خراسانی
۲. مکتب اشراق/ سبک ادبی عراقی
۳. مکتب تلفیق/ سبک ادبی هندی
۴. مکتب تقلید/ سبک یا دورهٔ بازگشت
۵. مکتب فلسفه‌های جدید/ سبک ادبی نو

دربارهٔ پیوند هر یک از مکتبهای مذکور با سبک مربوط، به ویژه در هنر و مختصاتِ داستان ایرانی و فارسی، ان شاء الله در آینده بحث خواهیم کرد.

□

● بزرگ علوی
(داستان نویس)

در پاسخ به پرسش نخستین شما، باید تأکید کنم که تنها استفاده از زبانِ فارسی یا گویشهای محلی به داستان هویت ایرانی نمی‌دهد. گویشهای محلی یکی از دستاویزهایی‌است که می‌تواند به ایرانی بودن داستان کمک کند.

اینک به اصل موضوع بپردازیم.

بانوی گرامی، حیات ادبیات داستانی معاصر را از صادق هدایت آغاز کرده‌اید، چه خوب بود از جمالزاده شروع می‌شد؛ زیرا بیشترِ داستانهای او آکنده از تقاضاها و تمایلات و گرفتاریها و دشواریها و آرزوها و امیدهای مردم ایران هستند و روح ایرانی در آنها تجلی می‌کند، مردمی که در آن زمان تحت شرایط مادی و معنوی پیش از جنگ اول و سالها پس از آن سر گردان بودند و شوق داشتند که روزگار بهتری نصیب آنها شود. شکی نیست که هدایت این شیوه را دنبال کرد و به اوج رساند وبسیاری از نویسندگان از او تبعیت کردند وبرخی تقلید.

داستان نویسی دو جنبه دارد: یکی ریختن قالب و دیگری پروراندن محتوا. برای قالب ریزی، به معنی چارچوبی که محتوا در آن بگنجد، باید از کسانی که پیش از ما تجربه اندوخته‌اند، از نویسندگان سرشناس اروپایی آموخت و شیوهٔ آنها را فراگرفت، اما تقلید نباید کرد. باید دریافت که آنها چگونه تارو پود حادثه‌ای را که دارد سانحه‌ای می‌آفریند، به هم پیوند می‌دهند و به چه نحو از پیچ و خم تنگناها می‌گذرند و به روشنایی و حقیقت می‌رسند، تا خواننده سرگرم شود، شاد ویا اندوهگین گردد، به وحشت افتد وسر شوق آید، یا نکته‌ای آموزد و پیامی را بپذیرد. هدف هر داستان و یا اثر ادبی و هر هنری انتقال احساسات و تجربه به دیگران است و این واکنش زمانی رخ می‌دهد که در خواننده این تصور رخنه کند که آنچه نوشته شده، خودش دیده و یا خودش شنیده و به سر خودش آمده است و میل دارد برای دیگران نقل کند، تا این اندازه اثر را خوش و دلپسند یافته است. خواننده باید احساس کند که آنچه بر قهرمان

می‌گذرد، ممکن است نصیب او هم بشود. بدبختی‌ای که از نقل بلیه‌ای استنباط کرده، شاید گرفتار او هم بشود.

داستان ایرانی باید خلق و خوی ایرانیان و کوشش و تلاش آنها را برای رسیدن به هدفی که قاطبهٔ اهالی در نظر گرفته‌اند، بازتابد. در یک داستان ایرانی نویسنده باید جرأت داشته باشد با بصیرت و دید روشن به انتقاد کاستیها که زندگی جامعه را مختل می‌سازد بپردازد، و نیکی و دلیری و پشتکار را ستایش کند، بیزاری خواننده را از آنچه زشت و نامردی و کینه جویی و هرگونه پلشتی است برانگیزد. منتها این محتوا در صورتی مؤثر است که مشغول کننده باشد و خواننده را وا دارد انتظار بکشد که این حادثهٔ بکر وبیگانه به چه نتیجه‌ای منجر می‌شود و این واکنش زمانی صورت می‌گیرد که خواننده از آنچه نویسنده نقل می‌کند لذت ببرد و یقین حاصل کند که بازتابی از حقیقت و واقعیت را دارد درک می‌کند.

داستان ایرانی و مضمون آن باید در خور ذهن و فهم و ذوق و علایق و فرهنگِ قاطبهٔ مردمی که مخاطب داستان نویس هستند باشد. از این جهت مشخص کردن هر یک از قهرمانان و خصایص اخلاقی و ضعف و قدرت آنها در برابر ناملایمات حایز اهمیت بسیاری است. چند تن از نویسندگان ایران با تقلید از سبک مارکز از شناساندن قهرمانها شانه خالی می‌کنند. اینها با تقلید از سبک مارکز، دارند نادانسته ادبیات معاصر وطن ما را به بیراهه می‌کشانند. اینها مو می بینند و نه پیچش مو را، و ابرو و نه کشاکشهای آن را.

تجسم مشخصات زمانه و وقایع چشمگیر آن، اوضاع اجتماعی و سیاسی و آنچه در درون هر ایرانی می‌جوشد و او را به تلاش و فداکاری در یک خانواده، در یک محله، در یک دهکده، در یک شهر و در جامعه برمی انگیزد، باید جزو نکته‌های اصلی یک داستان خوب باشد. جدل و کشمکش یک یا چند قهرمان با یکدیگر که ممکن است به خوبی و خوشی و یا به آزار و مرگ پایان یابد، اصلی است که نویسندگان سرشناس از آن سود برده‌اند. عشق به معشوقه، نقشی که زن در زندگی هرانسانی بازی می‌کند، دوستی خانواده به فرزند و علاقهٔ آنها به پیشرفت آنها در تعلیم و تربیت و در زندگی، در صورتی که مبتذل نباشد و فکر تازه و راه نویی را نشان دهد، اغلب چاشنی داستان خوب است که رغبتِ خواننده را بر می‌انگیزد تا داستان را به پایان رساند.

داستان ایرانی باید روحیه و تمایلات و آرزوها و آرمانها وعلایق شخصی و ملی ما را منعکس کند. حوادث روز و گذشتهٔ دور و نزدیک و دلایل شکست مردم در تاریخ ایران می‌تواند همواره جالب و آموزنده باشد. تزریق خصمانه که ما هیچ نبوده‌ایم و همواره همین خواهیم بود که هستیم و

تشویق خود خواهی ما که از دیگران برتریم و «هنر نزد ایرانیان است وبس» به غرور ملی ما لطمه می‌زند و باید با هر دو آنها چالش کرد.

پروراندن ابتکار سهل الوصول در جامعهٔ ایران که ممکن است همگان را به شوق و کوشش وادارد، به شرطی که ملموس باشد و نه نظریه پردازی ـ اگر چه دشوار است و سودمند بسیار ضروری است و خواستار فراوان دارد. برجسته کردن این فکر تازه با پند و اندرز پیشرفتی ندارد، باید آن را با مثالهای گویا و زنده آراست تا به دل بنشیند.

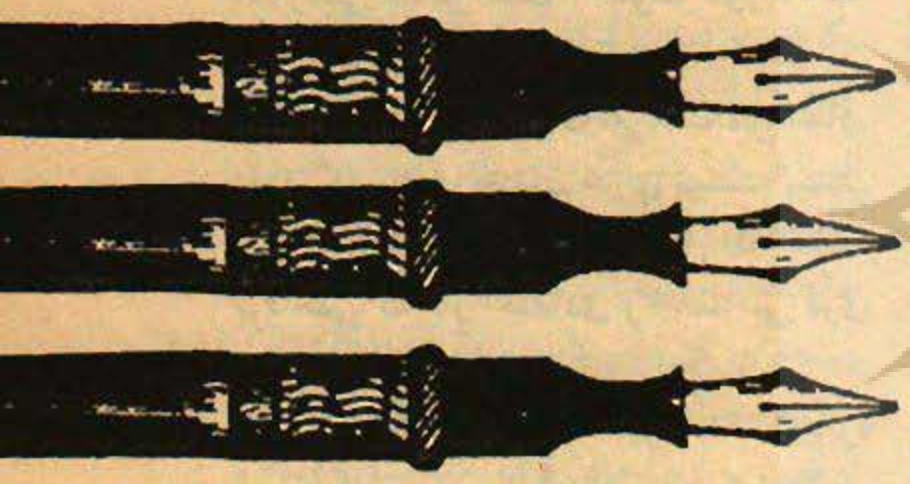
در تاریخ ایران چه بسیار حوادث و پیشامدهایی هست که نویسنده می‌تواند با وصف ربط و بسط جزئیات و آنچه در پشت پرده گذشته است، خدمات و خیانتهای زمامداران را فاش سازد و نشان دهد که چه شد آنهمه فداکاری و ایثار به نتیجه‌ای نرسید و ما را از پیشرفت باز داشت.

اینک می‌کوشم با ذکر چند داستانِ نویسندگان معاصر که توانسته‌اند داستانهایی ایرانی در طی هفتاد سال اخیر بنویسند نمونه‌هایی بیاورم. هرگز ادعا نمی‌کنم که آنچه می‌آورم شاهکارهایی هستند، امایقین دارم که آنها در این چند داستان توانسته‌اند مطالب مورد توجه اهالی ایران را و خواستهای آنهارا بیان کنند. سر مشق یک داستان ایرانی که در عین حال بازتابی از موضوعهایی است که منافع و نظریات مردم ایران را در بر دارد، « فارسی شکر است » « رجل سیاسی » جمالزاده است. اولی استهزای از فرنگ برگشته‌ها و نجف نشینهاست که به زبانی گفتگو می‌کنند که مشتعلیها نمی‌فهمند. اینها تصور می‌کنند با بکار بردن اصطلاحات و لغات فرانسه و عربی، والاتر از مردم عادی هستند؛ در عین حال پیامی است به اهل فضل که به خاطر حفظ زبان فارسی چنین نباید کرد.

در « رجل سیاسی »، خواننده با جوّسیاسی دوران مشروطیت مواجه می‌شود. در این عصر، هوچیها وسیاست بازان ادای دموکراسی را در می‌آورند ومی‌خواهند زمام امور را در دست گیرند، بی‌آنکه برای آزادی و عدالت کوچکترین قلمی برداشته باشند. نویسنده با انتخاب حلاّج و پنبه زن که می‌خواهد نمایندهٔ مجلس بشود تا کلاهش هم یک خرده پشم داشته باشد، لُبّ مطلب را بیان کرده است.

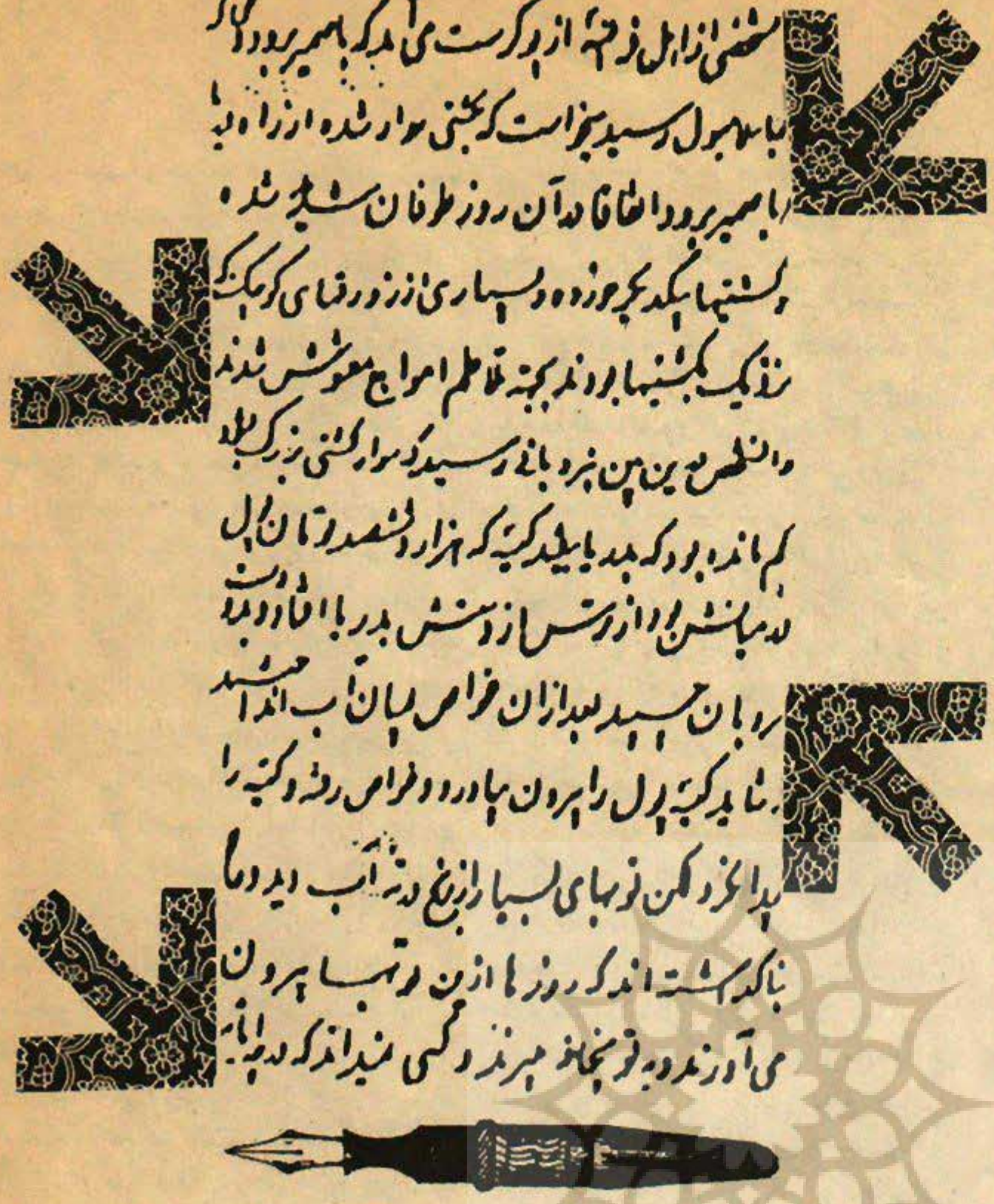
نمونهٔ یک داستان ایرانی در سالهای پس از جمالزاده، آثار صادق هدایت است، البته نه همهٔ آنها. تصور می‌کنم شاهکار او میان داستانهایش « آبجی خانم » باشد، لبریز از نکته‌ها، مثالها، توصیفات و تصویرهایی که تنها در محیط یک خانوادهٔ فقیر و پابند به سنتهای دیرین می‌توان یافت. برای آراستن و پیراستن این پیرامون بسیاری از اصطلاحاتی که در زبان و عادات و رسوم گردا گرد امثال آبجی خانم، دختر بزرگ و زشت فراگیر است به کار برده می‌شود؛ مانند جنگره ، شلخته، گوشت تلخی، بدشگون، قر و فر و تعبیراتی مانند نماز به کمر زدن یک به قلیان زدن، شیر بها دادن، بله بری کردن، چشمهای لت خورده، سرکوفت زدن، داغ به دل ماندن، خاکستر مال کردن، پیشت کردن گربه، و مایحتاج زندگی مانند سماور حلبی، دیزی ، بادیه مسی، گلاب پاش، مشربه شبکلاه، جعبهٔبزک، وسمهٔ جوش و ضرب المثلهایی از قبیل «هر که غیبت کند سرش قد کوه می‌شود و گردنش قد مو» و «در جهنم مارهایی هست که آدم به اژدها پناه می‌برد» و غیره. با این شیوه، صادق هدایت تمام آنچه را برای تألیف یک داستان ایرانی ضروری است ترکیب کرده و فاجعه‌ای که برای هرانسانی در هر گوشهٔ دنیا ممکن است رخ دهد، به صورت ایرانی‌اش در آورده و با حداکثر موفقیت به پایان رسانده است. این یک نمونه است که خواننده را وا می‌دارد حکایت را تا آخر بخواند تا ببیند چه سرنوشتی نصیب آبجی خانم زشت، خواهرِ ماه رخ زیبا و دلربا شده است.

یک نمونهٔ خوب برای داستان ایرانی « سه نامه » ی ناصر زراعتی است که در سال ۱۳۶۵ در دوران جمهوری اسلامی ایران نوشته شده و از این جهت مهم است که نویسنده توانسته است که یک مسئلهٔ اساسی یعنی مهاجرت روشنفکران به خارج کشور را به قصد شانه خالی کردن از اوضاع و احوال دوران پس از انقلاب و دشواریهایی که برایشان فراهم ساخته، مطرح کند. این مشکل با تردستی وبصیرت و ریزه کاری و عشق به مردم ایران تصویر شده و هرآنچه در این سه نامه میان یک زن فارغ التحصیل و فریفتهٔ غرب ویک پزشک انسان دوست و وطن خواه و یک زن کُرد رد وبدل می‌شود، از وضع اجتماعی ایران و حوادث یک جنگ وحشتناک مایه گرفته و مداقه و مطالعهٔ نویسنده را در اخلاق و سنت و روحیه و خوی دهنشینان نشان می‌دهد. این یک داستان ایرانی در زمان جنگ است تا همه کس بداند و درک کند که قشرهای گوناگون اهالی این سرزمین وسیع چگونه مصایب را تحمل می‌کنند، برخی زانو به زمین می‌زنند و از آب و خاک خود می‌گریزند و از نتایج رنج دیگران ثروتمند می‌شوند و قاطبهٔ اهالی در برابر آنها می‌ایستند و از بمب و آتش



سوزی و بی خانمانی نمی‌هراسند و شاد و خرم بر هرگونه بدبختی چیره می‌شوند و زندگی را برای فردای خود و فرزندانشان می‌سازند. تارو پود احساسات یک زن ایرانی، چه زمانی که فرزندش در آتش تب می‌سوزد و چه در ساعاتی که تحت تأثیر گریز پایان خود را هر آن برای فرار آماده می‌سازد، چنان بافته شده که خواننده را متقاعد می‌سازد که این زن همراه شوهرش می‌ماند و برای رهایی هموطنان می‌شتابد.

نتیجه بگیریم: یک داستان خوب ایرانی باید مسائل مورد توجه اکثریت مردم را طرح کند، پیامی در برداشته باشد، از ابتذال و پیش پا افتادگی بپرهیزد، صفات و خصایل انسانی ، نیکی و بدی ، کینه و آشتی ، دوستی و دشمنی، خودخواهی و همدردی، حرص و قناعت و آنچه در درون یک انسان یا جامعه‌ای پنهان و آشکار است بپروراند و نهراسد که حقیقت و واقعیت رابیان کند. شرط اول این است که سرگرم کننده باشد و اگر خواننده را ملول کند، بی اثراست. □



● دکتر محمود عبادیان
(مترجم ـ استاد دانشگاه)

با همهٔ قرابتِ شکلی و همزمانی‌ای که ادبیات داستانی معاصر ایران با انواع برون‌مرزی خود دارد (و یا آن را به خاطر می‌آورد)، وقتی به نحوهٔ رویکرد و مناسبتش با واقعیتها و رخدادهای زندگی توجه شود، تفاوتهای اساسی‌ای که آن را به مثابهٔ یک ادبیات ملی بارزمی‌کند، به چشم می‌خورد.

۱. یکی از تمایزهای بارز در این زمینه آن است که در پرداخته‌های آن به جای توصیف خودِ پدیده‌ها و حال و هوای زندگانی عینی، بیشتر مسائلی که از آن در ذهن بازتاب یافته به نگارش گرفته می‌شود («فارسی شکر است»، «بوف کور»، «سه قطره خون»، «سنگ صبور»، ...). در این گونه آثار، از روایت یک امر مشخص اتفاق افتاده یا محتمل چندان خبری نیست؛ بیشتر برداشتی از زندگی و مسائل آن است، برداشتی که بارِ اعتقادی و احساسی قوی دارد.

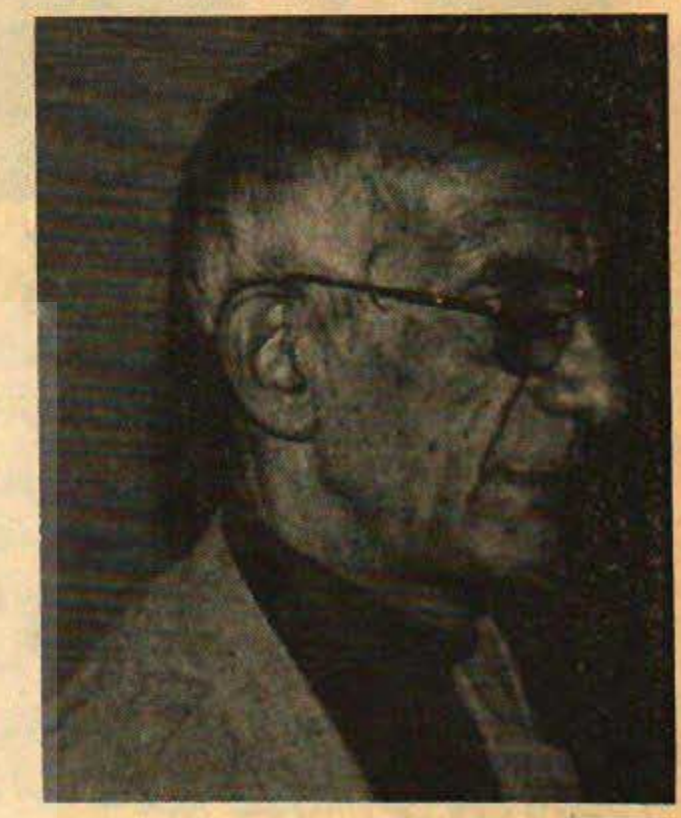
۲. تردیدی نیست که شیوهٔ عمدهٔ رویکرد نویسندگان معاصر ایران به موضوع توصیف شونده، رئالیستی بوده یا دست کم ضد رئالیستی نبوده است. اما آنچه رئالیسم ایرانی در عالم ادب را از گونهٔ اروپایی آن متفاوت می‌کند، خصلتِ قوی تجویزی ارائه امور و فعالیتهای عینی است. اعمال این شیوه باعث شده است که پدیده‌ها و مناسباتشان رنگ و خصوصیت مستقل خود را از دست بدهند و به نوعی آرزو، انتظار یا اصل اخلاقی درآمیخته، و سجیهٔ آرمانی و اعتلایی به خود گیرند. می‌توان گفت که این امر یکی از تأثیرهایی است که نویسنده ـ آگاهانه یا خودجوش ـ از ادبیات کلاسیک فارسی و یا سنت در فرهنگ و یا در ذهن‌ماندهٔ آن وراثت می‌کند. در این شیوهٔ نگارش، معمول «چنین استی» واقعیت جای خود را به «چنین بایستی» می‌دهد. البته این شیوهٔ رویکرد به واقعیت به معنای نقض رئالیسم نیست، بلکه آن را از انضمامیّت زمانی و مکانیش آزاد می‌کند. نمونه‌های این شیوهٔ نگارش از «تهران مخوف» تا رمانهای دههٔ حاضر ادامه داشته است.

۳. ادبیات معاصر ما در اساس، انتقادی است. طبعاً انتقاد از مناسبات انسانی یکی از عناصر سرشتی ادبیات است؛ چون که واقعیت در دست توصیف همواره از صافی ذهن حساس و تیزبین نویسنده می‌گذرد که نسبت به سایه روشنهای آن بی‌اعتنا نبوده، بلکه موضعگیری دارد. به سخنی، ارائه هدفمند مصالح به زیور ادب و پردازش آن به روح زمان، تأیید درستیها و نقد کاستیها را به ناگزیر همراه دارد. اما خصلت انتقادی ادبیات داستانی معاصر ما از این حد و مرز ذاتی ادبیات می‌گذرد. این ادبیات تأکید بر کمیتها دارد، نارسایی و انتقاد جوست. گویی رسالت ادبیات را تنها در انتقاد و افشا و طرد آنچه ناآرزویی است می‌داند. طرف انتقاد همه چیز است: از طرز تلقی غیرخودی گرفته تا اجتماع و مناسبات حاکم و واقعیتهای تاریخی.

دلیل یک چنین گزینهٔ انتقادی ادبیات معاصر شاید در این باشد که پیدایش آن را ضرورتی در اصل اقتضا می‌کرده است. در این رهگذر گفتنی است که آنچه به ضرورت در آغاز شکل‌گیری ادبیات معاصر ایران محمل اجتماعی داد، نیاز به کارافرازی زبانی به منظور افشای ناعدالتی و عقب‌ماندگی و ارتجاع حکومت زمان در آستانه‌های تدارک جنبش مشروطه‌خواهی بود. روشنگری این ناروواییها و پیکار با عوامل داخلی و خارجی‌شان آن مسئله‌ای بود که ادبیات نوپای ایران در آن زمان به پای آن رفت. ادبیات داستانی این سنت را حتی در روزگاری حفظ کرد که ادبیات آن نقش و رسالت استثنایی خود را از دست داده و یا اختناق، امکان انجام آن را دیگر نمی‌داد. نتیجه اینکه نوعی «بر» و نه «با» واقعیت بودن یکی از جنبه‌های سنتی و باری به هر جهتِ ادبیات داستانی شده است ـ و این به بهای جنبهٔ سرگرم‌کننده و آموزندهٔ مثبت ادبیات، زیباست.

۴. رسم نقد ادبی بر این است که یکی از زمینه‌های موفقیت و جهانی شدهٔ آثار ادبی را در کیفیت جهانی و یا همه بشری

بودن محتوا و شکل ملی آن بجوید ـ امری که در مورد آثار برجستهٔ ادبیات کلاسیک فارسی مصداق تمام دارد. چه، آن سجایایی که موجب جاودانگی و همه انسانیِ آثار نامبرده شده، پرورش و پرداخت ایرانی مطالب و اندیشه‌هایی است که در منظر اجتماعی و اخلاقی تمام انسانها می‌تواند باشد. در آثار ادبیات داستانی معاصر یک سنّت غیر این به چشم می‌خورد. بیشتر آثارِ



تاکنونیِ ادبیات داستانی عصر حاضر بیشتر به طرح مسائل یا موضوعهای بومی (ملی) پرداخته‌اند که به مشکل و تجربه‌های برون مرزی (جهانی) ارائه شده است. رمانهایی همچون «همسایه‌ها»، «کلیدر»، «سالهای ابری» و جز آن بیشتر بنایشان بر این مایه‌هاست (البته استثنای این گرایش در «بوف کور»، «شازده احتجاب»، «جای خالی سلوچ» و مانندشان نیز دیده می‌شود). در دههٔ اخیر کوششهایی در راستای تلفیق شکلها و شیوه‌های تجربهٔ برون مرزی و خودی در ادبیات داستانی ما دیده می‌شود؛ برای نمونه «طوبا و معنای شب» و «اهل غرق». البته غلبه بر ناهمگونیهایی که میان چنین ترکیبی عجالتاً چشم‌گیر است، امری است که نیازمند پیشرفت بعدی این شیوهٔ نگارش است.

۵. یکی از تحلیلهای موضوعی (و درونمایه‌ای) ادبیات داستانی انتقادی ما، تعارض میان غریزه یا تمایل طبیعی با وظیفهٔ اجتماعی (عرف اخلاقی) در شماری از آثار شهرت‌یافته آن است. این تعارض یکی از موتیوهای مرکزی ادبیات معاصر از همانِ اوان شکل‌گیری آن بوده است. اولین بروزهای آن در «درد دل ملاقربانعلی» (جمالزاده)، «زیبا» (حجازی) دیده می‌شود. شکل پیچیده‌تر آن در «سه قطره خون»، «سگ ولگرد» (و با ظرافتهایی در «بوف کور»، «داش آکل») به جای آوردنی است. ادامهٔ آن در «بچهٔ مردم»، «سه تار»، (جلال آل احمد) و «چشمهایش» (بزرگ علوی)، «شوهر آهوخانم» (افغانی) دنباله گرفته است. در این موارد تعارض نامبرده سرمنشأ یا زمینهٔ آن است که فرد قربانی عادات، مقررات، عرف اخلاقی زمانه یا سنت محافظه‌کارانه می‌شود: مرغ حق به سبب خوردن سه دانه گندم از مال یتیم، سگ ولگرد به دستاویز ارضای غریزهٔ جنسی، آهو خانم به خاطر زندگانی در سایهٔ مناسبات اجتماعی مبتنی بر عرف و اخلاق مرد سالاری.

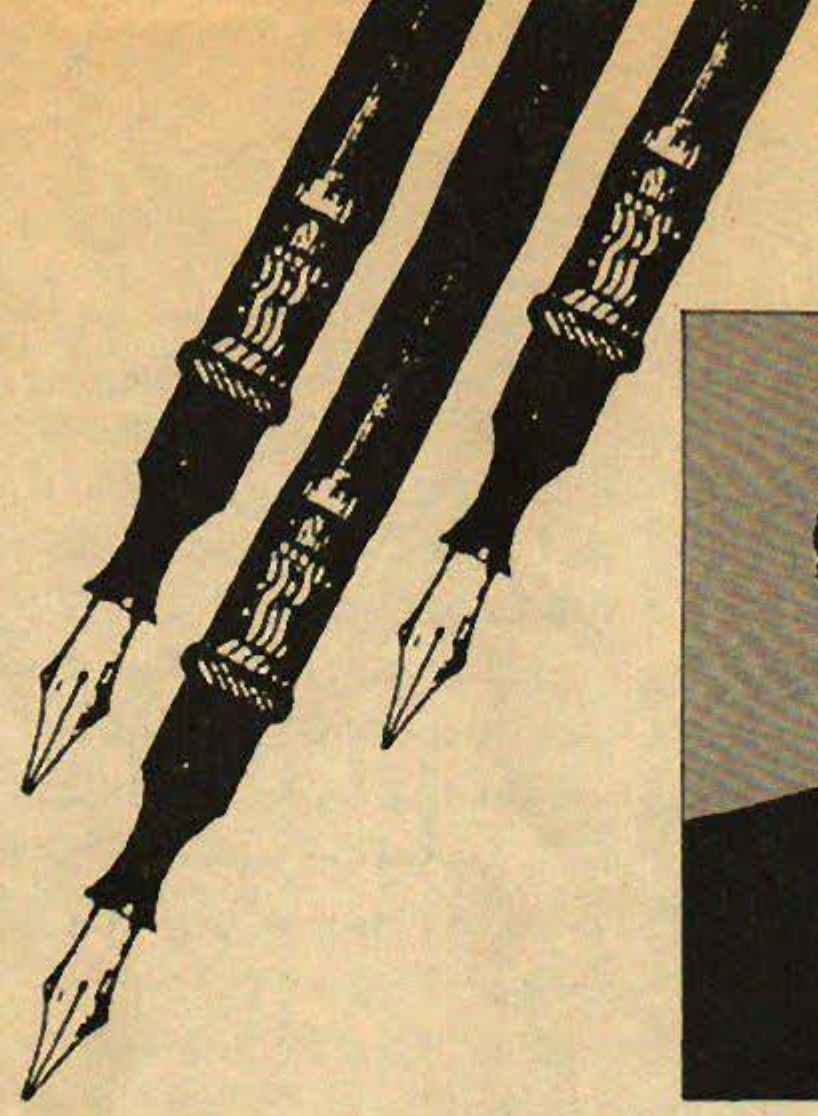
۶. یکی از زمینه‌های تمایز آثار ادبیات داستانی معاصر ایران، شخصیت‌پردازی در آن است. بیشتر اشخاص داستانها (و رمانها) گرفتار فرجامی ناخرسند و ناکام می‌گردند، در زندگی شکست می‌خورند یا به موفقیت دست نمی‌یابند. اکثر آنها قربانی شرایط و مقتضیاتی می‌شوند که خود در فراهم آوردن آن چندان سهمی ندارند. نیرویی کور و قاهر بر جوّ گفتاری و رفتاری آنها چیره می‌شود که پنهانی در ماهیت مناسبات اجتماعی، خفقان، فقدان آزادی و پایبندیهای سنتی، خواسته‌ها، آرزو و فعالیت آنها را در راستایی سوق می‌دهد که خواستار آنها نیست، ولی در تغییر و تحول آن تأثیر تعیین‌کننده ندارند. اشخاص داستان که البته بری از کاستی، بیگانه‌شدگی و تصورات ذهنی نیستند، در فرایند حرکت داستان رو به بی‌چشم‌اندازی، سقوط و یا بن‌بست می‌برند. زندگی بر آنان همچون قایقی در دریای ناآرام که آنها سرنشینان آن را تشکیل می‌دهند می‌ماند که روز به روز با خطر جدّی‌تر غرق شدن رو به روست و سرنشینان برای کاستن از خطر ناگزیرند توشه و اندوخته‌های خود را به دریا بیفکنند تا قایق را سبک کنند و خود را نجات دهند. اما از دست دادن توشه و اندوخته در نهایت منجر به غرق شدن‌شان می‌گردد.

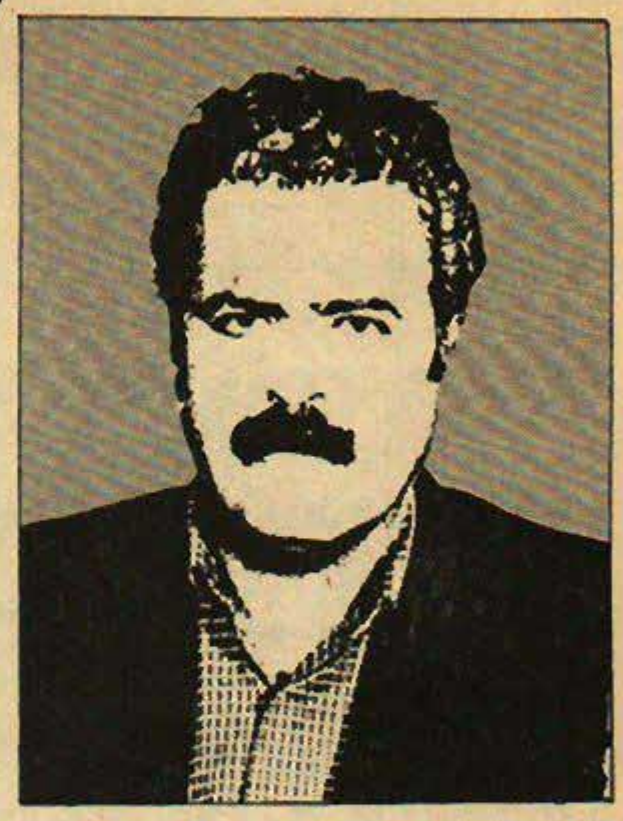
ناگفته نماند که ادبیات داستانی معاصر به کلی عاری از اشخاص از لحاظ ادبی و مثبت و موفق نیست. مواردی همچون فرخ و عفت («تهران مخوف») و زارمحمد («تنگسیر») وجود دارند که موفقیت‌شان بیشتر مدیون شرایط استثنایی است که در آن عمل می‌کنند ـ برای مثال جوّ رمانتیکی «تنگسیر».

۷. در پانزده سال اخیر ادبیات داستانی بی‌آنکه بستر ناکامیها و سرخوردگی فردیّت ایرانی را ترک کند، چرخشی در راستا و مرجعی که موضوعِ انتقاد آن بوده، پدید آورده است. به این معنا که لبهٔ تیز انتقاد را متوجهٔ فرد یا شهروند اجتماع کرده است. به عبارتی، علل کاستیها و ناموفقیتها در نگرش و کنش افراد جستجو شده است. یکی از اولین آثاری که این گرایش در آن شاخص است، رمان «شب هول» (شهدادی) است. در این رمان کندوکاو در عقب‌ماندگیهای اجتماعی ـ فردی و ریشه‌های کژیها و نارساییها عمدتاً از افراد جامعه سرآغاز گرفته است. این رویکرد نوظهور به زمینه‌های فردی شکستها، فساد و از هم‌پاشیدگی زندگی در رمانهای خانوادهٔ آریان (اسماعیل فصیح) دنبال شده است. دامنه و رشد این طرز تلقی فردی از ناهمگونی و ناسازی در «سمفونی مردگان» به وضوح احساس می‌شود.

با دوری گزینی از سنت تبرئه کردن فرد، و جامعه را تنها مظهر بدی دانستن، و روی آوردن به نقش فرد و خانواده در ناروایی‌های اجتماعی، ادبیات داستانی به نوعی توصیف مشخص‌تر و روایتی‌تر گرویده است («روزگار سپری شده ....»، «آینه‌های دردار» و ...).

کوتاه سخن اینکه: ادبیات داستانی فارسی دهها سال شیفتهٔ توصیف منش و کنش اشخاصی بوده که خود را قربانی مناسبات اجتماعی می‌دانسته‌اند. سیر و رشد این ادبیات آن را متوجه نقش و تأثیر فردی و خانوادگی افراد در معضلات اجتماعی کرده و به آن رنگ توصیفی‌تر بخشیده است.





● امین فقیری
(داستان نویس)

هنگامی‌که در دوران مشروطیت تکنیکِ نوِ داستان نویسی با ترجمهٔ آثار غربی در ایران متداول شد، هیچ نویسنده‌ای که دلش برای مردم و وطن می‌تپید، به‌خود حق نداد که از مسائلی صحبت کند که ربطی به آحادِ مردم نداشته باشد. در حقیقت، ایرانی‌تر از نویسندگان شناخته شده، کسی را سراغ ندارم.

درست است که ما هر نمونه از آثار غربی را که بخواهیم همانند رئالیسم جادویی در ادبیات غنی خود پیدا می‌کنیم. امّا اینها جرقه‌های نادری بوده که در آن آثاربه‌چشم می‌خورد. آن نویسندگان به خاطر اینکه از سطح شعور و فرهنگِ عامهٔ مردم مطمئن نبودند، این جرأت و شهامت را نداشتند تا کلِ یک اثر را در سبک و سیاق به‌خصوصی بنویسند.

در غرب، وقتی رئالیسم جادویی رخ می‌نماید که اغلب سبکهای ادبی به‌نوعی امتحان خود را پس داده بودند. در اینجا این سؤال پیش می‌آید که آیا این سبکها حلال مشکلات جامعه ما هست یا نه؟ یا به عبارتی در این جامعه که هنوز تیراژ کتاب بین سه تا پنج هزار در نوسان است، می‌توان از این شگردها استفاده کرد؟ آیا این کتابها مخاطب خود را پیدا می‌کنند؟ مقصود من ترجمه‌ها نیست. اتفاقاً ترجمه‌هایی از این دست بسیار راهگشاست. جامعهٔ کتاب‌خوان و نویسندگان ما باید از چند و چون جریانهایی که در ادبیات برون مرزی می‌گذرد آگاه باشند تا بتوانند آگاهانه راه خویش را انتخاب کنند. امّا نویسندگانی که می‌خواهند مسائل و مشکلات و آلام جامعه را با این سبکهای نو بر روی کار بیاورند، چشم امیدشان به خواننده‌هایی خاص و منتقدهایی باندباز است؛ و گرنه کتاب خوانِ عادی از شاهکار ایشان اطلاعی به دست نمی‌آورد. بعضی از این آثار که رونوشتِ آثار غربی نیستند، ارزشهای انکار ناپذیری دارند که فقط خواص به این مسئله مُهرِ تأیید می‌زنند.

تجربهٔ سی‌ساله قلم زدن به‌من این‌طور فهمانده است که هر اثر، سبک و روشِ تکنیکی خود را به‌صورتی مرموز در ذهن نویسنده بارور می‌سازد. اینها جزء خلاقیت نویسنده است که چگونه از تکنیک در کارش به گونه‌ای استفاده ببرد که با موضوع عجین شود و جدایی این دو از هم امری غیر ممکن و محال گردد.

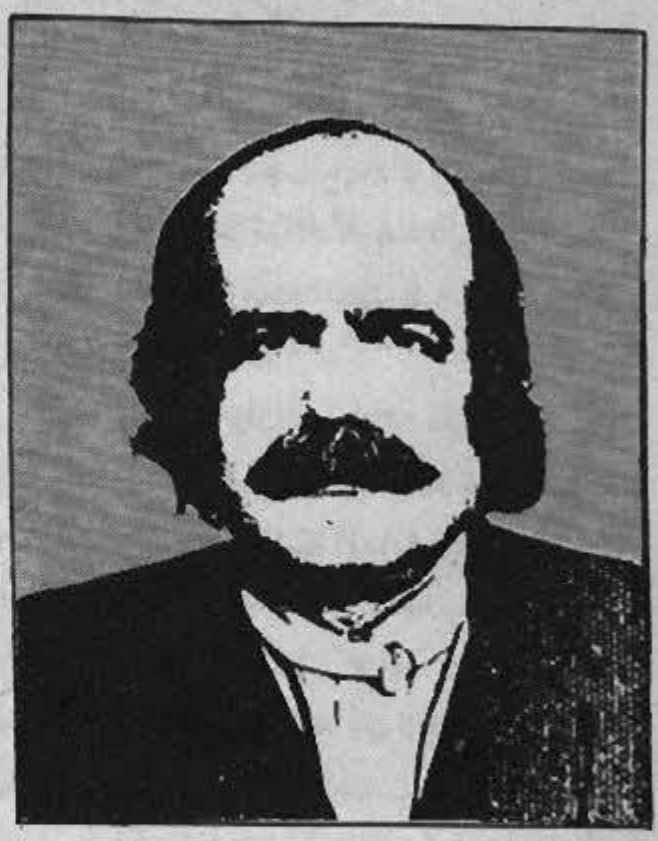
نویسنده نباید از به‌کار بردن تکنیک غربی هراسی به‌دل راه دهد، به‌شرط اینکه بداند تکیه بر مذهب یعنی چه؟ ملّیت یعنی چه؟ عشق به آب و خاک یعنی چه؟ آداب و رسوم به‌جا مانده از پیشینیان یعنی چه؟ زبان و گویشهای محلی چه کاربردی دارند؟ خرافات را دامن زدن یعنی چه؟ سود بردن از بیسوادی جامعه یعنی چه؟ خانواده در این مملکت چه محلی از اعراب دارد؟ و بعد جوامع سنتی و روستایی و شهرهای کوچک را بشناسد. آثار وپی آمدهای رخدادهای تاریخی را بشناسد. از واقعیتهای موجود نهراسیده، خود را در چنبرهٔ خاطره‌های کودکی و اشرافیت قاجار اسیر نکند.

ما به‌هیچ عنوان به بهانهٔ داشتن هویت ایرانی نمی‌توانیم به گذشته‌ها برگردیم. آثار پیشینیان محترم است، امّا جامعه که ایستا نیست. قصه‌های چهل پنجاه سال پیش اکنون به نظر کمی خسته‌کننده می‌آید، امّا امروزه آنان‌که از عناصر داستان به‌گونه‌ای منطقی استفاده می‌کنند، داستانهایی پر خون و پر کشش و جاذب به‌وجود می‌آورند. هویت ایرانی داشتن اثر را خواننده‌های خوب به آسانی تشخیص می‌دهند. به شعور و آگاهیهای مردم باید بها داده شود.

□

● دکتر میرجلال‌الدین کزّازی
(استاد دانشگاه)

از دیدی گسترده، ایرانی بودن داستان را در دو زمینهٔ بنیادین می‌توان بررسید و کاوید: پیکرهٔ داستان و اندرونهٔ آن. به گمان من، آنچه سرنوشت داستان را از این دید رقم می‌زند، اندرونهٔ آن است نه پیکره. نویسندهٔ ایرانی، مانند هر نویسنده‌ای دیگر، می‌تواند پیکره و کالبد داستانی را که می‌نویسد از «نیرانیان» و بیگانگان بستاند؛ نیرانی بودن پیکره، داستان را چندان، از این دید، زیان نمی‌رساند؛ و از ایرانی بودن به دور نمی‌دارد. پیکره‌ها و کالبدهای داستان‌نویسیِ نو کمابیش در سراسر جهان از ادب اروپایی ستانده شده است؛ داستان بلند، داستان کوتاه، قصّه، نمایشنامه و جزو آن امروز در سراسر گیتی، همان کالبدهایی است که نویسندگان اروپایی پدید آورده و پرورانده‌اند. پاره‌ای از این کالبدها را بی‌گمان می‌توان با کالبدهای کهن و سنّتی داستان‌نویسی در ادب ایران سنجید و همانندیهایی در میانه یافت. انگاشته می‌شود که پاره‌ای از شیوه‌های داستان‌نویسی از ادب خاوری به باخترزمین برده شده است؛ شیوه‌هایی چون «داستان در داستان» که در



ادب ما پیشینه‌ای دیرینه دارد؛ یا حتی گونه‌ای از داستان بلند که با بهره جستن از واژه‌ای اسپانیولی، «پیکار شک» نامیده می‌شود. نیز می‌دانیم که برگردان داستانهایی چون «هزار و یک شب» به زبانهای اروپایی، بازتابها و اثرهایی بنیادین و ماندگار در ادب این زبانها داشته است. اما سخن در این است که پیکره‌ها و کالبدهای داستان‌نویسی در ادب امروزین جهان همانهاست که اروپاییان سرانجام پدید آورده و به کار گرفته‌اند. نویسندگان ایرانی، مانند هر نویسنده‌ای دیگر در پهنهٔ گیتی، می‌توانند این کالبدها را بستانند و از آنها به شایستگی در نوشتن داستانهای ایرانی بهره ببرند. زیرا، بدان سان که نوشته آمد، ایرانی بودن داستان در گرو پیکرهٔ آن نیست؛ به اندرونهٔ آن بازمی‌گردد. کالبدهای داستان‌نویسی تنها ابزارهایی است که نویسنده در آفرینش ادبی خویش از آنها بهره می‌جوید. او می‌تواند ابزار کار خویش را از هر جای و هر کس که می‌پسندد، بستاند. پرسشمان در آن است که از این ابزار چگونه بهره می‌جوید؟ اگر کالبد را از ادب و فرهنگی دیگر ستانده است، کدامین جان هنری را در آن دمیده است. آری! همواره کار با جان است، نه با تن؛ در داستان‌نویسی نیز چنین است. نویسندهٔ توانا، چونان آفریدگار داستان، جان‌آفرین است؛ چه غم که این جان را در کدامین کالبد می‌آفریند و می‌دمد! اگر اندرونهٔ داستان که جان آن است، ایرانی بود، کالبد آن از هر ادب و فرهنگی ستانده شده باشد، داستان ایرانی خواهد ماند؛ کالبد به ناچار از جان اثر خواهد پذیرفت؛ پیکره رنگ و آهنگ اندرونه را خواهد ستاند؛ خواه ناخواه، داستان بدین گونه سرشت و ساختار، سان و سیمایی ایرانی خواهد یافت. به گفته‌ای دیگر، اگر منش و اندیشه و نگرهٔ نویسنده ایرانی باشد، داستان ایرانی خواهد شد؛ و کالبد در این روند و کار و ساز چندان نقش و بهره‌ای نمی‌تواند داشته باشد. برای روشن شدن سخن، نمونه‌ای می‌توان آورد و نگاره‌ای: نویسنده ـ به ویژه اگر پیرو دبستان واقع‌گرایی در داستان‌نویسی باشد ـ به عکاسی هنرمند و تیزهوش و باریک‌بین می‌ماند. عکّاس، با دوربین خویش که امکانهایی گسترده را در عکسبرداری در دسترس وی می‌گذارد، می‌تواند نماها و چشم‌اندازهایی از فرهنگ و شهرآیینِ ایرانی را جاودانه گرداند. چه تفاوت که آن دوربین ساختهٔ کدامین کشور است؟

بر پایهٔ آنچه نوشته آمد، آفرینش ایرانی در داستان‌نویسی کمابیش به یکبارگی در گرو اندرونهٔ داستان است. نویسندهٔ ژرف‌اندیش چیره‌دست که آفریدگار منشها و اندیشه‌هاست، اگر ایرانی بیندیشد و ایرانی به جهان بنگرد و پایبند به بنیادها و ارزشهای فرهنگ ایرانی باشد، داستان ایرانی می‌تواند نوشت؛ آری! تنها اگر چنین باشد.

□

● محمود اسعدی
(نویسنده)

داستان بیش از هر چیز بایستی هویت داشته باشد؛ همچنان که نویسنده نیز باید شخصیت ویژهٔ خود را دارا باشد. برخی گمان می‌کنند برای «جهانی شدن» باید کلّی و فراگیر بنویسند، از شخصیتهای چندوجهی استفاده کنند، و موضوعهای ثابت و انسانی را ـ که در همه انسان‌ها مشترک است ـ موضوع خود قراردهند. آنهابر آنانند مطالبی بنویسند که خاص یک کشور و ملت خاص نباشد تا بتوانند نظراتِ طیفِ وسیعی از آدمیان را جلب کنند. اما در عمل ثابت شده است که اینان راه به خطا برده‌اند. کمتر نویسنده‌ای بی‌عنایت به مسائل بومی و مردمی منطقه و کشور خود توانسته است «جهانی» شود. لازمهٔ استقلال، پرداختن جدی و عمیق و دقیق به فرهنگ بومی و ملی است. حتی اگر نویسنده‌ای بخواهد در سطح بین‌المللی مطرح شود، باید در داستانها و رمانهایش به جزئیات زندگی مردم کشور خود بپردازد.

داستان ایرانی در سبک و محتوا باید نشان دهندهٔ فرهنگ خودی باشد. حکایات و داستانهای قدیم ایرانی خود سبکی ویژه در ادبیات داستانی جهان دارد. چنانکه قصه‌های «هزار و یک شب» به عنوان نمونهٔ قصه‌نویسی شرق مطرح است. اما اکنون به نظر می‌رسد حرف و سخن خود را باید آن گونه که مردم کشورمان می‌یابند در داستانهایمان مطرح کنیم؛ حتی اگر این امر منجر به شکست برخی قالبهای داستان‌نویسی شود. شرح و توصیف هنجارها و ارزشهای تاریخی و فلسفی و اجتماعی خود و استفادهٔ بجا و مؤثر از ضرب‌المثلها، حکایات، آیات، روایات و نیز بهره‌بری از وجوه متفاوت فرهنگ عامیانه می‌تواند داستانهای بی‌شناسنامه را هویت ایرانی ببخشد.

□