مروری بر وضعیت ادبیات داستانی ما پس از انقلاب اسلامی

محمد رضا سرشار (رضا رهگذر)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

پیش گفتار

در آخرین روزهایی که گردانندگان جدید «ادبیات داستانی» مشغول تدارک «شماره ویژه ادبیات انقلاب» این مجله بودند، از فقیر خواستند تا در ظرف یک هفته، گزارشی از «وضعیت ادبیات داستانی پس از انقلاب» ـ در مقایسه‌ای گذرا با پیش از انقلاب آن ـ برای درج این شماره تهیه کنم. من نیز بر اساس آنچه پیشتر در پاسخ به یک نظرخواهی از سوی روزنامه‌ای، در این باره نوشته و برخی یادداشتها که بعد از آن در این باره گرد آورده بودم، دست به تنظیم شتابزدهٔ مطلبی زدم که پیش روی شماست.

به خوبی آگاهم که این، تمام آنچه که باید در این باره گفته شود نیست و در مورد برخی قسمتهای آن، برای عدّه‌ای، نیاز به تفصیلی بیشتر هست، و نیز برای آنها که پیشتر آن مطلب مرا خوانده‌اند تازگی‌ای چندان ندارد. اما چه می‌شود کرد که در این وقتِ تنگ، فرصتِ کاری اساسی‌تر نبود. ضمن آنکه بررسی موضوعی با این ابعاد گسترده و حجم عظیم، به راستی کار یک هفته حتی و یک سال یک نفر نیست. با این همه، از آنجا که اکثریت نزدیک به تمام مقاله‌ها و مصاحبه‌ها و میزگردهایی را که در این باره نوشته و صورت گرفته و منتشر شده است را خوانده یا شنیده‌ام، اطمینانی نسبی دارم که مطالعهٔ این «گزارش»، برای دوستانی که تمام این مطلب را برای اولین بار می‌خوانند، خالی از ضرر خواهد بود.

در نوشته‌ای که پیش روی شماست کوشیده شده که موضوعِ مورد بحث از دو جنبه «قوتها» و «ضعفها»ی آن مورد بحث و بررسی قرار گیرد: در قسمت اول، شما با وجوه مثبت قضّیه رو به رو خواهید بود و در بخش دوم، ابعاد منفی آن مورد مطالعه قرار گرفته است.

امید که با نقد و نظرها و افزوده‌هایِ عالمانه و در عین حال موردی و کاربردیِ عزیزان آشنا با این مقوله یا علاقه‌مند به آن، تنور این موضوع همچنان گرم بماند، تا در آینده‌ای نه چندان دور، ما شاهد تاریخچه‌ای تحلیلی و روشن در این زمینه شویم. چه، پیشینیان ما ـ به حق ـ گفته‌اند: گذشته، چراغِ راهِ آینده است.

الف. قوتها

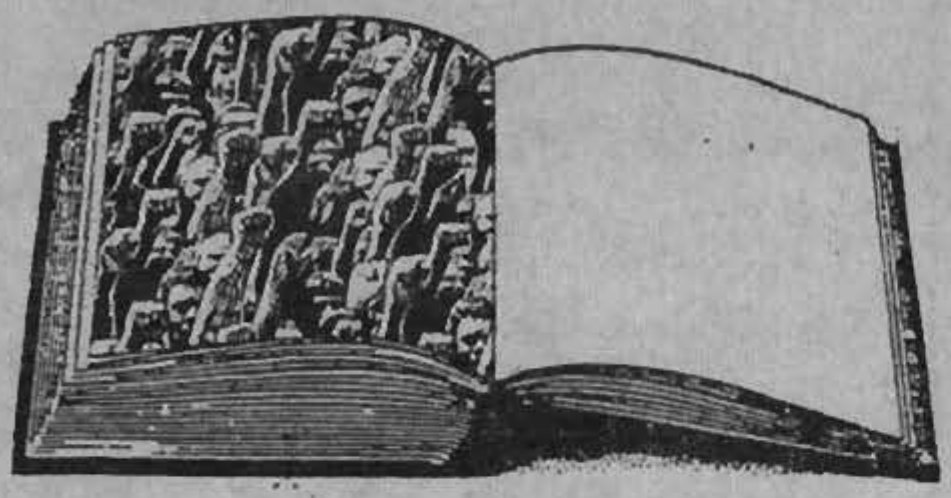
موضوعِ هویّت

در مجموع، قبل از انقلاب، ادبیات داستانی ما، کمتر «هویت ایرانی» مشخص داشت. وقتی می‌گوییم «هویت ایرانی»، منظورمان مفهومی عامتر از جنبه ملیّت‌گرایی نهفته در آن است. مقصود آن شاخصه‌های پنهان و آشکارِ فنی و محتوایی (مادی و معنوی) است که از دور داد می‌زند که این گل، روییده از آب و خاکِ این قسمت از دنیاست. عطر و بویش مخصوص اینجاست. اگر چه از دیدگاهی کلی، گلی از گلستانِ ادبیات عالم است، و از این نظر، با هر گلِ این گلزار ـ از هر فرهنگ و سرزمین ـ وجوه تشابه بسیار دارد، اما عطر و بوی ناب و منحصر به فردِ خویش را دارد. مثل عطر دلکشِ ویژهٔ برنج ایرانی؛ مانند نقشها و ترکیب‌بندها و رنگ‌آمیزی‌هایِ خاص فرش ایرانی ـ که هر شامه یا چشمِ آزموده‌ای را بی‌درنگ متوجه اصلیت و منشأ آنها می‌کند. و باز غرض از ایرانی بودن، بروز و ظهور تمام ویژگیهای ناب متأثر از نژاد، قومیّت، زبان، جغرافیا، ... ـ که در درجهٔ دوّم اهمیتند ـ و فرهنگ، اعتقادات، آداب، رسوم، سنّتها ـ که نوع نگاه و قضاوت هنرمند نسبت به زندگی و هستی را شکل می‌دهد ـ، توأمان، در اثر است. (که می‌دانیم خصیصهٔ بارز و مشخص این فرهنگ، اسلامیّت آن است، که در طی سیزده ـ چهارده قرن، تأثیرِ عمیقِ خود را بر تمام شؤون زندگی مردم کشورمان ـ حتی در جزئی‌ترین مواردِ آن ـ گذاشته است.)

ادبیات داستانیِ روشنفکری و مطرح ما در قبل از انقلاب، با وجود خلق آثاری بعضاً چشمگیر و قابل توجه ـ به تناسب زمان خود ـ ادبیاتی بی‌هویت، و اگر درست‌تر و صریحتر بگوییم «غرب‌زده» یا «شرق‌زده» و سراسر خود باختگی در برابر آن

فرهنگها بود. به همین سبب هم هست که با وجود آن همه مرارتها و زحمتهای کشیده شده توسط پدید آورندگان آن آثارِ آگاه قابل توجه، حادثه‌ای در عرصه ادبیات منثور جهان پدید نمی‌آورد؛ موجی ایجاد نمی‌کند. و حتّی با وجود برخی نوازشها و تشویقهایِ پراکندهٔ البته غیر فراگیر، و محدود ـ که بیشتر جنبه تشویق بزرگتری نسبت به کودکی یا استادی نسبت به شاگردیِ نوپا که استعدادی خوب در یادگیری آنچه به او تلقین شده از خود نشان داده است را دارد، تا چیزی دیگر ـ در جهان انعکاسی گسترده نمی‌یابد. زیرا بسیار طبیعی است که کسی که نهایتِ هنرش، آفرینشِ نسخه‌ای مطابقِ اصل است، در هر حال جز کاری غیراصیل، غیرخلاق، غیرنو، و دست دوم، نکرده است.

اینکه یکی پیدا شود، به قول نویسندگانِ تاریخچهٔ ادبیات داستانی معاصر ما، شکلِ داستانِ کوتاه غربی را وارد نثر هنری ایران کند و دیگری تحت تأثیر فراواقعیتگراهای فرانسوی (سوررئالیستها) و کافکا و جویس و پروست و دیگر نوگرایانِ غربی ـ در آن زمان ـ آثاری به وجود آورد، و هم او و مقلّدانش، از یک سو ذوق زده و با عجله، اساس فلسفی و روانشناختی داستانهایشان را بر مبنای اندیشه‌های مخدوش و انحرافیِ فروید بگذارند و از سویی دیگر، بعدها، عده‌ای دیگر، بکوشند در داستانهایشان انسان الهیِ ایرانی را به زور، در چارچوبِ تنگ و نامتناسب آراء و افکار فلسفی و



• بُن مایهٔ تفکر انسان‌پرستی (اومانیسم) که هنوز در اکثرِ آثارِ داستانیِ حتّی مشهور به مسلمانی، کاملاً به چشمهای تیزبین می‌آید، بی‌تأثیر از چند دهه مجاورت با چنین آثار و تبلیغاتِ عقیده‌ای نیست.

تاریخی و جامعه‌شناسی مارکس و انگلس و لنین بچپانند و اصول فنی کار خود را هم طابق‌النعل بالنعل از واقعیتگرایی انتقادی نوع خاصِ گورکی یانه و واقعیتگرایی سوسیالیستی(!) او و دیگر پیروانش بگیرند، در نهایت ممکن است ـ اگر استعداد کافی را در این زمینه داشته باشند ـ موفق به پدید آوردن آثاری ـ به لحاظ فنی ـ چشمگیر بشوند، اما این گونه آثار نه دقیقاً هویّتی مشخص که بتوان آنگِ این قلمرو خاص از جهان بر آنها زد را دارند و نه ـ همچنان که گفته شد ـ برای همان شرقیها و غربیها، تازگی‌ای در خود خواهند داشت ـ هرچند به دلایل تبلیغاتیِ سیاسی و فکری، مبلغانِ آن اندیشه‌ها و مبانی در قبله‌گاهشان، به شکلهای مختلف تشویقشان کنند و بکوشند تا برای آنان شهرتی فراملی و فرامنطقه‌ای، دست و پا کنند.

در ادبیات داستانی پس از انقلابِ ما ـ آنچنان که اقتضایِ انقلابی با چنین ابعادی عظیم بود ـ موجی تازه پدید آمد. به این ترتیب که در ابتدا تحتِ تأثیرِ تحوّل بنیادینی که در تمامی مبانی معنوی و مادی کشور در حال رخ نمودن بود، معدودی از نویسندگان نسل پیشین و جمعی از نویسندگانِ نسل انقلاب، بر آن شدند تا ضمن بهره‌گیری متناسب از تمام فنون تجربه شده در عرصه ادبیاتِ داستانیِ جهان، به کنکاش در میراثهایِ کهن داستانی ملی و دینی کشور نیز بپردازند، و از تلفیق و ترکیبِ حساب شدهٔ آن شگردها، گونه‌ای داستان ایرانی را پی بریزند.

آنان همچنین کوشیدند تا در این مسیر، عینکِ ایسمهای وارداتیِ شرقی و غربی را به کناری بگذارند و جامعه و مردم خود را بی‌واسطه ـ آن طور که واقعاً بودند ـ ببینند. بر همین اساس بود که به تدریج گونه‌ای جدید از واقعیتگرایی با عرصه‌ای فوق العاده وسیعتر و غنی‌تر، که قلمرو آن از مرزِ محسوسها و مادیات می‌گذشت و وارد عوالم فراواقعی (غیب) می‌شد ـ و این از بنیان با فراواقعیتگرایی (سوررئالیسم) غربی تفاوت داشت ـ پا به عرصه وجود گذاشت، که می‌شد آن را نطفهٔ اولیهٔ واقعیتگرایی الهی یا واقعیتگرایی اسلامی دانست.

اما به سببهای مختلف، از جمله نداشتنِ منابعِ تغذیه کننده، پشتوانهٔ کافیِ مطالعاتی و تحقیقاتی، ضعف تجربه و توانایی در نوشتن، نبودِ یک جریانِ نقد در این زمینه خاص، به عمل نیامدنِ تشویق و پشتیبانی کافی از سوی اندیشمندان و مراجع و مراکز فرهنگی ذیصلاح و ذینفع در این جریان، و بعدها ـ بروز عناصر نفسانی مُخل در همان نویسندگان و عواملی از این دست، این چراغ رو به خاموشی گذاشت. تا آنجا که امروز به حدی بیرنگ و کم فروغ شده، که اگر بگوییم اثری از آن باقی نمانده است، راهِ مبالغه نپیموده‌ایم.

این در حالی است که در جوامع غربی، تحولاتی اغلب به مراتب کوچکتر و کم اهمیت‌تر و با پشتوانهٔ اندیشه‌ای بارها ضعیفتر، موجِد مکاتب هنری و ادبی‌ای پر سر و صدا و جهانگیر شده است. ضمن آنکه این یک اصلِ منطقیِ پذیرفته شده است که مضمون و محتوا، توده‌ای آنچنان بی‌شکل و هویت نیست که در هر ظرفی (مکتب هنری‌ای) جا بگیرد و به شکل همان ظرف در آید، بی‌آنکه در ماهیتِ آن تغییری ایجاد شود. بلکه هر مضمون و محتوایِ بدیع، برای بیان و عرضهٔ هر چند بهتر و مؤثرتر خود، باید شکلِ بیانی و قانونمندیهایِ هنری مناسب خود را نیز خلق کند.

خلاصه آنکه، آن آرمانها و محاسباتِ به حق و متعالی و درست ـ اگر چه شاید قدری زود هنگام ـ در جهت پدید آوردن مکتبی ویژه هنر و ادبیات انقلاب، امروزه یا به کلی به دست فراموشی سپرده شده، یا آنکه به شکلی دست و پا شکسته، در برخی مکاتبِ ادبی بیگانه، مضمحل شده است.

تحول در مضمون و محتوا

همچنان که پیشتر نیز اشاره شده است، یکی از بارزترین وجوه مشخصهٔ ادبیات داستانی معاصر در پیش از انقلاب، خصلت ضد دینی یا لااقل غیر دینی آن است. حتی در آثاری که به ظاهر تنها به انتقاد از آداب و رسوم و عادات و عرفهایِ رایج مردم یا هجو آنها پرداخته می‌شد، این هجو و انتقاد، در سر چشمه خود، به شکلی موذیانه متوجه اسلام و دستورات آن بود. به عبارت دیگر، داستان‌نویسانِ آن زمان که صلاح نمی‌دیدند یا در خود جُربُزه و جسارت آن را نمی‌یافتند که شمشیر از رو ببندند و آشکارا رو در روی دین و مظاهرِ آن بایستند، با توسل به این گونه شگردها و حربه‌ها، بر آن بودند تا اصلِ اسلام و تعالیم آن را به زیر سؤال ببرند.

به این گونه داستانها، باید داستانهایی را که حاوی موارد ضداخلاقی، همچون طرح موضوعهایِ جنسی در بی‌پرده‌ترین و زشت‌ترین صورت آن، تبلیغ ارزشهایِ ضد یا غیر اسلامی و به خصوص غربی ـ کلاً غربزدگی ـ بودند نیز افزود. زیرا این داستانها هر چند به ظاهر به ساحتِ دین و تعالیم آن تعرضی نمی‌کردند اما با طرح و ترویج ارزشها و در نتیجه مدینهٔ فاضله‌ای از گونه‌ای دیگر، مخاطبان خود را به سمت و سویی غیر از مذهب فرا می‌خواندند؛ و از این راه، سعی در دور ساختن کشور از اسلام داشتند.

• ظهور عده‌ای قابل توجه نیروی تازه‌نفس در عرصهٔ داستان‌نویسی کشور، که مشتاقِ آموختنِ هر چه بیشتر و بهتر این هنر و ریزه‌کاریهایِ فنون آن بودند، از سوی دیگر، و بی‌اعتمادیِ مطلقِ آنان نسبت به دست‌اندرکارانِ قدیمی این عرصه ـ از هر نظر ـ برای کسب تجربه نزد آنان، نیازی بی‌سابقه را به ترجمه و تألیف آثاری آموزشی در این زمینه، مطرح کرد.

بُن مایهٔ تفکر انسان‌پرستی (اومانیسم) که هنوز در اکثرِ آثارِ داستانیِ حتّی مشهور به مسلمانی، کاملاً به چشمهای تیزبین می‌آید، بی‌تأثیر از چند دهه مجاورت با چنین آثار و تبلیغاتِ عقیده‌ای نیست.

پُر واضح است که در آن معرکه، داستان‌نویسانی با گرایشهایِ آشکارِ اسلامی نیز بودند. اما جمع آثار آنان در مقایسه با کلِ جریانِ داستان‌نویسیِ پیش از انقلابِ ما آنقدر نبود که بتواند منشأ اثری جدی در این زمینه شود.

انقلاب اسلامی، به خصوص در سالهای اولیه پس از پیروزی خود، موجِد تحولی اساسی در اکثریت مردم پاک ضمیر و دین‌باورِ ما شد. لذا، انتظاری متفاوت با گذشته، از نویسندگان و ادبیات داستانی در خوانندگانِ این آثار پدید آمد. افزایشِ سطح آگاهیِ عمومی و بینش سیاسی مردم و انتشار سیلِ کتابهایِ آگاهی بخشِ غیر داستانی و انبوهِ روشنگریهایِ اندیشمندان کشور، و وسعت و تعدد و تنوع شگفت‌انگیزِ حوادث و ماجراها در بحبوحهٔ انقلاب و پس از آن، نیز مزید بر علت شد، و توقعِ خوانندگانِ داستان ما را بسیار بالا برد.

دیگر همچون گذشته، رمانهای سست و مبتذلِ پلیسی و عشقی یا داستانهای احساساتی و خنک عاشقانه و نوشته‌های سوزناک اما آبکی رمانتیک‌وار و داستانهای تو در توی معما گونهٔ رمزی، و شرح و تصویر اوهام و آشفتگیهای روانی و امیال و عقده‌های سرکوفتهٔ جنسی و غیرجنسی و آه و فغانهای کاملاً شخصی نویسندگان بی‌درد بریده از اجتماع، نمی‌توانست خوانندهٔ داستان ما را راضی کند.

نویسندگان نیز که هر یک بنا به ظرفیت وجودی خود و به نسبت تهذیب نفس و خودسازی و دانشی که از هستی و زندگی داشتند، این پیام بر زبان نیامدهٔ مخاطبان خود را دریافت کرده بودند، کوشیدند تا در حد تشخیص و توان خود، با آن همراه شوند. خاصه که آزادی بی‌حد و حصر پدید آمده در آن سالها و برداشته شدن زنجیر سانسور از قلمها و فضای ترور و وحشت و اختناق از کشور، دیگر عذری برای اهمال آنان در این زمینه باقی نگذاشته بود.

بر همین اساس، نوعی غنا و تعالی ـ هر چند به تناسب نویسندگان مختلف، نسبی ـ در مضامین و محتواهای داستانها رخ نمود، که پیش از آن، بی‌سابقه بود. به بیانی دیگر، صورت پرستی (فرمالیسم) منحط، لااقل برای سالیانی چند، از ادبیاتِ داستانیِ ما رخت بر بست. اگر هم معدود قلم به دستانی، سر در لاک خود، هنوز به آن دبستان هنری وفادار باقی مانده بودند، عملاً در انزوا قرار گرفتند و آثارشان مخاطبی چندان نیافت[1].

جالب آنکه، حتی صورت پرستانی که در رژیم گذشته به سردمداریِ این گرایش در کشور مشهور شده بودند و در زیر لوای توجیه‌گرِ آن، جانب عافیت گزیده و بر آن همه فجایعِ پیرامون خود چشم بسته بودند و سر در آخور وصفِ جزءبه‌جزءِ انحرافهای روانی و اخلاقی و هماغوشیهایِ حیوانی خود با مثلاً همسرِ دوست یا کلفتِ شوهردارِ خانه‌شان و موضوعهایی از این قبیل داشتند، در این مدّت تغییر روش دادند و در آثارشان ژستهایِ سیاسی گرفتند. اما البته، اغلب به سبک و سیاقِ ویژهٔ خود: یعنی انقلابیِ بعد از انقلاب و سیاسیِ ضدانقلاب.

در واقع، صورت‌پرستی که در اغلبِ موارد، پوششی موجه نما برای فقر وحشتناک مضمون و محتوا در داستان نیز هست، با موجهایِ نیرومند مضامین و اندیشه‌هایِ نُوی که انقلاب با خود به همراه آورده بود، چونان پرِ کاهی به یک سو رانده شد، و پیروان آن، خواسته یا ناخواسته، ناگزیر شدند لااقل برای سالیانی چند، در روشِ کارِ خود تجدید نظر کنند و به اقتضاها و نیازهایِ زمانِ خود گردن بگذارند.

(از جمله مضامینی که در این دوران، به خصوص توسط نویسندگانِ نسل انقلاب در داستانها بیش از بقیه مطرح می‌شدند می‌توان به بی‌توجهی به مادیات، دعوت به اخلاقیات و الهیات و ما بعدالطبیعه، ستیز با استعمار و استبداد و بی‌عدالتیِ اجتماعی و کفر و الحاد، استقبال از شهادت و جهاد و شجاعت و رویکرد به عرفان اشاره کرد.)

در ابتدا، حجمی عظیم از داستانهای به خصوص مارکسیستی و اسلامی روانه بازار شد ـ که البته به سبب خامدستیِ برخی نویسندگان آنها و شتابزدگی‌ای که جریانِ تندِ حوادثِ پس از انقلاب در تمام زمینه‌ها ایجاد کرده بود، بعضاً از ساخت و پرداختی کاملاً پخته و سنجیده برخوردار نبودند. اما به فاصله‌ای بسیار کوتاه، به ساختمان و پرداختی به مراتب قویتر از مشابه‌هایِ خود در قبل از انقلاب دست یافتند. به نحوی که در یک ارزیابیِ کلّی، به راحتی می‌توان دید که قویترین و فنی‌ترین داستانهایِ ایرانیِ معاصر تاکنون، دقیقاً در سالهای پس از پیروزی انقلاب منتشر شده‌اند.

به هر حال، وجه غالب بر داستانهایِ دههٔ اوّلِ پس از پیروزیِ انقلاب ـ به ویژه ـ، در وهلهٔ اول سیاسی بودن و در مرحله بعد اجتماعی بودنِ آنهاست ـ که می‌دانیم در تضادی ماهَوی با شکل‌پرستیِ منحط است؟ در مرتبه‌ای پایینتر، داستانهای تاریخی ـ بیشتر مربوط به عصر حاضر ـ نیز، به خصوص در میان قشری

عوامتر از طبقهٔ کتابخوان ما، خوانندگان بسیار یافت.

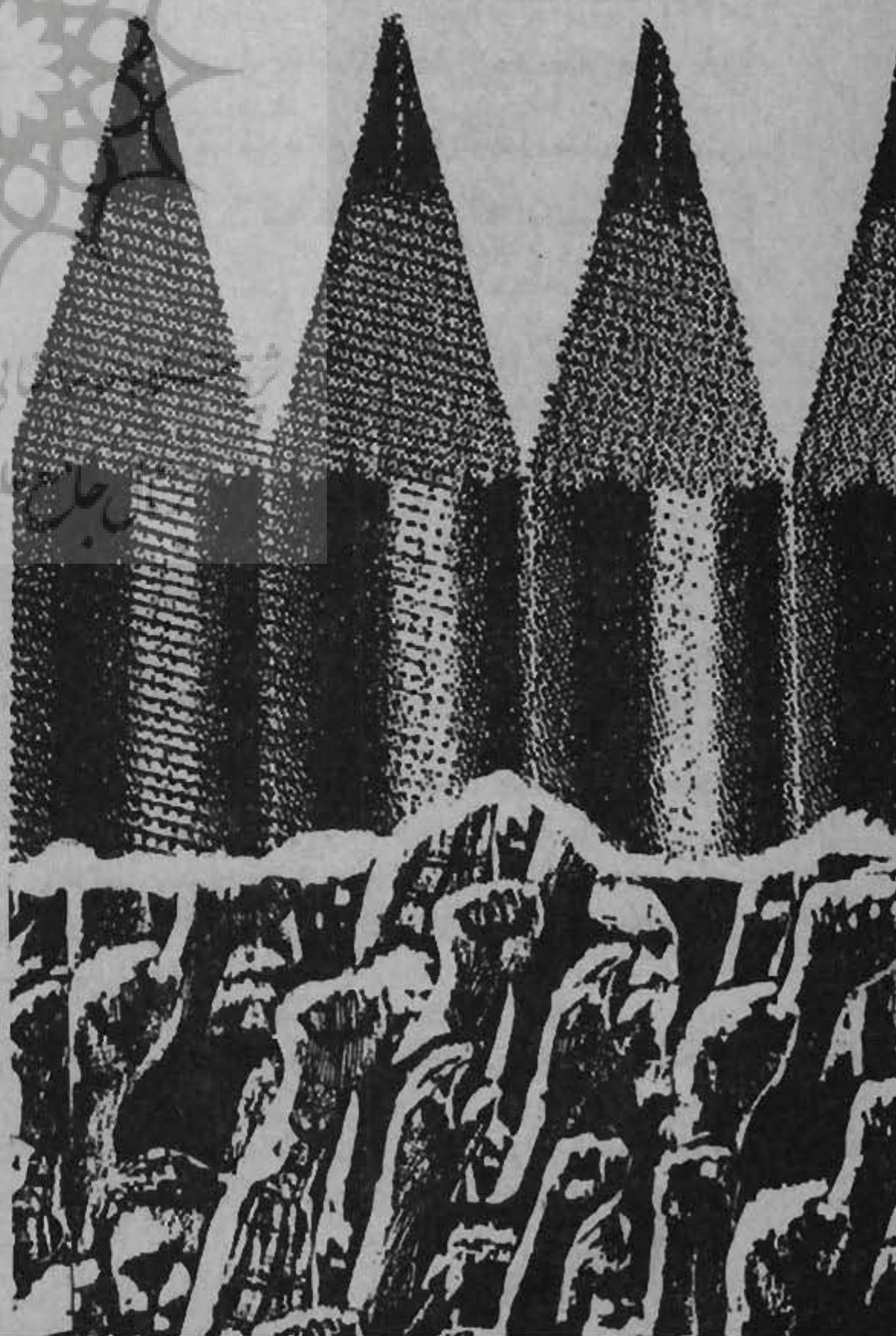
این داستانها، البته، اغلب زمانِ وقوعشان قبل از انقلاب بود و موضوعهای آنها به آن دوران مربوط می‌شد. اما در این میان، نویسندگانی چون ناصر ایرانی، محمود گلابدره‌ای، اسماعیل فصیح، احمد محمود، محسن مخملباف، قاسمعلی فراست، جواد مجابی، رضا براهنی، شهرنوش پارسی و ... به مضامین و موضوعهای انقلاب و پس از آن نیز ـ در قالبِ رمان یا داستان بلند ـ پرداختند[۲].

با این همه، این گرایش مثبت، متأسفانه، از شروع آتش بس و به خصوص پس از ارتحال امام (ره)، در میان عدّه‌ای از جوانتران عرصهٔ داستان‌نویسی، رو به ضعف گذاشته است. در همین مدت، سردمداران بعضی نشریه‌های ادبی نیز به دامن زدنِ آگاهانه یا ناآگاهانه به بحثهایی که جان مایهٔ آنها دعوتِ نویسندگان به سوی شکل‌پرستی، و در واقع شانه خالی کردن از زیرِ بارِ تعهدات اعتقادی، اجتماعی و انسانی است، مشغولند. و با نهایتِ تأسف باید گفت که این دعوت، در آن عده از نویسندگانِ جوانِ کم مطالعه و فاقد بینشِ اعتقادی و فلسفی صحیح نظام یافته، بی‌تأثیر نبوده است. به طوری که بعضاً شاهدِ چاپ و انتشارِ داستانهایی بی‌محتوا، بی‌خط و ربط، و یا حاویِ سرخوردگیها و بریدگیها و چپ و راست زدنها، از این افراد، حتی در نشریه‌های وابسته به نظام هستیم.

تنوع وسیع موضوعها

نیز یکی دیگر از خصایصِ برجستهٔ ادبیاتِ داستانیِ ما در پس از انقلاب است. در دگرگونیهای بنیادی و اساسی‌ای که در تمام شؤون زندگی انسانِ ایرانی در پس از انقلاب پدید آمد و حوادث شگفت و پیچیده و فوق‌العاده متنوعی که در همین دورانِ کوتاه رخ داد (از مسائل خاص انقلاب در بحبوحهٔ آن و پس از پیروزی‌اش گرفته تا مقاومتِ شگفتِ هشت سالهٔ مردم در جنگ تحمیلی و ...) خود، سرچشمه و مایه‌ای فوق‌العاده غنی و بی‌پایان برایِ کارِ نویسندگانِ ما شد (امکانهایی که نویسندگان کشورهایی که در حالت عادی قرار دارند، به شدت غبطهٔ آن را می‌خورند). نیز آزادیهای بسیاری که پس از آن خفقان دوران دراز سلطنت پهلویها ـ به خصوص در سالهای اولیه پس از پیروزی انقلاب ـ برای نویسندگان به وجود آمد، باعث شد که آنان، بسیاری از موضوعهایی را که از

• ادبیات داستانیِ روشنفکری و مطرح ما در قبل از انقلاب، با وجود خلق آثاری بعضاً چشمگیر و قابل توجه ـ به تناسب زمان‌خود ـ ادبیاتی بی‌هویت، و اگر درست‌تر و صریحتر بگوییم «غرب‌زده» یا «شرق زده» و سراسر خودباختگی در برابر آن فرهنگها بود.



سالها پیش در ذهن داشتند اما سانسورِ رژیم گذشته اجازهٔ چاپ و نشر آنها را نمی‌داد، بنویسند و به چاپ برسانند.

مجموعه این عوامل، تنوعی بسیار به موضوعهایِ داستانها داد.

امّا، از اینها که بگذریم و در یک نگاه کلی‌تر، خود ادبیاتِ داستانی انقلاب و ادبیات داستانی جنگ، به طور خاص، دارای شاخصه‌هایی ویژه، حتی در میان مجموعهٔ داستانهای پس از انقلاب هستند، که هر یک بحث و تحلیلی جدا را می‌طلبند.

چهرمانهایِ (تیپهایِ) جدید

تفاوتِ محسوس و قابلِ توجهِ دیگرِ ادبیاتِ داستانیِ ما در پس از انقلاب نسبت به قبلِ آن، ورودِ چهرمانهای تازه به این عرصه و نیز زنگار زدایی از برخی چهرمانهای مطرح از قبل، و به تصویر کشیدن ابعادِ واقعی آنها بود.

نویسندگان قبل از انقلاب، به سببِ بر چشم داشتنِ همان عینکهایِ خاصِ وارداتی از غرب و شرق، و برج عاج نشینی و قطع ارتباط با تودهٔ مردم، انسان ایرانی را نه آن گونه که واقعاً بود و می‌نمود، بلکه آن سان که خود از پسِ آن عینکهای ویژه می‌دیدند، به

تصویر می‌کشیدند. در نتیجه، چهرمانهای مطرح شده در آثارشان بعضاً مُثله و تحریف و دگرگون شده، و غیر منطبق با واقعیات بودند.

به ویژه، نویسندگانِ نسلِ جوانِ ما در پس از انقلاب، از آنجا که بدون آن عینکها و با چشمانی بی‌حجاب به جامعه و مردمشان می‌نگریستند، و نیز، از آنجا که خود جزئی از همان جامعه و مردم و شریک با آنان در مشکلات و مسائل زندگی بودند، هنگامِ طرحِ جامعه و مردمشان، آنان را به گونه‌ای دیگر و متفاوت با آنچه در داستانهای پیش از انقلاب دیده بودند یافتند و به تصویر کشیدند. در نتیجه، خواسته یا ناخواسته، بازسازی همان چهرمانهایِ به ظاهر مطرح از قبل، در شکلِ اصیل و واقعی خود، نو جلوه کرد؛ و از این راه ـ می‌توان گفت ـ در حقیقت چهرمانهایی تازه به موزهٔ چهرمانهایِ ادبیاتِ داستانیِ ما افزوده شد.

این، غیر از آن چهرمانهای کاملاً بدیعی است که رهایی از اختناق و سانسور رژیم گذشته و آزادیها و تحولات و ماجراهای شگرف پس از پیروزی انقلاب برای ادبیات داستانی ما به ارمغان آورد. چهرمانهایی چون ساواکی (مأمور امنیتی)، شکنجه‌گرِ ساواک ، نظامیان فاسد و سرسپرده و وابسته ، روحانی دروغین و انقلابی و آگاه ، کودکان و نوجوانان و جوانان و دیگر مردم انقلابی ، دوخ ، فرشته ، شیطان ، روشنفکر مذهبی انقلابی ، چریک انقلابی ، دختر و زن مذهبی پاک ، آگاه و مبارز ، حزب‌اللهی ، بسیجی ، رزمندهٔ مسلمان (پاسدار)، شهید ، جانباز ، شاه ، شاهزادگان ، درباریانِ متملقِ فاسد و بی‌مایه ، عامل بیگانه ، روشنفکر لیبرال ، چپی (کمونیست)، منافق ،...

نکتهٔ قابل اشاره به صورت حاشیه‌ای در این بخش نیز این است که، در ابتدا نویسندگانِ نسلِ انقلاب، عمدتاً به طرحِ شخصیتها و چهرمانهایی در داستانهایشان می‌پرداختند که به نحوی، آراء، اعمال و افکارشان، آیینهٔ اعمال و آراء و افکار یا لااقل آرزوها و آمالِ خودشان بودند[۳]. به عبارتِ دیگر، آنان مدافع کارها و سخنان قهرمانشان بودند. حال آنکه عرفِ جاری میانِ بسیاری از نویسندگان نسلهای پیشین این بود که هرگاه در مورد قهرمانانِ اصلیِ مسأله‌دارِ خود، از سویِ دیگران موردِ سؤال یا انتقاد قرار می‌گرفتند، ادعا می‌کردند که نقش نویسنده، چیزی بیش از به تصویر کشیدن چهرمانی یا چهرمانهایی از چهرمانهای موجود در جامعه نبوده است؛ و او مسؤولِ خوب و بد اعمال قهرمانان خود نیست!

احیای شخصیت و منزلتِ واقعی زن

این نکته دیگر امروز بر همهٔ دست‌اندرکارانِ مقولهٔ داستان و حتی خوانندگان عادیِ آن نیز روشن است که از جمله مهمترین و بنیادی‌ترین عواملِ ایجادِ کشش در داستانهایِ گذشتهٔ کشور، عنصر جنسیت (سکس)، آن هم از نوعِ غالباً کاملاً بی‌بند و بار و رایج در غرب ، بود. و این ویژگی، چه در داستانهای غرب‌زده‌ها و چه شرق‌زده‌ها و چه هُرهُری مذهب‌ها، تقریباً به یک اندازه مورد سوء استفاده قرار می‌گرفت. به نحوی که اگر عنصر جنسیت را از آن آثار می‌گرفتند، دیگر چیزی از آنها باقی نمی‌ماند و حتی نیمی از آن خوانندگان قبلی خود را نیز نمی‌توانستند برای خود حفظ کنند.

با این تلقی و نگاه ـ درست مانند قسمتِ اعظمِ داستانهایِ غربی ـ ، زن در داستانهای ما عمدتاً نقشی درجه دوم به پایین داشت، و در بسیاری موارد هم منحصراً جزوِ عوامل رنگ و لعاب و مزه دهنده به داستان برای تحریک و چه بیشتر ذائقه خوانندگانِ منحرف و بیمار یا محروم، به مطالعهٔ آنها بود.

افتخارِ بسیار بزرگِ ادبیات داستانی ما در پس از انقلاب این است که ـ حال یا تحتِ فشار جو عمومیِ اخلاقیِ حاکم بر کشور، یا فشارِ ادارهٔ نگارش وزارت فرهنگ و ارشاد و یا تغییر دیدِ نویسندگان نسبت به زن ـ توانسته لااقل در تعدادی قابل توجه از آثار این عرصه، زن را در مقام و منزلت نزدیک به واقعیِ خودش بنشاند و چهرهٔ تحریف شده و مورد سوء استفاده قرار گرفتهٔ او را تا حدودی زیاد تصحیح و زنگار زدایی کند، و با این همه، موفق به ارائه داستانهایی دارای کشش و جذابیت کافی برای مخاطبانِ خود شود.

• کم‌سوادی عمومی همه روشنفکرنماهای ما، از گذشته تا به حال عارضه‌ای است که هنوز گریبانگیر بسیاری از داستان‌نویسان و برخی منتقدان ادبیات داستانی ـ از هر دو نسل ـ است. این بی‌سوادی از نسبت به خودِ مقولهٔ ادبیات شروع می‌شود تا جامعه‌شناسی و روانشناسی و فلسفه و مذهب و سیاست و اقتصاد و مانند آنها.

از این نمونه‌اند: زن به عنوان مادر آگاه یک رزمنده یا یک شهید، زن به عنوان همسر آگاه، صبور و مقاوم یک شهید، زن به عنوان همسر ایثارگرِ یک جانباز، زن به عنوان خواهر مبارزِ یک شهید، زن به عنوان یک مجاهد راه خدا، زن همچون یک قدیسه، ...

تغییر در نسبت بین تعداد عناوین رمان و داستان بلند، و مجموعه داستان کوتاه

همچنان که می‌دانیم سیرِ داستان‌نویسی جدید در ایران، همچون بسیاری دیگر از کشورهای جهان سوم، به خلافِ جریانِ آن در

غرب بوده است. به این ترتیب که، اگر در مغرب‌زمین، از حدود چهارصد سال پیش، کار از رمان نویسی آغاز شده و تنها نزدیک به صد و شصت سال است که داستان کوتاه در آنجا مطرح شده و پا گرفته است، در کشورهایی با وضعیّت ما، آغازِ این جریان، با داستان کوتاه بوده، و بعدها ـ آن هم با وسعت شتابی به مراتب کمتر ـ نوشتن رمان و داستان بلند، رونق و رواج گرفته است. به طوری که به احتمال زیاد، عدهٔ رمان‌نویسان قابل تأملِ ما تا قبل از انقلاب، در مجموع به مراتب کمتر از نویسندگان داستان کوتاه، و تعداد رمانها و داستانهای بلند آن مقطع نیز کمتر از مجموعه داستانهای کوتاه است.

در پس از انقلاب، این نسبت به هم خورد. به گونه‌ای که بیش از نیمی از مجموع حدود ۲۷۰ کتاب داستانی که تا سال ۱۳۷۰ برای اولین بار به چاپ رسیده است را رمان و داستان بلند، و کمتر از نصفش را مجموعه داستان کوتاه تشکیل می‌دهد. و با توجه به اینکه قالبِ رمان، به هر حال، امکانی بارها بیشتر را برای طرح پیچیدگیهای زندگی و مسائل ژرف و گستردهٔ بشری در اختیار نویسنده قرار می‌دهد و نیز هنوز عده‌ای قابل توجه از مردمِ کشور ما، از داستان تأثیر و الگوی زندگی و اندیشه می‌گیرند، این موضوع می‌تواند امیدبخش باشد (صد البته، در صورتی که از این قالب داستانی، استفاده‌ای صحیح در جهتِ رشد و تعالی فرهنگ جامعه بشود).

تغییر در کمیّت و کیفیتِ آثارِ داستانی

به نکات مطرح شده زیرِ عنوانِ پیشین باید اضافه کرد که کمیت و کیفیت رُمانها نیز در پس از انقلاب افزایش و تعالی‌ای چشمگیر یافت. به نحوی که به اقرار همهٔ صاحب‌نظران، مجموعه‌ای از بهترین و قویترین رمانهای ادبیات فارسی، در طول همین سالهای پس از پیروزی انقلاب چاپ و منتشر شد. به تعبیری، «رمان ایرانی در این سالها به بلوغ رسید.»[۴] ضمن آنکه طولانی‌ترین رمانهایِ ادبیاتِ فارسی نیز در پس از انقلاب منتشر شد؛ و از نظر رکورد طولی نیز، رُمان، پیشرفتی قابل توجه داشت.

یکی دیگر از دست‌اندرکاران این مقوله[۵]، در همین ارتباط می‌افزاید: «حجم آثار ادبیات داستانی پس از انقلاب، به حجمِ [کل] ادبیات داستانی ایران تا سال ۱۳۵۷ پهلو می‌زند».

در پیدایشِ رشدِ کیفی، عواملی چند می‌تواند مؤثر بوده باشد. از جملهٔ آنها می‌توان به بالارفتن سطح توقع خوانندگان داستان اشاره کرد. عامل دیگر، حذف عوامل سانسور و ایجادکنندهٔ رعب و اختناق در کار نوشتن بود. به این معنی که، در جوّ پلیسی و خفقان‌آورِ رژیم گذشته، وظیفهٔ آگاهی بخشی و اطلاع‌رسانی ـ در سطح سیاسی آن ـ نیز به وظایفِ هنریِ نویسنده افزوده شده بود. و این، غالباً به بهایِ اهمال در انجام وظایف ادبی نویسنده که وظیفهٔ اصلی اوست ـ و در نتیجه اُفتِ کیفیتِ هنریِ آثار او تمام می‌شد. حال آنکه در پس از انقلاب، با از بین رفتن آن عواملِ مُخل، نویسنده توانست تمامِ اهتمام خود را به وظایفِ خاصِ حرفه‌ای خویش اختصاص دهد؛ و از این طریق، به کیفیتِ آثار خود اعتلایی بیشتر بخشد.

افزایش تیراژِ کتابهایِ ادبیات داستانی

از وجوهِ مثبت این مقوله در پس از انقلاب ـ که البته بیشتر به مخاطبان و جامعهٔ کتابخوان بازمی‌گردد ـ استقبالِ بی‌سابقهٔ مردم از کتابهای ادبیات داستانی، به ویژه رُمان بود. در گذشته، تیراژ این کتابها بسیار پایین و مدت زمان به فروش رسیدن یک چاپ آنها بسیار طولانی بود[۶]. در نتیجه، گذرانِ زندگی از راهِ نوشتن، رؤیایی محال به نظر می‌رسید. با پیروزی انقلاب، به دلایل متعددی که مجال پرداختن به آنها در اینجا نیست، این وضع به کلی دگرگون شد. به طوری که تا قبل از قطعِ سوبسیدِ دولت روی کتاب و پیدایشِ مشکلات فعلی در عرصه چاپ و نشر و نتیجتاً افزایشِ بسیارِ قیمتها، کار به جایی رسیده بود که یک نویسنده حرفه‌ای و توانای داستان، واقعاً، اگر می‌خواست، می‌توانست از درآمد نوشتن، به راحتی زندگیِ خود را اداره کند.

اگر چه در این دو ـ سه سال اخیر پیدایشِ مشکلات فعلی، می‌توان گفت دیگر ادامهٔ آن وضع، لااقل در عرصه ادبیات داستانیِ بزرگسالان، نامقدور است؛ با این همه، هنوز هم تیراژ کتابهای داستانیِ خوب، به مراتب بیش از قبل از انقلاب، و مدت زمان به فروش رفتن نسخ آنها نیز بسیار کوتاهتر از آن دوره است.

پیدایش نامهای تازه

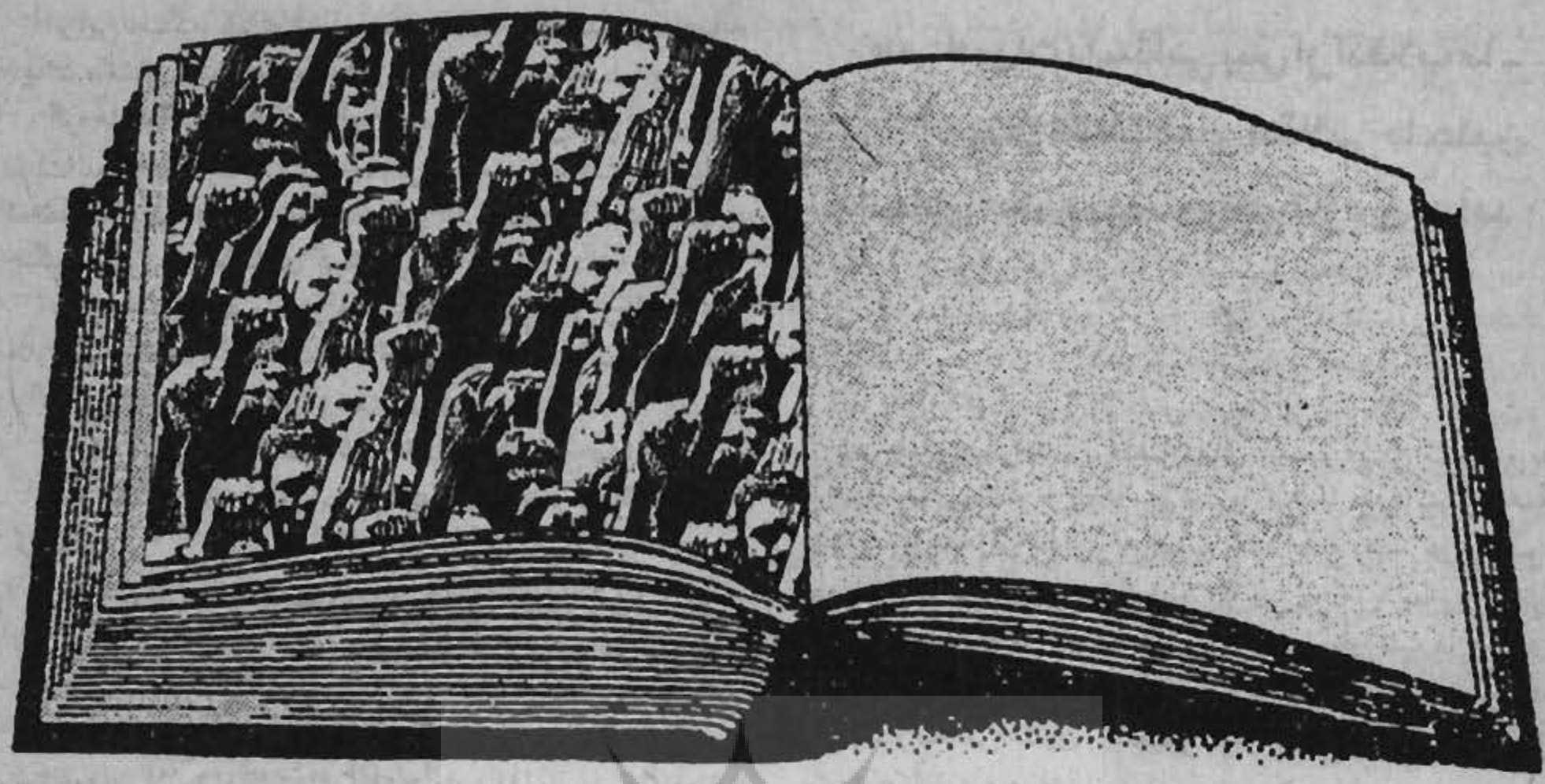
در همین شانزده سالی که از پیروزی انقلاب می‌گذرد، شاهد ظهور بیش از صد چهرهٔ جدید در عرصهٔ داستان‌نویسی بزرگسالانِ کشور هستیم. از این میان، عده‌ای کارآتر و برخی پُرکارتر بوده‌اند. همچنان که بعضی ضعیف‌ترند، و عده‌ای با آمادگی و توانی بیشتر واردِ این قلمرو شده‌اند و توانسته‌اند آثاری قابل تأمل عرضه کنند.

از دسته دوم ـ صرف نظر از مبانیِ فکریِ انعکاس‌یافته در آثارشان ـ این نامها قابلیت اشاره بیشتری دارند: محسن مخملباف، سید مهدی شجاعی، داریوش عابدی، ابراهیم حسن‌بیگی، منیرو روانی‌پور، راضیه تجار، میثاقِ امیرفجر، امیرحسین فردی، فریدون عموزاده خلیلی، محمدرضا بایرامی، علی مؤذنی، حمید گروگان، عباس معروفی، ی. میاندوآبی، داوود غفارزادگان، محسن سلیمانی، مصطفی جمشیدی، قاسمعلی فراست، فیروز زنوزی جلالی، مریم جمشیدی، سمیرا اصلانپور، غلامرضا عیدان، قاضی ربیحاوی، رضا جولایی، عبدالحی شماسی، علی اصغر شیرزادی، خسرو نسیمی، منیژهٔ آرمین، اکبر خلیلی، مهدی خلیلی، حسن خادم، مصطفی زمانی نیا، منصورهٔ شریف‌زاده، محمدرضا صفدری، محمد بهارلو، حسین فتاحی، سیروس سرشار،...

افزایش کتابها و آموزشهای نظری

ظهور عده‌ای قابل توجه نیروی تازه‌نفس در عرصهٔ داستان‌نویسی کشور، که مشتاقِ آموختنِ هر چه بیشتر و بهترِ این هنر و ریزه‌کاری‌هایِ فنون آن بودند، از سوی دیگر، و بی‌اعتمادیِ مطلقِ آنان نسبت به دست‌اندرکاران قدیمیِ این عرصه ـ از هر نظر ـ برای کسب تجربه نزد آنان، نیازی بی‌سابقه را به ترجمه و تألیف آثاری آموزشی در این زمینه، مطرح کرد.

این عطش باعثِ تشویق مترجمان علاقه‌مند و صاحب‌تجربگانِ



این رشته به تهیه و انتشارِ کتابها، مقالات و نقدهایی در این زمینه شد. تا آنجا که ـ هر چند زمینه‌های خالی در این عرصه، هنوز بسیار است ـ در همین چند سالِ پس از پیروزی انقلاب، شاهد انتشار تعدادی بسیار قابل توجه کتاب و مقاله و نیز برگزاری کلاسها و دوره‌ها و آموزشهای متعدد حضوری و مکاتبه‌ایِ رسمی و غیررسمی در این زمینه هستیم[۷]. ضمن آنکه در همین مدت، بیشترِ کتابهای حاویِ مباحث نظری این رشته که سالها قبل از انقلاب به چاپ رسیده بود و مدتها در قفسه‌های کتابفروشیها بی‌خواستار مانده بود، به سرعت به فروش رفت و حتی به چاپهایِ مکررِ بعدی نیز رسید.

به عبارت دیگر، آن جریانی که در واقع بایست از همان ابتدای پایگیری داستان‌نویسی معاصر در کشور ایجاد می‌شد و روند داستان‌نویسی ما را بسیار از آن که بود پیشتر می‌بُرد، در این زمان ایجاد شد: نسبتِ عناوینِ کتابها و مقالات حاوی بحثهای نظری (تئوریک) در زمینه داستان، به عنوانِ خودِ داستان، به میزانی قابل توجه، به سودِ آثارِ دستهٔ اول تغییر کرد؛ و ترجمهٔ برخی رمانهای دشوار، که بیشتر می‌توانند جنبه آموزشی و درسی داشته باشند اما به سبب دشواری ترجمه آنها و نیز نبود خواننده کافی برایشان، هیچ مترجمی جرأت یا رغبت نزدیک شدن به آنها را نداشت، در دستور کار ترجمه قرار گرفت.

به طور کلی، اگر بگوییم تعداد عناوین و نیز تیراژ کتابهایِ نظری و آموزشیِ منتشرشده در سالهای پس از انقلاب به تنهایی، اگر از تمام کتابهای مشابه در هفتاد ـ هشتاد سالهٔ گذشته بیشتر نباشد کمتر هم نیست، گمان نمی‌کنم سخنی به گزاف گفته باشم.

جُنگها و نشریه‌های ادبی

از جمله اقدامهای مؤثر و مثبتی که در پس از انقلاب برای رونقِ بازارِ ادبیات داستانی صورت گرفت، راه‌اندازی جنگها، نشریه‌های ادبی و یا صفحه‌هایی ویژهٔ این مقوله در روزنامه‌ها و مجله‌ها بود.

صفحه‌های ویژهٔ پیشگفته، عمدتاً به سبب تصدی سرپرستی آنها توسط افراد بی‌تجربه و مبتدی یا باندکهای جوان، تقریباً هرگز نتوانستند موجدِ جریانی اصیل و سازنده و سالم در عرصه ادبیات داستانی شوند. اما هرچندگاه، چند چهرهٔ جوان این عرصه، توانستند از طریق آنها به طرح خود و دوستان و همفکرانشان بپردازند و شوری در میانِ طیفِ خود برانگیزانند، و به هر حال، کارهایی برای خود صورت دهند.

به نسبت، جُنگها ـ آن هم در آن زمان که هنوز مجله‌هایی مستقل که محور اصلیِ مطالبشان ادبیات باشد پا نگرفته بود ـ توانستند نقشی قابل تأمل در این زمینه ایفا کنند. هریک از این جنگها نیز هر چند خالی از تسلط گروهها یا افرادی خاص نبودند، اما در مقایسه با آن صفحات ویژه مجله‌ها و روزنامه‌ها، کارشان عمق، گستره و تداومی بیشتر داشت.

از جمله جُنگهایِ منتشره در این عرصه، می‌توان از لوح نام برد، که ظاهراً بیش از دو شماره از آن منتشر نشد، و تحتِ تسلطِ کاملِ نویسندگان نسل پیش از انقلاب بود.

جنگِ نامهٔ کانونِ هنرمندان و نویسندگان، ناشر آثار نویسندگان کانونِ مذکور بود؛ که عناصرِ چپ به خصوص توده‌ای ـ در آن حضوری بسیار فعال داشتند. سرانجام نیز، کانون و جُنگ مذکور به طور کامل در انحصار نیروهای چپ و توده‌ای قرار گرفت و ناشرِ آثار و آرایِ آنان شد. از این جنگ نیز بیش از شش شماره، منتشر نشد.

قدیمی‌ترین جُنگی که دست‌اندرکاران آن مشی‌ایِ موافقِ انقلاب و تفکر حاکم بر آن داشتند، جنگ سوره بود. ناشر این جنگ، حوزه اندیشه و هنر ـ بعدها با نام حوزه هنری ـ بود.

این جنگ در ابتدا تنها حاوی آثار و آرای اعضایِ عضو حوزه هنری یا افراد مرتبط با آن بود. اما بعدها توانست طیفی وسیعتر از قلمزنان متعهد را به خود جلب کند و تنوعی بیشتر بیابد.

از این جنگ، پانزده شماره منتشر شد؛ و با انتشار ماهنامه ادبیات داستانی، ضرورت و موضوعیت آن منتفی شد.

گروهی دیگر از جوانان اهل قلم که مشیِ کلی آنان نیز با دست‌اندرکاران جنگ سوره تفاوتی اساسی نداشت اما سلایق شخصی متفاوتی داشتند، به فاصله‌ای اندک پس از انتشار سوره، جنگ قاموس را راه‌اندازی کردند.

مطالب درج شده در این جنگ، بعضاً آن پختگی و سطح کیفی آثار جنگ سوره را نداشت، اما در مجموع نسبت به شماره‌های اولیه سوره، از تنوعی بیشتر برخوردار بود.

قاموس نیز پس از انتشار شش شماره، به تعطیل دچار آمد.

نقد آگاه از دیگر جنگهایی بود که توسطِ جناحِ دیگرِ اندیش پا گرفت.

این جنگ که تنها بخشی از آن به ادبیات داستانی اختصاص داشت به تدریج کاملاً از این مقوله فاصله گرفت و پس از انتشار چند شمارهٔ معدود نیز، دیگر منتشر نشد.

کتاب صبح یکی دیگر از جنگهایی بود که محور اصلی نوشته‌های آن را ادبیات تشکیل می‌داد. ناشر این جنگ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی بود. اما در مجموع، مشی‌ای بیطرفانه در آن به چشم می‌خورد.

از کتاب صبح تاکنون هفت شماره به بازار عرضه شده است.

کلک از جمله جدیدترین و منظم‌ترین و بادوام‌ترین جُنگهایی است که پا به این میدان گذاشت. این جنگ تا مدتها به صورت ماهانه منتشر می‌شد و بخش اعظم آن را مطالب ادبی تشکیل می‌دهد. نیز، مجموعه‌ای پُر و پیمان است که می‌کوشد طیفی وسیع از قلمزنان ـ اعم از دیگراندیشان تا افراد بی‌تفاوت و معمولی ـ را در بربگیرد. کلک، به نسبت، مشی‌ای واقعبینانه‌تر از جُنگهایِ مشابهِ خود داشت: و همین، مقبولیتی بیش از سایر جنگهایِ مربوط به دیگراندیشان به آن داده و مخاطبانی به مراتب بیشتر را برای آن جلب کرده است. امّا با مشکلاتِ ظاهراً مالی‌ای که برای آن پیش آمده، چندی است انتشارش، آن تداوم و نظم پیشین را از دست داده است.

از این جنگ تاکنون سی و چند شماره منتشر شده است.

(در کنار جُنگهایی که نام برده شد، مجموعه‌ها و گاهنامه‌هایِ متعددِ دیگری نیز منتشر می‌شدند که بخشی قابل توجه از مطالب آنها به ادبیات داستانی و موضوعهایی از این دست اختصاص داشت. برخی از آنها پس از مدتی به تعطیل دچار آمدند و بعضی دیگر، همچنان به انتشار خود ادامه می‌دهند. ولی از آنجا که محورِ اصلی مطالب آنها را ادبیات داستانی تشکیل نمی‌داده است، از پرداختنِ جزئی‌تر به آنها خودداری می‌کنیم.)

به تدریج، با افزایش عدهٔ علاقه‌مندان، نویسندگان و منتقدان و مترجمان در عرصهٔ ادبیات داستانی و اهتمام بیشترِ آنان به این امر، همچنین بر اثر تحولات تازه پدید آمده در سطح کشور و ثبات یافتنِ بیشترِ اوضاع، بسیاری از دست‌اندرکارانِ این مقوله، در عمل به این نتیجه رسیدند که دیگر جنگ و گاهنامه، پاسخگوی نیازهای موجود نیست. بر همین اساس بود که چند مجله ادبی ـ که عمدتاً ماهنامه‌اند ـ پا گرفتند.

• در ادبیات داستانی پس از انقلابِ ما ـ آنچنان که اقتضایِ انقلابی با چنین ابعادی عظیم بود ـ موجی تازه پدید آمد.

در جناح دیگراندیش، ماهنامه‌های آدینه و دنیای سخن، و با تأخیری بسیار نسبت به آن دو، گردون پا گرفتند. که تاکنون با همهٔ افت و خیزها موفق شده‌اند به حیات خود ادامه دهند. در این سو، ماهنامه ادبیات داستانی، پا گرفت. امّا این مجله، با تمام زحماتی که برای آن کشیده می‌شد، متأسفانه نتوانست یا نخواست در مسیری که از یک نشریه منتشره توسط حوزهٔ هنری انتظار می‌رفت گام بردارد، و محفلی صادق و صمیمی برای تجمع و بالیدن نیروهای متعهد در این عرصه باشد.

و آخرین مجله‌ای که در این عرصه آغاز به انتشار کرده (یعنی در واقع بخشی قابل توجه از آن به ادبیات ـ هر چند نه به صورت چندان تخصصی ـ اختصاص دارد)، مجله شباب است؛ که مشی‌ای کاملاً لیبرالی را دنبال می‌کند.

ب. ضعفها و کمبودها

عدم امکان نوشتن به صورت حرفه‌ای

عدم امکان نوشتن حرفه‌ای، یکی از خطرهای مهمی است که از ابتدای پایگیری ادبیات داستانی معاصر، این عرصه را تهدید می‌کرده است. همچنان که اشاره شد، این مشکل در دورانی نه چندان طولانی از سالهای پس از انقلاب می‌رفت که برای همیشه حل شود. اما با پیدایش عواملی چون حذف سوبسید از کتاب، گرانی سرسام‌آورِ عوامل چاپ، کمبود کاغذ، پایان‌آمدنِ قدرت خریدِ بسیاری از گروههای مردم کتابخوان و کم شدن اوقات فراغت آنان (به سبب دو یا چند پیشگی برای امرار معاش)، آن دوران منحصر به فرد و امیدبخش بسیار زود به پایان رسید. در نتیجه، باز، اکثریتِ نزدیک به تمام نویسندگانِ این عرصه ناگزیر شدند یا نوشتن را به اندازه گذشته جدی نگیرند و به جای خلق آثار اصیل و ارزشمند پرزحمتِ زمان بر به تدارک کتابهایی با نوشته‌هایی کوتاهتر و به مراتب کم‌زحمت ـ و البته کم‌ارزش‌تر ـ روی بیاورند، یا آنکه به هر حال قسمتی قابل توجه از وقتِ زندهٔ خود را به شغلهایی دیگر که بتواند نیازهای مادی‌شان را تأمین کند بپردازند؛ و مدتی است نوشتن، گوشه‌ای حاشیه‌ای از زندگی آنان را به خود اختصاص داده است.

فقدانِ یک جریان ـ و نه تک کارهای ـ سالم، مستمر و پویایِ نقد ادبی در کشور نیز از معضلهایِ همیشگی ادبیات داستانی ما بوده است. در این میان، هر چند در سالهای پس از انقلاب ما صاحب نقدهایی به مراتب علمی‌تر، فنی‌تر، دقیقتر و در نتیجه آموزشی‌تر از قبل از انقلاب شدیم و در مجموع از این نظر، وضع

به مراتب بهتر شده است، اما معضلِ تبدیل نشدنِ نقد ادبی به یک جریانِ پویا، هنوز حل نشده، مانده است.

ما در زمینه نقد بسیار بیش از خودِ داستان‌نویسی دچار کمبود شدید افرادِ اهل فن هستیم. از سویی دیگر، جریانهای خطیِ سیاسی و فرقه‌ای و باندیِ حاکم بر تقریباً همهٔ مجله‌های ادبی و صفحه‌های ادبیِ روزنامه‌ها هم به این مشکل دامن می‌زنند (جالب اینکه این فساد مدتی است به جوانترها هم سرایت کرده است. ضمن آنکه گرایشِ به عافیت‌طلبی و نرنجاندن دیگران از خود ـ که ریشه‌اش معمولاً در انتقادناپذیری اغلبِ نویسندگان و وحشتِ مرگبار آنان از نقد است ـ ، همچنان روز به روز در این عرصه، بیشتر قوّت می‌گیرد. به مجموعه این عوامل، وقتی اقتصادی و سودآور نبودن(!) نقدنویسی، در مقایسه حتی با خودِ داستان‌نویسی و یا سایرِ مشاغل دیگر، اضافه می‌شود، وضعیتِ نامطلوبِ فعلی‌ای را به وجود می‌آورد که ما با آن دست به گریبانیم.

کم مطالعگی نویسندگان

کم‌سوادی عمومی همه روشنفکر نماهای ما، از گذشته تا به حال، عارضه‌ای است که هنوز گریبانگیر بسیاری از داستان‌نویسان و برخی منتقدان ادبیات داستانی ـ از هر دو نسل ـ است. این بی‌سوادی از نسبت به خودِ مقولهٔ ادبیات شروع می‌شود تا جامعه‌شناسی و روانشناسی و فلسفه و مذهب و سیاست و اقتصاد و مانند آنها.

در این میان، اگر برخی روشنفکرنماهای سن و سالدارتر، به یُمنِ آشنایی با یکی دو زبان بیگانه و پناه گرفتن در پسِ قلمبه و مبهم و دوپهلو سخن گفتن و نوشتن و گریز از ورود به بحثهای دوسویه با زیرکی این ضعف و فقرِ خود را از چشمهای افراد غیراهل فن پنهان می‌دارند، اما متأسفانه این کمبود در نویسندگان جوانتر منجر به تذبذب در مواضع عقیده‌ای و فکری و اخلاقی، و مدام رنگ عوض کردن و هر دم به دنبال اندیشه و شخص و جریانی دویدن و بعد باز چرخش و گردشِ و به چپ و راست زدن‌های مدام می‌شود؛ جریانی که معمولاً در نهایتِ خود از پوچگرایی یا مکاتب فکری همخانوادهٔ آن سر در می‌آورد ـ که می‌دانیم، انبانی است که در آن همه چیز می‌گنجد و کیمیایی(!) که با آن هر چیزی را می‌توان توجیه کرد و با زرنگی از زیر بارِ مسئوولیتِ پاسخگوییِ مستدل به هر ایرادی نیز گریخت.

به هر حال، فقر دانش عمومی ـ به ویژه فلسفی ـ نویسندگان، از جمله عوامل مهم بی‌خط و ربطی و تذبذب در آثار داستانی و فقرِ محتوایی آنهاست.

...

فقر تجربه به از زندگی

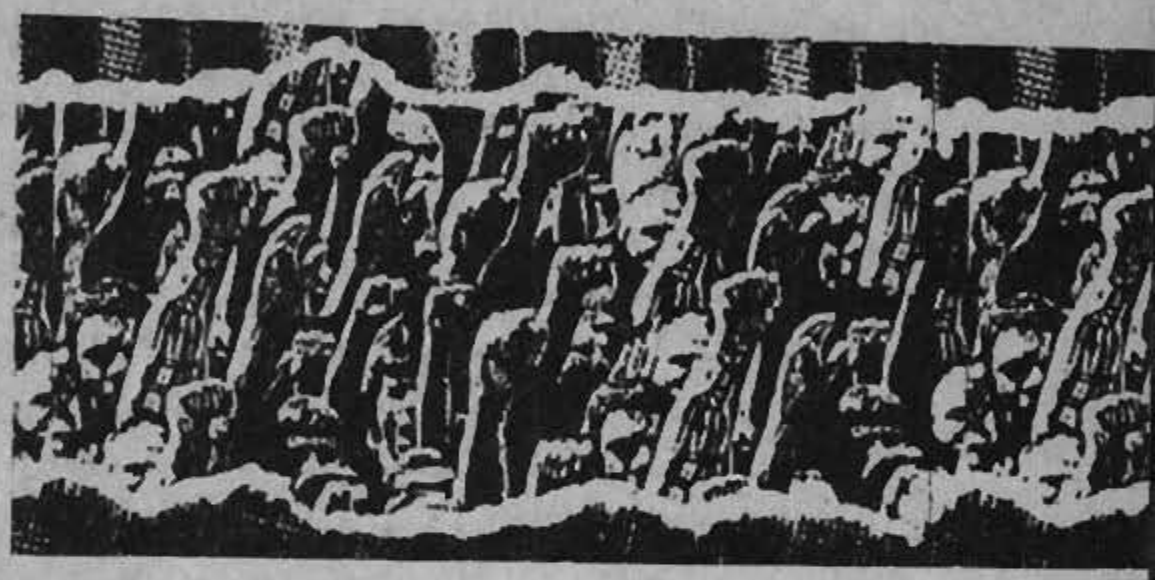
نیز از جمله مواردی است که به ویژه، نویسندگان جوانتر را به شدّت تهدید می‌کند. نسل جوانی که با پیروزی انقلاب وارد کارزارِ نوشتن شد، از آنجا که در کورانِ حوادث و بحرانهای انقلاب و تحولات حاشیه‌ایِ مرتبط با آن حضوری تنگاتنگ و مستمر داشت، به تناسب سن و سال خود، با دستمایه‌ای قابل قبول وارد این عرصه شد. اما بعد از آن، که به عذرِ مطالعه و نوشتن، یک زندگی مطبوعاتیِ (در حقیقت کارمندیِ) بی‌دغدغه و بی‌فراز و نشیب را برای خود برگزید و ارتباطات اجتماعی‌اش به ارتباطهای محدود شغلی و صنفی منحصر شد و نتیجتاً نقش یک نظاره‌گر صرف حوادث ـ آن هم اغلب از راه دور ـ را ایفا کرد، چنته‌اش مدام رو به تهی شدن گذاشت. تا آنجا که به فقری شدید از تجربه‌های مورد نیاز برای کارش مبتلا شد. کمیِ نسبی سن و سال نیز مزید بر علت شد. و حاصل آن شد، که امروز شاهدیم در آثار عده‌ای قابل توجه از آنان، با وجود داشتن ساختمانِ گاه قابل قبول، نبض زندگی نمی‌تپد. شوری احساس نمی‌شود. تازگی‌ای چشمگیر به چشم نمی‌خورد. موضوعها ساده، معمولی، پیش پا افتاده و سطحی‌اند. در بسیاری موارد، شخصیتها کلی، مطلق، شبیه به هم، بی‌هویت و بیشتر عروسک و آدمک‌اند تا انسان، با آن ژرفا و پیچیدگی و تنوعش. خواننده را از بُنِ وجود تکان نمی‌دهند، و در خاطرش نقش نمی‌بندند. حتّی به نظر می‌رسد بسیاری از داستانها زیادی به هم شبیه شده‌اند. بعضی از نویسندگان خیلی زود به تکرار می‌افتند. در آغازِ کار یکی دو اثرِ قابل قبول عرضه می‌کنند و بعد، انگار نوشته‌هایشان از آن انرژی و استحکام اولیه دور می‌افتد. در بهترین شکلش، خود را تکرار می کنند. در کارشان اگر پُرفتی احساس نشود، پیشرفتی هم به چشم نمی‌خورد. گاه، انگار خودشان هم کم و بیش متوجه این مشکل در کارشان شده باشند، می‌کوشند با پیچیده کردن مصنوعی (پیچیده نماکردن) و غیرضرور ساختمان کار، با آرایش و تزیین بیش از حد نیاز و نالازمِ ظاهرِ آن، گاه حتی با بودار و سیاسی‌نما کردن داستان، دارای ژرفا و تازگی بنمایانندش...

بحران ارزشها

عدول از طرح ارزشهایِ متعالیِ اعتقادی و انقلابی، یا لااقل کمرنگ شدن آنها، در آثار بعضی از نویسندگانِ جوانِ سابقاً متعهد، از دیگر آفتهای از زمان آتش بس و به ویژه پس از ارتحال امام (ره)، در این عرصه است. به بیان دیگر، این عده، از نوشتن داستانهایِ متعهدانه و انقلابیِ شش دانگ، به سوی آثار بی‌خط و ربط و بعضاً انحرافیِ صرفاً انسانی ـ به مفهوم منحطِ اومانیستیِ آن ـ روی آورده‌اند. اگر هم اثری از انقلاب یا آن ارزشهای اعتقادی سابق در برخی آثارشان مشاهده می‌شود یا جنبه‌ای حاشیه‌ای و فرعی و کمرنگ شده دارد و یا از موضعی مخالف و انتقادی است.

اینکه سبب و انگیزه‌هایِ این بازگشت چیست، جای بحثی مفصل و مستقل را دارد. اما جدا از برخی چرخشها و عملکردهایِ غیر توجیه‌شدهٔ مسؤولان کشوری، ضعف در اعتقادات و نبودِ تربیت ریشه‌دار مذهبی در خودِ این افراد و نیز فقدان تهذیب نفس لازم در آنان ـ که به نظر من علل اصلی هستند ـ باید به میل آنان به نویسنده‌ای جهانی و همگانی شدن ـ به جای نویسنده گروهی خاص از مردم بودن ـ نیز اشاره کرد.

این عده، ظاهراً در محاسبات خود به این نتیجه رسیده‌اند که مقدمهٔ رسیدن به آن خواست نیز تحویل گرفته شدن از سوی جناحِ دیگراندیش در کشور است. یعنی، در واقع، با پشت کردن به مردمی که تا آخرین دینار مخارج کارآموزی و رشد و اعتلای آنان را



پرداخته و با استقبالِ بزرگوارانه از آثار ابتدایی آنها، موجبات شهرت زودهنگام و بیش از حد استحقاقشان را فراهم آورده، به همان راهی افتاده‌اند که چندین دهه است روشنفکرنماهای بریده از مردم و خودباخته در برابر فرهنگ غرب، رهسپار آنند، و امروز نمونه‌های اعلای آنها، جلو چشم همه‌اند!

تیرگی و تلخی

از ضعفهایِ آثار بعضی از نویسندگانِ جوانِ متعهد، تیرگی و تلخیِ حاکم بر فضای آنهاست: داستانهایی بعضاً مملو از تلخی و خشونت و خونریزی، بی‌اشاره به زیباییها و لطافتهای زندگی. با تأکید بیش از حد روی آخرت، به قیمت نفیِ کاملِ دنیا و زیباییهای زندگی. حال آنکه می‌دانیم، در واقع، زیبایی و زشتی، خوبی و بدی و تلخی و شیرینی، حالاتی توأمان در زندگی هستند که از قضا، اغلب غلبه با جنبه‌های خوب و مثبت و زیباست. (اینکه مثلاً مؤمن نباید شیفته و برده دنیا شود و آخرت خود را فدای آن کند، بحثی دیگر است که ربطی به این موضوع ندارد.)

هنرِ واقعیِ هنرمند این است که در دل نومیدی و رنج به دنبال امید و آسایش بگردد و در قلب تیرگی و زشتی، روشنی و زیبایی. این یک واقعیت است، که با زشت و تیره و تلخ و غیرقابل تحمل بودن زندگی، نمی‌توان تأثیری مثبت و سازنده بر خواننده معمولی گذاشت و یا آنکه باعثِ جذبِ او به عوالمِ معنوی و متعالیِ دین شد. اضافه آنکه، مردمی که یک دوران فشرده و خاص تحول را طی می‌کنند و در حال سازندگی و ترمیم خسارتها و ویرانیهای ناشی از سالها حاکمیت رژیم ستمشاهی و انقلاب و جنگی هشت‌ساله‌اند، و آن سالهای دشوار و آن همه داغها را پشت سر و بر دلهای خود دارند، بیشتر نیازمند شور و نشاط و تحرک و امید هستند. و در این میانه، به خصوص نسلِ جوان، نیازمند توجهی بیشتر است.

ضعف در پیرنگ (طرح)

از دیگر اشکالهای بعضی از داستانها، به ویژه داستانهای کوتاه، سادگیِ مفرطِ پیرنگهای آنهاست. گرایشهای متأخر در داستان‌نویسی، همچون گرایش به آثار چخوف‌وار یا داستانهای تحلیل شخصیت، که نمود کامل آنها در داستانهای روانشناختی و روانشناختی نو است، و تحقیر مداوم داستانهایِ مبتنی بر پیرنگ از سوی عده‌ای از صاحبنظران و منتقدان غربی و به تبع آنها، خودی، سبب گرایش به نوشتنِ داستانهایی ملالت‌بار و یکنواخت از سوی - خاصه - نویسندگان جوان شده است.

این عده، بدون توجه به خواستِ به حقِ اکثریت مخاطبان واقعی خود و نیز بدون آگاهی کافی از دیگر عناصرِ ایجاد کننده جاذبه در داستانهایِ از نوع پیشگفته و استفاده از آنها در نوشته‌هایشان، به سمت و سویی می‌روند که عده‌ای قابل توجه از علاقه‌مندانِ نوپای مطالعهٔ داستان را، برای همیشه از این مقوله بیزار کنند. برخی نیز گرایش به این شیوه‌ها را پوششی برای فقدان پیچیدگی ذهن و فقر قدرت خلاقیت خود و ضعفشان در طراحی پیرنگهایی جذاب می‌کنند. اما در هر حال، نتیجه یکسان است؛ و حاصلی جز کم کردن عدهٔ علاقه‌مندانِ آثار داستانی ندارد. چه، خواننده انتظار دارد در ازای وقت و پولی که صرف مطالعه یک داستان می‌کند، یا اثری مواجه شود که احساس کند از سوی نویسنده‌ای خلاق نوشته شده و نویسنده روی آن به اندازه کافی وقت، انرژی و فکر گذاشته، و واقعاً اثری - ولو به طور نسبی - تازه و بدیع آفریده است.

گرایش افراطی به شیوه‌های بیانِ تک‌گویی نمایشی و درونی.

این گرایش با این شکل، عمدتاً از سوی نویسندگان تازه پا گذاشته به این عرصه آغاز شد و در همانها نیز دوام یافت. تا آنجا که در برخی از این آثار، کار در حد قطعه‌ای انشاگونه تنزل کرد و از حرکت و جنبش و روح زندگی و واقعیت‌نمایی، بسیار فاصله گرفت.

این شیوه بیان با این گونه استعمالِ آن در داستانهای مذکور، کاری سهل و کم‌زحمت است که گاه از طرف عده‌ای، به عنوان پوششی برای فقر تجاربِ عمیق آنان از زندگی، ضعف در طراحی پیرنگ و شخصیت‌پردازی، و به ویژه گفتگونویسی، ناشی می‌شود. نتیجهٔ آن نیز همان یکنواختی روال، فقدان عمق و تشابهِ ملال‌آور پیرنگها، شخصیتها و حتی گاه مضامین به هم، و در نتیجه، دلزدگیِ خوانندگان از مطالعه داستان است. ضمن آنکه این جریان ممکن است باعثِ ایجاد تصوری ساده‌انگارانه از داستان و داستان‌نویسی در ذهنِ نسل جوان پا گذاشته به این وادی شود.

عرصهٔ کاربرد این شیوه بیان عمدتاً در داستانهای کوتاه، و به ندرت، رمان و داستان بلند بوده است. ضمن آنکه بر نحوهٔ استفاده از آنها نیز گاه اشکالی جدی وارد می‌شود. به این معنی که، در بعضی قسمتهای داستان، به غلط و بی‌هیچ منطق قابل قبولی، این شیوه بیان به یک مکالمهٔ تلفنی که تنها صحبتهایِ یک طرف آن به گوشِ مخاطب داستان می‌رسد، تبدیل می‌شود.

مشکل فراگیر نثر

ضعف و فقر نثر، یکی دیگر از ویژگیهای آثار عده‌ای قابل توجه از نویسندگان - کمتر قدیمی، و بیشتر جوان - است. نگارنده، به قصد، در نقدهایی که بر داستانهای مختلف نوشته، بخشی را نیز به نمایاندن غلطهای املایی (!) انشایی و یا نارسایی و لکنت در بیان نویسندگان اختصاص داده است.

این موضوع هرچند ممکن است از نظر عده‌ای غیراهل فن، فرعی و کم‌اهمیت جلوه کند، اما در واقعیت بسیار مهم است.

کلمه، اصلی‌ترین و تنها و تنها ابزارِ نویسنده در انتقال احساسها، عواطف و اندیشه‌های اوست. بر همین اساس، این، میزانِ احاطه و تسلط وی بر این ابزار مهم است که می‌تواند به

عنوان اولین نشانه‌های صلاحیت یا عدم صلاحیتش برای نوشتنِ داستان مورد داوری قرار گیرد. نویسنده‌ای که حتی معانیِ دقیقِ بعضی واژه‌های مورد استفاده در نوشته‌اش را نمی‌داند و مثلاً مصدر را به جای فعل یا صفت را به جای قید به کار می‌برد، چطور می‌تواند ادعای نویسندگی کند و حتی جسارت نوشتن برای دیگران به خود بدهد؟!

متأسفانه، در این زمینه، من خود گاه به موردهایی برخورده‌ام، که نویسنده حتی ادعای صورت‌پرستی و نوشتن در چارچوب مکتبهایی را داشته که تسلط بر زبان در آن مکتبها اهمیتی مضاعف نسبت به دیگر مکتبهای داستان‌نویسی داشته، اما در ابتدایی‌ترین مسائل زبان درمانده بوده، و جالب اینکه خود نیز متوجه این درماندگی‌اش نبوده است. تمام عشق و علاقه و هنرش در این خلاصه می‌شده که کلمات را طوری پشت سر هم ردیف کند که نامعمول و خوش‌آهنگ و گوشنواز بنماید.

در عوض، نوشته‌اش پر از سکته‌های نثری، مملو از نارسایی و لکنت در بیان، لبریز از سهوهای نگارشی و غلطهای آشکار دستوری بوده است. (گاه به آنجا کشیده که شخصی دیگر ادعای میداندازی و پیشگویی و پیری طریقت و مکتب‌گذاری در ادبیات داستانی را می‌کند، اما ـ همچنان که اشاره شد ـ از ادای ساده‌ترین مقاصد خود به زبانی درست و روشن و پاکیزه به شدت عاجز است.)

به نظر فقیر، ریشه این موضوع را باید در فقر مطالعه این افراد به طور عام، و به خصوص بیگانگی آنان با متون ادبی اصیل و ارزشمند فارسی جست (البته اگر دچار نقص در ساختمان ذهنی و اندیشه‌ای خود نباشند).

غلبه واقعیتگرایی جادویی

هر چند در پس از انقلاب، لااقل تا مدتها هیچ مکتب ادبی یا نویسندهٔ به خصوصِ بیگانه، تسلطی‌فراگیر بر نویسندگان و آثار داستانی داخلی ما نداشت، اما پس از گذرِ چند سال و ترجمهٔ بسیاری از آثار مارکز، واقعیتگراییِ جادویی او، عده‌ای از نویسندگانِ جوان و حتی سالمند ما را شیفتهٔ خود کرد. به نحوی که در حال حاضر، تعدادی قابل توجه داستانِ نوشته شده به پیروی از این شیوه داریم.

غلبه دیگر، بر عده‌ای معدودتر از جوانهایِ قلم به دست، مربوط به نویسندگان داستانِ روانشناختیِ نو است. (اگرچه این گونه داستانها برای این گروه از جوانهای ما ـ که گویا تازه با آنها آشنا شده‌اند ـ حالتی نو دارد؛ وگرنه در خود غرب، چند دهه است که دوران آن به سر آمده، و دیگر پیروانی به آن صورت ندارد.) و البته، خشم و هیاهوی فاکنر یا برخی آثار کافکا نیز ظاهراً هنوز آن توانایی را دارند که برخی نویسندگانِ جوانِ ما را تحت تأثیر قرار دهند و برای آنان مدلِ تام و تمامِ کار قرار گیرند. □

پانویس‌ها:

۱. در این میان، چند جوان کم سن و سال، که البته دو ـ سه نفر از آنها بی‌بهره از استعدادِ داستان‌نویسی نیز نبودند، ذوق‌زده، در این ورطه افتادند و با قُرق کردن بخشِ ادبیات داستانی چند مجله و نشریه، چند سالی کوشیدند تا خود و آثارشان را مطرح کنند و برای خودشان همراهان و پارانی تازه جمع کنند. اما کارشان دوامی نیافت و اغلب یا به کلی داستان‌نویسی را بوسیدند و به کناری گذاشتند، و یا در روشِ خود تجدیدنظر کردند. به هر حال، حتی یک مجموعهٔ ناقابل از این گونه آثارِ آنان هم منتشر نشد.

۲. از جملهٔ این آثار می‌توان به «حوض سلطون» و «باغ بلور» از مخملباف، «ثریا در اغما» و «زمستان ۶۲» از فصیح، «زمین سوخته» از احمد محمود، «آواز کشتگان» و «رازهای سرزمین من» از براهنی، «طوبی و معنای شب» از پارسی‌پور، ... اشاره کرد.

۳. احتمال این نیز هست که در این میان، معدودی هم بدون شناخت کافی و اعتقاد قلبیِ عمیق و از سر احساسات و تحتِ تأثیر جوّ غالب و یا از روی فرصت‌طلبی و نان به نرخ روز خوردن، در ابتدا درآثارشان به این روش عمل می‌کردند. امّا البته، بیشتر این نویسندگان، در سالهای بعد، به تدریج راهشان را جدا کردند و به سمت و سویی رفتند که می‌توانست پاسخگوی ندای واقعی دل و افکارشان باشد.

۴. کریم امامی: آدینه: ش ۴۳ ـ ۴۲

۵. دکتر یعقوب آژند: ماهنامهٔ سوره: ش ۱۲، دوره ۲.

۶. کریم امامی که از مترجمان و دست‌اندرکاران باسابقه نشر در کشور است، در مطلبی (مندرج در آدینه: ش ۴۳ ـ ۴۲) در این باره نوشته است:

«در دوران پیشین، ما از خود می‌پرسیدیم: چطور ممکن است که افزایش تعداد باسوادان، مصرف کتاب را افزایش نمی‌دهد و تیراژ دو هزار نسخه چاپ اول یک رمانِ خوب و معرفی شده، باز هم چند سال طول می‌کشد تا تماماً به فروش برسد؟»

و بعد درباره وضعیت امروزین آن نوشته است:

«ناشرانِ رمانهایِ واقعاً پرفروش، می‌توانند به تیراژهای بالقوه سی تا پنجاه هزار چشم بدوزند. و اگر بتوانند کتاب را در قطع جیبی یا پالتوی تجلید چاپ کنند، پنجاه تا صدهزار نسخهٔ آن را هم در قطع جیبی بفروشند.»

و محمود دولت‌آبادی (در کتاب «ما نیز مردمی هستیم.»، در همین زمینه اشاره‌ای قابل تأمل دارد:

«با شیرو بعد از اولین چاپ توقیف شد و در آستانه انقلاب، به تیراژ هفتاد هزار رسید.»

۷. از این کلاسها یا آموزشهای دیگر حضوری و مکاتبه‌ای، افراد زیادی پا گرفتند و بالیدند و وارد عرصه کارِ نویسندگی شدند و اغلب نیز تاکنون صاحب یک یا چند کتاب مستقل در این زمینه شده‌اند.

از جمله:

راضیه تجار (با سه کتاب چاپ شده)، سیرا اصلانپور (با چهار کتاب چاپ شده)، محمدعلی گودینی (با یک کتاب)، محمدرضا پورمحمد (با سه کتاب)، فرح برانچی (با یک کتاب)، مصطفی شکیباخو (با دو کتاب)، زهرا زواریان (با دو کتاب)، جواد جزینی (با یک کتاب)، محسن مؤمنی (با دو کتاب در دست چاپ)، فروزنده داورپناه (با داستانهایی کوتاه در مطبوعات)، جمیله جانقربان (با داستانهایی کوتاه در مطبوعات)، علی اصغر فهیمی (با داستانها و نقدهایی در مطبوعات)، رضا طیب‌زاده (با داستانهایی در مطبوعات)، الهه عین بهشتی (با داستانها و مقالعایی در مطبوعات)، و عده‌ای دیگر. که اگرچه احتمالاً داستانها و نوشته‌هایی از آنها در جایی منتشر نشد. اما بعضاً عهده‌دارِ مسؤولیتهایی در همین زمینه، در مراکز مختلف شدند ـ و همگی اینها، حاصل تنها دو دوره کلاسهای آموزشیِ حضوریِ حوزه هنری هستند.

همچنین محمدرضا بایرامی (با نزدیک ده کتاب)، داورد غفارزادگان (با نزدیک به پانزده کتاب)، مجید درخشانی (با پنج کتاب) و ... که قسمتی بزرگ از رشدشان را مدیون آموزشها و نقدهای مکاتبه‌ای غیرحضوری هستند.

(جای تأسف است که حوزه هنری و دیگر مراکزی همچون رادیو، که سابقاً در این زمینه آنقدر فعال بوده‌اند، در سه ـ چهار سال اخیر نتوانسته‌اند نیروهایی تازه ـ در این سطح ـ در این عرصه بپرورانند و به جامعه ادبی ما تحویل دهند، و صرفاً به مصرف ذخیره‌ها و سرمایه‌ای پیشین اکتفا کرده‌اند.)