نوشتهٔ مالکوم کاولی[1]

چهرهٔ بیفروغ داستان‌نویسی

ترجمهٔ احمد میرعلائی

بی‌شك داستان مقام ممتازی را که زمانی در عالم نشر داشت از دست داده است ودیگر منتقدان، وحتی خوانندگان آن توجه دیرین را به داستان ندارند. روز به‌روز از تعداد داستانهای مجلات کاسته می‌شود و کمتر منتقدی را می‌توان یافت که خبر از مرگ داستان نداده باشد. این‌عقیده اشاعه‌یافته است که داستانگویی هنری است ابتدایی، نسبتاً آسان و تاحدی مورد تحقیر و کتاب یا منظومه‌ای که داستانی را باز می‌گوید چندان «جدی» نیست، «به‌زبان زمان» سخن نمی‌گوید؛ وطرح‌داستانی، که رکن داستان است، امتیاز شرمباری است که نویسنده به‌خواننده می‌دهد.

در مواردی طرح داستانی را فدای «ارتجال» می‌کنند، یعنی خواننده را به میان وقایع می‌اندازند ــ نه، غلط گفتم، به‌میان وقایع نمی‌اندازند، زیرا اگر وقایعی باشد داستانی هست، اورا در میان تلاطم برداشتهای حسی می‌اندازند. در موارد دیگر، طرح داستانی را به خاطر واقعیت‌گرایی متعالی وبه‌دلیل این تصور که در زندگی امروزی طرح و نقشه‌ای وجود ندارد، محکوم می‌کنند اغلب آن را به کهنه‌چین یا به دوربین تلویزیون وامی‌گذارند، گویی لباس مد سال گذشته است.

اظهارات افراطی دال براین طرز فکر جدید را آسان می‌توان یافت. یکی ازاین‌اظهارات درکتاب «شعر ازراپاوند» نوشتهٔ هیوکنر[2]، که اکنون بیست سالی برآن گذشته، آمده است. باید توضیح دهم که در میان شاعران جدید، فقدان حس تداوم، هم به‌مفهوم زمانی و هم به مفهوم منطقی کلمه، درشعر پاوند بارزتر از دیگران است. توجه‌او بیشتر به‌ایماژ‌هایی معطوف است که تند و گیرا و دقیقند، اما تك می‌افتند. پاوند اصرار دارد که اثر عمدهٔ او، یعنی «سرودها»[3]، شعری حماسی است، اما این سلسله اشعار نه‌قهرمانی دارد و نه حادثهٔ عمده‌ای. کتاب آقای کنر این معایب را محاسنی والا قلمداد می‌کند. مطابق این کتاب، «دستاورد اصلی پاوند» دور افکندن «مضمون، طرح، رگهٔ فلسفی...» بوده است، و «در سرودها جای طرح را وفور ضربهای مکرر درهم پیچیده گرفته است.» کنر، پس از مقایسهٔ این صناعت با کاربرد مونتاژ در فیلمهای سینمایی، به مالارمه رو می‌کند. می‌گوید: «تقسیم اندیشهٔ زیباشناختی به‌ایماژهای چندگونه، چنانکه مالارمه برای نخستین‌بار آن‌را بیان‌داشت، برای هنرمند اهمیتی معادل اهمیت انفجار هسته‌ای برای فیزیکدان داشت. طرح به‌مفهوم دیگنزی آن دیگر کهنه شده است.»

کهنگی طرح یا داستان یا تداوم زمانی، به‌مفهوم دیگنزی آن یا هرمفهوم دیگر، تصوری است که بسیاری از نویسندگان‌جوان وتعدادی ازنویسندگان پیر بدان چسبیده‌اند. گلچین تازه‌ای به نام «ضد داستان»[4] منتشر شده است که مجموعه‌ای است از جلوه‌های گوناگون کوشش این نویسندگان برای دستیابی به بی‌تداومی مطلق. فیلیپ استویك[5]، ویراستار کتاب، درمقدمهٔ خود می‌گوید:

«آدمهای آثاری که دراین کتاب می‌آید چیزی نمی‌آموزند. بینشی در کار نیست. ارتباطها را آناً نمی‌توان به چنگ آورد. داستانها ازلحاظ‌ساختمانی مسطح، یامدور، یا حلقوی، یا متشکل از قطعات کنار هم نهاده، یا در نهایت از لحاظ شکل نامشخص یا نا مفهوم هستند ــ این داستانها فاقد فراز و نشیبهای داستانی‌هستند. آغاز آنها تا حد زیادی شبیه پایان آنهاست. در آنها ازمکاشفه خبری‌نیست.»

درضد داستان، اگرپیشرفت‌داستانی نباشد، اگر درمسیر داستان بینشی درکار نباشد، واگر همه چیز درست همان جا که‌آغاز شده پایان‌یابد، دیگرچرا بایدآن را از اول شروع کنیم و چرا بازحمت آن‌را به‌آخر برسانیم؟ آقای استویك با بزرگداشت جهات منفی ضد داستان احتمالاً برتعداد «ضد خوانندگان» می‌افزاید. خوشبختانه بسیاری‌از «قطعات»، «داستانها»، «طرحها» یا «افسانه‌ها» ــ عناوینی که‌او به‌آثار منثورکوتاه جمع‌آوری شده در کتابش می‌دهد ــ بالاتر از انتظاری هستند که خواندن مقدمه در ما برمی‌انگیزد. برخی از این آثار تصاویری پریشان یا شگردهایی لجام گسیخته‌اند، وبرخی، به زعم گفتهٔ او، داستان به‌مفهوم واقعی هستند، باآدمهایی زنده و درگیر موقعیتهایی خیالی و کابوس‌گونه. «کرگدن» یونسکو نمونه‌ای عالی از این دست است.

دیگر «قطعات» کتاب واقعاً ضد داستانند، از جمله برخی از آنها که هیچ قهرمانی جز خود نویسنده ندارند، آن هم نویسنده‌ای که موضوع و مضمونی جز ناتوانی خویش در داستان‌نویسی ندارد؛ آری نویسنده صناعت داستان‌نویسی را می‌داند، اما جز این دانش چیزی برای عرضه کردن ندارد: از مکاشفه خبری نیست. از این‌رو، چنین نویسندگانی با غرور اعلام می‌کنند که عقیم‌اند. خواننده در ابتدای کار آنان را نادره می‌پندارد و تحسین می‌کند، اندکی بعد، به جای آنان احساس شرم می‌کند ــ چرا نمی‌توانند دست از خود نمایی بردارند؟ ــ وسرانجام ازسرکسالت

توی صورتشان خمیازه می‌کشد. با این حال میزان کسالتی که این نویسندگان ایجاد می‌کنند کمتر از کسالت کار آن گروه است که ضد داستانهایشان فقط مجموعه‌ای از وقایع است وهرواقعه‌ای به‌خودی‌خود بی‌معنی و مجموعه به‌طور مضاعف بی‌معنی است؛ زیرا هیچ واقعه‌ای علت یا معلول واقعهٔ دیگری نیست. چنین «افسانه»هایی آشکارا یك نتیجهٔ اخلاقی دارند- یعنی زندگی رویهمرفته بی‌معنی و پوچ است- اما چرا نویسنده باید مدام هدف اخلاقی را صفحه به صفحه تکرار کند؟ یکی از ضد قهرمانها، پس از آنکه هدف سلسلهٔ بی‌پایانی از دشنام و ضرب و شتم واقع می‌شود، می‌گوید: «این جریان تاکی باید ادامه یابد؟» خواننده این سؤال را تکرار می‌کند: «تاکی؟»

رمان نویسان موج نو پاریسی، و بویژه آلن رب گریه، نمایندهٔ نوع‌دیگری از ضد رمان هستند. آلن‌رب گریه‌مکتبی را پایه گذاشت که خود آن را مکتب **نگاه** می‌خواند. او از این عقیده دفاع می‌کند که نویسندگان باید آنچه را که چشم می‌بیند بنمایانند، همین وبس: نه قهرمانی، نه تونیحی، نه‌احساسی. کتاب ستویك شامل یکی از «قطعات» کوتاه اوست، که از ترجمهٔ انگلیسی مجموعه‌ای به‌نام «عکسهای فوری»[6] گرفته‌شده‌است، کتابی که من هیچ‌گاه نتوانستم آن را تمام کنم. با این حال «عکسهای فوری» را پروفسور هانری پیر[7]، استاد دانشگاه ییل در نشریهٔ «نقد کتاب نیویورك تیمز»[8] مورد بحث قرار داد. هانری پیر مقاصد نویسنده را تشریح می‌کند اما تأیید نمی‌کند:

«در عکس فوری چشم برای لحظه‌ای جهان را از جریان باز می‌دارد. عکاسی فوری شیوه‌ای است که می‌کوشد تمامیت و گوناگونی جهان را درفضا ضبط کند، حال آنکه از گوناگونی و حرکت جهان در زمان، در ضمیر آگاه و در تاریخ غافل می‌ماند. و بنابراین عنوان کتاب، خود تا اندازه‌ای متضمن‌مقاصد «رمان‌نو» بنابه روایت آلن رب گریه است. هدف این نوشته‌ها رسیدن به حد اعلای وضوح، مشاهدهٔ عینی‌محض وبرشمردن فهرست ساده‌ای از جزییات است.»

شکل نهائی ضد داستان به بهترین وجه به‌وسیلهٔ کتابی نمایانده شده است که من شك دارم کسی جز ماشین‌نویس و مصحح چاپخانه آن را به‌دقت تا به‌پایان خوانده باشد. این کتاب، به‌اصطلاح، یك «ناکتاب» است، یك «نانوشته» به قلم اندی وارهول[9]، و عنوان آن «a» است، یعنی حرف اول الفبا به‌شکل کوچك‌آن، که‌به‌نظرمن می‌توان‌آن‌را یك«ناعنوان» خواند. شرحی راجع به آن در همان شمارهٔ «نقد کتاب نیویورك‌تیمز» چاپ شده بود که هانری پیر در آن دربارهٔ «عکسهای فوری» سخن گفته بود.

«این کتاب شامل بیست و چهار ساعت حرف است- فواصل سکوت در آن به‌طرز شگفتی کم است- از زندگی اوندین[10]، یکی از رفقای تردیك وارهول، که همجنس‌باز است و فرو رفته در خلسه‌ای افیونی‌ومشغول وراجی.. «a» در نهایت حتی رئالیستی هم نیست. بیشتر آن- به‌گمان من به این جهت که نوار قطعات مرتبط کنندهٔ مکالمه‌را ضبط‌نکرده است- تکه‌ها و بریده‌هایی نامفهوم از مکالمه است. از آن‌رو که ذهن اوندین ظاهرا سخت بامخدر فلج شده است، بیشتر حرفهای او شکل خرخر وجیغ وجناسهای نامطبوع دارد.»

بنابراین ما در اینجا نمونه‌هایی گوناگون در دست داریم از کوششهای امروزی برای داستان‌نگویی: تقریباً تمام نمونه‌ها فاقد آدمهای حقیقی یاخیالی‌اند و فاقد وقایعی که به وقایع دیگر منجر شوند به شیوه‌ای که توجه خواننده را جلب کند واورا نرماند. دربرخی موارد به‌جای وقایع متداوم، داستانی داریم دربارهٔ ناتوانی نویسنده درنوشتن داستان؛ ودر موارد دیگر- اگر تعبیر آقای کنر را به‌وام بگیریم وایماژهایی داریم تکه تکه شده و نامتجانس؛ ودر برخی موارد مجموعه‌هایی داریم از وقایع واشیاء، چون سیاههٔ انبار کالا؛ و در مورد نهایی چیزی دستگیرمان نمی‌شود مگرخرخرها و جیغ‌ها و جناسهای نامطبوع.

این نمونه‌های آخر نشانه‌های تجربه‌ای ناموفقند، هرچند به‌نظر من اندی‌وارهول دست به‌کوششی جدی‌زده است تا فرضیه‌ای را که زمانی در محافل شبانهٔ ادبی رایج بود به کار بندد. این فرضیه فورم را به‌هر صورت قراردادی مردود می‌داند و مطابق باآن تنها نوع باارزش ادبیات- دراین روز وساعت- اعتراف خام است که ازضمیر ناخودآگاه کنده شده باشد وچون تکه‌گوشتی بی‌استخوان و مرتعش ودر معرض فساد، پیش روی خواننده برپیشخوان افکنده شود. اما تجربه‌های دیگر، به‌گفتهٔ هانری پیر، معمولا «کوششهایی» هستند برای حفظ تمامیت و گوناگونی جهان درفضا که از گوناگونی و حرکت جهان در زمان غافل می‌مانند.»

(نظیر همین کوشش در هنرهای دیگر که معمولا با تداوم زمانی بستگی داشت اعمال می‌شود. می‌خوانیم که نمایشنامه‌نویسانی خویش‌را ازقید داستان و شخصیت وحادثه آزاد کرده‌اند؛ توجه آنان تنها به «تصویر، استعاره، جوهر، و لایه‌های خودآگاهی» است. آنان را به‌عنوان «شاعران تئاتر» ستوده‌اند. نهضتی به‌نام «سینمای ساختنی» وجود دارد که رهبرانش آن را چنین تعریف می‌کنند: «ما قید روایت را می‌زنیم- این سینمای شاعرانه است». چنین می‌نماید که تصاویر و ساختها در نظر آنان شاعرانه است، وحرکت در زمان مبتذل است.)

البته تکیه برفضا وغفلت از زمان در داستان‌نویسی جدید سابقه‌دارد. مقالهٔ مؤثری دربارهٔ شکل‌فضائی به‌قلم جوزف فرانك[11] این بحث را پیش می‌کشد که برخی از بزرگترین رمانهای قرن‌بیستم، از جمله «یولیسز»[13] و «در جستجوی زمان از دست رفته»[14] درواقع کوششهایی هستند برای ساختن فضا. بنابه قول آقای فرانك فی‌المثل در«یولیسز» ازخواننده انتظار می‌رود که تمامی شهر دوبلین را به‌عنوان یك فضای کامل در ذهن‌بیاورد. این حرف او صحیح است، اما باید اضافه کرد که رمان «یولیسز» علاوه بر آن مبین میزان‌تنهایی استیفن‌ددالوس[14] نیز هست. واینکه چگونه او پدر دومی پیدا می‌کند، وچگونه لئوپولد بلوم[15] پسری ناتنی پیدا می‌کند، تا جای پسر از دست رفته‌اش را بگیرد؛ این رمان علاوه بر ساختمان فضایی، یك طرح زمانی هم

دارد. «در جستجوی زمان ازدست رفته» هم طرح یا داستان دارد، داستانی که به بهترین وجه در پاراگرافی از کتاب «درس استادان»[16] توسط رامون گوتری[17] خلاصه شده است:

> «پروست شخصاً اثر خویش را در مرتبهٔ اول کتابی دربارهٔ هبوط و رستگاری می‌داند. قهرمان کتاب براثرهوسبازی ورخوت وهمچنین به‌علت ابتذال جامعه‌ای که برای زیستن برگزیده است مورد لعنت واقع می‌شود. قسمت اعظم کتاب شرح فرورفتن او در باتلاق بیهودگی یکنواخت است. پس از آنکه چند سال بی‌حادثه را در آسایشگاهی می‌گذراند، آسایشگاهی که گریزگاه او از زندگی است، به پاریس باز می‌گردد و رضا می‌دهد که در بقیهٔ عمرخود به‌حیاتی‌مبتذل وبی‌معنی ادامه دهد. ناگهان موفق به لمس کردن واقعیت می‌شود. این‌مورد چون موارد دیگر نیست که موقتاً به‌آگاهی و بیداری دست یافته باشد. این بار ندا را می‌شنود، این تجربهٔ عرفانی او را دیگرگون می‌سازد، برآن می‌شود که عمر هدر رفته‌اش را باهنر بازسازی کند و به کاری پرشکوه بدل سازد.»

چنانکه فرانك آشکار می‌سازد عوامل فضایی هم وجود دارند، اما او از ذکر این مطلب غافل می‌ماند که این توالی زمانی وقایع همان چیزی است که این رمان عظیم را از گسیختگی نجات می‌دهد. درنکتهٔ‌دیگری‌هم من‌بااواختلاف نظر دارم: چرا او بحث خود را تانتیجهٔ منطقی‌اش دنبال نمی‌کند؟ بحث فرانك ظاهرا این مطلب را می‌خواهد بگوید- هرچند او هرگز آن را به‌زبان نمی‌آورد- که چون در رمان شکل فضایی جدیدتر از شکل زمانی است، می‌توان آن را به‌منزلهٔ الگویی والاتر به‌رمان‌نویسان معاصر توصیه کرد. نمی‌خواهم بگویم کدام بهتر و کدام بدتر است؛ هر رمان‌نویسی باید آنچه‌را برای خود بهتر از چیزهای دیگر می‌داند برگزیند. با این همه، باید این موضوع روشن شود که هرنویسنده‌ای که می‌کوشد فضا بسازد و زمان را نادیده می‌گیرد خطر می‌کند و به خطه‌ای پا می‌گذارد که در آن مواد اولیه و ابزارها- رنگ، کرباس، سنگ، فلز، چوب‌وعدسی‌های دوربین- مؤثرتر از زبانند. او به‌جای چهاربعد با دو یا سه‌بعد کار می‌کند ودر مصافی دشوارتر میدان را خالی می‌کند. و موقعیتی بزرگتر را برای نوآوری از دست می‌دهد.

انکار ارزش داستانگویی در زمان ما مخالفتی است با هنری بسیار کهن، که شاید کهن‌ترین هنرها باشد. هنگامی که اجداد باستانی ما دورآتش غار گرد می‌آمدند، برخی پی دیواری صاف می‌گشتند تابرآن تصویر جانورانی‌را بکشند که امیدوار بودند شکار کنند- این تصویرها هنوز در غارهای لاسو[18] و آلتامیرا[19] باقی است- اما من فکر می‌کنم که هزاران سال پیش از آن، غارنشینان یا اسلاف آنان به‌قصه‌گویی گوش می‌دادند که داستانهای شکار می‌گفت و در خلال داستانهای او مکرر سرودهایی در مدح قهرمانان قبیله آورده می‌شد. دلایلی در دست است که در میان غارنشینان کاهنانی نیز بوده‌اند که‌به‌افسون کلام پی برده بودند وآن را برای‌ستایش مرز پرگهر و قبیلهٔ پرافتخاری که بدان وابسته بودند به‌کار می‌بردند. آن کلمات شکل می‌گرفت و افسانه می‌شد، و این اساس داستان بود.

همهٔ اینها با اعمال اساسی اندیشه تطابق و یا اندیشهٔ انتزاعی تضاد داشت. در اندیشهٔ انتزاعی می‌گوئیم فلان چیز چنین است چون چیز دیگری چنین‌است چون باز چیز دیگری چنین است. پدیده‌ای را مطالعه می‌کنیم، آنگاه از طریق استقرا به‌دنبال علت‌آن می‌گردیم، آنگاه‌به‌دنبال علت‌آن‌علت، تابه‌علت‌العلل برسیم. یا همین فراگرد را وارونه می‌کنیم: از اصلی کلی شروع می‌کنیم واز طریق قیاس استنتاج می‌کنیم تا به‌علل جزئی برسیم، عللی‌که همه‌از زمان‌بیرون ودرعالم جوهر قرار دارند. اما ازآنجا که ما در عالم زمان، که انباشته از وقایع است، زندگی می‌کنیم، اندیشهٔ انتزاعی کمتر ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد تا داستانگویی که می‌گوید: «این اتفاق افتاد... وبعد این اتفاق... و سپس این اتفاق» چنان که گویی هراتفاق علت مستقیم اتفاق بعدی بوده است.

جملهٔ «براثر آن، پس به‌علت آن»[20] مغالطهٔ منطقی بیش نیست، اما در عین حال شکل اساسی اندیشهٔ بشری است ودر بطن اساطیر هر فرهنگی قرار دارد. اسطوره‌را می‌توان‌به‌منزلهٔ نظامی عقیدتی که بزبان وقایع متوالی بیان شده باشد تعریف‌کرد؛ بسخن‌دیگر، اسطوره نظامی عقیدتی است که تبدیل به‌داستان شده باشد. اگر عبارت کنت برك[21] را به وام بگیریم، اسطوره جوهری است که به قالب زمان کشیده شده باشد. اسطورهٔ آفرینش توراتی نمونه‌ای آشناست:

> «در ابتدا خدا آسمانها وزمین را آفرید. وزمین تهی وبایر بود و تاریکی برروی لجه و روح خدا سطح آبها را فروگرفت. و خدا گفت روشنایی بشود و روشنایی شد. و خدا روشنایی را دید که نیکوست و خدا روشنایی را از تاریکی جداساخت. وخداروشنایی را روز نامید وتاریکی را شب نامید وشام بود و صبح بود روزی اول.»

این شرح خلقت جهان به زبان داستان است، بزبان وقایعی که یکدیگر را دنبال می‌کند. اینجاهم وقایع بانوعی تسمیه همراهند که بخشی از روایت را تشکیل می‌دهند- و «خدا روشنایی را روز خواند»- و با عبارتی دربارهٔ شب و صبح که تکرار می‌شود تا زمان فاصله افتاده‌را نشان دهد، درست به‌همان طریق که شاعران وزن و قافیه را به‌کار می‌برند:

> «و خدا فلك را آسمان نامید و شام بود و صبح بود روزی دوم.»
>
> «وزمین نباتات را رویانید علفی که‌موافق جنس خود تخم‌آورد و درخت میوه‌داری که تخمش در آن موافق جنس خود باشد وخدا دید که نیکوست. و شام بود و صبح بود روزی سوم.»

واین روال تا روز هفتم ادامه دارد، هنگامی که «.. خدا از همهٔ کار خود که ساخته بود فارغ شد و در روز هفتم از همه کار خود که ساخته بود آرامی گرفت.» کنت برك در شرح روشن کننده‌ای که بر سه فصل اول «سفر پیدایش» نوشته است[22] نظامهای

عقیدتی را در بطن این داستانها برمی‌شمرد. او به تفصیل شرح می‌دهد که این نظامها شامل معصیت ازلی و نجاح و آمدن ناجی است. دراینجا فراگردی معکوس شده است: درست همانطور که جوهر به‌قالب زمان ریخته‌شده بود تا به صورت اسطوره وداستان درآید، اسطوره را می‌توان انتزاعی کرد و به صورت نظام عقیدتی بی‌زمان درآورد. اینکه نظام عقیدتی و داستان، کدام اول پیدا شد، مسئلهٔ دشواری است.

در صحبت از داستان در ازمنهٔ کهن غرضم تلویح این موضوع نبود که‌داستان به‌ازمنهٔ کهن تعلق دارد، یا هرگز روزی می‌رسد که‌داستان، به قول کنر منسوخ شود. از لحاظی به‌نظر می‌رسد که داستان به‌ویژه متناسب با جامعهٔ امروزی است. روایت، باتوالی وقایع سر وکار دارد، یعنی با شدن، یعنی با فراگرد و نه‌الگو، و رگهٔ اصلی طرز تفکر جدید اندیشهٔ فراگردی است. هرکه چون ما در موقعیتهای نااستوار زندگی کند، می‌کوشد نیروهای تغییر را بشناسد: یعنی بداندکه این نیروها با چسرعت وبه‌چه جهتی حرکت می‌کنند. آنچه که در پرتو این مسائل مدروس می‌نماید اندیشهٔ تصویری واندیشهٔ الگوئی بسیاری از نویسندگان معاصر است. وقتی آنان باز سعی می‌کنند ثابت کنند که‌آشیل هیچ‌گاه نمی‌توانست به لاک‌پشت برسدو یا تیر در تمام لحظات پرواز بیحرکت است، انسان آنان را حواریون رنون الثانی می‌پندارد. زیرا آنان جهان را یک‌مفهوم فضایی معرفی می‌کنند، آن را در حال سکون می‌بینند نه به‌صورت یک فراگرد، آنان از جهانی که ما در آن زندگی می‌کنیم تصاویر گمراه کننده‌ای به‌دست می‌دهند.

به‌نظر می‌رسد که کار خطیر نویسندگان در زمینهٔ دیگری نهفته باشد. آنان می‌توانند به‌جای چسباندن عکس در آلبوم، کوششی سخت برای یافتن داستانهای تازه وبرای یافتن شیوه‌های تازه‌ای‌برای بیان‌آنها به‌کار برند. دراین صورت می‌توانند به‌خلق اساطیر عصری جدید و شگفت کمک کنند.

اما چرا هنر داستانگویی چنین بی‌آبرو شده است؟ دلایل زیادی به‌نظر می‌آید، از جمله برخی دلایل که مربوط به‌مسائل سادهٔ ادبیات زمان ماست. می‌توان با قاطعیت این را واکنشی دانست دربرابر رمان متشکل، نمایشنامهٔ متشکل، فیلمی با فیلمنامهٔ پرداخته، وداستان کوتاهی که الزاماً به‌لحظهٔ مکاشفه که باتوسع اصطلاح جویس، می‌توان آن را وحی خواند می‌رسد. شاید گفته شود که از آغاز معلوم بود که این واکنش، چون هرچیز دیگری در دنیای ادبیات، به‌افراط وتفریط کشیده خواهد شد. نه تنها صناعت معمول بلکه آدمها، وقایع، «واقعیت»، موضوع، تجزیه وتحلیل، معنی، و خلاصه هرچیزی که احتمالا خوانندگان انتظار یافتنش را داشته باشند رد می‌شود. شاید گفته شود که قدم‌نهایی، که هم‌اکنون بعضی‌ها آن را برداشته‌اند، منسوخ کردن خواننده باشدواجازه دادن به‌نویسنده تا حاکم مطلق‌العنان دنیای خصوصی عواطف خویش باشد.

تأثیر هنرهای دیگر را هم باید به حساب آورد، و به‌ویژه توجه وسیعی را که نقاشان و مجسمه‌سازان پیشگام با دسته‌بندیها و مکتبهای پی‌درپی خود برانگیخته‌اند. از آغاز مسلم بود که‌برخی ازنویسندگان سعی خواهند کرد باکلمات همان تأثیرهایی را ایجاد کنند که دیگران با رنگهای شیمیایی‌و فولادمذاب ایجاد کرده‌اند. انسان از سالها پیش می‌توانست ظهور نثر کاملا بی‌معنی یا بی‌مضمون را پیش‌بینی کند.

دلیل دیگربرای‌نزول داستانگویی، که به‌نظر من دلیل عمیقتری است و کناهش به‌گردن عامهٔ مردم نیست که حتی نمونه‌های متوسط هنر را هم می‌پذیرند، بلکه متوجه نویسندگانی است که به‌زعم خودشان پیشاپیش خلق حرکت می‌کنند. گم شدن اعتقاد به‌آیندهٔ جامعهٔ امریکایی است. این اعتقاد زمانی درمیان همه وجود داشت، حتی آنان که دربرابر وضع موجود طغیان می‌کردند. فرانک نوریس[۲۳] در پایان کتاب «هشت‌پا»[۲۴] گفت: «... ومسلم است که همه چیز روی‌هم‌رفته، به‌طریقی جبری و ناگزیر، درجهت خیر پیش می‌رود.» امروزه کسی چنین حرفی نمی‌زند مگرآنکه بیش از اوندین بیچاره‌تحت‌تأثیر مواد مخدره باشد.

تنهاآیندهٔ کشور، وآیندهٔ بشریت، نیست که مورد تردید قرار گرفته است، بلکه میزان صمیمیت و شعور کسانی هم که می‌کوشند موقعیت را در دست داشته باشند مورد تردید است. در نظر برخی از جوانان همه‌چیز ظالمانه و پوچ است و آنان به شیوه‌ای خاص در برابر آن عکس‌العمل نشان می‌دهند. من‌طرز تلقی آنان را در یکی از رمانهای جدید به‌نام «چون هرفراری‌دیگر»[۲۵] یافتم. جوزف هیز[۲۶]. نویسندهٔ کتاب، داستانگویی متعارفی است که فوت و فن کار را می‌داند، اما دراین مورد باافرادی جوان سر و کار دارد که به‌نظر من داستان‌گفتن برای آنان در عداد امور غیرممکن است. قهرمان داستان او پسری است که درهم شکسته از تجربهٔ جنگ، از ویتنام به‌وطن برگشته است، قهرمان زن او دختری است آزرده که‌از پدری ثروتمند وسادیست می‌گریزد. قطعه‌ای که دراینجا نقل می‌شود تبادل‌نظر آنهاست درباب راه ادامهٔ زندگی:

«نفس بلندی کشید. این چه جهنم‌دره‌ای بود که در آن افتاده بود؟ «اگرهمهٔ دنیا دیوانگی‌باشد لورل[۲۷] ـ دیوانگی محض ـ مثل جنگ ـ مثل همهٔ آن مردمانی که فکر می‌کنند که حقیقت را می‌دانند در حالی که جز آنچه به آنان گفته‌شده هیچ‌چیز نمی‌دانند ـ مثل‌تو که مجبوری نامه‌ای‌بنویسی تااطلاع دهی که، شکر خدا، دزدیده نشده‌ای ـ انسان چگونه می‌تواند در آن زندگی کند؟ به‌زندگی‌ادامه‌دهد؟» دختر به‌دقت به‌او نگاه‌کرد. سپس روگرداند.

«دقیقه به دقیقه؟»

«چه گفتی؟»

«دقیقه به‌دقیقه!» دختر چرخید تا بااو روبرو شود، چشمانش برق می‌زد و پرشگر بود، با این حال لحن صدایش عادی واستوار شده بود. «دقیقهٔ لعنتی به‌دقیقهٔ‌لعنتی ـ این به حال من سازگار است. بی‌سی[۲۸].» آنگاه اضافه کرد: «اکنون.»

خداوندا، باز شروع شده بود. فرشتهٔ شفابخش، فرشتهٔ رحمت امروز. این ساعت. این دقیقه. آفتاب درخشان. جادهٔ گسترده... انسان با لورل و بی‌سی در مورد

بقیه در صفحهٔ ۴۴

یا ندانسته، از واقعیت برید ودر انتزاع فرو رفت، مشکل بتوان ارزش هنری یا ادبی در کارش یافت.

نویسندهٔ منتشر زاییدهٔ «انتزاع» است، انتزاعی که حاصل آسانگیری و صرف اتکاء به‌خوانده‌ها است. محصول بریدن و جدایی نویسنده‌از «هستی» است؛ از تجربه ومشاهده است ــ انتزاعی که حتی اندك مایهٔ تخیل را تبدیل بـه «خیالبافی» می‌کند.

برای آنکه خود را از چنگال نویسندهٔ منتشر برهانیم، باید دوباره دیدن ودوباره تجربه کردن را آغاز کنیم. همان گونه که در برخی کارهای نویسـندگان جـوان (مثلا «گاواره‌بان» از محمود دولت‌آبادی) این کـوشش برای رهایی به‌خوبی آشکار است[3]. □

حواشی:

۱) به‌منظور نشان دادن موجودیت نویسندهٔ منتشر، بهتر آن دیدیم که بیشتر از داستانهایی شاهد بیاوریم که در یکی دوسال اخیر چاپ شده‌اند. در امر انتخاب نمونه‌ها هیچ‌قصدی جز این درکار نبوده است. املای کلمه‌ها را به‌همان‌گونه می‌آوریم که در متن اصلی بوده است. این خود مبین بسیاری نکته‌ها است.

۲) تأکید از نویسندهٔ مقاله است.

۳ــ دراین مقاله به‌کتابهای زیر اشاره شده است:

«انسان، جنایت واحتمال»، نادر ابراهیمی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۰

«پژوهشی ژرف و سترگ ونو...»، عباس نعلبندیان، تهران، کارگاه نمایش، ۱۳۴۸

«پسرك بومی»، احمد محمود، تهران، پرچم، ۱۳۵۰

«تضادهای درونی»، نادر ابراهیمی، تهران، آگاه، ۱۳۵۰

«تنگسیر»، صادق چوبك، تهران، جاویدان، چاپ دوم، ۱۳۴۶

«تولد، عشق، عقد، مرگ»، اسماعیل فصیح، تهران، بابك، ۱۳۵۱

«جنگ اصفهان»، دفتر نهم، تهران، خرداد ۱۳۵۱

«حکایت هیجدهم اردیبهشت بیست وپنج»، علی‌مراد فدایی‌نیا، تهران، ۱۳۴۹

«ده داستان کوتاه (غزلداستانهای سال بد)»، نادر ابراهیمی، تهران، ۱۳۵۱

«سندلی را کنار پنجره بگذاریم و...»، عباس نعلبندیان، تـهران، کارگاه نمایش، ۱۳۴۹

«شبهای دوبه‌چی»، ناصر مؤذن، تهران، بهرنگ، ۱۳۵۰ (؟)

«شکار سایه»، ابراهیم گلستان، تهران، روزن، چاپ دوم، ۱۳۴۶

«صدای شیر»، محمود طیاری، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۰

«قصهٔ غریب سفر شادشین‌شادبه...»، عباس نعلبندیان، تهران، کارگاه نمایش، ۱۳۴۸

«کوفیان»، امین فقیری، سپهر، ۱۳۵۰

«گاواره‌بان»، محمود دولت‌آبادی، بامداد، تهران، ۱۳۵۰

«لوح»، دفتر چهار، تهران، زمستان ۱۳۵۰

«نماز میت»، رضا دانشور، شمیمهٔ اول «لوح»، تهران، ۱۳۵۰ (؟)

بقیه از صفحهٔ ۳۹

چهرهٔ بیفروغ ...

مسئلهٔ آنها، که امیدبخشتـر از مسئلهٔ دیگر جوانان است، وهمچنین در مورد راه حل آنها، همدردی می‌کند. دنیای آنان دیوانه است، گذشتهٔ نامربوطاست، چهرهٔ آینده هم تیره و تار است، پس آنان تصمیم گرفته‌اند که بدون مقدمه ومؤخره زندگی کنند. اکنون. برای آن دو، که در تمام کشـور چـون جنایتکاران تعقیب می‌شوند، این تنها راه نجات است؛ اماچندان مطمئن‌نیستیم که برای دیگران چنین باشد. چه برسر تمدن پیچیدهٔ ما می‌آید اگر همه‌تصمیم بگیرند که دقیقه به دقیقه زندگی کنند؟ مجبوریم این مسئله را به حال خـود بگذاریم. همهٔ حرف من این است که این مردمان دقیقه به‌دقیقه، این مردمان «اکنون» (کـه تنها بخشی از نسلی هستنـد) می‌توانند در داستانهـا نقش شخصیتها را داشته باشند، اما نمی‌توانند داستان بگویند.

داستان به‌گذشته مربوط است و به آینده می‌نگرد. این موضوع تمایل مردمان اکنون را برای تحریك آنی، ادراك آنی وخوشبختی آنی ارضا نمی‌کند. در عوض، متضمن آرمان قدیمی شـادی‌بخشی است: شادی‌بخشی بـرای نویسنده چون صبورانه کار می‌کنـد تا تأثیراتی را به‌وجود آورد که شاید طی ماهها یا سالها احساس نشوند (گیریم که داستان چاپ‌شود وخوانده‌شود)؛ شادی‌بخشی برای خواننده چون او صفحه به صفحه به‌امید مکاشفه‌ای نهایی یارهایی از تنش (tension) به‌خواندن ادامه می‌دهد. داستان خوب در هر قالبی گفتـه شود ــ در رمان، در نمایشنامه و یا در رمـان غیر داستانی ــ تندیسی معقول و ماندنی است تراشیده از زمان. □

---

1) Malcolm Cowley 2) The Poetry of Ezra Pound by Hugh Kenner (New Directions, 1951) 3) Cantos 4) Anti-Story (The Free Press, 1971) 5) Philip Stevick 6) Snapshots (Grove Press, 1968) 7) Henry Peyer 8) The New York Times Book Review (January 12, 1969) 9) Andy Warhol 10) Ondine 11) Joseph Frank 12) Ulysses 13) Remembrance of Theings Past 14) Stephen Dedalus 15) Leopold Bloom 16) The Lessons of the Masters 17) Ramon Guthrie 18) Lascaux 19) Altamira 20) Post hoc, ergo Propter hoc 21) Kennth Burke 22) The Rhetoric of Religion, 1961 23) Frank Norris 24) The Octopus (1901) 25) Like any Other Fugitive 26) Joseph Hayes 27) Laurel 28) BC.