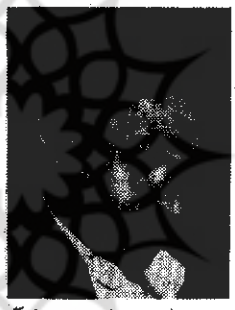
کالبدشکافی رمان فارسی ۲

نویسندگانی که در ساحت تفکّر می‌لنگند!

نوشتهٔ عبدالعلی دست‌غیب

رمان‌نویسی در آغاز از دل قصه‌های پرماجرا بیرون آمد و به تدریج در ابعاد گوناگون گسترش یافت و انواع زیاد پیدا کرد. یکی از علل بسط رمان در اروپا پیدایش صنایع جدید بود که در نهایت سبب ایجاد شهرهای بزرگ شد. مردمی که در شهرهای بزرگ گرد آمده بودند ـ به ویژه طبقات متوسط ـ هم می‌خواستند اوقات فراغت خود را با خواندن یا شنیدن قصه پر کنند و هم بر آن بودند که وضع و حال خود و محیط و روزگار خود را بهتر بشناسند و رمان این هر دو خواست را برآورده می‌ساخت. وضع رمان در این ساحت با وضع رمانس دورهٔ فئودالی تفاوتی ندارد. داستانهای پرماجرای عاشقانه و پهلوانی دورهٔ فئودالی نیز همین کار را انجام می‌داد. کردار پهلوانان و عشاق رومانهای قرون وسطی ـ اگر چه امروز نزد ما تخیّلی و عجیب و غریب جلوه می‌کند ـ در روزگار خود چنین نبوده است زیرا مردم آن اعصار به دلیل داشتن نیروی تخیّل قوی و باورهای ساده و خرافی، واقعاً باور می‌کردند که پهلوان قصه می‌توانسته است چنان کردارهای شگرفی را انجام دهد. پیشرفت علم و صنعت و گسترش افکار علمی و فلسفی بسیاری از باورهای قدیمی را از اعتبار انداخت و کردارهای محیّر العقول پهلوانان در برابر کارهائی که انسان به کمک فنون جدید انجام می‌داد رنگ باخت. در همین مقطع تاریخی است که رمان «دون کیشوت» نوشته شد. شخصیت اصلی این رمانس رمان‌گونه پائی در عصر فئودالی دارد و پائی در عصر جدید. او که رومانس‌های پهلوانی را خوانده و آنها را واقعی به تصوّر آورده درصدد است همان کارها را انجام دهد و بر حسب آرمانهای عصر پهلوانی زندگانی کند. نبرد او با آسیابهای بادی تمثیلی است از جدّی گرفتن باورها و آرمانهائی که دیگر جدّی نیستند. جنبهٔ مضحک و تراژیک قضیه در این است که دون کیشوت در فضائی زندگانی می‌کند که دیگر از آن او نیست و به کارهائی دست می‌زند که سرانجام مضحک از آب درمی‌آیند.

پس از دون کیشوت، شخصیت‌های تاریخی به روی صحنه آمدند. رمان‌های آیوانهو (سروالتر اسکات) و سه تفنگدار (الکساندر دوما) جای رومانس‌های قرون وسطائی را گرفتند. اگر خوانندگان اعصار قدیم از اسطوره‌هائی مانند اژدهای سه سر و خوانندگان قرون وسطی از «قلعهٔ سنگباران» و خوارق عادات به وجد می‌آمدند، خوانندگان قرون جدید از پهلوانی‌های سرداران نظامی یا دلاوری‌های انقلابی‌های بزرگ شاد می‌شدند و این قهرمانان جدید جای پهلوانان قدیم را می‌گرفتند. خواننده قدیم از نبرد رستم با دیو سفید و نبرد هرکول با اژدها تکان می‌خورد و از پیروزی پهلوان شاد می‌شد و خواننده



عبدالعلی دست‌غیب

جدید از پهلوانی‌های سه تفنگدار یا دلیری‌ها و چاره‌جوئی‌های «کنت مونت کریستو»

بیشتر شخصیت‌های داستانی دورهٔ مشروطه در ایران ما ساده است و بیشتر مشابه با شخصیت‌های داستانی رومانس‌های دورهٔ فئودالی. شمس پهلوان رزم‌آور قصه «شمس و طغرا»ی محمد باقرمیرزا خسروی (۱۲۶۶ تا ۱۳۳۸ هـ. ق) در دورهٔ حاکمیت مغول در کشور ما به روی صحنه می‌آید. نویسنده می‌کوشد زندگانی اجتماعی فئودالی ایران را در دورهٔ حکومت آبش خاتون، حاکم تابع مغول در فارس، ترسیم کند. شمس قهرمان کتاب از فرزندان فقیر شاهزادگان دیلمی عاشق «طغرا» دختر «التاجو بهادر» سرکردهٔ مغولی می‌شود و طغرا نیز «شمس» را دوست می‌دارد امّا هر دو می‌دانند که مغول دختر به تاجیک (یعنی ایرانی) نمی‌دهد. داستان خسروی مانند دیگر داستانهای تاریخی با برخورد با چنین مانعی آغاز می‌شود... شمس در مسابقهٔ اسب‌دوانی و چوگان بازی شرکت و هنرنمائی می‌کند و از توجّه آبش خاتون بهره‌مند می‌گردد. او همراه با خادم خود «خرّم» و «پهلوان محمد نجار» و عیاران شیراز پهلوانی‌ها می‌کند و از مهلکه‌ها، تندرست بیرون می‌آید. او با کشف گنج مخفی عضدالدوله دیلمی، نیای خود، ثروتمند می‌شود و مدتی پنهانی در قصر سردار مغول بسر می‌برد. سعدی پیر، صیغهٔ عقد او و طغرا را جاری می‌کند. شمس سپس به سفر دریا می‌رود و بدست دزدان دریائی اسیر می‌شود. ماجراهای فرعی بسیاری که در رمان آمده به پیشبرد سیر داستان کمک می‌کند (هر چند خوانندهٔ امروزینه آنها را کمی خسته کننده می‌یابد). در رومان اوصاف فراوان زنده‌ای دربارهٔ عادتها، مراسم عروسی و سوگواری، زندگانی درباری، زندگانی پهلوانان، لوطیان، عیاران و مجادله‌های آنان، شکار و سفرهای دریائی... و آئین‌های دینی و اجتماعی ایران آن عهده آمده که از نظر جامعه‌شناسی اهمیّت دارد. **نویسندهٔ مشروطه‌خواه این همه را به صورت ابزاری درآورده تا مردم را متوجه وضعیت ایشان کند. او از حقوق پایمال شدهٔ زنان و کودکان دفاع می‌کند. مشروطه‌خواهی او در اشارهٔ زنده به شرایط سیاسی ـ اجتماعی دورهٔ قاجار، حملهٔ شدید به حکومت ستمگر و فئودال‌ها و حاکمان بیگانه منعکس می‌شود. صحنه‌های هیجان انگیزی مانند آتش‌سوزی و نجات یافتن دو زن به دست شمس‌الدین، زمین لرزه و خرابی شهر و نبرد با اشرار... که در کتاب آمده کشش داستانی را بیشتر می‌کند.** ماخالسکی می‌گوید: «خسروی نخستین نویسنده‌ای است که در رومان جدید فارسی خود مردمی خلق کرد با منش‌های طبیعی و شخصیت‌هائی که از نظر روان‌شناسی هیجان‌انگیزند» (ادبیات منثور جدید فارسی. دکتر کامشاد، ۴۳ تا ۴۵)

اگر خوانندگان و شنوندگان دورهٔ ناصرالدین شاهی از دلاوری‌های امیر ارسلان رومی و نبرد او با پطرس شاه فرنگ به وجد می‌آمدند، خوانندگان و شنوندگان دورهٔ مشروطه از دلاوری‌های شمس خشنود می‌شدند و این نشان از دگرگونی ایستار مردم دورهٔ جدیدتر داشت.

شکل (فورم) هنری همانطور که «لوکاچ» نشان داده است به شرائط تولید اقتصادی و وضعیّت اجتماعی بستگی دارد و چیزی نیست که بتوان آن را بدون زمینهٔ اجتماعی خلق کرد. در دورهٔ مشروطه قصه‌های قدیمی از جمله قصه‌های رزمی یا تمثیلی پاسخگوی کامل مطالبات اجتماعی نبود. ورود ابزار

اجتماعی ←

جدید و مفهوم‌های تازه به ایران دانستگی و آگاهی مردم کتابخوان را بالا برده بود و اینان محتوا و صورت تازهٔ هنری را طلب می‌کردند. این فرارونده منحصر به قصه نبود، در شعر نیز همین جریان پیش‌آمد. تقی رفعت از یاران شیخ محمد خیابانی که هنوز گرمای جنبش مشروطه را در وجود خود احساس می‌کرد (و بعد متأسفانه در پی شکست قیام خیابانی خود را کشت) با ملک‌الشعراء بهار، نمایندهٔ اعتدال ادبی، مجادله داشت و می‌گفت که هنرمند باید فرزند زمان خود باشد: «صدای توپ و تفنگ و محاربات عمومی در اعصاب ما هیجانی را بیدار می‌کند که زبان معتدل و موزون و جامد و قدیم سعدی و هم عصران تقریبی او نمی‌توانستند با سرودها یا در واقع لیتانی (Litanie)ها [اوراد و اذکار] خودشان آنها را تسکین [دهند] و ترجمه کنند. (از صبا تا نیما، ۲/۳۴۳، تهران ۱۳۵۱)

«نیما» در حدود سال ۱۳۰۱ هـ. ش می‌نویسد: «جای تأسف است، هزار و سیصد سال متجاوز است که ایران یک طرز و یک خیال شاعرانه را در شعر و نثر خود پیروی می‌کند... محبس، افسانه و قطعات دیگر من بیرق‌های موج انقلاب شعری فارسی هستند. (نامه‌های نیما یوشیج، دفترهای زمانه، ۱۱، تهران ۱۳۶۸)

در این دوره حتی ادیبان پیرو اعتدال مانند بهار، رشید یاسمی و دهخدا و مشفق کاظمی لزوم تجدّد را احساس می‌کردند و می‌دانستند که مسائل دورهٔ جدید را با نثر ناصرخسرو و سعدی نمی‌توان منعکس ساخت و باید در هنرهای کلامی تغییر اساسی داد. این تغییر اساسی البته در نثر خود را آسان‌تر نشان می‌داد نه به این دلیل که جامعه از شعر محوری به سوی رومان محوری می‌رفت بلکه به این دلیل که حساسیت مردم و حتی خود ادیبان نسبت به نثر کمتر از شعر بود. نفوذ عجیب شعر در تاریخ چند هزارهٔ ایران ـ بر خلاف آنچه پنداشته‌اند ـ منحصر و وابسته به این عامل نیست که شعر به جوامع سنتی متعلق است و رومان در مثل به جوامع مدرن و اکنون که جامعهٔ ما دگرگونی پذیرفته رومان به پیش‌نما می‌آید و شعر را از صحنه بیرون می‌راند. دلیلی که در این زمینه آورده‌اند علیل یا دست کم ضعیف است و از عهدهٔ تبیین مشکل برنمی‌آید. این دلائل به طور عمده چنین است:

مردم جامعه قدیم سواد خواندن نداشتند و در نتیجه خبررسانی از راه شعر صورت می‌گرفت زیرا زود به حافظه سپرده می‌شد و مناسب‌ترین شیوهٔ انتقال اخبار و افکار بود.

شعر خصلتی نمادین و رمزی دارد و از انواع مجازها، استعاره‌ها و تمثیل‌ها... بهره گیری زیاد می‌کند و از این رو چه از لحاظ ایجاز و چه از نظر فهم و التذاذ، به نمودی سخت شهودی و اشراقی بدل می‌گردد و در نتیجه افراد فرهنگ و قومی ویژه، نمادهای موجود در شعر و الفاظ آن را مأنوس می‌یابند و با کشف آن نمادها خود را بیشتر متعلق به فرهنگ خود احساس می‌کنند.

فرهنگ سنتی فرهنگ یک کاسه کننده و جامع است و فرد را در خود حلّ می‌کند و فرهنگ جدید طرفدار امتیاز و تمایز فرد است. جامعهٔ سنتی و شعر محوری مانع از بروز تفرّد اشخاص است، می‌خواهد همه را یک دست کند و این البته با همه نقص آن سبب یکدلی و یکپارچگی قوم می‌شود و گرچه تفرّد را نادیده می‌گیرد امّا به صورت یک قوم در برابر اقوام دیگر، خود تفرّد پیدا می‌کند.

انسان جدید شعر را رها کرده و به رومان چسبیده، به گفته میلان کوندرا «بر سر شاعر اروپائی در نیم قرن گذشته چه آمده است که امروز صدای او به زحمت شنیده می‌شود. شاعر بی‌آنکه ما متوجه شده باشیم، از عرصهٔ عظیم و پر غوغای جهان بیرون رفته است.»

پیدایش رومان از جمله نتایج دل برکندن فرد آدمی از قیود کهنه و دست و پاگیر جوامع کهن و جهد و جستجوی آزاد و بی‌قید و شرط (؟!) او بدان مقصود است که جامعهٔ مطلوب خود و فرهنگ آن جامعه را بدست خویش و به یاری خرد خام خود (؟) رقم زند.

وظیفهٔ ادبیات در جامعهٔ جهانی جدید، در درجهٔ نخست، آنست که فضاهای خیالی و امکانات فرضی برای آدمی فراهم آورد تا تک تک افراد در هر جا و هر مقامی که هستند بتوانند حداکثر خطاهای خطرناک و غیراخلاقی ممکن ولی غیرقابل پیش‌بینی را در همان فضاها و همان امکان‌ها و در عالم خیال و لابه‌لای صفحه‌ها و سطرهای کتاب تجربه کنند و در نتیجه از بروز آنها در جهان واقع، در حدّامکان جلوگیری کنند پس برای رسیدن به این هدف زبان این آثار (رومان) به ضرورت باید ساده و سرراست و عاری از هرگونه نماد پردازی و رمزگونگی باشد.

در ایران امروز رونق بازار شعر شکسته. مردم جز اشعار حافظ (آن نیز به دلائلی)، اشعار کهن و حتی جدید را نمی‌خوانند. اقبال مردم به آثار منوچهری و عنصری و حتی فردوسی و سعدی و مولوی... ناچیز است (!!) آثار این شاعران اکنون دیگر به صورت موضوع‌های تخصصی محققان درآمده است.

کسانی پیدا می‌شوند که می‌خواهند اشعار سعدی و مولوی و حافظ را با مفتاح نظریه‌های هیدگر تبیین کنند و بگشایند!

دوره دورهٔ رومان محوری است. ناشران حاضرند برای چاپ رومان سرمایه گذاری کلان کنند و خوانندگان آماده‌اند رومان‌های سنگین قیمت بخرند. اقبال به رومان نه فقط قشر کم کتابخوان را به خود کشیده بلکه در حقیقت کل افراد جامعه را یک جا در خود فرا گرفته است. (یعنی همهٔ مردم ایران شب و روز رومان می‌خوانند یا فیلمهای تلویزیونی و سینمائی می‌بینند و هیچ کس شعر فردوسی و سعدی را نمی‌خواند و اینها دیگر از فراموش شدگانند)!

هر سخن جائی و هر نکته مقامی...

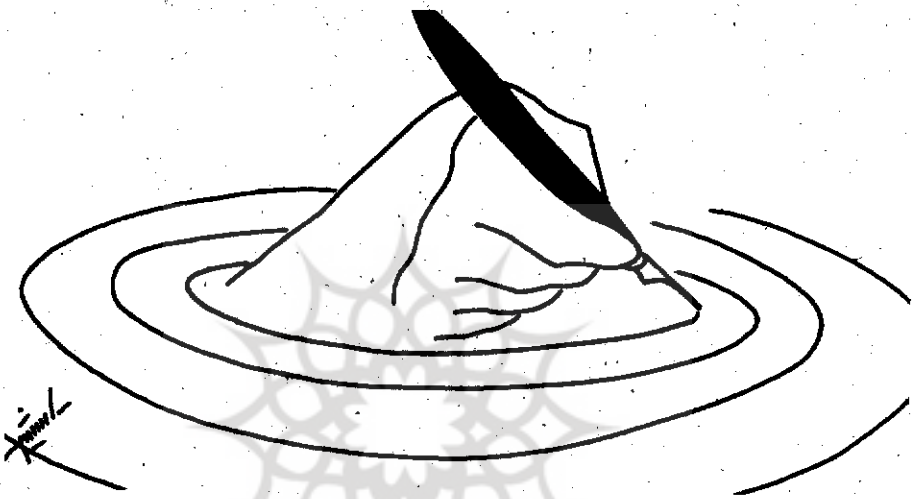
در پس پشت همهٔ این حرفها نظریهٔ «میلان کوندرا» و «هنر رومان‌نویسی» او و همانندهای او ایستاده است و خود را به عیان نشان می‌دهد. گویا روشنفکر ایرانی نمی‌خواهد یا نمی‌تواند دست از پیروی افکار غربی بردارد و تفکر خود را بکار بیندازد. روزی افکار منتسکیو و استوارت میل رسم روز می‌شود، و روشنفکر ما آنها را منعکس می‌کند. روزی دیگر مارکس به پیش نما می‌آید و روشنفکران همه مارکسیست می‌شوند. بعد نوبت فروید است، و روشنفکر ما افکار او را «وحی منزل» می‌شمارد. مدتی بعد سارتر و هیدگر باب دندان می‌شوند. پس همه جا سخن از فلسفه اگزیستانس به میان می‌آید، و حتی کسانی پیدا می‌شوند که می‌خواهند اشعار سعدی و مولوی و حافظ را با مفتاح نظریه‌های هیدگر تبیین کنند و بگشایند. حالا نوبت کوندرا، ژاک دریدا و پل دومان است پس باید همهٔ معضل‌های فرهنگی و اجتماعی را با آراء ایشان گشود. در حالی که این متفکران در فرهنگ دیگری نفس می‌کشند و با مشکلات جامعهٔ خود چالش دارند. از این گذشته سخنان ایشان نه قطعی است و نه گشایندهٔ همه مشکل‌ها.

تردیدی نیست که برخی از مطالب یاد شده ـ ان نیز به طور مشروط ـ درست است ولی کتمان نمی‌توان کرد که با تفوّه به آراء دیگران نمی‌توان تا دل مشکل‌های اجتماعی بومی رسوخ کرد. اینکه امروز کسی دیگر شعر نمی‌خواند و «شاعر از صحنه پر غوغای جهان بیرون رفته است»، قضاوتی است که نه در اروپا مصداق دارد نه در جوامع دیگر. در همان اروپا مردم افزوده بر آثار کلاسیک: هومر، دانته، شکسپیر، گوته، پوشکین... آثار شاعران مدرن لورکا،

اجتماعی ←

مایاکوفسکی، پیتز، الوار، آراگون، ریتسوس، اوکتاویوپاز، الیوت، تراکل، ریلکه، سلان... را نیز می‌خوانند و می‌شنوند و به شاعران جایزه‌های ادبی ـ و جائزهٔ ادبی نوبل و پولتیزر... ـ تعلق می‌گیرد. وقتی شاعری بومی مانند رابرت فراست در جامعهٔ صنعتی آمریکا پیدا می‌شود، اشعارش طوری بسط پیدا می‌کند که شاگردان مدارس و دانشجویان، رانندگان، کارمندان و حتی کشتکاران به شعرش توجه می‌کنند و به جائی می‌رسد که اشعار او را در ردهٔ اشعار کلاسیک قرار می‌دهند (در حالی که او کلاسیک نیست و رومانتیک امرسونی است)، و به او امکان می‌دهند در دانشگاه کلمبیا در برابر اجلاسیهٔ جبههٔ ملی ـ که به انتخاب روزولت به ریاست جمهوری آمریکا انجامید ـ شعر بخواند (۳۱ ماه مه ۱۹۳۲. نقل از فکر ادبی در آمریکا، ج ۲ ص ۴۲۴، آمریکا ۱۹۶۲) و صدها هزار نسخه از آثار چاپی او را می‌خرند. یا در آلمان فیلسوفی به نام هیدگر پیدا می‌شود که رساله‌های دراز دامن دربارهٔ هولدرلین و ریلکه و... می‌نویسد و شاعر را معین‌کنندهٔ تقدیر بشری و واسطهٔ «قدسی» و «آدمیان» می‌داند. **پس چگونه می‌توان گفت در غرب رومان جای شعر را گرفته است؟** در کشور ما نیز نه فقط حافظ بلکه فردوسی، سعدی، مولوی، خیام و حتی شاعرانی که در این طراز نیستند سخت در دل مردم جای دارند. اگر در محفل روشنفکرانه ـ و در واقع روشنفکر نماها ـ جائی نداشته باشند ـ در شهر و روستا خواستاران بسیار دارند. (نوارهای آواز و موسیقی در توزیع صدها هزار نسخه این واقعیت را نشان می‌دهد) اقبال مردم به شعر کهن فقط به صورت خرید آثار چاپی شاهنامه یا مثنوی مولوی یا بوستان سعدی نیست. بیشتر از طریق شفاهی است. در بیشتر محافل ـ حتی محافل روشنفکری سخن از فردوسی، سعدی، مولوی، خیام و حافظ است. نگارندهٔ این سطور کمتر در محفلی بوده است که سخن از شعر این بزرگان نرود. ما کمتر دیده‌ایم که در کوچه و بازار و محافل ادبی پای رومانی به میان آید و کسی به تحلیل آن بپردازد. تعداد نسخه‌های چاپی رومان‌هائی مانند «سووشون» (که در مدت بیست سال گویا به دویست هزار) و کلیدر دولت‌آبادی و «همسایه‌ها»ی احمد محمود (که ظاهراً به حدود صد هزار) رسیده از رشد رومان حکایت دارد امّا نشان نمی‌دهد که روی دست شعر کلاسیک بلند شده باشد. هر یک جائی خاص خود را دارد. «هر سخن جائی و هر نکته مقامی دارد.» داوری‌کننده بر اساس کدام آمار می‌گوید اقبال مردم به آثار فردوسی و سعدی ناچیز است؟

کسی در اروپا پیدا شده و حرفی زده. زده که زده. به ما چه؟ شاید دیر آن لحظه مست بوده، یا دیوانگی به سرش زده، یا خودش را لوس کرده بوده و خواسته خودنمائی کند، ما چرا مجذوب‌وار دنبال او راه بیفتیم و حرفهای او را تکرار کنیم؟ مگر خودمان فهم نداریم؟ مگر همان فرنگی که این همه برای ما به صورت الگو و نمونه درآمده کوشش نمی‌کند فکر خود را درست بکار بیندازد و روش درست حلّ معضل‌ها را پیدا کند.



در این حرفی نیست که جوامع بشری سیری داشته‌اند از حالت ساده‌تر به وضعی غامض‌تر و دچار تغییر و شدن دائمی بوده‌اند. اما باید بدانیم هر تغییری، تحول و هر تحولّی، تکامل نیست. در تاریخ، حرکات قهقرائی نیز وجود دارد و سیر آن روی خط مستقیم نیست، اگر بود می‌شد همهٔ تاریخ را یک کاسه کرد و با فرمول (دستور) واحدی کلیّت آن را تبیین کرد.

رومان، قصهٔ امروز و جوامع متجدد است. همین! چنانکه قصه های تمثیلی و اسطوره ها، قصه مردم دورهٔ زراعی آغازین و رومانس و داستانهای منظوم پرماجرا، قصهٔ مردم دوران قرون وسطی بود. در همهٔ اعصار قصه‌نویسی و قصه‌گوئی رواج داشته است. در جوامع بدوی که هنوز به مرز کتابت نرسیده بودند، قصه‌ها به طور شفاهی نقل می‌شد و بسط می‌یافت و این خاصهٔ رومان نیست. حتی می‌توان گفت که هنوز ـ در اواخر قرن بیستم ـ قصه‌ای به وسعت و بسط عام قصه‌های دینی: آدم و حوا، طوفان نوح، یوسف و زلیخا یا قصه‌های کلیله و دمنه و هزار و یک شب نرسیده است. داستان طوفان نوح و هابیل و قابیل و یوسف و زلیخا... را در جوامع یهودی، مسیحی، اسلامی به ویژه همه می‌دانند امّا شما در این جوامع چه شمار افرادی را می‌یابید که بدانند ماجرای استیفن دیدالوس و لئوپولدبلوم رومان جویس یا حکایت خانم رامزی «فانوس دریائی» ویرجینیا وولف... چه بوده است؟ به زحمت از صد یا دویست یا پانصد هزار برمی‌گذرد. البته قهرمانان هوگو، تالستوی، بالزاک و دیکنز... شهرت عام دارند ولی شهرت آنها به پای قهرمانان قصه‌های دینی و اسطوره‌ای نمی‌رسد.

می‌گوید در قدیم اشعار بر حسب وضع و حال و مقام خوانده می‌شد. شب‌های زمستان شاهنامه، خمسهٔ نظامی، حملهٔ حیدری، حیدربک و فلک‌ناز خوانده می‌شد، در مقام وعظ و اندرز به شعر سعدی، جامی، باباطاهر روی می‌آوزند، در بزم، خمریه‌ها و اشعار حافظ و خیام نقل مجلس بود، در خانقاه از شعر مولوی، عطار، سنائی و عراقی همّت می‌طلبیدند، در مسجد و تکیه و مجلس عزا، کوچه باغها و دشت و صحرا از انواع مراثی و مدایح و شروه‌ها و دوبیتی‌ها و شعرهای کوچه باغی... بهره‌گیری می‌شد. امّا اکنون دیگر از آن همه تنوع و توزیع چندان خبری نیست و تا آنجا که به شعر کهن مربوط می‌شود، ما فقط حافظ را گرفته‌ایم و باقی را رها کرده‌ایم. (مجلهٔ نگاه نو، شماره ۲۹، ص ۱۸۵، مرداد ۱۳۷۵)

این ما که باشد یا باشند؟ اگر می‌نوشت من و کسانی که می‌شناسیم این وضع را دارند جای ایرادی نبود ولی وقتی با این جزم و اطلاق حرف می‌زند و چند ده میلیون مردم این مملکت را در یک خط قرار می‌دهد و به رشته‌ای واحد می‌کشد، باید در داوری‌اش شک کرد. آقاجان! همهٔ ایران، تهران و همهٔ تهران در محافل روشنفکری خلاصه نمی‌شود. اینکه ما روشنفکر جماعت الفاظ هیدگر و کوندرا و دریدا از زبانمان نمی‌افتد و گمان می‌کنیم این الفاظ خاصیّت ورد و جادو دارند و طلسم‌ها را می‌شکنند، پنداری بیش نیست. این سکه‌ها را فقط در محافل شبه روشنفکری می‌توان رد و بدل کرد و مردم آنها را به پشیزی برنمی‌گیرند. مثل همان سکه‌های عهد دقیانوس است که یکی از اصحاب کهف به بازار برد تا با آن چیزی بخرد. تا کی باید همان اشتباه‌های گذشته را تکرار کرد و خود را از مردم کنار کشید و خود را تافتهٔ جدا بافته دانست؟ چرا نمی‌خواهیم خودمان واقعیت و حسب حال خود را پیدا و دربارهٔ آن تفکر کنیم؟ ارتباط با فرهنگ دیگران خوب و حتی لازم است امّا

اگر خود ما مایه‌ای برای دریافت و محک زدن آن نداشته باشیم به جائی نمی‌رسیم و آراء دیگران نه فقط به ما کمک نمی‌کند بلکه سخت زیان می‌رساند. افزون بر این سخن ما باید متکی به آمار و سنجش دقیق باشد و بر پیش‌داوری‌ها تکیه نکند. در مثل در زمینهٔ خواندن آثار ادبی در حال و مقام خاص، امروز هم وضع به همان حال است که بود. کسی در اطاق عمل، فردوسی نمی‌خواند و در مجلس عزا، خمریه نمی‌شنود و در وسط خیابان شطرنج نمی‌بازد و در باغ مرثیه نمی‌خواند. مردم زمانی رومان می‌خوانند و زمانی شعر، زمانی کار می‌کنند و زمانی تفریح. البته باید تصدیق کرد که قصه و رومان به مدد سینما رواج عام یافته است. امّا مگر شعر در همه جای دنیا رواج عام ندارد؟

گویا روشنفکر ایرانی نمی‌خواهد یا نمی‌تواند دست از پیروی افکار غربی بردارد و تنگر مرد را به میان نشان دهد

و نیز باید دانست در جوامع صنعتی هم در همان زمان که به تفرّد اهمیّت داده می‌شود، از وحدت و کلیّت نیز غافل نیستند و آثار کلود سیمون و ناتالی ساروت و آلن رب گریه را نمی‌توان معیار قرار داد و گمان برد سیر جوامع مدرن به سوی انفراد و انزواست. جامعه اگر دارای وحدت فکر (و ایدئولوژی) نباشد از هم می‌پاشد، همانطور که جامعهٔ شوروی به جهت تزلزلی که در ارکان ایدئولوژیش افتاد، در تنگنا قرار گرفت و تجزیه شد. ناقد سپس می‌گوید **«وظیفهٔ ادبیات دیگر آن نیست که به پاسداری وجوه اختلاف فرهنگهای قومی و محلی بپردازد، بدان مقصود که هویّت اقوام و ملل متفاوت همچنان حفظ شود بلکه وظیفهٔ آن این است که با خلق انواع موقعیت‌های محتمل و انواع شرائط متصوّری که آدمی‌زاده ممکن است خود را در هر زمان و مکانی در آن بیابد، فرد آدمی را با انواع حوادث و تجربیات نامنتظری آشنا کند که اگر دامن‌گیر خود او می‌شد چه بسا که حیات و هستی‌اش را همراه با شرافت و حیثیت انسانیش برسر آن می‌باخت... تحوّلی که در ادبیات فارسی در ظرف چند دههٔ گذشته رخ داده است به راستی نشانهٔ گذار جامعهٔ ما از مرز جوامع کهن با فرهنگ‌های قومی و محلی به جامعهٔ جدید جهانی با فرهنگی جهانی و یگانه است.»** (نگاه نو، همان ۱۹۴)

این الفاظ ظاهری آراسته و باطنی سخت خطرناک دارند. به سخن ساده، نویسنده از انحلال فرهنگ قومی در فرهنگ و تمدن جدید جهانی استقبال می‌کند و به عنوان واقعیتی مسلّم می‌پذیرد و برای آن جشن می‌گیرد. در سوی دیگر افراط، افرادی را می‌بینیم که باور دارند هیچ تحوّلی در جهان و در جامعهٔ ما رخ نداده و ایام گذشته و زیبائگری و معیارهای آن اصالت مطلق دارد و به هیچ وجه نباید پا را از مرز تکرار الگوهای قدیمی و مضامین شناخته شده بیرون نهاد.

اما به رغم این سخنان راه سومی نیز موجود است. استقبال از دگرگونی و نوآوری با حفظ ارثیه‌های ارزشمند قومی و برخورد خلاّقانه با افکار و آراء فرهنگهای دیگر و این کاری است که در گذشته مولوی و سعدی و ابن سینا و فارابی‌ها کردند و در دورهٔ معاصر نیما، دهخدا و هدایت و علوی به ان پرداختند و در نتیجه ادبیاتی پدید آمد که هم صبغهٔ بومی دارد و هم صبغهٔ جهانی. زیرا جاودانگی از این لحظه و جهانی بودن از همین نقطه آغاز می‌شود.

گرایش رومان‌نویس‌های نو

شکل داستان عوض شده است امّا ماهیّت و عملکرد آن همانست که بود. شاهنامهٔ فردوسی، خمسهٔ نظامی گنجوی، مثنوی مولوی، بوستان و گلستان سعدی، جوامع الحکایات عوفی، کلیله و دمنهٔ نصرالله منشی، سمک عیار، داراب نامه، اسکندرنامه... در گذشته «رومانها»ی مردم ما بوده است. دراین کتابها معضل فرد و جامعه و روابط اجتماعی و طرز عمل حکام، قاضیان، بازرگانان و روابط زن و مرد به میان می‌آمد و مسائل روحی و مادی از طریق رویدادها و عملکرد اشخاص آشکار و مجسّم می‌شد. بازیگران این قصه‌ها از بین مردم آن عصر یا از اسطوره‌ها و تاریخ‌ها گزیده می‌شدند و به روی صحنه می‌آمدند تا دشواری‌های زندگانی اجتماعی را نشان بدهند. در مثل در بوستان در شعر:

چنان قحط سالی شد اندر دمشق
که یاران فراموش کردند عشق

پریشانی مردم به واسطهٔ قحطی و دیدار سعدی با دوستی ثروتمند که رنجور و پریده رنگ شده است، تصویر می‌شود. سعدی که تجربه‌های فراوان و احساس سرشار انسان دوستی و نوع‌پروری می‌دارد، با الفاظی موجز امّا رسا، وضع و حال قحطی‌زدگان و غمناک و بیمار شدن آن شخص را به علت این که «غم بینوایان رخش را زرد کرده است» بیان می‌کند و به این ترتیب به طرح مشکل غامض اجتماعی می‌پردازد. **این داستان و نظائر آنها را به حق می‌توان نیای «بینوایان» هوگو و «مردم فقیر» داستایفسکی دانست.**

ما مشکل‌های اجتماعی را هنوز در اخلاف رومان کلاسیک: «یولیس» جویس، «در جستجوی زمان از دست رفته»، پروست و «کوه جادو»ی توماس مان و «حریم» ویلیام فاکز... می‌بینیم. امّا پس از جنگ جهانی دوم به تدریج، رومان اروپائی رو به سوی فرمالیسم می‌آورد و خود را در شعر، فلسفه، موسیقی و اشیاء غرق می‌کند.

گرایش رومان‌نویس‌های نو به سوی مسائل فردی از آغاز قرن حاضر برای جامعه‌شناسان، آغاز فرارونده‌ی بود که حکایت از آن می‌کرد که رومان ظرفیت‌های خود را به مصرف رسانده است. اگر قبول کنیم که رومان نوشتهٔ به نسبت طولانی و روایت خیالی با طرح و الگوی غامض رویدادهای دوره‌ای از دوره‌های تحول تاریخی جوامع است و واژه رومان (در انگلیسی. Novel یعنی نوظهور و تازه است) می‌توان پرسید پس از آثار بزرگ کلاسیک: بالزاک، استاندال، دیکنز، تالستوی... در قرن حاضر، نوع رومان چه چیز تازه و نوظهوری عرضه کرده است. خود ناقدان ادبی غرب نیز متوجّه این مشکل شده بودند. الیوت در ۱۹۰۲ گفت: با گوستاو فلوبر و هنری جیمز رومان به پایان رسید! سیریل کونولی در ۱۹۴۵ اعلام داشت: رومان با فلوبر، جیمز، پروست، جویس و وولف به کمال ممکن خود رسیده است. گئورگ اشتیز در دو سه دهه پیش گفت: پس از حماسه و درام منظوم، رومان سومین نوع عمدهٔ ادب غرب بود و عادتها، عواطف و تحولات و زبان طبقهٔ بورژوازی غرب را بیان کرد و این فرارونده در آثار رومان‌نویسان بزرگ از ریچارد سون تا توماس مان مشاهده‌پذیر است. در این نوع ادبی رؤیاها و کابوس‌های اخلاقی بازرگان پیشه‌گان و مسائل خصوصی طبقهٔ متوسط، ستیزه‌های غریزی و پولی آنها، شادی و لذّات جامعه صنعتی، بنای یادگار خود را یافت. با سقوط این آرمانها و عادات در مرحلهٔ بحران و آشوب، رومان بیشترین نیروی حیاتی خود را از دست داد.

ما وارد میدان این بحث نمی‌شویم. اگر در غرب، رومان به بن‌بست رسیده باشد، اکنون این نوع ادبی در آمریکای لاتین، در شمال آفریقا، در ترکیه و ایران و برخی از کشورهای آفریقائی در حال رشد و نموّ است و این مسأله مربوط به مسأله انتزاعی رومان محوّری نیست. می‌گویند تنوع و توزیع موجود در عرصه رومان و آثار داستانی با حالات و وضع روحی و فردی نویسندگان و خوانندگان یا با طبقات و مراتب

اجتماعی آنها ربط پیدا نمی‌کند بلکه بیش از همه به میزان دانش نویسندگان و خوانندگان رومان و به مرتبهٔ تفرّد و به نوع جهان‌نگری و تلقی اجتماعی‌شان مربوط می‌شود. [اگر این طور است، پس چطور با طبقات و مراتب اجتماعی رومان‌نویس و خواننده ربطی ندارد. مگر جهان نگری اجتماعی منبعث از وضعیّت طبقه‌های اجتماعی نیست!؟]... دیگر نه داستان‌نویس به مقتضای حال و مقامی که در آن قرار دارد یا به فراخور با طبقاتی که با آنها دمخور است، می‌نویسد. خواننده هم همینطور بدون توجه به تناسب با طبقه و مرتبهٔ اجتماعیش رومان و داستان می‌خواند و راهنمای هر دو در این زمینه میزان دانش و نوع جهان‌نگری اجتماعی و از سوی دیگر مراتب تفرّد و استقلال روحی و شخصیتی آنان است. (نگاه نو، همان ۱۸۷)

در این داوری نوعی کوسهٔ ریش پهن دیده می‌شود که نمی‌توان نادیده گرفت. از سوی دیگر پس از گسترش چشمگیر جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی در دو سدهٔ اخیر و به ویژه پس از هگل خیلی آسوده خاطری و تجرید گروی می‌خواهد تا شخص صورت مسأله تحول تاریخی طبقات اجتماعی را به این آسانی از صحنهٔ ایام حذف کند و از تفردی به این صورت که هرگز در جوامع انسانی وجود نداشته و نخواهد داشت، حرف بزند. **«برای ما دیگر قابل تصور نیست که جوامع یا اندیشه‌ها را مسائلی جاوید و آزاد از قید زمان و مستقل از تاریخ سرگذشتشان در نظر آوریم... تاریخ فرارویدی است که در همهٔ جهات و تفکر ما تأثیر می‌گذارد و آگاهی از این واقعیّت را به مارکس و هگل مدیونیم.»** (فلاسفهٔ بزرگ، بریان مگی، ترجمهٔ دکتر فولادوند، ص ۳۳۵، تهران ۱۳۷۲)

درست است که در حال حاضر وضع طبقات به هم خورده و آن گونه صف‌بندی‌های قدیمی در جامعه دیده نمی‌شود. با این همه اختلاف طبقاتی به جای خود باقی است. اشراف کهن جای خود را به اشراف پولدار داده‌اند. این اشراف تازه به دوران رسیده نیز به تدریج به صورت طبقه‌ای جدید متبلّور می‌شوند و امتیازها و معضل‌های خود را دارند. هم چنین طبقه متوسط که به صورت عمده در کسوت کارمند اداری متشکل شده‌اند، پیکره‌بندی خود را دارند. بسیاری از نویسندگان ما به ویژه از این طبقه برآمده‌اند یا به این طبقه پیوسته‌اند و رویّه‌ای مضاعف دارند. از سوئی شرایط اجتماعی آنها را به دستگاه اداری می‌پیوندد و مقید به شرائط مالی اداری می‌کند و از سوی دیگر بنا بر ضرورت جهان‌نگری و الزامات هنری خود، خواهان شرائط اجتماعی بهتری هستند. و نیز با ورود ابزار جدید در روستا و دگرگون شدن وضعیت تولید زراعی، تحوّل و تنش زیادتری در روستاها بوجود می‌آید که نویسندگانی مانند دولت‌آبادی، امین فقیری، احمد محمود، شفیانی به وصف آن پرداخته‌اند. به ویژه مسأله مهاجرت روستائی به شهر و شهری شدن او یکی از معضل‌های عمدهٔ قصه‌نویسی ما بوده است و در نفرین زمین آل احمد، دهکدهٔ پرملال امین فقیری و زائری زیر باران احمد محمود منعکس شده. مسائل شهری در دو دههٔ اخیر به ویژه به پیش‌نما آمد و رومان‌هائی نوشته شد که اشخاص شهری و روابط شهر بزرگ را طرح کرد. بین این نویسندگان، اسماعیل فصیح توفیق بیشتری داشته است. در کتابهای او: شراب خام، ثریا در اعماق، فرار فروهر، درد سیاوش... جغرافیای شهری و خصائل مردم شهر- البته خصائل بورژواهای نوخاسته به شرح تمام منعکس شده است. طبیعی است که هر یک از این نویسندگان خوانندگان خود را داشته باشند. خوانندگان آثار اسماعیل فصیح بیشتر از طبقه‌های مرفه یا طبقه متوسط مرفه‌اند در حالی که خوانندگان آثار دولت‌آبادی بیشتر از میان طبقه‌های متوسط محروم‌اند. از این گذشته نوعی رومان نو بوجود آمده که نمایندگان آن هوشنگ گلشیری، کوشان، معروفی و جولائی... هستند. این نویسندگان یا قصه‌های دوران قاجار را می‌نویسند یا رویدادهای امروز را به زبان رمز و نماد بازنمائی می‌کنند. به تازگی رومان با مداد خمار (۱۳۷۴) فنانهٔ سید جوادی انتشار یافته و از آن استقبال شده است. خوانندگان این رومان بیشتر بانوان و دختران طبقه‌های مرفه و متوسط مرفه هستند. بر این رومان بسیار تاختند و از ساخت و پرداخت هنری و درونمایه آن انتقاد کردند و گفتند «قصه‌ای است فناتیک پیش پا افتاده با موضوعی بسیار کهنه و معمولی متعلق به زمانهای قدیمی بربادرفته... زن داستان به روابط زناشوئی بسیار عقب‌افتاده‌ای متعلق به عصر حجر تن درمی‌دهد.» (مجلهٔ زنان. ناهید کبیری، ص ۶۳، شماره ۲۹، تیرماه ۱۳۷۵) و دیگری آن را داستان پاورقی مبتذلی نامید. امّا کمتر کسی به این مسئله توجّه کرد که چطور در این دورهٔ وانفسا- که کمتر کسی سراغ کتاب می‌رود- رومانی چهارصد و سی و نه صفحه‌ای به چاپ ششم می‌رسد. در حالی که قصه‌های هنری و نمادین بیش از دو یا سه هزار خواننده ندارند. لابد نویسندهٔ «بامداد خمار» به مسأله‌ای پرداخته که نوعی عامیّت دارد. دختری اشرافی می‌خواهد با جوانی از طبقهٔ فرودست ازدواج کند و نصایح پدر و مادر را نمی‌شنود و در نتیجه بیم آنست که بین دختر و پدر ستیزه و جدالی بوجود آید و زندگانی خانواده درهم ریزد. مادر تمهیدی می‌اندیشد و از عمه دختر که نزد آنها زندگانی می‌کند کمک می‌گیرد. دختر جوان برای عمهٔ خود حرمت بسیار قائل است ولی با این همه در صورتی سخن او را خواهد پذیرفت که منطقی و حقیقی باشد نه القاء دیگران. عمه و برادرزاده خلوت می‌کنند و عمه ماجرای زندگانی خود را بیان می‌کند. راوی داستان ما را به دورهٔ اواخر قاجار می‌برد. در دوره‌ای که زن در خانه محبوس بود و اولیاء دختران برای آنها شوهر اختیار می‌کردند. عمه که در آن دوره جوان بوده است به رغم میل خانواده و اختلاف طبقاتی زن جوانی فقیر می‌شود و به مصائب زیادی دچار می‌شود. داستان عمه که بخش عمدهٔ «بامداد خمار» است و این کتاب به پایان می‌رسد و نویسنده هوشمندانه داستان را در همین جا پایان می‌دهد. حالا بر عهدهٔ دختر جوان است که تصمیم بگیرد تجربهٔ عمهٔ خود را تکرار کند یا نکند.

گفته‌اند که نویسنده در این کتاب از جامعهٔ اشراف سخت طرفداری کرده است «او از فئودالیزم به عنوان اصلی ارزشمند و پسندیده حمایت می‌کند. طبقه‌ای که از ثروت و رفاه برخوردار است و افراد آن، حتی دایه جان و دده خانم و فیروزخان کالسکه‌چی از تربیت و عاطفه و اخلاق و نجابت برخوردار هستند در حالی که تمام افراد طبقه کارگر و زحمت‌کش و بی‌پول، پست و نانجیب و بی‌سواد و فاسد، دخترانشان جلف و زنانشان هتاک و دروغگو و بی‌هنر و سربار معرفی می‌شوند. «محبوبه» قهرمان داستان، دختری است از خانوادهٔ مرفه، لوس، بی‌مغز و بی‌عرضه و بی‌دست و پا... که یکی از غمهای بزرگش نداشتن جشن باشکوه عروسی بوده است. در جائی می‌گوید: من عروسی بودم که آینه و شمعدان هم نداشت...» (همان مجله، ۶۳) البته در رومان همه جا بر امتیازهای زندگانی اشرافی تأکید می‌شود امّا در این انتقادهای تند و سخت، ناقد جانب انصاف را رعایت نکرده است. کدام دختری است که آرزوی داشتن جشن عروسی باشکوه نداشته باشد. امّا در واقع جان مایهٔ «بامداد خمار» به رغم نقص‌هایش چیزی دیگری است. نویسنده دست روی نقطهٔ حساسی گذاشته. طرح معضل «انتخاب همسر» در جامعه‌ای که هنوز آثار افکار فئودالی در همه جا دیده می‌شود، تا حدودی تازگی دارد و استقبال جوانان از این کتاب بی‌سبب نیست.

از آنجا که فلسفه وجودی «رومان» بیان غامض و چند سویهٔ زندگانی جوامعی است که وارد عصر صنعت می‌شوند، (هگل گفته است رومان حماسهٔ طبقه متوسط است) و از آن جا که رومان فارسی هنوز اندکی از توانمندی خود را به ظهور رسانده و آینده‌ای احتمالاً پربار در پیش رو دارد، رومان‌های مانند شوهر آهو خانم افغانی و سووشون و جزیرهٔ سرگردانی سیمین دانشور، درهٔ جذامیان میثاق امیر فجر و در سطحی پائین‌تر رومان «بامداد خمار» فنانهٔ سیدجوادی عملکردی دارند که در این جا و اکنون معنا و ضرورت دارد و از ژرفای جامعه به نویسندگان آنها القاء می‌شود در حالیکه رومانهای بسیار مدرن و رمزآمیز سفارش فرهنگ و تمدن جامعه‌های غربی است که چند دهه است به عصر تکنولوژی فوق مدرن رسیده‌اند و مشکلات مادی و روحی ایشان با مشکلات ما از زمین تا آسمان تفاوت دارد و به نظر من نویسندگانی که این مسأله را درک نکرده‌اند و نمی‌کنند در ساحت تفکر می‌لنگند و از این رو احتمال لغزیدنشان کم نیست و گمان نمی‌رود که بتوانند رومانهای بزرگی بوجود آورند. □