مقاله

نـــویسنـــدهٔ منتشر

هرمز شهدادی

میان ما، همهٔ آنان که قلم در دست دارند یا از این پس قلم بدست می‌گیرند، موجودی ناپیدا حضور دارد. به‌قیاس «شخص منتشر» هیدگر می‌توان اورا «نویسندهٔ منتشر» نامید. نویسندهٔ منتشر همان خصوصیات «شخص منتشر» را دارد، با این تفاوت که دایرهٔ عملش به‌آنان که می‌نویسند محـدود است.

مشخصات «نویسندهٔ منتشر» خاص کسان انگشت‌شماری نیست. چه بسا اجزای وجود او که در نوشته‌های نویسندگان معروف پراکنده است. اما برخی نوشتـه‌ها آشکارکننده‌ترند وپاره‌های مجسم نویسندهٔ منتشر را در بردارند. ما دراین مقاله از این نوشته‌ها شاهد می‌آوریم. البته این کار دلیل برائت سایر نوشته‌ها از تأثیر نویسندهٔ منتشر نیست.

نویسندهٔ منتشر در شرایط تاریخی خاص و باهدایت و جمال‌زاده زاییده می‌شود؛ طی سه‌دهه ترجمه، مقاله‌نویسی، روزنامه‌نگاری و داستان‌نویسی (و حتی شاعری) ایران رشد می‌کند؛ با پیدایش هرنویسنده، چه خلاق و چه مقلد، بـر مشخصاتش افزوده می‌شودو سینما، دراین اواخر، ابعـاد موجودیت ناپیدایش را گسترش می‌دهد.

در توضیح شرایط تاریخی این اندازه باید گفت که داستان‌نویسی ایران، به‌عنوان هنری با هویتی مستقل از هنرهای دیگر، پیشینهٔ تاریخی ندارد. حتی سنت حدیث و روایت و نقل که می‌توانست سرچشمهٔ این هویت باشد، چندان مورد عنایت داستان‌نویسان ما نبوده است. داستان‌نویسی ما زاییدهٔ آشنایی با مغرب‌زمین است. لاجرم همهٔ نابهنجاریهـا ونابسامانیهای «غربزدگی» را باخود دارد.

خصوصیات «نویسندهٔ منتشر» در نوشته‌ها منعکس است واندك اندك رشدی سرطانی دارد:

۱ــ نویسندهٔ منتشر زبان را نمی‌شناسد یا شناختـی نادرست از آن دارد. از کاربردها وامکانهای زبان یا بیخبر است یا در استفادهٔ از آنها به‌بیراهه می‌رود. نثر فراوان آثاری که مترجمان آنها زبان مادری خود را خوب نمی‌دانند وگسترش وسایل ارتباط جمعی، اوراگنشته از گسیختگی ذهنی دچار گسیختگی زبانی کرده است. مفاهیم غیربومی و ساختهای زبانهای بیگانه، زبان اورا الکن و ناهنجـار کرده‌اند. در بیشتر موارد زبان را از طریق درس و مدرسه وانشای کلاس آموخته است. همین که نوشتن را یادگرفت در نظر او دیگر بافت ودستگاه زبان ارزش خود را از دست می‌دهد. خلط میان زبان شعر وزبان نثر، کارش را دشوارتر می‌کند. وبه علت آنکه خواندن شعر برای او آسانتـر از خواندن نثر بوده است، کلمه‌ها و ساختهای دستوری او اگر هم غلط نباشند گرته‌ای از زبان شعری دارند. حتی نویسنده متوقع تمامیت شعری یك کلمه یا یك جمله در چند صفحهٔ نثر است. برای نمونه:

«آنجا خیس بود، و چقدر علف. شاخه‌ها قفل هم پنجه درپنجه. وآن سبزینه سقف، درخت وگمار، و پرنده که نمی‌خواند، ونور که می‌ریخت. و آن نگاه وصدا». («صدای شیر»، ص ۷۷).

از زبان ندانی نویسندهٔ منتشر چند مشخصهٔ دیگـر ناشی می‌شود:

الف) اختراع بیمورد. ترکیب من‌درآوردی دو یا چند کلمه بی‌آنکه نیاز خاصی در کار باشد و یا این ابداع در کل ساختمان داستان، چه کوتاه و چه بلند، وظیفه‌ای برعـهده گیرد.

ب) ساده‌نویسی مغلق. برای نامیدن نحوهٔ نـوشتن نویسندهٔ منتشر از این تعبیر گریزی نبود، زیرا ساده‌نویسی او محصول دست یافتن به‌بیان ساده نیست بیان ساده‌ای که نتیجهٔ فهم پیچیدگیها و گذشتن از مشکلات باشد. این ساده‌نویسی دلیلی ساده‌تر دارد: نویسندهٔ منتشر اساساً با «مشکلی» برخورد نمی‌کند. نویسندهٔ منتشر سطح را می‌بیند، از نفوذ در ژرفای رابطه‌ها و موقعیتهایی که با آنها سروکار دارد عاجز است. **ساده‌انگار است.** برای نمونه:

«سوز سردی از لای در جفت نشدهٔ اتاقك تو میامد واو هرچه خودش را به‌منقل نزدیکتر می‌کرد آن‌را حس نمی‌کرد تا تن لاغر ومیانه‌اش‌را درموجهای ولرم آن غوطه دهد. وآب ساکن میان دوبه واسکله که از صبح تا ظهر آفتاب تابستان روی آن تابیده بود در نظرش‌آمد وقتی توی آن‌غوطه می‌خورد، چشمهایش

را می‌بست تا ستاره‌های سبز را که در زیر پلکهای بسته‌اش به فضای ارغوانی تیره می‌تراوید ببیند وبوی حصیر خیس و شبدر آفتاب‌خورده را از آب بشنود.» («شب‌های دوبه‌چی» ص ۸).

ج) **مغلق‌نویسی‌ساده.** بازهم گریزی از این تعبیر نبود. این هم روی دیگر سکهٔ زبان نویسندهٔ منتشر است. اگر ساده‌نویسان استدلال می‌کنند که قصدشان برقراری رابطه به‌ساده‌ترین صورت ممکن است، گروهی دیگر که خود را از درگیریهای اجتماعی ساده‌نویسان برکنار داشته‌اند وبه‌گمان خود می‌کوشند با «زبان» برخوردی «هنرمندانه» داشته باشند، کارشان به‌مسخ کردن زبان انجامیده است. صنعت این گروه از حدود نثر مطنطن و پرپیرایهٔ «درهٔ نادری» گذشته وبه‌بازی کودکانه با کلمه‌ها بدل شده است:

«... کلمه‌یی که از پیشانی تو می‌گذرد و روانه‌ی همهمه و اوج میشود تا مرا برای سفارش خزانه‌ی دیرباوری، از صورت دایمی این گذرنده برخط زمان، همه‌جای که همهمه نیست و گریه هست. از اوج کوچ کهنه‌تر، تا صعود، از شرق، گاه طلوع آفتاب، وقت مرگ، هوای گرگ‌ومیش ریاضت تن میدهد. میدهد ای حضیض خوابشده‌ی همه‌ی تبارم! تو بنام مرا بر زبانی، آری، از زبان یك گیاه تا در خیابان متروك بجرخم. فواره‌یی تازه که از کناره‌ی اسفالت این خیابان جدید میگذرد، تا اینگونه که من موجم بر کناره‌ی این تیغه افتاده، من سنگم از تو بارورتر که مرگ میابی، چون نحسی، آگاه‌ترم از سیزده‌ی اقبالمند.» («حکایت هیجدهم‌اردیبهشت بیست‌وپنج»، ص ۴۳ــ۴۲)

د) **شکسته‌نویسی.** از ساده‌نویسی مغلق، نوشتن به‌لحنهای گوناگون (وبیشتر گفتگویی) زاییده می‌شود. کاربرد لحن شکستهٔ عوامانه در داستان معلول نیازی نیست که از ساختمان خود داستان ناشی شده‌باشد، بازهم به‌سبب ساده‌انگاری نویسنده است. به‌همین دلیل در بیشتر نوشته‌ها، شکسته‌نویسی نویسنده باکلیت داستان ناسازگار است. و باز به‌همین علت، آنها صورتی یکسان دارند. در اکثر داستانهایی که بعد از هدایت نوشته شده‌اند لحن، لحن گفتگویی و به لهجهٔ تهرانی است. آن‌هم اغلب لحن بازاریها وداش‌مشتیها وخاله‌خانم‌باجیهای تهرانی. اکنون در نوشته‌هایی که به‌نام داستان چاپ می‌شود، می‌بینیم که خراسانی، مازندرانی، آذربایجانی، جنوبی و ایلیاتی، پیر وجوان، زن و مرد به لهجهٔ تهرانی خاص و گاه وبیگاه با کلمه‌های محلی خود، سخن می‌گویند. برای نمونه خوشتر آنکه نمونه‌ای به‌دست ندهیم! زیرا نه‌تنها در کار نویسندگان جوان، که در کار نویسندگان باسابقه وبسیار-نویس نیز این وجه‌زبانی وجود دارد و خواننده می‌تواند با باز کردن اولین صفحه هر کتابی که به‌نام داستان منتشر می‌شود آن را مشاهده کند.

۳ــ **نویسندهٔ منتشر رمانتیك است.** حتی زمانی که می‌خواهد مستقیماً به «واقعیت» بپردازد، احساساتی است. ذهنی شاعرانه دارد، وچون شاعر نیست از شعر دور می‌ماند. نمی‌تواند دنیای بیرون را با چشم عادی بنگرد و با کلمه‌هایی وصف کند که مصداق عینی دارند. از کلیات حسی و کلمات کلی مدد می‌گیرد تا موقعیتهایی را بیان کند که در ذهن احساساتی‌اش شکل عینی خود را از دست داده‌اند. چون آسانگیر و احساساتی است، وصفهای قراردادی و کلمه‌های کلی مصالح بیان او هستند. حتی هنگامی که می‌خواهد به خیال خود از واقعیت خام و خشن سخن بگوید، حالتها و صفتهای انسانی را، به‌قراردادیترین صورتها، به اشیاء نسبت می‌دهد یا در بیان از احوال انسانی و مفاهیم ذهنی کمك می‌گیرد. فراوانی کلمات «مثل»، «مانند»، «همچون»، «بسان»، «نظیر»، «گفتی»، «انگار» و غیره در نوشته‌ها مبین همین امر است. برای نمونه:

«دهکده‌یی در سکوت.
دهکده‌یی در تابوت.
و مرگ، برتمامی اندام دهکده فرو افتاده.
ناگهان صدای ضجه‌ی زنی، **سکوت را همچون یك دیوار شیشه‌یی عظیم فرو می‌ریزد.**»[۲] («انسان، جنایت واحتمال»، ص ۲۵)

«بادبان را باز کردند، بادبان مانند آدم خفته‌ای که **بیدار شود کش آمد. سینه صاف کرد و باد را پذیرا شد.**» («کوفیان»، ص ۳۵)

«... و آن **راهروی مشئوم**، و آن جرق جرق به‌هم خوردن پاشنه‌ها **ودرهای بی‌عصمت...**» («نمازمیت»، ص ۳)

«... به بالا نگاه کن **وتشت تفتهٔ آسمان را ببین که روی صورت تب‌کردهٔ شهر پایین می‌آید.**» («گمرك چینواد»، در نشریهٔ «جنگ اصفهان»، ص ۱۰۵)

«... شاخه‌های آبرا، که **مثل پنجه‌های دراز رودخانه دویده بودند تو گیسوی نخلستان، پرکرده بودند.**» («پرك بومی»، ص ۹)

«از تنگ غروب، **آسمان بازارچه زخم‌خورده بود.** وقتی صدای اذان مغرب بلند شد، **انگار شمشیر اسلام افق راشقه کرده وخون راه انداخته بود.**» («تولد، عشق، عقد، مرگ»، ص۲۳)

تاگمان نرود این موضوع به نویسندگان متأخر منحصر می‌شود، دو نمونه هم از کارهای نویسندگان با تجربه‌تر می‌آوریم:

«... **هوای آبکی بندر همچون اسفنج آبستن هرم نمناك گرمارا چکه‌چکه ازتوی هوای سوزان ورمیچید ودوزخ شعله‌ور خورشید توآسمان غرب‌یله شده بود و گردی از نم برچهره داشت.**» («تنگسیر»، ص ۹)

«... گرما هیاهوی شهر را خوابانده بود، **جنبش درختان دور را مکیده بود و سنگین و منگ در هوا دمنده بود.**» («شکار سایه»، ص ۳۴)

۴ــ **نویسندهٔ منتشر وراج است.** بسیار می‌نویسد. از همه چیز و همه کس سخن می‌گوید. خود شیفته است. چه در داستان کوتاه و چه در داستان بلند، خواننده را با توصیفهای بیجا و چهره‌های اختراعی و نامربوط با اصل داستان، وحشو و زواید فراوان خسته می‌کند. شهوت نوشتن موجب می‌شود

که حوصلهٔ پرداختن و پیراستن نوشته‌های خود را نداشته باشد و خود شیفتگی او باعث می‌شود که هرچه از سر قلمش بیرون می‌آید به چاپ بدهد. شاید به‌همین سبب است که خوانندگان کار نویسندهٔ منتشر را چندان به‌جد نمی‌گیرند. بسیاری‌نمونه‌ها ضرورت به‌دست دادن نمونه را از بین می‌برد.

٤ــ نویسندهٔ منتشر «آشفته ذهن» است. شاید این‌امر علت خصوصیت پیشین نیز باشد. نویسندهٔ منتشر به سبب خواندن (هرچه که پیش آید) یا شاید نخواندن، و درمعرض داده‌های وسایل ارتباط جمعی بودن، روشنفکر به معنای منفی کلمه است. با مفاهیم سروکار دارد. جهان پیش چشم او عینیت خود را از دست داده است. نویسندهٔ منتشر می‌کوشد موقعیتهای عینی را، هرچند ساده باشند، بامفاهیم انتزاعی روشن کند. لاجرم اساساً رابطه‌ای باجهان بیرون از ذهن، چه شیء و چه آدم، برقرار نمی‌کند. مفاهیم، پیچیدگی موقعیتها را پیچیده‌تر می‌کنند. واو چون قلم به‌دست می‌گیرد که بنویسد (شاید داستان، شاید نمایشنامه، شاید فیلمنامه، شاید مقاله و سفرنامه، شاید شعر) نمی‌داند از کجا شروع کند، چگونه تمام کند، چه بنویسد، در کار او تصاویر بیهوده و اضافی دایماً یکدیگر را قطع و خنثی می‌کنند، همان‌گونه که در ذهنش تصاویر و مفاهیم آشفته‌اند. آشوب ذهنی، که آشوب زبانی را به‌دنبال دارد، موجب می‌شود که نویسندهٔ خودشیفته به‌نیرنگهای گوناگون متوسل شود و، با استفاده از سمبلهای بسیار واضح، عمقی ظاهری به‌کار خود ببخشد و با استفاده از شعارهای مستعمل، پوششی «اجتماعی» بر کار ناهماهنگ خود بکشد و با استفاده از الفاظ محلی و دل سوزاندن برخلق و شیئی کردن آدمها و رابطه‌ها، داستان بنویسد.

نمونهٔ آن را می‌توان در نوشته‌های نویسندگان باسابقه هم پیدا کرد. در میان نوشته‌های اخیر، از نمونه‌های بسیار آشکار کنندهٔ این خصوصیت، سه کتاب «تضادهای درونی»، «انسان، جنایت، واحتمال» و «ده داستان کوتاه» است. (کتاب اخیر نصف داستان گونه‌های کتاب اول را در بر دارد).

از سوی دیگر، نویسندگانی هستند که درست در نقطهٔ مقابل وضع «اجتماعی» نویسندهٔ این سه‌کتاب و همانندانش قرار دارند. اما اینان از یك لحاظ با آن‌دسته در یك ردیف قرار می‌گیرند و آن همین «آشفتگی ذهنی» است. این گروه که مردمان را ساده‌لوحتر از خود می‌پندارند، فراورده‌های آشفتگی ذهنی خویش را در قالبهایی «خاص» ارائه می‌کنند. شاید با این تصور که «کشفیاتشان» به‌اندازه‌ای مهم و غامض است که به‌زبان فرد متعارف قابل شرح و بیان نیست. از این دست است نوشته‌هایی مانند: «پژوهشی ژرف و سترگ و نو در سنگواره‌های دورهٔ بیست و پنجم زمین‌شناسی و یا چهاردهم و یا بیستم وغیره فرقی نمی‌کند.» و «سندلی کنار پنجره بگذاریم و بنشینیم و به‌شب دراز تاریك خاموش سرد بیابان نگاه کنیم» و «قصهٔ غریب سفر شاد شین شاد به دیار آدمکشان و امردان و جذامیان و دزدان ودیوانگان و روسپیان و کاف‌کشان» و حتی آنچه این اواخر به‌نام «تجربه‌های آزاد» در مجلهٔ «تماشا» چاپ می‌شود.

٥ــ نویسندهٔ منتشر فرزند حرامزادهٔ عادتها و قراردادهای بیانی است. از طریق داستانهایی که خوانده‌است در جستجوی عناصر داستانی برمی‌آید. به‌همین دلیل عناصری را برمی‌گزیند که پیش از او بسیار وبسیار برگزیده‌اند. او از طریق داستانهایی که خوانده است، داستان می‌نویسد. به همین دلیل به صورتی می‌نویسد که پیش از او بارها و بارها نوشته‌اند. مطلبی تازه برای گفتن و حتی صورتی تازه برای ارائه کردن ندارد. به‌ندرت می‌توان در نوشته‌هایش جلوه‌ای از خلاقیت دید. نحوهٔ بیان، چگونگی توصیف، انتخاب افراد وموقعیتها، انتخاب کلمه‌ها، انتخاب سمبلها و طرز کاربردشان در داستان‌نویسی و حتی خمیرمایه‌های داستانی همه مستعمل و عادتی و مکررند. همه‌چیزهایی هستند که ترجمه‌ها، صفحهٔ حوادث روزنامه‌ها، اشاره‌های جامعه‌شناسان و سیاست پیشگان، نقلها و مباحث روشنفکرانه قرارداد کرده‌اند. به همین علت، خواننده یك یا دو داستان را که بخواند می‌تواند از خواندن داستانهای دیگر چشم بپوشد. برای نمونه به‌تخمین می‌توان گفت که از هر ده‌داستانی که در سالهای اخیر منتشر شده‌اند، دوداستان‌از زبان بچه‌ای (که بزرگانه حرف می‌زند) نوشته شده است، یك یا دو داستان به‌مردی شکست خورده از نظر سیاسی و اجتماعی یا پیرمردی ورشکسته تعلق دارد، یك داستان در شرح احوال زنی هرجایی است یا دختری که از او ازالهٔ بکارت شده است، دو داستان مخصوص یك روستایی به‌شهر آمده یا در روستا مانده است وسه یا چهار داستان هم از آن کارمندان، روشنفکران و دیگر افراد طبقهٔ متوسط.

اغلب داستانها با وصف شب، روز یا غروب دلگیری شروع می‌شود. چند کوچه وخیابان وجوی آب ودرختان کنار آن (شاید هم سگی ولگرد) توصیف می‌شود. شرح احوالی به‌دست می‌دهد از پدر، عمو، عمه، خاله، دایی، همسایه، دوستان و آشنایان و مردی که در خیابان می‌گذرد و زنی که در چادر پنهان است. ذکری می‌شود از مردی عینکی مثلاً، به‌نشانهٔ سمبل اجتماعی. و اگر داستان در شهرهای جنوبی بگذرد به‌این همه بوی دریا، باد شور، هوای شرجی، آفتاب سوزان، اسفالت داغ وتفته و چند چهره از کارگران جنوبی هم اضافه می‌شود. سپس گریزی به‌یك عرق فروشی یا کافه یاجاهل محله و گاهی هم اشاراتی به‌جنبه‌های جنسی وشهوانی. آنگاه شرح احوال قهرمان شروع می‌شود که حتماً دلسوخته، رنجدیده و مصیبت کشیده است. دستهایش را به‌هم می‌مالد. به‌آسمان خیره می‌شود. به‌یاد چندمکان نظیر قبرستان، حمام، مسجد، زندان، مدرسه و یا خانه می‌افتد. واگر روستایی است گله‌ای گاو یا گوسفند یا زنان دهاتی و گرد وخاك و غبار و پهن از پیش‌چشم خواننده می‌گذرند. دراین‌هنگام قهرمان داستان که نویسنده هم‌نمی‌داند برای چه در داستان آمده است، اگر در شهرستان باشد به‌قهوه‌خانه می‌رود، اگر در پایتخت باشد به‌پایین‌شهر می‌رود و اگر در روستا باشد سر به‌صحرا می‌گذارد. ظاهراً داستان می‌تواند در همین جاها تمام شود، بسته به‌اینکه نویسنده پرحرفی کند یا نه.

٦ــ نویسندهٔ منتشر برداشت درستی از «داستان» ندارد.

نویسندهٔ منتشر برای داستان هویتی خاص، جدا از سایر اشکال نوشتن، قایل نیست. بیشتر روایت می‌کند. در کار خود هیچ‌گونه ضابطه‌ای نمی‌شناسد. اگر در کار شاعران دست‌کم کلمه‌ها ارزش می‌یابند، در کار او کلمه‌ها هم بی‌ارزشند، تا چه رسد به‌ساختمان داستان و صناعتهای داستان‌نویسی.

نویسندهٔ منتشر با نوشته‌های خود نشان می‌دهد که صناعت (تکنیك) پیش او امری خارجی، چیزی جدا از ساختمان داستان است. حتی بافت زبانی هم خارجی تلقی می‌شود. به‌این ترتیب، صناعت تفنن است. هرگاه، درهرگونه داستان که باشد، بخواهد قدرت نویسندگی (ومعلومات ادبی) خود را به‌رخ بکشد، می‌تواند از صناعتهای داستان‌نویسی استفاده کند ویا ازصناعت (شاید به‌استناد آنکه نشانهٔ‌فرمالیسم، انحطاط، غربزدگی وتفنن بورژوایانه تلقی می‌شود) بگریزد. آنچه در میان نیست «داستان» و نیازهای زاییدهٔ ساختمان آن است. «داستان» نویسندهٔ منتشر نقلی و روایتی است از مضمونی. می‌توان این مضمون را در چند سطر و به‌صورت «خبر» خلاصه کرد و می‌توان آن را در چندین صفحه نوشت و باذکر عنوان «داستان» چاپ کرد.

برای ارائهٔ نمونه‌ای از کاربرد صناعت و عنوان داستان، داستان‌گونهٔ «موجیم که آسودگی ما عدم ماست» (درمجموعهٔ «کوفیان») و داستان‌گونهٔ «تجربه‌های آزاد» («لوح» چهار) را می‌توان نام‌برد.

۷ــ نویسندهٔ‌منتشر مدعی است‌که «حرفی برای گفتن» دارد. معمولا گفتن این «حرف» به‌ساده‌ترین و مستقیم‌ترین صورت هدف اوست و داستان فقط بهانه‌ای برای این منظور است. اما در حقیقت آن «حرف گفتنی» تکرار همان حرفهای جامعه‌شناسان و گاهی هم فیلسوفان غربی است. یعنی نشخوار کردن بیهودهٔ آنها، به‌دور ریختن دقت علمی و تحقیقی آنها و باز پس دادنشان به صورتی مسخ شده و خنثی. به عبارت دیگر، نویسندهٔ منتشر خواننده را کودکی نادان و نفهم می‌پندارد که نمی‌تواند کتابی در باب فلان مسئلهٔ اقتصادی و اجتماعی را بخواند یا حتی به‌مقاله‌ای علمی درآن‌باره رجوع کند و نیازمند این شکل داستان‌وار سرودست شکسته است که «حرفهای» علما در آن مثله شده است. شاید به‌همین سبب است که نویسندهٔ منتشر اندك اندك قیافهٔ رهبر اجتماعی، شبه‌عالم، شبه‌فیلسوف و غیره به‌خود می‌گیرد. بازهم بهتر آنکه دراین مورد نمونه‌ای به‌دست داده نشود!

۸ــ نویسندهٔ منتشر خواننده ندارد. واین دردناکترین رازی است که باید برای او بازگفت. زیرا اگر هم درلحظه‌هایی در اندیشهٔ خوانندگانی بوده است، از برقراری رابطه باهمان گروههای اندك هم (که حوصلهٔ خواندن دارند) عاجز است. زیرا از هیچ‌چیز سخن نمی‌گوید. حاصل کارش نه‌سرگرم کننده است (مثل نقلها وروایتهای سنتی) و نه برانگیزاننده. بی‌تردید، هنوز هم هستند بسیاری که خواندن را دوست می‌دارند، اما بایك‌بار خواندن نوشته‌های نویسندهٔ منتشر برای همیشه از داستان خواندن چشم می‌پوشند. نویسندهٔ منتشر باهرکلمه‌ای که می‌نویسد، داستان‌نویسی ناقص‌الخلقهٔ ایران را متدرجاً مسموم می‌کند.

۹ــ سرانجام نویسندهٔ منتشر با کشف شکل نهایی بیان خود به‌مرحلهٔ بلوغ می‌رسد. نوشته‌هایی که تحت عنوان «صدای شیر» در مجموعه‌ای گرد آمده‌اند و مطالبی که با نام «غزلداستان» (غزل + داستان) چاپ شده‌اند یکی از وجوه بلوغ نویسندهٔ منتشر را ارائه می‌کنند. و بدین‌ترتیب، نویسندهٔ منتشر از خیر «داستان» می‌گذرد و دست از سر داستان‌نویسی برمی‌دارد.

هرچند نمی‌توان «نویسندهٔ منتشر» را با انگشت نشان داد، اما موجودیت ناپیدایش نفرین وار همه‌جا حضور دارد. مثل او مثل آل است که‌چون هنگام زایمان زن‌آبستن‌فرارسد، جنین را می‌دزدد. چه بسیار جنینهای آمادهٔ رشد که نویسندهٔ منتشر آنان را پیش از تولد می‌رباید، استعدادشان را می‌کشد، مسخشان می‌کند و به‌صورت یکی از مصادیق خارجی خویش در می‌آورد. واز همین‌جا است که داستانهای نویسندهٔ منتشر اغلب یك شکل و یك صورت دارند. نویسندهٔ منتشر برای نوشتن هریك از نوشته‌هایش از دستی کمك می‌گیرد واز نامی. وبی‌گمان، اگر خواننده دست ونام را نشناسد، پی‌می‌برد که همگی آن آثار محصول کار نویسندهٔ منتشراند و بس.

اما چرا؟ چرا نویسندهٔ منتشر طی مدتی کوتاه که از عمر داستان‌نویسی ما می‌گذرد، رشدی چنین غول‌آسا داشته است؟ از علل گوناگونی که می‌توان برشمرد، تنها به‌توضیح یك علت، که شاید اساسیترین علت باشد، بسنده می‌کنیم.

ضمن مصاحبه‌ای، فاکنر برای نویسنده سه ضابطهٔ بنیادی تعیین می‌کند: تجربه، مشاهده، تخیل. به‌نظر او، هرچند جای خالی هریك از این سه را بسیاری دو دیگر می‌تواند پرکند، اما در نزد نویسندهٔ بزرگ این هرسه به‌کمال و به طور هماهنگ وجود دارند. به‌دنبال تجربه و مشاهده وتخیل است که او «داستان» را به‌عنوان شکلی هنری که دارای ساختمانی منسجم و حساب شده است برمی‌گزیند. انتخاب «داستان» به‌عنوان شکلی هنری با هویتی مستقل، قیدهای فراوانی برآزادی ذهنی و آزادی تخیل نویسنده می‌گذارد. زیرا داستان به‌سبب خصوصیتهای خود از اشکال دیگری که مجموعاً باعنوان کلی «ادبیات» شناخته می‌شوند، متمایز است و حتی مرد عادی هم به سائقهٔ ذوق خود این تفاوت را درمی‌یابد.

هرچند نمی‌توان این خصوصیتها را برشمرد (به‌دلیل آنکه با کار هر هنرمندی دگرگون می‌شود)، اما اینقدر می‌توان گفت که هرداستان، چه کوتاه و چه بلند، ساختمانی دقیق و تام ارائه می‌کند. ساختمانی که خواننده را به فضایی خاص و حساب شده می‌برد، ساختمانی که خواننده را در فضای تجربه و مشاهده و تخیل نویسنده جای می‌دهد. به همین لحاظ، «واقعیت» نقشی بی‌اندازه مهم در حیات نویسنده ودر کار نوشتن دارد. هرگاه نویسنده از واقعیت، از هستی آن‌گونه که در خارج از ذهن هست، عبور کرد و تجربه‌ای عمیق از هر لمحه مواجهه با واقعیت داشت و به کمك مشاهده‌ای دقیق آن تجربه‌ها را در تخیل بازآفرید و شکل داد و نوشت، کار او ارزش هنری می‌یابد. اما هرگاه دانسته

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.