عبدی کلانتری

یک تلاش ارزنده

درباره‌ی کتاب «صد سال داستان نویسی در ایران» نوشته‌ی حسن عابدینی

صدسال داستان‌نویسی درایران

جلداول

(۱۲۵۳ تا ۱۳۴۲)

حسن عابدینی

کنکاش

شماره‌ء چهارم، زمستان ۱۳۶۷ (۱۹۸۹)

در کتاب «صد سال داستان نویسی در ایران»، در مواردی، نوعی رویکرد اخلاق گرایانه، مبتنی بر گرایش معینی در روش نقد مارکسیستی مرسوم در دهه های گذشته، به چشم می خورد که می تواند در راهگشایی نوینی به نقد و بررسی ادبی چپ در ایران بطور بالقوه زیان رسان باشد؛ اما پیش از پرداختن به این نکته، بی شک باید از اهمیت و ارزش این کتاب سخن گفت.

با لحنی از لحاظ توصیفی روشن، عمدتاً خالی از انشا پردازی، بدون پیش داوری در باره ی چهره های مشهور یا کم شهرت، برای نخستین بار در این کتاب منظر کاملی از داستان نویسی ایران در صد سال اخیر پیش روی ما قرار می گیرد که همه ی حوزه های داستان نویسی را، از جمله رمان نویسی مردم پسند و پاورقی نویسی، در بر می گیرد. کتاب در وهله ی نخست یک بررسی تاریخی است که جنبه های درون مایه ای («تماتیک») داستان ها را، مرتبط با گسترش های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی جامعه ی ایرانی مورد توجه قرار می دهد. با خواندن این کتاب در می یابیم چگونه می توان ادبیات، بویژه داستان، را به نحوی «خواند» و بررسی کرد که از خلال آن جنبه هایی عام تر از تاریخ

و فرهنگ یک جامعه قابل فهم شود. عابدینی در پیشگفتار، به درستی اشاره می کند که شیوه های بررسی ادبی در ایران، تا کنون، شیوه هایی غیر تاریخی و بی اعتنا به شرایط مشخص اجتماعی دوران بوده، و تنها به دست چین چهره ها یا مضمون هایی جدا و منفرد اکتفا کرده است: «آثار هر دوره (ی تاریخی) مشخصاتی کلی دارند که از وضعیت اجتماعی و فرهنگی، باورهای روشنفکری مسلط و مسایلی از این قبیل ریشه می گیرند. این مشخصات هر دوره را از دوره های قبل و بعد متمایز می کند.» (ص ۱۴)

تفکیک «ژانر» های ادبی (حماسی، تاریخی،تغزلی و...) و تنوع آنها بر حسب ویژگیهای عصر و دوران تمایلی تاریخی گرا در نقد ادبی است. این سنتی است که ریشه در زیباشناسی هگل و لوکاچ دارد و بر «تاریخیت» انواع ادبی تأکید می ورزد. به نحوی پیرو این سنت، کتاب عابدینی نیز، بر حسب مشخصات روحی و فرهنگی هر دوره تاریخ صد سال گذشته، به تفکیک «ژانر» های معینی در ادبیات داستانی ایران، نظیر رمان تاریخی، رمان اجتماعی و «پاورقی»، داستان کوتاه، افسانه ی اجتماعی، داستان اساطیری، ادبیات زندان، داستان روستایی و غیره می پردازد. یکی از ویژگیهای نقد مارکسیستی نشان دادن آن است که چگونه، بعضی اوقات، حساسیت های معین هنری در تعیین درون مایه ها و تکنیک بیان، به نحوی وساطت یافته و نامستقیم، و گاه ناخودآگاه از سوی خود نویسنده، با منافع مادی یا معنوی و با قدرت گروههای ویژه ی اجتماعی پیوند خورده است. کتاب «صد سال...» بدون مبتذل سازی و ساده انگاری به میزان زیادی از عهده ی این مهم بر می آید. باریک بینی ها در این زمینه (نظیر مایه های پنهان نژاد پرستانه در رمانهای تاریخی یا حتی در نویسندگان برتر ما، تمایل به قهرمان سازی باستان گرایانه در عصر ناامنی و بی هویتی ملی، دلایل اجتماعی حضور «تیپ» های مشخص اجتماعی نظیر روسپی، کارمند اداری، زن طبقه ی متوسط، زن اشرافی، تیپ «جاهل» و کلاه مخملی، «رجل» سیاسی، روشنفکر شکست خورده و... در رمانهای اجتماعی) در کتاب چندان زیاد است که نمی توان به همه اشاره کرد. این روش ها درست متضاد با آن نوع بررسی ادبی فراتاریخی و آرمان گرایانه است که یافتن «ساختارهای عمقی» و جلوه های وجود شناختی ناب (ظاهراً) ازلی نظیر «شهادت»، «عشق»، «مرگ»، «هراس»، «تنهایی» و غیره را هدف اصلی اش قرار داده، اثر را از پسزمینه ی تاریخی-اجتماعی خود جدا می کند و

با انکار نسبیت مشخص نوشتار، و نسبیت مشخص تعبیر مخاطب از اثر، در حقیقت آنرا فقیر می کند.

جلد نخست کتاب «صد سال...»، در سه بخش اصلی، به سه دوره ی مهم در ادبیات معاصر ایران می پردازد. بخش اول به ادبیات عصر مشروطیت و ادبیات دوره ی رضاشاهی (۱۳۲۰ـ۱۲۵۳) اختصاص دارد؛ ادبیاتی که متأثر از آرمان خواهی خرده بورژوازی تازه سر برآورده ی ایران و سردمداران جنبش مشروطه و سپس شکست این جنبش به مضمون های غالب «هویت و امنیت (ملی)» می پردازد. این دو مضمون ذهن بسیاری از روشنفکران ایرانی را به خود مشغول کرده و در آثار آنها به گونه های مختلف بازتاب می یابد: رمانهای تاریخی و اجتماعی آخوندزاده، مراغه ای، طالبوف و میرزا آقاخان کرمانی که مربوط به دوره ی کوتاه انقلابی گری خرده بورژوازی و صعود طبقه ی متوسط به سمت قدرت است، تا رمانهای تاریخی گذشته گرا و قهرمان پرست، متمایل به شخصیت های اشرافی («منجی» های تاریخی)، معطوف به کسب هویت ملی و امنیت در عصر ناامنی ناشی از شکست انقلاب، وقوع جنگ جهانی اول، سازش بورژوازی تازه پا با زمین داران و دیوان سالاران وابسته به استعمار: «اگر در ادبیات مشروطه بر آنچه اروپایی و پیشرفته است، حسرت خورده می شود، در رمان تاریخی «شکوه» بر باد رفته ی ایران باستان مایه ی تحسر است.» (ص ۲۹) با روی کار آمدن واقعی «منجی» قدرتمند و برقرار کننده ی امنیت، رمان تاریخی رو به افول می گذارد و در عوض رمان اجتماعی مردم پسند رونق می گیرد: «... نویسندگان رمانهای اجتماعی(اولیه) به این نکته توجه کردند که مواد داستانهایشان را از جامعه بگیرند، نه از گذشته های دور. توجه به انسانهای همزمان، نظریه ی عمیقاً رمانتیک رمان تاریخی را که: تنها فرد استثنایی تاریخی می تواند قهرمان رمان باشد، مورد شک و تردید قرار داد. اما این نویسندگان از جامعه فقط طبقه ی متوسط را دیدند (کارمندان) و از آن میان به مسایل زنان (سقوط کرده ی) این طبقه پرداختند.» (ص ۳۵) عابدینی در این بخش از کتابش به مضامین مهم و شیوه های بیانی نویسندگان رمان اجتماعی اولیه نظیر مشفق کاظمی، محمد حجازی، علی دشتی، انصاری و محمد مسعود در دوران رضاشاهی می پردازد. همزمان با رمانهای اجتماعی اولیه، با ظهور داستان کوتاه بعنوان یک «ژانر» جدید مواجه می شویم که در کار صادق هدایت و بزرگ علوی برجستگی می یابد و آغازگر یکی از جریانات پیشرو

داستان نویسی ایران می شود. داستانهای کوتاه جمالزاده، دهخدا، حسن مقدم، نیماو کریم کشاورز نیز در این شروع نقش های اصلی را دارند. رمان مهم «بوف کور»، آغازگر جنبش مدرنیزم ایرانی، نیز در همین عصر منتشر می شود (۱۳۱۵). به دنبال تحلیل این آثار، عابدینی نتیجه می گیرد که وجود دیکتاتوری که حرکتهای اجتماعی را نابود کرده باعث جدا افتادگی اکثر این نویسندگان از پهنه ی وسیع تر فعالیت اجتماعی می شود و آنها را به درون گرایی می کشاند: «احساس بیهودگی به آثار (نویسنده ی این دوره) لحنی تلخ و اندوهزده می دهد و در زندگی شخصی به سوی گمگشتگی روحی و خودکشی می راندش.» (ص ۸۰)

بخش دوم کتاب آثار سالهای ۳۲ـ۱۳۲۰ را تحلیل می کند، آثاری که تأثیرات اوضاع اجتماعی ـ سیاسی دوران، دموکراسی ناپایدار، آوازهگری سیاسی و تحزب را باز می تابد. ادبیات این دوره که عابدینی آنرا دوره ی «آرمان خواهی و تبلیغ» می نامد، با وجود تنوع بیشتر از دوره ی پیشین، نمی توانند کاری با ارزش «از لحاظ نگرش تاریخی و زیباشناختی» (ص ۸۷) ارائه دهند. قضاوتی که قطعاً عده ای را خرسند نخواهد کرد. در کنار رمانهای اجتماعی مردم پسند، به آذین، چوبک، آل احمد و گلستان مهمترین نویسندگان نسل دوم داستان نویسان ایرانی اند که نوشته هاشان، در کنار آثار دوره ی دوم هدایت و علوی، به سمت مطرح کردن لایه ها و تیپ های اجتماعی ای حرکت می کند که تا آن لحظه در ادبیات ایران مطرح نبودند (کارگران و دهقانان، بورژوازی تجاری، روشنفکران چپ، مردان سیاست). ادبیات این دوره تحت تأثیر آرمان خواهی روز، از یکسو، به سمت واقع گرایی و انعکاس زندگی مردم عادی گرایش دارد اما، از سوی دیگر، از «روزنامه نگاری و تبلیغ صدمه می بیند.» (ص ۸۶) نویسندگان این دوره «مدعی جستجوی راهی به سوی مردم هستند اما موفق نمی شوند از پیله خود به درآیند و به صورتی هنرمندانه خواستهای مردم را منعکس کنند. اینان که در زندگی عموم ریشه ندارند نمی توانند نگرش مألوف خود را به کناری نهند و از دیدگاهی گسترده تر به رویدادها بنگرند. به همین جهت مضمون های مربوط به زندگی محرومان به صورتی ناقص بیان می شود.» (ص ۱۲۵) عابدینی معتقد است که مدتها پیش از ضربه ی ۲۸ مرداد ۳۲، چند دستگی های سیاسی و شکست ها، روحیه ی یأس و سرخوردگی را بر ادبیات جدی این دوره غالب می کند: «...غم انگیزی

سرنوشت نسل بعد از جنگ دوم جهانی در آن است که قبل از آنکه کودتا نهادهای فرهنگی و اجتماعی را ریشه کن کند، از لحاظ روحی سنگرها را خالی کرده بود.» (ص ۱۲۶) عابدینی ویژگی بیشتر داستانهای گلستان را غلبه ی همین درون مایه می داند که در آنها روشنفکران خوشبینی ها و انگیزه های آرمانخواهی شان را بتدریج از دست می دهند. در بررسی داستانهای بزرگ علوی، عابدینی نظر می دهد که روشنفکران چپ این سالها، برکنار از هستی اجتماعی اقشار فرودست، با انگیزه های فردی به مبارزه ای پیوسته بودند که کوچکترین شکست ها و اشتباه ها، برایشان وازدگی در پی می آورد. در بخش دوم، عابدینی به مضامین بسیاری از آثار مردم پسند (نوشته های حسین قلی مستعان، جواد فاضل، محمد مسعود، علی نفیسی، جمالزاده، رسول پرویزی، محمد علی افراشته و...)، به یک رشته از داستانهایی که به تابعیت از الگوی رئالیزم سوسیالیستی در نشریات فرهنگی حزب توده چاپ می شد، و به ادبیات ترجمه ای این دوره هم به تفصیل می پردازد. هدایت، علوی، به آذین، چوبک، آل احمد و گلستان هر کدام بخشی جداگانه را بخود اختصاص داده اند.

در فصل سوم کتاب، دوره ی سوم داستان نویسی ایران پس از کودتای ۳۲ تا سال ۱۳۴۲، برای عابدینی دوره ای است که «خشونت هردم فزاینده(ی رژیم) برای به تسلیم واداشتن مردم، نتیجه ای جز پریشانی فکری، جنون و خودکشی شکست خوردگان حساس ندارد. ادبیاتی که بر چنین زمینه ی روانی ـ اجتماعی رشد می کند، شکست و جلوه های گوناگون گریز از واقعیت موجود را به شیوه های مختلف منعکس می سازد.» (ص ۱۹۳) پس، ادبیات این دوره ی دهساله را ادبیات «شکست و گریز» می نامد. مشخصات این دوره از نظر عابدینی عبارتند از واخوردگی اجتماعی روشنفکران، فردگرایی افراطی و درون گرایی، تمایلات پورنوگرافیک، پوچگرایی رمانتیک و بدبینی نسبت به انسان و شکل گرایی. در این دوره با رواج بیشتر پاورقی نویسی و ادبیات عامه پسند روبرو هستیم: مستعان، حسین مدنی (اسمال در نیویورك)، جمالزاده، حجازی، فاضل، س. سالور، منوچهر مطیعی، ناصر نجمی، میمندی نژاد، ر. اعتمادی، نصرت رحمانی؛ نخستین نوشته های آل احمد و دو کار مهم او «مدیر مدرسه» و «نون والقلم» و آثار اول غلامحسین ساعدی به تفصیل مورد بحث قرار می گیرند. نوشته های اولیه ی جمال میرصادقی، فریدون تنکابنی و رمان «شوهر آهوخانم» علی محمد افغانی نیز به تحلیل گرفته می شوند. اما

مهمترین نویسنده ی این سالها، و بی شک یکی از بهترین نویسندگان صد سال داستان نویسی ایرانی، بهرام صادقی است، که با طنزی بی سابقه و واجد ابهام در ادبیات ایران، با دیدی غریب گونه ساز از جهان متعارف و ظاهراً عادی آدمهای طبقه متوسط، خلاقیتی بی نظیر را به نمایش می گذارد. در بخش مربوط به صادقی، عابدینی سعی می کند حق مطلب را در باره ی داستانهای عجیب و بکر او ادا کند.

در ارتباط با ایرادی که در ابتدای این نوشته آمد، می توان به سه جنبه اشاره کرد:

یک) اخلاق گرایی و تعیین وظیفه؛ می دانیم که در کار یکی از مهمترین ناقدان مارکسیست این سده، گئورك لوکاچ، بررسی ادبی دو وجه عمده را به نمایش می گذارد: نخست نشان دادن تعیّن های اجتماعی در مضمون ها و شکل زیبا شناختی بیان که دستاورد بزرگ او بود، و دوم رویکردی اخلاق گرا حاکی از طرد و ذم آنچه که «منحط» خوانده می شود. همین رویکرد اخیر، در کار منتقدان شوروی عمده می شود و از اوایل سالهای ۱۹۳۰ تا همین چند سال اخیر تبدیل به سیاست فرهنگی رسمی دولت می شود. این رویکرد متأثر از مارکسیزم مبتذل، همواره مورد انتقاد سایر منتقدان مارکسیست بوده (مثلاً برشت، بنیامین، آدورنو، باختین، ایگلتون و یا منتقدانی که، به تعبیری، ادامه دهنده ی وجه نخست کار لوکاچ هستند نظیر فردریک جیمسون و ریموند ویلیامز). این اخلاق گرایی هر کجا تبدیل به سیاست فرهنگی شده با خود سانسور، زندان و فقر خلاقیت هنری را همراه آورده است. متأسفانه، در جلد اول کتاب «صد سال...» این گرایش تا حدی وجود دارد: از همان ابتدا اشاره می شود که منتقد باید میزان «ترقی خواهی» و «واپسگرایی» هر نویسنده را تعیین کند.(ص ۱۵) بتدریج در طی کتاب ترقی خواهی با یکی از روش های داستان نویسی یعنی «رئالیزم» یکی پنداشته می شود و «واپسگرایی» در آثاری که «ذهنی» و «مدرنیست» هستند جستجو می شود. نام دیگر ادبیات منحط «ادبیات بوف کوری» است. عابدینی با وجود آنکه ارزش هنری انکار ناپذیر بوف کور هدایت را می پذیرد، اما، در محکوم کردن نویسندگانی که خود او آنها را متأثر از سنت «بوف کور» می داند، درنگ نمی کند. او این نوع داستانها را متهم به داشتن «احساس بیهودگی»، «پوچ گرایی»،

دنیای«افیونی»، «بی هدف»، «تفنن های ذهن گرایانه»، «رمز و راز مالیخولیایی»، «بی علتی پندار گرایانه»، «سوررئالیزم» و «حدیث نفس جنون آمیز» می کند. این نشان می دهد که نویسنده ی «صد سال...» در تبیین تعیّن های اجتماعی و نیز تعیّن های درونی ساختار در آثار مدرنیستی معاصر، که کاری بی نهایت دشوار است، درمانده و در عوض به شعارنویسی در غلتیده است. عابدینی می نویسد: «(در دوره سوم) نویسندگانی نیز با هدف جایگزین کردن زیبایی به جای وظیفه، به رشد ادبیات فرمالیستی کمک می کنند. چنین ادبیاتی دوران رشد خود را در سالهای پس از ۱۳۴۰ در داستانهای مدرنیستی می گذراند.» (ص ۲۷۹، تأکید از خود عابدینی) برای هر منتقد مارکسیست روشن است که شاعر، نویسنده و هنرمند هیچ «وظیفه» ای، مطلقاً هیچ وظیفه ای ندارد مگر ابراز احساس ها و اندیشه اش به هر شکل بیانی که مناسب بداند. «وظیفه» ی منتقد هم آن است که برای ادبیات داستانی وظیفه مقرر نکند؛ کار او «نشان دادن» تعیّن های اجتماعی، تعیّن های «درونی» ساختار و زبان که در عین اثر پذیری اجتماعی همزمان دارای مادیتی مستقل و ایهام در معانی اند، و نیز خصلت های احتمالی ایدئولوژیک اثر ادبی. جلد دوم کتاب «صد سال...»، که هنوز منتشر نشده، قرار است به داستان نویسی دهه ی ۴۰ و ۵۰ بپردازد. در این سالها ادبیات مدرنیست، به یکی از شاخه های اصلی و مهم ادبیات پیشرو ایران تبدیل می شود؛ همینطور، در همین سالها، در عرصه ی اندیشه ی اجتماعی نوع ویژه ای از «رمانتیک گرایی ضد سرمایه داری»، و در پهنه ی ادبیات نوعی پوپولیزم جهان سومی، خلق گرایی و روستایی گرایی جلوه می کند که به سادگی نمی توان با ابزار تحلیلی «مدرنیست» و «رئالیست»، یا «منحط» و «مردمی» به بررسی آنها پرداخت. در ادبیات این سالها گرایشهای آتیه نگر همواره قابل تفکیک از گرایشهای «نوستالژیک» نیست و گاه در آثار یک نویسنده ی واحد به شدت های متفاوت بروز می کند و اشکال بیانی گوناگونی نیز بخود می گیرد. عابدینی با تیز بینی که در جلد نخست نشان می دهد، باید بتواند از عهده ی تحلیل این دوره ی پیچیده بر آید.

دو) منزه گرایی؛ در کتاب «صد سال...»، با عنوان «سموم ادبیات بازاری» (ص ۱۰۶)، یا «سموم فکری و ادبی» (۱۹۸)، وجود شور شهوانی و «اروتیزم» در داستانها، به مشابه «حضور ویرانگر» (ص ۱۰۵) و «فرویدیسم» محکوم شده است. عابدینی بارها به تقبیح «روابط ناهنجار

جنسی» می پردازد، که ظاهراً به معنی آنچیزی است که خارج از روابط معمول زناشویی زحمتکشان روی می دهد. هنگامی که زن فرودست رمان «دختر رعیت» (به آذین) می خواهد با جوان مرفه فرا دست عشق بورزد، به زعم عابدینی «فاقد آن نجابت روحی (!) می شود که می توانست همدردی خواننده را نسبت به او جلب کند.» (ص ۱۵۸) در برخورد با سکس بارها با تعابیر «نابهنجار»، بیمارگونه، «عیاشی» و تلویحاً چیزی معادل انحطاط اخلاقی و مردم گریزی از آن یاد می شود: «اختناق حاکم بر جامعه و فرد گرایی ریشه ای (روشنفکر شکست خورده) او را به بی مسئولیتی، لذتجویی و آزادی جنسی فرا می خواند» (ص ۲۴۷)؛ «اگر درویش در عوالم عرفان سیر می کند، گل آرا با تلفیق پوچی با شهوت، گامی به پس می گذارد و سقوط می کند» (ص ۲۶۵)؛ «...داستان کوتاه از آغاز به اندیشه های فرویدی آغشته است و عشق بیمارگون را به عنوان یکی از مضمون های عمده خود مطرح می کند» (ص ۲۶۹). تلقی نویسنده از «فرویدیسم» در سراسر کتاب شکل کاریکاتور بخود گرفته است: فروید تمامی روابط تاریخی و اجتماعی را از طریق غریزه ی جنسی توضیح می دهد، که بی شباهت به آن کاریکاتور دیگر نیست: مارکس تمامی سیر تاریخ و جامعه را با خوردن و آشامیدن انسانها توضیح می دهد! نزد عابدینی این خصوصیت نیز، بی هیچ توجیهی، با ادبیات غیر رئالیستی پیوند می خورد: «...ادبیات واقعگریز به شرح عشقبازیها و روابطی می پردازد که با وضعیت اجتماعی و فرهنگی ایران جور درنمی آید و تقلید ناقصی از رمانهای پست فرنگی...» (ص ۲۶۹) آیا سانسور اسلامی در آوردن این شعارهای مبتذل دخالتی داشته؟ می خوانیم: «هراس از مقابله با واقعیت های سخت زندگی، هنرمند درونگرا را به معاشقه و لذتجویی جنسی می اندازد، زیرا این تنها راه بی خطری است که همچنان باز و هموار مانده؛ راهی مورد تأیید هیأت حاکمه که مردم را تنها و مشغول به «خویشتن» می خواهد...» (ص ۲۷۰) این دیدی یک سویه نسبت به معنی اجتماعی ـ فرهنگی سکس است. در حقیقت رویکرد هیأت های حاکمه ی محافظه کار و راست افراطی در جهت کنترل مناسبات جنسی شهروندان است، زیرا رابطه جنسی، علاوه بر تشفّی شور جنسی، خود رابطه ای اجتماعی، و بر محور قدرت و کنترل بدن به مثابه تضمین کننده ی قدرت اجتماعی فرا دستان است. (نمونه: منزه گرایی دولت فوق محافظه کار ریگان در هشت سال اخیر در آمریکا، یا جمهوری های اسلامی در ایران و پاکستان) عابدینی می توانست از «زاویه» ی

مطرح شدن سکس در داستانهای ایرانی، یعنی دیدگاه «شونیستی» نویسندگان مرد، چیزگون سازی اجزاء بدن زنان، یا «تابو» دیدن هم جنس خواهی و غیره انتقاد کند؛ اما او خود سکس را ـ به تعبیر وی «ارضاء شهوت» ـ در مقابل «نیک سیرتی فطری بشری» (ص ۲۷۰) قرار می دهد: باید پرسید حقیقتاً شور جنسی فطری بشر است یا نیک سیرتی؟ صفحات چندی که عابدینی زیر عنوان «لذتجویی» در داستان نویسی دوره سوم به این مضمون اختصاص داده آکنده از موعظه گری های ملال آور منزه گرایانه است نظیر اینکه: «سرکشی تمایلات جنسی نشانی از آشفتگی درونی روشنفکرانی است که می کوشند دم را غنیمت بشمارند، پای بند هیچ چیز نباشند و خود را تنهای تنها و بی ارتباط با جامعه بینگارند.» (ص ۲۷۱)

سه) برخورد با ادبیات مردم پسند به عنوان مقوله ای اساساً منفی؛ با وجود اینکه کتاب «صد سال...» برای اولین بار بطور جدی به معانی اجتماعی مضامین این آثار می پردازد، با اینهمه، تحت عنوان ادبیات «بازاری»، (در برابر ادبیات «هنری»)، مقدار زیادی از رمانهای مردم پسند، کتابهای جیبی کم قیمت و پاورقی هانوشته هایی «مخرب» و سراسر بی ارزش توصیف می شوند. عابدینی می نویسد: «ادبیات بازاری، در این دوره و دوره های بعد، آثار مخربی بر شعور و ذوق هنری و اجتماعی خوانندگان بر جا گذاشت.» (ص۷۹) اینکه این «آثار مخرب» چه بوده و نویسنده چگونه موفق به بازبینی «شعور و ذوق» دهها هزار خواننده ی این آثار شده بماند، اما می توان پرسید آیا پست دیدن ادبیات سرگرم کننده ی عامه پسند، داستانهای مهیج عشقی، پلیسی یا افسانه ی علمی و از این قبیل (در کنار موسیقی عامه پسند، تصنیف ها و ترانه های «پاپ»، فیلم های هالیوودی و...)، خود نشانی از یک دید نخبه گرای اشراف منش نیست که به آنچه در حوزه ی مبادله و «بازار» اتفاق می افتد و بهره ای از «ذوق» (TASTE) فرهیخته ندارد به چشم حقارت نگاه می کند؟ «بازاری» در اینجا مترادف بی فرهنگ، عامی و منحط گرفته می شود. اگر بحث بر سر جنبه های ایدئولوژیک این نوشته هاست، در این مورد تفاوتی میان آثار «جدی» و آثار «بازاری» وجود ندارد. منتقد چپ در هر گونه اثری و یا هر «نشانه»ی فرهنگی می تواند جنبه های مربوط به بازتولید، یا تخریب، ایدئولوژی های حاکم را نشان دهد. اما برجستگی خصلت سرگرم کنندگی و اصول قراردادی ژانرها(عمدتاً «ملودراما»)، در داستانهایی که در غرب بنام

«بست سلر» معروفند و صدها هزار خواننده دارند، نباید ما را نسبت به قابلیت های فنی احتمالی این آثار، «حرفه ای» بودن پاره ای از آنها، یا مضامین گاه ابتکاری شان بی اعتنا کند؛ و نیز نمی توان به سادگی دلیل وجودی آنها را در کارکرد اجتماعی «دفاع از نظم موجود» خلاصه کرد و از آن گذشت. نویسندگان خوبی که در این خط قلم زده اند کم نیستند: داشیل هامت، مارگارت میچل، ریموند چاندلر، جیمز کین، ارسکین کالدول، جیم تامپسون، جان اوهارا، نورمن مایلر، راس مک دونالد و... شکی نیست بعضی از آثار عامه پسند ایرانی که عابدینی به آنها اشاره دارد در چنان سطحی از ابتذال هستند که پرداختن جدی به آنها را غیر ممکن می کند. اما خود مقوله ی ادبیات عامه پسند و ترجمه های بسیاری در این زمینه نیز در چشم انداز کتاب «صد سال...» با کم اعتنایی روبرو می شود. به قول فردریک جیمسون: «... در حقیقت ادامه دهندگان رئالیزم قرن نوزدهم نویسندگان رمانهای پرفروش(«بست سلر») هستند ـ و نه کافکا یا رب گریه ـ نویسندگانی که مشغله شان مسایل اصلی و مادی هستی اجتماعی ماست، یعنی پول، قدرت، مقام، سکس و تمام آن درگیری های روزمره ای که همچنان مایه های زندگی معمول ما را تشکیل می دهد، حال آنکه ادبیات هنری این مایه ها را واجد ارزش مطرح شدن نمی داند... هر کس در ضمیر خود می داند که رمانهای جان اوهارا هنوز تصویر حقیقی تری از واقعیت های زندگی در ایالات متحده آمریکا بدست می دهد تا مثلاً داستانهای همینگوی یا فاکنر (با همه ی غرابت مربوط به ایالتهای جنوبی شان که حالتی توریستی نیز دارد). با این حال، همچنان، فاکنر و همینگوی آشکارا نویسندگان بزرگتری هستند.» (۱)

ایرادهای بالا چیزی از اهمیت کتاب «صد سال داستان نویسی در ایران» نمی کاهد. کتاب، تا این زمان، همچنان، در نوع خود یگانه است و ارزش هایی انکار ناپذیر را در کنار یکدیگر دارا است: جامعیت «انسیپلوپدیک» نسبت به همه ی شعبه های داستان نویسی ایران، همه ی آثار و همه ی نویسندگان. شم تاریخی درست نسبت به شرایط مشخص دوره ها و بینشی جامعه شناختی از مناسبات اجتماعی و موقعیت گروههای اجتماعی، و دیدی تیز برای ژانرها، مضامین و فنون داستان نویسی ایرانی. گذشته از این ها، شیوایی بیان در توصیف حال و هوای داستانها و نحوه ی معرفی و توصیف آثار که چیزی از رایحه و طعم «پلات» اصلی را حفظ کرده، خواندن کتاب را بسیار دلنشین می کند.(۲)

پی نوشت ها

۱ـ فردریک جیمسون، مقاله ی: «فریفتاری زدایی ایدئولوژی مدرنیزم» (۱۹۷۵)، در کتاب «ایدئولوژی های تئوری»، انتشارات دانشگاه مینه سوتا، ۱۹۸۸، جلد دوم، ص ۱۳۱.

۲ـ در مطبوعات ایران تاکنون دو مطلب قابل توجه درباره ی «صد سال داستان نویسی» به چاپ رسیده که بی مناسبت نیست از آنها ذکری شود: در ماهنامه ی «آدینه» (شماره ۲۳)، آقای فرج سرکوهی با اشاره به روش کهنه شده ی مارکسیزم مبتذل (رئالیزم ـ مدرنیزم: خوبـبد: سفیدـ سیاه)، تمامی دو صفحه مطلبشان را به انکار کامل ارزش تمامی کتاب اختصاص داده اند و آنرا در رده ی «ژدانویزم» فرهنگی قلمداد کرده اند. آقای سرکوهی هر چند از وجود «بخش های درخشان و جالب» در کتاب نام می برند، اما هیچ توضیحی در این مورد نمی دهند. کتاب «صد سال...» با تیراژ سه هزار نسخه منتشر شده، حال آنکه «آدینه» خوانندگانی چندین برابر دارد: بسیاری کسان که نقد آقای سرکوهی را خوانده اند بکلی از خواندن کتاب صرف نظر کرده اند. آیا انکار مطلق یک کوشش سالم می تواند کمکی به اشاعه بررسی های فرهنگی پیشرو در ایران بکند؟ از سوی دیگر آقای عبدالعلی دستغیب در «دنیای سخن» مدعی شده اند کتاب «صد سال...» سراسر رونویسی از ایشان است. بسیاری از نقل قول هایی که ایشان برای اثبات ادعای خود آورده اند مربوط به خلاصه داستان ها است که شباهت را اجتناب ناپذیر می کند. اما در پاره ای موارد نیز، در نحوه ی توصیف شخصیت های آثار هدایت و علوی، استفاده از نکات آقای دستغیب مشهود است. گذشته از این، در شیوه ی قضاوت راجع به «رئالیزم مترقی» و «مدرنیزم منحط» (به قول آقای دستغیب «دبستانهای انحطاطی») و اشارات در باره ی «فرویدیزم»، «سوررئالیزم و ادبیات بوف کوری» نیز ردپای آقای دستغیب به چشم می خورد. جای تأسف است که کتابی که از بسیاری جهات دیگر اثر ارزنده و مهمی است (و از نوشته های آقای دستغیب به مراتب بهتر)، در ذکر دقیق منابع خود، این چنین به بی مبالاتی دچار شده است. □