چشم در چشم آینه

چند نقد و یک گفتار

نوشتهٔ محسن سلیمانی

بها: ۵۰۰ ریال

چشم در چشم آینه چند نقد و یک گفتار نوشتهٔ محسن سلیمانی

۴۲۰۰۷۵۷

بسم الله الرحمن الرحيم

چشم در چشم آینه

چشم در چشم آینه

چند نقد و یك گفتار

نوشته

محسن سلیمانی

مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر
تهران، ۱۳۶۹

سلیمانی، محسن
چشم در چشم آینه (چند نقد و یک گفتار)
چاپ اول: ۱۳۶۹
چاپ و صحافی: چاپخانهٔ سپهر، تهران
تیراژ: ۴۴۰۰ نسخه
حق چاپ محفوظ است.

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
مقدمه	۹
یادداشتی بر یك کتاب	۱۱
طرح چند مسئله دربارهٔ دوبلهٔ فیلم در ایران	۲۴
در حاشیهٔ مجموعه داستان «سنگر محمود»	۳۳
پاره‌ابرهای خونین	۳۳
کلاس انشاء	۳۴
سنگر محمود	۳۶
کلید	۳۷
۱. تکوین داستان	۳۸
۲. تجربه	۴۳
۳. روایت داستان	۴۵
۴. عوامل ایجاد کشش در داستان	۴۶
۵. عدم پرهیز از عناصر مخرب در داستان	۴۸
نتایج	۴۸
گراهام‌گرین و آخرین رمانش	۵۰
کتابشناسی	۶۱
نقد و بررسی مجموعه داستان «دو قدم تا قاف»	۶۲
مشخصات کتاب	۶۲
مدخل	۶۳
مقدمه برای داستان	۶۳
خلاصه داستان خاکسترهای آشیان	۶۴
اشکالات عمدهٔ داستان	۶۷
ارزیابی نهایی	۸۶

حسن‌ختام ۸۸
دویدن تا سرحد التهاب ۹۰
رمان؛ حرکت به‌کدام سو؟ ۱۰۰
پیشگفتار ۱۰۰
پیدایش رمان ۱۰۱
تنوع‌پذیری ۱۰۳
نثر شاعرانه ۱۰۴
کوتاهی ۱۱۰
ضد رمان ۱۱۲
رمان نو ۱۲۳
رمان در آینه مکتبهای ادبی ۱۲۸
کتابشناسی ۱۲۹
فهرست اعلام ۱۳۱

مقدمه

برخلاف امروز، در گذشته نقد به‌معنی عیبجویی‌نبوده و کار نقد در نمکث پاشیدن برزخمهای هراثر خلاصه نمی‌شده است. در یونان‌باستان نقد را به‌معنی «گزیدن و قضاوت کردن» به کارمی‌بردند، که بعدها معنی «تحلیل و درک آثار» نیز بدان اضافه شده است. واژهٔ نقد را ما از عربی‌به‌وام گرفتیم و درابتدابه معنی جداکردن «سره از ناسره» به کار می‌بردیم و شاهد این مدعا کتب نقد گذشتهٔ ماست. شاید یکی از قدیمیترین کتب‌نقد در جهان، کتاب دربارهٔ ادبیات ارسطو باشد. اما در این کتاب ارسطو چاقو را به‌قصد ذبح آثار هنرمندان تیز نمی‌کند، بلکه با کالبدشکافی آنها، سنتهایی را از دلشان‌بیرون می‌کشد واین سنتها به‌درست یا غلط، ادبیات و نقد ادبی را قرنهادر مسیری خاص پیش‌می‌برند.

پس نقاد آدمی عیبجو، لافزن ومنفی‌باف نیست. هنرمند رفوزه‌ای نیست که بخواهد سر در لاک روزنامه و مجله‌ای فرو برد و از آن کمینگاه به‌آثار هنرمندان شبیخون بزند. نقاد نمی‌خواهد آتش حسادت «هنرمند نبودن» خود را با نقد دیگران، فرو بنشاند و حسابهای شخصی‌اش را با این و آن تسویه کند و یا به‌عکس، نانی قرض بدهد وکبابی بستاند. نقاد نمی‌خواهد — به‌قول نویسنده‌ای —بردوش هنرمندان سوار شود و بگوید من از شما بزرگترم. نقاد کار سیاست‌بازی و صف‌بندیهای باطل گروهی را با کار نقد نمی‌آمیزد و نقادی را وسیلهٔ انتقام‌از مخالفان هنری، فکری یا سیاسی خود نمی‌کند. البته نقاد عیبهارا هم می‌بیند، ولی عیبجو نیست. به‌علاوه، نقاد پرکنندهٔ صفحات روزنامه‌ها هم نیست. چون نقد ملاط مطالب دیگر نیست. وانگهی نقاد طوطی‌نیست و سعی نمی‌کند با معیارهای غلط گذشته دائم برپیکر آثار ادبی‌حال، شلاق بزند و یا صرفاً هربار فقط تزیینات بنای کهنهٔ نقد را عوض کند.

نقاد شامه‌ای تیز دارد و خطر را پیش از دیگران حس‌می‌کند؛ و با ذره‌بین ذهن لطیف‌خود، قانونمندی‌های آثار را به‌سرعت کشف و بزرگ می‌کند. پس نقاد نوعی کاشف است. البته نقاد درکشف‌قانونمندی‌های آثار عجله‌نمی‌کند

و پس از اینکه نکته‌ای را دریافت، به‌سرعت برای همه نسخه‌نمی‌پیچد. نقاد تفسیر و تحلیل و در نهایت پیشنهاد می‌کند، اما دستور نمی‌دهد. ودست‌وپای هنرمندان را بازنجیر معیارهای ابدی، نمی‌بندد. بنابراین همه‌مخیرند که‌معیارهای خاص هر منتقد را بپذیرند و یا با دلیل ردکنند. نقاد پلی است بین هنرمند و خواننده؛ و یا به‌قول افلاطون به‌مثابهٔ فلزی است که کشش و جاذبه را از آهن‌ربا — یعنی هنرمندان — می‌گیرد و به‌مردم منتقل می‌کند. نقادبه‌قلهٔ آثار هنرمندان می‌رود و بـه‌گفتهٔ عـزیزی، نقاط طلایـی را می‌بیند و دامنی پـر از جواهر برای مردم پای کوه به‌ارمغان می‌آورد.

پس نقد در یک کلام ارزیابی‌منطقی‌و درست آثار است، به‌منظورتحلیل، تفسیر و درک آنها.

و باز به‌تعبیری دیگر آینه‌ای را می‌مـاند در مقابل آثار، و آینه را جز نمایاندن کاری نیست.

مجموعه نقدهای کتاب حاضر به‌جز یکی، همه به‌جهان ادبیات داستانی تعلق دارد. اما قضاوت اینکه چنین کتابی‌توانسته از شعاع ترکش تلقی‌های رایج از نقد دور بماند وکاری صورت دهد، با شماست. والسلام.

م.س.

یادداشتی بر یك کتاب[1]

□ خاطره‌ای از آلمان، هاینریش بل، ترجمهٔ بیژن قدیمی و شهلا همزاوی (استاد ادبیات انگلیسی) انتشارات آگاه، ۱۳۶۳.

خاطره‌ای از آلمان، ترجمه‌ای است از متن آلمانی مصاحبهٔ رنه‌وینتزن (منتقد فرانسوی) باهاینریش‌بل (داستان‌نویس آلمانی) که در سال ۱۹۷۵ یعنی سه‌سال پس از گرفتن جایزهٔ نوبل توسط‌هاینریش‌بل، انجام گرفته است. در آخر کتاب، دو داستان کوتاه این نویسنده نیز ترجمه شده است.

ترجمه در ایران وضعیت نابسامانی دارد. غیر از آنها که با هدف مشخصی سراغ ترجمه می‌روند، هر کس در این آشفته‌بازار کتاب، آنچه را که خود صلاح بیند و خوانندگانی راغب و مشتاق برایش بیابد ترجمه کرده، به‌ناشر می‌سپارد. خاطره‌ای از آلمان، ظاهراً متأثر از جو بازار کتاب نیست و یا لااقل نمی‌خواسته باشد. این را به‌خوبی‌می‌توان از فرزانگی مترجمانش دریافت.

سؤال این است که چه ضرورتی مترجمان را به‌ترجمهٔ چنین کتابی واداشته است؟ آیا قصد آن بوده است تا از این رهگذر کمکی

---

۱. کیهان فرهنگی، سال دوم، شمارهٔ ۵ (مردادماه ۶۴)، ص ۲۶.

به‌شکوفایی ادبیات در جامعه شود؟ مترجمان در یادداشت خود در ابتدای کتاب (صفحهٔ ه) در این مورد سکوت اختیار کرده‌اند و یا دلایل مبهمی دارند که به هیچ‌وجه خواننده را قانع نمی‌کند، بخصوص آنکه کتاب بیش از آنکه ادبی باشد و خوانندهٔ تشنهٔ ادبیات را از سرچشمهٔ خود سیراب کند، سیاسی است، تا آنجا که حتی حذف بخشی از مطالب کتاب توسط مترجمان و «به دلیل از حوصلهٔ خواننده ایرانی بیرون بودن»[۲] مشکل را چاره نکرده است.

هاینریش‌بل نویسنده‌ای است آلمانی با چندین داستان کوتاه، رمان، نمایشنامه و مقاله که در سال ۱۹۷۲ به‌او جایزهٔ ادبی نوبل هم داده‌اند. او نویسنده‌ای «انسان‌دوست و بزرگ»[۳] است. البته نباید تصور کرد که انسانیت دارای مفهومی مشترک بین شرق و غرب است. در قاموس غرب، منظور از انسان، انسان غربی است، نه شرقی. این را می‌شود از قرنها تحقیر انسان شرقی و حتی تبیین به‌اصطلاح علمی این بینش قلابی که انسان غربی حتی به‌لحاظ بیولوژیکی و دماغی هم با انسان جهان سوم متفاوت است، توسط بوقهای غربی درک کرد و اگر این هم کافی نبود، می‌توان دوباره قتل‌عام راحت و بی‌دردسر انسانهای شرقی و غارت ذخایر حیاتی ایشان را در طول قرنها استعمار کهنه و نو مرور کرد. بنابراین اگر غرب به‌انسان‌دوستی روی خوش نشان داد، فی‌الفور باید پرسید: کدام انسان؟ جایزهٔ ادبی نوبل نیز بیشتر به کار ابزار سیاسی آمده است تا ادبی. نگاه کنید به‌جوایزی که به‌نویسندگان کشورهای اروپای شرقی و بخصوص یوگسلاوی و شوروی — امثال پاسترناک[۴] و

---

۲. چنانکه مترجمان در یادداشت ابتدای کتاب گفته‌اند.

۳. نقل از صفحهٔ ۶ کتاب.

۴. Boris Pasternak نویسنده و شاعر روسی (۱۸۹۰ - ۱۹۶۰م).

سولژنیتسین[۵] — داده‌اند که بیشتر راهی بوده است برای نفوذ به‌بلوک شرق و تشویق ناراضیان سیاسی آن کشورها و یا جایزه دادن به «آستوریاس»[۶]، «نرودا»[۷] و دیگران درامریکای‌لاتین، که نشانگر توجه مخصوص غرب به‌این قاره‌است تامبادا به‌یکباره‌از چنگ‌ایشان بجهد؛ویا جایزهٔ ادبی (!)نوبلی است که‌به «راسل»[۸] ریاضیدان(!)وفیلسوف(!) داده‌اند؛ و بالاخره بدتر از همه جایزه‌ای است که درسال ۱۹۵۳ میلادی نصیب «وینستن چرچیل»[۹](مغز متفکر استعمارگران‌انگلیسی) شده است. درثانی، اگر بپذیریم که خداوند متعال، هنر و ادبیات ناب همچون داستان، شعر و رمان را — و نه نقد و تحلیلهای ادبی، که مسلماً غرب به‌دلیل آغاز زودتر و روشدار بودن، چندی است جلو افتاده — به‌همهٔ ملل مختلف کم‌وبیش، یکسان عطا فرموده، آنگاه جایی برای توجیه توزیع سیاسی بسیار نابرابر و تأسف‌بار جوایز ادبی نوبل،نخواهد ماند. زیرا از سال ۱۹۰۱ تا ۱۹۷۲ (سال جایزهٔ نوبل گرفتن هاینریش‌بل)، جایزه ادبی نوبل عمدتاً به‌نویسندگان اروپای غربی و آمریکا داده شده است: از ۶۸ جایزهٔ نوبل، ۶ جایزهٔ آن به کتابهائی از نویسندگان اروپای شرقی و عمدتاً شوروی (٤ جایزه) تعلق گرفته، که برخی از کتابها مشخصاً به‌دلیل تأمین اهداف سیاسی غرب بر ضد رقبای شرقیشان از نعمت جایزه برخوردار شده‌اند و نه آنکه وجه غالبشان هنری ـ ادبی باشد (به‌عنوان نمونه می‌توان از بخش سرطان[۱۰] «سولژنیتسین» و دکتر ژیواگوی[۱۱] «پاسترناک» یاد کرد)؛

---

۵. Aleksandre Solzhenitsyn نویسندهٔ روسی (۱۹۱۸ م).
۶. Migyel Angel Asturias نویسندهٔ گواتمالائی (۱۸۹۹ - ۱۹۷٤).
۷. Pablo Neruda شاعری ازکشور شیلی (۱۹۰٤ - ۱۹۷۳).
۸. Bertrand Russel ریاضیدان و فیلسوف انگلیسی (۱۸۷۲ - ۱۹۷۰).
۹. Winston Leonard Churchill سیاستمدار انگلیسی (۱۸۷٤ - ۱۹٦۵).
10. Cancer Ward. 11. Doctor Zhivago.

نویسندگان آسیایی ۳ جایزه (که یکی از آنها به‌نویسنده‌ای اسرائیلی! داده شده) نصیبشان شده و ۳ جایزه هم به‌نویسندگان امریکای لاتین داده‌اند. یعنی ازمجموع ۶۸ جایزهٔ ادبی نوبل، تنها ۱۲ جایزه نصیب کشورهای جهان «غیر اروپای غربی و امریکا» ، شده است؛ که البته چنانکه دیدیم، بخشی از آنها باز عمدتاً به‌دلیل تأمین اهداف سیاسی همان اروپا و امریکا جایزه گرفته‌اند[۱۲].

نمی‌توان ساده‌انگارانه گفت که اروپا وامریکایی که از پرواز پشه‌ای، درکشورهای دیگر نمی‌گذرند، از تحولات ادبی دیگر کشورها غافلند. مثلاً درکشور خودمان، هنوز باید با تأسف از **تاریخ ادبیات ایران** «ادواردبراون»[۱۳] نقل‌قول کنیم و **مثنوی** و **شاهنامه** را با تصحیح فلان مستشرق بخوانیم. بنابراین، ذکر چنین مواردی نمی‌تواند ضرورت برگرداندن سخنان و معرفی «بل» را توجیه کند. بخصوص که در این کتاب، بیشتر با «بل» سیاستمدار آشنا می‌شویم تا ادیب و درمی‌یابیم که او چندان هم ادیب نابغه‌ای نبوده است.

البته خواندن رمان او به‌نام **سیمای زنی در میان جمع**[۱۴] که برندهٔ جایزهٔ نوبل سال ۱۹۷۲ هم شده، این نکته را بیشتر آشکار می‌کند: کتابی که برای خوانندگان، داستانی بسیار خسته‌کننده است. شخصیت اصلی این رمان زنی است به‌نام «لنی »،اما برخی دیگر از زنان و مردان آلمانی نیز که در هنگام و یا بعداز جنگ جهانی دوم می‌زیسته‌اند، به‌بهانهٔ او بررسی می‌شوند. راوی داستان او «دانای کل» است، ولی نویسنده از مزایای‌این شیوه کمتر بهره می‌گیرد و سعی دارد به‌جز در مواردانلك،به‌درون ذهن شخصیتهایش رسوخ نکندو از بیرون،

---

۱۲. به‌ضمیمهٔ این مقاله مراجعه شود.

۱۳. Edward Granville Browne نویسنده و مستشرق انگلیسی. (۱۸۶۲-۱۹۲۶م).

14. Group Portrait with Lady.

مانند خبرنگاری که به‌انبوهی از اسناد و اوراق پراکنده دربارهٔشخصیتی دست یافته، او را به‌تحلیل بکشد. در این رمان شخصیتهای سایه‌مانند بسیارند که ارتباط ضعیفی با «لنی» دارند و هنوز به‌درون فضای داستان نیامده، بخار می‌شوند. چنانکه داستان، بخصوص درقسمتهایی، حکم کاروانسرایی را یافته، و مجموعه‌ای، پر از شخصیتهای بی‌شناسنامه شده است. کلاف پیچ در پیچ شخصیت «لنی» از طریق حوادث باز نمی‌شود، بلکه‌او تکه‌تکه و مستقیم از روی یادداشتهای نویسنده‌ای که خبرنگاری محقق ولی شلخته را می‌نماید، به‌خواننده معرفی و ارائه می‌شود. از صفحهٔ ٤٥ به‌بعد، رمان نظم بیشتری می‌گیرد، ولی این‌بار بدل به«وقایعنامه‌ای»[15] درباره یک شخص می‌شود؛ بی‌آنکه مونتاژ حوادث، از انسجام لازم و منطقی برخوردار باشد. «بل» در این کتاب لجنهای جامعهٔ آلمان آن روزگار را چنان به‌هم می‌زند که بوی آن در همه جای کتاب او مشام خواننده را می‌آزارد و از طریق همین ترفند غیرتکنیکی است که برای رمانش جاذبه‌ای هرچند اندک دست‌وپا می‌کند. البته کتاب مسلماً بیانیه‌ای بر ضد فاشیسم هیتلری و وضعیت آلمان پس از جنگ دوم جهانی است؛ و آیا نباید جایزه دادن به کتاب او را با توجه به آنکه از نظر ادبی، هنری چندان هم چنگی به‌دل نمی‌زند، در راستای تقابلی با رشد نئونازیسم در آلمان جستجو کرد؟

کتاب خاطره‌ای از آلمان حتی معرفی جامعی از «بل» ارائه نمی‌دهد. «بل» در چهار جای کتاب و به‌طور پراکنده به‌خواننده معرفی می‌شود. در صفحات ٥ و ٦ کتاب درضمن یادداشت مترجمان، از جایزه‌گرفتن، انسانیت، پیشتازی او در ادبیات آلمان پس از جنگ و ضدظلم‌بودن او سخن می‌رود. در صفحات ٤٤ و ٤٥، بل خود در ضمن

15. Chronicle.

مصاحبه با «رنه وینتزن» به‌طور مجمل از کارهای ادبی خود سخن می‌گوید. در صفحات ۶۳ و ۶۴ و ۶۵ «بل» به‌جای معرفی خود اوضاع و احوال منطقه‌ای را که در آن می‌زیسته شرح می‌دهد و گاه سخنان خود را به‌زیور صنایع ادبی نیز می‌آراید. و بالاخره در صفحهٔ ۹۱ مجموعهٔ کتابهای «بل» به‌خواننده معرفی می‌شود و عجیب نیست اگر خواننده از این همه پراکندگی به‌فغان درآید و سؤال کند که آیا نمی‌شد از ترکیب و ترجمهٔ اینها — اگر هدف معرفی بوده — معرفی جامعی از او ارائه داد؟

از مصاحبهٔ «بل» نیز غیر از صفحاتی، چیز زیادی به‌لحاظ ادبی دستگیرمان نمی‌شود. با وجودی که «وینتزن» در مصاحبه سعی دارد «بل» را به‌محدودهٔ بحث در مورد کتابهایش براند، بل دائماً از این محدوده به‌بیرون می‌لغزد و به کلی‌گوییهایی می‌پردازد که گاه سخت بی‌ربط است. او بیشتر از سیاست، مسائل اجتماعی، زبان و ... سخن می‌گوید تا ادبیات. به کلیسا حمله می‌کند، دیکتاتوری هیتلر و فاشیسم دوران جنگ دوم را اینجا و آنجا بررسی می‌کند، ولی از روبرو شدن با جزئیات کتابهایش می‌گریزد، گهگاه جوابهای سربالا می‌دهد و یا به‌هنگام درماندگی اصلاً جواب نمی‌دهد[۱۶]. با هاینریش‌بل و دیدگاههای ادبیش بیشتر در بین صفحات ۳۲ تا ۴۰ و نیز از صفحهٔ ۴۴ تا ۶۰ آشنا می‌شویم. او در این صفحات به‌بحث پیرامون ساخت درونی و شخصیت‌پردازی در آثارش، داستان کوتاه و رمان، تأثیر رادیو در ادبیات آلمان، قالب و زبان داستانهایش، نقش اجتماعی‌نویسندگان و هنرمندان، نظم مشخص در کارها و تجربیات خود در زمینهٔ‌نویسندگی می‌پردازد؛ چنانکه خوانندهٔ نکته‌سنج می‌تواند از حرفهایش نکته‌ها

---

۱۶. نگاه کنید به‌صفحات ۴۲ و ۴۳ کتاب.

بیاموزد. به‌جز این صفحات و نیز یکی از داستانها در انتهای کتاب، می‌توان از خواندن بقیه کتاب به‌راحتی، صرف‌نظر کرد و چه خوب بود اگر مترجمان به همین صفحات بسنده می کردند.

دو داستان کوتاهی که در آخر کتاب به‌نامهای «مرگ الزا باسکولیت» و «دانیل در جستجوی عدالت» از او ترجمه شده، تقریباً «نوستالژیک» است و بیش از آنکه به‌حادثه تکیه داشته باشد، به‌شخصیت متکی است. از این روشیوه‌های کلاسیک داستان کوتاه در آنها دنبال نمی‌شود. از اوج و حضیض داستانی در آنها خبری نیست و در آنها به‌عنصری همچون انتظار، بها داده نمی‌شود. داستان دوم البته مبهمتر و سمبلیک‌تر است و به‌نظر می‌رسد که برای فهم این داستان، لزوماً باید خصوصیات محیطی آن دوران آلمان‌را خوب شناخت. به‌همین جهت خوانندهٔ ایرانی غیر از خواندن و فهمیدن برخی از شعارهای این داستان نمی‌تواند با آن رابطه برقرار کند. بنابراین بیجا نیست اگر بپندارد که داستان جاذبهٔ لازم را ندارد و نه تنها اشتیاقی برنمی‌انگیزد، بلکه بر سردرگمی و عصبانیتش می‌افزاید.

و اما جای پای زبان مبدأ در ترجمهٔ کتاب، به‌خوبی نمایان است. مترجمان گاه به‌حفظ واژگان و گاه به‌حفظ ساخت زبان مبدأ، حساسیت بسیار نشان داده‌اند؛ تا آنجا که در جای‌جای کتاب می‌توان جملات مبهم و یا غیرمتعارف درفارسی را دید:

□ ... اما **با تعجب** باید گفت که این بندرت پیش می‌آید (صفحهٔ ۹ ه).

□ من پرداختن به این مسائل را چندان اخلاقی یا اخلاقگرایانه، **که ممکن است گاهی به‌نظر رسد**، نمی‌انگارم (صفحهٔ ۱۱).

□ اما به‌هر حال، **نه به‌طور وسیع**، مردم از شما به‌عنوان ...

(صفحهٔ ٤٢).

□ مفاهیم سرزمین پدری و ملت، **و نه وطن**، چیز دیگری را بیان می‌کنند که ... (صفحهٔ ۸).

□ شما به‌عنوان یک شهروند، به‌جمهوری ... تعلق دارید **یا بهتر بگویم رسماً** (صفحهٔ ۹).

□ من فکر نمی‌کنم شخص بتواند سؤال را فقط تحت عنوان **چرا** مطرح کند و باز به‌سؤال مشابه‌اش پاسخ گوید (صفحهٔ ۱۰).

□ این نه‌تنها برای خواننده **برخورنده** نیست بلکه... (صفحهٔ ٥).

□ قهوه‌ات سرد می‌شود، اقلاً **چیز کوچکی** بخور (صفحهٔ ۷۹).

از حرف **یک** نیز با گشاده‌دستی، در بسیاری جاها استفاده شده، یعنی عیناً از زبان مبدأ به‌فارسی منتقل شده است. در حالی که در زبان مبدأ منظور عدد نبوده است و به‌همین دلیل در فارسی حذف آن نه مستحب، بلکه واجب است:

□ در **یک** رمان فاقد ویژگی طنزآمیز ... (صفحهٔ ۳۸).

□ زبان را به‌عنوان **یک** حربهٔ سیاسی به‌مدد گرفتند (صفحهٔ ۲۰).

□ تصور می‌کنم، هر کس که به‌زبانی می‌نویسد، **یک** تعلق ملی نیز بدان احساس می‌کند (صفحهٔ ۸).

□ در سازندگی تاریخ اخیر آلمان، به‌عنوان **یک** وظیفهٔ شخصی، سهمی داشته‌اید (صفحهٔ ۸).

ترجمهٔ کتاب خاطره‌ای از آلمان هر چند با نقایصی توأم است و هدف از ترجمهٔ کتاب به‌درستی مشخص نیست، اما بارقه‌ای از امید

نیز در دلها می‌افروزد. امید آن که اساتید ادبیات انگلیسی، میراث ادبی جهان را نه در محدودهٔ دانشگاهها و سر کلاسها حفظ کنند، بلکه از راه تألیف و ترجمه، اندکی‌از دانش ادبی خود را در اختیار کسانی گذارند که به‌هر دلیل به‌این حصار و دژ — دانشگاه — راه ندارند. امید که با چنین کاری روزی به‌این توهم نیز خاتمه داده شود که گویا مقام استادان ادبیات زبانهای دیگر و علی‌الخصوص انگلیسی، اجل از تألیف و ترجمه کردن است.

اگر در آینده‌ای نه چندان دور اساتید به‌این کار رغبت نشان دادند، چه بهتر که ترجمه وتألیف بر اساس ضرورتهای ادبی و نیاز جامعه تنظیم شود. و نخست به‌ترجمه یا تألیف آثار تحلیلی و ادبی مهمتر همت گمارده شود تا آثار دست چندم و معرفیهایی از نوع «هاینریش بل». چرا که امروزه جای خالی آثار فنی ادبی سخت احساس می‌شود و این بر اساتید فرزانه است که آستین همت بالا زنند و چاره‌ای بیندیشند. به‌امید آن روز.

ضمیمه

برندگان جایزه ادبی نوبل از سال ۱۹۰۱ تا ۱۹۷۲م.

رنه فرانسوا سولی‌پرودوم[1] (فرانسوی)	۱۹۰۱
تئودور مومزن[2] (آلمانی)	۱۹۰۲
بیرنستیئرنه بیئرنسان[3] (نروژی)	۱۹۰۳
فردریک میسترال[4] (فرانسوی)	۱۹۰۴

1. René Sully Prudhomme.
2. Theodor Mommsen.
3. Björnstjerne Björnson.
4. Frédéric Mistral.

خوزه ایچیگارای ی ایثاگیر ری[5] (اسپانیولی)	۱۹۰۴
هنریک شنکیویچ[6] (لهستانی)	۱۹۰۵
جوزوه کاردوچی[7] (ایتالیایی)	۱۹۰۶
رادیرد کیپلینگ[8] (انگلیسی)	۱۹۰۷
رودلف اویکن[9] (آلمانی)	۱۹۰۸
سلمالاگرلو[10] (سوئدی)	۱۹۰۹
پل‌فون هایز[11] (آلمانی)	۱۹۱۰
موریس مترلینگ[12] (بلژیکی)	۱۹۱۱
گیرهارت هاوپتمان[13] (آلمانی)	۱۹۱۲
رابیندرانات تاگور[14] (هندی)	۱۹۱۳
رومن رولان[15] (فرانسوی)	۱۹۱۵
ورنر فون هیدنستام[16] (سوئدی)	۱۹۱۶
کارل گل لروپ[17] (دانمارکی)	۱۹۱۷
هنریک پانتاپیدان[18] (دانمارکی)	۱۹۱۷
کارل شپیتلر[19] (سویسی)	۱۹۱۹
کنوت هامسون[20] (نروژی)	۱۹۲۰
آناتول فرانس[21] (فرانسوی)	۱۹۲۱
خاسینتو بیناوینتی ی مارتینس[22] (اسپانیولی)	۱۹۲۲

---

5. José Echegaray Yeizaguirre.
6. Henry Sienkiewicz.
7. Giosué Carducci.
8. Rudyard Kipling.
9. Rudlf Eucken.
10. Selma Lagerlöf.
11. Paul Von Heyse.
12. Maurice Maeterlinck.
13. Gerhart Hauptmann.
14. Rabindtanath Tagore.
15. Romain Rolland.
16. Verner Von Heidenstam.
17. Karl Giellerup.
18. Henrik Pontoppidan.
19. Carl Spitteler.
20. Knaut Hamsun.
21. Anatole France.
22. Jacintb Benaventey Martinez.

ویلیام باتلرییتس[۲۳] (ایرلندی)	۱۹۲۳
ولادی‌اسلاف استانیسلاف ری‌مونت[۲۴] (لهستانی)	۱۹۲٤
جرج برناردشاو[۲۵] (انگلیسی)	۱۹۲٥
گراتسیا دلدا[۲٦] (ایتالیایی)	۱۹۲٦
آنری برگسون[۲۷] (فرانسوی)	۱۹۲۷
سیگری اون‌ست[۲۸] (نروژی)	۱۹۲۸
توماس‌مان[۲۹] (آلمانی)	۱۹۲۹
سینکلرلویس[۳۰] (امریکایی)	۱۹۳۰
ایریک‌اکسل کارلفلت[۳۱] (سوئدی)	۱۹۳۱
جان‌گالزورظی[۳۲] (انگلیسی)	۱۹۳۲
ایوان بونیین[۳۳] (روسی)	۱۹۳۳
لوئیجی پیرآندلو[۳٤] (ایتالیایی)	۱۹۳٤
یوجین گلدستون اونیل[۳٥] (امریکایی)	۱۹۳٦
روژه مرتن دوگار[۳٦] (فرانسوی)	۱۹۳۷
پرل سایدنستریکرباک[۳۷] (امریکایی)	۱۹۳۸
فرانس امیل سیل‌لنپا[۳۸] (فنلاندی)	۱۹۳۹
یوهانس و.ینسن[۳۹] (دانمارکی)	۱۹٤٤

23. William Batler Yeats.
24. Wladyslaw Stanislaw Reymont.
25. George Bernard Shaw. 26. Grazia Deledda.
27. Henri Bergson. 28. Sigrid Undset.
29. Thomas Mann. 30. Sinclair Lewis.
31. Erik Axel Karlfeldt. 32. John Galsworthy.
33. Ivan Bunin. 34. Luigi Pirandello.
35. Eugene Gladstone O'Neill
36. Roger Martin du Gard.
37. Pearl Sydenstricker Buck. 38. Frans Eemil Sillanpää.
39. Johannes V. Jensen.

گابرییلامیسترال[۴۰] (اهل کشور شیلی)	۱۹۴۵
هرمان هسه[۴۱] (آلمانی ـ سوئیسی)	۱۹۴۶
آندره ژید[۴۲] (فرانسوی)	۱۹۴۷
تامس استرنز الیوت[۴۳] (امریکایی ـ انگلیسی)	۱۹۴۸
ویلیام فاکنر[۴۴] (امریکایی)	۱۹۴۹
برتراندراسل[۴۵] (انگلیسی)	۱۹۵۰
پرفیبیئن لاجرکویست[۴۶] (سوئدی)	۱۹۵۱
فرانسوا موریاک[۴۷] (فرانسوی)	۱۹۵۲
وینستن لنرد اسپنسر چرچیل[۴۸] (انگلیسی)	۱۹۵۳
ارنست همینگوی[۴۹] (امریکایی)	۱۹۵۴
هالدورکییل یان لاکنس[۵۰] (ایسلندی)	۱۹۵۵
خوان رامون خیمنس[۵۱] (اسپانیولی)	۱۹۵۶
آلبر کامو[۵۲] (فرانسوی)	۱۹۵۷
بوریس پاسترناک[۵۳] (روسی)	۱۹۵۸
سالواتوره کوازی مودو[۵۴] (ایتالیایی)	۱۹۵۹
آلکسی لژه[۵۵] (فرانسوی)	۱۹۶۰
ایوآندریچ[۵۶] (یوگسلاویایی)	۱۹۶۱

40. Gabriela Mistral. 41. Hermann Hesse. 42. Andrè Gide.
43. Thomas Stearns Eliot. 44. William Faulkner.
45. Bertrand Russell. 46. Pär Fabian Lagerkvist.
47. Francois Mauriac.
48. Winston Leonard Spencer Churchill.
49. Ernest Hemingway. 50. Halldór Kiljan Laxness.
51. Juan Ramón Jiménez. 52. Albert Camus.
53. Boris Pasternak. 54. Salvatore Quasimodo.
55. Alexis Léger. 56. Ivo Andric.

جان‌استاین‌بک[۵۷] (امریکایی)	۱۹۶۲
جورج سفریس[۵۸] (یونانی)	۱۹۶۳
ژان‌پل سارتر[۵۹] (فرانسوی)	۱۹۶٤
میخاییل آلکساندرویچ شولوخف[۶۰] (روسی)	۱۹۶۵
شموئل یوسف‌آگنان[۶۱] (از اهالی رژیم اشغالگر قدس)	۱۹۶۶
نلی‌زاکس[۶۲] (آلمانی ـ سوئدی)	۱۹۶۶
میگل آنگل آستوریاس[۶۳] (گواتمالایی)	۱۹۶۷
یاسوناری کاواباتا[۶٤] (ژاپنی)	۱۹۶۸
ساموئل بکت[۶۵] (ایرلندی ـ فرانسوی)	۱۹۶۹
الکساندر ای. سولژنیتسین[۶۶] (روسی)	۱۹۷۰
پابلونرودا[۶۷] (اهل کشور شیلی)	۱۹۷۱
هاینریش بل[۶۸] (اهل آلمان غربی)	۱۹۷۲

57. John Steinbeck. 58. George Seferis.
59. Jean - Paul Sartre.
60. Mikhail Aleksandrovich Sholokhov.
61. Shmuel Yosef Agnon. 62. Nelly Sacks.
63. Miguel Angel Asturias. 64. Yasunari Kawabata.
65. Samuel Beckett. 66. Aleksandr I. Solzhenitsyn.
67. Pablo Neruda. 68. Heinrich Böll.

طرح چند مسئله دربارهٔ دوبلهٔ فیلم در ایران[1]

یادداشت اول. گفته‌اند که «حرکات‌لب و دهان ما به‌هنگام صحبت، قابل انطباق بر حرکات لب و دهان زبانهای دیگر نیست»، زیرا با وجود آنکه خداوند متعال «اندامهای گفتار»[2] را به‌همهٔ انسانها یکسان عطا فرموده است، هر زبان «دستگاه آوایی»[3] خویش را داراست و طبعاً لب و دهان متکلمان‌هر زبان به‌هنگام سخن گفتن، به‌گونه‌ای خاص می‌جنبد. اما دوبلورها را قصد آن است‌که این انطباق به هربهایی صورت گیرد. نتیجه هم قابل پیش‌بینی است؛ یعنی در اغلب موارد این هماهنگی بین کلام و تصویر انجام نمی‌شود و حالت‌مضحکی به‌بار می‌آید. باری، در این هنگام دوبلور برای خود صحبت می‌کند و بازیگر خارجی فیلم، شکلک درمی‌آورد؛ به‌خصوص اگر فیلم اجازه دهد تا تماشاگران مدت طولانی‌تری به «تصویر درشت»[4] بازیگر خیره شوند. برای آنکه چندان هم بی‌دلیل سخن نگفته باشیم، می‌توان ازمثالی مدد گرفت. زبان انگلیسی (لهجهٔ بریتانیایی) دارای چهل‌وچهار «صوت»[5] است که از این مجموع هجده صوت آن در فارسی نیست: شش صوت «واکه» یا به‌اصطلاح «صدادار»[6]، هشت «واکهٔ مرکب»[7]

---

۱. کیهان، هشتم آبانماه ۱۳٦٤ (شماره ۱۲۵۸۳)، صفحه هنر روز.

2. Articulatory Organs. 3. Sound System.
4. Close - up. 5. Sound. 6. Vowel.
7. Diphthong.

و چهار صوت «همخوان» یا «صامت»[۸]؛ و طبعاً انتظار آنکه بیست‌وشش صوت فارسی[۹] (دقت شود که حرف و صوت یکی نیست) به هنگام دوبله، بر چهل‌وچهار صوت انگلیسی بریتانیایی منطبق شود، توقع بیجایی است. در مورد تطبیق اصوات انگلیسی امریکایی و فارسی نیز تقریباً وضع به همین‌منوال است؛ به‌خصوص آنکه آمریکائیها به هنگام صحبت— به‌قول همتاهای انگلیسی‌شان —گویی سیب‌زمینی‌داغی نیز در دهان دارند. در مورد برخی از زبانها مثل چینی، انطباق اصوات دو زبان و در نتیجه لب و دهان، به‌نهایت دشواری خود می‌رسد. چون این زبان بر خلاف فارسی و اغلب زبانهای دیگر زبانی هجایی است و حتی همان اندک مشابهت زبان انگلیسی را هم، با فارسی ندارد[۱۰]. بنابر- این باید به‌دوبلورها حق داد تا به‌هنگام دوبلهٔ فیلمهای چینی، از سختی کار بنالند.

یادداشت دوم. لزوم هماهنگی کلام با لبهای بازیگران خارجی، فضای زبانی دوبلورها و مترجمانشان را تنگ می‌کند و در این تنگنای زبان، ایشان اغلب رأی به‌محکومیت زبان فارسی می‌دهند. در هنگام دوبله با وجود آنکه تمهیدات پیچیده و مهارتهای ویژه‌ای از سوی دوبلورها به‌کار گرفته می‌شود، اما حکایت همچنان باقی‌می‌ماند. زیرا دادگاه طوری ترتیب داده شده تا زبان فارسی توان دفاع از خود را نیابد. در اینجا زبان فارسی هیچ وکیل مدافعی ندارد. در این دادگاه حتی ناظران و تماشاگران هم با سوت و کف زدنهایشان، قاضیهای جانبدار را تشویق می‌کنند. و این هیاهوی کرکننده فقط برای آن

---

8. Consonant.

۹. اصوات غ، ق(q) و خ (x) در انگلیسی نیست.

۱۰. زبان فارسی و انگلیسی، هر دو از ریشهٔ زبانهای هند و اروپائی‌است، ولی زبان چینی از ریشه‌ای به‌کلی متفاوت، یعنی چینی - تبتی‌است.

است که زبان فارسی مجالی نیابد و همچنان زبان بسته، بر جای خود بنشیند.

یکی از تمهیداتی که دوبلورها برای ترجمهٔ گفتار فیلمها به کار می‌گیرند، مقابلهٔ «هجاها»[11] و یا حداقل واژگان به‌عوض مفاهیم، است، در اینجا واژگان را اهمیتی بسیار است و هر واژه‌ای را نمی‌توان برای ترجمه کردن، برگزید[12]. همچنین مترجمان فیلمها یامدیران دوبله، مقابلهٔ واژه به‌واژهٔ اصطلاحات را بیشتر می‌پسندند. چون کوتاهی و بلندی جملات به‌هنگام دوبله، مصیبت‌زاست. ولی متقابلاً، با ترجمهٔ تحت‌اللفظی جملات — که اگر با هجاهای برابر باشد، زهی‌سعادت— کار دوبله خود به‌خود شتاب گرفته، به‌روی غلتک می‌افتد. از این‌رو «سینک زدن»[13] (انطباق کلام با لب بازیگر) در کار دوبله، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. یعنی مدیر دوبله پس از ترجمهٔ گفتگوهای فیلم، بار دیگر با استفاده از زمان ادای کلام بازیگر و تعداد هجاها و یا واژگان گفتار او، به‌کم و زیادکردن هجاها و یا واژگان زبان مقصد (فارسی) می‌پردازد تا درکار انطباق و دوبله مشکلی پیش نیاید. در اینجا ترجمه، شفاهی است و تعمدی درکار است تا چنین

---

11. Syllables.

۱۲. یکی از مدیران دوبله می‌گوید: «من دیالوگهایم‌را معمولاً باکلام اول بازیگر شروع و با حرکت آخر لبهایش تمام می‌کنم. مثلاً اگر شروع دیالوگ (گفتگو) «ما» و انتهای آن «می‌کنیم» باشد، من‌جمله‌ای می‌نویسم که با «میم» شروع و تمام شود، وسطش دیگر مهم نیست(!). چون وقتی‌شروع و آخرکلام درست باشد، تماشاگرفکر می‌کند که بازیگر دقیقاً همین [جمله] را می‌گوید.» رجوع شود به‌ماهنامهٔ فیلم، سال سوم، شمارهٔ ۲۰، گفتگو بامحمود قنبری.

13. Synchronize.

بنماید که این بازیگر فیلم، انگلیسی و یا چینی‌زبان نیست، بلکه او هم به‌فارسی تکلم می کند. از همین جاست که مثلاً در ترجمه انگلیسی به‌فارسی، عبارت ?Why not به‌جای آنکه (با توجه به متن قبل از آن) «چرا چنین کاری را نکنم؟» و گاه «چرا نروم؟» یا «چرا نخورم؟» ترجمه شود، ترجیح داده می‌شود که «چرا نه؟» معنی شود و یا ?What can I do for you (چه‌فرمایشی دارید؟) «چکار می‌توانم برایتان بکنم؟»، Point of view (نظر؛ دیدگاه) «نقطه‌نظر» وغیره[۱۴].

تمهید دیگربرای هماهنگی کلام و تصویر، انتقال کلمات خارجی اززبان مبدأبه‌زبان فارسی است. بدین معنی که‌مدیر دوبله یا مترجم فیلم دائماً مترصد است تا با لطائف‌الحیل بر قامت کلمات خارجی، جامه‌ای ایرانی بدوزد. زیرا با این کار، دوبلورها می‌توانند در یک جملهٔ ادا شده به‌وسیلهٔ بازیگر خارجی فیلم، حداقل یک یا دو کلمهٔ مشابه را روی لبهای او بنشانند و کار دوبله را بهتر به‌سامان رسانند. در اینجا مثال بسیار توان زد: از Bravo گرفته، تا Series، Stable، Antique، Risk، Copy، Role، Model، Mile، Hurrah، وسیل‌عظیم واژگان خارجی دیگری که درگذشته به‌وسیلهٔ دوبله و به‌طور قاچاق وارد قلمرو زبان فارسی شده است. در هرحال ممکن است بتوان در مورد ورود واژگان یا زبان ابزاری (تلگراف، تلفن، تلویزیون، فیلم و جز اینها) به‌زبان فارسی اغماض کردو بهانه‌ای‌تراشید[۱۵]، اما مطمئناً

---

۱۴. این مثالها را پس از دوبلهٔ فیلمها یادداشت کرده‌ام. البتا اگر متن اصلی گفتگوی این فیلمها را در اختیار داشتم، مطمئناً مثالهای‌بیشتری قابل طرح بود.

۱۵. هر چند این کار هم توجیه‌ناپذیر است. زیرا هم‌اکنون در سطح جهانی، با مقابلهٔ تکواژها (ترجمهٔ قرضی)حتی واژگانی را هم که بر ابزارو یا پدیده‌های علمی دلالت دارند، به‌راحتی ترجمه می کنند. درکشورما هم درگذشته، ←

نمی‌توان از گناه ایشان در مورد به‌کاربردن واژگانی که معادل آنها در زبان فارسی موجود بوده و هست، به‌آسانی گذشت. و باز به‌هنگام دوبله به‌دلیل همان انطباق هجایی یا واژگانی دو زبان، دوبلورها به‌راحتی نمی‌توانند برخی از هجاها و واژگان را حذف کنند. مثلاً در تمام جملات زیر که از فیلمهای مختلف (پس ازدوبله) انتخاب شده، می‌توان (و باید) کلماتی را که با حروف سیاه مشخص شده، حذف کرد؛ولی این کار احتمالاً به‌هنگام‌دوبله، به‌سادگی‌میسر نیست؛ چون یک هجا یا یک واژه از هر جمله کم خواهد شد:

□ آن وقت می‌گویم که من بازنده شدم.
□ من فقط دارم وقت تلف می‌کنم... من تازه به‌این نتیجه رسیدم.
□ من که ازشنیدن این مسئله خیلی خوشحال هستم.
□ متأسفانه این را نباید یک اکتشاف تلقی کرد.
□ این موضوع کاملاً روشنه.
□ این یک میکروسکوپه.
□ من یک نمایندهٔ قانونی ایالت هستم.
□ اون فقط یک کانگاروئه.
□ بد نیست یک حمام کوچولویی هم بکنیم.
□ ... وگرنه همهٔ مارا قتل‌عام می‌کنند.

یادداشت سوم. مترجمان فیلمها، گویا تنبلی را بیشتر خوش

→ چنین کاری از طرف فرهنگستان ایران و تا حدودی هم با موفقیت، دنبال می‌شد. هر چند متأسفانه بطور جدی ادامه نیافت.

می‌دارند تا خود را به‌رنج و تعب بیندازند و معانی دقیق اصطلاحات و واژگان را بیابند. ایشان خود نمی‌دانند که با چنین کاری، چگونه زبان فارسی را لبریز از عبارات بی‌بو و خاصیت کرده، از ملاحت و زیبایی زبان می کاهند. چند نمونه از ترجمه های غلط از زبان انگلیسی که در زیر آمده، فقط مجملی است از این حدیث مفصل:

□ Don't mention it را«حرفش را هم نزن» ترجمه‌می کنند، با وجود اینکه معنیش خیلی ساده است، یعنی «قابلی ندارد».

□ I am Sorry about morning را معنی کرده‌اند «برای صبح متأسفم» حال آنکه معنی اصلی آن این است: «بابت رفتاری که صبح داشتم متأسفم».

□ Take a bath «دوش گرفتن» نیست، «حمام رفتن» و یا حداقل «زیر دوش رفتن» است.

□ معنی Damned همه جا «لعنتی» نیست؛ گاهی به‌معنی «بسیار عالی» و گاهی نیز «بی‌ارزش» است. و تازه این واژه و واژهٔ Cursed را بهتر است «ملعون» ترجمه کنیم.

□ Can I help you? یعنی «فرمایشی داشتید؟» (به‌خصوص از زبان فروشنده‌ها) و نه به‌قول ایشان (دوبلورها) «می‌توانم کمکتان کنم؟»

□ You are a fool ! «تو احمقی!» معنی می‌دهد و نه«تو یک آدم احمق هستی.»

و...[۱۶]

یادداشت چهارم. راستی چه کسی گفته است که لهجه های

۱۶. رجوع شود به‌پاورقی ۱۴.

متفاوت ورایج درزبانهای دیگررامی توان بر لهجه های متفاوت زبان فارسی و یا ایرانی انطباق داد؟ واقعاً چه معیاری در دست است که مثلاً فلان لهجه در امریکا برابر با لهجهٔ شیرازی است در ایران؟ و یا ازکجا می‌توان فهمید که تفاوت بین گویش ژاپنی‌زبانی که به‌روسی تکلم می کند و فرد روسی‌زبان، همانند تفاوتی است که آذری‌زبان متکلم به فارسی، با فارسی زبان مرکزنشین دارد؟ (چنان‌چه در دوبلهٔ فیلم«درسواوزالا» دوبلوران‌محترم چنین‌حقیقتی را به‌ماگوشزد کردند!).

یادداشت پنجم. هنگامی که به‌دبستان می‌رفتم، گاهگاهی دزدکی و دور از چشم پدر به‌خانهٔ این همسایه و یا آن فامیل می‌رفتم و پای تلویزیون می‌نشستم. ولی از همان موقع ازطرز حرف زدن کودکان در فیلمهای غربی تعجب می کردم، چون خیلی عصا قورت‌داده و به‌قول ظریفی، «قلمی» حرف می‌زدند. البته آن وقتها فکر می کردم که لابد بچه های کشورهای غربی از ما خیلی خیلی مؤدبترند و یا سوادشان زیادی بالاست که این‌طور مثل تحصیلکرده‌های ریش‌و سبیل‌دار حرف می‌زنند. ولی بعدها فهمیدم که خوشبختانه یا متأسفانه چنین چیزی ازلحاظ زبانشناسی امکان ندارد و توهمات من، خیال خامی بیش نبوده است. چون به هر صورت کودك چه شرقی باشد و چه غربی، توانایی زبانیش محدود است. یعنی کودك به هنگام صحبت، نوعی واژگان خاص دارد و به‌لحاظ دستوری هم نمی‌تواند جملات پیچیده به کار ببرد، پس نمی‌تواند کتابی و رسمی یا مثل بزرگترها صحبت کند (علی‌رغم اینکه گاه ممکن است جملات رسمی را تا حدودی هضم کند). بنا براین فی‌الفور دریافتم که اشکال از بچه های کوچك غربی نیست. آنها هم مثل همهٔ بچه‌ها می‌خواهند جملات و واژگان ساده‌ای به کار برند (دقت کنید که گفتیم جملات ساده و نه مفاهیم ساده). اما دوبلورها دائم از پشت، نیشگانشان می‌گیرند و غرولند می کنند و از

آنها به‌زور، می‌خواهند که حرفهای بزرگتر از دهانشان بزنند. چنانکه کار را به‌جایی رسانده‌اند که کودکان کشور ما بی‌جهت فکر می‌کنند که کودکان غربی از لحاظ دانش و فهم یا تواناییهای زبانی، یک سرو گردن از آنها بالاترند. شکر خدا که قرنهاست داستان‌نویسان هم این نظر منطقی را که گویش شخصیت باید با شأن و وضع اجتماعی و یا حداقل سن او بخواند، دائم تکرار می‌کنند. اما گویا دوبلوران عزیز، درگوش خود پنبه فرو برده‌اند و کوچک و بزرگ و ریزو درشت برایشان فرقی نمی‌کند. مثلاً جایی که جنایتکاری به‌دشمنش می‌گوید: «این‌بار دیگر از دستم قصر درنمی‌روی!»، کودک بزه‌کار دیگری هم در فیلمی دیگر، می‌گوید: «از دستش قصر دررفتم!»؛ و صد البته تعجبی ندارد اگر کودک خردسال فیلم بگوید: «این منصفانه نیست، این منصفانه نیست»[۱۷]، «من واقعاً متأسفم که دربارهٔ او این‌طور فکر می‌کردم»[۱۸]، «او گفت می‌میرد ولی کور خوانده»[۱۹] و...

برداشتها. دوبلورها حتی از مترجمان کتابهای خارجی هم سهمشان در کار بی‌مزه کردن زبان فارسی بیشتر است. زیرا سینما و فیلم بسیار فراگیرتر و پرجاذبه‌تر از کتاب است؛ تا آنجا که حتی برخی از باسوادان هم به‌جای خواندن کتاب، ترجیح می‌دهند به‌تماشای فیلمی بنشینند. با کار دوبله، ساخت جملات، تعبیرات و یا واژگان زبانهای دیگر در اثر تکرار زیاد به‌راحتی به‌زبان فارسی منتقل می‌شود؛ حال آنکه به‌هنگام خواندن کتاب، خواننده خود می‌تواند به‌سادگی اغلاط مترجم را بفهمد و یا تصحیح کند. به‌عبارت دیگر، به‌هنگام خواندن کتاب، رابطه می‌تواند دوطرفه باشد اما چنین کاری به‌هنگام تماشای

---

۱۷. بچهٔ خردسال به‌نام «لوسی‌می» در سریال «مهاجران».
۱۸. یکی از کودکان خردسال در سریال «بچه‌های مدرسهٔ والت».
۱۹. یکی از کودکان در یکی از فیلمهای روسی.

فیلم، ممکن نیست و بیننده به‌سبب سرعت و احتمالاً جاذبهٔ فیلم، دائماً مشغول بلعیدن کلمات و جملات نپخته است، بی‌آنکه بتواند به‌عقب بازگردد و کلام گوینده را تصحیح و یا مزه‌مزه کند. پس دوبله، پیوسته زبان گفتار را آشفته می‌کند و عطر و طعم آن را می‌گیرد.

در حاشیهٔ مجموعه داستان «سنگر محمود»[1]

سنگر محمود، منصورهٔ شریف‌زاده، انتشارات پیام آزادی، ۱۳۶۱.

جنگ برحق ما علیه کافران خونریز صدامی، از حماسه‌های بیشمار فرزندانمان حکایتها دارد. در این‌میان‌نویسندگان ما نیز باالهام از چنین رویداد عظیمی و همگام با آن، به‌انتشار قصه‌هایی چند پرداخته‌اند، کـه سنگر محمود هـم مجموعه قصه‌ای است از این‌دست و دربارهٔ جنگ:

پاره ابرهای خونین

ناصر پسر عمهٔ مجید است و در خانهٔ آنها که‌در جنوب کشـور است، زندگی می‌کند. یک روز در کلاسی که مجید و ناصر در آن هستند، صدای آژیری می‌آید و همهٔ بچه‌ها ازکلاس بیرون می‌ریزند. پس از آنکه آژیر رفع خطر زده می‌شود، دیگر ظهر شده است و ناصر و مجید به‌خانه باز می‌گردند. آنها در جاده، عدهٔ زیادی را می‌بینند که دارند شهر را ترک می‌کنند. در بین این افراد یک ماهیگیر و یک قاچاقچی نیز هست.

---

۱. سوده: بچه‌های مسجد، شمارهٔ ۱۰. تهران: حوزه هنری‌سازمان‌تبلیغات اسلامی، ۱۳۶۴؛ صفحه ۹۷.

خانهٔ مجید و ناصر ویران شده است و مردانی در حال کندن سنگر هستند. آنها به‌مجید و ناصر می‌گویند که تانکهای دشمن پشت خرابه‌هاست و بهتر است آن‌دو به همراه زنها و بچه‌ها شهر را ترک کنند.

مجید و ناصر بالاخره تصمیم می‌گیرند در شهر بمانند و به‌طرف نخلستانها می‌روند. دشمن در حال نزدیک شدن است. باشنیدن‌صدای انفجار وحشتناکی پشت تخته‌سنگی دراز می‌کشند. بعد بلند شده، دوان دوان پیش می‌روند تا به‌چند سنگر می‌رسند. در یکی از سنگرها، سربازی از آنها می‌خواهد که به‌درون سنگر بروند. بعد به‌آنها می‌گوید که قرار است تا غروب کمک برسد.

در این موقع دشمن، سنگر آنها را به‌خمپاره می‌بندد. سرباز شهید شده، مجید نیز زخمی می‌شود. پس از بستن زخم مجید و آب دادن به‌او، ناصر تانک دشمن را می‌بیند که به‌پیش می‌آید. آنگاه نارنجک سرباز را برداشته، پس از خداحافظی با مجید، خود را به‌زیر تانک می‌اندازد و آن را منفجر می‌کند.

مجید پس از نیم ساعتی، سربازی را در بالای سر خود می‌بیند و داستان‌با نگاه سرباز خودی به‌تانک سوختهٔ دشمن تمام می‌شود.

این داستان در ۱۰ صفحه نوشته شده است.

کلاس انشاء

خانم معلم به‌کلاس می‌آید و متوجه شاگرد جدیدی می‌شود که خودش را لیلا حسینی و اهل جنوب معرفی می‌کند.

روی تخته دانش‌آموزی به‌نام زهره نوشته: «ده‌روز به‌عید مانده، خانم ترا به‌خدا درس نباشه»؛ که در اثر اصرار بچه‌ها، خانم معلم قبول می‌کند.

زهره از خانم معلم می‌پرسد که آیا می‌خواهد به‌مسافرت برود؟

خانم معلم می‌گوید نه. بعد بین شاگردها دربارهٔ رفتن به‌جنوب یا شمال ایران بحث درمی‌گیرد.

پیشنهاد می‌شود که از هر کسی دربارهٔ تعطیلیهای عیدش سؤال شود. هرکدام از بچه‌ها به‌این سؤال یک‌جور جواب می‌دهند: دیدن فامیلها، تفریح و کتاب‌خواندن. بعد بحث سر کتاب خواندن یانخواندن و چه نوع کتابهایی خواندن، شروع می‌شود. خانم معلم چند کتاب‌را توصیه می‌کند که فقط دو نفر یادداشت می‌کنند.

خانم‌معلم می‌خواهدداستانی برای بچه‌ها بخواند که نمی‌تواند. بعد مبصر نقد کتابهایی را که نوشته به‌همراه کارت تبریکی به‌خانم‌معلم می‌دهد. در تمام طول این مدت خانم معلم به‌لیلا نگاه می‌کند.

بچه‌ها نشانی خانم معلم را می‌خواهند تا برایش کارت‌تبریک بفرستند. خانم معلم می‌گوید جنگ‌است و خوب نیست و اضافه می‌کند که کارت تبریک مبصر را ازطرف همه می‌پذیرد؛ ولی بچه‌ها کارت تبریک‌مبصر را مسخره می‌کنند.

در اینجا لیلا یک‌دفعه به‌یاد جنوب افتاده، گریه می‌کند و در برابر حیرت همه از خانم معلم اجازه می‌خواهد که صحبت کند.

لیلا در صحبتهایش از وضع کلاس انتقاد می‌کند، می‌گوید که الان جنوبیها در حال جنگ با دشمنند...من به‌جنوب خواهم رفت‌ولی شما نمی‌روید. چون به‌شما خوش نخواهد گذشت و...دوباره جنوب سرسبز می‌شه و...

در همان لحظه زنگ می‌خورد و موقعی که خانم معلم بیرون می‌رود، همه همان‌طور ساکت می‌نشینند.

این داستان هم در ۱۰ صفحه نوشته شده است.

سنگر محمود

صبحانه خورده بودم که صدای وحشتناکی شنیدم. به مرکز سپاه که رسیدم، پسر همسایهٔ ما که داشت با بچه‌های سپاه سوار کامیون می‌شد، گفت عراقیها حمله کرده‌اند و ما می‌خواهیم جلویشان را بگیریم.

مردم از خانه‌ها بیرون ریخته بودند و اسلحه می‌خواستند تا بجنگند. بعضیها هم می‌خواستند اسباب واثاثیه و زن و بچه‌هایشان را به جاهای امن بفرستند تا بعد سنگر درست کنند.

من اسباب خانه‌مان را چیدم دم در. بعد به یحیی‌خان — همسایه‌مان — گفتم که می‌خواهم پیششان بمانم. ولی او گفت که من بچه هستم و باید با مادرم بروم. بالاخره در آخرین لحظهٔ رفتن، به یحیی‌خان گفتم که یک روز برمی‌گردم. مادرم گفت: « توهمه‌اش دوازده‌سال داری.» گفتم: «محمود، پسر یحیی‌خان هم فقط یکخورده از من بزرگتره.»

رفتیم به‌یکی از شهرهای نزدیک، پیش دایی‌ام. داییم اسلحه برداشت و رفت به‌جبههٔ جنگ، ولی مرا با خودش نبرد. در شهر، شمال شهریها داشتند اسبابهایشان را جمع می‌کردند که بروند، ولی بقیهٔ مردم می‌خواستند مقاومت کنند.

به‌ما خبر رسید که خانه‌مان ویران شده و خیلیها شهید شده‌اند، حتی یحیی‌خان و محمود پسرش. چون دشمن به‌شهر نزدیک می‌شد، ما به‌خانهٔ کوچک‌دوست دایی‌ام در جنوب شهر تهران رفتیم. من حالا دیگر مثل قبل آرزوی دیدن تهران را نداشتم.

در تهران یک روز رادیو آژیر حملهٔ هوایی کشید وزن دوست داییم که حامله بود، از ترس حالش به‌هم خورد. در بیمارستان معلوم شد که بچه در شکمش مرده است.

در مدرسه‌ای ثبت نام کردم و بعداز ظهرها به‌بسیج می‌رفتم. مادرم هم به‌مسجد رفته، برای مهاجرین جنگی لباس و غذا تهیه می‌کرد.

شش ماه بعد نیمه شب داییم آمد. دستش تیر خورده بود. من که دیگر بزرگ شده‌بودم، با داییم قرار گذاشتیم که با هم برویم جبهه. دیروز رفتم و با بچه ها خداحافظی کردم.»

این داستان در ۹ صفحه نوشته شده است.

کلید

وارد اتاق که شدیم، مادرم میخی به‌دیوار کوبید و کلیدی به آن آویزان کرد و گفت به‌آن دست نزنم. مادرم می‌گفت: دخترم پدرت در تظاهرات شهید شد.

□

از شهرمان که به‌تهران می‌آمدیم، مادرم در خانه‌مان را بست و کلیدش را گوشهٔ چارقدش گره زد و گفت که وقتی بعثیها گورشان را گم کردند، برمی‌گردیم.

ما در تهران یک اتاق داشتیم. خیلیهای دیگر آنجا بودند. ولی من زهرا خانم و دخترهایش را بیشتر دوست داشتم. هرروز بامریم و فاطمه، با کبریت، خانه‌و بیمارستان درست می کردیم...مادرم‌می‌گفت با کبریت‌بازی نکن، می‌ترسم همه‌جا را آتش بزنی. ما آمبولانس‌درست می کردیم. با مداد و کبریت،ضدهوایی درست می کردیم.

مادرم می‌گفت: چون تو دختر کوچکی هستی، نمی‌توانی به مسجد بیایی و کمکم کنی.

یک روز گفتم: مادر «آواره» یعنی چه؟ گفت: کسی که خونه‌و کاشونه نداشته باشد...

یک روز با مریم و فاطمه خانه‌های زیادی برای آواره‌ها درست کردیم. من رفتم و کلید را برداشتم. بعد از بازی با کلید، آن را یواشکی سرجایش گذاشتم، ولی مادرم نفهمید.

مادرم نماز می‌خواند و دعا می‌کرد که به کربلا برویم.

یک روز کلیدرا برداشت و گوشهٔ چارقدش پیچید وگفت می‌خواهیم برویم شهرمان. موقع خداحافظی با مریم و فاطمه، فاطمه به من گفت: خوش به‌حالتون، ولی خانهٔ ما خراب شده.

سوار ماشین شدیم و... موقعی که وارد جادهٔ اصلی شهرمان، که نزدیک خانهٔ ما بود، شدیم، همه‌جا صاف و خراب بود؛ حتی خانهٔ ما. چند تا تانک و خودروی ارتش پر از سپاهی، از جلوی ما گذشتند. یک پیر مرد بالباس نظامی اسلحه‌اش را تکان داد و گفت: می‌رویم کلید کربلا رو از کافرا بگیریم. مادرم و همشهریها گفتند: ان‌شاءالله.

مادرم گوشهٔ چارقدش را باز کرده، کلید را نگاه کرد و بازگوشهٔ چارقدش گذاشت وگره زد. بعد همین‌طور که دستم را می‌کشید و می‌برد، من با خودم فکر می‌کردم که چرا مادرم کلید خانهٔ خرابمان را گوشهٔ چارقدش گره زد.»

این داستان در ۹ صفحه نوشته شده است.

۱. تکوین داستان

اشتباهی که اخیراً بسیار شایع شده، نوشتن داستان از روی «موضوع» یا «پیام» است؛ یعنی درست عکس مراحلی که در داستان‌نویسی طی می‌شود. پیام و ترفندهای تکنیکی دو بال یک داستانند و هیچیک نباید در داستانها عمده شود[۲]. در برخی از داستانها تکنیک عمده

۲. در اینجا قصد آن نیست که دعوای کهنهٔ محتوا وتکنیک زنده شود، اما این روزها بدجوری دارد محتوا اصل می‌شود: چنانکه هر نویسنده‌ای سعی می‌کند ←

می‌شود. در اینگونه داستانها نویسنده جهت‌ایجاد جاذبه، به‌اغراقهای عجیب و غریبی متوسل شده، آنقدر حادثه به‌خورد داستانش می‌دهد که داستان دچار سوء هاضمه می‌شود؛ که این خود نیاز به‌شرحی جداگانه دارد. اما خطای‌دیگر همانا عمده شدن«پیام»[۳] در داستانهاست. در این‌گونه داستانها ضمن اینکه خواننده‌در همان اوایل داستان، آخر آن را حدس زده، دست نویسنده را می‌خواند، جاذبه‌ای هم در میان نیست. خواننده علاقه‌ای به‌خواندن اینگونه داستانها ندارد و اگر نویسنده توقع داستان پرکششی راداشته باشد، انتظاری بی‌معناست. در این حالت داستان اگرچه بار شعارش قوی است و مردم عادی خیلی رك‌تر و راحت‌تر پیامهای مختلف نویسنده را می‌فهمند، اما متقابلاً بار داستانی اثر، بسیار پایین است. مثلاً نویسنده‌ای با در نظرگرفتن

→ به‌هر نحوی‌که شده‌موضوعها، سخنان قصار، آیات و احادیث را به‌صورت داستان درآورد. این‌کار مطمئناً سرانجام خوشی نخواهد داشت. چون حاصل کار نه قصه است و نه حتی یك حرف خوب. آنها که‌نمی‌خواهند در چارچوب قصه —که به‌زعم برخی بسیار تنگ و دشوار است — حرفی بزنند، بهتر است به‌مقاله، قطعه و... روی آورند. قصه اگر چه تحت تأثیر حساسیت نویسنده نسبت به‌برخی از مسایل پیرامون خود و یا دلمشغولیهای ذهنش به‌وجود می‌آید، اما با جرقهٔ مایه‌ای داستانی در ذهن نویسنده یا الهامگیری‌از یك واقعه یا پدیده و جز اینها آغاز می‌شود و گسترش می‌یابد و نه‌حادثه‌تراشی برای اثبات یك یا چند نظریه. در واقع قصه باید بطور طبیعی‌به‌پیامی برسد و نه آنکه زور زد تا به‌هر ترتیب پیامی برساند. ظهور پدیده‌ای همچون«قصه‌واره» در مطبوعات نیز خود ناظر به‌همین معناست. زیرا «قصه‌واره» نه‌قصه است، نه مقاله، نه خاطره و نه‌قطعهٔ ادبی و نه شاید گزارش. نتیجه هم آن است‌که خوانندگان از همان اول، حرف آخر ما را می‌فهمند. اگر هم حوصله کنند و مطلب درهمجوش و بی‌مزهٔ ما را بخوانند، خواهند گفت: بیچاره نویسنده! برای اینکه یك حرف ساده بزند، به‌چه پشتکواروهایی متوسل شده!

3. Theme

موضوع «اخلاص»، «شجاعت»، «شهادت» و یا «جنگ»، با تفکر بسیار، به‌دنبال حادثه یا ماجرایی می‌گردد که توانایی به‌دوش کشیدن پیام مورد نظرش را داشته‌باشد. در این حالت‌خود پیداست که حادثه یا حوادث تنها بهانه و محملی است برای به‌دوش کشیدن پیام.

به‌عنوان نمونه، داستان «پاره ابرهای خونین» رادر نظرمی‌گیریم. نویسنده احتمالاً در ابتدا عزم‌نوشتن داستانی جنگی کرده است‌وچون داستان مربوط است‌به‌نوجوانان، نشان دادن شجاعت نوجوانان‌درجنگ طبعاً یکی‌از وظایف اینگونه داستانها بایدباشد. ازاینجا به‌بعدنویسنده برای رساندن این پیام والا،به‌ابتدایی‌ترین ماجرا وکلی‌ترین حوادثی که به‌ذهن می‌آید،متوسل می‌شود:«ازکار انداختن تانک بانارنجک توسط نوجوانان شجاع»و یامثلاً «شرکت فعال ایشان در جنگ»؛به‌خصوص که نمونه‌هایی هم از این شجاعتها داشته‌ایم. اما این حادثه را به‌تنهایی و بی‌مقدمه نمی‌توان برقامت داستانی دوخت. بایدنوجوانها را معرفی کرد و ضمناً چند حادثهٔ دیگر نیز از اینجا وآنجا بدان افـزود. بعد نویسنده فرض می‌کند که دو بچه درکلاس نشسته‌اند ورابطه‌ای هم به‌لحاظ خانوادگی بین‌ایشان، وجود دارد. آژیر خطرو به‌هم‌خوردن کلاس، نزدیک‌شدن دشمن به‌شهر، امتناع دونوجوان‌از ترک‌شهر، رفتن دونوجوان به‌نخلستانها و شرکت در جنگ و... بالاخره‌منفجرکردن تانک توسط یکی ازآنها وایضاً شهید شدنش...حوادث کلی دیگری است که به‌ذهن نویسنده رسیده واو داستانش را نوشته‌است.

متأسفانه شروع کردن داستان باالهام گرفتن از یک موضوع یا پیام(مثلاً «شجاعت نوجوانان‌درجنگ» یا«نوجوانان درجنگ‌رشادتها از خود نشان داده‌اند») نتیجه‌اش داستانی‌است که خلاصه‌اش را در ابتدای همین نقدآوردیم. یعنی داستانی که‌مراحل طبیعی رشد خودرا (جرقه‌ای وجوشیدن حادثه‌ای انتظارآلود درذهن نویسنده بدون تفکرقبلی

که‌طبیعتاً حاصل دلمشغولیهای اوست، تولد داستان و بعدگسترش‌طبیعی حادثهٔ مستعد و داستانی، همچون بزرگ‌شدن فرزندی)طی‌نکرده است‌تا سرانجام برآیند کار به‌پیامی در انتهای داستان بینجامد. بلکه داستان از پیامی در ذهن نویسنده (نوجوانان در جنگ رشادتها از خود نشان داده‌اند) شروع شده و سپس با کلی‌ترین و ساده‌ترین طرح داستانی و یا در واقع مونتاژ حوادث پراکنده به‌یکدیگر پیش رفته است. همانگونه که دیدیم در مونتاژ حوادث به‌یکدیگر به‌این شکل، هیچیک‌ازعناصر دریک راستا قرار نگرفته‌اند. عناصر تکه‌تکه ازهرجا جمع شده،وهرکدام آهنگ دل‌خواه خود را می‌زنند. ارتباط حوادث اگرچه کلی و درحوزهٔ امکان هست، اما داستانی و طبیعی نیست. نویسنده‌ای که عجولانه با انتخاب موضوع روز(جنگ) وشجاعت نوجوانان (پیام)، داستان خود را پی‌می‌ریزد، مجبور است به‌حرکتهای مونتاژی، گیرآوردن حوادث کلی به‌هرترتیب و ضمیمه کردن آنها بایکدیگر، روی‌آورد تابلکه پیام‌خود را به‌گونه‌ای به‌خواننده منتقل کند.

درگذشته و هم‌اکنون، ما شیوه‌هایی برای انتقال پیام و یا پند دادن داشته و داریم. مثلاً پدری(یا نویسنده‌ای) برای اینکه‌به«بچهٔ بازیگوش» خود بگوید: «پسرجان! حرف پدرت بشنو»، قصه یا حکایتی را از بچه‌ای فرضی که‌حرف پدرش راگوش نکرده و اتفاقات بدی‌برایش افتاده، سرهم کرده، برای بچهٔ خود نقل می‌کند. دراینگونه داستانها، هم بچه (یاخواننده) می‌خواهد پندی بگیرد و هم پدر (یا نویسنده) می‌خواهد پندی بدهد. شیوه‌هایی همچون تمثیل (ساده‌کردن‌مفاهیم والا بامثال یا دادن درس اخلاق)، حکایت، افسانه، لطیفه[4] و ... وجه مشترکشان دراین است که‌اغلب ازنکته، موضوع و پیامی الهام گرفته‌اند و اساساً برای رساندن همین پیام، ذهن سازندگانشان به

4. Anecdote

تکاپو افتاده و مثلاً حکایت یا تمثیلی به‌وجود آمده است (بی‌آنکه البته به‌خلاف برخی، منکر نمونه‌های خوب واستثنایی این آثار باشیم). اما در داستان کوتاه به‌شکل نوین آن (که عالیترینشان به‌شکل داستانهایی که دارای وحدت تأثیر و وحدت عمل داستانی[5] است، تجلی کرده) تکوین داستان ازپیام آغاز نمی‌شود ونویسنده ازهمان آغاز دورخیز نمی‌کند تا نکته‌ای، کلمهٔ قصاری یاپیام والایی‌رابه‌خواننده منتقل کند. بنابراین جهت پرهیز از حرکتهای مونتاژی در داستان، نویسندگان به‌جای آنکه ساعتها بنشینند و بادرنظرداشتن موضوعی (همچون جنگ، اخلاص، ایثار و شهادت...) به‌دنبال حادثه یا حوادثی، برای رساندن پیام موردنظرشان بگردند، باید باذهنی پویا و تحت تأثیر دلمشغولیها و حساسیتهایشان نسبت به‌مسائل مختلف پیرامونشان، درانتظار جرقهٔ مایه‌های داستانی درذهنشان یاالهامی داستانی ازچیزی باشند، وگرنه به‌داستانهای سفارشی، بدطرح و مونتاژی دست خواهند یافت. زیرا داستان آنها رشد خود رااز انتها (معکوس) آغاز کرده و تکوینی طبیعی نداشته است.

ازآنچه گفتیم نباید استنباط شود که مابه «پیام» درداستان، همچون منتقدان لیبرال غربی، توجهی نداریم. نویسندگان مسلمان درلااقل دو مرحله راهشان از نویسندگان دیگر جدامی‌شوند:

۱. پس ازجرقهٔ مایه‌ای داستانی و پرجاذبه در ذهنشان، اگر حاصل و نتیجهٔ طبیعی آن، به‌پیامی اسلامی (چه‌اجتماعی و چه‌انسانی و...) نینجامد، به‌نوشتن آن داستان نخواهند پرداخت.

۲. به‌هنگام گسترش مایهٔ داستانی خود، ازعناصر ضداسلامی و ضدفطری جهت ایجادجاذبه‌های کاذب، استفاده نخواهند کرد.

بنابراین تأکیدی اگر هست، برتوجه هماهنگ به‌تکنیک و پیام است، ولی تکوین داستان ازعناصر تکنیکی (یعنی جرقهٔ مایه‌ای پرکشش

5. Unity of Action.

درذهن) آغاز می‌شود و نه پیام (یعنی برای فلان موضوع یاسخن‌قصار حادثه‌وداستانی‌بتراشیم). زیرامانمی‌خواهیم‌مقاله، حکایت‌و... بنویسیم؛ بلکه قصدمان انجام کاری هنری، یعنی داستان‌نویسی است. در واقع ماحوادث‌رابه‌عقاید تبدیل می‌کنیم نه‌عقاید را به‌حوادث.

نویسندهٔ مجموعه داستان‌حاضر نیز متأسفانه دچار همین اشکال است و به‌جرأت می‌توان گفت که هیچیک از داستانهای این‌مجموعه به گونه‌ای‌طبیعی درذهن او رشد نکرده‌اند. اگر می‌بینیم که داستانهابیشتر بیانگر رویدادهای گوناگون دریک کلاس[۶]، دربارهٔ یک خانواده[۷]، یاچند نفر است[۸] و تحت نظر موقعیتی واحد نبوده، هیچ هدف وسمتی راتعقیب نمی‌کنند و نویسنده، گاه حتی مجبور می‌شود تااز داستان نتیجه‌گیری کرده، آن را به‌آخر برساند[۹]، به‌این دلیل‌است که ایشان قصدداشته‌اند ازاین رهگذر دربارهٔ موضوعی(جنگ)مطالبی‌نوشته، پیامهای‌پراکنده‌ای را به‌خواننده انتقال دهند[۱۰].

۲. تجربه

داستانهایی که پس از جنگ انتشار یافته، غیر ازآنکه اغلب خوانندگان را جذب نکرده، برگردان روح جبهه‌های ما نیز نبوده‌است.

---

۶. داستان «کلاس انشاء».
۷. داستانهای «کلید» و «سنگر محمود».
۸. داستان «پاره‌ابرهای خونین».
۹. در داستان «کلاس انشاء» این‌کار با سخنرانی‌دختری به‌نام لیلا انجام می‌شود و در داستان «کلید» نویسنده در انتهای داستان، برای اینکه هم نتیجه‌گیری کرده و هم داستان را از ابهام درآورد، از زبان پیرمردی نظامی می‌گوید: «داریم میریم، کلید کربلا را ازکافرا بگیریم».
۱۰. فردی به‌یکی‌از نویسندگان مراجعه کرده، گفته بود: داستانی عالی دارم که می‌خواهم شما آن‌را بنویسید. وقتی سؤال شده بود: داستان چیست؟ پاسخ این بود: «غرب‌زدگی»؛ غافل از اینکه «غرب‌زدگی» موضوع است نه‌داستان!

این امر دلایل متعددی می‌تواند داشته‌باشد که به‌گمانم مهمترین آنها عدم آشنایی عمیق نویسندگان بافرهنگ‌جنگ ونداشتن تجربه‌ای‌مستقیم از آن‌بوده‌است. نویسندگان داستانهای جنگ، چون از دور دستی برآتش داشته‌اند و جبهه وجنگ رابی‌آنکه خود تجربه کنند، تنهااز دریچهٔ تنگ دوربین تلویزیون دیده‌اند[۱۱]، داستانهایشان نه‌رنگی داشته ونه‌عمقی. تازه مشکل تجربه درمورد خواهران نویسنده،بیش از برادران‌است.اگر حتی بپذیریم که نویسنده مجموعه داستان «سنگر محمود»، باتوجه به مجموعه داستانی که قبلاً منتشر کرده[۱۲]، چندان هم با داستان‌نویسی بیگانه نبوده و نیست، اما مشکل نداشتن تجربه‌ای ملموس‌از جنگ، همچنان برجای خود باقی می‌ماند.

پس‌چون یکی از وظایف داستان‌انتقال تجربه‌ای احساس‌شده به خواننده است، ازاین‌نظر نویسندهٔ این مجموعه به موفقیتی دست نیافته است. اگر ایشان در داستانهایشان درحاشیهٔ جنگ می‌ایستندومحتاطانه و خیلی سطحی، جنگ رااز نگاه مهاجرین جنگی می‌بینند[۱۳] و در یک داستان هم‌مردد پابه‌صحنهٔ‌جنگ می‌گذارند[۱۴]،ازآن روست که‌به‌جبهه نرفته، عزم نوشتن داستان‌جنگ راکرده‌اند. به‌عنوان نمونه در داستان «پاره‌ابرهای خونین» دوشخصیت اصلی وجوددارد. نویسنده احتمالاً با انتخاب این‌دو شخصیت می‌خواسته ازطریق گفتگوهای آنها داستان را به‌پیش ببرد و دیگرنیازی به‌روایت خودش‌نباشد. اگر اویک شخصیت انتخاب می‌کرد، دیگر احتیاج نداشت داستان دوشخصیت همانند را دنبال کند. اگرچه ازآن‌طرف مجبوربود خوب ذهن‌تنها شخصیت خودرا

---

۱۱. این تعبیر از برادر شاعرم «حسن حسینی» است.
۱۲. مجموعه داستان بندکفش، انتشارات پیام آزادی، ۱۳۵۹.
۱۳. داستانهای «سنگر محمود»، «کلاس انشاء» و «کلید».
۱۴. داستان «پاره‌ابرهای خونین».

بکاود، به‌خصوص در شیوهٔ سوم شخص که چنین کاری راهم سخت می‌طلبد (البته درحد نوجوانان). در این داستان لحظه‌های داستانی، به‌وجود نیامده کشته می‌شود. نویسنده اغلب در همان سطح، پرسه می‌زند و نمی‌تواند ما را شریک درگیریهای ذهنی شخصیتهایش کند. باپرداخت خوب لحظه‌ها، نویسنده می‌توانست هم‌بر کشش داستان‌خود بیفزاید وهم خوب به‌درون شخصیتهایش نفوذ کرده، آنهارا به‌نمایش بگذارد[۱۵] اما این کار مسلماً نیاز به‌تجربه‌ای حسی از قضایا دارد و نویسنده‌ای که‌به هردلیل پابه‌جبهه‌های‌جنگ نگذاشته، دردهارالمس نکرده و حرفها را نشنیده،چگونه‌می‌تواند ترجمان چنین امر خطیری باشد؟[۱۶]

۳. روایت داستان

انتخاب اول شخص برای روایت دوقصهٔ «کلید» و«سنگرمحمود» اشتباه بوده‌است. زیرا موجب‌شده تا نویسنده حرفهایی‌را از زبان‌بچه‌ها بزند که باواقعیت نمی‌خواند.مثلاً نویسنده از زبان‌بچه‌ای دوازده‌ساله می‌گوید:

«... کف اتاقهای آنها بافرشهای بافت کرمان و کاشان‌پوشانیده

---

۱۵. ارزش داستان هم به‌همین درونکاوی نویسنده و به‌نمایش‌گذاشتن شخصیتها در موقعیتهای حاد و حساس است.

۱۶. نگاه کنید به: صفحه‌های ۶، ۷، ۸، ۹، ۱۰ و ۱۱ داستان پاره‌ابرهای خونین. در همین داستان (صفحهٔ ۱۱) نویسنده ناگهان بی‌مقدمه نارنجکی به‌دست ناصر — یکی از شخصیتهای خردسال داستان — داده، او را وامی‌دارد تا خود را به‌زیر تانک دشمن انداخته، آن را منفجر کند. باوجود اینکه‌نظیر چنین صحنه‌هایی بسیار بوده، اما صحنه‌به‌قدری بد پرداخت شده و ناگهانی است که امکان دارد خدای‌نکرده، خوانندگان به‌اصل این اتفاق‌هم مشکوک شوند.

شده و دیوارهایشان هم از تابلوهای قیمتی و وسایل آخرین مدل فرنگی تزیین شده است»[۱۷].

«...چون‌اگر دشمن پیشروی کند اول به‌این قسمتها می‌آید»[۱۸].

«...دود غلیظی از طرف جبهه به‌آسمان می‌رفت و صدای انفجار پیاپی می‌آمد»[۱۹]. ویا در داستانی دیگر، دختری خردسال‌می‌گوید:

«...نرده‌های آهنی وتکه‌های‌وسایل‌خانه بود که تانیمه‌درخاک بودند. ما به‌یک بلندی رسیدیم که مثل تپه بود»[۲۰].

«...این‌بار چینهای زیادتری دور لبهایش را پوشانیده بود...از دور گردوغبارغلیظی‌به‌آسمان بلند می‌شد...فهمیدیم که تانکهای خودی هستند...نوبت به‌خودروهای ارتشی رسید که پراز سپاهی بودند. یک پیرمرد لباسی نظامی پوشیده بود. او در حالی که...»[۲۱].

۴. عوامل ایجاد کشش در داستان

در هر داستان، عواملی وجود دارد که خواننده را بر سر شوق می‌آورد و ناخودآگاه مجبورش می کند تاآخر داستان را بخواند. داستان‌نویسها قبل از نوشتن داستان، از خود می‌پرسند که آیا در حوادث این داستان‌عامل یا عواملی وجود دارد تا موجب شود خواننده داستان را تمام نکرده، زمین نگذارد. البته پذیرش این عوامل تکنیکی، به معنی پذیرش قوانین دگم نیست. اینها عواملی هستند که کشش و تأثیر داستان را چند برابر می کنند و پیداست که هر عقل سلیمی آنها را می‌پذیرد.

---

۱۷. صفحهٔ ۲۳.
۱۸. صفحهٔ ۲٤.
۱۹. صفحهٔ ۲۷.
۲۰. صفحهٔ ۳۸.
۲۱. صفحهٔ ۳۹.

متأسفانه نویسندهٔ سنگر محمود علاقه‌ای به استفاده از هیچیک از این عوامل ندارد. در داستانهای او هر مسئله‌ای که پیش می‌آید، بدون مقدمه و فوری حل می‌شود. در برخی از داستانها هم که اصلاً مسئله‌ای وجودندارد و معلوم نیست که علت نوشتن این داستانها چه بوده است[۲۲]. مثلاً در داستان «پاره‌ابرهای خونین» این مسائل پیش می‌آید که نویسنده از همهٔ آنها به سرعت رد می‌شود:

● بچه‌ها در کلاس نشسته‌اند که ناگهان صدای آژیر خطر بلند می‌شود.

● ناصر و مجید از دیدن مردم که در حال ترک شهر هستند، وحشت زده شده، سخت تعجب می‌کنند.

● مجید و ناصر قصد دارند در شهر بمانند، اما بزرگترها اصرار دارند که آنها شهر را ترک کنند. با این اصرارها، آن دو مرددند که چکار بکنند.

● مجید و ناصر به نخلستانها که می‌رسند، صدای انفجارهایی را می‌شنوند. در اینجا یکی از آنها از ترس مردد است که آیا بازهم به همراه دیگری جلوتر برود یانه.

● ناصر در سنگر، تانک دشمن را می‌بیند که به‌سوی آنها در حرکت است.

یا پرداخت خوب هریک از مسائل بالا یا اصلی‌شدن آنها در داستان، نویسنده می‌توانست داستانی پرکشش بنویسد؛ اما او با طرح چندین مسئله و گذشتن سریع از همهٔ آنها، نمی‌تواند در خواننده هیچ اشتیاق و رغبتی جهت دنبال کردن داستان برانگیزد.

---

۲۲. مثل داستانهای «کلید» و «کلاس انشاء».

۵. عدم پرهیز از عناصر مخرب در داستان

نویسندهٔ **سنگر محمود** به جای اینکه به عواملی که جاذبهٔ داستان او را کم می‌کنند، اجازهٔ ورود به قلمرو داستان خود را ندهد، سخاوتمندانه راه چنین عواملی را در داستانها هموار می‌کند. ذکر همه این عوامل به درازا می‌کشد، اما اجمالاً اگر از حوادث بی‌ربط ــ که قبلاً شرح دادیم ــ درگذریم، می‌رسیم به شخصیتهای اضافی، سخنرانی برای نتیجه‌گیری از داستان[۲۳]، بحثهای پراکنده و بی‌هدف[۲۴]، مقدمهٔ بی‌مورد در ابتدای داستان[۲۵]، توضیح واضحات پس از پایان مسئله داستان[۲۶]، قضاوت مستقیم و ...[۲۷] که هر کدام برای از کارانداختن جذابیت یک داستان کافی است.

نتایج

با مروری که بر مجموعه داستان **سنگر محمود** داشتیم، فکر می‌کنیم که خوانندگان نیز با ما همعقیده باشند که:

ــ نویسندگان ما نباید بدون تجربهٔ مستقیم از جنگ، دربارهٔ آن داستان بنویسند. این امر جدا از اینکه خود نویسندگان را ضایع خواهد کرد، از عظمت جنگ الهی ما نیز خواهد کاست.

ــ اغلب نویسندگان مسلمان اگر به جنگ نیز پرداخته‌اند، بیشتر تحت تأثیر جو عمومی جامعه و احساس مسئولیت شخصی بوده است، زیرا اغلب نه حرف نویی داشته‌اند و نه توانایی لازم را جهت نشان‌

---

۲۳ و ۲۴. داستان «کلاس انشاء».
۲۵. نگاه کنید به: صفحهٔ ۲۳ داستان «سنگر محمود».
۲۶. صفحه‌های ۱۱، ۱۲ و ۱۳.
۲۷. صفحهٔ ۲۳.

دادن بعدی از ابعاد این حماسهٔ عظیم.

—به دلایلی که در بالا اشاره کردیم، متأسفانه داستانهای ایشان، خودجوش نبوده و مراحل تکوین طبیعی خود را نگذرانده‌است. از این رو داستانها چیز ناشنیده‌ای نداشته، طرحهایشان بر عناصر کلی و پراکنده‌ای تکیه دارد که با کمی فکر به ذهن هر ساده‌گزینی می‌آید.

با این حساب، آیا بهتر نیست که نویسندگان خوب ما، ابتدا توانایی لازم را کسب کنند و بعد داستان جنگ را بنویسند؟ مطمئن باشیم که خدا و رزمندگان چیزی جز این را از ما نمی‌خواهند.

تابستان ۶۲

گراهام گرین و آخرین رمانش[1]

□ عالیجناب کیشوت، گراهام گرین، ترجمهٔ رضا فرخفال، نشر رضا، تهران، ۱۳۶۳.

انگلیس همیشه نویسندگانی متوسط تحویل داده است. تاآنجا که ما در این جزیره، حتی در قرن غولهای ادبیات داستانی (قرن نوزدهم) هم فقط بچه‌غولهایی چند زاییده، که «دیکنز»[2] از آن جمله بود. اما «گرین» حتی بچه غول هم نیست. رمان نویسی است کمی بالاتر از متوسط و یا در درجه‌بندی «موام»[3]، درجهٔ دو. اما چهل کتابی که تاکنون نوشته، گواهی است بر پرکاری او. زیرا با توجه به هشتاد و یک بهاری که پشت‌سر دارد و اینکه تقریباً از نیمهٔ دوم عمرش به طور حرفه‌ای رو به نوشتن آورده، سالی یک کتاب نوشته است، به اضافهٔ چند نشانی از محافل ادبی بر سینه و سه‌بار نامزدی جایزهٔ نوبل. البته در کارنامه‌اش بیشترین نمره از آن رمان است تا نمایشنامه و داستان کوتاه و یا داستان برای فیلم. گرین کارش را با رمانهای سرگرم کننده‌ای چون **مسافران بدون نقشه**[4] و **سایهٔ گریزان** آغاز کرد و در کنارش چند رمان مذهبی به نامهای **صخرهٔ**

---

۱. **کیهان فرهنگی**، سال سوم، شمارهٔ ۱۰ (دیماه ۱۳۶۵)، صفحهٔ ۳۲.

۲. Charles Dickens رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۱۲ - ۱۸۷۰).

۳. Somerset Maugham رمان و نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۸۷٤ - ۱۹٦۵).

4. Journey Without Maps.

برایتن[5]، جاده‌های بی‌قانون[6] و قدرت وافتخار[7] نوشت. اما بیشتر از همه، رمانهای سیاسی و افشاگرانه‌اش بود که شهرتی جهانی برایش به‌ارمغان آورد: آمریکایی آرام[8]، دلقکها[9]. البته گرین بعدها کم کم از موضع تأیید صد در صد مذهب کاتولیک به انتقاد از آن و حتی نگاهی تازه به‌برخی از مسائل آن رسید و در عالیجناب کیشوت[10] یعنی آخرین رمانش، یأسها و بریدگیهایش را از کاتولیسیسم و چپگرایی به‌رشتهٔ داستان کشید.

بخشی از رمانهای گرین که شبه پلیسی است ربطی به مسیحیت یا سیاست ندارد: مرد سوم[11]. شیرینیهای خوشمزه‌ای است برای تعطیلات آخر هفته یا برای رفع خستگی پس از فراغت از کار. البته یأسی که معمولاً بر آثار گرین سایه انداخته، موجب می‌شود که شیرینی جذابیت آن دل خواننده را نزند. ضمناً این را هم باید اضافه کرد که این بخش از کارهای گرین غلط‌انداز بوده است، چنانکه برخی از خوانندگان ساده‌بین آثارش گمان برده‌اند که او پلیسی نویس است تا نویسنده‌ای جدی. بعدها خود گرین در بارهٔ یکی از همین رمانهایش یعنی قطار استانبول[12]، نوشت: «کتاب را هیچوقت جدی نگرفته بودیم. با شتاب نوشته شده بود، چون انسان به پولش سخت احتیاج داشت.»

گرایش مذهبی گرین یکی دیگر از دلایل شهرت اوست. گرین در برخی از آثارش سعی داشته مسیحیت و آن هم از نوع کاتولیکش را با عالم داستان آشتی دهد. البته در هرکدام از رمانهای مذهبی او، گاه تکنیک داستان‌نویسیش بر مسیحیت چربیده و گاه مسیحیت اصل شده. خود او معتقد است که داستانهایش هیچگاه به‌سطح عقایدش نرسیده و

---

5. Brighton Rock.
6. The Lawless Roads.
7. The Pride and the Glory.
8. The Quiet American.
9. Comedians.
10. Monsignor Quixote.
11. The Third Man.
12. Stamboul Train.

چنانکه باید، مصالح تبلیغات کلیسارا در نظر نگرفته است. گرین هم از کاتولیکها دفاع کرده: جاده‌های بی‌قانون، وهم از برخی از عقاید مسیحیت مثل حضور مسیح در نماز عشاء؛ و اما آن هنگام که سعی داشته به‌قول «اورول»[۱۳]، داستان‌نویس خوبی باشد، مجبور شده کاتولیک بدی باشد؛ و همین هم یکبار باعث شد که پس از نوشتن رمان، قدرت و افتخار، تقبیح نامه‌ای از واتیکان برایش برسد. گرچه کاتولیک‌بودنش موجب نشده که در سیاست به راست متمایل شود و این نکتهٔ مهمی است. به نظر می‌رسد که او سعی داشته از نظر سیاسی چپ باشد و ازنظر عقاید، کاتولیک؛ از همین‌رو هم دو بعد وجودش را در عالیجناب کیشوت کنارهم می‌نشاند. اما حاصل آشتی «پاپ» و «مارکس»[۱۴] وجودش، چنانکه خواهیم دید، جز یأس و غم راه به جایی ندارد.

اما بیشترین شهرت گرین مرهون سیاسی‌بودن اوست. در واقع بخشی از عمر او در کشورهای استعمارزده و استبدادی جهان سوم به‌سر آمده است و همین زندگی در میان بینوایان، مواد خامی در اختیارش گذاشته تا از آنها داستانهایی بپزد که دهان قداره‌بندان و چپاولگران از خوردنش بسوزد و دل مستضعفان به درد آمده، شاد شود. مثل مأمور ما در هاوانا[۱۵] که در کوبا اتفاق می‌افتد و کنسول افتخاری[۱۶] در آرژانتین و دلقکها در ویتنام. البته گرین به قول خودش بیش ازهمه به آمریکای لاتین آلوده شده است؛ جایی که مذهب کاتولیک‌وچپگرایی با هم دمخور شده‌اند و وجود همدیگر را تحمل می‌کنند؛ یعنی همان دلمشغولی گرین در عالیجناب کیشوت. حاصل کار گرین از این قاره، چند رمانی‌است دربارهٔ آن. اما نباید گمان کرد که آثار سیاسی و سیاسی-

---

۱۳. Georg Orwell. نویسندهٔ انگلیسی (۱۹۰۳ - ۱۹۵۰).
۱۴. Karl Marx. فیلسوف آلمانی (۱۸۱۸ - ۱۸۸۳).
15. Our Man in Havana. 16. The Honrary Consul.

بودن گرین به‌مزاج همه خوش‌آمده است. «اینفانته»[۱۷]—نویسنده‌تبعیدی کوبا— او را توریست سیاسی می‌داند[۱۸] و برادر سردبیر کیهان شاه— اسدالله طاهری— درباره‌اش می‌نویسد: «گراهام گرین همواره از دوستیش باچه‌گوارا، فیدل کاسترو و دیگر انقلابیون آمریکای لاتین‌دم می‌زند. او دارای عقاید افراطی است و به همین دلیل تروریستها، حق‌سکوت‌بگیران و قاچاقچیان هم‌مرام خود را در کنف حمایت قلم‌پر‌توانش‌می‌گیرد و از آنها موجوداتی منزه از هر آلودگی‌و ورای انسانهای عادی ترسیم می‌نماید»[۱۹]. به هر صورت آثار سیاسی او، قدم بلندی در رسوا کردن قداره‌بندان حاکم بر ملل ستمدیده بوده و تیری مستقیم به قلب جهانخواران خونریزی چون‌امریکا و انگلیس. و این یعنی‌مردمی‌بودن و تعهد.

□
□

عالیجناب کیشوت که درسال ۱۹۸۲ نوشته شد، آخرین رمان گرین است وبه نظر برخی مهمترین اثر او؛چنانکه بعضی از محافل ادبی آن را به‌عنوان بهترین کتاب سال‌نیز معرفی کردند. آخرین رمان گرین نوعی تقلید از دن کیشوت سروانتس است، یعنی اگر عصارهٔ رمان دن‌کیشوت را بگیریم و عناصر و شخصیتها و روابط آنها را در قالبی امروزی بریزیم می‌شود **عالیجناب کیشوت**. به همین دلیل هم عالیجناب کیشوت در مقایسه با کتاب قطور سروانتس کتاب لاغرونزاری است. عالیجناب کیشوت داستان سفرهای کشیش کاتولیکی است به اتفاق

---

۱۷. Guillermo Cabrera Infente نویسنده کوبایی (۱۹۲۹).

۱۸. ریتا گیبرت، **هفت صدا؛ مصاحبه با گی‌یرمو کابرا اینفانته**. تهران: آگاه، ۱۳۵۷؛ ص ۲۶.

۱۹. گراهام گرین، **مردی که من شناختم**. ترجمهٔ اسدالله طاهری، تهران: شباویز، تیر ۱۳۶۴؛ ص ۶.

شهردار کمونیست یکی از قریه های اسپانیا به‌اضافهٔ دیدگاههای خاص گرین، که از طریق بحثهای آن دو طرح می‌شود؛ و تقلید تا آن حد است که حتی نحوهٔ عنوان‌بندی را هم گرین از روی دست سروانتس دیده است. البته تقلید هدفدار از آثار دیگران در غرب، بی‌سابقه نیست، به‌خصوص **دن‌کیشوت** که بر همهٔ ادبیات اروپا تأثیر گذاشته، و مقلدانش در گذشته با یکدیگر مسابقه می‌گذاشتند. در گذشته معمولاً[20] آثار جدی ادبی به صورت هزل مورد تقلید قرار می‌گرفتند. اما در اینجا منظور هزل **دن‌کیشوت** سروانتس نبوده، بلکه صحه گذاشتن بر کار او و حتی نشان‌دادن تکرار آن به گونه‌ای نو بوده است. گو اینکه حاصل تلمذ زیاد در مکتب سروانتس، رمانی شده تکه تکه[21] و خسته کننده که فقط بعد روشنفکری آن، ممکن است چند صباحی آن را از خطر فراموش‌شدن نجات دهد.

دن‌کیشوت سروانتس اثر کامل هنری نیست. رمانی است انباشته ازحوادث بی‌ربط و پرازلفاظی، که‌گاه‌به‌گاه سروانتس در آن حتی ازداستان در داستان[22] هم‌استفاده می‌کند. حوادث دن کیشوت به ذهن خواننده اجازهٔ پیشروی و پیش‌بینی حادثهٔ بعدی را نمی‌دهد[23]؛ همچون دانه‌های تسبیحی است که فقط از طریق نخ شخصیت به‌هم وصل شده؛ از این جهت **دن کیشوت** رمانی است طویل و خسته کننده. علاوه بر این شیوه نگارش آن نیز قدیمی است و نویسنده شخصیتش را به قول منتقدان کاریکاتوروار (دو بعدی یا ساده) ترسیم کرده است؛ یعنی در برخی‌از جنبه‌های وجودیش اغراق، بسیار کرده و او را طبیعی از کار در نیاورده است. با این حال شاید از رمانی که در قرن هفدهم نوشته

20. Parody. 21. Episodic.
22. Frame Story or Story within a Story.
23. Foreshadowing.

شده و به قولی اولین رمان است، زیاد نتوان توقع داشت؛ اما یقیناً می‌توان گریبان گراهام گرین را که متعلق به این قرن است و تجربیات گذشتهٔ رمان‌نویسی را در بایگانی ذهنش داشته، گرفت و با او بر سر رمانش به‌جدل نشست. زیرا انتظار ما از «گرین» آن نبوده که همچون مرید چشم و گوش‌بستهٔ سروانتس عمل کند و تا آن حد به‌استاد وفادار بماند که رمان‌نویسی را به‌کلی از یاد ببرد و در عوض به بحثهایی روشنفکرانه دل‌خوش کند. **عالیجناب‌کیشوت** احتمالاً نوعی قافیه باختن در برابر دانشگاهیان و آن چپ‌چپ نگاه کردنهای ایشان است. زیرا گرین با آثار پلیسی پرجاذبه‌اش بر اساس همان فرمول معروف «طرح معما» و داستانهای سیاسی و مذهبیش، تنها توانسته بود دل عامهٔ مردم را به‌دست آورد، ولی شک دانشگاهی نسبت به آثار او همچنان رو به‌افزایش بود؛ و عالیجناب کیشوت گویی نوعی سند تسلیم گرین است و رشوه‌ای است به تحقیقات دانشگاهی. از این رو گرین **عالیجناب‌کیشوت** بیشتر روشنفکر است تا داستانگو. باری، **عالیجناب‌کیشوت** نیز همچون **دن‌کیشوت** کلکسیونی است از حوادث بی‌ربط، که حاصل همان ترجمهٔ امروزی حوادث دن کیشوت است به عالیجناب کیشوت و از آن جهت که این کلکسیون هم عمدتاً به عالیجناب کیشوت (شخصیت اصلی رمان) تعلق داشته، ناگزیر سر در رمان‌نیز با این نام‌تزیین‌شده است‌و حکم‌سفرنامه‌ای‌را دارد بامجموعه‌ای از حوادث اغلب عادی که ربط علی و معلولی با یکدیگر ندارند؛ به‌همین جهت هم هر لحظه به‌رنگی درمی‌آیند و اجازه پیش‌بینی و شراکت در حوادث داستان را به‌ذهن خواننده نمی‌دهند. «عالیجناب کیشوت»، کشیش قریهٔ «ال دوتوبوزو» است و فرد همراهش با نام خودمانی «سانچو»، شهردار اسبق قریه و فردی کمونیست مسلک است. کشیش و شهردار به‌دلیل نامعلومی که گرین توضیح نداده با یکدیگر

همسفر می‌شوند و در راه با هم بحثهای زیادی می‌کنند که قسمت اعظم رمان هم به همین بحثها اختصاص داده شده‌است و اگرچه عمقی خاص به کتاب بخشیده، اما ازسطح جاذب درآن خبری‌نیست. به‌همین جهت هم رمان ازسطح عقلانی عبور نمی‌کند تا به‌عمق احساس خواننده دست یابد.

زیرا اگر نویسنده در رمان نتواند با یکی از عناصر انتظار، صمیمیت، درگیری، طنز، کنجکاوی، جالب‌بودن قضیه و یا شگردهای دیگر احساس خواننده را به‌چنگ بگیرد و با اشتیاق به‌دنبال خویش بکشد، چگونه می‌خواهد مفاهیم پراحساس اثرش را به‌او منتقل کند. البته درعالیجناب‌کیشوت گاه‌به‌گاه به‌ماجرایی تصادفی هم برمی‌خوریم که اندک جاذبه‌ای آن هم به‌طور مقطعی، به‌اثر می‌بخشد؛ اما این ماجرا به‌ماجرای پس از خود گره نمی‌خورد، بلکه در خود می‌میرد. مثلاً رمان در ابتدا با طنزی زیبا که توأم با درگیری بین کشیش و اسقف ناحیه است، آغاز می‌شود؛ اما همین که عالیجناب کیشوت و شهردار با هم به‌سفر می‌روند، آن درگیری و طنز هم فراموش می‌شود و به‌جایش سر بالایی خسته کنندهٔ رمان شروع می‌شود. البته چنانکه گفتیم، علت همسفری کشیش و شهردار، از لحاظ منطق داستانی چندان مشخص نیست، مگر اینکه گرین خواسته باشد شهرداری کمونیست را به‌زور هم که شده کنار کشیشی کاتولیک بنشاند تا با هم بحث کنند (اگر چه برخلاف عالیجناب‌کیشوت، در رمان سروانتس علت همسفر-شدن سانچوپانزا با دن کیشوت کاملاً توضیح داده شده است). از اینجا به‌بعد رمان به‌جای پیش‌رفتن با حادثه، با بحثهای بین کشیش و شهردار ادامه می‌یابد. چند جایی که رمان اندکی جاذبه پیدا می‌کند یکی روبرو شدن آنها با سارقی مسلح است که‌آنها به‌جبر یا اختیار او را فراری می‌دهند، دیگر دزدیدن عالیجناب کیشوت است توسط عوامل اسقف و بازگرداندنش به «ال‌دوتوبوزو» و بعد فرار کشیش و شهردار

از آن قریه و بالاخره ماجرای حملهٔ عالیجناب کیشوت است به‌مجسمهٔ مقدسی که بر آن پول آویخته‌اند و چند ثروتمند آن را بر دوش گرفته، حمل می‌کنند. و در آخر هم رمان با حادثه‌ای تصنعی و صددرصد تصادفی یعنی شلیک گلوله به‌ماشین عالیجناب کیشوت و شهردار و بعد مرگ عالیجناب کیشوت خاتمه‌می‌یابد.

اما اگر خواننده به‌طمع جاذبه و لذت رمان را به‌دست نگیرد و خیال کند که در حال خواندن مباحث سیاسی و گاه فلسفی است، که ضمناً شکلی داستانی هم به‌خود گرفته، مطمئناً از دریای مباحث آن لااقل به‌قدر تشنگی خواهد چشید. زیرا گرین تمام تردیدهایش را دربارهٔ آنکه پاپ و مارکس درکنار هم بتوانند آیندهٔ بشر را تضمین کنند، به‌درون رمان ریخته است؛ و شاید از این دید، برخی از محافل اروپا آن را به‌عنوان کتاب نمونه برگزیده‌اند. باید دانست که گرین در ایام دانشجویی، چند هفته‌ای عضو حزب کمونیست بوده و در بیست‌و دو سالگی علی‌رغم مذهب رسمی انگلستان (پروتستان)، مذهب کاتولیک رم را به‌عنوان مذهب خود اختیار کرده بود. گرین به‌عنوان نویسنده‌ای که می‌خواهد متعهد باشد، حق دارد که تمام عمر، دلمشغولیش دو فکر سمج مارکسیسم و کلیسا باشد و نمایندهٔ کلیسا در ادبیات، چه کسی بهتر از دن کیشوت و نمایندهٔ قبلهٔ دیگر یعنی مارکسیسم رسمی (شوروی)، چه کسی بهتر از «سانچوپانزا». زیرا دن کیشوت سروانتس، رؤیابافی است نیمه‌اشرافی که کتب پهلوانی زیاد خوانده و می‌خواهد خود یکی از آن پهلوانها باشد. یعنی دوباره بر طبق همان رؤیاها و باورهای گذشته عمل کند و بساط پهلوانی علم کند. اما این در دورانی است که شوالیه‌گری خریداری ندارد.

البته ماجراجویی دن کیشوت که حاصل باورهای اوست، بشر-دوستانه است و نشانگر خوش‌قلبی و نوع‌دوستی اوست. ولی چون

واقعیت غیرانسانی و پلید است سرانجام همین واقعیت پلید، او را از پای در می‌آورد و داستان که کمیک و طنزآمیز آغاز شده، با تراژدی پایان می‌پذیرد. اما از سوی دیگر، سانچوپانزای سروانتس که به‌طمع حاکمیت بر جزیره‌ای که دن کیشوت به‌او وعده داده، مهتر و اسلحه‌دار او شده، مردی است فقیر، ساده، عملگرا و به‌منزلهٔ عدسی تصحیح کنندهٔ دن کیشوت. البته دید او در همراهی با دن کیشوت وسیعتر می‌شود و سرانجام در نهایت، کم کم به‌او احترام می‌گذارد. گرین نیز باعالیجناب کیشوت خود گویی می‌خواهد بگوید که «در اسپانیا زمان متوقف شده و دن کیشوت باسانچوپانزایش همچنان سرگردان است». اما این بار در اسپانیایی به‌وسعت گیتی که دن کیشوتش نمایندهٔ رسمی مسیحیت است و سانچوپانزایش نمایندهٔ مارکسیسم رسمی و شگفت آنکه هر دو نیز دقیقاً با حوادثی نظیر حوادثی که دن کیشوت با آنها مواجه شده، روبرو می‌شوند و برخی از اجزای زندگیشان کاملاً قابل انطباق با زندگی دن کیشوت و سانچوپانزای سروانتس است. نخست آنکه نام ماشین کشیش «رسی‌نانت» است (که همان نام مرکب لاغر و استخوانی دن کیشوت است) و نام خود کشیش، کیشوت است و نام قریه‌اش «ال‌دوتوبوزو» است (نام ده دن کیشوت). او نیز در گذشته زنی را دوست داشته که به‌قول همسفرش شهردار، دولسینه اوست (صفحه ۱۰۷). کتابهایی می‌خواند که بازمانده از گذشته کلیساست و حتی اسقف ناحیه هم آنها را نخوانده و این کتب به‌منزلهٔ کتابهای پهلوانی اوست (صفحهٔ ۸۲). او نیز بر طبق غریزه و کتابهای قدیمش عمل می‌کند (صفحهٔ ۳۳). گواینکه «عالیجناب کیشوت» همچون «دن کیشوت» ماجراجو نیست. و اما شهردار اسبق «ال‌دوتوبوزو» که کمونیست‌مسلک است، نامش سانچوست و «سانچوپانزا» را نیای خود می‌داند (صفحهٔ ۱۴۶). او در گذشته چند سالی طلبه بوده، گرچه این

بار به‌طمع حکمرانی بر جایی، همراه شهردار نیامده. اما از سوی دیگر مارکس اوهم، کتابهای پهلوانی خودش را داشته (صفحهٔ ۱۲۲). و بالاتر از این هر دو متعلق به‌دورانیند که دیگر گذشته. از نگاه گرین، تفاوتی بین مارکسیسم و مذهب کاتولیک نیست. زیرا به‌قول کشیش «شاید یک کمونیست واقعی، یک جور کشیش باشد» (صفحه ۱۰۲). اما این «سانچوپانزا» و «دن کیشوت» نوین از آن جهت با هم همسفر و همداستانند که «باید چیز مشترکی» داشته باشند (صفحه ۳۷). آنها خود به‌ضعفهایشان معترفند. پروندهٔ گذشتهٔ آنها چندان درخشان نبوده است. شهردار، استالین را پشت سر دارد با کشتاری عظیم و کشیش دوران فضاحت‌بار تفتیش عقاید را (صفحهٔ ٤۰). و اما کشیش و شهردار هردو معتقدند که در کتابهای مقدسشان، اشتباهاتی وجود دارد. مثلاً شهردار می‌گوید: «البته مثل همهٔ بزرگان، مارکس هم دچار اشتباهاتی شده است. حتی پولس مقدس هم از خطا مصون نبوده است» (صفحهٔ ۱۲٤). آنها حتی در تزلزلشان هم با یکدیگر شریکند. کشیش می‌گوید: «شک یک لحظه گریبان مرا رها نمی‌کند» (صفحهٔ ۱۲٤)؛ و شهردار می‌گوید: «من اعتقاد درستی دارم؟ گاهی خودم شک می‌کنم» (صفحهٔ ۱۱۰) و «من سعی می‌کنم که شک نکنم» (صفحهٔ ٥۳). کشیش تا آنجا پیش رفته که حتی مارکس را هم «ذاتاً آدم خوبی» می‌داند (صفحهٔ ۱۲۰) و معتقد است که مارکس از مذهب و کلیسا دفاع کرده است. همچنین دمخوری با فردی کمونیست، برایش عادی‌است، اگر چه ناشی از نوع دوستی اوست. اما همنشینی شهردار با او احتمالاً با قصدی دیگر است و به کشیش همچون وسیله‌ای برای نیل به‌اهدافش می‌نگرد. مثلاً شهردار می‌گوید: «ما بالاخره از شما یک مارکسیست می‌سازیم عالیجناب» (صفحهٔ ٤۰) و از لباسهای کشیش در جایی برای تغییر هویت خود استفاده می‌کند. همنشینی او

با کشیش بیش از آنکه ناشی از انساندوستی او باشد، تاکتیکی است؛ زیرا نقل می‌کند: «منبعی که قول او حجت است ... می‌گوید که تبلیغات آتـه‌ئیستی (ضد خـدایـی) در بعضی شرایـط نـه تنها ضرورتی نـدارد که زیان‌آور هم هست» (صفحهٔ ۵۷). او حتی در مرام خود هم صادق نیست و یا شاید صادق است. زیرا وقتی عالیجناب کیشوت او را از رفتن بـه‌هتلی منع می‌کند، می‌گوید: «حزب هیچوقت آسایش بورژوایی را تا زمانی که وجود داشته باشد، برای ما تحریم نکرده...» (صفحهٔ ۵۷). اگر «عالیجناب کیشوت» و «سانچو» ترجمهٔ دن کیشوت و سانچوپانزای سروانتس به‌زبان امروزی باشند، پس شهردار حق دارد که گاردیهای بین راه را آسیای بادی بنامد و سارقی را که کشیش فراری می‌دهد، مانند آزاد کردن زندانیان به‌دست دن کیشوت بداند. و اگر در آنجا، دن کیشوت را در قفس گذاشته به‌ده برمی‌گردانند، در اینجا «اسقف» دکتری را می‌فرستد تا «عالیجناب کیشوت» را هنگام خواب بیهوش کرده، به «ال توبوزو» برگردانند تا به‌قول او رسوایی بیشتری برای کلیسا به‌بار نیاید. زیرا عالیجناب کیشوت متوجه وضع خطیرش نبوده و لباسش را با شهردار عوض کرده، به‌سینما رفته و سارقی را فراری داده است. و اما سرنوشت یأس‌آلود «عالیجناب کیشوت» در انتهای کتاب کـه همان مـرگ تصادفـی اوست، نشانـگر شکست «کیشوت»های زمانه است. آیا از نظر گرین کیشوت‌های زمانه همان کشیشهای کاتولیک امریکای لاتین نیستند که‌ازسر نوع دوستی دمخور مارکسیستها شده‌اند و آیا مارکسیستها به‌آنان تنها به‌عنوان ابزاری بـرای پیشبرد اهـدافشان نمی‌نگرنـد؟ و آیـا پاپ همان اسقف ناحیهٔ «عالیجناب کیشوت» نیست که می‌گوید: «مذهب [کاتولیک] کاری به‌سیاست ندارد و درست است که عیسی هم با طبقات پست رفت‌وآمد می‌کرد، اما او مسیح بود و ... اما مانه» (صفحهٔ ۱۹۱).

و اینها یأسها، تردیدها و سؤالهایی است که به‌گمان نویسندهٔ این مقاله، همچون خوره ذهن گرین را می‌جود و اساس عالیجناب کیشوت را پی ریخته است. و اما یک چیز مسلم است و آن اینکه مارکس از پاپ زاده شده و برای ماندن، هر دو در نهایت ناگزیرند وجود دیگری را تحمل کنند، و به‌نحوی با هم کنار بیایند. اگر چه مارکس جدید (به‌دلایل تاکتیکی)، دیگر حتی مذهب کاتولیک را هم افیون نمی‌داند.

کتابشناسی

فارسی

سروانتس، میگل‌دو. **دن کیشوت**. چاپ دوم. دو جلد. ترجمهٔ محمد قاضی. تهران نشر نو، ۱۳۶۱.

لاج، دیوید. **گراهام‌گرین**. ترجمه کریم امامی. تهران: جیبی، ۱۳۵۳.

گرین، گراهام. **امریکایی آرام**. ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند. تهران: خوارزمی، ۱۳۶۳.

گرین، گراهام. **عالیجناب کیشوت**. ترجمهٔ رضا فرخفال. تهران: نشر رضا، ۱۳۶۳.

گرین، گراهام. **مرد سوم**. ترجمهٔ بهروز تورانی. تهران: لیبروس، ۱۳۶۰.

گرین، گراهام. **مقلدها**. ترجمهٔ محمدعلی سپانلو. تهران: نشرنو، ۱۳۶۳.

انگلیسی

Brown, Calvins., et al. *the Readers Companion to World Literature*. Twelfth Edition. New York: Mentor, 1956.

نقد و بررسی مجموعه داستان «دو قدم تا قاف»[1]

مشخصات کتاب
مدخل
مقدمه برای داستان
خلاصه داستان خاکسترهای آشیان
اشکالات عمدهٔ داستان
طرح داستان
شخصیت‌پردازی
زاویه دید
زبان
توصیف
گفتگو
پیام داستان
ارزیابی نهایی
حسن ختام

مشخصات کتاب

مجموعه داستان دو قدم تا قاف، نوشتهٔ «م. الف. فجر»، با قطعی پالتویی، پس از انقلاب و در سال ۶۱ منتشر شده است. کتاب مشتمل بر ده داستان است به‌نامهای: سرخ، غرقاب، خاکسترهای آشیان، داستان باغ، دو قدم تا قاف، سرباز، ارس، لایحهٔ طب ملی،

---

۱. سوده، جنگ پنجم. تهران: انتشارات حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی، شهریور ۱۳۶۲؛ صفحهٔ ۲۰۹.

نرون و نمایندگان، و مرگ دیکتاتور. کل کتاب ۲۰۴ صفحه است و انتشارات امیرکبیر با مقدمه‌ای[۲] آن را منتشر کرده است.

مدخل

بی‌شک بررسی همهٔ داستانهای کتاب مشکل بود. اما بالاخره نقد را باید از جایی شروع می‌کردم. بهتر دیدم که یکی از داستانها را به‌عنوان نمونه انتخاب کرده، حرفها را مشخصتر مطرح کنم. برحسب اتفاق داستان «خاکسترهای آشیان»، یعنی سومین داستان این مجموعه را انتخاب کردم؛ شاید به‌خاطر موضوعش که نزدیک به‌حال‌و هوای امروز است. حرفهای کلی را گذاشته‌ام برای قسمت پاورقی وایضاً ارزیابی همین مقاله، که اگر خواننده تاآخر حوصله کند، حتماً می‌خواند. تا یادم نرفته این راهم بگویم که در این نقد، همه‌جا با معیارهای داستان کوتاه، داستانهای کتاب را بررسی کرده‌ام[۳].

مقدمه برای داستان[۴]

درابتدای همین داستان، نویسنده مقدمه‌ای دارد. اودرمقدمه‌اش می‌نویسد: «وقتی دربارهٔ جنگ می‌نویسیم، دیگر داستان نمی‌پردازیم... بدین لحاظ این یک قصه خیالی نیست و تمامی آن رخ داده است و سراسر آن...واقعی‌است...» چون در اینجا زیاد نمی‌خواهیم تأمل کنیم خلاصه می‌گوییم که وقایع واقعی، به‌خودی خود، نمی‌تواند داستان

---

۲. ناشر دربارهٔ مجموعهٔ داستان دو قدم تا قاف می‌نویسد: «دو قدم تا قاف به عنوان مجموعه‌ای عالی از زیباترین داستانها، در حیات ادبی کشور ما تثبیت خواهد گشت و بی‌تردید رمز این موفقیت درخشان در تکنیک کار نویسنده نهفته است. باید این داستانها را خواند تا به‌تحول ابعاد اندیشه، کشش معنا، قدرت بینش و تأثیر آن یعنی کاربرد داستان کوتاه وقوف یافت».

۳. «باید این داستانها را خواند تابه کاربرد داستان کوتاه وقوف یافت.» (نقل از مقدمهٔ مجموعه داستان دوقدم تاقاف).

۴. مقصود از مقدمه در اینجا «مقدمهٔ داستانی» نیست.

بشود؛ و البته هیچ نویسنده‌ای هم نمی‌تواند چنین ادعایی داشته‌باشد. نویسنده از واقعیت الهام می‌گیرد، اما در نهایت اوست که داستان را می‌آفریند و اوست که ازمیان وقایع واقعی، حادثه یا حوادث مشخصی را برای داستانش دستچین می‌کند. چرا چنین است؟ زیرا نوشتن‌واقعیت به‌هیچ‌وجه کسی را جذب نمی‌کند والبته هرنویسنده‌ای هراس دارد که مبادا نوشته‌هایش را کسی نخواند. از طرف دیگر، بیان واقعیت بدون هیچ تغییری در آن، ملالت‌آور است. نویسنده باید در واقعیت تصرف کرده، از تخیل خویش نیز کمک بگیرد. علاوه براینها، وقتی واقعیتی را داستان می‌کنیم، به‌نوعی آن را تعمیم داده‌ایم وبه‌اصطلاح اغراق کرده‌ایم؛ و خواننده‌ای که آن را می‌خواند هیچگاه نخواهدگفت: «چنین اتفاقی هم افتاده»؛ بلکه می‌گوید:« زندگی پراست از این‌جور وقایع». پس هرواقعیت منفردی راهم نمی‌شود داستان کرد. بنابراین‌اگر هم برفرض این نوشته صددرصد واقعی باشد، داستان نیست واین‌قطعاً چیزی نیست که نویسنده بپذیرد. البته ما هم نمی‌پذیریم، ولی‌حداقلش این است که بگوییم:«داستان مقدمه نمی‌خواهد»*.

خلاصه داستان خاکسترهای آشیان

دو دوست به‌نامهای «مهران» و«رسول» تصمیم می‌گیرند که با هم به‌جبههٔ جنگ بروند. آنها باکاروانی همراهی کرده، به‌اندیمشک می‌روند. روز بعد هنگامی که با اتوبوس به‌شهر شوش می‌رسند،صدای انفجارهایی می‌شنوند و ترس برشان می‌دارد ومردد می‌شوند که بازهم جلوتر بروند یانه.

اتوبوس آنها در دره‌ای سقوط می‌کند. آنها پیاده شده، درمسیر جاده پیش می‌روند. درهمین‌جا شاهد تانکها ونفربرهای سوخته‌واجساد

---

*. مقصود از مقدمه در اینجا «مقدمه داستانی» نیست.

عراقیها و... هستند. آنها بـه هنگام مشاهدهٔ اجساد عراقیها و گورکنـها، بهتشان می‌زند و می‌گویند: «حقیقتاً چنین است زندگی؟ آیا بودن تابدین حد واهی است...»

سه‌روز بعد در جبههٔ سوسنگرد، جنگ درگرفته و قهرمانان‌داستان هم آنجا هستند. شهر سقوط کـرده ووضع قوای مـا وخیم است. درآنجا سربازان اعزامی نیروی هوایی بایک واحد از پاسداران، از قوای دیـگر جدا شده، بـه‌همراه شخصیتهای داستان، به‌تنهایی پیش می‌روند. بعد به‌جایی می‌رسند که دیگر نمی‌توانند به‌سوی خرمشهر بروند. چون‌دشمن منطقه را زیر آتش گرفته و راه پشت سرآنها را نیز بسته است. آنها شروع به‌سنگربندی کرده، در سنگرها تا نیمه‌های شب می‌مانند. در همین‌جـا یک واحدگشتی عراقی‌به‌آنهانزدیک شده، آنها باتیراندازی همهٔ‌عراقیها را می‌کشند.

روز دوم تشنگی اذیتشان می‌کند. مهران و رسول نیمهٔ شب می‌روند تا از رودخانه آب بیاورند. به‌رود کارون که می‌رسند، جسدی که باد کرده، روی آب می‌بینند. بالاخره‌باوجود تهوعی که‌به‌آنها دست داده، قمقمه‌ها را پراز آب کرده، به‌سنگرشان باز می‌گردنـد. در آنجـا می‌بینند که همه غیر از یک نفر که مجروح شده، کشته شده‌اند.

روز بعد مهران و رسول در اهواز هستند و مجروح رابه‌بیمارستان رسانده‌اند... در اهواز آنها در مدرسهٔ‌ویرانه‌ای که جبههٔ‌بالای‌عمارتش‌را عراقیها باخمپاره زده‌اند، مستقرمی‌شوند... نیمه‌شب دشمن غرب‌شهر را می‌کوبد. آنها بیرون آمده، به‌مجروحان کمک می‌کنند... سرانجام در پایگاه نیروی دریایی خرمشهر مستقر می‌شوند... درهمین‌جا و درسنگر، بامرد مرموزی به‌نام «احسان» آشنا می‌شوند.

«احسان» با هیچکس نمی‌جوشد و صورتش فوق‌العاده زشت‌است. کم‌کم آنها می‌فهمند که «احسان» از لحاظ نظامی آدم واردی است.

در همین‌جا بسیاری از همسنگرهایشان کشته می‌شوند. یک شب دشمن به‌مواضع آنها نفوذ می‌کند و رسول نیز کشته می‌شود.

دو روز بعد مهران، جبهه را ترک می‌کند و به‌تهران می‌آید. ولی در تهران هم‌پس از چند روز، دلشوره در دلش افتاده، دوباره به جبهه برمی‌گردد و سراغ آن مرد یعنی احسان را می‌گیرد.

احسان را پیدا کرده، می‌فهمد که آنها نقشه کشیده‌اند تا به‌آن سوی آب رفته و در مواضع عراقیها، خرابکاری کنند. در همین‌جا دربین بحثی که میان احسان ومهران درمی‌گیرد، مهران به‌احسان می‌گوید که او زنی دارد بـه‌اسم لیلا. احسان ابتدا انکـار می‌کند؛ ولی وقتی که مهران به‌او می‌گوید که یک شب در حین نگهبانی از زبان خود احسان که درخواب‌با خودش حرف‌می‌زده، آن را شنیده، احسان سکوت‌می‌کند.

شب هنگام، آنها به‌آن طرف رودخانه رفته و دینامیت‌ها را کار گذاشته و در مواضع عراقیها خرابکاری می‌کنند. هنگام بازگشت،مهران روی مینها می‌رود و زخمی می‌شود.

احسان بـدن زخمی مهران را به‌زیر نخلی می‌کشد و در آنجا احسان داستان زندگیش را برای مهران تعریف می‌کند.

نویسنده از اینجا به‌بعد، از زبان احسان می‌نویسد:

«ما به‌غرب اعزام شده‌بودیم ودر خط مقدم بودیم که‌دربمباران میگهای عراقی، من زخمی و بیهوش شدم. شب چهارم بیهوشی(!)، روستاییان مرا به‌روستای خود بردند و من یک هفته جایی رانمی‌دیدم. وقتی مداوای محلی شدم، دیدم قیافه‌ام بسیار زشت شده و ادامهٔ زندگی برایم غیرممکن است. شبها جلـوی آینه می‌نشستم و خـودم را نگـاه می‌کردم. صورتم بسیار زشت بود.

بعد از غرب به جنوب بـازگشتم.با اینکه بـه همسرم قول داده بودم که برگردم،چون صورتم بسیار زشت بود،روی به خانه بازگشتن را

نداشتم. به خرمشهر رفتم. جایی که من و همسرم خاطره‌ها داشتیم. برادر-همسرم کارمند گمرک بود. آنجا همه چیز ویران شده بود.

موقعی که به همسرم اطلاع می‌دهند که من کشته شده‌ام، او بلند می‌شود و برای کمک به جبهه می‌آید. یک روز هنگامی که درسنگر بودم، همسرم را دیدم. او تنها زنی بود که پس از سقوط خرمشهر آنجا مانده بود. زنم همچنان به زخمیها و تدارکات پشت جبهه کمک می‌کرد. یک شب درسنگر بودم که او آمد پیش من و با من صحبت کرد. اما مرا نشناخت.

بالاخره به زنم دستور دادند که شهر را ترک کند. موقعی که او می‌خواست برود به او گفتم نرود، ولی حرفم را نفهمید و رفت.»

پس از نقل این ماجرا، مهران می‌میرد و احسان به مقر خود بر-می‌گردد. روز بعد نیمه شب، به احسان نامه‌ای از همسرش می‌رسد که در آن همسرش نوشته که او را شناخته؛ و از او می‌خواهد که به خانه بر-گردد.

اشکالات عمدهٔ داستان

۱- طرح داستان

هر داستان کوتاه طرحی دارد. یعنی نویسنده به محض زدن جرقه‌ای در ذهنش با عجله به نوشتن داستان نمی‌پردازد. بلکه ابتدا سعی می‌کند حادثهٔ عمدهٔ داستانش را مشخص کرده، بعد داستانش را گسترش بدهد. او در این موقع نکات دیگر و حوادث فرعی‌ای را که کمک بیشتری به حادثهٔ اصلی داستان او یا موضوع داستانش می‌کند، به ذهن می‌سپارد یا یادداشت می‌کند. پس از این کارها نویسنده، باید سلسله حوادث داستانش را طوری پشت سرهم بیاورد که با یکدیگر روابط منطقی داشته، یکی علت دیگری باشد. به‌علاوه عطش خواننده را در خواندن داستان-

تیزتر کند. او کار دیگری هم می کند. مثل یک جراح بی‌ملاحظه همهٔ آن جزئیاتی را که تأثیر داستانش را کم می کند، دور می‌اندازد و...

آیا داستان «خاکسترهای آشیان» این مراحل را گذرانده است؟ یعنی آیا داستان چنین طرح نابی را یافته و بعد نوشته شده‌است؟ به گمان من نه. نویسنده از جایی شروع به نوشتن داستان خود کرده و پیش رفته است، بدون آنکه قبلاً روی طرح داستانش کار کرده باشد. به همین دلیل قهرمانهایش درشهرهای مختلف می گردند و شاهدحوادث متفاوتی هستند و در هر قدم ماجرا و حادثه‌ای بی‌ربط با سلسله حوادث دیگر اتفاق می‌افتد. این تودهٔ بی‌شکل، بی ربط و پراکنده حوادث، هر کدام برای خود گسترش می‌یابند. بدین معنی که حادثه ها در هم‌چفت نیستند. در هم فرو نمی‌روند و از یکدیگر نتیجه نمی‌شوند. از این رو داستان عملاً به خاطرات پراکندهٔ سه نفر بدل شده است. و باز به‌دلیل نداشتن طرح محکم، نویسنده در آنجا که خواسته داستانش را به‌سرانجامی برساند، مجبور شده دو تن از قهرمانهایش را بکشد[۶]. طرح ناقص داستان به همین جا ختم نمی‌شود. نویسنده پس از کشتن یک قهرمان و مجروح کردن دیگری، تازه داستان شخصیت دیگری به نام احسان را- شروع می کند، که می‌توان به‌راحتی آن را جدا کرده، تحت عنوانی دیگر داستان جدیدی را به‌این مجموعه داستان افزود[۷]. اینها همه طبعاً معلول

---

۶. بسیاری از داستان‌نویسها به‌دلیل عدم انسجام محکم و بافت‌یکپارچهٔ طرح داستانشان، برای اینکه بالاخره داستان را در جایی‌تمام کنند، مجبور می‌شوند قهرمان یا قهرمانهایشان را بکشند. البته در برخی از داستانهاهم طرح داستان به‌گونه‌ای است که شخصیت اصلی آن در راستای حادثهٔ‌اصلی و به طور منطقی می‌میرد؛ که در این صورت نمی‌توان به‌نویسندهٔ آن‌خرده گرفت.

۷. تنها این داستان نیست که طرح چندپاره و ناقص دارد. داستان «دو قدم تا قاف» نیز دوپاره است. یعنی نویسنده باز در اواخر داستان، آن رارها کرده و داستان دیگری را شروع کرده است. البته اگر از پراکندگی‌قسمت‌اول همین

←

کار نکردن روی طرح داستان است. شکل این داستان به هیچ وجه شبیه داستان کوتاه در نیامده است و تنه به‌تنهٔ داستان بلند می‌زند. البته بی آنکه ویژگیهای داستان بلند را جهت ایجاد جاذبه به کارگرفته‌باشد:

الف- حادثهٔ داستانی و حادثهٔ اصلی. هرطرح داستانی، ازحوادث فرعی مختلف و یک حادثهٔ اصلی تشکیل شده است. اکثراً حادثهٔ اصلی، همان چیزی است که خواننده را مجبور می کند تا به خواندن داستان ادامه دهد. پس هر حادثهٔ اصلی، اغلب مسئله‌ای در خود دارد. مقصودمان از مسئله، مشکل یا درگیری اصلی‌ای است که شخصیت یا شخصیتهای اصلی با آن‌روبرو هستند. نویسنده این مشکل را با قدرت تمام بال و پر داده، مطرح می کند و بعد باگسترش داستان کم کم و به‌طور منطقی این مشکل را حل می کند[۸]. داستانی که حادثهٔ اصلی بامشخصات‌بالا را نداشته باشد،داستان کوتاه

→

داستان بگذریم. در داستان «ارس»، حداقل می‌توان سه داستان‌را از هم جدا کرد؛ ولی نویسنده برای اینکه هر سه قسمت را به‌نوعی به‌هم ضمیمه کند، رودخانه‌ای به‌نام ارس را راوی هر سه‌داستان می کند. در داستان «سرباز» نیز، داستان دو بخش دارد، ولی بخش‌اول آن ربطی به‌بخش‌دوم ندارد.

۸. البته در اینجا به‌انواع مشکل در داستان کاری نداریم. و بازبه‌این کاری نداریم که خواننده برخی‌ازداستانها را عمدتاً به‌دلیل‌معمایی که‌در ابتدا طرح می‌شود یا تمایل برای دانستن علت‌اتفاقی و یا صمیمیتی که در داستان وجود دارد و یا ترکیبی از همهٔ اینها می‌خواند. ولی حتی در این نوع داستانها هم می‌توان مسئله یا مشکلی راکه نویسنده در داستان می‌خواهد حل کند، پیدا کرد. اگر در داستانی مشکلی وجود نداشته باشد، خواننده دلیلی پیدا نمی کند که داستان را با شوق بخواند. شاید نیاز به‌تذکر نباشد که موضوع داستان خودش باید به‌خودی خود دارای حادثهٔ اصلی مسئله‌دار باشد نه آنکه نویسنده به‌طور مصنوعی به‌سایه‌ای داستانی، حادثهٔ مسئله‌دار تزریق کند.

نیست. قسمت اول داستان «خاکسترهای آشیان»، حادثهٔ اصلی ندارد. البته برخی از حوادثش را نویسنده می‌توانسته حادثهٔ اصلی کند. به‌عنوان یک تمرین، خواننده این سطور خود می‌تواند از خلاصهٔ داستانی که ما در ابتدا نقل کردیم، چندین حادثهٔ اصلی با موضوعهای مشخص را برای نوشتن داستان کوتاه جدا کند. گاهی آنقدر حوادث سریع می‌گذرد که خواننده احساس می‌کند که دارد خلاصه گزارش یک نفر را از روی روزنامه، راجع به روزهای جنگ می‌خواند[۹]. در بعضی از صفحات نیز، نویسنده صرفاً به تشریح گزارشی اطراف می‌پردازد[۱۰]. پریدن از روی حوادث متعدد و دستچین نکردن آنها، به دلیل آن است که نویسنده حادثه اصلی یا موضوع واحد برای داستانش ندارد. گویا نویسنده فراموش کرده است که داستان کوتاه یعنی حضور در لحظه‌های ناب و نه گذار سریع از حوادث پراکنده و بی‌شکل. سؤال دیگر این است که آیا در مجموع، حادثه‌ها ارزش داستان شدن داشته‌اند؟ خیر. این حوادث را در مجموع، مسئله یا مشکل واحدی به هم پیوند نمی‌دهد. بنا براین خواننده لزومی نمی‌بیند که داستان را تا انتها بخواند[۱۱]. البته همان طور که قبلاً اشاره کرده‌ایم، گاهی نویسنده لحظه‌هایی داستانی ایجاد می‌کند که هرکدام برای خود تا حدودی ارزش داستانی دارند. مثلاً نزدیک شدن گشتیهای عراق به سنگر قهرمانهای داستان، و یا نقشه برای خرابکاری در سنگر عراقیها، که شاید هرکدام به تنهایی می‌توانست داستانی بشود.

---

۹. برای نمونه نگاه کنید به صفحات ۵۲، ۵۷، ۶۳ و ...

۱۰. من باب نمونه به صفحات ۵۵، ۵۶ و ۶۴ مراجعه کنید.

۱۱. تقریباً غیر از داستانهای «لایحهٔ طب ملی»، «نرون و نمایندگان»، «مرگ دیکتاتور» و قسمت دوم داستان «خاکسترهای آشیان»، بقیه داستانها دارای حادثه‌ای اصلی با مشخصاتی که قبلاً اشاره کردیم، نیستند. اگر داستان را مشکل و مسئله‌ای اصلی در حادثه‌ای اصلی پیش نبرد، خواننده خیلی زود خسته شده، داستان را به کناری خواهد گذاشت.

ب ـ زمـان و مکان. معمولاً داستان کوتاه از لحاظ زمانی و مکانی محدود است و یا اگر نیست، نویسنده زمانها و مکانها را به‌سرعت می‌شکند و فقط در لحظه‌های داستانی توقف می‌کند تا تنها حادثه اصلی داستانش را تعقیب کرده، مشکل و مسئله‌ای را که در داستانش مطرح کرده، به‌نوعی حل کند. داستان «خاکسترهای آشیان» از لحاظ مکانی و زمانی بسیار گسترده است و چون زمانها و مکانها را نویسنده در خدمت حادثه‌ای اصلی (که البته ندارد) به‌ترتیبی که در بالا گفتیم، نشکسته، شکل داستان از فرم داستان کوتاه خارج شده است.

ج ـ انگیـزه. نویسنده در طرح داستان، باید دقیقاً انگیزهٔ شخصیتها را از دست زدن به‌عملی مشخص کند. این انگیزه‌ها که طرح داستان را به‌جلو می‌برند، باید منطقی باشد. مثلاً علت اینکه احسان به‌خانه‌اش برنمی‌گردد، چیست؟ زیرا صورت او زشت شده است و می‌ترسد که با همسرش روبرو شود. ولی در طول این داستان، نویسنده علت خیلی از حرکات و رفتار قهرمانهایش را برای خواننده روشن نمی‌کند: علت اینکه دو دوست تصمیم می‌گیرند به‌جبهه بروند چیست؟ چرا مهران دوباره به‌جبهه برمی‌گردد و... مبهم بودن انگیزه‌ها تا حدود زیادی داستان را تصنعی کرده‌است.

□

فراموش نکنیم که اگر داستان ما از «طرح کاملی» برخوردار نباشد، خواننده پس از خواندن آن با خود خواهد گفت: «داستانش سروته نداشت!»

۲ـ شخصیت‌پردازی

در داستان کوتاه، نمی‌توانیم بیش از یک یا دو شخصیت اصلی داشته باشیم. چرا؟ چون نویسنده در این نوع از داستان فرصت ندارد

که داستان چندین شخصیت اصلی را دنبال کند و خواننده نیزنمی‌تواند در محدودهٔ داستان کوتاه، همهٔ این شخصیتهای اصلی را خوب‌بشناسد یا به‌خاطر بسپارد[۱۲]. بنابراین اگر داستانی، چندین شخصیت اصلی داشت و به‌همه هم، چنان‌که درخور آنهاست، پرداخته بود، داستان خواه ناخواه شکل داستان بلند را به‌خود می‌گیرد.

در داستان خاکسترهای آشیان، سه شخصیت اصلی داریم: رسول، مهران و احسان[۱۳] و به‌دلیل آنکه نویسنده به‌طور ناخودآگاه مجبور شده به‌هرسه شخصیت بپردازد، شکل داستان‌کش آمده و بلند شده است[۱۴]. (البته رسول و مهران چون عملاً دو شخصیت متمایز از هم را به‌نمایش نمی‌گذارند، به‌نظر می‌رسد یکی از آنها زیادی باشد.) گو اینکه نویسنده حتی این سه شخصیت را نیز درست به‌ما معرفی نکرده و فقط به‌این بسنده کرده است که کمی به‌شکل و شمایل آنها ور برود و یا سنشان را به‌ما گوشزد کند[۱۵]. و خوانندهٔ بیچاره دائم تا آخر داستان از خود می‌پرسد که مهران، رسول و احسان چکاره بوده‌اند، موقعیت فرهنگی، اجتماعی آنها چیست و سؤالات دیگری از این قبیل. و لابد تعجبی ندارد اگر شخصیتهای این داستان واقعی به‌نظر نرسند[۱۶]. اگر نویسنده شخصیتی را خوب معرفی نکند، خواننده دائم سیر حوادث

۱۲. داستانهایی که شخصیت اصلی و فرعی آنها زیادند، اغلب خواننده را گیج می‌کنند.

۱۳. البته اگر همسر احسان را به‌حساب نیاوریم.

۱۴. داستانهای دیگر این مجموعه، غیر از دو داستان «نرون و نمایندگان» و «مرگ دیکتاتور»، نیزکم و بیش به‌لحاظ شخصیت‌پردازی دچار ضعفهای اساسیند.

۱۵. صفحهٔ ۵۲ و ۵۳.

۱۶. مقصود آن نیست که شخصیت را باید دقیقاً معرفی کرد. شخصیت اصلی در داستان کوتاه نسبی است؛ ولی باید او را چنان معرفی کرد که خواننده قانع شود که او شخصیتی واقعی و زنده است.

داستان را قطع کرده، از نویسنده می‌پرسد: «خوب برای کی همچین اتفاقی افتاده؟» یا در مورد داستان خاکسترهای آشیان می‌پرسد: «حالا این رسول، مهران و احسان کی و چکاره‌اند؟»

۳ـ زاویه دید[۱۷]

شیوهٔ گویش داستان خاکسترهای آشیان سوم شخص است و از دید دونفر[۱۸]: رسول و مهران. شیوهٔ روایتی که نویسندهٔ مجموعهٔ دوقدم تا قاف، برای این داستان انتخاب کرده، شیوهٔ گویشی است که در آن نویسنده حاکم بر شخصیتهای اصلی داستانش است و همچنین خود را محدود به‌دید آنها می‌کند. توضیح آنکه هرجا شخصیتهایش رفتند، او می‌تواند برود و هرچه شخصیتهایش دیدند او هم می‌بیند و خواننده هم می‌تواند ببیند. در این داستان «م.الف.فجر» ابتدا شخصیتهایش را به‌ما نشان می‌دهد، بعد همراه آنان ما را با این شیوهٔ گویش جلو می‌برد. اما آنچه در این شیوهٔ از نقل داستان مرسوم است، این است که نویسنده هیچ جا نباید خود در داستان دخالت کند. بدین معنی

---

۱۷. زاویه دید یعنی انتخاب راوی برای نقل داستان. زاویه دید و به‌هم زدن آن یکی دیگر از اشکالات مهم نویسندهٔ این مجموعه است. علاوه بر این، او در انتخاب راوی هم بسیار بدسلیقه است و در این‌مورد گاه اشتباهات عجیبی مرتکب می‌شود. مثلاً در داستان «ارس» رود ارس را راوی داستان می‌کند و این رودخانه از جاهایی خبر می‌دهد و چیزهایی را می‌گوید و می‌بیند که یک رود که از کنار دهی می‌گذرد، امکان ندارد بداند، (البته از سمبلگرایی بیجا در مورد انتخاب رود به‌عنوان راوی، می‌گذریم)؛ یا در داستان «سرباز» نویسنده در جایی دست سرباز شهید را راوی داستان می‌کند؛ اگر چه در همین داستان نویسنده بالاخره طاقت نیاورده، این زاویه دید را می‌شکند.

۱۸. البته در اواخر داستان شیوهٔ گویش به‌هم خورده، شیوه روایت، اول شخص می‌شود. یعنی احسان‌داستان دیگری رااز زبان‌خودش، برایمان نقل‌می‌کند.

که همه جا باید سعی کند که خودش را پشت سر شخصیتهایش پنهان کرده، از دید شخصیتهایش ببیند و تحلیل کند؛ و فقط به‌جاهایی قدم گذارد که آنها می‌روند.

ولی در جاهایی یکدفعه فراموش می‌شود که باید تنها از دید راوی و یا زبان وی، حرف زد و قضاوت کرد. در این‌جور مواقع نویسنده برخلاف شیوهٔ گویشی که انتخاب کرده، جریان داستان را قطع کرده، حضور خود را آشکار می‌کند[۱۹]:

«این همان نیاز به‌شکستن پوستهٔ دنیای خود بود. شکستن سکوت و سکون و رخوت درونی و رهسپار شدن به‌آنجا که...»[۲۰].

«... و این واقعیت یگانهٔ جنگ است. قدرتمندترین جنگاوران نه بـه‌اتکـاء به‌خـود کـه در پناه دیگری است کـه می‌توانند خـوب بجنگند»[۲۱].

هرگاه نویسنده بدون دلیل در داستان دخالت بکند، چه وضعی پیش می‌آید؟ واضح است. خواننده قضاوتها و نتیجه‌گیریهای نویسنده را نمی‌خواند و از آنها رد می‌شود. ممکن هم هست بگوید: «لطفاً بگو رسول و مهران چه فکر می‌کردند.»

---

۱۹. در ضمن یادمان باشد که داستان جای استدلال، قضاوت،شعار، اظهار نظر صریح، شعرخوانی و بحث فلسفی نیست (برای نمونه‌مراجعه شود به‌داستان «دو قدم تاقاف»). داستان یعنی نشان‌دادن. شعار و استدلال و... بیشتر مناسب مقاله است تا داستان. و فقط هنگامی نویسنده مجازبه‌استفاده از اینها در داستان است که اولاً جزء لاینفک طرح داستان‌باشند و ثانیاً با دخالت نویسنده همراه نباشد. خلاصه وصله‌ای‌نچسب نباشد و در داستان جایبفتد.

۲۰. صفحهٔ ۵۲.

۲۱. صفحهٔ ۵۸؛ علاوه بر این نمونه‌ها نگاه کنید به‌صفحات ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۴، ۵۵، ۶۰، ۶۲ و ... همین داستان.

۴- زبان

امروزه دیگر ادبیات داستانی زبان ویژهٔ خود را یافته است. البته این حرف به‌معنای آن نیست که زبان همهٔ داستان‌نویسها یکی است. بلکه آنچه بین همهٔ داستان‌نویسها مشترک است، ساده‌نویسی و پرهیز از نثرهای غیرملموس و مصنوعی است. همین‌جا بگوییم همان‌طور که همهٔ داستان نویسان تأکید دارند، ساده‌نویسی با مبتذل‌نویسی تفاوت بسیار دارد.

قبل از هر گونه قضاوتی در مورد زبان داستان «خاکسترهای آشیان» چند سطری از جاهای مختلف این داستان را با هم می‌خوانیم:

«... بایک‌واحدپاسدار که‌عازم‌صفحات‌جنوبی‌بود، به‌سوی کانون آتش رهسپار گشتند ... در طول راه کاروان وحشت‌زدهٔ مردمی که از اهواز، خرمشهر، آبادان، ... می‌گریختند ادامه داشت. هرازگاهی ستون آمبولانسها بود ... مصیبت‌دیدگانی که تمام هستی‌شان را در شهرهای ویران شده از دست داده بودند و خانه و کاشانه‌شان را زیر آوار جا- گذاشته بودند، از همه دردناکتر و رقت‌انگیزتر بود ...» (صفحهٔ ۵۷).

«وقتی به‌سنگرها بازگشتند، آنها را خاموش و ویران یافتند. تمامی افراد واحد کشته شده بودند. در فاصلهٔ رفت و برگشت آنان، خمپاره‌های دشمن درست میان آنها افتاده بود. انهدامی وحشتناک، زشت و باور نکردنی، توده‌های گوشت تازه به‌سنگ‌وگل دیواره‌های سنگر چسبیده بودند و شگفت‌تر از همه اینکه تنها سنگری که مورد اصابت گلوله قرار نگرفته بود ...» (صفحهٔ ۶۱).

«در صدایش طنزی لجام‌گسیخته می‌غرید و طوفان می‌کرد» (صفحهٔ ۴۷).

«آشکار بود که این بیابانها همین چندی پیش شاهد

درگیری‌ای شدید بوده‌اند. صحراها سوخته که هر گوشهٔ آن ردیف‌سنگرها بسان قبرهای متروک دهن (!) واکرده و اینک به‌تمامی چون گورستانی می‌نمود. اینجا و آنجا دامنه‌های جاری و کثافات حاصل از جنگ، پلشتیهای نیم‌سوخته و به‌خصوص اشیاء پراکنده در باد به‌چشم می‌خورد. از همین بدتر بوی نازدودنی و سمج مردار، بوی سوختگی و بوی گند اجسادی که در بیابان رها شده بودند، بود که تا زیر پوست آدمی نشد [نشت] می‌کرد». (صفحهٔ ٥٦).

«سوخته، مطیعانه پشت سرش می‌دوید. روحاً خسته بود ... اینک باری سنگین و توانفرسا را بر دوشهای خود می‌برد. وه که در اندیشه‌اش هزاران چهره وصدها یادآوری یأس‌بار سر برداشته بود... ناگاه صدای انفجاری را در چند قدمی خود شنید و متعاقب آن ناله مهران را که بر زمین افتاد ... اینک می‌فهمید چه اتفاقی رخ داده است»[۲۲]. (صفحهٔ ۷۸).

---

۲۲. متأسفانه همهٔ داستانهای این مجموعه، با چنین زبان احساساتی و مصنوعی نوشته شده است. زبانی کند و پردست‌انداز. شاید تصور نویسنده این بوده که در داستان‌نویسی، نثر زیبا (آن هم از این نوع) اصل است. مثل خیلی‌های دیگر که به‌کنار هم چیدن کلمات به‌ظاهرزیبارامی‌گویند داستان. در صورتی که ایشان اگر بیشتر به‌طرح داستانهایشان فکر می‌کردند و شخصیتها، توصیف و عناصر دیگر داستانهایشان را پیش خود تجزیه و تحلیل می‌کردند، مطمئناً اینچنین نمی‌نوشتند. در داستان طرح اصل و زیربناست و زبان همچون برده‌ای مطیع، در خدمت طرح داستان است. به‌بیان دیگر، عبارات زیبا، کلمات گوشنواز، نوآوری در واژگان و ... باید در خدمت طرح داستان باشد. با وجود این اگر داستانهای آقای فجر از طرحهایی مستحکم برخوردار بود، می‌شد زبان ایشان را نادیده گرفت. مثل همهٔ داستانهای موفق دنیا، که به‌رغم ترجمه‌های بد، همچنان جذاب و گیرا هستند (این هم دلیلی دیگر برای اصل بودن طرح داستان). در هر صورت زبان نامناسب نویسنده، به‌اشکالات دیگر او، چیزی افزوده است. در اینجا بد نیست نمونه‌هایی نیز از داستانهای دیگر این مجموعه بیاوریم:

←

از آنچه آمد می‌توان فهمید که نویسندهٔ کتاب در نوشتن بیشتر به‌قشنگی و گوشنواز بودن کلمات یا اظهار وجود کردن خود در داستان می‌اندیشد تا به‌این فکر کند که آیا کلمات یا جملاتی را که انتخاب می‌کند، به‌پیش بردن طرح داستانش کمکی می‌کند یا نه.

هر کلمه و جمله در هر زبانی، بار عاطفی و هنری مخصوص به‌خود را دارد. علاوه بر این قالبهای مکتوب هنری در جمله‌پردازی، از کلمات به‌طور یکسان استفاده نمی‌کنند. مثلاً در شعر نوآوری در واژه‌ها، گوشنواز بودن، زیبایی و ... کلمات و جملات اهمیت دارد. اما در داستان از نوآوریهای آنچنانی واژگان خبری نیست. برعکس داستان‌نویس بیشتر به‌ملموس کردن حوادث داستان در نظر خواننده و ارتباط بیشتر با او می‌اندیشد. خوانندگان بر خلاف تصور ما از زبان مصنوعی چندششان می‌شود و از کلمات مهجور و نوآوریهای بی‌مورد به‌شدت ناراحت می‌شوند. ضمناً از تظاهر ما به‌احساساتی بودن در داستان، هم هیچ خوششان نمی‌آید. آنها از داستان‌نویس می‌خواهند که کلمات و جملاتی را انتخاب کند که:

— بار عاطفی آنها زیاد باشد. چنان که تأثیر داستان را چندبرابر

→

«در غرقاب باتلاق‌گونهٔ فریبی بی‌پایاب فرو رفته بود ...» (صفحهٔ ۲۴).
«در حالی که لبهایش از نفرت متسع کرده بود ...» (صفحهٔ ۲۸).
«و آن ته زندانی بسان توده‌ای از شکل افتاده و مهوع برکرانهٔ‌استفراغ خود افتاده است ...»(صفحهٔ ۲۸).
«قداح، دستش را با اشاره به‌غایتی‌دور بلند کرد و قوسی‌در فضا طی نموده و ماورای خلیج را نشان داد ...» (صفحهٔ ۳۰).
«خشمگنانه وبا سرعت خود را به‌قله رساند. نوک کوه برجستگی‌ای سست داشت. زیر لگد گرفت و شکست (!). آنگاه تکه‌سنگهای قله راکه‌با برف آمیخته بود، در مشت گرفته و با قهر به‌پایین پرتاب کرد وسپس به‌قهقهه خندید.» (صفحهٔ ۱۶۲).

کند.

— به‌نوعی کمکی باشد برای طرح و هدف داستان، و بی‌دلیل و دلبخواهی در داستان نیامده باشد.

— ساده و تقریباً برای همه ملموس باشد. یعنی به‌زبان گفتار مردم نزدیک باشد[۲۳]. زیرا امروزه ادبیات داستانی رابطه‌ای دوجانبه با زبان مردم برقرار کرده است.

اما متأسفانه زبان گاه شاعرانه و گاه احساساتی و مصنوعی و درجاهایی هم‌گزارشی ـ خبری نویسنده دراین داستان، خواننده را در همان ابتدا مجبور می‌کند که از خیر داستان بگذرد. باری زبان‌نویسنده کتاب به‌جای داستانی و صمیمی بودن، قیافه‌ای خشک و عبوس دارد و دائم از خواننده فاصله می‌گیرد[۲۴].

۵- توصیف

توصیف در داستان چیز دقیق و حساسی است، و نمی‌توان در همه‌جا و در همه حال از توصیف بیرونی استفاده کرد. از توصیف بیرونی فقط باید در راستای تشدید عمل قهرمان، فضاسازی بجا در داستان و خلاصه در ارتباط با حادثهٔ اصلی داستان استفاده کرد. از این‌رو ما مجاز نیستیم که هر جا کم آوردیم به‌طبیعت، درختان، آسمان و در و

---

۲۳. چنانکه پیشتر تذکر دادیم، منظور آن نیست که زبان ادبیات داستانی باید مبتذل باشد.

۲۴. عاقبت چنین نثری معلوم است: فرمالیسم لجام‌گسیخته و گنگ‌نویسی. تا آنجا که در جاهایی خواننده احساس می‌کند که این نثر است که نویسنده را به‌دنبال خود می‌کشد و نه اینکه نویسنده زبان را در خدمت داستان گرفته است. با این کار نویسنده، خواننده را مجبور کرده که خیلی زود از خیر کتاب بگذرد. تقریباً چنین زبانی غیر از دو داستان «نرون و نمایندگان» و «مرگ دیکتاتور» مناسب هیچیک از داستانها نیست.

دیوار و حتی آدمها بپردازیم[۲۵].

در داستان «خاکسترهای آشیان» نویسنده در بسیاری از جاها سیر حوادث داستان را رها کرده، به‌توصیفهای زائد بیرونی می‌پردازد؛ چنانکه اگر خواننده حوصله کرده، همهٔ آنها را بخواند، تقریباً اصل داستان را فراموش می‌کند[۲۶]. و بازبه‌دلیل همین توصیفهای مخل بیرونی، عملاً داستان‌کش آمده است[۲۷]. خوانندگان داستان کوتاه طاقت کمی برای خواندن توصیف دارند و اگر از اینجانب می‌پرسید هر بار یک الی دو خط کفایت می‌کند و چه بهتر که اینگونه توصیفها حتی‌المقدور در گفتگوی قهرمانها یا به‌صورتی گذرا و در رابطه با حوادث مطرح شوند.

اینک به‌نکته‌ای دیگر بپردازیم. توصیفهای بیرونی هر نویسنده باید حاوی نکاتی باشد که کسی ندیده و یا از عمقی برخوردار باشد که هیچکس دقت نکرده است. اگر اینها هم نیست، لااقل ازصمیمیتی و گویش نوی برخوردار باشد تا خواننده چیزی را که نویسنده‌توصیف

---

۲۵. از عمده‌ترین اشکالات نویسنده در همه داستانهایش، یکی هم این است. احتمالاً روحیهٔ شاعرانهٔ او، میل درونی به‌توصیفهای بیرونی را در وی تشدید کرده است. نویسنده در داستانهایش دائم سیر داستان را رها کرده و به توصیف طبیعت، آسمان و اطراف می‌پردازد و آن هم در همه جا، طبیعت را مثل هم می‌بیند.

۲۶. نگاه کنید به‌صفحات ۵۶، ۵۹، ۶۰، ۶۲، ۶۳، ۶۷، ۷۵، ۷۶ و ... همین داستان.

۲۷. در اینجا نمی‌خواهیم برخوردی آماری با تمام توصیفهای بیرونی و زائد داستانهای مختلف بکنیم. ولی اگر حوصله کرده، همهٔ آنهارا جمع می‌کردیم، قطعاً حجم عظیمی می‌شد. همین‌قدر بگوییم که توصیفهای خسته کنندهٔ نویسنده ضربات جبران‌ناپذیری به‌جاذبیت و کشش داستانهایش وارد آورده است. این توصیفها همه‌جا خواننده را تشویق می‌کند که داستانها را نخواند.

می‌کند، لمس کند. اما متأسفانه اکثر توصیفهای نویسندهٔ کتاب یا مهجور و متعلق به‌گذشتگان است یا کلی‌گوییهایی است که هر نویسنده‌ای از اتاق دربسته هم می‌تواند توصیف کند و حاصلی ندارد جز اینکه خواننده را خسته کند[۲۸].

گاهی هم توصیف بیرونی برای آوردن خواننده در فضای داستان و یا دادن اطلاعات بیشتر به‌اوست. خواننده برای اینکه با شخصیتهای داستان در حوادث شرکت کند، باید مثل او فضا و حال و هوای داستان را حس کند و از همهٔ نکاتی که با حادثهٔ اصلی داستان او ارتباط دارد باخبر شود. و این هم البته به‌سود نویسنده است؛ چون داستانش واقعیتر جلوه می‌کند. اما اتفاقاً نویسنده کتاب، همه‌جا در توصیف جانب احتیاط را رعایت می‌کند و در مواردی هم که ما نیاز به‌اطلاعات بیشتر داریم یا کلی‌گویی می‌کند و یا به‌سرعت می‌گریزد[۲۹].

اما از آن طرف، خوانندگان بی‌استثناء یا توصیفهای مخل ما را نمی‌خوانند و چند خط پایین آمده، دوباره به‌خواندن داستان ادامه می‌دهند؛ و یا اگر خسته شوند داستان را به‌کناری خواهند گذاشت.

---

۲۸. این هم یک نمونه از اینگونه توصیفها به‌نقل از صفحات ۵۹ و ۶۰ این داستان:

«در بیرون از سنگر، مهتاب می‌درخشد و ستاره‌ها آرام سوسو می‌زدند. شبی اثیری بود. شبی که هرگز گمان نمی‌رفت شب خاکستر و خون باشد. نور نقره‌فام مهتاب بر پشته‌های خاموش و مرگ‌زده به‌چه شگفتی می‌درخشید. بسان گردهٔ الماس، بسان پگاه «دی» که زمین یخچه می‌بندد، بسان زمین گلزار که در قطرات شبنم اردیبهشتی می‌شکفد. بسان سراب که تلؤلؤ می‌کند. بسان رودباران که با دهان حباب نفس می‌کشد، می‌درخشید ...»

۲۹. مراجعه کنید به‌صفحات ۵۷ و ۵۹ هنگامی که نویسنده می‌خواهد سنگر را برای ما توصیف کند و یا به‌صفحهٔ ۷۷ و توصیف مواضع عراقیها. یانگاه کنید به‌صفحات ۵۶ و ۶۸ که نویسنده قصد داشته صحنه‌های جنگ را توصیف کند.

در قسمت دوم همین داستان[۳۰]، نویسنده مجال کمتری برای توصیفهای بیرونی پیدا می‌کند[۳۱]. چرا؟ به‌دو دلیل:

الف — راوی این داستان «من» است و نویسنده در این شیوه از گویش اصولاً کمترمجال دارد که به‌اطراف بپردازد. به‌خصوص اگر این راوی حادثه‌ای را تعریف کند که خودش نقش اصلی آن را به عهده داشته باشد. به‌همین دلیل این قسمت از داستان عملاً سرعت گرفته است و از توقف در امر روایت داستان و حاشیه‌روی خبری نیست.

ب — راوی داستان، دارد داستان را برای دوستی که دم مرگ است می‌گوید و قطعاً هر دوست در حال احتضاری حوصلهٔ شنیدن توصیفهای بی‌مورد و احساساتی را ندارد. در هر صورت این عوامل دست‌به‌دست عوامل دیگری داده و باعث شده است که خواننده این قسمت را با اشتیاق دنبال کند.

هر نویسنده‌ای باید به‌هنگام نوشتن داستان کوتاه فکر کند که خواننده روبروی او نشسته است و او دارد داستان را برایش تعریف می‌کند و تا دلیل محکم و قانع کننده‌ای پیدا نکرده، از توصیف‌بیرونی استفاده نکند. زیرا در داستان کوتاه: «نویسنده فرصت چندانی ندارد ... مجال حاشیه رفتن نیست»[۳۲].

۶- گفتگو

برای نوشتن گفتگو از زبان افراد، نویسنده باید حتماً شخصیتهای

---

۳۰. قبلاً تذکر داده‌ایم که این قسمت ربطی به‌قسمت اول داستان ندارد و خود داستان دیگری است.

۳۱. البته در چند جایی باز نویسنده دچار فراموشی می‌شود که راوی و شنوندهٔ او در چه وضعی هستند و دوباره رو به‌توصیفهای همیشگیش می‌آورد.

۳۲. نقل از مقدمهٔ کتاب دو قدم تا قاف.

داستانش را خوب بشناسد و از نحوهٔ حرف زدن آنها کاملاً مطلع باشد. زیرا افراد در هر سن و موقعیت شغلی یا فرهنگی گویش مخصوص به‌خود دارند. اما در داستان «خاکسترهای آشیان» هر سه شخصیت داستان یعنی رسول و مهران[۳۳] و احسان، عیناً مثل هم حرف‌می‌زنند:

رسول (که نویسنده او را درست به ما معرفی نکرده است) می‌گوید:

«من همیشه مختصری دربارهٔ سرچشمه، مصب و شاخه‌های این رود می‌نوشتم. با هزار جان‌کندن یک یا چند سطری سرهم می‌کردم ...»

«غالباً در امتحان جغرافی این سؤال تکرار می‌شد که رود کارون را تعریف کنید ... در حالی که اجساد متلاشی آدمها در آن شناورند، در نهایت بیزاری خواهم نوشید ...»[۳۴].

حال حرفهای مهران (دوست رسول) را بشنوید:

«ببخش احسان، اما باید این را اعتراف کنم ... آره ته دلم یک خوشحالی فریبکارانه هست که می‌گوید تو به‌بهانهٔ بردن خبر مرگ او داری به‌سوی دنیای پر نشاطی که در انتظارت هست می‌روی. می‌فهمی گریز اضطراری از این گندنا و تنفس آن هوای سالم فردا را می‌گویم. از همین حالا دارم راحتی و رخوت لمیدن توی آفتابش را هر چند که موقتی هم باشد مزه‌مزه می‌کنم»[۳۵]. و بالاخره احسان، مرد احتمالاً مسنی که نویسنده اشاره‌ای به‌موقعیت اجتماعی او نکرده است می‌گوید:

---

۳۳. نویسنده می‌نویسد که رسول و مهران یعنی دو دوست داستان «خاکسترهای آشیان» در حدود بیست و چند ساله (!) هستند. (صفحهٔ ۵۲).

۳۴. صفحهٔ ۶۲.

۳۵. صفحهٔ ۷۷.

«بگو که وقت مردن خیلی قشنگ شده بود و مثل گل شکفته طراوت داشت ...»[۳۶].

«مهران عزیزم، یک‌بار همین چند شب پیش بود که آن نام گرامی را از زبان تو شنیدم ...»[۳۷].

«آری برادر، من حتم داشتم که روزی‌او تمامی این معبرخاکستر و خون را خواهد گذاشت و خودش را به‌اینجا خواهد رساند. این امید، دروغین و بیهوده نبود»[۳۸].

گویش افرادابزاری است دردست هرنویسنده‌ای تاشخصیتهایش را از این رهگذر بهتر و بیشتر به‌خوانندگانش بشناساند. ولی «م. الف. فجر» از این ابزار نه تنها استفاده‌ای نکرده، بلکه تقریباً همه جا این خود اوست که از زبان شخصیتهایش و آن هم بسیار احساساتی حرف می‌زند. درجاهایی هم گفتگوها شده است بحث بین افراد و مخل برای سیر داستان[۳۹]؛ یعنی اگـــر آنها را برداریم لطمه‌ای بـــه داستان وارد نمی‌کند.

گذشته از اینها، نویسنده تردید دارد که آیا گفتگوها را درست بنویسد یا بشکند. مثلاً درجایی از زبان یک نفر (مهران) و آن هم در یک صفحه، هر دو صورت گویش را می‌آورد:

«پس می‌روی که خودت را بکشتن بدهی؟»

---

۳۶. صفحهٔ ۷۰.

۳۷. صفحهٔ ۸۰.

۳۸. صفحهٔ ۸۴.

۳۹. برای نمونه نگاه کنید به‌صفحهٔ ۶۲. نویسنده به‌وسیلهٔ گفتگوی افراد می‌تواند اطلاعات لازمی را که می‌خواهد، به‌خواننده بدهد. می‌تواند بگذارد تا شخصیتهایش از زبان خود فضای داستانش را توصیف کنند و ... اما او فقط باید گفتگوهایی را در داستان بیاورد که کمکی به‌جلو رفتن طرح داستان می‌کند و نه بی‌ربط با آن.

«قبول کن که امکان موفقیتمان کمه»[۴۰].

و یا نمونه‌ای دیگر از زبان رسول که حرفهایش را قبلاً با هم خواندیم:

«عملاً اوست که خط مقدم جبهه و ساها را حفظ می‌کنه ... عجیبه ... عجیبه. چطور میشه آدم توی این دنیا هیچ کس را نداشته باشه ... من خیال می‌کردم زبان نداشته باشه»[۴۱].

البته شاید همهٔ نویسندگان فارسی‌زبان این دغدغه را داشته باشند. کلمات گفتگوها تا سرحد امکان نباید شکسته شود. زیرا اگر این روند همچنان ادامه یابد، به‌زودی ادبیات داستانی ما پر از گفتگوهایی خواهد شد که با لهجهٔ تهرانی است و آن وقت خوانندگان شهرستانی که هرکدام برای خود لهجه‌ای دارند، درمی‌مانند که نویسنده چه نوشته است. ولی درعوض هر نویسنده‌ای باید واژگانی را که شخصیتها با تیپهای مختلف اجتماعی در موقع صحبت کردن به کارمی‌برند بشناسد و به‌هنگام آوردن آنها بجای شکستن این واژگان، بهتر است تقدم و تأخر آنها را مثل گفتگوهای روزمره به‌هم بزند. اگر این کار بشود خود خواننده نیز در موقع خواندن، کلمات درست نویسنده را خواهد شکست تا به‌زبان گفتار نزدیک شود. همین‌جا بگوییم که این کار ویرایش درستی را نیز طلب می‌کند تا گفتگوها به‌گنگ‌نویسی شبیه نشود. چاره چیست؟ زبان گفتار ما با زبان نوشتارمان یکی نیست.

۷. پیام داستان

نکاتی را که پیشتر درباره‌شان بحث کردیم، مربوط به‌داستان بود و پیداست که در القاء محتوای داستان بـه‌خواننده چه نقش مهمی

---

۴۰. صفحهٔ ۷۶.

۴۱. صفحهٔ ۶۶.

را ایفا می‌کنند. در اینجا نمی‌خواهیم راجع به یکی بودن شکل و محتوا بحث کنیم، که شاید نیازی به تذکر نباشد، اما همین قدر می‌گوییم که اگر محتوایی هر چقدر هم عالی، شکلی داستانی و درخور به خود نگیرد، خواننده اصلاً آن‌را نخواهد خواند؛ چه برسد به‌درک پیام نویسنده. نویسنده باید داستان «خاکسترهای آشیان» را با رعایت هرچه بیشتر نکاتی که قبلاً آمد، طوری می‌نوشت که اولاً همهٔ خوانندگان حوصله می‌کردند تا به‌آخر آن را بخوانند و ثانیاً به‌بهترین وجه پیام او را درک می‌کردند. بگذریم ...

شاید قصد نویسنده از نوشتن داستان «خاکسترهای آشیان» نشان دادن روحیهٔ ایثار رزمندگان جبههٔ نور بوده است. اما آیا او به‌این هدف خود دست یافته است؟ به‌دلائلی نه:

الف — او بی‌آنکه به‌جبهه برود داستان را نوشته است. به‌همین دلیل چنانکه قبلاً گفته‌ایم همه‌جا در توصیفها، کلی‌گویی کرده است. یعنی خواننده‌ازتهران هم می‌توانسته‌اطلاعات کلی‌را که‌ایشان‌ازجبهه‌ها داده، از رسانه‌های گروهی بشنود. علاوه بر این، آنچه او توصیف کرده و نشان داده، به‌هیچ‌وجه نشان‌دهندهٔ حال و هوای صحنه‌های جنگ و رزمندگان ما نیست. پس از این جهت نیز هیچ احساسی را در ما برنمی‌انگیزد. ضمناً این را هم اضافه کنیم که گویا به‌نویسنده کتاب از جبهه اطلاعات غلطی داده‌اند. زیرا گاهی او چنان اشتباهات فاحشی می‌کند، که خدا نکند خوانندگان جبهه رفته، آنها را بخوانند. مثلاً معلوم نیست که نویسنده در جاده‌های صاف جنوب، درهٔ مهیب‌از کجا گیرآورده که اتوبوس شخصیتهایش را در آن می‌اندازد. یا با خواندن اینکه اتوبوس حامل قهرمانهای داستان خاکسترهای آشیان تا خط مقدم جبهه می‌رود، خواننده زیر لب با خود خواهد گفت که گویا در این داستان، رفتن به‌خط مقدم جبهه با رفتن به‌پیک‌نیک اشتباه گرفته

شده است.

ب — آدمهای داستان او بسیار مصنوعی و احساساتی هستند و افکاری گنگ در سر می‌پرورانند. همچنین زیاده از حد فیلسوف‌مآبند. انگیزمشان‌از آمدن به‌جنگ مشخص نیست و شخصیت خودشان را هم که خواننده نمی‌شناسد. به‌همین دلیل خواننده هیچ ارتباطی نمی‌تواند با آنها برقرار کند. به‌علاوه حتی این شخصیتها را نمی‌توان به‌عنوان نمونه‌ای از رزمندگان به‌حساب آورد. مثلاً یکی ازشخصیتهایش احسان است. این جناب از اینکه در اثر انفجار قیافه‌اش زشت شده، انگار دنیا برایش به‌آخر رسیده است. می‌پرسیم آیا رزمندگان شهادت‌طلب ما این‌قدر به‌زیبایی ظاهر و صورت اهمیت می‌دهند؟ یا شخصیت دیگر او زنی است که مسلسلی بر دوش دارد[۴۲] و آنقدر با مردهای غریبه اختلاط می‌کند که شوهرش (احسان)، عصبانی شده و کم مانده است بر سرش داد بزند که «زن، این‌قدر با مردهای غریبه حرف نزن»[۴۳].

ج— نویسنده همه‌جا سوی زشت جنگ دفاعی ما را به‌رخمان می‌کشد. بطوریکه در آخر این داستان با وجود اینکه جنگ به‌ملت مسلمان و انقلابی ما از سوی استکبار جهانی تحمیل شده، مردم ما نهایتاً چیزی هم بدهکار می‌شوند. در هر صورت به‌دلایل بالا و دلایل بسیار دیگری که از آنها می‌گذریم، داستان تبدیل به‌آدمکهایی در ناکجاآباد شده است.

ارزیابی نهایی

در مورد داستان «خاکسترهای آشیان» به‌مقدار کافی‌بحث کردیم و گفتیم که نقاط ضعف نویسندهٔ آن درکجاهاست. در اینجا بد نیست

---

۴۲. صفحهٔ ۵۸.

۴۳. صفحهٔ ۹۱.

به‌ضعفهای مهمی که در داستانهای این مجموعه وجود دارد و قبلاً نگفته‌ایم و یا بر سبیل تذکری دوباره، اشاره‌ای داشته باشیم:

● نامهایی که «فجر» برای داستانهایش انتخاب می‌کند، بیشتر شاعرانه است تا بر اساس موازین نامگذاری داستان؛ دربرخی از داستانها هم نام داستان، مضمون و یا در واقع همه چیز آن را از پیش، لو می‌دهد[۴۴].

● طرح داستان بخصوص، نکته‌ای است که نویسندهٔ کتاب باید از نظر دور ندارد. با معیارهایی که برای طرح داستان برشمردیم، تقریباً غیر از سه داستان «لایحهٔ طب ملی»، «نرون و نمایندگان» و «مرگ دیکتاتور» و قسمت دوم داستان «خاکسترهای آشیان»، هیچکدام از داستانهای دیگر دارای طرح و بافت یکپارچه نیست. یعنی داستانها یا روی یک خط صاف حرکت کرده و بیخودی کش‌داده شده است و یا به‌اشکال دیگر ادبی و گاهی حتی غیرداستانی نزدیکند.

● به‌لحاظ تکنیک و پیام تنها سه‌داستان‌را می‌توان پذیرفت: «لایحهٔ طب ملی»، «نرون و نمایندگان» و «مرگ دیکتاتور» البته با گذشتن از برخی ضعفهای تکنیکی و چند اشتباهی که نویسنده در داستان «لایحهٔ طب ملی» کرده است[۴۵].

● از این سه نیز بهترین داستان به‌نظر راقم این سطور، «مرگ دیکتاتور» است. و آنقدر خوب که باید به‌آقای فجر دست‌مریزادگفت. مواجه شدن با مرگ موضوعی قرآنی است و کاش نویسنده در این مورد

---

۴۴. مثل داستان «لایحهٔ طب ملی».

۴۵. مانند اشتباه سمبلیکی که او در مورد پزشکان کرده، پزشکان هیچگاه برای مقاومت دست به‌اسلحه نمی‌برند. یا ارتش هیچگاه بعد از انقلاب از تانک چیفتن و ... برای درهم شکستن اعتصاب و تصرف جایی استفاده نکرده و الخ.

از قرآن کمک بیشتری می‌گرفت.

● از لحاظ ویرایش، کتاب دچار ضعفهایی است. به‌علاوه، طرز چاپ کردن داستانها هم به هیچ وجه مناسب نیست.

● در بعضی از داستانها نویسندهٔ کتاب، به‌عوض استفادهٔ بجا از آیات قرآن، آیات را بر داستانها تحمیل کرده‌است؛ که به‌گمانم نتیجه‌اش برعکس است و به‌جای هدایت خواننده، او را ناراحت می‌کند؛ چون در راستای سیر داستان نیست[۴۶]. و در داستان «سرباز» هم که نویسنده خواسته است سرباز شهیدی را با یار امام حسین (ع) در روز عاشورا، مقایسه کند، به‌یکباره داستان را دوپاره کرده است.

● «م. الف. فجر» باید از استفاده‌از جاذبهٔ جنسی، به‌عنوان تکنیک بپرهیزد. زیرا استفاده از این حیله برای ایجاد کشش در داستان کار هر نویسندهٔ بی‌مایه‌ای می‌تواند باشد و از نظر اسلامی هم البته این کار حرام است[۴۷].

حسن ختام

چیزی را که می‌شود درمورد نویسندهٔ مجموعه داستان دو قدم تا قاف گفت، آن است که ایشان باید روی عواملی که موجب ایجاد جاذبه در داستان می‌شود، بیشتر کار کند و این نکتهٔ بی‌اهمیتی نیست. زیرا خیلی از نویسندگان تاکنون نتوانسته‌اند از عهده ایجاد آن در داستان برآیند و آقای فجر هم نباید آن را دست‌کم بگیرد. همچنین به‌نظر می‌رسد که نویسندهٔ کتاب بیش از آنکه مایه‌هایی برای داستانهایش کشف کند که به‌نوعی دارای مفاهیم ایدئولوژیک و یا حتی انسانی — اسلامی هستند، داستان می‌نویسد.

---

۴۶. مثل داستان «غرقاب».

۴۷. به‌داستانهای ارس و دو قدم تا قاف مراجعه شود.

بدیهی است که قضاوت نهایی در این مورد به کارهای آیندهٔ نـویسنده بستگی دارد و طبیعتاً نمی‌تـوان کتاب دو قدم تا قاف را حد اعلای قدرت و هنرنمایی نویسنده دانست.

دویدن تا سرحد التهاب[1]

□ کوههای سفید، شهر طلا و سرب و برکهٔ آتش؛ نوشتهٔ جان کریستوفر؛ مترجمان: ثریا کاظمی، ع. نودیان ومحمدرضا زمانی؛ انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان؛ ۱۳۵۹.

اگر سه کتاب کوههای سفید، شهر طلا وسرب وبرکهٔ آتش را با هم جمع (و یا شاید در هم ضرب) کنیم، می‌شود یک تریلوژی. تریلوژی در مفهوم عام آن، به‌اثری سه پاره یا سه بخشی اطلاق می‌شود. البته ارتباط بخشهای هر تریلوژی طولی نیست، بلکه عرضی است. به‌زبان دیگر، علی‌رغم اینکه سه‌بخش هر تریلوژی از جهت مضمون و اشخاص با یکدیگر ارتباط دارند، هرکدام از بخشهای آن سازی جداگانه می‌زنند و می‌توان هر یک را به‌عنوان داستانی مجزا خواند. اما در تریلوژی جان کریستوفر با وجود اینکه نویسنده برای هر قسمت عنوانی متفاوت انتخاب کرده و در اول هر کتاب به‌گونه‌ای غیرمستقیم، خلاصه‌ای از اتفاقات گذشته را آورده، کتاب دوم و سوم او را نمی‌توان به‌عنوان دو بخش مستقل از هم خواند؛ چون ارتباط این دو جلد — بر خلاف جلد اول و دوم — طولی‌است؛ یعنی داستان بخش

---

۱. سروش نوجوان، شمارهٔ ٦ (شهریور ٦٧).

دوم در خود تمام نمی‌شود و خوانندهٔ تشنه‌لب برای فرونشاندن عطش خود، چاره‌ای جز پناه‌بردن به‌جلد سوم ندارد.

جان کریستوفر برای روایت داستانش از شیوهٔ اول شخص مفرد (من) استفاده کرده است تا بتواند به‌راحتی رمانش را بر ستونی از کنجکاوی خواننده بنا کند. به‌بیان دیگر، با استفاده‌از این شیوه توانسته با خونسردی در بالای برج بلند و سه‌جلدی رمانش لم بدهد و از آن بالا، با شروع کردن داستانش از وسط آن، و دادن وعده و وعیدهای مختلف، اول رگ کنجکاوی خواننده را خوب به‌چنگ‌آورد و بعد ذره ذره اطلاعات داستانی را در کامش بچکاند. اما این قطرات داستان، به کام خواننده شیرین می‌آید و او را تقریباً تا آخر هیجان‌زده و انگشت‌گزان، نگه می‌دارد. چون رمان‌نویس در پوست راوی داستانش رفته است و با قیافه‌ای حق به‌جانب به‌خواننده می‌گوید که خساست داستان در دادن اطلاعات، ربطی به‌او ندارد. چراکه راوی هم عیناً مثل خواننده، کم‌کم از قضایا مطلع می‌شود؛ بنابراین مجبور است در واگویی آن، کلاف پیچ در پیچ داستان را آرام آرام باز کند. به‌علاوه نویسنده سعی کرده با هیزمی از بزن‌وبکوبها، و درگیریهای دیگر، دائم شعلهٔ اشتیاق خواننده را بیشتر کند. و باز انتخاب شیوهٔ روایت اول شخص به‌نویسنده این امکان را داده تا دم خروسی را که معمولاً از درز داستانهای پرماجرایی نظیر این رمان، بیرون می‌زند و غیرواقعی‌بودن آنها را برملا می‌کند، بپوشاند. چون در داستانهای پرماجرایی که بر ستونی از کنجکاوی خواننده بنا شده، رمان‌نویس‌مجبور است اطلاعاتش را با زرنگی و شعبده‌بازی مخفی کند تا مبادا خوانندهٔ بی‌تاب حتی یک لحظه، مجال نفس کشیدن بیابد و انتهای ماجرا را از ابتدا حدس بزند. بنابراین دراین‌گونه داستانها خوانندهٔ نگون‌بخت‌دائم باید ضربات غافلگیرکنندهٔ نویسنده را نوش‌جان کند و با چرخشهای متوالی،

وضعیتهای جدید داستان و دستهایی که نویسنده از آستین غیب داستان خود، بیرون می‌آورد و قهرمانش را به‌سلامت از گردنه‌های خطرناک و مخمصه‌های وحشتناک رمان، عبور می‌دهد، به‌صورتی کنار بیاید. ولی شیوهٔ روایت «من راوی» همهٔ اینها را توجیه می‌کند. یعنی راوی هم می‌شود مثل خواننده‌ای که از دیروز و فردا و حتی لحظهٔ بعد داستان، خبر ندارد. به‌این جهت هر چرخش ناگهانی یا تصادفی در داستان، راوی را همان‌قدر متعجب یا خوشحال می‌کند که خواننده را. اما این شیوه از روایت به‌رغم آن حسنها، عیبش این است که خواب و خیال خواننده را به‌طور جدی آشفته نمی‌کند و در واقع از همان اول، حکم «بیمهٔ حوادث‌بودن قهرمان» داستان را به‌دست خواننده می‌دهد. چون خواننده پیش خود خواهد گفت که لابد قهرمان داستان صحیح و سالم مانده، که توانسته داستانش را بازگو کند. به‌همین دلیل در شیوهٔ روایت اول شخص، خواننده می‌داند که ممکن است قهرمان در تندباد حوادث، کفش و کلاهش را از دست بدهد، اما مطمئناً زنده خواهد ماند و نهایتاً سربلند و پیروز از طوفان بلایا خواهد رست. و باز عیب دیگر اغلب داستانهایی که سعی دارند صرفاً با نشان دادن کیک خوشمزهٔ کنجکاوی، دهان خوانندهٔ نوجوان را آب بیندازند و به‌دنبال خود به‌انتهای کوچهٔ داستان بکشانند، این است که وقتی خواننده سر از ته‌وتوی قضایا درمی‌آورد، تازه می‌فهمد که کوچه بن‌بست است، کیکی در کار نیست و موضوع آنقدرها هم که فکر می‌کرده، جدی نبوده و بیخود از شدت هیجان در آستانهٔ منفجرشدن بوده است. در این هنگام خواننده دائم به‌کلاه گشادی که بر سرش گذاشته‌اند، دست می‌کشد و بر تلف‌شدن عمر و وقتش، افسوس می‌خورد. چرا که می‌فهمد آن غولها و دشمنان آینده بشریت که در تاریکی رمان (کتاب اول) هیبتشان هرکس را به‌رعب و هراس می‌انداخت، در روشنایی

آن (کتاب دوم و سوم) هیولای کاغذی عظیمی بیش نیستند. و درست در این موقع است که وحشتها و ترسهای اولیهٔ خواننده رنگ می‌بازد؛ در ستون داستان — یعنی همان کنجکاوی آمیخته با ترس خواننده — ترک می‌افتد و ساختمان داستان شروع به‌لرزیدن می‌کند.

در رمان پرماجرا و سه‌بخشی «جان کریستوفر» متأسفانه همه چیز کارتونی و ساده به‌نمایش گذاشته می‌شود و گره‌های داستان که با دقت و وسواس تنیده می‌شود، به‌فوتی و پفی از هم باز می‌شود. رمان در واقع بر محور نوعی پیش‌بینی و آینده‌نگری قوام گرفته، که در ضمن رنگی از مسائل علمی هم آن را زینت داده است. زمان داستان، قرن بیست‌ویکم است. موجوداتی که «هیکلی شگفت‌انگیز، سه پای کوتاه و کلفت، بدنی دراز و مخروطی‌شکل و سه‌چنگک و پوستی سبز و خزمه مانند» دارند (صفحهٔ ۶۰، برکهٔ آتش) و در دنیایی «بزرگتر و گرمتر از ما زندگی می‌کنند، تصمیم می‌گیرند تا کرات دیگری را کشف و فتح کنند و بساط استعماری خویش را در آن خطه‌ها بگسترند. از این جهت با سفینه‌هایی که «به‌سرعت نور حرکت» می‌کند، راه می‌افتند و به همهٔ کرات و ستارگان سر می‌کشند تا عاقبت به‌زمین می‌رسند و آن را برای زندگی مناسب تشخیص می‌دهند. پس از آنکه این موجودات آسمانی، از طریق ضبط امواج تلویزیونی‌و رادیویی، در احوال زمینها مداقه می‌کنند، درمی‌یابند که انسان «دشمنی است بسیار سهمگین و قوی» (صفحهٔ ۱۴۸، شهر طلا و سرب). چون انسانها در آن روزگار از نظر علم و دانش و توانایی، «در اوج قدرت و افتخار» هستند، به‌همین دلیل هم پیش خود استدلال می‌کنند که اگر آنها «سفینه‌شان را روی زمین فرود آورند و سنگر بسازند، سنگرشان نابود» خواهد شد. این است که پس از تفکر و جستجو، بالاخره چارهٔ خویش را در این می‌بینند که مغز انسانها را تحت نفوذ و کنترل درآورند؛ چنانکه بتوانند

آنها را «وادار به‌اطاعت از دستورات خود» کنند. آنها از طریق تلویزیونهایی که در خانهٔ همهٔ انسانهاست، آنان را خواب می‌کنند و دستوراتی خاص به‌ایشان می‌دهند و بعد با سفینه‌هایشان در زمین فرود می‌آیند؛ و کلاهکهایی آهنی را در سر اغلب انسانها، می‌کارند تا بتوانند آنها را به‌حیواناتی دست‌آموز تبدیل کنند. در ضمن آن عده از انسانهایی را هم که چموشند و زبان زورحالیشان نمی‌شود، سرجایشان نشانده یا از بین می‌برند. به‌علاوه شهرهای متمدن را خراب می‌کنند و انسانها را به‌لحاظ علم و دانش و تمدن، چندین قرن به‌عقب می‌کشند. این مهمانان ناخواندهٔ زمین، دانش و قدرتشان به‌مراتب از انسانها بیشتر است؛ اما در ضمن هوای زمین هم با مزاجشان سازگار نیست. به‌همین جهت در سه نقطه از زمین شهرهایی سرپوشیده و مخصوص خودشان، بنا می‌کنند و برای رفت و آمد بر روی کرهٔ زمین ازسه‌پایه‌های آهنی و غول‌پیکری که اطاقکی مخصوص در بالای آن است، سود می‌جویند. به‌علاوه قرار است در آینده رمان، با دستگاههای خاصی —که سفینه‌ای چند سال‌بعد به‌زمین خواهد آورد —جو و هوای زمین‌را به‌طورکامل تغییر دهند و نسل بشر را از بیخ و بن برکنند و خود تنها موجود زندهٔ روی زمین باشند. اما انسانها هم دست از مقاومت برنمی‌دارند. بعد ازصد سال که از حکومت این اربابان آسمانی‌می‌گذرد، گروهی که کلاهک بر سر ندارند، سعی می‌کنند همهٔ جوانانی را که به‌سن و سال کلاهک‌گذاری نرسیده‌اند و هنوز مغزشان رام نشده است، گرد هم آورند و بر ضد اربابان سیارهٔ دیگر، سازمان دهند؛ که «ویل» (قهرمان اصلی و راوی داستان) نیز یکی از همین جوانان است. ولی نویسنده به‌سبک فیلمهای کارتونی همه‌جا سعی می‌کند قیم آدمهایش باشد و دائم زیر بال و پرشان را بگیرد. مثلاً وقتی که چند تن از این جوانان با یکی از سه‌پایه‌ها درگیر می‌شوند، فوری نارنجک به‌دستشان

می‌دهد (صفحهٔ ۱۰۵، کوههای سفید)؛ یا وقتی که «ویل» را در چالهٔ بسیار گودی می‌اندازند و می‌خواهند صبح فردا سنگسارش کنند، فوری «بین‌پل» (قهرمان دیگر رمان) را با کلیهٔ تجهیزات به‌نجاتش می‌فرستد (صفحهٔ ۴۲، شهر طلا و سرب)؛ یا موقعی که «ویل» در چاهی که سر راه سه‌پایه‌ای کنده‌اند، می‌افتد، زودی در آن دور و بر، علفهایی را سبز می‌کند تا «ویل» به‌آنها چنگ بزند و نمیرد و داستان بی‌راوی نماند (صفحهٔ ۷۰، برکهٔ آتش) یا به «ویل» و دیگران به‌هنگامی که در اوج ناامیدی هستند راه مخفی شهر اربابان آسمانی را نشان می‌دهد (۱۰۷، برکهٔ آتش) و بالاخره کمکشان می‌کند تا با شیوه‌ای آبکی و ساده، شهرهای اربابان را یکی پس از دیگری فتح کنند. در این مواقع نویسنده آماده است تا عوامل و مهره‌های دیگر داستانش را نیز طوری بچیند تا ناهمواریهای دیگر داستان نیز رفع و رجوع شود. باری، در داستان «جان کریستوفر» عامل نجاتبخش همه‌جا درکمین است تا تصادفاً از جایی که منتظرش نبوده‌اند، سر درآورد و قهرمانان داستان را از مرگ حتمی برهاند. گویی در هر مخمصه قهرمانان، به‌سبک شاهنامه، پرهای سیمرغی را آتش می‌زنند و یا از چراغی جادو، استمداد می‌طلبند. البته نویسنده با انتخاب زاویه دید «من‌راوی» و نیز توضیح و تشریحهای مفصل بعدی سعی کرده به‌هر ترتیب زهر این کار را بگیرد و خواننده را تا حدودی راضی کند. و باز سعی کرده بگوید شخصیتهایش آدمهای عادی نیستند، بلکه قهرمانانی هستند درکسوت انسان یا شانسشان خیلی خوب است (به‌عنوان مثال رجوع شود به صفحهٔ ۱۰۶ کتاب برکهٔ آتش). اما باید به‌ایشان اطمینان داد که دیگر عصر اینگونه داستانهای پرماجرایی که ابر و باد ومه و خورشید و فلکش درکارند تا ازکسانی قهرمانانی شیشه‌ای یا پهلوانانی پنبه‌ای بسازند، سر آمده است. به‌همین دلیل هم امروزه اینگونه قهرمانهای

ماجراجو، به‌گوشهٔ فیلمهای کارتونی و یا داستانهای سبک خزیده‌اند.

«جان کریستوفر» در داستان پرماجرایش به‌قدر کافی توضیح نمی‌دهد که چگونه اربابان‌قدرتمند سیارهٔ دیگر، بشر را در اوج توانا‌ییش شکست داده‌اند! و نیز چگونه است که‌دوباره انسانها با فوتی،آتشفشان خیره کنندهٔ سلطنت آنها را خاموش می کنند؟ و چرا با وجود اینکه در آخر داستان اربابان مذکور با سفینهٔ غول پیکرشان به سراغ زمین می‌آیند واین بارخیلی راحت‌تر ازدفعهٔ پیش می‌توانند همه را تحت‌انقیاد خود درآورند (زیرا اکثر انسانها در این هنگام کلاهک درسر دارند؛ به علاوه این بار حتی مثل گذشته قدرت دفاع از خود را ندارند) راهشان را گرفته و مثل بچه آدم به سر کار و زندگیشان بر می‌گردند؟ چرا انسانها صد سال بعد از سلطهٔ اربابان آسمانی، به‌فکر مبارزهٔ جدی با آنان می‌افتند و تاکنون این انسانهای بی کلاهک کجا بوده‌اند؟ و بالاخره چرا اربابان آسمانی در این صد سال حکومتشان، جو زمین را تغییر نداده‌اند و انسانها را نابود نکرده‌اند و فقط با شروع داستان آقای کریستوفر به فکر این کار می‌افتند؟

حقیقت این است که ارزش رمان «جان کریستوفر»، فقط کمی بیشتر از داستانهای خوشمزه و پرماجرای دیگر است. چون ظرف داستان او هم تقریباً خالی از محتواست و از استعداد تمثیلی بسیار ضعیفی برخوردار است. داستان او اگر هم برفرض حرفی داشته باشد، در لابلای شلوغی حوادثش گم شده است. البته حرف او می‌توانست پررنگتر باشد. یعنی او می‌توانست به‌روی دیگر داستانش نیز اشاره‌ای بکند و نقش امپریالیزم را در کلاه (یا کلاهک!) گذاشتن بر سر همهٔ مردم دنیا و نیز خواب کردنشان از طریق شبکه‌های گستردهٔ خبری، رادیویی، تلویزیونی، نظامی و علمی نشان دهد. می‌توانست تمثیل‌وار نشان دهد که چگونه چنگالهای امپریالیسم برای شکار انسانهای

فضول (!) همیشه و همه جا باز است. و چطور همین چنگالها گاهی برده‌های مطیع را می‌نوازد و نیز آماده است تا انسانهای نخبه را در هر زمینه جذب کند و به‌خدمت درآورد. چون اربابان ظالم رمان جان‌کریستوفر نیز تقریباً و در مجموع درست همین رویه را در پیش گرفته‌اند. آنها نیز سر همهٔ انسانهایی را که در کارشان چند و چون می‌کردند، زیر آب کرده‌اند؛ کلاهکهایی آهنی در گوشت سر انسانها نشانده‌اند و با امواج خاصی مغز انسانها را رام کرده و همه را به حیوانات فعال سیرکی عظیم و جهانی بدل کرده‌اند. در عین حال، با ترتیب‌دادن مسابقاتی در سراسر جهان، بهترینها را به‌شهرهای خود می‌برند تا به‌عنوان ابزار کوچکی در نظام بزرگ خود، به کار گیرند و بعد که شیرهٔ جانشان را مکیدند، تفاله‌هایشان را نیست‌ونابود کنند. و دردناکتر اینکه همه انسانها با طیب خاطر و رضایت کامل، تن به تمامی ذلتها و شکنجه‌ها می‌دهند (رجوع شود به کتاب شهر طلا و سرب). اما داستان نمی‌خواهد چنین تمثیلی را تصویر کند و هرجا که دوسه گامی به‌این مفهوم نزدیک می‌شود، به‌سرعت و با عجله راهی دیگر را در پیش می‌گیرد. «جان کریستوفر» نشان می‌دهد که داستان‌نویسی است «با مسئولیت محدود» و مسئولیتش هم فقط سرگرم کردن خواننده است و بس.

و تازه اگر راضی شویم و تخفیف عمده‌ای بدهیم، و بگوییم که رمان به هرصورت نوعی مبارزه کردن را به‌نوجوانان می‌آموزد و یا انگیزهٔ علمگرایی مثبت را —هرچند خیلی کم— در وجودشان تقویت می‌کند، نمی‌توانیم به‌راحتی از کنار چند مسئله آن بگذریم. اولین مسئله القاء نحوهٔ زندگی غربیان است. نویسنده در چند جای کتاب خوانندهٔ خود را به‌میخانه‌ها می‌کشاند و یا گاه و بیگاه انواع مشروبات را برایش ردیف می‌کند و گاهی نیز اندر آداب مشروب‌خوردن، توضیحاتی را

چاشنی داستانش می‌کند (به‌عنوان نمونه مراجعه شود به‌صفحهٔ ۳٤ داستان شهر طلا و سرب). دومین مسئله طرح شعار غلط و ضد اسلامی «هدف، وسیله را توجیه می‌کند» و سعی در جاانداختن آن در رمان است. نویسندهٔ رمان برای پیروزکردن قهرمانانش بر اربابان ستمگر آسمانی، به‌آنها اجازه می‌دهد تا از مزارع دیگران (مثلاً در صفحهٔ ٤۷ شهر طلا و سرب) و اموال مردم (صفحهٔ ۱۳۳، کوههای سفید) هرچقدر که می‌خواهند، دزدی کنند و گاهی تا آنجا پیش می‌رود که دست آنها را در دزدیدن بچه‌های مردم سراسر دنیا صرفاً به‌این دلیل که مبارزه با دشمنان موهوم بشریت، مهمتر از هر چیز دیگری است، باز می‌گذارد (صفحهٔ ۳۲، برکه آتش). به‌علاوه برای اینکه پیروزیهای مکرر قهرمانش (ویل) را در همهٔ صحنه‌ها، به‌نحوی توجیه کند، چند جا بر خوش‌شانس‌بودن او تأکید می‌کند (مثلاً در صفحهٔ ۱۰۶ برکهٔ آتش). حال چگونه غربیان علمزده، آن هم در ربع آخر قرن بیستم، هنوز به‌خرافات پوسیده‌ای چون «خوش‌شانس‌بودن افراد» چسبیده‌اند، خود از عجایب است. در ضمن نویسندهٔ محترم، مسلمانان را هم از الطاف خود محروم نکرده است و با ایماء و اشاره می‌گوید که در هنگام تسلط اربابان سیارهٔ دیگر بر زمین، «پرستش سه‌پایه‌ها» در مناطق مسلمان‌نشین از همه جای دیگر «نیرومندتر» بود! یعنی در آن هنگام مسلمانان در زیر «نمونه سه‌پایه، سکویی داشتند که از آنجا مرد روحانی از مؤمنان می‌خواست که سه‌بار در روز —در طلوع، ظهر و غروب— دست به‌نماز و دعا بردارند (!)» (صفحهٔ ۳٤ برکهٔ آتش).

و بالاخره سخن آخر اینکه فرنگیها هرگاه خواسته‌اند واقعیات را پشت گوش بیندازند و خود را به‌اصطلاح به کوچهٔ علی‌چپ بزنند، به‌جای طرح دشمنان واقعی، دشمنانی موهوم و خیالی برایمان تراشیده‌اند. اما باید به‌جناب «جان کریستوفر» گفت که لازم نیست

خود را به‌زحمت انداخته و در آسمانها به‌دنبال دشمنان بشریت‌بگردید. دشمنان بشریت همین‌جا بغل گوشمان، یعنی در کرهٔ زمین هستند. دشمنان بشریت کسانی هستند که همنوعان خود را به‌زنجیر کشیده‌اند و قرنهاست که ضحاک‌وار مغز سر انسانهای آزاده را می‌خورند و منابع زیرزمینی و روزمینی آنان را به‌تاراج می‌برند؛ و بمبهایی ساخته‌اند که یکی دو قلمش کافی است تا بیش از پنج‌بار کرهٔ زمین را در هم بکوبد. با این وجود از عجایب روزگار یکی هم این است که ایشان درست مثل قهرمانهای رمان آقای جان کریستوفر، شب و روز در مجالس ترحیم «صلح عزیز»، به‌سینه می کوبند و اشک می‌ریزند.

رمان؛ حرکت به کدام سو؟[1]

سخنرانی ایراد در تهران و اصفهان، در تاریخهای چهاردهم و بیست و دوم خردادماه، انجام شده است.

پیشگفتار

همان‌طورکه از عنوان سخنرانی پیداست، قصدمان این است که‌ببینیم رمان از ابتدای پیدایشش تا کنون، دچار چه تحولات و دگرگونیهایی شده است. اما قبل از شروع صحبت، باید بگویم که صحبتهایمان بیشتر ناظر بر ادبیات‌داستانی‌غرب است تا ادبیات‌خودمان. چون رمان هم مثل صنایع جدید، درکشور ما وارداتی بوده. بنابراین متأسفانه، تاریخ مدون و سیر و تحولات منظمی نداشته‌است؛ و دردناکتر اینکه رمان‌نویسان انگشت‌شمار ما در گذشته درهیچ زمینه‌ای پیشتاز نبوده‌اند و متأسفانه غالباً همچون محصل تنبلی در صدد تقلب از روی دست همتاهای غربی خود برآمده‌اند. نتیجه‌اش هم این بوده که نویسندگان ما همواره تحت تأثیر یک جریان و یا حتی یک اثر غربی، آثار مشابهی به‌وجود بیاورند (مثلاً رمان جای خالی

---

۱. اطلاعات: در وادی ادبیات، مرداد و شهریور ۱۳۶۶. شماره‌های ۱۸۲۴۱، ۱۸۲۴۷ و ۱۸۲۵۳.

سلوچ «دولت‌آبادی» تقریباً رونوشت ایرانی رمان مادر «پرل باک»[۲] است و یا «چوبک» در نوشتن سنگ صبور به‌لحاظ شکلی، تحت‌تأثیر خشم و هیاهوی[۳] «فاکنر»[۴] و نیز تا حدودی برفهای کلمانجارو[۵] «همینگوی»[۶] بوده است)، بی آنکه خود در این عرصه دید و یا فلسفه‌ای خاص و یا حتی شکل نوینی را در زمینهٔ داستان‌نویسی ارائه دهند. به‌علاوه بحثمان در مورد رمانهای جدی است و نه به‌قول خود غربیها «آشغال‌رمان»! در همینجا ناچارم یادآوری کنم که هدف از این سخنرانی، ارائهٔ طریق و یا رفتن به‌راه غربیها نیست. می‌خواهم بگویم که این گفتار نباید به‌منزلهٔ مهر تأییدی بر پیشانی رمان امروز غرب، تلقی شود، بلکه برعکس شاید از جهاتی سیر تحولات شکلی رمان آنها، باب میل و ذوق ما نباشد؛ ولی برای اینکه پا جای پای دیگران نگذاریم، قبل‌ازهرچیز ناگزیریم راه را به‌درستی از بیراهه بازشناسیم و بالاخره در این سیر و سیاحت اجمالی، بررسیهایمان بیشتر شکلی است، و شامل آن تحولات شکلی می‌شود که عمده است، اگرچه ممکن است گاهی فراگیر و دامنگستر نباشد. البته از آنجا که نمی‌توان شکل و محتوا را دقیقاً از یکدیگر جدا کرد، ناگزیر در لابلای کنکاشهایمان از طرح بحثهای محتوایی نیز بی‌نیاز نخواهیم بود.

پیدایش رمان

نحوه به‌وجود آمدن رمان یعنی همان به‌اصطلاح «داستان مطول و

---

۲. Pearl Buck رمان‌نویس امریکایی (۱۸۹۲-۱۹۷۳).

3. The Sound and the Fury.

٤. William Faulkner رمان‌نویس امریکایی (۱۹۲۷-۱۹۶۲).

5. The Snows of Klimangaro.

٦. Ernest Hemingway روزنامه‌نگار، رمان وداستان کوتاه‌نویس امریکایی (۱۸۹۹-۱۹۶۱).

منثور» را به‌خوبی می‌دانیم. رمان دفعتاً و به‌اصطلاح یک شبه به‌وجود نیامده است. به‌لحاظ ادبی پشت سرش اشکال ادبی ـ داستانی همچون حکایت، قصه، حماسه، رمانس (سلحشورنامهٔ عاشقانه)، خاطرات، یادداشتهای روزانه، زندگینامه، شرح احوال، نامه‌نگاری، وقایع‌نگاری، سفرنامه، طرح‌واره‌هایی دربارهٔ اشخاص و رمان پیکارسک بوده. می‌دانیم که اولین رمان را «سروانتس»[۷] در قرن هفدهم و با رمان معروفش دن‌کیشوت[۸] نوشت. و باز علل پیدایشش به‌لحاظ جامعه‌شناسی روآمدن طبقهٔ متوسط صنعتگر (بورژوا)، ظهور شهرنشینی، اختراع و تحول چاپ و به‌وجودآمدن خوانندگان جدید با ذائقه‌های تازه بود. افزون بر این، پیروزی نثر در میدان مسابقهٔ طولانی بین نثر و شعر، و از بین‌رفتن بینشهای ارسطویی مبنی بر اینکه داستان منثور پایینتر و پست‌تر از نظم و ادبیات منظوم است، بود. به‌علاوه می‌دانیم که پایه‌گذاران اولیهٔ رمان اشال «سروانتس» در اسپانیا؛ «دفو»[۹]، «ریچاردسن»[۱۰] و«فیلد ینگ»[۱۱] در انگلستان و «گوته»[۱۲] در آلمان بودند؛ که در قرن نوزدهم افرادی نظیر «دیکنز»، «جورج‌الیوت»[۱۳]، «والتر اسکات»[۱۴] و «خواهران برونته»[۱۵] در انگلستان؛ «استاندال»[۱۶]، «بالزاک»، «دوما»[۱۷]، «فلوبر»،

---

۷. Miguel de Cervantes رمان‌نویس اسپانیایی (۱۵۴۷-۱۶۱۶).

8. Don Quixote.

۹. Daniel Defoe رمان‌نویس انگلیسی (۱۶۵۹؟-۱۷۳۱).

۱۰. Samuel Richardson رمان‌نویس انگلیسی (۱۶۸۹-۱۷۶۱).

۱۱. Henry Fielding رمان و نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۷۰۷-۱۷۵۴).

۱۲. Johann Goethe شاعر و داستان‌نویس آلمانی (۱۷۴۹-۱۸۳۲).

۱۳. George Eliot رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۱۹-۱۸۸۰).

۱۴. Walter Scott شاعر، رمان‌نویس و تاریخ‌نگار اسکاتلندی (۱۷۷۱-۱۸۳۲).

۱۵. Brontë (۱۸۱۸-۱۸۴۸) Emily، (۱۸۲۰-۱۸۴۹) Anne و (۱۸۱۶-۱۸۵۵) Charlot هر سه از رمان‌نویسان انگلیسی.

۱۶. Stendhal نویسندهٔ فرانسوی (۱۷۸۳-۱۸۴۲).

۱۷. Alexandre Duma (پدر) رمان‌ونمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۸۰۲-۱۸۷۰).

«هـوگو»[۱۸] و «زولا»[۱۹] در فـرانسه؛ «هـاوثورن»، «هنری جیمز»[۲۰]، «ملویـــل»[۲۱] و «تـوین» در امـریکای شمالـی و بـالاخره «گـوگول»، «تورگینیف»[۲۲]، «داستایوسکی»[۲۳] و «تولستوی»[۲۴] در روسیه، آن را به اوج عظمت خود رساندند. اما از آنجا که دائماً حال دوران یکسان نبوده و نیست، رمان هم به‌تبع، از ابتدای پیدایشش تاکنون دچار تحولات شکلی محتوایی گوناگونی شده، که موضوع سخنرانی امروز ما نیز همین است.

تنوع‌پذیری

رمان با وجود اینکه قالب واحدی است، اما به‌دلایلی چه از نظر شکل و چه به‌لحاظ محتوا، مایه کار و هدف و یا اصلی کردن عنصری از عناصرش، دائماً در حال متنوع شدن است. یعنی هر روز که می‌گذرد این مادر، فرزند تازه‌ای می‌زاید که از جهت شکل و شمایل و استخوان‌بندی با بچه‌های دیگرش فرق دارد. دلایل این تنوع پذیری بیشمار است. ولی اجمالش این است که رمان اساسش بر نوگرایی و قالب‌شکنی استوار شده و تاکنون نیز همواره از تعریف‌پذیری گریخته است. مضافاً بر اینکه رمان قالب نسبتاً نوظهوری است و پس از شعر و نمایش متولد شده، بنابر این نقد ادبی هنوز در برابر این موجود تازه به‌دوران رسیده، حیران مانده است. و هنوز قوانین و مرزهای حاکم بر

---

۱۸. Victor Hugo شاعر و رمان‌نویس فرانسوی (۱۸۰۲-۱۸۸۲).
۱۹. Emil Zola رمان‌نویس فرانسوی (۱۸٤۰-۱۹۰۲).
۲۰. Henry James رمان‌نویس امریکایی (۱۸٤۳-۱۹۱٦).
۲۱. Herman Melville رمان‌نویس امریکایی (۱۸۱۹-۱۸۹۱).
۲۲. Ivan Turgenev رمان‌نویس روسی (۱۸۱۸-۱۸۸۳).
۲۳. Fëdor Dostoevski رمان‌نویس روسی (۱۸۲۱-۱۸۸۱).
۲٤. Leo Tolstoi رمان‌نویس روسی (۱۸۲۸-۱۹۱۰).

آن از طول گرفته تا عناصر دیگری نظیر طرح و غیره، و نیز شکلش مشخص نیست. و بالاخره رمان از آنجا که منثور است همچون لعبتکی است در دست لعبت‌باز و یا موسی، در دست نویسنده. مایعی را می‌ماند که در هر ظرفی بریزید، به‌سرعت شکل ظرف را به‌خود می‌گیرد. به هر حال، رمان بیش از هر قالب ادبی ـ هنری دیگر تنوع و تلون‌پذیرفته است.

خود من تا کنون به ۲۸ نوع رمان برخورده‌ام، که البته حدود بیست‌ودو، سه نوع آنها بسیار مهم است. گاهی هم البته یک رمان را می‌توان همزمان در چندشاخه جای‌داد. و اما فهرست تفصیلی آنهاازاین قرار است: رمان اجتماعی، رمان‌احساساتی، رمان‌پلیسی، رمان پیکارسک، رمان پوچگرا یا ضدواقعگرا، رمان‌تاریخی، رمان تجربی، رمان تربیتی، رمان حادثه، رمان روانکاوانه یا سیال ذهن، رمان روانی، رمان رفتار و رسوم اجتماعی، رمان روستایی، رمان زمین، رمان سیاسی ـ اجتماعی، رمان مستند، رمان شخصیت، رمان ضد رمان، رمان عاشقانهٔ پرماجرا، رمان عقیدتی، رمان کلیددار، رمان دلهره‌آور (گاتیک)، رمان‌مکاتبه‌ای، رمان محلی، رمان نو، رمان سمبلیک، رمان بسیار مطول چند جلدی و بالاخره رمان پاورقی. البته اگر بخواهیم همهٔ اینها را یک به‌یک شرح دهیم، مطمئناً در بیابان حاشیه‌روی سرگردان خواهیم‌شد و از هدف سخنرانی جدا خواهیم افتاد. به‌این جهت همان بهتر که این مهم را فرصتی دیگر واگذاریم.

نثر شاعرانه

رمان از نثر ساده شروع کرده و به‌نثر شاعرانه رسیده است. اما این تفاهم و همدلی بین نثر و شعر چندان هم آسان به‌دست نیامده است. با وجود اینکه رمان در میان قالبهای ادبی ـ هنری مهم قبل از

خود از جهت انتخاب نوع زبان (نثر)، از شانس بهتری برخوردار بوده است. اما گویا اخیراً پی برده که در این قرن والفسا اموراتش با نثر ساده پیش نمی‌رود.

در گذشته تقریباً همهٔ هنرهای ادبی، به‌شعر یا به‌قول شاعران به‌نظم بوده: از دورهٔ کلاسیک (عهد باستان در یونان و روم قدیم) تا دورهٔ نئوکلاسیک اروپا (در انگلستان تا اوایل قرن ۱۸) نظم و زبان منظوم، تنها میدان‌دار صحنهٔ ادبیات بوده است. در این دورهٔ طولانی، نویسندگان و هنرمندان زبان منظوم و کلاً شعر را به‌تبعیت از نظریات «ارسطو»[۲۵]، بالاتر و والاتر از نثر می‌دانستند. بنابراین در همهٔ هنرها از نظم که ارج و قرب بیشتری داشته، استفاده می‌کردند و نثر پست و بی‌مقدار بوده است. ارسطو کتابی دارد به‌نام **بوطیقا**[۲۶] که تا اوایل قرن هجدهم حکم **انجیل** ادبیات غرب را داشته و به‌غلط با عنوان **فن‌شعر** هم ترجمه شده است. اما خواننده وقتی تورقی در کتاب می‌کند، می‌بیند که در آن نمایشنامه تحلیل می‌شود و از هنرهایی چون تراژدی، حماسه و کمدی سخن به‌میان می‌آید. در اینجا طبعاً خواننده از خود می‌پرسد که پس چرا عنوان کتاب‌را **فن شعر** گذاشته‌اند؟ پاسخ ساده است. چون زبان قالبهای ادبی آن دوره یونان، حتی نمایشنامه‌اش، منظوم بوده. البته امروزه که خطها از هم جدا شده است، چه بهتر که عنوان کتاب را مثلاً در «باب ادبیات» یا عناوینی نظیر این بگذاریم. به‌هر حال، در این کتاب ارسطو نظم را بالاتر از نثر، تراژدی را بالاتر از کمدی، حماسه را بالاتر از افسانه (فابل) و شعر غنایی را باارزشتر از شعر هجایی دانسته است. البته نویسندگان این دوره فقط به‌دلیل آنکه ارسطو، نثر را خوار شمرده، به‌سراغ شعر و

---

۲۵. Aristotle فیلسوف یونانی قرن چهارم قبل از میلادمسیح (ع).

26. Poetics.

نظم نرفته‌اند. بلکه در پس انتخاب زبان منظوم، دلایلی اجتماعی هم وجود داشته است. از جمله اینکه غیر از برگزیدگان جامعه، هیچکس سواد خواندن و نوشتن نداشته. درثانی، از وسایل تکثیر و چاپ خبری نبوده است. بنابراین ادبیات مجبور بوده عمدتاً شفاهی باشد و ادبیات شفاهی هم اگر به‌نظم باشد، عامه‌پسندتر و فراگیرتر است. چون نظم یا شعر، وزن و آهنگ و احتمالاً[۲۶] قافیه دارد و مردم کلام موزون و مقفا را بسیار سریعتر و آسانتر حفظ می‌کنند. بنابراین هنرمندان در دوره‌ای که ادبیات شفاهی است، مجبورند زبانی منظوم به‌کارگیرند تا شعاع هنرشان افراد بیشتری را در میان بگیرد (در ضمن فراموش نکنیم که شعر هم عمدتاً شفاهی است تا مکتوب). در واقع نظم، در آن زمان نقش و جایگاه رادیو و تلویزیون و جراید کنونی را داشته، یعنی فراگیرتر بوده است. به‌همین دلیل هم سلاطین و امرا دزگذشته، اینقدر لطفشان شامل‌حال شاعران می‌شده‌است و با بذل و بخشش و صله‌از خجالت‌شاعران‌مداح‌خود درمی‌آمدند! بگذریم. در یونان‌نمایشنامه‌های «سوفوکلس»[۲۷] (مثل تریلوژی ادیپ شهریار[۲۸]) و «آشیل»[۲۹] (مثل پرومته در زنجیر[۳۰])، حماسه‌های «هومر»[۳۱] (ایلیاد[۳۲] و ادیسه[۳۳]) و در دورهٔ بعد، حماسه‌های «هیسیود»[۳۴] همه به‌شعر است. در قرون بعد از این هم به‌دلیل همان تفکر ارسطویی و زمینه‌های اجتماعی که پیشتر از آن سخن رفت، هنوز شعر بالاتر از نثر است. بنابراین در

---

۲۷. Sophocles نمایشنامه‌نویس یونانی(۴۹۶؟-۴۰۶ قبل از میلاد).

28. Oedipus Rex.

۲۹. Aeschylus نمایشنامه‌نویس یونانی (۵۲۵-۴۵۶ قبل از میلاد).

30. Prometheus Bound.

۳۱. Homer شاعر حماسه‌سرای یونانی قرن نهم قبل از میلاد.

32. Iliad. 33. Odyssey.

۳۴. Hesiod از شاعران یونانی قرن هشتم قبل از میلاد.

قرون وسطی تا دورهٔ رنسانس شعر، همچنان بر تخت سلطنت ادبیات تکیه داده است و حکم می‌راند. مثلاً **شاهنامه** که فردوسی آن‌را درقرن چهارم هجری‌قمری سروده و تقریباً مطابق است با قرن یازدهم اروپایی، به‌نظم است. داستان **لیلی و مجنون** نظامی گنجوی (از شاعران سدهٔ ششم هجری قمری) نیز منظوم است. در قرن چهاردهم میلادی، **کمدی الهی** [۳۵] «دانته»[۳۶] و در قرون شانزده و هفده به‌ترتیب نمایشنامه‌های «شکسپیر»[۳۷] و حماسهٔ **بهشت گمشده**[۳۸] «میلتن»[۳۹] به زبان نظم نوشته شده است. در کشور خودمان تقریباً همهٔ ادبیات حماسی و داستانی گذشتهٔ ما منظوم است. در غرب تا دورهٔ رمانتیسیسم، نویسندگان و هنرمندان به‌دلیل همان تفکر ارسطویی شرم داشتند آثارشان را به‌زبان نثر بنویسند. تا آنجا که حتی در دورهٔ نئوکلاسیستها «پوپ»[۴۰] که از رهبران نئوکلاسیستهای انگلستان‌است، وقتی‌می‌خواهد اصول نقدنویسی خود را از روی دست ارسطو و دیگر قدما بنویسد، مطالبش را در قالب نظم می‌ریزد. در این دوره، حکومت‌دیکتاتور-مآبانهٔ نظم بر کشور ادبیات، ادبیات را به‌قول‌مولانا «قافیه‌اندیش» کرده و از رشد و باروری و خلاقیت هنری انداخته است. چنانکه نثر در این حکومت به‌طور مخفیانه و در شکلهای ادبی به‌قول ارسطو، پستی، همچون حکایات، افسانه‌ها و قصص و بعدها رمانس به‌حیات خود ادامه می‌دهد. یعنی فقط امثال مجموعه قصه‌های **دکامرون**[۴۱]

---

35. Divina Commedia.

۳۶. Alighieri Dante شاعر ایتالیایی (۱۲۶۵-۱۳۲۱).

۳۷. William Shakespeare شاعر ودراماتیست انگلیسی (۱۵۶۴-۱۶۱۶).

38. Paradise Lost.

۳۹. John Milton شاعر انگلیسی (۱۵۶۳؟-۱۶۴۷).

۴۰. Alexander Pope شاعر انگلیسی (۱۶۸۸-۱۷۴۴).

41. Decameron.

(قرن چهاردهم) اثر «بوکاچیو»[۴۲] به‌نثر نوشته می‌شود.

اما کم کم اوضاع اجتماعی از قرن پانزدهم میلادی به‌بعد، به‌نفع نثر جریان پیدا می‌کند. صنعت چاپ اختراع می‌شود و کتابها به قیمت ارزان و به‌تعداد زیاد تکثیر می‌شوند. سواد عموم بالا می‌رود. مردم به‌مسائل عقلی و نثر ساده و علمی روی می‌آورند، و بعدها طبقهٔ متوسط صنعتگر، کاسبکار و شهرنشینی روی کار می‌آید که کتابخوان است و ذائقهٔ جدید و فرصت بیشتری دارد. و کم کم نثر بر ضد حاکمیت بلامنازع نظم بر کشور ادبیات قیام می‌کند و انواع و اقسام اشکال ادبی چون وقایع‌نگاری، خاطره‌نویسی، نامه‌نگاری، زندگینامه، شرح احوال و بعدها روزنامه‌نگاری را که در زندان نظم گرفتار آمده و از چشمها دور مانده بود، آزاد می‌کند و به‌شکوفایی می‌رساند. شرم از نثرنویسی از بین می‌رود و شعر حالت دفاعی به‌خود می‌گیرد و بـه دارندگیهایش می‌نازد و نقش خویش را که به‌منزلهٔ موزیک متنی بوده است در حاشیهٔ فیلم ادبیات، به‌نثر وامی‌گذارد، و برمی‌گردد به‌همان جوهر شعری (تخیل و صورتهای ناب خیال)، زبان چند بعدی، کلام دلنشین، موجزگویی و عمقش؛ و دست از سر انواع دیگر ادبی (همچون نمایشنامه و داستان و غیره) برمی‌دارد. اولین رمان نیز مقارن با همین دوره یعنی در قرن هفدهم که نثر تازه پیروز شده است و سرمست از بادهٔ فتح تمام خاکریزهای نظم است، توسط «سروانتس» و با نام **دن کیشوت** پا بـه‌عرصهٔ ظهور می‌گذارد. و بعدهـا در قرن هجده «دانیل دفو» **رابینسن کروزوئه**[۴۳] را و «ریچاردسن» **پاملا**[۴۴] را می‌نـویسد. البته در ابتدا نثر رمان تا حدودی فاخر، مصنوع و پر تعقید بوده است. ولی بعدها نثری در رمان پدید می‌آید که ساده، واقعی، عینی، مستقیم و

---

۴۲. Giovanni Boccaccio نویسندهٔ ایتالیایی (۱۳۱۳-۱۳۷۵).

43. Robinson Crusoe. 44. Pamela.

به‌زبان گفتار نزدیک است. در این نثر هر چه می‌خوانید، همان معنا را می‌دهد و دیگر لازم نیست در پشت هر کلمه و لابلای خطوط به دنبال معنی یا معانی دیگری بگردید. در قرن بیستم حتی نثر رمان توسط کسانی چون «همینگوی» بیش از پیش یک بعدی و سریع‌الانتقال می‌شود. تا آنجا که حتی به‌زبان روزنامه‌نگاری و تا حدودی علمی نزدیک می‌شود، یعنی در زبان منثور این نوع رمان مثل زبان ریاضی، دو به‌اضافهٔ دوجزچهار نمی‌شود.

اما در نیمهٔ اول قرن بیستم حرکت دیگری نیز در جهت پیوند دادن نثر و شعر آغاز می‌گردد. گویی نثر خطی و یک‌بعدی و تاحدودی روزنامه‌ای، نمی‌تواند بار امانت مسائل پیچیدهٔ عصر را بر دوش بکشد. و گویی نثر رمان با حفظ نوگرایی، شرمسارانه و سرافکنده به در خانهٔ شعر می‌آید و از تنا یهای ایام جوانی خود عذر می‌خواهد و دست‌آشتی به‌سوی شعر دراز می‌کند. بدین معنی که برخی از رمان نویسان تلاش می‌کنند تا به‌نثری شاعرانه دست یابند، وزن و آهنگی خاص به کلام خویش بخشند و از انواع صورخیال، تلمیح و نیز انواع قافیه‌های درونی همچون «شباهت مصوتهای تکیه‌دار کلمات»[۴۵] و صنایعی‌لفظی مانند «تکرار حروف غیر مصوت کلمات»[۴۶] و غیره استفاده کنند. از میان نویسندگانی که در این جهت تلاشهایی کرده‌اند می‌توان از کسانی چون «ملویل» با رمان موبی دیک[۴۷]؛ «ویرجینیاولف»[۴۸] با رمانهای امواج[۴۹] و به سوی فانوس دریایی[۵۰]؛ «جویس»[۵۱] با رمانهای بیداری

45. Assonance. 46. Alliteration. 47. Moby Dick.

۴۸. Virginia Woolf رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۸۲-۱۹۴۱).

49. The Waves. 50. To the Lighthouse.

۵۱. James Joyce نویسندهٔ ایرلندی (۱۸۸۲-۱۹۴۱).

خانوادهٔ فی نگان[۵۲] و اولیس[۵۳]؛ «فیتزجرالد»[۵۴] با رمان گتسبی بزرگ[۵۵]؛ «نابکوف»[۵۶] با رمان لولیتا[۵۷] و تا حدودی «رومن رولان»[۵۸] در ژان کریستف[۵۹] اویاد کرد.

کوتاهی

رمان از قرن نوزده به‌بعد، روز به‌روز لاغرتر شده است. در همین قرن نوعی داستان به‌نام «داستان کوتاه» از دل رمان پدید می‌آید که‌از لاغری استخوانهایش به‌پشتش چسبیده است. و باز بعدها داستانی متولد می‌شود که سعی دارد زیاد چاق نباشد بلکه تعادل را در حد معقولی، حفظ کند، که نامش را «رمانچه» یا «رمان کوتاه» و یا «داستان بلند» گذاشته‌اند. از قرن بیستم به‌بعد به‌دلیل اینکه فرصت مردم کم و شتاب‌و آهنگ سرعت‌زندگی زیاد می‌شود—چنانکه به‌قول «هاکسلی»[۶۰] دیگر مانند قدیم، زمان از روی طلوع و غروب خورشید تعیین نمی‌شود، بلکه ثانیه‌ها سرنوشت بشر را رقم می‌زنند—رمان مجبور می‌شود همگام با شرایط نو، طرحی‌نو دراندازد و روز به‌روز از تعداد صفحاتش بکاهد. تا آنجا که امروزه علی‌رغم میل ناشران، شمار «رمان کوتاه‌ها» رفته‌رفته زیادتر می‌شود و خوانندگان رمان هم معمولاً رمانهای کوتاه را بر نوع قطور آن ترجیح می‌دهند. باوجود این در قرن هجده و نوزده رمانها

---

52. Finnegans Wake. 53. Ulysses.

۵۴. Francis Scott Fitzgerald داستان‌نویس امریکایی (۱۸۹۶-۱۹۴۰).

55. The Great Gatsby.

۵۶. Vladimir Nabokov نویسنده روسی‌الاصل امریکایی (۱۸۹۹-۱۹۷۷).

57. Lolita

۵۸. Romain Rolland نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۶۶-۱۹۴۴).

59. Jean Christophe.

۶۰. Aldous Huxley رمان‌نویس و نقاد انگلیسی (۱۸۹۴-۱۹۶۳).

اغلب قطورند: مثلاً رمان کلاریسا[۶۱]ی «ریچاردسن» که در قرن هجدهم نوشته شده به‌لحاظ طول چهار برابر رمان دیوید کاپرفیلد[۶۲] «دیکنز» است که در قرن نوزده نوشته شده؛ و رومانهای قرن نوزده مثل آرزوهای بزرگ[۶۳] «دیکنز»، برادران کارامازوف[۶۴] داستایوسکی، آناکارنینای[۶۵] «تولستوی» و سرخ و سیاه[۶۶] «استاندال» همه طویلند. البته در قرن نوزدهم رمانهای بسیار طویلی نیز وجود دارد، ولی اکثر آنها از نوع رمان تاریخی هستند: مثل جنگ و صلح[۶۷] تولستوی و یا روگون‌ماکار[۶۸] بیست جلدی «زولا»؛ و یا در همین قرن نویسنده‌ای اسپانیولی به‌نام «پرز گالدوس»[۶۹] رمان تاریخیی می‌نویسد که چهل و شش جلد است. به‌رغم اینکه در قرن بیستم دیگر کسی حوصله و وقت خواندن رمانهای طویل تاریخی را ندارد و معمولاً هم همه مطالب طویل را می‌گذارند تا سرفرصت بخوانند—که البته غالباً هم هیچ وقت این فرصت دست نمی‌دهد—و بنابراین نوشته‌های طویل عملاً محکوم به «خوانده نشدن» هستند، رمان تاریخی در قرن بیستم نیز همچنان جسورانه به‌حیات خویش ادامه داده است. مثلاً «رومن رولان»، ژان‌کریستف را در ده جلد نوشته است و «توماس‌مان»[۷۰] رمانی چهار پاره (تترالوژی) به‌نام یوسف[۷۱] را ازخود به‌جای گذاشته؛ و نیز «ژول رومن»[۷۲] فرانسوی رمان تاریخی بیست و هفت جلدای نوشته است به‌نام رادمردان[۷۳].

---

61. Clarissa Harlowe.
62. David Copperfield.
63. Great Expectations.
64. The Brothers Karamazov.
65. Anna Karenina.
66. Le Rouge et Le Noir.
67. War and Peace.
68. Les Rougon - Macquart.

۶۹. Pérez Galdós رمان و نمایشنامه‌نویس اسپانیولی (۱۸۴۳-۱۹۲۰).

۷۰. Thomas Mann نویسندهٔ آلمانی (۱۸۷۵-۱۹۵۵).

71. Joseph.

۷۲. Jules Romains نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۸۵-۱۹۷۲).

73. Les Homme de bonne Volonté

و باز از کسانی که اخیراً رمان تاریخی مطول نوشته‌اند می‌توان از «آنتونی پاول»[۷۴] انگلیسی نام برد که رمانی منتشر کرده به‌نام رقص با موزیك زمان[۷۵] در بیست جلد، و یا «چارلز پرسی‌اسنو»[۷۶] رمان یازده جلدیی به‌نام بیگانگان و برادران[۷۷] نوشته است. به هرحال به همان دلایلی که شرح داده شد، چنین رمانهایی در روزگاری که بشر بردهٔ بی‌دست و پا و ذلیل زمان شده است، بیشتر حکم جلوه‌فروشی و عظمتهای کاذب را دارند تا چیز دیگر. در ضمن طویلتر بودن هم هیچگاه به‌معنی والاتر و بهتر بودن نیست، که البته عکس آن نیز صحیح است.

ضدرمان

رمان غربی عمدتاً به‌دلیل نداشتن محتوا و حرف تازه، چندی است که بیمار شده و گمان می‌برد که چارهٔ دردش در انقلابهای مکرر شکلی و تکنیکی است. بنابراین رمان غربی رفته‌رفته گذشته خود را نفی می‌کند و این نفی خزنده طوری است که کم کم همهٔ عناصر گذشتهٔ رمان را از شخصیت‌پردازی گرفته تا طرح و سلسله وقایع زمانی داستان و گفتگو و غیره در بر می‌گیرد. در واقع رمان هم‌اکنون، با آهنگی پرشتاب درحال داستان‌زدایی است و دارد به آن علاقهٔ همیشگی بشر نسبت به‌گوش دادن به‌داستانی شیرین و دلچسب، بالجبازی پشت می‌کند؛ زیرا به‌قول «سارتر»[۷۸] ما به‌دوران «ضد رمان» پاگذاشته‌ایم. رمان در قرن نوزده بنای عناصر ثابتی را در شخصیت‌پردازی، طرح و دیگر فنون و عناصر داستانی پی‌می‌ریزد، تعریفهای تا حدودی مشخص

---

۷۴. Anthony Powell. رمان‌نویس انگلیسی (۱۹۰۵-).

75. A Dance to the Music of Time.

۷۶. Charles Percy Snow نویسندهٔ انگلیسی (۱۹۰۵-).

77. Strangers and Brothers.

۷۸. Jean - Paul Sartre فیلسوف و ادیب فرانسوی (۱۹۰۵-۱۹۸۰).

را در هر زمینه ارائه می‌دهد و نمونه‌های با عظمتی را خلق می‌کند. نویسندگان آن هم اغلب از طبقات متوسط رو به‌رشد، هدفدار، خوشبین به‌آینده، دارای بصیرت و بینشهای خاص مذهبی، سیاسی و اجتماعی هستند. و مهمتر از همه اینکه جریان‌سازند (شاید به این دلیل که رمان در قرن نوزده در متن فرهنگ بوده و نه مثل الان در حاشیهٔ آن). اما از اواخر قرن نوزده و علی‌الخصوص در قرن بیست در حصار محکم رمان کلاسیک یا سنتی شکافهایی پدید می‌آید و رمان‌نویسان که دیگر حرفی‌امید بخش ندارند، در فضایی تیره و یأس‌آلود، تیشه بر می‌دارند و به‌جان این درخت ستبر می‌افتند. به‌بیان دیگر، با نوشتن هر رمان یکی از عناصر سنتی رمان را با غمض‌عین، زیر پا می‌گذارند؛ که این سنت شکنی بعدها در فرانسه و عمدتاً در نیمه دوم قرن بیستم جمع‌بندی شده، چیزی به‌نام «رمان‌نو»[۷۹] متولد می‌شود. و برخی از نقادان هم هلهله‌کنان سر در پی این قافله تا بدانجا تاخته‌اند که عصر جدید را عصر «ضد رمان»[۸۰] نام گذاشته‌اند.

الف- سلسله وقایع داستان: قصه به‌قول «فورستر»[۸۱]، نقل یک سلسله حوادث بر اساس زمان رخداد است. چرا که در گذشته بشر اشتیاق چندانی نسبت به‌سر درآوردن از علل رخدادها و وقایع نداشته است، بلکه عمدتاً می‌خواسته سلسله وقایعی منظم و بر حسب توالی زمانی را که در پی یکدیگر رخ می‌داده، با اشتیاق دنبال کند. یعنی بیشتر مایل بوده بداند که یکشنبه که شاه مرده بعد چه شده و داستانگو مثلاً می‌گفته دوشنبه ملکه مرد و سه‌شنبه شاهزاده برتخت نشست و چهارشنبه وزیر تعیین کرد و همین‌طور تا آخر. اما مثل بشر فضول (!) امروزی علاقه‌ای به دانستن اینکه‌چرا فی‌المثل ملکه مرد و یا شاهزاده

79. Nouveau roman. 80. Anti - novel.

۸۱. Edward Morgan Forster رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۷۹-۱۹۷۰).

برتخت نشست، نداشته است. رمان کلاسیک هم از آنجا که به‌هرحال بر محور داستانی قوام یافته، سلسله حوادثی دارد که منظم و به‌ترتیب تقدم و تأخر زمانی پشت سرهم چیده شده‌است: مثلاً در رمان دیوید کاپرفیلد، اول پدر کاپرفیلد می‌میرد، بعد کاپرفیلد به‌دنیا می‌آید، بعد مادرش دوباره با شخصی به‌نام «موردستون» ازدواج می‌کند. سپس کاپرفیلد را به‌مدرسه‌ای‌می‌فرستند. بعد می‌فرستندش به‌لندن تا کار کند. بعد کاپرفیلد از سر کارش فرار می‌کند و به‌شهر «داور» می‌رود تا با عمه‌اش زندگی کند و... همانگونه که گفتیم در رمانهای کلاسیک این سلسله حوادث، براساس زمان رخداد پشت سرهم چیده می‌شود؛ یعنی همیشه واقعهٔ روز یکشنبه بعد از شنبه و قبل از دوشنبه اتفاق می‌افتد، و حادثهٔ ساعت ده بعد از ساعت نه و قبل از ساعت یازده. شما در رمان کلاسیک ساعت هشت صبح روز یکشنبه به‌دانشگاه می‌روید و ساعت یک بعدازظهر به‌خانه می‌آیید و ساعت چهار بعدازظهر به‌مجلسی‌می‌روید و ساعت هفت شب در خانه از مهمان خود پذیرایی می‌کنید. به‌بیان دیگر در رمان کلاسیک این ساعتها و وقایع پشت سرهم هیچگاه با یکدیگر جابه‌جا نمی‌شوند؛ یعنی امکان ندارد شما ساعت هفت یکشنبه شب، اول از مهمان خود پذیرایی کنید و ساعت هشت صبح همان روز به‌دانشگاه بروید!

اما رمان‌نویسها کم کم این نظم زمانی حوادث را به‌هم‌می‌زنند؛ علی‌الخصوص رمان‌نویسهایی که به‌اصطلاح به‌شیوهٔ «جریان سیال ذهن»[۸۲] می‌نویسند. چون در این شیوه شخصیت داستان بر اثر تداعی معانی، حوادث را به‌یاد می‌آورد. بنابراین خاطراتی که به‌ذهن هجوم می‌آورند، نظم و توالی زمانی ندارند؛ یعنی ممکن است من اول واقعهٔ مهمانی به‌خاطرم بیاید و بعد واقعهٔ دانشگاه رفتن. اولین کسی که

82. Stream of Consciousness.

سلسله وقایع زمانی را در داستان به‌هم زد، «امیلی‌برونته» بود. «برونته» در رمان **بلندیهای بادگیر**[۸۳] یا ارتفاعات واذرینگ، به‌جای اینکه داستان را روی پا نگهدارد، روی سر نگه می‌دارد؛ یعنی داستان را از آخر شروع می‌کند و یا به‌قول «فورستر» ساعتی را که همیشه همراه رمان‌نویس است، پنهان می‌کند. در این رمان راوی داستان برای گذراندن تعطیلاتی به‌روستایی می‌رود و خانه‌ای اجاره می‌کند. ولی به‌نظرش شخصیت صاحبخانه (هیث کلیف) و افراد پیرامونش، عجیب می‌آیند، و وقتی از مستخدم خانهٔ اجاره‌ای، راجع به‌آنها سؤال می‌کند، مستخدم شروع کرده، داستان آن خانواده را از ابتدا بازگو می‌کند. بعدها «پروست»[۸۴] نیز در رمان **در جستجوی زمان گمشده**[۸۵] ترتیب زمانی حوادث در رمان را، منتها به شیوه‌ای عمیقتر، برهم می‌زند و حوادث را دائم با هم جابه‌جا می‌کند یا به‌قول فورستر پیوسته عقربهٔ ساعتش را عقب و جلو می‌برد؛ تا آنجا که شخصیت داستان ضمن اینکه مشغول خوردن شام با کسی است، دارد در پارکی نیز با پرستارش توپ‌بازی می‌کند. بعدها نیز کسانی نظیر «جویس»، «ولف»، «فاکنر» و دیگران این کار را ادامه دادند و ساعت معمولی‌ای را که ما باآن وقایع وحوادث را ثبت می‌کنیم، زیرپاگذاشتند وشکستند؛ یعنی به‌جای به‌کاربردن زمان عادی در داستان، زمان حال و گذشته و گاهی آینده را با یکدیگر ترکیب کردند.

ب- طرح داستان: وقتی ذهن بشر پیچیده می‌شود، علاوه بر اینکه سلسله وقایع داستان را مشتاقانه تعقیب می‌کند، دوست دارد علت رخ دادن حوادث را نیز بداند؛ یعنی فقط نمی‌پرسد که «بعد از

---

83. Wuthering Heights.

۸۴. Marcel Proust رمان‌نویس فرانسوی (۱۸۷۱-۱۹۲۲).

85. A la Recherche Du Temps Perdu.

اینکه شاه مرد، چه شد؟»، بلکه علاوه بر آن سؤال می‌کند: «چرا شاه مرد؟ چرا ملکه مرد؟ چرا اکبر آقابا حسین آقا دعوا کرد؟ چرا حسین آقا از اکبر آقا شکایت کرد؟ و ...». و این تمایل بشر، راه را برای ظهور طرح داستان باز می‌کند. بنابراین حوادث رمان کلاسیک علاوه بر اینکه بر اساس توالی زمانی پشت سر هم چیده می‌شوند، پشت هر یک علتی نیز خوابیده است. و باز در رمان کلاسیک باید یک حادثه از دل حادثهٔ دیگر زاده شود و هر واقعه نتیجهٔ واقعهٔ دیگری باشد: مثلاً ملکه از غم شاه می‌میرد، پس مردن شاه علت مرگ ملکه بوده است؛ یعنی این دو با هم رابطهٔ علی و معلولی داشته‌اند. و یا مثلاً در رمان دیوید کاپرفیلد «دیکنز»، مادر کاپرفیلد، به‌دلیل مرگ شوهر و بی‌سرپناهی، دوباره ازدواج می‌کند و آقای «موردستون» به‌دلیل روح تمرد و سرکشی در «کاپرفیلد»، او را به مدرسه می‌فرستد و غیره. به‌همین دلیل است که می‌گوییم سلسله‌حوادث رمان کلاسیک با هم پیوند علی و معلولی دارند.

اما رمان‌نویسهایی پیدا می‌شوند که می‌پرسند آیا نمی‌شود آدمی در عرض یک روز هزاران اتفاقی را که‌قبلاً برایش پیش آمده، به‌خاطر آورد و بین آنها هم هیچ رابطه علی‌و معلولی نباشد؟ و یا اینکه مثلاً عکسهای آلبومش را مرور کند و خاطرات گذشته به‌طور پراکنده به ذهنش بیاید؟ آیا امکان ندارد که انسان با دیدن اشیاء و موجوداتی بر اساس تداعی معانی، ماجراهای درهم و برهمی را به‌یاد آورد که در گذشته برایش رخ داده است؟ و بالاخره آیا نمی‌شود نویسنده،حوادث یک هفته، یک ماه یا یک سال را که برای شخصیتی رخ داده، بنویسید بی‌آنکه رابطه‌ای بین آنها باشد؟ چون زندگی که این همه تصنع ندارد. چرا طرح را که عنصری مصنوعی است به‌جان حوادث ازهم گسیخته و بی‌نظم زندگی بیندازیم؟ آیا همهٔ حوادثی که در

زندگی رخ می‌دهد، علت دارند؟ آیا همه حوادث زندگی معنی‌دار است؟ آیا همهٔ آنها با هم ارتباطی منطقی دارند؟ اصلاً ما می‌خواهیم که شما در منظم بودن حوادث زندگی شک کنید. ما می‌خواهیم خستگی، کندی یا پوچی حوادث زندگی را نشانتان دهیم. شما با عنصر طرح می‌خواهید بگویید زندگی همهٔ اتفاقاتش علت دارد و معنی‌دار است و به‌این ترتیب خوانندگان را ساده‌اندیش بارآورید؛ حال آنکه ما می‌خواهیم بگوییم که هیچ کدام از رویدادهای زندگی با یکدیگر پیوند منطقی ندارند و یا رابطه‌شان سست است. پس لاجرم رمانی که می‌خواهد بازتاب «نامنظم زندگی» یا «زندگی نامنظم» باشد، خود نیز بی‌نظم و بی‌ترتیب و بی‌طرح است. بنابراین اگر می‌بینید که در برخی از رمانهای کسانی چون «جویس»، «ولف»، «هاینریش بل»[۸۶]، «کافکا»[۸۷]، «فاکنر»، «نابکوف»، «سائول بلو»[۸۸]، «کانراد»[۸۹]، «کامو»[۹۰] (مثلاً در «بیگانه»[۹۱]اش)، «گرین»[۹۲] (علی‌الخصوص در عالیجناب کیشوت‌اش) و اکثر آثار نویسندگان رمانهای نو (مثل «رب گریه»[۹۳]، «کلودسیمون»[۹۴]، «میشل بوتور»[۹۵] و دیگران)، عنصر طرح وجود ندارد یا بسیار کمرنگ است، نباید آشفته شوید، چون اینها به‌دلایلی که گفتیم می‌خواهند به‌قول خودشان زندگی را واقعیتر و

---

۸۶. Heinrich Böll نویسندهٔ آلمانی (۱۹۱۷-۱۹۸۵).
۸۷. Franz Kafka شاعر و داستان‌نویس اتریشی (۱۸۸۳-۱۹۲٤).
۸۸. Saul Bellow نویسندهٔ امریکایی (۱۹۱۵-).
۸۹. Joseph Conrad نویسندهٔ لهستانی‌الاصل (۱۸۵۷-۱۹۲٤).
۹۰. Albert Camus رمان، مقاله و نمایشنامه‌نویس‌فرانسوی(۱۹۱۳-۱۹٦۰).
91. L' Etranger.
۹۲. Graham Greene نویسندهٔ انگلیسی (۱۹۰٤-).
۹۳. Alaian Robbe - Grillet رمان‌نویس فرانسوی (۱۹۲۲-).
۹٤. Claud Simon رمان‌نویس فرانسوی (۱۹۱۳-).
۹۵. Michel Butor رمان و مقاله‌نویس فرانسوی(۱۹۲٦-).

عریانتر نشانمان دهند؛ یا اینکه می‌خواهند حوادث درهم و برهمی را که بر اساس تداعی معانی به‌ضمیر ناخودآگاه انسان هجوم می‌آورد، ثبت کنند. بنابراین با آثارشان عنصر طرح را که در رمانهای کلاسیک حوادث را به‌هم پیوند می‌دهد و اساس داستانی شیرین و جذاب را پی می‌ریزد، قاطعانه نفی می‌کنند.

ج- ضد قهرمان: ویژگیهای اشخاص اصلی داستانهای بشر از دوران حماسه‌سرایی تا رمان کلاسیک دائماً تغییر کرده است؛ یعنی رفته‌رفته همگام با تحولات جوامع بشری و ذهن انسان، اشخاص داستانها نسبیتر شده‌اند، ولی در ضد رمان شخصیتی که در طول قرنها داستانگویی، قهرمان بوده است، به‌یکباره بدل به‌ضد قهرمان می‌شود.

در حماسه‌های منظوم شخصیت اصلی حماسه ابرقهرمان است: مثلاً در حماسه‌های یونانی شخصیت خدای‌گونه است. چنین انسانی همه ابعاد وجودش به‌غایت نیکو و در حد کمال است. آدمی با هوش، بسیار نیرومند و شکست‌ناپذیر است: همچون «آشیل» در **ایلیاد** هومر، فره ایزدی دارد و یا مثل «پاریس» در کنف حمایت بی‌دریغ خدایان است؛ یا مانند اودیسه قهرمان اصلی **اودیسهٔ** هومر است که پس از جنگ بین یونانیها و اهالی تروا مغضوب خدایان واقع می‌شود و با اینکه ده سال را به‌سرگردانی می‌گذراند و پنجه در پنجهٔ انواع و اقسام ماجراها و دامهایی که برخی از خدایان سر راهش می‌نهند، می‌افکند، عاقبت از همه سربلند و پیروز بیرون می‌آید و سالم به‌موطن خویش یونان، باز می‌گردد. رستم **شاهنامهٔ** فردوسی را می‌ماند که تمام خصایل و صفات قهرمان و حتی ابرقهرمان را داراست و یا چون اسفندیار شاهنامه رویین‌تن و صاحب فره ایزدی است. در رمانسهایی هم که از قرن سیزدهم به‌بعد در اروپا رایج شد و در واقع جد رمانهای امروزی

است، شخصیت اصلی باز قهرمان است. ولی این سپهسالار یا «شوالیه»[۹۶] (قهرمان یا قهرمانان رمانس) در میدان رقابت با قهرمانان حماسه امتیازات کمتری دارد و یک پله پایینتر ایستاده یا در واقع مقام دوم را کسب کرده است. منتها باز برو بازویی دارد، بزن‌بهادر، ماجراجو، باهوش، زیبا و در واقع جامع کمالات است (البته اگر موس‌موس کردن در پی معشوقش را ندیده بگیریم!). به‌علاوه، به‌قول برادر شاعرمان حسینی، بیمهٔ حوادث است! در رمانهای کلاسیک قرون هجده و نوزده با وجود اینکه اشخاص اصلی نسبی‌تر، عادی‌تر، معقولتر و محصول شرایط اجتماعی خویشند و دیگر تافته جدابافته و ضمناً ماجراجو و بیمهٔ حوادث هم نیستند، هنوز برخی از صفات قهرمانی را با خود به‌یدک می‌کشند: مثلاً «رابینسن کروزوئه» — در رمانی به‌همین نام از «دفو» — که آدمی عادی و از طبقهٔ متوسط است، پس از اینکه کشتی مسافری آنها خرد می‌شود و همسفرانش غرق می‌شوند، موفق می‌شود خود را به‌جزیرهٔ پرتی برساند و یک‌تنه زندگی جدیدی را پی بریزد و بر همهٔ مشکلات فائق آید؛ که این در حقیقت جزو همان خالی‌بندیها و خودبزرگ‌بینیهای طبقه متوسط است که می‌پنداشت یک پا قهرمان است. و باز شما بی‌هیچ تشویشی، اشخاص اصلی رمانهای «فیلدینگ»، «تولستوی»، «بالزاک»، «استاندال» و «داستایوسکی» را غالباً «قهرمان» می‌نامید، چراکه احساس می‌کنید یک سر و گردن از اشخاص عادی بالاتر و تا حدودی قهرمان‌گونه‌اند. برای همین هم رمانهای کلاسیک را «حماسهٔ شهرنشینان» قلمداد کرده‌اند.

اما همگام با تحولات سریع دنیای غرب، انسان غربی آب می‌رود و از قلهٔ قهرمانی رمان فرود می‌آید و یا در واقع، سقوط می‌کند. موجودی کوچک، ذلیل، پوچ، پوک و بی‌هدف می‌شود. آدمی می‌شود

96. Knight.

که نسبت به‌آینده‌اش مضطرب، بدبین، از علم و تمدن سرخورده و مأیوس و در متن تکرارهای پوچ زندگی، سرگردان است. انسانی است به‌قول «کافکا» مسخ شده، و به‌قول «کامو» بیگانه‌ای در میان دیگران، و حتی با خودش! این موجود، بی‌دست وپا و منفعل، محکومی است که نمی‌داند جرمش چیست. و با وجود اینکه ابزار و عروسک تمدن و نظام خشن خودش است و دارد به‌قول «کافکا» مثل سوسک زیر پا له می‌شود، توان برخاستن ندارد. به‌علاوه قدرت ندارد چیزی را تغییر دهد. و بالاتر، حتی توان کشف حقیقت را هم ندارد. انسانی است که در مشت سیستمها و در دوزخ وجود دیگران، دارد خرد می‌شود و فقط حاکم بر درون خویش است و بس. بنابراین شخص یا اشخاص اصلی داستان و رمان امروز، دیگر قهرمان نیست، ضد قهرمان است.

و اول بار «سروانتس»، «ناقوس مرگ قهرمانها» را به‌صدا درآورد. دن کیشوت سروانتس، ضد قهرمانی است که در عصر واقعیتها، در صدد است تا دوباره بساط پهلوانی و قهرمانی را علم کند. «دن کیشوت» کسی است که در روزگاری که دیگر کالای قهرمانی خریدار ندارد، می‌خواهد رستم‌بازی! درآورد. به‌همین خاطر هم مردم دستش می‌اندازند و دیوانه‌اش می‌خوانند. افکار او هنوز در دوران قرون وسطی پرسه می‌زند: گوسفندها را سربازان دشمن و آسیاب را غول می‌پندارد، اما سرش دائم به‌سنگ تغییرات زمانه می‌خورد تا اینکه سرانجام فقط با خواب مرگ، بیدار می‌شود. بعدها و به‌خصوص در قرن بیستم، «جویس»، اولیس را می‌نویسد و شخصیتی به‌نام «لئوپولدبلوم»[۹۷] را خلق می‌کند که ویژگیهایش درست نقطهٔ مقابل صفات «اودیسه»، قهرمان حماسهٔ معروف هومر است. و باز ضد قهرمان «کامو» در بیگانه انسانی است که در جامعهٔ پرنفاق سرمایه‌داری احساس پوچی،

97. Leopold Bloom.

سرخوردگی، انفعال، تنهایی و یأس می‌کند. آدمی است که هیچ چیز برایش مهم نیست. حتی وقتی می‌برندش تا اعدامش کنند، زیادناراحت نیست و یا وقتی به‌او خبر می‌دهند که هم الان مادرت مرده، ککش هم نمی‌گزد. در مراسم به خاکسپاری او شرکت می‌کند، ولی انگارکه خمیر مایهٔ وجودش را ازسنگ یا یخ ریخته باشند، سرد و بی‌احساس است. حتی وقتی زنی به‌او می‌گوید: «دوستم داری؟ می‌آیی با هم ازدواج کنیم؟»، می‌گوید: «دوستت ندارم، ولی اگر می‌خواهی،ازدواج کنیم!»

ضد قهرمانها شخصیتشان تغییر نمی‌کند و متحول نمی‌شوند و گاه آنقدر بی‌اهمیتند که رمان‌نویس حتی به‌خود زحمت نمی‌دهد تا نامی بر رویشان بگذارد! مثلاً کافکا در داستان محاکمه[۹۸] و «جویس» در بیداری خانوادهٔ فی‌نگان اسم اشخاصشان را به‌ترتیب «ك» و «هـ. س. ا» گذاشته‌اند! به‌علاوه دیگر صفات قهرمانی آثار گذشته را ندارند. آدمهایی هستند زشت‌رو، بدتیپ، مزخرف، گاهی احمق و گاهی دغلباز. این است که رمان‌نویسانی‌چون «سائول‌بلو» در هرزوگ[۹۹]، «جوزف‌هلر»[۱۰۰] در ماده بیست‌ودو[۱۰۱]، «کینگزلی‌امیس»[۱۰۲] در جیم‌خوشبخت[۱۰۳] و دیگران به‌جای ارائه قهرمان، ضد قهرمانانی ذلیل می‌آفرینند و در ویترین آثارشان به‌نمایش می‌گذارند تا هشدارمان دهندکه دنیای غربی بدل به سرزمین یخبندان و اشباح شده است. اطاقی را می‌ماند که حتی روزنه‌ای به‌بیرون ندارد. و زندگی چیزی جز نمایشی عروسکی، مضحک، دهشتناك و یأس‌آلود نیست. و بالاخره آگاهمان می‌کنند که «قهرمان مرده است!»

---

98. The Trial. 99. Herzog. 100. Joseph Heller.
101. Catch - 22.
۱۰۲. Kingsley Amis نویسندهٔ انگلیسی (۱۹۲۲-).
103. Lucky Jim

د- جریان سیال ذهن: زاویه دیدی که بسیاری از ضد رمانها انتخاب کرده‌اند، جریان سیال‌ذهن‌است. زیرا چنان‌که گفتیم، نویسندگانی که معتقدند اشخاص آثارشان بر سرنوشت خویش حاکم نیستند و از جامعه و جهان خارج سرخورده و به‌درون خود خزیده‌اند، لاجرم کم کم به‌این نتیجه می‌رسند که هستی و وجود پر معنای انسان در فرآیندهای ذهنی و درونی اوست و چون این وجود ازهم‌گسیخته، پراکنده، تودرتو و بی‌نظم است و فعالیتهایش بر اساس تداعی آزاد معانی است، بنابراین رمان‌نویس ناگزیر باید از شیوه‌ای استفاده کند تا بتواند درون و ضمیر ناخودآگاه را با تمام زیر و بمهایش به‌بیرون‌بریزد. و از همین جاست که در رمان‌نویسی شیوه‌ای به‌نام «جریان سیال ذهن یا تک‌گویی مداوم درونی» باب می‌شود و در آن تلاش می‌شود تا نقبی به‌مرحلهٔ پیش از شکل‌گیری گفتار در ذهن بشر، زده شود و لایه‌ها و سطوح مختلف آگاهیها، جریان لایزال احساسها، افکار و تخیلات، آرزوهای سرکوفته، تداعی معانیهای بی‌نظم و از هم گسیخته به‌شکل سیلی از کلمات، صور خیال و افکار درهم و برهم سر ریز شود. و چون در اینجا (ضد) رمان نویس به‌سطح غیر شفاهی و غیر گفتاری بشر پا می‌گذارد، کلامش «دستور»پذیر نیست و علائم نقطه‌گذاری واضح ندارد. یعنی حرفهایش به‌درستی در کلام نمی‌گنجد و در وصف نمی‌آید. گاه تک کلمه، گاه دو کلمه وگاه عبارت و جملهٔ بی‌فعل است.

هـ- ویژگیهای دیگر: ضد رمان‌نویسان حرکتهای افراطی به به‌اصطلاح آوانگاردمآبانه و پوچ، فراوان کرده‌اند که رمان را تا حدود زیادی به‌سراپردهٔ ابتذال و تخت احتضارکشانده است: مثلاً رمانشان را طوری نوشته‌اند که از هر صفحه‌اش که بخوانید، فرق چندانی ندارد، یا بعضی از صفحات را سفید گذاشته‌اند تا آن قسمت از داستان را خود حدس بزنید! و یا خواننده مجبور است بعضی ازبخشهای

داستان را بر طبق حروف الفبا بیابد و باز برخی، فصلهای کتابشان را جابجا کرده‌اند و بعضی تا بدانجا پیش رفته‌اند که به‌جای به کارگیری خط عادی، از خط تصویری ماقبل تاریخ، استفاده کرده‌اند!

رمان نو

گفتیم که از ابتدای قرن حاضر به‌بعد، برخی از نویسندگان رمان را به‌سمت ضد رمان سوق داده‌اند؛ یعنی هر کدام یکی از عناصر رمان را در اثر خود نفی کرده و یا وجودش را نادیده انگاشته‌اند: مثلاً رمانی را بی‌طرح نوشته‌اند، یا شخصیتشان ضد قهرمان است و یا از کنار زمان و مکان با غمض عین گذشته‌اند و غیره. اما این حرکت تقریباً در نیمه دوم قرن بیستم منجر به‌تولد رمانی در فرانسه می‌شود که در واقع همهٔ ویژگیهای ضد رمان را یکجا در خود جمع کرده است، که منتقدان فرانسوی نام «رمان نو» را برآن نهاده‌اند. در واقع شاید بشود گفت رمان نو، ضد رمان کامل است. البته هنگامی که امثال «رب‌گریه»، «ناتالی ساروت»[۱۰۴] و دیگران رمان نوهایی چند، پدید آوردند، نهضتشان در کشورهای اروپایی با اقبال عامه مواجه نشد و به‌اصطلاح یخشان نگرفت! حتی در خود فرانسه هم غیر از برخی از نوجویها که با دیدن هر چیز نوی فوری شروع به‌پایکوبی و دست‌افشانی می‌کنند، کسی از حرکتشان استقبال‌چندانی نکرد. واما علت‌عدم استقبال چه بود؟ علت احتمالاً این بود که‌ممکن است خواننده به‌زیر پا گذاشتن عنصری از عناصر رمان اهمیتی ندهد و با بزرگواری از آن درگذرد، اما وقتی قرار شد که همه عناصر رمان کلاسیک یکجا نفی شوند، خواننده احساس می‌کند که دستش انداخته‌اند! چون به‌قول آن ظریف تجزیه‌ات خوب است، اما مرده‌شور ترکیبت را ببرد! باری، در اغلب رمانهای نو از

۱۰۴. Nathalie Sarraute رمان‌نویس روسی‌الأصل فرانسوی (۱۹۰۲-).

عمل داستانی، شخصیت‌پردازی، طرح، مقدمه داستان، صعود و فرود داستان، انتظار داستانی، گفتگوهای متعارف، شیوه‌های معمول روایت داستان، تحلیل شخصیت، افکار و تفسیرهای نویسنده، استفاده از روای مشخص برای گفتن داستان، دادن یک سری اطلاعات به‌خواننده برای اینکه بداند کی‌به کی است‌و داستان به کدام سمت می‌رود و... خبری نیست. یعنی خلاصه در رمان نو، داستان نداریم! بنابراین خواننده حق دارد که از دیدن این موجود ناقص‌الخلقه رم کند! و منتقدان حق دارند که «رمان نو» را ناقوس شوم مرگ رمان بدانند!

می‌توان گفت که نظریه‌پردازان رمان نو آنقدر که در نفی عناصر رمان کلاسیک مصر و متفق‌القول بوده‌اند، در اینکه رمان نو چیست هم‌رأی و هم‌داستان نبوده‌اند. ولی شاید بشود از فحوای سخنان پراکنده‌شان به هرترتیب، اصولی را استنباط کرد. هواداران ونویسندگان رمان نو خودرا از نوادگان کسانی چون «فلوبر»[۱۰۵]، «پروست»، «جویس» «کافکا»، «ولف»، و «فاکنر» می‌دانند و بر این باورند که بین ظاهر جامعه، انسان و روابط انسانی و باطنش جدایی افتاده است و ما به عصری پا نهاده‌ایم که عصر بدگمانی به‌ظواهر است. بنابراین از ظاهر اشخاص و از ظاهر اعمال، رفتار و گفتار آدمها، نمی‌توان پی به‌واقعیت برد. بنابراین در رمان نو تجربهٔ پدیده‌های ظاهری (به‌شرط آنکه به مفاهیم مجرد تبدیل نشوند یا درونی نباشند و یا از طریق استعارات گوناگون به‌جنبه‌های مختلف صفات یا مسائل انسانی گره نخورند) دستمایه‌ای است‌برای نویسندگانی که‌می‌خواهند واقعیت را بدون تفسیر و تحلیل ارائه دهند. ضمناً رمان‌نوئیهامعتقدند که اشخاص مثل دوران رمان کلاسیک، وسیلهٔ شناخت جامعه نیستند، یعنی نمی‌توان به‌دید، روابط و گفتار اشخاص اعتماد کرد و ازطریق ایشان جامعه را شناخت.

۱۰۵. Gustave Flaubert رمان‌نویس فرانسوی (۱۸۲۱-۱۸۸۰).

به همین دلیل رمان‌نوئیها مثل رمان‌نویسان قرن نوزدهم (دقت کنید)، ظاهر اشخاص راتوصیف نمی‌کنند و ابعاد اشخاص رابه‌شکل گذشته مطالعه نمی‌کنند. به‌علاوه اشخاصشان رشد و تحول و نیز ویژگیهای قهرمانها را ندارند، ضمن اینکه هم‌تیپ نیستند. اشخاص در رمان نو حکم اشباح یا مجسمه‌هایی را دارند که آینه‌هایی در دست گرفته، هرچه‌را می‌بینند بی‌کم‌وکاست‌و با ابعاد دقیق هندسی‌آنها منتها به‌طور سطحی، منعکس می‌کنند؛ ولی تحلیل و تفسیر نمی‌کنند و حتی برای اشیاء معنی دوم و سمبلیک هم قائل نیستند، یعنی آنها را با برداشتهای شخصی و حالتهای روحی و ذهنی خود نمی‌آمیزند. زیرا در این رمانها هر شیء معنی خودش را می‌دهد و هویت، عمق و معنای خاصی‌ندارد. با این کار نویسندگان رمان نو اولاً نشان می‌دهند که دید افراد و اشخاص چقدرمحدوداست‌و ثانیاًبه‌دید آنها اعتمادی نیست وخوانندگان هم‌نباید به‌ظواهر آنچه اشخاص می‌بینند و روایت می‌کنند، دل‌ببندند. البته برخی از رمان نوئیها ازسطح اشیاء گذرکرده، روابط پوچ انسانها را نیز منعکس می‌کنند، اما این اشخاص باز بر هیچ چیز، حتی بر سرنوشت خود حاکم نیستند. افزون براین، نشان می‌دهند که بین انسانها اگر روابطی هم هست؛ بسیار سطحی، اتفاقی و تصادفی است. انسانها همچون جزایری دور از هم هستند و یا سیاره‌هایی را می‌مانند که هرکدام در عالم خود سیر می‌کنند و فقط گاه‌گاهی و آن هم به طور اتفاقی با هم تلاقی و یا تصادف می‌کنند. به‌علاوه، چون در رمان نو فقط به‌عواطف بی‌ارزش انسانها پرداخته می‌شود، خواننده نمی‌تواند با اشخاص همدرد و همدل شود.

همچنین در رمان نو از توالی زمانی حوادث و نیز طرح خبری نیست. چون در نظر بسیاری از رمان‌نوئیها کار جهان و خلق جهان، جمله در هم است! فی‌المثل «کلودسیمون» درسال ۱۹۶۱ درسخنرانیی

در «سوربن»، به‌سارتر حمله می‌کند و می‌گوید که در جهان هیچ چیز معنی‌دار و بابرنامه‌ریزی منظم نیست و چیزی از پیش تعیین و پی‌ریزی نشده است. بنابراین انتظار توالی علی و زمانی حوادث در رمان، توقع بیجایی است (نقل به‌معنی)؛ که از این حرف «سیمون» و نیز رمانهایی که رمان‌نوئیها نوشته‌اند می‌توان استنباط کرد که ایشان به‌طرح داستانی و زمان، در رمان خود اهمیتی نمی‌دهند و حوادث را منظم و براساس علت و معلول و زمان رخداد پشت سر هم نمی‌چینند. به‌عبارت دیگر، حوادث در رمان نو چه به‌لحاظ زمانی و چه‌به‌لحاظ علی ومعلولی دائم با یکدیگر جابه‌جا می‌شوند؛ و باز طرح و قصه که نباشد، طبعاً انتظار و تعلیقی هم در میان نخواهد بود. به‌علاوه ایشان معتقدند که به‌کار گرفتن انتظار در داستان، مانند گول زدن کودك با نان قندی است. چون عامل انتظار، حواس خواننده را از معنا و مفهوم داستان، پرت می‌کند. به‌هر صورت، رمان نو با تجربیات از هم‌گسیخته و بی‌نظم و ترتیب سروکار دارد. زیرا تصور ایشان آن است که خواننده خود قادر است مجدداً این تکه‌تکه واقعیات نسنجیده و آشفته را که حاصل تجربهٔ مستقیم و دست اول نویسنده است، بازسازی کند.

در زمینهٔ «زاویه دید» معتقدند که راوی یا نویسنده نباید نوع تلقی و تفسیرهای خویش را هم چاشنی روایتش کند. از این رو نوع دید نویسنده یا راوی در این رمانها اغلب تأثیر چندانی در امر روایت ندارد؛ ضمن اینکه در نهایت هم به‌آنچه آنها روایت می‌کنند، اعتمادی نیست. به‌همین دلیل هم گاهی داستانی واحد (مثل کاری که «فاکنر» درخشم و هیاهو کرده) از دید یا زبان چند نفر نقل می‌شود.

در مورد ارائه نحوهٔ گفتگو در رمان نو نیز، «ناتالی ساروت» معتقد است که گفتگوی ظاهر ادامهٔ گفتگوی درونی یا زیر گفتگو است. بنابراین گفتگوی بیرونی نباید با علائم نقطه‌گذاری یا تأکید برگویندهٔ

گفتگو یعنی اینکه بگوییم «او گفت»، از بقیهٔ متن داستان جدا بیفتد. چون این کار داستان را تصنعی می کند. پس «گویندهٔ گفتگو»، باید حذف شود و فقط گاهگاهی برای اینکه عوض شدن گوینده یا وقفه در امر فکر کردن شخصیت را برسانیم، می‌توانیم بین جملات خط تیره بگذاریم و یا بینشان کمی فاصله بیندازیم؛ و نیز برای اینکه انتقال از مرحلهٔ گفتگو به گفتگوی درونی (زیر گفتگو) و یا ادامهٔ گفتگوی گذشته را برسانیم، می‌شود از علامت سه‌نقطه بین جملات، استفاده کرد.

و بالاخره «آلن رب‌گریه» بر این باور است که جهان خارج عینی است، و نباید هنگام توصیف و تشریح آن، نظمی اخلاقی یا اجتماعی را بر آن تحمیل کرد. به‌علاوه در کارهایش از به کاربردن هر نوع زبان استعاره‌ای اجتناب می کند و رمانهایش را با سبک و زبانی ساده، یک بعدی، صریح و خنثی می‌نویسد.

متأسفانه و یا در واقع خوشبختانه، تاکنون در کشور ما نمونه‌ای از این رمانها ترجمه نشده است و یا حداقل بنده از آن بی‌خبرم؛ ولی از نمونه رمانهای نوی که چندسالی است منتشر شده می‌توان از رمان پارك[۱۰۶] (۱۹۶۱ میلادی) نوشتهٔ «فیلیپ سولر»[۱۰۷] — که از دنباله روهای «رب‌گریه» است — نام برد. رمان پارك رمانی است بسیار گیج کننده، چون در آن عمل داستانی (سلسله حوادث منظم و پشت‌سرهم) و شخصیت به‌مفهوم متعارفش، وجود ندارد. راوی از آپارتمانش به پایین یعنی به پارك، به خانه‌های اطراف و عابران نگاه می کند، بعد کمی بیرون می‌رود ولی زود برمی‌گردد و در جای اولش می‌ایستد و دوباره مشغول نظاره کردن اطراف می‌شود و با دیدن آدمها و مناظر، به یکباره خاطرات دوران بچگی در ذهنش زنده می‌شود و یاد زنی را که دوست داشته و مردی را که

---

106. Le Parc.

۱۰۷. Philippe Sollerr نویسندهٔ فرانسوی (۱۹۳۶-).

کشته، می‌افتد. در این رمان اشیاء به‌دقت و به‌طور سطحی، تشریح می‌شوند و همه چیز محیط، همان طور که هست نشان داده می‌شود، یعنی همهٔ اشیاء ساکن هستند و بار معنایی خاصی ندارند.

رمان در آینه مکتبهای ادبی

در مورد مکتبهای ادبی زیاد بحث شده است و شما نیز قطعاً مطالبی در این زمینه خوانده‌اید. اما شاید منتقدان کمتر به «سیر و تحولات رمان در مکتبهای ادبی» به‌طور اخص، پرداخته باشند، که این خود بحثی است درازدامن و متأسفانه در اینجا و با این فرصت کم، مجال پرداختن به‌چنین بحث گسترده‌ای نیست. به‌علاوه، بیم آن می‌رود که طرح فشرده وسرسری آن، به‌ساده‌اندیشیهای خاصی منجر شود. لهذا ناگزیر این مهم را نیز باید به‌مجالی دیگر واگذاشت. اما اشاره‌وار می‌گویم که رمان کارش را با رمانتیسیسم آغاز کرد و پیشوایانش در این خطه افرادی بودند نظیر «والتر اسکات»، «دوما»، «هوگو»، «ایروینگ» و تا حدودی «جین‌اوستن»[۱۰۸] و «فلوبر»؛ و پس از این دوره از قبل افرادی چون «گوگول»، «بالزاك»، «تولستوی»، «استاندال» و تا حدودی «دیکنز» پا به‌مرحلهٔ رئالیسم گذاشت. بعد از این دوره رئالیستهای افراطی که بعدها ناتورالیست نام گرفتند، پیدا شدند و تحت تأثیر علوم تجربی عصر و تئوریهای «داروین»[۱۰۹]، «مارکس»، «فروید»[۱۱۰] و دیگران یک سلسله آثار مهوع بوجود آوردند. بعد از دوران ناتورالیسم، رمان مکتب عمده‌ای را به‌خود ندیده است. چون مثلاً اگزیستنسالیسم مکتبی عمدتاً فلسفی است تا ادبی و مکتبهای اکسپرسیونیسم و

---

۱۰۸. Washington Irving نویسندهٔ امریکایی (۱۷۸۳-۱۸۵۹).
۱۰۹. Jane Austen رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۷۵-۱۸۱۷).
۱۱۰. Charles Darwin زیست‌شناس انگلیسی (۱۸۰۹-۱۸۸۲).

امپرسیونیسم به‌نقاشی تعلق خاطر بیشتری دارند تا ادبیات و رمان. و باز مکتب پوچگرایی[۱۱۱] در زمینهٔ تئاتر به‌اصطلاح، گل کرده است و نه رمان‌نویسی. البته بعدها خرده مکتبهایی‌نظیر سمبلیسم، فوتوریسم، سوررئالیسم و غیره نیز ظهور کردند که یا دولتشان مستعجل بود و یا عرصهٔ کارشان حول و حوش قالبها و انواع دیگر ادبی غیر از رمان، بود.

وقت آن است که بساط سخن را برچینیم و آرزو کنیم که قصه‌نویسان چیره‌دست و مسلمان ما بتوانند درآینده‌ای نه‌چندان دور، به یاری حق در عرصهٔ رمان‌نویسی گوی سبقت را از دیگران بربایند و رمانهایی درخور این امت و انقلاب پدید آورند. به‌امید آن روز. والسلام

کتابشناسی

فارسی

رحیمی، مصطفی. یأس فلسفی. چاپ دوم. تهران: فرمند، ۱۳۴۹.

ساچکوف، بوریس. تاریخ رئالیسم. ترجمه محمدتقی فرامرزی. تهران: نشرتندر، ۱۳۶۲.

ساروت، ناتالی. عصر بدگمانی. ترجمه اسماعیل سعادت. تهران: نگاه، ۱۳۶۴.

سلیمانی، محسن، ترجمه. رمان چیست؟ تهران: برگ، ۱۳۶۶.

سیدحسینی، رضا. مکتبهای ادبی. چاپ هفتم. جلد دوم. تهران: زمان، ۱۳۵۸.

فورستر، ادوارد مورگان. جنبه‌های رمان. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۷.

---

۱۱۱. Sigmund Freud روانپزشک اتریشی و پایه‌گذار روانکاوی (۱۸۵۶-۱۹۳۶).

انگلیسی

Cuddon, J.A., *A Dictionary of Literary Terms*. England: Penguin Books, 1984.

Flint Thrall, William and Addison Hibbard. *A Handbook to the Literature*. Forth Edition., Third Printing. Indiana: Bobbs-Merrill Educational Publishing, 1981.

Harvey, Paul. *The Oxford Companion to English Literature*. Forth Edition. London: Oxford University Press, 1973.

Kostelanetz, Richard, ed. *On Contemporary Literature*. NewYork: Avon Books, 1964.

Rees, R. J. *English Literature*. London: Macmillan, 1973.

Reid, Joyce M.H., Ed. *The Concise Oxford Dictionary of French Literature*. London: Oxford University Press, 1979.

فهرست اعلام

(نام اشخاص، داستانها، کتب، نشریات و مکانها)

آ

آبادان ۷۵
آرزوهای بزرگ ۱۱۱
آرژانتین ۵۲
آستوریاس، میگل انگل ۱۳، ۲۳
آشیل ۱۰۶، ۱۱۸
آگنان، شموئل یوسف ۲۳
آلمان ۱۵، ۱۶، ۱۸، ۱۰۲
آمریکا ۱۳، ۱۴، ۳۰، ۵۳، ۱۰۳
آمریکای لاتین ۱۳، ۱۴، ۵۲، ۵۳، ۶۰
آمریکایی آدام ۵۱، ۶۱
آناکارنینا ۱۱۱
آندریچ، ایو ۲۲

ا

احسان ۶۵، ۶۶، ۶۷، ۶۸، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۸۲، ۸۶
ادیپ شهریار ۱۰۶
ارتفاعات وادرینگ ۱۱۵
ارس ۶۲، ۶۹، ۷۳، ۸۸
ارسطو ۹، ۱۰۵، ۱۰۷
اروپا ۵۷، ۱۰۵
اروپای شرقی ۱۲، ۱۳
اروپای غربی ۱۳، ۱۴
اصفهان ۱۰۰
اطلاعات، روزنامه ۱۰۰
اسپانیا ۵۸
استاندال ۱۰۲، ۱۱۱، ۱۱۹، ۱۲۸
استاین بک، جان ۲۳
اسکات، والتر ۱۰۲، ۱۲۸
اسفندیار ۱۱۸
اسنو، چارلز پرسی ۱۱۲
افلاطون ۱۰
ال دوتوبوزو ۵۵، ۵۶، ۵۸، ۶۰
الیوت، تامس استرنز ۲۲
الیوت، جورج ۱۰۲
امامی، کریم ۶۱
امواج ۱۰۹
امیس، کینگزلی ۱۲۱
انجیل ۱۰۵
اندیمشک ۶۴
انگلستان ۵۰، ۵۳، ۵۷، ۱۰۲، ۱۰۵، ۱۰۷
اودیسه ۱۰۶، ۱۱۸
اورول ۵۲

اوستن، جین ۱۲۸
اولیس ۱۱۰، ۱۲۰
اون‌ست، سیگری ۲۱
اونیل، یوجین گلدستون ۲۱
اویکن، رودلف ۲۰
اهواز ۶۵، ۷۵
ایثاگیرری، خوزه ایچیگارای ۲۰
ایران ۳۰، ۴۱
ایروینگ ۱۲۸
ایلیاد ۱۰۶، ۱۱۸
اینفانته ۵۳

ب

باك، پرل‌سایدنستریک ۲۱، ۱۰۱
بالزاك ۱۰۲، ۱۱۹، ۱۲۸
بچه‌های مدرسهٔ والت، سریال ۳۱
بخش‌سرطان ۱۳
برادران‌کارامازوف ۱۱۱
براون، ادوارد ۱۴
برفهای کلمانجارو ۱۰۱
برکهٔ آتش ۹۱، ۹۵، ۹۸
برگسون، آنری ۲۱
برونته، امیلی ۱۱۵
برونته، خواهران ۱۰۲
بکت، ساموئل ۲۳
بلندیهای بادگیر ۱۱۵
بلو، سائول ۱۱۷، ۱۲۱
بلوم، لئوپولد ۱۲۰
بل، هاینریش ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۶، ۲۳، ۱۱۷
بندکفش ۴۴
بوتور، میشل ۱۱۷
بوطیقا ۱۰۵
بونیین، ایوان ۲۱
به‌سوی فانوس دریایی ۱۰۹
بهشت‌گمشده ۱۰۷
بیئرنسان، بیرنستیئرنه ۱۹
بیداری خانوادگی نگان ۱۱۰، ۱۲۱
بیگانگان و برادران ۱۱۲
بیگانه ۱۱۷، ۱۲۰
بین‌پل ۹۵

پ

پاپ ۵۲، ۵۷، ۶۰، ۶۱
پارك ۱۲۷
پاره ابرهای خونین ۳۳، ۴۰، ۴۳، ۴۴، ۴۵، ۴۷
پاریس ۱۱۸
پاملا ۱۰۸
پاول، آنتونی ۱۱۲
پاسترناك، بوریس ۱۲، ۱۳، ۲۲
پانتاپیلان، هنریک ۲۰
پرودوم، رنه‌فرانسوا ۱۹
پروست ۱۱۵، ۱۲۴
پرومته در زنجیر ۱۰۶
پوپ ۱۰۷
پولس مقدس ۵۹
پیرآندلو، لوئیجی ۲۱

ت

تاریخ ادبیات‌ایران ۱۴
تاریخ رئالیسم ۱۲۹

تاگور، رابیندرانات ۲۰
تروا ۱۱۸
تورانی، بهروز ۶۱
تورگینیف ۱۰۳
تولستوی ۱۰۳، ۱۱۱، ۱۱۹، ۱۲۸
توین ۱۰۳
تهران ۳۳، ۳۷، ۵۰، ۵۳، ۶۱، ۶۲، ۶۶، ۱۰۰، ۱۲۹

ج

جاده‌های بی‌قانون ۵۱، ۵۲
جای خالی سلوچ ۱۰۰
جنبه‌های رمان ۱۲۹
جنگ و صلح ۱۱۱
جویس ۱۰۹، ۱۱۵، ۱۱۷، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۴
جیم خوشبخت ۱۲۱
جیمز، هنری ۱۰۳
چرچیل، وینستن ۱۳، ۲۲
چوبک ۱۰۱

ح

حسین(ع) ۸۸
حسینی، حسن ۴۴، ۱۱۹
حسینی، لیلا ۳۴
حمزاوی، شهلا ۱۱

خ

خاطره‌ای از آلمان ۱۱، ۱۵، ۱۸
خاکسترهای آشیان ۶۲، ۶۵، ۶۸، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۵، ۷۹، ۸۲، ۸۵، ۸۶، ۸۷
خرمشهر ۶۵، ۶۷، ۷۵
خشم و هیاهو ۱۰۱، ۱۲۶
خوارزمی ۶۱
خیمنس، خوان رامون ۲۲

د

داروین ۱۲۸
داستان باغ ۶۲
داستایوسکی ۱۰۳، ۱۱۱، ۱۱۹
دانته ۱۰۷
دانیل در جستجوی عدالت ۱۷
داور ۱۱۴
دربارهٔ ادبیات ۹
درجستجوی زمان‌گمشده ۱۱۵
درسواوزالا، فیلم ۳۰
دفو، دانیل ۱۰۲، ۱۰۸، ۱۱۹
دکامرون ۱۰۷
دکتر ژیواگو ۱۳
دلدا، گراتسیا ۲۱
دلفکها ۵۱، ۵۲
دن‌کیشوت ۵۳، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۶۰، ۶۱، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۸، ۱۲۰
دو قدم تا قاف ۶۳، ۶۸، ۷۳، ۸۱، ۸۸، ۸۹
دوگار، روژه‌مرتن ۲۱
دوما ۱۰۲، ۱۲۸
دیکنز ۵۰، ۱۰۲، ۱۱۱، ۱۱۶، ۱۲۸
دیویدکاپرفیلد ۱۱۱، ۱۱۴، ۱۱۶

ر

رابینسن کروزوئه ۱۰۸، ۱۱۹
رادمردان ۱۱۱
راسل، برتراند ۱۳، ۲۲
رب‌گریه، آلن ۱۱۷، ۱۲۳، ۱۲۷
رحیمی، مصطفی ۱۲۹
رستم ۱۱۸
رسول ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۸۲
رسی نانت ۵۸
رقص با موزیک زمان ۱۱۲
رم ۵۷
زمان چیست؟ ۱۲۹
روسیه ۱۰۳
روگون‌ماکار ۱۱۱
رولان، رومن ۲۰، ۱۱۰، ۱۱۱
رومن، ژول ۱۱۱
ریچاردسن ۱۰۲، ۱۰۸، ۱۱۱
ری‌سونت، ولادی‌اسلاف استانیسلاف ۲۱

ز

زاکس، نلی ۲۳
زمانی، محمدرضا ۹۱
زولا ۱۰۳، ۱۱۱
زهراخانم ۳۷
زهره ۳۴

ژ

ژان‌کریستف ۱۱۰، ۱۱۱
ژید، آندره ۲۲

س

سارتر، ژان‌پل ۲۳، ۱۱۲، ۱۲۶
ساروت، ناتالی ۱۲۳، ۱۲۶، ۱۲۹
سانچو، پانزا ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۶۰
سایه‌گریزان ۵۰
سپانلو، محمدعلی ۶۱
سرباز ۶۲، ۶۹، ۷۳، ۸۸
سرخ ۶۲
سرخ و سیاه ۱۱۱
سروانتس ۵۳، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۶۰، ۶۱، ۱۰۲، ۱۰۸، ۱۲۰
سروش نوجوان ۹۱
سعادت، اسماعیل ۱۲۹
سفریس، جورج ۲۳
سلیمانی، محسن ۱۲۹
سنگر محمود ۳۳، ۳۶، ۴۳، ۴۴، ۴۵، ۴۷، ۴۸
سنگ صبور ۱۰۱
سوخته ۷۶
سوربن ۱۲۶
سوره، بچه‌های مسجد ۳۳
سوره، جنگ پنجم ۶۲
سوسنگرد ۶۵
سوفوکلس ۱۰۶
سولر، فیلیپ ۱۲۷
سولژنیتسین، الکساندرای ۱۳، ۲۳
سیدحسینی، رضا ۱۲۹
سیمای زنی در میان جمع ۱۴
سیمون، کلود ۱۱۷، ۱۲۵، ۱۲۶

ش

شاو، جرج برنارد ۲۱

شاهنامه ۱۴، ۱۰۷، ۱۱۸
شپیتلر، کارل ۲۰
شریف‌زاده، منصوره ۳۳
شکسپیر ۱۰۷
شنکیویچ، هنریک ۲۰
شوروی ۱۲، ۱۳، ۵۷
شوش ۶۴
شولوخف، میخائیل الکساندرویچ ۲۳
شهر طلا و سرب ۹۱، ۹۵، ۹۷، ۹۸

ص

صخرهٔ برایتن ۵۱

ط

طاهری، اسدالله ۵۳

ع

عالیجناب کیشوت ۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۶۰، ۶۱، ۱۱۷
عراق ۷۰
عصر بدگمانی ۱۲۹
عیسی(ع) ۶۰

غ

غرقاب ۶۲، ۸۸

ف

فاطمه ۳۷، ۳۸
فاکنر ۲۲، ۱۰۱، ۱۱۵، ۱۱۷، ۱۲۴، ۱۲۶
فجر، م.الف ۶۲، ۷۳، ۸۳، ۸۷، ۸۸
فرامرزی، محمدتقی ۱۲۹
فرانس، آناتول ۲۰
فرانسه ۱۰۳
فرخفال، رضا ۵۰، ۶۱
فردوسی ۱۱۸
فروید ۱۲۸
فرهنگستان ایران ۲۸
فلوبر ۱۰۲، ۱۲۴، ۱۲۸
فن‌شعر ۱۰۵
فورستر، ادوارد مورگان ۱۱۳، ۱۱۵، ۱۲۹
فولادوند، عزت‌الله ۶۱
فیتز جرالد ۱۱۰
فیلدینگ ۱۰۲، ۱۱۹
فیلم، ماهنامه ۲۶

ق

قاضی، محمد ۶۱
قدرت و افتخار ۵۱، ۵۲
قدیمی، بیژن ۱۱
قرآن ۸۸
قطار استانبول ۵۱
قنبری، محمود ۲۶

ک

ک ۱۲۱
کاردوچی، جوزوه ۲۰
کارلفلت، ایریک اکسل ۲۱
کارون، رود ۶۵، ۸۲
کاسترو، فیدل ۵۳
کاشان ۴۵
کاظمی، ثریا ۹۰

کافکا ۱۱۷، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۴
کامو، آلبر ۲۲، ۱۱۷، ۱۲۰
کانراد ۱۱۷
کاواباتا، یاسوناری ۲۳
کربلا ۳۸
کرمان ۴۵
کریستوفر، جان، ۹۰، ۹۱، ۹۶، ۹۷، ۹۸
کلاریسا ۱۱۱
کلاس انشاء ۳۴، ۴۳، ۴۴، ۴۷، ۴۸
کلید ۳۷، ۴۳، ۴۴، ۴۵، ۴۷
کمدی الهی ۱۰۷
کنسول افتخاری ۵۲
کوبا ۵۲
کوههای سفید ۹۱، ۹۵، ۹۸
کویست، پرئیبیئن لاجر ۲۲
کیپلینگ، رادیرد ۲۰
کیشوت ۵۸، ۶۰
کیهان ۴۱
کیهان فرهنگی ۱۱، ۵۰

گ

گالدوس، پرز ۱۱۱
گالزورثی، جان ۲۱
گتسبی بزرگ ۱۱۰
گرین، گراهام ۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۶۱، ۱۱۷
گوارا، چه ۵۳
گوته ۱۰۲
گوگول ۱۰۳، ۱۲۸
گیبرت، ریتا ۵۳

ل

لاج، دیوید ۶۱
لاکنس، هالدور کییل یان ۲۲
لاگرلو، سلما ۲۰
لایحهٔ طب ملی ۶۲، ۷۰، ۸۷
لروپ، کارل گل ۲۰
لژه، آلکسی ۲۲
لنپا، فرانس امیل سیل ۲۱
لندن ۱۱۴
لنی ۱۴، ۱۵
لوسی‌می ۳۱
لولیتا ۱۱۰
لویس، سینکلر ۲۱
لیلا ۳۵، ۴۳، ۶۶
لیلی و مجنون ۱۰۷

م

ماده ۱۰۱
ماده بیست و دو ۱۲۱
مارتینس، خاسینتوبیناوینتی‌ی ۲۰
مارکس ۵۲، ۵۷، ۵۹، ۶۱، ۱۲۸
مان، توماس ۲۱، ۱۱۱
مأمور ما در هاوانا ۵۲
مترلینگ، موریس ۲۰
مثنوی ۱۴
مجید ۳۳، ۳۴، ۴۷
محاکمه ۱۲۱
محمود ۳۶
مرگ الزپاسکولیت ۱۷
مرد سوم ۵۱، ۶۱
مردی که من شناختم ۵۳

مرگ دیکتاتور ۶۳، ۷۰، ۷۲، ۷۸، ۸۷
مریم ۳۷، ۳۸
مسافران بدون نقشه ۵۰
مسیح ۶۰، ۱۰۵
مقلدها ۶۱
مکتبهای ادبی ۱۲۹
ملویل ۱۰۳، ۱۰۹
مهاجران، سریال ۳۱
مهران ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۶۷، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۷۶، ۸۲، ۸۳
میسترال، فردریک ۱۹
میسترال، گابریلا ۲۲
میلتن ۱۰۷
موام ۵۰
موبی‌دیک ۱۰۹
مودو، سالواتوره کوازی ۲۲
موردستون ۱۱۴، ۱۱۶
موریاك، فرانسوا ۲۲
مولانا ۱۰۷
موسزن، تئودور ۱۹

ن

نابکوف ۱۱۰، ۱۱۷
ناصر ۳۳، ۳۴، ۴۵، ۴۷
نرودا، پابلو ۱۳، ۲۳
نرون و نمایندگان ۶۳، ۷۰، ۷۲، ۷۸، ۸۷
نظامی گنجوی ۱۰۷
نوریان، ع ۹۱

و

ولف، ویرجینیا ۱۰۹، ۱۱۵، ۱۱۷، ۱۲۴
ویتنام ۵۲
ویل ۹۴، ۹۵
وینتزن، رنه ۱۱، ۱۶

ه

هاکسلی ۱۱۰
هامسون، کنوت ۲۰
هاوپتمان، گیرهارت ۲۰
هاوثورن ۱۰۳
هایز، پل‌فون ۲۰
هرزوگ ۱۲۱
ه. س. ا ۱۲۱
هسه، هرمان ۲۲
هفت صدا ۵۳
هلر، جوزف ۱۲۱
همینگوی ۲۲، ۱۰۱، ۱۰۹
هوگو ۱۰۳، ۱۲۸
هومر ۱۰۶، ۱۱۸، ۱۲۰
هیتلر ۱۶
هیث کلیف ۱۱۵
هیدنستام، ورنرفون ۲۰
هیسیود ۱۰۶

ی

یأس فلسفی ۱۲۹
یحیی‌خان ۳۶
ینسن، یوهانس و. ۲۱
یوسف ۱۱۱

یوگسلاوی ۱۲
یونسی، ابراهیم ۱۲۹
یونان باستان ۹
ییتس، ویلیام باتلر ۲۱