

ادبیات مدرن موز وارداتی نیست

حسام جنانی

مطلب پیش رو، با نوشته‌ای دیگری پیوند می‌یابد که قبلاً تحت عنوان «رتبه تقلید و سوی سلیقه در جشنواره‌ها و جایزه‌های ادبی» منتشر کرده‌ام. «رتبه تقلید...» بیشتر نقل تجربه شخصی‌ام بود از شرکت در جشنواره داستان کوتاه «زاینده‌رود» و نتیجه‌گیری آن را نیز به‌اختصار بیان کردم و از مسئله گذشتم. از قضا، چند روز پس از انتشار «رتبه تقلید...»، در تاریخ ۱۶ مهر، روزنامه «هفت صبح» مطلبی منتشر کرد تحت عنوان «عملیات انتحاری علیه رمان ایرانی» که واکنش دو داور از سه داور جشنواره داستان کوتاه «زاینده‌رود»، یعنی سیاوش گلشیری و یوسف انصاری را برانگیخت. برخلاف نوشته سیاوش گلشیری، یادداشت

اینستاگرامی یوسف انصاری نسبتاً مفصل و حاوی نکاتی بود مرتبط به نتیجه گیری ام در «رتبه تقلید...».

در «رتبه تقلید...» در کوشش برای یافتن پاسخ این سؤال که چرا در دوره نخست جشنواره داستان کوتاه «زاینده رود» داستان‌های تقلیدی حائز رتبه‌های برتر شدند، این نتیجه گیری را به دست خواننده خود دادم: «غلبه [عادت وار] تقلید در میان نویسندگان و نیز رواج سلیقه گرایی و برخورد غیرفنی با مقوله ادبیات، چه در جشنواره‌ها و جوایز ادبی و چه در فضای ادبی کشور به طور کل.»

در این نوشته با مورد دوم کاری ندارم. مورد نخست اما، در خصوص سخنان یوسف انصاری، شدیداً به کارم می‌آید. عجالتاً از مطلب روزنامه «هفت صبح» نیز چیزی نخواهم گفت، نقطه تمرکز جوایزه یوسف انصاری است بر آن. آنچه یوسف انصاری در پاسخ به این مطلب نگاشته، نشانم داد که نتیجه گیری ام در «رتبه تقلید...»، حداقل بخش نخست آن، اشتباه نبوده است و همین حرف‌های انصاری محرک اصلی ام در نوشتن متن حاضر شد تا آنچه را که در آن نوشته به اختصار گفته بودم، مستدل‌تر بیان کنم. سعی ام بر این است که نشان بدهم عنصر «تقلید» چگونه تار و پود اندیشه یوسف انصاری، و چه بسا، بسیاری دیگر از نویسندگان و شعرای امروز ایران را شکل داده است. البته، به نظر من، این مسئله فقط صاحب‌قلمان و هنرمندان امروز را در برنمی‌گیرد و شامل دیروزیان نیز می‌شود.

این را نیز باید اضافه کنم که هدف من از انتشار «رتبه تقلید...» آسیب‌شناسی بود، نه انتقام گرفتن از داوران جشنواره «زاینده‌رود». رد شدن داستاتم در جشنواره‌ای که سه سال پیش برگزار شد، از نظر شخصی، برایم اهمیتی نداشت که بخواهم بعد از سه سال خون خودم را به خاطرش کثیف، یا با کسی تسویه حساب کنم. در واقع، انتشار «رتبه تقلید...» از آنجا کلید خورد که فرصت نکردم برای شماره ۱۳ مجله «سیاه‌مشق» مطلبی در خصوص جشنواره‌ها و جایزه‌های ادبی بفرستم و بعد از آنکه فرصت نوشتن پیش آمد، تصمیم گرفتم نوشته‌ام را در جایی دیگر منتشر کنم. به تعبیر دیگر، اگر نبود تماس دست‌اندرکاران مجله فوق و انگیزه‌ای که آن تماس ایجاد کرد، شاید هیچ‌گاه «رتبه تقلید...» هم منتشر نمی‌شد. گفتم «شاید»، چون از همان سه سال پیش می‌دانستم که بالاخره روزی دیگر و جایی دیگر در مورد آن جشنواره خواهم گفت، اما زمانش را و چگونگی‌اش را نمی‌دانستم. تقدیر این بود که مجله «سیاه‌مشق» این انگیزه را برایم فراهم کند.

در خصوص نوشته پیش رو نیز خواننده محترم به تدریج متوجه خواهد شد که قصدم صرفاً انتقاد از داوران جشنواره «زاینده‌رود» و شخص یوسف انصاری نیست. بلکه، گفته‌های انصاری را بدل به دست‌مایه‌ای کرده‌ام تا در ادامه آنچه در «رتبه تقلید...» گفتم، برخی از بیماری‌های نظری مزمن داستان‌نویسی فارسی را بکاوم.

مبتنی بر اظهارات فوق، هدفم از انتشار این نوشته نیز چیزی جز آسیب‌شناسی نیست. جشنواره «زاینده‌رود» رویدادی خرد یا شخصی نبود و آنچه را که در آن رخ داد بخشی از

سازگار کلانی می‌دانم که هر ساله ده‌ها و چه بسا صدها استعداد را در کشورمان از چرخهٔ آفرینش ادبی خارج می‌کند. شناخت این سازکار، بنیان‌های تاریخی شکل‌دهنده به آن و افرادی که، آگاهانه یا ناآگاهانه، چرخ این دستگاه معیوب را می‌چرخانند، اهمیت بسیار زیادی دارد. بنابراین، اگر در این راه تندترین انتقادهای متوجه یوسف انصاری یا هر کس دیگری بکنم، قصدم تخلیهٔ عقده‌های روانی نیست. به قول هوشنگ گلشیری «من در ادبیات بی‌رحم و با کسی تعارف تکه پاره نمی‌کنم» ولو آن کس خود هوشنگ گلشیری باشد. اکنون بهتر است از حاشیه بگذریم و به متن پردازیم.

گفته‌های یوسف انصاری که در دو پست اینستاگرامی‌اش در جواب مطلب روزنامهٔ «هفت صبح» منتشر کرده است (البته اگر بخواهم دقیق‌تر باشم باید بگویم سه پست، اما از پست نخست، چون مطلب مهمی در آن نبود، می‌گذرم)، از این نظر که آشفتگی‌های فکری و نظری او، و آن‌چنان که خواهیم دید، بسیاری دیگر از نویسندگان دیروز و امروز ادبیات معاصر فارسی را منعکس می‌کنند، بسیار مهم‌اند و از این رو سخنان او را، برای ثبت در تاریخ ادبی کشورمان، تقریباً به طور کامل در اینجا نقل می‌کنم:

کسی که از کنار کلیدر و محمود دولت‌آبادی می‌گذرد و حمله می‌کند به شازده/حتجاج مقابل ادبیات جدی ایستاده است هر چند به نظر برسد دارد حرف آوانگاردی می‌زند. شازده/حتجاج نه به خاطر حجمش بلکه به خاطر ساختارش رمان‌تر از کلیدر است... حتا حجم داستانی شازده

احتجاج هم از حجم داستانی کلیدر بیشتر است. شازده احتجاج بر اساس پاراگراف و قطعه‌نویسی با هوش و تمرکز بالایی نوشته شده است. تکنیک‌های به کار رفته در شازده احتجاج هنوز هم برای رمان فارسی غنیمت است، در حالی که کلیدر فاقد هرگونه نوآوری در روایت است. شازده احتجاج از نمونه‌های درخشان رمان چندصدایی است. همانقدر که کلیدر لال است و به سیر رمان فارسی بی‌اعتناست شازده احتجاج از دل رمان فارسی و مخصوصاً بوف کور خلق می‌شود و شاید بتوان تنها نگاه انتقادی به آن را همین اسیرشدگی در دامن نگاه بوف کوری دانست. گفته‌اند با بوف کور رابطه برقرار نکرده‌اند. خب مشخص است وقتی نویسنده محبوب‌تان مستور است بوف کور را به شما چه!... خیلی‌ها چیزی را نقد می‌کنند که در نوشته‌های خود در دام همان نکته کور می‌افتند... چرا بوف کور؟ اگر سرآغاز رمان مدرن فارسی را بوف کور بدانیم با سؤالی اساسی روبه‌رو خواهیم شد. چرا بوف کور سرآغاز رمان فارسی است؟... بوف کور در هزار و سیصد و پانزده نوشته شد. ده سال قبل از بوف کور اولین تجربه ایرانی‌ها در عرصه رمان‌نویسی بعد از تلاش‌هایی برای نوشتن رمان تاریخی و

شبه تاریخی تنها رمانی پاورقی است. از اغلب تلاش‌ها برای نوشتن رمان قبل از بوف کور، هرچند ارزش تاریخی دارند، امروزه نمی‌توان زیر عنوان رمان یا داستان بلند دفاع کرد. هرچند این آثار در برخی فرازها به رمان نزدیک می‌شوند ولی در کل آن‌ها را باید به عنوان اولین رمان‌گونه‌های ایرانی طبقه‌بندی کرد تا ارزش تاریخی بوف کور و ضرورت ظهور آن را متوجه شد. **قبل از بوف کور ادبیات داستانی ایران با فاصله قابل توجهی نسبت به ادبیات دنیا در حال شکل‌گیری بود. بالزاک صد سال قبل از چاپ تهران مخوف اولین رمان اجتماعی خود را می‌نویسد و ایرانی‌ها با تأخیری صد ساله تازه تلاش می‌کنند رمان اجتماعی بنویسند.** نتیجه کار پاورقی‌ای با مضامین اجتماعی است نه رمانی رئالیستی با سبک و سیاق بالزاک... کافکا مهم‌ترین رمان خود یعنی مسخ را در سال هزار و نهصد و پانزده چاپ می‌کند و هدایت بوف کور را در سال ۱۹۳۷. درباره شباهت‌های فکری هدایت و کافکا زیاد گفته‌اند ولی اشاره به چاپ این دو کتاب فقط تأکید به این نکته است که هدایت بوف کور را بیست و دو سال بعد از چاپ مسخ می‌نویسد. اما مهم‌تر از این اشاره‌ها **ظهور بوف کور به عنوان رمانی در زبان فارسی است که دیگر**

دست از تلاش برای رمان شدن برداشته و یک رمان با معیارهای جهانی خلق شده است و چنان نوری بر ادبیات داستانی ما می تاباند که چهل سال بعد هوشنگ گلشیری اعتبار شازده / احتجاب را در گفت و گویی می بیند که اثر او با بوف کور ایجاد کرده است. بعدها در سوئد خود گلشیری از پدیده **ناهمزمانی در ادبیات داستانی ایران می گوید. گلشیری چاپ بوف کور را نسبت به **دارایی داستان نویسی** ما در سال هزار و سیصد و پانزده ناهمزمانی می داند و چاپ کلیدر را هم بعد از بوف کور نوعی ناهمخوانی معکوس... **بوف کور زمانی منتشر می شود که ضرورت داشت. هدایت نمی توانست نسبت به تحولات ادبی جهان بی اعتنا باشد. برای هدایت وضعیت تاریخی بوف کور در زبان فارسی چندان اهمیتی نداشت** برای همین چاپ آن را در ایران ممنوع و به انتشار پنجاه نسخه ای رمانش در هند اکتفا می کند. ما نمی توانیم **تأثیر بوف کور را نادیده بگیریم. اولین کاری که انتشار بوف کور کرد ایجاد نوعی همزمانی بین ادبیات داستانی ما و جهان بود...** بعد از انتشار بوف کور دیگر نمی شد سیر تاریخی ادبیات داستانی را آن گونه که تا **تهران مخوف** ادامه پیدا کرده بود ادامه داد. پنجاه و نه**

سال بعد بوف کور هنوز مورد بحث است... در نهایت، امروز هم من نویسنده تازه کار باید وضعیت خودم را با بوف کور مشخص کنم تا بتوانم نشان دهم بعد از هشتاد سال در رمان نویسی حرفی برای گفتن دارم یا نه، ولی در این فاصله، یعنی از انتشار بوف کور تا آخرین رمان منتشر شده در ایران رمان‌های مهم زیادی منتشر شده است که همگی مدیون **هوش هدایت** و همزمانی بوف کور با ادبیات جهان هستند. **اگر بوف کور هشتاد سال قبل منتشر نمی شد، هنوز ما داشتیم از ادبیات سیصد سال پیش اروپا تقلید می کردیم.** اما ناهمزمانی در ادبیات ما بین انتشار بوف کور تا آخرین اثر منتشر شده در ایران کم نیست... همان قدر که به قول نیما ما در تاریخخانه هدایت به روشنایی رسیدیم **آثاری همچون کلیدر نیز با فاصله‌ای دو‌یست ساله از بالزاک در فرم و با فاصله‌ای قابل توجه از نویسندگان مکتب رئالیسم سوسیالیستی ما را به عقب برمی گردانند** و دست آورد آن‌ها هم در نهایت نوعی تفکر سوسیالیستی منسوخ شده است که بزرگ‌ترین نویسندگان این نوع تفکر هم امروزه به تاریخ ادبیات پیوسته‌اند. تکلیف ما با چنین رمان‌هایی مشخص است اما با بوف کور نه. **کسی که می گوید بوف کور بی اهمیت است هنوز چیزی از ادبیات**

نمی‌فهمد مگر اینکه تعریفی از رمان بدهد که رمان بوف کوری را منسوخ کند. همان کاری که براهنی با انتشار *آزاده خانم* کرد ولی قبل از انتشار این رمان مهم، سال‌ها بوف کور و ادبیات داستانی بعد از بوف کور را بررسی کرد و به نتیجه رسید باید از بوف کور عبور کرد؛ هر چند *آزاده خانم* هم در نهایت بر اساس گفت‌وگویی انتقادی با بوف کور شکل می‌گیرد. و مگر رمان چیزی جز این است؟ مسئله کلیدر همین جا متفاوت می‌شود. همان قدر که می‌توان با بوف کور بارها وارد گفت‌وگو شد کلیدر و اکثر آثار محمود دولت‌آبادی مسیر گفت‌وگو را بسته‌اند. دولت‌آبادی از این باب بهترین نویسنده روستاست. او روابط مردم روستا را به بهترین شکل ممکن بررسی می‌کند در حالی که تعریف ساعدی از روستا، به عنوان یک نویسنده مدرن، یعنی جامعه بسته، جامعه بسته‌ای که به سمت جامعه باز حرکت می‌کند و برای همین ناگهان روستا در غالب [کذا] یک کشور در آثار ساعدی ظهور می‌کند؛ مثال *عزاداران بیل*. چهل سال بعد از چاپ کلیدر و *عزاداران بیل* روستاها و روابط مردم روستا به سرعت تغییر می‌کند و امروز تعریف دولت‌آبادی از روستا مختص دوره‌ای خاص است ولی تعریف ساعدی از روستا دقیق‌تر به

نظر می‌رسد... امروز کسی دارالمجانین جمالزاده را نمی‌خواند؛ رمانی

که بیشتر از روی حسادت به هدایت نوشته شد ولی بوف کور هر روز

بر اهمیتش افزوده می‌شود. [تأکیدها از من است.]

از نظر یوسف انصاری دلیل بی‌اهمیت بودن کارهای ادبی پیشا-بوف کوری این است که: «ادبیات داستانی ایران با فاصله قابل توجهی نسبت به ادبیات دنیا در حال شکل‌گیری بود. بالزاک صد سال قبل از چاپ *تهران مخوف* اولین رمان اجتماعی خود را می‌نویسد و ایرانی‌ها با تأخیری صدساله تازه تلاش می‌کنند رمان اجتماعی بنویسند.» و دلیل اهمیت بوف کور این است که این داستان: «دست از تلاش برای رمان شدن برداشته و یک رمان با معیارهای جهانی خلق شده است.» حاصل جهانی بودن بوف کور (جهانی بودن از نظر انصاری البته) «ایجاد نوعی همزمانی بین ادبیات داستانی ما و جهان بود.»

قبل از این نتیجه‌گیری شگفت‌انگیز اما، یوسف انصاری چیزی از هوشنگ گلشیری نقل می‌کند که اگر ذره‌ای به معنای آن پی برده بود، قدری بیشتر تأمل می‌کرد و دست به آن نتیجه‌گیری بهت‌آور نمی‌زد: «بعدها در سوئد خود گلشیری از پدیده ناهمزمانی در ادبیات داستانی ایران می‌گوید. گلشیری چاپ بوف کور را نسبت به دارایی داستان‌نویسی ما در سال هزار و سیصد و پانزده ناهمزمانی می‌داند.»

این «ناهمزمانی» مورد نظر گلشیری از کجا نشئت گرفته بود؟ «دارایی داستان‌نویسی ما» در سال ۱۳۱۵، که البته سال چاپ بوف کور است، نه سال نگارشش، که گویا ۶ سال قبل از آن

تاریخ بود. یوسف انصاری پس از این نقل قول غیرمستقیم از گلشیری، گفته خود را این گونه ادامه می دهد: «بوف کور زمانی منتشر می شود که ضرورت داشت. هدایت نمی توانست نسبت به تحولات ادبی جهان بی اعتنا باشد.» و بعد به گفته خود چیزی اضافه می کند که طنز گریه آوری در آن نهفته است: «برای هدایت وضعیت تاریخی بوف کور در زبان فارسی چندان اهمیتی نداشت.» این نیم خط، شاهبیت غزل آشفته و بد وزن و قافیه یوسف انصاری است که در جواب مطلب روزنامه «هفت صبح» سروده است.

حالا خوب است به تحلیل این سخنان بنشینیم تا ببینیم که تقلید چگونه شالوده فکری یوسف انصاری را شکل داده و او چگونه چیزی را نقد کرده و بعد در نوشته خودش در دام «همان نکته کور» گرفتار شده است.

در مقاله «هوشنگ گلشیری و فرمالیسم روسی (۲)» اشاره ای کردم به جدال قلمی بین

آرنولد بنت و ویرجینا وولف از این قرار:

زمانی که ویرجینا وولف / اتاق جیکوب را نوشت، آرنولد بنت که یکی پرفروشان آن عصر انگلستان بود به وولف ایراد گرفت که اگرچه داستانش سرشار از نوآوری و خلاقیت است، اما شخصیت هایش به هیچ وجه شبیه افراد واقعی نیستند و آن قدر فرارند که در ذهن باقی نمی ماند. وولف هم پاسخ داد که شخصیت هایش چنین اند چون آن واقعیتی که مد نظر بنت است تغییر کرده است: «بنت این طور می گوید، گویی یک

رمان تنها به خاطر واقعی بودن شخصیت‌هایش شانس بقا خواهد یافت و در غیر این صورت مرگش حتمی است. اما باید از خود پرسید که واقعیت چیست؟ و چه کسانی باید این واقعیت را قضاوت کنند؟^۱

آنچه وولف در اینجا به آن اشاره می‌کند، حقیقتی است که بی‌توجهی به آن بدل به درد بی‌درمان ادبیات معاصر ایران شده و نمودش را می‌توان در همین سخنان یوسف انصاری و نقل قولی دید که از هوشنگ گلشیری آورده است. در ادامه نوشته‌ام در خصوص سخن وولف اینگونه نوشتم:

معنای علامت سؤالی که وولف جلوِ واژه واقعیت قرار می‌دهد چیزی جز این نیست که او با مشاهده تغییرات به وقوع پیوسته در عرصه جامعه به فرم‌های مد نظر خود رسیده بود و نه برعکس. فرم‌های نوینی که او خلق کرد حاصل تغییرات اجتماعی رخ داده در جامعه‌ای مدرن بودند که دیگر با استفاده از فرم‌های ادبی پیشین نمی‌شد آن‌ها را انعکاس داد. پس می‌توان گفت که برخلاف نظر گلشیری، این جست‌وجوی صرف برای یافتن فرم و تکنیک نبود که وولف را، که خود یکی از تئوریسین‌های ادبیات مدرنیستی بود، بدل به نویسنده‌ای طراز اول کرد، بلکه پیش از

۱. جنانی، حسام، هوشنگ گلشیری و فرمالیسم روسی ۲، وبسایت ادبیات اقلیت، ص ۱۹.

آن و مهم‌تر از آن، مشاهده اجتماع و غور و بررسی تغییرات به وقوع

پیوسته در بستر جامعه بود.^۱

آنچه گلشیری و به تبع او انصاری، «همزمانی» و «ناهمزمانی» می‌خوانند، نوعی حسن تعبیر برای واژه «زمان‌پریشی»^۲ است. هدایت و بوف کور او نه تنها گرفتار زمان‌پریشی بودند که ادبیات فارسی پس از خود را نیز، ویروس وار، دچار این زمان‌پریشی کردند. معنای آنچه که وولف «واقعیت» می‌خواند و آن را می‌توان با نگاهی در زمانی «تحولات اجتماعی» نامید، همانی است که نفهمیدنش یوسف انصاری را به سرودن شاه‌بیت گریه‌آور غزلش وادار می‌کند: «برای هدایت وضعیت تاریخی بوف کور در زبان فارسی چندان اهمیتی نداشت.»

حقیقتی در این مورد وجود دارد که تاکنون بارها و بارها گفته شده و به همان نسبت کسانی مانند یوسف انصاری، که کم هم نیستند، به آن بی‌توجهی نشان داده‌اند. این حقیقت به زبانی ساده و مختصر این است که: «ادبیات، در کلیت آن، چه ساختاری و چه معنایی، از متن و بطن جامعه و تحولات آن بیرون می‌آید، نه برعکس.» به تعبیر دیگر، «باید» این گونه باشد، البته چنانچه فکر و فهم ادیبان یک جامعه گرفتار اعوجاج نشده باشد. متأسفانه، همین اعوجاج فکری است که هوشنگ گلشیری را در خصوص ناهمزمانی بین ادبیات ایران و جهان به اشتباه می‌کشاند و آن را ناشی از نقصان در «دارایی داستان‌نویسی» ما در زمان چاپ بوف کور

۱. جنانی، همان مأخذ. ص ۲۰.

۲. anachronism

معرفی می‌کند. البته، گلشیری به نوعی به هدف زده است، اما نه به مرکز آن، بلکه به حاشیه‌ای‌ترین قسمت سیبل، آن‌قدر حاشیه‌ای که می‌توان گفت تیرش به خطا رفته است.

«فقر» نامیدن فاصله بین ادبیات نوین ایران و ادبیات مدرن اروپایی ناشی از رویکرد مقایسه‌ای و دنباله‌روانه گلشیری و انصاری است و گرنه چنین وضعیتی را نمی‌توان فقر نامید، بلکه باید آن را «وضعیت طبیعی» نامید. دلیل اصلی فقر در دارایی داستان‌نویسی نوین ایرانی و بالطبع «ناهمزمانی» بین این ادبیات و ادبیات نوین غرب، این بود که تطورات جامعه ایرانی در آن زمان به گونه‌ای نبود که «به صورت طبیعی» بدل به موتور محرکه خلق ادبیات مدرن شود. «واقعیت» جامعه ایرانی در زمانی که صادق هدایت بوف کور را نوشت، بیشتر مناسب همان «پاورقی با مضامین اجتماعی» بود و چه بسا حکایت‌هایی به سبک گلستان سعدی، نه رمان مدرن. اگر کسی رمان مدرن بنویسد، لزوماً بدین معنا نیست که جامعه‌اش نیز مدرن است و «بحران مدرنیته» را، در گستره‌ای وسیع و همه‌گیر، تجربه کرده است (یکی از مشکلات بزرگ ادبیات معاصر ایران این است که هنوز خیلی‌ها فرق بین «مدرنیزاسیون»، «مدرنیته» و «مدرنیسم» را نمی‌دانند و به احتمال فراوان یوسف انصاری نیز، آن‌طور که از یادداشت اینستاگرامی‌اش برمی‌آید، یکی از آنهاست). محصول طبیعی اوضاع اجتماعی آن زمان ایران، تولیداتی ادبی است که خود یوسف انصاری آنها را «اولین رمان‌گونه‌های ایرانی» معرفی می‌کند. بماند که در «طبیعی» خواندن همین‌ها هم باید قدری احتیاط به خرج داد، چون این

کارها نیز اغلب نوعی کپی‌پرداری ناشیانه از رمان‌های قرن هیجده و نوزده اروپا بودند، نه حاصل غور و بررسی عمیق در تحولات و تطورات «جامعه ایرانی» در آن روزگار. باید دقت کرد که مقصود از «تحولات اجتماعی» وقوع تحول در افکار و اعتقادات یک یا دو یا سه یا تعداد معدودی «روشنفکر» نیست، بلکه تحول در گستره جامعه‌ای بزرگ‌تر، در حد و اندازه یک کشور، یا حتی یک قاره، مد نظر است. معلوم نیست چرا پذیرش این حقیقت برای امثال گلشیری و انصاری این قدر سخت است که نمی‌توانند آن را هضم کنند و مدام از کنارش (عامدانه؟) عبور می‌کنند. مثل این است که بگوییم یوسف انصاری و هوشنگ گلشیری و امثال آنها معنای $2+2=4$ را نمی‌فهمند. این گونه است واقعاً؟

خوب است برای روشن شدن مطلب، مثالی را با هم مرور کنیم. می‌گوییم «مرور»، چون مطمئنم که قاطبه خوانندگان این مجیزه به چند و چون قضیه تحت بررسی کاملاً آگاه‌اند. اما از طرفی، علم داشتن به چیزی لزوماً به معنای عامل بودن به آن علم نیست.

در تلاش برای فهم بنیان‌های علمی و اجتماعی ظهور تکنیک «جریان سیال ذهن» در ادبیات مدرنیستی، بتس استفنز، به نقل از دیوید دایچس (محقق شهیر اسکاتلندی که به خاطر خدماتش در حوزه‌های هنر و ادبیات و علوم اجتماعی نشان عالی امپراطوری بریتانیا را دریافت کرد) چنین می‌نویسد:

دایچس چنین می‌گوید که تغییر ارزش‌ها به سمت دور شدن از اخلاقیات و سرزندگی اجتماعی بود، چراکه جامعه به مرز فروپاشی

رسیده بود. از این رو، رمان‌نویس، متوجه این پرسش شد که چگونه باید خودش و طبیعت ذهنش و نحوه ضبط ذهنی دنیای بیرونی را ابراز کند. متعاقباً، رمان‌نویس مجبور شد به تکنیک‌هایی روی بیاورد که موضوعات جدید را برای مخاطب خود قابل خواندن کند.^۱

آنچه در بحبوحه این فروپاشی گسترده اجتماعی، که در آن مقطع تاریخی دو قاره اروپا و آمریکا را درگیر خود کرده بود، راه را به رمان‌نویسان نشان داد و کمک شایانی در اختیارشان گذاشت، تحقیقات نوین در حوزه روانشناسی و مشخصاً مفاهیمی بود که فروید در این حوزه ابداع کرد. ادامه سخن استفنز به نقل از دایچس این گونه است:

کشفیات حوزه روانشناسی، یا روانکاوی، در ابداع تکنیک‌هایی که رئالیست‌های آزمایش‌گر به کار می‌بردند تأثیر فراوانی گذاشت. نویسندگان به این نتیجه رسیدند که برای فهم ذهن و روان خود نمی‌توانند به تعریف‌های ایستا یا زمان‌بندی منظم واکنش‌های ذهنی خود اکتفا کنند. در عوض، کاشف به عمل آمد که برای ضبط واکنش‌های

۱. Stephens, E. Delores Betts, "The stream of consciousness technique in the novels of James Joyce" (۱۹۶۲). ETD Collection for AUC Robert W. Woodruff Library. Paper ۲۳۵۳. P ۳.

سیال ذهن، تعریفی پویا از روان لازم است. تکنیک جریان سیال ذهن

بهترین پاسخ برای حل این مسئلهٔ رمان‌نویسان بود.^۱

در همین مورد محقق دیگری چنین می‌نویسد:

پس از تقریباً یک قرن، ایده‌های فروید هنوز هم بحث‌برانگیزند، اما تأثیرات بنیادین نظریهٔ او بر مردم و نحوهٔ نگرش آنها به خود و جامعه، به خصوص پس از جنگ جهانی اول، انکارناپذیر است. طبیعتاً مفهوم روانکاوری تأثیر شگرفی بر جنبش نوپای مدرنیسم، که تلاش می‌کرد پیوندهای خود را با فلسفه و هنر خوش‌بینانه عصر روشنگری بگسلد و فلسفه خود را تأسیس کند، بر جای گذاشت. [پس از جنگ جهانی اول] انسان را دیگر نمی‌شد ارباب عقلانی جهان طبیعی در نظر گرفت. در عوض، معلوم شد که انسان، نظامی آشفته و لذت‌طلب و مملو از انرژی‌های روانی است که بین دو قطب متضاد جنسی و ویران‌گر خود در نوسان است؛ موجودی که حتا به سختی قادر به کنترل خود است، چه برسد به جهان بیرونی.^۲

۱. Ibid, pp ۳-۴.

۲. Kilk, Eeva. *A river of thought: The Use of Stream of Consciousness in Two Essential Modernist Novels*, Akureyri: University of Akureyri, ۲۰۱۳. P ۴.

مرتبط با تمام این بحث‌ها در اثر تحقیقی دیگری تحت عنوان *بحران مدرنیته* اینگونه می‌خوانیم:

کارکرد اصلی صناعات مکاشفه‌ای مدرنیستی این است که چهارچوبی مفید برای فهم رابطه مستحکم بین مفهوم بحران و حس اجتماعی-تاریخی بیگانگی به دست می‌دهد. اگر مدرنیته به صورت تسلسلی دلهره‌آور از پدیده‌هایی تهدیدآمیز به شمار می‌رود که خصیصه زندگی مدرن‌اند، آنگاه واضح خواهد بود که حس بحران نیز ممکن است به مضمون‌های مهم مدرنیستی مانند شیء انگاری، شهرنشینی یا زندگی مکانیکی در جامعه صنعتی مرتبط باشد... تجربه مدرنیته با رشد فزاینده تکنولوژی درهم تنیده است... بسیاری از مدرنیست‌های آنگلو-آمریکایی در مورد خطر آنچه که نیچه «عصر ماشین» می‌خواند نگران بودند.^۱

«جنگ جهانی»، «بحران»، «دلهره»، «فروپاشی اجتماعی»، «دور شدن از اخلاقیات»، «شیء‌انگاری»، «شهرنشینی»، «زندگی مکانیکی»، «جامعه صنعتی»، «حس بیگانگی»، «پدیده‌های تهدیدآمیز عصر مدرن»، «خصیصه زندگی مدرن»، «عصر روشنگری»،

۱. Nabholz, Ann-Catherine. *The crisis of modernity: culture, nature, and the modernist yearning for authenticity*. Basel: University of Basel, Faculty of Humanities and Social Sciences. ۲۰۰۴. P ۱۲.

«فرویدیسیم»، و «عصر ماشین». تمام این مفاهیم و پدیده‌ها یعنی در آن عصر، زندگی انسان اروپایی و آمریکایی گرفتار نوعی فروپاشی، پیچیدگی، تحول و تحرک بنیادی شده بود که جهان سرراست، آرام و ایستای ویکتوریایی فاقد آن بود و از همین رو «در ابتدای قرن بیستم، نویسندگان مدرنیست مانند جویس، پروست، مان و ویرجینا وولف رمان سنتی واقع‌گرا را، چون فاقد توانایی لازم برای ضبط پیچیدگی‌ها و بی‌ثباتی واقعیت نوین و تجربه‌های جدید انسانی بود، رد کردند.»^۱ متعاقباً، تکنیک جریان سیال ذهن یکی از پاسخ‌هایی بود که هنرمندان مدرنیست در جهت منعکس کردن این بحران‌ها و پیچیدگی‌ها و یافتن پاسخی برای آنها در آثار خود به کار گرفتند و این یعنی تکنیک و فرم، بعد از جامعه و تاریخ و فرهنگ و فلسفه قرار می‌گیرند نه قبل از آن. از همین روست که، حداقل برای من، این جمله کوتاه و فتواگونه گلشیری که «تکنیک وسیله کشف است»، سخنی بی‌معنا، چه بسا بی‌معناترین سخن ممکن، جلوه می‌کند. از طرفی، از آنچه که در مورد تکنیک جریان سیال ذهن گفته شد، متوجه می‌شویم که این تکنیک صرفاً سازنده فرم کارهای مدرنیستی نبود و خود این تکنیک حامل نوعی فلسفه زندگی و در نتیجه محتوا و بار معنایی بود. و این نکته، چنان که در «هوشنگ گلشیری و فرمالیسم روسی (۱) و (۲)» نیز بارها بر آن تأکید کردم، مهم‌ترین اشتباه تئوریک گلشیری را به ما یادآور می‌شود، یعنی جدایی انداختن بین فرم و محتوا. از این رو، یقین دارم

^۱ Vizcaíno, María. *The Waters of the Mind: Rhetorical Patterns of Fluidity in Woolf, William James, Bergson and Freud*. Cordoba: University of Cordoba, ۲۰۰۷. P ۱.

اگر هم اکنون گلشیری را احضار کنیم و معنای «تکنیک وسیله کشف است» را از او پرسیم، خودش هم نتواند پاسخ قانع کننده‌ای در این خصوص به ما بدهد.

باری، «انسان ایرانی» عصری که صادق هدایت در آن می‌زیست، دقیقاً با کدام یک از مفاهیم و پدیده‌های تاریخی فوق آشنا بود، یا تحت تأثیر کدام یک از آنها قرار گرفته بود؟ دوباره تکرار می‌کنم، وقتی از تحول صحبت می‌کنیم، نمی‌توانیم تنها افراد معدود و انگشت‌شمار، یا یک طبقه خاص را مد نظر داشته باشیم. این تحولات باید جامعه را در سطحی بسیار فراگیر و گسترده متأثر کنند، به نحوی که منجر به ایجاد نوعی «حس بحران» در جامعه شوند. هنرمندان غربی در عصر مدرن به عنوان «عضوی از اجتماع» با این تحولات درگیر بودند. به تعبیر دیگر، آن تحولات، جامعه و هنرمند غربی را یکسان تحت تأثیر قرار داده بود و از این رو، هم مردم و هم هنرمندان، آن حس بحران را تجربه کرده بودند، اما وضعیت صادق هدایت بیشتر به یک بیمار جذامی دورافتاده از مردم و عصر و اجتماع خود شبیه بود. فی‌المثل، از آنچه که محمود نیکبخت در کتاب *بوطیقای بوف کور* و نیز بسیاری دیگر از شارحان و ناقدان بوف کور در آثارشان گفته‌اند، می‌دانیم که هدایت با فروید و انقلابی که او در علم روانشناسی به وجود آورده بود، هم به دلیل حضور چندین ساله در اروپا و هم به خاطر مطالعات شخصی‌اش، آشنا بود و از اصول روانشناسی فرویدی نیز در نگارش بوف کور استفاده کرده بود، اما واضح است که این آشنایی «تک‌نفره» با فرویدیسم یا سایر جلوه‌های مدرنیسم برای خلق ادبیات مدرن در یک جامعه کافی نیست و این یعنی، «زخمی» که در

بوف کور روح را مثل خوره در «انزوا» می خورد و می تراشد، زخمی نیست که بر پیکره روحی «جامعه ایرانی» نیز فرود آمده باشد.

مبتهی بر اظهارات فوق، بوف کور قطعاً اثری کم ارزش است و چه بسا کم ارزش ترین اثری که در ادبیات داستانی معاصر ایران خلق شده است، چون، بر خلاف آثار مدرنیستی که در اروپا و آمریکا آفریده شد، نسبتی با مردم و جامعه خود و تحولات آن برقرار نمی کرد و از همین رو، ادبیات پس از خود را شدیداً دچار زمان پریشی و حتا مکان پریشی کرد و این خصیصه در ادبیات معاصر ایران تنها مختص بوف کور نیست:

به عنوان مثال، نمایشنامه «چوب به دست های ورزیل» اثر غلامحسین ساعدی ملهم از نمایشنامه «کرگدن ها» اثر اوژن یونسکو است که یکی از نمایندگان برجسته مکتب «ابزورد» است. این مکتب زمانی پایه گذاری شد که مسخ انسان اروپایی در برابر هجوم ناهماهنگ صنعت آغاز شده بود و می خواست بیهودگی کامل هستی و وجود را نشان دهد. اما غلامحسین ساعدی زمانی در ایران می نوشت که انتقاد اجتماعی و مبارزه با دستگاه حاکمه یکی از اصول بنیادین ادبیات ایران به شمار می رفت (دقیقاً نقطه مقابل اهداف بیهودگی گرایان) و ایران هم کشوری صنعتی نبود تا مردمش همانند مردم غرب در برابر هجوم صنعت مسخ شده باشند و تأثیری را هم که جنگ اروپایی (جهانی) دوم بر مردم غرب گذاشته

بود، بر ایرانیان نداشت. حالاً نه انسان ایرانی دارای منش و درگیری‌ها و مشکلات اجتماعی و فرهنگی و روانی انسان فرانسوی (و در مجموع غربی) بود و نه جامعه ایران دارای ساختار و ویژگی‌هایی همچون جامعه فرانس. بنابراین، ارزش‌ها در هر دو جامعه کاملاً متفاوت و اغلب متضاد بودند (هنوز هم هستند) و ارزش‌ها عواملی هستند که برای زندگی آفریده می‌شوند. بدون این ارزش‌ها، هیچ جامعه‌ای وجود خارجی نخواهد داشت، چراکه افراد به وسیله تار و پود این ارزش‌ها به هم مربوط می‌شوند و یک اجتماع زنده را تشکیل می‌دهند. اکنون تصور کنید که نمایشنامه «چوب به دست‌های ورزیل» با شکل «ابزورد» و محتوای «به اصطلاح» انتقادی چگونه می‌توانسته درباره انسان ایرانی، ارزش‌های ایرانی و اندیشه و مشکلات ایرانی گفت‌وگو کند. اگر قرار باشد که در اثر نویسنده‌ای ایرانی - که در ایران و برای ایرانیان و در مورد جامعه ایران نوشته می‌شود - این‌ها وجود نداشته باشد، پس برای چه و که نوشته می‌شود و چه سودی دارد؟ این نمونه‌ای است از ادبیات آن دوره؛ ادبیاتی که چه از لحاظ شکل و چه از لحاظ محتوا، یکسره از جهانی دیگر آمده بود.^۱

۱. وکیلی، سیامک، "ادبیات معاصر ایران و تراژدی هویت"، مجله ادبیات داستانی، زمستان ۱۳۷۷، شماره ۴۹، ص ۳۰.

همین عدم درک صحیح از زمان و مکان تاریخی است که یوسف انصاری را وادار می‌کند، با کلماتی گنگ و نارسا که شاید خودش هم معنایشان را به‌درستی نفهمد، در مورد ساعدی چنین بگوید که:

تعریف ساعدی از روستا، به عنوان یک نویسندهٔ مدرن، یعنی جامعهٔ بسته، جامعهٔ بسته‌ای که به سمت جامعهٔ باز حرکت می‌کند و برای همین ناگهان روستا در غالب [کذا] یک کشور در آثار ساعدی ظهور می‌کند؛ مثال *عزاداران بیل*. چهل سال بعد از چاپ کلیدر و *عزاداران بیل* روستاها و روابط مردم روستا به سرعت تغییر می‌کند و امروز تعریف دولت آبادی از روستا مختص دوره‌ای خاص است ولی تعریف ساعدی از روستا دقیق‌تر به نظر می‌رسد.

سخنان انصاری در متمایز کردن «تعریف دقیق» روستای ایرانی و شرایط زیستی روستانشین ایرانی (یعنی تعریف ساعدی) از «تعریف نادقیق» همین‌ها (یعنی تعریف دولت‌آبادی) حقیقتاً حیرت‌انگیز و نشانه‌ای دیگر است از ضعف شدید تئوریک او.

در کشوری که حتا شهرهایش هم مصداق جامعهٔ باز، با تعریف مدرنیستی، نبودند (و هنوز هم نیستند)، نویسنده‌ای، با رویکردی تقلیدی از ادبیات اروپایی - مدرنیستی، روستا را نماد جامعهٔ بسته‌ای معرفی کرده که در حال حرکت به سوی جامعهٔ باز است و این یعنی قرار گرفتن در شرایط مدرن و تجربه کردن حس مدرنیته. در واقع، نوعی توهم در مورد نحوهٔ زیست

روستانشین ایرانی در شرایط مدرن که ساعدی در ذهن زمان پریش و مکان پریش خود پرورده بود، برای انصاری بدل به تعریف دقیق از روستا، یعنی جامعه بستر برخی از داستان‌ها و نمایشنامه‌های ساعدی می‌شود. وحشتناک‌تر این است که جامعه روستایی کارهای ساعدی قرار است، تمثیل وار، نقش یک کشور را هم بازی کند و من خواننده باید تصویر کشور ایران را نیز در آن بینم. آیا نمی‌توان این توهم مدرنیستی را ناشی از نوعی زمان پریشی و مکان پریشی در تفکر ساعدی دانست؟ و آیا انصاری، که ساعدی را یکی از نویسندگان بزرگ تاریخ ادبیات ما می‌داند، گرفتار همین زمان پریشی‌ها و مکان پریشی‌ها نیست؟

تعجبی ندارد که خروجی ادبیات داستانی معاصر فارسی، چه خروجی جناح به اصطلاح رئالیستی - سوسیالیستی‌اش، چه آن جناحش که خود را مدرن می‌نامد، تاکنون کمترین تأثیر را بر جامعه ایرانی گذاشته است و بالطبع همواره با مشکل کمبود خواننده مواجه بوده است. این ادبیات از چیزی نوشته و به چیزی اندیشیده است که عملاً در جامعه ایرانی وجود خارجی و تاریخی نداشت و هنوز هم ندارد. آنچه که در سال ۵۷ و سال‌های بعد از آن رخ داد به وضوح نشان می‌دهد که این ادبیات به راهی رفته است که جامعه ایرانی هیچ درکی از آن نداشت و هنوز هم ندارد.

اگر انسان غربی در اوان پیدایش جنبش هنری مدرنیسم تصمیم گرفت فلسفه‌ای نوین برای خود دست و پا کند، راهی نداشت جز آنکه با چند صد سال میراث فکری، فلسفی و هنری عصر روشنگری و حتی دوران قبل از آن گلاویز شود و این میراث، صد البته، از ایران یا چین

یا گینه بیسائو به اروپا یا آمریکا وارد نشده بود. این درگیری، نتیجه وقوع یک بحران معرفت‌شناختی بومی، اصیل و عمیق و به همان نسبت، انبوهی از پرسش‌های فلسفی بود که انسان عصر مدرن را در کشورهای اروپایی و آمریکایی دل‌مشغول خود کرده بود. «انسان ایرانی» عصر صادق هدایت و بهرام صادقی و غلامحسین ساعدی و هوشنگ گلشیری و امثال آنها چطور؟ آیا وقوع چنین بحرانی و چنین پرسش‌هایی زندگی او را به طور گسترده و فراگیر تحت‌الشعاع قرار داده بود؟ همین تحولات فکری، فلسفی، اجتماعی در غرب بود که به «تحولات ادبی» منجر شد و تکنیک‌ها و فرم‌های جدید را در ارائه آثار هنری طلب کرد. مگر می‌شود در خلأ فکری و تاریخی و فلسفی، به صورت خودکار، تکنیکی ابداع کرد که با جامعه و تحولات همه‌گیر آن، و نه تحولاتی که صرفاً قشری محدود را درگیر کرده است، نسبتی بیابد؟ ادبیات، چشم‌نظاره‌گر تحولات اجتماعی است، یعنی باید این‌گونه باشد، و این جامعه و تحولات همه‌گیر تاریخی آن است که به عملکرد خلاقانه این چشم‌نظاره‌گر، یعنی وجه منشورگونه آن، هم در تولید ساختار و هم در تولید معنا، فعلیت می‌بخشد. تکنیک جریان سیال ذهن ربط وثیقی به تحولات زندگی انسان غربی پیدا می‌کرد. ربط این تکنیک، یا برخی دیگر از تکنیک‌های ادبیات مدرنیستی، به تحولات زندگی انسان ایرانی چه بود؟ امروزه ربط این تکنیک‌ها به زندگی انسان ایرانی چیست؟ این‌ها پرسش‌هایی اساسی‌اند که تا به امروز در ادبیات معاصر ایران پرسیده نشده‌اند، یا اگر پرسیده شده‌اند کسی به آنها توجهی نکرده و بالطبع کسی نیز در پی پاسخ‌گویی به آنها نبوده است.

هوشنگ گلشیری و به دنبال او یوسف انصاری، به این جنبه بسیار مهم و اساسی مدرنیسم کاملاً بی توجه‌اند. در ذهن هوشنگ گلشیری و شاگرد معنوی‌اش یوسف انصاری و بسیاری دیگر از قلم به‌دستان دیروز و امروز ادبیات فارسی، مسئله این‌گونه جا افتاده که چون اروپاییان تحولات ادبی داشتند، پس ما هم باید می‌داشتیم و چون بوف کور صادق هدایت این تحول را در اختیارمان گذاشت، و «فاصله قابل توجه» بین ادبیات نوین ما و اروپا و آمریکا را برداشت، پس ادبیات بوف کوری، با ارزش و چه بسا مقدس است. به همین دلایل، یوسف انصاری چنین می‌گوید که: «هدایت نمی‌توانست نسبت به تحولات ادبی جهان بی‌اعتنا باشد.» چنان‌که می‌بینیم، «تحولات اجتماعی»، چه از نوع غیرایرانی و چه ایرانی‌اش، در منظومه فکری نه‌چندان وسیع انصاری به هیچ وجه فضایی را اشغال نمی‌کند. این‌طور که معلوم است، از نظر او ادبیات از خلأ بیرون می‌آید و همین خلأ است که او را، هر چه قدر که در سخنش پیش می‌رود، بیشتر در تله استدلالات‌های خودش گرفتار می‌کند.

«ضرورت» مورد نظر یوسف انصاری وقتی که می‌گوید: «بوف کور زمانی منتشر می‌شود که ضرورت داشت»، ضرورتی تاریخی، اجتماعی نیست که از متن و بطن جامعه ایرانی بیرون آمده باشد. نیز، چنین ضرورتی از پرسش‌های اصیل معرفت‌شناختی که مرتبط با جامعه ایرانی و ساختارهای فکری و فرهنگی و دینی و تاریخی و فلسفی آن باشند، ناشی نشده است. این ضرورت برای یوسف انصاری و پیش از او، برای اسلاف ادبی‌اش، صادق هدایت و هوشنگ

گلشیری، در حقیقت، «ضرورت تقلید و دنباله‌روی» است. انصاری بوف کور را اثری جهانی می‌داند، اما نمی‌داند که:

در «جهانی بودن» و «جهانی شدن» حرف بسیار است. شک نیست که باید با دانش جهانی همگام شد، اما هر کس باید با کفش و کلاه و عصا و توشهٔ خویش این راه را پیماید، و بدبختانه ادبیات معاصر ما تاکنون با عصای فرانسوی و کلاه انگلیسی و کفش شورویایی این راه را پیموده و چون هیچ‌کدام از این‌ها مناسب و اندازه نبوده، همیشه لنگ زده و از دیگران عقب مانده است. بهتر است که همهٔ این عاریه‌ها را دور ریزیم و به دنبال کفش و کلاه و عصای خویش و در پی هویت اصلی خویش، در فرهنگ خود ایران به جست‌وجو پردازیم... چرا ناشران اروپایی برای چاپ هر کتابی در آغاز، پسند و فرهنگ و خواسته‌های مردمشان را در نظر می‌گیرند، اما ناشران ما هر چه را که پسند خودشان است چاپ می‌کنند و اگر کسی نخواند به آنان نسبت «فقر فرهنگی» و «نداشتن فرهنگ کتابخوانی» می‌دهند و سرانجام چرا اروپاییان از هویت خویش دفاع می‌کنند و روشنفکران ادبی و اجتماعی ما از هویت جهانی؟ همه اینها در دو واژه خلاصه می‌شود: «جست و جوی هویت!» پدران ما از آغاز مشروطه به جست و جوی هویت تازه‌ای

همه عرصه‌ها را درنوردیدند، اما امروز آنچه میراث ماست این است که ما هویت اصلی خویش را هم در این راه از دست داده‌ایم. هنوز بسیاری از روشنفکران ادبی و اجتماعی ما چشم به راه رسیدن به آن هستند و آن را «هویت جهانی» می‌خوانند و همگام شدن با جهان معنی‌اش می‌کنند. حال آنکه هویت جهانی یعنی شرکت فعال در مسائل جهانی با حفظ هویت اصلی خویش... اکنون می‌توان پرسش‌هایی را طرح کرد: آیا برای یافتن هویت جهانی باید هویت ملی را نفی کرد؟ آیا ادبیات معاصر ایران پاسخگوی پرسش‌های اساسی ما، به عنوان یک ملت، درباره خود ما و زندگی ما و مشکلات اجتماعی و روانی و اخلاقی و فرهنگی ما می‌تواند باشد؟ با آنچه گفته شد، به سختی می‌توان پاسخ درستی برای این دو پرسش یافت... ادبیات و روشنفکرانی که هویت بومی و ملی خود را نمی‌شناسند و حتی آن را نفی می‌کنند، چگونه می‌توانند از هویت جهانی برداشت درستی داشته باشند و به آن دست یابند؟ [تأکید از من است].^۱

ادبیات مدرن موز وارداتی نیست که کسی آن را از جایی اخذ کند و سوار بر کشتی یا هواپیما یا قطار به ایران بیاورد. آنچه یوسف انصاری «هوش هدایت» می‌خواند چیزی جز «بیهوشی

۱. وکیلی، همان مأخذ، صص ۳۳-۳۴

گمراه‌کننده» نیست. صادق هدایت اگر در کنار دانش ادبی‌اش (که بعداً ثابت خواهیم کرد آنقدرها هم زیاد نبوده) ذره‌ای فهم و درک ادبی و فلسفی و تاریخی نیز داشت، به هیچ وجه اثری مانند بوف کور را خلق نمی‌کرد، چون این اثر «سیر طبیعی» رشد ادبیات داستانی فارسی را مختل کرد و دقیقاً به همین دلیل، و بر خلاف تصور انصاری، بدل به بزرگ‌ترین سرکوب‌گر ادبیات معاصر فارسی نیز شده است و همینجاست که یوسف انصاری یک مرتبه دیگر در تله استدلال‌های خود گرفتار می‌شود:

همان‌قدر که کلیدر لال است و به سیر رمان فارسی بی‌اعتناست شازده
 احتجاب از دل رمان فارسی و مخصوصاً بوف کور خلق می‌شود و شاید
 بتوان تنها نگاه انتقادی به آن را همین اسیرشدگی در دامن نگاه بوف
 کوری دانست... کسی که می‌گوید بوف کور بی‌اهمیت است هنوز
 چیزی از ادبیات نمی‌فهمد... مسئله کلیدر همین‌جا متفاوت می‌شود.
 همانقدر که می‌توان با بوف کور بارها وارد گفتگو شد کلیدر و اکثر
 آثار محمود دولت‌آبادی مسیر گفت‌وگو را بسته‌اند...

واقعاً جالب است که شخصی، تنها در چند خط، اینچنین آشکارا و به دفعات خود را نقض
 کند. کسی که «اسیر» نگاه بوف کوری شده، یعنی نتوانسته در گفتگوی خود با این اثر از زیر
 سایه آن بیرون بیاید تا مقهور «نگاه» آن نشود. و اصلاً کجای «اسیرشدگی» معنای «گفتگو»
 می‌دهد؟ بوف کور در این گفته انصاری، که شاید تنها ارزیابی صحیح او در نوشته‌اش باشد،

زندانبان است و شازده/حتجاب زندانی. وقتی که شازده/حتجاب و صاحب این اثر، که گویا باید او را در زمره نویسندگان درجه اول ادبیات معاصر ایران به حساب بیاوریم، نتوانند خود را از زیر سایه بوف کور بیرون بکشند، دیگر تکلیف باقی آثار و نویسندگان آنها معلوم است. رضا براهنی و ایستادن نصفه و نیمه او در مقابل بوف کور یک استثناء است و نمی‌توان او را نماینده خیل کثیری از نویسندگان دانست. از این منظر، اهمیت بوف کور را باید در اثر مخرب آن بر ادبیات فارسی جستجو کرد نه در ارزش تاریخی‌اش، چیزی که عملاً فاقد آن است. امروزه حتی مرگ داستان‌نویسان ما نیز گهگاه به تقلید از افکار بوف کوری و صادق هدایتی رقم می‌خورد. سرکوب‌گری از این بیشتر؟

بوف کور از جنبه‌ای دیگر نیز سیر رشد «رمان فارسی» را مختل کرده است و آن هم تأکید افراطی و بیمارگونه بر حیات ذهنی و حالات درونی و «لحظات آنی» زندگی شخصیت‌هاست که حتی‌المقدور سعی خواهیم کرد در نوشته‌ای دیگر در این خصوص نیز بنویسم. من کارم با هوشنگ گلشیری تمام نشده، اما با صادق هدایت هنوز شروع نشده است. به زودی در مورد او، بوف کورش و خاندانش مفصل خواهیم نوشت. در این فرصت به همین مختصر بسنده می‌کنم که ظهور صادق هدایت و بوف کورش در ادبیات معاصر ایران، محصول دستکاری عظیمی بود در تاریخ ایران، تاریخنگاری ایرانی و ذهن و روان انسان ایرانی که از قضا خاندان هدایت یکی از آغازگران اصلی‌اش بود.

سخنان فوق را از روی کینه و دشمنی با صادق هدایت یا خاندان او بیان نکردم. به جد معتقدم بدون حصول شناخت از زمینه و زمانه زندگی هنرمند، به دست آوردن شناخت دقیق از هنر او سخت و چه بسا غیرممکن است. همانطور که براهنی تصریح می کند: «هم فرزانه و هم جلالی گفته اند که درک خانواده هدایت برای درک هدایت ضرورت تام دارد.»^۱ از این رو، همواره به تفسیرهای مطلقاً متن گرایانه بدبین بوده ام و معتقدم از اینگونه تفسیرها خیری به هنر و ادبیات نمی رسد، نه آنقدر که باور متن گرایانی مانند محمود نیکبخت است.

باری، نویسنده ایرانی چون می خواهد در یک جامعه نامدرن، ادای مدرن بودن در بیاورد، مدام مجبور است به جای نسبت جویی با جامعه خود، که به خاطر نوع نگاه این نویسنده، عملاً امکانی برای آن وجود ندارد، با نگاه به عقب، با صادق هدایت و بوف کور به اصطلاح مدرن او نسبت برقرار کند، یا به قول انصاری، وارد گفتگو با آن شود تا مگر به این شکل مدرن بودن خود را به اثبات برساند و این یعنی نوعی شیفتگی بیمارگونه به پدیده مدرنیسم، آنهم با درکی سطحی، آنهم بدون بنیانهای اجتماعی لازم، که ادبیات معاصر ایران طی حیات نه چندان درازش گرفتارش بوده و نقطه شروعش نیز در ادبیات داستانی ما همان بوف کور است. این نقطه شروع، بدبختانه، بدل به نقطه ارجاع اصلی ادبیات داستانی معاصر ایران نیز شده است و بسیاری از کارهای به اصطلاح جدی، از جمله همان *شازده احتجاب*، شدیداً تحت تأثیر آن بوده اند. از همین روست که انصاری چنین می گوید:

۱. براهنی، رضا، "بازنویسی بوف کور"، مجله بایا، شماره ۱۰ و ۱۱ و ۱۲، ۱۳۷۹، ص ۱۴.

من نویسنده تازه کار باید وضعیت خودم را با بوف کور مشخص کنم تا بتوانم نشان دهم بعد از هشتاد سال در رمان نویسی حرفی برای گفتن دارم یا نه ولی در این فاصله یعنی از انتشار بوف کور تا آخرین رمان منتشر شده در ایران رمان های مهم زیادی منتشر شده است که همگی مدیون هوش هدایت و همزمانی بوف کور با ادبیات جهان هستند.

اینطور که به نظر می رسد، برای انصاری مهم نیست که آثار خودش و دیگران با جامعه بستر شکل گیری شان رابطه برقرار می کنند یا نه. به تعبیر دیگر، برای او «همزمانی با جامعه خود» محلی از اعراب ندارد. رابطه برقرار کردن با بوف کور برای او به مراتب مهم تر است. جالب اینجاست که اگر از منطق انصاری در استدلال هایش استفاده کنیم، آنگاه خواهیم فهمید که بوف کور نیز جز تقلید از ادبیات اروپایی (یعنی آنچه که واقعاً هست و در آینده مفصل از آن خواهیم گفت) چیز دیگری نیست و بدین ترتیب باز هم می توانیم او را در دام استدلال های خودش اسیر کنیم. دقت کنید:

اگر بوف کور هشتاد سال قبل منتشر نمی شد هنوز ما داشتیم از ادبیات سیصد سال پیش اروپا تقلید می کردیم... آثاری همچون کلیدر نیز با فاصله ای دوست ساله از بالزاک در فرم و با فاصله ای قابل توجه از نویسندگان مکتب رئالیسم سوسیالیستی ما را به عقب برمی گردانند.

کاملاً واضح است که معیار تقلیدی بودن یا نبودن برای انصاری در هر حال نوعی تقلید است. به عبارت دیگر، معنای سخن انصاری این است که کارهایی مانند کلیدر که از ادبیات

پیشامدرن تقلید می‌کنند، تقلیدی‌اند، اما کارهایی مانند بوف کور که از ادبیات مدرن تقلید می‌کنند، تقلیدی نیستند. چرا؟ چون با ادبیات جهان «همزمان» شده‌اند. اگر بخواهیم جمله نخست انصاری را بازنویسی کنیم، می‌توانیم اینگونه بنویسیم که: «اگر بوف کور هشتاد سال قبل از ادبیات مدرن تقلید نمی‌کرد، ما هنوز داشتیم از ادبیات سیصد سال پیش اروپا تقلید می‌کردیم.»

حضور عنصر تقلید در شالوده فکری انصاری را می‌توان در نوشته‌هایش در دیگر شبکه‌های اجتماعی نیز دید. یک نمونه جالب که تقلید او را از بت بزرگش، صادق هدایت، نشان می‌دهد در اینجا می‌آورم تا متهم به کلی‌گویی یا اظهارنظرهای بی‌سند و بی‌مدرک نشوم. بریده زیر برگرفته از صفحه فیس‌بوک انصاری است:

بعد مدت‌ها فیس‌بوک را باز می‌کنی. می‌بینی همه این حرف‌ها و عکس‌ها و نظرها و جنجال‌ها و... [را] جای دیگری خواندی و دیدی. انگار با اینکه نمی‌آمدی اینجا، اینجا بودی... یاد کافه خورشید تبریز افتادم. هر سال چند باری می‌رفتم تبریز. بعدها سالی یک بار. به اصرار من با چند دوست تبریزی می‌رفتیم کافه خورشید. می‌نشستیم و حس می‌کردم اصلاً از تبریز نرفته‌ام. می‌دیدم آدم‌ها همان آدم‌ها، چند نفری تازه‌وارد. حرف‌ها همان و بحث‌ها همان. حتی جاها هم همان، یعنی شاعری که همیشه روی نیمکتی می‌نشست سمت راست کافه وسط

نیمکت‌ها هنوز همان جاست. همه این‌ها به تو می‌گفت اینک فکر می‌کنی تغییر کرده‌ای توهم است. آدمیزاد قرن‌هاست که در جا می‌زند.^۱ حالا به این نمونه دقت کنید که بریده‌ایست از اولین نامه هدایت به شهید نورایی در کتاب صادق هدایت، هشتاد و دو نامه به حسن شهید نورایی:

از اوضاع تهران خواسته باشید به عادت معمول می‌گذرد. همان کافه فردوس بی‌پیر، همان قیافه‌ها، همان شوخی‌ها و آخر شب هم در La Mascotte [لا ماسکوت] می‌گذرد. اینهم قسمت ما بود در عالم ذر برایمان نوشته بودند. تقریباً یک جور محکومیت مادام‌العمر به اعمال شاقه و مضحک اینجاست که به آن عادت کرده‌ام و هر جور تغییری به نظرم احماقه و دشوار می‌آید.^۲

تقلید از این واضح‌تر؟ یوسف انصاری از «همان» جایی شروع می‌کند که صادق هدایت شروع کرده بود و به «همان» جایی می‌رسد که او رسیده بود. به این می‌ماند که انصاری کتاب «هشتاد و دو نامه...» را گشوده، نامه اول را خوانده و در همان لحظه تصمیم گرفته است به تقلید از این نامه چیزی بنویسد که نوعی ژست صادق هدایتی از سر و گوشش آویزان باشد. حتی اگر چنین تقلید مستقیمی را هم در کار ندانیم، این نمونه نشان می‌دهد که ناخودآگاه یوسف

۱. انصاری، یوسف، صفحه فیس بوک یوسف انصاری، یادداشت ۳۱ اردیبهشت ۱۳۹۷، ۲۱ می ۲۰۱۸.

۲. هدایت، صادق، صادق هدایت، هشتاد و دو نامه به حسن شهید نورایی، پاریس: کتاب چشم‌انداز، چاپ دوم، با تصحیحات و اضافات، زمستان ۱۳۷۹، ص ۵۲.

انصاری، که عنصر تقلید در اعماق آن رسوب کرده، چگونه شالوده فکری او را ساخته و او را وادار کرده است در گفتار و رفتار، مقلدانه، خود را شبیه صادق هدایت نشان بدهد. آیا چنین نویسنده‌ای می‌تواند خود را از چنگال‌های «جغد کور» رها کند؟ آیا نباید آثار چنین نویسنده‌ای را به دنبال تقلیدهای آشکار و پنهانشان از کارهای دیگران به دقت کاوید؟ و چرا کسی که تا این حد اهل تقلید است، خودش را در حدی می‌بیند که «داوری» آثار دیگران را به عهده بگیرد؟ مگر نه این است که داوری کار صاحب‌نظران است و نه مقلدان؟

یوسف انصاری نیز به سبک استاد خود هوشنگ گلشیری می‌تواند در قامت یک مفتی مقلد فتوا صادر کند که: «بوف کور هر روز بر اهمیتش افزوده می‌شود» اما باید توجه داشته باشد که کار محقق صدور فتوا نیست، بلکه ارائه «فکت» و نقد و تحلیل اصولی است نه سخنان آشفته و ضد و نقیضی که هر چند خط یک بار همدیگر را نسخ می‌کنند. از طرفی، یقین دارم مشکل انصاری کمبود مطالعه نیست و این مسئله مرا یاد سخن علی چنگیزی می‌اندازد که در جایی گفته بود:

یکی از معضلات انسان شبه‌محقق این کتاب‌زدگی است، یعنی خواندن و خواندن بدون فهمیدن، معضل است من هم قبول دارم خواندن این همه کتاب بد مغز آدم را و درک آدم را در حد جوی بی‌آبی خشک می‌کند،

مثل نفت روی سطح اقیانوس نباشیم، آن سطح هیم، چون لکه‌ای سیاه و

گمانمان این است که اقیانوسی هستیم عمیق.^۱

یوسف انصاری گویا عادت دارد دیگران را به نفهمی و ادبیات‌ندانی متهم کند، اما اگر با نگاهی دقیق و موشکاف به تحلیل سخنانش بنشینیم، کم‌مایگی شدید خودش نیز به خوبی بر ما آشکار می‌شود. این نقیصه، صدالبته قابل رفع است، ولی نه با «خواندن و خواندن بدون فهمیدن»، بلکه با تعمق کردن در کنار مطالعه و کنار گذاشتن عادت تقلید و دنباله‌روی فکری از دیگران.

پس از هر آنچه که تا بدینجا گفته شد، بهتر می‌توانیم بفهمیم که چرا یوسف انصاری و دوستان همفکرش در جشنواره داستان کوتاه «زاینده‌رود» به آثار تقلیدی رتبه‌های برتر اعطاء کردند. هر شخصی مبتنی بر باورهایش، دانسته‌هایش و نادانسته‌هایش داوری می‌کند و تصمیم می‌گیرد. داوران جشنواره زاینده‌رود، که یکی برادرزاده هوشنگ گلشیری است و آن دو دیگر شاگردان معنوی‌اش، به تاسی از استادشان که خودش شاگرد معنوی صادق هدایت بود، دنباله‌روی و تقلید از افکار دیگر ساخته را، «ضرورت» می‌دانند و از همین روست که تقلید نزد آنان حائز رتبه برتر می‌شود. از این منظر، تعجبی ندارد که داستان‌هایی مانند «بچه‌فیل‌ها» و «حدیث آن بوته که در آتش بود و نسوخت» به مقام اول جشنواره‌ای رسیده‌اند که افراد

۱. چنگیزی، علی، آدم کوچک دغدغه‌های کوچک دارد، یادداشت‌های شخصی علی چنگیزی در وبلاگ «جامعه

کهنه». <http://changizi.blogfa.com/post/۲۵۹۱>

فوق داوران آن بوده‌اند. نیز، متوجه می‌شویم که این مسئله بخرنج ربطی به «خوی فردی» ندارد و مشکلی تاریخی است که ریشه در بنیان‌های تکوینی ادبیات معاصر ایران دارد. از همین رو، چنین نگرشی را صرفاً مختص داوران جشنواره «زاینده‌رود» نمی‌دانم و معتقدم که در ادبیات و هنر ایران امروز عنصر تقلید شالوده فکری بسیاری از نویسندگان، شعرا و حتی هنرمندانی است که در حوزه‌های دیگری غیر از داستان و شعر فعالیت می‌کنند. ماجرای نمایشگاه نقاشی‌های تهمینه میلانی را همه به یاد داریم. چنین رویدادهایی اتفاقی رخ نمی‌دهند و اگر به شکلی اصولی و به دور از جنجال‌های رسانه‌ای تجزیه و تحلیل شوند، می‌توان برای تمامی آنها عللی بنیادین یافت که با اندیشه‌ورزی، یا به تعبیری بهتر، با اندیشه‌ناورزی این هنرمندان مرتبط هستند. اگر میلانی در حوزه نقاشی مقلد است، پس چه بسا بتوان رد این تقلید را در حوزه اصلی فعالیت او، یعنی سینمایش نیز یافت.

در پایان سختم نیز نکته‌هایی چند را، که در ظاهر آرزوی شخصی به نظر می‌رسند، اما قصدم از بیانشان نوعی آسیب‌شناسی است، خطاب به یوسف انصاری و برخی دیگر از عزیزانی که در حوزه ادبیات قلم می‌زنند، به زبان می‌آورم:

۱. امیدوارم یوسف انصاری از نوشتن نقد در اینستاگرام دست بردارد و رسانه مناسب‌تری را برای انتشار نظراتش انتخاب کند. خودش نیز می‌تواند رسانه خودش باشد. وبلاگ شخصی، وبسایت شخصی و کانال تلگرام شخصی، نسبت به اینستاگرام ابزارهای مناسب‌تری هستند.

۲. امیدوارم یوسف انصاری پیش از آنکه دست به قلم ببرد، افکارش را منظم کند و بعد مشغول نوشتن بشود، آنهم نه با گوشی موبایل، آنهم نه در اینستاگرام. آنچه که او در صفحه اینستاگرامش در جواب روزنامه «هفت صبح» منتشر کرده (و نیز بسیاری دیگر از نوشته‌هایش که از طریق این شبکه اجتماعی و شبکه‌های دیگر منتشر می‌کند)، مصداق بارز آشفته‌گویی است. اندیشیدن، پیش از سخن گفتن سبب می‌شود که انسان در دام نکته‌های نانکته خود گرفتار نشود. بماند که اصولاً نقد جدی را کسی برای انتشار در اینستاگرام یا حتی فیس‌بوک نمی‌نویسد.

۳. امیدوارم یوسف انصاری و برخی دیگر از عزیزان مرکز نشین از اندازه‌گیری «زاویه»‌هایی که با این و آن می‌سازند، دست بردارند و با سپردن امر زاویه‌سنجی به متخصصین علم هندسه، از امکاناتی که پول نفت و گاز ما جنوبی‌های زاغه‌نشین برایشان مهیا کرده است به بهترین نحو ممکن استفاده کنند و به کار اصلی خود یعنی ادبیات و نقد ادبی، آنهم با شکل و شیوه‌ای اصولی و ساختارمند، مشغول شوند.

قاعدتاً، روی این سختم با عزیزانی نیست که هم‌اکنون نیز در همین کارند و بی‌ادعا و متخصصانه در امر جدا کردن غث از سمین می‌کوشند.

دوشنبه، ۲۳ مهر ۱۳۹۷

بازبینی، سه‌شنبه ۲۲ آبان ۱۳۹۷