

# مدرنیسم در مقابله با پوپولیسم در داستان نویسی معاصر ایران

عبدی کلانتری

چاپ شده در: نشریهء کنکاش، دفتر ششم، بهار ۱۳۶۹

آیا در ایران پس از انقلاب بهمن ۵۷ شاهد ظهور دوبارهٔ "پوپولیسم" (خلق گرایی با ابزار بیان سنتی) در پهنهٔ ادبیات و هنرها بوده ایم؟ آیا رابطه هایی معین میان تحولات اجتماعی و فرهنگی ما، پیش و پس از قیام، و استقبال از "ژانرهای" خلقی، تاریخی، حماسی یا روستایی وجود دارد؟ آیا ساده تر شدن بیان در شعر امروزی ما و یا بازگشت به قالب های سنتی شعر از جانب پاره ای از نوپردازان با این تحولات بی رابطه نیست؟ آیا مدرنیسم در داستان نویسی (و شعر و دیگر هنرها)، تجربه گری و توجه به شکل های بیانی نو، و اصلاً هنر "آوان گارد" در مواجهه با فشار مردمی بر حساسیت های هنری به عقب رانده شده است؟ می توان پرسید آیا در برابر سرریز پر قدرت سنت گرایی فرهنگی و اسلامی گری، داستان نویسی و شعر نوپرداز ما تا حدودی به انزوا رانده نشده، و در حساسیت خلاقهٔ آفرینندگان و نیز رابطهٔ آن ها با توده های مردم بحرانی به وجود نیامده است؟

در دوران شاهی پس از کودتای ۲۸ مرداد که شعر و داستان نویسی معاصر ایران می رفت تا در برابر کهن اندیشی پاسداران سنت کاملاً تثبیت شود -- دست کم در حیطهٔ ابزارها و اشکال بیان و نیز تأثیرگذاری بر خیل روشنفکران و تحصیل کردگان غیردینی (لایک) این دوره -- این سؤال را پیش روی خود داشت که "چگونه هنر مردمی می شود؟" پدیداری تمهیدهای ادبی و گسترش "گد" های معین ادبی که مخاطب "آشنای" خود را می طلبید تا موانع سانسور را دور بزند، با زبان زندهٔ مردم، بیگانه می نمود.

بسیاری بر آن بودند که از آن جا که میان تمایلات مردمی، دموکراتیک و مبارزه جویانهٔ هنرمندان نوپرداز ما -- که به طور غالب پیشتازان مبارزه با ستم شاهی بودند -- و تمایلات روحی و آمال مردم هیچ تفاوتی به نحو کیفی وجود ندارد، باید پاسخ جدایی نوپردازان از انبوه وسیع مردم را در وجود سانسور شاهی جست؛ با از میان رفتن سانسور بی شک پیوند ناگزیر خلق با هنرمندان پیشتاز خود -- غم خواران واقعی شان -- برقرار خواهد شد.

جنبش انقلابی سال ۵۷ دیوار سانسور و دستگاه حامی آن را در هم شکست؛ اما، به گونه ای نامنتظر، انبوه مخاطبان بالقوه هنر معاصر-- توده مردم-- را در برابر نوپردازان شعر و ادبیات دهه های ۴۰ و ۵۰ قرار داد. "کانون نویسندگان ایران" که مرکز تجمع مهم ترین نویسندگان ما بود در اعتراض به تمام خواهی جمهوری اسلامی و سرکوب تفکر غیر دینی، در میان اقشار وسیع مردم، که تجربه یک انقلاب حقیقتن مردمی را پشت سر داشتند و به توانایی های خود در دخالت در سرنوشتشان واقف شده بودند، حمایتی وسیع را برینگیخت (۱). هرچند تولید هنری متوقف نشد، و چه بسا از همواره بیشتر شکوفایی یافت، اما پیگرد، سرکوب، انزوا یا تبعید مهم ترین نویسندگان و شاعران ما از جانب سانسور جدیدی صورت می گرفت که مشروعیت سیاسی و فرهنگی بی سابقه ای را -- به معنی توانایی جلب حمایت معنوی و بسیج بیشترین تعداد مردم-- نیز با خود داشت. تردیدی نیست که هنرمندان و روشنفکران برای "مردمی شدن" پیامشان نیاز به "وساطت" دارند: چاپ، مطرح شدن در رسانه ها، نقد و دیالوگ آزاد و غیره. با از میان رفتن امکانات تحقق "وساطت"، هنر، ولو مردم گرا، نمی تواند ارتباط وسیعی برقرار کند. این یک دلیل انزوای هنرمندان نوگرای ایران در لحظه های تاریخی فردای قیام بود. اما دلیل عمده تر چیز دیگری بود: "خلق" به جانب گیری از سنت گرایان و ارتجاع دینی برخاسته بود. این وضعیت چه تأثیرهایی در ساختارهای احساسی هنرمندان (۲)، منزلت اجتماعی هنر آن ها، تعهدشان در برابر مردم، اشکال بیان، تجربه گری و تجدّد خواهی آن ها بر جا می گذارد؟

مقاله حاضر بدون آن که ادّعی یافتن پاسخی کامل به این پرسش ها داشته باشد، سعی می کند جوانب این تقابل میان گرایش به سمت خلق از یک سو و سنت شکنی و تجربه گری از سوی دیگر را، در چارچوب دو گرایش عام پوپولیسم و مدرنیسم، در داستان نویسی بررسی کند. در بخش نخست مقاله سعی می کنیم تعاریف خود را از این دو مفهوم روشن کنیم. در بخش دوم مقاله، به عنوان یک نمونه مهم از برخورد این دو گرایش، به نقد هوشنگ گلشیری بر رمان "کلیدر" می پردازیم. در این قسمت هر چند تشخیص گلشیری از حضور عناصر روایی پیش-مدرن در "کلیدر" تأیید می شود اما دلایل او حاکی از تأثیر ویژه رئالیسم سوسیالیستی و نقش منفی روشنفکران "توده ای" مورد سؤال قرار می گیرد. در عوض پیشنهاد ما آن است که توضیحی بر اساس وجود دو نوع شکل زندگانی اجتماعی (شکل پیش-سرمایه داری، دهقانی و طایفه ای؛ و شکل فردگرایانه مدرن شهری) و همزیستی این دو در متن رشد ناموزون سرمایه داری ایران فراهم آید. اگر چنین فرضیه ای درست باشد، باید قادر باشیم نشان دهیم ساختارهای احساس و ساختارهای روایی رمانی نظیر "کلیدر" ناشی از تجربه زیسته متفاوتی است که ریشه در جامعه اورگانیک روستایی دارد

و از همین رو زبان، ضرباهنگ، دیدگاه، و سایر عناصر ساختار روایی آن دچار خلجانی است میان حماسه سرایی سنتی و رمان نویسی مدرن. این کاری است که در بخش سوم مقاله به نحوی مقدماتی به انجام آن مبادرت ورزیده ایم، بی آن که قضاوتی ارزشی در مورد کیفیت رمان کرده باشیم.

### یک: زمینه ها و تعاریف

"مدرنیسم" و "پوپولیسم" مفاهیمی دقیق و به روشنی تعریف شده نیستند و هدف در این نوشته تنها یک تقسیم بندی عام است تا برای پیش بردن بحث مان یک چارچوب کلی در اختیار داشته باشیم. پیش از هرچیز مایلم میان دو مفهوم "تجدد" و "مدرنیسم" تمایزی اساسی برشمارم. مطالعه درباره مسأله تجددخواهی در پهنه ادبیات و هنرها روشن می کند که این مسأله با تجددخواهی به مفهومی وسیع تر، به عنوان یک جهان بینی، سمت گیری ایدئولوژیک و سیاسی، و طبعاً یک پروژه سازمان دهی نوین اجتماعی گره خورده است. بدین نحو، تجدد ادبی تنها نوآوری در "ادبیات" باقی نمی ماند. آن به سادگی فقط مساوی با سنت ستیزی در فنون ادبی، اوزان شعری، تعابیر و مضامین نو، به کارگیری "ژانر"ها (رمان، داستان کوتاه، نمایش نامه، فیلم نامه) و تکنیک های جدید، واژه سازی و ترجمه متن های خارجی به فارسی نیست. هرچند بخش عمده مناظره ها و جدل های تجددخواهان با متولیان نظام کهن در ادبیات و هنرها بر سر همین مسائل صورت گرفته و می گیرد، اما مطالعه نزدیک تر نشان می دهد که جوانب و ریشه های این تقابل در یک مجموعه پرسش های مرتبط (پروبلماتیک) گسترده تر تحول جامعه سنتی ایرانی به سمت "تمدن نوین"، که در ایران همواره با مفهوم "غرب" و "غربی شدن" مترادف بوده، نهفته است.

بنابراین، تجددخواهی در ایران، به عنوان ترجمان نهضت روشنگری اروپایی، دست کم به پیش از انقلاب مشروطیت باز می گردد: مبارزه با دیکتاتوری و تمدن پیش-سرمایه داری کهن. جهت گیری ها و چاره جوئی های روشنفکران، هنرمندان و منتقدان فرهنگی ایران در جدل های سده اخیر را می توان در متن این "پروبلماتیک" گسترده تر، با سمت گیری های ایدئولوژیک، برنامه دهی های سیاسی، تحزب گری ها و جنبش های اجتماعی مرتبط دانست. تعریف مفاهیم "تحجر" و "تجدد" طبعاً باید با اعتنا به همین گستردگی ابعاد اجتماعی مسأله صورت گیرد، تا سپس تظاهر آن ها در پهنه های ادبیات و هنر، و نیز نقادی فرهنگی، مورد ارزیابی قرار گیرد. از آن جا که توسعه ناموزون سرمایه داری در ایران، با بقایای وجوه تولید پیش-سرمایه داری و ساختارها و هستی اجتماعی مرتبط، همزیست بوده، و بازگشت گرایي نهضت اسلامی و دولت برآمده از آن نیز خود شهادتی بر آن است، باید گفت که تجددخواهی هنوز "مسأله روز" فرهنگ و هنر ایران است.

اما مُدرنیسم خود به تمامی پروبلماتیک دیگری را در بر می گیرد. برای آن که وارد تعریف مکاتب گوناگون و شاخه های فرعی آن در هنر سده بیستم نشویم ("مدرنیسم ها")، تنها آن را در کلی ترین ویژگی هایش تعریف می کنیم. مدرنیسم هنری را می توان واکنش ذهنی و خلاق به نهادهای جامعه صنعتی سرمایه داری در پایان سده نوزدهم و اوایل بیستم در کشورهای اروپایی، به ویژه شهرهای بزرگ این کشورها (پاریس، برلین، وین، سن پترزبورگ، رُم...) دانست که در مقام دفاع از ارزش های ذهنیت فردی، نمایانگر عدم تطابق و هماهنگی هنرمند با محیط مادی گرا و یک پارچه ساز پیرامونش می باشد.

احساس تکه پاره شدن شخصیت در جامعه شهری سرمایه داری، جامعه ای که با تقسیم کار پیشرفته، بیگانه سازی کار خلاق و کالایی کردن روابط اجتماعی، منجر به از هم پاشی یک پارچگی شخصیتی، نا هم آهنگی میان نقش های اجتماعی یک فرد، و عدم تشفی عاطفی و پیدا نکردن یک "رابطه تام" در میان روابط انسانی، تنهایی، هراس و حس از هم گسیختگی درونی می شود. هنرمند در چنین فضای اجتماعی ای میان زندگی درونی و ذهنی خود از یک سو و هستی اجتماعی اش (و نیز اکثریت مردم یا "دیگران") از سوی دیگر، جدایی وسیعی احساس می کند و مدام به عمق ذهنیت خود عودت داده می شود. در "مدرنیسم" این تلقی، مستقیم یا نامستقیم، مفروض است که ارتباط وسیع همگانی میان هنرمند و مردم ناممکن شده است. هنرمند مدرنیست در بیان حدیث نفس گونه اش، به استقبال یا به جست و جوی "توده ها" نمی رود. گفتن این نکته ابداً به معنی انحطاط ایدئولوژیک هنرمند نیست. چه بسا او، به نحوی تناقض آمیز، خواهان جمع گرایی (یا "کُلکتیویسم") باشد، یا بر سر آن باشد که با شکستن قراردادها، با "شوک" وارد کردن به پنداشت های متداول و واکنش های دستاموزشده توده ای، درست با استفاده از حربه بیگانه سازی، واقعیتی اساسی تر، عاطفی تر و انسانی تر را پیش روی مخاطب قرار دهد. مدرنیست می تواند تجدد خواه یا ضد تجدد، آتیه نگر یا گذشته گرا باشد. می تواند مردم گریز یا "جمع گرا"، ارتجاعی یا انقلابی، فاشیست یا کمونیست باشد. اما در هر حالت حکایت "تجربه زیسته متفاوتی" است از درون بحران هستی اجتماعی.

یکی از وجوه هنر مدرنیستی، به ویژه در ادبیات، در تمایز با هنر رئالیستی قبل از آن، وقوف و خودآگاهی نسبت به فورم اثر هنری است. هنر مدرنیستی تمهیدها و ابزارهای بیانی خود را، به عنوان ابزارهایی مصنوع، با مخاطب در میان می گذارد. مدرنیسم می خواهد وجه مصنوع بودن خودش را، و "نحوه" ای که با

واقعیت برخورد می کند را -- نحوه ای معین از جانب انسانی معین در زمانی معین -- آگاهانه میان واقعیت و مخاطب خود قرار دهد.

"پوپولیسم" (خلق گرایی، عوام گرایی) در ادبیات و هنرها مخاطب خود را بیشترین تعداد توده های زحمت کش قلمداد می کند و نه فقط ژبدگانی در حیطه ادبیات؛ آشکارا به دنبال تعهدی اجتماعی، به معنی روشنگری در مورد روابط اجتماعی ستم کشی و بهره دهی، و نیز خواهان عدالت اجتماعی است. بدین نحو، در رمان نویسی، پروژه زندگی فردی اشخاص داستان با تحولات وسیع تر اجتماعی گره خورده و از آن تأثیر می پذیرد. در پهنه ایدئولوژی با سرمایه داری بزرگ مخالفت می ورزد و مدافع طبقات فقرزده حاشیه شهری، اقشار کارگری، روستاییان و کسبه خرد است. به پدیده "روشنفکری" با سؤزن می نگرد و دغدغه های هنرمند یا روشنفکر مدرن یا اقشار مدرن شهری را، بی پیوند با تمایلات عامه مردم می بیند و آن ها را به نخبه گرایی، جدایی از توده، فردگرایی و ذهنی گری متهم می کند. با مدرنیسم در هنر، به مثابه انعکاس فکری و هنری زندگی پیچیده شهری در عصری تکنولوژیک و مکاتب متعدد آن دل خوش نیست. در شیوه بیان، به زبان تنها به مثابه ابزار می نگرد و هیچ گاه به نحوه بیان، اشکال هنری و پرداخت، به خودی خود و هم چون دغدغه ای خودآگاه، پُر بها نمی دهد.

می توان پنداشت که در لحظه های تحولات سریع و خیزش های اجتماعی، پوپولیسم ادبی رواج بیشتری بیابد -- و نیز در عصر اختناق سیاسی که رابطه با مردم مد نظر است. پوپولیسم می تواند ارتجاعی باشد، به شکل نهضت ها و نحله های "بازگشت" ("بازگشت به خود"، "احیاء قومیت" یا "روح قومی")، مقابله با روندهای عینی و "اورگانسیسم" اجتماعی؛ و نیز می تواند انقلابی باشد، همانند جنبش های مادی گرای تجددخواه متأثر از روشنگری اروپایی، برای نمونه در روسیه نیمه دوم سده نوزدهم، که پرچم دار مبارزه با فئودالیسم و تزاریسیم و مذهب اقتدارگرا بودند (بلینسکی، هرتزین، چرنی شفسکی) و روحیه علمی، پرهیز از احساساتی گری، خوش بینی طبقاتی، مبارزه جویی معطوف به عدالت و دموکراسی را تبلیغ می کردند.

دو: هوشنگ گلشیری و "کلیدر"

در نخستین سال های پس از انقلاب ۵۷، هوشنگ گلشیری، مطرح ترین نویسنده مدرنیست ایران در دو دهه اخیر، دست به قلم برد تا درباره آن چه که خود "ذهنیت حاکم" بر داستان نویسی معاصر ایران می داند، انتقاد و روشنگری کند (۳). هدف انتقاد در وهله نخست رُمان "کلیدر" نوشته محمود دولت آبادی

و رمان های احمد محمود بود. اما گذشته از این، و شاید مهم تر، گلشیری در خلال بحث خود نظریه ای را در مورد جریان غالب در داستان نویسی (و نقد ادبی) ایران در دهه های اخیر مطرح ساخت که با فرهنگ سیاسی چپ و با مبارزات نیروهای سیاسی در ایران پیوندهایی داشت. پیش از ورود در این بحث اخیر جا دارد بر انتقاد های گلشیری بر "کلیدر" تأملی بکنیم.

گلشیری در ابتدا اشاره می کند که هدف او نه نقد به معنی رایج کلمه، بلکه تنها روشن کردن "ذهنیت حاکم" بر کتاب های مورد بررسی اش و "رهایی از پندارهای کج و معوج" حاکم بر جریان های غالب داستان نویسی ایران است. گلشیری برای آن که ثابت کند ذهنیت حاکم بر آثار دولت آبادی از "آداب نقالی" -- یعنی شکل سنتی و تاریخی داستان گویی حماسی -- پیروی می کند به توضیح آداب نقل گویی، زبان آن، روال قصه گویی آن، بینش (فلسفی، اجتماعی) نقال و عناصر نقل می پردازد.

زبان نقل به زعم گلشیری، حماسی، فخیم و "کهن" است -- و طبعاً متمایز از هر نوع زبان گفتاری امروزی -- "جمله های طولانی، تشبیه ها، صفت ها و جمله های تابع در تابع". علاوه بر آن نقال روالی را دنبال می کند که توأم با مکث ها، حاشیه روی، گریز به تاریخ و "وقت کشی" است، تا این که باردیگر، با اوج گیری روایت، به ادامه حرکت واقعه پردازد. مکان نقالی و نوع ارتباطی که با مخاطب برقرار می کند چنین شیوه ای را ایجاب می کرده است: شنوندگان یک قهوه خانه، جمعی در گذر محله و ... که همزمان سرگرم صحبت کوتاه با یکدیگر، چای نوشی و کشیدن قلیان و غیره بودند، این فرصت را می یافتند که لحظاتی از روایت جدا شوند، تا کمی دیرتر دوباره به آن بازگردند بدون آن که چیزی از دست داده باشند.

بدین شیوه، از پراکنده گویی ها و کلی بافی های نقال کسالتی حاصل نمی شد. گلشیری معتقد است که در رمان نویسی امّا، با همان شیوه نقالی، دیگر "تحمل افاضات رمان نویس دشوارتر خواهد بود". روال رمان از اساس با نقالی تفاوت دارد. بینش و عناصر نقالی، مبتنی بر بینش قدری و جبرگرا، فطرت ازلی و ابدی انسان، بی زمان و بی مکان و فارغ از تعیین های اجتماعی است. به همین دلیل، اثری به شیوه نقالی همواره از نظرگاه "دانای کل" روایت می شود؛ "و از آن جا که زبان نقل زبانی فخیم است، ترکیب این دو {جبرگرایی و نظرگاه دانای کل} سبب می شود تا هر کس و هر چیز در ذهن و عین، در خطوط خاطره ها و گفتگو ها به همان زبان و با همان وسعت دید و نظر دانای کل جلوه کند، پس شیر و موش و سلطان و وزیر، قطران و سمک و آتشک در زبان و تفکرات و مقدار محفوظات فرهنگی یکی می شوند."

شخصیت های گوناگون تبدیل به [قالب مثالی] می شوند، و از همین رو آزادی مخاطب (یا خوانندهٔ رمان [دانای کل]) در درک شخصیت های بی شماره، در بازنمایی و تغییر روابط، و در نهایت توان او در دگرگون کردن شرایط هستی (تأثیری که ظاهراً رمان باید برجا بگذارد) به شدت محدود می شود. از این رو گلشیری معتقد است نویسنده ای که با نقالی و ذهنیت حاکم بر نقل به روایت پردازد، با خلق [قالب های مثالی] یعنی انسان هایی با مختصات کلی و قراردادی (نظیر کارگر، سرمایه دار، خرده بورژوا و...) به ناگزیر در خدمت "قالب گیری انسان ها" و به ابزاری در دست دولت ها و احزاب تبدیل خواهد شد. در این آثار از انسان های تاریخی مختار، تنوع اشکال فرهنگی، بازی آزاد تخیل، از فردیت، از آزادی و مسئولیت خبری نیست.

به ادعای گلشیری، [کلیدر] نظیر بسیاری از آثار نویسندگان ایران، آمیخته ای است از عناصر نقل گویی و عناصر رمان نویسی. زبان [کلیدر] از همان آغاز زبانی فخیم است که بدون استثناء در توصیف وقایع، ترسیم منش انسان ها و در محاوره ها -- "اعم از کرد یا بلوچ یا سبزواری یا تهرانی" -- به یکسان به کار گرفته می شود. علاوه بر آن، پس از توصیف هر واقعه یا برخورد، که به خودی خود می تواند در عین ایجاز بسیار پر معنا باشد، راوی / نقال به دخالت پرداخته، همان واقعه و برخورد را با همان زبان فخیم و به تفصیل مورد تعبیر و تفسیر قرار می دهد.

گلشیری با ذکر چند نمونه از این شیوه "دخالت نقال" نتیجه می گیرد که راوی قصه همان مطالبی را که خواننده پیش تر خوانده و دانسته، بار دیگر با "زبانی ضربی و فخیم، دو کلمه و نقطه، یک کلمه و نقطه، پر از تکرار، توصیف در توصیف، تشبیه در تشبیه، به بیراهه زدن و اغلب نقطه گذاری سراپا مغشوش" تکرار می کند: در این جا نقال در حال کشتن زمان است.

از این گذشته راوی گاه خود با ضمیر اول شخص مفرد وارد قصه می شود، و گاه نیز با آدم های رمان به درد دل می نشیند. در مواردی دیگر فلسفه می بافد، مثلاً این که چگونه [جنس زن] ترسو و حسود است و کینه ای؛ یا این که [مرد صخره است و زن دریا] و [ذهن زن انعطاف نیش مار را دارد] و بسیاری از این دست. منش آدم های داستان از سوی راوی به خواننده توضیح داده می شود. بینش قدری حاکم، نه تنها شخصیت ها را بدین سان تثبیت می کند، بلکه در طرح (پلات) روایت نیز به [منطق تصادف] متوسل می شود (گلشیری مواردی از چهار جلد نخست مثال می زند).

در مورد سه رمان احمد محمود ("همسایه ها"، "داستان یک شهر" و "زمین سوخته") که رمان‌هایی واقعی گرا هستند گلشیری بر آن است که تعین‌های ایدئولوژیک بر تعین‌های اجتماعی سایه انداخته است. حذف مقاطع معین تاریخی از زمان رمان‌ها، پرداخت کاراکترها و تمهیدهای تکنیکی، به ویژه در دو رمان آخر، حاکی از آن است که بینش و چارچوب رمان‌های احمد محمود پیرو [چارچوب تحلیل مشخص یک حزب سیاسی {حزب توده} است]. بینش غالب این حزب، که "خودش را از ۳۳ به ۵۶ پرتاب کرده" (یکی از دوره‌های زمانی [غایب] رمان‌های محمود)، و همه کسانی را که به نحوی دیگر می‌اندیشند و عمل می‌کنند به مثابه [دیگری] می‌پندارد ([محارب]، [ضد انقلاب]، [جاسوس]، [عامل امپریالیسم]، [فریب خورده] و ...) تبدیل به بینش رمان‌ها شده است.

درست به خاطر همین تعین ایدئولوژیک، در "داستان یک شهر" تمهیدهای تکنیکی تداعی معانی و رجعت به گذشته حالتی مکانیکی، تصنعی، و [تنظیم شده] می‌یابند: هر جا لازم افتد راوی با تلنگر یک عبارت، یک منظره یا حالت به گذشته رجوع میکند، سپس مرور خاطره در نقطه‌ای قطع می‌شود و روایت به زمان حال باز می‌گردد؛ آن‌گاه بار دیگر همین شیوه از سر گرفته می‌شود و خاطره گذشته، درست از محلی که قطع شده، ادامه می‌یابد.

همین‌طور گلشیری اشاره می‌کند که احمد محمود در توصیف پاره‌ای شخصیت‌ها بی‌طرف و گزارشگر است، اما در مورد معدودی که تعلق سیاسی خاصی دارند (افسران توده‌ای) به یک باره رمانتیک و احساساتی می‌شود و صحبت از دلاوری‌ها، شجاعت‌ها و ایمانی می‌کند که پیشاپیش از طریق کنش‌ها به وصف نیامده و نزد خواننده باطنی نشده است. این تعهد بدین شکل بروز می‌کند: آن‌چه در زمان حال می‌گذرد، و حاوی بُعدی سیاسی نیست، زیرا در زمانه رکود و شکست و در متن یک زندگی حاشیه‌ای روی می‌دهد، در گزارش دقیق و استادانه راوی به بیان در می‌آید؛ اما به موازات آن داستان دیگری متشکل از شرح زندگی نامه‌های قهرمانی حزبی، به شکل رجعت به گذشته (فلاش بک)، به نحوی برنامه‌وار در بیان روایت گنجانده شده است.

در رمان "زمین سوخته" (مربوط به روزهای آغازین جنگ ایران و عراق در جنوب ایران)، راوی داستان تنها بخش‌هایی از واقعیت را می‌بیند که بینش سیاسی خاص وی او را متعهد به دیدنش کرده است. تخطی از نظرگاه اول شخص مفرد به سمت بینش [دانای کل]، تحریف واقعیت به نفع پاره‌ای شخصیت‌ها یا به نفع [مسئول مملکتی] (که در بینش خاص او به هر حال در این سوی خط و [در صف انقلاب] است) ثمره



این تعهد نویسنده است. علاوه بر این ها، تبعیت احمد محمود از قالب های [رنالیسم سوسیالیستی]، و ساختن [تیپ های تاریخی و طبقاتی] مطابق این قالب ها، باعث شده که جهان رمان های او [ساده و آسان فهم]، [قطبی شده و خیر و شرّی] و شخصیت های او [بسیط و یک بعدی] و مطابق با [قالب های معمول رنالیسم سوسیالیستی]، الگوهای جهان شمول کارگر و خرده بورژوا و یا قالب های عضو یک حزب طراز نوین و حتی قالب کارگزاران حکومت و نیز قالب ضد انقلاب باشد. وجود چنین تمایلاتی است که سرانجام، به اعتقاد گلشیری، [با امکانات رهایی و آزادی مابه معارضه بر می خیزد].

در نوشته بلند "حاشیه ای بر رمان های معاصر" هدف گلشیری تنها بررسی آثار دولت آبادی و احمد محمود نیست. همان طور که خود او اشاره می کند، هدف بررسی «ذهنیت حاکم» بر بخش عمده ای از داستان نویسی معاصر ایرانی است. از خلال سطور گلشیری عناصر یک نظریه جامعه شناختی درباره داستان نویسی معاصر ایران مطرح می شود که بدین شرح است: در ارتباط با فعالیت کارگزاران فرهنگی وابسته به حزب توده در ایران، الگوی معینی، از طریق ترجمه یا نقد آثار معینی، به عنوان الگوی غالب رمان نویسی در ایران مطرح شده است. گذشته از ترجمه های غیر دقیق آثار رنالیستی سده نوزدهم اروپا، تأثیرگذارترین رمان های ترجمه ای ما را آثار شولوخوف، رومن رولان و رمان پر فروش "پابرهنه ها"ی استانکو تشکیل داده است (ترجمه اول رمان اخیر در ۱۳۳۸ منتشر شد). این همان الگوی رنالیسم سوسیالیستی بوده است که شکل غالب بر بخش عمده ای از رمان نویسی معاصر را تعیین کرده است (و تأثیر منفی آن بر آثار دولت آبادی و احمد محمود و خیل بزرگی از نویسندگان کم اهمیت تر از همین رو بوده).

گلشیری می نویسد: "... آموزش ما از بنیاد... بر غلط بنا شده است. رواج و قبول عام یافتن بسیاری از آثار دست دوم اروپایی و حتی روسی از ژان کریستف گرفته تا همه رمان های تبلیغی، بدترین نوع رمان ها را الگوی کار ما کرده است". تسلیم شدن به بینشی که از خارج به رمان تحمیل شده، به ناچار از شخصیت های این نوع رمان ها تیپ های آرمانی می سازد. از آن جا که این خصوصیات آرمانی (در پهنه های روانی، تاریخی و جامعه شناختی) از الگوی پیش تعیین شده اخذ شده اند رمان نویس به تقدیرگرایی در می غلطد و سرانجام با تحریف واقعیت و تاریخ، به فقر این دو، و طبعاً به فقر آگاهی خواننده می رسد.

در نقد گلشیری مفاهیمی مستقل، یعنی رنالیسم و رنالیسم سوسیالیستی ([رمان های تبلیغی]) معادل گرفته می شوند، سپس به همراه بار عاطفی منفی [نقّالی]، هم چون زیاده گویی یا به صحرای کربلا زدن، این بار عاطفی خواسته ناخواسته تماماً به [رنالیسم] منتقل می شود. با برشمردن صفاتی واحد، تلویحاً [نقّالی]،

رنالیسم اروپایی قرن های هجده و نوزده، و رنالیسم سوسیالیستی یکی می شوند؛ با صفاتی نظیر نظرگاه دانای کل، بینش تقدیرگرایانه، تیپ پردازی بر اساس نمونه های آرمانی ازل-ابدی: "اگر نَقال و حکایت نویسان کهن می خواهند خواننده را در آن قالب مثالی بریزند تا هر کس بتواند به ذات ذات خویش دست یابد و در خور پیوستن به دریای ازل گردد، نویسنده ای نیز که آدم ها را بر طبق مختصات کلی کارگر و سرمایه دار و خرده بورژوا بیافریند ابزاری خواهد بود در دست دولت یا مثلاً این یا آن حزب، وسیله ای برای قالب گیری انسان ها، وسیله ای برای به بند کشیدن، و نه فراهم ساختن امکانات رهایی او".

به نظر نمی رسد این گفته ها تعریف درستی از رنالیسم به دست دهند. مهم ترین ویژگی رنالیسم آن است که در آن، پیش از هر چیز، به امکان وجود واقعیت عینی، مستقل از ذهن، باور داشته می شود و سپس به امکان شناخت این واقعیت به وسیله ذهن. در رنالیسم رابطه عینیت و ذهنیت، یا به تعبیری رابطه واقعیت و زبان، مسأله انگیز نیست، و پدیده های «علیت» و «تعیین»، خارج از کلام ادبی، در واقعیت طبیعی، اجتماعی و روانی قابل تشخیص تلقی می شوند. عناصر سنتی رمان نظیر پلات، شخصیت، توصیف و گسترش و غیره بر حسب میزان انطباق آن ها با نمونه های عینی شان در واقعیت ارزیابی می شوند و تنش ها، تناقض ها، ابهام و چندلایگی معانی نیز از همین برخورد با واقعیت حادث می شود. در این سبک داستان نویسی، هر چند تسلسل رویدادها لزوماً همواره مطابق با سیر این رویدادها در تاریخ واقعی شان نیست، اما «زمان و مکان»، زمان و مکانی عینی است: آن ها تضادی با زمان تاریخی و مکان تاریخی ندارند، ذهنی و خصوصی نیستند و از حسّ تاریخی برخوردارند. شخصیت ها در مسیر رویدادها متحوّل می شوند و منطق این تحوّل منبعث از روابط علّت و معلولی خود واقعیت اجتماعی است. به مصداق این گفته که هستی اجتماعی تعیین کننده آگاهی است، این قدرگرایی نخواهد بود اگر گفته شود که شخصیت ها مقید به روابط اجتماعی معینی هستند که در آن به سر می برند و طبق آن نیز دست به عمل می زنند (خواه این روابط اجتماعی در داستان ترسیم شده باشد یا نشده باشد). از آن جا که بر سیر تحوّل عینی واقعیت طرحی از پیش مقدر شده حاکم نیست (نوعی فلسفه تاریخ یا جبر) انسان ها در ساختن تاریخ دخالت دارند، اما انسان ها و نه یک انسان منفرد، نه یک ذهنیت گسسته از تاریخ. بسیاری از آثار مهم مدرن به مراتب بیشتر قدرگرایانه هستند تا مثلاً آثار الیوت، هاردی، تولستوی یا توماس مان.

در حقیقت مسایلی که گلشیری به آن ها گریز می زند، آزادی و جبر، شناخت واقعیت از منظر دانای کل (یا شناخت «کلّیت» در رنالیسم) ما را به سؤالات فلسفی ای می کشاند که هنوز بر سر آن ها گفت گو و مجادله بسیار است: آیا واقعیت (اعم از طبیعی یا انسانی)، از دیدی هستی شناختی، قانونمند است یا آشفته

گون و حادثی؟ توان آگاهی انسان در شناخت عینیت (از جمله حتّا در «علم») تا چه اندازه است؟ آیا واقعیت به میزان زیادی خود به وسیله رویکرد ذهنی ما ساخته نمی شود؟ چگونه می توان به «کلّیت» (توتالیتته) دست پیدا کرد هنگامی که ذهنیت خود جزئی درونی از همان کلّیت است و نه خارج از آن؟ آیا رابطه زبان با واقعیت رابطه ای انعکاسی (representational) است که معانی را با عطف به عینیت منتقل می کند، یا برعکس زبان خود نظامی مستقل از نشانه هاست که به خاطر تقدّم منطقی اش بر آگاهی فردی، معنی منتقل کننده اش را از میان روابط درونی خودش می آفریند (زبان به نثابه «جایگاه و منزل» هستی انسانی؟)

اما «رنالیسم سوسیالیستی» چیز دیگری است متفاوت با رنالیسم. آن از پیوند رنالیسم با نوعی رمانتیک گرایی انقلابی، یعنی تعهد به یک آینده آرمانی، پدید می آید. از آن جا که در تئوری کلاسیک مارکسیستی، انسان ها با شناخت از «قانون مندی های واقعیت» در جهت دگرگون کردن آن به سمت جامعه آرمانی آینده به عمل دست می یازند، «قهرمان مثبت» این نوع رمان نیز دارای شخصیتی آرمانی است، یا در مسیر رمان به تدریج به آن نائل می شود، و در این سیر با نیروهایی همسو می شود که در تئوری عامل تاریخی تحوّل مثبت جامعه به شمار آمده اند و با نیروهایی از در ستیز در می آید که حافظ وضع موجودند. «خوش بینی تاریخی» و «توده فهم بودن» هم از خصایص این نوع داستان است. این طرح عام و کلی به سادگی می تواند در دست نویسندگان متوسط به کلیشه پردازی و موعظه گری ایدئولوژیک و تیپ سازی قالبی در غلطد. این اتفاق زمانی قطعی می شود که سیاست فرهنگی یک دولت یا حزب آن را به مثابه نسخه منحصر به فرد تولید ادبی بر نویسندگان تحمیل کند. این چیزی بود که پس از ۱۹۳۲ در شوروی روی داد (با سرکردگی ژاندنف، گورکی، فاده یف و جمعی دیگر).

آیا در ایران نیز چیزی نظیر این روی داده است؟ از میان صدها رمان رنالیست سوسیالیستی در شوروی و کشورهای اروپای شرقی، تنها تعداد انگشت شماری به فارسی درآمد (گورکی، شولوخوف، آستروفسکی، فاده یف و یکی دو نفر دیگر) که تأثیر آن ها بر کلّ رمان نویسی معاصر ایران اساساً روشن نیست چه بوده. به نظر می رسد گلشیری معتقد است همان چند رمان، به ویژه "پا برهنه ها" کافی بود که یک جریان انحرافی بزرگ را بر داستان نویسی معاصر ما تحمیل کند. حتّا اگر تأثیر این چند رمان بر کار نویسندگان ایرانی چنین بزرگ بوده باشد، سؤال اصلی، در حقیقت این است که چه شرایط اجتماعی معینی باعث می شد عدّه ای از نویسندگان ایرانی مجذوب رنالیسم سوسیالیستی شوند (و به باور من تمایل پوپولیستی در تفکر فرهنگی به طور کلی)؛ و چه باعث می شد عدّه ای دیگر مجذوب رمان های مدرنیستی معاصر شوند

(مثلاً "خشم و هیاهو"، "تسخیر ناپذیر"، "سرخ گلی برای امیلی" از فاکنر، "دوبلینی" های جویس، "بیگانه" و "طاعون" کامو، آثار کافکا، نوشته های بکت، یونسکو، اداموف، و یا حتّا برشت؛ "رمان نو" فرانسوی و در سال های بعد غالب آثار بورخس و مارکز و بسیاری دیگر)؟

مسأله به صورتی که گلشیری آن را مطرح می کند به «تئوری توطئه» بیشتر شبیه است: کارگزاران فرهنگی حزب توده این جریان را در ایران به راه انداختند و تبلیغ کردند. این درست عکس برگردان تئوری توطئه دیگری است که پوپولیست ها تبلیغ می کردند: دستگاه شاه و حاکمیت توطئه کرده اند که از طریق اشاعه «مدرنیسم و فورمالیسم منحط» جلوی رشد هنر «سالم» و مردمی را بگیرند! اگر اشاعه رئالیسم سوسیالیستی در سال های دموکراسی ناقص ۳۲-۱۳۲۰ با حضور حزب توده در صحنه فرهنگی ایران درست باشد، باید تأکید کرد که پس از مرگ استالین، و پس از کودتای ۲۸ مرداد (هر دو در ۱۳۳۲)، و سرکوب این حزب، باید به دنبال دلایل دیگری برای رشد گرایش های پوپولیستی برآیم. دلایلی که مربوط است به تحوّل ساختاری جامعه ایران در متن رشد ناموزون سرمایه داری، ورشکستگی جامعه روستایی و مهاجرت به شهرها، رشد نابهنجار شهرنشینی، حضور گسترده اقشار حاشیه ای با پس زمینه های روستایی و شهرستانی، پیدایش طبقه متوسط جدید و تحصیل کرده و نیز روشنفکران جدید، سیاست های فرهنگی دولت مطلقه در دهه های ۴۰ و ۵۰، نقش فرهنگی شیعه و غیره.

سه: نکاتی درباره "کلیدر"

می توان گسترش شکل روایی (نارتیو) رمان "کلیدر" را گسترشی از طبیعت به سمت جامعه و سپس از جامعه به سمت تاریخ تعبیر کرد. یک سوم رمان کلیدر تنها شرح احوال زندگی شبانی ایل «کلمیشی» در قریه کلیدر خراسان است. بهانه روایت خشکسالی، مردن گوسفندان و بحران حاکم بر زندگی ایل است. در کنار این بحران «طبیعی»، ما با درام های خصوصی سه عشق روستایی هم روبرو می شویم؛ در ادامه خود، نارتیو به سمت درگیری چوپانان با دامداران بزرگ، با خان قریه و شهر و روابط اجتماعی حادث از آن سیر می کند. در انتها ما به حوزه رویارویی طبقاتی و مبارزه با دولت، به بعدی تاریخی قدم می گذاریم.

در "کلیدر" دولت آبادی تنها بازگوی یک روایت، توصیف واقعه ای به دنبال واقعه دیگر و پی گیری حرکت داستان، در تنش، گره خوردگی و اوج خود نیست. علاوه بر این ها، او همزمان و در مسیر روایت به توصیف و بازسازی اشکال زندگی روستایی می پردازد: آن گونه که «جماعت» روستا هستی اجتماعی

خود را بازتولید می کند، فعالیت اجتماعی این جماعت، چرای گلّه، شبانی مردان، کار جمعی زنان، مراسم نان پزی، رام کردن اسبان، درو گندم زار، مراسم شترگوشان، حمام رفتن عید و بسیاری دیگر.

در بخش عمدهٔ رمان کلیدر طبیعت حضوری بی واسطه دارد، هم چون شخصیتی از واقعه و در رابطه با شخصیت های دیگر و متأثر از آن ها و تأثیر گذار بر آن ها. علاوه بر این، لمسی تاریخی از قدمت کلاته ها و کاریزها، سال های قحطی و جنگ داخلی و تأثیرهایی که این گذشته ها بر سیمای مادی دهکده ها و دیوارها و بر چهرهٔ کسان و بر کنش انسان های روستا بر جا گذاشته در روایت حضور داریم دارد. در "کلیدر" مردم دهات خراسان، زبان آن ها، سنت و فرهنگشان، نه تنها به عنوان پس زمینهٔ داستان، بلکه به عنوان ساختار آن، طرح روایی آن و محتوای آن، بتوان ترین حضور خود را، به نحوی که در داستان نویسی ایران بی سابقه است، می یابد.

به این تعبیر "کلیدر" به عنوان قوی ترین رمان پوپولیستی ایرانی، تبلور یک آگاهی جمعی (در برابر سیلان های ذهنی منفرد مدرنیسم) است که از درون خود مردم جوشیده و به نحوی طبیعی به درون آن ها باز می گردد. میان ناریتیو نویسنده و ذهنیت شخصیت ها مرز مشخصی وجود ندارد. آن جا که راوی ناگهان روایت را قطع می کند تا پنداشتی کلی یا حکمی عام را اعلام کند، گویی این نیز بخشی از پندار عام اهالی، بخشی از همان «آگاهی های جماعت» است؛ پیش داوری ها و تعصباتشان، دیدهای اخلاقی و تعاریفشان از عشق، «مردانگی»، «طبیعت زن»، و خصایل «آدمیزاد» است که از زبان مستقیم نویسنده بازگو می شود.

"کلیدر" از هیچ پیچیدگی طرح داستانی یا روانکاوی چندلایهٔ شخصیت ها (به جز یکی دو شخصیت) که به تدریج پرورانده می شوند برخوردار نیست. روایت بسیار ساده و سرراست جلو می رود. زمان داستان نمی شکند تا واقعه ای از زمان یا مکان دیگر بر کیفیت روایت حال، نور تازه ای بیفکند. شخصیت پردازی ها معمولاً با توصیف های مستقیم راوی و غالباً در اولین رویارویی ها با آن ها صورت می گیرد؛ هر حرکت و انگیزهٔ هر حرکت به دقت برای خواننده تشریح می شود. اندیشه ها از راه کردار، از راه استعاره و تصویر القاء نمی شوند. حالاتی چون غریبگی، احساس گناه، تنهایی، عاشقی، ترس، شور شهوانی، رشک، شرم، تمنا و آرزومندی، خفت، غرور و ... «به توضیح» در می آیند. اوصاف غالباً از عناصر طبیعت وام گرفته می شوند و خصایل و حالات فردی هم چون قوانین طبیعی و لایزال، برخاسته از فطرت ذاتی «آدمیزاد»، «زن» و یا «مرد» به بیان می نشینند. افکار شخصیت ها و دیدگاه های راوی در یکدیگر گره خورده و تفکیک نشده اند. برداشت ها و دیدگاه های راوی چیزی جدا از پنداشت های رایج محیط واقعه نیست. چه بسا ما

مخاطبان روایت بارها از خود پرسیم آیا ما واقعاً بسیاری از این شخصیت‌ها را می‌شناسیم؟ ما بارها به درون ذهن شخصیت اصلی رمان پا گذاشته ایم و از آن گذر کرده ایم، اما آیا واقعاً او را می‌شناسیم؟ چیزی که او را از دیگر شخصیت‌های مشابهش متمایز کند؟ این سؤال را به نحو دیگری هم می‌توان پرسید: چه چیزهای دیگری هم برای دانستن و شناختن وجود دارد که ناگفته مانده است؟ آیا آن چه از "گل محمد" می‌دانیم، از دلیری تا عاشقی اش، از غرور، تعصب و دادخواهی اش همه آن چیزی نیست که این شبان ایلپاتی را شکل می‌دهد؟ آیا واقعاً تفاوتی میان او و دو برادر دیگرش وجود دارد - یا باید وجود داشته باشد؟

چه تفاوتی است میان کنش‌ها و باطن زنان واقعه به جز نقش‌های اجتماعی آن‌ها (مادر، همسر، خواهر و نامزد)؟ آیا میان «تجربه زیسته»ی هر کدام، تفاوت‌هایی با کیفیت‌های دیگرگون وجود دارد؟ اگر زمان تاریخی آن چه بر این جماعت می‌گذرد-- حتا در عصر جنگ‌ها و تحولات دولت‌های مرکزی-- آرام است، اگر تنوع روابط اجتماعی به دوام دشت‌ها و آسمان بی‌انتهای خراسان است، اگر تجربه زیسته، با همه رنگ‌های محلی، در اساس برای دسته‌های مشابه یکی و همان است، آیا می‌توان کماکان از ذهنیت‌های دگرگون شده، فردیت‌های بسیار متفاوت و تنهایی‌های متفاوت و زنانگی‌های متفاوت صحبت کرد؟

بیهوده نیست که برازنده‌ترین نام این رمان روستایی، همان نام قریه محل وقوع است. در جامعه همبسته روستا، سنت تعیین‌کننده آگاهی حاکم بر روایت است، و به نظر می‌رسد فردیت ذهنی اشخاص موجودیتی یگانه و جدا ندارد. به همان نحو که راوی می‌تواند زبان درونی تک تک افراد شود، افراد واقعه نیز می‌توانند چنان بیندیشند و عمل کنند که گویی آن‌ها راوی داستانند. پنداشت‌ها و رفتارها نه پنهان بلکه عیان‌اند.

در چنین متنی ذهنیت‌های مستقل و پیش‌بینی‌ناپذیر، در یک بازی آزاد ذهنیت و عینیت دست به عمل نمی‌زنند. آن چه در چشم خواننده شهری رمان نو به مثابه تقدیر گرایی محض و فقدان ذهنیت‌های تفکیک شده و ناهمخوان خود را نشان می‌دهد، در واقع، بیان اشکال هستی اجتماعی‌ای است که از یک عینیت ایستا و زماندار برخوردار است و و خود در این جا خالق نارتیو خود است. عینیت و ذهنیت، به مثابه سنت، فراگیر و همسان است و نویسنده روایت خود بخشی از این همسانی است. نمی‌توان روایتی از محیط اجتماعی روستا داشت که در آن جریان‌های ذهنی یک یا چند نفر چندین تلقی متفاوت از واقعیت به دست دهد. این تنها زمانی ممکن است که سنت مورد تهاجم قرار گیرد و در آن شکاف افتد. تنها زمانی

که جامعه اورگانیک مورد تهدید قرار گیرد (از جانب شهر، سرمایه، ماشین)، تنها زمانی که ذهنیت و اخلاقیات حاکم بر محیط واقعه در هم شکنند و میان عینیت و ذهنیت شکاف افتد.

اما در نیمه دوم "کلیدر" روایت از مدار خانوار کلمیشی خارج می شود و به شهر گسترش می یابد. ما از طبیعت به شهر پا می گذاریم: تنوع شخصیت ها و کنش های متقابل آن ها بسیار می شود و تضاد با طبیعت جای خود را به تضاد با انسان ها می دهد. شخصیت های شبانی رمان نیز از این پس به نحوی پیچیده تر به ترسیم در می آیند. قحطی که زیر ساخت تنش های نخستین بخش های رمان بود، اکنون جای خود را به مناسبات بهره کشی میان قدرت مداران و رعایا می دهد. در مواجهه با این بحران تازه، دیگر مردان ایل کلمیشی با یک «صدای واحد» سخن نمی گویند. ما حتا با نزاع لفظی میان خود آن ها و استدلال های متفاوتشان بر سر زمینکاری، راهزنی، خشونت یا مصالحه گری و راه های مبارزه مواجه می شویم.

از آن جا که "کلیدر" بازسازی هستی اجتماعی بیگانه نشده است، پیوند خورده با طبیعت -- همواره آسمان، زمین، گیاه و حیوان -- پیوندهای خویشاوندی در سرچشمه هایش: مادری، فرزندی، پدری و برادری، و هنجارهای اجتماعی آبرو، «مردانگی»، غیرت و ناموس و تعلق ایلی و خونی و بسیاری ویژگی های دیگر از این قبیل، تحقق آن را شاید بتوان به دو گونه توضیح داد: الف) وجود همزمان و ناموزون شیوه های هستی اجتماعی در ایران معاصر: روستا نشینی در برابر شهرنشینی، همبستگی قومی در برابر تفرد و تضاد؛ و ب) بازسازی «خاطره»ی هستی اجتماعی ای که دیگر نیست و از میان رفته: نوستالژی رجعت، بازگشت به اصل و مبداء و فرار از مدرنیسم.

پاسخ به این سؤال که چرا در یک دوران واحد، ساختارهای احساسی متفاوتی پدیدار شده، و به شکل گیری نحوه های مختلفی از روایت انجامیده قطعاً به همزیستی اشکال هستی اجتماعی متعلق به دوران های مختلف تاریخی و یا دوران های سریع گذار اشاره دارد. اما البته در موارد مشخص تنها با جزئیات زیست نامه (بیوگرافی)ی نویسنده مورد بحث قابل توضیح است: بزرگ شدن در شهر یا روستا، پیشینه خانوادگی (روحانی، کارمندی، دهقانی، پیشه وری، بازاری و ...) پیشینه های معیشتی، سلیقه های شخصی، آشنایی با زبان خارجی و فرهنگ بیگانه (سینمای آمریکا، رمان مدرن اروپا...)، فرنگ رفتگی یا تعلق به روستا، زن یا مرد بودن و صدها عامل دیگر.

در جریان خیزش های انقلابی و مردمی، انسان ها درمی یابند که تجارب فردی شان با تجارب سایر مردم پیوند دارد، و نیز این که حرکت جمعی و مشترک می تواند در دگرگونی سرنوشت شان مؤثر باشد.

فردیت‌ها و ذهنیت‌های گسسته برای اولین بار خود را در صحنه تاریخی مؤثر می‌بینند. ذهنیت، تحقق امکانات عمل خود را بر صحنه جامعه به چشم می‌بیند. شک تبدیل به یقین می‌شود. ساختارهای عینی که تا کنون جاودانی و ورای دسترس ذهن به نظر می‌آمدند فرو می‌ریزند و به امکانات پایان‌ناپذیر پراتیک انسانی اشاره می‌کنند.

در چنین شرایطی، که یک دوران انقلابی را شکل می‌دهد، به نظر می‌رسد که صرف وجود حرکت مردم، مدرنیسم را به انتهای صحنه می‌راند. مدرنیسم، به مثابه انکار ذهنی عینیت سرکوبگر، علتی برای عقب نشینی در لایه‌های ذهنیت ندارد. اکنون امکان یکی شدن با ذهنیت‌های دیگر، زبان مشترک، و تغییر جهان امکانی واقعی است. هنر می‌خواهد با «زبان مردم» سخن بگوید. به نظر می‌رسد آن چه در ایران رخ داد نیز چنین منطقی را دنبال کرد. اما تحوّل بعدی انقلاب داستان نویسی مدرن ما را در جایگاه دیگری قرار داد. خصلت واپس‌گرای ایدئولوژی و فرهنگ حاکم بر جنبش، رجعت‌گرایی و تمام‌خواهی دینی، جنگ‌های داخلی و چند دستگی‌های خونین و سرانجام جنگی هستی‌سوز و زماندار جاذبه دیدگاه‌های پوپولیستی را تا حدود زیادی از سکه انداخت. تلاش درونی برای مقاومت در برابر عینیت سرکوبگر بار دیگر در ادبیات و هنرها مطرح شد. اکنون باید پرسد: آیا داستان نویسی مدرن ما توانسته یا خواهد توانست راه‌های آزادی ذهنیت فردی را بیشتر و بیشتر در پیش چشم ما عیان کند؟

عبدی کلانتری -- فروردین ۱۳۶۷

پی‌نوشت‌ها:

۱- برای بحص مفصل در مورد ماهیت انقلاب ایران (انقلابی دموکراتیک و آتیه‌نگر، یا انقلابی «سنت‌گرا» با هدف آرمانی احیاء گذشته‌ای بهتر؟) رجوع کنید به مهرزاد بروجردی (م. تیوا)، «اندیشه‌هایی پیرامون انقلاب ایران»، کنکاش، دفتر پنجم، ویژه انقلاب ایران، پاییز ۱۳۶۸.

۲- «ساختارهای احساس» (structures of feeling) از اصطلاحات ریموند ویلیامز، در اشاره به آن احساس‌ها و پنداشت‌های فردی که هنوز در حال پدیداری است و به نحوی آگاهانه و جمعی نهادی نشده و در فورم‌های قابل تشخیص هنری - فرهنگی (نظیر سبک‌ها و مکتب‌ها) انسجام نیافته؛ احساسات هنوز «خصوصی»، در جنبش و تکاپو برای یافتن زبان و شکل بیانی‌ای که تا کنون وجود نداشته است. برای تعریف مفصل‌تر، ر. ک. ریموند ویلیامز، مارکسیسم و ادبیات، لندن: انتشارات دانشگاه آکسفورد، ۱۹۷۷، صفحه ۱۲۸.

۳- هوشنگ گلشیری، «حاشیه‌ای بر زمانهای معاصر»، حاشیه‌ای بر کلیدر، حاشیه‌ای بر زمانهای احمد محمود، در نقد آگاه، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۶۱، ص ۳۸ و ص ۱۸۲، سایر نقل‌قول‌ها از این منبع اخذ شده‌اند.