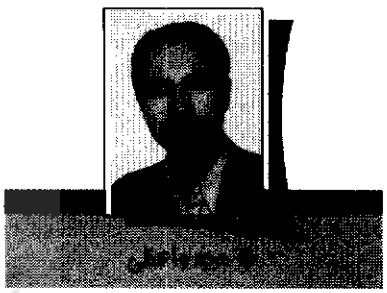
رئالیسم سنّتی و نو در ادبیات داستانی ایران



نویسنده: مجید واعظی (۱۳۴۷ - هشترود) کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر مراکز پیش‌دانشگاهی هشترود و مدرّس دانشگاه آزاد اسلامی است که از سال ۱۳۷۱ مشغول تدریس شد. از وی مقالاتی در همایش‌های مختلف به چاپ رسیده‌است. ازجمله مشکلات تدریس زبان فارسی در مناطق دوزبانه و ساختار معنایی داستان رستم و اسفندیار.

کلید واژه‌ها:
رئالیسم سنتی، رئالیسم نو، بوزژوازی، هرمنوتیک، تفکرات مدرنیستی، فلسفه‌ی دکارت، مدرنیسم، فرمالیسم.

چکیده

نویسنده در این مقاله به پنج موضوع زیر می‌پردازد:

- پیوستن ادبیات به جریان واقع گرایی معاصر؛
- انعکاس صرف واقعیّات و عدم‌بهره‌مندی از ساخت‌های اصولی رئالیسم در آغاز شکل گیری واقع گرایی در داستان ایرانی؛
- دو گرایش رئالیسم در نمودار ارزشی این سبک در ایران: گرایش سبک گرایانه و فرم‌شناختی و گرایش ایدئولوژیک مدار و فروردین؛
- رئالیسم نو و تبارشناسی آن در غرب. (گسست از محتواگرایی و گرایش به فرمالیسم والقائات نشانه شناختی)؛
- تجربه‌های رئالیسم نو (عمدتاً داستان‌های کوتاه) در ایران.

الزام نویسندگان به داشتن تعهد نسبت به بیماری‌های پیدا و پنهان جامعه، در آستانه‌ی انقلاب مشروطیت متفکرانی چون آخوندزاده، میرزاآقاخان کرمانی و... را وامی‌داشت تا با حرکتی بطیء و درعین حال درون‌شکاف، از سیاست غیرواقع گرای

ادبیات قاجاری بگسلند و به جریان جهانی واقع گرایی بپیوندند.

این منتقدان نوپای ایران، با الهام از نظام‌های روشن‌فکری غرب، به این نتیجه رسیده‌بودند که گریز از بیماری و پرده‌پوشی تاریخی شرقی‌ها نسبت به آلام عمومی و گسست زبان از ساختارهای واقع گرایانه مانع پیوستن ایران به کاروان مدرنیته است. رشد انبوه روزنامه‌های واقع گرا را نیز در دوره‌ی مشروطه، از این ره گذر می‌توان ریشه‌یابی کرد.

«داستان» به شیوه‌ی رئالیستی به‌ویژه «رمان»، اگر در غرب، حاصل شرایط فرهنگی و اجتماعی خاص آن سرزمین‌ها و مهم‌تر از آن، حاصل یک درگیری و تحول ادبی است، یا به‌تعبیری، نیاز درونی ادبیات غرب در دوره‌ای خاص است که آن‌را خلق می‌کرد، در ایران برخلاف غرب، عنصری است وارداتی که از درون ساختار فرهنگی این مرزوبوم برنیامده و با فاصله‌ای درحدود دوقرن از زمان آفرینش آن در غرب و بیش‌تر ازطریق ترجمه‌های دارالفنون، در فرهنگ ما جاباز کرده‌است، لذا کاملاً درونی ما نیست. گاه از نظر فرم، غربی است وگاه شرقی؛ و همین امر سبب می‌شود داستان‌های نخستین معاصر ما، به‌ویژه رمان‌های اجتماعی، شکل داستان‌های کهن را داشته‌باشند با رنگ و بو و فضای معلق میان ادبیات غرب و شرق، یعنی از نظر فرم پرداخت و الگوهای بیانی، تابع اشکال روائی سنتی است ولی از لحاظ محتوا، ذهنیت و بافت موضوعی، گرایش به مدرنیسم دارد.

آفتاب «داستان کوتاه» به‌عنوان نوع مهم ادبی نو و نماینده‌ی سبک رئالیسم، از افق داستان‌های جمال‌زاده برآمد اما با آثار هدایت بود که درخشش باشکوهی در پهنه‌ی ادبیات داستانی ایران یافت.

چندسالی از شکل‌گیری داستان‌های کوتاه رئالیستی نمی‌گذرد که رمان‌های اجتماعی با الهام از رمان‌های قرن هیجده و نوزده اروپا در صحنه‌ی ادبیات ایران ظهور یافته‌اند. نخستین رمان اجتماعی ایران ـ که نشان رئالیستی نیز بر پیشانی دارد- «**تهران مخوف**» (۱۳۲۷ هـ. ق) نوشته‌ی مشفق کاظمی است. کریستف بالایی می‌نویسد: «هیچ رمانی تا آن زمان توصیف را در جهت ایجاد واقعیت‌نمایی تا بدان‌حد پیش نرانده‌بود. از این دیدگاه، تهران مخوف، اولین رمان جدید واقع گرایانه‌ی زبان فارسی است».[1]

اهمیت تکنیکی این اثر در نوسانات آن است میان یک شکل جدید حکایت‌گویی یعنی رمان و انواع قدیمی‌تر آن. ذهنیت حاکم بر رمان **تهران مخوف** و دیگر رمان‌های اجتماعی معاصر آن و پس از آن، بیانگر یک تنش و نشان‌دهنده‌ی یک تضاد ذهنی است. کاظمی میان ارزش‌های اساطیری گذشته و اخلاقیات نوین عصر خود، میان ذهنیت مطلق‌گرا و الگویی و خطابه‌منش اجدادش و ذهنیت دمکرات و شکاک و سؤال‌آفرین مدرنیسم در نوسان است. طرح داستان «**تهران مخوف**» برخلاف طرح داستان‌های کلاسیک ـ که روبه‌وحدت دارند- روبه‌پاره‌شدن و چند اجزائی دارد و این امر ملهم از مشروطیت و مدرنیسم است که ساخت یک‌سان و یک‌نواخت جامعه‌ی سنّتی را از هم گسست و جهان‌نگری جزئیت را حاکم بر ذهنیت جامعه ساخت.

در کل، همه‌ی آثاری که می‌توان آن‌ها را تحت‌عنوان رئالیسم‌های سنّتی جمع‌بندی کرد، دارای یک خصیصه‌ی مشترک هستند. رئالیسم در آثار این نویسندگان و به‌ویژه بعدها در آفریده‌های ایدئولوژیک سوسیالیست‌ها، به‌دنبال عکس‌برداری از واقعیات و جانب‌داری از یک دید خاص از واقعیت است. آن‌ها برخلاف نویسندگان غرب، واقعیت را بی‌ابهام، واحد و مطابق با تلقینات ایدئولوژیکی مکاتب عصر خود تعریف می‌کنند و یا حداکثر مطابق نمونه‌های جهانی رمان اجتماعی، معایب سازمان اجتماعی را غالباً به نقص طبیعت انسان و اوضاع اقتصادی نسبت می‌دهند. از این لحاظ آثارشان غیرهنری، ارزش‌مدار و فاقد ابهام و ایهام و چندوجهی خاص رئالیسم واقعی است. اما- هرچه هست - به گفته‌ی یحیی آرین‌پور: «این رمان‌ها برای بورژوازی جوان ایران، وسیله‌ی دیگری در راه مبارزه با اشراف و زندگانی اشرافی و آلام و مصائب ملی گردید.»[2]

در مبحث رئالیسم سنتی در ایران، دو نکته حائزاهمیت است:

الف) طرز تلقی نویسندگان رئالیسم سنتی ایران از ادبیات و نویسنده و متن، هم‌سو با القائات و تئوری هرمنوتیک سنتی است. بدین‌گونه که در برداشت نظری آن‌ها، اساس نه متن که نیت آفریننده‌ی متن است. در این صورت تئوری نیّت مؤلّف مانع ورود ساختارهای زبانی- که در فراسوی ایدئولوژی‌ها وجوددارد- می‌شود؛ درنتیجه آثار کم‌تر ادبی و بیش‌تر نظری می‌شوند.

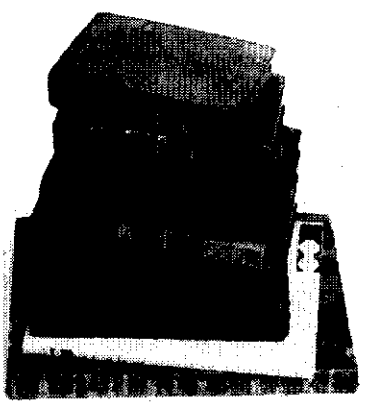
ب) در نمودار حرکت رئالیسم سنتی در ایران، با دو گرایش مواجه هستیم که

پدیدآورنده‌ی نقاط اوج و فرود ارزشی نمودارند؛ نقاط اوج در اختیار آن دسته از آثار است که از تعهدات مکتبی رهاشده، به جنبه‌های سبک‌گرایانه سوق می‌یابند؛ همچون «چشم‌هایش»، «مدیر مدرسه» و «کلیدر». گرچه به‌لحاظ ابداعات سبکی و گرایش‌های زبان‌شناختی حرف چندان تازه‌ای برای گفتن ندارند ولی چون مطیع اراده‌ی بی‌روح فرم‌شناسی ایدئولوژی‌های مدرن نیستند، درنتیجه معناشناسی آثارشان، مبیّن نکات فراوان در زمینه‌ی انتقاد اجتماعی، تصویرگری روان‌جمعی افراد و ارتباط‌شناسی اجتماعی می‌گردد.

نقاط فرود نمودار رئالیسم سنتی مربوط به آثاری است که نویسندگانشان وابستگی بیانی به ایدئولوژی‌های زمان خود دارند و هنر را تا حدّ شعارهای ایدئولوژیکی تقلیل می‌دهند، و به‌تعبیر **آلن رب گری‌یه**: «قصه‌ی عقیدتی در طرف چپ که با جامه‌ی تعهد جان تازه‌ای گرفت، در کشورهای شرق نیز با رنگ و روی ساده‌لوحانه‌تر، واقع‌گرایی سوسیالیستی جلوه‌ای کرد.»[۳]

رئالیسم نو

همچنان‌که گذشت، رئالیسم سنّتی مسبوق به تفکرات مدرنیستی نویسندگان دو قرن اخیر بود که نحله‌های تازه‌ای از بیان و تعقّل را پایه‌ریزی کردند و این نحله‌ها برای مطرح‌شدن، به ساختار و تشکل‌های نوین ادبی نیاز پیدا کردند؛ به‌طوری که، نویسنده



را از برج عاج مدح و وصف نخبه‌گرایا کلی‌نگری‌ها به زیر کشید و شیوه‌ی بیان نقادی را جای‌گزین آن کرد.

«تکمیل کردن مفهوم نظری و انتزاعی روند تاریخ با مضمون عینی و واقعی و پاسخ‌گفتن به دشوارترین نیازهای معنوی زمان برعهده‌ی هنر رئالیستی واگذار شده‌است.»[۴]

اما مدرنیسم جایگاه خود را در جهان زود از دست داد. وقتی متفکران نیمه‌ی اول قرن بیستم پی بردند که هیولای صنعت و تکنولوژیک آرمان‌گرا با وجدان سرد خویش خانه‌ی مثالین بشری و خاطره‌های ازلی و قومی او را زیر چرخ‌های قدرتش و به‌وسیله‌ی سوپرمن‌های رجّاله صفت له‌ولورده می‌کند و ماهیت مینیاتوری هستی را به کار و درآمد و مصرف و سرعت بدل می‌سازد و سقوط در سیاهی تقدیر نیهیلستی را هم‌چون آیه‌ی مُنزل عصر جدید تعبیر و تفسیر می‌نماید و... وقتی این متفکران، با پوست و گوشت، درد مسیحایی آوارگی بشر را در برهوت بی‌معنایی حس کردند، آن‌گاه نقد خرد مدرنیسم به‌مثابه‌ی گرایشی که می‌خواست بر آرمان‌ها و آمال و آئین مرده‌ی بشری جان تازه بدهد، پا بر حیات فکری جهان معاصر نهاد و باعث انقلاب عظیمی در تفکر و هنر شد.

اگر ادبیات مدرنیسم با الهام از فلسفه‌ی **دکارت** و بینش دیالکتیکی **هگل** و میراث ماتریالیستی **مارکس** می‌خواست عوالم جدیدی پیش‌روی تاریخ بگسترد، برعکس، جهان‌بینی نقد مدرنیسم با استناد به هشدارهای دردافزای **نیچه** و مکاشفه‌های ذهنی **هایدگر** به این نتیجه رسیده‌بود که در وانفسای کنونی جهان که «کار نیست که تقسیم می‌شود آدمیان‌اند که تکّه‌تکّه می‌شوند- تکه‌ها و خرده‌های حیات»[۵] و انهدام معنوی اساس ارتقای مادّی شده، نمی‌شود حتی به یافته‌های مدرنیسم هم، ایمان بست و با ایده‌های «جست‌وجو» و «علت و معلول» به بهبود ویرانی دامن‌گیر کنونی برخاست؛ چرا که سبعیت و سفاهت مدرنیسم به‌حدی است که حتی بر آفریده‌ها و کعبه‌های خودساخته‌اش هم رحم نمی‌کند.

زمان مدرنیسم یعنی زمان بلعیدن و هر که نبلعد بی‌گمان برخلاف ساختش بلعیده خواهدشد. در این حال ادبیاتی مانند ادبیات مدرنیسم- که قصدش توجیه و تحلیل و جست‌وجوی علل و عوامل است- نمی‌تواند آینه‌ی روشن واقعیت هستی انسان باشد؛ چرا که در قاموس مدرنیسم هستی‌ای در کار نیست تا واقعیت آن تحلیل و تجلیل شود. همه‌چیز از قدسی گرفته تا مادی، زیرعنوان کلی به نام «مورد» جمع‌اند و جهان‌بینی مدرنیسم **موردشناسی** است و نه بینش. اگر در مدرنیسم، این زبان بود که معرّف روح اثر می‌شد، در نقد مدرنیسم - که زبان تا حد نشانه‌های قراردادی تقلیل یافته - این نشانه‌هاست که جلوه‌های ویژه‌اش را در خود متجلی می‌سازند. به‌عبارتی، در نقد مدرنیسم، تصویر عهده‌دار نقش مکاشفه‌گونه‌ای است که می‌خواهد موقعیت کنونی بشر را از پوچی گرفته تا ابتذال مادی‌اش نشان دهد. رسالت هنر نقد مدرنیسم، نه در بیان که در تصویر است؛ چرا که اصولاً نه منطق بیان وجوددارد نه شعور والای درک آن و نه فرصت تحلیل آن.

«دلالت دنیای پیرامون ما دیگر نسبی و موقت و متناقض و هر آن موردانکار است؛ بنابراین اثر هنری چگونه می‌تواند مدعی ارائه‌ی دلالتی گردد؟ قصه‌ی نو یک پژوهش است ولی پژوهشی که دلالت‌های خویش را به‌تدریج می‌آفریند.»[۶]

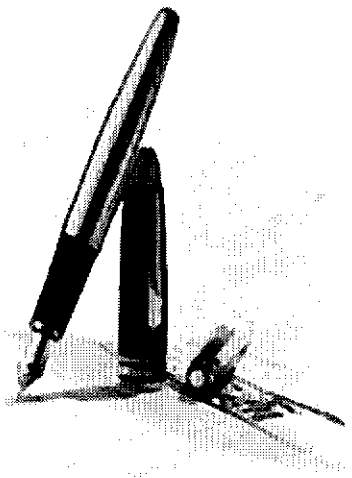
کافکا نخستین نویسنده و در عین حال منتقد خردابزاری مدرنیسم‌ها است. از آن‌جا که او در طلیعه‌ی ادراک واقعیت شوم مدرنیسم قراردارد از لحاظ فرم و زبان، تالی آثار مدرنیته‌ی پیش از خود است. اما محتوای «محاکمه» یا «مسخ» حکایت از رنج تباه‌انگیز انسانی است که با تمام وجودش زیر سایه‌ی مدرنیسم، سیاه شده و با این حال اندک

امیدی برایش مانده تا هستی سوسک شده‌اش را از راهروی بی‌منتهای محاکمات لایزال تقدیر مدرنیته‌ای برهاند. اگرچه راز گریزش در نهان مرگ نهفته باشد.

زبان کافکا- که آوازه‌خوان تقدیر بدفرجام بشر تهی از معنویت بود- پهنه‌ی ادبی جهان را درنوردید و ناقوس‌وار وجدان‌های افیون‌زده‌ی روشنفکران را از خوش‌باوری مدرنیستی، بیدار ساخت و آن‌ها را رودرروی این غول هزارچهره قرارداد.

بدین‌گونه، رئالیسم نو از بینش محتواگرایی جداشد و به فرمالیسم و صور بیان و بازی با خطوط و سایه‌ها و القائات نشانه‌شناختی و... روی آورد. در قاموس این رئالیسم، جایی برای تشخّص طلبی، هویّت‌سازی و ماجراپردازی وجودندارد. مگر با تجربه‌ی خشونت‌ها و کشتار جنگ‌های جهانی و میلیونها نعش به‌جامانده از مدرنیسم، می‌شود از هویت و بود و چهره‌ی روشن خود حرفی زد؟ انسانی که تابع اراده‌ی سرسام‌گرفته‌ی تکنولوژی باشد، باید سایه‌اش نامید تا انسان. سایه‌ای که وجه حضورش به‌تبع خداوندانش گریز است و دوران و تکرار و تهوّع؛ و رئالیسم نو قصد نمایاندن و نهادینه‌کردن این حضورهای منفی را دارد. مرگ و زمان مرگ- که با دو جنگ جهانی در هستی انسان ریشه دواند و جزء هستی‌شناس اندیشه‌ی او گشت- در پی خود پیام‌آور یکی از دردآورترین دغدغه‌های بشری گشت و آن «**مرگ زمان**» بود و اگر زمان می‌مرد و از حرکت بازمی‌ایستاد، آن‌گاه شاید لمحه‌ای پیش می‌آمد تا بشر به خود آید و به زمان‌های مرده‌ی دوران فارغ‌بالی‌اش بیندیشد؛ به اعصاری معنوی که در هزارتوهای تحسرانگیز زمان گم شده‌بود و با خود خانه‌های مثالین انسان را زیر غبار مدرنیسم دفن کرده‌بود. دید پارساگرایانه‌ی متفکران و منتقدان مدرنیسم به این نقطه منتهی می‌شد که راه خروج انسان از مدار تباهی کنونی‌اش در نابودکردن سیر خطی زمان و بازگردان مفهوم دوّارگونه و معادشناسانه به آن است. به همین سبب است که در رمان‌های تابع رئالیسم نو، زمان و روایت از حالت خطی خاص رئالیست‌های سنّتی دور می‌شود و بیش‌تر دایره‌ای و ذهنی و تودرتو می‌گردد. راوی رمان **پروست**، دست به سیاحت زاهدانه در اقطار غبارآلود زمان‌های مرده می‌زند تا هستیِ لحظه‌یِ حال را از مرگ نجات بخشد و یا اوی **بوف کور** با مثله‌کردن بعد اثیری وجودش آواره‌ی شهر احجام می‌شود تا شاید نگاه آشنای عزیز از دست‌رفته‌اش را در جایی و زمانی دیگر بیابد. حتی در این ره‌گذر سر از گورستان‌های ری‌قدم و نهرمورن درمی‌آورد و چون ناموفق می‌شود، تن به زندانی‌شدن در اتاقک رجاله و پذیرفتن تقدیر «خزر پنزر» می‌دهد تا موعد مسخش برسد و خود به «مرد قوزی شالمه‌بسته» تبدیل شود.

با این اوصاف تجربه‌ی ما از هنر مدرنیسم به‌دلیل شکافی که با جریان فرهنگ و عقلانیت غربی داشته‌ایم، تجربه‌ای سطحی و تقلیدی بوده‌است و غیر از چند استثنا در بیش‌تر موارد مصرف‌کننده‌ی فرهنگی و هنری مدرنیسم بوده‌ایم تا تولیدکننده‌ی آن. تبعیت ما از شاخه‌های ماهوی رئالیسم نو نیز محدود به «داستان کوتاه» بوده و کم‌تر در زمینه‌ی «رمان» توانسته‌ایم به ابداعات و تنوعاتی- که هم‌سو با خواست نقد مدرنیسم باشد- دست بزنیم و اصولاً موج‌های دوم و سوم داستان‌نویسی ما در این چند دهه‌ی اخیر، پیرو رئالیسم سنتی و نگرش انتقادانه به جامعه بوده و غیر از چند استثنا، در همان مسیری گام برداشته‌اند که «بزرگ علوی»، «صادق چوبک»، «احمد محمود» و «سیمین دانشور» برداشته‌بودند. اگر از «بوف کور»- که اولین رمان نوگرای ماست- صرف‌نظر کنیم، تنها اشخاصی نظیر «بهرام صادقی» و «هوشنگ گلشیری» با همه‌ی آثارشان و «منیرو روانی‌پور» با «اهل غرق» و مجموعه‌ی «سیر



یا سیر» و «شهرنوش پارسی‌پور» با «طوبی و معنای شب» و «عباس معروفی» با «سمفونی مردگان» و «شهریار مندنی‌پور» با «مومیا و عسل» و «گل ترقی» با «خواب زمستانی» توانسته‌اند به تجربه‌هایی در زمینه‌ی رئالیسم نو و شاخه‌ی فرعی آن ازجمله رئالیسم جادویی دست‌یازند و از محتواپردازی به فرم‌گرایی و تنوعات روایی تغییرجهت بدهند.

در ذیل فشرده‌ای از مراحل و وجوه داستانی نویسندگان رئالیسم نو در ایران بیان می‌شود:

۱- تغییر دید سنّت‌گرایانه‌ی رمان‌نویسی و رابطه‌ی آن با واقعیت: در قاموس نوین ادبیات، دیگر رمان‌نویس آینه‌ی تمام‌نمای واقعیت زمانه‌ی خویش نیست، در این سبک «آزادی اساس روایت است و توالی بیان تنها با گریز از قطعیت و ایقان شکل می‌گیرد»[۷] نویسنده‌ی نوگرا- که با رواج مکتب‌های انتقادی نظیر «فرمالیسم» «ساختارگرایی» و «هرمنوتیک»، مقام و جایگاه سنتی خود را از دست داده و به جزئی از عناصر متن تبدیل شده که در تکوین و تکامل آن‌ها نقش یک واسطه را دارد- دیگر نمی‌تواند مثل «بالزاک» و «گوگول» و... منعکس‌کننده‌ی صرف واقعیات پیدا و پنهان جامعه‌اش باشد و در باب آن‌ها نظریه‌پردازد و قانون دهد چرا که اساساً با کم‌رنگ جلوه‌شدن حضور معنوی

انسان در هستی احجام گونه‌اش، واقعیت از معنای برین گذشته‌اش تهی شده‌است. از زمانی بودن انسان تنها می‌توان از لحظه‌ها آن‌هم به‌صورت تردیدآمیز سخن گفت و از این واقعیت که مدرنیسم همه‌ی اختلاف‌های ماهیتی بشر را از بین برد و تمام آرمان‌ها و به‌همراه آن انسان‌ها را به‌توده‌ای یک‌سان و یک‌رنگ بدل کرد. هر رمان یا داستان نو مخلوقی است در کنار واقعیت که آن‌را نمی‌توان بر واقعیت زمانه‌ی نویسنده منطبق ساخت و یا حتی زمانه‌ی او را در آن بعینه بازشناخت. خلق و ابداعی است فراتر از مرزهای تنگ همه‌ی مسایل مبتلا به زمان نویسنده و همین اشتیاق آفرینش دنیایی دیگر از واقعیت در کنار این جهان پاره‌پاره‌است که «هدایت» را وامی‌دارد اتاقک توسری خورده‌ای برای راوی‌اش بیافریند تا مخاطب روزگارش از دریچه‌ی تنگ آن، به چشم‌انداز عصر رجاله‌ها نظر افکند و تقدیر شوم خود را در لابه‌لای واقعیت ذهنی آن‌ها جست‌وجو کند.

۲- توجه دردآمیز به زمان و تلاش حماسه‌گون برای نابودی آن: این خصیصه را به‌وضوح در «شازده احتجاب» و «ملکوت» و بعدها «سمفونی مردگان» و «اهل غرق» شاهد هستیم. در این آثار نویسنده به جای آن‌که مدت طولانی از زندگی آدم را زمان رمان قراردهد، تنها به زمانی محدود بسنده می‌کند و در آن به عمق می‌رسد. عدول از خط سیر روایت زمانمند و طولی و توجه به سبک‌های ذهنی و عرضی و انتقال از جهان‌بینی کلی‌نگر به دید جزئی‌نگر و مقدس‌شدن مفهوم زمان به‌ویژه زمان‌های تحسرانگیز خاطرات برای انسان باعث می‌شود که در هر آن و در لحظه‌لحظه‌ی جریان تکوین فرم و زبان به حضور زمان در رمان ارج نهیم و به‌منظور جاودانه‌کردن آفریده‌مان تا جایی که در توان خلاقیتمان هست، حضور عینی و مادی آن را در دنیای متن کاهش دهیم. به‌هم‌خوردن توالی منظم زمانی در رمان‌هایی چون «شازده احتجاب» یا «اهل غرق» باعث می‌شود دورترین واقعه در کنار واقعه‌ای عینی قرارگیرد و یاد و خاطره‌ی جدا از هم، در کنار هم با فشار به ذهن شخص رمان هجوم آورند. مکاشفه‌ی زاهدانه‌ی انسان تهی از معنا، در عمق زمان به‌جای سطح زمان وی را با واقعیت وجودش نزدیک و حتی او را جزئی از آن می‌کند.

۳- تنزل تعداد شخصیت‌های رمان: رمان نو از آفرینش گروه فراوان شخصیت‌ها- آن‌گونه که در رمان‌های رئالیستی گذشته شاهدش هستیم- دوری می‌طلبد و این حاصل تغییر دید انسان نسبت به مفاهیمی چون قهرمان، مردم و امثال آن است. اگر تنها وجه مشترک تقدیر انسان‌های معاصر در این است که همه به یک‌سان قربانی بینش مدرنیسم هستیم و رنگ حضورمان در آینه‌ی هستی، رنگ سیاه و سفید سایه‌هاست؛ آن گاه آیا می‌توان در دوزخ وهم‌انگیز و بی‌قرار سایه‌ها از قهرمان و تعدد و تشخص و تنوع سخن راند و دل‌بسته‌ی طیف گوناگون شخصیت‌های مختلف با روان‌ها و علقه‌های مختلف شد و آن‌را در ادبیات منعکس کرد؟ تنوع کنونی ما تکرار است و بس. از همین روست که مثلاً در «بوف کور» یا «ملکوت» و یا «شازده احتجاب» اشخاص نه‌تنها شخصیت ساخته و پرداخته و لایزال ندارند، بلکه همیشه با هاله‌ای از ابهام ذهنی بر گردسرشان می‌توانند تغییر کنند و یا حتی دیگری شوند و یا خود چندین کس و حتی بسیار کس گردند، تا نحوست تقدیر محتوم و مشترکشان را در مقیاس خوفناک‌تر به تماشاگر منتقل کنند.

۴- مرگ اندیشی: در عصری که به کوچک‌ترین لطمه‌ای و به نازل‌ترین بهانه‌ای، آبگینه‌ی عمر انسان درهم‌می‌شکند و هیچ آوایی هم به‌نشانه‌ی همدردی، رعشه برنمی‌دارد، از مرگ و اضطراب مرگ و وهم مرگ سخن نگفته وهنی است دردانگیز و خواب‌آور، قصه‌ای که در غوغای جلف تخیلش، تقدیر انسان را نادیده می‌گیرد و آن‌را قربانی خوش‌باوری بچگانه‌ی خویش می‌کند. اگر گفته‌ی «لوکاچ» را بپذیریم که «رمان، حماسه‌ی عصر بی‌حماسه‌هاست»، زیربنایی‌ترین اسطوره‌ی این حماسه هم- که معرف شکل اصیل روح زمان باشد- با مرگ و مایه‌های حسی آن هم‌راه است.

«هر آنچه می‌بینیم و هر آنچه می‌گذرانیم، ما را برمی‌انگیزد تا بگوییم: این نیز نمی‌تواند دوام بیاورد و با این حال تغییر و تحول تصورپذیر نیست مگر به‌صورت فاجعه و مصیبت».

هفت‌خوان مدرن، گذار از پیچ‌وخم مرگ‌اندیش است و تعالی‌یافته‌ترین این اندیشه‌ها، البته در وجه منفی‌اش، انتحار و از خود به‌سبب پوچی جهان، گذشتن است. تعجبی ندارد که محور تمام رمان‌ها و داستان‌های مدرن بر حول مرگ و انتحار و اضطراب و یأس و وحشت و... می‌چرخد.

پی‌نوشت‌ها:

۱. بالایی، کریستف، ۱۳۷۷، پیدایش رمان فارسی، ترجمه‌ی مهوش قویمی و نسرین خطاط، معین، تهران، ص ۳۹۵.
۲. آرین‌پور، یحیی، ۱۳۵۷، از صبا تا نیما، زوّار، تهران، ج ششم، ص ۲۵۸.
۳. گری‌یه، آلن رب، ۱۳۷۰، قصه‌ی نو، انسان طراز نو، ترجمه محمدتقی غیاثی، امیر کبیر، تهران، ج اول، ص ۴۶.
۴. ساچکوف، بوریس، ۱۳۵۷، تاریخ رئالیسم، ترجمه‌ی محمدتقی فرامرزی، شباهنگ، ص ۷۸.
۵. راسکین، جان، به نقل از ولک، رنه، ۱۳۷۵، تاریخ نقد جدید، ترجمه‌ی سعید ارباب‌شیرانی، ج ۳، نیلوفر، ص ۲۰۴.
۶. قصه‌ی نو، انسان طراز نو، ص ۷۲.
۷. احمدی، بابک، ۱۳۷۰، ساختار و تأویل متن، نشر مرکز، تهران، ج اول، ص ۴۷۹.
۸. سارتر، ژان‌پل، ۱۳۷۶، تعلیقات خشم و هیاهو، ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی، نیلوفر، تهران، ج دوم، ص ۳۰۶.