روزنامه شرق

ادبیات

روایت آوارگان ایزدی کمپ عربت از هفت‌روز فرار با پای پیاده صفحه ۸
گسترش فعالیت‌های مدنی در شهرهای مهاجرپذیر صفحه ۸
کاهش ریسک سانحه برپایه برنامه سازمان‌ملل در چارچوب «هیوگو» صفحه ۱۰

اثری از خوان میرو

علی‌رغم این همه: مقدمه‌ای بر «رمانِ روزنامه‌نگار»

کارت ملی‌هایی با ضمیمه‌هایی مفصل

امیر جلالی

در فصل هفتم از «فلسفه چیست؟» ژیل دلوز و فلیکس گواتری، ذیل تعبیر «رمان روزنامه‌نگار» مدخلی را باز می‌کنند که با توجه به شکل مسلط رمان‌نویسی در ایران - به‌خصوص ظرف دهه اخیر- محل تاملی جدی است. نخست لازم به توضیح است که منظور از «رمان روزنامه‌نگار» نقشی جامعه‌شناختی یا تمایزی ژنریک نیست. از این‌رو هر روزنامه‌نگاری که رمان بنویسد یا هر رمان‌نویسی که روزنامه‌نگاری هم بکند، لزوما با «رمان روزنامه‌نگار» سروکار ندارد.

به‌زعم دلوز و گواتری، «رمان روزنامه‌نگار» تعبیری است که رمان‌نویسی را در دوران حاضر به «منشا سوءتفاهم» مبدل کرده است. حال این سوال پیش می‌آید که رمان به چه سوءتفاهمی دچار است و اساسا در قیاس با سایر هنرها چرا رمان به چنین وضعی دچار آمده است: «ما از این‌رو روی هنر رمان انگشت می‌گذاریم که منشا سوءتفاهم است: خیلی از آدم‌ها چنین می‌پندارند که با ادراک‌ها و حال‌هایمان، با یادها و بایگانی‌هایمان، با سفرها و فانتزی‌هایمان، با بچه‌ها و والدینمان، با شخصیت جالبی که به دیدارش نائل آمده‌ایم و خاصه، با شخصیت جالبی که لاجرم خود ما هستیم (کیست که جالب نباشد؟) و در نهایت، با عقایدمان که همه‌اش را کنار هم جفت‌وجور نگه می‌داریم، می‌شود رمان خلق کرد. پایش بیفتد، از مولفان سترگی همت می‌طلبیم که جز نقل زندگی‌هایشان، کار دیگری نکرده‌اند- توماس ولف و هنری میلر. ولی همه این در و آن در زدن‌ها در آثاری که معمولا سرهم می‌کنیم محض جست‌وجوی پدری است که فقط در خودمان پیدایش می‌کنیم: رمان روزنامه‌نگار.»

بدیهی و تکراری به نظر می‌رسد اما نویسندگان «فلسفه چیست؟» با ضمیر ملکی اول شخص جمع -«مان»- رمان روزنامه‌نگار را در شش سر فصل کنار هم گنجانده‌اند. و حال، سوال این است که اگر همه این شش سر فصل ذیل رمان روزنامه‌نگار (و نه رمان‌نویس هنرمند) قرار می‌گیرند، اساسا چه تلقی دیگری از رمان باقی می‌ماند؟ در وضعیت موجود و ظاهرا به حکم عقل سلیم غالبا رمان در یکی از این شش گروه، بروز و ظهور می‌کند. سوال را طور دیگری مطرح می‌کنیم: رمان‌نویس هنرمند چه می‌تواند بکند، که از عهده رمان‌نویسان روزنامه‌نگار خارج است؟

اگر به شرحی که رفت، به وجود چیزی از سنخ «رمان روزنامه‌نگار» قائل باشیم، می‌شود گفت بخش وسیعی از آثاری را که در ایران، از حوالی یک دهه پیش به این طرف، به شکل رمان ارائه کرده‌اند در زمره «رمان روزنامه‌نگار» قرار می‌گیرد. بنابراین برخلاف تصور رایج ما نه با موج تازه‌ای رمان‌نویسان علاقه‌مند و مستعد، نه با شکوفایی عن‌قریب استعدادهای تازه، نه با فتح‌بابی شگفت در عرصه جهانی‌شدن ادبیات داستانی ایران، بلکه با تضادی یا شاید با جدالی رودررو هستیم که «رمان‌نویس روزنامه‌نگار» را در برابر «رمان‌نویس هنرمند» قرار می‌دهد. اگر طبق این فرض‌ها، صحنه ادبیات داستانی امروز را بازنگری کنیم، می‌بینیم که رمان روزنامه‌نگار با پشتگرمی نهادهایی مثل جوایز ادبی، جلسات نقد و بررسی فرهنگسراها و دیگر اماکن فرهنگی، رسانه‌ها و به‌خصوص ناشرها به چنان هیبتی بدل شده است که کم‌وبیش هیچ جایی برای «رمان هنری» باقی نمانده است. دلوز و گواتری، شیوه برخورد رمان‌نویس روزنامه‌نگار را با ارجاع به نظریه رمان میخاییل باختین شرح می‌دهند. در قدم اول، رمان‌نویس یاد می‌گیرد شخصیت خود را به نحوی تکه‌تکه کند که در سیر روایت این تکه‌ها مجددا به سمت یکدیگر بازگردند. البته ممکن است این شیوه به شکل دیگری دربیاید. رمان‌نویس روزنامه‌نگار می‌کوشد در خلال روایت عقایدش را پنهان کند تا از این طریق مخاطب به عقیده خودش قوام ببخشد. دلوز و گواتری این شیوه‌ها را نه شیوه رمان‌نویسی که با تاسی از باختین، وجه پارودیک رمان قلمداد می‌کنند. در واقع، رمان نه تطابق شخصیت‌ها با پیشینه یا موقعیت اجتماعی‌شان، بلکه صورت‌بندی تازه‌ای است از نسبت بین زندگی و زبان.

رمان‌نویس اتفاقات یا ماجراهای زیسته‌اش را بازگو نمی‌کند. به بیان دقیق‌تر رمان‌نویس از عهده چنین کاری برنمی‌آید. بازگویی وقایع اتفاقیه از عهده روزنامه‌نگار و روزنگار برمی‌آید. دلوز در توضیح این مطلب، رمان‌نویس را با دو پرسونای از قبل آشنا علامت‌گذاری می‌کند. پرسونای نخست رمان‌نویسی است که به یاد می‌آورد و اتکای او به مکنونات حافظه‌اش است. (رمان‌نویس روزنامه‌نگار). پرسونای دوم شبیه به سایه، شبح یا پیشگویی است که نمی‌تواند ماوقع را بازگو کند. حتی نمی‌تواند تصورات و تخیلات خود را برای دیگران بازگو کند. (رمان‌نویس هنرمند). رمان‌نویس نه زندگی را که هیبت زندگی را تجربه می‌کند. آنچه به چشم رمان‌نویس می‌آید بزرگتر از آن است که بتواند صرفا به‌نقل آن اکتفا کند. رمان‌نویس ناتوان از تحمل زندگی است. بر این مبنا، شخصیت رمان فارغ از اینکه چه خصائصی دارد، در خلال رمان به «هیولا» یا «غول» بدل می‌شود. آنها برای این که زندگی کنند بیش از حد زنده‌اند.

نقل از حافظه (در رمان روزنامه‌نگار) و افسانه‌سازی (در رمان هنری) دو حالت وجودی ادبیات داستانی دوران ما هستند که نمی‌توان آنها را به ژانر، یا سلیقه مخاطب، یا عقل سلیم، یا مرزبندی تاریخی مدرنیسم و پست‌مدرنیسم نسبت داد. اتفاقا نقد ادبی دانشگاهی این تمایز را با فاصله‌گذاری بین مدرنیسم و پست‌مدرنیسم خنثی می‌کند. به‌عبارتی رمان روزنامه‌نگار را عارضه تاریخی ناگزیری معرفی می‌کنند که با کلیشه‌مسلکی باید به آن تن داد و از قضا از منظر نقد ادبی دانشگاهی، شرط معاصربودن در همین قبول بی‌چون و چرا است. به‌این‌ترتیب، رمان روزنامه‌نگار در کنار سایر امکانات نهادی‌اش از بخت «درس‌بودن» نیز برخوردار می‌شود. رمان‌نویسان روزنامه‌نگار در محیط‌هایی شبیه به کلاس‌های تعلیم رانندگی درسی را که از زندگی آموخته‌اند، قلمی می‌کنند و در طرف دیگر معادله نقد شبه‌تاریخی دانشگاهی با تکیه بر نظریه ادبی رایج در جهان انگلیسی زبان، درس‌پس‌دادن رمان‌نویس را مجددا به شکل «درس»های تازه بازیافت می‌کنند.

غالب منتقدان ادبی مطبوعات، همین چرخه را به نحو دیگری باز تولید می‌کنند. تعبیر «حق روایت‌کردن» در شرح فرآیند درخور تامل است. از منظر نقد ادبی مطبوعات همه حق روایت دارند و کسی حق ندارد این حق را از کسی سلب کند. ظاهر این تلقی، دلنشین و کاملا مبتنی بر عقل سلیم است. اما از چه رو و برحسب چه پیش‌فرض‌هایی «روایت» به شکل حق جلوه می‌کند. مثلا اگر از حق آزادی بیان سخن به میان بیاوریم، تکلیف تا حد زیادی روشن است. مثلا آزادی بیان در اصول بیست‌وسوم و بیست‌وچهارم قانون اساسی جمهوری اسلامی تعریف و حدود و ثغور آن مشخص شده است. اما حق روایت‌کردن به چیزی به‌جز این انگاره‌ها ارجاع می‌دهد. معنای تلویحی حق روایت‌کردن این است که همه راوی‌اند و همه از قابلیت رمان‌نویسی برخوردارند. اگر همه رمان‌نویس باشند، درست مثل آن است که هیچ‌کس رمان‌نویس نیست. از زمینه طرح چنین رویکردی به این نتیجه می‌رسیم که ادبیات را در زمره جلوه‌هایی از عقل سلیم به شمار می‌آورند. سنگ‌بنای رمان روزنامه نگار، تفکری است که از مجموع بیان‌ها به حقیقتی طبیعی دست پیدا می‌کند. حال آن‌که رمان برحسب شوک، یا بروز تجربه‌ای نیرومند و تحمل‌ناپذیر به حرکت درمی‌آید. روایت‌کردن در این معنی بی‌تردید حقی طبیعی نیست. اما تلاش برای تبدیل رمان به حقی قراردادی از این روحیه سرچشمه می‌گیرد که زیسته‌ها و زنده‌ها در توازن محض و هم‌ارز با هم حرکت می‌کنند. نه بیان‌ها روال جاری زندگی را مسدود می‌کنند و نه زندگی به برخوردی دامن می‌زند که شکل بیان را تغییر بدهد. اتفاقا همین رویکرد، شأن سیاسی رمان روزنامه‌نگار را به خوبی آشکار می‌کند. زندگی هیچ چیز تازه‌ای با خود ندارد و از آنجا که ما در تسخیر حال‌های خود هستیم، چاره‌ای نیست جز بازگفت دوباره و چندباره حال‌های مستولی. رمان روزنامه‌نگار در فضاهای مختلفی سیر می‌کند. به‌هیچ‌وجه به مکتب ادبی یا سبک نوشتاری خاصی دلالت نمی‌کند. مثلا حال زنی که چهل‌سالگی آزارش می‌دهد («هست یا نیست» سارا سالار) یا یادهای کودکی دهشتی‌های ساکن مناطق مرزی («گاماسیاب ماهی ندارد» حامد اسماعیلیون) یا شرح حال رابینسون کروزوئه‌هایی که می‌توانند بیش از دو دهه در مکانی شبیه به قبر زندگی کنند («سگ‌سالی» بلقیس سلیمانی) یا سفرها و فانتزی‌های نوجوانانی که مثل هری پاتر در سفری به اروپا با ماجراهایی عجیب‌وغریب رودررو می‌شوند («گلف روی باروت» آیدا مرادی‌آهنی) یا داستان همیشه جذاب گرفتاری فرزندان و والدین («زیباتر» سینا دادخواه) و یا دست آخر، ماجرای ملاقات با شخصیتی مهم و جالب در عالم خیال یا واقعیت («تو در قاهره خواهی مرد» حمیدرضا صدر)، هرکدام جلوه‌ای از صورت‌بندی‌های گوناگون رمان روزنامه‌نگار را در برمی‌گیرند.

ماجراهای رمان روزنامه‌نگار- برخلاف رمان هنری- یکسره در جهان انسان‌ها به وقوع می‌پیوندد. به بیان روشن‌تر، جهان انسانی اصطکاکی با شئون غیرانسانی ندارد. همه‌چیز کاملا رام و انسانی است. نه با شازده احتجابی سروکار داریم که تاریخ را از قول پرنده‌هایی بازگو کند که چشمشان را با قلمتراش درآورده‌اند نه به روایتی شبیه به «خروس» ابراهیم گلستان برمی‌خوریم که زندگی ازپادرآمده را با میانجی حیوانی نه‌چندان اهلی روایت کند. و به‌طورکلی، از برخورد انسان و غیرانسان -اعم از حیوان، گیاه یا اشیا- هیچ وضعیت جانفرسایی به منصه ظهور نمی‌رسد.

رمان‌نویسی تا حد زیادی به شکل اهرمی برای کنترل تقدیر درآمده است. جهان روایت، فضایی است که در آن همه میل‌ها و توان‌ها به هدر می‌روند. رمان روزنامه‌نگار، در جست‌وجوی پدر گمشده، به ناچار به درون رجوع می‌کند. رمان‌نویس از منظر کسی است که پیوسته احساسات خود را بیان می‌کند. مدام به خودش نهیب می‌زند که باید احساسات و عواطفش را جایی ثبت کند. این رمان‌ها را می‌توان ضمیمه‌های مفصلی بر کارت ملی اشخاص قلمداد کرد. در شرایط فعلی هرکس دچار این تصور است که اوراق هویتش وافی‌به‌مقصود نیست. به همین دلیل، جهان هندسی اطراف خود را دقیق مثل دوربین مداربسته مراکز خرید وصف می‌کند و سپس به شرط آن‌که اتفاق یا اتفاقاتی ارزش تعقیب و توصیف بیشتر داشته باشد، با افزودن «حس‌وحال»ها آن را به رمان قلب ماهیت می‌دهد. مثل شکل مسلط رمان‌نویسی در ایران، فعلا ما هم از مواجهه با رمان هنری چشم می‌پوشیم و این بحث را- همین‌طور ابتر و ناتمام- به فرصتی دیگر موکول می‌کنیم.

در باب سبک - ۴

هنر اغوا است

سوزان سانتاگ / ترجمه‌ی پویا رفویی

چنین نیست که با گزاره‌دانستنِ آثار هنری، به‌روال معمول، از اصل موضوع یکسره دور بیفتیم. منتها این تلقی، به روشنی آثار هنری را- در خدمت مقاصدی از قبیل تحقیق در تاریخ ایده‌ها، تشخیص فرهنگ معاصر، یا ایجاد همبستگی اجتماعی-دستاویز خودقرار می‌دهد. چنین تلقی‌هایی، هیچ کاری به کار آن اتفاقی ندارد که در عمل برای فردی رخ می‌دهد که برخوردار از آموزش و حساسیت زیبایی‌شناختی، اثر هنری را به نحوی فراخور آن مدنظر قرار می‌دهد. اثر هنری اگر به منزله اثر هنری با آن برخورد کنند، تجربه است نه یک گزاره پاسخی به یک پرسش. این نیست که هنر که فقط درباره چیزی باشد، بلکه خودش «چیزی» است. اثر هنری شیی «در» جهانی است، نه فقط متن یا تفسیری «بر» جهان.

حرف من این نیست که آثار هنری جهانی را خلق می‌کنند که از اول تا آخر به خودش ارجاع می‌دهد. معلوم است که آثار هنری (منهای استثنایی مهم، یعنی موسیقی) به جهان واقع، به دانش ما، به تجربه ما، به ارزش‌های ما ارجاع می‌دهند. آنها محمل اطلاعات و ارزشگذاری‌ها هستند. ولی وجه ممیزه آنها نه پروبال‌دادن به دانشی مفهومی (که وجه ممیزه دانش‌هایی علمی و گفتمانی- مثل فلسفه، جامعه‌شناسی، تاریخ است)، بلکه چیزی است شبیه به هیجان، پایبندی به تعهد، قضاوت در وضعیت اسارت یا حصر. می‌شود اینطور گفت که دانش حاصل از هنر، (در قیاس با امر واقع یا داوری اخلاقی) بیش از آنکه در حکم شناختن چیزها باشد، تجربه فرم یا سبکی از شناختن چیزهاست.

در این توضیح، برتری ارزش بیانگری آثار هنری و چگونگی ارزش بیانگری -که همان سبک است- به درستی از محتوا پیشی می‌گیرد (حال آنکه به غلط محتوا را از سبک جدا می‌کنند). رضایت‌خاطر ما از «بهشت گمشده» نه در گرو نظر آن درباره خدا و انسان، بلکه در گرو مراتب برتری است از نیرو، سرزندگی و بیان عاطفی تجسم‌یافته در شعر.

با این همه، اثر هنری هرقدر هم بیانگر باشد، شگفتا که وابسته به وجود آدمی است که تجربه‌اش کند، کسی که «گفتنی» را به چشم ببیند، اما خواه از سر ضعف، خواه از سر ذوق دست از پا خطا نکند. هنر اغواست، نه هتک حرمت. آثار هنری سنخی از تجربه را فراپیش می‌نهند که غرض از طرح آنها، تجلی کیفیتی آمرانه است. اما هنر اغوا نمی‌کند مگر با همدستی سوژه‌ای که اهل تجربه باشد.

منتقدانی که آثار هنری را به چشم گزاره می‌بینند، ولو اینکه «تخیل» لقلقه زبانشان باشد، به‌ناگزیر از «سبک» می‌پرهیزند. در واقع از «تخیل» فقط به همین بسنده می‌کنند که، به هر روی، ترجمه‌ای فراحسی از واقعیت است. آنها به جای آنکه به سراغ محدوده‌هایی بروند که اثر هنری ذهن را دستخوش دگرگونی می‌کند، بر واقعیتی تمرکز می‌کنند که پا در دام اثر هنری است.

اما همین که استعاره «اثر هنری به منزله گزاره» اقتدارش را از دست بدهد، رفتار دوگانه با سبک حل‌وفصل می‌شود؛ زیرا رفتار دوگانه بازتابی است از دوگانگی بین گزاره و شیوه‌ای که گزاره «گزارده» می‌شود.

با این همه، در نهایت نمی‌توان صرفا با توصیه به طرز نگاهی «مقتضی» با اثر هنری تلقی از سبک را (در مصاف با تلقی فایده‌گرایان) اصلاح کرد. ریشه رفتارهای دوگانه در قبال سبک، خطایی سهوی نیست- که بشود به راحتی ریشه‌اش را کند- بلکه ریشه‌اش غضب است، غضبی از جانب تمام فرهنگ. این غضب، بر حسب فهم سنتی از ارزش‌ها، آنها را در جایی «بیرون» از هنر، ذیل حقیقت کلی و اخلاقیات، صیانت و حراست می‌کند، اما خطر دایمی هم‌آمیزی ارزش‌ها با هنر همچنان به قوت خود باقی می‌ماند. در اصل، رفتار دوگانه با سبک سرپوشی است بر سردرگمی تاریخی غرب در تعیین نسبت بین هنر و اخلاقیات، زیبایی‌شناسی و اخلاق. مساله جدال بین هنر و اخلاق، شبه- مساله است. این تمایز فی‌نفسه در حکم تله‌ای است که دوام اعتبارش، در گرو آن است که نه اخلاق، بلکه فقط زیبایی‌شناسی محل سوال قرار گیرد. در مجموع، در این عرصه اقامه دلیل و به دفاع از خودمختاری زیبایی‌شناسی برخاستن (و همین مسیری که من خود کم‌وبیش به سختی پیموده‌ام) مستلزم پذیرش امری است که به پذیرش آن مجاز نیستیم. به طورکلی، دوپاسخ مستقل از هم وجود دارد، یکی زیبایی‌شناختی و دیگری اخلاقی که در تجربه اثر هنری، هرکدام جداجدا صداقت ما را به محک می‌گذارند. انگار که حین تجربه مجبوریم میان مسوولیت‌پذیری و رفتاری انسانی از یک‌سو و تحریک لذت‌آفرین آگاهی از سویی دیگر فقط یکی را برگزینیم.

عطف کتاب

بازآفرینی رابینسن کروزو در «دشمن» کوتسی

نویسنده، آفریننده است

«دشمن» چهارمین رمان کوتسی است که در سال ۱۹۸۷ منتشر شده و در واقع بازنویسی «رابینسن کروزو» دنیل دفو است. «دشمن» به تازگی با ترجمه ونداد جلیلی در نشر چشمه به فارسی منتشر شده است و در پایان کتاب هم پیوستی با عنوان «پدرزاد: تطبیق با آثار کلاسیک در دشمن» از رادیکا جونز آمده است. در این پیوست ابتدا درباره رابطه رابینسن کروزو و دشمن توضیحاتی داده شده و از جمله اینکه کوتسی در رمانش دو شخصیت محوری به داستان رابینسن کروزو افزوده: «راوی زن؛ سوزان بارتن و نویسنده مرد؛ آقای فو، که می‌خواهد از حکایت رانده‌شدن سوزان بارتن به جزیره‌ای دورافتاده رمانی درآورد. اختلافشان بر سر اینکه قصه نهایی چگونه شکل بگیرد تضاد محوری رمان کوتسی است. اگر رمان رابینسن کروزو را نمونه‌ای اولیه درباره بقا در دنیایی دورافتاده و ابتدایی بدانیم، «دشمن» رمانی است درباره سختی‌های طرح چنان داستانی به انبوهی از مخاطبان دست‌بالای ادبیات، کسانی که اگرچه خود به لحاظ انتزاعی منزوی هستند اما میان انبوه مردم زندگی می‌کنند.» همان‌طور که در همین پیوست هم اشاره شده، آنچه «دشمن» را از دیگر آثار کوتسی متمایز می‌کند، شاعرانگی‌ای است که در آن وجود دارد. گفت‌وگو در شکل نامه‌هایی که در داستان وجود دارد وجه غالب رمان «دشمن» است. اما با این ویژگی که «چون خواننده در بیشتر بخش‌های رمان تنها یک سوی مکاتبات را می‌بیند برداشتش از آن بیشتر به یک تک‌گویی طویل متمایل است. نویسنده تمام نامه‌ها، جز بخش پایانی سوزان بارتن است، زنی که پیش‌تر در جزیره دورافتاده گرفتار شده است، اما چنانکه گیومه‌ها در رمان تاکید می‌کند او روایتش را مستقیما به خواننده نمی‌گوید، بخش عمده داستانش در محیط دیگری مطرح شده است. در همان صفحه‌های ابتدایی با مخاطب مورد نظر سوزان آشنا می‌شویم و این را هم می‌فهمیم که پیش از این بخشی از داستانش را به او گفته است: در پرانتزی، غریبه‌ای که او در جزیره با او روبه‌رو شده. معرفی می‌شود: «که همان کروزویی است که به تو گفتم». این یعنی این اولین نامه سوزان نیست. اما در فصل دوم است که با مخاطب مستقیم سوزان آشنا می‌شویم: مردی که سوزان تلاش می‌کند راضی‌اش کند حماسه جزیره‌اش را به‌صورتی ادبی دربیاورد، او که آماتور است خودش قادر به این کار نیست.» خود کوتسی درباره «دشمن» و موضوعی که در این رمان مدنظر داشته، نوشته: «اگر رمان من، دشمن، یک موضوع داشته باشد این موضوع نویسندگی است: درباره معنای نویسنده بودن هم از دید حرفه‌ای (حرفه نویسندگی در روزگار دنیل دفو تازه معنا می‌گرفت) و هم از این لحاظ که به آفرینش پهلو می‌زند. نویسنده آفریننده است.»

دشمن
جی.ام. کوتسی
ترجمه ونداد جلیلی
نشر چشمه
چاپ اول ۱۳۹۳

شکل‌های زندگی

تخیل بخشی از واقعیت است

نادر شهریوری(صدقی)

«من این غمگین سرودت را / هم‌آواز پرستوهای آه خویشتن پرواز خواهم داد»[1]

با علی‌اشرف درویشیان و البته قبل از او صمد بهرنگی، ادبیات کودک در ایران از جهان فانتزی فاصله می‌گیرد و به واقعیت نزدیک‌تر می‌شود. با داستان‌های صمد بهرنگی، کودک پرسشگر می‌شود و چیزی را به‌سادگی نمی‌پذیرد. صمد اگرچه رئالیستی می‌نویسد اما قهرمان‌های داستان‌هایش گاه به تخیل روی می‌آورند: اولدوز با کلاغ‌ها دوست می‌شود و آنها او را با خود به شهرشان می‌برند و لطیف در داستان ۲۴ساعت در خواب و بیداری در میهمانی اسباب‌بازی‌ها شرکت می‌کند. نوشتن در مرزهای دشوار واقعیت و تخیل بخشی از تلاش صمد برای نشان‌دادن واقعیت است.

با درویشیان اما تخیل بیشتر تحت‌الشعاع واقعیت قرار می‌گیرد؛ یعنی آن وجه خیالی وهم‌آلود داستان در آن کمرنگ می‌شود، در این صورت ادبیات تلاش می‌شود برای واکنش آنی به واقعیت، به همین دلیل بعضی از داستان‌های درویشیان مانند رمان خواندنی «سال‌های ابری» گونه‌ای از زندگینامه‌نویسی یا گزارش‌نویسی پیدا می‌کند، زیرا فرآیند ادراک در خود که غایتی زیبایی‌شناختی دارد با تاخیر صورت نمی‌پذیرد، در حالی که فرآیند ادراک باید با تامل صورت گیرد یعنی طولانی‌تر شود. این دیگر وظیفه هنر است که با گرفتن مصالح از واقعیت و دگرگون‌کردنشان، امکان یادآوری را فراهم آورد. در این صورت است که هنر به‌طور کلی و ادبیات به‌طور مشخص وظیفه دوگانه خود را به‌جا می‌آورد؛ یعنی در حین آشنایی‌زدایی - توجه به فرم که بخش جدایی‌ناپذیری از هنر است - واقعیت موجود را نیز یادآوری می‌کند و با این کار رنج و فلاکت را از ورطه فراموشی می‌رهاند.

فقر و فلاکت در داستان‌های درویشیان البته به ورطه فراموشی سپرده نمی‌شود که حتی نوعی همدلی عمیق طی فرآیند خواندن با آن به وجود می‌آید، این همدلی خواننده را وارد کنه نوشته‌هایش می‌کند، در کنه نوشته‌های درویشیان فقرا مردمان کم‌وبیش، همدل و خوبی‌اند که در آنها صفا نه در لحظاتی خاص و بحرانی بلکه همواره وجود دارد. «صبح بیدار می‌شویم و می‌رویم سراغ یک ریخته‌گر که بابام را می‌شناسد و قرار می‌گذارند که شب‌ها توی دکان ریخته‌گری بخوابیم. ریخته‌گر مرد خوبی است. زن و چند بچه دارد و نمی‌تواند ما را به خانه خودش ببرد، چون همه‌شان توی یک اتاق زندگی می‌کنند. ریخته‌گر اسم مرا توی کلاس شبانه می‌نویسد.»[2]

خودداری از گریز از واقعیت، کمرنگ‌بودن تخیل و امانتداری زیاد در تشریح و توصیف واقعیت از مبادی سیاسی ناتورالیسم است، اینها همان ویژگی‌هایی‌اند که درویشیان دارد و با خواندن آثار درویشیان آدمی گاه خیال می‌کند که به داخل مرزهای ناتورالیسم قدم می‌گذارد ولی کمی بعد، با تامل بیشتر در آثار درویشیان تشخص آشکار، گرمی و حس مشاهده می‌کند و این او را از عدم تشخص، سردی و بی‌حسی ادبیات ناتورالیستی دور می‌کند. وفاداری به تشخص - داشتن موضعی معین- نه فقط شامل دوره‌ای از زندگی‌اش بلکه تمامی دوره نویسندگی‌اش می‌شود. واقعیت از نظر درویشیان دوگانه «از ندار تا دار»* یا درواقع «ندارد و دارد» است. در یکی از آخرین داستان‌های کوتاهش به نام دارا- تابستان ۱۳۷۳ همان موضع همیشگی پی گرفته می‌شود: پسرکی بی‌عار- به نام دارا - با ثروت بادآورده پدری و هوش به‌طور استثنایی کم که درویشیان میان این دو رابطه‌ای مستقیم می‌بیند، به خانه معلمی زحمتکش، حساس و متشخص می‌رود تا درس بخواند و نه‌آنکه درس بخواند بلکه با پولی که تحت‌عنوان حق‌التدریس به معلم می‌دهد نمره قبولی بگیرد، معلم متشخص است و جانبدار اما چندان کاری نمی‌تواند بکند بنابراین خون دل می‌خورد «حالا با این دارا چه کنم؟ خون‌دل‌خوردن بیهوده! خوب این هم می‌شود مثل پدرش. ده‌هاهکتار زمین، خانه و باغ و ییلاق در شمال و چندین سهام از سهام کارخانه‌های سیمان و شیر پاستوریزه.»[3]

باز هم تفاوتی آشکار میان درویشیان و ناتورالیسم و داستان‌نویس ناتورالیستی مانند چوبک وجود دارد؛ در ناتورالیسم چوبک این «سوژه غریزه» است که فعال است و آدمی در چنبره غریزه از هر اشتیاق و آرزویی تهی است و منشأ تمامی نابسامانی همان است که آدمی نمی‌تواند از خود، خود طبیعی‌اش عبور کند. در حالی که از قضا، در درویشیان تمامی مساله آن است که انسان می‌تواند و حتی باید از خود عبور کند و به موقعیتی که در شأن اوست برسد. علاوه‌بر آن از نظر درویشیان اگر هم نابسامانی در وضع آدمی وجود دارد، این نابسامانی نشأت‌گرفته از مناسباتی است که بر او تحمیل شده است. وگرنه شأن او بالاتر از موقعیتی است که دارد در حالی که چوبک برای آدمی چندان شأنی قایل نمی‌شود. با این حال، درویشیان شأن قایل‌شده برای انسان را از انتزاع کلی و به تعبیر برشت از حقیقت کلی خارج می‌کند و در وضعیت مشخصی قرار می‌دهد. او آن شأن را برای آدم‌های فقیر و فلاکت‌زده قایل می‌شود. حس همدردی با آدم‌های فقیر و فلاکت‌زده به‌قدری در نوشته‌های درویشیان قوی است که گویی رنج و فلاکت هم می‌تواند زیبا باشد. اینکه درویشیان فقر و فلاکت را طوری به تصویر می‌کشد که آدمی با آن عمیقا همدرد می‌شود و حتی دوست می‌دارد مفلوک باشد، البته بیانگر جنبه فرم و هنری کارهای درویشیان است. اما در عالم واقع فقر و فلاکت نمی‌تواند زیبا باشد مگر آنکه آن را چنان که هست ندید.

پانوشت‌ها:
*«از ندار تا دارا»، مجموعه‌داستان‌های کوتاه از علی‌اشرف درویشیان
۱) اخوان‌ثالث
۲) همراه آهنگ‌های بابام، علی‌اشرف درویشیان
۳) «دارا»، علی‌اشرف درویشیان