میرعابدینی، تاریخ‌نگار ادبیّات معاصر

احمد سمیعی (گیلانی)

میرعابدینی، حسن، *در ستایش داستان: مقاله‌ها و گفت‌وگوها*، چشمه، تهران ۱۳۸۹، ۲۸۹ صفحه.

مجموعه‌ای از نوزده مقاله و هفت مصاحبهٔ میرعابدینی که در آخرین فصل سال ۱۳۸۹ با عنوان *در ستایش داستان: مقاله‌ها و گفت‌وگوها* ارمغان جامعهٔ ادبی ما شد. همهٔ این نوشته‌ها طیّ سالهای ۷۸-۸۸ در نشریّات متعدّد چاپ یا در همایشهایی به صورت سخنرانی عرضه شده بود. مؤلّف، آنها را در سه بخش ذیل عنوان «مقاله‌ها، یاد بعضی نفرات روشنم می‌دارد، گفت‌وگوها» گنجانده و پیش‌سخنی در آغاز دفتر در معرّفی اجمالی آن افزوده است. مندرجات این مجموعه گزیده‌ای از نوشته‌ها و گزارش گفته‌های میرعابدینی است.

مندرجات برحسب نوع آنها بخش‌بندی شده‌اند و در تنظیم آنها ترتیب تاریخی لحاظ نشده است. در مواردی چند مقالهٔ همنوع ذیل عنوانهای شامل (جغرافیای داستان؛ نویسنده به عنوان منتقد ادبی) جای داده شده‌اند، تبویب منطقی مجموعه مباحث را تا حدّ لازم از پراکندگی درآورده و کار بررسی را آسان ساخته است.

عنوان مجموعه از شیفتگی میرعابدینی نسبت به ادبیّات داستانی حکایت دارد و مطالعهٔ مجموعه دید و رویکرد تاریخی او را نشان می‌دهد که در عنوان این گفتار بازتاب یافته است. میرعابدینی، در این مجموعه، عموماً بیشتر تاریخ‌نگار است تا منتقد هرچند لازمهٔ تاریخ‌نگاری، همچنان که خود او متذکّر می‌شود، برخورداری از شمّ انتقادی است. وی در این باب می‌گوید: «هر مورّخی ناگزیر از نقد اثر است مگر اینکه بخواهد کشکولی از زندگینامهٔ نویسندگان و فهرست آثار آنها ترتیب دهد و، به جای پرداختن به آثار، در حول و حوش آنها پرسه بزند».

میرعابدینی، در سراسر مجموعه، هرجا فرصت دست داده، در ساحات متعدّد تاریخ ادبیّات‌نگاری، با پشتوانه‌ای تجربی، نظر خود را بیان کرده است. طرفه اینکه او، می‌توان گفت ناخودآگاه، جریان تکوین و پرورش دید تاریخی خود را در حوزهٔ ادبیّات داستانی طیّ پاسخ به پرسشی دربارهٔ تدوین *صد سال داستان‌نویسی* وصف کرده است. به پاره‌هایی از گفته‌های او در این باب توجه کنید:

> من از سالهای نوجوانی خوانندهٔ پروپاقرص ادبیّات ایرانی بودم ... بین نوشته‌های هر نویسنده‌ای ارتباطی معنی‌دار وجود دارد یعنی بخشی از **حاصل عمر** نویسنده در هریک از کارهایش متبلور می‌شود ... متوجّه نوعی پیوند پنهانی میان آثار نویسندگانی شدم که همدوره بودند ... هر متن بخشی از ساختار ادبی دوره را تشکیل می‌دهد ... در تاریخ ادبیّات، ضمن توجّه به فردیّت هر نویسنده، پیدا کردن رابطهٔ نویسندگان با یکدیگر مهمّ است.

این توصیف نشان می‌دهد که میرعابدینی در تاریخ‌نگاری با برنامه‌ریزی گام نهاده و پیش رفته است. رویکرد تاریخی میرعابدینی برای توجّه و پرداختن او به مسائل منبعث از آن فرصتهای خجسته‌ای به دست داده است. از اهمّ این مباحث‌اند: سرنوشت و عمر آثار ادبی، تأثیر آنها، نوع این تأثیر، تلقّی جامعهٔ ادبی از این آثار در دوره‌های تاریخی؛ سنّت ادبی؛ سبک دوره‌ای و مکتبهای ادبی؛ نوگرایی و نوآوری اصیل و کاذب؛ تأثّر انفعالی یا خلّاق از نظریّه‌های ادبی؛ و حتّی مباحث مربوط به ادبیّات تطبیقی.

خصلت بارز دیگر کار پژوهشی که در این مجموعه جلب توجّه می‌کند احاطه و معلومات وسیع erudition و حضور ذهن میرعابدینی در عرصهٔ ادبیّات داستانی است. این اشرافِ می‌توان گفت کم‌نظیرْ او را در جایگاه مرجعی معتبر برای ارزیابی و داوری دربارهٔ آثار داستانی نشانده است. او در این باره چنین اظهار نظر می‌کند:

> داوری مرحلهٔ بعد از نقد ادبی است ... خود من رُمانی را می‌پسندم که از نظر فرم و مضمون چیزی به ادبیّات ما بیفزاید

> و آن را گامی به پیش ببرد؛ حجمی معقول داشته باشد... نویسنده توانسته باشد، با زبانی غنی، جهانی خیالی و تازه بسازد که چون در ارتباطی تنگاتنگ با جهان واقعی و مسائل حیاتی آن است، خواننده در باور کردن آن تردید نکند.

میرعابدینی در سخن از ادبیّات کلاسیک نیز رویکردی آشکارا متأثّر از علاقهٔ مفرط به ادبیّات داستانی معاصر دارد و این دلبستگی وی را هماره و همه جا در بهشتی که برای خود ساخته و پرداخته نگه می‌دارد. زمانی که در شیراز از سعدی سخن می‌گوید به «سعدی حکایت‌نویس» نظر دارد، به نویسنده‌ای که با طبقات و صنوف گوناگون، «از شاهان و متفکّران گرفته تا عامّهٔ مردم، حشر و نشر داشته، تجربیّاتی ملموس از زندگی جاری زمانهٔ خود و آداب و رسوم متداول را در قصّه‌هایش بازتاب می‌دهد». او با نگاه امروزی به گذشته می‌نگرد و، با دید تاریخی، از آن پرهیز دارد که میان گذشته و حال و آینده را با گسلهایی عبورناپذیر از یکدیگر جدا سازد. در نظر او، قهرمان قصّه‌اش «مردی است که راه خویش را در جهان با درگیری باز می‌کند. از این رو، حکایتها ساختاری مناظره‌ای دارند». نشان حضورش در قصّه‌ها، خواه حاصل تجربیّات خودش باشد خواه برگرفته از تجربهٔ دیگران، پیداست. «حکمتی که سعدی ارائه می‌کند برگرفته از حکمت مردمی است». میرعابدینی، با همین نگاه نو، خصایص شگردهای سعدی را در صناعت قصّه‌نویسی بیان می‌کند و از شیوهٔ چهره‌پردازی اجمالی و فضاسازی او با ترسیم خطوط اصلی برای به دست دادن جوهرهٔ داستان و اختیار زبان مناسب خصلت روحی و جایگاه اجتماعی شخصیّتها تصویری کلّی عرضه می‌دارد و، سرانجام، اظهار نظر می‌کند که «امروزه، برای ما، اهمّیّت *گلستان* نه در مفاهیم مطرح‌شده در آن بلکه در ساخت موجز و فشردهٔ آن و رفتار هنرمندانهٔ سعدی با زبان است» و در تأیید این نظر قول ضیاء موحّد را نقل می‌کند که «اگر بسیاری از داستانهای *گلستان* را به نثر عادی بنویسیم و شگردهای کلامی سعدی را از آن حذف کنیم چیز چشمگیری از آن باقی نمی‌ماند.»[1] میرعابدینی، در این رفتار انتزاعی به تأثیر سعدی بر داستان‌نویسی معاصر نظر دارد و بر آن است که «پیشتازان تجدّد در نثر از *گلستان* الهام گرفته‌اند» و از جمله تولّلی را در «نوشته‌های انتقادی مشهورش، *التفاصیل*»؛ جمالزاده و مطیع‌الدّولهٔ حجازی را در پیروی از سنّت مقامه‌نویسی؛ و ابراهیم گلستان را در شیفتگی به «موسیقی کلمات» و موزونی پاره‌هایی در لابه‌لای داستان از سعدی متأثّر قلمداد می‌کند و کُلّاً معتقد است که «نویسندگان سنّت‌گرا توجّه وافری به شیوهٔ حکایت‌نویسی و نثر سعدی دارند و آثارشان در حدّفاصل قصّه‌گوئی کهن و داستان مدرن قرار می‌گیرد».

ذیل عنوان «جغرافیای داستان» مقاله‌هایی درج شده که میرعابدینی در *نامهٔ فرهنگ و هنر* اصفهان (پاییز ۱۳۸۲) منتشر ساخته یا در «همایش ادبیّات داستانی جنوب» (اهواز ۱۳۸۳) و «همایش داستان و نفت» (آبادان، اردیبهشت ۱۳۸۸)، همچنین در «کنگرهٔ بزرگ فارس‌شناسی» (شیراز، اردیبهشت ۱۳۸۴) عرضه داشته است. مقالات به داستان‌نویسان اصفهان و خوزستان و فارس و بوشهر اختصاص دارد و ناظر است به تأثیر محیط‌زیست در داستان‌پردازان. میرعابدینی تجربهٔ زیستی را آغازگاه و دستمایهٔ نویسندگی می‌داند امّا رسیدن به مقصد (کار تمام‌شده) را «منوط به استحالهٔ این دستمایه به واقعیّتی داستانی» می‌سازد که طیّ آن با تخیّل نویسنده مایه‌هایی بر آن افزوده می‌شود و «عنصر افزوده» سبک نویسنده را پدید می‌آورد. مراد میرعابدینی از جغرافیای داستان «ویژگیهای فرهنگی» منطقه است که ادبیّات آن را از جهاتی متمایز می‌سازد. وی، در این باب، تأکید می‌کند که «تنوّع ادبی برخی اقلیمها نه در تنوّع جغرافیائی که در رنگارنگی فرهنگی آنهاست». به بیان روشن‌تر، مراد میرعابدینی از

حاشیه

۱) این عمل نه‌تنها با اثر ادبی سعدی بلکه با هر اثر ادبی دیگر همان نتیجه را دارد چون، با آن، فراوردهٔ هنری به فراوردهٔ غیرهنری بدل می‌شود همچنان که، در نوشته‌هایی، همین بلا را بر سر اشعار با تبدیل آنها به نثر می‌آورند. امّا اگر این قول موحّد به آن معنا باشد که سخن سعدی تنها با **صورت هنری** فارغ از مادّهٔ آن ارزش امروزی دارد و تنها در پرتو این **صورت هنری** است که ادامهٔ حیات داده است، در آن به‌جدّ حرف است چون فراوردهٔ کلامی تا، در آن، بینشی، هیجانی عاطفی، و تجربه‌ای فرد و فرید بیان نشده باشد هنری نمی‌شود و اصولاً، در هنر، تا تجربه و بینشْ فرد و بی‌همتا نباشد به بیان هنری درنمی‌آید. در اینجا نیز همچون جاهای دیگر، **صورت و مادّه** جدایی‌ناپذیرند. ضمناً شگردهایی که سعدی در سخن به کار برده نوعاً سهم عامّ اهل ادب است؛ آنچه سعدی را متمایز می‌سازد انتخابها، آرایشها، نشاندنها، ترکیب و تلفیقها، تصرّفها خلاصه عناصر سبکی این شگردهاست که شخصیّت هنری در آن بازتاب می‌یابد.

«جغرافیای داستان» جغرافیای انسانی است نه طبیعی و این در خلال مطالبی که در هریک از مقاله‌ها آورده انعکاس دارد. فی‌المثل، دربارهٔ داستان‌نویسان اصفهان، از **انجمن ادبی اصفهان** در زمان حکومت کریم‌خان زند و فضای باز آن یاد می‌کند که مکتب بازگشت ادبی در آن شکل گرفت و با کار **انجمن ادبی مشتاق** در همان دوره همچنین **انجمن صائب**، مجمع شاعران و داستان‌نویسان نوگرا، «به مثابهٔ حلقه‌های روشنفکری» پرورده شد که میرعابدینی آن را «نشانهٔ رونق زندگی شهری در اصفهان» توصیف می‌کند و می‌افزاید:

> در این فضای فرهنگی ادبیّاتی شکل گرفت که ... شیفتهٔ جاذبه‌های بدوی یا فولکلوریک نشد ... داستان‌نویسان اصفهان ... ضمن تکیه بر سنّتها و اصالتهای فرهنگی، از تحوّلات فرهنگی جهان غافل نماندند.

میرعابدینی، برای داستان‌نویسی اصفهان، دو دوره تشخیص می‌دهد: یکی «از سالهای بیداری و مشروطیّت تا اواخر دههٔ ۱۳۳۰ ... از زمانی که میرزا حبیب اصفهانی با ترجمهٔ ... *سرگذشت حاجی‌بابای اصفهانی* (۱۲۸۴ش) ... به عنوان یکی از پیشگامان تحوّل در نثر و بینش ادبی ـ اجتماعی» شناخته شد تا زمانی که «بهرام صادقی ... چاپ داستانهای خود در *مجلّهٔ سخن*» را آغاز کرد. وی از نویسندگان و آثار داستانی که در این دوره به زبان فارسی پدید آمده ــ ترجمهٔ *ژیل بلاس*[2] اثر لوساژ[3]، نویسندهٔ فرانسوی و ترجمهٔ منظوم *گزارش مردم‌گریز*[4] اثر مولیر[5]، نمایشنامه‌نویس فرانسوی؛ *رؤیای صادقهٔ* جمال‌الدّین واعظ؛ *یکی بود و یکی نبود* (۱۳۰۰)، *دارالمجانین* (۱۳۲۰)، *راه‌آب‌نامه* (۱۳۲۶) اثر جمالزاده؛ *شهرناز* (۱۳۰۵) اثر یحیی دولت‌آبادی؛ *جنایات بشر یا آدم‌فروشان قرن بیستم* (۱۳۰۸) اثر داستانی روسپی‌خانه‌ای ربیع انصاری اصفهانی؛ رمان تاریخی *ده نفر قزلباش* (۱۳۳۵) حسین مسرور (سخنیار)؛ داستانهای کوتاه ابوالقاسم پاینده که، به ارزیابی میرعابدینی، «بهترین آنها در مجموعهٔ *در سینمای زندگی* (۱۳۳۷) گرد آمده» ــ نام می‌برد تا به بهرام صادقی، «مشاهده‌گر» طنزپرداز جامعه، می‌رسد که طلایه‌دار دورهٔ دیگری است. وی دربارهٔ هریک از این نویسندگان، با وصفی کوتاه و پرمغز، اظهار نظر می‌کند. فی‌المثل دربارهٔ پاینده می‌نویسد:

> اکنون شهرتی را که در زمان حیات داشت از دست داده است و آثارش تجدید چاپ نمی‌شوند. رنگ تازگی و لطف بسیاری از آنها پریده است زیرا نثرش ــ با وجود شیرینی ــ از ایجاز بهره‌ای نبرده و تلاشش برای ایجاد فضاهای داستانی غالباً به ناکامی انجامیده است.

دورهٔ دیگر «از زمان انتشار داستانهای بهرام صادقی (۱۳۳۵) و چاپ *جُنگ اصفهان* (ده شماره از ۱۳۴۴ تا ۱۳۵۲ و یک شماره در ۱۳۶۰) تا امروز» را دربرمی‌گیرد که، در آن، «نوآوریهای صناعی و زبانی محور اصلی آفرینش نویسندگان اصفهان است».

در این دوره، علاوه بر بهرام صادقی، از حضور «دو مترجم نواندیش ــ ابوالحسن نجفی و احمد میرعلایی[6]» یاد می‌کند که «در به‌هم ریختن بنیادهای عادت‌شدهٔ» نویسندگان اصفهان بی‌تأثیر نبوده است. وی، در سخن از بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری، به مقتضای تنوّع و ارزش ادبی آثارشان به درنگ بیشتری کشانیده می‌شود. از *ملکوت* (۱۳۴۰)، اثر صادقی، یاد می‌کند که نویسنده، در آن، «از کار تقی مدرّسی در *یکلیا و تنهائی او* (۱۳۳۴) بهره برده» و داستان «به مَدَدِ نثری تغزّلی و ملهَم از روال روایتی عتیق **کتاب مقدّس**، به نرمی از فضای واقعی وارد فضایی اسطوره‌ای» شده است تا «هم به درگیری یهوه و ابلیس بپردازد» و هم نحوهٔ برخورد امیدباختگان به ملکوت را با مرگ بازنماید. به نظر او «اساسی‌ترین جلوه‌های هنر صادقی را ... در داستانهای کوتاه *سنگر و قمقمهٔ خالی* (۱۳۴۹)» می‌توان سراغ گرفت. «دو رشتهٔ درهم‌تنیدهٔ طنز و تخیّل فلسفی، جهان داستانی او را می‌سازد ــ جهانی که، در آن، هیچ چیز ثابت و پذیرفته‌شده نیست، هر آن حادثه‌ای در کمین است تا آرامش آدمیان را برهم زند».

میرعابدینی گلشیری را «نویسنده‌ای پی‌گیر و پرکار» معرّفی می‌کند که از آغاز «به عنوان صدای تازه‌ای در عرصهٔ ادبیّات معاصر» و تجربه‌گر صناعات نگارشی تازه به تازه مطرح شد. وی از آثار متعدّد او ــ مجموعهٔ *مثل همیشه*، رُمان *شازده احتجاب* (۱۳۴۷)، «معصوم»ها، *جن‌نامه* ــ نام می‌برد.

میرعابدینی، در آثار داستانی محمّدرحیم اخوّت (۱۳۲۴–)،

حاشیه

2) *Gil Blas* de Santillane
3) Lesage (1668-1747)
4) *Misanthrope*
5) Molière (1622-1673)
۶) که البتّه همنشین ساختن آنان به معنای همطرازی نیست.

«دل‌مشغولی ریشه‌دار داستان‌نویسان اصفهان» را در «ایجاد رابطه‌ای خلّاق با فرهنگ ایرانی و آثار هنری و ادبی فرهنگ‌ساز» بازمی‌شناسد. «او، در رمان موجز *تعلیق* (۱۳۷۸)، ... فضای فرهنگی دوره‌ای ازدست‌رفته را بازسازی می‌کند» و «فضایی تردیدآمیز بین واقعیّت و خیال» می‌سازد که، در آن، «گذشته از زیر غبار درمی‌آید و شکل می‌گیرد».

میرعابدینی همچنین از رضا قاسمی (۱۳۳۸-) یاد می‌کند که، در رمان همنوائی *شبانهٔ ارکستر چوبها* (۱۳۸۰)، «گذران ایرانیان آواره در فضایی سرشار از تردید و سرخوردگی» را وصف کرده و موفّق شده است «کابوسهای درونی‌شدهٔ یک دوران را با طنزی تلخ در موقعیّت داستانی و ذهنیّت شخصیّتهایش جاری کند». وی به هرمز شهدادی (۱۳۲۸-)، نویسندهٔ خوش‌استعداد و هوشمند و نکته‌سنج، و دو اثر داستانی او ــ مجموعهٔ *یک قصّهٔ قدیمی* (۱۳۵۵) و رمان نوآورانهٔ *شب هول* (۱۳۵۷) ــ همچنین به نقدنویسی و ترجمهٔ او اشارهٔ گذرا دارد امّا بر سر او درنگ نمی‌کند و از کارهای او در سالهای اقامت در ایالات متّحدهٔ امریکا ــ که هنوز ادامه دارد ــ خبر نمی‌دهد. وی از چند نویسندهٔ کم‌شهرت‌تر دیگر از جمله جعفر مدرّس صادقی (۱۳۳۳-) و رمان *گاوخونی* (۱۳۶۲) او؛ علی خدایی (۱۳۳۷-) و *از میان شیشه، از میان مه* (۱۳۷۰) او نام می‌برد بی‌آنکه به معرّفی مشروح آثارشان بپردازد.

میرعابدینی برای آثار نویسندگان خوزستانی ویژگیهایی شاخص تشخیص می‌دهد که ناشی از آمیختگی صوَر گوناگون معیشتی و تنوّع فرهنگی با الگوهای وارداتی است و عناصر فرهنگی گوناگون از بدوی‌ترین تا پیشرفته‌ترین آنها را دربرمی‌گیرد و این را نتیجهٔ قهری تردّد و تبادل مسافر و کالا از شبه‌قاره و کشورهای عربی ساحل خلیج فارس و حتّی افریقا می‌شمارد. از نظر جغرافیای انسانی، «همجواری و تقابل دو شیوهٔ متفاوت زیست ... ــ زندگی پیشرفته‌ای ... که حول قطب صنعتی شکل گرفته ... و زندگی عقب‌مانده در بندرهای پرت‌افتاده و روستاها» نیز آثار نویسندگان بومی را به رنگ متمایزی درآورده است. میرعابدینی، در این باب، داستان «مادر نخل» از عدنان غریفی را شاهد می‌آورد و، در آن، نخلی را که «از درون پوک می‌شود و فرو می‌ریزد» نشانهٔ سنّتی می‌شناساند که در برابر جلوه‌های شبه‌مدرنیستی وارداتی کارایی خود را از دست می‌دهد.

وی بازتاب باورهای غریب و خرافه‌ها و فقر فرهنگی مردم مناطق دورافتاده و محروم جنوب را از جمله در آثاری از منیرو روانی‌پور همچون *اهل غرق* نیز سراغ می‌گیرد.

در این گفتار، از تأثیر ترجمهٔ آثار نویسندگان مدرن انگلیسی‌زبان به قلم تنی چند از مترجمان ادبی که در ادارهٔ انتشارات و تبلیغات شرکت نفت مشغول خدمت بودند ــ صادق چوبک، ابراهیم گلستان، نجف دریابندری، محمّدعلی صفریان، و صَفدَر تقی‌زاده ــ «بر ذوق و اندیشهٔ نویسندگان و ... آفرینش ادبی ایران» یاد می‌کند و می‌افزاید که «در دههٔ ۱۳۴۰، داستان‌نویسی جنوبی به عنوان جریان مؤثّری در روند مدرنیسم ادبی ایران مطرح شد».

سخنان میرعابدینی در کنگرهٔ بزرگ فارس‌شناسی نیز حاوی نکاتی تازه دربارهٔ تأثیر شرایط جغرافیای انسانی بر آثار داستان‌نویسان بومی است. وی متذکّر می‌شود که فارس، منطقه‌ای واقع بین خوزستان و بوشهر، از عناصر فرهنگی این هر دو متأثّر گشته و متقابلاً با سنّت ادبی دیرپای خود بر آنها اثر گذاشته است. از این رو، «آثار داستان‌نویسان فارس ... مشترکات بسیار با نوشته‌های دیگر نویسندگان جنوب ایران دارد». وی بر آن است که «بسیاری از نویسندگان بوشهر در فضای فرهنگی شیراز بالیده‌اند» و، در این باب، از جمله صادق چوبک، رسول پرویزی، منیرو روانی‌پور را نام می‌برد. میرعابدینی، در تاریخ معاصر، دو جریان عمدهٔ ادبی در فارس ـ بوشهر مشاهده می‌کند: جریانی که «ریشه در ادبیّات کلاسیک ... و فرهنگ عامّه ... دارد» و نویسندگان وابسته به آن «نگرشی خلق‌گرا دارند و آثار خود را به سبکهای متعارف‌تر ادبی نوشته‌اند» و «جریانی که، با نوآوریهای صوری، ... صبغه‌ای مدرنیستی» یافته است و این دو جریان در آثار نویسندگانی چون گلستان و سیمین دانشور درهم تنیده شده‌اند.

در مقالهٔ «تخیّل مکالمه‌ای و داستان ایرانی»، سخنرانی ایرادشده در همایش «چندصدایی باختینی» (فرهنگستان هنر، بهمن ۱۳۸۷)، میرعابدینی نشان می‌دهد که، هرچند در نوشته‌های مربوط به این پدیدهٔ ادبی فرصت غور و استقصا نیافته، برخلاف آنچه نزد غالب مدّعیان نظریّه‌شناسی مشاهده می‌شود، به مفهوم واقعی چندصدایی پی برده است. در واقع، در اثر پرارزش خود، *بوطیقای*

داستایوسکی[۷] است که باختین، با شرح و بسط تمام و یادکرد از سوابق نظری، پدیدهٔ **چندصدایی** را توصیف می‌کند و نشان می‌دهد که این پدیده در آثار داستایوسکی با قوّت و حدّت دیگری وارد شده است. این اثر را، که متأسّفانه هنوز به زبان فارسی ترجمه نشده، فصل‌الخطاب دربارهٔ پدیدهٔ ادبی چندصدایی می‌توان شمرد. میرعابدینی این سؤال را پیش می‌کشد که با توجّه به بافت اجتماعی ـ تاریخی و تک‌صدایی چیره بر مناسبات دستگاه قدرت با مردم در طول تاریخ ایران، «آیا می‌توان در رمانها و داستانهای ایرانی در جست‌وجوی چندصدایی بود؟». وی به درستی یادآور می‌شود که اختیار موضع چندصدایی مستلزم «تغییر نگاه مرکزمدار بطلمیوسی به جهان است که فرم ادبی مطلوب آن حماسه‌ای است با یک قهرمان مرکزی که همهٔ حقیقت را در خود متمرکز کرده است»، در صورتی که «رمان ... نوع ادبی مرکززدایی شده است که حقیقت در سخن شخصیّتهای ... آن پراکنده شده است». وی این نظر را با تبصره‌ای توضیح می‌دهد و فراهم آمدن «زمینه‌های پیدایش» چندصدایی را به «دموکراتیزه شدن امور مربوط به اقتدار مادّی و معنوی» منوط می‌شمارد. امّا وقتی به آن گرایش می‌یابد که نوعی «چندصدایی» در ادبیّات مشروطه و مشخصاً در *چرندپرند* دهخدا سراغ گیرد به نظر می‌رسد از موضع باختینی منحرف می‌شود چون در این فراورده‌های ادبی نیز همان تک‌صدایی منتها در جبههٔ مقابل وجود دارد و اصولاً موضع‌گیری قطعی در هر سو با چندصدایی منافات دارد. از قضا این معنی در اظهار نظر او دربارهٔ نویسنده‌ای همچون آل‌احمد به درستی منعکس شده است. وی، به بیانی روشن، او را نویسنده‌ای معرّفی می‌کند که در آثارش «شخصیّتها ... بیانگر وجوه ... جهان‌بینی او هستند و نمی‌توانند، به دور از اقتدار نویسنده، موجودیّتی مستقل و زنده بیابند ... نویسنده دیدگاه خود ... را بین شخصیّتها تقسیم می‌کند. صدای رقیبی در کار نیست ... در نتیجه، رمانی پدید می‌آید که، در آن، نویسنده خواننده را به سمت نگاه خود هدایت می‌کند و به اثر رنگی تبلیغی ـ ترویجی می‌زند». در واقع، نویسنده در اثر **تک‌صدا** با **جواب** وارد معرکه می‌شود، به خلاف، در اثر **چندصدا** با سؤال به صحنهٔ داستان درمی‌آید و می‌خواهد با شنیدن **صداها** به **جواب** نزدیک شود. میرعابدینی آثار زنان نویسنده را، با آنکه «صدایی متفاوت با صدای مردانهٔ چیره بر فضای ادبی» اختیار می‌کنند، تک‌صدایی و در جهت تأیید گفتمانی فمینیستی تلقّی می‌کند.

در مقالهٔ «پزشکی و نویسندگی»، سخنرانی در «همایش شعر و داستان دانشجویان پزشکی» (اصفهان ۱۳۸۲)، میرعابدینی به رابطهٔ علم و هنر و وجه اشتراک آنها ــ «کنجکاوی» و فرار از «روزمرّگی» ــ اشاره می‌کند. وی «کمبود تجربهٔ زیستی» یا ناکامی نویسندگان در «فراوری آن به شکلی هنرمندانه» را از مشکلات داستان‌نویسان روز می‌داند و در این باب، بهرام صادقی را، به حیث سرمشق و اُسوه، معرّفی می‌کند که «مدام در حال تجربهٔ معنایی ـ زبانی ـ شکلی تازه‌ای است. از این رو، داستانهایش، ضمن برخورداری از نوعی 'شباهت خانوادگی' مثل هم نیستند تا قاعده‌ای را بنیاد نهند که نویسنده آن را در همهٔ کارهایش تکرار کند». امّا به نظر می‌رسد چنین الگویی را بی‌قید و شرط نمی‌توان پیشنهاد کرد چون گاه دغدغهٔ «نوآوری به هر قیمتی شده» نوآوری را از اصالت محروم می‌سازد و به صورت کاذب درمی‌آورد و کار را به نوعی «ادا و اصول» خنک مبدّل می‌سازد.

میرعابدینی، در شرح رابطهٔ حرفهٔ پزشکی و نویسندگی، سخنان نغز و جاذبی نقل می‌کند، منجمله از سامرست موآم که می‌نویسد: «برای تعلیم نویسنده شیوه‌ای از آن بهتر نمی‌شناسم که چند سالی را در حرفهٔ پزشکی صرف کند ... زیرا طبیب طبیعت بشری را عریان می‌بیند». در واقع، «طبابت در درجهٔ اوّل با داستان سروکار دارد: پزشکان به داستانِ بیماریهای مردم گوش می‌دهند». میرعابدینی، دربارهٔ چخوف، قول غزاله علیزاده را نقل می‌کند که گفته است: «مثل یک پزشک کلمه‌ها را می‌سنجد، سرما و گرمای آنها را اندازه می‌گیرد تا هماهنگ و پیراسته کنار هم قرار گیرند». این را هم به یاد داشته باشیم که مکتب ادبی ناتورالیسم را برآمده از **طبّ تجربی** کلود برنار و نقد ادبی هانری تِن دانسته‌اند.

در این سخنرانی میرعابدینی، از چند تن نویسندهٔ پزشک نام برده شده و دربارهٔ کارشان به اجمال نکته‌هایی ذکر شده است منجمله، از قدیمیها، خلیل خان ثقفی «دکتر اعلم‌الدوله»، استاد طبّ دارالفنون و پزشک مخصوص مظفّرالدّین شاه و از مشوّقان او به امضای فرمان مشروطیّت و مترجم *کنت مونت کریستو* و

حاشیه

۷) ترجمهٔ به زبان انگلیسی آن: *Problems of Dostoevsky's Art*

چند داستان دیگر؛ میرزا سلیمان خان ادیب‌الحکما، پزشک قشون در سالهای پس از مشروطیّت که، در *صحبت سنگ و سبو* (۱۳۲۷ق)، «با طنزی به گیرائی طنز دهخدا، به بلای اعتیاد در ایران پرداخته است»؛ متفنّنانی همچون نصرت‌الله باستان، چشم‌پزشک؛ نصرت‌الله کاسمی؛ محمّدحسین میمندی‌نژاد، دامپزشک؛ منوچهر لمعه؛ فرّخ لمعه؛ و منوچهر صبور. همچنین پزشکانی که از سالهای ۱۳۳۰ در حیطهٔ ادبیّات خلّاق آثار ارزشمندی پدید آوردند همچون «تقی مدرّسی ... که رمان *یکلیا و تنهائی او* (۱۳۳۴) را وقتی دانشجوی طب بود نوشت ... بهرام صادقی ... [که] اغلب داستانهایش را به هنگام تحصیل در دانشکدهٔ پزشکی دانشگاه تهران نوشت و به عنوان درخشان‌ترین داستان‌نویس دههٔ ۱۳۳۰-۱۳۴۰ شناخته شد». میرعابدینی، از نسلهای بعدی، اصغر الهی را نام می‌برد که، در مجموعهٔ دیگر *سیاوشی نمانده* (۱۳۶۹)، شخصیّتهایش را از روان‌پریشهایی برگزیده که «از وحشتهای زمانه به درون می‌گریزند»؛ همچنین نویسندهٔ سرشناس، رضا جولایی (۱۳۲۹-) را که تحصیلاتش در رشتهٔ پزشکی ناتمام ماند؛ و نامهای معدود دیگر که کمتر شناخته‌شده‌اند.

نقد به معنای امروزی آن، یعنی با رویکردی ناظر به کشف پیام اثر و ایجاد همحسّی با تجربهٔ زندهٔ نویسنده و شناخت وسایل و ابزارهایی که برای انتقال این تجربه به کار برده و میزان توفیق او در این راه، به صورتهایی در زندگی فرهنگی ما سابقه دارد و می‌توان گفت که، در این حوزه، آثار برجسته و درخشانی نیز پدید آمده است که ذیل عنوان شرح قرار گرفته‌اند. امّا شروح بیشتر به معارف دینی و آثار کلامی و فلسفی و عرفانی تعلّق دارند و در آنچه به آثار ادبی به‌خصوص شعر مربوط است بیشتر محتوای فکری وجههٔ نظر شارح بوده است تا عناصر هنری اثر و تجربه‌های زیباشناختی اثرآفرین. بدین‌سان، در جامعهٔ فرهنگی ما، نقد به معنای اخصّ امروزی در عالم و ادب و هنر با همهٔ ابعاد و ساحات آن جوان و خام است لذا هنوز شاید زود باشد که برای آن تاریخ نوشته شود. مع‌الوصف هم‌اکنون این نیاز احساس می‌شود که دست‌کم به مرور آثاری که در این عرصه پدید آمده‌اند و فرایند تحوّل نقد در جامعهٔ فرهنگی ما مبادرت شود ــ کاری که تا به امروز به‌جدّ به آن پرداخته نشده است.

شاید میرعابدینی با احساس این نیاز بوده است که در مقالهٔ نسبتاً پر و پیمان «طرحی از تاریخ نقد ادبی» (*کتاب ماه ادبیّات و فلسفه*، شماره‌های ۴۶ و ۴۷، مرداد و شهریور ۱۳۸۰) در این راه گام برداشته که خود فراخوانی است برای توجّه بیشتر به این حوزهٔ فکری نوپا و چه‌بسا انگیزهٔ مطالعات عمیق‌تری در این گستره گردد.

میرعابدینی، برای نقد ادبی و منتقدان ما از دورهٔ بیداری و مشروطیّت به بعد، سه مرحله و نسل ــ **پیشگامان**، **نسل میانه**، و **نوخیزان** ــ قایل شده است.

پیشگامان متفکّران عهد مشروطه و بیشتر «منتقد اجتماعی ـ سیاسی»اند ــ روشنفکرانی که «در سالهای بیداری ملّی با انواع جدید ادبی از راه ادبیّات فرانسه و روسیّه آشنا شدند». مرحلهٔ تاریخیِ مربوط به آنان به جدال «**اصحاب دانشکده**» با اندیشه‌های انقلابی تقی رفعت در عرصهٔ ادبیّات منجر می‌شود و به تجدّدطلبان و، در رأس آنان، هدایت و نیما می‌رسد که افکار آنان، طیّ سالهای ۱۳۱۸-۱۳۲۰، در *مجلّهٔ موسیقی* منتشر می‌گردد و، با ظهور فاطمهٔ سیّاح متأثّر از آراء منتقدان قرن طلائی ادبیّات روس همچون چرنیشِفْسْکی و بیلینْسکی، می‌توان گفت صورت تازه‌ای می‌یابد.

نسل میانه به دوره‌ای تعلّق دارد که، در پی سقوط دیکتاتوری رضاشاه در شهریور ۱۳۲۰، برای شئونی از دموکراسی در حیات سیاسی کشور ما، میدانی گشوده می‌شود؛ امّا جریان غالب در حوزهٔ نقد ادبی همچنان مبتنی است بر «هدفمند بودن ادبیّات و در خدمت سیاست بودن نویسنده» که در تزهای فاطمهٔ سیّاح و احسان طبری ــ البتّه نه به صورت همسان ــ عرضه می‌شود و این جریان تا چند دهه تسلّط دارد و نویسندگان ما را به دنبال خود می‌کشاند. میرعابدینی، در این مقام، سیّاح را با طبری و علوی به حیث مدافعان رئالیسم سوسیالیستی همنشین می‌سازد. امّا مفهومی که سیّاح احیاناً از رئالیسم سوسیالیستی در ذهن داشته ــ چون اصولاً معلوم نیست که او به صراحت از رئالیسم سوسیالیستی سخن به میان آورده باشد ــ مسلماً با استنباط طبری یکی نبوده است به این قرینه که وی از نقد نورماتیف (معیاری و تحکّمی) با حسن قبول سخن نگفته است. باری، عمر این دوره تا سالهای ۱۳۵۰ کشیده می‌شود که، در آن، نقد، به زعم میرعابدینی، «سیاست‌زده ... غالباً بیگانه

با تفکّر سیاسی و ادبیِ خلّاق ... و مروّج ساده‌اندیشی و اقتدارگرایی[۸] به جای آزاداندیشی» است. حتّی سیّاح، که زمانی «از تخیّل و تساهل دفاع می‌کرد، به نقدی اقتدارگرا روی می‌آورد و منتقد را کسی می‌داند که، با تئوری مشخّصی، ادبیّات را از نظر ایدئولوژیک ... راهنمایی می‌کند. هدایت نیز، که در *وغوغ‌ساهاب* با چنان ظرافتی به نقد مسائل فرهنگی پرداخته بود، پس از سال ۱۳۲۰، در *ولنگاری*، متن را به دست فراموشی می‌سپرد و، در واقع، از متن برای عیب‌جویی از رفتار اخلاقی یا کژرویهای سیاسی نویسندهٔ آن» بهره می‌جوید. در همین دوره، با فعّالیّت ادبی نویسندگان مجلّهٔ *خروس‌جنگی* (۱۳۲۸-۱۳۳۰)، واکنشهایی در مخالفت با ادبیّاتِ ملتزم به باورهای مسلکی شکل می‌گیرد؛ امّا این صدا چندان قوّتی ندارد که در جامعهٔ ادبی آن روز ما انعکاس ذی‌نقشی پیدا کند به‌خصوص که، از جهتی دیگر، به تأثیر «آموزه‌های سارتْر و برشْت ... و رشد جنبش چریکی در ایران» التزام ادبی بر ادبیّات ما چیره می‌شود و نقدی شکل می‌گیرد که، هرچند به باورهای حزبی محدود نمی‌گردد، «سویه‌ای اجتماعی و افشاگرانه می‌یابد».

دورهٔ **نوخیزان** در تاریخ نقد معاصر متعلّق است به سالهای پس از انقلاب ــ «سالهای درک اختلاف نظرها و تنوّع و کثرت دیدگاهها» که، در آن، اشکال گوناگون نقد ادبی با رویکردهای روانکاوی، جامعه‌شناختی، فرمالیستی، و ساختارگرایانه، «در کار منتقدان ایرانیِ داخل و خارج کشور، در حال تجربه شدن است». میرعابدینی، به درستی، به نوپایی و خامی این جریان اشاره می‌کند که «حالت ترجمه‌ای دارد و هنوز نویسندگان نتوانسته‌اند موادّ و مصالح را از آنِ خود کنند و ... آنها را به خدمت نقد ادبیّات معاصر ایران درآورند».

ذیل عنوان شاملِ «نویسنده به مثابهٔ منتقد ادبی» سه مقاله ــ «محمّدعلی جمالزادهٔ منتقد»؛ «صادق هدایت منتقد»؛ و «هوشنگ گلشیری منتقد» ــ درج شده است. این نوشته‌ها را، که به تفاریق چاپ و منتشر شده‌اند، سلسله مقالاتی در یک موضوع می‌توان شمرد و عنوان شامل با این تلقّی توجیه می‌شود. میرعابدینی، در مقدّمهٔ آن، با نقل قولهایی از منتقدان بنام معاصر فرانسوی، نویسنده را، به حیث نویسنده بودنش، منتقد باکفایت و معتبری نمی‌شناسد. نقد آنان خودْ اثری است هنری و «بازسازی یک سبک به کمک سبکی دیگر ... و دگردیسی یک زبان به زبانی دیگر». او، در این باب، به نقد گلشیری اشاره می‌کند که آثار نویسندگان را به چوبدست انتقاد از سر راه خود می‌راند «تا نظری را که خود دربارهٔ داستان‌نویسی» اقتباس کرده «به کرسی بنشاند». در واقع، او اثر را، تحکّمی و از پیش خود، ابتدا در ژانْری جای می‌دهد سپس آن را به حیث مصداقی از آن ژانْر نقد می‌کند. به قول کریمی حکّاک، از نقد اینان «می‌توان به مواضع خودشان در طیف سلیقه‌ها و پسندهای شعری یا داستانی دست یافت».

در مقالهٔ «محمّدعلی جمالزادهٔ منتقد» (*جهان کتاب*، شماره‌های ۱۰۳ و ۱۰۴، تیر ۱۳۷۹)، میرعابدینی متذکّر می‌شود که نقد «در جامعه‌ای ... که فضای مکالمه در آن بسته بوده است، ... شاخه‌ای جدّی از ادبیّات معاصر به شمار نمی‌آمده»، از این رو، «منتقد حرفه‌ای» در این جامعه «پرورده نشده است». در این مقام، میرعابدینی به *قصّه‌نویسی*، حاوی برخی از مقالات ادبی جمالزاده اشاره می‌کند و، در آن، جای بعضی از نوشته‌های او در ادبیّات داستانی زمانه‌اش از جمله *دلیران تنگستانی* رکن‌زادهٔ آدمیّت، *زیبای* حجازی، *تفریحات شب* محمّد مسعود، *شوهر آهوخانم* افغانی همچنین مقاله‌های «در باب نویسندگان معاصر»، «ادبیّات منثور ایران در قرن بیستم»، «تاریخ و توسعهٔ ادبیّات فارسی کنونی» را خالی می‌بیند. میرعابدینی «دیباچه»ی *یکی بود و یکی نبود* را در زمرهٔ آثاری قلمداد می‌کند که آراء بنیادی جمالزاده دربارهٔ نقد را دربردارد. وی این اثر را با نظری سنجیده وصف می‌کند و نگاه نویسنده در آن را «برخاسته از تلقّی نسل مضطربی» می‌شناساند که، با مشاهدهٔ «فراز و فرودها و شکست انقلاب مشروطه...، بری از خوش‌خیالیِ متفکّران صدر مشروطیّت، کابوس انحطاط و اضمحلال را می‌بینند» و، از این رو، در پی «شکلهای جدید ادبی برای از نو معنا کردن حیات است». در واقع، «روشنفکرانی از قبیل رفعت و جمالزاده، سرخورده از انقلاب سیاسی ناکام مشروطه، در فکر انقلابی فرهنگی بودند» و، «برای همگام شدن با تجدّد جهانی»، به انواع

حاشیه

۸) میرعابدینی **اقتدارگرایی** را همه جا با مفهومی معادل autoritaire به کار می‌برد.

تازه‌ای از پدیده‌های ادبی می‌اندیشیدند که «قادر به انتقال احساسات و افکار جدید باشند». جمالزاده بر آن است که رُمان، به حیث نوع نوظهور در ادبیّات فارسی، «سبب استحکام مبانی وحدت ملّی می‌شود زیرا مردم گوشه و کنار کشور را با روحیّات و آداب و رسوم یکدیگر آشنا می‌کند». او، در این فرصت، بی‌آنکه از شیوهٔ داستان‌نویسی سخنی به میان آورد، بر اهمّیّت **زبان** و «دموکراتیزه» کردن آن تأکید دارد و آثار داستانی را به حق گنجینه‌ای بس پرمایه‌تر از فرهنگها و قاموسهای زمان خود می‌شمارد. با همین رویکرد است که فی‌المثل دربارهٔ نثر آل‌احمد به «شکسته‌نویسی» او ایراد می‌گیرد و آن را، به گزاف، «بلای انشای عوامانه» می‌خواند. این تأکید جمالزاده بر اهمّیّت زبان را به نوعی ــ با نشاندن «فُرم» به جای آن ــ در نگرش ادبی عموم صاحب‌نظران معاصر اصفهانی به ادبیّات می‌توان سراغ گرفت.

مقالهٔ «صادق هدایت منتقد» (*کتاب ماه ادبیّات و فلسفه*، شماره‌های ۴۶ و ۴۷، مرداد و شهریور ۱۳۸۰) با این عبارت آغاز می‌شود که «کار **هدایت داستان‌نویس** از جنبه‌های گوناگون نقد و بررسی شده است امّا چهرهٔ **هدایت منتقد** چنانکه باید و شاید شناسانده نشده است». می‌توان گفت هدایت ذاتاً، آن هم در حدّ بدبینی، منتقد است و به نیهیلیسم گرایش دارد. او، در نقد، به اصطلاح «از ریشه می‌زند». از این رو، زبانی که برای نقد اختیار کرده غالباً زبان طنز است. «او نیز، مثل هر داستان‌نویس دیگری، با وجود کثرت و تنوّع نقدهایی که نوشته، منتقدی حرفه‌ای نیست». نقدهای نسبتاً جدّی او در مجلّات *موسیقی* و *پیام نو* و *سخن* منتشر شده است.

میرعابدینی، ذیل عناوین فرعیِ «فرهنگ عامّه»، «مقدّمه و شرح بر متنهای پهلوی»، «نقد متون کلاسیک»، «نقد ادبیّات جهان»، «نقد ادبیّات معاصر ایران»، انواع فعّالیّتهای هدایت را در حوزهٔ نقد معرّفی می‌کند. چنانکه از این عناوین پیداست، تنها پاره‌ای از نقدها به ادبیّات معاصر اختصاص دارد. امّا بینش انتقادی هدایت فقط در نقد ادبیّات معاصر نیست که بازتاب یافته است. رویکرد او به متون کلاسیک نیز با همین بینش است؛ چنانکه، در نقد رباعیّات خیّام حتّی در انتخاب او و در تشخیص اَصالتِ انتساب رباعیّات به خیّام تأثیر تعیین‌کنندهٔ این بینش را شاهدیم. می‌توان گفت هدایت به آثاری از ادبیّات کلاسیک علاقه نشان می‌داده که با روحیّات او سنخیّت تام دارند. به تعبیر سنجیده و نکته‌بینانهٔ میرعابدینی، هدایت «اندیشه‌ها، پرسشها، رنجها، و سرخوردگیهای خود را در جامهٔ تفسیری از خیّام عرضه» داشته است. این رویکرد، به‌خصوص در مقایسهٔ «مقدّمه بر *ترانه‌های خیّام*» او با مقدّمهٔ فروغی بر رباعیّات خیّام نمودار می‌گردد که ترجمان دو نگاه، یکی قلندری و دیگری فلسفی معتدل و موقّر است. هدایت، در این مقدّمه و هم در «مقدّمه بر *رباعیّات حکیم عمر خیّام*»، او را «بزرگ‌ترین شاعر فارسی‌زبان» می‌شناساند که، فارغ از اثرپذیری، بر بسیاری از شاعران بزرگ اثر نهاده است. در نقد ادبیّات معاصر ایران، هدایت ترجیح می‌دهد از سلاح طنز استفاده کند. «طنز حربهٔ او در جنگ با ادبیّات سنّت‌گرا یا 'هیئت حاکمهٔ ادبی' است». وی، در *بوف کور*، سردمداران این ادبیّات را «یک مشت معلومات‌فروش» می‌خواند. هدف او «ایجاد تردید در بهنجار بودن نظام و فضای ادبی و جست‌وجوی راهی برای رسیدن به وضعیّتی مطلوب» است. به قول نویسنده‌ای، «دستگاه فکری او پرسشگری مداوم است. هر عبارت عبارت پیشین را به زیر سؤال می‌برد. رؤیاهایش یکدیگر را به چون و چرا می‌کشند. آنچه هراسناک است مضحک یا عادی می‌شود».

در مقالهٔ «هوشنگ گلشیری منتقد» (*جهان کتاب*، شماره‌های ۱۰۵ و ۱۰۶، مرداد ۱۳۷۹)، متذکّر می‌شود که

> مجموعهٔ نقدها و گفت‌وگوهای گلشیری دربارهٔ تجربیات داستان‌نویسی خود او و نگاهش به روند نویسندگی در ایران به صورت کتاب دوجلدی *باغ در باغ* (۱۳۷۸) منتشر شده است.

وی می‌افزاید:

> گرد آمدن نوشته‌های پراکندهٔ سالیان این ویژگی را دارد که، با تکرارهایش، وسوسه‌ها و مشغله‌های ذهنی نویسنده را بازتاب می‌دهد.

نقد گلشیری مدّعی است که بر نظریّهٔ جدید دربارهٔ هنر مبتنی است. او «نظریّهٔ تازه‌ای در نقد نمی‌آورد». چنین انتظاری هم از او

نمی‌رود؛ چون او بر نظریّه‌های زیباشناختی اشراف ندارد و تنها از طریق آثار ترجمه‌شده با برخی از آنها آشنا شده است. آنچه او از نظریّهٔ جدید مراد می‌گیرد «یادآور نگاه نویسندگان نواندیشی چون هِنْری جیْمْز است». در این نگاه، هنر آینه نیست ... شخصیّتهای واقعی را نمی‌توان به رُمان منتقل کرد ... واقعیّتِ موجود تنها نشانه‌هایی در اختیار نویسنده می‌گذارد و نویسنده به دلخواه خود با آنها رفتار می‌کند ... رمان‌نویسی گزینش و آفرینش است.

گلشیری، در پرتو آشنائی می‌توان گفت نه‌چندان عمیق با این نظریّه، رئالیسم سوسیالیستی را مردود می‌شمارد. امّا در اظهار نظر راجع به آن نشان می‌دهد که به لُبّ این نحلهٔ ادبی دست نیافته است. گلشیری و همفکران او رئالیسم سوسیالیستی را با سیاست‌زدگی یکی شمرده‌اند و حال آنکه، در رئالیسم سوسیالیستی اگر از رمانتیسم انقلابی قرن نوزدهم، قرن طلائی ادبیّات روس، برخاسته باشد، نویسنده اسیر مسلک و مرام خاصّی نیست بلکه انقلابی است، نُطفه‌های واقعیّت بالقوّه و عناصر آینده‌دار و رشدکننده و پرورش‌یابنده را می‌بیند و می‌نمایاند و آنها را از عناصر رو به زوال تمیز می‌دهد؛ آنچه را که عامّهٔ ناس نمی‌بیند می‌بیند. رئالیسم سوسیالیستی برخاسته از این بینش، با عنوان رمانتیسم انقلابی، در آثار نویسندگانی همچون تورگنیف ــ *پدران و پسران* (۱۸۶۲)؛ *رودین* (۱۸۸۵) ــ جلوه‌گر شده است. قهرمان داستان در این آثار چهره‌ای است انقلابی که در جنگل جامعه سردرگم نیست، بر تارک درختان این جنگل جای دارد و چشم‌انداز آینده را می‌بیند. به واقع، تعریفی که از واقعیّت عرضه می‌شود به نظرگاه بستگی دارد: واقعیّت ظاهر یا در حال کمون؛ رو به زوال یا در حال تکوّن و رشد؛ ایستا یا سیّال؛ جوانه که نهال و درخت را بشارت می‌دهد یا درختی که از ریشه پوسیده است.

گلشیری ادبیّاتی را که تحت تأثیر مرام و مسلک و سیاست‌زده باشد تخطئه می‌کند؛ امّا خود او، در نقد *بامداد خمار* اثر فتّانهٔ حاج‌سیّدجوادی، نویسنده را به گناه زشت جلوه دادن چهرهٔ «جوان درودگر» تخطئه می‌کند و نشان می‌دهد که عمیقاً تحت تأثیر مرام و مسلک است. خود او اقرار می‌کند که، در نظرش، مهم‌ترین عنصر از میان عناصر داستان دیدگاه است و، پس از متمایز کردن آن، به دیگر عناصر می‌پردازد و، تازه، به متمایز ساختن این دیدگاه که، به قول او، «افشاگرِ ذهنیّتِ نویسنده» است اکتفا نمی‌کند بلکه این ذهنیّت را، اگر با ذهنیّت او مطابقت نداشته باشد، با تحکّم مطرود می‌شمارد. او، به قول میرعابدینی، در نقد، «غالباً به عنوان معلّم ظاهر می‌شود» و داوری را بر مبنای درک خود از اثر و تفسیر آن انجام می‌دهد. حتّی برخی از مقاله‌هایش به منظور آموزش فنّ نویسندگی به نوجوانان نوشته شده‌اند.

به نظر میرعابدینی، دو جنبهٔ داستان و نقد در کار گلشیری جدایی‌ناپذیرند. او، در داستان، فرایند تکوین آن را نیز وارد می‌کند. داستان‌نویس، از این راه، حضور خود را در اثر نشان می‌دهد. «در رُمان *آینه‌های دَردار*، ... این بحث مطرح است که نوشتن چیست». در واقع، «داستان و نقد گلشیری همدیگر را توضیح می‌دهند و تکمیل می‌کنند».

گلشیری، در دفاع از «اَنْگِ فرمالیسم» که بر پاره‌ای از آثار زده می‌شود، جست‌وجوی تکنیک را مهم‌ترین مشغلهٔ نویسندهٔ جدّی می‌داند ولی به این نکتهٔ مهم توجّه نمی‌دهد که با این ابزار **چه** ساخته می‌شود؛ گویی این «چه» در آفریدهٔ ادبی جایگاهی ندارد و آنچه اهمّیّت دارد فقط «**چگونه** ساخته می‌شود» است.

وی انتظار بر عهده گرفتن مسئولیّت سیاسی را از نویسنده **خُرافه**[۹] می‌شمارد و معتقد است که، در چنین وضعیّتی، نویسنده باید «وظایف تاریخ‌نگار و جامعه‌شناس و حتّی کادُرهای مشخّص یک حزب را بر عهده بگیرد». امّا، به هر حال، نویسنده و، عام‌تر، روشنفکرِ روزگار نو باید آگاهی سیاسی، آن هم در سطح فرهیخته، داشته باشد؛ چون انتخابْ مستلزم آگاهی و شناخت عمیق و فراگیر است. زان سو، آگاهی مسئولیّت‌آفرین است. ناآگاهْ مسئول نیست و معذور است امّا آگاهْ معذور نیست و نویسنده، به حیث عنصر آگاه، این مسئولیّت را از چه راهی مؤثّرتر از راه نویسندگی می‌تواند ایفا کند؟

گلشیری، طیّ اظهار نظر دربارهٔ رمانهای مطرح نویسندگان

حاشیه

۹) گلشیری تعبیر **خرافه** را برای آنچه «قالبهای فکری قرون وسطایی» می‌خواند به کار می‌برد و «گذر از مرحلهٔ نوشتن حکایت و نقل قصّه و رسیدن به دورهٔ خلق داستان و رُمان را منوط به رهایی» از این قالبها می‌سازد. اختیار چنین تعبیرهایی در نقد از مزاج نفسانی او حکایت دارد.

ما در دهۀ ۱۳۶۰، موضع انتقادی ندارد به این معنی که آنها را، به جای آنکه با اعتدال و همه‌سونگری لازمۀ نقد ارزیابی کند، قاطعانه و تحکّمی مردود می‌خواند. پیداست که، با چنین شیوه‌ای، نقد نمی‌تواند نقش اساسی خود را که بالا بردن سطح قضاوت و شمّ و سلیقۀ جامعۀ ادبی است ایفا کند و بیشتر صبغۀ تبلیغاتی می‌یابد.

گلشیری، به درستی، تقلید و گرده‌برداری دیمی از شیوۀ نویسندگان غرب را موجب اُفت رمان‌نویسی می‌داند و توجّه «به سرچشمه‌های ادب بومی» و حفظ اصالت اثر در پرتو آن را توصیه می‌کند. در واقع، اثر تا بومی نباشد ملّی و تا ملّی نباشد جهانی نمی‌شود.

ذیل عنوان شامل «یاد بعضی نفرات روشنم می‌دارد» (از نیما یوشیج)، هشت مقاله دربارۀ نمایندگان سه نسل از داستان‌نویسان بنام ما (جمالزاده، هدایت، علوی، چوبک، گلستان، به‌آذین، احمد محمود، گلشیری) درج شده است. مقاله‌ها عموماً مناسبتی (به مناسبت درگذشت یا سالروز نویسنده) یا سفارشی (به سفارش سردبیران مجلّات) است. در میان آنها، از همه مفصّل‌تر مقاله‌ای است دربارۀ بزرگ علوی که سالشمار حیات سیاسی و ادبی اوست.

میرعابدینی، در این مقاله‌ها، به معرّفی اجمالی نویسندگان مبادرت ورزیده که متضمّن نکات و اطّلاعات تازه‌ای نیز هست. وی داستانهای بلند جمالزاده را فاقد ساختار رُمانی می‌داند و او را به پُرگویی متّصف می‌سازد و بر آن است که، در اغلب داستانهای متأخّرش، در پی اثبات عقیده‌ای است و این داستانها چنگی به دل نمی‌زند. «ارزش آفرینش ادبی او بیشتر در زبان غنی و پرمایۀ اوست تا هنر نویسندگی‌اش». حُسن کارش این است که سنّت ادبی گذشته را به نوعی به تجدّد ادبی می‌دوزد.

دربارۀ هدایت می‌نویسد: شَبَحَش در افق نمادین فرهنگی ما حضور جدّی دارد. آفریننده موضوع آفرینش شده است. شخصیّت زندگینامه‌ای محو گشته امّا شخصیّت تخیّلی او جان گرفته است. نویسندگان معدودی کوشیده‌اند ارتباطی بین فضای اثر خود و هدایت یا آثار او پدید آورند. میرعابدینی این دعوی را با ذکر شواهد متعدّد از تأثیر پیدا و ناپیدای هدایت در نویسندگان نسلهای پس از او مصوّر ساخته است.

آنچه میرعابدینی دربارۀ علوی نوشته به محیط پرورش او در خانواده و به حیات سیاسی و ادبی او در مراحل متصلّد و روابط او با دوستان و هم‌مشربانش مربوط است. وی، با اشاره به مجموعۀ داستان *ورق‌پاره‌های زندان* علوی، او را «پایه‌گذار ادبیات خاطره‌نگاری از زندان» معرّفی می‌کند که، اگر ایام محبس دشتی را نادیده بگیریم، پذیرفتنی می‌نماید. میرعابدینی، دربارۀ آثار داستانی علوی، نظر هدایت را نقل می‌کند که آنها را احساساتی قلمداد کرده و بر آن است که زنان در آنها نقش محوری دارند و، در راه عشق، همچون زنان آثار تورگنیف، فداکارتر و ثابت‌قدم‌تر از مردان‌اند. میرعابدینی در شگردهای داستان‌نویسی علوی طرح‌ریزی تجسّسی را سراغ می‌گیرد که معمولاً در داستانهای پلیسی دیده می‌شود و پدیدآورندۀ «هول و ولایی» است که داستان را، به جای توصیف، بر حرکت و عمل مبتنی می‌سازد. وی همچنین، در سخن از رُمان *چشمهایش* علوی، او را استاد ایجاد تعلیق در داستان‌نویسی ما می‌شناساند و این اثر را، از نظر تلفیق درون‌نگری روان‌شناختی با وصف واقعیّت اجتماعی، نقطۀ عطفی در رمان‌نویسی ما ارزیابی می‌کند.

میرعابدینی، در شرح حیات سیاسی علوی، منجمله از عضویّت او در هیئت تحریریّه‌ای یاد می‌کند که، با انتشار روزنامۀ مردم در ۱۱ بهمن ۱۳۲۰، با شرکت ایرج اسکندری، عبّاس نراقی، دکتر یزدی، و مصطفی فاتح برای این نشریّۀ ضدّفاشیستی تشکیل شده بود. وی به استعفای فاتح پس از مدّتی کوتاه اشاره می‌کند. نقش فاتح در این هیئت تحریریّه خود داستانی دارد که نگارنده آن را حضوراً از ایرج اسکندری شنیده است و جا دارد در این فرصت نقل شود. فاتح، در واقع، روزنامه را، ظاهراً به نمایندگی از شرکت نفت ایران و انگلیس پشتیبانی می‌کرد و، در ازاءِ آن، توقّع داشت امکان داشته باشد گاه‌گاه مقاله‌ای ــ لابد به نفع انگلیسها ــ در آن منتشر کند. ایرج اسکندری و رفقایش در هیئت تحریریّه اجابت این توقّع را بلامانع دانستند امّا آن را موکول و مشروط به آن ساختند که مقاله، به روال معمول، در هیئت تحریریّه مطرح و درج آن در روزنامه تصویب شود. آنچه موجب استعفای فاتح پس از مدّتی کوتاه شده احتمالاً رَد یا اصلاح مقالۀ او در هیئت تحریریّه بوده است. رفتار حزب تودۀ ایران در قبال شرکت نفت ایران و انگلیس به مقتضای شرایط روز یعنی زمانی بوده است که هنوز جنگ جهانی به پایان نرسیده بود و مبارزۀ ضدّفاشیستی در

رأس فعّالیّت سیاسی حزب جای داشت. در این مرحله، حزب در دفاع از حقوق کارگران نفت مصلحت نمی‌دید تظاهرات چشمگیر یا اعتصابی سازمان دهد.

میرعابدینی علوی را از عوامل مؤثّر در سازمان دادن «نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران» معرّفی می‌کند که به همّت انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی (تهران، تیرماه ۱۳۲۵) برگزار شد. وی، در این سالشمار، همچنین از کارهای ارزشمند آکادمیائی علوی در دانشگاه هومبولْت (برلن) از جمله تألیف *تاریخ و تحوّل ادبیّات نوین ایران* یاد می‌کند که به عنوان کتاب درسی در دانشگاههای آلمانی‌زبان پذیرفته شده است. وی، در این زمینه، به همکاری علوی با دایرةالمعارف ادبی آلمانی کیْندلر Kindler اشاره دارد که، در آن، بیش از صد نویسنده و شاعر معاصر ایران به قلم وی معرّفی شده‌اند و مجموعهٔ آنها با اضافاتی به صورت مسلسل (برلن ۱۹۸۴) چاپ و منتشر شده است. علوی، با ترجمهٔ آثار ادبی کلاسیک و معاصر فارسی از جمله صدوپنجاه رباعی خیّام، *هفت پیکر* نظامی گنجوی، و *بوف کور* صادق هدایت (با همکاری G. Henniger)، در ترویج ادبیّات فارسی در قلمرو زبان آلمانی سهیم شده است.

کوتاه سخن، این مقالهٔ میرعابدینی دربارهٔ بزرگ علوی، در مقایسه با دیگر مقاله‌های این بخش از کتاب، نکات تازه و درخور توجّه به مراتب بیشتری دربردارد و از منابع ارزشمند برای زندگینامهٔ پرفراز و نشیب این نویسندهٔ خوش‌قلم به شمار می‌آید.

در مقالهٔ اختصاص‌یافته به چوبک با عنوان «در رثای صادق چوبک»، میرعابدینی، از صبغهٔ ناتورالیستی آثار داستانی او و از نقش عمدهٔ گفت‌وگو در فضاسازی او یاد می‌کند که نافی تک‌صدایی است و این خصیصه به‌ویژه در *رُمان سنگ‌صبور* (۱۳۴۵) نمودار است که، در آن، به قول میرعابدینی، از همنشینی یا تقابل تک‌گوییها، فضای چندبُعدی رُمان به وجود می‌آید. میرعابدینی، در این مقاله، از ترجمه‌های چوبک منجمله ترجمهٔ پینوکیو، اثر کارلو کولودی با نام *آدمک چوبی* یاد می‌کند ــ داستانی بسیار خواندنی برای نوجوانان با ترجمه‌ای استادانه که متأسّفانه به شایستگی معرّفی نشده و، به‌خصوص در دهه‌های اخیر، کمیاب و گاه نایاب بوده است.

در مقالهٔ «گلستان داستان‌نویس»، میرعابدینی شروع داستان‌نویسی این نویسنده را نیمهٔ دوم دههٔ ۱۳۲۰ یعنی زمانی اعلام می‌کند که گلستان، به تعبیر خودش، «از سیاست و تحزّب سرخورده» و، در عین حال، از وابستگی به قیود مسلکی و مردمی فارغ می‌گردد و می‌تواند آزادانه «خودش را بیان کند» و، به جای آنکه «حرفش را برحسب الگو و معیار دیگران بگرداند»، کاری کند که احیاناً «دیگران حرف خود را در حرف او پیدا کنند». این خواست، به‌خصوص، در دو اثر داستانی گلستان ــ *آذر، ماه آخر پاییز* (۱۳۲۸) و *شکار سایه* (۱۳۳۴) ــ به عمل درمی‌آید. نویسنده، در آنها، «سرگردانی روشنفکرانی» را وصف می‌کند که آرمان سیاسی خود را پوچ یافته‌اند و جویای «راهی به سوی خانه‌ای از آن خود» هستند.

مقالهٔ «گشتی در جهان داستانی به‌آذین» حاوی گزارش فعّالیّتهای قلمی نویسنده‌ای است که شهرتش بیشتر مرهون ترجمه‌های آثاری داستانی به قلم اوست که، به‌ویژه در سالهای التهاب فضای ادبی با تب سیاسی، خوانندگان مشتاق داشتند. به قول میرعابدینی، به‌آذین، به حیث نویسندهٔ متعهّد، ادبیّات را هیمه‌ای برای افروختن اجاق سیاست کرد. در حوزهٔ فنون داستان‌نویسی، به زعم میرعابدینی، وی ناتوانی خود در شخصیّت‌پردازی و فضاسازی را «با جملات رنگین و پرطمطراق» پوشانده است. در ساخت و پرداخت داستانهای به‌آذین، آدمهای قالبی درگیر رویدادهای سیاسی می‌شوند و تغییر می‌کنند بی‌آنکه انگیزه‌های روانی موجّهی داشته باشند یا، در داستان، زمینهٔ لازم برای تحوّل روحی آنها چیده شده باشد. این شخصیّتها وظیفه‌ای جز ابلاغ پیام سیاسی نویسنده ندارند؛ از این رو، «طبیعی و متقاعدکننده به نظر نمی‌رسند و خواننده آنان را جدّی نمی‌گیرد». میرعابدینی زبان به‌آذین را «متصنّع و خودنمایانه» تشخیص می‌دهد که با روحیّهٔ چهره‌های داستانی همخوانی ندارد. در عوض، او را، در داستان «سایه‌های باغ»، از جهت «آفرینش فضایی رؤیائی از دوران کودکی و حسّ و حالی رُمانتیک» موفّق می‌بیند.

در مقالهٔ «احمد محمود، توصیف واقعیّت اجتماعی معاصر»، که میرعابدینی آن را یک ماهی پیش از درگذشت وی نوشته، از نویسنده‌ای جدّی و پُرکار سخن رفته است که «حاصل چهل سال داستان‌نویسی خود را در نُه مجموعهٔ داستان

و هفت رُمان» عرضه داشته است. میرعابدینی، در ارزش‌سنجی جامعی، اهمّیّت عمدهٔ کار او را در رُمانهای نسبتاً حجیمش سراغ می‌گیرد که حدّاقلّ یکی از آنها را در زمرهٔ ده رُمان بزرگ فارسی می‌توان جای داد. به زعم او، دورهٔ خلّاقیّت ادبی این نویسنده از زمان انتشار *زائری زیر باران*، *غریبه‌ها*، و *پسرک بومی* (۱۳۴۶-۱۳۵۰) آغاز می‌شود که در آنها «صدایی از آنِ خود» دارد و «جنوبی سبز و آیینی را تصویر می‌کند» که، بر اثر کشف نفت و پی‌آمدهای آن، «رو به دگرگونی می‌نهد». میرعابدینی ــ با یادکرد آثار عمدهٔ احمد محمود چون تریلوژی (سه‌گانهٔ) *همسایه‌ها* (۱۳۵۳)، *داستان یک شهر* (۱۳۶۰)، *زمین سوخته* (۱۳۶۱)؛ و *مدار صفر درجه* (۱۳۷۳) ــ وی را در جمع معدود نویسندگانی جای می‌دهد که دچار «جوانمرگیِ ادبی» نگشته‌اند. او، دربارهٔ شگردهای نویسندگی احمد محمود می‌نویسد که وی، با همنشین ساختنِ خلّاق «سطوح متنوّعی از واقعیّت و با زبانی تصویری و پویا، فضای داستانی‌اش را پدید می‌آورد».

در این مقاله، از آثار سالهای اخیر احمد محمود منجمله رُمان درخت *انجیر معابد* یاد نشده است.

میرعابدینی، در پایان مقاله، که متعاقباً و پس از درگذشت احمد محمود (۱۲ مهر ۱۳۸۱) افزوده شده، حسرت و افسوس خود را از فقدان او با این عبارت بیان می‌کند: «چشم‌انداز داستان‌نویسی ما بدون حضور نویسندگانی چون احمد محمود چقدر دلگیر به نظر می‌آید».

مقالهٔ «گلشیری: سی سال تلاش برای تثبیت ادبیّات مدرن» حاوی مطالب تازه‌تر از آنچه در مقالهٔ «هوشنگ گلشیری منتقد» (← بالا) آمده نیست جز آنکه، در آن، از نقش دو عنصر مهمّ تاریخ و اسطوره در شکل‌گیری متنهای داستانی این نویسنده با تأکید و صراحت بیشتری سخن رفته از جمله آمده است که «در 'معصوم'ها از مجموعهٔ *نمازخانهٔ کوچک من* (۱۳۵۴)، شکل داستان‌سرائی عربی با مضامینی برگرفته از اساطیر ادبی ـ مذهبی ایران درآمیخته و فضایی بدیع پدید آورده است». به توصیف میرعابدینی، در رُمان *برهٔ گم‌شدهٔ راعی* (۱۳۵۶)، «روحیّه و ذهنیّت روشنفکران مضطرب دههٔ ۱۳۵۰» وصف شده «که می‌خواستند دنیا را عوض کنند امّا حالا دارند 'دور خودشان می‌گردند'».

ذیل عنوان شامل «گفت‌وگوها»، شرح مصاحبه‌های نمایندگان چند نشریّه با میرعابدینی درج شده است. پرسشها عموماً به همان مباحثی بازمی‌گردد که در خلال دیگر مندرجات این مجموعه مطرح شده و کمابیش از آنها سخن رفته است ــ مباحثی از قبیل توجیه اتّخاذ دید تاریخی در رویکرد به ادبیّات؛ رابطهٔ نقد و تاریخ و ضعف نقدنویسی در جامعهٔ ادبی ما؛ رابطهٔ فُرم و محتوا؛ تأثیر مکاتب ادبی و نوع اثرپذیری (فعّال و خلّاق یا انفعالی) از آنها؛ جایگاه داستان کوتاه در عصر پیشرفت برق‌آسای فناوری؛ رسالت سیاسی و اجتماعی نویسنده؛ نوگرایی و تجربه‌اندوزی برای یافتن فُرم و زبانی مستقل.

به مقتضای تکرار پرسشها، قهراً تکرار مطالب در پاسخها، هرچند به عبارت یا بیانی دیگر، مشاهده می‌شود. در عوض، نکته‌های تازه و ظریفی در خلال پاسخها می‌توان سراغ گرفت. مثلاً، در باب ضعف نقد در جامعهٔ ادبی ایران، گفته شده است که «رشد نقد منوط به وجود فضای گفت‌وگو و مکالمه است و ما، در طول تاریخ دیرینه‌مان، کمتر چنین فضایی را تجربه کرده‌ایم»؛ یا، دربارهٔ نوآوری، آمده است: «نحله‌های نو، اگر در دل سنّتهای ادبی ملّی ریشه نکنند، در حدّ مُدهای گذرا می‌مانند و جریان‌ساز نمی‌شوند»؛ یا، دربارهٔ نوشته‌های جوانان، اظهار نظر شده است: «ادبیّات جوان هنجارگریز و تجربه‌گرا و نشانهٔ سرزندگی و پویائی ادبیّات معاصر است»؛ یا، دربارهٔ تولید انبوه آثار داستانی، اظهار شده است: «بیش از یک‌سوم آثار منتشرشدهٔ سال گذشته [۱۳۷۸] رُمانهای عامه‌پسندی بوده‌اند که براساس الگوی کتابهای پرفروشی از همین نوع بریده شده‌اند»؛ یا، دربارهٔ نظریّه‌پردازی و میزان اَصالت آن گفته شده است: «تئوریهای ادبی از دل رُمانهای خلّاق بیرون آمده‌اند نه اینکه رُمانهای خلّاق براساس تئوری نوشته شده باشند ... بسیاری از [نویسندگان ما]، به جای آفرینش رُمانی خواندنی، خواسته‌اند به یک تز ادبی جامه‌ای داستانی بپوشانند»، «اگر پیش از انقلاب واژگان هگل و مارکس تقدیس می‌شد، حالا واژگان فوکو و دریدا ــ بدون آنکه کاملاً فهم شوند ــ چنین وضعیّتی را پیدا کرده‌اند»؛ یا، دربارهٔ شرط صلاحیّت داوری، تأکید شده است که «داور ناگزیر است، با توجّه به حدّ امکانات ادبی جامعه، دید گسترده‌تری حتّی از دید منتقد داشته باشد»؛ یا، دربارهٔ تاریخ ادبیّات و نقش

آن در تعیین جایگاه نویسنده تصریح شده است که نویسنده را زمانی می‌توان به درستی شناخت یعنی به میزان و عمق نوآوری‌اش پی برد که «کارش در متن شرایط تاریخی و در کنار نویسندگان دیگر بررسی شود. کار تاریخ‌نگار ادبیّات کشف این رابطه است».

میرعابدینی، در پاسخ به این پرسش که جدّی‌ترین عارضه و ضعف ادبیّات داستانی امروز چیست، با جمع‌بندی آراء خود درباب شئون متعدّد نویسندگی، آسیبها را چنین برمی‌شمارد:

نشناختن ادبیّات بومی؛ کم خواندن؛ تجربهٔ زیستی محدود؛ شیفتگی غیرانتقادی به تئوریهای ادبی ترجمه‌شده؛ تلاش برای آفرینش داستان براساس یک تز ادبی و، در نتیجه، گرفتار کردن خود در تنگناها و محدودیّتهایی که راه را بر دریافت تجربهٔ حس‌شده و زیست‌شدهٔ نویسنده می‌بندد و نوعی «یکسان‌نویسی» را بر او تحمیل می‌کند.

نظر کلّی دربارهٔ مجموعه مقالات *در ستایش داستان* این می‌تواند باشد که اثری است واجد فواید گوناگون در باب داستان‌نویسی در ایران معاصر از جهات نظری، تاریخی، زندگینامه‌ای، کتاب‌شناختی و، در هریک از این شئون، دارای ارزش منبعی برای پژوهش در باب نویسندگان و آثار آنان. درست به همین اعتبار، لازم بوده است **نمایه‌ای** جامع و شامل برای آن تهیّه و در کتاب درج شود که متأسّفانه جای آن را خالی می‌بینیم.

مرکز نشر دانشگاهی منتشر می‌کند:

مجلهٔ زبان‌شناسی

سال بیست‌وچهارم، شمارهٔ اول

- **غفلت از زبان بومی و اضمحلال طبیعت**/ امیلیا نرسیسیانس
- **نقش ساختهای بدلی در نشانه‌آرایی ادبی**/ مجید باغینی‌پور
- **ساختار ارتقایی و سلطه‌ای درون‌بندی**/ دکتر والی رضائی و سیّدحمزه موسوی
- **بررسی استعاره در متون خبری سیاسی ایران ...**/ دکتر نگار داوری اردکانی و عطیه عیاردولابی
- **اشتقاق و تصریف در گویش لکی**/ رسول مرادی
- **تحلیل شناختی استعاره و ترجمه‌پذیری آن**/ فائقه شاه‌حسینی
- **بررسی محدودیتهای فرایند کاهش و افزایش معنایی**/ راحله گندمکار
- **بازسازی زبان مادی**/ نوشتهٔ پروفسور مانفرد مایرهوفر/ ترجمهٔ رحمان بختیاری