نقد

تاملی بر مجموعه داستان «آمده بودی برای خداحافظی» نوشته میترا صادقی

غیاب و حضور

محمدرضا گودرزی

آنها که اهل نوشتن‌اند، می‌دانند نوشتن درباره مجموعه داستان، دشوارتر از نوشتن درباره رمان است. به این دلیل ساده که هر مجموعه داستان از چند داستان تشکیل شده است که هر یک حال و هوای خاص خود را دارد و در فرصتی اندک که چارچوب رسانه آن را تعیین می‌کند، مجال پرداختن به تک‌تک داستان‌ها نیست، لذا منتقد اسیر الزامات رسانه می‌شود و همان گونه می‌نویسد که رسانه ایجاب می‌کند، حال رسانه هر چه باشد. از سوی دیگر اگر منتقد نخواهد به کلی‌گویی اکتفا کند ناچار است چارچوبی روشمند برای برخورد با هر مجموعه داستان اتخاذ کند که نشان‌دهنده شگرد نقادانه اوست، گواینکه هر روش نظام‌مند دشمنان چپ و راست خود را دارد، از آنها که صرفاً به تاویل‌های فردی خود بها می‌دهند و با این همان گویی یک بار دیگر همان داستان را مرور می‌کنند تا کسانی که منکر خوانش‌های متکی بر نظریه هستند و با کلی‌گویی‌های شبه‌فلسفی که همان‌ها هم برآمده از نظریه‌هایی است که آنها رندانه منکر حضورش می‌شوند، کلی حرف می‌زنند تا در نهایت حرفی نزنند. حال آنکه هر نقد دیدگاه محدود یک نفر یا به عبارتی پیشنهاد او در خوانش هر متن، در بستری تاریخی است و چه‌بسا خود او در زمان و مکانی دیگر نقد خود را هم نقد کند، لذا کسی مدعی نوشتن حقیقتی قطعی نیست که با خواندن آن عده‌ای بربیاشوبند و ایمان فلک را بر باد رفته بدانند. در واقع مشکل آنها این است که هیچ صدایی را جز صدای خود و هیچ روشی را جز ضدروش خود برنمی‌تابند و حقیقت را دارایی ابدی خود فرض می‌کنند. بگذریم. مجموعه داستان آمده بودی برای خداحافظی از ۱۳ داستان کوتاه تشکیل شده است که سعی می‌شود به ویژگی مشترک آنها اشاره شود.

۱- گونه یا ژانر: ۱۲ داستان این مجموعه واقع‌گرای مدرن است چراکه هم کیستی راوی، هم نحوه برخورد با زمان و تکیه بر رفت و برگشت‌های ذهنی، هم کیفیت روانشناختی داستان‌ها و هم مساله محوری داستان‌ها که بیان‌کننده بحران روابط انسانی و تنهایی عمیق انسان مدرن است، آنها را در این ژانر قرار می‌دهد. یک داستان هم رمانتیک است (پلاک ۳۱) چون حرکت‌ها و کنش‌های ذهنی- عینی شخصیت به جای تکیه بر عقل، متکی بر احساس و عاطفه است. مرد داستان عملاً فقط حضوری ذهنی دارد اما زن که شخصیت اصلی است، کل زندگی عینی خود را بر آن حضور ذهنی استوار کرده است و قادر به درک عبث بودن کنش‌های خود نیست.

۲- بن‌مایه‌ها و موضوع‌های مشترک: الف- عشق. که در دغدغه شخصیت‌ها، کنش‌ها و کشش‌های عاطفی آنها بروز می‌یابد و در نهایت منجر به کند و کاو در مفهوم عشق از سوی خواننده می‌شود. از نظر مطالعات فرهنگی هم عشقی که در این داستان‌هاست، برآمده از فرهنگ سنتی ایرانی است، چرا که اغلب معشوق هم هست، هم نیست. هم متنی است، هم واقعی. هم عینی است هم ذهنی. ب- جنگ. که

اغلب در پس‌زمینه داستان‌ها دیده می‌شود و بیشتر اشاره به تبعات جنگ است تا خود جنگ. بدیهی است که کارکرد پس‌زمینه در داستان‌های واقع‌گرای کلاسیک و داستان‌های مدرن متفاوت است و پس‌زمینه در داستان مدرن بخشی از شخصیت‌پردازی است و به شکلی مستقیم در کنش‌های او دخیل است. پ- مرگ. در چند داستان حضور دارد و می‌توان آن را نوعی اشاره به فرهنگ مرگ‌طلبی ایرانیان دانست. ت- انتظار. که با توجه به محور بودن شخصیت‌های زن در این داستان‌ها کارکردی ساختاری یافته است، به این معنا که خواننده اغلب شاهد زنان منتظری است که منتظر مردان‌شان یا عاشقان‌شان هستند. در این داستان‌ها مردان غایب‌اند (یا به جنگ رفته‌اند یا برای کار رفته‌اند یا به دنبال خیانت‌اند) و زنان حاضر. اما غیاب مردان در واقعیت، مانع از حضورشان در ذهن زن‌ها نیست.

۳- ویژگی نگاه زنانه داستان‌ها: اصالت زن. بیان اندیشه‌ها و دغدغه‌های زنان. که گاه منجر به دیدگاهی مردستیز شده است. مانند داستان‌های لابد زنی هنوز روی سنگ غسالخانه خواب است، حرف تازه‌ای درباره عشق، بور کاهی.

۴- تعلیق و جذابیت. به سبب رخدادمحور بودن داستان‌ها و داشتن قصه به معنای متعارف آن، اغلب خوشخوان و جذاب هستند. اگر این ویژگی را در کنار روانشناختی بودن داستان‌ها بگذاریم اهمیتش بارزتر می‌شود، چراکه اغلب داستان‌های روانشناختی بر توصیف حالت‌های درونی شخصیت‌ها استوار هستند و تعلیق چندانی ندارند.

۵- صحنه. ترسیم صحنه عمدتاً بر توصیف استوار است. توصیف هم به معنای سکون یا ایستایی زمان داستان است. با توجه به رخدادمحور بودن داستان‌ها و تکیه بر زمان در حرکت، نویسنده برای ملموس کردن صحنه‌ها هر جا که نیاز به زمان ساکن بوده تا موقعیت‌ها شکل بگیرند، از این مساله استفاده کرده و باعث شده صحنه‌ها دقیق و دیداری شوند.

۶- ایجاز. اغلب داستان‌ها خصلتی مینی‌مالیستی دارند. البته نه به معنای مینی‌مالیسم امریکایی که بر حذف صفت و قید و انتخاب دیدگاه نمایشی استوار است. بلکه به معنای موجز بودن، و تعبیرها و جمله‌های اضافی نداشتن، استفاده از جمله‌های کوتاه و ایجاد ضرباهنگ تند. حال اگر مباحثی را که بیان‌کننده ویژگی‌های فرهنگ ایرانی هستند و کم و بیش به آنها اشاره کردیم به این ویژگی اضافه کنیم به نوعی مینی‌مالیسم ایرانی می‌رسیم.

۷- آمیزه حوزه عمومی و خصوصی. داستان‌ها با اینکه اغلب بیان‌کننده مشکلات عاطفی و فردی شخصیت‌های مونث است و به حوزه خصوصی- خانوادگی ارجاع دارند، تفکر سیاسی نیز که نشان‌دهنده حوزه عمومی است در برخی از داستان‌ها حضوری بارز دارد.

۸- راوی‌ها. راوی نه داستان اول شخص است و چهار داستان، ذهنیت مرکزی یعنی همه راوی‌ها با توجه به بحث کانون روایت، درونی هستند و به یک گروه تعلق دارند. این ویژگی نشان‌دهنده میل به بیانگری در نویسنده است. بیان آنچه تاکنون گفته نشده است. آشکار شدن صدای محو زنان. همان طور هم که ابتدای نوشتار گفتیم، این ویژگی یعنی تاکید بر هویت «من» و بحث تلاش برای خودشناسی، با کشفیات روانشناسی در ابتدای قرن به وجود آمد و یکی از ویژگی‌های داستان‌های مدرن است.

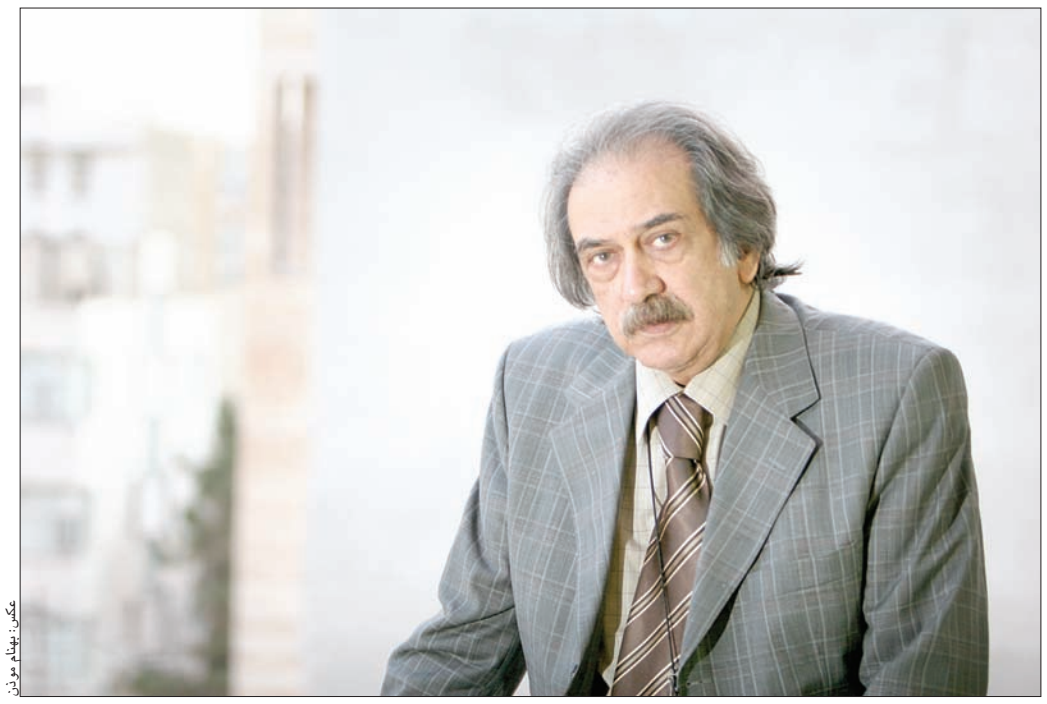
۹- آخرین ویژگی، میل نویسنده به پنهان کردن اطلاعات داستانی یا به تعویق انداختن آن تا حد ممکن است.

گفت‌وگو با محمد محمدعلی - بخش اول

سوررئالیسم جریان سیاسی است

آزاده محسنی

محمد محمدعلی متولد ۱۳۲۷ است و از داستان‌نویسان پیشرو نسل سوم داستان‌نویسی ایران به حساب می‌آید. از او تا به حال حدود ۱۶رمان و مجموعه داستان به چاپ رسیده که عموماً مورد استقبال مخاطبان و منتقدان قرار گرفته است. محمدعلی جزء اولین نویسندگان ایرانی به حساب می‌آید که منتقدان بر تعدادی از داستان‌های اسطوره‌ای‌اش نام رمان پژوهشی نهاده‌اند. او نویسنده‌ای تهرانی و وفادار به بافت شهر تهران است که تجربه زیستنش در این شهر را می‌شود در جای‌جای داستان‌هایش مشاهده کرد. علاوه بر این کارگاه داستان‌نویسی‌اش تا حدود یک سال و نیم پیش که دایر بود جزء خبرسازترین کارگاه‌های داستان به لحاظ رویکرد منتقدانه به آثار روز و ارائه آثار چاپ شده هنرجویان به حساب می‌آمد. بازگشتش از سفر یک ساله به کانادا، بهانه‌ای بود تا پای صحبت‌هایش بنشینیم.



عکس: بهنام موذن

من به سوررئالیسم ابتدا به عنوان یک جریان سیاسی نگاه می‌کنم نه یک جریان مهم ادبی. طرح رمان نو برای من همین حالت را دارد. گاهی باید شجاع بود، و زد یک چیزهایی را شکست. هیچ قانونی در طبیعت ابدی ازلی نیست. بشر رهگذر به جهان امروز رسیده است. همه چیز بستگی به حافظه و رویاهای آدمی دارد. حافظه بعضی‌ها در یک قوطی کبریت می‌گنجد، مال بعضی‌ها در انگشتانه. حافظه و رویاهای بعضی‌ها مشرف به دره‌ای عمیق است.

- آقای محمدعلی، حدود یک سال از ایران دور بودید. و این دوری به یکباره از شما نویسنده‌ای ساخت که با اشتیاق، از طریق اینترنت با دوستدارانش در ایران در تماس بود. به نوعی بعد از این جریان شما جزء معدود نویسندگان هم‌نسل خودتان هستید که به طور پیوسته و حرفه‌ای از طریق فضای مجازی با مخاطب و دوستان‌تان ارتباط برقرار می‌کنید. نگاه‌تان به این جریان چیست؟

من همیشه با نویسندگان جوان و میانه‌سال نسل خودم و قبل‌تر در ارتباطی تنگاتنگ بودم. همچنین با بخشی از خوانندگانم و به خصوص با جوان‌ها. حالا هم در ادامه پسند و علاقه‌ام یک تلاش اینترنتی کردم که اتفاقاً با استقبال روبه‌رو شد. به طور طبیعی در ۱۱ ماه گذشته من از مصاحبت در ارتباط مستقیم (چهره به چهره) دوستان نویسنده و شاعر ساکن ایران محروم بودم و ناگاه خود را در حفره و کمبودی یافتم و برای ارتباط مجدد مجالی پیش آوردم تا از طریق اینترنت(فضای مجازی) به صورت صوتی و تصویری با جوانان داخل چهره به چهره بشوم و یادداشت‌های کوتاهی رد و بدل کنم که البته بسیار مفید بود. با دیدن سایت‌های ایرانی و خارجی از آخرین اخبار کتاب و حاشیه کتابت آگاه می‌شدم و لحظاتی پیش می‌آمد که گاه خود را در غربت احساس نمی‌کردم. قبل از این رویکرد خیلی کسان از جمله جوانان داخل و خارج به من خرده می‌گرفتند که چرا نسل سوم و دوم شاعران و نویسندگان ایرانی اهل اینترنت نیستند و حالا خیلی‌ها از سراسر دنیا با من ارتباط برقرار کرده‌اند. البته باید بگویم بار اصلی بر دوش فرزندانم است که همواره و هنوز تشویقم می‌کنند که دوام بیاورم و حداکثر روزی دو ساعت مشغول چنین مشغله‌ای باشم. اینترنت همان جام جهان‌نمای پیشرفته است که بشر برای رهایی از پیله تنهایی و عزلت‌های ناخواسته و تحمیلی برای خود ساخته است. البته کامپیوتر علاوه بر آنچه گفته شد در ماهیت شناخت نیز تغییر به وجود آورده و آن را به یک کالای اطلاعاتی تبدیل کرده که باید از آن سود برد.

- می‌خواهم کمی در مورد کارگاه‌های داستان‌نویسی صحبت کنیم. من این سوال را در بیشتر مصاحبه‌هایم از نویسندگان می‌پرسم و جواب‌های گوناگونی می‌شنوم اما ماجرا در مورد شما کمی متفاوت است. در زمینه اداره کارگاه داستان‌نویسی شما یکی از نویسندگان صاحب‌سبک به حساب می‌آیید. در مورد کارگاه‌های داستان‌نویسی، کاربرد آنها، ایجاد جریان‌های ادبی که به واسطه کارگاه‌های داستان که در یکی دو دهه پیش رواج داشت برایمان صحبت کنید.

در کشورهای اروپایی به خصوص در مورد هنر نمایش، گروه‌ها قبل از بردن نمایش به روی صحنه، اجرایی برای منتقدان می‌گذارند تا لایه‌های ارتباطی اثر و مخاطب را افزایش دهند. آنها آن اجرا را به مثابه موجودی زنده در کشف اوج اثر و کشف درونمایه اثر تلقی می‌کنند. کارگاه برای هنرجویان و دانشجویان چنین جایگاهی دارد، اما خود کارگاه‌ها دو نوع برخورد می‌کنند. یا مثل کلاس‌های نقد و بررسی معمولاً از قبل برای خود راه و روشی در نظر گرفته‌اند و با معیارهای به ثبت رسیده اثر جدید را با آثار گذشته مقایسه می‌کنند که من اسمش را برخورد بیرونی گذاشته‌ام. یا به صورت غیررسمی و درونی انجام می‌شود و طی آن به نشانه‌شناسی، روانکاوی اثر و ساختارگرایی اثر پرداخته می‌شود و معمولاً هر اثری نقد خود را به همراه می‌آورد و غالباً اثر را جدا از موثر آن بررسی می‌کنند. خطیب را در نظر نمی‌گیرند بلکه نقش مخاطب را عمده می‌کنند. در کارگاه‌ها، چون اثر اغلب توسط موثر خوانده می‌شود و ممکن است موثر بد به اجرا درآورد اغلب مشکلاتی پدید می‌آورد که عبارتند از ۱- عدم دریافت روند طبیعی داستان یا گم کردن خط داستانی ۲- گم کردن درونمایه اثر ۳- گم کردن ساخت و پرداخت پیرنگ، که در نهایت منجر می‌شود به اینکه درصدی از اظهارنظرها غیرکارشناسی جلوه کند. در حالی که بیشتر به مشکلات عمومی داستان نزدیک می‌شویم. در نتیجه تنها در صورتی می‌توان در کارگاه به نقد دقیق و منصفانه‌ای پرداخت که متن اثر از قبل، در دست باشد و داستان توسط هنرجویان قبلاً خوانده شده باشد. اما درباره جریان‌های ادبی و کارگاه‌های داستان باید بگویم از نظر من کارگاه‌ها نه خیلی‌خیلی خوبند نه خیلی‌خیلی بد. کارگاه، کارگاه است. خیلی از هنرجوها خود را در آن پیدا کرده‌اند. البته هرچه کارگاه‌ها زنده‌تر و چندصدایی بوده‌اند هنرجویان امکان بروز خود را بیشتر یافته‌اند. روش کارگاهی نوعی تجربه است. البته بستگی به تجربه استاد و مدرس هم دارد. من گاهی روی متون کلاسیک تاکید می‌کردم ولی به محض اولین خمیازه و پیلی‌پیلی رفتن چشم‌ها خط عوض می‌کردم و می‌رفتم به ادبیات عامیانه و اگر باز هم جواب نمی‌گرفتم تدریس متون را یکی دو جلسه تعطیل می‌کردم و دوباره...اساس کارگاه ایجاد نشاط و تشویق جوان‌ها به زیاد نوشتن و زیاد نوشتن و خواندن تا رسیدن به روانی طبع است که بعد از آن به طبع‌آزمایی می‌رسیم. نکته مهمی است؛ شاعر و نویسنده‌ای که طبع روان ندارد، در معرض آزمایش قریحه خود قرار نمی‌گیرد و طبع‌پسند، یا پسند طبع، آنچه بر وفق رغبت و میل باشد و موافق طبیعت آدمی معنی می‌دهد. کارگاه طبع را تیز می‌کند. مشتاق و حریص می‌کند به خواندن و نوشتن و شناخت خود. بعضی‌ها طبع خود را فریب می‌دهند و سال‌ها در مسیری می‌روند که راه و روش خودشان نیست. کارگاه چه‌بسا آنها را هوشیار سازد. در مجموع کارگاه به شرط آنکه برنامه قابل انعطافی داشته باشد، عالی است.

- به تازگی کتابی تحت عنوان «بررسی نقش زن در آثار «محمد محمدعلی»» به چاپ رسید. در مقدمه این کتاب از شما به عنوان نویسنده‌ای که برای زن و تحولات شخصیتی او اهمیت خاصی قائل است یاد شده. واقعیت هم این است که زنان داستان‌های شما ابایی از به هم ریختن ساختار و حرکت به سوی مدرنیته ندارند. حتی در نگاه زنان سنتی داستان‌هایتان نوعی خشم از دنیایی که بهشان تحمیل شده دیده می‌شود. نگاه‌تان به ادبیات فمینیستی و کلاً جایگاه زن در ادبیات داستانی چیست؟

واقعیت این است که نه در ایران بلکه در سراسر جهان فضای ادبیات مردسالارانه بوده است. شیوه مردانه نگریستن به هستی هنوز هم در آثار نویسندگان زن مشهود است. اما برخی از زنان بر این عقیده و باورند که تجربه یک زن شامل زندگی ادراکی و عاطفی متفاوتی است. زنان چیزها را شبیه به مردان نمی‌بینند. زیرا اندیشه و احساسات متفاوتی دارند. در بازنمایی ادبی تفاوت‌های جنسی مرد و زن در نوشتار زنان وجود دارد. برخی از زنان به شرایط مادی متفاوتی که مردان و زنان در آن به خلق آثار ادبی می‌پردازند، اشاره می‌کنند. چه این تفاوت‌ها بر صورت و محتوای آنچه آنها می‌نویسند تاثیر می‌گذارد. ویرجینیا وولف عقیده داشت زنان متفاوت می‌نویسند، نه به این دلیل که از لحاظ روانشناختی با مردان تفاوت دارند بلکه به این دلیل که تجربه اجتماعی متفاوتی دارند. کوشش‌های او برای نوشتن درباره تجارب زنان آگاهانه و با این هدف بود که شیوه زبانی لازم برای توصیف زندگی محدود شده زنان را کشف کند. مری المان نوشتار زنان را با تجربه آنها همانند نمی‌کند بلکه آن را با سبک‌های ادبی معین مربوط می‌سازد. به عقیده او زنان نویسنده غالباً با ایجاد تردید در یقینی بودن قضاوت‌ها و بیان دیدگاه‌ها چشم‌انداز واژگون‌کننده و متفاوتی را عرضه می‌دارند. برخی دیگر می‌گویند زنان باید تمناهای خود را در نوشتار خود نشان دهند. زبانی برای خود اختراع کنند که درون نویسنده را نشان بدهد. به اعتقاد من همه چیز برمی‌گردد به نوع نگاه به هستی هنر که ناشی از تجربیات زن و مرد است در این هستی. ۸۰ درصد زنان تجربیات مشترکی دارند. کما اینکه ۸۰ درصد مردان نیز تجربیات مشابهی دارند. ما می‌گوییم زنان به نسبت جزیی‌نگرتر از مردان هستند. این در گفتار و پندار و رفتار آنان مشهود است. اگر به بافت گفتار زنان دقت کنید، در خواهید یافت آنان قادرند ظرف یک مکالمه تلفنی ده‌ها بار یک مساله خانوادگی را از زوایای گوناگون برای هم بازگو کنند و هر بار فقط یک جمله بر گفته‌های قبلی بیفزایند و اگر ضبط صوت بگذارید و سپس با نگاهی کلی‌نگر و مردانه بخش اعظم جمله‌های تکراری گفت‌وگو را بردارید، در نهایت پنج‌تا جمله بلند یا پاراگراف (بند) کوچک از آن استخراج می‌کنید. این البته خوب یا بد صفت ناپسندی محسوب نمی‌شود بلکه یک ویژگی است که باید درباره‌اش بحث شود. اما در قلمرو داستان، خانم‌ها وقتی به ویرایش گفتار خود می‌پردازند اغلب بی‌رحمانه به نوشتار مردانه رو می‌آورند. پس فقط به نگاه و به اشیای این هستی است که می‌باید اهمیت داد. نگاه جزیی‌نگر، اما درونی شده، یک ویژگی است که هر زنی قدرت اعمال آن در اثرش را ندارد.

نکته

من زنانه‌نویسی را تایید می‌کنم چون هنوز یک کشف و راز بشری است. خیلی‌ها زن‌نویسی را با زنانه‌نویسی اشتباه می‌گیرند. زنانه نوشتن ناخودآگاه، چیزی بود که ویرجینیا وولف بر آن تاکید می‌کرد. وولف خواهان از میان بردن کامل هویت‌های تثبیت شده جنسی بود. او عقیده داشت با فروپاشاندن دیدگاه‌های تثبیت‌شده در داستان‌های مدرن، مفاهیم ماهیت‌گرای جنسی را خلع سلاح می‌کند.

- واقعیت این بود که ما بر اثر نداشتن تعریف درست از ادبیات و مبارزه؛ نه به مفهوم ادبیات خالص دست یافتیم و نه به مفهوم مبارزه.

- یعنی می‌شود این طور تلقی کرد که شما نوعی زنانه نوشتن را تایید می‌کنید؟ آیا این رسالت را تنها به دوش زنان نویسنده می‌دانید یا به دنبال نگاهی فراجنسیتی هستید که در آن، زنان هم مثل مردان عناصر طبیعی و فعال داستان به حساب بیایند و فعل و انفعالات روحی روانی و اجتماعی آنها صادقانه و به دور از مبالغه توصیف شود؟

من زنانه‌نویسی را تایید می‌کنم چون هنوز یک کشف و راز بشری است. خیلی‌ها زن‌نویسی را با زنانه‌نویسی اشتباه می‌گیرند. زنانه نوشتن ناخودآگاه، چیزی بود که ویرجینیا وولف بر آن تاکید می‌کرد. وولف خواهان از میان بردن کامل هویت‌های تثبیت شده جنسی بود. او عقیده داشت با فروپاشاندن دیدگاه‌های تثبیت‌شده در داستان‌های مدرن، مفاهیم ماهیت‌گرای جنسی را خلع سلاح می‌کند. ساندرا گیلبرت و سوزان گوبار در کتاب «زن دیوانه در اتاق زیر شیروانی» بر این نظرند که زنان نویسنده مهم از جین آستین به بعد با پذیرفتن و واژگون کردن همزمان معیارهای ادبی پدرسالار به نوعی سبک کاملاً مشخص دست یافته‌اند. به نظر من نخست این مباحث در چارچوب تئوری‌های ادبی مطرح می‌شود و سطح را بالا می‌برد چرا که ما به عنوان خواننده یک اثر چندان توجه نمی‌کنیم این اثر را چه کسی نوشته، نوآوری‌اش برای ما مهم می‌شود و به طور طبیعی هر خواننده حرفه‌ای مایل است به کشف و شهود برسد. جهان هنوز ناشناخته آدم‌ها اعم از زن یا مرد، یکی از آن عرصه‌هاست. به خصوص جهان‌نگری زنان و یافتن زبان خاص برای برملاکردن جهان زنان بسیار جذاب است.

- شما جزء نویسندگان پیشکسوت نسل حاضر در استفاده از فضاهای سوررئال هستید. گاهی با چینش عناصر سوررئال چنان فضای مدرن و تازه‌ای می‌سازید که در ادبیات ما کم‌سابقه و بلکه بی‌سابقه بوده است که این خود لازمه جسارت فراوان نویسنده است چراکه هر چیز تازه‌ای همان قدر که ممکن است مورد استقبال قرار گیرد، ممکن است مورد بی‌عنایتی نیز قرار گیرد. نگاه‌تان به این نوع ارائه سوررئالیسم چیست؟

من به سوررئالیسم ابتدا به عنوان یک جریان سیاسی نگاه می‌کنم نه یک جریان مهم ادبی. طرح رمان نو برای من همین حالت را دارد. گاهی باید شجاع بود، و زد یک چیزهایی را شکست. هیچ قانونی در طبیعت ابدی ازلی نیست. بشر رهگذر به جهان امروز رسیده است. همه چیز بستگی به حافظه و رویاهای آدمی دارد. حافظه بعضی‌ها در یک قوطی کبریت می‌گنجد، مال بعضی‌ها در انگشتانه. حافظه و رویاهای بعضی‌ها مشرف به دره‌ای عمیق است. یا رو به دشتی وسیع یا غاری پیچاپیچ و لابیرنتی باز می‌شود. سوررئالیسم وقتی شکل گرفت یا درست‌تر بگوییم تئوریزه شد که شهرنشینی و صنعت در اروپا و امریکا گسترش یافت و حکومت‌ها به طرف محکم کردن جای پای خود در بهره‌کشی نوع جدید از فرد پیش رفتند. در واکنش به آن نگاه نو فلسفی در شاعران پدید آمد. مصادف بود با دوره‌ای که نظرات زیگموند فروید، پزشک روانشناس اتریشی، نظراتش درباره ضمیر پنهان و رویا و واپس‌زدگی منتشر شده بود. آندره برتون و لویی آراگون که هر دو پزشک امراض روانی بودند، از تحقیقات فروید الهام گرفتند و پایه مکتب جدید خود را براساس فعالیت ضمیر پنهان بنا کردند. البته قبل از آنها، داستایوفسکی نویسنده معروف قرن نوزدهم روس نوشته و شرح داده بود که در ضمیر هر کسی تمایلات متناقض و آشتی‌ناپذیر وجود دارد. پس سوررئالیسم و رمان نو نوعی جریان هستند که وابستگی خود را به انسان‌های معترض و عاصی در هر دوره‌ای اعلام می‌کنند. عصیانگران در هر عصری از نظم موجود بیزارند. قراردادهای اجتماعی تحمیل شده را نمی‌پذیرند. در ادبیات هم سوررئالیسم چنین وضعیتی دارد. وقتی می‌پذیریم آدم‌ها دو دسته فقط خوب خوب یا بد بد نیستند بلکه آدم‌های ساکن روی زمین بین این طیف و آن طیف قرار می‌گیرند، این خود برهم زدن نظم است. به عبارت دیگر هر آدمی جدا از خوب و بد بودن مهم جلوه می‌کند. وقتی انسان مهم می‌شود، خواب و خیال‌هایش هم مهم می‌شود. وقتی خواب و خیال‌ها مهم شد، جهان دیگری پیش روی آدم قرار می‌گیرد که با نظم پیشین دوقطبی هماهنگی ندارد. از جهان سوررئال بحث عدم قطعیت و چندصدایی بیرون می‌آید. همچنین حقوق فردی که تحقق آن نزدیک می‌شود به جریان‌های سیاسی- اجتماعی.

- یکی از موضوعات اساسی این روزها پاسخ به این سوال ساده است که چرا تحولات فکری و فلسفی در ایران به آن نتایج و دستاوردهایی که غرب به آن رسید، نرسیده. چرا فکر فلسفی در اروپا توانست با فکر علمی کنار بیاید و در تضاد با علم قرار نگیرد و در ایران نه؟ در غرب فکر فلسفی توانست با روش علمی تا آن حد کنار بیاید که حتی متافیزیک به معنای خاص کلمه تبدیل شود به یک دانش علمی ولی در ایران مسیر دیگری را طی کرد. آیا دلیل این تفاوت در ضعف بنیادی تفکر حاکم فلسفی در ایران بود یا شرایط اجتماعی و تاریخی یا....؟

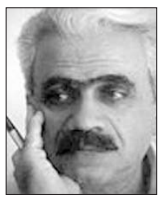
بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ جمعی از نویسندگان و اندیشمندان ما به خارج از کشور رفتند. عده‌ای جوان بودند و در دانشگاه‌ها مشغول درس خواندن شدند. حالا در بحث ما چنانچه به ادیبان و فرهنگیان نگاه کنیم آنان احساس کردند پس از شکست فضای آزادی، کشور پاسخگوی برداشت و انتظارات آنها نبود. این نسل پس از مهاجرت با نگاهی بازتر به پیرامون خود نگریست. سیاسیون کاملاً مجزا شدند و ادبیاتیون از خود پرسیدند کجای جهان ایستاده‌اند. و این مرحله آغاز پرسش از خویش و از دیگری بود که یک سلسله تحقیق و پژوهش را می‌طلبید. و شما خوب می‌دانید که هر تحقیق و پژوهشی نیازمند روح آزاداندیشی، آزادی در تفکر و تحقیق است. گروهی رسیدند به اینجا که تا روش علمی، یعنی شناخت واقعیت موجود به کار گرفته نشود راه به جایی نخواهیم برد. واقعیت این بود که ما بر اثر نداشتن تعریف درست از ادبیات و مبارزه؛ نه به مفهوم ادبیات خالص دست یافتیم و نه به مفهوم مبارزه. ادبیات پس از مشروطه ما عجین شد با شعارهای توخالی، شعارهای توخالی ما منجر شد به برانگیختن جمعی جوانان و ایجاد نوعی ادبیات زیرزمینی که در اواخر دهه ۴۰ منجر شد به ایجاد گروه‌های مبارز زیرزمینی که در زمانه خود، کار شجاعانه‌ای بود، ولی می‌توانست ربط مستقیمی به ادبیات نداشته باشد. یعنی ما در دهه ۴۰ پس از پشت سر گذاشتن آن ناملایمات پس از ۳۲، نسبت به ادبیات زیرزمینی واکنشی بسیار شتابزده نشان دادیم. و این آشفتگی در فکر تاریخی، سنگ بنایی شد برای سلسله حوادث بعدی از جمله سرنوشت و سرشت ادبیات از جمله ادبیات داستانی. ما علاوه بر عدم برخورداری از علم و تلفیق آن با ادبیات به دلایل اجتماعی که مزیدی بود بر علت جرات و شهامت خود را در انتخاب مضامین کوتاه گوناگون از جمله پرداختن به متافیزیک در ادبیات و ادبیات علمی- تخیلی و پلیسی و...از دست دادیم. ادبیات ما حتی تا دهه ۷۰ شمسی بیشتر تحت تاثیر گروه‌های سیاسی بود. گروه‌های سیاسی معذب نشده که ادبیات را معذب می‌کنند. این به مفهوم تهی شدن نویسنده از فکر سیاسی یا مبارزه اجتماعی نیست بلکه ناظر بر تفکیکی حساب‌شده یا تلفیق حساب‌شده است. مساله این بود که اغلب نویسندگان و روشنفکران مبارزه با رژیم پهلوی را جایگزین ایجاد فکر فلسفی کردند و تا جایی پیش رفتند که ساقطش کردند و این شد همه آمال و آرزوهای آنها.

نقد

«گذشت زمانه» بزرگ علوی

بازتاب تاریخ در خاطرات داستان‌نویس

حسن اصغری



بزرگ علوی داستان‌نویس در وطن‌اش یکی از چهره‌های مطرح ادبیات داستانی ما در شش دهه اخیر است. درباره بزرگ علوی و آثارش بسیار نوشته‌اند. اگرچه در این بسیار نوشته‌ها جای نقد و تفسیر همه‌جانبه آثارش در دو دوره کار خلاقه‌اش، یک دوره اقامت‌اش در وطن و نوشتن در متن زاد و بوم و بهره‌گیری از تب و تاب زندگی آن و دیگری مهاجرت اجباری و سکونت طولانی در آلمان و نوشتن در آن سوی زاد و بوم، ضروری است. نگاه به آثار این دو دوره علوی و علل افت و خیز و صعود نیروی خلاقه‌اش در دوره نخست و فرود آن در دوره دوم، نیاز به پژوهش و ریشه‌یابی دارد که هنوز هیچ منتقدی وارد این کاوش نشده است. البته ما در عرصه داستان‌نویسی شش و هفت دهه اخیر شاهد جوانمرگی بسیاری از داستان‌نویسان‌مان بوده‌ایم. بسیاری از داستان‌نویسان‌مان در این شش هفت دهه، در دوره نخست آفرینش آثار خلاقه خوش درخشیدند و آثاری ماندگار عرضه کردند اما در دوره دوم دچار جوانمرگی شدند و آثاری ضعیف و کم‌مایه و بی‌شور و شوق نوشتند و تا پایان عمر در همین مرحله گام زدند و حتی در اواخر دوره دوم دچار شمع‌مردگی و تاریکی شدند. بزرگ علوی نیز از صعود و فرود این دو دوره و جوانمرگی بر کنار نمانده است. اکنون جامعه هنری و ادبی ما منتظر است دستی پرقوت از آستین بیرون آید و با قلم تیز و موشکاف و زمانه‌یاب و دوره‌یاب، علت‌ها را نشان دهد. چگونه است که بسیاری از نویسندگان کشورهای دیگر در دوره دوم به بلوغ و پختگی هنری می‌رسند و آثار برتری می‌آفرینند، اما در کشور ما وضعیت وارونه است و جوانمرگی خلاقه در پایان مرحله جوانی و میانسالی، فرامی‌رسد و شور و شوق آفرینش را در دل و ذهن خفه می‌کند و پیری و نازایی زودرس به همراه می‌آورد؟ مقوله مورد اشاره جای تعمق دارد و این تعمق می‌تواند در دو عرصه صورت گیرد و علل آن را تا حدودی روش کند. شرایط اجتماعی و سیاسی و تاثیر آن بر نوسانات و صعود و فرود نیروی خلاقه هنرمند و بازتاب‌اش در آثار او، عرصه گسترده‌ای است که منتقدان می‌توانند وارد آن شوند و چراغی هر چند کم‌سو بر آن افکنند تا چیزکی به دست آید. گمگشتگی فردی و غره شدن و در برج عاج نشستن و همه چیز و همه کس را از بالا نگریستن و جست‌وجو نکردن و قانع شدن در عرصه گذشته و نادیدن پدیده‌های نوظهور و تغییر و دگرگون نشدن نگاه و... می‌توانند بخشی از علت‌ها باشند اما همه علت نیستند.

در جامعه‌ای که کتابخوانی روز به روز در حال افت است، باید دائم چهره‌های اهل قلم و آثارشان را مطرح کرد تا شاید این افت‌ها، اندکی به خیز افتند و ما را وادارند تا بازنگری کنیم و تیزتر ببینیم. من با خواندن کتاب «گذشت زمانه» علوی که خاطرات سیاسی او از دوران کودکی و نوجوانی و جوانی و میانسالی و پیری است تا حدودی به نازای خلاقه دوره دوم زندگی او واقف شده‌ام. البته این حکم قطعی نیست اما من پس از خواندن کتاب «گذشت زمانه» به این نتیجه رسیده‌ام که شکست سیاسی و اجتماعی و سرخوردگی از باورها چه اندوه ژرفی در ذهن و روح هنرمند پدید می‌آورد و چگونه اندک‌اندک شور و شوق خلاقه را در اندیشه‌اش درهم می‌شکند؛ روندی که صادق هدایت نیز به آن دچار شد و کار او به خودکشی کشید. شکست سیاسی و اجتماعی و باورها در ذهن و روح اغلب مردم غیرهنرمند نیز مخرب و شکننده شخصیت روحی و اخلاقی‌شان می‌شود. این عارضه در هنرمند به گونه‌ای دیگر در نیروی خلاقه او بازتاب می‌یابد. سخن من بیان احوال هنرمندان استثنایی نیست که از حوادث بدفرجام سیاسی و اجتماعی با کوله‌باری از زایش و آفرینش زاده می‌شوند. قصدم در این مقاله کوچک بررسی آسیب شناسانه افت و خیز نیروی خلاقه هنرمندان در آسیب‌های اجتماعی و سیاسی نیست زیرا این مقوله در حد یک مقاله و یک نگاه اجمالی نمی‌گنجد.

مقوله ذکرشده در مورد بسیاری از داستان‌نویسان نسل اول و دوم مانده در زاد و بوم نیز صادق است.

کتاب خاطرات «گذشت زمانه» بزرگ علوی به نظر من نشانه‌های افت و فرود دوره دوم نویسندگی نویسنده رمان ماندگار «چشم‌هایش» را در خود دارد و درهم شکستگی روحی او را بازتاب می‌دهد. علوی در آغاز کتاب «گذشت زمانه» تاکید می‌کند حوادث و وقایع زندگی اجتماعی او را به راه‌هایی کشانده است که دلخواهش نبوده و خود نقشی ارادی در تعیین آن نداشته است. البته هیچ آدمی چه هنرمند و چه غیرهنرمند نمی‌تواند ادعا کند که تمام مسیر زندگی خویش را خود برگزیده و به دلخواهش در آن گام زده است. انتخاب راه‌ها، همواره دوسویه است. هم خودمان نقش داریم و هم حوادث و وقایع کوچک و بزرگ زندگی، ما را می‌کشانند. به ویژه وقایع سیاسی مهم، بسیاری از آدم‌ها را به دنبال جریانات غیرمنتظره غلتانده است. شاید در طول زندگی، بسیاری از آدم‌ها نقش‌های تحمیل‌شده را به ناگزیر بازی می‌کنند بی‌آنکه خود خواسته باشند. پس سخن بزرگ علوی فقط در مورد او صادق نیست بلکه یک روند عام است. شاید هم تاکید علوی به سبب اندوه سنگین شکست و ناکامی در راه رفته و سرخورده‌اش باشد که در چند جای کتاب بر آن تاکید می‌کند. کتاب «گذشت زمانه» ب