گفت‌وگو با علی موسوی گرمارودی

ما دایره را تنگ نمی‌کنیم

عباس محبعلی

علی موسوی‌گرمارودی در سال ۱۳۲۰ در قم به دنیا آمد. پدرش از دانشمندان اهل گرمارود الموت قزوین بود. او مدرک کارشناسی‌اش را در رشته علوم قضایی و کارشناسی ارشد و دکترای خود را در رشته ادبیات فارسی از دانشگاه تهران گرفته است. بهاءالدین خرمشاهی در مقدمه گزینه اشعار گرمارودی می‌نویسد: «کارنامه شعری گرمارودی هم پربار است هم پربرگ، کارنامه‌ای است کلان و مشتمل بر ۹ کتاب که حاصل سلوک ۳۰ساله شعری اوست. ۹ کتاب شعر او با نام‌های عبور، در سایه‌سار نخل ولایت، سرود رگبار، چمن لاله، خط خون، دستچین، باران اخم، گزیده شعر نیستان، تاناکجاآباد گزینه شعر به انتخاب بهاءالدین خرمشاهی است و همچنین چهار اثر زیر چاپ او عبارتند از: صدای سبز، زندگی و شعر ادیب‌الممالک فراهانی، از صدر تا ساقه و ترجمه قرآن کریم.» موسوی‌گرمارودی بر این عقیده است که یک شعر از دو بخش متمایز ساخته می‌شود؛ یکی بخشی که در اختیار شاعر است و دیگر، بخشی که شاعر در اختیار آن است. او در این باره می‌گوید: «من بین این دو بخش، قائل به تفاوت هستم. شعر اصیل و اصل شعر، همان بخش جوشیدنی است که مطلقاً در اختیار شاعر نیست. بنابراین زبان، بیان و حتی وزن، همه، بخش بیرونی شعر است. یک شاعر اسکیمو، البته به زبان اسکیمو شعر می‌گوید. بر اسلوب‌ها و هنجارهای همان زبان مادری‌اش شعر می‌گوید. آنچه یک اسکیموی شاعر را از یک اسکیموی غیر شاعر متمایز می‌کند، زبان او نیست. آهنگین بودن زبان او هم نیست. وزن، بخش بیرونی و از عوارض شعر است، وگرنه چرا باید مولوی بگوید: «مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا؟» بنابراین شاعر در لحظه بحرانی آفرینش که مخلوق و موجود تازه‌ای را با گذراندن از مجاری وهم، به دنیا می‌آورد و در تب سرایش، به هذیانی مخیل دچار شده، چنان در تصرف آن حالت است که حتی به صرافت انتخاب کلمه هم نمی‌افتد. از همین جاست که بین کاربرد کلمه در نثر و گفتار و کاربرد آن در شعر، تفاوت قائل شده‌اند. از این رو او بخش جوشیدنی شعر را تعریف‌پذیر نمی‌پندارد و تعاریفی را که بعضاً از شعر به دست داده‌اند، بیشتر معطوف به بخش بیرونی شعر می‌داند.

– این جمله سارتر مشهور است که برای نویسنده شدن باید منتظر انقلاب بود. اصولاً شما چقدر منتظر این انقلاب بودید و اگر منتظر انقلاب هم بودید برای انقلاب بود یا برای نویسنده شدن؟

نمی‌دانم، این را باید دیگران قضاوت کنند. موضوعی که شما مطرح می‌کنید، مفهوم دیگرش تعهد و التزام است و بنده بارها در مصاحبه‌های خود گفته‌ام تعهد و التزام صفت شعر نیست بلکه صفت شاعر است یعنی اگر شاعری ذاتاً اهل تعهد بود، عیناً در شعر او اثر خواهد گذاشت، مثلاً حماسه در ادبیات ما شعری است که در بحر متقارب گفته می‌شود اما آیا همه اشعاری که در بحر متقارب گفته شده، حماسی است؟! مسلماً نه. بنابراین تعهد و التزام هم چیزی شبیه حماسه است، اگر در خون شاعر بود، به زبان او جاری می‌شود و اگر نبود، به اجبار پدید نمی‌آید.

– می‌گویند حماسه وقتی وارد شعر می‌شود به آرمان نزدیک‌تر می‌شود و در واقع برای شاعر و مخاطبان شعر یک آرمان می‌شود. به نظر شما حماسه‌ای که در اول انقلاب شکل گرفت و منجر به جنگ و اتفاقات بعد از آن شد، یک آرمان بود؟

روحیه حماسی در هر کس بود، بروز کرد و در هر کس نبود، چنین نشد. ما در دفاع مقدس شعرهای حماسی داریم، شعرهای غیرحماسی هم داریم. اگر شاعری در خونش حماسه موج بزند، دیدگاهش هم حماسی خواهد بود. «از کوزه همان برون تراود که در اوست». اگر هم نیست، با رنگ کردن نمی‌توان برگ سبز به دست آورد. برگ سبز باید خود بروید.

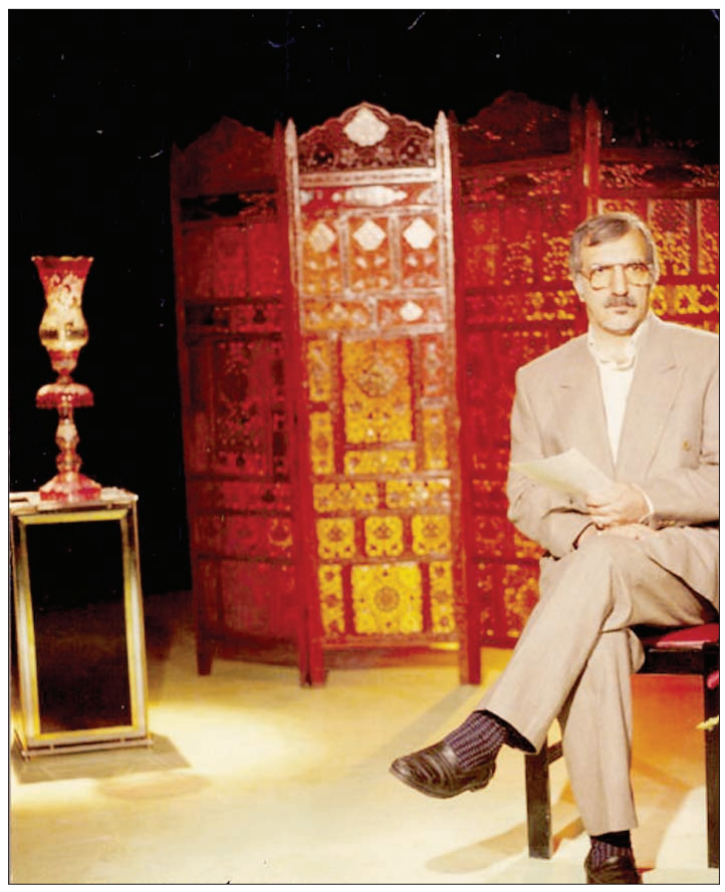
– ارزیابی‌تان از شعر انقلاب چیست؟

شعر انقلاب یعنی شعری که بعد از انقلاب به وجود آمده و ضد انقلاب نیست. شعر انقلاب همه شعرهایی است که در طول انقلاب تا به امروز به وجود آمده و در مقابل انقلاب قرار ندارد. بنابر این تعریف، حتی اگر شاعری غزلی گفته است در زمره شعر انقلاب به شمار می‌آید. ما دایره را تنگ نمی‌کنیم. اگر کسی ضدانقلاب شعر بگوید، شاعر انقلاب نیست حتی اگر در مورد انقلاب هم شعر بگوید. و آن کس که بر ضد انقلاب شعر نگفته، شاعر انقلاب است و البته شاعر انقلاب غیر از شاعر انقلابی است. شاعر انقلابی کسی است که همه آنچه می‌گوید در مسیر اهداف، دیدگاه‌ها و حوزه‌های آرمانی انقلاب است. به این معنا، تنها عده خاصی شاعر انقلابی هستند. اما کسانی که پس از انقلاب شعر گفته‌اند و در ایران هم بوده‌اند و با آرمان‌های انقلاب هم موافق بوده‌اند، شاعر انقلاب هستند.

– آیا ادبیات انقلاب توانسته از مرزهای کشورمان خارج شود؟

اگر منظورتان در شعر شاعران فارسی‌گو است، بله تاثیر داشته است؛ هم شاعران تاجیکستان و هم افغانستان متاثر از این امر بوده‌اند. مردمی که ۷۰ سال تحت سلطه شوروی بوده‌اند، امروز برای امام شعر می‌سرایند و برای امام حسین(ع) مدیحه می‌گویند. (با اینکه می‌دانید آنها اهل تسنن هستند.) اما اگر منظورتان تاثیر ادبیات انقلاب در دنیاست، شعر ما در دنیا تاثیری نداشته است، چرا که دنیا فقط با چند زبان آشناست و ما هم همه شعرهایمان به زبان‌های زنده دنیا ترجمه نشده است و بنابراین دنیا نمی‌تواند شعر ما را به زبان اصلی بخواند. از سوی دیگر ترجمه شعر بسیار مشکل است و ترجمه شعر فارسی مشکل‌تر. بنابراین می‌بینیم که شعر امریکای لاتین موفق‌تر از ماست چرا که آنها مستقیماً از زبان اسپانیایی استفاده می‌کنند(یا اشعارشان به انگلیسی بسیار خوب به وسیله مترجمان زبده ترجمه شده است) و دنیا نسبت به زبان فارسی با این زبان آشناتر است، بنابراین اشعارشان تاثیرگذارتر است. ما هم اگر بتوانیم آثارمان را با زبان‌هایی که در دنیا متداول است، عرضه کنیم، می‌توانیم تاثیرگذار باشیم.

– نظرتان درباره اختلافاتی که در حوزه زبان شعر وجود دارد، چیست؟



اینکه هر کس زبان خاصی دارد، کاملاً طبیعی است. هر کس در هر زمینه‌ای که علاقه‌مند است، حرکت می‌کند. مهم این است که این زبان تقلید نباشد

– نظرتان درباره آسیب‌شناسی شعر بعد از انقلاب چیست؟

من اصلاً این تعبیر را نمی‌پذیرم و حتی این تشتتی را که وجود دارد کاملاً طبیعی می‌دانم. این وضعیت پس از هر انقلابی پدید می‌آید. هر انقلابی در روزهای اول ممکن است دچار هرج و مرج و بی‌قانونی شود، ولی به تدریج نهادهای اجتماعی مشخص می‌شوند، قانون اساسی نوشته می‌شود و همه چیز به نظم درمی‌آید و راه اصلی آشکار خواهد شد. شعر معاصر ما مسیر طبیعی و اصیل خود را آغاز کرده و ان‌شاءالله در آینده به آرامش و طمانینه لازم خواهد رسید.

گزارشی از نشست داستان و معماری با حضور علی خدایی و رضا مختاری

گذر و قهوه‌خانه شکل‌دهنده نقش داش آکل

فاطمه علی‌اصغر – نفیسه حاجاتی

«داستان و معماری» مقوله‌ای است که شاید در لابه‌لای نشست‌های مختلف ادبی و نقدهای متعددی که در این چند سال بر ادبیات معاصر نوشته شده است، ردی از آن پیدا نشود. اما چند روز پیش در شهر گرگان اتفاقی رخ داد که شرایطی را فراهم کرد تا این موضوع به بحث و بررسی گذاشته شود. یکی از نشست‌هایی که در دانشگاه گرگان از سوی کارگاه معماری و شهرسازی برگزار شده بود به این موضوع اختصاص داشت. در این نشست علی خدایی کارشناس ادبی و نویسنده کتاب‌های از میان شیشه و مه، تمام زمستان مرا گرم کن و رضا مختاری نویسنده کتاب سی‌امین حکایت سیتا و سردبیر مجله ایران‌شناسی سرزمین من گریزی کوتاه به ارتباط معماری بومی و ادبیات داشتند و با رویکردی متفاوت به بحث درباره نسبت این دو مقوله با بیان نمونه‌های موفق قصه‌نویسی ایران و جهان پرداختند.

علی خدایی نشست را با نگاهی به سفرنامه یورت که برای گرگان نوشته شده است شروع می‌کند تا به ادبیات اقلیمی می‌رسد.

به طور کلی سفرنامه‌ها می‌توانند به نحو محسوسی ما را با زندگی داخلی معماری و معماری داخلی آشنا کنند. به طور کلی می‌توان یک تقسیم‌بندی در مورد ادبیات ایران قائل شد که بر اساس تقسیم‌بندی منطقه‌ای و به نام ادبیات اقلیمی است. ادبیات اقلیمی جنوب، اقلیمی شمال و... بهترین نشانه‌ها در این موارد را می‌توانید در کتاب «زمستان ۶۳» از آقای اسماعیل فصیح و خانم زویا پیرزاد در «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» ببینید که چگونه آن شهر و خانه و مغازه‌ها در داستان تاثیر می‌گذارند و هویت و کاراکتر پیدا می‌کنند. اگر اینها نباشند، ما داستان زمستان ۶۳ نداریم. قنادی نگرو نداریم. آن زن نمی‌تواند در مورد شوهرش فکرهای خاصی که در طول داستان هست، بکند. در مورد ادبیات شمال هم ما این شکل را داریم؛ در ادبیات شمال، به وسیله ارتباطی که دریای خزر با آن سمت دارد، یکی از جاهایی است که مردم روشن‌تر بودند به دلایل خاص ارتباطی که داشتند، راه‌آهن از آنجا می‌گذرد، همه از آستارا می‌گذرند می‌روند آن طرف و به اروپا، معماری آنها وارد داستان‌های ما می‌شود. در کنار این اتفاق، باران، دریا، مه، شخصیت‌های خاص خودشان را در داستان‌های اقلیم شمال به همراه کف‌های خانه‌های چوبی، خانه‌های قدیمی که عمدتاً چاه آب دارند و اندوه غروب‌های داخل‌شان ناگاه خودشان را نشان می‌دهند. من فکر می‌کنم سبزه‌میدان شهر رشت، پل‌های انزلی، برج ساعت انزلی که در جنگ جهانی دوم جایی بوده که کاغذها رویش ریخته می‌شده و در خیلی از داستان‌های ایرانی آمده است، اگر وجود نداشتند، ما نمی‌توانستیم از ادبیات اقلیمی شمال صحبت کنیم. رضا مختاری در ادامه، بحث را با خواندن بیتی از فردوسی آغاز می‌کند و نگاهی به نسبت میان معماری و ادبیات دارد.

«پی افکندم از نظم کاخی بلند/ که از باد و باران نیابد گزند» این یکی از بیت‌های بسیار معروف فردوسی است. نکته‌ای که در شعر فردوسی هست این است که از سرایش شعر به عمارت کردن تعبیر می‌کند. اگر در معماری اجزای تشکیل‌دهنده یک بنا یا جزییات فیزیکی هستند، در ادبیات این کلمات هستند که شعر یا قصه را می‌سازند. اما نسبت ادبیات و معماری سطوح مختلفی دارد. اساساً در ادبیات، به خصوص شاخه داستانی یک نقش صریح و مشخص معماری، فضایی است که مکان داستان می‌شود. وقتی رمان یا قصه می‌سازیم با شخصیت و کنش‌های داستانی سر و کار داریم و این شخصیت‌ها باید در جایی زندگی کنند. شما لاجرم با خواندن یک قصه با فضاهایی سر و کار خواهید داشت که زندگی شخصیت‌ها در آنها می‌گذرد. این نسبت به جزیی از درام است. مساله این است که در این بخش ادبیات صرفاً نقش بازنمایی مکان را بازی می‌کند یعنی ما با چشم کلمات و متنی که می‌خوانیم داریم فضا و آدم‌های آن را می‌بینیم. شاید این ساده‌ترین برخورد یا بدیهی‌ترین نسبت بین ادبیات و معماری باشد. در سطح دیگری از نسبت داستان و معماری این دو به هم نزدیک‌ترند. والتر بنیامین تعبیری دارد که می‌گوید اگر آپارتمان‌های خاص قرن نوزدهمی نبودند شاید هیچ وقت داستان‌های ژانر پلیسی شکل نمی‌گرفت یا به فرض داستان‌های ادگار آلن پو بدون معماری گوتیک خاصیتش را از دست می‌دهد. در داستان‌های فارسی هم نمونه‌هایی از این دست داریم. نمونه‌هایی چون داش آکل صادق هدایت؛ قصه‌ای که یکسری اجزای بیرونی دارد که اگر نبودند، اتفاق‌های اصلی داستان در آنجا رخ نمی‌داد و داستان شکل نمی‌گرفت. در این داستان ما «سرگذر» داریم، قهوه‌خانه داریم، خانه قهرمان اصلی را داریم که اگر هر کدام از این عناصر را از قصه بگیرید، اساساً کنش‌های داستانی شکل نمی‌گیرند و قصه بی‌خاصیت می‌شود. در سطح اول شخصیت‌ها می‌توانند در فضاهای معماری متنوعی همان کنش‌ها و منش‌ها را داشته باشند ولی در سطح دوم داستان کاملاً لاجرم است از آن فضا و معماری و اتفاق‌های داستانی.

در سطح دیگر معماری و داستان نسبت نزدیک‌تری پیدا می‌کنند. اینجا دیگر یک رشته مختصات و مولفه‌های یک جنس معماری در داستان متجسم می‌شود. اینجا ما به تعبیر فردوسی نزدیک می‌شویم. کالبد روایت و ساز و کار ساخت آن از نوعی معماری تبعیت می‌کند و این نسبت برجسته‌سازی می‌شود. اینجا مولف به عنوان معمار داستان تاثیرش را از معمار بی‌نشان می‌دهد. حالا چه ما ساخت و ساز نثر را مراد کنیم و چه حرکت روایی مد نظرمان باشد. مثلاً در داستان‌های هوشنگ گلشیری می‌بینید که برخوردی که با نثر و با روایت می‌کند، کم و بیش شبیه به اتفاقی است که در معماری دوره صفویه در اصفهان می‌افتد. گلشیری استفاده‌ای مقتصدانه و بجا از تزیینات نثری می‌کند و وسواس کمال‌گرایانه‌ای که دارد را می‌توان شبیه معماری آن دوره اصفهان دانست یا به فرض در تجربه‌های متاخرتر می‌توانیم کمابیش رد این معماری و استعاره را در کارها ببینیم. در بعضی قصه‌ها یک جور سرگردانی در معماری داستان وجود دارد که بعضاً حاصل تجربیاتی است که ما از زندگی در کلانشهرها داریم. آن سرگردانی و درکی که از فضا و سکونت و زیستن در معماری‌های متنوع داریم. قطعاً کسی که هیچ وقت آرامش نداشته و نتوانسته در جایی متمرکز شود و سکونت مدت‌داری داشته باشد، مکان‌های داستانش هم اجاره‌ای می‌شود و حتی در یک روایت کوتاه هم ممکن است با قطعاتی مواجه شویم که حاصل تجربیات متنوعی از فضا هستند.

در این بخش از نشست، مختاری مصداق‌هایی از ادبیات و فضاسازی در آن می‌آورد.

برای روشن‌تر شدن بحث یک مثال از سینما می‌زنم. هزار و یک شب پازولینی به دو دلیل از سایر روایت‌های سینمایی از هزار و یک شب متفاوت است. یکی اینکه لوکیشن‌های فیلم کاملاً واقعی است و غیرساختگی است؛ این فیلم در مناطق مختلف که معماری غیرغربی و اگزوتیک داشته‌اند کار شده. از کشورهای آفریقایی گرفته تا اصفهان و عمارت عالی‌قاپو و مسجدشاه اصفهان یعنی ما با هزار و یک شب پازولینی می‌توانیم یک تور معماری برویم. بناهای متنوع، بازارهای متنوع شهرها و کشورهای مختلف را می‌توانیم در کار ببینیم. از طرفی دیگر پازولینی به معماری روایی هزار و یک شب وفادار بوده است. در خیلی از برداشت‌هایی که از هزار و یک شب شده صرفاً به یک روایت اصلی همراه با قطعاتی که کنار هم قرار گرفته‌اند بسنده شده اما کار پازولینی مثل هزار و یک شب که ساختار تودرتویی دارد، قصه‌هایش در دل همدیگر شکل می‌گیرند. این کار نمونه خوبی است برای دیدن معماری روایت و تعبیری که از ساخت و ساز روایی داریم و از طرفی کارکرد بازنمایانه روایت از معماری را در سینما و ادبیات می‌بینیم.

مثال دیگری که برای روشن‌تر شدن بحث کالبدی می‌توانم بزنم بحث فمینیسم است. بعضی می‌گویند یک داستانی وقتی به مسائل و مشکلات زنان در جامعه می‌پردازد، داستان فمینیستی است و مخالفان می‌گویند خیلی از داستان‌هایی که ما فکر می‌کنیم داستان‌هایی درباره زنان هستند، با جنسی از ادبیات و مواد اولیه ادبی و صناعت ادبی کاملاً مردانه نوشته شده‌اند. آنها بر این باورند که کالبد داستان باید زنانه باشد. خانم ایریگا رای تعبیری دارد که جالب است. ایشان در مقاله‌ای می‌گوید زنان پشت تلفن خیلی حرف می‌زنند و فرهنگ مردسالار از این به عنوان ور زدن یاد می‌کند در حالی که ور زدن یک امر کاملاً زنانه و مثبت است. با این تعبیر داستانی را که اطاله کلام می‌کند و اضافه‌گو است نمی‌توان صرفاً به این دلیل ضعیف دانست. در ادبیات ما، خیلی جاها با روایتی سر و کار داریم که آن نثر داعیه تعلق به یک اقلیم یا فرهنگ را دارد اما با مختصات نوشتاری یک اقلیم دیگر نوشته شده. به فرض مثال ممکن است یک داستان‌نویس شمالی، با شیوه‌های روایی یک داستان‌نویس جنوبی داستان بنویسد. مثلاً یک داستان‌نویس گرگانی متاثر از نویسنده خراسانی بنویسد. به تعبیری معمار یک اقلیم بر اساس معماری اقلیمی دیگر خانه بسازد. هر چند ممکن است این قیاس کمی افراطی به نظر برسد.

در آخر می‌خواهم از نوع دیگری از نسبت ادبیات و معماری حرف بزنم. ارجاع‌تان می‌دهم به کتابی از ایتالو کالوینو به نام شهرهای نامرئی. تا اینجا مثال‌هایی زدیم که داستان، معماری را بازنمایی می‌کرد، یا درونی می‌کرد. اما کالوینو کلک دیگری می‌زند؛ شهرهایی را برایمان روایت می‌کند که فکر می‌کنیم شهرها واقعی هستند اما نیستند. فانتزی این شهرها تخیلی نیست تا بتوانیم بگوییم با کمی دستکاری می‌توان بازسازی‌اش کرد یا ساخت. وقتی وارد متن می شویم و سعی می‌کنیم از آن شهرها دریافت‌مان را شکل بدهیم، با مکان‌هایی پارادوکسیکال مواجه می‌شویم. به این نتیجه می‌رسیم که شهرهای نامرئی کالوینو انگار فقط در ادبیات و زبان است که امکان حضور پیدا می‌کنند.

خدایی در انتهای بحث، نگاهی به ادبیات معاصر جوانان و رویکرد آنها نسبت به معماری دارد.

خیلی وقت‌ها که برای داوری داستان‌های جوانان می‌روم گاهی دو سه هزار داستان می‌خوانم. اتفاق جالبی افتاده است. عمده داستان‌ها در یک فضای بسیار آشنا به نام کافی‌شاپ می‌گذرد. من وقتی این داستان‌ها را می‌خوانم، فضای کافی‌شاپ وجود ندارد. فقط دیالوگ‌ها هستند. آیا این اتفاق نمی‌توانست در تاکسی و آسانسور و پارک بیفتد؟! موراکامی راجع به این حرف می‌زند، و تو می‌بینی که آدم‌ها به چه دلیلی وارد شده‌اند. می‌بینید که دیوار و صندلی و عکس‌های روی دیوار چگونه‌اند. این یک اتفاق پشتش است. البته این فقط کافی‌شاپ نیست که در داستان‌ها توصیف نمی‌شود. قهوه‌ای که می‌خورند هم طعم ندارد. فنجان و چگونگی به دست گرفتنش نشان داده نمی‌شود یا اینکه چطوری شکر می‌ریزد، چطوری می‌نشیند، چطوری به فضا شکل می‌دهد. این داستان‌ها واقعاً به درد نمی‌خورند اما یک اتفاق دیگر برای این نویسنده می‌افتد. من داستان‌هایشان را می‌خوانم. با آن روبه‌رویی ازدواج کرده‌اند و حرف هم را نمی‌فهمند و یک اتفاق معماری که می‌افتد این است که آپارتمان‌ها خرپا می‌شوند. وقتی با یک ماشین عبور می‌کنید، آنها را پنجره پنجره می‌بینید. پنجره‌ها باز نیستند. در این داستان‌ها هوا وجود ندارد. سقف‌ها کوتاهند. صداها به اشیا نمی‌خورند. و اصلاً فضایی که ما در داستان‌هایمان داریم، غیر از کافی‌شاپی، آپارتمانی است. و خیلی بخواهم ازشان تعریف کنم، فضای آپارتمان‌های تلویزیونی است. مثل یک دوره‌ای که نی‌ها مد شده بودند همه می‌گذاشتند گوشه خانه‌شان! اصلاً معلوم نبود چه کارکردی در داستان دارد. و چیز دیگری، پرده و بشقاب و لیوان دیده نمی‌شود. تمام آشپزخانه‌ها هم باز هستند. اینها جزء مجموع داستان‌هایی هستند که می‌رسند به مسابقه‌ها و البته خیلی‌هایشان هم به صورت کتاب چاپ شده‌اند. و ما می‌بینیم که معماری در آنها خفه شده چون داستان خفه است و کشش ندارد. این رابطه به آنجا می‌رسد که شما در این داستان‌ها از هیچ فضای مشخصی نمی‌توانید حرف بزنید.

یادداشت

فرشته مولوی

شکوه از میل عربانه در قلمرو داستان فارسی

کشش ما ایرانیان به خودرایی و بی‌میلی ما به هم‌رایی و هماهنگی حکایت ناگفته‌ای نیست. شکوه من اما در اینجا تنها به یک گوشه بسیار کوچک آن برمی‌گردد: ناهماهنگی برخاسته از بی‌اعتنایی به قاعده‌های زبانی در برساخت و کاربرد ترم‌های ادبی. این ناهماهنگی در زمان تولید انبوه متن و نبود کنترل کیفیت، با رواج بی‌رویه ندانم‌کاری‌های زبانی و ادبی هم به زبان و ادبیات آسیب می‌رساند و هم خوانش خواننده را در دست‌انداز می‌اندازد. در روزگاری که حرف از درست‌نویسی و دقت در کاربرد زبان و تیشه به ریشه بینوای زبان فارسی نزدن راه به جایی نمی‌برد، عقل سلیم شاید حکم به خاموشی می‌دهد. با این همه خواننده حرفه‌ای و همیشگی چه کند اگر که به امید خوانش روان از این بلبشو شکوه نکند!

یادم می‌آید که در سال‌های نخست داستان‌خوانی در دهه چهل که بیشتر ترجمه و سپس هدایت و جمالزاده و چوبک و علوی می‌خواندم، از نبرد میان داستان و قصه بی‌خبر بودم؛ یعنی قصه برایم قصه مادربزرگ و صبحی و آن چیزی بود که در انگلیسی به آن tale می‌گفتند و داستان هم بی‌حرف و شکی داستان مدرن یا story. با از راه رسیدن دهه پنجاه و گذر من از نوجوانی به جوانی، بر من روشن شد که کاربرد قصه یا داستان اگر در یک سطح گزینش ساده میان دو واژه می‌نماید، در سطحی دیگر نشانه تعلق یا گرایش داشتن به برخی از اندک‌شمار صحنه‌گردانان ادبیات ماست. گلشیری تا بود بر داستان پا فشرد و در برابر براهنی هم قصه را علم کرد. پرسشی که آن زمان به ذهن من خواننده جوان می‌آمد این بود که آیا در گزینش میان قصه و داستان دقت و درستی در رساندن معنا و روشمندی در ترم‌سازی در زبان فارسی ملاک است یا جنگ حیدرنعمتی.

اینکه «گروهی این گروهی آن پسندند»، ایرادی که ندارد هیچ، می‌تواند عین دموکراسی هم باشد. اما در یک رشته مشخص، و در اینجا در گستره ادبیات داستانی، کمترین سود اصل یکدستی و یک‌روندی در کاربرد «ترم»ها روشنی و آسان‌یابی و پرهیز از سردرگم کردن خواننده است. در دهه‌های چهل و پنجاه عرصه تنگ و کوچک ادبیات در اختیار تنی چند «سردمدار حکم‌گذار» بود و دسته‌بندی‌ها روشن بود؛ بر این روال کاربرد داستان یا قصه حساب و کتابی، درست یا نادرست، داشت. حالا اما پس از سی سال هم عرصه بی‌در و پیکر است، هم به شکرانه همگانی شدن قلم و در سایه شعار «هر شهروند یک رسانه» هر قلم به دستی می‌تواند خود را اهل قلم و حکم‌گذار بداند. در این حال به گمانم می‌رسد که کاربرد ترم داستان یا قصه در نوشته برخی از دوستداران داستان، نه از روی گزینشی بر پایه اندیشه یا حتی پسند، که سرسری یا از روی بی‌خبری از پیشینه این ترم‌ها یا بی‌اعتنایی به ارزش یکدستی در کاربرد ترم‌هاست.

ماجرای ترم‌های ادبی در زبان فارسی به جدال میان داستان و قصه ختم نمی‌شود. با افزایش نوشتارهای نقد ادبی که در بنیاد برگرفته از زبان‌های دیگرند و واژه‌سازی یا واژه‌گزینی را ناگزیر می‌کنند، خواننده نوشتارگان ادبی گاهی به ترم‌هایی برمی‌خورد که با «قامت ناساز و بی‌اندام» خود مایه آزار می‌شوند. گاهی این ناسازی و بی‌اندامی از نادرستی و نارسایی ترم است، مانند جریان سیال ذهن در برابر stream of consciousness که در جایی دیگر (اینجا) به آن پرداخته‌ام. بیشتر اما از آن است که در ساختن‌شان رسم و راه واژه‌سازی در زبان فارسی، به هر سبب، نادیده گرفته شده است. نمونه این گروه ترم‌هایی است مانند ادبیت، قصویت، زبانیت، و بینامتنیت که با چسباندن وصله ناجور-یت (iyat-)، یعنی یک پسوند عربی، به یک اسم یا صفت ترمی ساخته شده تا در زبان فارسی اسم معنی را برساند.

شاید گفته شود وقتی یک اسم یا صفت در اصل عربی است، در مشتق‌سازی، روا یا حتی پسندیده است که از پسوند عربی بهره بگیریم. یا گفته شود در قدیم این کار رسم بوده و حالا هم رسم است. یا اینکه باری به هر جهت در فارسی کنونی این پسوند عربی نه‌تنها به واموازه‌های عربی، که حتی به واژه‌های ناعربی و فارسی هم چسبانده شده؛ نمونه هم اینکه هم گریبان خر را گرفته و خریت را باب کرده، هم به دم ایران چسبیده تا برخی دم از ایرانیت بزنند.

هرکس با دانش و دلبستگی زبانی متوسط این را می‌داند که هر واموازه‌ای از هر زبان بیگانه وقتی به یک زبان مشخص راه می‌یابد، زبان مقصد با آن همچون یک واژه خودی رفتار می‌کند. این روش جهانی است و هر زبان قاعده و قانون خود را در رفتار با واژه‌ای که وقتی بیگانه بوده و حالا خودی شده، پیش می‌گیرد. ناگفته پیداست که معنا و کاربرد یک واموازه در زبان تازه با معنا و کاربرد آن در زبان اصلی همیشه یکی نیست و در بیشتر وقت‌ها یکسره متفاوت است.

بر این پایه وقتی ما برای ساختن اسم معنی از اسم یا صفتی قاعده و پسوندهایی داریم که ویژه زبان فارسی است، حتی اگر واژه‌ای مانند قصه در اصل عربی بوده، سزاوار آن است که با پسوندی فارسی از آن مشتق بسازیم. نیز روشن است که پسوند-یت (iyat-) در مقام یک پسوند عربی دست‌کم از نظر آوایی با زبان فارسی همخوان نیست و یک فارسی‌زبان برای ادای شدت عربی آن باید حنجره خود را بخراشد. اینکه در گذشته این کار رسم بوده، از عربی‌زدگی خواص و اهل قلم قدیم آب می‌خورده؛ اما اینکه حالا که دیگر انگلیسی‌زدگی جای عربی‌زدگی را گرفته، هنوز هم چنین میلی به عربانگی بروز می‌کند، یا برمی‌گردد به کم‌دانی یا فارسی‌ندانی یا سرسری‌کاری.

در میان پسوندهایی که در فارسی برای ساختن اسم معنی به کار می‌روند و با نظام آوایی این زبان می‌خوانند، شاید پسوند-ی (i-) زایاتر و زنده‌تر از همه باشد. یعنی با افزودن آن به بسیاری واژه‌ها می‌توان واژه‌ای ساخت که دربردارنده کیفیت یا چگونگی باشد؛ مانند مردی که از مرد (اسم) یا بزرگی که از بزرگ (صفت) ساخته شده. این پسوند را می‌شود با بینامتن یا میان‌متن به کار برد و بینامتنی یا میان‌متنی را ساخت. پسوندهای دیگری نیز به فراخور واژه پایه این کارکرد را دارند. از جمله آنها یکی پسوند گری است که می‌تواند با ایران به کار رود و ایرانی‌گری را بسازد و نیز همراه با «ادبی» واژه ادبی‌گری را بسازد تا به جای ادبیت به کار گرفته شود. دیگری پسوند گی است که می‌شود آن را به واژه پایه‌ای که به ها غیر ملفوظ ختم می‌شود چسباند و آن را حذف کرد (مانند بردگی از برده یا دوگانگی از دوگانه). اگر کسی بر کاربرد قصه عربی به جای داستان فارسی پا می‌فشارد، دست‌کم می‌تواند پسوند گی را با آن به کار برد و خواننده را از هول هیبت قصویت برهاند. بد نیست یادآوری کنم در روزنامه‌ای خواندم که ابوتراب خسروی داستان‌نویس برای این واژه داستانگی را به کار برده که به گمان من نیکوست. نیز به یاری پسوند وری که واژه‌های زیبایی چون سخنوری و دانشوری را به بار آورده، می‌شود واژه زبان‌وری را ساخت تا جایگزینی فارسیانه برای زبانیت عربانه باشد.

سخن آخر اینکه در زمانی که نیازی به عربی‌گردانی زبان فارسی نیست؛ خواننده از اهل قلم و داستان، خواه نویسنده و خواه مترجم، انتظار دارد در ترم‌سازی یا کاربرد ترم‌ها رفتاری سزاوار زبان فارسی پیشه کنند.