نگاه

ما همه دیزاینریم

صبا سعادت‌نیاکی

حرفه هنرمند گرافیک‌دیزاین
چاپ دوم: **بهار ۸۹**
قیمت: **۶۰۰۰ تومان**

در شـماره جدید «گرافیک‌دیزاین» با نگاهی تجزیه و ترکیبی با کل مقوله گرافیک‌دیزاین آشنا می‌شویم.

در مطلب نخست تحت عنوان دیزاین، فرشید مثقالی با نگاهی تجزیه‌ای و تعریفی کلمه «دیزاین» را به شکل کلی و تخصصی شـرح داده و حوزه‌های حامل این واژه را به صورت مجزا بررسـی کرده است، نظیر دیزاین در شهر، معماری، دکوراسیون و... «ما همه دیزاینر هستیم» عنوان مطلب دوم است که در راستای همان نگاه تحلیلی به واژه دیزاین، تاثیرات و بازتولید آن را در حیات روزمره و محیـط پیرامون هر یک از ما نشـان می‌دهد. دیزاین بخشـی جداناشدنی و البته ارادی در زندگی هرروزه ما است. همه چیز دست خودمان است. انتخاب با ما است. «ما همه دیزاینریم چون باید باشـیم، ما دنیای خود را می‌سازیم.» ما به دنبال خلق هر آنچه در ما ایجاد لذت و رضایت کند، هستیم.

دیزاین می‌تواند بازتعریف بخش عمده‌ای از یک هویت باشد، می‌تواند به مثابه ابزار کلیدی برای ورود به بازارهای بین‌المللی جدید مورد استفاده قرار بگیرد و موجب مصرف هرچه بیشـتر مدرنیته از جانب جوامع بومی شـود. این موارد به علاوه مواردی دیگر، از جمله نکاتی هسـتند که در «دیزاین و بازتعریف هوی‌ها» نوشته پنی اسپارک به آنها اشاره شده است.

«گرافیک‌دیزایـن: هنر زیبا یـا علم اجتماعی» تالیف خورخه فراسـکارا، شـامل سـه بخش اصلی می‌شـود: پی‌ریزی پشـتوانه‌ای نظری برای گرافیک‌دیزاین، مساله کیفیت و آموزش گرافیک‌دیزاین. در بخش نخست عمده مسائلی که مطرح می‌شود، در رابطه با مقوله سبک بصری گرافیک‌دیزاین اسـت و ضعف‌ها و نواقص آن برشـمرده می‌شود، در دومین بخش، کیفیت در حوزه گرافیک‌دیزاین با میزان تحولی که در مخاطب به وجود می‌آورد، سنجیده می‌شـود و در بخش آخر با طرح این پرسـش که اهالی گرافیک چه مهارت‌هایی را باید در خود گسترش دهند، اهداف آنها را شـرح داده و تفسیر می‌کند و در نهایت به آسیب‌شناسـی وضعیت کنونی بدنه دوره‌های آموزشـی این رشـته می‌پردازد. «تبـادل ارتباطات در نقطه تقاطع شیء ارتباطی و چگونگی دریافت ترکیب زیبایی‌شناختی آن (یعنـی گرافیک‌دیزاین آن) از سـوی مخاطب، اتفاق می‌افتد.» مقاله‌ای اسـت که نقش گرافیک‌دیزاینر را به عنوان واسطه‌ای برای فهم شیء ارتباطی و تولید و توزیع آن از جانب مخاطب، گسـترش داده و به آن می‌پردازد. در همین مطلب تعریفی از زیباشناسی تعاملی دینامیک آورده می‌شـود که طی آن نحوه فرآیند مشارکتی که از طریق توزیع استوری بورد یا یک طرح که می‌تواند به شیوه الکترونیکی بین همکاران توزیع شود، شروع می‌شود چون مشتری و اعضای گروه مخاطب با طرح اولیه وارد تعامل می‌شوند. در «فلسفه گرافیک‌دیزاین من» با دغدغه‌های شخصی یک طراح مهاجر از ژاپن به ایالات متحده مواجه می‌شـویم. طی یک روند دردنـاک و پرزحمت این طراح ژاپنی، از نو خود را مطابق با فرهنگ امریکایی خلق می‌کند و از این طریق او، دیسکه، شیفته مسائل هویت، روانشناسی انسـان و درک حسی می‌شـود. او سه زاویه برای نگاه به موضوع زیبایی‌شناسی تعریف می‌کند، که به اختصار در قالب این مقاله به شرح آنها می‌پردازد.

رامین شـیخانی از سـائول باس به عنوان طراحی که سینما و گرافیک در آثارش، آنچنان به هم آمیخته‌اند که تحلیل جداگانه‌ای از هرکدام، غیرممکن است، یاد می‌کند. باس طرح‌های آغازین فیلم‌ها را که تا آن زمان معمولی و بدون هیجان بودند به هنری بدل ساخت که تا سال‌ها به عنوان غلط «تیتراژ گرافیکی» از آن یاد شد. او اولین کسی بود که تیتراژ را شاخه‌ای از گرافیک دانست.

از جملـه بخش‌هـای جذاب و تا حـدودی نوین این ویژه‌نامه، بخش نقد و بررسـی نمایشـگاه «شـبکه مد» در گالری محسـن اسـت که به واسـطه آن طراح جوان و توانمنـدی- هدیه احمدی- در حوزه عکاسـی معرفی می‌شـود. این نشست‌های تخصصی و تئوریک در زمینه هنر معاصر و هنرهای تجسـمی با حضور هنرمند برگزار می‌شود که این نمایشگاه هم مستثنی از این روال نبوده است. سوالات از یک روند کل به جزیی پیروی می‌کنند و در قالب گفت‌وگو و تبادل نظر ادامه می‌یابد و خواننده را گام به گام با خود همراه می‌کند.

گفت‌وگـو با چهار تن از طراحـان گرافیک با موضوع دیزایـن و آموزش. ابراهیم حقیقی، مصطفی اسـداللهی، مصطفی اوجی و امرالله فرهادی. پرسـش‌هایی توسـط فرشـاد رستمی مطرح می‌شـود که یک یا دو نفر از آنها پاسخ می‌دهند. بیشتر بحث، نوعی نگاه انتقادی به وضعیت آموزشـی این حرفه و مشتقاتش است از جمله وضعیت جذب در بازار کار، نوع انتظاراتی که از یک آموزشگاه اعم از دانشگاه و مدارس باید داشته باشیم و... دیزاین قادر است برای زندگی روزمره ما راهکارهای تازه و به مراتب ساده‌تری ایجاد کند. دیزاین مدرن در خدمت ذخیره هر چه بیشتر زمان برای ما است تا هر آنچه مخاطبان باید دریافت کنند، با کمترین وقت، منتقل شده و رمزگشایی شود. در این راه از شیوه‌ها و راهکارهای مختلفی مدد می‌جوید؛ ساده‌سازی، استفاده از حروف چاپی، تصویرنگاشت (Pictogram) و...؛ موضوعی که در مقاله‌ای تحت عنوان «دیزاین در خدمت زندگی روزمره» مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته است.

در پایان مباحثی تحت عنوان اسـتفاده از حواس در فضای مصرف، دیزاین و تبلیغات، آشـنایی با دیدگاه‌ها و تجربیـات کن کاتو تحت عنوان بیانیه یک طراح، دیزاین مکان‌های عمومی دلنشـین، نقش ضوابط در ساماندهی گرافیک خیابانی، رویکردی بصری به مطبوعات ایران، غلبه فرمالیسم بر تصویرسازی معاصر و در نهایت مقاله فرشید مثقالی در باب دیزاین و تصویرسازی و نمونه تصاویری از دو کتاب تصویرسازی‌شده خارجی آمده است.

از تئوری می‌ترسیم

ادامه از صفحه ۱۷

یونس تراکمه: این صرفاً یک ادعاست که باید جای دیگر و زمانی دیگر در موردش بحث کرد. جایش اینجا نیست.

پویا رفویی: من باز هم تاکید می‌کنم که ما در مواجهه با خشونت، به انگاره «قربانی» متوسل می‌شویم. حتی نوشتار ادبی ما، خود را قربانی می‌داند. ما جز در چارچوب ظالم- قربانی هیچ تمایلی به نوشتن از خشونت نداریم. عاملیت خشونت همیشه از فرد ناشی می‌شود. اما گفتن ندارد که بخش قابل توجهی از خشونتی که اعمال می‌کنیم و بر ما اعمال می‌شود، به صورت تصادف یا وقوع امری غیرعادی رفع و رجوع می‌شود. سیاست بازنمایی تصادف، چیزی اسـت که نوک پیکان چرخ‌دنده‌ها به سـمت آن است. شکل غالب بازنمایی تصادف همان است که در روزنامه‌ها و رسـانه‌های صوتی بصری می‌بینیم. تصادفاً این نـوع گزارش‌ها هیچ جایی برای عنصـر تصادف در زندگی باز نمی‌کننـد. آنها هر تصادفی را به یک منطق تبدیل می‌کنند. حتی ممکن است موضع حقوق بشری هم بگیرند و موجودات تصادف‌زده را قربانی معرفی کنند. اما همه سعی‌شـان در این است که با خود تصادف روبه‌رو نشوند. آنها تصادف و حتی جنون آنی را به نوعی تقدیر مبدل می‌کنند. اما چرخ‌دنده‌ها به نوشتن از خود تصادف می‌پردازد. به همین دلیل هم چنین نوشته‌ای تاحد ممکن سنجیده و با برنامه‌ریزی قبلی شکل می‌گیرد و در نهایت ماهیتی تمثیلی پیدا می‌کند. با آقای تراکمه موافقم که نویسنده داستان را مثل قطعات پازل کنار هم چیده. تصادف یک امر ناممکن نیست. اتفاقاً خشونت بزرگ‌تر در برابر تصادف، حذف آن از ساحت زندگی آدم‌هاست

یونس تراکمه: آقای رفویی گویا ما زبان هم را نمی‌فهمیم. انـگار منظور شـما از تصادف یک چیز اسـت و آنچه بر زبان می‌آوریـد چیز دیگر. ببینید، سـخیف‌ترین نـوع بیان علت و معلول‌ها در هر روایتی به نظر من «تصادف» است. هر جا که گیر می‌کنی تصادفاً یک آدم که گره ماجرا را باز می‌کند از آنجا رد می‌شود و می‌گوییم خب آقا تصادف است دیگر.

پویـا رفویی: این چیزی که شـما می‌گویید در حد یک تمهید یا تکنیک ادبی است و نه بیشتر.

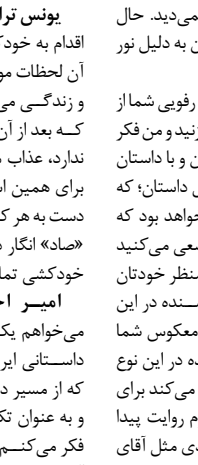
یونـس تراکمـه: پـس تصادف چیسـت؟ ببینید شما باید تمهیدات را در داستان به‌گونه‌ای تدارک ببینید روایت و کلاً سـاختار داستان به آنچه که مد نظرتان است منجر شود. نه آنکه به‌چیزهایی بپردازید که ممکن است اتفاق بیفتد یـا اتفاق نیفتد. در وقوع «تصادف» الزامی نیست. می‌تواند اتفاق نیفتد. وقتی صحنه را طوری می‌چینید کـه در پایان همه چیز به آن نقطه‌ای که مد نظرتان اسـت منجر شود، این دیگر تصادف نیست. اینجا تمهیدات همه در خدمت آن جهانی اسـت که شما خلق کرده‌اید. در این جهان شما، این اتفاقات طبیعی است، نه تصادفی. تصادف آن چیزی است که می‌توانست نیفتد. اینها باید اتفاق می‌افتاد، برای اینکـه این دو تا آدم به اینجا و به این تاریخ ۱۸ شهریور برسند.

نکته

پویا رفویی: **داستان‌نویسی ما با الگوهای بی‌بنیاد و تفکرگریز خود به سمت بی‌واسطگی حرکت می‌کند و این نقض غرض است. ما در وضعیت فعلی به شدت از تئوری می‌ترسیم. این ترس به این دلیل جاگیر شده که یک تئوری می‌خواهد به عنوان تنها راه ممکن خودش را به هر نوع داستان، داستان‌نویسی دیگر اعمال کند. البته در ظاهر به یک گزاره اخلاقی رسیده‌ایم که تئوری به داستان‌نویسی صدمه می‌زند یا ذوق را کور می‌کند یا اینکه با تئوری نمی‌شود داستان نوشت. خلاقیت به عنوان یک عامل ناخواسته، ذاتی و نبوغ‌آمیز به جریان غالب سرایت کرده و این پارادوکس بالاخره یک جایی یقه ما را می‌گیرد.**

پویا رفویی: فکر می‌کنم منشاء اختـلاف مـا در ایـن اسـت که من شگردها و تکنیک‌های روایت‌پردازی و همین طور آرایش واژگانی و پس و پیـش کردن رخدادها را مولفه اصلی رمان نمی‌دانم. رمان در مقام یکی از بزرگ‌ترین دستاوردهای فرهنگی بشر، در پی این است تا موجودات گم و گور در سطح زندگی را به شخصیت مبدل کنـد. در چرخ‌دنده‌هـا راوی در جلد گزارشـگر فرو می‌رود. ما در گزارش خیلی نمی‌توانیم شـخصیت‌پردازی کنیم و این مساله‌ای است که نویسنده رمان سعی کرده یک طوری آن را حل و فصل کند. گزارشگر یا همان راوی دو شـخصیت به نام‌های آقای سـین و آقای صـاد را در دوره زمانی تعقیب می‌کنـد و با این نگرش فرم کلی رمان شکل می‌گیرد. مساله چرخ‌دنده‌ها و نامتعارف بودن آن از اینجا ناشی می‌شود که در جریان غالب داستان‌نویسی ما نگاهی وجود دارد که می‌گوید خشـونت به صورت عریان و بی‌پرده نباید داسـتانی شود. این حرف را به صراحت بیان نمی‌کند اما کامـلاً حکم به چنین چیزی می‌دهد. این خط مشـی از نوعی ایدئولوژی سرچشمه می‌گیرد که خشونت را از توانایی‌های بالقوه آدمیان حذف می‌کند. اینکه خشـونت چیز خوبی نیست و مانع زندگی اجتماعی آدم‌هاست و حتی عقل را زائل می‌کند یک مطلب اسـت و اینکه آدم موجودی بدون خشونت است و ذاتاً خشونتی در او نیست مطلبی دیگر است. در این تصور ایدئولوژیک آدم‌ها تا وقتی در شهر زندگی می‌کننـد وظیفه دارند خشـونت را از فردیت خود جراحی کنند و آن را به نهادهای مجری خشـونت بسپارند. هابز در لویاتان رای به چنین ایده‌ای می‌داد. آدم‌ها باید در شـهر و در زندگی مدرن، خود را بدون خشـونت تصور کنند. بر این منوال خشونت به یک امر استثنایی تبدیل می‌شود و کسی که خشـونت می‌کند و حتی کسـی که خشونت بر او اعمال می‌شود هر دو به افرادی خاص مبدل می‌شوند. به همین دلیل مکان آنها در نظم نمادین، مکانی خاص به اسم صفحه حوادث روزنامه‌ها و رسانه‌هاسـت. این رمان چنین خط‌مشـی‌ای را دنبال نمی‌کند. آقای صاد با خشونت‌ورزی‌اش و آقای سین با خشونت‌پذیری‌اش دقیقاً همان آدم‌هایی هستند که در پروژه خشونت‌زدایی موفق نبوده‌اند. اینها نمی‌توانند خشونت را از سطح زندگی روزمره خود حذف کنند. بالاخره خشونت یک جا سر باز می‌کند و خودش را نشان می‌دهد. وقتی آقای صاد در بزرگراه مدرس چاقو خورده و مجروح از ماشین‌های گذری کمک می‌خواهد هیچ کس برای کمک به او توقف نمی‌کند. در اینجا برای دومین بار صاد خشونت فردی و خشونت نهادی را در مواجهه با یکدیگر تمییز می‌دهد. دقیقاً با این اتفاق است که جنون آقای صاد شروع می‌شود. مساله چرخ‌دنده‌ها، حذف تصادف در تحلیل خشونت‌های معاصر ماست. تصادف در نگره پوزیتیویستی پدیده‌ای ذهنی و غیرعینی فرض می‌شود. وقتی قرار به مهندسـی زندگی شهری و حیات روزمره آدم‌ها شود تصـادف هیچ اعتباری ندارد. تصادف در پوزیتیویسـم نوعی احتمال اسـت و فقط وقتی تصادف تلقی می‌شـود که برای کسی اتفاق بیفتد. این انگاره تصادف را به ذهنیت صرف تقلیل می‌دهد. در رمان امیر احمدی‌آریان دو چرخ‌دنده دیگر نیز با هم درگیرند. یکی از چرخ‌دنده‌ها نماینده عقلانیتی اسـت که اموری مثل خشونت، تصادف و جنون را به تاخیر می‌اندازد و چرخ‌دنده دوم عقلانیتی است که مازاد جنون است. تصادف به حکم تصادفی بودنش از نظام خطی علت‌ها و معلول‌ها تبعیت نمی‌کنـد. تصادف زمانی اتفاق می‌افتد که معلول، علت علت خودش شود. آقای صاد عامل و علت خشونت می‌شود و با بیشـتر شدن خشونت‌گرایی‌اش، خشونت‌پذیرتر می‌شود. او زندگی خانوادگی‌اش را رهـا می‌کند و تصمیم می‌گیرد بیاید تهران زندگی کند. می‌تواند زندگی آرامی داشته باشد. او را نباید مثل قاتل عنکبوتی یا آدمکش‌های سـریالی به روایت رسـانه‌ها در نظر گرفت. به تعبیری فلسفی، تصادف در حکم تلوس آقای صاد و امثال آقای صاد است؛ علتی که او را به سمت خودش می‌کشد. ما عملاً برای کارهای صـاد هیچ دلیل به دردبخوری پیدا نمی‌کنیم. شکسـت‌های دوران بلوغ و دعوای زناشـویی دلایل کافی برای اینکه کسی را به عنوان قاتل بالقوه تحت تعقیب قرار بدهیم، نیسـت. اتفاقاً نفس وقوع تصادف است که این گذشته را مهم و قابل بررسی جلوه می‌دهد.

بـا وقوع تصادف می‌پذیریـم که یک اتفاق خـارج از عادت پیش آمده بعد برای آن مثل راوی گزارشـگر چرخ‌دنده پرونده تشکیل می‌دهیم. رمان به طور بی‌واسطه به امر سیاسـی اشـاره نمی‌کند اما در شـروع رمان با لنز وایدی روبه‌رو می‌شویم که همه اتفاقات جهان را به هم وصل می‌کند. پایان‌بنـدی چرخ‌دنده‌هـا هم از این بابت جالب توجه اسـت: آقای صاد با خوردن لامپ خودکشـی می‌کند، آن هم در یک وضعیت کلینیکی. این نوع مرگ تمثیلی اسـت. هیچ معرفتی با حذف عامل نسـنجیده، امر بی‌نظم و اغتشاش‌برانگیز کامل نمی‌شود. عامل روشنایی و عامل مرگ در هم ادغام می‌شوند. لامپ در صحنه پایانی چرخ‌دنده‌ها خیلی شـبیه به خورشید ژرژ باتای اسـت که وقتی به آن خیره می‌شـد چیزی به جز تیرگی و بی‌بصیرتـی نمی‌دید. حال آنکه تمام روشنایی جهان به دلیل نور خورشید است.



چرخ‌دنده‌ها

نویسنده: **امیراحمدی‌آریان**
نشر: **چشمه**
چاپ اول: **۱۳۸۸**
قیمت: **۲۲۰۰ تومان**

یونس تراکمه: آقای رفویی شما از حاصل داستان حرف می‌زنید و من فکر می‌کنم ما باید در داستان و با داستان حرکت کنیم تا به حاصل داستان؛ که الزاماً همان حاصلـی نخواهد بود که شما از آن گفتید. شما سعی می‌کنید حاصـل داسـتان را از منظر خودتان تئوریزه کنید؛ انگار نویسـنده در این نوع داسـتان‌ها مسـیر معکوس شما را طی می‌کند. نویسـنده در این نوع داسـتان‌ها انگار سـعی می‌کند برای تئوری‌هایی قالب و فـرم روایت پیدا کند، تا بعد آدم دانشمندی مثل آقای رفویی پیدا شـود و به اسـتناد منابع متعدد آن تئوری‌ها را به‌عنوان حاصل داستان بیان کند. برخورد شما با این رمان منجر به این می‌شـود که انگار آقای آریان ایده‌هایی در مورد خشونت، جامعه و سیاست داشته و آمده طرحی بـرای بیان آنها ریخته و در قالب این طرح روایتی ساخته، صرفاً به این نیت کـه آن ایده‌ها را در قالب آن روایت‌ها بیان کند.

پویا رفویـی: اما من به صراحت می‌گویم بدون این کتاب نمی‌توانستم به این چینش‌ها برسم.

یونـس تراکمـه: همان‌طور که گفتم، شـما درباره حاصل این کتاب صحبت می‌کنید؛ دقیقاً بعد از بستن کتاب. اما من با رمان و داسـتان هیچ وقت این‌گونه برخورد نمی‌کنم که کتاب را ببندم و بعد بگویم چه می‌گوید یا چه می‌خواسته بگوید. به نظر من توهین به اثر است که بگوییم نویسنده لامپ را آورده و به طرف خواننده که بگوید روشنایی عامل مرگ است. اصلاً توهین به داستان‌نویسی اسـت که اجزا و عناصر یک داسـتان را اینقدر سخیف کنیم. در این نوع برخورد با داسـتان اصلاً آبم با تو توی یک جوی نمی‌رود. من می‌خواهم با داستان حرکت کنم. خود امیر آریان مثال‌های کلاسیکی مثل فلوبر را آورد. ببینید چرا «سالامبو» کار ضعیف فلوبر اسـت و چرا «مادام بواری» هنوز در اعصار مختلف مخاطب خود را دارد؟ در حالی که کسی که می‌خواهد فلوبر را بشناسد، تنها به‌عنوان یک کار تحقیقی «سالامبو» را هم می‌خواند. من دوره دانشجویی‌ام آن را خواندم. هیچ وقت رغبت نمی‌کنم دوباره بخوانمش. اما به دلایل مختلف و در شرایط متفاوت بارها «مادام بواری» را خوانده‌ام.

شـما هر نوعی از داستان و رمان که مد نظرتان باشد اما در نهایت باید یادتان باشد که به قول فارستر باز هم داستان، داستان است. حال خواننده‌های مختلف با دانش‌های مختلف بیایند داستان را تفسیر کنند ولی تو دانشمندترین آدم هم که باشی داستان می‌خوانی، بحث فلسفی نمی‌خوانی و قرار است لذت ببری. به عنوان خواننده و مخاطب این رمان، خشـونت موحش و وحشـتناکی که در آن صحنه کشـیدن لوله هوای آن پیرمرد بیمار در بیمارستان می‌بینم در آن صحنه خوردن لامپ نمی‌بینم. خشن‌ترین و عجیب‌ترین بخش داستان اتفاقاً دقیقاً جایی است که آرام‌ترین بخش است.

پویا رفویی: یا صحنه کتک‌کاری در بیمارستان...

امیر احمدی‌آریان: پس بحث انتقادی شـما این اسـت که این شـیوه روایت، این شکل طراحی‌شده سد راه خلاقیت است در روایت؟

یونس تراکمه: سوالم این بود. من قضاوت نمی‌کنم. البته دیدیم که در این نوع رمان و با این شیوه روایت «مسخ» کافکا هم هسـت، که با آن طراحی دقیق و با هر تعریفی چه رمان خلاقه‌ای اسـت. سوال دقیقاً اینجاست که در کجا اینها با هم متفاوت‌اند؟

امیر احمدی‌آریان: فرق که خیلی دارد...

پویا رفویی: اگر آقای صاد و آقای سین را از ۱۸ اسفندماه تا ۱۸ شهریور سال بعد خیلی شابلون‌گونه زیر نظر بگیریم برخورد دوباره اینها با هم تعیین‌کننده نیست. همان طور که گفتم مساله بر سر تکوین شخصیت آقای صاد است. یکی از مراحل تحول شـخصیتی او زمانی است که روی پل اهواز تصمیم می‌گیرد خـودش را پرت کند. پس از آن اسـت کـه تصمیم می‌گیرد زندگی‌اش را رها کند و برای اولین بار دست به قتل می‌زند. یکی دیگر از این مراحل زمانی است که در بزرگراه مدرس هیچ کس به او توجهی نمی‌کند. از آنجا به بعد وقتی موتورسوار بی‌دلیل به او چاقو می‌زند و ماشین‌ها برای تن مجروحش توقفی نمی‌کنند جنون او شعله می‌کشد. حالا اینکه در ادامه سین یا جیم یا هر کس دیگر را زیر بگیرد خیلی مهم نیسـت. اما بعد از زیر گرفتن سین در دادگاه تبرئه می‌شود.

آقای صاد درمی‌یابد خیلی‌ها را بدون دلیل می‌توان کشت و بنابراین مشکل خود خشونت نیسـت بلکه عاملیت خشـونت و دلیل موجه یا ناموجه خشـونت اسـت که آن را مهم جلوه می‌دهـد. برای همین آقای سـین و آقای صاد بیشتر به دو شبکه شباهت دارند تا دو شخصیت دارای فردیـت. و البته مدت‌هاسـت در جریان غالب داستان‌نویسـی ما، شـخصیت‌ها به نهاد تبدیل شـده‌اند و به روی خودمان نمی‌آوریم. اهمیـت چرخ‌دنده‌ها از این جنبه هم هسـت که از نظم ادبیات متعارف ما در شـرایط فعلی تبعیت نمی‌کند. شخصیت داستان‌نویسی ما در مکان‌هایی از قبل نشانه‌گذاری‌شده تکوین پیدا می‌کند. کافه، آپارتمان و مراکز خرید نمونه‌ای از این مکان‌هایی هسـتند که شـخصیت را به جای شـخصیت بودن به نهاد تبدیل می‌کنند البته نهادهای نظارتـی مکمل مثل کارگاه‌های قصـه و جوایز ادبی، تامل در چنین فرآیندی را کاملاً منتفی کرده‌اند.

یونس تراکمه: این را تعریف می‌دانید یا آسیب می‌بینید؟

پویا رفویی: به صورت آسیب می‌بینم. یک قطب داستان همیشـه مواجهـه با فاکت‌هـا و عناصر عینی زندگی اسـت. چرخ‌دنده‌ها رمانی است که به فاکت‌ها اهمیت زیادی می‌دهد. نقطه عزیمت داستان همین عناصر عینی است. حتی می‌شود این طور گفت که در این رمان از عینیت شروع می‌کنیم و به ایده می‌رسیم؛ ایده‌ای که داستان را تا مرزهای تمثیلی شدن پیش می‌برد.

یونس تراکمه: اهمیت این صحنه اقدام به خودکشـی آقـای «صاد» و آن لحظات موحشـی کـه بین مرگ و زندگـی می‌گذرانـد در این اسـت کـه بعد از آن دیگر از مرگ هراسـی ندارد، عذاب مردن را کشـیده است. برای همین است که اینقدر بی‌باکانه دست به هر کاری می‌زند. زندگی آقای «صاد» انگار در همان لحظه اقدام به خودکشی تمام شده است.

امیـر احمدی‌آریـان: مـن می‌خواهم یک بحـث کلی از ادبیات داسـتانی ایران مطرح کنم؛ تلقی‌ای که از مسیر داستان‌نویسی امروز دارم و به عنوان تکملـه این بحث، چراکه فکر می‌کنـم این بحث ارزش و جای آن را داشـت که به عنوان یک بحث درباره ادبیات امروز نیـز به آن نگاه کنیم. چون به نظرم این جلسـه تنها جلسه نقد کتاب من نبود. اگر تورقی کنیم در کتاب‌های مهم این ۱۰ سال اخیر، به خصوص کتاب‌هایی که جایزه گرفتند، به‌عنوان ادبیات معاصرمان یک آسیب مشاهده می‌شود که خیلی هم روشـن و واضح اسـت؛ اینکه ادبیات معاصر مـا ادبیات مبتنی بر بازنمایی است. حتی محدوده بازنمایی‌شان هم محدود به طبقه متوسط شهری است. معمولاً روابط عاطفی در متروپولیس‌ها و شهرهایی مثل تهران، اصفهان، شیراز و شهرهای بزرگ است، «روابط» هم محـور اصلی روایت داستان‌هاسـت، دوسـت و زن و شوهر و از این دست روابـط. محل وقـوع روایت‌هایمان هم به طرز عجیبی معمولاً داخلی است یعنی در خانه است یا زیر سقف کافه. مثلاً پدیده کافه پدیده جالبی است در این ۸ تا ۱۰ سال اخیر. حجم عظیمی از داستان‌های ما در کافه اتفاق می‌افتد و حالا اینها خیلی مهم نیسـت و بحث متافیزیک ادبیات معاصر ما، متافیزیک مبتنی بر بازنمایی اسـت. یک زندگی در بیرون در حال جریان است. نویسنده وظیفه خودش می‌داند به آن افرادی که بیرون هستند در هیئـت رمان صدا بدهـد. در واقع از طریق روایت دارد این آدم‌ها را وارد متن می‌کند. این در واقع نشـانه بیماری اسـت که آن بیرون وجود دارد و آن هم بیماری فقدان رسانه است. بیماری یعنی اینکه نه در تلویزیون و نه در مطبوعات زندگی مردم طبقه متوسـط بازنمایی نمی‌شود و این چیزی است که رسانه باید پوشش بدهد و آن هم گزارش روزمره زندگی مردم است که کجا می‌روند خرید، چه چیزی می‌خرند، چه جوری زندگی می‌کنند و... برای همین یک خلاء خیلی بزرگ احساس می‌شود؛ خلاء بازنمایی زندگی روزمره مردم ایران. این خلأ را به طرز عجیبی رمان دارد پر می‌کند. در حالی‌که وظیفه رمان این نیسـت؛ رمان یک پدیده دیگری است. کارش این نیست که زندگی مردم را بازنمایی کند.

ریموند کارور نویسـنده‌ای اسـت که در اینجا به شـدت محبوب است در حالی که در هیچ جای دنیا چنین محبوبیتی ندارد. این دلیل دارد چراکه او هم نویسـنده امریکایی اسـت که دقیقاً از این منطق پیروی می‌کند؛ منطق بازنمایی زندگی طبقه متوسـط شهری جامعه امریکا در عالم ادبیات، و این در سـنت داستان‌نویسی همینگوی و سلینجر نیز وجود دارد. در واقع همان زاویه دید دوربین. خب، این به نظر من یک پدیده خیلی فراگیر ادبیات معاصر ماست که من با این قضیه خیلی مشکل دارم. چون به‌نظر من اصولاً کار رمان بازنمایی زندگی روزمره مردم نیسـت. از آن سـو اصلاً در قرن بیستم اتفاقاتی در رمـان افتاده و یک امکاناتی در رمان خلق شـده که دیگر دم‌دستی‌ترین و پست‌ترینش این شکل است.

به نظر من اگر قرار است اتفاقی در ادبیات ما بیفتد و افق جدیدی گشـوده شود، باید کارهایی خلق کنیم که در سطح جهانی حرفی داشته باشند. یک نکته مهم این است که در این لاین گریز بزنیم و خط سیرمان را عوض و یک مسیر جدیدی را کشف کنیم. مثلاً در ذهنم این هست و خطی را که دوست دارم طی کنم «ادبیات ایده» است. یعنی خطی که کاملاً بر مبنای ایده است و در واقع داستانی است که در آن فکر کردن اتفاق می‌افتد نه «بازنمایی»؛ اتفاقی که بیشتر شبیه فلسفه است. به نظر من حتی اگر بحث لذت را هم مطرح کنیم بالاترین لذت در فکر کردن است، یعنی بالاترین تجربه لذت انسان، و اساساً تفاوت انسان با دیگر موجودات این است که بتواند فکر کند و از طریق تفکر بتواند امر نو را خلق کند. داستانی که می‌تواند ما را از این وضعیت خلاص کند داستانی است که به دنبال «تفکر» باشد. فضایی برای تفکر ایجاد کند. بستری که امکان خلق امر نو به واسطه تفکر ایجاد کند؛ اتفاقی که در «ادبیات کاروری» هیچ اثری از آن نمی‌بینم، اگر هم بوده مصرف شده و امکاناتش به ته رسـیده و حتی می‌توانـم بگویم خود «همینگوی»، به نوعـی همه امکاناتش را به ته رسـانده یا بهتر اسـت بگویم «سلینجر». چون «سلینجر» واقعاً بهترین نمونه‌های این نوع داستان‌ها را داشته است. یک خطی در ادبیات داستانی هست که در ایران نمونه‌اش را خیلی کم دیده‌ایم؛ خطی که از قرن نوزدهم شروع می‌شود و از نماینده‌های آن «داستایوفسکی» است. یا «آلن پو» و «ملویل»، به خصوص «ملویل» به‌عنوان یک چهره کلیدی در ادبیاتی مبتنی بر فکر و ایده که هم در «موبی‌دیک» این را خیلی به شکل درخشان می‌بینیم و هم در داستان‌های کوتاهش.

در قرن بیستم «بورخس» و «توماس مان» به خصوص وزنه خیلی مهمی در ادبیات مبتنی بر تفکر هستند؛ و «کالوینو» و البته «کافکا» که نمونه خیلی بارز آن است.

در سـنت امریکای معاصر می‌توانیم «دان دلیلو» را نمونه بیاوریم؛ یکی از نویسـنده‌هایی که ما به فارسی ترجمه‌ای از آثارش نداریم و به اعتقاد من برای ما از نان شب هم واجب‌تر اسـت. من این لاین را می‌گذارم روبـه‌روی لاین «چخوف»، «همینگوی»، «سـلینجر» و «کارور» که لاین داستان‌نویسی فوق‌العاده محبوب ایرانی‌هاست. به اعتقاد من این اتفاقی است که می‌تواند ادبیات داسـتانی ما را نجات دهد و از رکودی که در آن هستیم، نجات دهد. چون من باور دارم این رکود، رکود خیلی شـدیدی در ادبیات فارسی است. بعد از گلشیری عملاً اتفاق خاصی در داستان‌نویسی ما نیفتاده است. شاید استثنایی یکی مثل «محمدرضا کاتب» را داشته‌ایم.

بـرای همیـن مـن در این کتابـم دنبال آن خـط بودم. فقـط به عنوان خط سـیر و مسـیری که دوسـت دارم طی کنـم و ایـن پیشـنهاد مـن بـرای جامعه داستان‌نویسـان ایرانی است. من مشـتاقانه منتظرم این رئالیسـم سوپرمارکتی یا رئالیسم آشپزخانه‌ای، این رئالیسم مبتنی بر زندگی روزمره را رها کنند و یک شکل دیگری از ادبیات را که ما به آن پرداختیم تجربه کنند.

پویـا رفویی: مـن از لحن آقای آریان این طور اسـتنباط می‌کنم که این نوع برخورد امکان داستان‌نویسی اسـت اما جریان غالب داستان‌نویسی مـا اگر بخواهد هـم نمی‌تواند در این حالت باقی بماند. این یک اجبار است. داسـتان نمی‌تواند بی‌واسـطه باشد. داستان‌نویسی ما با الگوهای بی‌بنیاد و تفکرگریز خود به سمت بی‌واسطگی حرکت می‌کند و این نقض غرض است. ما در وضعیت فعلی به شدت از تئوری می‌ترسـیم. این ترس بـه این دلیل جاگیر شده که یک تئوری می‌خواهد به عنوان تنها راه ممکن خودش را به هر نوع داستان‌نویسی دیگر اعمال کند. البته در ظاهر بـه یک گزاره اخلاقی رسیده‌ایم که تئوری به داستان‌نویسی صدمه می‌زند یا ذوق را کور می‌کند یا اینکه با تئوری نمی‌شود داستان نوشت. خلاقیت به عنوان یک عامل ناخواسته، ذاتی و نبوغ‌آمیز به جریان غالب سرایت کرده و این پارادوکس بالاخره یک جایی یقه ما را می‌گیرد.

یونس تراکمه: اینکه از تئوری می‌ترسـیم شاید به این دلیل است که نمی‌دانیم چطور باید با تئوری‌ها مواجه شد.

بعضی‌ها داسـتان را بر اساس تئوری‌هایی که خوانده‌اند و بلدند، می‌نویسـند. انگار تئوری‌ها را نوشـته‌اند و ردیف و پشـت سر هم گذاشـته‌اند جلوشان و بر اسـاس آنها شروع کرده‌اند به داستان نوشتن. یعنی این تئوری‌ها را نخوانده‌اند برای اینکه فراموش کنند. منظور آنها از نوشـتن داسـتان و شـعر انگار همین اجرا کردن تئوری‌هاسـت. در صورتی‌که تئوری‌ها باید از داسـتان‌ها و شعرها استخراج شود یا حتی بر اساس داستان‌ها و شعرها، و به‌طور کلی هر اثر خلاقه‌ای، تئوری‌ها ساخته شـود. خلاقیت این نیست که نفهمی چه می‌خواهی و با ذهن عاری از هر توشـه‌ای، ناخودآگاه شروع کنی به نوشتن. وقتی تئوری را خواندی برای فراموش کردن، و به اصطلاح مال خود کردن، آن وقت نوشته تو فرق خواهد داشت با نوشته‌ات در آن زمانی‌که تئوری‌ها را نخوانده بودی و نمی‌دانستی. با همه این حرف‌ها به‌نظر من جریانی در ادبیات داستانی ما در شرف راه افتادن است؛ جریانی که سال‌ها قطع شده بود. این جریان، حداقل از هدایت شروع شد. همان زمان که هدایت هنوز زنده است چوبک هم هست. و بعد از چوبک هم همین‌طور جریان ادامه دارد؛ ساعدی ، صادقی ،گلشیری و دیگران، نسـل بعد از نسل، هستند. یعنی ببینید این یک جریان بوده اسـت، و اینها از میان تعداد بسیار زیاد کسانی که می‌نوشـتند مطرح شده‌اند. آدم‌گنده‌های هر نسل یا هر دوره‌ای در مسیر همین جریان ایجاد شده و ایجاد می‌شوند. جریان باید راه بیفتد، که طب