ادبیات داستانی

ناقص‌الخلقه بودن رمان

جمال میرصادقی

شخصیت یا شخصیت‌های داستان کوتاه قبلاً تکوین یافته‌اند و خصلت‌ها و خصوصیت‌های خود را پیدا کرده‌اند. وقتی در داستان کوتاه ظاهر می‌شوند، این خصلت‌ها و خصوصیت‌ها، خودشان را حین ارتکاب عمل و وقوع حادثه‌ها نشان می‌دهند، مثلاً در داستان کوتاه «داش آکل» به گذشته او و تکوین تدریجی شخصیت ویژه او اشاره‌ای نمی‌شود و از دوران نوچگی و پرورش صفات لوطی‌گری و جوانمردی او صحبتی به میان نمی‌آید. در داستان کوتاه، ما با شخصیتی روبه‌رو هستیم که پیشاپیش ساخته شده و درونمایه داستان قبلاً پرورش یافته است اما در داستان بلند امکان گسترش شخصیتی و درونمایه و موضوع به طور محدود وجود دارد. مثل شخصیت «بابا» در داستان بلند «از روزگار رفته حکایت» اثر ابراهیم گلستان. شخصیت «بابا» در طول داستان، تا حدودی ساخته و پرداخته می‌شود و دگرگونی‌هایی می‌پذیرد و زمان کش می‌آید و درونمایه و موضوع داستان نیز گسترش پیدا می‌کند.

اما در رمان کوتاه همچون رمان شخصیت‌پردازی بیشتر صورت می‌گیرد و شخصیت‌های بیشتری به خواننده شناسانده می‌شود. در رمان تحول و تکوین شخصیت‌ها و پرورش درونمایه و موضوع محدودیتی نمی‌شناسد و بعد زمانی آن نیز مرز و حدی ندارد. همین خصوصیت‌ها، داستان بلند را از رمان کوتاه و رمان جدا می‌کند. خب وقتی ما طرح رمان را می‌ریزیم و به شخصیت‌پردازی‌ها و گسترش درونمایه‌ها و موضوع‌ها می‌پردازیم، قالب رمان را در نظر داریم و اگر در صفحه ۵۰ دچار سردرگمی می‌شویم علت آن است که نوشته ما نمونه خصوصیت‌هایی را که برای رمان برشمرده‌اند، ندارد و نه داستان بلند است یعنی در آن شخصیت‌پردازی شخصیت‌های بسیاری صورت گرفته است و نه از نظر کمی رمان کوتاه یا رمان به حساب می‌آید. خلاصه موجودی است ناقص‌الخلقه. چه می‌توانید با این نوشته خود بکنید و طرح رمان شگفت‌انگیزی که در سر داشتید به چه تله‌ای افتاده است؟ این دردسر تنها برای شما اتفاق نیفتاده است، برای بسیاری از نویسنده‌ها نیز رخ داده است. حتی نویسنده‌های کارکشته. باید بنشینید و فصل‌ها را مرور کنید و عمل داستانی و شخصیت‌ها را مورد تجدیدنظر قرار دهید و شروع کنید به نوشتن. ۵۰ صفحه را به ۶۵ صفحه برسانید. وقتی شروع کردید می‌خواستید بهترین رمان را بنویسید، حالا سعی کنید کمتر به آن فکر کنید و به نوشتن ادامه دهید تا آن را تمام کنید. این وضع دلهره‌آور را اغلب نویسنده‌ها از سر گذرانده‌اند.

دکتروف نویسنده نام‌آور معاصر امریکا در سوال پرسش‌کننده‌ای که از او پرسیده بود: «چند بار به بن‌بست می‌رسید؟» جواب می‌دهد: «خب اگر به بن‌بست برسی که کتابی در کار نخواهد بود. این هم پیش می‌آید. از نو شروع می‌کنی. اما اگر واقعاً راه افتاده باشی ممکن است بروی زیر پل یا بخوری به حصار و بروی توی کشت و از این قبیل چیزها. آدم وقتی از جاده خارج شده باشد همیشه فوراً متوجه نمی‌شود. اگر در صفحه ۱۰۰ توی دست‌انداز بیفتی احتمال دارد در صفحه ۵۰ از جاده خارج شده باشی، بنابراین باید راه رفته را برگردی.»[1] اگر به نوشتن ادامه بدهید می‌توانید این مشکل را پشت سر بگذارید. باید به عمل نوشتن خود اعتماد کنید و نوشته خود را پیوسته ویرایش کنید، همان طور که هر نویسنده‌ای چنین می‌کند. چیزهایی را عوض کنید مثلاً نام شخصیت‌ها و شهری که داستان در آن اتفاق می‌افتد. همین چیزهای ساده ممکن است گره از کار شما باز کند و تصویر تازه‌ای به آن بدهد و داستان را به سمت و سوی درست آن ببرد؛ به سمت و سویی که ممکن است پیش از این تصور آن را هم نکرده باشید.

جلسه‌های داستان‌خوانی

داستان خود را برای دیگران بخوانید. اگر بتوانید جلسه‌های داستان‌نویسی بروید یا جلسه داستان‌خوانی با نویسنده‌های دیگر تشکیل بدهید. نقد شما بر آثار دیگران، نقد آنها بر نوشته‌های شما، ذهن شما را بارور می‌کند. نکته‌ها و طرفه‌هایی را درمی‌یابید که ممکن است پیش از آن به آنها توجه نداشته باشید. هر نقد هر چه هم نامربوط باشد، بر ستایش بی‌محتوا برتری دارد. نوشتن و چاپ آن، مسابقه‌ای است. نویسنده رمان دونده دو سرعت نیست، دونده دو ماراتن استقامت است. بانظم و دل دادن به نوشتن یا وقتی خط آخر داستان را نوشتید و داستان را به پایان بردید، احساس بی‌نظیر و فوق‌العاده‌ای به شما دست می‌دهد که هیچ چیزی در جهان نمی‌تواند جای آن را بگیرد و راه را برای نوشتن رمان دیگر شما باز خواهد کرد.

*از کتاب «راهنمای رمان‌نویسی»

پی‌نوشت:

۱- ای‌ال دکتروف، بیلی باتگیت، ترجمه نجف دریابندری، طرح نو، ۱۳۷۷، ص ۲۴

گفت‌وگو با ناهید طباطبایی

از چهل سالگی تا پنجاه سالگی

مهیار زاهد

معلوم نیست ناهید طباطبایی را از آنجا که متولد تهران است باید نویسنده‌ای تهرانی شناخت یا نظر به اینکه کودکی و نوجوانی خود را در جنوب کشور گذرانده است او را باید به جمع عظیم نویسندگان بزرگ جنوبی ایران در تاریخ ادبیات معاصر اضافه کرد. آثار متعددی را می‌توان در کارنامه طباطبایی دید که شاید مشهورترین آنها رمان چهل‌سالگی باشد که این روزها بر اساس آن فیلمی با همین نام ساخته شده است. اما مجموعه داستان، «رکسانا نیستم اگر» جدیدترین اثر داستانی طباطبایی است که توسط نشر چشمه منتشر شده است. داستان‌های کوتاه این مجموعه با روایتی ساده و نثری روان فضایی بازیگوش و آزاد را رقم زده‌اند.

– – –

– در مجموعه داستان «رکسانا نیستم اگر» با یکسری از داستان‌هایی روبه‌رو هستیم که از نظر نوع روایت با اغلب داستان‌هایی که امروز در ادبیات ایران باب هستند، متفاوت است. روایت در داستان‌های این مجموعه ساده بوده و نویسنده به دنبال پنهان شدن پشت روایت نیست. آیا باید این را به نوعی تجربه در ناهید طباطبایی دید یا روندی مدون است که ادامه داشته و خواهد داشت؟

داستان‌های رکسانا نیستم اگر، داستان‌هایی برآمده از اجتماع ما بعد از تحولات اخیر است. مردم دیگر چیزی را پنهان نمی‌کنند. آنها تضادهای وجودشان را در وجوه سیاسی و اجتماعی پنهان نمی‌کنند. نسل جوان ما جسارتی پیدا کرده که تا کنون هر چه را پنهان می‌کرده، آشکار کند. به‌رغم برخی محدودیت‌ها دوست دارد با ظاهری که می‌پسندد در جامعه حاضر شود. این یعنی اینکه خودش را باز و آشکار نشان می‌دهد. این داستان‌ها نیز برگرفته از همین مردم است. من سعی کردم هم‌قدم شوم با جامعه‌مان و تحولاتی که در آن پیش می‌آید. دو سه تا داستان اول قبل از این اتفاقات است، و اما بعد فکر می‌کنم من نیز از روانشناسی جامعه پیروی کردم.

– با این وصف می‌خواهید بگویید در روانشناسی جامعه بیشتر تحت تاثیر نقش جوانان جامعه هستید؟

صد درصد همین طور است. به خصوص در داستان‌های این کتاب بر این رویه پیش رفته‌ام.

– یعنی کتاب رکسانا نیستم اگر، برای نسل جوان نوشته شده است؟

نمی‌توان گفت برای نسل جوان نوشته شده است. اما منظورم این است که من در خودم احساس جوانی کردم و همراهی کردم با جوان‌ها. به این دلیل که با جوانان سروکار دارم به همین خاطر به یک جور درک و تفاهم رسیده‌ایم.

– در این مجموعه به خصوص در دو داستان «مرا ببوس» و «پارمیدای من...» با چهره‌هایی مواجه می‌شویم که فعال بودند و حالا سرخورده شده و دچار نوعی تناقض شده‌اند و وامانده‌اند. در این دو داستان یکی از این شخصیت‌ها می‌بینیم که قدرت تطابق دارد ولی شخصیت داستان دیگر به عکس همچنان با موضوع درگیر است. این از کجا نشأت می‌گیرد، آیا ریشه در تجربیات خود شما دارد؟

این تجربه نسل ماست. در نسل ما هر کس امیدها و افکاری داشته و صرف نظر از اینکه به آنها رسیده یا نرسیده بخشی از زندگی و وقت و جوانی‌اش را روی این کارها گذاشته است و الان با این مواجه شده که خیلی از آرمان‌هایش که محقق نشد هیچ، از بسیاری آموزش‌ها و تجربه‌های عادی زندگی که جا مانده، هیچ، حتی جوانی هم نکرده است. در واقع یک جور دریغ، یک جور حسرت برای اینکه موقعی که باید به شادی می‌گذشته یا موقعی که شاید باید مواردی را در ذهنش آزاد می‌گذاشته، از دست داده است. نسل ما هر دوره‌ای را خیلی سریع طی کرد. مثلاً اگر قرار باشد جوانی آدم‌های دیگر ۱۰ تا ۱۵ سال طول بکشد جوانی نسل ما دوساله و شتابزده به پایان رسید. هر دوره‌ای از سن ما خیلی سریع گذشت و من فکر می‌کنم اگر من الان ۵۰ ساله هستم شاید اگر جور دیگری می‌سنجیدم باید ۸۰ سالم می‌بود. به خاطر چیزهایی که دیدم و کثرت وقایعی که در زندگی من اتفاق افتاده است. نسل ما خیلی چیزها را دیده، این هم مفید است و هم جای چیزهای دیگری را که می‌توانسته ببیند، پر کرده.

– می‌توان گفت ناهید طباطبایی از جمله نویسندگانی است که سیاست را در نوشتن یا نوشتن سیاسی را در ادبیات خیلی برنمی‌تابد؟

من بیشتر برمی‌گردم به آن جنبه‌ای از سیاست که امتزاج پیدا کرده با زندگی ما و بر زندگی شخصی ما اثر گذاشته. چرا اگر موقعی بخواهم در مورد دوره‌ای بنویسم که نقش سیاست در زندگی مردم پررنگ است، می‌نویسم. اما مطمئناً به وجهی از آن اشاره می‌کنم که در زندگی شخصی افراد دخیل بوده.

– نوشتن سیاسی که به سمت خاصی باشد؟

قبول ندارم که ایدئولوژی بر کار ادبی حاکم باشد.

– به نظر می‌رسد نوعی تجربه جدید در این کتاب دیده می‌شود. تجربه‌ای از روایت که متفاوت است و تجربی بودن آن هم به وضوح دیده می‌شود؛ روایتی که خیلی وفادار نیست به اینکه حتماً بخواهد به شکل داستانی فضاسازی کند. خودتان به این موضوع واقف هستید یا نه؟

معمولاً هر داستانی که من می‌نویسم خودش تکنیکش را به همراه می‌آورد. به تکنیک فکر نمی‌کنم، شروع می‌کنم به نوشتن و تکنیک کار با آن می‌آید. داستان «رکسانا نیستم اگر» می‌شد با پیچشی نوشته شود که در آخر معلوم شود که آنها به آن مرد کلک می‌زنند و شاید جذاب‌تر هم می‌شد اما من مخصوصاً در این مجموعه دلم می‌خواست رک، ساده و راحت بنویسم، دلم می‌خواست همه چیز شفاف باشد. نمی‌خواستم پنهان‌کاری داشته باشد. قبلاً این پنهان‌کاری‌ها را می‌کردم. این تکنیک‌ها را در جامه‌دران داشتم، چون کار آن را می‌طلبید. اما در مورد این مجموعه همه چیز به نظرم باید رک و راست می‌بود. احساس می‌کردم همه چیز به شکلی در حال بازشدن است و برای همین من هم خیلی راحت می‌خواستم بنویسم.

– در داستان «پارمیدای من کوش» مادری را می‌بینیم الان با فرزندش همراهی نمی‌کند و در ادامه داستان به نسل جدید می‌پیوندد. آیا این سرنوشتی است که شما برای نسل خودتان در نظر می‌گیرید یا راهی که فکر می‌کنید برای این نسل رستگاری به ارمغان می‌آورد این است؟

این همراهی یک همراهی منطقی نیست بیشتر مادرانه و حسی است. در واقع مادر به شناختی جدید از فرزندش می‌رسد و بعد نوعی حمایت است وقتی فرزند آدم کاری را انجام می‌دهد. یک جور پیوند است و یک جور حمایت است و بعد پیدا کردن خود گمشده در فرزند است که به شکلی نتیجه زندگی کردن است.

– به نظرتان در برخی داستان‌ها مانند «کلاه‌گیس» تا حدی به فضای فانتزی نزدیک نشدید؟

چرا دوست دارم این کار را انجام دهم. آدم از یکسری چیزها حین نوشتن می‌گذرد و به چیزهای دیگری می‌رسد. تکامل در نوشتن این است. به نظر من از پیچیدگی به سمت سادگی می‌رود. فانتزی و طنز زاییده جامعه پر تناقض است. جامعه پرتضاد کلاً از خصوصیات ادبی‌اش این است که هم داستان کوتاه می‌طلبد و هم طنز و فانتزی. از نظر جامعه‌شناسی هنر این مدل را جامعه با خودش می‌آورد و نویسنده در سیر طبیعی‌اش از آن ناگزیر است.

– پس از این باید از ناهید طباطبایی بیشتر انتظار داشته باشیم که داستان‌هایی با سمت و سوی طنز و فانتزی بنویسد.

ممکن است این طور باشد. من الان فکر می‌کنم بستر داستان فانتزی و طنز خیلی جوابگوست تا داستان‌های فردی و پیچیده که در حال تعدیل شدن هستند.

– داستان آخر کتاب «آقای گله‌دار» است. در این داستان درگیری درونی جامعه ادبیات به نمایش گذاشته شده است.

من فکر می‌کنم در جامعه هنری ما توهم‌های زیادی وجود دارد. قشنگ‌ترین و ساده‌ترین و بهترین توهم این است که آدم فکر می‌کند وقتی وارد جامعه هنری می‌شود به یک ایده‌آل دست پیدا می‌کند که به نظر من اصلاً همچین چیزی نیست. یعنی وقتی وارد این فضای هنری می‌شویم می‌بینیم که اینجا هم همان ارزش‌ها و معیارهایی حکمفرماست که در بیرون از این قشر حاکم است یعنی اینجا هم همان ارتباط‌ها و داد و ستدها بر قرار است. حالا قشنگ‌تر ماجرا همان قسمتی است که آدم فکر می‌کند اگر روزی وارد این ماجرا بشود و کتابش چاپ شود و به فلان جا برسد چه می‌شود اما بعد می‌بینند نه انگار هیچ خبری نیست و هیچ اتفاقی نمی‌افتد. در واقع به نظر من این هم کاری است مثل بقیه کارهای دیگر.

– به شکلی می‌توان این را گلایه نویسنده دانست؟

گلایه نمی‌شود گفت. به اصطلاح شرح و بیان اتفاقی است که در جامعه هنری ما می‌افتد. تا به حال سعی می‌کردم این کار را نکنم به خاطر اینکه فکر می‌کردم خودمان هستیم و خودمان و نباید از خودمان ایراد بگیریم. ولی از این به بعد این کار را خواهم کرد چراکه آنقدر این تناقض زیاد شده که درست در زمانی که باید تمام این مسائل را به عنوان به اصطلاح روشنفکران جامعه بگذاریم کنار، بدتر از هر موقع دیگری با آن درگیریم و به یکباره می‌بینیم ارزش‌هایی که بر جامعه ادبیات ما جاری است، به‌رغم ادعای مدرن بودن و مدرنیته، کاملاً سنتی است. بگذریم که در شکل سنتی خود اقلاً جوانمردی‌ای داشت که حالا دیگر، اغلب آن را هم ندارد. شاید بتوان با شکافتن اینها این گونه مسائل را شناخت و برطرف کرد.

– فکر نمی‌کنید شاید مقداری از این فضا به خاطر ارتباط نسل جوان با کسانی باشد که به نوعی بزرگان و پیشکسوتان این کار هستند؟ اینها با احترام بیشتر با آن نسل برخورد می‌کنند.

بیشتر از اینکه احترام باشد به نظر من هزینه کردن از آن آدم‌هاست و این هزینه کردن هم از آن اصطلاحاتی است که به دنبال همین طرز رفتار شکل گرفته است و بار بسیار خوبی دارد. اینکه من خودم را مثلاً یک جوری مرتبط کنم به بهرام صادقی واقعاً چیزی جز هزینه کردن از او نمی‌تواند باشد. اینکه یک نفر را که حالا هست یا نیست اسطوره کنند و با متر او بخواهند همه چیز را بسنجند از روشنفکری و هنرمندی به دور است. این هم می‌شود مثل چیزهایی که ممکن است در فضای تجارت اتفاق بیفتد. پس ما اگر فرقی داریم، اگر ادعایی داریم، فرق‌مان با آنها چیست؟

– مواردی که به آنها اشاره کردید چقدر معاصر است و به نظرتان چقدر می‌تواند به ادبیات ایران آسیب برساند؟

این روابط و مسائل تاکنون آسیب زیادی به هنر و ادبیات ما وارد کرده و به شکلی روابط ناسالم بر ادبیات ما حاکم کرده است. به جای این خوب بود این هوش و درایت به کار گرفته می‌شد تا برای امور حرفه‌ای مثلاً برای کپی‌رایت، برای حق تالیف‌ها، برای کسب حق و حقوق نویسنده‌ها امتیازی گرفته شود. حرف من این است که اگر کپی‌رایت نداریم خب برویم دنبال کپی‌رایت. بامزه است.

گاهی می‌آیند تا داستانی را برای فیلم از من بگیرند، به محض اینکه صحبت دستمزد و پول می‌شود به این عبارت پناه می‌برند که ای وای شما که هنرمند هستید چرا از این حرف‌ها می‌زنید؟ این جنبه‌ها را کسی دنبالش نمی‌رود اما از این طرف با رفیق‌بازی و ارتباط‌های خاص همه چیز پیگیری می‌شود. یک نفر با یک کتاب و با یک پشتیبان حسابی، یک‌شبه ره صدساله می‌رود و جالب اینکه معمولاً یک‌کتابه می‌ماند. بگذریم. به نظر من خوب است که همه با هم جمع شوند یک صنف داشته باشند. یک اتحادیه داشته باشند و حقوقی را که قانوناً به آنها تعلق می‌گیرد مطالبه کنند. مثلاً در دانمارک آقایی بود که دو تا کتاب ترجمه کرده بود اما به خاطر همین دو کتاب تا آخر عمر حقوق داشت. ما دنبال این چیزها برویم خیلی خوب است. باید به خودمان و به جامعه و دست‌اندرکاران بقبولانیم که نوشتن یک حرفه است و باید حرفه‌ای با آن برخورد شود. باید بتواند نان ما را بدهد اما اینها را می‌گذاریم کنار و از این طرف با بعضی پارتی‌بازی‌های کوچک و ارتباط‌های پرتوقع با دیگران به خودمان ضرر می‌زنیم. آسیب جدی دیگر به نظر من این است که در این حرفه کمتر کسی سر جای خودش است. مترجم قاضی و داور است. با معیارهای ادبیات غیرایرانی می‌آید سراغ کارهای ایرانی و ثمره کار و هنر نویسندگان را معمولاً پایمال می‌کند. اینکه می‌گویم معمولاً برمی‌گردد به تمایل مترجم. بعد منتقد داستان می‌نویسد، ویراستار نقد می‌کند، حروفچین ویرایش می‌کند، فیلمنامه‌نویس برای نوشتن فیلمنامه از روی داستان نویسنده ۲۰ برابر او پول می‌گیرد و بعد یک نویسنده خوب بااستعداد برای اینکه پول دربیاورد تا گرسنه نماند، این طرف و آن طرف قلم می‌زند.

– خاطرم هست که در مصاحبه‌هایتان از نقد و انتقاد گله کرده بودید. این موضوع باز نشد. آیا همچنان این گلایه موجود است؟ گفته بودید منتقدان باید با سوادتر از نویسنده باشند که نیستند.

حتی در حال حاضر، بیشتر نویسنده‌های ما هم آنقدر که باید کتاب بخوانند نمی‌خوانند. بسیاری از مترجمان جوان ما فارسی را هم خوب نمی‌دانند. البته این گاهی اسباب تفرج خاطر است، چون وسط یک داستان خیلی جدی می‌توانی غش‌غش بزنی زیر خنده. کمتر کسی را می‌بینم که شاهنامه یا تاریخ بیهقی خوانده باشد یا یک غزل سعدی را درست از روی کتاب بخواند. منتقدها نیز همچنان پناه می‌برند به مشتی اصطلاح و خود را پشت آنها پنهان می‌کنند و شروع می‌کنند به نقد کردن.

– این خاص کشور ماست؟

نمی‌دانم حتماً جاهای دیگری هم وضع همین است. ولی من فکر می‌کنم در جامعه ما این ماجرا خیلی دارد سخیف می‌شود و ضربه می‌زند.

– در کتاب‌های آخر شما تعداد صفحه‌ها کم شده و چند داستان کوتاه در قالب ۷۰ یا ۸۰ صفحه منتشر شده است. این به احساس نیاز جامعه برمی‌گردد؟

نه. اینها داستان‌هایی است که از کتاب قبلی تا به حال نوشته شده و چاپ کردم. معمولاً همین کار را می‌کنم. اگر از کتاب قبلی بعد از مدتی هفت یا هشت داستان داشته باشم چاپ می‌کنم و دنبال چیز دیگری هم از این کار نیستم.

– از فیلم چهل سالگی راضی هستید؟

بله. باید پذیرفت که فیلم متفاوت است و خیلی اتفاقات در فیلم می‌افتد که در داستان نیست. چیزی که برای من مهم بود، حفظ روح فیلم بود که کاملاً حفظ شده. باید پذیرفت که به هر حال منطق فیلمنامه با منطق داستان فرق می‌کند. باید همین جا از آقای رئیسیان تشکر کنم که به من شانس این را دادند که شخصیت‌های داستانم را روی پرده ببینم.

– کارهای بعدی شما چیست و این روزها مشغول چه کاری هستید؟

«پنجاه سالگی» را دارم می‌نویسم و یک داستان بلند به اسم «جاده باریک می‌شود». کاری را هم از فرانسه ترجمه می‌کنم. یک کار هم در ارشاد هست. سفرنامه دو سوئیسی است که ۸۰ سال پیش به ایران آمده‌اند، به اسم «راه و رسم دنیا» که خیلی کار زیبایی است و چشم انتظار آن هستم.

نکته

در جامعه هنری ما توهم‌های زیادی وجود دارد. قشنگ‌ترین و ساده‌ترین و بهترین توهم این است که آدم فکر می‌کند وقتی که وارد جامعه هنری می‌شود به یک ایده‌آل دست پیدا می‌کند که به نظر من اصلاً همچین چیزی نیست. یعنی وقتی وارد این فضای هنری می‌شویم می‌بینیم که اینجا هم همان ارزش‌ها و معیارهایی حکمفرماست که در بیرون از این قشر حاکم است یعنی اینجا هم همان ارتباط‌ها و داد و ستدها بر قرار است. اینکه یک نفر را که حالا هست یا نیست بت کنند و با متر او بخواهند همه چیز را بسنجند از روشنفکری و هنرمندی به دور است.

یادداشت

مدگرایی، نوستالژی و چند داستان دیگر...

مهران چهرازی

خواندن یادداشت‌هایی پیرامون شعر شمس‌لنگرودی که در روزهای پیش در این روزنامه منتشر شد، تعجب و حیرت مرا در پی داشت. کسانی که یادداشت‌ها را نوشته‌اند به هیچ وجه نتوانسته‌اند منطق فکری خود را به وجود بیاورند یا مثلاً ساده‌نویسی شعر شمس را نقد کنند، بلکه با ایجاد یک فضای کلی مبهم، ارجاع‌های بی‌ربط و متناقض شروع به حکم دادن درباره یکی از برجسته‌ترین شاعران معاصر کرده‌اند. نکته‌ها و پرسش‌های زیادی است که می‌توان به آنها اشاره کرد. مساله شعر دهه ۷۰ کم‌کم برای این دوستان تبدیل به یک نوستالژی شده است. هرازگاهی در مطبوعات شروع به مرور گزاره‌ها و نظریه‌های آن دوره می‌کنند و با آه و ناله و حسرت از گذشته بالنده شعر فارسی در دهه ۷۰ یاد می‌کنند، اما چند سوال مطرح است:

۱- شعر دهه ۷۰ با آموزه‌ها و گزاره‌های منحصر به خود دیروز و امروز چه خروجی در شعر داشته است؟

۲- نظریات رضا براهنی مثلاً در مقاله «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم» شعر کدام شاعران را دربر گرفته است؟

۳- چرا کسانی را که نام برده‌اند مدت‌هاست کتابی منتشر نمی‌کنند؟

نکته مهمی در اینجاست که باید به آن اشاره کنم. شعر دهه ۷۰ با همه فراز و نشیب‌هایش همان‌طور که نوشتم برای این دوستان تبدیل به یک نوستالژی و در عین حال تبدیل به یک مد هم شده است، که گاهی دوباره لباس این مد را به تن می‌کنند. جامعه ما دچار نوعی مدگرایی در حوزه فرهنگ است. چند مثال می‌زنم تا قضیه روشن‌تر شود.

از همین شعر دهه ۷۰ شروع می‌کنیم. یکی از رهیافت‌هایی که در آن دهه مد نظر بسیاری از شاعران بود، مساله پست‌مدرنیسم بود. و جالب اینجاست که اکثر قرائت‌ها و برداشت‌ها از این مقوله، غلط و اشتباه بود. از شعر این شاعران نمی‌توان زیبایی‌شناسی منسجمی بیرون کشید. و شعرشان معمولاً دچار هذیان‌ها و شلختگی‌هایی است که با نوعی عصیان و اعتراض سامان‌نیافته در ساختار و معنا همراه است. این گرایش پراشتباه به پست‌مدرنیسم نوعی مد محسوب می‌شد که هنوز هم طرفداران زیادی دارد. اکثراً شاید درک دقیقی از پست‌مدرنیسم و شاخه‌های آن نداشتند و با سوء استفاده‌های بسیار سعی بر پست‌مدرن جلوه دادن خود داشتند. البته این مشکل جدیدی نبود و نیست، با مرور تاریخ فرهنگی معاصر خود درمی‌یابیم که اکثر مفاهیم در ایران دچار نوعی سوء برداشت است و با سوء تفاهم پیش می‌رود. از آنارشیسم گرفته که عده زیادی آن را تنها هرج و مرج‌طلبی می‌دانند تا فرمالیسم و مارکسیسم و لیبرالیسم.

مثال‌های زیادی می‌توان از مدگرایی حاکم بر جامعه ایران زد. فروش بسیار زیاد کتاب‌های نویسنده درجه دو و سه مثل پائولو کوئیلو از نشانه‌های همین امر است که البته وجهی عامه‌پسند نیز پیدا می‌کند. اما گاهی این مدگرایی با گرایش‌های روشنفکرمآبانه همراه است. مثلاً علاقه عده زیادی به نظریات اسلاوی ژیژک که او هم نظریه‌پردازی درجه دو و سه است و خیلی‌ها در غرب اصلاً او را قبول ندارند. و مثلاً تری ایگلتون نقدهای صریحی را بر او و این‌گونه متفکران نوشته است و گفته است. برای مثال یکی از نظریات حیرت‌انگیز او در سینما، در کتاب «هنر امر متعالی مبتذل» که به فیلم بزرگراه گمشده دیوید لینچ می‌پردازد (که این کارگردان و فیلم‌هایش هم طی دهه اخیر بدون آنکه درست و دقیق فهمیده شود، مد شده است) توسط مازیار اسلامی ترجمه شده است. می‌توان با خواندن این کتاب متوجه اشتباهات بسیار و کج‌فهمی‌ها و فرافکنی‌های حیرت‌آور او شد. اما چه می‌شود کرد که این نظریه‌پرداز مورد علاقه عده بسیاری است و دقیقاً حالتی از مد پیدا کرده است. به شعر برگردیم. این رهیافت‌های پست‌مدرنیستی در آن دهه راه به جایی نبرد و هیچ خروجی سالمی در شعر نداشت و تنها موجب هذیان و شلختگی شد. نکته جالب دیگر این است که بسیاری از این دست شاعران بارت، ریکور، باختین و دریدا را بیشتر از لورکا، حکمت، نرودا و پاز می‌شناسند و بیشتر از آنکه به شعریت نزدیک باشند با نظریات ادبی قرابت دارند. در نهایت می‌توان گفت این مدگرایی نشان از تفکرات جهان سومی است که در هیچ حوزه‌ای نمی‌تواند به یک شاکله منسجم و منظم برسد و مدام به این سو و آن سو گرایش پیدا می‌کند و گفتمان غالبش، سرگشتگی و بی‌هویتی است. و این معضل گریبان خیلی از کسانی را که به خیال خودشان دغدغه‌های روشنفکری دارند هم گرفته است.

کسانی که این یادداشت‌ها را نوشته‌اند و شمس‌لنگرودی را سهل‌انگار در شعر می‌دانند باید تعریف خود را از ساده‌نویسی و سهل‌انگاری بنویسند و مرز بین این دو را مشخص کنند. وقتی از عدم وجود منتقد حرف می‌زنند باید تعریف خود را از منتقد مدنظرشان بگویند. تاریکی‌های گفتارشان را روشن کنند. روشن کنند که از نظرشان شعر نخبه‌گرا و شعر عامه‌پسند چه نوع شعری است و مختصاتش چیست؟ پوپولیسمی که اشاره کرده‌اند در کجا شکل گرفته است و یک سوال: آیا هر هنری که مردم بپسندند و دوست داشته باشند، اثری پوپولیستی یا عامه‌پسند است؟ زمانی که فیلم «زندگی شیرین» فدریکو فلینی در ایتالیا نمایش داده می‌شد، مردم به دلیل شلوغی زیاد سینماها، برای دیدن این فیلم با خودشان صندلی می‌بردند تا بتوانند در سینما این فیلم را تماشا کنند. و حتماً همان‌طور که گفتم تلقی‌های جهان سومی که پوششی مثلاً روشنفکرمآبانه دارند، نتیجه می‌گیرند که فلینی و فیلمش عامه‌پسند یا پوپولیستی هستند. کسانی که معتقدند شمس‌لنگرودی در نظریات و نقدهای ادبی شرکت نکرده و فعالیت خاصی ندارد، کافی است کمی بیشتر کتاب بخوانند و نگاهی به کتاب بازتاب زندگی ناتمام بیندازند که دربرگیرنده نظریات او از دهه ۷۰ تاکنون است. شمس هیچ وقت در این سال‌ها منفعل نبوده است و گواه آن مصاحبه‌ها، مقالات و یادداشت‌های متعدد او در نشریات برجسته ایران است. و همواره نوآوری‌ها و چهره‌های برجسته‌ای را که حتی دوستان به اصطلاح نوجو فراموش کرده‌اند، به یاد آورده است. نظریات و نوشته‌های او درباره چهره تاثیرگذاری مثل هوشنگ ایرانی خواندنی است. ببینید در نقد شعر شمس چه نوشته است: «راوی شعرهای لنگرودی، نه‌تنها در هیچ کدام از شعرها به فردیت به خصوصی نمی‌رسد، بلکه همیشه یک راوی بی‌جان و نمونه‌ای است، نمونه‌ای از یک مرد عاشق‌پیشه و رمانتیک که از طرف عشقی‌اش گله می‌کند و مدام برای...» به راحتی می‌توانم بگویم ایشان شاید حتی سرجمع ۱۰ شعر از شمس نخوانده است. اگر کسی شعر بلند درخشان «قصیده لبخند چاک‌چاک» یا شعرهای پنجاه و سه ترانه عاشقانه یا ملاح خیابان‌ها را خوانده باشد، عکس این حرف‌ها را دریافت می‌کند. اتفاقاً در شعری مثل قصیده لبخند چاک‌چاک، ما با فردیتی قوام‌یافته روبه‌روییم که شاعر زخم‌هایش را با روایاتی زیبا به تصویر می‌کشد. و نکته دیگر اینکه حتی در شعرهای عاشقانه شمس هیچ‌گونه گله‌مندی وجود ندارد و این کاملاً مشهود است. جالب است که نویسنده برای نشان دادن سادگی شعری از فروغ آورده است. فروغی که شعر شمس، ادامه شعر اوست. شعر شمس‌لنگرودی، همان‌طور که خود گفته است امروز سهل و ممتنع است، نیاز به تحلیل دارد نه واکنش‌های سطحی!

نقد

نگاهی به «پایین آوردن پیانو از پله‌های یک هتل یخی» رسول یونان

رستاخیز کلمات

مزدک پنجه‌ای

«پایین آوردن پیانو از پله‌های یک هتل یخی» عنوان مجموعه شعر رسول یونان شاعر و مترجم آذری‌زبان است که نشر افکار آن را منتشر کرده است. یونان را اگرچه باید جزء شاعران ساده‌سرای معاصر ایرانی گروه‌بندی کرد اما از تاثیر شاعران ادبیات شعری ترک نیز نباید غافل ماند، چرا که تاثیر شعر برخی شاعران ترکیه- به واسطه حشر و نشر یونان در ترجمه اشعارشان- به مراتب بیشتر از دیگر شاعران ایرانی در آفرینه‌های یونان بوده است.

آنچه به نظر می‌رسد بیشترینه توش و توان شعرهای یونان صرفاً در جهت انتقال احساس شاعرانه صرف شده است؛ نقطه‌ای که برای بسیاری از شاعران چون سهراب سپهری ویژگی بوده اما برای یونان آسیب به شمار می‌رود. سپهری در کنار روایت احساس از تخیل و دیگر عناصر به انضمام وزنِ درونی کلمات بهره می‌جست که شعر یونان متاسفانه فاقد چنین بن‌مایه‌ای است. به تعبیری دیگر یونان در اشعارش صرفاً درصدد انتقال احساس است و مخاطب کمتر با تصاویر بکر، لحن‌گردانی، فرم‌گرایی، نقش کارکرد زبانی و... مواجه می‌شود. عشق تو، حس احتیاط است/ در رفتار باد/ وقتی که از باغ می‌گذرد/ غذای گرم است/ در نیم‌روز برف و خستگی/ و ستونی سحرانگیز/ زیر سقف آسمان/ وگرنه/ چرا باید این سقف فرو نریزد/ عشق تو، حرمت خاک است و... (عشق تو، ص ۱۴) اصل رسانگی و ایصال جزء اصولی است که قدما بسیار بر آن اصرار داشتند؛ امری که شاعران دهه ۷۰ نسبت به آن بی‌توجه بودند و شاعران دهه ۸۰ به نظر توجه بیشتری نسبت به آن دارند. به مطلع شعر (عشق تو) اگر توجه کنید به نوعی با عدم رسانگی در کلام مواجه می‌شوید.«عشق تو، حس احتیاط است» در معنا عقیم مانده است. اما در ادامه همین شعر با بند «عشق تو، حرمت خاک است» مواجه می‌شویم که مخاطب را به بستر معنا هدایت می‌کند، به تعبیری دیگر در واقع رابطه علت و معلولی در بستر کلام شکل می‌گیرد. نکته دیگر اینکه شاعر با بهره جستن از کلمه، صرفاً خواسته احتیاط را بیان کند. در حالی که پیش از این از قدما آموخته‌ایم کار شاعر صرفاً بیان اندیشه و احساس در بستر فیزیک کلام نیست بلکه رسالت شاعر ایجاد تحرک ذهنی از پس بیان اندیشه و احساس است.

کلیت مضامین شعرهای این مجموعه را عشق دربرمی‌گیرد؛ عشقی که مکرراً به جدایی و افسوس می‌رسد. اگر مرا دوست نداشته باشی/ دراز می‌کشم و می‌میرم/ مرگ/ نه سفری بی‌بازگشت است/ و نه ناگهان محو شدن/ مرگ/ دوست نداشتن توست/ درست آن موقع که باید دوست بداری!/ (مرگ، ص ۱۵)

رسول یونان شاعری زبان‌محور نیست و باید او را جزء شاعران معناگرا به شمار آورد. نقطه فرود شعرهای یونان درست آنجاست که نسبت به نقش زبان در شعر غافل می‌شود. زبان برای او تنها وظیفه بیان را دارد از این رو مدام زبان در شعر او به نازل‌ترین سطح خود می‌رسد. در واقع وقتی او از زبان به عنوان ابزاری صرفاً جهت بیان رویدادها بهره می‌برد، واژگان او