داستان بدون فکر مثل حباب است

ادامه از صفحه ۷

به داستان‌ها برگردیم. در «اوسنه باباسبحان» و «از خم چمبر»، زبان ساده است اما در «عقیل‌عقیل» روایت‌های شاعرانه و توصیف‌گری دیگر آثارتان بروز می‌کند. یعنی به نظر می‌رسد آن سکون و عدم تحرکی که در خاف زلزله‌زده هست، خودش را به نثر هم می‌رساند و نثر راکدتر می‌شود- که البته شاید این داستان همین نثر را هم ایجاب می‌کرده. در «عشق سال‌های سبز» یا «جوی و دیوار و تشنه»، گلستان عناصر عینی و ذهنی را روبه‌روی هم می‌گذارد و فضا شاعرانه می‌شود و هر جمله توصیف دارد و...

بله. اصلا گلستان مقید به ریتم است (خود ایشان می‌گوید که بیش از پنجاه‌بار گلستان سعدی را خوانده است) اما من مقید نیستم، زبان در من ریتم دارد... به یاد می‌آورم که در کوچه‌های خلوت تهران غزل‌های مولانا را بلند و با حرکت در گام برداشتن‌هایم می‌خواندم و مثلا شکسپیر را هم.

چوبک یا هدایت چطور؟ زبان آل‌احمد ریتم دارد.

زبان چوبک و هدایت هم ریتم ندارد. آل‌احمد هم در مقالاتش ریتم دارد. در حقیقت آل‌احمد در داستان‌نویسی توانا نبود و در مقاله‌نویسی بسیار مجرب بود. اما جلال آل‌احمد هم، ادبیات قدیم را خوب خوانده بود. آل‌احمد و گلستان هرکدام از یک زاویه‌ای به سعدی نزدیک بودند. در حالی که من شخصا سعدی را نمی‌پسندم و مثلا ناصرخسرو را دوست‌تر دارم. من زبان را از ترجمه تاریخ بلعمی تا سعدی دوست دارم. تمام مدتی که روی کلیدر کار می‌کردم- قبل از اینکه مرا به زندان ببرند- فقط حافظ می‌خواندم و موسیقی می‌شنیدم- البته حسب نیاز روحی و نه برای نوشتن. به «عقیل‌عقیل» اشاره کردید، خوب مثالی زدید، چون این داستان حلقه گسست و پیوست من است. گسست از آن زبان زیادمردمی به سمت زبانی مناسب رمان‌هایی که باید نوشته می‌شدند. ببینید اگر زبان رمانی که کلیدر نامیده شد در آن حجم و وسعت، زبانی باشد که در گفت‌وگو به کار می‌رود، نمی‌تواند مخاطب را از آغاز تا فرجام بکشاند. رمانی که ممکن است شش ماه خواندنش طول بکشد –که البته بسی خوانندگان «کلیدر»، به من گفتند و هنوز هم می‌گویند که ما دو هفته یا بیشتر در را به روی خودمان بستیم و آن کتاب را خواندیم. بنابراین زبان کلیدر حتی اعیانی یا فاخر نیست، بلکه زبان مردم است که از دوره سعدی تا مشروطیت گم شده بوده و از آستانه مشروطیت تا ابراهیم گلستان، سیمین دانشور، آل احمد و گلشیری و ساعدی و همه دیگر نویسندگان ورزیده شده و بعد دولت‌آبادی را به این فرآیند رسانیده است. آقای گلستان نثر را به موسیقی و ریتم نزدیک می‌کند، اما این ریتم در من زندگی می‌کند چون هرگز بدون موسیقی زندگی نکرده‌ام. من آواز می‌خوانم و در همه حال- بجز دوره نوشتن روزگار سپری تا سلوک و... - با موسیقی زندگی کرده‌ام و می‌کنم، حالا فرقی نمی‌کند بوم نارنج باشد یا سمفونی شماره نه. بنابراین زبان ما- لابد مثل زبان‌های دیگر و متفاوت از آنها- زبانی موسیقایی است و کشف این موسیقایی اگر وجودی شده باشد، خیلی زیباتر است.

من یک وقتی در آلمان، محض‌تجربه در جمعی آلمانی زبان بخشی از «کلیدر» را به زبان فارسی خواندم. اولا درجا همه گوش بودند و بعد یکی از آنها گفت، من موضوع را گرفتم. یا در هلند خانم شاعری در مجمعی در یک کلیسا به من گفت، من ایستاده بودم تا موسیقی زبان شما را گوش بدهم و بروم. یعنی این خصیصه موسیقایی در زبان فارسی را دیگران هم درمی‌یابند. هر زبانی نوعی موسیقی خاص خود را دارد، منتها گام‌هایش با زبان ما فرق می‌کند.

آقای دولت‌آبادی بحث هگل به میان آمد، می‌خواستم به معضل یا بحرانی در ادبیات امروز اشاره کنم. اینکه چرا ادبیات ما ارتباطش را با فلسفه از دست داده و رمان‌های امروز ما فقر فلسفی دارند. و مهم‌تر اینکه چرا رمان‌های ما دیگر ارتباطی با ایدئولوژی ندارند. به همین دلیل گویا رمان‌های ما خسته است و نمی‌توانند شوری در مخاطب ایجاد کنند. کاری که ادبیات شما یا آل‌احمد، چوبک و براهنی و... می‌کردند. برای مثال در بخشی از عقیل‌عقیل آمده است: «او خود به تمامی رنج است. پس رنج را دوست می‌دارد. چنین است که فاسد فساد را، زاهد زهد را، کاری کار را، عالم علم را و رنجور رنج را دوست می‌دارد. از این‌رو که در هر کدام از اینها دو چیز یک چیز می‌شوند. یگانه می‌شوند. وحدت دست می‌دهد. فاعل فعل می‌شود. آدم همانی می‌شود که در وجود خود دارد. با جوهر خود یکی می‌شود. در چنین هنگامه‌ای از بلوغ آدم روح خود می‌شود. عقیل عذاب خود می‌شود. عقیل عذاب خود شده است. عقیل رنج است. عقیل رنج را عزیز می‌دارد.» فکر می‌کنم مثلا اگر داریوش آشوری با همان نثری که «چنین گفت زرتشت» را ترجمه کرد، «پدیدارشناسی جان» هگل را ترجمه می‌کرد چنین نثری به دست می‌آمد. این نوع انتزاع زبان رمان به سمت فلسفه هم خوب است و هم از دشواری‌های کار شما بوده. خودتان در این‌باره توضیح دهید. به نظر می‌آید رمان فارسی امروز باید در این زمینه فکری به حال خودش بکند.

آنچه شما می‌گویید فقر فکر است، نه فقر فلسفه. فقر فکر و تخیل است. آن هم علت دارد. در حقیقت بعد از پایان جنگ تحمیلی نویسندگان ما عمدتا فکرگریز شدند. چون مقوله‌ای به‌عنوان پایان ایدئولوژی آمد و مسلط شد و افراد دچار این معضل باقی ماندند. این حرف به میان آمد که دوران ایدئولوژی به سر رسیده و ایدئولوژی آدم‌ها را مقید می‌کند و دست و بالشان را می‌گیرد. و نرفتند ببینند که در کجاها ایدئولوژی دست و پا را می‌گیرد. من البته متوجه بودم که در کجاها ایدئولوژی مقید می‌کند که در سخنرانی سالن ابن‌سینای دانشگاه تهران، نظرم را بیان کردم با این عبارت پایانی که «هنر آن سمند سرکش است که در مهارش نمی‌توان نگاه داشت» سال ۱۳۵۲. نیز دانستم که در کجاها هم تفکر را به‌عنوان ایدئولوژی منکوب می‌کنند و از قبل این حرف، اندیشه را در ذهن عقیم می‌کنند. فهمیدن اینکه دیگران در این عالم چگونه اندیشیده‌اند، هیچ ربطی به ایدئولوژی ندارد و البته ربط هم می‌تواند داشته باشد. یعنی نویسنده‌ای که دارد درهزارسوم می‌نویسد، دست‌کم باید بداند از دوره یونان قدیم تا تحول صنعتی و بعد آن چه گذشته است. بالاخره باید ذهن نویسنده در جاهایی پویش کند دیگر. اما این دیدگاه عوامانه که همه فکرها به مارکسیسم ختم شده و حالا که مارکسیسم مغلوب شده، بنابراین همه ایدئولوژی‌ها و فکرها را رها کنیم و دیگر نیازی به آن نیست، موجب شد که کلاس‌های فرم باب شود. آنجا افرادی یاد می‌دادند و گویا یاد می‌دهند که داستان چگونه شروع می‌شود و چگونه تمام می‌شود و داستان می‌تواند چند تا راوی داشته باشد و این‌جور نوشته شود و آن‌جور... و همه در فکر این بودند که داستان چگونه درست می‌شود و فکر نکردند که داستان بدون فکر مثل حباب است و با فکرگریزی نمی‌شود نویسنده شد. شاعر هم نمی‌شود شد. شوخی که نیست. درست که ما در جامعه‌ای زندگی کرده‌ایم که در تمام این دویست، سیصدسال و قبل از آن هم زیر انواع فشارهای داخلی و خارجی بوده است. ولی به‌هرحال در گذشته و امروز زندگی بشر اتفاقاتی افتاده که بدون فکر نمی‌شود به این دوران نزدیک شد و آن را درک کرد. یادم هست وقتی شاملو با من صحبت می‌کرد، کمتر درباره ادبیات و بیشتر راجع به تاریخ صنعت یا تاریخ علم و موسیقی حرف می‌زد. یعنی خود او فرآیندی از یک دوران دو، سه‌هزارساله بود. برای همین، هم «گیل گمش» را ترجمه می‌کند و هم آخرین شعرهای یک شاعر معاصر آلمانی را. پس ما دچار فقر تفکر هستیم.

فکر می‌کنم بخشی از جامعه ادبی این روزها این ضعف را پذیرفته است اما مساله فنی‌تری نیز در میان است. اینکه ارتباط زبان رمان با زبان فلسفه، نظریه و سیاست چیست؟ چون به نظر می‌رسد رمان فارسی نتوانسته است معبرها، لولاها یا نقاط اتصال مناسبی را به لحاظ زبانی، زیبایی‌شناختی و تکنیکی بین رمان و جهان‌های دیگر؛ سیاست، اقتصاد و فلسفه پیدا کند. اگر به گذشته برگردیم، می‌بینیم بخشی از این مشکل - با وجود همه تلاش‌ها و ستیهندگی‌های شما و نویسندگان دیگر، به پیشینه داستان‌نویسی ما برمی‌گردد. حتا به همان قطعه‌ای که از «عقیل‌عقیل» خواندم هم از این منظر (عدم چفت و بست زبان فلسفه و زبان رمان) می‌شود نقد وارد کرد، گرچه خود این رویکرد و میل به درآمیختن رمان به فلسفه و سیاست و اجتماع و رنج آدمی خجسته است. نظر شما در این‌باره چیست؟

اولا خیلی خوشحالم که سر عده‌ای زود به سنگ خورده است. پیش‌تر گفته‌ام که بیشتر دوستان ما مدتی می‌نویسند و این راه را می‌روند و می‌شوند ۵۰ ساله و یکباره متوجه می‌شوند که سرشان به دیوار خورد. مایه خرسندی است که می‌گویید برخی متوجه شده‌اند ظرف خالی فقط یک ظرف است. اما تاکید فقط روی فلسفه ضروری نیست. از تجربه خودم می‌گویم. من هر چیزی را که خوانده‌ام، برای نوشتن رمان خوانده‌ام. همین تکه‌ای که خواندید، من هیچ مطلب فلسفی‌ای در این‌باره پیش از این نخوانده بودم. من «عقیل‌عقیل» را سال‌های ۵۲، ۵۳ نوشتم. در زندان بودم که چاپ شد و به دستم رسید. در حالی که ترجمه «پدیدارشناسی جان» که می‌گویید، گویا امر جدیدی است. من که آن روزها جز دیالکتیک هگل نشنیده بودم. اما وقتی شما به انسان، عالم و محیط طبیعی- اجتماعی فکر می‌کنید، تفکر در شما پدید می‌آید. البته من پیش از آن جمله کمی فلسفه هم خوانده بودم. در همان موقعیت کارگری روی میز سلمونی کتاب تاریخ فلسفه بود. یکی از دوستان زرتشتی آمد آنجا، نگاهی کرد به این کتاب و گفت، «محمود آقا تو این‌رو می‌فهمی؟» گفتم، «نه والا» گفت، «پس چرا می‌خونی؟» گفتم، «می‌خونم بلکه بفهمم.» همان دوره کتاب «گفتار در روش درست به‌کاربردن عقل» دکارت با ترجمه فروغی را خواندم بدون آنکه بفهمم. من مثلا کتاب جمجمه‌شناسی هم خوانده‌ام. تاریخ صنعت یا تاریخ ادبیات آفریقا و... و بی‌گمان همه اینها در نثر و نگاه من تاثیر داشته است. مساله همین است که شخص، فرآیند می‌شود. یادگرفتن من این‌طور بوده است: اگر نم باران است، بیاید روی این خاک. اگر سنگ و کلوخ است بریزد روی این خاک. طوفان است بیاید این خاک را ببرد. ولی نمی‌شود به خود گفت «حالا بنشینیم رمان بنویسیم.» من شخصا نمی‌دانم چطور باید رمان نوشت. اما می‌دانم هربار باید یک رمان را کشف کرد. کلمه را باید کشف کرد. هر رمانی یک اسلوبی دارد. هر نویسنده‌ای اسالیبی دارد. با وجود همه تجربه‌هایم می‌پرسم که چطور باید رمان بنویسم؟! من در سخنرانی‌ام در سارایوو با نام «سخن در سنگ»، به این موضوع «کشف کلمه» پرداختم. اینکه نویسنده چطور به «کلمه» می‌رسد؟ من دولت‌آبادی چطور به آن نخستین کلمه می‌رسم؟ همان که گفته شده «در آغاز کلمه بود» و من همچنان نمی‌دانم چطور می‌رسم به نخستین کلمه؟!

بعد از جنگ تحمیلی یکسری اتفاقات در ایران افتاد. مثلا پست‌مدرنیسم به ایران وارد شد و... به نظر می‌رسد ادبیات ما در دهه ۷۰ خود را بار دیگر پیدا می‌کند و شاید طی ۱۵۰ سال اخیر، این دهه یکی از دوران‌های درخشان ادبیات ما بوده است؛ ادبیاتی که ابوتراب خسروی، رضا قاسمی، مندنی‌پور، محمدرضا صفدری، شیوا ارسطویی، محمدرضا کاتب و... داشت یا حتا در شعر هم کارهایی انجام شد مثل براهنی و دیگران. با این وجود همه اینها کم و بیش پایی در دهه ۶۰ داشتند. بعدها ما در ادبیات دهه ۸۰ به این طرف با نسلی روبه‌رو شدیم که بعد از جنگ بزرگ شدند و شاید این مشکل بیشتر در این نسل دیده می‌شود. چون شما به دوره بعد از جنگ اشاره کردید...

ببینید در دوره بعد از جنگ تفکرات پسامدرنیته، فرم‌گرایی و ساختارشکنی و ساختارگرایی و این چیزها باب روز شد. و نکته عمده دیگر این است که این نسل دچار فترت شد. بیشتر همان نویسندگانی که شما نام می‌برید، از این مملکت کوچ کردند، یعنی فضای ادبیات ما تبدیل شد به یک خلاء. این نسل ربطشان با گذشته قطع شد. حلقه پیوستگی گسست. ببینید مثلا نسیم خاکسار در این مملکت نیست، مندنی‌پور نیست، رضا قاسمی نیست. در واقع همه کسانی که باید می‌بودند، نیستند. پس حلقه اتصال قطع و فترت آغاز شد. که همچنان ادامه دارد.

به نظر می‌آید این اتفاق آن طرف هم تاثیر گذاشته است. مثلا چندی پیش در مجله «کلام بدون مرز» در آمریکا ویژه‌نامه‌ای برای ادبیات ایران منتشر شده بود زیر نظر آقای مندنی‌پور. داستان‌هایی که از ایران انتخاب شده بود از ضعیف‌ترین داستان‌های سال‌های اخیر ادبیات ما بوده‌اند. یعنی این گسست آن طرف هم تاثیر منفی گذاشته است...

همین‌طور است. تاثیر منفی دوسویه است. در حقیقت دوگانگی ایجاد شده و من متاسفم اگر کسانی به این دوگانگی دامن می‌زنند.

برگردیم به داستان‌ها و سه‌گانه اول، گلستان-چوبک-ساعدی. تا ارتباط داستان‌ها با طبیعت یا پدیده‌های جهان پیرامون‌مان مثلا حیوانات را بررسی کنیم. در «اوسنه باباسبحان» مصیب زیر بار ادبار و نکبتی که واقعیت زندگی به او تحمیل می‌کند دچار نوعی جنون می‌شود. در صحنه‌ای که قرار است به امامزاده برده شود، او را با ریسمانی به خر بسته‌اند. فکر می‌کنم در کار چوبک یا حتا هدایت نوعی تشخص‌بخشی به حیوانات وجود دارد، یعنی انگار دنبال روحی انسانی در حیوان می‌گردند. اما در کار شما به نظر می‌رسد این ارتباط از نوع دیگری است اینجا انسان ماهیتی حیوانی می‌گیرد. یا در داستان ادبار پسر داستان در پالون می‌خوابد و... یا در داستان مرد می‌گوید وقتی صدای پدرش چراغعلی را می‌شنود صدایی حیوانی از گلویش درمی‌آید. یا مردهایی که به خانه می‌آیند طوری از دالان خم می‌شوند که به‌صورت حیوان درمی‌آیند یعنی ماهیتی حیوانی پیدا می‌کنند. در آثار ساعدی ارتباط نوع دیگری است مشخصا در «گاو» یا «عزاداران بیل» انگار دیگر فاصله‌ای وجود ندارد و انسان و حیوان یکی می‌شوند. در داستان «ظهر گرم تیر» گلستان هم رابطه انسان و حیوان هست. جایی که فردی دارد یخچالی را می‌برد و خودش نقش اسب را گرفته، که اینجا نوعی شی‌وارگی و نگاه به زندگی مصرفی مطرح شده است. اما داستان‌های شما بیشتر طبیعت و خشونت آن و روند حیوان‌شدن انسان را نشان می‌دهد. این صدای حیوانی در آثار شما چه منطقی را دنبال می‌کند؟

بستگی به داستان‌ها داشته است. در این داستان‌هایی که اشاره کردید، حیوان کمی بار منفی پیدا می‌کند. در داستان «اوسنه» انسان به سمت بدل شدن به موجودی فاقدشعور می‌رود. یا در «مرد» جایی که مردهایی به خانه می‌آیند، نوجوان شاهد آمدن آنهاست و در واقع این نگاه منفی از نگاه شخصیت و به واسطه داستان شکل گرفته. در داستان‌های دیگری حیوانات اتفاقا بسیار تحبیب شده‌اند. مثلا خان‌عمو در «کلیدر» با بره‌اش صحبت می‌کند. در کلیدر نزدیکی انسان و حیوان بسیار هست. یا با اسب و گوسفند قرابت بسیاری دیده می‌شود. به موقعیت داستان مربوط است.

با مطرح کردن این نوع ارتباط می‌خواستم به این نکته اشاره کنم که توصیف‌ها و تصویرهای داستان‌های شما روندی را طی می‌کند که در آن انسان زیر بار ادبار و نکبت، به حیوان نزدیک می‌شود. در حالی که ممکن بود این روند به این سمت برود که رنج همراه و ذاتی انسان است و انسانیت انسان با رنج و مبارزه با رنج متبلور می‌شود. در صورتی که در این رگه‌هایی که می‌بینیم، سرانجام رودررویی با رنج، حیوانیت انسان است و تلقی هم البته با همان بخشی که از «عقیل‌عقیل» آوردیم تناقض دارد.

بله، این هست. اما گفتم باز هم به موقعیت داستان و فراخور آن مربوط است.

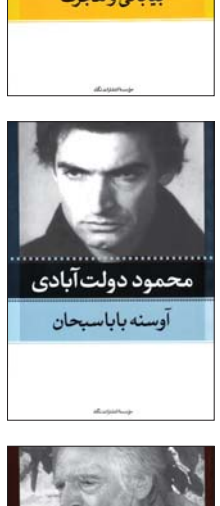
می‌خواهم به نکته مهمی اشاره کنم. چندین بار شما و البته دیگران به مساله توصیف در آثار من اشاره کردید. یک وقتی من تاثر کار می‌کردم، آقای نصیریان که کتاب «لایه‌های بیابانی» را دیده و شاید خوانده بود به من گفت، شما چرا نمایشنامه نمی‌نویسید؟ (البته من نمایشنامه هم نوشته‌ام) گفتم، چون من وصف طبیعت و روابط انسانی را بیشتر دوست دارم تا اینکه دیالوگ بنویسم. من وصف را بسیار دوست داشتم، تصویر را هم. به همین دلیل هم رمان‌نویس شدم. می‌دانم که در ادبیات مدرن گفته‌اند که این امور زائد است و چنین و چنان. اما آن ادبیات مدرنی است که سیصدسال سابقه داشت و این کار همینگوی و امثال او بود که ادامه مطلوب هم نیافت. من اما از ادبیاتی می‌آیم که سر جمع صدسال سابقه جدید دارد. و نیز از ادبیاتی می‌آیم که یک آدمی هزارسال پیش از خراسان راه می‌افتد و هفت‌سال سفر خود به مکه و مصر و شامات را وصف می‌کند. ناصرخسرو وقتی در سفرنامه‌اش می‌نویسد، رفتم به شام، پانصدهزار قطعه سنگ مرغوب دیدم که شکسته بود، و مصر یا هرجایی را که دیده است و می‌بیند برای ما ترسیم و حتی مساحی می‌کند. و بیهقی که تابلو نقاشی ارایه می‌دهد در زبان و بیان. و دیگر، ادبیات جانانه دنیا. بنابراین من از سه زاویه آموزه‌ای می‌آیم: یکی ادبیات کلاسیک خودمان، تاریخ و دوره تجربی- آموزشی خودم و دیگر ادبیات کلاسیک دنیا. بنا نیست من بلافاصله بگویم که کلود سیمون عناصری از داستان را در داستان مدرن نفی می‌کند پس من هم نفی کنم. من سر جای خودم هستم. ما تاریخ، جغرافیا و مردم خودمان را داریم. و اگر غیراز این بود باید مردم واکنش منفی به آثار من نشان می‌دادند که ندادند.

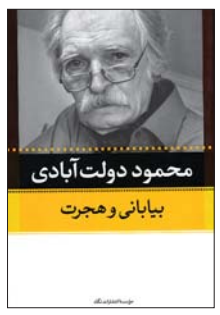
مساله ارتباط امر آیینی با شورمندی را در داستان‌های بسیاری داشته‌ایم. در مجموعه داستان «ادبار» دو لحظه درخشان و کم‌نظیر از این منظر وجود دارد. ساعدی در بیشتر داستان‌هایش، براهنی در «روزگار دوزخی آقای ایاز» یا ابوتراب خسروی در «رود راوی» و «اسفار کاتبان» به نوعی به این ارتباط پرداخته‌اند. در سال ۴۳ عزاداران بیل منتشر شده و سال ۴۶ اوسنه باباسبحان در آمده است. اما قبل از همه اینها جلال آل‌احمد پیش از ورود به حوزه مردم‌شناسی در آثار و مقالاتش درباره امر آیینیک به روشنی موضع‌گیری کرده است. اگر ساعدی یا دولت‌آبادی مردم‌شناس را به لحاظ تقدم ذیل آل‌احمد بخوانیم، فکر نمی‌کنید شما و دیگران به نوعی تحت‌تاثیر آل‌احمد و تقدم نگاه او در رویکرد به مردم‌شناسی بوده‌اید؟ و مردم‌شناسی‌تان با این نگاه شکل گرفته است؟

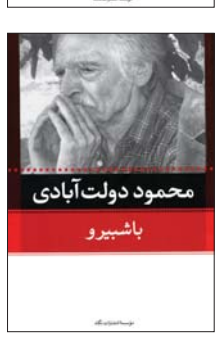
برعکس. آن دوره زمانی است که «غرب‌زدگی» آل‌احمد درآمده بود و من ابدا با غرب‌زدگی موافق نبودم. من همان دوران با بینش ناقص خودم می‌گفتم، اینکه شما چوبی بردارید و همه را با آن جارو بزنید که درست نیست. همین برق، اتومبیل، رادیو، صنایع و سایر وسایل که از غرب آمده است. پس من هرگز همداستان با نقطه‌نظرات آل‌احمد دست‌کم در غرب‌زدگی نبودم، اما همواره او را به‌عنوان شخصیتی عزیز و محبوب دوست می‌داشتم و هنوز هم دوستش دارم. اما درباره «اوسنه باباسبحان»، می‌خواهم از یک تجربه شخصی بگویم: در حین نوشتن این داستان برادر جوانترم نورالله، که برایش نامزد کرده بودم تا دامادش کنم، از پادگان که آمد ناگاه روی جا افتاد و صد روز بعد از دست رفت. دکتر هم به من گفت بیش از سه ماه دوام نمی‌آورد. پس من در مسیر نوشتن باباسبحان و بعد از آن هم با برادری زندگی می‌کردم که روز به روز به مرگ نزدیک و نزدیک‌تر می‌شد. آن روزها از ساعت نه تا یازده‌شب در بیابان‌های نظام‌آباد شمالی گریه می‌کردم و بعد صورتم را می‌شستم و به خانه می‌رفتم تا پدر و مادرم متوجه اتفاقی نشوند که داشت رخ می‌داد. و قبل و بعد از این صد روز فشرده داشتم اوسنه را می‌نوشتم. این است که رابطه بین مصیب و صالح نوعی است از پیوند من با برادرم که آن شورمندی از آن بیرون زده است. ما وقتی که تنها و بی‌آینده می‌شویم حتما چیزهایی از گذشته در وجودمان تجلی می‌کند.

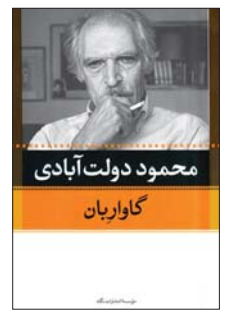
آقای دولت‌آبادی فکر می‌کنید انتشار دوباره داستان‌های کارنامه سپنج پس از سال‌ها، چه امکانی را فراهم می‌کند؟ آن هم در حالی که در تمام این سال‌ها شما رمان‌های دیگری «طریق بسمل‌شدن» و «کلنل» را نوشته‌اید و البته به فارسی هنوز منتشر نشده. با نگاهی دوباره به این ۱۰داستان، فکر می‌کنید تلقی شما از ادبیات و نوع داستان‌نویسی‌تان چه تغییر مهمی داشته است؟

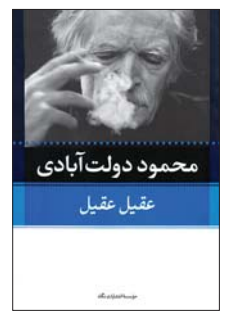
این ۱۰داستان به علاوه نمایشنامه تنگنا و... برای من بسیار عزیز هستند. این داستان‌ها در دوره‌ای از زندگی من نوشته شده‌اند که جا و مکانی برای نوشتن‌شان نداشتم و تقریبا همه‌شان را در قهوه‌خانه‌های تهران و عمدتا در قهوه‌خانه وطن- کنار ورودی سینما سعدی می‌نوشتم از صبح تا نهار بازار، که قهوه‌خانه شلوغ می‌شد. وقتی پول دیزی نداشتم پا می‌شدم می‌رفتم بیرون، نصف نان. و با خلوت‌شدن قهوه‌خانه برمی‌گشتم آنجا و می‌نشستم پشت همان میز کوچک ته آن باریکه. زمستان‌ها هم پشت به دیوار گرم مطبخ می‌دادم تا بدنم جان بگیرد. یادم هست داستان «گاوارمبان» را در قهوه‌خانه نبش خیابان کوشک به پایان رساندم. پس چنین داستان‌هایی از صمیمیت خاصی برخوردار باید باشند. نکته دیگر معرفی این داستان‌هاست که در مطبوعات آن روزگار چیزی درباره‌شان نوشته نشد مگر یک پاراگراف بدون امضا در نفی این قلم به‌طور کلی. اما پس چرا خوانندگان فراوان داشت؟ پاسخ اینکه خود خوانندگان کتاب‌ها را که بهایی ارزان داشت به دیگران معرفی می‌کردند و در مقام معرفی آن کتاب‌های کم‌حجم معلمان دبیرستان‌ها بیشترین نقش را داشتند و باعث شدند که دانشگاه و دانشجویان هم با داستان‌ها آشنا شوند و به همان سبب دانشجویان مرا دعوت کردند به دانشگاه برای صحبت که عنوان صحبت من بود «موقعیت کلی هنر و ادبیات» پیش از آن هم نامه‌هایی به دستم می‌رسید به تحسین و تشویق. باری... به اصطلاح عارف و عامی از این داستان‌ها استقبال کردند و شاید به همین مناسبت و بهانه بود که مرا بازداشت کردند بردند زندان که یکی از اتهام‌ها این بود که چرا هر خانه‌ای می‌رویم اشخاصی را دستگیر کنیم کتاب‌های تو هم آنجاست؟! بله... این داستان‌ها زندگی مرا رقم زدند!

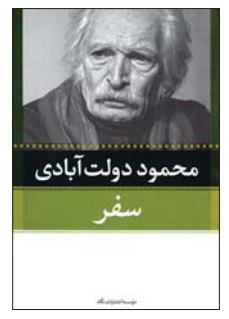


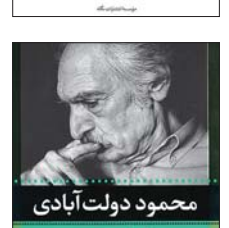


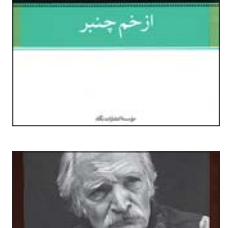












مرور

نمایش آتشبازی

«رویای سلت» رمان تازه‌ای از ماریو بارگاس یوساست که با ترجمه کاوه میرعباسی به فارسی منتشر شده است. میرعباسی این رمان یوسا را از زبان اسپانیایی ترجمه و نشرصبح صادق آن را منتشر کرده است. یوسا در این رمان به‌مانند دیگر آثارش واقعیت و تخیل را به‌هم پیوند زده و روایتی پرتنش، منقلب‌کننده و تفکربرانگیز خلق کرده که در متن آن با شخصیتی مواجهیم که غباری از تردید احاطه‌اش کرده و همزمان قهرمان و خبیث، خائن و آزادیخواه، اخلاق‌گرا و بی‌اخلاق خوانده شده اما قضاوت درباره او به خواننده سپرده شده است. در این رمان سرگذشت «راجر کیسمنت» به تصویر کشیده شده و داستان بر اساس زندگی واقعی او خلق شده. راجر کیسمنت اصالتا ایرلندی بوده و در وزارت امورخارجه انگلستان فعالیت می‌کرده است. او در پی سفرش به مناطقی مثل آمازون و کنگو، به دفاع از حقوق بومیان آنجا که توسط مهاجران مورد ستم واقع می‌شدند پرداخت و گزارشاتی درباره وضع بومیان آنجا نوشت. او به‌واسطه این اقداماتش مطرح شد و بعد برای استقلال ایرلند از سلطه انگلستان جنبشی اعتراضی را شکل داد و درنهایت توسط دولت انگلیس اعدام شد. راجر کیسمنت به‌واسطه فعالیت‌ها و مرگش، موردتوجه نویسندگان، شاعران و نمایشنامه‌نویسان زیادی بوده است. او در کنگو با جوزف کنراد دیدار و پس از آن سال‌ها ارتباطش را با او حفظ می‌کند. یوسا در بخشی از موخره رمان نوشته: «سرگذشت راجر کیسمنت به تماشا گذاشته می‌شود، خاموشی می‌گیرد پس از مرگش باز زاده می‌شود مثل نمایش آتشبازی که، چون اوج گرفت و در شب انفجاری برپا کرد با بارانی از ستاره‌ها و تندرها، نور می‌بازد، ساکت می‌شود و لحظاتی بعد، رستاخیز می‌یابد، با هیاهویی پرطنین پهنه آسمان را مالامال از حریق می‌کند.» تردیدی که شخصیت رمان یوسا را احاطه کرده، برگرفته از سرگذشت خود راجر کیسمنت با همه تضادها و تناقض‌هایش است.

یوسا در این مورد نوشته: «خیلی طول کشید تا به معبد قهرمانان استقلال ایرلند راه یابد. تبلیغات موذیانه‌ای که سازمان اطلاعات بریتانیا، با نقل‌قول قسمت‌هایی از دفترچه‌های خاطرات مخفی‌اش، برای بی‌اعتبار ساختنش راه انداخت، موفقیت‌آمیز بود... در بخش عمده سده بیستم، نام و اعمال دلیرانه و مشقت‌های راجر کیسمنت در رساله‌های سیاسی، مقاله‌های مطبوعاتی و زندگینامه‌های مورخانی محبوس ماندند که اغلبشان انگلیسی بودند. با انقلابی که در رسوم و عادت‌های ایرلندی‌ها، به‌خصوص در مقوله‌های جنسی، به وجود آمد، اندک‌اندک، هرچند همواره با اکراه و دست‌به‌عصا، نام کیسمنت به عرصه اجتماعی راه گشود تا عاقبت آنطور که بود پذیرفته شد و در جایگاه حقیقی‌اش قرار گرفت: یکی از مبارزان بزرگ ضداستعماری و مدافع حقوق بشر و فرهنگ‌های بومی زمانه‌اش و کسی که در نبرد برای رهایی ایرلند قربانی شد. تدریجا هموطنانش رضایت دادند بپذیرند که قهرمان نمونه نوعی و مظهر انتزاعی کمال و فضایل نیست بلکه موجودی بشری است، آمیزه تناقض‌ها و تضادها، ضعف و عظمت، زیرا یک انسان، همان‌طور که خوسه انریکه رودو نوشت، «انسان‌های متعدد است» به عبارت دیگر فرشتگان و شیاطین در سرشتش به‌گونه‌ای تفکیک‌ناپذیر با هم مخلوط می‌شوند... نه در کنگو و نه در آمازون از کسی که آن‌همه تلاش کرد تا جنایت‌های هولناکی را افشا کند که در ایام کائوچو در آن سرزمین‌ها اتفاق می‌افتادند هیچ نشانی نمانده است. در ایرلند، یادگارهایی از او را، به صورت پراکنده، در جزیره می‌توان یافت...».

رویای سلت
ماریو بارگاس یوسا
مترجم: کاوه میرعباسی
نشر صبح‌صادق
چاپ اول ۱۳۹۲
۳۱۰۰۰ تومان

نگاه

نگاهی به «شمال» اثر لویی فردینان سلین
ناکجاآبادی در «شمال»

ساجده سلیمی

«سلین پروست من است. حتی اگر عقاید ضدیهود، او را موجودی غیرقابل تحمل کرده باشد. برای خواندن آثار او من باید وجدان یهودی‌ام را نادیده بگیرم اما این کار را می‌کنم زیرا عقاید ضدیهودی نکته اصلی در کتاب‌های او نیست، سلین یک لیبرال به تمام معناست.» فیلیپ روت، نویسنده شهیر آمریکایی. جنگ‌جهانی دوم، فرانسه‌ای که باید از آن گریخت و آلمانی که گرچه به آن پناه آورده‌اند اما خوشامدگوی آنها نیست. دربه‌دری، گرسنگی، آدم‌فروشی، خیانت، قحطی و بمباران‌های شبانه‌روزی و میکروفن‌هایی که همه‌جا هستند، همان چیزی است که سلین در «شمال» به آن می‌پردازد. سیطره هیتلری و ترسی که در همه‌جا آنها را دنبال می‌کند. سلین نمی‌گوید که چرا جزو خیانتکاران به فرانسه و خدمتگزاران آلمان‌ها شده‌اند و دربه‌در در آلمان نازی به‌دنبال مامن و پناهی هستند، ما تنها می‌دانیم که در فرانسه هنگامی که او در خانه نبوده نیروهای نظامی برای دستگیری او آمده بودند. «با چهار فرمانده لژیون دونور گرفته که سرگرم باززدن و بردن تمامی مبلمان خانه‌ام بودند[برخورد کردم]... و اگر شما بودید از شکسته‌شدن دروپیکر خانه‌تان بهت‌زده نمی‌شدید؟ از اینکه با چهار کامیون باربری بیایند و زندگی‌تان را چپاول کنند؟... خودتان را از خطر نجات نمی‌دادید؟... آن‌هم به‌هنگامی که کلتی بزرگ رو به سویتان نشانه رفته است؟... به‌راستی که آدم‌ها از ۵۰۰میلیون‌سال پیش تاکنون هیچ تغییری نکرده‌اند!...» کسانی که با نثر سلین آشنا هستند می‌دانند که او اغلب کتاب‌هایش را به‌صورت گونه‌ای اتوبیوگرافی می‌نویسد و اغلب ماجراهایی که تعریف می‌کند رنگ‌وبوی حقیقت دارند اما به شکلی نام افراد را تغییر می‌دهد و با اندکی جزییات آن را داستان‌گونه می‌کند. «مرگ قسطی» و «سفر به انتهای شب»، کتاب‌هایی هستند از سلین که بیشتر خوانده شده‌اند، «شمال» نیز به‌گونه‌ای ادامه همان‌هاست. این عادت سلین است که در انتهای کتاب‌هایش بنویسد ادامه دارد... . همان‌طور که در «شمال» نوشته است. با اینکه همیشه در مظان اتهام به‌خصوص از سوی راستگرایان فرانسه بود اما همچنان بر تفکرات ضدجنگ خود پافشاری کرد. او از نویسندگان آوانگارد محسوب می‌شود که جزو هیچ‌کدام از مکتب‌های ادبی آن دوران فرانسه نبود. پیر ادمون روبر درباره او می‌نویسد: «او بسیار بیش از آقای ژید و تمام آثاری که نویسندگان چپ‌گرا

«کمونیست‌های باطنی» در اوایل سال‌های ۱۹۳۰ عرضه می‌کردند، نوآوری داشت. به همین دلیل در برابر آثار او موضع‌گیری‌های شدیدی شد. از جمله منتقدان او گاندون بود که باوجود تمام