یادداشت

درباره دانیل دفو و رابینسون کروزوئه

یک رمان، سه قرن جاودانگی

سارا ارمنی

چرا سیصد سال پیش، نویسنده رمان «رابینسون کروزوئه»، یعنی روزنامه نویسی به نام دانیل دفو را دستگیر، محاکمه و در میدان عمومی شهر، در غل و زنجیر، به تیر«چراغ برق»بسته تا آبرویش را بریزند و سپس با تهدید حکم اعدام، او را وادار به همکاری دولتی برای جاسوسی کنند؟ دفو، پدر رمان بورژوازی، در ۵۹ سالگی، در سال ۱۷۱۹، نخستین رمان خود یعنی رابینسون کروزوئه را منتشر کرد. این رمان، شاهکار رمان واقعگرایی در آغاز عصر روشنگری در انگلیس بود. دفو در این رمان، گذر ادبی انسان اقتصادی را به شکل وقایع نگاری، به نسل های بعدی منتقل نمود. او نه تنها پایه گذار رمان جدید در غرب، بلکه پیشرو سبک روزنامه نگاری مدرن نیز هست. دفو، غیر از نمایشنامه، خالق بیش از ۲۰۰ اثر در زمینه های سیاست، اقتصاد، اخلاق، دین، تاریخ و ادبیات است. او وقایع نگار شروع افکار سرمایه داری و بورژوازی در زندگی شهری آن زمان کشورش است. آثار آغازین او، انتقادی اجتماعی، سیاسی و اصلاحگرایانه به زمانش هستند. او را در سال های ۱۷۰۳ و ۱۷۱۳ به بهانه تحریک افکار عمومی، دستگیر و در انظار عمومی به تمسخر کشیدند. دفو در مجلات گوناگون، مقالات درخشانی پیرامون محاکمه، زندان، اعدام، سیاست، سفر، عشق، ازدواج، بازی لوتو و بلیت های بخت آزمایی!، دوئل های جوانمردانه مرگ آور، اقتصاد، تجارت، مدهای اشرافی، ادبیات و غیره منتشر کرد. او در چند رمان به طرح زندگی اقتصادی انسان پرداخت. آثار وسیع و همه جانبه او، غیر از ارزش ادبی، سندی تاریخی و اجتماعی نیز هستند. رمان بورژوایی او بعد از دوره کلاسیسیم از طریق انگلیس وارد سایر کشورهای غربی شد. داستان های ماجراجویانه و هجوی او ارزش مهم سیاسی و اجتماعی نیز دارند. دفو سمبل تضاد شرایط مادی زندگی و اخلاقی زمان خود بود. آثار او غیر ازطرح موضوعات شخصی و فردی، منبعی برای شناخت فرهنگ آن زمان کشورش نیز هستند. رمان قرن ۱۸ غرب بعدها به کمک او وارد دو حوزه جامعه و روان انسان نیز شد. آثار دفو نشان از مبارزه خردگرایی و روشنگری با مذهب و الاهیات در خود دارند. والتر اسکات تحت تأثیر آثار او به نوشتن رمان های تاریخی مهمی پرداخت. در اروپا مقلدین ادبی دفو را «رابینسون گرایان» نامیدند. آن زمان به رمان، نوول می گفتند و آن ژانری ادبی بود که به شرح داستان واقعگرایانه زندگی بورژواها پرداخت. دفو آن زمان اجازه تحصیل در دانشگاه های آکسفورد و کمبریج نیافت، چون دانشگاه های فوق زیر نفوذ فرقه های مسیحی دیگری بودند.

دفو با نوشتن رمان رابینسون کروزوئه، پیشنهادات اصلاحگرایانه ای در زمینه سیاست فرهنگ و در قالب زندگی و سفرهای ماجراجویانه دریانوردی به نام کروزوئه مطرح کرد. موضوع ماجرای رمان، با کمک دیالوگ های مختلف و شرح جزئیات اعمال قهرمان، اخلاق، دین، جست وجوی خوشبختی و کوشش اقتصادی او هستند. رابینسون کروزوئه در روی آن جزیره تنها، می کوشد تا تمام نتایج تمدن بشری را در آنجا از نو آغاز کرده و مورد استفاده قرار دهد. خواننده رمان با وصف، و یک بیلانس روحی و اقتصادی قهرمان داستان آشنا می شود. دفو

کوشید رمان بورژوازی را با تکیه بر رمان ماجرایی اسپانیا و محتوایی جدید، به وجود آورد. قهرمان داستان، دیگر یک دن کیشوت نیست، بلکه فرزند طبقه متوسط است که در جست و جوی خوشبختی، ولایت خود را ترک می کند. آن زمان در فرانسه و آلمان، موجی از کتاب های رابینسون کروزوئه به تقلید از دفو نوشته شد. قهرمان رمان غالباً قهرمان یک فرهنگ جدید بود. در غالب رمان های دفو به اقتصاد، سود و زیان و بیلانس مالی پرداخته می شود. برای رابینسون کروزوئه، آینده دیگر سرنوشت نبود، بلکه یک سرمایه شد و نه همچون دن کیشوت و چرخ آسیاب بادی، دیگر نمی توانست او را بالا و پایین بیندازد. ویرجینیا وولف در سال ۱۹۳۳ می پرسد که چرا سایر آثار دفو، معروف نشدند، گرچه آنها نیز به زیبایی کتاب رابینسون کروزوئه هستند؟ روسو در کتاب امیل می گوید که تنها آرزوی هر نوجوانی است که مانند رابینسون کروزوئه، در سادگی و آزادگی زندگی کند. این کتاب باید درسی برای بچه ها شود تا یاد بگیرند در روی یک جزیره، بدون وسیله، به تهیه مواد زندگی پرداخته و حتی در آنجا به یک رفاه نسبی برسند. صد سال بعد مارکس نوشت که جزیره فوق، مدلی است برای اقتصاد مدرن فردگرایی جامعه بورژوازی که مستقل از خانواده و سنت بوده. قهرمان داستان جزیره را که سمبل جهان است، به مالکیت خود درمی آورد و طبیعت را تبدیل به کالایی برای استفاده می کند. جویس کوشید در قرن بیست، علاقه اهل کتاب را به آثار دفو جلب کند، گرچه او کروزوئه را تیپ خاص استعمار انگلیس دانست. نقد دانشگاهی می کوشد با تائید آثار دفو به اهمیت موضوعات دینی، تاریخ اندیشه، تاریخ اقتصاد، انتقاد فرهنگی و موضوعات فمینیستی آنها بپردازد. هم عصران دفو به بهانه های گوناگون به دشمنی با او پرداختند و دفو را یک روزنامه نگار فرصت طلب، یک روشنفکر قابل خرید، یک دکاندار سیاسی و یک نویسنده ناپایدار نامیدند که به نرخ روز نان می خورد. از جمله دلایل موفقیت آثار دفو در آن زمان باید: رونق باسوادی، افزایش قشر کتابخوان، آغاز کتابخانه های سیار، تشنگی خواننده برای رمان رئالیستی، کاهش تحقیر مذهبی ادبیات، تشنگی به معلومات عمومی و علاقه کلیسا به استفاده از رمان آموزشی، دانست. آن زمان رمان سرگرم کننده، خصوصاً رمان های عشقی ـ احساسی، مورد تنفر و لعنت کلیسا بودند، و از زمان سده های میانه تا قرن ۱۷، مردم عادی نیازی به کنجکاوی به زندگی اقشار پایین و بالاتر از خود نداشتند، چون ایدئولوژی کلیسایی– سلطنتی، مدعی بود که جا و موضعی را که خدا برای بندگان تعیین نموده، نباید ترک کنند، ولی با آغاز نطفه های روشنگری، توده ها می خواستند بدانند که در میان اقشار و طبقات دیگر نیز چه می گذرد. دانیل دفو بین سال های ۱۶۶۰ و ۱۷۳۱ در بریتانیای آن زمان زندگی کرد. پدرش غیر از قصابی به شغل شمع سازی نیز مشغول بود. او از خانواده ای متوسط برخاسته بود. در قرون گوناگون، انگلیس سرزمین اقوام و مهاجرانی گوناگون مانند پیک ها، اسکوت ها، کلت ها و رومی ها، ژرمن ها، نورمن ها، هیگنوت های مذهبی فرانسوی، و گروه هایی از حاکمان و تاجران اروپایی شده بود و دانیل دفو در شورش های داخلی امیران و حاکمان آن زمان انگلیس علیه یکدیگر، شرکت کرده و بارها به زندان افتاده بود.

گفت وگو با سیامک گلشیری– نویسنده

پیچیده ترین آدم های دنیا را داریم

سیدحسن فرامرزی

سیامک گلشیری به سال ۱۳۴۷ به دنیا آمده است نخستین داستان های او در اوایل دهه هفتاد منتشر می شود. او در یک خانواده فرهنگی تربیت شده و آثار او مخاطب را با نویسنده ای روبه رو می کند که دلبسته فضاهای شهری معاصر است. از او آثاری مانند کابوس، نفرین شده گان، میهمانی تلخ و ... را خوانده ایم آخرین کتاب او مجموعه داستان عنکبوت است که توسط دو نشر قصیده سرا و مهرا به بازار آمده است.

■■■

■اینکه عده ای از نویسندگان روشنفکر باشند، خیلی عادی است، اما اینکه در ادبیات جریان غالب همیشه از آن نویسنده – روشنفکرها بوده و اصلاً تریبون برای این دسته از نویسندگان وجود داشته و دسته دیگر که اغلب فقط به عنوان قصه نویس مطرح بوده اند و هستند، مسئله را کمی خاص می کند. در هر مقطع زمانی بسیاری از نویسندگان ما نسبت به مفهوم روشنفکری حس تعهد داشته اند. اگر کسی در عمل یا در داستان دغدغه های روشنفکری خود را نشان ندهد، متهم به عوام گرایی می شود. نظر شما در مورد این مسئله چیست؟ و علاوه بر این شما امکان رشد کردن در یک خانواده روشنفکر را داشته اید. با توجه به این مسئله، شما خودتان را چطور نویسنده ای می دانید؟

اولاً این را بگویم که نمی دانم منظورتان دقیقا از کلمه نویسنده– روشنفکر چیست. ما نویسنده هایی داشته ایم یا داریم که سیاسی اند. هم در آثارشان و هر در عمل سیاسی اند. شاید بشود اسمشان را نویسنده متعهد هم گذاشت. من اسم خیلی از این نویسندگان را نویسنده– روشنفکر نمی گذارم. کسی که سیاسی است، لزوماً روشنفکر نیست. تازه ممکن است این آدم سیاسی در آثارش بی اندازه عقب مانده باشد. کما اینکه نمونه هایش را داریم، هم در غرب هم در ایران. ممکن است حتی این نویسنده در تمامی فعالیت های اجتماعی هم شرکت کند، چه می دانم نامه امضا کند و هزار کار دیگر اما روشنفکر نباشد. من اسم خیلی از این آدم ها را می گذارم سیاسی، نه روشنفکر. اما در آثار مسئله دیگری مطرح می شود. اثری که صرفاً یک اعتقاد خاص را ترویج کند، اثری ایدئولوژیک است، حالا هر اعتقادی که می خواهد باشد، کمونیسم، دین یا هر چیز دیگر که در تاریخ ادبیات نمونه های زیادی هم هستند که اتفاقاً بسیاری از آنها تاریخ مصرف داشته اند و زیاد هم موفق نبوده اند، برای اینکه نویسنده شأن رمان را تا حد یک اندیشه سیاسی پایین آورده. نظیرش هم ۱۹۸۴ اورول است. البته مگر اینکه یک اثر به حد شاهکار برسد و ما واقعاً با یک رمان طرف باشیم. ما در محاکمه کافکا با یک داستان واقعاً عجیب و غریب روبه روییم، آدمی که سرتاسر رمان قرار است محاکمه بشود و معلوم هم نیست برای چه، ولی قبل از هر چیز داریم رمان می خوانیم. قصر هم همین طور. من فکر نمی کنم جریان غالب همیشه از آن نویسنده های سیاسی بوده باشد. ممکن است نویسنده ای با جنجال تریبون را به دستش گرفته باشد، ولی بحث رمان و داستان خیلی جدی تر از این حرف ها است. نمونه اش چوبک است. به گمان من یکی از پرقدرت ترین داستان نویسان ما است. در داستان چرا دریا توفانی شد واقعا با یک نویسنده– روشنفکر طرفیم، داستان لبخند بودا یا سگ ولگرد و یا علویه خانم هدایت همین طور یا خیلی از داستان های بهرام صادقی. اما در مورد خودم بگویم که اصلاً به چیزی به اسم نویسنده متعهد اعتقاد ندارم.

■پس تکلیف مسائل اجتماعی چه می شود؟ تا چقدر در آثارتان به آن اهمیت می دهید؟

مسائل اجتماعی، برایم بی اندازه مطرح است، ولی این با قضیه نویسنده متعهد فرق می کند. این اسم کاری می کند فکر کنم که قرار است تمام مسائل دنیا را حل کنم. آدم هایی که خلق کرده ام، همه حاصل همین جامعه اند. شما با یک مشت آدم مواجه می شوید که تمام وجودشان پر از تضاد است و این تضاد حاصل همین جامعه است. یک مثال برایتان می زنم. ما در درون خانه هایمان شاهد یک فضا هستیم و بیرون خانه، شاهد یک فضای دیگر. در درون خانه یک جور زندگی می کنیم و بیرون از خانه یک جور دیگر. آدم ها توی خانه یکجور رفتار می کنند و بیرون از خانه یکجور دیگر. همین ها در درون آدم ها تضاد وحشتناک به وجود می آورد. من فکر می کنم ما پیچیده ترین آدم های دنیا را داریم. بچه های ما توی خانه یکجور تربیت می شوند و توی مدرسه یکجور دیگر. آن وقت توقع دارید چطور بار بیایند. من آدمی را می شناسم که صبح توی یک مغازه لباس فروشی مانتو می فروشد، بعدازظهر حق التدریسی دانشگاه درس می دهد و عصر هم که دارد می آید خانه، یکی دو ساعتی مسافرکشی می کند. بعد من همین آدم را شب می نشانم توی خانه جلو زنش و داستانش را می نویسم. تمام تلاش من این است که این آدم ها را در بیاورم. یعنی تا جایی که می توانم داستانم را به واقعیت نزدیک کنم. داستان همین آدم ها را بنویسم. از همه اینها که بگذریم عاشق قصه تعریف کردنم. بد نیست یک چیزی برایتان بگویم. من همانطور که گفتید، در یک خانواده روشنفکر رشد کرده ام. تا بخواهید داستان نویسانی را دیده ام که می گفتند می خواهیم جهان را تغییر بدهیم، ولی آدم هیچ لذتی از خواندن داستان های خیلی از آنها نمی برد. به نظر من آنها باید می رفتند یک کار دیگر می کردند. به گمان من تاثیر یک شعر خوب یا یک داستان خوب از همه این جنجال ها بیشتر است.

■آیا شما با این جهان بینی به این سبک نوشتاری رسیده اید یا اینکه سبکتان طی یک پروسه شکل گرفت؟

خیلی تدریجی به اینجا رسیده ام. اوایل وقتی شروع کردم به نوشتن، داستان های سور رئال می نوشتم و البته یک چند تایی هم داستان رئال که البته هیچ کدامشان چاپ نشد.

■چرا؟ خوب نبودند؟

سیاه مشق بودند. البته هنوز اولین داستانی را که نوشته ام دارم. آن داستان را خیلی دوست دارم، هرچند هیچ وقت جایی چاپش نمی کنم.

■شما یکی از چهره های ادبیات ساده نویس هستید. من فکر می کنم ساده نویس ها همیشه در ایران به نوعی متهم شده اند. خیلی دلم می خواهد نظرتان را در این باره بدانم.

مسئله خیلی مهمی را مطرح کردید. الان خیلی ها هم شروع کرده اند به این نوع نوشتن. ولی حقیقتش این است که داستانی را که شما در نگاه اول ساده می بینید، از لحاظ نوشتن بی اندازه دشوار است. نثری که انتخاب می شود، در عین سادگی، باید بی اندازه حساب شده باشد، چون نویسنده قرار است پشت این نثر پنهان بشود و فقط شخصیت ها هستند که قرار است حرف بزنند. در عین حال قرار است با همین نثر شخصیت های سه بعدی در آورد. دیالوگ در این نوع داستان ها بی اندازه مهم است، چون قرار نیست خود نویسنده درباره شخصیت هایش حرف بزند. بعد مسئله زمان و مکان مطرح می شود و مهمتر از همه، بحث نظرگاه. بنابراین برخلاف بعضی که معتقدند این ژانر، هیچ فرمی ندارد، باید گفت دارد و از خیلی فرم های دیگر هم پیچیده تر است. یادم می آید دوست نویسنده ای تعریف می کرد که یکی از داستان های من را خوانده بوده و بعد دیده چقدر موقعیت ساده ای است. گفت نشسته بوده پشت میز که یک داستان مثل داستان من بنویسد، ولی بعد یک خطش را هم نتوانسته بوده بنویسد. دقیقاً همین طور است. اتفاقاً همین نوع داستان است که احتیاج دارد آدم بارها و بارها بازنویسی اش کند. در عین حال نویسندگان بسیاری در جهان وجود دارند که می شود آنها را به ساده نویسی متهم کرد. می شود همینگوی را در تپه هایی چون فیل های سفید متهم کرد یا سینگر را در عشق پیری یا سالینجر را در یک روز خوش برای موز ماهی یا خیلی داستان های دیگر. موضوع انسان در محور این داستان ها قرار می گیرد و بعد ذهن آدم پر از سئوال می شود.

■در مقابل این نوع نوشتن، نویسندگانی داریم که به شدت درگیر نثرهای فخیم و فرهیخته هستند. البته جریان هایی هم بوده اند و هستند که از این دسته نویسندگان جانبداری کرده اند. می خواهم نظرتان را در باره این گروه از نویسندگان بدانم.

ببینید، من قبلاً هم در این مورد صحبت کرده ام. اگر نثر در خدمت کل داستان قرار بگیرد، آن وقت خودش تبدیل می شود به یکی از عناصر داستان و خوب مطمئناً بجا انتخاب شده. اما در بعضی جاها این نثر بوده که داستان را شکل داده. نویسنده مجذوب نثری شده و شروع کرده به نوشتن و مجبور شده همه آدم های داستان هایش را با نثرش هماهنگ کند، برای اینکه اگر این کار را نمی کرده، قشنگی نثرش از بین می رفته، آهنگین بودن نثرش از میان می رفته. من اسم چنین آدمی را می گذارم نثرنویس، نه داستان نویس. شک ندارم که چنین آدمی از ادبیات داستانی غرب هیچ اطلاعی ندارد. این همه رمان و داستان دارد در می آید و هیچکدام شان را نخوانده. هیچ رمان و داستان جدی غربی را سراغ ندارم که به این شیوه نوشته شده باشد. در آنجا مدام دارند سعی می کنند خودشان را پنهان کنند، ولی در این آثار نویسنده دوست دارد حضور پررنگش را نشان بدهد، انگار که با این شیوه می خواهد حضور پرقدرتش را نشان بدهد. اگر قرار بود به جای خواندن داستان و رمان، نثر خوب بخوانیم، می رفتیم تاریخ بیهقی می خواندیم یا چه می دانم تذکره الاولیاء. اتفاقاً همین داستان ها هستند که هیچ فرمی ندارند، برای اینکه تکلیف عناصر داستان چه می شود، تکلیف قصه و خیلی چیزهای دیگر. بی فرمی محض است. آن وقت چون پر از کلمات قلمبه سلمبه است، فکر می کنند پس فرم دارد. بعد هم اسم داستان هایی را که کاملاً رئال است و نویسنده سعی داشته به واقعیت نزدیک بشود و تمام جزئیات داستان در آنها به دقت رعایت شده، ساده نویسی می گذارند. در حالی که این نوع نوشتن بی اندازه دشوارتر از آن نثرنویسی است که گفتم. اما درباره جریان هایی که گفتید از این دسته نویسندگان جانبداری کرده اند. بله، متأسفانه جریان هایی هستند که از این دسته نویسندگان دفاع می کنند. من بارها شنیده ام که گفته اند مثلاً فلان نویسنده از یک اثر تعریف کرده و بعد کسی جرات نمی کرده خلاف آن را بگوید. حتی بعد کسانی که کتاب را نخوانده بودند، چون آن یک نفر گفته بوده خوب است، می گفتند اثر خوبی است. ولی بعد که آدم کتاب را می خواند، با اثری روبه رو می شود که هیچ ارزش داستانی ندارد. یا برعکس. می گفته که فلان کتاب خوب نیست. ولی بعد عکس آن ثابت می شده. این برمی گردد به نگاه قبیله ای ما ایرانی ها و البته همین جریان ها گاهی باعث شده اند اسم این کتاب ها به گوش مخاطب جدی داستان و رمان برسد. بعد هم همین خواننده رفته کتاب را خوانده و مطمئناً در خلوتش خسته شده. واقعاً گاهی فکر می کنم یک مقدارش تقصیر خودمان است که تیراژ کتاب ها پائین آمده.

■البته ما داستان هایی هم داریم که قابلیت پرفروش شدن داشته اند؛ آثار جدی ای که می توانستند با مخاطب ارتباط برقرار کنند.

بله، فکر می کنم بخشی از آن هم برمی گردد به این که ما نتوانسته ایم مخاطب تربیت کنیم. انتظار دارید کسی که می نشیند پای بعضی از سریال های تلویزیون، برود کتاب جدی بخواند. فیلم هایی که از سینمای غرب در تلویزیون نشان می دهند، فقط فیلم های بزن بکش یا اکشن است و البته تک و توک فیلم های خوب. در آنجا فیلمی مثل کانزاس سیتی ساخته می شود یا فیلمی مثل تلما و لوئیس یا چشمان سیاه، آن وقت معلوم است که تیراژ خیلی از کتاب های جدی شان سر به آسمان می زند.

■ وقتی به پروسه های مختلف ادبیات ایران نگاه می کنیم (چه قبل و چه حال حاضر) گسست عجیبی در نوع و رویکرد نویسندگان، هم در مضمون و هم در فرم، می بینیم. مثلاً در یک دوران هم آواز کشتگان براهنی را داشتیم و هم داستان های رسول پرویزی را یا در دوره ای هم سووشون را و هم سفر شب بهمن شعله ور را و در این دوران هم شما هستید و هم نویسندگانی که ادامه دهنده این گسست هستند. در این باره چه فکر می کنید؟ چرا چنین گسستی وجود دارد؟

فکر می کنم این برمی گردد به نوع جامعه. ما در جامعه ای زندگی می کنیم که آدم ها خیلی با هم متفاوتند. من قبلاً یک جایی گفته بودم تهران شهری است که درباره هر خانه اش می شود یک رمان نوشت. همچنان به این حرف اعتقاد دارم. نوع زندگی های ما خیلی متفاوت است. من واقعاً فکر می کنم همسایه ام را نمی شناسم، چون کاملاً با من متفاوت است. بعید می دانم در کشوری مثل آلمان آدم ها اینقدر با هم اختلاف داشته باشند، حتی آدم هایی که در شهرهای مختلف زندگی می کنند. چند وقت پیش داشتم رمانی از یک نویسنده ایرانی همین سال ها می خواندم. واقعاً آدم هایش را نمی شناختم. ولی پیدا بود که نویسنده خودش از همین آدم ها است. شاید به خاطر همین است که با چنین گسستی روبه روییم. البته خب، بحث دانش داستانی پیش می آید. یعنی اینکه دیگر بستگی به قدرت نویسنده دارد که کاری کند شخصیت هایش را حس کنیم و کاری کند که توی ذهنمان بمانند.

■ خب، بیاییم سراغ مجموعه داستان عنکبوت. آقای گلشیری، مدت زمانی که برای نوشتن مجموعه عنکبوت صرف کردید، چقدر بود و بیشتر روی کدام داستان وقت گذاشتید؟

دقیقاً نمی دانم. یک سال و نیم شاید هم دو سال. البته منظورم تمام این مدت نیست. چون رمان نبود که بخواهم هر روز روی آن کار کنم. معمولاً یک داستان را که تمام می کنم، ده پانزده روزی طول می کشد تا داستان بعدی را شروع کنم. البته بیشتر این مدتی که گفتم صرف بازنویسی می شد و فکر می کنم بیشترین زمان صرف نوشتن داستان ابرهای سیاه شد. داستان در ویلایی در رامسر اتفاق می افتد و نکته جالب اینجا است که این مکان را من وقتی شانزده هفده سالم که بود، دیده بودم، اما همیشه توی ذهنم بود. شخصیت هایم را بردم آنجا و واقعاً نوشتنش دو ماه و نیم سه ماه طول کشید.

■ بیایید درباره پشت صحنه داستان هایتان صحبت کنیم. اینکه چطور داستانی به ذهنتان می رسد. مثلاً ایده نوشتن موزه مادام توسو از کجا به ذهنتان رسید؟

چند سال پیش یک شب نصف شب مادرم بیدارم کرد که شب، وقتی آب رفته بوده، شیر را باز گذاشته ام. همه جا را آب گرفته بود. رفتیم توی آشپزخانه و شروع کردیم به جمع کردن آب. همان شب این داستان به ذهنم رسید. بعدها راوی را کنار زنش قرار دادم. کاری کردم همین قطع شدن آب، زن داستان را به یاد چیزهای دیگر بیندازد و فضایی درست کردم که حرف بزنند.

■ نکته ای که با توجه به حرفتان به نظرم می رسد این است که در داستان های مجموعه عنکبوت، این زن ها هستند که بدنه روایت را پیش می برند. کلاً زن در این مجموعه داستان، عنصر اصلی ماجرا است. مرد خیلی منفعل است.

نمی دانم. در همان ابرهای سیاه، داستان، داستان زن است. اتفاقات زیادی می افتد. مرد، توی خواب، اتفاقی حرفی زده و بعد خیلی چیزهای دیگر که در آخر باعث تغییر زن می شود. شاید به همین دلیل می گویید زن ها اکتیو هستند، ولی بدون مرد این داستان اتفاق نمی افتاد.

■ داستان بوی خاک چه؟

اتفاقاً این داستان، داستان مرد است. او است که می رود پشت پنجره و مخفیانه به خانه روبه رو نگاه می کند و داستان را به وجود می آورد. هرچند بیشتر داستان در خانه همسایه ها اتفاق می افتد، ولی در نهایت داستان مرد است که برمی گردد به تنهایی اش.

■ داستان های شما اغلب در فضاهای به اصطلاح چهاردیواری اتفاق می افتد و به نوعی حالت موتیف پیدا می کند. نظر شما در این باره چیست؟

خوب، بیشتر این داستان ها، داستان های موقعیت هستند، بنابراین به مکان عجیب و غریبی احتیاج ندارند. اتفاقات در درون آدم ها می افتد. البته داستان های زیادی هم دارم که بیرون از چهاردیواری است. رمان کابوس بیرون از چهار دیواری است یا بسیاری از وقایع رمان نفرین شدگان بیرون از چهار دیواری است. چیزی که مهم است این است که نویسنده زمان و مکانش را براساس داستانی که در ذهنش دارد، شکل می دهد. حالا هرجا که می خواهد باشد.

■نکته دیگری که می خواهم مطرح کنم، زبان سرد شما است. چرا از این زبان استفاده می کنید؟

بله، زبان سرد یا زبان خنثی. فکر می کنم دلیلش را گفتم. دلیلش این است که من قرار نیست در داستان نظری بدهم. قرار است شخصیت ها حرف بزنند. شاید بد نباشد مثالی بزنم. یکی از اولین داستان هایی که نوشتم، یک شب دیر وقت است. داستان زن و مردی است که شب از خانه ای که در آن مهمانند، بیرون می آیند و راه می افتند که یک تاکسی پیدا کنند. در جایی مرد داستان، نوک کفشش را به سنگی می زند. من اول نوشته بودم سنگ بلند شد و بعد روی آسفالت چسبید. بعدها با خودم فکر کردم این چسبیدن به نوعی دخالت من نویسنده است. بنابراین تغییرش دادم. نوشتم روی زمین قرار گرفت. این لحنی است که شما به آن می گویید سرد. تمام مدت تلاش می کنم داستانم چنین لحنی پیدا کند.

■آدم های شما هم به نوعی منزوی هستند، ولی این انزوا با انزوای خیلی از داستان های دیگر ایرانی فرق می کند. انگار با انزوایشان کنار آمده اند.

نمی دانم منظورتان از اینکه با انزوایشان کنار آمده اند، چیست. چیزی که می توانم بگویم این است که این آدم ها تلاش می کنند با بقیه ارتباط برقرار کنند. خیلی وقت ها هم ارتباط برقرار می کنند، ولی این ارتباط در نهایت آنها را به انزوایشان نزدیک تر می کند.

■ مسلماً پرتره ای از روند ادبیات ایران در صد سال اخیر در ذهنمان داریم. با توجه به جریان ها و انشعاب های ایدئولوژیک و زیباشناختی، دیدگاه شما در مورد این روند چیست؟

یک چیز خیلی مهم که الان به ذهنم می رسد، داستان هایی است که خیلی وقت ها به دستم می رسد، چه توی مجلات، چه روزنامه ها، چه گاهی مجموعه داستان ها و چه داستان هایی که هنوز جایی چاپ نشده اند. در بعضی از اینها با داستان هایی مواجه می شوم که تکه های خیلی درخشانی دارند، ولی در مجموع درنیامده اند. در داستانشان با یک موقعیت بی اندازه دشوار روبه رو می شوم که نویسنده موفق نشده به سامان برساندش. نمی دانم چرا اینقدر سخت فکر می کنند، به خصوص در داستان کوتاه. در داستان کوتاه می شود با یک موضوع خیلی ساده، یک شاهکار خلق کرد. نمی دانم چرا اینقدر پیچیده اش می کنند. آدم اول داستان را که دستش می گیرد، دلش می خواهد لذت ببرد. واقعاً یکی از شیرین ترین لحظات برایم زمانی است که یک داستان خوب می خوانم و بعد هم دوست دارم به آن داستان فکر کنم. ولی نمی دانم چرا نویسنده به لذت داستانش فکر نکرده. چه دلیلی دارد که من این داستان را بخوانم؟ می روم فیلم می بینم یا چه می دانم موسیقی گوش می دهم. بعضی از داستان هایی که حالا دارند نوشته می شوند، به همین شیوه است، البته شکی نیست که ناآگاهانه است. بعضی ها هم واقعاً قصه نویسند که بحث آنها جدا است. با همه اینها روند داستان نویسی ایران را بی اندازه روشن می بینم. بحث هایی که در این چند سال درباره داستان مطرح شده و دانش بعضی داستان نویس ها این را دقیقاً نشان می دهد. مهمتر از همه اینکه دوران زوال دیکتاتوری های ادبی در ایران شروع شده و دارد بحث جدی نقد مطرح می شود، منظورم نقد کاملاً علمی است. به گمان من، ما برخلاف حرف عده ای، منتقدان بسیار خوبی داریم. من پارسال نقدی از یک منتقد خواندم که واقعاً به خوبی بعضی نقدهای لایونل تریلینگ بود. شاید هم دست آخر، مثل عباس کیارستمی، خارجی ها کشفش کنند.

گزارش خبری

مکتب طنزنویسی گل آقا

شرق: نظر به جایگاه کیومرث صابری فومنی (گل آقا) در طنز معاصر، صاحبان قلم و اندیشه روز سه شنبه ۱۲ اردیبهشت ماه در شهر کتاب مرکزی گردهم آمدند تا ضمن ارج نهادن سالروز درگذشت او درخصوص طنز معاصر و جایگاه صابری در طنز معاصر به بحث و تبادل نظر بپردازند.

در ابتدای این نشست علی اصغر محمدخانی در خصوص جایگاه کیومرث صابری در طنز پس از انقلاب تصریح کرد: پس از پیروزی انقلاب اسلامی، کیومرث صابری در سال ۱۳۶۳ با ستون دو کلمه حرف حساب در روزنامه اطلاعات آغاز کرد. به نوعی می توان او را پایه گذار طنز سیاسی پس از انقلاب نامید. از ویژگی های طنز او می توان به صاحب سبک بودن، حساسیت نسبت به زبان فارسی و درست نویسی و اعتدال اشاره کرد. به رغم آثاری که تاکنون در خصوص طنز صابری نوشته شده، خصوصاً در دانشگاه ها نیاز به توجه بیشتری به طنز او احساس می شود. شاید این چندان مناسب نباشد که در دانشگاه های آلمان پایان نامه هایی به طنز صابری اختصاص یافته اما هنوز در ایران کار چندانی بر آثار او صورت نگرفته است. نشریات گل آقا و خصوصاً بچه های گل آقا می توانند در برخی از کرسی های زبان فارسی شروع مناسبی برای فارسی آموزان باشند.

در ادامه نشست دکتر هوشنگ رهنما با اشاره به اهمیت انواع ادبی تصریح کرد: نقد ادبی سنتی ما در بررسی انواع هنر کلامی، به اصطلاح رنه ولک، به دسته بندی شکل بیرونی انواع شعر فارسی بسنده کرده و از کنار شکل درونی آنها و بسیاری جنبه های دیگر در ارتباط با هر یک بی اعتنا گذشته است. شاید یک دلیل آن، عقیم ماندن سنت تفکر فلسفی در شناخت پیشینیان ما از جهان پیرامون از عصر غزالی بدین سو بوده که آثار خود را تا سده اخیر در این عرصه نیز برجای نهاده است.

وی در خصوص ریشه شناسی دو واژه طنز و کنایه تصریح کرد: دو واژه طنز و کنایه صرف نظر از معانی جنبی و مشتقاتشان در برابر دو اصطلاح satire و irony به کار می روند. ریشه شناسی واژه طنز مبهم و نامعلوم است. این واژه قطعاً عربی نیست و در گویش های عربی معاصر نیز کاربردی ندارد. فرهنگ نویسان کلاسیک عربی احتمال داده اند که معرب واژه بیگانه ای باشد. واژه هایی که در طیف معنایی طنز قرار دارند مانند مزاح، شوخی، فکاهه، لطیفه، بذله، مطایبه و جزء آن، چه در شکل اسمی و چه در شکل مصدری یا مترادف آن و زیرمجموعه آن هستند و یا تفاوت های ساختاری و کاربردی دارند.

پس از آن عمران صلاحی ضمن اشاره به خاطراتی که با مرحوم صابری داشته است درخصوص جایگاه کیومرث صابری در طنز بعد از انقلاب تصریح کرد: صابری نقش مهمی در طنز بعد از انقلاب داشت. اوایل انقلاب روزنامه های طنز خوبی چون آهنگر و رفتگر در می آمد اما ناگهان جنگ آغاز شد و در این فضا دیگر خندیدن چندان مناسب جلوه نمی کرد و کسی هم جرات انتشار مجلات طنز را نداشت. فقط فردی چون صابری بود که توانست دست به چنین کاری بزند چرا که او نبض سیاست و جامعه را در دست داشت و با تب و تاب جامعه آشنا بود و این عوامل باعث شد که بتواند یخ ها را آب کند و طی هشت سال که جامعه از کمبود خنده به انجماد رسیده بود او ابتدا در دو کلمه حرف حساب و سپس با انتشار گل آقا آن سد را شکست. صابری برای خود خط قرمزهایی داشت و دوست داشت در طنز، شاخ و برگ اضافی را بزند اما تیشه به ریشه نزند. همان نقشی که روزنامه توفیق قبل از انقلاب در تریبت طنزپردازان و کاریکاتوریست ها داشت، صابری پس از انقلاب با گل آقا، ایفا کرد. گل آقا مکتبی شد که بسیاری از طنزنویسان و کاریکاتوریست ها زاده این مکتب اند.

در ادامه، منوچهر احترامی به ادوار مشخص طنزنویسی در ایران اشاره کرد و گفت: سابقه طنزنویسی مطبوعاتی به صورت گسترده و عمومی شاید به هفتاد یا هشتاد سال گذشته بازگردد. اما به طور کلی سه دوره کاملاً مشخص در طنزنویسی فارسی به چشم می خورد. دوره نخست از آغاز حکومت پهلوی تا شهریور ۱۳۲۰ است که دوره بسیار فقیری از حیث طنزنویسی محسوب می شود. گاهی در روزنامه های جدی اشعار طنزی نیز به چاپ می رسید. موضوعات این آثار طنز بیشتر اجتماعی و خانوادگی بود تا سیاسی و بیشتر به بازسازی لطایف و قصه ها پرداخته می شد. پس از آن دوران بعدی آغاز می شود و در ابتدای این دوران بیشتر به جنبه های شادی آور طنز توجه می شود. از سال های ۲۷ و ۲۸ هم تعداد جراید افزایش می یابد و با توجه به گسترش روزافزون حزب گرایی در ایران، از روزنامه ها برای تبیین عقاید استفاده می شود و طنز نیز بخشی از کار احزاب محسوب می شود. در این دوران بلایی گریبانگیر طنز فارسی می شود و آن سوق یافتن طنز به سمت فحاشی و گاه طنز رکیک خصوصاً در زمینه سیاسی است. در این دوران که طنز به سمت حزب گرایی پیش می رفت توفیق جزء بهترین جراید بود که از هیچ گروهی حمایت نمی کرد و مستقل کار می کرد. از سال ۳۷ تا ۵۰ دوره توفیق است و در این روزنامه افراد شاخصی تربیت شدند چون توفیق در حکم یک مکتب بود. در سال ۵۰ و ۵۳ مطبوعات به صورت دسته جمعی توقیف شدند و در همین سال ها بود که توفیق نیز از دست رفت. در دوران انقلاب تا سال ۵۹ مجلاتی به صورت پراکنده منتشر شدند اما پس از آن به خاطر فضای جنگ این مجلات تعطیل شدند تا سال ۶۳ که دو کلمه حرف حساب در اطلاعات درخشید و دلیل این درخشش هم دید جدید و بهره گیری و بهره برداری از تجربیات سالیان طولانی ای بود که صابری اندوخته بود. او در سال ۶۹ گل آقا را منتشر کرد که با آن دوران جدیدی در طنزنویسی ایران به راه افتاد. اگرچ