یادداشت

درباره شعری که این روزها خوانده می‌شود

علی سطوتی‌قلعه

ظاهراً یک دهه سوگواری برای آنچه بحران مخاطب در شعر فارسی خوانده می‌شد، به سر آمده است. این روزها چنین به نظر می‌رسد که دیگر دایره مخاطبان شعر به شاعران محدود نمی‌شود و این هنر کلامی که کمابیش در ایران رنگ و بویی ملی دارد، توانسته است مشروعیت از دست‌رفته مردمی خویش را بازسازی کند. اگر قرار باشد کارکرد شعر به وجوه فرهنگی آن تقلیل یابد و مناسبات حاکم بر آن صرفاً از زاویه کارگزاران صنعت فرهنگ نگریسته شود، باید این اتفاق را به فال نیک گرفت. از این نظر، چه اتفاقی خوشایندتر از این می‌تواند باشد که مجموعه‌های شعر به چاپ دوم و سوم می‌رسند و مورد توجه کسانی قرار می‌گیرند که خود در کار تولید شعر نیستند؛ کسانی که شعر را تنها برای آن جذابیت‌های عام کلامی‌اش می‌خوانند و هر آینه آماده‌اند تا مسحور کلماتی شوند که همزمان که از منطق ملال‌آور گفتار روزمره فاصله می‌گیرند، اما می‌توانند در دل همین گفتار به عنوان یک برگ برنده و یک ارزش افزوده عمل کنند.

این از همان دست خوش‌بینی مفرط و خودشیفتگی پایان‌ناپذیری نیست که در روح و جان بعضی‌ها ریشه دوانده، بلکه واقعیتی است که در گام نخست و فارغ از هرگونه قضاوتی باید با آن روبه‌رو شد و آن را پذیرفت. صورت‌بندی کلی این واقعیت هم تا همین اندازه صاف و ساده خواهد بود: در اواخر دهه ۸۰ خورشیدی مجموعه شعرهایی منتشر می‌شوند که به معنای واقعی کلمه مخاطب دارند و واقعاً خوانده می‌شوند. طرفه آنکه شاعرانی که نام‌شان روی این مجموعه‌ها می‌خورد، صرفاً جزء شاعران کمابیش تثبیت‌شده‌ای همچون صالحی، لنگرودی و موسوی نیستند، بلکه جوان‌ترهایی مثل عبدالملکیان هم توانسته‌اند مجموعه‌هایی چنین پرمخاطب را روانه بازار کتاب کنند و نیک‌بختانه به تماشای انتشار چاپ‌های بعدی‌شان بنشینند.

اما آیا این همه واقعیت موجود شعر فارسی است؟ پاسخ به این سوال یک کلمه بیشتر نیست: نه! آیا در این دقت‌نظر پای گونه‌ای توهم توطئه در میان است که هیچ گشایشی را برنمی‌تابد و هر نوع نشانه مثبتی را به نیروهای اهریمنی و شر نسبت می‌دهد؟ باز هم پاسخ منفی است؛ چه آنکه می‌توان واقعیت موجود را در دل تاریخی بررسید که ظاهراً امتداد خطی آن به حساب می‌آید و این پرسش را در پیش نهاد که چگونه ممکن است از پس سال‌هایی که مخاطبان شعر فارسی به کمترین میزان آن در گستره هزارساله‌اش رسیده بودند، ناگهان ورق برگردد و به قولی که این روزها بر سر زبان‌هاست، مردم با شعر آشتی کنند؟ پیش از جست‌وجوی هر علتی در این باره، باید همین حکم کلی را که از آشتی شعر و مردم خبر می‌دهد، کنار گذاشت و در مقابل، صاف و مستقیم سراغ آن دسته از مجموعه شعرهایی رفت که در بازار کتاب با اقبال نسبی مواجه شده‌اند. به این ترتیب، نخست آن شور و هیجان موجهی که رویارویی با چنین واقعیتی در برخی دوستداران شعر و ادب فارسی به وجود می‌آورد، جای خود را به دقت نظری می‌دهد و در نتیجه، دیگر کلیت شعر فارسی به بخشی از آن تقلیل نمی‌یابد. در گام بعدی نیز این امکان فراهم می‌شود تا وجه بوطیقایی و جایگاه تاریخی شعرهایی که این روزها دست رد به سینه مردم نمی‌زنند، محک جدی بخورد. از قضا درباره چنین شعرهایی کمتر چنین بحث‌هایی درمی‌گیرد و این دقیقاً به آن خصلت عمومی مشترکی برمی‌گردد که این شعرها به آن شهره‌اند؛ ساده‌نویسی. درست در همین نقطه است که منتقد شعر باید چند نکته را از هم تمییز دهد تا نه از یک‌سو به ورطه کلبی‌مسلکانه مد روز بیفتد و نه از سویی دیگر، کارش به سکوت و کناره‌گیری از واقعیت موجود بکشد. مهم‌ترین اصلی که باید در کانون توجه قرار بگیرد، نسبت این شعرها با نظریه ادبی است. می‌توان گفت این نخستین بار است که جریانی در تاریخ شعر مدرن فارسی تا به این حد فراگیر می‌شود، بدون آنکه چهره‌هایش نامی روی آن بنهند، چه برسد به اینکه بخواهند خط و ربط کلی آن را در قالب یک نظریه صورت‌بندی کنند. عجیب آنکه در میان همین چهره‌ها کسانی هستند که مرتب بر بازگشت به نیما تاکید می‌کنند، بدون آنکه نسبتی را که نیما برای نخستین بار در تاریخ ادبیات فارسی میان شعر و نظریه برمی‌سازد و پس از آن در غالب جریان‌های شعری معاصر به چشم می‌آید، خود با شعرهایش برقرار کنند. اتفاقاً آنچه بیشتر مورد تاکید قرار می‌گیرد، هر چه ساده‌تر نوشتن و خواندن شعر و تبری از هر گونه برخورد نظری با آن است. این طور وانمود می‌شود که مباحث نظری به شعر ارتباطی ندارد و تنها مخاطبان آن را می‌تاراند. این نظریه‌هراسی را می‌توان واکنش لایه‌های محافظه‌کار شعر فارسی به جریانی دانست که در سراسر دهه ۷۰ به عنوان جریان غالب مطرح بود. بدیهی است از این زاویه برخورد تند و تیز انتقادی با این شعرها حتمی خواهد بود، اما این پایان کار نیست چرا که پرسش‌ها تمامی ندارند: این شعرها را صرف‌نظر از آن چارچوب که خود در پیش می‌نهند، در بستر تاریخ شعر مدرن فارسی چگونه باید خواند؟ به عبارتی دیگر، آنها در کدام طبقه‌بندی ژنریک قرار می‌گیرند؟ در پاسخ به این سوال ممکن است صحبت کردن از نوعی «شعر عامه‌پسند» تا حدی کلی و برای عده‌ای سخت کنایی به نظر برسد، اما اتفاقاً با توجه به آن ویژگی‌هایی که از آن یاد شد، چنین عنوانی چندان هم خالی از دقت نیست. با این همه، این از همان سنخ شعرهای عامه‌پسندی نیست که ندیده‌اش می‌گیرند، بلکه به دلیل آن موقعیت مسلطی که در سال‌های اخیر در جامعه ادبی از آنِ خود کرده، باید از هرگونه چشم‌پوشی به روی آن صرف‌نظر کرد و به دقت سازوکار بوطیقایی و اقتصاد خواندن آن را توضیح داد. تنها در چنین مصاف‌هایی است که نظریه ادبی محک جدی می‌خورد و نشان می‌دهد که تا چه اندازه با کلیت تاریخی شعر مدرن فارسی در پیوند است. هر چه باشد، سرنوشت شعر مدرن فارسی از آغاز با نظریه ادبی گره خورده و در برابر شعری که اساساً در چارچوب نظریه‌گریزی نوشته می‌شود، چه چیزی پیش‌برنده‌تر از خود نظریه به کار می‌آید؟

عکس: بهنام موذن

گفت‌وگو با محمد بهارلو

شهرزاد معاصر ماست

عباس محبعلی

در «هزار و یک شب» ما با نوعی آدم‌پردازی غریب و مرموز سر و کار داریم، زیرا آدم‌ها اغلب اسیر حادثات و امور شگفت و خارق عادت هستند. آن‌ها تبدیل به ارواح و اشباح می‌شوند و با حیوانات درمی‌آمیزند و قوانین طبیعی را نقض می‌کنند.

محمد بهارلو متولد ۱۳۳۴ آبادان است. سال‌های عقرب (۱۳۶۹)، بختک بومی (۱۳۶۹)، بانوی لیل(۱۳۸۰) و عروس نیل (۱۳۸۷) عنوان رمان‌هایی است که از او منتشر شده، همچنین مجموعه داستان‌های کوتاه باد در بادبان (۱۳۷۰)، حکایت آن که با آب رفت (۱۳۷۹) و شهرزاد قصه بگو (۱۳۸۴) از جمله آثار پرفروش و پرمخاطب دوران خود بوده‌اند. او همچنین این روزها مشغول پایان بردن تصحیحی از هزار و یک شب است که در بخشی از گفت‌وگوی حاضر به آن پرداخته‌ایم. بهارلو معتقد است «هیچ متنی در جهان به اندازه قصه‌های هزار و یک شب تاکنون نتوانسته است عمق تخیل خوانندگان و طبعاً نویسندگان را برانگیزد و قریحه آن‌ها را با جاذبه‌های شگفت و طلسم‌آسای خود متاثر کند.» او می‌گوید: واقعیت این است که ترجمه و انتشار «هزار و یک شب» رویدادی انکارناپذیر برای تمام ادبیات دنیا است، و به هیچ وجه نمی‌توان آن را به یک مکتب یا جنبش ادبی محدود کرد. گفت‌وگوی ما را با این نویسنده، پژوهشگر و مدرس داستان‌نویسی می‌خوانید.

– در مقابل امواجی که از غرب می‌آید چه باید کرد؟ ما در یک دهه گذشته شیفته و عاشق رمان‌های امریکایی و امریکای لاتین شده‌ایم. تاثیر آن‌ها هم بسیار قابل مشاهده است. آیا در مقابل این موج‌ها باید ایستاد یا تسلیم‌شان شد؟

ابتدا مایلم بگویم که متن مدرن، متنی که بنای آن بر نوآوری و آزمایش‌گری باشد، مرجع‌طلب نیست و به هیچ اقتداری اتکا ندارد. البته ما در مقام نویسنده همواره مستعد و نیازمند جست‌وجوگری و شناختن دست‌آوردهای ادبی و هنری دیگران هستیم و این جست‌وجوگری را هم می‌بایست با حفظ استقلال فردی و روحیه انتقادی دنبال کنیم. طبیعی است که اثر ادبی قبل از هر چیز به منطق و ساختار درونی خود متکی است و با شیفتگی و شیدایی نسبت به امواج و آثار ادبی پدید نمی‌آید، و چنانچه پدید بیاید قطعا نوآورانه نخواهد بود و دست‌آوردی برای ادبیات نخواهد داشت. هر تاثیری که نویسنده می‌پذیرد و هر الهامی که می‌گیرد باید به حکم منطق درونی اثرش و هماهنگ با مقتضیات ساختاری که می‌آفریند باشد. البته تاثیرپذیری، چنان که گفتم، به ما شرقی‌ها محدود نمی‌شود. سزان و پیکاسو و مودیلیانی و بسیاری از نقاشان مدرن اروپایی از نقاشی و هنر شرقی و افریقایی تاثیر فراوان پذیرفتند و این تاثیرپذیری را هم انکار نکردند. آن‌ها پاره‌ای از ویژگی‌های این هنرها را گرفتند بی‌آن که فریفته یا اغوا شوند. فرق میان تقلید و تاثیر نیز در همین جاست. نویسنده و هنرمند بیش از آن چه می‌بیند- دیده می‌شود- باید تشخیص بدهد. اغلب چیزهای به خاطر سپرده‌شده مانع از آن می‌شود تا پدیده‌ها را چنان که هستند ببینیم. خاطره ما از واقعیت نباید ما را در تماشای واقعیت کور کند.

–آیا می‌توان داستان‌هایی را که روایتگر شهر هستند، داستان مدرن دانست؟

الزاما نه. مهم نیست که نویسنده، شهر را به عنوان زمینه متن روایت می‌کند یا روستا را. آن چه اهمیت دارد نحوه و کارکرد این روایت است؛ این که فضا (محیط) چه نقشی در سیرت آدم‌ها و صورت کلی و نهایی داستان ایفا می‌کند. دو رمان بسیار معروف از «فاکنر» و «امبرتو اکو»، که در فارسی با عنوان‌های «گوربه‌گور» و «نام گل سرخ» ترجمه و منتشر شده‌اند، یکی در روستاهای ادبارگرفته جنوب امریکا در اوایل قرن میلادی گذشته و دیگری در دیرهای بلاخیز قرون وسطای اروپا می‌گذرد، نمایندگان اعلای ادبیات مدرن و پست‌مدرن غرب شناخته می‌شوند، و این نمایندگی را نه به جهت فضایی(مکانی) که در این رمان‌ها توصیف شده است بلکه به جهت اجرای روایت پرورده و نوآورانه‌شان اخذ کرده‌اند. با پیدایش جنبش رمانتیک در اروپا و تاثیر آن بر ادبیات و هنر، جلوه‌های مکان مورد توجه قرار گرفت و چشم نویسندگان و هنرمندان را به زیبایی شگفت مناظر و مرایا باز کرد، و بعد هم به نشانه‌ها و نمادهای چشم‌انداز شهرهای بزرگ. در داستان و رمان فارسی هیچ تلاش نظرگیری صورت نمی‌گیرد که خواننده تاثیر و جلوه‌های مکان را بر آدم‌ها و روابط انسانی ببیند و جسمانیت فضا به جزیی از زندگی و ساختار روایت بدل شود. مکان و به تبع آن زمان در ادبیات داستانی ما غایب است، یا حضوری صرفا صوری دارد. داستان‌های ما آکنده است از اسم مکان (خیابان و میادین و بازار و بازارچه) و اشیا (جزییات ریز و درشتی که در پس‌زمینه توصیف می‌شوند)، بی‌آن‌که الزامات و مناسبات ضروری و تاثیر حسی آن‌ها در متن محسوس باشد. از همین رو است که ما می‌توانیم مکان اغلب داستان‌های وطنی را از پس‌زمینه یا «طرح» و «نقشه» (پلات) داستان‌ها حذف کنیم یا به راحتی آن‌ها را با یک‌دیگر عوض کنیم بی‌آن‌که تغییر محسوسی در آن‌ها پدید آید.

–چرا بحث عدم قطعیت در داستان مدرن تا این حد مورد توجه است، آیا این مسئله ناشی از شیوه‌های زندگی امروز است یا قواعد کلی حاکم بر داستان مدرن چنین ایجابی می‌کند؟

گمان نمی‌کنم این دو را کاملا بتوان از هم جدا کرد. مفاهیمی چون عدم قطعیت یا نسبی‌نگری توامان در پیش‌برد زندگی معاصر و آفرینش آثار ادبی و هنری کاربرد دارند و به توسعه معرفت ما نسبت به هستی می‌افزایند. در حقیقت این گونه مباحث وجه اصولی دارند، و تاثیرشان بیش از هر چیز در رویکرد روش‌شناختی و هستی‌شناختی ما نسبت به پدیده‌ها و مسایل اساسی زندگی است. البته من شخصا قایل به «قواعد کلی حاکم بر داستان» نیستم و خیال می‌کنم برداشت مکانیکی و جزمی از رابطه مبانی نظری یا فلسفی و آثار ادبی به نتایج گمراه‌کننده‌ای منجر می‌شود. از روابط طبیعی میان اصول فلسفی و ادبی نباید به نتیجه‌گیری‌های ساده و مستقیم رسید. از نظر من هیچ قانونی برای متون ادبی و آثار هنری وجود ندارد؛ زیرا ادبیات و هنر باید جهان- یا همان واقعیتِ آفریده‌شده- را به صورتِ پرسش نشان بدهد نه به صورتِ پاسخی دقیق و قطعی. اثر ادبی یا آفرینش زیبایی قبل از هر چیز نیازمند ذوق و خلاقیت است.

–آیا گرایش به بومی‌نویسی می‌تواند راه حل فرار ما از مدرنیسم و دست‌یابی به داستان پست‌مدرن باشد؟

ما به راه حلی که به فرارمان از مدرنیسم و دست‌یابی به داستان پست‌مدرن منجر بشود نیازی نداریم. ما بیش از هر چیز نیازمند داستان درست و درمان هستیم؛ داستانی که امر ناممکن را به صورت ممکن بیان کند. ما به ادبیاتی نیاز داریم که واقعا اجتناب‌ناپذیر باشد؛ یعنی راهی برای گریز از نوشتن آنها وجود نداشته باشد. طبقه‌بندی کردن ادبیات و نوشتن به شیوه‌ها و سبک‌های «انگ» و عنوان‌دار کار نویسنده نیست. همچو کاری، اگر حقیقتا کار محسوب شود، به عهده منتقدان و مفسران و شارحان ادبیات است.

–آیا قصه‌های ایرانی که رنگ و شکلی بومی دارند و به نوعی فولکلور محسوب می‌شوند، می‌توانند دست‌مایه خلق آثار پست‌مدرن باشند؟

پژوهش در قصه‌ها و ادبیات عامیانه بخش مهمی از تحلیل فرهنگ است، و داستان یا رمان، قطع نظر از «نوع» یا کیفیت آن، نباید به این میراث یا منابع الهام طبیعی بی‌اعتنا باشد. در گذشته مطالعه ادبیات عامیانه را مختص خوانندگان غیرروشن‌فکر می‌دانستند، حال آن که قصه‌ها و ادبیات عامیانه، از قضا به جهت این که مولف و خالق مشخصی ندارند، تاثیرشان بر ما دامنه‌دارتر و پابرجاتر است، زیرا از کودکی اذهان ما را به خود مشغول داشته‌اند. چنان که والتر بنیامین گفته است قصه‌های پریان نخستین آموزگار کودکان است، و روزگاری نخستین آموزگار بشر نیز بوده است.

–صحبت کردن از رئالیسم بومی ایران چقدر می‌تواند در داستان‌نویسی امروز و پیدا کردن یک هویت مستقل برای داستان‌های ایرانی مفید باشد؟

رئالیسم ادبی مبتنی بر نوع خاصی از زندگی که توصیف می‌کند نیست بلکه مبتنی بر نحوه نمایش یا ارایه آن زندگی است. عینی‌نگری نسبت به واقعیت‌های محلی یا بومی، یا هم‌خوانی واژه‌ها با آن واقعیات، هویت مستقل برای داستان‌های ایرانی و نویسندگان ما پدید نمی‌آورد. این نوعی ساده‌انگاری معرفت‌شناختی است. آن چه برای داستان‌های ما، هر داستانی از هر نویسنده‌ای، می‌تواند با اهمیت باشد نه توجه مفرط به واقعیت‌های بومی یا واقعیت‌های عام زمانه بلکه اولویت دادن به تجربه فردی و ذهنیت خود نویسنده است. مهم این است که نویسنده چه‌گونه واقعیت را بر اساس حساسیت فردی خود می‌بیند یا مبتنی بر قریحه ادبی خود جزییات واقعیت را می‌سازد و می‌پردازد. به عبارت ساده‌تر برای نویسنده نوآوری در بازنمایی واقعیت داستانی است که اهمیت دارد نه تقلید واقعیت. لابد می‌دانید که فاکنر، شگفت‌انگیزترین نویسنده امریکا، را نویسنده جنوب می‌شناسند، اما او در آثار خود از دو جنوب نوشته است؛ از یک جنوب گزارش داده و جنوب دیگری خلق کرده است. جنوب آفریده او «یوکناپاتوفا» نام دارد؛ سرزمینی خیالی که نه فقط حدود آن را دقیقا معین کرده بلکه نقشه‌ای هم از آن کشیده است که همه شهرها و رودها و کوه‌های آن را نشان می‌دهد، و زیر آن هم نوشته است: «منحصرا متعلق است به ویلیام فاکنر». شگفت بودن فاکنر در مقام نویسنده بیش از هر چیز مدیون خلق همین سرزمین خیالی است.

–آقای بهارلو چرا سراغ هزار و یک شب رفتید و ده سال از وقت خود را صرف ویرایش چنین اثری کردید؟ همانطور که شما می‌دانید، در جریان جهانی پست‌مدرن، توسط نویسندگان توجه بسیاری به این اثر شد و تاثیر زیادی هم بر روند داستان‌نویسی معاصر گذاشت. این کار از سر کنجکاوی صورت گرفت یا دلایلی پشت آن است؟

بورخس گفته است وقتی شکسپیر می‌خوانیم شکسپیر هستیم. البته منظور بورخس این نیست که هر کس شکسپیر می‌خواند خود شکسپیر است و خواننده یک متن الزاما همان مولف متن است؛ منظور او این است که ما در موقع خواندن آثار شکسپیر جلوه‌ای از وجود خود او هستیم و شاهد همان منظره‌ای خواهیم بود که او پیش از ما دیده است. یگانگی مورد نظر بورخس معطوف به همین دیدن- مشاهده- مشترک است؛ مشاهده‌ای که در حقیقت می‌تواند نماینده نوعی خلاقیت مشترک نیز باشد. باید این را اشاره کنم که نه‌فقط، به تعبیر شما، «در جریان جهانی پست‌مدرن» بلکه از زمان انتشار ترجمه هزار و یک شب به زبان فرانسه در بیش از سیصد سال پیش قصه‌های شهرزاد همواره منبع الهام نویسندگان و هنرمندان بوده و بر روند ادبیات داستانی و آفرینش هنری در عرصه جهانی تاثیر فراوان داشته است. در واقع هزار و یک شب به تنهایی یک «ادبیات گسترده» است؛ گونه‌ای دایره‌المعارف شرقی و قصوی است، با دنیای رنگینی از حکایت‌ها و شگردهای روایی و تخیلات پایان‌ناپذیر و الهام‌بخش. شاید اغراق‌آمیز به نظر بیاید اما، به گمان من، هیچ متنی در جهان به اندازه قصه‌های هزار و یک شب تاکنون نتوانسته است عمق تخیل خوانندگان، و طبعا نویسندگان، را برانگیزد و قریحه آن‌ها را با جاذبه‌های شگفت و طلسم‌آسای خود متاثر سازد. من خیال می‌کنم خواندن متنی کهن از جنس هزار و یک شب به معنای کشف استعجاب و استفهامی تازه است یا باید باشد. این یعنی متنی را به گونه‌ای معاصر خواندن و آن را در مقام‌های مختلف، به‌ویژه جنبه‌های تفسیرشناختی، درک و ارزیابی کردن، قطع نظر از این که خالقانِ مجهول‌الملفش قرن‌ها پیش از میان ما رفته باشند. از این رو است که من شهرزاد را معاصر خودمان می‌دانم.

–علی‌رغم اینکه شما برای چاپ این اثر ناامید هستید به نظر می‌رسد باید نگران استقبال مخاطب از این ویرایش باشید. چون بیش از چهار پنج سال است که چند نسخه از هزار و یک شب بدون حذف و اضافه منتشر می‌شود. سوال این است که ویژگی ویرایش شما از دیگر کارها در کجاست؟

متاسفانه در این سه‌ربع قرن اخیر، یعنی از سال ۱۳۱۵ که نخستین چاپ سربی و لیتوگرافی هزار و یک شب منتشر شده تا به امروز، هیچ متن اصیل و معتبری از این کتاب دیده نشده است. همه آن چه زیرعنوان هزار و یک شب، با ویرایش یا بی‌ویرایش، حتی در خارج از کشور، چاپ و تجدید چاپ شده است بی‌استثنا با جرح و تعدیل و حذف بسیاری از قطعه‌ها و حتی قصه‌های کتاب صورت گرفته است. ناامیدی من از انتشار اصیل و صحیح کتاب از همین رو است. ترجیح می‌دهم عجالتاً درباره این کتاب چیزی نگویم. همین‌قدر می‌گویم که هدف من ارایه روایتی مستند و معتبر و در عین حال منقح و پاکیزه از این متن است؛ به ویژه از حیث «پاراگراف‌بندی» و یک‌دست کردن رسم‌الخط و کاربرد نشانه‌های سجاوندی، و آوردن برخی توضیحات و تعلیقات ضروری، البته بی‌آن که خدشه‌ای به اصالت متن وارد شود. هر توضیح دیگری را وامی‌گذارم به بعد از انتشار کتاب، و من همهٔ آن چیزهایی را که فکر می‌کنم لازم بوده است- به‌ویژه درباره امتیازات اساسی این نسخه نسبت به نسخه‌های دیگر «هزار و یک شب»- در مقدمهٔ تفصیلی کتاب آورده‌ام.

–فکر نمی‌کنید، ویرایش‌های تازه از هزار و یک شب کمی ما را در خواندن یک نسخه ثابت سردرگم کند، یعنی بلایی که نسخه‌شناسان بر سر حافظ آورده‌اند و هنوز معلوم نیست که حافظ می‌گوید: «کشتی نشستگانیم، یا کشتی شکستگانیم» دارد بر سر هزار و یک شب می‌آید؟

این برداشت از موضوع نمی‌تواند ما را از داشتن متنی اصیل و معتبر بی‌نیاز کند؛ به ویژه وقتی که پای سهو و بدتر از آن فقدان صلاحیت و شلختگی در میان باشد. با وجود این من گمان می‌کنم اهمیت قصه‌های شهرزاد نه در اصالت و یک‌پارچگی آن‌ها، چنان‌که برخی با جزمیت و تعصبی کور مطرح می‌کنند، بلکه در همان درهم‌آمیزی و سازگاری فرهنگی و تاریخی آن‌ها است. وقتی متنی پس از گذشت قرن‌ها هنوز خوانده می‌شود معنایش این است که آن متن زنده است. اصولاً ادامه حیات یک متن منوط به این است که مدام مورد ارزیابی قرار گیرد، ولو این که ارزیابی‌ها در یک تراز نباشند و حتی یک‌دیگر را نفی کنند. ما با خواندن هر متنی آن را از آن خود می‌کنیم؛ گیرم هر بار که آن را می‌خوانیم، یا نیاز می‌بینیم که بخوانیم، آن را به شیوه جدیدی از آن خود می‌کنیم، یا به اصطلاح آن را «امروزی» می‌خوانیم. تاویل ما، طبعاً، از هیچ آغاز نمی‌شود، بلکه به سررشته‌ای نیاز دارد، که متن است. ما باید به متن‌های کهن مجال بدهیم تا هستی خود را در همان فرآیندی که از آن عبور کرده‌اند به ما عرضه کنند، و نباید فراموش کنیم که هر چه قدر بخواهیم اثری را به درون افق فکری خود جذب کنیم نمی‌توانیم استقلال موضوع متن را نفی کنیم یا نادیده بگیریم. چرا متن کنجکاوی ما را برمی‌انگیزد؟ پاسخ کمابیش روشن است. ما می‌خواهیم تجربه‌ها را دریابیم؛ تجربه‌های گذشتگان و معاصران خودمان را.

–چقدر در نگارش داستان‌های‌تان از جمله «شهرزاد قصه بگو!» یا «بانوی لیل» از عناصر هزار و یک شبی بهره بردید و این دو اثر چه تفاوتی با آثاری دارد که پیش از سال ۷۹ نوشتید؟

تنوع میراث قصه‌گویی شهرزاد، به‌ویژه عنصر «قصه در قصه» آن، که هر قصه‌اش از دل قصه دیگری پدید می‌آید، چنان که گفتم، اگر از منظری معاصر خوانده شود، این اقتضا را دارد که از جهات گوناگون مبنای قصه دیگری قرار گیرد. در واقع هزار و یک شب، به عنوان طولانی‌ترین قصه‌گویی جهان، قدرت جادویی خود را پس از قرن‌ها کماکان حفظ کرده است. فهرست آثاری که نویسندگان و هنرمندان با الهام و اقتباس از قصه‌های هزار و یک شب پدید آورده‌اند چنان درازدامن است که می‌تواند موضوع پژوهشی تفصیلی قرار گیرد. خلاصه‌ای از این فهرست در دایره‌المعارف دوجلدی هزار و یک شب که چند سال پیش زیر نظر پژوهشگر آلمانی مارزولف منتشر شد چاپ شده است. اما تاثیرپذیری من از هزارو یک شب، به‌ویژه در «شهرزاد قصه بگو!»، مستقیم و خالص نیست؛ نوعی رابطه بینامتنی است که میان یک متن و متون دیگر برقرار می‌شود و حاصل آن نوعی بازآفرینی است.

–میزان بهره‌گیری مدرنیسم و پست‌مدرنیسم از داستان‌های هزار و یک شب چقدر است؟

بهره‌گیری‌ها یا تاثیرپذیری‌ها، چنان که اشاره کردم، آن‌قدر متنوع و دامنه‌دار است که بحث از چندوچون آن نیازمند تالیف یک پژوهش یا رساله مستوفی است. تا آن جا که من می‌دانم تاثیرپذیری‌ها عموما از عنصر داستان‌سرایی قصه‌ها و کیفیت خیال‌ورزی و رویاپردازی آن‌ها است. عناصر داستانی دیگر نظیر فضاسازی (اتمسفر) و توصیف و گفت‌وگونویسی در قصه‌ها در مراتب پایین‌تری قرار دارند. چنان که می‌دانید «آدم‌پردازی» در «هزار و یک شب»، مانند اغلب رمانس‌ها یا قصه‌های کهن، نماینده مفاهیم کلی و ازلی است که بر ثنویت اخلاقی نیکی و بدی استوار است. این آدم‌پردازی تابع انسان‌شناسی فرهنگی شرقی است که آدم‌ها را از آغاز تولد اسیر تقدیری می‌داند که بر پیشانی آن‌ها رقم خورده است. آن چه از این آدم‌ها، چه خرد و چه کلان، سر می‌زند نقشی است که بر عهده دارند، و بی‌چون و چرا باید اجرا شود؛ زیرا همواره نقش است که اهمیت دارد نه آدمی که آن را به نمایش می‌گذارد. اغلب وقتی آدم جدیدی وارد فضای قصه می‌شود خود را با نقل سرگذشتش معرفی می‌کند، بی‌آن‌که نیاز به توجیهات روان‌شناختی داشته باشد. در واقع شخصیت آدم‌ها را نه عمل آن‌ها، چنان که در رمان مدرن یا پست‌مدرن می‌بینیم، بلکه خودشان تعریف می‌کنند، و این معرفی معمولا تا آن جا ادامه پیدا می‌کند که بیان‌کننده یا پیش‌برنده سرگذشت آن‌ها باشد. در «هزار و یک شب» ما با نوعی آدم‌پردازی غریب و مرموز سر و کار داریم، زیرا آدم‌ها اغلب اسیر حادثات و امور شگفت و خارق عادت هستند. آن‌ها تبدیل به ارواح و اشباح می‌شوند و با حیوانات درمی‌آمیزند و قوانین طبیعی را نقض می‌کنند.

–شکی در این نیست که هزار و یک شب تاثیر زیادی بر ایجاد و تکامل رئالیسم جادویی در غرب گذاشته است. با این توضیح آیا می‌توان از داستان‌ها و قصه‌های بومی ایران برای خلق یک گونه ادبی جدید بهره گرفت؟

واقعیت این است که ترجمه و انتشار «هزار و یک شب» رویدادی انکارناپذیر برای تمام ادبیات دنیا است، و به هیچ وجه نمی‌توان آن را به یک مکتب یا جنبش ادبی محدود کرد. «هزار و یک شب» قادر به تغییر شکل دادن است؛ دایم چهره خود را عوض می‌کند، و تا ادبیات زنده و بر دوام است به حیات خود ادامه خواهد داد. قصه‌ها و ادبیات عامیانه ما اگر از منظر امروز- از حیث مقدوراتی که باعث شده‌اند به یاد آورده شوند- مورد واخوانی و بازنمایی قرار گیرند قطعا به غنای ادبیات منجر می‌شوند. قصه‌های بومی زمانی می‌توانند به حیات خود ادامه بدهند که خواننده و بیش از او نویسنده معاصر از دیدن فرهنگ خود در چارچوب وسیع و فراگیر ناتوان نباشد. طبیعی است که نویسندگان بیش از هر چیز از میراث و حافظه ادبی خودشان برداشت می‌کنند، اما برای دست‌رسی به افق جدید و گسترش آن ناچارند از حافظه خود فراتر بروند و قلمرو آن را پشت سر بگذارند. نوآوری امری است ساختنی و مبتنی بر آزمایشگری، و ساختن نوآورانه با به یادآوردن و نقل کردن از پیشینیان صورت نمی‌گیرد. نویسنده برای خلق یک گونه ادبی جدید باید از مدار تجربه خود دورتر برود، آن قدر که خود را رها از وابستگی به واقعیت موجود حس کند.

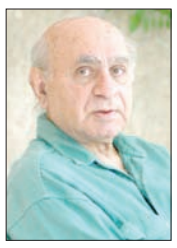
خلاصه گفت‌وگو

مکان و به تبع آن زمان در ادبیات داستانی ما غایب است، یا حضوری صرفا صوری دارد. داستان‌های ما آکنده است از اسم مکان (خیابان و میادین و بازار و بازارچه) و اشیا (جزییات ریز و درشتی که در پس‌زمینه توصیف می‌شوند)، بی‌آن‌که الزامات و مناسبات ضروری و تاثیر حسی آن‌ها در متن محسوس باشد. از همین رو است که ما می‌توانیم مکان اغلب داستان‌های وطنی را از پس‌زمینه یا «طرح» و «نقشه» (پلات) داستان‌ها حذف کنیم یا به راحتی آن‌ها را با یک‌دیگر عوض کنیم بی‌آن‌که تغییر محسوسی در آنها پدید آید.

یادداشت

جامع بودن یا خاص بودن

جمال میرصادقی



هفته پیش کتاب «راهنمای رمان‌نویسی» را برای حروفچینی به ناشر سپردم. این دوازدهمین اثر پژوهشی من در زمینه داستان و داستان‌نویسان و ادبیات داستانی است. به اضافه سیزدهمین آن «واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی» که کار مشترک من و همسرم میمنت ذوالقدر است. از این تعداد ۱۱ تای آن هفت‌خوان چاپ را گذرانده و انتشار یافته است و دوازدهمین «زنان داستان‌نویس نسل سوم» حروفچینی شده اما به دلایلی برای مجوز انتشار به وزارت ارشاد نرفته و این آخری «راهنمای رمان‌نویسی» را که گفتم در دست حروفچین است و سرنوشت‌اش هنوز مشخص نیست. نمی‌دانم چه باعث شد که یاد چهل و خرده‌ای سال پیش بیفتم. وقتی مجموعه سوم داستان‌های کوتاه من با نام «شب‌های تماشا و گل زرد» منتشر شد، قلم‌زنی در مجله‌ای هفتگی مرا به باد ناسزا گرفت که چرا خودم را در جریان زندگی می‌اندازم و گفته بود «من هیچ چیزی از داستان‌نویسی نمی‌دانم.» واقعاً نمی‌دانم قلم چه نیرویی در خود نهفته دارد که وقتی به کار می‌افتد از شمشیر برنده‌تر است. در آن روزگار نه او و نه من خبر نداشتیم که نویسندگان به لحاظ گرایش به طبیعت و جهان‌بینی خود به یکی از این دو راه می‌روند: «جامع بودن» و «خاص بودن» که آثارشان را متفاوت از هم می‌کند. نویسندگانی که خود را در جریان حادثه‌های جوشنده و متنوع زندگی می‌اندازند و به جزییات هر واقعه و وضعیت و موقعیت می‌پردازند، گرایش راه اول را دارند یعنی بیشتر به معنا و تاثیرپذیری آثار فکر می‌کنند و نویسندگان راه دوم برخلاف گروه اول بیشتر به ساختار آثار توجه دارند و به همین دلیل آثار آنها شسته رفته‌تر و تکنیکی‌تر از آثار گروه اول درمی‌آید اما با این خطر روبه‌روست که از قدرت تاثیر اثر کاسته شود و جلوه‌های زندگی واقعی را از دست بدهد و به اثری خاص با کشمکش‌های درونی شخصی تبدیل شود. از نویسندگان گروه اول می‌توان از بزرگانی چون دیکنز، بالزاک، تولستوی، داستایوفسکی و چخوف یاد کرد و از نویسنده‌های دسته دوم از فلوبر، جیمز جویس و پروست. نمونه‌های آنها در ادبیات داستانی خودمان از نسل اول نویسندگان، بزرگ علوی است که به راه اول رفته و ابراهیم گلستان که راه دوم را انتخاب کرده و از نسل دوم نیز می‌توان از آثار احمد محمود و محمود دولت‌آبادی و خود من صحبت کرد که به لحاظ طبیعت و بینش خود به راه اول رفته‌اند و از هوشنگ گلشیری که به ساختار آثارش بیش از معنای آن توجه داشته است.

نوشته ۴۰ سال پیش منتقد روزنامه‌ای تاثیر خود را بر من گذاشته بود و توجه مرا به آثاری که در زمینه داستان و داستان‌نویسی نوشته شده بود، جلب کرده بود. از همان روزگار کتاب‌هایی که در این باره نوشته شده بود، چه ترجمه و چه به زبان اصلی (انگلیسی) را جمع‌آوری می‌کردم. هم‌اکنون قفسه‌ای پر از این نوع کتاب‌ها دارم که مرا در کار نگارش کتاب‌های پژوهشی‌ام بسیار کمک می‌کند.

حال که به گذشته برمی‌گردم، می‌بینم نقد گرچه سراپا نامربوط و مغرضانه باشد، باز بهتر از ستایش و تمجید بی‌محتوا است؛ آنچه امروز باب شده و نوشته‌های تحسین‌آمیزی بر آثاری نوشته می‌شود که ارزش و اعتبار آن را ندارد. همان دوستی خاله‌خرسه است و به آثار نویسنده‌های جوان در آغاز کارشان لطمه می‌زند.

ای کاش روزگاری پیش بیاید که نه از تقریظ‌های توخالی و نه از نقدهای مغرضانه خبری نباشد و ارزشیابی آثار جایگاه راستین و حیثیت و هویت واقعی خود را پیدا کند.

خبر

قناری‌باز حامد اسماعیلیون منتشر می‌شود

ایسنا :حامد اسماعیلیون دومین مجموعه داستانش را منت