عطف

ادبیات و رهایی

شرق: «چه بسا در نهایت چیز چندانی از کف نخواهیم داد»، کتاب «کابوی تحمل‌ناپذیر» اثر رویرتو بولانو با این جمله آغاز می‌شود. این کتاب مجموعه‌ای است از پنج داستان و دو خطابه که بولانو آن را چند روز پیش از مرگش تمام می‌کند و به نام او منتشر می‌سازد. در همین کتاب جز پنج داستان خواندنی، بولانو یک مقاله با به‌تعبیر مترجم کتاب «خطابه» دارد با عنوان ادای سستی درافتاده و امتناع نوکرانِ دوره دوم. مبارزه با اقتدار رواج بود که در آثار بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری به اوج می‌رسد. میرعابدینی، منتقد و پژوهشگر ادبیات، در کتاب «دهه هشتاد: داستان کوتاه ایرانی» که اخیراً منتشر شده است ضمن این صورت‌بندی، اساس تفاوت داستان دیروز و امروز را در نوع برخورد آنها با واقعیت می‌داند و با واگرفتن دو اصطلاح محدعلی سیاانو قفید: «بازآفرینی واقعیت» و «جست‌وجوی واقعیت» مختصات دوره‌های داستان‌نویسی معاصر را ترسیم می‌کند. او در مقدمه تحلیلی خود بر کتاب می‌نویسد: «پیشگامان داستان کوتاه ایرانی عمدتا غیرنظامی‌اند. حال آن‌که نویسندگانی از قبیل دولت و گلستان استعاری‌اندیش‌اند... آنان در بند بازآفرینی واقعیت بودند و اینان تا حدودی به جست‌وجوی واقعیت می‌روند. بنابراین بیش از آن‌که مدعی خلق دنیایی قابل قیاس با جهان واقعی باشند می‌کوشند خود داستان را در مجاورت جهان بیرونی برپا کنند. به جای ارائه نسخه بدلی از واقعیت، در فکر ایجاد فاصله با واقعیت‌اند. حسن میرعابدینی که سابقه‌ای طولانی در انتشار آنتولوژی داستان معاصر ایرانی و نقد و تحلیل این آثار دارد، اینک در ادامه انتشار کتاب دوجلدی «هشتاد سال داستان کوتاه ایران» که منتخبی است از داستان‌های ایرانی از ۱۳۰۰ تا ۱۳۸۰، کتاب «دهه هشتاد: داستان کوتاه ایرانی» را منتشر کشاند است «بیش از بیست‌وپنج نویسنده که در دهه هشتاد منتشر شده و به قول میرعابدینی «معرف دوره‌ای داستان‌نویسی‌اند، در این دهه‌اند. او معتقد است میرعابدینی با ارائه دو نسخه‌ای از داستان‌نویسی در واقعیت دارد و اگر شناخت تاریخ و اساس و زندگی هر نظریه نیاشد. داستان به دام رجعت وضعیتی می‌شود که امروز می‌بینیم در داستان‌های که زود فراموش می‌شوند زیرا تازگی و عمق فکری و زیباشناختی ندارند. میرعابدینی همچنین به تفیر نقیر نوشته‌ها در جامعه اشاره می‌کند. اینکه نویسنده در دهه‌های چهل و چهلم ماندن آل احمد و هوشنگ گلشیری خود را در جلوی صف روشنفکری می‌بیند و هم در هشتاد و نه درگیر نمی‌شود تا باوری به ورود به مسائل اجتماعی ندارد. گوته‌گرفته‌ای در حاشیه جامعه می‌شود و بین پیش دیگرفرم و تازه‌ای در آثار دارد. او در دوره دوم اما از نظر شما، فرم و ساختار اهمیت بیشتری پیدا می‌کند و نویسندگان این دوره «استعاری‌اندیش»اند نسبت به نویسندگان دوره نخست که آن را «عین‌گرا» خوانده‌اند. دوره نخست را دوره «مبارزه با اقتدار زبان ادای سستی» و دوره دوم را دوران «مبارزه با اقتدار واقع» نام‌گذاری کردید. از یادداشت شما چنین برمی‌آید که دوره سوم را به نوعی امتداد دوره دوم می‌داند دست‌کم در مواجهه با واقعیت. اما به نظر می‌رسد از اواخر دهه هفتاد، خاصه دهه هشتاد، که موضوع کتاب شما هم هست- داستان‌نویسی به نوعی چرخش و واکنش به گذشته دارد و آن فاصله‌گرفتن تعمدی از ادای سیاسی یا اجتماعی است و پرداخت به ادبیات به‌اصطلاح حرفه‌ای. شما از بعد از انقلاب در داستان‌نویسی ما هیچ گسستی مشاهده نمی‌کنید؟

به‌کمانم «داستان کوتاه ایرانی» سه نما: حلوای تقسیم‌بندی تازه‌ای است که خودم هم هنوز دارم دربارهاش فکر و کاوش‌کنم و جا دارد تا حد یک ساسله گسترش پیدا کند. در آن برای داستان کوتاه ایرانی، براساس مجموعه‌داستان‌های خوب منتشرشده، سه دوره متفاوت قائل شده‌ام. البته این به معنای آن نیست که مثلاً دو دوره سوم داستان‌هایی به‌شیوه داستان‌های دوره اول یا دوم نوشته نشود. درواقع، گشوده‌ام شیوه غالب هر دوره را شرح دهم. هر کدام از این دوره‌ها می‌توانند شامل خط فصل باشد. کسنی و واکنشی هم که آن از صحبت می‌کنید. فقط مختص دوره سوم نیست. در هر سه دوره به‌نوعی دیده می‌شود؛ زیرا داستان کوتاه آفرینشی است که نمی‌تواند به الگوهای محدود اکتفا کند و با ورود هر نویسنده خلاق به عرصه داستان‌نویسی، تغییری در تعریف آن پدید می‌آید. من هم، با توجه به این تغییرات دست‌بندی دوم را ایجاد دادم»: «داستان فارسی» را پدیدهٔ تاریخ‌مندی در نظر گرفته‌ام و نه امری یک‌بار برای همیشه تعریف‌شده- پدیده‌ای تغییرپذیر که در تعریف آن پدید می‌آید. من هم، با توجه به این تغییرات دست‌بندی دوم را انجام دادم»: «داستان فارسی» را پدیدهٔ تاریخ‌مندی در نظر گرفته‌ام و نه امری یک‌بار برای همیشه تعریف‌شده- پدیده‌ای که حاصل تلاش نویسندگان متعدد است و از ۱۳۰۰ شمسی تا به‌حال، تغییراتی در تعریف آن پدید می‌آید. من هم، با توجه به این تغییرات دست‌بندی دوم را انجام دادم»: «داستان فارسی» را پدیدهٔ تاریخ‌مندی در نظر گرفته‌ام و نه امری یک‌بار برای همیشه تعریف‌شده- پدیده‌ای که حاصل تلاش نویسندگان متعدد است و از ۱۳۰۰ شمسی تا به‌حال، تغییراتی در تعریف آن پدید می‌آید. من هم، با توجه به این تغییرات دست‌بندی دوم را انجام دادم»: «داستان فارسی» را پدیدهٔ تاریخ‌مندی در نظر گرفته‌ام و نه امری یک‌بار برای همیشه تعریف‌شده- پدیده‌ای که حاصل تلاش نویسندگان متعدد است و از ۱۳۰۰ شمسی تا به‌حال،

عکس: سهیلا شاهی، شرق

داستان‌های امروز زود فراموش می‌شوند

تعهد نویسنده محدود به نوشتن شده است

گفت‌وگو با حسن میرعابدینی به مناسبت انتشار کتاب «دهه هشتاد: داستان کوتاه ایرانی»

شیما بهره‌مند

هر دوره از داستان‌نویسی معاصر ما مانند دیگر کشورهای جهان با نوعی واکنش، چرخش یا به‌تعبیر حسن میرعابدینی نوعی «امتناع» پدید آمده است. پیشگامان داستان کوتاه فارسی که به سال‌های ۱۳۰۰ و دهه‌ها و جهان‌آرا می‌رسند، با اقتدار زبان ادای سستی درافتاده و امتناع نوکرانِ دوره دوم. مبارزه با اقتدار رواج بود که در آثار بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری به اوج می‌رسد. میرعابدینی، منتقد و پژوهشگر ادبیات، در کتاب «دهه هشتاد: داستان کوتاه ایرانی» که اخیراً منتشر شده است ضمن این صورت‌بندی، اساس تفاوت داستان دیروز و امروز را در نوع برخورد آنها با واقعیت می‌داند و با واگرفتن دو اصطلاح محدعلی سیاانو قفید: «بازآفرینی واقعیت» و «جست‌وجوی واقعیت» مختصات دوره‌های داستان‌نویسی معاصر را ترسیم می‌کند. او در مقدمه تحلیلی خود بر کتاب می‌نویسد: «پیشگامان داستان کوتاه ایرانی عمدتا غیرنظامی‌اند. حال آن‌که نویسندگانی از قبیل دولت و گلستان استعاری‌اندیش‌اند... آنان در بند بازآفرینی واقعیت بودند و اینان تا حدودی به جست‌وجوی واقعیت می‌روند. بنابراین بیش از آن‌که مدعی خلق دنیایی قابل قیاس با جهان واقعی باشند می‌کوشند خود داستان را در مجاورت جهان بیرونی برپا کنند. به جای ارائه نسخه بدلی از واقعیت، در فکر ایجاد فاصله با واقعیت‌اند. حسن میرعابدینی که سابقه‌ای طولانی در انتشار آنتولوژی داستان معاصر ایرانی و نقد و تحلیل این آثار دارد، اینک در ادامه انتشار کتاب دوجلدی «هشتاد سال داستان کوتاه ایران» که منتخبی است از داستان‌های ایرانی از ۱۳۰۰ تا ۱۳۸۰، کتاب «دهه هشتاد: داستان کوتاه ایرانی» را منتشر کشاند است «بیش از بیست‌وپنج نویسنده که در دهه هشتاد منتشر شده و به قول میرعابدینی «معرف دوره‌ای داستان‌نویسی‌اند، در این دهه‌اند. او معتقد است میرعابدینی با ارائه دو نسخه‌ای از داستان‌نویسی در واقعیت دارد و اگر شناخت تاریخ و اساس و زندگی هر نظریه نباشد. داستان به دام رجعت وضعیتی می‌شود که امروز می‌بینیم در داستان‌هایی که زود فراموش می‌شوند زیرا تازگی و عمق فکری و زیباشناختی ندارند. میرعابدینی همچنین به تفیر نقیر نوشته‌ها در جامعه اشاره می‌کند. اینکه نویسنده در دهه‌های چهل و چهلم ماندن آل احمد و هوشنگ گلشیری خود را در جلوی صف روشنفکری می‌بیند و هم در هشتاد و نه درگیر نمی‌شود تا باوری به ورود به مسائل اجتماعی ندارد. گوته‌گرفته‌ای در حاشیه جامعه می‌شود و بین پیش دیگرفرم و تازه‌ای در آثار دارد. او در دوره دوم اما از نظر شما، فرم و ساختار اهمیت بیشتری پیدا می‌کند و نویسندگان این دوره «استعاری‌اندیش»اند نسبت به نویسندگان دوره نخست که آن را «عین‌گرا» خوانده‌اند. دوره نخست را دوره «مبارزه با اقتدار زبان ادای سستی» و دوره دوم را دوران «مبارزه با اقتدار واقع» نام‌گذاری کردید. از یادداشت شما چنین برمی‌آید که دوره سوم را به نوعی امتداد دوره دوم می‌داند دست‌کم در مواجهه با واقعیت. اما به نظر می‌رسد از اواخر دهه هفتاد، خاصه دهه هشتاد- که موضوع کتاب شما هم هست- داستان‌نویسی به نوعی چرخش و واکنش به گذشته دارد و آن فاصله‌گرفتن تعمدی از ادای سیاسی یا اجتماعی است و پرداخت به ادبیات به‌اصطلاح حرفه‌ای. شما از بعد از انقلاب در داستان‌نویسی ما هیچ گسستی مشاهده نمی‌کنید؟

به‌کمانم «داستان کوتاه ایرانی» سه نما: حلوای تقسیم‌بندی تازه‌ای است که خودم هم هنوز دارم دربارهاش فکر و کاوش‌کنم و جا دارد تا حد یک ساسله گسترش پیدا کند. در آن برای داستان کوتاه ایرانی، براساس مجموعه‌داستان‌های خوب منتشرشده، سه دوره متفاوت قائل شده‌ام. البته این به معنای آن نیست که مثلاً دو دوره سوم داستان‌هایی به‌شیوه داستان‌های دوره اول یا دوم نوشته نشود. درواقع، گشوده‌ام شیوه غالب هر دوره را شرح دهم. هر کدام از این دوره‌ها می‌توانند شامل خط فصل باشد. کسنی و واکنشی هم که آن از صحبت می‌کنید. فقط مختص دوره سوم نیست. در هر سه دوره به‌نوعی دیده می‌شود؛ زیرا داستان کوتاه آفرینشی است که نمی‌تواند به الگوهای محدود اکتفا کند و با ورود هر نویسنده خلاق به عرصه داستان‌نویسی، تغییری در تعریف آن پدید می‌آید. من هم، با توجه به این تغییرات دست‌بندی دوم را انجام دادم»: «داستان فارسی» را پدیدهٔ تاریخ‌مندی در نظر گرفته‌ام و نه امری یک‌بار برای همیشه تعریف‌شده- پدیده‌ای که حاصل تلاش نویسندگان متعدد است و از ۱۳۰۰ شمسی تا به‌حال، تغییراتی در تعریف آن پدید می‌آید. من هم، با توجه به این تغییرات دست‌بندی دوم را انجام دادم»: «داستان فارسی» را پدیدهٔ تاریخ‌مندی در نظر گرفته‌ام و نه امری یک‌بار برای همیشه تعریف‌شده- پدیده‌ای که حاصل تلاش نویسندگان متعدد است و از ۱۳۰۰ شمسی تا به‌حال، تغییراتی در تعریف آن پدید می‌آید. من هم، با توجه به این تغییرات دست‌بندی دوم را انجام دادم»: «داستان فارسی» را پدیدهٔ تاریخ‌مندی در نظر گرفته‌ام و نه امری یک‌بار برای همیشه تعریف‌شده- پدیده‌ای که حاصل تلاش نویسندگان متعدد است و از ۱۳۰۰ شمسی تا به‌حال،

نویسنده در دهه‌های چهل و چهلم، خود را در جلوی صفِ روشنفکری می‌بیند. جلال آل‌احمد، به‌عنوان نمودی از روشنفکر معترض سارتری در دهه پنجاه و شصت دچار این دادمه بودن بود تا به‌نوعی سرزمدار روشنفکری بودن باشد. نویسنده باوری به ورود به مسائل اجتماعی ندارد. گوته‌گرفته‌ای در حاشیه جامعه می‌شود و بین پیش دیگرفرم و تازه‌ای در آثار می‌گردد. و تعهد به نوشتن می‌داند

آقای میرعابدینی شما در مقدمه «دهه هشتاد: داستان کوتاه ایرانی» تعریفی از «داستان‌نویس» به‌دست می‌دهید و تقریبا تمام خصایص یک نویسنده بزرگ را برمی‌شمارید که باید در هر نویسنده‌ای جمع شود تا داستان‌نویس بزرگ باشد و همه را محصل «شناخت» می‌دانید: «شناخت نویسنده از صناعت نوشتن و نیز شناخت نوع ادبی و مسائل اجتماعی و فرهنگی جامعه‌اش». به‌نظرمی‌رسد این چند خصیصه در داستان‌نویسی امروز دست‌کم از دهه هشتاد به این طرف، بسیار کمرنگ شده است. درباره این «شناخت» بگویید و نسبت آن با داستان‌نویسی امروز.

طبعاً من نکته‌تام که داستان‌نویس امروز ایس ویژگی‌ها را دارد. درواقع این تعریف من است از آنتوانی‌های داستان‌نویس خلاق: شناخت چیدگی‌های فنی و اساسی و جامعه‌ای که قرار است درباره آن بنویسد. و شم کاربرد صناعت‌های ادبی برای دنیا و جایگاه موجود به واقعیتی داستانی. توانایی داستان‌نویس امروز زمانی جدی می‌شود که بتواند به این طرف، بسیار کمرنگ شده است. درباره این «شناخت» بگویید و نسبت آن با داستان‌نویسی امروز.

بله، زیرا به‌قول کافکا رمان‌نویس در مرز تبدیل «من» نویسنده به «او»ی شخصیت داستانی مانده است. بسیننا در رمان «سلاح‌خانه شماره پنج» کورت وانه‌گوت موجود نویسنده حضور دارد اما به نه به قطعیت و حق‌بجایی یک به‌شیوه‌ای طنزآمیز- مثل همان طرح اشاره کردم، مبتنی برهایی درونی و گسستی لذت‌بخش. این مثال و مسائل بیشتر، محدود صفحات کتاب است. اگر محدودیت وجود نداشت یا قیمت کاغذ نبود، می‌شد این کتاب را در دو جلد منتشر کرد با پنجاه داستان. اما در همین اندازه با بیست‌وپنج داستان هم کتاب حجیم شده. محدودیت دیگر ناشی از سانسور است. البته چون داستان‌های این جلد مربوط به دوره اخیر است این مشکل را به‌شکلی در دو جلد قبل با آن مواجه بودیم نداشتیم. این محدودیت‌ها جلوه‌آرایه دربرگیردگی‌ای در آنتولوژی را تنگ‌تر می‌کند.

آقای میرعابدینی شما تاکید کردید که برخی از نویسندگان جلد دوم سه جلد کلباسی و محمدرضا صفدری و محمدرحیم اخوت، نویسندگان دهه هشتاد نیستند و دست‌کم تا این دهه آثار شاخص خود را چاپ کرده‌اند.

در کتاب «دهه هشتاد: داستان کوتاه ایرانی» بیش از نویسنده، اثر را ملاک قرار داده و به داستان‌هایی پرداخته که در این دهه چاپ شده بودند و به‌نوعی هنوز دهه هشتاد را بازتاب می‌دهند. ضمن چاپ داستان‌هایی از نویسندگان مشهور، از چهره‌هایی هم کار چاپ کرده که اتفاقا جزو آخرین نسل‌اند. داستان خواننده را باید برای درک خود به فعالیتی ذهنی وادارد و شادی حاصل از کشفی این را به او بدهد. و درک اینکه داستان منتخب، داستان برای را کامی به بیش برده باشد. در عین حال، خواننده با جشمه‌اندازی از گوناگونی داستان‌های ایرانی در سال‌های مورد نظر نوشته شده. تودین صنع مجموعه‌هایی، اگر مبتنی بر ملاک‌هایی است از صد سال است که هر سال کتاب «بهترین داستان‌های مرکز ایران» منتشر می‌شود. اگر انتخاب‌ها به‌صورتی باشد که کلیتی نمایانگر سنت ادبی اثر کار دارند، از طریق آن می‌توان به درکی از قرایش‌ها و تغییرات داستان کوتاه رسید.

مجله «کیوشو صبح» (بهار ۱۳۳۱) اولین نشریه‌ای بود که شماره‌ای ویژه اشعار و داستان‌های آذربایجان منتشر کرد و آن را فراوان داشت. در مقدمه بخش نوول آن نوشته شده: «اکنون زمان آن فرارسیده است که از داستان‌نویسی به‌عنوان یکی از رشته‌های ادبیات فارسی نام ببریم». در دهه ۱۳۳۰ که داستان کوتاه مورد توجه قرار می‌گیرد، چند آنتولوژی داستان منتشر می‌شود: سعید نفیسی، جنایه در مقدمه کتابش می‌گوید، به تشویق صادق هدایت «شاهکارهای نثر فارسی معاصر» را در سه جلد منتشر می‌کند. بعد شاهرخ گل و در دهه ۱۳۵۰ سیانلو «بازآفرینی واقعیت» را انتشار می‌دهد و... در مورد سه‌جلدی‌ها: داستان‌های ایرانی» شاید بخش دیگری داستان‌های دیگری را انتخاب کند یا بر این داستان‌ها بیفزاید. طبعاً داستان‌های خوب دیگری هم بوده است که محدودیت صفحات کتاب اجازه پرداختن به آن‌ها را نداده است. مدنظرم این بود که هر داستان، هم از نظر مضمون و زبان و هم از لحاظ بحارگیری صناعت ادبی، نسبت به داستان کوتاه ایرانی اضافه کرده باشد. چون داستان کوتاه ایرانی مفهوم ژانرمندی است که دستاورد کوتاه‌نویسان بسیاری است که در طی صد سال گذشته به‌وجود آمده و آن را شکل داده‌اند.

کار نقیرهایی که بر داستان‌ها و نویسندگان به مفهوم دقیق‌تر نزدیک شده‌اید. رکه‌هایی از موضع‌گیری صریح در قبال وضعیت داستان‌نویسی دیده می‌شود. برای نمونه در انتخاب داستانی از آقورش اسدی، هرچند «داستان‌باب» را معروف‌ترین داستان این نویسنده می‌دانید. داستان «برزخ» را آورده‌اید که به‌قول شما خصلت‌نمای وضع داستان‌نویسی در دهه هشتاد را بازتاب می‌دهد. ضمن چاپ داستان‌هایی از نویسندگان مشهور، از چهره‌هایی هم کار چاپ کرده که اتفاقا جزو آخرین نسل‌اند. داستان خواننده را باید برای درک خود به فعالیتی ذهنی وادارد و شادی حاصل از کشفی این را به او بدهد. و درک اینکه داستان منتخب، داستان برای را کامی به بیش برده باشد.

در عین حال، خواننده با جشمه‌اندازی از گوناگونی داستان‌های ایرانی در سال‌های مورد نظر نوشته شده. تودین صنع مجموعه‌هایی، اگر مبتنی بر ملاک‌هایی است از صد سال است که هر سال کتاب «بهترین داستان‌های مرکز ایران» منتشر می‌شود. اگر انتخاب‌ها به‌صورتی باشد که کلیتی نمایانگر سنت ادبی اثر کار دارند، از طریق آن می‌توان به درکی از قرایش‌ها و تغییرات داستان کوتاه رسید.

آقای میرعابدینی بازیه مسئله چرخش ادبیات در «دهه هفتاد و هشتاد» برگردیم. اگر این تلقی جاافتاده را طرح کنیم که داستان دهه هفتاد در جهان دو دسته را دنبال کرده که به آلن پو و یا به چوخوف می‌رسد. سیانلو نیز در «نویسندگان پیشرو ایران» اشاره می‌کند که به تأثیری که قصه کوتاه اروپایی بر داستان‌نویسی ما داشت: «بوباسان و چوخوف با تصویر واقعیت از طریق زبان زنده مردم و توصیه عینی و حسی موقعیت‌ها، که بر نویسندگانی چون بزرگ علوی و نیما و جمالزاده تأثیر گذاشت و از سوی دیگر تاثیر داستان‌نویسانی چون آلن پو و سارتر و کافکا که داستان‌های ایرانی را از خیال و واژ و تلخی و پرمزوراز آلن پو و از تراژ ساعدی و بهرام صادقی می‌توان دریابی ذکر کرد. و سبک چوخوف، روایتِ زندگی روزمره را با روایتی که به‌عمد در سطح حرکت می‌کند در داستان‌های چوبک و آل احمد و دیگران. اما به نظر می‌رسد داستان‌نویسی ما از نیمه دوم دهه هفتاد با نوعی برداشت سطحی از سبک چوخوف، رمبوند کاروبر را الگو قرار داد که به تولید انبوه داستان‌های بازنمایی زندگی روزمره انجامید. در عین حال، در چند سال اخیر با چرخشی به‌قول شما با نوعی بازگشت به جامعه و ارجاع به تاریخ مواجهیم که شما نمونه‌هایی از آن را نام بردید که به زبان ته‌شوی نوشته شده تا تاریخ را روایت کرفته است. اما به‌نظرم رسید این داستان‌ها به جای آن که زکی ارتعهد اجتماعی داشته باشد، با بازنمایی صرف‌اند یا حامل نوعی رویکرد ارتجاعی هستند. چون برداشت‌های سطحی و سبک‌بندی شده و ساسه‌ای از تاریخ ارائه می‌دهند با ابده تکرار تاریخ که نتیجه‌اش امتداد وضع موجود است. اینکه گذشته تلخ نبوده و هرگونه تلاش برای تغییر یا به شکست منجر شده یا اوضاع را وخیم‌تر کرده و می‌کند. کلیه که کسست‌های ادبی موجود را در تاریخ ادبیات دیده و داشته، جنس کسست امروزمان چیست؟ اشاره کردید به نقش ازدست‌رفته نویسندگان که دیگر در صف تحت روشنفکری نیستند. می‌توان کفت ادبیات نیز به‌تبع آن تأثیرش بر جامعه را از دست داده است؟

با ورود هر نویسنده به‌راستی دوران‌سازی به عرصه ادبی، شاهد تغییراتی در تعریف داستان می‌شویم. در دو دهه اخیر نیز داستان‌های کوتاه ما فقط در قالب طرح و بیرنگ آلن پوی- چوخوفی- توصیف روزمرگی در فضایی عاطفی که با تعبیر نگرش شخصیت (به‌تعبیر جویس، تجلی) به جنبه اساسی‌تری از زندگی راه می‌گشاید؛ نوشته نشده‌اند. نویسندگانی با ادغام طرح‌های آلن پوی و چوخوفی، طرحی نو درانداخته‌اند یا پیرنگ فراداستانی و متفاوتی را به‌کار گرفته‌اند که نویسندگانی همچون بورخس و کالوینو درافکنده‌اند. اما درباره تغییری که از آن صحبت می‌کنید با راه می‌گشاید؛ نوشته نشده‌اند. نویسندگانی با ادغام طرح‌های آلن پوی و چوخوفی، طرحی نو درانداخته‌اند یا پیرنگ فراداستانی و متفاوتی را به‌کار گرفته‌اند که نویسندگانی همچون بورخس و کالوینو درافکنده‌اند. اما درباره تغییری که از آن صحبت می‌کنید با تاثیر ادبیات بر جامعه. شاید باخطر همان کمش و واکنش‌ها نسبت به جریان‌های طرح در دهه دوم و سوم. بیرنگ داستان کوتاه ما در دهه دوم کردند که دیگر جریان به‌اصطلاح «داستان آبارتمانی» و بسیاری آثار امروز را در نجوه برخورد شخصیت‌های مرکز جهان با این جهان نسبت، مترجم، در مقدمه‌اش، صرف کهکشانی برماجرای ارتوذ دنت. مبنی میان‌ماه از طبقه متوسط انگلیس، را راهی برای طرح بررسی معنای زندگی می‌داند. آدامز با روایت ماجراهای بیرنگ‌کشانی در این زمین، سعی دارد زمین و زمان و زمانه، قدرت، مراجع اندیشه‌های جهان معاصر، آدم‌ها و مفاهیم، افکار و کردار انسان‌ها را از خلال آن درک کند. «آدم‌ها با زبان طنزکنایی. مترجم جز درون‌مایه و مضمون آن آدامز با زبان و نحوه ادامه‌اش و زبان ترجمه نیز اشاره می‌کند. می‌زند آدامز در این رمان زبانی روانی و گفتاری است که زیبایی‌های آن زبان ادبی از نیز حفظ کرده است. کوشیده‌اند تا. علاوه‌بر انتقال مفاهیم، لحن و ساختار رمان را حفظ کرده‌اند و گفتمان رسمی را ترکار کرده‌اند. بحث دیگری است که نقد ادبی باید انجام بدهد.

آقای میرعابدینی شما در مقدمه «دهه هشتاد: داستان کوتاه ایرانی» تعریفی از «داستان‌نویس» به‌دست می‌دهید و تقریبا تمام خصایص یک نویسنده بزرگ را برمی‌شمارید که باید در هر نویسنده‌ای جمع شود تا داستان‌نویس بزرگ باشد و همه را محصل «شناخت» می‌دانید: «شناخت نویسنده از صناعت نوشتن و نیز شناخت نوع ادبی و مسائل اجتماعی و فرهنگی جامعه‌اش». به‌نظرمی‌رسد این چند خصیصه در داستان‌نویسی امروز دست‌کم از دهه هشتاد به این طرف، بسیار کمرنگ شده است. درباره این «شناخت» بگویید و نسبت آن با داستان‌نویسی امروز.

طبعاً من نکته‌تام که داستان‌نویس امروز ایس ویژگی‌ها را دارد. درواقع این تعریف من است از آنتوانی‌های داستان‌نویس خلاق: شناخت چیدگی‌های فنی و اساسی و جامعه‌ای که قرار است درباره آن بنویسد. و شم کاربرد صناعت‌های ادبی برای دنیا و جایگاه موجود به واقعیتی داستانی. توانایی داستان‌نویس امروز زمانی جدی می‌شود که بتواند به این طرف، بسیار کمرنگ شده است. درباره این «شناخت» بگویید و نسبت آن با داستان‌نویس امروز.

بله، زیرا به‌قول کافکا رمان‌نویس در مرز تبدیل «من» نویسنده به «او»ی شخصیت داستانی مانده است. بسیننا در رمان «سلاح‌خانه شماره پنج» کورت وانه‌گوت موجود نویسنده حضور دارد اما نه به نه قطعیت و حق‌بجایی یک به‌شیوه‌ای طنزآمیز- مثل همان طرح اشاره کردم، مبتنی برهایی درونی و گسستی لذت‌بخش. این مثال و مسائل بیشتر، محدود صفحات کتاب است. اگر محدودیت وجود نداشت یا قیمت کاغذ نبود، می‌شد این کتاب را در دو جلد منتشر کرد با پنجاه داستان. اما در همین اندازه با بیست‌وپنج داستان هم کتاب حجیم شده. محدودیت دیگر ناشی از سانسور است. البته چون داستان‌های این جلد مربوط به دوره اخیر است این مشکل را به‌شکلی در دو جلد قبل با آن مواجه بودیم نداشتیم. این محدودیت‌ها جلوه‌آرایه دربرگیردگی‌ای در آنتولوژی را تنگ‌تر می‌کند.

آقای میرعابدینی شما تاکید کردید که برخی از نویسندگان جلد دوم سه جلد کلباسی و محمدرضا صفدری و محمدرحیم اخوت، نویسندگان دهه هشتاد نیستند و دست‌کم تا این دهه آثار شاخص خود را چاپ کرده‌اند.

در کتاب «دهه هشتاد: داستان کوتاه ایرانی» بیش از نویسنده، اثر را ملاک قرار داده و به داستان‌هایی پرداخته که در این دهه چاپ شده بودند و به‌نوعی هنوز دهه هشتاد را بازتاب می‌دهند. ضمن چاپ داستان‌هایی از نویسندگان مشهور، از چهره‌هایی هم کار چاپ کرده که اتفاقا جزو آخرین نسل‌اند. داستان خواننده را باید برای درک خود به فعالیتی ذهنی وادارد و شادی حاصل از کشفی این را به او بدهد. و درک اینکه داستان منتخب، داستان برای را کامی به بیش برده باشد. در عین حال، خواننده با جشمه‌اندازی از گوناگونی داستان‌های ایرانی در سال‌های مورد نظر نوشته شده. تودین صنع مجموعه‌هایی، اگر مبتنی بر ملاک‌هایی است از صد سال است که هر سال کتاب «بهترین داستان‌های مرکز ایران» منتشر می‌شود. اگر انتخاب‌ها به‌صورتی باشد که کلیتی نمایانگر سنت ادبی اثر کار دارند، از طریق آن می‌توان به درکی از قرایش‌ها و تغییرات داستان کوتاه رسید.

مجله «کیوشو صبح» (بهار ۱۳۳۱) اولین نشریه‌ای بود که شماره‌ای ویژه اشعار و داستان‌های آذربایجان منتشر کرد و آن را فراوان داشت. در مقدمه بخش نوول آن نوشته شده: «اکنون زمان آن فرارسیده است که از داستان‌نویسی به‌عنوان یکی از رشته‌های ادبیات فارسی نام ببریم». در دهه ۱۳۳۰ که داستان کوتاه مورد توجه قرار می‌گیرد، چند آنتولوژی داستان منتشر می‌شود: سعید نفیسی، جنایه در مقدمه کتابش می‌گوید، به تشویق صادق هدایت «شاهکارهای نثر فارسی معاصر» را در سه جلد منتشر می‌کند. بعد شاهرخ گل و در دهه ۱۳۵۰ سیانلو «بازآفرینی واقعیت» را انتشار می‌دهد و... در مورد سه‌جلدی‌ها: داستان‌های ایرانی» شاید بخش دیگری داستان‌های دیگری را انتخاب کند یا بر این داستان‌ها بیفزاید. طبعاً داستان‌های خوب دیگری هم بوده است که محدودیت صفحات کتاب اجازه پرداختن به آن‌ها را نداده است. مدنظرم این بود که هر داستان، هم از نظر مضمون و زبان و هم از لحاظ بحارگیری صناعت ادبی، نسبت به داستان کوتاه ایرانی اضافه کرده باشد. چون داستان کوتاه ایرانی مفهوم ژانرمندی است که دستاورد کوتاه‌نویسان بسیاری است که در طی صد سال گذشته به‌وجود آن آمده و آن را شکل داده‌اند.

کار نقیرهایی که بر داستان‌ها و نویسندگان به مفهوم دقیق‌تر نزدیک شده‌اید. رکه‌هایی از موضع‌گیری صریح در قبال وضعیت داستان‌نویسی دیده می‌شود. برای نمونه در انتخاب داستانی از آقورش اسدی، هرچند «داستان‌باب» را معروف‌ترین داستان این نویسنده می‌دانید. داستان «برزخ» را آورده‌اید که به‌قول شما خصلت‌نمای وضع داستان‌نویسی در دهه هشتاد را بازتاب می‌دهد. ضمن چاپ داستان‌هایی از نویسندگان مشهور، از چهره‌هایی هم کار چاپ کرده که اتفاقا جزو آخرین نسل‌اند. داستان خواننده را باید برای درک خود به فعالیتی ذهنی وادارد و شادی حاصل از کشفی این را به او بدهد. و درک اینکه داستان منتخب، داستان برای را کامی به بیش برده باشد. در عین حال، خواننده با جشمه‌اندازی از گوناگونی داستان‌های ایرانی در سال‌های مورد نظر نوشته شده. تودین صنع مجموعه‌هایی، اگر مبتنی بر ملاک‌هایی است از صد سال است که هر سال کتاب «بهترین داستان‌های مرکز ایران» منتشر می‌شود. اگر انتخاب‌ها به‌صورتی باشد که کلیتی نمایانگر سنت ادبی اثر کار دارند، از طریق آن می‌توان به درکی از قرایش‌ها و تغییرات داستان کوتاه رسید.

مجله «کیوشو صبح» (بهار ۱۳۳۱) اولین نشریه‌ای بود که شماره‌ای ویژه اشعار و داستان‌های آذربایجان منتشر کرد و آن را فراوان داشت. در مقدمه بخش نوول آن نوشته شده: «اکنون زمان آن فرارسیده است که از داستان‌نویسی به‌عنوان یکی از رشته‌های ادبیات فارسی نام ببریم». در دهه ۱۳۳۰ که داستان کوتاه مورد توجه قرار می‌گیرد، چند آنتولوژی داستان منتشر می‌شود: سعید نفیسی، جنایه در مقدمه کتابش می‌گوید، به تشویق صادق هدایت «شاهکارهای نثر فارسی معاصر» را در سه جلد منتشر می‌کند. بعد شاهرخ گل و در دهه ۱۳۵۰ سیانلو «بازآفرینی واقعیت» را انتشار می‌دهد و... در مورد سه‌جلدی‌ها: داستان‌های ایرانی» شاید بخش دیگری داستان‌های دیگری را انتخاب کند یا بر این داستان‌ها بیفزاید. طبعاً داستان‌های خوب دیگری هم بوده است که محدودیت صفحات کتاب اجازه پرداختن به آن‌ها را نداده است. مدنظرم این بود که هر داستان، هم از نظر مضمون و زبان و هم از لحاظ بحارگیری صناعت ادبی، نسبت به داستان کوتاه ایرانی اضافه کرده باشد. چون داستان کوتاه ایرانی مفهوم ژانرمندی است که دستاورد کوتاه‌نویسان بسیاری است که در طی صد سال گذشته به‌وجود آن آمده و آن را شکل داده‌اند.

کار نقیرهایی که بر داستان‌ها و نویسندگان به مفهوم دقیق‌تر نزدیک شده‌اید. رکه‌هایی از موضع‌گیری صریح در قبال وضعیت داستان‌نویسی دیده می‌شود. برای نمونه در انتخاب داستانی از آقورش اسدی، هرچند «داستان‌باب» را معروف‌ترین داستان این نویسنده می‌دانید. داستان «برزخ» را آورده‌اید که به‌قول شما خصلت‌نمای وضع داستان‌نویسی در دهه هشتاد را بازتاب می‌دهد. ضمن چاپ داستان‌هایی از نویسندگان مشهور، از چهره‌هایی هم کار چاپ کرده که اتفاقا جزو آخرین نسل‌اند. داستان خواننده را باید برای درک خود به فعالیتی ذهنی وادارد و شادی حاصل از کشفی این را به او بدهد. و درک اینکه داستان منتخب، داستان برای را کامی به بیش برده باشد. در عین حال، خواننده با جشمه‌اندازی از گوناگونی داستان‌های ایرانی در سال‌های مورد نظر نوشته شده. تودین صنع مجموعه‌هایی، اگر مبتنی بر ملاک‌هایی است از صد سال است که هر سال کتاب «بهترین داستان‌های مرکز ایران» منتشر می‌شود. اگر انتخاب‌ها به‌صورتی باشد که کلیتی نمایانگر سنت ادبی اثر کار دارند، از طریق آن می‌توان به درکی از قرایش‌ها و تغییرات داستان کوتاه رسید.

مجله «کیوشو صبح» (بهار ۱۳۳۱) اولین نشریه‌ای بود که شماره‌ای ویژه اشعار و داستان‌های آذربایجان منتشر کرد و آن را فراوان داشت. در مقدمه بخش نوول آن نوشته شده: «اکنون زمان آن فرارسیده است که از داستان‌نویسی به‌عنوان