

گفت‌وگو با داوود غفارزادگان درباره کتاب بی‌نام اعترافات

کشمکش میان سنت

فریزشده و مدرنیته

زورکی



▲ لادن نیکنام

– چرا روایت قاسم را به واسطه نویسنده و بانو قطع کردید؟
اصلاً حضور خالق قاسم و بانو چه کمکی به شناخت بیشتر خواننده از موقعیت هر دو روایت به دست می‌دهد؟
ظاهراً ما چند روایت داریم. روایت پدر یا همان مرده‌ریگ ۷۰۰–۶۰۰ صفحه‌ای با نِخ قند بسته‌بندی شده. روایت پسر که در واقع بازنویسی بالاجبار دوباره همان روایت است از طرف میراث‌خوار؛ یک راوی ناشناس و نهایتاً روایت نویسنده‌ای که این متن دستکاری شده را می‌خواهد کتاب کند. معرکه‌گردان هم این وسط بانویی است که در کسوت سلطانی نشسته و از افراد دور و اطرافش به شکل‌های گوناگون نقش شهرزادی را می‌طلبد. پسر را با سیگار و تخم مرغ کوبنی، جوانکی را با اغوا و نویسنده‌ای که متن را در واقع به دستش رسانده با فریب، حالا چرا این کار را می‌کند بحث دیگری است که حکایتش در متن آمده. ما روایت و ضدروایت را کنار هم داریم و من برای رسیدن به چیزی که در ذهنم بود، چاره‌ای جز این نداشتم. نه داستان کلفت‌پسند می‌خواستم بنویسم و نه داستان دهه چهل‌ی سیاسی سر بر باد ده. برای همین روایت اقتدارگرایانه پدر از قاسم با روایت خلف عزلت‌گزینش که ترازودی پدر را جز مضحکه چیز دیگری نمی‌بیند، باید کنار هم می‌آمد تا فضا و زمینه چنین دیدگاهی فراهم می‌شد.

– از تقابل روایت و ضدروایت فضایی که ساخته می‌شود، به ازای هر مخاطب، بسته به گرایش ذهنی و پیش‌زمینه‌های ذهنی‌اش فرق می‌کند. با به وجود آمدن فضاهای متنوع که در آن همه چیز به مرزهای غیرقطعی می‌رسد، موافقت؟ دوست دارید این فضاها به کدام یک از روایت‌ها نزدیک‌تر باشند؟

به گمانم بدوی‌ترین و اصیل‌ترین شکل خلاقیت را بشود در بازی‌های کودکان دید. بازی به خاطر بازی. بی‌هیچ زمینه و ذهنیت از پیش تعیین‌شده. لحظه‌های هر دم نوشونده و شوریدگی و رهایی به تمام در ذهن و تن. این اعتقاد قلبی من است و حتی آنهایی که این بازی بزرگسالانه می‌شود– مثل فوتبال در لیگ‌های حرفه‌ای و سطح بالا– من با وجود لذتی که از تماشاایش می‌برم اما آن حالی که از تماشا‌ی بازی کودکان دارم دیگر ندارم چون به یادها و نابیدها افزوده شده و با وجود تمام پیش‌بینی‌ناپذیری‌ها باز به قطعیت‌ها نزدیک‌م تا خلاف آن. راستش داستان برای من یعنی بازی با کمترین پیش‌زمینه و قانون و مثل بازی‌های کودکانه بیشتر من‌درآوردی‌تا از پیش تعیین‌شده. پس طبیعی است که به ساختار بازی گونه یا مثلاً همان طور که شما می‌گویید به عدم قطعیت– یا طنز و هجو یا در اصطلاح عامیانه– به رُکب خوردن مخاطب از راوی آن طور که در متل‌ها و افسانه‌ها آمده علاقه داشته باشم. همه اینها هم در مجموع یک اسمی‌ظاهر ا در اصطلاحات ادبی دارند که من به خاطر مضحک‌ای که چهار آدم به اسم نویسنده و منتقد راه انداخته‌اند، از بر زبان آوردنش گریزانم.

– تنوع لحن‌ها و زبان‌ها و شکل‌های گرافیکی در روایت به اقتضای برجسته کردن چه وجهی از کار از دل اثر بیرون آمده است؟ آیا این تغییرات محصول اندیشه پسر نویسنده است؟
بعید است کار پدرش باشد. بله. روایتی که از پدر مانده یک روایت خدیه و کلاسیک از داستان‌های سیاسی چیزه‌ده است. همان طور که گفتم، پدر آرمانگراست و از آنهایی بوده که می‌خواسته با قصه جهان را تغییر دهد. پسر برخلاف پدر روحیه طنز دارد و بیشتر شاعر است تا داستان‌نویس. هر جا که دستش می‌رسد، بر خلاف اصرار مادر به میراث پدر خیانت می‌کند. به شکلی منتقد زمانه خود است و وضع موجود را حاصل تفکر آدم‌هایی مثل پدر می‌داند که اول از همه خود قربانی‌اش شده‌اند. البته پسر از گذشتگان نیز نمی‌گذرد و با تقلید لحن و زبان هجوشان می‌کند. گاه به صراحت اسم از نویسنده‌ها و شاعران می‌آورد و از‌شان تقدس‌زدایی می‌کند. خوب حاصل کار چنین موجودی چه می‌تواند باشد. او حتی با شکل‌های متنوع روایت هم چنین برخوردی دارد. داستان مبسوط اول شخص پدر را– هر جا که از سطره بانو درمی‌آید– با فرم‌های متفاوت بازنویسی می‌کند. آدمی است که شکل‌های مرسوم فصل‌بندی و علائم آیین نگارش را

«کتاب بی‌نام اعترافات» نوشته داوود غفارزادگان اثری است که در اندازه‌های لازم دیده نشده است؛ کاری که به چند شکل قابل خواندن است. فرصت تاول و تفسیر بسیار به مخاطب می‌دهد و بی‌آنکه نویسنده‌اش ادعای بیش پست‌مدرن داشته باشد به متن‌های اینچینی نزدیک می‌شود. در این متن با چند شاخه متنوع روایی که هر یک از دل دیگری سر برون می‌آورند مواجهیم. متن نخست زاینده فکر نویسنده‌ای است که نمی‌شناسیم‌اش. متن دست پسر می‌رسد و پسر روایت تازه‌ای از قاسم به دست می‌دهد. قاسم پیشتر نماد یا نماینده نسلی است که می‌خواست در برابر مدرنیته هویت شخصی و ملی خود را حفظ کند. او سرگردان در برابر مدرنیته نمی‌داند چه واکنشی یا بهتر است بگوییم چه کنش عاقلانه‌ای داشته باشد. سرگردانی و حیرت او از یک سو باعث جذب شدن سمت جلوه‌های وارداتی مدرنیته می‌شود و از سوی دیگر این کنش به نوعی در او تضاد ایجاد می‌کند. مشقت‌های بسیاری که او بابت اتفاقات بی‌دربی متحمل می‌شود او را وامی‌دارد که بیشتر از یک آدم معمولی

وارد چالش‌های گوناگون شود. او به سیزیف می‌ماند. هر بار سنگی را به قله رسانده و دوباره از نو مسیر تازه‌ای را آغاز می‌کند. او از این رفتن و آمدن جز چند بار در متن اظهار خستگی نمی‌کند. جنگیدن و دوباره از نو ساختن و پیش رفتن از خصیصه‌های این شخصیت است. در مقابل نوعی کِرختی و سست‌ی در پسر نویسنده دیده می‌شود. به نظر می‌رسد او به اصرار بانو می‌نویسد، زندگی می‌کند و می‌جنگد هر چند جنگیدن فعل مناسبی برای پسر به حساب نمی‌آید. او گویی در متنی زندگی می‌کند که در آن مهرهای ازبیش‌سوخته است. لایه‌های مختلف روایی به برجسته شدن، ساختارهای اجتماعی دهه‌های قبل از انقلاب و اندکی هم به بعد از انقلاب منتهی می‌شود؛ آدم‌هایی که ضمن داشتن دغدغه‌های اقتصادی از کنش‌های اجتماعی هم غافل نبوده‌اند. آرمان‌هایی داشته‌اند و برای آن به هر قیمتی پیش رفته‌اند. درباره این متن و خصیصه‌هایش با نویسنده اصلی یعنی «داوود غفارزادگان» گفت‌وگو کردیم و او بیشتر از مخاطبان شاید تمام لایه‌های متن را می‌شناسد.



راستش داستان برای من یعنی بازی با کمترین پیش‌زمینه و قانون و مثل بازی‌های کودکانه بیشتر من‌درآوردی تا از پیش تعیین‌شده. پس طبیعی است که به ساختار بازی‌گونه یا مثلاً همان طور که شما می‌گویید به عدم قطعیت– یا طنز و هجو یا در اصطلاح عامیانه– به رُکب خوردن مخاطب از راوی آن طور که در متل‌ها و افسانه‌ها آمده علاقه داشته باشم.

حالا شما اضافه کنید به اینها روایت نویسنده فرصت‌طلبی را که یک رمان مفت‌جنگش افتاده که می‌خواهد هر طور که هست به اسم خود چاپ کند. به گمان این تنوع لحن و زبان و گرافیک و… که شما می‌گویید به خصوص قطعیت روایت کمی برای ایجاد تعادل میان عین و ذهن هم بود که مخاطب زیاد دنبال این گونه مسائل نباشد. حال آنکه بلا هم مدام از آسمان بیارد. – اگر می‌خواستید بخشی از تاریخ ایران در دو برهه مختلف را در کنار هم نشان بدهید، چرا از زمان حاضر نشانه‌های بیشتری نیابردید؟
زمان به شکل جبری بیشتری به قبل از انقلاب اختصاص یافته است هر چند نشانه‌های مدرنیته هم در روایت دیده می‌شود؛ نشانه‌های مربوط به دهه ۴۰ اما آدم‌ها در برابر آن واکنش منفی هم نشان می‌دهند گاهی هم به آن گرایش نشان می‌دهند. گویی می‌خواهند میان سنت و مدرنیته به آشتی برسند. نمی‌دانم چه بگویم. آخر این قصه که قصه کشمکش میان سنت فریز شده و مدرنیته زورکی است. از اسم و فرم و زبان حتی شکل کتاب بگیر تا جز به جزء حوادث که به صورت موردی و ریز آمده. شاید منظور شما از مقاومتی است که در مقابل مدرنیسم زورکی می‌شود مثلاً در مقابل نوسازی شهر یا نوع پوشش یا به فرض شبیه‌خوانی و قه‌زنی و حریم خصوصی آدم‌ها که مدام در معرض تهدید است. خوب تمام تنش‌های به اصطلاح داستانی در این مورد زمینه‌شان مگر جز این است. به گمان یک مورد هم غیر این نشود پیدا کرد. زمان هم به گمانم سیال است. درست است که ما روایت مبسوطی از پدر راجع به گذشته داریم که جانمایه داستان از تشکیل می‌دهد. اما این روایت در زمان حال پسر دارد بازآفرینی می‌شود که در گرینش و تحریفات با توجه به اوضاع و احوالی که در آن

– کارکرد روایی دو بخش پایانی چیست؟
ما که می‌دانیم آنچه می‌خوانیم قصه است. شاید فکرکنیم به شکلی به زندگی خالق یا پسر نویسنده یا پدرش مربوط می‌شود. پس چرا این دو بخش آمده‌اند؟ آیا می‌خواستید بر تعلیق حاکم بر سرنوشت این شخصیت‌ها تأکید کنید و نیز بر شکل سیزیفی زیست قاسم؟

ظاهراً روایت پدر و پسر ناقص می‌ماند و آن راوی ناشناس که از کل جریان دل خوشی ندارد، اختتامه را می‌نویسد و می‌گوید دهان داستان‌ساز پسری که به هر کاری دست می‌زد

هیچ حقیقتی وجود ندارد

برجسته‌ترین تمهید روایی رمان مترسک، نوشتن بخش‌هایی است که یکی از شخصیت‌های رمان، مسعود، به یادداشت‌های شخصیت اصلی اضافه کرده است. این تمهید سادۀ قابلیت‌های زیادی برای ایجاد پیچیدگی به وجود آورده است. یادداشت‌هایی که به نوشته‌های صارم ضمیمه شده است، هم‌زمان که نقاط کور روایت صارم را روشن می‌کند، با تکذیب برخی از وقایعی که صارم شرح داده، نقاط کور جدیدی در متن روایت اول تولید می‌کند. به دلیل حضور موثر راوی دوم در متن ماجراهای رمان، و ذی‌نفع بودن او در صدق اکذب وقایع مورد اختلاف، خواننده هم‌زمان به محتوای حرفه‌های هر دو راوی شک می‌کند. اصلی‌ترین کارکرد تمهید روایی مرکزی رمان، ایجاد یک عدم قطعیت پررنگ در انطباق متن روایت و واقعیت پیرامون آن است. نویسنده با تولید چنین شکاکیتی توانسته نوع خاصی از فاصله‌گذاری هنری را در فرم رمان پایه‌ریزی کند. فاصله‌ای که ایجاد شده، پیش از آنکه بر رئالیسم ظاهری رمان، چیزی که قالب دست‌نوشته به شکلی پیشینی وانمود می‌کند، پافشاری کند، متنبیت آن را پیش می‌کشد. مهم‌ترین کارکرد تمهید اصلی رمان این است که هم‌زمان با ناکام گذاشتن خواننده در کشف حقیقت ماجراهای روایت‌شده، مدام به او یادآوری می‌کند که در حال خواندن یک رمان است و هیچ حقیقتی، هیچ روایت صادقی، وجود ندارد؛ هرچه هست روایت الوده شخصیت‌های داستان است. فرم این رمان اجرای ایده فلسفی باب روز لیبرال‌دموکراسی است؛ هیچ حقیقتی وجود ندارد، همه‌چیز برداشت شخصیت‌های مختلف است. اینچنین است که رمان «سلام مترسک» خصلتی ایدئولوژیک به خودش می‌گیرد. تقریباً همه رمان‌هایی که با به‌کارگیری تمهیدات مختلف روایی، موقعیت توجیه‌پذیری برای روایت موازی چند راوی مختلف ایجاد می‌کنند، و از پس آن ایده پست‌مدرنیستی عدم قطعیت را به مثابه یک مشخصه فرمی بازتولید می‌کنند، درون ایدئولوژی فرهنگی سرمایه‌داری متناخر نوشته می‌شوند. نمونه چنین رمان‌هایی در ادبیات فارسی کم نوشته نشده است. برای نمونه می‌توان رمان «برهنه در باد» نوشته «محمد محمدعلی» و چندین رمان دیگر را نام برد؛ رمان‌هایی که برخلاف ظاهر چندصدایی و محتوای متکثرشان، در غایت فرمال‌شان، به دلیل صرف نظر کردن از جست‌وجو و چالش «مر کلی»، کاملاً ایدئولوژیک‌اند. گزارش صریح و خلاصه سرنوشت نهایی شخصیت اصلی، در همان صفحه‌های آغازین رمان، تمهید دیگری است که در «سلام مترسک» به کار گرفته شده است. این تمهید که به پهنانه نوشتن مقدمه‌ای بر یادداشت‌های صارم توسط دوست او مسعود، عینیت یافته است، هم سرانجام کوتاه‌مدت شخصیت اصلی، سرانجام طرح و توطئهٔ رمان (به زندان افتادن) و هم سرنوشت غایی او (مرگ بر اثر سرطان روده) را از همان ابتدا فاش می‌کند. چنین تمهیدی برخلاف کارکرد متصورش، از بین رفتن کنش روایت، اتفاقاً نوعی کنش و جذابیت به متن داستان اضافه می‌کند؛ خواننده حین خواندن رمان، مدام منتظر وقوع سلسله وقایعی است که در آخر منجر شود به زندانی شدن راوی. و این در حالی است که سراسر رمان، روایت چند روز از زندگی راوی است و قبل از آنکه به روزهای منتهی به زندانی شدن او برسیم، رمان به پایان می‌رسد. به این ترتیب نویسنده طرح و توطئه رمان را در همان مقدمه کوتاه جا گذاشته؛ و دیگر در بخش اصلی رمان، که شامل دست‌نوشته‌های شخصیت اصلی است، در پی پیشبرد طرح و توطئه نبوده است. نمی‌توان گفت رمان «سلام مترسک» رمانی فاقد طرح و توطئه است، اتفاقاً طرح و توطئه مشخص و چهار خطی واضحی دارد، منتها عنصر طرح و توطئه بیرون رمان باقی می‌ماند و متن اصلی نسبت به آن بی‌تفاوت است. «سلام مترسک» با استفاده از این تکنیک به بوطیقای جدیدی دست پیدا کرده است؛ بوطیقای برای روایت موبه‌موی جزئیات، بوطیقای که کلیت روایت را از درگیری با پیشبرد علت و معلولی وقایع داستان رها می‌کند و به این ترتیب بار طرح و توطئه را از دوش رمان پایین می‌گذارد.

در کلیت قصه‌نویسی فارسی، «سلام مترسک» به آسانی جایگاه نمادینش را پیش می‌نهد. هر چقدر از منظر زبان، روایت از سطح عام قصه‌نویسی فاصله می‌گیرد و به قصه‌نویس‌هایی مثل شهریار مندنی‌پور نزدیک می‌شود، در درونمایه و طرح داستانی‌اش در متن کلیت عام قصه‌های فارسی چند سال اخیر باقی می‌ماند. درونمایه غالب رمان‌های باب روز فارسی، در روایت «مر روزمره» باقی می‌ماند و هیچ نسبتی با لایه‌های درونی و پیچیدگی‌های اجتماعی–سیاسی برقرار نمی‌کند. «سلام مترسک» نیز با وجود محتوای نسبتاً اجتماعی‌اش، به دلیل جنس پرداخت موقعیت‌های اجتماعی، که پرداختی سطحی و کلیشه‌ای است، نمی‌تواند درگیری هنری حقیقی‌ای با «مر کلی» حاکم بر جامعهٔ امروز ایران برقرار کند. و این در حالی است که زمان رمان، دوران اصلاحات است و شخصیت اصلی داستان در یکی از سخنرانی‌های تیپیک دهه هفتادی– سخنرانی‌هایی که معمولاً به کشمکش و درگیری منتهی می‌شد، دستگیر می‌شود – و چند روزی را در بازداشتگاه سپری می‌کند. نقطه سقوط «سلام مترسک» در همین مساله مستتر است؛ همه موقعیت‌های ساخته‌شده در متن رمان، و همچنین همه شخصیت‌های خلق‌شده در آن، موقعیت‌ها و شخصیت‌هایی کلیشه‌ای و شناخته‌شده‌اند. برای نمونه شخصیت پدرزن راوی، آقای دارابی، همان کلیشه پدر کس‌م‌ماد و دلسوز طبقه متوسط است. همه موقعیت‌های رمان نیز چنین خصوصیته دارند. هم موقعیت شرکتی که راوی در آن کار می‌کند و هم موقعیت خانواده‌های راوی و همسرش، همه موقعیت‌هایی شناخته‌شده هستند. این مساله آنقدر پررنگ است که در سرتاسر رمان، همه دیالوگ‌هایی که از دهان شخصیت‌های مختلف بیان می‌شود قابل پیش‌بینی است و هیچ کدام از آنها از الگوهای پیشینی و کلیشه‌های رفتاری خاص طبقه فرهنگی‌شان فراتر نمی‌روند. چنین رمان‌هایی را می‌توان «تالیسم پوپولیستی» نامید. غایت ووسواس رئالیستی نویسنده در رعایت خصلت‌های طبقاتی و فرهنگی آدم‌های مختلف داستان به کار گرفته می‌شود. نویسنده این گونه رمان‌ها همه تلاشش را به کار می‌گیرد که تمام شخصیت‌ها در قالب همان الگوی فرهنگی و طبقاتی خودشان رفتار کنند و سخن بگویند. این درواقع یک ضدرئالیسم است که بر رمان‌های امروز سیطره دارد؛ ووسواسی از بیخ و بن محافظه‌کارانه که نقش نویسنده را به «پلیس» تقلیل می‌دهد؛ پلیسی که مراقب رفتار شخصیت‌هاست تا مبادا از چارچوب رفتاری‌ای که ساحت نامحدید اجتماع برایشان پیش‌فرض شده، تخطی کنند. شخصیت اصلی رمان، صارم، نمونه نوعی پراسمادترین شخصیت اصلی رمان‌های امروز است؛ شخصیت‌هایی از طبقه متوسط که در دوران دانشگاه درگیر مسائل فرهنگی–سیاسی می‌شوند و به این ترتیب از دیگر اعضای خانواده‌شان، که همگی عامی‌اند، فاصله می‌گیرند؛ شخصیت‌هایی که معمولاً یا یکی از کملاسی‌های دوران دانشگاه ازدواج کرده‌اند و در رمان روایت ماجرای رمان زندگی خصوصی آنها دچار بحران شده است؛ زندگی‌ای که دوران پرشور و رمانتیک آغازین را پشت سر گذاشته و حالا درگیر مسائل واقعی شده است. در محل کارش مشکل دارد و به نوعی بیگانگی و گيجی اجتماعی دچار شده است. و درست مانند همه آنها در اواخر رمان به انارشی‌گری روی می‌آورد و دچار اختلالات روانی می‌شود. صارم و همسرش، مهسا، هر دو نویسنده‌هایی تفننی‌اند که بخش اصلی متن رمان نیز حاصل قلم‌زدن صارم و در واقع یادداشت‌های روزانه‌ای است که قرار است به تاریخ تبدیل شود. مکتوب «سلام مترسک» این است که علاوه بر ایده مرکزی کلیشه‌ای (موقعیتی که وقایع رمان در بستر آن جریان دارد)، پرداخت روایی کملاً مدرستی و قابل پیش‌بینی‌ای دارد. اگر متن رمان با زبان متمایزی نوشته نشده بود، هیچ تفاوتی با رمان‌های بازارِی مد روز ایجاد نمی‌شد و نوشته بیرونی به بازتولید یکی دیگر از محصولات صنعت– فرهنگ قصه‌نویسی فارسی بدل می‌شد.

اساسی‌ترین لایه محافظه‌کارانه رمان، بازسازی خدزنانه شخصیت‌های مونث داستان است. هرچند نویسنده خودش را در یادداشت‌های روزانه شخصیت اصلی رمانش پنهان کرده، اما دیدگاه کلاّیی او به جنس مونث کاملاً مشهود است. اگر سوتعبیرهایی از قبیل «هرگ مولف» و… را کنار بگذاریم، و نویسنده را مسئول نوع بازنمایی‌اش از جنسیت بدایم، که طبعاً چنین مسوولیتی بر عهده اوست، باید گفت بیرونی رویکردی کاملاً سنانی نسبت به جنسیت دارد. مساله نقطه‌نظر و زاویه دید صرفاً جنسی شخصیت مرکزی رمان (راوی «صارم» به زن‌های داستان نیست، این برخوردی سادانگارانه است. مساله اصلی آنجاست که کشنگری شخصیت‌های زن داستان نیز کاملاً سانسور/جعل شده و بازنمایی آنها در متن وقایع، خصلتی کاملاً اُبژکتیو دارد. تنها زن کشنگر و صاحب بعد سوزِ کتبِو داستان «مِزگان» است که او نیز در نهایت نقش یک معشوق ممنوعه را بر عهده می‌گیرد و در حاشیه رمان باقی می‌ماند و کلیت حیث سوزِگانی او در حیطه اغواگری خلاصه می‌شود. این مورد آخر (اغواگری) در شخصیت زن همسایه راوی به نوعی دیگر، و این بار در قالب یک زن سنتی و خانه‌دار، با آوردن غذا برای راوی، بازتولید می‌شود. نوع بازنمایی شخصیت‌های زن داستان دال اعظم بر تحجری است که بر کلیت محافظه‌کارانه رمان «سلام مترسک» سیطره دارد.

پی‌نوشت–

۱- عبارت طرح و توطئه به عنوان ترجمه کلمه plot به کار گرفته شده است. برخی آن را پیرنگ ترجمه می‌کنند.