دست آخر

«ارواح دلواپس» چهل‌تن و هدایت، شصت‌ونُه سال بعد

افترا به صادق هدایت

شیما بهره‌مند

«فلاکتِ انسان تنها از یک‌چیز ناشی می‌شود: اینکه نمی‌تواند با آرامش در یک اتاق بماند.» شگفتا که این عبارتِ پاسکال از پسِ چهار قرن حکایت حال ماست و هنوز حقیقتِ خود را از دست نداده است. «در همین لحظه میلیون‌ها نفر در سرتاسر جهان، اضطرابِ سکون و تنهایی خود را با ضرب‌گرفتن روی میز، با عوض‌کردنِ بی‌هدفِ کانال‌های تلویزیون، با بطالتِ کلیک‌های بی‌هدف، با رفت‌وآمدهای بی‌معنا در هزارتوی منوهای موبایل فراموش می‌کنند. قرنِ دوزخی ۲۱...»[1]. تصویرِ معاصر انسانِ پاسکال بیشتر به کسی می‌ماند که به‌جای بالقوگیِ خیره‌شدن و فکر کردن، فعلیتِ بی‌وقفه را برگزیده است. هیاهوی بسیار بر سر هیچ. در روزگار ما چهره صادق هدایت نمادِ تنهایی است که از سر شکست مدام سرنوشتِ او شد، شکست‌هایی که به‌تعبیر امیرحسن چهل‌تن، پیروزی بزرگ او را پس از مرگ فراهم آورد. چهل‌تن در مقاله‌ای از «تنهایی هدایت»[2] می‌نویسد، نویسنده‌ای که کوتوله‌های ادبی، روزنامه‌چی‌های وامانده از خلق ادبیات، سیاست‌پیشگان، بست‌سلرها، ادبیات سانتی‌مال، پاورقی‌هایی که ادبیات تفکر را پس می‌رانَد و حکومت وقت که بر آن مهر تأیید می‌زد، همه‌وهمه او را محاصره کرده بودند و از این‌رو هدایت فریاد برمی‌آورد که «باید طی کنم. همه‌چیز بن‌بست است و راه گریزی هم نیست.» بن‌بستِ هدایت از همان عواملی است که بعدها، شاید از دهه هشتاد به این طرف، ادبیاتِ ما را محاصره کرده و توانِ هرگونه تفکر در مفهومِ ادبیات یا خلق ادبیات مبتنی بر تفکر را از بین برده است. هیاهوی تبلیغات و محافل ادبی و سلبریتی‌سازی و هرآنچه خواستِ بازار است، مجالِ رشد بست‌سلرها و پاورقی‌هایی را فراهم ساخت که به‌جای ادبیات روشنفکرانه و باکیفیت به خوردِ ملت داده شد. در «تنهایی هدایت» خاطره‌ای نقل می‌شود که چندان بی‌شباهت به وضع ما نیست: جمالزاده می‌گوید آخرین باری که هدایت را در تهران می‌بیند او حال خوشی نداشته و شکایت کرده از ناشری که بی‌خبر کتاب‌هایش را به‌طرز مفتضحی به‌چاپ رسانده و در قبالِ اعتراض او گفته «هدایت خیال می‌کند که حالا چون اسم‌ورسمی به‌هم زده کسی کتاب‌هایش را می‌خرد ولی ما دست‌مان در کار است، نبضِ مشتری دست ماست.» اینک نیز باوجودِ پیشرفت‌ها در صنعت نشر و خیل باسوادانی که در دورانِ هدایت اندک‌شمار بودند، همچنان «نبضِ مشتری» یا همان نظام بازار تکلیفِ ادبیات را روشن می‌کند، با این تفاوت که دیگر چندان نویسنده‌ای از سنخِ هدایت در کار نیست که بداند همه درها بسته است اما به اسلوبِ بکَتی ادامه دهد. همان روزها هم به‌قول هدایت، حجازی و دشتی، عزت و احترام بیشتری داشتند چون کتاب‌هاشان بیشتر از جَنم کالا بود و به‌اصطلاح بازار بیشتری داشت...

از دو دهه پیش، نویسندگانی از کارگاه‌های ادبی برآمدند و در محافلِ ادبی و نشرها شهرتی دست‌وپا کردند و نویسندگان استخوان‌دارِ یکی دو دهه پیش را کنار زدند، چه نویسندگان صاحب‌سبکی که دیگر نبودند و چه آنان که در قید حیات بودند و از سر ناگزیری در گوشه‌کناری از جهان یا وطن در اتاقی تاب آوردند تا به نوشتن ادامه دهند. گرچه آمارهای دستکاری‌شده نشرها از چاپِ مکرر آثار این طیفِ نوخاسته خبر می‌دهند، به‌نظر می‌رسد بازار یکسره در تصرفِ آنان نیست. چراکه هنوز آثار نویسندگانی همچون هدایت و ساعدی و شاملو و دیگران پیشتاز میدان ادبیات‌اند. اما چه بر سر نویسندگان خلفِ آنان آمد. چهل‌تن، یکی از این نویسندگان است که در داستان «ارواح دلواپس» روایتی از زندگی هدایت به‌دست می‌دهد. داستانِ مستندی که از تخیلِ نویسنده برمی‌آید و نوعی بازآفرینی یا ترجمه است از زندگی مهم‌ترین نویسنده معاصر ایرانی. باربارا جانسن[3] معتقد است ترجمه نوعی افترا زدن است و خیانت به متنِ اصل جزء لاینفک ترجمه است. داستانِ چهل‌تن درست مانندِ ترجمه در عینِ وفاداری به متن (که سرنوشت هدایت باشد) به مصافِ با آن می‌رود و به‌تعبیری در مقامِ بازسازی و مرمتِ آنچه از دست رفته برمی‌آید: «می‌توان واقعیت را از نو بنیان گذاشت. نیروی تخیل به همین کار می‌آید.» در داستان، یک زوج ارمنی خودکشی هدایت را به دیگران خبر می‌دهند، چهل‌تن پیش‌تر از زوج دیگری سخن گفته که هدایت را از آب گرفته و به‌این‌ترتیب خودکشی‌اش را به تعویق انداخته بودند تا بیست‌وچهار سال بعد که هدایت در اتاقش شیر گاز را باز گذاشته و برای همیشه به خواب رفته بود. آن زوج یهودی بعدها سر از اردوگاه‌های مرگ درآورده و فاشیسمِ هیتلری آنان را به کامِ مرگ فرستاده بود، اما گویا «دست‌های آنان پس از مرگ از خاک بیرون مانده بود» تا اگرنه دست‌هاشان بلکه پاره‌هایی از ارواح سرگردان و دلواپس آنان در کالبد زوج ارمنی جسمِ بی‌جان نویسنده را بیابد گرچه هرگز ندانسته باشند که هدایت نویسنده بوده است! چهل‌تن از زندگی و مرگِ هدایت در تنهایی، داستانی می‌سازد که وامدار تقدیر او است و در آخر به‌طعن و کنایه از بدشانسیِ نویسنده می‌نویسد که ازقضا در سراسر داستان نامی از او نمی‌آورد تا شاید نمادی باشد از تنهاییِ نویسنده، چنان‌که در خطِ آخر مقاله‌اش می‌نویسد «بین هدایت و کسی که امروز می‌نویسد دو سه نسلی فاصله است، اما هیچ‌کس چون او به ما نزدیک نیست!» گرچه این روزگارِ نویسنده‌ای همچون چهل‌تن و نسل او است که تا آستانه تجربه‌های مرزی یا به‌تعبیرِ بلانشو تجربه اصیل رفته‌اند و به جدال با خویش برخاسته‌اند. نویسندگانی که توانسته‌اند از محدوده‌هایی که در تجربه روزمره تلنبار شده فراتر روند، از همان روزمرگی‌هایی که انبوهِ داستان‌های یکی دو دهه اخیر ما را انباشته است. «می‌گویند نخست‌وزیر وقت که خویشاوند او بود می‌خواست او را به‌عنوان رایزن فرهنگی در پاریس بگمارد اما از بختِ بد او ترور شد. می‌گویند... مزخرف می‌گویند! بدشانسی بزرگِ او فقط‌وفقط این بود که خوش‌شانس نبود. در جایی به‌سر می‌برد که به‌اعتقاد او مناسبِ حالش نبود.»[4] البته از خوش‌شانسیِ هدایت بود که نسلِ تازه داستان‌نویسی او را فراموش کردند و ناتوان از کپی‌برداری از او با متجددانِ متحجر زمانه‌اش همچون «شین پرتو» همصدا شدند که از بوف کور خوشش نیامده و گفته بود «شاید بدانید من عاشق زیبایی و زندگی هستم و از هرچه نومیدکننده باشد بیزارم.»[5] طردِ هدایت ازسوی عمده داستان‌نویسان دو سه دهه اخیر یا همان شیفتگانِ زندگی و همدستانِ وضع موجود، از بختِ خوش اوست تا از سلبریتی‌شدن در امان بماند!

۱،۳. لذت خیانت، بلانشو، دومان، باتلر، ترجمه نصراله مادیانی، نشر بیدگل

۲، ۵. تنهایی هدایت، امیرحسن چهل‌تن، مجله کارنامه، شماره ۳۴، اردیبهشت ۱۳۸۲

۴. چند واقعیت باورنکردنی، امیرحسن چهل‌تن، نشر نگاه

عطف

سایه هدایت

شرق: «زندگی و کارهای هدایت بارها به زبان‌های مختلف توصیف و بررسی شده لیکن این کار هیچ‌گاه به‌طرزی جامع صورت نگرفته است». کتاب «صادق هدایت از افسانه تا واقعیت» اثر همایون کاتوزیان برای پرکردن این خلأ شکل گرفته. اینک ویراست تازه‌ای از این کتاب در شصت‌ونهمین سالمرگ هدایت منتشر شده. کاتوزیان در اکتبر ۱۹۹۰ در مقدمه‌ای بر کتابش می‌نویسد در سال تحصیلی ۶-۱۹۷۵ که در کالج سن‌آنتونی دانشگاه آکسفورد استاد مدعو بوده، جان گری از او خواسته تا کتابی را که به‌تازگی درباره صادق هدایت منتشر شده بود برایش بررسی کند. وقتی گری نظرات تند او را درباره آن کتاب شنید تشویقش کرده بود به نوشتن تفصیلی زندگی هدایت و آثارش. «تقریباً همه کارهای هدایت را در آغاز جوانی خوانده بودم و هرگز به ذهنم خطور نکرده بود که روزی به بررسی منظم زندگی و نوشته‌های او اقدام خواهم کرد. دست‌به‌کار شدم. حدود ۱۵ سال از آن ایام می‌گذرد و در طول این مدت نیز تعدادی کار درباره هدایت به زبان انگلیسی منتشر شده که به‌مراتب بهتر از کتابی است که مرا به این مهم برانگیخت». کاتوزیان در ادامه از همراهی سیدمحمدعلی جمالزاده می‌نویسد که به اصل یا فتوکپی نامه‌های هدایت و دیگر اوراق و اسناد مربوط و چاپ اول کارهای اولیه هدایت را که به خودش تعلق داشت در اختیار او گذاشته و همچنین از مساعدت دکتر تقی رضوی یاد می‌کند که فتوکپی نامه‌های هدایت به خودش را به او داده و ساعت‌ها درباره مردی که یک عمر دوست نزدیکش بود با او به صحبت نشسته بود. کاتوزیان همچنین در ژوئیه ۲۰۱۹ در مقدمه‌ای بر ویراست دوم کتابش چنین می‌نویسد: «این کتاب در ۱۹۹۱ میلادی در انگلستان به چاپ رسید و در اندک‌مدتی بعد ترجمه فارسی آن به کوشش خانم فیروزه مهاجر در تهران منتشر شد. استقبال از آن سبب شد در ظرف یک سال چاپ دوم آن باز هم با استقبال فراوان منتشر شود، اگرچه ناشرِ نخستِ کتاب به تصحیحاتم بر چاپ اول وقعی ننهاد. سپس این کتاب در طول چندین‌سال در محاق فراموشی افتاد تا آن‌که بدون اطلاع من ناگهان چاپ سوم به بازار آمد و حتی نسخه‌ای از آن برای من فرستاده نشد! و به‌دنبال آن باز هم سال‌ها در دیده‌ها پنهان ماند. اینک بسیار خوش‌وقت و سپاسگزارم که ویراست دوم آن پس از بازنگری خانم مهاجر در ترجمه‌شان به همت نشر مرکز منتشر می‌شود و سرنوشتِ کتاب به ناشر همیشگی‌ام سپرده شده است». کتاب «صادق هدایت از افسانه تا واقعیت» همان‌طور که کاتوزیان ادعا می‌کرد و می‌خواست در ۱۴ فصل به‌طور جامع به زندگی و جایگاه این نویسنده در ادبیات معاصر پرداخته است: هدایت و ادبیات جدید فارسی، سال‌های نخستین، هدایت در اروپا، زندگی و کار در عصر طلایی، فرهنگ ایرانی و ناسیونالیسم رمانتیک، فرهنگ ایرانی و رئالیسم انتقادی، روایتی انتقادی از بوف کور، طنز و افسردگی، محاکمه: پیام هدایت، خودکشی هدایت و هدایت افسانه و افسانه هدایت، ازجمله بخش‌های کتاب هستند. کاتوزیان معتقد است با اینکه سایه هدایت همچنان بر سر داستان مدرن فارسی گسترده است، هدایت ذاتا نمی‌توانست واضع یک نظام، بنیان‌گذار یک مکتب یا یک نهضت ادبی با تعریف مشخص باشد و هرچند ممکن است این تناقض‌گویی جلوه کند، دلیل تأثیر همه‌جانبه‌ای که بر نویسندگان مدرن و روشنفکران عصر خود و نسل بعدی گذاشت همین بود».

صادق هدایت از افسانه تا واقعیت
همایون کاتوزیان
ترجمه فیروزه مهاجر
نشر مرکز

گفت‌وگوی احمد غلامی با علی خدایی

ما نمی‌نویسیم بازی نوشتن را درمی‌آوریم

عکس: محمد شریف

کمتر کسی هست که امروز نگاه انتقادی به ادبیات داستانی ایران نداشته باشد، خاصه به داستان‌نویسان کنونی. اینکه این‌دست انتقادات تا چه‌حد اصیل‌اند و مبنایی دلسوزانه دارند، یا برمبنای تبعیت از جوِ غالب شکل می‌گیرند، چندان قابل تفکیک نیست. و همین مسئله به فضای ابهام‌آلود ادبیات داستانی بیشتر دامن زده است. ستایشگرانِ دیروز اینک منتقد وضعیت‌اند و این اتفاق دو سویه دارَد: اگر از سَر آگاهی باشد پس باید شاهد تغییر دیدگاه‌ها به داستان‌نویسی باشیم، که از شواهد چنین چیزی مشاهده نمی‌شود. آنچه بیشتر به چشم می‌آید این است که انتقاد از وضع موجود در گفتار و در عمل، ادامه راه گذشته است. چه‌بسا این مسئله بیش از آنکه جنبه ریاکارانه داشته باشد، از رسوب تفکری نشئت می‌گیرد که به این سرعت دست از سر ما برنمی‌دارد. شاید یکی از راه‌های رهایی و پیشگیری از افراط‌وتفریط، گفت‌وگوهای مکرر با نویسندگانی است که می‌توانند در جامعه ادبی تأثیرگذار باشند. گفت‌وگو با علی خدایی، نویسنده و یکی از چهره‌های مؤثر در جریان‌های ادبی موجود به همین مناسبت صورت گرفت.

اگر به‌خاطر داشته باشید، چند سال پیش در چندوچون مسابقه‌ای که قرار بود جوایزی به نویسندگان شرکت‌کننده در آن اهدا شود، بحث مفصلی با هم داشتیم. من به برخی نامزدها و آثارشان انتقاد داشتم و برای قانع‌کردن همدیگر انرژی بسیاری صرف کردیم. می‌خواهم به همان بحث برگردم. شما تجربه بسیاری در خواندن کارهای جوانان دارید و از نزدیک با فعالیت‌هایشان آشنا هستید و به‌نوعی لیدر این جریان فکری محسوب می‌شوید. به‌نظر شما ادبیات ما چه تغییری کرده است؟ ابتدا تحلیلی از شرایط کنونی ادبیات در این حیطه بدهید تا بحث را پی بگیریم.

درخصوص مسابقه باید بگویم، آن زمان تجربه چندانی نداشتیم. شاید بشود گفت هیچ سابقه‌ای پشت سر نداشتیم. امکانی برایمان به‌وجود آمده بود که می‌توانستیم به‌نوعی عرض‌اندام کنیم. آنچه برای من خیلی مهم بود، این بود که با توجه به شرایط و اوضاع آن دوران، بتوانیم یک کتاب خوب انتخاب و معرفی کنیم ولیکن خیلی عنوان‌ها ممکن بود موردعلاقه من یا جزو انتخاب‌های اول من هم نباشد. من داستان‌هایی را دوست دارم که جهان موازی جهان داستان را با جهان واقعی بسازد. این را طی سالیانی که گذشت فهمیدم. برای باز کردن و توضیح این مسئله، باید به ادبیات‌مان برگردم، به جوانی خودم، به انقلاب و به مسابقات.

به نکته مهمی اشاره کردید. خلق دنیای موازی در کنار دنیای واقعی. شما دو دنیا را متصور هستید، دنیای واقعی که جریان دارد و دنیایی که می‌تواند موازی با آن شکل بگیرد و داستان بسازد. اما در اینکه این دو می‌توانند با هم به رقابت بپردازند، در جاهایی در برابر هم قرار بگیرند، جاهایی همسو و هم‌صدا باشند، محل بحث و تأمل است. نکته‌ای که می‌خواهم اشاره کنم این است که زمانی می‌توانیم دنیای موازی را خلق کنیم که به تجربه رسیده باشیم. منظورم تجربه‌های ساده از زندگی نیست. تجربه‌هایی است که می‌توان نام‌شان را تجربه‌های مرزی گذاشت که به‌نوعی حدودوثغور هستی ما را نشان می‌دهند. تجربه‌های مرزی، نویسنده را در موقعیتی قرار می‌دهد که از خودش بپرسد در کجای دنیا واقع شده و رابطه تنگاتنگش با هستی چیست. به‌نظرم این ایده بلانشو می‌تواند به بحث ما کمک کند: بلانشو معتقد است تجربه‌های مرزی، زمانی شکل می‌گیرند که انسان به‌گونه‌ای جدی و رادیکال خودش را زیر سؤال می‌برد و به جدال با خودش می‌پردازد. این نکته‌ای است که باید بر آن تأکید کنیم. درواقع تجربه تلاش می‌کند ما را تغییر بدهد. تجربه‌ای که نتواند ما را تغییر بدهد تجربه‌ای است که در دل حوادث روزمره خنثی شده. چنین تجربه‌ای نمی‌تواند به اتفاق بزرگی منجر شود. تجربه‌ای موفق است که ما را دچار تغییر کند تا حدی که بتوانیم خود را زیر سؤال ببریم. اتفاقی که البته کمتر می‌افتد. برعکس، حتی در نوشته‌هایمان به ترفندهای مختلف سعی در ستایش خودمان و دیدگاه‌هایمان داریم. اگر مصداقی بخواهم بگویم، می‌توانم از صادق هدایت نام ببرم به‌مثابه کسی که خیلی رادیکال با خودش برخورد می‌کند و به‌عبارتی با خودش در جدال است. در بحث «تجربه» نمی‌توان بدون اشاره به باتای گذشت: باتای تجربه را به درونی و بیرونی تقسیم می‌کند و باور دارد که تجربه‌های درونی با تردید در محدودیت‌های شخصی روزمره، در پی فرارفتن از آن هستند. بحثی که باتای مطرح می‌کند، برای ما بسیار مهم است و بسیار با وضعیت کنونی ادبیات ما نسبت بسیاری دارد. ما نمی‌توانیم از تجربیات روزمره خودمان و محدودیت‌های‌مان پیش‌تر برویم و فراتر از روزمره را به چنگ بیاوریم. در فراتر از روزمره موارد نابی یافت می‌شود که همواره از آنها غافل هستیم. شاید فراروی از تجربیات روزمره و رسیدن به لبه‌های زندگی، یعنی جایی که دچار موقعیت‌های ناممکن می‌شویم؛ کمی ترسناک باشد. درواقع زندگی ناممکن ما را دربر می‌گیرد و برای همین ما ترجیح می‌دهیم در وضعیت‌های روزمره به‌سر ببریم. وضعیت‌های ناممکن حیات، خیلی دور از دسترس و دشوار است. اگر بخواهم نویسنده‌ای را مثال بزنم که از تجربه‌های روزمره خودش فراتر رفته و تن به روزمرگی نداده، باید از ساعدی یاد کرد. زندگی او نشان می‌دهد که فراتر رفتن از زندگی روزمره تا چه‌حد می‌تواند دردناک باشد. در هر حال تجربه را باید جدی گرفت. مایلم نظرتان را در خصوص دنیای موازی بدانم.

به جهانی که داستان در مقابل جهان واقعی می‌سازد، فکر می‌کنم. به جمالزاده فکر می‌کنم وقتی که «فارسی شکر است» را در اروپا نوشت، تعریف می‌کند: «می‌ترسیدم بخوانم چون امثال قزوینی آنجا بودند». اما وقتی که خواند، داستان فارسی متولد شد. تا زمانی که ایران بوده است، نتوانسته بود این کار را بکند چرا؟ بعد که به لبنان، بیروت و اروپا می‌رود، متأثر از یکسری روابط اجتماعی دیگر؛ نثرش به این شکل درمی‌آید. نوشته‌های او را وقتی می‌خوانید، خیلی داستانی نیستند. بلکه چیدمان جملات در نثرش است که آن را متفاوت می‌کند و می‌گوییم داستان ایرانی متولد شد. هرچند مشروطه را پشت سر گذاشته‌ایم. یعنی وقایع به جایی رسیده‌اند که اگر قرار بوده گردویی باید جمع می‌شده که منفجر شود و مشروطیت اتفاق بیفتد، اتفاق افتاده و... و دیگر ساده‌نویسی باب شده است. به‌هرحال جمالزاده تا این حد می‌تواند جلو برود و بعد وارد یک زندگی نرمال شود، شاید به این دلیل که به خودش نمی‌پردازد. اما نویسنده دیگر ما هدایت است که اتفاقاً او هم به اروپا می‌رود از خودش می‌نویسد. فکر می‌کنم درکی که هدایت از جهان دارد و نوع زندگی‌ای که دارد به او کمک می‌کند، خودش را و در حقیقت «منِ خودش» را توضیح دهد. برخی تا زمانی که خارج نرفته‌اند من خود را نمی‌یابند. اگر هم سعی خود را می‌کنند، به‌اندازه هدایت موفق نمی‌شوند. اروپا چه‌چیزی به اینها می‌دهد؟ شخصی شدن، آدم بودن‌شان. یعنی همان واقعه‌ای که سال‌ها قبل‌تر در اروپا اتفاق افتاده، در ایران شکل گردو شده و می‌ترکد، در تفلیس، باکو و بادکوبه شکل نمایشی پیدا می‌کند. از قانون صحبت می‌کنند و فرم جدید دیگری می‌آید که می‌شود تئاتر. درواقع به دو مقوله پرداخته می‌شود؛ مقوله اصلاح اجتماعی، مقوله من. هدایت موفق می‌شود «من» را در اندازه‌ای که می‌تواند کسب کند، کسب می‌کند. اما هنوز در ایران نمی‌شود مثلا به زنان پرداخت. برای همین، بزرگ علوی اگر هم، زنی در داستانش می‌آورد، روس و لهستانی است. البته زن‌های دیگر هم هستند اما هیچ زنی قهرمان نیست. تنها زنی که می‌تواند برای داستان‌های ما مطرح باشد، شاید زنی است که در «زنی که مردش را گم کرد» هدایت حضور می‌یابد. نویسنده دیگری نداریم که بتواند جهان بسازد. تا اینکه ۲۰، ۳۰ سال بعد با آل‌احمد، گلستان و به‌آذین جهان‌ها ساخته می‌شوند. به‌آذین جهان فئودالی را برای ما می‌سازد. جهان زن‌ها را که همچنان در پستو هستند، نویسنده‌های دیگر هم می‌سازند، آل‌احمد در «پنج داستان». اینها را به این دلیل می‌گویم که انگار این دیسیپلین وارد آموزه‌های آن‌دسته از نویسنده‌ها و مترجمانی می‌شود که به منبع تازه‌ای دست پیدا کرده‌اند. مثلاً اگر ابوالحسن نجفی نبود که آن سنت و آداپته‌شدن را در داستان‌های فرانسوی وارد اینجا نمی‌کرد نویسندگان «جُنگ» شاید به فرم داستانی‌شان دیرتر می‌رسیدند. الان بعد از سال ۵۷ که نگاه کنیم، دورنمایی داریم از دنیایی که من می‌گویم ساخته شده است. تکه‌ای از اهواز را داریم، تکه‌ای از «من»‌های آقای هدایت را داریم، تکه‌هایی از آل‌احمد را، تکه‌های بسیار بی‌نظیر از زندگی مدرن اروپایی را در کارهای آقای گلستان داریم و داستان‌های بورژوایی خانم مهشید امیرشاهی. مقصودم از تمام این صحبت‌ها این است که تا زمانی که «من» وارد داستان نشود، داستانی هم نخواهد بود که وجودمان را به لرزه دربیاورد. وقتی به داستان‌های ایرانی نگاه می‌کنید جهان‌شان تفاوت خیلی زیادی با نگاه تاریخی ندارد. در فضاهای دهه‌های ۴۰، ۵۰ و حتی ۳۰ بعد از کودتا، داستان‌ها تِم سیاسی دارد. انگار نویسنده نمی‌تواند درباره چیز دیگری بنویسد. از سال ۵۷ جهان‌های داستانی گسترده‌ای ساخته می‌شود. معتقدم این جهان که مثل یک تور دور کره زمین و دنیای ایران را می‌گیرد، تکه‌تکه ساخته می‌شود. هرکس موفق شده باشد بخشی از روابط موجود را داستانی کند یعنی به آن فرم برسد، و به سوراخ‌های آن تور، تور دیگری اضافه کند، نویسنده ماندگاری است. البته معتقدم تکه‌هایی از داستان ایرانی، ممکن است سوخته باشد. بافت جملات و کلمات از بافت داستان نباشد و درواقع کلاسیک نشده و بافتش کهنه است و ازیادرفته. در دهه ششم به جهان‌های تازه‌ای می‌رسیم که ترک‌خورده است و نویسندگان جدیدی بیرون می‌آیند. شما در مورد ساعدی نکته‌ای را اشاره کردید، ساعدی هم، «من» دارد و «من»اش هم در داستان‌ها می‌آید. در آن تصویر، جهان داستانی اصلی را پیدا می‌کنیم. این، در نویسندگان بعد از انقلاب بیشتر دیده می‌شود. نمی‌دانم چگونه باید این حس را بیان کنم. از نویسندگان قبل از انقلاب تکه‌های خوب داریم، کارهای فوق‌العاده داریم. داستان‌های به‌یادماندنی داریم در همین حد. در داستان کوتاه عالی هستیم اما مثل اینکه چیزی در جهان آنها وجود دارد که سنگینی می‌کند. یک بخشی از آن سیاست است. بعد از انقلاب این فرصت را پیدا کردیم که بگوییم نویسندگانی هستند که حرف‌های بسیاری می‌زنند. در همان حال که خانم امیلی در داستان فاکنر از پله‌ها پایین می‌آید گویی معماری شهر عوض می‌شود. با کلمه، نوع ساختمان‌ها و نوع روابط هم توضیح داده می‌شود. بنابراین وقتی امیلی از پله‌هایی نسبتاً سیاه پایین می‌آید، و خاکی که روی مبلمان خانه نشسته، بلند می‌شود؛ پایان دوره را حدس می‌زنیم. این جهان، جهانی داستانی است که با یک معماری کوچک، برای تغییر یک دوره به دوره دیگر، در مقابل تمام بحث‌های تاریخی می‌ایستد. و اجازه می‌دهد که عشق شکلی استخوانی بگیرد. حالا در داستان فارسی ببینیم چه اتفاقی می‌افتد. زویا پیرزاد یک برش از دهه‌های ۵۰، ۶۰ را از خوزستان برای ما تعریف می‌کند که برای اولین‌بار در آن، یک زن فکر می‌کند. زنی که مادر است. یک زن به خانه اینها می‌آید و در می‌زند. این زن گردنبند دارد. این گردنبند را خانم امیلی هم به گردنش انداخته بود. من وقتی این خانم را دیدم (مجسم کردم) یاد امیلی افتادم. تمام ریزه‌کاری‌هایی که در این داستان وجود دارد را اتفاقاً در داستان‌های شهریار مندنی‌پور-که با زبان این کار را می‌کند و شیفتگان خودش را دارد- هم می‌بینیم. یا ابوتراب خسروی، چون وجه دراماتیک داستانش بیشتر است، به‌خوبی جهان را ترسیم کرده و با همه مردم ارتباط برقرار می‌کند. بعد بازی دیگری را تماشا می‌کنیم، بازی مهسا محب‌علی. در زمانی که زویا داستانش را می‌نویسد، مهسا محب‌علی در وان دراز کشیده است. او در «عاشقیت در پاورقی»، فرم را به کمک می‌گیرد و پرده‌هایی از زندگی ما را نشان می‌دهد. در زمانی که کشور در جنگ است. یعنی بدون اینکه از جنگ اسم برده شود وارد داستان می‌شود، چون برای داستان خواندن باید آگاهی داشت. یعنی به‌سمت بیان این نوع رابطه می‌رود که اتفاقاً درست درآمده و جهانش را درست می‌سازد. همین اتفاق در کتاب اول امیرحسین خورشیدفر می‌افتد که به‌درستی جایزه می‌گیرد. همین‌طور در کتاب «باغ ملی» کوروش اسدی این اتفاق می‌افتد. کتابی پر از تنهایی. همین حکایت در نویسندگان بزرگ دیگر کشور اتفاق می‌افتد. نویسندگان قبل از انقلاب سعی می‌کنند کار خودشان را ادامه دهند، به وقایع سیاسی توجه کنند و فلان و فلان. داستان نمی‌گویند. اگر داستان تعریف می‌کنند در ادامه کارهایشان بیان می‌کنند، ضمن اینکه سعی می‌کنند از جدیدی‌ها هم بگیرند که کاملاً مشهود است. اما نویسنده‌ای به‌نام اسماعیل فصیح هم می‌آید که همان آدم اروپایی است. منتها شیوه نوشتنش و داستان‌گویی‌اش بسیار متفاوت از خیلی‌های دیگر است. می‌آید و برای ما نسیم را وارد داستان می‌کند. «زمستان ۶۳»، و ما با رابطه‌های دیگر آشنا می‌شویم. رابطه‌هایی که به‌شدت می‌ماند و دقیقاً حساب‌شده از آن جهان زمینی به جهان داستان می‌رود. وقتی من از جهان داستانی صحبت می‌کنم که موازی جهان وجود دارد، الزاماً فیگورها، روابط و کنش‌ها شبیه کنش‌های زمینی (منظورم واقعی است) نیست. برای همین، داستان کوتاه ایرانی در جایی شروع به درجا زدن می‌کند چراکه روابط اجتماعی در ایران، روابط گسسته‌ای است. به روابطی می‌رسیم که دیگر پاره‌پوره است، بی‌هدف یا بی‌معنی است. مثلاً دانشگاه درست کردند که جوانان چهار سال دیرتر وارد بازار کار شوند. خب، در این چهار سال چه‌کار می‌کند؟ روابط اجتماعی پاره و کهنه در داستان جا می‌گیرد و همه داستان‌ها شبیه هم می‌شوند. همه زن‌ها و مردها شبیه هم هستند. یکسری از نویسنده‌ها مُد می‌شوند که مدل قدیمی‌ها می‌نویسند. نمی‌خواهم توهین کنم اما وقتی داستان‌هایی از نویسندگان قدیمی که جایزه گرفته‌اند می‌خوانید، می‌بینید این داستان دهه‌های ۵۰ و ۶۰ آن‌قدر بد است که مخاطب چیزی از نویسنده نمی‌گیرد. اساساً نویسنده چیزی از کلاس‌ها نفهمیده، یا تجربه‌اش را نداشته است. تجربه‌های زندگی ساده خودش را به‌شکل داستانی بیان نمی‌کند. داستان‌نویس جدید و امروز ما انگار این را تجربه نکرده است. برای همین، در مسابقات می‌بینی، بچه‌ها خیلی از داستان‌ها را در مورد پدر و مادرشان نوشته‌اند یا در مورد دوست‌شان نوشته‌اند و هیچ خبری از فوت‌وفنی که در تجربه به‌دست می‌آید نیست. یزدانی‌خرم یک تصویر در کتاب آخرش دارد، طرف که با کفش کتانی‌اش در خیابانی پُر از خون راه می‌رود احساس می‌کند کف پایش خونی می‌شود و کفشش دارد خون را به داخل می‌کشد. این اولین‌بار است که چنین چیزی را می‌خوانم و خیلی هم می‌چسبد، اما چند تا آدم داستانی با این شغل با این نگاه به آینده ساخته می‌شوند؟ اصلاً نگاه نمی‌کنند در شهری که زندگی می‌کنند آدم‌ها چه شکلی هستند. عکس می‌گیرد که در مترو همه خوابیده‌اند. یا مثلا خاطرات محمدعلی فروغی تعریف می‌کند: «امروز در مغازه فلانی، کتاب لاروس را که در مورد نجوم و ستاره فلان نوشته شده است، مطالعه کردم.» ستاره فلان به چه دردش می‌خورده؟ ما می‌نویسدش. داستان‌های ما به این دلیل بد هستند که خیلی بد هستند. و داستان‌های ما به این دلیل خوب‌اند که خیلی خوب‌اند. آن‌هایی که تجربه‌های اساسی داشته‌اند خیلی عالی هستند. می‌خواهم بحث را جور دیگری ادامه دهیم. من الان به شکل داستان یا رمان فکر نمی‌کنم، فکر می‌کنم که من می‌نویسم. من برای نوشتن، می‌نویسم و تجربیات خودم را می‌نویسم. کاری که مارگریت دوراس می‌کند؛ نوشتن. می‌خواهد داستان باشد یا رمان. اصلاً اعتقادی ندارم که تمام بحث‌های ما الان این است که شما داستان یا ناداستان یا رمان کوتاه نوشته‌اید. تجربه‌ام را نمی‌توانم برای نجات داستان یا ادبیات بگویم. ادبیات یعنی نوشتن. برای این کار می‌نویسم. و از خودم به‌جا می‌گذارم که آن جهان موازی خودم را ساخته باشم. الان همه می‌گویند فلانی یک اصفهان، بوینس‌آیرس، دوبلین، لندن، تهران، کرج، جنگ دارد. آنها نوشته‌اند بعد اسم داستان، رمان، ادبیات رویش گذاشته‌اند. مهم نوشتن است و تمام دردی که ما داریم این است که ما نمی‌نویسیم. ما بازی نوشتن را درمی‌آوریم.

> **احمد غلامی: ما نمی‌توانیم از تجربیات روزمره خودمان و محدودیت‌هایمان پیش‌تر برویم و فراتر از روزمره را به چنگ بیاوریم. در فراتر از روزمره موارد نابی یافت می‌شود که همواره از آنها غافل هستیم. شاید فراروی از تجربیات روزمره و رسیدن به لبه‌های زندگی، یعنی جایی که دچار موقعیت‌های ناممکن می‌شویم؛ کمی ترسناک باشد. برای همین ما ترجیح می‌دهیم در وضعیت‌های روزمره به‌سر ببریم. وضعیت‌های ناممکن حیات، خیلی دور از دسترس و دشوار است**

در مصاحبه‌ای از فوکو می‌پرسند چرا تصمیم گرفتی از حزب کمونیست فرانسه خارج شوی؟ فوکو قبل از جواب به این سؤال، به نکته ظریفی اشاره می‌کند، می‌گوید در فرانسه حرکت جوانان به‌سمت حزب کمونیست بسیار سریع اتفاق افتاد، بدون اینکه به نقطه گسست قطعی رسیده باشد. منظور فوکو این بود که جوانان بدون اینکه هنوز از بورژوازی گسست قطعی کرده باشند کمونیست شده بودند. گسست قطعی در اینجا خیلی مهم است. به‌نظرم ما بین دو ساحت گیر کرده‌ایم. یکی، ساحتی است که برخی از نویسندگان و منتقدان ما می‌خواهند آن را نادیده بگیرند و در آن نویسندگانی مثل هدایت، ساعدی، گلستان، چوبک، جلال آل‌احمد، احمد محمود و براهنی هستند. و ساحت دیگر- که برخی از نویسندگان و منتقدان می‌خواهند آن را نادیده بگیرند- ادبیات کنونی ماست و همان افرادی که شما نام بردید. به‌نظرم این برخورد و این نادیده‌گرفتن مواجهه بین این دو ساحت، کار را دشوار کرده است. نادیده‌انگاری و حذف، سرانجام ناخوشایندی دارد. مهم نیست در کدام ساحت هستی و کدام ساحت را حذف می‌کنی، ماحصل این حذف حتماً خسارت‌بار خواهد بود، حتی اگر چند صباحی به نفع من یا دیگری باشد. باید ببینیم چه کسانی از نویسندگانِ اکنون ما از ساحت اول گسست قطعی کرده‌اند. اینِ همان نکته‌ای است که بر اهمیت آن اشاره کردم. گسست قطعی، یعنی نگاه انتقادی داشتن به نویسندگانی مثل ساعدی، چوبک، گلشیری، احمد محمود، صادق هدایت و گلستان و... . گسست قطعی نه به زبان و کلام، بلکه نوشتن رمان‌ها و مجموعه‌داستان‌هایی که سر جدال با اینها داشته باشند. یعنی رفتن به مصاف گلشیری با نوشتن داستان، رفتن به مصاف گلستان یا هدایت با نوشتن داستان. یعنی عبور مفهومی از ساحت‌ها نه عبور کلامی. الان بیش از اینکه بخواهیم از عبور مفهومی کنیم، یا اثری را خلق کنیم که در برخورد انتقادی با این آثار داشته باشد، سعی می‌کنیم در کلام، آن‌ها را نادیده بگیریم. حال این دو جریان که در تقابل و تصادم با هم هستند، چه وضعیتی را به‌وجود می‌آورند؟ اینها در مجادله خود، یک جریان مهم را نادیده می‌گیرند، جریانی که درواقع حد وسط این جریان است. جریانی که متشکل است از نویسندگانی مثل علی خدایی، شهریار مندنی‌پور، محمدرضا کاتب، رضا جولایی، ابوتراب خسروی، امیرحسن چهل‌تن، رضا قاسمی و عباس معروفی و... . نویسندگانی که تا حد بسیاری با رویکرد انتقادی از ساحت اولیه عبور کرده‌اند، انتقاد به‌لحاظ مفهومی و خلق کار. مثلاً اثر نویسنده‌ای که در ایران هم نیست، «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها»ی رضا قاسمی یا «سمفونی مردگان» عباس معروفی را بخوانید، تقابل اینها را با نسل قبلی‌شان در آثارشان می‌بینید. همان‌طور که بارقه‌هایی از آثار قبلی را هم می‌توانید در آثارشان ببینید. یعنی نقطه‌ای که با نویسندگان متأخر فاصله‌گذاری کرده‌اند، کاملاً مشهود است. اما وقتی این نسل را نادیده می‌گیریم و از آن کمتر صحبت می‌کنیم و خواسته یا ناخواسته این نسل را حذف می‌کنیم، درواقع بدنه اصلی نویسندگان ما را که ازقضا توانسته‌اند نوعی گسست قطعی از نویسندگان متأخر داشته باشند، کنار می‌زنیم و وارث ادبیاتی می‌شویم که ابتر است، حتی اگر نویسندگان خوبی در آن باشند که شما از آنها نام بردید. به‌نظرم بخشی از این حذف خواسته یا ناخواسته از طرف نویسندگان و منتقدان ما صورت می‌گیرد و برخی ناگزیر متأثر از سیاست است، یعنی سیاست می‌خواهد این اتفاق بیفتد یا به آن دامن زده است. یادم هست زمانی آقای چهل‌تن به اینکه ما با چهره‌های جوان در روزنامه «شرق» گفت‌وگو می‌کردیم، انتقاد می‌کردند. من به ایشان گفتم ما به نویسندگان قدیمی و جریان روشنفکری هم می‌پردازیم. چهل‌تن ضمن تأیید حرف من به نکته بسیار مهمی اشاره کرد و گفت: «شما خواسته یا ناخواسته مشابهت‌سازی می‌کنید. یعنی قبل از اینکه اینها با نگاه انتقادی از آثار نویسندگان قبلی‌شان گذشته باشند، حمایت‌شان می‌کنید به‌نوعی که بیشتر جنبه مشابهت‌سازی دارد و این، به جریان ادبیات داستانی ما آسیب می‌زند». نمی‌دانم شما چقدر با این حرف موافق هستید یا چقدر به این مشابهت‌سازی اعتقاد دارید. اساساً نمی‌دانم این کار را می‌کنیم یا نه، من هنوز تردید دارم.

شما به گسست اشاره می‌کنید و معتقدید نویسندگان دوره دوم که نسل سوم نامیده می‌شوند (دهه‌های ۶۰ و ۷۰) را باید جداگانه بررسی کرد (یا من این‌طور برداشت کردم) واقعاً این‌طور نیست. این نویسندگان به‌دنبال نویسندگان دوره اول آمدند و وامدار آنها هستند. اساساً نبودن آنها را در خیال هم نمی‌توانیم تصور کنیم. آنها بانی و بنیان‌گذار جهان داستانی ما بودند. بدون آنها این تنوع، صداها و این شیوه نوشتن در دهه ۶۰، با کمی تأخیر ۲۰ سال داستان‌نویسی به فینال رسیده بود. حتماً بازاری که در تالار رودکی از کتاب‌های ۲۰ سال چیده شده بود، یادتان هست. همه‌شان وامدار نویسندگان قبل از خودشان بودند.. من گسستی نمی‌بینم. گلشیری هم معتقد بود که بزرگ‌ترین نویسنده جهان است، و بر شانه نویسندگان جهان ایستاده است. او این اعتقاد را به نویسندگان نسل بعد هم منتقل کرد و یاد داد که هر نویسنده‌ای، تنها نویسنده است که در حال نوشتن است و بر شانه‌های دیگران ایستاده است. این اتفاق خیلی مهم است. آنچه در این دهه به وجود می‌آید، داستان‌نویسی زنان است. فکر می‌کنم آنها هم در ادامه همین نویسندگان دوره اول می‌آیند. اما وقتی جلوتر می‌آییم و به دهه ۹۰ نگاه می‌کنیم، اتفاق خیلی غریبی می‌افتد که شاید آن گسستی که شما می‌گویید اتفاق می‌افتد. یادم هست که آقای گلشیری در بعضی از داستان‌هایش، داستان کهنی را با شیوه نگارش خودش به‌روز می‌کرد. می‌گفت ما در متون، داستان‌هایمان را داریم و تلاش زیادی می‌کرد که داستان‌نویسی ایرانی را با نگاه امروزی- که معادل یک نگاه انتقادی باشد- نگاهی که دوران گذشته را در نوشته اکتیو می‌کند و ما را به داستان‌های قرون گذشته می‌برد، نشان دهد. و در روزمره هم تلاش می‌کند که داستان‌های بیدپای و تاریخ بیهقی را بخوانیم. سعی می‌کند یک نخ اتصال ایجاد کند، چون که همه مال یک نخ هستیم. وقتی می‌خواهی موسیقی و پیانوزدن یاد بگیری، آن‌قدر کمیت‌ها برای داستان زیاد می‌شود که به هر کسی که کلاس پیانو می‌رود و می‌خواهد بگوید خیلی یاد گرفته است، جواد معروفی می‌زند، جواد معروفی‌های داستان‌نویسی به‌شکل مشق‌های داستان، بیرون می‌آیند. اینها نمی‌مانند دفتر مشق‌شان را زود بیرون داده‌اند. در دوره‌ای که داستان‌هایم را بیرون می‌دادم خیلی سال بود که می‌نوشتم. به من پاره‌کردن را یاد داده بودند. اینجا پاره‌کردن معنی ندارد. اینجا حتی سبک ایرانی استادی- شاگردی کف بازار را که می‌تواند در داستان پیاده شود، نمی‌بینیم. فوت یاد داده نمی‌شود. فوت را درونی نمی‌کند. روابط اجتماعی غلط در این کلاس‌ها تأثیر می‌گذارد و پارگی، دره و گپ ایجاد می‌کند. گپی که ایجاد می‌شود یک دفتر مشق است که طبیعتاً نباید بماند. همین کلمه نویسنده بودن را ببینید، در دوران قبل هم داشتیم «نویسنده داریم». بعدها مسخره‌بازی درآوردیم و گفتیم نویسنده می‌رود با کیفش جایی می‌نشیند. اما الان نویسندگان این مدلی کیف دست‌شان نمی‌گیرند. اداها را یاد می‌گیرند. نه تاریخ می‌دانند، نه سیاست و نه واقعه اجتماعی رویشان تأثیر گذاشته و فقط داستان پدر و مادری یا دختر و پسری را می‌نویسند. سواد هم که موجود نیست. از همین رو، ادبیات‌مان دچار گسست می‌شود. اصلاً مسئله‌ای وجود ندارد، اسمی شناخته نمی‌شود. هنوز کتاب‌های جلال پرفروش است درحالی‌که کتاب جولایی به چاپ‌های بالاتر نمی‌رسد. نکته بعدی اینکه کیفیت کارهای دوران جدید خوب نیست اما کمیت کسانی که داستان می‌نویسند خیلی زیاد است. اما قرار نیست همه‌شان نویسنده شوند. یک نفر از بین اینها درمی‌آید. هرچه با خوش‌بینی نگاه کنیم اینها لازم‌اند. خیلی از آثار دهه‌های ۳۰، ۴۰ و ۶۰، باقی نمانده‌اند. من ادبیات را نوشتن یا نوشتن را ادبیات می‌دانم. بنابراین داستان کوتاه و رمان بخشی از ادبیات است. نوشتن شاهرخ مسکوب این‌طور است، همین‌طور کامشاد، افشار. به اینها هم باید به‌مثابه حلقه اتصال ما به گذشته و امروز توجه کنیم. یعنی با خاطرات‌نویسی، زندگینامه‌نویسی و... این نوشتن خیلی کمک می‌کند که ما به هم وصل شویم و بنویسیم. شاید به‌نوعی اینها خوراک داستان‌های بعدی ما باشند. وقتی در اصفهان راه می‌روم، فکر می‌کنم در جایی راه می‌روم که شاه‌عباس رفته است، یا در فلان سال خانم و آقایی با چه لباس‌هایی از اینجا رد شده‌اند. انگار وقتی اینها روی هم نوشته می‌شوند، تلق‌هایی از دوران مختلف را نگاه می‌کنیم و انگار اینها حرکت کرده و داستان می‌سازند. این نوع نوشتن، خوراک تهیه‌کردن برای نویسندگان نسل بعد است که اصیل هستند و روی شانه‌های داستان‌نویسی ایرانی و ادبیات ایرانی می‌ایستند. درست است که فرم نثر ادبیات ایرانی در دوران قاجار یا صفویه خیلی سخت است و در این دوره نمی‌تواند دوام بیاورد ولی ما آن‌قدر با جهان در ارتباط هستیم و با خودمان در جدال و گفت‌وگو هستیم که می‌توانیم فرم‌های جدیدمان را بسازیم. منظورم از جدید برای اولین‌بار نیست. به‌هرحال فکر می‌کنم ادبیات ما این امکان را دارد که به یک‌چیز ملی برسد و این توانایی را دارد که شیوه‌ها و مشتقات نوشتن را بگیرد و داستان کوتاه و... بنویسد. نوشتن است که گسترده، فضا و اتمسفر تازه ایجاد می‌کند. مثلاً ادبیات شهری. یعنی داستان ایرانی توانسته این را از داخل خودش بکشد و برای خودش درونی کند. داستان دارای این توانایی است که بر اساس آنچه پشتش حمل می‌کند، می‌تواند در هر جا با توانایی آنجا اتفاق بیفتد. یعنی داستان من می‌تواند در اصفهان اتفاق بیفتد و نوشتن من اینجا اتفاق بیفتد. جولایی تاریخ خودش را می‌نویسد اما بعد از چند داستان می‌تواند ادعا کند که داستان‌های من تاریخ هستند. شما ثابت کنید که آن تاریخ واقعی است، کتاب من واقعی است. من می‌توانم بگویم خیابان ویلا با اصفهان و چهارباغ من واقعی است. شهریار می‌تواند بگوید کتابخانه من، در جایی که «شرق بنفشه» اتفاق می‌افتد واقعی است و اینجا مکانی است در شیراز. ما دارای این توانایی در داستان‌مان هستیم. خورشیدفر، در نوشتن روابط انسانی بسیار بی‌نظیر است. در داستان‌های امروزی آن پسری وجود دارد که مثلاً در یکی از اتوبان‌های تهران از روی تپه‌ای پایین را نگاه می‌کند و غلت می‌خورد. یا مثلاً در خانه‌شان به پسری کنار شوفاژخانه اتاق داده‌اند و بقیه خانواده بالا زندگی می‌کنند که اگر دوستانش می‌آیند مزاحم نباشند. عین این در داستان‌های قدیمی ایرانی وجود دارد. همیشه یک دایی یا عمو بود که در خانه‌های حیاط‌دار، در اتاقی در گوشه حیاط زندگی می‌کرد. عکس ستاره‌های سینما و هنرپیشگان و ورزشکاران را به دیوار می‌زد و ممکن بود تا آخر عمر ازدواج نکند. آدم تنهایی که دهه‌های ۲۰ و ۳۰ در آن اتاق زندگی می‌کرد حالا به شوفاژخانه رفته است. این جهان داستانی تأثیرگذار است آن‌قدر که هنوز روی زمینی که ما زندگی می‌کنیم زنده است اما به اتاق شوفاژخانه و پسر جوان تبدیل شده است. خب، حالا عینکی است، موهایش قرمز است، و... زمانه هم برخی از کارها را رو می‌آورد. مثلاً نوع داستان‌های شمیم بهار، دولت‌آبادی یا احمد محمود و... . این داستان‌ها مدل‌های مختلفی دارند. معتقد هستم که داستان‌های جدید در کنار اینها به‌وجود می‌آید. نویسنده‌های اصیل است که در ادامه نویسندگان دیروز جلو آمده باشد- حتی اگر کار خودش با آنها متفاوت باشد- و بر شانه آنها ایستاده باشد. این گسست‌ها می‌تواند ناکامی به بار بیاورد کمااینکه دفترمشق‌های نویسندگان اول همین ناکامی‌ها را دارند.

> **علی خدایی: من الان به شکل داستان یا رمان فکر نمی‌کنم، فکر می‌کنم که من می‌نویسم. من برای نوشتن، می‌نویسم و تجربیات خودم را می‌نویسم. کاری که مارگریت دوراس می‌کند؛ نوشتن. می‌خواهد داستان باشد یا رمان. ادبیات یعنی نوشتن. برای این کار می‌نویسم. و از خودم به‌جا می‌گذارم که آن جهان موازی خودم را ساخته باشم. مهم نوشتن است و تمام دردی که ما داریم این است که ما نمی‌نویسیم. ما بازی نوشتن را درمی‌آوریم**

قبل از ادامه بحث، نکته‌ای را بگویم: منظور من از گسست، انقطاع نسلی نبود. منظورم این نبود که گسست ایجاد شده و بین یک نسل فاصله افتاده. درواقع به گسست نگاه مثبت دارم. از فوکو مثال آوردم که می‌گفت کسانی که کمونیست شدند هنوز گسست واقعی از طبقه بورژوازی نداشتند. گسست را مثبت ارزیابی می‌کنم، یعنی زیستن و زندگی‌کردن در یک طبقه و سپس مواجهه انتقادی با این طبقه. به‌همین خاطر فوکو را مثال زدم. مبتنی بر همان نگاه مثبت، نویسندگانی مثل کوروش اسدی را مصداق این نوع گسست می‌دانم. نوعی مواجهه انتقادی با نسل پیشین و عبور از آنها اما به‌قول شما ایستاده بر دوش آنها. اینکه آیا گسست موردنظر مرا می‌توان به نویسندگان کنونی -که برخی خوب هم هستند- تعمیم داد یا نه؛ شما پاسخ دهید. در آخرین کتاب کورش اسدی بارقه‌هایی از چند نویسنده مهم ازجمله ردپای گلشیری را می‌بینیم اما نمی‌توانید بگویید این کتاب تنها وامدار گلشیری است. اگر بخواهیم کتاب اسدی را وسط بگذاریم و اوراقش کنیم؛ می‌بینیم با نویسندگان قبل از خودش، با گلشیری و احمد محمود دیالوگ و مواجهه انتقادی دارد و با جرات از آنها فاصله می‌گیرد و فضای خودش را ایجاد می‌کند. کتاب کورش اسدی یک کتاب کاملاً سیاسی است اما نه از جنس کتاب احمد محمود. مشخص است کارهای احمد محمود را خوانده و به فضای سیاسی در داستان باور دارد. به احمد محمود می‌گوید من نگاهم به دنیای سیاست و آدم‌های در سیاست این است، اگرچه می‌دانم تو این‌طور نگاه نمی‌کنی. به گلشیری می‌گوید می‌دانم برای تو زبان و شیوه روایت چقدر مهم است اما شیوه روایت من، هم وامدار تو هست، هم نیست. من روی شانه‌های تو ایستاده‌ام اما با تو مواجهه انتقادی دارم. درواقع این همان گسستی است که من از آن می‌گویم. گسست نه به این معنا که آثار پیشینیان خودمان را نخوانده و نشناسیم، این معضلی است که الان وجود دارد. حتی برخی به خود می‌بالند که نسل پیشین را نمی‌خوانند. منظورم این نوع گسست نیست، این نوع گسست، محصول انقطاع است و آثارش از بنیه لازم برخوردار نیست و نخواهد بود. گسستی که من می‌گویم متفاوت است. به همین دلیل اکثر کارهای آن نسل را خوانده‌ام و از داوران بیست سال ادبیات داستانی بوده‌ام و به‌جرات می‌گویم تأثیر زیادی در آن جایزه داشته‌ام. فراموش نمی‌کنم که گلشیری، عباس معروفی، شهریار مندنی‌پور و... هم بودند؛ مندنی‌پور را خودم دعوت کرده بودم. اشاره می‌کنم به جمله معروفی که در برابر گلشیری ایستاد و گفت، معلم و استاد من کسی است که کلاس اول به من خواندن و نوشتن یاد داده است. اگرچه جایگاه و قدر گلشیری را می‌دانست. من این را نمی‌گویم گسست. من این را بی‌احترامی به استاد نمی‌دانم، اگر عباس معروفی «سمفونی مردگان» را خلق نکرده بود و این حرف را می‌زد، قطع به‌یقین در تاریخ ادبیات داستانی ما ماندگار نمی‌شد. منظور من از گسست این است و روی این نکته پافشاری می‌کنم که این نسل که ما می‌گوییم بیست سال ادبیات داستانی، و من هم آن را فرض می‌گیرم، یکباره از طرف همه ما حذف شد. مثلاً چهره‌هایی مثل منیره روانی‌پور یا غزاله علیزاده. وقتی از فریبا وفی نام می‌بریم انگار داستان‌نویسی زن ما با او شروع شده است. اتفاقاً به‌نظرم این‌طور نیست. خیلی هم دغدغه دفاع از کسی را ندارم، من می‌گویم کمربند ادبیات داستانی را نادیده گرفته‌ایم. اگر کورش اسدی از دنیا نمی‌رفت به جرات می‌گویم کتابش نادیده گرفته می‌شد. مسئله من شخصی نیست. مسلم‌ام این است که کورش اسدی فقط با مرگش توانست کتابش را احیا کند و این خیلی تلخ است. این البته مختص ایران نیست و همه‌جا هست. برخی همواره نادیده گرفته می‌شوند و به‌قول شما، بعداً تاریخ به آنها رجوع می‌کند و احیا می‌شوند. به‌نظرم شما نسلی را که من از آنها نام می‌برم یواشکی نادیده می‌گیرید. من مدافع این نسل نیستم، چه‌بسا این نسل با شما ارتباط بیشتری داشته باشند تا من. مسئله من داستان و نوشتن است. مسئله من چیزی است که فکر می‌کنم باید جدی گرفته شود، باید جایی ایستاد و گفت این است که هست. همواره می‌شنویم که می‌گویند کمیت‌ها زیاد است، کیفیت‌ها خوب نیست، بالاخره از اینها یک نویسنده درمی‌آید. بدون اغراق یکی دو دهه است که این حرف را می‌شنوم و اشکالی هم نمی‌بینم. اما تا کی باید این روند ادامه داشته باشد؟ البته من نه وکیل و وصی این جریان هستم نه مانع یا کاتالیزور آن. فقط برایم سؤال است و به‌صراحت این سؤال را مطرح می‌کنم.

حرف‌های شما آدم را به فکر وامی‌دارد. درباره گسست مثبت، صحبت کردید و دستاوردهایش غزاله علیزاده و کورش اسدی و... و اینکه نویسنده از نسل پیش‌ترش با دانایی عبور می‌کند و می‌تواند نماینده دوران خودش باشد. حالا این نمایندگی ممکن است صددرصد نباشد. اتفاقاً موافقم چون من هم وقتی می‌گوییم روی شانه می‌ایستیم، باید آنها را پشت سر گذاشته باشد، حالا هرکس در حدی. ممکن است این نمایندگی صددرصد نباشد به‌هرحال با فرم داستانی و رمان و قطعه و اصولاً نوشتن روبه‌رو هستیم که هرکدام قاعده‌های خود را دارند. وقتی کورش اسدی می‌تواند مثل آن باشد و از آن بگذرد، در حقیقت نگاه خودش را وارد متن می‌کند. معتقدم نویسندگان دهه‌های ۶۰ و ۷۰ به دلیل فضاهایی که بعد از انقلاب ایجاد شده و با قواعد، قدرت و نیروی خودش ارزش‌های جدیدی را آورده است آثار خودشان را ارائه می‌کنند. البته با تأثیری که از استحکام آثار نویسندگان قبل از انقلاب دارند، یعنی آنها را می‌شناسند، طبعاً آثاری که به وجود آوردند حتماً می‌توانند یک نسل دیگر را نمایندگی بکنند. نکته دیگری که در نوع نگاه و صحبت‌های شما خودش را به رخ می‌کشد و ردپایش را در داستان‌های ایرانی پیدا می‌کنیم، فلسفه حضور دو زبان است. زبان خانگی و زبان بیرونی. مثل اینکه گفته می‌شود بچه‌ها چرا با آهنگ جنتلمن می‌رقصند، باید سرودهای انقلابی بخوانند. با این نگاه، می‌توانم بگویم دو جور داستان داریم؛ داستان‌های رسمی و غیررسمی. داستان‌های غیررسمی ما داستان‌هایی است که نزدیک‌تر است به گسست فوکویی شما. مثال خیلی خوبی که خودتان زدید «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» و کتاب‌های دیگری که در این دوران می‌خوانیم. بعضی از این زبان‌های غیر رسمی آن‌قدر قوی هستند که خودشان را به زبان رسمی تحمیل می‌کنند و آن‌قدر جهان داستانی غیررسمی‌شان واقعی می‌شود که خودشان را به زبان رسمی موجود تحمیل می‌کنند. برای همین، در داستان همیشه داستان‌نویس‌ها را سانسور می‌کنیم و کنار می‌گذاریم. چون معتقدیم که آنها دانا هستند. داستان‌شان دانا است یعنی کلمات زندگی را خوب گرفته و کلمات‌شان خوب می‌تواند در مقابل یکسری فشارها بایستد. و لزومی ندارد به نسل قبل خودش پاسخ دهد، به دوران قبل خودش پاسخ می‌دهد. الزامی نمی‌بیند داستانش حتماً جدلی باشد. با تنوع و فرم‌های مختلفی که داستان پیدا می‌کند یکایک اسلحه‌ها را به‌سمت زبان رسمی به‌کار می‌برد. نمی‌خواهم از واژه زبان قدرتمند استفاده کنم. می‌خواهم بگویم همان زبان موجود را به‌کار می‌برند. از اینجاست که جهان داستانی ما در مقابل جهانی که در آن زندگی می‌کنیم، جهان غیررسمی می‌شود. برای همین، جلویش می‌ایستیم و تقریباً نمی‌بینیمش. اما حالا چه‌کار می‌کنیم؟ همه آدم‌هایی که دارای ذوق هنری هستند را تحت زندگی عادی، زبان رسمی و ایجاد هنرهای دروغین-بهتر است بگوییم سلیقه معمولی- می‌بریم. یعنی اجازه نمی‌دهیم بالاتر از حدی که باید، بپرد. اگر من بگویم نویسنده باید فلان تجربه‌های زیستی را داشته باشد بدون اینکه بخواهد، جلویش را گرفته‌ام. عملاً جلوی خیلی چیزها را گرفته‌ام. اتفاقی که شما روزنامه‌نگارها رقم زدید درک اهمیت هنر بود. صفحه‌های هنر درست کردید و از شکل‌های جدید صحبت کردید. جهان را به ما نشان دادید و برای ما خوراک تهیه کردید. دوشنبه‌ها و چهارشنبه‌ها با صفحات ادبی روزنامه شرق -که هنوز ردپایش دیده می‌شود- جماعتی را معتاد کردید. آنجا هم جلوی زبان رسمی گرفته شد. طبیعی است اگر کوروش اسدی بعد از مرگش (به‌بهانه هم‌زمانی چاپ) دیده شود. با این نوع نگاه بود که آن‌گونه با هدایت و آل‌احمد و... می‌شد تا کرد. به‌نظر شما چه‌چیزی باعث می‌شود کتاب «بیست زخم کاری» از حسینی‌زاد نوشته شود؟ حسینی‌زادی که نوستالژیک می‌نویسد. اما چه می‌شود که «بیست زخم کاری» بیرون می‌آید و تیراژ پیدا می‌کند. این کتاب توری را برای شما- از جهان داستانی- درست می‌کند که موردنظر من است و تابه‌حال سابقه نداشته. بیایید کاری بکنیم؛ این نگاه انتقادی را در آخرین سال این قرن، در کتاب‌های ایرانی بررسی کنیم. و ببینیم در پایان سال به کجا می‌رسیم. خیلی دلم می‌خواهد این بحث را به اشکال مختلف ادامه دهیم. بحث زبان رسمی، زبان غیررسمی و اتفاقاتی که در کشور می‌افتد. کاش بتوانیم زبان رسمی را به زبان غیررسمی نزدیک‌تر کنیم و به‌دنبال آن بتوانیم بنویسیم این خیلی مهم است آن‌وقت جهان داستانی ما هم کامل می‌شود.

عطف

روشنایی‌های چهارباغ

شرق: کافه‌ها، سینماها، نقاشی‌ها، مغازه‌ها، جمع اهالی ادبیات، روزمرگی‌ها و تنهایی‌ها، نداشته‌ها و حسرت‌ها، رویاها و خواب و خیال‌ها... روشنایی‌های شهر؛ علی خدایی در تازه‌ترین مجموعه داستانش، «آدم‌های چهارباغ»، که در نشر چشمه منتشر شده است، ما را به تماشای تصاویری متنوع و رنگارنگ از چهارباغ اصفهان در پنجاه سال پیش برده است؛ اصفهان کتاب «آدم‌های چهارباغ»، اصفهان گذار به مدرنیسم است. اصفهانی در حال پوست‌اندازی که هم نشان از سنت دارد و هم مدرنیسم و این دو گویی در چهارباغ قصه‌های این کتاب با هم ملاقات می‌کنند و روایت‌هایی را شکل می‌دهند شیرین و رنگارنگ که در آن زندگی روزمره آدم‌ها به خواب و رویا و فانتزی می‌آمیزد و شخصیت‌ها و مکان‌ها در مرز واقعیت و خیال رفت‌وآمد می‌کنند و جهانی را برمی‌سازند که در آن گویی گرهی نیست که نتوان آن را گشود. قصه‌های علی خدایی در مجموعه «آدم‌های چهارباغ» ساده و موجزند اما درعین ایجاز و فشردگی و سادگی انگار پس پشت خود واجد نوعی رمز و راز و ابهام‌اند. به تعبیری می‌توان گفت که قصه‌های این مجموعه سهل و ممتنع‌اند و ایجاز و فشردگی‌شان به شعر راه می‌برد. این قصه‌ها با ایجازی شعرگونه گذران زندگی روزمره را در جهانی در حال پوست‌اندازی و تغییر و تحول روایت می‌کنند و شبانه‌روز آدم‌هایی عادی را؛ آدم‌هایی که روز در متن زندگی جمعی‌اند و در میان دیگران و شب در تنهایی و خلوت با خود. در این قصه‌ها با روایت‌هایی شاعرانه از چهارباغی خیالی و آرمانی مواجهیم. چهارباغی که اجزای خود را از واقعیت می‌گیرد اما آنها را به گونه‌ای به هم می‌آمیزد و با یکدیگر ترکیب می‌کند که در نهایت جهانی خیالی پدید می‌آید. «آدم‌های چهارباغ» مجموعه چهل قصه است با محوریت چهارباغ اصفهان و زنی به نام عادله دواجی که کارگر هتل جهان است و از قصه سوم سر و کله‌اش در کتاب پیدا می‌شود و بدل می‌شود به عنصر پیونددهنده قصه‌های مجموعه و هتل جهان نیز که عادله در آن کار می‌کند می‌شود یکی از کانون‌های مواجهه آدم‌ها و وقوع رویدادهای قصه‌ها. در «آدم‌های چهارباغ» از طرح و توطئه پیچیده و قواعد مرسوم قصه‌نویسی چندان خبری نیست و اصلا قرارداد نویسنده با خواننده از نوعی دیگر است. «آدم‌های چهارباغ» روایت لحظه‌های گذراست که گویی به یک چرخش قلم نویسنده شکار شده‌اند، از تخیل رنگی گرفته‌اند، سر از جهان فانتزی و سوررئال درآورده‌اند و آن گاه بر کاغذ جاری شده‌اند. به همین دلیل است که در این قصه‌ها عادله دواجی حین جست زدن روی تشک فنری به هوا می‌رود و میمون‌های طبل‌زن پشت ویترین اسباب‌بازفروشی، شبانه و در غیاب صاحب مغازه، گویی به یک اشاره احمدسیبی که فروشنده‌آمد دوره‌گرد است به کار می‌افتند و صحنه نمایشی شاد را برای بچه‌هایی که احمدسیبی آنها را بر گاری‌اش نشانده و به تماشای میمون‌ها آورده است پدید می‌آورند. آنچنانکه در این قسمت از قصه «آقای طرباسی» آمده است: «نصفه‌شب چراغ‌های چارباغ یک‌دفعه روشن می‌شد. از پشت شیشه باز می‌شود و احمدسیبی با کلی بچه که روی گاری او سوارند می‌آیند و می‌نشینند روی صندلی‌هایی که جلو مغازه‌ی طرباسی چیده شده‌اند. کرکره‌ی مغازه بالا می‌رود. تک چراغ، چلچراغ می‌شود و میمون‌ها می‌نوازند. احمدسیبی باز آن‌ها را کوک می‌کند و آن‌ها می‌نوازند، تپ‌تپ‌تپ. احمدسیبی ترانه‌های کودکانه می‌خواند و بچه‌ها دست می‌زنند».

آدم‌های چهارباغ
علی خدایی
نشر چشمه

نگاه

تراژدی زندگی عادی

شرق: یوجین اونیل از چهره‌های شاخص نمایش‌نامه‌نویسی معاصر جهان است که در سال ۱۸۸۸ در نیویورک متولد شد. خانواده اونیل از ایرلندی‌های مهاجر بودند و خود او در هتلی در برادوی به دنیا آمد. پدرش هنرپیشه تئاترهای عامه‌پسند بود و در کار خود بازیگر شناخته‌شده‌ای محسوب می‌شد. اونیل در مدارس شبانه‌روزی تحصیل کرد و بعد چندسالی به نقاط مختلف سفر کرد و در حرفه‌های مختلفی مشغول به کار شد تا اینکه به سل دچار شد و ناچار در آسایشگاهی بستری شد و در آنجا کاری جز خواندن و نوشتن نداشت.

اونیل در ایران هم نویسنده شناخته‌شده‌ای به شمار می‌رود و می‌توان گفت که از برخی از آثار او ترجمه‌های خوبی هم در دست است. نشر بیدگل مدتی است که مجموعه‌ای به نمایش‌نامه‌های او اختصاص داده و تاکنون ۵ کتاب در قالب این مجموعه به چاپ رسیده است. «گوریل پشمالو» با ترجمه بهزاد قادری، «تشنگی و دو نمایش‌نامه دیگر» با ترجمه یدالله آقاعباسی، «پیش از ناشتایی و سه نمایش‌نامه دیگر» با ترجمه یدالله آقاعباسی، «تار عنکبوت و دو نمایش‌نامه دیگر» با ترجمه یدالله آقاعباسی کتاب‌های قبلی این مجموعه بودند و تازه‌ترین اثر ترجمه شده در قالب این مجموعه نیز «نخستین آدم» است که توسط بهزاد قادری به فارسی برگردانده شده است.

در ماجرای این نمایش‌نامه، کرتیس جیسن و همسرش مارتا دو فرزندشان را از دست داده‌اند و پس از این فاجعه تصمیمی مشترک می‌گیرند که تا پایان عمر زندگی‌شان را وقف علم کنند و با کمک به پیشرفت دانش به انسان‌ها خدمت کنند. پس از ده سال، این زوج به زادگاه کرتیس یعنی بریج‌تاون بازمی‌گردند. کرتیس می‌خواهد در سفری اکتشافی به آسیا برود و می‌خواهد مارتا را نیز با خود ببرد. در این میان وقایعی پیش می‌آیند که مسیر امور را عوض می‌کنند. خانواده جیسن به محیطی کوچک و سنتی وابسته‌اند و به مارتا مظنون‌اند که با یکی از دوستان مشترک خود و همسرش رابطه دارد. وقتی که معلوم می‌شود مارتا بر خلاف میل همسرش باردار هم هست، این ظن تشدید می‌شود و نمایش‌نامه با حادثه دیگری به پایان می‌رسد.

بهزاد قادری که برای ترجمه‌هایش مقدمه‌هایی مفصل می‌نویسد و در این مقدمه‌ها به عنوان منتقد به بررسی اثر می‌پردازد، در ابتدای مقدمه‌ای که برای «نخستین آدم» نوشته به ماجرای خود نمایش‌نامه اشاره کرده و آورده: «اگر در نمایش‌نامه نخستین آدم کرتیس جیسن می‌خواهد حلقه مفقوده بین انسان و حیوان را، حتی به بهای سفر به دورترین نقاط دنیا، کشف کند، اونیل، به عنوان نمایش‌نامه‌نویس، تلاش می‌کند در فرهنگ امریکای دهه ۱۹۲۰ حلقه مفقوده بین تئاتر زمانه‌اش و تراژدی یونان باشد. او می‌خواست با زنده کردن مفاهیم اصیل تراژدی و انسان تراژیک، آن‌گونه که مراد سوفوکل بود، انسان از خودبیگانه جامعه امریکا را به خانه‌تکانی شناختی وادارد. تلاش امثال اونیل برای زنده کردن فرم و گوهر تراژدی یونان باستان در تئاتر دوران نوزایش اروپا (قرن پانزدهم تا هفدهم میلادی)، به ویژه دوره الیزابت نیز بود، بحثی که از قرن نوزدهم با بحث‌های هگل، شیلر، لسینگ، و نیز تلاش ایبسن جان تازه‌ای یافته بود. تئاتر دوره نوزایی نمی‌خواست، نه اینکه نمی‌توانست، ارزش‌ها و هنجارهای نمایشی یونان باستان را زنده کند؛ روح زمانه بیشتر هوادار فرهنگ رومی بود. اروپای غربی آن زمان حتی فرهنگ یونان را نیز از دریچه نگاه رومی‌ها درمی‌یافت.»

نخستین آدم
یوجین اونیل
ترجمه بهزاد قادری
نشر بیدگل

قادری در مقدمه مفصلش به این نکته اشاره کرده که از دوران نوزایش تا اواخر قرن نوزدهم «که تشت عقل‌گرایی از بام می‌افتد»، رویکرد یونانیان به تراژدی چندان طرفداری نداشت و با ورود چخوف و ایبسن به ادبیات نمایشی دو نگاه متفاوت به تراژدی مطرح می‌شود هرچند که چخوف علاقه‌ای به تراژدی یونان باستان نداشت. در مقابل ایبسن، نیم‌نگاهی به تراژدی یونان داشت و معتقد بود «اگر شاعرانگی درام یونان زنده کردنی نیست همپای انسان نهادزده و میان‌مایه امروز پیش بریم. شاید، حتی با گریز از تقلید صورت ظاهری تراژدی یونان (که این رمز موفقیت او بود)، به گونه‌ای تراژدی در زندگی بورژوایان میان‌مایه برسیم.»

قادری سپس به سراغ اونیل رفته و می‌گوید که او در مقطعی از کارش به تراژدی یونان روی آورد و تلاش کرد از آن به عنوان ابزاری برای پالودن تئاتر امریکا از واقع‌نگاری صرف استفاده کند تا شاید آن را به دنیای تمثیل و استعاره بازگرداند. قادری همچنین به سراغ سبک و سیاق نویسندگی اونیل نیز رفته است. او اونیل را بیشتر داستان‌سرا می‌داند چرا که معتقد است اونیل در هنر دیالوگ‌نویسی و زبان دراماتیک لنگ می‌زند: «او بیش از آنکه درام‌نویس ماهری باشد، شاعری نوافلاطونی بود و امریکای زمان او به چنین کسی نیاز داشت. همان‌طور که افلاطون با هنر تقلیدی زمانه‌اش درافتاد و هومر و درام‌نویسان را به جمهوری‌اش راه نداد، اونیل نیز در نیمه نخست قرن بیستم خطر کرد و، برای درهم‌شکستن ملودرام‌های بی‌مصرف زمانه‌اش، به سر سودای صورت‌های دراماتیک نوین داشت تا با پذیرش در عالم تئاتر عملا فرزند ناخلف پدرش، جمیز اونیل، و دشمن قسم‌خورده ذوق و سلیقه سطحی و عوام‌پسند امریکایان در زمینه تئاتر باشد.»

توجه و روی آوردن اونیل به سبک تراژدی یونان، در شکل آوردن عناصری همچون هم‌سرایان، روایت، زبانی فشرده و شعرگونه در نمایش‌نامه‌هایش بروز یافت. البته به اعتقاد قادری، «اونیل بیش از آنکه تراژدی یونان و شاعرانگی آن، و نیز ضرورت بازنگری در سبک و زبان آن را از ایبسن آموخته باشد، با برداشت شتاب‌زده، اگر نگوییم سطحی، از نیچه درباره تراژدی، در مرحله دوم کارش تصمیم گرفت آمیزه‌ای از زایش تراژدی و چنین گفت زرتشت را حتی با استفاده از قالب تراژدی یونان بیازماید.»

اونیل در «نخستین آدم»، تمثیل‌های زیادی را به کار برده که قادری در مقدمه‌اش به آنها اشاره کرده و درباره‌شان توضیح داده است. اونیل درواقع زندگی عادی اطرافش را در شکل تمثیل‌هایی به تصویر درآورده است و به بیان دیگر با تمثیل‌سازی از زندگی عادی امریکا دست زده است. اونیل در اینجا، تلاش می‌کند تا تراژدی را در مناسبات زندگی عادی اطرافش به کار گیرد یعنی کاری که پیش‌تر در «آنا کریستی» هم انجام داده بود و می‌توان گفت که دومین تلاش او در این مسیر با موفقیت بیشتری همراه بوده است.