تالار پذیرایی پایتخت
نقد و بررسی
رمان تالار پذیرایی پایتخت

اشاره

جلسهٔ نقد و بررسی رمان تالار پذیرایی پایتخت، نوشتهٔ آقای محمدعلی گودینی، در نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران برگزار شد. در این جلسه آقایان احمد شاکری و کامران پارسی‌نژاد، با حضور نویسنده به بیان دیدگاه خود دربارهٔ رمان تالار پذیرایی پایتخت پرداختند. رمان تالار پذیرایی پایتخت، رمان برگزیدهٔ دهمین دورهٔ جایزهٔ کتاب فصل بوده است. آنچه می‌خوانید، مباحث مطرح‌شده در جلسهٔ مذکور است.

شاکری: از آقای گودینی تقاضا می‌کنم در آغاز، خلاصه‌ای از رمان را بیان نمایند تا خوانندگانی که آن را مطالعه نکرده‌اند، از محتوای آن آگاهی یابند و در ادامه، بحث را دربارهٔ داستان دنبال کنیم.

گودینی: طرح این داستان از دوران کودکی در ذهن من بود. زمانی که خردسال بودم، گاهی به منزل پدربزرگم می‌رفتم و کتاب‌هایی مثل امیرارسلان نامدار، عزیز مصر، یوسف و زلیخا و امیر حمزه را برمی‌داشتم و ورق می‌زدم. ما در روستا زندگی می‌کردیم و چون افراد باسواد در آنجا کم بودند، کسانی که اندک سوادی داشتند، می‌آمدند و چند صفحه از کتاب را می‌خواندند و کسی که قبلاً داستان را شنیده بود، می‌آمد به اصطلاح پامنبری می‌کرد. از همان دوران بود که من به این داستان‌ها علاقه‌مند شدم. کلاس چهارم بودم که کتاب امیرارسلان نامدار را برداشتم که بخوانم. آن زمان می‌گفتند کسی که این کتاب را بخواند، آواره می‌شود. برای همین، خواهرم کتاب را از من گرفت و مخفی کرد و نتوانستم آن را بخوانم. سال‌ها بعد به تهران آمدم و کتاب را یافتم؛ اما این کتاب همانی نبود که در کودکی خوانده بودم و کمی‌ها و کاستی‌هایی داشت. من صحنهٔ تقسیم اراضی را خوب به خاطر دارم. روستای ما مرکز چند روستای دیگر بود و چون بزرگ بود، رعیّت‌های روستاهای دیگر را در آنجا جمع می‌کردند. آن زمان من نمی‌دانستم این کارها برای چیست؟ اما این صحنه‌ها همیشه در ذهنم بود. بعدها و در دورهٔ انقلاب اسلامی بود که به تدریج با این مسائل آشنا شدم. خلاصه من با ذهنیتی که از امیرارسلان داشتم، همان زمان تصمیم گرفتم اثری مثل آن خلق کنم. آن زمان کتابی برای کودکان وجود نداشت و فقط کسانی بودند که متل می‌گفتند. ما هم که کودک بودیم، می‌نشستیم و به این متل‌ها گوش می‌دادیم. بعدها که بزرگ‌تر شدم و به تهران آمدم، شروع به نوشتن کردم.

در آغاز شعر می‌گفتم و برخی از آنها را برای مجلات می‌فرستادم. در کنار آن داستان نیز می‌نوشتم؛ اما چون به اصول داستان‌نویسی آشنایی نداشتم، این داستان‌ها گزارش‌گونه‌ای بود که بر اساس ذهنیاتم تنظیم می‌کردم. بعدها که داستان‌های بیشتری می‌نوشتم، به‌تدریج با فنون داستان‌نویسی آشنا شدم؛ اما تالار پذیرایی پایتخت در آغاز به صورت داستان‌های به‌هم‌پیوسته بود. بعد که آن را مرور کردم، متوجه شدم می‌توان آن را به صورت رمان درآورد. ولی چون فکر می‌کردم برای چاپ آن دچار مشکل می‌شوم، با علاقه آن را دنبال نمی‌کردم؛ تا اینکه اولین دورهٔ داستان‌نویسی انقلاب برگزار شد و این اتفاق سبب گردید با علاقه و جدّیت بیشتری به این کار بپردازم و حاصل آن تلاش‌ها نیز همین کتابی است که ملاحظه می‌کنید. آن زمان در میان رعیّت‌های روستایی، قانون نانوشته‌ای وجود داشت مبنی بر اینکه هر کس فرزندان پسر بیشتری داشته باشد، به دلیل اینکه پسرها بیشتر می‌توانند کار کنند، درآمد بیشتری خواهد داشت. بعدها هم رعیّت‌های روستایی که تحت نظرِ خان‌ها و اربابان شهری بودند، شروع به فروختن زمین‌ها کردند. برخی از رعیّت‌ها در این زمان کاسبی می‌کردند و برخی دیگر نیز به شهر می‌آمدند و کار می‌کردند و بعد هم مجدّداً به روستا بازمی‌گشتند. بعد از این جریانات، مهاجرت روستاییان به شهرها شدّت گرفت و کسانی که رعیّت نبودند و به آنها «بیرونی» می‌گفتند، شروع به خریدن زمین‌های کشاورزی کردند. برخی از رعیّت‌ها نیز از روی چشم و هم‌چشمی، زمین‌های خود را فروختند و به شهر آمدند. من هم بعد از اینکه دورهٔ ابتدایی را تمام کردم، چون روستای ما دبیرستان نداشت، سال ۱۳۴۷ به تهران آمدم و تحصیلات خود را ادامه دادم؛ بدین صورت که روزها کار می‌کردم و شب‌ها درس می‌خواندم. همان زمان با بسیاری از فسادهای اجتماعی و مسائل غیراخلاقی مواجه شدم و چون از روستا آمده بودم و هرگز چنین چیزهایی ندیده بودم، این مسائل کنجکاوی مرا برمی‌انگیخت و می‌خواستم به ریشهٔ فسادها و مسائل غیراخلاقی پی ببرم. صفحهٔ حوادث روزنامه‌ها و نیز حرف‌هایی که از این و آن می‌شنیدم، روز به روز بر کنجکاوی من می‌افزود. این مسائل در کنار هم باعث شد تصویرهایی در ذهن من شکل بگیرد و به تدریج که به فنون داستان‌نویسی آشناتر شدم، این تصاویر را نظام‌مند کردم و کنار هم قرار دادم و داستان‌هایی پدید آوردم و در نهایت هم با چیدن این داستان‌ها و رمان‌ها تالار پذیرایی پایتخت را خلق کردم. در این رمان در باغ سبزی که با انقلاب سپید مردم گشوده می‌شود، باعث می‌شود شماری از رعیت‌های روستایی به شهر بیایند و به فساد کشیده شوند. البته در میان این افراد گروهی هم بودند که به مسائل اخلاقی و مذهبی پایبند بودند و همین‌ها بودند که زمینه‌های انقلاب اسلامی را فراهم آوردند. حضور این هیئت‌های مذهبی باعث گردید که مردم با امام و انقلاب آشنا شوند.

جلد اول، با عنوان تالار پذیرایی پایتخت، مسائل پیش از انقلاب تا سال ۱۳۵۶ را در بر می‌گیرد و در جلد دوم، که عنوان آن زنی با کنش‌های مردانه است، به مسائل بعد از انقلاب، از جمله جنگ تحمیلی، پرداخته‌ام که هنوز به اتمام نرسیده است.

شاکری: من در سخنان آقای گودینی به نکتهٔ جالبی برخوردم که با بحث امروز نیز ارتباط دارد. ایشان خلاصهٔ داستان را، هم گفتند و هم نگفتند. گفتند، به این معنا که به خط سیر اشاره کردند، و نگفتند، به این معنا که از زندگی خود گفتند؛ یعنی خلاصهٔ داستان ایشان چکیده‌ای از زندگی ایشان است و این مسئله، یعنی تجربه‌محور بودن آقای گودینی، از بارزترین ویژگی‌های ایشان است. ایشان هم در این داستان به تجربیاتی که عمیقاً با آنها ارتباط داشته‌اند، اشاره کرده‌اند و این نکتهٔ مهمی است. شیوه و سبکی که آقای گودینی بر اساس آن داستان می‌نویسند، به شیوهٔ خودآگاهانه موسوم است. نوشتن خودآگاهانه در برابر نوشتنی قرار می‌گیرد که بر اساس تعلیم و آموزش‌های ادبی صورت می‌گیرد و به پیشینهٔ ادبیات و داستان‌نویسی تکیه می‌کند و گامی به جلو برمی‌دارد؛ اما نوشتن خودآگاهانه بر توانایی‌های فطری و فهم فطری از داستان، که همهٔ افراد از آن برخوردارند، تکیه می‌زند و پیش می‌رود. نکتهٔ درخور توجه آن است که کسانی که به صورت خودآگاهانه می‌نویسند، ضرورتی ندارد مفسّر و یا منتقدِ کار خود باشند. ما کم نداریم از این نوع نویسندگانی که خود، مشاهیر داستان‌نویسی هستند و از دوره‌های آموزشی یا شیوه‌های مرسومی که الآن پدید آمده است، بیرون نیامده‌اند. مثلاً آقای دولت‌آبادی خودشان می‌گویند که زمانی کارگری می‌کرده‌اند و وقتی از کارهای فیزیکی دشوار بیرون می‌آمده‌اند، شروع به نوشتن می‌کرده‌اند. اما این مسئله وظیفهٔ منتقدان و نظریه‌پردازان را سنگین‌تر می‌کند؛ چرا که آنها باید با انتخاب رویکرد درست، عملاً نظام داستان‌ها را استخراج کنند و نتیجهٔ آن را در بدنهٔ ادبیات داستانی کشور پیاده نمایند. به نظر من، از منظرها و رویکردهای متفاوتی می‌توان به کار آقای گودینی نگاه کرد و از آقای کامران پارسی‌نژاد تقاضا می‌کنم تعیین نمایند که از منظر کدام رویکرد می‌توان به این اثر نگریست. ضمناً باید توجه نماییم که بحث اولویّت و اهمّیت هم در انتخاب این رویکردها بسیار مهم است. رویکرد اول، رویکرد تاریخی است. اثر آقای گودینی از جهاتی در گونه و ژانر ادبیات کارگری می‌گنجد. یکی از شیوه‌های نقد این کتاب این است که ببینم تاکنون چه کسانی و چگونه بر روی ادبیات کارگری کار کرده‌اند و چه نوع آثاری پدید آورده‌اند و بعد بیاییم و این کار را در راستای کارهایی که تاکنون در این حوزه نوشته شده است، تعریف کنیم و جایگاه آن را مشخص نماییم. رویکرد دوم، رویکرد موضوعی است؛ به این معنا که موضوعی را که ماهیّت این اتفاق قرار گرفته است، بررسی کنیم. به هر حال، نویسندهٔ محترم کتاب بستری تاریخی را به عنوان موضوع اثر انتخاب و آن را روایت کرده است. توضیح و تفسیر موضوع به ما کمک می‌کند که داستان را در فضای واقعی خود فهم کنیم و کاستی‌ها و توانایی‌های داستان را در این فضا ارزیابی نماییم. رویکرد سوم، رویکرد مضمونی است، که ما را به نقد مضمونی این اثر

نزدیـک می‌کند. رویکرد آخر نیز رویکرد سـاختاری اسـت. حال با توجه به مطالبی که گفته شـد، از آقای پارسـی‌نژاد تقاضا می‌کنم راجع به این رویکردهـا و اینکه اثر مذکور از منظر کدام‌یـک از این رویکردها درخور بررسی است، صحبت نمایند.

پارسی‌نژاد: دربارهٔ رویکرد تاریخی، باید بگویم اگرچه نگریستن به این اثر از این منظر کاری ارزشمند است، داشتن چنین نگرشی نیازمند آن است که منتقد این نوع آثار را رصد کرده و با مؤلفه‌های آنها آشـنا باشد و فقط در این صورت است که می‌تواند نقاط ضعف و قوّت کار را تشخیص دهد. داشتن چنین دانشی هم نیازمند آن است که منتقد با جنس این نوع کارها، چه در ایران و چه خارج از ایران، آشـنا باشـد و ویژگی‌های کلّی این نوع ادبیات، یعنی ادبیات کارگری، را در دهه‌های مختلف بشناسد. نکتهٔ دیگر در طبقه‌بندی این رویکردها جدا کردن مضمون و موضوع است؛ حال آنکه به گمان من، این دو را می‌توان ذیل موضوع یا ساختار گنجاند و هر دو را همگام با هم پیش برد. من در نقد این اثر سعی کردم اول نقاط مثبت اثر، که شامل مضمون و ساختار است، را مشخص نمایم و بعد از آن به نقاط منفی اثر پرداختم که برخی از آنها نیز در حدّ پیشـنهاد اسـت و نمی‌توان دربارهٔ آنها به طور مطلق قضاوت کرد. به نظر من، برخی نقص‌ها کاملاً به کتاب وارد اسـت و برخی دیگر نیز در حدّ پیشنهاد است و نویسنده مختار است آنها را بپذیرد یا نپذیرد. همان گونه که آقای شاکری فرمودند، آقای گودینی جزء نویسندگانی هستند که تمایل دارند در حوزهٔ ادبیات روستایی کار کنند؛ البته اگر بخواهیم خیلی تخصّصی به قضیه بنگریم، می‌توانیم آن را ادبیات کارگری بنامیم. نویسـنده در عین حال نیم‌نگاهی نیز به مسائل سیاسی داشته و کار به نوعی با ادبیات سیاسی نیز در ارتباط است. اگرچه این اثر به طور کامل در زمرهٔ ادبیات سیاسـی نمی‌گنجد، با اندکی تسامح می‌توان آن را جزء این نوع ادبیات به شمار آورد؛ مثلاً از اتفاقات مهم دورهٔ پهلوی، یکی هم اصلاحات ارضی و انقلاب شاه و ملّت و پیامدهای آن و تقابل روحانیت مبارز با این جریانات است، که متأسفانه در ادبیات داستانی ما خیلی به این مسائل نپرداخته‌اند؛ حال آنکه یکی از بارزترین ویژگی‌های ایـن اثر، پرداختن به همین موضوع اسـت. بنابراین خـود این موضوع و انتخاب آن، نکته‌ای درخور توجه است که البته به گمان من، نویسنده بهتر از این هم نمی‌توانست آن را بپروراند و تحلیل نماید. اما دربارهٔ اینکه گفته شد آقای گودینی بر اساس تجربه کار می‌کنند، باید بگویم ایشان به طور کلّی به مستندسازی و عنصر دلالت‌گرایی بسیار توجه دارند و بیشتر تأکید ایشان بر موضوعاتی است که دیده و تجربه شده‌اند و وقتی کارهای ایشان را بررسـی می‌کنیم، کمتر ردّپای تخیّل را در آثارشـان مشاهده می‌کنیم. البته این بدان معنا نیست که اثر ایشان عاری از تخیّل است؛ نیز این گونه نیست که نویسنده آمده باشد بخشی از داستان را بر اساس تخیّل و روی ناشناخته‌های خود و موضوعاتی که با آنها مواجه نبوده است، نوشته باشد بلکه کاملاً سعی کرده است که جنبهٔ رئالیستی کار را حفظ نماید و آن را به سبک بارز اثر خود تبدیل کند.

شاکری: به نکته‌ای اشاره نمودید که بسیار درخور تأمل است، آن هم اینکه لازمهٔ وارد شـدن به بحث مضمون، آن اسـت که تکلیف خود را با سـاختار مشخص نماییم؛ چرا که مضمون از دل قواعد و روابط ساختاری اسـتخراج می‌شـود. به نظر می‌رسـد که آقای گودینی جزء نویسندگانی هسـتند که داستان‌های ایشان قصه‌مدار اسـت؛ در برابر نویسندگانی که اساساً قصه‌گریز هستند؛ یعنی آقای گودینی از ساختار ازلی و ابدی داستان، که امثال ارسـطو و افلاطون به آن توجه دارند، پیروی می‌کنند. بنابراین قاعدهٔ نانوشـته‌ای بین ما و آقای گودینی وجود دارد، آن هم اینکه ایشان نبایسـت داستان بنویسند؛ داستانی که قصه‌گوسـت، نه داستانی که ضدّ قصه‌گو و ضدّ پی‌رنگ است یا بر اساس خرده‌پی‌رنگ‌ها شکل گرفته. حال این سؤال پیش می‌آید که قصه از کجای روایت تاریخی استخراج می‌شود. من در یک نکته با شـما هم‌عقیده هسـتم، آن هم اینکه به نظر می‌رسد آقای گودینی تجربهٔ حسّی و عینی را در زندگی خود از سر گذرانده‌اند. من در انتخاب این دو قید تجربهٔ حسی و عینی، دو نکته را از تجربهٔ خود خارج می‌کنم، آن هم اینکه اوّلاً معتقدم ایشـان تجربی‌نویس هسـتند – البته داستان‌نویسـانی هستند که بر اسـاس تجربه نمی‌نویسند و صرفاً با تهیهٔ مقدّمات و موادّی خاص، داستان خود را به تکه‌هایی از واقعیت بند می‌زنند –؛ ایشان بر اساس تجربه‌های خودشان به نوشتن داستان اقدام کرده‌اند؛ اما این تجربه‌ها دو ویژگی دارد؛ اول اینکه این تجربه‌ها حسّـی هسـتند؛ حسی بودن در اینجا در برابر عقلی بودن قرار می‌گیرد؛ به این معنا که همهٔ ما در زندگی تجربیات حسّـی‌ای داریم که ناظر بر مراودات ما و مجموعهٔ تعامل ما با عوامل طبیعی هسـتند. وقتی می‌گویم تجربهٔ حسّی، مقصودم تجربهٔ عاطفی هم هسـت؛ یعنی از مجموعهٔ عواطف و دیده‌ها و شنیده‌ها شـکل می‌گیرد؛ یعنی مجموعهٔ تردیدها و شک‌هایی که در طول زندگی انسـان دیده می‌شود و مجموعهٔ دانش‌افزایی‌ها که در طول زندگی انسان به چشم می‌خورد. اینها تجربه‌های علمی و عقلی هستند.

نکتهٔ دیگری که در تجربه‌های آقای گودینی وجود دارد، این است که این تجربه‌ها نه تنها حسّی، بلکه عینی هم هستند، و در اینجا عینی در برابر ذهنی قرار می‌گیرد؛ یعنی اگر به کار آقای گودینی دقت کنیم، متوجه می‌شویم که اوّلاً در داستان ایشان توصیفات فراوانی وجود دارد و ایشان نشان داده‌اند که بنا دارند در مواجههٔ با رخداد، آنها را به صورت تفسیری توصیف کنند و توضیح دهند. این توضیحات نیز بیشتر به امور عینی تعلق گرفته‌اند و گرایش ایشان به عینی‌گرایی است. در فصل اول، زاویهٔ دید، شاهد راوی است که کودکی کم سال است و عملاً قدرت و ابزار درک تجربه‌های عقلی را ندارد. دربارهٔ ورود امنیه‌ها، وضعیت روستا، محیط خانه و خانواده صحبت می‌کند و این حسّ نوستالژیک داستان را تقویت می‌کند. اینها تجربه‌هایی است که نویسنده به شدت به آنها دل بسته است و الآن کافی است که این تجربیات به ذهن او خطور کند تا با کمترین توضیحی آنها را برای خود زنده کند و از آنها لذّت ببرد، یعنی حسّ نوستالژیک بیانگر لذّت و تجربه‌ای شخصی است. برای روشن شدن مطلب مثالی خدمت شما عرض می‌کنم. اگر به فرض، بنده در داستان از ماده‌ای به نام شکر یاد کنم و مخاطب من تاکنون شکر نخورده باشد، حرف زدن دربارهٔ شکر و توصیف شیرینی آن کام هیچ‌کس را شیرین نمی‌کند. چون تجربهٔ مشترکی دربارهٔ آن وجود ندارد و اساساً مخاطب نمی‌داند شکر چیست. اما اگر کسی شکر خورده باشد اشاره به شکر کافی است که همان لحظه شیرینی را احساس کند. ویژگی داستان‌هایی که بر احساسات نوستالژیک تکیه دارند، این است که باید تجربه‌ای نوستالژیک در مخاطب وجود داشته باشد، یعنی اگر کسی فضای آن زمان یا محیط روستا و شب‌نشینی‌های آن روزگار را درک نکرده باشد، درک توصیفاتی که از این مسائل وجود دارد برای او مشکل است و این توصیفات نمی‌تواند پلی برای رسیدن به تجربه‌های ظاهراً فراموش شده باشد. نکتهٔ دیگر تجربه‌های عینی است که در برابر تجربه‌های ذهنی قرار می‌گیرد. برخی نویسندگان به شدت ذهن‌گرا هستند. اینها عملاً به سمت ضد قصه حرکت می‌کنند و زمان را می‌شکنند و نمودهای متفاوتی از قصه ارائه می‌دهند. این مسائل در آثار نویسندگان مدرن مشاهده می‌شود که طرفدار جریان‌های ذهنی در داستان هستند. آقای گودینی به شدّت عینی هستند؛ یعنی اگر دقت کنیم، کمتر پیش می‌آید وارد دنیای ذهن شخصیت شوند. اگر هم دغدغه‌های ذهنی شخصیت را بیان می‌کنند، آنها را با نمودهای عینی همراه می‌کنند؛ یعنی شخصیت، با یک نمود عینی دچار تردید و مشکل است. مثلاً سمفونی مردگان، اثر عباس معروفی، تماماً کنکاش درونی فردی است که در گذشته برای او اتفاقاتی افتاده است و در درون خود آنها را می‌کاود. حال با توجه به این ویژگی، می‌خواهم دربارهٔ حسّی بودن یا عینی بودن این داستان صحبت کنید و بگویید که این دیدگاه وقتی با تجربه‌ای تاریخی آمیخته می‌شود، ارائه‌دهندهٔ چه نوع داستانی است؟

شاکری: **لازمهٔ وارد شدن به بحث مضمون، آن است که تکلیف خود را با ساختار مشخص نماییم؛ چرا که مضمون از دل قواعد و روابط ساختاری استخراج می‌شود. به نظر می‌رسد که آقای گودینی جزء نویسندگانی هستند که داستان‌های ایشان قصه‌مدار است؛ در برابر نویسندگانی که اساساً قصه‌گریز هستند**

پارسی‌نژاد: نوع نگرش نویسنده به روایت داستان به انتخاب زاویهٔ‌دیدی می‌انجامد که ممکن است عینی‌گرا و به اصطلاح اروپاییان «Camera» باشد. عینی‌گرایی همان حالت دوربین را تداعی می‌کند که مبتکر آن، همینگوی است. همینگوی نخستین کسی است که توانست در این روش پیشرفت کند و تمام مسائل داستان‌هایش را با تصویر ارائه دهد. او هیچ وقت به مکنونات درونی افراد رجوع نمی‌کرد و هر آنچه را که لازم بود، در گفت‌وگوهای افراد و در قالب تصاویر ارائه می‌کرد و شناسایی شخصیت را به خواننده واگذار می‌کرد. آقای گودینی هم گویی دوربینی را برداشته و حرکت داده‌اند و جزئی‌ترین لحظات و ثانیه‌ها را ثبت کرده‌اند. به نظر من، این کار ویژگی و شاخصهٔ خوبی است و نوعی سبک و شگرد داستان‌نویسی محسوب می‌شود؛ اما من تلفیق این روش با زاویهٔ‌دید اول‌شخص را متغایر می‌بینم. در زاویهٔ دید اوّل‌شخص، معمولاً به گونه‌ای است که مخاطب نگاهی به مسائل درونی و تجربیات شخصی داشته باشد و به گمان من، این داستان می‌طلبیده است که با زاویهٔ دید اوّل‌شخص نوشته شود؛ اما چون روایت عینی بسیار پررنگ است و هیچ گونه مجالی به شخصیت اصلی داستان نمی‌دهد، اگر داستان تا حدودی کنکاشی و درونی و یا بهتر بگویم، تلفیقی از درون و بیرون باشد، زاویهٔ دید اول‌شخص تا حدودی هرز رفته است. علت اصلی این مسئله هم آن است که ما با شخصیتی نوجوان مواجه هستیم. این شخصیت نوجوان وقتی راوی داستان است و قرار است با فضای ذهنی‌ای که در روستا وجود دارد، ارتباط برقرار نماید، از زیباترین واژه‌ها استفاده می‌کند. به نظر من، زیبایی نثر راوی باید تا حدودی با روحیهٔ شخصیت و فضای ذهنی او منطبق باشد. در فصل اول و دوم این کتاب، زیبایی نثر بیشتر است و این نشان‌دهندهٔ آن است که نویسنده در این فصل به فاکتور زیبایی توجه داشته و حضور این نثر زیبا و غنی تا حدودی بر روی زاویهٔ دید اثر گذاشته است. اینجاست که خواننده – که از یک طرف با داستانی کاملاً عینی روبه‌روست و از طرف دیگر به مکنونات درونی شخصیت آگاهی ندارد – ترجیح می‌دهد از زاویهٔ سوم‌شخص داستان را بشنود تا نویسنده، هم بتواند در نثر خودنمایی کند و هم داستان را از زاویهٔ دانای کل ارائه دهد. در صورتی که تجربهٔ این فرد از نظر ذهنی کامل است و این گونه

نیســت که خواننده با فردی دیوانه روبه‌رو باشــد، بلکه مسائل را از زبان نوجوانی کاملاً پخته می‌شنود.

شــاکری: بنابراین اول باید نوع رویکرد نویســنده به جهان داســتان را مشــخص نماییــم. اولین نکته هم آن اســت که نویســنده به شــدت تجربه‌گراســت؛ البته این برای نویسنده حســن به حساب می‌آید؛ به این معنا که نویســنده چیزی نمی‌نویسد مگر آنکه بر اساس تجربه‌هایش آن را حس کرده باشــد. نکتهٔ دیگر آن اســت که درست است که نویسنده بر اســاس تجربیات خود داســتان را پدید آورده اســت، اما جنس و ماهیّت این تجربیات، مســئله‌ای است که باید به آن توجه نماییم. به اعتقاد من، تجربیات در این داســتان دارای دو ویژگی هستند. وقتی از منظر راوی به داستان نگاه می‌کنیم، متوجه می‌شویم که این تجربیات به لحاظ ماهوی، در درجهٔ اوّل حسی هستند در برابر عقلی، و در درجهٔ دوم، عینی هستند در برابر ذهنی؛ یعنی ابزاری که برای کشف و تفسیر و بیان اندیشه‌های نو و نیز تفسیر جهان در اختیار نویسنده است، محدود و متمرکز بر دو نیروست: نیروی حس و نیروی عینیت. این مسئله، ذهنیت و عقل‌گرایــی را از اثر خارج می‌کند. حال اگر به عقل‌گرایی از دیدگاه‌های متفاوت بنگریم، با تعاریف متفاوتی مواجه خواهیم شــد. دیدگاه شــهید مطهری در بحث‌های کلامی و فلسفی، دیدگاهــی عقلی اســت. از این نظر، حــس در برابر عقل قرار می‌گیرد و ثمرهٔ عقل نتیجه‌ای اســت که از مقدمات استدلالی و برهانی کشــف می‌شود؛ یعنی ثمرهٔ عقل، یقین و فهم است. خلاصه اینکه از دیدگاه حسی می‌توان به درک و تجربه رسید. اما نکتهٔ درخور توجه آن است که آیا این درک و تجربه، درک و تجربــه‌ای نوین اســت یا خیر؟ و نیز اوج پــرواز این دیدگاه حسی چقدر است؟ یعنی اگر ما با ابزار حسی به جهان بنگریم، تا چه حد می‌توانیــم به عمق حقایق جهان نفوذ کنیم؟ بحث عینــی هــم در مقابل ذهنی اســت. چون از یک طرف شــما جهانی دارید که خارج از ذهن شــما شکل می‌گیرد و در طرف دیگر، با جهانی مواجه هستید که در درون شما اتفاق می‌افتد. داستان‌های زیادی در جهان نوشته شده‌اند که به شدّت ذهنی هستند. در داستان‌های داستایوفسکی گرایش‌های روان‌کاوانه و ذهنی به شدّت قوی است. البته من نمی‌خواهم ارزش‌گذاری کنم؛ فقط می‌خواهم بگویم آقای گودینی چنین گرایش‌هایی داشته‌اند. اما نکتهٔ دیگر این است کــه اگر ایــن دو را کنار هم قــرار دهیم، با قاعده‌ای داســتانی نیز مواجه می‌شــویم. قاعدهٔ داستانی بر پایهٔ اســلوبی است که در آن انتخاب، حرف اصلی را می‌زند؛ یعنی در داســتان، نویســنده یک انتخاب‌کنندهٔ تمام‌عیار است. البته این را نیز قبول داریم که برخی نویسندگان ممکن است برای خودشــان بنویسند؛ یعنی اساســاً بازآفرینی خاطرات گذشته، ممکن است برای نویســنده‌ای الهام‌بخش و آرامش‌بخش باشــد و این خود مسئله‌ای دارای اهمیت اســت. اگر فردی به گذشــتهٔ خود فکر می‌کند بدون آنکه آن را بــرای دیگران تعریف کند، برای آن اســت که با این کار به آرامش می‌رســد و این کار برای او یقین‌آور اســت و احساس او را پالوده می‌کند و بــه لحاظ عاطفــی او را تلطیف می‌کند. اما با توجه بــه این مقدمه و با توجه به اینکه نویسنده می‌خواسته تجربه‌ای که از سر گذرانده است، بیان نماید، باید دید چقدر در قالب انتخاب‌شــدهٔ این داســتان، مخاطب لحاظ شــده و نویسنده سعی کرده است مخاطب را در این موضوع سهیم کند؟ با این فرض که نویســنده بناســت از تجربیات ملموس خود بگوید و نیز این تجربیات برای نویسنده تداعی‌کننده و زنده‌کنندهٔ احساس عمیق خود نسبت به گذشته‌ای است که در دوران کودکی و نوجوانی خود آنها را دیده اســت. حال نکته این اســت که این دیدگاه تا چه اندازه می‌تواند مخاطب را در این حس شــریک نماید؟ البته مــا فرض‌هایی داریم؛ یعنی در طول عمر ادبیات ســاختارهایی طراحی شده است که بتواند مخاطب را شریک کند. همهٔ کارهایی که وحدت تأثیر و وحدت‌های سه‌گانه دارند، برای این پدید آمده‌اند که مخاطب در آنها شریک شود. با این دیدگاه و با این نگاه نسبت به تجربه و روایت، چقدر مخاطب می‌تواند در روایت شریک شود؟

نکتهٔ دیگر این است که ما باید بین «خاطره» و «داستان» مرزی مشــخص کنیم. البته غرض من این نیســت که این اثر خاطره اســت؛ ولی فکر می‌کنم خاطــره از نقطه‌ای پدید می‌آید که این کتاب نیز از همان‌جا نشئت گرفته است. خاطره بر اســاس تجربیات بی‌واسطهٔ نویسنده نسبت به اتفاقاتی که از ســرگذرانده است، شــکل می‌گیرد. حال اگر تالار پذیرایی پایتخت نتیجهٔ چنین تجربهٔ بی‌واســطه‌ای باشــد، آبشــخور خاطره‌ای که می‌توانســت از آن تجربیات نقل شود و داستانی که از آن تجربه نقل شــده اســت، یکی است؛ یعنی یک مادهٔ خــام در اینجا دو صورت پیدا کرده اســت. آیا این دو صورت به هم نزدیک هســتند و این اثر داستانی خاطره‌وار است؟ اگر بگوییم خاطره اســت، مشــکل مخاطب حل می‌شود. خاطره لزوماً برای اثرگذاری بر مخاطب نوشته نمی‌شود و همین که خود راوی را راضی می‌کند، کافی اســت. اما داستان این گونه نیست، اسلوب‌ها در آن تأثیر دارد. زاویه و رویکرد نگاه نیز در آن مؤثر است و تأثیر بر مخاطب نیز در آن شرط لازم است.

پارسی‌نژاد: حقیقت این است که از دیرباز تمام نویسندگان هــمّ خود را مصروف این کرده‌اند که از همهٔ ابزار و ســاختارها برای جذب مخاطب اســتفاده نمایند. و این یکی از مســائلی اســت کــه مدّنظر تمام نویسندگان اســت، حال در این میان بوده‌اند نویسندگانی که درونیات خود را نوشته‌اند بدون آنکه توجّهی به مخاطب داشته باشند. ولی اکثراً به دنبال این بوده‌اند که مخاطب را جذب نمایند. راهکار اصلی برای جذب مخاطب نیز مقید بودن به نظام درونی داستان است؛ یعنی نویسنده باید چارچوب و اســکلت‌بندی و قواعد حاکم بر داستان‌ها را رعایت نماید و آن را به خاطره ارجحیت دهد.

مسائل زیادی ممکن اســت اتفاق افتاده باشد و نویسنده اگر بخواهد تمام آنها را وارد داستان نماید، گاهی این صحنه‌ها آنقدر غریب است که ممکن اســت برای مخاطب پذیرفتنی نباشد. بنابراین نویسنده ناچار است مقدمه‌چینی کند و پیش‌زمینه‌هــای ذهنی را در اختیار مخاطب قرار دهد

تـا وقوع حادثه را برای او پذیرفتنی کند. راهکارهایی که نویسـنده برای تطبیق خاطره با داستان به کار می‌گیرد، در حقیقت برای آن است که آن خاطره را برای مخاطب پذیرفتنی نماید، این تلاش‌ها برای آن اسـت که مخاطب بپذیرد با داستانی روبه‌روست. اگر خواننده احساس کند با خاطره روبه‌روسـت، خیلی مجذوب اثر نمی‌شود. وقتی خواننده تصمیم می‌گیرد رمان بخواند، ناخواسته انتظار دارد با چارچوب نظام‌مند رمان مواجه باشد، حال اگر همان لحظه احسـاس کند اثری که می‌خواند، خاطره اسـت، بر ذهنیت او اثر منفی می‌گذارد.

شاکری: حال به نظر شما این اثر چنین چیزی به خواننده القا می‌کند؟ یعنی خواننده می‌پندارد با خاطره روبه‌روست؟

پارسـی‌نژاد: خیر؛ مقصودم این است که چنین قاعده‌ای به طور کلّی وجود دارد. حال اگر بخواهم به طور اختصاصی دربارهٔ این اثر صحبت کنم، همین مسئله، یعنی ورود بخشی از مستنداتی که نویسنده داشته است در قالب داسـتان، به نوعی تأثیر خود را بر خواننده بر جا گذاشته است. در این اثر، نویسنده تلاش کرده و تخیل خود را به کار گرفته و نظام داسـتان را به درسـتی چیده است؛ حتی گاهی برای اینکه انسـجام داستان حفظ شود، رویدادهای تاریخی را جابه‌جـا کرده اسـت و همهٔ این کارها برای آن اسـت که به مخاطـب بقبولاند اثری که با آن مواجه اسـت، رمان اسـت. امـا در این اثر چیزهایی وجود دارد که به این برداشـت لطمه زده اسـت. جزئی‌نگری‌های زیادی که در اثر وجود دارد و نیز شیءوارگی، جزء این موارد است. شیءوارگی توجه بیش از حد به اشیاء و لوازم است. البته حضور این مورد در اثر، به شرطی که فضاسازی‌های لازم انجام شود، چیز خوبی است.

شاکری: پس فرض ما این است که تالار پذیرایی پایتخت بر اساس تجربیاتی، بدون کم و کاست یا با کم و کاست، شکل گرفته است. خاطره هم همین تعریف را دارد؛ چرا که در نقل آن، گه‌گاه جابه‌جایی و تفسیر صورت می‌گیرد و آن گونه نیست که همه چیز دقیقاً و به صورت واقعی بیان شود. حال نکته این است که دیدی که داسـتان‌نویس بر پایهٔ یک باور داستان‌نویسانه و تبعیّت و پیروی از روشی داستان‌نویسانه به آن دست می‌یابد و با این دیدگاه روی این مادهٔ خام کار می‌کند و به آن شکل می‌دهد، یک طرف قضیه است و خمیر کلّی تجربه که در دست نویسنده قرار می‌گیرد، طرف دیگر. سؤال من این است که چه عنصری این خمیر را شکل می‌دهد؟ وقتی طناب دراز زندگی در دسـت نویسـنده قرار می‌گیرد، چه عاملی باعث می‌شود که این طناب دراز تبدیل به قطعه‌ای مشخص و به اندازه‌ای معلوم شود؟ فرض من این اسـت که قصه این کار را انجام می‌دهد؛ یعنی قصه و رمان، برخاسـته از تجربهٔ مخیّل محدودشـده به قواعد داستانی است که به آن آغاز و انجام می‌گویند. حال اگر بخواهیم به صورت کلّی به قضیه نگاه کنیم، در انتخاب داستان نویسانه به ترتیب اول به سراغ قصّه و بعد سراغ پیرنگ، صحنه‌ها، نثر و زبان می‌رویم و همین طور از کلّیات وارد جزئیات می‌شویم و در مراحل مختلف داستان‌نویسی از آغاز به سوی انجام حرکت می‌کنیم. حال سؤال من این است که آیا انتخاب آقای گودینی در تالار پذیرایی پایتخت آغاز و انجام مناسبی برای داستانی واحد هست یا خیر؟ البته باید به این مسائل نیز توجه داشته باشیم که آیا این داستان جزء داستان‌های زندگی‌نامه‌ای است که آغاز و انجام آنها با داستان‌هایی که محور و موضوع واحد دارند متفاوت است؟ آیا حادثه‌محور هستند؟ اگر موضوع‌محور است حتماً باید آغاز و انجام فنی داشته باشد و به تعریف ارسطو داستان باید جایی شروع شود و به پایان برسد که قبل از آن نتواند شروع شود و بعد از آن نیز نتواند به پایان برسد. حال به نظر شما آقای گودینی نقطهٔ آغاز و انجام را چگونه از بین آن تودهٔ متراکم تجربهٔ ناب بی‌واسطه انتخاب کرده‌اند؟

پارسی‌نژاد: در جریان شکل‌گیری داستان و خاطره، نکته‌ای که مهم اسـت، مضمون و موضوع داستان اسـت. موضوع یا مضمون، در داستان و خاطره مسـتتر است. اگر ذهنیت این باشـد که ایشان آمده و بر اساس مسـتندات خود داسـتان را نوشته است، این مسـئله پیش می‌آید که ما موضوع اصلاحات ارضی و خیلی مسائل را که دغدغهٔ نویسنده اسـت، در آن روزگار نداشـتیم. به هر حال، موضوع محوری داسـتان، جریانات دورهٔ پهلوی و شـکل‌گیری سیاست‌های حاکم بر این دوره و تأثیر آن روی جامعهٔ روستایی است. چند جا هم اشـاره می‌شود که وقتی شاه دستور می‌دهد زمین‌ها را بازگردانند، اولین سـؤالی که مطرح می‌شود، این است که آیا روسـتاییان می‌توانند از عهدهٔ این کار برآیند و آیا اساساً بدون ارباب می‌توانند کار کنند؟

همین قضیه، یعنی رها کردن روستایی در شرایط جدید و تبعات حاصل از آن، موضوعی حائز اهمیت اسـت. این مسئله در تالار پذیرایی پایتخت طرح می‌شـود، ولی ناتمام می‌ماند. در این کتاب سرانجامی قطعی برای این قضیه وجود ندارد.

شـاکری: این بدان معناسـت که کتاب آغـاز خوبی دارد. آغاز داسـتان تعریفی دارد و یکی از نکاتی که در آغاز داستان باید وجود داشـته باشد، این است که باید موقعیتی ویژه پدید آید که پیش از این نبوده اسـت. وقتی بحث اصلاحات ارضی مطرح می‌شود و رعایا صاحب زمین می‌شوند و تناسب ارباب و رعیّت به هم می‌خورد و بحث فروش زمین‌ها و مهاجرت مطرح می‌شود، دگرگونی‌ای بنیادین در سطح روستا به وجود می‌آید. حال با این توصیفات، آیا آغاز این کتاب آغازی مناسب است؟

پارسـی‌نژاد: بله؛ داستان آغاز بسیار جذّابی دارد. حقیقت این است که موضوع اثر – فارغ از محتوای آن – موضوعی جذّاب است.

شاکری: درست است که شرط لازم آغاز خوب، یک تنش و عدم تعادل در فضای زندگی شخصیت‌هاست ولی مسئلهٔ مهم آن است که فضا برای شخصیت‌ها تعریف می‌شود. شخصیت اصلی کتاب در فصل اول شاهد ناظر اسـت یعنی خودش در ماجراها دخیل نیست و فقط نظاره‌گر حوادث است. حال نکتهٔ دیگر آن است که آیا این موضوع جذاب باید با شخصیتی که همهٔ زندگی‌اش را می‌بازد و یا به دست می‌آورد تطبیق شود یا خیر؟

پارسـی‌نژاد: به نظر من، با وجود اینکه موضوع این اثر جذّاب است و

جای پردازش بسـیار دارد، شخصیت داستان همچنان در انتهای داستان، راوی و شـاهد اسـت. اگر هم گزارشـی از رویدادهای انقلاب و مسائل سیاسی می‌دهد، آن گونه نیست که خواننده گمان کند با گوشت و پوستش این مسائل را لمس کرده است.

شـاکری: حال به عقیدهٔ شما اشکال آقای گودینی، اشکال زاویهٔ دید است یا اشکال انتخاب شخصیت؟

پارسی‌نژاد: هیچ یک؛ به گمان من اشکال در انتخاب حادثه است.

شـاکری: اما به عقیدهٔ من این اثر حادثه دارد و حادثه هم آن اسـت که دهی به هم ریخته است و امنیه‌ها می‌آیند و مردم را چپاول می‌کنند.

پارسـی‌نژاد: مقصودم از انتخاب حادثه، حضور فعال‌تر شـخصیت در بستر داستان است.

شـاکری: به نظر شما این شخصیت است که باید فعال شود یا زاویهٔ دید است که باید تغییر کند؟

پارسی‌نژاد: من دربارهٔ هر دو وجه توضیح دادم. با توجه به اینکه این سـاختار حالت عینیت‌گرایی دارد، زاویهٔ دید بهتر است سوم‌شخص باشد؛ ولی اگر عینیت‌گرایی را کنار می‌گذاشتیم، زاویهٔ دید بهتر بود اوّل‌شخص باشد. حال وقتی تا به این حد تصاویر عینی و شفاف است، بهتر است زاویهٔ دید سوم‌شخص باشد.

شـاکری: به عقیدهٔ من، منتقدان نباید مقهور تصاویر شـوند. ما وقتی دربارهٔ ساختار صحبت می‌کنیم، اصلاً در نظر نمی‌گیریم که ممکن است آقای گودینی تصاویری ارائه داده باشـد که ما را محو آنها نماید. توصیف ایشـان عالی اسـت و اگر ما این مقوله را تفکیک نکنیم، مقهور عنصری می‌شـویم که در عنصـر دیگر اثر می‌گذارد. الآن قصد ما این اسـت که تکلیف خود را با قصه معلوم کنیم. بعدها ممکن است به بررسی توضیحات بپردازیم و به این نتیجه برسـیم که توصیفات ایشـان عالی است. اساساً نویسـنده‌ها با اسـتفاده از مهارتی که در یک عنصر خاص دارند، داستان می‌نویسند. این گونه نیسـت که در تمامی عناصر داستان‌نویسی مهارت داشته باشند.

پارسی‌نژاد: نظر من نیز همین است و معتقدم در این کتاب با استفاده از تصویرسازی، صحنه‌هایی جذاب ارائه شده؛ ولی در روایت تصاویر افراط شده است. جزئی‌نگری‌ها هم افراطی است؛ مثلاً در شرایط عادی حرکت حد و حدودی دارد؛ ولی در این اثر بخش زیادی از عبارات صرف توصیف حرکت‌هایی شـده که خواننده خود از آنها مطلع است؛ حال آنکه به جای آن می‌شد به مسائل مهم‌تری توجه کرد.

شـاکری: در اینکـه آقـای گودینی تجربه دارند، شـکی نیسـت؛ در ارزش‌گذاری تجربه‌هایشـان نیز به نکاتی رسـیده‌ایم. نظر بنده این است که تجربه‌های ایشان به لحاظ ارزشی، نمرهٔ متوسطی می‌گیرد. البته اینکه ایشان در تجربهٔ حسی خودشان، تجربهٔ غنی و نوینی دارند یا خیر، و اینکه آیا در تجربهٔ عینی‌شان توانسته‌اند نکات نوینی را بیان نمایند یا نه، مسائلی است که نیاز به تأمل دارد. همهٔ این تجربیات ناظر بر ایده‌های نو هستند. ایده‌ای در بیان حس و حال‌هایی که شاید کسی مثل آقای گودینی، آنها را تجربه نکرده است؛ ضمن اینکه مجموعهٔ تجربیات از ارکان چهارگانه‌ای پیـروی می‌کند، این ارکان چهارگانه عبارتند از عقل، حس، ذهن و عین. آقـای گودینی دو رکن را انتخاب کرده‌انـد و در نتیجه، تأثیر تجربیات و ماهیّت تجربه را عملاً از دست داده‌اند؛ یعنی تجربهٔ عقلی و ذهنی ندارند. حال این سؤال پیش می‌آید که آیا ما با تجربیات و توانایی‌های خود به نقد و تفسیر واقعیات می‌پردازیم یا نه؛ قطعاً همین طور است؛ مثلاً من وقتی می‌خواهم داستانی را بنویسم که نشان‌دهندهٔ روابط مادر و فرزندی است، بخشی از آن تجربهٔ عاطفی و حسّی و عینی است و عمق ذهنی دارد. وقتی بخواهم به موضوع انسانی که دچار پریشانی روانی است، بپردازم، در اینجا تجربهٔ حسّـی و عینی به من کمک چندانـی نمی‌کند و این عمق ذهنی می‌خواهد. اگر بخواهم به تحلیل روابط اجتماعی‌ای که مکاتب سیاسی و جریان‌های فکری در آن مؤثر هستند، بپردازم، اگر جنس تجربه‌های من حسّـی باشد، نمی‌توانم این کار را انجام دهم. حال با توجه به این مقدمه، جنس تجربه‌های آقای گودینی دارای چه ابعادی است؟ اگرچه مکان وقوع داستان آقای گودینی، در ابتدا روستاست، ولی بعد به شهر منتقل می‌شود. جنس اتفاقاتی که آن زمان در کشور می‌افتد، هم حسّی است و هم عقلی. اتفاقاً به نظر من جنبهٔ عقلی آن بالاتر از جنبهٔ حسّـی اسـت. اگرچه آقای گودینی شـخصیتی انتخاب کرده‌اند که روستایی و کم‌سواد است، اما این شخصیت، جهان داستانی خودش را دارد و توجهی به این ندارد که نقش سیاستمداران چیسـت و یا امام چه می‌گوید. اشکال بر این وارد نیست و آقای گودینی می‌توانند بگویند که من شخصیت‌هایم را این گونه انتخاب کرده‌ام؛ اما نکته این اسـت که ما با چه ابزاری وارد تحلیل شـخصیت‌ها می‌شـویم. وقتی شـما می‌خواهید معنای حرف امام را کشف کنید، باید بدانید که این حرف‌ها عمق دارد و هر کسـی به اندازهٔ ابزار مسـلّط خود می‌تواند به این مسـائل نزدیک شود. تجربیات ناب باید در بستر داستان نشـان داده شود. نشـان دادن امور انتزاعی و ذهنی، به شدت دشوارتر از

پارسی‌نژاد: شکی نیست که این کتاب در میان آثار آقای گودینی تحوّلی بزرگ محسوب می‌شود. اینکه نویسنده بتواند جزئیات را با چنان مهارتی بیان کند، مسئله‌ای مهم و ارزشمند است؛ اما به نظر من اگر این جزئی‌نگری‌ها بیش از حدّ معمول باشد، حوادث مهم رنگ می‌بازد. به گمان من، ایشان می‌توانسته‌اند به مسائل مهم‌تری بپردازند و متأسفانه جزئی‌نگری افراطی مانع این کار شده است

پارسی‌نژاد: شکی نیست که این کتاب در میان آثار آقای گودینی تحوّلی بزرگ محسوب می‌شود. اینکه نویسنده بتواند جزئیات را با چنان مهارتی بیان کند، مسئله‌ای مهم و ارزشمند است؛ اما به نظر من اگر این جزئی‌نگری‌ها بیش از حدّ معمول باشد، حوادث مهم رنگ می‌بازد. به گمان من، ایشان می‌توانسته‌اند به مسائل مهم‌تری بپردازند و متأسفانه جزئی‌نگری افراطی مانع این کار شده است

امور عینی و ذهنی اســت. دلیلش هم آن است که همهٔ افراد بشر در امور حسّی مشترک هستند. مثلاً شما می‌بینید که ادبیات زنانه در بیان تجربیات حسّی و عینی، قوی‌تر از مردان است. ما این را پذیرفته‌ایم که تجربه اگر می‌خواهد در قالب داســتان قصه‌گو قرار گیرد، باید به قواعد داســتان تن دهد. داســتان در آغاز و انجام آن تابع قواعدی است که تجربه نیز باید از این قواعد پیروی کند. آغاز قصه، محل وقوع یک حادثهٔ تعریف‌شدنیِ غیر متعارف است، هم باید تعریف‌شدنی باشد و هم غیرمتعارف.

آقای گودینی در آغاز داستانشان فضای متفاوتی دارند؛ مثلاً از انقلاب یا اصلاحات ارضی سخن می‌گویند، اما این برای آغاز یک داستان کافی نیست. خیلی داستان‌ها ممکن است با اوج گرفتن یک انقلاب یا آغاز یک جنگ یا آغاز اصلاحات ارضی آغاز شــوند؛ اما آغازهای موفقی نباشــند؛ چرا که تنها شــرط یک آغازِ خوب، پرداختن به موضوعی غیر متعارف یا حادثه‌ای ویژه نیســت؛ مهم آن است که این حادثه چقدر شخصیت‌ها را درگیر می‌کند. آغاز داســتان باید هست و نیست شخصیت را درگیر کند. شــخصیت در اینجا باید چیزی برای باختن داشته باشــد؛ حال غلامعلی چه چیزی بــرای باختن دارد؟ غلامعلی در فصل اول اساســاً به نحو مستقیم درگیر ماجرا نیست. اگر هــم بپذیریم پدر و مادر و خواهر و برادرها درگیر هســتند، باز هم این درگیری خیلی جدّی نیســت. شاید این به انتخاب ما بازگردد و اینکه اساســاً آیا چنین مسائلی می‌تواند یک کودک را درگیر کند.

حقیقت این است که اصلاحات ارضی مسئله‌ای نیست که بتواند ذهن کودک را درگیر کند. اگر قرار باشــد چنین مسائلی ذهن کــودک را درگیر کند، باید اندکــی تقلیل بیابد. مثلاً در اصلاحات اراضی، پدر کودک مورد فشــار قرار گرفته است که از روســتا برود؛ حال ایــن کودک هم باید بــا او برود و برای همین عزا گرفته است. اینجاست که مسئله‌ای کاملاً بزرگانه به مسئله‌ای کودکانه تقلیل می‌یابد.

نکتــهٔ دیگر، دربارهٔ «تعلیق» اســت. تعلیــق یعنی اینکه شــخصیت با خطری مواجه است و در موقعیتی است که چیز مهمی برای از دست دادن دارد و با تمام وجود تلاش می‌کند آن را حفظ کند. غلامعلی نه در روستا و نه در شهر، چیزی برای از دست دادن ندارد و صرفاً درگیر مسائل خرد می‌شود. دغدغه‌های او دغدغه‌های کوچکی است و نمی‌تواند برای او تعلیق ایجاد نماید. به نظر من، شــروع داستان، شروع مناسبی نیست و بیشتر تأکید قصه بر حس‌برانگیزی است. حس‌برانگیزی یعنی توصیفات ریز و جزئی‌نگری‌ای که قرار است ما را به خاطرات گذشته ببرد. اما این همهٔ جذّابیت داستان نیست و داستان جذّابیت اصلی را از قصه می‌گیرد و قصه، یعنی آنچه بعدها اتفاق خواهد افتاد.

نکتهٔ دیگر، دربارهٔ «پی‌رنگ» اســت. پی‌رنگ به ما می‌گوید چرا حوادث این گونه کنار هم قرار گرفته است. همچنین پی‌رنگ برآورندهٔ مضمون نهایی داســتان است و به ما می‌گوید که داستان چه حرفی می‌خواهد بزند. در این اثر آدم‌ها خیلی زیادند و این نشان‌دهندهٔ سختی کار است؛ اما نکتهٔ مهم آن است که این آدم‌ها چه می‌کنند؟ پی‌رنگ این را تضمین می‌کند که در داستان نیروهایی هستند که مقابل هم قرار می‌گیرند. اولاً شخصیت انگیزه‌ای عالی دارد که می‌خواهد به آن برسد. شخصیت، انگیزه و هدفی مهم دارد و برای حلّ هدفش به مانع برمی‌خورد؛ اگر به مانع برنخورد، داستان شکل نمی‌گیرد و تنهٔ داســتان عملاً مضمحل می‌شــود و آغاز داستان و انتهای داستان به هم می‌چسبد و در اینجاست که شخصیت اراده می‌کند و مسئله‌اش را حل می‌کند. بسط داستان نیز در اینجا به موانع مربوط است.

من باز به قصه ارجاع می‌دهم. چون شخصیت ایده و مسئلهٔ روشنی ندارد، درگیر زندگی عادی اســت و دغدغه‌های مرسوم دارد. چون این زندگی عادی اســت، موانعش هم خیلی پیچیده نیست و چون موانعش پیچیده نیست، آدم ضدّ قهرمان نیز وجود ندارد و به تبع آن، تعلیق هم کم می‌شود. وقتی نیروها مقابل هم قرار نگیرند، کشمکش به نقطهٔ اوج نمی‌رسد. وقتی کشمکش تضعیف شود، کشش تضعیف می‌شود. وقتی کشــش تضعیف شــود، نقطهٔ اوج تضعیف می‌شود و وقتی نقطهٔ اوج تضعیف شــود، داستان با حوادث جزئی بسط پیدا می‌کند و فربه و متورّم می‌شــود. حوادثی که اگرچه ممکن اســت در جای خود مهم باشــند، ولی در ســاختار کلّی اثر، در طول یک خط و جهت قــرار نمی‌گیرند. در این صورت، داستان مجموع پاره‌خط‌هایی است که هرکدام در جای خود ارزشــمندند، اما در یک جهت قرار نمی‌گیرند. ممکن است آقای گودینی بگوید در داستانی که نوشته‌اند، هدفشان این بوده که نشــان دهنــد چطور یک تحــوّل اجتماعی ممکن اســت در گوشه گوشهٔ جامعه اثر بگذارد و منجر به صدماتی گردد. در این صورت، آدم‌ها از ماهیّت خود خلع می‌شــوند؛ روســتایی دیگر روستایی نیست؛ زمین خود را ترک می‌کند به شــهر می‌آید و این به معنای تغییر ماهیّت اوســت؛ یعنی ایشــان می‌خواســته‌اند در این مســیر تحوّل ایجاد کرده و ماهیت شــخصیت را دگرگون کنند. این اســتدلال درست اســت؛ ولــی در این صورت داســتان باید شــخصیت‌محور باشــد و نه حادثه‌محور. در شکل شخصیت‌محور هم انگیزهٔ عالی شــخصیت، مسئلهٔ بســیار مهمی اســت. در این گونه موارد، باید روند اضمحلال شــخصیت بررسی شــود. این روند اضمحلال هم تابع قواعدی اســت. شــخصیت با فروپاشــی ارکان شــخصیتی، مضمحل می‌شــود و این ارکان عبارتند از: تعلّق خانوادگی، تعلّق فرهنگی، تغییر آداب و عادات و عقاید. در اضمحلال شخصیت همهٔ اینها تغییر می‌کند؛ یعنی سلســله حوادث منظّمی با ترتیبی خاص کنار هم قرار می‌گیرد تا تک‌تــک بنیان‌های فرهنگی و اعتقادی و فکری و دینی فرد مضمحل شود و به آدمی تبدیل شود که در آغاز داستان آن آدم نبوده است.

پارســی‌نژاد: عناصر داســتان آنقدر به هم مرتبط هســتند که وقتی چارچوبــی بــرای آنها تعیین می‌شــود، همهٔ ایــن عناصــر روی هم اثر می‌گذارند. در این داســتان تصویرگری و عینیّت‌گری بعد از روســتا وارد شهر می‌شود. در مقدمه، ما با کودک و فضای روستا مواجه هستیم و این

کودک وقتی وارد شــهر می‌شــود، باید دغدغه‌ای بزرگ را همراه خود به شهر بیاورد و منتقل‌کنندهٔ رویکردی هم از روستا به شهر باشد. در داستان، چون ما درگیر زندگی روزمرهٔ فرد هستیم، این مسئله موجب شده که اگر هم نویسنده پایان خوبی برای داستان در نظر گرفته است، این پایان‌بندی به این صورت به سرانجام نرسد. میانهٔ این داستان، بیشتر از شروع و پایان داســتان لطمه خورده است. شــاید اگر شخصیت دیگری انتخاب می‌شد، شــخصیتی که بیشتر درگیر مســائل می‌گردید، این مشکل رفع می‌شد. در این داســتان، همه تکلیف خود را می‌دانند. از روز اول، همهٔ روستاییان می‌دانند که شاه بد است و با نگاهی منفی به اصلاحات ارضی می‌رسند.

شــاکری: البته عده‌ای به دلیل اینکه صاحب زمین می‌شــوند، موافق اصلاحــات ارضی می‌گردند. نکتــهٔ دیگر اینکه، جزئی‌نگــری و نگارش صحنه، چیزی جدا از قصه و پی‌رنگ نیست و باید در خدمت آن باشد. اما ما نمی‌توانیم به فکر ارزش‌های ذاتی یک توصیف و روایت خوب باشــیم و نمی‌توانیم ارزش‌های نثری ســاده را انکار کنیم؛ نمی‌توانیم منکر ارزش اصطلاحات و کارکردهای بومی‌ای باشــیم که در متن به چشم می‌خورد. دربارهٔ توصیف و صحنه‌پردازی هم باید بگویم، روش آقای گودینی، استفاده از توصیف‌های جزئی‌نگر است، که البته این توصیفات، توصیفاتی خوب و قوی است و من در کارهای قبلی ایشان چنین توصیفاتی ندیده‌ام.

پارســی‌نژاد: شــکی نیســت که این کتــاب در میان آثار آقای گودینی تحوّلی بزرگ محسوب می‌شود. اینکه نویسنده بتواند جزئیات را با چنان مهارتی بیان کند، مســئله‌ای مهم و ارزشــمند است؛ اما به نظر من اگر این جزئی‌نگری‌ها بیش از حدّ معمول باشــد، حوادث مهم رنگ می‌بــازد. به گمان من، ایشان می‌توانســته‌اند به مسائل مهم‌تری بپردازند و متأسفانه جزئی‌نگری افراطی مانع این کار شده است.

شــاکری: مطلع هســتید کــه اگر در داســتان چهار رکن توصیف، ترخیص، صحنه و نیم‌صحنه لحاظ شــود، توصیف عنصر ایستایی داستان است. حرکت داستانی همیشه در جایی اســت که با صحنه مواجه می‌شوید. آیا این بدان معنا نیست که استفاده از توصیف، حتی توصیفات خوبی که در جایگاه خود می‌توانند حس‌برانگیز هم باشــند، گاهی ممکن است منجر به سکون داستان شود و داستان را به جایی برساند که گویی حرکتی در آن وجود ندارد؟ به نظر من در این داستان بخشی از توصیفات، توصیفات ایستا هستند و این به معنی انکار زیبایی آنها نیست. توصیفات ایستا، توصیفاتی هستند که اجازه نمی‌دهند جهان داستان حرکتی بر پایهٔ درام و نمایش داشته باشد.

پارســی‌نژاد: این کار خوب است؛ به شــرطی که تعمّقی در آن وجود داشته باشد؛ مثلاً نویسنده بخشی را که در آن شخصیت‌ها با مسائل مواجه هستند و خواننده هم درگیر مسائل پیچیده و سنگین است، متوقف می‌کند و در آنجا ایســت می‌دهد تا در آن حرکت‌های ســاده همچنان به مسائل گذشته فکر کند و آنها را حلاجی نماید. این کار مؤثر است، به شرطی که پیش‌زمینهٔ آن، رویکرد و حادثه‌ای مهم باشد و به گمان من در این داستان چنین چیزی نبوده است.

در این اثر گه‌گاه نویسنده اطلاعاتی به خواننده می‌دهد که خواننده از آن آگاه اســت. البته در برش‌هایی کوتاه نیز حرف‌هایی زده شده است که واقعاً مهم است؛ مثلاً در جایی گفته‌اند تصویر امام را نمی‌شود در اتاق زد؛ ولی تصویر آقای بروجردی را می‌شود زد. نویسنده در این عبارت کوتاه و موجز، به ممنوعیت تصویر امام اشاره کرده‌اند، که خیلی مهم است.

در مقابــل این مــوارد، گاه با صحنه‌هایی مواجه می‌شــویم که افراد خودشــان اطلاعات دارند؛ حال آنکه مخاطب آن اطلاعات را ندارد و این مسئله منجر به دلخوری خواننده می‌شود.

نکتهٔ دیگر، دربارهٔ فصل‌بندی کتاب است. فصل اول، فصل پرکشش و طولانی است؛ اما از فصل دوم به بعد، نویسنده فصل‌ها را به بخش‌هایی کوچــک تقطیع می‌کند و چــون می‌خواهد مدام زمــان را تغییر دهد، در بخش‌های کوچک گریزهای چندماهه می‌زند. نویســنده با ایجاد مقداری فاصله بین ســطرها در دل بخشــی کوتاه، یک دفعه سه ماه زمان را جابه‌جا می‌کند، که به گمان من کار مناسبی نیست.

گودینی: با تشــکر از دوســتادان گرامی که با دقت تمام، کتاب را مطالعه کرده‌اند. در خلال صحبت‌های دوستان نکاتی بر من آشــکار گردید که خدمت شــما عــرض می‌کنم؛ یکی دربارهٔ خاطره بودن یا نبودن اثر است.

حقیقت این اســت که ۹۰درصــد این اثر، تخیلات بنده و ۱۰درصد باقی‌مانده، خاطره است. بسیاری از صحنه‌هایی که در کتاب می‌بینید، در همان جا برای افراد اتفاق نیفتاده اســت و جای دیگر اتفاق افتاده و به گمانم، از این نظر که توانسته‌ام به خواننده القا نمایم این اثر خاطره است، موفق عمل کرده‌ام.

اینکــه می‌فرمایید شــخصیت بیشــتر شــاهد و راوی اســت، در این باره نیز باید بگویم که به گمانم این مسئله نشــان‌دهندهٔ موفقیت بنده اســت؛ چرا که اگر من در این باره کوچک‌ترین موضع‌گیری‌ای می‌کردم، جانبداری تلقی می‌شــد. من خود بــه عمد کاری کردم کــه راوی، بدون آنکه خود مطلع باشــد، شاهد باشــد. نکتهٔ دیگر اینکه من در پایان، داســتان را نبســته‌ام و راه نتیجه‌گیری را برای خواننده باز گذاشته‌ام.

اگر شما داستان‌های فرانســوی و انگلیسی را بخوانید، بیشتر عشقی هســتند؛ در صورتی که جامعهٔ ما، بر خلاف بســیاری جوامع دیگر، هر ده ســال دچار یک تحوّل اجتماعی شــده و همواره دچار تشنّج بوده است و برای همین کمتر توانســته‌ایم به مسائلی نظیر «عشق» بپردازیم. جامعهٔ ما با جوامع اروپایی متفاوت اســت و برای همین، نباید آثار خود را با آثار این جوامع مقایسه نماییم. متأسفانه ما در این جامعه منتقد خوب نداریم و همین باعث می‌شود که به چنین مسائلی توجه نشود.

دربــارهٔ جزئی‌نگری‌هــا کــه فرمودید نیــز باید بگویم برخــی از این جزئی‌نگری‌ها سرآغاز دگرگونی‌هایی مثبت است. نوجوان در این اثر نماد روستاییانی است که به شهر رفته و سردرگم شده‌اند.