برخورد مستقیم با متن

گفت‌وگو با عبدالعلی دست‌غیب، منتقد معاصر

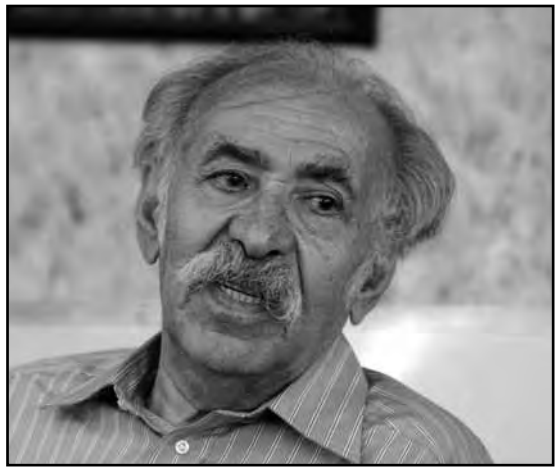
گفت‌وگوی کتاب ماه ادبیات با استاد گرامی، جناب آقای عبدالعلی دست‌غیب، در آبان ماه امسال انجام شده است. در این گفت‌وگو، که در منزل استاد انجام شد، با استاد دست‌غیب دربارهٔ مباحث مطرح راجع به فعالیت‌های علمی ایشان صحبت کرده‌ایم و در انتها به مناسبت سالگرد درگذشت جلال آل‌احمد نظر ایشان را دربارهٔ این نویسندهٔ معاصر جویا شده‌ایم. آنچه می‌خوانید، مباحث مطرح‌شده در این گفت‌وگوست.

امروز در خدمت استاد عبدالعلی دست‌غیب هستیم و قصد داریم راجع به کارهایی که این استاد بزرگوار در حوزهٔ نقد انجام داده‌اند، صحبت کنیم. در آغاز از استاد دست‌غیب تقاضا می‌کنم مختصری دربارهٔ فعالیت‌های علمی خود صحبت کنند تا در ادامه به مسائل دیگر بپردازیم.

استاد دست‌غیب: راجع به اینکه چطور شد بنده به سراغ نقد ادبی رفتم، باید بگویم چون پدر من رئیس فرهنگ شهرستان‌های فسا و فیروزآباد و جهرم بود، روزنامه و کتاب‌های خیلی زیادی به این نواحی می‌آمد؛ در حالی که در آن تاریخ، مردم غالباً بی‌سواد بودند و کتاب‌خوانی هم اساساً وجود نداشت و جز کسانی که امکانات مالی داشتند، یا معلّم و طلبه بودند، کمتر کسی سراغ مطالعهٔ کتاب می‌رفت؛ لذا این دوره، یعنی سال‌های ۱۳۱۰ و بعد از آن، به لحاظ مطالعه و کتاب‌خوانی، دوره‌ای بسیار ضعیف است. اما همان‌گونه که عرض کردم، چون کتاب‌های زیادی به این نواحی می‌آمد، به تبع آن، کتابخانه‌هایی در این مناطق فرهنگی به وجود آمده بود و ما این کتاب‌ها و روزنامه‌ها را می‌گرفتیم و مطالعه می‌کردیم. البته آن زمان من کودک بودم و خیلی از این کتاب‌ها مناسب سنّم نبود؛ اما از آنجا که علاقهٔ زیادی به کتاب‌خوانی داشتم، بسیاری از این کتاب‌ها را می‌گرفتم و مطالعه می‌کردم و به همین دلیل هم بود که در کلاس ششم ابتدایی تقریباً همهٔ نویسندگان و رجال سیاسی ایران، از جمله کسروی، راشد، احسان طبری و نیز محمد مسعود، محمد حجازی، بزرگ علوی، مشفق کاظمی، زین‌العابدین مراغه‌ای و غیره، را می‌شناختم و با کتاب‌های آنها آشنا بودم. این مسائل مربوط به سال‌های ۱۳۱۴، یعنی سالی که به مدرسه می‌رفتم، و

سال‌های بعد از آن است. یادم هست کلاس ششم ابتدایی بودم که مقاله‌ای در مجلهٔ نور دانش به چاپ رساندم؛ بعدها که مجلهٔ سخن پا گرفت – دست‌کم تا دورهٔ دوازدهم این مجله – بهترین نویسندگان و مترجمان ایرانی، کسانی مثل احسان یارشاطر، جمال‌زاده و دکتر خانلری، در آن کار می‌کردند و مطلب می‌نوشتند. من به کمک مطالبی که در این مجله چاپ می‌شد، به طور نسبی با نقد ادبی آشنا شدم. مقاله‌های خانلری، زرین‌کوب، جرجانی و پرویز داریوش کمک کرد تا تصویری کلّی از نقد ادبی در ذهن من شکل گیرد. بعدها نیز برخی از داستان‌هایم در مجلاتی مثل پیام نوین و سخن چاپ شد. یادم هست داستانی به نام بمانه، که موضوع آن راجع به خانواده‌ای فقیر بود، نوشته بودم. در آن روزگار رسم بود وقتی فرزند اوّل و دوم و سوم خانواده‌ای می‌مرد، نام فرزند بعدی را بمانه می‌گذاشتند تا بماند. من هم اسم این داستان را از همین موضوع گرفته بودم. این داستان را برای مرحوم خالقی، که در آن زمان رئیس موسیقی رادیو، رئیس هنرستان موسیقی و سردبیر پیام نوین بودند، فرستادم. ایشان نامه‌ای برای من نوشتند و از من خواستند به دفتر مجله بروم – این قضیه مربوط به سال ۱۳۳۷ است – من هم به دفتر مجلهٔ پیام نوین رفتم و سراغ آقای خالقی را گرفتم. اتاق ایشان را نشان دادند و وقتی وارد اتاق شدم، دیدم فردی بسیار لاغر و عینکی و عبوس پشت میز نشسته است؛ به محضِ وارد شدن من به اتاق، برخاستند و با من دست دادند و کنارم نشستند و گفتند که داستانت را خواندم و این اشکالات به داستان تو وارد است. من هم به سؤالاتی که فرمودند و اشکالاتی که مطرح کردند، پاسخ دادم. از آنجا که ایشان بیشتر به ادبیات مایل بودند، اشکالاتشان نیز عمدتاً مربوط به همین حوزه، مسائلی نظیر ایرادهای دستوری و غیره بود. بعد هم به من گفتند که داستانت را چاپ می‌کنم و از من خواستند باز هم برایشان مطلب بنویسم. من می‌دانستم اگر داستان‌هایم را برایشان بفرستم، باز هم از من ایراد می‌گیرند. بنابراین از فرستادن داستان‌هایم به مجلهٔ پیام نوین صرف‌نظر کردم و مقاله‌ای راجع به پروین اعتصامی نوشتم و برای ایشان فرستادم. آن زمان کسانی مثل سعید نفیسی، هشترودی (استاد ترجمهٔ زبان روسی)، دکتر مهدی بیانی و غیره، در مجلهٔ پیام نوین مقاله می‌نوشتند و آقای خالقی به دلیل اینکه از مقالهٔ من راجع به پروین اعتصامی خوششان آمده بود، آن را به عنوان سرمقاله در مجله چاپ کردند. طی ۱۰ سالی که من برای مرحوم خالقی کار می‌کردم، ایشان جز یکی ـ دو مورد، تمام مقاله‌های مرا در سرمقاله چاپ می‌کردند. آن زمان مجلهٔ پیام نوین به عنوان سخنگوی انجمن روابط ایران و شوروی بود و به همین دلیل در جمهوری‌های آن دورهٔ شوروی، خیلی‌ها به این مجله آشنایی داشتند. به خاطر دارم آن زمان یک ایران‌شناس پترزبورگی کتابی دربارهٔ نقد ادبی نوشته بود که نیمی از این کتاب راجع به کارهای من بود. من نقدی نیز دربارهٔ کارهای جمال‌زاده نوشتم و ایشان نیز از ژنو نامه‌ای برای من نوشتند و به من گفتند که کاری که تو می‌کنی، نامش نقد ادبی است و به من توصیه کردند کتاب بخوانم. همچنین در آن نامه اشاره کرده بودند که اگر در اروپا کتابی نقد نشود، این مسئله موجب ناراحتی نویسندهٔ کتاب می‌گردد؛ چرا که به گمان او این مسئله به معنای دیده نشدن کتابش است.

بیشترین نقدهایی که آن زمان می‌نوشتم، جنبهٔ ذوقی داشت و گاه نمی‌توانستم دلیل محکمی برای آنها ارائه دهم و از خودم دفاع کنم. گاهی مجبور می‌شدم از نکاتی که در کتاب‌هایی مثل نظریهٔ نقد یا اصول نقد ادبی، نوشتهٔ ریچاردز مطرح است، به طور مستقیم استفاده کنم. آن زمان ارتباط برقرار کردن و گفت‌وگو کردن با استادانی مثل سعید نفیسی، هشترودی، یارشاطر راحت بود و مثل امروز نبود که دیدن استادان به‌راحتی میسّر نباشد. حقیقت این است که در آن روزگار برای دیدن استادان مانعی وجود نداشت و برای همین هم بود که من بدون برخورد به کوچک‌ترین مشکلی، در جلسه‌های انجمن کتاب که یارشاطر اداره می‌کرد، شرکت می‌کردم و از محضر استادان بزرگی چون باستانی پاریزی و خود یارشاطر بهره می‌بردم. شرکت در این جلسات برای من بسیار مفید بود؛ از صحبت‌های این بزرگواران استفاده می‌کردم و از مطالب آخرین کتاب‌ها مطلع می‌شدم. همین مسائل سبب گردید که به‌تدریج شعرگویی و قصه‌نویسی را کنار بگذارم و به نقد ادبی روی آورم. من در آن دوره وقت زیادی داشتم و برای همین، خیلی کتاب می‌خواندم؛ بنابراین به جرئت می‌توانم بگویم تمام کتاب‌هایی را که بعد از شهریور ۱۳۲۰ نوشته شده است، از خاطرات رجال و سفرنامه و روزنامه‌ها گرفته تا شعر و داستان، خوانده‌ام؛ مثلاً خاطرات مورّخ‌الدولهٔ سپهر، خاطرات فریدون هویدا، زندگی قوام‌السلطنه، شعرای آذربایجان و بسیاری از این قبیل کتاب‌ها را خوانده‌ام و چون مطالب آنها را پیوسته در مناسبت‌های مختلف تکرار می‌کنم، در ذهنم جا می‌گیرد و ماندگار شده است. من خیلی اهل یادداشت‌برداری نیستم و مطالب را از حافظهٔ خود نقل می‌کنم؛ گاهی نیز وقتی به مشکلی برخورد می‌کنم، به منابع مربوط به آن مراجعه می‌کنم. برای همین است که تقریباً در همهٔ زمینه‌ها مطلب نوشته‌ام. من چون معلّم بودم و در مدرسه درس می‌دادم، غالباً فصل تابستان بیکار بودم و همین مسئله فرصت مناسبی برای تحقیق و مطالعه فراهم می‌آورد. البته کارهای بیهوده نیز زیاد انجام می‌دادم؛ مثلاً به جای آنکه فیش‌برداری کنم، دیوان‌های شاعران را رونویسی می‌کردم. آن زمان وضع مالی خوبی نداشتم؛ برای همین، دیوان‌ها را از کتابخانه می‌گرفتم و رونویسی می‌کردم؛ البته الآن به نظرم می‌آید که کار خیلی بیهوده‌ای بوده است. یادم هست زمانی مأمور بهداشت بودم و مجبور شدم به آباده بروم. عملیات بهداشت منطقه، بنا به دلایلی موقوف شد و به ما گفتند همان جایی که هستید، بمانید. روزی در خیابان، آقایی را که در دانشسرای مقدماتی هم‌دورهٔ من بود، دیدم. با هم سلام و علیک کردیم و ایشان که رئیس دبیرستان بودند، به من گفتند به آنجا بروم و در مدتی که بیکار



هســتم، از کتابخانه آنجا اســتفاده کنم. من هم از فرصت اســتفاده کردم و بسیاری از کتاب‌های آن کتابخانه را مطالعه کردم.

جناب اســتاد دست‌غیب، خودتان اشاره کردید که در اوایل کار، نوشــته‌های شــما در حــوزهٔ نقد ادبی بیشــتر جنبهٔ ذوقی داشــته اســت و بعدها که کتاب‌های نقد و نظریه‌های ادبی را مطالعه کرده‌اید، نوشــته‌های شــما در این حوزه جهت‌دار و با پشــتوانهٔ این نظریه‌ها همراه شده اســت. حال داوری برخی کســانی که امروزه در حــوزهٔ نقد و نظریهٔ ادبــی کار می‌کنند، دربارهٔ آثاری که شما در این حوزه تألیف نموده‌اید، این است که نوشــته‌های شما بر مبنای نظریه‌های نقد نیست. نظر شما در ایــن باره چیســت و چگونــه می‌توان به این گروه پاســخ گفت؟

اســتاد دســت‌غیب: این مسئلهٔ عجیبی اســت. فردی می‌آید و سخنرانی می‌کند؛ عده‌ای از سخنرانی او خوششان می‌آید و عده‌ای نیز خوششان نمی‌آید و این کاملاً طبیعی است. دربارهٔ آثار تألیفی نیز همین‌گونه اســت. من دعوی خاصّی در این حوزه ندارم؛ اما به یک چیز مطمئن هستم، آن هم اینکه از وقتی دست به قلم برده‌ام، آنچه نوشــته‌ام، از روی غرض‌ورزی نبوده است. من برای زبان فارسی و برای ایران کار می‌کنم و تمام کســانی که مقاله‌های مرا می‌خوانند، به این موضوع واقف هســتند. اگر هــم این کارها، کارهای کوچک و ضعیفی بوده، برای آن اســت که تــوان و ظرفیت من همین بوده است و در این میان، آنچه برای من مهم است، آن است که من خود را خادم زبان فارســی می‌دانم. مسئلهٔ دیگر این است که در روزگار ما درســی به اســم نقد ادبی که کسانی باشــند و آن را فرا بگیرند، وجود نداشــت؛ به همین دلیل، برخورد من با متن همواره برخوردی مستقیم بود و این مسئله برای من مشکلاتی به وجود می‌آورد؛ مثلاً نمی‌دانســتم محمد حجازی را که سناتور شده بود و روشنفکران به او فحش می‌دادند، نویسندهٔ خوبی بدانم یا خیر!

اجازه بدهید مثال محسوســی خدمت شــما عــرض کنم. چندی پیش یکی از کســانی که در آمریکا مجلهٔ فارسی‌زبان چاپ می‌کند، بــه ایران آمده بود و همین زمان، کتاب بامداد خمار به چاپ چهارم و پنجم رســیده و مورد توجه مردم قرار گرفته بود. در جلســه‌ای که برگزار شــد و چندی از نویسندگان مطرح نیز حضور داشتند، ایشان نظر کســانی را که در جلســه حاضر بودند، راجع به این کتاب جویا شدند؛ بدون اســتثناء، تمام کسانی که در این جلسه حضور داشتند، گفتند که کتاب، کتاب مزخرفی است. نظر مرا پرسیدند و من گفتم حرف‌هایــی که آقایان می‌زنند، از روی حســادت اســت؛ چون این کتاب مورد توجه قرار گرفته است و مردم آن را می‌خوانند، حسادت این آقایان برانگیخته شده است. در ادامه گفتم این کتاب نه شاهکار اســت و نه مزخرف. من خودم کتاب را از کســی امانت گرفتم و بار اوّل ۷۰ صفحــه از آن را مطالعه کردم؛ بنابراین برخورد من با متن، مستقیم است. در آن جلسه گفتم به عقیدهٔ من نویسندهٔ کتاب بامداد خمار دســت روی نقطه‌ای گذاشته اســت که در جامعهٔ ایران وجود دارد؛ نثر کتاب هم خوب است و برای همین، اقبال عام یافته است. مقاله‌ای هم دربارهٔ کتاب نوشــتم و آن را به چاپ رســاندم. بنابراین آنچه برای من مهم اســت، نوع برخورد خوانندهٔ فارســی‌زبان با اثر اســت و این اولین گامی اســت که به ســوی متن برمــی‌دارم. من همواره با مردم، خصوصاً عامه، رابطه داشــته‌ام و تشخیص می‌دهم چرا برخی آثار اقبال عام می‌یابند.

روزی با چند تن از شــاعران و نویســندگان جایی می‌رفتیم. فرّخ تمیمی و منوچهر آتشــی هم حضور داشــتند. سوار تاکسی شدیم و داخل تاکســی شــعر می‌خواندیم. راننده گفت مثل اینکه شما شاعر هستید، و از ما خواست شعری بخوانیم. آتشی شعری خواند و راننده کمی مکث کرد و گفت: اینها شعر نیست و شماها هم شاعر نیستید. من از او پرسیدم که به عقیدهٔ تو شعر چیست؟ گفت: اگر بتوانی این گونه شعر بگویی: «عمری برفت در طلبش کوشش بیهوده کردی/ چــون طی روان در پی گنجشــک پریدن»، در این صورت شــاعر هســتی. بنابراین به عقیدهٔ من، مقبولیت عام، شــاخصهٔ اول است. اگر شــعری بر روی من که عاشق شــعر فارسی هستم، اثر نگذارد، طبعاً روی مهندس شــیمی هم اثر نخواهد گذاشت. از این رو، متن در درجهٔ اوّل حتماً باید در فضای ذوقی، زبانی و تاریخی ایران باشد. اگر کســی شاهکاری بر اساس نظریه‌های فروید و لوکاچ خلق کند، این اثر به درد همان جا می‌خورد، نه ایران؛ نمونهٔ آن، رُمانی اســت که بهمن شــعله‌ور نوشته است. ایشــان که در آمریکا درس خوانده بود و انگلیســی را هم خوب می‌دانســت، رمانی نوشت به اسم سفر شب که من نیز در کتاب دریچهٔ نقد آن را نقد کردم. من وقتی کتاب را خواندم، متوجه شــدم که ایشــان از کتاب خشم و هیاهوی ویلیام فاکنر گرته‌برداری کرده اســت. اثر دیگری که در کتاب دریچهٔ نقد به نقد آن پرداخته‌ام، رازهای سرزمین من، نوشتهٔ رضا براهنی است. آقای براهنی فرم کار، صحنه‌سازی و دیالوگ‌ها را از کتاب وقتی که دارم می‌میــرم اخذ کرده‌اند و در کتاب خود وارد نموده‌اند. به عقیدهٔ من، این کار، گنجشــک رنگ کردن و به اسم قناری فروختن است

و برای همین هم هست که با این کارها مخالف هستم. من معتقدم تا وقتی که نتوانیم یک فکر و ایده یا خطوط کلّی یک داستان را از حالت وجودی خود بگذرانیم و نیز نتوانیم چیزی به آن وصل کنیم، کار خاصی نکرده‌ایم. اگر مطلبی گفته شود و جامعه آن را نگیرد، آن مطلب ارزش چندانی نخواهد داشت. بنابراین شاعر و نویسنده اگر بتواند در محدودهٔ جامعه فعالیت کند، موفق است و در غیر این صورت موفق نیست.

به نظر می‌آید نکته‌ای که فرمودید، یعنی برخورد مستقیم با متن و تأثّر خواننده از آن، یکی از مبانی اساسی نقد شماست.

استاد دست‌غیب: بله؛ اینکه یک اثر چقدر شعر است و چقدر زبان فارسی است، از مبانی اساسی نقد ادبی است و پیش از هرگونه تحقیق دربارهٔ اثر ادبی، باید به این موضوع پرداخته شود. ما باید ببینیم اثری که مطالعه می‌کنیم، چه مناسبتی با ایرانی فارسی‌زبان دارد؛ مثلاً اشعار هوشنگ ایرانی متأثّر از اوپانیشادهاست؛ حتی الفاظی که در آن به کار گرفته شده، تحت تأثیر اوپانیشادهاست. حقیقت این است که خوانندهٔ ایرانی این اشعار را نمی‌خواند؛ اگر هم بخواهد بخواند، اوپانیشادها را می‌خواند؛ بگذریم که سروده‌های زرتشت و اشعار سعدی و فردوسی و غیره دیگر جایی برای خواندن اوپانیشادها نیز نمی‌گذارد. بنابراین ما نخست باید ادبی بودن یک اثر را بررسی کنیم؛ البته برخی شعرهای سعدی هم بلاغت است و شعر نیست؛ اما چون ما کلّیهٔ آثار سعدی، بجز گلستان را شعر می‌دانیم، این ابیات را نیز شعر به شمار می‌آوریم؛ یا مثلاً «اگر رفیق شفیقی درست پیمان باش» (حافظ) بیشتر از آنکه شعر باشد، گزارش است؛ اما آنجا که می‌گوید «هر کجا آن شاخ نرگس بشکفد/ گلرخانش دیده نرگسدان کنند»، این بیت، شعر است. خلاقیت شاعرانه و هنری، پایه و اساس آثار هنری است؛ بنابراین در آثار ادبی ابتدا باید به شعر یا داستان بودن آن توجه کنیم و بعد به مسائل دیگر بپردازیم؛ نکتهٔ دیگری که لازم می‌دانم خدمت شما عرض کنم، این است که من به نقل‌قول کردن اعتقادی ندارم؛ تا جایی که ممکن است، نظریه‌های گوناگون ادبی را مطالعه می‌کنم و درخور انطباق بودن یا نبودن آنها بر روی آثار ادبی خودمان را بررسی می‌نمایم؛ مثلاً بسیاری از مسائلی که در نظریه‌های پست‌مدرنی مطرح است و الفاظ و مفاهیمی که در این نظریه‌ها کاربرد دارد، انتقال‌دادنی به آثار فارسی نیست؛ در حالی که منتقد اروپایی به دلیل اینکه این مفاهیم به‌تدریج از افلاطون و سقراط و قرون وسطا و نیز کانت و هگل و دیگران عبور کرده و به زمان او رسیده است، به راحتی از آنها استفاده می‌کند. نظریه‌های کریستوا و لاکان مبتنی بر علم روان‌کاوی است؛ حال آنکه ما در ایران روان‌کاوی به آن معنا نداریم؛ بنابراین من همواره سعی می‌کنم از تکیه کردن به نظریه‌ای خاص دوری کنم. در بررسی یک شعر، من به عناصر شعری و ارتباط کلمات و مفاهیم و ترتیب آنها توجه می‌کنم و این مسئله را که آیا این شعر اثری حسّی بر روی من می‌گذارد یا خیر، بررسی می‌نمایم.

من بعد از مدت‌ها فعالیت و نیز تحقیق و بررسی در حوزهٔ نقد، به این نتیجه رسیدم که نظریه‌های جامعه‌شناختی، روان‌شناختی و زبان‌شناختی، هیچ‌یک به تنهایی نمی‌توانند یک اثر ادبی را تبیین کنند. ما همواره از سه منظر جامعه‌شناختی، روان‌شناختی و زبان‌شناختی به یک اثر ادبی می‌نگریم؛ بنابراین اگر یکی از این سه منظر، لنگ باشد، نقد ما درخور انتقاد خواهد بود.

در برخی آثار، مثل داستان و رمان، روابط آدمیان و کردار آنها و به طور کلّی کنش‌های رفتاری بیشتر مورد توجه است؛ مثلاً در رمان زیبا اثر محمد حجازی این مسئله به چشم می‌خورد. در این رمان، روابط آدمیان در دورهٔ بعد از مشروطه نشان داده شده است. اما برخی دیگر از آثار هستند که بر روی احساسات فردی متمرکزند. آثار مارسل پروست نمونهٔ بارز این آثار هستند. پروست رمان حجیم در جست‌وجوی زمانِ از دست‌رفته را زمانی که بیمار بوده، نوشته است. او برای اینکه صدایی نشود، چوب‌پنبه‌ای لای دریچه‌ها می‌گذاشته است و عود و کُندر، که حالتی رخوت‌آور دارند، روشن می‌کرده و روی کاناپه دراز می‌کشیده است تا خیالش را به دوران کودکی پرواز دهد و همهٔ حس‌های دوران کودکی را در وجود خود زنده نماید. پروست در این رمان ضمن اینکه از سفرها و خاطرات و نیز چگونگی زندگی و تفریح خود سخن می‌گوید، تمام جزئیات دوران کودکی‌اش را نیز مجسّم می‌کند؛ اما تکیهٔ او در این رمان، بیشتر بر روی سفری شبانه به عمق خاطرات کودکی است.

حقیقت این است که مدرنیسمی که امروز در محافل روشنفکری ما معنای خوبی دارد، برای منتقدان روس و شوروی مثل فحش بود. در آن روزگار، در شوروی وقتی گفته می‌شد که کسی مدرن و مدرنیست است، دقیقاً به این معنا بود که منحط است. از این نوع سوءبرداشت‌ها هنوز هم در محافل روشنفکری ما رایج است. ما به داشته‌ها و امکاناتمان و اینکه با این امکانات و دارایی‌ها چه می‌توانیم بکنیم، توجه نمی‌کنیم؛ ما بدون آنکه مارکس و فروید را بشناسیم، دائماً دربارهٔ آنها صحبت می‌کنیم و به گفته‌های آنها استناد می‌کنیم. بنابراین به عقیدهٔ من، ما برای نوشتن نقد ادبی و فلسفی و ایجاد آثار ادبی و فلسفی، باید ابزار لازم را در اختیار داشته باشیم. در کتاب‌های افلاطون و ارسطو، مهم‌ترین مسائل نقد ادبی، موضوعاتی نظیر چیستی شعر و درام و غیره، مطرح شده است و برای همین، مطالعهٔ این آثار کاملاً ضروری است. برای روشن شدن موضوع، نمونه‌ای خدمت شما عرض می‌کنم؛ مثلاً دربارهٔ شاهنامهٔ فردوسی، مطالب فراوانی نوشته شده است و تصحیح‌های فراوانی نیز از شاهنامه موجود است. برای نمونه، آقای خالقی مطلق عمری را روی شاهنامه صرف کرده و با تحمل سختی‌های فراوان، آن را تصحیح نموده‌اند. ایشان در جایی اشاره کرده‌اند که برخی می‌گویند فردوسی درام‌نویس است؛ حال آنکه شأن فردوسی نیست که او را درام‌نویس بدانیم. من ضمنِ ستایش کار آقای خالقی مطلق،

این سـخن ایشـان را نقد کردم و در مقاله‌ای به ایشان پاسخ گفتم. حقیقـت این اسـت که درام، اعمّ اسـت و هر درامی ممکن اسـت حماسه، تراژدی یا کمدی باشد؛ اما فردوسی حقیقتاً یک درام‌نویس اسـت؛ و جای شگفتی اسـت که این شـاعر بزرگ، با وجود اینکه یونانی نمی‌دانسـته، تمامی قواعد درام را رعایت کرده اسـت. حتی اگر این گفتهٔ شادروان مهرداد بهار را که در دورهٔ اشکانیان، در دربار شاهان حماسه‌های یونانی را اجرا می‌کردند، بپذیریم، اطمینان دارم که در دربار خلفای عبّاسـی چنین چیزی وجود نداشـته است. خلفا اجازه نمی‌دادند که آثار یونانیان، از جمله هومر، ترجمه و اجرا شـود؛ بنابراین امکان آشنایی با این آثار برای فردوسی وجود نداشته است و چاره‌ای نداریم بپذیریم که فردوسی در ذات خویش به این مسائل اشراف داشته است. فردوسـی در برخورد با خدای‌نامک دقیقاً مانند میکل آنژ عمل کرده اسـت؛ همچنان که میکل آنژ با دیدن سـنگ مرمر می‌گفت من در این سـنگ اسبی می‌بینم، فردوسی نیز چنین برخوردی با خدای‌نامک داشـته است. برای تبیین این مسئله مثالی خدمت شما عرض می‌کنم. در بخشی از شاهنامه، سهراب به جنگ ایرانیان می‌آید و شـمار زیادی از ایرانیان را از پای درمی‌آورد. رستم داوطلب می‌شـود و به مبارزه با سـهراب می‌رود. تهمینه، ژنده‌رزم (دایی سـهراب) را با سـهراب همراه می‌کند تا این پدر و پسر با هم بجنگند. سـهراب احسـاس می‌کند که همرزم او، پدرش است و از طرف دیگر، رسـتم هم سـعی دارد همرزم خود را بشناسـد. رستم شـبانه به چادر تورانیان می‌رود؛ ژنده‌رزم که محافظ سهراب است، فریاد می‌زند کیسـت؟ رستم که می‌داند اگر به دست تورانیان بیفتد، کشـته می‌شـود، خود را به روی ژنده‌رزم می‌اندازد و او را می‌کشد. بنابراین به دست خویش پل ارتباط معرفت پدری و پسری را از بین می‌برد. همان‌گونه که مستحضر هستید، کردار پهلوانان، خود نوعی خطای دراماتیک اسـت. اتفاقات بعدی نیز یکی یکی زمینهٔ کشـته شـدن سـهراب را فراهم می‌آورد. در قدیم پهلوانان پیش از آنکه با هم گلاویز شـوند، رجز می‌خواندند. زمانی که رسـتم و سـهراب با هم روبه‌رو می‌شـوند، رخش از جلوی آنها رد می‌شود. سهراب برای اینکه رسـتم را اذیت کند و به او ثابت کند که پهلوان بزرگی است، از رستم می‌پرسد این چیست؟ رستم می‌گوید این رخش است که از بزرگ‌ترین و زیباترین اسب‌های جنگی است. سهراب هم در پاسخ او بـرای اینکه رخـش را کوچک کند و خودش را بزرگ جلوه دهد، می‌گوید رخش خر اسـت. بنابراین همان‌گونه که مشاهده می‌کنید، فردوسـی از ظرایف درام نهایت بهره را برده است. کسی که به نقد یک اثر می‌پردازد، نخسـت باید نظرات خود را بیان کند و اگر لازم شد، از نظرات دیگران استفاده نماید.

از صحبت‌هایی که مطرح شـد، به این نتیجه می‌رسـیم که شما به عنوان منتقد یک اثر ادبی، خود را در مقام کشف‌کنندهٔ ادبیت یک متن قرار می‌دهید و میزان ادبیت یک متن ادبی را، خواه شـعر و خواه داستان، بررسی می‌نمایید و این مسئله را کـه وقتی به عنوان یک خواننده با اثر ادبی مواجه می‌شـوید، آن اثـر چه تأثیری بر روی شـما می‌گذارد، مـورد توجه قرار می‌دهید.

حال می‌خواهم به سـؤالی عمومی‌تر بپـردازم آن هم اینکه اساساً وظیفهٔ منتقد چیست؟ و منتقد از نقد اثر ادبی چه هدفی را دنبال می‌کند؟ آیا وظیفهٔ منتقد آن است که متنی را بخواند و چیزی در آن کشف کند که باعث شود دیگران آن متن را بهتر بفهمنـد یـا اینکه در پی نقد اثر ادبی اتفـاق دیگری می‌افتد؟ آیا منتقد اثر ادبی، شـارح متن است یا اینکه هدف دیگری را دنبال می‌کند؟

اسـتاد دسـت‌غیب: منتقد اثر ادبی می‌تواند شارح و مفسّر و در عین حال داور متن نیز باشد. ما نوعی نقد داریم که به نقد توضیحی معروف است؛ مثلاً شـعر حافظ را برای کسی می‌خوانید و آن کس شعر را نمی‌فهمد؛ بنابراین می‌آیید و شعر را برای او توضیح می‌دهید؛ مثل کاری که شـارحان دیوان حافظ انجام داده‌اند. در این شـرح‌ها طبیعتاً اندکی داوری نیز وجود دارد. گاهی نقد ادبی به معنای تفسیر اثر ادبی اسـت؛ این تفسـیر می‌تواند واقعی یا هرمنوتیک (تعبیری) باشد. بیشتر کسانی که به شرح دیوان حافظ پرداخته‌اند، البته به جز افرادی مثل خانلری و قزوینی که از لحاظ زبان‌شناختی و ادبیت به سراغ اشـعار حافظ رفته‌اند، عموماً اشعار او را تأویل کرده‌اند. تأویل یعنی اساس قرار دادن چیزی که خود شارح آن را به عنوان حقیقت می‌شناسد؛ مثلاً اینکه بدرالشروح بدرالدین حیدرآبادی ... محمدعلی بامداد و حتی حافظ چـه می‌گوید، در حوزهٔ تأویل قرار می‌گیرد. اما گاهی مشاهده می‌شود که منتقد به همراه شاعر و نویسنده به تفکر می‌پردازد. در این زمینه آنچه مهم است، آن است که منتقد کلیدی در دست خوانندهٔ متن قرار دهد تا زاویه‌های نامکشوف متن را کشف کند. اگر این کلید به دست خواننده داده شود، وظیفهٔ نقد و نقّادی را ادا کرده اسـت. بنابراین شما به نگاه حافظ در عرفان و تفاوت نگاه او با مولانا پی می‌برید. در این صورت اسـت که می‌توانید حافظ را به خوبی معرفی کنید و متن او را به خواننده بشناسـانید. متأسـفانه امروزه در نقدها بیشتر به اشخاص و اینکه چه عقیده و نظری دارند، توجه می‌شـود. ما برای اینکه حافظ را بشناسیم، باید با او همدلی و همفکری کنیم و فقط در این صورت است که می‌توانیم ادبیت متن او را کشـف کنیم و ظرایف اشـعار او را به دست آوریم. همان‌گونه که برای شـخص بیکار، پیدا کردن کار حیاتی اسـت، برای انسان فرهنگی نیز خواندن اشعار حافظ و فردوسی حیاتی است.

پس ما در واقع منتقد را در مقامی قرار می‌دهیم که سـعی دارد لایه‌های معنایی متن را کشف کند و متن را تحلیل نماید و کلیدهـا را اسـتخراج کند تا اینکه خوانندگان دیگر بتوانند متن را آن‌چنان که باید، بفهمند.

اسـتاد دسـت‌غیب: البته این فقط مربوط بـه درک لایه‌های معنایی متن نیسـت. مثلاً کتاب‌های زیادی در حوزهٔ عرفان نظری

وجـود دارد کـه فهـم آن فقط به لایه‌هـای معنایی متـن مربوط نمی‌شـود. حقیقت این اسـت که مفاهیمی مثل عاشقی و هجران، اختراع سـعدی نیسـت. سـعدی می‌گوید «وقتی کمند زلف است، گاهی کمان ابرو/ این می‌کشد به زور است، آن می‌کشد به زاری»؛ ایـن بازی با کلمات و اسـتفاده از کلماتی نظیر کمند و کشـیدن و کشتن و زاری، شیوهٔ خاص سعدی است. از ویژگی‌های مهم سعدی و حافـظ آن اسـت که مفاهیم را رنگین و ملمـوس می‌کنند. وقتی منتقد به اینجا رسـید، از مقایسهٔ این اشـعار با اشعار شاعران دیگر می‌تواند دربارهٔ شعریت آنها قضاوت کند؛ مثلاً بیت «بنی‌آدم اعضای یک پیکرند/ کـه در آفرینش ز یک گوهرند» اگرچه فوق‌العاده پویا و رساست، شعر نیست؛ چرا که خبری به مخاطب می‌دهد؛ اما وقتی می‌گوید «جرم بیگانه نباشد، که ز خود صورت خویش/ گر در آیینه ببینـی، ببرد دل ز برت»، ایـن بیت رابطه‌ای زیبایی‌شـناختی بین مخاطـب و متن به وجود می‌آورد و او را تحـت تأثیر قرار می‌دهد. بنابراین صرف‌نظر از اینکه منتقد کلیدی به دسـت می‌آورد، ظرایف و ارتباط‌های زبانی، فکری، اندیشگانی، صرفی و نحوی را نیز کشف می‌کند. خلاصه اینکه متن ادبی خاموش است و منتقد آن را به صدا درمـی‌آورد. منتقد در کنار به صدا درآوردن متن، دربارهٔ آن داوری و روی آن ارزش‌گذاری نیز می‌نماید.

بنابرایـن ما منتقد را در مقامی قرار می‌دهیم که اوّل متن را با کشف ادبیت متن تحلیل می‌کند و می‌شناسد و می‌شناساند و لایه‌های متفاوت و متکثّر متن را آشـکار می‌کند و در مرحلهٔ دوم، بر مبنای همان شناختی که به دست آورده است، دربارهٔ متن داوری می‌کند.

جنـاب اسـتاد دسـت‌غیب، شـما در کتـاب دریچـهٔ نقـد فرموده‌اید که «ما مصرف‌کنندهٔ نظریه‌های ادبی نباشـیم؛ بلکه خودمـان نظریهٔ جدید مطـرح کنیم»؛ اگر ممکن اسـت، چند جمله‌ای راجع به این مسئله صحبت فرمایید.

من خود را خادم زبان فارسی می‌دانم. در روزگار ما درسی به اسم نقد ادبی که کسانی باشند و آن را فرا بگیرند، وجود نداشت؛ به همین دلیل، برخورد من با متن همواره برخوردی مستقیم بود و این مسئله برای من مشکلاتی به وجود می‌آورد؛ مثلاً نمی‌دانستم محمد حجازی را که سناتور شده بود و روشنفکران به او فحش می‌دادند، نویسندهٔ خوبی بدانم یا خیر!

اسـتاد دسـت‌غیب: به عقیدهٔ من، مصرف کـردن نظریهٔ ادبی کار بسـیار خطرناکی اسـت. من خودم مدت‌ها این کار را می‌کردم. ایـن کار در جناح چپ بسـیار متداول بود؛ تا بـه آنجا که این گروه آثار نویسـندگان بزرگ را نیز رد می‌کردند. اگر از حافظ و سـعدی و فردوسـی چیزی نمی‌گفتند، برای این بود که نمی‌توانسـتند. آنها نمی‌توانسـتند به جامعهٔ ایران بگویند که فردوسـی بد اسـت، چون از شـاهان صحبت کرده اسـت؛ یا اینکه حافظ بد است، چون گفته اسـت «روضهٔ خلد برین خلوت درویشان است». این گونه صحبت کردن دربارهٔ فردوسی و حافظ، در جامعهٔ ایران ممکن نبود. بنابراین آقای احسـان طبری آمـد و راه‌حلی برای این موضـوع پیدا کرد و گفت که سـعدی و حافظ از دراویـش انقلابی بودند! خلاصه اینکه جناح چپ چون نمی‌توانسـتند آثار گذشـتگان را زیر سـؤال ببرند، آنهـا را به این صورت توجیه می‌کردند. این مسـائل نمی‌توانسـت مدت زیادی دوام بیاورد؛ همان طور که در همان دوره، کسـی مثل لوکاچ، بـا برخی از نظریه‌ها مخالفت می‌کـرد؛ مثلاً به جای اینکه در رئالیسـم معاصر از گورکی و شـلوخوف نام ببرد، می‌گوید سـه رمان‌نویس رئالیسـت کلاسیک داریم که عبارتند از بالزاک و دیکنز و تولستوی، و سه رمان‌نویس مدرن داریم که عبارتند از برنارد شاو، توماس مان و ژوزف کنراد. لوکاچ معتقد اسـت که این سه نویسنده دنیـای مدرن را به طور واقعـی تصویر می‌کننـد؛ در حالی که اگر می‌خواسـت طبق روش مارکسیست‌های ارتدوکس حرف بزند، باید از گورکی و شـلوخوف و ... نام می‌برد. خلاصه اینکه منتقد باید بر مبنای معیارهای زیبایی‌شـناختی داوری کند؛ مثلاً طبق نظریه‌های پسـت‌مدرن، اثر هنری نباید به نتیجهٔ قطعی برسد؛ به این معنا که نباید پیامی معیّن (پیام سیاسی و اخلاقی و غیره) داشته باشد.

سـبک دیگری وجـود دارد با عنوان «کـولاژ». اثری که به این سـبک نوشـته می‌شـود، چون یک تکه روزنامهٔ بریده است. برای نمونه، رمان ینگه دنیا بر مبنای این سـبک نوشـته شده است. این داسـتان، زندگی کارگری است که به شـهر بزرگی آمده است و در آنجا با مسـائل گوناگونی مواجه می‌شـود. این داستان اگرچه چون تکه‌هایی اسـت که به هم مونتاژ شـده، اما دارای نظم است. شکی نیست که اگر ما بیاییم و این نظریه را روی شاهنامه پیاده کنیم، به نتیجه نمی‌رسـیم. رولان بارت نظریه‌ای دارد که به مرگ نویسنده موسوم است. بر مبنای این نظریه، نویسنده پس از آنکه اثری را به وجود می‌آورد، می‌میرد و این خواننده اسـت که متن را می‌خواند و در پیِ آن نویسـنده را زنده می‌کند. بارت در جای دیگری می‌گوید نویسـنده خالق نیسـت. او تکه‌پاره‌های فرهنگـی، چیزهایی نظیر عقایـد و ضرب‌المثل‌ها را چون نغمه‌های موسـیقی به هم نزدیک می‌کند و آنها را هدایت می‌نماید. به اعتقاد بارت، نویسـنده به مثابهٔ رهبر ارکسـتر اسـت. من اگر بخواهم این نظریـه را به کار بگیرم،

در واقـع از آن تقلیـد کرده‌ام و این کار خطرناکی اسـت. به عقیدهٔ من، فعلاً امکان ندارد بتوانیم این نظریه‌ها را در آثار فارسـی به کار بگیریم. نظریه‌های کسانی مثل ژاک دریدا، میشل فوکو و کریستوا، نظریه‌هایی لوکس است و درخور به‌کارگیری در آثار فارسی نیست. من وقتـی این نظریه‌ها را به زبان انگلیسـی می‌خوانم، تا حدودی می‌فهمـم؛ اما وقتـی ترجمهٔ آنها را می‌خوانم، بـه هیچ وجه آنها را نمی‌فهمم. چندی پیش دختر خواهرم از من خواسـت نظریهٔ میشل فوکـو را برایش توضیح دهم؛ من نیز چندین بـار کتاب را خواندم؛ اما آن را نفهمیدم. متأسـفانه ما در این حوزه‌ها بسـیار سـهل‌انگار هسـتیم و ارزش وقت خود را نمی‌دانیم. البته مقداری بی‌مسئولیتی هم در کار است. کسی که نظریهٔ ادبی را مصرف می‌کند، در حقیقت از چیزی صحبت می‌کند که با آن آشـنا نیسـت و آن را به کسـی منتقـل می‌کند که کوچک‌ترین شـناختی راجع بـه آن ندارد. البته شکی نیسـت که افراد موفقی هم در این حوزه داشته‌ایم؛ مثلاً نیما یوشـیج فردی بسیار مطّلع در حوزهٔ نظریه ادبی است و معلوم است کتاب‌هایـی را که در این حوزه مطالعه کـرده، به خوبی فهم کرده اسـت. نیما می‌گوید: آنچه برای گذشـتگان وضعیـت وجودی بود، برای ما مادّهٔ کار است. این نشان می‌دهد که نیما فردی بسیار دقیق بوده و برای همین هم توانسـته است تحوّلی بزرگ در شعر فارسی پدیـد آورد. البته زمینه‌های این تحوّل پیش از این در آثار کسـانی مثل لاهوتی، شـمس کسـمایی، جعفر خامنه‌ای و غیره ایجاد شده بود؛ اما کسـی که مسـیر این تحوّل را روشن کرد و ثابت نمود که شاعر دورهٔ معاصر نمی‌تواند چون گذشتگان غزل و قصیده بگوید و شعر زمان فرم تازه می‌خواهد، نیما یوشیج بود.

مـا زمانی می‌توانیم نظریه‌های یک متفکـر را به خواننده منتقل کنیـم که در خواننده نیز نیرویی فعّـال و خلاقانه به وجود آوریم، و

حقیقت این است که مدرنیسمی که امروز در محافل روشنفکری ما معنای خوبی دارد، برای منتقدان روس و شوروی مثل فحش بود. در آن روزگار، در شوروی وقتی گفته می‌شد که کسی مدرن و مدرنیست است، دقیقاً به این معنا بود که منحط است. از این نوع سوءبرداشت‌ها هنوز هم در محافل روشنفکری ما رایج است. ما به داشته‌ها و امکاناتمان و اینکه با این امکانات و دارایی‌ها چه می‌توانیم بکنیم، توجه نمی‌کنیم

این مستلزم آن است که اندکی صاحب‌نظر شویم.

به نظر می‌آید که مقصود شما ردّ نظریه‌های ادبی جدید که در اروپا به وجود آمده اسـت، نیست؛ بلکه منظورتان استفادهٔ درسـت از این نظریه‌هاست. اشـکال بزرگی که در این حوزه وجود دارد، نحوهٔ طرح و استفاده از این نظریه‌هاست.

استاد دست‌غیب: بله، کاملاً درست است. همان‌گونه که عرض کردم، از ارسـطو و افلاطون تا اواخر قرن بیسـتم، شـخصیت‌های بزرگـی در حوزهٔ فلسـفه پیدا شـدند. خود ارسـطو یکـی از همین شخصیت‌هاست؛ او ۲۵۰۰ سـال پیش، هومر و سوفوکل را مطالعه کرده و مسـائل مربوط به آنها را بررسی نموده است. پس از ارسطو، هوراس می‌آید و بعدها نیز دانشـمندان بزرگی چون کانت و هگل و فویرباخ و نیز فلاسـفهٔ مدرن، چون ویتگنشتاین، ژاک دریدا و غیره به ظهور می‌رسـند و آثار بزرگی در این حوزه پدید می‌آورند. سـؤال اساسی این است که می‌خواهیم دیلماج باشیم یا صاحب‌نظر؟! نمونهٔ بارز این مسـئله، دکتر ادیب سلطانی است. ایشان معماری و فلسفه خوانده‌اند و به زبان انگلیسـی نیز مسلط هسـتند. ترجمهٔ ایشان از کتاب سـنجش خرد ناب اثر کانت، حقیقتاً بی‌نظیر اسـت و بهتر از آن ممکن نیست. البته لغات خاصی که اختراع کرده‌اند، اندکی زبان کتاب را مشـکل و سنگین کرده است. بسـیاری معتقدند که کانت بی‌دقت‌ترین نویسنده در حوزهٔ فلسفه است و با این حال، آقای دکتر ادیب سـلطانی به خوبی از عهـدهٔ ترجمهٔ کتاب برآمده‌اند. به عقیدهٔ مـن اگر کلماتی مثل «دیالکتیـک»، «متافیزیک» و برخی دیگر از اصطلاحات فلسفی را ترجمه نمی‌کردند، بهتر بود.

اسـتاد، آذرماه مصادف است با سالگرد درگذشت نویسندهٔ معاصـر، جلال آل احمد. دربارهٔ جـلال و جایگاه او در ادبیات داستانی معاصر ما هم چند کلمه‌ای صحبت بفرمایید.

اسـتاد دست‌غیب: داستان‌نویسی جدید ما از اواخر قاجار شروع شد. داستان‌نویسی کوتاه در ایران، که تقریباً با جمال‌زاده و یکی بود یکی نبود او، یعنی حدود ۱۳۰۰ هـ‌ش، شـروع شد، تا داستان‌های دههٔ ۸۰ ما، که اکنون ادامه دارد، به طور کلّی از نظر فرم و سـیاق نویسـندگی و طرح داسـتانی (پلات)، از ادبیات فرانسـه و انگلیس و روس برگرفته شـده اسـت؛ یعنی خطوط کلّی داستان‌های کوتاه ما، مثل بوف کـور هدایت و کلیدر دولت‌آبادی و نفرین زمین جلال آل‌احمد و...، بویژه در فضاسـازی و طرح داسـتانی، از ادبیات جدید اروپا گرفته شـده است. البته این بدین معنا نیست که این داستان‌ها بی‌ارزش هستند؛ بلکه منظور این است که اروپایی‌ها ادبیات داستانی به مفهوم جدید را زودتر شروع کردند؛ اگر چه خود آنها هم از ادبیات داسـتانی و روایی شرقی بسـیار تقلید کرده‌اند. در اروپا از قصه‌های جنّ و پری و هزار و یک شـب و امثال اینها بسیار استفاده کرده‌اند و با اینها آشـنا بوده‌اند. در اروپا حکایت‌ها و داسـتان‌های هندی و ایرانی را ترجمه می‌کردند و در مجموعه‌های ۳۰ یا ۱۰۰تایی منتشر می‌کردنـد و به ایـن مجموعهٔ حکایـات، در ایتالیایی novela و در

انگلیسی novella می‌گفتند.

در بین داستان‌های کوتاهی که در ایران نوشته شد، خصوصاً از مشروطه به بعد، برخی خیلی بومی و به قول معروف، نقلی و روایی هستند و شباهت آنها به داستان‌های چخوف و موپاسان کم است. یکی از اینها، قلتشن‌دیوان جمال‌زاده است که کاملاً به زبان بومی و به سبک قدیم ایران نوشته شده است. نون والقلم جلال‌آل‌احمد هم همین‌طور است؛ داستان در دورهٔ صفویه اتفاق می‌افتد؛ عده‌ای قلندر هستند و علیه حکومت قیام می‌کنند و... . نویسندهٔ دیگری که در همین ردیف قرار می‌گیرد، مترجم معروف، مرحوم ابوالقاسم پاینده است؛ مثلاً در داستان در سینمای زندگی. جلال آل‌احمد هم در نون والقلم و داستان‌های اوّلیه‌اش، مثل گلدسته‌ها و فلک، در همین حال و هواست. جلال بعد از شهریور ۱۳۲۰ به طور جدّی به نوشتن داستان روی آورد و در جناح چپ بود. جلال فُرم کار را از بزرگ علوی و هدایت و جمال‌زاده گرفته است؛ مخصوصاً در جاهایی که به زبان عامیانه نوشته، در تعبیرات، بسیار از جمال‌زاده و هدایت متأثّر بوده است؛ حتی در پایان‌بندی و آغاز داستان هم از آنها تأثیر پذیرفته است. البته در برخی از مجموعه داستان‌های جلال آل‌احمد، مثل سه‌تار و زن زیادی، چیزی به عنوان سبک و شیوهٔ تازه و نوظهور مشاهده نمی‌شود. در برخی از داستان‌های این سه مجموعه، رگه‌هایی از تأثیر سبک همینگوی دیده می‌شود؛ یعنی داستان دارای حس و حرکت (action) است.

داستان در مازندران اتفاق می‌افتد و نویسنده به عنوان راوی و به همراه یکی از دوستانش، برای تبلیغات حزبی به آنجا رفته‌اند و می‌فهمند که کسی خطایی انجام داده و به دختری تجاوز شده است. در ضمن، یک امنیهٔ غیربومی پی‌گیر قضیه است. حتی قسمتی از داستان را همین امنیه برای راوی نقل می‌کند. امنیه در جست‌وجوی خطاکار است. در آخر کار معلوم می‌شود که خطاکار، خود امنیه است.

حقیقت این است که تولّد جلال آل‌احمدِ داستان‌نویس را باید بعد از داستان مدیر مدرسه دانست و بعد از آن است که رمان‌های نفرین زمین و سنگی بر گوری و پنج داستان – که یکی از آنها شوهر آمریکایی است – منتشر می‌شود، و البته نسل جوان ما با آنها آشناست. داستان مدیر مدرسه را اگر کسی دیگر، غیر از جلال، می‌نوشت، چیزی بیش از یک گزارش به دست نمی‌داد؛ گزارشی از اوضاع نابسامان مدارس آن زمان. آنچه این نوشته را «داستان» می‌کند، شیوهٔ نویسندگی آل‌احمد است. جلال، شیوهٔ نویسندگی خودش را مقطّع و تلگرافی توصیف می‌کند. برخی وقت‌ها یک کلمه جانشین یک جمله می‌شود. جمله‌ها وصفی نیستند؛ بلکه خطابی‌اند. البته در مدیر مدرسه هنوز جلال با احتیاط و اعتدال کار می‌کند؛ اما این شیوهٔ مخصوص به خود او، در خسی در میقات و داستان شوهر آمریکایی و سفرنامهٔ امریکا کاملاً مشخص و برجسته است؛ جمله‌ها کوتاه، مقطّع، خودمانی و عامیانه است.

بین نوشته‌های جلال آل‌احمد، به نظر من، سفرنامه‌هایش درخشان‌تر و خواندنی‌تر است. در سفرنامهٔ روس، خسی در میقات و بخصوص سفرنامهٔ امریکا که آن را در اواخر زندگی‌اش نوشته است، نثرش بسیار خواندنی، جذّاب و رنگین می‌شود. چیزی که ما می‌گوییم سبک و سیاق قصّه‌نویسی، در سفرنامه‌های جلال وجود دارد

جلال، آدم خیلی عصبی و تند و تیزی بود و سعی نکرد رسمی بنویسد. خودش هم گفته است که این سبک را از کامو و فردینان سلین گرفته است. می‌گوید وقتی من کتاب سفر به انتهای شب سلین (ترجمهٔ فرهاد غبرایی) را خواندم، این نثر را پیدا کردم. البته روحیات و عواطف خود جلال هم با این شیوه متناسب بود. این نثر در مدیر مدرسه نمایان می‌شود و در خسی در میقات و سفرنامهٔ امریکا به نهایت خودش می‌رسد. از نمونه‌های خوب این نثر، داستان شوهر آمریکایی است. داستان از این قرار است که یک زن متجدّد فرنگی‌مآب وطنی، خیلی مایل است که شوهر فرنگی داشته باشد. بالاخره او به آرزویش می‌رسد و با یک امریکایی ازدواج می‌کند. بعد از مدتی معلوم می‌شود که آن مرد، مرده‌شوی است. داستانِ بسیار خنده‌داری است و تقریباً همهٔ داستان گفت‌وگوست. زن دائماً با مخاطب مجهولی دارد حرف می‌زند. به نظر می‌رسد این داستان از نظر روان‌شناسی هم خیلی جالب باشد.

بین نوشته‌های جلال آل‌احمد، به نظر من، سفرنامه‌هایش درخشان‌تر و خواندنی‌تر است. در سفرنامهٔ روس، سفرنامهٔ مکه (خسی در میقات) و بخصوص سفرنامهٔ امریکا، که آن را در اواخر زندگی‌اش نوشته است، نثرش بسیار خواندنی، جذّاب و رنگین می‌شود. چیزی که ما می‌گوییم سبک و سیاق قصّه‌نویسی، در سفرنامه‌های جلال وجود دارد. مثل شبی که از مدینه با اتوبوس روباز به طرف مکّه حرکت می‌کنند. حرکت اتوبوس در آن صحراهای بی‌کران و آن آسمان صاف و روشن، با حرکت اندیشهٔ جلال هماهنگی دارد. جلال در نوشتن این صحنه، ریتم بخصوصی به کار برده است.

بین نوشته‌های جلال، مسائل انتقادی هم هست. اگرچه خودش به این نکته‌ها می‌گوید «ارزیابی شتاب‌زده»، اما در واقع داوری‌های

بسیار عمیقی دربارهٔ شاعران و نویسندگان معاصر خودش دارد.

جلال در رمان‌نویسی دستی نداشت و بیشتر قصه‌نویس بود. نفرین زمین چیزی شبیه جای خالی سلوچ دولت‌آبادی است؛ هر دو دربارهٔ زمین و کشت و زرع و آمدن تراکتور به روستاست؛ هر دو در یک فرم و قالب هستند. البته به نظر من، نثر آل‌احمد خیلی بهتر از نثر دولت‌آبادی است. نثر دولت‌آبادی خیلی توصیفی و هیجانی است؛ اما نثر جلال خیلی پخته و متفکرانه است؛ یعنی کلمات را به دقت به کار می‌برد. جمله‌ها و کلماتِ اضافی ندارد و ضمناً به آن صورت انشائی نیست که ایجاد هیجان بکند. بهترین صحنهٔ نفرین زمین، همان صحنه‌ای است که یکی از بچه‌های مدرسه را در صحرا گرگ پاره می‌کند. جلال این صحنه را مستقیم توصیف نمی‌کند. معلّم مدرسه در اتاق خودش نشسته و آغاز شب است؛ اندوهگین و غم‌زده است؛ به ترتیب اخبار به او می‌رسد؛ دِه شلوغ می‌شود، فانوس می‌آورند، همراه درویش و اهالی و ریش‌سفیدها و جوان‌ها راه می‌افتد که ببیند چه خبر شده است. این صحنه در دیگر داستان‌های فارسی کمتر مشاهده می‌شود. من هم چنین صحنه‌ای را در داستان‌های فارسی کمتر دیده‌ام. با این همه، اینها ـ نه نفرین زمین جلال آل‌احمد و نه جای خالی سلوچ دولت‌آبادی ـ هیچ کدام «رمان» نیستند؛ اینها قصهٔ عامیانه هستند و فرم مخصوصی دارند؛ خواننده می‌تواند حدس بزند که آخر داستان چیست.

صرف‌نظر از اینکه جلال آل‌احمد در زندگی کوتاه خودش همیشه شاخک‌های حساسی داشته و نسبت به وقایع مهمّ ادبی و اجتماعی و سیاسی واکنش نشان می‌داده است، یک استیلیست تمام‌عیار هم بود؛ یعنی یک آدم صاحب‌سبک و دارای شیوهٔ نویسندگی خاص خودش بود. من خیلی داستان خوانده‌ام؛ به اقتضای جنس کارم و داوری جایزه‌های ادبی و...، داستان‌های بسیاری از نویسنده‌های معاصر مطالعه کرده‌ام. کمتر اتفاق می‌افتد که از داستانی که می‌خوانید، چیزی در خاطر شما بماند؛ اگرچه شاید داستان خوب هم

سیدعبدالعلی دست‌غیب در ۱۶ آبان‌ماه سال ۱۳۱۰ خورشیدی در شیراز، در خانواده‌ای روحانی و فرهنگی به دنیا آمد. پدرش سیّدجواد و مادرش رضیّه‌بیگم، هر دو از خویشان نزدیک و از خانوادهٔ قدیمی دست‌غیب بودند. شادروان سیّدجواد دست‌غیب از وعّاظ بود و سپس کارمند وزارت معارف (فرهنگ و آموزش و پرورش بعدی) شد و قریب بیست سال به تدریس در آموزش و پرورش شهرستان‌های فیروزآباد و جهرم پرداخت.

عبدالعلی دست‌غیب آموزش‌های ابتدایی و دورهٔ نخست متوسطه را در فیروزآباد و جهرم به پایان برد و سپس وارد دانشسرای مقدّماتی شیراز شد و پس از فراغ از تحصیل، در دبستان‌های شیراز و کازرون به تدریس پرداخت. پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، به علت مبارزه‌های ملّی سال‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۳۲ توقیف شد و مدت یک سالی در زندان بود. پس از آزادی از زندان، به علت ممنوعیت از مشاغل دولتی، در دفترهای اسناد رسمی و روزنامه‌های محلّی شیراز به کار پرداخت. مدت سه سال کارمند غیررسمی و روزمُزد ادارهٔ بهداشت بود و تا سال ۱۳۳۷ در کسوت کارمند ادارهٔ بهداشت شیراز، به همهٔ نقاط دور و نزدیک استان فارس سفر کرد. او در سال ۱۳۳۷ برای ادامهٔ تحصیل به تهران آمد و وارد دانشسرای عالی تهران شد (۱۳۳۷) و پس از اخذ لیسانس فلسفه و علوم تربیتی، تا سال ۱۳۵۹ در دبیرستان‌ها، دانشسراهای مقدّماتی و دوره‌های تربیت معلّم شیراز و تهران به تدریس ادبیات و فلسفه و علوم تربیتی پرداخت و همچنین تا سال ۱۳۷۲ در مدارس عالی و دانشکده‌ها فلسفه، نقد ادبی و جامعه‌شناسی هنر تدریس کرد.

دست‌غیب در سال ۱۳۵۹ بازنشسته شد. مقالات او از سال ۱۳۲۶ به بعد در روزنامه‌های محلّی شیراز (پارس، بهار ایران، دوست ملّت، گلستان) و در مجله‌ها و روزنامه‌های تهران (اطلاعات، کیهان، آشفته، سخن، فردوسی، نگین، روشنفکر، امید ایران، دنیای سخن، آدینه، کیهان فرهنگی، کلک، ادبیات داستانی، نیستان، راهنمای کتاب، کتاب‌ماه ادبیات و فلسفه، کتاب‌ماه ادبیات، آینده، پیام نوین) به چاپ رسیده است. او ده‌ها مقاله و بیش از ۵۰ کتاب نوشته و به چاپ رسانده است.

فهرستی از کتاب‌های عبدالعلی دست‌غیب

الف. نقد ادبی

۱. تحلیلی از شعر نو فارسی، صائب، ۱۳۴۵
۲. سایه‌روشن شعر نو فارسی، فرهنگ، ۱۳۴۸
۳. نقد آثار نیما یوشیج، پازند، ۱۳۵۱
۴. نقد آثار غلامحسین ساعدی، چاپار، ۱۳۵۲
۵. نقد آثار احمد شاملو، چاپار، ۱۳۵۲
۶. نقد آثار صادق چوبک، پازند، ۱۳۵۳
۷. نقد آثار صادق هدایت، سپهر، ۱۳۵۳
۸. نقد آثار احمد کسروی، پازند، ۱۳۵۷
۹. نقد آثار جلال آل‌احمد، ژرف، ۱۳۷۱
۱۰. نقد آثار م. ا. به‌آذین، چاپار، ۱۳۵۷
۱۱. نقد آثار بزرگ علوی، فرزانه، ۱۳۵۸
۱۲. نقد آثار مهدی اخوان ثالث، مروارید، ۱۳۷۳
۱۳. نقد آثار محمدعلی جمال‌زاده، چاپار، ۱۳۵۶
۱۴. نقد آثار محمود دولت‌آبادی، ایما، ۱۳۷۸

باشد، کشش و فضاسازی و... هم داشته باشد، حتی مدرن باشد. بین داستان‌نویسان ایران که این ویژگی را دارند، یعنی پس از خواندن داستان، چیزی از آن در خاطر خواننده بماند، یکی جمال‌زاده است، یکی صادق هدایت و دیگر، جلال آل‌احمد. نوشته‌های نویسندگان دهۀ ۴۰ به این طرف، که رمان‌ها و داستان‌های زیادی هم نوشته‌اند، آن لذّت سبکی را به خواننده نمی‌دهد. منظور از لذّت سبکی، لذّت بردن از خود عبارات و تعبیرات است؛ یعنی خود عبارات و تعبیرات برای خواننده جذّاب باشد؛ مثل این جملۀ جمال‌زاده که می‌گوید: «هیچ جای دنیا تر و خشک را مانند ایران، با هم نمی‌سوزانند».

به نظر من، جمال‌زاده و هدایت و جلال آل‌احمد، بومی‌ترین نویسندگان مدرن ما هستند. یک روز چخوف، ماکسیم گورکیِ جوان را برد پیش تولستوی. آن موقع تولستوی جنگ و صلح را نوشته بود و نویسندۀ پیر و جاافتاده‌ای بود. تولستوی به چخوف می‌گوید: این کیست؟ چخوف می‌گوید: این ماکسیم گورکی، نویسندۀ جوان است. می‌گوید: یکی از داستان‌هایت را بخوان. گورکی یکی از داستان‌های اوّلیه‌اش دربارۀ موژیک‌ها (دهقانان وابسته به زمین) را می‌خواند. وقتی داستان تمام می‌شود، تولستوی به او می‌گوید: اینها چیست که نوشته‌ای؟ رعایا و موژیک‌ها که این طور حرف نمی‌زنند! بعد به شوخی می‌گوید: تو اصلاً روس نیستی! بعد با انگشت به چخوف اشاره می‌کند و می‌گوید: این روس است.

حالا بنده هم انگشت به طرف این سه نفر می‌گیرم و می‌گویم زبان فارسی این طور است و ایرانی این طور حرف می‌زند.

به هر حال، جلال در سفرنامه‌نویسی موفق‌تر است و توفیق او خیلی بیشتر است. سفرنامه‌های جلال، حتی نسبت به قصه‌ها و مقاله‌هایش جذابیت بیشتری دارد. در واقع، روش نویسندگی جلال، در سفرنامه‌ها درخشان‌تر، خواندنی‌تر و دلپذیرتر است.

از اینکه فرصت این گفت‌وگو را در اختیار کتاب ماه ادبیات گذاشتید، بسیار سپاسگزاریم و آرزوی توفیق برای شما داریم.

۱۵. نقد آثار احمد محمود، مهین، ۱۳۷۸
۱۶. به سوی داستان‌نویسی بومی، حوزۀ هنری اسلامی، ۱۳۷۶
۱۷. نقد آثار دهخدا (زیر چاپ)

ب. تحقیق ادبی و تاریخی

۱۸. شیوۀ نگارش، سپهر، ۱۳۴۶
۱۹. هنر و واقعیت، سپهر، ۱۳۴۹
۲۰. حافظ شناخت (دو جلد)، علم، ۱۳۷۶
۲۱. هجوم اردوی مغول به ایران، علم، ۱۳۷۶
۲۲. گرایش‌های متضاد در ادبیات معاصر فارسی، خنیا، ۱۳۷۱
۲۳. هنرمند و گذشته و آینده فرهنگی، آگاه، ۱۳۵۶
۲۴. در آیینۀ نقد، حوزه هنری، ۱۳۷۸
۲۵. فلسفه‌های اگزیستانسیالیسم، بامداد، ۱۳۵۴
۲۶. از حافظ به گوته، بدیع، ۱۳۷۳

ج. ترجمه

۲۷. چرا مسیحی نیستم؟ برتراند راسل، فرهنگ، ۱۳۵۱
۲۸. دجّال، نیچه، آگاه، ۱۳۵۲
۲۹. چهار سوار سرنوشت، ویلیام هاین، سپهر، ۱۳۴۸
۳۰. شامگاه بت‌ها، فریدریش نیچه، سپهر، ۱۳۵۳
۳۲. مرتبه‌های شمال، آنا اخماتوا، بابک، ۱۳۵۴
۳۳. گزیدۀ شعر شاعران انگلیسی، روز، ۱۳۴۷
۳۴. فلسفۀ تاریخ هگل، بن کمپبل، بدیع، ۱۳۷۳
۳۵. هیدگر و شاعران، ورونیک امفوتی، پرسش، ۱۳۷۶
۳۶. فلسفۀ فریدریش نیچه، استنلی مک دانیل، پرسش، ۱۳۷۹
۳۷. شوپنهاور، تامس تافه، پرسش، ۱۳۷۹
۳۸. فلسفۀ کارل مارلک، دیوید مک‌له‌لان، پرسش، ۱۳۷۹
۳۹. طوفان، شکسپیر (با دکتر دولتشاهی)، بدیع، ۱۳۷۴

و. شعر

۴۰. گل‌های تاریک، فرهنگ، ۱۳۵۰
۴۱. تصویرهای روبه‌رو، فرهنگ، ۱۳۵۲

هـ: کتاب‌های جدید

۴۲. درس گفتاری فلسفی، نوید شیراز، ۱۳۸۵
۴۳. فلسفۀ کانت، لئور اوچ، پرسش، ۱۳۸۶
۴۴. فلسفۀ هگل، لئور اوچ، پرسش، ۱۳۸۴
۴۵. فلسفه و حقیقت، فریدریش نیچه، نوید، ۱۳۸۵
۴۶. آن‌طور که بخواهی (با دکتر دولتشاهی)، ویلیام شکسپیر، نوید، ۱۳۸۴
۴۷. بنیادها و رویکردهای نقد ادبی، نوید، ۱۳۸۵
۴۸. پیدایش رمان فارسی، نوید، ۱۳۸۶
۴۹. کالبدشناسی رمان فارسی، حوزه هنری، ۱۳۸۰
۵۰. فرهنگ و تعهّد، مارگرت سید، نوید، ۱۳۸۴
۵۱. مستی‌شناسی حافظ، نوید، ۱۳۸۵
۵۲. صدف و دریا (گفتمانی دربارۀ شناخت فلسفی)، نوید، ۱۳۸۸

دست‌غیب در سال ۱۳۷۴ از سوی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به مناسبت برگزاری چهارمین هفتۀ کتاب، به عنوان منتقد نمونه برگزیده شد و از طرف وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی و معاون اوّل رئیس‌جمهوری، لوح سپاس خدمات فرهنگی دریافت کرد. او در سال ۱۳۸۲ در رشته ادبیات چهرۀ ماندگار شناخته شد.