غوغای مصاحبه دریابندری

مصاحبه آقای دریابندری در شمارهٔ گذشته آدینه " غوغا " برانگیخت و بسیاری از خوانندگان را از آدینه و از آقای دریابندری گله‌مند ساخت . از آدینه برای آنکه آن مصاحبه را چاپ کرده بود ! و از آقای دریابندری برای اینکه " اعتقادات آنچنانی " خود را بی‌پروا به‌زبان آورده بود .

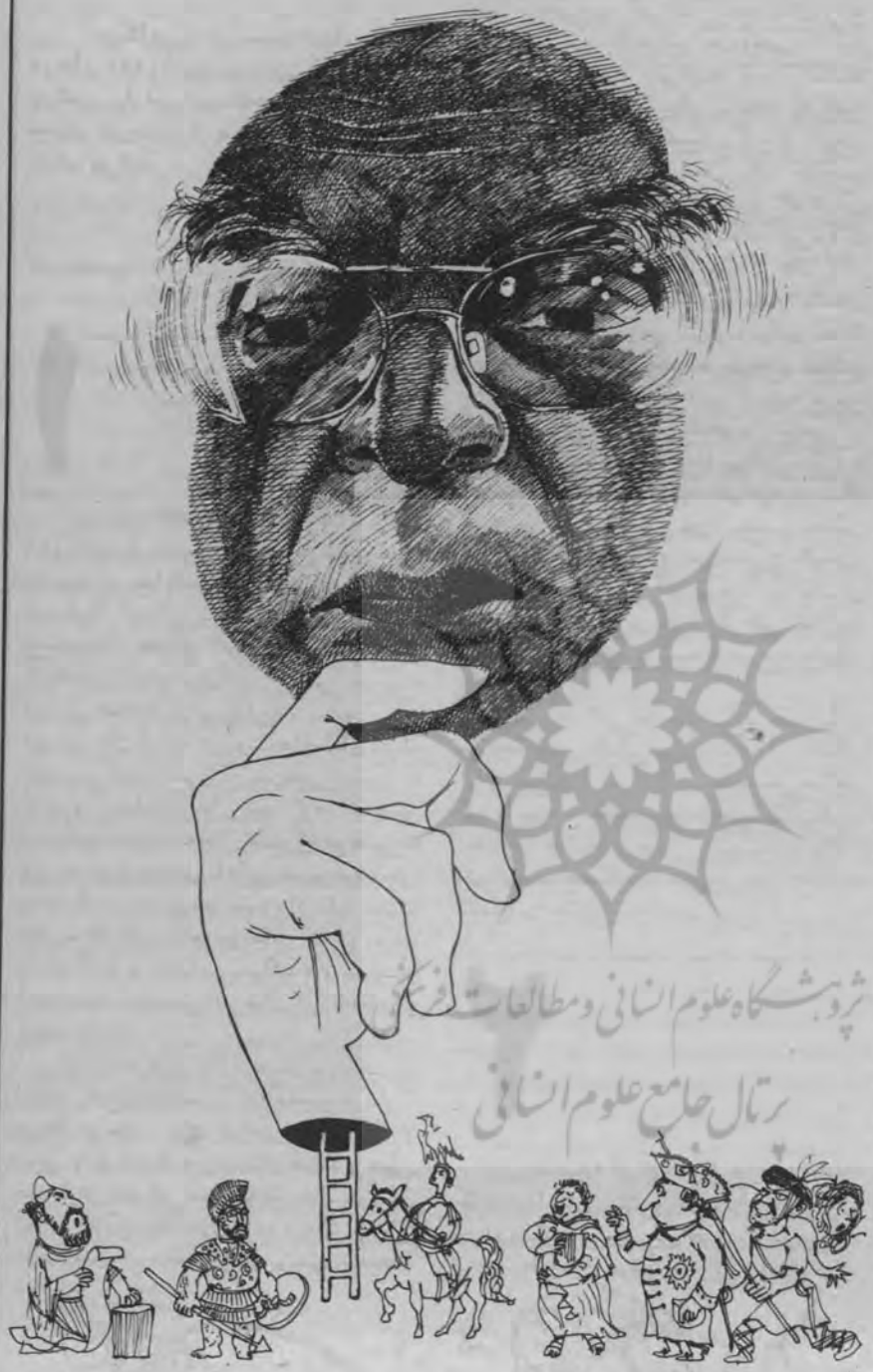
آدینه اما هیچ تردید ندارد که باید حرفهای آقای دریابندری را منتشر می‌کرد . اصولا " ما برای این مصاحبه می‌کنیم که حرفهای مصاحبه‌شونده را چاپ کنیم ، مخصوصا " که مصاحبه‌شوندگان را چنان انتخاب می‌کنیم که به‌اصطلاح سرشان به‌تنشان می‌ارزد و آقای دریابندری به‌گمان ما یکی از آنهاست .

بیشتر کسانی که به‌ما اعتراض داشتند از اینجا شروع می‌کردند که چرا در این وانفسای بی‌کاغذی ۱۳ صفحه به‌آقای دریابندری اختصاص داده شده و پاره‌ای از اعتراضها به این برمی‌گشت که چرا در مقابل آقای دریابندری نایستاده‌ایم . راست این است که اگر همه بحثهائی که مصاحبه‌کنندگان با آقای دریابندری داشتند چاپ می‌شد حجم مصاحبه از دو برابر صفحاتی که به‌آن اختصاص یافت بیشتر می‌شد . ناچار از حرفهای خودمان صرف نظر کردیم که خوانندگان به‌عقاید آقای دریابندری پی ببرند . لازم به‌تذکر است که اگر آن بخش فعلا " محذوف که به‌سوسیالیسم و دگرگونیهای کشورهای سوسیالیستی مربوط بود ، حفظ می‌شد ، حجم مصاحبه به‌نزدیک سه‌برابر آنچه چاپ شد می‌رسید .

پاره‌ای از اعتراضها به‌آدینه با این طعنه همراه بود که " فردوسی " شده‌اید . یعنی مجله فردوسی زمان گذشته . به‌عقیدهٔ ما تمامی دورهٔ ۳۷ شماره‌ای آدینه ، حتا ۳۷ صفحه از همان ۵۰ صفحه شمارهٔ گذشته نشان‌دهندهٔ آن است که ما راه و روش خود را همواره پاس داشته‌ایم و اگر یکی دو مطلب از تمامی مطالبی که در این ۳۸ شماره چاپ کرده‌ایم ، جنجالی بوده چه باک؟ به‌ویژه آنکه ما عمدی در به‌راه انداختن جنجال نداشته‌ایم . حرفهای آقای دریابندری اگر هر جای دیگری هم چاپ می‌شد ، جنجالی به‌پا می‌کرد چون مخالف عقاید جاری و ساری بود .

باری ، از دیدگاه ما سخنان آقای دریابندری هیچ‌جای سانسور نداشت ، برعکس جای جوابگوئی داشت و دارد و می‌تواند بهانهٔ آن باشد که هرکس حرفی دارد به‌میدان آید و حتی‌المقدور بی‌جنجال بحثهای منطقی خود را عنوان کند ، چنانکه در این شماره خانم آذر نفیسی در زمینهٔ ادبیات و رد عقاید آقای دریابندری به‌یک برخورد منطقی و تئوریک دست زده است .

س ـ ع



چنین کنند بزرگان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گرچه سر قصه این دان است و دام
صورت قصه شنو اکنون تمام
گر بیان معنوی کافی شدی
خلق عالم عاطل و باطل بدی

مثنوی

" بزرگترین راز این نیست که ما به‌تصادف در میان ماده و انبوه ستاره‌ها پرتاب شده‌ایم ، بزرگترین راز این است که در این زندان چنان تصاویر نیرومندی از خود می‌سازیم که نیستی را نفی می‌کند .

مالرو ، ضد خاطرات

آذر نفیسی

۱

در شماره گذشته‌ٔ "آدینه" مصاحبه‌ای با آقای نجف دریابندری مترجم سرشناس منتشر شد . در این مصاحبه ایشان حرفها و "اغراض" را درباره‌ٔ ادبیات به‌ویژه رمان و همچنین شخصیتهای مختلف ادب معاصر فارسی مطرح کرده‌اند . البته حرفها و " اغراض" طرح‌شده در این مصاحبه تازگی ندارند ، مشابه آنها را در سی سال گذشته در نوشته‌های آقای دریابندری و گروه کثیری از "مغرضان" نسبت به ادب و ادیبان می‌توان پیدا کرد . همچنین این شیوه نیز سابقه‌دار است که هر کسی که در یک مورد مشخص نام‌آور شد به‌خود اجازه بدهد که در هر موردی به‌ویژه ادبیات نه‌تنها نظر بدهد که حکم نیز صادر کند و به‌رغم دانش کم و نظریات پراکنده و متناقض کوچکترین مسئولیتی در قبال این احکام به عهده نگیرد .

اما آنچه تازگی دارد به‌نظر من بیشتر به اوضاع زمانه و مخاطبان " این صاحب غرضان " مربوط می‌شود . برای افرادی مثل من که از نسلی دیگر آمده‌اند ، به‌تکرار خواندن همان حرفها هرچند که آغشته به‌طنز جالب و زبان شیرین آقای دریابندری باشد ، دیگر چندان جالب نیست . جالبتر از آن بررسی ریشه‌های دید مشخص ایشان است از ادبیات و بررسی دوباره‌ٔ برخی مفاهیم و نظریات ادبی که به صورت احکامی ابدی و غیرقابل تغییر ارائه شده‌اند .

بخشی از " اغراض " آقای دریابندری البته قابل بررسی نیست . مثلا " آنچه ایشان راجع به‌آن " پیرمرد مازندرانی خل وضعی یا اسم عوضی نیمایوشیج " می‌گویند و یا " سکسکه‌ٔ آل‌احمد " و " لقوه‌ٔ گلستان "یا شاید که "لقوه‌ٔ آل‌احمد " و " سکسکه‌ٔ گلستان " ؟ و یا داستان "ملکوت" و زیرزمین و سطل زباله ، همچنین حکم ایشان درباره‌ٔ سووشون که در آن "اغراض" خود را روشن کرده‌اند ولی دلایل آنها را نیاورده‌اند و مخاطبان بی‌تاب را در هول و لای شماره‌ٔ آینده و ادامه‌ٔ داستان گذارده‌اند . به‌نظر من این‌گونه برخوردها که در تاریخ " نقد " مملکت ما سابقه‌ای طولانی دارد ، بیشتر از آنکه نکته‌ای را درباره‌ٔ موضوع مورد بحث روشن کند ، نکته‌ای و " غرضی " را در مورد گوینده‌ٔ آنها افشا می‌کند ، شاید به این خاطر که گوینده بیشتر درگیر غرض‌ورزیهای خودش است تا موضوع مورد بحث ، به‌همین خاطر هم نظریات آقای دریابندری نکته‌ای ، مسئله‌ای را درباره‌ٔ " آن پیرمرد " و دیگران روشن نمی‌کند ، ولی بار دیگر طنز ایشان را به‌نمایش می‌گذارد و البته غرض‌ورزیهایشان را نیز .

چون در این مصاحبه بیشتر حکم صادر می‌شود ولی دلایلی برای اثبات این احکام ارائه نمی‌گردد ، من در این نوشته سعی خواهم کرد با توجه به‌مقالات و نوشته‌های دیگر ایشان ، بخصوص مقدمه‌ٔ ترجمه‌ٔ " پیرمرد و دریا " اثر ارنست همینگوی (خوارزمی ، تیر ۶۳) به کشف این دلایل بپردازم .

۲

در بحثهای آقای دریابندری درباره‌ٔ رمان وداستان یک واژه به‌انواع و اشکال مختلف تکرار می‌شود : " واقعیت " ، در مقدمه ایشان به‌کتاب " پیرمرد و دریا " ، استاین و جویس متهم به‌عدم تجربه‌ٔ کافی درباره‌ٔ "واقعیتهای زندگی" می‌شوند . حس عمده‌ٔ "هاکلبری‌فین" در ترسیم " واقعیت" است ، و داستانهای اولیه‌ٔ هدایت خوب است ، و برتری آنها بر ادبیات قدیم در این است که هدایت" خودش را به‌واقعیت بدهکار و یا نسبت به‌واقعیت متعهد می‌بیند . "بگذریم از این نکته که داستانهای اولیه معلوم نیست کدام‌اند ، آیا این واقع‌گرایی را در " زنده به گور" و " سه‌قطره خون" می‌توان یافت که داستانهای اولیه‌ٔ هدایت‌اند ، و یا در "سگ ولگرد" و " حاجی‌آقا" که داستانهای آخر هستند ؟

می‌بینیم که نحوه‌ٔ صحبت آقای دریابندری به‌گونه‌ای است که گویا واقعیتی هست ملموس و مشخص که همه طبعا" باید آن را ببینند ولی فقط بعضیها خود را نسبت به آن "متعهد" می‌دانند . ولی مفهوم " واقعیت" برای بسیاری از متفکران از زمان افلاطون و ارسطو محل نزاع بوده است . این واژه تا به آن اندازه قرار است که هنوز زمانی که کسی می‌گوید واقعیت ، باید همراه با آن کلمه‌ٔ "واقعیت" را تعریف کند . شاید به همین سبب در توصیه‌ٔ نابوکوف که کلمه‌ٔ "واقعیت" را همواره باید در گیومه گذاشت ، حکمتی است. ببینیم به‌نظر آقای دریابندری "واقعیت" چیست .

آقای دریابندری در اکثر موارد "واقعیت" را با "تجربه‌های بزرگ بشری "یکسان می‌گیرند ، پس" واقعیت خلاصه می‌شود در "تجربه‌های بزرگ بشری" و یا" تجربه‌ٔ زندگی" که باز خود مفهومی کلی است که بر سر معنای آن اختلاف‌نظر هست . ولی" تجربه‌های بزرگ بشری "از دید آقای دریابندری در نوشته‌هایشان در زندگی اجتماعی خلاصه می‌شود ، مثلا" "استاین روشنفکری بود دور از جریانهای اجتماعی و تاریخی ، و عاری از " تجربه‌ٔ زندگی" و" تجربه‌ٔ " همینگوی ازجویس و استاین بیشتر است . آشنایی همینگوی با "مسائل بزرگ" و" اوضاع زمانه" او را از بن‌بست می‌رهاند ، و البته اوضاع زمانه ، به نظر آقای دریابندری یعنی " روابط خارجی انسانها" ! همینگوی وقتی دچار لغزش‌می‌شود که از مسائل اجتماعی وسیاسی دوران خود بی‌خبر می‌ماند ، و بالاخره این" شوهر آهو

خانم" است که مقام بهترین رمان ایرانی را به‌دست آورده و بزرگترین امتیازش این است که با انتشار آن معلوم شد" از زندگی مردم این مملکت ما هم می‌شود لحظه‌های دراماتیک بیرون کشید و از آنها روایتهای مفصل‌ومطول نوشت."

می‌بینیم که وقتی رمان خلاصه شود به "واقعیت" و "واقعیت" به "تجربه‌های‌بزرگ" و "تجربه‌های بزرگ"، به "روابط اجتماعی انسانها"، کار رمان‌نویسی چه آسان می‌شود. بیخود نیست که بعد از گذشت بیش از دو قرن از آغاز رمان، بعد از آثار فیلدینگ، واسترن، و فلوبر و تالستوی و گوگول، پروست و جویس ونابوکوف، بعد از مارکز، و فوئنتس وکوندرا، و بعد از گذشت بیش از نیم قرن از آغاز رمان‌نویسی در ایران از دید آقای دریابندری عاقبت به‌رمان فارسی می‌توانیم امیدوار باشیم. چرا؟ چون" ادبیات با زندگی مردم تماس گرفته، سیل تجربهٔ انسانی توی داستانها سرازیر شده، و این چیزی است که قبلا" باید با چراغ دنبالش می‌گشتیم."

اما توضیح تفاوت این نوع ادبیات و نوع تماس آن با مردم و غیره با داستانهای پیش از "شوهر آهو خانم" و پس از آن دیگر به عهدهٔ خود آقای دریابندری است.

تا اینجا مشخص شد که برای آقای دریابندری تفاوت رمان با سایر روایتهای پیش از آن، نه از طریق تحولاتی که به‌یکی اسم رمان و دیگری اسم قصه و افسانه و حکایت داده، که تنها با مضامین مورد انتخاب نویسنده مشخص می‌شود. به‌همین سبب هم ایشان داستانهای مستعان را "پیش‌داستان" می‌نامند چون لابد مضامین داستانهای او با مضامین داستانهای هدایت متفاوت است.

حالا فرض کنیم که تمایز اصلی رمان انعکاس زندگی اجتماعی انسانها باشد. سوال بعدی این است که این "انعکاس" در رمان چگونه انجام می‌گیرد، در این جا هم پاسخ به‌سوال ما نه برپایهٔ ارزشهای ادبی رمان که برپایهٔ ارزشهای اخلاقی صورت می‌گیرد. ادبیات و لابد نویسنده تقسیم می‌شود به "صادق" و "غیرصادق"، به "مریض" و "سالم". ادبیات گذشته (که البته مشخص نمی‌شود منظور از این گذشتگان چه کسانی‌اند) که تکلیفش معلوم است: توجه به‌نثر یا به قول

○ مفهوم "واقعیت" برای بسیاری از متفکران از زمان افلاطون و ارسطو محل نزاع بوده است. این واژه تا به‌آن اندازه قرار است که هنوز زمانی که کسی می‌گوید واقعیت، باید همراه با آن کلمه "واقعیت" را تعریف کند.

○ برای آقای دریابندری تفاوت رمان با سایر روایتهای پیش از آن، نه از طریق تحولاتی که به‌یکی اسم رمان و دیگری اسم قصه و افسانه و حکایت داده، که تنها با مضامین مورد انتخاب نویسنده مشخص می‌شود.

ایشان "نثر بازی" نویسندگان معاصر "بازگشت به‌سنت قدیمی‌تر است" که "به‌صورت نوعی بیماری مزمن در ادبیات قدیم ما وجود داشت." و بعد هم با داستانهای هدایت همه متوجه می‌شوند که" این ادبیات با آنچه قبل از آن به‌اسم ادبیات شناخته می‌شد فرق اساسی دارد. فرقش این است که این ادبیات جدید خودش را به‌واقعیت بدهکار یا نسبت به واقعیت متعهد می‌بیند. می‌خواهد حق‌واقعیت را ادا کند. می‌خواهد صداقت داشته‌باشد. هدایت پیامبر یا در واقع پیام‌آور این‌مذهب جدید صداقت ادبی است." همین‌حکم را هم دربارهٔ همینگوی صادر کرده‌اند، که نثر همینگوی واکنشی است به" درازنفسی‌ها و بی‌صداقتی‌های "نویسندگان پیش از او. ایشان می‌گویند" آنچه پیش از هدایت به‌اسم داستان نوشته می‌شد، حالا دیگر باید اسمش را "ماقبل داستان" بگذاریم." و "مستعان را هم جزو این" سنت ما قبل داستان" می‌دانند. یکی از مشخصات حکم صادر کردن "کلی‌گویی" است و به‌قول نابوکوف "واژه‌های کلی (گیهانی) لامحاله به‌واژه‌های کمیک مبدل می‌شوند".

نمونه آن را این‌جا مشاهده می‌کنیم: این آثار گذشتگان چه آثاری هستند، داستانهای جمالزاده، امیر ارسلان نامدار، شاهنامهٔ فردوسی، گلستان سعدی، گنبد سیاه نظامی؟ واین چه مصیبتی است که ادب ما تا آغاز قرن بیستم دچار آن بوده است؟ یعنی همه دچار بی‌صداقتی بوده‌اند تا زمانی که هدایت بیاید و دین همه را به "واقعیت" یکجا ادا کند.

دربارهٔ هدایت هم "ظاهرا" یک اتفاق بدی‌برای این آدم می‌افتد ونوی‌لاک‌می‌رود." که نتیجهٔ آن بوف کور است و لابد پایان "صداقت هدایت"! که البته این "عارضه" نه با "بوف کور" که با "زنده به گور"، و برخلاف نظر آقای دریابندری، در اوایل داستان‌نویسی هدایت اتفاق می‌افتد.

اما بحث دربارهٔ واقعیت هنوز به‌پایان نرسیده، من مایلم نوع برخورد به واقعیت را در خود بحثهای آقای دریابندری که ادعای داستان‌نویسی هم ندارند دنبال کنیم. ایشان در مقدمه" پیرمرد و دریا" دربارهٔ بحران سالهای سی صحبت می‌کنند، از پیوستن برجسته‌ترین نویسندگان آمریکا به‌جبههٔ چپ و خودداری مصرانهٔ همینگوی از پیوستن به‌این جبهه. همینگوی در این سالها به‌زعم ایشان اوقات خود را به‌خوشگذرانی‌با زن ثروتمند "بسیار شیک (هر چند گویا نه چندان‌زیبا) پیش می‌گذارند. و البته این کارها" نتیجهٔ طبیعی روش پیشین او بود. اصرار در معلق ساختن داوریها، پرهیز از آلوده شدن به نظریات و معتقدات، تصور اینکه رئالیسم او نه با جریانهای اجتماعی و سیاسی بلکه با مسائل فلسفی وابدی بشریت سر و کار دارد، او را به‌مشکلات بزرگی که با آغاز دههٔ سی پیش آمده بود بی‌اعتنا می‌ساخت". آقای دریابندری صحنه‌های جالبی از دست و پا زدن آمریکا در بحران، اروپا در جنگ و بسیج روشنفکران از طرفی و بی‌اعتنایی همینگوی از طرف دیگر ترسیم می‌کنند، چون اوسرگرم تکرار این حرف است که" دشوارترین کار این است که انسان نثر سرراست و صادقانه بنویسد، اول باید موضوع را شناخت، بعد باید نوشتن را یادگرفت. هردو کار یک عمر وقت می‌خواهد، و هر کس که سیاست را به‌عنوان راه فرار انتخاب کند، تقلب کرده است." این‌ماجرا ادامه دارد وآقای دریابندری مماشات انگلیس و فرانسه و آمریکا را با هیتلر و موسولینی و عدم دخالت در جنگ علیه فاشیزم در اسپانیا را تقبیح می‌کنند. در ضمن توضیح می‌دهند که زمان جنگ با فرانکو، همینگوی در سال ۱۹۳۷ برای مبارزه‌با فاشیزم به‌اسپانیا رفت، و در کنگرهٔ نویسندگان آمریکا (که ایشان توضیح نمی‌دهند کنگره‌ای بود که از طرف

نویسندگان طرفدار حزب کمونیست برگزارشد) موضع ضد فاشیستی خود رااعلام می‌کند، گرچه آقای دریابندری باز هم مقاصد و نیت او را پاک نمی‌دانندو انگیزهٔ او را برای رفتن به‌اسپانیا از قول برخی منتقدان ام‌الفساد دیگری یعنی وجود مارتاگلهورن می‌دانند و بعد به‌اختصار می‌گویند که بعد از شکست اسپانیا "عدهٔ زیادی از نویسندگان چپ اروپا و آمریکا تغییرموضع دادندو به‌اردوگاه راست‌پیوستند." همینگوی هم که هرگز چپ نبود، چنان‌رفتار کردکه گویی از جبههٔ چپ سرخورده است و اکنون همراه با این جنبش عمومی روی از آن برمی‌گرداند."

آنچه آقای دریابندری به‌شیوهٔ مرضیه‌شان حذف می‌فرمایند، این نکتهٔ اساسی است که تا اواسط سالهای ۳۰ شوروی و احزاب‌وابسته، سیاست به‌قول خود کمونیستها سکتاریستی را نسبت به‌برجسته‌ترین نویسندگان آمریکا در پیش می‌گیرند. آنها در آمریکا در ارگان وابسته به‌حزب کمونیست New Masses همینگوی را برده‌دار، مک‌لیش را نازی و وایلدر را مرتجع خواندند. با تغییر ناگهانی مواضع شوروی، در سالهای ۱۹۳۵ تا ۱۹۳۷ از این نویسندگان برای همکاری درجبههٔ ضدفاشیستی دعوت به‌عمل آمد که آنها هم این دعوت را پذیرفتند. حال باید دید با توجه به‌محاکمات معروف مسکو و به‌قتل رساندن برجسته‌ترین رهبران حزب کمونیست شوروی، رهبرانی چون بوخارین و رادک که میزبانان نویسندگان برجسته‌ای چون مالرو و ژید درکنگرهٔ ادبیات مسکو در سال ۱۹۳۴ بودند، و قطع کمکهای شوروی به‌اسپانیا و در مضیقه گذاردن بریگادهای انترناسیونال و عقد پیمان عدم تجاوز میان شوروی و آلمان فاشیستی دراوت ۱۹۳۹، نویسنده‌ای چون همینگوی‌حق‌نداشت که بگوید: "هر کس سیاست را به‌عنوان راه فرار انتخاب کرده تقلب کرده است".

ولی مسئلهٔ مهم این است که در بارهٔ "واقعیت"، "صداقت"، "تعهد"، "تجربه‌های بزرگ بشری" حرفهای خیلی بزرگی زده می‌شود. به‌نظر من، مهمتر از همه حرف گامبرووچ است که می‌گوید: **"آرمان داشتن آسان است، اما دشوار این است که جزئیات بسیار کوچک را به‌خاطر آرمانهایمان تحریف نکنیم."**

واما نکته قابل توجه دیگر در بحث آقای دریابندری وجه تمایزی است که ایشان میان شعر و رمان قائل می‌شوند و از این طریق سعی می‌کنند ماهیت اجتماعی رمان را اثبات کنند. ایشان در مقدمهٔ پیرمرد و دریا می‌گویند: "شعر و داستان ظاهرا از کلام تشکیل می‌شوند، اما کارکرد یا نقش کلام در این دو رشته فرق اساسی دارد. شاعر در کلام خود زندگی می‌کند. اما داستان نه از کلام خود[کذا]بلکه از چیزی که آن سوی کلام پیداست تشکیل می‌شود. از رنگها، بوها، مزه‌ها، صداها، از رویدادهای طبیعی و انسانی‌مانند ریزش باران و گریهٔ کودک، از عواطف و اراده‌های فردی واجتماعی و برخوردهای آنها، همهٔ اینها را می‌توان زیر عنوان تجربهٔ انسانی آورد. پس ماده یا مصالحی که داستان‌نویس با آن کار می‌کند چنانکه پیکرتراش با سنگ و نقاش با رنگ ــ تجربهٔ انسانی است نه کلام. کلام فقط حامل این تجربه است."

نیازی به‌دانش و مطالعهٔ زیاد دربارهٔ شعر و رمان نیست تا از خواندن این مطالب حیرت‌زده شویم! البته در این جا باز هم یکی از اشکالات همان اشکال سابق است: انواع هنری و ادبی نه برپایهٔ و اساس مشخصات ساختاری، که براساس مضامین تعریف می‌شوند. ذکر این نکته‌لازم است که خودآقای‌دریابندری در مصاحبهٔ اخیر خود همین حرف را نیز نفی می‌کنند، البته با ستایش اخوان چون رسالت او این بود که با "کیفیت سیاسی و اجتماعی شعرش تکلیف شعر نو را یکسره(کذا) کند."

برویم بر سر تمایز به‌نظرآقای دریابندری. آیا واقعا" در شعر از رنگها، بوها، مزه‌ها، باران و گریهٔ کودک اثری نیست؟ آیا بخش عظیمی از جدل بر سر شعر نو و کهنه درایران بر سر واردکردن مفاهیم جدید(مفاهیمی از نوع همان "تجربه‌های بزرگ بشری" مورد علاقهٔ آقای دریابندری) و در نتیجه واژه‌های جدید به‌درون شعر نبود، آیا آن مصاحبهٔ فرخزاد را به‌یاد نمی‌آورند که می‌گوید در این زمانه وقتی با مفاهیم و حوادث جدید روبروست نمی‌تواند از به‌کار بردن واژه‌های روزمره خودداری کند؟ آیا مثلا" شعری مثل شعر شب پای نیما، یا کسی می‌آید فرخزاد، یا صدای پای آب سپهری، یا ماهی‌شاملو، یا زمستان اخوان. از گریهٔ کودک، ریزش باران، از رنگ و بو، از عواطف انسانی خالی است؟ آیا یکی از مهمترین مباحث نقد مدرن دربارهٔ شعر، بخصوص شعر شعرای سمبلیک دربارهٔ همان مخلوط کردن حسهای، پنجگانه (حس‌آمیزی) در شعر نیست؟ شاید واقعا" مسئله اصلی نوع مضامین نیست، مسئلهٔ نحوهٔ ارائه مضامین است، شاید تفاوت شعر و نثر در ساختار منحصر به‌فرد زبانی هرکدام است، و تفاوت شعرو داستان در ساختار هر یک از این انواع ادبی است که ریزش باران وگریهٔ کودک را هر کدام در قالب خاص خود ارائه می‌دهند، و گرنه دربارهٔ این مضامین که شما نام بردید که هیچ، یکی ازبرجسته‌ترین شعرای قرن بیستم آمریکا، ویلیام کارلوس ویلیامز در شعری از مزهٔ آلوچه‌هایی سخن می‌گوید که زنش در یخچال گذاشته است.

اما به‌نظر می‌آید که آقای دریابندری به نوع دیگری‌بحث سارتر را در "**ادبیات‌چیست**" دربارهٔ تمایز میان شعر و داستان و از این طریق توجیه لزوم تعهد در داستان مطرح می‌کنند. آنچه سارتر طرح می‌کند، بیشتر به امر زبان برمی‌گردد. از دید او زبان شعری دلالتی خارج از خود ندارد، و کلام به خود و درون خود رجوع می‌کند، ولی در نثر کلام به‌دنیای خارج از زبان ارجاع می‌دهد. به پدیده‌هایی غیر زبانی برای بیان آنها یا دادن اطلاعاتی دربارهٔ آنها، و این ارجاع سبب می‌شود تا نثر به‌عنوان وسیله‌ای برای بیان درآید، و طبعا" متعهد می‌شود به‌آنچه می‌خواهد یا باید بیان کند. و باز اینجا مساله بر سر عدم توجه به ساختار خاص یک اثر ادبی است. آدرنو با بحثی در سارتر این مسئله را مطرح می‌کند که: **"همان‌طور که هر کلمه‌ای که به‌اثری ادبی وارد می‌شود هرگز به طورکامل نمی‌تواند خود را از قید معنای خود در زبان عادی رها کند، هیچ‌اثر ادبی، حتی رمان سنتی هم این معانی را دست نخورده یعنی همان‌گونه که بیرون بوده‌اند، باقی نمی‌گذارد. حتی کلمه‌ای عادی مثل "بود" در گزارش از چیزی که نبوده، به‌دلیل اینکه چنین نبوده است کیفیت صوری(فرمال) تازه‌ای پیدا می‌کند. همین روند در سطوح بالاتر معنای یک اثر رخ می‌دهد تا برسد به سطح آن چیزی که زمانی ایده نامیده می‌شد.**

ابتدایی‌ترین عناصر معناهای بیرونی عناصر غیرهنری در هنر هستند که قابل تقلیل دادن نیستند. اصل صوری اثر هنری به واسطهٔ این عناصر نیست، بلکه حاصل دیالکتیک این دو است که به‌تغییر معانی اثر هنری می‌انجامد. اما حقیقت آن است که هدف هیچ یک از فلسفه‌های زیبایی‌شناختی، حتی آنچه سارتر در مد نظر داشت، جنبهٔ تبلیغی هنر نیست، چه رسد به‌پیام یک اثر هنری."

Aesthetics & Politics

ازاین رو، گرچه ساختار رمان با ساختار شعر متفاوت است و گرچه عناصر اصلی رمان، بجز زبان، در شخصیت، طرح فضا و درون مایه بیان می‌شود، ولی این از "ادبی بودن زبان داستان و یا" غیرواقعی" بودن آن نمی‌کاهد. مسئلهٔ اصلی داستانی بودن زبان یعنی ایجاد آن تنش و کشمکش میان زبان‌امور واقع (facts) و زبان داستان (Piction) است. و به‌قول آدرنو حرف و ایدهٔ خارج از داستان در این زبان مستحیل می‌شود و به صورت داستان درمی‌آید. یعنی امور واقع، تجربه، فکر خارج از داستان همه عناصر و گل خام داستان‌اند که تنها با نفس خلاق نویسنده به‌صورت ساختار هنری جان می‌گیرند، ودیگر نه گل همان گل است و نه آن تجربه و فکر همان فکر و تجربه.

به همین سبب تمایز رمان و داستان با سایر انواع روایت نه در میزان "صداقت" نویسندگان داستان و نه صرفا" درنوع مضامین مورد علاقهٔ آنان که در کوشش آنهاست در جهت دگرگونی ساختار روایت. من در مقالهٔ دیگری این مسئله را توضیح داده‌ام، اینجا به‌اختصار بگویم که اصطلاح رئالیسم فرمال که ایان‌وات در کتاب طلوع رمان مطرح می‌کند (و برخی منتقدان ما هم از ایده‌های او و دیگر منتقدان است که نظریات "بدیع" خود را عرضه کرده‌اند)، هنوز هم بعد از سالها اصطلاح مناسبی است، چون مشخص می‌کند که رمان ــ که در انگلیسی یعنی تازه و نو ــ عناصر ساختاری روایتهای قدیمی را دگرگون می‌کند: به‌شخصیت‌ها فردیت می‌بخشد، اسم، ظاهر، موقعیت خانوادگی و تاریخی آنها را مشخص می‌کند، زمان را بر روال زمان‌تقویمی ــ تاریخی پیش می‌برد، مکان را مشخص می‌کند،

o آقای دریابندری دربارهٔ برخی مکاتب که منجر به‌مدرنیسم ادبی می‌شوند یا دید مثبتی ندارند یا اطلاعاتشان درست‌نیست یا هردو.

o نزدیکی رمان سنتی واقعگرا و رئقعیت نه صرفا" به‌معنای انعکاس مضامین "واقعی" که به‌معنای آن است که رمان ساختار خود را برپایهٔ ساختار امور واقع، برپایهٔ زندگی روزمرهٔ انسانها بنا می‌گذارد.

زبان را نزدیک به‌زبان روزمره می‌کند... در یک کلام نزدیکی رمان سنتی واقعگرا (چون در همان آغاز رمان، با رمان شگفت‌آور "ترتسترام شندی" اثر استرن مواجهیم که گویی رمانی است مدرن‌تر از بسیاری رمانهای مدرن) و واقعیت نه صرفا" به‌معنای انعکاس مضامین "واقعی" که به‌معنای آن است که‌رمان ساختار خود را برپایهٔ ساختار امور واقع، بر پایهٔ زندگی روزمرهٔ انسانها بنا می‌گذارد.

این ساختار در قرن هیجدهم با دگرگونی انواع روایی قدیم، همچون رمانس، حکایات اخلاقی، و افسانه، ساختاری "انقلابی" بود که مدتها طول کشید تا به‌عنوان یک نوع ادبی جدی مورد توجه قرار بگیرد. ولی طبیعی بود که ساختار رمان نیز در روند تکاملی خود دچار دگرگونی‌هایی اساسی بشود. ولی‌احکام آقای دریابندری دربارهٔ این دگرگونی‌ها "جالب" است. ایشان دربارهٔ برخی مکاتب که منجر به‌مدرنیسم ادبی می‌شوند یا دید مثبتی‌ندارند یا اطلاعاتشان درست نیست یا هر دو، شاید هم یکی علت دیگری بوده است، و در نقد "سنگ صبور" چوبک در سال ۴۶، دربارهٔ جریان سیال ذهنی می‌گویند این شیوه‌ای است که" سی چهل سال پیش چند صباحی میان نویسندگان فرنگی باب شده بود." جیمز و کنراد در مقدمه بر "پیرمرد و دریا"، بهترین نمونه‌های نثر داستانی "مصنوع و مزین "اوایل قرن بیستم انگلیس هستند که امروزه "مانند سقفهای گچ‌بری و طاقهای مقرنس سنگین و زائد به‌نظر می‌آید." (ص ۱۲) ایشان در جای‌دیگر توضیح می‌دهند زبان همینگوی که" زبان‌زنده جاری در دهان مردم است" با تمایل غالب جنبش مدرنیسم، درسالهای‌نخستین‌وانقلابیش کاملا" هماهنگ است. بدین‌ترتیب همینگوی از زبان استادان فضل‌فروش، از زبان‌نویسندگان و شاعران متظاهر و متکلف، از زبان سیاست‌بازان و تبلیغگران ژاژخا و هرزه‌درا دور می‌شود و به‌زبان زنده وجاری توده روی می‌آورد".

آقای دریابندری عادت ندارند مدلول این القاب عام را مشخص کنند، ما درست نمی‌دانیم استادان فضل‌فروش و غیره کی‌ها بودند... ولی می‌دانیم که جیمز و کنراد در میان آنها‌یند، همانطور هم معلوم نیست که مقصود ایشان از تمایل غالب اوایل جنبش مدرنیسم، در روی آوردن به‌زبان جاری‌توده، چه کسانی هستند، فقط باید توضیح‌داد که تا به‌امروز جزوپیشگامان این جنبش "فرنگی‌هایی" مانند پروست، جیمز، کنراد، داستایوسکی، و البته جویس، و سمبلیستهای فرانسه‌محسوب می‌شدند، حالا اثبات نزدیکی زبان این نویسندگان به‌زبان توده به‌عهدهٔ آقای دریابندری می‌ماند. در ادامهٔ بحث، اضافه کنم که آقای دریابندری سمبلیسم را نیز یک جنبش زودگذر می‌دانند که اکنون به تاریخ پیوسته. ایشان هم‌چنین تعبیری از نوع‌نوشتن همینگوی و اصولا" روند ادبیات در آغاز قرن ۲۰ می‌دهند و می‌گویند:

" منحصر شدن توصیف به‌امور عینی و مشهود، حذف نویسنده و ذهنیت او از صحنهٔ داستان، یک امر تصادفی نیست، این‌بازتاب روح زمانه است.

موضوع این است که‌آنچه را قدما "ذهن" می‌نامیدند علوم طبیعی جدیداز دایرهٔ‌بحث خود کنار گذاشته بود. در آغاز قرن روان‌ــ شناسی اعلام کرده بود که مفهوم "روان" یا "آگاهی"ــ و مفاهیم وابسته به‌آن مانند "عواطف"، "احساسات" ــ فرضهای زائدی هستند که باید به‌حکم اصل اقتصاد و مفروضات از بحث حذف شوند. شناختن ماهیت‌حقیقی عواطف را باید با توصیف نشانه‌های‌جسمانی ــ تغییرات سلسله اعصاب ارادی و غیرارادی آغاز کنیم، زیرا که عاطفهٔ جدا از جسم چیزی جز یک مفهوم انتزاعی نیست... غرض این است که از دیدگاه علم جدید مفاهیمی مانند ترس و عشق و شوق و مانند اینها رویدادهای "غیرقابل مشاهده" و "خصوصی" هستند، و

حال‌آنکه علم فقط از رویدادهای " قابل مشاهده" یا به‌اصطلاح فیزیک‌دانها "عمومی" بحث می‌کند. در این صورت طبیعی است که ادبیات نیز رویدادهای "خصوصی" را کنار بگذارد و به‌رویدادهای "عمومی" بپردازد."

اول درباره‌ٔ تغییرات: بحث درباره‌ٔ پیش‌زمینه‌ٔ ادبیات مدرن بحثی است‌تکراری، درباره‌ٔ دگرگونیها و هرج‌ومرجهای اجتماعی سیاسی (جنگ جهانی اول، انقلاب‌شوروی) درباره‌ٔ انقلاب در زمینه‌ٔ فلسفه (نیچه، کیرکه گارد، شوپنهاور، برگسون) درباره‌ٔ انقلاب در زمینه‌ٔ علم (فیزیک جدید) و در زمینه‌ٔ علوم انسانی و اجتماعی (وبر، درکهایم، مارکس) و البته در زمینه‌ٔ ادبیات و هنر، در همه‌ٔ این زمینه‌ها حرکت در کل حرکتی است دور از بوزیتیویسم اوایل قرن ۱۹، حرکتی است درجهت نفی کامل سنتها و افکارگذشته، خلاف جهت مطلق‌گرایی، در جهت کشف راههای جدید برای ارائه‌ٔ بیانی جدید، حرکتی خلاف جهت گرایش به‌سوی واقعیت موردنظر آقای دریابندری و جهت موافق به رسیدن رستگاری از طریق هنر. درباره‌ٔ برخی از جنبه‌های این حرکت که آقای دریابندری نظر داده‌اند صحبت خواهم کرد.

و اما درباره‌ٔ تئوریهای "روان‌شناسی" که آقای دریابندری می‌گویند، شرط صداقت آن است که چون در حیطه‌ٔ تخصص من‌نیست حرفی نزنم، و فقط بحث را به‌مطالبی درباره‌ٔ روان‌شناسی محدود کنم که در حیطه‌ٔ کار من است. ولی باز هم آقای دریابندری گفته‌اند: "روان‌شناسان" و مشخص‌کرده‌اند که اینها چه کسانی هستند، مسلما" همه‌ٔ روان‌شناسان یک نظر نداشته و ندارند. تنها مکتب روان‌شناسی که نزدیک به‌حرف ایشان است، مکتب روان‌شناسی فیزیولوژیک شوروی و ترشحات برّاق سگ پاولوف است که دررفتارگرایان غرب هم تاثیر بسزایی داشته. اما آنچه مسلم است، در روند اصلی ادبیات مدرن، بخصوص در مسئله‌ٔ حذف راوی همه دان و به‌زعم ایشان "نویسنده" از رمان ـ نظریه‌پرداز آن جیمز است و نه همینگوی ـ، تاثیر چندانی نداشته است. آنچه روان‌شناسی و ادبیات، بخصوص رمان را، در اوایل قرن به‌یکدیگر نزدیک می‌کند، تأکید روان‌شناسانی چون فروید، ویلیام جیمز (برادر هنری جیمز) و برخی از شاگردان فروید چون یونگ بر محوری بودن نقش ناخودآگاهی است، بر اهمیت رویا و تخیل، بر تأثیر زندگی فردی و درونی‌افراد در اعمال و روابط بیرونی آنها. البته منظور این نیست که اول فروید نظریه‌ٔ ناخودآگاهی را مطرح کرد و بعد نویسندگان بر آن اساس به‌نوشتن داستان پرداختند. علاقه‌ٔ متقابل این روان‌شناسان و برخی از نویسندگان به ناخودآگاهی سبب تأثیر و واکنشهای متقابل می‌شود. فروید خودادعان می‌کند که قبل از او" شعرا ناخودآگاهی را کشف کرده بودند" قبل از فروید نویسندگانی چون پو و داستایوسکی بسیاری ز مسائل مورد توجه روان‌شناسی و تأثیر ناخودآگاهی را در ضمیرآگاه عرضه کرده بودند.

کاشف بسیاری از مقولات اجتماعی نیز نویسندگانی چون بالزاک و دیکنز بودند. پس اگر بتوان گفت که" واقعیت" ادبیات را می‌سازد، باید بپذیریم که گاهی ادبیات مقولات واقعی را خلق می‌کند.

در اواسط قرن ۱۹ زولا با تأکید برعلمی کردن ادبیات، روند خلاق ادبی را به کار در آزمایشگاه تشبیه می‌کند. ولی روند رمان رئالیستی نو که در اواخر قرن ۱۹ با آثار تورگنیف، جیمز و کنراد و فلوبر آغاز می‌شود، روندی است در جهت مخالف زولا. گرچه که بخشی از نظریه‌های زولا در نویسندگان‌مدرن از جمله جویس تأثیر زیادی داشته است. رمان در آستانه قرن بیستم دچاردگرگونیهای اساسی می‌شود. اول آنکه دید رمان‌نویس از واقعیت دگرگون می‌شود. تأکید بر واقعیت درونی است، بر بافتن ساختی که بتواند ساختار این واقعیت را به‌نمایش بگذارد. پروست که خود شاگرد برگسون‌بود، براهمیت خاطره، بخصوص خاطره غیرارادی تأکیدمی‌کند جیمز واقعیت را برابهام، نسبی و چندگانه می‌بیند. به‌دلیل همین ماهیت پرتضادواقعیت از نظر او، راوی همه‌دان که برهمه چیز تسلطه و آگاهی دارد، دیگر نمی‌تواند کارآیی‌داشته باشد، او در جهت دراماتیزه کردن رمان و حذف راوی همه‌دان پیش‌می‌رود. او از توصیفها و گفتگو برای بیان وقایع و روابط درونی شخصیتها بهره می‌گیرد وآن نوع استفاده از "سمبلیسم واقعی" که آقای دریابندری در همینگوی تحسین می‌کنند، نطفه در آثار و نظریه‌های جیمز دارد. تأکید همه‌ٔ نویسندگان مدرن با وجود اختلافها وتفاوتهای آشکار میان آنها، بر اهمیت فرم است. رمان‌نویس یا ساختارادبی خود هم واقعیت را کشف می‌کند و هم به‌مصاف آن می‌رود. این حرف نیچه که " هیچ هنرمندی تاب تحمل واقعیت را ندارد" درباره‌ٔ بسیاری از این نویسندگان‌صادق‌است. هنرمند نه فقط واقعیت بیرون که واقعیت درون را ارائه می‌دهد، و نه فقط واقعیت را ارائه می‌دهد که در مقابل آن واقعیت‌جدیدی خلق می‌کند و آن واقعیت هنری است. تنها هنراست که با ساختارخود به‌واقعیتهای روزمره‌ٔ زندگی ابدیت می‌بخشد. به‌قول مالرو" **هنر وابسته به‌گورنیست، بلکه وابسته به ابدیت است و هر اثر هنری مقدسی با مرگ مقابله می‌کند، زیرا تمدن دوره‌ٔ خود را زینت نمی‌دهد، بلکه طبق ارزشهای متعالی خود آن تمدن را بیان می‌کند.** گسستن ازساختار رئالیسم سنتی، از حرکت خطی طرح، ازحرکت تقویمی زمان، از نثر توصیفی، ازبیان‌حوادث و کنشهای بیرونی همه نمایانگر دگرگونی جدید در رمان است. جریان سیال ذهن لفظی است که از نوشته‌های ویلیام جیمز به وام گرفته می‌شود.

در این‌جا لازم است نکته‌ٔ کوتاهی را در باره‌ٔ سمبلیستهای فرانسه مطرح کنیم. آقای دریابندری که‌به‌درستی اعتقاد دارند هدایت تحت‌تأثیر سمبلیستهای فرانسه بود، درباره‌ٔ آنها و سوررئالیستها می‌گویند :اینها" درهنر اروپا دوره‌ها یا سبک‌های زودگذری بودند و حالا فقط جنبه‌ٔ تاریخی دارند. "ایشان تعریفی هم از سمبلیسم می‌دهند که هیچ ارتباطی با سمبلیسم فرانسه یا آنچه مکتب سمبلیسم خوانده می‌شود ندارد، در حقیقت سمبل را با مکتب سمبلیسم اشتباه گرفته‌اند و می‌گویند: " سمبولیسم هم یعنی این که نوشته‌ٔ آدم علاوه بر معانی ظاهری‌اش یک سلسله معانی باطنی هم داشته‌باشد. که باید با امعان نظر با مراقبت کشف شود." و بعد هم مطالبی درباره‌ٔ سمبلهای کاشته شده و کاشته نشده، سمبلیسم واقعی و غیر واقعی می‌فرمایند که جای بحث نداردومن صرفا" آنها را ازنظرهای شخص‌ایشان تلقی می‌کنم که‌ربطی هم به‌نظریه ادبی مشخصی ندارد و بحث درباره آنها را هم برای مجالی دیگر و فرصتی مناسب‌تر

می‌گذارم . اما تعریف آقای دریابندری از سمبلیسم ،تعریف سمبلیسم نیست و تعریف تمثیل(allegony) است ، و بنابراین تعریف نویسنده کلیله و دمنه ، سهروردی و بسیاری دیگر از ادبای کهن ما در زمرهٔ سمبلیستهای فرانسه قرار می‌گیرند که این خود البته نظریه‌ای است درخور توجه که دربارهٔاش باید بیش از یک مقاله نوشت .

اگر زودگذر بودن یا دیرپا بودن یک جنبش ادبی را به‌نسبت تأثیر آن جنبش در کل ادبیات یک یا چند دوره بگذاریم ، سمبلیسم بسیار روسفید می‌شود . بنابر عقیدهٔ اغلب منتقدان ، سمبلیسم یکی از ارکان اصلی جنبش مدرنیسم است ، به‌عقیدهٔ برخی دیگر، سمبلیسم درحقیقت با مدرنیسم یکی می‌شود . ادموند ویلسون در کتاب معروف خود " قلعهٔ آکسل " مدرنیسم را معلول سمبلیسم ، و حاصل تلفیق و تقابل آن با ناتورالیسم می‌داند . او جویس، پروست ، استاین ، الویت و ییتز را در شمار نویسندگان سمبلیست می‌آورد . اهمیت این مکتب در تأکید آن بر فرم ، بر حدت و شدت تجربه ، بر استقلال و اهمیت کلام ، بر نزدیک کردن زبان شاعرانه به‌موسیقی و رویا ، برحجم وثقل بخشیدن به‌کلام شاعرانه‌است . سمبلیستها نه فقط بر نسل اول مدرنیستها که بر نویسندگان بعدی مثل وولف ، ژید ، هسه وغیره نیز تأثیر گذاشتند . آنچه رمان غنایی خوانده می‌شود ، ساختار خود را بیشتر مدیون تأثیر این مکتب است . با کمال تاسف باید به‌آقای دریابندری اطلاع داد که سمبلیسم نه‌تنها نمرده و به "زباله‌دان" تاریخ نپیوسته ، بلکه هنوز هم زنده و سالم است . شاهد اخیر مدعایمان آخرین کتاب جرج استاینر است Real presenas که به‌سال ۱۹۸۹ منتشر شده و در آن استاینر از انقلابی می‌گوید که پایه‌گذاران مکتب سمبلیسم به‌وجود آورند . او ازحرکتی می‌گوید که "نخستین‌بار با گسستگی زبان از مرجع بیرونی در شعر مالارمه ، و تلاشی اول شخص مفرد در شعر رمبو اعلام شد . این دو عمل و کلیه پیامدهایشان پایه‌های بنای عبری ـ یونانی ـ دکارتی را که مأوای خرد و روان‌شناسی سنت تفهیم و تفاهم غربی بود درهم شکست . به جرئت می‌گویم ، حتی انقلابهای سیاسی و جنگهای بزرگ تاریخ معاصر اروپا هم در قیاس با این تکه تکه کردن سطحی می‌نمایند ."ص ۹۴

○ تمایزرمان و داستان با سایر انواع روایت نه در میزان "صداقت" نویسندگان داستان و نه در نوع مضامین موردعلاقه آنان که در کوشش آنهاست در جهت دگرگونی ساختار روایت .

○ اگر زودگذر بودن یا دیرپا بودن یک جنبش ادبی را به‌نسبت تاثیر آن جنبش در کل ادبیات یک یا چند دوره بگذاریم، سمبلیسم بسیار روسفید می‌شود .

دربارهٔ "بن‌بست" معروف فرمالیسم هم من جای دیگری صحبت کرده‌ام . فقط بگویم که این "بن‌بست" صرف‌نظر از آنکه درتخیل برخی از "صاحب غرضان" این دیار موجود است ، در سرکوب استالین و ممنوع ساختن چاپ آثار آنها ، تهدید ، ارعاب زندان و تبعید نویسندگان فرمالیست خلاصه‌می‌شود . اما با وجود همه اینها برخی از پایه‌گذاران این‌مکتب از جمله یاکوبسن سر از مکتب پراگ‌درآوردند و در آنجا پایه‌گذار مهمترین نظریه‌های نقد ادبی در سه دههٔ گذشته شدند .

۳

حالا شاید آقای دریابندری بگویند با همهٔ این حرفها بالاخره تکلیف تجربه‌های بزرگ بشری" و"واقعیت" و" صداقت" چه‌شد ؟

در داستان آلیس در سرزمین عجایب گربهٔ غریبی هست به‌اسم گربه‌ٔ چشایر که در حضورآلیس اعضای بدنش یک‌به‌یک محو می‌شوند، آخرین چیزی که از او باقی می‌ماند لبخند معلق اوست در فضا . این لبخند گربه پر از معنا و طنز است ، طنز واقعیتی که مدام می‌خواهیم آن را به‌دست بیاوریم و مثل گربهٔ آلیس در مقابل چشمان ما محو می‌شود . اگر به‌دنبال انعکاس یا تقلید واقعیت هستیم ، واقعیت همواره از ما جلوتر است ، وشگفت‌آورتر از آن که به‌تقلید درآ د ، چاره‌ای نداریم جز آنکه با نیروی تخیل هم به‌جستجوی‌آن‌برویم و همه به‌مصافش .

می‌خواهیم به‌حقایقی دست یابیم ، به حقایقی دربارهٔ زندگی ، زندگی اجتماع ، خودمان . اول باید مظاهر آن حقایق را از میان برداریم ، آن شکلهای ثابتی که ما راهر روزه درگیر و دربند خود می‌کنند . باز می‌رسیم به آشنایی‌زدایی . " غبار عادت" پیوسته‌حجاب راه است ، همان‌عادتی که سبب می‌شود در برابر هر دگرگونی مقاومت کنیم ، به گالیله بگوییم زمین نمی‌گردد ، به‌اینشتین بگوییم نظریهٔ نسبیت خوابی است و خیالی ، به‌فروید بگوییم ناخودآگاهی حرف است . در مورد ادبیات‌نیز همین‌گونه است . فرمهایی که زمانی متعالی‌بودند ، ودر دورهٔ خود به اوج‌رسیدند ، در درون فرمهای تازه دگرگون‌می‌شوند ، همین فروپاشی فرمهای قدیم است که ما را وادار به مکث می‌کند ، وادار می‌کند تا بار دیگر نگاهی تازه به "واقعیت" بیندازیم ، به‌آن‌کلیساهایی که مونه درساعات مختلف شبانه‌روز ترسیم کرده ، به‌آن درختهای پرتلاطم ون‌گوگ ، و صورتکهای گرنیکای پیکاسو . جویس اسطوره را تازه می‌کند و مفهوم تازه‌ای از انسان زمان خودش در درون اسطورهٔ قدیم به دست می‌دهد ، جیمز واقعیت را پیچیده و مبهم می‌کند ، اما آقای دریابندری شاید بگویند بالاخره تکلیف مسائل بزرگ بشری "درقالب رمانهای "بزرگ" چه می‌شود . باید دید که آیا انقلاب در ادبیات را چه کسانی به ثمر رسانده‌اند ، آنان که مضامینی به اصطلاح اجتماعی و انقلابی را در قالبی کهنه عرضه کرده‌اند ، و یا کسانی که نه فقط مضامین که همهٔ ارکان رمان ، و در نتیجه ارکان تصورات و عادات ما را برهم ریخته‌اند ؟اگربه‌اینشتین ویا هایزنبرگ نمی‌توان گفت در حیطهٔ فیزیک انقلاب کنند اما در قالب نیوتن ، آیا به جویس می‌توان گفت که در رمان انقلاب کند اما در قالب بالزاک ، آیا به‌هدایت می‌شود گفت انقلاب کند در قالب " شوهر آهوخانم " که حدود پانزده سال بعد از "بوف"کور تازه در قالب رمانهای نازل قرن ۱۹ نوشته شده .

دو مثال می‌آورم ، گورکی نویسنده‌ای بود انقلابی ، همهٔ عمرش درجهت دگرگونی اجتماعی به‌سر شد ، رمان " مادر " او در زمرهٔ رمانهای محبوب انقلابی است ، سرگذشت

مادری از طبقهٔ فرودست که توسط فرزندش و دوستان او به‌انقلاب روی می‌آورد و در راه آن‌فدا می‌شود، در این رمان هیچ مسئله‌ای طرح نمی‌شود که یک تحلیل خوب اجتماعی پیشاپیش آن را مطرح نکرده‌باشد. هیچ‌توصیفی از روسیهٔ تزاری را به‌دست نمی‌دهد که قبلا" گزارشهای دربارهٔ ستم ارتجاع و مبارزهٔ انقلابیون به‌دست نداده باشد، همه چیز مشخص است. کوچکترین شکی‌نداریم که کی خوب است و کی بد، کی مبارز است و کی ستمکار، و کدام جاسوس‌است. رمان را سریع می‌خوانیم، فرم آشناست، مگر بارها با همان فرم اما در سطحی به‌مراتب بالاتر در رمانهای قرن هیجده و نوزده مواجه‌نبوده‌ایم؟ماجراست که جالب است. با انقلابیون همدست وهمصدا می‌شویم، خود را پاک و منزه‌حس می‌کنیم، ما هم از شکنجه بدمان می‌آید، ما هم آرزوی سرنگونی تزار را در سر داریم، گویا مسئلهٔ اصلی پیروزی" مادر" و همراهان اوست و بس. ولی چند سال بعد در روسیه انقلاب می‌شود، سیستم عوض شده، تزار را از میان برداشته‌اند، ولی آیا واقعا سیستم عوض شده است؟

نابوکوف هم نویسنده‌ای است روسی، متعلق به‌خانواده‌ای اشرافی و لیبرال، پدر او هم با نوع حکومت تزار مخالف است وحتی سه‌ماهی هم به‌زندان می‌رود، ولی با حکومت جدید مخالف‌تر است، با خانواده‌اش به اروپا فرار می‌کند، و در آلمان به‌دست یک فاشیست به‌قتل می‌رسد. نابوکوف نویسنده‌ای است سخت غیراجتماعی، که با طرح" تجربه‌های بزرگ بشری" و نوع خاصی از رئالیسم عنادی آشتی‌ناپذیر دارد. نویسنده‌ای است به‌معنای واقعی نخبه‌گرا، طرفدار مسلم فرم، و ادعا می‌کند که هیچ‌یک از آثارش ارتباطی با سیاست ندارد. نابوکوف رمانی دارد به‌نام دعوت به مراسم گردن زدن،رمانی‌با فضایی غریب، در مکانی نامعلوم، مردی به‌نام سینسیناتوس در اسارت حکومتی توتالیتراست و در زندان به سر می‌برد، ولی. عجیب اینجاست که نوع روایت‌و توصیفات مثل توصیف صحنه‌هایی از یک نمایشنامهٔ در حال اجراست. در رمان گورکی، تاریخ، اوضاع و زمانه بر رمان ،مکان زمان و شخصیتها سایه افکنده و همه همان کونه رفتار می‌کنندکه انتظار داریم. اما در اینجا هیچ‌چیز و هیچ‌کس آن طور نیست که انتظار داریم، همه به‌جز زندانی مدام نقش عوض می‌کنند. سینمیناتوس در سلول خود همهٔ اعضای بدنش را جدا می‌کند و باز هم برهم سوار می‌کند، به‌معنای دیگر این جا شخصیتها جوری دیگر انگشت به‌دهان‌می‌گزند (رجوع شود به‌حرف آقای دریابندری درباب "بوف‌کور"). یکی از راههای شکنجهٔ‌زندانی ودار کردن او به‌تماشای هنر بد است. او از عکاسی متنفر است که کنایه‌ای است به نوع خاصی از رئالیسم. در آخر رمان سر زندانی را می‌برند و او سرش را به‌دست می‌گیردو از صحنه خارج می‌شود، درحالی که صحنه در اطراف او فرو می‌ریزد. در این رمان دیگر تنها مسئله انعکاس روابط خارجی انسانها مطرح نیست، دنیایی که ناباکوف خلق می‌کند مانند دنیای‌کافکا ارتباطی‌باحکومتهای‌استالین و هیتلر دارد، ولی رمان فراتراز سطح می‌رود و جنبه‌های پنهان واقعیت را نشان‌می‌دهد، **یعنی رمان تنها عکس شکنجه‌گر نیست.**

دربارهٔ شکنجه و استثمار همه می‌دانند، حتی استثمارگران، ولی آیا در جامعه فقط این دو قطب استثمارگر و استثمارشونده‌وجود دارد؟ در این نوع جوامع وحشتی پنهانی وجود دارد، وحشت از بی‌هویتی، وحشت آنکه فردیت، شخصیت، گذشتهٔ افراد از آدمها گرفته شود ،بی‌هویتی یعنی بی‌واقعیتی، یعنی همه‌چیز از حالت‌عینی و ملموس به‌حالتی خیالی درآید، و بی‌هویتی یعنی تن‌دردادن **به‌هر هویتی که دیگران انتخاب کنند.** پس مسئلهٔ اصلی قهرمان داستان نابوکوف که‌مثل قهرمانان‌گورکی نیست، که می‌ترسد، که‌تزلزل دارد، که فریب می‌خورد، این است که هویت خود، فردیت خود، یعنی واقعیت خود را حفظ کند. آیا سینسیناتوس واقعی‌تر است یا "مادر" در رمان گورکی) او مدام به خود یادآوری می‌کند: "خودم، خودم". دراینجا فقط زندان‌بان نیست که در مظان اتهام قرار می‌گیرد، خواننده، مخاطب نیز دچارتزلزل و شک می‌شود، سئوالی برای اوپیش می‌آید، آسان است که در مقابل شکنجه و ظلم آشکار موضع‌گرفت، ولی آیا به‌همان اندازه آسان است که درمیان جمع آدمهایی که می‌خواهند مثل آنها باشیم و هویت خود را، وجدان فردی خود را با هویت جمعی آدمها تعویض کنیم، سر خم نکرد؟ آیا مادر موقعیت‌قهرمان رمان در کدام جبهه قرار خواهیم‌گرفت، در جبههٔ سینسیناتوس و یا مثلا" همسراو؟ و چون دیگر راوی مثل راوی رمان" مادر"، مثل راوی رومان" شوهر آهوخانم" نیست که همه‌چیز را شرح بدهد و خوب را از بد تفکیک کند، ما با اثر تنها هستیم، باید خودمان تأمل‌کنیم، فکر کنیم و انتخاب. ولی باز هم حرف دیگری باقی می‌ماند. سبعیت فقط مختص یک سیستم، یک فرد، یک حکومت نیست، این سبعیت در انواع و اشکال مختلفش می‌تواند در فرد فرد ما وجود داشته باشد. وبالاخره آیا این دفاع از حرمت و هویت و وجدان فردی و فردیت، این دفاع از حرمت و هویت‌مستقل نیروی خلاقهٔ بشر، یعنی هنر و ادبیات، پاسخ به‌این خواست نجیبانهٔ بشری نیست که بدون ادعای هیچ‌گونه قهرمانی می‌خواهد در برابر گذرا بودن زندگی از هنر ابدیتی بسازد، و آیا نابوکوف با داستان خود نه فقط برای خودش جاودانگی می‌آورد، که قصد دارد سبعیت خفته در درون ما را نیز دگرگون کند و آیا دگرگونی این سبعیت به‌دست‌قهرمانان گورکی انجام می‌گیرد یا شخصیت اصلی‌رمان نابوکوف؟

٤

حرف طولانی است و من هنوز همهٔ‌دلایل وجودی"اغراض" آقای دریابندری راکشف نکرده‌ام. البته در نظریات آقای دریابندری تناقضاتی هم هست که باید به‌فال نیک‌گرفت، ایشان با آن سلیقهٔ فرهیخته به‌هرحال‌کششی هم به‌طرف به‌قول خودشان انحطاط و فرم دارند و به‌همین خاطر بعد از همهٔ بحثها در بارهٔ تجربهٔ بشری" غیره سیاسی‌ترین رمان همینگوی را ترجمه می‌کنند و در مقدمه جایی که به‌تحلیل ساختار دست می‌زنند یکباره‌همان مسائل ازلی و ابدی را تحت‌تأثیر منتقدان غیراجتماعی "فرنگی" مطرح می‌کنندوزیباترین مسائل ازلی وابدی را تحت‌تاثیر منتقدان‌غیر

اجتماعی "فرنگی" مطرح می‌کنند و زیباترین بخش مقدمه را می‌نویسند.

تناقضات دیگری هم هست که باید درجای دیگر و مجالی بیشتر به‌آنها پرداخت و من فقط برخی از آنها را به‌صورت پرسش مطرح می‌کنم. مثلا" اگر آقای دریابندری بی‌توجه به‌ساختار منسجم و استعاری "بوف‌کور" که تکرار یکی از ارکان آن است می‌گویند که چرا "همهٔ آدمها انگشت سبابهٔ دست چپشان را مدام توی حلقشان می‌کنند ــ ظاهرا" بدون این که عقشان بنشیند نه این که همهٔ بوسه‌ها طعم کونهٔ خیار بدهد..." و اینکه "آدمها اگر بشود اسمشان را آدم گذاشت فقط به‌حکم نویسنده انگشت تو دهانشان می‌کنند... چون اگرآدمها زنده و راست‌راستی باشند، لابدهزاربدبختی دیگردارند...وغیره..." باید گفت اول آنکه همهٔ آدمها در "بوف‌کور" انگشت به‌دهان نمی‌گزند، فقط زن اثیری/ لکاته و برادر اواین کار را می‌کنند. این‌دربارهٔ بوسه‌ها هم صدق می‌کند، مسئله به‌ظاهرجزئی است، ولی وقتی راجع به‌رمانی صحبت‌می‌کنیم که هر بخش آن‌جزئی است تفکیک‌ناپذیر از کل آن، و نه مثل "شوهرآهو خانم"، که‌مثلا می‌شود ۲۰۰ صفحهٔ آن را (حتی آقای‌دریابندری هم در نقطخود بخش عمده‌ای ازفصل دهم را اضافی می‌دانند) حذف کرد، آن وقت می‌بینیم‌که گزارش درست مهم است، اگر هم ایشان رمان را به‌یاد ندارند، بهتراست از اظهار نظر خودداری کنند. مسئلهٔ دیگر اینکه اگر تکنیک تکرار و یا ا ن نوع آدمهای "غیرواقعی" تا این حد مورد انزجار ایشان است، چرا دست به‌ترجمهٔ بکت می‌زنند. بکت که نویسنده‌ای است بسیارآگاه به‌سبک، نویسنده‌ای در حد وسواس درگیر زبان، نویسنده‌ای خلاصه "منحط" تر"وفرم‌گرا"تر از هدایت می‌شود به‌سبک آقای دریابندری (و نه به‌اعتقاد من) پرسید اینکه آدمی سر میزی بنشیند و اشیای مختلف را از جیبش در آورد و مرتب موز بخورد، و بعد راه برود و روی پوست موز لیز بخورد، و بعد به‌صدای خودش در ضبط صوتی گوش بدهد که باز هم دارد راجع به‌موز خوردن و غیره حرف می‌زند چه فایده‌ای دارد؟ این آدمهایی که در ناکجاآباد، مدام به‌دنبال شخصی به نام گودو هستند که نمی‌آید و مدام پیام‌آوری می‌فرستند که خواهد آمد، و آنها که‌حرفهایی یاوه را تکرار می‌کنند و کارهایی یاوه‌تر، چه فایده‌ای‌دارند؟ این آدمهایی که در سطل آشغال می‌نشینند و مدام حرفهایی را تکرار می‌کنند چه شباهتی به‌آدمهای "راست‌راستی" دارند؟ شاید بکت و دیگر نویسندگان "فرنگی" می‌توانند از این کارها بکنند، ولی هدایت نمی‌تواند، شاید این هم مسئله به‌قول ایشان "استیل شخص"، و "نثر"، و "اتومبیل شخصی" است که گویا بکت مستحق همهٔ اینهاست و این نویسندگان ایرانی مستحق هیچ‌یک‌نیستند. وراستی این "استیل‌طبیعی" فردوسی و دیگران دیگر چه صیغه‌ای است؟ چرا شخصیتهای هدایت در یک رمان‌استعاری که هیچ ادعایی در مورد واقع‌گرا بودن ندارد نمی‌توانند انگشت به‌دهان بگزند ولی سید میران، نانوای همدانی رمان رئالیستی "شوهر آهوخانم" می‌تواند دربارهٔ اساطیر و فلسفه به‌قول "درازنفسی" کند و ایشان این نکته را درنقد خود غیرقابل توجیه ولی جزئی ببینند. صرف‌نظر از برخی صحنه‌ها و توصیفات از برخی مضامین چه‌تفاوت اساسی میان‌توصیفات، زبان و نحوهٔ روایت" شوهر آهوخانم "وآثار مستعان است؟ آیا واقعا" در عرض این‌بیست سال و اندی دیگر هیچ رمانی به پایهٔ شوهر آهوخانم نوشته نشده است؟

اینها سوالهایی است برای بحثهای‌آینده و راستی هم که ما کاری به "غرضهای" آقای دریابندری‌راجع به‌هدایت، آل‌احمد، گلستان و یا صادقی‌نداریم. شاید ایشان شوخی می‌کنند چون نمی‌توانند مباحث ادبی را جدی‌بگیرند و یا شاید این مباحث را آن طور که شاید و باید نمی‌دانند تا بتوانند جدیشان‌بگیرند. به‌هرحال، طنز ماجرا در اینجاست که اگر حرمت ادبیات را نگه نمی‌داریم، اگر "اغراض" خود را جانشین دانش واقعی می‌کنیم، آن وقت لقوهٔ زبان دیگران گریبانگیر ذهن خودمان می‌شود. چرا که همهٔ اینهابی‌حرمتی به‌دیگران نیست. بزرگترین بی‌حرمتی‌ها را به "اغراض" خودمان، به‌تمام معانی کلمه، و درنتیجه به‌خودمان کرده‌ایم.

○ سمبلیستها نه فقط بر نسل اول مدرنیستها که بر نویسندگان بعدی مثل وولف، ژید، هسه و... تاثیرگذاشته‌اند.

○ بن‌بست فرمالیسم صرف‌نظر از اینکه در تخیل برخی "صاحب‌غرضان" این دیار موجود است، در سرکوب استالین و ممنوع ساختن چاپ آثار نویسندگان فرمالیست، تهدید، ارعاب زندان و تبعید آنان خلاصه می‌شود.

○ آیا سینسیناتوس (قهرمان رمان دعوت به‌مراسم گردن زدن) نابوکوف واقعی‌تر است یا "مادر" گورکی؟

○ چرا شخصیتهای هدایت در یک رمان استعاری که هیچ ادعایی در مورد واقع‌گرا بودن ندارد نمی‌توانند انگشت به‌دهان بگزند ولی سیدمیران، نانوای همدانی رمان رئالیستی "شوهرآهوخانم" می‌تواند به‌قول دریابندری "روده‌درازی" کند؟

○ یکی از مشخصات حکم صادرکردن "کلی‌گوئی" است و به‌قول نابوکوف واژه‌های کلی لامحاله به‌واژه‌های کمیک مبدل می‌شوند.