

گفت و گوی شرق

با حورا یآوری

فضیلت تامل در متن ادبی

شاهرخ تندروصالح

حورا یآوری «منتقد-مولف» ایرانی است. او از یک دهه پیش در نیویورک زندگی می کند و عضو مرکز مطالعات ایرانی دانشگاه است. به تازگی کتاب زندگی در آینه ایشان توسط نشر نیلوفر منتشر شده است. این کتاب دربردارنده مجموعه ای از مقالات او پیرامون نقد ادبی در ایران است. بخشی از این مقالات در سال های گذشته به صورت پراکنده در مجله های «نگاه نو»، «کلک» و «گفتگو» منتشر شده اند. او در این کتاب سعی دارد از زاویه نقد ادبی-روانکاوی و شناختی به تامل در متن های ادبی بپردازد. حورا یآوری پیش از این، در کتاب «روانکاوی و ادبیات» به مقایسه «هفت پیکر نظامی» و «بوف کور» صادق هدایت پرداخته بود. حورا یآوری آمیزه ای از آرامش نسیم و توفان را با خود دارد. تاملات او در متن ادبی بارقه ای از امید را در ذهن شیفتگان برآمدن ادبیات فارسی در جهان پر دغدغه امروز روشن می کند. بی تکلف و ادعا در کلماتی که بر زبان دیگری رانده می شود تامل می کند و تاریک روشنای جهان متن را می کاود. بی شک او جست و جویی ژرف اندیش و بلندنظر در متن ادبی فارسی است. انتخاب های هوشمندانه یآوری از متون ادبی کلاسیک فارسی و متون معاصر نشان می دهد که منتقد می تواند با محترم شمردن بهره هوشمندی مخاطب آنچه را که به حقیقت نقد ادبی نزدیک است بر قلم راند. گفت و گوی من با حورا یآوری در چند جلسه انجام شد و ویرایش نهایی آن، لطف حورا یآوری بود به همه علاقه مندان به نقد ادبی. سپاس از ایشان را وظیفه خود می دانم. گفت و گوی با حورا یآوری از کتاب تازه منتشرشده شان آغاز و به تاریک روشنای ادبیات امروز ایران رسید. با هم این گفت و گو را می خوانیم.

• دهه هفتاد دهه اوج گیری ادبیات داستانی ایران به طور اعم و ادبیات داستانی زنان به طور اخص است. آیا این اوج گیری با رشد خودآگاهی تاریخی و فردیت همراه بوده است؟

به وجود آمدن مفهوم فرد مستقل خود بنیاد یک پدیده تاریخی است و به سلسله به هم پیوسته ای از عوامل و دلایل فرهنگی، اجتماعی و سیاسی برمی گردد که در یک مقطع خاص

تاریخی در بعضی از فرهنگ‌ها تحولاتی به وجود آورده و طی این تحولات انسان به عنوان یک موجود خودبنیاد و مستقل مفهوم پیدا کرده است. در مورد ایران باید گفت که اگر چه اولین داستان‌های ما را کسانی نوشته‌اند که مدتی در خارج از ایران زندگی کرده بودند و هدفشان از نوشتن داستان بیش از آفریدن یک متن ادبی انتقاد از شرایطی بوده که می‌دیدند و نمی‌پسندیدند، معه‌ذا اگر از نمونه‌های نادر چشم‌پوشیم ورود داستان به ایران با خودآگاهی تاریخی و تشکیل مفهوم فردیت به عنوان یک پروسه تاریخی - که سرآغاز پاگیری داستان در غرب است همزمان نبوده است. به نظر من در دهه‌های بسیار اخیر است که این خودآگاهی در داستان ایرانی شکل می‌گیرد، که اگر فرصتی باشد به آن می‌پردازیم. اگر ما ادبیات را در معنای وسیع‌تر نشان‌دهنده تحولات و دگرگونی‌های بنیانی و نه روزمره زندگی در هر سرزمین بدانیم، این اتفاق خوبی است

• به نظر من «واقعیت» در داستان زنان، دارد صورتی از رئالیسم واقع‌گرایانه را به تصویر می‌کشد. این اتفاق شاید ادبیات داستانی زنان را از ادبیات درون‌گرایانه و ایده‌آل‌نگر که صورتی غالب نیز دارد مجزا می‌کند. تحلیل شما از این فضا چیست؟

یکی از مباحثی که در مورد پیدایش رمان و داستان کوتاه در غرب به آن اشاره می‌شود، نقش دعاوی خصوصی زنان است که در کلیساها مطرح و حل و فصل می‌شده و به صدور آرایبی انجامیده که نسبت به سنت غالب و جاافتاده داوری‌های مذهبی کمی متفاوت بوده و در یک گذر تاریخی حدود هفت، هشت دهه نظام رای دادن را متحول کرده است. یعنی از جزء به کل رسیدن و کل را در یک سیر تدریجی متحول کردن. منظورم این است که این روایت‌های کوچکی را که در فضاهای محدود مثل خانه می‌گذرند نباید دست‌کم گرفت. آشناتر بودن زنان با فضای خانه و محدود کردن فضای داستان به رویداد‌هایی که در خانه می‌گذرد، می‌تواند راهی باز کند به سوی شکل‌گیری یک جریان عمومی متحول‌کننده در درون فضای گسترده اجتماع. شاید بتوانیم به یک سیر تاریخی کوچک شدن فضا در ادبیات

ایران، به طور اعم و در آثار نویسندگان زن به طور اخص، اشاره کنیم. یعنی سیر از جهان به شهر و از شهر به خانه. ولی این خانه در کوچکی خودش در سیر داستان تمام این مسیر را به طور معکوس طی می کند، یعنی بازتاب شهر و کشور و جهان می شود. مثلاً خانه طوبی در کتاب شهرنوش پارسی پور چنین نقشی را بازی می کند.

طوبی نگهبان خانه ای است که در سردابه های آن مثل سرزمینی که طوبی در آن زندگی می کند اجساد پنهان است و تمام بیم طوبی فروریختن دیوارهایی است که سنت و آیین به دور این خانه کشیده است. اما دیوار های خانه طوبی - چه طوبی بخواهد و چه نخواهد- سرانجام فرو می ریزد. دیوار خانه طوبی را ایدئولوژی، سیاست و اندیشه های نو و غیر بومی، مثل آزادی، برابری، حقوق زنان و دموکراسی از هم می پاشد و همچنان که دیوار خانه فرو می ریزد دیوار های ساختار سنتی اجتماع هم فرو می ریزد و جامعه ما- از آخرین دهه های قرن نوزدهم تا به امروز- به طرف تجدد حرکت می کند. زندگی طوبی در درون آن خانه همزمان با همه ایران در سال هایی به طول یک قرن متحول می شود. این ویژگی در کتاب «چراغ ها را من خاموش می کنم» هم دیده می شود. تمام رویدادهای کتاب درون یک خانه می گذرند، ولی رویدادها در خصوصی بودن خودشان عمومی می شوند و کاربردهای خیلی گسترده تر پیدا می کنند.

• یعنی در حقیقت جست و جوی راهی برای عبور از استبدادزدگی تاریخی؟

البته. ولی نکته دیگری هم هست. به کار بردن واژه استبداد، به رابطه بین دولت و مردم بعد آشکار سیاسی می دهد که بسیار گسترده تر و پیچیده تر از این است. به نظر من درون ذهن تمام کسانی که دریافت کننده ستم های تاریخی بوده اند به نوعی امکان ستمگر بودن به طور بالقوه و همزمان و شاید هم توان وجود دارد. فاصله بین قربانی و قربانی کننده فاصله زیادی نیست. شواهد تاریخی اش خیلی زیاد است. موقعی تحول اتفاق می افتد که ما نه با مصداق، که با کل مفهوم برخورد بنیانی بکنیم. من این جمله یک فیلسوف آلمانی را هرگز از یاد نمی

برم که بزرگترین آرزوی یک برده آزادی نیست، در اختیار داشتن یک برده دیگر است. الغای قانون بردگی بسیار ضروری است. اما معنای الغای بردگی الزاماً از بین رفتن ساختارهای مبتنی بر ستمگری و ستم‌پذیری، چه در ذهن ستمگران و چه در ذهن آنهایی که در طول تاریخ مورد ستم بوده‌اند نیست. اتفاق بنیانی‌تر و درونی‌تری لازم است تا این فاصله‌ها طی شود و ما این را در تمام جریان‌های سیاسی دنیا و در کشور خودمان به طور بارز می‌بینیم. ادبیات ایران چه از نظر این تحول درونی و چه از نظر بازتاب چهره زن در شعر و داستان تحولات مهمی را پشت سر گذاشته است.

• ممکن است چند نمونه مثال بزنید؟

البته در ذکر نمونه‌های کلی، بدون در نظر گرفتن پس‌زمینه تاریخی هر متن باید محتاط بود. مثلاً زن در نوشته‌های حجازی فردیت ندارد و با مفاهیمی مثل خودآگاهی و فردیت آشنا نیست. اما زن در بازنمود خودش در نوشته‌های حجازی، دشتی، محمد مسعود و دیگران یک جریان تاریخی بسیار عمده را نشان می‌دهد و آن قدم گذاشتن زن ایرانی از آسمان به زمین است. زن در آثار این نویسندگان آن دست‌نخوردگی و معصومیت و پاکیزگی چهره زن در ادبیات ایران را از دست می‌دهد. جالب اینجاست که این چهره تازه از زن رفته رفته با نماد شهر در ادبیات داستانی ما یکی می‌شود. در واقع تقابل بین شهر و روستا خودش را در تقابل زن شهری/زن روستایی نشان می‌دهد. زن پاکیزه روستایی، که نمونه‌اش را در تابلوی مریم می‌بینیم، در تقابل با زن شهری و آلودگی‌های شهر. در آثار نویسندگان دیگر هم این ویژگی‌های دورانی و تاریخی را می‌توان پیگیری کرد که هر کدام می‌توانند از یک جهت روشن‌کننده باشند.

• به نظر می‌رسد واقعیت درون، یعنی واقعیتی که درون ما حضور دارد قابل اعتمادتر از واقعیت بیرونی است. یعنی محدودیت‌های فرهنگی و اخلاقی و غیره باعث می‌شود که ما واقعیات درونی خود را واقعی‌تر بدانیم. تصور من این است که در جامعه‌ای مثل آمریکا

واقعیت عینی و خارجی احتیاجی به ملاحظه کاری ندارد. آیا این باعث نمی شود که دو سبک متفاوت در زندگی و داستان نویسی به وجود آید؟ از اینجا می خواهم به این مطلب برسم که آیا این دشوارنویسی که امروز در ادبیات داستانی ایران دیده می شود، ثمره این نیست که نمی توانیم واقعیت درون خود را بیان کنیم؟

سؤال مهمی است که به یک دوران خاص از تاریخ ما هم محدود نمی شود. در کتاب «زندگی در آینه» تحلیلی هست از «تاریخ بیهقی» براساس یکی از فرضیه های نقد ادبی به نام «کنش گفتاری». بیهقی دقیقاً با همین پرسش و تنگنایی روبه رو است که شما امروز به آن اشاره می کنید. روبه رو شدن بیهقی با این تنگنا، یعنی بسته بودن زبانش در برابر کسانی که بر جان و بر سرنوشتش حاکم اند، در ذهن او به اتخاذ یک تکنیک و یک استراتژی روایی منجر می شود. نمونه خوب آن داستان حسنک وزیر است. بیهقی از ته دل سوگوار بر دار شدن حسنک است. اما پروای آن ندارد که آنچه را که بر دلش می گذرد به زبان بیاورد. به همین جهت در طول روایت بر دار شدن او چندین جا رشته روایت را می برد و روایت های دیگری از سرزمین ها و دوره های تاریخی دیگر می آورد، روایت بر دار شدن جعفر برمکی، روایت شهادت عبدالله زبیر و روایت های دیگری که در تمام آنها داری هست و بر تمام این دارها تنی. وجه مشترک تمام این تن های به دار آویخته، به رغم تمام تفاوت هایشان، چون و چراناپذیری سرنوشتی است که حاکمان روزگار بدون چون و چرا بر زندگی آنها اعمال کرده اند. ما که خواننده تاریخ بیهقی هستیم هم چنان که روایت بیهقی را از مرگ حسنک وزیر می خوانیم همراه بیهقی به صحنه یک نمایش تاریخی پا می گذاریم که به طور همزمان در دو فضا بازی می شود. در یک فضا مسعود غزنوی است که فرمان می دهد و بیهقی است که فرمان می پذیرد. اما در فضای دوم ابوالفضل بیهقی فرمانروا است و ابوالفضل بیهقی است که ستمکاران را مجازات می کند و به جهنم می فرستد و بی گناهان را پاداش می دهد. این تکنیکی است برخاسته از همان فضایی که شما به آن اشاره می کنید. در متن های روایی برخاسته از سرزمین هایی مثل سرزمین ما میان واژه و معنایی که واژه به آن اشاره می کند

فاصله می افتد و بازی پیچیده ای از استعاره، تمثیل و شکستن ساختار متن و گنجاندن یک داستان دیگر در درون ساختار اصلی در متن جریان پیدا می کند که فقط محرمان و رازآشنایان از قوانین آن آگاهند و راه آن بر نامحرمان بسته است. در فرهنگی مثل فرهنگ آمریکا این فاصله کم و بیش از میان می رود. اتخاذ این استراتژی های روایی از ویژگی های شعر و داستان ما در صد و پنجاه سال اخیر است. اولین نمونه های رمان فارسی داستان های تاریخی هستند که در گذشته و گذشته خیلی دور می گذرند. در آنجا است که نویسنده حرفی را به زبان می آورد که گفتنش در روزگار خودش آسان نمی نماید. یا شعر فارسی در دهه چهل و پنجاه.

• شما در کتاب زندگی در آینه به شباهت های میان سنگی بر گوری و غربزدگی اشاره کرده اید. این شباهت ها در چه زمینه ای است؟

نوشته های آل احمد درباره خودش - در مثلاً شرح احوالات و سنگی بر گوری - روایت دگرگونی یک جوان مذهبی از خانواده گریخته است به فرزندگی که ایمان پدر از دست داده و بی ایمانی را هم تاب نمی آورد. آدم غرب زده هم به نظر آل احمد همین طور است، یعنی کسی است که میان سنت و مدرنیته دست و پا می زند. از سنت بریده است و مدرن هم نشده است. نه در غربت دلش شاد است و نه رویی در وطن دارد. نکته جالب تر اینجا است که آل احمد در سنگی بر گوری خودش را هم به دو آدم، «شخص اول» و «شخص دوم»، تقسیم می کند. صورت غربی نمای خودش را شخص اول می نامد و آن مرد شرقی سنتی را شخص دوم و به صراحت - و به قول خودش بدون ادا و شهیدنمایی - اعتراف می کند که صدای آن مرد شرقی درونش را همیشه می شنود.

سنگی بر گوری و غرب زدگی هر دو بر محور بیان یک درد دور می زنند. در سنگی بر گوری درد درونی است و در غرب زدگی بیرونی، دردی به قول خود آل احمد شبیه به وبازدگی، سرمازدگی و یا گرمزدگی. آل احمد در سنگی بر گوری همزمان با این که از

دردهای زندگی اش و درمان هایی که برای این درد ها انتخاب می کند می نویسد، همه داستان غرب زدگی را از زبان آن مرد شرقی سنتی که در درونش جا خوش کرده و تکان هم نمی خورد از نو روایت می کند. شباهت میان چهره ای که آل احمد از انسان غرب زده به دست می دهد با چهره ای که از خودش در سنگی بر گوری و مثلاً شرح احوالات می آفریند به اندازه ای است که می توان گفت که هیچ کس به اندازه آل احمد نماد بی چون و چرای غرب زدگی در ایران نیست و میان شرق و غرب و یا به سخن بهتر میان دو نیمه وجود خودش سرگردان نمانده و هیچ کس به اندازه آل احمد از غرب زدگی رنج نبرده است. سنگی بر گوری به اعتبار نشان دادن همین تضاد ها و سردرگمی ها که مشخصه روزگار آل احمد است، از نخستین نمونه های اتوبیوگرافی به مفهوم مدرن آن در ایران است و مصداقی بر این که ما همه جهان را زیر و رو می کنیم تا جهان را بشناسیم، ولی چیزی که در جهان می بینیم نهایتاً چهره خودمان است که در جهان منعکس است. ممکن است پرده هایی رویش باشد اما در نهایت چهره خودمان است.

اما نکته بنیانی دیگری هم هست. آل احمد هم در سنگی بر گوری و هم در مثلاً شرح احوالات این دو نیمه وجودش را رو به روی هم می نشاند و شلاقشان می زند که دست هم دیگر را - یعنی دست خودش را- رو کنند. پول هایی را که گرفته، دروغ هایی را که گفته، خیانت ها و کلک های خودش، یعنی همه حرف هایی را که گفتن آنها در فرهنگ ما خیلی شجاعت می خواهد، به روی دایره می ریزد و پنهانی ترین لایه های درونش را در روشنایی روز در برابر چشم همه آفتابی می کند و این به خصوص در فرهنگ ما فضیلت بزرگی است.

• من از صحبت های شما این طور استنباط می کنم که گفت و گوی شخصیت های داستانی، مثل گفت و گوی روانکاو و شخص مورد روانکاوی می تواند بخش هایی از ناخودآگاه گفت و گوکننده ها را تحریک کند و هر دو طرف گفت و گو را متحول کند. در ادبیات امروز ما دیالوگ چه نقشی بازی می کند؟ چقدر از متن جای گفت و گو را می گیرد؟ با توجه به این

که پشت متن هم باز یک آدم دیگر نشسته است و متن هم یک موجود زنده است که می تواند با یکی دیگر گفت و گو کند. ما چه قدر توانسته ایم براساس این محور حرکت کنیم. یعنی خواننده _ و یا به سخن بهتر «دیگری»- در زمانی که ما می نویسیم تا چه اندازه در ذهن ما حضور دارد و تا چه اندازه وادارمان می کند که حرف های او را بزنیم؟

طرح این پرسش نشان دهنده این است که درک وجود دیگری و توجه به تصور «دیگری از ما» به عنوان یک روند تاریخی در ادبیات داستانی ایران در حال شکل گرفتن است. پیش بردن داستان منحصراً بر پایه گفت و گو و انتخاب این تکنیک روایی از میان تکنیک های متعدد دیگر، به خودی خود از توجه نویسنده به درک حضور دیگری نشان می دهد. البته فراموش نکنیم که باز هم دو طرف گفت و گو در حضور آفریننده داستان با هم حرف می زنند. گلشیری هم در مصاحبه هایش و هم در نوشته هایش سعی کرده که این «دیگری» را به درستی به جا بیاورد و در نوشته هایش منعکس کند: نه دیگری که خارج از فضای ذهن ما ایستاده، بلکه دیگری به صورتی که در ذهن ما وجود دارد و از آن مهم تر نگاه کردن به «خود» از چشم «دیگری». بسیاری از ما این توفیق را پیدا نمی کنیم که خود را به عنوان دیگری یک من دیگر تصور کنیم و ببینیم که او به ما چگونه نگاه می کند. در گلشیری این گرایش دیده می شود. شاید این بخشی از تفکر انتقادی باشد که در ادبیات ما در حال پا گرفتن است. نشستن در ذهن دیگری و پیش بردن دیالوگ داستان از این زاویه کار سختی است. البته باید یادمان باشد که قلم در دست نویسنده است، هر دو طرف گفت و گو را نویسنده «می نویساند» و حرف هایش را در دهان شخصیت های داستانی می گذارد. دکتر پاینده در کتاب گفتمان نقد در مورد جزیره سرگردانی نوشته خانم دانشور به این نکته اشاره می کند که نویسنده در داستان، هم به صورت شخصیت داستانی حضور دارد و هم به صورت سیمین دانشور. بنابراین حرفی که از دهان یکی از دو طرف گفت و گو به زبان می آید احتمالاً صدای آن دیگری است که می تواند ناقد نوشته های خانم دانشور هم باشد. اگر فضای ادبیات امروز ایران را به خصوص داستان هایی را که نسل جدید می نویسند از نظر برخورد با

اقلیت های مذهبی، گروه های مختلف اجتماعی مثل کارگر، ثروتمند، زن و غیره با نوشته های نسل های پیش مقایسه کنیم به تفاوت بزرگی می رسیم، یعنی «من مدرن» به معنای انسان آشنا با خود، آگاه از خود و آگاه از وجود دیگری در برابر خود، در داستان هایی که امروز نوشته می شود حضور آشکارتری دارد، که فکر می کنم نشانه خوبی است

• نظر شما در مورد عامل زمان چیست؟ مثل اینکه زمان از هر واقعیتی واقعی تر است. این طور نیست؟

به قول کریستوا زمان در ذهن کسی که دچار گرفتاری های ذهنی و روانی است، زمانی است که نمی گذرد. یعنی گذشته برای بسیاری از بیماران روانی همیشه امروز است، با همه یادهای تلخ و آزاردهنده اش. فروید از همین امروزی ماندن دیروز در ذهن برخی از بیماران روانی به مفهوم غریزه مرگ در برابر غریزه زندگی می رسد. مثلاً سربازهایی که در جنگ شرکت کرده بودند، نمی توانستند از یاد صحنه هایی که در جنگ دیده بودند رها شوند. اما نکته دیگری هم هست که از نظر استناد به مجموعه های خاطرات به عنوان اسناد تاریخی خیلی مهم است. وقتی دیروز را به یاد می آوریم خودمان را در امروز از نو می سازیم. آن چه امروز از دیروز به یاد می آوریم ربطی به رویداد دیروزی ندارد. بلکه نقش آن آفریدن چهره ای از ما است که آرزو می کنیم امروز داشته باشیم. گفت و گوی شاهرخ مسکوب با علی بنوعزیری در کتاب درباره سیاست و فرهنگ نمونه خوبی است که می توان به آن اشاره کرد. مسکوب در این گفت و گو دو روایت را به طور همزمان پیش می برد. در روایت اول که ساختار خطی دارد، از مذهبی بودنش در سال های نوجوانی از پیوستن به حزب توده و همکاری با آن به مدت ده سال از زندانی شدنش و برخوردهایش با سرهنگ زیبایی معروف ساواک، از جدا شدنش از حزب توده، از بریدنش از کارهای سیاسی و از زندگیش در پاریس می گوید. در این روایت ترتیب و توالی رویدادها به جای می ماند و جای دیروز و امروز مشخص است. اما در روایت دوم که ساختار آن دایره ای است، دیروز و امروز همزمان اند و یادها و خاطره ها به هم می آمیزند و دوباره با آرایشی تازه در کنار هم ردیف می شوند

تا صورت دیگری از مسکوب بیافرینند. در این بازآفرینی مسکوب سیاسی به نفع مسکوب نویسنده و ادیب از پا در می آید و مسکوب به چهره ای از خودش که امروز بیشتر می پسندد نزدیک تر می شود.

نمونه خوب دیگر اتوبیوگرافی شیخ ابراهیم زنجانی روحانی روشنفکری است که در نجف درس خوانده، چندین دوره نماینده زنجان و تبریز بوده و در فاصله مجلس اول و دوم مدعی العموم دادگاهی بوده که رای اعدام شیخ فضل الله نوری را صادر کرده است. اگر چه وقتی شیخ ابراهیم سرگذشت زندگانش را می نویسد هفتاد و سه ساله است، اما به هیچ کدام از رویدادهای زندگیش بعد از پنجاه و یک سالگی، کوچک ترین اشاره ای نمی کند. از رای مثبتی که برخلاف تقی زاده و سایر اعضای فرقه دموکرات به اولتیماتوم روس ها داده و از نقشی که در اعدام شیخ نوری داشته چیزی نمی گوید. اما شیخ ابراهیم عاشق رمان هم هست و داستان هم می نویسد. اولین معممی است که داستان تاریخی نوشته. به همین جهت به زندگی نامه اش هم ساختار داستانی می دهد و همین ساختار داستانی دست او را رو می کند.

بر خلاف آن چه گفته می شود مسئله این نیست که در زندگینامه های خودنوشت ایرانی از زندگی خصوصی نویسندگان نشان زیادی نیست. مسئله اساسی غیاب مردم و لزوم پاسخگویی به مردم از صحنه این نوشته ها است. یعنی هنوز در ذهن متصدیان مشاغل و سمت های عمومی تصور روشنی از پیوند الزامی نقش اجتماعی و پاسخگویی به اجتماع شکل نگرفته است.

• برخی از منتقدان و طیفی از نویسندگان با حمله به نقد روانکاوی، می گویند که این نوع نقد، ادبیات را از مسیر اصلی خودش خارج می کند. چنین حمله ای به نظر شما محصول چه تلقی ای است؟

فروید بیش از هر کسی از معایب نقد ادبی روانکاوانه آگاه بود و نقطه های ضعف آن را یادآور می شد. نقد ادبی روانکاوانه در طول این صد و خرده ای سالی که از عمرش می گذرد تحولات و دگرگونی های بنیانی را پشت سر گذاشته است. در نخستین دهه هایی که نقد ادبی روانشناختی یا روانکاوانه باب شده بود، چنین به نظر می رسید که روانکاوی دانشی است توانا و قادر به شناختن روان نویسنده و شخصیت های داستانی و تفسیر معناهای پنهان متن و متن چیزی است که باید مورد تفسیر قرار بگیرد. این برداشت رابطه روانکاوی و ادبیات را از صورت رابطه دو دانش هم توان خارج می کرد و به آن حالت رابطه نابرابر ارباب و بنده می داد. اما وقتی سیر تاریخی نقد ادبی روانکاوانه را در نظر بگیریم می بینیم که این رابطه نابرابر در یک سیر تدریجی جای خودش را به رابطه برابر دو دانش و دو نظام اندیشه داده است. امروز کار نقد روانکاوانه دیگر نه روانکاوی نویسنده است و نه روانکاوی شخصیت های داستانی، بلکه پیدا کردن نقطه های تلاقی متن و روان است، پیدا کردن شباهت ها و پیوندهای ساختارهای روایی با ساختارهای روانی است که از دستاوردهای حداکثر ۲۰، ۲۵ سال اخیر است.

• شما در نقد روانکاوانه آثار ادبی چه عناصری را مورد توجه قرار می دهید؟

نگاه ناقد آشنا به روانکاوی به متن ادبی، پرسشی است که در طول عمر ۱۰۰ ساله دانش روانکاوی پاسخ یکسانی نداشته است. اولین برخورد روانکاوها با متن، برخوردی بوده مبتنی بر آگاهی روانکاوان اولیه مانند فروید و یونگ و دیگران بر اینکه نویسندگان و شاعران بزرگترین روانکاوان جهان و تاریخ هستند و به سراغ متن ادبی و شعر می رفتند برای اینکه از نیروی ذهنی شاعران و نویسندگان کمک بگیرند و خطوط منقوش بر روان انسان را بخوانند و از مفاهیمی که مردم با آنها آشنا هستند - مثل نرگس، ادیپ، یوسف و ساد - کمک بگیرند تا حرف های خودشان را که حرف هایی بوده تازه و ناشناخته از طریق آن مفاهیم شناخته شده و آشنا برای مردم بیان کنند. در اولین نگاه ناقد روانکاوی به متن، نشانه های تمایل ناقد به آسیب نگاری روان نویسنده و در دهه های بعد، آسیب شناسی روان شخصیت های داستانی آشکار

است. رابطه میان ناقد روانکاو و متن در طول عمر دانش روانکاوی مکاتب مختلف نقد روانشناختی را به وجود می آورد. در هر کدام از این مکاتب کفه ترازو یا به طرف خواننده، یا به طرف نویسنده، یا به طرف متن سنگینی می کند، اما اگر از جزئیات آن بگذریم، که بحث را به درازا می کشاند، در پایان این عمر صد و چندساله به نقطه ای می رسیم که امروز هستیم که امروز نقد ادبی روانشناختی یا ناقد آشنا به دانش روانکاوی در پی پیدا کردن رگه های نابهنجاری، چه در روان نویسنده و چه در روان شخصیت های داستانی، نیست. بلکه به متن به عنوان روان نگاه می کند. متن و روان در نگاه ناقد روانکاو، تصویر آینه ای یکدیگر می شوند. و اگر بخواهیم خلاصه کنیم، باید بگوییم که میان ساختار ذهن نویسنده و ساختار اثری که به وجود می آورد و ساختارهای اجتماعی و فرهنگی همانندی هایی وجود دارد. به این ترتیب روان و متن و تاریخ و فرهنگ به هم نزدیک می شوند و رگه های همانندی آنها آشکارتر می شود.

• شما در صحبت هایتان به دوره بندی نقد روانشناختی اشاره کردید. این دوره بندی در ایران چه مشخصه هایی دارد، آیا متکی بر ادوار تاریخی_ ادبی ما است، یا متکی است بر ویژگی های خاص متن؟

در ایران نقد ادبی روانکاوانه با صادق هدایت شروع می شود. نخستین ناقدان روانکاو ایرانی از هم نسلان هدایت اند و سروکارشان بیشتر از نوشته های هدایت با خود هدایت و زندگی او است که به نظرشان غریب و نامانوس می رسد. شاید بتوان دوره های مختلف نقد روانشناختی در ایران را، گذشته از جاافتادن تدریجی مفاهیم روانکاوی، از طریق نقدهای ادبی روانکاوانه ای که در مورد صادق هدایت و به خصوص در مورد بوف کور نوشته شده از هم جدا کرد. در اولین نمونه های این نقد حتی شکل مجمله هدایت در تشخیص نویسنده ناقد نسبت به هدایت و آثارش اثر می گذارد. از نظر ناقدینی که از منظر روانکاوی فروید به صادق هدایت، به زندگی اش و به خصوص به بوف کور نگاه می کنند میان هدایت و راوی بوف کور هیچ

فرق و فاصله ای نیست. روان راوی و هدایت از نظر این ناقدان کلاف سردرگمی از پریشانی ها و ناتوانی هاست. چاه ویلی است که راوی و هدایت در آن سرنگون شده اند. بوف کور از نظر بعضی از این ناقدان بوی جنون و جنایت می دهد. نوبت که به نقدهای یونگی می رسد همه چیز عوض می شود. مثلاً در مقاله سیروس شمیسا «داستان یک روح» که در کیهان فرهنگی منتشر می شود دیگر به نیازهای سرکوفته هدایت، اشاره ای نیست، بلکه راوی بوف کور به داستان جدایی و انشقاق روح کلی بشری از اصل و مبدایی که ما در عرفان و فلسفه می شناسیم، اشاره می کند. روان راوی از نظر این ناقدان بازتابی از همه جهان است. بعد کسانی مثل دکتر صنعتی و رامین مجتبابی در پی شناختن همانندی های روان و متن برمی آیند و بیشتر از صادق هدایت با ساختارهای روایی آثار صادق هدایت سروکار پیدا می کنند. صادق هدایت بنا به روایت آدمی است مردم گریز، از همه جا بریده و برآشفته نسبت به زمانه و روزگار. می توان پرسید که در روان این انسان مردم گریز چه تحولاتی اتفاق افتاده که وقتی اثری مثل بوف کور را می نویسد، همه شخصیت های داستانی را یکسان تصویر می کند. بین آن مردم گریزی و این مردم آمیزی که جهان بوف کور را جهان شباهت ها و همانندی ها و یکسانی ها می کند چه پیوندی هست؟ چه فرایند روانی فعال شده ای این مردم گریزی از یک سو و با مردم آمیزی از سوی دیگر را ممکن کرده است. اینها پرسش هایی است که امروز نقد ادبی روانکاوانه با آن روبه رو است نکته مهم دیگر این است که نقد ادبی روانشناختی در ایران که با روانکاوی نویسنده آغاز می شود با متون کلاسیک ادبیات فارسی سروکاری ندارد. محمود صنایع از جمله افراد معدودی است که بخش هایی از شاهنامه فردوسی را از دیدگاه مفاهیم روانکاوی مورد بررسی قرار داده است. مثل داستان کیخسرو و برادرش فرود. پرسش صنایع که نشانه آشنایی او است با مکانیسم های ناخودآگاه روان، این است که آیا کیخسرو که از دشمنی طوس و فرود آگاه است، با گسیل کردن طوس به جنگ توران و سفارش اکید به او که نباید از سرزمین فرود بگذرد، بدون اینکه آگاه باشد طوس را به جنگ با فرود نفرستاده است؟ آیا تعارض اصلی، ولی پنهان، میان شخصیت کیخسرو و فرود نیست؟ و آیا انتخاب طوس که تعارض میان او و فرود آشکار است، سرپوشی بر تعارض

اصلی نیست؟ و به سخن بهتر آیا کیخسرو در واقع به طوس فرمان نمی دهد که به سرزمین فرود برود و او را از میان بردارد؟ نکته خیلی مهم اینجا است که صناعی با روانشناسی فردوسی سر و کاری ندارد. اسم فردوسی و مشخصات روانی فردوسی در نقد روانکاوانه صناعی مطرح نمی شود. صناعی منحصرأ با متن سر و کار دارد. پرداختن به روان نویسنده معاصر به دلیل آشنایی ناقصی که هم روزگاران از حال و روزگار هم دارند، جای تأمل فراوان دارد. پرسش اینجا است که آیا حق داریم بر پایه آگاهی ناکامل خودمان از زندگی شاعران و نویسندگان، که در بسیاری موارد جای پای غرض ورزی های ناخودآگاه هم در آن دیده می شود، زندگی و آثار آنها را نقد کنیم.

• آیا می شود گفت که فرهنگ و تاریخ ما در یک پارادوکس زندگی می کند و آن این است که ما فاقد نگاه فلسفی هستیم و تن داده ایم به آمیزش با واقعیت و کنار آمدن با واقعیت. از طرف دیگر ما مصرف کننده اندیشه های دیگران هستیم. آیا این پارادوکس به نظر شما باعث نمی شود که ما در تجزیه و تحلیل آثار ادبی مان عقب بیفتیم یا شناسه خاصی نداشته باشیم؟ شناسه بومی نداشته باشیم؟

در دور ماندن ما از جریان های اندیشه و ناآشنایی ما با جریان تفکر انتقادی در جهان شاید حرفی نباشد. در دو قرن اخیر مکرر به نبودن اندیشه فلسفی در ایران و ناتوانی زبان ما از پذیرفتن مفاهیم فلسفی اشاره شده که این در مورد مفاهیمی که کلیدی و بنیانی هستند و البته در مورد دانش روانکاوی هم به صورت های مختلف صادق است. یعنی دست ما بسته است و ما مجبوریم برای بسیاری از این مفاهیم، معادل هایی بگذاریم که خود معادل رسا نیست و در نتیجه فرضیه را هم مبهم و ناروشن می کند. زمان درازی لازم است تا این مفاهیم در میان مردم رواج پیدا کند و محک بخورد و هاله معنایی لازم را بپذیرد، که در بسیاری موارد متفاوت است با هاله معنایی این مفاهیم در کشورهای دیگر.

• آیا این امکان وجود دارد که نقد با یک نگاه بومی به اثر ادبی نگاه کند؟

من امیدوارم این اتفاق بیفتد. فرضیه‌هایی که امروز در نقد ادبی مطرحند از کشوری مانند ایران برنخاسته‌اند. این فرضیه‌ها در مناطق خاصی از جهان به وجود آمده‌اند و وابسته هستند به نظام اندیشه در دوره‌ای که در آن شکل گرفته‌اند و به عنوان نظام‌های وارداتی به فرهنگ‌ها و سرزمین‌های مختلف سفر می‌کنند. طبیعتاً آشنایی‌های نخستین با این فرضیه‌های غیربومی توأم با شیفتگی است. که به صورت‌های مختلف در داستان‌ها و نقدهایی که در پانزده، بیست سال اخیر در ایران نوشته شده دیده می‌شود.

• ادبیات امروز ایران با گرهی کور روبه‌رو است؛ گره «نقد» و «منتقد» و هر دو طیف نویسنده و منتقد، تعریفی غیرواقعی از نقد و انتقاد دارند. نسل بعد از انقلاب متهم است به شتابزدگی و دلخوری از چیزی به نام نقد و واقعیتی به نام ناقد. «نقد» بیش از آنکه سازنده و پرسشگر باشد قدرت تخریبی دارد. نویسنده هم به جای پرداختن به اثرش، در پیش فرض‌هایی که از نقد و منتقد در ذهن خود دارد گرفتار می‌ماند. به نظر من این عارضه قبل از آن که به نقد و منتقد و نفس انتقاد بازگردد به شرایط روانی حاکم بر ادبیات و جریان‌های ادبی کشور برمی‌گردد. به نظر شما چگونه می‌شود این گره کور را باز کرد؟

من گمان می‌کنم به جای اینکه بین نویسنده‌ها و ناقدین یک دیوار جداکننده بکشیم، بهتر است آنها را در یک پس‌زمینه مشترک دورانی و فرهنگی قرار بدهیم، بیشتر از آنکه به تفاوت‌هایشان نگاه کنیم، به ویژگی‌های تاریخی و دورانی بیندیشیم که این شتابزدگی‌ها و این انقطاع‌ها را موجب شده است. نه نویسنده و نه ناقد را نمی‌توان به خاطر علاقه‌ای که به آشنایی با جریان‌های فکری و فلسفی جهان نشان می‌دهند نکوهش کرد، اما پرسش اینجا است که وقتی نقد یا داستان می‌نویسیم با این دانسته‌ها و آموخته‌ها و فرضیه‌های جدید چه بکنیم. به نظر می‌رسد که یک مرحله‌گذار لازم است که باید از آن گذشت. بد نیست اول از داستان شروع کنیم. مثلاً پروست با نظریه‌های برگسون آشنا است. اما باید دید این آشنایی در نوشته‌های پروست به چه صورتی انعکاس پیدا می‌کند؟ و یا آشنایی احتمالی هدایت با

فرضیه های فروید و یونگ و به خصوص با مفهوم آنیما در بوف کور چگونه خودش را نشان می دهد. در بوف کور دختر اثری با راوی بحث و جدل فلسفی نمی کند، در واقع بر راوی تجلی می کند و در این تجلی از تمام اسرار هستی در یک لحظه، در یک نگاه پرده برمی گیرد. بنابراین آشنایی با فرضیه ها به هر نویسنده ای کمک می کند. اما چگونگی حضور این دانش در متن ادبی داستان دیگری است. در مورد نقد نکته دیگری هم هست و آن گذشته از آشنایی ناقد با فرضیه های تازه، آشنایی او است با فرهنگ و ادب و تاریخ ایران و تنگناهای به کارگیری فرضیه های غیربومی در تحلیل متن های ادبی فارسی. مثال خوب در این مورد جست و جوی رگه های عقده ادیپ است در ادبیات کلاسیک فارسی. عقده ادیپ قرائت فروید است از اوضاع اجتماعی و فرهنگی وین در اواخر قرن نوزدهم که در آن پدر به سنت در راس ساختار قدرت خانوادگی و اجتماعی قرار دارد و آرزوی فرزند پسر درهم شکستن این ساختار قدرت است. اما نشانه شناسی این عقده در متنی مثل شاهنامه و در داستانی مثل سهراب و رستم پرسش های دیگری را هم به پیش می کشد. مثلاً باید دانست که آیا در شاهنامه هم مثل تراژدی ادیپ نشانه های این گرایش دیده می شود؟ تحقیقات و بررسی های اخیر درباره ساختار خانواده و ازدواج در ایران پیش از اسلام موید حرمت رابطه با محارم نیست. نمونه آشنای آن ویس و رامین فخرالدین گرگانی است و ازدواج ویس با برادرش رامین. وقتی که ازدواج با محارم درون ساختار یک فرهنگ منع نشود، شکل گیری و گسترش عقده ادیپ، به صورتی که فروید اشاره می کند، نخواهد بود. بنابراین اگر بخواهیم این فرضیه را در تحلیل داستان رستم و سهراب و رابطه تهمینه و سهراب به کار بگیریم باید بینیم که آیا آن منع ها و محدودیت هایی که بروز این عقده را در یک جامعه غربی موجب شده، در فرهنگ ما هم به همین صورت وجود داشته، یا ساختار مذهب و اخلاق و خانواده به صورت دیگری بوده است. اول باید بینیم که آیا عقده ادیپ امکان به وجود آمدن در ساختار اجتماعی ایران را دارد یا نه؟ ممکن است زیرساخت ها در طول تاریخ تغییر کرده باشد. ولی لازمه اش این است که ساختار خانواده و روابط بین افراد خانواده را در طول تاریخ در مقاطع مختلف بشناسیم، در کنار هم بگذاریم، بازتاب آنها را در شعر و ادبیات با هم بسنجیم و بعد

در مورد قابلیت اطلاق عقده ادیب در فرهنگ ایران، نه به صورت یک پدیده جهانشمول و ثابت نظر بدسیم. از کاربرد نسنجیده فرضیه های غیربومی باید تا جایی که می شود پرهیز کرد. این نکته در مورد تجزیه و تحلیل متن های معاصر هم کمابیش صادق است. نقد مورد نظر شما صورت آرمانی نقد است که ناقد در عین حال که فرضیه ها یعنی ابزار کار خود را می شناسد، مجذوب آنها نباشد.

• شما تامل زیادی بر ادبیات کلاسیک ایران می کنید و خیلی توجه به این ادبیات را برمی انگیزید. یعنی شاید یکی از نقاط اتکای شما ضرورت توجه عمیق است به ادبیات کلاسیک خودمان. شما از این متون چه استنباطی دارید؟

ادبیات کلاسیک فارسی، به خصوص شعر، از نمونه های اعلاى سخنوری و فصاحت است و چشم پوشیدن از آن کار ساده ای نیست. از این گذشته نوآوری، تجدد، آشنایی با مفاهیم نو و اندیشه های تازه و به کار بردن تکنیک های نو و نو شدن به گمان من تنها از طریق گفت و گو با سنت صورت می گیرد. آدمی از لحاظ اندیشه نو است که بتواند نخست حرفی برای گفتن به سنت داشته باشد و بتواند آن سنت را از طریق گفت و گو با خودش نو کند. بریدن از سنت به خصوص سنت ادبی درخشان ایران نه درست است نه آسان. فکر می کنم اگر از من پرسید جای چه چیزی بیش از هر چیز در آثار برخی از نویسندگان ما خالی است، پاسخ من این است که آشنایی با سنت ادبی و روایی ایران در دوره های مختلف تاریخ. وجه اشتراک نویسندگان اولین داستان های مدرن - به رغم تفاوت های شان - آشنایی آنها است با ادبیات کلاسیک فارسی. به همین جهت توانستند با سنت به گفت و گو بنشینند و آن را نو کنند. بسیاری از این نویسندگان در کنار داستان نویسی به تحقیق و پژوهش هم می پرداختند، مثل هدایت. نیما با نظام عروض ایران به خوبی آشنا است و می داند برای اینکه بتواند حرف نو بزند باید مستقیماً حافظ را که در قله سنت شعری ایران قرار دارد، مورد خطاب قرار بدهد.

• درهم ریختگی واقعیت های زمانی و مکانی و فاصله واقعیت درونی و واقعیت بیرونی از مشخصه های ادبیات داستانی ایران در سالیان اخیر است. شما جایگاه این دو واقعیت را در اثر ادبی چطور می بینید؟ و اگر فرض من صحت داشته باشد، پر کردن این فاصله به نظر شما چطور ممکن است؟

پرسش شاید این نیست که واقعیت بیرونی از واقعیت درونی جدا است یا فاصله دارد یا یک گودال برناگذشتنی این دو واقعیت را از هم جدا می کند، شاید پرسش توانایی نویسنده یا شاعر است در درونی کردن واقعیت بیرونی. چون بی گمان ما درون شبکه ارزش گذاری های فرهنگی، ادبی، تاریخی و سیاسی روزگار خودمان زندگی می کنیم که اینها همه در تعریف کلی واقعیتی را تشکیل می دهند که بیرون از ماست. ولی ذره ذره وجود ما از این واقعیت سرشار است. بنابراین پرسش این است که تا چه اندازه امکان درونی کردن این واقعیت بیرونی وجود دارد و امکان نگاه کردن ریشه ای به ریشه های این واقعیت بیرونی، به جای بازنمودهای لحظه ای و دورانی آن و این معیاری است که آدمی مثل یونگ به موجب آن انواع مختلف آفرینش های هنری را از هم جدا می کند و مبنایی است که اساس تقسیم بندی یونگ قرار می گیرد. در این تقسیم بندی آفرینش های هنری به سه گروه تقسیم می شوند: در گروه اول بین نویسنده و واقعیت بیرونی یک رابطه سربه سر وجود دارد و اثری که نویسنده به وجود می آورد، بازتاب واقعیت بیرونی است. در مرحله بعد شما با نویسنده ای سر و کار دارید که نظام نشانه ای واقعیت بیرونی را گسترده تر می کند. در مرحله سوم نویسنده از زندان بسته غرایز آرزوها و کشش های سرکوفته خودش رها می شود، بین خودش و دیگران پیوند می بیند و در نگاهی که به واقعیت های درون خودش می کند همچنان که خودش را می شناسد به شناخت ریشه ها و مبانی و بنیان های تشکیل دهنده واقعیت بیرونی می رسد. ولی آن واقعیت بیرونی دیگر نماینده یک دوران خاص یا یک روند سیاسی و ایدئولوژیک خاص نیست، بلکه بازگوکننده جریان های عمقی است که در ژرف ترین لایه های فرهنگی یک سرزمین عبور می کنند. تبدیل کردن آنها به ساختارهای روایی به آفریدن

اثری می انجامد که در طول سالیان و قرون با مردم حرکت می کند و شریک صمیمانه ترین لحظه های زندگی آنها می شود. نکته در ترفندهایی است که نویسنده می زند و توانایی هایی که به کار می گیرد تا پیوند بین این دو واقعیت را در اثری که می آفریند منعکس کند. به نظر من شاید این نوع نگاه کردن، یعنی «واقعیت بیرونی» را در «درون» دیدن و به آن دوباره نگریستن، در ادبیات معاصر با هدایت شروع می شود. در بوف کور که صحنه شباهت ها و یکسانی ها است، تمام شخصیت های روایی با خصوصیات یکسان توصیف می شوند و در یکسان بودنشان تفاوت واقعیت های ظاهراً بیرونی را که خطوط جداکننده دارند از بین می برند. در واقعیت بیرونی میان قصاب و زن بخش دوم کتاب و گورکن و کالسکه ران تفاوت هست. در واقعیت درونی شده راوی همه ویژگی های گورکن را در قصاب می بینیم و همه ویژگی های اثری ترین صورت زن را در ادبیات داستانی معاصر در دگرگونه ترین زنی که می شود تصور کرد و سرانجام راوی را در برابر آینه می بینیم و توانا به پذیرش تمام این ماسک ها و نقاب ها در درون خودش. برابر نهادن این دو واقعیت هم در ساختار آینه ای بوف کور دیده می شود و هم در تمام استعاره هایی که هدایت به کار می گیرد. آینه در شعر نادرپور هم همین نقش را به عهده دارد. نادرپور از نظر برخی ناقدان شعرش متهم است به خودشیفتگی. در حالی که واژه های همنشین آینه در شعر نادرپور نشان می دهد که کار نادرپور ستایش صورت بازتابنده در آینه نیست، بلکه سوگواری بر آن است. با توجه به اینکه آینه در دومین دوره شعرسرای نادرپور که از دهه شصت به بعد شروع می شود خیلی بیشتر تکرار می شود، این نگاه به آینه و قدرت تحلیل تصویر خود در آینه می تواند نشانگر تحولاتی باشد که خواب یک قوم و یک سرزمین را در آن سال ها آشفته می کند. این آشفته گی است که در نگاه شاعرانه نادرپور به آینه در شعر او منعکس می شود. بررسی من درباره کاربرد مفهوم آینه در شعر نادرپور- که جای آن در کتاب زندگی در آینه خالی است- مبتنی بر آمارهایی است که ریکاردو زیپولی ایران شناس ایتالیایی از کاربرد مفهوم آینه در اشعار فرخی، سعدی و حافظ به دست داده است. آینه در شعر فرخی منحصرأً برای تشبیه به کار می رود. مثلاً زنگار نشسته بر چهره آینه تشبیهی است برای نشان دادن سایه اندوه بر

دیدگان معشوق. کار آینه سعدی گذشته از تشبیه رازگویی هم هست. آینه سکندری حافظ، جام جم است و کارش نشان دادن احوال ملک دارا و آشکار کردن اسرار هستی. اما در هیچ یک از این موارد کار آینه نشان دادن چهره خود شاعر نیست. با پا گذاشتن به دوره مدرن است که آینه در کنار تمام نقش هایی که دارد چهره نویسنده و شاعر را هم همان گونه که هست در خودش منعکس می کند. هدایت وقتی به سراغ آینه می رود خودش را در آن می بیند. اما این خود، هم چنان که در شعر نادرپور هم می بینیم، خودی است بسیار کلیت یافته و در پیچ و خم ها و گردش هایی که در آینه پیدا می کند، چهره ایرانی همزمان شاعر و نویسنده را باز می تاباند.

• یک نکته در ادبیات جنگ ما هست و آن اینکه لایه هایی از ادبیات جنگ ایران اصلاً ستایشگر مرگ نیست که به خصوص در آثار نویسندگان جوانی دیده می شود که سالیانی از زندگی خود را در زد و خوردهای روحی و روانی، در بمباران ها، در کشته شدن ها و در فراموش شدگی ها طی کرده اند و شما اسم این ویژگی ها را چه می گذارید؟

بسیاری از کسانی که به جبهه رفته اند به کل مسئله حضور در جبهه، طور دیگری نگاه کرده اند. مثلاً جنگ ویتنام در آمریکا تبدیل شده به وجدان ناآرام مردم آمریکا با همه پیامد ها و پشیمانی هایش. ادبیات جنگ در بسیاری از کشورهای دنیا حالت کلی بازنگری نسبت به جنگ و دشمن را در خودش منعکس می کند. در ایران هم چنین سیری دیده می شود و این باز یکی از ویژگی های ممتاز ادبیات داستانی ایران در سالیان اخیر است. مثلاً باغ بلور مخملباف در دوره ای نوشته می شود که هنوز جای دوست و دشمن در ادبیات داستانی ایران مشخص است و هنوز دشمن باید از میان برداشته شود. هنوز دو نفر آدم بدون اینکه یکدیگر را بشناسند باید تفنگشان را در داستان به روی هم نشانه بگیرند و با حسی از پیروزی و شاید هم افتخار و قهرمانی به خانه بازگردند. ولی امروز در بیشتر نوشته های جنگ، جنگندگان دو سوی جبهه با ویژگی های مشترک انسانی تصویر می شوند. این داستان ها جنگ را از روبه

رو شدن دو ایدئولوژی ناسازگار و هم ستیز خارج می کنند و به مثابه یک موقعیت عام بشری و رودررویی دو انسان به نمایش می گذارند. دو انسانی که عاشق زندگی هستند اما یکی از آنها باید بمیرد. این طرز نگاه به نظر من به بازنگری کل مفهوم جنگ منجر خواهد شد. مهمترین فایده پاگیری و گسترش این بخش از ادبیات جنگ فرو ریختن مفهوم و اسطوره قهرمان است. قهرمانی که در طول تاریخ سرنوشت یکسانی داشته است باید بمیرد چون تبلور تمام آرزوهای تمام ناتوانان است. همه قهرمان های دیروز و امروز به این دلیل ستایش شده اند که از جان خودشان در راه تحقق یک آرمان و یا بهبود زندگی دیگران گذشته اند. یعنی در نگاه ما این نیاز را دیده اند و به آن پاسخ گفته اند. قهرمان هایی که ما به خصوص در ایام اخیر تاریخمان به میدان فرستادیم و به خاطر ما جانشان را از دست دادند از ما خیلی طلبکارند. ما آرزوهای خودمان را برای زندگی کردن، برای دیدن آب و درخت و آفتاب به آنها منعکس کردیم و آرزوی آنها را برای زنده ماندن از یاد بردیم و فرصت دیدن آفتاب و آسمان و درخت را از آنها دریغ کردیم. حالا اگر کسی داستانی درباره جنگ بنویسد که در آن به جای لغت و لعاب دادن به قهرمانی های خودش و دیگران، از ترس، از خستگی، از آرزوی زنده ماندن در آن فضای آلوده به غبار و بوی مرگ بگوید، اسطوره قهرمان را متزلزل کرده است. اگر کسی داستان کسی را بنویسد که در میدان جنگ می ترسد و این ترس را طوری به نمایش بگذارد که خواننده را با خودش همراه کند درخشانی کرده است. آنکه از بیم جنگ لرزان است نه وطن فروش است و نه بی اعتنا به حق و حقیقت. می ترسد چون انسان است و به همین دلیل می تواند به دشمن هم به عنوان یک انسان نگاه کند و این را به خوانندگان هم بیاموزد. ادبیات جنگ امروز ایران نمونه های درخشانی از این تحول را نشان می دهد.

• ولی مثل اینکه هنوز ادبیات فارسی تا پیوستن به شاهراه ادبیات جهانی راه درازی در پیش دارد.

برای به قول شما پیوستن به شاهراه جهانی با عوامل متعددی سر و کار داریم که تنها بخشی از آنها به کیفیت و ترجمه پذیری آثار نویسندگان ایرانی پیوند می خورد. بخش بسیار گسترده ای از این عوامل خارج از حیطه عمل ادبیات فارسی است. مثلاً در یک مقطع تاریخی که سابقه آن به قرن ۱۷ و ۱۸ و آشنایی غرب با کشورهای شرقی می رسد، آموختن زبان های شرقی اهمیت پیدا می کند و در قرن بیستم با پیدا شدن نفت بعد تازه ای پیدا می کند، آموختن زبان های شرقی به خصوص عربی رونق پیدا می کند و بسیاری از متون قدیمی به زبان های خارجی ترجمه می شود. البته در آمریکا به نسبت مثلاً فرانسه و ایران ترجمه آثار ادبی همیشه رونق کمتری داشته است. مثلاً نویسنده ای مثل مارکز اول به زبان فارسی ترجمه شده و بعد به زبان انگلیسی. آگاهی به این فقر اخیراً حرکتی را در دواير تحقیقی و ادبی آمریکا به وجود آورده است. امروز در بسیاری از کشورها ترجمه آثار ادبی فارسی رونق گرفته و توجه خوانندگان عادی - نه تنها دواير دانشگاهی - را هم جلب کرده است. کسانی مثل کیارستمی، شیرین نشاط و آذر نفیسی راه را برای دیگران هموارتر کرده اند. اتفاق خیلی خوب سالیان اخیر تاسیس مرکز مطالعات ایران شناسی دانشگاه مریلند است به مدیریت احمد کریمی حکاک که البته موجب گسترش و افزایش تحقیقات و پژوهش های ایران شناسی و به خصوص در زمینه ادبیات معاصر فارسی خواهد بود. مجموعه هایی از داستان های فارسی هم زیر نظر مهدی خرمی استاد دانشگاه نیویورک به زبان انگلیسی ترجمه شده است. ترجمه انگلیسی طوبی و معنای شب هم به همین زودی به وسیله یک ناشر معتبر آمریکایی به بازار خواهد آمد. اخیراً هم مجموعه ای از داستان ها و اشعار ایرانی بعد از انقلاب به انگلیسی ترجمه و از طرف انجمن قلم در آمریکا منتشر شده است. بخش ادبیات داستانی آن را ناهید مظفری و بخش شعر را کریمی حکاک ویراستاری کرده اند. عنوان کتاب شعر مشهور شاملو است، روزگار غربی است نازنین. کتاب مورد استقبال منتقدین و ستون های ادبی روزنامه ها هم قرار گرفته است. البته بیشتر از همه اینها باید به نقش دانشنامه ایرانیکا که در مرکز ایران شناسی دانشگاه کلمبیا تدوین می شود، در شناساندن ادبیات و تاریخ و فرهنگ ایران به جهان و به خصوص به انگلیسی زبانان اشاره کرد.