گفت‌وگو

پست مدرنیسم در ادبیات داستانی ما (۲)

معصوم‌بیگی: من باز می‌گردم به بینش‌ها و مبانی. بینش‌هایی که آن دوره بود می‌گفت بگذارید خودِ طرف یک یا چند لایه معنا دریافت بکند. بینشی که الان وجود دارد این است که اساساً مبنای آن بر صناعاتِ ادبی نیست. بینش کنونی این است که تو حق نداری خودت را تحمیل کنی به خواننده. تو باید بگذاری خواننده قرائتِ خودش را داشته باشد. شما می‌توانید بگویید خودِ هرمنوتیک و قرائت کردن پایه‌اش در قدیم است. بله پایه‌اش در خواندنِ متونِ مذهبی است، ولی هرمنوتیک به معنای دموکراسیِ فکری است. دموکراسی ادبی به معنای این است که شما اجازه بدهید که دیگران، یعنی مخاطبان هم مشارکت کنند. و این از بنیاد با تفسیر کتب دینی تفاوت و بلکه تعارض دارد.

بهارلو: خوب. این هم مرحله‌بندی دارد.

معصوم‌بیگی: بنابراین من می‌خواهم بگویم که وقتی ما صحبت از مدرنیسم و نفی و حذفش می‌کنیم این حذف با ایجاز خیلی فرق می‌کند. تفاوت ماهوی و تاریخی است.

بهارلو: بله، اما هر چیزی را بالاخره می‌شود نمونه‌ها یا سوابقش را بر شمرد. پست‌مدرنیسم که شگردهایش را خلق‌الساعه، در خلأ، ابداع نکرده و از ماقبل از آن گرفته، کیرم با نوعی تعارض و توازیِ فاصله‌دار یا شوخی‌آمیز. مثلاً فرض بگیرید همین «دموکراسی ادبی» که شما می‌گویید، این «ترمی» است که اولین بار در ایرانِ عهدِ مشروطه مطرح شد. روشنفکرانِ صدرِ مشروطه، که مواضع سیاسی شدید هم داشتند، آمدند و گفتند که ما باید روزنامه و شعری صادر کنیم که تودهٔ مردم بتوانند بفهمند نه فقط دیوانیان و مستوفیان و امیرزادگان، به همین دلیل بود که دهخدا و اشرف‌الدین گیلانی (نسیم شمال) و صوراسرافیل و شاعران دیگر آمدند اشماری گفتند که بتوانند بیشترین مخاطب را داشته باشد؛ شورانگیزیِ بیشتری داشته باشد و در عین حال خالی از ارزش‌های شعری هم نباشد. به همین دلیل «دموکراسی ادبی» حدود صد سال پیش در تهران مطرح شد. در مقدمهٔ اولین مجموعهٔ داستانِ کوتاهِ ایرانی به نام «یکی بود یکی نبود» اثر جمال‌زاده، که اولین مجموعهٔ داستانِ کوتاه فارسی به معنای غربی، به معنای اروپایی آن است، اصطلاحِ «دموکراسی ادبی» به همین معنا، که سن دارم می‌گویم، در برابر چیزی که خودش اصطلاح نمی‌کند اما مضموناً می‌گوید یعنی «اریستوکراسی ادبی» قرار می‌کیرد. حالا من در امتدادِ مثالِ حافظ دو تا مثالِ قرنگی می‌زنم، یکی رمانِ معروفِ «پیرمرد و دریا» و یکی هم داستان بسیار شیرینی که در فرانسه رمانِ قرن اخیر شناخته شد، یعنی «شازده کوچولو». این دو اثر صناعت و سادگی را یک جا در خود دارند. من عقیده دارم که رمان در درجهٔ اول باید بتواند مخاطبِ خودش را جذب کند. حالا این جذب کردن اشکالِ گوناگون دارد: یکی ممکن است بگوید نثرش مرا جذب می‌کند، دیگری بگوید روایتش مرا جذب می‌کند و سومی بگوید «اتریکش» مرا جذب می‌کند. ولی آیا یک اثری که با دیدگاه‌های پست‌مدرنیستی نوشته شده و از آخرین دستاوردهای فنی و تکنیکی برخوردار است شما لزوماً آن را ترجیح می‌دهید؟ نه. قطعاً ترجیح نمی‌دهید.

معصوم‌بیگی: نه. ما معیارها را می‌بینیم.

بهارلو: من می‌خواهم بگویم که اگر بخواهیم معیارها را در نظر بگیریم، لزوماً به نتیجه نمی‌رسیم. هر اثری معیارِ خودش را دارد. خودت مثال زدی، مثالت هم درست بود. استعداد و قریحهٔ ادبی، یا شوریدگی و سودایی، کسی مثلِ ساعدی می‌آید «عزاداران بیل» را می‌نویسد که پاره‌یی از داستان‌هایش بسیار خواندنی است و به رویاپردازیِ رئالیسم جادویی هم بی‌شباهت نیست. اتفاقاً در بیست‌وهفت هشت سالگی هم آن را می‌نویسد؛ یعنی در اوایلِ فعالیتِ نویسندگیِ خود. آقای براهنی هم در دو سال پیش، تقریباً در شصت‌سالگی، رمان خود را نوشته، آن هم با اطلاع و تجهیز به تئوری و تکنیک‌های پست‌مدرنیستی و انواع فوت و فن‌های ادبی دیگر. چه چیزی باعث می‌شود که آن دو اثرِ ادبی برای ما لذت‌بخش باشد یا نباشد؟ چه معیار را آخر سر من خواننده یا منِ منتقد باید به کار ببرم برای این که بگویم این اثر را پسندیدم، آن یکی را نپسندیدم؟ در رمانِ پلیسی همیشه یک سؤال مطرح است که بعد آن را تعمیم دادند به انواع رمان‌ها. در رمانِ پلیسی گفتند: قاتل کیست؟ یعنی شما در همان صفحاتِ اول، که معمولاً قتل اتفاق می‌افتد، از خودت می‌پرسی قاتل کیست؟ این «اتریک»، یا این «حسِ تعلیق» یا «انتظار» باعث می‌شود که شما رمان را با لذت بخوانید. کنجکاوید که سرنوشتِ کاراکترها را بدانید. این سؤال، وقتی به رمان‌های دیگر تعمیم یافت، تبدیل به این شد که: «بعداً چه پیش خواهد آمد؟» آخر در تمام رمان‌ها که قتل اتفاق نمی‌افتد، عشق اتفاق می‌افتد، و خیلی چیزهای دیگر. اگر خواننده این سؤالِ: «بعداً چه پیش خواهد آمد؟» را از خودش نکند ادامه نخواهد داد و دچارِ ملال و خستگی خواهد شد.

قره‌باغی: با توجه به نکته‌هایی که اشاره کردید، بهتر است دربارهٔ تفاوتِ میانِ معنا و بی‌معنایی هم صحبت کنیم، تا آن چه تفاوتِ میانِ معنا و بی‌معنایی را مشخص می‌کند روشن شود. اگر این تفاوت‌ها نباشد، آن وقت هر کلمه‌یی از یک متن می‌تواند پژواکِ کلمه‌یی دیگر باشد.

بهارلو: بی‌معنایی، به عنوانِ مایه و مضمونِ داستان، تقریباً موضوع جدیدی است و در ادبیاتِ داستانی ما نمونهٔ مشخصی ندارد. البته نمونه‌هایی در شعر کلاسیک و نو داریم که نظر خوانندگان را نگرفته بیشتر و جنبهٔ مطایبه دارد.

معصوم‌بیگی: معنا و بی‌معنایی را متن تعیین می‌کند. از پیش یک دسته معنا و یک دسته بی‌معنایی نداریم. چیزی که این جا با معنا است آن جا بی‌معناست. اصلاً نوع نگرش کنونی سخت در پی آن است که این تمایز پیشین را از میان بردارد. هر کلمه از یک متن می‌تواند پژواک کلمه‌یی دیگر باشد و نباشد بسته به قرار گرفتن در زنجیرهٔ کلامی. بنابراین از پیش قالب تعیین نکنیم. در کار بکت نمایش این بی‌معنایی عین معنابخشی به کار هنرمند است، رسمیت بخشیدن به بی‌معنایی و پوچی در کنار معنادار بودن یکی از خصوصیات بارز پست‌مدرنیسم است در برابر مدرنیسم که همه چیز را مبتنی بر ساختار ذهنی Subject می‌داند. افق چند معنایی فقط در این صورت ممکن است.

قره‌باغی: چه تفاوتی می‌توان قایل شد میانِ تمام متن و بخشی از آن؟ اگر قرار شد در یک متن، هر کس، کسِ دیگری باشد، از کجا معلوم می‌شود که کی، کی است؟ چه‌طور بگوییم این داستان تمام شد یا نشد و کجا می‌تواند تمام شود؟ یعنی وقتی نویسنده

برای بی‌معنایی، تازه پایانِ باز هم می‌گذارد، منِ خواننده این پایان را نمی‌برم به صفحهٔ مثلاً سیصدوبیستم که نویسنده می‌خواهد دیکتاتورمآبانه مرا به آن‌جا بکشد و خاتمه بدهد، خودم هر جا که بخواهم این پایان را تصور می‌کنم. نگرانی من از آشفتگی‌هایی است که کژفهمی این موارد برای جوانان پیش خواهد آورد. بسیاری از مخاطبان ما جوانان هستند و تجربه نشان داده که قضیه را خیلی جدی دنبال می‌کنند. اما جوان، به اقتضای جوانی، دنبالِ سرمشق و الگو هم می‌گردد، می‌خواهد قهرمان‌سازی بکند یا دست‌کم کارِ خودش را با کار دیگران بسنجد. به هر حال اجازه بدهید که برگردیم به موضوع مورد بحث و ببینیم ویژگی‌های پست‌مدرن چه سابقه و زمینهٔ ملموسی در داستان‌نویسی ما داشته. آیا داستان ما تمام این ویژگی‌ها را داشته یا چندتایی از آن‌ها را، و آن هم با هزار مصیبت و شرط و بیعت؟

بهارلو: ببینید، وقتی صحبت از این شد که برای داستان معیار بگذارند و بگویند که چه معیاری برای داستان بگذاریم که آن داستان، داستان بشود گفتند که بهتر است اساساً معیار نگذاریم و فقط یک سؤال مطرح کنیم، چون آن سؤال معیار نیست. سؤال است: «بعد چه پیش خواهد آمد؟» یعنی همان «حسِ تعلیق» که لازمهٔ داستان و رمان است، و از آن صحبت کردیم. فورستر در «جنبه‌های رمان» این موضوع را شکافته.

قره‌باغی: من از معیار حرفی نزدم، گفتم معنا.

بهارلو: درست، اما وقتی می‌گویید جوان دنبال الگو است، دنبالِ سنجش و انطباقِ کارش با یک چیزِ دیگر است که جدید باشد و اعتبار داشته باشد و احیاناً اسم و آوازهٔ بلندترین چهره‌های قرن یک جوری با آن دمخور باشد، خوب این یک شیفتگی و توقع ایجاد می‌کند. گاهی به الگوبرداری و تقلید هم می‌انجامد که نمونه‌هایش را بسیار دیده‌ایم و می‌بینیم. البته مقایسه و سنجش و جست‌وجوگری امری طبیعی و ضروری است. خودِ بنده هم همین ضرورت را احساس می‌کنم. مثلاً خیلی دلم می‌خواهد بدانم اثر بعدی امبرتو اکو چیست یا اثرِ بعدی مارکز و یا کوندرا. هر نویسنده و هنرمندی در پیِ نوآوری است. معصوم‌بیگی اشاره‌یی به تازگی و زشتی کرد. ولی آیا تازگی، که به معنایِ ناشناختگی هم هست، لزوماً وجهِ زیبایی شناختی دارد؟ به نظر من لزوماً ندارد. هر چیزِ تازه که لزوماً زیبایی‌شناختی نیست. ولی چه چیز باعث می‌شود که یک اثر تازه دارای وجه زیبایی‌شناختی هم باشد؟ به نظر من این دیگر به یک کلیت وابسته است، به یک مجموعه وابسته است.

قره‌باغی: فکر نمی‌کنید که این تازگی اگر بر منطقِ درونی اثر استوار باشد، بعداً زیبایی‌شناسیِ خودش را هم پیدا خواهد کرد؟

بهارلو: بله، اما اگر این تازگی به صرفِ تازگی باشد آن وقت چه؟ ما در هر دوره‌یی، و در هر شاخهٔ ادبی و هنری، گرفتار «اسنوبیسم» بوده‌ایم. نو بودن به جهتِ نو بودن، آن هم به صورتِ تقلیدی و وارداتیِ آن.

معصوم‌بیگی: تازگی بی‌شک باید از منطقِ درونی اثر بیرون بیاید و اگر ما بخواهیم علامتی برای جوانی بدهیم که تازگیِ کاذب فریبش ندهد، این است که مشخص کنیم آیا منطقِ درونی اثر است که این تازگی را حکم کرده و یا این که تازگی شکلی تحمیلی دارد. یا برای آن است که اعجاب بیاورد یا برای آن است که جا باز کند و برای هنرمند «نوآور» «مکانی در آفتاب» فراهم آورد، در پانتئون نوآوران جا بگیرد. مثالی که من دربارهٔ مالارمه یا نیما زدم برای این بود که نشان بدهم که این تازگی ضرورت بوده در یک جامعهٔ شعری و بعد شاعر ضرورتِ مبرم را درک می‌کند. می‌بیند که در قالب‌های کهنه دیگر نمی‌تواند آن فکر را منتقل کند. یعنی فکری که خام است، شوریده است و به سرش زده، حتی بیمارگون است، به هر حال چیزی است که از درون جوشیده و طبعاً فرمی هم که به خودش گرفته به دلیل این که در گذشته جا ندارد، ساده نیست، پیچیده است، غامض است، زشت است، من به خصوص روی کلمهٔ زشتی تکیه می‌کنم و حالا این سؤال را مطرح می‌کنم که آیا می‌توانیم با در دست داشتن یک سری مشخصاتی که قره‌باغی به درستی بر شمرد، یک قصهٔ پست‌مدرن بسازیم، بدون آن‌که به مبادی بینش‌های پست‌مدرنیسم یا مدرنیسم و یا هر شیوهٔ اندیشگی دیگر کاری داشته باشیم؟ آیا من می‌توانم با بینش اندیشگی هزار سال پیش قصهٔ پست‌مدرن بنویسم؟ آیا می‌توانم به صرف این که با حرکتِ پست‌مدرن به جلو بروم، شعر پست‌مدرن بگویم؟ و این از منطقِ درونیِ کاروبار و فکرِ من نجوشیده باشد؟

بهارلو: مرحوم استالین می‌گفت: بعضی از سؤال‌ها مأذون یا قابلِ طرح نیست (با خنده). من خیال می‌کنم اگر ما این سؤال را به این شکل طرح بکنیم، احتمالاً دچار اشکال خواهیم شد. من می‌خواستم مثالی بزنم از بحثِ ادبیِ هدایت و جمال‌زاده در رمان «دارالمجانین». امیدوارم این مثال موضوع را قدری روشن کند. هدایت برای اولین بار کاراکترِ داستانی می‌شود در یک رمان، خیلی پیش از «عشق‌کشی». در «دارالمجانین» یک دیوانه‌خانه هست با مشتی دیوانه، در آن جا یک موسیو هدایت علی هست که به او می‌گویند «موسیو بوف‌کور» و نویسنده می‌گوید این آدم با خودش یک عروسکِ چینی از پاریس آورده و به این عروسک عشق می‌ورزد. می‌دانیم که هدایت داستانی دارد به نام «عروسکِ پشت‌پرده» و جمال‌زاده همان عنصر را از آن داستان می‌گیرد و می‌چسباند به رمان. ضمناً صحبت از عناصرِ «سه‌قطره خون» می‌کند، و باز آن را وصل می‌کند به این موسیو هدایت‌علی که نویسنده است، و چون دایم صحبت از عروسک و سه قطره‌خون کرده خانواده‌اش گفته‌اند حتماً دیوانه است و او را برده‌اند به دارالمجانین. جمال‌زاده، یعنی راوی، که او هم در دیوانه‌خانه است، از هدایت‌علی می‌خواهد که نوشته‌هایش را به او بدهد که بخواند. هدایت‌علی هم آن‌ها را، که بعضی پشت‌قوطیِ سیگار نوشته شده است یا در کاغذ پاره، می‌دهد به جمال‌زاده که بخواند. جمال‌زاده وقتی این نوشته‌ها را می‌خواند حیرت می‌کند از شیرینی و حلاوت و قریحه و حساسیتِ نویسنده. به هدایت‌علی می‌گوید من ایرادی به تو دارم، تو نسبت به اصولِ نحو و ساختمانِ جمله بیگانه‌یی و حیف است که ملاتقطی‌ها بی‌اطلاعی تو از

صرف‌ونحو را پیراهن عثمان کنند. هدایت علی می‌گوید: آقا مگر وقتی کتاب مقدس ما قرآن نازل شد کسی صرف‌ونحو عربی می‌دانست؟ یا مگر در زبان فارسی وقتی سعدی می‌خواست شعر بگوید در بندِ گرامرِ فارسی بود؟ دستور زبان بعداً به وجود آمد. از همین رو من فکر می‌کنم که اگر بخواهیم داستانِ پست‌مدرن را آگاهانه و با علم به این که چه ویژگی‌هایی دارد بنویسم بی‌شک دچارِ اشکال خواهیم شد.

معصوم‌بیگی: سؤال من این بود که آیا می‌توانیم بدون داشتن بینش پست‌مدرن، قصهٔ پست‌مدرن بنویسیم؟

بهارلو: به نظر من آری. همین اسم‌گذاری است که ما را دچار اشکال می‌کند. نگوییم قصه‌نویسیِ پست‌مدرن، بگوییم آیا می‌شود بدونِ آگاهی از تئوری‌های موجود قصهٔ خوب نوشت؟ مثل همان اشاره‌یی که به ساعدی شد.

قره‌باغی: نه، منظور تئوری‌ها نیست. ببینید یک وقت یک ساعدی هست در روزگار و زمانی که این اِشراف را نداشته و حرفی از پست‌مدرنیسم در میان نبوده اما محمدبهارلو که امروز این آگاهی را دارد چه‌کار بکند؟

بهارلو: خوب، طبعاً من نمی‌توانم این را جدا بکنم از ذهنیتِ خودم. اما اگر به طور مصنوعی این‌ها را الگو کردم چه اتفاقی می‌افتد؟ گرفتاری غالباً همین جاست.

معصوم‌بیگی: منظور تفاوتِ جنبهٔ معرفتی و بینشی است. من میانِ معرفت و بینش تفاوت قایلم. آن‌چه در مورد براهنی اتفاق می‌افتد لزوماً بینش نیست، معرفت است. یعنی جنبه‌های معرفتی است که بر بینش می‌چربد. به این معنا که براهنی به فرض فقط بر مبانی قصهٔ پست‌مدرن معرفت دارد، بینش ندارد. یعنی بینش او پست‌مدرن نیست، فشار درونی باطنی ندارد که اثرش را چندصدایی بکند. فشار درونی ندارد که چند پایانی باشد. فقط فکر کرده که یک الگو دارم و مطابقِ این الگو می‌نویسم. به قول ای.ایچ.لارنس اگر شما به یک خیاط چینی کُتی بدهید که یک سوراخ داشته باشد و این سوراخ یک وصله داشته باشد و از او بخواهید که از روی آن، یک کُتِ تازه بدوزد، خیاط چینی این کُت را عیناً می‌دوزد، یک سوراخ هم می‌کند و روی آن را با وصله می‌پوشاند. فکر می‌کند که سوراخ و وصله جزو لاینفک این کُت بوده. این اندیشه را می‌گوییم اندیشهٔ کلیشه‌پرداز اما دارای معرفت و شناخت در دوختنِ کُت. اما خیاطی که کلیشه‌یی کار نمی‌کند ممکن است کُتی را که در اصل دو جیب داشته با چهارجیب بدوزد و این کار را به اقتضای درونیات خودش بکند. یعنی بینش از معرفت کم نمی‌آورد و بلکه حتی برآن می‌چربد.

قره‌باغی: این اقتضا را می‌توانیم مترادف ضرورت هم بگیریم؟

معصوم‌بیگی: دقیقاً. بله. نمی‌شود سقفی داشت که بر هیچ پایه‌یی استوار نباشد. معرفت می‌تواند اداواطوار (Manner) بیاورد ولی نمی‌تواند زایندهٔ سبک باشد. مُد با سبک از زمین تا آسمان فرق دارد. مُد موج است.

بهارلو: یعنی ضرورتِ اثر، اقتضای اثر، نه مُد، یا حتی «عقلِ مشترک» حاکم بر جامعه. خطری که قره‌باغی به درستی تشخیص داده و می‌گوید من برای جوانان احساسِ خطر می‌کنم کاملاً واقعی و محسوس است. من هم همین خطر را احساس می‌کنم که پست‌مدرنیسم دارد دردسر درست می‌کند. جوانی که پیدا است اطلاعاتِ افواهی از پست‌مدرنیسم و اصطلاحات آن دارد و داستانِ مرا نقد می‌کند فکر می‌کند که در حرف‌هایش حکمت‌هایی است که او می‌داند و من نویسنده نمی‌دانم؛ یا دیگر خوانندگانِ نشریات از آن اطلاع ندارند و این آگاهی فقط و انحصاراً در اختیار او است. این جوان، و امثال او، به قول مسعود فرزاد «فارسی مدان» هم است، و جان خواننده بالا می‌آید تا معنی حرف‌های او را دریابد. اتفاقاً این نکته را در موردِ آن دوست شاعرمان هم ـ که جوانی و میان‌سالی را پشت‌سر گذاشته ـ گفتیم: تویی که داری دربارهٔ نفیِ اقتدار می‌نویسی چرا از موضعِ اقتدار حرف می‌زنی؟ تو داری صحبت از چندصدایی می‌کنی و آن وقت صدایِ خودت را می‌بری بالا و به تعبیر اصحاب «حرفِ کوچه» صدایت را سرت می‌اندازی! به هر حال من فکر می‌کنم باز برگردیم به مثال، چون وقتی مثال می‌زنیم، هم خودمان می‌فهمیم که سوءتعبیر و سوءبرداشت کجا است و هم دیگران دچار سوءبرداشت نمی‌شوند، چون مثال دایم ما را می‌آورد روی زمینِ ادبیات، روی خاکِ ادبیات. من به چند تا مثال فکر کرده بودم. مثلاً «صحرای محشر» را می‌شود به عنوان نمونهٔ اعلایِ جهشِ خیال مثال زد، هر چند ممکن است برخی از دوستانِ مدرن و پست‌مدرنِ ما روی ترش کنند و بگویند مگر جمال‌زاده می‌تواند از این کارها بکند؟ من می‌خواهم بگویم بله. می‌تواند و کرده. بهتر هم هست مثال را ازجایی بیاوریم که کم‌تر به آن توجه شده است. می‌توان مثال‌های موردِ اجماعِ دیگران ـ از ادبیاتِ فرنگی ـ را آورد اما ممکن است مشکلِ ما را چندان حل نکند و احیاناً خود ما را مرعوب چیزی بکند که داریم آن را مورد انتقاد قرار می‌دهیم. ما در ادبیات اصطلاحِ «فاصلهٔ زیبایی‌شناختی» را داریم و در بحثِ نظری اصطلاح «فاصلهٔ انتقادی» را که منظور طرح موضوع‌های اصیل، یا فردی و با معیارهای فردی، است.

قره‌باغی: حالا که صحبت مثال شد، فرصت خوبی است که اشاره بکنم که پست‌مدرنیسم می‌خواهد با تداخلِ متن، شکافِ میانِ گذشته و حال را پُر کند. بنابراین متونِ گذشته را در بطن و بسترِ تازه می‌نویسد، یعنی text گذشته را در Context جدید می‌نویسد. یعنی آوردنِ گذشته به حال، به طوری که گذشته در حال بگذرد. حالا بدون این که قصد الگو دادن در میان باشد، شما از میانِ متونِ گذشته کدام را پیشنهاد می‌کنید؟

بهارلو: همین الان مثال زدم. در داستانِ معروفِ «دارالمجانین» ما با نوعی تداخلِ متن رو به رو هستیم. نویسنده از شگرد «سند جعلی» استفاده می‌کند. در آغاز داستان می‌گوید که سال‌ها قبل در سفری به ایران، روزی به بازار حلبی‌سازها می‌رود و به پیرزنی برمی‌خورد که مقداری کتاب و رسالهٔ قدیمی، برای فروش، جلوش ریخته. پیرزن به نویسنده می‌گوید که شوهرش در دیوان‌خانه کار می‌کرده و حالا از زور ناچاری و فرض‌وقوله چوبِ حراج به کتاب‌هایش زده است، و نویسنده کتابی از او به چهاردهقران و دو عباسی می‌خرد و پیرزن به ازای سه‌عباسی دیگر ـ چون نویسنده پنج‌قران داده ـ کتابچهٔ لوله‌کرده‌یی که نخ قند به دورش پیچیده به او می‌دهد. سال‌ها بعد، در فرنگ وقتی نویسنده آن کتابچه را باز می‌کند به همین قصهٔ شیرین «دارالمجانین» برمی‌خورد که برای تفریحِ خاطر خواننده تصمیم می‌گیرد آن را چاپ کند. چنان‌که می‌دانید این همان شگرد مغروفِ سروانتس و اکو در «دون‌کیشوت» و «نام گل سرخ» است. در این قصه نویسنده هدایت را به داستان می‌آورد و در عین حال با هدایت و آثار او که در متن رمان نقل می‌کند، فاصله دارد و از قضا یک کارِ حیرت‌آور هم می‌کند و آن خودکشی هدایت است. وقتی از او سؤال کردند گفت: آقا ترا به خدا فکر نکنید که من پیش‌بینی یا غیب‌گویی کردم. یازده سال قبل از خودکشیِ هدایت، هدایت‌علی در این داستان خودش را می‌کشد. داستان در ۱۳۱۹ نوشته و در ۱۳۲۱ منتشر شد و هدایت در ۱۳۳۰ خودکشی کرد؟ در «صحرای محشر» هم نوعی تداخلِ متن دیده می‌شود. جمال‌زاده اشعاری را تضمین می‌کند و تلمیحاتِ فراوانِ جورواجور دارد. ناگهان روایت را قطع می‌کند و بیتی می‌آورد یا نقلِ معروفی از یک متن دیگر را.

قره‌باغی: اما منظور من متون قدیمی است.

بهارلو: امیرارسلان را که پیشتر مثال زدم. در آن ابیات بسیاری از شعرای معروف تضمین شده، همچنین در آن سنت روایت گذشته را داریم. ولی این سنت برای اولین بار جنبهٔ انتقادی هم پیدا کرده. شاه، تقریباً در تمام ادبیات کلاسیک و منظومه‌های قدیمی ما، آدمی است عادل و دادگر که فره‌ایزدی دارد. جامعهٔ زیر فرمان او از هر حیثِ راست و درست است. انتقاد به شاه و جامعه زیر فرمان او از طریق مقایسه با سرزمینِ فرنگ و مظاهر مدنیت جدید صورت می‌گیرد، با این که «مخاطب روایت» ـ نه خواننده ـ خود شاه است، و چه بسا مانند شهرزاد قصه‌گو (در هزار و یک شب) ادامهٔ زندگی راوی به تصمیم شاه بستگی دارد. البته این انتقاد ضمنی است نه صریح و مستقیم. گذشته از آن بر اساس نظریهٔ «تأویل متن» خواندن هر متنی و دریافت از آن رویدادی است در

مان و معنا به موقعیت تاریخی مفسر هم وابسته است. به تعبیر گادامر: دریافت همواره بسته به اکنون است. ما باید امیرسلان را «امروزی» بخوانیم.

معصوم‌بیگی: من فکر می‌کنم منظور قره‌باغی، اگر درست فهمیده باشم، این است که ما در قصهٔ مدرن هم این را داریم که آدم به گذشته برمی‌گردد. یعنی نوعی «فلاش بک» تصویر کردن گذشته. این را در دوران مدرن هم داریم. حتی برخی از عناصر آن در دورانِ پیش مدرن هم بوده است اما مسلط نیست، همان‌طور که عناصر سوررئالیسم در کارهای گویا هم هست اما مسلط نیست. آن‌چه از دیدگاه پست‌مدرن واز گذشته درحال استنباط می‌شود این است که پست‌مدرن بازگشت به گذشته نمی‌کند بلکه گذشته را به حال می‌آورد، یعنی گذشته در حال می‌گذرد.

بهارلو: و هیچ‌گونه شیفتگی نسبت به گذشته هم در آن دیده نمی‌شود.

معصوم‌بیگی: بله، یعنی همان نوستالژی که در مدرنیسم وجود داشت، حالا در پست‌مدرنیسم با نوعی شوخی و مسخره‌گری همراه است. من تصور می‌کنم نمونه‌هایی از قصهٔ فارسی بیاوریم تا ببینیم آیا شده که گذشته درحال بگذرد؟

بهارلو: یک قصیده‌یی هست از بهار که پیش از صد بیت دارد با ردیفِ رستم که سرودنِ آن، به تعبیر شعرشناسان، خیلی هم سخت است. در این قصیده، خیلی خلاصه بگویم، این که در شاه‌نامه گفته می‌شود رستم با رخش به خدعهٔ برادرش شغاد در یک چاهِ نیزه‌آجین و شمشیرآجین می‌افتد و می‌میرد و پیش از مردن شغاد را با یک تیر به درختِ کنارِ چاه می‌دوزد، می‌شود آغاز یک روایت. در این چکامه، که اسمش «رستم‌نامه» است، شاعر می‌گوید خیر، نه رستم مرد و نه رخش. هر دو از چاه بیرون آمدند و از کابل رفتند به هندوستان و در آن جا معالجه شدند و برگشتند به سیستان. رستم که کیشِ زرتشتی گزیده و «زندخوان» شده، قلعه‌یی می‌سازد و به عبادتِ حق مشغول می‌شود. اما زمان زمانِ حال است، چون یک ژیگولویِ لاله‌زاری از تهران به عنوان ممیز، یا مأمور مالیات، می‌آید سراغِ رستم. وقتی می‌رسد به رستم، در سرایِ بیرونیِ قلعه، دست می‌کند و از جیبش قوطی سیگار بیرون می‌آورد. رستم، که چنین چیزی ندیده، تعجب می‌کند. بعد منقل می‌خواهد و وافور در می‌آورد. رستم خیال می‌کند که «فور از نرادهٔ گرز است» و دلش شادمان می‌شود. با همان اندیشه‌های آتش‌پرستی فکر می‌کند که ممیز دارد آئینی به جا می‌آورد. اما وقتی می‌بیند با آن گرز کوچک آتش را هم می‌زند به رستم برمی‌خورد و این را توهین به آتش می‌داند «بگفت هی پسر آتش کسی بر گرز نکوفت / مکن وگرنه شود دشمنت به جان رستم» بعد ویلن در می‌آورد و می‌زند و رستم فکر می‌کند که همان کمانِ آرش است و باقی قضایا که در آن طعنه‌یی به «کج‌منشان» است. این عناصر به هر حال از «عهدکیان» و از یک متنِ ادبی کلاسیک آمده به زمان حال. آن بافتِ شوخی‌آمیز هم حفظ شده و با رستم هم شوخی می‌کند و نوعی وجه انتقادی هم دارد نسبت به حکومتِ رضاشاه.

معصوم‌بیگی: اگر تداخلِ گذشته در حال را به این معنا بگیریم در قصهٔ اصحاب کهف هم وجود عناصری از عهددقیانوس و آمدن اصحاب کهف به عصر کنونی باز به تداخل گذشته در حال تعبیر می‌شود. یا نمونهٔ دیگرش در فیلم «سیاوش در تخت‌جمشید» فریدون رهنما هم می‌بینیم که رستم در التهابی که از درگیر شدن جنگ اتمی دارد نشسته و روزنامهٔ «کیهان» می‌خواند.

قره‌باغی: یا «چریکهٔ تارا» کار بیضایی.

معصوم‌بیگی: پس وجود عناصرِ گذشته در حال چیز تازه‌یی نیست. وجودِ حتی قهرمانی از گذشته در حال یا تشابه وجوهی از گذشته در حال عنصر تازه‌یی نیست. آن‌چه در پست‌مدرنیسم دیده می‌شود این است که اصلاً حایلی میانِ گذشته و حال وجود ندارد.

قره‌باغی: یعنی همان که در پرسش مطرح کردم، گذشته در Context جدید نوشته می‌شود.

معصوم‌بیگی: دقیقاً. یعنی همان کاری که داکترو در «بیلی بت‌گیت» می‌کند. اگر دانشِ پیشین نسبت به رویدادهای رمان نداشته باشیم، متوجه نمی‌شویم که داکترو گذشته را به حال آورده است. یا نمونهٔ دیگرش «کتاب دانیال» همین نویسنده دربارهٔ اعدام روزنبرگ‌ها. یا اگر بخواهیم به کتاب‌هایی اشاره کنیم که به فارسی ترجمه شده، باید به کتاب دیگر داکترو، رگتایم، اشاره کنیم. در رگتایم هم با شخصیت‌های زنده تاریخی مثل هنری فورد، اما گلدمن، تدی روزولت و هودینی، چی.پی مورگان سروکار داریم. اما روش داکترو بر خلاف رمان تاریخی روشی است کاملاً گزینشی و گذشته را در «زمینه» جدید بازآفرینی می‌کند.

بهارلو: اگر معتقد باشیم که آثار و متن‌های ادبی جزو تجربیات نویسنده هستند و این تجربیات، به ویژه از حیثِ شکلی و صوری، به نویسنده جرات و جسارتِ آزمایش‌گری می‌دهد تجربه‌های ادبی را دایماً باید بازخوانی کنیم و بکاویم. سرچشمه‌های هر اثری در گذشته‌های دور قرار دارند، و هر شکل ادبیِ جدیدی در تضاد و توازی با اشکال ادبی پیش از خود پدید می‌آید. شکلوفسکی و باختین مفهوم «آشنایی زدایی» و «چندصدایی» را در «تریسترام شندی» استرن و آثار داستایوفسکی کشف کردند. نه استرن و نه داستایوفسکی حتی اصطلاح «آشنایی زدایی» را نشنیده بودند. طبعاً هر مثالی، به ویژه اگر به دوره‌های گذشتهٔ ادبیات تعلق داشته باشد، محدود است. صرفاً نوعی قرارداد است برای روشن کردن بحث. وقتی بهار چکامهٔ خود را سرود در همان موقع هم فضلای سبکِ قدیم و محافظه‌کار با او مخالفت می‌کردند؛ چون قصیده‌اش به سیاقِ گذشتگان نبود. وقتی شما رستم را از توی «شاه‌نامه» در بیاورید، یعنی رستمی را که فردوسی او راکشته زنده بکنید، با موج مخالفت‌ها روبه‌رو می‌شوید، و بعد هم بگویید که پیرمردی بود که «شرفید و قی کرد» معلوم است که همچو بدعتی را برنمی‌تابند. من می‌گویم که این زمینه‌های آزمایش‌گری گاهی اوقات می‌آید و لبالبِ آزمایش‌گری‌های پست‌مدرنیستی قرار می‌گیرد. نمی‌گویم لزوماً در امتداد هم قرار دارند. ما در ادبیاتِ فارسی مواردی از این ذوق ورزی‌ها و جهشِ خیال داریم. اتفاقاً اشکال آن جاست که ادبیات ما از جهشِ خالی ساقط شده؛ یعنی این جهشِ خیال از ادبیات ما گرفته شده، به طوری که در آثار نویسندگان جدید خیلی کم دیده می‌شود. عنصر تخیل نایاب شده و قلم‌ها آن‌قدر بی‌خون شده که دیگر جهشِ خیال صورت نمی‌گیرد. این جهشِ خیال است که می‌تواند مرزها را بشکند.

معصوم‌بیگی: عنصر تخیل در داستان‌های عامیانهٔ ما به وفور وجود داشت. دنیاهایی وجود داشت که می‌توانستی بسازی اما عناصر واقعی آن را لزوماً نشان ندهی. آن‌چه اتفاق افتاد فقط به عالم داستان منحصر نمی‌شود حتی در نوع آرمان‌گرایی‌های ما هم رخ داده است. این واقعیتی که دارید صحبتش را می‌کنید، و این واقع‌نگری‌های مخل و دست‌وپاگیر کاملاً آشکار است. یعنی ما ملتی هستیم که خیلی از مواقع یا دست‌کم در این پنجاه صد سال اخیر، فاقد رویاییم. چون برای رویا داشتن احتیاج به تخیل قوی داری. حتی آرمان‌های بزرگ ملی و سیاسی‌مان را طوری تصویر می‌کنیم که انگار هیچ عنصر غیرواقعی یا تخیلی در آن نیست. تخیل به عنوان «غیرواقعی» تقبیح می‌شود. در آموزش و پرورش ما دایم ما را متوجه می‌کنند که این واقعی هست یا نیست و یا واقع‌بینانه هست یا نیست. می‌خواهیم آرمان‌هامان واقعی باشد و وقتی درهم شکسته می‌شود، اولین عنصری که از دست می‌دهیم تخیل و رویا است. یعنی هیچ چیز را نمی‌توانیم تخیل بکنیم و ترس این را نداشته باشیم که طرف فکر بکند دیوانه‌یی و به سرت زده. دلیل تفکر الگو پرداز و کلیشه هم همین نبودن و فقدان تخیل و رویا است. ادبیات که هیچ حتی علم بدون تخیل و رویا امکان‌ناپذیر است.

بهارلو: ببینید، دو تا شعار جنبشِ می ۱۹۶۸، که یک جوری پست‌مدرنیسم را شکل داد، این‌ها بود: «پرتوان باد تخیل» و «ممنوعیت ممنوع». این دو شعارِ اصلی بود که حزبِ کمونیست فرانسه آن را درنیافت؛ چراکه بینش‌ها تا نوک بینی بودند و تا یک قدم جلوتر را نمی‌دیدند. می‌گفتند ما آینهٔ واقعیتیم. چرا فقط تو آینهٔ واقعیتی؟ چرا شعر کلاسیک تو نیست؟ یا داستان‌های عامیانه که در آن مورچه حرف می‌زند، مورچه

می‌تواند هزار سال عمر بکند. اصلاً در آن‌ها زمان و مکان و جنسیت و همه چیز تغییر می‌کند. آن‌چه در داستانِ کافکا انسان را تبدیل به حشره می‌کند جهش خیال است. هدایت یک داستان دارد به نام «تاریک‌خانه». قهرمانِ این داستان ستایندهٔ شب، ستایندهٔ سکوت، ستایندهٔ رویا است. می‌گوید روز هیاهو دارد و هیاهو مانعِ جهش خیال است. هیاهو به هر حال سروصدا است. فرهنگ رسانه‌یی است. اکنون فرهنگِ نویسنده ما فرهنگِ رسانه‌یی است و این فرهنگ دست‌وپای نویسنده و شاعر و فیلم‌ساز ما را می‌بندد.

قره‌باغی: با توجه به این که تمام این بحث‌ها واقعاً لازم است اما ذهن من دایم متوجه تماس‌هایی است که با من و مجله گرفته می‌شود و پرسش‌هایی که جوانان مطرح می‌کنند. هدف این است که در این گفت‌وگوها پاسخی به این پرسش‌ها داده شود. حالا با اجازه برگردیم به یکی از ویژگی‌هایی که به آن اشاره کردم و آن برداشتنِ تفاوتِ میان فرهنگِ متعالی و فرهنگِ عامیانه است.

بهارلو: به نظر من این خیلی مهم است. یکی از مهم‌ترین مباحث امروز است. برداشتن این مرز جسارت می‌خواهد، و البته فرهنگ غنی و استعداد و قریحهٔ فراوان.

قره‌باغی: این چیزی است که غربی‌ها می‌گویند و حتماً اشارات و ارجاعات خودشان را هم دارند، مثلاً غرب، تبلیغات و موسیقیِ مردم‌پسند را فرهنگِ عوام می‌داند و اکنون چنان به آن دو می‌پردازد که در هیچ یک از ادوار هنر، به هنر ناب و متعالی پرداخته نشده است. امروز برای یک شوی ویدیویی مایکل‌جکسون چهار پنج میلیون دلار هزینه می‌شود. تهیهٔ یک تبلیغ سی ثانیه‌یی ممکن است بیش از یک میلیون دلار خرج بردارد. آیا با توجه به این که در میان ما، فرهنگ عوام شکل دیگری دارد و ذهنیت دیگری را تداعی می‌کند ما هم می‌توانیم تبلیغات و موسیقی را مثال بزنیم و بگوییم که تبلیغات، فرهنگِ عوام ما است؟ ما چه‌طور می‌توانیم تفاوت‌ها را از میان برداریم، در حالی که تفاوت‌های ما با تفاوت‌های آن‌ها زمین تا آسمان است. جوانی که این شعار پست‌مدرنیستی را شنیده چه کاری می‌تواند بکند؟

بهارلو: برداشتن این تفاوت، یا مرز، طبعاً محدود به استفاده از تبلیغات و موسیقی، یا به جا آوردنِ آن‌ها به عنوان فرهنگ عوام نیست. ما می‌توانیم از ذخیرهٔ غنی فرهنگ عوام بهره‌های فراوان ببریم. در سینما و تئاتر هم این بهره‌وری میسر است. نمونه‌هایی را هم می‌توانیم ذکر بکنیم. اما ابتدا باید ببینیم که مثلا یک داستان برای آن که پست‌مدرن شناخته بشود آیا باید لزوماً تمام آن مواردی را که تو برشمردی داشته باشد؟

قره‌باغی: مسلماً نه و قرار هم نیست که داشته باشد.

بهارلو: پس ابتدا روشن کنیم که با توجه به فرهنگ خودمان، ما باید چه عناصری از این‌ها را مهم‌تر بشماریم؟ برای کدام یک جنبهٔ کلیدی و ساختاری قایل باشیم؟ باز من تأکید می‌کنم که باید به واقعیت‌ها و دستاوردهای فرهنگی خودمان عنایت بیشتری بکنیم. متأسفانه ادبیات ما کلی‌نگر است، به جزییات کم‌تر توجه دارد. تک محور و تک‌صدایی است. از همین رو است که دستاوردهای محفلِ فرمالیست‌های روسی برای ما اهمیت شایانی دارند، مثل مفهوم «چندصدایی» و «آشنایی‌زدایی» و این که گفتند فرم از جنسِ محتوا است و در واقع تمام زیبایی‌شناسی در فرم اتفاق می‌افتد. این حرف‌ها به نظر من از جنبهٔ تئوریک و یافتن ریشه‌های پست‌مدرنیسم هم بسیار مهم است.

معصوم‌بیگی: من فکر می‌کنم که در رمان فارسی این جنگ بین «تک‌صدایی» و «چندصدایی» یا آن‌چه باختین می‌گوید و دو نویسنده را شاخص می‌گیرد، داستایفسکی را نمونهٔ چندصدایی می‌گیرد و تولستوی را تک‌صدایی هنوز نه به قدر کافی مورد تحقیق قرار گرفته و نه این میزگرد مجال بررسی آن را دارد. این تک‌صدایی و چندصدایی شاخصهٔ بزرگی است که حتی سابقه‌اش را نظریه‌پردازهای چندصدایی برمی‌گردانند به دوران افلاطون و آن‌چه در کتاب سوم جمهوری افلاطون آمده و روایت خودش را نقل کند و بگذارد که در نهایت خود خواننده این تکه‌ها را به هم وصل می‌گویند که در کار خود افلاطون با دو نوع برخورد مواجه‌ایم یک تقلیدی و آن چیزی است که خود افلاطون هم تقبیح می‌کند. در مقابل این تقلیدی، نقلی را داریم که عکس تقلیدی است. اگر بگوییم تقلیدی در پیوند با نشان دادن است، نقلی به معنای گفتن است. یعنی گفتن در مقابل نشان دادن. در نقاشی که حتماً قره‌باغی نظر خواهد داد، آن تقسیم‌بندی‌هایی که ولفلین «خطی» را در برابر «نقاشانه» می‌آورد و می‌گوید: «نقاشانه نمایشی است و خطی گویایی است به تعبیر دیوید لاج Mimesis (تقلید، محاکات) در برابر Diegesis (نقلی) است.

قره‌باغی: یعنی در واقع همان تعریفی که برای تفاوت‌گذاری میان طراحی و نقاشی داده شده و طراحی را «تعریف» و نقاشی را «توصیف» می‌داند.

معصوم‌بیگی: دقیقاً. اما آن‌چه در مورد متون ادبی است و نظریهٔ خود باختین و دیگران است، این است که نقل‌های مستقیم نویسنده ودخالت‌های فرد در اثر ادبی یا آن‌چه در آثار افلاطون می‌بینیم که نظریهٔ خودش را نقلی می‌داند و همه چیز را از زبان خودش نقل می‌کند، تفاوت دارد.

بهارلو: یعنی نویسنده فعال مایشأ است.

معصوم‌بیگی: درست است، یعنی یک نوع دید سوبژکتیو وجود دارد، یک اول شخص وجود دارد، هیچ گونه دانای کل محدود یا نامحدود ندارد.

بهارلو: من به یک تبصرهٔ کوچک اشاره بکنم و آن این است که شما ممکن است حتی در یک خطابهٔ یک صدایی یا در یک تک‌گویی، کیفیت محاوره‌یی و مکالمه‌یی پیدا کنید، مثل تک‌گویی‌های غلام و زاغی در داستانِ «فردا»ی هدایت که جنبهٔ محاوره‌یی ـ گفت و شنید ـ آن‌ها کاملاً نظرگیر است، یا در پاره‌یی از تک‌گویی‌های رمان «سنگ صبور» چوبک.

معصوم‌بیگی: صورت دوم، نقل‌های مستقیم نویسنده است اما از زبان شخصیت‌ها که در داستان‌نویسی اساساً در سنت بزرگ رئالیسم این را داریم. یعنی نویسنده‌یی وانمود می‌کند که این نقل‌ها مستقیم است اما از زبان شخصیت‌ها نقل می‌کند. شیوهٔ سوم، نقل‌های دوگانه است یعنی ترکیبی است از تقلیدی و نقلی. یعنی شیوه‌یی که دنیای داستانی مخاطبان خارج از آن با هم در می‌آمیزند و این شیوه‌یی است که در کارهای پست‌مدرنیستی دیده می‌شود. باختین نام این شیوهٔ سوم را دیالوگ می‌گذارد. حالا نظریه‌پردازان پست‌مدرن می‌گویند که اساساً شیوهٔ پست‌مدرنیستی یک جور احیای شیوهٔ ترکیب این دو تا است. واقعیت قضیه آن است که آن‌چه در داستان‌نویسی صد سال اخیر هم بوده و یک جور سلطهٔ دانای کل بوده به تبعیت از داستان‌نویسی قرن نوزدهم و سنت رئالیسم بزرگ یعنی اول یک دانای کل بوده که بعداً دانای کل محدود شده. بعد نیازی احساس شده از سوی جامعهٔ استبدادزده که بیایند و این به اصطلاح حصار دانای کل را که بر متن و شخصیت سلطه و اقتدار داشته بشکنند. حالا اگر بخواهیم برخی از عناصر را بگیریم، همان‌طور که بهارلو گفت، و توجه داشته باشیم که همهٔ عناصر لزوماً در یک مورد جمع نمی‌شوند چون داستان‌نویس که نمی‌آید بگوید می‌خواهم داستان پست‌مدرن بنویسم او در شرایطی که در معرض آن قرار می‌گیرد می‌نویسد. مثلاً ممکن است داستانی مثل «ترس‌ولرز» ساعدی که می‌تواند پست‌مدرن شمرده شود، مشخصهٔ رئالیسم جادویی داشته باشد، ممکن است یک اثری رمان نو باشد و مشخصهٔ آن‌چه را امروز «زبرداستان» یا «فراداستان» می‌گویند داشته باشد. یا در مورد گلشیری می‌بینیم در شازده احتجاب گلشیری نشانه‌هایی از این نفی دانای کل را دارد چون به هر حال نوعی تشبه به جویس و یا به کار ویرجینیا ولف و یا داستان نو نویس‌های فرانسوی را دارد اما شازده احتجاب هنوز آن سیطرهٔ دانای کل محدود را با خود دارد. با این همه گلشیری در بعضی از داستان‌های کوتاهش مثل «نیروانای من»و بعضی از قصه‌های پنج‌گنج، به خصوص در «آینه‌های دردار» برخی از مشخصه‌های پست‌مدرن را دارد. مانند التقاطی که لزوماً به هم چسبندگی نداشته باشد یا هر کسی

ند. کوششی که نویسنده به کار می‌برد برای این که از کلیت بگریزد و به نوعی جزئیت ناه ببرد. یا چندان دربند علیت و انسجام در ساختار روایی داستان نباشد و نخواهد خواننده لزوماً در یک کانون روایی درگیر شود. البته ما در مدرنیسم هم التقاط را داشتیم اما در نهایت این التقاط گرد یک عنصر واحد می‌آمد. آن‌چه در پست‌مدرنیسم تفاق می‌افتد آن است که التقاط هیچ‌گونه گرایشی به وحدت ندارد. چراکه اساساً پست‌مدرنیسم اصرار دارد که سهم هر عنصر را نشان بدهد و قرار نیست که هیچ‌گونه کلیتی را بیان کند چنان که هنرمند پست‌مدرن به هیچ حقیقت غائی و هیچ حقیقت یک‌گانه هم اعتقاد ندارد. شما این را در آینه‌های دردار گلشیری می‌بینید. یعنی ناقل‌ها نقل‌های خودشان را می‌آورند، هر کس حرف خودش را می‌زند و قرار نیست که به یک جا وصل بشوند. واقعیت قضیه این است که این مسأله التقاط در پست‌مدرنیسم شکل دیگری پیدا می‌کند من یک نمونهٔ دیگر که در نظر دارم «مسافران»بیضایی است که در آن از عنصر تعزیه بهره می‌گیرد. اگر در تعزیه دقت کرده باشیم هر کس می‌آید روایت خودش را می‌گوید و می‌رود و بعد تماشاگر در ارتباط دادن روایات یک تصوری از ساختار داستان به دست می‌آورد. با این همه هیچ قرار نیست این روایت‌ها به صورت ساختار به هم بچسبند. در کار بیضایی یک عده در اول فیلم کشته می‌شوند و در آخر هر کسی می‌آید و روایت خودش را بیان می‌کند. درست مثل کاری که بورخس می‌کند در آن «باغ گذرگاه‌های هزارتو» یا کاری که جان فاولز می‌کند در «معشوق ستوان فرانسوی»و سه روایت از یک داستان واحد ارائه می‌شود. در این روایات هر کس صدای خودش را دارد، بی‌آن‌که اصلاً در پی حقیقتی واحد و منسجم باشد. آن‌چه را نویسندگان و منتقدان فمینیست «نگارش زنانه» می‌خوانند سرشار از این تردیدها، عدم قطعیت‌ها، رهاکردن دنبالهٔ جمله‌ها (در «کولی کنار آتش» روانی پور اغلب قریب به اتفاق جمله‌ها با سه نقطه [...] به حال خود رها می‌شوند)، سهم مساوی قایل شدن برای لایه‌های مختلف معنایی، خطی نبودن روایت، تکثر صداها، بی‌هدفی بسیاری از اعمال و رفتارها و ساختار بی‌نهایت سیال و نامتمرکز و عدم تثبیت معنا است. جمله‌ها با سه نقطه رها می‌شوند چون نگارش زنانه به هیچ رو شبیه به قاطعیت «جملهٔ مردانه» نیست، به هیچ وجه دنبال هژمونی بر کل متن نیست. نافی هر گونه هژمونی است. حتی بر عکس نگارش مردانه در پی آگاهی‌بخشی نیست. نه به صورت پیام پیامبرانه و نه به صورت فرم شکل‌دهنده به بی‌شکلی. بنابراین نظرم این است که در این چندکاری که در زبان فارسی به طور مشخص می‌توان از آن اسم برد، حالت گفتارهای مونولوگی بکت وار دارد یعنی صدایی که «روایت خودش» را بیان می‌کند. نظرم این جا بیشتر به سه‌گانهٔ مشهور بکت، مالوی، مالون می‌میرد و نام‌ناپذیر است.

بهارلو: اگر بخواهیم به ادبیات معاصر خودمان ارجاع بدهیم، خیال می‌کنم، باز هدایت مناسب‌ترین است. قبل از «بوف کور» که گفتیم دارای جنبه‌های قوی پست‌مدرنیستی است، او دو نوشتهٔ مهم دارد که از لحاظ بحث ما جالب توجه است: «سه قطره خون» و «کتاب مستطاب وغوغ ساهاب». «وغوغ ساهاب» دارای ۳۵ قطعه یا «قضیه» است که با همکاری مسعود فرزاد نوشته شده. فرزاد گفته است که ابتکار ساختنِ قضیه با هدایت بوده. قضیه یک «ژانر» ادبی است به شعر آزاد و نثر که می‌شود آن را سریع یا حتی سرسری خواند و بسیار لذت برد. هر قضیه مثل داستانی است که پایانش تازه آغاز آن است. خواننده در هر قضیه، مانند شعر حافظ، احساس می‌کند که با یک منظرهٔ گسترده و افقِ بی‌انتها و فضایی که در آن محدودیت و توقفی نیست روبه‌رو است. در واقع کتاب انتقادی است به بسیاری از جنبه‌های زندگی و ادبِ امروز ایران، که در عین حال نمایندهٔ تازگی و بی‌سابقگی و بدعت است. آن‌چه خیره‌کننده است عجیب و غریب بودن کتاب است، حتی از حیثِ عنوان‌گذاری و عنوان‌نویسی آن. نام مؤلفان بر روی جلد کتاب یاجوج و مأجوج و «قوم‌پانی لیمیتد» است ـ که نام مستعار هدایت و فرزاد و بقیهٔ اعضای «ربعه» باشد ـ و قیمت کتاب هم «دست کم سه ریال». آن طور که فرزاد گفته آن دو قضیه‌ها را اغلب در کافه برای هم می‌گفته‌اند و می‌نوشته‌اند، و در ارایهٔ معنی و مفاهیم کلمات و اصطلاحات، بدون آن که معنی را فراموش کنند، به خلافِ قاعده با آزادی عمل می‌کرده‌اند، تا به این ترتیب با آزادی مطالب مورد نظرشان را بیان کنند. در آن زمان ادبای «سبعه» خود را نافِ عالم وجود می‌دانستند، و اغلب «چیزنویس» بودند یا «نسخه‌لیس» و «سنگ قبرخوان» و از کاسه گردانی هم ابایی نداشتند. از نظر ادبای «سبعه» شعر کلاسیک با نظام عروضی ـ یک جور «فراروایت» بود، همان طور که شاه و تاریخ سلطنتِ دو هزار و پانصد ساله نوعی «فراروایت» بود. در «وغوغ ساهاب» شما بیش از هر چیز مخالفت با اسارت و انقیادِ در قوالب و رسوم و اسالیبِ کهنه و پوسیده را می‌بینید، نوعی کهنه‌گریزی و نوطلبی و تجدد راکه طبعاً با دنیای معنویاتِ رسمی و قانونی و مواعظ «خوش‌اخلاق نویسان» در تضاد است. به گمان من این بدعت و عصیان مبتنی بر آگاهی بوده نه ناآگاهی؛ چراکه طغیان و بدعت نمی‌تواند بر مبنای ناآگاهی و فی‌البداهگیِ صرف باشد، چون در آن صورت پوچ و یاوه خواهد بود. بدعتِ «وغوغ ساهاب» مستلزم آن بود که نویسندگان آن از همهٔ آن چیزهایی که در ادبیاتِ فارسی مهم و اساسی و اصولی شمرده می‌شد ـ مثلاً بدیع و وزن‌های جوروواجورِ عروضی و صنایع لفظی ـ به درستی سر در بیاورند؛ چون برای حضور در یک همچو قلمروهایی، به ویژه اگر بدعت‌گذاری هم در نظر باشد، باید همهٔ وزن‌ها و صحتِ قواعدِ قافیه‌ها را شناخت. آن‌ها تعمداً تغییراتی در وزن‌های عروضی به وجود آورده‌اند تا طرح‌های هجایی نوی بسازند. در قضیه‌ها نه فقط عروض و قوافی که نحوهٔ املای اغلب کلمات تعمداً تغییر کرده. همه جا واو معدوله حذف شده؛ یعنی «خواب» را «خاب» نوشته‌اند، یا آن جا که الف با تنوین می‌آید مثل «نسبتاً» از حرف «ن» استفاده کرده‌اند و «نسبتن» نوشته‌اند، که یک جور دهن‌کجی به ادبای ملانقطی است. خوانندهٔ قضیه‌ها احساس می‌کند که کلمات را به همه جور املایی می‌توان نوشت: قضیه را «غزیه»، و «عشق» را «عشگ». حتی چند جایی لغزش‌ها و اشتباهاتِ مطبعی (حروف‌چین)را عمداً تصحیح نکرده‌اند. در واقع نویسندگان در این کتاب زیر همه چیز زده‌اند، به طوری که گاهی خواننده در نمی‌یابد که کجا شوخی است، کجا جدی، کجا سهو است کجا عمد و جد. یک جور «کن‌فیکونِ» ادبی است که ظاهراً از سر هوس و شیطنت نوشته شده و هدفش شلاق کش کردنِ کهنه پرستانِ «بزرگ ظاهر» و «پوچ باطن» است که لقمه‌های چرب از دولتِ تظاهرات ادبی تناول می‌فرمودند. در قضیه‌ها به همه جور مایه و مضمون و متنی برمی‌خوریم.

معصوم بیگی: یا به قول پست‌مدرنیست‌ها حالت میان متنی دارد که عناصری از آن را در این و عناصری از این را در آن ببینند.

بهارلو: همان‌طور که گفتم شما یک جور تازگی و بدعتِ آمیخته به طنز در قضیه‌ها می‌بینید که در ادبِ معاصر نظیری برای آن‌ها پیدا نمی‌کنید. هدایت نخستین نویسندهٔ قرن اخیر است که مناسب‌ترین قالب برای طرحِ مسایل نو و تازه را، به ویژه از حیثِ صورت و سبک و لفظ و لحن، در طنز می‌بیند. از نظر او طنز اصلاً هنر است، نوعی «بی‌رحمیِ هنرمندانه» است. «قضیه» هر چیز قلابی و تقلیدی را ریشخند می‌کند، همهٔ آن چیزهایی راکه «ادبی» و رسمی و قانونی است، همهٔ آن چیزهایی راکه سنتی و عرفی است و در تبلیغات جریان دارد مورد انتقاد قرار می‌دهد. آن‌چه راکه «قانونی» است با مکانیسم طنز غیرقانونی می‌کند. از غزلِ فارسی، از نظام عروضی و از اسطورهٔ زبانِ آرکاییستی، که جایی برای «دوزبانگی» یا «چند زبانگی» و تخیل باقی نمی‌گذاشت، سلبِ تقدس می‌کند. در «وغوغ ساهاب» هیچ چیز در امان نیست، حتی خود کتاب و مؤلفان و هواداران احتمالیِ آن‌ها.

قره‌باغی: همین اشاره به مواردی است که شما در کار هدایت نمونه‌هایش را دادید و آن مواردی که در آثار نویسندگان اروپایی مثل جویس و پروست مجال خودنمایی پیدا می‌کنند در واقع همان چیزهایی است که در ادبیات سنتی به آن‌ها مجال خودنمایی داده نمی‌شد و یا غیرقابل بازنمایی شمرده می‌شد. پست‌مدرنیسم ادعای آن را دارد که می‌خواهد به نادیده انگاشته شده‌ها مجال بازنمایی و خودنمایی بدهد. اما از طرفی

می‌بینیم بهایی که برای این خودنمایی پرداخت می‌شود در آثار پروست هویت خودآگاهی است و در آثار جویس، هویت نویسندگی.

بهارلو: دقیقاً. جامعهٔ ما، و طبعاً ادبیات ما، همواره گرفتار محیط عقب‌مانده‌یی بوده که به نویسنده مجالِ دیدنِ واقعیت‌های تازه و ضرورت‌ها را نمی‌داده است. در هدایت تلخ اندیشیِ آمیخته به طنز و شوخ‌طبعی سببِ خودآگاهی می‌شود و این خودآگاهی در متن آثار او، به ویژه در زبان او، به صورت آگاهی جلوه می‌کند.

قره‌باغی: یعنی پروست با ابزار زبان که متعلق به دوران روایت‌گری و افسانه‌سرایی است و از بالزاک و فلوبر به ارث برده است به غیرقابل بازنمایی‌ها می‌پردازد اما جویس غیرقابل بازنمایی‌ها را با «نویسندگی» دریافتنی می‌کند و برای همین هم هست که از تمام مکتب‌ها و مشرب‌های نویسندگی استفاده می‌کند.

بهارلو: بله، یعنی با خودِ امرِ نوشتن، با صنعت ادبی.

قره‌باغی: حالا بفرمایید که نمونه‌های فارسی ما بیشتر در کدام گروه‌بندی جا می‌گیرد؟

بهارلو: در مورد هدایت من فکر می‌کنم دومی، چون نویسنده با بازی زبانی، یعنی اعتنا به خود مسألهٔ زبان به عنوان مایه و زمینه‌یی که خودش تبدیل می‌شود به پرچم نویسنده بیشتر می‌تواند آن‌چه را که در عالم ادبیات نمود پیدا نکرده یا کمتر نمود پیدا کرده در اختیار مخاطب قرار دهد. زبان ضمن این که پراکتیکال است یک شأن ادبی دارد و حتی به هدف نویسنده تبدیل می‌شود. این کیفیت در تمام آثار هدایت کمابیش دیده می‌شود، از جمله در آخرین اثرش که «توپ مرواری» است. زبان اهمیت درجه اول دارد و این طور به نظر می‌رسد که غیر از خود زبان در آن چیزی نیست.

معصوم‌بیگی: یعنی خود زبان محل ارجاع نویسنده است و ارجاعی به بیرون ندارد.

بهارلو: بله تقریباً. یعنی شما نمی‌خواهید به یک موضوع یا تفنن دیگر بپردازید. چنان که می‌دانید دریدا یا پست‌مدرنیستی‌هایی نظیر او «نوشتار» را مسأله اساسی می‌دانند، زیرا به زعم آن‌ها قدرت از طریق سخن به دست می‌آید. از نظر دریدا حتی فلسفه تابع قلم نویسنده و معانی بیان است. به همین دلیل است که می‌گوید من زبان افلاطون را می‌گیرم و مثلاً زبان جویس را هم می‌گیرم و با هم از لحاظ کیفیتِ ارایهٔ معنا مقایسه می‌کنم.

قره‌باغی: آخر جویس از تمام مکتب‌های نویسندگی استفاده می‌کند. می‌توانیم بگوییم هدایت هم همین کار را می‌کند؟

بهارلو: کمابیش. ببینید فرزاد آدمی بود شاعر و وارد به امور ادبیات کلاسیک ایران، می‌گوید ما وزن‌های عروضی فارسی را گرفتیم و تعمداً در آن‌ها تغییراتی ایجاد کردیم و وزن‌هایی تا حدی ناهماهنگ به‌وجود آوردیم؛ یعنی نوعی آلترناتیو صنعتی و زبانیِ جدید. آیا این وزن‌سازی که با آن شوخ‌طبعی پست‌مدرنیستی هم سازگار است و در تعارض با عصاقورت‌دادگیِ فضلای قدیم قرار دارد که نمی‌گذاشت زبان نوشتاری ما نفس بکشد یا نفس تازه کند، نوعی طلسم‌گشایی نیست که طلسم زبانِ «فریز» شدهٔ ما را می‌شکند؟ هدایت کوشید طلسم زبان‌های گوناگون اقشار و طبقات جامعهٔ ما را در زبان نوشتاری بشکند. در آثار او همهٔ مردم زبان باز می‌کنند، با لحن و لهجه و گویش (دیالکت) خاصِ خودشان. فقط میرزاها و مستوفی‌ها و دیوانیان نیستند که حقِ نوشتن و سخن گفتن دارند. در «توپ مرواری»، مانند «وغ‌وغ ساهاب» هیچ گونه ساختار منسجمی بر متن حاکم نیست و متن با خودش در تعارض است، نوعی «دیکانستراکشن» (deconstruction) است. حرکت از «اثر» به «متن» است، اثر به معنای یک «مدیوم» یا «ژانر» معین و شناخته شده و «متن» به عنوان مودجودیتی که بسته و محدود نیست و وظیفهٔ خواننده ـ والبته منتقد ـ کشف لایه‌ها و گشودن رموز آن است. در این کتاب خواننده غرق می‌شود در مفردات و ترکیبات عامیانه، تلمیحات و اشاره‌های تاریخی، مذهبی، عرفانی و مانند این‌ها، و جابه‌جا به عبارت‌های عربی، ترکی آذربایجانی، گیلکی، مازندرانی، لهجه‌های محلی فارسی، فرانسوی، لاتین و اسپانیولی برمی‌خورد. اگر یک حرف فرزانه دربارهٔ آثار هدایت در کتاب «آشنایی با صادق هدایت» درست باشد مقایسهٔ «توپ مرواری» با آثار جویس ـ «اولیس» و «فینگانزویک» ـ است. محمد جعفر محجوب نیز، فاضلی که در آثار کلاسیک ادب فارسی و ادبیات عامیانه غوطه می‌خورد و در هر دو زمینه نظری صائب داشت، همین قیاس را کرده. محجوب در شرح دقایق زبانی «توپ مرواری» نشان داده که این کتاب یک کلیتِ زبانی از ترکیب و مجموع زبان‌ها است، و در آن، مانند دو اثر جویس، آهنگِ کلمات و موسیقی آن‌ها و صدایی که بر اثر تلفظ چند کلمه از پیِ یک دیگر از جمله ایجاد می‌شود مدّ نظر هدایت بوده. هر کلمه با دقت زیاد در آن به کار رفته و هر عبارت، پُر از گوشه و کنایه و ظرافت ادبی است. در واقع در «توپ مرواری» آن‌چه نظرگیر است رفتار هنرمندانهٔ هدایت با متن است. این رفتار هنرمندانه از تسلط نویسنده بر زبان پدید می‌آید، مثل تسلط جویس به زبان، که پنج شش تا زبان مثل موم توی دستش بود.

معصوم‌بیگی: هشت تا.

بهارلو: هشت تا، و می‌تواند با ترکیب چهار کلمه از چهار زبان یک واژهٔ جدید بسازد که به قول خودش زبان‌شناس‌ها تا عمر دارند باید بنشینند و کشف کنند که او این‌ها را از کجا آورده. این دیگر یک هنرنمایی تمام عیار است.

معصوم‌بیگی: حالا من یک نکته‌یی را می‌گویم در مورد آن چیزی که قره‌باغی گفت و اگر بخواهم مؤکدش بکنم این است که یک خصوصیت داستان مدرن یا نقاشی مدرن یا سینمای مدرن است خودآگاهی‌یی است که طرف به هویت خودش پیدا می‌کند. مثلاً سیاه‌پوست به سیاه‌پوست بودن خودش، زن به زنیت خودش و اگر نویسنده است به نویسندگی خودش و... ببینید نویسندهٔ مدرن یک خودآگاهی پیدا می‌کند یعنی یک عطف توجه و ارجاع به خود. اگر مبدأ نقاشی مدرن را «نهار در چمن‌زار» اثر مانه بگیریم می‌بینیم که نگاه زن بیرون از تابلو است و نگاه خودآگاهانه‌یی است که گویا هنرمند به خودش دارد. در مورد عالم نویسندگی در دوران پیش مدرن و یا سنت رئالیسم بزرگ نویسنده نوشته می‌شود اما در قصه پست‌مدرن روایت می‌کند و خودش را روایت

لند. کاری که پروست می‌کند و جویس می‌کند و به اعتقاد من هدایت در همین
پ مرواری» می‌کند. همان‌طور که قرمباغی اشاره کرد دادن تشخص به شیئی، به هر
زی که ناپیدا بوده.

باغی: یا مجال خودنمایی نداشته.

صوم‌بیگی: مجال خودنمایی نداشته و حالا قرار است که خودنمایی پیدا بکند. من
ور می‌کنم که بین زبان مدرن و پست‌مدرن یک حلقه انتقالی بسیار قوی هست و
سستی دیده نمی‌شود. همان‌طور که در کارهای قبل از «توپ مرواری» حتی در
رهای خود هدایت هم هیچ وقت خودآگاهی به مکان و فضای شهر نداشتیم اما در
ندین صفحه «توپ مرواری» تنها دربارهٔ وجه تسمیهٔ تهران صحبت می‌کند. هر کس
وپ مرواری» را خوانده باشد برای اولین بار با چیزی به اسم شهر که اساساً یک پدیدهٔ
درن است توجه پیدا می‌کند و تازه تهران را به عنوان یک شخصیت زنده کشف
ی‌کند.

هارلو: مثلاً در همین «اولیس» چقدر دوبلین می‌بینیم.

معصوم‌بیگی: همین را می‌خواستم بگویم. در «اولیس» شدت آمیختگی قهرمان اصلی
ر با دوبلین جدایی‌ناپذیر است.

هارلو: حتی از اسطوره‌های دوبلینی هم جدانشدنی است.

معصوم‌بیگی: دوبلین اساساً به مثابه یک شخصیت است. بیست و چهارساعتی که
زندگی قهرمان در آن می‌گذرد، بیست و چهار ساعت زندگی شهر است و قهرمان در
واقع شهر دوبلین است. پس هر شیئی از گمنامی در می‌آید و جای خودش را می‌گیرد.
بسیاری از عناصری که اساساً پیش از این هنری و نوشتنی نبودند، یا نمایشی نبودند
حالا نوشتنی و نمایشی و هنری می‌شدند. به خصوص از قرمباغی خواهش می‌کنم که
نمونه‌های تجسمی را بیاورد یا مثلاً در پاپ آرت قوطی کمپوت یا کوکاکولا عناصری
تصویر می‌شوند که پیش از آن اشیای هنری تصور نمی‌شده‌اند. به این اعتبار اگر
بخواهیم حرف همدیگر را بپذیریم پوتین‌های ون‌گوگ، پیپ‌های ون‌گوگ حالا
عناصری است که برای خودش شخصیت پیدا می‌کنند. این شخصیت‌ها مطلقاً قرار
نیست که به ما بچسبند و ما را بیان می‌کنند اما در عین حال جزء زائدی از ما هم
نیستند.

بهارلو: اما من می‌خواهم این توضیح را هم بدهم که دوبلین سال ۱۹۰۴ جویس طبعاً
همان دوبلین واقعی و ارائه شده در کتابچهٔ جلب سیاحان نیست، همان طور که تهرانِ
«بوف‌کور» یا تهرانِ «حاجی آقا» لزوماً تهران ۱۳۱۵ یا ۱۳۲۵ نیست. تهرانی است از نگاه
هدایت.

قره‌باغی: ببینید، در این که «اولیس» جویس یک متن مدرنیستی است حرفی نیست.
نوعی مونتاژ ادبی است و برای خوانندهٔ انگلیسی زبان معنایی دارد که نه ترجمه شدنی
است و نه حتی خوانندهٔ آشنا به زبان انگلیسی می‌تواند ظرافت‌های آن را دریافت کند.
اگرچه بر محور یک شهر خاص می‌گردد اما دربارهٔ یک شهر خاص نیست. تجربه‌یی
است که جویس می‌خواهد با آن ستون فقرات ساختمان جمله و نحوشناسی بورژوازی
را بشکند و نوعی داستان تازه به دست دهد یا بگوییم رابطهٔ میان تاریخ و تجربه را
بازنویسی کند به طوری که تاریخ رام تصورات بشود. توماس استایلی می‌گوید که
جویس زمانی گفته بود که اگر من بتوانم به قلب دوبلین راه پیدا کنم به قلب تمام
شهرهای دنیا راه پیدا کرده‌ام و این‌ها همه درست اما مسأله بر سر هویت‌یابی تجربهٔ
مدرنیته به گونه‌یی است که در متن بازنمایی شده. دوبلین جویس، دوبلین انقلاب
صنعتی دوم است و در آن تمام تهدیدها بر ضد خودمحوری و خودگردانی، یعنی همان
تجربه‌هایی که در آثار نقاشان و شاعران اکسپرسیونیست آلمانی در دهه‌های اول این
قرن به وفور دیده می‌شود وجود دارد. در یک چنین فضایی ساختار سوژهٔ انسانی
مسأله‌زا است و در نتیجه رابطهٔ میان بازنمایی متنی و ایجاد تصورات تاریخی که اکنون
کاملاً دگرگون شده به دشواری برقرار می‌شود دوبلین محدودیت‌های تاریخ و
جغرافیایی خود را دارد و فقط می‌توان گفت که آینده‌یی است که جویس به یاری نبوغ
بی‌همتای خود در گذشته می‌گذارند.

معصوم‌بیگی: این را مشخص بکنم که غرض من از شهر اصلاً توصیف عکاسانه نیست.
توصیف عکاسانه مال نوعی رئالیسم پست است

بهارلو: در «سه قطره خون» هم شما در نگاه اول یک اثر سوررئالیستی می‌بینید. «سه
قطره خون» تا حدی از نظر استفاده از شگردها و تکنیک‌ها به «بوف‌کور» شباهت دارد،
یعنی استفاده از شگرد Miror image که به آن عکس‌برگردان می‌گویند، انگار یک
آدمی را روی گردهٔ آدم دیگری می‌سازیم و انگار راوی شرم دارد از بازگویی مکنونات
خودش، یک آدم دیگری را می‌سازد که سرنوشت خودش را در وجود او بیان کند.
بورخس داستانی دارد به نام «زخم شمشیر». مردی که به ظاهر همان بورخس است
می‌رود به دهی که راه آن بر اثر سیل بسته می‌شود و ناگزیر می‌ماند و چیزهایی دربارهٔ
آدمی، که انگلیسی مرموز سرشناسی است و درباره‌اش حرف‌های جوراجور می‌زنند،
می‌شنود و کنجکاو می‌شود که از چند و چون این آدم سر در بیاورد. این آدم آن‌جا
دام‌دار است، مزرعه‌یی دارد و خودش هم همپای کارگرانش کار می‌کند. زخمی روی
صورتش هست و راوی با زبان بازی سرِ گفت‌وگو را با او باز می‌کند و می‌پرسد که داستان
این زخم چیست؟ آن آدم می‌گوید ما در یک گروه مخفی مبارز بودیم، که برای آزادی
ایرلند می‌جنگیدیم. در میان ما یک خائن پیدا شد که گروه را ذره ذره به دام پلیس
انداخت و نابود کرد. عجیب است که این خائن تئوریسین گروه بود و فلسفه مارکسیسم
را خوب می‌دانست و می‌توانست هر بحثی را ربط دهد به فلسفهٔ مارکسیسم و طرف را
مجاب کند. مرد انگلیسی می‌گوید یک شب که بعد از یکی از حمله‌های ناموفق برگشتم
به آن خانه‌یی که به اصطلاح خانهٔ تیمی ما بود، دیدم صدای مکالمهٔ مشکوکی می‌آید و
همان آدم، همان تئوریسین که به او اعتماد داشتیم و او را اعتبار گروه خود
می‌دانستیم، دارد با تلفن ما را لو می‌دهد و فکر نمی‌کرد که من سر برسم و حرف‌هایش
را بشنوم. من فکر کردم چاره‌یی ندارم جز این که شمشیری را که به دیوار آویخته بود
بردارم و کارش را تمام کنم. او در حال فرار در آن خانهٔ تیمی، که یک قصر قدیمی است،
راه‌روها و پله‌ها و سردابها را پشت سر می‌گذارد، که در واقع سمبل خود زندگی است.
راوی می‌گوید سرانجام در گوشه‌یی از آن «لابیرنت» غافلگیرش کردم و زخمی به او زدم.
راوی می‌پرسد پس این زخم روی صورت تو چیست؟ مرد می‌گوید: بورخس آخر آن
خائن من هستم. چون تو غریبه‌یی برایت اعتراف کردم، اگر می‌گفتم خائن خودِ منم تو
اصلاً گوش نمی‌کردی، چون داستان خائن را گوش نمی‌کنند.

معصوم‌بیگی: می‌توانیم این را هم اضافه کنیم که نمی‌توانستم آن را نقل کنم باید
می‌رفتم توی جلد یکی دیگر تا بتوانم نقل کنم.

بهارلو: بله، در واقع بخش عمده‌یی از ادبیات و زندگی ما را همین می‌سازد. زندگی در
لایه‌های زیرین جریان دارد. ادبیات باید آن‌چه را که نموده نمی‌شود یا مجال
خودنمایی ندارد نشان دهد. حتی وقتی بخواهیم عشق بورزیم، که عالی‌ترین شکل
احساس بشری است، از مسیر خائن داستان بورخس می‌گذریم. اریش فروم می‌گوید:
عشق یعنی غلبه بر راز. غلبه بر راز دو تن، یکی عاشق و دیگری معشوق. عاشق
می‌خواهد راز معشوق را بشناسد و در عین حال راز شخصیت خودش را که نامکشوف
است در آینهٔ وجود معشوق کشف بکند. این راز و این کشف تمام زندگی ماست. در
داستان‌های هدایت و علوی همین تکنیک کشف راز است که باعث می‌شود خواننده
دائم از خود بپرسد که چه پیش خواهد آمد؟ در «سه‌قطره خون» روای، که دیوانه است،
می‌خواهد علت دیوانگی خودش را بگوید. چه‌طور؟ یک دیوانه چه‌گونه می‌تواند رازِ
دیوانگی خودش را فاش کند؟ آیا اصلاً ذهن عاقل می‌تواند توصیف‌کنندهٔ ذهن
غیرعاقل باشد؟ آیا عاقل می‌تواند خودش را ناعاقل فرض کند؟ این پرسشی است که
فاکنر پس از نوشتن «خشم و هیاهو» با آن مواجه شد. هدایت این جنبه را در داستان
خودش حفظ کرده و به همین جهت هم هست که این قدر دربارهٔ آن بحث شده و حتی

گفته‌اند که جنبهٔ معمایی دارد. آن دیوانه می‌گوید من فقط صدای نالهٔ گربه می‌شنوم. در یکی از همین قضیه‌های «وغوغ ساهاب» که دو سه سال قبل از «سه قطره خون» نوشته شده، یک مرد تنها و منزوی و مردم‌گریزی هست که مردم را به شکل خوک و خرس می‌بیند. «مسخ» کافکا با ترجمهٔ هدایت هم که یادتان هست؟ بریدگی و بیگانگی و گسست از جامعه چنان است که خودت را حشره‌یی می‌بینی که دیگر نمی‌توانی با کسی ارتباط برقرار کنی. دیوانهٔ هدایت می‌گوید من فقط صدای نالهٔ گربه می‌شنوم و صدای نالهٔ دیگران، صدای نفرین دیگران، صدای تقاضا و آرزوهای دیگران، صدای هستی و عقلانی آدم‌ها در اطراف من همه در واقع مثل صدای گربه است، یعنی نمی‌توانم با این مردم ارتباط برقرار کنم. «سه‌قطره خون» پایان بندی ندارد، راوی تکثیر می‌شود در شخصیت‌های دیگر داستان، یعنی تکرار می‌شود و همان عکس‌برگردان است. راوی داستان خودش را می‌گذارد در داستان دیگری. همان سنتِ شرقی روایت در روایت، قصه در قصه، است که در «هزار و یک شب» می‌بینیم. می‌گوید این آدم هر کسی را که با او تماس می‌گیرد می‌آورد خانه زیر درخت کاج و سه قطره خون را نشانش می‌دهد و می‌گوید من دیشب با ششلول خودم به طرف درخت که گربه‌یی روی آن بود شلیک کردم، گربه را دیگر ندیدم اما این سه قطره خون مال گربه است. بعضی‌ها می‌گویند مال مرغ حق است که چون سه گندم از مال صغیر خورده دائم حق حق می‌کند و خون از گلویش می‌چکد. پس هدایت حتی موقعی که می‌خواهد از تنهایی و بیگانگی بگوید از یک عنصر فولکلوریک استفاده می‌کند. مگر نه این که اومبرتو اکو می‌گوید که ما برای نوشتن داستان پست‌مدرنیستی از رمان تاریخی و رمانس و عناصر داستان پلیسی استفادهٔ جدید می‌کنیم. برای اولین بار هدایت بود که فهمید در مدیوم فولکلور عناصر فرهنگی و ادبی و اجتماعی و مردم‌شناختی و چه‌وچه وجود دارد؛ یعنی همان چیزی که باید فضلای قدیم می‌فهمیدند.

معصوم‌بیگی: یعنی از آن استفاده کرد و آورد در متن و زمینه‌یی که بتوان آن را نشاند و این نیست که به همان شکل قدیم باشد.

بهارلو: بله، یعنی شما وقتی داستان مرغ حق را می‌شنوی که یک داستان فولکلوریک است هرگز فکر نمی‌کنی که هدایت برای حفظ یک قطعهٔ فولکلوریک آن را در داستانش درج کرده؛ چنان که بعضی‌ها داستان‌های عامیانه را، خشک و خالی، وانویس می‌کنند و به خیال‌شان شاه‌کار می‌زنند. تکنیکی که هدایت از کافکا گرفته اثبات از راه انکار است، یعنی نشان دادن از راه پنهان کردن. راوی می‌گوید من هیچ شباهتی به دیگران ندارم، حال آن‌که آدم‌هایی که توصیف می‌کند عکس برگردان خودش هستند. در حقیقت از آدم‌ها «ساختار زدایی» می‌کند، ساختار زدایی (یا واسازی) یک آدم به سوی آدمی دیگر، و ساختارزدایی از آن به سوی اولی، و از این دو به سوی سومی، و قرار دادن ذهنِ خواننده در روند حرکتِ این عمل. شما از چند جهت می‌توانید عناصر پست‌مدرنیستی در این داستان پیدا کنید: در آن معنا ثابت نیست. متن را نمی‌توان به مرکز یا جوهر یا معنایی واحد میخکوب کرد.

قره‌باغی: همان مرکز زدایی.

بهارلو: بله، مرکز زدایی. این داستان، مثل «توپ مرواری»، پایان‌بندی هم ندارد می‌توانید انواع پایان‌ها را برای سرنوشت آدم‌ها و داستان تصور کنید. به نظر من این داستان هنوز که هنوز است داستانی است که می‌شود خواند و دربارهٔ معنی آن بحث جدی و پر دامنه کرد.

معصوم‌بیگی: یعنی قرائت‌های مختلف می‌تواند داشته باشد.

بهارلو: دقیقاً. چون گفتم که معنا ثابت نیست و همین کافی است که قرائت‌های دیگر را ایجاب کند. یا به قول دریدا معنا در آن به تأخیر می‌افتد. راوی می‌گوید در دیوانه‌خانه هر قدر التماس می‌کردم که قلم و کاغذ به من بدهند تا داستانم را بنویسم به من نمی‌دادند، حالا هم که قلم و کاغذ داده‌اند هیچ چیز یادم نیست. این یعنی چه؟ آیا این حرف سمبولیک نیست؟ موقعی که ما نیاز داریم به آزادی، نیاز داریم که بنویسیم، امکانش را نداریم و روزی که نمی‌توانیم و از کار افتاده‌ایم و ذهنمان گیج و کرخت ش به ما قلم و کاغذ می‌دهند. این معنایی است ـ اگر به راستی معنایی حاصل باشد ـ که، از متن این داستان می‌فهمم. اما، چنان که می‌دانید، بعضی از نویسندگان ما متن خ را می‌پیچانند ـ و اصرار دارند بپیچانند ـ تا معنایی بدهد.

قره‌باغی: راستش را خواسته باشید من تا امروز فکر می‌کردم که این بحث‌ها را بعد ضبط کردن مرتب بکنم و بعضی موارد را پشت‌سر هم به شکلی بیاورم که تسلس منطقی داشته باشد و توالی بحث حفظ بشود، الان می‌بینم که اگر به همین شکل حت اگر اسمش را آشفته بگذاریم بیاید بهتر است چون اولاً ما نمی‌توانیم در مورد مطلبی خودش هر گونه گزارهٔ خطی و نظم و ترتیب سنتی و متعارف را نفی می‌کند با نظم ترتیب و رعایت توالی صحبت کنیم و دوم این که این بازگشت‌های ذهنی لازم بحث‌های شعاعی و میدانی است و هرگز نمی‌توان برای آن برنامه نوشت و آن را طب برنامه پیش برد. به این شکل حالتی طبیعی‌تر و شکلی صمیمانه‌تر خواهد داشت نمی‌شود گفت می‌خواهیم درباره پست‌مدرنیسم و به هم ریختگی‌ها صحبت کنیم ا به آن یک نظم منطقی بدهیم.

معصوم‌بیگی: نه این که اشکالی ندارد و بسیار هم فکر خوبی است.

قره‌باغی: منظورم این است که همین چرخیدن بر یک لولای مشخص کافی است.

بهارلو: گفت‌وگو دربارهٔ پست‌مدرنیسم هم، کمابیش، همان آشفتگی اث پست‌مدرنیستی را دارد؛ شما این آشفتگی را در مدرنیسم نمی‌بینید، یا کمتر می‌بینید در عالی‌ترین آثار مدرنیستی ـ مثلاً در «رمان نو» ـ شما با جست‌وجوی نظم در آشفتگ یا آشفتگی در نظم روبه‌رو هستید. اما دربارهٔ اثری مانند «توپ مرواری»، که دارای جنبه‌های پست‌مدرنیستی است، شما چه می‌توانید بگویید؟ اگراز من بپرسید «توپ مرواری» چی هست، من جوابی ندارم. «توپ مرواری» حکایت و داستان نیست، مقاله اثر تحقیقی نیست، تأملات نیست، یک «ژانر» منجز شناخته شدهٔ ادبی نیست، چنان که از عنوانش پیداست از توپی صحبت می‌کند که در زمان شاه شهید در میدان ارگ روی قنداقه‌اش سوار بوده، و اعجاز می‌کرده...

معصوم‌بیگی: یعنی توپ معجزه می‌کرده؟

بهارلو: بله. همان‌طور که گفتم هر سال شب چهارشنبه‌سوری دورش غلغلهٔ شام می‌شده و مخدرات یالسه و اناثِ نروک دورش طواف می‌کرده و به قنداقه‌اش دخیل می‌بسته‌اند. چیزی که در این اثر خیلی چشم‌گیر است اوج هنرنمایی هدایت در به کارگیری زبان است. این نوشتهٔ تقریباً صد صفحه‌یی را نمی‌توان خواند و قاه‌قاه از ته دل نخندید. مانند یک قصیده می‌توان آن را با صدای بلند و در جمع خواند. مطایبه و طنز است، هزل است، فکاهی است، فولکلور و بحر طویل است، و ترکیبِ شگفت و تقلیدناپذیری از انواع زبان‌هاست؛ یعنی همان بدعتی که جویس گذاشت. در واقع بر ضد همه چیز است و در ستایش هیچ چیز هم نیست. از تاریخ دویست سیصد سالهٔ اخیر ساختارزدایی می‌کند. ساختار ذهنیِ عقب‌مانده، «اخلاقِ مدونِ» پوسیده، «فرهنگستان زبانِ» رضاشاهی و «تئوری توطئه» را می‌شکند، آن هم با طنز و شوخ‌طبعی نه با ارایهٔ حکم جدی و به قول خودش با «به رشتهٔ پاکدویس درآوردن». تاریخ را فقط با طنز می‌توان شناخت، با طنز هم می‌توان تحملش کرد. او قصد جای گزین کردن ندارد. «توپ مرواری» نمونهٔ درخشانی است از مفهوم پست‌مدرنیستی و از میان برداشتن تفاوت میان فرهنگ متعالی و فرهنگ عوام. در این نوشته هدایت سعی کرده تمام شگردها و صناعاتِ زبانی را با عامیانه‌ترین اصطلاحات و ضرب‌المثل‌ها و حتی شعرهای بندتنبانی در یک جا گرد بیاورد.

معصوم‌بیگی: حتی واژگان عامیانه که ادبا این‌ها را طرد می‌کردند. یا مثلاً کلمهٔ «پایی شدن» را که خیلی هم رسانا است می‌گفتند عامیانه است. خوب هدایت و علوی این‌ها را به کار بردند و نشان دادند که اصلاً کلمات پستی نیستند. و کلمهٔ پست و والا نداریم.

بهارلو: بله، یعنی اولین کسانی بودند که گفتند کلماتِ مطرود و «دور ریختنی» را

می‌آوریم و حتی به آن‌ها شأن ادبی می‌دهیم، و دا د و می‌بینید که با هدایت بخشی از ادبیات ما شناسنامه گرفت. چون کلمات عامیانه از نظر فضلای بلغونی فاقد شناسنامه بودند.

معصوم‌بیگی: یعنی اشرافیت ادبی را از میان برد.

بهارلو: بله و تبدیلش کرد به دموکراسی ادبی، و به این ترتیب به نسلِ اول و دوم نویسندگان ما جسارت داد.

معصوم‌بیگی: من یک نکته‌یی اضافه کنم که در د باله همین حرف‌ها است. ببینید بالاخره معلوم نیست که «توپ مرواری» رمان است ، قصه است، حکایت است، داستان بلند است، مقاله است، گزارش است. اساساً من ت ور می‌کنم که «توپ مرواری» همهٔ این‌ها هست و داستان مدرن است، داستان نُو است ، فراداستان است، زبر داستان است. همهٔ آن چیزهایی که در داستان پست‌مدرن آور ، می‌شود در آن هست. نه وحدت شخصیت دارد نه وحدتِ علی در داستان دیده م شود.

بهارلو: همان طور که گفتم یک متن متکثر ا ناخودآگاه، جریان دارد و ظاهراً نظارتی بر آن نیس ت که در آن نیروهای نامتعین، یا ت و یا وانمود شده که نظارتی بر آن نیست.

معصوم‌بیگی: بعد واقعیت قضیه این است که در میختگی ژانرها در آن دیده می‌شود نمونه‌هایی از مقاله می‌بینید و از بیوگرافی بخش هایی را دارید. در آن نشانه‌هایی از ژورنالیسم جدید به آن شکل که در کارهای توماس ولف به وفور دیده می‌شود. حالا من می‌خواهم مقایسه‌یی بکنم با آن‌چه که آدم تحت تأثیر یک چیزی قرار می‌گیرد با آن چیزی که تقلیدی است بی مایه. ما دوتارمان در ف سی داریم که این دوتارمان یا قضیه یا هر چیزی که اسمش را بگذارید.

بهارلو: Text مثلاً.

معصوم‌بیگی: بله. این دو تا متن به نحوی تحت ت یر جویس هستند. یکی «شب هول» هرمز شهدادی را داریم و دیگری «توپ مرواری» خامت کار هرمز شهدادی مثل کار همان خیاط چینی است که قبلاً مثال زدم و هر چیز را می‌سازد و جویس‌وار پدید می‌آورد و با همه فخامت و روانی زبانی که دارد د واقع یک اثر جویس‌وار می‌سازد و به همین دلیل چیزی فراتر از نمونهٔ اصلی نیست. ا کار هدایت نمونهٔ تقلیدی است از یک سبک که از آن عقب نمی‌ماند. نمی‌خواهم بگ م فراتر از کار جویس است ولی اثری است که روی پای خودش می‌ایستد و حتی میر ی برای آیندگان می‌گذارد که: دست به اختلاط ژانرهای گوناگون بزنند. ژانرهایی که تا پیش از هدایت اساساً آوردن آن‌ها در داستان حکم کفر را داشت بر مبنای آن مثل آورد ن مقاله، بیوگرافی ـ یا تم‌هایی که هرگز داستان محسوب نمی‌شد و عناصر داست انی نبود. اما کار شهدادی با همهٔ انسجامی که دارد و حتی در این جا، با زندگی اس اعیل نامی در بیست و چهار ساعت مواجه هستید مثل زندگی بلوم تمام آن مراحل گار یک بار دیگر تکرار می‌شود. همان قراردادهای زبانی را دارد و یک کلمه را واخ انی می‌کند و تا ته می‌رود، تقلیدی است کم مایه.

بهارلو: حتی سر سوزنی هم طنز ندارد اما کار هد ت سرشار از شیرینی کلام است. کار شهدادی عبوس است.

معصوم‌بیگی: بله و آن بی‌معنایی را که معمولاً در رمان پست‌مدرن داریم. یا همان کاری که در آثار بکت جلوهٔ عالی‌اش را پیدا می‌کند و آن به معنایی که مراد می‌کند در کار هدایت به وفور می‌بینی. آن دنیایی که به سخ ء می‌گیرد، آن زبانی که به سخره می‌گیرد، و آن شهری که به سخره می‌گیرد به راح ی می‌بینی، شخصیت‌بخشی به توپ را نه به عنوان عکس‌برگردانی که در یک داستان جود دارد نه به عنوان منظره‌یی در پشت شخصیت‌ها بلکه شخصیت خود توپ به ع وان یک کاراکتر در کار هدایت هست که در کار شهدادی نمی‌بینیم.

بهارلو: و یادمان هم باشد که نیم قرن از تاریخ نگ رش این اثر گذشته، حال آن که کار شهدادی مال پنجاه و هفت است. به قول مایکل بیرد امریکایی، که تحقیق جامعی دربارهٔ هدایت و «بوف کور» دارد، نویسندگان غربی، از جمله مونتسکیو در «نامه‌های ایرانی» و توماس مور در «لاله رُخ» آثار خود را به سبکی نوشته‌اند که به نظر شرقی جلوه کند، اما هدایت معکوس عمل کرده، یعنی از شرق، به سبکی غربی (یا جهانی)، تصاویری به دست داده که بیان تصاویر غرب (یا جهان) هم هست. در واقع هدایت نویسنده‌یی از شرق است که به سبک غربی نوشته، و در داستان‌های «فرانسوی» اش (مانند «کاتیا»، «مادلن» و «س. گ.ل.ل») از غرب هم تصاویر بکری ارایه کرده.

قره‌باغی: خب تا این جا به برخی نمونه‌ها و عناصر پست‌مدرن در ادبیات خودمان اشاره کردیم. اما چیزی که می‌ماند آن است که پست‌مدرنیسم بی‌آن که خودش سبک و مکتبی باشد به پاره‌یی مشرب‌ها یا همان‌طور که در مورد هنرهای تجسمی اشاره کردم به یک سلسله راهکارها هستی داده و آن را به شکل نوعی مشرب در آورده. این هم طبیعی است که در کنار هر مکتب و مشرب هنری، نوعی زیبایی‌شناسی خاص آن مشرب هم پدیدار شود. یکی از این زیبایی‌شناسی‌ها، زیبایی‌شناسی کمپ است. یعنی از آن روزی که سوزان سونتاگ این بحث را پیش کشید و آن مقالهٔ درخشانش را نوشت و بانوی کمپ‌لقب گرفت نوعی زیبایی‌شناسی کمپ هم پیدا شد. آیا ما می‌توانیم بگوییم که در حوزهٔ ادبیات داستانی خودمان یا دست‌کم در سبک نویسندگی خودمان چیزی از این نوع داریم؟. این نوع زیبایی‌شناسی این نوع مشرب فرقه‌یی؟

بهارلو: توضیح بده یا مثالی بزن که دقیقاً بدانیم منظور چی است.

قره‌باغی: کمپ یک جور عشق ورزی به غیرطبیعی‌ها و تصنع و مبالغه است. حساسیتی است که می‌خواهد هر چیزی را به چیزی تصنعی مبدل کند. کمپ یک حالت زیبایی‌شناسی خاص و نگرش در جهان از دیدگاه زیباشناختی است اما نه زیبایی متعارف بلکه از لحاظ درجات تصنع و استیلیزاسیون و سبکی که مبالغه‌آمیز باشد. مثلاً سوزان سونتاگ در مقاله‌یی به نام «گفت‌وگو» می‌نویسد: «باید قلبی از سنگ داشت تا بتوان ماجرای مرگ نل کوچولو را خواند و نخندید.» و یا همان عنوان کتاب مشهور میلان کوندرا: سبکی تحمل‌ناپذیر بارهستی. «کمپ» برای تعریف فرهنگ و سلیقهٔ گروه‌های حاشیه‌یی و خرده فرهنگ‌هایی است که حقیقت حاشیه‌یی بودن و میان‌مرزی بودن خود را پنهان نمی‌کنند. این طور هم می‌توان گفت که کمپ زبان فردی و خصوصی روشنفکرانی است که از جایگاه طبقاتی خود بریده‌اند و از کمپ به عنوان یک هویت مشترک و به منظور دفاع از خود در برابر نیروهای بیرونی استفاده می‌کنند. از این دیدگاه کمپ نوعی سرآمد باوری کژروانه و گاه شریرانه و از سر فرقه‌گرایی هم شناخته شده است. مثلاً وقتی پدیده‌یی به نام پانک سر بر آورد، زیبایی‌شناسی خودش را داشت، ادبیات و نشریات و حتی فیلم خودش را داشت. نمونهٔ برجستهٔ هنر کمپ طراحی‌های اوبری بردزلی و نقاشی‌های گوستاو کلیمت و دریاچهٔ قو چایکوفسکی و کارگردانی سالومهٔ ویسکونتی است. کمپ سلیقه‌یی را ارزش می‌گذارد و از چیزهایی لذت می‌برد که ممکن است از طرف عرف و میثاق‌های دیگران یا حیرت‌انگیز باشد و یا خوار و حقیر شمرده شود. سلیقه‌یی که از سوی فرقه‌یی خاص و به شکل دقیق و آگاهانه روشنفکر نمایانه شده باشد، کمپ است.

معصوم‌بیگی: حالت‌های شبه رمانتیک و عاشقانه.

قره‌باغی: بله اما بسیار بسیار تصنعی و استیلیزه شده.

بهارلو: شاید بشود ابراهیم گلستان را مثال زد، البته از جهاتی. ما در آثار ابراهیم گلستان با نوعی برخورد مصنوعی، هم با سبک و هم با آدم‌های داستانی، روبه‌رو هستیم. یعنی با یک جور ادا و اصول که «اسنوب» است، و اگر بشود گفت هنرنمایی برای هنرنمایی است، تکنیک برای تکنیک است، به طوری که بخواهد خواننده را با تکنیک مسحور و مرعوب کند. البته کارهای گلستان واجد ارزش‌هایی هم هست. نمونه‌های پست و پرمدعای این نوع تصنع را در کارهای نمایشی آربی آوانسیان می‌دیدیم و ادا اصولی که او در می‌آورد. نمونهٔ دیگری هم هست که تصنعی است اما رمانتیک است و

آن حالت یا وجه روشنفکرانه را ندارد، مثل همین کار بسیار معروف «بامداد خمار» که یک ماجرای سوزناک عاشقانه است با چند تا تیپ کلی که آدمی مثل بهمن فرزانه، مترجم «صدسال تنهایی» می‌گوید: من اگر در هیات ژوری جایزهٔ نوبل ادبی بودم نوبل را می‌دادم به خانم فتانهٔ حاج‌سیدجوادی، چون رمانی نوشته که به زعم او بسیار بسیار ارژینال و ایرانی و پر از اکسپرسیون‌های فارسی است، که البته این حرف آخری‌اش زیاد بی‌ربط نیست.

معصوم‌بیگی: ببینید. حالا مواردی را می‌شماریم، می‌شود اسماعیل فصیح را هم به این‌ها اضافه کرد چون فصیح هم یک جور مدرن نمایی دارد که بی‌شباهت به همان پاورقی نویسی فتانهٔ حاج سیدجوادی نیست. اما منظور قره‌باغی به اعتقاد من منظور خاصی است که آیا این‌ها را به صورت یک پاره‌فرهنگ یا خرده فرهنگ داریم یا نه؟ من اعتقاد دارم که نه و حتی باید در مطالعات فرهنگی روی آن‌ها کار دقیق بشود. یک کار کارشناسی دقیق که ببینیم آیا می‌توانیم خرده فرهنگ را کشف بکنیم؟ مثالی که قره‌باغی در مورد پانک‌ها می‌زند آن‌ها فیلم خاص خودشان را هم دارند. یعنی یک عده از آدم‌های خاصی یک شکل خاصی از فیلم را می‌پسندند. خوب، یک چنین تفاوت‌های فرهنگی را در این جا نداریم و یا زمینهٔ آن فراهم نبوده. ما در این جا مثلاً Cult Film نداریم.

بهارلو: مثلاً نمی‌توانیم ژانر فیلم فارسی را مثال بیاوریم؟

معصوم‌بیگی: نه فیلم‌فارسی زمینه‌اش خیلی گسترده است و ویژگی گروهی به عنوان پاره فرهنگ یا گروه‌های خاص را ندارد.

بهارلو: مثلاً اگر بگوییم نوع فیلم‌های کلاه مخملی...

قره‌باغی: آن ژانر است. کمپ نیست.

معصوم‌بیگی: بله این که کمپ به عنوان یک رشتهٔ خاص یک فرهنگ خاص یا مشرب خاص گروه‌هایی از جوانان است.

قره‌باغی: این طور هم می‌توانیم بگوییم که کمپ مشرب گروه‌های روشنفکری ورشکسته‌یی است که ورشکستگی خود را نه تنها پنهان نمی‌کنند بلکه افتخار خودشان هم می‌دانند.

معصوم‌بیگی: درست اما ما این جا آن‌چه داریم یک خط کلاسیک ادبی است. مثلاً جوان‌ها هم یک باره فرهنگ تشکیل نمی‌دهند، یعنی در عرض روشنفکرهای دیگر نیستند بلکه در طول آن‌ها هستند. حتی در میان شعرای پست‌مدرن، اصرار دارند که به رسمیت شناخته شوند و در فرهنگ رسمی روشنفکری به حساب بیایند.

بهارلو: یعنی اصرار به جاودانگی که با پست‌مدرنیسم در تعارض است.

معصوم‌بیگی: یعنی اگر هم بخواهند با معیارهای پست‌مدرن بیایند این جا باز می‌آیند برای این که درست مثل سنت‌گرایانشان، مثل کسانی که بر سنت رفته‌اند آن‌ها هم جایگاهی در این پانتئون موجود پیدا کنند. حال آن که آن گروه‌هایی که تو می‌گویی اصلاً نافی هر گونه پانتئون هستند. روشنفکری که ورشکسته است ولی ورشکستگی خودش را افتخار می‌داند اصلاً نمی‌خواهد در مقولهٔ روشنفکران مغبض جا بگیرد. نمی‌تواند در آن حلقهٔ انتلکتوئل‌هایی باشد که در فکر مقام هستند. فکر می‌کند که مقامش را دارد من تصور می‌کنم این نکته‌یی که قره‌باغی به آن اشاره کرد احتیاج به یک مطالعه دقیق‌تری دارد برای شناسایی آن‌چیزی که در غرب اسمش را می‌گذارد مطالعات فرهنگی. یعنی آن مطالعاتی که از اوایل دههٔ هفتاد شروع شد و اساساً در آن همه جایگاه‌های مستقل جداگانه دارند و دربارهٔ آن‌ها مطالعه کردند. یعنی دیگر نگفتند این فرهنگ مبتذل است، یا آن متعالی است. ما هنوز هم که هنوز است می‌گوییم موسیقی عامیانه و موسیقی سنتی ایرانی. هنوز این مرزهای مصنوعی را داریم هنوز هم می‌گوییم موسیقی پاپ یا مردمی چون مردمی بودنش برای ما خیلی اهمیت دارد. تصور می‌کنم یک بازنگری فرهنگی در سی چهل سال اخیر نه این که تطابق یک به یک داشته باشد با مطالعات فرهنگی غرب ولی ما را به یک سری از این پاره فرهنگ‌ها خواهد رساند، پاره‌فرهنگ‌هایی که از تاریخ فرهنگی ما حذف شده‌اند. ما هنوز به فیلم فارسی‌های قدیم به اکراه نگاه می‌کنیم. هنوز وقتی نویسنده و مترجم متعین و مشهوری کتاب آشپزی می‌نویسد و انواع و اقسام خوراک‌های ملی ما را از چهار گوشهٔ کشور جمع می‌کند، او را لعن و طعن می‌کنیم که کار سبک کرده است و توجه نداریم که طرف بخش مهمی از تاریخ فرهنگی ما را ضبط کرده است. هنوز عکس را به بد و خوب تقسیم می‌کنیم (حال آن‌که اصلاً عکس بد نداریم) و الی آخر.

قره‌باغی: کاملاً درست است. پیدا کردن نمونه‌ها در این جا و شرایطی که زندگی می‌کنیم خیلی سخت است چون کمپ - خرده فرهنگی است که توسط یک فرقه‌یی باب می‌شود. مثلاً گروه‌های فمینیست تندرو فرهنگ و زیبایی‌شناسی خاص خودشان را دارند مثلاً پانک‌ها از ظاهر و ریختشان از سروکله و لباس پوشیدنشان گرفته تا حرکات و ادبیات و فیلم و کتاب و مجله و روزنامه‌شان یک شکل خاص دارد که ما نظیرش را نداریم اما این سبک نوشتن که من به آن اشاره کردم چه‌طور؟ جایی نظیر آن دیده شده؟

بهارلو: طبعاً به این معنا دیده نشده. ببینید همان آقای گلستان را که مثل زدم یک پارادوکس عجیبی در کارش هست. گلستان از سال‌های ۳۷، که کارگاه گلستان را راه انداخت و بعضی از روشنفکران آن زمان مانند فروغ فرخزاد و اخوان ثالث و دریابندری و کریم امامی و پزشک نیا و ذکریا هاشمی و تنقوایی و این‌ها را آن جا جمع کرد، فیلم‌هایی تولید و دوبله کرد که در نوع خودش، از حیث مدرن بودن بی‌نظیر بود. گلستان و فضای کارگاه او در حساسیت دادن به ذهن و زبان فرخزاد نقش مؤثری داشته، به نحوی که فرخزاد با یک دید بسیار سطحی و «سانتی‌مانتال» که شعرهای موزن و مقفا می‌گفت در کنار ایشان به زبان آزادتری که قید و قواعد را کنار زد، دست یافت. برعکس خود گلستان در زبان داستانی، که هیچ گونه قید و قاعده‌یی را برنمی تابد، به نثر خودش قید و قاعده داد، یعنی آمد بر اساس قواعد عروض داستان نوشت، و آقای دکتر شفیعی کدکنی در «موسیقی شعر» نشان داده که داستان «عشق سال‌های سبز» گلستان دارای وزن عروضی است و سرتاسر داستان وزن دارد. بعضی از داستان‌های گلستان نوعی بحر طویل است.

معصوم‌بیگی: بعضی جاها از سعدی و سجع‌پردازی سعدی هم استفاده کرده است.

بهارلو: بله این برای من عجیب است که تو از یک طرف به یک شاعر بگویی این را نادیده بگیر ولی خودت در جایی که قید و قاعده بر نمی‌دارد قاعده بسازی و آن قدر این سبک، این نثر، این استیل ذهن و زبان را به خودش معطوف بکند که فراموش کنی یک آدم بقال است، یکی مرشد است، یکی بچه است و یا مثلاً قهوه‌چی است. همه با یک زبان حرف می‌زنند که همان زبان نویسنده است. ایشان داستانی دارند به نام «با پسرم روی راه» که تمام این آدم‌ها در آن هستند. یک راوی روشنفکر است که ظاهراً خود آقای گلستان است، با یک پسربچه‌یی که فرزند اوست و یک پهلوان که معرکه گیر است و یک قهوه‌چی. مقدار دیالوگی که میان این پدر و پسر در داستان رد و بدل می‌شود اصلاً به هیچ‌وجه دیالوگ یک پدر و پسر نیست، یعنی این دیالوگ قبل از این که دیالوگ سادهٔ بین پدر و پسری باشد که ماشین‌شان در بیابان چرخش پنچر شده و ناچارند بروند به اولین محل که یک قهوه‌خانهٔ بین راهی است، در فضای دیگری غیر از فضای طبیعی داستان سیر می‌کند و شما به عنوان خوانندهٔ این داستان البته متوجهٔ یک مهارت می‌شوید، متوجه یک چیز غیر طبیعی می‌شوید، متوجه یک چیز تصنعی می‌شوید. اما عجیب است که راوی حتی نسبت به پسر خودش هم حالت نارسی‌سیستی دارد، حتی به پسر بچهٔ خودش هم فخر می‌فروشد. آخر این که دیگر بچهٔ خودت است باانصاف‌ا به نظر می‌رسد که راوی (نویسنده) دارد استیل خودش، نگاه ممتاز خودش، را به بچهٔ خودش در داستان یادآوری می‌کند، و این در واقع نوعی یادآوری به‌من خواننده هم هست که تو ای خواننده از خواب غفلت بیدار شو و ببین که من یک نویسندهٔ معمولی نیستم، این کلمات هم کلمات معمولی نیستند. شما این

تکلف و تصنع و لحن مغرور را تماماً حس می‌کنید، در داستان‌های دیگرش هم، کمابیش، حس می‌کنید.

معصوم‌بیگی: باز من یک تأکیدی بکنم روی این که به هرحال تا وقتی که ماها آن مشکل هویت یابی و به اصطلاح هویت‌افکنی‌مان را از دست نداده‌ایم ممکن است که گروه‌ها امکان نداشته باشند که خودشان را نشان بدهند. من تصور می‌کنم یکی از زمینه‌هایی که در زمینهٔ کمپ می‌توان جست‌وجو کرد و مطلقاً هم نباید برایش وجه گروهی یا فرهنگ گروهی قائل شد آن چیزی است که در برنامه‌های رادیویی و تلویزیونی می‌گذرد. بسیاری از ترانه‌های رادیویی و نوع واژگانی که به کار می‌برند نوع نثرپردازی، نوع نقل حکایت و روایت، نوع نوشتن مقاله دربارهٔ نقد فلان تئاتر یا فیلم‌سینمایی بافت خاصی را دارند که مطلقاً نونما است ولی به معنای واقعی پوچ است.

بهارلو: درست است، یعنی حاجبِ ماوراء است؛ آن ورش هیچ چیز نیست.

معصوم‌بیگی: به همین دلیل من فکر می‌کنم که یکی از زمینه‌های شگفت‌آور برای تحقیق در زمینهٔ کمپ نمایش‌های روشنفکری نمای تلویزیونی یا نقدهای رادیویی و برخی نقدهای روزنامه‌یی دربارهٔ ادبیات و تئاتر است که الان زمینه‌های بسیار درخشان برای مطالعه فرهنگی. همین نمونه نقدها است. ما این نمونه نقدها را در نسل پیش هم داشتیم.

قره‌باغی: این که مقالات و روایات و شکل بیان و کلام ترانه‌های رادیو و تلویزیون پوچ و توخالی است ربطی به کمپ پیدا نمی‌کنند چراکه هیچ وقت منظور از کمپ پوچی و توخالی بودن نبوده است. کمپ فکر و اندیشه‌یی دارد اما تنها بر شکلی خاص از بیان تصنعی و استیلیزه تأکید می‌کند. بنابراین فکر می‌کنم این بحث را اگر چه لازم هم هست از مقولهٔ کمپ جدا کنیم.

بهارلو: درست است نمی‌توان تحت عنوان کمپ به این مورد پرداخت اما من عقیده دارم که اصراری نداشته باشیم که آن قدر مته به خشخاش کمپ بگذاریم و بگردیم حتماً چیزی پیدا کنیم که همهٔ خصایص آن را داشته باشد.

معصوم‌بیگی: بله گفتم وقتی در اجتماع ما برخی از گروه‌ها نه تنها پذیرفته نمی‌شوند بلکه رانده هم می‌شوند دیگر ادبیات ندارند.

بهارلو: حال آن که ادبیات باید آن جاهایی را که ساکت و خاموش مانده یا سرکوب شده به صدا درآورد. نویسنده باید قلمش را در جاهای تاریک و ممنوع قرار دهد و آن‌چه را به تعبیر هایدگر «نااندیشیده» است به اندیشیدن وادارد.

معصوم‌بیگی: ببینید شما ادبیات هویتی مثلاً در این بیست سال اخیر زن‌ها مثلاً هویت ادبی پیدا کرده‌اند. مجموعه‌هایی در می‌آید از هفت داستان نویس زن. شما در گذشته.

بهارلو: اصلاً هفت داستان نویس زن نداشتیم.

معصوم‌بیگی: اصلاً زن‌ها در بیست سی سال پیش آن اعتماد به نفس را نداشتند که در برابر مردها که خودشان را غول داستان‌نویسی می‌دانستند مطلب بنویسند. به آن‌ها ایراد می‌گیرند و خودشان هم می‌گویند که اصلاً پریشانی ذهنی خاصیت زنانه است و ما این پریشانی را می‌پذیریم و این را یک امتیاز می‌شمارند.

قره‌باغی: این موردی است که دقیقاً می‌توان به کمپ ربط داد و به هیچ وجه برچسب توخالی بودن را نمی‌توان به آن زد.

بهارلو: یا نوعی اصرار برای این که ما از زن‌ها به اصطلاح دفاع بکنیم ولی دفاع‌مان مصنوعی یا دست‌بالا سطحی و تشریفاتی است، مثلاً وقتی وارد خانه‌یی می‌شویم بگوییم اول خانم‌ها. یادمان نرود که در دورهٔ دیکتاتوری نه فقط زن بلکه مرد هم «ابژه» است، هیأت حاکمه «سوبژه» است و نویسندگانی که عملهٔ قدرت هستند. ما سه نفر خوشبختانه یک تجربهٔ نسبتاً مشترک داریم. ما وقتی که حداقل یک سال در تحریریهٔ «آدینه» بودیم و به نقدها و مقاله‌ها نگاه می‌کردیم، در عرصهٔ نقاشی، سینما، تئاتر، نقد شعر و نقد داستان و نظیر این‌ها، می‌دیدیم که یک جور گرایش و تشبه به این مسائل وجود دارد. اتفاقاً حتی به یک مورد درست و حسابی برنخوردیم که واقعاً یک کسی بیاید مثلاً شعر یا داستانی را از منظر پست‌مدرنیستی تحلیل کند. بحث از «چندصدایی»، که سروصدا هم کرده، خیلی خوب است. اما تعدد صداها، راوی‌ها، به معنای القای صداهای ساکت شده نیست. هیچ اشکالی ندارد که کسی بیاید صدای سرکوب شدهٔ زن را منعکس کند. خوب هم هست. اما پرسش این جاست که چرا فقط صدای سرکوب شدهٔ زن؟ ما هم اکنون صداهایی داریم که در واقع شنیده نمی‌شوند: صدای دورگه، صدای گرفته، صدای روستایی، صدای آدم‌های لهجه‌دار. خوب این‌ها هم صداهای سرکوب شده‌اند و شنیده نمی‌شوند. آیا صدای خواننده‌یی که دچار رعب شده و شنیده نمی‌شود صدای سرکوب شده نیست؟ من الان صدای سکوت را بیشتر از آن صدایی که فریاد است می‌شنوم. سکوت از هیاهو قوی‌تر است. همان مثال والتر بنیامین است که قره‌باغی دربارهٔ «ادبیات سکوت» به آن اشاره کرد: سربازانی که از جنگ جهانی اول بازمی‌گشتند و در پاسخ این که چه بر آن‌ها گذشته است سکوت می‌کردند در واقع ادبیات سکوت را ساختند. ما که بزرگترین جنگ قرن را پشت سر گذاشته‌ایم آیا ادبیات جنگ داریم؟ به من می‌گویند: مگر تو جنوبی نیستی پس چرا رمان دربارهٔ جنگ نمی‌نویسی؟ می‌گویم: نوشته‌ام، مقدورات چاپ آن فراهم نیست. آیا آن‌چه در مورد جنگ نوشته می‌شود یک جور کمپ نیست؟

معصوم‌بیگی: من حالا یک نکتهٔ آخری را بگویم این که من تصور می‌کنم توی این جا تا وقتی مطالعهٔ عمیق در این زمینه صورت نگرفته مرز میان کمپ و کیچ سیال است و در یکدیگر تداخل می‌کنند. فرض همین مثالی که از قول سوزان سونتاگ گفتی که باید «قلبی از سنگ داشت...» خوب این نوع سانتی‌مانتالیزم را در کیچ هم می‌بینی.

قره‌باغی: کاملاً درست و حتی میلان کوندرا نمونه‌اش را هم می‌آورد.

معصوم‌بیگی: این نوع مدرن نمایی این نوع استیلیزاسیون تصنعی پرزرق و برق، استیلیزاسیونی که مثل زرق و برق بعضی از گچ‌بری‌های معماری داخلی است که در خود ایران دارد باب می‌شود، نوع گچ‌بری مصنوعی بسیار غلوآمیز و دست‌چندم.

قره‌باغی: ببینید مسأله این جاست که سوزان سونتاگ این نوع زیبایی‌شناسی خودش را کمپ می‌داند، و آن را پنهان نمی‌کند. اما کیچ را پنهان می‌کنند و با اتکا به اعتبار یک چیز دیگر، معتبر نشان می‌دهند.

معصوم‌بیگی: درست است ما پنهان می‌کنیم باید آن نمونه‌ها را در دستگیره‌های طلایی، دستگیره‌های زرق و برق‌دار آب طلا داده. مبل‌های استیل خیلی تو ذوق‌زننده که لزوماً هم مبل استیل نیست در آرایه‌ها که در خانه‌ها هست. نمونه‌هایی می‌توانید پیدا کنید ولی در ایران تا یک مطالعه ژرف صورت نگیرد خیلی تفاوت کیچ و کمپ را نمی‌توانیم نشان دهیم گرچه می‌توانیم و باید آن را مطالعه کنیم چون به هر حال بازتاب فرهنگ غرب هم هست.

بهارلو: من دیشب در همین گلستانه خواندم که هنوز که هنوز است ویوالدی و کار معروفش «چهار فصل» در صدر فروش دیسکت‌ها و کاست‌های موسیقی اروپا است و تیراژ آن پنجاه میلیون است. در کنارش یک آلبوم پینک‌فلوید، که به هر حال جدید است و از جنس موسیقی کلاسیک نیست، سی‌میلیون می‌فروشد.

معصوم‌بیگی: چیزی که در این مفاهیم کمپ و کیچ برای ما جالب است وجه سلبی آن است. چند وقت پیش نوار ویدیویی دیدم که در آن پاوروتی برای یک جور جمعیت خیریه کودکان برنامه‌یی را اجرا می‌کرد که مختلف‌ترین و حتی متعارض‌ترین گروه‌های موسیقی در آن شرکت داشتند. از اسپایس گرلز بگیر تا استیوی واندر و خیلی‌های دیگر. اسم این را می‌توانی بگذاری کمپ چون هم رقت قلب می‌آورد و هم پیشرفته‌ترین عناصر موسیقی کلاسیک غرب در کنار نوترین و غریب‌ترین موسیقی هم زیستی دارند. اما آیا در این جا می‌توانید تصور کنسرتی برای زلزله‌زدگان را بکنید که در آن شجریان در کنار گوگوش و جوادیساری برنامه اجرا کنند؟ و تکفیر هنری نشود؟

قره‌باغی: و همراه با سه نفر افریقایی دیگر.

معصوم‌بیگی: دقیقاً و دارند یک چیزی را اجرا می‌کنند و این فرم موسیقی جدید در بیاید و یک فرم زیبایی‌شناسی جدید بشود چون کنار هم آمدن این‌ها یک فرم است ، هم یک فرم اجتماعی جدید است و هم یک فرم موسیقایی.

قره‌باغی: و هم چند فرهنگی است.

معصوم‌بیگی: هم چند فرهنگی است و هم در مجموع از فرم موسیقی جداگانه‌یی است. یعنی فرم موسیقی کلاسیک اپرایی در کنار پیشرفته‌ترین نوع موسیقی راک. برآمیختگی این‌ها به اعتقاد من ناشی از این است که چه میزان دموکراسی در یک کشور هست.

بهارلو: و مرزها برداشته شده است.

معصوم‌بیگی: و پلورالیسم و کثرت در یک جامعه وجود دارد. یک مقدار از این‌ها به این دلیل است که ما آن کثرت را نداریم.

بهارلو: البته نوع تشریفاتی و متظاهرانه‌اش را داریم و می‌بینید که جشنوارهٔ موسیقی محلی و جشنوارهٔ تئاتر داریم.

قره‌باغی: یعنی یک جور چند فرهنگی مختصر و محدود و محافظه‌کارانه.

بهارلو: و بسیار مصنوعی، بدون هیچ ارژینالیسمی.

معصوم‌بیگی: مجال این که پلورال باشید، کثرت داشته باشید، آمیختگی داشته باشید، امتزاج داشته باشید یک موقعیت خاص می‌طلبد. مثلاً در کار مدرن یا پست‌مدرن یک جور نامنتظرگی می‌بینید. هیچ چیز منتظره نیست، در ایران در فلان گروه موسیقی محلی همه چیز منتظره است. شما در یک ویدئو کلیپ فرنگی همه چیز برایت نامنتظر است. شما از تکنیک takeهای عجیب سرسام‌آور گرفته که حالا فکر می‌کنم از یک ثانیه هم کمتر است چه در ساخت قضیه و چه در شیوهٔ به کارگیری دوربین و چه در شیوهٔ به صحنه این همهٔ این‌ها به شدت نامنتظر است. چون نامنتظر است یک Novelty و یک نو بودگی و یک تجددی در همه چیز می‌بینید که اساساً زمان را به هم ریخته است یعنی انگار انسان تابع زمان است، نه زمان تابع انسان. زمان است که حکومت می‌کند نه انسان. واقعیت قضیه این است که وقتی زمان حکومت می‌کند همه چیز نامنتظره است من تصور می‌کنم در دنیای شرقی ما همه چیز منتظره و مترقبه است. این تفاوت اساسی سبب می‌شود که ما اساساً این به هم آمیختگی ژانرها را نداشته باشیم برای ما آن نکته آشنایی زدایی یا زدودن چیزهای آشنا همیشه مترادف با یک نوع سنت‌شکنی وحشتناک بوده است به همین دلیل نسبت به نو همیشه موضع سفت و سخت داشته‌ایم. این‌ها عناصری است که من فکر می‌کنم به یک تحول فرهنگی عمیق احتیاج دارد.

قره‌باغی: قرار بود به عناصر پست‌مدرن فیلم ایرانی هم اشاره‌یی بکنیم.

بهارلو: به نظر من میان فیلم‌سازان ما کسی که ژرفنگری نسبت به این دریافت‌ها و شگردهای پست‌مدرنیستی دارد و یکی دو تا اثر خیلی خوب هم ساخته، که حتی توانسته نظر فرهیختگان پست‌مدرن فرنگی را بگیرد، آقای کیارستمی است، به ویژه با فیلم «طعم گیلاس». البته در فیلم قبلی او مثل «کلوزآپ» هم این عناصر را می‌شود دید. بازسازی یک واقعهٔ بامزهٔ قضایی است. آگاهانه به قاضی می‌گوید: ما داریم فیلم می‌سازیم شما رو به آن دوربین حرف بزن و... در فیلم دوم، که به نظر من پرداخته‌تر و هوشیارانه‌تر و خیلی طبیعی‌تر است، یعنی شگردها در آن آگاهانه چیده نشده، آدمی که تصمیم گرفته خودکشی بکند، یک قبری کنده و می‌خواهد خودش را آن‌جا چال بکند. این آدم هیچ چیز در زندگی برایش مهم نیست غیر از یک چیز. می‌گوید برای من تنها لحظه‌یی که قشنگ بوده و از یادم نمی‌رود دورهٔ پادگان و خدمت نظام وظیفه است، یعنی آن وقتی که در جمع بودم و سربازها رژه می‌رفتند. تنها چیزی که برای این آدم ارزش واخوانی دارد و ارزش بازگشت و تداعی دارد و به زبان هم می‌آورد همین است. ما در آخر فیلم بالاخره نمی‌دانیم که این آدم وقتی فرصتش را برای کشتن خودش

می‌خورد و شب می‌رود در آن گوری که برای خودش کنده می‌خوابد چه فرجامی پیدا می‌کند. اما تصویری را می‌بینیم از آسمان ابری و برگ‌های خزان‌زده که می‌ریزد روی سینه‌اش و رعدوبرق و حرکت ماه که نمادی است از زندگی آدمی که نمی‌دانیم می‌میرد یا زنده می‌ماند. اما در پایان‌بندی گروه فیلم‌برداری را می‌بینیم، خود کارگردان را می‌بینیم، گروه صدابردار را می‌بینیم که آمده‌اند کنار قبر و او هم از قبر در می‌آید و بعد جماعت سربازها را کنار پادگانی می‌بینیم که دارند راه می‌روند و فیلم هم با آن شیپور یا نمی‌دانم ساکسیفون...

معصوم‌بیگی: لویی آرمسترانگ.

بهارلو: که این شیپور هم واخوانی همان پادگان است. در واقع این پایان‌بندی به نظر من کاملاً پست‌مدرنیستی است، یعنی معنا در آن دقیقاً روشن نیست. بعضی‌ها می‌گویند اگر کارگردان این پایان‌بندی را نمی‌گذاشت، فیلم روشن‌تر بود، یعنی هویت و درخشندگی بیشتری داشت.

معصوم‌بیگی: برای این که فقط یک پایان تصور می‌کنند، در حالی که با این شگرد می‌شود سه پایان تصور کرد. و اصلاً من این را هم اضافه کنم که این قهرمان یک قهرمان مصنوعی است و فقط خاطره‌یی از یک پادگان دارد و دوران سربازی. حتی از گذشته او هیچ چیز نمی‌دانیم، کاملاً بی‌گذشته است اما آخر سر، در پایان فیلم همه چیز مثل یک موزائیک ساخته می‌شود، حالا بگذریم از شیوه‌یی که به‌کار گرفته و خیلی مناسب و در خور این فیلم است. واقعیت قضیه این است که فیلم کیارستمی از جهاتی شبیه آینه‌های دردار گلشیری است در آن جا هم آینه‌یی می‌شکند و قرار است قطعاتی که کنار هم قرار می‌گیرد کل روایت را بسازد. این جا آن آینهٔ شکسته انواع و اقسام آدم‌هایی هستند که ما در گفت‌وگو با قهرمان آن را نمی‌بینیم. انگار این همه تکه‌هایی از این شخصیت هستند که در پایان فیلم روایت‌های مختلف از زندگی این هویت را هم به

صورت متعارض و هم به صورت وجه اشتراک، آن نخ تسبیح است که تمام این روایت‌ها را به هم ربط و وصل می‌کند و کل شخصیت این آدم را در انتهای فیلم می‌سازد. زمانی که به هر حال این آدم می‌خواهد بمیرد و می‌توان آن تصویر چندپایانه را داد. بستار کاملاً باز است و قبلاً هم گفتیم که یکی از مشخصه‌های داستان پست‌مدرن آن است که بستار باز است. دوم این که نویسنده یا فیلمساز هیچ تظاهری به ساختن یک اثر رئالیستی ندارد بلکه دخالت می‌کند و می‌گوید که ما این را ساختیم و این مصنوع ما است و ما می‌توانیم در آن دخالت کنیم، واقعیتی است که خودمان ساخته‌ایم.

بهارلو: یعنی می‌گوید من رها می‌کنم حالا شما هر طور که خواستید ادامه دهید.

قره‌باغی: بد نیست که ما هم این بحث را رها کنیم و با توجه به وقت کمی که داریم برسیم به مطلب دیگری که فکر می‌کنم روشن کردن آن هم بد نباشد چون قبلاً در موردی به آن اشاره‌یی هم شد. ببینید، شاعران و نویسندگان مدرن مانند الیوت و پاوند و پروست و جویس و... هر کدام به شکلی راهکارهای درون‌گرایی را آزمایش کردند و از همین راه‌ها هم سبک و سیاق فردی خودشان را شکل دادند. مثلاً لارنس با ایماژهایی که در نوشته‌هایش می‌آورد و فاکنر با جمله‌های طولانی به هر حال هر کدام سبک و فردیتی داشتند اما در پست‌مدرنیسم با از میان رفتن «خویشتن» نوعی غیبت سبک هم پیدا شد و با این غیبت، تقلید کردن از سبک هم معنای خود را از دست داد. نویسندهٔ پست‌مدرن امروز اثری می‌آفریند که در واقع کلاژی است از سبک‌های گوناگون. سؤال من این است که اولاً آیا تفاوتی در سبک نویسندگان پست‌مدرن دیده می‌شود و دوم این که آیا امکان تقلید کردن از نویسندهٔ پست‌مدرن وجود دارد؟

بهارلو: ما باید اول ببینیم که آیا می‌توانیم اثری خلق کنیم که از آثار پیشین منفک باشد؟ اثر ادبی می‌تواند از آثار ادبی ما قبل خودش یا به طور کلی از آثار هنری ماقبل خودش منفک باشد؟ یعنی مثلاً فرض بفرمایید می‌توانیم همین فیلم کیارستمی را از آثار قبلی خود او کاملاً جدا کنیم؟ من فکر می‌کنم چیزی به نام اصالت وجود ندارد و یک مفهوم کاملاً رمانتیک است، یعنی نمی‌توانیم بگوییم که می‌توانیم یک اثر اصیل، به معنای واقعی اصیل، خلق بکنیم. البته خیلی‌ها ادعایش را می‌کردند، مثلاً همینگوی خیلی بهش برمی‌خورد که کسی به اصیل بودن داستانش و اصالت شگردهایش ایراد می‌کرد و ردپایی از گذشتگان را در آن نشان می‌داد.

معصوم‌بیگی: اصلاً نویسندگان مدرن بر اصالت و نوبودگی تاکید داشتند و اصلاً فکر نمی‌کردند که دارند از ماقبل خودشان تأثیر می‌گیرند.

بهارلو: حال آن که تأثیر می‌گرفتند. همین همینگوی وقتی به او می‌گفتند از گرترود استین متأثر هستی، سخت می‌ایستاد که خیر گرترود استین کی هست؟ همینگوی که در برابر نویسندهٔ زنده سخت می‌ایستد در برابر نویسندهٔ مردهٔ دیگر از خود نرمش نشان می‌دهد و می‌گوید تمام ادبیات ما از جمله من از هکل‌بری‌فین مارک تواین سرچشمه می‌گیرد. نورتروپ فرای معروف معتقد است که شکل‌های تکراری در یک اثر ادبی غالباً همانند شکل‌هایی مشابه در آثار ادبی دیگر است. از همین رو به زعم او هر نوشته‌یی را می‌توان با نوشته‌یی دیگر مقایسه کرد و با سنجش بخش‌های گوناگون نوشته‌ها به کارآترین شگردها برای رسیدن به مفاهیم تجریدی شکل‌ها در ادبیات، به‌ویژه رمان، دست یافت.

قره‌باغی: با تشکر برای وقتی که صرف این گفت‌وگو کردید و حوصله‌یی که به خرج دادید. امیدوارم که این بحث‌ها سرآغاز مطالعات پردامنه‌تری در این زمینه باشد. □