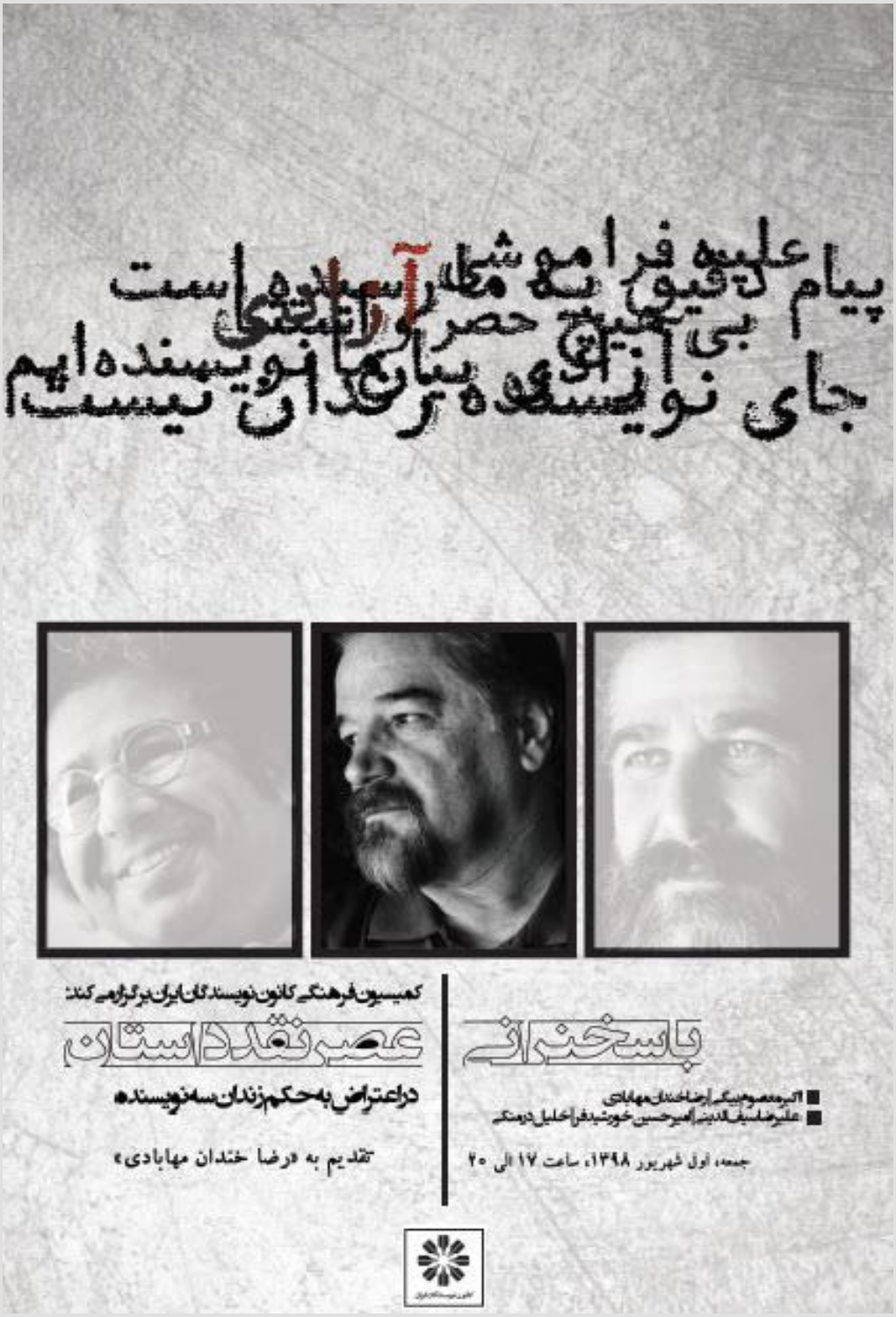
کانون نویسندگان ایران

گزارش برگزاری «عصرِ نقد داستان»

تقدیمی به رضا خندان



«کمیسیون انتشارات کانون نویسندگان ایران»

گزارش اجمالی از برگزاری نشست «عصرِ نقد داستان»

این برنامه که سه ساعت به طول انجامید؛ در واقع نخستین برنامه‌ی کمیسیون فرهنگی کانون نویسندگان ایران بود که در اعتراض به حکم زندان سه نویسنده برگزار شد.

برنامه با خوشامدگویی یوسف انصاری(مجری برنامه) و با نقل گفتاری از هوشنگ گلشیری آغاز شد و سپس از اکبر معصوم‌بیگی عضو قدیمی و فعال کانون برای سخنرانی دعوت شد. «اهمیت خندان بودن» تیتر سخنان ایشان بود و ابتدا توضیح داد که چرا چنین عنوانی برای سخنان‌اش انتخاب کرده است. سپس در توضیح شناخت خود از رضا خندان نسبت به زندگی شخصی او اظهار بی‌اطلاعی کرد و به جنبه‌ی اجتماعی او پرداخت: از فعالیت ادبی خندان و همکاری تنگاتنگ او و علی‌اشرف درویشیان سخن گفت و از ویژگی‌های فردی او و از نقشِ پُررنگ‌اش در کانون نویسندگان ایران در مواجهه با وقایع و پیشامدهایی که برای کانون نویسندگان ایران در بیست سال اخیر رخ داده است.

در ادامه از وقت‌شناسی و حضور مستمر و موثر خندان در فعالیت‌های جمعی و مراسم‌های مختلف کانون سخن گفت و در این رابطه به نقش فعال و تعیین‌کننده‌ی او در تدوین کتاب چهار جلدی «پنجاه سال کانون نویسندگان ایران» پرداخت و نیز به سانسورستیزی و تلاشِ مجدانه‌ی خندان برای آزادی بیان اشاره کرد.

در ادامه‌ی بخش نخست جلسه، مجری برنامه بخشی ازکتاب «دانه و پیمانه»(کاری مشترک از خندان و درویشیان) را که در ارتباط با نقد ادبی و آزادی بیان بود؛ خواند و سپس سال‌شمار کوتاهی از زندگی و آثار ادبی خندان و نیز بازداشت‌ها و بازجویی‌های پی در پی او در طول این سالیان ارائه داد.

دعوت از رضا خندان بخش دیگری از این برنامه بود. او در آغاز از هیأت دبیران، کمپین «اعتراض به حکم زندان سه نویسنده»، کمیسیون فرهنگی کانون، اکبر معصوم بیگی و حاضران تشکر کرد و سپس به پرسش‌های مجری برنامه و نیز حضار پاسخ داد.

خندان در پاسخ به پرسش‌ها از تأثیرات مخرب تهدید و سانسور بر خلاقیت و نوشتن و به ویژه بر نقد ادبی گفت؛ از شرایط بسیار بد نقد ادبی گفت و عمده‌ترین دلیل آن را سیاست‌های فرهنگی دانست؛ از ضرورت وجود آزادی بیان برای رشد ادبیات و هنر و اعتلای فرهنگی جامعه و از ضرورت گرد آمدن نویسندگان در کانون برای مقابله با سانسور و دفاع از آزادی بیان گفت و گرد آمدن در کانون را نه نوعی پیرویِ صرف از آرمان‌گرایی و عملی کردن رویاها، که دفاع از شرایط نوشتن و نویسندگی دانست. او در بخشی از پاسخ‌هایش تأکید کرد: «رشد خلاقیت منوط به وجود آزادی بیان است».

بخش دوم برنامه که به نقد ادبی در جامعه اختصاص داشت؛ با قرائت بخشی از یادداشت محمد مختاری، شاعر، عضو موثر کانون و جان‌باخته‌ی قتل‌های سیاسی زنجیره‌ای، درباره‌ی نقش مخرب سانسور و خود سانسوری در کارِ نویسندگان آغاز شد.

در ادامه از امیرحسین خورشیدفر برای سخنرانی دعوت شد. عنوان سخنرانی او «مکانیسم‌های حافظه و فراموشی» بود که در آن به مشابهت میان روایت و شعر و پایان‌بندی و فرجام داستان و نقش آن در حیات انسان پرداخت. او در بخشی از صحبت‌هایش با اشاره به تجربه به موازات خط افق(خط افق فرضی) در هر سفر و حرکت، گفت: «بروز داستان، رخدادی است که واقع می‌شود و با خط افق فهم می‌گردد. قهرمان داستان بر خط افق، عمود می‌شود.».

سخنران بعدی علیرضا سیف‌الدینی بود که به مکان ادبی و فضای نوشتار پرداخت و بدیع بودن نوشتار و موجودیت آن را در استقلال نویسنده دانست و آزادی نویسنده را در شکل‌گیری ادبیات داستانی یک جامعه، ضرورتی مسلم قلمداد کرد. او فقدان پارادایم مشخص در ادبیات ایران را علت اساسی ضعف ادبیات داستانی دانست و در نهایت، نقش حکام و سلطه‌جویی آنان را در اختلال نثر و محصولات وابسته‌اش، یادآور شد.

سخنران آخر، خلیل درمنکی بود که با اشاره به رمان‌های محمدرضا صفدری و غزاله علیزاده و خواندن بخش‌هایی از داستان‌هایشان، به نقش نویسنده و عملکرد او به طور کلی پرداخت و در این راستا به نقش صفدری در پیشبرد رمان و داستان فارسی به طور خاص پرداخت. او همچنین با نگاه به روایت «خانه‌ی ادریسی‌ها» از «غزاله علیزاده» به ارتباط این رمان با عملکرد حافظه و فراموشی در جریان رخدادها اشاره کرد.

این برنامه با پرسش و پاسخ و سپس پذیرایی پایان یافت.

مجری(یوسف انصاری): «نه! من خانه‌ای ندارم. سقفی نمانده است. دیوار و سقف خانه‌ی من همین‌هاست که می‌نویسم. همین طرز نوشتن از راست به چپ است. در این انحنای نون است که می‌نشینم. سپر من از همه‌ی بلایا، سرکش کاف یا گاف است.»

«آن‌قدر بلا بر سرمان ریخته‌اند که فرصت زاری کردن نداریم. پیام، دقیق به ما رسیده است...»

«هوشنگ گلشیری»

برای شروع جلسه دعوت می‌کنیم از آقای معصوم‌بیگی که تشریف بیاورند سخنرانی‌شون رو انجام بدن. (تشویق حضار)

اکبر معصوم‌بیگی: سلام دوستان. عنوان صحبت‌های امروز من هست: «اهمیت خندان بودن». عنوان این چند کلمه از نمایشنامه‌ی «اهمیت ارنست بودن»[1] نوشته‌ی اسکار وایلد گرفته شده. در این نمایشنامه earnest هم به معنای «جدی بودن» است و هم نام قهرمان اصلی این نمایشنامه است. اگر اشتباه نکنم ترجمه‌ی این نمایشنامه در ایران با عنوان «اهمیت ارنست بودن» منتشر شد. نمایشنامه‌ی کمدی وایلد آکنده از این بازی‌های زبانی جذاب است.

روزی که تلفن زنگ زد و یکی از اعضای کمیسون فرهنگی کانون نویسندگان ایران از من خواست که در مجلسی که قرار است چندی بعد برگزار شود؛ چند کلمه‌ای در وصف حال و هنجار و مناقب دوست و رفیق ارجمندم رضا خندان(مهابادی) سخن بگویم، و در ضمن گفتگو این را هم گفت که: «دوستان معتقدند شما بیشتر از هر کس دیگر رضا را می‌شناسید» درنگی کردم، نفس عمیقی کشیدم و گفتم: «البته نظر لطف دوستان است، ولی اگر از من بپرسید می‌گویم من هیچ اطلاعی از زندگی رضا ندارم. حکایت من با زندگی رضا حکایت خبرنگار شاهکار اورسن ولز «همشهری کین» است و تخته اسکی کذایی که چارلز فاستر کین هنگام

[1] The Importance of Being Earnest

مرگ به بغل گرفته بود و در دم آخر کلمه‌ی «رزباد» (غنچه‌ی رز) را به زبان آورد. آنجا خبرنگار فقط یک سر نخ دارد. اینجا من باید ببینم اصلاً سرنخی به دست دارم.»

راستاش حالا که این‌جا نشسته‌ام وضع‌ام بی‌شک بهتر از آن روز صبح داغ تابستانی نیست. برای من در زندگی هر کس جذاب‌ترین و مفرح‌ترین بخش‌ها، زندگی شخصی اوست اما در مورد رضا همچنان ندانسته‌ها به مراتب بیشتر از دانسته‌های من است.

رضا در کجا به دنیا آمده؟ در چه تاریخی؟ آیا به دانشگاه رفته و اگر آری، چه خوانده است و آیا دانشگاه را به آخر رسانده؟ چند خواهر و برادر دارد؟ فرزند چندم خانواده است؟ کودکی را چگونه سر کرده؟ آیا زنی در زندگی او بوده یا هست؟ و اگر هست یا بوده حاصلی هم در قواره‌ی فرزند و ذُریه به بار آورده؟ از چه زمان حس کرده که دیوانه‌ی ادبیات و داستان است؟ هیچ کدام را نمی‌دانم. فقط می‌دانم در پانزده ـ شانزده سالگی در دم‌دم‌های انقلاب با رفیق در گذشته‌ام زنده‌یاد علی‌اشرف درویشیان آشنایی به هم می‌زند و دوستی می‌گیرد و این دوستی به رفاقت تمام عمر می‌انجامد. اوایل خیلی از ماها علی‌اشرف و رضا را به چشم دوقلوهای سیامی نگاه می‌کردیم. حتی یادم هست وقتی قرار شد در هیأت دبیران موقت در سال ۱۳۷۸ اعضای جدید را به عضویت کانون درآوریم؛ زنده‌یاد هوشنگ گلشیری همین که شنید علی‌اشرف، رضا را به عنوان عضو پیشنهاد می‌کند با شوخی و لودگی گفت: «من فکر می‌کردم رضا خندان (مهابادی) اسم مستعار توست علی‌اشرف، نگو اسم یک آدم دیگر است!» البته این را هم می‌دانم که از عنفوان جوانی هم داستان‌باره بوده و هم علاقه‌ی فراوان به نقد و نقد داستان داشته است و این البته از روحیه‌ی انتقادی او به دور نیست. این را هم نقدهای فراوانی که به داستان‌های ایرانی و رمان‌های خارجی نوشته به خوبی نشان می‌دهد و هم مجموعه‌هایی از نقدها که با عنوان «دانه و پیمانه» و چندین جلد «داستان‌های محبوب من» که با همکاری درویشیان نوشته است. این را هم می‌دانم که اگر کوه کوه کاری که بر سرش ریخته است مهلت دهد؛ دستی قوی در داستان‌نویسی دارد و «انفرادیه‌ها» حتماً تکرارشدنی است. رضا به اتفاق علی‌اشرف مجموعه‌ای بیست جلدی با عنوان «فرهنگ افسانه‌های مردم ایران» را هم منتشر کرده است. در همین‌جا آگاهی‌های من از زندگی شخصی رضا به آخر می‌رسد. چیز دیگری درباره‌ی او نمی‌دانم.

این است که از خیر زندگی شخصی او می‌گذرم و به بخشی می‌پردازم که دیگر نمی‌توانم ادعا کنم چیزی درباره‌ی آن نمی‌دانم و آن زندگی اجتماعی و عمومی اوست در مقام یک منتقد ادبی و در عین‌حال یک کنشگر اجتماعی ثابت‌قدم.

در جاهایی گفته‌ام که در اوایل آشنایی با رضا شخصیت او مرا نگرفت و توضیح می‌دهم. رضا بسیار کم‌حرف و سر به تو بود و در جلسه‌هایی که در اواخر دهه‌ی هفتاد در مرکز «پکا» (محل سابق قنادی شاهرضا) در خیابان کاخ جنوبی برگزار می‌شد؛ اغلب می‌دیدم که او از رئیس جلسه اجازه می‌گیرد و ضمن حرف‌های دیگر می‌گوید: «خوب است این‌طور بشود؛ آن طور نشود؛ باید عده‌ای این کنند و گروهی آن کنند» تا جایی که یک‌بار بلند شدم و به طور غیرمستقیم خطاب به رضا گفتم: «تا جایی که من می‌دانم فقط خداست که وقتی می‌گوید «بشود، می‌شود». خوب است دوستان به جای پیشنهاد دادن قدمی پیش بگذارند و کاری به عهده گیرند». راستاش آن زمان رضا را آدمی مدعی می‌دانستم که فکر می‌کند دیگران از این پیشنهادهای مشعشع در چنته ندارند. اما این سوءتفاهم چندان نپایید و خیلی زود به اشتباه فاحش‌ام پی بردم. رضا، برعکس، بی‌ادعاترین و

Telegram: **@Kanoon_Nevisandegane_Iran**
Instagram: **Kanoone.Nevisandegan**
Facebook: **Kanoon nevisandegane iran**

فروتن‌ترین کسی است که در پیرامون خود دیده‌ام. تجسم بی‌توقعی و پُر کاری است و هیچ انتظار ندارد از او و این همه زحمتی که بر دوش او افتاده قدردانی کنند و این روحیه بیش از هر زمان دیگر وقتی آشکار شد که از سال ۸۱ـ۸۰ نیروهای امنیتی از تشکیل مجامع عمومی کانون نویسندگان ایران جلوگیری کردند. از این زمان ورق برگشت. رضا با همه‌ی وجود وارد عرصه‌ی فعالیت کانونی شد و به جرأت می‌گویم که هیچ عرصه‌ای از عرصه‌های فعالیت کانونی نبوده است که رضا در آن مشارکت نداشته باشد. از اعتصاب غذای ناصر زرافشان در زندان اوین در سال ۱۳۸۴ و پویشی که کانون همراه و هم‌گام با مادران شهیدان راه آزادی پشت در اصلی زندان اوین به راه انداخت تا جلسات متعدد شعر و داستان‌خوانی در معدودی از جاهای عمومی و بیشتر در منزل برخی اعضا، از گرفتن جا و مکان (انواع رستوران‌ها و چای‌خانه‌ها و احیاناً محل‌های فرهنگی) برای برگزاری جمع مشورتی تا صحبت با برخی اعضا برای در اختیار گذاشتن جا برای جمع مشورتی. در جریان انتخابات مکاتبه‌ای سال ۸۶ که به سبب ممانعت‌های مکرر نیروهای امنیتی از تشکیل مجمع عمومی، دوره‌ی کاری هیأت دبیران، شش سال و بلکه بیشتر به درازا کشید. هر جا هیئت دبیران(که رفته رفته از تعدادشان کاسته می‌شد؛ خواه به سبب به زندان رفتن منشی و یکی از اعضای هیأت دبیران، خواه به علت اجبار یکی از دبیران برای خروج از کشور به سبب ابرام حکم پنج ساله‌ی زندان، خواه به سبب از کار افتادن یکی دیگر از دبیران بر اثر تصادف شدید اتومبیل) بارها هر جا هیأت دبیران به مشکلی برمی‌خورد؛ کلید راه‌گشای مشکلات رضا بود. در سراسر این بیست سال و این شش سال توان‌فرسا حتی یک بار ندیدم رضا «نه» بگوید، یا «نه، نه، خواهش می‌کنم، کار من نیست، خیلی سرم شلوغ است، کار دارم، حرف‌اش را نزنید که اصلاً در حال و هوای نوشتن این مطلب نیستم» و این قبیل معاذیر که برای همه‌ی ما ادا و اطوارهایی آشناست. حتی در یکی از انتخابات چون به سبب ممانعت‌های اساسنامه‌ای رضا نمی‌توانست به عضویت هیأت دبیران در آید؛ خواست هیأت دبیران منتخب جدید را با روی گشاده اجابت کرد و نه تنها به عنوان مشاور هر هفته در جلسه‌های هیأت دبیران شرکت کرد، بلکه حتی مسئولیت‌هایی را به عهده گرفت.

در هر جلسه‌ی هیأت دبیران، رضا نخستین کسی است که به خانه‌ی صاحب‌خانه در می‌آید و همیشه سر وقت. هرگز ندیدم یک ربع ساعت دیر برسد. حتی وقتی سه‌شنبه روزی به بازجویی رفت همین که ساعت چهار بعد از ظهر از بازجویی فراغت یافت؛ ساعت پنج خود را به جمع مشورتی رساند. رضا بی‌شک قهرمان بی‌منازع جمع مشورتی است. به جرأت می‌گویم هیچ‌کس را نمی‌یابید که در هیچ جلسه‌ی جمع مشورتی غیبت نداشته باشد. رضا غیبت ندارد مگر آن‌که در زندان و در بند باشد حتی وقتی که بیمار است؛ بیماری را به هیچ می‌گیرد. در دو مناسبت همیشگی این سال‌ها، سالگرد درگذشت احمد شاملو شاعر بزرگ آزادی و سالگرد قتل تبهکارانه‌ی محمد مختاری و محمدجعفر پوینده، رضا از نخستین کسانی است که پا به گورستان می‌گذارد. وقتی قرار شد نشریه‌ی ماهانه‌ی کانون (که هیچ‌وقت ماهانه منتشر نشد) احیا شود، نخستین شماره‌ی صفر آن به همت تام و بی کم و کاست رضا منتشر شد. شماره‌ی صفر «اندیشه آزاد» تماماً به سانسور اختصاص داشت و از آن پس کسی که پیگیرانه و بی هیچ اگر و مگری شماره‌های بعدی را با هزار زحمت و مرارت و سخت‌جانی مرتب منتشر کرد رضا بود. خود شاهد بودم چه‌طور بار سنگین نشریات را در کوله‌پشتی به کول می‌کشید و از این خانه به آن خانه می‌برد. رضا خوب می‌داند کار جمعی و داوطلبانه که پشتوانه‌ی آن اصول زرین «همکاری، همبستگی و کنش جمعی» است، در زمانه‌ای که هر کس سر خود گرفته است و گمان می‌کند بزرگ‌ترین

وظیفه‌ی او این است که «ادبیات» خودش را نجات بدهد چه تکلیف مالایُطاقی است. با این همه وقتی پیشنهاد کردیم که به مناسبت پنجاه سالگی کانون نویسندگان ایران سلسله کارهایی را در دستور کار قرار دهیم که مهم‌ترین فقره‌ی آن تهیه و تنظیم کتاب «پنجاه سال کانون نویسندگان ایران» بود، رضا اول‌اش هشدار داد که این کاری عظیم است؛ وقت تنگ است؛ نمی‌شود داوطلب شد و بعد یکی در میان در جلسه‌های حاضر نشد؛ ولی وقتی نظر موافق جمع را دید معطل نکرد و به اصطلاح عوام رفت «پای کار»، دبیری مجموعه را بر عهده گرفت، هفده‌ـهجده نفر آدم را از اقصا نقاط تهران و کرج هر هفته گرد هم آورد تا سرانجام کتابی چهار جلدی و همه‌ی نشان‌ها مدالیوم‌ها و و نمادهای یادآور کار و بار و فعالیت پنجاه ساله‌ی کانون از کار درآمد. باید این زمانه را شناخت تا دانست فراهم نگه داشتن هفده‌ـهجده نفر آدم گرفتار در هر هفته چه کار سترگی است. با این همه رضا خستگی نمی‌شناسد (یا اگر هم خسته بشود هرگز به روی خودش نمی‌آورد)، غر نمی‌زند، شکوه نمی‌کند، حتا به ندرت دیده‌ام که درد دل کند، با این‌که می‌دانم از خیلی آدم‌ها و رفتارها دلِ پُری دارد، هیچ‌وقت گلایه نمی‌کند مبادا مایه‌ی ناامیدی دیگران شود. رضا همیشه رو به جلو دارد؛ به آینده نظر دوخته است. شاید زیر لب زمزمه می‌کند: «گر چه ما می‌گذریم/ راه می‌ماند/ غم نیست». در این بیست سال هرگز ندیده‌ام پشت سر کسی سعایت و بدگویی کند، پشت سر کسی صفحه بگذارد و لُغُز بخواند. هرگز از رفیق یا همکاری شکایت نکرده است مگر آن‌که طرف احیاناً بدخواه، گران‌جا، دشمن‌خو، بیکاره و پرمدعا باشد، که به گمان‌ام از این جَنَم کسان همه باید به ابلیس پناه ببریم. گاه شده (راست‌اش چه عرض کنم بسیار گاهان) که از دست این همکار یا آن عضو شکوه سر داده‌ام، بد و بیراه گفته‌ام، و طبعاً طلب هم‌دلی کرده‌ام اما رضا همواره با آن چهره‌ی سنگی‌اش، که فقط باستر کیتون را به یاد من می‌آورد؛ با این چند کلمه سر و ته قضیه را هم می‌آورد: «خب آره... درست می‌شود، چه می‌شود کرد، چاره‌ای نیست، همین‌طور است دیگر، باید ساخت»، همین؟ همه‌اش همین؟ بیش از این از او انتظار نداشته باشید. در عوض اگر کوچک‌ترین نشانه‌ای از میل به کار کردن در کسی ببیند همه‌ی همت‌اش صرف تقویت این میل می‌شود. رضا از بُخل و ظنت و حسد بری است. فعالیت کانونی برای او بالا و پایین، عضو اصلی و عضو جانشین و علی‌البدل کانون نمی‌شناسد. در هر جا باشد فقط می‌خواهد کار پیش برود. جنگ او با سانسور است؛ برای آزادی بیان شمشیر می‌زند.

شاید کسانی در این جمع باشند که بگویند این‌که همه‌اش تعریف و تمجید از رضا شد. اقرار می‌کنم که شخصاً با این سخن آن کمدین آمریکایی هم‌داستان‌ام که: «من عاشق بشریت‌ام اما از تک تک آدم‌ها بیزارم» اما آدمی مثل رضا خندان استثنایی بر این قاعده‌ی شوخی‌آمیز است. به نظرم کانون نویسندگان ایران باید از بابت داشتن عضوی چنین متعهد، صادق، پرکار، فداکار و بی‌ادعا به خود ببالد. ممنون.(تشویش حضار)

مجری: «اگر نوشتن داستان، حکم عمل در عرصه‌ی ادبیات را داشته باشد؛ نقد آن، نقش نظریه را دارد. عمل و نظریه در یک ارتباط متقابل با حفظ اولویت نهایی عمل، موجب رشد یکدیگر می‌شوند. چنین ارتباط متقابل به هر علت از هم بگسلد و یا ارتباطی میان‌شان برقرار نشود؛ نتیجه‌اش افت دو جزءِ این رابطه یعنی نقد و داستان است. بنابراین هر چه نقد ادبی از پشتوانه‌ی نظری غنی‌تر و قوی‌تری برخوردار باشد به غنای ادبیات یاری می‌رساند. عکس قضیه نیز صادق است؛ شرط لازم برای خلق ادبیاتِ پویا اعم از داستان، شعر، نقد و نظریه‌ی ادبی، وجود آزادی است. آزادی بیان، آن هوایی‌ست که ادبیات برای حیات و رشد خود به دم زدن در

آن نیازمند است. بنابراین برای شناخت وضعیت ادبیات در هر جامعه‌ای ابتدا باید به سراغ بررسی شرط لازم رفت. نقد ادبی کوششی لازم و ارزشمند است. قدر و منزلت آن، رابطه‌ی مستقیم با شرایط آزاد جامعه دارد. هر چه جامعه‌ای آزادتر باشد؛ نقد در جایگاه شایسته‌تر قرار می‌گیرد.»

(از مقدمه‌ی کتاب «دانه و پیمانه»، نوشته‌ی: رضا خندان مهابادی و زنده‌یاد علی‌اشرف درویشیان)

رضا خندان مهابادی متولد ۱۳۴۰ در مهاباد اردستان، دو سه ساله بود که خانواده‌اش به جنوب تهران(شهر ری) نقل مکان کردند زیرا پدرش بنا بود و کار در تهران. دیپلم متوسطه را که گرفت؛ دانشگاه‌های ایران برای انقلاب فرهنگی تعطیل شد. اما خندان سال‌ها بعد به دانشگاه رفت و روان‌شناسی خواند. کار ادبی را خیلی زود وقتی هنوز محصل دبیرستان بود؛ آغاز کرد. «بچه‌های محل» اولین مجموعه داستان‌اش در تابستان ۱۳۵۷ هنگامی که ۱۷ سال داشت منتشر شد. استقبال از این کتاب بسیار خوب بود طوری که در دو سال و نیم نزدیک به ۱۰۰ هزار نسخه از آن منتشر شد. در پاییز همان سال، کتاب دوم او با عنوان «از کوزه همان برون تراود که در اوست...» نقد و بررسی داستان‌های قدسی قاضی‌نور چاپ شد. در سال‌های ۱۳۵۸ و ۱۳۵۹ دو، سه شماره جُنگ ادبی ویژه کودکان با نام «جُنگ رازی» منتشر کرد. تا این‌جا آثار او در حوزه‌ی ادبیات کودک است. رضا خندان در سال ۱۳۶۰ مدتی بازداشت شد و به ناچار از فعالیت ادبی کناره گرفت اما در یکی دو سال پایانی آن دهه همراه با علی‌اشرف درویشیان تدوین مجموعه‌ی عظیم «فرهنگ افسانه‌های مردم ایران» را آغاز کرد. این مجموعه پس از سال‌ها کار در ۱۹ جلد منتشر شد. خندان از اوایل دهه‌ی ۱۳۷۰ در نشریات مستقل و معتبر، مقالات خود را که بیشتر نقد داستان بودند؛ منتشر کرده است. داستان‌های محبوب من مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه منتخب و نقد و بررسی آن‌هاست که از سال ۱۳۸۰ تاکنون ۷ جلد از آن‌ها منتشر شده است؛ این کتاب کار مشترک دیگری است میان زنده یاد علی‌اشرف درویشیان و خندان. در این مجموعه، داستان‌ها انتخابِ درویشیان است و نقد و بررسی از خندان. «انفرادیه‌ها» نام مجموعه داستانی است

که خندان در سال ۱۳۹۱ بر اساس تجربه‌اش از سلول انفرادی نوشته اما هنوز به صورت رسمی منتشر نشده است. «دانه و پیمانه» بخشی از نقدهای منتشر شده از خندان و درویشیان است که طی سالیان در نشریات گوناگون منتشر شده است. این کتاب در تابستان ۱۳۹۳ منتشر شد. خندان در سال ۱۳۷۷ به عضویت کانون نویسندگان ایران در آمد که نهادی ضد سانسور و مدافع آزادی بیان و حقوق نویسندگان است. او بارها به عضویت هیأت دبیران کانون انتخاب شد و اکنون نیز عضو هیأت دبیران است. در سال ۱۳۸۸ به سبب فعالیت در حوزه‌ی حقوق کودکان، بازداشت شد و در دوران بازجویی، عضویت در هیأت دبیران کانون نیز به اتهام‌هایش افزوده شد. سرانجام پس از ۳ ماه و نیم بازداشت، محاکمه و به جریمه‌ی نقدی(بدل از حبس) محکوم شد و پس از آن نیز به دلیل فعالیت در کانون نویسندگان ایران بارها احضار و بازجویی شده است. خندان در حوزه‌ی نقد داستان، مقالات متعددی دارد. کتاب‌های دیگری هم آقای خندان چاپ کرده...

دعوت می‌کنم از آقای خندان تشریف بیاورند. ما گفت‌وگویی با آقای خندان داریم که چند تا سوال من طراحی کردم ولی دوستان هر کسی اگر سوالی از آقای خندان دارد می‌تواند سوال‌اش را بنویسد و تحویل دوستان بدهند. تشویق بفرمایید...

ما تصمیم گرفتیم بخشی که با آقای خندان در نظر گرفته‌ایم کمی صمیمی‌تر باشد طوری که من سوال بپرسم و آقای خندان جواب بدهد. اگر دوستان سوال داشتن بنویسند و بدهند به دوستان که من از آقای خندان بپرسم. خب آقای خندان من سوال‌هام رو از روی متنی که نوشتم؛ می‌خونم.

رضا خندان مهابادی: اگر اجازه بدهید قبل از این‌که سوال کنید؛ من یک نکته را خدمت دوستان عرض کنم. تشکر می‌کنم از هیأت دبیران و کمپین دفاع از سه نویسنده و همچنین از کمیسیون فرهنگی و دوست بسیار عزیزم، رفیق این سال‌ها آقای معصوم بیگی. خیلی بر من منت گذاشته‌اید. از حضور شما نیز متشکرم که دعوت ما را پذیرفتید تا سخنران جلسه باشید و امیدواریم که روزی روزگاری بتوانیم جلسات‌مان را در سطح شهر با مخاطب عام برگزار کنیم. اگر سال‌هاست که داریم در کانون فعالیت می‌کنیم برای روزی است که بتوانیم شهر را از آن خودمان بکنیم. از آنِ ادبیات آزاد و پیشرو... باز هم مجدداً از همه‌تون تشکر می‌کنم.

مجری: سوال اولی که از حضورتون داشتم این هست که با توجه به این‌که بخش عمده‌ی فعالیت ادبی شما در حوزه‌ی نقد ادبی بوده است. در یکی از مقاله‌هایتان به نقش سانسور در نقد ادبی اشاره کرده‌اید؛ عموماً گمان می‌کنند سانسور در مورد آثار ادبی خلاقه مثل رمان، داستان کوتاه، شعر اتفاق می‌افتد و خیلی از مردم نقد ادبی را جزءِ آثار خلاقه تصور نمی‌کنند. رابطه‌ی سانسور، داستان و نقد ادبی را چه‌طور می‌بینید؟

ر. خ: این‌که نقد ادبی جزءِ آثار خلاقه محسوب می‌شود یا نه، بحث مفصلی‌ست اما در ارتباط با سانسور و نقش سانسور در نقد ادبی به نظرم همه‌ی آن آثاری که سانسور روی کارهای خلاقه‌ای مثل شعر، داستان، عکس، سینما و باقی هنرها می‌گذارد؛ روی نقد ادبی هم می‌گذارد اما ویژگی نقد ادبی این است که از امکاناتی که مثلاً شعر، نقاشی یا داستان‌نویسی دارد؛ محروم است. داستان‌نویس یا شاعر می‌تواند از ترفندهایی مانند استعاره، سمبل یا نماد استفاده کند و آن‌چه را که می‌خواهد، انتقال بدهد و حتی جنبه‌ی زیبایی‌شناسی به این آثار

بدهد. اما نقد ادبی کارش وضوح است. کارش نشان دادن آن چیزی‌هایی‌ست که پس و پشتِ شعر و داستان پنهان مانده‌اند. بنابراین به‌طور عمده عرصه‌ی نقد ادبی، عرصه‌ی ذهن و شعور است و زبان‌اش باید یک زبان واضح و روشن و استدلالی و خردگرایانه باشد در حالی که داستان و شعر در عرصه‌ی عاطفی آدم‌ها، نقش بازی می‌کنند و روی آن جنبه از ذهن انسان اثر می‌گذارند. بر خلاف نقد ادبی که باید با استدلال و خرد روی شعور مخاطب تأثیر بگذارد. در نتیجه کار نقد ادبی در جهانی که با سانسور اداره می‌شود و در مواجهه با دولتی که ایدئولوژیک است و با فرهنگ مسأله دارد؛ بسیار سخت‌تر خواهد بود؛ چون باید حرف‌اش را واضح بزند و از استعاره و نماد و... نیز نمی‌تواند استفاده کند. به عنوان نمونه در جلد هفتم «داستان‌های محبوب من» یک داستان از ابراهیم گلستان هست با نام «آذر ماه آخر پاییز» که مربوط می‌شود به کودتای بیست و هشت مرداد و شکست جنبش‌های آن دوره. من در نقد خودم با بررسی ساختار اثر، رابطه‌ای را که بین مراسم سینه‌زنی و عزاداری و اتفاق‌های داستان وجود دارد و منظور نویسنده از برقراری این رابطه را بیرون کشیده‌ام و نشان داده‌ام که چرا نویسنده از صدای دسته‌های عزاداری در داستان استفاده کرده است. سانسورچی دست گذاشته بود روی همین بخش از نقد من و گفته بود که باید حذف شود؛ همان بخش‌هایی که نشان داده‌ام این‌ها نوحه‌ی شکست هستند و نشان بیزاری راوی از این صداها. در حالی که همین جمله‌ها در خودِ داستان دچار سانسور نشد. در نهایت مجبور شدم خواننده را حواله بدهم به متن اصلی. نوشتم اگر می‌خواهید بدانید این استدلال از کجا آمده است؛ رجوع کنید به صفحه‌ی فلان در داستان. نقد ادبی در مواجهه با سانسور به نظر من کارش بسیار مشکل‌تر است به خصوص در رابطه با داستان. به خاطر همان زبان واضح، محدودیت‌اش بیشتر است. در این شرایط منتقد گاهی برای این‌که بتواند حرف‌اش را بزند سراغ زبانی گنگ و نامفهوم و مجهول می‌رود و این ماجرا می‌تواند چنان افراطی شود که مخاطب نفهمد منتقد چه گفته است! این یکی از اثراتی است که سانسور بر نقد ادبی می‌گذارد البته این بحث خیلی طولانی است و چیزی نیست که در یک جلسه بتوانیم آن را جمع کنیم. به هر حال اگر بخواهم به طور کلی اشاره کنم؛ پس راندنِ زبان استدلالی، روشن، واضح و خردگرایانه و جا دادن به زبانِ مریخی، کاری‌ست که سانسور در مورد نقد ادبی انجام می‌دهد. به نظرم به همین دلیل است که شاید صدها داستان‌نویس داشته باشیم ولی تعداد منتقدان جدی ما از تعداد انگشتان دو دست فراتر نمی‌رود.

مجری: در یکی از سخنرانی‌هایتان از وضعیت نقد ادبی در ایران انتقاد می‌کنید و می‌گویید نقد ادبی در خود مانده است و اساساً راهی به جهان ندارد. من داشتم فکر می‌کردم اگر این‌جا به جای عبارت «نقد ادبی» کلمه‌ی «انسان ایرانی» را جایگزین کنیم؛ می‌بینیم که مردم هم در مورد خودشان چنین فکری می‌کنند چون رابطه‌ی ما با خارج از مرزهای ایران، رابطه‌ی سالمی نیست و حکومت، عامل آن است که این در مورد نقد ادبی هم صادق است. مثلاً ما نمی‌توانیم نویسندگان خارجی مثل امبرتو اکو و منتقدان برجسته‌ی خارجی را به ایران دعوت کنیم. ممانعت می‌شود. نقد ادبی در یک جامعه‌ی بسته چه‌طور می‌تواند با یک جامعه‌ی بازتر وارد دیالوگ بشود؟ و نقد ادبی چه‌طور می‌تواند از این در خود ماندگی بیرون بیاید؟

ر. خ: ببینید نقد ادبی به هر حال در یک شرایطی شکل می‌گیرد. مسأله‌ی «شرایط» بسیار در به وجود آمدن شکل‌های مختلف نقد ادبی موثر است. اگر چشم ما را به روی دنیا می‌بندند؛ اگر ما اکران سینمای خارجی

نداریم؛ اگر ترجمه‌ی مجله‌های تخصصی در این زمینه نداریم؛ اگر بی ارتباطایم با منتقد جهانی به خاطر این است که یک نیروی سیاسی فکر می‌کند از ناحیه‌ی فرهنگ مورد حمله است. نمونه‌اش این‌که تمام اصطلاحاتی که در این زمینه به کار می‌برد اصطلاحات جنگی است: نفوذ فرهنگی، هجوم فرهنگی و... بنابراین آن‌چه می‌تواند برای بیرون آمدن نقد از درخودماندگی گره‌گشا باشد و با جهان تبادل فکری داشته باشد این است که کل جامعه از تبادل فکری و فرهنگی برخوردار باشد. البته ما یک مقدار شانس آورده‌ایم زیرا پیشرفت وسایل ارتباط جمعی و پیدا شدن فضای مجازی، امکاناتی ایجاد کرده است برای برقراری ارتباط، وگرنه اوضاع بسیار بدتر از این‌ها می‌بود. برای این‌که بتوانیم از این وضعیت نجات پیدا کنیم؛ باید همان هدفی را پیش بگیریم که کانون نویسندگان پیش گرفته است: باید سانسور را در تمام عرصه‌ها عقب بنشانیم؛ باید آزادی بیانِ بی هیچ حصر و استثنا را قانون جامعه کنیم. وگرنه این‌که در خود داستان فلان کار را بکنیم یا در نقد ادبی بهمان کار را بکنیم برای منظور شما که می‌گویید چه‌طور می‌شود نقد ادبی را از این وضع بیرون آورد؛ چه‌طور می‌شود بشاش‌اش کرد؛ چه‌طور می‌شود موثرش کرد راه‌گشا نیست. داریم می‌بینیم که نقد ادبی را از تأثیرگذاری انداخته‌اند. نقد ادبی اصلاً تأثیرگذاری‌ای ندارد. به همین دلیل است که نویسنده وقتی می‌خواهد بنویسد به این فکر نمی‌کند که آخ! من این را بنویسم منتقدها یقه‌ام را می‌گیرند... به جای آن، از سانسور می‌ترسد. نویسنده‌ها بیش از این‌که به این فکر کنند که برخورد جامعه و منتقدین با آثارشان چه خواهد بود؛ به این فکر می‌کنند که چه‌طور بنویسند که مجوز بگیرند؛ چه‌طور بنویسند که به سراغ‌شان نیایند و نگیرند و نبرند. این است که من فکر می‌کنم آن‌چه شما به آن اشاره کردید؛ عرصه‌ای است فراتر از نقد ادبی. عرصه‌ای است به اندازه‌ی کل جامعه که باید حقوق پایه‌ای خودش را و حق آزاد بودن‌اش را به دست بیاورد تا بتواند مرهمی بگذارد بر این‌جور زخم‌ها.

مجری: ترجمه‌های زیادی در حوزه‌ی تئوریک و نظریه‌ی ادبی در ایران منتشر شده است، نظر شما در مورد این‌که خواندن کتاب‌های تئوری یا نظری همین ترجمه‌ها بتوانند به شکل دیگری امکان گفتگو با منتقدین خارجی را برقرار کنند؛ چیست؟ وقتی ما در متن‌ها و آثارمان به منتقدان خارجی اشاره می‌کنیم؛ به نوعی با آن‌ها وارد گفت‌وگو می‌شویم. شما در آثارتان گفته‌اید که نقد یا تئوری‌ای که این‌جا نوشته می‌شود از چارچوب این‌جا بیرون نمی‌رود. یک بخش دیگر هم این است که شاید اصلاً این کتاب‌های تئوریک در ایران مخاطب ندارند و مخاطبان‌شان خود کسانی هستند که دارند از این‌ها استفاده می‌کنند...

ر.خ: خب این کتاب‌ها هیچ‌وقت مخاطب عمومی نداشته‌اند. باید متشکر بود از مترجمان این کتاب‌ها اما نقد ادبی در یک شرایطی اتفاق می‌افتد و مسأله سر همین «شرایط» است. مسأله این است که من هر چیزی را نمی‌توانم بگویم! یعنی می‌تواند شرایطی وجود داشته باشد که در آن امکان گفتن خیلی چیزها وجود نداشته باشد. ما درگیر همین شرایط هستیم. در کار نقدنویسی با صدها مورد روبه‌رو شده‌ام. به عنوان نمونه خانم روانی‌پور داستانی دارد که در کتاب «داستان‌های محبوب من» آورده‌ایم. قصه‌ی کودک هفت‌ساله‌ای است که به «همسری» مردی سالمند در می‌آورندش. نویسنده مصایب این دخترک را در شب اول ازدواج وصف کرده است و جا به جا می‌گوید «فریاد زن»، «جیغ زن»، یا زن فلان کرد... من در نقدم به این موضوع انتقاد کرده‌ام که چرا نویسنده دائم در داستان با اسم «زن»، به شخصیت اصلی اشاره می‌کند در حالی که ما با یک دختربچه‌ی

هفت هشت ساله روبه‌رو هستیم و اتفاقی که دارد می‌افتد؛ تجاوز به کودک است. کتاب که برای مجوز فرستاده شد؛ سانسورچی گفته بود کلمه‌ی «تجاوز» را باید بردارید... خب بعد از برو و بیا ناچار به جایش «تعدی» می‌گذارم؛ مثلاً دستِ تعدی دراز کرد! که به نظر من مفهومی‌ست که اصلاً مناسب نیست و آن اتفاق را منتقل نمی‌کند و آن وضوح مورد نظر منتقد را از بین می‌برد.

در چنین شرایطی نظریه‌های ادبی نزد بسیاری از منتقدان بدل به آن تخت افسانه‌ای می‌شود که طرف آدم‌ها را روی تخت دراز می‌کرد اگر پاهایشان از تخت بیرون می‌زد؛ اره می‌کرد! و اگر کوتاه‌تر از تخت بود؛ می‌گفت آن‌قدر او را بکشید تا اندازه‌ی تخت شود! استفاده‌ای که در ایران ـ در بسیاری موارد ـ از فرمول‌ها و نظریه‌های ادبی می‌کنند؛ محدود شده به آوردن نقل قول از این و آن و ریختن داستان یا شعر در قالب این نقل قول‌ها، بعد از آن هم، منتقد زور می‌زند تا آن‌ها را یک طوری با هم جفت و جور بکند. نقد ادبی یعنی منتقد آزاد باشد که هر چه دل‌اش می‌خواهد بگوید ولی وقتی این‌طور نیست؛ محدودیت زیاد است و منتقد آزاد نیست که هر

چه می‌خواهد بگوید... گذشته از این ما غیر از سانسور دولتی با جامعه‌ای طرف هستیم که منتقد پرور و منتقد پذیر نیست. اگر بخواهیم دنبال این داستان را بگیریم خیلی مفصله. یعنی شما از عرصه‌ی سانسور دولتی که پا را آن‌ورتر می‌ذاری فرهنگی را می‌بینی که سال‌های سال توسط حاکمان این مملکت تولید و به جامعه تزریق شده است. چه استقبالی از نقد ادبی می‌شود در این‌جا؟! چه نیازی به نقد ادبی پیدا می‌کند؟! ما اگر می‌خواهیم با جهان گفتگو داشته باشیم؛ باید آزادی این گفتگو را داشته باشیم. باید به قول شما بتوانیم کسانی را دعوت کنیم بیایند و رفت و آمد برقرار بشود. بتوانیم نشریه‌های مشترک داشته باشیم و... اما ما با حکومتی طرف‌ایم که اساساً می‌خواهد دنیا را به روی ما ببندد؛ با بهانه‌ی این‌که این فرهنگ ما نیست؛ فرهنگ ما چنان است و اینجور و آن‌طور است! اگر مقاومت‌ها نبود؛ اوضاع خیلی خراب‌تر از این‌ها بود.

مجری: دیشب داشتم جست‌وجو می‌کردم که بعضی از گفت و گوهای آقای خندان را بخوانم... چیزی که پیدا کردم انبوهی از خبر زندان و بازداشت و دادگاه و اعتراض به حکم دادگاه بود. این سوالی که می‌خواهم بپرسم؛ سوال دوستان هم هست و سوال مشترک است. این وضعیتی که برای نویسنده‌ای مثل رضا خندان به وجود می‌آید؛ چه‌قدر روی کار خلاقه‌ی خودش تأثیر می‌گذارد؟ یکی از دوستان گفته که آیا شده که گاه از مبارزه با سانسور خسته شوید؟

ر. خ: خدا اون روز رو نیاره! (می‌خندد) این جواب سوال دوم بود.

اما در مورد سوال اول باید بگویم قطعاً تأثیر می‌گذارد. شما نویسنده‌ای را تصور کنید که صبح از خواب بیدار می‌شود و می‌خواهد بنشید پشت میزش و شعر بسراید؛ داستان یا نقد ادبی بنویسد یا پژوهشی را پیش ببرد؛ این نویسنده‌ی فرضیِ ما اگر اولین سوال‌هایی که بعد از دست به قلم شدن به ذهن‌اش می‌رسد این‌ها باشد: آیا این چیزی که می‌نویسم مجوز می‌گیرد؟! آیا اثری که می‌خواهم تولید کنم کار من را به زندان نمی‌کشد؟! حالا این‌که کتاب‌اش سانسور بشود یا نشود و کارش رد بشود یا نشود را بگذاریم کنار... یعنی شما با نویسنده‌ای روبه‌رو هستی که مدام تحت فشار است و مدام سایه‌ی سنگینی روی سرش وجود دارد که می‌گوید این کار را بکن و آن کار را نکن. حتی ممکن است بعضی از این سوال‌ها و تصورات توهم باشند اما به هر حال یک ما به ازای حقیقی دارند یعنی حقیقتی است که طی سال‌ها این را وارد ذهن نویسنده‌ی جهان موسوم به سوم کرده و طبیعی‌ست که این‌ها روی نیروی خلاقه‌ی نویسنده تأثیر می‌گذارند. البته آدم‌های خلاق هم هستند و کارهای خلاقانه هم خلق می‌شوند اما با تحمل فشارهای بسیار زیاد، با پرداختن بهای بسیار زیاد از زندگی و آرامش و آسایش‌شان. اگر دنیای ما دنیای آزادی باشد؛ حتی یک آزادی نسبی مثل شرایط اروپا و آمریکا وجود داشته باشد؛ طبعاً نویسنده این‌جا با آرامشِ خیال بیشتری می‌نویسد. طبعاً خلاقیت بیشتری به کار می‌برد. خلاقیت در شرایط آزاد است که می‌تواند رشد کند. شرایط دیکتاتوری و استبداد برای خلاقیت مثل سم هستند؛ سم هستند برای هنر و ادبیات؛ مگر این‌که آدم بخواهد به شرایط تن بدهد که البته هستند بسیاری که تن داده‌اند و دارند کارشان را می‌کنند.

مجری: شما سال‌هاست عضو کانون نویسندگان ایران و عضو هیئت دبیران‌اش هستید. یک سوال می‌کنم که در واقع دو تا سوال است. خود عضویت در کانون نویسندگان ایران در کجای ادبیات می‌گنجد؟ دیگر این‌که بسیاری از اعضای کانون مثل محمد مختاری از تفکر کانونی به عنوان یک تمایز حرف زده‌اند؛ تمایزی که ما را جدا می‌کند با کسانی که تفکر کانونی ندارند. ما فکر می‌کنیم یک تفکر کانونی وجود دارد که باعث می‌شود که ما دورِ هم جمع شویم و پشتِ سر هم بایستیم به خاطر این‌که ما پایبند آن تفکر کانونی هستیم. این تفکر کانونی از نظر رضا خندان مهابادی چیست؟

ر . خ: اگر ما در یک دنیای حقیقی زندگی می‌کردیم و اگر این دنیا کج و معوج و وارونه نبود آن موقع سوال درست این بود که از نویسنده‌ای که عضو کانون نیست؛ بپرسیم: تو چرا عضو کانون نیستی!؟ اما حالا که دنیای کج و معوجی برای ما فراهم آورده‌اند؛ سوال این است و ناچاریم از نویسنده بپرسیم تو چرا عضو کانون هستی؟! آن نویسنده‌ای که در جواب پرسش قبلی توصیف‌اش کردم؛ اگر نخواهد بر علیه این شرایط حرکتی بکند پس می‌خواهد چه‌کار کند؟! نویسنده‌ی اروپایی و آمریکایی که آزادی‌های نسبتاً زیادی دارند و البته این را به مدد مبارزه‌ها و مقاومت‌هایی که دیگرانی در طول تاریخ انجام داده‌اند؛ به دست آورده‌اند، اگر عضو تشکیلاتی نشوند شاید عجیب نباشد ـ که البته عموماً عضو هستند مثل انجمن جهانی قلم ـ شاید زیاد مسأله‌ای نباشد. ولی اگر نویسنده‌ی جهان موسوم به جهان سوم با این همه ستم‌ها و محدودیت‌هایی که بر او اعمال می‌شود؛ با این همه تهدیدها، فشارها، زندان‌ها، مرگ‌ها و قتل‌ها... بخواهد بگوید: «کار خلاقه‌ی فردی با کار جمعی نمی‌سازد»، «کار جمعی، من را از خلاقیت فردی دور می‌کند»، با زدن این حرف‌های نامربوط دارد فرار می‌کند. انگار به او گفته‌ایم بیا رمان دسته‌جمعی بنویسیم! انگار گفته‌ایم بیا هفت هشت نفری بنشینیم و شعر بسراییم! انگار گفته‌ایم بیا بنشینیم همه با هم نقد ادبی بنویسیم! این هیچ ربطی به کار خلاقه‌ی فردی ندارد. می‌گوییم صدایت را بیار کنار صدای ما علیه فشار، علیه سانسور... فقط هم سانسور نیست؛ سیاست‌های فرهنگی اعمال شده اصولاً نابود کرده همه چیز را... ما به آن نویسنده می‌گوییم تو بیا صدای اعتراض‌ات به سانسور را کنار صدای ما بگذار؛ بگذار صدای بلندتری داشته باشیم. تو بیا قدمات را کنار قدم‌های ما بگذار تا استوارتر باشیم. اما صدتا فرمول می‌سازند که نیایند و نباشند. بعضی هم به آن باور دارند به خاطر این‌که از جای دیگری هم این اندیشه‌ها پشتیبانی می‌شود چرا که می‌خواهند آدم‌ها را منفرد کنند و فردی بزنند! هر چه‌قدر فردی‌تر، زدن‌تان آسان‌تر! این‌که ما در کانون جمع شده‌ایم؛ جمع شدنِ یک عده آدم‌هایی نیست که صرفاً ایده‌آل‌های بزرگ و آرزوهای بزرگ دارند! این‌طور نیست! اتفاقاً ما به عنوان نویسنده داریم از شرایط‌مان دفاع می‌کنیم به عنوان نویسنده از شرایط نوشتن‌مان دفاع می‌کنیم. هر کاری شرایط خودش را دارد. وقتی می‌گوییم در کانون یا هر تشکیلات مشابه دیگری جمع بشویم می‌خواهیم از شرایط کارمان دفاع کنیم. دیگر چیزی هم برای دفاع نمانده است باید یک چیزهایی را بگیریم و بسازیم و حفظاش بکنیم. این‌جاست! پاسخ این که جایگاه کار کانون کجاست؟ این است که جایگاه‌اش دفاع از شرایط مناسب و انسانی نوشتن است. کانون تجمعِ گروهی نویسنده‌ی صرفاً خوش‌فکر و خوش‌قلب و آرمان‌گرا نیست که می‌خواهند آرزوهای سیاسی‌شان را عملی کنند. نه! می‌گوییم برای قلمی که به دست گرفته‌ایم؛ نیاز به آزادی داریم. می‌گوییم ادبیات نمی‌تواند در یک شرایط

استبدادی، شکلِ درستی بگیرد؛ ادبیات به آزادی بیان نیاز دارد و حکومت‌ها این آزادی را نمی‌آورند به تو تقدیم کنند؛ تو باید حق پایه‌ای خودت را فریاد بزنی؛ جایگاه کانون این‌جاست.

مجری: آینده‌ی نقد ادبی را چگونه می‌بینید و چه سرانجامی را برای آن متصورید؟

ر . خ: خیلی نمی‌شود پیش‌گویی کرد. به هر حال همه مشغول فعالیت هستیم؛ تعدادی از منتقدان ادبی این‌جا حضور دارند و شماری هم بیرون. همه در بخش‌های مختلف و با تفکرهای مختلف تلاش می‌کنیم و لازم است آن شرایطی را که از آن صحبت کردم؛ ایجاد کنیم. اگر سرمان را پایین بیندازیم؛ شرایط بسیار بدتر از این خواهد شد. شرایطِ بدتر و اوضاعِ سخت‌تر، تغییر مثبت را به تعویق می‌اندازد ولی نهایتاً مانع پیداییِ آن نخواهد بود. باید وضعیت را تغییر بدهیم و برای ادبیات، مفری برای تنفس ایجاد کنیم. این بستگی به تلاش افراد دارد. من همه‌ی دوستان را دعوت می‌کنم که بیایند و همراه کانون بشوند یا حتی اگر اعتقادی به همراهی با کانون ندارند خودشان فعالیت‌های جمعی ضد سانسور و در دفاع از آزادی بیان راه بیاندازند. این‌ها به شدت نیازِ ادبیات و هنر در ایران است.

مجری: اگر خودتان صحبت دیگری دارید در خدمت‌تان باشیم...

ر . خ: خیلی ممنون و متشکر. حوصله کردید و صحبت‌ها را گوش کردید. امیدوارم فرصتی پیش بیاید که بتوانیم بیشتر با هم صحبت کنیم. از همه‌ی شما مجدداً متشکرم که تشریف آوردید در این جلسه و افتخار دادید. ممنونم. (تشویق حضار)

مجری: همین که بخشی از درون نویسنده حذف شود؛ مسأله از سانسورِ بیان فراتر می‌رود. نقطه‌چین شدن اندیشه‌ها و ذهن‌های ما را چه کسی باید مطرح یا چاره کند؟! هنگامی که پیشاپیش بخشی از نظر و عقیده‌مان را سانسور می‌کنیم؛ به معنی این است که بخشی از بیان خود را سانسور کرده‌ایم. هنگامی که کسی از داشتن عقیده یا اندیشه‌ای دچار بیم و اضطراب شود؛ قطعاً شکل اثر خود را مخدوش می‌کند. خلاقیت و نوشتن، ارائه‌ی شکل‌های تفکر است. پس اگر درون سانسور شود؛ شکل ها آسیب می بیند. وقتی درون تکه تکه شده باشد؛ دیگر خودمان نیستیم. وقتی نویسنده نوعی از اندیشه را مجاز نیابد؛ طبعاً در داستان‌اش از ابراز آن، باز می‌ماند. پس آزادی اندیشه برای چاره‌ی خودسانسوری است. برای این است که نویسنده همان‌طور که می‌تواند بیندیشد؛ بیندیشد. خطری که در تفکیک اندیشه از بیان نهفته است؛ این است که عملاً سانسور را به «بیان» تقلیل می‌دهد. همچنان‌که سانسور بیان را نیز از خودسانسوری جدا می‌کند و دومی را نادیده می‌گیرد. حال آن‌که این دو، اجرای یک مکانیسم‌اند و به یک گونه هم باید با آن‌ها مبارزه کرد.
خودسانسوری نتیجه‌ی حصر اندیشه است و این امری شخصی و مربوط به خود و یا خصلت نویسنده نیست. خودسانسوری محدود شدن نویسنده است. حصرِ آزادی است. بیماری فرهنگ و خلاف تفکر کانونی است.

«محمد مختاری»

خورشیدفر فعالیت ادبی خود را از سال ۱۳۸۰، با انتشار چهار کتاب به نام‌های‌داستانی «از اولین روزهای زمین»، «پسری که هیچ ستاره‌ای نداشت»، «باران» و «روزی که آسمان شکست» در حوزه‌ی ادبیات داستانی

کودک و نوجوان آغاز کرد. اولین مجموعه داستان او در حوزه ادبیات بزرگسال، «زندگی مطابق خواسته‌ی تو پیش می‌رود»، شامل ده داستان کوتاه، در سال ۱۳۸۵ منتشر شد. این کتاب جوایز گام اول، روزی روزگاری، مهرگان و گلشیری را برای نویسنده‌اش به ارمغان آورد. خورشیدفر در سال ۱۳۹۲، کتاب «قصه‌های شیخ اشراق» را نوشت که بازروایی داستان‌هایی از شهاب‌الدین سهروردی است. در سال ۱۳۹۶، «ولگردی با قصد قبلی» نوشته موریل اسپارک را به همراه بهار احمدی‌فرد ترجمه کرد. در همین سال دو کتاب دیگر از امیرحسین خورشیدفر منتشر شد: مجموعه داستان «شرط‌بندی روی اسب مسابقه»، شامل هفده داستان کوتاه و دو داستان بلند، و رمان «تهرانی‌ها». عنوان سخنرانی آقای خورشیدفر «مکانیسم‌های حافظه و فراموشی» است.

امیرحسین خورشیدفر: سلام عرض می‌کنم و عصرتون بخیر. دو روز پیش از من خواستند که تیتر سخنرانی امروز را بگویم. من سعی کردم تیتری را بگویم که هر چه امروز می‌گویم به نوعی در آن بگنجد ولی بیشتر بحث من به ادبیات مدرنیستی و شهر مربوط می‌شود منتها به مسأله‌ی ذهنیت و حافظه هم مربوط هست.

بخش اول: مدرنیسم، شهر و ذهنیت

چند سؤال یا قضیه هرسال به بهانه مصاحبه و میزگرد و مقاله و ...از من و ده‌ها نویسنده دیگر سؤال می‌شود. سال به آخر نمی‌رسد. اگر درباره: زنان نویسنده، ادبیات شهری، بازنمایی شهر تهران، جهانی‌شدن رمان فارسی حرف نزنیم. در پیشاتاریخ طبقاتی، در مرحله کشاورزی بشر، درک انسان از زمان به ترتیب فصول و تغییرات نباتات معطوف بود یعنی تاریخ سیکلی تکرارشونده بود و یکپارچه...این سوال‌ها که هر سال بدون تغییر تکرار می‌شوند برای من چنین حالتی را تداعی می‌کنند. بیشتر اوقات پرسشگر، اصلاً و ابداً توجهی به حرف من ندارد. یعنی این‌که من بسیاری از این پیش‌فرض‌ها را اصلاً قبول ندارم را نشنیده می‌گیرند. وقتی از من خواستند در کانون نویسندگان، جایی که آن را خانه خود احساس می‌کنم سخنرانی کنم در بادی امر خوشحال شدم اما بدبختانه بازهم دیدم حرف از همین تیترهاست.
از من خواستند درباره‌ی حافظه و شهر حرف بزنم... من کوشش خواهم کرد این دو را در مقام دو مسأله فرمال پیش بکشم و از پیش بگویم هیچ هم‌دلی‌ای با دریافت رایج نخواهم داشت. در بخش اول مقدماتی از موضوع خواهم گفت و بخش دوم درباره «ویژانی» خواهم گفت که باختین ان را از ترکیب دو کلمه ساخته است.
می‌خواهیم بدانیم که چه نسبتی میان سوبژکتیویته و شهر در رمان برقرار است. مسأله ما این است:
اما من از «داستان شهری» حرف نمی‌زنم. چون داستان شهری چیز دیگری است.
داستان شهری Urban fiction در رده شناسی ادبیات ژانری به نوع خاصی از داستان اطلاق می‌شود. نوع داستان‌های تاریک و تلخ از خشونت، سکس و بزهکاری‌های اجتماعی.. روایت‌هایی از اقلیت‌های نژادی، جنسی در بیغوله‌ها و حاشیه‌های شهر. داستانهای که زبان و نثر آنها اغلب بازنمایی زبان گروه‌های اقلیت جامعه است. از این قبیل داستان‌ها تاکنون من ندیده‌ام نمونه‌ای به فارسی ترجمه شود. این شکل ادبی به خصوص با اشکال ادبی دیگری مثل رپ و... نزدیک است.

Telegram: **@Kanoon_Nevisandegane_Iran**
Instagram: **Kanoone.Nevisandegan**
Facebook: **Kanoon nevisandegane iran**

چرا داستان شهری فقط به این گونه داستانی اطلاق می‌شود؟ دلیل آن روشن است. چون به طور عمومی بخش بزرگ، چیزی حدود نود درصد داستان‌ها در شهر می‌گذرد. بنابراین ضرورتی ندارد که به هر داستانی که در شهر اتفاق می‌افتد بگوییم داستان شهری. برعکس آن‌ها که در زمینه و لوکیشن دیگری روی می‌دهند را باید نشان‌دار کرد. مثلاً داستان روستایی یا داستان فضایی یا...

پرسش دیگر آن‌که چرا شهر در ادبیات بازنمایی نمی‌شود؟ نمی‌شود؟ لابد تا جایی که لازم است می‌شود. اما مگر اهمیتی دارد؟ مگر ادبیات وسیله بازنمایی شهر یا روستاست؟

حالا برویم سر اصل ماجرا:

بدون آنکه ادعا یا حتی فرضی در باب آنتروپولوژی در میان باشد یا از این‌دست حوزه‌ها، فکر می‌کنم با تأکید بر همین توپوس نویسنده بتوانم اظهار کنم که میان روایت و سفر مشابهتی ذاتی و معنی‌دار وجود دارد. من می‌توانم این را بگویم اما گمان می‌کنم مخاطبان هم با هم هم‌دلی داشته باشند. خب برای آن‌که این شباهت را دقیق‌تر بشناسیم به دستگاه فکری ارسطو مراجعه می‌کنیم. انتظام یافتن سه مرتبه آغاز، میدانِ و انجام در روایت مشخصاً با مراتب سفر که مبدأ و مسیر و مقصد است انطباق دارد. همچنین می‌دانیم که شکل کهن

سفرنامه و شکل جدید داستان جاده‌ای یا فیلم جاده‌ای هم، عموماً با سفر آغاز و با رسیدن به مقصد به فرجام می‌رسد. یان رید می‌گوید این توالی سه مرحله‌ای تغییرناپذیر نیست اما فراوانی آن از رجحان زیبایی‌شناسی عمیقی خبر می‌دهد.

روایت به داستان و ادبیات محدود نمی‌شود و یکی از شیوه‌های اصلی و بنیادین ادراک انسانی است. آن‌چه روایت را برمی‌سازد ابزاری است به اسم فرجام یا پایان. ما در مقابل بی‌معنای و سیر بی‌وقفه جهان، یک ابزار ساخته‌ایم به اسم پایانِ روایت... همان‌طور که انگشت شست و موقعیت آناتومیک‌اش که رودرروی چهارانگشت دیگر است انسان را ابزارساز می‌کند و از دیگر موجودات ممتاز می‌کند، من فکر می‌کنم مانند انگشت شست ما یک توانایی فکری هم داریم به نام پایان گذاشتن یا بسته‌بندی روایی حوادث.... فرانک کر مود که البته هیچ هم‌دلی با نحله‌ی فکری‌اش ندارم اما در کتاب ادراک پایان تفسیری روشنگر از این مسأله ارائه می‌کند.
دل‌ام نمی‌آید که درباره توالی سه‌تایی از شرح قصیده جرجانی یاد نکنم:

۸ شرح قصیدهٔ ابوالهیثم جرجانی

(۱۱) پس بدانك حساب بزرگترین دلیلهاست. اوّلِ همه یکی است. گفتند وی علّت شمارست، نه از شمارست، ودو آغازست، ودو چیز نیست مگر هر طرفِ اورا < بشمار آرند >، از وی یکیِ اورا «جفت بسیط» گفتند چنانك یکی‌را «طاق بسیط» گفتند. پس چون سه شد آنرا «طاق مرکّب» گفتند که اندرو هم طاق است وهم جفت، هر چند بسیط است، باری مرکّب است. وچون چهار شد «جفت مرکّب» بوَد که اندرو هم طاق مرکّب

اما مشابهت روایت و سفر به این ختم نمی‌شود. روایت، نظام تسلسلی است علّی. یعنی مسأله را سرگیر امکان بروز پیشامد پی‌درپی است و سفر هم نوعی ماجراجویی. پیش‌ازاین آقای خندان، اظهارنظر تندی راجع به نقل‌قول کردن منتقدان داشتند. من با ایشان موافق نیستم. گئورگ زیمل می‌گوید ماجراجو، قمارباز و هنرمند از این حیث که از چرخه‌ی اقتصادی سرمایه‌داری موقتاً خروج می‌کنند یا اتصالی به چرخ دنده‌های آن دستگاه عظیم ندارند به هم شبیه‌اند. از این نظر که هر سه، حیات خود را خارج از کلیت جریان بی‌وقفه زندگی پیش می‌برند؛ شباهتی بین آن‌هاست. بحث جالبی است اما ناچاریم برگردیم به ادامه‌ی کار خودمان... شباهت سفر و روایت: تجربه‌ی چندین هزارساله ما آدمیان از طی الارض، سفر، حرکت به سمت یا در محاذات خط افق است. شاید در آینده محور حرکت ما بعد دیگری پیدا کند اما امروز مسأله حرکت با افق معنا دارد. حتی این راجع به پیشرفته‌ترین دستگاه‌های مسیریاب که هادی سفینه‌های فضایی و ماهواره‌ها در فضا هستید هم صادق است... یعنی این دستگاه‌ها نوعی افق فرضی را لحاظ می‌کنند.
اولین نسبت رؤیت و خط افق کدام است؟ داستان، جادو و ماجرا همه در پس خط افق هفتصد سال گذشته، غرب در پس خط افق است... فرنگ است.
بسیار خب، اما ایماژ داستان چیست؟ رخدادی، فعل ساده‌ای که نظم افعال استمراری را برهم می‌زند. «روزگار آرامی داشتیم تا آن‌که یک روز...» چه شد؟ خط بر نظم افقی حوادث استمراری عمود شد. صلیبی پدید آمد.

Telegram: **@Kanoon_Nevisandegane_Iran**
Instagram: **Kanoone.Nevisandegan**
Facebook: **Kanoon nevisandegane iran**

داستان‌ها چیست‌اند؟ مواجهه یا هماوردی یک فرد در برابر هستی، جامعه، مردمان، خدایان، تقدیر... زمان... یک خط عمودی کوچک که بر خط افقی بزرگ وارد آمده است.

بسیار خب این ضمناً مفهوم چشم‌انداز هم هست. به‌طور خلاصه می‌توانیم بگوییم نسبت بین خط افقی و عمودی این چشم‌انداز در نقاط عطف تاریخ مفروض فرم‌های ادبی قابل‌تشخیص و اندازه‌گیری است. از حماسه باستانی تا رمان پاستورال... و بعد می‌رسیم به شکل‌گیری ادبیات مدرن که این بردار به هم نزدیک‌تر می‌شن. مسیر کوتاه می‌شود یا سرعت بیشتر؟

در چشم‌انداز روستا، شخصیت در متن طبیعت قرار می‌گیرد. اما تاریخ رمان مدرن (و نه رمان) با شهر پیوند دارد. شهر جایی است که چشم‌انداز محدود می‌شود. کدام ما پهنه‌ی دشت یا آسمان را در روز می‌بینیم. آن‌چه ما می‌بینیم بریده یا پاره‌ای از آسمان است یا مثلاً یال کوهی در دو دست که آن‌هم مداوم با برج و آپارتمان پلیسه می‌خورد. مواجهه‌ی جانانه شخصیت و هستی در چشم‌انداز شهری چگونه روی می‌دهد؟ یک بُعد دیگر به داستان اضافه می‌شود که آن سوبژکتیویته است. یعنی به‌جای خط افق، بُعد دیگری پای ذهنیت انسان را به قصه باز می‌کند.

داستان به آمیزه‌ای از درونیات و مواجهات بیرونی تبدیل‌شده است و این آسان به دست نیامده است. جیمز وود در مقاله‌ای به اسم تاریخ مختصر خودآگاهی که خانم بهار احمدی فرد ترجمه کرده‌اند. بحث را با داوود پیامبر آغاز می‌کند. در عهد عتیق داود با دیدن بعث شعر برهنه وسوسه می‌شود. شوهر او را به جنگ می‌فرستد و او را تصاحب می‌کند. علی‌رغم افشاگری‌ها و ظرافت‌های فراوان روایت عهد عتیق ـ ملاحظات سیاسی داوود، اندوه‌اش به دلیل نحوه برخورد سائول، شهوت‌اش برای بث‌شبع، حزن‌اش از مرگ پسرش ابسالوم ـ داوود یک کاراکتر همگانی باقی می‌ماند. در معنای مدرن کلمه، او حریم شخصی ندارد. هرگز درونیات‌اش را با خود نمی‌گوید؛ او با خدا صحبت می‌کند و حدیث نفس‌هایش نیایش هستند. او نسبت به ما، خارجی به حساب می‌آید. می‌توان گفت دلیل زیستن داوود ما نیستیم؛ داوود در ملکوت پروردگار زندگی می‌کند. خدا ناظر بر اوست؛ داوود از نگاه خدا شفاف است اما برای ما مبهم و مات باقی می‌ماند. اگر بخواهیم از فورستر نقل کنیم: این ابهام، احتمال بروز شگفتی را ممکن می‌کند.

سپس نوول، بیان سوبژکتیویته را از تئاتر اخذ می‌کند. همان‌طور که هنرپیشه در درام‌های پنج پرده‌ای گاهی از بازیگران دیگر جدا می‌شد و به جلوی صحنه می‌آمد و رو به تماشاچیان از منویات‌اش می‌گفت... و این‌ها تا داستان مدرن.

حالا بگذارید گریزی بزنیم به ناتالی ساروت که می‌گوید ایده‌ی تجربی رمان‌هایش ملهم از داستایوسکی و پروست است. ایده او روندهاست. یا ماده ناپایدار ذهن. در مورد مارسل پروست حدس می‌زنیم از چه حرف می‌زند اما داستایوسکی چه؟

مثالِ او روشنگر است. بی‌قراری و از این شاخه به آن شاخه پریدن کاراکتر میتیا را در کارامازوف‌ها به یاد دارید... آیا این برخلاف آموزه‌ی کلاسیک داستان نیست که می‌گوید شخصیت باید ثبات نفس و وحدت عمل داشته باشند. مردی که دو صفحه خدیا و مسیح را می‌ستاید و دو صفحه بعد بدون آن‌که تحولی روی دهد؛ در ادامه‌ی آشفتگی و بی‌قراری ناگهان فریاد کفر سر می‌دهد چه‌طور است؟

اتفاقاً این بروز انسانی است.

ادامه‌ی بحث من راجع فلانور است و ترجیح می‌دهم بخشی از مقاله آلینا ویمن را بخوانم که در آن درباره ویژانی می‌گوید. ویژانی مفهوم مهجوری از باختین است که می‌تواند شبحی از فلانور بودلر/بنیامین باشد + نقل آزاد غیرمستقیم.(خورشیدفر در ادامه‌ی سخنرانی، بخش‌هایی از این کتاب را خواند.)(تشویق حضار)

مجری: علیرضا سیف‌الدینی نویسنده، منتقد ادبی و مترجم معاصر ایرانی متولد ۱۳۴۶ در تبریز است. در بیست و یک سالگی دو کتاب در تبریز منتشر کرد: اولی «سند باد: بازنویسی حکایات اصلی هزار و یک شب»، و دومی «مرد کوهستان» که ترجمه‌ی رمانی از یاشار کمال بود. در همان سال‌ها، کتاب «اسطوره‌ی آفرینش» از نگاه ترکان را به فارسی ترجمه کرد. این کتاب هرگز منتشر نشد. او در سنین بیست و چهار-پنج سالگی یک صفحه‌ی ادبی با عنوان «قلم» در روزنامه‌ی فروغ آزادی تبریز منتشر می‌کرد که در آن قصه‌های قصه‌نویسان تبریزی را معرفی و نقد می‌کرد. بعدها فعالیت ادبی‌اش را با چاپ مقاله‌ها و شعرها در نشریه‌ی «آدینه» تبریز ادامه داد. در اوایل دهه‌ی هفتاد نقدها، قصه‌ها، شعرها، ترجمه‌هایش در تهران، در مجله‌های ادبی‌ای مانند تکاپو، آدینه، بایا، دوران، توسعه و... منتشر شد. در بیست و پنج سالگی کتاب «قصه‌مکان: مطالعه‌ای در شناخت قصه‌نویسی ایران» و «بختک‌نگار قوم» را برای چاپ آماده کرد که بعد از پنج سال چاپ و منتشر شدند. در سال ۱۳۸۲ برای بهترین نقد ادبی موفق به دریافت جایزه ادبی صادق هدایت شد. در سال ۲۰۰۵ به دعوت انجمن مستقل بین‌المللی شاعران و نویسندگان به انگلیس رفت. در سال ۲۰۰۶ با دعوت انجمن مستقل ادبی «همسایه در را باز کن» در دانشگاه‌های استانبول و آنکارا به شعرخوانی و سخنرانی پرداخت. سیف الدینی، داور ثابت جایزه ادبی مهرگان است. سه رمان و یک مجموعه داستان از آقای سیف‌الدینی منتشر شده است و همچنین ترجمه‌هایی از اورهان پاموک، یاشار کمال و امبرتو اکو و...

علیرضا سیف‌الدینی: سلام عرض می‌کنم خدمت شما. عنوانی که برای این متن انتخاب کردم. یک سابقه‌ای دارد که برمی‌گردد به همان کتاب «قصه مکان» خودم.

«ادبیات: مکانِ مکتوب»

من در مورد مکان ادبی صحبت خواهم کرد. نه از خاطره، نه از تاریخ ادبیات صرف. یعنی آن چیزی که هم بحث‌های مربوط به خودش را دارد؛ هم از خاطره و تاریخ ادبیات و از هر آن‌چه ممکن است جزءِ ابزار بررسی باشد استفاده می‌کند. مکان ادبی یا فضای نوشتار چیست؟ این فضای نوشتار شاید با فضای نوشتار بلانشو تفاوت داشته باشد اما به هر حال از همان جنس است. یعنی ما داریم از ادبیات مکتوب و آن‌چه در او است حرف می‌زنیم. تصور کنید که تمام کتاب‌ها یک فضایی را تشکیل داده‌اند که برای خودش جهانی است. برخی آن را ثروت فرهنگی می‌دانند. من با این ثروت کاری ندارم. یک فضای نوشتار داریم که متشکل از هزاران هزار کتاب است. پشتوانه‌ای است برای این که اثر یا آثار دیگری به وجود بیایند. اما رابطه‌ی این فضا با یک اثر جدید چه نوع رابطه‌ای است؟ دقت که می‌کنیم می‌بینیم اثر جدید با ابزاری به نگارش درآمده است که جدید نیست. یعنی با ابزاری که همان مکان ادبی یا فضای نوشتار در اختیار ما قرار داده است. اما بحث بر سر این

نیست. این در واقع، تکثیر خود فضای نوشتار است که هر دیکتاتوری این را به شدت می‌پسندد. اما اثر جدید جدید بودن‌اش را از استقلال‌اش می‌گیرد، نه از وابسته بودن‌اش به فضای نوشتار. فضای نوشتار در آن طوری حضور پیدا می‌کند که استقلال اثر جدید بتواند نفس بکشد. یعنی ما یک تعامل عجیب غریبی را شاهدیم. یک رابطه‌ی دموکراتیک. چرا می‌گویم عجیب غریب؟ به دلیل این که همچو چیزی را در هیچ کجا نمی‌توان یافت. اما در مقیاسی دیگر باید ببینیم در کشور خودِ ما چه خبر است؟ آیا پشتوانه‌ای وجود دارد؟ بله پشتوانه وجود دارد. اما رابطه بین پشتوانه و اثر رابطه‌ای نیست که ما در کشورهای دیگر می‌بینیم. اگر در قرون گذشته دقیق شویم با نمونه‌های معدودی مواجه خواهیم شد که اثری در جواب اثر پیش از خود یا به تقلید از اثر پیش از خود یا به صورت همان «معارضه» نوشته شده‌اند. مثل متن منثور شاهنامه‌ی ابومنصوری که فردوسی شاهنامه‌اش را با توجه به این متن به نظم در آورده است یا «روضه‌ی خلد» مجد خوافی که به تقلید از «گلستان سعدی» در اوایل قرن هشتم نگاشته شده است و نمونه‌هایی دیگر در قرون بعد مثل مشابهت بین «سیاحت‌نامه‌ی ابراهیم‌بیک یا بلای تعصب او» با «کتاب احمد» یا بعدها مشابهت بین «ملکوت»، «یکلیا و تنهایی او» و «شازده احتجاب» با «بوف کور» و غیره. اما با این حال، ما شاهد وجود یک فرآیند ادبی نیستیم. مقصود از این گفته این است که یک «نقطه‌ی ثقل» وجود ندارد. برای روشن شدن این مسأله می‌توان در گستره‌ی رمان‌نویسی غرب به «نقطه‌ی ثقلِ دُن کیشوت اثر سروانتس اشاره کرد. ما چنین نقطه‌ی ثقلی برای رمان‌نویسی‌مان نداریم. به دلیل این که وقتی به پشت سرمان نگاه می‌کنیم؛ اثری از جنس آن‌چه به نگارش درمی‌آید پیدا نمی‌کنیم. به «سفرنامه‌ی ناصرخسرو» نگاه می‌کنیم؛ به «تاریخ بیهقی» نگاه می‌کنیم؛ به «سیرالملوک» نگاه می‌کنیم؛ به «تذکره الاولیا» نگاه می‌کنیم؛ به «گلستان سعدی» نگاه می‌کنیم؛ به کتاب‌های داستانی‌ای نظیر «سمک عیار»، «داراب نامه»، «حمزه نامه»، «ابومسلم نامه» و غیره نگاه می‌کنیم، اما نقطه‌ی ثقلی نمی‌یابیم. نقطه‌ی ثقلی که با اتکا به آن خطوطِ طراحی شده‌ای ببینیم و آن خطوط را یا پُر رنگ‌تر کنیم یا دستکاری یا در آن‌ها تجدید نظر. چندان چیزی از گذشته به سمت ما نمی‌آید. چرا تنها یک چیز می‌آید و آن هم «نثر» است. پس، از آن مجموعه‌ای که پیش از این به عنوان پشتوانه نام بردم تنها «نثر» به ما می‌رسد. نثری با خطی که ایرانیان در اواخر قرن سوم و اوایل قرن چهارم، پس از دو قرن صاحب آن شدند. در این‌جا مقصودم تنها کهن‌الگوی تعریف‌شده توسط یونگ یا ج.ج.فریزر نیست که در اشکال متفاوتی نظیر اساطیر یا عناصر اساطیری که در شاهنامه‌ی فردوسی هم می‌توان از آن‌ها یافت نیست. یعنی چیزهایی که نهایتاً در ادبیات هم نمایان می‌شوند. بلکه مقصود مکانیسمی است که از طریق آن ما اشکال مختلف و متفاوت را تجربه کنیم یا این امکان را به ما بدهد که اثر خود را از خلال آن فضای نوشتاری فوق‌الذکر خلق کنیم و همان ارتباط ارگانیک و دموکراتیک را هم در آن مشاهده کنیم. به نظر می‌آید همان‌گونه که در تاریخ چندهزارساله ما تنها یک شکل حکومتی داشته‌ایم؛ این در ادبیات هم رد پای خود را به جا گذاشته است. ادبیات هم مثل تاریخ چندان از سمت و سطح پادشاهان پایین نیامده است. پادشاهان سایه و سلطه‌ی خود را بر آن افکنده‌اند و با تمام قوا تلاش کرده‌اند تا آن را به شکل ابزاری برای مدح و سرگرمی خود درآورند.

به دلیلِ همین تلاش بوده است که آن سویه‌ی دموکراتیک ادبیات آن‌گونه که شاید و باید رشد نکرده است. چرا این سخن را می‌گویم؟ چون اغلب آثار حتی حکایات داستانی چیزی شبیه قصه‌های ایدئولوژیک هم‌عصرِ ما بوده‌اند. هیچ‌کس نمی‌تواند ادعا کند که ابوسعید ابی‌الخیر آن حکایاتش را صرفاً برای نگاشتن حکایت نگاشته

Telegram: **@Kanoon_Nevisandegane_Iran**
Instagram: **Kanoone.Nevisandegan**
Facebook: **Kanoon nevisandegane iran**

است. هیچ‌کس نمی‌تواند ادعا کند که ادبیاتی که در اغلب آثار شکل گرفته است تنها و تنها برای خود ادبیات بوده است. شاید به همین دلیل است که آن‌ها، به‌طورکلی، به‌جز مقوله‌ی نثر فرسنگ‌ها ما با فاصله دارند. چون چیزی یا چیزهای متعدد و گاه کاملاً متفاوتی از طریق بیرون آن‌ها را شکل می‌داده است. به این معنی که گویی در آن بیرون یک دستگاه فکری خاصی باشد و خود را از طریق آن‌چه ما به آن ادبیات می‌گوییم به ما برساند. این دستگاه یا دستگاه‌های فکری چنان بردی نداشتند تا خود را به زمان ما برسانند. تنها چیزی که به ما رسیده است، همان‌گونه که قبلاً هم گفتم «نثر» است.

ما در تاریخ این خاک از یک راه پُر پیچ و خم عبور کرده‌ایم اما آن دستگاه‌های فکری با ما تا یک جایی آمده‌اند. شکل زندگی تغییر کرد اما آن‌ها تغییر نکردند. کم‌کم آن‌ها توان پاسخ‌گویی به نیازهای جامعه را از دست دادند، بی‌آن‌که ما جایگزینی برای آن‌ها فراهم سازیم. در این میان، ما نیاز به نوشتن داشتیم. نیاز به آن فضای نوشتار و آن اثر نیز هم. اما چرا آن‌ها نتوانستند پابه پای ما پیش بیایند، چون به اثری با شکل و هیأت یک مکان جدید خواسته و ناخواسته اجازه‌ی بروز و ظهور نمی‌دادند؛ ارتباط دموکراتیک و ارگانیک که اهم اصول بود وجود نداشت. ما در این خلاء پدید آمده چه‌کار بایست می‌کردیم؟ ما برای این شکل یا اشکال جدید زندگی نیاز به پشتوانه‌ای از جنس ذهن خود داشتیم که به آن تکیه کنیم و آثار نو را از جهان نوشتار پیش از خود

منفک و خلق کنیم. این پشتوانه همان متون پیش از خود و متفکران امروز بود. از این طریق، حتی «نثر» به حجم حجیم زبان درمی‌آمد. اما به‌دلیل عدم وجود آن پشتوانه، یعنی متفکران یا فیلسوفان، ما با خلائی عظیم روبرو شدیم. در عین حال، شکل و طرز زندگی و وجود موانعی از جنس‌های مختلف به ما نه اجازه و نه فرصت این را می‌داد که تکیه‌گاهی از جنس خود بسازیم. از همین رو، همراه شدیم با تغییرات و تحولاتی که در نتیجه‌ی تلاش‌های روان‌شناسانی نظیر فروید و یونگ در عرصه‌ی ادبیات ایجاد شد. همراه شدیم با تأثیرات نظریه‌ی نسبیت انیشتین در ادبیات، همراه شدیم با تأثیرات نظریات ویلیام جیمز بر روی آثار نویسندگانی نظیر ویرجینیا وولف، جیمز جویس، ویلیام فاکنر و ...همراه شدیم با خیل عظیم کسانی که نه در جغرافیای ما، بلکه در جغرافیایی دیگر بودند. حال شاید این پرسش مطرح شود که ایرادی دارد که ما از دستاوردهای این اندیشمندان بهره‌مند شویم. این‌ها برای کل بشریت‌اند و همه‌ی مردمان جهان هم از این تلاش‌ها بهره می‌برند. پاسخ این است که نه‌تنها ایرادی ندارد بلکه اجتناب‌ناپذیر است. تنها از این طریق است که آثار نویسندگان و شاعران هر کدام به مکانی ادبی بدل می‌شوند، مکانی که از عاریه گرفتن آن کتابخانه‌ی عظیم یا همان فضای نوشتار به وجود می‌آید با همان ارتباط دموکراتیک. اما این مکان ادبی هم با مکان‌های ادبی جغرافیای آن سو یکسان نخواهد بود. به دلیل این که نویسنده برای داشتن چنین مکانی که آینه‌ای برای فردیت اوست نمی‌تواند از یک آزادی فردی هم برخوردار باشد. این مکان به تکه‌ای از خاکی می‌ماند که نویسنده پایش را در خاکی بزرگ بر روی آن تکه‌خاک می‌گذارد تا بایستد، باشد، بنویسد و زندگی کند. از طرفی، با خلق آثار دیگر از خود هم فراروی کند. برای همین است که مخاطب به یک اثر از او اکتفا نمی‌کند چون او هم متحول می‌شود؛ به کشف‌های جدیدی دست می‌یابد؛ در غیر این صورت مخاطب با خواندن اثری از او می‌توانست مدعی شود که او را شناخته است. این دقیقاً همان مکان یا امکانی است که در گذشته نبوده است. او، در واقع اثر او، برخلاف تاریخ از سطح زندگی پادشاهان پایین آمده است و اکنون می‌کوشد با سطوح مختلف جامعه ارتباط برقرار کند. اما با تکیه بر همان «نثر» نه صرفاً با تکیه بر زبانِ همان نثر.

از آن‌جا که زبان با تفکر ارتباط مستقیم دارد ما برای ارزیابیِ زبانِ نوشته‌ی برخوردار از ساختار باید منتظر کامل شدنِ فکر آن اثر بمانیم. اما در این میان می‌توانیم درباره‌ی نثر داوری کنیم. در این‌جا زاویه‌ای متضمنِ فعل و انفعالاتی وجود دارد که منجر به یک بحران می‌شود حتی می‌توان گفت باعث بروز یک تناقض. چون اگر «نثر» به‌مثابه یک پشتوانه به ما رسیده، تمامِ آن زبانِ مرتبط با آن تفکر به‌عنوانِ پشتوانه به ما نرسیده است. یا به عبارت دیگر، بخشی از آن نامتجانس با پشتوانه‌ی آن «نثر» است. اما در این‌جا و از سوی گروهی از نویسندگان، «نثر» گویی تمامِ وظایفِ محوله را بایستی برعهده بگیرد. اما این امکان‌پذیر نیست. به دلیل این‌که نثر تمامی یک اثر نیست. و بخشی از زبان از جایی دیگر می‌آید. گذشته از این، فرمی وجود دارد که طبق گفته‌ی جوزف فرانک «همان‌طور که خود را در مقابل ادراک انسان قرار می‌دهد، به طور ناگهانی در سازماندهی اثر هنری جریان می‌یابد.» در این‌جا ممکن است این سوال مطرح شود که این ادراک یا ادراک مخاطب چگونه ادراکی است و در عین حال سازماندهی به چه نحوی بایستی صورت بگیرد؟ در پاسخ باید گفت ادراک مخاطب هم همچون نویسنده دچار تحول شده است. او یعنی مخاطب هم صاحب اطلاعاتی است که به تعبیر اُمبرتو اکو از دایره‌المعارف شخصی برخوردار است. دایره‌المعارفی که از خواندن کتاب‌های پیشین شکل گرفته است.

Telegram: **@Kanoon_Nevisandegane_Iran**
Instagram: **Kanoone.Nevisandegan**
Facebook: **Kanoon nevisandegane iran**

بر همین اساس، ذهنِ ما ذهنِ آغشته به آن چیزی است که کاملاً از آنِ ما نیست. شاید برای همین است که برخی از نویسندگان به‌طرزی تمام‌عیار می‌کوشند قدرت خود را روی نثر متمرکز کنند. اما برای ساختن مکان باید آن زبان و آن فکر پشتِ اثر را ساخت؛ به گونه‌ای که با نثر همانگی داشته باشد. برای دست یافتن به این امر تلاشی فراوان باید کرد. وگرنه دست یافتن به «نثر» و باور به آن به‌عنوان تمامِ یک اثر همان کاری است که از سوی برخی از نویسندگان صورت گرفته است. اما همین‌ها زمانی که به زبانی دیگر ترجمه می‌شوند اولین اتفاقی که برای چنین آثاری می‌افتد این است که نثر، همان نثری که به زعم آن‌ها تمام اثر می‌تواند باشد و هست، تا حدود زیادی از بین می‌رود. چیزی که باقی می‌ماند زبان و فکر آن اثر است.
اما چگونه می‌توان به مکان دست یافت؛ در حالی که یک سمت ما «حکایت» است و سمت دیگرمان «نمونه‌ی غربی»؟ گویی از دو طرف در بن‌بست هستیم. اگر از نمونه غربی دور شویم اثرمان به حکایت شباهت خواهد داشت، اگر به «نمونه‌ی غربی» نزدیک شویم تا حدودی از خودمان دور خواهیم شد. به عنوان مثال، یکی از تلاش‌هایی که در طول این سال‌ها شاهد آن بودم اغلب کارهای رضا جولایی است که گویی درصدد آن است که رمان ایرانی بنویسد. اما او هم طبق همان قاعده‌ی فوق‌الذکر به حکایت نزدیک می‌شود، این مسأله به خصوص در رمان «سیماب و کیمیای جان» نمود بیشتری دارد.
بنابر آن‌چه گفته شد، یافتن مکان مهم‌تر از دست یافتن به نثر و نثر خاص یا سبک است. در چنین وضعیتی است که می‌توان ادعا کرد که یک کشور صاحب رمان است، نه به صرف نوشتن به یک زبان ملی خاص. درواقع، یافتن مکان مکتوب، یا ایجاد چنین مکانی با این باور یا ذهنیت به وجود می‌آید که نویسندگان نه صرفاً با خود که با جهان سخن بگویند و اثرشان را در میدان جدل قرار دهند. همان‌گونه که نوشتار به یک زبان آن را غنی می‌کند، عرضه‌ی یک نوشتار به جای یک جمع محدود در میان نویسندگانی با ملیت‌های گوناگون هم باعث غنی‌تر شدن آن نوشتار می‌شود. چون به زعم من، این یکی از راه‌های بازگشت به خود می‌تواند باشد. اما پیش از رسیدن یا دست یافتن به چنین امکانی، لازم است امکانات دیگری فراهم شود. یکی از آن‌ها ارتباط است. ارتباط با مکان‌های دیگر. یعنی هم آثار جغرافیاهای دیگر و هم ارتباط با تولید کننده‌های ادبی. در بده‌بستان‌ها و مراودات ادبی این امکان وجود دارد که زبانِ آن فکر به سمت خود بازگردد. همهٔ این‌ها مستلزم آزادی و ارج نهادن به آزادی است. (تشویق حضار)

مجری: سال ۸۰ و ۸۱ به اتفاق دوستان‌اش مجله‌ی ادبی «آذرنگ» را منتشر کردند و طی یک سال نزدیک به سی جلسه‌ی داستان و شعر در مجله‌ی آذرنگ برگزار کرده و رمان‌های مهمی را بررسی کردند. خلیل درمنکی دو دوره داور جایزه‌ی شعر شاملو و جایزه‌ی ادبی بوشهر بوده است. عنوان سخنرانی آقای درمنکی «چگونه در داستان‌های محمدرضا صفدری، سیلاب‌ها، ریزوم‌وار صفحه‌ی صاف فلات را در می‌نوردند یا به سوی ماتریالیسم تقدیر». دعوت می‌کنیم از آقای درمنکی تشریف بیاورند.

خلیل درمنکی: سلام دوستان. به یاد می‌آورم محمود درویش در کانون نویسندگان ایران شعر خوانده است. به یاد می‌آورم یوسف زیدان در کانون نویسندگان ایران داستان خوانده است. به یاد می‌آورم اورهان پاموک در

کانون نویسندگان ایران داستان خوانده است. به یاد آوردن آینده، روندی در برابر به یاد آوردن گذشته. حتماً وقتی داریم در مورد به یاد آوردن آینده صحبت می‌کنیم؛ داریم درباره‌ی تغییر جهت و حتی مهم‌تر اگر فرصت شود در ادامه صحبت کنم داریم درباره‌ی جهت‌گم‌کردگی‌ها صحبت می‌کنیم. در صحبت‌ام سعی می‌کنم از آرای ژیل دلوز و لویی آلتوسر استفاده بکنم و جالبه که لویی آلتوسر در کتاب «ماکیاولی و ما» نقل قولی از کتاب گفتار جنگ ماکیاولی را نقل می‌کند درباره‌ی جنگ. آن‌جا نقل می‌کند که باید بدانیم که توپ را به ویژه آن‌ها که روی گاری حمل می‌شوند؛ نمی‌توان در صفوف نیروها قرار داد زیرا هنگامی که آن‌ها حرکت می‌کنند نوک آن‌ها در جهت مقابل مسیری است که رو به آن آتش می‌گشایند و پرسش‌هایش را در مورد روش آتش‌گشایی ماکیاولی آغاز می‌کند آیا واقعاً می‌توان چهره‌هایی همچون ساعدی، براهنی، گلشیری و محمد مختاری را در صفوف خود همچنان جای داد و به مسیر مستقیم پیش رفت در شرایطی که بخشی از ارتجاع و محافظه‌کاران ادبی از آن‌ها سوء استفاده‌ی خود را می‌کنند. جالب است که این روزها مجله‌ای به نام وزن دنیا که نام یکی از دفترهای شعر محمد مختاری است با اسپانسری احتمالاً شهرداری تهران منتشر می‌شود اما درباره‌ی این جهت‌گم‌کردگی‌ها چگونه واقعاً باید سخن را پیش راند.

چگونه می‌توان آن را با مفهوم سیلاب‌ها پیوند داد. نیکولا ماکیاولی وقتی می‌خواهد در مورد مفهوم بخت و توان صحبت کند؛ در مورد مفاهیم شناخته شده فونتانا و ویرتو از اصطلاح سیل‌بند استفاده می‌کند. اگر بتوانم و فرصت باشد بخشی از نقل‌قول‌ها را می‌خوانم: «من بخت را به روح سرکش‌ای همانند می‌کنم که چون سر بر کشد؛ دشت‌ها را فرو گیرد و درختان و بناها را سرنگون کند و خاک را از جا می‌کند و به جای دیگر افکند و هر کسی از برابرش گریزد و در پیشگاه خروش به خاک افتد و هیچ‌چیز را در برابر آن یارای ایستادگی نباشد... اما چنین نیست که در روزگارِ آرامش از مردم کاری برنیاید بلکه بر آن سدها و خاکریزها بنا خواهند کرد تا به هنگام سرکشی، سرریز اش به آبراه‌ها ریزد یا که در آن آرام گیرد...»

خب طبیعتاً این سیلی که از راه می‌رسد؛ بخت، سرنوشت، فونتانا است و سد در واقع ویرتو، توان، استعداد و آمادگی است.

آن‌چه که امروز می‌خواهم به مواجهه با آن بروم؛ همین در واقع پیش‌انگاشت‌ها درباره‌ی آمادگی و استعداد برای تغییر است در برابر بخت.

جالب است اگر بخواهیم همان مفهوم در مورد تغییر جهت‌ها و جهت‌گم‌کردگی‌ها را برگردانیم؛ آلتوسر در کتاب «ماکیاولی و ما» می‌گوید که درسته که کتابی درباره‌ی شهریار نوشته است اما این کتاب، کتابی در مورد آموزش مردم است چون خود ماکیاولی در این کتاب در خطاب به شهریار می‌گوید شهریاران می‌توانند مردم را خوب بشناسند و مردم نیز می‌توانند شهریاران را خوب بشناسند و این تغییر جهت را آلتوسر با همین اصطلاح توپ شروع می‌کند و نشان می دهد که این کتاب را می‌توان از جانب مردم خواند و نقل قول می‌کند که گرامشی نیز گفته بود که کتاب «شهریار» کتابی برای مردم است اما پیش از آن که وارد داستان صفدری شوم نکته‌ای که وجود دارد علاقه‌مندم که بحث آلتوسر را سرحدی‌تر بکنم و بگویم که واقعاً چه کسی چه کسی می‌تواند بین فونتانا و ویرتو، بین بخت و توان فاصله بیندازد. می‌خواهم این مغالطه یا شطح‌گویی را بکنم و بگویم که ویرتوی مردم همان فونتانا مردم است یعنی توان مردم همان بخت مردم است.

اگر یک لحظه مداخله‌ای کوچک بکنم؛ ما به یاری مطالعات الهیات سیاسی و نظریات سیاسی کارل اشمیت می‌دانیم که در واقع قدرت موسس از خشونت ابزارهای غیر قانونی از همین بخش یا تصادف استفاده می‌کند قدرت را تأسیس می‌کند و وقتی که تأسیس کرد استثنا را بیرون می‌گذارد و دیگر هیچ‌کس حق ندارد از استثنا استفاده کند. در واقع یک‌بار برای تثبیت خودش از استثنا استفاده می‌کند؛ از یک مشروعیت در واقع الهی یا تقدیر یا سرنوشت یا فونتانا به عنوان بخت استفاده می‌کند و دیگر برای همیشه آن را به بیرون می‌اندازد... اگر بخواهیم که بحث آلتوسر را سرحدی کنیم باید گفت که اتفاقاً آن کسی که می‌خواهد بین فونتانا و ویرتو یا بین بخت و توان فاصله بیندازد و نیروی بخت را مهار کند اتفاقاً شهریار است بنابراین صدای مردم می‌تواند این باشد که بیاید سدها و سیل‌بندها را بشکند چون نیروی مردم همان سیل‌های نابهنگامی است که از راه می‌رسد. ممکن است که برخی از مبارزان بخواهند فکر کنند که آمادگی‌ها و استعدادها در واقع راهی را می‌گشاید ولی دیگر خوب می‌دانیم که در واقع مطالعات مذهبی، مطالعات فکری مباحثات و دانشگاهی شدن‌اش و آکادمیک شدنِ دانش چه بلایی را بر سر همین نیروی بخت می‌آورد.

اما چه کسی سدها و سیلاب ها را در رمان فارسی شکسته است؟

بی‌گمان محمدرضا صفدری... داستان‌های صفدری، داستان آب‌های سطحی‌اند. داستان سیلاب‌ها، داستان شن-ها و سنگ‌ها... سنگ‌کندها که سیلاب‌ها با خودشان به همراه می‌آورند. همیشه با این سیلاب‌ها، چیزهای عجیبی از راه می‌رسد. گاه در واقع شاخ گوزن، پیاله‌ای، تابوتی، اسبی سنگی... اگر بخواهم به بعضی از نمونه‌ها اشاره کنم آغاز رمان «سنگ سایه»: «میدان اندکی بالاتر از دره بود و سنگ‌های ریز و درشت دره‌ی انجیر از کوه بیرمی رسیده بود و بازمانده بود و سنگ‌ها فرو نشسته بودند از پای کوه باز مانده بود تا کناره‌های میدان که میان آن‌ها راه بود و بازماندگی کریه و سنگ‌نشانه‌های آن بودند در سمت چپ ریگ‌ها و سنگ‌های فروکوبیده از چرخ‌های گاری‌ها با شیب کم پیدا کشیده می‌شدند به میانه‌ی دره و به کوچه‌ای که آبراه زمستانی بود.» نکته این است که این‌جا دو تا شخصیت داریم؛ شوشو و زویو چه بسیار بکتی هستند و اگر فرصت باشد در موردشان صحبت می‌کنیم. دوباره در این‌جا سیلاب با خود چیزی جز سنگ نیاورده است و کاراکترهای صفدری آن‌قدر بی‌چیز و فقیرند که گاه در واقع تنها چیزی که دارند همین سنگ‌هاست: «سنگ کوچکی در دست داشت؛ نگاه‌اش کرد و توی دست گرداند. به پشت چشم نهاد. پوست پشت چشم‌اش خنک شد. خنک بود. خشک بود. از آن توی مشت گرداند به گردن مالید. خنکای سنگ به گردن‌اش مالیده شد.»

خب چه یاری می‌رساند؟!

این در واقع یک استراتژی جنگی بر علیه حافظه‌ی تاریخی یادواره‌های تاریخی است و من نمی‌دانم وقتی می‌گویم حافظه‌ی تاریخی یاد یادواره‌ها و ملت‌سازی در واقع تاریخ و مهم‌تر از آن، ارزش‌های مدفون در دفینه‌ها و باستان‌شناسی می‌افتم.

بر خلاف حرکت‌های سطحی آب‌هایی که بر سطح در آثار صفدری لغزان‌اند. اگر بشود جلوتر در موردش بیشتر صحبت می‌کنیم. در برابر این سیلاب‌ها شما در بوف کور در واقع ماجرای دفینه و کوزه را دارید یعنی آن‌جا دفینه یا کوزه‌ای است در زیر خاک و راوی تبدیل به حفار یا باستان‌شناسی می‌شود که باید کوزه‌ای را که حاوی ارزش‌هاست و یک یادواره‌ی ملی است؛ یک یادواره‌ی تاریخی است و حافظه‌ی تاریخی شده است؛ از زیرِ خاک بیرون بکشد. آن طناز تلخکام یعنی اخوان ثالث که شباهت‌های بسیاری را به هدایت می‌برد؛ او هم

تقریباً چنین می‌کند یعنی اگر داستان کتیبه را به یاد بیاورید که «کسی راز مرا داند که از این رو به آن رویم بگرداند» همچنین متوجه می‌شوید که در واقع ارزش در زیر زمین است و این چه‌قدر اهمیت دارد. در برابر حرکت سیلاب‌ها و آب‌های سطحی در واقع صفدری حرکت را افقی می‌کند. حرکت‌های عمودی دوتاست یا ارزش‌هایی است که در زیر زمین نهفته‌اند؛ آب‌هایی‌اند که در کاریزها و آبراه‌ها کانالیزه شده‌اند؛ انباشته شده‌اند یا حرکت عمودی آب از آسمان و دعای باران و تقدیر باران. این آب‌های سطحی اگر بخواهیم یک‌جا بحرانی‌اش بکنیم؛ این مسأله را نگه داریم کنار آلتوسر، فیلسوف دیگری که دارم از او کمک می‌گیرم دلوز است. احتمالاً در کتاب هزار فلات آن‌جا آن چیزی که ارزش دارد یک صفحه‌ی صاف است. صفحه‌ی صاف فقط یک فلات نیست. فقط صاف نیست و فقط این نیست که چین‌خوردگی‌هایی نداشته باشد. مهم‌ترین ویژگی این است که مخطط نیست یعنی خط بندی نشده یعنی بخش‌هایی‌اش مرزبندی نشده، بخش‌بندی نشده، قلمروگذاری نشده، چیزهایی در آن اختصاص داده نشده به بهایی. خب این ما را در واقع وارد نظام‌های آبیاری آسیایی می‌کند و اگر بخواهیم به سر منشأ تاریخ‌مان برگردیم. به حافظه‌ی تاریخی‌مان و سیستم‌های انباشت همین سدسازی‌ها و در واقع کنترل سدبندی‌ها یا نظام‌های کنترل آب که در جامعه‌ی ما ایجاد شده، می‌فهمیم که در واقع سیلاب‌هایی که در داستان‌های صفدری، مهار نمی‌شوند و روی یک صفحه‌ی صاف فلات می‌لغزند و با خودشان چیزهای بسا نابهنگامی به همراه می‌آورند چه نقش بسیار با اهمیتی را ایفا می‌کند. صفدری در واقع بارها تقبیح شده است که داستان‌هایش فاقد پلات نظم و ترتیب معینی‌اند. بارها تقبیح شده است که داستان‌هایش در واقع مکانیزم درستی را با حافظه چفت نمی‌کند و خوانندگان، قدرت پیشروی در آن داستان‌ها را ندارند ولی پرسش از این نمی‌شود که آیا صفدری به نبرد و مواجهه با یادواره‌های تاریخی و تاریخ متافیزیک در ایران برخاسته است یا نه؟!

خیلی جالب است اگر یک لحظه بخواهم به یکی از وجه‌های تکنیکال در داستان‌های صفدری اشاره کنم که اگر فرصت شود برمی‌گردم و توضیح می‌دهم ولی رمان «من بد نیستم» که مهم‌ترین رمان صفدری است؛ در کنار رمان «سنگ و سایه» که در آن جوی‌ها و سیلاب‌ها وجود دارند؛ رمانی است که پاراگراف‌بندی نشده است. یعنی خودش مطلقاً پاراگراف‌بندی نشده است و شما باید یک دفعه رمان را از ابتدا تا آخر بخوانید و یکی از مشکلات خوانندگان همین عدم توان پاراگراف‌بندی، خط‌بندی و تخصیص بخش‌هایی از رمان به بخش‌های دیگر است یعنی رمان خودش سیلاب‌وار می‌آید و درمی‌رود اما خب این داستان سیل باید احتمالاً از جاهای دیگر نیز سر در بیاورد که در ادامه اگر فرصت کنم به آن بازمی‌گردم.

کاراکترهای صفدری فقط این سیلاب‌ها نیستند که نابهنگام در کارهای صفدری از راه می‌رسند. کاراکترهای صفدری، کاراکترهای جهت گم کرده‌اند. این وجه بکتی کارهای صفدری است. شخصیت‌ها قدمی برمی‌دارند و دوباره برمی‌گردند جای پایشان را نگاه می‌کنند. در یکی از داستان‌های مجموعه‌ی تیره آبی در داستان پریان در مورد اهمیت راه‌های منحنی صحبت می‌کند. راه مستقیم در واقع فایده ندارد و انحنا است که باعث می‌شود شما بتوانید خودِ منطق راه و در واقع راه را پیدا کنید چون از نظر ما جهت‌گم‌کردگی یک نوع آمادگی در واقع برای مواجهه با امر نابهنگام است. به طور کلی کاراکترهای صفدری، کاراکترهای جهت گم کرده‌ای هستند. فقط سیلاب‌ها نیستند که نابهنگام از راه می‌رسند اما اگر یک لحظه ما بتوانیم در یک جهان دیگری از خواب بیدار شویم؛ چه می‌شود؟ آیا مسأله یک رخداد یا انقلاب یا یک سیلابی‌ست از راه برسد و لحظه‌ای دیگر بر ما

عارض شود چه می‌شود؟! آیا فقط آگاهی ما تحت تأثیر قرار می‌گیرد؟ به نظر می‌رسد یک مسأله‌ی پدیدارشناختی نیز وجود دارد. اگر شما در یک جهان دیگری که تمام نشانه‌هایش پاک شده است و شرق و شمال و جنوب را از دست داده‌اید؛ مشکل جهت‌شناسی دارید؛ مشکل پدیدارشناختی دارید؛ تن‌شناختی و تن‌کارکرد شناختی دارید و نمی‌توانید احتمالاً جهت آن را پیدا کنید. بهترین استعاره‌ی آن در رمان «زمان از دست رفته»ی مارسل پروست است:

«... اما در همان بستر خودم هم اگر خواب‌ام سنگین بود و یک سفر هوش از سرم می‌برد؛ ذهن‌ام شناخت مکانی را که در آن بودم وا می‌نهاد و هنگامی که در میانه‌ی شب، بیدار می‌شدم به همان‌گونه که نمی‌دانستم کجا هستم؛ در لحظه‌ی اول نمی‌دانستم حتی کیستم؛ تنها احساسی ساده و بدوی از وجود داشتم آن‌گونه که جانوری می‌تواند در ژرفای خود حس کند. از انسان غارنشینی هم حتی ساده‌تر بودم اما آنگاه یادِ نه هنوز آن‌جایی که بودم بلکه برخی از جاهایی که در گذشته آن‌جا بودم یا می‌شد بوده باشم چون امدادی آسمانی به سراغ‌ام می‌آمد تا مرا از خلاء که خود به تنهایی توان بیرون آمدن از آن را نداشتم؛ بیرون بکشد. در یک ثانیه برای قرن‌ها، ورای قرن‌ها تمدن می‌گذشتم و پیکره‌ی گنگ چراغ نفتی و سپس پیراهن‌های یقه برگشته، آهسته آهسته تصویر اصلی را باز می‌ساخت.»

خیلی کلمات جالبی استفاده شده نه هنوز آن‌جا یعنی وقتی بیدار می‌شوی هنوز جا نیست و نه هنوز آن‌جاست... به چه یاری‌ای پنداشت می‌کند؟ با یک تاریخ یادواره‌ای با پرواز در عرض یک ثانیه بر فراز قرن‌ها تمدن و تاریخ گذشته یعنی یک استراتژی ضد بکتی. پروست در زمان از دست رفته که یک رمان با منویات پدیدارشناختی است؛ مدام درگیر جهت‌یابی، بازیافت گذشته در واقع استحصال یادواره‌های گذشته و جهت‌یابی است. برخلاف شخصیت‌های بکت که هیچ تاریخی را در خودشان باز نکرده‌اند و تاریخ را به طور کلی حذف کرده است. نگاه کرده که جهانی از خواب بلند شده‌اند که هیچ جهتی را ندارند. صفدری بر این مدار و بر این طبل می‌کوبد. در ادامه به سراغ صفدری هم می‌روم اما اگر بخواهیم درباره‌ی حافظه‌ی تاریخی از جهت همین رخدادها صحبت کنیم؛ یک رمان خیلی مهم‌تر به نام «خانه‌ی ادریسی‌ها» از غزاله علیزاده... چگونه واقعاً می‌توانیم از زمان از دست رفته به خانه‌ی ادریسی‌ها پل بزنیم؟! آیا غیر از این است که زمان از دست رفته‌ی پروست، رمانی در باب غوغاست؛ در باب رنگ‌هاست. شامه و بویایی چه‌قدر اهمیت دارد؟ در این رمان همان شیرینی مادلن چه است؟ چگونه در واقع با یک طمع یا مزه و با یک بو به تمام آن روزها و خاطرات رنگ‌ها می‌رود؟ از توی یک لیوان چای یک تم یا یک بو را حس می‌کند؛ برمی‌گردد و در یاد او زنده می‌شود... اگر رمانی همتای مسأله‌ی شامه یا بوشناسی در رمان فارسی داشته باشیم بی شک آن رمان، خانه‌ی ادریسی‌هاست. لقا با عطرهایی که به خود می‌زند؛ از بوی مردها می‌هراسد و بوی قلیایی یا صابون می‌دهد و خود خانم ادریسی که عطر می‌زنند و وقتی که آن غریبه‌ها یا آتشکاران از کوه مانند سیل سرازیر می‌شوند و خانه‌ی ادریسی‌ها را تسخیر می‌کنند وقتی که یک امر نابه‌هنگام رخ می‌دهد و تسخیرکنندگان یا یک نیروی انقلابی، خانه‌ی ادریسی‌ها را تسخیر می‌کند؛ اولین بحرانی که رخ می‌دهد یک بحران بوشناختی است؛ عرق بدن‌ها... این عطرها، بوهای عجیب و غریب، بوی قلیا و صابون، بوی عطرهای هندی و چینی و فرانسوی این‌ها به کناره می‌افتد... اما یک نکته‌ی خیلی جالب‌تری هست. شما در رمان خانه‌ی ادریسی‌ها یکی از جاهایی که مسأله‌ی فراموشی یا حافظه با یک جهت‌گیری خاصی در رمان فارسی نشان‌دار شده است؛ خاندانی که به تسخیر درآمده است و حافظه‌ی آن

Telegram: **@Kanoon_Nevisandegane_Iran**
Instagram: **Kanoone.Nevisandegan**
Facebook: **Kanoon nevisandegane iran**

خانه دارد ازش حافظه‌زدایی می‌شود. در واقع زیر فشار حدت‌بار و سیل‌بار یک نیرو است... اما جالب است که خود خانه‌ی ادریسی‌ها، جدای ارتباطاتی که از راه شامه‌شناختی با رمان پروست دارد؛ رمانی است که با مسأله‌ی سیل هم درگیر است... وقتی آتشبارها از کوه سرازیر می‌شوند و درِ خانه را می‌زنند؛ یک همچین دیالوگی شکل می‌گیرد:

بانوی سالخورده خانم ادریسی گفت بروید در را باز کنید. وهاب در آیینه به سراپای خود نگاه کرد. چشم‌های او هراسان بود؛ موها را با دست صاف کرد. سر و وضع من خوب نیست. یاور دکمه‌ی کت را بست؛ آن‌ها کار به ظاهر ندارند؛ سیل آمده پشتِ خانه...

یعنی توصیفی که از آمدنِ آتشکارها به خانه‌ی ادریسی‌ها می‌شود؛ سیل است. جالب است که این وهاب یک رویا یا کابوس می‌بیند. این نشان می‌دهد که این آتشکارها که سرازیر شده‌اند؛ نظم و انضباط خانه‌ی ادریسی‌ها به هم خورده. در واقع در خانه‌ی ادریسی‌ها سیل آمده است. «می‌ترسم میزها به راه بیفتند؛ کاسه‌ها شنا کنند؛ ماهی‌ها پرواز کنند بروند سرِ شاخه‌ها... یاور به خنده افتاد. دست به روی زانو کوبید. ماهی‌ها، سرِ شاخه‌ها... پس کلاغ‌ها کجا می‌روند؟ و وهاب به پوزخند گفت زیر آب شنا می‌کنند.» این دقیقاً تصویری است از سیل یعنی شما یک ماجرایی دارید که آمده‌اند پشتِ در؛ مثل سیل است اما اهمیت‌اش چه است؟!

چون تمهیدی که آغاز می‌کند با نام خانه‌ی ادریسی‌ها، یک تمهیدی است که انگار با استعداد یا آمادگی وجود دارد اما مشخص نیست که مرجع این استعداد کجاست اما در واقع نکته این است که فقط این‌طور نیست که پیروزی یا مبارزه را ذیل نیروی مردم مبتنی بر ویرتو باشد. انگار وقتی که شکست هم می‌خورند؛ می‌خواهند بگویند که یک ویرتویی درون‌اش بود. یک استعداد و آمادگی هم درون‌اش بود چون خانه‌ی ادریسی‌ها چُنین شروع می‌شود که:

«بروز آشفتگی در هیچ خانه‌ای ناگهانی نیست. به این شکاف چروک‌ها لای ملافه‌ها، درز دریچه‌ها و چین پرده‌ها، غبارِ نمی می‌نشیند و انتظار بادی که از کوچه به خانه راه یابد و اجزای پراکندگی را از همین راه، آزاد کند.»

یعنی شما یک زوال تدریجی دارید که این‌طوری بین شکاف درها و پنجره‌ها دارد انجام می‌شود. یک صدای بی مرجعی می‌خواهد آن را به یک توانی نسبت دهد و در برابرش یک سیل مسیل آب را دارید که خیلی در واقع غیر قابل پیش‌بینی است. از راه می‌رسد و همه‌چیز را پاک می‌کند. اگر بتوانیم پلی بین کارهای صفدری و خانه‌ی ادریسی‌ها بزنیم؛ آن پل، منطق اشیا است. لقا یک شخصیت یا کاراکتری است که بسیار وسواس است مثلاً یک لیوان را برمی‌دارد و آن را می‌چرخاند و می‌خواهد ببیند که روی آن هیچ لکه‌ای نباشد. قاشق و بشقاب خود را دارد و خلاصه یک نسبت خاص و عجیب غریبی با اشیا دارد. آن چیزی که افشا کننده است؛ لکه‌دار بودن اشیا است. شما می‌دانید که در سنت پدیدارشناختی یک مثال معروف وجود دارد که انگار همه‌ی اشیاء، یک لکه‌ای دارند. چطور دارند مثلاً این لیوانی که روبه‌روی من است؛ پشت‌اش را من نمی‌بینم یعنی انگار یک لکه نه روی‌اش بلکه پشت‌اش درج شده است. یک لکه‌ای روی آن افتاده است که من را نسبت به دیدن آن، کور می‌کند و سنت پدیدارشناختی یک وسواسی دارد که بتواند نسبت خودش را با وجه غالب شی برقرار کند. بچرخاندش و ببیندش. لقا و خود ادریسی‌ها که آن‌قدر تملک اشیا برایشان مهم است. اشیا منطق یادواره‌ای دارند. لباسهای افتاده در خانه که این زن‌هایی که همراه آتشکارها آمده‌اند؛ آن‌ها را برمی‌دارند و می‌پوشند. از لقا و خانم ادریسی می‌پرسند این‌ها برای شما بوده‌اند و پاسخ می‌شنوند که نه این‌ها برای ما نیست. این‌ها برای ۳۰ سال پیش بوده‌اند. برای ایشان این لباس‌ها و اشیایی که در درون خانه است؛ مثل ساعت و مجسمه، منطق یادواره‌ای دارند. در منطق پدیدارشناختی نیز نیاز به دیدن آن وجه غالب شی همان تملک اساسی است. شما وقتی این رویکرد یا وسواس را دارید و پاک کردن را دارید انگار مثل یک باستان‌شناس، اشیای عتیقه را از زیر خاک می‌کشید بیرون و همان‌طور که آن را تراش می‌دهید و پاک‌اش می‌کنید. در داستان‌های صفدری اشیاء مطلقاً چنین وضعیت و جایگاهی را ندارند. مثلاً در رمان «من برف نیستم پیچیده به بالای خود تاک‌ام» اتفاقی که می‌افتد این است که یک شاخ گوزن داریم که یک‌بار در واقع آویز یا گردنبند است. یک‌بار یک چپق است که با آن دود می‌کند. یک‌بار در واقع بوق است و دارد با آن بوق می‌زند. یک‌بار یک ابزار کنده‌کاری است در دست یک معمار و این شاخه‌ها و ابزارهایی که در کارهای صفدری هستند؛ این‌ها سیلاب‌هایی را با خود به همراه‌شان می‌آورند یعنی پیش از این‌که حافظه و یادواره‌ی تاریخی‌شان مهم باشد؛ کارکرد در لحظه‌شان مهم است... از یک بخش از صحبت‌هایم می‌گذرم.

یک چیزی که در قرائت‌های جدید و قدیم اهمیت دارد یعنی در تاریخ مبارزات، این است که چه‌طوری ابزارها بدل به سلاح می‌شوند و سلاح‌ها بدل به ابزار می‌شوند. چه‌طوری ممکن است که یک کارگر، داس یا ابزار کارش

را که دارد استفاده می‌کند؛ آن را بدل به اسلحه بکند. واقعاً اگر با منطق یادواره‌ای با آن کار بکند؛ جایش مشخص است ولی اگر با منطق کارکردی این‌که در آن لحظه به چه کاری می‌آید؟ می‌تواند آن را بدل به سلاح بکند.

گام بزرگی که محمدرضا صفدری برمی‌دارد چنین است که منطق سیلاب‌ها را با هم در میان گذاشتیم و دیدیم سیلاب‌ها در کارهای صفدری چه کار می‌کنند. آب‌های سطحی بر خلاف منطق عمقی و جهت‌گم‌کردگی کاراکترها در یک شکل پدیدارشناختی و درک وضعیت بکتی، در یک وضعیت پروستی چه کار می‌کنند و این اصلاً مشکلی ندارد زیرا که جهت گم کرده‌اند. برای این‌که توان این را دارند که به مواجهه با یک جهان سراسر پاک شده بروند. اشیاء در کتاب «سنگ و سایه» نسبت به کتاب «من بد نیستم» یک گام بزرگ‌تر برمی دارد. این‌جا تاریخ یادواره‌ی ایران را به سخره می‌گیرد. یک سرباز تاریخی یعنی سرباز هخامنشی را می‌گیرد و می‌گوید تفنگ شش لول است. کلاه‌اش پوسیده است. این‌ها سوار چوبی می‌شوند که اسب است؛ شاخه درختی را برمی‌دارند که تفنگ است. یعنی مداوماً می‌تواند ادوات و اشیای سرباز را تبدیل به شیء کنند و در برابرش می‌توانند اشیاء را هم بدل به اسلحه بکنند. این را محمدرضا صفدری در یک منطق بازی، خلق می‌کند. اشیاء در کار صفدری خیلی نسبت‌اش به خانه‌ی ادریسی ها نسبت متفاوتی است. واقعاً ما باید بتوانیم تغییر جهت ایجاد بکنیم و از جهت‌گم‌کردگی‌ها نترسیم. از پاک کردن یادواره‌های تاریخی و کارکردی کردن آن‌ها نترسیم. از تبدیل کردن فونتانا و بخت‌مان به ویرتو و توان‌مان نترسیم و فکر نکنیم فقط آمادگی و استعداد می‌خواهد بلکه کاملاً مواجهه می‌خواهد. گاهی وقت‌ها واقعاً فراموش کردن و از یاد بردن و پاک کردن نشانه هایی که در در و دیوار شهرها و تاریک است اتفاقاً یک‌سره می‌تواند کارکردی انقلابی داشته باشد.

میلان کوندرا در کتاب «بار هستی»؛ ترزا وقتی دارد نقل می‌کند در مورد ورود ارتش سرخ به پراگ چنین می‌آورد:

«ترزا نخستین روزهای هجوم را به یاد می‌آورد مردم لوحه‌ی نام تمام خیابان‌های شهر را پایین می‌آوردند و تابلوهای جاده‌ها را از جا می‌کندند. در ظرف یک شب حتی یک لوحه و تابلو در بوهم باقی نمانده بود. سپاه روس، ۷ روز تمام در کشور سرگردان بود و نمی‌دانست به کجا باید برود. افسران روسی به دنبال محل ساختمان روزنامه‌ها، تلویزیون و رادیو می‌گشتند اما نمی‌توانستند آن‌ها را پیدا کنند. از مردم سوال می‌کردند اما آن‌ها شانه‌ها را بالا می‌انداختند یا نشانیِ نادرست و جهت عوضی(یعنی جهت‌گم‌کردگی‌ها) را نشان می‌دادند.» (تشویق حضار)

Telegram: **@Kanoon_Nevisandegane_Iran**
Instagram: **Kanoone.Nevisandegan**
Facebook: **Kanoon nevisandegane iran**