گفت و گو

از همان آغاز بحث پیرامون مبانی پست مدرنیسم و تبارشناسی آن، به فکر این هم بودیم که با آوردن نمونه‌های آشنا و خودمانی‌تر، که خواننده هم با چند و چون آن آشنایی نسبی داشته باشد، به این بحث‌ها شکلی ملموس‌تر و دریافتنی‌تر بدهیم. اما از آن جاکه در حیطهٔ هنرهای تجسمی ما، نمونه و پیشینه‌ای وجود ندارد و اصولاً در غرب هم سر و کلهٔ نقاشی پست مدرن از اوایل دههٔ ۱۹۸۰ پیدا می‌شود، تنها راه، پناه بردن به ادبیات بود. از محمد بهارلو و اکبر معصوم‌بیگی که هر دو مطالعات گسترده‌یی در این زمینه دارند دعوت کردیم که در گفت و گویی، به پیشینه‌ها و زمینه‌ها و بازتاب پست مدرنیسم در ادبیات داستانی خودمان بپردازیم و نمونه‌های آن را بررسی کنیم. آن چه در چند شمارهٔ پیاپی می‌خوانید حاصل ساعت‌ها گفت و گو در این زمینه است و بی‌گمان در نظریاتی که بیان شده، نکاتی هست که بتواند زمینه و سرآغاز حرف و سخنی دیگر باشد. امروز تردیدی نیست که گفت و گو و مصاحبه از مطمئن‌ترین و مشروع‌ترین جایگاه‌ها در ادبیات و هنر برخوردار است و امید ما هم این است که گسترش این بحث‌ها به قلمروی گسترده‌تر، در آگاهی یافتن از نقش پست مدرنیسم در فرهنگ و هنر سرزمین‌مان یاری‌رسان باشد.

علی اصغر قره‌باغی

پست مدرنیسم در ادبیات داستانی ما

قره‌باغی: با تشکر فراوان از این که دعوت ما را پذیرفتید. من، هم در ابتدای بحث‌هایی که در «گلستانه» پیرامون پست مدرنیسم آمده و هم در لابلای بحث‌ها، به این واقعیت اشاره کرده‌ام که ما اکنون در یک موقعیت پست مدرن زندگی می‌کنیم. این موقعیت را به ما تعارف نکرده‌اند، بلکه تحمیل کرده‌اند. غولی است که از بطری بیرون آمده، صغیر و کبیر و این جا و آن جا نمی‌شناسد، و قصدم از این بحث‌ها شناختن و شناساندن نسبی این موقعیت و شرایط تازه بود. پست مدرنیسم بر بسیاری از شاخه‌های تولیدات فرهنگی از فلسفه و ادبیات و سینما و عکاسی و هنرهای تجسمی گرفته تا تئاتر و معماری و موسیقی و رقص و حتی اقتصاد و تاریخ و جغرافی تأثیر گذاشته است، اما به نظر می‌آید که در گسترهٔ ادبیات داستانی و شعر و فلسفه، بیش از هر جای دیگر مطرح بوده و به آن پرداخته شده است. و باز به سبب طبیعت ادبیات هم هست که می‌بینیم یک سر بند ناف هر تعریفی که خواسته‌اند برای این پدیده دست و پا کنند، به ادبیات بند بوده است. به هر حال خود من در این باره زیاد حرف زده‌ام و حالا می‌خواهم بیشتر ساکت باشم و نظر شما را دربارهٔ رابطهٔ پست مدرنیسم با ادبیات داستانی خودمان بدانم.

بهارلو: من فکر می‌کنم که این بحث را باید با احتساب این واقعیت شروع کنیم که در موقعیت پست مدرن قرار داریم. چه‌طور در این موقعیت قرار گرفته‌ایم؟

معصوم‌بیگی: خب، ببینید البته به مقدماتی نیاز داریم. در جایی که ما در آن زندگی می‌کنیم یا بگوییم محدودهٔ جغرافیایی ایران، طبعاً پست مدرنیسم وجود دارد، و با آن به سه شکل برخورد می‌شود: اول برخورد انفعالی است، دوم برخورد گریزنده و سوم برخورد انتقادی. امروز ما در موقعیتی هستیم که تمام نظامات فکری گذشته دستخوش بحران شده است، که البته دستخوش بحران شدن به معنای صحت و سقم آن نظامات نیست. بحران هم به خودی خود بد نیست، گاهی حتی چاره‌ساز است. هر اغتشاشی لزوماً به آشفتگی نمی‌انجامد. امروز به سبب قرائت‌ها و خوانش‌های متفاوت، دیگر با یک خوانش واحد مواجه نیستیم. امروز هرمنوتیک، نقد ادبی را به پانزده شاخهٔ گوناگون تقسیم کرده است. شما امروز نقد فرمالیستی دارید که نقدی است میان نقدها، نقد فمینیستی دارید، نقد تاریخی دارید، حتی نقد جغرافیایی داریم که در برابر ماتریالیسم تاریخی، پدیده‌یی به‌نام ماتریالیسم جغرافیایی و مسأله فضا را مطرح می‌کند و دیوید هاروی نظرپرداز آن است. نقد جامعه‌شناختی و روان‌شناختی دارید، نقد یونگی و شاخهٔ فرویدی دارید. من تصورم این است که ما در حال حاضر با یک بحران مواجه‌ایم، یعنی به نقطهٔ بحران رسیده‌ایم. این که می‌بینید هیچ‌کس حرف هیچ‌کس را نمی‌فهمد، چیزی مانند آن حالت بلبله‌ی لسان است که مردم بابل زبان یکدیگر را نمی‌فهمیدند، چون واژگان مفاهیم مشترک نداشتند. این که هر کس خودش را به این در و آن در می‌زند که آثار ادبی را نه به زبان مرسومی که تا به حال بوده بلکه به زبانی تفسیر کند که فکر می‌کند «نو» است، چون فکر می‌کند که نظامات کهنه دیگر در نقد ادبی و هنری پاسخ‌گو نیست. من فکر می‌کنم اول باید پرداخت به این که زمینه‌های این بیماری چه بوده که به بحران کنونی منجر شده است. یعنی وقتی صحبت از بی‌معنایی می‌کنیم، حرف خودمان هم بی‌معنا است، و طبیعتاً زبان دیگر آن کارکرد ارتباطی را از دست داده است. فکر می‌کنم از این جا شروع کنیم که چه شد که

چنین بحرانی پدید آمد.

بهارلو: من فکر می‌کنم اول باید بپردازیم به این که ما چه‌طور و چه‌گونه در این موقعیت - موقعیت پست مدرن - قرار داریم یا قرار گرفته‌ایم. می‌دانید که موقعیت عینی لزوماً به معنای موقعیت ذهنی یا شامل آن نیست. با یک مثال ساده شاید موضوع روشن‌تر شود. اگر ده سال پیش فلان تاجر حجره‌نشین امور تجاری خودش را با روش سنتی و با چرتکه می‌گذراند، امروز وضع او به کلی فرق کرده است. او پول شمار ماشینی دارد، کامپیوتر دارد، احتمالاً بعضی معاملات خارجی‌اش را با ایمیل (پست الکترونیکی) و فکس انجام می‌دهد، یکی دو تا هم موبایل پر قدش هست، و از آخرین مدل اتومبیلی که اکنون در اروپا زیر پای بورژواها است، استفاده می‌کند. برای رفتن به خانه از اتوبان استفاده می‌کند و در خانه‌اش هم احتمالاً ماهواره و ویدئو و کامپیوتر هست و چه بسا که بچه‌هایش اینترنت هم دارند. آیا این آدم که از موقعیت و امکانات و دستاوردهای پیش‌رفتهٔ جهانی استفاده می‌کند، لزوماً از حیث ذهنی مساوی است به دریافت فکری چیزهایی است که از آن‌ها استفاده می‌کند؟ این یک واقعیت است. حالا ما باییم ببینیم ما - نویسندگان و هنرمندان - چه وضعی داریم. چنان که می‌دانید نوشتن یک امر ذهنی است، تحقیق و انتقاد کردن یک امر ذهنی است، اصولاً هنری در کل امور ذهنی هستند. بنابراین ما به هیچ‌وجه نمی‌توانیم مانند آن تاجر حجره‌نشین باشیم، نه موقعیت ذهنی او را داریم و نه موقعیت عینی‌اش را. آن تاجر فکر می‌کند که من با همان مناسبات «پیش مدرن» نیازی به این حرف‌ها ندارم، جوانی را استخدام می‌کنم تا این کارهای تخصصی را برایم انجام بدهد، و من به زنم و بچه‌ها و فرزندانم و زندگی خودم می‌رسم و کاری هم به لوتار و دریدا و فوکو و هابرماس و پست مدرنیسم و این حرف‌ها ندارم. اما اگر پسر همین آدم، نویسنده یا هنرمند یا متفکر یا اقتصاددان باشد، آیا او می‌تواند همین وضع را بگیرد و همین حرف را بزند؟ او هرگز چنین حرفی نمی‌تواند بزند، چون امور او صرفاً عینی نیستند. اگر چه ممکن است بگویند پست مدرن یک اصطلاح یا پدیدهٔ غربی است اما من عقیده دارم که یک پدیدهٔ جهانی است. هر کس می‌تواند در آن مشارکت داشته باشد، و الان هم می‌بینید که مردم سرزمین‌های گوناگون و فرهنگ‌های گوناگون دارند نقش خودشان را در این پدیده، یا موقعیت، ایفا می‌کنند. حالا اگر من این نگرش را بپذیرم ناگزیرم که روی الزامات آن از لحاظ ذهنی بحث کنم. چه کار کنیم که از این پدیده به درستی استفاده بکنیم؟ برعکس آن نشویم، از آن نگریزیم، حالا اسمش بحران باشد یا گرفتاری یا هر چیز دیگر.

معصوم‌بیگی: موقعیت عینی که الان موجود است، این تضاد میان عین و ذهن، یک امر واقعی است و طبعاً ناموزونی پدید می‌آورد. این را هم می‌دانیم که بحران از موزونی برنمی‌خیزد، ناموزونی همیشه هست بحران از اوج ناموزونی ناشی می‌شود. اما آن چه باید مورد توجه قرار بگیرد این است که سهم انسان شرقی در دموکراسی، که یکی از پایه‌های پست مدرنیسم و دغدغهٔ ذهن انسان غربی است، چه‌قدر است؟ یعنی چه‌طور است که یک تاجر، از همان گونه که مثال زدید می‌تواند از تمام مواهبی که به او عرضه شده استفاده کند اما وقتی نوبت به آن می‌رسد که از نظر نظامات فرهنگی عمل بکند، حاضر نیست مثلاً «سه زنگی» خود را به یک «یک زنگی» تبدیل کند. حتی در بحث‌هایی که مثلاً در شیخ‌نشین‌های امارات یا عربستان پیش می‌آید، حاضر نیستند نظامات موجود را طبق آن چه در دنیا وجود دارد تغییر بدهند.

بهارلو: نکته این جاست که وقتی آن آقای تاجر از آن مواهب هر حد نسبتاً اکملی بهره می‌برد و بهره‌گیری‌اش هم در شکل زندگی‌اش منعکس می‌شود، آیا آن بهره را روشنفکر و ادیب و هنرمند ما هم می‌برد؟

معصوم‌بیگی: دقیقاً، یعنی این یک جنبهٔ دیگر قضیه است. ادیب ما نمی‌تواند آن بهره را ببرد و بازبرایش جا ناموزونی می‌ماند.

بهارلو: پس حالا بیایید وارد این بحث بشویم که اگر قرار است بنده بخواهم از این دستاوردها در حیطهٔ کار خودم، به عنوان نویسنده، استفاده بکنم چه مشکلاتی خواهم داشت. می‌بینم اولین چیزی که نیاز دارم، ضمن پذیرش دموکراسی و نظامات و نهادهای کلی‌تر، مسألهٔ آزادی فردی است. یعنی وقتی بنده در بیان احساسات خودم در یک اثر ادبی، در یک اثر هنری، دچار محدودیت‌های آشکار باشم، آیا می‌توانم از طریق آن امکانات محدودشده والبته شرکت برابر و منصفانه‌یی با مثلاً میلان کوندرایی که اکنون در قلب پاریس دارد آثار خودش را منتشر می‌کند داشته باشم؟ بنابراین، ما در موقعیت پست مدرن قرار داریم اما از امکانات و لوازم آن برخوردار نیستیم.

قره‌باغی: من قبلاً در بخش «پست مدرنیسم و دیگران» در «گلستانه» اشاره کردم که پست مدرنیسم پدیده‌یی است که مواهب آن عادلانه تقسیم نمی‌شود اما مصایب و مضار آن دامن‌گیر همه است.

بهارلو: دقیقاً، و این را هم بگویم که متأسفانه این جنبه از ناحیهٔ دوستانی که تاکنون این بحث‌ها را مطرح کرده‌اند مورد غفلت بوده است. آن‌ها هرگز نیامده‌اند بحث را وارد این خاک بکنند، و ضرورت آن را در ادبیات و هنر خودمان نشان بدهند. اجتماعیت را از پیست مدرنیسم حذف کرده‌اند و بحث‌های دور و دراز نظری و مجرد و انتزاعی آن را چسبیده‌اند. یک مثال بزنم: موقعی که بحث ترجمهٔ آثار ادبی در ایران مطرح شد، کسانی مانند جمال‌زاده آمدند گفتند: اگر ما بخواهیم داستانی را، که مثلاً در سرزمین و خاک فرانسه می‌گذرد، ترجمه کنیم، باید خواننده احساس کند که انگار ماجرای آن داستان در خاک ایران اتفاق می‌افتد، چون ممکن است در فرانسه داستان به گونه‌یی اتفاق بیفتد که برای خوانندهٔ خواننده ما مطلقاً قابل فهم نباشد. حتی از حیث صورت ماجرا، مثلاً اسم‌گذاری، چه رسد به جنبه‌های معنایی. جمال‌زاده و دیگران این را مطرح کردند که ما داریم به شیوهٔ «آداپتاسیون» و ترجمهٔ آزاده یا به تعبیر جمال‌زاده «روسازی» عمل کنیم، به دلیل این که خوانندهٔ ما سواد درستی ندارد، از امکانات جدید کسب اطلاعات محروم است، حتی مسافرت نمی‌کند، چون امکاناتش را ندارد، این

خواننده حتی نمی‌تواند اسم میدان یا خیابانی در رمان ویکتور هوگو را درست تلفظ بکند. بنابراین گفتند ما برای میدان‌ها، کوچه‌ها و خیابان‌ها و آدم‌های داستانی اسم ایرانی انتخاب می‌کنیم؛ یعنی زمان و مکان و ظواهر و پاره‌یی از مقیاس‌ها را، که فرعیات هستند، ایرانی می‌کنیم تا بشود با اصل و مغز تماس گرفت، با معنا تماس گرفت، و این کار را کردند، البته به طور موقت. در آغاز قرن شمسی حاضر، امانت‌داری و روش طابق‌النعل به نعل چندان نتیجه نمی‌داد. این دقیقاً مثل ترجمهٔ یک متن بدست اول پست مدرن است که هشتاد درصد ارجاعات آن به متون و مباحثی است که خوانندهٔ ایرانی عموماً تصوری از آن‌ها ندارد. مثال دیگری بزنم. تودوروف معروف می‌گوید: من وقتی می‌خواستم آثار «فرمالیست‌های روس»، از جمله نظرات باختین، را به فرانسه ترجمه و معرفی کنم برای جلوگیری از کج فهمی و بدفهمی ناچار شدم به نوعی «مونتاژ» دست بزنم که «حد وسط برگزیدهٔ آثار و تفسیر» بود.

معصوم‌بیگی: شاید یکی از راه‌ها این باشد که از اشتراک‌ها شروع نکنیم و از تفاوت‌ها شروع کنیم. فرقی هم نمی‌کند، چرا که اگر از تفاوت‌ها هم شروع کنیم سرانجام به اشتراک‌ها می‌رسیم. اشتراک‌ها یعنی این که به هر حال همه جهانی شده‌اند، و جهانی شدن یک امر مربوط به یک گوشهٔ دنیا نیست و در برگیرندهٔ کل دنیا است، سرمایه به هر ده کورمیی راه کشیده و دامنهٔ هر چیز به هر حال به ما هم رسیده است. از طرف دیگر، دنیای غربی حالا از نظر مرزهای ملی دستخوش تحولات بزرگ شده، دولت‌هایی در حال زوال هستند و نمونه‌اش هم همین از میان رفتن مرزهای جغرافیایی اروپا است اما در شرق همین قضیه به جنگ‌های داخلی و ملی کشیده است. فکر می‌کنم یکی از مشخصات بزرگ متمایز کنندهٔ عصر کنونی، حتی در مورد منتقد جوانی که مثلاً نقد پست مدرن می‌نویسد یا سینماگرانی مانند کیارستمی، این باشد که سابق بر این امور می‌کردند که اگر نقصی در این مملکت وجود دارد باید این نقص را اصلاح کنند. حالا از طریق انقلاب یا هر چیز؛ اما تحول بزرگی که حالا اتفاق افتاده موضوع موج مهاجرت‌های بزرگ است که از کشورهایی نظیر ما هم دارد صورت می‌گیرد. آن ناموزونی که بهارلو به آن اشاره کرد، یعنی این که یک کاسب‌کار فقط از نظر جنبه‌های عینی تحولات تازه را می‌پذیرد و از جنبه‌های ذهنی نمی‌پذیرد، ولی از طرف دیگر هنرمند یا نویسنده از نظر ذهنی بعضی از این‌ها را می‌پذیرد، سرانجام به این جا منجر می‌شود که دیگر آن آدم سابق این جا نمی‌ماند و دستخوش مهاجرت‌های بزرگ می‌شود، یعنی نخبهٔ آدم‌هایی که این جا وجود دارند و از نظر ذهنی و عینی تطابق بیشتری با غرب دارند، همین موج مهاجرت بزرگ را می‌سازند و به آن جا نقل مکان می‌کنند.

قره‌باغی: واقعیت این است که اگر این مهاجرت‌ها جسمانی هم نباشد، قطعاً ذهنی خواهد بود.

بهارلو: اتفاقاً من هم بر این وجهش بیشتر تأکید می‌کنم، اما موقعیت‌ها را هم باید در نظر داشته باشیم.

معصوم‌بیگی: بله، چون آن نظامات پیشین در ذهن‌ها متزلزل شده، الان شما یک جور کاتالیزه شدن و مهاجرت به آن سمت را می‌بینید. حتی در خود آن کشورها هم از نظر ترکیب ملی، مثلاً در فرانسه، فرانسوی خالص نمی‌بینید؛ وجود کرور کرور مسلمان در فرانسه، یعنی سه میلیون مسلمان در فرانسه، وجود این همه اقوام مختلف در خود آمریکا سبب شده که دیگر نتوانید آمریکایی سفیدپوست طبقهٔ متوسط را به عنوان شاخص امریکایی در نظر بگیرید.

بهارلو: من اگر بخواهم مثال را در حیطهٔ سرزمین خودمان، در پایتخت، بزنم باید بگویم که شما امروز دیگر حتی تهرانی خالص هم به راحتی پیدا نمی‌کنید.

معصوم‌بیگی: دقیقاً، یعنی آن مرزهایی که یک روز آذربایجان را از تهران جدا می‌کرد، آن مرزهایی که مازندران را از تهران جدا می‌کرد، دیگر به صورت سابق وجود ندارند.

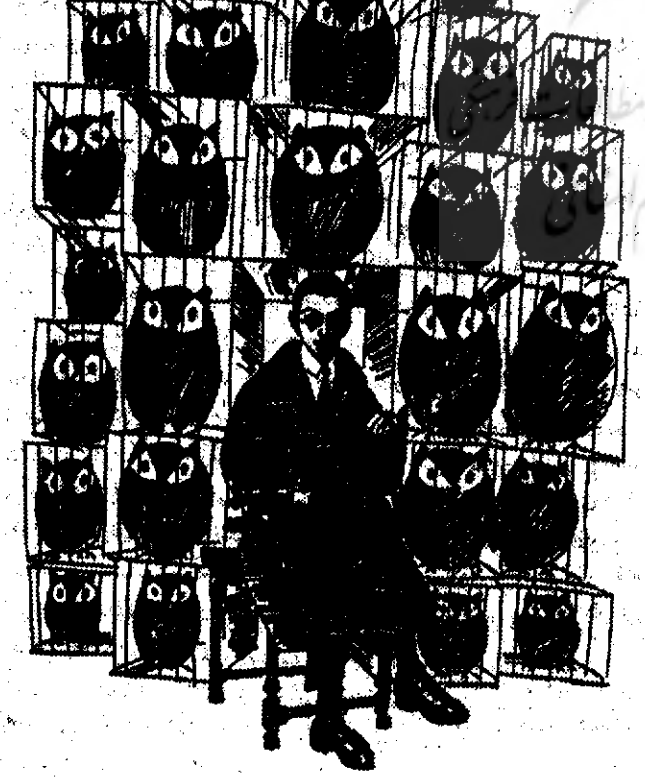
بهارلو: حتی در صورت سنت‌هایش و غذاخوردنش و لباس پوشیدنش و لهجه‌اش.

معصوم‌بیگی: بله، یعنی اگر بخواهیم جلوه‌ها و ظواهر را بگیریم، همان جلوه‌های زندگی غربی را نظریم منتها با یک ترکیب عجیب و غریب و پر اعوجاج شرقی. به عبارت دیگر، نگه داشتن یک سلسله سنت‌ها و آداب و رسوم و بعد ترکیب آن‌ها با آن چه از غرب گرفته‌ایم چیزی را پدید آورده که حالا شما نمی‌توانید روی آن دست بگذارید و بگویید که این نژاد خالص و رسم اصیل است. آن چه من در اول صحبتم به بحران تعبیر کردم سی سال پیش در مورد نژادها اتفاق افتاد. سیاه‌پوستان احساس کردند که در آمریکا یک بازگشتی باید بکنند به آفریقای مادر. از آن زمان دیگر خود را امریکایی ندانستند، بلکه آمریکایی آفریقایی‌تبار دانستند. زن‌ها احساس کردند که تا به حال زایدهٔ مردها بوده‌اند، منظورم از نظر جنسیتی است و حالا باید استقلال پیدا کنند.

بهارلو: حتی گفتند - البته واقع‌بین‌ترین‌شان - که من زنم و امتیازم به سبب زن بودن من است.

معصوم‌بیگی: و حتی بپذیرند تفاوت میان زن و مرد را، و گفتند که نمی‌خواهیم ادای مردها را در بیاوریم. اقوام داخلی یک کشور، که معمولاً خودشان را پست‌تر می‌دانستند، احساس کردند که فرهنگ‌های جداگانه دارند و فرهنگ‌هاشان چیزی از فرهنگ‌های دیگر و فرهنگ‌های مسلط کم ندارد، برعکس آن چه مردم‌شناسی قدیم بر آن تأکید می‌کرد. این درست نیست که «ذهنی وحشی» باشد و ذهنی متمدن» گفتند: تو در سوربون درس می‌دهی و فکر می‌کنی که خیلی دانش‌مندی، اما سرخ‌پوستی هم در برزیل پیدا می‌کنی که نام پنج هزار گیاه را بلد است که تو نام پنجاه‌تاش را بلد نیستی، آیا تو دانشمندی یا او؟ یا هر دو دانشمند هستید؟ هر کدام به شیوه‌یی. من دیگر وارد بحث امثال پل فایرابند و آلن سوکال نمی‌شوم که بی‌شیوه‌گی و فقدان متد را هم شیوه‌یی در برابر متدولوژی پیشرفتهٔ غربی می‌دانند و...

بهارلو: او هم به شیوهٔ خودش عشق می‌ورزد، او هم بچه‌اش را تربیت می‌کند، او هم



شکار می‌رود، او هم خانه‌اش را درست می‌کند، و زندگی جمعی یا گروهی‌اش بسیار منصفانه است؛ پس روی اصول با تو به اصطلاح «سیویلایزه» تفاوتی ندارد، و تو حق نداری او را «ابتدایی» و «وحشی» بخوانی. حالا من می‌خواهم باز هم مثال ایرانی‌اش را بزنم. در آبادان، ولایت ما، به دلیل وجود پالایشگاه، حدود صد سال پیش، قبل از قضیهٔ نفت، چیزی به نام آبادانی غیرعرب - غیربومی - وجود نداشت. وقتی که تأسیسات نفتی و در کنارش تأسیسات بندری بنا شد، عدهٔ عرب بومی ساکن آبادان، برای گسترش آن تأسیسات، دیگر بسنده نبود. بنابراین اقوام دیگر، با خاستگاه روستایی، از شهرهای مختلف وارد آبادان شدند، از جمله از شیراز و روستاهاش، از اصفهان و روستاهاش، از لرستان و روستاهاش و از دیگر جاها. آبادان ناگهان با اقوام و فرهنگ‌های گوناگون مواجه شد. ضمناً همان موقع انگلیسی، هلندی، هندی و آمریکایی هم از طریق همین صنعت وارد و مقیم آبادان شد. من، در دورهٔ متوسطه، مدرسه‌یی می‌رفتم به نام «خلیج‌فارس»، کنار همین اروندرود معروف. از پنجرهٔ کلاس درس کشتی‌هایی را که برای تخلیه و بارگیری می‌آمدند می‌دیدیم. ما مثل همان سرخ‌پوستی که گفتی نام هزار گیاه را می‌داند رنگ و مشخصات تمام پرچم‌ها را می‌شناختیم، چون روی دکل کشتی‌ها این پرچم‌ها را دیده بودیم. کارکنان آن کشتی‌ها، که گاه مجبور می‌شدند چند ماه در آبادان بمانند، طبعاً فرهنگ خودشان را همراهشان می‌آوردند. همین‌ها تیم فوتبال‌شان را از روی عرشهٔ کشتی وارد آبادان می‌کردند و با تیم مثلاً شرکت نفت مسابقه می‌دادند. مشت‌زن‌شان می‌آمد با مشت‌زن آبادانی مسابقه می‌داد. تنیس هم بود، اسب‌سواری و قایق‌رانی هم بود، سینما و اجرای موسیقی کلاسیک و این‌ها هم بود. می‌خواهم بگویم که این تلاقی فرهنگی برای ما چیزی کاملاً جدید و جذاب بود. حالا من می‌خواهم روی نکتهٔ مورد بحث تأکید کنم. اگر پس از مدتی، مثلاً بیست سی سال، به آن لُری که سعی کرده بود ادای شهرنشین آبادانی را در بیاورد می‌گفتی: کجایی هستی؟ می‌گفت: آبادانی هستم. چون در لُر بودن خودش قدری احساس حقارت می‌کرد. همین طور اگر آبادانی یا بوشهری وارد تهران می‌شد، سعی می‌کرد با لهجهٔ رسمی یا غیربومی حرف بزند، چون در شهرستانی بودن خودش قدری احساس حقارت می‌کرد. اما امروز دیگر این طور نیست. در آدم وابسته به یک قوم حتی یک چور تمایل وجود دارد که در خانه‌اش و روابطش عیناً با همان فرهنگ زندگی کند، و صراحتاً می‌گوید من به فلان ولایت تعلق دارم و ریشهٔ من فلان جایی است و چه و چه. حالا این در هنر و سیاست هم دقیقاً مطرح است، مسئولی کالچرال، یا فرهنگ دورگه و چندرگه.

معصوم‌بیگی: اتفاقاً من می‌خواستم اشاره به خود هنر بکنم، چون حتماً قرمباغی هم کلی نکته دارد ببینید ما هنر را دوگونه می‌دیدیم. یعنی یک دسته آدم‌ها می‌آمدند هنر را تقسیم می‌کردند به هنر عامیانه و پست و کوچه‌بازاری و هنر والایی و هنر بزرگ و والا. در شاخهٔ چپ یک تقسیم‌بندی وجود داشت که آقای آریان‌پور مبلّغ آن بود، و می‌گفت هنر عامیانه هنری است پیشرو و پویا، و هنر متعالی هنری است که زمانی رو به رشد بوده اما حالا رو به انحطاط است. یعنی اگر قرار بود که به هنر عامیانه امتیتی بدهند ظاهراً به سبب پیشرو بودن آن بود. البته در این جا هم فقط هنر عامیانهٔ روستایی، هنر بی‌غل و غش گذشته مدنظر بود، هنر فولکلوریک و فرهنگ توده و نه هنر شهری پاگرفته در این ۴۰، ۵۰ سال اخیر، هنر لاله‌زاری و کوچه باربدی و به اصطلاح «هنر مبتذل». اما حالا چه اتفاق افتاده؟ در این جا باز همان هویت‌یابی‌ها یا تساوی قایل شدن‌ها صادق است. آن چه دارد در اذهان از میان می‌رود و فکر می‌کنم رهاورد پست مدرنیسم است، این است که تمایزهای قلابی میان هنر عوام و هنر عالی از میان رفته است. «هیگر» کم‌تر کسی است که از گوش دادن به فلان نوع موسیقی یا بهمان نوع داستان به اصطلاح احساس اشمئزاز کند.

بهارلو: این مرزها - مرز میان هنر عوام و هنر والا یا «الیته» - چنان شدید و چنان قطعی بود و نگهبانانی در برج و باروی آن ایستاده بودند که ما فکر نمی‌کردیم بشود این مرزها را برداشت، مگر مخفیانه و در خواب و رؤیا.

معصوم‌بیگی: دقیقاً. یعنی وجود ما دوپاره بود. اما آن چه امروز اتفاق افتاده این است که آن دوپارگی که یک پارهاش پنهان بود، به «طوری که زیرجُلکی نگاهی به فلان عکس می‌انداختیم یا احساسات پنهان خود را زیرجُلکی برای خودمان حل می‌کردیم، حالا آشکار شده. حالا معلوم شده که این تقسیمات قلابی بوده. امروز برخی از روههای هویتی فلان نوع موسیقی یا نقاشی را دوست می‌دارند، چنان که خود قرمباغی هم در همین «گلستانه» صحبتش را کرده و هر اسمی هم که روی آن بگذاری به هر حال بازار مصرف دارد. این‌ها را می‌بینند. این‌ها را می‌خوانند و گوش می‌کنند. گروههایی وجود دارند و کم هم نیستند که از این خرده فرهنگ‌ها بهره‌مند می‌شوند و فکر می‌کنم این دستاورد بزرگ عصر کنونی است که آن تمایزهای قلابی را نمی‌پذیرد، یعنی نگرشی که یک فکر را بر فکرهای دیگر تحمیل می‌کرد و هنرها و جنبه‌های دیگر را سرکوب می‌کرد، هم چنان که اقوام و نژادها را سرکوب می‌کرد، یا جنسیت‌های خاص را سرکوب می‌کرد. یکی از دستاوردهای بزرگ عصر حاضر این است که مثلاً بهارلو می‌تواند در نقد ادبی به راحتی از قصهٔ جمشید شاه و امیرارسلان تعریف بکند و بگوید که این‌ها شاهکار است، از اسمک عیار تعریف کند و لزوماً اسم عامیانه روی آن نگذارد و بگوید «ویت من نویسنده» «سمک عیار» است یا حسین کرد «بهارلو: یا استفاده از عناصر نقالی و تعزیه و روحوضی.

معصوم‌بیگی: بله و نمی‌آید این‌ها را به عنوان تجمل‌های یک فرهنگ فرض کند.

قرمباغی: فکر می‌کنم به اندازهٔ کافی دربارهٔ مقدمات و لزوم این بحث‌ها صحبت شد و بهتر است که برگردیم به اصل مطلب، یعنی پیدا کردن زمینه‌های پست مدرنیستی در داستان‌نویسی خودمان. برای این که بدانیم «رمانهای» ما، یعنی حرفهای شما، و لولای چه مواردی بگردد، من فهرست‌وار ویژگی‌هایی را که ادبیات پست مدرن برای خودش قایل است می‌شمارم. ببینیم با کدام یک از این ویژگی‌ها در کل موافقیم، با کدام یک توافق مشروط داریم و با کدام را اصولاً قبول نداریم و یا باید موردی را به این فهرست اضافه کنیم:

۱. ضدیت با ماندگاری روش‌ها و سیستم‌های بازنمایی (Representation)، یعنی ضدیت با همان مواردی که مدرنیسم بر آن تأکید داشت.

۲. مرکزپراکنی یا مرکززدایی (Decentring) و ضمون با سیستم‌های گفتمانی و نوشتن دربارهٔ خویشتن چندگانه و موهوم و خیالی.

۳. پاره پاره‌گی یا پاره پاره کردن روایت و بازتابندگی (Reflexivity) آن و به دست دادن روایت‌هایی با چندین تکیه‌گاه متفاوت و به هم ریختن انسجام روایی.

۴. پایان بندی یا «بستار» باز داستان (Open ended) و بازی با تمهیدات فرمال و تصنعی روایتگری به شکلی که خودآگاهی روایت در تصنع آن مستحیل شود و تمام داستان شکل نوعی ضدیت با پیش‌فرض‌های رئالیسم ادبی را به خود بگیرد.

۵. نوعی بررسی و بازنگری در اساس هستی‌شناسی و پرونده میان روایت و ذهنیت.

۶. از میان برداشتن تفاوت‌ها و تقسیم‌بندی‌های میان فرهنگ عوام و فرهنگ متعالی یا والا.

۷. کندوکاو در راه‌ها و روش‌هایی که تا به حال روایت با آن میانجی‌گری کرده و تاریخ را ساخته است، یا ساده‌تر بگویم کندوکاو و پرداختن به رابطهٔ میان تاریخ و روایت.

۸. جایگزین کردن وانمودگر (Simulator) و وانمودگری به جای واقعیت، چنان که همیشه از لحاظ زیبایی ساخت و ساز شده به نظر بیاید.

معذرت می‌خواهم که طولانی شد اما باید این را هم بگویم که این موارد نه دستورالعمل است و نه وحی منزل. اصولاً پست مدرنیسمی که خودش هیچ قید و قاعده‌یی را برنمی‌تابد طبعاً نمی‌تواند وضع‌کنندهٔ قاعده و قانون باشد. پست مدرنیسم نه یک مکتب است و نه یک مسلک. حتی نحلهٔ اندیشگی منسجم و یکپارچه‌یی هم نیست. نه مارپنتی فوتوریست‌ها را دارد که برایش آیه نازل کند و نه آندره برتون سوررئالیست‌ها را و نه حتی گرین برگ مدرنیست‌ها را. هر کس به شکلی آن را تعریف کرده و ویژگی‌هایی برای آن قایل شده است. اگر به این موارد اشاره کردم به دلیل اجماع و

شمول نسبی آن است و این که به هر حال ... ورد اتفاق بسیاری از ... نویسندگان بوده است. و باز به این معنا هم نیست که یک داستان پست مدرن باید لزوماً تمام این موارد را رعایت کند. مثلاً آمبرتو اکو بر چند مورد خاص تکیه می‌کند و می‌گوید برای روایت گذشته سه روش وجود دارد: رمانس، داستان تاریخی و داستان‌های پلیسی جنایی، و خودش برای نوشتن «نام گل سرخ» روش داستان تاریخی و چاشنی داستان‌های جنایی را انتخاب کرده است. حالا شما بگویید که با کدام موارد موافقید و کدام را در داستان‌نویسی خودتان تجربه کرده‌اید؟

بهارلو: من پیش از این که وارد مثال منجزش بشوم - ضمن این که طرح مثال‌ها را صرفاً به جهت توضیح و تبیین بحث ضروری می‌دانم و نه لزوماً ارایهٔ مصداق‌های دقیق - فکر می‌کنم اگر معصوم‌بیگی در باب این اصول ناظر بر پست مدرنیسم پیشنهاد یا توضیحی دارد بگوید تا من بعداً مثال‌های مشخصی را که در نظر دارم بزنم و به این ترتیب بتوانیم بحث را عینی‌تر پیش ببریم.

معصوم‌بیگی: ما نمی‌توانیم با هشت موردی که قره‌باغی شمرد مخالف باشیم. شاید بعداً بتوانیم چیزی به آن‌ها اضافه کنیم، اما به هر حال این هشت مورد با مبانی فکری پست مدرن می‌خوانند. موردی که من می‌خواستم بگویم که به آن هشت مورد اضافه شود، در باب این است که در پست مدرنیسم به هر حال جنبه‌های ناپیدا، در رشته‌های گوناگون روایت، پیدا می‌شود. یعنی اگر در قصهٔ مدرن حوزه‌هایی وجود داشت که تابو محسوب می‌شد، در قصه و سینمای پست مدرن - که هر دو روایی هستند - خیلی از حوزه‌های شخصی را که پیش‌تر فقط شخصی تلقی می‌شد شما دیگر شخصی نمی‌بینید. بسیاری از روابط و سلوک‌های میان جنسی دیگر در پرده نمی‌ماند. بسیاری از رفتارهای جنسی دیگر تابو نیست، مثلاً رفتارهای مازو - سادیستی و...

قره‌باغی: آیا این را نمی‌توانیم ببریم زیر همان عنوان کلی و مورد بازنگری در ذهنیت و روایت، یعنی مورد پنجم؟

معصوم بیگی: شاید من آن مورد را درست متوجه نشدم، اما منظورم این است که در خود دنیای مدرن، دنیای شخصی متعلق به خود شخص است، اما فمینیست‌ها از دههٔ شصت گفتند: شخصی، سیاسی است. منظورشان این بود که سیاسی فقط جنبهٔ اجتماعی ندارد و فردی فقط شخصی نیست. از آن پس دیگر نمی‌شد به آسانی قایل به دو قلمرو خصوصی (خانه، مادری، وظایف خانگی) و عمومی (سیاست، امور اجتماعی، نقش پدری و نان‌آوری و مسائل معقول و انتزاعی و مدرن) شد. به همین ترتیب خیلی از روابط که هزاران سال خصوصی تلقی می‌شد بر آفتاب افتاد و آشکار شد. «غریبه» آشنا و همگانی شد. بنابراین این تمایز هم از میان رفت؛ یعنی تمایز شخصی / اجتماعی، شخصی / سیاسی از میان رفت، و مسایل شخصی هر کس برملا شد. دیگر خیلی از رفتارهای «غریبه» مکتوم نماند.

بهارلو: من فکر می‌کنم اگر بتوانیم چند تا مثال نسبتاً شناخته شده بزنیم که خواننده هم نسبت به آن مثال‌ها بیگانه نباشد و بعد در تشخیص این مشخصه‌ها بتوانیم موردی را بالا و پایین بکنیم و بگوییم این جا این را ندارد و این جا این را کم دارد، آن وقت بحث‌مان روشن‌تر خواهد شد.

قره‌باغی: دقیقاً. چون اگر بخواهیم ترتیبی را حفظ کنیم آن وقت محصوریت ایجاد کرده‌ایم و ممکن است همین نظم قایل شدن، چارچوبی معین کند که دست و پاگیر باشد.

بهارلو: بله. حدود ده، دوازده سال پیش وقتی مسأله point of view ناگهان و به طور جدی در ادبیات و سینمای ایران مطرح شد، البته از حیث نظری، چون از حیث عملی که از قبل وجود داشت، من یادم هست که تقریباً همهٔ دوستان به مثال‌های فرنگی متوسل می‌شدند تا موضوع را توضیح بدهند، حال آن که ما کمابیش مثال ایرانی داشتیم، حتی در مواردی نمونه‌های کلاسیک هم داشتیم. ببینید ما حکایتی داریم به نام «فیل در تاریکی» (اختلاف کردن در چگونگی و شکل پیل) در «مثنوی معنوی» در یک فضای تاریک، شب مانند، کسانی دارند دست می‌زنند به اندام یک فیل و طبعاً تبیین هر کس با دیگری متفاوت است؛ چون هیچ‌کس فیل را به درستی نمی‌بیند. آن دوستان، به جای این نمونه، مثلاً بحث دربارهٔ «راشومون» کوروساوا را ترجیح می‌دادند.

باز فرض بفرمایید وقتی برای داستان با پایان‌بندی باز - نداشتن «بستار» کلاسیک - یا حتی فقدان مرکز در یک متن قرار بود مثالی آورده شود ما می‌توانستیم به نمونه‌های فارسی ارجاع بدهیم، مثلاً نمونهٔ «بوف کور» را که نه پایان‌بندی دقیق دارد و نه مرکز معین. یعنی شما نمی‌توانید بگویید معنا، تم و شخصیت اصلی در این رمان، به مفهوم کلاسیک، چی و کی است. درست است که یک راوی دارد به نام نقاش قلمدان، اما این به معنای شخصیت در مفهوم کلاسیک نیست، شخصیتی است که کاملاً در ذهن و اوهام و احلام خودش سیر می‌کند. یا دایماً می‌رفتند سراغ جریان ذهن؛ یعنی در «خشم و هیاهو». انگار حکمتی در این مثال‌ها بود که نمونه‌های وطنی فاقد آن بودند.

قره‌باغی: می‌شود به این نمونه‌ها اشاره‌یی بکنی؟

بهارلو: حتماً. اتفاقاً من الان برای روشن شدن بحث دو سه تا مثال قدیمی‌تر می‌آورم که مقدم است بر آثار نسل اول نویسندگان ما. یکی‌اش همین رمانس معروف «امیرارسلان نامدار» است که عموم خوانندگان از آن کمابیش تصویری دارند، و از جنبه‌های گوناگون قابل بررسی است. اول بگویم که، دست‌کم، سه نفر در خلق این رمانس مشارکت داشته‌اند: یکی «نقیب‌الممالک» که در مقام نقال‌باشی دربار نقل می‌گفته، دومی ناصرالدین شاه که شنونده بوده، و سومی، که او هم به طور خاموش شنوندهٔ داستان بوده، خانمی است به نام فخرالدوله که دختر ناصرالدین شاه بوده و داستان را قلمانداز می‌نوشته. پس یکی نقال، دومی کاتب و سومی که بین این دو قرار می‌گیرد شاه است. شاه شنوندهٔ منفعل این داستان نبود، دخالت هم می‌کرد، یا خود نقال ناگزیر از رعایت جنبه‌هایی بود برای انبساط خاطر شاه و جلب رضایت و پسند او. طبعاً شاهی با جنم ناصرالدین شاه عمدتاً تمایل داشته به تغییر نگاهش و شاید مخاطب در خلق فضای داستان مشارکت می‌کرد؛ گیرم مشارکتی منفعلانه. این

مخاطب، علاوه بر شاه، فخرالدوله هم بود که مثل شاه زبان فرانسه می‌دانست و گاه‌وبی‌باز مثل پدرش، طبع شعر هم داشت. وضعیت از این قرار بوده که شاه در وسط فضای اندرونی، در اتاقی می‌خوابیده که سه تا در داشته. یکی مال کشیک‌چی‌ها بوده، یکی مال خواجه‌سرایان و یکی هم به نقالان و نوازندگان تعلق داشته. در اتاق نقالان و نوازندگان، مزفان‌چی‌ها آرام نغمه‌یی ساز می‌کردند تا شاه خوش خوشک خوابش ببرد و اگر هم آواز می‌خواندند با صدای ملایم - دودلنگ - می‌خواندند و نقیب‌الممالک هم نقل می‌گفته. در اتاق خواجه‌سرایان، فخرالدوله با قلم و دوات گوش می‌نشسته، چون همان طور که گفتم اهل سواد و کتاب بوده. در کتاب‌خانهٔ شاهی و دربار، که فهرست آن‌ها موجود است، آثار امثال ویکتور هوگو و الکساندر دوما و شکسپیر و رمان‌های انگلیسی به طور مشخص وجود داشته و حتی برخی از آن‌ها به توصیهٔ دربار به فارسی هم ترجمه شده. شما می‌بینید که در این رمانس، یا شاید بشود گفت اولین رمان فارسی، چیزهایی وجود دارد که پیش از آن هرگز وجود نداشت. در این جا تماشاخانه می‌بینید، یعنی خود تئاتر به عنوان عنصری از داستان و روایت به کار برده می‌شود، و گاهی وقت‌ها کاراکتر داستان در هیأت یک آدم تئاتری ظاهر می‌شود برای اجرای مقصود و هدفی. در این جا صحبت از میز و صندلی و چلچراغ و ماشین بخار و به اصطلاح تظاهرات و ملزومات جامعهٔ جدید است. چون خود شاه فرنگ را دیده و سفرنامه نوشته، و در این رمان که حدود صد و بیست سال پیش نوشته شده شما تمام این چیزهایی را که مربوط به مدنیت غرب است می‌بینید. در واقع امیرارسلان به نوعی فراورییدن نقل شفاهی و قصهٔ درباری به داستان و رمان امروزی است.

قره‌باغی: حتماً فخرالدوله با تعبیرهای خودش و با بهره‌گیری از عنصر خیال، که امروز پست مدرنیسم بر آن تأکید دارد، امیرارسلان را تکمیل کرده؟

بهارلو: بله، چون نوشتهٔ قلم‌انداز خود را در کتاب‌خانهٔ شاهی وا ویس می‌کرده و طبیعتاً روایت منسجم و جدیدی از آن به دست می‌داده، و همان طور که گفتی در این رمان عنصر خیال به قدری چشمگیر است که متأسفانه شما این عنصر را در رمان‌های بعدی دیگر نمی‌بینید؛ یعنی حتی در رمان «تهران مخوف» به این اندازه جهش خیال نمی‌بینید. حال آن که در این رمان آن چه به آن می‌گویند «ادبیات جادویی» به صورتی ابتدایی و «نایید» وجود دارد. انسان پرواز می‌کند، ملی‌العرض می‌کند، با حیوانات حرف می‌زند، با اژدها می‌جنگد، ولایتی به نام فرنگ دارد با موجودات فرازمینی و نوعی سرزمین پریان که پتروس شاه حاکم آن است. هیچ حد فاصلی میان جهان پریان و موجودات خیالی با جهان واقعی وجود ندارد. در این رمان نوعی فاصله‌گذاری و فراروی از محدودیت‌های سنتروایی - نقالی و تعزیه و افسانه‌سرایی - دیده می‌شود. در غرب رئالیسم تخیل را به حیطهٔ داستان‌های علمی - تخیلی برد در این جا تخیل ما را خشکاند.

قره‌باغی: فکر می‌کنی به این اعتبار بتوانیم «ادبیات جادویی» را منتسب به پست مدرن بدانیم؟

بهارلو: من فکر می‌کنم الان باید به این هم اشاره بکنیم که حلقهٔ واسط میان مدرن و پست مدرن چیست، از جملهٔ رابطهٔ فرمالیست‌های روس با نخستین متفکران پست مدرن؟

معصوم‌بیگی: من یک تیصره دارم و یک اعتراضیه. ببینید، یک موقعی هست که ما می‌خواهیم ببینیم از ادبیات موجودمان، از ادبیات مثلاً دویست سیصد ساله یا هزارساله‌مان، از این ذخایر چه میزان می‌توانیم مواد و مصالح بگیریم برای این که یک داستان پست مدرن بسازیم. اما یک موقع هم هست که می‌خواهیم ببینیم آن مبانی نظری را که از آن‌ها صحبت می‌کنیم می‌توانیم در ادبیات‌مان پیدا کنیم یا نه؟ من تصور می‌کنم همین بحث را ما به یک نحو در یک روزگاری داشتیم که با اشاره به همان مثال تو درباره «فیل در تاریکی» ممکن است در آن یک مثل خاص نتوانیم تمایز اصلی را ببینیم. اما در مورد تعزیه و شیوهٔ فاصله‌گذاری برشت دقیقاً دو بینش خاص می‌بینیم یعنی قضیه به بینش‌ها و اصل‌ها و بنیادهای نظری مربوط می‌شود. نوع تفکری که برشت را وادار می‌کند که شیوهٔ ضدارسطویی فاصله‌گذاری را پدید بیاورد با نوع بینشی که فلان تعزیه‌گر را وا می‌دارد که تعزیه‌اش را به شیوهٔ تخاطب اجرا بکند کاملاً متفاوت است. من تصور می‌کنم چنین اگر بتوانیم عناصری از پایان‌بندی باز در «سمک عیار» یا «وف‌کور» پیدا کنیم باید نشان بدهیم که آیا مبانی فکری هم یکی بوده. فرض کنید در قصهٔ «آینه‌های دردار» گاهی عناصر بسیار نیرومندی از یک موقعیت پست مدرن هست. درهم آمیختن متون یا قصه‌های متفاوت در یک قصه‌یی که به شدت می‌خواهد رعایت مبانی مدرنیستی را بکند اما متعلق به روی رمان، که خواندن قصه‌های متعدد است، جست‌وجوی قهرمان رمان در خلال این تکه پاره‌ها برای یافتن حقیقتی که از آن بی‌خبر است مانع این امر اساسی مدرنیسم می‌شود چراکه مدرنیسم عبارت است از وحدت بی‌چون و چرای عناصر کاملاً متضاد به نحوی که نتوان این عناصر را از هم جدا کرد. اما عناصری که در این قصه هست، تکه‌تکه خوانی‌هایی که قهرمان اصلی می‌کند، سبب می‌شود که قصه فاقد آن وحدت باشد و عناصری از پست مدرنیسم را در آن ببینیم. مثلاً شخصیت راوی، تحمیل‌گر، که همان مرکز است، نمی‌گذارد که ساختار اثر کاملاً بی‌مرکز بشود، خودش را تحمیل می‌کند و می‌دانیم که یکی از مشخصات داستان پست مدرن بی‌مرکزی، بی‌مرکزگریزی و ساختار یا عدم ساختار ضدهژمونیک است. عناصر را هر [illegible] همین نویسنده هم می‌بینیم، و اما در این جا باز هم قصه‌گو، نویسنده نمی‌گذارد که این عناصر کار خودشان را بکنند و آخر هم آن پایان‌بندی تحمیلی را می‌بینیم. یا بروییم سر فیلم بیضایی، «مسافران». در «مسافران» هم عناصر بسیار نیرومند پست‌مدرنیستی دیده می‌شود، به ویژه تداخل گذشته در حال. مرده‌یی که از دنیای مردگان به دنیای زندگان می‌آید، و حقیقتی که هبا و هدر می‌شود. شما نمی‌دانید حقیقت کدام و کذب کدام است. آیا این‌ها زنده‌اند یا مرده؟ بیضایی در فیلم‌های گذشته‌اش هم عنصر تخیل و واقعیت و ناپیدایی مرز میان تخیل و واقعیت را آورده است، و فکر می‌کنم تا اندازه‌یی هم زیر تأثیر کوروساوا است. اما در «مسافران» یک تحول تازه به وقوع می‌پیوندد، و آن این است که حقیقت ناپیدا است. مسأله دیگر درهم‌شدگی خیال و واقع نیست. بلکه وانمودگری و تصویر واقعیت است که به جای واقعیت می‌نشیند یا در قصهٔ بسیار زیبای ساعدی، آن چند تا قصهٔ به هم پیوستهٔ «ترس و لرز». هزاران پروانه و حشره‌یی که از دهان مرد بومی بیرون می‌آید، رفتارهای غریب مبتنی بر اسطوره‌های کهن همه و همه عناصری پیش هنگام از رئالیسم جادویی است. آن چه قره‌باغی گفت به معنای جادویی، نه جادو به مفهومی است که در گذشته بوده، چون کارکرد داشته. در حال حاضر به نظر من کارکرد را از اسطوره گرفته‌اند شیوه را حفظ کرده‌اند. به فرض آن چه در «رئالیسم جادویی» مارکز می‌بینیم در «رئالیسم جادویی» ساعدی در «ترس و لرز» هم می‌بینیم، بی‌آن که ساعدی از «رئالیسم جادویی» مارکز روحش خبر داشته باشد، اما خود ساعدی به اعتقاد من در موقعیت پست مدرن بوده، چراکه ایرانِ دههٔ چهل یا همهٔ دوری از دنیای خالص غربی چون به هر حال در این جهان می‌زیسته توانسته عناصری از آن تفکر و آن روح را بگیرد. در قصهٔ ساعدی، در داستان فیلم بیضایی و در قصهٔ «آینه‌های دردار»، با همهٔ مشکلاتی که به آن اشاره کردم، ما عناصری از قصهٔ پست مدرن را می‌بینیم، به خصوص عنصری که حقیقت و ناحقیقت در هم ادغام می‌شوند و عناصری از اصالت‌گریزی و التقاط در کار دیده می‌شود، عناصری از عدم یک‌پارچه‌گی در کار پیدا می‌شود. در همان نمونهٔ ساعدی زیست همزمان عناصری اسطوره‌یی و مدرن نشان از همان ناموزونی دارد که در جوامعی مانند ما یا آمریکای لاتین به وفور دیده می‌شود. از سوی دیگر در آثاری که ذکر کردیم نشانی از عدم وحدت دیده می‌شود، حال آن که در «شازده احتجاب» این وحدت به تمامی وجود دارد، یعنی همهٔ عناصر قصه با همهٔ آن شگردهایی که نویسنده در چند روایتی کار دارد، کاملاً یک قصهٔ مدرنیستی است نه پست مدرنیستی.

بهارلو: وقتی در خلق آثار ادبی و هنری مسألهٔ بینش و مبادی و مبانی نظری مطرح می‌شود ممکن است دچار اشکال و خلط مبحث شویم. دریافتن رابطهٔ اثر با بینش و معرفت صاحب اثر خیلی آسان نیست. مثلاً فرض بفرمایید اگر بخواهیم بگوییم که کسی آگاهانه داستان پست مدرن نوشته، یعنی روی تئوری‌ها و شگردهای پست مدرن با بینش پست مدرن داستان نوشته...

قره‌باغی: یعنی از روی فرمول و دستورالعمل

بهارلو: بله، از روی فرمول و نظریه، مثلاً نظیر آخرین رمان آقای براهنی، یعنی «آزاده خانم» که تقریباً چنین موردی است، و به نظر این طور می‌آید که با تأثیرپذیری مستقیم از احکام و نظریه‌های پست مدرنیستی نوشته شده. خواننده آن احکام و نظریه‌ها را به طور مشخص جا به جا در متن رمان می‌بیند. طبعاً من ایرادی به کسی که آگاهانه، اما به طور طبیعی و از سر ضرورت، عناصر پست مدرنیستی را در اثرش به کار می‌برد ندارم، چنان که مثلاً توی «نام گل سرخ» امبرتو اکو یا همین رمان آخر او «جزیرهٔ روز گذشته» این عناصر وجود دارند، یعنی در متن رمان‌ها سرشته و عجین شده‌اند. آن آدمی که تئوریسین است، منتقد است، مفسر است، بینش دارد و رمان هم می‌نویسد، نمی‌تواند خودش را از طبیعت نظری‌اش، از قریحه و استعدادش، هرچه که هست، جدا کند. برای همین، کار آدمی مثل اکو خواندنی است، چون در درجهٔ اول رمان است. کافی نیست که ببینیم یک اثر پست مدرنیستی هست یا نه. ایدئولوژی‌ها و نظری‌ها هم چندان اهمیتی ندارند. ما اول می‌خواهیم ببینیم که آن اثر چیست. آن مدیوم اصلاً به قاعده هست و برای خواننده کشش دارد؟ یا جامعه آن را به عنوان یک اثر به جا می‌آورد یا نه؟

قره‌باغی: این جا یک بحث پیش می‌آید. یک کسی، مثلاً فرض کنیم براهنی، به هر حال اشرافی دارد بر پست مدرنیسم و مبانی نظری آن، و موقعی که می‌خواهد داستان بنویسد به هیچ وجه نمی‌تواند آگاهی و ذهنیت خودش را کنار بگذارد و تصور کند که آن آگاهی و ذهنیت را ندارد. این دستِ خودش نیست. چیزی است که می‌داند و در ذهنش جاگرفته است. حالا این آشنایی و ذهنیت می‌تواند به هر شکلی خودش را تحمیل کند. نویسنده راهی ندارد جز این که این ذهنیات را هم در نظر بگیرد و به اقتضای آن کار کند، که اگر نکند باز حمل بر تظاهر و تصنع خواهد شد. قدما این بینش را نداشتند، از مبانی نظری آن آگاه نبودند و در کارشان هم یا جاهایی نداشت یا اگر داشت شکلی خودانگیخته داشت. اما امروز تکلیف کسی که می‌داند چیست؟

معصوم‌بیگی: من هم این را اضافه کنم که نویسنده‌یی ممکن است خودانگیخته اثر پست مدرن بیافریند که مثلاً به اعتقاد من در مورد ساعدی کاملاً خودانگیخته است. در مورد بیضایی هم خودانگیخته است، چون به احتمال قوی آن دو مبانی پست مدرن را نمی‌شناختند، و هر آن سال‌ها حرفی از آن نبود. یک وقت هم هست که کاری را آگاهانه می‌کنید. سابق هم در زمینهٔ هنرهای تجسمی این را داشتیم، که مثلاً سالوادور دالی نقاشی سوررئالیستی آگاهانه و عامدانه می‌کشید، اما خوان میرو کاملاً خودانگیخته کار می‌کرد، یعنی یک عامل درونی او را وادار می‌کرد که دست به یک نوع نقاشی ببرد.

قره‌باغی: تازه خود خوان میرو هم می‌گفت که خودانگیختگی فقط محدود به حوزهٔ اندیشه است و وقتی که قلم‌مو را بر می‌دارم که نقاشی کنم، عامل خودانگیختگی متوقف می‌شود و کاملاً خودآگاه نقاشی می‌کنم.

معصوم‌بیگی: پس طبیعی است که یک نفر در برابر کاری مثل دالی احساس کند که هر حرکت قلم‌مو حساب شده است، و خواب‌هایش را هم خیلی تر و تمیز و پاکیزه تصویر می‌کند و حتی اگر بتواند خواب و رؤیا می‌سازد. چنان که «آزاده خانم» در واقع ساختن یک داستان پست مدرن است. اما یک وقت هست که مانند میرو به آن جریانِ سیال ذهن پا می‌دهد، عنان غریزه را رها می‌کند و می‌گوید تو پیش برو. یا شاید قره‌باغی معتقد نباشد و بگوید که این خودانگیختگی خیلی هم شدت ندارد و فقط می‌توان گفت که سهم بیش‌تری دارد. به هر حال من تصور می‌کنم معیاری که ما باید قایل باشیم برای قضیه این است که اگر می‌خواهیم نقد ادبی به کار ببریم باید ببینیم که از نظر ادبی این کار خوب است یا بد است؟ عامدانه بودن یا نبودن سبک و قالب بسیار مهم است، چنان که در مورد دالی و میرو گفتیم، اما به صرف عامدانه بودن یا نبودن، اثر ادبی و هنری از اعتبار نمی‌افتد یا معتبر نمی‌شود.

بهارلو: من یک توضیح بدهم دربارهٔ خودانگیختگی و آگاهی، به نظر من این دو را نمی‌شود کاملاً از هم تفکیک کرد. مثلاً ما نمی‌توانیم بگوییم که ساعدی و بیضایی نسبت به کارشان بینش و آگاهی ندارند. آگاهی و بینش که لزوماً مشتی فرمول و تئوری مجرد نیست. اما برگردم به دنبال حرف قبلی‌ام. وقتی که من امیرارسلان را مثال می‌زنم، می‌گویم امیرارسلان بیش از صدهزار، شاید هم خیلی بیش از صدهزار، تیراژ داشته؛ یعنی مردم، خوانندگان ما نسل به نسل، آن را به عنوان یک اثر به جا آورده‌اند. جزو فرهنگِ ما شده. اگر بوف کور را مثال می‌زنم برای آن است که مردم، حتی جهانیان، آن را به جا آورده‌اند و نمی‌شود در ادبیات ما نادیده‌اش گرفت، ولی رمان «آزاده خانم» تقریباً نادیده گرفته شد. آخرین رمان آقای براهنی بود، نویسندهٔ اسم و رسم دارد، منتقد «چیز خوانده» و فاضلی است، ولی فقط دوهزار و دویست تا چاپ شده و دو سال و نیم گذشته و هنوز این تعداد فروش نرفته است. توضیح این چیست؟

معصوم‌بیگی: توضیحش می‌تواند این باشد که رمان بدی است، اما باید دید این بد بودن به علت عناصر درونی بد است یا چون خودانگیخته نوشته نشده بد است؟

بهارلو: به اعتقاد من هر دو. اما شاید اصطلاح خودانگیختگی در این جا قدری تعارض‌آمیز باشد. چنان که گفتم خودانگیختگی را نباید به معنای فقدان بینش و آگاهی بگیریم. تئوری‌ها معمولاً بعد از خلق آثار پدید می‌آیند و بانی و متولی پیدا می‌کنند. تازه من حتی تئوری را مترادف با بینش و آگاهی نمی‌دانم.

معصوم‌بیگی: ببینید، ممکن است بگوییم هر اثری به هر حال اثر است، یا آن چه رنوار مثال می‌زند دربارهٔ فیلم، می‌گوید اصلاً این که می‌گویند این سینما نیست درست نیست. هر تکه نوار سلولوییدی که بیاید روی پرده، سینما است. یا مثالی که گرین برگ می‌زند دربارهٔ نقاشی، می‌گوید هر بومی که روی آن خطی کشیده شده باشد نقاشی است، منتها هر دو می‌گویند که می‌شود گفت این کار خوب است یا بد، ولی نمی‌شود گفت که نقاشی یا سینما نیست. من تصور می‌کنم که ملاک را خودانگیختگی یا آگاهانه نگیریم چون خودانگیختگی و آگاهی نه فی‌نفسه خوب است نه بد است. یا نگوییم این رمان را به دلیل آن که به جا نیاورده‌اند بد است، چون اول بوف کور را هم به جا

نیاوردند و سال‌ها در محاق فراموشی بود.

بهارلو: اما من یک توضیح دارم در مورد به جا آوردن، و بهتر است این را بگویم تا احیاناً برداشت غلطی از حرف من نشود. من می‌گویم هر اثر ادبی یا هنری یک قضاوت موقت دربارهاش هست و یک قضاوت تاریخی. فکر می‌کنم منظور از قضاوت موقت و تاریخی روشن باشد. حالا فرض بگیریم اثری به جا آورده نشود؛ یعنی خوب باشد ولی خوب بودن آن دریافته نشود اما باید حداکثر ظرف سی تا پنجاه سال بعد به جا آورده شود. این طور نیست که کسی مدعی بشود که اثر من را دو قرن بعد به جا خواهند آورد. چنین چیزی خیالات است. مثلاً نیما اگر در دههٔ اول چندان به جا آورده نشد، اگر چه در همان دهه هم تعدادی از روشن‌فکران او را به جا آوردند، چنان که تاریخش هست، خاطراتش هست، نامه‌هاش هست و خاطرات دیگران هست، در دههٔ دوم به جا آورده شد. به کنگرهٔ نویسندگان دعوت شد. برای خودش اعوان و انصاری راه انداخت. البته بی آن که بخواهد. ظرف بیست سال، حالا من گفتم سی تا پنجاه سال، برای این که به مخالفان احتمالی حرف خودم فرصت و میدان بدهم، ظرف پنجاه سال، دیگر باید به‌جا آورده شود. می‌گویند برخی از آثار زودتر از خود خالقان آن آثار می‌میرند. من می‌کنم این دیگر نیاز به توضیح بیش‌تر نداشته باشد. در مورد همین «بوف کور» یک داستان بگویم. «بوف کور» در ۱۳۱۵ در حدود پنجاه نسخه به دست خود نویسنده، که هدایت باشد، «پلی‌کپی» و تکثیر شد. روی صفحهٔ اولش هم نوشته است که «طبع و چاپ در ایران ممنوع است». چون هدایت در آن سال‌ها (۱۳۲۰ - ۱۳۱۳) ممنوع‌القلم بود و از او تعهد گرفته بودند که تا اطلاع بعدی کتابی منتشر نکند. در شهریور ۱۳۲۰، به محض آن که رضاشاه می‌رود و بساط کند و زنجیر سانسور برداشته می‌شود، این اثر به صورت پلورقی در روزنامهٔ «ایران» به چاپ رسید و تمام چاپ می‌شود. کم‌تر از شش ماه بعد، همین رمان چاپ شده به صورت پلورقی - من همهٔ این‌ها را دارم و می‌توانم نشان‌تان بدهم - به صورت مجلد در پانصد نسخه، که معیار تیراژ آن زمان بوده، باز چاپ می‌شود. یعنی در زمان حیات نویسنده، در ظرف پنج سال، سه بار چاپ می‌شود. تا امروز بنده آمارهایی دارم که بیش از پانصد هزار نسخه بوف کور تکثیر شده است؛ البته این آمار تقریبی است، چون سال‌هاست بوف کور به صورت غیررسمی تجدید چاپ می‌شود. همین رمان پیچیده و عجیب، که همیشه هم دعواهای جورواجور بر سر مفاهیم و تکنیک‌هایش بوده است، حتی میان عوام و روشن‌فکر و طایفه‌های مختلف فکری و فرهنگی، بیش از هر رمان دیگری خوانده شده، بیش از هر رمان دیگری ترجمه شده و بیش از هر رمان دیگری روی ادبیات ما تأثیر گذاشته است. خوب حالا می‌توانیم این سؤال را مطرح کنیم که از آن هشت موردی که قره‌باغی به عنوان ویژگی‌های پست مدرن برشمرد چند مورد آن را می‌توانیم در «بوف کور» پیدا کنیم؟ خوب بعد باید بپرسیم که آیا هدایت با قریحه‌اش، با حساسیت طبیعی‌اش، با جریان سیال ذهنش «بوف کور» را خلق کرد یا با دو دو تا چهار تا و شگردهای رمان‌نویسی؟ شاید بگوییم که ما پاسخ سرراست و روشنی برای این سؤال نداریم، اما آن چه روشن است این است که ما، براساس قضاوت تاریخی، کسی مانند هدایت را به دلیل مجموعهٔ کارش نویسنده‌یی با استعداد و با قریحه می‌دانیم، یعنی مجموعهٔ کار او نشان می‌دهد که نویسنده است، بینش هم دارد، زبان هم می‌داند، به ادبیات جهانی هم نسبتاً اشراف دارد و بعد در کارش نمونه‌های آگاهی از تکنیک‌های غربی را هم می‌بینیم، اما هرگز احساس نمی‌کنیم که مثلاً «بوف کور» از روی دست کسی یا چیزی نوشته شده باشد. اتفاقاً پاساژهایی را پیدا کرده‌اند که دقیقاً از ریلکه، یعنی از «دفترچه‌های خاطرات بریگه‌لویدز»، برداشته شده. اگر خواستید می‌توانم دو سه تا پاساژ را مثال بیاورم، اما کسی نمی‌آید به علت این پاساژها، که در نهایت شاید بشود دو صفحه، بگوید که «بوف کور» از روی اثر دیگری نوشته شده است.

معصوم‌بیگی: من این نکته را به صورت سؤال طرح بکنم که اگر فرض بگیریم محمد بهارلو نه در ۱۳۷۷ بلکه در سال ۱۵۰۰ رمان را می‌خواند، بدون آن که اطلاعاتی از این نشیب و فرازهای فکری براهنی داشته باشد، قضاوتش دربارهٔ آزاده خانم، به عنوان یک رمان منسوب به پست مدرن، چه می‌توانست باشد؟ آن موقع چه قضاوت هنری و ادبی دربارهٔ آن می‌کرد و آیا خودبه‌خود بودن با نبودن آن را معیار می‌گرفت؟

بهارلو: پاسخ قطعی به یک همچو سؤالی، آن هم به این شکل، البته نیازمند قضاوت تاریخی است. من می‌گویم وقتی آن رمان را می‌خوانم برایم یک رمان کاملاً مصنوعی است. عناصر درونی‌اش آن منطق لازم رمانی را پدید نمی‌آورند. احساس تصنع می‌کنم. قبول دارم که در رمان مقداری صناعت، مقداری تکلف، مقداری کار ساختگی و مقداری کار خودآگاه دیده می‌شود، اشکالی هم ندارد، اما اگر شما در یک اثر دایماً حضور مزاحم نویسنده را احساس بکنید، آن هم به عنوان کسی که دارد «صنعت» می‌آفریند و نقش‌بازی می‌کند، مایلم آن اثر به دل‌تان نمی‌نشیند و نظرتان را نمی‌گیرد. شگردها و صناعت‌ها نباید دروه باشند یا لو بروند. مثالش را در سینما بزنم که شاید کمی ساده‌تر باشد. اگر شما فیلمی را که دارید تماشا می‌کنید دایم متوجهٔ نورپردازی و حرکت دوربین آن بشوید معلوم است که آن فیلم اشکال دارد، و قطعاً فیلم‌برداری آن بد است. در فیلم «حرفه: خبرنگار» اثر آنتونیونی فصل طولانی درخشانی هست که در زمان نمایش خود نظر اهل سینما، به ویژه منتقدان، را سخت گرفت. آن فصل از این قرار است که دوربین از لای نردهٔ پنجره توی اتاقی می‌رود و بعد از آن دور می‌شود و سپس به روی پشت بام می‌رود. آنتونیونی برای گرفتن یک همچو «پلان سکانسی» داده بود برایش یک جراثقال مخصوص ساخته بودند، از آن جراثقال‌هایی که هیچکاک هم برای فیلم‌هایش انواع جورواجورش را داده بود برایش ساخته بودند. در اوایل دههٔ پنجاه در ایران آن فصل فیلم آنتونیونی - مانند فصل‌های خیره‌کنندهٔ فیلم‌های هیچکاک - ذهن کارگردان‌های تازه‌کار ما را سخت مشغول کرده بود. کیارستمی فیلم کوتاه ساده و بامزه‌یی دارد به نام «تجربه» که از نخستین فیلم‌های او است. او روی گردهٔ همین فصل فیلم آنتونیونی آمد یک پلان طولانی در فیلم «تجربه» ساخت، آن هم با چه مرارتی، چون آن امکانات تکنیکی برایش فراهم نبود، و بعد هم به صرافت طبع دریافت که اگر این برداشت طولانی در ده تا پلان تقطیع بشود سگش شرف دارد به آن «پلان سکانس» مصنوعی و تقلیدی که دوربین اصلاً کات نمی‌کند. چرا؟ چون آن موقع من بیننده به طور مصنوعی متوجه این حرکت دوربین می‌شدم و مانع از این می‌شد که فیلم روایت طبیعی خودش را به من مخاطب منتقل بکند. یک همچو جنفولک بازی - که بعضی‌ها اسمش را «توردوفورس» می‌گذارند - طبیعت سادهٔ اثر را مخدوش می‌کند.

قره‌باغی: این‌ها را که گفتید، به هرحال می‌تواند در مورد هر داستان خوبی مصداق پیدا کند و به حساب هنر و نبوغ نویسنده، آگاهی و قریحهٔ او گذاشته شود، بی آن‌که ربطی به پست‌مدرنیسم داشته باشد. اما بحث ما دربارهٔ داستان‌نویسی و ادبیات پست‌مدرن است و این را بگویید که امروز بدون درنظر گرفتن این آگاهی‌ها و ذهنیت‌ها چه طور می‌توان نوشت؟ یعنی یک نویسنده به هر حال هر کاری که بکند، اگر پست‌مدرنیستی باشد، اثرش با یکی دو تا از ویژگی‌ها و مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم همسویی خواهد داشت و دیگران خواهند گفت این جا دارد تداخل متن می‌کند و این جاگذشته را می‌آورد و بستار باز دارد و دست آخر هم حمل بر آن خواهند کرد که دارد از روی فرمول می‌نویسد، چه باید کرد؟

بهارلو: من فکر می‌کنم که اگر بندهٔ مخاطب بتوانم با تمام حواس پنج‌گانه‌ام با اثر تماس بگیرم، یعنی اثر دارای جنبهٔ باورپذیری یا تلقین‌پذیری باشد، آن اثر احتمالاً مشکلی ندارد. این البته اتفاق نادری است - و معمولاً می‌گویند شاه‌کار وقتی ساخته می‌شود - که حد اعلای صناعت با سادگی ممزوج بشود.

معصوم‌بیگی: نه، ببین داریم می‌رویم توی مبانی. این نکته که باید اثر با سادگی و این‌ها جمع بشود درست است. فقط در وضعیتی این امکان وجود دارد که تو به یک مراحلی در یک سبک و شیوه رسیده‌باشی که بتوانی این حرف را بزنی. گرترود استاین

می‌گفت: هر هنر تازه‌یی به دلیل این که شباهتی به گذشته ندارد زشت است. به دلیل این که شکل نگرفته و با عادات مألوف اهل زمانه و اهل هنر سازگاری ندارد کریه است. خودت شعر نیما را می‌شناسی. گذشته از این که نیما یک مقدار زبانش محلی است، پیچیده است، حتی در بیان دچارِ لکنت‌هایی است که فقط یک اثر بزرگ بنیادگذار می‌تواند آن لکنت‌ها را داشته باشد، به قول ژولیا کریستوا که می‌گوید: مالارمه تمام بحرانِ یک عصر را در شعرش انعکاس داده، یعنی عناصر زبانی به شدت ملتهب و غیرسره است، به قول ریموند ویلیامز: «ساختار احساس» هنوز شکل فلزم و هنجار ثابت پیدا نکرده، عناصر فکری دچار آشفتگی است، آشفتگی حاصل آن بحرانی است که الان آن چیزی که باید بیاید پدید نشده و آن چیز گذشته هم به حالت پیشین نیست یعنی یک دوران ادبی حالت گذار دارد. دقت کنید که ما داریم این جا راجع به داستانی صحبت می‌کنیم که اصلاً شکلی ندارد و چون شکلی ندارد، ابتذاش اصلاً زشت است، یعنی مثل بچهٔ دو روزه‌یی است که اصلاً شکل گربه است نه موجود انسانی. من تصور می‌کنم آن ترکیبی که ما از سادگی و والایی در نظر داریم، آن تراش خوردگی است که فقط در سادگی پیدا می‌شود، مالِ مرحله‌یی است که هنر از دورانِ ابتدایی، زیان‌گذار خودگذشته باشد. به تدریج نقص‌های آغازکار را رفع کرده باشد، در میان محافل هنری پذیرفته شده باشد و حتی خود به سنت تازه‌یی تبدیل شده باشد و طبیعاً مانع نوآوری‌های تازه. ابتدا ناسازگاری، سپس سازگاری و آخر کار نوسازگاری و الی آخر. این دیالکتیک در تمام تاریخ هنر بوده.

قره‌باغی: خب، این حرف‌های معصومبیگی دربارهٔ شکل نگرفتن و زشتیِ ابتدایی هر اثر نو و صحبت کردن دربارهٔ داستانی که اصلاً شکلی ندارد و همه هم درست است، پایِ این سوال را پیش می‌کشد که به هر حال در کنارِ هر مکتب و مشرب هنری، یک نوع زیبایی‌شناسی هم پیدا می‌شود. مثلاً مدرنیسم زیبایی‌شناسیِ خودش را هم دارد. سوررئالیسم زیبایی‌شناسی خودش را دارد. نمی‌توانیم از یک پدیده حرف بزنیم و زیبایی‌شناسی آن را نادیده بگیریم. با توجه به این مه وارد، چه‌طور می‌شود یک اثر پست‌مدرن را بررسی کرد؟ می‌توانیم بگوییم که آقا، زیبایی این اثر در زشتی آن است، اما آیا این را هم می‌توانیم بگوییم که اعتبار این اثر در بی‌اعتباری آن است؟ یا معنای آن در بی‌معنایی آن است؟ یا احساس نهفته در آن در گرو احساسی است که برنمی‌انگیزد؟

بهارلو: نه ببینید ـ برگردم به حرف قبلی‌ام ـ وقتی شما یک اثری مثلِ غزل حافظ می‌خوانید اوجِ صناعت و تکنیک و زبان‌آوری و بازی‌های زبانی را در آن می‌بینید، در عین حال سادگی را هم می‌بینید. هم عام‌پسند است هم خاص‌پسند. به همین دلیل کسی مثلِ آقای خرمشاهی ممکن است برای دقایقِ زبانی آن مقالهٔ مستوفایی بنویسد، آن آدمی هم که زیر پلِ گیشا از یک فال فروشِ دوره‌گرد فالی می‌خرد دیگر به دقایقِ زبانیِ آن غزل توجه نمی‌کند، چون وارد نیست. البته او هم لذت خودش را می‌برد، منتها این جا آن حرفِ بارت مطرح می‌شود که می‌گوید این «لذت متن» کیفیت یا کمیتش ـ چه جور معلوم می‌شود؟ خوب ـ خودش پاسخ می‌دهد ـ با فرهیختگی؛ یعنی اگر بنده بیشتر حافظ‌خوان و غزل‌خوان هستم، اگر به امورِ شعر، به امورِ زبان، به تکنیک، به صنایعِ بدیعی و نظیر این‌ها اشراف دارم، احیاناً لذت بیشتری می‌برم. آن آدم ساده هم «لذتِ متن» را می‌برد، ولی چون فرهیخته نیست، چون پس پشت معانی ابیات را، Subtext هایش را، نمی‌تواند دریابد او هم لذتش را می‌برد، اما لذتِ او متفاوت است از خواننده یا منتقدِ فرهیخته. بالاخره هر کس برای لذتی که می‌خواهد ببرد باید یک بهایی بپردازد. من در حینِ بحث گفتم که اگر بینِ حدِ اعلای تکنیک و حدِ اعلای شگرد با یک نوع سادگی یک ترکیبی رخ بدهد شاه‌کار خلق می‌شود، البته این ترکیبِ فرخنده و کمیابی است در ادبیات و هنر.

معصوم‌بیگی: من فکر می‌کنم داریم به حرف‌های خیلی خوب می‌رسیم، یعنی به خصوص به آن مبانی‌یی که این‌ها را از هم دیگر جدا می‌کند. این نکته‌یی که بهارلو می‌گوید در مورد شعر حافظ کاملاً درست است. شعر حافظ یک رویه دارد و صد لایه. از آن رویه نه فقط آن آدم زیر پلِ گیشایی بلکه کسانی که حتی سواد ندارند هم لذت می‌برند، حتی ممکن است لذتی که می‌برند ـ اگر بخوایم لذت را بسنجیم ـ کمتر از لذتِ خرمشاهی یا فلان آدم فرهیخته نباشد. بی‌شیله پیله‌تر است. ببینید این را ما توی شعر حافظ داریم که یه عنصری وجود دارد که هم عام فهم است و هم خاص‌پسند. آن سخن درخشانِ هنری چیمز را در نظر بگیریم که می‌گوید داستان در درجهٔ اول باید یک روایت باشد. سرگرمی از سلاقهٔ روایی و شدت روایت و کشاکش دراماتیک ناشی می‌شود اما همهٔ داستان این نیست. داستان گذشته از محتوای غنی عاطفی محتوای فکری قوی هم دارد. این را دیگر قرار نیست لزوماً خوانندهٔ عادی بفهمد. هر معنایی صد تا لایه پشتش دارد، آن دانشمند و منتقد آن صد تا را درک می‌کند، آن خواننده روایت و قصه را. این‌ها کاملاً درست است و هنر گذشته این خاصیت را داشت. ما بحثمان راجع به ژانرهای هنری است. شاید این‌ها اساساً متعلق به یک دنیایی بود که به دنیای حماسه نزدیک بود. یعنی دنیایی که در آن ذهن و عین بر هم تطبیق داشت. اما ما بعد از قرنِ بیستم اساساً در دورهٔ مدرنیسم وارد یک دوره‌یی می‌شویم که در این دوره نوعی از انتلکچوالیسم مطرح می‌شود که اساساً محتوای عاطفی را فدای انتلکچوالیسم می‌کند. دیگر تعادل میان عنصرِ فکری و عنصرِ عاطفی کاملاً به هم خورده. آلیاژ نصف نصف امثال هومر و حافظ به کلی از بین رفته.

بهارلو: خوب این باطل شدن است.

معصوم‌بیگی: اجازه بده. در دورهٔ مدرنیسم در نقاشیِ کلِ عصرِ کوبیسم در داستان نویسیِ کل عصری که از جویس و حتی می‌شود گفت پروست به بعد است این عدم تعادل میان محتوای فکری و عاطفی کاملاً محسوس است. داستان جویس نه فقط «شب‌زنده‌داری فینگان‌ها» بلکه حتی «اولیس» برای عوامل قابل فهم نیست. ناهار در سبزه‌زار پیکاسو در مقایسه ناهار در سبزه‌زار مانه به کلی غیرقابل درک است.

بهارلو: اما بهرحال می‌خوانند.

معصوم‌بیگی: نه عوام نمی‌خوانند، یک میلیون تیراژ ندارد.

بهارلو: منظور من عوامِ خواننده است، نه عوامی که به هیچ ترتیب با کتاب سروکار ندارند. آلان آثار جویس هر سال، در اروپا و ممالک انگلیسی زبان، چاپ می‌شوند. البته اثری مانند «فینیگانزویک» را فقط اهلِ بخیه می‌خوانند. به قولِ خودِ جویس: «اولیس» روز است و «فینیگانزویک» شب.

معصوم‌بیگی: اساساً در خودِ هنرِ مدرنیستی ما با جنبه‌یی مواجهایم که تا پیش از آن، یعنی تا عصرِ رمانِ رئالیستی مواجه نیستیم، حتی این توی نقاشی و دیگر هنرها هم هست و آن نفی مداوم است. نفی عنصر روایت در نقاشی، نفی زمان خطی و تحمیل وحدت ذهن بر تکثر شیء در داستان و...

بهارلو: یعنی با حذف قبل از مدرنیسم مواجه نیستیم؟

معصوم‌بیگی: نه، توی قبل از مدرن حتی مواجه نیستیم. ما با نفی و حذف مواجه نیستیم.

بهارلو: حتی در شعر سعدی هم حذف پیدا می‌شود.

معصوم‌بیگی: ببینید آن چه شما می‌گویید ایجاز است، یعنی موجز سخن گفتن. یعنی بیشترین معنا را در کم‌ترین کلمه گفتن.

بهارلو: حذف از نمونه‌های بارز ایجاز است. حذف را یکی از مشخصه‌های اصلیِ سبکِ سعدی می‌دانند. نکتهٔ مهم در حذف این است که خواننده نخست متوجه نمی‌شود که از جمله، یا بیت، چیزی کم شده است، زیرا جمله چنان قدرتی در انتقال معنی دارد که ذهن عبارتِ محذوف را ناخودآگاه در آن درج می‌کند. ضیاء موحد در کتابِ «سعدی» فصلی دربارهٔ حذف در آثارِ سعدی دارد که خواندنی است. حذف در واقع یک جور «سفیدخوانی» است. آن چه را خواننده می‌تواند حدس بزند یا استنباط کند نویسنده نمی‌آورد، حذف می‌کند.

ادامه دارد