گفت‌وگوی روزنامه قانون با کاوه فولادی‌نسب در خصوص وضعیت ادبیات امروز

در ایران نویسنده تفننی کم نداریم

احمد هاشمی
محمد پروین

- وقتی نویسنده پشتش را می‌کند به جامعه، خب جامعه هم همین کار را می‌کند. چرا جامعه، سینمای اصغر فرهادی را دوست دارد؟ چرا جامعه داستان‌های دولت‌آبادی و ساعدی و محمود را دوست دارد؟ چون این‌ها به جامعه پشت نکرده‌اند
- برای آدم حرفه‌ای، نویسندگی شغل نیست، سبک زندگی است
- یکی از معیارهای حرفه‌ای بودن، امکان ارتزاق و گذران زندگی است؛ تاکید می‌کنم، یکی از معیارها، نه تنها معیار
- عمر نویسنده از ۵۰ سالگی شروع می‌شود. حالا این عدد ۵۰، یک تمثیل است؛ یعنی عمر نویسنده از وقتی شروع می‌شود که درست و حسابی مطالعه و تجربه کرد و تبدیل شد به یک سوژه مستقل از دیگران
- مفاهیم جهانی‌شدن و بومی بودن از آن مفاهیمی هستند که من هر چه بیشتر درباره‌شان مطالعه می‌کنم، می‌بینم کمتر می‌دانم. تارانتینو، فیلمساز بومی است یا جهانی؟
- من داستان‌های ایده‌محور را ترجیح می‌دهم؛ و البته این‌طور هم نیست که داستانی فقط با ایده پیش برود؛ داستان ایده‌محور، ماجرا و شخصیت هم دارد اما این ایده است که در کانون داستان قرار می‌گیرد

کاوه فولادی‌نسب نویسنده، مترجم و منتقد ادبی است. رمان هشت و چهل‌وچهار آخرین اثر داستانی منتشرشده از اوست. همچنین وی این‌روزها تدریس داستان‌نویسی را به شکل جدی پیگیری می‌کند. درباره وضعیت داستان ایرانی معاصر با او به گفت‌وگو نشستیم که در ادامه می‌خوانید:

● در حال حاضر شمارگان کتاب‌های داستانی ایرانی بسیار کم است؛ به نظر شما چه راهی وجود دارد تا مخاطبان با داستان ایرانی آشتی کنند؟

یکی از بهترین جواب‌ها یا راه‌حل‌ها در سینمای دهه ۶۰ خودمان داده شده است. در آن دهه، درست است که فیلم‌هایی با مخاطب خاص و محدود و به‌اصطلاح روشنفکرانه هم ساخته می‌شد اما وقتی بدنه سینما را نگاه می‌کنیم، می‌بینیم فیلم‌های خوبی مثل «زرد قناری»، «دبیرستان»، «نرگس» و «یک‌بار برای همیشه» وجود دارند که هم استانداردهای فنی خوبی دارند و هم با جامعه ارتباط برقرار می‌کنند و صدای مردم هستند. در ادبیات ما، عامه‌پسندها را که بگذاریم کنار، چنین کیفیتی وجود ندارد یا خیلی کمیاب است؛ داستان‌های ما کاری به مردم ندارند، مردم هم کاری به آن‌ها ندارند. اینکه بعضی نویسنده‌ها زیادی شخصی‌نویس باشند، شاید به‌عنوان یک اقلیت در ادبیات جذاب تلقی شود؛ آنجوری که برای مثال «کنوت هامسون» بود در ادبیات نروژ. ولی وقتی این تبدیل می‌شود به کیفیت عمومی ادبیات یک کشور، معضلی برای خودش به‌وجود می‌آورد. حالا می‌شود این سوال را از نویسنده ایرانی پرسید که چرا باید دغدغه‌های تو برای یک دختر یا پسر دبیرستانی، یک خانم یا آقای کارمند، یا هر شهروند دیگری مهم یا جذاب باشد؛ وقتی تو پشتت را کرده‌ای به او و داری می‌نویسی. منظور من ابتذال نیست. منظور من تمکین به خواسته عمومی نیست. منظور من قابلیت درک‌پذیری متن است. وقتی نویسنده پشتش را می‌کند به جامعه، خب جامعه هم همین کار را می‌کند. چرا جامعه، سینمای اصغر فرهادی را دوست دارد؟ چرا جامعه داستان‌های دولت‌آبادی و ساعدی و محمود را دوست دارد؟ چون این‌ها به جامعه پشت نکرده‌اند. ادبیات ما پر است از دل‌نوشته! یکی از دلایل قهر جامعه با داستان ایرانی همین ذهنی‌گرایی بیش از حد و سوبژکتیوی غلوشده‌ای است که درواقع معنایش این است که نویسنده برایش مهم نیست که خواننده چه مسائل و دغدغه‌هایی دارد. نویسنده باید راوی زمینه و زمانه‌اش باشد.

● به نظر شما نویسنده‌های ایرانی تا چه اندازه به مقوله نوشتن حرفه‌ای نگاه می‌کنند؟

من آمار دقیق کمّی ندارم اما از روی شواهد و قرائن این‌طور به نظر می‌رسد که در ایران نویسنده تفننی کم نداریم. کیفیت متفننانه در همه‌جای دنیا و در همه‌حرفه‌ها وجود دارد. در هر حوزه و زمینه‌ای عده‌ای متفنن هستند و عده‌ای حرفه‌ای و داستان هم استثنا نیست. بعضی‌ها فقط دل‌شان می‌خواهد در این حوالی حضوری -حضورکی- داشته باشند، داستانی بنویسند و به‌عنوان هنرمند و روشنفکر اسمی در کنند. بعضی‌های دیگر اما جان‌شان به داستان بسته است. این‌ها نویسندگی را نه فقط به‌عنوان شغلی که از آن درآمد کسب کنند بلکه به‌عنوان یک سبک زندگی نگاه می‌کنند. تفننی‌ها خیلی راحت می‌توانند تغییر شغل بدهند و شاخه عوض کنند. امروز داستان می‌نویسند، فردا شعر و فیلمنامه، پس‌فردا شاید بازیگر شوند یا عکاس. پا بدهد یا پسند عمومی ایجاب کند، بعید نیست سراغ کارهای دیگر هم بروند. ولی برای آدم حرفه‌ای، نویسندگی شغل نیست، سبک زندگی است. شاملو را نگاه کنید؛ از بعد از انقلاب تا روی کار آمدن دولت اصلاحات تا حدودی نتوانست کاری چاپ کند اما سراغ کار دیگری هم نرفت؛ یعنی نمی‌توانست. همین است که تصور شاملو بدون شعر و شعر بدون شاملو غیرممکن است. در مورد سایر حرفه‌ای‌ها هم اوضاع کم‌وبیش به همین منوال است: گلشیری، میرصادقی، محمود و خیلی‌های دیگر.

● در حال حاضر امکان تامین مخارج زندگی از راه نویسندگی وجود ندارد. این موضوع باعث شده است خیلی‌ها به نوشتن به‌عنوان یک نوع کار تفننی در کنار شغل اصلی‌شان نگاه کنند. آیا در این شرایط صحبت از نگاه حرفه‌ای با واقعیات موجود سازگار است؟

یکی از معیارهای حرفه‌ای بودن، امکان ارتزاق و گذران زندگی است؛ تاکید می‌کنم، یکی از معیارها، نه‌تنها معیار. بعضی‌ها -برای مثال فوتبالیست‌ها، ستاره‌های سینما، پزشک‌ها و مهندس‌ها- می‌توانند با درآمدی که از حرفه‌شان دارند، در رفاه زندگی کنند اما برای همه این‌طور نیست؛ مگر این‌همه داور فوتبال نیستند که وکیل یا دندان‌پزشک یا استاد دانشگاه‌اند؟ حرفه‌ای نیستند؟ حرفه‌ای بودن معنایش فقط کسب درآمد کافی برای گذران زندگی نیست. معیار مهم‌تر، جدی بودن در حرفه است، حفظ احترام و حریم حرفه است. همه‌حرفه‌ها این ظرفیت را ندارند که بتوانی خرج زندگی‌ات را از آن‌ها دربیاوری. اما معنایش این نیست که نمی‌شود در آن حرفه‌ای شد. در گذشته هم خیلی از بزرگان ادبیات ما از داستان و حرفه‌های مرتبط درآمدی نداشته‌اند و جز در تعداد کمی از کشورهای دنیا -آن‌هم با معیارها و ملاک‌هایی- کمتر سرزمینی وجود دارد که نویسنده‌هایش فقط با نوشتن داستان بتوانند چرخ زندگی‌شان را بچرخانند.

● به‌جز متفنن بودن، چه دلایل دیگری را می‌توان برای این حال‌وروز نه‌چندان خوش ادبیات داستانی ایران برشمرد؟ زیست نکردن در محیط و جامعه؟ شرایط و فشارهای بیرونی؟ یا ندانستن قصه و تکراری شدن روایت‌ها؟

دلایل زیادی وجود دارد. یکی از مهم‌ترین‌هایش فقدان آموزش دانشگاهی است. شما نگاه کنید؛ دانشگاه تهران سال ۱۳۱۳ تاسیس شده است، دانشکده هنرهای زیبا ۱۳۱۹، بعد تازه از همین سه چهار سال پیش ادبیات داستانی وارد دانشگاه‌های ما شده است. سال‌های سال دانشکده و دانشگاه هنر داشته‌ایم و داستان همیشه پشت در مانده است. فقدان آموزش دانشگاهی آسیب بزرگی است؛ فقط نداشتن نظام آموزشی نیست، کلی کمبود و کاستی را به دنبال خودش دارد. بیراه نیست اگر بگویم به دلیل همین فقدان نظام آموزش دانشگاهی است که ما نهاد نداریم، صنف تا همین چند وقت پیش نداشتیم، دانش داستانی نداریم و خیلی چیزهای دیگر که هرکدام برای خودش دردی است. دلیل دیگر سن داستان‌نویسی در ایران است؛ بگذارید بگویم سن پایین داستان‌نویسی در ایران. بله، ممکن است کسی مثل گلشیری در ۳۲ سالگی «شازده احتجاب» را منتشر کند، این یک استثناست. سن رمان‌نویسی در همه‌جای جهان بیشتر از این حرف‌هاست. اینجا، وقتی می‌گوییم نویسنده جوان، منظورمان در بیشتر مواقع نویسنده‌ای زیر ۳۰ سال است و نویسنده‌های ۴۰، ۵۰ ساله پیشکسوت محسوب می‌شوند! اما در جهان، نویسنده ۴۰ ساله هنوز جوان است. سوال اینجاست: نویسنده ۲۰-۲۵ ساله مگر چقدر تجربه زیسته دارد؟ چقدر دانش دارد؟ چقدر آگاهی دارد؟ چقدر فکر و اندیشه‌اش قوام پیدا کرده است؟ در بهترین حالت -اگر نوابغ را بگذاریم کنار- در این سن‌وسال آدم می‌تواند فقط اطلاع خوبی از متون پیش از خودش داشته باشد. هنوز کو تا شناخت... کو تا تحلیل... کو تا آگاهی... کو تا رسیدن به نگاهی مسلط به فضا که بتواند ایده‌ای شخصی را دنبال و دورنمایی از آینده را ترسیم کند. سن داستان‌نویسی که تا این حد بیاید پایین، همین می‌شود که می‌بینید. خانم معماری بود به نام «زاها حدید» که یک سال و اندی پیش فوت کرد. یک قول درخشانی از او در ذهن من به یادگار مانده است. او می‌گفت «عمر یک معمار از ۵۰ سالگی شروع می‌شود». چه حرفی! مشابه این را -اگر ما دانشکده داستان‌نویسی داشتیم- باید قاب می‌گرفتیم می‌زدیم بالای در ورودی‌اش!

حرف زدن درباره کارگاه‌های داستان‌نویسی برای من راه رفتن روی لبه تیغ است چون خودم کارگاه داستان‌نویسی دارم و هر حرفم، ممکن است هزار و یک حرف و حدیث به دنبال داشته باشد. اما از آن فرار یا پرهیز نمی‌کنم چون به آموزش اعتقاد دارم. امر آموزش را در هیچ رشته‌ای نمی‌توان زیر سوال برد و در نوشتن هم. همه‌جای دنیا دانشکده‌های داستان‌نویسی و دوره‌های آموزش نوشتن خلاق وجود دارد

دلیل دیگر بی‌تردید سانسور است. فضای سیاسی-اجتماعی نیز هست که نویسنده‌های ما را وادار به مهاجرت می‌کند. هر وقت فضا محدودتر و عرصه تنگ‌تر شده، عده‌ای مهاجرت کرده‌اند. ایراد کار اینجاست که بسامد محدودیت فضا و تنگی عرصه در کشور ما بالاست! مدام مهاجرت داریم و این گنجینه‌ای است که از دست می‌رود؛ گنجینه‌ای که می‌تواند -می‌توانست- تولید ناب ادبی کند. مجموعه این عوارض وقتی به جان ادبیات سرزمینی می‌افتد، ذره‌ذره آن را نحیف می‌کند. البته این را هم بگویم که من، برخلاف بعضی رفقا، معتقد نیستم ادبیات داستانی ایران به کلی نابود شده است. بله، حال و روزش خوب نیست؛ این درست و مگر آدم کور باشد که این را نبیند. اما هنوز بارقه‌هایی هست که امید را زنده نگه می‌دارد. برای فاتحه خواندن خیلی زود است. واقعیت امر این است که در همین سال‌های رکود، چندتایی رمان و داستان خوب نوشته شده که نشانِ زندگی و پویایی هنوز موجود این ادبیات است.

● منتقدان کارگاه‌های داستان‌نویسی، یکی از دلایل را همین کارگاه‌ها می‌دانند که باعث شبیه شدن کارها می‌شوند. نظر شما چیست؟

حرف زدن درباره کارگاه‌های داستان‌نویسی برای من راه رفتن روی لبه تیغ است چون خودم کارگاه داستان‌نویسی دارم و هر حرفم، ممکن است هزار و یک حرف و حدیث به دنبال داشته باشد. اما از آن فرار یا پرهیز نمی‌کنم چون به آموزش اعتقاد دارم. امر آموزش را در هیچ رشته‌ای نمی‌توان زیر سوال برد و در نوشتن هم. همه‌جای دنیا دانشکده‌های داستان‌نویسی و دوره‌های آموزش نوشتن خلاق وجود دارد. در مدرسه‌های آمریکایی و اروپایی حتی زنگی برای نوشتن تعریف شده است که خیلی پویاتر از ساعت انشای مدرسه‌های ماست. اگر کسی اصل و اساس آموزش داستان‌نویسی را بخواهد زیر سوال ببرد یا -بدتر- انکار کند، من ترجیح می‌دهم سکوت کنم و از هوا لذت ببرم! چون وقتی گفت‌وگویی از حدی بیشتر از منطق فاصله بگیرد، دیگر محلی از اعراب ندارد. اما اگر کسی بگوید کارگاه‌های آموزشی ما کارآمد نیست و روی متد و روش آن‌ها تردید کند، این مساله دیگری است و البته محترم و قابل بحث. از منظر روش‌شناسانه، خیلی از کارگاه‌های داستان‌نویسی ما قابل نقد جدی هستند و بیشتر از آنکه کارگاه باشند، مکتب‌خانه‌اند با همان نظام و شیوه قجری؛ آقا یا خانمی می‌نشیند وسط، همه دوزانو می‌نشینند دورش و هرچه او بگوید، می‌گویند چشم، مرید و مرشدبازی است و قرار است همه بشوند کپی یک نفر (که خودش معلوم نیست چه گلی به سر ادبیات داستانی زده). بله، این نقد به بسیاری از کارگاه‌ها وارد است. شیوه مکتب‌خانه‌ای امروز دیگر پاسخ‌دهنده نیست و حرف حساب هم جواب ندارد. این شیوه در همین کشور خودمان هم از اواخر قاجار ور افتاده و مدرسه‌های جدید جایش را گرفته‌اند. کار مدرسه چیست؟ انتقال دانش. قرار نیست هرکس در کارگاه داستان‌نویسی می‌نشیند، بعد از چندوقت کپی‌ای از مدرس باشد. هنرجو و دانشجو باید دانش را فرا بگیرد و بعد، کار خودش را بکند.

● منتقدان این نوع آموزش معتقدند کارگاه‌های داستان‌نویسی باعث می‌شوند داستان‌نویس‌های جوان سراغ مُدهای ادبی بروند و از جدیت فاصله بگیرند؟

چند سال پیش یکی از همکاران داستان‌نویس یادداشتی نوشته بود و کارگاه‌های داستان‌نویسی را به مزرعه‌ای تشبیه کرده بود که در آن محصولات مشابه هم تولید می‌شود. این قضاوت ناعادلانه‌ای است و البته بستگی دارد به تعریف ما از امر آموزش. بیایید ببینیم هدف آموزش چیست؟ آیا هدف آموزش داستان این است که داستان‌نویس تربیت کند؟ هدف آموزش فقط تولید افراد حرفه‌مند است؟ جواب من به این سوال‌ها منفی است. آموزش یعنی انتقال دانش. آموزش نه خط تولید است، نه آموزشگاه و مدرسه و دانشگاه بنگاه تضامنی تولید حرفه‌مندان. در گذشته هم جایی گفته‌ام که آموزش، علاوه بر حرفه‌مندان، افرادی را هم برای حرفه‌های مرتبط تربیت می‌کند: مدیران، منتقدان، پژوهشگران، مدرسان و فعالان اجتماعی و اقتصادی و تجاری همان حوزه. اگر همه آن‌هایی که در دانشگاه‌ها آموزش معماری یا پزشکی می‌بینند، حرفه‌مند شوند، تکلیف دانشگاه و پژوهشگاه و شغل‌های مدیریتی دولتی، عمومی و خصوصی و حتی حوزه‌های اقتصادی و تجاری مرتبط چه می‌شود؟ اعضای کارگاه‌های داستان‌نویسی از نظر من به سه گروه تقسیم می‌شوند: گروه اول، آن‌هایی هستند تحت تاثیر آموزشی که می‌بینند، سطح مواجهه‌شان با ادبیات و داستان ارتقا پیدا می‌کند و تبدیل می‌شوند به کتاب‌خوان‌های جدی و آگاه. گروه دوم، آن‌هایی که به دانش مجهز می‌شوند ولی خلاقیت‌شان رشد و توسعه پیدا نمی‌کند. این‌ها می‌توانند منتقدها، ویراستارها و -حتی بعدها- مدرس‌های خوبی بشوند و گروه آخر که درواقع کوچک‌ترین گروه هم هست، آن‌هایی که -عالی، خوب، متوسط یا ضعیف- داستان‌نویس می‌شوند؛ نه بهترین داستان‌نویس، نه حتما همینگوی یا وولف! قرار نیست هرکس رفت دانشگاه نوبلیست شود!

● یعنی کارگاه‌ها باید یک جورهایی نحوه نگرش به اطراف را جهت دهند.

من اسمش را می‌گذارم دانش. گفتم که... عمر نویسنده از ۵۰ سالگی شروع می‌شود. حالا این عدد ۵۰، یک تمثیل است؛ یعنی عمر نویسنده از وقتی شروع می‌شود که درست و حسابی مطالعه و تجربه کرد و تبدیل شد به یک سوژه مستقل از دیگران. کسی اگر به آن حد رسید، می‌تواند از نگاه و دیدگاه صحبت کند. قرار نیست هنرجوهای یک کارگاه داستان‌نویسی، چه در حوزه ایدئولوژی و جهانبینی و هستی‌شناسی و چه در حوزه نگاه داستانی مبتنی بر نظریه، مثل مدرس‌شان فکر بکنند. مدرس فقط در حوزه مشخصی (اینجا: فن داستان‌نویسی) دانشی دارد و قرار است این را به هنرجوهایش انتقال دهد.

● این روزها با کتاب‌هایی سروکار داریم که فاقد جهان‌بینی هستند و در اجرای پلات‌ها هم ایراد دارند. این جهان‌بینی کی و کجا باید شکل بگیرد؟

ما از آموزش -آن‌هم این آموزش نحیفی که در ایران داریم- نمی‌توانیم چنین توقعی داشته باشیم. این کار را، اگر یک فرد (مدرس) بخواهد انجام بدهد، کار به استبداد می‌کشد و می‌شود باز تولید همان شیوه مکتب‌خانه‌ای. این یک کار نهادی است. اگر ما دانشکده‌ها و مدرسه‌های داستان‌نویسی متعدد داشتیم، می‌توانستیم به جهان‌بینی و نظریه و جریان هم فکر کنیم؛ همان‌طور که برای مثال در حوزه معماری، هرکدام از دانشکده‌های ما یک اندیشه یا جریان را نمایندگی می‌کنند و پیش می‌برند. در نبودِ نظام دانشگاهی، مساله فردی و شخصی می‌شود. آموزش -در این حدوحدودی که ما داریم- در بهترین حالت می‌تواند فن نویسندگی را در سطح خوب و قابل قبول به هنرجو منتقل کند. از یک جایی به بعد، این دیگر قلیان و جوشش درونی و اراده فردی و نیاز به توسعه پیشرفت اندیشه‌ای و فنی است که کاری می‌کند کسی نویسنده بهتری بشود یا نشود.

● شما به استفاده از تجربیات شرق و غرب اشاره کردید. به نظر شما آیا می‌توانیم یک فرم بومی هم برای داستان ایرانی تعریف کنیم؟

مفاهیم جهانی شدن و بومی بودن از آن مفاهیمی هستند که من هر چه بیشتر درباره‌شان مطالعه می‌کنم، می‌بینم کمتر می‌دانم. تارانتینو، فیلمساز بومی است یا جهانی؟ آیا خیلی از مسائلی که «تارانتینو» مطرح می‌کند، همین مسائلی نیست که ما هم در تهران خودمان داریم؟ پاموک نویسنده بومی است یا جهانی؟ آیا بخش زیادی از آنچه پاموک درباره استانبول می‌گوید، درباره تهران ما هم صادق نیست؟ یا هر کلانشهر دیگری در دنیای معاصر؟ فکر کنم «یاسوناری کاواباتا» است، اولین نوبلیست ادبی ژاپنی که در خطابه‌اش می‌گوید «ما نویسنده‌های حاشیه‌ای هستیم». بله، ما شهروندان حاشیه‌ای جهان معاصریم؛ به‌خصوص مایی که در حال توسعه‌ایم، نه توسعه‌نیافته‌ها. ما تلاش می‌کنیم به سطح بالاتری ارتقا پیدا کنیم. در این راه موانعی وجود دارد، ازجمله مقاومت کشورهای توسعه‌یافته، برای اینکه امثال ما، هند، ترکیه و برزیل وارد باشگاه‌شان نشویم. ببینید چه آتشی می‌سوزانند... ببینید چه محدودیت‌هایی را در سطح سیاست کلان به ما تحمیل می‌کنند... و ما، هنرمندان و اندیشمندان و متفکران کشورهای در حال توسعه، برای اینکه واکنشی به این موضوع نشان بدهیم، گاهی اوقات مساله بومی بودن را پیش می‌کشیم چون می‌بینیم آن‌ها نمی‌گذارند ما وارد گفتمان جهانی بشویم. من نمی‌توانم بگویم سارتر نویسنده بومی هست یا نیست. مارکز از عناصر بومی استفاده می‌کند، چون حواسش است که تغییر ذائقه خوب است اما نویسنده بومی است یا جهانی؟

تاریخ ادبیات می‌گوید نویسنده دغدغه‌مند از آن چیزی می‌نویسد که زیست کرده است. «دیکنز» جز درباره بچه‌های فقیر چیز دیگری نوشته است؟ یا بالزاک جز درباره مردهای جوان بلندپرواز؟ یا دیگران؟ می‌دانید، بعضی وقت‌ها که صحبت به داستان ایرانی یا سینمای فاخر ایرانی می‌رسد، من می‌ترسم؛ می‌ترسم کار به فاشیسم ایرانی بکشد، حالا گیریم در عرصه هنر! و گاهی آدم خیال می‌کند رفقا دارند شوخی می‌کنند؛ می‌خواهند با گلاب و شله‌زرد به کارشان رنگ‌وبوی ایرانی بدهند! ایرانی شدن جای دیگری اتفاق می‌افتد، جایی که ما زیست و زندگی ایرانی را درست و درمان به تصویر بکشیم؛ مثل کاری که مهرجویی در «مهمان مامان» می‌کند. بعضی‌ها فقط ظاهرش را می‌بینند اما او دارد یک نظام اجتماعی ویژه را روایت می‌کند؛ نظامی که در این جغرافیای خاص رشد و نمو کرده است و می‌تواند به‌عنوان یک نمونه از مشارکت اجتماعی به جهان نیز معرفی شود.

گفت‌وگوی ما با غرب همیشه گفت‌وگویی از جایگاه ضعف بوده است. این برای من، از سویی آزاردهنده و از سویی دیگر، به‌عنوان یک ایرانی که دوزیست است و غرب و زندگی غربی را هم تجربه می‌کند، بسیار ملموس. آن‌ها در ساختارها خیلی جلوتر از ما هستند. ولی این‌طور نیست که به‌شکل ذاتی ارجحیتی به ما داشته باشند

● شخصیت‌های رمان شما، «هشت و چهل‌وچهار» از دو ملت و فرهنگ متفاوت هستند و از قضا امکان گفت‌وگو بین‌شان فراهم شده است.

گفت‌وگوی ما با غرب همیشه گفت‌وگویی از جایگاه ضعف بوده است. این برای من، از سویی آزاردهنده و از سویی دیگر، به‌عنوان یک ایرانی که دوزیست است و غرب و زندگی غربی را هم تجربه می‌کند، بسیار ملموس. آن‌ها در ساختارها خیلی جلوتر از ما هستند. ولی این‌طور نیست که به شکل ذاتی ارجحیتی به ما داشته باشند. فقط فهمیده‌اند که سیستم را باید طوری طراحی کنند که هر کس بتواند بهترین عملکرد خودش را داشته باشد. این را که از‌شان بگیریم، لنگ می‌زنند. این را می‌شود موقع اعتصاب‌ها یا بعدِ حوادث تروریستی دید. تنها مقطعی در تاریخ معاصر، که ما با آن‌ها گفت‌وگو داشته‌ایم و متاثر از آن‌ها نبوده‌ایم، دوره‌ای بوده که مهاجران لهستانی وارد کشورمان شده بوده‌اند؛ کسانی که غربی بوده‌اند و به هزارویک دلیل در آن مقطع نمی‌خواستند یا نمی‌توانسته‌اند از بالا به ما نگاه کنند. برای من آن دوره از لحاظ تاریخی مقطع ارزشمندی است که ما توانسته‌ایم با بخشی از جامعه غربی در جایگاه برابر گفت‌وگو کنیم. بعد هم، هرچه باشد، بخش مهمی از جوانی من در دوره اصلاحات گذشته؛ کسی که حرف از گفت‌وگوی تمدن‌ها زد. بخش دیگرش هم متاسفانه در دوره دولت نهم و دهم گذشت که با همه جهان سر جنگ داشت و ایران‌ستیزی را در جهان تقویت کرد. من هم مثل هر نویسنده‌ای به این فکر می‌کنم که شاید امروز یا فردا این اثرم به زبان‌های دیگر ترجمه شود. در این کتاب، هم گفت‌وگوی تمدن‌های رییس دولت اصلاحات توی ذهنم بوده و هم خواسته‌ام نشان بدهم ما چهره خشنی نداریم. هر اثر داستانی باید سندی از زمانه خودش باشد.

● به نظر می‌رسد «هشت و چهل‌وچهار» ماجرامحور نیست و بیشتر تکیه‌اش روی فن است.

می‌دانید که تقسیم‌بندی‌های زیادی برای داستان وجود دارد. یکی از این تقسیم‌بندی‌ها، داستان‌ها را به سه گونه ایده‌محور، ماجرامحور و شخصیت‌محور تقسیم می‌کند. من داستان‌های ایده‌محور را ترجیح می‌دهم؛ و البته این‌طور هم نیست که داستانی فقط با ایده پیش برود؛ داستان ایده‌محور، ماجرا و شخصیت هم دارد اما این ایده است که در کانون داستان قرار می‌گیرد. در «هشت و چهل‌وچهار» زمان و مفاهیم و مسائل مبتلا به آن بوده که در کانون اثر قرار داشته: بی‌زمانی، جهان‌های موازی، مرگ، میراث، تاریخ و نوستالژی.

سینما

خالق «پرواز بر فراز آشیانه فاخته» درگذشت

«میلوش فورمن» خالق آثار ماندگاری همچون «پرواز بر فراز آشیانه فاخته» و «آمادئوس» در سن ۸۶ سالگی دار فانی را وداع گفت. این کارگردان اهل چک به امید رسیدن به آزادی زادگاه خود را ترک گفت و در آمریکا ساکن شد. او تاکنون برای دو اثر مشهورش جایزه اسکار دریافت کرده است.

«فورمن» که ساخت دو فیلم بیوگرافیکی شناخته شده درباره آمریکایی‌های جنجالی شامل «مردم در برابر لری فلینت» در سال ۱۹۹۶ و «مرد روی ماه» در سال ۱۹۹۹ را در کارنامه داشت، پس از طی یک دوره بیماری کوتاه درگذشت.

در حالی که همسر وی خبر درگذشت این کارگردان را به خبرگزاری چک اطلاع داد، مدیر هنری وی در آمریکا نیز این خبر را تایید کرد.

فورمن ابتدا در صحنه بین‌المللی با آثاری چون «پلنگ سیاه» در سال ۱۹۶۴، «عشق‌های یک بلوند» در سال ۱۹۶۵ که نامزد بهترین فیلم خارجی اسکار و «توپ فریمن» در سال ۱۹۶۷ شناخته شد.

اما این کارگردان به موضوع‌های آمریکایی بیشتر توجه داشت و حس طنز را دنبال می‌کرد. فیلم‌های وی بیشتر مورد توجه مخاطبان خاص و سطح بالا واقع می‌شد هرچند او با برخی آثارش توانست با جریان اصلی فیلمسازی آمریکا نیز همراه شود. «پرواز بر فراز آشیانه فاخته» در سال ۱۹۷۵ که با اقتباس از رمان کن کیسی در سال ۱۹۶۲ ساخته شده بود، تصویری از زندگی در موسسه روانی در اورگان بود که با بازی جک نیکلسون در نقش یک بیمار شورشی موفقیت بزرگی در اسکار به دست آورد و جایزه پنج بخش اصلی بهترین فیلم، بهترین کارگردانی، بازیگر مرد، بازیگر زن و فیلمنامه اقتباسی را برد. این فیلم برنده سی‌وسومین دوره گلدن گلوب نیز شد.

«آمادئوس» فیلم دیگر وی در سال ۱۹۸۴ با بازی تام هولس در نقش «ولفگانگ آمادئوس موزار» نامزدی ۱۱ اسکار را کسب کرد و هشت جایزه را برد. این فیلم برنده چهل و دومین جایزه گلدن گلوب هم شد و جایزه بفتا را دریافت کرد.

«پیتر شفر» فیلمنامه‌نویس مشهور انگلیسی درباره این فیلم نوشت: «در حالی که متداول بود تا فیلم‌های روسی و چک درباره آهنگسازها ساخته شوند و تصور می‌شد که کمونیست‌ها عاشق فیلم‌هایی درباره آهنگسازها هستند، من در سینما نشسته بودم و فکر می‌کردم باید تمام طول فیلم را چرت بزنم که ناگهان با یک درام فوق‌العاده روبه‌رو شدم. من تا پایان فیلم به صندلی چسبیده بودم».

وی سومین و آخرین نامزدی اسکارش را برای فیلم «مردم در برابر لری فلینت» در سال ۱۹۹۶ کسب کرد. این درام که درباره بنیانگذار مجله هاستلر است، در پنجاه و چهارمین دوره گلدن گلوب به‌عنوان برنده شناخته شد و جایزه برلیناله را به خانه برد. فیلم «مرد روی ماه» در سال ۱۹۹۹ نیز که زندگی و کار غیرعادی کمدین پیشرو «اندی کافمن» را با بازی جیم کری تصویر کرده، برنده جایزه برلیناله شد. این کارگردان نامدار کارش را در دهه ۱۹۵۰ در انستیتو فیلم تازه تاسیس شده دانشگاه پراگ شروع کرده بود که کارهایی خلق کرد که به‌عنوان «دوران طلایی سینمای چک» به یاد آورده می‌شوند.

«حفظ ایمان»، «اشباح گویا»، «چلسی روی صخره‌ها» از فیلم‌های اخیر وی هستند. آخرین فیلم فورمن با عنوان «محبوب» سال ۲۰۱۱ اکران شد.