



ما همیشه ترغیب شده‌ایم به سکوت

گفتگو با حسین مرتضائیان آبکنار دربارهٔ دیالوگ‌پردازی در ادبیات داستانی
مجلهٔ سینما ادبیات شمارهٔ ۳۰ (۱۳۹۰)

علیرضا اکبری: چه کسی می‌تواند رگتایم یا وداع با اسلحه یا غرور و تعصب را بدون دیالوگ‌های فراموش‌نشده‌شان تصور کند؟ چطور می‌توانستیم ساده‌دلی پرنس میشکین را بدون خواندن حرف‌هایش که همه بی‌درنگ از ذهن بر زبان جاری می‌شد دریابیم؟ رمان و داستان از انسان سخن می‌گویند و انسان با کلام. پس چطور می‌شود داستان‌نویس بود و توجهی به کلام شخصیت‌ها نداشت؟ بدیهی‌ست هر داستانی اقتضائات خود را دارد و نمی‌توان در این‌مورد نسخهٔ واحدی پیچید و به همه توصیه کرد، اما اگر نگاهی به آثار مهم ادبیات داستانی‌مان در صد سال اخیر بیندازیم از بوف کور و ملکوت و یگلیا... گرفته تا سفر شب و شازده احتجاب و همنوایی شبانه... متوجه می‌شویم که تقریباً همهٔ این آثار روایت‌های ذهنی دارند و دیالوگ‌پردازی در آنها یا اصولاً دیده نمی‌شود یا به حداقل میزان ممکن است. شاید در میان نویسندگان معاصرمان از نسل‌های قبل یکی از بزرگترین استثناءها در این‌مورد محمود دولت‌آبادی باشد با دیالوگ‌های بی‌مانندش در کلیدر و جای خالی سلوچ. همان‌طور که گفتم حرف این نیست که باید در تمام داستان‌ها به یک میزان از دیالوگ استفاده کرد یا «اصولاً داستان بی‌دیالوگ داستان ناقصی‌ست!»، نکته اینجاست که با نگاهی به آنچه این روزها از داستان و رمان منتشر می‌شود، درمی‌یابیم که بسیاری از نویسندگان معاصر ما حتی در آنجا که باید از دیالوگ استفاده کنند هم از این کار سر باز می‌زنند یا اگر از دیالوگ استفاده می‌کنند هم چندان از قابلیت‌های بالقوهٔ دیالوگ در روایت، شخصیت‌پردازی و... آگاه نیستند.

حسین مرتضاییان آبکنار، به اعتبار داستان‌های کوتاه و تنها رمانش، «عقرب روی پله‌های راه‌آهن اندیمشک یا از این قطار خون می‌چکه قربان»، از معدود نویسندگان معاصر ماست که توجه خاصی به دیالوگ‌پردازی در آثارش دارد. او همچنین از معدود داستان‌نویسان ماست که در کارنامه کاری‌اش تجربیات مهمی در زمینه فیلمنامه‌نویسی -ژانری که اساساً برپایه دیالوگ و تصویر شکل می‌گیرد- دارد. از جمله این تجربیات می‌توان به نگارش فیلمنامه فیلم «کسی از گربه‌های ایرانی خبر ندارد» ساخته بهمن قبادی اشاره کرد. با او درباره دیالوگ‌پردازی در داستان و رمان گفت‌وگویی کرده‌ام که در پی می‌آید. جدا از تجربیات شخصی آبکنار در داستان‌نویسی، سال‌ها تدریس داستان‌نویسی هم باعث شده که او در این مورد گفتنی‌های زیادی داشته باشد.

س: آقای آبکنار، منتقدان ادبی و روایت‌شناسان، روایت را متشکل از سه عنصر اصلی توصیف، فضا سازی و دیالوگ می‌دانند. برای شما به عنوان داستان‌نویس به طور کلی آیا هیچ‌کدام از این سه هنگام نوشتن اولویت دارند یا بسته به داستان ممکن است به هر کدام از این سه عنصر در جای خود بیشتر متوسل شوید؟

ج: بستگی به داستان دارد. ژانرها و سبک‌ها و گونه‌های داستانی گاهی با تأکید یا توجه دوچندان روی هر کدام از اینهاست که شکل می‌گیرند. مثلاً دیالوگ در «رمان نو» کمرنگ‌تر است از «مینی‌مالیسم». نگاه کنید به داستان‌های «آلن رب‌گری» و مقایسه کنید با آثار «ریموند کارور».

نه فقط توصیف و فضا سازی و دیالوگ، بلکه تأکید ما روی هر کدام از عناصر قصه (نظرگاه، زبان، شخصیت، فضا...) گونه‌ای از داستان را شکل می‌دهد. شما اگر روی هر کدام از این عناصر تأکید کنید بقیه عناصر کمرنگ می‌شوند. به عنوان مثال تأکید روی فضا باعث می‌شود فضا برجسته‌تر از مثلاً شخصیت شود. بعضی از نویسنده‌ها این را نمی‌دانند و تصور می‌کنند باید تمام عناصر قصه را برجسته کنند، در حالی که گاهی بی‌توجهی به این نکته به اثرشان لطمه می‌زند. کافکا اگر داستان موقعیت می‌نویسد، شخصیت برجسته نیست، بلکه تبدیل به تیپ می‌شود. در داستان موقعیت مثلاً می‌توان و باید فضا را برجسته‌تر کرد اما اگر به همان میزان شخصیت هم تقویت شود، داستان موقعیت تبدیل به داستان شخصیت می‌شود. چیزی که شاید خواست نویسنده نبوده.

توجه به دیالوگ هم می‌تواند باعث کمرنگ شدن توصیف و فضا سازی شود؛ یعنی بار توصیف یا فضا سازی روی دوش دیالوگ بیفتد؛ که می‌توان داستان‌های خیلی درخشانی هم از دلش بیرون کشید. چند سال پیش رمانی چاپ شد به نام «نفرین ابدی بر خواننده این برگ‌ها» از «مانوئل پوئیک» که متأسفانه کمتر دیده شد. تمام رمان دیالوگ است! از اول تا آخر. و دیالوگ بار تمام عناصر دیگر را بر دوش می‌کشد. این رمان یکی از بهترین و مثال‌زدنی‌ترین رمان‌هایی است که من در این سال‌ها خوانده‌ام.

س: خود شما معمولاً توجه خاصی به دیالوگ دارید فی‌المثل در رمان «عقرب...» که رمان کم‌حجمی هم هست، دو فصل کامل از کتاب یعنی فصول ۴ و ۱۱ کلاً بر اساس دیالوگ بین شخصیت‌ها پیش می‌رود و این گرایش در داستان‌های کوتاه‌تان هم کم و بیش قابل ملاحظه است. این گرایش از کجا می‌آید؟

ج: خب من در دانشکده هنرهای زیبا، تئاتر خوانده‌ام. نمایشنامه زیاد خوانده‌ام. ایرانی و خارجی. چند تا کار متفاوت هم نوشته‌ام که حالا جای بحث نیست. من دیالوگ‌نویسی و توجه به ساختار زبان محاوره و گفتار را از «اسماعیل خلیج» و «شمیم بهار» و «صادق چوبک» یاد گرفته‌ام. اما باید به این نکته توجه کرد که بی‌دلیل نمی‌شود دیالوگ را به داستان تزریق کرد. خود داستان تعیین می‌کند که کجا و چقدر دیالوگ باید به کار بُرد. داستان‌های ذهنی شاید بار

دیالوگ کمتری داشته باشند؛ همین‌طور داستان‌های غیر واقع‌گرایانه. معمولاً داستان‌های واقع‌گرایانه متکی به دیالوگ هستند.

من شخصیت‌ها و موقعیت‌هایی را که انتخاب می‌کنم معمولاً معاصرند؛ پس دیالوگ برای این نوع داستان می‌تواند ضروری باشد. رمان «عقرب...» هم به نظر یک اثر واقع‌گرایانه است؛ مخصوصاً راننده آیف!

س: اگر بخواهید مقایسه‌ای بکنید بین آنچه از ادبیات غرب خوانده‌اید و ادبیات معاصر خودمان، فکر می‌کنید به طور کلی نویسندگان ایرانی به نسبت نویسندگان غربی چقدر از دیالوگ داستان‌هایشان بهره می‌گیرند؟ چون به نظر می‌رسد داستان‌نویسان معاصر ما چندان توجهی به دیالوگ‌نویسی ندارند و بیشتر سعی می‌کنند از طریق نشان دادن آکسیون شخصیت داستان و توصیف ذهنیات او داستان را پیش ببرند و بدتر از آن گاهی مرشدوار داستان را برای خواننده تعریف می‌کنند!

ج: در آثار نویسندگان ایرانی، چه قدیم و چه جدید، دیالوگ خیلی کم است. ما داستان دیالوگ کم داریم. ایرانی‌ها (و شاید شرقی‌ها) بیشتر ذهن‌گرا هستند. به یاد بیاورید بسیاری از داستان‌هایی که از نویسندگان ایرانی خوانده‌ایم، از «بوف کور» تا «شازده احتجاب» و «شب هول»... ذهنی هستند. این البته ایراد نیست. این یک نوع از داستان‌نویسی است. ما بیشتر درون‌گرا هستیم. حتی اکسیون (کنش) هم در داستان‌های ایرانی کم است؛ و همین‌طور تصویر. شاید از کم‌توجهی نویسندگان به تئاتر و سینماست.

می‌گویند دیالوگ از دمکراسی می‌آید. ما هنوز دمکراسی را تجربه نکرده‌ایم. در طول تاریخ ادبیات و هنر و فلسفه و عرفان ایرانی، ما همیشه ترغیب شده‌ایم به سکوت؛ به ریاضت؛ به دوری از مردم. «با خلق نیامیز!» «از خلق پرهیز!» اکثر بزرگان و عارفان قدیم روزه سکوت می‌گرفتند. به قول دکتر میلانی زمانی که ما در قرن هفتم تفکری اینگونه داشتیم، غرب در جهت دیگری قدم برمی‌داشت؛ به سمت اجتماع و مدنیت، و در نهایت دیالوگ و دمکراسی.

فکر می‌کنم منظورتان از راوی مرشدوار که داستان را تعریف می‌کند، شکل حکایت‌گونه خیلی از داستان‌های عام‌پسند و نزدیک به عام‌پسند است که این روزها هم به عنوان رمان‌های پُرخواننده مطرح می‌شوند و خیلی از ناشرها و سایت‌ها و روزنامه‌ها و نشریات تبلیغش را می‌کنند؛ با نقدها و مصاحبه‌ها و میزگردهای سطحی و کم‌مایه؛ که فقط جای تاسف دارد.

س: می‌دانید که در غرب تقریباً تمام نویسندگان بزرگ تجربیات مهمی در نمایشنامه‌نویسی و فیلمنامه‌نویسی (بخصوص نمایشنامه‌نویسی) -دو ژانری که دیالوگ نقش اساسی در آن دارد- دارند اما در ایران به ندرت نویسندگانی داریم که در هر دو عرصه فعال باشند. حتی نمایشنامه‌نویسان بزرگ ما مثل مرحوم اکبر رادی و بهرام بیضایی هم کمتر به سمت داستان‌نویسی گرایش داشته‌اند فکر می‌کنید دلیل این پرهیز دوسویه چیست و آیا بخشی از این ضعف در دیالوگ‌نویسی به همین پرهیز دوسویه برنمی‌گردد؟

ج: خیلی از نویسندگان ما حتی نمایشنامه نمی‌خوانند چه برسد به این که نمایشنامه بنویسند. فکر می‌کنند خواندن نمایشنامه ضرورتی ندارد. اما مگر می‌شود نویسنده بود و کارهای پینتر و یونسکو و میلر را نخواند؟! من در کلاس‌ها همیشه به بچه‌ها توصیه می‌کنم نمایشنامه بخوانند. مخصوصاً زمانی که بحث زبان و دیالوگ‌نویسی پیش می‌آید. داستان همیشه برای من مهم‌تر از فیلمنامه بوده. داستان دغدغه اصلی من بوده و هست، اما فیلمنامه‌نویسی شغلم است. هیچ‌وقت این دو را برابر ندانسته‌ام. فاصله‌شان برایم خیلی زیاد است. اما فیلمنامه‌نویسی مستقیم یا غیرمستقیم باعث شده که داستان‌هایم بیشتر عینی و تصویری باشند. باعث شده بیشتر به حرکت‌ها و کنش‌ها توجه

کنم و دیالوگ بسازم. خیلی‌ها «عقرب...» یا داستان‌های کوتاه‌ام (مخصوصاً «عطر فرانسوی») را که خوانده‌اند می‌گویند شبیه سینماست، یا قابلیت فیلم شدن را دارد.

س: شما جزو معدود داستان‌نویسان معاصر ما هستید که به عنوان فیلم‌نامه‌نویس هم فعالیت می‌کنید. چطور شد که به سمت فیلم‌نامه‌نویسی گرایش پیدا کردید؟

ج: تصادفی. البته به خیلی وقت پیش‌ها برمی‌گردد. سال ۷۳ بود گمانم. اما همیشه سعی کردم به عنوان شغل به آن نگاه کنم و همیشه در حاشیه‌اش باشم. سعی می‌کردم کمتر کار کنم. تمام کارهای شعاری و تبلیغی و مناسبتی و سطحی را هم رد می‌کردم. چند تایی هم کار نوشتم که یا اجازه ساخت نگرفت یا ساخته شد و جلوی پخش‌اش را گرفتند. بیشتر رو آوردم به متن‌های کودک نوجوان و عروسی و مستند و ژانرهای مثل معمایی و پلیسی و طنز که سفارشی و شعاری نبودند و بیشتر جنبه آموزشی یا سرگرمی و لذت‌بخشی داشتند. حالا فکر می‌کنم شش هفت سال است که اصلاً کار تلویزیونی نمی‌کنم؛ که دلیلش مشخص است. هفت هشت تا کار سینمایی کرده‌ام این سال‌ها، که جز یکی دو تا، بقیه هنوز ساخته نشده‌اند.

س: فکر می‌کنید دیالوگ به طور خاص چه امکانات منحصر به فردی برای شخصیت‌پردازی در اختیار نویسنده قرار می‌دهد؟

ج: دیالوگ شخصیت‌سازی می‌کند، سن و سال و سواد و نگاه شخصیت را نشان می‌دهد، حس‌های درونی و حالت‌های عاطفی شخصیت را افشا می‌کند، به راوی تشخص می‌دهد... دیالوگ با حرف زدن فرق دارد. دیالوگ کپی ساده‌ای از واقعیت بیرون نیست که مثلاً بگوییم سلام. / سلام. / چطوری؟ / خوبم. تو چطوری؟ / بد نیستم... دیالوگ ساخته و پرداخته کردن اینهاست. می‌گویند دیالوگ یک‌جور حاضر جوابی جالب است. دیالوگ نباید به اصطلاح حالت پینگ‌پنگ داشته باشد. جواب سوال یکی می‌تواند سوال دیگری باشد: ساعت چنده؟ / تو چرا دیر اومدی باز؟

در دیالوگ نباید همه چیز را گفت؛ باید بخشی از اطلاعات را داد نه همه را. در دیالوگ باید کلماتی را انتخاب کرد که معمولاً در محاوره به کار می‌بریم، نه کلمات و واژه‌های ادبی و نوشتاری. دیالوگ باید موجز باشد. دیالوگ می‌تواند و باید حشو و زوائد داشته باشد تا باورپذیرتر شود. دیالوگ می‌تواند گنش‌مند باشد: دست‌مو ول کن! پاتو بردار! بندازش زمین!

می‌گویند دیالوگی خوب است که قبلاً موقعیت ویژه‌ای برایش ساخته باشیم. دیالوگ ساده دو نفر درباره آب و هوا می‌تواند سطحی و خسته‌کننده و غیر داستانی باشد اما اگر این دو محکوم به اعدام باشند یا هفته‌ها در جایی تاریک زندانی باشند خیلی فرق می‌کند.

دیالوگ شخصیت را ملموس‌تر و واقعی‌تر می‌کند. دیالوگ می‌تواند حس همزاد پنداری خواننده را بیشتر کند.

س: دیالوگ‌نویسی در رمان‌های پرشخصیت نویسنده را با چالش بزرگی مواجه می‌کند و آن در آوردن لحن شخصیت‌های مختلف به شکلی باورپذیر است که هر چه خاستگاه اجتماعی، طبقاتی و فکری شخصیت‌ها متنوع‌تر باشد کار پیچیده‌تر هم می‌شود. به نظر شما رمان‌نویس چطور می‌تواند از پس این چالش مهم برآید؟

ج: بعضی نویسنده‌های ما به زبان و لحن متناسب و متفاوت شخصیت‌ها بی‌توجه‌اند؛ یعنی همه شخصیت‌های داستان‌شان شبیه هم حرف می‌زنند. به نظرم تسلط به دیالوگ و توجه به خاستگاه اجتماعی و طبقاتی و فکری

شخصیت‌ها، برمی‌گردد به تسلط و توجه به نظرگاه یا همان زاویه دید. در نظرگاه باید همزمان به چهار سطح توجه کرد: سطح جهان‌شناسی شخصیت، روان‌شناسی شخصیت، زبان‌شناسی شخصیت، و سطح زمانی و مکانی آن. (که توضیحش مفصل است) این چهار سطح باید در تک‌تک دیالوگ‌های یک شخصیت نمود داشته باشد. من کمتر نویسنده‌ای را می‌شناسم که مثل «گلشیری» تا این اندازه بر نظرگاه مسلط باشد. گلشیری در داستان «انفجار بزرگ» می‌نویسد: دروغ می‌گویند، امینه. باور کن! من می‌شناسم این مردم را. اگر شاد باشند، سور و سات بزمی را بخواهند بچینند، اول پرده‌هاشان را کیپ تا کیپ می‌کشند؛ اما وای اگر عمه‌ای، دختر عمه‌ای‌شان بمیرد؛ یا حتی پای خواجه‌باخواجه‌شان ناغافل مو بردارد، نه که بشکند، فقط مو بردارد، آن وقت بیا و تماشا کن که چطور می‌کنندش توی بوق، که: آی، ایهاالناس!...