فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی – دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج – سال پنجم / شماره ۱۴ / بهار ۱۳۹۲

ذائقه در خوانش و آفرینش داستان با رویکرد تجربه‌گرایانه

محمدرضا کلهر[1]
پژوهشگر آزاد

تاریخ دریافت: ۹۱/۸/۸ **تاریخ پذیرش: ۹۱/۱۲/۱۹**

چکیده

«هنر» و از آن جمله «ادبیات»، خاصه «داستان»، که جزء آثار مخیّل‌اند، مبرا از قضاوتِ «ذوق و سلیقه» نیستند. ظاهراً رویارویی تجربی و مواجهه‌ی ذوقی با آثار هنری و داستان ناگزیر می‌نماید! ذائقه‌ی داستان‌خوانی و داستان‌نویسی متناسب با تجربه، فرهیختگی و همچنین قریحه‌ی هر فرد یا هنرمندی است و کوشش برای دست‌یازی به «ذوق سلیم» به ویژه در داستان، مهم‌ترین تجربه در خوانش و آفرینش داستان است. اساساً غایتِ هنر داستان، همین است. بر این مبنا در این جُستار سعی برآن شده که براساس نظریه‌های تجربه‌گرایانه‌ی «دیوید هیوم»، و با اتکاء و تأکید بر نظرات و تجربیات نویسندگان مشهور ایرانی و

1. Email: mahyar.kalhur@gmail.com

غیرایرانی، این روند و رویارویِ ذوقی توضیح داده شود. اصول فلسفی که «هیوم» برای درک و حتی نقدِ هنر—از آن جمله هنرداستان- وضع کرده است، بسیار ساده و سهل‌اند اما در عمل خاصه برای داستان‌نویس مشکل، طاقت فرسا و گاه ناممکن می‌نمایند. در توضیح این آرا، ادله و تجربیات متفکران و نویسندگانی چون «رابرت اسکولز»، «ویلیام فاکنر»، «گراهام گرین»، «هوشنگ گلشیری» و «نجف دریابندری» «ماریو بارگاس یوسا» و... در این مجال و مقال آورده می‌شود.

کلید واژه ها: داستان، تجربه گرایان، دیوید هیوم، ذوق سلیم، ذائقه هنری و...

زیبایی آن چیز، در ذهن آن‌کس است که به آن می‌نگرد.

«دیوید هیوم»

مقدّمه

ماهیت نوشتن و تجربه اندوزی در هنر خاصه در هنر داستان در چیست؟ و مراد و مقصود ما از کاربرد واژگانی چون «سلیقه، ذائقه، نظرشخصی و...» یا کلمات و اصطلاحاتی ازاین دست که بارها در نقد و نظرات متفاوت و مغایر هم به کار می‌بریم، به چه معناست؟ آیا خاستگاه علمی دارند؟ در بررسی آثار هنری که هر نظری محترم است آیا هر کسی صاحب نظر است؟ تجربه‌یِ مواجهه ذوقی با آثار هنری بدیهی و طبیعی می‌نماید اما درواقع؛ درک و داوری مشابه و همسان گاه ناممکن می‌نماید. داشتن ذوق سلیم و ذائقه‌ی زیبا در درک آثار هنری مشکل است و اساساً خود زیبایی چه ماهیتی دارد؟ زیبایی در چیست؟ این پرسش‌ها در عین سادگی مشکل و غریب‌اند. در واقع چه چیزی زیباست و زیبایی از منظر ما در چیست؟ و آیا درکِ زیبایی خود درکِ زیبایی است؟ یا ما فکر می‌کنیم چنین است؟ ما نمی‌دانیم چرا از چیزی خوش‌مان می‌آید یا حتی بدمان می‌آید؟ و آیا ما که از چیزی خوشمان می‌آید در اشتباهیم یا دیگران اشتباه می‌کنند که با ما هم‌رای نیستند؟ و در مقابل ما که از چیزی بدمان می‌آید چقدر مُحقیم و این بدآمدن ما آیا منطقی است؟ اساساً منطق دراین مقوله چه جایگاهی دارد؟ «دیوید هیوم» ازجمله فیلسوفان «تجربه‌گرایی» است که به این مهم پرداخته است. خلاصه‌ی اصول ساده اما با اهمیت «دیوید هیوم»، برای مواجهه آثار هنری، برای رسیدن به ذوق سلیم، برای قوت بخشیدن به درک زیبایی، ازاین قرار است:

اول؛ برای تشخیص «احساس زیبایی» نیاز به «تخیلِ حساس» است. دوم؛ تکرار تکامل می‌بخشد: تجربه بیشتر در مشاهده و خوانش آثار هنری، منجر به قضاوت و درک بصیرانه‌تر می‌شود. و سوم: اتخاذ رویکرد چندگانه است؛ یعنی آن‌چه در اولین بررسی از دست می‌رود ممکن است در دومین و سومین... رویاروی با اثر به‌دست آید. چهارم: مقایسه اثر با آثارِ مشابه، این عمل ممکن است بر اثر نادیده گرفتن، از دست رود. پنجم:آزادی ذهن از تعصبات؛ هر گونه علاقه‌ی شخصی که ممکن است در مواجهه با اثر یا متن به‌وجود آید بایستی به‌دست فراموشی سپرده شود.

در ادامه این اصول را اختصاصاً در بحث هنر داستان‌خوانی و داستان‌نویسی با تکیه بر آراء نویسندگان بزرگ پی می‌گیریم.

آن‌چه در متن به ما اجازه‌ی تخیل می‌دهد
همان چیزی است که به اثر جنبه‌ی داستانی می‌دهد!

می‌دانیم که مهم‌ترین عامل در شکل‌گیری آثار هنری «تخیل»[۲] است. تخیل!؟ ما ناخودآگاه و برحسب عادت، «خیالی»[۳] را با «تخیلی»[۴] یکی می‌دانیم! اما «نورتروپ فرای» (فرای،۳۴:۱۳۶۳) تمایز ظریفی بین خیالی و تخیلی قایل است: «این دو کلمه که دارای معانی متفاوتی هستند در نظر بگیرید: یکی خیالی به معنای غیرواقعی و دیگری تخیلی به معنای آن‌چه نویسنده می‌آفریند.» (همان) در ادامه «فرای» به وضوح و زیبایی می‌نویسد: «به جز تخیل بشری، واقعیتی در ادبیات وجود ندارد!» (بارگاس یوسا، ۲۷:۱۳۸۷). داستان‌نویس واقعیتی تخیلی می‌آفریند تا «در برابر حقارت و نکبت زندگی» قدعلم کند (فرای، ۲۷:۱۳۶۳). تخیل در داستان ابداً پدیده‌ای خیالی نیست، بلکه نمود آن چیزی است که زندگی را به چالش می‌کشد. چالشی برای دوری جستن از سقوط در مغاکِ «توهماتی که تهدیدمان می‌کند» (کلهر، سال چهاردهم، شماره ۸:۷۱۸). وکوششی است برای تکوین «آنچه که خواهانش هستیم». این پرسش‌های مهم را هر نویسنده‌ای باید پاسخ دهد: ما در ادبیات و به‌ویژه در «داستان» - با ماهیت تخیلی‌اش - خواهان چه هستیم؟ می‌خواهیم با تخیل‌مان چه چیزی، چه درک تازه‌ای به جهان بیفزاییم؟ چرا داستان را برای این منظور انتخاب

2. imagination
3. fanciful & fantasy
4. imagination

کرده‌ایم؟ ظاهراً این سخن «گرگوری کاری» برای هر داستان‌نویسی مصداق دارد: «آن‌چه در اثر (هنری) به ما اجازه‌ی تخیل می‌دهد همان چیزی است که به اثر جنبه‌ی داستانی می‌دهد.» این برداشت در معنای واژه‌ی داستان در زبان فارسی نیز مستتر است. «اصطلاح داستان دو بخش دارد؛ «دا»و«ستان»، «دا» از ریشه‌ی زبان هندواروپاییd□ē؛ و ریشه‌ی زبان فارسی باستان و اوستایی: dā به معنی «آفریدن، ساختن و مهم‌تر برساختن» است. جالب است که در زبان کردی و اکثر لهجه‌ها و گویش‌های آن از آن جمله لری؛ «دا» به همین معنا است و «دا» به معنای مادر - کسی که می‌زاید و می‌آفریند – نیز به درستی رایج است و هنوزهم به کار می‌رود. بخش دوم پسوند «ستان» اشاره وتأکید به مکان دارد، بدین ترتیب، داستان؛ «جای» و «گاهِ»«آفریدن» است. بنابراین «داستان»، «جایگاهِ آفرینش» است، «ساحت خلقِ» و «منصه‌ی ظهور تخیل» است.» در انگلیسی اما داستان از ریشه‌ی متفاوتی شکل گرفته است، واژه «داستانstory» برگرفته از «history» به معنی تاریخ است، البته در این زمینه مقداری تعمق لازم می‌نماید. و خواهیم دید نهایتاً به همان معنای زبان فارسی بازمی‌گردد.

داستان fiction قصه‌ای برساخته است، همین

«رابرت اسکولز» در کتاب «عناصر داستان» - به ترجمه‌ی مترجم فرزانه، «فرزانه طاهری» - معتقد است که: «امر واقع (آن‌چه اتفاق‌افتاده، رخدادی از جنس تاریخ) و داستان، هر دو از واژه‌های (زبان) لاتین مشتق شده‌اند fact (امر واقع) از (واژه) facere «ساختن»گرفته شده است و داستان fiction از (واژه) fingere به معنای «ساختن» یا «شکل دادن» ریشه گرفته است، fact (امر واقع) با «واقعیت» و «حقیقت» پیوند خورده اما fictionبا «غیر واقعی بودن و دروغ گفتن» گره خورده و... چون امرِ رخ داده وقتی انجام می‌گیرد دیگر وجود واقعی ندارد... از سوی دیگر کلمه history به معنی تاریخ از ریشه یونانی که در اصل به معنای «کاوش و تحقیق» بوده است، اما تاریخ دو نوع معنای متفاوت به خود گرفته «چیزهایی که رخ داده‌اند» و از سوی دیگر «روایت ثبت شده اموری که فرض شده است رخ داده‌اند» یعنی تاریخ هم می‌تواند رخدادهای گذشته و هم قصه‌یstory این رخدادهای امر واقع باشد» نهایتاً اینکه story هم از واژه‌یhistory مشتق شده است. «رابرت اسکولز» در ادامه می‌افزاید که «امرِواقع» اگر می‌خواهد باقی بماند باید داستان شود،

پس داستان درتقابل با امر واقع قرار ندارد بلکه مکمل آن است» و نتیجه‌گیری فرجامین این‌که: «پس داستان از نظر ما فقط ساخته نمی‌شود، برساخته می‌شود یعنی محصول غیرمتعارف و غیرواقعیِ قوه تخیل انسان است».

بدیهی است که «ادبیات مخیّل داستانی»[۱] از جمله «هنرهای نه‌گانه»[۲] است و در ضمن از نوع «هنرهای فاخر»[۳] هم می‌باشد. «الکساندر باومگارتن»[۴] در قرن ۱۸میلادی(۶۲-۱۷۱۴)، نخستین بار واژه «استتیک» را به معنای «شناخت از راه حواس یعنی همان معرفت حسی»[۵] به کار گرفت و کوشید امرزیبا را به قوانین علمی و تجربی ارتقاءدهد. از دیگرسو «دیوید هیوم»[۶] ذوق را منشأب از احساس و حساسیت‌های ما می‌دانست و آن را فرای «امرِواقع» تلقی می‌کرد. آن‌وقت همچون یک «تجربه‌گرای» تمام‌عیار به استنتاجاتی رسید، به نتایج کسی که عاشق ادبیات بود اما به فلسفه شهره شد. آرا «دیوید هیوم» خاطرنشان می‌کند: «احساس سرشار یگانه با عواطف حساس، پیدایش بصیرت هنری با تکرار و ممارست در مشاهده، تکامل از طریق مقایسه و رهایی از هرگونه تعصب.» تواند که معیار واقعی ذوق و زیبایی(در هنر به ویژه درداستان) باشد.» بر مبنا و اتکا این نظریه‌های ساده خواهیم کوشید تجربه‌ی پیچیده‌ی داستانی را اندکی توضیح دهیم.

برای ایجاد و تشخیص زیبایی
مطمئناً باید تخیلِ «حساس»مان را به کارگیریم.

زیبایی هنرفاخر داستان اگر بر فرض مستتر باشد لااقل از خواننده و نویسنده داستان پهنان نیست. و برای داستان‌نویس سرآغاز و خاستگاه این زیبایی چه می‌تواند باشد؟ سرچشمه‌اش چیست؟ به زبان روشن‌تر داستان‌نویس برای شروع از کجا باید بیآغازد. برمبنای راهکارهای ساده و عمیق «هیوم»، نویسنده نوآموز، باید که اندک دقتی در حواس پنجگانه خود داشته باشد، هوشمندانه به پدیده‌های پیرامونش بنگرد، نگریستن و خوب خیره شدن، اساس و سرآغاز درک ایده‌ها و موضوع‌یابی برای داستان تازه‌اش خواهد بود. حتا از خرده‌چیزهای روزمره نباید گذشت. فرضاً اگر دریک صبح سرد پاییزی در کلاس درس و کارگاه داستانِ شما، یکی از شاگردان‌تان مثلاً خمیازه‌ای عادی و معمولی کشید، از خیر این ایده نگذرید، خمیازه‌ی او داستانی دارد! اگر رایحه‌ی یک عطر یا بوی ناخوشایندی منخرین‌تان را در یک زیرزمین و یا هرجای دیگری مثلاً در یک میهمانی آگند، آزرد، حتماً

داستانی در پس زمینه دارد. وقتی در یک بعدازظهر گرم تابستانی با دوستی دست دادید و دستش سرد بود، یا نوایی شنیدید از ملودیکای یک کودک آن‌هم در پارک شلوغ شهر و یا در پیاده‌روی یک خیابان سرسام‌گرفته، پسرک گدایی را زیر پای عابران خوابیده دیدید و بر دیوار پشتش کاغذی کاهی توجه‌اتان را جلب کرد که بر آن آگهی فروش کلیه درج شده... نه نباید دریغ کرد، بی‌خیال نگذرید به تخیل‌تان مجال دهید... این‌ها داستانی دارند. به قول فرمالیست‌های روسی عادت‌زدایی باید کرد، جور دیگری باید دید دیگرگونه باید حس‌شان کرد. «گابریل گارسیا مارکز»[۷] به کرات گفته که؛ همیشه داستان‌هایش از یک تصویر شروع می‌شوند، تصویری که او از آن‌ها به سادگی نمی‌گذرد و داستان‌شان را می‌نویسد. مثل عکسی می‌ماند که همه می‌بینند اما یک نفر آن را می‌گیرد، ثبت می‌کند و در نمایشگاهی قابش می‌گیرد، و نشانمان می‌دهد که ما چه قدر بی‌توجه، و شلخته پیرامون‌مان را می‌بینیم یا درست‌تر نمی‌بینیم! «گراهام گرین»[۸] به تأکید مضاعفی، حتا مدعی است که حواس در ناخودآگاه ما کار خودشان را می‌کنند تا زمان موعود تا وقت خوب نوشتن داستان: «او در یکی از رمان‌هایش، «پایان یک پیوند» از جریان غیر ارادی حواس و ناخودآگاه سخن سنجیده‌ای می‌گوید: «در مورد نویسندگی بسیاری از عوامل در انقیاد کارهای پیش پاافتاده و روزمره هستند. ممکن است آدم گرفتار خریدهای روزانه، پرداخت مالیات و گفت وگوهای بیهوده باشد لیکن جریان غیرارادی و ناخودآگاه حواس، آزادانه به سیر خود ادامه می‌دهد، مشکلات را می‌گشاید و به طرح ریزی می‌پردازد. آدم، نومید با مغزی خالی، پشت میز کار خود می‌نشیند و آن‌گاه یک‌باره کلمات به خاطر می‌آیند و حالاتی که انگار در اعماق بن‌بستی یخ زده‌اند به خودی خود به تحرک در می‌آیند. بنابراین عملِ نویسندگی در حین خواب یا در حال سرزدن به مغازه‌ها و موقع وراجی با دیگران، به طور غیرارادی تکوین یافته است.»[۹] این نظر این مهم را تاکیداً برملا می‌کند که؛ حواس و ساز وکارش حتا در بی‌خبری یک حرکت بطئی در ذهن ما دارند برای همین است که شاملو می‌فرماید: «در غیاب من شعر سروده می‌شود».

در این راستا، «آنتوان چخوف» اصرار می‌ورزد که حواس بایستی آگاهانه و با مراقبه به کار گمارده شوند. او از تجربیاتش درباره مشاهدات عینی‌اش می‌گوید: « بی‌شک تحصیلات من در دانشکده پزشکی تأثیر مهمی بر آثار ادبیم داشته است. **اطلاعات پزشکی دقت مشاهده مرا تقویت** کرده است و دانش مرا نسبت به جهان و مردم غنی و سرشار کرده

است. ارزش حقیقی این علم و تأثیر آن را در آثار ادبی من فقط یک دکتر می‌تواند درک کند و به علاوه تأثیر مستقیم علم پزشکی در آثار من چنان بوده که از خیلی اشتباهات بر حذر بوده‌ام. آشنایی من با علوم طبیعی و با متد و روش علمی همیشه مرا در راه منطقی نگاه داشته است، تا آن‌جا که ممکن بوده است، کوشیده‌ام که اصول علمی را مورد ملاحظه قرار بدهم و آن‌جا که رعایت و پیروی از اصول علمی امکان نداشته است، اصلاً از نوشتن چنان مطلبی صرف‌نظر کرده‌ام...» رعایت و پیروی از اصول علمی و مشاهده دقیق و نیز دقت در تمام حواس این راهکار نویسنده پیشکسوتی چون چخوف است. «ریموندکارور» که معاصرتر است بر این نظر نیز الحاح خاص خود را دارد: «برخی از نویسندگان خیلی مستعد هستند؛ من نویسنده‌ای را نمی‌شناسم که بی‌استعداد باشد. با این حال برخورداری از زاویه دیدی خاص و منحصر به فرد و در عین حال **دقیق برای نگریستن و دیدن هر چیز** و نیز یافتن بافت و ساختار مناسب برای بیان همان نوع نگرش خاص، مقوله و موضوع دیگری است» (کلهر، ۱۳۹۰:۶). این گزاره برای «تاکید بر دقیق نگریسن هر چیز» گواه است. در این مبحث، هیچ نویسنده‌ای نیست که دقت و مراقبه حواس را در مواجهه با پدیده‌ها و رخدادها نادیده بگیرد. آنها در واقع در مشاهدات و به‌کارگیری حواس دقیقند که دقیق می‌نویسند.

تکرار تکامل می‌آفریند:

ضرورتِ مدام و بی‌امان ممارست در مشاهده امور واقع و نیز خوانش آثار

برای نویسنده ممارست در مطالعه‌ی دقیق بسیار کارساز است. بدین منظور که؛ تجربه اندوزی زیاد و پی‌گیر در آثار داستانی و همچنین غیرداستانی، و نیز مداقه‌قراردادنِ پدیده‌های پیرامون، به باور هیوم «ما را به بصیرت، نوعی قضاوت و ارزشگذاریِ« نقادانه‌ی درونی و... رهنمون خواهد کرد. به این دیالوگ دقت فرمایید:

«پرسش‌گر هفته‌نامه «آوای کرمانشاه» می‌پرسد:

- به جز خواندن داستان و رمان چه چیز به داستان نویس کمک می‌کند تا بهتر بنویسد؟

- کمی شعاری می‌شود، اما نویسنده همه‌چیزخوان باید باشد. کمی جامعه‌شناسی کمی روان‌شناسی و خیلی فلسفه‌ی نازنین، مقداری اسطوره و افسانه، زیاد خیلی زیاد، اطلاعات عمومی و تا اندازه‌ای علمی و... این فهرست را می‌شود ادامه داد و باید که تا عمری هست

پی‌اش را گرفت. مثلاً یکی از نظریه‌های عمده روان‌شناسی «تحلیل رفتار متقابل» است در بحث «شخصیت‌پردازی» من به هنرجویانم همیشه می‌گویم کتابِ راهگشایِ «بازی‌ها» و آثار دیگری از «اریک برن» را بخوانند و به تجربه می‌دانم که کمک‌شان می‌کند. و تا یادم نرفته و حضور ذهن دارم؛ (نویسنده باید که) عمده نظریه‌های ادبی و مکاتب ادبی را بخواند.آن وقت افق دیدش باور نکردنی می‌شود، و نوشتن سخت می‌شود خیلی سخت و ساده می‌شود خیلی ساده! قالب‌ها وسبک‌ها را نیز باید دقیق شناخت. نویسنده‌ای که تفاوت «مرشن» «یارن» «تمثیل» «فابل» را نداند و تلفیق این‌ها را نفهمد! نداند چرا «مسخ کافکا» «مرشن» است چرا «قلعه حیوانات» تمثیل است؛ این عدمِ آگاهی، درکش و داستانش را کم عمق می‌کند. یکی از هنرجویان من بعد از شناخت داستان‌های مِرشنی و مکتب سورئالیسم به قول خودش راهش را یافت و همین طور هم بود.»

تازه این «همه‌چیزخوانی» در بررسی اول در خوانش (و مضافاً آفرینش یک داستان) نقصان درپی‌خواهد داشت، خصوصاً کوشش اول در خوانش بعضی داستان‌ها و مهم‌تر درآفرینش داستان، قطعاً کاستی‌هایی موجب خواهد شد، حتی گاهی ممکن است:

«من وقتی یک مقدار نوشته‌ها و ترجمه‌های بد می‌خوانم، اگر بخواهم بنویسم، می‌بینم چه نثر مزخرفی شد. بعد ناچار می‌روم یک مقدار متن کهن می‌خوانم، آثار خوب معاصران را می‌خوانم تا به جای اولم برگردم. نویسنده هر روز قبل از شروع کار باید یک متن بخواند، پنج صفحه بخواند؛ دو تا غزل از مولوی بخواند، دو تا غزل از عطار بخواند، تکه‌یی از شاهنامه بخواند تا پالوده شود. فرهنگی که الان بر ترجمه حاکم است، کل لغاتی که در آن هست، همین «فرهنگ حییم» است. بیش از «حییم» را اغلب مترجمان بد ما نمی‌دانند. با این مقدار لغت مگرمی‌شود داستان نوشت؟»

اما غیر از هشداری که «هوشنگ گلشیری»[۱۰] در این سخن از «همه‌چیزخوانی» به درستی گوشزد می‌کند، پیش کشیدن این نکته ضروری است که سنجیده‌خوانی و پالوده کردن زبان با آثار ارزشمند هر رشته مراد و منظور این قلم است. در این زمینه بایستی در نظر گرفت که «آن‌چه در اولین بررسی از دست می‌رود ممکن است در سومین یا چهارمین کوشش به‌دست آید.» «ویلیام فاکنر»[۱۱] در پاسخ به این پرسش «بعضی می‌گویند نوشته‌های شما را حتا بعد از دو یا سه بار خواندن باز هم نمی‌فهمند. شما چه توصیه‌ای می‌کنید؟» بی‌تعارف می‌فرماید:

- آن را چهار بار بخوانند.

بعد در ادامه مصاحبه‌اش اضافه می‌کند که مدام آثاری که دوست می‌دارد دوباره و چندباره خوانی می‌کند. فاکنر مدعی است که «دون کیشوت»[۱۲] را سالی یک‌بار می‌خواند! «ماریو بارگاس یوسا»[۱۳] معتقد است که بعضی آثار را باید قلم و کاغذ به دست خواند! جایی می‌فرماید: «یادم می‌آید موقعه‌ی خواندن «روشنایی ماه اوت» یا «فارغ در ماه اوت»، «همچنان که در بستر مرگ دارز کشیده بودم تا بمیرم» یا عنوان آن به ترجمه‌ی نجف دریابندری «گوربه‌گور»، «خشم و هیاهو» و کتاب‌های دیگر فاکنر ـــ کاملاً مهیا با مداد و کاغذی در دست ـــ و کشف آن صفحات، پیچیدگی بی‌نهایت سایه و کنایه و غنای متنی و مفهومی که رمانی عرضه می‌کرد، چه خیره کننده بود... و فاکنر که هنوز برایم نویسنده‌ی بزرگی است.»[۱۴]

صادقانه، به‌صراحت، این قلم به یاد ندارد، چند بار چند داستان «بهرام صادقی» از آن جمله «خواب خون» و «عافیت» و... چندبار معدودی آثار «هوشنگ گلشیری» و اهم شعرهای «شاملو» و «شیمبورسکا» و آخر چندبار «گفتگو در کاتدرال» و «شهر وسگ‌ها» و «زندگی واقعی آلخاندرو مایتا» از «ماریوبارگاس یوسا» و... را با لذت خوانده‌ام! و در کارگاه‌ها و کلاس‌هایم معرفی، بحث و تدریس کرده‌ام. این ممارست و تکرار در خوانش، شامل دیگر هنرها هم می‌شود. من باب نمونه بی‌تردید فیلم‌های کیشلوفسکی یک‌بار دیدنی نیست، قطعاً باید چندین بار به تماشای‌شان نشست! آنهم در زمانه‌ای که خصیصه‌ی شاخص آن سرعت است و فرصت فکر و فلسفیدن خاصه در داستان دست نمی‌دهد، تعمق و تأمل برای نویسنده‌ی جوان بسیار گران و ارزشمند است.

چه بخواهیم چه نخواهیم ما مقایسه می‌کنیم!

دیگر این‌که، مقایسه اثر با دیگر آثار: این عمل کشفی در پی دارد که به گفته هیوم: «ممکن است بر اثر نادیده گرفتن این روش از دست رود.» پرسش این است و شاید نقد تطبیقی[۱۵] از این لحاظ حائز اهمیت است که؛ این داستانی که من خواندم یا نوشته‌ام در قیاس با دیگر آثار و دقیق‌ترآثار مشابهه چه منزلت و جایگاهی دارد؟ «مارکز» در قیاس با «یوسا» که از نظر سبکی بسیار متفاوتند، با دیگر نویسندگان رئالیسم جادویی و «سمر»گوهای دیگر چه تشابه و تفاوت و قرابت‌هایی دارد؟ برتری سبکی او در چیست؟ آیا

این برتری در قیاس با یوسا رنگ نمی‌بازد؟ نوع قصه‌پردازی آن‌ها با توجه به صناعت و تکنیک در داستان در چیست؟ و آیا این نوع قیاس‌ها و تطبیق‌ها اساساً لازم است؟ بـه ایـن سـخن از «هوشنگ گلشیری» باز در گفت‌وگو با ماهنامه «آدینه» توجه بفرمایید:

«من در درجه‌ی اول داستانم را با معیار داستان‌های جهانی می‌سنجم و در درجـه‌ی دوم به این فکر می‌کنم که ده یا بیست سال دیگر قابلیت و جذابیت خود را حفظ می‌کند یا نـه؟» و جایی دیگر اضافه می‌کند که: «من در یک جنگ جهانی با بهتـرین داسـتان‌نویـسان جهـان درگیـرم» گلـشیری در ایـن راسـتا قبـل از انتـشار «شـازده احتجـاب» از تجربـه‌اش چنـین می‌فرماید: وقتی«شازده احتجاب» را می‌نوشتم باید تکلیف خـودم را بـا «بـوف کـور» صـادق هدایت، «ملکوت» بهرام صادقی و« سنگ صـبور» چوبـک روشـن مـی‌کـردم. پـس در همـان سال‌ها مقاله‌ی «سی سال رمان‌نویسی» را در «جُنگ اصفهان» نوشتم تا ارزش این سه اثـر را روشن کنم...» گلشیری باز به مقاسیه تاکید دارد:

«پرسش: در دهه‌ی ۶۰ داستان و رمان، به دلیل افزونی مخاطبان و کیفیت و کمیت آثـار منتشرشده، نشان از رشد و شکوفایی خاصی داشته است و علاوه بر بزرگان دهـه‌هـای پـیش، نویسندگان دیگری نیز در این عرصه گام نهاده‌اند. حضور فعال شما در قلمرو داسـتان‌نویـسی ایران از دهه چهل تاکنون جای این پرسش را باز می‌کند که بپرسیم وضعیت داستان‌نویـسی، رمان و داستان کوتاه و بلند، را از ۵۸ به بعد و به‌ویژه در دهه‌ی ۶۰ چگونه می‌بینید؟

پاسخ: باید دید که دهه‌ی ۶۰ را با کدام گذشته‌ای **مقایسه** می‌کنیم. دهه چهل و پنجاه، بگیریم تا ۵۸ می‌تواند معیاری باشد. برای من البته فقط قله‌ها مطرح‌اند. هم در داستان و هـم در رمان. در این دوره سنگ محک ما «بهرام صادقی» است. با چند کار تثبیت‌شدهٔ کوتاه او. « صادق چوبک» و« ابراهیم گلستان»، « جلال آل‌احمد» در« سنگی بر گوری» یا داستان‌نویس بزرگی مثل «غلام‌حسین ساعدی» و در رمان، «سووشون» خانم سیمین دانـشور یـا «شـازده احتجاب» این بنده. به هر حال با اضافه کردن یک دو نفر دیگر، قله‌ها، سـنگِ محـک‌هـای تـا ۵۷ را می‌توانیم تعیین کنیم، مثلن «جای خالی سلوچ» (دولـت آبـادی) سـنگِ محـک اسـت برای «کلیدر». با مقایسه «زمین سوخته» با «داسـتان یـک شـهر» و«همـسایه‌هـا»(هرسـه از احمد محمود) می‌شـود فهمیـد کـه نویـسنده بـه چـه چـاه ویلـی افتـاده اسـت» (حریـری، ۲۵:۱۳۷۶).

سرانجام، رها سازی ذهن از تعصبات

این روزها ناظرِ بی‌طرف بودن نادر است. اما اگر می‌توانیم، و تا آن‌جا که ممکن است، باید هرگونه علاقه خاص شخصی که - ممکن است به وجود آید- فراموش گردد. خود هیوم نیز اعتراف می‌کند که «داور حقیقی در هنر، کیمیا و نادر است». البته رویکرد تجربه‌گرایانه در این موضوع تأکید دارد که زیبایی، صفت اصلی و ذاتی اشیاء و پدیده‌ها نیست، در واقع زیبایی از «ذهن» سرچشمه می‌گیرد، زیبایی به چشم ناظری خاص فقط زیبایی است!» در بحث زیبایی‌شناسی به اعتقاد «دیوید هیوم» احساس، برتر از عقل عمل می‌کند و احکام عقلی در قلمرو زیبایی‌شناسی محلی از اعراب ندارد، **مهم‌تر** این‌که داوری ذوق رجحان دارد! «دیوید هیوم» درمقاله «در باب معیار ذوق»، تلاشی مجدّانه جهتِ نزدیکی دو مفهومِ ظاهراً متناقض انجام می‌دهد، از یک سو، تفاوتِ ذوق‌ها بدیهی به نظر می‌رسد.«آنچه که شما واقعاً فوق العاده می‌پندارید ممکن است برای من وحشتناک یا حتی منزجر کننده باشد!» این موضوع در هنر وخاصه داستان نیز صادق است. بیراه نیست که داستان‌هایی با مایه‌های رمانتیک برای جوانترها لذت بخش، و برای میان‌سالان گرم وسرد روزگار چشیده، داستان فلسفی خوشایند است. آیا در این مورد معیار و ملاکی وجوددارد که یک ذوق بهتر از ذوق دیگر است؟ آیا آن‌کس که «فهیمه رحیمی» فقید می‌خواند (و تعدادشان هم به نسبت بسیار است) به ذوق آن‌کس که «گلی ترقی» یا «شهرنوش پارسی‌پور» می‌خواند (و تعداد شان خیلی اندک است) نمی‌خندد؟ دیگراین‌که مضافاً ذوق ارتباط تنگاتنگی با فرهنگ دارد، از یک فرهنگ به فرهنگ دیگر تغییر می‌کند و طبیعتاً معیارهایش هم فرق می‌کند. یک فرد انگلیسی ممکن است برای چیزی بگریدکه برای ما حتا شاید خنده‌دار و مضحک باشد، و بالعکس. بگذارید مثالی بزنم، فرض‌کنید اگر کسی علاقه‌مند به موضوع خاصی باشد مثلاً به فمنیزم یا جنبش اصالت زن، اگر نوشتاری داستان‌گونه و شعاری در این موضوع خاص بخواند و حسابی حظ هم ببرد، آیا لذت خوانش او لذت منتزع از تعصبات است؟ آیا دیگری که هیچ علاقه‌ی افراطی دراین زمینه ندارد از آن داستان شعاری لذت خواهد برد؟ درواقع علایق ما نمی‌توانند معیار ارزش‌های فنی و تکنیکی اثری داستانی باشند و احتمالاً تعصب ما را افزون‌تر از قبل می‌کنند. این دیالوگ مهم رامورد مداقه قرار دهیم:

«ناصر حریری»، دریکی از مجموعه گفتگوهایش سراغ «نجف دریابندری» می‌رود و از ایشان می‌پرسد:

- این‌که شما از «بوف کور» صادق هدایت خوش‌تان نیامده فکر نمی‌کنید دلیلش شاید این باشد که اثر را آن طور که باید نفهمیده‌اید؟

(توضیح این‌که؛ دریابندری بارها انزجار خود را از «بوف کور» بیان کرده و آن را **پنیر گندیده** فرانسوی می‌داند!) دریابندری پاسخ می‌دهد:

- «مسئله بر سر فهمیدن و نفهمیدن نیست. ذوق آدم‌ها هم مثل باقی چیزهای‌شان فرق می‌کند. اگر این نکته را بفهمیم، آن‌وقت اگر کسی گفت من از فلان اثر هنری خوشم نمی‌آید، در جواب او نخواهیم گفت: «تو این اثر را نفهمیده‌ای، چون فهمیدن اثر هنری در حقیقت چیزی جز خوش‌آمدن نیست»... فهم ربطی به مساله ندارد،... وانگهی، به فرض آن‌که در امر التذاذ هنری بنا را بر فهم بگذاریم که بنای بسیار مشکوکی است،... وقتی کسی می‌گوید من فلان اثر را می‌پسندم، این دلیل بر نازل بودن حد فهم و ذوق خود او نباشد؟ چه بسیار آثاری که مناسب حال اشخاص کم فهم یا کج فهم نوشته شده‌اند» (لویس، ۱۹۱:۱۳۹۱).

اما مرزبندی و فصل تمیز «فهم و ذوق» در چیست؟ کجا ما متعصبانه عمل می‌کنیم و چه وقت فهم ما ظاهراً درست می‌نماید؟ هیوم خاطرمان را آسوده می کند که: زمان با بی‌رحمی به قضاوت خواهد نشست! روزگار درباره ما و آثارمان داوری خواهد کرد! اما اکنون چه؟ همین دقیقه‌ی اکنون؟ باید معیاری در دست باشد؟ باید به شناختی از جهان و دستِ‌کم جهان داستان دست یازید؟ ظاهراً باید باز به سرآغاز این جُستار باز گردیم. مثل اینکه گریزی نیست، حواس‌مان برای تجلی تخیل‌مان باید همیشه در آستانه تحریک باشد و مدام ممارست ومشاهده ومقایسه کنیم تا عاری از تعصب باشیم تا به شناخت نایل شویم. شناخت؟!

داستان به مثابه‌ی منبع شناخت

در این راستا قصه و داستان تذکاری ضروری را خاطرنشان می‌کند. تخیل مردمان در قصه منبع شناخت آن‌هاست. در تخیلِ آدمی، باورهایش ساخته وپرداخته می‌شود، ذهنیتش نضج می‌گیرد. نه تنها قصه، که امروزه داستان نیز به معنای مدرن آن منبع مهم درک و شناخت است. «دیوید دیویس» در مقاله‌ی «داستان» (اسکولز، ۱۹:۱۳۷۸) نوشته است: «حداقل چهار راه وجود دارد که بدان وسیله می‌توان داستان را منبع شناخت یا درک جهان واقع قلمداد کرد؛ اول) ممکن است داستان به منزله‌ی منبع اطلاعات واقعیت جهان سودمند

باشد، اگر نویسندگان گزاره‌هایی صادق درباره‌ی جهان واقع را در روایت خود بگنجانند{...} دوم) ممکن است داستان به عنوان منبع درک گزاره‌ها مفید باشد... گزاره‌هایی از اصول اخلاقی، فلسفی، یا روانشناختی و... سوم) ممکن است داستان به عنوان منبع شناخت مقوله‌ای (خاص) باشد. چهارم) ممکن است داستان به عنوان منبع شناخت عاطفی باشد. این مورد می‌تواند نقش با ارزشی در پرورش شعور اخلاقی انسان ایفا کند.

«رابرت اسکولز» در این راستا تعبیر بسیار ظریفی به کار می‌بندد او بر این باور است که «زندگی‌سلسله‌ای از حس‌ها، کنش‌ها، و رخدادها و... است» و آدمی با «زبان» سعی به «رام‌کردن» و «دست یازیدن» به آن را دارد و با «هنرِداستان»، «گذشته از مهارکردن» زندگی، می‌خواهد که «**شیرین کاری**» هم بکند و این «شیرین کاری» اگر شایسته باشد، «خوشایند» هم خواهد بود (داستان به‌مثابه لذت) و در ادامه می‌افراید، داستان‌ها خوشایندند چون، « قابل درک بودن‌شان فرصت مغتنمی است تا از آشفتگی‌های زندگی روزمره برهیم. تا کمک بگیریم، تا از تجربه‌ی خود سر در بیاوریم. تقلید از زندگی را در اختیارمان می‌نهد.کمک‌مان می‌کند تا جنبه‌هایی از خودمان و موقعیت‌هامان را در مناظر بسامان‌تر داستان بازشناسیم (داستان به مثابه شناخت) پس تجربه داستان برای ما هم متضمن لذت است و هم درک و جالب اینکه این دو در خواندن داستان تفکیک ناپذیرند.»[۱۶]

برآنم در این نوشتار با گزیده‌ای از خطابه‌ی نوبلِ «ماریو بارگاس یوسا» به مثابه درک تجربه دیگر نویسندگان بحث درک و فهم آثار پیشینیان را پی بگیریم. «یوسا» مثل همیشه صادق و صمیمی، از آموزه‌ها و تجربیاتی که مستمر و مدام از دیگر نویسنده‌ها آموخته است، سخن می‌گوید. این آموزه‌ها برای هر نویسنده‌ای بسیار مفیدند:

«... نوشتن داستان راحت نبود. وقتی به کلمات مبدل می‌شدند، طرح‌ها بی‌جان از تصاویر و ایده‌ها عقیم می‌ماندند. چه طور می‌باید به آن‌ها جانی دوباره داد؟ خوشبختانه اساتید بودند، معلمانی برای آموختن از آن‌ها و نمونه‌هایی برای دنبال کردن‌شان. **فلوبر** به من آموخت که استعداد (صرفاً)، نظمی سرکش و بردباری بسیار است. از **فاکنر** آموختم که فرم- نوشته و ساختار- موضوعات را تعالی می‌بخشد یا فرو می‌کاهد. **مارتورل، سروانتس، بالزاک، تولستوی، کنراد، توماس مان** به من آموختند که میدان دید و جاه طلبی در رمان همان‌قدر مهم هستند که مهارت سبک و استراتژی روایی اهمیت دارد. از سارتر آموختم که کلمات، اعمال هستند، این‌که یک رمان، نمایش یا یک مقاله معطوف به لحظه‌ی اکنون است

و انتخاب‌های بهتر، می‌تواند مسیر تاریخ را عوض‌کند. آلبرکامو و جورج اورول به من یاد دادند که ادبیات بدون اخلاق، غیرانسانی است و آندره مالرو به من آموخت که دلاوری و حماسه همانقدر ممکن است که در زمان آرگونوت‌ها، اودیسه و ایلیاد ممکن بود. اگر قرار بود در این‌جا همه نویسندگانی را که برای چند چیز یا به مقدار بسیار مدیون‌شان هستم، احضار کنم، سایه‌های‌شان، ما را در تاریکی فرو می‌برند. آن‌ها غیرقابل شمارش هستند. آن‌ها علاوه بر فاش‌کردن اسرار حرفه‌ی داستان‌نویسی، مرا وادار کردند تا در اعماق نامحدود انسانیت به کندو کاو بپردازم، اعمال قهرمانانه را بستایم و در بی‌رحمی‌اش، ترس را احساس کنم، آن‌ها مهربان‌ترین دوستانم بودند، دوستانی که به رسالت من حیات بخشیدند و در کتاب‌های‌شان فهمیدم که حتا در بدترین شرایط هم امید هست و این‌که زندگی ارزش تلاشش را دارد...».[۱۷]

نویسنده جوان، کماکان، بی‌امان مثل «یوسا» بایستی هر دم بیاموزد. تا تجربیات گران بهاء بزرگان بی‌بهاء نماند، در این صورت، فرایند پیشنهادی «هیوم» معنا پیدا می‌کند.

نتیجه

در خوانش و آفرینش «هنرِ فاخر داستان» از منظر تجربه‌گرایان، تجربه اهمیت تام و تمام دارد، اما تجربه‌ی خوانش و آفرینش یا خلقِ داستان تجربه‌ی بسیار سخت، شاق اما نابی است. برای دست‌یازی به این تجربه لازم است که بکوشیم تا به درکِ زیبایی نائل شویم، تا برای درکِ زیبایی در آثار هنری و از آن جمله آثار داستانی به اصطلاح به «ذوقِ سلیم» برسیم. طی‌کردن این مراحل یا این مسیر میسّر نمی‌شود مگر با انجام و کسب تجربه‌ی اصولی همچون اصول تجربه‌گرایانه‌ی «دیوید هیوم»، چراکه به باور «هیوم» احساس در درک و تمیزِ زیبایی مهمتر از عقل، عمل می‌کند. براین اساس بدیهی است و لازم می‌نماید نویسنده جوان بسیار بخواند، بسیار بیاموزد و آثار مهم را مدام مرور و تأمل کند و به دور از تعصب که مشکل می‌نماید داوری و مقاسیه کند تا در خوانش و آفرینش داستان به ذوقی سرشار دست‌یازد. این تجربه، خواستِ خُردی نیست که او، همان نویسنده‌ی جوان در این مواجهه و تجربه، بایستی با خوش‌ذوقی و سعی بسیار، بکوشد خردمندانه عمل کند. چنین بادا.

پی نوشت‌ها

1. fiction البته ادبیاتِ داستانی به اقسام گوناگونی دسته بندی می‌شود اما تقسیم بندی که مراد ماست از این قسم است که ادبیات داستانی واقعیReal istic Fiction (بدین معنی که کاراکترها و رخدادهای داستان ممکن است واقعی باشند).-Non realistic Fiction (داستان غیر واقعی یا تخیلی) و دیگر این‌که داستان می‌تواند نیمه مخیل Semi-fiction باشد (در این نوع، داستان بر اساس رخدادهای واقعی باز آفرینی و خلق شده است).

دیوید هیوم David Hume (۱۷۱۱- ۱۷۷۶) از فیلسوفان اسکاتلندی و از پیشروان مکتب تجربه‌گرایی بود.

2. مجموعه هنرها این‌ها هستند: ۱. ادبیات ۲. مجسمه سازی ۳. نقاشی ۴. فیلم ۵. معماری ۶. رقص ۷. عکاسی ۸ . تئاتر ۹. عکاسی.

3. high- art

4. زیبایی‌شناسی (Aesthetics) به عنوان یک دانش فلسفی مستقل در قرن هجدهم میلادی بنیان نهاده شد.الکساندر گوتلیب بومگارتن (Alexander Gottlieb Baumgarten) نخستین کسی است که زیبایی شناسی را به عنوان قلمرو ویژه‌ای از مباحث فلسفی دریک کتاب دو جلدی مطرح نمود.

5. The science of Sensory Knowledge

6. دیوید هیوم David Hume (۱۷۱۱- ۱۷۷۶) از فیلسوفان اسکاتلندی و از پیشروان مکتب تجربه‌گرایی بود.

ریموند کارور، مقاله «اصول داستان نویسی»، ترجمه شقایق قندهاری.

7. نویسنده مشهور کلمبیایی کتابِ «صدسال تنهایی».

8. هنری گراهام گرین (Henry Graham Greene) (۱۹۰۴- ۱۹۹۱) نویسنده پرکار انگلیسی که در طول عمرش غالباً در اعم معرکه‌های سیاسی و انقلابی گوشه و کنار جهان حاضر و ناظر بود به همین دلیل شاید که ماجراهای داستان‌هایش معمولاً به این وقایع گره خورده است. او نمونه‌ی نویسنده‌ای مشاهده‌گر و دقیق است و این در رگ وپی رمان‌هایش مشهود است.

9. ریموند کارور، مقاله «اصول داستان نویسی»، ترجمه شقایق قندهاری.

10. هوشنگ گلشیری (۱۳۱۶ اصفهان - ۱۶ خرداد ۱۳۷۹ تهران) داستان نویس معاصر ایرانی از اصحاب جنگ اصفهان و سردبیر مجله‌ی کارنامه و مفید بود. وی را بعد از صادق هدایت، تأثیرگذارترین داستان‌نویس ایرانی دانسته‌اند.

11. نویسنده آمریکایی رمان مشهور «خشم و هیاهو».

12. رمانی از نویسنده مشهور اسپانیا «سروانتس» این اثر را آغازگر عصر رمان می‌دانند.

13. خورخه ماریو پدرو بارگاس یوسا (۱۹۳۶) اسپانیایی- پرویی تبار و از مهمترین رمان‌نویسان و مقاله‌نویسان معاصر آمریکای جنوبی و از معتبرترین نویسندگان نسل خود در جهان است.

14. محمدرضا کلهر، مقاله «یک گفتگوی تلسکوپی با ماریو بار گاس یوسا» هفته نامه «سیروان» سال پنجم، دوم شهریور ۸۱ شماره ۱۸۷

15. ادبیات تطبیقی یکی از شاخه های نقد ادبی است که به سنجش آثار، سازه‌ها، انواع وگونه‌ها، سبک، مکتب، و چهره‌های ادبی و به طور کلی به مقایسه‌ی ادبیات در مفهوم کلی آن در دو یا چند فرهنگ و زبان مختلف می‌پردازد.

16. «رابرت اسکولز» کتاب«عناصر داستان» - به ترجمه فرزانه طاهری، نشر مرکز،چاپ سوم،بخش اول تهران ۱۳۷۸ ص۹

17. خطابه نوبل۲۰۱۰ «ماریو بارگاس یوسا» ترجمه رضا رضایی. نگاه نو شماره ۸۷ پاییز ۸۹ .البته با مقایسه‌ی ترجمه مجتبی پور محسن، روزنامه فرهیختگان و با اندکی تغییر.

منابع

۱- تولستوی، لئون. هنرچیست. ترجمه کاوه دهگان. تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ هفتم،

.۱۳۶۴
۲- بریس‌گات دومینیک مک آیور لویس. دانشنامه‌ی زیبایی‌شناسی. گروه مترجمان به سرپرستی مشیت علایی. تهران: فرهنگستان هنر، زمستان۱۳۹۱.
۳- شریفی، محمد. فرهنگ ادبیات فارسی. تهران: فرهنگ نشر نو و انتشارات معین، ۱۳۸۷.
۴- صافی، حسین. داستان از این قرار بود. تهران: نشر رخدادنو ۱۳۸۸. صفحه ۱۲۷.
۵- فرای، نورتروپ. تخیل فرهیخته. ترجمه سعید ارباب شیرانی. تهران: مرکز نشردانشگاهی. تهران: ۱۳۶۳.
۶- یوسا، ماریو بارگاس. چرا ادبیات. عبدالله کوثری. تهران: انتشارات لوح فکر، چاپ دوم .۱۳۸۵
۷- داستان و نقد داستان. ترجمه‌ی احمد گلشیری. تهران: انتشارات نگاه، چاپ چهارم، .۱۳۸۴
۸- اسکولز، رابرت. عناصر داستان. فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز، چاپ سوم ۱۳۷۸.
۹- ردینگر، روبی.و. «تاریخچه‌ای کوتاه از داستان کوتاه». حسین لسانی. مجله کیهان فرهنگی سال ششم، شماره ۱۲، ص۱۷.
۱۰- فورست، لیلیان و اسکرین، پیتر، جامپ، جان. ناتورالیسم (طبیعت‌گرایی). حسن افشار. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۵.
۱۱- میرصادقی، جمال و میرصادقی میمنت. واژه‌نامه هنرداستان‌نویسی. تهران: کتاب مهناز۱۳۷۷.
۱۲- مقدادی، بهرام. فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی.تهران: فکر روز، ۱۳۷۸.
۱۳- کارور، ریموند. «اصول داستان نویسی». ترجمه شقایق قندهاری. مقاله اینترنتی.
۱۴- کلهر، محمدرضا. درگفتگو با هفته‌نامه «آوای کرمانشاه». سه شنبه ۱۷ خرداد ۱۳۹۰. سال پانزدهم. شماره۱۰۸۹صفحه ۶.
۱۵- کلهر، محمدرضا. مقاله «یک گفتگوی تلسکوپی با ماریو بار گاس یوسا». هفته نامه «سیروان». سال پنجم، دوم شهریور ۸۱ شماره ۱۸۷.
۱۶- مجله آدینه. ویژه‌نامه‌ی گفت وگو، شهریور ۱۳۷۲.
۱۷- حریری، ناصر. کتاب گفتگو با نجف دریابندری. کتابسرای بابل ۱۳۷۶.

۱۸- خطابه نوبل۲۰۱۰ «ماریو بارگاس یوسا» ترجمه رضا رضایی. نگاه نو شماره ۸۷ پاییز ۱۳۸۹.
۱۹- یوسا، ماریو بارگاس. نامه‌هایی به یک نویسنده جوان. رامین مولایی. تهران: مروارید۱۳۸۹.
۲۰- یوسا، ماریو بارگاس. گفتگو در کاتدرال (۲جلد). ترجمه‌ی عبدالله کوثری. مشهد: انتشارات نما، چاپ اول ۱۳۷۰.
۲۱- یوسا، ماریو بارگاس. گفتگو در کاتدرال. ترجمه‌ی عبدالله کوثری. تهران: نشر لوح فکر، چاپ دوم ۱۳۸۷.
۲۲- کلارن،ساراکاسترو. ماریوبارگاس یوسا. ترجمه‌ی کاوه میر عباسی. تهران: نسل قلم، کتاب ۵۳شماره، بهار ۱۳۷۴.
۲۳- مکاریک، ایرنا ریما. دانش‌نامه‌ی نظریه ادبی معاصر. مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: نشرآگه. ۱۳۸۸.