

تبعید نویسندگان از نوشته ها

جواد مجابی

تبعید نویسندگان از نوشته ها

علی شروقی

در گفت و شنیدی درباره

داستان و رمان های جواد مجابی

حوالی بهمن ۸۰ ، آقای علی شروقی تلفن کرد، بعد آمد پیش من و توضیح داد : کتاب هائی به قصد تدارک فرهنگی شفاهی تدارک می شود و من برای گفتگو با شما درباره زندگی و آثار تان انتخاب شده ام . تجربه چندین نشست و برخاست نشان داد که این جوان هوشمند منظم ، بهترین کسی است که می تواند مرا برای مدتی مدید - یکی ، دو سال - به گفت و شنیدی فرهنگی وادارد . حاصل کار حدود دو هزار واندی صفحه شد که از آن میان سه کتاب فراهم آمد . دو کتاب آن به تدریج در نشر ثالث منتشر شد با عنوان " تاریخ شفاهی ادبیات معاصر ایران - جوادمجابی " و " خاطرات نسل آخر " و بخش نهائی کتاب که بررسی آثار وبحث پیرامون انگیزه ها ، شرایط تولید آن ها باشد اعم ازداستان ، رمان ، فیلمنامه ونمایشنامه، شعر ، کتاب کودکان ومقالات ادبی پژوهشی ام تا آن موقع ، برای باز نگری و تکمیل نزدمن باقی ماند.

از زمان آن گفتگوی دراز آهنگ ومغتنم ، حدود دودهه گذشته است . حالا در سال ۹۹ قرنطینه کرونائی (که البته ادامه طبیعی چهل سال گوشه نشینی اجباری این بنده شمرده می شود) فرصت و فراغتی برای انجام کارهای به گردن فردا افتاده فراهم کرده است . بر آن شدم تا آن زندگی نامه مستند را با چاپ بخش آخر کامل کنم . اگر چه در این کتاب فقط آن بخش از گفتگو را که به داستان ورمان هایم ارتباط داشته آورده ام ومطالب مربوط به چندین مجموعه مقالات و شعرها ونمایشنامه ها ودیگر نوشته هایم ، بازم به عهده تعویق افتاده ، چرا که فردا همیشه طلبکارمست .

در متن گفتگوی بهمن ۸۰ ، جز چند ضرورت ویراستارانه تغییر چندانی نداده ام چون می خواستم امانتدار حال وهوا ونگرش انتقادی آن سال ها باشم . در فاصله این دودهه داستان های کوتاه بسیاری نوشته ام وسه رمان تازه هم به مجموع رمانهای پیشین افزوده شده است . برای گزارش به خواننده ، کوشیده ام از گفتگوهای که در دهه هشتاد ونود ، آقای شروقی بامن داشته برای تکمیل پرونده نوشته های داستانی تازه ام استفاده کنم . علی شروقی که رمان نویس ومنتقد ادبی نامداری شده ؛ به سابقه دوستی وتخصص در کارهایم ، هرازچندی به مناسبت انتشار آثار تازه ، گفتگویی با من در شرق داشته که در این کتاب از نقل پاره ای از آن ها برای نشان دادن تداوم کارهای قصوی ام ، سودجسته ام .

یکی از انگیزه های انتشار این گفت و شنید مختصر در باب آثار داستانی ام ، این است که در این ملک بنا بر مثل مردمی که " بچه یتیم پشتش را خودش می خارد " هنرمندان ایرانی در این صدسال به علت کمبود نقد وناقد ، وضورت ارتباط گسترده ، برای شناساندن کاروبارشان ، خود دست به قلم شده اند یا به مصاحبه روی آورده اند ، از نیما وشاملو واخوان بگیر تا بقیه . یقین دارم هیچ گاه این بدبختی به کسی روی نخواهد کرد که چندین هزار ورق نوشته های مرابخواند وبخواهد از آن باد دیگران حرف وحدیثی در میان آورد واگر چنین معجزه ای به وقوع پیوندد کورمی کند که شفا نمی دهد.

مابقی گفتگوهای من با مطبوعات در باب آثارم ، - که چند جلد آن چاپ شده چون : سایه دست ، نگاه کاشف گستاخ ، کنار غیب ایستاده ام ، شکل نوشتنم هستم ، نام ها بین سکوت و صدا و . . . - کتابی حجیم خواهد شد که معلوم نیست کی وچگونه فراهم ومنتشر می شود ، اما تا آن موقع ، این گفت و شنید مختصر و مفید ، چندوچون پنجاه سال قصه نویسی مرا به روایت خودم بازتاب می دهد . اعترافی از درون گود خوشتر است ، تا روایت وداوری کسان دیگر چه باشد .

- آقای مجابی ! از کی به داستان نویسی روی آوردید؟ از داستان کوتاه شروع کنیم، تا برسیم به رمان ها؟
جواد مجابی : یادداشت هائی که پس از سال ۴۷ در ستون انتقاد روزنامه اطلاعات می نوشتم، گاهی جنبه داستانی می گرفت. از آن جا نخستین داستانهای طنز آمیز من شکل گرفت که بیشتر شبیه روایت ها و حکایت های قدیمی ایرانی بود و شکل تمثیلی داشت. داستانهای طنز آمیز کوتاهی که یک موضوع اجتماعی را مطرح می کرد. زندگی پرادبار کارمندان، گم شدن هویت، نوعی انحطاط ارزش های طبقه متوسط شهرنشین. بعدها این نوشته ها را زیر عنوان " آقای ذوذنقه" به چاپ رساندم. در واقع، «آقای ذوذنقه» کتابی است که هنوز جنبه حکایت دارد تا داستان های مدرنی که در آن بیشتر به فرم توجه می شود. تجربیاتی در زمینه فرم می کردم ولی مضمون هنوز برایم مسئله اصلی بود. محتوای عامه پسند باعث نوشتن این روایات می شد نه فرم های ادبی نو.

- این کتاب در چه سالی چاپ شد؟
- سال پنجاه بود.

- استقبال از کتاب چگونه بود؟

- چون مطالبش در روزنامه چاپ شده بود، مورد توجه قرار گرفت و ابوذر صداقت که در ژورنال دو تهران کار می کرد چند داستان از این مجموعه را به فرانسه ترجمه و در روزنامه فرانسوی زبان اطلاعات چاپ کرد بعد این داستانهای ترجمه شده را فرستاد برای انتشارات فرانسوی که جواب های رسیده چندان تشویق آمیز نبود تا مترجم کل کتاب را ترجمه کند. در همان حوالی بخش هایی از "یادداشت های آدم پرمدا" به انگلیسی - برای یک تیز دانشگاهی - و بخش هایی از آن به آلمانی در مجله کاوه ترجمه شد، بعد از آقای ذوذنقه حشر و نشر من با گروه های ادبی پیشرو باعث شد که جدی تر به داستان کوتاه بپردازم و در همین اثنا که شعرهایم را جسته، گریخته چاپ می کردم به طور جدی شروع کردم به نوشتن داستان های کوتاه. یک طرح برنامه ریزی شده داشتم. فکر کردم بخشی از داستانهای یک کتاب مربوط به دوره ای باشد که در روستا بودم. کتاب بعدی ناظر به زندگی ام در قزوین باشد که دوره جوانی من محسوب می شد. کتاب دیگر به زندگی ام در تهران اختصاص یابد. داستانهای روستا را با همین طرح نوشتم، که البته بخشی از آنها در روستا اتفاق می افتاد، بعضی در شهر. کتاب با عنوان "من و ایوب و غروب" توسط انتشارات نمونه در سال ۵۱ چاپ شد. تعداد زیادی از آن خریده شده و رفت به کتابخانه های کودکان. همان موقع داستانی برای کودکان نوشته بودم به نام "پسرک چشم آبی" و بعدها "سیبو و سار کوچولو" که کانون کودکان و نوجوانان چاپش کرد. این کتاب ها وقتی به مدارس شهرستان ها و روستاها و کتابخانه های عمومی رفت گروه کثیری با کار من آشنا شدند. با کار کردن در روزنامه این بخت را داشتم که خیلی زود متوجه بی اعتباری شهرت شوم. وسوسه شهرت که با

بعضی تا پایان عمر چون عطشی سیراب ناشدنی می ماند برای من خیلی سریع پایان گرفت. البته داستان نویسی جدی ام را از "کتیبه" به بعد می دانم. داستانهایی که در کتیبه چاپ کردم داستانهای جدی تری است.

- کتیبه را در چه سالی منتشر کردید؟

- سال ۵۶ بود.

- در داستانهای اولیه تان تأثیری از نویسندگان هم دوره یا پیش از خودتان بود؟

- آن سالها به شدت کتاب می خواندم. بیشتر ترجمه می خواندم. الگوهای ادبی که عاشق شان بودم کامو و سارتر و کافکا و داستایوسکی بودند. از کتابهایی که در من مؤثر بودند می توانم در درجه اول از "یادداشت های زیرزمینی" داستایوسکی نام ببرم که بیشتر از هر کتاب داستایوسکی روی من تأثیر گذاشته بود. یا کتاب "مسخ" کافکا که آن قدر روی من تأثیر گذاشته بود که وقتی اسم قهرمان آن را روی خودم گذاشته بودم و کارت ویزیت چاپ کرده بودم به نام "گره گور سامسا". فضاهای گروتسک برایم جالب بود. کارهای چخوف برایم جذابیت داشت. "بیگانه" آلبر کامو به شدت بر ذهن من مؤثر افتاد. کارهای سارتر، از لحاظ رشدذهنی به من کمک می کرد. می توانم از کتاب "گرسنه" کنوت هامسن و "شورزندگی" و "مولن روژ" نام ببرم و خیلی ها که فهرست ستوه آوری خواهد شد. از نویسندگان ایران، گلستان و هدایت و چوبک و ساعدی و آل احمد و بهرام صادقی را بیشتر می خواندم. حجم کتاب خواندن من متنوع و گسترده بود. می شود گفت که هر دو روز یک کتاب تمام می کردم و بیشتر ادبیات جدید را. قبلاً ادبیات قدیم را خوانده بودم. این خواندن فراوان، اندوخته هایی در ذهن ایجاد می کرد و رسوبی به جا می گذاشت که بعدها، در نوشته های من، رد پای آن کارها دیده می شود. ولی اگر بخواهم دقیق تر بگویم داستایوسکی و کافکا دو نفر اصلی بودند که روی من تأثیر گذاشتند و با نوع نگاهم به دنیا و با خلیات من سازگار بودند. حالا کامو و بعدها بورخس را هم می شود به این ها اضافه کرد.

- در داستانهای کتیبه چه تحولی نسبت به داستانهای قبلی به وجود آمده بود؟

- در داستانهای کتیبه سعی کردم به فرم و تکنیک های گوناگون بیشتر توجه کنم. سعی کردم تجربه های متنوع زبانی و بیانی و ساختاری را در کارهایم بیازمایم.

- از لحاظ مضمونی چطور؟

- وابسته به فرهنگ خودمان بودم. فضاهایی که در ادبیات منظوم ما مثل کارهای نظامی هست یا در کارهای عرفا هست، روی من تأثیر عمیق داشت و در محتوای کارهایم ظاهر می شد. گره ای از قضایای مذهبی هم در آن کارها دیده می شود.

- این داستانها را هم در نشریات چاپ کرده بودید؟

- روزنامه آیندگان یک ضمیمه داشت به نام آیندگان ادبی، بعضی از کارهایم را آن جا چاپ می کردم. یکی دو تا را توی مجله فردوسی چاپ کردم و یکی دو تایش را توی نگین. بیشتر کارهایم را در ماهنامه رودکی که مجله فرهنگی پیشرویی بود چاپ کردم. نشریات ادواری و جنگ های ادبی - اجتماعی جولانگاه موج جدید داستان نویسی هایی بود که داشتند جدی کار می کردند. پیش از نسل ما داستان نویسی هایی مثل گلشیری و ساعدی و بهرام صادقی فعال

بودند. جدا از ارزش یابی های کیفی همه ما موجی تازه پدید آورده بودیم که از تجربیات نسل هدایت فاصله می گرفت. هدایت برای ما عزیز اما آغازگر بود نه راهنما. باری، من داستانهای کتیبه را دوست دارم، فکر می کنم کتابی است که می تولد مورد ارزیابی جدی قرارگیرد. کتیبه زمانی که درآمد خوردبیه آن فضای انقلابی و کتابهی جلد سفید و طبیعتاً جا نیفتاد. کتابهای من همیشه به بازار بد خورده اند. یعنی نه به حد کافی خوانده شده و نه خوب شناخته شده اند. کتاب ها هم خوشبخت و بدبخت دارند. در کار روزنامه نویسی من شانس آورده ام. همیشه با بهترین آدم ها کار کرده ام. آنچه دلم خواسته نوشته ام و چاپ کرده ام ولی در زمینه داستان و شعر، کارهایم موقعی چاپ شده که مسائل دیگری جامعه را ملتهب کرده بود که ادبیات برایش مطرح نبود. مثلاً کتیبه در آستانه انقلاب چاپ شده که همه چیز در خیابان جریان داشت. یادداشتهای بدون تاریخ که کار باارزشی است باز هم در همان دوره چاپ شد و در مقابله با کتابهای جلد سفید آن رنگ و جلا را پیدا نکرد. بعدها که دیوساران را در آوردم جنگ شروع شده بود. این بدشانشی مداوم برای کتابهای من هر بار به صورتی وجود داشته است. کتابهای دیگرم که اصلاً با تأخیر ده، پانزده ساله منتشر شده اند آن هم لت و پار شده. در کتیبه تجربه هایی در زبان ورزی داشته ام. داستانها با زبان های متنوعی نوشته شده. تأثیر عرفان و فرهنگ ایرانی در آنها دیده می شود. این داستانها از نوعی که همه پسند باشد نبود. نمی خواهم بیشتر از این در مورد ارزشهای کلامی و کیفیت فضای داستانهای کتیبه صحبت کنم، این کاری است که باید منتقدان ادبی فعلی بکنند که معلوم نیست سرشان توی چه کاریست و منتظر چه اشاره ای از رجال الغیب؟

- به علاقه تان به طنز در نوشته های اولیه مثل آقای ذوزنقه اشاره کردید. در کتیبه هم این طنز وجود داشت و اگر بود، به چه شکلی؟

- آن طنزی که وقتی به صورت عبارت های شیرین در یادداشتهای بدون تاریخ و یادداشتهای آدم پرمدها خودنمایی می کرد زمانی در مفهوم و موضوع داستانک ها و داستانهای کوتاه آقای ذوزنقه جلوگر شد، پس از مدتی شکلش عوض شد، چون دیدگاه من نسبت به طنز عوض شده بود. عبارات طنزآمیز و مضامین طیبیت وار تبدیل شد به فضای گروتسک و طنز سیاه تلخ بعد هم طنز پنهان در معماری اثر، که در آن حضور نوعی وهم شکاک، فضای نا استوار هر آن فرو ریختنی و رفتارهایی که انواع تعبیرها برایش متصور بود قلمرو تازه ای را پدیدار می کردند. بدین نتیجه رسیدم که طنز نوشته ای نیست که صرفاً خنده انگیز باشد و به هر حال آدم را قلقلک دهد. خندانند تنها هدف طنز نیست بلکه طنز نوعی نقادی اجتماعی تردید برانگیز است نسبت به وضعیت موجود، طرح واژگونی ارزش ها و فضاها و روابط بشری است با اغراق در وضعیت برای افشای ورای آن. یعنی ما با غلو در واقعیت به فراسوی واقعیت نگاه می کنیم و توجه را به آن جلب می کنیم. برش دادن جامعه است و رفتن به اعماق. شاید بشود گفت: طنز جدی ترین بینش و بیان است. اگرچه در این ترکیب تناقض وجود دارد ولی این تناقض ظاهری است، درحقیقت طنزی که با لحن شیرین به مسائل بسیار جدی می اندیشد، قصدش نهایتاً خندانند نیست بلکه برانگیختن تأمل است نسبت به وضعیت اطراف، برای دگرگون کردن آن موقعیت. در «کتیبه» داستان ها ظاهراً جدی به نظر می رسند و از واقعیت به طرف افسانه رفته اند. در داستان های کتیبه و عموماً در سایر داستانهایم، به واقعیت روزانه و اوضاع و احوال جاری کمتر توجه داشتیم و بر خلاف عادت گزارش نویسی که در روزنامه نویسی آموخته بودم، در قصه از هر نوع واقع نگاری

پرهیز داشتیم و در پی آن صورتی بودم که پنهان است پشت وقایع جاری. به تاریخ جاری در اکنون متوجه بودم و این تاریخ نگری مرا از طبیعت نگاری به افسانگی و خیالی نویسی می کشاند. همان گرایشی که مینیاتور ما را در قرنهای متمادی شکل داده و حکایت‌های خارق العاده ما را. سلیقه ای که با ذوق عام، سازگاری ندارد. سلیقه عمومی کنجکاو پی گیری حوادث اتفاق افتاده و عبرت اندوزی از تجارب مشترک است. در داستان های کتیبه فضاهای خیالی، حقیقت برتر را مطرح می کند. فضای ذهنی کمک می کند بتوانم در آن رؤیاها و ایده های خودم را بهتر مطرح کنم. نوعی داستان تأمل و اندیشه است نه داستانهای واقع گرای اجتماعی. با درک این که هر اندیشه ای ریشه در واقعیت پیرامونی دارد. کسی که در جامعه ای زندگی می کند که نظام استبدادی دارد و فقر و بدبختی و بیسوادی و گسستگی بر آن مستولی است، طبیعتاً نمی تواند از این مصائب دور باشد اما این که شخص چگونه این حقایق را انعکاس می دهد مایه تفاوتهاست. عده ای آن واقعیت را همان طور که بود "عکس برگردان" می کردند اما سلیقه من آن را در فضایی که ظاهراً خیالی بود لکن شامل ماورای واقعیت، نزدیک تر به گوهر آن بود نشان می داد: نوعی "سورئالیسم اجتماعی" و این چیزی بود که شاید هنوز هم مطلوب خواننده آسان پسند نیست.

- کارتان را به همین شکل ادامه دادید؟

- این مسیر را به شیوه های مختلف ادامه دادم. واقعیت برای من سکوی پرش است تا به چیزی فراتر از آن پردازم. مدتی دچار این تردید شدم نکند این نوع نگرش انحرافی باشد. گرچه این نگرش را از آدم هایی مثل کافکا یاد گرفته بودم ولی در اندیشه شدم که در این جا و این زمان می بایستی نسبت به درد و رنج روزمره مردم پیرامون حساسیت نشان بدهیم با انعکاس مسائل آنها در ادبیات. دوره ی کوتاهی هم تحت تأثیر این نوع فشار روحی یا نگاه غالب عصر خودم چنین داستان ها ئی نوشتم. بعد دیدم اصلاً، به این روش فرمایشی علاقه مند نیستیم و نمی توانم این نوع ادبیات سفارش شده (ادبیات ابزاری واقعگرا در حد سلیقه عموم و تهییج کننده برای مقاصد دیگر) را دنبال کنم. برگشتم به همان روال اصلی که امرنوشتن خودبه خود به من لذت استمرار می داد. با آگاهی های بیشتری که از فرهنگ خودمان پیدا کردم دانستم روش من درست در همین جهت اصلی بوده. نقاش های ما، هیچ وقت نمی آمدند آدم ها را آن طور که می بینند ترسیم کنند، درخت، باغ، پرند، جانور، انسان، حتی رزم و بزم را عیناً مطابق طبیعت تصویر نمی کنند، گرته ای و طرحی از آن واقعیت برمی داشتند، طرح را می بردند توی ذهن و تبدیل می کردند به مجموعه ای از نمادها و رمزگان هاتا وقایع واشیا را همیشگی و کامل و آرمانی نشان دهند. درخت چناری که توی مینیاتور هست، برگ هایش مثل چنار در طبیعت، دو یا سه رنگ نیست، بلکه آن چنار نقاشی شده سی نوع رنگ در برگ هایش دارد. چون ترسیم این چنار بهانه ای است که نقاش بتواند انواع این رنگ ها را کنار هم ترکیب کند. آدمی که قالی می بافت، در قالی پرند و جانور هست و گل و جوی در این هندسه تجریدی. این نقشه یک باغ بهشتی است. آرمان و رؤیا الگوی هنرمند است، فرش را با آن الگو می بافت و مینیاتور را با آن تلقی می سازد و ادبیات منظومش را با آن سرنمون می سراید، یعنی داستان هایی که چون شعرها بیشتر شکل های ازلی دارد و به شکل های عالم علوی وابسته هستند نه به نمودارهای ظاهری. هرشکلی که پیش چشم نقاش ایرانی می آمد در اندیشه و خیال او، تطور پیدا می کرد و به یک مثل متعالی که دلخواه هنرمند است صعود می کرد. اسب ها آن طور که هنرمند می خواست کشیده می شدند و به جسم اسب بیرونی وابسته نبودند. تناسباتی را داشتند که هنرمند از یک اسب آرمانی تصور

می کرد. این نوع تربیت را به طور ناخودآگاه از فرهنگ ایرانی کسب کرده بودم و حس می کردم ما واقعیت بیرونی را می نگریم ولی عین واقعیت بیرونی را تصویر نمی کنیم بلکه این شکل ها و حادثه ها در ذهن و خیال ما به یک شکل غنایی و شمایل سورئالیستی ارتقا می یابد و با مهارتی هنری عرضه می شود. در آغاز این داستانها به یک نوع محتوا وابسته بود. بعدها سعی کردم انواع محتوای پیدا و پنهان یا متوازی را در داستان جا بدهم. این نوع قصه طبیعتاً یک نوع تجربه متفاوت می شد چیزی مثل شطرنج باختن با یک حریف غایب. طنز در آن به صورت ظاهری آشکار نیست بلکه با دخل و تصرف در واقعیت، اندیشه طنزانه بر فضا و معماری اثر ظاهر و آن را تأویل پذیر می کند.

- کتیبه آخرین مجموعه داستانی است که پیش از انقلاب چاپ کردید؟
- مجموعه بعدی من "دیوساران" بود، شامل سه داستان کوتاه که سال ۵۸ چاپ شده.

- داستان های این کتاب، قبلاً هم چاپ شده بود؟

- هیچ کدام چاپ نشده بود. این کتاب، در بر گیرنده سه داستان - کوتاه بلند - است که فضای خاصی هم دارد. سعی کرده ام در این نوع کار فضای واقعی را در پوشش خواب گونه ای قرار دهم حالا چنان از آن فضا دور شده ام که قضاوت کردن راجع به آن شیوه و آن ساختار برایم مشکل است.

- این کتاب را می توان ادامه کتیبه دانست؟
- داستانهای بلندی اند که از نظر فضاو کاراکتر و شکل از داستان کوتاه فراتر می روند اما به نوول نمی رسند. یک نوع آماده سازی ذهن بود برای نوشتن رمان.

- از چه لحاظ؟

- فضاهای فشرده ای بودند که اگر باز می شدند و جزئیات بیشتری می گرفتند تبدیل به نوول می شدند.

- کتاب را کدام ناشر، چاپ کرد؟

- یک انتشاراتی به نام انتشارات خلق، از این انتشاراتی های خلق الساعه که زمان انقلاب، به وجود آمده بودند و فکر می کردند نشر امر سودآوری است و بی حساب، کتاب چاپ می کردند. دوره جدید داستان های کوتاه من با "گیاهی است کاملاً معمولی" شروع شد که آن را اوایل ۵۸ نوشتم و آن ایام سر و صدائی به پا کرد.

- به خاطر مضمونی که داشت؟

- عده ای فکر کردند این یک نوع داستان سیاسی دلبش است که می تواند اعلامیه دیدگاهی باشد. عده ای که اهل قصه خواندن نبودند فکر کرده بودند یک مقاله تمثیلی است. کسانی به من گفتند این داستان می توانسته تبدیل به رمان کوچکی بشود و معتقد بودند خیلی فشرده و خلاصه شده است. به نظر خودم این قصه، روایت خاصی بود متناسب با زمانی توفانی که ما را از جائی به جائی می برد و روایت آن جابه جائی وجهی تمثیلی داشت. نوعی پیشگویی هم در آن بود. شاید هم نوعی واقع گرایی که در پس افسانه رگ و پی می ترکاند.

- گیاهی است کاملاً معمولی، کجا چاپ شد؟

- اولین بار در نشریه "چراغ" - که خانم سیما کوبان آن را در می آورد - چاپ شد. قبل از آن در نشریه ی دیگری به اسم "بوستان" که همین خانم آن را منتشر می کرد، چند داستان چاپ کرده بودم، مثل "صداساز" و کارهای دیگر. گیاهی است کاملاً معمولی را در شماره اول چراغ چاپ کردم و تقدیم شد به دکتر علی اصغر حاج سید جوادی که از شخصیت های سیاسی مؤثر مملکت بود. از قضا با حضور خود ایشان و چند نفر از نویسندگان دیگر، این قصه در کتابفروشی که خانم کوبان برپا کرده بود خوانده شد و مورد بحث قرار گرفت.

- قصه در چه زمینه ای است که این همه تعبیرات متناقض در پی داشته است؟

- داستانی است علمی - تخیلی. ماجرای نویسنده ای است که در کوی نویسندگان زندگی می کند. یک روز می رود توی کتابخانه اش و می بیند گیاهی زیبا که نمی داند چه کسی آن را به کتابخانه آورده یا خود از کجا رسیده با رشد سریع خود در قفسه های کتاب می دود و روی کتاب های تاریخ و ادبیات و شعر و فلسفه و مذهب را می پوشاند. گیاه رشد برق آسایی دارد به نحوی که کل کتابخانه را درلمحه ای سبزپوش می کند. نویسنده می بیند گیاه در تمامی خانه حرکت می کند و کم کم خانه اش را فرامی گیرد. وقتی نویسنده از خانه بیرون می آید می بیند گیاه کل کوی را فروگرفته است. رادیوها گفته اند گیاه کل کشور را گرفته و همین طور کشورهای مختلف را. این گیاه مهاجمی است که همه چیز را به شکل خودش در می آورد. توجیه می کنند که مثل برفی است که از آسمان ببارد و همه جا را یکدست سفید کند، رهایی از این گیاه مهاجم مسئله اصلی مردم می شود. هر کوششی که برای مبارزه با آن می کنند به نتیجه نمی رسد. چون این گیاه با بریدن تکثیرتصاددی می یابد. در نهایت داستان به این جا می رسد که گیاه، به دلیل عمر طولانی، زهرابه ای ترشح می کند که خودش را از بین می برد.

- تحت تأثیر فضاهای خاصی بودید؟

- داستان بیشتر تحت تأثیر فضاهای علمی - تخیلی بود. مقصود من نقدنوعی میلیتاریسم یا پادگانی کردن مردم در جهان امروز بود. طعنه ای به نظامی گری خشونت بار این عصر. در عین حال به مسئله تمامیت خواهی توجه داشتم. حکومت هایی مثل فاشیسم و کمونیسم که در هر سوی دنیا می خواسته اند جامعه و افراد را یکسان کنند و از این همسانی برای کنترل بیشتر جوامع سود بجویند. شاید شروعی بود برای شهربندان. این ایده در شهربندان گسترش یافت و تبدیل شد به یک رمان.

- روزی که در کتابفروشی خانم کوبان قصه خوانده شد یادتان هست غیر از دکتر حاج سید جوادی چه کسان دیگری بودند و چه بحث هایی مطرح شد؟

- فکر می کنم غلامحسین ساعدی بود. خود خانم کوبان بود و چند نفر دیگر از دوستان و تعدادی دانشجو. اغلب آنها داستان را به شدت سیاسی می دیدند.

- خود شما نظرتان چه بود؟

- بعداً حس کردم تلقی آن ها چندان نادرست نبوده. این داستان به انگلیسی هم ترجمه شد و یک جوری شبیه بیانیه سیاسی بود چون فضا چنین واکنشی می طلبید. حتی آدم هایی که هیچ گاه علاقه ای به ادبیات داستانی نداشتند این وجیزه را خوانده بودند. مثل دکتر زرین کوب که به من تلفن زد و گفت داستان قشنگی بوده و آن را در خارج خوانده بود، یا انجوی شیرازی که آن را مقلله ای کنلیه آمیز تعبیر می کرد. داستان انعکاس عجیب و غریبی در

سطوح مختلف داشت. خود من این قضیه را کش ندادم، معتقد نبودم ادبیات می باید در خدمت این نوع حرکات سیاسی قرار بگیرد. اگر آدم می خواهد از سیاست یا اخلاق یا باورهای عمومی و ایدئولوژیک استفاده کند این ها باید در بافت اثر تنیده باشند، نه این که در سطح کار خودنمایی کند. البته این داستان دو تا ورسیون داشت. ورسیون اول را هم دارم اما هیچ وقت آن را چاپ نکرده ام.

- تفاوت این ورسیون ها چه بود؟

- تجربه اولی دارای فضای محدودتر و در حد تجربه ای شخصی بود، ولی در گیاهی است کاملاً معمولی آن را گسترش داده و تبدیل به داستان مفصلی کردم. توی این داستان شیطنت هایی هم هست. کلمات مستهجنی در متن هست حول و حوش چیز اسمش را نیار، که گیاه به آن تشبیه شده است. لغات قدیمی که دیگر مهجور شده بود و کسی آنها را نمی دانست، فقط در فرهنگ ها دیده می شد. خانم دانشور، روزی به من تلفن زد و گفت: بی تربیت! این ها چیست که برداشته ای و توی کارت آورده ای؟! ایشان باسوادی که داشت می دانست این لغات از دیوان های قدیمی خطی آمده اند. اغلب به خود مضمون توجه داشتند و متوجه این ظرائف نبودند.

- قصه را در مجموعه داستان هاتان چاپ کردید؟

- پس از این که قصه در چراغ چاپ شد دیگر نتوانست باز چاپ شود تا سال ها بعد در پایان کتاب "قصه ی روشن" با تغییراتی دوباره چاپ شد.

با انتشار مجلات جدید که داستان می خواستند از شعر و مشغله های دیگر به داستان برگشتم. داستان کوتاهی می نوشتم و به آن ها می دادم. مثل داستان "مرگ در کاسه ی سر" که وقتی کتاب جمعه داشت رو به راه می شد قرار شد قصه ای بدهم. نشستم در فرصتی آن را نوشتم، و با گیاهی است کاملاً معمولی ارتباط مضمونی دارد، در همان فضاست و در شماره اول کتاب جمعه چاپ شده. بعدها هنگام چاپ در کتاب، تغییراتی در آن داده شده. مرگ در کاسه سر حاصل یک تجربه شخصی بود. به باغی در شمال کشور دعوت داشتیم، گوشه باغ یک ویلای قدیمی بود که من و دکتر غلامحسین ساعدی و دکتر بلوهر آصفی با خانواده به آن جا رفته بودیم. همین طور که بعد از ظهر دراز کشیده بودم سرم به مبل چوبی تکیه داشت صدای موربانه هایی را که از درون مبل آن را خراش می دادند شنیدم. دیدم این صدا از کل اشیای چوبی اتاق می آید. این موضوعی شد برای نوشتن قصه ای که شخص از کل باغ، طنین انهدام می شنود. فضا شباهت دوری داشت به باغ آلبالوی چخوف که در آن جا بوی انقلاب می آید و در این جا صدای انهدام و هجوم موجودات زرد و سیاهی، که از درون سر یک مرده بیرون می زنند و فضا را تسخیر می کنند. این نوع قصه ها متعلق به دورانی هستند که جامعه به شدت سیاسی بوده است. خوشبختانه به جای نوشتن مقالات و شعرهای سیاسی سعی کرده بودم تأملات خود و نگرانی جامعه ام را به شکلی هنری در داستان هایم بازتاب دهم.

- اشاره ای کردید به شباهتی بین مرگ در کاسه سر و باغ آلبالو، می خواستم بدانم زمانی که داستان را می نوشتید به این شباهت آگاه بودید؟

- الان که به این داستان ها نگاه می کنم متوجه این نوع شباهت ها می شوم . حالا می بینم گیاهی است کاملاً معمولی ، مقدمهٔ رمان شهربندان است . آن موقع درحالتی برانگیخته و مضطرب یا ملتهب _ عین جامعه ام - تنها به طرح خیال پردازی هایم می پرداختم . شکل نوشتن این داستان ها این گونه بود که ایده ای به ذهنم می آمد به صورت یک تصویر یا یک عبارت . وقتی تمرکز کافی و فراغت داشتم می رفتم پشت میز و جمله ای به ذهنم می آمد و آن جمله مرا به عمق داستان می کشاند . نمی دانستم این داستان چگونه جریان پیدا می کند، چه طور تمام خواهد شد ؟ اجازه می دادم نیاگاه ذهنم داستان را آن طور که دلش می خواهد بازپس دهد . بعدها با ویراستاری چندباره نظمی واژگانی و بافتاری به آن سیلواره می دادم . تا حد زیادی زیر تأثیر خودکاری ذهن بودم . و امی دادم خود ذهن راهنمایی کند، قصه را پیش ببرد که قهرمانانش چه کارهایی بکنند و چه دیالوگ هایی داشته باشند . در باز نویسی آگاهانه و با دقت عمل می کردم . برای گیاهی است کاملاً معمولی اول یک داستان دیگر نوشتم که آن برداشت راضی ام نکرد ، رهایش کردم . خود گیاهی است کاملاً معمولی را چند بار نوشتم تا به شکل نهایی در آمد . البته اگر بخواهم بار دیگر آن را بنویسم به این شکل نخواهم نوشت ولی خود مضمون و فضا برایم هنوز جاذبه دارد . معمولاً روی یک تم تجربه های متعددی می کنم . یعنی یک داستان را مثلاً به فیلمنامه یا نمایشنامه تبدیل می کنم یا برعکس . مثل کاری که در مورد "یکی و آن دیگری" انجام دادم . فکر می کنم برای هر نویسنده یک مشت مسائل اساسی هستند که دائماً به آن ها فکر می کند و آن مسائل اساسی اجزائی دارد که باورها، گره های روانی، رؤیاها، وقایع پیرامونی، تجربه های زبانی و بیانی و بیشتر از همه شرایط زیستی از آن جمله اند . شخص بی آن که آگاهی داشته باشد، در نیاگاهش ترکیبی از این ها زمانی فعال می شود و شخص را وادار به نوشتن می کنند . در آغاز کار داستان نویسی مثل قصه های کتیبه ، خودکاری ذهن خیلی بیشتر بوده به نحوی که هیچ گونه آگاهی پیشینی در مورد داستانهای که نوشته می شود در کار نبود . طرح پیش اندیشیده ای وجود نداشته است . مثلاً داشتم مثنوی مولوی می خواندم و توی فضای عرفانی بودم ، یک دفعه "شمعی اگر بیفروزی" نوشته شده است . یا داستان های عامیانه می خوانده ام ، شوری پدید آمده و "دیدن روی تو و دادن جان کار من است" تحریر شده . ذهن من همان رفتاری را که در مورد شعر داشته که در فاصله ای آبیستن یک فضایی می شده و بایستی موجودی زاده می شد، در داستان هم همان گونه عمل کرده است . فرقی با شعر این بوده که در شعر به طور طبیعی و راحت تر به این زایمان می رسیدم . ولی داستان آسان نبود ، درگیری با تکنیک ، انتخاب زبان مشخص و ادیت های مکرر و فضا سازی هایی که اثر را یکپارچه کند کوشش بیشتری می طلبید . من از این تقلا لذت می بردم که توانسته ام یک کار را با تقلا و درگیری بیشتر با اثر ادامه دهم و اصلاً یکی از دلایلی که از شعر به سمت داستان روی آوردم همین درگیری بود . در رمان این قضیه به اوج خودش می رسید . روزهای متوالی برای طرح کلی داستان کار می کردم . اگر داستانی شروع شده بود برای ادامه اش، طراحی هایی لازم بود که با انضباطی سخت دنبال می شد . یادم است مثلاً برای "شهربندان" نقشهٔ یک شهر خیالی را ترسیم کرده بودم با تمام خانه ها و کوچه و خیابانها . یا برای "برج های خاموشی" یک طومار مفصل چند متری، آماده داشتم که الان هم آن را دارم . توی آن نوشته بودم در هر فصل چه اتفاقی افتاده و در فصل بعدی آدم ها و اتفاقات چگونه حرکت کرده اند و چه باید بکنند . حرکت ها و رشدها و تقاطع ها و درگیری ها و متوقف شدن ها و جریانات متفاوت که با هم برخورد می کنند و لایه های زیرینی که بالا می آیند و لایه های بالایی که به عمق رانده می شوند، همگی در طول کار برای من

مسأله می شد که ناگزیر بودم این ها را در جدول ونقشه و یادداشت های کوچک و بزرگ مشخص کنم که بتوانم با دقت بیشتری کار کنم . البته روی حافظه نسبتاً خوبم تکیه می کردم ولی در عین حال، یادداشت های متعددی برای رمان تهیه می کردم که راهنمای بازنویسی و تصحیح ساختاری می شد . رفتار موازی و نظارت دقیق فنی پس از کارکرد شوقی دیوانه وار ، نوشتن اثر را به سامان می رساند . به هنگام نوشتن ، آزاد و رها و در جاذبه ناخودآگاه می نوشتم ولی بعدنوشته ها را با آن طرح کلی که در ذهن داشتم و یا در یادداشتهای متعدد طراحی کرده بودم تطبیق می دادم و به ازای آن می توانستم کار را جمع و جور کنم و به تحریرنهایی برسانم.

- در مورد داستان های کوتاه هم این یادداشت برداری ها و طراحی ها وجود داشت؟
- معمولاً داستان کوتاه را یک نفس می نویسم. در نقاشی کردن هم همین طور بودم و تابلو را باید در یک روز تمام کنم. داستان کوتاه را اگر سی صفحه هم می شد، یک روزه می نوشتم یا دست کم طرح اولیه را در یک روز می نوشتم و روزهای دیگر رویش کار می کردم ، آن را کم و زیاد می کردم و بیشتر اوقات متن مفصل تر می شد. بعدها نوشتن رمان، این صبوری را به من آموخت که بنشینم و روزهای متعدد با نظم کار کنم. اما داستان کوتاه فرق می کند . درگیر یک فکر می شوید ، آن را رشد می دهید و به جایی می رسانید . آخر شب ، بعد از هفت هشت ساعت کار، طرح اولیه قصه نوشته شده و آماده جرح و تعدیل است . ولی در رمان، وقتی شما یک روز باشوق و دقت کار می کنید و حرکت در آن فضا ناگزیر در پایان وقت قطع می شود ، فردا صبح و در ساعت معینی شروع به کار می کنید. اما بلافاصله در آن حالت دیروزی قرار نمی گیرید ، باید تمهیداتی وجود داشته باشد تا دوباره در همان جریان حس و خیال دیروزی قرار بگیرید . این را از فیلمسازها یاد گرفتم که هر روز با ریتم خاص ذهنی کار را دنبال می کنند. مسأله این بود چگونه می شود خودت را در فضای متمرکز دیروز قرار دهی . به دو صورت به این تجربه رسیدم. یکی این که سعی کردم از خلوت خود بیرون نیایم تا تمرکز کلی ام با وقایع بیرونی در هم شکسته نشود. مثلاً به تلفن ها جواب نمی دادم . وقتی نوشتن اثر جریان داشت جز کتاب هایی که لازم بود ، چیز دیگری نمی خواندم . سعی می کردم به اتفاقات پیرامونی چندان توجه نکنم و اتفاقات رمان و تداوم آن برایم اصل بود . انرژی فراوانی می خواهد آدم بیاید یک ماه ، دو ماه ، یک سال سعی کند خودش را در یک خلوت آسیب ناپذیر قرار دهد ، فقط روی کار خودش متمرکز باشد که خوشبختانه این تمرکز به طور طبیعی در من وجود داشت. یعنی ذهن من طوری است که قادرم خودم را از فضای جاری منفک کنم. مثلاً داریم راجع به این که مراسم عروسی فرزندمان را چگونه برگزار کنیم ، اگر همان موقع شعری به ذهنم بیاید به راحتی می توانم این بحث جدی و اصولی مربوط به خانواده را فراموش کنم و با تمرکز تمام توی فضای شعر بروم . به طور طبیعی ذهنم اجازه می داد در زندگی روزمره، وقتی به هر دلیل غمگین بودم، بتوانم آن حالت اندوه را قطع کنم و بروم توی یک فضای پر انرژی شاد . نوعی مدیریت بر فضای روحی خوددارم، که می گویم حالا من نباید راجع به این قضیه فکر کنم . حالا باید این مسائل از ذهن من دور شوند یا فراغتی به ذهن من بیاید . این توانایی به طور غریزی در من هست و برای آن زحمتی نکشیده ام . حتی اگر چنین کارکرد ذهنی هم داشته باشید، باز هم یک نوع فراغت و آمادگی متمرکز برای ادامه کارتان لازم دارید برای فراهم شدن آن خلوت . هم خودم کوشش می کردم هم خانواده (به طور اخص همسر) مرا آزاد می گذاشتند که توی آن تمرکز باقی بمانم و درگیر کارهای روزانه نشوم . بجز این، کوشش دیگری لازم است که بتوانید خودتان را برسانید به حس یک ماه پیش و کار

نوشتن فصل های مختلف رمان را انجام دهید و آن را با همان ضرباهنگ و جوش و خروش و باراندیشگی بنویسید . به محض این که می رفتیم توی پناهگاهم که زیرزمین یا اتاق کارم بود، می توانستم خودم را از زندگی روزمره منقطع کنم اما وصل شدن به فضای دیروز تمهیدی دیگر می طلبید ، بنابراین شروع می کردم به خواندن صفحات قبلی رمان و بعضی جاهایش را بازنویسی می کردم تا به تدریج دستم گرم می شد و خیالم با فضای قبلی هماهنگ می شد و یک جایی آن حس دوباره تداوم می یافت و منتقل می شدم به حالت پیشین . به هر حال این کوششها به ثمر نمی رسد مگر آدم به طور حرفه ای خودش را وقف کار کند . تا به طور حرفه ای به نویسندگی نپردازید، این تمرکز عملی نیست و تداوم ذهنی پدید نمی آید. در طول این بیست و چند سالی که گوشه گرفته و منحصرأ به نوشتن پرداخته ام به رغم تمام مشکلاتی که وجود داشته سعی کرده ام که استمرار حسی و حرفه ای بودن و تمرکز برمسائل فرهنگی در من خلل نپذیرد که البته همیشه آسان نیست . این دو سه سال اخیر با همین تمرکز شروع به سرودن شعر کردم و هرروز جلو مو نیتور می نشستم و می نوشتم . روزهایی بود که یک یا دو شعر می گفتم ، بعضی روزها پنج یا ده شعر می آمد که هیچ کدام از لحاظ تکنیک و موضوع ، مشابهتی نداشتند . نابه خود از ذهن می آمدند و می نوشتمش . سعی می کردم نگذارم این باروری موهبت وار به هر بهانه ای آسیب بیاید . ولی احضار بی سبب من به بازجوئی و تهدید بی دلیل این شکوفائی را متوقف کرد . دو ماه است که دیگر شعر نگفته ام . به این دلیل به این ماجرا اشاره می کنم که عوامل بیرونی به طور موقتی می توانند تمرکز و جهت و شتاب نویسنده را خدشه دار کنند ، که بازگشت دوباره به آن تمرکز دشوار است ، البته حریفان همین را می خواهند . برای نویسنده حرفه ای شدن باید شرایط درونی و بیرونی مساعدی وجود داشته باشد شرایط درونی که مشخص است : آدم علاوه بر داشتن استعداد باید خلاق و پرکار باشد ، در این کار تفکر و نظم و پایداری اهمیت دارد . اما این شرایط درونی با دخالت منفی عوامل بیرونی آسیب پذیر می شود . در این گفتگو بارها به مجموعه عوامل بیرونی اشاره کرده ام . وجود آزادی و امنیت فردی و اجتماعی و رفاه اقتصادی ضروری است و صرف داشتن قریحه و هوش و عشق به کار کافی نیست . شما می بینید آدمی مثل بهرام صادقی بین سال های ۳۵-۴۶ کار می کند و فوقش پانزده قصه می نویسد . یعنی سالی یکی دو تا قصه که بعضی از این قصه ها در حد آدمی مثل صادقی نیاز به بازنگری دارد . معلوم است که نویسنده فرصت و وقت کار نداشته یا این که آسیب های ذهنی و عملی در زندگی اش پدید آمده که نتوانسته با تمرکز به کار مداوم بپردازد . بعضی کارها مثل "ملکوت" ، یا "تدریس در بهار دل انگیز" اوج عجیب و غریبی را در کار او نشان می دهد . مشخص است این نویسنده قادر بوده بارها در این اوج باشد ولی شرایط اجتماعی ، گاهی او را از ظرفیت کامل آفرینشگری محروم کرده است . یا ساعدی که بین سال های ۳۰ تا ۵۲ فعال است، خصوصاً از سال های چهل تا پنجاه و دو درخشان است بعد از زندان های مکرر، دچار آشفتگی و گسیختگی حرفه ای می شود . در واقع داشتن قریحه ی درخشان و دانش فوق العاده و ظرفیت های معنوی بالا، لازم است ولی کافی نیست و موقعی می تواند کارایی داشته باشد که با عوامل مساعد بیرونی همراه شود . این اواخر، در یک گفتگو اشاره کردم که ما نویسندگان اتفاقی هستیم . و گاهی این عوامل مساعد با هم جمع و جور می شوند کاری می کنیم . سالها قبل از انقلاب در شعری گفته بودم : " ما مردمان اتفاقی بودیم / در عصر قصه ها . " این اتفاقی بودن محصول فضای عمومی ناپایدار مملکت است . تک و توکی مردمان اتفاقی در عصر قصه ها اتفاقاتی برایشان پیش آمده ، ولاجرم واکنش هایی نشان داده اند، این کارکرد نیمه کاره با محصول ملتی که با

برنامه و نقشه و دقت کار می کند و آینده ای مشخص در نظر دارد سخت متفاوت است. من گناه مرگ روحی بسیاری از نویسندگان و شاعران خوب مملکت را به گردن کسانی می اندازم که این شرایط ناگوار را برای اهل حرفه به وجود آورده اند. آنها مسئول تباهی اندیشه و تخیل یک عصر بوده اند. محدود نمی کنم تباهگران را به عملکرد حکومت بلکه منظورم کل شرایط اجتماعی و تاریخی ادامه یافته است. وقتی می بینم سعدی از چنگ مغول ها از خانه فرار می کند و هیچ جا آرامش ندارد یا حافظ ناگزیر می شود با الدنکی مثل شاه شجاع هم پیاله شود یا از بیم جان از جانوری چون امیر مبارزالدین احتراز کند، یا وقتی شهاب الدین سهروردی رسالات فلسفی و عرفانی خود را بر سر مزار عرفا و در حال گریز می نویسد و عاقبت هم کشته می شود، یا نجم الدین دایه دایم در گریز است، بی پناه و بیم زده، یا نجم الدین کبری ناگزیر می شود در دفاع از فرهنگ و شهر خودش، سنگ در دامن جمع کند تا به سر سربازان مغولان محاصره کننده بزند و آخرش هم کشته شود. همه ی این ها زیستن و کار کردن در شرایط دشوار را نشان می دهند. نمی گویم غربی ها از این قضایا مصون بوده اند و در شرایط راحت کار می کرده اند. ولی دست کم از نیمه دوم قرن بیستم نویسندگی یک شغل راحت و معتبر شده است. نویسندگان معروف جهانی در سرنوشت مملکت خودشان سهیم هستند، مارکز یا هاول یا کوندرا و فوئنتس یا سارتر و کامو و هاینریش بل و گونتر گراس، کارشان را در شرایط نسبتاً معقول راحتی انجام می دهند. به طور حرفه ای و بی دغدغه های عجیب و غریب کار می کنند. فعالیت سیاسی هم که می کنند عواقبی با داغ و درفش ندارد. می دانند آثار مداوم و منتشر شده شان بر افکار عمومی، تأثیری گذارد. چندی پیش داشم حرف های هاینریش بل را در یک مصاحبه می خواندم. او می گفت: من انتظار ندارم که حرف های من بلافاصله روی افکار عمومی تأثیر بگذارد ولی ما سازندگان جهان هستیم. دیدم همان طور که فورد یا کندی و خروشچف سازندگان شکل مدنی عصر خود هستند، نویسندگان آن جوامع هم در شکل دادن معنوی عصر شان تأثیرگذارند و این سهیم شدن را به عنوان وظیفه ای بدیهی باور دارند. به گونترگراس اشاره می کنم که در خلوت خودش یک نویسنده و شاعر بزرگ است و آثار درخشانی مثل طبل حلبی و موش و گربه را می نویسد ولی همین آدم در سطح فعالیت اجتماعی و سیاسی کنار ویلی برانت قرار می گیرد، در کنفرانس رم شرکت می کند و در طراحی آینده بشر قرن دیگر سهیم می شود. درباره فعالیت های کوچک و بزرگ اجتماعی - سیاسی میهنش تا مسائل جهانی، اظهار نظر می کند. گاهی حرف هایش مخالف سیاست آلمان است یا مخالف افکار جهانیان است ولی به راحتی حرفش را می زند. وقتی می خواستند دیوار برلین را بردارند همه از این قضیه خوشحال بودند، گونترگراس صریحاً با این قضیه مخالفت کرد و گفت: این عمل باعث شرمندگی آلمان شرقی خواهد شد وقتی که با فقر خودش رو به رو شود و با سرمایه داری بخش غربی. بعدها دیدند این حرف گونترگراس انسانی و درست بوده است. ولی در خاورمیانه به دلیل عوامل متعددی چون سرکوب و بی اعتنائی مسلط تا فقیرنگه داشتن ظرفیت ذهنی چیزی از رمق نویسنده باقی نمی ماند. و می دانیم آن چه در کار خلاقیت مهم است و انسان را به یک حلت خداگونگی می رساند غرور اصیلی است که یک آفرینشگر دارد. این غرور، اگر با انواع ممنوعیت و محدودیت درونی و بیرونی مخدوش شود نویسنده به انزوای غم انگیزی رانده می شود که دیگر آن نیست که در رهبری فکری یک دوران سهمی داشته باشد مثل سهم بل و گراس و سارتر. این شوخی را هم بد نیست بشنوید، کسی که خود را از تبار دهخدا می شمرد می نویسد: " وقتی توی خانه هستم نمره ام بیست است برای این که سلطان رؤیاهای خودم هستم

و مشغول کارم . وقتی می آیم بیرون و وارد اتوبوس می شوم، نمره ام هجده می شود از بس نابسامانی های جامعه مثل فقر و جهالت و تباه شدن ارزش های اصیل یک ملت را می بینم. بعد وقتی دنبال کتابم پهلوی ناشر یا ناظر می روم می شوم پانزده چون او توهین می کند و ارزش های مرا انکار می کند و می خواهد مرا شبیه خودش بکند ، وقتی برگشتم دوباره توی اتوبوس و غذاخوری و پارک با قضایایی رو به رو می شوم که در بهترین حالت نمره ام می شود دوازده . می رسم به خانه وامیدوارم خبرهای بد نشنوم . تا دوباره بخواهم این دوازده را به بیست برسانم باید چه رنج هائی متحمل شوم. " ترجیح می دهی از خانه درنیایی . ولی وقتی در گوشه عزلت نشسته فقط کار می کنی این خطر وجود دارد آدمی ذهن گرا و مجرد اندیش بشوی ، به خیالات خود دلخوش باشی . دچار کابوس ها و خودفربی های ذهن شوی و تجربیات بیرونی جامعه، درست در ذهن تو منعکس نشود. بسا که طرد و انزوای تحمیل شده، تو را به برداشت غلط از خودت و جامعه ات بکشاند. در عین حال به خود می گوئی از این گلخانه مصنوعی – که تاحدی از این و آن درامانی – در نیا و گوشه ای بگیری ، مطرود شدن بهتر است تا تبدیل شوی به شهروندی رنج دیده و منکوب، در خطر میانمایی . روزهایی پیش می آید که آدم می گوید نوشتن چه فایده ای دارد و مخاطبان من چه کسانی هستند، این میزان نوآوری و نواندیشی برای جامعه ای که به سنت های عتیق دل بسته لازم است؟! و روزهایی می آید که نوشتن برای تو مسأله ای عبث می شود ، ایرادی ندارد. برای یک نویسنده خلاق همین ناامیدی هاگام مایه یک حرکت جدید است . درست از همان وقتی که حس می کنی نوشتن امر عبثی شده ، نوشتن به طور جدی برایت مطرح می شود : این که که اگر یاوه است، چرا یاوه است ؟ اگر نیست چگونه می شود از یاوگی تحمیلی رهایی یافت ؟ این تردیدها و پرسش ها در ذهن تو تأملاتی پدید می آورند که شاید به دوره تازه ای منتهی شود . معتقد نیستم آدم با فریفتن خود، در خوش خیالی به سر ببرد . رنج ها و آسیب های درونی و بیرونی در عین حال که فرساینده تن و روان است ، انسان را مقاوم تر و برای جنگیدن رویین تن می کند. هرچند برای رویینه تن همیشه پاشنه ای آسیب پذیر هست و چشمی مهبای تیرگز. معمولاً با امر نوشتن مثل یک مسأله بیرونی ، مثل زندگی برخورد می کنم. به این شکل که نوشتن اگرچه مهم ترین کار زندگی من است اما به هیچ روی مقدس نیست ، امری انتقاد پذیر است و آن را باید به صورت یک امر نسبی در نظر گرفت . در دوره سکوت تحمیل شده تا احساس یاوه گی کرده ام، کوشیده ام با پرش دیگری برای نوشتن به حدی برسم که اثرم کمتر یاوه وبی معنا باشد. سعی کرده ام بعد از مدتی راجع به کارهای خودم به عنوان یک تولید غریبه قضاوت کنم . قضاوت بی رحمانه راجع به این نوشته ها باعث شده که باز در فرصتی با انرژی بیشتری به نوشتنی از نوع دیگر بپردازم . دائماً با انکار یک دوره وعصیان به کلیت دیروزی ، به دوره متفاوت بعدی می روم . برای همین است که نوشته های من از نثرهای مختلف و تأملات متفاوت و فضاهای متنوع بهره مند است . به فضای مشخصی وابسته نیستم. در یک دوره نوشته هایی دارم که رنگ سیاسی در آن ها زیادتر است ولی از آن عبور کرده ام و شیفته آن حرف ها – در حقیقت شیدای باورهای خود – نمانده ام. وقتی داستان های خیالی یا داستانهای سوررئالیستی در ذهن من بوده است . یک دوره داستان های واقع گرا نوشته ام ، الان این نوع داستانها برایم کم اهمیت هستند. اگرچه در مجموع این ها می توان یک گرایش عمده دید: گرایش نویسنده ای که می خواهد خیال خودش را به جای واقعیت بنشانند.

- خیال صرف ، جدا از واقعیت بیرونی؟

- خیال صرف نیست بلکه به مرور از واقعیت پیرامونی نیرو گرفته و تبدیل شده به یک نوع تأمل و تصور که حالا آن خیال می خواهد احتمال ابعادش را یک واقعیت بیرونی بشناساند . این گرایش عمده در مجموع کارهای من دیده می شود. این روند با فراز و نشیب هائی شکل گرفته و از مرحله ای به مرحله بعدی رفته است . فروتنانه بگویم به هیچ فضایی شدیداً وفادار نمانده ام ، پرسه گردی هایم در آفاق مختلف ، کمک کرده نوشتن هنوز برایم جاذبه داشته باشد. از تو می پرسم : چرا در پی کشف مستمر خویشتم ؟ این " تو " خواننده ای خواهد بود که شاید به منتقدی صبور بدل شود .

- اگر زمانی سوژه ای برای نوشتن داستان نداشته باشید چه می کنید؟
- سعی نمی کنم به زور داستان بنویسم. به مسأله راحت تری مثل مقاله نویسی می پردازم. گرچه صدای انسانی نویسنده در کارهای آفرینشی او انعکاس دارد و کارهای دیگر در فاصله ای دور از شخصیت وی مطرح می شوند.

- در مورد کتاب " از دل به کاغذ " که مجموعه ای دیگر از داستان های کوتاه شماست صحبت کنید
- از دل به کاغذ، یک کتاب هدر شده است. یک تنظیم شاید غلط دارد. بجز رمانهای بسیاری از کتابهایم را هنگام چاپ به صورتی منتشر کرده ام که چند کتاب در یک مجلد آمده است. بعضی از اینها با هم سنخیت ندارند . بیشتر به خاطر این که حوصله سروکله زدن با ناشران مختلف را نداشته ام. از طرفی این بیم بوده که امروز این کتاب را اجازه بدهند و فردا نه . از دل به کاغذ مجموع چند کتاب است : یعنی من و ایوب و غروب - کتیبه - دیوساران - داستانهای جدید پس از ۵۷ .

- داستانهای جدید یعنی بخش اول کتاب ، در نشریات هم چاپ شده بود؟
- غالب آنها در نشریات چاپ شده بود . مجموعه ی چهل قصه است که روند روبه رشد داستان کوتاه هایی را که نوشته ام مشخص می کنند.

- در قصه های جدید آن مجموعه، بیشتر چه مسائلی مطرح می شود ؟
- در قصه های جدیدتر تجربه های تازه ای مطرح کرده ام ، مسائل اجتماعی در آن ها بیشتر شده و تکنیک پخته تر و دقت روی کلمه ها زیادتر شده است . کارها با دقت بیشتر نوشته شده و بارها جرح و تعدیل شده و با قصه های قبلی که با هیجان ساخته شده کمی تفاوت دارد. هیجان نوشتن و سر به هوایی و شاعرانگی که در کتیبه و دیوساران و من و ایوب و غروب هست در این جا به سامانه جدیدی تبدیل شده است که در آن توازنی بین هیجان و اندیشگی وجود دارد. منتقدان باید ارزیابی کنند که داستانها نسبت به قبلی ها چه تفاوت هایی کرده، ولی خودم این کارها را بیشتر دوست دارم . داستان ها از یک قالب سیاسی - اجتماعی شروع می شود و می رود به فضاهای نیمه تخیلی . بعد، نوشتن این ها قطع شد و رمان ها و شعرهایم را نوشتم . در فرصتی دیگر دوباره به نوشتن داستان کوتاه پرداختم که در " قصه روشن " آمده . داستانهای جدید از دل به کاغذ گزارش من به جامعه زمان خودم است. واکنش های یک نگرنده نگران به فضا و وقایع و آدم های یک دوره مبهم .

- قصه ها لحنی گزارش گونه دارند؟

- در کارهای اولیه، سهم گزارش زیاد است ولی بعد سهم تخیل فزونی گرفته است. تأملات یک آدم گوشه نشین است که دارد زندگی فردی خودش را با زندگی اجتماعی پیوند می زند و هدفش از این التقاط، بازیابی هویت خودش و ارزیابی هستی پیرامونی است.

- داستان ها را در فاصله ی نوشتن رمان ها می نوشتید؟
- بعد از این داستانها بود که به طور جدی به رمان پرداختم. یک آدم کنجکاو دارد راجع به جامعه و تاریخ و عصر خودش فکر می کند و با فضای گسترده ای رو به رو می شود که این عمق و گوناگونی در شعر یا داستان کوتاه نمی گنجد و مضمون از قالب لب پر می زند. اصلاً رمان خود، به همین خاطر به وجود آمده است یعنی در گذار از زندگی بسته جوامع آیینی به طرف جوامع باز است که رمان کارکرد می یابد تا بتواند انواع صداها و گرایش های متنوع و متفاوت را در خود انعکاس دهد. با آغاز جامعه مدنی است که رمان برای توصیف مسائل آن اولویت پیدا می کند. بر اثر انقلاب و جنگ و اتفاقاتی که رخ داده وارد دوره ای شده ایم که نیاز به شناخت و سنجش جامعه مدنی در کشور ما ضرورت یافته و مردم مطالبات اجتماعی خود را مطرح کرده اند. افراد در این شرایط تحول؛ زندگی فردی و گروهی آزاد و دموکراتیک می جویند. رمان می تواند هم سو با این مطالبات اجتماعی، حرکت کند. انسان این دوره جدید که بین گذشته و آینده تکه تکه شده، چگونه می تواند به شناخت سرهم بندی شده جعلی بسنده کند. با رمان یک جور همکاری بین نویسندگان و روشنفکران یک عصر، برای طرح نیازها و مطالبات اجتماعی مردم شکل می گیرد.

- در داستانهای کوتاه بیشتر به شخصیت اصلی خود نزدیک شده اید یا رمان ها؟
- حس می کنم در داستانهای کوتاه بیشتر به خودم، به خیالات خود وفادار بوده ام اما در رمان سعی کرده ام به طرح مسائل کلی تر جامعه پردازم.

- در این دوره هایی که از آن صحبت می کنیم در نوشتن داستانهای کوتاه الگوهای خاصی هم از نظر روایتی و مضمونی و ... داشته اید؟

- در ایران تصور می شود داستان کوتاه، برساخته ادبیات غربی است و شاید هم تجربیاتی که هدایت و جمالزاده به ما منتقل کردند همین شکل را هم داشت. ولی بعدها هر یک از نویسندگان ایرانی به شکلی در این اندیشه بود که آیا ما داستان کوتاه داشته ایم یا نه؟ خب شاید داستان کوتاه به این شکل نبوده است، ولی قصه داشته ایم. "جوامع الحکایات و لوامع الروایات" یک آنتولوژی قصه در قرن ششم و هفتم است که در آن کتاب صدها حکایت جمع آوری شده. قبل از آن هم کلیله و دمنه و مرزبان نامه است و از آن عقب تر برویم، می رسیم به "هزار افسان"، که ترکیبی از داستان های هندی و ایران عصر ساسانی بوده. بعدها که ایران فتح شد این کتاب توسط اعراب به بغداد رفت و با داستانهای عربی آمیخت و به "هزار و یک شب" تبدیل شد. وقتی ما در آفرینش بخش اعظم هزار و یک شب شرکت داشته ایم، صحبت کردن از این که ما قصه نویسی و روایت را از غرب گرفته ایم خیلی مسخره است. شکل روایت بله آن هم نه مطلقاً، که جای بحثش این جانیست. ما فیلم را از غربی ها عاریت گرفته ایم، خودمان فیلم نداشته ایم. ولی هر قومی از قبایل آفریقایی تا ژاپن و چین، در داستان نویسی روایت های شفاهی و کتبی خود را دارند. در ایران علاوه بر روایت های شفاهی که بخش اعظم ادبیات مردمی ما را تشکیل می دهد، روایت های مکتوب هم داشته ایم. این

روایات مکتوب که از هزارافسان شروع می شود و می آید تا امروز. یک بده بستان طبیعی بین قصه های شفاهی و حکایت های مکتوب وجود داشته است اما در حقیقت قصه های مکتوب جزء مستندی از کل فرهنگ شفاهی مردم است. قصه هارا مردم ساخته و بین آنها رواج داشته است. بعدها کاتبان و نویسندگان بخشی از آن ها را تبدیل به داستان های مکتوب کرده اند. آدم وقتی قصه های مردمی ایران را مطالعه می کند می بیند چه تنوع حیرت انگیزی دارند. الول ساتن در "قصه های گلین خانم" می گوید خانمی را دیده در تهران به نام گلین خانم که هزار قصه در حافظه داشت که هیچ کدام از آن ها به هم شباهتی نداشتند. او توانسته بخشی از آن قصه ها را یادداشت کند. خب وقتی فقط یک قصه گو هزار قصه در ذهنش دارد، این نشان می دهد که یک جامعه، با چه گستردگی و تنوع به قصه فکر می کند. بعضی از این ها قصه هایی است که مردها ساخته اند با مشخصات فرهنگ مذکر و حفظ سلطه مردانه به شرح وقایع و تفکرات جامعه مردسالار پرداخته اند. بخشی از قصه ها را زن ها در تقابل با جامعه مذکر ساخته اند و این را به عنوان پیام به دخترهای خود منتقل کرده اند. در این قصه ها زنان هوشمندانه وضعیت خود را در قصه ها انعکاس داده اند. از مدیریت نامرئی شان گرفته تا حيله گری های ناگزیرشان، تا بر شمردن ستم هایی که مردان بر آنان روا می داشته اند. قصه های مردسالار هم طبعاً شرح فتوحات مردان و قلدری ها فضائل آنان و اتفاقات قبيله نماست. با سمک عیار و منظومه های داستانی مشخص می شود علاوه بر قصه گوئی، نیاکان کوشیده اند به شیوه ای مآل اندیش، بخشی از حکمت، عواطف و عقلانیت خود را طی قصه ها بازتاب دهند - سنتی که از فرهنگ هند و ایرانی می آید. - این خودباختگی که بعضی از منتقدان وطنی می خواهند بگویند همه چیز از غرب آمده و ما تحت تأثیر آن ها بوده ایم عیب است. فرزانه ای چون هدایت وقتی بعضی شکل های شناخته شده داستان هایش را از غرب می گیرد، به موازات آن قصه های مردمی را جمع آوری می کند. می خواهد نشان دهد که به ارزش تاریخی قصه ها و سابقه توجه دارد. شکل های مفصل ترش را در کارهای انجوی و شاملو می بینم. هنوز جای یک تحقیق دقیق روی این قصه ها - مثل کاری که پراب کرده - در ادبیات ما خالی است. اما در مورد سؤال شما، این اواخر فکر می کردم چرا ما نتوانیم با الگوی قصه های ایرانی کار کنیم؟ آن میراث را بازنگری کنیم، آن چه را که از نظر مضمون و شکل جنبه ابداعی دارد از سنت به دایره تجدد فرهنگی بکشانیم؟

- این الگوها چه چیزهایی هستند؟

- مثلاً تمثیل هائی که در کارهای سنایی به بعد مطرح است یا نوع قصه گوئی ایرانی که در جوامع الحکایات هست یا پاره ای از داستان های رمزی عرفانی. چون من این کتاب ها را مرتب می خواندم از همان آغاز تأثیرشان در کارهای من به جامانده. می خواهم بگویم قصه های من تا حد زیادی تحت تأثیر روایت های ایرانی بوده، این طور نبوده که با خواندن قصه های غربی به داستان نویسی روی آورده باشم. در دهه شصت، فقط داستانهای غربی می خواندم، چون دنبال شگردها و تکنیک های نویی بودم که در ادبیات غربی وجود دارد. می خواستم ببینم آن ها فضا سازی و شخصیت پردازی و روایت را چگونه سامان می دهند. مثلاً "مرگ آرتمیوکروز" را می خواندم ببینم چگونه راوی از مرگ سوی تولد می رود و نویسنده چگونه اثر را اداره کرده، یا مثلاً چهار بار "صد سال تنهایی" را خواندم و بار چهارم متوجه شدم رمان زیر بنای ساده ای دارد. یعنی استاد از همان فرمول کلی هالیوود یعنی سکس و خشونت استفاده کرده و داستان خودش را ساخته. ولی آن را چنان ماهرانه، با وقایع و اتفاقات گوناگون پوشانده که آدم بعد از بارها

خواندن متوجه می شود که جانمایه اثر همان فرمول قدیمی است. یکی شان رهاننده است مثل عشق و سکس ، یکی کشنده است مثل خشونت. به مثابه زندگی و مرگ در حیات آدمیزاد طبیعی اند . هنوز عناصر دیگری بر این دو عامل اساسی ، اضافه نشده ، حتی فیلم ها و رمان های علمی – تخیلی هم بر همین دو محور می چرخند . ولی این که هنرمند قضا یا راساده و برهنه مطرح نکند و آنها را ببرد در اعماق و به عنوان جاذبه های اصلی نگه دارد و روی آنها را با وقایعی مثل تاریخ استعماری و عشق های زیبا و نوع بیان تازه و اتفاقات عجیب و غریب، پیوشاند، مهارتی می خواهد و همین استاد کاری است که کارهای خوب را از کارهای بد جدا می کند . شاید این ادعا که ما حرف تازه ای نمی زنیم بلکه تازه حرف زدن را به سهم خودمان ادا می کنیم، در این نوع ادبیات دیده می شد. در جزئیات تکنیکی آثار غربی دقت فراوان کرده ام تا ببینم چه شباهت ها و تفاوت هائی با کارهای خودمان دارند و کجابه عنوان نویسنده ایرانی می توانم هم به یک فرهنگ بومی وابسته باشم هم بی بهره از فرهنگ جهانی نباشم . ملتقای این دو نوع نگرش کجاست.

- در زمینه داستان کوتاه در این دوره چه آثاری می خواندید؟
- کارهای کسانی مثل بورخس و کورتا سار و بوتزاتی و مانند آنها . با فروتنی تمام سعی کردم تکنیک های تازه آنها را یاد بگیرم که صرف جنون نوشتن و داشتن قریحه برایم کافی نبود . خوشبختانه نیاز به آموختن مداوم ، هنوز در من فروکش نکرده. البته بعدها برگشتم و آثار ایرانی معاصر را خواندم و دیدم جز چند اثر خوب ، چیز زیادی از دست نداده ام . شعر ایران را هم با حوصله دنبال می کردم .

- از کارهای ایرانی نوشته های چه کسانی را خواندید ؟
- کارهای بعضی از دوستانم مثل دولت آبادی یا محمد محمدعلی یا براهنی را می خواندم . از نسل جوان جستجه گریخته چیزهایی می خواندم . این اواخر، فرصتی پیدا شد که به عنوان داور شعر وقصه کل داستانهای کوتاه و رمان های سه سال اخیر را خواندم و درک و دریافت مستندی از قضیه پیدا کردم . در شعر هم سعی کردم ببینم چه اتفاقی دارد می افتد و هیچ وقت نخواستم تجربه وحشتناکی را که متعلق به نسل خودمان بود دوباره تکرار کنم.

- چه تجربه ای؟
- خب وقتی شعر می گفتیم نسل قبلی ما را قبول نداشت ، می گفت شما زیاده روی می کنید و کم سواد هستید و مسائل شخصی را مطرح می کنید . ما الان عین این ایرادها را به نسل بعدی می گیریم . سعی کردم منصف باشم و دست کم اگر بعضی داستان ها و شعرها مورد پذیرش من نیست بگویم من نمی پسندم ، نه این که این ها را چیزهای بی ربطی بدانم . یک تجربه تجسمی مرا در این اعتقاد قوی کرد . قضیه این بود که ناشر کارهای من مجموعه ای از خارج با خودش آورده بود که کاتالگ نمایشگاهی بسیار بزرگ بود که غالب گالری های مهم دنیا در آن شرکت کرده بودند ، چیزی شبیه المپیک نقاشان . ده سالی بود که مجموعه نقاشی جدیدی به دست من نرسیده بود ، چون نه ما خارج می رفتیم و نه آن آثار این جا جواز عبور داشت . من که پیش از این در جریان تازه ترین کارهای مدرن خارجی بودم ، ناگهان با مجموعه ای رو به رو شدم که با شصت درصد آن تا حدی می توانستم ارتباط برقرار کنم، ولی چهل درصد این ها برایم بی معنا و حتی آزاردهنده بود. چند بار کتاب را ورق زدم دیدم نظرم تغییر نمی کند ، همچنان نسبت به آن چهل درصد واکنش منفی دارم . به خود گفتم بسیاری از این

آثار توسط گالری های معتبر ، منتقدان و داوران بزرگ ارزیابی شده و به این جا راه یافته است . نمی توانم بگویم این چهل درصد مزخرف است و چه بسا بین همین چهل درصد، بعضی از بهترین فرآورده های هنری و فکری غرب وجود داشته باشد. من قادر نبودم با آن فضای کاملاً متفاوت تماس بگیرم ، چون ده سال دوری از هنرهای تجسمی دنیا ما را از آن دستاوردها و تجربه ها دور کرده بود. به این نتیجه رسیدم که خب من وما معیار نیستیم ، محور ذوق دنیا نیستیم. ذوق ما، دائماً توسط دانسته های ما رشد می کند و وقتی آن دانسته ها و اطلاعات، به ما داده نمی شود ، در یک ایستایی نسبی به سر می بریم ، ذوق مان به طرف چیزهای دیگری منعطف می شود. این تجربه یادآور شد که ما باید با فروتنی با آثار تازه تر رو به رو شویم و آنچه را با آن ارتباط برقرار نمی کنیم انکار نکنیم ، می توانیم بگوئیم سلیقه من این کار را نمی پسندد. این حرف کاملاً منطقی و دمکراتیک است ، هرکسی حق دارد چیزی را بیسندد یا نپسندد، اما این که حکم بدهیم نباید چنین کاری خلق می شد چون من نمی فهمم، این جز استبداد ذهنی مفهومی ندارد . از یک نگاه دیگر ، وقتی رسانه ها و منابع اطلاع رسانی و ارتباطات جمعی در سطح میانمائی منجمد می شود، میانگین ذوق عمومی هم روی آثار آدم هایی مثل فلان شاعر سوزناک ، که شعرهایش را مثل انشا توضیح می دهد ایستاد، نه فقط کارهای تجربی رویایی و آتشی اقبال نمی یابد بلکه ابداعات پیشتازانی چون محمد مختاری حتی مورد توجه منتقدان قرار نمی گیرد. رسلنه های عواملنه معلوماتی به مخاطبان متوسط می خوراند تا شعرهای مشخصی را بیسندندحتا با تبلیغ تلویزیونی واغراض آن چنانی ، چهره دیگری از شاعری چون سپهری ترسیم می کنند که با واقعیت او در تضاد است . در جوامع بسته، معمولاً ذوق عمومی تا جای معینی رشد می یابد ، بعد در جا می زند مگر این که افکار عمومی به طرق مختلف تغذیه شود. مخاطبان غالباً آگاه نیستند که سیاست فرهنگی حدود ذوق ورزی آنان را تعیین می کند . با نوعی اعتدال روحی به تجربیاتی که در مملکت خودمان در داستان و شعر مطرح می شد نگریم ، بدون این که از ترس یا فرصت طلبی ، اکثریت جوان ها را تأیید کرده یا به سیاق پیران انکار شان کنم . شاید اگر آن تجربه کاتالگ نقاشی برایم پیش نیامده بود ، این طور، آرام تر با آثار جوان ها روبه رو نمی شدم . عده ای می گویند این ها آبروی مملکت را بردند و فرهنگ را نابود کردند. این ادعا فریبی بیش نیست مگر می شود چهار تا جوان یا چهار تا پیر، بیایند و آبروی یک فرهنگ را ببرند. فرهنگ وجود دارد و قدرت خودش را هم دارد و ذوق عمومی و سیاست فرهنگی کار خودشان را می کنند و در درازمدت، پرت و پلاهای بنده به هیچ وجه نمی تواند به زبان فارسی، آسیب بزند و اگر قرار بود آثار منحنط آسیبی به زبان و ادب و فرهنگ کشوری بزنند تا به حال فاتحه خیلی از این فرهنگ ها خوانده شده بود.

- بعد از مجموعه از دل به کاغذ کار داستان کوتاه را به چه شکلی ادامه دادید؟
- در سال ۸۰ " قصه روشن " را چاپ کردم و در آن می خواستم داستانهای کوتاهی را چاپ کنم که براساس فضاهای ایرانی و تجربه های بومی ، نوشته شده بود . این کتاب را هول هولکی قبل از سفرم به چاپ سپردم . ای کاش صبوری می کردم و کتاب آن را آن گونه که می خواستم مجموعه ای از بازاندیشی در تجربه های بومی می کردم .
- این مجموعه چه وضعی دارد ؟
- دو نوع قصه در آن هست. یکی قصه هایی که براساس تمثیل ها و فضاهای کهن نوشته شده و یک نوع بازسازی شگرد های حکائی است و بخش دیگر شامل داستانهای کوتاهی است که ادامه کارهای قبلی است.
- نوشتن داستان کوتاه را همچنان دنبال می کنید؟

- بعد از چاپ قصه ی روشن شروع کردم به نوشتن قصه هایی که برایم تجربه هایی تازه اند : روایت های طنز آمیز کوتاهی از ده تا سی خط. مثل آن چه کتاب های "روایت عور"، "جونم واسه ت بگه"، "بغل کردن دنیا"، "عین حب نبات"، "به قول مردم گفتنی" آمده. داستانک هائی با استفاده از شگرد تمثیل و استفاده از ضرب المثل و گزین گوئی.

- قصه های مینی مالیستی محسوب می شوند؟

- وقتی ما خودمان این شکل ها را داریم، دلیلی ندارد با آوردن لفظی بگوییم این ها را از غرب گرفته ایم. در این قصه ها سعی کردم از به کارگیری تجربه های شعری در قصه و قصه در شعر، ترکیبی به وجود بیاورم، که هم داستانی را می گوید و هم تأثیر شعری دارد. اولیش روایت عور نام گرفت مشابه تعبیر تئاتر بی چیز پیترو بروک که می گفت تئاتر نیازی به زرق و برق دکور و نورپردازی و این ها ندارد بلکه حرکت بدن بازیگران در فضا کافی است تأثیر بگذارد و مفهومی را القا کند. من هم سعی کردم عصاره قصه ای را بنویسم جدا از تزئینات و توصیف های زیبا. خلاصه ای از تجربیات سی، چهل سال قصه نویسی ام را در این کارها، فشرده کرده ام. در دورانی که مردم بی حوصله شده اند و انتقال پیام ها سرعت گرفته شاید این شیوه شکل مناسبی برای نوشتن باشد. دخالت تکنیک شعر گوئی در قصه (نه قصه شاعرانه) تجربه تازه ای است که هیچ وقت به این حدت برایم مطرح نبوده است. معمولاً در شعرهای من اندکی گرایش قصه گوئی هست که روایتی بریده بریده حکایت می شود و در قصه های من هم نوعی زبان و حالت غنایی وجود داشته است، اما این که ما از تلفیق دو رسانه به رسانه سوم برسیم کوشش تازه ای است که در روایت عور و جونم واسه ت بگه و تاحدی بگل کردن دنیا مطرح می شود. در کتاب های جدیدترم مثل کتاب عین حب نبات و به قول مردم گفتنی؛ تکیه را گذاشته ام روی ضرب المثل ها و ادبیات مردمی بخصوص زبان عامه. این تجربه ها برای رسیدن به زبان تازه ای است که جدا می شود از زبان نوشتاری معمولی و می رود به سوی زبان مردم کوچه و خیابان.

ایرادی که منتقدان به کارهای من دارند این است که می گویند تو به خاطر این که به هر دو کار شعر و قصه، می پردازی، بسیاری از قصه های تو شعری و شعرهای تو قصوی هستند. می گویم شاید این طور باشد. چه ایرادی دارد بگذاریم یک نفر هم این طور ببیند.

- به نظر می رسد داستانهای کوتاه شما، معمولاً از یک موضوع روزمره و به ظاهر ساده شروع می شود و یک مرتبه ما را به یک پیشینه تاریخی یا یک بحران، به هر حال فراتر از آنچه ابتدا ساده به نظر می رسد پرتاب می کنند، می خواستم بدانم این روش تا چه حد آگاهانه در ساختمان قصه مطرح بوده؟

- در این شیوه، شاید کار من شباهت داشته باشد به آثار بهرام صادقی و دکتر ساعدی، که آن ها هم به همین شیوه از یک واقعه روزمره شروع می کنند و پرتاب می شوند به یک فضای متفاوت که در مورد ساعدی معمولاً آن فضا رنگی متافیزیکی دارد و در آثار صادقی به یک فضای طنز آمیز و نامنتظر منتهی می شود.

- این تأثیر آگاهانه بوده؟

- یک شباهت است فقط. شاید یک الگوی شناخته شده ادبیات جهانی و بیشتر شرقی است که همه ما به نحوی زیر تأثیر آن ترکیب ظاهری و کارکرد ذهنی هستیم. در مورد من، قضیه این گونه است که داستان بیشتر از یک حادثه روزانه شروع می شود و گریز می زند به نمون تاریخی و افسانگی اش. در واقع عامل زمان تقویمی انگار از توی داستان بیرون کشیده می شود و کل تاریخ به دل زمان حاضر احضار می شود. در احضار گذشته به اکنون، واقعه

امروزی در شکم آن تاریخ نگری قرار می گیرد و به ازای آن گذشته طولانی، شناخته و سنجیده می شود، همزادها و متناقض های خود را پیدا می کند و در مجموعه ای از عوامل آشنا هویت تازه ای می یابد. این مسأله همیشه برایم اهمیت داشته بدانم هر اتفاقی که در زندگی کوتاه من، به عنوان یک نویسنده می افتد به ازای زمان کران مند یا بی کرانه چه معنایی دارد. این وسوسه کلی هنرمندان است که عمر کوتاه خود را به درازای ازل قبل از خودشان یا ابد پس از خود می سنجند.

- در ادبیات قدیم قضیه به همین شکل وجود دارد؟

- دائماً یک نوع مقایسه بین اکنون و یک گذشته تاریخی یا اسطوره ای صورت می بندد و در قیاس با آن است که ارزش ها تثبیت یا نقض می شوند. البته این گذشته محدود به زمان مشخص و دقیقی نیست چون معتقدم تاریخ رسمی مکتوب ما مجموعه ای از اسناد جعلی است که به زور زیر تیغ حاکمان بیلمز نوشته شده و بسیاری از وقایع آن فرصت طلبانه و چاپلوسانه تدارک شده. بنابراین تشخیص تاریخ واقعی از تاریخی که به زور نوشته شده خیلی مشکل است. تاریخ ملت ها در ذهن من از تاریخ حکم روایان جدا است. این تاریخ، فقط با وقایع مهم شکل نمی گیرد بلکه به ازای افکار و خیال هایی که در هر عصر وجود داشته و در ادبیات و اسناد مستقل نهانی منعکس شده حقیقت و موجودیت می یابد. بنابراین تاریخی که به آن اهمیت می دهم بیشتر تاریخ ادبیات است نه تاریخ سیاسی. تاریخ ادبیات معیاری است برای ارزیابی اکنون ما و من به ازای ذهنیت فردوسی و مولوی و حافظ و سهروردی و عین القضاة. با این معیارها تشخیص می دهیم چه چیزی در زمان ما درست است، هنری و انسانی است.

- چرا به ازای ذهنیت آن ها؟

- ممکن است برای یک آدم سیاسی، بیشتر تاریخ سیاسی و اجتماعی ملت مطرح باشد که البته اینجا، من تاریخ اجتماعی را از تاریخ ادبیات جدا نمی کنم و اعتقاد دارم که وضعیت واقعی اجتماعی مردمان این جغرافیا در ادبیات شان صادقانه تر انعکاس یافته تا در کتاب های تاریخی شان.

این که گاهی داستان های من در گذشته یا آینده اتفاق می افتند این مسأله را هم پیش می آورد که چرا ما به گذشته یا آینده رانده می شویم. آیا جز این است که ما با تمثیل گرایی و نمادسازی و رمزگونی از یک وضعیت استعاری صحبت می کنیم و خودمان را در پوشش استعاره ها از آسیب های زمانه مصون می داریم؟ آیا واقعیت دارد، که خودمان را در گذشته قرار می دهیم یا خود را در یک آینده خیالی پنهان می کنیم، چون از رویارویی با اکنون خود شرمند ایم، می ترسیم، بدان ناباوریم.

-سؤال جالبی را مطرح کردید. به جواب خاصی در این مورد رسیده اید؟

- فکر می کنم وضعیت نامطمئن اجتماعی فعلی است که ما را به طرف فضاهای مطمئن گذشته یا فضاهای آرزویی موهوم آینده پرتاب می کند و هم زمانی ما را با معاصران مخدوش می کند. یکی از دلایلی که شعر امروز ایران این همه کنایی و استعاری و نمادین است، بیشتر به خاطر همین وضعیت نامطمئن حاکم بر مسائل اجتماعی است و طبیعتاً داستانهای ما هم از این رابطه بیرون نیستند. شاید ما به زبان اشارت محکوم شده ایم و زبان صراحت را از یاد برده

ایم . شاید چون زبان صراحت، سرسبز را به باد می داده است ، ناگزیر هنرمند به استعاره و تمثیل پناه برده . زیر تیغ جلادان تاریخی نوشتن چندان آسان نیست . می بینیم در دوره هایی از تاریخ کشورهای دیگر هم این روند کنائی طی شده.

- برگردیم به قضیه پرتاب شدگی در داستان های کوتاه خودتان، با توجه به این که پرتاب شدگی در این داستان ها فقط به یک گذشته تاریخی نیست، می خواستم ببینم آیا می توان بخشی از آن را به نگاه خاصی که به رؤیا و فضاهای غیر واقعی دارید نسبت داد؟

- برای رؤیا و گذشته شبه تاریخی اهمیتی برابر با واقعیت و وضعیت امروزیین قائلم. یعنی رؤیا برای من پناهگاه نیست بلکه بیشتر از زندگی روزانه برایم اعتبار دارد . باور دارم ادبیات جهان تاحدزیادی بازنمای رؤیاهای تحقق نیافته انسان است که او را همواره به فرصتی تازه و لمحہ ای دیگر امیدوار می کند. لنگستن هیوز می گوید: "رؤیاهاتو از دست نده" ، در واقع می خواهد بگوید اعتماد خودت به انسانیت و آرامش وزیائی از دست نده، و این همان حرفی است که فاکنر می زند: "انسان تنها به این دلیل که استقامت و پایداری می ورزد انسان است و این پایداری ها براساس ارزش های قدیم دل و رؤیاهای انسان هستند". اعتقاد راسخ دارم که مهمترین رؤیای بشری در هنر و ادبیات، تجلی پیدا کرده است . البته اندکی هم در مذهب و جادو و آیین های پیشین که به صورت مراسم و سنت ها در بین ملل جاری اند . ولی هنر و ادبیات این قضیه را به صورت صادقانه تری تثبیت کرده و به آن تحقق بخشیده است . از جنبه دیگر هم می توان به این نوع رفتار توجه کرد : برای آدم طنزنلدیش، نامنتظر بودن و جابه جایی، نابه جایی ، حیرت انگیزی، غیر عادی بودن ، غلو و اغراق، شیوه ای ابزاری است . یعنی طنزاندیش، وقایع را یا به صورت نامنتظر مطرح می کند یا اغراق شده و کاریکاتوری و یا با زیر و رو کردن روابط و دروضع غیر عادی قرار دادن اشخاص و فضا. از آغاز، در وضعیت نامنتظر بودن برایم جاذبه داشته است . حتی در زندگی روزمره، وقتی صحبت می کردم، جمله ای را تا نصفه می گفتم، شنونده انتظار با بیان بندی عادی و مأنوس از جمله داشت ، من با شیطنت از نصفه دوم جمله سعی می کردم با آوردن کلماتی، ترکیب جمله را به صورتی ناگهانی و غیر مترقبه عوض کنم و نتیجه ای نامنتظر از جمله بگیرم. متوجه شدم که این شگرد خاص بیانی ایام جوانی ، به نحوی در داستان هایم نیز رخنه کرده است . داستان از جایی ناگهان دگرگون می شود یا علیه فضای قبلی خود طغیان می کند . شاید حیرت زایی داستان برای نویسنده از همین جاها، ناشی می شود. داستان را با فکری مشخص شروع می کنید اما نتیجه چیز دیگری می شود. اصلاً به همین خاطر که داستان چیز دیگری شده برایتان جذابیت دارد که با کنجکاوی ادامه می دهید ببینید آخرش چه می شود . اگر همان چیزی را که از پیش به آن اندیشیده اید بنویسید عمل نوشتن جاذبه چندان برای شما ندارد. این جا شما یک صنعت گر هستید نه آفرینشگر . وقتی طرحی یا فکری دارید که هنگام خلق چیز دیگری می شود ناشناخته ، یعنی طرحی نیست که شما صرفاً آن را اجرا می کنید بلکه طرحی است که تبدیل شده به برنامه ای تازه که بی ارتباط با طرح نیست اما منظری دیگری گشاید که برای خود نوبسنده هم تازه و شگفتی زاست . حیرت زایی اثر است که معمولاً نوشته ها را در درجه اول برای هنرمند چندان جذاب می کند که گویا پاداش لذت بخش را هنگام خلق نا به خود اثر گرفته است . در جوامعی که ادبیات، نه اجر دنیوی دارد و نه پاداش اخروی فقط لذت های حاصل شده از پدید

آوردن اثر است که شخص را به ادامۀ کار وامی دارد. پاداش اثر رضایت ولذتی است که آدم می برد برابر دنیایی که خلق کرده اما نمی داند به کجا می رسد به طرزی نا منتظر به طرف پایان رانده شود با کشفی وحیرتی. نویسنده با نوشتنی چنین، لذتی غافلگیر کننده دارد، بسیار بیشتر از لذتی که ممکن است خواننده از اثر ببرد.

_ عین حب نبات یکی دیگر از کتاب های تازه ای است که از شما چاپ شده، کتابی شامل قطعات کوتاه طنز آمیز که به لحاظ فرم یادآور اولین طنزهای شما یادداشت های آدم پرمدها ست. در طنز نویسی شما سیر جالبی وجود داشته. با قطعات طنز آمیز شروع کردید. بعد از آن آقای ذوزنقه و یادداشت های بدون تاریخ، بعد از آن مدتی این شیوه قطعۀ نگاری را ادامه ندادید البته بجز روزنامه هرات که به همان شیوه است. بعد از سال ها در روایت عور نوعی بازگشت به آن قطعات کوتاه را می بینیم بعد از آن جونم واسه ت بگه، که باز به همین شکل است. بعد بغل کردن دنیا و حالا هم عین حب نبات. یعنی انگار یک جور بازگشت به قطعۀ نویسی های طنز آمیز در کار شما قابل ردیابی است. البته منظورم از این بازگشت، عقبگرد و تکرار گذشته نیست.

_ خوب نوشتن قطعات طنز آمیز و این جا در روایت عور و بقیۀ کارها تأکید می کنم بیشتر داستانک های طنز آمیز، ادامۀ تمثیل های طنز آمیز نویسندگان و شاعران پیشین ماست، در قالبی جدید. می توانیم با آن فرم قدیمی یک دنیای امروزی بسازیم. چون آن فرم ها یک ساختار اندیشیده و دقیق و سنجیده ای دارند که با حال و هوای خوانندۀ امروزی بیشتر مرتبط است. خوانندۀ کم حوصلۀ امروزی بیشتر دوست دارد ببیند داستان کوتاهی که می خواند چه حرفی می خواسته به او بزند و ترجیح می دهد که این حرف در دوسطر به او گفته شود. مقصودم نفی شکلی داستان های کوتاه نیست بلکه گزارش بی حوصلگی مخاطب است، و گرنه شک نیست هر داستانی اندازه های بیانی و ساختاری خود را می طلبد. اما اگر داستانی می خواهد فقط پیام خاصی را منتقل کند می توان زوائد تزئینی اش را زدود. خلاصه این که در این داستانک ها من به شکل و اندازه داستان های کوتاه کاری نداشتم بلکه هدفم بازی با طرح های یک داستان بود. با نوشتن کوتاه ها، می خواستم حاصل یک طرح داستانی را در کوتاه ترین شکل بیان کنم. هدف این داستانک ها، طرح پیام اجتماعی کوتاهی بود از یک دنیای واژگون و نا به کار، که البته تلخ و سیاه بود و با چاشنی طنز آن را تحمل پذیر می کردم. دیدم در این طرح های داستانی می توانم حاصل تجارب طولانی ام را به عنوان یک نویسنده / شاعر در سطرهای اندک بیان کنم. سطرهایی که در عین ایجاز می توانند معنای متکثر داشته باشند. انگیزه ام این بوده که بتوانم تخیلاتی گسترده را در یک فرم محدود متبلور و کپسولی کنم و به خواننده ام بدهم.

_ در آثار شما وجه تمثیلی حضور پررنگی دارد، که این به نظر می رسد ریشه در اشراف شما بر ادبیات کلاسیک دارد

_ در کتاب تاریخ طنز ادبی یکی دو فصل راجع به تمثیل و مثل های مردمی نوشته ام، یکی از میراث های با ارزشی است که برای ما باقی مانده، که می توان از حدود قرن سوم تا دوره مشروطیت رد آن ها در متون ادبی پیدا کرد. ذهن شرقی اصولاً به دنبال این است که تجارب بشری را در قالب خلاصه ای، حتا خلاصه ترین که به رمز گونگی نزدیک می شود و به راحتی قابل انتقال است ارائه کند. این گرایش را هم در بین ایرانیان و هم در هند و چین می بینید. داستان های تمثیلی هم مانند شعر این قدرت را دارند که یک واقعیت دراز مدت را در خود مختصر کنند و نسل به نسل انتقال دهند. در گذشته های دور اندرزنامه های شاهان هم همین کارکرد را داشتند و خلاصۀ تجربه های شاهان - که البته دستکار

فرزانگان بود - در این اندرزنامه ها درج می شد و آن ها را در خزانه شاهی می نهادند با این نیت که نفر بعدی آن اندرزنامه را بخواند و با کوله باری از دانش و تجربه فرمانروائی را آغاز کند (این که چه قدر این نیت خیر به عمل می انجامیده ، آن حاکم می دانسته من و شما هم می دانیم) یکی از بهترین شکل های ادبی در تمثیل ها نمود پیدا کرده است . چون در تمثیل و مثل ، لفظ اندک و معنای بسیار تأویل پذیر وجود دارد . در این ها قدرت تعمیم هست و به دلیل کلی بودنش قادر است از تنگناهای دوره های مختلف عبور کند و عمر طولانی گاه هزار ساله بیابد . من در آثارم همان طور که گفتید از تمثیل و مثل چه از نظر شکلی و چه درج اصل آن در کارم ، فراوان استفاده کرده ام . بیشتر در داستان های کوتاه طنز آمیزم چون روایت عور - جونم واسه ت بگه - بغل کردن دنیا - حب نبات - بخصوص در به قول مردم گفتنی - که از ترکیب مثل های قدیمی و شبه مثل ها ؛ که خودم به سیاق آن ها ساخته ام - بهره یافته ام . تمثیل ها را از بهترین نمونه های نوشتاری ادبیات گذشته می دانم . پاره ای وقت ها سعی کرده ام عین آن تمثیل و مثل را از متن های مختلف برداشته و بیارم کنار وقایع جاری قرار دهم تا مرتب به خودم و خواننده یادآوری کنم که این وقایع و واقعیت ها که ما را می ترساند و شگفت زده می کند ، چیز نوظهوری نیست ، به شکل و محتوایی دیگر پیش از این هم سابقه داشته است . باور دارم ما باید به گونه ای مدرن و کارکردی تازه از این میراث استفاده کنیم . بسیاری از این داستانک ها که به نظر یک مخاطب جوان ، داستان های مینیمالیستی می رسد با استفاده از فرم قدیمی تمثیل ساخته شده اند و من آن را تمثیل های نو نامیده ام . تمثیل اهمیت و قدرت زیستن بیشتری دارد برای این که برخاسته از تجربه انسانی است چه تجربه عمریک نفر که با گفتن و نوشتن آن شیوع پیدا کرده و بر زبان همه جاری شده است ، چه تمثیلی که از تجربه عام و خرد جمعی یا اندیشه ای در قلب زندگی مردمی نشأت گرفته است . هنوز زیبایی و قدرت بسیاری از تمثیل های عطار نیشابوری برای من دیوانه کننده است . در داستانکی تمثیلی می گوید حیوانی هست در دریا های گرم که اسمش بوقلمون است . این بوقلمون به هر جا شنا می کند وقتی به حیوانی نزدیک می شود خودش را شبیه او می کند و حیوان او را جفت خود می پندارد و به طرفش می رود . بوقلمون بدین حیل ه او را شکار می کند . خب ، ببینید چه تمثیل حیرت آوری است . این بوقلمون که رنگارنگ معنای دهد و برای صید دیگران هردم به شکلی درمی آید می تواند مرگ باشد ، عشق باشد ، زندگی باشد ، قدرت باشد و خیلی چیزهای دیگر . یعنی در هر دوره ای می تواند معنایی دیگر بیابد . آدم چه طور می تواند بگذارد چنین موجود تمثیلی به شکل قدیمی اش در متنی کهن و مهجور بماند ، این جانور وقتی به دنیای امروزی ما می آید می تواند زندگی های متنوعی را شامل شود . کوشیده ام در مجموعه داستان کوتاه قصه روشن ، بر مبنای این تمثیل ، داستانی نو بپردازم .

- این روزها کتابی از شما چاپ شده به نام به قول مردم گفتنی که اثری طنز آمیز است . در این سال ها داستانک های طنز آمیزی از شما چاپ شده که این آخری شکل خاصی دارد ،

_ این کتاب از ضرب المثل هائی که مردم ساخته اند و به کار می برند استفاده کرده و آن ها را تبدیل به داستان کرده ام . معمولاً نویسندگان ایرانی ضرب المثل های مردمی را در متن کارهایشان به کار می برند . اما من سعی کردم داستان هائی بنویسم که تماماً از مثل های رایج مردمی ساخته شده باشند . در واقع آن ها ، نه نثر مرا بلکه زبان مردم را بازتاب می دهند ، زبان صریح و تند و موجز گاه هتاک و بی پروا .

یعنی به جای استفاده آذینی از ضرب المثل در یک متن ادبی، کوشیدم ترکیبی از مثل ها را به صورتی کنار هم بچینم که از آن حکایتی و روایتی ساخته شود و در متن مداخله ای جز این چینش گزینشی نداشته باشم و برای پیوند عبارات مستقل امثال به یک دیگر ، حداکثر چند فعل و حرف ربط به کارگیرم . نوعی کلاژ (وصله چسبانی) بود که محصول نهائی ، تماما نشانگر زبان خالص مردم است . این تجربه را در سال ۸۱ با پنج نمونه (مثل - داستان) آغاز کردم که در کتاب روایت عور چاپ شده است . بعدا دو نمونه از این روایت های فرهنگ شفاهی را در کتاب عین حب نبات (۱۳۹۵) منتشر کردم . از ابتدا قصد داشتم که تعداد بیشتری از این مثل - داستان ها را در حدیک کتاب مستقل فراهم آورم که نمونه ای باشد از رویکردی تازه به زبان مردم که هم نمونه اعلاى زبان توده را از متن فرهنگنامه ها به میدان ادبیات آفرینشی بیاورم ، هم فرصتی پدید آید که با توجه به این حیطة از زبان مردمی ، بررسی های تازه ای از سوی پژوهشگران برانگیخته شود . بویژه که زبان مردم مادر زبان اهل کتاب است و ما از احوال مادر غافلیم

- پردازیم به ماجرای نقد آثار . شاید این همه اغتشاش در فضای ادبی که تمیز از میان برخاسته و نقدها از عیار افتاده اند کمبود بررسی تحلیلی نوشته هاست که باعث شده آثار خوب و بد درهم و برهم ، در یک تراز به بازار بیاید و خواننده هم تکلیفش با هیچ کدام از اینها روشن نباشد و منتقد راهنمای عمل خواندن نباشد بلکه بلندگوی باند خود باشد .

_ یکی از دلایل اغتشاش ادبی در این دوده زبرور شدن عیارهای نقد و غیبت منتقدان با سواد و نظریه پردازان هنری و ادبی از صحنه ادبیات و هنر است . نقد ادبی به دلایلی که قبلا اشاره کرده ام به دلیل طبیعی نبودن اقتصاد هنر ، نبودن رسانه های حمایتگر ، منتقدان و عوامل دیگر فعال نیست . عملا دو سه منتقد خوب ادبیات داستانی داریم که اینها وقت و فرصت نمی کنند این همه کتاب قصه و رمان را که به بازار و لنگ و واز امروز می آید از نظر بگذرانند . این اواخر به عنوان داور شعر و داستان ، مجبور شدم دو بیست مجموعه داستان و دو بیست مجموعه شعر آن هم فقط متعلق به سال ۸۰ را بخوانم ، به این نتیجه رسیدم که خُب خیلی اتفاقات ادبی می افتد که ما (اهل حرفه ، هم خواننده ها) ، فرصت نمی کنیم آن ها را ببینیم و منتقدانی هم - به هر دلیل - نیستند که این آثار را به ما معرفی کنند و بگویند در این هوا چه اتفاقی دارد می افتد تا ارزش های شعری و داستانی یک دوره مشخص شود . این ایام ارزش بسیاری از آثار پوشیده

می‌ماند مگر این که آدمی روابط عمومی خوبی داشته باشد و با کمک ایادی و نوچه‌ها و رفقای خودش، راجع به کار خود تبلیغ سراسری کند که این شکل فعالیت خودمحوردیگر کاراھل سیاست است نه ادبیات.

- چه شکل‌هایی از تبلیغات ادبی درست یا غلط حالا رواج دارد که قبلاً چنین نبوده؟

_ شما نویسنده ای جنوبی هستید و آدم معتبری هم از جنوب کشور دارید هست که صاحب نظر و معتبر است. شما روی هم‌شهری‌گری کتاب‌تان را به او می‌دهید، نویسنده، خانم است که چه بهتر، یا هم بند او، هم مسلک اوست یک دفعه، آن منتقد نامدار بر می‌دارد و یک مطلب بالابند در تأیید او می‌نویسد و آن کتاب در خلأ اطلاعات موجود به یک حادثه ادبی تبدیل می‌شود. عکس این ماجراهم دیده شده.

از آغاز این قرن هجری در مطبوعات رسم بوده که بخشی از آثار ادبی تحت حمایت حزبی قرار گرفته. حزب، از اعضا و هواداران یا طرفداران احتمالی اش حمایت می‌کند، شعرها و قصه‌های آن‌ها را چاپ می‌کند و به اعضا هم می‌گوید بخريد و راجع به آن آثار هیاهو می‌کند و این قضیه هنوز هم در بعد ایدئولوژیک- در شکل چپی سابق هم در بعد مذهبی جدید - ادامه دارد. یک حرکت دیگر، همبستگی در یک باند و گروه است که حول شخصیت فلان نویسنده معروف شکل می‌گیرد. به محض این که آن آدم یا یکی از اعضای گروه او چیزی می‌نویسد، ناگهان تعدادی مقاله پیرامون آن اثر و آن آدم مطرح می‌شود. شکل دیگر تعصب منطقه‌ای و جغرافیایی است، که مثلاً نویسندگان شمال هوای هم‌دیگر را دارند و نویسندگان ترک و کرد و اهوازی هم همین‌طور. شکل دیگر، تبلیغات گروه‌هایی است که با نوعی نگرش مشترک، دور هم جمع شده‌اند که مثلاً حالا اسمش را بگذاریم شعر حجم یا موج نو یا پست مدرن. افراد این گروه‌ها هم هوای هم‌دیگر را دارند. یعنی پانزده آدم هستند که این از شعر آن یکی تعریف می‌کند و او از داستان این یکی. توی روزنامه‌هایی که در تیول خود دارند با هم مصاحبه می‌کنند و نان به هم قرض می‌دهند. چنین وانمود می‌کنند که ادبیات کشور یعنی این پانزده نفر. جمعی که چون قورباغه کريلف دایم خود را باد می‌کند. جامعه ادبی ایران تاحدی آن شکل اول را - که تبلیغ ادبیات چپ و حمایت پنهان و آشکار از هنرمندان و ادبایش باشد - در درازمدت پذیرفت. چون بسیاری از نویسندگان و شعرای معتبر ایران به نحوی با گروه‌های چپ دادوستد داشتند، در عین حال گروه‌های چپ‌گرا نسبت به بقیه گروه‌ها، ذهنیت مترقی داشته‌اند و در سطح جهان هم یک دوره این واقعیت همبسته‌ها جا افتاده بود. حالا راست افراطی و گروه‌های من در آوردی دارند از آن‌ها تقلید می‌کنند.

اما باندهای جغرافیایی شمال و جنوب یا نوچه‌های یک نویسنده مرشدنما، یا بچه‌هایی که از کلاس یک هنرمند بیرون آمده‌اند یا گروه‌های ادبیات یک دقیقه‌ای، پست مدرنیست‌ها، حوزه‌ای‌ها و روزنومه‌چی‌ها، عملاً عمری و تأثیری ندارند، این‌ها تقلید می‌کنند از الگوهای نسبتاً موفق که بر اثر شرایط اجتماعی و فرهنگی خاص پدید آمده بود مثل سورئالیست‌های فرانسه یا ایماژیست‌های روس و اکسپرسیونیست‌های آلمانی که جمع شدنشان برای پیشبرد یک هدف مترقی نه تبلیغ شخصی بود.

با تقلید از شعر خواندن مایاکوفسکی و یفتوشنکو برای مردم کوچه و بازار و کارگران کارخانه ها، شاعران چپ‌گرا یا مردم پرست زمان شاه هم می‌گفتند مخاطبان ما نه بورژواهای بوگندو بلکه پرولتاریای زحمتکش باید باشد تا با پیام ما زنجیرهاشان شل شود. می‌رفتند توی قهوه‌خانه‌ها شب شعر می‌گذاشتند. اما توی قهوه‌خانه کارگر بیکار، مسافرگرسنه و آدم معتاد نشسته و با آن همه فلاکت تحمیلی حوصله خودش را هم ندارد تا چه رسد به کسی توجه کند که چیزهایی می‌خواند که او ازش سردر نمی‌آورد. این برنامه‌ها اگر به اوقات تلخی و دعوا نمی‌انجامید، دست کم با بی‌اعتنایی خلاق رو به رو می‌شد. خب زمینه فرهنگی برای این نگرش وجود نداشت. مخاطبان در درآمدت برای این چیزها تربیت و آماده نشده بودند. اگر در جایی مثل اسپانیا اتحادیه کارگری برای نرودا مجلس شعرخوانی می‌گذارد بالاخره در همان اتحادیه آدم‌های حزبی و باسواد هم توی کارگراها وجود دارد و تا حدی برنامه جا می‌افتد.

- قهوه‌خانه پاتوغ شهری خیلی نازلی شده، دستکم تا دوره پهلوی این طور نبوده.

- در دوره صفویه قهوه‌خانه ظرفیت فرهنگی بالایی داشته است اهل ادب هم به قهوه‌خانه رفت و آمد داشته اند در آن‌ها قهوه و شراب می‌نوشیدند و وقت فراغت شهروندان در آن می‌گذشته مثل کلوب. مثلاً در اصفهان قهوه‌خانه‌هایی بوده مخصوص شعر و اهل دیوان که علاوه بر طرح شعر و معما و نقالی و معرکه‌گیری، نمایش‌هایی در زمینه آداب سخنوری راه می‌انداخته‌اند. دو تا درویش رو به رو می‌ایستاده‌اند، یکی شعر یا معمایی می‌خوانده و آن یکی باید با شعریا پاسخ معما جوابش را می‌داده است. بازنده گاه بی پول ورخت باخته، یک دست به پس و یک دست به پیش فرار می‌کرده است. شرح این مجالس و آداب را در فتوت‌نامه کاشفی یا بدایع الوقایع واصفی می‌شود خواند.

در دوره پهلوی، کارکرد قهوه‌خانه عصر صفوی در انجمن‌های ادبی دنبال شد. این انجمن‌ها یا در خانه بزرگان ادب یا اعیان ادب دوست تشکیل می‌شد.

انجمن‌های ادبی را وقتی شاهزاده افسر یا ملک الشعرا بهار و کسانی از این دست تا فرات و فرخ اداره می‌کردند. بعداً عده‌ای از تیمسارهای فرهنگ پرور و بیوه‌های پولدار این جلسات را در حد نازلی می‌گرداندند. انجمن‌ها هر بدی که داشته در پرورش ادبی آدم‌ها و حدنگه داشتن بعضی‌ها مؤثر بوده است. وقتی شعری توسط جوانی خوانده می‌شد، اساتید راجع به آن نظرهای گاه انتقادی دقیق می‌دادند جوان متوجه می‌شد که شعر گفتن چندان هم آسان نیست و بیشتر مطالعه و کار می‌کرد. با اولین غزلها خود را سعدی و با اولین هذیان جنسی خود را سیلویا پلات نمی‌پنداشت.

- نگاه شعرای نوپرداز به این انجمن‌ها اصلاً خوب نبوده بیشترین دشنام‌ها را به آنها داده اند.

- این قضیه شاید واقعی نباشد و بر ساخته خود نصرت باشد اما نظائر آن حتا بدترش اتفاق می‌افتاد. است، یک بار نصرت رحمانی، با چند نفر از دوستان معترض بلند می‌شوند و می‌روند به یکی از این انجمن‌ها. ساعت و مکان برگزاری برنامه انجمن‌ها در روزنامه‌ها درج می‌شد. وارد باغ می‌شوند. برخلاف وضع نوپردازان که در عین فقر در گوشه کافه‌های ارزان دورهم جمع می‌شدند در این باغ شاعران چاق مفرح و مرفه از دکور و اثاث شکم تا شکم بر مبلها لمیده بودند

وجلوشان میوه ونوشاک بر میزها . شاعران هم به ترتیب شعر می خواندند و استادان هم به تناسب کهنه کاربودن یا تازه کاری حریف فریاد به به یا اه اه سر می داده اند . نصرت ودوستانش بر میزها می نشینند ودلی از عزا در می آورند وبعد در فرصتی رحمانی که خودی آراسته بودمی رود مؤدبانه از حضرت رئیس خواهش می کند اگر اجازه دهند وجیزه ای تقدیم کند . به سیاق انجمنی ها ، پیزر لای پالان استاد می گذارد ورخصت می یابد در حضور اساتید غزلی بخواند . نوبتش که رسید می رود جلوی میکرفن وبا فروتنی اشاره می کند که در این مجلس افتخاریافته واز این حرفها وبعد از شرح کشف شروع می کند به خواندن غزلش . با صدای غرا ولحنی رمانتیک از روی کاغذ می خواند : "شب است" . مکشی می کند و این بار می گوید: "شب است و من" دوبار این نیم مصرع را تکرار می کند وحالا همه گوش شده اند که یک دفعه نصرت بشکن زنان با لحن لاتنی آن ترانه عامیانه را می خواند : "شب است و من شوق وصل تو را دارم" بچه‌هایی هم که این ورو آن ور مجلس ولو بودند طیف قراردم می گیرند و مجلس از ریخت می افتد .

این واکنش تحقیرهایی بود که ادیبان دانشگاهی وانجمنی هاغالباً متفرعن وفاضل مآب از طریق رسانه های مختلف نسبت به نوگراها داشتند ودمادم در رسانه های دولتی ، از طریق مجلات وروزنامه های محافظه کار ورادیو و تلویزیون به مسخره کردن مدرنیسم و شعر نو و نیما یوشیج و پیروان می پرداختند و هرنرمند وکاتب نوآوری را در نظر عوام به صورت یک مشت دیوانه معرفی می کردند .

بالاخره در اواسط دههٔ چهل بود که شعرای نوپرداز توانستند شعر نو را به عنوان یک هنر ضروری و پیشرفته تثبیت کنند. همان طور که در همین دوره بود با بی‌ینال ها (در فاصلهٔ ۳۷ تا ۴۵) توانستند نقاشی نو را به جامعه بقبولانند. کوشش‌هایی که در آن سال‌ها مجموعهٔ منتقدان ادبی و شعرا می‌کنند، شعر امروز ایران را از آن حالت تعلیق و تزلزل بیرون می‌آورد. برای جا انداختن یک چیز تازه، مجموعه ای از انرژی وکار و ایمان، سپس درگیری و پرخاشگری وگاه نفی و اثبات آدم‌ها و باورها صرف می‌شود . در جوامعی چون ما ، بسا که عمریک نسل برای ثابت کردن یک چیز ذاتا ثابت شده حرام می‌شود.

گاهی تذکر این حواشی لازم است تا بدانیم در یک دورهٔ انتقالی ما دچار چه بحران‌های ذهنی و فکری شدیم . در این دو دهه بحران دیگری را از سر می‌گذرانیم. ارزش‌های دورهٔ پیشین رنگ باخته وارزش‌های جدید جان‌یافته . حرکات با افراط و تفریط توأم است به نظر من این نسل بایستی از این هرج و مرج عبور کند و بالاخره به تثبیت ایده‌ها و ارزش‌های خودش برسد . چه ما بیسندیم و چه نیسندیم.

- هنوز عده ای از نسل قبل هستند که خود قربانی نگاه غلط پیشینیان بوده اند اما همان نگرش حذفی و انکاری رانسبت به نسل فعلی دارند، دور باطلی که هرکسی و هر نسلی فقط خود را محق می شمارد .

- خُب، چون تجربه انکار نسل پیش را نسبت به خودمان داشتیم این انکار را نسبت به نسل بعدی ندارم . اگر چه بسیاری از سروده های این جوان ها را حس نمی کنم یا با لذت درک نمی کنم اما این را می دانم که زمانه دیگری پدید آمده که نیازهای آفرینندگان و مخاطبان چیزی متفاوت با آن هایی است که در عهد ما بود . تازه ما تعهد نکرده ایم که از هر چیزی خوشمان بیاید و نه دیگران موظف اند همیشه حرفها و حرکات ما را تأیید کنند . دوست نداشتن چیزی یا ارتباط برقرار نکردن با دنیای جدید و شیوه های جداسر ، خیلی با انکار و حذف فرق دارد .

- حداین نوگرایی کجاست ، اگر دونسل نوجویی هم دیگر را نفهمند، اشکالی ندارد ؟

- همین پربروز دیدم در مجله ای که دولتی است ، طرف افتخار می کند که شعر نو را نمی فهمد و فکر نمی کند که این افتخار ندارد بلکه گریه دارد. خُب تو اگر چیزی را نمی فهمی لزومی ندارد بخوانیش ، مخالفت با چیزی که نمی فهمی همیشه نشانه صداقت نیست، گاهی هم علامت بلاهت می تواند باشد . در ادبیات می توان با طنز، یک نمونه یا یک جریان ادبی را دست بیندازیم، به شرطی که آن جریان را بشناسیم و فراتر از آن برویم به جدیا شوخی نقدی از آن به دست دهیم همان طور که هدایت، شعر نیما را به سخره گرفته نیما گفته: "هنگام شب / که سایه هر چیز زیر و روست / دریای منقلب / در کام خود فروست " هدایت نقیضه ای از آن ساخته که "هنگام روز، سایه هر چیز مختفی است / و در اتاق / از رنگهای تلخ که بویی دهند تند / بس غولها / خیلی بلندبالا / از دور می رسند چوموجی زکوهها / تا / فریاد برکشند. " هدایت می دانسته نیما چه انقلابی دارد می کند و خواسته با او شوخی کند . طنزی هم که در نقد داستان "ناز" حسینقلی مستعان به کار برده در واقع حمله به رمانتی سیسم قلابی حاکم بوده است نه هجو شخص . اما هجویاتی که امثال خسرو شاهانی در مورد شعر براهنی یا احمدرضا احمدی دارند از سر اشراف بر ادبیات نو و طبعا نقد شوخ چشمانه آن نیست بلکه نوعی کین توزی انجمنی علیه طلایه داران حرکتی ادبی است که او ابعادش را در نمی یابد . این رفتارها انرژی یک نسل را در دعوایی بیهوده هدر می کند . در تاریخ این صدساله چند بار باید بگوییم و بنویسیم که موسیقی نیاز ضروری ذهن انسان برای لذت و تعالی است ، تئاتر هنر لازم جامعه مدنی است، شهرنشینی بی رمان لال است. شوربختانه حرفهای هفتادسال پیش را دوباره در دهه هفتاد داریم تکرار می کنیم که موسیقی ترکیبی از صداهای

مشکوک نیست. نیما درست عمل کرده یا کمال‌الملک چه باید می‌کرد؟ برای چه تئاتر را در یک دوره ده ساله به روزی می‌اندازید که آخرین نفس‌هایش را بکشد و همه فکر کنند که دیگر تئاتری در کار نخواهد بود بعد، دوباره، بودجه‌ای برای احیای آن می‌گذارید و جشنواره‌های متعددی تشکیل می‌دهید حتا به صورت مسخره فستیوال تئاتر روستا، درست موقعی که در پایتخت هم خبری از این حرفه نیست، دوباره بودجه نمایش را قطع می‌کنید تا نفس اش به شماره بیافتد. سازها را جمع می‌کنید در میدان تبریز می‌شکنید و آتش می‌زنید ده سال بعد در جشنواره موسیقی لوح افتخار به سازشکسته‌ها می‌دهید. در طول صد سالی که از حول و حوش مشروطیت تا حالا گذشته به هربهانه به جان هم افتاده ایم، به تکه و پاره کردن هم پرداختیم، چنان که فرهنگ ملی به احتضار افتاده است، نشانه‌های این احتضار را در تیراژ کم کتاب‌ها و در خوانده نشدن آن‌ها، در بدنه بی‌رمق تئاتر و سینما، مبتذل شدن موسیقی ایران می‌بینیم. دوپست کتاب شعر، در سال ۸۰ در آمده، شما به عنوان لیسانسیه ادبیات به من بگویید چندتا از این کتاب‌ها را خوانده‌اید و اصلاً رغبت کرده‌اید کتاب شعر بخوانید یا نه؟ خُب وقتی کسی که کارش ادبیات است حاضر نیست از این دوپست کتاب حتی پنج تایش را بخواند این نشان می‌دهد که کتاب از گردونه کنجاوی نسل نو خارج می‌شود. چه چیز جزبی ذوقی ترویج شده، باعث این هرج و مرج و بی‌رمقی ادبیات شده؟

- می‌خواستم بدانم راجع به رمان‌هایی که از آنها صحبت کردید و یا کل فعالیت‌های ادبی‌تان خصوصاً در این بیست سال اخیر چقدر نقد نوشته شده؟

- اتفاقاً همین امروز در جلسه‌ای شرکت می‌کنم که در آنجا به منتقدان جایزه داده می‌شود، در بیانیه‌ای که از سوی هیأت داوران نوشته‌ام اشاره کرده‌ام که اگر نویسنده آزادی و امنیت و رفاه فردی و جمعی نداشته باشد و صنعت نشر و پخش تبدیل به یک چیز مدرن و گسترده و پیشرفته نشود و اگر مخاطبان در یک فراغت و رفاه نباشند اصلاً قضیه کتاب به عنوان کالای فرهنگی جا نمی‌افتد و بازار پیدا نمی‌کند. اقتصاد هنر از همین بازارها می‌گردد. بازار این نیست که مثلاً در نمایشگاه یا حراج نقاشی من و چند نفر اتفاقاً از سر ذوق یا ادا و مد چند تابلو بخریم و پولی اتفاقی گیر گالری و نقاش بیاید. این، اصلاً بازار نیست بلکه داد و ستدی بدوی است آن چه یک بازار واقعی هنرهای تجسمی را می‌سازد این است که همزمان با برنامه‌ای که الفبای شناخت هنر در مدارس تا دانشگاه‌ها آموزش داده شود، گالری‌ها و نهادهای هنری و موزه‌ها فعال باشند، یک عده مرفه و اهل ذوق و تشخیص در جامعه باشند، کلکسیونر و مجموعه‌دار حضور داشته باشند

، انواع موزه‌های خصوصی و عمومی وجود داشته باشند، و انواع بنیادهای هنری حامی و کاشف هنر باشند. هنرمند به محض این که کارش را تولید کرد و برد به گالری، برای نمایشگاه. کارشناس گالری تشخیص بدهد که کارهای این هنرمند از لحاظ هنری یا دستکم در بازار تجاری جایی خاص دارد. وقتی گالری کار را با دقت از نظر ارزش هنری و قیمت تجاری و پسند مخاطبانش انتخاب می‌کند، مردمی که با معیارهای آن گالری آشنا هستند می‌دانند که بادیکن آن نمایشگاه وقتشان را هدر نداده‌اند. گالری با توجه به مجموع شرایط، قیمت تابلوها را مشخص می‌کند. خریدار منحصراً تابلورا برای پسند دلش نمی‌خرد که زینت دیوار باشد بلکه با اتکا به شناخت گالری و اعتماد بدان و تأیید منتقدان، خرید این تابلو نوعی سرمایه‌گذاری است که بعدها ممکن است در همین بازار با قیمت چند صد میلیونی فروش داشته باشد. برای همین مردم در حد وسیع‌تری کار می‌خرند که بعد بتوانند در آینده درآمد بیشتری کسب کنند. خُب یک عده هم ممکنست فقط به خاطر ذوق خودشان نه برای فروش تابلو جمع کنند. خانم و آقای گوگنهایم می‌آیند و روی ذوق و شناخت مترقی خودشان تابلو می‌خرند و جمع می‌کنند و می‌شود مثلاً می‌شود هزار تابلو، در آخر موزه ای از این تابلوها درست می‌کنند و هدیه می‌کنند به وطنشان و مردم سراسر دنیا. اینها همه باهم می‌شود بازار هنرهای تجسمی. به نظر من در ادبیات هم باید چنین روندی را در نظر گرفت: در مدارس، دبیرستان‌ها، دانشگاه‌ها، ادبیات معاصر تدریس شود که نمی‌شود. باید رسانه‌های مؤثری مثل رادیو و تلویزیون به ادبیات نو پردازند که نمی‌پردازند و خلاف آن عمل می‌کنند حتی وقتی با غرضی خاص به سپهری می‌پردازند می‌بینید چقدر درعالمه تأثیر می‌گذارد. روزنامه‌ها باید به طور جدی نه برای خالی نبودن عریضه به ادبیات نو پردازند و با این کار سد محدودیت شناخت کتاب را بشکنند. در واقع، وقتی مردم در فراغت باشند و نویسندگان حرفه‌ای باشند، آزادانه بی‌سانسور به نشراندیشه خودپردازند. نشر، به عنوان یک صنعت مدرن و عظیم کار خودش را انجام دهد، آن صنعت نشر آژانس‌های ادبی هم داشته باشد که بتوانند نویسندگان جوان را کشف کنند یا راجع به نویسندگان معلوم و شناخته شده، تبلیغ کنند و بازاریابی داخلی و خارجی کنند در عین حال منتقدین هم با ناشرین همگام باشند و کارهای مهم را به هنگام انتشار حتی قبل از آن معرفی و نقد کنند همان می‌شود که در غرب امری بدیهی است و برای ما آرزوست. آن جا در بازاری فعال و همه جانبه، رسانه‌ها و روزنامه‌ها در دراز مدت، ستون‌هایی در اختیار منتقدان می‌گذارند، نشریات اختصاصی تأثیرگذار با منتقدان شهره وجود دارد. وقتی فلان منتقد بزرگ می‌آید توی تلویزیون و راجع به فلان کتاب صحبت کند ناگهان این کتاب، فروش

فوق‌العاده پیدا می‌کند. در فضایی چون این جا که بازار وجود نداشته باشد منتقد هم به وجود نمی‌آید. کار نقد باید یک کار پردرآمد و سودمند باشد که شما بروید در این زمینه، تحصیل کنید و بعد سال‌ها فعالیت کنید و تجربه عمیق و وقت فراغت داشته باشید که در طول سال، فقط بیست تا سی کتاب را معرفی کنید نه این که بابت چندرغاز، هر کتابی را هول هولکی بخوانید و نقد کنید. منتقدی که می‌خواهد راجع به من مطالعه کند می‌رود تمام مقالات و نوشته‌های من در نظم و نثر را می‌خواند بعد با معیارهای شناخته شده توسط خود و خوانندگان، این کتاب را به ازای خود اثر و آن مجموعه پیرامونی ارزیابی می‌کند. کل زندگی ادبی این آدم را می‌تواند با زندگی آدم‌هایی که توی این کار هستند مقایسه کند تا جای این آدم را در ادب معاصر پیدا کند. این می‌شود یک نقد جدی و درست که مثلاً جای احمد محمود کجاست و جایگاه دولت آبادی و گلشیری در فرهنگ بومی و جهانی چه تغییراتی داشته است.

آن چه گفتم یک شکل ایدآل نیست بلکه یک شکل لازم برای نقد دقیق یک اثر یا مجموعه کارهای نویسنده است. حدی پایین تر از این را نه نقد که هیچ هم نمی‌دانم.

من به عنوان منتقد نقاشی، درسی، چهل سال اخیر با اکثر نقاشان داخلی و خارجی وطنمان آشنا بوده‌ام. کارهای بعضی از آن‌ها را تابلو به تابلو دنبال کرده‌ام و کارهای بعضی‌ها را نمایشگاه به نمایشگاه بررسی کرده‌ام و با آنها حرف زده‌ام و در زمینه کارشان و فکرشان بحث کرده‌ام و می‌دانم فرهنگ فلان نقاش چیست و چقدر قضا یا تجسمی را می‌فهمد و چقدر میراث گذشته‌اش را می‌شناسد و چقدر میراث جهانی را می‌شناسد و با هنر موجود جهان آشناست. خُب، یک منتقد باید زندگی و آثار آدم‌های حوزه مورد علاقه‌اش را بشناسد و گرنه حرف و نظرش مقطعی و محدود می‌شود. منتقد باید مرتب با مطالعه و تجربه ذهن خودش را نو کند و در جریان کارهای تازه باشد و مثلاً اینستا لیسن را که می‌بیند یک مرتبه گیج نشود و نگوید این دیگر چیست که یک مشت گچ و خاک ریخته‌اند این جا و می‌گویند هنر است. این آدم باید بداند که این اتفاقات در جاهای دیگر افتاده، حالا مسأله این است در دنیا چقدر پذیرفته شده و در جامعه ما چقدر لازم است؟

خب یک منتقد باید این‌ها را بداند و ما چنین وضعیتی را نداریم. بنابراین اگر راجع به کتاب من صحبت بشود، سرسری و ناقص باشد و از معیارهای رایج نقد مدرن بی‌بهره باشد برایم آن نوشته چندان اهمیت ندارد و در حکم صحبت نکردن و لوٹ شدن قضیه است. من نگران معرفی کارهای خودم نیستم. اما در کل ادبیات معاصر خلأ نقد جدی را حس می‌کنم و این غم انگیز است که مثلاً وقتی دکتر براهنی در ایران نیست بار نقد جدی شعر امروز زمین می‌ماند و این فقر باید ما را به فکر بیندازد. نگران این هستم ما منتقدینی که بتوانند با یک اشراف تاریخی مجموعه نگرو با یک نگاه کاشف، به ادبیات دوره خودشان پردازند نداشته ایم حضور دو، سه منتقد عالی و صدها قلم به دست کم‌سواد در یک زمینه مهم ادبی نمی‌تواند چیزی رضایتبخش باشد. در این بیست سال اخیر این همه شاعر و نویسنده آمدند و کار کردند و خوب و بد و ناقص و عالی در هم بافته شده‌اند. در این غوغا همه چیز مغشوش است، شاعران متوهم و خوانندگان گیج شده‌اند

. اگر منتقدانی داشتیم که می توانستند هم به این شاعران یاری برسانند که کارشان را بهتر کنند هم به مخاطبان برای شناسایی چهره های بهتر یا شاخص شعر کمک می کردند کار به این ادعاهای پوچ و تبلیغات شخصی و جنجال آفرینی نمی رسید. البته می توان این جا تردیدی راهم مطرح کرد که آیا اثر هنری نیاز به کشف منتقد دارد یا خودکشف خویش است و ناقد مزاحم است؟ اصلاً منتقد آیا می تواند معیارهای نو آورانه ای که تا آن موقع سابقه نداشته است، در یک اثر جدید بشناسد و آیا با توجه به عیارها و عادات پیش فرض شده اش، قادر است که ناشناخته ای را کشف و درک کند و انتقال دهد؟ این تردید در موارد خاص برای چندشاعر برتر شاید درست باشد اما ما داریم راجع به نظام کتابخوانی صحبت می کنیم نه راجع به یک دونابغه که منتقدان خیلی دیر حاشیه کار آنها را به چنگ می آورند.

- به نظر شما منتقد می تواند روی آفرینش آثار تأثیر بگذارد؟

- منتقدین، بعد از آفرینش آثار است که به ارزیابی کارها می پردازند اما به هر حال، ما یک مشت آدم نظریه پرداز هم داریم که می توانند برای آینده ادبیات پیشنهاد بدهند و همه ای این ها بر می گردد به سطح تعقل و تفکر در یک جامعه. اگر یک زمینه تفکر فلسفی در جامعه داشته باشیم که نظریه پردازان فلسفی و جامعه شناس طرح کلی و جهات احتمالی حرکت های ذهنی را در یک دوره رسم کنند آدمهایی مثل سار تروفو کو، در آن صورت گروه های مختلف از جمله هنرمندان و نویسندگان راحت تر می توانند بر این زمینه مشترک که مخرج مشترک ظرفیت ها یا برآیند نیروهای فکری و ذوقی جامعه است کار خود را بگسترانند. مثلاً سیوسالیسم یا لیبرالیسم وقتی به عنوان یک نوع تفکر مطرح می شود نویسندگان و شعرا، همان قدر از این مکتب برای بیان عقاید خود بهره مند هستند که سیاستمداران و اقتصاد دان ها. بنابراین، اگر این بستر مشترک در جامعه جایی نداشته باشد و اصلاً زمینه فکری نامشخص و مخدوش باشد، در جامعه اقتصاددان در یک جهت حرف می زند، سیاست مدار یک حرف دیگری می زند در سویی دیگر و نویسنده و شاعر هم در بی جهتی مخاطبش را گم می کند. یک زمینه فکری مشترک، یک فرهنگ ارتباطی آشنا برای همه می تواند اجزاء جامعه را به هم بهتر پیوند دهد. یعنی یک فضای بین رسانه ای که عناصرشان برای تمامی ذهن های فعال آشناست که البته این آشنایی به معنای تبعیت نیست می توان آن را نقد کرد یا با آن در آویخت و نقیض آن را مطرح کرد، اما بی زمینه مشترک فکری و ذوقی و علمی در جامعه، همان بلایی سر همه می آید که در جامعه بابل ما آمده که زبان مشترک از یادرفته و مانه حرفها که اشارات گنگ هم دیگران نیز در نمی یابیم.

- یعنی الان چنین کسانی اصلاً وجود ندارند؟

کمابیش آدم هایی داریم که به این قضایا فکر می کنند. مثلاً آدمی مثل دکتر داریوش شایگان، داریوش آشوری، دکتر ستاری، محمد مختاری، و چند عزیز دیگر. آدمی که با جهان بینی گسترده ای که اشراف بر فرهنگ خود و تمدن جهانی دارد قادر است ارتباط بین عناصر سیاست و اقتصاد و فرهنگ را در یک کلیت عقلانی بفهمد و بداند عیب کار کجاست و چه کارها باید کرد. اینان دیدگاه های کلی را مطرح می کنند، بعد کارشناسان با صلاحیت رسانه های عمومی (قربانش بروم) هستند که می توانند با توجه به آن نگرش ها به ارزیابی دقیق مصداق ها بپردازند.

آن چه در این زمینه ها گفته می شود نسبی است و در دایره احتمالات و عدم قطعیت باید مورد توجه قرار بگیرد. واستثناهای غریب دارد چنان که گاهی نویسنده جسور و نوجویی چون «آندره ژید» به عنوان مشاور یک انتشارات بزرگ وقتی کار «مارسل پروست» را برایش می برند تشخیص می دهد که کتاب مهمی نیست و آن اثر مهم قرن بیستم را انتشارات رد می کند. نه پروست آدم کوچکی است نه ژید آدم حقیری، اما در عرصه هنر قضاوتها مثل علم قوانین بی تغییری ندارد.

- نبود منتقد آیا فقط به بازار کتاب بستگی دارد یا اجتماع ما اصولاً نقد میانه ندارد؟

- به علت استبداد قرن نوزدهم در این جامعه عادت شده که کسی جویای نقد کارهای خویش نباشد و آن را تحمل نکند. دمکراسی و فرزانیگی نخست از نقداحوال خود شروع می شود. ما غالباً نمی خواهیم به صراحت از افکار خود بگوییم و دیگران به صراحت از اعمال ما سخن بگویند، طبیعتاً، حرفهای منتقدین را به غرض ورزی و تنگ نظری و یک سو نگری نسبت می دهیم. منتقد هم بعد از مدتی می گوید مگر من دیوانه هستم که این هم به روشنگری بکوشم و عاقبت چنین برخورد بدی با من بشود؟

مثلاً در مورد جوایز ادبی که این اواخر توسط بخش خصوصی باب شده، چنین مشکلی پیش آمد.

- چگونه؟

- بیست سالی گردانندگان جایزه دولتی کتاب سال، ادبیات داستانی و شعر را جزء کتابهای مشمول جایزه نمی آوردند که البته با فهرست آن جایزه بگیرها و عنوان کتابها چه بهتر. بخش خصوصی یعنی چند ناشر دو سه سالی است که جوایزی برای داستان و شعر و مقدمین کرده اند به کمک ناقدان و داوران این جوایز را راه انداخته اند. افراد کتاب را می فرستند برای داوری در عین حال علاقه مندند که جایزه قطعاً به آنها داده شود چون در جامعه، «لی لی پوت»، «ها آنها فقط»، «گالیور»، اند. نق زدن و اعتراضها به داوران و به بنیان گذاران جایزه، قبل از عمل و در اثنا و بعد از عمل ادامه می یابد. کاش اعتراض بود، بی ظرفیتی گاه دشنام زاست. عده ای می گویند ما در این جایزه شرکت نمی کنیم، یک عده گفته اند این داورها را قبول نداریم. عده ای نویسندگانی را که جایزه می برند همدست داوران رفیق باز و بی استعداد به شمار می آورند.

بعد از این همه غوغا بر سر هیچ، حالا جایزه دهنده از این ناسپاسی به جای قدردانی آزرده خاطر و پشیمان شده، داور هم نادم و عصبانی است که چرا باید رنج خواندن دو بیست، سیصد کتاب را با وسواس و دشواری بر خود تحمیل کنم و دشنام و تهمت هم بشنوم. به همین خاطر می بینیم که جایزه ای تشویق کننده که می توانست درد را زمدت به همه مستعدان تعلق بگیرد و مهمتر از همه اندکی مایه رونق بازار کتاب و اعتبار نقد آثار بشود مثل جایزه گردون، در محاق می

افتد و وقتی که همه چیز ازدست رفت دوباره سروصدا هست که نقد نداریم، جایزه دولتی هم که این طور. جایزه ها چه شد؟ چوپان دروغگو یک عمارت که چوب بی فکری خود را می خورد.

- اگر بخواهیم نمونه بدهیم چه منتقدانی کارشان را درست تر صورت داده اند؟

_ به نظر من، انسانگرایی در شعر معاصر، نوشته محمد مختاری، یکی از نمونه های موفق نقد هوشمندانه، بی غرض و راهگشاست. منتقد، با زیرکی حرف خودش را زده در عین حال، باعث تشنج و تنش هم نشده است. مختاری در این کتاب حرف هایش را در مورد کار و آثار شاملو خیلی دقیق و ایرادهایش را نسبت به کار شاملو یا اخوان با بیانی زیرکانه و مؤدبانه مطرح کرده است. سعی کرده داوری صریح خود را بی پرده پوشی و مجامله اما با رعایت احترام به خالق اثر عرضه کند. که مثلاً انسان گرایی در شعر نیما و فروغ، بیشتر به صورت فطری وجود دارد ولی در شعر شاملو و اخوان، شکل اکتسابی اش بیشتر است. خُب این حرف، چه درست و چه غلط طرحش باعث تنش می شود ولی مختاری توانسته با رعایت شأن شاعران این نظر را با دقتی کم نظیر، به صورتی عقلانی و مستند بیان کند.

- شما الگوی نقد مؤدبانه را بیشتر تأیید می کنید؟

_ نمی خواهم بگویم نقد همیشه باید مؤدبانه باشد. در همه جای دنیا پر خاشگری و حتی بی عفتی تا حد حذف معنوی دیگری وجود دارد، اما حجم عظیم نقد در جهان معاصر مبتنی بر اصول و معیارهای دقیق و نظریه های ادبی پیشرو است و آن دعوای مطبوعاتی و رسانه ای در اقلیت هستند اما این جا عکس قضیه مصداق دارد. یعنی آن دانش و آگاهی عمیق و اشراف بر فرهنگ کمتر است و پر خاشگری و حذف و نفی همدیگر بیشتر رواج دارد.

وقتی شاعران و نویسندگان از نقد و نقادی کار آمد مأیوس شده اند خود به رفع این نقیصه پرداخته اند. نیما وقتی شروع به کار کرده، کسی نبوده که متوجه اهمیت کارش بشود. ناچار خودش آثارش را به تدریج نقد کرده و رشد داده هم پیشنهادهای خودش را مطرح کرده هم شعرش را هم گفته. در حالی که معمولاً این ها دو حوزه جداگانه اند. شاملو هم همین راه را ادامه داده، علاوه بر آفریدن شعرهاش با نوشتن مقالات و انجام مصاحبه ها به روشن کردن زوایای کار خویش اهتمام کرده تا این که جامعه به نقد کار او توجه کرده و او را از این مشقت معاف کرده است.

- غیر از مختاری که اشاره کردید از چه کسان دیگر می توانید به عنوان منتقدین برجسته ادبیات ایران، نام ببرید؟

- خُب براهنی، به یقین پدر نقد نوین ایران است که سعی کرده با معیارهای مدرن جهانی به ادبیات جدید ما بپردازد. اما این پدر چقدر درست عمل کرده و چقدر درگیر فضای واقعی ادبیات ایران شده جای بحث دارد. براهنی چون خودش شاعر و نویسنده بوده، طبعاً از موضع خاص یک شاعر و نویسنده به کار دیگران پرداخته و این وضعیت در

چگونگی نقدهای او تأثیرهای مثبت و منفی داشته است. یادمان است که شروع کار براهنی با یک آشوب شدید توأم بود که آمد و مربع مرگ را مطرح کرد و گفت نادرپور و سایه و مشیری و فکر می‌کنم کسرابی، دوران احتضار خود را می‌گذرانند و خُب با این شدت صبحت کردن از این که شما مرده‌اید و زنده منم شاید شروع خوبی نبود ولی بعدها می‌بینیم که در نقدهایش، سعی کرده متعادل تر و دقیق تر به فضای موجود ادبیات معاصر ایران بپردازد و غالباً نقدهایش راهگشا و ارزیابی اش دقیق بوده و درنهایت او بود که معیارهای نقد نورا در ایران باب کرد و دیگران نتوانستند در این زمینه - در ارتباط با ادبیات و فرهنگ خودمان - از قلمرویی که او آفریده بود فراتر بروند.

قبل از براهنی، کسانی را داریم مثل خانلری، عبدالحسین زرین کوب یا همزمان با او کسانی چون نوری علا و عبدالعلی دستغیب و دوره کوتاهی سپانلوو آتشی که هیچ یک از آنها به نقد به صورت مشغله اصلی ذهن خود وفادار نمانده اند. حالا البته کسانی مثل شمس لنگرودی کوشیده اند تاریخ ادبیات معاصر را بنویسند یا کسانی مثل حقوقی توانسته‌اند نسبت به چند شخصیت کار تحلیلی ارائه کنند یا باباچاهی و دیگران کتابهایی در زمینه نقد و بررسی ادبیات معاصر منتشر کنند اما منتقدی در اشل براهنی که جدی و متمرکز و در طول دو، سه دهه به کار نقد بپردازد، نداشته‌ایم و محدود بودن منتقدان فنی برای یک فرهنگ غم‌انگیز است.

البته، در بعضی از زمینه‌ها، منتقدینی را می‌بینیم که از پایه‌ای دیگر و خیلی معقول دارند کار می‌کنند.

- شما کارهای پژوهشگرانه را هم در حوزه نقد ادبی طبقه‌بندی می‌کنید؟

- دانش نقد، شامل بخش‌های متعدد است. بخشی از آن ارزیابی مبنای اندیشگی و نظریه‌های فرهنگی و سامانه‌های فرهنگی است. یعنی میراث فرهنگی بازنگری و ارزیابی شود، وضعیت موجود فرهنگ به صورت تاریخی و تحلیلی بررسی گردد و اینها در بخش پژوهشی قرار می‌گیرد. بخشی هم به جریان‌های ادبی معاصر یا تحلیل آثار است که از بخش پژوهشی جدا می‌شود. در بخش پژوهش ادبی، شخص می‌گوید، میراث ادبی ما چه بود و نظریات ادبی قبلی ما چه بوده و نظریات ادبی جهانی چیست و تاریخ تحلیلی این عصر چیست. در این بخش پژوهشی ما آدم‌هایی مثل زرین کوب را داریم که عرفان را مطرح کرده است. اگرچه مطالعات او بیشتر جنبه مجموع کردن اطلاعات و نظریه‌های گوناگون را دارد و ما از نظر خود او بی اطلاع می‌مانیم. کاربرگانی چون او و فروزانفر و همایی در عین دقت ارائه اطلاعات به نظریه‌ای مشخص که داوری آنها را در باب عرفان بازتاب دهد، تبدیل نشده است. طبعاً نقد شامل داوری و طرح نظر نهایی در باب یک فرد یا جریان است.

- کاری که شما در شناخت نامه شاملو و ساعدی کرده اید کجا قرار می‌گیرد؟

- آن کارها در واقع، نقد نیستند بلکه معرفی فعالیت‌های ادبی یک آدم هستند و شاید در مقوله شناخت اولیه یک شخصیت ادبی و اطلاعات نسبتاً جامعی درباره اوست و نوعی پژوهش است، اگرچه حاوی پاره‌ای نظرات انتقادی

و ارزیابی هم هست

- کار اخوان را دربارهٔ نیمارا به نقد ادبی نزدیک می‌دانید؟

- نه، اخوان هیچ وقت منتقد ادبیات نبوده بلکه بیشتر به عنوان یک پژوهشگر مطرح است، حتا بدایع و بدعت‌های نیمایوشیح هم در واقع یک کتاب تحقیقی است مثل کتاب نقیضه سازان.

- اولین رمانی که نوشتید، چه عنوانی داشت، چگونه و با چه انگیزه‌ای شروع به نوشتن کردید؟

اولین رمانم را زمانی نوشتم که از شغل روزنامه و فرهنگ و هنر، فارغمان کردند و خانه نشینی طولانی (از ۵۸ تا حالا) پیش آمد و شروع کردم به تهیه یادداشتهای رمان. محتوای رمان، تاریخ فشرده ایران بود که در متن وقایع جاری احضار شده بود و بعدها، "برج‌های خاموشی" عنوان گرفت و اول، اسم دیگری داشت. به زخم گفتم این جا در خانه ما رفت و آمد زیاد است و فامیل مدام، می‌روند و می‌آیند و مانع کارم هستند. بهتر است اثاثیه زیرزمین سیمانی پایین جمع و جور بشود و جایی برای کار آماده گردد. این کار را کردیم جایی برای میز و صندلی باز شد. آنجا را برق‌کشی کردیم که موزیک هم بشود گوش داد. چون آن موقع دستگاه موزیک داشتن جرم محسوب می‌شد. کاست و نوار و صفحه و داشتن ساز و این جور چیزها ممنوع بود. می‌ریختند توی خانه اش دستگاه را می‌بردند و گاهی دستگاه آدم راهم می‌برد. من دستگاه موزیک را - که نسبتاً پیشرفته بود (ریل داشت و بقیه قضایا) از طبقه بالا نجات دادم و به زیر زمین بردم. البته آن زیرزمین سیمانی سه در چهار کم هوا و نسبتاً سرد بود ولی تابستان‌ها کمی بهتر می‌شد. دیوارهای بتنی ضخیم داشت. در واقع، گرما و سرمای و صداری اش تحت کنترل بود. آن جا که بودی به ظاهر ارتباط صوتی و تصویری ات با جهان قطع می‌شد در آن سکوت نیمه روشن خودت می‌ماندی و خیالات و تمامی وقایع دهشتناک از بالای سرت عبور می‌کرد بی آن که تو از رسوب آن همه گلوله و خون و وحشت درامان مانده باشی. آنجا نشستم و شروع کردم به نوشتن.

- هر روز می‌نشستید و کار می‌کردید؟

- بله، روزهای اول، در هر نوبت کار هفت هشت صفحه می‌نوشتم و بعد، شد ده صفحه و بعدها، شد هیجده صفحه و البته تا بیست صفحه در روز هم رسید. رمان را در دفترچه بزرگ کاهی خط دارمی نوشتم. یادم است اولین بار که پیش احمد محمود رفتم دیدم داستان یک شهر را توی همین دفترچه‌ها نوشته و این دفترچه‌های کاهی قطع سلطانی خیلی برایم جالب بود و مجال می‌داد که تو سطح بیشتری از کار را پیش نظر داشته باشی برای بازخوانی و ویراستاری. رفتم از یک کتابفروشی قدیمی به اسم کتابفروشی کاشانی - که در نادری بود و الان نمی‌دانم چه شده - مقدار زیادی از این دفترچه‌ها خریدم و مقداری روان‌نویس خریدم چون با آن وسیله راحت‌تر می‌نوشتم تا خودکار و خودنویس و آن قلم با شتاب ذهنی ام هماهنگ بود و مجال می‌داد که هر چه تند تر سطرهایم را بنویسم. نشستم و مشغول نوشتن شدم.

- ساعت‌های معینی به زیرزمین می‌رفتید یا هر وقت که حس می‌کردید وقتش رسیده؟

- تصمیم گرفته بودم که هر روز به صورتی منظم و در ساعات معینی بنویسم با همان الگوی نویسندگان حرفه‌ای که تجربه هاشان را شنیده و خوانده بودم. یعنی ننشینم منتظر باشم فکری به ذهنم بیاید و بعد من هیجان گرفته یا الهام زده شوم و در موقعیت خلق قرار بگیرم و این کار را بکنم. بلکه صبحانه می‌خوردم و هر روز بی تعطیلی ساعت هشت و نیم بلند می‌شدم و به زیرزمین می‌رفتم و می‌نشستم پشت میز فلزی و شروع به کار می‌کردم. ذهن باید آماده باشد، چرا

نباشد. باید همکاری کند و می کند وقضایای ناتمام مانده دیروز را ادامه می دهد. حُب تجربیاتی که از طریق خواندن بیوگرافی نویسندگان خارجی داشتیم، به یاریم آمد که در نظام پیوسته نوشتن نظم خود را از دست ندهم. یادم بود که گفته بودند: روز دیگر می روید پشت میزتان، می توانید نوشته های روز قبل را بخوانید و آن را تصحیح کنید تا کاملاً در آن فضا قرار بگیرید. یک جایی یک مرتبه، سرنخی به دست می آورید و از آنجا که دیروز آخرین سطر را نوشته اید، قضیه را ادامه می دهید. بعضی روزها می رفتم و بی آن که مطلب قبلی را بخوانم چیزی را که دیروز و امروز به اش فکر کرده بودم می نوشتم. می شود گفت هرروز از ساعت هشت و نیم و حداکثر نه به زیرزمین می رفتم و تا ساعت یک از آن جا بیرون نمی آمدم. بعد، می آمدم بالا و نهار می خوردم و چرتی می زدم. بعد از ظهر از ساعت چهار می رفتم تا ساعت هفت. و تقریباً پس از این ساعت ها دیگر خسته می شدم و احتیاج داشتم چیزی بخوانم باکسی حرف بزنم یا برای فردا فکری کنم و یادداشتی و طرحی آماده کنم. در این کار وقفه ای نمی افتاد و با هیجان و عشق کارم را ادامه می دادم و سال ۵۹ بود و آن وقایع خونبار و روزهای مصیبت زار. تلاطم زندگی بیرونی و این وسوسه خرد کننده که زندگی وضعیت ما، ملت ما چه خواهد بود ذهنم را آسوده نمی گذاشت دائم با خانواده صحبت می کردیم که چه باید بکنیم و چه آینده ای در انتظار ماست. شرایطی که هیچ چیز برای هیچ کس روشن نبود و قهرمانان عصر نیز خود در ابهام تاریک و شنای حوادث حرکت می کردند. اما این دغدغه های عذاب آور که جان من و ما در مخاطره است مانع کار مرتب روزانه ام نمی شد. فکرمی کردم که ما خود انقلاب کرده ایم و به سؤ تفاهمی غریب از آن کنار گذاشته شده ایم و حالا ممکن است انقلاب مهارگسیخته ها را بخواهد مارا لقمه پیش کند که باکی نیست و اگر باکی هم باشد چاره ای جز ماندن نیست. اهل خارج رفتن که نیستیم و شغلی هم که ندارم و چیزی جز نوشتن بلد نیستیم. بهتر است دستکم کارم را انجام بدهم تا موقعی که دیر یا زود آن سرنوشت محتوم بریزد توی خانه و کار را تمام کند. گاهی یک ماه تا دو ماه اصلاً از در کوی نویسندگان بیرون نمی رفتم و هیچ کس را نمی دیدم، با هیچ دوستی رفت و آمد نمی کردم و سعی می کردم فقط گوشه بگیرم بخوانم و بنویسم و منتظر فاجعه نهایی بمانم. وقتی حدود دویست سیصد صفحه از این رمان را نوشتم، گاهی عصرها به خودم تعطیلی می دادم و می رفتم پای درخت چناری که در مدخل کوی نویسندگان درست دور و بر اتاقک نگهبانی قد کشیده است و در سایه اش می توانستیم با همسایگان که هنوز بیشترشان روزنامه نگار سابق مانده بودند بنشینیم و وراجی کنیم که ماجراهای آن را پیش از این گفته ام. هیچ وقت در طول صحبت ها نمی گفتم که دارم چیزی می نویسم. آن را چون رازی برای خود حفظ کرده بودم. وقتی می پرسیدند چه می کنی؟ می گفتم هیچ، دارم کتاب می خوانم. در این دورانی که به طور کامل، ارتباطم را با تمام آدم ها و روابط اجتماعی قطع کرده بودم و کم کم این فکر بر ذهن من غالب شده بود که این، آخرین سال عمرم است و دارم در حضور مرگ تنها کتابی را که باید بنویسم دریگانه فرصت نومیدوار می نویسم. سالی، نوشتن در حضور مرگ هرروز، مسئله اصلی من بود و هرروز فکر می کردم این آخرین سطرهایی است که می نویسم.

- این وسوسه یا کابوس دلیل وانگیزه خاصی داشت؟

- بدون این که بیمار بوده باشم یا مورد تهدید قتل قرار گرفته باشم، آن حس مرگ، بر من مستولی بود. و حالا آدم می تواند ریشه یابی کند که انگیزه آن حالات غریب چه بوده است و به نتایج حقیقی هم برسد. نیازی نمی دیدم که

علت این ناامنی بزرگ را بدانم اگرچه همیشه عادت داشته‌ام که حالات روانی خود را ریشه‌یابی کنم. قضیه چنان بدیهی بود و در متن زندگی روزانه حس می‌شد که نیازی به دانستن آن نبود. چرا این وسوسه مرگ‌آلود وجود داشته؟ چون این فضای مرگ‌آلود در جامعه وجود داشت: اعدام‌ها و تیرباران‌ها و زندان‌ها تنها واقعیت آن روزها بود و خبرداری شدیم که هرروز آشنایان دور و نزدیک فرار کرده‌اند، به زندان رفته‌اند، کشته شده‌اند، درمغاک افسردگی فروافتاده‌اند بی پناه بی پول، تنها، بی هیچ امید به زندگی یک روز بیشتر. این‌ها بخشی از قضیه بود ولی کل قضیه نبود و شاید زوال فرهنگی که ما حس می‌کردیم در این قضیه تأثیر اساسی داشت.

ضمن این که، آدم وقتی به حول و حوش چهل سالگی می‌رسد، زنگ خطر برای نیمه‌جان بودن آدم به صدا درمی‌آید. قبالهم از این واکنش‌های حیاتی داشته‌ای، اما حالا حس می‌کنی که از نیمه عمرت برگزشته‌ای و نیمه دیگر می‌تواند چهل سال یا چهل روز باشد یا همین آن باشد که مرگ در آسمان مسلط بر بام‌های بی‌نوایی و بی‌پناهی ما به پرواز درآمده است. نوشتن اولین رمانم را در همین سن - در نیمه راه زندگی ام - شروع کردم و طبعاً با حالات خاص این حیرت و وحشت نهانی و حوادث هولناک بیرونی. در همین سن خاص بود که آن اتفاق غریب افتاد و ناگهان به یک شکوفایی ذهنی نامنتظر رسیدم.

- در مقایسه با سال‌های قبل، این شکوفایی ذهنی را حس می‌کردید؟

در سال‌های پیش از ۵۷ موجودی بی‌خیال و سبکبال بودم، زیاد حرف نمی‌زدم، تأملات پیچیده عجیب و غریب هم نداشتم. زندگی مرفه و راحتی داشتم و آینده و مسائلمش اصلاً برایم مطرح نبود، چیزی جز بیماری و مرگ مرا نمی‌ترساند و شاید مرگ هم دیگر مرا نمی‌ترساند. پیش‌بینی می‌کردم سال‌هایی در پیش است که می‌تواند ادامه تکاملی سال‌های پیشین باشد کمی بهتر یا بدتر که چندان فرقی هم نمی‌کرد. نقشه‌ای بودنه چندان جدا از نقشه‌ای همگانی که در سر بسیاری از هم‌نسلانم بود. تداوم زندگی بر بستری آرام و قابل پیش‌بینی و چاره‌جویی دشواریها. کار و بعد بازنشستگی و فراغت بیشتر و تأملات پیرانه سر و ادامه کار ادبی تا آخرین روز که در فضای بی‌تنشی سپری می‌شود در کنار زن و فرزندان. یک نقشه نه چندان خصوصی از مجموع نقشه‌های همگانی که در سر هر کسی بود فقط محتوایش فرق می‌کرد یکی آن محتوا را به هنر می‌داد آن دیگری به تجارت، نظامی‌گری، کسب و کار یا بی‌ناموسی. اما بعد از انقلاب تمامی آن نقشه‌ها در سر هر کسی به ناگهان و بی‌اختیار فرو ریخت همه چیز زیرورو شد علاوه بر تغییر صد و هشتاد درجه‌ای زندگی‌ها کم‌کم ارزشها هم ریزش و خیزشی دیگر یافتند. دیروز اصلاً با امروز نمی‌خواند و فردا پیدا نبود. دیگر هیچ کس صاحب زندگی خود و نقشه‌های پیشین خود نبود چه انقلابی و چه غیر آن. عصر تازه‌ای بود که ظواهر جدید به شدت علیه وضع ثابت پیشین می‌چرخید اما پایه‌های اساسی همچنان مقاومت می‌کرد و در منگنه این تناقض

باورنکردنی چیزی که تغییر نکرده بود سعی می کردیم به زور تغییر کند و تغییر نمی کرد و زورمی ماند و تقلای زورمند با زورپذیرانی که منطق آن را در نمی یافتند .

در چنین حالاتی که جز حیرت نمی زاید نشستیم و شروع کردم در زیرزمین کار کردن ، کاری زیر زمینی . هزاران جلد کتابی که خوانده بودم، آن همه وقایع و خاطرات و دانسته ها و خیالات در این خلوت ممتد ، مجالی مناسب یافتند تا در ذهن جویا و پرسشگر البته مضطرب ، ترکیب شوند و تبدیل به یک زمینه تأمل و تدبیر و تخیل گردند. در زمینه های مختلف، اجتماعی، ادبی سالها بود که هر روز کتاب و رساله و نوشته کهن و نو می خواندم . یعنی از ده سالگی تا چهل سالگی، سی سال به طور مرتب چیزی خوانده بودم . ضمناً بسیاری از تجربه ها و دانسته ها را بر اثر حشر و نشر با دیگران آموخته بودم و بیست سال تمام، با تواضعی بی غل و غش در محافل فرهنگی به صداهای عصر گوش داده و یاد گرفته بودم و بدانها فکر کرده بودم. گرچه همیشه این نگرانی با من بود که چرا این همه دانستگی و تجربه تبدیل به یک زمینه تأمل و تفکر ویژه نمی شود. بایستی من هم دنیای خاص خود را می یافتم ، نظام فکری ام را، منظومه ای که در آن همه چیز با هم خواناست و روبه روی جهان می ایستد مستقلاً تا جهان و آدمیان را با معیارهای خود بفهمد و بسنجد. آن محور که همه چیزهای لازم برای یک انتظام فکری را گرد خود می تند ، خود به خود در آن فضای خاص و در آن خلوت و سکوت و تأمل، پدید آمده بود در مدار جاذبه مرگ و مشقت اقتصادی خاص و آشفتگی جمعی و انفجاری که در سطح حوادث همه چیز را زیر و بالا می کرد . آن مجموعه یا بهتر است بگویم جمع بند ذهن آدمیزاد ، که سالها منتظرش بودم اکنون رخ نموده بود که شخص بتواند بنشیند فکر کند ، از دنیای خاص خودش در بر خورد و ارتباط با دنیای دیگران حرف بزند و حرف خودش را با تأملی و انتظامی همه سویه بزند . همیشه به شوخی می گویم که من در چهل سالگی زیرزمینی ام ، بالأخره مبعوث به فکر کردن و سخن گفتن شدم.

- همین تأملات انگیزه نوشتن برج های خاموشی بود؟

- دیدم تأملاتی دارم راجع به زندگی خودم ، جامعه ام ، در مورد قدرت ، در باب زندگی نه چندان ساده و مرگ این همه ساده . می خواستم به ناگزیر این تأملات خاص را بنویسم که بگویم من که بودم ، ما که بودیم و چه می کردیم و چه بر ما گذشت و می گذرد . خوشبختانه این انگیزه تا امروز ادامه داشته است و نوشتنش هم . در آن خلوت مجنونانه به دوران تأمل و تفکر وارد شدم و توانستم سخن بگویم و برای خودم تحلیلی به دست بدهم از آن چه در ذهن من در بر خورد با جهان بیرون می گذرد . عادت دارم وقتی راجع به مسئله ای حرف می زنم پیشینه تاریخی آن را هم بدانم و زمینه اجتماعی اش را هم بشناسم ، همچنین ارتباط جهانی آن عوامل را . طوری نیست که فقط یک تکه را به عنوان بخشی از دانسته ها بگویم و رد بشود برود. می اندیشم در یک انتظام فکری به کمپوزیسیونی که در آن همه این عناصر، با هم می توانند درگیر شوند. حین نوشتن رمان برج های خاموشی بود که این نشانه ها خود را آشکار کردند. بیشتر از این ، بیشتر ناقل حرف های دیگران و حامل اندیشه آنان بودم اما از چهل سالگی شروع کردم به این که خودم با دیدگاه خاصم به چیزی فکر کنم. اگرچه اندک و محدود. هنوز هم می بینید که برای اثبات درست بودن نظراتم در هر زمینه دم به ساعت از کسی نقل قول نمی کنم که مثلاً دریدا این جور گفته و نیچه این جور گفته ، پس حرف من درست است

وخوانا با اندیشه های آنان . حُب آن‌ها گفته‌اند و خیلی هم مهم هستند و بسیاری از آن نوشته‌ها را من هم خوانده‌ام، ولی به عنوان یک ایرانی، ترجیح می‌دهم که حرف خودم را بزنم و نیازی نمی‌بینم مرتب با آوردن کلمات دیگران که مارکس این‌طور گفته و فوکو این حرف حکیمانه را زده، خودم را آدم فاضلی جلوه‌دهم و این اداها اصلاً برایم اهمیت ندارد. این استقلال رأی جزء خلق و خوی من شده است و باوردارم به عنوان یک ایرانی، وظیفه‌مندیم که از درون فرهنگ خودمان که فرهنگ بزرگی است و از درون آثار خودمان که آثار بی‌نظیری هستند با یک بازنگری فرهنگی به نتایجی برسیم که در این جامعه از متن تأملات موجود در همین جامعه به سؤالهای فرهنگی اجتماعی خودمان عمق بدهیم و البته این تأکید بدان معنا نیست که از جهان و دستاوردهای امروزی جهان بی‌نیازیم. میراث بشری چه از لحاظ محتوا و چه شیوه‌های تفکر و تحقیق در اختیار ماست اما به عنوان آدمی فرهنگی نخست علاقه‌مندم که با شناخت ملت خود و فرهنگ خود - که تاحالا بر اثر نداشتن اعتماد به نفس یا حس حقارت نسبت به تمدن غرب مغفول مانده - پرسشهای خود را به عنوان یک ایرانی معاصر مطرح کنم و در آن تعمق کنم که من ایرانی در کجای روابط جهانی قرار دارم. هرچند که جدا کردن فرهنگ خود از فرهنگ جهانی در این عصر روابط به هم پیچیده نه درست است اما عملی اما حل شدن خود را در یک روابط مبهم، در یک جهان وطنی ساده اندیشانه رانیز درست نمی‌دانم و می‌گویم که از سکوی فرهنگ خودم به چشم انداز جهانی بنگرم و بیاندیشم. از این جا با ملتم و تاریخم درگیرگفت و شنید با جهان

- حرف‌های بزرگان فرهنگ خودمان را مطرح می‌کردید یا خودتان نظر مستقلی ارائه دادید؟

- وقتی برج‌های خاموشی را می‌نوشتم، طبیعتاً، حرف‌هایی را از درون فرهنگ خودم می‌زدم که آنها در این شرایط با توجه اوضاع خاص از صافی ذهن من عبور کرده بودند. یعنی حرف مولوی یک چیز است وقتی همان حرف از درون ذهن من عبور می‌کند چیز دیگری خواهد بود که مدرن‌تر شده یا با شرایط امروزی تطبیق داده شده به هر حال، می‌خواهم این نکته را بگویم: به جای این که دچار تب عمومی زمانه بشوم یعنی مجذوب و مرعوب حرف‌های قشنگ روزآمد باشم، به متون ایرانی برگشتم. یعنی شروع کردم یکبار دیگر تمام آن چیزهایی را که جسته و گریخته خوانده بودم بار دیگر به‌طور متدبیک خواندم. متون درجه یک عرفانی و تاریخی و آثار ادبی و دیوان‌ها را به قصد بازنگری خواندم.

- مثلاً کدام یک از این متون را؟

از کشف الاسرار گرفته تا تاریخ طبری و بیهقی و مروج الذهب و الانسان الكامل و عبهرالعاشقین تا تذکره الاولیاء و آثار سهروردی و جوامع الحکایات تا کتابهایی مثل الوزراء و الکتاب و حتا نوشته‌های مهجور و پراکنده را. یک دور آثار عرفانی و ادبی، آثار تاریخی و نثری درجه یک ایران که پیش از این خوانده بودم اما نه به قصد بازنگری میراث، این بار به قصد یادگرفتن فوت و فن زبان آوری و سخن‌سنجی و شیوه‌های نگارش استادان نثر مرور کردم.

- فقط آثار نثری را می‌خواندید؟

- بیشتر نثرها را می‌خواندم و کار با اندیشه‌ی در میراث فرهنگی با توجه به متون ادبی تاریخی، کم‌کم کرد از فضای رایج مرسوم جدا شوم. یعنی فضایی که در آن همه داشتند فقط از سیاست حرف می‌زدند. سیاست روز که بعد خودشان هم

فهمیدند که هیچ کدام از آن پیش بینی ها درست درنیامد ، چون آن چه جریان داشت فعالیت سیاسی نبود . یک پارک ژوراسیک کم‌دی بود.

- از این جدایی انگیزه‌ی خاصی داشتید؟

- نه، فراغتی پیدا کرده بودم و آن کارها را هم کم و بیش می‌شناختم و فکر می‌کردم زبان، خیلی در هنر و ادبیات مهم است و حس می‌کردم به دلیل این که مدتی در کار روزنامه‌نگاری بوده‌ام، زبانم از آن شیوایی و رسائی لازم برای آفریدن اثر ادبی فرو افتاده . باید بنشینم و یک بار دیگر زبان فارسی را از طریق متن‌های معتبر قرن چهارم تا هفتم که اوج زبان ورزی استادان نثر و شعرماست ، کشف کنم . مقصود من اطلاع از عرفان نبود . همیشه می‌ترسیدم به خاطر جاذبه‌های عظیمش چندان در عوالم عرفان غوطه بزنم که در آن غرق شوم. این بود که همیشه در حاشیه‌ی عرفان حرکت کرده‌ام و این بار مقصودم از خواندن متون ، بهره‌ی یابی ادبی از نظر زبان ورزی و بهره‌جویی تخیلی از آن افسانه‌های خیال انگیز بود . وقتی این‌ها را خواندم، روی نثر من تأثیر عجیبی گذاشت که تأثیرش مثلاً در رمان ،، مومیایی،، یا در همین برج‌های خاموشی دیده می‌شود: نوعی نگاه و زبان شعری یا زبان غنایی . اگر بخواهم دقیق بگویم : مقصودم از بازنگری این متون ، شناختن و دریافتن نوعی زبان آراسته و پیراسته‌ی غنایی بود که کمابیش در نثرم تأثیر نهاد. نثری که باید حاوی کمترین الفاظ و بیشترین مفاهیم باشد و نویسنده را قادر سازد که با گنجینه‌ی کافی واژگان به نوشتن فضا و حالاتی بپردازد که طرح و توصیف آنها با زبان روزمره دشوار است .

این نوع مطالعه، دو فایده داشت. یکی این که بازگشتی آگاهانه و هدفمند به تاریخ زبان و سرچشمه‌ی نوشته‌های مهم ایرانی داشتم که بعدها به من کمک کرد که با زبان دقیق‌تری سخن بگویم. دوم این که آن متون عرفانی به هر حال کمک می‌کردند که آدم در برابر مصائب زمانه و وقایع زودگذر و حتی ویرانگر، آرامشی داشته باشد . به هر حال، آثار عرفانی از نظر مضمونی ، یک مقدار حالت تخدیری هم دارند. به جای این که برای فراموش کردن دوزخ کشنده‌ی پیرامون بروم نگاری بکشم و تا خرخره عرق بخورم، با خواندن آن افسانه‌ها و کرامات و خوارق پرتاب شدم به لاهوتی که این ناسوت قلبی در برابرش سخت حقیر آمد و آن آرامش که بی‌تعلقی و استغنا از عالم ، به آدم می‌دهد تا حدی داروی آن درد درمان‌ناپذیر شد و روح را کرخت کرد . آن شکست‌ها و مصائب، آن آسیب‌های فردی و اجتماعی را یک‌بار دیگر در پناه عرفان و تاریخ ایران بازشناختم . به خود گفتم : مرد ! کی این مملکت چنین نبوده ، ما که نوبرش را نیاورده ایم . همیشه چنین اوضاعی فرزندان زمان را مقتول یا دقمرگ کرده اما آنها قبل از وفات به هر والذاریاتی بوده ، حرف و سخن خود را گوشه‌ای ثبت کرده‌اند . نگاه من به تاریخ با این قصد بود که اوضاع همیشگی این بوم و بر یک بار دیگر در تاریخ و دراکنون ریشه‌یابی شود. برای من همه چیز در روشنی فرهنگ و تاریخ، و ارتباط آن قضایا با وضعیت موجود

وانسان ایرانی معاصر مطرح شد، نه با ابزارهای شعاری قرضی که سیاست روز آن را تبلیغ می کرد والبته اطلاعاتی هم می داد .

- نوشتن برج های خاموشی چه مدت طول کشید؟

- تحریر اولیهٔ رمان را در زمانی حدود چهار، پنج سال نوشتم که شد هزار و دویست، سیصد صفحه. که البته بارها عوض شد و کوتاه و بلند شد و ده سالی وقت مرا به خود گرفت .

- نوشتن آن را از چه سالی شروع کردید؟

از سال ۵۹ شروع کردم . بعضی از این فصل ها را به طور نامرتب نوشتم مثلاً فصل پانزدهم را قبل از فصل دوم نوشتم که بعداً این ها را مونتاژ کردم و شکل نهائی از آن بیرون آمد.

- وقایع رمان، با خاطرات واقعی شما هم پیوندی داشت؟

- فصل اول آن از یک حادثهٔ واقعی گرفته شده و برای دوستی که پزشک بود اتفاق افتاده بود . او تعریف می کرد که یکروز چریکی را آورده بودند که تیر خورده بود و دوست من به طور پنهانی او را مداوا کرده بود. رمان را با این واقعه شروع کردم . وقایع دیگر در پیوند با این حادثهٔ محوری که اتفاقاً آن سالها بارها تکرار می شد ادامه پیدا کرد. می خواستم به نحوی زندگی خودم و همسرانم را انعکاس دهم و رمان، داستان آدمی بود که خودش توی روزنامه کار می کند و برادرش چریکی است که تیر می خورد و گم می شود . او در سراسر رمان به دنبال برادرش است و می خواهد او را پیدا کند . بعد به جستجوی این آدم، از کویر رد می شود و از زندان ها و وقایع عصر، رد می شود واز اعتقادات و باورها عبور می کند و طبیعتاً با آن عوالم و حوادث درگیر می شود. بدین گونه او هام و کابوس ها و خیالات جنون آمیز خودش را شرح می دهد و همچنین اتفاقات بیرونی را؛ مثل نمایشگاهی که بالای تپه است و نظام پیشین را در آن حراج کرده اند، یا آسیاب های هلندی که هزاران هزار نفر را در آن آرد می کنند. بعضی فصل ها ده ، یازده بار نوشته شده و بعضی ها هم با یکی دو بار تصحیح به شکل نهایی رسیدند ، بعضی فصل ها هم که ضعیف بودند کنار گذاشته شدند. و من در باز نویسی این تکه پاره های خیال و واقعیت کوتاهی نکردم و تا سال شصت و سه یا شصت و چهار، سه هزار صفحهٔ سلطانی چرکنویس پاکنویس کرده بودم بعدها مرتب آن را تراشیدم تا شد پانصد صفحه ای که بعد از هفده سال چاپ شد . . تقریباً هر روز به طور متوسط بین پانزده تا هیجده صفحه می نوشتم. یعنی می نوشتم تا زمانی که خسته شوم و پیش نروم ، آن وقت بس می کردم. در آخر روز که نوشته هارا ورق می زدیم مثلاً پانزده صفحه شده و ذهنم عادت کرده بود هرروز مقدار معینی مطلب به من تحویل دهد و این روند حالت ریتمیک داشت، یعنی قطع نمی شد . سعی کردم هیچ وقفه ای در این ریتم نیفتد تا این اثر به پایان برسد و به خاطر تألمات و دلخستگی و وقایع بیرونی نیمه کاره رها نشود وقتی شکل نهایی کتاب آماده شد فکر کردم ممکن است چاپ این کتاب، برایم دردسرا ایجاد کند که حتماً هم در آن شرایط و آن روزگار تحمل نمی شد .

- یعنی آن را برای چاپ به جایی نبردید؟

- نه، مدتی از چاپ آن خودداری کردم، بعد طاققت نیاوردم و آن را به انتشارات تندر دادم. آن ناشر، خیلی خوشش آمد و در ردیف چاپ گذاشت که بعد از چاپ رمان بعدی ام "شهربندان" آن را حروف چینی کند. این ناشر که شهربندان را چاپ کرد همان بود که کتاب سلمان رشدی به نام شرم را منتشر کرده بود و با این که وزارت ارشاد هم به آن کتاب اجازه و جایزه داده بود، اما، چاپ آن برایش دردسر درست کرد. به دلیل شرایط ناگوار چاپ در آن روزگار آن ناشر، کار را گذاشت کنار و من کتاب را پس گرفتم و آوردم منزل و بعد در فرصتی دیگر آن را به ناشر دیگری دادم که می‌شود گفت صد درجه بدتر از سانسورچی‌های رسمی و جلادان کتاب با من و دیگران رفتار کرد. با این که کتاب را پسندیده و تعریف‌ها کرده بود اما آن را پنج سال در نوبت چاپ نگه داشت. بعد هم بهانه آورد که این کتاب مسأله دارد، آخرش هم چاپ نکرد. من می‌دانم چرا و شیطان هم شاید بداند باطن سوداگر فرصت طلب این جماعت را در حرفه‌های فرهنگی؛ که چه طور خود را در جامعه طرفدار فرهنگ مرفقی معرفی می‌کردند با نویسندگان خوش و بش می‌کردند اما زیر جلکی به خاطر بندهای کاغذ قاچاق و زینک و وام‌های طاق و جفت با رجال الغیب زدوبند داشتند، دستور شفاهی و کتبی می‌گرفتند و البته حالا هم دارند.

به هر حال پس از این همه تأخیر عمدی، کتاب را گرفتم و درکشو گذاشتم. یک بار دیگر روی آن کار کردم و بعد در فرصتی که اندک گشایشی در وضع کتاب و نویسندگان پدید آمد آن را به تاجر دیگری دادم و عاقبت بعد از هفده سال، آن آدم، کتاب را با وضعیت نامساعدی چاپ کرد. من فقط از این خوشحال بودم که آن دستنویس آسیب پذیر پیش از آن که گم یا منهدم بشود، چاپ شده است. در طول این هفده سال چند بار روی آن کار کردم و مرتب تغییراتی در تنظیم آن دادم و بخش‌های عظیمی از آن را حذف کردم چنان که دست نوشته‌های اول کتاب هیچ ربطی به کتاب چاپ شده ندارد و عملاً یک سوم آن چیزی است که روزی آن را با چه اشتیاق و جنونی نوشته بودم.

- در حین نوشتن، متن را برای کسی هم می‌خواندید؟

- برای هیچ‌کس نمی‌خواندم. جایی توصیه شده است و قبول داشتم که هیچ‌گاه نوشته‌های خودتان را برای کسی نخوانید، چون آن انرژی که باید صرف نوشتن و باز نویسی شود صرف وراجی راجع به آن اثر خواهد شد و این بود که آن را برای کسی نمی‌خواندم.

البته همسرم، دست نوشته‌ها را می‌دید و نمونه‌ها را برای او می‌خواندم و به پیشنهادهایش توجه می‌کردم. یکبار هم یادم است جلسه‌ای در خانه سمین بهبهانی بود که اخوان و دکتر علی محمد حق شناس و عده‌ای دیگر در آن حضور داشتند و من فصل حراج در نمایشگاه را آن جا خواندم.

- نظر آن‌ها چه بود؟

- خُب، به نظر بعضی‌ها از جمله خانم سیمین و دکتر حقشناس کار عجیبی بود و به نظرشان اثری بی سابقه آمد. شاید هم تعارف می‌کردند. غیر از آن جلسه، دیگر برای کسی یا جایی آن متن را نخواندم. آن ایام نمی‌شد به کسی اعتماد کرد.

- از لحاظ ساختاری رمان را با چه الگویی نوشتید؟

- چیزی که من آن موقع دنبالش بودم و برای بهتر نوشتن رمانم لازم داشتم خواندن آثار درجه اول جهانی به قصد درک و فهم شیوه‌های نگارش مدرن برای بنا کردن معماری رمان بود. فقط آثار آن‌هایی را می‌خواندم که در ساختار نوی رمان کمک می‌کرد. نیازمند دانستن و آموختن یک سری فوت و فن‌ها و شگردهای ادبی بودم که مثلاً در کار فوننتس و مارکز و یا آدمی مثل اینفانته می‌شد دید. در حقیقت این کتاب، بیشتر با الگویی نوشته شده که شباهت‌های ناگزیری با «رئیس جمهور»، اثر آستوریاس و بیشتر از آن با «پوست»، نوشته مالاپارته دارد. من بیشتر در گیر فضاها و داستان‌گویی ویژه مالاپارته بودم. چون او هم «پوست» را در زمان جنگ نوشته و رمان من هم به نوعی در زمان جنگ واقع شده بود. در کار مالاپارته هم مسائل انقلاب و جنگ و استبداد و زندان و آشوب و اندوه‌یادها شکل محوری دارد و سعی می‌کند همه چیز واقعی و روزمره اما در ساختی پرازتخیل و طنز ارائه شود طنزی که اساس بینش اوست و در معماری اثر نهفته نه در عبارات. تردید در واقعیت این جهان وارونه کار مرا به فراتر از واقعیت توجه می‌داد.

- آثار ایرانی را هم می‌خواندید؟

- تقریباً ده سال اول انقلاب را می‌شود گفت خیلی کم آثار ایرانی معاصر را خواندم مگر به طور تصادفی چند داستان از نویسندگان خودمان خوانده باشم آن هم از سر کنجکاوی. معتقد بودم که داستان‌های ایرانی چیزی به من نمی‌دهند، هم از لحاظ ذهنی و هم از لحاظ تکنیکی. از نظر مایه‌های ذهنی ادبیات داستانی و غنایی قدیم خودمان گنجینه‌ای در دسترس و قابل بهره‌برداری بود. اما می‌توان نمونه‌های عالی ادبیات غرب را از نظر نوع پرداخت مدرن و ساختار بدیع و شگردهایی که امروزه مطرح است مطالعه کرد. به هر حال آن‌ها، نسبت به ماتجربه‌های متنوع و دقیق‌تری در زمینه ادبیات داستانی مدرن داشته‌اند. بعدها، در دهه دوم انقلاب بود که برگشتم و کارهای ایرانی را خواندم که ببینم دوستان ما در این ایام در این جا چه کرده‌اند.

- برای نوشتن این رمان، غیر از منابع ادبی و تاریخی به منابع دیگری هم نیاز داشتید؟

- بخشی از وقایع رمان در زندان می‌گذشت و بخشی در کویر. که باید از آن آگاهی بیشتری می‌داشتم چون هیچ‌یک را شخصاً تجربه نکرده بودم. اما از نظر استغراق در حالات روحی و کابوس‌ها و خیال کم و کسری نداشتم. کابوس‌های شخصی، که قالبی طنز آمیزی هم دارد همچون نان روزانه به فراوانی در دسترس بود. در آن زیرزمین سیمانی نیمه تاریک، ابزارش فراهم بود و اتفاقات خونبار جامعه از سقف بی‌روزش یکسر چکه می‌کرد.

برای شناختن کویر، به این خاطر که بایستی تصویرهای دقیقی از کویر می‌دادم، یک دوره هرچه را که راجع به کویرهای ایران نوشته و تحقیق شده بود خواندم.

ده پانزده کتاب بود که آن‌ها را خواندم و مخصوصاً کارهای دکتر رجبی را که آثار دست اول خوبی بود و در این میان به کتاب سون هدین برخورددم. مردی سوئدی که نزدیک یک قرن پیش از کشورسردش به کویر گرم ایران سفر کرده بود. کویر را به‌رغم خطرات بسیارش، با شتر و البته باساربان ماهری که آن موقع نظیرش کمیاب نبود و جب به جب پیموده بود. درسفرنامه اش تمام جزئیات کویر بزرگ ایران را نوشته و تصویری بسیار دقیق از عوالم کویر داده که خیلی در ذهنیت من مؤثر واقع شد. بعدها، مسئله کویر ذهنی یا کویر معنوی هم برای من مطرح شد همچنین ضرورت‌ها و چالشهای زندگی دشواردر قلمروی کویر. دررمان خودم سوار یکی از آن شترها شدم و با سون هدین راه افتادم با چشم بینای او ودقت نظرش، کویر را قدم به قدم در کتاب او پیمودم. بسیاری از چیزها را راجع به کویر نمی‌دانستم و از آن کتاب یاد گرفتم. اما همیشه این پرسش موذی در ذهن من بود که این آدم، برای چه بلندشده و به کویر آمده و چه نیروی فرهنگی و کنجکاوی علمی باعث شده که او از قلب زمستان‌های بلند بیاید توی دل تابستانهای وحشتناک و دوزخ‌وار کویری. بعداً درمقاله ای خواندم که بله، ایشان در اینجا به دنبال کشف منابع نفتی بوده و از طرف شرکت‌های نفتی مأمور شده بوده و چندان هم از سر صدق و صفا نمی‌خواستند کار فرهنگی بکنند. هرچه بود در کتابش آن قضایای تکرار ناشدنی و حالا محال را خیلی دقیق دیده و استنادانه ضبط کرده است. من بخش‌های مربوط به کویر را در این رمان، مدیون او هستم.

- در مورد زندان‌ها از چه منابعی استفاده کردید؟

- در مورد زندان‌ها، همین‌طور از زمان شاه با تمام کسانی که از زندان بیرون می‌آمدند صحبت می‌کردم و بعد از آن هم این کار را ادامه می‌دادم و چون خودم هیچ‌وقت زندان نرفته بودم که در این مورد شانس آورده بودم و امیدوارم که این شانس ادامه پیدا کند - این بود که با کسانی که زندان‌های طولانی یا کوتاه مدت داشتند در مورد جزئیات زندگی و حوادث بندها و فضای واقعی که در آن‌جا می‌گذرد و امیدها و آرزوها و بیم‌های آنها که در زندان بودند، صحبت می‌کردم و حرف‌های آنها را یادداشت می‌کردم و چون به عنوان یک روزنامه نگار این کار را خوب بلد بودم این بود که رئوس مطالب اساسی راجع به زندان‌ها را از زبان این‌ها یادداشت می‌کردم.

- مثلاً چه مسائلی را؟

- مثلاً این که واکنش زنان یا مردان در زندان‌ها چیست یا این که گروه بندی‌های عقیدتی و قومی و مسلکی چه نقشی دارند. دعواها و اختلافات در زندان چگونه است، بر سر چیست و توطئه‌ها چگونه شکل می‌گیرند. همه این‌ها را از طریق آنها که در زندان‌ها بودند و تجربیات دست اول بی‌اغراق داشتند شنیدم و حفظ کردم. انبوه یادداشت‌ها و خاطره‌هایم، دستمایه این کتاب شد و اگر من در آن کتاب گفته‌ام که در فلان تاریخ، قهرمانان زندان‌های ما دختران جوان و زیبایی بودند که مقاومت کردند و بابت توهین‌هایی که به آن‌ها شد کوتاه نیامدند تا خود را به کشتن دادند، خُب این حرف یک جامعه شناس بود که از زندان آمده بود و می‌گفت برای من تعجب‌آور بود و نامنتظر که چگونه این دخترهای جوان با این

شهامت از شرافت انسانی و باورهای ایمانی خودشان دفاع می کردند . سعی نکردم در آن بخش خیالپردازی کنم و در واقع، انواع تجربه‌های مربوط به زندان را از زبان خود زندانیان گرفتم و البته طبیعی است که این‌ها را آن قدر که لازم داشتیم و طبیعت کار و روحیه من ، اقتضا می کرد نقل کرده‌ام. وگرنه این اثر، به کتاب دیگری تبدیل می‌شد. لازمه ساختار آن رمان گزینه‌ای از این قضا یا بود.

- بعد از برج‌های خاموشی، چه رمانی نوشتید؟

- بعد از برج‌های خاموشی، "شهر بندان" را شروع کردم که در سال ۶۶ منتشر شد . شهر بندان رمانی بود که به ۱۹۸۴ جورج اورول شباهتی اندک داشت.

- یعنی با همان الگو شهر بندان را کار کردید؟

- نه به آن صورت. چون کاری که من کردم بیشتر از وقایع خاورمیانه ای نشأت گرفته بود و اساساً با زمینه آن رمان آینده‌گرا که علمی تخیلی است تفاوت آشکار دارد . این رمانی بود برگرفته از واقعیت موجود با آب و رنگ منطقه ای ، که شاید شباهتش با آن نوع رمانها در مایه مشترک جوامع توتالیتر باشد . ماجرای آن این بود که آدمی برمی‌گردد به وطن خودش و ناگهان می‌بیند همه چیزش از دست رفته. یعنی خانه و زندگی و زن و بچه و حتی اسم و مشخصات شناسنامه ای اش عوض شده و هویت اش را یک سر باخته است و کوشش این شخص برای شناساندن خودش به عنوان یک شهروند عادی ، مضمون اصلی کتاب است. وقایع در کابل افغانستان اتفاق می افتد، سخت شبیه موقعی است که طالبان در آن حکومت می کردند ،گرچه کتاب در زمان اشغال افغانستان توسط شوروی نوشته شده بود و می توانست نوعی پیش‌گویی وضعیتی مضحک بعدی باشد . اساساً در برج‌های خاموشی و هم در شهر بندان و رمان‌های بعدی، مسأله قدرت، محور اصلی است.

- قدرت سیاسی؟

نه فقط قدرت سیاسی. بلکه انواع قدرت های مختلف که در جامعه وجود دارد. نشان دادن قدرت سیاسی، دینی، اقتصادی، اخلاقی و قدرت‌های معنوی مثل عشق، مرگ. کوشش انسان، یا درشکلی عمیقتر سرنوشت مقدر بشر. بعد شناخت تحلیلی این قدرت‌ها در طول زندگی و در صورت ضرورت درگیری ذهنی و عملی با قدرت و اقتدار. این قدرت‌ها گاهی اقتدار حکومتی است ، وقتی افکار عمومی، زمانی یک نوع سنت تاریخی ، جایی یک وضعیت جغرافیایی و استراتژیک و قضایایی همچند این هاست . قبل از انقلاب، مسئله آزادی و استقلال و مبارزه، مسائل محوری روشنفکران و مضمون تفکر آنها بود . فکر کردم که ما از شناخت قدرت و ارزیابی آن اطلاع کمی داریم به قدر ضرور به آن نپرداخته‌ایم . یکی از نقطه ضعف های اجتماعی این که در ارزیابی انواع قدرت‌های موجود در جامعه تصور کرده‌ایم.

خب! مثلاً فرهنگ، خودش یک قدرت است و بخشی از فرهنگ، دین است . دیدیم بخشی از این فرهنگ، که دین باشد، به دلیل نیروی عظیمی که در آن هست، به یک انقلاب دست زده. یا مثلاً روشنفکران هیچ‌وقت افکار عمومی را چنان که هست ارزیابی واقعی نکرده بودند. فکر می‌کردند آن‌ها به طور طبیعی و علمی حقا پیشروی جامعه اند و مردم به دلیل

این برتری حقانی دنبال آن‌ها خواهند آمد. ولی مردم نشان دادند که نه چندان از حکومت‌ها تبعیت می‌کنند، نه از روشنفکران، بلکه از عناصری در فرهنگ خودشان تبعیت می‌کنند. خوب باید دقیق‌تر واقع بینانه می‌فهمیدیم این فرهنگ چیست؟ فرهنگ مردمی با نیروی مستتر تاریخی‌اش، قدرتی است که به آن پرداخته نشده بود. متأسفانه هنوز هم ما به مسئله افکار عمومی و قدرت ناشناخته‌اش آن‌طور که لازم است نپرداخته‌ایم، نه از لحاظ علمی و نه از لحاظ فرهنگی. نظر سنجی و آمارگیری و انتخابات آزاد ظاهراً یکی از ابزارهایی که ببینیم مردم عملاً چه فکر می‌کنند. اگر در جوامعی مثل ما، نظر سنجی‌ها غالباً قلبی از آب درمی‌آید، چون مردم می‌ترسند عقاید خودشان را بگویند. ولی، در موارد کم خطری چون انتخابات با شرکت یا عدم شرکتشان تا حدی سمت و سوی تمایلات خود را آشکار می‌کنند اما حرف نهائی‌شان را در آشوب‌های مقطعی می‌زنند که غالباً مایه حیرت و وحشت مشابهی در حکومتگران و مخالفان آن‌ها می‌شود.

با تأملاتی که بعد از انقلاب، در تنهایی مدید خوفناک داشتم، توانستم باورها و فکرای خودم را جمع و جور بکنم. وقتی آدم سرگرم یک فضای فعال مطبوعاتی است بین وظایف روزانه تقسیم می‌شود. اما وقتی توی خانه‌اش می‌نشیند و منصفانه حساب و کتاب می‌کند: من حالا کی هستم، چه کار داشتم می‌کردم، کجا اشتباه کرده‌ام؟ راه درست کدام بوده و اصلاً هویت اصلی ذهن من چیست؟ از این مرحله - خاصه پس از یک ضربه فردی، یک شکست قاطع جمعی - دوره‌ای دیگر شروع می‌شود که من نام این دوران را دوران تأمل نامیده‌ام. بعد از انقلاب یک عده از روشنفکران ما، از جمله نویسندگان، خانه نشین شدند و در این خانه نشینی عده‌ای موفق شدند به بازشناسی خویش و دیگران بپردازند و از طریق بازنگری زندگی مادی و معنوی جامعه، دستاوردها و از دست داده‌ها را حس کنند چه در سطح فردی چه در اندازه‌های اجتماعی. کوشیدند به شناسایی تاریخ و فرهنگ و مردم خودشان بپردازند. به جغرافیای سیاسی خودشان آگاه شوند به فردیت خودشان توجه کنند. در نام‌گذاری این دوران شناخت و بازشناسی فردی و جمعی، من و مختاری در جلسات سه‌شنبه‌مان تعبیر مشترکی داشتیم و این فرصت مغتنم اما هولناک را، دوران تأمل نامیده بودیم. معتقد بودیم در این دوران فرصتی پیش آمد که بعضی از ما به ارزیابی مجدد خود بپردازیم، گرچه این بازشناسی هیچ‌گاه کامل نیست ولی حرکتی آگاهانه، هرچند محدود، به خویش‌شناسی و تحلیل واقع بینانه جامعه ایرانی، در پاره‌ای از نویسندگان پدید آمد. این گرایش به بازاندیشی وضعیت؛ تا حد زیادی در مردم هم پدید آمد. ما کنج کتابخانه‌هایمان نشستیم و از طریق بازخوانی آثار ادبی خودمان و آثار ادبی - فلسفی جهان و تفکراتی که از این بازاندیشی حاصل می‌شد و می‌خواستیم به این نتیجه برسیم که ما کی هستیم و چه کار باید بکنیم و این بار به ضرورت می‌خواستیم به سؤال بی‌جواب، چه باید کرد؟، پاسخی بهتر دهیم، قشر متوسط هم در سطح دیگر و به صورتی متفاوت به ضرورت غربال ذهنیاتشان رسیده بودند.

- چگونه؟

- در حول و حوش انقلاب، می‌بینید بسیاری به دنبال چیزهایی بودند که ضرورت آن را حس می‌کردند داشت و همان موقع باید فهمیده می‌شد.

- مثلاً چه چیزهایی؟

- من خود در راسته کتابفروشی جلو دانشگاه تهران، شاهد بودم در ماه های منتهی به انقلاب، جوان ها برابر دو نوع کتابفروشی صف می بستند. یکی کتابفروشی هایی که کارهای شریعتی را عرضه می کردند و تا آن موقع، این کارها قدغن بودند، می خواستند ببینند نگاه جدید مذهبی که باعث انقلاب شده چیست؟ یک صف دیگر هم در برابر کتابفروشی هایی وجود داشت که آثار کسروی را عرضه می کردند و همچنین کتابهای مارکسیستی را. می خواستند ببینند اگر ما این بخش را قبول نداشته باشیم بخش دیگر چه دارد که به ما پیشنهاد کند. و این گرایش در دانشجویان و اهل کتاب فراوان بود و می دانید که این کتابها هم تیراژهای وسیعی داشتند و هم این که کم و بیش خوانده می شدند. وقتی انقلاب در حوالی سال های ۶۰ به سامان رسید، گرایش های دیگری پیداشد. افکار عمومی (بیشتر در افراد قشر متوسط تحصیل کرده، که موتور محرک جامعه است و غالباً به مسامحه از آن به مردم یاد می شود) می خواست عمیق تر به این قضیه نگاه کند، علاوه بر دستورالعمل هایی که کسروی یا لنین یا شریعتی و دیگران می دادند که این کارها را بکنید یا نکنید، می خواستند خودشان مستقلاً، البته نه چندان عقلانی بلکه بیشتر هیجانی، تصمیم بگیرند. بنابراین گرایش عجیبی به کتابخوانی و بررسی نشریات روز، پیدا شده بود. شاهد بودیم مردم کتابهای تاریخی زیاد می خواندند و می خواستند ببینند در تاریخ ما- چه در قرنهای گذشته چه در تاریخ پس از مشروطه - چه اتفاقی افتاده که ما، در پایان آن تاریخ به این اکنون خاص رسیده ایم. آنها حتا از خواندن دروغ و دوندگ های مستشرقان و جهانگردان هم خودداری نمی کردند. می خواستند نظر فرنگی ها را هم راجع به خود بدانند، خود را از منظر بیرونی ارزیابی کنند. ضمناً کتب عرفانی هم به عنوان عناصر آرامش بخش روانهای پریشان رایج شد. چون عده ای از فضای موجود ناامید شده بودند و یک مخدر ذهنی می خواستند که این در عرفان، یافت می شد. این گرایش کتابخوانی مرتب تغییر جایگاه می داد. یعنی مردم از نوشته هایی که می گفتند چه کاری بکنید می رفتند به طرف کتابهایی که می گفتند تا کنون چه کرده ایم که به این جا رسیدیم. متأسفانه این روند قطع شد. یعنی بعدها با سیاست های عمدی سنجیده ای، که موانعی برای چاپ و انتشار آزادانه کتاب تراشیدند، عطش کتابخوانی و آگاهی یابی سیراب نشده ماند. کاغذ به عنوان یک کالای استراتژیک در دست دولت قرار گرفت و دولت به چاپخانه ها کاغذ نداد، فقط کتابهای خاصی اجازه انتشار یافت و کتابهای دیگر نتوانستند چاپ شوند. بعد از مدتی مردم دیگر آن کتابهای تکراری را نخریدند و میل به کتابخوانی فرونشست. به انتهای تمایل کتاب خوانی رسیده ایم اما نه به انتهای میل به آگاهی.

همین تجربه را ما در روزنامه هم داشتیم. یعنی وقتی فضای سیاسی کمی باز شد مردم رفتند روزنامه بخوانند که ببینند چه شده است و در لایه های زیرین جامعه و در سطح اقتدار و سیاست و در سطح مسائل اجتماعی چه اتفاقی دارد می افتد و تیراژها ناگهان به ششصد هزار یا حتی یک میلیون رسید. ولی بعد از مدتی، وقتی محدودیت آرا و عقاید بوجود آمد و روزنامه ها تعطیل و توقیف شدند طبعاً میل به روزنامه خوانی ه حداقل خودش رسید و الان روزنامه ها در فضای ترس زده، از تیراژ فقیرانه خودشان رنج می برند در عین این که هنوز نویسندگان متهور ما جان و مال بر سر روشنگری و آگاهی بخشی می گذارند. هنوز هم اگر شهروند عادی وقت مطالعه داشته باشد بیشتر وقتش را صرف خواندن روزنامه

و مجله می کند تا مطالعه کتاب، برای این که فرصت فراغت ندارد و ضمناً مسائل روزانه کشور و آینده آن برایش اهمیت بیشتری دارد دلش می خواهد از وقایع روز آگاه باشد و زیاد دنبال مبانی فکری نمی گردد.

- بعد از شهربندان گویا "شب ملخ" را نوشته‌اید. نوشتن این رمان را با چه دیدگاهی و براساس چه نوع تجربه‌ای آغاز کردید؟

- شب ملخ را در بحبوحه جنگ نوشتم، آن موقع به فکر افتادم که اگر من روزها و شب‌های جنگ و مرگ را در همان لحظه‌های واقع شدنش ثبت کنم، واقعی و صادقانه تر خواهد بود تا این که صبر کنم و زمان بگذرد و از دور به خاطره جنگ نگاه کنم و از آن بنویسم.

- یعنی شب ملخ همزمان با وقایعی که در دل جنگ رخ می داد نوشته شده؟

- بله روز به روز وساعت به ساعت مثل یادداشتهای روزانه. همان روز شایعاتی در شهر بود و اتفاقاتی در خیابانها و محله‌ها افتاده بود، چیزی راجع به جنگ و جبهه‌ها و وقایع روزمره مردم گفته می شد این‌ها مایه نوشتن می شد حالادر ترکیبی از واقعیت و خیال، در شوخ طبعی یا ملال، غالباً با بی پروایی ذهن در جوار مرگ وابدیت. مثلاً می شنیدم خانمی حامله توی بولوار می رفته و همان موقع که بمب افتاده آن جا، سقط جنین کرده. این را می نوشتم و رابطه کودک و بمب و زن و جنگ را هم. یا واکنش‌های عاطفی و عقلانی خودم را موقعی که بمب می خورد توی محله‌های دور و نزدیک و ممکن بود آن بمب روی خانه ما بخورد و ما از بین برویم، همان لحظه‌ای می نوشتم. شب ملخ، عکس فوری از لحظات غیرعادی است. در واقع، وقتی شما در متن مرگ روزانه، چیزی می نویسید. دیگر رودر بایستی، ملاحظات خاص، ادبیات بازی، نمی دانم تزیینات به کار دادن و این‌ها، در ذهن شما نخواهد گذشت. بلکه همان لحظه آن چه راکه واکنش عصبی شما هست می نویسید. بنابراین، شب ملخ کتابی است که برخلاف ظاهرش، واقع‌گرا است و گزارش روزانه یک دوره است که از درون کابوس و خیال‌های موحش یک شاعر عبور کرده.

- در نوشتن آن از تجربه‌های روزنامه نویسی هم استفاده کرده‌اید؟

- از فوت و فن روزنامه نویسی در این رمان به این صورت استفاده کرده‌ام که هرچه شنیدم و حس کردم و دیدم به گونه‌ای آزادانه ثبت کردم.

- یعنی در این رمان کمتر از تخیل استفاده کرده‌اید؟

- خب، بخشی از آن هم تخیلی است. مثلاً آن جا که بمب می خورد توی قبرستان و مرده‌ها بیرون می آیند و وارد زندگی روزمره می شوند. این تمثیلی از یک وضعیت است و معمولاً تمثیل دوراز واقعیت کلی نیست. وقتی شما در متن هلاکت جمعی زندگی می کنید در بین مردگان زندگی می کنید. بنابراین خود شما یک مرده هستید و این تمثیلی است که ناگهان تبدیل به واقعیت روزمره می شود. یا این که خود شیوه کار و ساختار اثر، یک ساختار مفهوم‌گرا شده است.

_مفهوم گرا به چه معنا؟

- مثل این است که بمب خورده وسط ساختار رمان و این معماری پخش و پلا شده است. من نابخود این ساختار پخش شده را برای داستان گویی انتخاب کردم که تکه تکه نوشته می شود و ظاهراً پربیش است و به باطن جمع. انگار موشک های تهران، جغرافیای متن را متلاشی کرده، اما شهر موشک خورده هنوز تمامیتش را زیر تکه تکه شدن حفظ کرده است.

برای این که متلاشی شدن در آن روز مهمترین مسئله بوده: خانواده ها متلاشی می شدند، خانه ها ویران می شد، کشور داشت روبه اضمحلال می رفت. ولی توی آن، مقاومت بوده، شجاعت بوده، کسانی توی جبهه ها می جنگیدند. قهرمانانی در این نبرد و دفاع بوده اند که من با اشتیاق و احترام از آن ها سخن گفته ام. حُب البته یک چیزهای مسخره ای هم بوده که گفته ام. من فقط از یک چیز اجباری حاکم بر آن روزها عدول کردم آن که به ستایش جنگ برخاستم. من به دفاع لازمی که مردم ما علیه دشمن می کردند پرداخته ام، در عین حال یک جایی هم که جنگ خنده دار و مسخره و ضدانسانی بوده آن را هم گفته ام. در حالی که سیاست عام آن روزگار این بود که فقط از جنگ تعریف کنید و علیه آن چیزی نگویید. ولی من گفتم نه، جنگ چیزهای خوب دارد و چیزهای زشت هم دارد و یک جاهایی جدی است مثل مرگ آدم ها و یک جاهایی خنده دار است مثل ترس از مرگ و مآل اندیشی های حریصان و کاروبار جنگ افروزان و یک چیزهای مسخره ای هم دارد مثل سیاست بازی های آشکار و پنهان؛ که آن را هم باید گفت. مثلاً یک بار بمب خورده بود توی کارخانه ی آردسازی و آرد در فضای تهران پخش شده بود. مردم که از بمب شیمیایی می ترسیدند فکر کرده بودند که این ذرات سفید همان بمب شیمیایی است. این تصویر و تصور در حالی که ترسناک است، خنده دار هم هست و همه ی این ها باید در ادبیات، منعکس شود و ادبیات، نمی تواند فرمایشی و یک سو به و جانبدار باشد.

- در چاپ کتاب مشکلی پیش نیامد؟

- کتاب که سال ۶۹ خواست چاپ شود این ها گفتند چیزهایی که ضد جنگ است باید بیرون بیاید. آن موقع هنوز جنگ تمام نبود. معتقد بودم این ها جز واقعیت این جنگ نیست و کسی که در زیر بارش بمب ها چیزی نوشته نمی توانسته دروغ بگوید، بنابراین چرا باید حرف های خودش را پس بگیرد. البته شاید یک تقلبی در انتها کردم. به این معنا که کتاب رفت وزارت ارشاد و در آن جا فکر کردند که این یک مجموعه داستان کوتاه است و گفتند هشت تکه اش باید بیرون بیاید یعنی بهترین قسمت های رمان. ناشر توصیه آنها را به من منتقل کرد و من گفتم در این مورد فکر می کنم. بعد در فرصتی به ناشر گفتم مطابق سلیقه آنها عمل کرده ام در حالی که حتا یک سطر آن ها را تغییر نداده بودم. ناشر بیچاره با اعتماد به حرف من آن کتاب را چاپ کرد. موقع جنگ بود و بررسی ها هم مثل بقیه کارمندان شهری هول مرگ برشان داشته بود و متوجه نشده بودند که من آن تکه ها را در نیآورده ام. کتاب بدون کم و کاست بیرون آمد ولی بعد به تفتین منتقدان مغرض، قلب ماهیت موضوع در کیهان، کتاب را جمع کردند. البته کتاب پخش شده بود و چیز زیادی برای جمع کردن نمانده بود. چغلی مأمور معذور جلوی آن کتاب و کتابهای دیگر مرا گرفت. از آن موقع یک تصویر معاند از من در نشریات ضد فرهنگ ساخته شد و مرتب تکه هایی از آن کتاب را هم ارائه می کردند که این جا مثلاً

مجبای به رزمندگان توهین کرده . درحالی که اصلا چنین نبود و مغلطه می کردند . برای تمام کسانی که از وطن و حیثیت مردم ما دفاع کرده بودند احترام قائل بودم ، هدف من از نوشتن این کتاب نفی جنگ افروزی و تخریب تمدن دومملکت بود . اعتراض اصلی من به سازمان ها و دولت هائی بود که با نادانی یا سوء نیت باعث جنگ وادامه آن می شوند و رذالت آگاهانه یا ندانم کاری ابلهانه کسی چون صدام و پشت سرش غرب اسلحه فروش که مردان و زنان ممالک را هرزمان گوشت دم توپ می کنند و کشورهای آباد را بدل به ویرانه ای از انهدام و مصیبت می کنند . پاپوش دوز ظاهرا مطبوعاتی ، حق ندارد یک دیالوگ یا تکه ای از یک کتاب را بیرون بیاورد و روی آن تفسیر و تعبیر جانبدار خودرا بگذارد . ممکن است بین شخصیت های مثبت و منفی یک رمان کسی هم باشد که مخالف رزمندگان باشد، دربرابرش بسیاری آدمها موافق این دفاع میهنی باشند و آنها هم حرفشان رازده باشند . خُب او هم به عنوان یکی از پرسوناژهای رمان حرفش را زده و لابد پاسخش را در همان کتاب شنیده . شما حق ندارید آن عبارت را جدا و درشت کنید و با نیت ضد فرهنگی وبه قصد حذف فرهنگی کسانی که چون شما نمی اندیشند در دست زورچماق تعصب کنید . این نوع رفتار دشمنانه با ادبیات یک ملت نابودکننده خلاقیت آزاد است . آن وزیر فعلا فراری ومهاجر ، درگزند باد با تفتیش شلوار قرون وسطایی، ذوق وشعور انسانی را آن پایین ها جستجو می کرد . گیرم با این تشبثات ، ما حذف شدیم وننوشتیم کارها وحرفهای شما در فرهنگ امروزایران چه جایی وارزشی بین مردم یافت؟

شب ملخ از اولین کتاب های متأثر از جنگ بوده . الان نویسندگان را متهم می کنند چرا شما راجع به جنگ چیزی ننوشته اید. ما نوشته ایم شما نخوانده اید ودرست نخوانده اید . خُب از میان ما خیلی ها خواستند بروند جبهه. البته خود من نمی خواستم بروم ولی خیلی از دوستان ما می خواستند بروند جبهه اما به آنها گفتند شما از ما نیستید و نباید بروید جبهه. بعد هم که ما شروع کردیم از دیدگاه مستقل به جنگ نگاه کردن، جلو کارمان را گرفتند. بنابراین، این چه نوع توقعی است که از ما دارند و چه اعتراضی است که به ما می کنند و می گویند شما راجع به جنگ ننوشتید؟ ادبیات جنگی که نباید خشونت ستا باشد . حالا می بینم فضای کلی کتاب های دفاع مقدس نه شبیه اما مخالف نظریه مطرح در شب ملخ نیست. می گوید جنگ تحمیل شده وما دفاع کرده ایم . من هم در شب ملخ همین را گفته ام . رمان برج های خاموشی ، بخش اعظمش راجع به جنگ است و من در آن جا در آغاز جنگ پیش بینی کردم که پایان ستیزه جوئی ها به کجا خواهد انجامید.

در برج های خاموشی، پیش بینی تان از جنگ چه بود؟

در برج های خاموشی، در نبرد طولانی و بی حاصلی که بین دو بخش یک کشور در می گیرد، ناگهان در یکی از فصل ها، ما شاهد ازدواج تشریفاتی سرهنگ و بانو هستیم درحالی که طرفداران این دو نفر در حال نبرد با هم دیگرند . حیران می مانند چگونه درحالی که نبرد پایان نیافته این ها به صلحی مصلحتی تن در داده اند. این البته به معنای پیش گویی نیست بلکه تجربه ای تاریخی وجهانی است ، پایان محتوم جنگ هائی که در آن، سربازها کشته می شوند و ژنرال ها به افتخار هم دیگر جام هایشان را بلند می کنند. مسئله ای است که در کل تاریخ تکرار شده و ربطی به وضعیت موجود ندارد، طرح مسأله است وهشدار ، همین !

- می‌رسیم به "عبور از باغ قرمز" می‌شود از انگیزه نوشته شدن این رمان صحبت کنید؟

- این رمان، حاصل سفری است که به ایل قشقایی کرده بودم و در آن جا مهمان یکی از خوانین قشقایی بودم. روندرو به رشد زوال زندگی ایلیاتی را در آن جا به چشم دیدم و کارت پستال‌های زیباورمانتیکی که معمولاً از زندگی ایلیاتی برای ما می‌سازند در ذهن من مجالده شد. زندگی واقعی مردم ایل نشین و کوچنده برای من به طور واقعی مطرح شد و شنیدن افسانه‌های دیرین این‌ها و نوع زندگی گذشته‌شان و مشاهده طرز زندگی امروزی‌شان انگیزه ای شد که رمانی در مورد زندگی ایلیاتی بنویسم. یعنی نوع زندگی سوم ایرانی که بعد از زندگی شهری و روستایی قرار دارد. خلاف این که الان زندگی ایلیاتی برای ما اهمیت چندانی ندارد و در حاشیه فراموشی غرق می‌شود، در طول تاریخ، این زندگی ایلیاتی بوده که همواره اقتدار حکومتی را به وجود آورده است. غالب سلسله‌های شاهی ایران به وسیله اقوام کوچنده شکل گرفته که مرده شور شکلش را ببرد. یعنی کوچگردان با حمله به شهرها، می‌آمدند و آن جا را فتح می‌کردند. سلسله‌های خود را پایه‌گذاری می‌کردند و حیات طبیعی شهرنشینی در ایران را قطع می‌کردند.

ما یک تاریخ مستمر شهرنشینی نداشته‌ایم. شهرهای ما دائماً یا توسط اقوام کوچگرد و بدوی خارجی مثل اعراب و مغول‌ها و تیموریان مورد گسست تاریخی قرار گرفته یا این که از سوی بیابانگردهای داخلی کشور که همان قبایل و عشایر باشند دائماً مورد هجوم قرار گرفته‌ایم و آن مدنیت کوتاه مدت متناوباً از بین رفته است. در حالی که وقتی به ایران قبل از اسلام نگاه می‌کنیم می‌بینیم یک نوع استمرار تاریخی وجود دارد و در واقع برای همین است که یک امپراتوری رشد می‌کند و در ضمن ادبیات و هنر و فرهنگ خودش را می‌آفریند ولی بعد از اسلام و در واقع بعد از سامانیان ما مدام مورد هجوم قرار گرفته‌ایم و البته قبل از آن هم به وسیله رومی‌ها و یونانی‌ها غارت شده بودیم. اگرچه یونانی‌ها وقتی به ایران آمدند خواستند تمدن خودشان را با تمدن ایرانی تلفیق کنند و چیزی هم در اشکانیان حاصل شد.

- شما یکی از علل عدم رشد شهرنشینی را آن هجوم‌های دائمی می‌دانید؟

- به نظر من، این گسست تاریخی که بر اثر حمله‌های مکرر کوچگردان داخلی و خارجی رخ داده نگذاشته شهرهای ما به یک استقرار و ثباتی برسند که در آن‌ها دانش و فرهنگ و مظاهر شهرنشینی رشد کند.

این گسست تاریخی انسان ایرانی را دائماً در دلهره از دست دادن گذشته و بی‌اعتباری آینده قرار داده و برای همین است که آن شعار معروف ایرانی که «این نیز بگذرد» عمومیت پیدا کرده و انسان ایرانی بیشتر به زمان حال اندیشیده و قادر نبوده برای آینده خویش برنامه‌ای اندیشیده داشته باشد. ما این‌ها را حتا در معماری هم می‌بینیم که بی‌ثبات و موقتی است و فقط برای مدتی کوتاه بناها ساخته می‌شده‌اند. حتا شما عالی قاپوی اصفهان، کاخ شاهی را که می‌بینید در سطحی از بی‌ثباتی و مختصر بودن، در وضعیتی مینیاتوری ساخته شده که برای دوره ای کوتاه و چندتا آدم ظرفیت داشته باشد. در ایران فقط مساجد هستند که بنا بر ابدی بودن مفهوم الهی ساخت پایدارتری از نظر ظاهری و اساس معماری به خود می‌گیرند. در بقیه موارد تصور و تصویر عمومی و قدیمی، فانی بودن انسان - که هم دردین و آیین تأکید شده هم وضع ناپایدار کشور مؤید بقایی و ناثباتی اوضاع بوده - در فرهنگ عام و خاص چنان جا افتاده که عمارات و سلسله‌ها و ادبیات و راهکارهای زندگی مردم و آیین‌ها، همه حکایتگر ناپایداری و موقتی بودن آدمی و وضعیت اوست

. این موقتی بودن وضعیت مان، درما حسرت فانی بودن وعطش ابدی شدن را شعله ورتتر ساخته است و عرفان به این نیاز جبرانی جواب می داده .

نکته دیگر که برای من مطرح بوده و در چند کتاب من خود را نشان می دهد این است که ما در یک کویر بزرگ تاریخی و جغرافیایی قرار گرفته ایم و در واقع کوچگردان ما از بیم آسیب خشکسالی به این ور و آن ور می گریخته اند، بخشی از جنگها فرار از این مصائب و رسیدن به نعمتی آن سوتر بوده با هجوم به همسایه ها و فتح و غنائم .

- در کدام یک از کتابها به این نکته که گفتید پرداخته اید؟

- بیشتر در برج های خاموشی و در همین کتاب عبور از باغ قرمز که اصلاً موضوعش همین است .

اما نکته دیگری که باید در مورد این کویر جهانی - که ما و عربستان در قلب آن زندگی می کنیم - بگویم این است که تمام ادیان هم از این مرکز کویر جهانی برخاسته اند . این جا، منطقه ای رسالت پرور است . در این که کویر در تخیل و تفکر انسانی چقدر مؤثر است و این که چرا الوهیت در قلب این کویر جهانی بیشتر مورد توجه قرار گرفته و تمام انبیای مرسل از این جا برخاسته اند، خودش موضوع بحث خاصی است که من آن را در هر دو کتاب مورد توجه قرار داده ام .

- موضوع رمان از همان زمان که به ایل قشقایی سفر کردید در ذهن تان بود یا بعداً به ذهن تان رسید؟

- انگیزه ای که باعث شد این رمان را بنویسم این بود که آن چه ما از زندگی ایلپاتی شنیده بودیم با آن چه می دیدیم متفاوت بود. مشاهدات، مرا به فکر واداشت که چرا چنین تصویر آرمانی و در واقع قلبی از ایل داده می شود؟ غالباً به وسیله جهانگردان یا اهالی حماسه اندیش همان ایل که نسلالژیهای خود را تبلیغ می کنند . به این قضیه اندیشیدم که انقراض ایلات از کی شروع شده و چه کسانی در نابودی این نوع زندگی سوم ایرانی، کوشیده اند. گرچه حدوداً می دانستم که این انقراض از دوره رضاشاه شروع شده بود که زندگی شهرنشینی غربی را مطرح می کرد.

- پس طرح رمان، همزمان با آن سفر به ذهن تان رسید؟

- ، خان قشقایی که مرد دانایی بود و یک بصیرت کهن را به ارث برده بود برای من قصه هایی راجع به اسکان اجباری و نوع فشارهای حکومت مرکزی برای نابود کردن زندگی ایلپاتی و مصائب ایل نشینی در عین حال افسانه ها و آرزوهای این ها را برای من تعریف کرد و همچنین از نوع زندگی جاری ایلپاتی صحبت کرد. مثلاً می گفت باورهای دینی در زندگی ایلات، وضع خاصی دارد ، چون یک جا نشین نبوده اند که آخوند بتواند آن ها را با مبانی دینی ، بیشتر آشنا کند ، گرته ای از باورهای کلی به خدا و پیغمبر دارند. نوعی دنیای طبیعی و اسطوره ای پیچیده در افسانه های محلی دارند. مثلاً در عروسی ها و عزایشان بیشتر شاهنامه می خوانند و جزئیاتی از این قبیل . همان موقع برانگیخته شدم که از آن تصویر زیبای قلبی و رمانتیکی که برای ایل بوجود آورده بودند عبور کنم و بدانم که فقط ستایش زیبایی های ایل کل ماجرا نیست. بلکه درون آن فقر و مصیبت و حتی گاهی بی خبری از جهان هم وجود دارد. اگرچه آن ها نسبت به ما نزدیکتر به طبیعت و همچنین خیلی نزدیک به ذات خودشان هستند.

- نزدیک به خودشان؟

- انسان در دامن طبیعت خیلی به خودش نزدیک است اما، به هر حال از یک چیزهایی هم محروم مانده.

- به تنهایی به این سفر رفته بودید؟

- نه، در این سفر، من و دکتر غلامحسین ساعدی و برادرش دکتر اکبر بودیم. به طور خانوادگی رفته بودیم و آن‌ها هم بودند و علی‌اکبر صفاییان نقاش هم بود و حلیمی نقاش همچنین ناصر حریری هم بود. قبل از ما، چند موسیقیدان هم رفته بودند.

- با آن خان قشقایی از چه طریقی آشنا بودید؟

- پسران این خان که در دانشگاه تحصیل می‌کردند به دلیل تمایلات سوسیالیستی که داشتند، در واقع با بسیاری از روشنفکران متعهد و مبارز آن روزگار ارتباط داشتند و ما از طریق ساعدی، با این‌ها آشنا شدیم و دختران و پسران خان، بسیار پرشور و شائق به تحولات جاری بودند و متأسفانه مشکل بزرگی که برای این خانواده وجود داشت این بود که چندتا از این بچه‌ها در سن معینی نابینا می‌شدند. در عین نابینایی، تحصیلات عالی داشتند و آدم‌های هوشمند و خوشفکری بودند و پر از شور زندگی. چیزی که در درجه اول برای من جذابیت داشت، عطش این‌ها برای زندگی مدرن بود و شوق‌شان به دانستن بیشتر این جهان و مبارزه برای تغییر وضعیت عشیره.

- نابینایی شخصیت‌ها، در رمان شما هم بازتاب داشت؟

- از این نابینایی به عنوان نمادی برای نابینایی نسل خودمان، استفاده کردم.

- نابینایی نسبت به چه چیز؟

- نابینایی نسبت به گذشته. چون ما شهرنشینان (معاصران خودمان را می‌گوییم) به علت نداشتن اطلاعات موثق و البته کاهلی، اسطوره‌سازی، غرور ملی و عوامل دیگر؛ گذشته را خوب نمی‌شناختیم و آینده را هم نمی‌توانستیم خوب ارزیابی کنیم. این یک وضعیت خاص بود که نمادی از یک وضعیت عمومی را بازنمایی می‌کرد. بعداً فکر کردم که ایل قشقایی زیاد برای این قضیه مناسب نیست و فکر کردم بهتر است این داستان را ببرم توی ایل بختیاری.

- چرا؟

- چون، این تغییر محل، امکانات بیشتری از نظر نوشتن و طرح مسائل عشیره‌ای در اختیارم می‌گذاشت. ایل بختیاری علاوه بر این که مشابهت‌هایی با ایل قشقایی داشت ولی حیاتش فقط در افسانه‌ها و غارت‌ها و جنگ با حکومت مرکزی خلاصه نمی‌شد، بلکه اینها یک مصیبت بزرگ دیگری را متحمل شده بودند که از بین رفتن تمام یورت‌ها و چراگاه‌های ایلیاتی بود که خط لوله‌های نفت از آن‌ها عبور کرده بود. این‌ها در واقع سرزمین پدری را از دست داده و به اجبار ننگهبانان لوله‌های نفتی شده بودند که خون را از شریان‌های ایران به یغمای خارجی می‌برد. خُب به هر حال در جغرافیای تاریخی بختیاری، اتفاقات خاصی هم افتاده بود که غنی‌تر و گسترده‌تر از حوادث تاریخی ایل قشقایی بود.

این سرزمین و اهالی کوچگرد آن علاوه بر این که زیر سیطره غارتگران نفت - چه خارجی و چه حکومت مرکزی - قرار گرفته بود، حامل وقایعی تاریخی و واقعگرا بود که در جوار افسانه‌های رایج در آن رنگامیزی بیشتری برای یک رمان داشت. به هر حال من عبور از باغ قرمز را به عنوان سوگنامه زوال زندگی عشیره‌ای نوشتم.

- برای چاپ این کتاب باز هم با مشکلاتی نظیر رمان‌های قبلی روبرو شدید؟

- این کتاب هم مدتی در این جا برای مجوزاداری معطل ماند و طبق معمول که کتاب‌های من، همیشه به دلیل ساخت خاص خودشان بازاری نبوده‌اند و طبعاً ناشر بازاری هم در چاپ آن‌ها تعلل داشت. دست نویسه‌ها را به سوئد بردم و در آن جا چاپ شد. سالها بعد در ایران هم با حذف‌های وحشتناکی به چاپ رسید.

- چه بخش‌هایی را مجبور شدید حذف کنید؟

- خُب، مثلاً در یکی از فصل‌های کتاب، یکی از قهرمانان قصه به نام الیاس که یک خان زاده است به تهران می‌آید و آلوده زندگی جلف و هرزه شهری می‌شود. در این فصل مسائلی مثل دوجنسی بودن و خراباتی‌گری و فساد اخلاقی و ریای جنسی و اخلاقی مطرح شده بود که همه این‌ها، قیچی شد. البته در رویارویی با طرح این مسائل فقط قیچی‌ها مقصر نیستند بلکه ناشر عامی و مخاطب متعصب و پاپوش دوزم‌تظاهر هم نقش مؤثری در عدم طرح قضایای واقعی‌تر در نوشته‌های معاصر بازی می‌کنند. در این رمان سعی کرده بودم علاوه بر نقش زندگی خاص ایلایاتی، به شکستن تابوهایی هم بپردازم که نمی‌گذارند اخلاق عملی که غالباً متفاوت با نظریه‌های اخلاقی است، ابعاد واقعی خود را آشکار کند. در رمان‌های ما قضایایی چون زوایای آشکار و پنهان جنسیت، اعتیاد یا خیانت و کلاً انحرافات که ناگزیر در زندگی روزمره رایج و بدیهی است و همه می‌بینند و بدتر از آن خیلی‌ها بدان اشتغال دارند، به پستوی ذهن رانده و از کتابها حذف می‌شوند. در حالی که چیزهایی که این طور رواج عام و مشهود دارد از ادبیات نشأت نمی‌گیرد و طرح آن در ادبیات نه آن را افزون می‌کند و نه مانع آن می‌شود فقط داستان نویس آن را گزارش می‌کند. وضعیت عمومی کشور و ساختارهای اجتماعی است که چنین روابطی را در بطن خود می‌پرورد و گاه خاصیتی بشری است که با بخشنامه نمی‌توان جلو آن را گرفت یا با نگفتن از آن و پرده پوشی‌های بی‌فایده می‌توان آن را چاره کرد. ردائیل رایج یا فضائل موهوم نه توسط ادبیات به وجود آمده نه با مطرح کردن آن ترویج یا حذف می‌شود. اما طرح ریشه‌ای این قضایا در اسناد ادبی، ممکن است به برنامه‌ریزان اجتماعی کمک کنند که بتوانند درک همه جانبه‌ای از قضایا داشته باشند. این که ما حرام‌زادگی را فقط به این دلیل مطرح نکنیم که از ازدواج‌های شرعی برنخاسته، آیا واقعاً مسئله‌ی حرام‌زادگی را حل می‌کند؟

ادبیات می‌گوید می‌شود از منظرهای گوناگون به یک پدیده نگاه کرد، در عین حال نویسنده با طرح مسائل اجتماعی عملاً به نقد و ارزیابی آن نیز می‌پردازد که لزوماً همگن و همسو با نظرات یک مدیر اجتماعی نیست و چرا باید باشد؟ هر جامعه‌ای ظرفیت‌های تغییر یابنده دارد، ثابت نمی‌ماند، پرده پوشی‌های مصلحت‌جویانه آن تغییر ظرفیت را نشان نمی‌دهد. اهل فرهنگ به این تغییرات حساسند و می‌خواهند بی‌هیچ ریا و عافیت‌جویی تپش این تغییرات را نشان دهند. نبض واقعیت در ادبیات می‌زند. برخورد واقع‌گرایانه با قضایا - که ادبیات و رسانه‌ها نیز به گونه‌ای دیگر

بدان می پردازد - می تواند دست کم آن تنش های وحشتناک اجتماعی را بهتر نشان دهد. بگذاریم مسأله چنان که هست طرح شود ، بگوئیم این درد اجتماعی و فرهنگی است ، چاره جویی اش با مدیران و مسئولان. این را باور کنیم که جامعه آشکارا یا پنهانی از آن چه در او می گذرد آگاهی دارد حرف نزدن از آنها دروغ گفتن به مردمی است که از مآقع خبردارند . همه ی این ها در جوامع بسته به یک نوع ریای اخلاقی برمی گردد. شهادت انسان در این است که نخست منتقد خویش باشد و بعد منتقد دیگران. حد آزادی و دمکراسی در یک کشور هم تا آن جاست که بتواند از خود آن طور که هست حرف بزند نه آن طور که به مصلحت دوست و دشمن می تواند باشد .

به هر حال کتاب من به دلیل طرح این گونه مسائل که گفتم لت و پار شد و فقط بخش هایی از آن چاپ شد. چنین رفتاری نه درباره کتاب من که در مورد آثار بسیاران می شود و این یعنی حذف واقعیت از ادبیات یک کشور و تقلیل دادن ظرفیت فرهنگ تا پایین ترین سطح عوامانه اش . این کارها به سود هیچ کس نیست. مقابله با نوجویان و کاشفان واقعیت و حقیقت ورای آن ، سیاه کردن دنیاست .

- ایده نوشتن "باغ گمشده" چگونه به ذهن تان رسید؟

وسط سرودن منظومه "سفرهای ملاح رؤیا" بودم که ناگهان سرایش آن شعر دراز آهنگ قطع شد و رمان آغاز گردید. سفری کرده بودم به کاشان و مهمان دوستی بودیم . عصر بود و او برای من تعریف کرد که باغ بسیار زیبایی در کاشان و نزدیکی آن ده بوده که این باغ بسیار زیبا، تالی باغ فین کاشان بوده است و در تاریخ منطقه هم از آن نام برده اند. این باغ حالا از بین رفته و سه درخت سپیدار در کنار یک جاده آسفالت، تنها چیزی است که از این باغ به جامانده . علاقه مند شدم برویم و جای این باغ گمشده را ببینیم . بلند شدیم و رفتیم و دیدیم برهوتی ست با چند درخت و یک مشت آغل ویران و جاده ای هم از آن رد می شد . بعد از آن سفر آمدم و تاریخ کاشان را گرفتم و در آن جا دیدم که خوشبختانه نویسنده کتاب وصف این باغ را به اسم "فردوس مشرقی" آورده و نوشته که این باغ مال چه کسی بوده و توصیفی دقیق و گزارشگرانه از وجب به وجب این باغ داده که چه گل هایی در آن باغ کاشته می شد و درختان میوه و سایر درختان آن باغ چه بوده و نوع آبیاری باغ چگونه بوده ، خلاصه تمام جزئیات این باغ، مثل یک فیلم مستند ثبت شده. به نحوی که وقتی من خواستم این رمان را بنویسم، در یک فصلش که وصف باغ می آمد متن آن تاریخ نگار خوش قریحه را عینا نقل کردم .

پیش از دیدن آن باغ اصلاً ایده نوشتن چنین رمانی در ذهن تان نبود؟

- نه، اما سال ها پیش ، در حوالی سال ۵۰ من داستانی نوشته بودم به نام "مصائب خاصه تراش" ، راجع به آدمی که مشت و مالچی فتحعلی شاه بوده و در حمام او را کیسه می کشیده و اصلاحش می کرده است . برای شروع رمان باغ گمشده، لازم دیدم آن داستان را بسط بدهم . در واقع این خاصه تراش را از اجداد قهرمان داستان قرار دادم و قهرمان داستان دانشجویی است که از پدرش که سرهنگ است می شنود که خاندان آنها باغی داشته اند که از بین رفته و فقط سه تا درخت از آن باقی مانده کنار جاده ای پرت . این جوان دوست دارد که این باغ را دوباره با ثروت پدرش بسازد و

پدرش می‌گوید چیزی را که از بین رفته دیگر نمی‌شود ساخت. و این باغ به تدریج نمادی می‌شود از چیزهای زیبای از دست رفته.

- از دست رفته برای راوی ؟

- نه، فقط برای راوی، بلکه برای تمامی شخصیت‌ها، درهریک به صورتی متفاوت. برای یک نفر از آنها، جوانی از دست رفته است. برای یک نفر عشق از دست رفته، برای یکی آرمان از دست رفته و برای کسی وطن یا ایدئولوژی از دست رفته. در واقع قهرمانان این رمان، به دنبال یک چیز مفقود هستند که به آسانی یا به اجبار آن را از دست داده‌اند ولی جای خالی آن ارزش از دست رفته، این‌ها را آزار می‌دهد و در واقع رمان بر این محور، ساخته می‌شود و باغ تمثیل دنیای گم شده‌ای است که به نحوی به نگرش عمومی ما، مربوط می‌شود که همیشه عادت داریم حسرت گذشته‌های غالباً عزیز را بخوریم و این نسنالژی کم کم دارد عیب اخلاقی ما می‌شود. به فکر افتادم ببینم این عصر طلایی که ما مرتب غصه از دست رفتنش را می‌خوریم کی و کجا بوده؟ مثلاً در این عصر یک عده می‌گویند دوره پهلوی خیلی خوب بود و حسرت آن موقع را می‌خورند. یعنی خیلی راحت از امروز عبور می‌کنند و دیروز خودشان را مغتنم می‌دانند. در دوره پهلوی دوم که ما جوان بودیم می‌گفتند دوره رضاشاه وضع خیلی بهتر بود. یک دوره‌ای می‌گفتند عصر قاجار بهتر و راحت‌تر بوده. دیدم توی تاریخ هم این قضیه ادامه دارد و مدام می‌گفته‌اند دیروز خیلی بهتر از امروز بوده و سال به سال دریغ از پارسال. این حسرت گذشته‌گرایی را در متون مختلف دنبال کردم. مثلاً زمان حمله مغول نوشته‌اند قبل از حمله مغول روزگار خوبی بود یا توی کلیله و دمنه دیدم این مقفح گفته قبلاً چقدر روزگار عالی بوده و حالا همه چیز خراب شده. جستجوی گذشته خوب را دنبال کردم و دیدم حتا در دوره‌های ساسانیان از گذشته به عنوان دوران طلایی صحبت می‌کردند تا رسید به دوره‌ی کوروش. در زمان کوروش دیدم هم مورخان ایرانی و هم مورخان یونانی معتقدند که این یک دوره طلایی است. یعنی روزگاری بوده که ایرانی‌ها سرافراز و سالم و بانشاط و جنگجو و فهیم و پراز خردورزی تصویر شده‌اند و همه چیز منطق و سامان خودش را داشته و من در آن دوره، آن دیروز طلایی را پیدا کردم. اما این که چرا ما، به گذشته حسرت می‌خوریم و امروز را از دست می‌دهیم برای من مسئله اساسی بود. می‌خواستم بدانم این چه سازوکار روحی است که آدم‌هایی دائماً گذشته‌برایشان مهم باشد و از دژ خیالی گذشته درنیابند تا با واقعیت امروز و نقشه فردا روبرو شوند. این دقیقاً قضیه پیرمردی است که به جوانی خودش فکر می‌کند و جوان که بوده به کودکی اش می‌اندیشیده. ملت‌ها هم گاهی دچار این نوع ذهنیت می‌شوند. فکر کردم چند عنصر مؤثر در

حیات تاریخی ایرانی بوده که گذشته را عزیز می‌داشته و اکنون را خوار: یکی از آن‌ها، اعتقادات آیینی بوده. چه در آیین زرتشتی و چه در آیین بعدی، زمان حال زیاد اعتبار ندارد، بلکه زمان صالحان گذشته است که اعتبار دارد. زمان حال، به نحوی تحقیر می‌شود و به نحوی با یک الگوی سابق مقایسه می‌شود. نوعی نگرش متافیزیکی مبتنی بر اساطیر و زمان مقدس آغازین.

– چطور؟

– در ادبیات شعری و داستانی ما که بنگرید غالباً بارای یا بی آن، به زمانی دور چه در گذشته و چه در آینده پرتاب می‌شویم و از زمان حال غافل می‌گردیم. می‌بینید که دائماً زندگی روزمره و مردم عادی تحقیر می‌شوند و مردمان گذشته به عنوان مردمی اصیل و نجیب مطرح می‌گردند و این سؤال پیش می‌آید که چرا ما مردمان عصر خودمان و زندگی روزمره را جدی نمی‌گیریم و چرا، حال برای ما رنگ باخته است و همه چیز را به دیروز و کمتر به فردا احاله می‌دهیم؟

ما آینده‌نگر نیستیم و گذشته‌گراییم. شاید نوع اعتقادات ما و بی‌اعتباری وضعیت تاریخی و عدم ثبات منطقه و جنگ‌ها و آسیب‌ها ما را بدین باور عمومی کشانده. اکنون خود را غالباً حس کرده ایم که در معرض تهاجم و غارت و ستم است چنان که آینده‌خوشی را نمی‌شود در پی این اوضاع تصور کرد، پس برای فراموش کردن واقعیت ناگوار اکنون به گذشته ای اندیشیده ایم که احتمال دارد مردم در تنعم و آسودگی و آرامش بوده‌اند. این ذهنیت واپس‌گرا به ناچار جزء خلق و خوی ما شده.

- در خود شما هم چنین تمایلی وجود دارد؟

- شخصاً هیچ علاقه‌ای به بزرگنمایی گذشته ندارم، یعنی نمی‌خواهم گذشته را عزیز بدانم و در این گفتگوها هم شاید مشخص باشد که اصولاً چیزی که الان دارم بیشتر برایم مهم است تا آنچه که در گذشته داشته‌ام. حسرت روزگار گذشته را ندارم و چندان اعتباری به دوران گذشته نمی‌دهم اگرچه هر هنرمندی ناگزیر کودک باقی می‌ماند و کودکی‌اش خیلی برایش مهم است اما من سعی کرده‌ام با آن بینش طنز آمیزی که دارم گذشته و امروز و فردا را ناپایدار ببینم و زیاد این‌ها را در هر صورتی جدی نگیرم. اما قهرمان‌های رمان من گاهی خیلی به گذشته علاقه‌مند هستند. این گذشته، در حقیقت گذشته تقویمی آن‌ها نیست بلکه گذشته تاریخی و گذشته یک ملت است و شاید همان عصر طلایی گم شده است.

در ذهن آنها گذشته تاریخی تنها در یک عصر مشخص واقع نشده است، بلکه در همین باغ گمشده غالب قهرمانان من حسرت مجموعه‌ای از زیبایی‌های معنوی از دست رفته را می‌خورند که بیشتر جنبه فرهنگی دارد و از ادوار مختلف ترکیب یافته. یعنی ترکیبی از زیبایی‌های نابود شده.

- آن فرهنگ زیبای نابود شده در آثار شما، مربوط به چه عصری است؟

- این، چیزی است که شاید روزی منتقدی بیاید و بگوید که این معنویت گمشده‌ای که قهرمانان تو مرتب با حسرت از آن یاد می‌کنند کجا و در چه زمان و مکانی قرار دارد. اما به گمان من این معنویت گمشده در هیچ‌جا قرار ندارد. ترکیبی از عناصر فرار است که حامل زیبایی‌های فرهنگی و انسانی و ایرانی اند. مثلاً مینیاتورتبریز، برای من ارزش دارد یا شعر خوانی قهوه‌خانه‌ها در دوره صفویه، شادخواری‌های عصر منوچهری، همان‌طور که شیوه کارمعماران نقش جهان و هنگام نوشتن رسالات عارفان بر سر مزار بزرگان صوفیه، حتا صدای قمر و طاهرزاده و ساز صبا و سلوک نیما. ترکیبی از این‌ها، مرا به گذشته‌ای وابسته می‌کند که این گذشته تاریخ و زمان معینی نیست. بلکه ترکیبی از چیزهای خوش‌آیند یک ملت است و در واقع، میراث فرهنگی، گذشته من است، نه چیزی که در متن وقایع تاریخی می‌گذرد. برای من نادرشاه یا شاه‌عباس ارزش ندارند ولی خط میرعماد که از دوره شاه‌عباس مانده برای من معنا دارد. حالا گاهی این میراث ملی را باز ترمی کنم روی نقشه جهان و می‌شود میراث بشری که در آن داوینچی و نیچه و جویس و آستوریاس و نقاب سازان آفریقایی و الحمرای گرانادا و میدان ونیز و شبهای سفید پترزبورگ برای من همان قدر عزیزند که هموطنان تاریخی ام. اینها به معنای گذشته نیست، اینها سرمایه موجود آدمی است و گرنه نقد گذشته موهوم امری نیست که ما شروع کرده باشیم استاد ما عبید این گذشته گرایی بی پایه و خنده آور را در،، اخلاق‌الاشراف،، به حد لازم چوب زده است. او حاصل همه زمانها را دست انداخته.

- حالا که بحث به نگاهی به گذشته کشید، تأثیر خاطرات شخصی مثل یادکردهایی از خانواده و دوران کودکی و جوانی خودتان در این رمان‌ها، تا چه حد بوده است؟

- تصویرها وجود دارند ولی نستالژیک نیستند. در داستان‌های کوتاه قبلی حالت عاطفی شدیدی بوده. در رمانها افسوس بر گذشته نیست اما توصیف آن هست. مثلاً سطری می‌آید مثل: "سرود دبستانی از بام کاهگلی قریه" یا مثلاً "سایه‌های آبی پلکان سنگی". تصویرهایی هستند که من از کودکی دارم ولی این‌ها، میل بازگشت به آن دوره را القا نمی‌کنند

بلکه فقط تصویری از آن ایام می دهند. تصویر "کلاغ‌هایی که مرتب بر فراز کشتزارها پرواز می کنند" و "غروب‌های سرخ و خونینی که در فضای دشت با آن روبه‌رو می‌شوم" مرتب در شعرهای من تکرار می‌شوند. امانه چون شعر بعضی‌ها که حسرت بازگشت به آن فضا در متن تأکید می‌شود، بلکه این‌ها به عنوان تصاویری از گذشته، در آثار من می‌آیند و می‌روند. تصاویری که به اندازه تصاویر وقایع روزمره در ذهن من زنده هستند. آن بخش از گذشته به یاد می‌آید که بخشی از تصاویر یک اثر را با احضار زمان گذشته غنی تر کند. وضع کنونی همیشه اهمیت بیشتری برای من داشته و بیشتر دوست داشته‌ام به آینده فکر کنم. یکی از تعبیری که من روی آن پافشاری می‌کنم این است: هنرمند کسی است درگیر با اکنون خویش و این اکنون، زمانواری است که فارغ از گذشته و آینده نیست ولی حالایی بودن و معاصر جهان شدن محور آن است. اگر من با امروز خودم که امروز ملت خودم هم هست و امروز جهان هم هست درگیر نباشم و آن را نشناسم و قدرش را ندانم و با آن چالش دائمی نداشته باشم، بعدها نمی‌توانم شاهدی از عصر خودم باشم.

- خاطرات زندگی حرفه‌ای در ادبیات و روزنامه نگاری، رفقای آن دوره یا کافه‌ها، در این رمان‌ها بازتاب داشته؟

- مسلماً، در بعضی از رمان‌ها جزیی از حالات یک آدم که می‌شناخته‌ام، رفتار شخصیتی را می‌سازد یا یک شخصیت از ترکیب چند تا آدم ساخته شده. مگر می‌شود که اثر معاصر را از تجربه‌های روزمره عاری کرد؟ مثلاً در رمان "ج" که از آن هم صحبت خواهیم کرد، آدم‌هایی آمده‌اند که از دوستان و آشنایان من بوده‌اند و آنها را می‌شناختم یا از خاطرات کودکی در ذهنم مانده بودند. یا بخشی از خاطراتی که من از شوخ‌چشمی‌های افراد فامیل خودم داشته‌ام در بخش دوم کتاب «لطفاً درب را ببندید» ظاهر و ثبت شده، اما نه به طور کامل، بلکه به صورت تلفیقی. یعنی من از آغاز وقایع را به طور واقعی شرح نمی‌دهم. اصلاً برای واقعیت‌های روزمره آن اعتبار را قائل نیستم که عیناً آنها را ثبت کنم بلکه به محض این که شروع کنم از یک واقعه صحبت کردن خیال و تأملات می‌آیند و آن را دگرگون می‌کنند و به مسیر دیگری می‌برند. در حالی که من چون کار روزنامه‌نگاری کرده‌ام، طبیعتاً درست‌تر این بوده که به گزارش واقعیت‌های روزمره وفادار باشم ولی آنچه را می‌بینم واقعیت تصور نمی‌کنم، بلکه هرچه را که می‌بینم مرا به لایه پنهان آن منظره راهنمایی می‌کند و به ژرفای هستی‌شناسانه یک دست نیافتنی نقب می‌زند. ذهن تاریخ‌نگاری که من دارم همه چیز را در یک پانورامای تاریخی برایم مطرح می‌کند. یعنی به محض این که می‌بینم که شما، چهارزانو این جا نشسته‌اید، یک دفعه یاد شعری راجع به چهارزانو بودن می‌افتم که وقتی خوانده بودم بعد مثلاً به یاد تصویری در چهل ستون می‌افتم که در آن آدم‌ها چهارزانو نشسته‌اند در مجلس شراب و یا تصویر تابلوی "استنساخ"، محمودخان صبا. یعنی این چهارزانو نشستن در شخص روبه‌رو برایم مطرح نمی‌شود و تداعی‌ها مرا به یک چشم‌انداز تاریخی می‌برد. قادر نیستم مثل همینگوی، عیناً تصویری دقیق از یک اتفاق را بنویسم بلکه به محض این که شروع می‌کنم به گزارش یک واقعه، این پرسش می‌یابد به ابعاد تاریخی و زمان و مکان‌های مرتبط با آن. اگر حسن یا عیب است، چنین است و کاریش

نمی شود کرد. از یک نظر عیب است که کار را برای خواننده خیلی دشوار می کند و حسن است که در هر واقعه، لایه های متعدد یک واقعیت را احضار می کند که برهم منطبق هستند و زیر و بالای هم هستند و در یک ترکیب بندی خاص خوانا می شوند مثل کار کویبست ها. این نوع نگرش برای خودم تعجب آور است.

به خاطر عادت گزارشگری دوره روزنامه نگاری بایستی یک واقعه عینی در تداوم ملموس و منطقی اش ادامه یابد، این را در کارهای روزنامه نگاری تجربه کرده ام اما نمی دانم، چطور می شود آن نویسنده به هنگام نوشتن رمان، ناگهان از این عادت طولانی دست برمی دارد و شیوه ای را می آزمايد که عکس تجربه طولانی اوست.

- یعنی در رمان هایتان اصلاً حالت گزارش گونه وجود ندارد؟

- در بعضی از کارهایم گزارش گونه زیاده تر است. مثلاً در شهربندان وقایع به گونه ای توصیف می شوند که انگار این یک گزارش دقیق از وضعیتی است که دیده شده. اگرچه کل آن خیالی است. ولی در بعضی از کارها، از آغاز کاملاً مشخص است که این قضیه، خیالی است و یکی از مشخصه های اصلی کار من این است که غالباً فضا از واقعیت روزمره پرتاب می شود به میدان تخیل. واقعیت خود را در عرصه خیالات جستجو می کند و این عرصه تخیل گاهی معطوف به تاریخ است، مربوط می شود به زمان گذشته و وقایع گذشته، زمانی به حال حاضر و لایه های پنهانش. از نظر مضمونی گاهی به مفاهیمی مثل قدرت و عشق و زمان و غیب می پردازد. گاهی به واکنش های عاطفی یا داوری هایم راجع به وقایع روزمره مربوط می شود و به مسائلی مثل آزادی و دموکراسی و ستم پذیری و بهره کشی و چیستی و چگونگی ما.

معمولاً از دنیای خیال به دنیای واقعیت پرتاب نمی شوم ولی همواره از دنیای واقعیت - به محض این که شروع کنم به نوشتن - پرتاب می شوم به دنیای خیال. تبعیدم از رئال به سوررئال عمدی نیست.

- در زندگی روزمره تان هم این حالت وجود دارد؟

بله، با این که سعی می کنم واقع بینانه و سرد با وقایع روزمره درگیر شوم و به هر علت شکل و ریشه این وقایع را می شناسم و ابعادشان را درک می کنم، اما بیشتر اوقات، به خاطر کار حرفه ای و تمرکزی که باید برای حفظ فضای ذهنی ام داشته باشم درگیر عوالم خودم هستم: عوالم خیالی که در آن مجابی انگار تنهاست، تنهایی توأم با بی قیدی زمانی و مکانی. این مرا در نظر نزدیکانم - نه جامعه که در آن با چهره ای دیگر ظاهر شده ام - منقطع از عالم مادی نشان می دهد. این طوری عادت کرده ام و شاید بخت این را داشته ام که از آغاز تا اکنون کسی نیامده این عالم هیپوتی را از من بگیرد و همه از پدر و مادر و وزن و فرزند مرا آزاد و مسئولیت ناپذیر شناخته و رهايم کرده اند به خود. هیچ وقت خرید نکرده ام یا آشپزی نکرده ام و کار اداری هم نکرده ام. یعنی خیلی از کارهایی را که دیگران برای گذران زندگی می کنند ولیاقتی هم در اداره امور دارند و آن کارها، به واقعیت مشخصی وابسته شان می کند، انجام نداده ام. البته این حاصل لطفی

است که زنم و خانواده‌ام به من کرده‌اند که اجازه داده‌اند به عنوان یک آدم رهاشده و هیپروتی، در دنیای خیالات خود باشم. بعضی وقت‌ها که تنها هستم و زنم به سفر می‌رود وقتی می‌روم میوه بخرم و می بینم برای یک کیلو میوه باید هزار تومان بدهم، قضیه برایم باورنکردنی است چون مثلاً آخرین تصویری که داشته‌ام زمانی بوده که این میوه را بیست و پنج تومان می‌خریده‌ام و حالا شده هزار تومان و این فاصله برایم آزار دهنده است و این امر، یک جاهایی خنده‌دار می‌شود. مثلاً وقتی یکی می‌آید و می‌گوید پانصد هزار تومان به شما می‌دهم و این مقدمه را برای مجموعه نقاشی‌هایم بنویسید، پیش خود می‌گویم وای، چه لطفی در حق من کرده. حال آن که این پولی است که اصلاً قابل کار تخصصی من نیست و هم‌تراز من چندبرابر این تعرفه رامی‌گیرد. اصلاً سرم توی حساب نیست آن هم کسی که دکتری اقتصاد را گذرانده. از جوانی حقوقم را که می‌گرفتم می‌آوردم و به زنم می‌دادم و دیگر کاری نداشتم که این پول به خرج ما می‌رسد یا نه. زنم موقعی که پولمان کافی بوده که هیچ، در سالهای عسرت با خیاطی چاله چوله‌هایی را که بین حقوق اندک و هزینه‌ی گزاف دهه‌ی شصت به بعد وجود داشته به نحوی پر کرده و گاهی هم قرض‌آخرا لدوا شده است. این نوع زندگی، بعضی از واقعیت‌ها را از ذهن من دور کرده و واقعیت‌های دیگری به سر من مهمان کرده است. توی اتاق روبه چمن خانه‌ام می‌نشینم و از طریق نوشته‌ها و شنیده‌ها، نسبت به دنیای خارجی، اطلاعات پیدا می‌کنم. بعضی‌ها می‌گویند شما توی جامعه نیستید که ببینید چه خبر است. در حالی که عصاره‌ی آنچه در جامعه اتفاق می‌افتد در رسانه‌های داخلی و خارجی انعکاس می‌یابد. مگر حتماً لازم است که آدم صبح به صبح با راننده‌ی اتوبوس و بقال سرکوبه دعواش بشود تا به این نتیجه برسد که مردم از دست زندگی به اینجاشان رسیده. همین که در یک آمار می‌خواند شصت درصد شهروندان محترم تهرانی، ناهنجار هستند، برای درک خیلی چیزهای مرئی و نامرئی کافی است.

درک واقعیت، شمی لازم دارد که اگر شما این حساسیت را داشته باشید ممکن است از جامعه‌تان دور باشید ولی بهتر از بقیه ببینید. می‌توانید در لندن باشید و با دیدن عکس روزنامه‌ای از دوستان‌تان در دادگاه احساس کنید که چقدر شأن انسان نازل شده و چقدر در جوامع بسته آدمی تحقیر می‌شود، لازم نیست که حتماً خودتان روی آن صندلی نشسته باشید. بعضی‌ها باید واقعیت را لمس کنند. در حالی که درک واقعیت است که اهمیت دارد. در کتاب شور زندگی می‌خواندم که ون گوگ یک‌بار می‌رود از نقاش پولداری بگیرد و آن نقاش می‌گوید هنرمند باید گرسنگی را حس کند تا هنرمند برتری بشود. ون گوگ می‌گوید پس چرا تو خودت این کار را نمی‌کنی؟ او گفته بود من آن حساسیت را دارم که مراتب گرسنگی را تصور کنم اما آدمی مثل تو باید بدبختی بکشد تا بتواند از گرسنگی بگوید.

باری می گفتم که هیچ وقت آدم واقع گرایی نبوده ام و شاید هم بیش از دیگران واقع گرا هستم. چون برخوردارم از واقع گرایی و عقلانیت، تعبیری است که در ارتباط اجتماعی زیاد از این و آن شنیده ام .

هیچ وقت دچار رمانتیک بازی شعرا یا غرور بی جای آن ها نیستم. سعی می کنم با دیگران در هیأت یک شهروند ساده روبه رو شوم. احتمالاً این شیوه باید نوعی واقع گرایی باشد. تا واقعیت را چه بدانیم. به گمان من ، آن چه دیده می شود تنها حجم ممکن واقعیت نیست ، رویه واقعیت است. همیشه نگرانم که پشت این واقعیت ظاهری ، چه ابعاد دیگری نهفته است و شاید این نوعی نگاه شکاک ایرانی است. تاریخ هجوم ، ما را از نظر تاریخی و طبیعت فردی ، در معرض هجوم هشیاری بیش از اندازه قرار داده است. فرزندان ما نگاهی شکافنده برای نفوذ به درون و ماورا می طلبیده اند.

- از چه لحاظ؟

از این نظر که با این نگاه ذره را می دیدند و به آفتاب می نگرستند درون آن و باز به رابطه ذره و آفتاب فکر می کردند. در حالی که یک نفر فقط ذره را می بیند و راجع به همان ذره صحبت می کند. یک وقت هم هست که به قول معروف "او ز هر ذره ببیند آفتاب." شاید هم این مشکل ذهنی آدم های خاص باشد. من به این سازوکار خیلی فکر کرده ام و به جایی نرسیده ام. مدتی طولانی در احوالات خود دقیق شده بودم مثل روانکاوی از بیرون. جاهایی متوجه شدم که چرا این کارها را می کنم و جاهایی نه. مثلاً کندوکاو کرده ام ببینم چرا در نوشته های من این قدر مه زیاد دیده می شود. بالأخره دانستم علتش این است که وقتی محصل دبیرستانی بودم چشمم احتیاج به عینک داشته ، اما نمی دانستم که باید عینک بزنم ، کسی این را به من نگفته بود. پس همه چیز را مه آلود می دیدم و دیدم این مه در کارهای من یک عنصر اساسی شده. یعنی نوعی شفاف ندیدن اشیا یا با فاصله دیدن نسبت ها و رابطه ها. خوب ، این چیزی است که آدم حس می کند. اما ریشه اش را نمی دانم که چرا به هیچ قالب و چارچوبی پابند نیستم و چرا از هر چیزی که مرا به یک تعریفی، محدود می کند فرار می کنم و چرا خودم را زیر هیچ عنوانی خلاصه نمی کنم. شاید این نوعی طغیان یا ترس است و شاید یک خصلت مثبت یا اصلاً جزء رذائل اخلاقی من باشد.

- یک بار گفتید که خود را حالا بیشتر یک شاعر می دانید

- البته در ذهن من شعر مهمترین ارزش را دارد ؛ ولی نیازی نمی بینم شاعر مسلک بودن را صفت اصلی خودم تلقی کنم. از برداشت های دیگران متوجه شده ام که آن ها مرا یک روشنفکر واقع گرای معتدل به حساب می آورند ، شاید تلقی من از خودم آدمی ناواقع گرا و داستان هایم خیالگرا باشند. نمی دانم به هر حال منتقدین دیگران هستند و ما فقط خلق می کنیم. همیشه سعی می کنم در مورد کار خودم آگاهی بیشتری داشته باشم و بتوانم تحلیل دقیق تری از رفتار و افکارم بدهم ولی این تحلیل های شخصی خواهند بود و به هیچ وجه مانع این نخواهد بود که یک نفر نظری کاملاً متفاوت با آنچه من عرضه می کنم داشته باشد. یک بار هم فکر می کنم با هم صحبت کرده ایم که : اصلاً تعبیر ما از واقعیت ممکن است با تعبیر دیگران متفاوت باشد ولی این که آیا من در زندگی اجتماعی خودم هم یک آدم خیالاتی هستم یا

نه، باید بگوییم، نه، نیستیم و این را دیگران هم به من تذکر داده‌اند. مثلاً یکبار دکتر محیط که روانکاو معروفی است نه به عنوان بیمارش بلکه در اثنای رفاقتی طولانی به من گفت معمولاً بعضی‌ها هستند که با رشد نیمکرهٔ چپ یا راست‌شان، عاطفه‌گرا یا عقل‌گرا می‌شوند و من در تو این را می‌بینم که به یک تعادلی رسیده‌ای، یعنی عقل‌گرایی و تخیل در تو، به تناسب متوازی وجود دارد. البته من این را به عنوان چیز مثبتی در نظر نمی‌گیرم و دارم تعبیری را که یک روانکاو از من داشته مطرح می‌کنم.

- داشتید از باغ گمشده می‌گفتید که بحث به این جا کشیده می‌خواستم بدانم، در این رمان، علاوه بر آن گم‌کردگی یا گم‌گشتگی که گفتید موضوع دیگری هم هست که در رمان محوریت داشته؟

- در این رمان، سعی کردم به مسئلهٔ عشق بپردازم. در واقع موضوع اصلی که من در سال‌های بعد از انقلاب به آن پرداختم، قدرت بود که شناخت و بررسی انواع قدرت‌ها مورد نظر من بود. البته در نمایشنامهٔ "شبح سدوم" که چندسال قبل از انقلاب، نوشته‌ام قدرت پنهان و آشکارای بازیگران سیاسی برایم مطرح است، همچنین در نمایشنامهٔ هنوز چاپ نشدهٔ "تابوت سازان" بازی حذفی سیاست بازان موضوع اصلی است. در برج‌های خاموشی قدرت مردم و قدرت زمین و سرزمین مطرح بود و کویر و خشکسالی به عنوان یک قدرت بزرگ کشنده در برابر آب زندگی بخش قرار گرفته. در نمایشنامهٔ دیگری به نام "روزگار عقل سرخ" مسئلهٔ رویارویی یا همسویی روشنفکران با قدرت حاکم، مطرح شده و در کتاب شب ملخ، جنگ و مرگ که یکی پیداست و دیگری ناپیدا به عنوان قدرت‌های منهدم‌کننده عرضه شده‌اند و به تدریج من قدرت را تنها در قدرت سیاسی و اقتصادی و اجتماعی بارز ندیدم بلکه به متافیزیک قدرت پرداختم.

- متافیزیک قدرت؟

- مثل قدرت عشق، قدرت مرگ، قدرت باورها و سنت‌ها و قدرت افسانه‌ها و اساطیر. آن موقع داشتم به این مسئله فکر می‌کردم که ما ملتی هستیم که دانش و خردورزی خود را از طریق افسانه و شعر رشد داده‌ایم و در واقع، فرهنگ ما بر پایهٔ افسانه و اسطوره و شعر، استوار است و ما، آن نوع عقلانیت غربی را که بیشتر در آثار فلسفی نمود دارد، نداریم بلکه اگر تاریخی از خردورزی داریم، که داریم، لابه‌لای قصه‌ها و افسانه‌ها و اسطوره‌ها و منظومه‌های ما پرورش یافته. بنابراین من به متافیزیک قدرت پرداختم و در باغ گمشده در واقع عشق، به عنوان یک قدرت متافیزیک، یک اسطوره مورد نظر من بود.

- عشق به عنوان یک قدرت مثبت یا منفی؟

- عشق، در شکل‌های مختلف آن. یعنی نوعی قدرت متافیزیک که می‌آید، جایی نجات‌دهنده و درجائی نابودکننده است و در واقع، قدرت در مراحل و شکل‌های مختلف مورد نظر من بود و از این فضا بیرون نمی‌آدم. البته در شعرها تا

حدی از این موضوع محوری فاصله گرفتیم، ولی در رمان‌ها قدرت همواره موضوع اصلی ذهن من بود. چنانکه در کتاب شهربندان، یک قدرت مسلط میلیاریستی است که در افغانستان می‌آید و با تکیه ظاهری بر نیروی مذهبی، مردم را از هویت عادی خودشان خارج می‌کند. یا درنوول " دراین هوا " که آن را هفت هشت سال پیش نوشته‌ام، عشق، به عنوان یک قدرت کشنده مطرح می‌شود. به هر حال در باغ گمشده می‌خواستیم به متافیزیکی بپردازیم که چگونه انسان‌ها به دنبال رؤیاهای بی‌تعبیر خود می‌روند و آن رؤیاهای به عنوان یک قدرت بر این‌ها مسلط می‌شود و تبدیل به وهم می‌شود ، وهمی کشنده.

یکی از پیش فرض‌هایی که بدان باور دارم این است که نخستین کار ما در یک کشور جا دو زده و هم‌انگیز مثل ایران، توهم‌زدایی از خود و دیگران است. بدین معنا که هنرمند، در این جامعه در شرایط ناهنجاری قرار می‌گیرد، هوشمندی ما در این است که به اندازه و ظرفیت طبیعی خودمان واقف باشیم، نه فریب چاپلوسی را بخوریم و نه از بی‌اعتنایی‌ها و انکارها برنجیم. همین دیروز به کسی می‌گفتم: اگر لذت نوشتن برای من حاصل نمی‌شد، به هیچ‌وجه دست به قلم نمی‌بردم. چون در این جا هیچ چیز نیست که پاداش رنج‌سالیان مرا بدهد. وقتی رمان یا شعری می‌نویسم پر از لذت می‌شوم. لذتی که در هیچ چیز دیگر آن رانمی‌یابم و بدین خاطر کارم را ادامه می‌دهم نه به قصد این که کتابی چاپ کنم و فروش برود و بخوانند و نقد خوبی از آن بشود. خوشبختانه من دچار این گرفتاری نیستم. اما کسانی هستند که نادیده گرفتن آن‌ها، یا کتاب‌شان، باعث پرخاشگری بیش از اندازه، یا زودرنجی‌شان می‌شود. می‌گویند یکی از عوامل اعتیاد دامنگیر در جامعه هنری ایران، همین ناهنجاری‌های تحمیل شده به افراد حساسی است که در واقع، پاداش و مزد رنج طولانی خود را هیچ‌گاه دریافت نکرده‌اند. سال‌های اندیشیدم که در چه حدی از خلاقیت هستم؟ در نبود نقد درست و معیارهای روشن، بارها در جوانی شک کردم به کارم و سعی کردم کار هنری را متوقف کنم و در رشته‌های علمی مثل حقوق و علوم قضایی و اقتصادی کار کنم یا بروم کار اداری انجام دهم و حتی کار روزنامه نگاری انجام دادم اما ناگزیر و بی‌اختیار به کار هنری برگشتم و این به من فهماند که من به این حرفه وابسته یا شاید هم معتاد شده‌ام و این خوگری به حدی بود که به طور ارادی نمی‌توانستم این فعالیت ادبی را حتی در بدترین شرایط قطع کنم. گاه این بی‌اعتنایی‌های هدفدار و یا عکس آن، تعارفهای دوستانه، آدم را از قدوقاره طبیعی‌اش خارج می‌کند. باید جدا از این داوریه‌های متناقض، مواظب فریفتاری ذهن باشیم. نخستین کاری که یک نفر در طریق توهم‌زدایی - برای مدیریت زندگی و مدیریت دنیای فکری‌اش - باید انجام دهد این است که سعی کند بداند چقدر ظرفیت دارد و حدود و حدود واقعی‌اش در مجموعه گنجایی پیرامون چیست و با این ظرفیت چه می‌تواند بکند. به نظر من آدم‌هایی مثل هدایت و شاملو یا حافظ یا دهخدا، ظرفیت‌های خودشان را می‌شناخته‌اند. می‌دانسته‌اند چه کسی هستند، چه وظایفی دارند چه باید بکنند، چه میزانی فعالیت کنند و کارشان در چه حوزه‌هایی اولویت دارد. این‌ها با یک آگاهی بدور از هیجان و توهم و خودفریبی، به فعالیت ذهنی خود سامان داده‌اند و اگرچه ظاهراً کار هنرمند بی‌سروسامانی است. او در مجموعه‌ای از کابوس‌ها و آشفتگی‌ها و سرسام‌ها پیش می‌رود ولی اگر ته ذهنش یک نقشه منظم برای مدیریت جهان خودش نداشته باشد، این جهان نمی‌تواند روی دیگران تأثیرگذار باشد و این انتظام ذهنی، با مدیریت بیرونی فرق می‌کند. در واقع یک نظم

درونی و انتظام ذهنی است که شما جمع‌بندی از کل داده‌ها و تأملات و تجربیات و خلاقیت خودتان دارید و با این جمع‌بند سعی می‌کنید به تولید اجتماعی یک عصر، چیزی بیفزایید. به این دلیل حاشیه رفتن که معتقدم ما در جامعه سوررئالیستی عجیب و غریبی زندگی می‌کنیم، در یک جهان خواب‌گردار که بسیاری از روابط و نسبتها در آن جعلی و ناهنجار و بیمارگونه است. این فضای غیرعادی باعث شده که آدم‌ها در این جامعه از هنجار واقعی خودشان فاصله بگیرند. هنرمند ازهرم ابتدال و میانمایگی رایج، خود را بالا می‌کشد، فراتر از آن می‌ایستد با هنجار فعال نه منفعل. اودر برابر هنجار و عادات ساکن و مریض، هنجار فراتر را مطرح می‌کند. حالا این فراهنجار گاهی ممکن است مثل مال هدایت و چوبک، منفی و سیاه باشد و گاهی مثبت. رنگ اخلاقی آن مهم نیست، منظورم هنجار مدرنی است که یک ذهن نو اندیش، ممکن است عرضه کند و تصور می‌کنم با تو هم‌زدگی نشود به این خلاقیت رسید.

- می‌خواستید از همین مسئله توهم‌زدایی در باغ گمشده بگویید؟

- شخصیت‌های گوناگون باغ گمشده بیشتر با این نوع قضایا که در بالا اشاره کردم درگیرند.

- در این رمان، غیر از عشق که به عنوان قدرت اصلی مطرح شده، به شکل‌های دیگر قدرت هم توجه داشته‌اید؟

- عشق، در این رمان، مضمون محوری است؛ در عین حال، سیاست روزهم به موازات عشق مطرح می‌شود، همین‌طور، سنت و نوآوری نیز در کشمکش با یکدیگرند. در طول داستان آدم‌ها می‌خواهند از سنت به طرف نوآوری مطلوب‌شان حرکت کنند ولی، عادات و آیین‌های بسته‌بندی شده آزادشان نمی‌گذارد تا از قالب عادت شده‌شان فراتر روند و این خوگری یا خودشیفتگی جایی، نابودشان می‌کند.

- برای انتشار آن با مشکل مجوز هم روبه‌رو شدید؟

- کتاب را یک بار چند سال پیش در آمریکا و سوئد با نام "فردوس مشرقی" چاپ کرده بودم چون در این جا چندسالی معطل مانده بود با اصلاحیه‌ای عریض و طویل که کل اثر را پریشان می‌کرد و ناشر هم به دلیل وفور اصلاحات و هزینه‌های اضافی این عمل - که باید نصف زینک‌ها را عوض می‌کرد - رضا به قضا نمی‌داد. وقتی خواستم با ویراستاری دیگر کتاب را چاپ کنم، چون کتاب، در خارج چاپ شده بود، اثر مشکوکی قلمداد شد و فکر کردند این چی داشته که من آن را برده در خارج چاپ کرده‌ام. ده، یازده سال طول کشید تا در این جا چاپ شد و بلاخره در زمستان هشتاد و یک این کتاب در ایران به چاپ رسید.

- تغییر اسم آن از فردوس مشرقی به باغ گمشده دلیل خاصی داشت؟

- بله، دلایلی دارد که شاید گفتن نداشته باشد و اهل بخیه می‌دانند که نوعی گریز از شر ناشر و ناظر است. البته تصرفاتی در آن شده و کتاب ویراست تازه تر و بهتری یافته است.

- برای نوشتن مومیایی، چه طرحی توی ذهن‌تان بود؟

– رمان مومیایی، با اولین جمله‌اش، تکلیف خود را روشن کرد. یعنی یک روز عبارتی به ذهنم آمد که: « خدایگان کشته شد» و من در آن دم به شاه‌کشی و کشتن قدرت فکر می‌کردم. عبارت خدایگان کشته شد، ترکیب زبانی خاص داشت که ناگزیر کتاب مومیایی در ادامه همان نظم زبانی به همان سیاق نوشته شد.

- چه نوع نثری؟

– نثری که اگر نشود گفت شبیه نثر قرن پنجم و ششم، ولی هشتاد درصد این نثر، زیر تأثیر زبان کهن است. شاید علتش آن باشد که آن موقع متن‌های عرفانی و متن‌های ادبی قرن چهارم تا ششم را زیاد می‌خواندم و درگیر زبان شسته رفته و فنی، در عین حال ساده آن متون بودم. از یک سو ساده بود به دلیل کاربرد بی‌تصنع و دوری از ادبیات سازی صرف؛ از یک سو پیچیده و غنی بود چون در عبارتی کوتاه قادر به بیان مطالب زیاد و معانی دشواری شد. ویژگی نثر کسانی چون ابو سعید ابوالخیر و بیهقی و روزبهان بقلی این گونه است. آرزو داشتم بتوانم به این نوع ایجاز بیانی در نثر برسم و بتوانم با یک زبان پاکیزه رمانی موجز و کنایه بنویسم. همان موقع، تاریخ ایران باستان پیرنیا را هم مطالعه می‌کردم و ماجرای کوروش، به عنوان عصر طلایی، برایم اهمیت یافته بود. می‌خواستم بدانم بعد از این عصر طلایی چه اتفاقی افتاده و از چه راه‌هایی تا زمان ما رسیده است. یک امپراتوری مقتدر که با کوروش آغاز شده تا دوره ساسانیان آمده و تجزیه شده و با ضعف و قدرتهایش ادوار اسلامی را طی کرده و خاطره‌ای از آن به زمان ما رسیده است. برای این منظور، بردیا پسر کوروش را به عنوان شخصیت محوری رمان انتخاب کردم. یعنی کسی که گاهی با گئومات مغ اشتباه می‌شود به روایتی کشته شده و به روایت دیگر ناپدید شده است و برخوردی عکس کبوجیه دارد که در تاریخ ایران آدمی منفی است و در لشکرکشی به مصر، فضاحت‌هایی به بار آورده. این رابطه‌های پدر و پسر و دوبرادر و جانشینان به نظرم جالب آمد، فکر کردم این‌ها را نه به عنوان تمثیل تاریخی، بلکه به صورت بخش زنده‌ای از یک تاریخ که به گونه‌ای دیگر تکرار می‌شود مطرح کنم.

- هدف‌تان نوشتن یک رمان تاریخی بود؟

نه، این نوشته، رمانی شبه تاریخی بود. یعنی با روی آوردن به رمان شبه تاریخی می‌خواستم جعلی بودن تاریخ خودمان را یادآور شوم. تاریخ در هر دوره به میل حکمرانان نوشته می‌شود ما می‌توانیم در این تاریخ با اطلاعات درستی که بعدها با توجه به زندگی مردم و اسناد محققان به دست می‌آید همچنین براساس نودهنی و تاریخ‌نگری مترقی، تغییراتی بدهیم و حقیقتی نسبی از آن بیرون بکشیم.

- کل طرح رمان بعد از همین جمله اول که گفتید در ذهن‌تان جرقه زد، شکل گرفت یا قبلاً به آن نوع روابط و قضایا فکر کرده بودید؟

- طبیعی است که از سالها پیش به آن نوع روابط که از بازیه‌های اقتدار حاکم و مردم محکوم می‌زاید اندیشیده بودم. اما نه در چهارچوب داستانی. فکر کرده بودم که این تاریخ بایستی یک بار به دقت بازنگری شود. این فقط نیاز ذهنیت من نبود بلکه همان موقع، اگر به کتاب‌فروشی‌های سرمی‌زدید می‌دیدید که غالب مردم تاریخ و سفرنامه و کتاب‌های

عرفانی می خردند که بخوانند شاید چیزی بدانند. در مورد این رمان، چند چیز برایم مهم بود. یکی این که می خواستم تاریخ ایران رافشده کنم و یک بار این تاریخ را به میل خودم بنویسم، نه به عنوان یک مورخ، بلکه نویسنده می خواهد انتخابی از تاریخ بکند که در آن دروغ کمتر باشد. مثلاً اسم بردیا را از توی تاریخ رسمی خط زده اند، بسیاری اصل وجود او را انکار می کنند. از خودم پرسیدم چرا، چطور شده اسم یک شاه را از فهرست خاندانهای شاهی خط زده اند. شاید چون او شبیه دیگر شاهان نبوده، یک استثنای ویرانگر به شمار می آمده که آدمهایی مثل داریوش و جانشین ها خواسته باشند او نباشد تا امکان مقایسه به وجود نیاید. در این آدم نوعی مظلومیت تاریخی تشخیص دادم و بعد اسنادی را دیدم و دانستم این آدم کارهایی کرده که شاهان دیگر برای اقتدار مطلقه شاهی زیان آوری دانسته اند. بردیا در دوره کوتاه سلطنتش، معابد را ویران کرد با این باور که افراد می توانند در انتخاب هر مذهبی آزاد باشند. باج و خراج را هم قطع کرد و گفت که مردم تا چند سال می توانند باج ندهند. جنگ با این و آن کشور را هم متوقف کرد. خب این سه حرکت، نفی عناصر مهم اقتدار حکومتی هستند. شاهان دیگر بر اساس باج و خراج و جنگها و متافیزیک حامی خودشان، قدرت خود را حفظ کرده و اشاعه داده اند. پیداست که بانفی کننده این عناصر مخالف باشند. فرض را بر این گذاشتم که به قول مورخانی او شاه نشده؛ اما می توانسته بشود.

انگیزه دوم این که رمان، با یک نثر پاکیزه و دقیق نوشته شود. یکی از وظایف نویسنده، غنای زبانی و گسترش واژگانی است که امکان زندگی کردن دارند. بعضی لغات قدیمی ما هستند که ظرفیت دارند توی زبان ما بیایند و ادامه حیات دهند. این واژگان قدرت و پویایی دارند و آوردنشان توی یک رمان، کمک می کند که زندگی دیگری داشته باشند و در رمان های دیگر تکرار شوند و از درازای تاریخ به مجموعه زبان معاصر بیوندند. علاوه بر این ها در آن ایام که بدین قضایا فکرمی کردم یک گرایش عمده در چند نویسنده دیده می شد که در برابر سلطه لغات و اصطلاحات عربی و خواریگری زبان از سوی دیوانیان تازی مآب، به حفظ زبان معیار توجه داشتند و زبان فخیم ادبی مورد توجه آنها بود.

- منظورتان چه کسانی است؟

_ توی شعرا، شاملو بود و اخوان با زبان فخیم درخشان؛ که شاملو تحت تأثیر نثر قدیم و اخوان زیر تأثیر شعر خراسان و توی قصه نویس ها، دولت آبادی در کلیدر و گلشیری در داستان مردی که سواره بردار شد، بود. قبل از این ها در ادبیات داستانی تقی مدرسی در یکلیا و تنهایی او و رضا دانشور با سرگذشت جلال الدین منکبرنی این کار را به صورتی اعتدال آمیز انجام داده و موفق شده بودند. بعد از انقلاب، حساسیت نویسندگان به تاریخ و زبان خود زیادتر شده بود چون این هر دو را در معرض تحریف می دیدند. توجه به زبان معیار که درست و فصیح و مرتبط با کل تاریخ زبان باشد بین نویسندگان ادبی و مقاله نویسان مطبوعات طرفداران جدی و بی تعصبی یافت.

من خلاف شیوه نوشتن شهربندان، که به زبان روزنامه‌ای یا زبان رایج عام نزدیک بود، نثر ادبی فخیم را برای نوشتن مومیایی به کار گرفتم، نثری که از یک زبان تاریخی می‌آمد و می‌توانست زمانی تاریخی را با همان بافت و ساخت بازتاب دهد.

- در این فشرده کردن تاریخ، به وضعیت فعلی هم توجه داشتید؟

- یکی از مسائل این بود که با فشرده کردن تاریخ، برگردیم به وضعیت فعلی مان و ببینیم وقایعی که در ایران معاصر می‌گذرد در کجای تاریخ سابقه داشته. مقایسه ایران بعد از انقلاب با دوره مصدق و دیگر دوره‌های تاریخی هم مطرح بود. نوعی مقایسه تطبیقی زمان‌ها و دوره‌ها و حکام با هم دیگر، از انگیزه‌های نهانی و نهایی این فعالیت بود. در شروع رمان وقتی ماجرای خدایگان کشته را در همان صفحات اول کتاب دنبال می‌کنیم، می‌بینیم این خدایگان از یک سو بردیا است در کاخ شاهی که به وسیله دشمنانش و توسط سربازان داریوش، کشته می‌شود و از یک سو "آلنده" است در کاخ ریاست جمهوری‌اش در آن زیرزمین محاصره شده و از یک سو مصدق است در فتنه عوام در بیست و هشت مرداد. یعنی این سه الگو در همان فصل اول در یک آدم تلفیق می‌شود و می‌خوانید عده‌ای با دشمن‌های هخامنشی به خوابگاه شاهنشاه حمله می‌کنند، درعین حال صدای توپ و تانک می‌آید و طیاره‌ها هجوم می‌آورند بعد، صحنه‌هایی از غارت خانه دکتر مصدق نشان داده می‌شود. خواستم زمان را از توی تاریخ، بیرون بکشم به گونه‌ای که وقایع روی هم، منطبق شود و با این شیوه خاص نموداری جدید از وقایع تاریخی به وجود آید. این کارها را انجام دادم و بعدها در مونتاژ کتاب دستی بردم و این سیر تاریخی را تا دوره مصدق و اندکی بعد کشاندم. بردیا کشته می‌شود اما در حقیقت زنده می‌ماند و راه می‌افتد تا زمان ما. گاهی شخص با مرگ خودش زنده تر می‌ماند و این در کشور ما خیلی سابقه دارد مثلاً هدایت و فروغ. بردیا هم در رمان من زنده می‌ماند و منتظر می‌شود که فردا تابوتش حرکت کند. پشت تابوتش راه می‌افتد و تابوت از میدان انقلاب در زمان حاضر عبور می‌کند. از درون وقایع و واقعیت عصرها و دوره‌ها، از توی جغرافیا و تاریخ شناخته شده می‌گذرد. مثلاً از سلسله دیلمیان عبور می‌کند، از میان جنگل‌ها و جنگ‌ها، از عصر غزنویان عبور می‌کند. از دوره نهضت ملی عبور می‌کند، می‌آید و می‌رسد به زمان حاضر. در زمان حاضر، آن کسان که در آغاز پشت تابوت بودند دیگر نیستند و آدم‌های دیگری هستند ولی بردیا، کماکان پشت تابوت خودش حرکت می‌کند. ا و نگاه کاشف تاریخ است و می‌رسد به دوره‌ای که در آن فراوانند بی‌سران، رخدیسیان، یا گردنان. سران و گردنان دولعت رایج دیوانی بوده، لغت گردنان به تدریج فراموش شده، امالغت سران، امروزه هم به کار می‌رود بیشتر در تعبیر سیاسی. آن آدم‌هایی که بردیا در پی تابوتش با آنها روبرو می‌شود، گردنان هستند. یعنی فقط گردن دارند و سر ندارند و سرشان قطع شده، به جای سر، یک نقاب گذاشته‌اند. رسیده‌ایم به دوره‌ای که آدم‌ها، کله ندارند، نبود سر و ذهن و مغز خودشان را با یک نقاب زیبا پوشانده‌اند و تنوع رخدیس‌ها و نقابها آنها را از یکدیگر متمایز می‌کند، اما از دور شباهت کلی و عام به همه این بی‌کله‌ها می‌دهد. در آخرین صحنه‌ها، بردیا که از عصر امپراتوری عظیم آمده، توی خانه‌ای در جنوب شهر میان گداها زندگی می‌کند و حافظه‌اش را از دست داده است.

لحظاتی، صحنه‌های زیبا و باشکوه جشن‌های نوروزی و مهرگان را پیش چشم می‌آورد ولی نمی‌تواند بفهمد این‌ها چیستند و آن که می‌نگرد کیست؟ معاشران غایبی هم دارد گئومات که یاراندیشه اوست و میل‌ت تا زن زیبایی از معبد

بابلی است که مخاطب همیشگی اوست. بردیا، در واقع با عشقش به میللت تا زنده مانده و یکی از انگیزه‌های حیات او گفتگو با این زن است. در آخرین صحنه‌ها شخصیتها با احساس می‌کنند که دارند به صورتی جنینی با یک سفینه فضایی، به هوا و به ابدیت می‌روند.

- آیا زبان خاص رمان و این فشردگی تاریخی شتاب آمیز، اثر را به رمانی دشوار تبدیل نکرده؟

- رمان دشواری بود. دشوار از لحاظ ساخت و فشردگی، هم از لحاظ نوع نگاه، هم از نظر نثرنا‌آشنایی که دارد. سعی کردم این کتاب زبان و نثر دقیق و یگانه‌ای داشته باشد. موقع نوشتن کتاب، التهاب عجیبی داشتم. متن‌های تاریخی گوناگونی را مطالعه می‌کردم. دنبال اسناد تاریخی لازم برای این کتاب بودم. می‌خواستم در این رمان به پرسش‌های سرم پاسخ دهم. چرا در سی تیر مردم برای مصدق به خیابانها ریختند ولی در بیست و هشت مرداد، تنه‌ایش گذاشتند. اسناد مختلف سیاسی هریک بخشی از حقیقت را افشا می‌کند یا لاپوشانی می‌نماید. بردیا - مصدق در صحنه‌ای از رمان واگویه‌ای در بیابان دارد با خود که ضمناً حسب حال امیرکبیر و یعقوب لیث صفاری هم هست. این تداخل شخصیتها در یک کالبد، الگویی شد برای رمان "ج".

- باتوجه به مضمون خاص رمان و دشواری قالب و محتوایش که کتاب را شکلی غیرعادی و دورازپسند عامه می‌کند،

برای چاپ آن با ناشرمشکل خاصی نداشتید؟

- این رمان سیزده، چهارده تا ناشر عوض کرد یا متواضعانه بگویم سیزده، چهارده ناشر آن را رد کردند یا نخواستند و نتوانستند چاپ کنند. رمان را که نوشتم، مدتی در کشوی میز من ماند. پس از آخرین بازنگری‌ها، آن را به سپانلو دادم که هم بخواند و نظرش را به من بگوید هم آن را چاپ کند، چون آن موقع نشر اسفار را اداره می‌کرد و چند کتاب هم چاپ کرده بود. بعد از چندماه پرسیدم: کتاب را خواندی. گفت، نه، اما می‌فرستمش زیر چاپ. گفتم: آخر کتاب را که نخوانده‌ای. به خنده گفت: قبولت دارم و نیازی به خواندن نیست. نمی‌دانم چرا، کتاب را از دفتر انتشارات پس گرفتم. البته آن انتشارات هم بعداً متوقف شد. بعداً به توصیه دوستی آن را پیش ناشری بردم. این ناشر - که درست او را نمی‌شناختم - گرایش سلطنت‌طلبانه داشت و چندتا ایران شناس پرشور و معروف دردم و دستگاهش بودند. چون آن موقع بیشتر کتاب‌های تاریخی چاپ می‌کرد رمان را پیش او بردم. آن‌ها کتاب را خواندند و گفتند شما در این کتاب، به داریوش بزرگ توهین کرده‌اید و ما این کتاب را چاپ نمی‌کنیم. گفتم خُب این نظر من است. تازه این رمان شبه تاریخی است، تحقیق تاریخی که نیست. گیرم توهین شده، که به گمانم نشده، با این داوری آسمان که به زمین نیامده. شمادر نقدی که بر این کتاب خواهید نوشت آزادید بگویند تلقی این نویسنده غلط و مزخرف است. آزادی

یعنی این که من حرفم را بزنم ولو غلط، شما هم انتقاداتان را بکنید ولو درست. ناشر گفت نه، این رمان می‌رود توی مردم و شما مردم را نسبت به داریوش و شاهنشاهی ایران بدبین کرده‌اید و در این مقطع این کار خیانت است. ما کتاب را دادیم به یک آدم معتبر، او خوانده و گفته این‌ها از لحاظ تاریخی غلط است. گفتم من که تاریخ ننوشته‌ام من دارم با تاریخ بازی می‌کنم، تاریخ به نظر من یک دروغ بزرگ است و من از آن دروغ بزرگ آنچه به درد کار ادبی‌ام می‌خورد استفاده کرده‌ام. اما آنها گفتند نمی‌شود و قبول نکردند. کتاب برای بار دوم برگشت به خانه و مدت‌ها حوصله نکردم آن را جایی ببرم.

یک روز توی روزنامه خواندم که یک نشر جدید اعلام کرده: کتاب شما را چاپ می‌کنیم و با ما تماس بگیرید. تماس گرفتم، دیدم کسی را که تلفن را برداشته می‌شناسم. سالها پیش به دعوت ضیاء دری و یاراناش با جمعی از شعرا رفته بودیم اراک و شعرخوانی کرده بودم و می‌دانستم که حالا فیلم و سریال می‌سازد و جوان معقولی بود. خوشحال شد و گفت کتاب را بیاورید ببینیم. رفتم به آن نشانی دوست ما آن جا بود و گفت من در این مؤسسه کاری کنم، اما مدیر کس دیگری است. وبه اتفاقی راهنمایی‌ام کرد رفتم تو، دیدم آخوندنسبتا چاق و خوش برخوردی پشت میز نشسته است. اهل ادب را هم می‌شناسد و در آن وانفسای ضد هنری و ضد موسیقی عکس شجریان را هم گذاشته زیر شیشه می‌زش. معلوم شد در وزارت ارشاد از مسئولان نظارت بر موسیقی بوده، بعدها اختلاف پیدا کرده یا هرچه درآمده است و این جا کار انتشاراتی می‌کند. بعدها شنیدم این حضرات از آن جایی که نمی‌خواهم اسمش را ببرم در نیامده اند بلکه ظاهراً به کارنشر هم اشتغال دارند تا آب را از سرچشمه بخشکانند. یک مقدار صحبت کردیم و مرا می‌شناخت و گفت خوشحال می‌شویم که کتاب شمارا چاپ کنیم. بگذار یدش این‌جا که مشاور مؤسسه مطالعه کند. اگرچه امیدی نداشتیم که کتاب را برای چاپ بپسندد اما گفتم تو که سلطنت طلبش را آزموده ای قطب همانم دیگرش را تجربه کن. همان موقع جریانی وسیع به نام نشر دولتی رمق بخش خصوصی را می‌بلعید. کارمندان ارشاد و وابستگان هم به هدایت سیاسی خاص، بنگاه نشر خصوصی می‌زدند و با امکانات دولتی کتاب‌های مورد نظرشان را چاپ می‌کردند و هدف این بود که کتاب‌ها از آغاز راه کنترل شود.

بعد از دو سه هفته به آن جا رفتم و جناب آخوند گفت علاوه بر کارشناس مؤسسه خود من هم این کتاب را خواندم. من از شما انتظار نداشتیم، چطور انتظار دارید که این کتاب را چاپ کنیم یا کسی آن را چاپ کند در حالی که شما در همان

فصل اول تشییع جنازه حضرت امام را این طور نشان داده اید . گفتم اصلاً تاریخ آخرین تحریر پایان کتاب نشان می دهد که نوشتن این کتاب به سالها قبل از تشییع جنازه ایشان برمی گردد . برایش گفتم که یک ناشر ملی میهنی پیش از او ، به مراسم تشییع جنازه ایراد گرفته بود با این تفاوت که او فکرمی کرد من تشییع جنازه رضاشاه را مسخره کرده ام . دستکم از لحاظ تاریخ نوشتن این کتاب چنین وصله ناجوری بیشتر به نظر او می چسبید . حتا کسانی آن را استقبال از فلان وبهمنان دانسته اند و این مرا حیرت زده می کند که در این ملک برخورد با ادبیات چرا چنین شخصی وحقیر شده است . برایش شرح دادم که این اسما تشییع جنازه بردیا است اما درحقیقت تشییع مومیایی اقتدار زمانه است که در طول تاریخ تکرار می شود و هیچ ربطی به شخص معینی ندارد . خلاصه هرناشری چپ وراست و میانه و بیشتر سلاخ ، هریک برداشتی انحرافی از کتاب داشت . به خود گفتم خُب، اگر این کتاب به گونه ای است که امکان این همه برداشت های متفاوت و گاه متناقض می دهد باید ظرفیت خوبی در آن پرورده شده باشد عین تاریخ خودمان که هرکس به ظن خود گمانی غالباً غلط از آن دروغ ابدمدت دارد .

خلاصه سیزدهمین ناشر آقای هادی بود ، او را دوست شاعرم باباچاهی معرفی کرد وگفت مذهبی است اما روشن است و کتاب خوب را هم چاپ می کند . من که در این چندسال از این دربه دری ناشرانه ذله شده بودم گفتم هرچه بادا باد و کتاب را به او دادم و او گفت باید آن را درست مطالعه کند.

- آن آقا که گفتید بالأخره کتاب را چاپ کرد؟

- کتاب را حروفچینی کرد و تصحیحش کردم . باز مدت ها گذشت و خبری نشد . یک روز دیداری با من داشت و باکلی شرمندگی از تأخیر اشاره کرد که چون نشر و چاپ قسمتی از آثار حضرت امام را به ما داده اند طبعاً وقت برای چاپ آثار دیگر نداریم . اگر ناشر دیگری بخواهد این کتاب را چاپ کند ما نمونه سفید را با قیمت عادلانه در اختیار او می گذاریم و باز هم ما ماندیم و جستجوی چهاردهمین موجود ادب دوستی که بتواند کتابی را پس از این همه سال چاپ کند .

- در این فاصله کتاب را به کسی جز ناشر داده بودید بخواند .

- علاوه بر همسر من که این کتاب را خوانده و نثر غنایی آن را بیشتر از سایر کتابهایم پسندیده بود مومیایی - که واقعا داشت مومیایی می شد - را به دوست قدیمی ام هوشنگ حسامی که در کوی نویسندگان همسایه بودیم دادم ، بیشتر برای این که بدانم این کتاب طلسم شده چه مرگش است ، کتاب بد و غیر قابل خواندن است یا نشر ما کارش نابود کردن هرچه ذوق غیر متعارف است . آن وقت ها با این همسایه عزیز - که حالا از میان ما رفته - روزی دوسه نوبت فیلم می دیدیم و شب را به شاد خواری می گذراندیم . او کتاب را خواند و خیلی خوشش آمد . آدمی بود رک و تند که اگر اثری را نمی پسندید با صراحت و گاهی با خشم پر خاش می کرد و کتاب را له و په می کرد . حوصله تعارف و مجامله را حتا با خود

نداشت. او تا آن جا کتاب را دوست داشت که نشست و سناریوئی بر اساس این رمان نوشت به این امید که آن را با سرمایه نسبتاً گزاف یک تهیه کننده فهمیده بسازد و تا پایان عمرش چنین آدمی در بخش خصوصی پیدا نکرد. البته خودش می گفت که تبدیل آن سناریو به فیلم سخت دشوار است و نیاز به سرمایه ای عظیم دارد. باهنرپیشه های زیاد و سیاهی لشکر بسیار و تدارکات مفصلی که برای یک فیلم تاریخی لازم است.

به هر حال حسامی با آن ذوق نوجوبش همیشه مشوق من بود و می گفت این کار درخشانی است.

- بالاخره آن ناشری که کتاب را چاپ کند پیدا کردید؟

- عاقبت یک روز با خانم شهلا لاهیجی آشنا شدم و هنوز اوایل کارنشرش بود و کتابهای بیضایی و چند کتاب خوب دیگر را چاپ کرده بود و بیشتر به دنبال نشر کتابهای خوب بود تا آثار پرتیراژ عامه پسند. نسخه ای از کتاب را به او دادم و خیلی تعجب کردم که چهاردهمین نفر - که خوشبختانه ناشر بازاری نبود - گفت: کتاب را پسندیده و حضاراست کتاب را با سرمایه اندک خود چاپ کند.

کتاب رفت و اجازه گرفت با حذف بسیار صفحه ها و نکات، باز هم مثل کتابهای دیگر کم و پارسد. من دیگر نسبت به این جراحی ها بی تفاوت شده بودم. کتاب سال هفتاد و یک بیرون آمد. اما قبل از پخش کتاب گفتند کتاب ایرادهای دیگری هم دارد و باید دوباره بروی تخت جراحی که اعضاء رئیسه اش را هم در بیاورند. کتاب برای این که خمیر نشود دوباره به کارد و قیچی سپرده شد و سیاهه ای به ناشر دادند که مثلاً: نویسنده در این جا به حمله اعراب به ایران اشاره کرده اید، اولاً بنویسید که هجوم نکرده اند بلکه مردم با رغبت به استقبال آنها رفتند اصلاً اعراب را در این مقطع رها کنید و آن مردمان گندمگون زشت روی ستیزه خور را بکنید افراد سفید چهره چشم آبی آمریکایی. هر چه استدلال کردم در پایان دوره ساسانی آمریکایی ها کجا بودند به خرجشان نرفت. اصرار داشتند حمله اعراب را بکنید حمله آمریکا. من این کار را نکردم اما با خواندن همان صفحه خواننده گیج می شود که چطور نویسنده یک چیزهایی یادش رفته و چیزهای بی ربطی به یادش آمده است. الغرض کتاب بالاخره یک سال دیگر هم در کش وقوس رفت و آمدهای عبث بهارستان - کوی نویسندگان ماند، هر چه اصرار به حذف داشتند برداشتیم، تغییرات چنان وسیع بود که به روی جلد کتاب هم سرایت کرد. حتا روی جلدش را هم عوض کردیم. ، سال های بسیار بدی برای ادبیات و هنر بوده و چرا فقط بگویم بوده، خوش خیالی همیشه آدمیزاد را جوانمرد می کند. بالاخره سال هفتاد و دو کتاب چاپ شد. هنوز در کتابخانه ام هردو نسخه ۷۱ و ۷۲ کنار هم مثل دور روایت متفاوت از یک متن وجود دارد که واقعا نمونه ادبیات ستیزی بوروکراسی است.

کتاب بر آن بود تا خواننده را وادار کند بی هیچ چشمبندی با تاریخ پر از دروغ و جعلیات و کثافتکاری و خونریزی و چپاول روبرو شود، فضایی موحش و مبتذل که محدود به زمان و مکان معینی نمی شود و همواره شهروندخوش خیال را احاطه کرده است .

- بعد از چاپ این کتاب، واکنش‌ها چه بود؟ واکنش خوانندگان، منتقدان، مطبوعات؟

- کتاب که چاپ شد، به دو دلیل سخنی از آن به میان نیامد، یکی این که معدودی از دوستان که نکته های پوشیده و نهانی را گرفته بودند فکر می کردند اگر راجع به آن نکته ها که محوری بود چیزی بنویسند باعث دردسر می شود. یک عده هم، بسیاری از چیزها و کارها را از سر حسادت یا هر چه ، ندیده می گیرند، در نهایت یادداشت هایی نوشته و چاپ شد در داخل توسط حسن عابدینی و خانم بهبهانی و دستغیب و در خارج شاداب وجدی و یکی دونفر دیگر . مجموعاً محتاطانه با قضیه برخورد شد . این ها مدتی بعد بود اما در آغاز راجع به این کتاب مستطاب، سه چهار خط در یک مجلهٔ وزین با اسم دهن پرکن جهان کتاب آمد که برای هر پرت و پلائی ویژه نامه در می آورد، تازه با خوشحالی خبر چاپ این سه خط را هم به من داد . حتا ناشر هم بعدها احساس کرد که این کتاب، موجود خطرناکی است بنابراین هیچ وقت راجع به آن تبلیغی نکرد. سرنوشت این کتاب، مبهم ماند. در حالی که خیلی برای آن کار کرده بودم. درگیری با یک تاریخ دروغین ، سفاکی های اقتدار در طول تاریخ ، نبرد مداوم افکار عمومی با اقتدار حاکم، رهایی بخشی عشق و زندگی توأم با مرگ در طول تاریخ به کتاب ارزش های خاصی بخشیده بود که بر اثر نبودن فضای فعال فرهنگی و حضور منتقدان واقعی نادیده ماند . همان موقع این کتاب را به چند منتقد دادم و آن ها خواندند دکتر براهنی معتقد بود که نثر این کتاب، نثر رمان نیست و نثر رمان باید نثر ساده و راحتی باشد. در حالی که من چنین باوری نداشته ام ، چراکه هر رمانی می تواند به ازای مضمون و فضای خاص ، نثر خودش را داشته باشد . اگر بخشنامه صادر کنیم که رمان یا نمایش باید به زبان روزانه نوشته شود ، کل نوشته های بهرام بیضایی بی معنا می شود. آن نثری که من به کار برده بودم به زبان بیضایی، نزدیک بود. چون من هم به همان منابع و همان ادوار تاریخی نظر کرده و با آن نگاه به زبان توجه کرده بودم. به هر حال، این کتاب هم مثل بقیهٔ کتاب هایم با پخش بد و بدخوانی روبرو شد . کتابی مثل برج های خاموشی که با الگوی رمان عادی یا حتی مردم پسند نوشته شده اند همان مقدار مورد بی مهری قرار گرفته که رمانی مثل مومیایی که به بخشی از

تاریخ ما روشنی می‌اندازد و به زبان دشوارتری نوشته شده است. همچنین است رمانی مثل "لطفاً درب را ببندید" که از لحاظ تکنیک و بیان کار عجیب و غریبی است.

- بعد از باغ گمشده گویا رمان "ج" را نوشته‌اید اگر ممکن است از انگیزه‌های نوشتن آن بگویید؟

- رمان طنز آمیز ج را بعد از مومیایی و باغ گمشده نوشتم. سال‌ها بود که عده‌ای به من می‌گفتند تو چرا کار طنز آمیز نمی‌نویسی و فکر می‌کردند که من بایستی همان روال "یادداشتهای بدون تاریخ" یا "یادداشتهای آدم پرمدها" را ادامه دهم. فکر می‌کردند که کارکرد طنز ادبی، بیشتر خندانند و هزالی است. آدم‌های باسواد و با هوشی بین اهل قلم هستند و حالا من اسم نمی‌برم، اینها هنوز طنز را در حد فکاهیات «گل آقا» می‌پسندند و در مصاحبه‌های معتبر روزنامه‌ای با شغف تمام از این نوع فکاهیات ارزان تمجید می‌کنند، در حالی که اینها نه تنها طنز عالی ژورنالیستی - از نوع کارهای خرسندی و نبوی و پزشکزاد و صلاحی - نیست بلکه فکاهیات ازمد افتاده‌ای است که از زمان باباشمل تا حالا تکرار می‌شود و به درد آدم‌هایی می‌خورد که غمباد آورده‌اند و منتظرند کسی آنها را ناغافل قلقلک دهد.

- چه تفاوت‌هایی بین طنز ادبی و طنز ژورنالیستی قائلید؟

- در کتاب تاریخ طنز ادبی به تفصیل درباره این مقولات صحبت کرده‌ام که اگر چاپ شود این مرزها با معیارهای دقیق‌تری مشخص می‌شود. سی‌سال است یادداشت‌های مفصلی نوشته‌ام در باب طنز و فرقی آن با هجو و فکاهه. این که طنز، چه تعریفی دارد و در دنیا و ادبیات ایران به چه چیزهایی طنز یا هزل می‌گوییم، سابقه این کار چه بوده و آیا اصلاً ما ملت طنز اندیشی هستیم یا نه و اگر هستیم، در چه حدی است؟ در یک دوره طولانی به خواندن متونی که در زمینه طنز بود پرداختم. تقریباً اکثر متون نظم و نثر خودمان را برای بررسی و استخراج مسائل طنز آمیز، خوانده‌ام که شاید از صد کتاب افزون بوده است. البته بعضی از این آثار را پیش از این هم خوانده بودم. این بود که وقتی جوامع الحکایات را باز می‌کردم، می‌دانستم چه بخش‌هایی را بخوانم و از چه بخش‌هایی سریع‌تر رد شوم و گرنه بازنگری این ادبیات عمری دیگر می‌خواهد.

به هر حال از خواندن این آثار از متن‌های تاریخی گرفته تا متون عرفانی و تفسیرها، برداشت‌هایی حاصل شد که مرا به تعریفی از طنز در فرهنگ خودمان رساند.

- نمونه‌های غربی طنز را هم می‌خواندید؟

- سعی کردم، نمونه‌های طنزآمیز فرهنگ غربی را هم مطالعه کنم. حالا از کارهای سروانتس بگیرید تا کارهای چخوف و کالوینو و اکو و بوتزاتی و آدم‌های دیگری مثل جیمز تربر .

- اشتراکاتی هم بین نمونه‌های غربی و ایرانی پیدا کردید؟

- در بعضی مسائل و تعاریف با هم مشترک هستیم و در فضاهایی هم به دلایلی از ما دور می‌شوند. تأکید من این بود که خود ما، چگونه به عوالم طنز نگاه می‌کرده‌ایم و شوخی به صورت عام بین ما ایرانی‌ها چطور وبه چه شکلی مطرح بوده با چه انگیزه‌ها و هدفهایی. دیدم که در ایران قدیم امپراتوری - قبل از اسلام - ما به یک نوع طنز اندیشه ورز عقیف، گرایش داشته‌ایم که بیشتر، اندرزگو بوده و بعد، بر اثر حشر و نشر با اعراب هجو را - که دستمایه رقابت عشیره ای بوده - توی کارهای خودمان آورده‌ایم و این هجو، چند قرن ادامه پیدا کرده، تا این که در قرن ششم به هزل تعلیمی تبدیل شده و سنایی از اولین کسانی است که این هزل تعلیمی را سامان داده و بعد با بزرگانی، رسیده به سعدی و عبید و بعد، حافظ. از آن به بعد افول کرده تا مشروطیت و ادبیات نو. در این کتاب مفصل، شوخی‌های تاریخ خودمان - چه در کتابها و چه در فرهنگ عامه - را براساس زمینه‌های اجتماعی بررسی کرده‌ام و این کتاب در حدود هزار صفحه‌اش، حروفچینی شده و باید دویست سیصد صفحه‌ای به آن اضافه شود. تا حافظ را کار کرده‌ام و وقتی حافظ را - که یادداشت‌هایش الان موجود است - بنویسم، می‌رسد به قرنهای خالی تا دوره صفویه و تا حوالی مشروطیت که بیاید دو جلد خواهد شد. دو جلد دیگر، مربوط به ادبیات بعد از مشروطیت و ادبیات جدید، خواهد بود. که فکر می‌کنم با این شکلی که سیر شوخی در ایران را براساس روابط اجتماعی، تحلیل کرده‌ام، کار تازه‌ای خواهد بود.

توی این جماعت طنزاندیش، عبید شخصیت نادری بود. کارهای این همشهری را سال‌های سال خوانده بودم. می‌خواستم تحلیل دقیقی از کارهایش به دست بدهم. آن چه راجع به عبید نوشته بودند برایم راضی کننده نبود، فضیلتی و عتیقه بود و نگاه امروزی به عبید نبود. عبید، طنزپرداز تمام وقت است، به جز طنز کاری نکرده، مثل سوزنی که جز هجو نگفته، در حالی که دیگران: مولوی یا سنایی و عطار، طنزپردازان بزرگی هستند اما بخشی از کارشان اختصاص به طنز دارد.

ناگهان این اندیشه به ذهنم آمد اگر عبید در زمان ما زنده و فعال بود چه می‌کرد؟ اگر با اوضاع و احوال کشور ما و جهان معاصر، روبه‌رو می‌شدواکنش و سرنوشتش چه می‌شد؟ این فکر دستمایه رمان ج شد. یک روز دیدم که اولین فصل این رمان رانوشته‌ام، پس این کار را ادامه دادم.

- در این رمان، عبید را به چه مقطع تاریخی از دوران امروز، آورده‌اید؟

- او را آوردم به سال ۱۳۲۰ در قزوین، بعد از جنگ دوم جهانی. او با آن دیدگاه قرن هشتمی خودش با اوضاع قرن چهاردهم هجری و بعد از آن آشنا شد. داوری سپس رفتاری مناسب اوضاع درپیش گرفت یک نوع بررسی کار عبید و انتقاد از کار او در لایه‌های زیرین این رمان وجود دارد و در رویه داستان هم ورود او و عاشق شدنش و درگیری‌هایش

با افراد و جامعه و حکومت مطرح است. عبید در بخشی از رمان ج، می‌رود به آینده. در دو کتاب، سری به آینده زده‌ام که یکی در بخش دوم رمان ج است و یکی هم در رمان "لطفاً درب را ببندید". برای این که مسأله‌گذشت زمان را در این بوم و برهه معنای تکامل و دگرگونی نمی‌گیرم و گمان دارم در آینده، همین اوضاع به صورت نوسازمان یافته‌ای؛ ادامه داشته باشد.

- آیا وجه مشترکی بین روزگار عبید و زمان حال و آینده یافته بودید که عبید را در موقعیت امروزی قرار دادید؟

- می‌دیدم ما با نیاکان هزارساله خودمان خویشاوندی‌ها و شباهت‌های ناگزیری داریم و هنوز وقتی حافظ می‌گوید: "در میخانه بیستند خدا را" ما پوزخندی می‌زنیم و خودمان را هم درد او می‌دانیم یا درنسل ما، با خواندن شعر: "بگذار تا مقابل روی تو بگذریم" در آن فضاها قرار داشتیم و عشق، برای ما شبیه "عشق انگاری" هایی بود که شاعران متقدم داشته‌اند: همان رابطه‌عشقی یک طرفه "من و او" که سالها استخوان بندی غزل را تشکیل داده هنوز هم اسکلت شعری ما را برپا می‌دارد و به دشواری می‌کوشد تا به رابطه‌عاشقانه دوسویه "من و تو" تبدیل شود. این "او" که روزی معشوق، روزی خدا بوده، حالا می‌خواهد بشود "تو". زنی یا مردی که معشوق است پس از قرن‌ها نتوانسته انسانی برابرعاشق بشود، هنوز در عرصه تملک و انحصار حریف دست و پا می‌زند. بدین روابط دیرپای اندیشیدم و فکر می‌کردم شاید طی دویست، سیصد سال آینده هم به این زندگی نرم و کند حلزونی ادامه دهیم. این بود که سعی کردم با پرتاب قهرمان‌ها به دنیای آینده، ببینیم اگر تکنولوژی و فضای جدید جهانی بیاید در رویارویی با ذهنیتی که متعلق به گذشته است چه خواهد کرد.

- آیا در این رمان توانسته بودید به مخاطبانی که معتقد بودند که شما بار دیگر به طنز برگردید، پاسخی بدهید؟

- دیگر نمی‌توانستم به عبارت پردازی‌ها شوخ‌چشمانه یا داستانک‌های طبیعت آمیز و مضمون‌های طنزینه، قانع شوم. بلکه رسیده بودم به این معنا که طنز یک ابر رسانه، یک فضا، یک موقعیت است و در واقع جهان دو قسمت می‌شود: امور جدی و امور شوخی و این دنیای شوخیانه، مرتب حاشیه و متن فضای جدی را می‌جود. در نهایت، طنز اژدهایی است که سر راه خودهرچه را می‌بلعد و روابط جدی را با شعله‌های آتش تردید، تهدید می‌کند. به نظرم آمد که دنیا در آغاز خیلی جدی بوده، به دلیل این که افراد می‌خواستند زندگی کنند و به زندگی جمعی سامان بدهند. بدین سان قواعد و قراردادهای اخلاقیات و رسوم و سنت‌ها را پدید آوردند و بعد از یک جایی نقد این‌ها شروع شد و نقد این‌ها نخست امری جدی بوده و بعد شکلی طنزآمیز یافته، چون با هزل و طنز و طبیعت و شوخی، راحت‌تر می‌شود با قراردادهای رسمی رایج که ذاتاً چندان هم جدی نیست درگیر شد. طنز، اکنون در آستانه درهم ریختن دنیایی است که درگودال ابتدال قرار گرفته و درک این ابتدال جز با نگاه و بینش طنزآمیز، میسر نیست و در واقع، طنز یک شکل نوشتاری نیست بلکه یک بینش اتفاقاً جدی است. جدیتی که از مرحله شک و تردید درمبانی عبور کرده و در فضای انقلاب دایمی تغییر و تکامل در آمده که هیچ چیز آن نباشد که پیش از این بوده و آن نباشد که می‌آید و در آغاز جدی می‌نماید.

طنز یک ابررسانه است، فوق رسانه های هنری وادبی شناخته شده ومشترک بین همه آنها مثل زبان یا ریتم. مثلاً شما، فیلم طنزآمیز دارید، معماری طنزآمیز دارید، تئاتر و نقاشی و شعر و داستان طنزآمیز، حتی تفکر طنزاندیش دارید. طنز منحصر به رسانه خاصی نمی شود بلکه برتر از این رسانه هاودررگ وپی همه آنها قرار می گیرد. نوعی فضای کلی است که در نبرد با یاوه گی های جدی است. بشخصه، امور جدی را بیشتر یاوه می بینم و در واقع طنز پایه های فضای جدی و عبوس را لقمه می کند و خندیدن مبارزه ای است علیه مرگ و فراموشی و بدون خندیدن ما از چارچوبها و قابها، رها نمی شویم. سعی کردم با این نگاه به طنز موقعیت و طنز سیاه، رمان ج را پیش ببرم و در واقع خندیدن علیه شرایط غیرانسانی به امحاء آن شرایط کمک می کند. در مقالاتی که بعدها نوشتم، توضیح دادم: اگرچه طنزنویس مثل یک انقلابی یا عصیان گر، تخریب می کند و چیزی را نمی سازد اما به آن معنا نیست که فقط ویرانگر است، بلکه کوشش طنز پرداز یا طنزاندیش، تخریب و رسوا کردن وضعیت موجود است برای فرارفتن از آن وضعیت به وضعیت بهتر که آن وضعیت بهتر هم، همواره می تواند ارزیابی و بازنگری شود تا از آن هم بتوان جلوتر رفت. بنابراین طنز پرداز، یک انقلابی مداوم است نه انقلابی ای که وقتی می آید و مسلط می شود خودش را تحمیل کند، بلکه دائماً با نقد خودش، از خودش فراتر می رود و اینها با خوش زبانی و شیرین زبانی و فکاهه های مبتذلی که مرسوم است و با خندان عوام الناس و مشغول کردن آنها به همان چیزهایی که مایه توهیم است، فرق می کند. قدرتمندان با تثبیت وضعیت موجود سعی می کنند مردم را قالب ریزی کنند؛ طنز پرداز یا شاعر، کسانی هستند که می آیند و حدود این قالبها را به مردم می شناسانند و می گویند می شود اینها را بازتر کرد یا شکست، یا نادیده گرفت.

به نظر من بدون آشنایی با دیدگاه های طنز، هیچ هنرمند بزرگی بوجود نمی آید. البته نه بدین تعبیر که هر هنرمندی باید عملاً به کار طنز پرداز دست زده باشد منظورم داشتن بینش طنزآمیز است که حامل شک فلسفی و آگاهی به بی بنیاد بودن جهان و اعتباری بودن آن است، دردنیای نسبیت و طیف احتمالات و عدم قطعیت.

- با توجه به سابقه آشنایی و آگاهی بر عالم طنز، برای نوشتن رمان ج وقت زیادی صرف کردید؟

- ماجرای نوشتن این رمان، خود داستانی دارد. چندبار نوشتن آن قطع شد، اتفاق عجیبی بود. کتاب را در باز نویسی های مکرری که می کردم تا به صفحه مشخصی می رساندم دیگر به هیچ طرفند و کوششی نمی توانستم جلوتر بروم. یعنی مرتب نیمی از کتاب را می نوشتم و برای پایان کتاب هم فکری داشتم، ولی تا به یک جایی می رسیدم، رشته تداوم فکر و قصه قطع می شد. می دانستم کار تمام نشده اما نمی توانستم بفهمم که چرا، قطع می شود و پیش نمی رود؟، دو تجربه در این مورد داشتم که دوست دارم به آنها اشاره کنم. یکی این که وقتی کتاب را برای بار سوم یا چهارم باز نویسی می کردم و کار متوقف شد، یک ورق کاغذ برداشتم و نوشتم این کتاب می تواند با این فصل های بعدی و این فضاها و این نوع حوادث، ادامه پیدا کند. بعد چون عملاً نمی توانستم نوشتن آن فصلها را ادامه دهم به کارهای دیگر پرداختم. یک روز که خواستم دوباره کار را از همان جا که ناتمام مانده بود ادامه دهم دیدم آن کاغذ گم شده و چند سال هم گذشته. دوباره نشستم و بعد از چند سال، بقیه فصلها را طراحی کردم و نقشه تداوم فصلها و موضوعات را کشیدم. آن موقع هنوز با دست می نوشتم و با کامپیوتر کار نمی کردم. وقتی رمان را ادامه دادم و فصل هایی نوشته شد، شاید یک ماه بعد بود که آن ورقه گم شده را لای انبوه کاغذها پیدا کردم و دیدم، یادداشت های جدیدم

دربارهٔ نقشهٔ تکمیل کتاب، عیناً تکرار همان مطالبی است که پنج سال قبل روی ورقه نوشته بودم و گم شده بود و اصلاً موضوعش را کاملاً فراموش کرده بودم. مشابهت دقیق دو نقشه با این فاصلهٔ زمانی، مرا به این نتیجه رساند که انگار کل ماجرا (در این جا کتاب) برنامه ریزی شده و کامل در ذهن آدم وجود دارد ولی در مقاطع نوشتن، هر روز، ذره ذره از آن حجم به آدم داده می‌شود. تو فکرمی کنی که هر روز ذهن این تکه را می‌سازد و روز بعد بقیه اش را می‌سازد، اما به تجربه های متعدد دریافتم آن مجموعه (شعر، قصه، مفاهیم) از آغاز در ذهن شروع و تمام شده اما به تناسب خواست و کوشش تو، آن حجم ناشناخته، اندک اندک خود را در قلم تو ظاهر می‌کند و تو نویسای اثری هستی که در ذهن کامل شده است اما هر بار قسمتی از آن کار تمام شده، خود را بر تو ظاهر می‌کند و به یاد آورده می‌شود. وقتی تصمیمی به نوشتن یک کتاب می‌گیری چه بسا که کل کتاب در ناخودآگاه کامل شده حالا به خودآگاه سیگنال می‌دهد که شروع کن. تجربهٔ مشابهی هم داشته‌ام: وقتی شعر سفرهای ملاح رؤیا را می‌سرودم یا منظومه‌های بلند دیگر را. یک مقدار شعر می‌گفتم و بعد در آن روز قطع می‌شد و در روزهای دیگر، ادامهٔ شعر دقیقاً از همان جا شروع می‌شد که دنبالهٔ شعر دیگر نیامده بود. من این تسلسل و تداوم را به حساب تمرکز حافظه می‌گذاشتم. چند سال بعد که دوباره اینها را خواندم، دیدم این‌ها چه توالی و پیوستاری دارند و چقدر به هم مرتبط هستند، انگار یک اثر یکپارچه است که درز و مرز ندارد، گویی در یک نشست و یک نفس پدید آمده. اندیشیدم چطور می‌شود که فکر وحسی در فلان روز قطع شده، دو سه روز بعد، با همان تناسب از همان جا ادامه یافته است؟ دانستم ذهن ما با انتظامی که دارد به تدریج طی سالیان کار حرفه‌ای؛ نظمی می‌یابد که این نظم، قواعد خودش را دارد و آن را بر ما تحمیل می‌کند. ذهن آگاه است که این رمان یا این شعر بلند چگونه باید ادامه پیدا کند و وقایع، چگونه شکل بگیرند و تمام شوند. آن بچه در بطن تو کامل شده است، تو باید بتوانی آن بچه را سالم و کامل به دنیا بیاوری. وقتی گمان داشتیم که اگر این شعر را ننویسم از یاد می‌رود یا فردا در یک شکل بهتری خودش را عرضه خواهد کرد. این طور نیست که فراموش شود و صورت بهتر یا بدتر آن در گرو کوششی است که با تمرکز به زایاندن آن کودک پنهان می‌کنی. البته این مربوط می‌شود به کسانی که کار حرفه‌ای می‌کنند و دائماً در آن فضا غرق هستند. هنرمند مستغرق در عوالم خودش بلا نسبت مثل آدمی است که در خانه کواکب کشیده، او در آن فضای خاص، در حقیقت در سلطهٔ کواکب مستغرق است، فقط در آن فضا و خیالات می‌چرخد. اگر از خانه بیرون هم برود باز در نشئهٔ آن چرخان و در همان فضاست حتی اگر برود به میدان رقص یا به میدان جنگ.

از اوایل ۵۹، فضایی اختصاصی در خلوت خانه نشینی ام به وجود آوردم و آن را به تعبیری "زندگی گلخانه‌ای" نامیده‌ام. گیاه اگر چه محصور بین شیشه‌های محیطی مصنوعی است، اما از سرناگزیری طبیعت را نامحدود را طبیعتی محدود و به اندازهٔ ضروری تقلیل داده و کارآمد کرده است. به طور متمرکز نشستیم و کار ادبی کردم، سعی کردم هر چه که مرا از مسیرم خارج می‌کند یا تمرکز مرا به هم می‌زند یا مانع کارم است، به هر صورت از خودم دور کنم. حالا آن چیز عشق باشد، یا پول یا بیماری حتا دسیسه‌های رجال الغیب. این به من کمک کرد که از ذخایر ذهنی استفادهٔ نسبی ببرم. ما به دلیل شرایط غم‌انگیزی که در ایران داریم هیچ کدام از ظرفیت بالای ذهن مان استفاده نمی‌کنیم. چون برای یک نویسنده آزادی اندیشه و بیان، امنیت فردی و اجتماعی، رفاه اقتصادی و اجتماعی و شرایط فعال فرهنگی در یک جامعهٔ آزاد و مرفه، لازم است که او بتواند کارش را در بالاترین حد ظرفیت ذهنش ارائه کند. من این‌ها را نداشتم

اما سعی کردیم در فضای گلخانه ای به کمک خانواده ام فضای آرام و مناسبی برای کار مداوم فراهم کنیم. می دانید که گلخانه به هر حال دیوارهای شیشه ای دارد، زیادی بخارمی کند یا باسنگ بچه های سربه هوا حفاظش فرومی ریزد، یا شبی، نصفه شبی با هجوم ماشین لات مستی درهم خواهد شکست. فضای گلخانه امن نیست باهجوم دائمی موربانه هاوحشراتی که ازدستنوسته ها فقط آرد بد رنگی به جا می گذارند، با قیچی ناباغبانی که هر گیاه را چندان تکه تکه می کند که گیاه از خاک و سنگ و کودباز شناخته نمی شود، تقصیرش می افتد به گردن باغبان دلسوخته بی گناه. نتیجه احضار کردن باغبان به دادگاه است، یا انداختن اتوبوس او به دره حیران. گاهی هم کار برعکس می شود. با جاذبه هایی که در مسیر آدم خلوت گزین تعبیه می شود، او را با هوس و طمع و مقام و جایزه، از گلخانه بیرون کشند. فریب این دام ودانه های قدیمی وصعبا گوشه مناعت وقناعت. شانس بزرگی که من آوردم این بود که در این ربع قرن اخیر، تقسیم نشدم. هیچ چیز مثل جنگ وانقلاب، جراحی های مختلف کشنده، نمی دانم فقر سیاه و چیزهای دیگر - که آدمی را از پیله خودش بیرون پرتاب می کند - نتوانست مرا از آن فضای دودرسه که تنها پنجره ای به یک باغ داشت بیرون بیاورد. چاپ نشدن کتاب هایم و نادیده گرفته شدن تاحد فراموشی، در این خلوت آن قدرها آزارنده نبود. بیرون نرفتم که بگویم من این کارها را کرده ام، همین طور نشستم و فقط نوشتم. چون می دانستم دوران کوتاهی آدم قادر است از ذهن خود هر چه می خواهد نصیب یابد. نوشتن مهم است اما برای چاپ کردن همیشه فرصت پیدا خواهد شد. این که کتاب هایم با فاصله های ده یا هفده ساله و دیرتر چاپ شده اند شکیبایی و استغنائی مرادهم نشکسته است هر چند زیر این سقف کوتاه ستوه آور، کابوس خوف و خطر ویاوه گی وعبث بودن آدمی تاحد سقوط وزوال، هم عبورداشته وخراشی دررگ جان به جا نهاده که همچنان خون چکان است.

به نظرم می آید که چنین زیستی با تحمل چندین مشقت حالا کم کم دارد نادر یا بی معنا میشود. برای بسیاری درنسل بعدی، جاذبه های زندگی مرفه و شهرت طلبی ها وشتاب یک روزه رسیدن به مقصود و مقصود، یا ازسوی دیگر مشکلات معیشتی، فقر و یأس و مسدود بودن درهای آینده، اجازه نمی دهد که راه و رسم عاشقانی چون شهریار و نیما و دهخدارا پیش چشم داشته باشند، گوشه ای بنشینند و بی دغدغه های کشنده کار کنند. من همواره الگوی دهخدا را در ذهن داشتم، معتقد بوده ام کار فرهنگی، شوخی بردار نیست، کار امروز و فردا نیست، ناپیدابن وبی اجر و مزد است. ممکن است چند هزار کتاب هم خوانده باشی یا چند هزار صفحه هم نوشته باشی ولی حاصلی عایدت نشود. در این حرفه مهم است که به عمق ناشناخته های ذهنت برسی و با ناشناخته های گیتی وهستی که آن جا طنین دارند روبه رو شوی و این امکان پذیر نیست مگر از آن فضایی که برای تکامل لازم داری بیرون نیایی. در ایران متأسفانه همه چیز دست به دست هم می دهد که آدم از فضای حیاتی حرفه اش بیرون بیاید. دولت آبادی را به عنوان نویسنده ای مثال می زنم که از خیلی چیزها گذشته تا از آن فضا بیرون نیاید. یا شاملو یا احمد محمود همین طور. آدمی مثل احمد محمود، در تمام زندگیش فقط گوشه اتاق کوچکش نشسته و داستان نوشته است و در آن داستانها جریان های اجتماعی، رنج های مشترک مردمان ووطنش، بیم وامیدهای خود وهم نسلانش را بازتاب داده است، اما از این کاریگیر متمرکز که با نجابت و شرف حرفه ای توأم بوده چه طرفی بسته از شهرت، از سپاس مخاطبان حتا از درآمد عادی که می دانیم او هم مثل بسیاری از ما روزهایی پول سیگارش را نداشته است فقط پیه شکم ناشران را قطور تر کرده است. در غرب نویسنده ای در حد دولت آبادی و براهنی و گلشیری پس از چند کتاب موفق و درآمدزا، با خیال راحت می نشیند، در فضای آزادی

مطلق اندیشه، امنیت فردی و رفاه اجتماعی به صورتی جدی کار می‌کند، کتاب‌های بعدی‌اش به تدریج چاپ می‌شوند و رفاه بیشتر و احترام جامعه و نقد دقیق کارهایش به او توان بیشتری برای تداوم کار حرفه‌ای می‌دهد. اما در این جا نویسنده حرفه‌ای نمی‌شود چون از این حرفه نمی‌شود زندگی کرد حالا اگر سنگ به شکمش بست و در شرایط جوکیانه با نوعی مازوخیسم فرهنگی گوشه‌ای نشست و کارش را به هر والذاریاتی به سامان رساند نقد وارجزاری و احترام که هیچ، هر آدم ناوارد یا دستگاه‌واردی به خود اجازه می‌دهد برای او تعیین تکلیف کند. جایی که نویسنده به مثابه آدم اجتماعی، دائماً مورد آزار و اذیت همه قرار می‌گیرد کار خلاقه کم بها می‌شود تا آن جا که چاپ کردن اثری، در حکم چاپ نکردن است. سنگی به مرداب می‌اندازی، موج اندکی در سطح بر می‌انگیزد اما مرداب بان که سر برسد به خاطر این حرکت ناچیز، چنان عقوبتت می‌کند که انگار سنگ لحد پدرش را شکسته‌ای. چاپ می‌کنی آزار می‌بینی، چاپ نمی‌کنی رابطه‌ات با روزگار و جامعه قطع می‌شود. در گلخانه زیستن و خاموشی به معنای بی‌آسیب ماندن نیست.

- یعنی کار کردن و چاپ نکردن هم شمارا در معرض آسیب قرار داده؟

- حتماً به ضرر تمام شده. به اندازه حجمی که کار کرده‌ام، کارم در بیرون انعکاس عمومی نداشته است و شناخته شده‌ام به فرعیات کارم چون کارهای اصلی‌ام خوانده نشده است و نقد و معرفی نشده. البته حالا این قضیه برایم مهم نیست و به قول نیما در سپیده‌دم، ما همدیگر را به جا خواهیم آورد. گرچه گاهی از هم می‌پرسیم کدام سپیده‌دم؟

- گفتید در نوشتن این رمان به دو تجربه جالب رسیدید. آن تجربه چه بود؟

بله، گفتم این رمان، همیشه تا یک جایی می‌آمد و قطع می‌شد تا یک شب خواب عجیبی دیدم. خواب دیدم برای گریز از دست نعیب‌کنندگان به درختی پناه جستیم و در آن پنهان شدم. رابطه انسان و گیاه و مشابهت‌های تاریخی و کنائی آدمی با مادر طبیعت را که می‌دانید. دیدم این درخت، چه جایی برای شباهت‌های انسانی و تمثیل‌سازی‌ها و خیالپردازی‌ها دارد. با گشایش این تمثیل بخش دوم رمان ج نوشته شد. کسی که کتاب را می‌خواند می‌بیند کتاب تا یک جایی با یک روند است و از جایی دیگر با روندی متفاوت ادامه پیدا می‌کند و مثل این است که کتاب شقه شده باشد. بخش دوم را هم با همان عشق و علاقه‌ای نوشتیم که بخش اول را و به نظرم ارتباطی ارگانیک بین این دو بخش هست. حالا منتقد و مهم‌تر از او خواننده باید نظر بدهد. در پایان کتاب، نوشتیم: ناتمام. چون رمانی مثل ج نمی‌تواند تمام شود.

- یعنی می‌خواهید ادامه آن را بنویسید؟

- دوست دارم ادامه آن را بنویسم و جا دارد که از عبید در زمان خود بیشتر بدانیم. اما هیچ کتابی تمام نمی‌شود و مرگ و غیبت قهرمان پایان ماجرا نیست، پس از تمام شدن صفحات کتاب، چیزی دیگر در ذهن خواننده بیدار می‌شود که مجلدات نامرئی کتاب را در جامعه تشکیل می‌دهد.

دن کیشوت کتاب تمام شده‌ای نیست. اگرچه معمولاً نویسندگان جایی سعی می‌کنند یک پیری و مرگ هم آخر قضیه بگذارند. حضور دن کیشوت بعد از چهارصد سال، در ذهن ما نشان می‌دهد که دن کیشوت، توی رییس‌جمهور آمریکا

زنده است. توی یلتسین و پینوشه زنده است و دریکایک ما کمابیش زندگی می‌کند. دن کیشوت به پیری نرسیده و نمرده و یا مریض خیالی مولیر و ابله داستایوفسکی، چون از درون زندگی و تجارب انسانی و تأملات بشری برخاسته‌اند، با تأملات بشری ادامه پیدا می‌کنند.

عبید همان گونه ناتمام است در قصه های او وقصه هائی که از او می سازند . تا وقتی ذهنیت طنزاندیش وجود دارد، عبید در ما هست و حالا در یکی بیشتر و در یکی کمتر . متأسفم که نتوانستم جلددیگر این کتاب را همان موقع بی وقفه ادامه دهم. چون به شکل و شیوه دیگری از نوشتن دست یافتم که با سیاق نثر و ساخت روایی مجلد پیشین نمی خواند و عاقبت منجر شد به نوشتن کتاب لطفاً درب را ببندید. که شکل نهایی کاری است که از تجربه شب ملخ آغاز شده بود.

- پیش از آن که از لطفاً درب را ببندید حرف بزنیم، بگویید که در رمان ج از لحاظ شکلی به شیوه خاصی توجه داشتید؟
- مقصودتان به کاربردن یک شیوه خاص نوشتاری است؟

- منظورم فرم و ساختار اثر است. آیا در فرم و ساختار این رمان شیوه خاصی را مدنظر داشتید؟

- نه، چون خود فضای رمان ج و مضمونش آن قدر برای من جذابیت داشت، که زیاد به کارهای تکنیکی و شگردهای ادبی نپرداختم. ج خیلی به شهربندان و برج‌های خاموشی نزدیک است. یعنی یک روایت ساده به صورت خطی، دنبال می‌شود که البته در این روایت، زمان را از توی وقایع و روابط بیرون کشیده‌ام. همان کاری که در رمان مومیایی شده بود تا تاریخ و اکنون و آینده، همه درهم و باهم دیده شود. عبید را به مثابه یک شخصیت تاریخی در نظر نگرفتم. آدمی که به نام عبید زاکانی در ۱۳۲۰ به قزوین می‌آید مسائلی دارد و مشخصاتی که ربطی به آن شخص تاریخی ندارد. در فصلی او به خاطره ای می‌اندیشد که مایه دردسراورد گیتی شده است. خود را به صورت مجسمه‌ای می‌بیند که یک نفر آن را در غار می‌تراشد و درست وقتی به ابزار زند و زای مجسمه می‌رسد که وسیله بندشدن او با تخته سنگ است، مجسمه‌ساز به حاجتی بیرون می‌رود. مجسمه خودش را به انگیزشی غریب تکان می‌دهد و از تخته سنگ با ابزار مجروح جدا می‌شود و از غار، بیرون می‌آید. تندیسگر می‌بیند که او زنده شده، به باغ آمده، دنبالش می‌کند. از این رهائی او ظاهراً خشمگین و باطنا راضی است. جای دیگر اولین غارنشینی است که به شکار می‌رود. نخستین کسی است که به فکر دامداری و کشاورزی می‌افتد، تنها کسی است که می‌گوید، بیاییم و سقفی برای خودمان بسازیم و زیر سقف زندگی کنیم. تمامی قبیله که از طریق شکار زندگی می‌کنند با او مخالفت می‌کنند که تو داری جنسیت و غرور ما را از بین می‌بری و این کارها وظیفه زن‌هاست و ما دائماً باید در شکار باشیم. بنابراین از قبیله طرد می‌شود. عبید از خلقت آدم تاکنون مظهر هویتی مطروداست که در سراسر عصرها از سوی آدم‌های محافظه‌کار، معتادان به رسوم و سنت‌ها، از روزه کنارانده شده است. عبید یک نفر نیست بلکه گالیله و نیوتون هم عبیدند. البته من بیشتر با نمونه های فرهنگ ایرانی کار کرده‌ام. مثلاً یک جا، زرتشت با عبید رو به رو می‌شود. عبید به او می‌گوید تو بین خوب و بد، مرز کشیدی، این بد نیست اما فکر خودت و حرف های خودت را معیار شناخت خوب از بد قراردادی! شاید تو بهترین

معیار خوب و بد تو نباشی بلکه شرایط اجتماعی در هر دوره ای عیارهای نو برای این تمایز می یابد و معیارها، تغییر یابنده است.

در رمان ج با طرح مسئله عبید، تمامی طغیانگران و عاصیان و مطرودان عالم را که علیه هنجارهای موجود برای تغییر شرایط به سود انسان آینده به نبرد برخاسته‌اند، مطرح کرده‌ام. شخصیت رمان چون در بی‌زمانی و لامکانی حرکت می‌کند می‌تواند شامل همه باشد، همین حلول و تناسخ، سلسله طغیان را تا امروز ممتد کرده.

- گفتید در رمان بعدی لطفاً درب را ببندید، شکل دیگری از نوشتن، برایتان مطرح شد. این دگرگونی دلیل یا انگیزه خاصی داشت؟

- بله، حدود پانزده شانزده سال یا بیشتر بود که کتابی از من چاپ نشده بود. دیدم در آستانه پیری قرار گرفته‌ام، اندیشیدم در این ملک و در این روزگار، هنرمند به خاطر انواع ممنوعیت‌های رسمی و محدودیت‌های غیررسمی، هیچ‌گاه از حداکثر ظرفیت بیانی خود برخوردار نمی‌شود. فکر کردم چرا آدم‌هایی مثل سنایی یا مولوی توانسته‌اند همه حرف‌هاشان را بزنند؟ خُب مهمترین دلیلش این بوده که کتاب‌شان چاپ نمی‌شده. از دست نویس کاتب، حداکثر برای پنج یا ده یا حداکثر پنجاه تا آدم نسخه برداری می‌شده و آن آدم‌ها هم کم و بیش در حد ذوق و درک مولوی و سنایی بوده‌اند. اما ما در این عصر چون برای افکار عمومی و در تیراژ وسیع (هزارتا هم شد تیراژ وسیع؟) می‌نویسیم و انواع قدرت‌های مسلط از افکار عمومی بگیر تا روشنفکران و سرمایه داری و دولت و حزب امر و نهی‌های خودشان را دارند، ناگزیر در مرحله نوشتن تن به خود سانسوری می‌دهیم و بعدش هم اجازه می‌دهیم تکه پاره مان کنند. فکر کردم اگر بتوانیم از جاه‌طلبی و شهرت‌یابی دست برداریم و کتابی را به قصد انتشار خلق نکنیم، بلکه چیزهایی را بنویسیم که واقعاً دوست داریم و دل‌مان می‌خواهد بنویسیم ولو این که به ضد ما و به ضد هر کس دیگری باشد. کتابی بنویسم که می‌خواهم صدسال سیاه چاپ نشود مثل توپ مرواری، تا در آستانه وفات غصه نخورم که کاش این حرف‌های نگفتنی را نوشته بودم و جایی به امانت گذاشته بودم. همان‌طور که شعر را یک نوع گفتگو بابخش آرمانی ذهنم می‌دانستم گفتم بیایم در رمان هم، همین کار بکنم، یک بار هم برای دل خودم بنویسم، نشستم و این رمان را نوشتم بی‌آنکه هیچ‌گونه الگوی از پیش اندیشیده داشته باشم. شادمانه و سبکسرانه خواستم به هیچ قاعده‌ای پابند نباشم و پروایی نداشته باشم که یک جا کتاب، از قصه دربیاید و شعر بشود، یک جا نمایشنامه و جای دیگر مقاله ادبی و خاطره‌نویسی گردد. یعنی آنچه را که دوست داشتم بنویسم، همان را تایپ کنم.

- طرح اصلی رمان چه بود؟

- طرح رمان بعد پیداشد از اول نقشه ای برای هیچ چیز نداشتم. نویسنده‌ای جلو مانیتور خودش قرار دارد و کار می‌کند. یک روز می‌بیند داستانی که نوشته شده به وسیله پی. سی خورده و حذف شده است. بعد از مدتی متوجه می‌شود که پی. سی با ادعای یک موجود هوشمند دارد فکرهای این آدم را به میل خود جرح و تعدیل می‌کند. نویسنده حین مبارزه با مانیتور ناظر، سعی می‌کند آزادی خیالاتش را به دست آورد. بعدها رمان، این طوری شکل گرفت که تو به عنوان انسان امروزی اسیر دوتا متافیزیک هستی. یکی متافیزیک گذشته که در آن خدا و شیطان و قدرت‌های سنتی،

حکمرمایی دارند و دیگری، متافیزیک دانش و تکنولوژی است که در دنیای آینده به همان اندازه بر ذهن و زندگی آدمیان چیره اند. در واقع، مقدرات چیره بر گذشته و آینده دنیوی متافیزیکی هستند که انسان را در چنبره خود می فشارند و راهی محصور بین قدرت های قاهر پیشین و سلطه گر پسین می کوشد حیثیت انسانی خود را به عنوان فردی آزاد و آگاه حفظ کند. جانمایی کار این بود. شکل بیانی آن خیلی آزاد و نامتعارف بود. کوشیدم به آن آزادی مطلوب اندیشه بازی های شکلی که می خواستم برسم گرچه نرسیدم.

- چرا؟

- حتا در نوشته ای که نمی خواهید آن را به کسی بدهید بخواند باز هم ملاحظات و نظارت های گوناگون در کار است: اخلاق شخصی، تابوهای اجتماعی و تاریخی و بسیار چیزها. به خود می گوید این که نوشته شد بالأخره طوری و جایی خوانده می شود، پس از طرح آن چه تو را از لحاظ اخلاقی و اعتبار فردی در معرض خطر قرار دهد یا فرهنگ و ملت آن را لجن مال می کند؛ صرف نظر کن. کسی که در جامعه بسته با باید و نبایدهای تاریخی و جمعی و خصوصی فراوان روبرو بوده و ذهنش در مجموعه ای از این نوع تربیت و ارتباطات درونی و بیرونی حاکم بر او شکل گرفته است، به دشواری می تواند از دایره مرسوم آن فرهنگ و شرایط تاریخی و جبر جغرافیائی فرهنگش فراتر رود. گذشته آدم و هویت چندگانه اش گاه از اعتراف می گریزد، برای مثال نویسنده ای در این طرف عالم به خاطر صیانت نفس نمی تواند اجازه دهد که به صراحت دزد بودن، احمق بودن یا زنازادگی اش به صورت اعترافی داستانی بیان شود. در غرب خیلی راحت این چیزها نوشته می شود. شخص می گوید من یک زنازاده هستم و از این قضیه هم ناراحت نیستم. بارها شاهد بوده ام در یک سخنرانی، نویسنده خارجی آسان می گوید من در بیست و سی سالگی، آدم احمقی بوده ام یا یک لات بی سروپا بوده ام. ما از نظر تربیتی و فرهنگ رایج، به آن شهامت اخلاقی یا تهور نرسیده ایم و فرهنگ ما، درست یا غلط فرهنگ پرده دری نیست. کاش می توانستم بابتی غیر اخلاقی، یک نوع عصیان، به طرح آن نوع مسائل شخصی و جمعی پردازم که بسیاری از ما می شناسیم حتی بدان عمل می کنیم، اما می ترسیم تا عمق انگیزه ها اندیشه ها و اعمال شخصی پیش برویم. گاهی تاجائی می رویم که مقدور باشد و ما را و دنیایمان را کن فیکون نکند. کوشیدم در این کتاب به طور استعاری بدین قضایا پردازم ولی این کافی نیست، دنیای رمان، دنیای صراحت های جسورانه است و این چیزی است که به ما یاد داده نشده یا ما آن را ریاکارانه پوششی دیگر می دهیم. بعضی از هنرمندان مثل بسیاری از مردم دنبال زنان خوشگل موس می کنند و اصلاً می میرند که زنی دلخواه، بهشان اظهار عشق کند، ولی توی داستان هایشان می بینید که مثلاً دختر زیبایی به او اظهار عشق می کند یا مجالی و خلوتی حاصل است اما نویسنده متفکر مبارز در حالی که روی تخت نشسته و بند رو بدوشامبر خود را محض احتیاط محکم می کند به زن می گوید: نه، دختر جان، جان من نه.

حُب، این ریاکاری مضحکی است که در ادبیات ما تا حالا بوده و هنوز ادامه دارد. در جامعه ای که به علت محرومیت و ممنوعیت هنوز زن یا مرد - حتا نوع نویسنده اش - تفاوت بین عشق و سکس را نمی داند و غلیان ناگزیر جنسی را عوالم عرفانی عشق وانمود می کند، در عمل نه بلکه در عالم نظر و نگارش، انواع نجابت های قلابی بروزی کند که همه

را خفه می کند از بوی گندی که جناب گربه بعد از آن کار خاک ریخته و رویش را پوشانده است . چندبار خواسته ام که این رباعی را رسوا را بنویسم مثلاً در بخش هایی از کتاب عبور از باغ قرمز ، همچنین در رمان های دیگر .

- چه قضایایی می شود دقیق تر اشاره کنید؟

- در دست نویس رمان عبور از باغ قرمز، جاهایی عبور کرده بودم از خط قرمزی که عرف و عادت و ترس مقرر کرده از تحریر جنسی تا اعترافات جسور روح گسل بی پروا . لکن موقع چاپ قابله ناقابل، بجه طبعی را را تکه تکه از زهدان کشید بیرون . نویسنده پس از چندی خسته می شود . چون نمی شود چاپ کرد و جامعه هم تحمل نمی کند پس نمی نویسد و شکل استعاری این قضایا هم فایده ای ندارد.

مخصوصاً برای کارهای طنز آمیز و طغیانگرانه، فضای باز لازم است و شما آن آزادی مطلق که جامعه به هنری میلر یا گونتر گراس برای بیان عقیده و خیال و شرح واقعی وضعیت بشری داده ندارید، فاتحه ادبیاتی که حق حرف زدن ندارد خواننده است .

در یکی از کتاب های گونتر گراس، عده ای دارند به طور جمعی، خودشان را تخلیه می کنند و یک نفر می رود ، جدا از بقیه خودش را خالی می کند و این کار او غیر مدنی تلقی می شود و از طرف جمع طرد می شود . این قضیه تنها به آداب طهارت اشاره نمی کند مسخره کردن توتالیتاریسم است که فردیت آدمها را حتا تا این حد محدود می کند . و یا در طبل حلبی، بازیهایی که با بازی الوهیت و اقتدار دارد برای همان جامعه هم جسورانه است اما هم حکومت وهم مردم می گذارند نویسنده حرفش را بزند تا عرصه آزاد سخن گفتن و انتقاد از قدرت محدود نگردد که درسکوت جمعی دوباره هیتلر آدمی پیدا شود که دهن مردم را بدوزد و مردم را بسوزد . جامعه و کارگزاران برداشت آزادانه آفرینشگر سپس مردم را ملاک قرار می دهند نه بخشنامه های جعلی اقتدار را . به این نتیجه رسیده که نویسنده باید با حداکثر آزادی و امنیت خاطر حرفش را بزند حالا مردم ممکن است قبول کنند ، یا آن را نقد کنند یا اصلاً نپذیرند . این مردمند که صاحب اختیارند ، هر چند آن جا هم افکار عمومی هنوز کارت تلفنش دیرترک به خط حرفهای نو وصل می شود . آقای فوننتس می آید و دیدگاههای راست گرایانه و ضد چپ خودش را در مقاله و رمان مطرح می کند . یک عده موافقت می کنند و یک عده مخالفت ولی او حرفش را می زند در حالی که در این جا شما به محض این که در ادبیات عقاید راست گرایانه ای را عرضه کنید بلافاصله برای ابد در تاریخ عصر خودتان محکوم می شوید.

نمی شود مقایسه کرد اما محض اطلاع در اشل بومی ، آدمی مثل علی دشتی یک راست گرا بود و این آدم بایستی این قدر آزاد می بود که به عنوان یک نویسنده آگاه از زندگی اشرافی عصرش داستانهایش را می نوشت ، با این که دولت بهش کارنداشت اما سانسور و روشنفکری طوری عمل می کرد که او نصفه نیمه و بریده چیزهایی چاپ کرد . نویسندگان چپگراچنان بلایی سرش آوردند که ادبیات یادش رفت . البته چند نفری خطر کرده اند، اشاره ام به توپ مرواری هدایت ، روزگار دوزخی آقای ایاز براهنی است.

- با مشکلاتی که گفتید تا چه حد توانستید به تجربه جسورانه ای که از آن صحبت کردید. نزدیک شوید؟

- لطفاً درب را ببندید از نظر شکل کار جسورانه است به هنگام نوشتن سعی کردم به تمام باید و نبایدهایی که برای نویسنده قائل شده‌اند اهمیت ندهم، به این که مثلاً رمان باید این‌طور باشد وقواعد این رسانه چنین است ولاغیر. باورداشتم به این اصل که کسی حق ندارد برای نویسنده ای که توی خانه اش نشسته و به خاطر لذت نوشتن از خیر خیلی چیزها حتی زندگیش گذشته قاعده و قانون وضع کند. من هرطور دلم می‌خواهد بنویسم و تو می‌توانی به عنوان مخاطب آن را بخوانی یا نخوانی اما حق نداری برای من تعیین تکلیف کنی. همان‌طور که برای عبید هم حق نداری تعیین تکلیف کنی. عبید هم آن موقع که شروع کرده به این نوع نوشتن بنیان برانداز و به قول رفیقمان اردشیر "مطالب عفت سوز" می‌دانسته کاری ابداعی و غیر اجتماعی یا ضد اخلاقی می‌کند و باکی از کسی نداشته، خودش هم به این کار اشاره داد:

در خانه نشست‌ام به فسقی مشغول هرگز که شنیده فاسق گوشه‌نشین؟

، عبید نوشتن این نوع ادبیات جسورانه را فسق خلوت نشینان می‌شمارد یا تلقی دیگران را از آن چنین می‌بیند. من هم قضیه را به همین شکل می‌بینم. معتقدم ما باید آزادانه بنویسم و هیچ‌کس حق ندارد ما را محدود کند. البته عده‌ای که اکثریت هم با آنهاست، می‌گویند ما نمی‌گذاریم شما هرطور که می‌خواهید زندگی کنید و هرچه می‌خواهید بنویسید. حق ندارید خلاف قاعده ما. پدران ما، بنویسید و گرنه پدرتان را درمی‌آوریم. ما می‌گوییم و آنها عمل می‌کنند. به هر حال عمر ما این طوری حرام می‌شود.

در لطفاً درب را ببندید اگر نتوانستم آن‌طور که می‌خواستیم از لحاظ مضمونی گستاخ و فرارونده از استانداردها پیش بروم ولی از لحاظ تکنیک کار توانستم این کار را انجام دهم، این کتاب، یک تکنیک بدیع دارد ادبیات ایرانی معاصر.

- تا به حال ندیده‌ام راجع به این کتاب صحبتی جدی شده باشد؟

- حضرات زیر عنوان فعالیت پست مدرن، آن رابازبینی و ارزیابی کرده‌اند. اصلاً قضیه پست مدرن، در میان نیست. در کمپوزیسیون نهایی، انواع نوشته‌ها در کنش و واکنش ارگانیک موجد فضای تازه‌ای می‌شوند. انواع بیان‌ها به هم کمک کنند که بیانی برتر، سنتز شود. امروز می‌خواهم این قضیه را موزون بگویم، فردا می‌خواهم به صورت گزارشی بگویم، روز دیگر ممکن است آن را به صورت یک جوک تعریف کنم و یک روز دیگر دلم می‌خواهد شکل حکایتی به آن بدهم و این‌ها همه می‌توانند باهم و درهم قرار بگیرند تا در لایه‌های متعدد کار فضایی واحد ساخته شود یا از هم بپاشد. این رمان به هر حال کوششی است تا بتوانم به یک رهایی از تصنع مرسوم، به یک آزادی شادمانه که از آزاد نوشتن حاصل می‌شود برسم. صفحه به صفحه را با آزادی و رهایی کامل نوشته‌ام و عمل نوشتن در لحظه، برایم رهایی بخش بوده و تمام این کتاب را با لذتی تمام نوشته‌ام. تا موقعی که به پایان رسیدم یک لحظه هم پروای آن را نداشته‌ام که آن را به خواننده ای بسپرم. بعد از این اگر بخوام کار ادبی بکنم فقط با همین الگو کار خواهم کرد چون این شیوه به نوع تلقی من از ادبیات پاسخ می‌دهد: آزادی می‌دهد برای نوشتن و آزادی می‌بخشد به خواننده تا خود را در شکل دادن خاص خود به این سیالیت بی‌شکل سهیم بداند.

- بعد از این که نوشتن کتاب را تمام کردید کی تصمیم نهایی برای چاپ آن گرفتید؟

- کتاب مدت‌ها در کشو مانده بود، گشایشی در کار نشر پیدا شد در حوالی دوم خرداد. فکر کردم که این را ببرم و به ناشری برای چاپ بدهم ببینم چه می‌گویند و نظر ارشاد چه می‌تواند باشد؟ ناشر با حسن نیت آن را به ارشاد برد و آنها گفتند این تکه‌هایش را بنزید دیدم زدن آن تکه‌های ناموس سوز، به تکنیک و ساختار و مضامین اصلی و فضای کار، لطمه‌ای نمی‌زند. کتاب خوشبختانه به موقع چاپ شد.

- چرا آن را جزء آثار پست مدرن، به حساب آورده بودند؟

- به دلیل شکل عجیب و غریب آن. این روزها هر کتاب قصه و شعری را که نفهمند یا اساساً نامفهوم باشد به حساب اداهای پست مدرنیستی می‌گذارند چون خود این ایسم را چنان ولنگ و واز و نامفهوم در جامعه ادبی ما مطرح کرده‌اند که بهانه‌ای شده است برای عرضه انواع بی‌استعدادی‌ها. به هر حال این کتاب یک پیشنهاد ادبی است.

- این آخرین رمانی است که تاکنون نوشته و چاپ کرده‌اید؟

- بعد از آن "یکی و آن دیگری" رانوشته‌ام که به نام "در این هوا" چاپ شده است. این اثربیش از این به صورت فیلمنامه بود و من آن را به نوول تبدیل کردم. داستان یک کارگردان فیلم است که عاشق تدوینگر فیلمش می‌شود و این آدم چون زن دارد، در واقع عشق ممنوعی بین این‌ها پیش می‌آید. این رابطه عشقی در نهایت به مرگ می‌انجامد.

- چرا آن را به شکل دیگری تبدیل کردید؟

- چون فکر کردم، فیلمنامه‌اش هیچ‌وقت چاپ نمی‌شود و امکان فیلم شدن ندارد ترجیح دادم آن را به صورت یک نوول بنویسم. پرداختن به کارهایی که از لحاظ ذات و وکارکرد با هم متفاوت‌اند مثل نمایشنامه و قصه و شعر و گزارش و تبدیل شان به یک دیگر برایم امری طبیعی است. همه از یک ذهن می‌آید و آن ذهن همزمان به همه این‌ها می‌اندیشد. شاید این، شگرد برای دیگری دشوار یا بی‌معنا باشد.

- قبل از لطفاً درب را ببندید هیچ تجربه‌ای در این شکل از نوشتن داشتید؟

- در شب ملخ، تا حدودی این تجربه وجود داشت. بعد از آن هم متنی نوشتم که در واقع یک آزمایش جسورانه بود به نام «روزنامه هرات» که در این نوشته مجموعه متنوعی از شعر و قصه و نمایشنامه و مقاله را به یک کمپوزیسیون رسانده بودم به گونه‌ای که داستانی محوری از آن عبور کند.

در همین اثر دست به تجربه خطرناک‌تری هم زدم. پانزده جمله مستقل نوشتم که این جمله‌ها هیچ به هم مربوط نبودند. مثلاً یکی از آن‌ها این بود: "در پادگان هرات، امروز بسیاری از شاعرانی که به صف شده بودند اعدام شدند" و جمله بعدی این بود: "توبوسی که بچه‌ها را به کودکستان می‌برد آتش گرفت". یا جمله دیگر این: "پدر بزرگی که داشت می‌مرد به نوه‌اش گفت: آره دیگه، همینه". یعنی جمله‌هایی که هیچ ارتباطی با هم ندارند. بعد در گسترش متن نوشته سعی کردم این مضمون‌های کاملاً بی‌ارتباط با یک دیگر را به هم مرتبط کنم و با پس و پیش کردن شان مسیری بسازم

که ماجرای از جایی شروع می‌شود و به جایی ختم می‌شود خواننده با خواندن اثر، ارتباطی را که پشت آن مضمونهای مختلف و شیوه‌های متنوع نوشتاری جریان دارد حس می‌کند. این کار، سالها پیش - تاریخش یادم نیست - نوشته شد. این جا من آن را دادم به مجله‌داریایی که مرتب مطلب می‌خواستند مثل کلک و گردون. چون لحن تند و سیاسی راجع به افغانستان داشت چاپ نشد و در سفری که به سوئد داشتم آن را دادم به داریوش کارگر و در مجله‌شان چاپ شد. بعد روی این متن بازهم کار کردم. متن کامل آن در شناختنامه‌ای که خانم ناستین راجع به من نوشته است منتشر خواهد شد. به قول قدیمی‌ها، عارضه به خدمتتان که در این تجربه روزنامه‌هرات، به این نتیجه رسیدم که سطرهای مستقل و ظاهراً بی‌ارتباط باهم در پس ذهن نویسنده، احتمالاً ارتباطی نامرئی با یک دیگر دارند که در حین عمل نوشتن آن ارتباط ظاهر می‌شود. ما در زندگی روزمره حرف‌هایی می‌زنیم و حرکاتی که می‌کنیم که در وهله اول ظاهراً به هم مرتبط نیستند در حالی که یک روانکاو می‌تواند به آسانی مجموعه‌ای از اعمال مختلف و متضاد ما را به یک جریان به هم پیوسته هدفمند تعبیر کند. برای خودما هم با کمی اندیشیدن خط نامرئی رابطه موضوعات نامرتبط احساس می‌شود چرا که همه این‌ها در فضای فعالیت یک ذهن قرار می‌گیرند. آدم‌ها به طور طبیعی در زندگی روزانه این طور عمل می‌کنند. یک دانشجوی کارمند اهل سیاست را در نظر بگیریم: در اداره یک طور حرف می‌زند، در دانشکده سر کلاس یک جور سخن می‌گوید، با استاد در زنگ تفریح طور دیگری حتماً با کلمات خاصی صحبت می‌کند، با معشوقه در کافه، یک جور لاس می‌زند، پهلوی پدر و مادر که می‌رود طور دیگری باهم اختلاط می‌کنند، ممکن است به مسجد هم رفته باشد با نوعی حرف‌های مناسب محل، بعد سری هم به جلسه حزبی بزند با بحث‌های خاص. در تمام این‌ها، یک ذهن بوده که او را اداره می‌کرده ولی ظاهراً مکان‌ها و فرصتهای زمانی، مخاطبان و حریفان، او را به واکنش‌های مختلف و گاه متضاد دچار کرده است. آن ذهنی که این آدم را در جاهای مختلف و در یک روز با چنین نوساناتی کنترل و هدایت کرده، شکلی و نظامی خاص دارد. ذهنی است که ارتباط حرفی که در آن جلسه حزبی زده با حرفی که با معشوقه در کافه و با رییس در اداره زده است را به نحوی باهم شکل می‌دهد و سازگاری کند. احتمالاً در همه این‌ها یک خط مشترک وجود دارد ولی گوینده اش شاید متوجه این مخرج مشترک نیست ولی وقتی همه آن حرفها ثبت و ضبط شود و شما نوشته را دست یک نفر دیگر بدهید، او متوجه می‌شود که این آدم محافظه‌کار است یا انقلابی یا عقب‌مانده یا مذهبی یا لامذهب. مجموعه این اعمال و حرف‌های مختلف اگر فیلمبرداری شود یک داور بیرونی، می‌تواند قضاوت کند که این‌ها به هم ربط آشکاری پنهان دارند. حرفی که آدم در یک جلسه حزبی می‌زند با حرفی که توی کافه با معشوقش می‌زند از دو جنس جداگانه است اما در همه آنها یک خط ارتباطی، حالا نه فقط در لایه‌های فکری بلکه در سطح واژگان و معانی هم وجود دارد. من به این سازوکار ذهن توجه دارم و تصور می‌کنم می‌تواند در ادبیات به گونه‌ای تجربی به کارآید و منظر نو بگشاید. کاری که در لطفاً درب را ببندید یا در نوشته‌های قبلی کرده‌ام با اتکا به آن ذهن تصمیم‌گیرنده است که انتظام ساختاری و معنایی خودش را دارد. ذهن یک کارکرد حفظ‌کننده مفاهیم و یک رویکرد ترکیب‌کننده مفهوم‌ها دارد که در نهایت در سر شخص به نوعی وحدت مفاهیم یا انتظام ذهنی می‌انجامد. آن وحدت مفهومی خودش را در تمام حرکات و فکرها و ایده‌های ما تجلی می‌دهد ولی ما غالباً ارتباط آن‌ها را با هم نمی‌فهمیم ولی از دیدگاه ناظری که بر این قضیه اشراف دارد به راحتی قابل درک است که این ارتباط تابع انضباطی متناسب با شخصیت هر فرد است و قواعد این انضباط، قابل استخراج است و ادبیات هم از این قضیه

برکنار نیست. پیراندللو در کتابهایش مشخصاً در کتاب "یکی، صد، هزار، هیچکس" به این موضوع اشاره می‌کند گاهی چندین آدم در یک وجود زندگی می‌کنند ولی این سیماها یا سیماچه‌های متفاوت، در حالی که جنبه‌های مختلف یک آدم هستند تشابهی با هم دارند و یک من برتر تمام سیماها ی متفاوت یک وجود را هماهنگ می‌کند، گاهی هم از عهده این کنترل و یکپارچگی بر نمی‌آید. این، مسئله تازه‌ای نیست و در ادبیات قدیم ما هم متوجه این چندگانگی‌ها در یک وجود بوده‌اند اما شناخت آن رفتار وحدت بخش، که می‌تواند تمام این تناقض‌های به هم بافته را اداره کند یا از اداره اش عاجز بماند، در دوران ما با تکیه بر علم و آگاهی، بیشتر شده است. آن که قدرتی در مدیریت بحران دارد می‌داند که بیاورد بسیاری از آن تناقض‌های رفتاری را تا حد ممکن، اداره کند یا عاقبت سروکارش با روانپزشکانی خواهد افتاد که شاید دیگری تناقضات او را اداره کند.

البته برای هر نوع رفع سوء تفاهم بگویم که در ادبیات خلاقه، کارکرد چنین ذهن‌هایی موقعی اهمیت دارد که اولاً معلوم باشد شخص، هنرمند و خلاق است، ثانیاً عمری در کار حرفه‌ای به موفقیت گذرانده. آن وقت به اثری که به هر شکل از این ذهن منظم و با انضباط فرهنگی بیرون بیاید می‌توان بها داد. آستوریاس که این همه آثار دقیق و همه فهم دارد بعد از گرفتن نوبل کتابی نوشت به نام "مردی که همه چیز، همه چیز، همه چیز داشت" که شکلی غریب و ظاهراً پریشان دارد. کسی آن را به حساب هذیان نگذاشت. می‌شد درک کرد که نویسنده خود را برای تجربه‌ای نو در روال سیالیت آزاد ذهن رها کرده است. اما این روال نمی‌تواند برای نوآموزی تجربه و پررویی هم به کار بیاید که به تقلید آستوریاس یا جویس، هذیان‌های مغزپوک خود را در شمار جریان‌های نغز نبوغ آمیز آنان بنشانند. در عرصه شعر و ادبیات داستانی حتا نقد؛ فرصت طلبانی وارد میدان می‌شوند با این ادعا که کارهنرمند کاوش در در ژرفای ذهن سپس خلق خود به خودی، به قصد خلق آثار بدیع است هرچرت و پرتی را که از ذهنی علیل می‌تراود به حساب نوآوری به چاپ می‌رسانند. این توهم نوشتاری، بیشتر به یک اغتشاش فکری دامن می‌زند که حاصلش خلق هیچ‌های کتاب مانند است. هذیان‌های خودشیفتگان و هم زده، منحصر به ادبیات نیست بلکه هیچ‌های تابلو وار و مجسمه گون و فیلم نما نیز فراوان شده است خلاف عقیده رایج، این میان مایگان با ساختن و پراکندن آثار بی پایه شان، لطمه‌ای به فرهنگ نمی‌زنند بلکه سالها ی عمر بی حاصل خود را تباه می‌کنند و خود را در بازار افسردگی و نومیدی به حراج می‌گذارند تا روزی بفهمند که عطش شهرت و خودشیفتگی، به تنهایی مایه خلق هنرنمی‌شود.

_ حالا بپردازیم به رمان‌های سه گانه اخیر یعنی: در این تیمارخانه و گفتن در عین نگفتن و ایالات نیست در جهان گفتگوهای ما که از سال ۸۰ شروع شده حالا به ۱۹ سال بعد از آن کشیده شده، دوده به با هم در باب ادبیات و هنر و جامعه هان گفت و گو کرده ایم و این همه عمری است.

_ در شروع گفتگو، اجازه بده، درباره اصطلاح "کولاژ" یا تکه چسبانی توضیح مختصری بدهم بعد برویم روی کارکردش در رمان‌های اخیر من. کولاژ در هنرهای تجسمی بیشتر کاربرد دارد. نقاشان و مجسمه سازان از این شگرد، بیشتر به دو صورت استفاده می‌کنند: در نقاشی تصاویر، نقش‌ها یا اجزای ناهمگن را می‌بریم و کنار هم می‌چسبانیم تا از آن‌ها یک تابلو ساخته شود، عین کولاژهای "پروانه اعتمادی" که تابلوهای چاپ شده اش را به شکل‌های نامتقارن و کوچک

و بزرگ می برید و کنار هم می چسباند و از آن چاپ شده ها بداهتا، شکلی دیگر پدید می آمد که کاملا جدید بود و فرم و محتوایی تازه و یگانه داشت. مهم این است که تو بتوانی در تکه چسبانی سراسری، ریتم و هارمونی و تناسبات ذهنی خودت را در این عینیت، مراعات کنی و در نهایت به یک ترکیب بند (کمپوزیسیون) ابداعی و خلاقانه برسی. من اسم این نوع تکه چسبانی را می گذارم "کل-تکه" یعنی کل اثر از تکه های همگن یا ناهمگن فراهم شده. نوع دیگری از تکه چسبانی هست که اثر را با رنگ روغن با گواش یا هروسيله دیگر می سازی، بعد یک یا چند تکه پارچه، کاغذ یا نان و هر چه، به آن اضافه می کنی، مثل کار صادق تبریزی که روی بوم هایش با موضوعی امروزی، صفحاتی از کتاب های قدیمی را می چسباند یا مارکو که روی تابلوهای کاه گلی اش سینی آبگوشت را چسباند. شرطش این است که بتوانی این تکه ها هم جنس را طوری اضافه کنی که جزء اثر شود با آن غریبگی نکند و زائد به نظر نیاید بلکه در کامل شدن محتوا یا فرم اثر عامل تشدید کننده شود. به این شیوه می گویم "تک-تکه" چون تکه چسبانده شده جزئی از اثر است. چرا این کار را می کنیم؟ برای قوت بخشیدن به اثر، عجیب نمائی یا کامل کردن کمپوزیسیون به شیوه ای نامعهود و بیشتر برای ایجاد فضائی همگن از اجزای ناهمگن، طنزی برآمده از تضاد و تناقض. من از این شگرد نقاشی و تندیسگری الهام گرفتم تا در رمان هایم "تک-تکه" هائی را در متن اصلی بیاورم.

این راهم به قول هدایت از معلومات بیاورم و برویم سر بحث اصلی. این ماجرای تکه چسبانی کلا، امری غربی نیست ما چهل تکه داشته ایم که از پارچه های دم قیچی ساخته می شد و روکش لحاف و غیره می شد، قدیم تراز آن وسط دستباف هامان مثلا در ترمه و قالی و گلیم یک باره بافنده عشقش می کشید طرحی متفاوت با نقشه اصلی جاسازی کند و در گبه این قضیه بارها تکرار شده است. اما آن چه گفتنش اهمیت دارد این که ما در کاخ گلستان اثری از محمودخان صبا داریم که هم دوره فتحعلیشاه و سزان بوده است. اثری دارد به نام "جیزه" که استاد ما در عهدناصری توانسته از تمبرهای ریزشده، دورنمائی از اهرام مصر را بسازد، از نزدیک که بنگری اثر از صدها تمبر رنگی فراهم شده. در ادبیات فارسی هم، استفاده از وصله چسبانی به متن اصلی فراوان است از جمله در صنعت شعری "تضمین".

امادرباره کاربرد کولاژ در رمان های خودم، در بعضی رمان ها مثل شب ملخ و "دروازه" (همان کتاب لطفا در برب را ببندید) کولاژ به صورت سراسری یا کل-تکه وجود دارد. در این رمان ها بخش های ظاهرا نامرتبیتی هست که از کنار هم گذاشتن شان به تدریج شکلی پیدامی شود. این شکل در وهله اول هندسی نیست که ما بتوانیم اضلاع و زوایای آن را دقیقا

ببینیم ، بلکه قدری غیر هندسی و نامنظم است و ممکن است کسی که می خواند بگوید که این ها چه ربطی به هم دارند ؟ ولی وقتی خواننده کتاب را تا آخر می خواند ، آن وقت می بیند که شکلی هندسی وجود داشته که بعد از هم پاشیده و نامرتب شده است . درست مثل فیلمی که به عقب برگردانده می شود . این نامرتبی در واقع امری است عمدی برای نشان دادن نظمی که منهدم شده است .

_ در رمان دروازه ، شما از شیوه ای استفاده کرده اید که گفتید از چینش تکه های نامرتب کنار هم از یک بی نظمی ظاهری به نظمی برتر می رسید در این باره توضیح بیشتر می دهید ؟

در دروازه مثل رمان شب ملخ، راوی ها عوض می شوند، موقعیت ها دایم دگرگون می شوند و ارتباط خطی بین وقایع وجود ندارد . این شیوه ربطی به جریان سیال ذهن و نوشتن خودبه خودی ندارد بلکه در این جا با تکه های جداگانه مستقل روبه رو هستیم که در عین مستقل بودن کنار هم قرار گرفته اند و وقتی قصه به پایان می رسد می بینید با کنار هم قرار گرفتن این تکه ها ، داستان انسان معاصر گفته می شود که بین چنبره وحشتناک دوگیره، یعنی اهریمنی قدیمی و اهریمنی جدید گرفتار شده . اهریمن قدیمی همان است که در اسطوره ها و اخلاقیات و... بوده ، و از این طریق بر انسان تاریخی تسلط داشته است . اهریمن جدید زاده تکنولوژی است که محصول ذهن انسان بوده - مثل همان اهریمن قدیمی - وزمانی نقشی نجات دهنده برای بشر داشته است اما مهارش از دست انسان خارج شده ، و توانسته بر انسان مسلط شود که هولناک ترین شکل این سلطه را در بمب اتم و زراد خانه ها و تمام چیزهای کشنده دیگر می بینیم و شکل دیگرش را در نمود های روزمره تکنولوژی حتادر اینترنت و موبایل که به زندگی ما شکل می دهد و در عین خلوت و آرامش را می گیرد می بینیم . درونمایه رمان کوشش نومیدانه انسان معاصر است برای رهائی از این دو عنصر مسلط مهلک . راوی در پایان برای مامشخص نمی کند که این انسان چه خواهد کرد . فقط وجه نومید کننده رابطه هارا مطرح نمی کند بلکه با یک نوع سرخوشی و شوخ طبعی با هولناکی روبه رو می شود.

_ اصلا یکی از بهترین نمودهای طنز شما در این رمان خودش را نشان می دهد .

_ کاربرد طنز در این رمان از این نظر اهمیت دارد که تحمل وضعیت نومید کننده و یأس آور خوفناکی را که در رمان وجود دارد قدری برای خواننده آسان می کند . مخاطب با کمک فضای طنزآمیز، می تواند با سرخوشی وسط این جریان وحشتناک حرکت کند و موضوع را پی بگیرد.

_ در رمان دروازه همان طور که خودتان توضیح دادید کولاژ حاصل کنار هم قرار گرفتن تکه های نامرتب است و یعنی کلیت رمان یک جور فرم تکه تکه دارد . اما در این رمان تکه چسبانی متن های دیگر را نداریم . فقط در فصل پایانی با عنوان " ورود به دبستان بوستان " ارجاعاتی به سعدی هست ، اما در کلیت رمان این تکه چسبانی به کار نرفته است . درحالی که در رمان " در این تیمارخانه " این نوع تکه چسبانی مرسوم (متن های مستقل وصله شده به متن اصلی) در سراسر رمان هست .

_ بله مثلا در رمان مومیائی وقتی تابوت بردیا در طول تاریخ حرکت می کند و به دوره صفویه می رسد ، یک تکه از "بدایع الوقایع " نوشته واصفی را عینا نقل کرده ام . جالب این که گفتند این تکه را حذف کن . یعنی تشخیص نداده بودند آن را من ننوشته ام و مال نویسنده ای است از قرن دهم ، چون نثر رمان به گونه ای بود که این تکه در آن جا به خوبی افتاده بود . شاید خواننده هم فکر کند آن را من نوشته ام . شگفتا یکی از دوستان من که خیلی خوب رمان می خواند و خوب می فهمد و بیشتر رمان های مرا خوانده ، با خواندن کتاب دراین تیمارخانه فکر کرده بود بسیاری از تکه هائی که من از متون دیگران نقل کرده بودم نوشته خودم است اما با انشائی دیگر . برای همین گفت بعضی قسمت ها ی رمان با قسمت های دیگر نا همخوانی دارد .

_ دیگر کجاها از تکنیک تکه تکه استفاده کرده اید ؟

_ در رمان باغ گم شده هم آن جا که دارم باغ را با جزئیات کرت بندی هایش توصیف می کنم ، قسمتی را حدود دوصفحه عینا از کتاب " تاریخ کاشان " که کتابی از دوره قاجاراست نقل کرده ام . این تکه که فوق العاده هم زیباست توصیف شکل هندسی باغ است . شرح دقیق کاشت درختان و جوی ها و کرت بندی ها و انواع میوه ها و گل های گوناگون در آن آمده است . می توانستم این تکه را با انشای خودم بازنویسی کنم ولی فکر کردم چرا نوشته ای بدین زیبایی باید در کتاب تاریخ مهجوری گمنام بماند . و حق آدمی که در دوره قاجار با این دقت و فراست به جامعه خودش نگاه کرده پامال شود.

بجز این ها که گفتم در " رمان عبید بازمی گردد " هم از تکنیک تکه تکه استفاده کرده ام به این صورت که که تکه هائی از عبید زاکانی در مقدمه بخش ها نقل شده ، ضمن این که مضمون آثار عبید هم به نحوی در کتاب آمده است . شاید این شیوه در کتاب های دیگر هم باشد اما در این دو کتاب اخیر (دراین تیمارخانه و ایالات نیست در جهان) به طور گسترده تری از این شیوه و شگرد بهره جسته ام . خب ، تم اصلی رمان دراین تیمارخانه یک خانواده متلاشی شده است . انگار بمبی میان خانواده قهرمان کار گذاشته و تمامی سرگذشت ها را منفجر کرده باشند . جدا از تم اصلی ، جای جای کتاب از متون عرفانی ، تاریخی و ادبی پاره هائی نقل کرده ام . این تکه ها همان بخش هائی است که از تاریخ می آیند ، در اکنون حضور می یابند ، وضوح بیشتری به صحنه می بخشند و اعتبار حرف نویسنده را به ازای حضور شاهد هائی از گذشته تأیید می کنند . مثلا آن جا که صحبت از مهجوریت هنرمندان و کار هنری در این زمان است ، تکه ای از تذکره الاولیای عطار آورده ام . این تکه از بخش مربوط به احمد خسرویه انتخاب شده . آن جا از قول این عارف نقل شده که " جمله خلق را دیدم که چون گاو و خر از یک آخور علف می خوردند . یکی گفت : خواجه تو کجا بودی ؟ گفت : من نیز با ایشان بودم . اما فرق آن بود که ایشان می خوردند و می خندیدند و برهم می جستند و می ندانستند . و من می خوردم و می گریستم و سر برزانو نهاده بودم و می دانستم . " خب ، این جا در واقع عطار دارد وضعیت یک فرزانه را در جامعه ای ناهنجار از قول خسرویه شرح می دهد و من همان موقعیت را در کتاب آورده ام . یا مثلا آن جا که نویسنده در ویلائی در اسپانیاست و سه نفر را در زمین گلف می بیند و بعدها می فهمد این ها کسانی بوده اند که نقشه جنگ آمریکا و عراق را کشیده اند ، جنگی که آن همه آدم در آن کشته شدند . خب در آن قسمت که حمله به بغداد را از مطبوعات و رسانه های غربی نقل می کنم ، مشابه آن راهم عینا از تاریخ می آورم که مغول ها به رهبری هلاکوخان ، چگونه به بغداد حمله می کنند . نقل موازی دو واقعه که هر دو از اتفاقی یک سان در یک مکان روایت می کنند به ما می گوید که وقایع هیچ

گاه آن طور که ما خیال می کنیم بی سابقه نیستند و بگفتا اتفاق نمی افتند ، بلکه یک واقعه در طول تاریخ بارها تکرار شده و به قول بزرگی ، هر بار فاجعه بارتر از بار قبل ، اتفاق افتاده است . در این تیمارخانه اگر اهمیتی داشته باشد اهمیتی در تلفیق تکه های متون تاریخی و ادبی با جریان زندگی پریشان ناهنجار روبه انفجاریک خانواده است .

— گفتید در دورمان به طور گسترده از تکنیک خاص تکه تکه استفاده کرده اید ، منظورتان جز رمان در این تیمارخانه ، دیگر چه کتابی است ؟

رمانی به نام "ایالات نیست در جهان" است . در این رمان تکنیک تکه چسبانی را کامل تر کرده ام و شکل هارمونیک به آن داده ام ، تا به صورتی انداموار با کل اثر چفت و بست پیدا کند . چون شاید در بعضی بخش های در این تیمارخانه گمان رود تکه هایی که از متون دیگر آورده شده خوب با متن اصلی رمان جزم و جفت نشده باشد ، خواننده جاهائی برایش سؤال پیش بیاید که این تکه چرا این جانقل شده ؟ در رمان جدیدم اما چفت و بست های تکه های انتخاب شده از کتاب های دیگر با متن اصلی رمان دقیق تر شده .

— در این رمان هم تکه هایی از متون ادبی و تاریخی نقل کرده اید ؟

— در نیمه اول ایالات نیست در جهان از یک کتاب قدیمی پزشکی از ملا اسماعیل جرجانی به نام "اغراض الطبیه" که کتابی بسیار مهم در شرح امراض و تشخیص درمان آن هاست تکه هایی آمده . این همان پزشکی است که "ذخیره خوارزمشاهی" را در علم پزشکی نوشته و از مهم ترین کتب طب سنتی است . در رمان ، متناسب با احوال قهرمان ، فرازهایی از این کتاب را نقل کرده ام . مثلا جائی که قهرمان در آستانه بحران روانی قرار می گیرد ، تکه هایی از کتاب اغراض الطبیه را که درباره بحران صحبت می کند نقل کرده ام که می گوید بحران کلمه ای است یونانی و دوجوراست : بحران نیک و بحران بد . در واقع بحران رویارویی سلامت است با مرض . اگر سلامت بر مرض مستولی شود بحران نیک است و اگر عکس قضیه باشد بحران بد . خب ، این تکه با بحران روانی که این شخص به آن دچار شده ، ارتباط دارد ، هم از نگاه پیشینیان به این بیماری اطلاعاتی می دهد . یا جائی از رمان فضا مالیخولیائی می شود تکه هایی را راجع به مالیخولیا و صرع و بیماری های مغزی آورده ام . در واقع چون این رمان فضائی ناهنجار دارد ، تمامی آن ناهنجاریهای جسمی و روانی که در اغراض الطبیه آمده و می شد از آن استفاده کرد در متن ترصیع کرده ام . اما در نیمه دوم کتاب که حال و روز قهرمان قدری بهتر می شود ، از شعرهای خودم (منظومه سفرهای ملاح رؤیا) که ربطی به قضایای جاری دارد استفاده کرده ام . و آن پروازها ، بحریمائی ها ، سفر به ناشناخته ها ، آرزوها ، رنج ها و مصایب بشری که در آن منظومه مندرج بوده در این بخش درج کرده ام و رمان در نهایت با یک شعر تمام می شود . ترصیع وصله ها تقریبا در رمان شکلی سازمند یافته .

— آیا کاربرد گسترده این شگرد را در رمان تان یک پیشنهاد برای داستان نویسی معاصر می دانید ؟

— فکرمی کنم جذابیت این شگرد در دورمان (در این تیمارخانه و ایالات نیست در جهان) به جائی رسیده که می تواند صورت یک پیشنهاد را داشته باشد؛ به شرطی که نویسنده در سنین پختگی دست به این کار بزند، یعنی چهل ، پنجاه سال با ادبیات و تاریخ ایران و جهان انس داشته باشد و آن هارا خوب و دقیق خوانده باشد تا دقیقا بداند چگونه می شود

به نحوی از آثار دیگران در کار خویش سودجوید تا راهی برای غنا بخشیدن به اثرش پیدا کند. متوجه این خطر هستیم که گاهی ما از سر صدق و صفا پیشنهادی می کنیم، چه بسا این پیشنهاد برای کسانی که صلاحیتش را ندارند مخرب باشد و آنها را در چاهی بیاندازد که دیگر از آن بیرون نیایند، مثل بی وزن شعر گفتن آن سه چهار هزار شاعر مقلد شاملو که نمی دانستند راز موفقیت او جدا از قریحه سرشارش، در چه فوت و فن هائی نهفته بوده، گول ظاهر را خوردند و بی وزنی را آسان یافتند حاصلش شد آن ناکامی بزرگ.

جز آن پختگی که می گوئید شاید داشتن یک جهان بینی هم برای انجام این کار لازم است؛ یعنی این که آدم بیاید و این تکنیک را فقط از سر یک جور ذوق زدگی به کاربرد. فرق می کند با این که یک جهان بینی پشت ماجرا باشد. در کار شما حضور آن جهان بینی احساس می شود و چه بسا آن چه به بی نظمی تکه های کنار هم آمده در زمانی مثل دروازه نظم می دهد و در زمان این تیمارخانه بین تکه های آمده از متون دیگر، با کلیت زمان پیوند و ارتباط برقرار می کند حضور یک جهان بینی مرکزی در این زمان هاست.

این نکته مهمی است. خوب من مبتلا هستیم به تاریخ نگری، به این معنا که تقریباً هیچ مسأله ای را نمی توانم بدون تعمق در پیشینه اش برای خود توجیه کنم. چه پیشینه دور، چه پیشینه نزدیک. یعنی هر کاری می خواهم بکنم، در هر موقعیتی قرار می گیرم قبل از این که تصمیم بگیرم با خود می گویم آدم هائی که در تاریخ ادبیات یا هر تاریخ دیگری به درایت آن ها اعتقاد دارم و سلوک آن ها را راهنمای عمل خود می دانم، اگر جای من بودند، در این وضعیت چه می کردند؟ با اطلاعی که از زندگی آن ها دارم تقریباً می دانم آن ها چه واکنشی می داشتند. از خود می پرسم اگر نیما یا هدایت در چنین موقعیتی بودند چه می کردند؟ در اثنای فکر و عمل تنها به عقل و تجربه خود تکیه نمی کنم. البته تصمیم های مستقل خود را دارم ولی در عین حال از سابقه نومید نیستم و گذشته حلاجی شده با آگاهی ها و پیشنهادها، همواره برایم راهنمای عقلانی و عاطفی می تواند باشد. این با سنت گرائی و تقلید تفاوت دارد، افزودن شعور جمعی است به خرد فردی؛ در جامعه ای مغشوش و گمراه کننده. تلقی من از مملکت و مردم نیز بر همین اساس استوار است. من شوونیست و ایران پرست نیستم، همان طور که ادبیات پرست هم نیستم، اما ایران و ادبیات و مردم را دوست دارم دور از شائبه پرستیدن. به میراث مکتوب و فرهنگ شفاهی خودمان می نازم که بهترین آثار فکری و خیالی را به وجود آورده و به ایران و ادبیات و این مردم، اعتبار و حیثیت بخشیده اند. ایران برای من تنها در نقشه جغرافی منحصراً محدود نیست، این را سال ۵۶ در مقاله ای در روزنامه اطلاعات چاپ کرده ام که ایران برای من جز سرحدات امروزی اش، شعر حافظ، نگاه مولوی و فردوسی است، یسنای زرتشت و تاریخ بیهقی و گلستان است، موسیقی ملی است هم آن آداب و رسوم و قصه هائی که مادران برای کودکان شان می گویند اگر چه آمیخته به خرافه و جادو. هر چیزی که به نحوی به فرهنگ مردم مربوط می شود، در واقع فرهنگ بی مرز ایران شهر برایم عزیز است که کشورهای چندی در طول قرون در پدید آوردن آن سهیم بوده اند و البته رفتار و کردار همین مردم که دوروبر ما هستند با شرافت اخلاقی شان که همواره توسط اقتدار داخلی و خارجی جز به راهی که می خواهند و شایسته اش هستند کشانیده می شوند. مفهوم من از وطن مجموعه ای از این چیزهاست. من با این حرف مخالف نیستم که وطن دوست بودن لزوماً در وطن ماندن نیست بلکه زبان وطن دوم افراد است هر جا که باشند. لکن ترجیح می دهم همیشه در این جا زندگی کنم حتا اگر نگذارند زندگی کنم.

در این جا بمانم و با آن مفهوم گسترده و عمیق فرهنگ ایرانی یا بهتر: فرهنگ ایرانشهری در این سرزمین، کارکنم برای این فضا. این باور یقینی من است اگر چه با هر نوع مطلق انگاری و جزمیتی مخالفم. به خاطر بینش طنز اندیشانه ای که دارم، تقریباً به همه چیزی می خندم. اما آن چه نمی توانم بر لبه تیز تردید بنشانم مفهوم فرهنگی کشور و سرگذشت مردم تاریخی و سرنوشت قربانیان عصر حاضر است. فکرمی کنم چطور ممکن است آدمیزاد در این دوره زندگی کند و آواز شجریان و فیلم های کیارستمی، نوشته های دهخدا و هدایت را دوست نداشته باشد؟ این نشانه های معنوی زندگی را غنی می کند و اگر کسی با این نشانه ها برخورد نداشته باشد حق دارد که زندگی اش را بی ارزش و دشوار بداند. این آثار رنج های روزارو این دوران را بر من آسان و ارزان می کند. بیش از چهل سال است که تقریباً هر روز، دو، سه ساعتی موسیقی، بیشتر نوع سنتی و ملی آن را گوش می دهم در حین کار و وقت فراغت. در روشنای موسیقی و طراحی روزانه و البته نوشتن؛ خیالم را پرواز می دهم و وطنم را درون ذهن و خون خویش هربار عزیز تر می یابم. در مورد متون عرفانی هم همین طور است و من آدم عارف پیشه ای نیستم، از عرفان تنها قلندری و رندی اش نصیبم شده، اما باور دارم بخشی از شاهکارهای اندیشگی ما درون ادبیات عرفانی ذخیره شده است. دغدغه ام همیشه این بوده که این خیالات بلند در کتاب های کهن دور از دسترس بی حوصله های این دوران مانده است. اگر نویسنده غربی بدون همر و شکسپیر و تورات نمی تواند آسان به آفاق خلاقیت روی آورد؛ بدون غزلیات شمس و خمسه و آثار سهروردی مگر می شود جوانه ای شدروئیده بر تنه ستبر درخت ادبیات ایرانی، که در جنگل جهان، سرسبزی و رنگارنگی خود را دارد.

نویسنده در عین حال که با نگاه به جهان و نگرش به پیرامون خود، دنیای ذهنی اش را رشد و تکامل می دهد، می باید بخشی از میراث بشری را هم منتقل کند. اگرمانتوانیم به وسیله آثارمان میراث بشری و میراث فرهنگی مملکت خودمان را حفظ و مستمر کنیم، تنها چیزهای سرگرم کننده ای نوشته ایم که ما را لله قصه گوی دیگران جلوه خواهد داد. در حالی که با انتقال آن دانش عظیم بشری که در میراث فرهنگ انسانی قرار دارد، کارمهم تری انجام داده ایم. نویسندگان کلاسیک ما و دنیا این جامعیت و همبستگی را در نظر داشته اند؛ خود را می دیده اند شاگرد پیشینان و البته فراتر رونده و افزاینده بدان ارضیه معنوی. وقتی سعدی در مورد کتاب گلستان می گوید "بماند سال ها این نظم و ترتیب." معنایش این است که کار خود را فراتر از ادبیات می داند، به آن به عنوان یک نظم و ترتیب و سیستم فکری نگاه می کند و می گوید من دارم یک سیستم فکری به شما می دهم. سیستم بی ارتباط به گذشته یا بی توجه به آینده، استمرار نمی یابد. خوب کارهنرمندی که توانسته در قرن هفتم به ادبیات به صورت یک نظام فکری و یک سیستم اندیشگی نگاه کند خیلی مهم است و باید پاره ای از آن را به امروز آورد و بازنگری و بازاندیشی کرد. مولوی وقتی می گوید

" هست زبان برون در حلقه در چه می شوی / در بشکن به جان تو، سوی روان روانه کن "

اشاره دارد که بله شعر در زبان اتفاق می افتد ولی زبان حلقه دراست و بیرونی است، لکن درون آن، پشت در چیز مهم تری هست که باید به آن برسی. مولوی نمی گوید پشت در چیست اما مرا نسبت به آن کنجاو می کند و به من کمک می کند که فضای پشت زبان را کشف کنم و بتوانم اندکی از آن تجربه مشترک را ادامه دهم. آن که قرن ها بعد از مولوی می آید آموخته که پشت در زبان، اسطوره است، افسانه است، روح زبان است، و تمام چیزهایی که از زبان و در آن صورت پذیرفته، یعنی کل میراث بشری. ما اگر خود را از میراث ملی و جهانی محروم کنیم، بعد از مدتی دچار تکرار

دانشته های محدود خودمان می شویم. باید آن عوالم جادویی را که در فرهنگ و ادبیات گذشته روان بوده تداوم بخشیم . حالا مخاطب حق دارد این را بپذیرد یا نپذیرد . اما خودرا متعهد می دانم که از این میراث ملی فرهنگ ولو به صورت آوردن عین نوشته ای از گذشتگان در کتاب خودم ، بهره جویم . چون این تکه ها جزئی از ارث پدری ، در واقع ثروت من هم هستند . همان طور که قرن نهم پیشینیان ما به همین شیوه عمل می کرده اند ، تجارب بشری را حفظ ، ادامه و گسترش داده اند. مثلا سنائی لطیفه ها و جوک هائی که در جامعه اش رواج دارد به شکل تمثیل در کار خودش می آورد ، در واقع آن لطیفه ها را با همان تکنیک کولاژ به اثرش می چسباند . تمثیل در واقع تکه ای است که تو از فرهنگ شفاهی می گیری و می چسبانی به ادبیات رسمی . تمثیل فیل در خانه تاریک ، را بنگریم ، اول غزالی آن را در کار خودش نقل کرده لابد از گفته ای یا نوشته ای ، بعد سنائی سپس مولوی و دیگران هر کدام با پرداختن به آن کمی این تمثیل را بهتر و دقیق تر کرده اند . مثلا در روایت سنائی همه آدم های شهر کورند و قادر به درک واقعیت جانور نیستند . مولوی دیده همه مردم یک شهر که نمی توانند کور باشند ، پس فیل را به خانه تاریک برده و گفته این ها همه چشم داشته اند اما به خاطر تاریکی فضا درست تشخیص نمی دهند . لطیفه ها مثل ها و قصه هائی که مردم می سازند ، حاصل تأملات و تجربه زندگی آن هاست . این محصول فرهنگ مردمی توسط هنرمند شکل ادبی و هنری جامعی پیدا می کند ، دوباره به جامعه بر می گردد. این بده بستان تاریخی بین فرهنگ مردم و فرهنگ خواص ، سنت عجیب و غریبی بوده پراز زاینده گی و بالندگی . ضرورت اصلی تکه چسبانی از همین سنت دادوستد می آید . این انتقال لفظی یا معنایی تجربه و اندیشه (که می توان روابط بینامتنی اش هم نامید) در واقع نوعی توجه به یک فکر درست و طرح سابقه یک اندیشه معتبر و آوردن بخش زنده مفیدش به اکنون است. ما در کشوری زندگی می کنیم که اگر هیچ چیز آن قابل قیاس تفاخر آمیز با تمدن پیشرفته جهانی نباشد ، ادبیات گذشته مان، چیزی از ادبیات جهانی کم نمی آورد. فرهنگ این مردم بسیار غنی است . از طرفی شناخت و یادآوری ادبیات گذشته به شاعران نویسندگان امروزی قوت قلب می دهد .

مثلا سعدی می گوید

" سعدیا بایار عشق آسان بود / عشق باز اکنون که یار از دست رفت . "

بین چه تعبیر خاص قشنگی از عشق دارد . این که تو یار داشته باشی و عاشقش باشی چه ساده است . مهم این است تو یار نداشته باشی یا از دست داده باشی باز عشق بورزی . دقیقا دارد وضعیت مارا به عنوان شاعر و نویسنده مطرح می کند . ما هیچ بهره ای از پرداختن به ادبیات و نوشتن نمی بریم ، چرا که هنر سودوزیان در کارش نیست ، اما عاشقانه رابطه مان را با آن ادامه می دهیم . یاری وجود دارد که می تواند درآمد باشد ، رفاه باشد ، تشخیص باشد ، یا هر چیز دیگر . فکر کن در این وادی ، وجودی وانگیزه ای مادی نمی بینی ؛ یاری غایب است و تو عشق بی یار را ادامه می دهی ، چون عاشقی را پاس می داری ، نه عشق به ازای معشوق را . سعدی در بیتی که نقل کردم این معنا را به ظرافت و جامعیت بیان می کند . کسی چون من که پنجاه سال با عشق به هنر و ادبیات – که در نظر دیگران هدفی موهوم بوده وهست – بدون این که نظر به پاداش مخاطبی داشته باشم ، ورق ها نوشته ام ، و تنها عشق تسخیر ناشناخته های ذهن بشری ، این راه ناهمواره جانسکار را برایم میسر کرده ، وقتی بیت سعدی را می خوانم خیالم راحت می شود که فقط من وامثال من

گرفتار این وضعیت نبوده ایم ، این یک موقعیت انسانی بوده است . این همان روشنای تاریخی است که می آید توی کارهای ما ، وییوند و ارتباطی بین ما و میراث مان برقرار می کند و به ما دلگرمی می بخشد .

_ در رمان هائی که در آن ها از کولاژ استفاده کرده اید ، آیا از قبل و طبق طرح و برنامه ای اندیشیده تکه ها کنار هم چسبانده اید، یا همه چیز در همان لحظه نوشتن شکل گرفته ؟

_ بیست سال است که در گوشه انزوایم می نویسم ، و به جای مخاطب موجود ، با یک حریف غایب سروکار دارم . در این دوده به تعریف دیگری از نوشتن رسیده ام ، به این باور که باید برای یک حریف عالی ، که ترازوی فراتراز منتهای ظرفیت ذهنی ات دارد، بنویسی . البته بعدها که اثرت به بازار آمد و زمانی گذشت ، خواهی نخواهی مخاطبانی احتمالی کم یازید پیدا خواهند شد. اما به هنگام نوشتن ، در این هنگامه نباید به مخاطب ناظری فکر کنی . تجربه های تاریخی صحت این پیش فرض را تأیید می کند . در فضای فرهنگی دوره ایلخانیان در شیراز حداکثر شش ، هفت نفر هستند که شعر حافظ را می فهمیده اند ، چه بسا آن شش ، هفت نفر هم زیاد موافق عوالم حافظ نبوده اند. گله های مکرر او هم از همین وضع ناشی می شود که می گوید

"سخندانی و خوش خوانی نمی ورزند در شیراز / بیا حافظ که تا خود را به ملک دیگر اندازیم "

پیش از او مولوی گفته بوده

" مکش عنان سخن را به کودنی ملولان / تو ساکنان فلک بین به وقت حرف گزاری . "

و بسیاری دیگر از رودکی تا همین پریروز ، شکایت پنهان و آشکاری از نبود خوش خوانان داشته اند. اما برای شاعر ملک دیگری وجود ندارد و هر جا که می رفته همین وضعیت بوده ، مگر فلک حرف گزاری. در این دهه ها هر چه نوشته ام ، با نگاه به مخاطب غایب ، که سلیقه عالی فرهنگ ایرانی دارد و حدود توقعش را حدس می زنی ، می نویسم . این آدم هم بیرون از من در تاریخ فرهنگی وجود دارد هم در من به عنوان اقصای آفرینگی . البته استثنائی هم دارد و آن نه در شعروداستان و کارهای آفرینشی بوده ، بلکه در نگارش بسیاری از مقالات منتقدانه است. مقاله غالباً به ازای مخاطبی عام و موجود در جامعه کنونی نوشته می شود . این نوع نوشته را باید با شگردهای خاص تأثیرگذار و اندکی حیلہ گری حرفه ای نوشت . باید حس کنی چه چیزهائی بین مخاطبان معقول و پذیرفتنی است ، مقاله را با توجه به آن زمینه پذیرشگر بنویسی . مقاله را می نوسی که روی آدم ها تأثیر بگذاری و با آن ها حرف و حدیثی داشته باشی وودرنهایت اندیشه و نظرت را می خواهی نه باتحکم بلکه بامدارا و لطف بدان ها بقبولانی. بنا بر این در مقاله آن چه می نویسی از پیش سنجیده و اندیشیده است . این سال ها هر چه جز مقاله نوشته ام از شعر و قصه و یادداشت های طنز اندیشانه ، تمهیداتی پیشین در کار نبوده ، بداهه و ارشروع کرده ام بی آن که قبلاً بیاندیشم چه می خواهم بنویسم و برای که و اصلاً برای چه ؟ نمی دانسته ام چگونه شروع می شود و چه سان تمام می شود ، خود را به دست حس متلاطم درونی که تخیل و تفکر پشت آن ، عناصری شناختی در این روال است ؛ سپرده ام . در رمان های آغازین مثل برج های خاموشی ، طرح اولیه ای وجود داشته ، که به ماهیت و فضای آن کارها بر می گشت . اما از رمان دروازه به بعد شروع کردم به نوشتن برای خودم . این نوشتن برای خود ، به قصد سرگرمی و وقت گذرانی در انزوای آزارنده نیست ، از خودنوشتن گاهی و برای من همیشه

، صادقانه از جهان و دیگران نوشتن معنا می دهد. از آغاز جوانی به طرز وحشتناکی نسبت به تمامی مسائل پیرامونی جامعه ام و اندکی به دنیا کنجکاو بوده ام ، این کنجکاوی و تأمل در هر چه و هر جا ، هنوز هم در من خلجان دارد . مسائل سیاسی را دنبال می کنم در غالب قضایای فرهنگی که به آن ها علاقه دارم توجه دارم و در بعضی از وقایع عصرم شرکت می کنم . خلاصه همه جا سرک می کشم . این سرک کشیدن ها گاهی برایم خطر آفرین بوده اما بیشتر دانش افزا و شادی بخش بوده . البته کنار این سرک کشیدن ها ، آدم باید فرصت داشته باشد بنشیند ، به این ماجراها و روابط بیاندیشد و بایک نوع عرفان ملایم با جهان آشنا و بیشتر با جهان ناشناخته پیش و پس دنیای مرئی روبه رو شود . با این عرفان، تا حد مقدور ، از فضل فروشی و ادبیات بافی فاصله می گیرد .

– منظورتان از این عرفان ملایم که می گوئید چیست ؟

– منظورم شناخت عمیق از زیست بشری است . کار روزنامه نگاری که من از جوانی در آن وارد شدم ، باعث شد که در مدت کوتاهی به حد کافی مشهور شوم . همان موقع متوجه شدم که این شهرت چیز بی ربط یاوه ای است . بنابراین قضیه شهرت از آغاز برایم منتفی شد. یکی از دلایل چسبیدن به مخاطب کسب شهرت است . ولی وقتی شهرت و این نوع حرف ها را ول کنی، و موضوعیت چندانی برایت نداشته باشد هدف نوشتن برایت فرق می کند . به مردم اهمیت دادن و با حرمت از آن ها نوشتن، با تظاهر به مردم پرستی و گدائی شهرت از آن ها فرق ها دارد . وقتی به این دیدگاه می رسی که تو آدمی هستی و صدائی داری و دوست داری به عنوان یک شهروند ساده ، صدای خودت را در جامعه بلند کنی، روزی هم این صدا قطع می شود؛ شروع می کنی به گفتن و نوشتن . در زمان حیات صدای تو ناگزیر در صداهای دیگر می آمیزد و بافته می شود . وقتی که نبودی شاید در باره آن داوری هم بشود . حالا فرقی نمی کند که این داوری بد باشد یا نیک . عرفان ملایم که می گویم بیشتر ناشی از این نوع نگرش است که چندان پروای داوری این و آن را نداشته باشی . از طرفی آدم به نوعی شناخت دقیق تراز ادبیات می رسد و درمی یابد که نفس نوشتن فارغ از شهرت و مخاطب، به خودی خود ارزشی و الاست. دوست داریم آن چه در ذهن داریم بنویسیم و به عنوان سندی از این عصر در روزگار به یادگار بگذاریم . به همین خاطر، با نوعی استغنا، صرف نوشتن در متن فرهنگ ایران و روزگاری که می گذرانیم، برایم بیشترین جاذبه را داشته . خود آگاه ما در برابر ناخود آگاه مان بسیار کوچک است ، همان طور که فرهنگ خواص که آثار نویسندگان و شعرا و روشنفکران باشند برابر فرهنگ مردم جزیره ای است در میان دریا. بنابراین ما باید در آن فضای کلی ترکیبی از فرهنگ مردم و میراث بشری و نیاگاه فردی و حافظه جمعی است غوطه ور شویم ، غوطه ور شدن در این فضا کار را به جایی می رساند که آدمیزاد بی توجه به بازار و شهرت و خواننده ، صرفا از ابداع خیال های شگفت و لحظات خلق مدام لذت می برد . بنابراین تمام نقشه ها و سنجه ها، به نحوی کم رنگ می شوند و جایشان را سرمستی خلق جهانی یگانه می گیرد.

– جایی از قول شما خواندم که در رمان در این تیمارخانه یکی از دغدغه های تان پرداختن به جسم بوده است . این دغدغه از کجا آمد ؟

– کتابی دارم به نام "در این اتاق ها" در شعرهای این مجموعه اتاق را تمثیلی از تن گرفته ام . همچنان که اتاق می تواند مثلی از وطن ، دنیا ، قانون و قرارداد، و هر فضای شناخته محصور باشد . راستش فکرمی کنم ما در فرهنگ و ادبیات

هزارساله مان همواره به خوارداشت جسم و نکوداشت روح از سوی شاعران و نویسندگان و متفکران روبه رو بوده ایم . نمی گویم الان بیاییم عکس آن عمل کنیم و به نکوهش روح و ستایش جسم بپردازیم . بلکه می گویم برای جسمیت اهمیتتی که دارد قائل شویم . چون جسم عملاً واقعیتی مهم است . مغز ما در جسم قرار دارد و ذهن هم برخاسته از مغز است . هرچه به روح نسبت می دهند در مورد مغز و ذهن نیز صادق است . با جسم زندگی می کنیم ، عاشق می شویم مبارزه می کنیم ، می میریم . پس چرا جسم باید این همه خوار انگاشته شود و آن طور که در فرهنگ ما مرسوم است بی اهمیت در حد مرکوب و گاهی پلید تلقی شود ؟ از طرفی در جامعه ، حقوق و تکالیفی به جسم تعلق می گیرد که اگرما جسم را بی اعتبار بدانیم بسیاری از آن حقوق و تکالیف هم بی معنا می شود . در این رمان جسم تکیه گاه اصلی فکرها و حرکت هاست . حساس بودن نسبت به جسمانیت محرک بسیاری از وقایع و عملکردهاست خواه قهرمانان داستان به تنانگی باورداشته باشند یا منکرآن باشند . مجموع روابط عاطفی زنان این روایت، درست و صادقانه تراز مردان عمل می کند، چرا که غریزه بارور مادران و دختران آن ها را در جسمانی بودن این دنیا و ارتباطات انسانی آگاه تر کرده است ولو در جامعه ای بسته به سربزند . از شوخی های روزگار این که کسی که این کتاب را سه بار ممنوع کرده بود ، برایم اعتراف کرد نمی توانسته به این کتاب که بدین حد به تنانگی اصالت می دهد مجوز بدهد . دردا که درک این بررس خیلی دقیق تراز منتقدان تک و توکی بود که کتاب را خوانده بودند .

– بعد از این کتاب ، دو رمان دیگر نوشته اید، یکی گفتن در عین نگفتن است و دیگری ایالات نیست در جهان . اما پیش از این که به این دو کتاب بپردازیم ، پرسشی دارم که تا حدی پاسخش را حدس می زنم اما برای روشن شدن ذهن خوانندگان می پرسم ، چرا این همه اسم کتاب هاتان را عوض می کنید ، غالب کتاب های داستانی شما دوسه اسم دارد و این موجب سو تفاهم می شود ، فروش مجدد کتاب مثلاً.

– ناگزیرم ابتدا این تغییرات را فهرست وار بگویم بعد دلایل چندگانه این تغییر سجلی را بگویم:

*. رمان (برج های خاموشی) در چاپ بعدی (بنفشه های سراشیب) نام گرفته

* (شب ملخ) نامش تغییر یافته به (شاعر در میدان جنگ) اگر در چاپ بعدی مجبور نشوم عوض کنم

* (عبور از باغ قرمز) شده (از قلعه تا سرحد)

* (فردوس مشرقی) نامش شد (باغ گمشده)

* (در این هوا) پیش از این (یکی و آن دیگری) نام داشته

* رمان (در این تیمارخانه) در چاپ قبلی نامش بوده (در طویله دنیا)

* کتاب (نیست در جهان) در نخستین چاپش ناگزیر شد (ایالات نیست در جهان)

* رمان (ج) بعدا نامش شد (عبید بازمی گردد)

* رمان (لطفا درب را ببندید) بعدا شد (دروازه)

خوشبختانه هنوز رمان های (شهربندان)، (مومیائی)، (گفتن در عین نگفتن) نام شناسنامه ای شان را حفظ کرده اند البته داستان ها و شعرهایم؛ هم از این تغییرات اجباری بی نصیب نمانده اند. مجموعه داستان هایم نخست به صورت کتاب های مستقلی چاپ شده بود: اولین مجموعه نامش من و ایوب و غروب بود، کتاب بعدی کتیبه، سپس دیوساران و قصه روشن منتشر شد. یک بار این ها در یک مجموعه یک جلدی به اسم ازدل به کاغذ چاپ شد و در آخرین چاپ در سه کتاب با این عناوین آمده که فکر نمی کنم این روال تغییر یابد. اسم مجموعه داستان های کوتا هم فعلا این است: (کتیبه و ایوب)، (ازدل به کاغذ)، (قصه روشن).

اما چه طور شد که این طور شد؟ علت های مختلف داشت همه اش هم از سرناچاری بود که این جا بابت این تقصیر غیر عمد باید از خوانندگان پوزش بخواهم. همین که اسم ما را عوض نکرده یا حذف نکرده اند، جای شکرش باقی است. اگر چه پیش از این اسم آدم ها هم عوض می شد و به ضرورت زمانه نام مستعار می یافتند شاملو می شد: الف صبح، الف بامداد، هوشنگ ابتهاج می شد: ه.ا. سایه، محمدرضا شفیعی می شد م. سرشک. گاهی اسم مستعار نام اصلی شان را از خاطر ها می زدود، معروف تر از همه، علی اسفندیاری که شده بود نیما یوشیج باری نام مستعار من هم وقتی (زوبین) بود. بگذریم و برسیم به علل این نام گذاری های ناگزیر.

برای این که هم از سوی ناشران هم از جانب ناظران بلائی دیگرو مصیبتی بیشتر بر سرم نازل نشود، به طور دقیق و مجزا نمی گویم که علت تغییر نام هر کتاب چه بوده. از دشمن تراشی آن هم در این سطح حذر دارم. اما علت های اصلی را می توان به سه دسته تقسیم کرد:

اول: فرض کنیم کتاب برج های خاموشی را به ناشری داده بودم که چاپ کند، ناشری بود که کتاب های قطور جلدزرکوب دوست داشت که البته خیلی زود به چاپ بیستم هم برسد. بماند که او با تأخیر چندین ساله و با بی سلیقگی آن را چاپ کرد. چاپ اول کتاب گم و گور شد. چون من تنها عرض یک ماه، جز یکی دوبار در ویتترین کتاب فروشی ندیدم. تصور این که در بازار مغشوش آن سال ها، ۲۰۰۰ هزار جلدش ظرف یک ماه تمام شده باشد، فرض باطلی است. می ماند این که یا او تیراژ بسیار کمی چاپ کرده و کاغذش را فروخته چون سودش بیشتر بوده، یا کتاب نافروش را به مقوا سازی داده و این هردو کار می تواند به اشاره رجال الغیب صورت پذیرفته باشد که بر سرنوشت کالای کاسدی چون کتاب ناظر و چیره اند و این بازار پرآزار را به دقت رصد می کنند که ناخودی همچنان در لیست سیاه بماند تا بترکد. بعد از سال ها که کتاب در بازار نبود، از او خواستم که آن را تجدید چاپ کند، ابا کرد و دلیل آورد که فروش ندارد. گفتم پس اجازه بده ناشردیگری آن را چاپ کند، گفت فیلم وزینکش را باید از من بخرد که کهنه بود قابل استفاده نبود، ناشر جدید نمی پذیرفت آن طرح و فونت و آرایه را. ناگزیر اسم کتاب را عوض کردیم و شد مثلا بنفشه های سرآشیب. که چند خاصیت داشت. یکی آن که او احتمالا متوجه این کتاب جدید نمی شد چون کتاب نمی خواند. دیگر این که اسم جدید ربطی به قرارداد او نداشت. جالب این که در دعوی نادر من با ناشر دیگری، این رئیس اتحادیه ناشران بود که در برابر بدقلقی ناشر عاقبت به من پیشنهاد کرد اسم کتابت را عوض کن، به جای این که تو از او شکایت کنی او برود شکایت کند که هیچ تأثیری هم ندارد.

دوم: این مورد که رئیس اتحادیه ناچارشد پیشنهاد کند که اسم کتابت را عوض کن! درگیری ناگزیر من با ناشری بود که به صورتی غیر حرفه ای کتاب را قبل از عمل به اصلاحیه نهائی آن اداره فیلم وزینک کرده بود و حالا عملاً نمی توانست کتاب را با اصلاحیه های جدید مکرر، چاپ کند. نه من می توانستم کاری کنم که اداره مجوز نمی داد، نه او از خیر زینک ها می گذشت. کار به شکایت من به اتحادیه کشید، آن ها می دیدند حق با من است اما ناشر خطاکار، حتا حاضر نبوده اتحادیه بیاید که به توافقی برسیم. عاقبت قرار شد اسم کتاب را عوض کنیم. تقصیر من یا خواننده که با دو اسم روبه می شود چیست؟

سومین: دلیلی دیگر برای این تغییر اسم ها، کارکرد دلبخواه اداری است که یک بام و دو هوا عمل می کند. زمانی چاپ کرده بودم بیست و چند سال پیش با کلی حذفیات. وقتی دوباره خواستم آن کتاب را چاپ کنم، کسی که کتاب را بررسی کرده بود یا خیلی دقیق بود یا تفسیر موسعی از بخشنامه بررسی ها داشت یا با من بی چاره بر سرخشم و خصومت بود که برای چاپ کتاب چاپ شده پیشین حدود صد عنوان اصلاحات جدید مقرر کرده بود که عملاً چیزی از کتاب باقی نمی ماند، و این در دوره اصلاحات بود. با دوستی در انتشاراتی صحبت کردم که از خیر چاپ این کتاب گذشتم، گفت یک بار دیگر شانست را امتحان کن، اسم کتاب را عوض کنیم مثلاً بگذاریم چه می دانم درد دیگر وازه، دروازه، هرچی! شاید آن ۱۰۰ عنوان بشود ۱۰ عنوان و همین طور هم شد. شخص بعدی کتاب را یا نخوانده بود یا به عین عنایت در آن نظر کرده بود و کتاب با کمترین لطامات ساختاری و بافتاری منتشر شد. در این مورد تغییر نام کتاب بیشترین بخت را برای کتاب پیشینی و ناشر جدید پیش می آورد.

چهارم: یکی دیگر از علل تغییر نام کتاب های من یا دیگری، چاپ کتاب در خارج بوده. در یک دوره مبارک و میمون هشت ساله، که کتاب ها بیشتر از هر وقتی شرحه شرحه می شد؛ دوستی در سوئد از من خواست که کتاب هائی را که در کشو گذاشته ام بدهم به او که نشر جدیدش پابگیرد. پذیرفتم و هدفم این بود؛ کتاب از صورت نسخه خصوصی غالباً آسیب پذیر، به یک شکل عمومی چاپ شده در آید. دوسه تائی از کتاب هایم را به آن دوست دادم، فردوس مشرقی و شب ملخ و یکی دو کار دیگر را. این اواخر که برای اولین و آخرین بار رفته بودم برای رایزنی (!) درباره رمان ممنوع شده ام. آن آقا که بنا بود اجازه کتاب را بدهد وسط بحث گفت: چرا شب ملخ را چاپ نمی کنی؟ حالا موقعش است. پرسیدم: می دانید که این کتاب را پس از انتشار جمع کردند نگفتم جمع کردید، حالا مگر خبری شده؟ گفت: این کتاب از آثار خوب مربوط به جنگ و دفاع مقدس است، آن موقع نمی شد این حرف ها زد اما حالا خودمان تندترش را می گوئیم. گفتم این کتاب هم در اینترنت شاید به صورت رایگان موجود است، هم قاچاقی، زیراکسی اش را بی اجازه می فروشند، هم نسخه خارجی اش با نام شاعر در میدان جنگ چاپ شده. خبر داشت و گفت: بیارید اجازه می دهیم! من هم گول خوردم و کتاب را سپردم به ناشر نازنینی که ببرد آن اداره، البته اگر کتاب به همان شخص سپرده شود. ذکر مصیبت بس است!

_ حالا بپردازیم به کتاب گفتن در عین نگفتن که پس از کتاب در این تیمارخانه چاپ شده و مختصری هم درباره کتاب در دست انتشارتان: ایالات نیست در جهان.

__ دوست دارم ابتدا ، ماجرای راتعریف کنم : طرح یک کمدی روستایی به ذهنم آمده بود. داستانی کوتاه دربارهٔ صنعتگری که درده دورافتاده ای زندگی می کند. هرآگاهی می آید به شهر و دربارگشت دوست دارد چیزهای تازه ای را که دیده برای آفتاب نشینان کنج کاو شرح بدهد . این آقا توجه زیادی به شیر آب در مکان های عمومی دارد . باراول برای دهاتی هایی که آب را ازسرچشمه یا کوزه می نوشیدند تعریف کرد که در شهر آب درلوله ها جریان دارد و شیر اسبابی فلزی است که کلید واری بالای سرش دارد ، وقتی می خواهی آب بخوری کلید افقی بالای شیر برنجی را با دوانگشت می چرخانی ، آب از شیردرون لیوانت جاری می شود یا می توانی دست و صورتت را ، جای دیگرت را بشویی . باردوم که از شهر برگشت گفت شیرها بهتر شده اند چون دو قبلی پیچنده دارند یکی به رنگ آبی یعنی آب سرد دومی به رنگ قرمز که علامت آب گرم است . بار سوم گفت شیرهایی دیده که دسته ای زبانه وار روبه جلو دارند وبا اشارهٔ دست بالاوپایین می شوند یعنی باز و بسته . درسفر چهارم دیده که لوله هست و شیر ، اما احتیاجی نیست از دستت استفاده کنی وقتی می خواهی دست و صورتت را بشویی زیرپایهٔ دستشوئی تکه ای آهن کوچک هست با پافشارمی دهی آب از شیر جاری می شود . بار آخر شرحی از شیر حیرت آورگفت که آه از نهاد شنوندگان پشت کوهی بر آمد : آن ها در شهر شیری اختراع کرده اند که دستت را که زیر شیر نگه می داری ، آب خودبه خود جاری می شود.

طرح خنده انگیزی بود از ساده دلی روستایی و خلاصه کردن روند تمدن در تحولات شیر آب . اما یک باره متوجه تشابه مضمونی وساختاری این قصه با کار و بار ادبی خودمان شدم که همان قدر خنده دار به نظر می آمد . دیدم خودم هم مثل آن صنعتگر روستایی دایم از کشف تازه ای درمورد چگونگی نوشتن ، هدف داستان ورمان وشعر ، حرف زده ام، مانند این وآن ، تعریف های دایم نوشونده ای داده ام که می تواند حیرت انگیز درعین حال خنده آورباشد . دیدم داستان درزندگی ودرذهن ، مثل همان آب جاری درلوله هاست ، آب هر بار برای آشکارکردن خود ، ابزاری چون شیر های نو شونده می جوید ، شیر اصل نیست ، اصل آب است . اما گاهی برای خلق داستان به لوله وشیر بیشتر از آب اهمیت داده ایم . مثلا : زمانی فکرمی کردم هدف هنر وادبیات باید تغییر جهان باشد بعد به تعبیر جهان رضایت دادیم . وقتی دیگر دوست داشتیم بانوشته های خود مبارزه کنیم علیه استبداد واستعمار ، که هدف مقدسی هم بود ، بعد خواستیم توده ها را ارشاد کنیم و معنای تازه ای از زندگی وتفکر و رستگاری را به خلائق بیاموزیم ، این هم دوره ای داشت یا دارد . خودمن سال ها با این هدف نوشته ام که به سهم خودم اندکی در فرهنگ کشورم مؤثر باشم برای شناخت بیشتر وضعیت موجود ، تغییر شرایط ، بهروزی مردم واگر لیاقتی داشته باشم، صدایی باشم در همبافته با صداهای مستقل وآزاد جهان برای رشد آگاهی و ارتباط انسانی. حالا در این یک دوده می نویسم چون از نوشتن لذت می برم واین کار را بیشتر وبهتر از کارهای دیگر زندگی صورت می دهم . هدف نوشتن مثل آن شیرهای نوشونده دایم تغییر می کند تا آن جا که شیر مهم تراز آب به نظر آمده است .

__ حالا با نوشتن چه هدف هایی را دنبال می کنید یا اصلا قید این جور چیزها را زده اید و خلاص ؟

_ در دو رمانی که یکیش منتشر شده یعنی گفتن در عین نگفتن و دیگری رمان نیست در جهان که به زودی در می آید ، هدف نوشتنم کاملاً فرق کرده . این دو رمان ، مثل بارداری ناخواسته خود را تحمیل کرده اند ، می نویسم چون دارم با آن تفریح می کنم ، به نوشتن ادامه می دهم نه برای خودنمایی و ادبیات سازی یا تغییر و تحول ، می نویسم چون هر روز با نوشتن درباره دنیایی که ساخته ام شادمی شوم ، می خندم ، به حیرت درمی آیم . کارم از هدفی بیرونی به انگیزه ای درونی رسیده : شادمان شدن از نوشتن . امیدوارم در این وانفسا ، کسانی با خواندن آن خاطری مرفه و شاد پیدا کنند . خلاصه این نوشتن مفرح و طرب زا ، نمی گذارد از هجوم غصه های واقعی و پلشتی زمانه و مصایب ملی و جهانی پیرامون ، منفجر شوم . قصه گوهای قدیمی مگر چه می کردند جز هنرنمایی بیشتر برای لذت دیگران؟

_ در رمان گفتن در عین نگفتن با یک راوی غریب سروکار داریم که من در رمان های دیگر که از شما خوانده ام کمتر با کسی چون او برخورد کرده ام . راوی گفتن در عین نگفتن یک راوی رذل و شرور است با رفتارهای خشونت آمیز عجیب و غریب . آن چه این آدم رذل را جالب تر و پیچیده تر می کند ، نقاش بودن اوست . معمولاً یک کلیشه در ادبیات ما رواج دارد که بر اساس آن راوی یا شخصیت اصلی داستان هنرمند است شخصیت او طوری پرداخت می شود که همدلی و احساسات نیک خواننده را بر انگیزد و خواننده از او یک شخصیت اسطوره ای بسازد و با آن همدلی کند . مثل استاد ماکان "چشمه‌ایش" بزرگ علوی که یک نقاش و مبارز سیاسی است . یعنی نوعی فضیلت اخلاقی قائل بودن برای هنرمند که بر آمده از تصویری رایج و قدیمی در این جاست که مثلاً هر کس هنرمند است به لحاظ اخلاقی هم قطعاً آدم درستکاری است . این جا اما با یک راوی سروکار داریم که هنرمند و در عین حال بسیار رذل است . البته جاهائی هم خواننده با این آدم رذل همذات پنداری می کند . اتفاقاً این یکی از نقاط قوت داستان است که این آدم یک شخصیت چندوجهی است که می توان از او ترسید و متنفر شد هم می شود با او همذات پنداری و همدلی کرد . از طرفی ما انگار بخشی از رذالت خود و همه آدم ها را در وجود او می توانیم ببینیم خلاصه راوی جالبی است ، این راوی چه طور پدید آمد؟

_ البته در بعضی داستان ها . رمان های من هم یک پیرمرد موذی وجود دارد ، اما حضور این پیرمرد موذی در آن داستان ها طرح کم رنگی دارد . مثلاً پدر بزرگی که در رمان در این تیمارخانه دیده می شود ، آدمی نیمه خل و اذیت کار است . یا در یکی از داستان های کوتاه ، آدم پیری را داریم که می رود و به لوله کشی شهر منطقه آسیب جدی می زند با تگوط درسرچشمه . خلاصه یک پیرمرد شرور هزار چندی سروکله اش در داستان های من پیدامی شود . این پیران تاکنون حضوری کم رنگ و حاشیه ای داشته و قهرمان اصلی نبوده اند . به نظرم رسید عده ای وقتی پیر می شوند اما عقل و شعورشان سر جایش است به عاشق ها و جوان ها و به زندگی حسادت می کنند و پراز نفرت هستند نسبت به حیات جاری جوان ادامه یافته . بنا بر این با یک کینه تیزی به این جهان نگاه می کنند . همیشه با پیرپرستی مخالف بوده ام ، منظومم از پیری و جوانی البته لزوماً پیری و جوانی سنی نیست منظومم پیری و جوانی ذهنی است . اهمیت ذهن جوان در این است که کاشف است و در برابر کشف شده های دانسته و بدیهی شده گذشته می ایستد . طبیعت زندگی هم حامی ذهن جوان روبه آینده است برای این که زمان همواره به طرف جلو و ناشناخته های روبه رو می رود . اما تاریخ جوامع

بسته راکه نگاه می کنید می بینید که خودسری پیران گذشته گرا در منحصر کردن قدرت ولذت به خود، امری طبیعی است. در این جوامع قبیله ای پیرپرستی اساس اقتدار بوده. رئیس قبیله، جادوگر قبیله و ریش سفیدان جرگه، همه از پیرها انتخاب می شده اند. پیرها هم اولین کاری که می کرده اند این بود که رقبای آینده خودشان رامی کشتند. بنا براین پسرکشی در طول تاریخ جریان داشته است و رستم سهراب را می کشد، کاووس سیاوش را به کشتن می دهد همین طور گشتاسب اسفندیار را. داستان هائی بیانگر حذف نسل آینده به دست پیران با هدف تداوم قدرت. البته این که می گویند پیران تجربه فراوان دارند درست است با توجه به این نکته که هر تجربه، محصول اشتباهی است که شخص از آن عبرت گرفته. پس هرکس بیشتر تجربه داشته باشد اشتباهکار پرمایه تری است. آن پیرمرد حيله گری که سروکله اش در داستان های من پیدا شده، ریشه پدید آمدنش در همین تأمل در پیرپرستی قبیله ای طول تاریخ است. شاید خواسته ام شهرنشینی، مدرن بودن، جریان زنده و فعال جامعه را در برابر دنیای پیران بگذارم. از قضا همین چندی پیش در جلسه ای به وجهی از این قضیه که مربوط به شعر کلاسیک ایران است اشاره کردم و گفتم: شعرا در طول هزار سال پیر شد، وقتی پیر شد مویه گر و شماتتگر شد، و در عین حال با قدرت و تکیه به سنت طولانی هزار ساله به اقتداری دست یافته بود که جلوی هر نوع نوآوری را می گرفت. گرچه نوابغ شعری ما این سد و بندها را هر بار به گونه ای نوآورانه درهم می شکستند. تا این که آدم هائی مثل نیما آمده اند و برابر این قدرت مسلط ادبی و چیره بر اذهان خاص و عام ایستاده اند. بنا بر این در شعر مهم است که در هر دوره، شعر جوان با روحیه جوان و دید تازه بیاید و برابر سنت ادبی پیشین بایستد. این البته به معنای نفی سنت نیست، آن سنت هم برای خودش ارزش هائی دارد که نباید انکار شود. همواره نوآوری با اشراف بر سنت و ازدل آن پدید می آید؛ نه از شوریدن اندک مایگانی که خود را محور ابداع می دانند. سنتی در شعرا قویم بوده که هر شاعر کل پیشینه ادبی خودش را از فارسی و عربی خوب خوانده بود و زیر و بم آن را می دانست و چند هزار بیتی از آن را از بر داشت. بعد سعی می کرد در آن چه به اش ارث رسیده دخل و تصرف خلاقانه ای بکند. در معماری و موسیقی و نقاشی ماهم سنت استاد شاگردی به همین سیاق بوده که شخص از استادان متعدد بسیار تجربه ها و دانش می آموخته تا وقتی که بی نیاز از آموختن می شده و می آموزانده است و فرهنگ را قدمی جلو می برده. اهمیت کسانی چون مولوی و حافظ و سعدی هم که به سنت ادبی ما تعلق دارند در این است که هیچ وقت خودشان را پیر تصور نکرده اند و اساس کارشان این بوده با دنیای کهنه مبارزه کنند، حرف مولوی که می گوید "نوبت کهنه فرشان در گذشت / نوفرشانیم و این بازار ماست" جز این روحیه جوان نیست. بیشتر از جوانی، از عشق، از کشف مجدد جهان و از پیشروی ذهن تازه و نواندیش حمایت کرده اند. این پیر حيله گری که باعث انهدام هر چه در فضای رمان می شود، به طور اتفاقی در کتاب نیامده، بلکه حاصل یک دیدگاه است نسبت به دنیای کهنه که همواره، در برابر نودهنی و نواندیشی ما قد علم کرده است و در کار نمی مابوده. باید آن را در هم بشکنیم. دنیای کهنه به خاطر ریشه های قدرتمند رفته به هر جایش، به راحتی درهم شکسته نمی شود، اما می توانیم از آن فاصله بگیریم و راه معقول خود را انتخاب کنیم. در باب این که چه طور آن پیر حيله گر قهرمان و شخصیت اصلی رمان گفتن در عین نگفتن شد، نکته دیگری را هم باید اضافه کنم. در واقع من وقتی متوجه نوعی خشونت بی دلیل در جامعه خودمان شدم. البته دنیا به این بلیه همگانی دچار است

و مشکلی منطقه ای نیست. از فضای خشونت بی دلیل، که از نظر اجتماعی خوف آواراست و انکارناپذیر، از سرچشمه ها و شکل های جاری اش، در جای دیگر به تفصیل بحث کرده ام و تکرار نمی کنم. حس کردم یک شخصیت داستانی لازم است این خشونت نوآمده را به نحوی متجلی کند. شخصیت اصلی رمان، به قول شما نقاش رذل، به تعبیر طنزآمیز من یک فاشیست تک نفره است. می دانیم که فاشیسم در واقع یک سیستم و نوعی بینش است بنابراین فاشیست تک نفره ظاهراً معنائی ندارد. این داستان اما زندگی یک فاشیست تنهاست که از قضا شرایط پیرامون - که برای تحقق فاشیسم نشانه های آمادگی دارد - به او اجازه می دهد بتواند تا حد زیادی ناهنجاری ها و گرایش های افراطی را به شکلی در حوزه اقتدارش تجربه کند و به صورت های گوناگون شگفت آوری بروز دهد. صاحب ثروت هنگفت بادآورده ای است که از پدرراهنش به او ارث رسیده، و شرایط پیرامونی او هم وضعیت مدنی سامان مندی ندارد که بتواند جلوی آشوب های ذهنی یا تخریب های دیوانه وار او را بگیرد. وقتی می بیند که به کارهایش از طرف قانون یا آداب و رسوم جامعه پاسخی قاطع داده نمی شود، به این زشتکاری ادامه می دهد و بعد از مدتی دچار این توهم می شود که می تواند مثل یک سیستم خودمختار عمل کند و هوسمندان دست به تخریب بزند. این آدم درعین حال یک شخصیت یک بعدی نیست و خلاف آن تصور عمومی که فاشیست ها آدم های احمقی هستند، او ابله نیست. دیکتاتورها احمق نیستند، هوشی جهنمی دارند. آن هوش، ذات منفی خطرناکی دارد که قادر است انهدام جهان و زوال ارزش ها را آسان و بدیهی بنماید. این جاه طلب های مقتدر، باهوش اند که می توانند برنامه دوزخی خود را تا آن جا پیش ببرند که که لطمه ای بزرگ به بشریت بزنند. زمان شان که سرآمد، چهره پلیدشان برای همگان آشکار می شود و یک جا دنیا یا تاریخ جلویشان را می گیرد. این نقاش مستبد اما تقریباً تا پایان عمرش هوس های کشنده و ویرانگرش را ادامه می دهد و در توهم غلیظ خود روبه خفگی می رود. جدا از حيله گری های این شخصیت و خاصیت منهدم کننده ای که در ذهن او فعال است، او یک هنرمند شاعر مسلک هم هست. نقاش است و تجارب خوبی در این رشته دارد. خیلی چیزها را خوب دیده و فهمیده، شاید این ویژگی او را جذاب و درک شدنی می کند. ذهن او و زندگی اش ساحت های گوناگون دارد. اگرچه سواد چندانی ندارد اما تجارب زندگی پرفرازونشیب اش به او چیزهایی آموخته که باعث شده نسبت به دنیای خود دنیای دیگران با ظرافت های زیرکانه ای عمل کند. درعین حال حساسیت عاطفی خوبی در شناخت رنگ ها و پرندگان و جانوران و عوالم پنهان آدم ها دارد. در واقع شاید خشونت بیش از حد این آدم برابر جامعه خویش، یک حالت جبرانی در او به وجود آورده که بر اساس آن به پاره ای از نمادهای طبیعت، به بعضی از فضاها ادبی و فرهنگی حساس شده و درک درستی از آن ها پیدا کرده است. از مجموع این عوالم، آدم متناقضی سربر کرده که جمع بندی از این تناقض ها، او را به طرف قضایائی مبهم پیش می راند. وی قادر به دریافت سرچشمه این تناقض ها نیست، وزیر فشار تضادهای درونی اش حرکت می کند. این حالت، موقعیت قهرمان یا ضدقهرمان کتاب را برجسته می کند. ما در تاریخ خودمان بسیاری از این آدم ها داشته ایم که دچار تضادهای وحشتناک بوده اند، مثلاً کسی که یک موزیسین بزرگ، درعین حال یک آدمکش بوده است. شخصیت این رمان هم چنین موجودی چندگانه ای است. شاید رنگارنگی شخصیت او و پرتاب شدن مداومش از حالتی به حالت دیگر، او را نامنتظر و جذاب می کند.

_ بله در حقیقت او خلاف کلیشه های رایج از یک شخصیت فاشیست، یک لمپن نیست یک هنرمند است.

_ همین جا بگذارید به این نکته اشاره کنم که آن چه بین دیکتاتورها و هنرمندها مشترک است، قدرت طلبی و انگیزه یک بودن آن هاست. غالب هنرمندها در طول تاریخ، خودشان را یکه و برتر و ممتاز؛ بنا بر این مجاز به هرکاری می دانسته اند و به خودشان حق می داده اند هرکاری دلشان می خواهد بکنند. فاشیست ها هم در اصل سیاسی همین گونه اند. یعنی می گویند ما یک قوم برگزیده، یانژاد برگزیده ایم، می توانیم و حق داریم دنیا را به میل خود اداره کنیم. حال در عالم هنر بخشی از این نیروی قدرت جوئی و قدرت نمائی برای ساختن شاهکارها خرج می شود. حالت تصعیدی دارد. خیلی از هنرمندها را می شناسیم که چون شاعر یا نقاش بزرگی بوده اند خودشان را برتر از جامعه و تاریخ و قوانین می دانستند، از نظر ذهنی گاهی هم عملاً به خودشان اجازه می دادند هرکاری بکنند. اما چون این جنون قدرت طلبی، حس یکه و ممتاز و مجاز به هرکاری بودن، صرف آفرینش اثر هنری می شد و آن اثر هنری ارزشمند و ممتاز بود، زشتی این قدرت نمائی و برحق نمائی چندان به چشم نمی آمد. اما در عالم سیاست آن قدرت جوئی با حذف مخالفان و حرکات سیاسی افراطی نشان داده می شود لاجرم خیلی زود این نقیصه افشا می گردد و سوئیۀ بدش را نشان می دهد. در عالم هنر مثلاً "کاراواجو" می زند یک نفر را می کشد (البته صاحب ده فرمان هم یک قبضی را در جوانی ناکار کرده بود) و این را به عنوان یک شخصیت برگزیده حق خود می دانسته، و اصلاً به قوانین موضوعه اهمیتی نمی داده. داستایوسکی در یکی از رمان هایش می گوید، اگر بگویند بین روشن کردن سیگار یا منهدم شدن جهان اختیار با تست، ترجیح می دهم سیگارم را روشن کنم. البته خودشیفتگی اهریمنی منحصر به هنرمندان متوهم نیست و فقط در سیاست پیشگان فراهنجار دیده نمی شود بلکه کمابیش در همه ما آدم ها، نشانه هائی از خودکامگی دیده می شود که بالقوه مانده و به هر دلیل فعلیت نمی یابد. این روحیۀ فاشیستی اقتدار طلب را، اخلاق، قانون، آداب و رسوم و شرایط اجتماعی محدود می کند. برای همین است که حتا فلاسفه دین گریز هم واهمه دارند که اگر روزی دین و قانون مسلط نباشد، نیروی قدرت جوئی و حشیانۀ توده ها، چه فعلیتی خواهد یافت. کدام عامل معنوی یا مادی مسلط خواهد توانست خوی اهریمنی و شر نهانی بشر را مهار کند؟ شر جزء کلمۀ بشر است، و درون همه ما جاخوش کرده و منتظر فرصت غائی است. این شر که مخفی و غالباً مایۀ شرمساری است، با انواع قراردادهای لازم برای زندگی جمعی، در شرایط مدنی؛ پس رانده و محدود می شود اما اگر سلطۀ قدرت مرکزی محو شود، هیستری جمعی ناگهان فوران می کند. در داستان های مذهبی این حقیقت که آدمی گناه پذیر و ذاتاً ستمکار و نادان است بارها تکرار شده. افسانۀ برصیصای عابد را نگاه کنید که در اوج زهد و پارسائی فریب شیطان را می خورد، در واقع به آن شردرونی اش میدان می دهد، به فسق و فجور و قتل آلوده می شود و این تباہکاری مردم افزونتر را پیش می برد تا در نهایت برای نجات خود پیش شیطان - که او را سابقاً خواری داشت - سجده می برد. مواظب برصیصای درون خود و برون دیگران، باشیم! در متون زرتشتی آمده که اهریمن در نبرد، زادگان او را می بلعد. این بچه ها مثل نقطه های نورانی در فضای تاریک معدۀ اهریمن در تلاطم اند، نه می میرند و نه خلاصی دارند. خب، همان طور که نقطه های خیر در درون شرکلی جای دارد، عکس قضیه هم امکان دارد، که ذره های شر متلاطم درون فضای روشن آمادۀ خروج باشند. در تاریخ بشر این دغدغه وجود داشته که نیروهای شر

فردی و جمعی چگونه خنثا یا مهارمی شوند. ماجرا امروزی و متعلق به عصر ما نیست، فقط ما بیشتر از این مصیبت حرف می زنیم. در عصر ما این شر کلی انسان ستیز و قانون گریز، دایما سازوکاری آراسته تر و شمایی توجیه پذیر تر یافته. دانشمندی مثل اوپنهاইمر، که به کمک این و آن، بمب اتمی را می سازد، در عین این که یک دانشمند نابغه و یک فیزیکدان موجه است، نیروی اهریمنی را آزاد ساخته که زوال جهان و انسان را در اختیار دارد. یک دانشمند محترم به خاطر جاه طلبی یا هر چه، دانش سودمند / زیانکارش را در اختیار سرمایه داری مهاجمی قرار داده؛ که سردمدارانش، خواستار سلطه مطلق بر جهان اند و ابائی ندارند به هنگام ضرورت، با سلاح های کشتار جمعی، تمامی ارزش های حیاتی و دستاوردهای مدنی را به چشم برهم زدنی نیست و نابود کنند. این که چگونه علم که عنصری لازم و مفید و حاصل تمدن است، در عین حال می تواند سلاحی علیه زیست بشر و حیات سیاره باشد، از تضادهائی است که بشر خود آفریده و اسیر چنگالش فرورمانده است، مثل هر چیز خوب و بدی که پیش از این آفریده بود از فیزیک و متافیزیک، که بلای جانش شد. این ملاحظات در روایت تناقض نمای داستانی ام، مؤثر افتاده است.

_ مسأله قدرت و نمودهای مختلف آن در آثار دیگر شما هم به نحوی مطرح است، مثلا ابزارهایی که بر زندگی آدم ها مسلط اند. در گفتن در عین نگفتن، هم راوی ابزارهایی در اختیار دارد که به او مجال قدرت می دهد. در واقع ثروت و هنر شرایطی برای او فراهم کرده که از طریق آن ها شردرونی و قدرت ویرانگرش را تحقق بخشد. یعنی ابزار مادی و معنوی، برای اعمال اقتدار او فراهم است. بقیه آدم هائی که دور و بر این شخصیت هستند و آدم های عادی اند آن شرارت ها را در خو دارند ولی امکانات و شرایط بروزش را ندارند و به نظر می رسد آن ها هم اگر آن امکانات را به دست بیاورند، پدر راوی را در می آورند.

_ جاهائی هم این کار را می کنند

_ بله آن جا که فرصتی به دست می آورند این کار را می کنند، ولی وقتی نمی توانند در برابر او مطیع هستند.

_ در واقع سرمایه و منصب قدرتی است که وقتی کسی صاحب هر کدام شود قادر است ایده های خودش را به دلخواه پیش ببرد. حالا این آدم همان طور که اشاره کردید از دو قدرت برخوردار است یکی ثروت و دیگری موقعیت هنری. در ترکیب این دو قدرت نوعی پناهگاه امن ساخته، که بتواند در انزوای ابلیسی اش، به هوس های دلخواهش عمل کند. کلا مکانیسم قدرت منهدم کننده است و باعث صعود سپس سقوط اوضاع می شود. مگر این که آن قدرت مطلقه توسط قدرت های همترازش محدود و کنترل شود تا سوبیه مثبتش بر وجه منفی اش بچربد. مثلا دمکراسی را در نظر بگیرید،. دموکراسی نوعی قدرت ابداعی است که ما می خواهیم با آن قدرت های مسلط ویرانگر فاسد را مهار می کنیم. اما قدرت دمکراسی (مثلا سازوکار آن چون هم مجلس و انتخابات و قوانین) هم به تنهایی می تواند فساد آور باشد ولی چون دارد، یک قدرت کشنده تراز خود را کنترل می کند به عنوان ابزاری مدنی مورد توجه است و گر نه در نهایت فاصله زیادی بین دمکراسی و استبداد دیده نمی شود. در واقع دمکراسی کوشش می کند با تکیه بر آرای عمومی،

پایه های استبداد نهانی اش را توجیه کند و به آن شکل قانونی بدهد. این فاجعهٔ علاج ناپذیر زمان ماست، چون زیر لوای همین دموکراسی است که دولت‌ها - چه سرمایه داری دولتی، چه سرمایه داری بخش خصوصی - در سراسر جهان با ابزارهای ملی و فرا ملی و قدرت‌های ظاهراً مردمی که در اختیار دارند به مغزشوئی عمومی، به شکل دهی و هدایت یک سویهٔ جماعات بپردازند، آن‌ها توده‌ها را به هر شکلی که می‌خواهند و به راه منظور خویش، می‌رانند. محدودیت عقب‌نگه‌دارنده و سانسورخشن حکومت‌های استبدادی در برابر مغزشوئی زیرکانه‌ای که تحت عنوان مردم دوستی یا جامعه‌گرائی اعمال می‌شود، چه پیش یا افتاده و ناکارآمد است. امروزه می‌بینیم که بر جنایات بشری ریزودرشت، با ابزارهای قانونی و انسان دوستانه، سرپوش گذاشته می‌شود. به نام دموکراسی در واقع بدتر از شیوه‌های استبدادی رفتار می‌کنند. تازه آن عذاب وجدانی که مستبدان سنتی درخفامی بردند (اگر وجدانی داشتند)، اینان بدل به فخری انسان دوستانه کرده‌اند. جنگ‌های جهانی، فاشیسم و نازیسم و بلشویسم و تروریسم از دل همین دموکراسی‌های محبوب و با ابزارهای قانونی پدیدآمده‌اند. ظاهر قضیه طوری توده‌پسند است که در آغاز، بسیاری آن را به طیب خاطر قبول می‌کنند، درست همان‌جا که اعتماد کامل می‌کنند به تمامی قربانی می‌شوند. چنین نیرنگی را در شخصیت‌های این رمان در وجه تمثیلی اش می‌بینید. این آدم، زیر نقاب یک معنویت (هنر) خودکامگی اش را ادامه می‌دهد و سخت مواظب است وجهه اش آسیب نبیند. او فقط در برابر زن‌ها آسیب پذیر است، به همین دلیل در برابر آن‌ها نقاب دموکراتیکش را بر می‌دارد و خشونتش را به شکلی وحشیانه بی‌هیچ پرده پوشی بروزمی‌دهد و زن‌ها را به شکل‌های مختلف می‌آزارد و از بین می‌برد.

_ بله، انگار زن‌ها را تهدیدی جدی در برابر قدرت بی‌حد و حصر خود می‌بیند و عمیقاً از آن‌ها می‌ترسد و در برابرشان گزند پذیراست.

_ برای این که زن در این رمان نمادی از صلح و زیبایی، عشق و جوانی است. یعنی آن صورت‌هایی که مستبد را می‌ترساند. خشونت دنیای کور این مستبد، در برابر جوانی و زیبایی و عشق و جوانی؛ رنگ می‌بازد. ترس این آدم از زن‌ها هم از این رویارویی ناشی می‌شود. می‌بیند کسی است که قدرت دارد اما محبوبیت ندارد، محبوبیت در جوانی و عشق است و این آدم فاقد این دونیروست. بنابراین به کسانی که این دموهبت را دارند حسادت می‌کند. در کشورهایی، هنرمندان و نویسندگان خصوصاً، و جوانان و زنان عموماً، مورد آزار حتا نفرت‌اند، چون این‌ها به طور طبیعی بین مردم محبوبیت دارند، جذاب و جالب‌اند. در حالی که مستبدان سعی می‌کنند با تکیه بر قدرت‌های مادی آن محبوبیت را به دست بیاورند و نمی‌شود.

_ در نوشتن گفتن در عین نگفتن نقشهٔ از پیش اندیشیده داشتید یا انگیزه‌ای برای تداوم روایتگری؟

_ این دو رمان همان‌طور که برایتان گفتم یک آبستنی ناخواسته بود. مدتی بود دیگر علاقه‌ای به نوشتن رمان نداشتم. بعد از نوشتن رمان در طویلۀ دنیا و ممنوع شدن مکررش، حوصله‌ام سر رفته بود، از طرفی فکرمی‌کردم حرف‌هایی

که لازم می دیده ام در این چندرمان اخیر زده ام . اما رمان گفتن درعین نگفتن خود را به من تحمیل کرد. یک شب بی خواب شدم ، سردردی داشتم که بی سابقه بود . بی خوابی مرا خیلی ناراحت می کند چون روز بعدش نمی توانم خوب کار کنم . هیچ وقت هم شب ها کار نمی کنم . اما آن شب برای رها شدن از سردرد و بی خوابی لج کردم و بلند شدم رفتم کتابخانه و کامپیوتر را روشن کردم . گفتم خود را به نوشتن مشغول کنم که سردرد آرام بگیرد و بتوانم دراز بکشم . حوالی ساعت دو بود تا حالا سابقه نداشت چنین موقعی بخواهم چیزی بنویسم . چند صفحه ای نوشتم در یک نوع بی اختیاری . فردا دیدم آن چه دیشب نوشته ام انگار فصل اول یک رمان است . رمان انگار از اول تا آخرش در ذهن من تمام شده بود و در حال لب پرزدن بود . با سردرد مرا از خواب پرانده بود تا آن را بنویسم . ادامه دادمش .

_چرا نمی خواستید دیگر رمان بنویسید ، با آن علاقه ای که در شما دیده ام برای انعکاس ذهن خودتان؟

_ نه فقط نمی خواستم رمان بنویسم بلکه از این موضوع دلخور هم بودم . چون به این نتیجه رسیده بودم که همین شعرها و کوتاهه های طنز آمیز برای فرصتی کوتاهی که از عمر مانده مناسب ترین است . نوشتن رمان درعین این که لذت بخش است خیلی وقت آدم رامی گیرد و شخص را از کار و بار زندگی می اندازد . تمام وقت نویسنده ، بیش از یکی دو سال صرف نوشتن آن می شود . تو باید با تمرکز کامل این کار را مداوم پی گیری به همه ریزه کاری هایش فکر کنی ، حالا ویراستاری و بازپیرائی اش بیشتر وقت می طلبد . چون یک دفعه می بینی یکی دو مطلب نابه جا و اشتباه ، کتاب سیصد صفحه ای را خراب کرده . به همین خاطر اصلاً نمی خواست که خود را به تعب بیاندازم . اما آن چند صفحه که در دوسری تازه از پی سردردی ناگهانی بود ، بعداً ذهنم را برانگیخت . برایم جالب شده بود که یک بچه راهنما بیاید و آرتیست شود بعد فاشیستی شیرینکار گردد . آن فصل ابتدائی ناپخته نوید می داد که این نوشته در صورت ادامه ، خواندنی خواهد بود . در درجه اول خودم کنجکاو ادامه آن خیالات بودم . باید فصل به فصل آن ناشناخته سرگرم کننده را از نیگاه می طلبیدم با نوشتن . البته دوده دهه است که هر چه می نویسم بدین صورت است ولی نه به این شدت و جذابیت فردی . رمان بعدی که ایالات نیست در جهان باشد هم از این روند دور نبود . در رونمایی رمان توسط ققنوس در شهر کتاب دانشگاه ، داشتم درباره انگیزه های خلق گفتن درعین نگفتن صحبت می کردم که سخن به پرداختن نویسنده به فضاهای مرئی و نامرئی کشید . همان لحظه به ذهنم رسید و اشاره ای کردم اگر در یک دنیای نامرئی قرار بگیریم چه آزادی هائی خواهیم داشت ؟ بعد آن ایده را ادامه دادم که در یک دنیای نامرئی پرهرج و مرج ، کارکرد زندگی مان چه خواهد بود در رابطه با دیگران ، با انسان ، با جهان ؟ این جوری شد که یک باره به آن دنیای نامرئی پرتاب شدم .

این دو رمان خلاف خواست من شکل گرفته است اما آن را با لذت تمام نوشته ام چون خواندنش برایم عجیب و شفاف بخش بوده از نکبت ایام . سعی کردم بروم در اعماق وجود شخصیت هائی که آفریده ام که از آن ها در آغاز چیزی نمی دانستم و می خواستم بهتر بشناسم شان . آن ها هر روز جلوه ای از خود را به من می نمایانند که پیش از آن از آگاه نبودم . نویسنده حالا شده بود خواننده فضول نوشته اش . به هر حال یکی از کارهای رمان برش دادن است ، برش های عمیق دادن در ذهن و روان یک نفر و رفتن در لایه های چندگانه شخصیت ، تا جایی که می شود پیش رفت . و خوشا که

بتوانی از هر حدی پیشتر بروی که آرمان هنرنویسنده ای است فراتر از خود رفتن که صعب کاری است. قلم ذهن گستاخ پیش و فراتر می رود تا محدوده ها و عادات و آداب ممنوع را در نوردد، سدها را بشکند، از بندهای ساختگی و اساسی بگذرد، بگوید از تمام چیزهائی که نمی تواند و نباید گفت، برود جلو تا ته ذهن شخصیت های داستانش. در واقع ما ذهن خود را شخم می زنیم و دانه هائی در این کشتزار می نشانیم که رویش جادوئی اش را در عالم خواهند دید. مولوی این را به ما یاد داده و خیام و هدایت. ترس ها ما را قاب بندی و قالب بندی کرده اند. عبور از مرز وحشت ها و زندهاها - اگر خود آن را نیافریده باشیم - سهل تر است تا گذراز برج و بارو های ساخته پدران. اشاره دارم به محدوده هائی که باترس ها و عادات خود ایجاد کرده ای. اگر نمی خواستی حرفت را آن طور که لازم است بزنی چرا آمدی نویسنده شدی؟ پستوی بقالی انبار خوبی برای احتکار آرزوها، پنهان کردن وحشت ها و بیشتر از همه عافیت طلبی هاست. در رمان ایالات نیست در جهان، مکانیسم قضیه کاملاً فرق کرد. در رمان قبلی بیشتر کشف و حیرت بود، این بار سرگرمی و لذت. به جای حیرت کردن از آن چه می نویسم، تفریح کردن با نوشته آمده بود. هر روز از آن چه می نوشتم، سرگرم می شدم و کیف می کردم. یک عشرت تمام و مدام. یعنی به رغم تمام مشکلات عجیب و غریبی که من و امثال من با آن درگیریم و فجایعی که فضای سیاسی مسلط و جاری قرن بیست و یکم برای کشورهای ما به وجود آورده و من هم مثل هر شهروند حساس معقول خاورمیانه ای، آن را با استخوانهای آتش گرفته حس می کنم، در این فرصت، نوشتن مجال تفریح و تفرجی برایم فراهم کرده بود. با نوشتن آینه واری که روبه روی سرنوشت گرفته بودم، چیزی ورای انعکاس آینه را می دیدم. ماورا، شگفت زاری در شعر و زبان و تخیل را نشانم می داد. این گونه دیدن و نوشتن واز آفرینه لذت بردن، مرهمی است که بر زخم های هولناک تن و روان مان می نهیم، حس می کنم اگر روزانه، با این همه سرخوشی و اندوه تنیده در آن نمی نوشتم دق مرگ می شدم. شاید این نوشتن ساز و کار دفاعی ذهن باشد برای این که بمانی و منفجر نشوی. خود را به گوشه ای از عوالم موجود متوجه کنی، وارد زوایا و جزئیاتی شوی تا آن کلیت وحشتنا را ولو ساعتی نادیده بگیری. این البته یکی از انگیزه های نوشتن است، ولی همه اش نیست. از طرف دیگر ذهن انسان انباشته می شود از انبوه خوانده ها و دیده ها و تجربه ها، که از جهان بیرون می آیند و در تخیل و تأمل آدمی چرخان سرگردان می شوند، در تخمیر این دانه ها و میوه ها؛ بی اختیار و اطلاع تو، عصاره ای سکر آور و سحر آمیز تدارک می شود. آن چه در ذهن تخمیر شده و ترکیبی بلعجب فراتراز ادراک تو ساخته، مفری می جوید که با زبان و بیان تو، بار دیگر در جهان بیرونی زندگی آغازد با ترکیبی دیگر و شکلی که پیش از این نداشته. انگور داده بودی، حالا نبید پاداشت است. الان برای من نوشتن در واقع نوعی تفریح است. خوب، از زمانی که ادبیات را سلاحی برای مبارزه با پلیدی و جهل و ستم به کار می بردم و ریشه هایش هنوز دردلم آب می خورد، تا کنون که ادبیات وسط گرداب فجایع نانسانی، اندکی مایه شادی و آرامش شده؛ فاصله ای دراز را پیموده ام، فاصله ای که از لبه پرتگاه گور و گدار فقر و گردنه غرور گذشته است. این تفریح که گفتم به معنای بی عار و دردی نیست، نوعی سرخوشی عاریت گرفته از ذات پویای این جهان سترگ عظیم است که سیاره ما ذره ای از آن به شمار است و اندوه و شادی اندک مایه ما، هم سوی این تحرک شگرف کهکشانی

تواند بود. در این هستی عظیم بی انتها، اندوه و شادی، رنگ و بیرنگی و هر چه تاریخ و تمدن ما را ساخته و این همه جدی اش گرفته ایم، چه ناچیز می نماید.

به قول پیرمغان

"چه جای شکر و شکایت ز نقش نیک و بد است / چو بر صحنه هستی رقم نخواهد ماند"

ادبیات در این سیاره، گاهی یادآور می شود در ویرانه ای که از خود و از این دنیا ساخته ایم می توان گاهی به رنگ و بوی گلی اندیشید و لحظه ای طنین آواز پرنده ای را شنید. این سرمستی درونی برای ما درویشان گوشه نشین چندان گناهی نیست.

_ آن داستان تمثیلی که از شیرآب و آن روستائی اشاره کردید طعنه ای است که ما در نوشتن درگیر فرعیات شده ایم، چه عاملی را در خلق اثر ادبی اصیل می دانید؟

_ کم و بیش با انواع توهم های فردی و جمعی آشنا هستیم، توهم امری مشترک است بین انسانها و یکی از نیروهائی است که در ذهنیات ما کمابیش تأثیرگذار است. توهم در حد عادی یکی از نمودهای همانند سازی با الگوهای برتر و شاید راهی به پیشرفت است، اما وقتی تبدیل به عنصر مسلط ذهن شود، نوعی بیماری خواهد بود. بعضی از ما حتا در توهمات مان آن قدر پیش می رویم که به شوریدگی و مشنگی می رسیم. اما توهم همسایه هائی هم دارد، یکی تخیل است که گاهی با همدیگر در نظر افراد ناآگاه اشتباه می شوند. از توهم شما نمی توانید اثر هنری بسازید اما از تخیل می توان. خیالات عالی به شما امکان می دهد که با تکیه بر آن به خلاقیت در هنر و ادبیات بپردازید، اما تخیل به تنهایی در این روند کافی نیست، اگر پشتوانه تخیل نیرومند شما، تفکر عقلانی برخاسته از دانسته ها و تجربه های جمعی نباشد. خیال های مسلط ممکن است به یک فضای دیوانه و ش منجر شود. فرق نهائی یک هنرمند واقعی با روان نژند این است که اگر چه هردوشان دارای تخیلی قوی هستند و اسیر بازی های خیال، لکن تخیل روان نژند ناهنجار است و به سامان نیست و اجزای خیال او با یکدیگر نامرتب و پراز پریشانی است؛ هنرمند اصیل این تخیل را سامان مند می کند، به آن شکل و ریتم می دهد، هارمونیکش می کند و خیال های مهارنشده را با عقلانیت دانشی، تبدیل به یک اثر هنری می کند. در واقع پشت تخیل نیرومند باید یک تفکر عقلانی باشد که به مادیت گیتی و معنویت درون آن، با جزئیات همبسته اش توجه کند. تفکر حرکت از جزء به کل و عکس آن را تحرک می بخشد تا شخص در توهم صرف یا تخیل مجرد، سرگشته و فنا نشود. جزاین، شخص در جریان توفانی هذیان ها و کابوس هایش بی اختیار خواهد شد.

از توهم صرف که در تداوم کار خلاقه عامل نامطلوبی است و فقط می تواند انگیزه اولیه یک اثر تلقی شود بگذریم. گفتنی است تخیل و تفکر دو عنصری هستند که می توانند به انسان کمک کنند تا به ابداع و آفرینشگری روی آورد. البته ابداع امری ارادی نیست، شما مرتب خیال پروری می کنید، نازک اندیشی دارید و به کار جهان و جهانیان اندیشه می کنید،

جائی وزمانی آن ها که در ذهن داشته اید به شیوه ای که چندان معلوم نیست درهم می آمیزند و یک ترکیب نوظهور در اثری به شما داده می شود.

پیر خرابات که کامرواگشته بود و خوشدل درمی یافت هدیه هائی را که به او داده شده از غیب آمده ، از ملکوت ، یابه قول امروزی از نیگاهش "

"آن شب قدر که آن تازه براتم دادند."

وقتی سی ، چهل سال جز نوشتن مشغله ای و موهبتی ندارید ، نیگاه شما خودبه خود مشتاق آفریدن است ، از پیش اندیشیدن و سنجیدگی کمترین جا به کار می آید و بداهگی و غافلگیر شدن توسط ضمیر نابه خود و حافظه جمعی بیشتر کار آئی دارد . به ضرب وزور و تصنع چیزی به دست نمی آید ، وقتی در این مرحله از نوشتن قرار می گیریم طبعاً تئوری بافی های منتقدان نباید مارا مسحور کند . در آن تمثیل شیر آب ، شیرهای هر دم نوشونده همان شکل ها و نظریه بافی های رایج و البته مهم است اما اصل آب است ، آن ذهن نو اندیش و آن نیگاه انباشته از تجربه ها و دانسته ها و خیالات و تأملات است که هنرمند را در آزاد سازی انرژی محبوس ذهنش ، یاری می رساند و قدما به آن می گفتند حرف دل و الهام و تعبیری از این دست ، اما مقصودشان همان مراقبه ای است که در آن پرواز ذهن میسر می شود.

اما هشداری که من در هشتاد سالگی ام به عنوان یک نویسنده حرفه ای می دهم این است که عده ای با سؤظن به عوالم هنرمندان ، ادبیات و هنر را از این که هست و در حد مطلوبی هم نیست بی مایه تر نکنند . سنگ خودم را به سینه نمی زنم ، پروای من از قربانی شدن آفرینشگری صدها ذهن زیبا و دل و دست افسونساز ، در قربانگاه قوانین قدیم و آداب عادات شده است . ما به ازای خیال آزاد و اندیشه پران مان زنده هستیم ، اگر جلوی این خیال های زیبا و اندیشه ورزی و تأملات هنری با ممنوعیت و محدودیت های بخشنامه ای گرفته شود ، این سد و بند ها فقط به چند هنرمند لطمه نمی زند بلکه ، با غیبت تابلوهای شگرف ، فیلم های هوشمندانه ، نمایش های دگرگون ساز ، موسیقی دلنواز ، جهان از این که هست زشت تر و یاوه تر خواهد شد . هنرمندان برای خلق جهانی وسیع تر و زیباتر درون این گیتی می کوشند ، جامعه را از زیبایی صلح آمیز و مدارای خردورزانه آفرینشگران ، تهی نکنیم .

_ در آینده تصمیم دارید رمان هارا ادامه دهید داستان ها یا شعرتان را

_ بی آن که نقشه ای برای آینده داشته باشم ، تصویری کنم بقیه سال های عمر را به شعر و داستان کوتاه بگذرانم . در این احوال به زبان و بیان شعری خاصی رسیده ام که می توانم حرف هایم را در این شعرها ، به راحتی بگویم و تصویری از ادامه فضاهای شعری ام دارم که در اولین فراغت به آن ها خواهم پرداخت . رمان برایم بس است و برای خوانندگان هم . با نوشتن ایالات نیست در جهان فکری کنم کارهائی که باید در زمینه رمان بکنم به پایان برده ام . در این ۸۱ سالگی ترجیح می دهم داستانک های طنز آمیز را ادامه دهم که به نحوی با دنیای شعری من در ارتباط اند .

_ بین رمان ها و داستان ها با شعرتان از نظر مفاهیم و در وجه ساختاری چه شباهت هائی می بینید ؟

_ در منظومه ها و شعرهای بلند که بعد از انقلاب نوشتیم، می خواستم شبکه درهم تنیده یک جامعه چند صدایی و چند بعدی را تصویر کنم . بیشتر با یک دیدگاه کویستی به شعر نگاه می کردم که می توان لایه های مختلف حقیقت و واقعیت را با یک دیگر و هم زمان مطرح کرد. همان کاری که درداستان ها و رمان هایم می کرده ام . البته شروع این تجربه در شعرهایم بوده است بعد در قصه ها جا پیدا کرده .

- شکل گیری این دیدگاه در شما چه زمانی بود؟

- این شگرد را در جوانی با خواندن " سرزمین هرز " ایوت دریافتم . آن جا احساس کردم که شعر، لایه های متعددی دارد که بر یک دیگر انباشه شده اند. این لایه ها با هم بازی می کنند و کنش های متقابلی بر هم دیگر دارند . البته بعدها دیدم در " سنگ و آفتاب " باز و " بلندیهایی ماچوپیچو " ی نرودا هم این تجربه جذاب و مدرن تکرار شده بود. شاید پیش از این ها ناخودآگاه تحت تأثیر شگرد داستان سرائی ایرانی از هزار و یک شب و کلیله و دمنه گرفته تا مثنوی نظامی و مولوی بودم.

- درباره این شگرد توضیح می دهید؟

_ آن داستانها و شعرها در معماری درونی و بیرونی خود، لایه های متعدد دارند، تو در تو حکایت می شوند و این لایه های تو در تو روی هم تأثیر درونی دارند و به کمال یابی مفهومی یکدیگر کمک می کنند؛ هم در بیرون بافتار سخن و ساختار اثر را می سازند . برداشت اولیه ام را از این نوع ساختار، در کارکرد عملی ذهن خود یافتم . چون ذهن آدمی، در آن واحد چندین کار را با هم انجام می دهد ، توی این کارکردها، گزینش کرده و یکی را عمده می کند . چشم انسان وقتی نگاه می کند، بسیاری از چیزها را توی خیابان می بیند ولی به فرمان مغز مغازه ای را که دنبالش است عمده کند اگر چه در آن واحد مردی را که کلاه خاصی داشته دیده و از اتوموبیلی را که به سرعت از گوشه ای می رفته تصویر گرفته و ده ها چیز دیگر را هم دیده ولی به حوزه تمرکز دقت نیاورده است . ممکن است در حالت هیپنوتیزم یا عوالم رؤیا، آن ها را به یاد بیاورد، چون چشم آن ها را به ذهن منتقل کرده ولی دورتر از حاشیه خود آگاهی قرار گرفته اند. وقتی من با شما صحبت می کنم و سعی می کنم یک اندیشه یا موضوعی را برای شما توضیح دهم در مدار مغز یک کار، که ادامه منطقی بحث و شکل گیری اش در الفاظ باشد ، انجام نمی شود بلکه یک مجموعه فعال می شود . یعنی در عین ادامه بحث ما دونفر ، میوی گربه پشت پنجره را می شنویم یا صدای خودروهائی که از شاهراه می گذرند ، نوع لباسی که شما پوشیده اید ، خش خش کاغذی که الان روی آن می نویسید و بسیاری صداها و حرکات و خا طرات بر انگیزنده در این لحظه ، همگی هم زمان در ذهن من انعکاس می یابند . شما هم، علاوه بر این که به حرف من گوش می دهید تمام اتفاقاتی که پیرامون شما می افتد از این گلدان برگ انجیری تا پرده و نوع لباسی که پوشیده ام و حرکت دست من ، همه را با هم می بینید و بدان توجه ضمنی دارید . مثلاً شصت درصد روی حرف های من متمرکز هستید که این حرف ها از مسیر خودشان خارج می شوند یا به اصل موضوع می پردازند، بقیه اش را به موضوعات کاملاً متنوعی توجه دارید که ربطی به حرف های ما ندارد . ذهن دهها عمل همزمان انجام می دهد و یک یا چندتا را به دلیل ضرورت موضوعی عمده می کند . وقتی ما شعر می گوئیم یا داستان و رمان می نویسیم چرا از این ساخت ذهنی تکثر گرا و همه سویه استفاده نکنیم؟ یعنی همه چیز را با هم بگوئیم ولی محوریت را روی موضوع خاصی ببریم . این حرف تازه ای نیست ، سوررئالیست ها با تأکید روی جریان سیال ذهن به این موضوع توجه کرده و آثار درخشانی را در زمینه نقاشی و ادبیات به وجود آوردند.

- کار شما دقیقاً مثل کار آن ها بود؟

- به این نتیجه رسیده بودم که ما موضوعات همزمان را با هم مطرح کنیم. وقایع وخیالاتی که هم مکان هستند یا نیستند. این ها می توانند ناهمزمانی شان را کاهش دهند و در یک مقطع مکانی قرار بگیرند. نوعی ناهمسازی که می تواند مسامحه ای شاعرانه وانقطاع و تکثر خیالی را تا نهایت تحمل کند.

- می شود مثالی بیاورید؟

- مثلاً حضور تاریخ در وقایع کنونی یا حضور آینده در وقایع اکنون و این همه را در هم مکانی یا نامکانی قرار دادن. این می تواند ما را به کمپوزیسیون جدیدی از نوشتار خلاقه رهنمون شود. وقتی شعری برای پاییز می گویم برگ های رنگین و سست رگ درخت می تواند برای من مطرح باشد، همان آن پاییزی که مغول ها به ایران حمله کرده اند به خاطر آمدن پاییزی برگ و باری ها که در آینده جنگ های اتمی به وجود می آورند پیش نظر آمده باشد، در همین حال پاییز عشق و پاییز عمر و پاییز وطن هم ممکن است برای من تداعی شود حتی پاییز پدر سالار. پس برای من پاییز، فقط طنین یک اسم و یک فصل را ندارد بلکه طنین تاریخی و جغرافیایی و حس زمان مند و بی زمان، توأمان مطرح می گردد. این که ذهن بتواند انتظامی به این عناصر نامنتظم بدهد، شاید بزرگترین کوششی است که در خلق یک کمپوزیسیون صرف می شود. یکی از مبانی ساخت شعری من این است که شعر، به عنوان محصول عالی ذهن، به کارکردهای واقعی ذهن، شبیه باشد. اما این کار اشکالی هم دارد. دوست شاعری دارم که او هم همین طور، به زندگی نگاه می کند. یعنی به ذهنش اجازه می دهد که چیزهای هم زمان و نا هم زمان با یک دیگر ببیند و خودشان را در شعر نشان دهند، این تداعی ها و پرسش ها و جهش های زمانی و مکانی و ارتباطات آشکار و نامرئی با هم در شعر مطرح شوند، ولی ایرادی که به شعرهای آن دوست دارم این است که آن عناصر فراوان و گوناگون، محور و مداری مشترک برای ترکیب متوازن و در همبافت پیدا نمی کنند بلکه سطرها و کل شعر یک نوع توالی خطی تداعی های زیبا و نامرتب با یک دیگر. با کل شعر است. در حالی که ذهن شما با هم بین تداعی ها و تکثر ایده ها، محوری را جستجو می کند که ساختاری نسبتاً آشنا از آن همه عناصر به وجود آورد و بتواند با ذهنهای دیگر به مفاهیم برسد. معترضه بگویم که بیننده تابلوهای آبستره نیز برای درک لذت نهائی و ارتباط گیری با تجربه ای کاملاً نا آشنا برای خود، بین خطوط و قطعه رنگها به دنبال ترکیبی نسبتاً آشنایی می گردد تا آن را با خاطره ای و تصویری قبلاً آزموده تطبیق دهد و با آن اثر هنری تجربیدی تاحدی ارتباط معنایی و مفهومی ایجاد کند. شما به عنوان یک انسان، گزینش گر هستید، چیزهایی را عمده می کنید و چیزهایی را در حاشیه قرار می دهید که ممکن است در اثر دیگر، آن عنصر حاشیه ای عمده شود و بقیه در حول آن شکل بگیرند. در واقع، غریزه یا قریحه کمپوزیسیون بخش یا آن گوهر ساختار آفرین، می تواند معیاری فردی یا مشترک برای شناخت و درک کامل اثر به دست دهد. اگر ما آن گزینه اصلی یا آن محور را که گرانیگاه معماری اثر را می سازد در نظر نداشته باشیم یا نتوانیم آن را خلق کنیم، طبعاً، قضا یا هم تراز هم اتفاق می افتند و مخاطب سررشته ای به دست نمی آورد تا با آن به جایی و معنایی رهنمون شود، بلکه با تصاویر متعدد و انبوهی رو به رو می شود که نه توسط هنرمند انتخاب شده و نه این امکان را می دهد که به وسیله خواننده بعضی از این ها بر شکل دیگری برتری پیدا کند و به حیطة آشنائی و شناخت وارد شود.

- یعنی تداعی های متعدد پشت سرهم بدون ساختار پنهان یا آشکار و حضور یک محور اصلی ممکن است به چینش اتفاقی کلمات منجر شود که این روش را در شعرهای امروزی بسیاری بینیم که تصاویر قشنگی در آن ها هست اما این چینش الفاظ و مفاهیم در نهایت به ترکیبی سازماندهی نمی انجامد که به ذهن مخاطب برسد، تصاویر پادروای شیک،

کلمات قشنگ بی ارتباط با هم و البته گنگ و نامفهوم جز برای شاعر که یادش رفته تمامی چیزهایی که می خواسته در شعر بیاورد و بخشی را برای خود نگه داشته و آن چه ظاهر شده بخش ناقص و بی ارتباط با ذهن او و ذهن مخاطب است. _ به یک اثر آستره که نگاه می کنیم معمولا دونوع تلقی میسر است یکی تصویری که بیننده معتاد به فیگور دارد که می کوشد آن چه را در تابلو می بیند به خاطره ای، تصویر و تصویری از دنیای واقع ربط دهد، مثلا آن قطعه رنگ سبز کنار آبی گسترده اشاره به جنگلی کنار دریائی باشد که چه بسا منظور نقاش آستره کار چنین تعبیری از این همنشینی نبوده است اما تابلو به این تفسیر هم راه می دهد. تلقی دیگر این که بیننده آگاه به دنیای تجریدی که شناسنده اصول نقاشی آستره و مفاهیم این مکتب است، همسازی یا ناسازگاری رنگ ها، شیو، پردازش سایه روشن ها، بازی پهنه و حجم را در تابلو دنبال می کند و از آفرینش استادانه این اثر لذت می برد نقاش چگونه توانسته این ریتم ها را با قطعه های رنگ هارمونی ببخشد و این ترکیب بندی شگرف تازه را در فضای انتزاعی جهان نقاشی که بی ارتباط با جهان واقعی می تواند باشد ابداع کند.

_ برگردیم به شعرهایی که سطرها یا ترکیب های درخشان دارند اما ربطی به هم ندارند و گاه در نطفی و انکاریکدیگرند. اگر این شعرها معماری ندارند، ضد ساخت اند؟ باید دید معماری در شعر اهمیتی دارد؟

_ در پی نفی شگردهای ذهنی و کلامی آن دوست نیستم، در عالم دمکراسی آفرینش آثار، این هم نوعی کارکرد ذهنی خاص می تواند باشد که تو شعری معنا گریز، بی محور، نامفهوم و بی ساخت بسازی. باور دارم که ما با کلام به عنوان وسیله ای ارتباطی وحسی سر و کار داریم، حتی اگر الفاظ شعرمان را به مثابه نت های موسیقی مورد تجربه قرار دهیم نمی توانیم از پدید آمدن ملودی و ترکیب متقارن یا نامتقارن آن در یک قطعه چشم بیوشیم. ضدتئاتر هم نوعی تئاتر است، بی مضمونی هم می تواند مضمون یک داستان کوتاه باشد، ضد ساخت یک اصطلاح عصیانی در برابر و فور ساختگرائی است، اما ضد ساخت هم در نهایت ساختار خودش را دارد که به آفرینش آن امکان حرکت و زندگی بدهد. چیزی با ید حس و خیال ما را به جایی هر چند نا کجا ببرد. با درهم ریزی تمامی ارکان ارتباطی و قطع پیوند با خواننده، که حق ماست می توان به خواننده هم حق داد که علاقه نداشته باشد خیالات پراکنده و نامرتبط شاعر را که غرضی در آن نمی یابد دنبال نماید. بدون این که به دام مضمون گرائی یا مفهوم پرستی یا تبعیت از ساختارهای مأنوس بیفتیم نمی توانیم از درگیری دو ذهن که با ضرورت های ارتباطی کلام میسر می شود صرف نظر کنیم با معنزدائی از کلمه و بی ارتباط کردن عمدی عبارات نامرتبط.

- معنا گریزی یا ساختار زدائی دستمایه بعضی ها شده در شعر گفتن حنا در داستان نویسی مدرن؟
_ من به اصل نظریه که زبان شناسان محترم علم کرده اند کاری ندارم. می پردازم به کسانی که این نظریه را در سالهای اخیر سرپوشی کرده اند برای ایجاد تمایز خود نسبت به دیگر شاعران. معنا گریزی و ساختار زدائی هدفش بی معنائی و عدم ساختار نیست بلکه هنرمند به معانی مأنوس و معتاد و شکل های کلیشه ای اعتراض دارد. می خواهد با تخریب معنای عادت شده پیشین معنای دیگری را در سطح و عمقی دیگر جانشین آن کند برای اثر بخشی بیشتر شعر و قصه. در حقیقت معنا گریزی پرهیز از معنای تکراری یا مضمون محوری است. با نفی شکل های قدیمی ما از طریق ضد ساخت به روال ساختاری برتر می رسیم که خود آن طی زمان کهنه خواهد شد. ضد ساخت به مفهوم بی ساختی نیست و ضد ساخت فعلی در نهایت به یک ساخت جدید می رسد که هنوز قواعد ایجادش کامل نشده، برای رشد نهائی اش زمان و خلاقیت می طلبد. پس از معنا گریزی روال معنا آفرینی نو، آغاز می شود. اگر تو قدرت معنا بخشی جدید نداشته باشی کارت به آنارشی و هرج و مرج می رسد و رندانی هستند که از راه برسند و با پی گرفتن نوع تخریب بی هدف ات، ساخت تازه ای را برقرار کنند و دستت را توی حنا بگذارند. از یک طریق می شود به بی ساختی و بی معنائی رسید از

طریق جهالت گستاخ و توهم هنرمند پنداری . متأسفانه در زمان ما رسانه ها منتظر ظهور چنین دجالهای هیاهوگری هستند . البته هنرمندان اصیل پیشرومی دانند یا پس از آشنائی بیشتر با ابعاد حرفه آفرینشگری متوجه می شوند که هنر ایشان در جنب بزرگان فرهنگ بومی یا نواغ جهانی چه مایه کوچک است و مایه شرمندگی .

_اگر بخواهید شگرد داستانی و شعری به طور کلی کارکرد ذهنی خودتان را در یک ایسمی خلاصه کنید به کدام این مکتب های شناخته نزدیکترید ؟

- اگر بخوهم شکل و معنای شعرم را در یک عبارت خلاصه کنم باید بگویم از نظر ساختاری می خواهم به معماری مجسمه وار شعر و داستان برسم اما از نظر محتوا به سوررئالیسم اجتماعی یا سوررئالیسم انسانگرا قائلم ، خلاصه : یک حجم کوبیستی ظاهری با محتوائی خواب کردار بر پایه حیات اجتماعی . تمایلی ندارم که در آغاز یا پایان شعر، ضربه ای بزنیم به ذهن مخاطب و او را با فشار، به طرف یک موضوع ببریم. به نظر می آید که کمی استبداد ذهنی بر این روند حکم فرمادت. من به طرح مسائل به طور دقیق و چندلایه می پردازم به نحوی که خواننده بتواند به ازای ظرفیت خودش آزادانه به اوج و فرودی برسد، اگرچه آن محوریت و گزینش عمده را به عنوان یک معیار ارزشمند در عمق شعر حفظ می کنم ولی دوست ندارم این، محوریت شکل تحمیل داشته باشد بلکه این معنا بر معانی دیگریک نت بالاتر باشد. یعنی نوعی تغییر ملودی باشد نه با قاطعیتی، یک نتیجه گرفته و به ذهن خواننده القا شود. اگر چه آن نوع شعر که با نتیجه گیری سنجیده یا قاطعیت موضوعی ساخته شده اند تأثیر بیشتری روی مخاطب دارند . این نوع شعر برای مخاطب آسان پسند، راحت تر درک می شود . یک فضایی را توصیف می کنید بعد شرح می دهید که مقصود من از فضا این بود . خواننده خیالش راحت است که اصل قضیه را فهمیده است و این به اش غرور ولذت می دهد . ولی اگر بیایم کمپوزیسیونی از رنگ ها و حادثه ها و اتفاقات و خیالات و تأملات را طرح کنیم و بعد این ها را در ترکیب متوازی عرضه کنیم که خود خواننده بتواند دور این ها همچنان که دور مجسمه می گردند بچرخد و یکی از این منظرها را انتخاب کند، خیلی بهتر است . شاید این، یک جور حجم ساختن در شعر باشد . یک بار راجع به این نوع شعر اصطلاح کوبیستی را به کار برده بودم الان شعرهای من از آن حالت کوبیستی خارج شده است . از لحاظ محتوا شعرهایم به سوررئالیسم انسان گرا متمایل شده است . برداشت کوبیستی در شعر این گونه بود که یک مقطع از زمان را با تصاویر و ایده هائی ارائه می کنید بعد سطح دیگری از زمان را با یک واقعه و فضای دیگری تصویر می کنید تا آن جا که سطح ها و لایه هائی که با هم سازگاری دارند و برای تکمیل فضای خود ضرورت ظهور دارند روی هم قرار گیرند . مثل کاغذ پوستی های شفاف که نقوش سطح خود و سطح زیرین را نشان می دهند از بالا که نگاه می کنید، می بینید تصویر نهایی از التقاط و ترکیب نقوش سطح ها و لایه های جدا جدا ترسیم شده است که با تغییر کاغذ پوستی ها می توان آن حجم تصاویر را دگرگون کرد . همان طور که پیکاسو معتقد بود که چهره را فقط از رو به رو نشان ندهیم بلکه، در حالی که چهره ای را از رو به رو نشان می دهیم، نیم رخش را هم نشان دهیم و پشت سرش را هم نشان دهیم. و در واقع، نوعی مجسمه سازی را وارد نقاشی می کرد و ابعاد و منظرهای مختلف یک فیگور را با هم رسم می کرد و تداخل آن ها را با هم دیگر نشان می داد و بر اثر این تداخل تصاویر تازه ای را پیدا و آنها را عرضه می کرد . این ایده ای بود که کوشش می کردم که در شعرم به آن برسم. علتش نه آشنائی با کوبیسم بلکه کارکرد طبیعی ذهن انسان در بر خورد با کنش های پیرامونی بود.

- یعنی به طور ارادی و آگاهانه سعی کردید به چنین ساختاری در شعر خودتان برسید؟

_حُب شعر که رادی و آگاهانه گفته نمی شود. اما وقتی شما به چیزی باور دارید، خواه ناخواه آن نظام بینش در دراز مدت روی بیان شما تأثیر می گذارد و به آن سو رانده می شوید. بنابراین من از شعر روایتگر و یک بعدی و خطی و خطایی، فاصله گرفتم و به یک نوع شعر حجم گرا رسیدم که البته با آن تلقی که رویایی از شعر حجم دارد، کاملاً متفاوت است و ربطی به آن قضایا ندارد. و در واقع ایده چند لایه بودن زبانی و بیانی که بر ذهن من مستولی شده شاید خاصیت ادبیات شرقی باشد.

- چطور؟

- ما در پس هر جمله صریحی به دنبال یک نوع استعاره و رمز پنهانی هستیم و این، خاصیت زندگی ماست. وقتی ما از تلویزیون خبری را می شنویم، مثل یک آمریکایی درست به خبر اعتماد نمی کنیم، بلکه می گوئیم پشت این خبر چه چیزی پنهان بود و این ها چه چیزی را نمی خواستند بگویند که این خبر را این جور گفتند. در واقع خود خبر موضوعیتش را برای ما از دست می دهد، فقط انگیزه ای می شود برای انواع پرسش ها. شاید این نگرش محصول زیستن در جامعه ای است که نا امنی و ناشناخته در آن گزند آور است و کنجکاوی مردم نسبت به قضایا و بدبینی شان نسبت به چیزهای گفته و شنیده شده زیاد است. ما در جامعه ای پر از شایعات و تمثیل ها، پر از شوخی های عجیب و غریب و کنایه ها نیش دار زندگی می کنیم و این کنایه ها را حتی در ساخت چندلایه زبان هم می بینیم. کلمات ما دو پهلو و نیش دار و پرکنایه است. ما گاهی بیان مقصود نمی کنیم، بلکه چند پهلو سخن می گوئیم. چندلایه سخن گفتن ما ناشی از چند بعدی زندگی کردن ماست. ما قادر به شناخت واقعی و طبیعی قضایا نیستیم و اطلاعات، به طور دقیق و آگاهانه و آزادانه به ما داده نمی شود ما در پس هر خبری به دنبال یک خبر نانوشته هستیم و شکل منفی این حرکت برمی گردد به یک نا ایمنی تاریخی و مسؤولیت ناپذیری که من در کتاب "کنار غیب ایستاده ام" به طور مفصل مطرح کرده ام.

- در سرودن این نوع شعر، به ارتباط با مخاطب هم فکر می کردید؟

- سعی کردم در این نوع شعر تصاویر متنوعی از عصر خودم را به طور همزمان؛ در یک ترکیب همه سو نگر، در درجه اول برای خودم مطرح کنم، بعد اگر به دست خواننده رسید چه بهتر. البته خودداری من از چاپ شعرها هم به مدت بیست و پنج سال یعنی یک ربع قرن نشان می دهد که این مسأله که حتماً این شعرها به دست مخاطب برسد و مخاطب ستایش اش کند برای من چندان اهمیتی نداشته است. به عنوان مشغله ای ذهنی بدان نگاه می کردم. کم کم به این نتیجه رسیدم که شعر گفتن برای من آن قدر مهم و ارزشمند است که یک امر خصوصی تلقی می شود. شعر برای من کشف آن چیزی بود که در اعماق وجود من می گذشت و نیازی هم نمی دیدم که یک نفر دیگر هم از این رازگشائی با خبر شود. در حالی که با نوشتن رمان ها و مقالات نیاز داشتم که مخاطب داشته باشم و این مخاطب من حتماً بداند که چه فکر می کنم، می خواستم با آنها دیالوگ ذهنی وسیعی داشته باشم. در مورد شعر، این وسوسه را در خود کشته بودم که افکار و آرزوها و تأملات خودم را از طریق شعرم به دیگری منتقل کنم. فکر می کردم سرودن شعر، کشف خویشتن در درازمدت و چنگ انداختن به ناشناخته های ذهن و رسوخ کردن به آن چیزی است که از حدود آگاهی من فراتر قرار گرفته است. روزهایی بوده که من شاد و شنگول بوده ام، پر از نشاطی طبیعی که اسمش را نشاط جانوری گذاشته ام. شور زیستن در من زیاد است و امری فطری است، چیزهایی مثل دلهره آینده یا دپرسیون زمان حال، به

طور موقتی در من تأثیر دارند اما بر زندگی روحی ام مسلط نیستند و اموری مثل رنج فردی و دردهای جانکاه جمعی برای من قابل درک است و در آثار من منعکس می شوند اما مشغله دائمی ذهنم نیستند. ، برای من زیستنی آبستره در لحظه بی خویشی اهمیت دارد. اما در همین روزهای شاد شعرهایی گفته ام پر از سیاهی و رنج و عذاب . باخواندن شعر در اندیشه شده ام من که که قبل از نشستن جلوی مانیتور، این همه سنگول بوده ام و پر از انرژی و رضایت از زندگی، پس آن چه بر صفحه روشن نوشته شده و دوزخی عجیب را نشان می دهد چیست ؟ آن دوزخ کجا بود و در چه نمانگهی ؟ روزهایی بوده پر از اندوه و کسالت از زیستن در جایی بودم که شایسته من نیست یا من شایسته آن نیستم. روبه روی مانیتور نشسته و نوشته ام یک دفعه یک فضای شاد و زیبا و درخشان و بهاری در کلمات آن صفحه ظاهر شده که برایم نامنتظر بوده است . این راز گشائی ناخواسته مرا به این نتیجه رساند که بسیاری از ما، یک زندگی دوگانه داریم. یعنی یک زندگی ظاهری که آن را می شناسیم و در حوزه آگاهی و شناخت ماست. یک زندگی دیگر پس ذهن ماست : زندگی تاریخی است یا زندگی ماورایی یا زندگی واقعی ما ، اما دور از درک ماست . آن زندگی نامرئی است که ما را به حرف ها و حرکات زیستی وامی دارد و به تصمیم گیری های نهایی می رساند. البته تناقضی بین این دو دنیا نیست ، شاید ما ترکیبی از یک آگاهی ارادی و یک ناشناخته مسلط هستیم ، که تازه این ترکیب ناساز ما را به عنوان یک فرد در شبکه ای از نیروهای هر دم فشار آورنده عالم خارجی به تعب می اندازد . مثل تضادی است که آدم در خواب با بیداری اش دارد در روز یک آدم منظم منطقی هست، در خواب موجودی پر از اغتشاش و بی نظمی . این سؤال پیش می آید آیا آن دنیای خواب اصالت ندارد ؟ زندگی ما بیشتر در خواب هایمان معنا نمی شود تا در بیداری روزمره ؟ معتقدم که آن زندگی که در خواب داریم زندگی واقعی ماست.

- چرا؟

- برای این که عالم رؤیایها، جولانگاه زندگی آزاد و طبیعی ماست. یک زن ممکن است در جامعه، به مقتضیاتی روسری سرکند و از شوهر بترسد و حقوقش نصف حقوق مرد باشد و بترسد که فاسق بگیرد ولی در خواب روسری ندارد و گاهی هم به راحتی فاسق می گیرد و هیچ قدرت اخلاقی و قانونی او را محدود نمی کند ، غالباً خود را برتر از انسان های دیگر می داند و خواب می بیند شهبانوی یک کشور بزرگ است ، از تاریخ عبور می کند و از کائنات و ممکنات ، حتا محالات . در مقایسه آن زندگی دلخواه و مسکنت محدود بیداری اش؛ در ذهن فرد این وسوسه می چرخد: کدام یک از این ها خود اوست و به تمایلاتش نزدیک تر است؟ آیا شرایط اجتماعی ما را قالب گیری نکرده ؟ در خواب به طبیعت خود ، به آزادی ذهن، فطرت جانوری مان نزدیک تر نیستیم؟ بعدها دیدم کسی چون کانت هم به این قضیه اهمیت داده و معتقد بوده که زندگی واقعی آدم نمادهای اصلی خود را در خواب هایش نشان می دهد . آدم هایی مثل یونگ هم به این ماجرا با جزئیاتی دقیق پرداخته اند . قبل از این که با نوشته های این علما رو به رو شوم دچار این وسوسه بودم که در خواب هایم طبیعی تر هستم . در بیداری تابع این شده ام که در چه جغرافیایی زندگی می کنم ، در چه مجموعه ای از قراردادها و آیین ها هستم و در ارتباط با دیگران چه محدودیت هایی دارم . شکی نیست اگر در جزیره ای تنها باشم یک جور زندگی می کنم ، وقتی در جامعه باشم جور دیگری . بدیهی است نمی توانم بین دیگران ، آزادی های یک فرد مجرد در یک جزیره را داشته باشم . آن زندگی تنها در جزیره هم بذاته یک زندگی انسانی نیست . زندگی انسان به عنوان یک موجود اجتماعی تلفیقی از این دو نوع زندگی است و کشمکش این دو نوع زندگی چیزی است که کم کم دارد خودش

را در ادبیات ما نشان می دهد . بسیاری از جوان های ما در شعرها و قصه هاشان سعی می کنند که به آن فردگرایی خودمختار برسند و بگویند به عنوان یک فرد چه حقوقی دارم و چقدر جامعه با باید و نبایدهایش مرا از خود بودن محروم کرده است . با تأمل در این قضایا در دو دهه ی اخیر دریافتم تنها شعر است که می تواند با کارکردی چون رؤیا به آزادسازی ذهن کمک کند . این نوع شعر دیگر شعر پیام بخش و زنهار دهنده مخاطب نیست بلکه کوشش آدمی است برای شناختن رؤیاهای خودش و ادراک عوالمی که اصلاً در روشنای آگاهی او نیست ، بلکه فراتر از دانش و حوصله او جریان دارد . شاید هویت اصلی یک آدم در ناشناخته هایی شکل گرفته باشد که بر او مکشوف نیست . بنابراین شعرورمان ودرکل عمل نوشتن ، برای من ابزار کشف خویشتن است ومایه به حیرت افتادن از آن چه درذهنم می گذرد وهشیار آن نیستم . شعر برای من یک حالت جبرانی داشته است وشادی ام چه بسا برخاسته ازاین استغراق در رؤیا باشد .

- به چه معنا؟

- همان گونه که در خواب از چارچوب ها آزاد می شوید در شعر هم می توانید از هرقابلی آزاد شوید. سرودن شما را از آن قالب های پیش ساخته که برایتان تعبیه کرده اند بیرون می جهانند . مقاله ای نوشته ام که "هنر عشق و آزادی" است. به آزادی و رهایی بخشی هنر باوردارم و شعر را بزرگترین عنصر آزادی طلبی ذهنی می بینم . با این ایده است که زندگی واقعی ام را در شعر شروع کردم .به این نتیجه رسیده ام که در طول سال ها روزنامه نگاری ونوشتن قصه و رمان ومقاله یا نقاشی ، در واقع من ذخیره شعری خودم را صرف آن کارها می کرده ام .اگر روزی بخواهم خودرا با یک کلمه وصف کنم تنها " شاعر" را انتخاب می کنم . در هر دوره ای شوربختانه به خاطر اهمال خودم وشرايط خاص کمتر به شعر شهره بوده ام ،بیشتر به عنوان داستان نویس و روزنامه نویس شناخته شده ام ، این اواخر عنوان منتقد ومحقق ارجمند هم قوزبالای قوز شده است .

- چرا شاعری را بر داستان گوئی تان ترجیح می دهید ؟

- خیلی راحت و طبیعی با شعر زیسته ام وشعرگفته ام مثل نقاشی که چون امری غریزی مرا با خود می برد . در رسانه های دیگر یک مقدار تکنیک و یک مقدار آگاهی های اجتماعی برای ساخت آنها لازم آمده است که بررسی وتحقیق را ضروری می سازد . ولی شعر به طور فطری برای من پیش آمده و همان طور که خواب برای من طبیعی بوده است .

بر اثر تجربه شخصی می توانم بگویم دنیای شعرو نقاشی بیشتر بر رؤیا تکیه دارد و دنیای داستان رمان بر ترکیبی از رؤیا و واقعیت وقایع بیرونی . معتقدم شعر، دشوارترین هنر انسانی است. در حالی که هنری طبیعی است، رسیدن به گوهر شعرواقعی بسیار دشوار است. چون یک شکل آبستره و انتزاعی دارد. یعنی شما، فضای شعری را با نشانه های انتزاعی می سازید نه از واقعیت. کلمه که واقعیت نیست. کلمه، نشانه ای از واقعیت است ، این که چگونه با ترکیب نشانه ها به یک واقعیت برسید کوشش دشواری می طلبد . هدف فقط واقعیت نیست . شاعر از نشانه های تجریدی کلمات به طرف واقعیت و حقیقت اجتماعی و تأملات و تخیلات فردی می رود . باید دید واژه ها چقدر برای انتقال این حس ها ظرفیت دارند؟ در فیلم شما دوربین را می گذارید و گل سرخی را نشان می دهید و این انتقال از طبیعت به هنر ، افت حسی پیدا نمی کند. یعنی گل شادابی که نشان می دهید همان گلی است که در طبیعت وجود دارد ولی شاعر چگونه با

کلمه ی قراردادی گل می تواند شکفتگی و طراوت همان گل را نشان دهد، این خیلی دشوار است . در مقاله ای گفته ام: در شعر، افت حسی خیلی زیاد است و ما در بیان زبانی چند بار فروتر از حس خودمان قرار می گیریم. نخست حس گل سرخ با عطر و رنگ و همه عناصرش در ذهن ماست . این تصویر حسی به نشانه ای قراردادی در زبان کاسته می شود . نشانه قراردادی دنبال واژه ی بیانگرش می گردد، واژه ها را می آوریم با حسی متفاوت در ترکیب جمله قرار می دهیم. در چند مرحله نیروی خاطرۀ اولیه را کاهش می دهیم. در حالی که در فیلم یا عکس، چنین نیست. البته شانس که شعر دارد این است که شعر خلاف نثر فقط به القای مفهوم نمی پردازد، در خدمت مفاهمۀ عمومی نیست. بلکه در تصویرسازی های خاص شعر ، آفرینشگر می کوشد تا تصویرها و صورت شعر را در ترکیب بندی به گونه ای والا و دگرگون سازد که از حس او به حس بیننده منتقل شود؛ تبادل دو حس نه تبادل دو واژه به قصد القای معنای متداول . به عبارتی دیگر، از دنیای حس تجربیدی فروکاسته به الفاظ ، با ترکیب ابداعی تصاویر پران، شاعر می تواند به حسی دیگر نزدیک شود که طنین عمقی و نامرئی یابد در ذهن خواننده . برای همین است که می گویند در شعر معنا یابی اولویت ندارد بلکه درک حس و حال گوینده اهمیت دارد . به هر حال در ادبیات، هم امکان کاهش حس و رمز به واژگان و نشانگان وجود دارد و هم امکان فراتر رفتن از لفظ به معنا و تصویری افزاینده . اگر یک نفر بتواند به امکانات افزاینده حسها و نشانه ها برسد می شود حافظ و مولوی . البته در رمان مدرن با استفاده از قدرت القائی شعر و تجربه اندوزی از رسانه سینما و موسیقی و نقاشی ، به زبانی فراتر از نثر رسیده ایم که به ایجاز و بسط شعر نیست اما هدفش فقط مفاهمه نیست بلکه به فضای تجربید شعری و تبادل حسی گرایش یافته . پیش از این که ضبط را روشن کنید داشتیم راجع به شعر حافظ صحبت می کردیم و گفتم طبق روایت های مذهبی ، خدا بشر را در عرش از گل می آفریند . حافظ وقتی با این باور دینی رو به رو می شود ، می سراید :

" دوش دیدم که ملایک در میخانه زدند / گل آدم بسرشتند و به پیمانۀ زدند. "

در این بیت شاعر با آوردن "میخانه" مکان را تغییر می دهد و با آوردن فعل "دیدم" زمان را و شادمانه حضور خود را در پیشگاه خدا اعلام می کند . این اتفاقی است که نخست در اندیشه و خیال روی می دهد سپس با جایگزینی خلاق دو کلمه بین کلمات عادی، امر خلایق روی می دهد . با حضور خود در زمان خلقت ، انسانگرایی و بشردماری در میکده مستی و هستی تحقق می یابد . اسطوره ای در دل اسطوره ای دیگر زاده می شود . یک باور عمومی تبدیل می شود به یک بیان ادبی غریب با تأویل های متعدد . کلام از قالبی که می خواهد باوری را بر ذهن مخاطب بار کند بیرون می آید و شخص را برای انواع باورها آزاد می گذارد. در این کارکردشاعرانه، شاعر فضائی جادویی از کلمه می سازد که آفریده تخیل اوست . تخیل آدمی، مهمترین ابزار هنر است و بر تراز تفکر می نشیند اگرچه این ها دو بال آفرینشگری اند . خیال گوهر اصلی انسان است و این گوهر شاید در انسان های اولیه، انگیزۀ اصلی تحرک فرد و گروه بوده و ارتباطات آنها را سامان می داده است در شکار و جنگ و عشق . شاید آن زمان تفاوت و فاصله چندانی بین خواب و رؤیا، با زندگی روزانه وجود نداشته. شکارچی دوست داشته به شکار برود، نقش شکار را روی دیوار غارش می کشیده (برای تسخیر جادویی آن یا تجسم آرزو یا هر غرض دیگری) ، این رؤیایی بوده که شب هم می دیده توی زندگی روزمره می رفته و همان حیوان را شکار می کرده است . این رفتارها ارتباط ملموسی باهم داشته اند. الان بین رؤیاهای ما و زندگی

روزمره شکاف عمیقی ایجاد شده است و شاید شاعران و به تعبیری هنرمندان دارند این شکاف را کم می کنند . آن ورطه عمیق که در ذهن آدم معاصر با این همه قانون و امرونی افتاده ، دوگانگی عذاب آوری پدید آورده که شاید با رؤیایپردازی های هنرمندان تسکینی موقت یابد . باز می گوید هنر همان زبان مفقود یگانه ای است که به هنگام ساختن برج بابل بین انسان ها جاری بود و خداوند آن ها را به گویش های متفاوت دچار کرد تا حرف های همدیگر را نفهمند و از ساختن و صعود به آسمان ، بازمانند . به تعبیری باز به همین ورطه اشاره می کند که با هنر ، به آن زبان مشترک انسانی می رسیم. این ورطه که بین هر فرد با خودش ، با دیگری و جهان وجود دارد ، بسا که با رؤیاهایی که از شعر و نقاشی و سینما و هنر و ادبیات پدید می آید پر شود و انسان به آرامشی که ناشی از یکپارچگی روحی مفقود است برسد . از همین رو شما با خواندن یک افسانه که از آفریقا آمده یا با یک تمثیل چینی یا یک نقاشی نیویورکی ، ناگهان احساس می کنید که از خود و زندگی سرشار شده اید . شاید ندانید چرا اما حس می کنید شقه شدن روحی شما با خواندن آن اثر ، موقتاً ترمیم شده است . تا زندگی روزمره دوباره آن ورطه را پدید بیاورد . برای همین است که بین کارهایی که بشر انجام می دهد هنر و ادبیات است که این همه به درون و ذات انسان نزدیک است ، چون بین بیداری انسان و رؤیا بینی اش را کم می کند و بخشی از آن رؤیاهای بیداری تسری می دهد . این مرا به یاد اصطلاح "واقعۀ" بین عرفا می اندازد. واقعۀ حالتی بوده که عارف بر اثر تمرکز و مراقبه، در بیداری چیزهایی می دیده که از جنس خواب بوده. بایزید یکی از واقعۀ های خود را با بیانی طاماتی و کفرآمیز اما در باطن پراز اشتیاق فنا در ذات باری ، شرح می دهد : بر عرش خدا بالا رفتم و به تخت خدا رسیدم . دیدم خدا بر آن تخت نیست ، من بر تخت او نشستم و گفتم "من، من هستم، پس هستم" ببینید چقدر این جمله، دقیق تر و جدی تر از حرف دکارت است که می گوید: "من فکر می کنم پس هستم" چون فکر کردن که کل زندگی نیست و فقط بخشی از زندگی ذهنی آدم است. در مورد واقعۀ چون ما در موقعیت عارف نیستیم می پنداریم این خیال اوست در حالی که برای او واقعۀ است . همان طور که هملت پدر مردۀ خود را جلو چشمش می بیند و به همین خاطر آشفته است ولی دیگران می پندارند او دچار کابوس شده. به هر حال این واقعۀ ها، در جملاتی به ظاهر غیر منطقی خود را نشان می دهند اما در عمق به حقیقتی اشاره می کنند که جای طرح آن این جا نیست . زمانی قصد داشتم این واقعۀ ها را از متون عرفانی جمع کنم و تحلیلی از آن ها ارائه دهم ولی چون از دانش روانکاو بی بهره بودم از این قضیه منصرف شدم . می توانیم پاره ای از مسائل ادبیات کلاسیک خودمان را از دیدگاه روانکاو جدید بازشناسی کنیم . مثلاً دیوانگان عطار را در مثنوی هایش بررسی کنیم . خب بخشی از این دیوانگی به مسائلی مثل مغز شناسی و سیستم عصبی – که در حوزه ی دانش روان پزشکی ها است – مربوط می شود و یک مقدار هم حکایت دارد از تخیلات و تأملات ادبی و اجتماعی که به کار ما مربوط می شود. یک بار این قضیه را با دوستم دکتر جلیلی در میان نهادم . موقعی که مسؤولیتی در بیمارستان روزبه داشت جلساتی گذاشت که طی آن چند نویسنده و شاعر و روانکاو به بیمارستان رفتیم . آن روز آن جا بیماری بود که نقاش خوبی هم بود . نقاشی های او را با اسلاید نشان دادند.

- خود او هم راجع به این نقاشی ها، صحبت کرد؟

- اتفاقاً حرف هایش خیلی جذاب بود. گفت من معمار فرعون هستم. می خواهم برای اوقصری از طلا بسازم و خشت های این قصر، از سپیده دم است. خب این حرف خیلی شاعرانه و زیبا بود. در آن جلسه این سؤال مطرح شد که آیا این آدم یک نقاش هنرمند است که دچار بیماری روانی شده یا یک بیمار روانی است که نقاشی هم می کند.

- تلقی شما چه بود؟

- به گمان من او یک نقاش بود که بیمار شده. چون می دانستم او در بی ینال اول هنرهای تجسمی تهران (سال ۳۷) شرکت کرده و نقاشی هایش هم خوب بوده است. تابلوهایش رنگ کاریهای یک آدم آشفته نبود بلکه از مهارتی حرفه ای خبر می داد. نشان می داد هنروری است که پریشان شده. مثال آوردم که بسیاری از اکسپرسیونیست های آلمان، ناراحتی های روانی داشته اند و کار بعضی از آن نقاشان به جنون کشید. آن نوع پرداختن به نقاشی، خودش عدم تعادل روانی می آورد. منظورم آن جور دیدن جهان است: خشن و شهوانی و با فشار عصبی و اغراق در حالات. آن آدم هم به نظر من هنرمندی بود که دچار حالت خاص شده بود که به او بیمار روانی هم نباید گفت بلکه دچار نوعی بی خویشی یا فرا روی از حالت تعادل شده بود. خب نظرات دیگری هم وجود داشت. به هر حال این تجربه مشترکی بود که دنبال نشد و می توانست به شکلی اندیشیده در زمینه های مختلف ادبی و هنری ادامه داشته باشد.

- این که گفتید مخاطب اصلی شعرتان خودتان هستید یعنی مخاطبی که حداعلای ظرفیت ذهنی شماست. به این معناست که هنر را امری فردی می دانید؟

- خلاقیت امری فردی است که به محض انتشار، کارکرد و بازتاب جمعی دارد. در این بازتاب جمعی است که تکلیفش روشن می شود. گفتگو با ذهن خود در شعر، به این معنا نیست که متوجه اهمیت دیالوگ اجتماعی نیستیم. سال ها روزنامه نگاری کرده و در ارتباط تنگاتنگ با وقایع عصر بوده ام، کمابیش تاحالا. می دانم که هنرمند، به تعبیری، زبان مردم و نماینده فرهنگ عصر خودش است، در واقع به عنوان یک صدای انسانی مستقل، از صداهای به سکوت رانده دفاع می کند. وقتی صداهای دیگر امکان بروز پیدا نمی کنند و تو می توانی حرف بزنی می توانی و می باید آن صداها را هم مطرح کنی. اصلاً ارزش صدای تو، وقتی است که هم صداهای فراوان تری داشته باشی و آن ها را در جامعه خود و در جهان بیابی. این ارتباط پویا و جویا، هر هنرمندی را به جامعه و ملت خودش، به هستی و تاریخ، اتصال می دهد و هر هنرمند راستینی، به نحوی با هستی عصر خودش، که طبیعتاً مردمش هم جزو آن ها هستند در پیوند است. اگر نویسنده ای حس کند که فقط صدائی تنها و منفرد است و هیچ ربطی به جامعه اش و به دنیا ندارد، در پایین ترین حد شور آفرینشگری قرار می گیرد. کافکا موقع نوشتن تمثیل های خودش شاید می اندیشیده یک فرد سرکوب شده یهودی ترسان از مرگ است که دارد یادداشت هایش را می نویسد اما عمل نوشتن یعنی غیر مستقیم به خواننده احتمالی اندیشیدن. پس کافکا با نوشتن هم از تنهایی و یأس و شک های خود حکایت می کرده هم یگانه می شده با خواننده ای چون خودش. وقتی که هزاران نفر در سراسر جهان و در دوره های مختلف تاریخی انعکاس ترس ها و اوام خودشان را در کارهای کافکا می بینند و رنج های انسان زجر دیده و سرکوب شده را آن گونه که او مطرح کرده، در اعماق روح خود باز می یابند، این عملکرد دوگانه برای خویش و برای جهان حرف زدن تحقق می یابد. ته ذهن هر هنرمندی این وسوسه می چرخد که به نمایندگی از طرف هستی و موجودیت بشری صحبت کند نه از خودش.

وقتی حافظ می گوید:

گرچه ما بندگان پادشاهیم پادشاهان ملک صبحگهیم .

در واقع می داند که به اعتبار خوانده شدن شعرش در کل تاریخ توسط مردمان بسیار پادشاه ملک صبحگه و سپیده دمان تاریخ و پایان تاریخ است. این طور نبوده که هنرمندان ندانند چه ارتباط عمیق و گسترده ای با کل بشریت دارند . از قضا این ارتباط است که به یک هنرمند شهامت می دهد که به عنوان یک زن بنشیند و علیه برده داری رمان بنویسد . به عنوان یک نویسنده جنوبی - ویلیام فاکنر - دعوت رییس جمهوری چون کندی را برای ناهار قبول نکند یا چون سارتر، از بزرگترین جایزه ادبی عصر خودش نوبل ، به نشان اعتراض امتناع کند. این ها در ظرفیت یک فرد نیست ، اگر او خودش را در ارتباط با کل هستی و بشریت نبیند و با مجموع نیروهای نامرئی که هم صدا با او هستند همدل نداند ، چنین اعتماد به نفسی نمی یابد . حرف من نباید باعث این سوءتفاهم بشود که اگر مخاطب شعرم ذهن من است، یک آدم منزوی هستم و گوشه ای نشسته ام و خیالاتی دارم و آن ها را مکتوب می کنم. نه، این ظاهر قضیه است. من نویسنده را کسی می داند که با تاریخ و مردم خودش ، با کل جهان و کل میراث بشری درگیر است و آن ها را می شناسد و می فهمد و راجع به آن ها دید انتقادی دارد . بسا به راههایی می اندیشد که بشر می تواند از آن راهها برود و به بهروزی و صلح و امید برسد. در واقع مانویسندگان در این خراب شده که جهان است ، کورسوهای امید را در شب طولانی تاریخ زنده نگه می داریم . نویسنده، با نوشتن علیه مرگ، به رغم فراموشی و ضد ستم، با جهان ستمکار پیکار می کند. اما این حرهای بدیهی گفتن ندارد ، تو به محض این که ادعای این قضایا را بکنی، وضعیت عجیب و غریبی برای خودت به وجود می آوری و می خواهی برای خودت منزلتی بسازی . در حالی که تو وظیفه داری و عشق ترا بر آن می دارد که این کار را بکنی و می کنی. مسخره است نجاری بیاید و ادعا کند که من وضع ناهار مردم را رو به راه کرده ام چون غالب مردم روی میزهایی که من ساخته ام ناهار می خورند. در حالی که او وظیفه حرفه ای اش را که دوست داشته انجام داده است . حالا اگر عده ای روی آن ناهار می خورند یا قمار می کنند، مسأله بعدی است . تو حرفه ی خودت را درست و واقع بینانه انجام بده. آن گاه در یک روشنایی شاید دیر آمده بازشناخته خواهی شد و مردم خواهند دید که تو بودلر هستی و مالارمه هستی یا مولوی و عطار. شیخ عطار وقتی از دیوانگان عصر خودش سخن می گوید در واقع از مردمی حکایت می کند که در هجوم مغول دیوانه شده اند . وقتی از شهرها به عنوان گورستانها سخنی می گوید و از فاجعه مردمان گرسنه که برای تکه ای نان مثل برگ خزان می ریزند و از گرسنگی می میرند حرف می زند ، معلوم است که به عنوان یک ذهن حساس بینا، او از مسائل مردم دووبرش فارغ نیست. اما این که کسی چنین وظیفه ای برای خودش بدل به ادعائی کند و زیر این علم مردم فریب سینه بزند و بگوید مردم قدر مرا بدانید که به فکر شما هستم ، برداشت مسخره ای است که باید با آن مبارزه کرد. وقتی ما با ذهن خودمان گفتگو می کنیم این ذهن در طول عمر پر شده است از آگاهی های ما نسبت به خودمان و دیگران ، نسبت به جهان و هستی . به هنگام کند و کاو در لایه های گوناگون این ذهن، از کل حافظه جهان، رگه هائی را استخراج می کنیم تا دوباره به جهانیان باز پس بدسیم . در این روند باز پس دادن است که منزلت هر کس مشخص می شود که چقدر صداقت و آگاهی و عاطفه داشته یا به عکس دچار توهم و خویشتن فریبی بوده است . مردم تاریخی هستند که داوران نهایی اهل هنرند. ممکن است یک نفر در عصر خودش شناخته بشود یا شناخته نشود که اصلاً اهمیت ندارد. اگر هنرمندی در درازمدت ، نتواند در حافظه جمعی جائی بیابد معلوم است که کار وزندگی او چنین شایستگی را نداشته است . چرا مردم شاهنامه فردوسی را در این همه مصائب

تاریخی مثل عزیزترین یادگار حفظ کرده اند ولی دهها کتابی که به تقلید از شاهنامه سروده شده اصلاً در دسترس نیست؟ یادم است در کنگره ی فردوسی در طوس مجتبی مینوی آمد و گفت که در حدود سی درصد اشعار شاهنامه الحاقی است و دیگران ساخته اند. گفت حتی شعر:

،،چو ایران نباشد تن من مباد / بدین بوم و بر زنده یک تن مباد،،

مال فردوسی نیست وافزود این را مردم ساخته اند و به شاهنامه افزوده اند . آن روز که مینوی آن حرف را زد یک شاهنامه شناس هندی آنجا بود ، آمد و حرفی زد که جالب بود . گفت افزودن به متن های کهن چون شاهنامه ، منحصر به شما نیست ، در مورد کتاب های معتبر هندی چونمهابارات هم این اتفاق افتاده است . مردم شاهنامه فردوسی را به عنوان میراث ملی و سند معتبرهویت خویش تلقی کرده اند . هر حرفی را که خواسته اند در روزگار ودر حافظه تاریخ بماند به اسم فردوسی سروده و دراین کتاب گذاشته اند . بیت چو ایران نباشد تن من مباد، از سنخ فکر فردوسی است و بعد هم توسط کسی گفته شده که به تبع فردوسی می اندیشیده و لازم دیده این بیت تأثیرگذار درجائی ماندگار شود . این الحاق به معنای بدش نیست بلکه به معنای ضمیمه شدن فکر تاریخی عامه مردم به اثر یک هنرمند است . این رفتار باشعرهای خیام هم شده . این نمونه ها نشان می دهد که صدای هنرمندعصاره صداهای انسانی فرهنگ خودش است . هنرمندی را نمی شناسم که فقط تخیلات شخصی خودش را بی عنایت به مخاطب نوشته باشد، وچندان نومید باشد که کسی را درهیچ جامعه وزمانی هم سوی خودتصور نکند . درچنین نومیدی مطلقى اصلاً چرا باید نوشت واین کار میسر نیست . این بحث دراز دامن برای این بود مبادا تصور شود مالیخولیای شخصی داریم و بازتاب های جنون آمیز ذهن منفرد خودمان را می خواهیم ثبت کنیم . گو این که عده ای این کار را انجام می دهند . افراط نباید کرد ، جمع گرایی در گذشته یکی از محورهای اصلی ادبیات ما بود و بعضی تنها آرمانهای مشترک گروه و فرقه خود را بیان می کردند و فرد در جمع مستحیل بود. بعد از انقلاب عکس این قضیه پیش آمده به عنوان یک واکنش افراطی، بسیار کسان به رؤیای فردی یا خیال های شخصی وابسته شده اند ، هر دوی این ها، شکل افراطی قضیه است. ادبیات یک جریان مداوم است از دیر باز تا بعدها. مادر این جریان غوطه هامی ز نیم سرفرازییم و شادیم از این که در شعور جاری ، که فرهنگ است پویا باشیم.

۳۰ اردیبهشت ۹۹ / کوی نویسندگان .

