

این سمپادی سرکش

دوگفتگو بارضا امیرخانی نویسنده رمانهای «ارمیا»* و «منِ او»

اشاره:

رضا امیرخانی متولد ۲۷ اردیبهشت ۱۳۵۲، تهران، مهندس مکانیک از دانشگاه صنعتی شریف. با دو رمان معروف «ارمیا» که توسط نشر سمپاد برای دومین بار چاپ شده است، «منِ او» که توسط حوزه هنری منتشر گردیده و «بی‌و تن» در دست تألیف.



ادبیات متوسط جزء ضروریات زمانه ما شده است**

● تعریف شما از ادبیات داستانی چیست؟

تقسیم بندی جامع و مانعی برای تعریف ادبیات به صورت عام و ادبیات داستانی به صورت خاص وجود ندارد. روزگاری کلاسیک‌ها با وحدت چهارگانه‌شان سعی در تعریف داشتند، بعدتر این تعاریف مدام لاغرتر شدند، تا این جمله تنک که داستان هاله‌ای است پیرامون یک شخصیت. و حالاً نمی‌دانم با این جور تعاریف چگونه می‌توان آثار داستانی رب

* چاپ دوم ارمیا از سوی نشر سمپاد منتشر گردیده است.

** گفتگو از علی‌اله سلیمی، / کیهان، ۲۷ مرداد ماه ۱۳۸۰ / شماره ۱۷۱۶۳

گریه را داستان خواند. به گمان من دوره تعریف جامع و مانع سپری گشته است. آن چنان که لودویک ویتگنشتاین می نویسد: از هر عبارتی صفات پرشماری را مراد می کنیم - ایجابی و سلبی - که روزاروز این صفات پرشمار در حال تغییر و تبدل اند و بالتبع خود عبارت نیز لحظه به لحظه مشغول نوسازی و بازسازی مرزهای خود - مرزهایی محکم اما مبهم - با سایر عبارات است. عبارت ادبیات داستانی هم از شمول این حکم خارج نیست. شخصا هر مکتوبی را اثری در حیطه ادبیات داستانی می دانم، مگر آن خلافتش ثابت شود. یعنی هر مکتوبی داستان است، مگر آن که زعمان آن را مقاله بدانند، یا نامه اداری، یا قبض آب و برق، یا شعر یا الخ... و خود این الخ را می توانیم تا بی نهایت لامحال امتداد دهیم! با امتداد آن مرزهای ادبیات داستانی را بیش تر می کنیم - و البته نه واضح تر...

● تعرف الاشياء باضدادها!

نه معنای ضدیت کامل! اما راهی نداریم که ادبیات داستانی را در مرزبندی با سایر مکتوبات تعریف کنیم. حتی یک نامه اداری به شرط خواندنی بودن و داشتن تعلیق، می تواند یک اثر داستانی نامیده شود. کما این که در تاریخ ادبیات داستانی نیز بسیار شاهد تطور دیگرگون شدن انواع ژانرها بوده ایم. از رمان های شگفت انگیز و سترگ روسی قرن نوزدهم تا هزار توی پیچیده رئالیسم جادویی آمریکای لاتین و جنوبی...

● اصلی ترین بهانه برای این مصاحبه جو با شدن نظر شما راجع به چشم انداز ادبیات داستانی معاصر است.

اگر در عرصه جهانی به روند ادبیات داستانی نظر بیاندازیم، می بینیم که برخلاف سیر و روند پیشرفت تکنولوژی و علم - که تا حدود زیادی قابل حدس و پیش گویی است - ادبیات داستانی با پرش هایی نا به هنگام جلو رفته است. روند پیشرفت علم و صنعت را از دوره ژولورن تا به امروز، با گمانه زدن، پیش بینی می کرده ایم. اما چه کسی در گرما گرم کار نهضت قصه نویسان فرانسوی در دهه های پنجاه و شصت میلادی می توانست طلوع خورشید مارکزو روئفو و سایرین را از امریکای لاتین پیش گویی کند؟

یادمان باشد که لختی پیش از آن آگهی تسلیت مرگ رمان، ابری تیره در عرصه ادبیات داستانی فرو افکنده بود. ادبیات داستانی در جهان با جرقه های بومی، به راه خود ادامه خواهد داد، و روی کردو اقبال به هنرهای نزدیک، نظیر سینما و شعر و تئاتر و حتی موسیقی به عوض

تخریب آیندهٔ رمان، مرزهای جدید رمان را معرفی خواهد کرد. با توسعهٔ عالم گیر سینما، رمان فوتوریستی از بین می‌رود، امادر عوض رمان نویس به ذات رمان محض نزدیک‌تر می‌شود، در عین حالی که امکانات سینما، مثل مونتاز و دیزالو و فیدینگ و... نیز به کمال استفاده می‌کند. ادبیات داستانی، مثل هر پدیده روشن فکرانه دیگر، در چکاچاک جهانی شدن و گلوبالیزیشن، علم بومی شدن را برخواهد داشت و از شدت بومی شدن، جهانی را تحت تأثیر قرار خواهد داد.

● دقیقاً شبیه به کار مارکز و میگل آنخل آستوریاس و بورخس و سایر پسامدرن‌ها...

دقیقاً! این‌ها در دوره‌ای خود را از ورطه چارچوب‌های مکانیکی و قراردادهای رسمی ادبیات غرب نجات دادند و در دل سنت خودشان رشد کردند. به‌رغم نظر منتقدان حرفه‌ای، اصلاً نمی‌توان کسی مثل مارکز را پسامدرن به حساب آورد. مارکز هرگز در یک قیاس فنی هم تراز ناکوف و ویلیام گس و رابرت کوور و دونالدلدویرتلمی نیست. چرا؟ برای این که سری دوم، برشانه‌های مدرنیسم اروپایی و آمریکایی ایستاده‌اند، حال آن‌که مارکز در همه اجزای نوشتنش به شدت بومی است، این بحثی است که شاید در این مجال نگنجد...

● کمی از صحبت اصلی دور افتادیم، سؤال اصلی ما چشم‌انداز ادبیات داستانی معاصر ایران است. چه زمانی داستان‌نویس ایرانی قله‌های افتخار را خواهد پیمود...

کدام قله؟ کدام اوج؟

● به هر صورت ما یلیم نظرتان را دربارهٔ آینده ادبیات داستانی معاصر کشور بدانیم.

اگر چه عمر ادبیات داستانی در کشور ما کوتاه است اما در همین دورهٔ کوتاه نمی‌توان یک پیوستگی و سیر صعودی را مشخص نمود. هدایت در نسل اول قصه‌نویسان قرار دارد، اما نمی‌توان گفت که بعد از بوف‌کور، رمان فارسی سیر صعودی داشته است. نقطه‌هایی پراکنده و بی‌هیچ همبستگی در نمودار ادبیات داستانی ایران به چشم می‌خورد، بنابراین بر مبنای این نمودار نمی‌توان آینده ادبیات داستانی را پیش‌بینی کرد. حتی در مورد یک شخص هم این سیر و سیوریت را نمی‌توان دید. شازده احتجاب را مقایسه کنید با کارهای آخر عمر گلشیری. جریان نقد رایج این روزگار را اگر رها کنیم، آن وقت بهتر می‌فهمیم که کدام قله، کدام اوج یعنی چه ...

● جریان نقد رایج چیست؟ همین را ممکن است بیش تر توضیح دهید.

بگذارید از جای دیگری شروع کنم. عمر ادبیات داستانی ما خیلی کوتاه تر از عمر شعر است. اما شما به مکاتب شعری ما نگاه کنید. سبک خراسانی و عراقی و هندی و تا برسد به بازگشت به سبک و بعد هم موج نوگرایی و ... سبک بازگشت که بی شک دوره انحطاط شعر فارسی است، چه ویژگی خاصی داشته است؟ چه چیزی آن را از سایر سبک های شعری پیشین متمایز می کند؟ شاید بگویید نداشتن قفل مرتفع. این سخن بسیار درستی است. شما امروز برای سبک خراسانی می توان خاقانی را بگذاری وسط افلاک و بگویی که نگاهش کن. سعدی و حافظ و صائب و بیدل را برای مکاتب دیگر. این ها قله بوده اند، اما در مکتب بازگشت ما قله نداریم. مثنی تپه قلنبه اند کنار کویر! این است، اما خود نداشتن قله معلول است. علت چیز دیگری است. به گمان من ویژگی خاص دوره بازگشت، به لحاظ سازوکار خلق اثر - که این جا سرودن شعر است - پیدایش محافل شعری است؛ در قالب انجمن ادبی و جلسات شعرخوانی هفتگی و از این قبیل. این یک تفاوت ساختاری این مکتب است با سایر مکاتب شعر ما. نتیجه؟ ظهور نیما که یک پدیده نابه هنگام، اما افراطی بود. نیما حتی اگر در یوش به دنیا نمی آمد، خود مادر ادبیات می زایدش. این ضرورت روح زمان بود. الهه ادبیات هرگز انحطاط شعر در کشور حافظ را بر نمی تابید... این اتفاق، یعنی ادبیات محفلی و انجمنی و جلسه ای و گروهی و حزبی و فامیلی، باعث می شود که قله ای در ادبیات به وجود نیاید. حالا ادبیات داستانی هم به گمان من در همین عمر کوتاه اش، این دوره ها و مکاتب را سپری کرده است و امروز گرفتار معضل انجمن بازی است. روابط مرید و مرادی و مرشد و بچه مرشدی و قوانین من در آوردی باعث پژمردگی ادبیات پیش رو گشته است و در عوض دور به دست ادبیات متوسط افتاده است... یادمان باشد شما صد سال پیش هرگز نمی توانستی به شعر جلسه ای خرده بگیری و مثلاً بگویی که شعر سازی - به قول خودشان اقتراح - با قافیه اره و بره، جوری که جان از دهن آدمی درره، به کار ادبیات نمی خورد. امروز هم در کنار فعالیت های ادبی جلسات و نشست ها و محافل و از این قبیل، فرصتی برای گفتن این سخن باقی نمی ماند.

● اشاره کردید به چیزی به نام ادبیات متوسط. منظور خود را دقیق تر بگویید.

دنیا، دنیای متوسطی است. یعنی برای حاکمیت بر دنیا، نیاز داریم که همه آدمیان، متوسط

باشند. شعاری‌اش این است که مثلاً همه آدم‌ها در برابر قانون یکسانند واقعیتش این است که مثلاً همه آدم‌ها وقتی پشت رل اتومبیل می‌نشینند، وقتی پدال وسطی را فشار دهند، اتومبیل می‌ایستد، پس آدم‌ها در مقابل ماشین و تکنولوژی هم یکسان می‌شوند کم‌کم متوجه می‌شویم که در عرصه اقتصاد هم مشتری‌ها باید یکسان باشند تا محصول در شمارگان بالا فروش داشته باشد.

یکه‌و می‌بینی که برای حکومت هم نیاز است، آدم‌ها یکسان باشند، متوسط باشند تا چرخ دنده‌های خوبی باشند... خوب، این همه آدم متوسط نیاز به قوانین متوسط هم دارند، نیاز هنر متوسط هم دارند، نیاز به روشنفکر متوسط هم دارند. از این هم بالاتر، نیاز به پیامبر متوسط و حتی نیاز به خدای متوسط دارند. چرا مسیحیتی که در قرون آغازین حضرت مسیح را تا خدایی فرا می‌برد، امروز خدا انسانش را تا حد حضرت مسیح فرو می‌آورد؟ چرا روشنفکر متوسط وحی را تا حد یک دریافت درونی تنزل می‌دهد. برای این که پیامبری بسازد متوسط، مثل من و شمای متوسط که پاری وقت‌ها چیزهایی به دل مان می‌افتد... این وسط، ادبیات متوسط هم جزو ضروریات زمانه است. برای آن مجبوریم کلاس آموزشی بگذاریم و درس انواع خلاقیت بدهیم و روش‌های نو در بداهه نویسی و چیزهای پارادوکسیکالی از این قبیل را به هنر جوهای مان یاد بدهیم.

● که این البته یکتقدیر جهانی است.

بله. دیر و زود دارد و سوخت و سوز ندارد. سینما به واسطه وابستگی بیش‌ترش به سرمایه زودتر به ورطه هالیوودی شدن افتاد و ادبیات فقیرانه البته دیرتر در این ورطه در خواهد افتاد... در هنر چیست تولستوی هم شما این دغدغه و نگرانی را پیدا می‌کنید. او از ادیب حرفه‌ای نام می‌برد، به جای ادیب متوسط. ادیب حرفه‌ای تولستوی، کسی است که باید مطبوعات را پر کند و امروز کانال‌های بی‌شمار و تلویزیونی را خوراک بدهد و در یک کلام تعطیلات آخر هفته انسان متوسط قرن حاضر را جویری پر کند که انسان متوسط قرن بعد تعطیلات، خوش و سرحال و نشیط سرکار برود...

● تشکر

و من هم متشکرم و از همین حرف‌های کلیشه‌ای... مخلص آقای سلیمی و خیال می‌کنم به همان قاعده‌ای مطول شد که می‌خواستید!

رابطه با غیب در «من او» *

○ به عنوان نویسنده کتاب «من او» و رمان «ارمیا» فاصله این دواثر را چگونه می بینید؟
یک فاصله زمانی وجود دارد، حدود چهار پنج سال است که در این فاصله زمانی، مهمترین مشغولیتم اندیشیدن به کار بلند بعدی بوده است. البته در این چهار سال، ناگزیر مشغول زندگی هم بوده ام. از آن جایی که خصوصاً در قصه بلند، آدمی از تجربه زندگی خودش مدد می گیرد، این تجربه زندگی بسیار اهمیت داشت. در این فاصله زمانی، حقیقتاً بیشتر تلاشم این بود که بینم چه موضوعی را در ادبیات ندیده ام، چه حقیقتی مکتوم مانده است؛ آن را بیایم و بنویسم. یک فاصله طبیعی هم میان این دو کار وجود دارد که باعث یک مجموعه تفاوت های تکنیکی می شود. تجربه قلم زدن به نظم سبب شده است که در «من او» سبک روایت، سالمتر از «ارمیا» باشد؛ همین طور زبان، متفاوت تر.

○ آیا شباهتی هم بین این دواثر می بینید؟

شباهت این دو اثر در نامتعارف بودن شخصیت های اول است؛ چه «ارمیا» و چه علی فتح در «من او» با شخصیت های متعارف و نرمال جامعه تفاوت دارند.

○ اگر بخواهیم یک موضوع و محور اصلی در کتاب «من او» تشخیص بدهیم و درباره آن صحبت

کنیم، این محور اصلی چیست؟

تعریفی که بشخصه از رمان دارم بسیار پیچیده و مبهم است، بنابراین در طبقه بندی انواع رمان هم به طبقه بندی های رایج وفادار نیستم. «من او» را می توانید رمان تاریخی بدانید؛ جاری در بستر تاریخی کشف حجاب یا مثلاً به واسطه تشریح اصناف مختلف جامعه و طبقات متفاوت آن، از صنف کوره پز تا صنف بقال و قصاب، از طبقه اشراف قاجاری تا طبقه فرودست کارگر، رمان اجتماعی پنداریدش، اما با هر کدام از این طبقه بندی ها قسمتی از رمان را انتخاب کرده ایم و سایر قسمتها را نادیده گرفته ایم. رمانی که اصیل باشد، فقط به زندگی می پردازد؛ همین وبس و زندگی واقعی شامل همه عناوین طبقه بندی هاست. رمان غیراصیل

چیزی را می‌ریزد درون زندگی، اما رمان اصیل اگر قرار باشد چیزی را در چیز دیگری بریزد، زندگی را در زندگی می‌ریزد، مثل کارهای تولستوی در نمونه‌های سنتی و نوشته‌های مارکز در نمونه‌های مدرن و برخلاف آنها مثلاً کوئیلو که گونه‌ای عرفان را می‌ریزد داخل زندگی یا کوندر که گونه‌ای فلسفه را قاطی زندگی می‌کند.

○ مسأله این است که اگر قرار باشد این راز زندگی بدانیم، باید شکلی از زندگی بدانیم که خیلی متعارف نیست. همان‌طور که خودتان گفتید چطور می‌شود یک امر نامتعارف راز زندگی نامید در حالی که زندگی امری متعارف و پدیده‌ای ملموس است؟

ادعا کردم که زندگی را نوشته‌ام، اما مدعی نشدم که یک زندگی متعارف را تصویر کرده‌ام. علی‌فتاح یک شخصیت نامتعارف است. اگر قرار بود یک شخصیت عادی و یک زندگی عادی را نشان بدهیم، دیگر جایی برای تعجب و شگفتی باقی نمی‌ماند؛ یک شخصیت عادی می‌شد مثل من و شما، زندگی‌اش حرفی برای گفتن نداشت.

○ به گمان من، رمان «من او» داستان خوبی ندارد، اما گفته شده است؛ شما با این نظر موافقید؟ اگر داستان به معنای گره افکندن و گره بازکردن باشد، با شما موافقم و البته در این کار تعمد داشتم. آوردن چند گره داستانی برای تعلیق و بعد بازکردن آنها کار چندان مشکلی نبود. در حقیقت این کار نوعی گول زدن مخاطب است. مگر وقتی به زندگی خودم، دوستانم و اطرافیانم نگاه می‌کنم واقعاً چقدر گره‌های واقعی می‌بینم؟ به نظر من چیزی که امروز باید خواننده داستان را به دنبال خودش بکشد، گره افکندن و بازکردن گره نیست؛ چیز دیگری است. در حقیقت روح اثر است که باید خواننده را به تعقیب وادارد.

«من او» یک قصه، به معنایی که شروعی و پایانی داشته باشد، نیست.

○ منظورم این است که دغدغه شکل و فرم و دغدغه‌نگویی در شکل روایت رداشته‌اید، این بیش از قصه‌ای بوده است که می‌خواستید بیان کنید. آن چیزی که مخاطب را به دنبال خودش می‌کشد، قصه نیست؛ تازگی روایت است.

شخصاً نمی‌توانم این دو را از هم جدا کنم. واقعاً فرم، قصه و شخصیت برای من قابل تفکیک نیست. فقط یک نوع یکپارچگی جهانی که داریم درستش می‌کنیم، برایم اهمیت دارد. این که روایت چطوری است، شخصیت چطوری است؛ اینها همه باید در آن جهان بنشینند. من واقعاً ابتدای این قصه یا روایت نوع فرم را انتخاب کردم و نوشتم؟ اصلاً این طور

نیست. شخصیت‌ها داشتند در ذهنم جان می‌گرفتند و کم‌کم به جایی رسیده بودند که خودشان بازی می‌کردند و من نمی‌توانستم اینها را هر طور که می‌خواهم تکان بدهم. من فصل یک را نوشتم و دیدم که کلی حرف دارم که اصلاً نویسنده نمی‌تواند به هیچ زبانی آنها را بیان کند. مجبور شدم بگذارم در دهان او، یعنی شخصیت اول قصه. حالا نمی‌دانم این اگر یک جور فرم گرایشی باشد، لابد در ناخودآگاهم صورت گرفته است، یعنی این طور نبوده که یک ضرورت بیرونی مرا وادار به این گونه نوشتن کرده باشد. حالا اگر فرم‌گرایی این است؛ پس واقعاً این فشار قصه بوده است.

○ بخش کودکی شخصیت‌های شما خیلی خوب ترسیم شده است؛ علی، کریم، مهتاب و مریم زنده و ملموس هستند. بعد اینها در یک دوره از زندگیشان که می‌توانم مهم‌ترین دوره زندگی آدم باشد، گم می‌شوند و آن دوره جوانیشان است. شما از این دوره بسرعت گذشته‌اید؛ چرا؟

من نمی‌توانم به خوانندگانم قول بدهم که همه سالهای زندگی یک آدم را نمایش بدهم. حتی نمی‌توانم قول بدهم سالهایی را که او فکر می‌کرد مهم‌ترین سالهای زندگی یک شخصیت است، نمایش بدهم. حالا خیلی‌ها فکر می‌کنند جوانی مهم‌ترین سالهای زندگی آدم است؛ معلوم نیست در قصه من هم این طور باشد. بنده فقط آن وقایعی را که به نظرم می‌آید با قصه مرتبط است انتخاب می‌کنم، این که به نظرم گاهی تاریک کردن و نشان ندادن یک فضا بر حیرت آلود و رمزآمیز بودن آن می‌افزاید و من در «من او» روی این مسأله تعمد داشتم. فکر می‌کنم آن قدر مصالح به خواننده داده بودم تا بتواند یک دوره جوانی برای مثلاً علی فتاح تصور بکند. امروز آن قدر خودم از این اثر دورم که مثل مخاطبان و شما به آن نگاه می‌کنم. چیزی را که خواننده خودش می‌تواند تصور کند، نویسنده حق ندارد راجع به آن چیزی بنویسد.

○ آنچه در این بین خودش را خیلی نشان می‌دهد و شاید یکی از موضوعات محوری باشد، عشق علی و مهتاب است؛ عشق عفیفی که آدمی - به قول شما - اگر در آن بمیرد، شهید محسوب می‌شود. حالا من می‌گویم نگاه شما به عشق به گونه‌ای بوده است که دوره جوانی را به عمد نادیده گرفته‌اید؛ آیا آدمهای انتزاعی و عارف مسلک شملی توانستند این دوره را بگذرانند؟

بله، رمان مرا در این فشار روحی قرار می‌دهد که این دوره را نشان ندهم. یعنی آن دوره، دوره دغدغه ذهنی این آدم بوده است و به نظر من عمل داستانی در این دوره خیلی کم

صورت می‌گیرد. یعنی عمل داستانی زیاد مرتبط با قصه من انجام نمی‌شود. حالا بجز - به قول شما - یکی دو تکه در فرانسه واقعاً عمل داستانی به معنای این که یک حرکت از جایی به جایی صورت بگیرد یا حرکت شخصیت یا حرکت مکانی انجام شود، در این دوران این فرمایش شما درست. حالا مسائلی مانند بلوغ جسمانی و غرور جوانی و فلان و بهمان به هر صورت مرا مجبور می‌کند که از این دوره چشم‌پوشی کنم.

○ «علی فتاح» شما تانوجوانی یک آدم معمولی است و ما با او احساس نزدیکی و خویشاوندی می‌کنیم؛ ولی وقتی این آدم به بلوغ فکری می‌رسد و وارد دوران کهنسالی می‌شود، دیگر معمولی و قابل درک نیست. من این را در «ارمیا» می‌بینم شما هم دیده بودم. یعنی یک نوع «کمال‌اندیشی» در شما هست که آن را در پرداخت شخصیت‌هایتان نشان می‌دهید و آنها از واقعیت خاکی‌شان دور می‌شوند.

من این دور شدن از واقعیت خاکی را نمی‌بینم، دور شدن از اجتماع را می‌بینم. دور شدن از اجتماع را چه در «من او» و چه در «ارمیا» قبول دارم. اصلاً هم نمی‌خواهم از زیر آن در بروم. دور شدن از اجتماع به این معنی که این آدم نمی‌خواهد هنجارها و مشهودات رایج زمانه روی او تأثیر بگذارد. می‌خواهد از دست این چیزها فرار کند. احساس می‌کند اگر او هم در این اجتماع به عنوان یک مهره وجود داشته باشد، او هم کاری نمی‌کند بجز همان وظایفی که اجتماع بر گردنش گذاشته است و دست بالا به یک چرخ دنده خوب در سیستم اجتماعی تبدیل می‌شود. او برای فرار از این بازی اجتماع و زمانه راهی می‌یابد. از طرفی من قصه‌نویس سازمان برنامه و بودجه نیستم که شخصیت‌هایم خیلی منظم و مرتب در دوران سازندگی خدمت کنند و برای توسعه سیاسی هم بروند رأی بدهند. من واقعاً این مسئولیت را ندارم. جایگاه من، جایگاه یک قانونگذار نیست.

○ آقای امیرخانی! رگه‌هایی در کار شماست که ما را متوجه گذشته‌مان می‌کند؛ چه ادبیات عامیانه، چه ادبیات عارفانه و چه ادبیات اساطیری و ملی و مذهبی‌مان. می‌خواستم بدانم خودتان متوجه این امر بوده‌اید؟

بله واقعاً تعمد داشته‌ام. من خیال می‌کنم ما رمان ایرانی به معنای حقیقی نداریم. دلیلش هم بسیار روشن است. من قصه‌نویس بیشتر کتابهایی که در زمینه ادبیات داستانی خوانده‌ام، ترجمه‌ای است. یعنی فکر می‌کنم که زیر ده درصد، قصه فارسی خوانده‌ام. آن کتابهایی هم که خوانده‌ام همه از کتابهای ادبیات داستانی غرب الهام گرفته بودند. فکر می‌کنم ما باید به خود و

به تمدن خود فرار کنیم و راجع به تمدن خودمان بنویسیم. اگر قرار باشد ادبیاتی از ایران در دوره معاصر ماندگار شود، فقط ادبیاتی است که نگاهش به خودش است، نه به غرب، اما متأسفانه ادبیات مانگاش به غرب است؛ برای این که هرچه را می‌دانیم از آنجا آورده‌ایم. نگاه کردن به داستانهای گذشته، به حکایتی که از گذشته و اساطیر گذشته باقی مانده است، می‌تواند ادبیات ما را متحول کند. ادعا نمی‌کنم که در این مورد توانسته‌ام کاری بکنم، ولی واقعاً تلاشم همین بوده است که فارغ از طعمی که از آنجا گرفته‌ام، طعم خودی را در این قالب بریزم و این در زبان هم خودش را نشان می‌دهد؛ به خصوص در لحن و لهجه‌های آدمها.

بله، این برای من بسیار مهم بود. ادبیاتی که ما داریم، زبانی روزنامه‌ای است. متأسفانه ادبیات داستانی زبان‌ش بسیار نزدیک به زبان روزنامه‌هاست؛ خصوصاً در گفتگوها فقط شکسته نویسی و بدنویسی را یاد گرفته‌ایم، درحالی که گفتگونقش بسیار مهمی دارد؛ خاصه در فرهنگ کشور ما یکی از ایرادهایی که به من گرفته بودند، گفتگوهای طولانی و مکرر، یا حرف زدن زیاد آدمها باهم بود. واقعیت اجتماعی هم این است که ما در مملکتی زندگی می‌کنیم که آدمها باهم زیاد حرف می‌زنند. در یک مسافرت دسته جمعی با اتوبوس، هنوز از عوارضی تهران رد نشده‌ایم، نفر بغل دستی سر صحبت را باز می‌کند و یک ریز برای ما حرف می‌زند. من خیال می‌کنم نگاه کردن به فضا و فرهنگ خودمان، اینها را هم به ارمغان می‌آورد و این طبیعی است. در ضمن چیز دیگری که در این رمان به آن دست یافتم و روی آن تتمد داشتم، ساختن فضای شهری بود. ما در رمان فارسی بیشتر فضای روستایی داریم تا شهری. نمی‌دانم چرا ما به روستا فرار می‌کنیم؟ شاید از تصویر فضای شهری می‌ترسیم.

○ از پایان‌بندی داستان راضی هستید؟ از پایانی که برای علی فتاح در نظر گرفته‌اید؟

راضی باشم؟ هیچ طور دیگری نمی‌توانستم این قصه را تمام کنم. وقتی فقط یک انتخاب داشته باشیم، بحث راضی بودن مطرح نیست.

○ چرا او را نبردید در باغ طوطی؟ همانجا بمیرد؟ فکر نمی‌کردید این ادامه همان حاج فتاح است؟

اصلاً به این فکر نمی‌کردم. تفاوت علی فتاح با بقیه باید در جایی نمایان می‌شد. حالا اینها را اصلاً نمی‌خواهم در این مصاحبه مطرح کنم، ولی من فقط همین یک انتخاب را برای تمام کردنش داشتم. اگر او را می‌بردم در باغ طوطی، آن وقت یک آدمی بود مثل بقیه آدمها.

○ فکر نمی‌کنید این پایان‌بندی و فرجام، کار را شعاری و تبلیغی کرده است؟

نمی دانم شعار چه مقدار در ناخودآگاه است و چه مقدار در خودآگاه؛ ولی در «ارمیا» هم همین طور بود. در «ارمیا» هم من خیال می کردم از دوره وفات امام به بعد اگر تمثیلی به آن نگاه کنیم، زندگی برای یک آدم آرمان گرا بسیار مشکل خواهد شد یا اصلاً نمی تواند زندگی کند. در «ارمیا» هم عملاً هیچ پایان دیگری برای من قابل تصور نبود. در «من او» هم این پایانی بود که کمی شگفت انگیز به نظر می رسید. من انتخاب دیگری برای پایان نداشتم و در ذهنم چیز دیگری نمی توانستم بسازم.

○ چرا پایان داستان را رها کردید؟

فکر می کنم خواننده، کتاب نمی خرد که قصه ای را برایش بگویند و آخرش او را رها کنند. ○ الان خیلی مد است بهی گویند رها کنید، خود خواننده آخر قصه را بسازد. به نظرم پیاپی همین بود و دیگر جایی برای رها کردنش نمی دیدم. ببخشید من خیلی بد جواب می دهم؛ برای این که وقتی می نشینم به صحبت، نمی توانم حالی را که موقع نوشتن داشتم برای شما تصویر کنم.

○ امروزه بحث بسیار رایج، بحث تفکر در رمان است. معمولاً احساس می کنیم فکری پشت داستان ها شما هست؛ خودتان درباره این مسأله چه نظری دارید؟

معنای تفکر را نمی دانم؛ ولی معنای یک چیزی مثل یک دستگاه فکری را می فهمم. نه فقط یک هنرمند که هر آدمی نیاز دارد دستگاه فکری منظم و منسجمی داشته باشد تا بتواند تصمیم هایی را که در زندگیش می گیرد و یا قرار است بگیرد، ارزش گذاری کند که کدام شق این تصمیم درست است و کدام نادرست؟ اگر این دستگاه منسجم باشد، بالاخره وقتی کسی داستان آدم را می خواند، می تواند راجع به آن موضع بگیرد و بگوید کجا درست است و کجا غلط.

به حیرت افکندن و رازآلودی نمی تواند داشتن یک دستگاه منسجم فکری را توجیه کند. مشکلی که در هنر امروزه می بینیم این است که ما عموماً صاحب دستگاه فکری محکم نیستیم. نمی توانیم خیلی خوب درباره وقایع اطراف خود موضع بگیریم؛ حتی درباره وقایع درون قصه خود. به نظر من اصلاً لازم نیست ما متفکر باشیم، اما لازم است دستگاه فکری منسجم داشته باشیم؛ ولو دستگاه فکری مان غلط باشد. واجب است که دغدغه هایمان و مسائل بنیادی جهان را حل کرده باشیم. به عقیده من بزرگترین دغدغه یک هنرمند در جهان معاصر، رابطه با

غیب است؛ چه اثباتی و چه نفی‌ای، اما اگر مذبذب باشد، نمی‌توان او را هنرمندی کامل دانست.

به هر حال به نظرم می‌آید که نویسنده باید تکلیفش را روشن کرده باشد.

○ یک وقتی از فلور بررسیدند: «مادامو آری» کیست؟ گفت: خود من هستم. اگر از شما بپرسم «علی فتاح» کیست، چه پاسخ می‌دهید؟

قطعا شباهت‌های زیادی با من دارد و قطعاً خود من هم هست. شخصیت‌های یک قصه به یک معنا از نفوس مختلفه نویسنده برمی‌خیزند. حالا یکی نفس اماره‌اش است، یکی نفس لوامه‌اش و یکی نفس مطمئنه‌اش. بعضی‌ها هم خیلی روشن نیست. هر کدام از اینها آمیزه‌ای از این نفوس است. هیچکدام از شخصیت‌ها نیستند که من نباشم؛ حتی آن زال ممد هم من هستم. همین که توانستم تصورش را بکنم، به این معناست که می‌توانم عین او زندگی کنم.

○ نوبت می‌رسد به سؤال‌های قراردادی در حال حاضر چه کاری را در دست دارید؟

الان یک قصه بلند می‌نویسم.

○ نام آن را انتخاب کرده‌اید؟

بله، «بی و تن» بات دو نقطه!

○ موضوع «بی و تن» چیست؟

یک شخصیت ایرانی که در غربت زندگی می‌کند.

○ مسأله هویت و بی‌ریشگی؟

سؤال شما قراردادی بود، جواب هم قراردادی شد!

○ باز هم متشکریم.

○

○

○