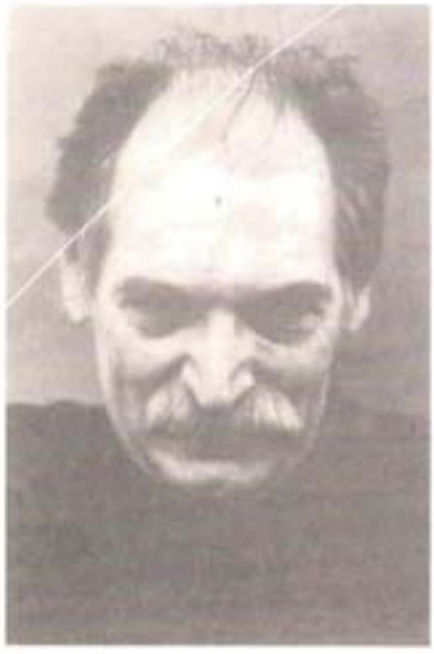
نشر چشمه

گفت و گو با محمود دولت آبادی

# ما نیز مردمی هستیم

امیر حسن چهل تن ـ فریدون فریاد



چاپ سوم

فرهنگ معاصر

نشرچشمه

فرهنگ معاصر

# ما نیز مردمی هستیم

## گفت‌وگو با محمود دولت آبادی

امیرحسن چهل تن ـ فریدون فریاد

نشر چشمه ـ فرهنگ معاصر

۱۳۸۰

دولت‌آبادی، محمود ۱۳۱۹ ــ
ما نیز مردمی هستیم: گفت‌وگو با محمود دولت‌آبادی / امیرحسن چهل‌تن، فریدون فریاد. ـ تهران: نشر چشمه، فرهنگ معاصر، ۱۳۸۰.
۴۲۰ ص
ISBN 964 - 362 - 026 - 3
چاپ سوم
۱. دولت‌آبادی، محمود، ۱۳۱۹ - مصاحبه‌ها الف. چهل‌تن، امیرحسن، ۱۳۳۵ ـ ، مصاحبه‌گر ب. فریاد، فریدون، مصاحبه‌گر. ج. عنوان.
PIR ۸فا۳/۶۲
۸۰۴۷/و۷ی۷۳ م۷۷۹د
۱۳۸۰ ۱۳۸۰

فرهنگ معاصر

نشر چشمه: خیابان کریمخان‌زند، نبش میرزای شیرازی، شمارهٔ ۱۶۷، تلفن: ۸۹۰۷۷۶۶
نشر فرهنگ معاصر: خیابان دانشگاه، شمارهٔ ۴۵، تلفن: ۶۴۶۵۵۲۰

**ما نیز مردمی هستیم** (گفت‌وگو با محمود دولت‌آبادی)
**امیرحسن چهل‌تن ـ فریدون فریاد**
لیتوگرافی: بهار
چاپ: حیدری
ناظر فنی چاپ: یوسف امیرکیان
تعداد: ۳۰۰۰ نسخه
چاپ دوم، بهار ۱۳۷۳
چاپ سوم، تابستان ۱۳۸۰، تهران.
حق چاپ و انتشار مخصوص نشر چشمه و نشر فرهنگ معاصر است.
شابک ۳ - ۰۲۶ - ۳۶۲ - ۹۶۴ ISBN 964 - 362 - 026 - 3

## یادداشتی بر چاپ دوم

دوازده سال از تاریخ این گفت و گو می‌گذرد؛ دوازده سالی که بیش از ظرفیتّش تجربه دربر داشته است. با اینهمه این گفت وگو می‌خواهد خواننده را صادقانه در هیجان عاطفی و زودرس ناشی از کشفی ناگهانی و احساسی بی‌غرضانه شریک کند. برای ما دست کم نتیجه این بود که حقیقتی نیمه آشکار و مبهم، سریع‌تر از آنچه پیش‌بینی می‌شد به عُریانی رسید.

این کتاب در پنج سالی که‌از چاپ نخست آن می‌گذرد، بحث‌ها و گفت وگوهای بسیاری را برانگیخته است که همه دلیلی است بر صمیمّیتِ ما در ارائه عرصه‌ای روشن، بی‌غرض و صریح؛ نیز دلیلی بر آن است که توانسته است با سبک آزاد منشانهٔ خود، سهمی در فضای تفاهم‌آمیز و آزاد در مناظره و گفت وگو بین صاحبان قلم داشته باشد.

این که تجدید چاپ می‌شود بی‌گمان ناشی از این حقیقت است که نویسنده‌ای مهم و مطرح به وضوحِ تمام، خود را توضیح می‌دهد؛ ونیز بی‌گمان اگر قرار بود امروز گفت وگویی با دولت‌آبادی انجام گیرد، گفته‌ها از هر دو سو شکل و رنگ دیگری به خود می‌گرفت.

اما انگیزهٔ ما برای گفت وگویی چنین طولانی چه بود؟ گمان می‌کنیم جابه‌جا در این کتاب، انگیزه‌هایمان را توضیح داده‌ایم؛ امّا بار دیگر تأکید می‌کنیم انگیزهٔ نخستین ما برای گفت وگو با دولت‌آبادی که نزدیک به دو سال وقت و نیرویمان را گرفت، انتشار *کلیدر* به عنوان پُرحجم‌ترین رُمان ایرانی بود. این بود که نویسنده‌ای در فضای یکنواخت و کم‌حادثهٔ رُمان‌نویسی معاصر فارسی تا آن زمان، برای نوشتن یک رُمان چند هزار صفحه‌ای خطر می‌کرد و به تجربه‌ای شگفت و جسورانه دست می‌زد تا خانه‌ای خالی را در صفحهٔ شطرنجیِ ادبیات جدید داستانی ایران که در مقایسه با غرب چندین قرن عقب‌ماندگی به دنبال داشت، پُر کند؛ تا بعد از آن، رُمان‌نویسی ما نقطهٔ اطمینان تجربی خود را بیابد و به سوی بنادر امن بادبان بگشاید؛ این برایمان هیجان‌انگیز بود و می‌خواستیم با کسی از این هیجان معصومانه و چاره‌ناپذیر خود سخن بگوئیم؛ و چه کسی بهتر از خود نویسنده می‌توانست پاسخگویِ این نیاز باشد؟ پس به سراغش رفتیم، و در قدم‌های اوّل هم بی‌هیچ طرح و برنامه‌ای؛ شاید فقط می‌خواستیم به عنوان نخستین کسانی که به ارزش تلاش او آگاه

شده‌اند، دوستانه با او سخن بگوئیم بی‌آن‌که قصد چاپ گفت وگویمان را داشته باشیم. در این رویارویی، ما او را نیز دچار همین هیجان عاطفی و معصومانه و چاره‌ناپذیر یافتیم. در گفت وگوی با ما عُریان و صادق بود و در برابر شور و هیجان طبیعیمان، با همهٔ توانائی‌ها و ضعف‌هایش به عکس‌العمل طبیعی در گفتار می‌پرداخت.

امّا ادبیات داستانی ما در این فاصله (از مقطع انتشار *کلیدر* تا به امروز) چه کرده است؟

بر این باوریم که در دههٔ اخیر با انتشار ده‌ها رُمان جدید در سبک‌ها و نوع‌های تجربی گوناگون، ادبیات داستانی ما تغییر کمّی و کیفی بسیاری کرده است و از رشد چشمگیری برخوردار بوده است . انتشار کلیدر باعث شد که دورهٔ مهّمی را پشت سر بگذاریم.

*کلیدر* با همهٔ فراز و فرودهایش به عنوان یک رُمانِ تجربی و فاقد حسابگری‌های پیش اندیشیده و با همهٔ غرابت‌هایش در مسئلهٔ زبانِ رمان و در مسئلهٔ اندیشه و فلسفه و خودنگری ملّی، یک رمان ارزشمند ایرانی است و معیارهایِ خاصِ خود را آفریده است. این اثرِ نویسنده‌ای است که «عشق و آرزوهایِ بزرگ برای سرزمینش دارد» و کوششی خستگی‌ناپذیر در جهتِ این که بگوید: «ما نیز مردمی هستیم!» او عقیده دارد که «باید در زیر ساخت *کلیدر*، به عنوان انگیزه و آرمان، نوعی ارادهٔ ملیِ ترقیخواه و عدالت‌طلب جستجو کرد که به جُبران و تلافیِ تحقیر تاریخیِ یک ملت می‌کوشد.»

از سوئی دیگر کار تازهٔ دولت‌آبادی، *روزگار سپری شدهٔ مردمِ سالخورده*، به مثابهٔ اثری که به قول خود او به نفی دیالکتیکی *کلیدر* می‌پردازد، نشان‌دهندهٔ تداومِ کار خلق هنری است.

نتیجه این‌که این کتاب در مجموع نشان‌دهندهٔ جهان ذهنی و درونی دولت‌آبادی در ارتباط با جهان پیرامونی خود و در ارتباط با «موقعیت کلّیِ» ادبیات کنونیِ ما و با توجه به آموخته‌ها و تجربه‌ها و شناخت او به عنوان یک رُمان‌نویس است. رُمان‌نویسی که با خطر کردن‌هایش، شکلی نهایی به تجارب مستمر و خستگی‌ناپذیر خود در عرصهٔ داستان‌نویسی امروز ایرانی داده است.

کارشناسان معتقدند ما شهروندان جامعه‌ای توسعه نیافته‌ایم؛ دولت‌آبادی از دل نیازهای مکان ما و زمان ما پدید آمده است؛ و ما نیز مردمی هستیم.

*فریدون فریاد ـ امیرحسن چهلتن*

۱۸ اردیبهشت ۱۳۷۳، تهران

انگیزهٔ اصلی این گفت وگو انتشار چهار جلدِ نخستین از رمان ده جلدی کلیدر بود. امّا زمینه‌های گفت وگو از چنان عامیتی برخوردار است که نه تنها به تمامی رمان کلیدر بلکه با آثاری که دولت‌آبادی بعد از این خواهد آفرید، نیز ارتباط پیدا می‌کند. حاصل این گفت وگو نگرشی دوباره است به ارتباط انسان و جهان و ادبیات درکل؛ و دولت‌آبادی و ادبیات معاصر ایران بخصوص. و این چیزی نبود که من و فریدون پیش از آغاز گفت وگو آن را قرار گذاشته باشیم. در همین جا باید اعتراف کنم، این وسعت و یکدستی ذهن دولت‌آبادی و احاطه‌اش در بیان نامتناقض احساساتش وارتباط وسیع حسّی او با جهان پیرامونش بودکه ساخت نهایی این گفت وگو را معیّن کرد.

امّا! عـدم دید حرفه‌ای ما نسبت به این گفت وگو ـ اگـرچه قرار نبود یک گفت وگوی حرفه‌ای و ژورنالیستی کنیم ـ ما را از حجم عظیم کار غافل داشت؛ چه در کنار این گفت وگو برنامه‌های مفصلی نظیر جمع‌آوری و تهیه نظرات جمع کثیری از هنرمندان کشور راجع به کلیدر، گفت وگو با بعضی از خوانندگان عادی رمان، سفر به‌منطقهٔ جغرافیایی رمان به همراه نویسنده، کتابشناسی دولت‌آبادی، نامه‌های او و. . . را نیز پیش‌بینی کرده بودیم که سفر فریدون و دشواری‌های کار، ما را از ادامه طرح بازداشت. با این همه تکمیل این طرح و اجرای آن در مورد همهٔ دود چراغ خوردگان ادبیات این سرزمین امر لازمی است؛ چراکه اصلی‌ترین هدف ما نه ستایش دولت‌آبادی بلکه بزرگداشت ادبیات معاصرمان بوده است.

بد نیست بدانید این گفت وگو که به بیش از ۳۲ نوار بالغ می‌شد، بیش از ۲۵ جلسه و مدتی بیش از یک سال به طول انجامید. گسستگی احتمالی گفت وگو را نیز شاید بتوان ناشی از همین امر دانست. چراکه نیمه‌های گفت وگو با شروع

دوران سربازی من مصادف شد و پس از آن گفت وگو جز در ایّامی که به‌مرخصی می‌آمدم، امکان نداشت.

درزمان شروع‌گفت وگو،دولت‌آبادی رمان رابه‌پایان برده و مشغول بازنویسی و پرداخت آن بود. بسادگی از همین روست که توضیحات او تمامی رُمان کلیدر را در برمی‌گیرد.

در ضمن گفت وگو در منزل دولت‌آبادی وبا ضبط‌صوت خودش‌انجام‌گرفت. از بابت آن بیگمان بیش از او از همسرش مهرآذر باید سپاسگزار باشیم. قبول این گفت وگو از جانب او با منّتی همراه بود و از بابت آن‌نیز سپاسگزاریم، چرا که گفت: اگر پیشنهاد این گفت وگو از جانب هرکس دیگری جز دوستانی چون شما، داده می‌شد، قبول نمی‌کردم.

**امیرحسن چهل تن**

آذر ۱۳۶۶

## ... تا سلوچ

**فریاد.** «ما نیز مردمی هستیم.»[1] این گونه آغاز می‌کنیم، چرا که این جانمایهٔ آثار شما و همهٔ نویسندگان اصیل و مردمی است. آیا این درست است که شما همهٔ اعتقاد و خلاقیت‌تان را تماماً از مردم‌تان می‌گیرد؟

**د.** کاملاً درست است. منتهی ادراک من از این موضوع به گمانم یک کمی تفاوت دارد با ادراک عامهٔ کسانی که با هنر در این زمینه فکر کرده‌اند و نظراتی داده‌اند. به این معنا که من هیچوقت خودم و مردم را دوگانه و به صورت دو موضوع نگاه نکرده‌ام؛ یعنی هیچوقت فکر نکرده‌ام که من کسی هستم که از مردم مایه‌های کارم رامی‌گیرم، که یعنی من یک جاباشم ومردم یک جای دیگر. اصلاً این طور نیست. من وجودی می‌اندیشم؛ به این معنی که وجود من متعلّق است به‌این آب و خاک و این مردم. در وجود من این مردم زندگی می‌کنند؛ همین طور که این آب و این خاک و این آسمان و این گیاهان و این زندگی، زندگی می‌کند. بنابراین، من وجود توأمان و آمیخته‌ای هستم ـ اگر درست بتوانم گفته‌باشم ـ من وجودتوأمی هستم که مایهٔ این وجود به لحاظ سیر تجربی. و اضطراری زندگیم طبیعتاً مردم درش زیاد زندگی می‌کنند. خلاصه این که من این طور نیستم که بگویم حالا می‌نشینم برای مردم بنویسم؛ نه! این مردم هستند در من، این زندگی هست در من که آغاز می‌کند به نوشتن. پدر من ـ خدا بیامرزدش ـ همیشه می‌گفت «از کوزه همان برون تراود که در اوست». از من آنچه برون می‌تراود، جبراً نمی‌تواند چیز دیگری

---

۱. آخرین جمله گفتنامهٔ دیدار بلوچ از همین نویسنده: «... من دچار سرگیجه می‌شوم. بر می‌خیزم و گورم را گم می‌کنم. امشب دیگر چه شبی‌ست؟! ما دیگر چگونه مردمی هستیم؟! به خود می‌آیم و می‌اندیشم: **هرچه و هرجور، ما نیز مردمی هستیم.**»

باشد. چون آنچه در من هست همین است که شما بهش می‌گویید مردم.

**ف.** می‌خواهید بگویید که شما صدای مردم هستید؟

**دولت‌آبادی.** نه. من وجودم، مردم هم وجودند؛ ما یک وجودیم؛ این وجود صداهایی دارد، یکی از این صداها هم از این وجود و تحت این نام که منم بروز می‌کند. ولی نه این که فقط من صدای مردم باشم.

**چهلتن.** شما از وحدت وجود صحبت می‌کنید، می‌خواستم بگویم مردم را تعریف کنید؛ حالا شاید لازم باشد بگویم خودتان را تعریف کنید. یا این وجودی را که به وحدت رسیده. این مردم به هر جهت. . . یک مفهوم خیلی عام و کلی هم هست که بسادگی به طبقات احیاناً می‌توانند تقسیم بشوند.

**د.** و البته من از وجود صحبت می‌کنم و نه از مبحث وحدت وجود (توضیحاً).

**چ.** شما از روستا می‌نویسید و آن مردمی که شما ازش صحبت می‌کنید و با شما به وحدت رسیده‌اند، روستایی هستند. پس بخش‌های دیگر مردم در آثار شما غایب هستند.

**د.** بخش‌های دیگر ممکن است در آثار من ظهور نیافته باشند؛ اما در من غایب نیستند، بلکه هنوز بروز و نمود هنری نیافته‌اند.

**چ.** تعبیر جالبی است.

**د.** آیا بی‌وجودِ آن مردمِ غایب، حضور این مردم «حاضرِ» ممکن می‌بود؟

**چ.** یک مجرا و مفری برای توضیح خودشان پیدا نکرده‌اند.

**د.** بله، کاملاً همین طور است، مفر عینی. در مورد مردم به معنای عام که شما می‌گویید و استنباط می‌کنید که من در بخش روستایی با آن به وحدت رسیده‌ام؛

این طور نیست. انسان عام است. توجه می‌کنید؟ و انسان در یک کشور باز یک عامیتی دارد. همچنین در یک منطقه، و این ویژگی‌های منطقه‌ای در هنر رنگ و لعاب خودش را می‌زند و بعد این‌ها، این مردم تقسیم می‌شوند به طبقات. البته من قبول دارم که خودم در یک زمینهٔ طبقاتی زندگی کرده‌ام و بارآمده‌ام، اما این واقعیت اصلاً منافات ندارد با ادراک وجودی من از وجود. و در مورد این که بخشی از این مردم هنوز به ظهور نرسیده‌اند در آثار من باید بگویم که این یک فقدان کمّی است که آن‌ها را شما هنوز از زبان من به‌بیان درنیافته‌اید، چون آنان درمن هستند؛ ولی هنوز زندگی من این مهلت را نداده که آنان را به‌نمایش بگذارم؛ و در صورتی هم که چنین مجالی پیدا نشود، باز هم این به معنای نقص و نقض ادراک وجودی من نمی‌شود. چون در «بود» و «نمود» وجود، وجود دارد. که ما پاره‌هایی از آن را حس می‌کنیم و تجربه می‌کنیم؛ همین طور است در این زندگی و در این روابط. و در مجموعهٔ جامعه همیشه چیزهایی هستندکه دیده‌نمی‌شوند، ولی‌بالقوّه وجود دارند. یعنی نیروهایی هستند و بالقوّه وجود دارند، منتهی، به اصطلاح، در تعارضات داخلی و بیرونی‌شان هنوز متجلی نشده‌اند؛ و این به معنای این نیست که دیده نشده‌ها وجود ندارند یا در این وجود یک نقصی هست. نقص در وجود نیست، نقص وقتی‌است که ما درک ناقص از وجود داشته‌باشیم.نقص ممکن‌است درنگاه ما به وجود باشد، وگرنه وجود که به جای خود یک مجموعهٔ کامل و مطلق است. جامعه هم به عنوان یک وجود ـ و در عین حال وجهی از وجود کل ـ و بگویم وجود آگاه، مجموعه‌ای است که تعارضات و تضادها و طبقات و غیره و غیره و نیروها و عناصر و ارزش‌های خود را دارد، و جامعه به مثابهٔ یک مجموعهٔ انسانی استعدادهای انسانی خود را هم دارد، و اگر همهٔ این استعدادها فرصت تجلّی پیدا نکرده و بروز نکرده‌اند این دیگر مربوط می‌شود به چگونگی‌های بسیار پیچیده‌ای که ما عادت کرده‌ایم آن را زیر عنوان «شرایط» خلاصه کنیم. اما مثلاً چه بسا استعدادها که در زمینهٔ ادبیات وجود بالقوّه داشته‌اند، منتهی امکان بروز پیدا نکرده‌اند، و این به معنای آن

نیست که استعدادی نبوده؛ یکی از تأکیدات به اصطلاح استعماری روی جوامعی مثل ما این است که می‌خواهد بگوید «این اقوام عقب افتاده‌اند و قابل نیستند» اما من هم جزو کسانی هستم که می‌خواهم بگویم نه! «ما نیز مردمی هستیم» و اشاره‌ام به آن چیز ظاهری نیست که همه از مردم می‌بینند، بلکه اشاره‌ام به آن ارزش‌های باطنی است که در مردم ما وجود دارد، و این‌ها بایستی امکان پیدا بکنند تا این‌که از قوّه به فعل در بیایند تابه ظهور برسند و خود را نمایش بدهند. منتهی خب این کار، کار ساده‌ای نیست. اما این که شما قضاوت می‌کنید که آن قسمتِ کار به مسائل روستایی مربوط می‌شود، خب از لحاظ ظاهری قضاوت درست است، اما بدان معنی نیست که من فقط متخصص روستایی یک منطقه هستم! نه؛ این طور نیست. من در حدود بیست و پنج ـ سی سال است که در شهر دارم زندگی می‌کنم و این زندگی را هم با هوا نکرده‌ام. این زندگی تو دروازه‌غار و مولوی و میدان شوش و خیابان اسماعیل بزاز و نمی‌دانم ورامین و شهرری و کوچه سیاوون مشهد و فلان سپری شده و این زندگی‌ها با من هستند و در من هستند و ما یک وجودیم هنوز، و البته باید توجه داشت که آنچه در هنرمند بیان می‌شود برآیند کل وجود است در حدود گنجایش و ظرفیت او.

**ف.** از کجا به این درک عالی رسیده‌اید که شما با مردم یکی هستید و باید آن‌ها را بیان کنید؟

**د.** من نمی‌دانم؛ چه بسا کسی عمری با این حس باطنی زندگی کرده باشد و آن را در یک لحظه به آگاهی دربیاورد، و من احساس می‌کنم که از دیر زمانی این درک به عنوان نیرویی مهم در من بوده است. منتهی این را من در تعارض با شعارهای به اصطلاح مردمگرایانه دریافته‌ام و تشخیص داده‌ام، و در تعارض با این طرز تلقی به این درک رسیده‌ام. آن‌ها می‌گفتند «ما باید برای مردم بنویسیم» یا «من در خدمت مردم هستم» یا «تو ای هنرمند باید در خدمت مردم باشی» و فلان... اما من شب می‌رفتم خانه‌مان تو مردم بودم؛ مگر پدر من که بود؟ مگر مادرم که بود؟

(مادرم الان در حضور شماست.) مگر برادرم که بود؟ مگر خواهرم که بود؟ مگر همسایه من که بود؟ مگر اهل کوچه که‌ها بودند؟ صبح از خانه می‌آمدم می‌رفتم قهوه‌خانه، می‌رفتم سرکار، می‌رفتم تو خیابان، می‌رفتم‌اینجا... اونجا... اونجاتر... حتی می‌رفتم به بدترین محّلات. خب من مردم هستم دیگر. پس من متوجه شدم‌این‌کسانی‌که می‌خواستنداین‌فکر رامثلاً به‌من‌القاءکنندکه «توای‌دولت‌آبادی، تو باید برای مردم بنویسی!» ادراکشان از من و مردم ناقص است. یعنی پانزده سال ـ بیست سال پیش در ارتباط با جدل‌های روشنفکرانه به این موضوع رسیدم که این‌ها با این کارشان نه فقط من را به اصلم نزدیک نمی‌کنند، بلکه من را از اصلم دور هم می‌کنند. این‌ها می‌خواستند بگویند «تو ای آقای نویسنده، کسی هستی که حالا برای مردم می‌نویسی!» یعنی چه؟ یعنی اینجا ما یک باری روی دوش تو می‌گذاریم و یک امتیازی هم به تو می‌دهیم و حالا تو می‌توانی جواز «مردمگرایی» داشته باشی! اما نه، این نیست. آخر من هم آدمم و در طی آن پانزده ـ بیست سال، زندگی کرده بودم، کار و تجربه کرده بودم و رنج‌های گوناگونی برده بودم. در رمان نویسی و منش نویسندگی هم ذات و اندوخته‌ای داشتم و حتی این موضوع را ادراک کرده بودم که رمان به عنوان یک مجموعه، مسئلهٔ خیلی پیچیده‌ای است و نگاه به فرهنگ و غیروذالک کرده بودم؛ و نه فرهنگ لغت‌ها البته. در پی همهٔ این‌ها من به این نتیجه رسیدم که اصلاً چیزی منفک وجود ندارد؛ چون وجود که تفکیک‌پذیر نیست. آیا من از فردایم منفکم؟ آیا شیئی از فضا منفک است؟ آیا زمین از مجموعهٔ هستی منفک است؟ آیا ستارگان از روابط منفک‌اند؟ خیر دیگر؛ وجود است، مجموعه‌ای است‌که باهم هست و باهم است که هست و می‌تواند که باشد و یکی است. التفات می‌کنید؟ در اینجا هر یک از ما نشانه‌ای از وجود هستیم؛ و در «نوعیت» هم انسان به طور اعم نشانه‌ای از وجود است، شاید دیر به این جرئت رسیدم که بیانش کنم، اما به حسش از همان زمانی رسیدم که یک عدّه می‌خواستند دو جور نویسنده درست کنند، یک جور نویسنده که ضدّ مردم است، و یک جور نویسنده که در خدمت مردم است؛ در

حالی‌که من معتقد بودم و هستم که نویسنده قبل از هر تمایزی، اول جزئی، نشانه‌ای از مردم است.

ف. می‌توانم بپرسم که آیا شما خودتان را تنها نویسندهٔ مردم می‌دانید؟
د. نه خیر، نه خیر؛ ابداً.

ف. یا دارید تلاش می‌کنید که به این مقام برسید؟
د. آرزو دارم که من هم چنین شایستگی‌یی داشته باشم. اگر که به عنوان هدف اجتماعی و ملی بخواهیم در نظر بگیریم، یکی از هدف‌های بزرگ زندگیم در جوانی این بوده است که یک روزی به عنوان نویسندهٔ ملی ایران شناخته بشوم و این آرزویی شایسته است و هر نویسنده‌ای هم حق دارد چنین آرزویی داشته باشد؛ اما در چنین بیکرانگی و چنان نیروی پرزایشی «در محفلی که خورشید اندر شمار ذرّه است» چطور می‌توانم چنین ادعایی داشته باشم که من تنها نویسنده مردمّ هستم؟ معاذالله.

چ. می‌خواستم بپرسم اصلاً شما چه جور می‌توانید این تعمیم را فراتر از این ببرید؟ اول این‌که جوهر انسانی به‌مفهوم جهانی‌اش را شماچطور می‌بینید؟ یعنی انسان امریکای لاتین یا انسان افریقایی یا انسان‌هایی از خاور دور و این‌ها... چطور می‌توانند با شما باشند و در شما بازتابی داشته باشند؟
د. از طریق ارتباط ذاتی انسان با انسان؛ حداقل در ارتباط حسی. چطور ما با هملت همذات می‌شویم؟ پس اگر من ـ یا دیگری ـ در آفرینش خود به اصل جوهر انسان و در اینجا «انسان ایرانی» توانسته باشم نزدیک بشوم، توانسته باشم او را جذب و جزو وجود خودکنم و بازتابانم ، به طور قطع اگر همین اثر را یک افریقایی بخواند خودش را با انسانی که من باز آفریده‌ام، نزدیک می‌بیند و با او همذات می‌شود. یعنی خودش را می‌بیند اصلاً؛ کما این‌که وقتی ما به آثار

کسانی که به چنین توفیق‌هایی رسیده‌انـد در جهان نگاه می‌کنیم، خودمان را مـی‌بینیم. پس چیست این رمز؟ «انگشت نمک، خروار نمک.» این ضرب‌المثل را من از مادرم یاد گرفته‌ام. یعنی که نمک با کمیّت بی‌نهایت همان شوری را دارد و همان طعمی را دارد که با یک انگشت همان شوری و همان طعم را دارد. انسان ـ صرف نظر از مسائل جامعه‌شناسی که مورد قبول من است؛ بخصوص در یک دوره ـ یعنی دورهٔ‌تاریخی و یک‌محیط ومنطقهٔ خاص ـ خویشاوندی‌های بی‌نهایت نزدیکی با نوع خود دارد؛ در عین حالی که هر فرد ویژگی‌های بی‌نهایت خاص خودش را دارد، و همچنین هر ملّتی خصوصیات مخصوص خودش را.

چ. اتفاقاً خودتان کلاسه کردید فکر می‌کنم.

د. امیدوارم.

چ. منتهی من این‌جوری می‌دیدم شناخت شما را از انسان که شما مختصات این دوران را می‌شناسید احیاناً و بعد مختصات انسان این دوران را. یعنی موضوع ساخت اجتماعی و این‌ها را که اشاره کردید. ببینید ما از لحاظ به اصطلاح اجتماعی در جهان در یک دوران بخصوصی هستیم. و انسان‌های این دوران ـ حالا در هر کجای جهان که می‌خواهد باشد ـ دارای مختصات کلی ـ غیر از آن ویژگی‌های بومی ـ مشابهی هستند. به نظرم دانستن و درک و احساس این مختصات کلّی تنها چیزی باشد که شما بتوانید به عنوان یک نویسندهٔ ایرانی از یک افریقایی در خودتان داشته باشید. این کافی است اصولاً برای این که در هنر بازتاب داشته باشد؟! یعنی این که شما بدانید انسان افریقایی مثل انسان ایرانی احیاناً زیر فشار استبداد و استعمار و خفقان و فشار این دوران هست، کافی است؟

د. نه، این‌ها که گفتید لازمند، اما کافی نیستند. نه، این ـ فقط ـ کافی نیست، چون انسانی که ما در این مقطع با او سر و کار داریم (دست کم در کشورهایی مثل

کشور ما و مردمی که ما ازشان صحبت می‌کنیم) آن‌قدر هم نو شده نیستند، چون این انسان دست کم چند هزار سال سابقهٔ زندگی این چنینی دارد و ناگهانی با آمدن ضبط و رادیو و تلویزیون تغییر نمی‌کند. پس من به عنوان نویسنده نمی‌خواهم خودم را مقیّد به همین نیم قرن حیات انسانی‌بکنم. به عبارتی انسان، بخصوص در ارتباط مصرفی کالاهای مدرن، تغییر کیفی نمی‌کند؛ یعنی با دست ساخت‌دیگران تکامل‌نمی‌یابد؛ گرچه ممکن‌است ازمظاهرتکامل بهره‌مند بشود، اما این انسان مختصات پدران هفت پشتش را هم در خودش دارد هنوز؛ پس این انسان که من می‌گویم اسطوره‌ای است که ما در این دوران ـ دوران خودمان ـ می‌خواهیم به شناخت ازش برسیم، با این ادراک که ما (آدمیان) وجود متحدی هستیم.

ج. پس حالا این سؤال را دنبالهٔ بحث‌مان پیش می‌کشیم که: به این انسان و این مردمی که در شما تحلیل رفته‌اند و شما این‌ها را روایت می‌کنید، خودتان چه چیزی اضافه می‌کنید!؟ مسئلهٔ فردیت منحصر به فرد نویسنده چه می‌شود!؟

د. فردیت نویسنده این است‌که نویسنده است. فردیت نویسنده اگر وجود داشته باشد، برای این است که جمعیّت آدمی را رساتر، بهتر وبلیغ‌تر در وجدان خودش می‌تواند داشته باشد و متبلور کند. در واقع، فردیت نویسنده در قدرتِ به جلوه در آوردن این وجود است، شما در اینجا فرض کن جامعه. . . ـ و این قدرت حالا ازکجا آمده و چرا اینجوری شده، بحثی است که اگر خواستید بازش می‌کنیم ـ همین‌قدربگویم که دستیابی‌به فردیت‌نویسنده‌از نظرمن ملزم به درک جزئی‌ترین، نادیدنی‌ترین جزئیات روابط همه سویهٔ فرد و وجود است؛ حتی در حد تنفس او درکدام هوا و کدام جا و چه هنگام.

ف. اجازه بدهید؛ من می‌توانم سؤال ایشان را این جور مطرح کنم. شاید شما می‌خواهید بگویید که تبلور مردم هستید؛ این طور است؟. . .

د. تبلور، تبلور مردم بودن به معنای سیاسی‌اش کار مشکلی است و معنای خاصی دارد و منظور من هم آن‌نیست؛ من‌اینجابیشتر در وجه فلسفی‌اش توضیح دادم، اما در معنای سیاسی و اجتماعی‌اش چنین ادعایی معنا ندارد، چون که هیچ نویسنده‌ای به تنهایی صدای مردم نیست، بلکه هر نویسنده‌ای بخشی از صدای مردم خودش است، چرا؟ یک‌بار من با شما راجع به ادبیات روسیه و شوروی از اوایل قرن نوزدهم ـ و اگر اشتباه نکنم ـ تا ربع قرن بیستم صحبت کرده‌ام. در این صد ساله ادبیات روسیه و شوروی توانسته است که به همّت شخصیت‌های بی‌شماری در ادبیات یک منشور بسازد؛ منشوری که مردم روسیه عمدتاً و مردم شوروی کم و بیش درآن دیده‌بشوند. پس در این معنیٰ هیچ نویسنده‌ای به تنهایی زبان مردم و بیان مردم نیست؛ اما هر نویسنده‌ای بیان وجود است. منتهی طبیعی است که وجهی از این وجود را بیان می‌کند، چون بیان کل وجود از خودِ وجود ساخته است. تمام نویسندگان یک دوره، شاید بتوانند منشوری را تشکیل بدهند که زندگی آن منشور جنبه‌های برجستهٔ دوران خودشان را منعکس بکند؛ ولی آیا شما هیچ منشوری را دیده‌اید که یک بُعد داشته باشد که من بر اساس آن چنین ادعایی بکنم، اصلاً؟

چ. پس می‌توانم بگویم که ویژگی هر نویسنده یا همان فردیت منحصر به فرد این است که کدام وجه از این وجود کلی را روایت کند.

د. یا درست این که، از کدام وجه وجود بروید.

چ. چون در غیر این صورت ـ از آنجا که نویسندگان زیادی مردم را در خودشان تحلیل برده‌اند ـ همه باید یک جور بنویسند.

د. مثلاً! اما این وجود به لحاظ این که در حال شدن است، هر لحظه‌اش در هر انسان و در هر جایی تأثیری دارد، و تقابلی دارد که ضریب آن بی‌نهایت است، پس نامکرر است، و اصلاً این طور نیست که همه نویسندگان موردنظر ما یک

جور بنویسند. حتی با یک موضوع خاص که من و شما ـ دونویسنده ـ برخورد می‌کنیم، طبعاً آن موضوع به دو گونه ارائه می‌شود، و نتیجه‌ای هم که از کار هر یک از ما ارائه خواهد شد در این زمینه متفاوت است. چرا که وجود زایا و بی‌نهایت است.

**ف.** پس برمی‌گردیم به همان جملهٔ «ما نیز مردمی هستیم».

**د.** بله.

**ف.** به هر حال، شما با آوردن این کلمهٔ «نیز» می‌خواهید بگویید که مردم ما با مردم جاهای دیگر فرق می‌کنند. من می‌خواستم راجع به این فرق‌ها، و در واقع مختصات مردم خودمان از زاویهٔ دید و شناخت شما بدانم. در واقع، مردمی که شما مبیّن و مبشّر آمال و آرزوهای آن‌ها هستید، یا همان‌طور که گفتید، بخشی از این منشور هستید. باید به ما بگویید این‌ها چی هستند؟

**د.** این عبارت «ما نیز مردمی هستیم» که جملهٔ پایانی روایت کوتاه من است از زندگی در مناطق نیمروز و زاهدان و. . . در واقع به معنای این است که «ما نیز مردمی هستیم!» و این عبارت پر از تواضع در معنای خودش نوعی جواب به ادعای پنهانی و موذیانه‌ای است که عملاً و در جریان تاریخ برضد مردم ما شده است. التفات می‌کنید به عرض من؟ در این صد و پنجاه سالهٔ اخیر بالاخص مردمانی مثل مردمان ما را زیر مهمیز گرفتند؛ زیر مهمیز تازه‌ای گرفتند. قبلاً هم زیر مهمیز بودیم ما؛ و سوارگان کوشش داشتند و دارند تا به ما که زیر مهمیز هستیم تلقین کنند و بگویند که «شما به قیّم احتیاج دارید، عقب افتاده‌اید، از صنعت بدورید، از فرهنگ بدورید و بنابراین باید زیر بیرق ما باشید!» یک عده آمدند و پیچیدند به این که با گذشته در مقابل این ادعا بایستند، توجه کنید به موج ناسیونالیستی ـ شووینیستی برآمده در آستانهٔ مشروطیت. اما من جزمی نیستم و نبوده‌ام که بخواهم مقابله به مثل عبث بکنم، بلکه من با این عبارت

متواضعانه و واقعبینانه ادعای حریف موذی را می‌خواهم رد کرده باشم که اگر «تو فکر می‌کنی ما مردم چون در این منطقه هستیم، و چون این چیزها را کم داریم، بنابر این به قیمومت شما بایستی گردن بگذاریم.» ما مـی‌گوییم: نه! در واقع من داعیهٔ تفاوت و برتری قومی که ندارم هیچ، بلکه می‌خواهم به حریف بگویم که: با همهٔ این دشواری‌ها و پیچیدگی‌ها، با همه این خصوصیات و با همهٔ این تباهی‌ها که بر ما رفته است، ما نیز مردمی هستیم، یعنی چه؟ اشاره من دقیقاً به همان نیروی بالقوّه‌ای است که گفتم وجود دارد در ما. و ما روزی این نیروی بالقوّه را در خودمان کشف خواهیم کرد و آن را نه به راه تـباهی، نه به راه عدم، بلکه به خدمت زندگی و زیبایی حیات انسان و جهان خواهیم گرفت؛ در آن جمله این نکات نهفته است. بنابراین خلاصه کنم: این ادعای من نیست که ما مردمی هستیم متفاوت از شما، چون چنین ادعایی نژادپرستانه است و حرف من بدین معنا اصلاً نیست.

ف. خوب، این صحبتی که می‌کنید، کاملاًمتین و درست است؛ ولی در عین حال مردم ما، و مردم هر جامعه‌ای با همدیگر تفاوت‌هایی دارند.

د. بله، این مقولهٔ دیگری‌ست و واقعیت هم دارد.

ف. و بدون شک شما در آثارتان این تفاوت‌ها را ه نوعی باز می‌تابانید.

د. بله.

ف. پس نتیجه یکی است.

د. نه.

ف. حالا سؤال را از زاویهٔ دیگر طرح می‌کنیم: آیا شما برای طبقهٔ خاصی می‌نویسید؟

**د.** نه! چون من اگر خودم را مقید کنم که برای طبقه خاصی بنویسم آن وقت ناقص هستم. منتهی این که طبقهٔ خاصی در من وجود مشخص‌تری دارد، موضوع دیگری است. این دقیقاً تفاوت برخورد من است با مسائل طبقاتی، تفاوت دید و برخورد من با برخی از دیگران که این‌کار را می‌کنند. یعنی این‌ها بعضی مدعی‌اند که برای طبقهٔ خاصی می‌نویسند، اما من هرگز خودم را به این مقید نکرده‌ام و نمی‌کنم. برعکس، من فقط می‌نویسم. منتهی در من طبقهٔ خاصی هست که جبراً فریاد رساتری دارد. یعنی در واقع من منشور را این جوری می‌بینم، (توضیح این که مجموعه آثار یک نویسنده هم خودش یک منشور است، و در جمعِ آثار نویسندگان دیگر بُعدی از منشور دوران است) پس این است نوع دید من و تفاوتش با دید بعضی دیگر. هرم یک قاعده دارد و یک رأس، و آن بقیه که می‌گویند ما برای طبقهٔ خاصی می‌نویسیم، به نظرم رأس را زیر می‌گذارند و قاعدهٔ آن را بالا می‌پندارند، اما من اصلاً خودم را ملزم نمی‌کنم به این که برای طبقهٔ خاصی بنویسم، بلکه می‌کوشم چنان ناب و نیرومند بنویسم که دشمنانم حتی، در مقابل خلق آثارِ من نوعی به تسلیم دربیایند و بفهمند که این مردم با این همه ذلّتی که کشیده‌اند چنین نمونه‌هایی هم درشان هست. چه اشکالی دارد؟

**ف.** پس به زحمتکشان معتقدید.

**د.** به زحمتکشان مثل یک الگوی مقدس، نه! اما به جبر حرکت و رشد زحمتکشان، بله.

**ف.** بله. حالا ما می‌رسیم به همان سؤال که آیا این نوشته‌های شما، که تنها وسیلهٔ اعمال این قدرت مردمی شماست، یا وسیلهٔ بیان آرزوهای مردمی شماست در بین مردم، آیا این نوشته‌ها می‌تواند برای مردم مؤثر و راهگشا باشد؛ یا این نوشته‌ها، طبقهٔ زحمتکش را به جایی می‌رساند؟

**د.** هیچ چنین ادعایی ندارم که در یک مقطع این نوشته‌ها بتوانند اثر تند و

سازنده‌ای در جهت دگرگونی خلق‌السّاعه داشته باشند؛ اصلاً. من از همان اول هم که بچه‌ها فکر می‌کردند با شعر و داستان باید مردم را بسیج کرد، می‌گفتم که این دشوار است؛ و هرگز برای داستان چنین وظیفهٔ فوری و فوتی قائل نبوده‌ام. شاید با شعر در یک مقطع کوتاه امکان‌پذیر باشد، اگر که ارتباط اجتماعی برقرار بشود؛ ولی با داستان و رمان، نه. چون در داستان و رمان بیشتر شناخت و احساس، اندیشه و تعمّق می‌شود به مردم داد، نه بسیج آنی و احساساتی. من به این شیوه خیلی علاقه‌مندم که مردم بتوانند درنگ بکنند روی مسائل‌شان، فکر بکنند، ارزیابی بکنند، سنجش و قضاوت بکنند و انتخاب بکنند و درست را از نادرست در مسائل و مناسبات اجتماعی تشخیص بدهند؛ این مهم‌ترین کاری است که ادبیات از جنبهٔ اجتماعی، به طور بطئی می‌تواند در جوار جوهر ذاتی خودش انجام بدهد. یعنی شما در سرتاسر یک رمان ـ شما که خب البته اهل فن هستید، ولی یک خواننده که اهل فن به عنوان حرفه قلم نیست ـ باید در ابعاد مختلف بتوانید به مناسبات اجتماعی پی ببرید و بشناسید که عناصری که در مقابله با یکدیگر قرار دارند کی‌ها هستند، و این البته الزاماً آن قدر برهنه و صریح و به اصطلاح ما خراسانی‌ها ـ وَق ـ نبایست باشد. اما این که مردم با خواندن آثار من به حرکت دربیایند، تصوری است کودکانه و از عدم شناخت نویسنده نسبت به خودش ناشی می‌شود، که در مورد من صادق نباید باشد؛ بلکه این تصورات بی مایه در شأن همان ذهن‌های نارس و «نایافته از هستی بخش» است که پنداشتند و گفتند و نوشتند که با قصه‌شان شاه و شاهنشاهی را زدند و سرنگون کردند!

**ف.** حالا... با توجه به چیزهایی که می‌نویسید، و با توجه به این که هفتاد و هفتاد و پنج درصد مردم ما بیسواد هستند...

**د.** درسته.

**ف.** ... و بخصوص طبقه زحمتکش ما، خب آن‌ها که نمی‌توانند آثار شما را

بخوانند، و یا حداقل به این زودی‌ها به آن تکاملی که شما در آثارتان رسیده‌اید، برسند. . .

د. بله، به همین دلیل این تصور باطل است اگر گفته شود که آثار من باید خلق‌ها را بسیج کند!

ف. . . . و به هر حال چون نمی‌توانند بخوانند، باز نمی‌توانند خودشان را ببینند؛ آیا شما می‌نویسید تا بالاخره روزی آثار شما خوانده شود، یا روزی مردم در این آینه خودشان را بنگرند؟

د. بله، خیلی سؤال دقیقی است. یکی از آرزوهای مـن این است که هر چقدر زندگی و مردم حرکت می‌کنند پایاپای آن رشد فرهنگی هم بکنند و علاقه‌مند به شناخت سرزمین خود و خودشان بشوند؛ و برای این که بتوانند به این شناخت نزدیک بشوند، در زمرهٔ کارهایی که شده ـ کارهای من هم این اقـبال را داشته باشند ـ که مورد نظر و توجه قرار بگیرند؛ و مجموعهٔ کارهای انجام شده بتواند تکه پاره‌های شکسته‌ای از ساخت کلی به دست دهد که آن‌ها را بتوان کنار هم چید و ازش یک مجموعه‌ای ادراک کرد.

چ. و یا اصلاً همان منشور.

د. آن منشور که مطلوب است. و اما یک نکته‌ای که هدف من است بازسازی تاریخ اجتماعی و فرهنگی ایران است که من آرزومندش هستم و آن را به تمام نویسندگان پیشنهاد می‌کنم. در کشور ما یکی از اهداف نیروهایی که مردم ما را زیر سلطه گرفته بوده‌اند ـ در دوران خیلی‌طولانی انگلیسی‌ها، بعد روس‌ها، مدت کمی آلمانی‌ها و بعدامریکایی‌ها. . . ـ این بوده‌است که ما را از خودمان تهی بکنند. یکی از این کارها این بوده است که به ما مجال و فرصت این را ندهند که خودمان را بازسازی بکنیم. ما این فن موذیانهٔ آن‌ها را باید بشناسیم، وقتی شناختیم باید بدلش را بزنیم. بدلش هم این است که بسیج بشویم برای بازسازی

ارزش‌های مردم خودمان در فرهنگ. گاهی وقت‌ها آرزو می‌کنم‌کاش هزار سال عمر می‌کردم و می‌توانستم برگردم و تمام این هزار سال را اقلاً مطالعه بکنم و بازسازی بکنم در ادبیات و برای هر دوره‌ای یک اثری بنویسم تا بتواند کنار هم که قرار می‌گیرد بشود باریکه راهی تا مردم ردی از خودشان را بتوانند در آن ببینند. البته بدیهی است که این کار از عهدهٔ هیچ فردی به تنهایی ساخته نیست. اما برای تمام نویسندگان حال و آینده می‌تواند به عنوان یک مهم مورد توجه قرار بگیرد. چون اعتقاد و آرزوی من این‌است‌که در کشورمانویسندگان خوب و متعالی رشدبکنند و خلق‌بشوند از تو مردم که بتوانند گذشته را هم باز آفرینی و بازسازی بکنند با دید درست و معیارهای سالم و صدق قلب و خلوص نیّت که ما بتوانیم، که مردم ما بتوانند آینده را بر اساس گذشته ببینند. چرا ما الان تو چاله چوله می‌افتیم؟ تا ما برویم گذشته را بشناسیم فوراً یک موضوع تازه‌ای برایمان خلق می‌شود. اگر مشروطیت در ادبیات شناخته و شناسانده می‌شد آیا کم سودمند می‌افتاد؟ حالا هم به عقیده من یکی از کارهایی که هنرمندان ما داشته‌اند از سال ۵۷ به بعد، دست کم بررسی پانزده ـ بیست سالهٔ مناسبات اجتماعی دوران پهلوی دوم بوده است و این کار همگانی نویسندگان ما باید می‌بود. مثلاً من در نظر داشتم از به اصطلاح زمینهٔ روی کارآمدن رضا خان میر پنج شروع کنم به کارکردن تا برسیم به بعد و بعد و بالاخره زمینه‌های انقلاب و دوران انقلاب؛ تا این که نسل‌های بعد بتوانند گذشته‌شان را بشناسند. اما حالا که در میان ما کاری انجام نشده، آنان، آیندگان، آن را از کجا بشناسند؟این را ما به عنوان نویسنده باید به آینده بدهیم؛ کار ما در ده ـ پانزده سال بعد از سال ۵۷ باید این می‌بود. منتهی تا رفتیم تکان بخوریم معضلات جدید پیش آمد. و این معضلات جدید همه را گیج کرد و در نتیجه گذشته ـ متأسفانه ـ دارد به دست فراموشی سپرده می‌شود. ولی من همچنان پیشنهاد و تأکید دارم که بررسی آن مناسباتی که عدم شناختش، حتی انسان روشنفکر را به افراط و تفریط می‌کشاند لازمهٔ کار نویسندگان است و از جمله به خودم توصیه می‌کنم که اگر فرصتی پیدا

کردم حتماً بهش بپردازم.

**ف.** ولی شما که یک مورّخ نیستید؛ یا نویسنده که در واقع یک مورّخ نیست.

**د.** البته مورّخ نیست، اما من معتقدم که نویسنده بخصوص در جوامع عقب مانده، مورّخ هم هست. از جهت جامعیّت ادبیات که در نظر بگیریم نویسنده نقاش هم هست. نویسنده موسیقیدان نیست، اما موسیقی هم در کارش هست. ببین این «هم» را مؤکّد می‌کنم. بخصوص از جهت درک مناسبات اجتماعی، وجه تاریخی ادبیات در جوامع عقب مانده خیلی اهمیت دارد. یعنی هنوز اگر کسی بخواهد دوران تاریخی هفتادساله روسیه قبل از انقلاب را مطالعه کند، بیش از آن که از طریق تاریخ به شناخت برسد، از طریق ادبیاتش می‌رسد. آن‌ها که مورّخ نبوده‌اند؛ آن‌ها دقیقاً نویسنده بوده‌اند. آیا داستایوسکی مورّخ بود؟ نه، نویسنده بود. اما آثار او تبلور وجه مهمّی از تاریخ اجتماعی، عقیدتی و مردم ـ شناسی عصر خودش است.

**ف.** یا تولستوی. . .

**د.** یا تولستوی. حالا بُعد تاریخی کار تولستوی خیلی مشخص است؛ یعنی موضوع کار عمده‌اش تاریخ است. اما دیگران‌شان که شاید توجهی هم به این معنا نداشته‌اند؛ نویسندگان خیلی ظریف و لطیف را می‌شود نام برد، نویسندگان مثلاً عاشق پیشه‌ای مثل لرمانتف. او تاریخ را نوشته، چون دوران خودش را نوشته؛ قهرمان دوران، دوران را در خودش دارد؛ پدران و فرزندان تورگنیف دوران را در خودش دارد. میراث شوم شچدرین دوران را در خودش دارد. التفات می‌کنید؟ پس نویسنده مورّخ هم هست بدون این که مورّخ باشد.

**چ.** به عبارت دیگر، شما وظیفهٔ کشف دوبارهٔ تاریخ را به عهدهٔ نویسنده می‌گذارید.

د. به عهدهٔ هنرمندان به طور اعم، ولی به طور اخص بر عهدهٔ نویسنده. یکی از آرزوهای من این است که دربارهٔ گذشته مردم‌مان آثاری بنویسیم.

چ. پس این جا به نحو خیلی صریحی اعلام می‌کنید که طرفدار ادبیات رئالیستی هستید.

د. اعلام می‌کنم؟ من سند داده‌ام. در عین حال، این امکان هم وجود دارد که برداشت من از رئالیسم را خیلی‌ها نپسندند، که این بحث دیگری است.

ف. من دلم می‌خواهد شما فرق نویسنده و مورّخ را بگویید.

د. مورّخ، حتی واقع‌گراترین مورّخین که به مردم در تاریخ می‌پردازند به کلیات می‌پردازند و ناچارند که به کلیات بپردازند؛ یعنی به جریان اصلی حرکت مردم در دورانی خاص. در حالی که نویسنده با حفظ جریان اصلی حرکت در یک دوران، به خود مردم می‌پردازد؛ یعنی بازتاب تاریخ را در خود مردم، در تکاتک جَنَم[1]های مردم تعقیب می‌کند. التفات می‌کنید؟ در حالی که مورّخ ملزم نیست که بازتاب یک انقلاب را ـ مثلاً ـ در یک شاعر بیان کند. مثلاً عارف قزوینی. امامن به عنوان نویسنده می‌بینم که با بازآفرینی عارف و ارتباطات او در محیطش، می‌تواند شناختی از تاریخ به دست داده شود. اما کو رمان‌های نویسندگان قبل از ما دربارهٔ انقلاب مشروطیت به مثابهٔ مهم‌ترین رویداد تاریخی معاصر جامعهٔ ایران قبل از انقلاب؟

ف. بنابراین، شما نویسندهٔ واقعی را کسی می‌دانید که دوران خویش را بسراید. و به نظر می‌رسد در آخرین اثرتان کار ناتمام ماندهٔ سربداران که وقایعش از نظر مقطع تاریخی در دوران سیطرهٔ مغول‌ها در خراسان می‌گذرد. برای من پیش از هر چیز فضای مسلّط بر اثر، که فضای وحشتباری است که مردم در آن به

---

۱. جَنَم: تیپ

سخنی نفس می‌کشند، و بیان کنندهٔ فضای روحی دوران است، مهم است. در واقع، نویسنده از وقایع تاریخی گذشته به نفع حال و آینده مردم عصر خود بهره می‌برد.

**د.** بله، قصد این نیست که وقایع‌نگاری تاریخی بشود توسط نویسنده؛ چون تاریخ به عنوان جوهر زمان و حرکت دراثر ادبی حضوردارد، و باید حضور داشته باشد. در زمینهٔ بحث ما اخیراً کتابی از رومن رولان ترجمه شده به نام روبسپیر؛ و می‌دانیم که دربارهٔ تاریخ فرانسه کم نوشته نشده است، بلکه بسیار هم نوشته شده، ولی رومن‌رولان خود درمقدمه اثرش‌گفته «من از ۳۵ تا۷۲ سالگی روی تاریخ انقلاب فرانسه کار می‌کردم و در ۷۲ سالگی به روبسپیر رسیدم.» معنای سخن این است که زمان زیادی می‌بایست تا این‌که روبسپیر در هنرمند بنشیند تا او بتواند دست به آفرینش بزند؛ و این رسیدن به همان روح تاریخی است و نه وقـایع‌نگاری تاریخی.

**ف.** بله، و برای ما همین نکته است که اساس بحث است؛ گره گفت وگوی‌مان است.

**چ.** فکر می‌کنم مراد از زمان تاریخی فرض کنید نوعاً از نوع جنگ و صلح تولستوی است.

**ف.** خب شاید؛ ولی باید دید که تولستوی موقع نوشتن جنگ و صلح چقدر زمان خودش را، یا بیان زمان خودش را در نظر داشته است. یعنی دقیقاً نمی‌دانم جنگ و صلح را در چه سالی نوشته؛ شاید در اواخر قرن نوزدهم نوشته باشد؟

**د.** در نیمه دوم قرن نوزدهم به سال ۱۸۷۶ جنگ و صلح منتشر شده، در حالی که واقعه در ۱۸۱۲ رخ داده بود، و تولستوی با خلق و نشر آن اثر بار دیگر ناپلئون را در مقابل ملّتی بزرگ به زانو درآورد؛ و این بار بخصوص در اذهان اروپایی‌ها که هنوز با اسطورهٔ ناپلئون پنهان و آشکار مغازله می‌کردند.

ف. یا مثلاً هملت شکسپیر را می‌توانم به عنوان نمونه مثال بزنم که بهترین نمونهٔ این مطلب است. شکسپیر در این نمایشنامه تصویرگر دوران ملکهٔ الیزابت است. ملکه‌ای که دستگاه سلطنتش دچار فساد عمیقی شده؛ و از همه سو در دربار توطئه‌هایی در شرف تکوین است. شکسپیر با هملت پایه‌های موریانه خورده این دوران را نشان می‌دهد؛ و به اصطلاح فروپاشی نظام سلطنتی الیزابتی را با هملت بیان می‌کند. تردید هملت هم، در واقع در همین رابطه است، که آیا به سلطنت ادامه بدهد یا نه. در عین حال که به زوال آگاهی یافته است می‌تواند هم ادامه بدهد، ولی در واقع به عنوان یک وجدان بشری به شعور رسیده، یک اندیش‌مند جلوتر از زمان خود، مثل این که به این ولیعهدی خودش نیز اعتراض دارد. برای همین است که ما می‌بینیم که مردم هم به نوعی در کار هملت حضور دارند؛ در چهرهٔ گورکن، و به اصطلاح صحبت‌هایی که بین هملت و آن گورکن رد و بدل می‌شود. یا مثلاً در لیرشاه یا آثار دیگر شکسپیر.

د. بله، طبیعی است که شکسپیر موضوعاتی را از دور انتخاب می‌کند که در عین حال خیلی هم نزدیک و واقعی هستند. امادر موردتولستوی یک انگیزهٔ غنی‌تری به گمانم وجود دارد. یعنی یک انگیزه‌ای که نمی‌تواند آنقدر منفی و رسیده به بن بست فساد درباری باشد. دیدگاه‌های انسان اندیش‌مند در قرن نوزدهم نیز تفاوت تاریخی دارد با دیدگاه‌های همین انسان در عهد الیزابت. بخصوص اندیش‌مند قرن نوزدهم روس. تولستوی در عصر خود مهّمی مثل مردم روس را در پیش‌رو دارد و معضلات جامعهٔ روس؛ او در اندیشهٔ افکندن طرحی برای زندگی مردم خود است. مردمی که در جست وجوی حقیقت خود و در کار تکوین حرکت تاریخی خودسربه هر دیواری می‌کوبند و آگاه و ناآگاه آماده‌می‌شوند برای تحوّل. تأکید تولستوی بر میهن‌پرستی و حقیقت‌جویی ملت خود بار تاریخی دوران خود را دارد؛ و به نوعی واکنش ملّتی است که از سوی تمدّن اروپایی تحقیر می‌شود و نظام اجتماعی فئودال هم دارد آن را تباه می‌کند از درون. این هم نیز

نمود خود را سرانجام در اوایل قرن‌بیستم جامعهٔ روس پیداکرد. بگذار نظر بالزاک را به مثابه تأییدی بر آنچه گفتم، دقیق نقل کنم.بالزاک در این باره می‌گوید: «کتاب سلاح مورد اعتماد نویسنده است» و به قول مترجم کتاب جنگ و صلح نویسنده خواسته است با این سلاح گاوآهنی بسازد تا بتواند زمین را برای افشاندن بذر اجتماع بشری نوینی آماده کند و به همین‌جهت‌است که در مرکز تصویر اجتماعی او قهرمانانی وجود دارند که در راه تکاملی که منظور و مقصود نویسنده است، پیش می‌روند.»[1] به همین دلیل باید توجه داشت که تولستوی با دید ناشی از دوران خود به تاریخ و سرزمینش نگاه می‌کند و جانمایهٔ کارش هم نیروی مردم، ایمان به عدالت ـ گیرم عدالت مسیح‌واره ـ عشق به میهن و حفظ سرزمین و سرنوشت خودشان است در مقابل اروپایی که روسیه را تحقیر می‌کند. تفاوت دیدگاه‌های دو نابغهٔ بی‌همتای ادبیات جهان (تولستوی و شکسپیر) تعلّق دورانی دارد و همین است که فکر می‌کنم هر کدام را با ویژگی خاص خودش باید نگاه کرد.

ف. در واقع یک نیروی ملی در تولستوی. . .

د. یک روح ملی. . . اما منظور من از وجه تاریخی ادبیات منحصر نمی‌شود به آثاری که مشخصاً موضوع تاریخی را به معنای کلاسیک در بر می‌گیرند. از نظر من آن شاگرد کفاش چخوف که برای پدربزرگش نامه می‌نویسد هم، جزئی از ادبیات در برگیرندهٔ تاریخ محسوب می‌شود.

ف. وانکا.

د. بله.

ف. چرا، چرا وانکا؟

---

۱. تولستوی، لئون. جنگ و صلح. ترجمه کاظم انصاری، مقدمه، ص ۵.

د. برای این که جزئی از وجود آن جامعه است و جزئی از معترضان و محرومان جامعه است و جزئی از کار و روند تولید جامعه است و لاجرم جزئی از حرکت جامعه است و بنابراین جزء تاریخ است، منتهی اسمش تو کتاب‌های تاریخ نمی‌آید، بلکه تو ادبیات می‌آید؛ و این یعنی حضور تاریخی در ادبیات. چون به نیروی انبوه همان مردم، امثال همان شاگرد کفاش بود که تاریخ متحوّل شد. این که دیگر سندیت دارد.

ف. بله.

چ. اما چطور می‌شود که یک نویسنده امروز لازم می‌بیند از دوران متعلّق به چند قرن پیش بنویسد؟ چطور می‌شود که شما امروز لازم می‌بینید سربداران را بنویسید؟

د. در چنان کاری اگر می‌شد ـ که نشد ـ دو دلیل وجود دارد، یکی این که بازسازی تاریخی لازم است در ادبیات تا مردم ما بتوانند گذشته را با شیفتگی مطالعه بکنند؛ دیگر وجود وجه تشابهی است که بین دوران نویسنده و آن دوران حس می‌شود.

چ. فکر نمی‌کنید دومی عمده‌تر است؟

د. دومی انگیزه است.

چ. انگیزه است!؟ چرا این انتخاب شد؟

د. خب، اگر شرایط دیگری می‌بود که انگیزه متفاوت می‌بود. شرایط دیگر، کار و آینده‌های خودش را می‌داشت. در همین معنا من می‌خواستم دنبال مطلبم را بگیرم و این را بگویم که توقع بیشتری از نویسندگان نسل قبل خودمان داشتم. چون الان که ما بر می‌گردیم و نگاه می‌کنیم، از دوران رضاخان بجز چشم‌هایش و مثلاً *حاجی آقا* چیزی نداریم. در واقع، دوران رضا خان پربار از مسائلی است

قابل طرح که باید بازسازی بشود. آن همه جنایات و تبهکاری‌ها، آن همه مناسبات پیچیده، خصوصیات قومی و ویژگی‌های اجتماعی، حضور پنهان و آشکار بیگانه و دخالت ایشان در سیاست داخلی ایران و پیش از آن دخالت در جهت تحریف انقلاب مشروطه و لاجرم شکست انقلاب و ایجاد هرج و مرج و روی کار آمدن دیکتاتوری که خود نتیجهٔ هرج و مرج است. . .

چ. اصلاً چنین گلایه‌ای مجاز است، مجازید که چنین اعتراضی بکنید؟

د. در واقع چنین گلایه‌مندی به معنای بی‌حرمتی به پیشینگان ـ بخصوص از طرف من ـ نیست، بلکه به منزلهٔ یادآوری است به خودمان.

چ. چون به هرحال فکر می‌کنم نویسنده‌ها مثل بقیه پدیده‌ها و عناصر محصول شرایط دوران خودشان هستند.

د. این تعریف قانونمندی است، اما در هنر بیشتر اوقات استثنائات کاری‌تر می‌افتند. فکر کنید که گره انقلاب مشروطیت در اشکال ادبی ـ هنری و به زبانی مناسب برای ما مردم گشوده و بیان می‌شد؛ می‌توانید ارزش چنان‌کاری را حدس بزنید؟ همچنین است موارد و مسائل دیگر تاریخ اجتماعی ـ سیاسی معاصر، مثل شهریور ۲۰، کودتای ۲۸ مرداد و . . . اما پیر و مرادهای نسل ما ـ یا در واقع کسانی که بیمار کلاه و کسوت بودند ـ تلاش عمده‌شان حفظ شأن و مرتبتی می‌شد که خودشان و چهارتا دور و بری‌هاشان برایشان قائل بودند.

چ. به لحاظ خلائی که احیاناً وجود داشت، یعنی نویسنده برجسته‌ای نبود این که یک عده. . .

د. نویسندهٔ برجستهٔ روزگار ما همو بود که خودش را کشت؛ شادروان هدایت. یکی هم به نظر من بزرگ علوی بود که برجسته بود و می‌توانست برجسته‌تر هم باشد که دچار گرداب مهلک سیاست شد.

چ. دچار نوع دیگری از مرگ شد.

د. چه‌بگویم؟ متواری و مهاجرشد ونویسندهٔ زمانه هم وقتی از محیط اجتماعی خودش دور شد به ماهی برکنار افتاده از دریا شبیه میشود و این بدیهی است. بقیه هم پرورش پیدا نکردند؛ چون واخوردگی شروع شد و بحرانِ شکست؛ و در یک دوره ـ بخصوص ۳۵ تا ۴۵ ـ که نسل ما بعد از آن حضور خودش را اعمال کرد، این به اصطلاح پیشینیان بیشتر آثاری ترجمه کردند که از این بابت ما باید خیلی ممنون باشیم ازشان، اما این فرق می‌کند با نوشتن و نویسندگی، و حق نبود که خود را بیش از حقیقتی که داشتند جلوه بدهند. و این به ما برای هزارمین بار می‌فهماند که نویسندگی کاری «شاق» است.

چ. آهان، همین را می‌خواستم بگویم که علتش را چه می‌دانید جوانمرگی!؟

د. خیر، مسئلهٔ جوانمرگی و پیرمرگی نیست، بحث داشتن یا نداشتن آن جان خدایی است.

چ. شما به دو نفر اشاره کردید ـ حالا وارد این قسمت هم شده‌ایم ـ هدایت و بزرگ علوی، به طوری که واقعاً صاحب آن جان بوده‌اند. آیا همین دو نفرند در ادبیات معاصر ما؟

د. خیلی‌ها بوده‌اند. . . طبق آنچه که قبلاً گفتم خفه شده‌اند، گم شده‌اند، تباه شده‌اند؛ مثلاً رسول پرویزی. یا این که نتوانسته‌اند بروز کنند، و نتیجه‌اش این که از دورهٔ خودشان همین دو نفر برای ما مانده و از جهت دیگر هم جمالزاده است که بیشتر از حیث باب کردن داستان نویسی امروزه مورد احترام است و بحق هم چنین است، *فارسی شکر است* جمالزاده که ادامهٔ طنز شادروان دهخدا است، با مایه‌هایی از حکایت‌نویسی قدیم فارسی و تلفیق‌آن‌با قصه‌نویسی غربی، سرآغاز بسیار متینی در داستان‌نویسی معاصر ما شمرده می‌شود.

چ. یعنی همان جوانمرگی است.

د. حالا هر چه که شما اسمش را می‌خواهید بگذارید، بگذارید. ولی کسانی که توانسته‌اند تاحدودی بروز پیدا کنند و بخصوص هدایت تاحدودبسیار شایسته‌ای ـ به نسبت سن کمش و برخورد نسبتاً ناخوشبینانه‌اش بازندگی ـ این دو سه نفر بوده‌اندکه‌البته‌قدرهدایت‌بسیاربالاست. ومن‌معتقدم‌که‌همهٔ‌ما، همهٔ ما نویسندگان امروز از «از تاریکخانهٔ» صادق هدایت بیرون آمده‌ایم.

چ. شاید در مورد او هم بشود گفت که ـ البته او خودش آن را اظهار نکرده ـ رودخانه‌ای است که احیاناً از هر گوشه‌اش می‌شود آب برداشت. این را نیما گفته راجع به خودش، ولی گویا هدایت هم می‌توانسته در مورد خودش بگوید.

د. هدایت مجموعه‌ای است که در نشانه‌ها، یعنی درخطوط اجتماعی ـ هنری‌یی که برای ما میراث گذاشته ـ کامل است. . . او به موضوعات مختلف، به ویژگی‌های مختلف، به تیپ‌های مختلف پرداخته است که این‌ها بسیار متنوعند، و هر کدام از ما یک جریانی هستیم که از هدایت منشعب شده‌ایم. اتفاقاً هدایت به گمان من رودخانه نبود، هدایت یک آبگیر بود در سرچشمهٔ ادبیات نوین ایران که رود و نهرهای گوناگونی از آن جاری شده‌اند.

ف. می‌خواهیم بدانیم که احساس شما از دوران تاریخی اکنونی اینجایی ما چیست؟

د. اگر منظورتان بعد از انقلاب است که هنوز قضاوت کردن دربارهٔ آن برای من دشوار است؛ آیا منظورتان این است؟

چ. نه الزاماً.

ف. برای همین است که تا به حال نخواسته‌اید چیزی راجع به این دوران

بنویسد؟

د. درست است.

ف. و چیزی هم به این زودی نخواهید نوشت؟

د. حتماً بزودی نخواهم نوشت؛ برای این که طبق آن نظری که من دارم خلق صمیمانه و حقیقی یک اثر منوط است به این‌که جوهر دورانی‌اش در جان هنرمند ته‌نشین شده باشد. پس این زندگی باید در من بنشیند و حس و تجربه و لمس بشود تا من بتوانم دور از تعصّبات به سمت واقع‌بینی ژرف‌تر پیش بروم و در عین حال این مواد در من پخته بشود تا به لحظهٔ آفرینش‌برسم، و این به سبک و روش من در نویسندگی مربوط می‌شود. این‌کار شاید دوسال دیگراتفاق بیفتد، شاید بیست سال دیگر اتفاق بیفتد، نمی‌دانم. . . چون حس می‌کنم برای پرداخت وسیع و در برگیرنده هنوز پختگی و درک لازم به دست نیاورده‌ام. بخصوص که من هنوز دچار کار دشوار کلیدر هستم در عمل و در اندیشه. دوم این است که هنوز آنچه بر جامعهٔ ما می‌گذرد ناتمام است و هنوز نشست لازم را در من نکرده، این را که گفتم. مِن باب مثال، رمان «کلیدر» را که من در سال‌های ۴۸-۴۷ شروع به تمرین نوشتنش کردم، هستهٔ تاریخی ماوقع‌اش در نیمهٔ اول دهه ۲۰ تا ۳۰ تمام شده بود. یعنی با ۲۰ سال فاصلهٔ تاریخی شروع‌کرده‌ام، بیش‌ازپانزده سال هم می‌گذرد که دارم می‌نویسمش. این کافی نیست برای توضیح شیوهٔ کارم به شما؟

ف. ولی گاهی وقت‌ها گرفته‌اید؛ گاهی وقت‌ها خوشحالید؛ گاهی وقت‌ها کلافه‌اید؛ ما از این وضع بیشتر دلمان می‌خواهد بدانیم که این حس آیا قابل بیان هم هست؟ یا این حس موقّتی است؟

د. نه، به دلیل همهٔ این تنوع احساسی که شما اشاره کردید، این بی‌قراری قابل بیان نیست. آنچه شما در احوال من مشاهده کرده‌اید نشانهٔ آن است که هنوز به

قرار و آرامش لازمهٔ خلاقیّت نرسیده‌ام، و این تنوع حالات من شاید نتیجه این است که احساس می‌کنم داریم از دورهٔ پیچیده و دشواری گذر می‌کنیم و من نمی‌خواهم فقط بدیهیات را بیان کنم. چون کار هنر بیان بدیهیات نیست.

**چ.** یعنی شما کامل‌ترین بیان احساسات‌تان را ـ می‌توانیم بگوییم ـ با این حساب در آثارتان دارید.

**د.** درست است؛ یا بگویم تمام کوششم در جهت رسیدن به این امکان متعالی است. چون یک اثر متعالی با صرف پاره‌های وجود هنرمند میّسر می‌شود. همین است که معتقدم تا زندگی جزو وجود هنرمند نشود و او رالبریز و وادار به نوشتن نکند، نویسنده نباید خودش را مکلّف کند یا به خودش زور بگوید.

**ف.** یعنی می‌خواهید بگویید که برای به کمال نرسیدنش است که نمی‌خواهید بگویید؟

**د.** بدون شک.

**ف.** یا ملاحظه کاری دارید؟!

**د.** اگر اصرار دارید که چنین نتیجه‌ای بگیرید، مختار هستید. اما تا آنجایی که به من مربوط می‌شود ـ و من همیشه خودم هستم که راجع به کارکِردم تصمیم می‌گیرم ـ این است که هنوز به قضاوت قاطع نرسیده‌ام، (آخر ما هنوز در اوایل سال ۶۱ هستیم) اما می‌بینیم که پیشرفت جریان چندان دور از نقطه نظرهایی که من داشته‌ام و دارم نیست. پس فقط همین قدر می‌توانم بگویم که از دوران دشوار و دردناکی داریم عبور می‌کنیم.

**ف.** آیا این «دوران دشوار» روی مناسبات ذهنی شما در نوشتن اثر می‌گذارد؟

**د.** کاملاً. یک بار سؤالی پیش آمد در این زمینه که: نویسنده‌ای که در حال راجع

به گذشته می‌نویسد، آیافقط درگذشته غرق‌می‌شود یاحال هم در اواثر می‌گذارد؟ جواب این است که چون نویسنده در عین حال، دراکنون هم‌زندگی می‌کند، اکنون هم در نوشتهٔ او به طور نهفته وجود دارد. بله. . . ولی تأثیر آگاهانه گمان نمی‌کنم.

**ف.** با توجه به این که شما آثار مهم‌تان را قبل از انقلاب شروع کرده‌اید و تا به امروز دارید ادامه‌اش می‌دهید و به گفتهٔ قبلی خودتان، ممکن است مثلاً یکی دو سال دیگر هم کارتان را به پایان نرسانید، آیا این دوران بغرنج و پیچیده و دردناک و شاید به نوعی بازدارنده. . . ـ شاید البته، نمی‌دانم ـ تأثیر می‌گذارد در خط سیر کارتان؟

**د.** بازدارنده در کار من؟ در کار من؟ کار من را فقط مرگ من می‌تواند باز دارد.

**چ.** خب، شاید احیاناً سؤال می‌تواند این باشد که تأثیرش چه است؟

**د.** تأثیرش هر چه باشد، من در ادبیات نبردی را آغاز کرده‌ام که از آن باید پیروز بیایم بیرون. توجه می‌کنید؟ این نبرد من است!

**ف.** آیا خوشحالید از این بابت؟!

**د.** بله، من از زندگی خوشحالم اصلاً.

**ف.** یعنی خوشحالید که کلیدر را دو سال پیش یا قبل از انقلاب تمام نکردید؟

**د.** نه. . . نه، از این بابت خیلی هم متأسف هستم. گرچه زندگی من به کلیدر منحصر نمی‌شود، اما یکی از تأسف‌های همیشگی من این است که مرا اواخر ۵۳ بردند زندان و کلیدر ناتمام ماند. وگرنه باآن شوق ونیرویی‌که من کار می‌کردم در مدت دو سالی که مرا آنجا نگهداشتند، شاید تمام جلدهایش را می‌نوشتم و کار کلیدر پایان می‌گرفت و حالا شاید کلیدر هم دوره‌اش بسته شده بود و کار خودش را انجام داده بود.

ف. دلم می‌خواهد از حرفهای‌تان این نتیجه را بگیرم که یک هنرمند، یک نویسنده، یک شاعر، بهتر است که از تاریک‌ترین لحظات زندگی ـ که هیچوقت هم کم نیست ـ بیشترین بهره را به نفع زندگی بگیرد.

د. من هم امیدوارم که این نتیجه در کارم تجلّی یافته باشد. همین طور است. من به‌حدمرگ‌نومیدمی‌شوم، به‌حدمرگ‌مأیوس‌می‌شوم، به‌حدمرگ‌زده می‌شوم، ولی هیچوقت نه زندگی دست از سر من بر می‌دارد و نه من‌دست از زندگی برمی‌دارم. در عین حال، هرگز از آن‌هایی نیستم و نبوده‌ام که صبح بیایم از خانه بیرون و بگویم که به به زندگی چه زیباست، نه! اما می‌توانم ادّعا کنم که از عمق تمام این فجایع همیشه توانسته‌ام شعلهٔ زندگی را بجویم و پیدا کنم. چه بسا علّت عمدهٔ گرایش من به هنر نویسندگی همین بوده باشد.

چ. این همان عشق نیست؟

د. دقیقاً همان عشق است و به عشق است که ما زنده‌ایم. در واقع من معتقدم که مردم ما پیش از ما، نه کمتر از ما، که بسی بیش از ما رنج برده‌اند و تباهی دیده‌اند. یعنی این‌سرزمین یک‌لخته درداست، لحظه به‌لحظه‌اش راکه نگاه بکنید فاجعه‌ای است که فاجعهٔ بعدی را دارد آبستن می‌شود. و در حرکت متوالی فاجعه، مردم هستند که مالیده می‌شوند و تبدیل می‌شوند به لخته لخته‌های تازه‌ای از درد. بنابراین، من انتظار ندارم به عنوان یک انسان ایرانی در همچه سرزمینی و با همچه تاریخی با عافیت زندگی کنم. اصلاً. من فقط می‌خواهم زنده باشم و کار کنم و این است عشق بزرگ من. چون در این سرزمین اگر کسی بخواهد کار بکند، اگر کسی بخواهد وجود خودش را به عنوان جزئی از وجود کل جامعه و مردمش صمیمانه باور داشته باشد، بجز از رنج و عذاب و فاجعه و زحمت گزیری ندارد، و انتظار هیچ عافیت و آسودگی را نباید داشته باشد و عشق یعنی همین ـ که بس افتاد مشکل‌ها.

چ. این را عاشقانه پذیرفته‌اید یا جبراً؟

د. در نهایتِ رنج و عشق و نیاز. انسان بی‌سرزمین و بدون میهن را نمی‌توانم درک کنم.

ف. ولی. . . ممکن است ناچار به دوری شوید از ایران و در آن صورت نتوانید بنویسید، آن وقت چکار می‌کنید؟

د. آه. . . اولاً که‌امیدوارم‌چنان روزی‌پیش‌نیاید؛ گرچه‌فکرمی‌کنم که‌برای ده سال، دست‌کم برای ده سال دوری، شاید هم بیست سال دوری مایه دارم برای نوشتن. چون همین جا که من بنشینم و از اتاقم نروم بیرون، برای بیست سال کار مایه دارم در وجودم. آخر من هنوز راجع به تجربیات مستقیم و بی واسطهٔ خودم یک سطر هم ننوشته‌ام! با وجود این، امیدوارم هرگز چنان ناچاری‌یی پیش نیاید.

ف. شما این حستان خیلی شبیه ریتسوس است. او هم هرگز حاضر نشد حتی برای یک لحظه از کشورش بیرون برود، در حالی که می‌گوید «جهان یکیست» و این عنوان یکی از کتاب‌های او هم هست.

د. این روحیات و نظرهای مشترک گمان می‌کنم ناشی از تحقیری است که بر ملّت‌های این دو سرزمین رفته. اما در قیاس، من طفلی هستم در مقابل ریتسوس که خود یک اسطوره است. تفاوت دیگر این است که ریتسوس یک انقلابی و یک مرد سیاسی هم هست.

ف. بله. از این جهت گفتم شما شبیه به او هستید که نه از وطن‌تان می‌خواهید جدا بشوید و نه از مردم‌تان و نه از آن جانمایه‌ای که کار شما را تشکیل می‌دهد.

د. بله، از وجود مأنوسم نمی‌خواهم جدا بشوم و اجباراً دروجود نامأنوس سکنا بکنم. آن هم وجود است البته؛ جهان وجود است، ولی من‌بااین پاره‌اش مأنوسم،

اگرچه بسا خوارم داشته باشد.

**ف.** اما این سؤال پیش می‌آید که آیا شما از این رنج لذّت می‌برید؟

**د.** اصلاً خود آزار نیستم. من همیشه به تلاش عشق و به تلاش روشنی و به تلاش شادی رنج را تاب آورده‌ام. من از هیچ چیز به اندازهٔ شادی لذّت نمی‌برم. پس رنج را فقط به امید روشنایی و شادی تحمّل می‌کنم.

**ف.** و از آن چه مایه‌ای می‌سازید؟

**د.** نه به قصد این که مایه‌ای بسازم. ناگزیر درش گرفتارم و آن هست که در این پیوند جبری مایه‌هایی در من می‌سازد. ببین، خیلی باریک هستند این نکات. بعضی‌ها ممکن است فکر کنند که هنرمند باید رنج بکشد تا خلق کند. اما من چنین قراردادی را قبول ندارم، بلکه من وقتی می‌توانم دست به خلاقیت بزنم که شادی و سرشاری پسِ رنج بالیدن گرفته باشد، یا در واقع سرشاری از دلِ رنج سر برافراشته باشد. زندگی رنجباری که بر من یا بر هر کسی وارد است و خودش را اعمال می‌کند یک امر الزامی و ناگزیر است که‌انسان درآن دچاراست؛ اما انتخاب که نکرده! وقت‌هایی بود که من راه می‌رفتم توکوچه‌ها و اگراز یک خانه‌ای صدای دف بلند بود من درنهایت نابسامانی‌گوش وامی‌ایستادم و ازآن ناچیزترین صدای شادی غرق شعف می‌شدم و باید به تأکید بگویم که در نهایت رنج و مذلّت هم بودم ـ بنابراین اصلاً رنج طلب نیستم وعمیقاً عاشق‌زندگی و شوروشوق شایستهٔ شأن آدمی هستم.

**ف.** در واقع، در ناگزیری دست به گزینش می‌زنید.

**د.** بله، بله. این عبارت که در برگیرندهٔ مجموعه مقالاتی به همین نام‌است دربارهٔ هنر، هستهٔ فلسفی تفکّر هنری من است.

چ. برای این که امیدواری هم هست دیگر.

د. بی شک.

ف. این گزینش را هم حتماً نوشتن تعیین می‌کند.

د. بله، در من توجیه این رنج به سوی حیات و به سوی شکفتن، نوشتن است. یعنی من رنج را به عشق زندگی بازآفرینی و تبدیل می‌کنم و در حین انجام کار به اوج احوال روحی می‌رسم و بسا اوقات به وجد در می‌آیم و اگر تعجب نکنید بگویم که از وجد به سماع در می‌آیم. آن رنجی که زایا نباشد به بدبینی [1] منجر می‌شود و این چیزی نیست که جاذبه‌ای برای من داشته باشد. نه، انزوا هم از نظر من معنای دیگری دارد. خیلی‌ها ممکن است به شما برسند و دربارهٔ من بگویند که فلانی آدم گوشه‌گیری است. خیلی شینده‌ام و درست هم گفته‌اند، امّا برای من این گوشه‌گیری و انزوا در عذاب کشنده‌اش به قصد ارتباط با زندگی است، نه به قصد تقدّس انزوا و گوشه‌گیری!

چ. می‌خواستیم راجع به مخاطبین شما سؤال کنیم و این که آیا آثار شما مخاطبین خود را پیدا کرده است؟

د. بله، آثار من عمیقاً خوانندگان خود را پیدا کرده‌اند؛ و آنان تمام کسانی هستند و تمام کسانی می‌توانند باشند که با زبان فارسی آشنایند و تمام کسانی می‌توانند باشند که بخواهند با زندگی مردم ما ـ با زندگی مردم خودشان ـ باز آشنا بشوند. همچنین کسانی که بخواهند با پاره‌هایی از زندگی مردم ایران و عمدتاً با تجلّی ادبیات مردم در این دوران آشنایی پیدا بکنند، خوانندگان بالفعل و بالقوّه آثار من هستند. در همین معنا می‌توانم بگویم که آثار من هم ازآن نخستین‌کارها، به طریق منطقی وکاملاً صادقانه توانسته مخاطب‌هایش رادرمیان لایه‌های مختلف اجتماعی بیابد، و همیشه این مردم بوده‌اند که بارابطهٔ زنده و صمیمانه خودموجب شده‌اند

1 Pessimism

که من اعتماد به نفس و باور صدق و حقّانیت از کار و زندگی هنری خودم پیدا کنم. شاید همین داشتن رابطهٔ خلاق بامردمی‌که عمیقاً از قابلیت‌ادراک و تشخیص برخوردار هستند، باعث شده که‌من در داوری‌های‌عصبی وچه بسا پرخاشجویانه نسبت به مردم، هیچوقت با برخی روشنفکران عصبانی از مردم همصدا نبوده‌ام. چون آن نیرویی که من را در کارم به پایداری یاری داده، بجز مردم نبوده است. در عوض به‌همان نسبت‌که مردم از آثار من استقبال کرده‌اند، روشنفکرها ـ بخصوص اهل قلم ـ با این آثار و با خودم برخوردی کین‌توزانه داشته‌اند؛ چه در سکوت‌شان و چه در محافل و نطق و نگارش‌شان. اما سکوت‌شان را می‌شود بـه دو مرحله تقسیم‌کرد؛ سکوت‌انکار وسکوت‌تسلیم؛ ومن اکنون ناظرسکوت‌تسلیم ومجاب شدن آن‌ها هستم. مرحلهٔ اول این سکوت توأم بود با بخل و بهانه‌جویی از وجه مردمی ادبیات. چون درآن سال‌ها نویسنده‌هایی پیدا شده بودندکه بهانه می‌دادند دست همچو روشنفکرهایی که قضاوت‌های بهانه جویانه‌شان را تعمیم بدهند و سره و ناسره را قاطی هم چوب بزنند؛ و کار من دشوار بود. چون باید هم با چپ بازها و هم با راست بازها حساب‌هایم‌را وامی‌کندم، واین فقط باکارمداوم وصیقل یافتن مداوم‌امکان‌پذیر بود. یعنی این که من باید نیماوار و هدایت‌وار کار و راه خودم را دنبال می‌کردم تا سکوت توأم با بخل و بدخواهی را به سکوت‌تسلیم و مجاب شدن بدل‌کنم. و چنین کردم؛ که فرمود (حمدون قصار): «من نیکخواهی را ندانم الاّ در سخاوت، و بدخواهی را نشناسم الاّ در بخل.» ـ پس چنین بوده است تقابل من و روشنفکران. اما مردم، مردم به معنای توده‌های وسیع و گمنام و ناپیدای فردی در اینجا و آنجای سرزمین ما ایران. در این باره من سراغ دارم‌که کتاب‌های من درمیان تمام‌لایه‌های‌اجتماعی، وتوسط کتابخوان‌های اقوام مختلف ایرانی، از کرد و لر و بلوچ گرفته تا خوزی و گیل و طبرستانی خوانده می‌شود وجوان‌هایی‌هستندکه این‌کتاب‌هارا می‌برند تو دهات می‌خوانند برای دهاتی‌ها، و اخیراً هم شنیده‌ام کتاب‌های من در سنگر خوانده می‌شود. این گونه برخورد از سوی مردم ایران برای من بسیار ارزشمندتر است از مهم‌ترین

نقدهای بزرگ‌ترین منقدین ممکن در هر کجا؛ و این شوق و علاقهٔ مردم ما نسبت به این قبیل آثار، از هر نویسنده‌ای، اهمیتش برای من فراتر است از حدود رابطهٔ یک نویسندهٔ موفق با مردم؛ بلکه چنین توجهی از طرف مردم به ادبیات، به استنباط من یک وجه امیدبخش ملی دارد. بنابراین، مخاطبین آثار من طیف وسیعی را در بر می‌گیرند. از قلّه روشنفکران معاصر که محکومند به این که این آثار را بخوانند، تا نسل جوان خانواده‌های دارا و اعیان؛ و مردمی که خودشان را بعینه درون زندگانی جاری در کتاب می‌بینند،که چقدرهم خود را دوست داشتنی و در عین حال رنجبار می‌بینند. برای مثال، من نمونه‌هایی دارم از توجه مردم به این کارها که یکی دو تا را نقل می‌کنم. آخرین باری که رفته بودم تا باز هم راجع به کلیدر پرس و جو کنم ـ که البته این پرس و جوها همیشه ناموفق بود و خودش داستانی دارد که بعداً شاید گفته شود ـ تو خانهٔ برادر زن خان محمد (یکی از قهرمانان *کلیدر*) نشسته بودم در سوزن ده. در آنجا، در آن خانه یک پیله‌وری هم نشسته بود. و من با همراهم (یکی دیگر از قهرمانان کلیدر که به خطا پنداشته بودم مرده است) بودم و صحبت می‌کردیم دربارهٔ گل محمد که آن مرد پیله‌ور گفتش که «راستی، یک کتاب (با همان لهجه خودمان) راستی یک کتابی همین پریروزها آورده بودند توی دکان من می‌خواندند توی سیدآباد که داستان گل محمدها را نوشته بود.» پرسیدم که «این چه جور کتابی بود؟» او گفت «این کتاب اسمش کلیدر بود.» پرسیدم که «چه کسی این کتاب را نوشته بود؟» گفتش که «می‌گفتند که یکی از بچه‌های همین ده دولت‌آبادنوشته.» گفتم‌که «چه جوری نوشته؟» گفت «می‌گفتند که این رفته پای صحبت بابای گل محمد نشسته و هرچی که او گفته این نوشته.» گفتم که «خوب چطور بود کتاب.» گفت که «خیلی شیرین بود.» البته بروز ندادم که نویسنده‌اش من هستم، ولی همین صحبت‌هایی که مرد پیله‌ور می‌کرد و داستان‌پردازی‌یی که پیرامون چگونگی نوشته شدن این کتاب می‌کرد، برای‌من جالب بود؛ ـ ازجمله موضوع پدرگل‌محمد ونقل حکایت و. . . در حالی که من نه تنها پدر گل‌محمّد را ندیده‌ام، چون پیشترها مرده، بلکه

هیچکدام ازاین قهرمان‌ها را ندیده‌ام ـ مگر همان همراهم، آن‌هم بعد از نوشتنش ـ و اصلاً خود پیله‌ور هم شاید نمی‌دانست که پدر گل محمد زنده نبوده در دورانی که من به صرافت جست و جو افتاده بودم از اوایل دهۀ چهل. . . و بعضی از جوان‌ها کتاب را برده بودند در همان دهات سبزوار و تو عشایر سبزوار خوانده بودند. به نظر می‌رسد که این جوان‌ها کنجکاو این می‌بوده‌اند که ادبیات تا چه حد می‌تواند با مردم رابطه برقرار کند؛ پس. . . این کتاب را برداشته بودند برده بودند تو ایلات خوانده بودند؛ و در سال ۵۶ که گذارم افتاد به کرمان، چند تا جوان را برای اولین بار ـ شاید هم آخرین بار ـ دیدم که گفتند: «ما چندتایی هستیم‌که کتاب‌های تو را می‌بریم تو دهات پخش می‌کنیم و خوانده که شد جمع می‌کنیم وَباز می‌بریم تو دهات دیگرپخش می‌کنیم.» و... عکس‌العمل شنوندگان ایلی این‌بوده که «عجب! آن زمان این آدم کجا بوده که این چیزها را دیده و نوشته که ما ملتفت نشده‌ایم؟» و چنین کارهایی از طرف جوانان ما در حوالی سرخس، تربت و کرمان هم انجام گرفته بود. این از جهت رابطه با مردم بی‌سواد، یعنی بی‌سواد به معنی ناتوان از خواندن و نوشتن. در مورد کارگرها، یعنی بخش عمدۀ دیگری که وجود دارد در جامعۀ ما در گذشته و دهۀ چهل ـ پنجاه در همان دورۀ سکوت نفی، نامه‌هایی به دستم می‌رسید بدون نشانی بازگشت نامه و با قید شغل نامه‌نگار که غالباً به من ایراد می‌گرفتند و گاهی وقت‌ها قدری هم تندی می‌کردند و راهنمایی می‌کردند و می‌خواستند که این‌جوری یا آن جوری بنویسم و پیشنهاد می‌کردند که این کار را بکن و این کار را باید کرد، فلان و این‌ها؛ که خوب. . . من همه را می‌خواندم و یاد می‌گرفتم و به شوق می‌آمدم که بالاخره کاری که کرده‌ام بیهوده و بی‌ربط نبوده است، چون اگر کسانی برای کار ادبیات ارزش قائل نباشند و کتاب را نخوانده باشند به فکر نمی‌افتند خط نامه‌ای به نویسنده‌اش بنویسند بدون امضاء و بدون آدرس؛ که همین جوری الله بختکی برسد به دست من. در میان دانشجویان و محصلین هم که طی ارتباطاتی که در آستانۀ انقلاب ما توانستیم با مردم پیدا بکنیم مشهود بود که این کتاب‌ها را

می‌خوانند و خوب هم می‌خوانند و با دقت و... خیلی‌های‌شان هم می‌آمدند به گفت وگو و ایراد و تنقید و تحسین و هنوز هم گه گاهی تک وتوک می‌آیند، نظرات انتقادی‌شان را مطرح می‌کنند و من می‌شنوم. درسال ۵۳ هم که من را دستگیر کردند و یکی دو سال وقت عزیزم را به هدر بردند یکی از اتهاماتم این بود که «تمام این افرادی راکه ما می‌رویم دستگیر کنیم تو خانه‌هاشان کتاب‌های تو هست!» و بالاخره ساواک مدعی بود که این افراد بازداشت شده می‌گویند: اگر که ما به خاطر کتاب او می‌رویم زندان، پس چرا او خودش ول دارد می‌گردد؟ و مارا هم بردند کنار دست دوستان! پس معلوم است که در تمام لایه‌های اجتماعی این کتاب‌ها مخاطبین خود را پیدا کرده‌اند. من حتی خواننده‌هایی داشته‌ام که از جاهای دیگر راه افتاده‌اند طرف حوالی سبزوار تا زمینه‌های زندگی قهرمانان داستان‌ها را از نزدیک ببینند. و آخرین‌شان دو تا جوان بودند از همدان که رفته بودند به سبزوار و یادداشتی هم برای من پیش یکی از همولایتی‌هایم گذاشته بودند که ای محمود دولت‌آبادی تو ما را مثال امیرارسلان آوارهٔ بیابان‌های خراسان کرده‌ای! و این قبیل نامه‌ها که به دستم می‌رسند از دوردست‌ترین مناطق کشور، کم نبوده و نیستند. پس مردم خودشان را جمع می‌کنند، به اصطلاح ما دهاتی‌ها. توجه می‌کنید؟ پس آثار من خودشان مخاطبین خود را پیدا کرده‌اند، چون مردم آنچه را که‌مربوط به خودشان باشد جمع میکنند و ازش نگهداری می‌کنند و این اهمیت و ارزشی است والاتر از مخاطب صرف بودن. کما این که تمام این‌گذشتهٔ لت وپارشدهٔ تاریخ اجتماعی ـ فرهنگی ما توسط همین مردم بوده که جمع‌آوری شده و نگهداری شده؛ پادشاهان که نمی‌آمدند مثلاً فلان شعر و فلان بیت را درکجا بیابند و درکتابخانه نگهدارند؟ ارزش‌های متعلق به مردم تو سینه مردم، تو عرق و خون مردم، تو کاغذ پاره‌های مردم حفظ و نگهداری می‌شود. آخرین بار یکی از جوان‌های تربت جام آمد و برای من دو ـ سه منظومه شعر از شعرای گمنام روستاهای تربت آورد که با دست نوشته شده بود در حدود صدسال پیش، و با خط بسیار خوش. شعرهای بسیار عالی هم درشان بود و من

البته او را معرفی کردم به دانشگاه تهران، به استاد شفیعی کدکنی که این‌ها را بلکه چاپ بکنند. او البته کار مدیریت که دستش نبود، و قسمت مدیریت آنجا گفته بود که ما حاضریم این‌ها را از تو بخریم؛ و این هم زده بود زیر بغلش و گفته بود که من برای فروش که نیامده‌ام اینجا؛ و به من گفت چکار کنم؟ گفتم این تمام کاری بود که از من بر می‌آمد. اما اهمیت کار این است که او رفته بود تو دهات گشته بود و این نسخه‌ها را از سه شاعر گمنام دهات تربت جام، از نسل سوم به دست آورده بود و حفظ کرده بود. و این نشان می‌دهد که مردم اگر موردی باشد که به خودشان و به زندگی‌شان مربوط باشد آن را حفظ و نگهداری می‌کنند. بنابراین، باید گفت که مخاطبین آثار مربوط به مردم، در نهایت خود مردم هستند و این در ارادهٔ فرد نیست.

چ. به توطئه سکوت بخشی از روشنفکران اشاره کردید در رابطه با کارهاتان و این که به هر جهت مردم به آثاری که متعلّق به خودشان هست، به خاطر آن‌ها خلق شده، دسترسی پیدا می‌کنند. ولی آیا اعتقاد ندارید که روشنفکرها کانال مهمی هستند برای این که ادبیات و هنر به طور کلی در میان مردم گسترش پیدا بکند؟

د. چرا. . .

چ. این کانال را معتقدید که ندارید یا خیلی ضعیف. . .؟

د. بله، نداشته‌ام و ندارم هم، و حالا دیگر احتیاجی هم به آن ندارم؛ چون کار من ارتباط منطقی خود را با مردم پیدا کرده است. البته من در زندگیم. . . در برخی موارد ـ که کم هم نیستند ـ با روشنفکرها، برخوردهای زمخت دهقانی داشته‌ام. در اصل به مناسبات محفلی روشنفکران برخورد اعتراض‌آمیز داشتم، علتش هم این بود که در دههٔ ۴۰ من با شیفتگی بیش از حد رفته بودم طرف روشنفکران. چون برای من که جوانی اصالتاً روستایی و شیفتهٔ هنر و دانستن بودم محیط

روشنفکرانه جاذبه‌های فراوانی داشت و می‌توانست‌داشته‌باشد. پس من با شوق جذب شدم و با یأس کناره گرفتم. چون آنچه راکه می‌طلبیدم نیافتم، بلکه آنچه دریـافتم بیشتر «درماندگی شخصیت» بود، در حـالی که من در جست وجوی «تعالی شخصیت» بودم. بزرگ‌ترین فایدهٔ تجربیات آن سال‌ها این بود که توانستم «بت»های ساخته شده در اندیشه و هنر را از نزدیک ببینم و بشناسم و دریابم که آن‌ها سنجیده ساخته شده‌اند از طرف جریان‌های مختلف. در آن بت‌ها بیش از هر چه دیدم «خودپسندی» و «خود بزرگ بینی» بود، وآنچه رواج می‌دادند آغشته به دروغ و تعصبات بود. و در میان پیروان آن بت‌ها هم آنچه‌می‌دیدم بیشتر همان دورویی و دروغ و تعصبات قالبی بود. آدم‌هایی را می‌دیدم‌که از همدیگر تعریف بیخودی می‌کنند و در همان حال پشت سر هـمدیگر زشتگویی می‌کنند. پس هیچ عیار متعالی و آموزنده‌ای نتوانستم از آن‌ها فرا بگیرم، و تعجب می‌کردم که یک جماعت اهل ذوق چطور می‌توانند روز و شب خود را با تکرار و تکرار و تکرار ـ تکرار تعریف و تکذیب که هر دو دروغ بود ـ بگذرانند! بنابراین من برای این‌که وجود خودم را سالم از این تباهی‌هانگاه دارم‌عطایش را به لقایش بخشیدم و حتی از اقلیت روشنفکران نسبتاً سالم‌تر هم دوری کردم و کناره گرفتم. چرا؟ چون فکر می‌کردم و فکر می‌کنم که انسان اگر حقیقتاً اثری خلق می‌کند یا کاری انجام می‌دهد ـ نه در هنر، اصلاً بگو در کار تـراشکاری، در کار دهقانی، در کار معلمی ـ اگر کاری انجام می‌دهد و به صدق دل انجام می‌دهد، نیازی به این ندارد که دیگران او را موردتشویق و این‌جور حرف‌ها قراربدهند و تلویحاً ازاو تعریف و تشویق بخواهند و در پیداکردن چنین‌استنباط و روحیه‌ای من‌مدیون دو نیروی مشخص هستم: یکی آنچه به زمینه‌های دهقانی و کارورزی‌ام مربوط می‌شود؛ و دیگری به درک منش و روحیهٔ عرفای کبیر خودمان. چون کارورز حقیقی در هر زمینه‌ای مستغنی است و باید مستغنی باشد. نمی‌دانم شما دقت کرده‌اید یا نه، اما من چنین آدم‌هایی را ـ کاری و هم بیکاره ـ دیده‌ام. مثلاً اگر تو یک گاراژ وارد می‌شوید حتماً کارگری را می‌توانید پیدا بکنید که سرش تو کار خودش است و

اصلاً به تو که مثلاً کنار دست رفیقت نشسته‌ای، با دوستت و قوم و خویشت برای تعمیر ماشین رفته‌ای، توجهی ندارد؛ نه این که بخواهد به تو بی‌حرمتی بکند ها؟ نه، او تمام توجهش به کار خودش است، او مجذوب کاری است که داردانجام‌می‌دهد. درهمان‌جا شما کارگری رامی‌توانیدببینید که در عین مشغولیت خودش بیخودی دور وبرتان می‌پلکد. این‌ها دور جور آدمند، یعنی آن که کارش را می‌داند و به کارش عشق دارد و ضرورت وجودش را در پیوند با کارش دریافته است؛ و دیگرآن یکی‌که قطعاً کمترکارمی‌داند، از زیرکار درروتر است، دروغگوتر است و بالاخره یک جای کارش می‌لنگد. همچو آدمی به جای این که بنشیند و به کار دقیق‌تر بپردازد، به تو و به مناسبات می‌پردازد. من در این دو گروه مردم اون اولی را بیشتر دوست دارم. و از همان اوایل خودم را این جور تربیت کرده‌ام که: آقای‌دولت‌آبادی، توبه‌جای‌همهٔ‌این مناسبات‌به‌کارت‌بپرداز!وعمده رضامندی زندگی من همین تصمیمی است که درباره خودم گرفته‌ام و بدان عمل کرده‌ام، و شگفتا که در جوانی هم چنین تصمیمی گرفتم؛ یعنی در آن دوره از عمر که انسان شیفتهٔ ستوده شدن است. و این بعد از آن بود که چند صباحی وارد آن پوشه و پیرایه‌ها شده بودم و چنان مناسبات ناسالمی را درک کرده‌بودم. پس دوری گرفتم و طبیعی است که این دوری تبدیل شد به جبهه‌گیری متقابل. آن‌ها هم در مقابل من جبهه گرفتند و این جبهه گیری همچنان محفوظ است، و در کانون نویسندگان هم وجود داشت که متشکل شدند همهٔ نویسندگان و درست در آستانه انقلاب خیلی‌ها انقلابی هم شدند، در حالی که شاهکارهای‌شان در آخور تلویزیون ملی (!) نیمه کاره مـانده بود! و همان زمان من مقـاله «پشت نقاب»[1] را نوشتم و چاپ کردم. بعد از انقلاب هم این دورویی و غرض وجودداشت والان هم وجود دارد که نشانه‌اش را در «حاشیهٔ کلیدر» و همچنین در سوی لامپا می‌توانید ببینید؛ و من هم این تضاد دو سویه را پذیرفته‌ام. برای این که من در مقابل چپ بازها و راست بازها می‌خواهم بگویم و ثابت کنم که معیار راستی کدام و معیار دروغ

---

۱. این مقاله نخستین بار در گاهنامهٔ اندیشه به چاپ رسید. نگاه کنید به رد، گفت و گزار مهنج.

کدام است؛ اگر شده ناچار بشوم درِ این خانه را روی خودم ببندم و صبح تا شب فکر بکنم و تو کله خودم چکش بزنم؛ چون برای کار و زحمت و صرف عمر اهمیت قائل هستم.

**ف.** بنابراین شما احتمال خطا را در خودتان چگونه پیدا می‌کنید؟ وقتی برایتان اهمیتی ندارد به اصطلاح آن چیزهایی که روشنفکرها می‌گویند، حالا چه خوب چه بد، چه تعریف بکنند چه بد بگویند؛ به هر حال شما یک میزان برای خودتان باید باشد که یک طوری بفهمید به اصطلاح ممکن است در جایی از کار دچار لغزش شده‌اید؟

**د.** این‌ها را اگر آموختنی باشند، ضمن این که گوش می‌دهم ـ و غالباً به واسطه و روایت چندم ـ می‌آموزم، در عین حال که برایم اهمیت تعیین کننده ندارد؛ چون نهایتاً نویسنده با آینهٔ‌صدق خودش مواجه‌است و خود بایدجواب خود را بدهد. و در آن نکته‌ای که شما بهش اشاره می‌کنید میزان این است که وقتی با اندوه تمام پشت آن میز می‌نشینم، شش یا هشت ساعت بعد که با وجد از پشت آن میز بلند می‌شوم، نقد هم شده‌ام توسط خودم؛ یا هنگامی که با وجد تمام پشت آن میز می‌نشینم و هفت ـ هشت ساعت بعد با اندوه و خستگی مرگ‌آور بلند می‌شوم، نقد هم شده‌ام توسط خودم؛ و وقتی که به یک کار بارها و بارها مراجعه می‌کنم و روی یک پاره از مطلب لحظه‌های بی‌پایانی را درنگ می‌کنم و گاهی تا هشت ـ نه بار بازنویسی می‌کنم، در معنا سعی می‌کنم که به آن میزان، به عینیت آن میزان در آن لحظه دست پیدا کنم. توجه می‌کنید؟ آن ـ بهتر است بگویم معیار ـ به عنوان یک اصل در وجود من پیدا شده و همچنان با من رشد کرده و با من رشد خواهد کرد اگر کار بکنم؛ یعنی اصل انتقاد از کار و دقّت به کار و ریاضت کار و مراقبت از کار و خرده‌گیری از خودم و از کارم و غیره. . . امری دائمی و عجین شده با روح و کار من است. بگذار مثالی نقل کنم (به معنی) از بایزید بسطامی در معنای مراقبت از خود و خطر رضایت از خود ـ چون من به [illegible] خیلی

ارادتمندم از لحاظ سیر تکوینی روانی در آن‌ها برای رسیدن به آنچه که برای‌شان اهمیت‌داشته است، و آن را بسیار خودی‌می‌بینم‌نسبت به سیر و سلوک هنری ـ او می‌گوید دوازده سال ریاضت کشیدم تا خودم را شایسته بکنم برای نزدیک شدن به معبودم و ناگهان دریافتم که من به این شایستگی رسیده‌ام؛ و چون این را دریافتم حس کردم وای که من به عُجب آمده‌ام، پس پنج سال دیگر به خودم ریاضت دادم تا این حس رضایت از خود را از بین ببرم [۱]. به گمانم چنین برخوردی با خودم از لحاظ تکوین روح به اون معنای عرفانی و از حیث سلوک و رشد شخصیت در کار و هنر یک برخورد دقیق انتقادی است با خود و بار معنای «مراقبت» نیمایی را هم در این برخورد و برداشت می‌شود دید و این معنا در مورد کار هنرمند کاملاً صادق است؛ چون همیشه خطر «رضایت از خود» و «رضایت از کار خود» وجود دارد که بازدارنده و مخرب است، و به همین جهت هرگز پیش نیامده که من بیش از یک لحظهٔ گذرا مراجعه بکنم به کاری و پیش خودم بگویم «درست است» و روی این درستی پا قرص کنم؛ وحقیقت این است که من تمام مدت را در تب و تاب «نتوانستن» وگذر از گذار دشوار «نتوانستن» بسر می‌برم. یعنی من همیشه‌می‌گویم‌خدایا چطور می‌شودکه‌بتوانم‌این پاراگراف را به پایان برسانم، چطور می‌شود که بتوانم این بند را به پایان برسانم، چطور می‌شود که من بتوانم از گرداب این گره‌بیایم‌بیرون‌و همراه‌دراین شک‌کشنده بسر می‌برم‌که «آیابازهم‌خواهم توانست‌بنویسم؟» پس درحالی که با این وسواس پر درد و رنج از بطن دشوار زندگی خلاقیت عبور می‌کنم دیگر چه نیازی است که منتظر بمانم تا ببینم مثلاً آقای فلانی چه خواهد گفت و چه خواهد نوشت؟ گیرم گفت خوب است یا بد است؛ به من چه که گفت خوب است یا بد است؟ من که هر چه

---

۱. نقل است که گفت (بایزید گفت): «دوازده سال آهنگر نفس خود بودم و در کورهٔ ریاضت می‌نهادم و به آتش مجاهده می‌تافتم و بر زندان مذمت می‌نهادم و پتک ملامت می‌زدم تا از خود آینه‌ای ساختم. پنج سال آینهٔ خود بودم و به انواع طاعت و عبادت آن آینه می‌زدودم. پس یک سال نظر اعتبار کردم. بر میان خود از غرور و عشوه و اعتماد بر طاعت و عمل خودپسندیدن زنّاری دیدم. پنج سال دیگر جهد کردم تا آن زنّار بریده شد. . .» شیخ فریدالدین عطار نیشابوری. تذکرةالاولیاء. به کوشش دکتر محمد استعلامی. شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، تهران ۱۳۵۲، ص ۱۱۹-۱۱۸.

داشته‌ام در کارم گذاشته‌ام و آنچه دیگری خواهد گفت هم که ـ غالباً ـ نیروی تازه‌ای را در من کشف نمی‌کند تا مرا به آن واقف کند؛ پس چه؟ من دارم می‌زایم اینجا، من دارم عرق می‌ریزم، من حیاتم را دارم ایثار می‌کنم؛ و حالا همهٔ این‌ها را بگذارم کنار وایسم ببینم آقا چه می‌گوید؟ نه! آن هم چه کسانی؟ مردک دو هفته بعد از نشر کتاب نظرش را در جُنگ کوفت و زهرمار چاپ کرده، و سه سال بعد که می‌بینمش متوجّه می‌شوم که حتی یک فصل از کتاب را هم نخوانده!. . . با این احوال اگر کسی چیزی گفته یا نوشته خوانده‌ام، توجه کرده‌ام، سعی کرده‌ام که برخورد واقع‌بینانه با آن داشته باشم و از این پس هم. . . منتها من اگر بخواهم این اصول خود را حفظ کنم، اگر بخواهم این جوهر را که تشخیص می‌دهم درست است در خودم حفظ کنم لابد این تضاد هم حفظ خواهد ماند، و این معنا یک بار از طرف من شرح شده در *موقعیت کلی هنر و ادبیات* و آن دیدگاه همچنان برای من از اعتبار برخوردار است. با وجود این، هر کس هر چه دلش می‌خواهد بگوید، منتها مثلی است که می‌گوید: برادریت بجا، جو بیاور و زردآلو ببر.

**ف.** من مایلم بدانم که علّت این را شما چگونه تعریف و تبیین می‌کنید؛ علّت این که چرا اصولاً محیط ادبی ما به این شکل است؛ یعنی حتی وقتی که ما وارد یک کانون هم می‌شویم، متمرکز می‌شویم در یک کانون، باز هم نمی‌توانیم از وظایفی که در درجهٔ اول در قبال مردم به دوش خودمان گرفته‌ایم، برای این که ادبیات سالمی به آن‌ها بدهیم، و یا احیاناً در پیشرفت فرهنگی‌شان مؤثر باشیم با شکست مواجه می‌شویم؛ البته احیاناً؟. . .

**د.** بله، علّت عمده‌اش نشناختن وظایف خود است، همین عدم شناخت وظایف و حدود و عدم ادراک ظرفیت‌های خود است که افراد را دستخوش جاه‌طلبی‌ها و بلند پروازی‌های بال سوز می‌کند. در همین مقولهٔ کانون سند دارم که نوشتم و گلو درانیدم که آقایان ادبیات و نویسنده حدود و وظایف مشخصی دارد و آن عمدتاً عبارت است از نشر سالم اندیشه در میان مردم؛ اما آن روزها

مردم تو خیابان‌ها بودند و غالب روشنفکران هوایی رهبری سیاسی ـ انقلابی مردم شده بودند. علّت عمدهٔ گسیختگی نویسندگان و هنرمندان، صرف نظر از فضای سیاسی مبتنی بر اِعمال زور، این بود که اهل ادب و هنر حدود وظایف و ظرفیتهای خود را نخواستند بشناسند و خود به روند گسیختگی دامن می‌زدند. در واقع شکست‌از آنجایی ناشی‌شدکه خواستند از هنر وادبیات وسیله‌ای بسازند برای اهداف روزمرهٔ سیاسی. اما من ادبیات را فی‌نفسه یک رکن عمده می‌شناسم و دون شأن هنر و هنرمند می‌دانم که تبدیل به یک وسیلهٔ سیاسی روز بشود. نهایت این سیاستمداران هستند که می‌توانند از هنر و ادبیات هم بهره‌مند بشوند. بنابراین، در مورد برخورد خودم با آن دسته از روشنفکران، و این نفی متقابل می‌توانم با ایمان بگویم که وجه خاصی دارد، شاید بشود گفت یک وجه طبقاتی دارد. یعنی من کسی هستم با روحیه‌ای دهقانی که نه دبیرستان تمام کرده‌ام، نه دانشگاه تمام کرده‌ام، نه‌استاد داشته‌ام، نه‌مرشد داشته‌ام، نه‌باصطلاح مراد داشته‌ام و نه محفل داشته‌ام و نه کسانی را داشته‌ام که از بالا به من چیزی یاد بدهند؛ پس من دقیقاً از مغزاستخوان‌این زندگی‌بیرون آمده‌ام وملاک ومعیارهای خود را دارم. وهمیشه هم سعی دارم حدّ و حدود خودم را بشناسم. در چنین وضع ومناسباتی است‌که ماتلقی‌های متفاوتی‌ازکار واندیشه ومردم داریم. چون من نیامده‌ام که با هدفی از پیش تعیین شده آثاری برای خلق‌ها بنویسم! نه،... من به نیروی زندگی آورده شده‌ام، بناچار کتاب خوانده‌ام و کار کرده‌ام و بناچار نوشته‌ام، فریاد زده‌ام و ناچار شده‌ام که به‌فریادم شکل وقواره‌بدهم واین کوشش مستمرسالیان در جهت قواره دادن به‌مشقّاتی که حس می‌کرده‌ام، شده ادبیات من، و شده عامل دوگانگی بین آن‌ها با من؛ وگرنه بین من و دیگران پدرکشتگی که نبوده!

ف. البته شما نخستین کسی نیستید که فکر می‌کند برای آفرینش خلاق هنری باید محیطی دور از جنجال‌ها، باند بازی‌ها، توطئه‌ها و بی‌ادبی‌های ادبا پیش

بگیرد. در سکوت خودش شروع کند به آفرینش. ما قبلاً هم داشتیم کسانی مثل هدایت، مثل نیما، مثل فروغ، کسانی که به هرحال با همه اشتیاقی که به مراوده با روشنفکران عصر خودشان داشتند، بالاخره به این نتیجه رسیدند که جز اتلاف وقت کاری نمی‌کنند.

د. پیش از این هم اشاره کردم به آن فرزانگان، اما مناسب می‌بینم که بگویم خودکشی هدایت و کوه گزینی نیما نکات ساده‌ای نیستند؛ آن واکنش‌ها را من فقط به حساب دیکتاتوری و اختناق نمی‌گذارم. آن واکنش‌ها به معنای قهر بود، قهر از بخل و دورویی محیط روشنفکرانه؛ معذرت می‌خواهم حرفت را قطع کردم.

ف. این را بررسی نمی‌کنید، این علّت را؟. . .

د. علّت؟. . .

ف. علّت این وضعیتی را که در روشنفکرها هست؟

د. مشکل روشنفکر «خود» است. . .

ف. خودگرایی؟

د. بله.

ف. حالا معذرت می‌خواهم، ما این خودگرایی شما را نمی‌خواهیم از این طبقه، از این سنخ به حساب بیاوریم به قول معروف. ولی در خود شما هم یک نوع خودگرایی هست، یا آنچه که شاید دوستمان گفت، فردیّت ـ به قول معروف ـ خاص هنرمند.

د. این فردیّت هنرمند است و خودگرایی نیست. . .

ف. بله یعنی منظورم این است که این را روشن کنید برای خواننده...

د. این فردیّت هنرمند است که من در ارتباط ناگزیر خلاقیّت به آن خو گرفته‌ام و حقّش را هم برای خودم محفوظ می‌دارم. اما آنچه را که عیب بزرگ می‌شناسم، جاه طلبی‌های فرصت طلبانه است، و این خصلت درجریان‌انقلاب به نحو بارزی آشکار شد و از چپ تا راست را هم در بر می‌گرفت. یعنی این که روشنفکران نشان دادند که همهٔ تلاش‌هایشان در زمینهٔ فرهنگ و هنر محملی بوده است برای دست یافتن به قدرت سیاسی ـ و این برای روشنفکر سیاسی و انقلابی امری طبیعی است ـ لکن ما می‌دانیم که اغلب آن‌ها که بیشتر هم سنگ سیاست را به سینه می‌زدند، پیش از انقلاب ـ و چه بسا که بعد هم ـ سیاسیِ تشکیلاتی نبودند، سهل است که مخدوم دستگاه هم بودند و بعضی‌هاشان پول‌های کلان هم گرفته بودند، اما در آن لحظهٔ سیاسی اوپوزیسیون شده بودند و یک آن هم حاضر نبودند از گُردهٔ سیاست پایین بیایند. اما حالا کجا هستند آن‌ها که درآستانهٔ انقلاب تز «همه چیز سیاسی است» و «هنرمند که ندّاف نیست تا صنف داشته باشد» را خلق‌الساعه‌تراشیده‌بودند؟ پس فرق‌است‌بین‌فردّیت‌خلاق‌هنرمندبا جاه‌طلبی‌های فرصت طلبانهٔ روشنفکری. این تجربه‌ها خودش مایهٔ جدایی مضاعف شده؛ و گرنه شما بدانید که هر آدمی به عنوان آدم ـ تا به تنهایی عادت نکرده ـ بعد از ظهرش را علاقه‌مند است بنشیند با چهارتا دوست چایی بخورد، یکی بگوید یکی بشنود، رمقی بگیرد، و اگر هنرمند بعد از ظهرش را هم می‌گذارد برای کارش و برای تداوم رنج کارش این خودگرایی نیست، این همان فردیت هنرمند است که کوشش دارد تتمهٔ رمقش را هم صرف کارش کند... چه بسا در ناچاری انزوا ـ توفیق اجباری.

چ. البته یک مقدار قضیه برمی‌گردد به مقولهٔ روشنفکران در ایران که رشد تکوینی خودش را آن طور که باید و شاید طی نکرد. یعنی در آغاز مشروطه یا کمی پیش از آن، یک عده رفتند فرنگستان و نظریات آزادیخواهانه را خیلی

مکانیکی وارد این جامعه کردند. البته خوب ارج و ارزشش بجا، ولی این آشفتگی در فضای روشنفکری ایران خاص دورهٔ ما نیست؛ سابقه دارد.

د. و علت هم دارد. وقتی که امکان دیالوگ در جامعه وجود ندارد، غالباً هنرمند است که سنگ رو یخ می‌شود. به عبارتی وقتی که خفقان حاکم است و نیروهای سیاسی نمی‌توانند ارتباط سالم با مردم برقرار بکنند طبیعی است که دنبال صدا می‌گردند، که این صدا بتواند با مردم و با پشتوانهٔ آن‌ها ارتباط برقرار بکند. خوب در این دوره‌ها که معمولاً زیاد هم طولانی نیستند کسانی هستند که صدایی دارند دیگر، شعری می‌گویند و داستانی می‌نویسند، تئاتری... و این‌ها اگر خودشان را نشناخته باشند و جای خودشان را نشناخته‌باشند و مرزهارا روشن ندیده باشند، قاطی می‌کنند. مگر کم داشتیم که قاطی کردند؟ در حالی که من از همان ابتدا یادم هست که ـ در سن بیست و دو سه سالگی حتی ـ بحث می‌کردم و این کلمه‌اش یادم است که می‌گفتم آقاجان ادبیات‌برای خودش‌یک رکن است. هنوز هم معتقدم سعی داشته‌ام و دارم که جای این رکن را در جامعه پیدا بکنم. التفات می‌کنید. منتها دیگران فکر می‌کردند و تأکیدی حال بهم زن داشتند روی این مفهوم بدیهی که «ادبیات برای خلق است، در خدمت خلق است، هنرمند هم در خدمت خلق است» و به حدّی که آدم حالش از تکرار بدیهیات بهم می‌خورد. شاید به همین علّت برخورد من ـ در جلسات قبلی هم گفتم ـ با زندگی و با مردم برخورد دیگری بود. در نتیجه من رفتم که به خودم بگویم آقا تو به عنوان نویسنده کارَت چیست؟ فنون و رموز کارَت چیست؛ هدف کارَت چیست، و نهایتاً کیفیّت و کمیّت کارَت چیست؟ و به خودم با کارم جواب دادم، جواب با کار، یعنی من کارم روی آن صندلی و پشت آن میز است. منشأ رابطهٔ من با مردم هم این است.

ف. پس شما سخت معتقد هستید که هنرمند و نویسنده، بخصوص در درجه اول، نسبت به کار خودش مسئول است تا نسبت به مسائل دیگر؟

چ. نسبت به حرفهٔ خودش.

د. بله، سخت، و به این عقیده‌ام عمل کرده‌ام. مسائل دیگر در کار هنرمند نهفته است.

چ. و لازم نیست که بازتاب و اثر کار هنری بلافاصله باشد.

د. بله، درسته.

چ. چنین اثری تشکیل یک وزنه را می‌دهد که در یک مرحلهٔ دیگر از تاریخ می‌تواند به عنوان یک نیرو عمل کند.

د. در ادبیات عمدتاً حرکت کند و بطئی و تدریجی است و الزاماً عمیق و اگر اثر هنری کاربرد ویژه‌ای در یک دورهٔ تاریخی پیدا کند عمده آمادگی تاریخی جامعه است، نه استثنایی بودن آن اثر. به همین اعتقاد، من هرگز به ریش نگرفتم آن حرف ساواک را که می‌گفت مخالفینی را که ما دستگیر می‌کنیم کتاب‌های تو را خوانده‌اند؛ گیرم که خوانده بودند، اما این کتاب‌ها نبودند که انقلاب بر می‌انگیختند، بلکه انقلاب بود که خوراک می‌طلبید.

ف. حالا در این راستا لازم است که به یک نکتهٔ دیگر هم اشاره بکنیم که ما شاعران و هنرمندان و نویسندگانی هم در دنیا داریم که این‌ها پیش از این که شاعر و نویسنده و هنرمند باشند مرد سیاست بوده‌اند که نمونه‌هایشان مشخص است. مثل چه گوارا که مجموعه شعر دارد.

د. هوشی‌مین ازنظرمن‌مثال‌جامع‌تری است. چون‌هوشی‌مین درزندگی انقلابیش ثابت کرد که در کجای زمین ایستاده است، چه‌می‌کند، به کدام‌سوی زندگی حرکت می‌کند و در ارتباط با چه مسائلی هست و غرض‌هایش روشن و حرف و عملش هم روشن بود. این مرد، مرد انقلاب، مرد شرف و مرد مردم انقلاب است؛ اما این مرد مردم انقلاب، ممکن است نقاشی هم بکند، شعر هم می‌تواند بگوید، غزل عاشقانه‌هم‌می‌تواندبسراید؛امااین ارزش مضاعف‌است‌برای‌انسانی به برجستگی

هوشی‌مین. روی تیپیک‌ترین‌شان من دست گذاشتم. اما سئوال من این است: آیا ما هوشی‌مین را به عنوان شاعر می‌شناسیم؟

**ف.** نه؛ آن‌ها هیچوقت ادعای این که هنرمندند نداشتند، اما در کشور ما از این بابت قربانی‌هایی از لحاظ سیاست داشته‌ایم. چه آن‌هایی که بسیار با استعداد بودند، حالا من اسم می‌برم بعد شما اگر خواستید می‌توانید خط بزنید، مثل ساعدی که چه چهرهٔ خوبی بود. آغاز خوبی بود به هر حال در قصه نویسی.

**د.** او قربانی بی‌تابی خود و ستایش روشنفکرها شد، قربانی مناسبات فریبندهٔ روشنفکرانه. آنقدر ازش تعریف کردند و او هم دل به آن تعریف‌ها داد که گیج شد. با وجود این، ساعدی خوشبختانه آثار با ارزشی خلق کرد و هنوز هم نمی‌شود و نباید نسبت به او ناامید بود[1]. امّااین با خودهنرمنداست که در لحظات مختلف مراقب خودش باشد. من در این راه مشاهدات و تجربه‌هایی دارم و خیلی دقّت داشته‌ام و همیشه، در بدترین شرایط و بهترین شرایط، مراقب بوده‌ام که دیگران به من به عنوان یکی از هدایتگران انقلابی خودشان نگاه نکنند و همیشه روی این نکته مُصّر بوده‌ام و هستم. پس در حقیقت این خود هنرمند است که اجازه می‌دهد دیگران او رابه‌شکل دلخواه خود دربیاورندیا درنیاورند. دراین برخوردها و مسائل مربوط به آن، من همیشه رفتاری بایزیدی داشته‌ام. گفتند که بایزید (نقل به معنی ) به بسطام می‌آید. مردم گرد او جمع شدند و به استقبال آمدند و او را فرا گرفتند و « با یزید دید که از دست این خلق خلاص نتواند. ماه مبارک رمضان بود. به در دکان نانوایی رفت، نان گرفت و شروع به خوردن کرد. مردم از او پراکندند. برگشت و به اصحاب گفتش که دیدید چگونه من با یک حرکت این جماعت را دور کردم؟» اما چنان است که انگار این نکات فقط خطاب به بعضی افراد در کتاب‌ها نوشته شده!

---

۱. در زمان این گفت وگو زنده یاد ساعدی حیات داشت.

ف. خوب حالا می‌خواهیم بدانیم که دلائل اجتماعی پیدایش ادبیات جدید ایران چه بوده است؟

د. این بحث دیگر و جالبی است که فکر نمی‌کنم من بتوانم از عهده‌اش بربیایم. در عین حال، اگر بگذاریم در فرصتی که من انرژی بیشتری داشته باشم، شاید اندکی توفیق حاصل شود.

چ. بله ما هم مرادمان این بود بحث کاملی باشد که بیشتر از یک جلسه بشود. منتها گفتیم امشب شروع می‌کنیم، در واقع سؤال این است که دلایل اجتماعی پیدایش ادبیات جدید ایران چه بود؟

د. تا آنجا که من برداشت دارم، ادبیات نوین ایران ناشی از نیاز به نو شدن جامعهٔ ایران بوده است و در عین حال زمینه‌ساز این نوگرایی و نو شدن. طبیعی است که اشاره دارم به قبل از مشروطیت که ریشه‌های روشنفکری‌اش می‌رسد به دستگاه اواخر قجری، و ریشه‌های تاریخی‌اش از بعضی وجوه می‌رسد به دستگاه فتحعلی شاه و آن دور و حوالی. امّا عمدتاً، بخصوص تا آنجا که به بحث ما مربوط می‌شود، جوانه‌های نوگرایی اجتماعی در اشکال گوناگون و با آیین‌های متفاوت در عهد ناصرالدین شاه بروز می‌یابد که خودکامگی شاهی یکی از اوج‌های خود را دارد می‌گذارند. در مقابل این خودکامگی که زیر سیطرهٔ روس و انگلیس (البته بیشتر زیر نفوذ روسیهٔ تزاری است) ادامه دارد، طبیعی است که مطالبات اجتماعی تحت آرمان قانون و عدالت نمود پیدا بکند. در واقع جامعه، و باید گفت جریان روشنفکری جامعه، آن چیزی را می‌طلبد که نیست. شاید ذکرش لازم نباشد که نظام اجتماعی عهد ناصری مبتنی بر ملوک‌الطوایفی و قدرت ایلخانی و فئودالی بود و در مقابل قدرت تازه‌ای داشت پامی‌گرفت که جامعه‌شناس‌های ما به آن سرمایه‌داری ملّی لقب‌داده‌اند، واین سرمایه‌داری ملّی که‌طبیعتاً مخالف و دشمن رقیبان خارجی خودش که بیشتر امتیازات اقتصادی را در اختیار خود داشتند بود، به فضای بیشتری برای گسترش و رشد نیاز داشت و

به همین جهت یکی از شورش‌های ترقیخواهی آن دوره همان جریان تحریم تنباکو است که به فتوای آیت ا. . . میرزای شیرازی انجام گرفت و از آن جهت که امتیاز تنباکو در اختیار و اختصاص خارجی‌ها بود. امتیاز گمرک و تلگرافخانه و این‌هاهم که به جای خود، و بعدش مسئله اکتشاف نفت و . . . خلاصه این که خودکامگی داخلی و سیطرهٔ خارجی از یک طرف مردم را به خاک سیاه نشانده بود و از طرف دیگر تجار و کسبه را تحت فشار گرفته بود و در چنین شرایطی، با توجه به نظام کهنهٔ ملوک‌الطوایفی تجارت نمی‌توانست امنیت لازم رابرای رسیدن به‌آیندهٔ طبیعی خود، دارا باشد؛ واین نیروی تازه که رونقش بستگی الزامی با رشد وترقی اقتصادی داشت، خود به خود وارد پیکاری شده بود که می‌بایست موانع کهنه و پوسیدهٔ مزاحم را از سر راه خود بردارد؛ و آن نیروی پوسیده هم البته قدرت و سخت جانی‌داشت و به آسانی نمی‌خواست کنار برود(وآنجورکه درکشورهای اروپایی کنار رانده شد و جانشینی منطقی صورت گرفت، در اینجا کنار هم نرفت. کما این که قاطی انقلاب مشروطیت شد و دیدیم که سردار اسعدها و اتول‌خان‌ها تهران را ـ به عنوان نیروی انقلابی! ـ فتح کردند، سر انقلابی‌ها را بریدند و در مجلس شورای ملّی که یکی از اهداف مهم آزادیخواهان بود، جا خوش کردند.) باری. . . در این پیکار مرگ و زندگی، امثال حاجی امین‌الضّرب‌ها که متکی به سرمایه بودند، طبعاً طرف عناصر متّرقی راگرفتند و امثال علی مسیو، که او هم یک تاجر بود، در مبارزه با استبداد به دار آویخته شدند. البته قصد بازگویی قصهٔ تاریخی ندارم، اما همین قدر می‌خواستم اشاره کرده باشم به زمینه‌های اجتماعی پیکار نوگرایی باکهنه طلبی تا برسیم به مبحث خودمان که ادبیات نوین ایران است. بنابراین، آن خمیرمایه‌ای که زمینه‌ساز نخستین نشانه‌های ادبیات نوین معاصر ما است، همین نبرد نو باکهنه است. در چگونگی تحوّل جامعهٔ ایران و رسیدن به مشروطیت، جامعه‌شناسان و تاریخ شناسان ما نظرات دقیقی ابراز داشته‌اند که دیدگاه هر یک از آن‌ها خواندنی و درخور تأمّل است. اما بازتاب این تأمّل در ادبیات که مورد بحث ما است

مشخصاً به کوشش شخصیت‌هایی آغاز می‌شود که دیدگاه‌های‌شان انطباق نسبتاً نزدیکی دارد با نیروهای ترقّیخواه عصر خود و جالب است که غالباً پیوستگی طبقاتی هم دارند نویسندگان با نیروهای ترقّیخواه زمان. چون دارا بودن سواد و امکان تحصیل علم برای‌شان فراهم بود و پیشهٔ تجارت و صناعت که بدان تعلق داشتند امکان سفر به سرزمین‌های دیگر، بخصوص روسیه و یوروپ را میسر کرده بود و چه بسا تجّاری که فرزندان خود را برای تحصیل به پترزبورگ و استانبول و . . . می‌فرستادند. نکتهٔ جالب این که سه شخصیت برجسته و مؤثر این دوره، یعنی فتحعلی آخوندزاده، طالبوف و مراغه‌ای تحصیلات خود را بیشتر در خارجه تمام کرده بودند و به یک معنا می‌شود گفت که مهاجر بودند ـ و نمونه‌وارترین‌شان همان مراغه‌ای است که یک تاجرزاده است و بنا به وصیت پدر خود به سیر و سیاحت در ایران می‌پردازد و با طرح و پرداختی رمان‌واره، دیده‌ها و شنیده‌های خودراکه شاهدزنده‌ای از فلاکت و عقب‌ماندگی و فرسودگی یک ملّت کهنه و تحت ستم، و بیگانه با تحوّل و تنوّع جهان است، را به رشتهٔ تحریر می‌کشد؛ و این در حالی است که طالبوف کتاب احمد را نوشته و آخوندزاده تمام همّت و تلاش خود را در زمینه‌های مختلف مقاله وتحلیل ونمایشنامه‌صرف‌انتقادازخان، وخان‌بازی واستبداد و عقب‌ماندگی می‌کند در قیاس با پیشرفت‌های علمی و صنعتی اروپا ـ یا به قول خوداو ممالک یوروپ ـ بنابراین، یکی از رگه‌های عمدهٔ ادبیات نوین ایران با این سه شخصیت بارز فرهنگی که باتوجه به‌زمینه‌های‌فکری خود، هریک حب وطن و ترقّیخواهی را تبلیغ می‌کردند، شاخص می‌شود. زمینه یا رگهٔ دیگر ادبی که از جهتی به کار ما بیشتر مربوط می‌شود، ترجمهٔ دو کتاب (رمان) مهم است در همان دوره‌ها؛ که یکی هزار و یک شب است با نثری زیبا و دلنشین به ترجمهٔ عبداللطیف طسوجی تبریزی و دیگر ترجمهٔ حاجی بابای اصفهانی است به خامهٔ زیبا و بسیار استادانهٔ میرزا حبیب اصفهانی. ادامهٔ این رگه نیز می‌رسد به ترجمه‌هایی نظیر ژیل بلاس و ترجمه‌هایی از مولیر و نگارش رمان‌های عشقی ـ تاریخی، از جمله

و سلطنت که یک روحانی همدانی به نام شیخ موسی نثری آن را نوشته است و ترتیب دقیق این آثار را می‌توان در تاریخچه‌های موجود ادبیات معاصر مشاهده کرد. رگهٔ دیگر همانا ترجمهٔ
سفرنامه‌هایی‌است که فرنگی‌هادربارهٔایران نوشته‌اند؛ و عمده‌ترین رگهٔ در آن دوره به مناسبت ضرورت و نیازهای اجتماعی در جهت آگاهی دادن به عوام‌الناس، رگهٔ روزنامه نویسی است که صرف نظر از روزنامهٔ درباری ناصری، باید به «قانون» روزنامهٔ میرزا ملکم خان که در لندن پا گرفت و منتشر شد، اشاره کرد؛ و جالب‌این که درلندن! و نام‌روزنامه هم «قانون!» و در مخالفت با دربار و دستگاهی که بیشتر زیر نفوذ روسیهٔ تزاری است و امثال ملکم خان هم پروردهٔ آنند. این‌جوراتفاقات‌آدم‌را وسوسه می‌کند که به تفسیر و تحلیل مرحوم محمود، محمود توجه بیشتری بکند. کاری ندارم. گمان می‌کنم که می‌شود روزنامهٔ «قانون» و روزنامهٔ «صوراسرافیل» را به عنوان دو نقطهٔ مهم روزنامه‌نگاری آن دوره، از هر حیث مورد تأمل قرار داد. چون اگر هم «قانون» میرزا ملکم کاسه‌ای زیر نیم کاسه داشته بوده باشد، که بعید نیست، اما روزنامهٔ «صوراسرافیل» شکّی نیست که به خودی خود می‌تواند و باید هم به عنوان یک حادثهٔ برجستهٔ تاریخ فرهنگ و سیاست ملی دورهٔ نوین ایران تلقّی بشود.

اما در کار و رشتهٔ ما آنچه مهم است، تحوّل زبان است و در ادبیات نوین ایران؛ همزمان با گرایش نو شدن ادبیات و مضمون ادبی، زبان فارسی هم تحوّل غریبی پیدا می‌کند و این کار مردبزرگ خدا، علامهٔ دهخدا است و می‌شود گفت که او با نوشتن قطعه ـ قصه‌های طنز، که خودش ارزش استثنائی در ادبیات عبوس ما دارد، زبان فارسی را از پیچ و خم‌های تصنّع و سجع و قوافی بی‌مزه یکسره وا می‌کند و نهری روان جاری می‌کند به میان مردم تشنه، نهری که منشأ آن جز زبان خود مردم نیست. بنابراین، من برای ادبیات نوین ایران‌دوره‌های چندگانه‌ای قائل هستم که یکی از پرتلاش‌ترین دوره‌هایش را، که در عین حال زمینه‌ساز دوره‌های بعدی است، دورهٔ اول می‌دانم که از انشائاتی نظیرمنشأت قائم

مقام شروع می‌شود وبه چرند و پرند دهخدا، این کتاب کوچک ولی بسیار مهم پایان می‌گیرد.

جانمایهٔ ادبیات این دوره را می‌توان در مفاهیم وطن‌پرستی، عدالت‌خواهی، آزادی، گرایش به فنون جدید و علوم، انتشار عقاید تازهٔ مأخوذ از فرهنگ غرب و نفی خودکامگی خلاصه کرد.

ف. ظاهراً ما تا قبل از آن ادبیاتی که به توده‌های مردم مستقیماً مربوط باشد نداشتیم؛ چون ادبیات جدید با نقش داشتن مردم در ادبیات مشخص می‌شود دیگر. و در واقع اگر بخواهیم بیشتر و دقیق‌تر و علمی‌تر صحبت کنیم، ادبیات جدید یا رمان جدید یا اصولاً رمان، با شکل‌گیری بورژوازی و اضمحلال فئودالیسم شکل می‌گیرد، و بخصوص در جامعهٔ ما. . .

چ. البته رمان به عنوان یک فرم نوین برای ادبیات جامعه‌ای که می‌خواست نو شود.

ف. بله به این شکل. رمانی که به اصطلاح براساس فرد استوار است، یعنی فرد تمام خواسته‌های خودش را بیان می‌کند و در حاشیه از چیزهای دیگر استفاده می‌کند.

د. رمان در اروپا عمدتاً همزاد بورژوازی است؛ اگر البته آثاری مثل دون کیشوت و عصاکش ترمسی را که حدوداً به‌نزدیکی‌های آستانهٔ رُنسانس‌مربوط می‌شد، مستثنا کنیم.

ف. بله. ما هم قصدمان این بود که این شکافته شود؛ چون شما شروع کردید به بررسی ادبیات یا رمان، از مشروطه تا به امروز، این سئوال می‌توانست جداگانه طرح شود. می‌خواستم ببینم دلائل شکل‌گیری ادبیات چیست؟ واقعاً آیا نیاز عامه بود، و این که مردم می‌خواستند به وسیلهٔ ادبیات آگاه بشوند، یا این که آن متجددین یا آن‌هایی که به هر حال طلایه‌دار جهان جدید، یعنی

آغاز بورژوازی در ایران بودند می‌خواستند به وسیلهٔ ادبیات جدید، خواسته‌های جدید و ترقیخواهی جدید را نشر دهند؟

د. این هر دو سویش مطرح‌است. مثلاً همان طور که می‌دانید طلایه‌داران بورژوازی در ایران که قبل از مشروطیت آغاز می‌شود، به این سو عمدتاً کسانی بودند که در عین حال با اروپا، و فرهنگ اروپا و عمدتاً از طریق روسیهٔ تزاری و فرانسه آشنا بودند. در این معنا تأثیر ادبیات اروپایی را در ادبیات دوران ترقیخواهی ایران نمی‌توان ساده انگاشت. تلاش‌های اهل قلم در آن روزگار برای ترجمهٔ آثاری از زبان فرانسه به ویژه، نشانهٔ محرزی است در این باره. به جنبهٔ آثار نمایشی که توجه کنیم، در ترجمه و تألیف، باز هم بیشتر متقاعد می‌شویم که ادبیات اروپایی چقدر برای پیشاهنگان فرهنگی ما جذابیت داشته، بخصوص از جهت ارتباط و تأثیر بر مردم. حقیقت قطعی و امکان‌پذیر این است که جامعه و نظام اجتماعی ایران بر محور استبداد شرقی، بسیار عقب‌مانده و ذلیل بود، و در عوض اروپای بعد از رُنسانس یکی از مراحل اعتلای خود را در علوم‌انسانی و غیره داشت طی می‌کرد؛ و ببین تفاوت ره از کجا بود تابه کجا. بنابراین، طبیعی است که یک جامعهٔ عقب مانده که سایر الگوهای خود را در زمینه‌های مختلف، از جمله قانون و آزادی و حقوق اجتماعی و انسانی از فرنگ می‌گیرد، تأثیرات ادبی خود را هم از آنجا بپذیرد. می‌دانیم که سفرنامهٔ ابراهیم‌بیگ ـ با توجه به جنبه‌های داستانی آن بعد از کتاب احمد نوشته شده، و کتاب احمد مستقیماً تحت تأثیر امیل ژان ژاک روسو است؛ و از لحاظ مضمون و گرایش علمی همراهی دارد با آثار آخوندزاده که او خود بی‌تأثیر از ادبیات غربی و روسی نبوده و اگر ما به‌سبک سفرنامهٔ ابراهیم‌بیگ توجه کنیم در می‌یابیم که ممکن است نویسندهٔ آن تحت تأثیر سبک خاطرات خانهٔ مردگان داستایوفسکی بوده باشد. بنابراین شروع مشخص شکل‌های نوین ادبی در ادبیات ما، به ویژه به مناسبت طرح مضامین تازه که ناشی از ضرورت تحوّل در یک نظام اجتماعی است، تأثیرات مثبتی از فرهنگ و ادبیات غرب گرفته است و این تأثیرات به دلیلی که

در بالا ذکر کردم، هنوز و همچنان ادامه دارد؛ اما امروزه روز از هر جهت نمی‌توان به صحّت وسلامت آن،مخصوصاً درزمینه‌های‌مجسمه‌سازی، نقاشی، تئاتر و داستان تأکید داشت. چون بخصوص در دهۀ ۵۰ ـ ۱۳۴۰ مقلدهایی در ایران پیدا شدند که با تقلید انتزاعی از مدرنیسم غربی، برای مدتی وقت خود و هنرپذیران را در زمینه‌های مختلف هنری تلف کردند.

چ. ممکن است این دورۀ اجتماعی را تقسیم‌بندی دقیق‌تری بکنید؟ چون قرنی را دربرمی‌گیرد.

د. همان طور که اشاره کردم، آن رَوَند سالم ابتدا منجر می‌شود به ادبیات خودِ مشروطیت که مضامینش در جریان حرکت صریح‌تر می‌شود همراه با انتقادات مشخص و گاه مستقیم سیاسی؛ حتی نسبت به افراد سرشناس هزارفامیل و غیره. بنابراین، باید گفت ادبیاتِ نوین از آغاز تا مشروطیت که به درستی‌ادبیات آستانۀ مشروطیت عنوان شده، یک مرحله را در برمی‌گیرد؛ و از مشروطیت تا کودتای ۱۲۹۹ هم یک مرحله که به گمان من برجسته‌ترین چهره‌های آن علامۀ دهخدا و عارف هستند. مرحلۀ سوم ازکودتای ۱۲۹۹ هست تا انقلاب ۱۳۵۷ که این دوره را می‌باید به چند مرحلۀ خاص تقسیم کنیم. تایادم‌نرفته بگویم‌نشانه‌های ادبیاتیِ آن دوره که اغلب‌شان سنّت‌های مشروطه را هم با خود داشتند، شخصیت‌هایی هستند مثل ملک‌الشعراء بهار، میرزادۀ عشقی و فرخی یزدی در شعر؛ و عمدتاً سیدمحمدعلی جمالزاده ـ که‌پدرش روحانی مبارز و برجسته‌ای درجهت انقلاب بود و سرانجام در یکی از شهرهای لرستان شهید شد ـ در داستان؛ وسپس کسانی مثل علی دشتی و محمد حجازی هم متعلّق به آن دوره باید شمرده شوند؛ که نوع کار و منش و سرنوشت هر کدام‌شان خود به خود می‌تواند بازتاب اثرات مختلف دیکتاتوری در هنر وهنرمندباشد. عشقی به‌حکم رضاخان‌ترور می‌شود، عارف فرسوده و نفله می‌شود، فرخی یزدی هم نابود می‌شود، جمالزاده از وطن دوری می‌گزیند؛ دشتی و حجازی هم نوعاً می‌مانند و آثار و افکارشان هم که

روشن است اُلفتی با نظیر عارف و عشقی ندارد؛ و در این میان ملک‌الشعراء بهار تا حدود بسیار زیادی دوام می‌آورد، امّا نهایتاً دیکتاتوری رضاخان او را هم منزوی می‌کند و. . .

چ. و مراحل بعد؟

د. مرحلهٔ دوم ادبیات این دوره با سقوط رضاشاه و جانشینی پسرش شروع می‌شود. در واقع داریم نزدیک می‌شویم به دورهٔ خودمان. به این معنا که با یک فراز و فرود ـ سال ۱۳۲۷ ـ می‌شود گفت که دورهٔ بعدی از شهریور بیست شروع می‌شود تا کودتای ۱۳۳۲ و بازگردانیده شدن محمدرضاشاه به ایران. (و این که چرا من دوره‌های ادبی در ایران را با دوره‌های سیاسی تقسیم‌بندی می‌کنم، گمان دارم علتش روشن باشد؛ و آن سلطهٔ بی‌شرمانهٔ همیشهٔ استبداد است بر ادبیات.) بنابراین، در دورهٔ پهلوی دوم تا کودتای ۳۲ ادبیاتِ نوینِ ایران، از برکتِ برهم خوردن و لق شدن ساختمان نظام استبداد، مهلت می‌یابد بار دیگر خود را پیدا کند و در این میان، به ویژه در شعر و داستان، نمونه‌های برجسته‌ای چون نیما و هدایت که دورهٔ پیشین را هم تجربه کرده‌اند، ظهور می‌کنند و ادبیاتِ نوینِ ایران با چهره‌هایی مانند نیما و هدایت و آقابزرگ علوی و سپس صادق چوبک ـ به ویژه در شعر و داستان ـ از نظر شکل و مضمون متحوّل می‌شود؛ و می‌توان گفت بذری را که شادروان دهخدا از دورهٔ پیشین خود فراهم آورده و در خاک ادبیات نوین ایران پاشانده بود، با ظهور صادق هدایت و نیما به بار می‌نشیند و این دوره را باید وجه استکمالیِ ادبیاتِ مردمی و ترقّیخواهانهٔ مشروطیت ـ که در طول دیکتاتوری رضاخانی دچار لنگش شده بود ـ به حساب آورد. دورهٔ بعدی، پس از ۳۲ و به یک معنا بعد از خودکشی صادق هدایت،که باصادق چوبک ـ بازمانده از دورهٔ هدایت ـ و ابراهیم گلستان، سیمین دانشور و عمدتاً با شادروان جلال آل‌احمد مشخص می‌شود در نثر و داستان، و با فروغ و شاملو و ا خوان در شعر. به فاصلهٔ اندکی چهره‌های متفاوتی در ادبیات ما پیدا شدند که

عمدتاً می‌توانیم آنان را نسل بعد از چهل به حساب بیاوریم؛ مثل علی‌محمد افغانی، بهرام صادقی، غلامحسین ساعدی، هوشنگ گلشیری، و عمدتاً احمد محمود در داستان ـ رمان نـویسی؛ بهرام بیضایی، اکبر رادی و باز هم ساعدی در نمایشنامه‌نویسی؛ و اسماعیل خویی، شفیعی کدکنی و عمدتاً سهراب سپهری در شعر؛ خیلی خلاصه و تاش‌وار.

**ف.** قصد ما از این بررسی این است که این نتیجه را بگیریم با همدیگر، که چگونه شد که نویسندگی ما و رمان‌نویسی ما به شما ختم شد.

**د.** ادامه یافت، ختم نشد.

**ف.** یا در واقع در شما ادامه یافت، مسئله این است که این‌ها، این رمان‌هایی که نوشته شده، چطور ختم شدند به کلیدر و چطوری رد خودتان را پیدا می‌کنید در گذشته؟ ردیابی کرده‌اید اصلاً خودتان را؟ چون ما بحث می‌کنیم روی این که این جملهٔ شما تا چه حد درست است که: «ما از تاریکخانهٔ هدایت بیرون آمده‌ایم.» حالا این را بگویید؟. . .

**د.** به نظرم می‌خواهید بپرسید چطور شد که من با درک این آزمون و خطاهای دورانِ خودم به کلیدر رسیدم؟. . .

**ف.** بله.

**د.** بگویم که انسان برای این که به سمتِ آینده حرکت کند، لازم است گذشته را مرور کند. بنابراین، گذشتهٔ نزدیک خودم را مرور کردم و به دقّت و عاشقانه هم مرور کردم، و نه البته تحقیقاتی، همان طور که گفتم. اما در هر کدام از این کارها به دیدهٔ انتقاد نگاه کردم. یادم می‌آید وقتی شوهر آهوخانم را خواندم بیست و دو سالم بود یا بیست و یک سالم. ولی به دقّت یادم هست ایـرادهایی که به این کتاب گرفتم، ایرادهای کاملاً فنی بود. این که چند صد صـفحه‌اش چرا اضافی

است، و فرض کنید تیپی که تارزن هست خوب جا افتاده و همهٔ این‌ها؛ و ضمن این که یاد گرفته بودم گذشته را مرور بکنم به دقّت و انتقاد، به این نتیجه هم رسیده بودم که کار من چه خواهد بود، و چون می‌دانستم کار من چه خواهد بود می‌بایست ابزار و مصالح کار خودم را بشناسم، و البته ابتدا در کار دیگران. پس من به طور منطقی از درون همهٔ آنچه که وجود داشته در دورانِ خودم، در دورانِ دور و نزدیک خودم آمده‌ام بیرون و رسیده‌ام به این کار.

ف. ممکن است بپرسم چه نتیجه‌ای گرفتید در آخر؟ یعنی از تمام این خواندنی‌ها. . .

د. هنوز نتیجه نگرفته بودم. هنوز برای این که کمر ببندم برای آفرینش کلیدر نتیجهٔ خودم را از دوران خودم نگرفته بودم. بنابراین نشستم‌فکر کردم که ما مردمی هستیم. پس، این زندگی مردم ایران در یک دورهٔ هفتاد ساله و ادبیات پراکندهٔ این هفتاد ساله خلاصه نمی‌شود. رفتم ونقب زدم به گذشته. گفتم بالاخره من توی ده که بودم، امیرارسلان می‌خواندم، حسین‌کردشبستری می‌خواندم، امیر حمزهٔ صاحبقران می‌خواندم. این‌ها را من می‌خواندم. بارها دوره می‌کردم برای خودم. گرشاسبنامه می‌خواندم و قصه‌های شفاهی شبانه را با شیفتگی گوش می‌دادم. اما این برگشت هم طبیعتاً نقص‌هایی داشت. بنابراین، به سرچشمه برگشتم. حتی به گات‌ها برگشتم و بالاخره این که ما مردم یک زبانی داریم و این زبان یک آهنگی دارد و این آهنگ یک جانمایه و روحی دارد. به گات‌ها برگشتم. بعد به باززایی زبان فارسی، به حنظلهٔ بادغیسی برگشتم. به‌تاریخ سیستان برگشتم،به تاریخ بخارا برگشتم. التفات می‌کنید؟ رفتم آنجاها را دیدم. چرا؟ چون من سیراب نشده بودم، از دورهٔ خودم سیراب‌نشده‌بودم. مثلاًدر موردزبان‌بگویم عمدتاً: زبانی‌که حاکم برادبیات معاصر ما شده بود، (زبانی که از استاد علامهٔ دهخدا نشأت می‌گرفت، بعد در جمالزاده و بعد عمدتاً در هدایت به طور حقیقی متجلّی می‌شد) بعد از آن‌ها خیلی دستمالی شده و ناکافی به نظرم می‌رسید، و

من همراه بایافتن مضامینم به‌این‌نتیجه رسیدم که این زبانِ معمولی و هرچند غنی، بارِ مضمونِ مرا به دوش نمی‌تواند بکشد.

چ. چه زبانی بود مگر این؟ گویش تهرانی می‌توانستیم بگوییمش؟

د. نه. این گویشی عامیانه بود. گویش منحصر در زبان مردم عادی، و نه زبان ادبی که بیان عامیانه هم بخشی از آن است. در نتیجه من جست وجوی خودم را در زبان و بیان پدران‌مان شروع کردم. پیشینیان! خیلی خوب، چرا قابوسنامه نه؟ چرا ناصرخسرو نه؟ چرا بیهقی نه و چراعطارنه؟ چرانظم‌فردوسی نه، چرا ضرب کلام مولانا نه؟ توجه می‌کنید؟ چرا ترجمهٔ مثلاً بلعمی نه؟ بنابراین، من خودم را پرتاب کردم به گذشته. و دیدم زبان ما آنجا است.

زبان فارسی ما، از اواخر قرن سوم باز زاده می‌شود ـ در کتابت البته ـ و تا قرن هفتم به لحاظ پشتوانه‌ای که در میان گفتار مردم دارد به اوج می‌رسد، و در قرن پنجم ـ ششم عمدتاً. و اگر به معاصرین گرانمایهٔ مابرنخورَد، بایدبگویم‌که درتکمیل کارخودم به این معاصرین بسنده نکردم و رفتم دست به دامن پیشینیان خودمان شدم و بارها از آن‌ها مایه گرفتم. یعنی من الان، هفته‌ای نمی‌گذرد که نگاهی به یکی از متون کلاسیک فارسی نکنم. اصلاً عادت کرده‌ام. اگر ده‌بار مثلاً به یک مطلب مراجعه کنم،خسته نمی‌شوم. و اگر بعضی‌ها فکر می‌کنند این زبان یک قدری پیچیده است، به نظرم کمی خنده‌آور می‌رسد؛ چون اصلاً برای من پیچیده نیست. بلکه زبان مادری، گویشِ مادریِ ما، گویشِ خراسانی‌است که کتابت شده و حالا آثار کلاسیکِ دشوارِ ماشمرده می‌شود و به نظر می‌رسد که خیلی ادبی است. در حالی که اصلاً آن‌ها گویشِ ادبی نیست در عصر خودش، بلکه دقیقاً گویش مردمی است در عصر خودش. مثلاً شما بیهقی را که می‌خوانید، یا دست کم وقتی من می‌خوانم برایم عجیب و غریب و بعید نیست؛ چون به یاد می‌آورم مادرم وقتی با همسایه‌مان صحبت می‌کرد ساخت همین گویش را به کار می‌برد. پس بیهقی ـ نوعاً ـ در زمان خودش عین زبان مردم نوشته

و روح و آهنگ کلامش هم از جوهر زبان و بیان مردم خراسان گرفته شده است، منتها او همان زبان مردم را ویراسته کرده در آفرینش خودش. شاید همین پیوند عـاطفی من با زبان، کمکم کرد که ادبیات کلاسیک فارسی بـرایم جاذبهٔ خاصی داشته باشد. از این طرف در جریان ادب معاصر توجه کردم که ادبیات فارسی بدجوری دارد عامیانه می‌شود، خودش را تحت عنوان ادبیات مردمی دارد ول می‌کند در دامنِ عوامگرایی. یعنی‌هرکسی چهارتا لیچار و چهارتا جفنگ و چهارتا فحش و دشنام را گیر آورده و آورده تو ادبیات و مدعی است که این‌ها ادبیات مردمی است. در واقع برخورد من با زبان فارسی یک جور مقابله با این جور وُلگاریزه شدنِ زبان فارسی در ادبیات معاصر بوده؛ چون زبان یک ملّت منحصراً این نیست، بلکه تمام زبانِ مردم است، در تمام وجوه زندگی یک ملّت؛ مکتوب، گویا و حتی گمشده.

**چ.** به نثر قرن سوم و قرن ششم اشاره کردید. این‌ها تجلّی‌اش در چه آثاری بوده عمدتاً؟

**د.** آنچه به کار ما می‌خورد، این است که در قرن‌های سوم و چهارم زبان فارسی دوباره متولّد می‌شود.

**ف.** در واقع با رودکی دیگر؟

**د.** با رودکی فرزند کاملی شد. پیش از او همین تکه پاره‌ها بسیار اهمیت دارند. و زبان منثور در آثاری مثل تاریخ سیستان و تاریخ بخارا تجلّی پیدا می‌کند و اوج آن می‌رسد به نثر بیهقی و خواجه نظام‌الملک و ناصرخسرو در قرون پنجم و اوایل ششم، و بعد در قرن هفتم ـ به عقیدهٔ من ـ در عطار و نه در سعدی. یعنی نثر عطار بلور است، در حالی که نثر سعدی بافته‌ای‌ست از رنگ‌های مختلف؛ وبه‌اصطلاح رشمه‌ای است که صنعت در آن به کار رفته، در حالی که نثر عطار به نظر من اوج است و تجلّیِ زلالیِ روحِ عرفانی و عرفان ایرانی است که نقش آن در ادبیات

فارسی بر کسی پوشیده نیست. بعد از او دیگر من نتوانسته‌ام به آن صورت دنبال بکنم جریان را. اما این که چه نتیجه‌ای من گرفته باشم ـ لابد ـ باید در کارم دید.

ف. شاید به همین علت باشد که وقتی ما رجوع می‌کنیم به کلیدر می‌بینیم که از خیلی مرزها فراتر رفته است؛ و من فکر نمی‌کنم منظور نویسنده از کلیدر این بوده است که بار دیگر صرفاً مسائل روستایی مطرح بشود، که بعد بهش می‌رسیم. من آن رگه‌ها را می‌خواهم دنبال کنم و بعد یک نتیجه گیری کنم.

د. رگه‌ها را در کار من؛ گفتم که. . .

ف. چیزی که می‌شود در اینجا نتیجه گرفت و در کار شما بیشتر خودش را نشان می‌دهد، این وجه در مرکز قرار گرفتن مردم است که در ادبیات جدید ما عیان است؛ و اصولاً هر اثر خوبی هم می‌بینیم که وجه غالبش همان توجه به مناسبات زندگی مردم است. مثلاً در مورد همین رمان شوهر آهو خانم که در آن توجه شده به مناسبات واقعی مردم، و یا در کارهای دیگر؛ مثلاً همان همسایه‌ها که از همه برجسته‌تر است. این مردمگرایی پس از دوران مشروطه تا به امروز، یا در واقع تا مقطع انقلاب، وجه غالب رماننویسی و قصه نویسی معاصر است؛ یعنی همان گرایش به توده‌های مردم. در کار شما این مسئله به دو بخش شده: یکی ادبیات روستایی و یکی ادبیات کارگری.

د. شهری بگوییم واقعی‌تر است.

ف. شما بیشترین نمود را در وجه روستایی کارتان به جامعهٔ ما نشان داده‌اید؛ یعنی ما واقعاً نمی‌توانیم بگوییم شما به توده‌های زحمتکشان شهری هم توجه کرده‌اید. آیا شما این را به عمد تاکنون دنبال کرده‌اید؛ این را که فقط توجه‌تان را روی طبقهٔ دهقان متمرکز کنید؟ یا این که این مسئله از تحلیل

اجتماعی شما سرچشمه می‌گیرد، در مورد طبقات مردم؟. . .

چ. شاید به این دلیل بوده که آن‌ها را بهتر می‌شناخته‌اید.

د. نه؛ عمدی در کار نبوده (کما این که گفتم رمانی به نام پایینی‌ها نوشته بودم با مضامین شهری) بلکه انگیزهٔ من در این کارها یک جور ناگزیری و در عین حال یک جور عشق بوده، و البته مقولهٔ شناخت هم خیلی مهم است. اگر بخواهید وجه جامعه‌شناسی پرداختن به مسائل روستایی را در نظر بگیرید توجیهش این است که جوامع شهری ایران پر از روستایی‌های شهری شده است و من با این روستایی‌های شهری شده نشده؟! از روستا حرکت کرده‌ام، یعنی مهاجرتم را آغاز کرده‌ام و هنوز هم شاید شهری نشده باشم؛ و مایلم کارم سیر منطقی خودش را داشته باشد. من هنوز به کارگرهای روستایی مهاجر نپرداخته‌ام، در حالی که خودم یکی از کارگران مهاجر فصلی روستایی بوده‌ام که تو این ایوانکی، ورامین و گرمسار کار کرده‌ام و این یکی از مسائل مبتلابه آفتاب نشین ده است که باید به آن بپردازم؛ اما هنوز دچار و گرفتار این حماسه هستم که با هم در پیچیده‌ایم. اما اگر عمرم کفاف بدهد؛ وقتی باید به شهر برسم که آنچه می‌نویسم خام‌تر از این که تا به حال نوشته‌ام نباشد.

چ. ظاهراً این کار را با کلیدر شروع کرده‌اید.

ف. نه، در واقع با پایینی‌ها که. . .

چ. این کار منظم را.

د. کار منظم که به نظر خودم از همان قصهٔ ته شب شروع شده، اما به نسبت آن نظری که گفتم بازسازی اجتماعی ـ تاریخی زندگی مردم، بله؛ کلیدر جامع‌ترین است. البته باگم شدن پایینی‌ها که می‌توانست یک سنگ بنایی در کار من باشد در دوراهی شهر و روستا، حلقه‌ای گم شده؛ ولی حالا به هر حال من تو این قسمت هستم.

□

چ. چطور است بپردازیم به ته شب و در واقع مجموعه کارهای ایشان را از ابتدا تا آخرینش دنبال کنیم؟

ف. و عملاً وارد طرحی که داشته‌ایم بشویم. به نظر می‌رسد از اولین اثر چاپ شدهٔ شما یعنی ته شب که در یک مجله چاپ شده، تا کار اخیرتان راه درازی طی شده، به طوری که فاصلهٔ بین اولین اثر چاپ شده تا کار اخیر را، داستان‌ها، نمایشنامه‌ها، مقالات و حتی فیلمنامه‌هایی پر می‌کند. خودتان حالا چطور به این آثار نگاه می‌کنید؟ در این فاصله زمانی که گذشته و مهارتی که امروز به دست آورده‌اید در کار، آن‌ها را چطور ارزیابی می‌کنید؟ بالکل به دست فراموشی سپرده‌اید؟ یا این که ارزش‌هایی برای‌شان قائلید؟

چ. یا به عبارت دیگر، آیا آن‌ها را مقدمّه‌ای می‌دانید برای کارهای اخیرتان؟ یا این که آن‌ها به هر جهت، ارزش‌های ویژه خودشان را دارند برای شما؟

د. از نظر من، آن‌مجموعهٔ متنوع، ضمن‌حفظ‌ارزش‌های‌ویژهٔ‌خودشان، پایه‌هایی بوده‌اند ـ و هستند ـ برای حرکت من از این گام به گام بعدی؛ و اگر دقّت کرده باشید آن نوشته‌ها (اعم از داستان، نمایشنامه، مقاله و. . .) در مسیر حرکت خود دارای فراز و نشیب‌ها و ارزش‌های خاص خودشان هستند. ارزش‌هایی که در خود هر اثر منحصر نمی‌ماند؛ چون هر اثری ضمن ارزش نسبی خودش، در بستر حرکت مدام، سکویی هم هست برای هر شروع تازه. پس به گمان من، یکایک آن‌ها حلقه‌های‌یک سلسله‌از زنجیرکارهستندکه‌بدون‌حرکت وعبور از یکایک‌شان و درکِ کاستی‌ها و خطاهایم نمی‌توانسته‌ام به مرحلهٔ بعدی گام بگذارم.

ف. ارزیابی خیلی صمیمانه‌ای راجع به کار گذشته بکنید.

د. این دشوار است. برای این که بتوانم ارزیابی صمیمانه بکنم، لازمه‌اش این است که بار دیگر به تمام این آثار رجوع بکنم. یعنی با یک دید انتقادی به عنوان منتقد؛ اما چون من هنوز چنین فرصتی پیدا نکرده‌ام، آن ارزیابی صمیمانه را

نمی‌توانم از خودم انتظار داشته باشم؛ ولی یک به یک اگر موردی پیش بیاید، شاید بتوانم توضیحاتی بدهم.

چ. خوب است چیز دیگری را مطرح کنیم و آن هم این است که بگوئیم کارهای قبل از. . . سلوچ و کلیدر با وجود تعدّد و تنوّعی که دارند، نسبت به همدیگر هیچ جهش قابل ملاحظه‌ای ندارند. می‌توانیم کل آن‌ها را در یک ردیف قرار بدهیم و حاصل کار یک دوران. در ضمن می‌خواهم بدانم آیا کتاب‌های شما اغلب به همان ترتیب، نگارش منتشر شده‌اند؟

د. بله.

چ. حالا ته شب هیچی. ولی تنگنا که قبل از لایه‌های بیابانی بود، هان!؟

د. نـه، گمان نمی‌کنم. لایه‌هـای بیابانی، پس از داستان کوتاه تـه‌شب اولین مجموعه‌ای است که نوشته شده و به همان ترتیب هم چاپ شده.

چ. خودتان حالا می‌توانید ترتیبی از کارهای‌تان را ارائه بدهید؟ آیا این ترتیبی که در کلیدر آمده درست است؟

د. فکر می‌کنم تا حدودی این ترتیب درست باشد. الآن چون می‌خواهیم بحث به این ترتیب عرضی پیش نرود، باید بگویم تنگنا، حتی بعد از. . . بابا سبحان نوشته و چاپ شده.

چ. چیزی که می‌خواستم بگویم، این است که پیشرفت یک نویسنده در یک مرحلهٔ خاص صورت می‌گیرد. فرض کنید ممکن است یک نویسنده کارهایش از لحاظ ضعف و قدرت در طول ده سال یا پانزده سال یک جور باشد، یعنی طوری که در این مدّت نتوانیم بین کار اولی با آخری فرق قابل ملاحظه‌ای قائل باشیم؛ اما این جهش یا سکویی که شما گفتید در یک مرحله

چشمگیرتر است، این درست مثل فرضیه‌ای است که در تکامل داریم: مُتاسیون!

د. بله اما اگر از نقطهٔ A تا B حرکت و تکامل تدریجی نداشته باشیم، نمی‌توانیم درگذر از نقطهٔ B (فرضاً) به جهش برسیم.

چ. درست است، منتهی ما نمودش را به یکباره حس می‌کنیم.

د. کاملاً همین طور است.

ف. به نظر می‌رسد که در کار شما، با توجه به حجم آثارتان پیش از سلوچ، این جهش خیلی ناگهانی صورت گرفته. من از حرف‌های امیر این جور استباط می‌کنم که واقعاً ما به کارهای قبل از. . . سلوچ که نگاه می‌کنیم از لایه‌های بیابانی گرفته تا تنگنا و گاواره‌بان. . . می‌آئیم جلو، هیچ چیز فوق‌العاده‌ای نمی‌بینیم ـ البته همهٔ آثار خوبَ هستند و خواندنی، که همه می‌توانند بخوانند و بهره ببرند و مطرح هم هستند ـ ولی چیز فوق‌العاده‌ای نسبت به. . . سلوچ و کلیدر نمی‌بینیم و بعد می‌رسیم به. . . سلوچ و بعد از آن به کلیدر. این جهش کمی به نظر ما ناهماهنگ یا ناگهانی می‌رسد. با توجه به این که خودتان می‌گوئید، از پانزده سال پیش طرح کلیدر را داشته‌اید، آدم انتظار دارد در بین آن آثار، اثر برجسته‌ای هم باشد. البته من اینجا اضافه کنم که اثر برجسته‌ای هم البته هست مثل آوسنهٔ بابا سبحان، که در حد خودش کامل است، ولی حاوی آن وسعت در جهان‌بینی شما نیست، حاوی آن جهان‌بینی که در جای خالی سلوچ و کلیدر مطرح می‌شود و خاص خودتان است؛ آنجا فقط از نظر شکل قوی است؛ یعنی مشخص است که مثلاً در اوسنهٔ بابا سبحان شما می‌دانید چکار می‌کنید تا یک اثر شکیل به وجود بیاورید.

د. به گمان من همین خودش نوعی از رَسش و تکامل است در کار نویسندگی، نوع خاصی از آن است. منتهی فکر کنم این جور استنباط ناشی از این می‌شود که

شما ابتدا با کلیدر برخورد کرده‌اید و حتی بعد از آن شاید با جای خالی سلوچ و از این طرف شروع کرده‌اید به خواندن آثار مربوطه. در حالی که اگر خواننده‌ای می‌بودید که همپای نویسنده حرکت می‌کردید، خود به خود این ناگهانی بودن . . . سلوچ و کلیدر، رنگ ملایم‌تری در نظر شما می‌گرفت. التفات می‌کنید!؟ چرا که برای خودم این جوری است. من فکرمی‌کنم رگه‌هایی‌از همان کلیدر یا. . . سلوچ، در آثار قبلی موجود است.

ف. بله خب.

د. مثلاً وجوهی از توجه به پرسناژ و کاراکتر که در کلیدر و . . . سلوچ نسبت به کارهای دیگر کامل است، در آنجا آثار قبلی هم دیده می‌شود و اصلاً ناگهانی نیست. از لحاظ ساختمان و به خصوص نثر هم به همین ترتیب. از نظر نثر و نگارش، آثار قبل از سلوچ را می‌شود از نظر خود من به دو دوره تقسیم‌بندی کرد: یک دوره تا با شبیرو، یک دوره از با شبیرو به بعد، که در دورهٔ دوم به نظر خودم شیوهٔ نوشتن مثلاً در عقیل عقیل به شکل کاملاً مغایر و متفاوتی می‌رسد، نسبت به ـ فرض بفرمایید ـ ادبار یا ته شب؛ و نثر شکل بالغ‌تر و جامع‌تری پیدا می‌کند. بنابراین، آنچه شما تکامل می‌نامید در جریان حرکت و سیر به دست آمده است.

چ. بله خب. این مثالی که زدید درست است، ولی مثلاً فرض کنید از خم چنبر درست کاری است که قبل از جای خالی سلوچ نوشته شده است؛ البته در این فاصله دو سه مقاله هم دارید.

د. نه فقط قبل از . . . سلوچ، بلکه قبل از عقیل عقیل هم؛ اما دیرتر چاپ شده.

ف. تکامل نثر در عقیل عقیل خیلی هویداتر است.

چ. البته عقیل عقیل از کارهای خیلی خوب است.

ف. از نظر نثر.

چ. از نظر نثر و از لحاظ ساختمان و موضوع هم خیلی خوب است. منتهی این میان، از خم چنبر، بعد از چند کار خوب که نوشته‌اید قوی نیست. مثلاً لایه‌های بیابانی شروع خیلی خوبی بوده، ولی سفر اشکالاتی داشت.

د. بله، نسبت به آن.

چ. آوسنهٔ بابا سبحان، کار جمع و جوری است هجرت سلیمان را می‌توانیم بگوییم یک کار واقعاً خواندنی و خوب است.

د. که قبل از آوسنهٔ بابا سبحان نوشته شده.

چ. ولی بعد از آن چاپ شده.

د. نه، قبل از آن در مجموعهٔ لایه‌های بیابانی.

چ. و مرد هم بازستایش شده بحق. چرا که موضوع قوی است.

ف. اصلاً موضوع قشنگی دارد؛ و پرداخت نه چندان موفقی.

د. پرداختش از نظر خود من هم ضعیف است، بله.

چ. بعد از این چند تجربهٔ موفق، تنگنا را داشته‌اید، ولی خوب زیاد موفق نیست. شاید به این خاطر که نمایشنامه است. بعد گاواره‌بان مطرح بوده و با شبیرو. . . عقیل عقیل و حالا می‌توانیم از از خم چنبر بگوییم. . . از خم چنبر خیلی اشکال دارد واقعاً، من گاهی اوقات فکر می‌کنم، قبل از اینکه به اندازه کافی تجهیز شده باشید، آن را نوشته‌اید چون برای خلق هر اثری، نویسنده باید دستِ کم تا یک حد به خصوص خود را تجهیز کند، مثل این که نویسنده وقتی دارد یک کار عظیم می‌کند خودش هم متوجه است. یعنی شما متوجه بوده‌اید که کلیدر بناست یک کار عظیم باشد، به همین دلیل سال‌ها رویش وقت صرف می‌کنید، ولی از خم چنبر این جوری نیست، شاید آثار یک

نویسنده برای خودش باید حکم بچه‌های یک مادر داشته باشند؛ همه از یک میزان توجه و دقت و صرف وقت برخوردار شوند، ولی عملاً این طور نیست.

د. با توجه به این که نفس ادعای شما در کل بسیار درست است، می‌خواهم به خصوص دربارهٔ از خم چنبر توضیحاتی بدهم. البته بحث تنگنا ناتمام ماند، اما بگذریم تا بپردازیم به از خم چنبر: در این که از خم چنبر نسبت به کارهای دیگر که پیش از آن انجام گرفته، کار ضعیفی است، با شما موافقم و به آن هم واقف؛ اما پیش از این بگوییم که در کار من، از آغاز دو رگه وجود داشت، که این دو رگه به غلبهٔ یکی بر دیگری انجامید. یکی، رگه یا جریانی که موضوعاتش عمدتاً موضوعاتی روستایی بود؛ و یکی، رگه‌ای که موضوعاتش مربوط می‌شد به مسائل حول و حوش شهر و شهرنشینی و غیره. . . رگهٔ اولی با لایه‌های بیابانی آغاز شد و دومی را می‌شود گفت با سفر؛ و این دو، همین طوری مثل پاهای یک انسان که هر لنگهٔ کفشش یک جوری باشد، به دنبال هم برداشته شدند؛ یعنی که اول لایه‌های بیابانی نوشته شد و بعد از آن سفر. بعد ازسفر، گاواره‌بان نوشته شد و بعد از آن با شبیرو؛ وهمین طور که می‌بینیدیک‌رگه،حاوی مضامین‌شهری ورگه‌ای دیگربا مضامین روستایی.

آن که از لایه‌های بیابانی آغاز می‌شود، بابا سبحان و گاواره‌بان و از خم چنبر و عقیل عقیل و سلوچ را گذر می‌کند و در کلیدر ادامه می‌یابد؛ و رگه‌ای که مضامینش شهری هستند، از سفر آغاز می‌شود و محور نمایشنامه‌ای‌مثل‌تنگنا و داستان‌هایی ـ حتی ـ مثل باشبیرو و مرد و یک داستان دیگر به نام روز و شب یوسف را در بر می‌گیرد و به نمایشنامهٔ درخت که گم شد، منجر می‌شود و خودش را می‌رساند به پایینی‌ها، رمانی که گم شد؛ اما در عمل به آن منجر شده بود که محور شهر و شهرنشینی داشت. پس این دو جریان، دوشادوش حرکت داشته‌اند، با تلاش و آرزومندیِ من در این که بتوانم در هر دو زمینه کار بکنم، تا روزی بتوانم در هم بیامیزم‌شان؛ اما عملاً در جریان تجربه و کار دریافته شد

که‌رگهٔ‌بیابانی، روستایی، ایلی و سنّتی بر آن یکی غالب شده، پس این فراز و نشیب به این تناوب دوگانه مربوط می‌شود. این است که شما می‌توانید بگوئید سفر نسبت به‌اوسنهٔ بابا سبحان ضعیف است. من هم می‌گویم همین طور است. یا به گمان من مرد نسبت به عقیل عقیل ـ ضعیف است، هر چند که شما می‌گوئید داستان نویی است و من هم معتقدم؛ ولی به نسبت ضعیف است. این در مورد ناهمنواختی جریان کار که موضوع بحث ماست از ته شب تا سلوچ، به طور کلی، اما موضوع از خم چنبر به ویژه موردی است که برخی از استنباط‌های شما در مورد آن درست است و علت عینی‌اش را هم خواهم گفت، بی‌آن‌که بخواهم ضعف‌پوشی کنم. از خم چنبر، عقیل عقیل و روز و شب یوسف، سه داستانی بودند که من آن‌ها را در سال ۵۳ نوشتم، در واقع. . . و این داستان‌ها در زمانی نوشته شدند، که من در آن روزها می‌خواستم بنویسم‌شان و آنچه را که درذهن من بود، بیرون بریزم و انجام بدهم و تمام. . . و این در حالی بود که پایینی‌ها را هم به انجام رسانده بودم، نوشتن کلیدر را متوقف کرده بودم تا این سه داستان را بنویسم و تماماً خودم را بسیج کنم برای کلیدر؛ گرچه در سال ۵۳ (نیمهٔ دوم سال ۵۳، این سه داستان نوشته شدند) با توجه به حرکت‌های اجتماعی و فشار پلیس و احساس عدم امنیت که به من دست داده بود ـ و بعداً معلوم شد که زیاد هم حس ششم و شمّ من خطا نکرده بوده ـ تا حدودی در کار شتاب اعمال شده از بیرون ایجاد کرد، چون در سال ۵۳ یقینم شده بود که بازداشت خواهم شد؛ و اگر حمل بر طالع‌بینی(!) نکنید باید بگویم، مطمئن بودم و حتی آماده بودم؛ و این کارها را هم البته بایستی انجام می‌دادم، از لحاظ حسی خودم. تو این سه کار که انجام دادم، موفق‌ترینش، عقیل عقیل بود، علت این که، عقیل عقیل، به عنوان نطفه‌ای که در سال ۴۷، بر اثر زلزلهٔ کاخک خراسان در من بسته شده بود، در آن لحظه به نقطهٔ زایش رسیده بود.

اما، این دوتا، از خم چنبر و روز و شب یوسف، همچون نطفه‌هایی بودند که به رسش نرسیده بودند، و بر اثر آن بیم زدگی، دچار شتاب و اضطراب شده بودم در

نوشتن‌شان که طبیعتاً آن‌ها نسبت به عقیل عقیل ـ که در یک مقطع سه ـ چهار ماهه،همه‌شان‌نوشته‌شدند ـ این ضعف‌هارامتوجه‌خودشان‌می‌بینند و همین‌طور هم هست. بنابراین، در حرف‌های شما، اشاره شدبه‌نکتهٔ‌بسیاردرستی که نویسنده در هر کاری خود را به نوعی تجهیز می‌کند؛ کاملاً این طور است، چه بسا که در مورد کلیدر من نمی‌توانستم دچار همچو شتابی بشوم و آن را بستم و گذاشتم کنار تا شرایط لازم و تمرکز درونی را بدون مانع خارجی‌پیداکنم. چون می‌دانستم که این از آن کارهایی نیست که بشود انجامش را به سرعت پیش‌بینی کرد و در انجامش شتاب ورزید؛ درنتیجه ازخم چنبر وروز و شب یوسف رابایدمثل فرزندانی دید به قول شما، که عوامل بیرونی مانع از انجام وظایف مادری نسبت به آن‌ها شده؛ و درست است. اما در جای خودش علت عدم استقبال روشنفکران درفضای انقلابی آن روز از آن داستان را توضیح خواهم داد. همچنین دربارهٔ آنچه که به نثر مربوط می‌شود و من از لحاظ کار خودم، آن راگامی به جلو می‌بینم.

ف. من اعتقاد دارم، روانشناسی‌یی که در ازخم چنبر می‌شود، گوشه‌ای از آزمایشات دولت‌آبادی است برای کاری که در نظر دارد. می‌خواهم این طور مطرح کنم که به نظر من موضوع‌هایی که در ذهن دولت‌آبادی بوده و درباره‌شان تجربه هم داشته، به عنوان آزمایشاتی به کار گرفته و این توی هر کدام از کارها هم که نگاه کنیم می‌بینیم، تنها یک چیز خیلی عمده است، مثلاً در یک اثر، تکنیک قصه نویسی، خیلی برجسته‌تر است. یا در عقیل عقیل حالت نثر است که نسبت به کارهای دیگر به چشم می‌آید و این همان چیزی است که در کلیدر و . . . سلوچ به اوج می‌رسد، یا مثلاً در دیدار بلوچ حتی، نثر حالت خیلی جالبی دارد، یک حالت کامل‌تری نسبت به کارهای دیگر. یا مثلاً در ناگزیری و گزینش هنرمند که مقاله‌ای هست دربارهٔ شبی با آن دراویش؛ من نثر را خیلی بدیع می‌بینم و حس می‌کنم که دارد آن حالات درونی راکه بعدها در کلیدر دیده می‌شود، آزمایش می‌کند و به رشته تحریر

درمی‌آورد؛ و یا در ازخم چنبر، که روانشناسی غالب است. توی آوسنهٔ بابا سبحان ساختمان کلی مطرح است که خیلی خوب و به سلامت به انجام می‌رسد. یعنی نویسنده یک قالب مثل شانهٔ عسل در نظر گرفته و خوب هم پُرش می‌کند. در گاوارهبان ضرب تند سینمایی خیلی مطرح هست. یعنی نویسنده یک فصل را خیلی راحت تا انتها می‌برد؛ همان کاری که در فصل‌های کلیدر شده . . . هر فصلش را می‌بینیم که دکمه را می‌زند و شروع می‌کند به حرکت کردن همان چرخشی که در کار دوربین سینمایی یانچو دیده‌ایم . بنابراین به قول ایشان ما توی کارهایی که به مناسبت‌های زمانی و به دنبال هم عرضه شده، عقبگردی نمی‌بینیم، چون هر کدام برای نویسنده تجربه‌ای به جلو است؛ اما در عین حال به نظر می‌رسد این سیر تکامل تدریجی خیلی طول کشیده، مثل این که به عمد هم به تعویق افتاده.

**چ.** آنچه تو برشمردی راجع به این کارها، درست است. منتهی من این را می‌خواهم بگویم که هر نویسنده‌ای واقعاً باید بعضی از کارهایش را چاپ نکند. من نمی‌گویم شما نمی‌بایست هیچیک از این کارهای قبل از کلیدر را چاپ نمی‌کردید؛ چرا که از کلیدر ضعیف‌تر است. ولی در مورد از خم چنبر. . . آنچه که راجع به نثر می‌گویید بهره‌ای است که خود شما برده‌اید با تجربهٔ این کار. ولی سؤال این است که آیا لازم بود چاپ بشود؟

**د.** از نظر من لازم بوده است چاپ بشود.

**ف.** شاید منظور این باشد که خیلی‌ها معتقدند که نویسنده‌ها وقتی یک اثر موفق به وجود می‌آورند، پیش از آن خیلی تجربه‌ها کرده‌اند. ولی آن تجربه‌ها را هرگز چاپ نکرده‌اند. چطور شده که شما این تجربه‌های اولیه را ـ که به نوعی هر کدام البته حرکت‌های برجسته دارند ـ چاپ کرده‌اید؟ شاید به این دلیل که نمی‌خواسته‌اید فراموش بشوید. می‌خواسته‌اید سیکلی را طی کنید و همچنان نویسنده باشید، تا روزی که کار اصلی را عرضه کنید.

د. اصلاً این‌ها نیست، چون تجربیات اولیهٔ نویسنده با داستانی مثل از خم چنبر تفاوت دارد. این هم درست نیست که گمان شود من می‌خواهم باشم تا یک روزی کارم را بکنم، بلکه هر کدام از این داستان‌ها، نوشتنش محصول یک ضروت بوده، در کم و کیف رشدمن درهردورهٔ خاص.درست‌است‌که‌قهرمان‌های عمدهٔ کلیدر و جای خالی سلوچ در ته ذهن من بوده‌اند و من خودم را آماده می‌کرده‌ام برای نوشتن رمان ـ شما داستان‌های‌کوتاه را هم‌که نگاه بکنید، می‌بینید ساختمانِ رمان دارند ـ امّا آن کارها را نباید قربانیان راه جای خالی سلوچ و کلیدر پنداشت؛ نه، من نمی‌پذیرم وعقیده دارم هراثر هنری، در دوره‌ای از کار هنرمند، اول مستقلاً یک‌اثر است که در عین حال بار آزمونی پیشرونده وپیشبرنده‌ای را هم الزاماً در خود دارد. به‌خصوص تأکید می‌کنم؛ چون از خودم خبر دارم که در هر یک از کارهایم صمیمانه عرق ریخته‌ام و هیچیک را سرسری‌انجام‌نداده‌ام؛ مگر همان مورد (کارهای) سال ۵۳که گفتم‌و اجتناب‌ناپذیر بود.

چ. ولی ایده‌آل هر نویسنده‌ای این است که روزی یک اثر برجسته خلق کند.

د. ایده‌آل بودن غیر از این است که به صورت یک قانون بپذیریم که آنچه قبل از رسیدن به ایده‌آل خلق می‌شود، سرسری و ناقابل است. چون ایده‌آل خارج از مسیر کار نیست؛ و کار در مسیر خود از راه‌های سهل و سرسری به ایده‌آل منجر نمی‌شود، بلکه فقط از طریق سلوک جدی و برخورد همیشه خلاق با کار است که هنرمند می‌تواند به رسیدنِ مرحله‌ای بالاتر امیدوار باشد. البته تا به آنچه شما در ضمیر خود دارید نزدیک شوم، می‌گویم که من آن‌جور کارهای ناقابل و بی‌شکل هم داشته‌ام، اما توان من در آن زمان بیشتر نبوده.

ف. یعنی کار به دور ریختنی؟

د. بله؛ کار به دور ریختنی را من قبل از ته شب کرده‌ام. یعنی من محصول حدود سه چهار سال کار را که اصطلاحاً می‌گویند سیاه مشق، آتش زده‌ام؛ امافکر کرده‌ام

و هنوز هم عقیده دارم که ته شب به عنوان داستان آغازین یک نویسنده می‌تواند جدّی باشد و هست هم.

چ. در مورد از خم چنبر می‌خواستید توضیحاتی بدهید.

د. بله، در مورد از خم چنبر هم می‌خواستم بگویم به این خشونتی که شما داوری می‌کنید، من داوری نمی‌کنم. من معتقدم از خم چنبر، داستانی است که در قیاس انتظار و توقع خودم کامل نیست، اما این با تلقّی شما فرق می‌کند؛ وشما مطمئن باشید که اگر من به همانِ نظر شما می‌رسیدم، آن را چاپ نمی‌کردم. اما همان طور که گفتم بعد از این که شما . . . سلوچ و کلیدر را می‌خوانید، برایتان این سؤال پیش می‌آید که نویسندهٔ این آثار چه لزومی دارد که داستان فلان را از خودش چاپ بکند. اما از شما می‌پرسم: آیا داستان از خم چنبر، از چه لحاظ دچار ضعف است؟ از لحاظ فضا، صحنه پردازی، شخصیت پردازی، ساختمان کلی، روابط، نثر، یا. . .؟

ف. به نظر من هم، همانطور که خودتان گفتید، اشکال از خم چنبر در ناتمام بودنش است، چون من وقتی بار دیگر، غیر از آن بار اول خواندمش، حتی به امیر هم گفتم که چیز ضعیفی تویش نمی‌بینم.

د. پس از این جهات گمان نمی‌کنم شما هم ایراد خاصی داشته باشید، بلکه ایراد شماموضوعی است که آشکارش نمی‌کنید و من حالا آن را بازمی‌کنم و می‌شکافمش؛ وآن مربوط می‌شود به آموزگاری که درداستان، شخصیت اصلی است وبا معیارهای آموزگارسازی دهه‌های ۴۰ و ۵۰ کاملاً فرق می‌کند؛ چون بعد از شناخته شدنِ شادروان صمد بهرنگی، دید جامعهٔ روشنفکر ایران نسبت به آموزگار، علی‌الظاهر، تعیین شد؛ دیدی که با انتشار مدیر مدرسه شادروان جلال آل احمد، بیخ و باور یافته بود. اما من، نه صمد بودم و نه جلال؛ که آن‌ها روستا را با معلّمی تجربه کرده بودند و من با شاگردی؛ و هنوز هم اعتقاد ندارم که اکثریت عام آموزگاران

روستایی و شهرستانی ما از ردیف آموزگارانی مثل جلال و صمد ـ که خود را در آموزگارهای آفریده شده‌شان بیان کردند ـ باشد. به همین سبب در مورد چاپ و نشر از خم چنبر باید توجه داشت به فضای روشنفکری ـ سیاسی محافل قبل از انقلاب؛ و البته قهرمان از خم چنبر به خوشبینی انقلابی آن روزها چیزی نمی‌افزود؛ کما این که خودم هم به خوشبینی‌های فصلی هرگز چیزی نیفزوده‌ام، پس آنچه در هیئت آن آموزگار از خم چنبر گفته شده بود، از نظر من نوعی بیان از واقعیت عام بود و شاید هم نوعی واکنش نسبت به آن طرز تلقی محفلی که می‌پنداشت «معلم یک قدیس» است. البته معلم‌هایی مثل صمد و علی اشرف را می‌شود در آن شمار آورد. اما مدارس شصت و چندهزار روستای ایران بهره‌منداز قدیس‌هایی مثل صمد و اشرف نبودند؛ و برخورد من با کاراکتر معلّم روستایی کاملاً واقع‌بینانه بود و نه جز آن، که به مذاق ایده‌الیسم محافل روشنفکرانه خوش نیفتاد و یکی‌شان هم نقدی بر از خم چنبر نوشت در این مایه که دولت‌آبادی به جبران سال‌های زندان، نشسته و تند تند داستان می‌نویسد! در حالی که حالا دارم می‌گویم نوشتن آن داستان‌ها به آستانهٔ بازداشت دولت‌آبادی مربوط می‌شد و نه به دورهٔ خلاصی از آن. چه می‌شود کرد؟ دهان دیگران را که نمی‌شود کرباس گرفت، آن هم دهان منتقدین موسمی را! در هر حال، من وجه غالب شخصیت آموزگار را وصف کرده بودم، آن وجهی که جنبهٔ عام داشت در مناسبات اجتماعی ما؛ و ضرورت چاپ از خم چنبر، از لحاظ مایه و موضوع شاید این بود که یک معلم روستا نمی‌تواند یک قدیس باشد و نیست هم؛ بلکه نقاط ضعف و کاستی ـ فزونی‌های معلم، این‌ها هستند به طور عام ـ و در نهایت ـ بنا هم نیست که یک معلم نمایندهٔ تمام معلم‌ها باشد.

**ف.** یعنی که شما آن معلم از خم چنبر را استثناء می‌دانید و آدم‌های مثل صمد را قاعده؟

**چ.** نه، برعکس.

د. من می‌خواهم بگویم که هر دوتاشان واقعیتند. ولی جریان غالب واقعیت، معلمِ از خم چنبر است.

ف. ایرادی که آن وقت به شما گرفتند، در این مورد بود که دولت‌آبادی موضوعاتی را انتخاب می‌کند، که عامیّت ندارد و یک چیزهای دور و پرت افتاده است؛ البته تا قبل از جای خالی سلوچ و کلیدر.

د. اشتباه می‌کنند یا رذالت؛ و به شما اطمینان می‌دهم که اگر قدرت . . . سلوچ و کلیدر نبود وآن‌ها زورشان می‌رسید، بازهم همان را می‌گفتند؛ یا یک چیز دیگری می‌گفتند که بالاخره بار «نه» داشته باشد.

ف. پس دراین باره که دولت آبادی موضوعاتی را که مطرح می‌کند، عامیت ندارد در روستا، شما چه جوابی دارید؟

د. گفتم که، برخلاف این نظر، من عقیده دارم که موضوعات کارم عامیت دارند. (به‌استثنای داستان پای گلدسته) ـ و جوابش را هم خود روستائیانی که کتاب‌های دولت‌آبادی را دست به دست می‌گردانند، داده‌اند. اما آنچه عام است و گفتن دارد، این که نزدیک شدن و شناختن تیپ‌های واقعی، هم برای نویسنده و هم برای خواننده، اهمیّت دارد؛ و در جریان واقعیت اگر مثلاً واخوردگی و زدگی یک معلم در روستایی پرت بیان می‌شود، البته به معنای تلقین واخوردگی و جانبداری نویسنده از تیپ واخورده نیست؛ مهم شناخت حقیقتی است که عامیت دارد؛ و سؤال این است که چرا؟ سؤال این است که چرا، در چه محیط و مناسباتی است که یک آموزگار جوان سر می‌خورد و راهی جز تباهی نمی‌بیند؟ اما رمانتیسیم انقلابی‌که سر در جِیب تخیل داشت، این سؤالات را برنمی‌تابید وترجیح می‌داد، وارونه نگاه کند، یعنی از لای کتاب. اما شاید حالا پذیرفته باشند که امثال صمد، استثناء بودند و قاعده جماعت کثیری بودند که قهرمان از خم چنبر نمونه‌ای از آن همه است. این نظر من است و البته بحث بر سر حقانیت اقلیت پیشرو ـ مغلوب

و اکثریت غالب نیست. بلکه گفت وگو بر سر عامیّت یا عدم عامیّت شخصیت داستان در پیوندهای زندگی اجتماعی است. . . (مضافاً که در مسائل تاریخی ـ اجتماعی، حق نیست که عمل می‌کند، قدرت است!) حالا می‌خواهم بپرسم آیا این راکه موضوعات دولت‌آبادی عام نیست، تنها در مورد از خم چنبر می‌گویند، یا در مورد بقیه کارها هم می‌گویند!؟

**ف.** فکر می‌کنم کلاً این نظر بود.

**د.** مثلاً سفر که موضوع آن مهاجرت است؛ مهاجرت مردم ماازحومه‌های شهرها به کویت، این استثنایی است!؟ شما که جنوبی هستید.

**ف.** این نظر من نبوده.

**د.** می‌دانم؛ ولی شما به عنوان شخص سوم.

**ف.** نه یک چیز عام هست. حداقل در یک بخش از مملکت ما.

**د.** مثلاً مقولهٔ مزدوری در داستان بیابانی عارض از مجموعهٔ لایه‌های بیابانی در مناسبات تولیدی روستایی ما، مسئله‌ای دور از واقعیت عام است؟ یا هجرت سلیمان، مقولهٔ کهنه‌ای که به چندهزار سال می‌کشد؛ مسئله این که انسان وقتی که در طبقات تحتانی و زیر سلطهٔ جامعه قرار می‌گیرد، اختیار خانواده‌اش را هم ندارد، این موضوع پرت افتاده‌ای است؟ کدام یک از این‌ها را، و که می‌گوید آخر!؟ آن‌هایی که گفته‌اند، خب استدلال کنند تا ما بپردازیم به مسایل و ببینیم که در کجای جامعهٔ ما آنها استثنایی‌اند؟. . . بالاخره نمی‌دانم. . . من جامعه‌ام را کم شناخته‌ام و یا آن آقایان. اما تا آنجا که خود می‌دانم، حتی پرداختن به مسایل روستایی و دهقانی، دقیقاً یک ربط و علّت واقعی اجتماعی دارد. برای این که هنوز که هنوز است، بیش از ۷۰ درصد مردم ما، روستایی‌اند؛ یعنی در دورانی که مردم می‌روند فضا و کرات دیگر به کشف و تحقیق؛ هنوز اکثریت غالب مردم ما

ـ حتی درشهرها ـ با وسایل و معیارهای روستایی زندگی می‌کنند. و علاوه بر این، در طول تاریخ پرنشیب و شکیب کشور ما ایران، دهقان و دهقانانی بوده‌اند که همیشه همچون‌ستون فقرات یک ملّت، تاریخ را تحمل کرده‌اند و آنچه را که توانسته‌اند از شرّ غارت و تطاول یغماگران در برده‌اند؛ که عمده‌ترینش همین زبان فارسی و دیگر ارزش‌های ملّی و معنوی مردم ایران بوده است؛ و هنوز هم اسطوره‌ای‌ترین تیپ اجتماعی ما، دهقانی است که البته در قرن حاضر به شکل خاصی در ورطهٔ فروپاشی از نوع جدید قرار گرفته است. اما آقایان که از هردوسو دچار اوهام فرهنگ جدید شده‌اند و نه ادراک آن، عمده وجه مشترک‌شان این است که گذشتهٔ ملت خود را، به بهانه‌های گوناگون نفی کنند یا نادیده بینگارند. همین است که ارباب فضل بیش از آن که به شناخت و درک خواجه نظام‌الملک اخلمدی[1] عنایت نشان دهند شجره‌نامهٔ چرچیل را از برند؛ و پیش از آن که دربارهٔ دکتر محمد مصدق بیندیشند، دربارهٔ چه‌گوارا چیز می‌دانند.

**ف.** به نظر من، این توهمات از آنجا ناشی می‌شوند که آن‌ها شناخت کافی ندارند نسبت به روستا و انتظار دارند که نویسنده تجربهٔ خاص خودش را ننویسد و به تجربه‌های کلی که. . . معیارهای کلّی دارد بپردازد.

**د.** آخر تجربه‌ها و معیارهای‌کلّی‌چه هستند؟ نه‌این‌که هرکدام‌شان‌دامنهٔ تحقیقات و پژوهش‌های‌شان در مسائل و از آن جمله مسائل مربوط به روستا، قفسه‌های کتابخانه‌ها را انباشته است؟!

**ف.** شاید منظور «عام» نبودن موضوعات است.

**د.** عام نبودن؟! مسئلهٔ «اجباری» در ایران کجایش خاص است؟ شیوهٔ «اجباری» به قشون بردن دهقانان از روی زمین، سابقه‌ای صدها ساله دارد در ایران ما؛ و این موضوع «خاص!» است؟

---

۱. اخلمد، روستایی در شمال خراسان.

ف. خاص نیست.

د. واقعاً: شما از ایشان سؤال کنید که چنین مضمونی کجایش شمول عام نمی‌یابد؟ یا برخوردها و تصادمات دهقان روی مسئله زمین (ایضاً آوسنهٔ بابا سبحان) آیا خاص است؟!

چ. البته اگر منتقدین را به دو بخش تقسیم بکنیم که با آثار شما ـ یا نویسندگانی نظیر شما ـ برخورد می‌کنند، موضوع غرض روشن می‌شود. این اظهارنظرها از جانب هر دو بخش صورت می‌گیرد که (خودتان هم نمی‌دانم متوجه هستید که چه اشخاصی هستند یا نه؟) در مقابل همدیگر هم قرار دارند و اما در مورد شما فکر می‌کنم، نسبت به این هر دو بخش از اینجا مانده و از آنجا رانده هستید.

د. خوشبختانه؛ و به عبارتی به اینجا بی‌توجه و به آنجا هم بی‌توجه هستم. این جوری باید بگوییم؛ چون من نرفته‌ام که رانده بشوم؛ به طور فردی نمی‌شناسم‌شان، بلکه از لحاظ اجتماعی برایم قابل تشخیص هستند: چپول‌ها و راستوک‌ها!

چ. بله، منظور من هم این است که این دو بخش به رغم تضادها و اختلاف سلیقه‌های‌شان، در مقام انتقاد از آثار شما، یک نظر مشترک دارند.

د. باید هم این‌جور باشد، برای این‌که هر دو طرف ـ چه چپول‌ها چه راستوک‌ها ـ یا کج فهم هستند یا رذل؛ و البته هر دو طرف از خبث طینت یکسانی برخورد دارند؛ به حمدالله.

چ. البته در یک حالت می‌تواند این طور باشد.

د. . . . و من در موقعیت کلی هنر و ادبیات، وضع این دوگروه را روشن کرده‌ام و وضع خودم را هم در قبال آن‌ها به طور واضح شرح داده‌ام، که آن نظر همچنان به قوت خود باقی است و باقی هم خواهد بود.

چ. البته من باز هم می‌خواستم در ادامهٔ بحثم راجع به ضعف کارها و احیاناً چاپ نشدن‌شان بگویم که می‌شود از سفر و تنگنا هم نام برد.

د. این نظر شما قابل تأمل و در عین حال توضیح بردار است.

ف. من حتی با شبیرو را یک اثر قوی نمی‌بینم. در حالی که گفته‌اند از آثار خوب شماست.

چ. شاید بـه همین یک دلیل قابل انتقاد باشد، چرا که آن‌هـا پسندیده‌اندش؛ با شبیرو به لحاظ تفکر و فضایش بیشتر یک کار دانشجویی است، یک کار دانشجویی انقلابی است.

ف. و به نظر من بدون پشتوانه است. یعنی محکم نیست. مثل این که تجربهٔ خود نویسنده نیست؛ معذرت می‌خواهم، کمی حالت باسمه‌ای دارد. با توجه به کارهای خودتان، ها.

د. این نظر شما است، داشته باشید. اما از لحاظ جست و جوی من نویسنده در کار ودستیابی‌به‌بافت ویژه‌ای از نثر اهمیت زیادی برایم‌دارد؛ چون درواقع‌باشبیرو، از لحاظ رسیدن من به جسارت بیان، برایم حکم سکویی را داشته، سکویی که واسطهٔ دو مرحله از کار نویسندگی من است.

چ. مثل این که کار خود شما نیست؛ شاید شما برای یک فضا و عده‌ای، خودتان را ملزم دیده‌اید که آن را بنویسد.

ف. آدم انتظار دارد قوی‌تر از آوسنهٔ بابا سبحان باشد، ولی نیست. چون این کار خیلی بعد از آن نوشته شده.

د. قوی‌تر از آوسنهٔ بابا سبحان نیست و نباید هم باشد. اما از سفر باید قوی‌تر و کامل‌تر باشد وهست. چون باشبیرو در ردیف‌آن شاخهٔ دومی است که قبلاً بحثش راکردیم؛ در عین حال که چهار سال بعد از آوسنهٔ بابا سبحان نوشته شده و من در

طول چهار سال و نیم، آن را نُه بار بازنویسی کرده‌ام.

ف. به نظر من در با شبیرو، نویسنده، یک جور آزادی و اختیار داده به خودش، ولی نتیجهٔ این اختیار به عنوان یک کار قانع کننده به توفیق نرسیده.

د. بله، می‌تواند نرسیده باشد. اما در آن کار اهمال و کوتاهی از جانب من صورت نگرفته، بلکه تمام کوششم را کرده‌ام و بیش از آن در قدرت و توانم نبوده است. در عین حال، همان طور که گفتم از لحاظ سیر درونی کارم برایم اهمیّت خاصی دارد. چون در باشبیرو، من به گسستن قیدهای زمانی زبان دست پیدا کردم؛ و این برای نویسنده اهمیت زیادی دارد.

ف. می‌خواهم بگویم با شبیرو بعد از انتشار مواجه با یک قضاوت سیاسی شد که الان ممکن است کسانی که آن قضاوت را کرده‌اند، حرف‌شان را پس بگیرند؛ چون با واقعیت آشنا شده‌اند.

د. باشبیرو، مثال خوبی است برای مقایسهٔ آن با از خم چنبر که در آن تیپ روشنفکر وفرهنگی‌یی‌هست‌که‌مثبت‌نیست. بنابراین، فضای‌انقلابی روشنفکرانه روی باشبیرو داوری مثبت دارد؛ امـا روی از خم چنبر داوری منفی دارد. در نتیجه باشبیرو به هفتادهزار رسید تیراژش، ولی از خم چنبر نه.

چ. پس ما حالا این انتقاد را به نویسنده داریم که چرا تحت تأثیر این دوره‌های کوتاه و ناپایدار بوده؟

د. جواب این است که جوان بیست و هفت ـ هشت ساله‌ای که تو قهوه‌خانه‌ای نشسته و دارد دربارهٔ زندگی اجتماعی مردم کشورش داستان می‌نویسد، نمی‌تواند تحت تأثیر مسائل مبتلابه سیاسی ـ انقلابی جامعه‌اش نباشد.

ف. آن زمانی منتشر میشود، که وقایعی درگذر است.

د. بله، به همین دلیل هم با شبیرو در زمان نشرش بعد از اولین چاپ توقیف شد.

ف. هر حرکت یا اشاره‌ای کافی است که هر اثری را چنان به بالا برساند که. . .
د. ولی با شبیرو، در آستانهٔ انقلاب (۵۶) بعد از این که از توقیف آزاد شد، به تیراژ هفتاد رسید؛ ضمناً با شبیرو یکی از موارد بهانهٔ دستگیری و بازداشت من و یکی از اسناد جرم و بازجویی و دادگاهم بود.

چ. و دلیل دیگری برای بالا رفتن تیراژ آن. . .
د. ایرادی است در جای خودش وارد و قابل بحث است که توضیح خواهم داد. اما قبلاً بگویم که بحث ما بر سر تیراژ نیست، بلکه قیاس کردم تا بدانید که وقتی گفته می‌شود از خم چنبر ضعیف است، یک قضاوت سیاسی پشتش هست، نه یک استدلال هنرشناسانه.

ف. اجازه بدهید من اینجا نکته‌ای را بگویم، چون می‌ترسم فراموش بشود؛ یکی این که نویسنده‌ای مثل شما که می‌خواهد و یا ناچار است به کار سیاسی بپردازد در اثرش، خب دو مسئله یا دو توقع پیش رویش است که متأسفانه این هم از گذشته ناشی شده. یعنی این که خودش میخواهد واقعیت را بنویسد، و واقعیت چیزی است که خودش تجربه کرده، اما شرایط اجتماعی وامی‌داردش که دربارهٔ سیاست‌های جاری هم بنویسد؛ و همین شرایط انتظار دارد که یک اثر سیاسی باید اثری مثبت باشد در همهٔ جهات، و در کار شما من تا آنجایی که دیدم، همیشه سعی بوده الکی مثبت بودن نباشد، یعنی واقعاً پرسناژها و شخصیت‌ها همان طور که در واقعیت هستند، باشند و به همین دلیل این انتقادها و برخوردها بر شما وارد می‌شود که او در دورانی به مسائل سیاسی پرداخته و مطرح کرده که اختناق بوده و جریان چریکی بوده و. . . شکنجه بوده.

د. این که دیگر نباید مورد انتقاد منفی قرار بگیرد، ظاهراً؟

ف. نمی‌دانم، شاید منظور این بوده که چرا مسائل را این طوری مطرح کرده، نه آن طوری. این یک نکته. یک نکته دیگر این که دوست ما دارد می‌گوید شما بر خودتان یک مسایلی را هم عارض کرده‌اید، مثل گاواره‌بان، که تا چند صفحه آخرش اثر شیرینی است، یعنی آدم راحت می‌خواندش، اما آخرش به نظر می‌رسد که از روی تعمّد نوشته شده که من این طور نتیجه گرفتم که از همان تأثیر تفکر غالب بر سیاسی نویسی جامعهٔ ادبی ما ناشی می‌شود، که امیر هم به این اشاره دارد که نویسنده تحت تأثیر محیط قرار می‌گیرد. خود نویسنده خیلی صادق است نسبت به محتویات ذهنش و نسبت به تجربیاتش، ولی ناچار در دوره‌هایی که فضای انقلابی غالب است بر جامعه، به ناگهان با یک دو جمله پایان‌بندی داستان، هماهنگ با محیط انقلابی می‌شود، در حالی که پایان‌بندی دیگری می‌تواند داشته باشد.

چ. تازه من بگویم که شما مقاومت‌تان خیلی خوب بوده که تحت تأثیر آن فضاها و آن مقاطع خیلی کمتر قرار گرفته‌اید و خودتان را حفظ کرده‌اید. نمونه‌اش را که گفت انتهای گاواره‌بان یا با شبیرو، این اظهار نظر شما ـ شاید بعد از نوشتن با شبیرو بوده که همیشه وقتی صحبت از ادبیات سیاسی شده، شکل خیلی رئالیستی سیاسی را در ادبیات مطرح کرده‌اید. مثلاً مبارزه در همهٔ کارهای شما هست، ولی مبارزه را به شکل توده‌ایش می‌بینید، نه به شکل یک جریان به خصوص پرچم‌دار. مثلاً کاری که در با شبیرو کرده‌اید ـ که دیگر چقدر خوب شد که تکرارش نکردید ـ کاری است که الآن متأسفانه خاکسار می‌کند؛ که یک جریان به خصوص و بسته‌ای از مبارزه را می‌گیرد و به این دلیل است که از رئالیسم دور می‌افتد.

د. منتهی من با شبیرو را به این علّت نُه بار نوشتم و حدود چهارسال ونیم در تأمل و بازنویسی نگه‌اش داشتم که از جنبه‌های برهنه و خیلی عریان ادبیات

سیاسی بتوانم به یک ابهام هنری نزدیکش بکنم. اگر از انصاف‌نگذریم‌تا حدودی در این کار موفق هم شده‌ام، برای این که بار عاطفی اثر می‌چرید بر مسایل علنی و ظاهری سیاسی. به هر حال، تمام تلاشم را کرده‌ام تا به آن صورتی که الان در کار نسیم اشاره می‌کنی، نزدیک نشود؛ حالا این که چقدر موفق شده‌ام یا نشده‌ام، بر عهدهٔ شما و دیگر خوانندگان است. اما یک توضیح کوتاه بدهم دربارهٔ پایان‌بندی داستان و آن این است که من پیش از نوشتن هر داستانی، مجموعهٔ کلی و از جمله پایان آن را می‌بینم و تا فرجام کار را در ذهنم نبینم و نپذیرم، نمی‌توانم داستان را شروع کنم. بنابراین، ایراد شما را مبنی بر این فرض که من پایان داستانم را به مناسبت فضای روز ـ و لابد بعد از نوشتن داستان ـ انتخاب می‌کنم، از پایه نادرست است. اما اگر قضاوت شما روی تأثیر کلی محیط بر یک اثر باشد، می‌توانیم با هم به توافق برسیم؛ و توجه داشته باشید که گاواره‌بان در فاصله سال‌های ۴۸ـ۴۷ نوشته شده و جریان عینی چریکی در سال ۴۹ زبانه زده است. علی‌ایّحال، قصدم این است که بگویم من آنچه را که برای نوشتن در ذهنم فراهم می‌شود، به صورت مجموعه می‌بینم و یک مجموعه (مثلاً گاواره‌بان) ساخت کلی خود را دارد و از جمله، آغاز و پایان خودش را.

**چ. البته کوشش شما باعث شده که کار خواندنی‌تر بشود، اما نتیجه‌ای که می‌دهد، یکسان است.**

**د.** این عیبی ندارد؛ چون همان طور که گفتم، نویسندهٔ بیست و هفت ـ هشت ساله‌ای که در قهوه‌خانه نشسته و گاواره‌بان را می‌نویسد ـ ایضاً باشیرو را ـ با نفس جریان حرکت انقلابی و سیاسی که بر ضد دیکتاتوری در جامعه حس می‌کند، نمی‌تواند مخالف باشد. پس بحث بر سر پرداخت یک اثر است که من کوشش داشته‌ام یک مسئلهٔ صریح سیاسی را به یک بافت مطلوب برسانم و در تاروپودایهام وابهام‌خاص‌هنری بگنجانم. دراین حدوداست‌که‌بعضی نویسندگان موفق می‌شوند و بعضی موفق نمی‌شوند؛ و اتفاقاً آثار سیاسی در بیشتر جاها

کمتر موفق شده‌اند. مثلاً شما اگر به نینا نگاه کنید می‌بینید این ضعف هست. حتی در مادر گورکی هم این ضعف هست. و من در باشبیرو تمام کوششم صرف این شد که داستان را از حالت ساده دستیاب بودن دور بکنم و ببرمش به یک فضای دلچسب‌تر و هنری‌تر.

چ. ساده دستیاب بودن یا نبودن که به ضعف و قوّت نویسنده مربوط می‌شود؛ اما می‌خواهم بگویم که آن نوع ادبیات مقداری بدآموزی دارد. فرض کنید تیپ جوان که می‌خواهد و یا ناگزیر است از طریق ادبیات جامعه را بشناسد، دچار نوعی رمانتیسیسم انقلابی می‌شود.

د. این کار را باشبیرو هم می‌کند؟

چ. تا حدودی.

د. شاید، شاید. اما چطور می‌شود که یک نویسندهٔ جوان نمی‌تواند خودش را از رمانتیسیسم انقلابی دور نگه دارد، خودش یک‌بحث جامعه‌شناسانه است؛ گرچه من خودم را کمتر رمانتیک دیده‌ام؛ و حتی در سال‌های ۴۸-۴۷ نظرم را در این باره، در نقدی بر نمایشنامه‌ای از آقای اکبر رادی نوشته‌ام.

چ. البته باشبیرو استثناء است در کارهای شما، و کارهای دیگر اصلاً این طور نیست و باشبیرو هم نسبتاً این طور است نه مطلقاً.

د. بله، باید نسبتاً این طور باشد، چون خودم از اول به این موضوع حساسیت داشته‌ام که یک جور تخیّل صرف رمانتیسیسم انقلابی به خواننده منتقل نشود؛ چون معتقد بوده‌ام و هستم که عمل انقلابی، دشوارترین و ظریف‌ترین کارهای دنیاست، آن‌هم در جامعهٔ هزار تویی مثل ایران ما. پس اگر تعهّدی برای نویسنده قائل بوده‌ام این بوده که نویسنده جوان‌های مردم را چشم بسته به دوزخ نفرستد.

ف. حالا برمی‌گردیم به ته شب. شما در اولین اثر چاپ شده‌تان، نوعی دورخیز

کرده‌اید به طرف مردم. و این را تا به آخر هم ادامه داده‌اید. در ته شب روشنفکری هست که نمی‌داند چه باید بکند و بعد به این نتیجه می‌رسد که باید به مردم نزدیک بشود و در آخر کار هم به خانهٔ خرابه‌ای می‌رود که به زعم خودش زبان مردم را پیدا کند. شما این کار را در تمام آثارتان تعمیم داده‌اید و فکر می‌کنم اگر ته شب ارزشی داشته باشد، همین خط وجدان نویسنده هست که در اثر نهفته است. بعدها شما آن را ادامه می‌دهید. حالا سؤال من این است که شما چطور نمی‌توانید آن «من» را (که البته من اعتقاد دارم امتیازی است برای یک نویسنده و شاعر خوب) از آثارتان بیرون کنید؛ گرچه البته نفوذ زیاد بارزی ندارد، ولی در عین حال گاهی خودش را نشان می‌دهد و به نظر می‌رسد که نویسنده احتیاج دارد که خودش را بیاورد در اثرش.

چ. در ته شب که مطلقاً خودتان هستید.

ف. و آن من از ته شب شروع می‌شود و در برجسته‌ترین کارتان کلیدر نمود پیدا می‌کند.

د. ته شب ـ همان طور که شما اشاره کردید ـ اولین کار مورد قبول و چاپ شدهٔ من است و شاید با تلقّی شما بشود آن را سندی شمرد از راهی که نویسنده انتخاب می‌کند و باری که می‌خواهد بردارد و دورخیزی که می‌کند.

ف. اصلاً نوعی بیانیه است آن داستان برای یک نویسنده.

د. شاید به همین دلیل عمده تا امروز ته شب بجز در آن مجله، چاپ نشده است؛ و حالا دارم آن را به عنوان نخستین داستان مجموعهٔ کارنامه سپنج چاپش می‌کنم، بعد از بیست سال.

چ. چرا؟

د. برای این که چاپ عامی از آن‌داستان صورت‌نگرفت، که‌نخواستم‌این استنباط

شما در میان خوانندگان شیوع پیدا بکند؛ و مرا به الزامی بیرون از وجدان خودم وا دارد؛ و برای این حالا دارم چاپش می‌کنم که ناب‌ترین و بارورترین دوره‌های عمرم را گذارنیده‌ام و به گمان خودم دوسوم راه را طی کرده‌ام؛ و حالا امید آن دارم که توانسته باشم تا حدودی آن بار را به منزل نزدیک کرده و پاره‌ای از راه را آمده باشم که اگر دیگران هم به استنباط شما رسیدند، نگویند که «فلانی گفت و نکرد!» و خودم با وجود این، فکر می‌کنم که کاش آن داستان کوتاه چنین مفهومی و چنین ادعایی را به دیگران القاء نمی‌کرد. اما کاری است که شده و خوی جوانی را در خود دارد و دیگر، عزم و آرزوی جوانی. اما این که می‌گویم کاش نگفته راه افتاده بودم، از این است که طبق یک ضرب‌المثل قدیمی، انسان اگر بی‌گفتن کاری را انجام بدهد، بهتر است. چون ضرب‌المثل ما می‌گوید، مردم سه گروه هستند: یکی آن‌ها که **نمی‌گویند و کار می‌کنند**، دوم آن‌ها که **می‌گویند و کار می‌کنند** و سوم آن‌ها که **می‌گویند و کار نمی‌کنند**. ضرب‌المثل می‌گوید:

«آن کس که نمی‌گوید و کار می‌کند؛ **مرد** است.»

«آن کس که می‌گوید و کار می‌کند؛ **نیمه مرد** است.»

آن کس که می‌گوید و کار نمی‌کند؛ **هپلی هپاو** است.»

به این ترتیب، من برای آن که **هپلی هپاو** نباشم و مگر بتوانم خودم را به حد یک **نیمه مرد** برسانم، داستان ته شب را در نخستین مجموعهٔ داستان‌هایم لایه‌های بیابانی نگنجاندم؛ بعدها هم از چاپ آن طفره رفتم، تا حالا که بیست سال از تاریخ نوشتن آن می‌گذرد؛ به طوری که اطلاع دارید، قرار است کارهایم تا قبل از ققنوس و جای خالی سلوچ،به صورت مجموعه‌ای به نام کارنامهٔ سپنج چاپ و منتشر بشود[1] به‌ترتیب تاریخ نگارش؛ و ته شب اولین داستان آن مجموعه است. بنابراین، حالا بعد از بیست سال که از نوشتن ته شب می‌گذرد، اگر خوانندگانی هم به استنباط شما از آن برسند؛ شاید زیاد مایهٔ شرمساری من نباشد و در شمار هپلی هپاوها قرار نگیریم؛ چون در حد توان و ظرفیتم کار کرده‌وراه‌آمده وباربه

---

۱. این مجموعه در سال ۱۳۶۸ در سه جلد و در سال ۱۳۷۲ در دو جلد به چاپ رسیده است.

منزل رسانیده‌ام و آن غبن و دریغ، زیاد با من نیست که «کارآمد حصه مردان مردحصهٔ ما گفت آمد، اینت درد!» اما اشاره شما به «من» نویسنده، گمانم برمی‌آید از توجه شما به «حضور» نویسنده در کلیدر؛ و اگر درست فهمیده‌باشم منظورتان را، اشاره دارید به جایی که در کلیدر، من خودم در آن دخیل می‌شوم؛ (چون در سایر کارها، چنین ویژگی مشخص نیست) درست است؟

ف. بله.

د. به نظر خودم، حضور نویسنده در کلیدر، یک شیوه است و این چیزی بود که خودم بعد از نوشتن دریافتم؛ و آن مربوط می‌شود به بیش از حد عجین بودن من با آن محیط و قهرمان‌هایش؛ بیش از پانزده سال زندگی ذهنی و روحی داشتن با چهره‌هایی که من عمیقاً دوست‌شان می‌داشته‌ام و دارم هم، مرا به صورت یکی از آن‌ها درآورده بود و به گمان خودم این، پیشامدِ خیر و خوشایندی بوده است در دست یافتن به یک شیوه و شگرد که به گمانم فقط کلیدر ظرفیت آن را داشته است. جاهایی که مستقیم یا غیر مستقیم با ماه درویش صحبت می‌کنم؛ جاهایی هست که با گل‌محمد صحبت می‌کنم؛ جایی هست با شیرو صحبت می‌کنم؛ جایی هست با عباسجان صحبت می‌کنم و این حضور از نظر خودم نابهنجار نمی‌نماید و ناهموار هم ننموده، وگرنه لابد تغییز می‌کرد. مگر در چاپ جدید چهار جلد اول که در یکی دو مورد ضمیر اول شخص به کار رفته بود،که گرفته‌ام، همان که تو و امیر هم اشاره کردید.

ف. چرا گرفته‌اید.

د. برای این که ناگهان خواننده را از فضا درمی‌آورد و نه به هیچ علّت دیگر. علّتش هم اشارهٔ چندین خواننده بود به آن یکی دو مورد. در حالی که در جاهای دیگر هست، ولی خواننده را از فضا بیرون نمی‌آورد. چون من سبک و شیوه را به عنوان یک چیز تحمیلی نمی‌خواهم به خواننده اعمال کنم. سبک از مجموعهٔ

ضروریات خلق یک اثر ناشی می‌شود و در ارتباط با محیطش باید جا بیفتد، نه به علل و اسباب بیرون از ضروریات خلاقیت. بنابراین،آنچه شما«من» می‌نامید، تجلّی یک شیوه است.

**ف.** منظورم این نیست. ببینید، مسئله «من» که آمده خیلی جزئی است و گاه هم خیلی زیبا. شاید حالت بیرون آمدن از فضا را هم نداشته باشد. ولی کلاً در کل نثر شما در همهٔ کارها، خودتان را به نوعی دخالت میدهید، می‌دانید!؟

**د.** به عنوان «سوم شخص» یا به اصطلاح «دانای کل»؟

**چ.** البته این مسئله جداگانه‌ای است.

**ف.** بیشتر اشارهٔ من به آن مسئله است؛ مثل هیچکاک که همیشه لحظه‌ای در فیلم‌هایش حضور پیدا می‌کند.

**چ.** یا مثل یک شیوهٔ نقالی. نقال می‌گوید: رستم من. . . و شما می‌گویید: مردان ما. . .

**د.** بله، جای پای بیشتر اشکال بیانی رایج در زبان فارسی را شاید بشود در کلیدر دید و آنچه باز هم می‌توانم بگویم، مربوط می‌شود به آمیختگی وجودی من با کلیدر که بسیار گسترده است و از جهت شخصیت‌ها و قهرمان‌ها بسیار متنوع است و چه بسیار جاهایی که الان به یادم می‌آید که دیالوگ دارم با قهرمان‌هایم؛ یعنی می‌گویم، قهرمانم جواب‌می‌دهد؛ باز من‌می‌گویم وقهرمانم‌جواب می‌دهد. این در کلیدر شیوه شده است.

**ف.** شیوهٔ متبلور شده‌ای هم هست.

**چ.** می‌گویید شیوه است، آیا تأکید هم هست؟

**د.** نه، ضرورت است؛ ضرورت عشق من.

**چ.** این که گفتید خواننده‌ها از فضا بیرون می‌آیند، درست است و من فکر

می‌کنم این کار به عمد انجام گرفته است. و چرا؟ این ناشی از شیفتگی نویسنده به آن پرسناژ است؟

د. کاملاً درست است؛ بیش از شیفتگی؛ خود عشق.

چ. و دیگر ناشی از غرور نویسنده در برابر خواننده؛ وقتی نویسنده‌ای در لحظه‌ای از داستان در اوج هست، مثل این که می‌خواهد در همان لحظه خواننده را متوجه وجود خودش بکند.

د. ممکن است این یک امر ناخودآگاه باشد؛ ولی درموردبخش اول حرف‌هایت موافقم که ناشی از عشق مفرط به کار است در یک حالت. . . شطح‌گونه، لبریز شدن.

چ. آنجاهایی که «من» آمده بود. زیباترین لحظات بود.

د. بله.

چ. مثل این که از خود بیخود شدن نویسنده بوده است.

د. کاملاً.

چ. که‌درضمن‌خواننده‌رامتوجه وجود خودش می‌کند، که این منم که. . .

ف. و در عین حال خواننده را جای راوی داستان می‌گذارد، یعنی واقعاً وقتی آدم به این مرحله می‌رسد، مثل این که خودش دارد داستان را تعریف می‌کند. و این به نظر من یک توفیق است، یک نوع هماهنگی است که در عین حال آن شخصیتی که اصلاً بار فرهنگی نویسنده را هم ندارد آدم می‌پذیرد که همین طوری باید خیال‌ها و احساس‌هایش را بیان کند.

د. همان آمیختگی است.

ف. در واقع شما نتوانسته‌اید کاملاً خود را پنهان کنید، یعنی می‌خواهید خودتان را

از پشت این توری نشان بدهید.

**د.** اصلاً نه، صحبت از نشان دادن نیست.

**ف.** ولی به چشم می‌خورید.

**د.** «به چشم آمدن» غیر از «خود نشان دادن» است. منظور من، قرار گرفتن حسی و ناگزیر در بافت نوعی زندگی است و حضور خود را در محیط و یگانه با قهرمان یافتن. به این معنا که من در آن لحظه‌ای که قرار می‌گیرم و گفت وگو می‌کنم با قهرمانم، هیچ کار دیگری جز آن در آن بافت داستانی نمی‌شود کرد. این است که اگر چنین صمیمیتی «خود نشان دادن» تلقی بشود، به من بر خواهد خورد. چون احتیاجی نیست؛ مگر غیر از این است که تمام اثر من هستم؟ پس چه نیازی که خودم را مقیّد جزئی از آن بکنم؟

**ف.** حرف من هم همین است که چه احتیاجی دارید؟

**د.** هیچ؛ و نباید پی این جور قضاوت رفت. آنچه هست شیوه‌ای است ناشی از ضرورت. ضرورتی که من با عشق می‌یابمش.

**ف.** چطور این ضرورت پیش می‌آید؟

**د.** از مجموعهٔ کار.

**ف.** یک مقدارش سبک است.

**د.** نه، ناگزیری است که به شیوه مبدل شده، در سیر تکوینی داستان. فقط می‌توانم بگویم شما در آن لحظات باید در وجود من حضور می‌داشتید، تا اکنون من نیازی به توضیح نداشته باشم.

**ج.** فریدون شاید بیشتر میخواست این را بگوید که نویسنده در نحوهٔ تفکّر

روحیات آدم‌ها دخالت میکند، یعنی روحیهٔ روشنفکرانهٔ خودش رابه آدم‌های داستان منتقل می‌کند، تو آیا مرادت این بود؟

**ف.** آقای دولت‌آبادی می‌گوید این سبک من است؛ یعنی این تطابق هست. نه این که عیب بگیریم. یکی از ایرادهایی که از اول به شوهر آهو خانم گرفتند، این بود که آدم‌های بازاری حرف‌های فاضلانه می‌زنند. در آنجا نویسنده، من نمی‌گوید. این مسئله، در کلیدر و سایر آثار ایشان مشاهده می‌شود؛ منتهی کاملاً تطبیق یافته. یعنی ممکن است ماه درویش آن آدم متعالی نباشد، یا خود گل محمد؛ ولی ما این حسیّات را چنان یگانه و منطبق شده و تطبیق یافته بین نویسنده و پرسناژ می‌بینیم که کاملاً می‌پذیریم او را. سؤال من برای یافتن این مسئله بود که می‌گویید جزو شیوهٔ شما هست و نمود نهایی‌اش در «من» گفتن بروز می‌کند.

**د.** جز همان که گفتم، یعنی جز احساس «یگانگی وجودی باقهرمان‌هایم». توضیح دیگری موضوع را روشن‌تر از این نمی‌کند؛ و این همان نظری است که‌دارم دربارهٔ یگانگی وجودی.

**ف.** آنکه گفتید من وجودی می‌اندیشم، در اینجا عیان می‌شود.

**د.** دقیقاً همین طور است.

**ف.** نکته‌ای که امیر اشاره کرد دربارهٔ شیوه نقّالی؛ آیا شما واقعاً شیوهٔ نقّالی را هم در نظر گرفته‌اید.

**د.** من باز هم در این باره صحبت کرده‌ام که هیچ چیز را قبلاً در نظر نمی‌گیرم؛ و حتی یادداشت برنمی‌دارم؛ وگفته‌ام که هنگام نوشتن، این وجود به‌نحو قدرتمندتری در من جاری است، بدون این که من برایش پرونده داشته باشم در خودم. پس کودکانه به نظر خواهد رسید، اگر پنداشته شود که من برای نوشتن کلیدر که بیش از صد شخصیت در آن جاری هستند، خواسته باشم به شیوهٔ نقالی نظر داشته

باشم. نه دوست من، این از کشفیات آن تکنیسین‌های حرفه‌ای است که مایلند جهان را در ته استکانی بتپانند! اما به طور کلی، من که نویسنده‌ای ایرانی هستم، طبیعی است که از اشکال بیانی زبان مادریم آموخته‌هایی داشته باشم؛ که آن آموخته‌ها البته به حوزهٔ نقالی نباید منحصر شده باشد؛ چون ما در ایران، قوالی و منقبت‌خوانی و مولودی‌خوانی و پرده‌دارخوانی وتعزیه‌خوانی و روضه‌خوانی و خطبه و خطابه‌خوانی و نقلی‌گویی پای کرسی و شهرفرنگ و نمایش‌های بومی و شمایل‌گردانی و چه و چه و چه‌هاداشته‌ایم وداریم؛ وکودکی هرنویسندهٔ ایرانی نباید خالی از چنین مشاهدات و اندوخته‌هایی باشد. بد نیست همین جا توضیح‌بدهم‌که‌شیوهٔ‌تداعی‌معانی‌که ده‌سالی است به‌عنوان نشانهٔ‌نبوغ نویسندگان غربی و سینه‌زن‌های‌شان در ایران به عنوان بدیع‌ترین کشفیات داستان‌نویسی پنداشته و تلقّی شده است، در ادبیات فارسی پیش از ما روشی معمول و عادی بوده است؛ گرچه وجود دارند کسانی که حاضرند دستمال ابریشمی بردارند تا به آن‌ها این افتخار داده شود که تحت تأثیر فلان نویسندهٔ امریکایی یا انگلیسی هستند ـ که البته آن نویسندگان ارزش خود را دارند و هرگز قصد اسائه‌ادب نیست ـ اما این یکی‌ها، فقط جلافت خود را دارند و افتخاری هم متوجه‌شان نیست و شاید بی‌حکمت نباشدکه هزار ویک شب شرقی‌هنوز بعداز کتابِ مقدس غربی‌ها پرخواننده‌ترین کتاب داستانی است. پس نویسنده‌ای که‌ناب‌ترین‌روزگار زندگیش را برای نوشتن یک داستان صرف می‌کند، فقط باید بسیار کوته‌بین باشد که اُس و اساس کارش را بر یکی از شیوه‌های بیانی در زبان فارسی بگذارد؛ و من کوته‌بین نبوده‌ام و نیستم. حتی در مورد قهرمان‌های عمدهٔ کلیدر بعضی‌ها خود را بیهوده دچار این توهّم کرده‌اند که دولت‌آبادی را در یکی‌از قهرمان‌های داستانش باز شناسند و خوش نیّت و خوش سلیقه‌ترین‌شان کسی بود که آمد و به من گفت: خواننده‌ای گفته است «آیا مدیار تجلّی دریغ‌های خود دولت‌آبادی از جوانمرگی برادرش نیست؟» گفتم: به او سلام برسان و بگو که در مدیار خلاصه‌اش نکن، که نفرت‌انگیزترین قهرمان را هم (مثلاً صیاد) اگر به تجلّی جنبه‌ای محتمل از

وجود من منسوب کنی، راه دوری نرفته‌ای؛ چون همهٔ این‌ها وجود من هستند، دستِ کم همهٔ این آدم‌ها در درون من جاری بوده‌اند که توانسته‌اند به این شکل نمود پیدا کنند؛ و گفتم در هر فرد ـ از جمله نویسنده ـ استعدادها، قدرت‌ها، ظرفیت‌ها، امکانـات و توانائی‌های بالقوه وجود دارند که اگر فرد در موقعیت مناسب آن قرار بگیرد، هر آینه می‌توانند به فعل دربیایند و شاخصیّت ویژه‌ای به شخصیت‌فرد بدهند. چون نویسنده درهمهٔ‌موقعیت‌هایی‌که‌قهرمان‌های مختلفش دارند یک جا نمی‌تواند زندگی بکند، پس آن بالقوه‌ها در اشکال و قواره‌های گوناگون قهرمان‌ها در می‌آیند، این است که تمام آن ظرفیت‌ها در خود نویسنده وجودند.تنها مدیار نمی‌تواند تجلّی من باشد، که این خودِ من، منفک نیست، بلکه برآمدهٔ از مردم و سرزمینی است که جوان و مرگ جوان برای‌شان به عنوان یک اسطورهٔ قدیمی و شاید قدیمی‌ترین اسطوره‌ها وجود دارد، که نمونه‌هایش را هم در سـهراب و سیاوش و علی‌اکبر و قاسم. . . و بسیار بسیار بی‌نام شدگان داریم، پس وقتی که در اشاره به‌یک قهرمان از تجلّی وجود نویسنده یاد می‌شود، بی‌درنگ باید معطوف شد به تمام مجموعهٔ فرهنگی جامعه‌ای که ما در آن داریم زندگی مـی‌کنیم که عصاره‌اش در وجود نویسنده می‌تواند وجود داشته باشد.

**ف.** این را هم بگویم که شگفتی و معجزه در اینجا این است که با وجود این یگانگی و آمیختگی وجودی، فعالیت‌های ذهن نویسنده هیچوقت از جریان درست و سالم طبیعی وقایع منحرف نمی‌شود و به همان ترتیب درستش پیش می‌رود؛ یعنی‌هیچوقت عباسجان یک‌شخص فرشته‌آسایی‌مثل‌مدیار نمی‌شود؛ همان است که هست، اگر ما برایش دل می‌سوزانیم، به خاطر شرایطی است که او را به این روز انداخته و بعد شخصیت‌های دیگر. . . و این بند نازکی که شما رویش حرکت می‌کنید، هیچوقت نمی‌لغزاندتان و آدم حس می‌کند که نویسنده درست رفته است. منتهی قصد من روشن شدن همین مسئله بود که روشن شد، این یک شیوه‌ای هست. بعد می‌خواهم دنبال همین صحبت‌ها با

توجه به حرکت تدریجی در ته شب، لایه‌های بیابانی تا کلیدر که حرکت به کندی انجام می‌گیرد و زیگزاکی، می‌خواهم بپرسم آیا بعد از این هم فکر می‌کنید که شما این عقبگردها را داشته باشید؟ و باز هم به تجربه کردن احتیاج خواهید داشت، یا این که تجربه‌های‌تان را کرده‌اید!؟ تجربه روی زبان و فکر و بالاخره آنچه ما انتظار داریم که کار به جلو باشد. یعنی که کار بعد از کلیدر، یک اثر محکم‌تر ـ شاید نشودگفت محکم‌تر ـ اثری در همان‌حدود، حتی بهتر.

د. تا آنجایی به من مربوط می‌شود، باید بگویم دیگر گمان نمی‌کنم که نیرو و قدرت و دل و دماغم اجازه بدهد که کاری کامل‌تر از کلیدر بکنم. یعنی از الان من تکلیف خودم را روشن کرده‌ام؛ چون کلیدر فقط منحصر به یک جنبه نیست، که بگویم از این جنبه‌اش برخواهم گذشت. کلیدر از جهت کمی و کیفی، از جهت ساختمان رمان و پرداخت پرسناژها، بافت داستان و زبان و از لحاظ دیالوگ‌ها و زمینه‌های تازهٔ دیگر وهم از لحاظ عواطف انسانی در شخصیت‌های مختلف و روایت احوال و رفتار، کامل‌ترین کاری است که من تصور می‌کرده‌ام که بتوانم انجام بدهم؛ و شاید بشود گفت در برخی جهات از تصور خودم هم زیادتر است، کما این که هنوز بعضی از قسمت‌ها را که می‌خوانم اندکی تعجب می‌کنم.

چ. یعنی خودتان را ستایش می‌کنید؟

د. ستایش نمی‌کنم.

چ. راضی هستید؟

د. با خودم می‌گویم که عجب حالی داشته‌ام در آن «آن»!

ف. به نظر می‌رسد [illegible] نویسنده‌ای است و در عین حال نشنیده‌ام که هیچ نویسنده‌ای بگوید که از کارش کاملاً راضی است. و اضافه کنم که گفته‌اند کسی که به این حد برسد، مرگ خودش را اعلام می‌کند. چرا شما این حرف

را می‌زنید؟

د. من می‌خواهم این مرگ را اعلام بکنم، تا اگر قرار است کاری انجام بدهم، بتوانم دوباره متولدبشوم؛ باز زاده‌بشوم.چون من‌امید را همیشه‌از اعماق ناامیدی می‌جویم و کار را شروع می‌کنم. در عین حال، چرا باید راجع به کاری که انجام نداده‌ام، به کسی قولی بدهم؛ هر چند به جوهر این نظر واقفم که «شاهکار هر نویسنده آن کتابی است که هنوز ننوشته!» در عین حال نمی‌خواهم متعهد بشوم به کاری که در تمام وجوه و جنبه‌ها، کامل‌تر از کلیدر باشد. نه، من همچنین قولی به کسی نمی‌دهم؛ به خودم هم قول نمی‌دهم، برای این که دست کم بیست سال زندگی لازم دارم تا بتوانم کاری کامل‌تر از کلیدر انجام بدهم؛ البته کاستی‌های قدرت روحی بیست سال آینده، نسبت به بیست سال گذشته، مسئلهٔ ساده‌ای نیست. الان عمر کلیدر دارد می‌رسد به مرز ۱۸ سال؛ و این یعنی صرف ناب‌ترین لحظه‌های جوانی و عقل؛ در حالی که آنچه پیش روی من است، جز یک سوم پایانی عمر نیست که به آن دورهٔ پیری می‌گویند؛ و پیری در ایران هرگز موهبتی نبوده است؛ و پدرم همیشه از فردوسی می‌خواند: «مبادا که در دهر دیر ایستی!». . . اما اگر قرار باشد کار دیگری انجام بدهم، مطمئن باشیدکه نفس‌انجام کار خودش تجربهٔ تازه‌ای خواهد بود، چنان که ذهنم که هم حال متوجهٔ کار آینده است، گواهی می‌دهد؛ و هیچ معلوم نیست‌که‌تجربهٔ آینده‌موفق‌باشد، اماچاره‌ای نیست، چون به کار هنر پرداختن، مثل به زندگی قدم گذاشتن است و زندگی فرد در این جهان سیر و سلوکی دارد، منزل و مراحلی دارد، پرتگاه‌ها و قلّه‌هایی دارد؛ فکر کن راه رفتن، راه رفتن به سوی آینده‌ای که هیچ چهرهٔ مشخصی از آن در ذهن نداری، مگر همانچه که با توجه به قرائن برای خود ساخته‌ای؛ و راه رفتن ـ که به نظر ساده می‌آید ـ چون نیک بنگری، فراتر از هر اعجازی است؛ و فقط بسته به مجموعهٔ پیچیدهٔ تن و جان آدمی نیست، مجموعهٔ ناشناخته‌ای در مسیر وجود دارد که راه سپردن را در بیشتر اوقات، دشوار می‌کند. این است که من نمی‌توانم با اطمینان خاطر تصویر روشنی از خود، در آینده‌ای که بسیار مبهم است، بدهم.

آنچه واقعیت و مطلقیت دارد «گذشته» است؛ راهی که آمده‌ایم، که آمده‌ام و حالا که سال ۱۳۶۱ است و من در حضور شما نشسته‌ام، چهل و دو ـ سه سال دارم، با مشتی کار که انجام داده‌ام و لابد کارهایی که بالقوّه می‌توانستم انجام بدهم و بالفعل نتوانسته‌ام؛ و پاره‌ای کارها که در میانهٔ راه به چپاول رفته است؛ و این اتفاقات در آینده هم دور از امکان و احتمال نیست. اما آنچه اکنون در فکرش هستم، بازنویسی و به پایان بردن کلیدر است و بعد از آن یکی دو ساعت، با فراغ بال، طاقباز افتادن و به سقف خیره شدن.

**ف.** حالا این سؤال برای من پیش می‌آید که چطور می‌شود بعد از پایان یک اثر، نویسنده با تمام این خستگی‌ها شروع می‌کند به نوشتن و دلش می‌خواهد باز بنویسد؟

**د.** البته برای همه این جوری نیست، ولی عمدتاً نوشتن برای نویسنده، زندگی است و این حرف تازه‌ای هم نیست. زندگی، پیش از پایان گرفتن لحظه‌ای که در آن هستیم، ما را وادار می‌کند که باز هم زندگی کنیم و کار نویسندگی را من فقط با این رمز می‌توانم بشناسم و توجیه کنم، به خصوص که معتقدم، نویسنده وقتی هم که ظاهراً نمی‌نویسد، دارد می‌نویسد؛ ولی اگر به ارادهٔ عقلی من‌باشد، تصمیم دارم ودلم می‌خواهد بعد از کلیدر استراحت حسابی بکنم؛ البته اگر که بتوانم، چون کلیدر هنوز به پایان نهایی نرسیده، طرحی در ذهنم دارد شروع می‌کند به جا بازکردن، این طرح برای یک داستان کوتاه در ذهن من شروع شده، ولی هرچه بهش فکر می‌کنم، گسترده‌تر می‌شود و من سعی می‌کنم که گسترده نشود، در عین حال. . .

**ف.** شما یک بار گفتید، اگر تا بیست سال هم شما به زندگی در جایی دور از محیط اجتماعی خودمان وادار شوید، مواد دارید برای نوشتن و این حرف امیدوار کننده‌ای است.

د. تا دویست سال هم مواد دارم.

ف. ولی توانایی. . .؟

د. توانایی ذهنی هم دارم؛ من از بابت توانایی جسمی‌ام نگرانم.

ف. چطور می‌شود نویسنده‌ای که می‌توانیم بگوییم تازه اول کارش است؛ و به قولی تازه اول عشقه، اینجور. . .

چ. دلیلش شکل و ساخت جامعهٔ ماست دیگر.

ف. در جاهای دیگر چهل سالگی تازه آغاز پختگی است که البته حتماً لازم نیست به چهل سالگی رسید، چون کسی ممکن است در سی سالگی هم به کمالی برسد و شروع کند ـ چطور می‌شود که شما این قدر یأس عمومی دارید، به هر حال ممکن است نتوانید بنویسید و در عین حال به اندازهٔ دویست سال هم ماده دارید؟

د. واقعیت را گفتم؛ واقعیتی که حسش می‌کنم. در عین حال دلم نمی‌خواهد هپلی هپاو باشم؛ خوب اگر در آینده توانستم کاری انجام بدهم و انجامش دادم، خودش را بپان خواهد کرد. پس دیگر چرا من حرف پیشکی بزنم و روی هوا قول بدهم؟

ف. حالا باز این سؤال پیش می‌آید که چرا می‌نویسید؟ یعنی باز هم همان سؤالی که از ابتدا بوده و اینجا با توجه به حرفهای‌تان باز هم مطرح می‌شود.

د. کدام نویسنده‌ای هست که لااقل هرازگاه یک بار این سؤال‌برای خودش مطرح نشود که چرا می‌نویسد؟ و کدام نویسنده‌ای هست که حتی یک بار توانسته باشد به‌این سؤال‌خودش جواب‌نهایی وقانع‌کننده‌ای بدهد، که «واقعاً چرا می‌نویسم!» به‌گمان من ساده‌ترین جواب برای چنین سؤالی این است که به دلیل‌آن که زندگی می‌کنیم. واقعاً چرا زندگی می‌کنیم؟ اما زندگی می‌کنیم و در عین حال هدف‌های

عارضی هم برای زندگی کردن خود داریم؛ اما زندگی کردن در نهایت خود زندگی کردن را در خودش دارد. جواب «چرا می‌نویسید؟» را هم نهایتاً در «خود نوشتن» ـ که به گمان من عمیق‌ترین شکل زیستن است ـ باید جست و جو کرد. مضافاً که من هرگز خوش نداشته‌ام خودم را مقیّد تعریف‌های موضعی و رسمی بکنم و مثلاً بگویم می‌نویسم برای این که جامعه را اعتلاء بدهم؛ یا از این قبیل ادعاها، نه، دوست ندارم؛ و باز هم اگر بخواهیم حتماً یک جواب اجتماعی برایش داشته باشیم، جواب من این خواهد بود که می‌نویسم تا بگویم: ما نیز مردمی هستیم.

ف. بله و این جواب سؤال ما هست؛ سؤال بعدیم این است که شما ان طور که ما تا به حال استنباط کرده‌ایم، نویسنده‌ای هستید که چندان پایبند شهرت و ثروت و لم دادن و آسایش حاصل از آن نیستید ـ چه بسا که اگر روی بیاورد، معلوم نیست سرنوشت هر نویسنده‌ای چه می‌شود ـ ولی خُب با هدفی هم که قبلاً در ارتباط با یک نویسندهٔ ملی صحبتش را کردید، این سؤال را کردم که چرا می‌نویسید؟

د. آن هم خودش منزلی از مسارں است؛ و منزل ما، نهایت، خاک است. عمده رفتن است و در نوشتن برای رفتن ـ تا بتواند به حرکت و رفتن قوّت بیشتری ببخشد ـ بهتر است که انسان آرزوهای بزرگی برای فردا تدارک ببیند؛ چون عمده، انگیزه‌های نوشتن است که مثل خودِ وجود پیچیده است و نه نتایج آن که غالباً بر نویسنده، آن چنان که باید، عیان و آشکار نیست.

ف. حالا می‌خواهم این را مطرح کنم که موضوعات در کار شما خیلی تکرار می‌شود، یا بعضی موضوعات را شما تکرار می‌کنید، یعنی همان مسئله مهاجرت که در هجرت سلیمان هست، توی سفر هم هست، در جای خالی سلوچ و توی بند هم هست.

چ. البته هجرتی که در هجرت سلیمان هست، از نوع دیگری است.

**د.** در هر حال کندن و حرکت است، بله.

**ف.** کندن به دلایل کمبودهای اقتصادی، یا شرایط سخت انسانی غالباً.

**د.** نپذیرفتن، شاید. در واقع مهاجرت پاسخی است به نشانهٔ نفی و نپذیرفتن شرایط نابهنجار که بر قهرمان‌های داستان روا داشته می‌شود، درست‌تر آن که بگویم نوعی نپذیرفتن.

**ف.** مثلاً بند که باز هم مضمونش جدال و مهاجرت است؛ و من آن را به عنوانِ یک داستان کوتاهِ خیلی خوب می‌بینم. علاوه بر این، فکر می‌کنم که از نظر شکل و از نظر توجه به شخصیت‌ها با این که از اولین کارهاست، خیلی خوب پیش رفته و آن خصوصیت در کارهای دیگر خیلی خوب نمود پیدا کرده، خود همان شخصیتِ اسدالله هست که در کار کلیدر هم نمود پیدا می‌کند، به شکل موسی، و آنجا خیلی تکامل یافته‌تر؛ و به نظرم می‌رسد این خط فکری بزرگ شماری. . . یا یافتن این نقاط بزرگنمایی آدم‌های کوچک را شما از همان اول تعقیب می‌کردید، تا آنجا که توانستید آن را به شکل موسی در جای خوبی بنشانید؛ هم در ارتباط با کارش و هم در ارتباط با مسئله سیاسی‌اش؛ اول راجع به همان مسئله مهاجرت بگوئید که این انگیزه‌اش چیست واقعاً؟

**د.** انگیزه‌اش خود زندگی هست در شرایطی که انسان در محیط مخصوص به خود نه تنها جایی برای رشد و شکوفایی ارزش‌های بالقوّه‌اش پیدا نمی‌کند؛ بلکه از هر جهت هم در تنگناست و خود را دچار انواع هجوم و ناامنی اجتماعی می‌بیند.

**ف.** شما تأثیر خاصی داشته‌اید در خانواده؟

**د.** در خانواده و در محیط؛ و من هنوز داستان عظیم مهاجرت را ننوشته‌ام،

همچنان که دربارهٔ زندگی خود و اطرافیانم هنوز هیچ ننوشته‌ام.

**ف.** به نظر من کلیدر هم خودش مهاجرت است.

**د.** کم و بیش. اما نه آن جوری که من از مهاجرت در گمان دارم و در نظر داشتم بنویسم، قبل از کلیدر.

**ف.** یک جور جاکن شدن؟

**د.** بله، ولی جریان غالب کلیدر جاکن شدن نیست، جریان غالب درکلیدر حماسه و عشق است ـ و من دریافته بودم که حماسهٔ عشق را در فواصل سنی بیست و پنج تا چهل سالگی می‌توان و باید بیان کرد ـ بنابراین آن مهاجرت عظیم پسِ دست ماند.

**ف.** ولی نمود دارد در کلیدر.

**د.** به عنوان یک رگهٔ عمده ازکار عمومی من بله، نمود دارد. ولی موضوع عمده نیست. اما مهاجرت، همواره مایهٔ زندگی من و مسئلهٔ عمده‌ای در ذهنم بوده و هنوز هم هست. پدر بزرگم مهاجری بوده است غریب، که هیچکس ندانسته بود ازکجا به دولت‌آباد آمده بود؛ مادر بزرگم «سیده» زنی بوده است که با برادرها و پدر و مادرش از حوالی یزد و کرمان آمده بودند به دولت‌آباد؛ پدرم تا یاد دارم، همواره در مهاجرت بود و در حال جابه‌جایی، و دایی‌هایش هم. همچنین برادرهای بزرگ‌ترم که در کودکیِ من، برای کار، مهاجرت می‌کردند؛ و عمویم و دایی‌ام و اغلب مردمی که در محیط می‌شناختم و می‌شناسم؛ و سرانجام خودم از سنین سیزده ـ چهارده سالگی، همواره در مهاجرت بوده‌ام و حس روشن من از زندگی، حس دوری و غربت و جا نیفتادگی است به طوری که هنوز هم جبر مهاجرت مرا یک دم آسوده نمی‌گذارد. پدرم، سرانجام دور از خاکی که بر آن زاده شده بود، مُرد؛ دو تا از برادرهایم نیز؛ و دو تا دیگر از برادرهایم هر کدام در

نقطه‌ای جداگانه زندگی می‌کنند؛ بزرگه سرانجام نتوانست غربت پایتخت را تاب بیاورد و بازگشت به ولایت؛ کوچک‌تر از او از غربت و بیگانگیِ پایتخت به گرمسار پناه برد، در حالی‌که فرزندان آن‌ها همه در پایتخت هستند و گاهی گریزی می‌زنند به‌ولایت؛ و مادرم... مادرم، بعد از بیست سال دوری، هنوزهم با زندگیِ دشوار پایتخت خو نگرفته است و زبانش را فقط خودش می‌فهمد و ما؛ و بعد از مرگ پدرم، روحیهٔ غربت‌زده و بیگانهٔ غریبی پیدا کرده است، چندان که رغبت ندارد سر از بالین بردارد، مگر برای مراجعه به طبیب و... گاه خودم را نفرین می‌کنم‌که چرا مایهٔ‌این همه پریشانی شده‌ام به سهم خودم؛ اما این درست نیست؛ عمده، جبر مهاجرت بوده‌که همچنان‌یکی از موضوعات عمدهٔ زندگی اجتماعی ما وموضوعات عمدهٔ ذهن من‌است و احساس می‌کنم‌که غالب ساکنین پایتخت مهاجرینی هستند که در روح خود چیزی را گم کرده‌اند و همین است اگر اغلب سر به تو دارند، یا در پس سرگرمی‌های جلف و سبک هستند تا بدان وسیله به خود بباورانند که دارند از امتیازات زندگی در مرکز بهره و لذت می‌برند؛ و چون داستان به اینجا کشید باید بگویم‌که یکی از آرزوهایم در کار نوشتن، یافتن توان و قدرتی بوده است تا بتوانم داستان مهاجرت، مهاجرتی را که ظاهری آشکارا ندارد، یک روزی بنویسم، بدون این که قول بدهم، فراتر از کلیدر خواهد شد یا فروتر؛ و حقیقت این است که اقلاً سی سال است به آن فکر می‌کنم و هنوز راهی به ورود نیافته‌ام؛ و چه ساده‌اند کسانی که فکر می‌کنند، نوشتن فقط نوشتن است!

**ف.** و جای خالی سلوچ، هم دارای چنین مایه‌ای است.

**د.** بله، کامل‌ترین شکلی که میتوانم در موضوع مهاجرت در میان کارهای خودم نشان بدهم جای خالی سلوچ هست که به نظر من مهاجرت را، جاکن شدن را بیان می‌کند، ولی خود مهاجرت را بیان نمی‌کند.

**ف.** البته مهاجرت در بیرون از داستان اتفاق می‌افتد.

**د.** ،له، مهاجرت در فصل نانوشتهٔ بعدی است که‌به ذهن خواننده‌منتقل می‌شود.

**ف.** تنگنا را هم می‌خواستم بگویم مسئلهٔ مهاجرت را عنوان کرده.

**د.** بله، سفر هم همین طور، و...

**ف.** و خودتان این رگهٔ اصلی و شباهت موضوعات و تداوم را چگونه توجیه می‌کنید؟

**د.** دربارهٔ بالزاک گفته‌اند که تمام آثارش یک اثر است و من فکر میکنم در مورد بیشتر نویسنده‌ها، کلیّت این نظر می‌تواند مصداق داشته باشد. فرض کنید که شما داستان‌های دن را که از شولوخف می‌خوانید، می‌بینید همان آدم‌ها هستند که طی تحولی در محیط ودرنویسنده‌از (رمان) دُن‌آرام سردرمی‌آورند؛ ودربارهٔ نویسنده‌های خودمان هم از کسانی که به نحوی دارای چنین هویتی هستند، احمد محمود است؛ واین مربوط می‌شود به خط زنجیره‌ای‌یی که ذهن نویسنده به طور اجتناب‌ناپذیر به آن دچار است.

**ف.** آگاهانه؟

**د.** نه آگاهانه، ولی در نقاطی به آگاهی هم‌درمی‌آید؛ و درجریان کاربرای نویسنده قانع کننده می‌شود. حرکتی که تا این نقطه داشته، باز هم ان حرکت را در یک شکل و حال دیگری ادامه می‌خواهد بدهد و ادامه می‌دهد؛ و این طبیعی‌ترین امر است. این است که من الان با تحسّر و دریغ یاد می‌کنم از آن رمان نانوشته، که می‌بایست مسیر تکوینی مهاجرت را بیان کند؛ گرچه هنوز، میل پیمودن این راه در من وجود دارد؛ و اگر که آن رمان نوشته شود، بدون شک، نشانه‌هایی از آنچه درکارهای قبلی من دیده‌اید، باز هم می‌توانید ببینید.

**ف.** [illegible] امکان نوشتن یک رمانی هست که اصلاً حرکت [illegible] صورت

نگیرد، یعنی جا به جایی انجام نگیرد، یا در واقع سفری درش به وقوع نپیوندد، حالا این سفر می‌تواند به دلایل اقتصادی باشد یا دلایل دیگر. حالا این سفر در بیرون رخ بدهد یا در درون. در این کارها که تا حال نوشته‌اید اکثراً این جابه‌جایی هست که داستان شما را می‌سازد. در واقع، اگر اسدالله در آنجا پشت دارِ قالی بماند، هرگز داستان به وجود نخواهد آمد.

د. گمان نمی‌کنم. این جوهر حرکت و تجلّی خود حرکت است در داستان، اما در طرحی که داشتم برای کار بعد از کلیدر که جدا بود از آن مهاجرت، داستان در فضای دیگری بود، سفر بود و نبود. حلقوی بود و پیچ در پیچ بود داستان و عملاً طی طریق بیرونی نداشت و آنچه بود در کانون مشخّصی رخ می‌داد و همچنان در ذهنم هست این داستان، که گمان می‌کنم نفس موضوع و موقعیت داستان چنان شکلی را که راه به بیرون نبرد، ایجاب‌می‌کند. درواقع، بازهم‌شکل و قوارهٔ داستان تابعی از نیازموضوع آن‌است؛ و چه‌می‌دانم‌که درجزئیات ـ اگربخواهم بنویسمش ـ چه در خواهد آمد؟

ف. توی غرب سبکی هست به نام پیکاریسم. چون پیکاره یک شخصیت آواره‌ای هست. این سبک به این اسم خوانده شده است که نمونهٔ برجسته‌اش هم تام جونز است که با سفر شروع می‌شود. توی کارهای شما من این سبک را می‌بینم.

د. این همان آوارگی توده‌های مردم ماست و همان طور که گفتم موضوعی است که من با آن در زندگی زیاد برخورد داشته‌ام، که بازتاب و ماحصلش در من، از نظر روحیه تبدیل شده است به میل به نماندن و نپذیرفتن؛ اما نه به آن شوخ طبعی پیکارسکی، بلکه با اندوه نجمایی [1].

چ. در واقع بیقرار بودن.

---

۱. قهرمان قصه‌هایی نامکتوب.

**د.** بله، بیقراری‌یی که بر انسان حاکم می‌شود و از آدم یک بیکارهٔ خاص خودش می‌سازد، که مثلاً من تا حالا در حدود ده ـ دوازده شغل عوض کرده‌ام وبیشتر وقت‌ها دلم می‌خواسته که یک قهوه‌خانه داشته باشم!

□

**ف.** می‌رسیم به تازه‌ترین کاری که از شما منتشر شده، یعنی ققنوس، تازه‌ترین نوشته‌تان. ما می‌توانیم ققنوس را با توجه به نمایشنامهٔ دیگرتان تنگنا، رویش صحبت کنیم و شاید هم کارهای دیگری داشته باشید که منتشر نکرده باشید؛ مثل درخت که نخوانده‌ایم و نمی‌دانیم چیست؛ ولی این دو کار هست کارهای نمایشی شما، تنگنا برای خودش به عنوان یک اثر خواندنی ویژگی‌هایی دارد، به شخصیت‌هایی پرداخته شده و به نظر من در پایان پردهٔ سوم (یا چهارم؟) شوری دارد که خیلی خوشایند است، رقص آن زن.

**چ.** رقص ساقی.

**د.** در پایان پردهٔ چهارم است.

**ف.** و خیلی خوب به رشتهٔ تحریر درآورده شده؛ ولی خب ظاهراً مثل این که ساکن است نمایشنامه و باید کار زیادی رویش بشود، اگر بخواهد اجرابشود واین برعکس رمان‌های شماست‌که پرازحرکت و خیلی به فیلم درآمدنی و به نمایش درآمدنی است که بارها نمایش داده شده، مثلاً سفر به اسم «ریل» ولی نمایشنامه تنگنا این طور نیست. تنگنا واقعاً مثل یک اتاق بسته‌ای می‌ماند که نویسنده به روانکاوی و بررسی مناسبات بین آدم‌ها پرداخته.

**د.** به مصداق عنوانش؛ تنگنا.

**ف.** بله و ققنوس هم باز به چنین دایره‌ای دچار می‌شود در شکل و در ارائه کار. من می‌خواهم بدانم شما که به خصوص در کار تأتر بوده‌اید و به امکانات

صحنه، امکانات نمایش و حرکت و ارائه واقعه به صورت تک پرده‌ها ـ که در ذهن ما گذشتِ زمانی ایجاد می‌کند ـ بوده‌اید و واقفید، چرا این دو کار نمایشی‌تان را به این صورت عرضه کرده‌اید؟ در صورتی که به نظر من و شاید هم به‌نظر دوستم امیر، شما می‌توانستید تنگنا را به صورت یک رمان بنویسید، یا ققنوس را هم همین طور (فعلاً کار به محتوایش ندارم.)

د. این کار شد؛ پایینی‌ها، درواقع رمانی بود که دقیقاً از تنگنا بیرون آمد و نوشته هم شد؛ و همین کامل‌ترین توضیحی است که من می‌توانم دربارهٔ پایینی‌ها و هم در جواب شما بدهم؛ چون پایینی‌ها، تداوم منطقی تنگنا بود، به صورت رمان[1]. اما در مورد سکونی که اشاره می‌کنید، در این دو نمایش. در وهلهٔ اول، علل موضوعی دارد، یعنی تنگنا می‌خواهد به مردمی اشاره بکند که هر کدام به نوعی مهاجرت کرده و در تنگنای محیطِ فشرده و پر ادبار حومهٔ شهر و شهرنشینی گرفتار شده‌اند؛ با توجه به بار مضاعف شکست سیاسی سال ۳۲. و موضوع تنگنا این است که قهرمان‌هاواقعاً در همان حبس‌همدیگر رامی‌جوند؛ واین‌یک خواست موضوعی و ضرورت مضمونی است. در مورد ققنوس هم بازخواست موضوعی است و حرکت اگر در ققنوس وجود دارد به صورت گذشته و حتی رفتن به آینده است از طریق ذهن؛ و این به موضوع ققنوس مربوط می‌شود و این که شکل و مضمون همچنان انسجامش را محفوظ نگه می‌دارد.

چ. در مورد این کار قابل قبول است، ولی در مورد تنگنا نه.

د. در مورد تنگنا هم اتفاقاً همین‌طور است، چون توجیه من در ذهنم وقت نوشتن این بود که بدر رفتن قهرمان‌ها از آن چهاردیواری تنگ وجه سمبولیک پیدا می‌کرد.

چ. خواست موضوعی را که اشاره کردید؛ دلیل اجتماعی‌اش را هم گفتید، ولی

---

۱. رمان پایینی‌ها در کشاکش دستگیری نویسنده خانه گردی بلیس که در اسفند ماه سال ۱۳۵۳ رخ داد، گم شد.

جغرافیای داستان خیلی محدود است. شاید برای این است که به هر جهت فرم نمایشنامه دارد.

د. بله قید نمایشنامه هم هست؛ مضافاً که من شاید همچنان تحت تأثیر شیوهٔ نمایشی ارسطویی بوده‌ام که تأکید دارد بر وحدت موضوع و زمان و مکان.

چ. بله ولی این فضا، فضای مشکلی است. و توفیق در خلق چنین فضایی به دشواری به دست می‌آید. مثل فضای یک قهوه‌خانه، که خیلی مکرر انتخاب شده است و فضای یک خانه که مهاجرین می‌نشینند و نویسنده امکان می‌یابد که تیپ‌های مختلف را کنار هم بگذارد که در مبتذل‌ترین شکلش، نمایش تلویزیونی خانهٔ قمرخانوم بود. (بعد از انتشار تنگنا البته.)

ف. به نظر من هم تجربهٔ بسیار سختی است.

د. به خصوص که اولین تجربهٔ من در نمایشنامه نویسی بود. پیش از آن یک نمایشنامهٔ کوتاه نوشته بودم که در صحرا، روی زمین زراعی اتفاق می‌افتاد و یک صحنه بود. . . چه بسا که دستنویس‌ش هم باشد؛ و بعد از تنگنا هم یک نمایشنامهٔ دیگر نوشتم به نام قتل که بعد دوست فقیدم سعید وقتی خواند، اسمش را به «شب سوگوار گیلیارد» تغییر داد که اسم خیلی زیبایی است. نمی‌دانم کجاست این نمایشنامه؟ باید بگردم و... آن‌هم مربوط می‌شد به‌مسائل روستایی و ایلی، اما تنگنا اولین تجربهٔ من در نمایشنامه نویسی بود که بر حسب ضرورت موضوعی می‌خواسته‌ام کندی و سکون و خودخوری آن زندگی عقرب‌وار را هم بیان کرده باشم. اما تنگنا همچنان در تنگنا ماند و اجرا نشد. که اگر اجرا می‌شد در آن سال‌ها، تأثیرش بر من دو وجه سازنده می‌داشت؛ اول آن که تشویق می‌شدم به نمایشنامه نویسی؛ و دیگر آن که در ضمن کار نمایشنامه نویسی کوشش لازم در پیدا کردن راه‌های تازه در من به وجود می‌آمد. اما چون تئاتر به عنوان یکی از پرامکان‌تری و مؤثرترین وسایل ارتباطی با جامعه، دچار محدودیت‌های لمپن ـ انتلکتوئلی دستگاه بود، چنین نشد و در نتیجه تنگنا به عنوان اولین و آخرین

تجربه من باقی ماند تا این که سال ۵۰ تا ۵۱ درخت[1] را نوشتم و بعد از انقلاب، ققنوس را که دربارهٔ ققنوس و علت حفظ انسجام و مرکزیتش توضیح دادم.

ف. می‌خواهم بدانم چرا نمایشنامه می‌نویسید؟

د. باید گفت چرا گه گاه نمایشنامه می‌نویسم، بله. . . برای این که موضوعاتی هستند که در ذهنم در چارچوب نمایش شکل می‌گیرند.

ف. به نظر من شما در رمان‌های‌تان هم این فرم نمایشی را حفظ می‌کنید، یعنی فرمی که به صورت گفت وگو هست.

د. نه فقط گفت وگو؛ صحنه‌پردازی و کلاً حرکت دراماتیک.

ف. بله؛ منظورم همین بود.

د. علتش تجربه، علاقه و آموزش‌های من در تئاتر است. در واقع، نمایش و رمان در من همیشه وجه تکمیل کنندهٔ متقابل داشته‌اند. یادم است وقتی در تئاتر کار می‌کردم، از رمان خیلی چیز یاد می‌گرفتم برای اجرای در صحنه.

ف. و به نظر من خیلی استفاده کرده‌اید. استفادهٔ خوبی کرده‌اید از نمایشنامه و تئاتر در رمان‌های‌تان.

د. در صحنه که بازی می‌کردم، برای بازی هر نقش مطالعهٔ ادبیات مربوط به آن نویسنده، یا ادبیات مربوط به دوره و محیط نمایشنامه‌به من‌خیلی کمک می‌کرد. یادم است در تمرین نمایشنامهٔ هائیتی که من نقش دووال را تمرین می‌کردم ـ افسر جوانی از سپاه ناپلئون که همراه قشون می‌رود به هائیتی تا قیام سیاهان را سرکوب کنند ـ برای این که دوباره او را پیدا بکنم، به آنچه که ویلیام دوبووار

---

۱. ایضاً نسخه‌ای از نمایشنامهٔ درخت که نزد یکی از دوستان مانده بود، در خانه گردی‌های پلیس سیاسی جزو کتاب ـ جزوه‌های آن شخص مصادره شد و خدا می‌داند چه شده؟!

نوشته بود اکتفا نکردم و یکی از کتاب‌هایی که در آن زمان به منظور شناخت ـ یافتن‌از افسران قرن‌نوزدهم خواندم، رمان جنگ وصلح بود تا بتوانم برای دووال محیط و مسیر گذشته‌ای در ذهنم داشته باشم و همچنین یک آینده‌ای؛ پس همان طور که در صحنه از امکانات رمان خیلی بهره‌مند می‌شدم، در ادبیات هم خود به خود از تجربیات صحنه‌ای و سپس سینما خواسته‌ام که بهره‌مند بشوم.

**ف.** به نظر من تنگنا می‌توانست به شکل یک رمان نوشته بشود، ولی در مورد ققنوس این عقیده را ندارم. پس اجازه بدهید بپردازیم به ققنوس که به نظر من یک اثر تازه است، در ارائه موضوع. در ققنوس مرکز اثر موضوعی است که کمتر بدان پرداخته شده و یا اصلاً بهش پرداخته نشده. اول می‌خواهم بدانم چطور شد که به فکر نوشتن چنین موضوعی افتادید. با توجه به این که به عنوان یک کار جانبی یا در واقع تمدّد خاطر می‌شد موضوعات بسیاری را نمایشنامه کرد و یا احیاناً درباره‌شان نوشت. اول می‌خواهم انگیزهٔ شما را بدانم و بعد استنباط‌های خودم را بگویم.

**د.** من در زندان با اشکال مختلف برخوردهای پلیس و انقلابیونی که با اشکال خاص خود با پلیس مبارزه کرده بودند، برخورده بودم؛ که مثلاً فلانی چه جور گرفتار شد؟ دیگری چه جور دستگیر شد؟ کی چه جور لو رفت؟ و. . . یکی از این اشکالی که در آنجا از زبان یک زندانی سیاسی برای من روایت شد ـ و انصافاً باید بگویم که انگار جنبهٔ اعتراف داشت ـ در همان لحظه در ذهنم تبدیل شد به نمایشنامه‌ای که بعداً به نام ققنوس نوشتم. آن لحظه یادم هست که در کجا نشسته بودم، چه ساعتی بود و چه حالی داشتم. بعد که بیرون آمدم، یکی دو سالی هم گذشت و من کارهایی انجام دادم، مثل بازنویسی چهار جلد کلیدر؛ نوشتن. . . سلوچ، سربداران و مطالبی به صورت مقاله و خطابه و. . . پیش از این که دست به کار جلد پنجم بشوم که پاره‌ای چیزهایش ـ همان حداقلی که از آن نوشته بودم ـ گم شده بود، شروع کردم به نوشتن نمایشنامه‌ای که در سال ۵۴ یک بار در ذهنم

نوشته بودمش به محض شنیدن؛ پس نوشتم و بعد همین طور که می‌دانید خیلی بعد دادم برای چاپ.

ف. ولی تاریخی که پایینش گذاشته‌اید، ۵ اسفند ۱۳۵۸ است.
د. دقیقاً همان است، اما امسال چاپ شد. (. . . سلوچ، ققنوس و به گمانم سربداران و چیزهای دیگری در سال ۵۸ نوشته شدند.)

چ. بله، سال ۶۱ است که ما چاپ شده ققنوس را می‌بینیم.
د. یعنی سه سال بعد، در حالی که همان زمان می‌شد چاپ بشود.

چ. علت تأخیر چاپ چه بود؟
د. اول این که من در جاذبهٔ کار کلیدر قرار داشتم و دشواری‌های آن تمام همّ و غم مرا به خودش معطوف کرده بود؛ پس به صرافت چاپ ققنوس نبودم، حتی با توجه به حجم کمی که داشت.

چ. شاید می‌خواهید بگویید از اثر مطمئن نبودید.
د. چرا. آن یک چیز دیگری است. گفتم خب حالا باشد. بعداً می‌دهم چاپ بکنند، چون حتی نمی‌خواستم که گرفتاری چاپ و ویرایش این کار، مرا از کلیدر باز بدارد و احتمالاً وقفه‌ای ایجاد کند در حس و حالی که داشتم. انگیزهٔ دوم که لاقیدی مرا در چاپ ققنوس تشدید می‌کرد، این بود که به محض این که انقلاب شد، متوجه شدم عده‌ای از بازیگران که مهارت عمده‌شان وقاحت بازیگری در زندگی معیشی است و چه بسا سهم نخودی هم از آن دیگ می‌برده‌اند ـ البته شما طعنه قلمداد کنید ـ دست به کار نوشتن یک سلسله مزخرفاتی شدند دربارهٔ ساواک و شکنجه که اخ و تف‌شان حال همهٔ بچه‌هایی که فاجعهٔ زجر و شقاوت پلیس سیاسی را تجربه کرده بودند، به هم زد؛ و عجب آن که، این بازیگران شهر

شلوغ، ناگهان کارشناس و کارآزمودهٔ مسائل شکنجه و بازجویی و. . . از کار درآمده بودند در دوره‌های طلایی کارآموزی تئاتر شهر؛ و دیدم که فی‌الفور آن بازی‌ها به تلویزیون کشیده شد و درکنار مضحکه‌های دیگر، صفحهٔ تلویزیون را پر کرد؛ و من که در اجراهای صحنه‌ای به دیدن چندتایی از آن مضحکه‌ها (که لابد روایت تراژیک بود!) رفته بودم، برای هزارمین بار دیدم که در کشور ما، موجودات بی‌ربط عجب‌استعدادی دارند در جلوه دادن بی‌استعدادی‌های رذیلانهٔ خود به طور دست به نقد، تا این که‌مسایل‌پراهمیت رابه صورت مضحکی لوث کنند و همقدر خودشان بی‌اهمیت جلوه بدهند! البته بعد از آن ادا و اطوارها، خیلی زود سر و ته قضیه هم آمد و دیری نپایید که آب‌ها از آسیاب افتاد. به این ترتیب، من که ققنوس را در سال ۵۸ نوشته بودم، سنگین‌تر و متین‌تر آن دیدم که با چاپ آن قاطی مضحکهٔ پاچه ورمالیده‌ها نشوم، و گذاشتم تا دوباره خشت‌ها روی خشت بند شوند و نهایتاً موضوع از «مد روز» فاصله بگیرد تا بعد چاپش کنم، که همین طور هم شد؛ این بود انگیزهٔ نوشتن، چگونگی نوشتن، چاپ نکردن و چاپ کردن ققنوس.

چ. البته فکر من زیاد دور نیست از چیزی که گفتید. از یک طرف گفتید که چرا نوشتید، به گمان من هم اولاً به دلیل امکانی که فراهم آمد برای طرح چنین موضوعی بعد از انقلاب، و بعد درست به دلیل این که چنین موضوعاتی از طرف عده‌ای فرصت طلب جعل شد، آن را چاپ نکردید؛ فکر می‌کنم شما خودتان را موظف دیدید چنین چیزی را بنویسد و حتماً هم منتشر بکنید. به خصوص به این خاطر که دیدید چنین موضوعاتی دارد به بدترین و تحریف شده‌ترین شکل‌ها نوشته می‌شود.

د. بله، این جنبه را در خودش دارد که من خواسته بوده باشم در آن بازار آشفته و بلبشو، وظیفهٔ خودم را انجام داده باشم؛ اما در چاپ یا اجرایش نخواستم قاطی آن جماعت حقه‌باز بشوم و نشدم؛ چه بسا آن روزها امکان اجرایش بود، ولی

این کار را نکردم؛ به دلیل همانچه تو ادراک کرده‌ای و گفته شد.

چ. . . . که نخواستید اصلی را در برابر آن جعلیات بیاورید.

د. بله.

ف. اما نکته‌ای که برای اولین بار مطرح می‌شود و تازه است، در این اثر این است که شما خیلی جسورانه به تحلیل روانی یک شخصیت انقلابی پرداخته‌اید؛ یا شخصیت‌های انقلابی که ما نمونه‌هایش را در دوران اختناق طاغوت بسیار داشته‌ایم، شاید این برای خیلی‌ها غیر منتظره باشد، به خصوص برای آن‌هایی که در همان حال و هوای خیالات قهرمانی سیر می‌کردند. و حتی به اشتباه فکر می‌کنند که شناخت درستی نسبت به آن شخصیت‌ها دارند. البته ما وجه غالب آن شخصیت‌ها را همیشه قهرمانانه می‌بینیم و دیده‌ایم و حتی در اثر شما هم آن وجه است که غالب می‌شود، ولی صمیمیت این اثر و بداعت و جسارت این اثر در همین است که شما خیلی صمیمانه به تحلیل این شخصیت‌ها پرداخته‌اید و به نظر من خوب هم از عهده برآمده‌اید.

د. خیلی خوشحالم اگر واقعاً موفق شده باشم.

ف. یعنی واقعاً یک آدم چیست؟ وقتی که در لحظه و شرایطی قرار می‌گیرد ناگزیر است دست به‌عملی بزند، حالا چه‌درست، چه‌غلط؛ شما این را تحلیل کرده‌اید. و خب البته با تکنیک خاصی که خودتان فکر می‌کردید مناسب است. تقسیم یک شخصیت به سه شخصیت و احیاناً بهره‌گیری از نوعی روانکاوی. اما آنچه مهم است، این است که این سه وجه شخصیت یک فرد انقلابی، در پیش چشم ما تحلیل می‌شود و به خوبی تحلیل می‌شود و ما یک لحظه خودمان را می‌توانیم جای چنین آدمی بگذاریم.

د. اگر واقع‌بین باشیم.

چ. خب ما باور می‌کنیم که یک انسان واقعی این طوری است، البته شاید نه یک انسان آرمانی.

ف. بله اگر واقع‌بین باشیم و فکر کنیم اگر به جای او بودیم، واقعاً چه می‌توانستیم بکنیم در موقعیتی که شما ارائه داده‌اید. خب این بار مسئولیتی است که همیشه هست به دوش یک نویسنده و یک شاعر اگرچه باز هم برگردیم به سخنان قبلی‌مان، که ممکن است تحمیلی هم باشد از طرف محیط، نمی‌دانم؛ ولی مهم این است که در پس آن تحمیل اجتماعی، تحلیل درستی هم ارائه شده از وجوه مختلف شخصیت و قهرمانسازی نشده. حالا سؤال این است که شما اصلاً با این قصد دست به نوشتن چنین نمایشنامه‌ای زده‌اید یا به قصد نشان دادن شکنجه‌ها و. . .

د. نه، شکنجه را که نمی‌شود روایت یا القاء کرد دوست من؛ درک شکنجه فقط با لمس آن توسط گوشت و پوست و عصب میّسر است. از این گذشته ما که ناتورئالیست نیستیم. در مورد قصد تحلیل شخصیت هم بگویم که من هنگام نوشتن این نمایشنامه، یا حتی در طول بازجویی‌ها و مشاهدات نبود که به چنین دریافتی از انسان رسیده باشم؛ من کم و بیش چنین شناختی داشتم که تجربه هم این شناخت را تأیید کرد و تأیید می‌کند و خواهد کرد. پس من با بینش واقعی به یک واقعیت اجتماعی و انسانی در مقطعی از تاریخ نگاه کرده‌ام و شاید به همین دلیل می‌توانیم برگردیم به آنچه امیر دربارهٔ من گفت که از اینجا رانده و از آنجا مانده؛ و یا به تعبیر خودم به این طرف بی‌توجه، و به آن طرف هم بی‌توجه؛ چون من این جور می‌بینم زندگی را، این جور شناخته‌ام انسان و شرایط را. بنابراین، هرگز مطلوب طبع جریاناتی که با مسائل برخورد جزمی می‌کنند و قضایا را به دلخواه می‌بینند، نبوده و نیست، که نباشد! نهایت این که حاصلش برای من تنهایی‌های بی‌پایانی است در این عمر یکباره! بگذار یک طرف بگوید قهرمانش زه زده؛ و طرف دیگر هم قضاوت دیگری بکند. امامن به‌عنوان نویسنده ناگزیر از تحمّل رنج قضاوت‌های

جزمی و یکسویه هستم، به تاوان حفظ امانت واقع‌نگری که از زندگی و از تاریخ و فرهنگ و تجربهٔ انسان به ما سپرده شده است.

چ. من از خودم پرسیده بودم که این نمایشنامه چرا باید در این دوره نوشته بشود؛ در دوره‌ای که یک جریان خاص کوشش می‌کند که مبارزین را که قهرمان‌های این نمایشنامه هم از آن‌ها هستند، ضعیف و متزلزل و حتی خائن معرفی بکند، آیا این به تقویت و تأکید آن تبلیغات کمک نمی‌کند!؟ منتهی جوابی که خودم پیدا کرده بودم، این بود که مثل این که برای نویسنده، بیش از هر چیز بیان واقعیت مهم است.

د. به عبارتی بیان حقیقت.

چ. بله، یا حقیقت.

د. این به معنای چنان تبلیغاتی نیست، بلکه دعوتی است به شناخت حقیقت آدمی، نه اسطورهٔ دیرینهٔ پهلوانی. دعوتی است به نگریستن واقعی در انسان زمان ما که زیر دندان آهن قرار می‌گیرد و در همین واقعیتش بسیار شکوهمندتر است حتی از پرومته.

ف. ممکن است به شما ایراد بگیرند که این شخصیت را طبقاتی ندیده‌اید. اگر طبقاتی می‌دیدید، بسیاری از دلایل به طور دیگری عرضه می‌شد، برای تحلیل این شخصیت، چه‌جوابی دارد این سؤال.

د. حرکت تاریخی تیپ‌های نظیر این شخصیت به عنوان یک جریان طبقاتی، به مفهوم پرولتاریایی ـ اگر منظور شماست ـ نبود؛ (نگاه کنید که از مشروطیت تا امروز همچنان خرده بورژوازی میدان‌دار انقلاب‌های ایران بوده است) و اگر بود نمی‌دانم چه می‌کردم؟ همین قدر می‌دانم که شخصیت واقعی را فدای پندارهای قهرمانی نمی‌کردم. چون در انسانیت افراد، تفاوتی نمی‌بینم؛ بلکه تفاوت در

خصوصیات افراد است که ناشی از موقعیت‌های مختلف می‌شود.

**ف.** جالب اینجاست که شما بدون این که اشاره‌ای بکنید به کل آن جریان، در واقع با شکافتن یک شخصیت، تمام جریان را به ما نشان می‌دهید. یعنی یک قضاوت تاریخی در واقع می‌کنید، قضاوتی که بعدها همه و از جمله آن جریانات هم بهش رسیده‌اند و حتی قبل از آن هم در تاریخ مبارزهٔ طبقاتی بهش رسیده و جالب بودن این نمایشنامه همین است که با شخصیت، یک جریان تاریخی برای ما تحلیل می‌شود. حالا سؤال من این است که آیا این سه قسمت، تمام وجوه این شخصیت‌است، یا می‌تواند وجوه‌دیگری هم داشته باشد؟

**د.** حتماً وجوه دیگری هم دارد، منتهی در موضوعی که من انتخاب کرده‌ام، سه پارهٔ وجود می‌تواند، وجوه شاخص و غالب یک شخصیت باشد.

**ف.** دو مسئله دیگر هم هست، راجع به این نمایشنامه؛ یکی این است که شما یک واقعیت را که در بیرون اتفاق افتاده بوده دستمایهٔ این کار قرار داده‌اید، ولی درش دست برده‌اید، دوم، مسئله پایان‌بندی است. در مورد اول خیلی کسان هم هستند که این واقعه را از نزدیک می‌شناخته‌اند که در واقعیت جز این بوده؛ خب، این چطور توجیه می‌شود، یعنی به نفع هنر احیاناً و یا به نفع چیزی دیگر.

**د.** به نفع حقیقت که وجه غالب یک دورهٔ انقلابی است و شمول عام دارد؛ یعنی به جهت پیروزی غایی مردم بر دیکتاتوری و اختناق؛ و اگر بر سرمفاهیم رئالیسم به توافق رسیده باشیم، پذیرفته‌ایم که ما از یک موضوع خاص، یک اثر عام به وجود می‌آوریم؛ طوری که بتواند ـ مثلاً ـ در یونان هم عامیت خود را بیابد.

**ف.** مثلاً ما می‌دانیم در این قفقوس، در واقعیتش، قهرمان داستان خیانت می‌کند و

رفیقش را در واقع به‌دام می‌اندازد، ولی در کار شما که آن موضوع را دستمایه قرار داده‌اید، به عکس است، مقاومت می‌کند. البته با تمام تحلیل‌هایی که می‌کنید و این کار را نمی‌کند در واقع.

د. قهرمان ققنوس در واقعیتش هم خیانت نمی‌کند؛ توانش می‌بُرّد. خیانت کردن، ضعف نشان دادن، و بُریدن ـ در حدودی که من شاهد بوده‌ام ـ سه تعریف جداگانه و مغایر هستند؛ ومن درموردی که شما به آن اشاره دارید؛ آرزوهای درونی قهرمان نمایشنامه را بیان کرده‌ام، که آرزوهای درونی قهرمان در تضاد با ناتوانائی‌های عملی او، خودش وجهی از شخصیت و مایهٔ اثر است. خوب است توجه داشته باشیم که ابراهیم در پایان نمایش هم دوگانه رفتار می‌کند؛ بخشی از وجود او طالبِ آمدن رفیقش به‌دام است و بخشی از وجودش آرزومند نیامدن اوست، که داستان با وجه آرزومند قهرمان پایان می‌گیرد، و این امتیازی هم برای او نیست، بلکه طریقی است آرزومندانه و ممکن به‌جبران خطا و اشتباه رفیقش در واقعیت که ناهشیارانه وارد دام می‌شود. چرااین فرض راپیش نمی‌کشید که او می‌توانست نیاید؟ و دیگر این که ما حق داریم به استناد مدارک و شواهد، یک اثر هنری بیافرینیم؛ اما الزام نداریم اثر هنری را برای اثبات واقعیتی که مورداً اثبات شده هست، فداکنیم. ما با عامیت یک جریان در هنر سروکار داریم، نه‌بافردیت خاص یک مورد. در عین حال، هنرمند حق دارد انسان آرزومندی باشد.

ف. اما مورد دوم که به پایان‌بندی مربوط می‌شود؛ می‌خواهم بگویم با وجودی که ققنوس پایان قوی و شکوهمندی دارد که البته در صحنه هم می‌تواند شکوهمندتر ارائه بشود، اما به نظر من پایان‌بندی آن کاملاً قراردادی است که بارها در ادبیات نمایشنامه‌ای دیده شده و نمونهٔ بارزش مادر گورکی است، یعنی مادر برشت که بر اساس مادر گورکی نوشته شده یا مثلاً شعر بلند اپتیافیوس رتیسوس هست، اگر چه هنوز به فارسی درنیامده،اما کم و بیش از موضوعش اطلاع داریم و بندهایی از آن را هم خوانده‌ایم و آن این است که

پسر کارگری در اعتصاب شهید می‌شود و مادر برش مویه می‌کند و او را تقدیم می‌کند به همراهان و همرزمان پسرش. به مردم تقدیم می‌کند این شهید را. به این ترتیب از خودش می‌گذرد؛ و این چه جوری هست که شما نتوانسته‌اید به ابداع نوع پایان‌بندی دیگری برسید؟ این جریان خلاقیت چرا در اینجا متوقف می‌شود؟ آیا به خاطر این است که همیشه باید این طوری باشد؟

د. نه، این به خاطر دورهٔ تاریخی نیرومندی است که هنرمند درآن زندگی می‌کند و در مورد ققنوس باید گفت چنان پایانی حکم تاریخ واقعی کشور ما بود که قدرتمندتر از هر نوع ابداعی است، به خصوص در آثاری که قهرمان‌هایش به مثابه نقش‌های تاریخی مطرح می‌شوند. اما در ققنوس وقتی که ابراهیم در حالی که صدای مردم را در کوچه و خیابان می‌شنود، شهید و کشته می‌شود و جلادها می‌گذارند و می‌روند، چون کارشان انجام گرفته و در صحنه فقط یک مادر زنده داریم و یک پسر شهید شده؛ شما چه پایان دیگری را می‌توانی تصور بکنی؟

ف. خب، البته پایان شکوهمندتری از این، اصلاً نمی‌توانم تصور بکنم، ولی مسئلهٔ من این است که چرا اصلاً مادر انتخاب می‌شود. چرا این مناسبات این طوری برقرار می‌شود که باز به همان پایان‌بندیِ همیشگی منجر می‌شود.

د. پایان‌بندی همیشگی نیست. شاید هم باشد. اما این پایان‌بندی حقیقتی است که در یک مقطع تاریخی مبارزات مردم وجود دارد، پایان‌بندیی است که خودش را، شکوه خودش را تحمیل می‌کند. ممکن است که در واقعیت و در طبیعت، مادر بنشیند بالای سر نعش پسرش و گریه بکند، مویه بکند و موی برکند، یا بنشیند و بهت زده بشود، یا این که خودش را بکشد و. . . ولی در اثری که وجه اجتماعی و تاریخی دارد، عکس‌العمل فردی و محتمل آن مادر، به نفع عکس‌العمل و واکنش اجتناب‌ناپذیر جمعیِ تاریخی کنار می‌رود. به این معنا که موضوع، موضوعی است اجتماعی و پایان هم لاجرم، یک پایان‌اجتماعی است؛ چون مجموعهٔ حرکت مردم اینجور عمل می‌کند، این را هم می‌طلبد. اگر بگویی

که چرا این جوری بافته می‌شود که این جور پایان بگیرد، پیشتر از این می‌شود رفت و گفت که چرا تو در چنین شرایطی بودی که چنین تجربه‌ای بکنی و چرا تو چنین کسی هستی و چرا تو در چنین زمانی زندگی می‌کنی و چرا و هزار چرای دیگر؛ چون همه به هم مربوط است. بس بودکه بنده‌به عنوان‌نویسنده درکشوری دیگر و شرایط اجتماعی دیگری می‌بودم که طبعاً به زندان شاه برده نمی‌شدم تا شاهد و شنوای ماجراهایی باشم تا ما اصلاً این سؤالات را نداشته باشیم.

**ف.** به نظر من به دلیل شرایطی که موقع نوشتن نمایشنامه در کشور ما حادث شده بود، یعنی مقطع قیام و جنبش، شما این پایان‌بندی را داشته‌اید.

**د.** همین را می‌گویم حکم تاریخ دیگر.

**ف.** البته این خیلی پایان‌بندی خوبی است، منتهی تکراری است. ولی خب چاره چیست؟

**د.** من از شعری که تو دربارهٔ ریتسوس گفتی خبر نداشتم؛ اما ریتسوس که از نمایشنامهٔ برشت یا گورکی بی‌خبر نبوده است؟ پس چرا مقیّد تکرار نمی‌شود؟ جز این است که تا شرایط خاصی وجود دارد، موضوعات خاص و نتایج خاص هم اجتناب‌ناپذیر است. هزاران بار دیگر هم اگر اعتصاب بشود یا انقلاب بشود به لحاظ شرایط، کسانی خواهندبودکه فداشوند؛ که آن کسان‌بازماندگانی خواهند داشت، و آن بازماندگان چاره‌ای نخواهند داشت جز آن که عزیز از دست رفته‌شان را چاشنی قوّت قلب و حرکت همسانان خودکنند؛ و اگر نکنند چه بکنند؟ دست کم درکشور ما با اسطوره‌های ایرانی ـ اسلامی، در شرایط حاضر چنین مادرانی از حدود نمونه گذشته‌اند و خود شاهدان تاریخی ما هستند تاآنجاکه من می‌بینم.

**ف.** ولی در واقع نتیجه‌ای که مادرها می‌گیرند، مادرهای این نمایشنامه‌ها و آثار این است که پسرهاشان بیهوده کشته نشده‌اند و این که آن‌ها بیهوده با

پسران‌شان به لجاجت برخاسته بوده‌اند در ابتدا؛ کار هنرمند گویا در اینجا نشان دادن جریان تطور یک آدم عامی است در رویارویی با واقعیت!

د. و صد البته که مادران ما در طول این صد سال، از پیش از انقلاب تا به امروز، همه چنین حرکتی را داشته‌اند؛ و شکوهمندتر از مادر گورکی؛ حالا به هر دلیل و در تاریخ و اساطیر هم کم نداشته‌ایم، که همیشه در این سرزمین از خاک جوانان لاله روئیده بوده است و جوانان هرگز بی‌مادران نبوده‌اند. مادر حسنک را که به تماشای بر دار شدن پسرش می‌برند، به فرزند می‌نگرد و «هیچ جزع» نمی‌کند؛ و مادر عبدالله زبیر را که به حیلت در نظارهٔ جنازهٔ آویختهٔ فرزندش قرار می‌دهند، دمی درنگ می‌کند و سپس با همراهان می‌گوید ـ می‌پرسد: «هنوز گاه آن فرا نرسیده است تا این سوار را از این اسب فرود آورند!»[1]

چ. بله، در انتها باید بگویم که ققنوس با هر پایانی غیر از این می‌بود، اما و چرا داشت.

د. اگر تو از اول این را گفته بودی، من دیگر این همه حرف نمی‌زدم!

چ. خب اگر شما این حرف‌ها را نمی‌زدید، این نتیجه گیری هم شاید به ذهن من نمی‌رسید.

ف. یک بار هم باخودتان مطرح کردم راجع به شخصیت آریا، به نظر من ساواکی خیلی باهوش و بافرهنگی می‌رسد.

د. درست است و این را بعضی‌ها ایراد می‌گیرند، باز هم من توضیح می‌دهم که من در این نمایشنامه وقتی که آریا را می‌نوشتم، نه فقط تیپ بازجویی که کتک می‌زند و حرف می‌کشد در نظرم بود، بلکه به کسانی هم که در آن بالا نشسته بودند و جریان را می‌گرداندند، نظر داشتم. بنابراین، آریا به جای خودش در عین این که یک عنصر سفّاک است که وجه عمدهٔ او عملگی ستم است، از جنبه‌های

---

۱. تاریخ بیهقی

یک روشنفکر کارگزار و به خدمت درآمده هم برخوردار است که جریان جهانی حکومت دیکتاتوری را پذیرفته و به آن خدمت می‌کند؛ و در واقع بخش خرِفت وجدان کارفرمایان خود نیست، بلکه وجدان نسبتاً آگاه آن است. و یک نمونهٔ تیپیک می‌خواستم باشد.

چ. یعنی آریا یک شخصیت مرکب است. این آدم‌ها عموماً در ادبیات این دوران در تمام کشورهای دیکتاتوری و تحت سلطه، آدم‌های خرفت و خنگی معرفی می‌شوند، مثل این که اینقدر رذل‌اند که نمی‌توانند فکر کنند، چه برسد به این که باهوش باشند.

د. بله، در سینما غالباً جوری که شما می‌گویید نشان داده شده، اما وقتی که ما می‌خواهیم تعارض دوجریان را در دونمونهٔ مشخّص بگنجانیم، اصلاً نمی‌توانیم به ناتورئالیسم معتقد بمانیم (البته قبلش هم تعهدی نسبت به محدوده‌های ناتورئالیسم نداشته‌ام من). بنابر این، آریا یک نمونهٔ مرکب است. بله. برای همین هم هست که خود این آریا در فن نمایشی، آقا را هم (نیروی فوق خود) دارد در خودش وبالاتر را... وهمین‌جا بگویم که دشمنان‌مردم چندان هم خنگ و خرفت نیستند!

ف. آیا شما نمی‌خواستید که در مورد شخصیت آریا به یک وجه انسانی هم اشاره بکنید، نظرم امکان وجود یک انسان است.

د. چرا؛ به اندازه خودش. می‌خواستم بگویم به هرحال او هم یک آدمی‌ست و یک وجه انسانی مغلوب شده هم در او هست.

ف. شما حتماً کار آن نویسندهٔ یونانی، نقطهٔ ضعف ساماراکیس را خوانده‌اید.

د. بله.

ف. آنجا دو تا ساواکی هست، یا دو مأمور که در رابطه با شخصی مظنون قرار

می‌گیرند و اصلاً موضوع داستان این هست که نقطهٔ ضعف انسانی وجود دارد. یعنی نقطه ضعف انسانیت و البته ما در آنجا با تحمیلی مواجه نیستیم، که چرا مثلاً این مأمور امنیتی نقطهٔ انسانی هم درش هست ولی در طول سلوک این مأمور امنیتی با آن آدم، متوجه می‌شویم که چیزی درش می‌شکند یا چیزی درش به وجود می‌آید، با رجعتی که می‌شود به این نقطهٔ ضعف انسانی که البته خب با تکنیک خاص خودش نوشته شده ولی دلم می‌خواست به این موضوع اشاره بکنم؛ در اینجا هم شما رجعتی به این نویسنده یا. . .

د. این جزو باور من از زندگی‌ست که هیچ انسانی بدیابالفطره‌بدنیست، همچنان که هیچ انسانی بالفطره خوب نیست. انسان در عین‌وحدت خودش‌دچار جنبه‌ها، امکانات و زمینه‌های مختلفی‌ست که در آرتباط با زندگی تغییرپذیر است و این چیزی است که همهٔ ما، یا دست کم ما که در اینجا صحبت می‌کنیم، پذیرفته‌ایم.

ف. ولی شما این را باز نمی‌کنید، با توجه به این که آن طرف سکهٔ تحلیل یک آدم‌انقلابی‌که‌نقطه ضعف‌هایش هست. واین سوی سکه این‌آدم‌ساواکی‌ست که با همهٔ پلیدی‌هایش امکان نقطه ضعف‌های انسانی هم درش هست.

چ. که البته قوّت است.

د. چرا؛ آنجا که آریا به ابراهیم می‌گوید پیش از آن که داغت کنم، پیشنهاد می‌کنم که بکشمت و بعد داغت کنم! این خودش همان محدودهٔ انسانی اوست.

چ. جالب است.

ف. بله. . . نکته دیگری در مورد ققنوس نیست که خودتان مایل باشید راجع بهش صحبت کنید؟

د. نه.

ف. راجع به کارهای قبل از. . . سلوچ نکته‌ای است که نباید ناگفته بگذاریم، در

مورد سایه‌های خسته که شما به‌توصیهٔ مؤمنی حذفش کردید، که در واقع منتقد خصوصی کارهای شماست.

د. بله تنها منتقد، اولین و آخرین.

ف. که عده‌ای عقیده دارند منتقد بدی است.

د. از چه جهت؟ آیا خودشان منتقدهای بهتر یا خوبی هستند؟!

ف. من عقیده دارم که منتقد چه خوب، چه بد، چندان تأثیر بنیادین نمی‌تواند داشته باشد.

د. نکته‌ای را من در خودم به طور حسی سراغ داشته‌ام که اگر آقای مؤمنی بهش اشاره نمی‌کرد، شاید بهش نمی‌رسیدم یا دیرتر بهش ادراک پیدا می‌کردم. وجود این دوگانگی در من بود، دوگانگی در شخص من‌که دریک جا نگاه بسیار تاریک و برخورد دلگیرانه‌ای با زندگی دارم؛ و در جای دیگر برعکس. و این از نکاتی بود که نقد او برای من روشن کرد که خیلی مفید بود؛ و بسیار ممنونش هستم. از جهت نظری هم من به احترام نظر صمیمانه و صادقانهٔ او دربارهٔ کارهای خودم، داستان سایه‌های خسته را در چاپ بعدی حذف کردم، چون استدلال او قانعم کرده بود و این که چرا حالا دوباره دارم چاپ می‌کنم، برای این است که کارنامهٔ سپنج در واقع کارنامهٔ دورهٔ خاصی از زندگی نویسندگی من است و بد و خوب باید درش گنجانیده شود تا خواننده در جریان تمام فراز و نشیب و اُفت وخیز نویسنده قرار بگیرد؛ و این به معنای تغییر نظر من دربارهٔ داستان یا منتقد نیست. به خصوص از این بابت ممنون مؤمنی هستم که در زمانی به کار من توجه کرد که از چپ و راست مسکوت تلقی شده بودم و خود او هم جهت آن نقدی که نوشته بودبسیارموردطعن‌ولعن،وحتی‌شماتت چپ‌های‌رسمی وراست‌های غیررسمی قرار گرفت.

□

ف. می‌آییم سراغ سربداران که نمی‌دانم چرا ناتمام مانده، در حالی که کار بسیار ارزنده‌ای می‌توانسته باشد؛ وقتی که خواندمش بسیار تأسف خوردم که چرا ادامه پیدا نکرده.

د. و خود من هم کم متأسف نیستم از این که چرا این کار ادامه پیدا نکرد؟

چ. بله، کار مهمی است.

د. این کار قرار بود بیست وشش قسمت باشد برای تلویزیون؛ و من طرح بیست و شش قسمت را ریختم و شروع کردم به کار کردن، منتهی تلویزیون طاغوت حساسیت نشان داد و بعد از آن، انقلاب شد و بار دیگر تدارک سربداران از طرف تهیه‌کننده دنبال گرفته شد و این بار بنا شد آقای نجفی کارگردان باشد. تهیه کننده ملاقاتی ترتیب داد که در آنجا باز هم من آمادگی خودم را برای ادامهٔ کار به ایشان گفتم و خداحافظی کردم. اما باز هم موافقت نشده بود، تا این که سرانجام نوشتن آن بـه آقای رهگذار (مؤلف سریال شهر من، شیراز واگـذار شد. . .) و سرانجام بچه‌های تلویزیون به من گفتند که تهیه کنندهٔ مربوطه به ازاء کارهایی که کرده بود، از جمله ارائه قسمت اول (که شما به آن اشاره دارید) به تلویزیون، دویست هزار تومان گرفته و کنار رفته؛ که البته بعد از آن ایشان را ندیدم؛ و از این بـابت خیلی خوشحالم، چون هیچوقت‌از دیدار کلاّشان، بخصوص از دوباره دیدن‌شان شادمان نمی‌شوم!

چ. کاش سربداران را، نه برای تلویزیون، ادامه می‌دادید.

د. می‌توانستم و می‌خواستم ادامه بدهم، امّا اگر بنا می‌بود خودم ادامه بدهم، دیگر چرا به‌صورت فیلمنامه‌تلویزیونی؟ در حالی‌که ازقبل طرح رمان سربداران را داشته بودم، اما چون کار را به این صورت شروع کرده بودم، حـالا دیگر به اصطلاح امیر از اینجا رانده و از آنجا مانده شده بودم و همّت مضاعفی می‌طلبید که به صورت رمان آغاز می‌کردم و می‌نوشتم؛ و یکی از علل عمدهٔ نشدِ نمایش

هم این بود که کار سنگینی بود و اگر می‌خواستم ادامه بدهم، ناچار می‌شدم، کلیدر و . . .سلوچ را بگذارم کنار و سربداران را بنویسم؛ و نمی‌خواستم جای خالی سلوچ و کلیدر را نیمه‌کاره رها کنم. علت دیگر هم این بود که وقتی شروع کرده بودم به نوشتن سربداران (اواخر سال ۵۶) شور و حال خاصی پیدا کرده بودم و خیلی هم تند پیش می‌رفتم، کما این که همین قسمت اول را ظرف دو سه شب نوشتم.

**ف.** ولی طرح کلی‌اش را دارید تا آخر.

**د.** طرح کلی‌اش را داشتم در ذهنم، اما دیگر معلوم نیست اگر دوباره بخواهم شروع کنم، آن طرح در ذهنم باقی مانده باشد، چه بسا که این رو و آن رو بشود.

**ف.** من تکه‌ای را که در کتاب جمعهٔ شمارهٔ ٦ خواندم، چیزی کمتر از مقدمات کاری مثل کلیدر ندیدم.

**د.** خودم هم چنین عقیده‌ای دارم، همین است که دریغ انجام نیافتنش همچنان با من است و خواهد بود؛ همچنین تجربهٔ تلخ کاری که یک سویش بیرون از ارادهٔ نویسنده است و گره می‌خورد با دهلیزهای تودرتوی روابط آن چنانی و سایر قضایا.

**ف.** اهمیت کار در این بود که یک دوران تاریخی را می‌توانست برای ما روشن کند که چه ضربهٔ عظیمی به ما زده.

**د.** در عین حال که من، از جهت عشق و پیوندی که نسبت به آن نهضت تاریخی داشتم و دارم ـ همچنین از لحاظ درکی که از فاجعهٔ فرجامین آن نهضت و نظایرش داشتم ـ در نظرم بود که آن را به عنوان کاری صمیمانه بنویسم، نه چون یک برنامهٔ تلویزیونی. اما صرف‌نظر از تنگ نظری‌ها که جای عمده‌ای در مناسبات اجتماعی ما دارد، تأکید بادمجان دور قاب‌چین‌ها بر سر جزمیتّی غیر لازم و

بهره‌جویی از بغض و عنادها که جنبه‌های خاصی از مناسبات اجتماعی ـ هنری را در کشور ما تعیین می‌کند، باعث شد که آن اثر بسیارخوب ناتمام و خنثی بماند که همچنان از دریغ‌های زندگی من است و خواهد بود؛ چون اطمینان دارم که همچو کسانی از پس بازآفرینی یک حماسهٔ مهم نمی‌توانند برآیند و حرامش خواهند کرد و لاجرم آن را تا سطح منش خود سقوط خواهند داد.

**ف.** به این ترتیب می‌شود گفت که ما هیچوقت امکان داشتن یک نویسندهٔ حرفه‌ای را نداریم و نویسنده نمی‌تواند روزنه‌ای بیابد که با اطمینان بنشیند و کارش را بکند.

**د.** چرا، داریم. منتها کسانی در این مملکت نویسندهٔ نسبتاً حرفه‌ای هستند و می‌توانند باشند که سرشت اجتماعی مخصوصی داشته باشند؛ و در عمق عمل، یعنی که نویسنده نباشند! ـ چون حاضرند به ازاء دستمزدی که می‌گیرند، همه چیز را به مصلحت جعل کنند؛ حتی تاریخ را؛ اما در نظر من، نوشتن سربداران به منزلهٔ بازآفرینی یک برش از تاریخ ملت ایران بود که در عین حال می‌توانست آغاز خوشایندی برای نویسندگی حرفه‌ای باشد.

**ف.** به همین دلیل می‌پرسم که حالا چرا نمی‌شود رمانش را بنویسید؟

**د.** چرا عزیز من؛ می‌شود! اما در صورتی که شبانه روز بیش از ۲۴ ساعت باشد و من بیش از یک ذهن و بیش از دو دست داشته باشم. وبه شرط این‌که‌بشود درحالات و لحظه‌های خاص خلاقیت دست برد و جابه‌جاشان کرد؛ اما هیچیک از این شروط عملی نیستند. مثلاً در آن روزها، من برای نوشتن بیست وشش قسمت سربداران شش ماه وقت در نظر گرفته‌بودم و شور نیرومندی‌داشتم برای کار و انگارکه بر جمازی راهوار سوار شده بودم در میدانی که تمام جوانبش را می‌شناختم؛ اما حالا. . . شاید شش سال طول بکشد تا آن حال را بیابم؛ و شاید هم هرگز نیابمش. کمااین که یکی دو سال بعد از آن ناکامی، طرح جامعی از

سربداران برای یک نمایشنامهٔ صحنه‌ای در ذهنم تدارک دیدم با توجه به بهره‌وری از تعزیه، نمایش‌های سنّتی بومی و. . . اما آن را هم نتوانستم انجام بدهم؛ اول به‌علت درگیری‌ام در کلیدر و دوم به‌علت سرکوفت شدن‌آن سربدارانی که در روحم بالیدن آغاز کرده بود.

چ. این که چاپ شده، تنها یک قسمتش هست!؟

د. بله، قسمت اول؛ و طرحی که من ریخته بودم، تا سقوط ابوسعید، پیروزی سربداران و سپس مشکل عمدهٔ طرح و تشکیل حکومت،ناتوانی وضعف نظری قهرمان قیام در افکندن طرح تازه‌ای از حکومت ولاجرم‌تعارضات‌ناشی از نقصان ادراک حکومتداری و فجایع برآیند آن بود، با توجه به مطالعهٔ دقیق روی جامعهٔ سنتی آن دوران و شخصیت‌های مربوط بدان؛ و بسیاری دیگر که نشد.

ف. شما از متن تاریخی برای این اثر استفاده کرده بودید؟

د. به طور قطع، در عین حال که سربداران هنوز به عنوان یکی از داستان‌های نیمه اسطوره‌ای، عمدتاً در میان مردم ما، سبزواری‌ها، وجود دارد. بی‌آن که البته مطالعهٔ مشخصی روی آن صورت گرفته و درک تاریخی صحیحی از آن به دست باشد. اما روایت افسانه‌ای آن را من در یکی از سفرهایم به جهت کلیدر، از زبان یک شاگرد شوفر بیابانی شنیدم. بگذریم.

ف. شما موضوع تاریخی را برای نشان دادن وضعیت امروزی چطور قابل استفاده می‌دانید!؟ آیا صرفاً به خاطر پرداختن به یک موضوع تاریخی است یا این که قابل تطبیق با امروز هست.

د. به دلیل این که نویسنده در امروز زندگی می‌کند، به هر واقعیت تاریخی که بپردازد، گمان می‌کنم خود به خود، وجوه انطباقش را ملحوظ می‌دارد. این امری است که احتیاج به قصد قبلی ندارد.

چ. البته اعم و اخص دارد.
د. بله، البته؛ و شدت و ضعف هم می‌تواند داشته باشد.

□

ف. راجع به درخت و پایینیها.
د. همان‌طور که گفتم پایینی‌ها برآمده از تنگنا بود و مضمونش کاملاً شرایط فشرده زندگی طبقات و اقشار پایین بود در شهر تهران، پائینی‌هایی که کارگر صنعتی بودند و حدوداً مهاجران شهرستانی. کار نسبتاً وسیع بود؛ واز لحاظ کمّی یادم هست که به حدود ۷۰۰ـ۶۰۰ صفحه می‌رسید. برادرم حسین تمام آن را خوانده بود و قسمت‌هایی از آن را هم خودم برای دوستم مهدی فتحی خوانده بودم. مایهٔ اصلی آن، مسائل کارگری و کارخانه و این‌ها بود که در آن زمان به دو علّت من چاپ نکردم. اول این که فکر کرده بودم‌بازبرای سوم‌وچهارم باید آن را بازنویسی بکنم تا نسبتاً قانع بشوم؛ دوم این که داشتم کلیدر را می‌نوشتم و فکر می‌کردم که چاپ‌آن کتاب ممکن است دردسر برایم ایجاد بکند و از نوشتن کلیدر دور بمانم. بدین جهت گفتم بگذار کلیدر را تمام کنم و بعد با هم چاپ‌شان کنم. چون من‌اصلاً قائل به‌تأثیر آنی ادبیات نیستم، که یک بار هم صحبتش راکرده‌ایم، بلکه بیشتر متوجه ومراقب روند وسیر خلاقیت هستم که نباید آن را به تاراج داد.

ف. اما باز هم که بالاخره خلاقیت شما در کلیدر تاراج شد و دستگیرتان کردند.
د. آن دیگر بیرون از ارادهٔ من بود، که من همهٔ تلاش‌های خود را برای پیشگیری از بازداشت شدن کرده بودم؛ اما آن‌ها مهلت ندادند و شبیخون زدند که البته مسیر کارم برای مدتی، عملاً، قطع شد؛ و آسیب دیگرش هم گم شدن رمان پایینی‌ها و نمایشنامهٔ درخت بود، که البته همچنان از فقدان‌شان داغدار هستم.

ف. دربارهٔ نمایشنامه درخت چیزی نگفتید.

د. درخت نمایشنامهٔ بسیار نو و تازه‌ای بود در مجموعه کارهای من که تقریباً ناگهانی در درونم جان گرفت، تحت تأثیر اعدام‌های سال‌های ۵۱ـ۴۹؛ و یادم هست که همان سال‌ها یک شبه نوشتمش و بسیار کوتاه بود و موضوعش اعدام بود، ملهم از درخت چیتگر معروف که عمل (اکسیون) نمایشنامه عبارت بود از درگیری مأمور اعدام با انقلابیون در جریان اعدام. سرانجام اعدام انقلابیون و بعد به صدا درآمدن درخت؛ یعنی که درخت به عنوان اعتراض شروع می‌کرد به صدا درآمدن و حرف زدن و گفت وگو کردن و نهایتاً آدم شدن. کار درخت که به سخن گفتن واداشته شده‌بود، با مأموراعدام‌به محاجّه‌می‌کشید؛ و مأموربالاخره درخت را می‌بست و آن را اعدام می‌کرد؛ و به درخت که شلیک می‌کردند، درخت آتش می‌گرفت و صحنه پرآتش می‌شد. همان طور که گفتم نمایشنامه بسیار کوتاه و فشرده‌ای بود و. . .

ف. از سوررئالیزم هم اینجا بهره گرفته بودید.

د. بله، همان‌طور که جای خالی سلوچ در بعضی جاها، خود به خود. . .

چ. دربارهٔ گم شدن پایینی‌ها و درخت، اگر می‌شود توضیحی بدهید.

د. این ها سه تا بستهٔ جداگانه بود. پایینی‌ها تو یک بسته بود و کلیدر (چهار جلد، دستنوشتهٔ اول) تو بسته دیگر؛ و چون بازداشت شدم، تا پنج ماه نگرانی عمده‌ام سرنوشت دستنوشته‌هایم، به خصوص کلیدر بود. دو نگرانی عمدهٔ دیگر هم در زیر بازجویی داشتم. اول نگرانی، بیماری همسرم بود که تازه جراحی کرده بود، یکی از غدد تیروئیدش را در آورده بودند؛ ودیگر نگرانی‌های مربوط به بازجویی، در حال بازجویی بود. سیاوش، هم دو سال ونیمش بود که بازداشت شدم و تنها فرزندم بود. چهل ـ پنجاه متر جا هم قولنامه کرده بودم که بخرم. پدرم بیمار بود و مادرم نیز حالی‌بهتر از او نداشت، مشکلات خانوادگیِ دیگر ناشی از مرگ دومین برادرم هم بود، خانه‌ام را هم بعد از ماه‌های اول بازداشت، طرارّان خالی کرده

بودند و. . . اما اذعان می‌کنم که در این میان آنچه نگرانی عمده‌ام بود، احتمال گم‌شدن و ربوده‌شدن دستنوشته‌هایم‌بود و بالاخص همانچه از کلیدر نوشته بودم و در تمام مدت پنج ماه فکر می‌کردم اگر بیرون بروم و با جای خالی کلیدر مواجه بشوم، سروکارم به تیمارستان خواهد افتاد. تا این که در ماه ششم ـ هفتم، پدرم ـ آن مرد با جَنم و هشیار ـ برای چندمین بار که به ملاقاتم آمد، از آن سوی میله‌ها گفت: «قالی‌ها را فرستادم، رفت» و من آسوده‌ترین لحظهٔ عمرم را آنجا در پشت میله‌ها حس و تجربه کردم.

ج. وچطور شدکه پایینی‌ها و درخت گم شدند، اما کلیدر جان بدر برد؟

د. این خودش همیشه برایم مسئله بوده و خواهد بود. اما عین داستان، که بعد از آزادی شنیدم، این بود. (قبلاً که گفتم نوشته‌هایم سه تا بسته بود) یک بسته شامل پایینی‌ها و درخت و پاره‌هایی مربوط به آیندهٔ کلیدر؛ و دو بسته تماماً خود کلیدر که چون حجمش زیادبود،آن را دوبسته کرده‌بودم. برادرم‌حسین که سلامت باشد، می‌دانست که من دو تا رمان دارم؛ یکی پایینی‌هاکه تمام شده و خودش آن را خوانده بود؛ و دیگر هم کلیدر که می‌دانست در کار نوشتنش هستم. پس وقتی که خواسته بود، درشان ببرد، همان دو بستهٔ با هم را برداشته و در برده بود، به گمان این که هر دو رمان را نجات داده؛ من هم خیالم راحت شده بود، که در برده شده‌اند. با وجود این، به محض آزاد شدن سراغ کارهایم راگرفتم که حسین گفت: هستند و می‌آورم‌شان؛ و چندی بعد آورد. بسته‌هارانگشوده،از او پرسیدم: پس سومی کو؟ او جواب داد: کدام سومی؟ مگر تو بیش از دو تا رمان چاپ نشده داشتی؟ که من بیقرار، شروع کردم به بازکردن بسته‌ها و در همان حال خداخدا می‌کردم که بستهٔ گم شده کلیدر نباشد، که نبود و کلیدر سرجایش بود، با خوردگی‌هایی در کناره‌های اوراق بر اثر رطوبت خاک؛ و گفتم فدای سرت، اما پایینی‌ها و درخت و چند پاره‌ای از آیندهٔ کلیدر در آن یکی بسته بود که نیست؛ و یادم هست که حسین از شدت رنج گُر گرفت و البته دلجویی تعمّدی من هم از او

عبث بود؛ چون شادیِ به حق او از این که توانسته بود بهترین حاصل عمر مرا تا آن روز از شرّ شرارت‌ها در امان نگه دارد، مفری برای تجلی نیافت و انگار چیزی در درون او فرو ریخت؛ گرچه واقعاً به او گفتم، عمده‌تر این (کلیدر) بوده که تو توانسته‌ای نجاتش بدهی. اما نکتهٔ پلیسی داستان اینجاست که چون مرا در محل کارم بازداشت کردند، یکراست بردندم به کمیتهٔ مشترک و آن عمل سنّتی و قبیح خانه‌گردی ظاهراً موکول شد به بعد. بالاخره چهل روز بعد، پس از جلسات مکرر بازجویی نزدیک ظهر مرا از سلول بیرون آوردند و گفتند: فلانی باید ببرویم خانه‌ات را بازرسی کنیم. من به ایشان گفتم: در این ساعت روز، همسرم و کسانم در خانه نیستند. آن‌ها گفتند: هر ساعتی که ما رفته‌ایم، کسی در خانه نبوده است؛ بنابراین حالا با هم می‌رویم، کلید که داریم! و من می‌دانستم که کلید خانه‌ام در دست ایشان است، چون در لحظهٔ بازداشت، علاوه بر یک جلد کتاب هزار سال نثر پارسی استاد کریم کشاورز، دو بستهٔ سیگار زرین که در طول راه با اجازهٔ مأموران خریده بودم، چهل تومان پول (دو تا بیست تومانی) دسته کلید خانه‌ام هم تو جیبم بود که آنجا تحویل گرفتند و پرونده کردند. بنابراین، وقتی مأمور مربوطه گفت: «کلید که داریم!» ستون فقراتم تیر کشید، چون در نهایت ساده لوحی خوش خیالانه تا آن لحظه‌امیدوارمانده بودم که آقایان لطف خواهند کرد و بدون حضور صاحبخانه (که من در بازداشت و همسرم در منزل پدرش بود)به خانه‌ام نخواهند رفت؛ مگو که تا آن روز خانه را زیر و رو کرده بوده‌اند و بعد از آن هم زیر و رو کردند و چارتکه اثاثه‌اش را ـ لابد ـ مصادره کردند! باری. . .رفتیم و چند کتابی از قفسه برداشتند و آوردند تا مثلاً ضمیمهٔ پرونده بکنند، به عنوان مدرک جرم؛ و البته در راه این اجازه را هم به من دادند که یک بستهٔ سیگار هما اطویی از بقالی سرکوچه ـ نسیه ـ بخرم که جای بسیار ممنونیت داشت از طرف من. نکتهٔ مبهم دیگر این است که برادرم ساعت چهار بعد از ظهر همان روز می‌رود برای برداشتن دستنوشته‌ها؛ و اگر مأموران در فاصلهٔ ساعت نه صبح تا چهار بعدازظهر به خانه رفته بوده باشند، پس چرا دو تا بستهٔ کلیدر را برنداشته

بوده‌اند؟ اگر بعد از آن رفته بوده‌اند، چطور شده که یکی از بسته‌ها جا مانده بوده است؟ جواب این است که بستهٔ محتوی پایینی‌ها و درخت را لابد من طوری قایم کرده بودم که فقط پلیس سیاسی می‌توانست گیرش بیاورد(!) و نه حتی برادر یا همسرم! و از این داستان چنین نتیجه می‌گیریم که اولاً باید سعی کرد وقتی می‌خواهد ساواک تو را دستگیر کند، دستهٔ کلید تو جیبت نباشد! ثانیاً وقتی می‌خواهی داستان پایینی‌ها و درخت را که تو بسته‌ای قرار داده‌ای، از چشم پلیس سیاسی قایم کنی، قایم نکنی! چون پیداکردن یک بسته برای پلیس سیاسی به آن دشواری که‌برای خودت واهل منزلت هست، نیست! همین جا است که نویسندهٔ خیلی «قایم کار» از لحاظ تیپ و روحیه به ملانصرالدین خودمان شباهت پیدا می‌کند! اما یک نکتهٔ پلیسی دیگر داستان؛ چنانچه می‌دانید منِ بنده، نه انقلابی بودم، که انقلابی بودن در آن روزها، شوخی و حرف نبود؛ بلکه جانفدایی و چنان کارها بود. عضو گروه یا حزب سیاسی هم نبودم تا بشود متهم شد به این که طرف دارد توطئه می‌کند تا این که سه نسل دیگر حکومت را براندازد! اهل چاپ و نشر جزوات زیرزمینی و شبنامه هم که نبودم؛ بلکه کارمند ساده‌ای بودم که داستان‌ها و مقالاتی‌می‌نوشتم‌که‌البته جانبدار اکثریت مردم و نسبتاً ترقیخواه بود؛ و همان طورکه شماهم می‌دانید، آنچه منتشر می‌شد، از جمله نوشته‌های من، از ممیّزی حکومت می‌گذشت. بنابراین، هیچ اتهّام محکمه‌پسندی وجود نداشت تا طبق آن اتهام بشود کسی مثل من را بازداشت و محاکمه و محکوم کرد! اما بازداشت کردند، محاکمه کردند و محکوم هم کردند و آب هم از آب تکان نخورد؛ تا وقتی که آب شروع کرد از آب تکان خوردن؛ و آن وقت اواخر سال ۵۵ بود که مصادف می‌شد با پایان گرفتن مدت دو سالهٔ حبس این بنده و ناگهان ورق برگشت و در چشم برهم زدنی ما متهمان تبدیل شدیم به اشخاصی محترم که دارای «حقوق بشری» هستیم و بر اثر یک خطای ساده بازداشت شده‌ایم که ان‌شاءالله رفع سوءتفاهم خواهد شد؛ و دیری نپایید که سیاست تازهٔ ایالات متحده به طرفداری از «انسانیت!» و «حقوق بشر!» در سراسر عالم شیوع یافت و

به دنبالش، درست بعد از بیست و چند سال که از فراموشی حقوق بشر در ایران می‌گذشت؛ ناگهان سر و کلهٔ حقوق بشری‌ها در زندان پیدا شد، با یک فهرست ۲۲ نفره که از افراد خاص در دست داشتند؛ و حالا نوبت به طاقچه بالا گذاشتن ماها ـ لابد ـ بود، که البته من این بیت سعدی علیه‌الرحمه در یادم مانده بود که «چنان بساط عمل پهن‌کن در این وادی /که دست و پا نکنی گم به‌وقت برچیدن.» کاری ندارم؛ می‌خواستم به یک نکتهٔ پلیسی دیگر داستان اشاره کنم که مربوط می‌شود به ساعت آزادی؛ البته بعد از آن ادا واصول‌هایی که درآوردند در باب این که بعد از پایان محکومیّت حالا حالاها خواهی بود و. . . بالاخره گفتند «آزادی» و اما چون من هم جزو یکی از آن حقوق بشری‌ها بودم و لابد باید بدون آن که یک مو از سرم‌کم بشود، تحویل خانواده‌ام داده می‌شدم، جناب تهرانی‌معدوم، مکلف شد که با سواری پیکان مرا برساند خانه. نکته این که در طول راه، باز هم بازجویی ادامه یافت؛ و این بار دربارهٔ آثار چاپ نشده! و یادم هست که با لبخندی رندانه گفت: «ما خودمان اهل بخیه‌ایم و می‌دانیم که تو چیزهای چاپ نشده هم داری، بگو!» که البته من دیگر خودم را در جای متّهم نمی‌دیدم که به راست یا به دروغ، جواب قانع کننده‌ای به ایشان بدهم و خوشبختانه بزرگراه هم خلوت بود برای رانندگی و من در فکر خانه و بسته‌های دستنوشته‌ام بودم و این که او چرا حالا دارد این پرس وجوها رامی‌کند؟ ـ این بود داستان‌گم شدن پایینی‌ها و درخت و. . . با شواهد و قرائن مربوطه!

ف. بعد از انقلاب پی‌جویش نشدید که شاید توی ساواک باشد؟

د. حقیقتش به فکر افتادم؛ اما مار گزیده از ریسمان سیاه ـ سفید هم می‌ترسد. فکر کردم بعداً از راه قانونی اقدام خواهم کرد که دیگر نشد. در هر حال قانع شده بودم، چون به همان اندازه که از گم شدن پایینی‌ها متأسف بودم ـ حتی بیش از آن ـ از گم نشدن کلیدر شاد بودم.

ف. البته گویا بخش‌هایی از کلیدر هم گم شده؟

د. البته، اما عمده نبودند. نه از لحاظ کمّی نه از لحاظ کیفی. پاره‌های پراکنده‌ای بودند که بیشتر پیش از شروع کلیدر تمرین کرده بودم و باید در جلدهای آخر گنجانیده می‌شدند. علاوه برآن، در سال ۵۶ هم یک بخش عمدهٔ کلیدر به واسطهٔ دوست عزیزم گم شد، بخش پایان جلد دوم، آن قسمت گوسفندکشی؛ که البته دوباره نوشتمش و گمان نمی‌کنم که ضعیف‌تر از بار اول از کار درآمده باشد.

چ. گفتید اثاثه‌تان را مصادره کردند؟

د. به شوخی این عبارت را آوردم؛ بیان صریحش این است که دزدیدند، چون در تمام آن دو سال خانواده‌ام در خانه نبودند و کلید هم در اختیار پلیس بود. البته استفادهٔ پلیس از آن آپارتمان یک‌اتاقه که دراجارهٔ من بود،انواع و اقسام استفاده‌اش از آن علائم هیچکاکی که پلیس از خود به جای گذاشته بود تا در هر بار سرکشی خانواده‌ام به چشم بخورد، خودش داستان پلیسی ـ جنایی خواندنی‌یی می‌تواند باشد که نقلش در این ظرف‌ها نمی‌گنجد. چون طوری که بعد از آزادی شنیدم، پلیس در تمام مدت خانه را در اختیار گرفته بود؛ و حتی داستان تخلیهٔ اثاثه و خبرش را به خانواده رساندن، درست در شبی که فردایش من‌باید دردادگاه تجدید نظر حبسم دو برابر می‌شد و شد، خودش شکل و زبان پلیسی ـ جنایی غریبی دارد که تا شما با پلیس سیاسی برخورد نداشته باشید، نمی‌توانید قدرت نظم و برنامه‌ریزی آن را در تخریب زندگی، چه در محدودهٔ یک خانواده، چه در حیطهٔ زندگی یک ملت، دریابید.

ف. که ظاهراً خودش موضوع یک رمان است.

چ. بله.

د. و باطناً بیش از یک رمان.

ف. کاش می‌شد تعریف‌اش کنید. . . اما مثل این که طرح پایینی‌ها را هنوز دارید؟

د. چرکنویس اولش هم هست، بله، ولی به همان صورت خام.

ف. ممکن است دوباره بنویسیدش.

د. نمی‌دانم، فعلاً پایینی‌ها هم در ردیف نانوشته‌هاست؛ مثل سربداران و نانوشته‌های دیگر.

ف. و مثل درخت.

د. بله درخت، که متأسفانه درخت ممکن نیست تکرار بشود.

ف. این را جدی می‌گوئید؟!

د. باور کن. درخت را من در یک شب، به فاصلهٔ دو ـ سه ساعت نوشتم. لحظه‌ای و آنی بود؛ و دیگر ممکن نیست حال چنان لحظه‌ای را پیدا کنم. برای همین از بابت نمایشنامهٔ کوتاه درخت، شاید بیشتر دریغمندم تا بابت رمان قطور پایینی‌ها.

ف. دربارهٔ طرح‌های آینده‌تان نمی‌خواهید بگویید؟

د. نمی‌دانم، فقط به‌طور حسی می‌توانم بگویم که به‌اسطورهٔ کلنل محمدتقی‌خان پسیان زیاد نزدیک و علاقه‌مند شده‌ام؛ و دورادور به آن مهاجرت بزرگ مردم زادگاهم و خانواده‌ام هم فکر می‌کنم؛ کاری که گستردگی و فراخ میدانیش از هم الان مرا دچار وحشت کرده است. مضافاً که به کمال عمر امید چندانی نیست.

ف. ما امیدواریم که شما سالیان دراز عمر کنید و کارهای دیگری برایمان بنویسید.

د. این نظر لطف شماست.

ف. شما دیگر پیرامون این مسئله صحبتی ندارید.

د. نه؛ چیزی به یادم نمی‌آید.

ف. شما چطور آقای چهلتن؟!

د. چهلتن که یک ساعت است دیگر سؤال نمی‌کند!

چ. به سهم خودم می‌خواستم در پایان این بخش یک بار دیگر هم تشکر بکنم از شما با همان امیدهای فریدون؛ و بگویم که این خواست و آرزو برای شما، نه تنها امید من، بلکه امید همهٔ کسانی است که به ادبیات و شما که جزو ادبیات ما شده‌اید، علاقه دارند.

د. بسیار بسیار متشکرم و امیدوارم لیاقت چنین نظراتی را داشته باشم.

□

ف. پیش از این که به کلیدر بپردازیم، با توجه به زمینهٔ کارهای قبلی و اینکه جای خالی‌سلوچ بسیار ملموس است از جهت اصلاحات ارضی، می‌خواهیم اگر ممکن است دربارهٔ دوران کودکی و رشد شما، مهاجرت‌تان، هنرپیشگی‌تان وبالاخره محیط‌اجتماعی وزندان رفتن‌تان و...بالاخره نظرتان دربارهٔ نویسندگان و جای خالی سلوچ حرف بزنید.

د. بله.

چ. مرگان نام زنی است که جای خالی سلوچ با او شروع می‌شود؛ و با همین زن هم هست که داستان خاتمه پیدا می‌کند؛ و این البته اتفاقی هم نیست. به خاطر این که این زن یک حضور مداوم دارد در سرتاسر داستان و شاید بشود گفت، اصلی‌ترین محور داستان را هم اوست که تشکیل می‌دهد و این زن که عادی‌ترین نمونهٔ یک زن روستایی ما می‌تواند باشد، در جای خالی سلوچ خیلی عظیم و قدرتمند جلوه‌گر می‌شود، یک زن قدرتمند در مواجهه با

حوادثی که در طول داستان برایش اتفاق می‌افتد و جالب که همیشه خیلی کم غذا می‌خورد و در واقع این زن حتی در مقایسه با کلیهٔ زن‌های دیگر آثار شما هم ویژگی‌های به خصوصی دارد؛ حتی از زن‌های کلیدر خیلی بزرگ‌تر است. مرگان با تمام خصوصیاتش، همان طور که گفتم، یک حضور مداوم است در سرتاسر داستان. می‌خواستم راجع به مرگان کمی صحبت کنید.

د. راجع به مرگان، تا آنجا که پرداخت شده در داستان و شما خوانده‌اید، من همان طور که حس و درکش کرده و تشخیص داده‌ام، نوشته‌امش. اما اگر دربارهٔ چگونگی آفرینش مرگان می‌پرسید، در این باره شاید بتوانم توضیح بدهم.

چ. بیشتر همان. می‌خواستیم ببینیم که آیا واقعاً در واقعیت بوده، در فامیلی شما، در همسایگی شما، در زندگی‌تان به‌طور کلی، یک همچین‌زنی بوده؟ یا مطلقاً ساختهٔ ذهن شما است که البته نمی‌تواند مطلقاً ساختهٔ ذهن باشد، نمی‌دانم این چیزی است که باید خودتان توضیح بدهید.

د. حقیقت این است که من از دوران بچگی، از مادرم و گه‌گاه از پدرم و جابه‌جا ـ خیلی کمتر ـ از دیگران می‌شنیدم که زنی بوده است به نام‌مرگان. پدرم ـ که روانش شاد باد ـ معتقد بود مرگان به زَبرمیم، یعنی کُشندهٔ شکار؛ و در آغاز این نام خاص که آمیخته با شخصیت آن زن بود، در ذهن کودکانهٔ من، اثری خاص به جاگذاشته بود. به خصوص که هر وقت مناسبتی در گفت وگوها پیش می‌آمد، در مورد امکانات و توانایی زن، مرگان جامع‌ترین مثال بود. زنی که قهرمانانه زندگی را اداره کرده و از پس تمام دشواری‌ها، به بهای رنج و فرسودگی برآمده و زندگی را به سامان رسانیده بود. این که ذهن کودکی من چگونه جذب چنان شخصیتی شده بود که بتواند آن را بیش از سی سال در خود نگه دارد و بپروراند، موضوعی است که در تخصص روان‌شناسان و مردم شناسان است. اما حقیقت این است که مرگان ـ به روایتی ساده ـ ذهن مرا تسخیر کرده و چه بسا بخشی از منش من شده بود در مواجهه با دشواری‌ها. و سرانجام تخیل من دربارهٔ او برانگیخته شد، در

ضمن کارهایی که انجام می‌دادم و طرح‌هایی که داشتم؛ و البته بدون یک سطر یادداشت. چون از آغاز ذهنم را طوری تربیت کرده‌ام‌که پرورش وپرداخت قهرمان و موضوع و قوائد لازم را خود ذهن به طور آمیخته انجام بدهد تا برسد به نقطهٔ زایش؛ و مرگان از جهت شخصیّت خیلی یاری می‌داد که ذهنم دچار گسیختگی نشود و با تمرکز روی او و موضوعات مربوط به آن، به سوی انسجامی برود. نکتهٔ دیگری که دور از شنیده‌ها و بیشتر مشاهدات من بود، مهاجرت ناگهانی مردهای ناچار و لاعلاج بود که زن و فرزندان خود را به امان خدا گذاشته و رفته بودند بی‌آن که پشت سر خود را نگاه کنند، یا مجال نگریستن بیابند ـ چه بسا که مرده یا تباه شده بودند. پس در اطراف زندگی ما کم نبودند بیوه‌ها و فرزندانی که بی‌پدر و بی‌سرپرست روزگار می‌گذرانیدند و خانمان با مدیریت مادر، صد البته با جور و تحقیر، اداره می‌شد. از جملهٔ ایشان یکی هم خانوادهٔ بی‌پدر شده‌ای بود که رو به روی خانهٔ ما زندگی می‌کرد و من و برادرهایم با فرزندان آن خانواده دوستی داشتیم و مادر خانواده زنی بود تسمه و چغر و چابک که هر از یکی ـ دو هفته‌ای برای کمک به مادرم در پختن نان به خانهٔ ما می‌آمد و او دومین نان‌پزی بود که طعم نان‌هایی که می‌پخت، همواره در یادم مانده است؛ که اولینش زن دیگری از خویشاوندان دور مـا بود که من عمه صدایش می‌زدم و طعم نان را اولین بار از دست‌های او چشیدم. دست‌هایی که چه زیبا و خوشقواره بودند با آن انگشتان کشیده و رگ‌های برجسته. به این ترتیب، من صرف نظر از نطفه‌ای که از مرگان در روحم داشتم، پاره‌ای دیگر از مواد کارم، از جمله عباس، ابرا و؛ هاجر و مولا امان را از خانواده‌ای دارم که سال‌ها با یکدیگر زندگی کرده بودیم؛ و علی گناو، مسلم و سالم و کربلایی دوشنبه را نیز از محیط و مشاهداتم گرفته‌ام؛ و جالب این که وقتی مادرم جای خالی سلوچ را خواند، در اشاره به همان خانوادهٔ همسایه، گفت: «ایباو»ها را نوشته بودی.

چ. و آن نقطهٔ شروع چه؟ نقطهٔ تولد کار؟

د. بعد از قریب سی سال که مرگان در ذهن من جای خود را باز و رشد کرده بود، درزمستان‌سال۵۵،درزندان‌اوین‌مرادچارخودکرد و پیدابودکه به رس‌رسیده است. اما در زندان امکان نوشتن ـ به جز نامه‌هایی گه‌گاه به خانواده ـ وجود نداشت؛ این بود که دچاری من به نوعی بیماری تبدیل شد و حدود یک هفته ـ ده روز، وضع و حال روحی و رفتارم چندان تغییر کرد که دوستان همبند، به خصوص کسانی که بیشتر با هم دمخور بودیم، دچار تعجب شده بودند؛ اگر چه دوستان همبندهنرمندمی‌توانستندحال‌ورفتار مرادرک و هضم کنند؛ امابرای (به‌اصطلاح) سیاسی کارها تغییر ناگهانی حالت من قابل توجیه نبود، چون هیچ علّت بیرونی و مشهودی‌برای آن وجودنداشت؛ به خصوص‌که وضع و پروندهٔ‌بغرنجی نداشتم و مدت محکومیتم هم داشت به آخر می‌رسید؛ و در نتیجه تا پیش از آن دورهٔ کوتاه خیلی خوب و با بگو ـ بخند حبسی می‌کشیدم. شاید به همین علّت هم بالاخره یکی‌شان طاقت نیاورد و در حین قدم زدن توی حیاط بند، جلومراگرفت و گفت: «تو چه‌ت شده ناگهان؟» و من که طبیعتاً قادر به توضیح دادن نبودم و هرگز هم عادت نداشته‌ام و ندارم که دربارهٔ موضوع داستانی که در ذهنم دارم برای کسی توضیح بدهم، کوتاه گفتم: «چیزی نیست، خوب می‌شوم.» و از آن پس با توجه به واقعیّت و فقدان امکانات، به طور آگاهانه سعی کردم شعلهٔ مرگان را نرم نرم در قلبم فرو بنشانم، در عین حال که وحشت داشتم از این که ممکن است از او دور بشوم و دوباره به سراغم نیاید. اما چاره چه بود؟ به گمانم حتی اگر امکان نوشتن هم در زندان وجودمی‌داشت،من قادرنبودم زیرنگاه پلیس‌داستان بنویسم، کما این که زیر نگاه نزدیک‌ترین دوستانم حتی نمی‌توانم بنویسم و نتوانسته‌ام؛ و آنچه در وضعیّت عادی هم می‌نویسم، تا کار به‌فرجام نرسد، حتی از نگاه همسرم نیز دور است و فقط در همین حدّ است که او حدس می‌زند من مشغول نوشتن هستم. از طرفی موضوع داستان هم که سیر خود را در ذهن انجام داده بود، چون مفرّی به بروز نیافت، خود به خود فروکش کرد. بنابراین، مرگان دور شد تا من دورهٔ محکومیت را باز هم بتوانم، نه باسنگینی مضاعف، بگذرانم و گذراندم؛ تا

این که آمدم بیرون. بیرون هم که آمدم یکی از عمده‌ترین نگرانی‌هایم این بود که مبادا آن شور و حال نوشتن مرگان ـ که بعد نام جای خالی سلوچ را یافت ـ دست ندهد، و به سادگی هم دست نداد؛ یعنی درست تا اواسط سال ۵۸. اما جای خوشوقتی بود که پیش از آن، پس از پاره‌ای خرده‌کاری‌ها، دستنوشته‌های کلیدر رسید و من شروع کردم به بازنویسی آن‌ها. بازنویسی چهار جلد که تمام شد و آن را به چاپ سپردم، در حقیقت به انتظار جای خالی سلوچ ماندم و حتی می‌شود گفت که به طلب، پیشوازش رفتم؛ و شاید چند ماه درگیر آن بازی لحظه‌های روحی بودم تا این که او آمد؛ و چه دلپسند آمد، یعنی با جای خالی شوی مرگان؛ و بی‌درنگ نشستم به نوشتن؛ و از آنجا که مجموعهٔ آن را در ذهن بارها نوشته بودم، در مدت دو ماه و چند روز بی‌وقفه کار را انجام دادم، تقریباً هر روز و هر شب؛ و چون به پایان رسید، گذاشتم ـ یک ماه یا کمتر ـ بادبخورد، تادر بازنویسی بتوانم برخوردی دور از جذبه به آن داشته باشم؛ و تا حدودی چنین هم شد؛ و بازنویسی . . . سلوچ در واقع یک ویرایش بوده با کمی کاستن و فزودن؛ و دیگر فراغت یافته بودم. نکته‌ای که از لحاظ شیوهٔ کار برای خودم آموختنی بود، این که این بار من به سراغ گمشده رفته و آن را یافته بودم هم، و دریافتم که در مواردی که مادّه درونی به رس رسیده و به عللی بروز و بازتاب عینی نیافته باشد، می‌توان با تمرکز اندیشه روی آن دوباره به چنگش آورد. جای خالی سلوچ هم پس از درخت و عقیل عقیل از آن کارهایی است که یکسره و یکباره نوشته‌ام.

چ. با توجه به موانعی که گفتید، خودتان فکر می‌کنید علت عمده و اصلی چه بوده که شما نتوانسته‌اید از کار جای خالی سلوچ غافل بمانید و آن موضوع هم نتوانسته از شما فرار کند؟

د. علت اصلی و عمده را خودم در این می‌بینم که مرگان به عنوان یک سرشت نیکو و پسندیده، به عنوان یک قهرمان زحمت و استواری و رنج و سماجت، از نخستین سال‌های زندگی‌ام در من جان‌نشین شده بود و ذهن من خود به خود با

آن زندگی کرده؛ و در نهایت می‌شود گفت به این علت که مرگان بخشی از سرشت من شده بود، بخشی همساز با مجموعهٔ عواطف و ادراکات من. . .

چ. و قهرمان مقاومت هم.

د. بله، و این که این شخصیت سیر تکوینی خود را طی مدت سی سال، در روح من انجام می‌داده و کار خودش را در مجرای خودش می‌کرده، (در جوار دیگر قهرمان‌ها و موضوعات مربوط به کارهای دیگر، چه آن‌ها که نوشته شده‌اند، چه آن‌ها که بروز نیافته‌اند) دیگر سرشتیِ من شده بود و نمی‌شد که به میان در نیاید.

چ. و در جریان این دور و نزدک شدن‌ها، آیا بعد از نوشتن شما احساس نکردید که اگر بار اول می‌نوشتید، بهتر می‌بود؛ در واقع یک جور احساس غبن؟

د. پیش از نوشتن دچار چنین نگرانی‌یی بودم، اما عجیب است که بعد از به انجام رسانیدن کار، حتی یک لحظهٔ کار را هم نسبت به آن «آنِ» نخستین، دچار نقصان ندیدم و این واقعاً برای خودم تجربه‌ای بسیار جالب و آموختنی بود.

ف. اینجا یک سؤالی برای من پیش می‌آید، به این معنا که وقتی آن حالت و هیجان و خلجان روانی بر نویسنده یا شاعر عارض نمی‌شود، ولی در عین حال می‌داند که چیزی دارد، به نظر شما باید خودش رجوع کند، یعنی خودش دست به اقدام بزند و منتظر نشود که آن حالت‌های الهام و مکاشفه و این‌ها برش غالب بشود؟

د. تجربهٔ من در مورد جای خالی سلوچ، عملاً این طور بود که چون دور شده بود، من پی جویش شدم و به طلبش رفتم. اما توضیح دادم که مجموعهٔ عناصر آن را از نخستین نطفه تا فضا، سپس قهرمان‌ها و روابط، عمری در خودم داشتم. علاوه بر این، او بارها در ذهن من ورز یافته و یک بار هم مشخصاً به سراغ من آمده و به سبب فقدان شرایط بروز، باز پس رفته بود. پس مورد . . . سلوچ تفاوت می‌کند با

یک قاعدهٔ کلی. اما در کل، بهتر آن است که هنرمند از طریق تفکر و تمرکز و تخیل، چیزی را که بالقوّه در او وجود دارد بجوید؛ و به حسب آن سیر درونی خاص، در لحظه‌ای که مجموعهٔ شرایط آماده می‌شود (فرض نشود که بی‌اراده و توجه هنرمند شرایط آماده می‌شود) دست به خلاقیت بزند. اما این اولین و آخرین روش نبوده است و نیست هم؛ بلکه روش‌های دیگری هم تجربه شده و چه بسا که موفق هم بوده‌اند، که یکیش همین امکانی‌ست که شما بهش اشاره می‌کنید. یعنی که اگر شاعر یا نویسنده حس کرد چیزی در خودش دارد، بپردازد به آن. در این روش باز هم پیشنهاد من غور ذهنی بیشتر است؛ غور و فعالیت ذهنی که توأمانی است از تفکر و تخیّل و می‌بایست که به‌تمرکز و نهایت به آفرینش هنری منجر بشود.

ف. یعنی که ممکن است نویسنده شکست هم بخورد در این روش؟

د. البته اگر تحمّل لازم را در سیر و سلوک ذهنی نداشته باشد، احتمال شکست خیلی زیاد است. بگذار مثالی بزنم. این دو شیوهٔ کار مثل دو شیوه در ازدواج است. هستند مردمانی که با عشق (عشق عمیق که با ادراک و «آن» آمیخته است) ازدواج می‌کنند؛ و هستند مردمانی که ازدواج می‌کنند و در جریان زندگی علائق متقابل پیدا می‌کنند که چه بسا به عشق منجر می‌شود. صرف نظر از عشق‌های کودکانه که پیش از بلوغ روحی و ذهنی شر و شور فریبنده‌ای هم دارد، من ازدواج عاشقانه و با ادراک و احساس مسئولیت متقابل را ترجیح می‌دهم؛ اما در عین حال این را هم می‌دانم که عشق پس از ازدواج هم چه بسا که ممکن‌است و تجربه هم شده است. در هنر و فعالیت هنری هم این دو شیوه پیشینهٔ دیرینه‌ای به عمر خود هنر دارد و در مثل می‌توانیم دو نمونهٔ برجسته از بزرگان خودمان را نام ببریم: مولانا و سعدی. من طریقهٔ مولانا را می‌پسندم با نحوهٔ مراقبت حافظ، که حافظ عصارهٔ تفکیک‌ناپذیری از عشق و خرد است. در عین حال، می‌دانیم که ارج و عظمت مولانا، نیز هنر حافظ، نافی مرتبت سعدی بزرگوار ما نیست. در

غرب و شرق هم می‌توان دو نمونهٔ بارز از این دو شیوه را نشان داد: یکی داستایوسکی جاودانه و دیگری برشت خردمند. داستایوسکی، نمونهٔ جذبه در هنر است و برشت، خودِ خرد. بدون شک هر دو شیوهٔ نامبرده، هم می‌توانند خطرناک و بازدارنده باشند؛ هم می‌توانند والا و بارور. در حیطهٔ تصور جذبه و کشف و شهود، این خطر مرگبار ممکن است عارض شود که نویسنده یا شاعر چشم‌هایش را ببندد و مغزش را تخدیر کند و به انتظار «حال» و «آن» بماند تا این که در زمانی که دیر شده، متوجه بشود که «حال» و «آن» به سراغش نیامده و لابد جای دیگری رفته است! و این یعنی خطر هدر دادن عمر در راه «تصور»ی خام و خیالبافانه. اما خطر «خرد گمانی!» ـ یعنی که حریف گمان کند خردمند است ـ این است که با اتکای تصوری که از خرد و ادراک خود دارد، بی‌هیچ شعله‌ای از درون، دست به نوشتن یا شعر گفتن بزند. خطر چنان کار و روشی این است که حریف تبدیل می‌شود به بنگاه تولید و صدور کلمات که احیاناً بی‌بهره از فوت و فن کوزه‌گری هم نیست؛ و این جور کار نتیجه‌اش چیزی‌ست مثل آخر وعاقبت صدها و صدها شاعر زبان فارسی که هیچکدام‌شان نه فقط حافظ و مولوی و فردوسی و سعدی نشده‌اند، بلکه حتی در ردیف شعرای دست سوم هم قرار نگرفته‌اند. پس در این میان، از آنجا که جان‌های عزیز و آتشینی چون مولانا جلال‌الدین‌بلخی و فئودور داستایوسکی اتفاقاتی هستند که به ندرت در تاریخ به وقوع می‌پیوندند، اگر هنرمندی در مقام مقایسهٔ خود با ایشان برآید، چه بسا حاصلی جز نومیدی نخواهد یافت و چنان قیاسی الزامی هم نیست. پس درست‌تر این است که هر فرد به تناسب ظرفیت‌ها و قابلیت‌هایی که در خود سراغ می‌کند، دمی خود را فارغ از کار و کار و کار نگذارد؛ و منظور من از کار فقط کاری که بروز و نمود پیدا می‌کند، نیست؛ بلکه بیشتر نظرم کار در ذهن ـ و عمدتاً ـ کار در درون است؛ و نویسنده‌های فراوانی داریم که پیروزی خود را مدیون کار مداوم ونظم در کاربوده‌اندو هستند؛ از آن جمله:آناتول فرانس، هرمان هسه و ماکسیم گورکی که او معتقد است پنجاه‌و یک درصدنبوغ هنری، محصول کار

هنرمند و چهل و نه درصد آن ناشی از طبع هنرمند است.

چ. البته من فکر می‌کنم، مقدار زیادی هم به قدرت و حرفه‌ای بودن بستگی دارد.

د. بدون شک؛ که دستیابی به قدرت حرفه‌ای البته بدون کار مداوم و آموزش لحظه به لحظه امکان‌پذیر نمی‌تواند باشد.

ف. در هر حال به‌نظر شما هنرمند نمی‌تواند منتظر بشود که آن حال و حالت به‌اش رجوع بکند و ناچار است که به هر صورت خودش را مقابله بدهد با آنچه که احیاناً می‌آید؛ مثلاً در مورد جای خالی سلوچ هم فکر می‌کنم خیلی چیزها بعدها، در موقع نوشتن در شما کشف شده.

د. این طبیعی است؛ چون کار و کارورز دو نیرو هستند که از تقابل با یکدیگر به چیزهای تازه‌ای می‌رسند، و این خود نفس خلاقیت است.

ف. که مثلاً ـ به طوری که گفتید ـ در جای خالی سلوچ، اول مرگان بود که ظهور کرد و سایهٔ خودش را بر همهٔ جهات انداخت و بعد شخصیت‌های دیگر در ارتباط با او خودشان را بهش نزدیک کردند و مناسبات را برقرار کردند.

د. این درست است که شما می‌گویید؛ فقط یک نکته نباید از نظر دور بماند در پیشوازِ موضوع کار رفتن؛ و آن هم این است که بدانیم به سوی کار رفتن، الزاماً نباید با قلم و کاغذ همراه باشد، بلکه باید ظرفیت ذهنی داشت و عمدتاً در ذهن با تخیّل و تمرکز، هر چند گاه که لازم باشد، به موضوع کار نزدیک شد تا هر چه بیشتر در درون ورز پیدا کند، صیقل بخورد و پرداخت شود و این کاری است که در همه حال می‌توان و باید به آن پرداخت. نه فقط در خیابان و در سفر و در خانه و در پشت میز اداره، که حتی در خواب هم. چندان که مضمون کار تو در ذهنت رسیده بشود و آماده بشود برای بیان شدن و بروز یافتن؛ مثل یک سیب که از هر

حیث آمادهٔ چیدن می‌شود؛ سیبی که نهال آن در زمینی مناسب کاشته شده، به موقع آب و بار گرفته، آفتاب گرفته، از آفتاب رسته و اکنون زبان باز کرده که: «مرا بچین، چرا معطلی؟»

ف. این به موقع رسیده شدن، فقط توی ذهن اتفاق می‌افتد یا روی کاغذ هم می‌تواند اتفاق بیفتد؟

د. اگر در ذهن برسد، کار آسان‌تر و موفق‌تر می‌شود، اگر نیمه پخته باشد و شما بروید سراغش، احتمالاً تکه پاره و ناقص می‌شود. این است که موضوع کار در ذهن به مراقبتی خاص، از نوع مراقبت نیمایی، نیاز دارد. چندان که شما در جریان رساندن آن، شاید احساس کنید که لازم است مدتی حتی دوستان خود را نبینی؛ و گاه لازم می‌شود که در روز حتی بیش از چند کلمه حرف نزنی؛ چون بی‌آن که قابل رؤیت باشد، عملاً تو در مجموعه‌ای داری زندگی می‌کنی که ظاهراً هیچ قرابت مأنوسی با زندگی روزمره‌ات ندارد. در تجربه‌های شخصی من، کم نبوده است لحظاتی که به اتفاق خانواده‌ام ـ مثلاً ـ برای خرید رفته بوده‌ام؛ اما در جریان خرید به همانچه نتوانسته‌ام توجه داشته باشم، کالای مورد انتخاب بوده است. چرا که مثلاً همسرم، پیراهن یا کفشی را می‌خریده و در همان حال، هوش و حواس من متوجه رنگ چوخای ـ فرض کن ـ عبدوس بوده است.

ف. در جریان ذهنی ممکن نیست موضوع یا موضوعاتی به فراموشی سپرده شوند؟

د. بستگی دارد، اول به اهمیت موضوع و دوم به حد و نزدیکی آدم با آن و این که چقدر برایش جاذبه داشته باشد و چقدر با آن نزدیک و حتی یگانه شده باشد، و نیز بستگی دارد به آموزش‌های سالیان ذهنی.

چ. که فکر می‌کنم اگر هم فراموش بشود، روزی به شکل دیگری بروز می‌کند.

د. نامحتمل نیست والبته به بسیاری حالات و پیچ و خم‌های ذهنی و موقعیت‌هایی

که فرد در آن قرار می‌گیرد هم بستگی دارد.

چ. بله، بحث جالبی است، برای این که یک عده برخورد خیلی رمانتیک دارند با قضیه، الهام و این حرف‌ها.

د. یعنی که منتظر الهام‌اند!

چ. عده‌ای هم معتقدند که می‌شود حتی سفارش داد رمانی را. ولی خب این که شما می‌گویید یک رابطهٔ همه جانبه را در بر می‌گیرد. هنرمند، ذهنش و مضامینی که خارج از او و ذهنش قرار دارند؛ و نهایتاً رابطهٔ متقابل این‌ها.

د. کاملاً این طور است.

چ. امّا خصوصیت جالب مرگان، سماجت اوست برای زندگی کردن. به خصوص در غیاب شوهرش، که شوهر می‌تواند برای هر زن ایرانی تکیه گاهی باشد در رویارویی با مشکلات. اما این سماجت او، به حدی است که حتی وقتی همهٔ فرزندانش بر علیه او هستند ـ مثل مورد آن زمین که حتی پسرهایش، یکی بی‌تفاوت است و دیگری مُصِّر که مرگان از زمین دست بکشد ـ باز هم او به تنهایی مقاومت می‌کند. اما به طور کلی این تنها بودن در غیاب شوهر، مسئله‌ای‌ست که توی داستان‌های دیگر شما باز هم بوده، مثل سفر؛ که شوهر البته در آخر داستان برمی‌گردد و مثل این که قطار هم لهش می‌کند.

د. بله؛ برمی‌گردد و نمی‌تواند مراجعه کند به خانه‌اش؛ دچار ناباوری می‌شود.

چ. یا در باشبیرو هم هست که البته مرد زندان می‌رود.

ف. در هجرت سلیمان هم هست.

چ. بله، البته آنجا ما در طول داستان، غیبت مرد را نداریم؛ در آخر داستان هست که سلیمان می‌رود. ریشهٔ این را در ادبیات معاصر می‌بینیم که لابد به خاطر

خود زندگی است. مثلاً داستان هدایت: زنی که مردش را گم کرد؛ که اصلاً دردمندی و تنهایی زن ایرانی را دربر دارد؛ حتی اگر شوهرش در کنارش باشد.

می‌خواستم بپرسم که برخوردتان با این مسئله و غیبت مردان چگونه بوده؟

د. طبیعتاً برخوردی دردمندانه، چنان که تجلی‌اش را در داستان‌هایی که خودتان به آن اشاره کردید، می‌بینید؛ و آن طور که من دیده‌ام عمدتاً این انفصال دردناکی است که شرایط به خانواده تحمیل می‌کند؛ خانواده در ایران. و مورد زنی که مردش را گم کرد هم به عنوان نشانهٔ نخستین این موضوع در ادبیات، درخشان است؛ و با توجه به زمینه‌هایی که من از زندگی داشته‌ام، آن داستان به طور قطع تأثیر زیادی بر من داشته است. اما مهم وضع فجیع مناسبات زناشویی است در شرایط نابسامان اجتماعی، که به عنوان کانون فاجعه در داستان‌هایی که بر شمردید، عمل کرده است؛ و این جدا شدن مردی از زنش، یا زنی از مردش و تنها گذاشتن طرف مقابل، در هر صورتی به معنیِ تلاشی وجود خانواده است و لاجرم تلاشیِ وجود هر کدام‌از طرفین‌خانواده؛ و تاآنجایی که‌به فکر من می‌رسد، زن و مرد در ارتباط متقابل، یک واحد کل را می‌سازند و در صورتی که تلاشی پیش بیاید، مجموعه دچار نقصان و فاجعه می‌شود با توجه به شرایط و اثرات بد اجتماعی و اقتصادی که خود مزید بر علّت است.

چ. ولی چیزی که در این رابطه در داستان جای خالی سلوچ جالب است، این است که سلوچ برمی‌گردد؛ نمی‌دانم این شبح اوست که به نظر مرگان می‌رسد، یا خود سلوچ است. چون با دیدن سلوچ، مرگان عکس‌العمل گویا ندارد و به راهش ادامه می‌دهد. می‌خواستم ببینم اگر سلوچ واقعاً برمی‌گردد، چرا عکس‌العمل مرگان این جوری‌ست؟

د. بازگشت سلوچ، واقعی نیست. آنچه در پایان می‌بینیم «حضور» سلوچ است، نه «وجود» سلوچ؛ حضوری که در سراسر داستان حس می‌شود، چه از طریق جای خالی‌اش، چه از طریق ذهن مرگان، و یکی از موارد حضور سلوچ از طریق

ذهن مرگان، همان مورد پایانی داستان است که مرگان در آستانهٔ کندن از زندگی روستایی خودشان، حضور سلوچ را شاید همچون وجدانی شاکی، مغلوب و معترض می‌بیند. در نظر داریم که سلوچ مردی کاری و کاردان بوده است، در هر کاری صاحب فن و خبره بوده و از جمله مقنّی لایقی بوده که با قنات روستا پیوند داشته، هر چند نه با آب و آبادانی آن؛ و به یاد داریم که در شب قبل از مهاجرت خانوادهٔ سلوچ، قنات با شتری که در آن انداخته شده، بسته می‌شود و این شتر قطعه قطعه از چاه بیرون آورده می‌شود. مجموعهٔ این ارتباطات، آب قنات را خونین می‌کند. هم در واقع امر، و هم با یک وجه تمثیلی در نگاه مرگان؛ واز میان این خون‌که خودش برآمدِ یک فاجعه، یک فاجعهٔ همگانی است، سلوچ در نگاه مرگان ـ و نه در چشم همراهان او ـ از درون این خون با شولایی از خون بیرون می‌آید؛ چنان که انگار با حضور خود فاجعه را ـ و قربانی‌ترین قربانیِ فاجعه را که خود اوست ـ شهادت می‌دهد. پس حضور سلوچ در پایان، همچون وجدانی به خون آغشته است در نظر مرگان و همچون شاهدی بر کل داستان.

چ. با بیلی به دست.

د. بله، با این توهّم مرگان، که مردش باز هم رفته بوده که راه قنات را باز کند و باز کرده است هم؛ اما این بار آب آغشته به خونِ زندگی‌ست. در آخرین لحظات، حضور سلوچ در ضمیر مرگان، باز هم مردی است که کاری در سمت زندگی مردم و محیط خود انجام می‌دهد: باز کردن راه بسته شدهٔ قنات.

چ. به عبارت دیگر، این کار مشکل تنها از یک مرد کاریِ مثل سلوچ برمی‌آمده.

د. این برداشت هم می‌تواند گونه‌ای تفسیری از آن ایهام باشد.

چ. و بعد این که مرگان می‌پرسد، آنجا برای زن‌ها هم کار هست؟

د. این پرسش مرگان، در واقع اشاره به طرح آینده و تأکید بر نحوهٔ کار و داستان

فردا است که تمام تردیدهای زنی را ـ که در گسیختگی خانمانش از درون تکه‌تکه شده و باز هم با سماجت پایمردی نشان می‌دهد و نمی‌خواهد از پا بیفتد ـ در خودش دارد. آن سؤال حاوی آوار فردای روزگار مرگان است روی ذهن نویسنده و خواننده؛ در عین حال که با حضور سلوچ در وهم، شتر تکه‌تکه شده و قنات خون‌آلود و مهاجرت ناگزیر، نمای پایانی داستان تصویر می‌شود.

ف. من هم بر این پایان‌بندی اشکال داشتم، یعنی برعکس آن که فکر می‌کنم یکی از زیباترین آغازها را دارد که خیلی بدیع و دلپذیر است ـ در یک جمله همهٔ موضوع به ما گفته می‌شود، این که زنی از خواب بیدار می‌شود و می‌بیند شوهرش نیست و دنبالش می‌گردد و در حول این اتفاق، موضوع گسترده می‌شود و تماماً یک داستان رئالیستی است با وقایع سخت خشن و مادی ـ . ولی پایان داستان به طور مبهمی رها شده و آدم حس می‌کند که نویسنده مردد است که چه کار بکند؟ چطوری این داستان را به پایان برساند؟ و همان طور که دوستم گفت: آدم حس می‌کند که سلوچ برمی‌گردد، وقتی که کتاب را تمام کردم از امیر پرسیدم که سلوچ برمی‌گردد؟ چرا؟ آیا پایان‌بندی‌اش واقعاً برای شما قطعیت داشته؟

د. گمان نمی‌کنم مردد بوده‌ام که پایان‌داستان‌را چه کارکنم؛ باتوجه به توضیحاتی که قبلاً دربارهٔ شیوهٔ کار خودم دادم و گفتم تا مجموعهٔ کار در ذهنم رسیده و آماده نشود، شروع به کار نمی‌کنم؛ از جمله گفتم که من غالباً پیش از شروع داستان پایان احتمالی آن را ـ دست کم کلیات پایان را ـ در ذهنم می‌بینم؛ و قاعدتاً سیر طبیعی هر داستان هم پایان منطقی خود را پیدا می‌کند. دیگر این که باز هم شما توجه نکرده‌اید به نخستین مواجههٔ مرگان و سلوچ در حاشیهٔ آن رود شور و آن سرمای خشک در اولین بخش داستان؛ و این که باز هم مرگان، حضور سلوچ را می‌بیند که می‌آید مثل نور و از او می‌گذرد و چون یک وهم دور می‌شود؛ و کلاً کم عنایت نشان داده‌اید به حضور سراسری سلوچ در تمام‌لحظات داستان؛ وگرنه

پایان در نظرتان ناگهانی جلوه نمی‌کرد. از طرفی، من قبلاً هم در جایی و گفت و گوی دیگری دربارهٔ برداشت‌های خودم از رئالیسم توضیحاتی داده‌ام و فشرده‌اش این است که در نظر من،رئالیسم‌کل هستی را دربرمی‌گیرد وازآن جمله کارکردهای غریب ذهن آدمی‌را؛ وبه‌این‌ترتیب، من‌رئالیسم رامنحصربه بیان صرف مناسبات اجتماعی نمی‌بینم و درگنجای درک من از رئالیسم تمام هستی جای می‌گیرد.

ف. ولی آنجا بجاست، اصلا حس نمی‌شود، یا آدم حس نمی‌کند، خوبست، یک چیز طبیعی است، مگر اینکه بگوییم یک زن روستایی عام چرا تخیلش این جوری است؟ خب از نظر من طبیعی است. ولی پایان داستان یک چیز دیگری است، به نظر من.

د. نمی‌دانم، همین قدر فکر می‌کنم که جای خالی سلوچ در سیرتکوینی خودش به‌فرجام وبه نقطه‌ای که خود عزیمت تازه‌ای است بامجموعهٔ عناصر و بوده‌های داستان،به‌یک‌تصویرنهایی‌می‌رسد وبسته‌می‌شود وبه نظر خودم‌این طبیعی‌ترین شکل داستان است. به خصوص این پایان‌بندی وهم‌آمیز در سلوچ، ادامهٔ همان رگه‌های وهم‌آمیزی است که جابه‌جا، از شروع تا پایان نشانه‌هایی داشته، مثل وضعیت پسر مرگان و نظایر آن؛ مضافاً که آن پایان‌بندی تأکیدی نیز می‌تواند باشد بر ویژگی فرایندی که‌حاصل روند خاص‌نوعی‌فروپاشی‌است؛ فروپاشی‌یی که برای خود قهرمان داستان باور کردنی نیست، مگر هنگامی که برایشان روا می‌شود.

چ. البته، این امکانی‌ست که خود موضوع می‌دهد، چون گم شدن اصلاً یک مسئله وهم‌آمیز است، یعنی‌چیزی را ممکن‌است‌تودفنش‌بکنی. آن چیز حضور ندارد، ولی می‌دانی کجاست و راحتی؛ ولی وقتی چیزی گم شده، مدام انتظار بازگشتش را داری، سایه‌بینی، فکر می‌کنی که اوست، هر شکلی در تاریکی را گمان می‌کنی که چیزی از اوست. . . دلیلش هم روشن است، برای این که

ذهن گرفتار این مسئله است.

**ف.** البته من فکر می‌کنم هر نویسنده‌ای مثل شما هر پایان‌بندی و هر قطعیتی به داستانش بدهد حتماً درست است. ولی به نظر من یک مقدار اگر بخواهیم دقیق‌تر نگاه کنیم، نتیجه می‌گیریم که حتی نویسنده می‌خواهد یک نتیجهٔ قطعی بگیرد از رمانش، در صورتی که این رمان می‌تواند با رفتن مرگان تمام بشود. آن‌ها فقط می‌رفتند، وهمی که در ما ایجاد شده از سلوچ، «آن کیه؟ که بوده؟ چرا رفته؟ کجاست الان؟» این شکسته نمی‌شود با برگشتنش؛ یا این خیال برگشتنش.

**چ.** البته اگر سلوچ برنگشته باشد، جایی برای سئوال باقی نمی‌ماند. سپس سئوال این است که چرا این طور بیان شده که خواننده گمان کند سلوچ برمی‌گردد؛ و من برگشت سلوچ را اینجوری دیدم که نویسنده خواسته فرجامی هم برای سلوچ قائل شده باشد.

**د.** نه، اصلاً، مگر در حدّ حضور، حدّی از تجلّی حضور سلوچ که ملایم‌ترش در سراسر داستان و عمدتاً در ذهن مرگان بوده است؛ و اینجا در پایان، سلوچ در خونِ قربانی شدن خود، حضور نهایی می‌یابد.

**ف.** راجع به مرگان می‌خواستم بگویم که چکیدهٔ همهٔ مادران ما هم هست.

**د.** بله.

**ف.** یعنی ستایشی هست برای مادر ایرانی؟

**د.** بله.

**ف.** زن ایرانی هم که می‌گوئیم در فرم خانواده بیشتر مادر می‌شود، یعنی زود دوران نوجوانی و جوانیش را طی می‌کند و به دوران رنج و زحمت و بدبختی وارد می‌شود.

د. دقیقاً مرگان یک مادر ایرانی‌ست به نظر من، و روی این موضوع خود به خود آگاه و ناآگاه نظر داشته‌ام که او نشانهٔ همهٔ مادران ما است؛ و تقدیم نامچهٔ کتاب هم روی این موضوع تأکید دارد؛ و این که واقعاً مادران ما به طرز وحشتناکی زندگی می‌کنند و رنج می‌برند و می‌میرند، و به خصوص زنـانی که دچار رنجِ مضاعف از دست دادن مردشان می‌شوند.

چ. مسئلهٔ دیگری که این داستان را از داستان‌های دیگر شما متمایز می‌کند داستان‌هایی که در آن‌ها هم مردی هجرت می‌کند و زنش را تنها می‌گذارد ـ شرایط به خصوصِ اجتماعیِ حاکم بر داستان است. یعنی مناسبات اجتماعی برهه‌ای از زَمان که این داستان بدان اشاره دارد و این روابط و دگرگونی بعد از انقلاب سفید طاغوت است و بیکاری‌ها و نابسامانی‌های به دنبال آن و این که مرد مجبور به ترک خانواده می‌شود؛ و به خصوص می‌خواستم به پایان داستان اشاره بکنم در این رابطه، که این پایان خود آغاز داستان دیگری‌ست که متوقعیم نویسنده چنین کاری بکند.

د. کاملاً. آغاز داستان دیگری‌ست.

چ. حالا در این دورهٔ جدید تاریخی از روستا به معدن می‌رویم، و در حقیقت شما نوید یک داستان دیگر را هم به خواننده می‌دهید.

د. این نوید را من به خودم هم داده‌ام، دقیق دریافته‌ای.

چ. و در حقیقت این پرسش مرگان را که می‌پرسد، معدن چه جور جائی‌ست، شما باید در کارهای بعد پاسخ بدهید و در این داستان نشان داده شده که ما هنوز این طرف کار داریم، یعنی پیش از رسیدن به معدن؛ و می‌بینیم که چه دسته عواملی باعث کنده شدن از روستا و رو آوردن به معدن می‌شود. حالا راجع به این دو ادبیات، ادبیاتی که شما نویدش را داده‌اید و ادبیاتی که جای

خالی سلوچ را در بر می‌گیرد، اگر می‌شود صحبت کنید.

د. در این دو گونه ادبیات، من در بخش اولش کار کرده‌ام که دقیقاً سمبلش همین جای خالی سلوچ است؛ و اشاره‌ای که شما کردید به‌بخش‌دوم ارائه‌آن،همان‌طورکه واقفید مربوط می‌شود به روابط جدید تولیدی در مسائل کار و کارگری و غیره، چه در معدن و چه در کارخانه‌ها و غیره، که همیشه آرزومند بوده‌ام بتوانم در آن مایه‌ها کار بکنم و تا حال توفیق پیدا نکرده‌ام تا به آن بپردازم، که البته دلیل عمده‌اش این بوده که از آن حد آشنایی که با بخش اول موضوعات کار داشته‌ام برخوردار نبوده ونیستم. من گرچه تو کارخانه‌های‌کوچک‌کار کرده‌ام، اما متأسفانه در کارصنعتی به‌معنای اخص کلمه، دخالت نداشته‌ام. پس اگر توفیق پیدا نکرده‌ام تا درآن زمینه کار بکنم، به‌دلیل عدم‌آشنایی من بوده و هست با محیط کار صنعتی عمدتاً، و درصد زیادی هم مربوط می‌شود به‌همان که خودت اشاره کردی که من هنوز اینور قضیه هستم و در این طرف هنوز بسیار مطالب ناگفته باقی دارم که می‌بایست به این‌ها برسم و شاید هم نرسم. اما کار من در نظر خودم به سپردن راه شبیه است؛ راهی که با گذر از رودخانه‌ای به دو نیم می‌شود. پس رودخانه‌ای سر راه من هست، من بار را برداشته‌ام آورده‌ام لب رودخانه، به امید آن که بتوانم بارها را رد کنم و راه را ادامه بدهم؛ اما گذر از رود هنوز میسر نشده و من همچنان از منزل اول بار بر می‌دارم و می‌آورم لب رودخانه کوت می‌کنم تا مگر یکبارگی ردش بکنم و راه را در آن سمت ادامه بدهم و بروم، اما متأسفانه هنوز جرئت گذر از رود را پیدا نکرده‌ام؛ وهمچنان‌که گفتم علت عمده‌اش‌ناآشنایی حسی و تجربی من است بامحیط اجتماعی ـ اقتصادی روابط انسانی تولید صنعتی. این است که ضمن تصدیق استنباط و ادراک منطقی شما از ادامه کار، اذعان می‌کنم که در پایان جای خالی سلوچ، به آن سوی رودخانه و لزوم رمان دیگری که بتواند بار آیندهٔ سلوچ و مرگان را در خود داشته باشد، فکر کرده‌ام. اما به عللی که ذکرش گذشت، آن سوی رود و طرح آن به عنوان یک آرزو و این امید که راه برای انجام آن همیشه باز است، باقی می‌ماند. در عین حال، همیشه فکر کرده‌ام که نیمهٔ دیگر

کار را دیگری و دیگران انجام خواهند داد؛ با درک ضرورت آن و با درک شناخت حسی و تجربی زندگی مربوط به آن.

چ. درست به وظیفه‌ای می‌ماند که احیاناً شما برای نویسنده‌های بعد از نسل خودتان قائل شده باشید، مثل این که می‌گویید ـ همان طور که الان هم گفتید ـ تجارب و حس کافی برای پرداختن به موضوع ندارید، یعنی که تا اینجا رسانده‌اید و بعدش را. . .

د. بله، تا اینجا رسانده‌ام و بعدش را این شمایید که باید ادامه بدهید. بله؛ به دیگران می‌گویم در واقع. خیلی نکتهٔ ظریف جالبی بود آنچه تو دریافتی و گفتی.

ف. راجع به این مناسبات جدید بیشتر توضیح بدهید.

د. چه بگویم؟

ف. این که واقعاً چه چیزی است که این روستا را از هم می‌پاشد؛ علاوه بر این که خانواده به دلیل رفتن مرد خانواده از هم می‌پاشد؛ که البته نموداری هست از کل، خودِ روستا هم دارد دچار مهاجرت می‌شود. یعنی سلوچ که رفت، خانواده‌اش دارد می‌رود، بقیه هم یکی‌یکی می‌روند. گو این که مولا امان هم رفته قبلاً و آمدن رفرم ارضی طاغوتی و آمدن تراکتور و مناسبات جدید روستا را دچار عدم تعادل کرده.

چ. البته حالا که این موضوع مطرح می‌شود، باید بگویم در کارهای دیگرتان هم هست، مثل آوسنهٔ بابا سبحان که به کل این روابط اشاره دارد.

د. مسئلهٔ عمده در دههٔ چهل، پنجاه ـ که دورهٔ فرضی رخداد جای خالی سلوچ و آوسنهٔ بابا سبحان است ـ مسئله زیاد آمدن نیروی کار از مضمون تولید بود؛ و این روند تخالف در روستاها هنوز ادامه دارد. علت عمدهٔ این نابهنجاری، یعنی عدم توازن بین نیروی کار و مصالح کار در کشاورزی، این است که ما در کشور

خودمان رزق و روزی خودمان را تولیدنمی‌کنیم، یامجازنیستیم که‌به حد کفایت، یعنی به حد سیر کردن شکم خودمان، تولید بکنیم. البته درست نیست که تمام علت را به طرح‌های استعماری در محتاج نگهداشتن ملت‌ها مربوط بدانیم. اما نادرست هم خواهد بود اگر عملکرد استعمار را در محتاج و زبون نگهداشتن ملت‌ها نادیده بگیریم. کما این که شاهد بودیم طرح اصلاحات ارضی همزمان با دولت کندی (دموکرات‌ها) به اجراء درآمد و با نخست‌وزیری علی‌امینی. البته هیچ آدم عاقلی، به خصوص اگر دوران کودکی خود را با مشاهدات و تجربیات دشوار حکومت ارباب‌ها و خان‌ها گذرانده باشد، نمی‌تواند با نفس شکانده شدن نظام ارتجاعی و بازدارندهٔ ارباب ـ رعیتی مخالف باشد؛ واصلاحات‌ارضی، نفساً و لاعلاج چنین ویژگی‌یی را دارا بود. امااصلاحات از بالا که غالباً ناشی از ناچاری حکومت‌های مستبد است، گرچه به قصد پاسخ دادن به پاره‌ای نیازهای اجتماعی صورت می‌گیرد، اما ـ گیرم که با درک نیازهای جامعه باشد ـ در عمل چند پایش می‌لنگد؛ و چرا؟ چون مطالعهٔ تمام جوانب آن متوجه نفع نهایی مردم نیست؛ و نمی‌تواند که باشد. چون آنچه را که بیگانهٔ مسلط بر یک ملت به اجرا درمی‌آورد، در بدایت و در غایت خود می‌باید متضمن نفع طراحان باشد؛ که گفته‌اند: «دایهٔ مهربان‌تر از مادر را باید پستان برید.» یعنی که نباید و نمی‌توان باور کرد که امریکایی‌ها مثلاً بخواهند مردم ایران پیشرفت تاریخی خود را داشته باشند. پس اصلاحات ارضی در علّت‌های خود متوجه خنثی‌سازی تضاد طبیعی دهقان وارباب است با کاستن موقّت از امتیازات ارباب‌ها و بدست آوردن رضایت موقّت بخش عمده‌ای از دهقانان ـ و عمده از لحاظ این که آن لایه از دهقانان که قدرت خرید املاک و کشت و زرع روی املاک مربوطه را داشتند، خود دارای بیخ و بنه‌ای در روستاها بودند و عملاً بر نادارها حاکمیت اقتصادی و قدرت اِعمال نظر داشتند. بنابراین یکی از دست‌یافته‌های اصلاحات ارضی به زیر سلطه کشانیدن و مجذوب کردن خرده مالکان و لایه‌های میانی دهقانی بود و دفع غول ارباب از زمین که عملاً از درون‌پوک وپوده شده‌بود وجابه‌جایی آن

در وجوه‌دیگری ازتولید که زمینه‌هایش در اقتصاد و صنعت وابسته فراهم شده بود. بااین کار، پویشی‌در رخوت روستاها هم به وجود می‌آمد و آمد. صرف نظر از هیجانات روحی و ذهنی روستائیان که با امید مالکیت بر زمین انگیخته شده بود، جابه‌جایی قدرت هم خودش نوعی پویایی چند ساله به وجودآورد. مثلاً من خودم‌در یکی‌از دهات قُم، خرده مالکی را دیدم که سود سالانهٔ خود از زمین دریافتی را شصت هزار تومان می‌خواند و کاملاً خندان هم بود؛اما امثال اوکمتر از ده‌درصد سرخانمان ده مربوطه را تشکیل می‌داد. در عین حال فقط همو کافی بود که دهان صد گرسنه را با توپ و تشر و شعارهای شاهدوستانه موقتاً ببندد، بی‌آن که قادر باشد ده نفر از آن گرسنه‌ها را روی زمین خود به کار گیرد و نان بخور ونمیری به‌شان برساند؛ پس اصلاحات‌ارضی در نظام‌سنّتی زمینداری خلل ایجاد کرد، بدون آن‌که آینده‌ای برای‌آن تدارک ببیند؛ اما چون‌طرح‌هایی نظیر اصلاحات ارضی برون ساخته است و نه درون جوش، این است که اهداف ضروری ناشی از نیاز ملت را در خود ندارند تا بتوانند دارای برنامه‌ای منظم و سنجیده باشند؛ برنامه‌ای همه‌سویه و فراخور یک تحول وسیع و دامنه‌دار، چون یک اصلاحات ارضی واقعی. در نتیجه عامل صنعت نه تنها به عنوان یک عنصر مکمل وارد تولید کشاورزی نمی‌شود، بلکه اصلاً روشن نیست که جای عامل صنعت کجاست؟ و آنچه مشاهده می‌شود، این است که نیروی تازه‌ای در قالب آهن و موتور هجومی را آغاز کرده است و چون یک عامل بیگانه وارد ساخت و بافت سنّتی می‌شود که عملاً هم برمی‌آشوباند و هم خودش مستهلک می‌شود. این است که تراکتور می‌آید، بی‌آن که زمینه‌های آن و تغییرات ناشی از آن و اثرات تغییرات مورد بررسی و مطالعه قرار گرفته باشد؛ بی‌آن که احتمالات فردای آن بررسی شده باشد. موتور آب می‌آید، بی‌آن که محاسبات ذخیرهٔ آب در محل انجام گرفته باشد تا به نقیض و نفی ارزش پیشین منجر نشود. چون منطقاً وقتی بنا می‌شود ساخت وبافت یک نظم و نظام در هم بریزد و واژگون شود، لازمه‌اش داشتن طرحی است از نظمی که باید جایگزین آنچه دارد نفی می‌شود، بشود. اما

همچنان‌که تصور می‌شد ودر عمل هم به‌اثبات رسید، اصلاحات‌ارضی، آینده‌ای در جهت منافع عمیق و درازمدت ملّت ما دربر نداشت و چنان که گفتم هدف عمده‌اش خنثی کردن حرکت درونی توده‌های دهقانی بود و به نوعی بازدارندگی تاریخی با عوارض ثانوی و جنبی دیگر که یکی از آن عوارض هم مهاجرت گروه گروه روستائیان بود به شهرهای بزرگ، و جز این رسالتی هم نداشت. چون وجدان رسالت ملی، وقتی می‌تواند وجود داشته باشد که یک حکومت ملی دست به عمل بزند، با توجه به منافع ملی و بی‌توجه به خواسته‌ها و اهداف نواستعماری. بنابراین داده‌های اصلاحات ارضی، ضمن جذب بخشی از دهقانان مرفّه و نیمه‌مرفّه به سوی حکومت، دو گروه عمده را از روی زمین دفع کرد. یک گروه که در کمیّت قلیل بودند: اربابها، که دریافتی نقد و اقساط زمین را وارد اقتصاد دلالی شهری کردند؛ و یک گروه کثیر، که روستائیان کم‌زمین و بی‌زمین (رعایا) بودند و عملاً از اینجا رانده و از آنجا مانده شدند. یعنی دیگر اربابی به معنای سنّتی وجود نداشت تا ضمن استثمار آن‌ها اقلاً نیمه‌سیر و نیمه‌گرسنه نگه‌شان دارد؛ و طبعاً آن رعایا چیزی هم جز بازوی خود نداشتند تا به بازار عرضه کنند؛ پس با توجه به رونق ظاهری و بی‌اصالتی که به برکت پول نفت در شهرها شیوع پیداکرده بود، ناچار جاکن شدند ومثلاً شهر تقریباً دومیلیونی تهران در سال‌های هزار و سیصد و سی و هفت، تبدیل شد به شهر یازده میلیونی سال هزار و سیصد و پنجاه و هشت. به همین نسبت شهرهای دیگر هم پر شدند؛ و اتفاقی نبود اگر فقط درصدی از این نیروی کار، جذب کارهای صنعتی شد، چون در عمل هم دیده‌ایم و می‌بینیم که دامنهٔ صنایع کشور ما ـ در وابستگی خودش هم ـ چندان دامنه‌دار نبود و نیست تا بتواند چنان نیروی عظیمی را جذب کند. نتیجه این که نیروی عظیم و شکل نیافته‌ای در شهرهای ما انباشته شد و هستهٔ اصلی بازوی انقلاب‌اسلامی را تشکیل داد و در ادامهٔ آن نیروی عمدهٔ جنگ را هم. پس اصلاحات ارضی عملاً به ضد و به نفی خودش منجر شد، هم به ضد تاریخی خودش، و هم به نفی ماهوی خودش. به ضد تاریخی خودش در این

معنا که می‌خواست خنثی کنندهٔ تضاد و پویش جامعهٔ دهقانی باشد، اما در عمل به انقلاب ضد شاه منجر شد. به نفی ماهوی خودش منجر شد در این معنا که زمین بدون مرد ماند و بایر شد و ما همچنان چشم به خط خلیج داریم تا کشتی‌های کرایه‌ای، برای‌مان گندم و برنج بیاورند؛ و شما این رابطهٔ وسیع در سطح یک کشور پهناور با سابقهٔ دیرینهٔ تولید کشاورزی را پیوند دهید با پایان داستان سلوچ، که عباس، نیروی مسخ و تباه شده و یکی از معدود عناصر باقیمانده در زمینج، طرح کار آیندهٔ خود با پیرزنی عقیم راچنین می‌ریزند که در کنار گشودن یک شیره کشخانه، آرد گندم از شهر خریداری کند بیاورد ده و به اهالی بفروشد! که آن آرد بدون شک از زمین و از آسیاب خودی به دست نیامده و لابد با پول نفت خریداری شده است. به این ترتیب، آیا وهم و بهت پایانی کتاب، بُعد و شمول عام پیدا نمی‌کند؟

ج. و تازه شما بُعد دیگرش را هم گفته‌اید، علاوه بر بخشی که به فروشندهٔ آرد امریکایی تبدیل می‌شوند، از جمله طرح خرید وسایل پلاستیکی مثل آفتابه از شهر و فروختن‌شان در ده و بخش دیگر که می‌روند تا در کارخانه‌های مونتاژ غرب که حالا مالکان این کارخانه هم همان زمیندارهای دیروز هستند، کار کنند؛ حالا شما معدن گفته‌اید که فرقی نمی‌کند.

د. درست است و آن بخش نانوشته اشاره به همین مضامین دارد.

ف. پس با این حساب پنبهٔ طاغوت در این کتاب زده می‌شود به طور هنرمندانه‌ای ـ پنبه اصلاحات ارضی.

د. لابد. چراکه رفرم‌هایی که می‌خواهد مردم را تا سه چهار سالی، پنج سالی، ده سالی، با حرف و تبلیغات مشغول کند، ماحصلی جز این نمی‌تواند داشته باشد. گمان می‌کنم در اندونزی بود که سوادآموزی تبلیغاتی دیکتاتوری، در جریان عمل به نحو مسخره‌ای خنثی از آب درآمد؛ چون بعد از سه یا چهار سال آموزش

روستائیان، وقتی کارشناسان یونسکو رفتند به سرکشی متوجه شدند که از هر ده نفر سوادآموز، حتی یک نفرشان هم آنچه را که به او آموزانده‌شده در خاطر ندارد.

**ف.** می‌توانم بپرسم این داستان به چه سالی برمی‌گردد از نظر تاریخی؛ و آیا زمانی در نظرتان بوده؟

**د.** از لحاظ مضمون عمدهٔ اجتماعی ـ تاریخی همان طور که شرحش گذشت، عمدتاً به‌بعد از اصلاحات‌ارضی مربوط می‌شود؛ اما یکی‌از مواردی‌که در نوشتن مورد اعتقاد من است، انجامش می‌دهم و آن را مجاز می‌دانم، این است که مواد و مصالح و نشانه‌های داستانی که ظاهراً در مقطع خاصی از تاریخ رخ می‌دهد، به لحاظ حرکت کند جامعه می‌تواند از جاهای مختلف واز زمان‌های مختلف فراهم بیایند و در یک امکان واحد منسجم بشوند. اما اگر بخواهیم که زمان مخصوص داستان را بشناسیم، طبیعی‌است که می‌پردازیم به نشانه‌های اقتصادی جامعهٔ داستان و این داستان می‌گوید که مربوط می‌شود به دههٔ چهل و پنجاه؛ اما از نظر من درست آن است که زمان و مکان انسانی داستان تا حد خود انسان شمول پیدا کند.

**ف.** این داستان از نظر من یکی از قوی‌ترین داستان‌هایی است که راجع به فقر و مبارزه به خاطر حیات، به خاطر بودن و زنده بودن نوشته شده وخیلی هم‌باقدرت‌نوشته شده، یعنی‌آدم‌حس‌می‌کندکه‌در تمام سطرها و در تمام جزئیاتش این خشم و نفرت نسبت به مناسبات ظالمانه، نسبت به فقر و بدبختی و این فجایعی که به انسان تحمیل می‌شود، به خصوص به انسان روستایی فقرزده، بر این داستان حاکم است. شما در طرح کلی‌تان آیا می‌خواسته‌اید داستانی راجع به مبارزه بنویسید یا این که می‌خواسته‌اید داستانی بنویسید که فقط مختص یک زن است؟ چهرهٔ یک زن در کوران حوادث در غیبت شوهرش. اما با توجه به این که گفتید در زندان بودید و این

طرح به نظرتان رسید، وجه غالبی که در آن سال‌ها شدیداً مطرح بود این بود که همه می‌خواستند مبارز باشند، آیا این جنبه در شما قوی‌تر نبود؟

**د.** نه، به این معنی نه. من منظور شما را از مبارزه این طور فهمیدم که این قهرمان مبارزه با دشواری‌های زندگیش می‌کند نه مبارزه سیاسی، بله؟ ضمناً گفتم که سی سالی بااین شخص زندگی‌ذهنی داشتم وفقط در زندان‌نبودکه دچارش شده باشم.

**ف.** به هر حال پیوند خورده با این نمودی که بود در آن سال‌ها و خودتان هم دچارش شدید.

**د.** ولی نه؛ در اینجافقط پرداخت‌همان چهره‌ای که‌می‌گوئید درنظرم بود، چهره‌ای سختکوش، مقاوم و سمج که مرگان بود، و جز آن نمی‌توانست مرگان باشد؛ و در اینجا اصلاً نظر نداشته‌ام تا به وسیلهٔ مرگان، نمودهای سیاسی را بیان کنم؛ چون برای بیان مبارزه جویی مردم در آستانهٔ انقلاب، مواد و مصالح مربوط و مستقیم کم نبود و نیست.

**ف.** منظورم بیشتر شاید روح حاکم بر ذهن نویسنده است. نه این که مرگان عهده دار نقش یک مبارز سیاسی باشد.

**د.** نه. در نظر خودم، بیشتر در تلاش برای حفظ و نگهداری و بدست آوردن زندگی است که مبارزهٔ مرگان معنی می‌دهد. یک نکته‌ای که می‌خواستم بگویم این است که در روستا عمدتاً این مبارزه‌ها اقتصادی هست که بیشتر حاکم و جاری‌ست و وجه سیاسی را در مقطع خاصی از مبارزات کل جامعه می‌تواند به دست بیاورد. چون متأسفانه به علت نبود آزادی ارتباطات فکری و نظری، اهل روستا از رسیدن به درک صریح سیاسی دورتر می‌مانند. و این که جریان مبارزه و زندان باعث شده که این قهرمان اینجور سمج و ستیزه‌جو باشد، مطلبی‌ست که بهش فکر نکرده‌ام و گمان هم ندارم که ربط مستقیمی پیدا بکند.

**چ.** در مورد این که فریدون می‌پرسد آیا شما می‌خواسته‌اید داستانی راجع به

مبارزه بنویسید؛ من فکر می‌کنم یک نویسنده قبل از هر چیز می‌خواهد یک داستان بنویسد و اگر نتیجه یک اثرِ خوب باشد، می‌گوئیم به این دلیل خوب است که هم عصر ماست. خب اگر یک وجه از مسایل دوران ما مبارزه باشد، باید در یک اثر خوب جلوه گر باشد.

د. بله؛ با این نظر موافقم. یعنی که یک داستان می‌تواند به طور کلّی از محیط اجتماعی متأثر باشد.

چ. این که یک تصمیم قبلی باشد، گمان نمی‌کنم.

د. اصلاً.

ف. و بعد آن چیزی که این اثر را مافوق همهٔ چیزها قرار می‌دهد و به‌نظر من یک بُعد جهانی بهش می‌دهد، این است که مبارزهٔ انسان را در این جهان تصویر می‌کند.

د. آرزومندم که این طور باشد. مراد من از «شمول عام انسانی» هم همین بود.

ف. اساسی‌ترین مسئله‌اش هم نان است. من حس کردم که اگر اسم این کتاب جای خالی سلوچ نبود، می‌توانست نان باشد، مبارزه به خاطر نان؛ آن چیزی که بشر از ابتدای حیاتش تا به امروز با آن دست به گریبان است در همهٔ جوامع. در جوامع امریکای لاتین، افریقا، آسیا و کشورهای دیگر می‌بینیم که انسان همه‌اش به دنبال این است که زنده بماند و بر پا بماند. و حالا می‌بینیم، زنی که در جامعه ما ضعیفه خوانده می‌شود، تنها مانده بدون پناهگاه و نمی‌دانم در فرهنگ‌های دیگر چقدر وجود مرد برای یک زن اهمیت دارد و تکیه گاه است. ولی برای یک زن ایرانی به خصوص یک زن روستایی در کنار مردش بودن یعنی همه چیز، برای همین است که هدایت مضمون یکی از بهترین داستان‌هایش را همین گم شدن یک مرد برای یک زن قرار داده که شما خوب از آن بهره گرفته‌اید و بسط و گسترشش داده‌اید.

د. یکی از تأکیدهایی که همیشه داشته‌ام، این بوده که بگویم زن در جامعهٔ ما اتفاقاً درهمهٔ دوره‌ها کارمی‌کرده وشمااگربه‌لباس‌زنان‌زرتشتی‌به‌عنوان قدیمی‌ترین زنان‌ایران‌توجه‌داشته‌باشید،می‌بینیدکه‌این‌لباس،لباس‌کار است. یعنی لباسی‌ست که هیچ‌گونه مزاحمتی برای زن در حین انجام کار به وجود نمی‌آورد، در عین حال که از لحاظ حجاب و پوشش هم متین است.

چ. شبیه لباس‌های زنان گیلانی‌ست.

د. بله. و لباسهای زنان ایران در ایلات و عشایر هم در عین حجب و پوشیدگی و متانت هیچگونه مانعی در امر کار و تولید نیست و هنوز به چشم‌می‌توانیم ببینیم که زنان ما در جاهای مختلف ایران پا به پای مرد کارهای دشوار انجام می‌دهند، در امر دامداری، کشاورزی، نسّاجی و غیره. . . و در سهمی که از عذاب زندگی می‌برند و نیرویی که در مقاومت وسختکوشی‌در برابراین زندگی‌مصرف می‌کنند هم هیچ کم از مردها ندارند. کدام پسر ایرانی را شما می‌بینید که نسبت به مادرش احساس دین در رشد و پرورش خودش، بیش از آنچه که نسبت به پدرش دارد، نداشته باشد. در این مایه کوشش خودبه‌خودی من این بوده که شخصیتِ واقعی زن به عنوان نیروی بسیار ارزنده به تجلّی در بیاید درکارهایم واین طورکه می‌بینم کم و بیش تا اینجا توفیقی حاصل کرده‌ام. بازآفرینی مرگان هم همچون اعتراض من، و همچنین اعتراض مرگان به این زندگی‌ست که به ستم بر او و بر امثال او روا داشته می‌شود؛ و مقاومت و سختکوشی مرگان و تحمّل و سماجت او در عین حال نفی این انگ ناتوان بودن است. مثل یک ماده ببر از زندگیش دفاع می‌کند، آن را دگرگون می‌کند و حتی پابه‌پای دیگران وقتی که لازم‌بشودبا فردایی مبهم رو در رو می‌شود؛ و به نظر من جز این که این رفتارها زیباتر از رفتارهای یک مرد است در قبال حوادث، هیچ تفاوتی نسبت به هم ندارد. پس در نظر من، زن نیمی از اندام جامعه است و من دلم می‌خواهد این نیمهٔ بسیار بارور و ارزندهٔ جامعه از قید بهتان ناتوانی در واقعیّت رها بشود؛ و راستای‌سازنده‌ای در زندگانی

و مسائل فراخور اجتماعی پیدا بکند، و به همین خواست است که به قهرمانان زن در کارهایم چنین توجهی داشته‌ام و از این پس هم توجه خواهم داشت و تا حالا مرگان یکی از نمونه‌های مورد علاقهٔ خودم بوده و هست.

چ. خیلی قوی هم هست. در جای خالی سلوچ؛ مرافعه‌ای بین مرگان و عباس در می‌گیرد؛ اول بگویم این تکه از داستان خیلی مهیّج است و حالت خاصی دارد، ولی پیر شدن ناگهانی عباس مثل این که غیر واقعی‌ست. هرگز نشنیده‌ام‌کسی در عرض یک‌ساعت تمام موهایش سفید بشود، از نظر درونی هم تکیده و پیر و ضعیف بشود، آیا چنین چیزی را دیده‌اید یا شنیده‌اید؟

د. چنین چیزی هم تجربه شده و هم مایهٔ افسانه‌ای بسیار خیال‌انگیزی دارد. این که می‌گویم تجربه و هم شنیده شده و مبنای روان‌شناسی دارد، دیده‌ام. در همین جنگ تحمیلی، قوم و خویشی داشتیم‌که رفت جنگ، وقتی برگشت ناگهان تمام موهایش سفید شده بود. دامادمان را دیدم و گفت من آن داستان را که خواندم باورم نمی‌شد که ناگهان موهای کسی سفید بشود، اما فلانی که رفته و برگشته (بعد از گم شدنِ یکشبه در خط مقّدم جبهه) موهایش یکدست سفید شده. در روان‌شناسی هم داریم که بر اثر ترس یا اندوه شدید، رنگ مو سفید می‌شود. گویا صبح آن شبی که‌مجلس را به‌توپ می‌بندند، موهای شادروان علامهٔ دهخدا سفید می‌شود، و از نظر افسانه‌ای که این تحول ناگهانی، یک روایت عام است در بیشتر ولایات ما.

چ. بلکه بر اثر یک شوک.

د. با وارد آمدن یک شوک شدید.

چ. ولی من این را از نظر علمی نمی‌توانم قبول بکنم، به این دلیل که آن مقدار از مو که از سر رسته و بیرون آمده، دیگر هرگز ممکن نیست تغییر رنگ بدهد،

یک شوک ناگهانی را هم تنها تا این حدش را احتمال می‌دهم که بتواند رنگِ مویی را که بعد از آن می‌روید، تغییر بدهد.

د. البته وقتی که من این قهرمان و دیگر شدنش را به این ترتیب دیدم، بدون شک توجه به وجه خیال‌انگیز و افسانه‌ای و وهم‌آلود آن داشتم؛ و نه توجه به امکان یا عدم امکان آن از نظر علمی. به همین سبب هم اشاره کردم که در پایان داستان جای خالی سلوچ این اولین بار نیست که فضا وهم‌آلود می‌شود. منتهی در جریان واقع هم که مشاهده کرده‌ام، بعید ندیده‌ام.

ف. ما دوستی هم داریم که خودش گفت در مناطق کازرون زیاد شایع بوده و پدرش تعریف کرده که یک نفر افتاده در چاه و ماری از او عبور کرده و موهایش یکدست سفید شده. ولی خب اگر بخواهیم که از دید علمی بپردازیم به این مسالهٔ که آیا چنین چیزی ممکن است یا نه، جوابی شاید برایش پیدا نکنیم، ولی در خیال و رؤیا می‌نشیند.

چ. که البته خیلی هم قشنگ است.

ف. و عجیب است که ما در جریان خواندن داستان اصلاً به این مسئله توجه نمی‌کنیم، ولی آخر داستان برای‌مان کمی باورنکردنی‌ست.

د. شاید چون در پایان داستان به عقل و علم رجوع می‌کنیم؟

ف. در عین حال، من فکر می‌کنم که این بخش مبارزهٔ عباس یک وجه سمبولیک هم دارد در مقایسه با کل کتاب. کل کتاب که مبارزه‌ای‌ست در شرایط بد، مبارزه مرگان هست به طور واقعی و مبارزه بچه‌ها و همهٔ مردم ده، برای این که زنده بمانند، نمود سمبولیکش در مبارزهٔ عباس با شتر متجلّی می‌شود، و اگر تا اینجا ما واقعیت را می‌دیدیم، حالا به طرز خوفناک‌تری مرگ در هیئت یک شتر دیوانه به تجسم در می‌آید و می‌بینیم که یک انسان چطور با چنگ و دندان با مرگ مقابله می‌کند و او از تمامی امکاناتی که دارد استفاده می‌کند

که خودش را از چنگ مرگ براند، و آن چیزی که در تمام کتاب تأکید شده این که مرگان به هر صورت نمی‌میرد و پایدار و زنده باقی می‌ماند و بچه‌های خودش، ناموس حیات را نجات می‌دهد. این وجه سمبولیک در کارهای شما گاه متجلّی می‌شود که شما به هر حال مثل این که حد و ظرف واقع نگاری را کافی نمی‌بینید و ترجیح می‌دهید که واقعیت را به صورت سمبل در بیاورید و آن را. . .

د. نه بیش از حدِّ اغراق مقبول در داستان، امااین درشتنماییِ مناسبات، به شدت و عدم شدتِ شرایط و فشار محیط مربوط می‌شود؛ و هر چقدر که شدت فشار محیط بیشتر باشد، امکان تشجیع مناسبات خصمانه بین دو برادر یا چند برادر، خیلی زیادتر می‌شود. و این را، من در ارتباط با محیط شناخته‌ام وموجّه می‌دانم، با توجه به وضعیتی که از محیط ارائه شده در جای خالی سلوچ.

چ. البته برادر کوچک‌تر، عاقل‌تر است و عباس، لاقیدتر و بی‌تفاوت‌تر.

د. بله به نسبتی که عباس سنش رفته بالا، به محیط آلودهٔ ولنگار و دنگال‌ده بیشتر آلوده شده، در مقولهٔ قمار و غیره.

چ. حدوداً چه سنی دارند؟ مثل این که عباس باید بالغ بوده باشد؟

د. بله، عباس در حدود ۱۷ـ۱۶ سال[illegible] و ابراو ۱۵ـ۱۴ ساله.

چ. ولی. . . ولی بروزش به شکل مسئله جنسی، مثل این که در طول داستان اصلاً مطرح نمی‌شود.

د. نه دیگر، برای این که در داستان مسئله جنسی خاص، مسئله جنسی به عنوان یک موضوع جنبی مورد توجه من نیست؛ و در ارتباط باتکوین داستان، در پایان مطرح می‌شود، به صورت ازدواج عباس با یک زن‌نازا؛ و اگر من می‌خواستم قدری به ناتورئالیزم گرایش نشان بدهم، طبیعی می‌نمود که به هرحال این بچه‌ها

یک جور مناسبات جنسی هم مثلاً با حیوانات یا موارد دیگر داشته باشند، ولی خوب در این بافت خاص این تمهید مورد نظر نویسنده نبوده، چون چیزی را کامل‌تر نمی‌کند در سمت پیشبرد داستان و هدف فجیع آن.

چ. بله، این خیلی جالب است که شما برخوردتان با رئالیسم هم این جوری‌ست. یعنی آن مقدار از رئالیته را که در بافت یک داستان لازم باشد، داخل می‌کنید.

د. کاملاً. بله.

چ. مثلاً گذشتن از مسئله‌ای، به این دلیل نیست که عمدی در کار است، یا بخواهید مسئله کتمان شده باشد، یا باور نداشته باشید؟

د. نه، به ارزش لزومش بستگی دارد. در همین جا مثلاً، در همین داستان مسئلهٔ جنسی پیش می‌آید بین سردار و مرگان‌به آن‌صورتش؛ اماآن‌خودش‌وجه تکمیلی دارد.

ف. که به نظر من یکی از قسمت‌های قوی داستان هم آن صحنه است که خیلی خوب و قوی توصیف شده.

د. در جهت قدرت و تکمیل خود داستان.

چ. بله، راجع به سردار می‌خواستم بگویم که او یک شخصیت استثنایی است، در طول داستان. این شخصیت‌های خیلی قوی، گاه به نظر آدم می‌رسد که باید در ذهن نویسنده موجود بوده باشند، به نظر نمی‌رسد که کاملاً ذهنی باشند.

د. نه، نه خیر. هیچ مطلق ذهنی‌یی در داستانی مثل جای خالی سلوچ نمی‌تواند جا داشته باشد.

چ. یعنی یک آدم بیرونی بوده، حالا تا چه حد نزدیک به. . .

د. دست کم در حد یک نمود و نشان. این که اشاره کردم نویسنده حق دارد که چیزها و آدم‌ها و حتی زمان را در جهت داستان جابه جا بکند، در اینجا مصداق پیدا می‌کند. هم آن سردار، هم‌کربلایی‌دوشنبه،این‌هادست‌کم به‌عنوان چهره‌هایی اگر نه مطلق، نمودهای زنده‌ای بوده‌اند که من باهاشان برخورد داشته‌ام و هیچ چهرهٔ گمی از نظر من نیستند، نه سردار و نه کربلایی دوشنبه. و هم حتی خود مرگان، با توجه به این که جوهر و شیرهٔ آن را من از طریق شنیدن، دریافت کرده‌ام از زبان مادرم و پدرم. اما به هر حال، نمود عینی آن زن یعنی مرگان را آورده‌ام در جان یک زن دیگری که من می‌شناختمش و در واقع این دوتا را تبدیل کرده‌ام به یکی، به جهت سنخیتی که این دو زن در وجوه مختلف زندگی داشته‌اند: مسئلهٔ از دست دادن شوهر، مسئلهٔ بزرگ کردن فرزندان، مسئلهٔ کار در روستاها، مسئلهٔ دفاع از زندگی، این وجوه متشابه سبب شد که این دو قهرمان، که یکی را من از راه شنیدن درک کرده بودم، و یکی را از طریق مشاهده و مراوده، درهم ادغام و برهم‌منطبق‌بشوندوبشوندمرگان.بنابراین،آن طورکه‌اشاره‌کردید این‌ها نمونه‌هایی نیستند که صرفاً ذهنی باشند.

چ. بله، به رابطهٔ سردار و مرگان هم خودتان اشاره کردید، چیزی می‌خواستید بگویید یا این که. . .

د. نه، من می‌خواستم بگویم، طرح مسئله جنسی ـ علی‌رغم نویسندگان راکد و شکل‌گرا که جنسیت، بی‌ارتباط با کل زندگی، چون نوعی بیماری در ذهن‌شان می‌لولد و موضوع اصلی کار آن‌هاست ـ از نظر من، وقتی‌رخ می‌دهدکه ضرورت داستان ایجاب بکند و چیزی را در پیوند با داستان و با کلیت موضوع و هدف بیان بکند، در غیر این صورت اصلاً جایی ندارد و این بسته به بینش و ظرفیت و معیارهای نویسنده است.

ف. بله، اصولاً یک هماهنگی هست در این کتاب، که حتی موضوع عشق مرگان به شوهرش مناسب و هماهنگ با روحیه و موقعیتش گفته می‌شود. یا همین مسئلهٔ جنسی که اشاره می‌کنید، مثلاً هجوم سردار به مرگان، باز هم از یک هماهنگی، یک ضرورت، یک ناچاری سرچشمه می‌گیرد، بعد هم جالب اینجاست که با توجه به گفتار اوّل‌تان که مرگان این همه قوی و این همه والاست، می‌بینیم که سردار هم در مقابلش، واقعاً یک سردار است. خیلی قوی و خیلی می‌شود گفت زیبا وخیلی کاری و نحوهٔ نگرش نویسنده از این جهت جالب است که ترجیح می دهد سردار با این زن نزدیک بشود تا مثلاً کربلایی دوشنبه. و این را به طور خیلی بدیعی به جلوه در می‌آورد و البته با خشونت خاصی که در این کتاب خیلی مسلّط است.

د. بله، خشونت و قدرت متقابل؛ آنجا که مرگان حتی می‌رود برای سردار آب می‌آورد، دیگر جایی برای تکرار هجوم باقی نمی‌گذارد، با رفتار خودش؛ و همهٔ این‌ها در سمت جریان کلی و عمدهٔ داستان نقش می‌بندد و عمل می‌کند و نه عمل منتزع و مستقل و خودبه خود برای خود موضوع.

ف. وجود مرگان با کودکانش توی این کتاب، مرا به یاد یکی از تابلوهای کته کولویتس می‌اندازد. نمی‌دانم می‌شناسیدش یا نه؟

د. نه خیر، نمی‌شناسمش.

ف. یک خانم نقاش آلمانی است که آثارش همه دربارهٔ فقر و زحمت و کار و نان و گرسنگی و این‌ها است. یکی از تابلوهایش، به اسم گرسنگی فکر می‌کنم، زنی را نشان می‌دهد که بچه‌هایش دور تا دورش ایستاده‌اند و دارند دست‌هایش را می‌خورند و آن زن صورتش را برگردانده.

د. دید، فوق‌العاده است.

ف. بله، و همین خشونت زندگی، خیلی خوب توی کتاب شما بیان شده. . .در جهت کلی اگر بخواهیم پیش برویم، شما در این کتاب به توجیه و علت‌یابی رفتن سلوچ می‌پردازید، در جای خالیش. . .

د. بله. در جای خالیش.

ف. یعنی اگر خواننده اول بار از خودش بپرسد که پس چرا سلوچ رفت، شماتحلیل می‌کنید ونشان می‌دهیدکه چاره‌ای‌نداشته، چون‌خانواده هم ناچار می‌شود مهاجرت کند، چنان که دایی هم قبلاً رفته؛ و در آخر است که همه دست همدیگر رامی‌گیرند وبه‌طرف جایی می‌روند که سرنوشتی تلخ‌تر و سیاه‌تر در معدن انتظارشان را می‌کشد، که ما نتیجهٔ این سرنوشت را در رمان‌های دیگر بسیار دیده‌ایم. در رمان جنگل اثر آپتون سینکلر امریکایی که باز آن جریان یک مهاجرت ناکام است از جانب یک عده کارگران ـ گویا ـ کشور لیتوانی به امریکا که آن‌ها در چرخ‌دنده‌های کار، همه‌شان نابود می‌شوند. و این هم چنین نتیجه‌ای را می‌خواهد به ما بدهد. بعد نکته‌ای که به نظرم می‌رسد این است که در این مبارزه، آدم‌ها تنها هستند. حالا این خصوصیت تنهایی. . . و این تنهائی‌شان نشان داده می‌شود. مثلاً خود مرگان به نوعی، مثل این که بچه‌هایش ازش جدا هستند، عباس و ابراو هم همین‌طور. حالا نمی‌دانم این خصیصه از چه چیزی ناشی می‌شود. تأکیدی است که شما می‌کنید، یا این که نه، اصلاً به نظرتان این‌ها تنها نیستند؟

د. نه، اگر هم تنها هستند به دلیل این است که این خانواده، زیر فشار تجزیه شده، هرکسی می‌خواهد خودش را در عین حال حفظ کند، بجز مرگان که می‌خواهد خانواده را حفظ بکند. به این معنا، در قسمت مربوط به مرد شدن این بچه‌ها، با بالغ شدن این‌ها در جای خالی پدر، باید اشاره کنم به‌آن‌قسمتی‌که ابراو برمی‌گردد به خانه با کله‌پاچه‌ای که از گوسفند قربانی جلو تراکتور گرفته، آورده و دربارهٔ

پدرش سؤال می‌کند و مرگان را مورد سؤال قرار می‌دهد دربارهٔ پدرش، که به گمان من آنجا مرز بلوغ ابراو هستش. خوب البته در مورد عباس می‌شود گفتش که این بالغ شدن با نبرد شتر خنثی می‌شود به این معنا. بله؛ و این تنهایی ناشی از فشار است، که هر کس می‌خواهد خودش را حفظ کند یا نجات بدهد.

**ف.** این تنهایی در مبارزه، البته در ادبیات سابقه دارد. مشخصاً می‌توانم به پیرمرد و دریا اثر همینگوی اشاره بکنم، که در مبارزه به خاطر نان است که آن پیرمرد به دریا می‌رود و . . .

**د.** با طبیعت. . .

**ف.** . . . وحشی و بی‌رحم مواجه می‌شود. آدم به یاد سرزمین بی‌ترحم همهٔ این قلمروها می‌افتد، در واقع توی جای خالی سلوچ، این سرزمین بی‌ترحم و بی‌رحم، خیلی خوب نمایانده می‌شود؛ توی پیرمرد و دریا هم همین هست، که می‌بینیم که او باز هم در مقابله است برای حیات. تا آخرین لحظه، که باز به نظر من این کوسه، صورت سمبلیک دارد. . . مثل این که نویسنده لازم می‌بیند که این را نمود بدهد، از خود واقعیت. . .

**د.** تعمیم بدهد. بله و آن کار بی‌نهایت ارزنده‌ای‌ست؛ شاید بتوانم بگویم همینگوی را دلم می‌خواهد فقط با پیرمرد و دریا بشناسم که می‌شناسم.

**ف.** . . . بله، تعمیم بدهد. و این کاری‌ست که خود شما هم کرده‌اید، با آن لوک مست‌تان؛ و یا مثلاً کارهای اشتاین‌بک هم همین طور هست. در همین راستا حرکت می‌کند. یا، اگر بخواهیم نمونه بدهیم، نبرد ناخدا اهب هست با آن نهنگ در موبی‌دیک نوشتهٔ ملویل؛ که باز این نوعی مقابله است. این که می‌گویم به تنهایی، مثل این که ناگزیر است، در بعضی از لحظات زندگی خود انسان هم درگیر است، شاید این یک نمود کلّی هست از کلِ تصوّر

انسان راجع به جنگیدن با مظاهر بی‌رحم حیات، که آنجا تجلّی پیدا می‌کند در آن مبارزه، و بعد مورد دیگرش اگر بخواهیم اسم ببریم. . .

**د.** در مورد نبرد انسان با طبیعت ـ صرف نظر از دید نویسنده ـ کم و بیش شاید بشود مروارید جان اشتاین‌بک را هم مثال زد؛ به نحوی که خیلی داستان زیبایی است. (و چه نویسنده‌ای بود اشتاین بک!)

**ف.** بله. درست است. یا بسیاری از کارهای گورکی، که همه در این راستا حرکت می‌کنند؛ و همه چیز برای به دست آوردن حیات. نمونهٔ مشخصش آن قصهٔ گورکی هست به روایت نویسنده و برخوردش با زنی که آبستن است و. . .

**د.** بله، بله.

**چ.** در راه؟

**د.** بله، در راه.

**ف.** که با وجود فقر شدیدی که دارد و ناچاری و این‌ها، این بچه را به دنیا می‌آورد و حیات را حفظ می‌کند. یعنی یک جهت این مبارزه، علاوه بر به دست آوردن نان، حفظ حیات و مبارزه با طبیعت بی‌رحم هم هست.

**د.** بله، کاملاً در عین زمانی ـ مکانی بودنش، به اصطلاح اولیه واسطوره‌ای است. یعنی قدیم است موضوع.

**ف.** بدوی است.

**د.** بله، همان حفظ وجود و ادامه.

**ف.** یعنی این صیانت ذات، مثل یک غریزهٔ فردی تجلّی می‌کند و در مناسبات اجتماعی، شکل‌های گوناگون به خودش می‌گیرد.

د. بله؛ و جک لندن هم در این زمینه نمونهٔ برجسته‌ای‌ست.

ف. بله. . . و . . . این هست که شخصیت‌های سلوچ خیلی معصوم هستند، یعنی در واقع، همه را که نگاه می‌کنی، شخصیت خیلی بد در اثر کم می‌بینی. مثل این که در آن روستای زمینج اینقدر زندگی مشکل هست که اصلاً نمی‌تواند کسی را در خودش به عنوان یک آدم خوشبخت جای بدهد، بعد می‌خواهم بدانم زمینج کجا هست؟ این اسم خیالی است یا این که؟

د. بله، اسم خیالی است که از خود زمین گرفته شده، با این «ج» که بهش اضافه شده، یک حالت گیرا، مثل چنگک و قلاب دارد: زمینج.

ف. معیارتان برای ساختن این کلمه چی بوده؟

د. خود زمین و این حالت انسجام و برنشستنش در زبان.

ف. باز روستاهای خراسان مورد نظرتان هست در این داستان؟

د. بله، و عمدتاً قسمت‌هایی از مملکت که مسئلهٔ آب مطرح است. . .

چ. مثل این که نویسنده اشاره به حدود هم دارد، مثلاً بعضی شهرستان‌های بزرگ‌تر؟

د. بله، به شاهرود و معدن و. . .

ف. بیشتر کویری هست.

د. بله.

چ. بعد اسم ابراو چطور؟ این یک اسم. . .

د. این از زمره نام‌هایی است که مردم به قرینهٔ نام اصلی یک شخص می‌سازند.

فکر می‌کنم اسم اصلی اَبراو باید ابراهیم بوده باشد. . . معمولاً در همه جا، و بیشتر در دهات، بچه‌ها برای همدیگر اسم جعلی می‌گذارند، حتی بزرگ‌ترها، تو دهاتی که من کم و بیش می‌شناسم، کمتر کسی هست که یک اسم مَجازی نداشته باشد. بسته به قواره‌اش، بسته به خویَش، بسته به رفتارش، بسته به کاری که یک وقتی کرده، بسته به روحیه یا عملی که از پدر و مادرش برایش به ارث مانده و بسته به خیلی چیزهای دیگر (و متأسفانه اغلب با مایه‌ای از تحقیر) هر کسی یک اسم مجازی یا عنوان خاصی دارد.

چ. یک لقبی؟

د. بله، لقبی دارد. کما این‌که خودعباس هم بعداز واقعهٔ چاه، لقب پشمال می‌گیرد.

ف. آن وقت در مورد هاجر، شما خیلی مختصر به هاجر می‌پردازید. وجودش را خیلی مواقع نادیده می‌گیرید. اگرچه می‌شود گفت که خوب، در خودش اصلاً این طوری هست، هاجر؛ یعنی وجودش نادیده انگاشته شده هست. مثل این که باید تلف بشود. . .

د. البته از نظر نویسنده نادیده انگاشته نمی‌شود، جای جایش هست. منتها رنگ متناسب در مجموعه را دارد. و اتفاقاً تلف نمی‌شود، و او آن اقلیتی است که به بقا ادامه می‌دهد، و با آنهمه صدماتی که می‌بیند. . . آبستن می‌شود و ناچاراً انتخاب می‌کند و ناچاراً ادامه می‌دهد حیات را.

چ. موقع اشاره به رابطهٔ سردار و مرگان چیزی به ذهنم رسیده بود که بحث دیگری پیش کشیده شد، و حالا مطرحش می‌کنم. به نظر می‌رسد که مسئلهٔ تجاوز به یک زن باید مسئلهٔ مهمی باشد، ولی مرگان به سادگی از کنارش رد می‌شود، به روی خودش نمی‌آورد. گیرم که فقط از تکرار آن اجتناب می‌کند. در یک محیط محدود روستایی واقعاً، این مسائل به همین شکل است؟

د. مهم هست. اما فزونی یا کمی اهمیت آن بستگی به مجموعهٔ موقعیت دارد.

چ. آیا این فداکاری است یا این که مرگان مجبور است سکوت بکند؟ یعنی می‌ترسد که بی‌آبرویی به بار بیاید، برای این که ضعیف و بی‌پناه است؟ می‌ترسد که به هر جهت حق را به او ندهند؟ و حتی، هیچ کینه‌ای مثل این‌که از سردار به دل نمی‌گیرد. یا شاید هم خود خواهان چنین تماس و وصلتی هست؟!

ف. بله. به طور محو هم، نویسنده اشاره می‌کند که یک میل پنهانی هم هست در او.

د. بله. تمام این‌ها هست. و همهٔ این‌ها هست که او را به سکوت وا می‌دارد. البته نه این که خود آن میل باشد که وادارش کند به سکوت، نه این که فقط بی‌پناهی باشد که وادارش بکند به سکوت، عمدتاً بهای حفظ زندگی هست که او را وادار به سکوت می‌کند.

چ. که همهٔ این جوانب می‌تواند درش باشد.

د. حتماً همهٔ این‌ها درش نهفته هست؛ و بعد از آن دیگر دفاع مرگان از لحاظ روحی آنقدر استوار می‌شود که نیّت راغب سردار را خود به خود خنثی می‌کند.

ف. به نظر می‌رسد که مرگان می‌تواند ازدواج کند، ولی چرا این کار را نمی‌کند؟ هیچ نشانی هم از شوهرش ندارد که برگردد.

د. بله، کربلایی دوشنبه استدلال هم می‌کند، منتها مرگان زنی است که این کار را نمی‌کند. هم به علّت این که وضع شوهرش روشن نیست که چه سرنوشتی پیدا کرده، هم به لحاظی که نسبت به خانمان و بچه‌هایش به هر حال متعهّد است و در آن‌ها زندگی می‌کند؛ و اگر ازدواج بکند، این ازدواج ملازمه خواهد داشت با از هم پاشیده شدن آن خانواده که مرگان با همهٔ نیرو و قدرتش می‌خواهد آن را

حفظ بکند.

چ. زبان کتاب جای خالی سلوچ هم مثل پلی است که زبان بقیهٔ آثار شما را به کلیدر وصل می‌کند.

د. تشبیه درست و جامعی است. بله.

چ. بعد، منتها نکتهٔ جالب این است که این را شما در نیمهٔ کلیدر نوشته‌اید. البته به نظرم رسید اگر زبان کلیدر برای این اثر انتخاب می‌شد، زبان مناسبی نبود.

د. بله، این نظر هم کاملاً درست است.

چ. ولی جالب اینجاست که نویسنده‌ای بتواند، همزمان چند زبان یا دو سه زبان مختلف را که احیاناً هماهنگی داشته باشد، با بافت و فضا و حتی با توجه به جنبهٔ تاریخی و جغرافیایی به کار ببرد و داشته باشد؛ چه جوری‌ست که شما به این مهارت رسیده‌اید که بتوانید همزمان، این جور مغایر کار بکنید؟ مثلاً می‌بینم که در ققنوس هم با توجه به این که بعد از کلیدر نوشته شده، باز یک زبان دیگری است.

د. بله، در میانهٔ کلیدر. . . و این تا آن جایی که خودم درک می‌کنم، مربوط است به حسّ من از لحنی خاص در ارتباط با موضوع خاص، یعنی من با قهرمان داستانم مثل مرگان که برخورد می‌کنم با آن فضا، با آن آدم‌ها، لحنی پیدا می‌کنم که این لحن زبان و کلمات خودش را گیر می‌آورد و این امری‌ست که در مجموعهٔ کار اتفاق می‌افتد. بله، ققنوس و جای خالی سلوچ در نیمهٔ کلیدر نوشته شده‌اند؛ و در عین حال به نظر می‌رسد که جای خالی سلوچ پلی است بین کلیدر و کارهای قبل.

چ. بله، برای این که خوب در مقایسه با کارهای قبلی یک انسجام و نظم و چه می‌دانم، یکدستی و درستی درش هست، ولی خوب به زیبایی و غنای زبان

کلیدر هم نیست. برای این که زبان دیگری‌ست اصلاً.

**د.** بله، کاملاً همین طور است. بله.

**ج.** و البته در نوع خودش، زبان خیلی خوبی است.

**ف.** زبانی است که از شعر هم خیلی استفاده کرده.

**د.** بله.

**ف.** یعنی در لحظات گوناگون، شکل خاص شعری به خودش می‌گیرد. مثلاً در همین مورد جنگ شتر با. . .

**د.** به مناسبت وضعیت است، یعنی به مناسبت وزن و حرکت در کردار و کنش صحنه و رویداد، زبان حرکت مناسب و متناسب پیدا می‌کند.

**ف.** . . . که یک دفعه مثلاً از یک جایی، می‌جهد به جای دیگر. مثلاً اول هست: «برق تیغهٔ کارد، در آفتاب سرخ. آستین و رخ و شانه خونین بود. پوز و پیشانی و پلک، خونین. پشنگاپشنگ خون در غبار آفتاب. پاره‌پارهٔ کویر. پاره پارهٔ سراب. جام‌های سرخ آینه. آفتاب و خاک و شورزار، ارغوانی و بنفش و زرد بود. رنگ‌ها به هم درآمده. ز هم گریخته، گسیخته. این زمین و آسمان، مگر نه سرخ بوده است، پیش از این؟ تفت باد، تفت باد می‌دمد. باد هرچه باد. کار یکسره، جدال یکسره. باد هر چه باد. زیر گردن شتر، شاهرگ. جای جای، ضربه‌ای بجا. درست در جناغ سینهٔ شتر. کارد را به در کشید. خون. جوی خون، بدتر، این. این هزار بار خشم لوک تند کرد. جان به جان. دفع جان به جان. حال اگر که مرگ آمده، پیش پای او چرا، دست بسته باید ایستاد؟ پس چرا پیش پای او دست بسته، سرخماند؟ شاید این که جوی خون، لوک مست را به هم در شکند، از پا درآورد. اما. . . پندار واهی» ـ این را خواندم، بگویم که اصلاً از یک «بی نظمی» یا به اصطلاح «نثر» به «شعر»

می‌رسد و دوباره به نثر برمی‌گردد.

د. درست مثل یک راهی که از روی تپه، از روی ماهور عبور می‌کند و دوباره می‌افتد به همواری.

ف. بله. این بی‌اختیار است؟

د. کاملاً بی‌اختیار و تابع حرکت صحنه و داستان.

ف. آهان، یعنی گاهی وقت‌ها درموقع نوشتن شما درگیر وزن می‌شوید و. . .

د. بله. در واقع درگیر وجد می‌شوم، در پیوند با تصویری که درام می‌بینم؛ و آن تکه‌ای که «پاره‌پاره. آفتاب، پاره‌پارهٔ سراب» این‌ها در واقع بیان وضعیت حال عباس است در حال گریز از پیش لوک که در آن گریز و فرار، تمام اشیاء تکه پاره دیده می‌شوند. و بعد به مناسبت وضعیت، در واقع راه از یک سربالایی، ماهور ملایم بالا می‌رود و دوباره فرود می‌آید و برمی‌گردد به راه هموار و کاملاً در ارتباط با خود حرکتِ داستان.

ف. یعنی در حال دویدن، این ضرباهنگ تندتر می‌شود؟

د. بله. عملاً اینجوری می‌شود، کاملاً.

ف. آن وقت باید حالت خاص بر شما عارض بشود در این لحظات؟

د. وجد است، دقیقاً.

ف. اینجا هست، در کلیدر هم هست.

د. بله. این‌ها هست و همان طور که گفتم از خود بیخود شدن هست و در لغت عرفان هم بهش می‌گویند: «شطحیات» که به عبارتی در معنای فارسی می‌شود: «لبریز شدن‌ها»

ف. خلسه.

د. و این در وجد صورت می‌گیرد، نه در خلسه؛ و هست این. و من هم نه تنها جلوش را نمی‌گیرم، بلکه خیلی هم خوشحال می‌شوم که بر من عارض بشود در موقع و جای خودش.

ف. بعد، اصولاً این مبارزه با طبیعت جنگ عباس با لوک مست را چطور نوشتید؟ در ارتباط با همهٔ این بخش‌های قبلی بود یا این که یکدفعه این را نوشتید؟ برای من جالب است بدانم که چطور اصلاً این صحنه را تحمّل کردید؟

د. من هیچ داستانی را بجز در تداوم منطقی‌اش نمی‌توانم بنویسم، یعنی از آن نویسنده‌هایی نیستم که بگویم فصل اول را نوشته‌ام و حالا بروم فصل نهم را بنویسم، بعد تا برگردم فصل چهار. نه؛ (البته برایم پیش آمده که طرح پایان داستان را ـ گاهی ـ روی کاغذ هم بیاورم. از جمله یادم هست که در سال ۱۳۴۸ پاره‌ای از طرح پایان کلیدر، مختص کلمیشی را روی کاغذ آوردم که گم شد) اما به طور کلی دقیقاً در ارتباط منطقی فصول کار می‌کنم؛ و این حرکت و روند طبیعی بخش‌های داستان هستند که در همدیگر تأثیر تکمیلی می‌گذارند؛ به‌عبارتی تأثیر تکوینی. آنقدر که یادم است در . . . سلوچ هم داستان تا اینجا ادامه پیدا کرد و بعد این قسمت را نوشتم. شاید این قسمت را، به اضافهٔ ماقبل و مابعدش، در یک نشست نوشته باشم؛ چون نوشتن کلّ آن دو ماه و چند روز بیشتر طول نکشید.

ف. چقدر رویش کار کردید؟ بعدها؟

د. اتفاقاً زیاد روی این قسمت کار نکردم؛ مضافاً که روی کل جای خالی سلوچ بیش از یک بار بازنویسی ـ مگر در پاره‌ای جاها ـ کار نکردم، به خصوص این لحظاتی‌که وجد غالب می‌شود، کار بعدی زیاد ندارد و پرداخت در خود، در حین آفرینش، با کار توأمان است و تغییرات بعدی هم خیلی ناچیزتر از جاهای دیگر

است.

ف. به خصوص این صحنهٔ عبور مار از بدن عباس کمی ترسناک است و تنهایی او.
د. بله، خودترس، ترس خودم هست که ـ و نه کم ـ منتقل شده به کلمه و به خواننده.

ف. یعنی تجربه کرده‌اید این ترس را قبلاً؟
د. نه، در وقتی که می‌نوشتم، با حس شدید و قوی، انگار که‌شخصاً داشتم تجربه می‌کردم. منتها خوب به عنوان کسی که در روستا و بیابان زندگی کرده‌ام، خود به خود با مار سرو کار داشته‌ام و نسبت به آن یک حس و حالی داشته‌ام که خود به خود اینجاها شکل گرفته.

ف. اصولاً به طور کلی، ممکن است مار نزند؟ مار مثلاً از بدن عباس عبور کرد، نزد؛ ولی لوک را زد.
د. بله، این جزو همان سلسله ارتباطاتی است که بین انسان و حیوان می‌شناسیم و در مبحث کلیدر هم جای گفت وگو بسیار دارد. بله وداریم حکایاتی‌که مارهایی هستند که در خانه زندگی می‌کنند، مارهایی هستند که در انبار زندگی می‌کنند و این‌ها در آنجا زندگی سالیان دارند و پیر می‌شوند و دیده می‌شوند و کسی کاری به کارشان ندارد و زندگی‌شان را می‌کنند و چه بسا اعتقاد هست که برکت‌اند و اگر که یک وقت زخمی به‌شان زده بشود، آن وقت ضمن‌این‌که‌ماردچارکینه می‌شود، برکت هم از خانه می‌رود.

چ. البته چند جمله یا ضرب‌المثل یا پند هم دارید راجع به مار که در همین قسمت است مثل این که.
د. بله، حتماً. حتماً، یادم است که در همین گلستانک ورامین، یکی از برادرهایم

(حسن) ماری راکشته بود. بعد شب‌های زیادی از ترس‌جفت این‌مار نمی‌خوابید ومی‌گفت صدای فش‌فش و کروچ کروچش را می‌شنوم، می‌گفت مار می‌آید دور و بر تختگاهش، همان‌جایی که می‌خوابید، و تفنگی داشت که از آن استفاده می‌کرد و یک لحظه از خود دورش نمی‌کرد، و یکی دو شب که من از محل کارم در زمین دیگر رفته بودم پیش برادرم، می‌دیدم که درست نمی‌خوابید و تا صبح سه ـ چهار بار برمی‌خاست و تفنگش را برمی‌داشت و کمین می‌کردطرف صدای ماری که او می‌شنید یا خیال می‌کرد که می‌شنود.

**ف.** یعنی مار هم دارای یک شعوری است، به این ترتیب!؟ یک کم غیر قابل قبول می‌رسد.

**د.** شاید، اما این‌ها در واقع نقل از مشهودات است، تا آنجایی که به من رسیده؛ و می‌گویند مار به بچه کار ندارد، برعکس کژدم که به همه چیز نیش می‌زند؛ ولی برای مار تا آنجا که من شنیده‌ام جنبه‌های خاصی قائل هستند. من مار را دیده‌ام که‌روی‌دُمش راست‌می‌ایستد، یعنی‌دمش رامی‌گذاردتو زمین و راست می‌ایستد، درست عین یک گیاه تک ساقه‌ای. . .

**ف.** چه عجیب!

**د.** . . . و سرش را طوری نگه می‌دارد، مثل یک برگ، تاکه گنجشک یا پرنده‌هایی در آن حدود، به هوای این که این یک گیاه تک ساقه‌ای است بیایند بنشینند روی برگ فرضی؛ ومار همان‌جوری که پرنده می‌نشیند آن را بگیرد وببلعد، من خودم، این مار ایستاده را دیده‌ام. اما این که غریزهٔ بقاء را بشود به نوعی شعور نسبت داد یا نه، کار علم است ه دست مه که تاه. . .

**ف.** امیر؛ تو دربارهٔ شکل جای خالی سلوچ حرفی داری؟

**چ.** نه دیگر، شکل که خوب، از سلوچ شروع می‌شود و جای خالی او و همین

موضوع داستان را پایه می‌گذارد؛ نه، من چیزی به نظرم نرسیده یا نمی‌رسد؛ غیر از این که فکر می‌کنم، این داستان همین جوری باید باشد که هست.

ف. فکر می‌کنم، شکل، همان شکل کلیدر را دارد، با بخش‌بندی‌ها و بندبند کردن‌هایی که خاص خودتان است. . . نظر خودتان چیست دربارهٔ شکل جای خالی سلوچ؟

د. بخش‌بندی‌ها و بند ـ بندها، بیشتر متوجه تقسیم‌بندی موضوعی است؛ اما شکل از لحاظ داستانی، از نظر من نه فقط در جای خالی سلوچ، بلکه در هر داستانی، به عنوان یک چیز مجرّد مورد ندارد؛ و اگر هر داستانی و در اینجا جای خالی سلوچ توانسته باشد به دیگران هم نظیر چهلتن، این اندیشه را داده باشد که «این داستان همین‌جوری باید باشد که هست» پس نویسنده می‌تواند از برآیند کلی کارش، در این مورد خاص، نسبتاً راضی باشد.

# شما و دیگران

**ف.** پیش از آنکه به کلیدر برسیم، می‌خواهیم راجع به زندگی و کودکی شما بدانیم. اول به این علت که شاید نشانه‌های زندگی گذشته‌تان را در کارهای قبل از کلیدر که بحثش را داشتیم، ببینیم. دوم این که بلکه بتوانیم انگیزهٔ شما را در دست زدن به کار کلیدر که باید انگیزه‌ای خیلی قوی بوده باشد، دریابیم. از طرفی کودکی یک نویسنده و به طور کلی زندگی گذشتهٔ او برای خواننده جالب است، باز هم بیشتر از لحاظ تجلّی آن در کارش. به این ترتیب، ما خیلی دل‌مان می‌خواهد شما از کودکی‌تان حرف بزنید: یا شاید بهتر باشد سؤال را به طور مشخص این طور مطرح کنیم: از کِی خودتان را شناختید؟ یعنی از کِی حس کردید آدمی هستید که می‌فهمد و درک می‌کند و در محیطی است که احیاناً آن را دوست دارد یا دوست ندارد؟

**د.** این که از کی تشخیص داده باشم که خودم را شناخته‌ام و محیطم را دوست دارم یا ندارم، به یک معنی باید برگردم به نخستین واکنش‌هایم در سه ـ چهار سالگی. چون ما نمی‌دانیم چه لحظه‌ای خود را تشخیص داده‌ایم، مگر آن که ملاک را بر نخستین یادهای خود، از خودمان قرار بدهیم. به این معنا که ما در نخستین آنی که توانسته‌ایم خود را به ذهن در بیاوریم، شاید بتوانیم آن را نقطهٔ شروع تشخیص دادن فردیّت خود، از لحاظ حسّی بدانیم؛ و شاید همان لحظه آغاز خودشناسی فردباشد. اگراین فرض رابپذیریم، پس من‌در سه ـ چهار سالگی،

درگیجیِ ناشی از بوی بنزین، در شبی پرمهتاب و ماهی ناتمام در آسمان صاف، در کنار دیوارهٔ یک ماشین باری، خودم را شناختم. به مشهد می‌رفتیم، پدرم که گویی از برونهٔ دیوار اتاق ماشین بالا آمده بود، شانه‌ام را تکان داد و گفت: «پایین می‌آیی نان بخوری، یا برایت نان بیاورم؟» من گیج بودم و پلک‌هایم را همان قدر باز کردم که ماه را و آسمان را دیدم و گفتم «نمی‌خواهم» و سرم را باز روی بقچه گذاشتم. اما پدرم ـ لابد ـ نمی‌خواست گرسنه بخوابم، این بود که پایین رفت و با تکه‌ای نان بازگشت. هنوز هم آن پاره نان و شکل و قوارهٔ آن را در خاطر دارم؛ و نیز این راکه تصور می‌کردم پدر و مادرم، باید توی قهوه‌خانهٔ کنار راه‌برای خوردن شام و چای نشسته باشند. بعد از آن، میدانی را در مشهد به یاد می‌آورم و این را که مادرم دستم را محکم گرفته بود تا گم نشوم و در آن میدان که خاکی و ناهموار بود، همه جور کالا و اشیاء بود و مادرم یک سبد سردارخریدکه‌بعدها جوجه‌های مرغ را در آن نگهداری می‌کرد و آن سبد قهوه‌ایِ سیر سردار تا سال‌ها بعد هم در خانهٔ ما بود.

چ. از کجا می‌توانید یقین داشته باشید که آن موقع سه یا چهار ساله بوده‌اید؟

د. چون من تنها فرزند همراه پدر و مادرم بودم و اولین فرزندمادرم(که به عبارتی سومین همسر پدرم بود) بودم. برادر کوچک‌تر از من، نورالله بود که از من چهار سال کوچک‌تر بود ـ و در بیست و یک سالگی جوانمرگ شد ـ و فرزندی که باید فاصلهٔ سنی من و او را پر می‌کرد، مرده بود. اگر فرض بسیار محتمل را بر این بگیریم که نورالله یک سال بعد از آن سفر متولد شده باشد، پس من دقیقاً سه ساله بوده‌ام، یا حداکثر سه سال و نیم داشته‌ام.

ف. و این اولین چیزی است که از کودکی به یاد دارید؟

د. به طور خاص، بله؛ اما به طور عام و درهم ریخته، کودکی‌ام دو جریان آمیخته را در بر می‌گیرد. یکی خانواده و کار، دیگری مدرسه و کار.

چ. در دولت‌آباد بودید دیگر؟

د. بله در دولت‌آباد؛ و بعد از آن، مدرسه بود و مدیرهایش که شاخص‌ترین‌شان آقای ابوالقاسم زمانی بود؛ آمرزیده باشد. خط و مشق را او به امثال من یاد داد.

ف. درس و مشق‌تان چطور بود؟

د. به استثنای حساب و هندسه، بد نبود. آن سال‌ها خیلی سخت می‌گرفتند. یادم هست که در کلاس سوم ابتدایی بودیم و برای‌مان از کلیله ودمنه‌دیکته می‌گفتند؛ در فارسی و دیکته نمره‌هایم بد نبودند. گمان می‌کنم یک بار هم تشویق شدم؛ مدیر مرا روی دست‌هایش بلند کرد در حیاط مدرسه و به شاگردها نشان داد و بچه‌ها برایم دست زدند.

چ. گفتید خانواده و کار، مدرسه و کار. منظورتان این بود که همزمان کار می‌کردید؟

د. بله، تا به یاد دارم کار می‌کرده‌ام.

ف. از مدرسه خیلی زود گذشتید، نه؟ چیز خاص دیگری. . .

د. چرا. . . اولین اعجاب هنر نمایش را در شکل عروسکی که با کشیدن و رها کردن دست‌ها و پاهایش جمع وبسته می‌شد، در مدرسه بودکه دیدم. غروب بود، بعد از پایان یافتن کلاس‌های بعدازظهر، عروسکباز جوانی بودسیه چرده و لاغر اندام با موهای سیاه؛ و در و بام مدرسه از جمعیت، زن و مرد، پر بود. اجازه بدهید داستان رادر همین‌جا ختم‌کنم، چون هرلحظهٔ کودکی‌ام‌برای‌من دنیایی‌ست و حق نیست که من آن را در این بیان شفاهی مُثله کنم، بخصوص که امیدوارم روزی در کتابت به آن بپردازم. همین‌قدر بگویم که دوران کودکی، نوجوانی و جوانی‌ام انباشته است ازکار و تجربه و غربت و اندوه و گرانسنگی زندگانی در سفرهایی همه جا به دنبال کار و کار و کار و در آرزوی رهانیده شدن از ذلّت و

تحقیر، و رنج‌هایی که بیش از ظرفیت کودکی و نوجوانی و جوانی بودند. همین است اگر این گذشتهٔ رنجبار برایم بسیار عزیز است و نمی‌خواهم در بیان شفاهی آن را مُثله و ضایع کنم.

ف. دربارهٔ وضعیت ده دولت‌آباد و نسبت خانوادگی با آنجا چه؟

د. آن هم بسیار پیچیده و مفصل است که در این گفت وگو نمی‌گنجد و امیدوارم روزی بتوانم بیان جامعی از آن به دست بدهم.

چ. وضعیت دبستان چی؟ پس شما بعد از دورهٔ ابتدایی دیگر فرصت ادامهٔ تحصیل پیدا نکردید؟

د. بله، درست است. بعد از دورهٔ ابتدایی، ادامهٔ کار بود به نحو شاخص‌تر تا سال‌های بعد از ۴۴-۱۳۴۳ که دو ـ سه سالی متفرقه درس خواندم و این در حالی بود که یکی ـ دو کتاب هم چاپ کرده‌بودم و دیگر برای همیشه کسب علم و دانش را گذاشتم کنار!

چ. دبیرستان را؟

د. همان شبخوانی دبیرستان را؛ و تصمیم گرفتم که اصلاً درس نخوانم. چون واقعاً وقت زیادی از من که باید کتاب می‌خواندم، می‌نوشتم، تئاتر می‌رفتم و کار هم می‌کردم، می‌گرفت. گرچه اولین آرزویم این بود که بشوم مهندس کشاورزی، و چون به شهر آمده بودم، این آرزو جای خود را داده بود به حقوقدانی و وکالت؛ اما دشواری و در عین حال جاذبهٔ نوشتن، مشکل نان درآوردن، ادارهٔ خانواده و شوق و لزوم کتاب خواندن و کتاب خواندن، تمام آن آرزوها را از یادم زدود.

چ. در چنان شرایطی برای شما بیهوده هم بوده.

ف. می‌خواستم ببینم چطور شد که از روستا آمدید بیرون؟

د. همین نکته را نمی‌خواهم بگویم دیگر؛ چون ناچار وارد داستان خواهم شد و داستان می‌شود مثنوی هفتاد من کاغذ، همین‌قدر بگویم که میل به کندن از محیط همیشه در من بود؛ حتی‌وقتی‌بایکی ازهمشاگردی‌هایم پلوک[1] جمع می‌کردیم، با او از روزی حرف می‌زدم‌که بتوانم اسبی وشمشیری به‌دست بیاورم و سر بگذارم به پهندشت بیابان؛ که او هم همدلی کرده و گفت من هم یک خر گیر می‌آورم و به جای نوکر همراه تو می‌آیم؛ و ما هردو شش ـ هفت ساله بودیم. شما هم لابد به یاد دن کیشوت و سانچوپانزا می‌افتید؟

ف. کاملاً، اما به طور کلی می‌شود پرسید که کودکی‌تان را چطور می‌بینید؟ یعنی فکر می‌کنید کودکی خوبی داشته‌اید؟ از این جهت می‌پرسم‌که خیلی‌ها همیشه به یاد کودکی‌شان هستند یا می‌گویند که دورهٔ خوش زندگی‌شان، همان دورهٔ کودکی بوده، شاید از لحاظ بی‌خیالی و بی‌مسئولیتی یا. . .

د. نه، شاید اگر نویسنده نمی‌شدم، می‌بایست از کودکی‌ام با تلخی یادکنم. چون کودکی من هرگز بی‌خیال و آسوده و بی‌مسئولیت نبود، بلکه آمیخته با تحمّل بسیار خواری وسختی بود وحدس می‌زنم در دورهٔ کوتاهی، شاید هجده ـ بیست سالگی، خیلی گذرا به خودکشی فکر کرده‌ام و دیگر هرگز؛ مگر به مرگ اندیشیدن که بعد از سی و هشت ـ نه سالگی تقریباً همیشه بخشی از اندیشه‌هایم بوده است و هست. بنابراین در عین حال که کودکی، نوجوانی و جوانی‌ام را جز با مشقّت به یاد نمی‌آورم، اما چون آرزومند بوده‌ام که بتوانم آن را همچون اعتراضی‌عام بنگرم، تعمیم‌بدهم وعنوان کنم، برایم عزیزاست.می‌گویم اعتراضی عام، چون اکثریت قاطع کودکان ایران همچنان زندگی کرده‌اند و می‌کنند که من زندگی کرده‌ام. دشوار نیست تصور این‌که آدم در غربت تکّه جایی نداشته باشد تا سرش را زمین بگذارد. با وجود این، از زندگی گذشتهٔ خود دچار غبن و گله‌مند

---

۱. فضولات شتر

نیستم، نه،چون‌پایهٔ کار وزندگی‌اکنون من‌است.سختی وسختجانی و سختکوشی خودم را مدیون همان کودکی و نوجوانی‌ام هستم و خیلی خوشحالم که «عزیز ننه» بار نیامده‌ام. کودکی بدون شادی هرگز شوق شادی را در من نکشته است اگرچه از من چهره‌ای عبوس ساخته است. مهم‌ترین ارزش کودکی من اتّکا به خود و احساس مسئولیت بوده است و اینها ارزش‌هایی نیستند که ساده به دست بیایند؛ بماند که چون به خود آگاه شدم دریافتم که لذّت بی‌پیرایهٔ زندگی‌ام در رنج بردن و کار کردن است.

ف. به نظر خودتان، کودکی‌تان چه تأثیری روی آثارتان گذاشته؟

د. بُن و مایهٔ آنچه را که نوشته‌ام و لابد پس از این خواهم نوشت، کودکی‌ام ساخته است، کودکی و نوجوانی‌ام، هر چند که هنوز یک کلمه راجع به خودم ننوشته‌ام، گمانم این طور است که آدم تا چهارده سالگی همهٔ‌زندگی را به صورتی بکر، تا سطح موجودِ تکامل اجتماعی‌اش، یک دور دوره می‌کند.

چ. و نکته همین است که آن مشقات و سختی‌ها، شما را نسبت به زندگی و مسائلش حساس بار آورده.

د. بله، و باعث شده تا من لحظه به لحظه‌اش را جذب کنم. طوری که همیشه حس کرده‌ام، قادرم ذره‌ذره‌اش را در ذهنم کشف کنم و بنویسم. اما تأثیر زندگی نویسنده در کارهایش الزاماً مستقیم نیست، بلکه عمده پرورده شدن ذهن و جان نویسنده و قواره یافتن اوست در دوره‌های زندگیش و بازتاب آن پروردگی در کارهایش.

چ. به دنبال سؤال فریدون، می‌گویم شاید اصلاً نشود گفت زندگی خوب یا بد؛ بعضی زندگی‌ها آرام و بی‌دغدغه می‌گذرند و بعضی دیگر سرشار از حوادث مختلف، مثل زندگی شما.

د. بله؛ این تقسیم‌بندی ساده‌تر و درست‌تر است، بخصوص که اگر تلقی از «زندگی بد» زحمت و کار، و از «زندگی خوب» رفاه و تن‌پروری باشد، تفکیک و تبیین نیک و بد خیلی ساده و ابلهانه می‌شود که هیچکدام ما با آن موافق نیستیم. به هر حال، در خانوادهٔ ما یک شب آرام وجود نداشت.

چ. خب همین ناآرامی‌های زندگی است که ذهن آدم را فعّال و حسّاس بار می‌آورد، که شما نمی‌خواهید ازشان چیزی بگویید!

د. نه، چون حیف می‌شوند. از طرفی یک موردش می‌تواند قصه‌ای برای همهٔ شب‌های زمستان باشد. آنچه که به نظر خودم برای این گفت وگو ممکن است لازم باشد، شوق مفرط من بود به شنیدن و خواندن داستان و حکایت در کودکی.

ف. که حتماً مربوط می‌شود به علاقهٔ شدید شما نسبت به نویسندگی در مراحل بعدی؛ اما جالب این است که چطور می‌شود در یک ده، با آن همه کار و زحمت چنین علاقهٔ شدیدی به وجود بیاید.

د. داستانِ میل به جهانگردی خودم را با بدست آوردن یک اسب و یک شمشیر و کلاهخود که برای‌تان گفتم؛ همچنین همدلی دوستم را که گفت تو اگر این کار را بکنی، من هم خری تهیه می‌کنم و به عنوان نوکر تو راه‌می‌افتم دوردنیا! آن دوستم بچهٔ دروغگویی بود و دروغگوئیش علت روانی داشت. پدر نداشت. با مادرش و برادربزرگ‌ترش که خنگ بود، زندگی می‌کرد و همیشه می‌خواست که تحت‌الحمایه باشد؛ این بود که در ذهنش می‌پذیرفت که مثل نوکری سوار بر خرش در رکاب منِ ـ لابد شهسوار! ـ باشد، که البته نشد و عاقبت رفت پاسبانی و بعد هم افسر شهربانی شد. بنابراین، پیش از آن که به عشق و علاقهٔ خودم نسبت به قصه و داستان اشاره‌ای بکنم، با نقل این قصه می‌خواهم شما را به خیالپردازی و تخیّل که مادر همهٔ قصه‌هاست توجه داده باشم. هنوز هم برای خودم قابل تأمل است چنان تخیّلاتی در سن زیر ده سال.

چ. شوق گشتن به دور جهان؟

د. آن هم به صورت یک عیّار و شهسوار پهلوان؛ و توجه داشته باشید که در آن خرابه‌ها وبیابان‌ها،امثال‌من جزسراب وآفتاب و باد چیزی‌نمی‌دیدیم و مهم‌ترین دیدنی‌ها، مثلاً کالسکهٔ اربابی بود با اسب‌هایش. بعد از طریق چنین تخیلاتی بود که عاشق کتاب امیرارسلان نامدار شدم و آن را دو ـ سه بار دوره کردم. پس تنها امکان و روزنه‌ای‌که بتواند تا حدودی به شوق من جواب بدهد، داستان‌هایی بود که شمایل‌گردان‌ها، درویش‌ها ونظایرشان وقتی به‌سؤال می‌آمدند، نقل می‌کردند و می‌خواندند و علاوه بر آن، هر چیزی که به داستان و نمایش مربوط می‌شد، اگر شده موضوعات روحوضی ـ مطربیِ مطربانی که‌برای عروسی‌هابه ده دعوت می‌شدند. یادم هست‌که درویشی درکوچه مدح‌علی (ع) می‌خواند ومن به‌فاصلهٔ دو قدم دنبال اومی‌رفتم و به صدای او گوش‌می‌دادم؛ وبالاخره هم برگشتم خانه و از پدرم خواستم که او را شب به خانه دعوت کند که باز هم پدرم، آن زنده یاد، پذیرفت. همچنین خواهش مرا به دعوت پیرمردی کـه در شبستان مسجد سکُنا کرده بود و آب شفا می‌فروخت، پذیرفت؛که پیرمرد را به خانه بردم و پای کرسی نشستیم ومن شروع کردم به‌حرف از او کشیدن و پیرمرد هم‌علاوه بر داستان‌هایی که از سفرهایش برایم گفت، نیم استکان آب شفا هم به پدرم بخشید تا روی گوسفندها بچکاند تا از چشم زخم و ناخوشی و خشکسالی در امان بمانند؛ و پیش از همهٔ این موارد، تأثیر پرده‌داری بود که به ده آمده بود و من که تمام بعدازظهر را با اشتیاق به شرح و اشعار او گوش داده بودم، یکراست دویده بودم خانه و رفته‌بودم زیرکرسی وداشتم‌به صدای بلنداشعارپرده‌دار را می‌خواندم که پدرم رسید و گفت: «می‌خواهی درویش بشوی!» و آن روزها شش ـ هفت سال بیشتر نداشتم و پدرم به فکر افتاد که مرا بگذارد طلبگی و برد شهر و مدرسه را هم نشانم داد، اما غربت محیط را تحمل کردن ـ تصورش ـ برایم سخت بود. اما عمده‌ترین مرحله و میدان بروز این شوق و ذوق‌هایم آشنایی با تعزیه بود و راه یافتن به تعزیه؛ و در شروع کارم رونویسی کردن نسخه‌های کهنه و فرسوده بود با

خط خوانا و امضاء محمود شیرازی (چون لقب همهٔ اهالی دولت‌آباد بود) و هنوز یکی از این نسخه‌ها را مادرم لای قرآنش نگه داشته است و دارمش. پس در تمام طول سال، من منتظر دو اتفاق مهم بودم: یکی دههٔ عاشورا و دیگری عروسی‌های زمستانه؛ و در این میان اگر درویش یا قلندری یا غرشمالی گذرش به ده ما می‌افتاد، آن گذر حادثهٔ عمده‌ای در زندگی کودکی من بود. چون هر نمونهٔ ایشان به نحوی برایم خیال‌انگیز بودند. از جمله اتفاقات بسیار جالب برای ذهن و خیال من، عبور و اُطراق پیرمردی در خیرات (محلی وقفی برای عابران) بود که جُل بر پشت گاو خود گذاشته بود و علاوه بر تخته‌ای که دنبال گاو، روی دو تا چرخ چوبی کشیده می‌شد و بار و اثاثهٔ پیرمرد را حمل می‌کرد، خود پیرمرد هم روی گاو سوار بود؛ و سوار شدن بر گاو به نظر همهٔ ما عجیب بود و برای من عجیب‌تر از آن این بود که پیرمرد از کجا می‌آید و به کجا می‌رود؟ و واقعاً او از کجا آمد و به کجا رفت؟. . . و باید در تعزیه (شبیه) بوده باشد که من «دیگری شدن» یا «در موقعیت دیگری قرار گرفتن» را حس و تجربه کرده باشم. از بازی در نقش طفلان مسلم گرفته تا برادر حُر، حضرت قاسم، حضرت علی‌اکبر و شمر. اما از میان قهرمانان مذهبی تعزیه، همواره حضرت عباس در نظرم کامل‌ترین و دست نیافتنی‌ترین جلوه کرده بوده است، چون او نمود جامعی از فداکاری، مسئولیت‌شناسی، شجاعت و از خود گذشتگی بود. دلم می‌خواهد اینجا یاد خیری هم از غلامرضا حاج محمد بکنم که شاهنامهٔ چاپ سنگی با قطع رحلی خود را هرازگاهی می‌آورد تو میدان‌قلعه، در بغل بتاب آفتاب و غلط غلوط شروع می‌کرد به خواندن که من به چند علت چیزی از آن نمی‌فهمیدم که اول و مهمتر از همه این بود که آن مرحوم بد می‌خواند و شنونده بد می‌فهمید، و پای غلط گیری و فضل‌فروشی یکی دو تن دیگرکه سوادکی داشتند پیش می‌آمد وطبیعتاً داستان ناتمام می‌ماند و شاهنامه‌خوان مرحوم، کتابش را می‌زد زیر بغلش و می‌رفت طرف خانه‌اش؛ در حالی که یکی دو تا قلمبه هم بار شنوندگان بی‌قابلیت می‌کرد. دیگر حرف و سخن‌ها و داستان‌هایی بود که اهالی دربارهٔ یکدیگر می‌گفتند و

آب و تابی که به نقل و سخن خود می‌دادند و شیرین سخن‌ترین آن‌ها، زنده‌یاد رمضان غیره بود که در جای خودش از او حرف خواهم زد؛ خوب، حالا اجازه می‌خواهم موضوع را همین‌جا تمام کنم.

**ف.** خواهش می‌کنم؛ اما درباره کار و اینها و موقعیت خودتان در خانواده و. . .

**د.** نه، اجازه بدهید واردش نشوم، چون در آن صورت ناچارم واردچاه ویل بشوم که شاید بعد از سال‌ها هم نتوانم از آن بیرون بیایم.

**چ.** پس در چه دوره‌ای با ادبیات جدید به اصطلاح آشنا شدید؟

**د.** ابتدا در همان دولت‌آباد و از زبان افرادی که گرایش‌های سیاسی داشتند، نام‌هایی مثل صادق هدایت، صادق چوبک، بزرگ علوی وحتی نصرت رحمانی به گوشم خورد و حتی قطعه‌ای از به‌آذین خواندم به نام «خری در بازار تهران». بعد از آن وقتی به شهرستان آمدم با نوشته‌های روزنامه‌ای، یعنی داستان‌هایی که تو مجلات نوشته می‌شد ونیز باداستان‌هایی مثل دلشادخاتون و این چیزها آشنا شدم و همین‌طور جزوه‌ها بودند که به شبی ده‌شاهی ـ یک قران از دکهٔ روزنامه‌فروشی فیروز کرایه‌می‌کردم. به‌مشهدکه رفتم‌بیشترمجذوب نمایش‌عروسکی که روزهای جمعه درکوه‌سنگی اجرا می‌شد، شدم و همچنین مجذوب نمایش، که فقط یک صحنه از بازی اصغر قفقازی را دیدم؛ و غریب یک سال بعد که به تهران آمدم باز هم از ادبیات جدّی دور بودم و بیشتر داستان‌های پلیسی می‌خواندم و آن روزها یادم هست که پُشت ویترین کتابفروشی نیل ایستاده بودم و جُنگ اصفهان را خواندم جَنگ اصفهان؛ و تعجبم از این بود که کدام جنگ؟ تا این که بعد متوجه ضمّهٔ روی «ج» شدم و رفتم تا بفهم «جُنگ» یعنی چه؟ گمان می‌کنم سال‌های ۳۷ـ۳۸ بود. عاقبت از طریق فیلم‌های واقعی به ادبیات جدّی رسیدم، و آن زمانی بود که فیلم‌هایی مثل سرنوشت یک انسان و لک لک‌ها پرواز می‌کنند را آورده بودند روی اکران؛ و همان زمان یادم هست که برادرم نورالله (او با

جوانمرگ شدنش روی قلب همهٔ ما داغ گذاشت) گفت روی بساط کتابفروشی در لاله‌زار کتابی دیده که نویسنده‌اش، همان‌نویسندهٔ سرنوشت یک‌انسان است. رفتیم و کتاب را خریدم و بردم خواندم و بعد متوجه شدم که مجموعه داستان‌هایی از چخوف بوده است و من وبرادرم دوتایی روی «خوف» آخر هر دو نام‌دچار اشتباه شده بوده‌ایم! اما حُسن آن اشتباه این بود که من با چخوف آشنا شدم و بعد از آن متوجه شدم که نویسندگان دیگری هم در دنیا هستند و بوده‌اند که دربارهٔ واقعیت و حقیقت داستان می‌نویسند؛ و در کشور ما صادق هدایت از آن جمله بود که وقتی آثارش را خواندم، یقین کردم که نویسنده خواهم شد؛ شاید به این سبب که در آثار هدایت، هیچ فاصله‌ای بین خودم و محیطم نمی‌دیدم و شاید از این جهت که آثار هدایت به انبوه تجربیات و اندوخته‌هایی در ذهنم دامن زدند که تا آن لحظه به فکرم نرسیده بود که می‌توانند دارای ارزش و اهمیت باشند. بعد از آن هم بود که حس کردم جرأت دارم قلم بردارم و سیاه مشق‌هایی بنویسم که بعد، همهٔ آنچه را که تا پیش از قصهٔ ته شب نوشته بودم، در سال ۴۴ ـ ۴۵ سوزاندم، محصول همین دوره‌ها تا سال‌های ۴۰ـ۴۱ بود.

ف. در خانوادهٔ شما، کسی سابقهٔ نویسندگی نداشت؟

د. نه؛ چون خانوادهٔ ما نه از قشر روحانی بود و نه از قشر دیوانی. پدر بزرگم که سلمانی بوده، گویا غریب آمده بوده به دولت‌آباد و دههٔ محرّم را شمرخوان بوده است. اما پدرم استعداد غریبی بود، هم در بازیگری و تقلید، هم در سخنوری و آدم‌شناسی و هم در بریدن کارها و دشواری‌ها؛ و من از کودکی به طور حسی متوجهٔ تباه شدن آن استعداد بزرگ بودم؛ و حالا هم بیشتر لحظات حس می‌کنم این بخشی از وجود پدرم هست که در درون من زنده است که گاهی روی صحنه بازی می‌کرده و گاهی هم داستان می‌نویسد.

ف. از مجموعهٔ حرفهای‌تان اینجور استنباط می‌شود که با توجه به کار و زحمت و مهاجرت که از کودکی و نوجوانی بر شما تحمیل شده، رابطهٔ عاطفی‌تان با

خانواده خیلی کم بوده. حالا این سؤال پیش می‌آید که این همه عطوفتی که در کارهای‌تان هست، از قبیل عشق و دوستی و محبت، بخصوص در کلیدر از چه منشائی مایه می‌گیرد؟

د. فقدان تجربیات عاطفی هم می‌توانند باعث و انگیزانندهٔ عواطف‌آدمی باشند؛ در عین حال که نبود امکانات عینیِ بروز و تبادل عواطف، نه تنها به گم شدن عواطف منتهی نمی‌شوند، بلکه برعکس می‌توانند به نهفته‌های روح آدمی دامن بزنند. چه بسا غلیان نهفته‌های درونی باشد که خودش نوعی نیاز به وجود بیاورد برای ابراز و بیان هنری آن عواطف. البته من به محض این که توانستم در تهران قرار بگیرم، به فکر کشاندن خانواده‌ام به تهران افتادم؛ چون کشمکش روحی جاذبهٔ ولایت و ماندگاری در غربت، آثار ناگواری برایم داشت و بالاخره هم خانواده را به تدریج کشاندم تهران و از آن پس زندگی دوگانهٔ خود را به صورت یک اجتماع خانوادگی دنبال گرفتم که البته رنجی که در نزدیکی جمع ما در محیط غربت بر خانواده روا شد، کمتر از رنج دوری ولایت نبود؛ آنقدر که گاهی فکر می‌کنم ای کاش پدر و مادرم را از محیط شان جاکن نکرده بودم.

چ. از این که سربازی رفته‌اید یا نه حرفی نزدید.

د. سربازی نرفته‌ام، چون معافی پزشکی داشتم، اما برای این که استادکارم در مشهد را (که حالا برادرخوانده شده بودیم) قانع کنم به این که ناچارم تهران بروم، بهانهٔ سربازی را آوردم، اما در واقع به عشق نامنویسی در کلاس تئاتر بود که از مشهد کندم و آمدم تهران.

ف. همین کلاس آناهیتا؟

د. بله، همان کلاس آناهیتا. اما تا من برسم دورهٔ اول (شاید هم دورهٔ دوم) کلاس شروع شده بود و من ناچار شدم بروم تئاتر پارس در لاله‌زار و بشوم «رکلاماتور» یعنی که پشت میکروفن می‌ایستادم تو یک دخمه و شروع می‌کردم برنامه‌ها را

رکلام کردن؛ و نمایشنامهٔ تنگنا (که اساس و حتی شخصیت‌ها و اکسیون‌هایش را آقای کیمیایی ربود و زمانی که من در حبس بودم، گوزن‌هایش را بر آن اساس ساخت) محصول تجربیات همان دوره است.

ف. این جریان تنگنا و گوزن‌ها را ما نمی‌دانستیم.

د. بله، برای این که شما نمایشنامهٔ تنگنا را نخوانده بودید و کسانی‌هم که خوانده بودند از روشنفکرها، لابدگوزن‌های انقلابی‌نما و کیمیایی‌سازندهٔ آن رابر نمایشنامهٔ تنگنا و نویسندهٔ آن که در زندان بود، ترجیح می‌دادند؛ چون در کشور ما حقایق بر حسب شرایط و موقعیت‌ها عنوان می‌شوند یا عنوان نمی‌شوند. نتیجه این که اهل نقد و نظر در آن روزها کوروکرولال شده‌بودند و جزاین‌هم‌انتظار نمی‌رود![1]

چ. بله... و بعد از لاله‌زار بود که رفتید کلاس تئاتر؟

د. بله؛ و البته پس از آن که یکی دو تا کلاس قلابی را تجربه کردم، مثل جایی به نام «لانسمان!» که واقعاً دکان مضحکی بود. اما ورودم به کلاس آناهیتا هم ساده و آسان نبود، چون موانعی وجود داشت: اولینش دیپلم‌دبیرستان‌بودکه من نداشتم، ولی به جایش سماجت داشتم. به آقای‌اسکویی گفتم آقا من بعد از گذراندن دوره مدرک از شمانمی‌خواهم؛ شما فقط بگذارید سرکلاس بنشینم؛ که البته پس از دو ـ سه جلسه محاجهٔ محترمانه ایشان پذیرفت و من رفتم سرکلاس که خوشبختانه در پایان دوره، شاگرد اول رشتهٔ هنرپیشگی شناخته شدم و همان دوره، سعید در رشتهٔ کارگردانی‌اول شد؛ که شش‌ماه بعد هم شب‌های سفید (اثر داستایوسکی) را

---

۱. توضیح لازم این که سرقت سینما از ادبیات، تا آنجا که به نوشته‌های این قلم مربوط می‌شود و خود شاهدم، همچنان ادامه دارد و موارد آنقدر روشن و آشکار هستند که از نظر کمتر بیننده - خواننده‌ای پوشیده مانده است؛ و نمونه‌ها آنقدر زیاد و گوناگون و رو به افزایش هستند که حتی گه‌گاه پیش از شروع فیلم خبرهایش می‌رسد. لیکن متأسفانه مقامات مسئول که امور سینمایی کشور، کلاً زیر نظر و نظارت ایشان صورت می‌گیرد، در جهت حل موضوع حقوق نویسنده و نقش ارادهٔ او بر آثارش واکنش جدّی و تعیین کننده ابراز نمی‌دارند و همین مسکوت گذاشته شدن موضوع از جانب مقامات ذیربط، به مثابهٔ رضایت و حمایت ایشان انگاشته شده و دست طرّاران سینمایی را در - باز هم - سرقت و جعل و تحریف آثار ادبی باز می‌گذارد.

بازی کردم و معلوم شد که نداشتن دیپلم چندان هم مانع بروزاستعدادهای هنرپیشگی‌نمی‌شود.اما مهم‌تر از این‌ها دوستان خوب و شریف دوران بعدی زندگی‌ام بودند که آنجا یافتم‌شان و این دوستی همچنان ادامه یافته تا امروز، که فی‌المثل آقای فتحی (مهدی) یکی‌شان است که او را یکی از نزدیک‌ترین کسان خود می‌دانم؛ و نیز محسن یلفانی، که برجسته‌ترین نمونهٔ اخلاقی انسانی است که در تمام عمرم بین روشنفکرها دیده‌ام[1].

چ. پس، سال ۳۹ رفتید کلاس تئاتر؟

د. بله ۳۹ـ۴۰ بود گمانم.

ف. کلاس تئاتر چه مدت طول کشید؟

د. شش ماه نظری و شش ماه هم عملی، به نظرم.

چ. مثل این که هر نویسنده‌ای بیشترین بارش را در دوران کودکیش بسته است و این گویا اجتناب‌ناپذیر است، حتی خوانده‌ام که نویسنده‌ای گفته، هر نویسنده‌ای هر چه بیافریند، چکیده و جوهرش را از دوران کودکی گرفته.

د. و چه درست گفته.

چ. و این می‌تواند نتیجه‌ای باشد که از این قسمت گفت وگوهای‌مان می‌گیریم، که نشانه‌های مستقیمش را هم البته دادید که کجاها استفاده کرده‌اید.

د. البته تأثیر خود به خودی باید گفت و تأکید این نکته شاید بیجا نباشد که من دربارهٔ گذشتهٔ خودم به طور مشخص هنوز یک کلمه ننوشته‌ام.این را به پروفسور آلمانی (آقای بِرگل) هم که رشته‌اش زبان‌های فارسی و ترکی و عربی‌ست گفتم،

---

۱. ناصر رحمانی‌نژاد، کارگردان تئاتر، و ابراهیم مکّی نویسنده و کارگردان تئاتر هم از دوستان آن روزگارند، نیز آقای ایرج مهدویان، هنرشناس و جامعه شناس و سخنور که دیر زمانی‌ست از او هیچ خبر و نشانی ندارم.

وقتی که گفت من ادبیات رئالیستی زیاد خوانده‌ام، اما آنچه شما نوشته‌اید به نظر می‌رسد از زندگی شخصی خودتان است! او به باور و یقینی موضوع و این که چنین داستان‌هایی فقط می‌توانند محصول تجربهٔ شخصی نویسنده باشند، اشاره داشت. در حالی که گفتم ـ به او هم ـ من از زندگی و تجربیات خودم هنوز یک کلمه هم ننوشته‌ام!

**ف.** او چطور با کارهای شما آشنا شده بود؟

**د.** گویا سر ویراستار مجموعه داستان‌هایی بود که از فارسی به آلمانی ترجمه شده بود؛ و می‌گفت این که شما می‌نویسید، یک جور خاصی از رئالیسم است، و منظورش توان همذات سازی آدم‌ها و روابط انسانی و فضای داستان‌ها بود که به زعم ایشان، در قیاس با دیگر نمونه‌های آثار رئالیستی، متفاوت می‌نمود. (او در سال ۵۶ که عبوری از ایران می‌گذشت، سر راهش خواسته بود مرا ببیند. اما آنچه به نظر من جالب آمد، این بود که انگشت روی ویژگی خاصی گذاشته بود؛ ویژگی‌یی که من کوشش زیادی کرده بودم برای رسیدن به آن، یعنی نزدیک شدن به باور و یقین خواننده از طریق باور و یقین داشت نویسنده از موضوع و آدمیان داستان.) حاصل این که آنچه تا حالا نوشته‌ام نه به دلیل بیان بی‌واسطهٔ تجربیات خود، بلکه به دلیل تأثیرات عمیقی که از زندگی گرفته‌ام، توانسته با خواننده رابطه‌ای صمیمانه و خویشاوند برقرار بکند.

**ف.** خودتان این طور فکر می‌کنید که رئالیسم شما نوع خاصی از رئالیسم باشد؟

**د.** نه؛ شاید بشود گفت برداشت خاصی از رئالیسم، آن هم از جهت نزدیکی با خواننده که خودش محصول آغشتگی نویسنده است باقهرمان‌ها و محیطش؛ این را به تجربه می‌گویم. یکی از مترجمان خودمان مرا دید و دربارهٔ کلیدر و این که باآن‌بسیاراحساس نزدیکی می‌کند، حرف زد ومشخصاً گفت: «من‌احساس می‌کنم گل‌محمد کسی است که من هر روز می‌بینمش.» اما گویی از بیان منظور خود

قانع نشد و گفت: «احساس می‌کنم گل‌محمد همسایهٔ من است.» باز هم قانع نشد و گفت: «احساس می‌کنم گل‌محمد برادر من است.» و باز هم از بیان خود قانع نشد و بالاخره گفت: «احساس می‌کنم گل‌محمد خود من هستم.» و بدیهی است من خوشحال شدم از بابت این که قهرمان‌هایم توانسته‌اند تا این حد به خواننده نزدیک بشوند و آن باور و یقین نهفته در کارتوانسته خودرا به خواننده منتقل کند؛ و این شاید همان ویژگی‌یی باشد که من می‌گویم برداشت تازه از رئالیسم.

ف. رئالیسم خاصی که متأسفانه هنوز دریافت نشده و برای خیلی‌ها ممکن است قابل توجیه نباشد با معیارهایی که ما تا امروز از رئالیسم می‌شناسیم؛ و فکر می‌کنم همین ویژگی است که زیادنویسی شما را هم توجیه می‌کند و از طرفی این نیاز را به وجود می‌آورد که شما احساس می‌کنید باید مثلاً ده جلد بنویسید و معتقد باشید که در نهایت ایجاز هم نوشته‌اید و مختصات این نوع رئالیسم را شاید بشود در بازتابش روی تک‌تک خواننده‌ها ـ همان‌طور که گفتید ـ ملاحظه کرد که قانع شده‌اند به این که وقوع حوادث کاملاً طبیعی است و همه چیز لازم بوده که بیاید، مگر برخی جاها که لپ پر می‌زند و آنجاها مواردی هستند که نویسنده با شخصیت داستان یگانه شده و خواننده هم هیچ نوع بیگانگی احساس نمی‌کند.

د. بله؛ و تا اکنون ملاک قضاوت، بیرون از خودم، خواننده‌های صادق و بی‌غرض بوده‌اند طبیعتاً؛ و آن لب‌پر زدن‌ها را هم یک بار دیگر گویا گفتم که آنات لبریز شدن است با کمترین، یا سست‌ترین مهار عقل. دربارهٔ کمیّت کار هم تا این لحظه نشنیده‌ام یا ندیده‌ام که خواننده‌ای، به آن توجه کرده بوده باشد، مگر این که بسیار شنیده‌ام خوانندگانی بوده‌اند که ظرف بیست و چهار ساعت، دو جلدش را یک نفس خوانده‌اند؛ و خوانندگانی که بیش از دو یا سه بار کتاب را خوانده‌اند؛ و این امتیاز کاری‌ست که اقبال خویشاوندی و یگانگی با خواننده را می‌یابد.

چ. منظور شما همان ایجاد ارتباط با خواننده است؟
د. نه فقط ارتباط، بلکه بیشتر از آن، ایجاد یگانگی و نوعی همذات شدن.

چ. بله، اما دربارهٔ ویژگی رئالیسمش ـ یعنی بحث فریدون ـ فکر می‌کنم ویژگی‌اش همان قدر خاص است که نویسنده‌اش محمود دولت‌آبادی است و نه بیشتر؛ یا در واقع رئالیسمی است که دولت‌آبادی می‌نویسد.
د. فکر می‌کنم نتیجهٔ بحث همین باشد و اشارهٔ فریدون هم به تازگی تجربه بود گمان کنم، و می‌توانم اضافه کنم‌که در بعضی‌موارد با قواعدشناخته شدهٔ رئالیسم نمی‌خواند، و من هم مقیّد نبوده‌ام که بخواند و اصراری هم نداشته‌ام و حالا هم از این بابت غبنی ندارم.

چ. این را خودتان هم معتقدید؟
د. معتقد و معترف. شما در کجای رئالیسم دیده‌اید که انسان با گوسفندش یا با اسبش حرف بزند، و در کجا دیده ـ خوانده‌اید که نویسنده با قهرمانش گفت وگو کند؛ اما من خود به خود چنین کرده‌ام و از نظر خودم این یک فراز است در کار و بـه نوعی نشانهٔ درک وجودی من است از مجموعه‌ای که در آن زیسته‌ام، تبلور نوعی یگانگی است. باز که توی کلیدر هستیم!

ف. همین! می‌خواستم دربارهٔ کارهای مختلفی که انجام داده‌اید، اقلاً توضیحی بدهید.
د. گویا اشاره کردم که مشاغل من تا برسم تهران، عبارت‌بودند ازکارهای گوناگون روی زمین‌ازکاشت‌تابرداشت و کارهای‌مربوط به نگهداری ازحَشَم، گوسفندداری و... بعد از آن‌کار درکفاشی به عنوان پادو و وردست، که مثلاً در اوایل علاوه بر آب و جاروی دکان و خرید نان و چه و چه برای کارگرها واستاد دکان، یکی از کارهایم، صاف کردن میخ‌های کج و کوله بود که به کار سیزیف می‌مانست! بعد

از آن شاگرد دوچرخه‌ساز شدم؛ و در فاصلهٔ آن دو، مدتی وردست برادرها و پدرم، دنده پیچ کارگاه تخت گیوه‌کشی بودم. بعد از دو چرخه‌سازی مدتی در کارخانهٔ پنبه کار کردم، بعد از آن سلمانی شدم و سپس مدتی باز هم روی زمین کار کردم در ایوانکی به عنوان کارگر قراردادی فصلی و... به تهران که آمدم، مدتی در یک چاپخانهٔ کوچک حروفچینی کردم و مدتی هم در کشتارگاه سلمانی‌گری می‌کردم؛ بعد که رفتم ولایت، و بعد به مشهد، و بازبرگشتم تهران، در تئاتر رکلاماتور برنامه و گاهی سوفلور بودم، همزمان با این کار، کنترلچی سینما شدم؛ و بعد مدتی ویزیتور (بازاریاب) روزنامهٔ کیهان بودم که آن شغل از بیگاری سیزیف هم دشوارتر بود. بالاخره در بخش تجارتی شهرستان‌های روزنامه مشغول نوشتن خبرها شدم که براثر یک اشتباه لُپیِ دستوری، خیط کردم و اخراج شدم و آن اشتباه لُپی این بود که «تجّار» را باز هم جمع بستم و نوشتم «تجارین!» که خودم تصوّر می‌کنم این فقره اشتباه بیشتر از فرط خستگی بود. اما به هر حال، دیگر طاقت مسئول مربوطه طاق شد وعذرم‌را خواست واصلاً نتوانستم توضیح بدهم که این اشتباه لُپی بر اثر گیجی ناشی از خستگی و بی‌خوابی بوده است؛ چون باطناً خودم هم می‌خواستم از آن قالب گچی هشت ساعته بیرون بیایم و یادم هست که وقتی از در مؤسسه بیرون آمدم بعدازظهر پاییز بود و چنان نفس راحتی کشیدم که انگار عفو از زندان به‌ام خورده است. بعد از آن، باز گرفتار یک کار عجیب و کشندهٔ دیگر شدم به نام انبارداری و فیش کردن صورت اجناس از ۸ صبح تا ۵ بعدازظهر و آنجا بود که یک بار دیگر در قالب گچ قرارگرفتن را احساس کردم تا بالاخره از شرّ آن کار بیهوده هم خلاص شدم و در فاصلهٔ تمام این کارها و بیکاری‌ها، سلمانی‌گری بود که مرا از گرسنگی و فقر مطلق نجات می‌داد وبالاخره شش‌ماهی هم تلفنچی تئاتری شدم که هیچکس به آن تلفن نمی‌زد، مگر طلبکارها! تا این که بالاخره خودم را رساندم به تئاتر دولتی اداره دراماتیک؛ که البته حقوقی در کار نبود، مگر در اواخر نیمهٔ دوم دههٔ ۴۰ تا ۵۰ که ماهیانه‌ای در حدود ۱۴۰ تومان دریافتی داشتم و آخرین سال کارم در تئاتر حقوقی در حدود ۵۵۰ تومان

گرفتم و دیگر ولش کردم و آمدم شدم کارمند موقت کانون پرورش که از آنجا هم خوردم به جریان بازداشت و. . .

ف. بالاخره و به هرحال، بایست معیشت‌تان را می‌گذراندید آخر!

د. بله، البته.

چ. می‌خواهم بپرسم از این کارها در مجموع چه استفاده‌ای در پیشبرد کارتان در ادبیات و قصه کرده‌اید؟

د. عمدتاً این که آن زندگی چنان کارهایی را ایجاب و الزامی کرده بود و آن زندگی و کارهایش وجود مرا ساختند و اشتیاق مرا روز به روز افزون‌تر کردند برای دستیابی به ادبیات، در واقع دستیابی به «وقت» برای کار و آموزش ادبیات؛ و بعد لاجرم کارهایی هم که در ادبیات و تئاتر کرده‌ام محصول این همه بوده است دیگر. این نتیجه کلی است، اما در جزئیات این طور فکر می‌کنم که انسان تا کار نکند، مشکل بتواند به شناخت چیزی برسد؛ چه شناخت محیط و چه شناخت خودش. آدم در کار است که با قابلیت‌های خود، با ضعف و توانائی‌های خود مواجه می‌شود و از این راه به درکی نسبی از خود و خصوصیاتش می‌رسد؛ همچنین از طریق کار است که روابط اجتماعی و اقتصادی و مناسبات انسانی را عملاً لمس و حس می‌کند و حدود حمایت محیط را از خود می‌شناسد و چرا و چگونگی‌ها را تجربه می‌کند. آدم تا وقتی ناچار نباشد شب‌ها در کنار خیابان گرگان بخوابد، نمی‌تواند حدود بی‌مسئولیتی محیط اجتماعی را نسبت به فرزندان خود درک کند؛ و تاازلامکانی، روی پشت‌بام آغل گوسفندهای سلاخ‌خانه نخوابد، نمی‌تواند قدر و ارزش امنیت اجتماعی را و ضرورت آن را برای یکایک مردم جامعه‌اش درک کند؛ و بالاخره تا تو یک خانهٔ سی متری که جمعیت در آن موج می‌زند، زندگی نکند و از بوی گند شکم‌روش آن بانوی رختشوی و بیمار نتواند بخوابد، مشکل بتواند سراین عقیده بماند که انسان ابتدا می‌بایداز حداقل امکانات

زندگی و حرمت انسانی برخوردار باشد. چه‌می‌دانم؟ هنوز هم فکرمی‌کنم افرادی که صرفاً از طریق مطالعه و درس و مشق به شناخت عمیقی از مسائل اجتماعی می‌رسند، باید دارای نیروی ذهنی خارق‌العاده‌ای باشند؛ و حالا لابد با چنان پشتوانه‌ای از کار و تجربه است که به شما می‌گویم ـ گویا گفتم ـ که می‌توانم بیست سال در را به‌روی خودم ببندم وبنویسم وبی‌شک ماحصل مجموعهٔ چنان زندگی‌یی است که توانسته‌ام قریب بیست سال زندگی‌ام را روی کاری مثل کلیدر بگذارم، با این هدف که بتوانم آدم ایرانی را با قامتی راست و شایسته نقش بزنم؛ و با پختگی در کوران چنان کارها و زندگی‌یی است که خود را قادر می‌بینم شش تا نُه ساعت پشت میز بنشینم و خودم را بر آتش بگذارم.

چ. به اصطلاح تن‌تان کاری شده.

د. خوشبختانه، برای همین هم منفورترین موجودات در نظر من بیکاره‌های مفتخور و انگل‌ها و تنبل‌ها هستند که غالباً نیروهای سیاه جامعه را تشکیل می‌دهند؛ و اعتقاد دارم که اگر همهٔ عادت‌ها بد باشند، یک عادت و اعتیاد خوب وجود دارد و آن هم اعتیاد به کار است، که ترک آن می‌تواند موجبات تباهی آدم را فراهم بیاورد، چیزی که همیشه خطر و تهدیدش را حس می‌کنم.

ف. زندگی شما دارد برای ما خیلی عجیب می‌شود!

د. چرا؟ ترسم آن بود که تکرار مکررات کرده باشم.

ف. شاید در میان نویسنده‌ها کم داشته باشیم انسانی که این همه تجربه و کار و زندگی داشته باشد. واقعاً پیش از این، من این شناخت را نسبت به شما نداشتم. فکر می‌کردم که در روستا بوده‌اید و بعد به شهر آمده‌اید.

د. ظاهر قضیه هم چیزی جز این نیست، منتها پیچ و خم‌های راه‌ها فرق می‌کند؛ و در این مورد چنین است که هر وقت فکر می‌کنم به این‌که یک روزی باید این

زندگی را به قلم بیاورم از تصورش وحشت می‌کنم؛ وحشت، هم از انبوهی کار و هم از این که یک بار دیگر باید تمام تلخی‌ها را پیش خود مرور و یادآوری کنم؛ و گمان می‌کنم که توانفرسا خواهد بود، چون در هر نقطه‌اش که لحظه‌ای درنگ می‌کنم، احساس می‌کنم که هر لحظه‌اش ابعاد عجیب و غریبی پیدا می‌کند.

چ. نویسندگی فراغت هم لازم دارد، همچنین امکاناتی برای فراهم کردن دستمایه کار؛ برای همین هم هست که اغلب نویسندگان و هنرمندان ما از اقشار متوسط جامعه هستند.

د. بله، پدرم یک بار، زمانی که خودم رادر اتاقم حبس کرده بودم و غذای کافی نداشتیم، همین حرف تو را به بیان خودش به من گفت. او با احتیاط و ملاطفت گفت: «بابا جان، کسانی دنبال اینجور کارها می‌روند که پدری داشته باشند غیر از من، پدری که ارثی ـ چیزی برای‌شان گذاشته باشد، اما من هیچی نداشته‌ام که به تو بدهم؛ کسی که دنبال‌نویسندگی وکتاب خواندن می‌رود،اقلاً بایدنانِ خوردنش را داشته باشد، نه این که تو برای خریدن دو تا نان برای ما دستت تنگ است، اما همین جوری نشسته‌ای و... آخراین یعنی‌چه؟» ومن طبعاً جواب روشنی نداشتم که بدهم‌والبته‌اطمینان‌داشتم‌که‌اوپدری بی‌نظیراست و از روی خیرخواهی حرف می‌زند، چه او در پیری‌اش، همان‌قدر قانع بود که در جوانی و مردی‌اش دست و دل‌باز و بلند نظر؛ پس غم مرا داشت‌که‌بی‌شک‌نزدیک‌ترین‌فرزند جوانش بودم و هیچ آیندهٔ روشنی از خود به نظر او نرسانده بودم، پس کوشیدم تا مگر با خودِ کار بتوانم جواب شایسته‌ای به پدرم بدهم، که گذشت؛ و سرانجام، پس از آزادی، ـ قریب ده دوازده سال بعد یک روزکه بسیار کلافه بودم رفتم پیشش و گفتم «بابا کسلم، خیلی دچارم» و او به من گفت: «کار کن؛ کار، چون چیزی به جز کار نمی‌تواند مرد را از کسالت در بیاورد.» و پیش از آن نصیحتم کرده بود که «صبح زود بلند شو و کار کن، صبح زود، چون بیدار خوابیِ شب، آدم را پیر می‌کند.» و این تنها اندرز او بود که هرگز نتوانستم به کار بندم. پس آن فراغتی که شما ازش یاد

می‌کنی، آرمانی بود که من وقت زیادی نداشتم تا صرف به دست آوردنش کنم؛ این بود که به جبران نبودنش از عمرم مایه گذاشتم، شب و بیداری، گیرم که زودتر از موعد پیر بشوم و بمیرم، چه باک؟

ف. کلاً می‌خواهیم بدانیم که بعد از طی دوران کودکی و نوجوانی، زندگی خصوصی‌تان را چگونه گذرانیده‌اید؟

چ. بگذارید سؤال را این طور مطرح کنیم که این روزها را چطور می‌گذرانید؟

د. این دو مورد و مرحله از یک سؤال است با یک فاصلهٔ مختصر بیست ساله! از نوجوانی تا امروز را با کار گذرانده‌ام؛ عمدتاً در تئاتر و پشت میز نوشتن. اما همین حالا، روزهای بسیار لَخت و در عین حال خسته‌ای را می‌گذرانم. کتاب می‌خوانم، شعر یا داستان و گاهی نظراتی دربارهٔ هنر و تاریخ و ادبیات. . . چون امسال [۶۲] (آخر این گفت وگو خوش خوشک دو ساله شد) در بیستم فروردین بود که بازنویسی نهایی کلیدر به پایان رسید و حالا فقط گاهی به لحظات آن فکر می‌کنم، همچنین گاهی فکر می‌کنم که بعد چه خواهد شد؟

چ. پس موقتاً در استراحت هستید؟

د. نه به معنای فرنگی‌اش، همان بهتر که بگوئیم بیکار هستیم!

چ. یا به عبارتی در دورهٔ «شارژ»؟

د. برعکس، دورهٔ تهی بودن کامل! آنچنان که احساس می‌کنم نه نویسنده برده‌ام، نه نویسنده هستم، نه نویسنده خواهم بود؛ و این عجیب‌ترین احساسی است که از زندگی و کار خودم دارم.

ف. کلاً از زندگی خصوصی‌تان راضی هستید؟

د. بله، کاملاً. همسر خوب و خانوادهٔ آرامی دارم و همین‌طور که می‌بینید دو

فرزند ـ سیاوش و سارا [1] ـ را دارم و هیچ مشکل مشخصی ورای مشکلات عام خانواده‌های دیگر ایرانی نداریم. ادارهٔ خانه و روبه راه کردن بچه‌ها، زحمتی است که همسرم انجام می‌دهد، من هم روز به اداره می‌روم و بر می‌گردم و زندگی می‌کنیم. البته بجاست بگویم که همسرم خوب توانسته است وضعیت و کار مرا درک کند، و خوب زندگی را تحمّل کرده است؛ بخصوص دورهٔ بازداشت من که طبیعتاً برایش ضربه‌ای بود با توجه به جنگ اعصابی که مأموران پلیس سیاسی در زندگی ما ایجاد کرده بودند؛ و من از او ـ با وجود تمام حساسیت‌هایش ـ راضی هستم و آذر هم گه‌گاهی پیش آمده که از زندگی با من به ستوه آمده باشد؛ البته این همه ورای دو سال اول زندگی‌مان است که او از نویسندگی من خود را در عذاب حس می‌کرد و حتی یک بار درآمد و گفت: «تو باید با کتاب‌هایت ازدواج می‌کردی!» اما آن دوره خیلی زود گذشت و روشن شد که بالاخره نوشتن هم حرفه‌ای‌ست و نویسنده هم یکجور آدم است که اتفاقاً بد هم نیست؛ مضافاً که من و همسرم با عشق و درک متقابل از کم و کیف زندگی یکدیگر، ازدواج کردیم و نقطهٔ اشتراک زیادی در زندگی‌های‌مان وجود داشت.

چ. چنین آرامشی شاید کمی به ناگزیر باشد. اصلاً در ایران مثل این که این طوری‌ست، چون در مورد نویسندگان خارجی، آدم می‌بیند که چه زندگی پرمشغله و پرهیاهویی دارند.

د. جنجالی و ماجراجویانه!

چ. بله، در حالی که ممکن است طرف، نویسندهٔ خوبی هم نباشد. مثلاً یک نویسندهٔ متوسط. اما می‌بینیم که زندگیش پر از ملاقات و دیدار و مصاحبه است و خلاصه صاحب کلی دفتر و دستک.

د. جالب است؛ می‌شود تصور کرد. اما من بعد از پایان کار کلیدر به احساس

---

۱. و حالا که این گفت وگو دارد می‌رود زیر چاپ (سال ۱۳۶۵) فرهاد را هم دارم، چهارساله!

عجیبی رسیده‌ام که گفتم و آن این بود که انگار نه من نویسنده بوده‌ام و نه انگار نویسنده هستم! و روشن شد برایم که تنها رابطهٔ من با نویسندگی، خودِ نوشتن بوده است، ذات کار؛ این است که از وقتی کارم تمام شده، انگار وظیفه‌ای بوده که انجام داده‌ام و حالا هیچ نشانی که دلالت بر نویسندگی کند، در خودم نمی‌بینم!

**ف.** در پایان هر نوشته‌ای برای شما این حالت پیش می‌آید یا فقط در مورد کلیدر اینجوری بوده؟

**د.** در مورد کارهای قبلی یادم نیست، از بس که کلیدر طول کشید. اما دربارهٔ کلیدر اینجور بود. یک لحظه همین جا که نشسته‌ام به‌نظرم رسید که خالیِ خالی هستم؛ بی‌گذشته، بی‌آینده، و بی‌اکنون!

□

**چ.** باز همان سؤال قبلی، یا ادامه‌اش، راجع به تئاتر و سینما که بخشی از زندگی شما را پر کرد.

**ف.** و این که چطور به نویسندگی رسیدید؟

**د.** مقدمات و زمینه‌های ذوقی و گرایش خودم را به رگه‌های نمایشی و ادبیات، از نوعی که در دسترس من بود، توضیح دادم، اما پیش از آنکه به ادامهٔ کارم در تئاتر برسم، در نحوهٔ آشنایی خودم با سینما به نکته‌ای باید اشاره کنم که برمی‌گردد به سنین ۸ ـ ۹ سالگی‌ام که در شهر سبزوار به مدرسه می‌رفتم و از طرف مدرسه به ما گفتند نفری پنج قران (شاید هم دو یا سه قران؟) بیاورید تا بعدازظهر فلان روز، بعد از زنگ آخر ببریم‌تان‌سینما. طبعاً من جزوداوطلبان‌بودم ودسته جمعی رفتیم به سینمای باغ ملی که برای اولین بار بود می‌دیدمش. خیلی عجیب بود که روی تکه‌ای از دیوار که سفید شده بود، آدم‌هایی حرکت بکنند و حرف بزنند و بخصوص که انگار از میان همهٔ آدم‌ها، زشت‌ترین‌شان را انتخاب کرده بودند. فیلم، عربی و بازیگر آن اسماعیل یاسین بود. اما آنچه فیلم در من ایجاد کرد، از

این لحاظ به نظرم جالب بود که من در حین دیدن فیلم، فکر می‌کردم به این که چه می‌شد اگر این آدم‌ها زنده بودند و همین‌بازی‌هارا روی صحنه‌انجام می‌دادند؟ و این خودش نشانهٔ رغبت من به تئاتر بود، هنری که (واقعیتش) بیش از همهٔ هنرها زندگی را در خود دارد و زندگی از آن می‌تراود. تا از سینما بیرون بیائیم، شده بود؛ سر شب، و یادم هست که تنها یک زن با چادر چیت سفید سر سوک پایین بازار به انتظار ایستاده بود و آن زن مادر من بود (مادری که همهٔ عمرش، شب‌ها را به انتظار، و تا باز آمدن فرزندانش به خانه، بیدار مانده است و همهٔ عمرش با نگرانی و بیم نسبت به سرنوشت فرزندانش سپری شده و حالا هم که پیر شده خواب نگرانی‌هایش را می‌بیند و کابوس‌هایش رابلندبلندبازگو می‌کند.) دومین فیلمی که دیدم، حدود ده سال بعد بود در مشهد به نام ظالم بلا!که چون نابلد بودم، بعد از نمایش فیلم، راه خانهٔ قوم و خویش‌مان راگم کردم که خودش ماجرایی دارد. . . هم در مشهد بود که صحنه‌ای‌ازاجرای یک‌تئاترتجربی لاله‌زاری را دیدم که بازیگرش اصغر قفقازی بود؛ و یکی دو بازیِ عروسکی در روزهای جمعهٔ کوه سنگی. بعد از آن بود که آمدم تهران به عشق تئاتر و ماجرایش را به اختصار گفتم.

**ف.** تا بازی شب‌های سفید.

**د.** بله، و فتحی در آن‌تئاتر بود به‌عنوان بازیگری‌برجسته.او هنوزبه زبان می‌آورد که کاش آن زمان امکانش‌می‌بود تانمایش شب‌های‌سفید ضبط تلویزیونی بشود؛ و ازشماچه‌پنهان‌خودم‌هم‌ازاین‌بابت‌دچار غبن‌هستم.چون اولین و صمیمانه‌ترین بازیم بود. بعد از آن بازی در نمایش قرعه برای مرگ، اثر واهه‌کاچا بود و بازی در نمایش انیس مندو و بازی در نمایشنامهٔ تانیا. دو ـ سه سال بعد، از ناچاری و به امید اندکی دستمزد رفتم به ادارهٔ برنامه‌های تئاتر که کاش نمی‌رفتم، چون آنجا تشکیل می‌شد از یک شرکت انحصاری بازیگرانی که هر کدام به علّتی، از جمله نزدیکی به پهلبد، بیخ و بنه‌ای گرفته بودند و مجال بالیدن برای دیگران نبود.

همین بود که با اشارهٔ گروه آقای جوانمرد، به اتفاق فنی‌زاده و نوزاد به گروه هنر ملّی رفتم و آنجا امکانات بازتری برای کار وجود داشت، صرف‌نظر از سختگیری‌های بی‌مورد آقای جوانمرد در حین تمرین که در یک مورد منجر شد به فشار عصبی روی مهره‌ای در ناحیهٔ بین دوکتف که هنوز هم آن درد را باخود دارم ـ نمایش‌هایی مثل شهر طلایی (تدوین خودِ جوانمرد)، قصهٔ طلسم وحریر و ماهیگیر (نوشتهٔ علی حاتمی) ضیافت و عروسک‌ها (از آثار بهرام بیضایی با کارگردانی خود او)، سه نمایش پیوستهٔ مرگ در پاییز (اثر اکبر رادی) و تامارزوها (نوشتهٔ نصرت نویدی) و چند کار دیگر که چندان سنگین نبودند، محصول کار درآن گروه‌بود. پیش از رفتن به ادارهٔ تئاتر، نمایشِ نگاهی از پل، اثر آرتور میلر را با کارگردانی پرویز بهرام بازی کردم که تهیه کننده هیچ پولی به ما نداد و پایان کارم در گروه هنر ملی هم راشومون آکوتاکاوا بود که خودم به نمایش درآوردم و اجرا کردم و تجربه‌ای بود. بعد از آن به‌اتفاق دوستان قبلی‌ام (سعید، محسن و ناصر) در تشکیل انجمن تئاتر کمک‌هایی کردم و در نمایش‌های حادثه در ویشی اثر آرتورمیلر با کارگردانی ناصررحمانی‌نژاد، چهره‌های سیمون‌ماشار اثر برشت باکارگردانی‌یلفانی ـ سلطانپور بازی کردم. بعد تئاتر را رها کردم و رفتم کارمند شدم تا سال ۵۳ که دعوت شدم به بازی در نمایشنامهٔ در اعماق اثر ماکسیم گورکی به کارگردانی مهین اسکویی، و درآن نمایش بودکه سرانجام با رفیق تئاتری چندین ساله‌ام مهدی فتحی همبازی شدم و اجرای خوب و نسبتاً ماهرانه‌ای ارائه دادیم به‌بسیاری علل: اول این که فضا وقهرمان‌های نمایش دلچسب بودند، دوم این‌که همبازی بودن بافتحی برای هر دومان جالب و تازه بود و سرانجام این که من تصمیم داشتم آن کار را به عنوان آخرین بازی صحنه‌ای خودم داشته باشم تا در واقع پایانی شایسته بر شروعی صمیمانه بوده باشد؛ که البته خودم نمی‌دانستم پلیس هم در این مورد با من همعقیده است! چون یک شب مانده به پایان اجراکه در سنگرودِ قزوین بنا بود انجام گیرد، پیش از آن که به سنگرودِ بروم، آمد و مرا برد و بازی به آخر رسید!

ف. پس در خلال کار تئاتر بود که نویسندگی می‌کردید؟

د. بله، دوشادوش کار می‌کردم. مثلاًته شب را گمانم در پایان اولین سال کلاس تئاتر نوشتم و در مجلهٔ تئاتری آناهیتا چاپ شد. بعد از آن هم نوشتن را ادامه دادم که جزئیاتش در خاطرم نیست.

چ. بعد از در اعماق، دیگر کار تئاتری نکردید؟

د. به عنوان بازیگر، نه. بعد از انقلاب، نمایشنامه ققنوس را نوشتم و جزو کسانی بودم که پیشنهاد تشکیل سندیکای تئاتر را مطرح کردم و تا حد امکان کوشش در به ثمر رساندن آن‌هم‌کردم وباهمکاری‌اغلب هنرمندان‌گروه‌های‌مختلف توانستیم در سالگرد انقلاب، جشنوارهٔ تئاتر را در تماشاخانه‌های لاله‌زار برگزار کنیم که کار موفق و نسبتاً شیرینی بود؛ اما بر اثر تحریکاتی از بیرون و جهل صنفی ـ که چندان ضعیف هم نبود ـ از درون، و نیز به علت گرایش‌های گروهی، از چپِ چپ تار استِ راست‌که زمینه رابرای‌آسیب‌پذیری‌مساعدومساعدترمی‌کرد، سندیکای تئاتر از هم پاشید و من چون به پشت سرم نگاه کردم دیدم که دو سالی از عمرم راآنجا گذاشته‌ام؛ تصدیق‌می‌کنید که‌تشکیل یک‌جمعیّت‌تئاتری از آوانگاردهایش گرفته تا روحوضی‌هایش، کار ساده‌ای نمی‌تواند باشد.

چ. و فیلم سینمایی، فقط گاو را از شما دیده‌ایم.

د. که آن هم شروع خوبی نبود، چون توسط همان شرکت انحصاری باید انجام می‌گرفت و باز همان قضایا. . . اما من با وعدهٔ بازی به نقش راسکولنیکوف از طرف مهرجویی (که بنا بود اقتباسی از جنایت و مکافات باشد) رفتم تو شکم گاو.

چ. که شما نقش راسکولنیکوف را داشته باشید؟

د. بله؛ نقشی که اجرای آن یکی از آرزوهای دوره‌های بازیگری‌ام بود.

**ف.** به این ترتیب، استنباط می‌شود که کار تئاتری‌تان خیلی غنی بوده و الان قطع شده. سؤال من این است که بین تئاتر و نوشتن کدام را بیشتر ترجیح می‌دادید؟ و اصولاً چه رابطه‌ای بین این دو می‌بینید؟ و دیگر این که کار تئاتر را چطور نگاه می‌کنید در این مملکت!

**د.** من عملاً نوشتن را ترجیح داده‌ام و ترجیح می‌دهم؛ در حالی که شیفتهٔ تئاتر بوده‌ام و هستم. دوری‌ام از تئاتر هم مربوط می‌شود به نبود امکانات وعدم تفاهم جمعی وناشی از تجربه‌های تلخ هنری‌یی که داشته‌ام و به یک معنا می‌شود گفت زده‌شدگی و دلسردی و سرانجام انزوا؛ و گرایشم به‌نوشتن ـ دست‌کم درآن سال‌ها ـ یکی از عللش این بود که در نوشتن به عنوان یک کار فردی، آن موانع جمعی وجود نداشت و این خودش به نوعی، جست و جوی آزادیِ گمشده بود. در تئاتر پیش می‌آید که تو در نمایشی بازی کنی و موافق آن نباشی، اما در نویسندگی، می‌تواند اینجور نباشد. اما این که می‌پرسید چه ارتباطی بین تئاتر و نویسندگی می‌بینم؟ در تجربیات من، این ارتباط تا حدود ادغام و تلفیق تئاتر و نوشتن پیش رفته است؛ و این تأثیر اگر در صحنه قابل ثبت نباشد، در ادبیات می‌تواند قابل رؤیت باشد. دست‌کم خودم حس می‌کنم که برخی صحنه‌ها، از لحاظ پرداخت و جزئیات دیگر، بهره‌مند از هنر تئاتر و سینما هستند؛ و دربارهٔ این که چطور می‌بینم؟ استنباطم این است که تئاتر باز هم به سوی دولتی شدن می‌رود ـ و این راستا، در چند و چون‌های سندیکا و سپس گسیختگی آن به عیان قابل رؤیت بود ـ و متأسفانه نه با کیفیتی قابل ملاحظه؛ چون از تجربه‌های سی ـ چهل سال گذشته برخوردار نیست و نمی‌خواهد هم که برخوردار باشد؛ و این از زمرهٔ زشت‌ترین خصیصه‌های مقاطع تاریخی در کشور ماست که گذشته را به تمامی نفی می‌کند؛ یک سنّت زشت باستانی است این؛ مگر رضا شاه، تکیهٔ دولت و شاهگلی را ویران نکرد؟

**ف.** با توجه به این که شما در سیستم استانیسلاوسکی تحصیل تئاتر کرده‌اید و با

آن به کار هنرپیشگی پرداخته‌اید، می‌خواستم بدانم نظرتان نسبت به این سیستم چیست؟ و آیا سیستم استانیسلاوسکی توانسته است نقش خود را با توجه به ظرفیتی که دارد، در تئاتر ما ایفا کند؟

د. اولاً که من بیش از الفبایی مقدماتی از سیستم استانیسلاوسکی نیاموخته‌ام، بنابراین نمی‌توانم دربارهٔ کلیّت آن نظر بدهم. دوم این که بنا به تجربه‌ای که کسب کرده‌ام، گمانم این است که این سیستم هم چون به محیط اجتماعی ما وارد شد، مثل هر ارزش فرهنگی ـ علمیِ دیگری مُثله و دگرگون شد؛ اما با استنباطی حسی می‌توانم بگویم که همان مقدمات الفبایی شروع خوبی می‌توانست باشد برای‌یافتن شیوه و شگردی در بازیگری، دست کم برای من خیلی سودمند بود و بازتاب آن را در تجربه‌های دیگران هم ارزشمند دیده‌ام؛ صرف نظر از این که این مکتب‌هنری، علاوه برمُثله شدن، دچار قالب‌های‌جزمی ذهنی هم شد و این نکتهٔ ظریف (و عجیب!) به اثبات رسید که علم هم به یاری جهل و جزمیت، می‌تواند برای مدتی، در شرایطی خاص، منجمد شود؛ یعنی که به ضد خودش بدل شود!

ف. می‌خواستم بدانم شما روی صحنه از تکنیک خاصی استفاده می‌کردید یا شیوهٔ کارتان تلفیقی بود از سیستم استانیسلاوسکی و دریافت‌های خودتان به طور غریزی؛ آنچه که در نویسندگیتان هم در مواردی می‌بینیم که غریزهٔ نوشتن خیلی شدیدتر است تا تکنیک آزموده شده.

د. پیش از آن من با تکنیک خاصی (خوشبختانه) آشنا نبودم؛ وقتی هم با الفبای استانیسلاوسکی آشنا شدم، پر از شوق و تشنهٔ آموختن بودم. پس می‌شود گفت استعداد بازیگری با آن شیوه آمیخته شد و شیوهٔ بازیگری من روی صحنه چیزی جز ماحصل آمیختگی نبود. پیش از آن، نمایش‌هایی که در تئاترها دیده بودم، قبل از هر چیز شکل‌هایی از قراردادهای صحنه‌ای را به ذهن القاءمی‌کرد و اینجور استنباط می‌شد که هر هنرپیشه‌ای برای خودش وباتماشاچی‌هایش‌بازی می‌کند. به این ترتیب، ما در صحنه با بخش‌های مختلف و انتزاعی از مجموعه‌ای به نام

تئاتر مواجه بودیم، یعنی که بازیگری را می‌دیدیم که تنها بازی می‌کند، بی‌آنکه احساس کند ارتباطش با سایر افراد و اجزاء الزامی و ضروری است، یا حتی در وجود یک بازیگر هم متوجه بخش‌هایی می‌شدیم‌که در جای خودانتزاعی بودند. مثلاً بازیگری صدای خوبی داشت، این صدا در تمام نمایش و حتی در زندگیش شاخص‌او بود. بازیگری«ایست» خوبی‌داشت، این ایست، شاخص‌اوبود؛دیگری نگاه و چشمان نافذی داشت، ایضاً. . . اما در همان حدود مقدمات الفبایی که من از آن مکتب آموختم؛ درک تفاوت‌های دو شیوهٔ کار بود و اهمیت این یکی در این ویژگی بود که مجموعهٔ عناصر بازیگری را دریک‌کلیّت هماهنگ می‌دید و آن را در ارتباط ناگسستنی اجزاء دیگر صحنه می‌شناخت؛ ارتباط با همبازی‌ها و محیط ومجموعهٔ روابط حاکم برنمایش و شرایط فرض شده برای آن، و عمده‌تر از این‌ها «باور» هنرپیشه از نقش خود، از محیط ودیگرکسان نمایش بود؛ البته با این قید که «باورِ» بدست آمده، خیالی صرف نباشد.

چ. خب، این کمک به تحقق همان سیستم علمی است دیگر.

د. بله. اما من همیشه فکر کرده‌ام که یک دستگاه علمی پیچیده در هنر نباید محصور و محدود به همین مقدماتی باشد که من آموخته‌ام و هنوز هم چنین عقیده‌ای دارم.

چ. در همان سیستم است که هنرپیشه حضور تماشاگر را فراموش می‌کند.

د. به استنباط من فراموش نمی‌کند، بلکه حضور تماشاگر را در باور خود از رفتار و رابطه و زندگی صحنه‌ای، مجذوب و مغلوب می‌کند؛ و تأکید بر تمرکز ذهنی هنرپیشه روی نقش، در این معنا هم توجیه‌پذیر است که بازیگر در مواجهه با حضور دیگران، از چنان باور و متانتی برخوردار باشد که مغلوب سالن نشود، بلکه غالب بر آن باشد. البته میل غلبه بر سالن همیشه در صحنه وجود داشته است؛ اما نه از این طریق، بلکه چه بسا با «هیچ انگاشتن» تماشاگر، و این زشت

است. یک شگرد دیگر هم که اصل و بنیاد روشِ نادرست «هیچ انگاشتن» است، طریقهٔ نیچه‌ای برخورد هنرپیشگان بزرگ بوده و می‌توانسته باشد؛ به این معنا که هنرپیشه در نقش، خود را برتر می‌انگارد از تمام مردم نشسته در سالن؛ اما این روش اگر هم موفق بوده باشد، استثنایی است وشمول عام نمی‌تواند بیابد؛ چون اول منوط است به روحیه و منش استثنایی بازیگر و دیگر منوط است به نقشی استثنایی که او برعهده دارد. اما میل وضرورتِ غلبهٔ‌صحنه برسالن، آن‌گونه که من دریافته‌ام نه با طریقهٔ اصحاب ابتذال و فرومایه نزدیکی دارد که اصل را بر بی‌حرمتی و هیچ انگاری مردم نشسته در سالن قرار می‌دهد، نه با طریقهٔ اصالت مرد برتر که لزوماً باید غالب و سرور باشد، قرابت دارد؛ بلکه اصل و اساس آن بر باورِ رفتار و کردار و گفتار است در محیطی که واقعیت خاص خود را دارد، و در پیوند با دیگرانی که باورهای خود را دارند در زندگی‌یی که به طور فرضی در صحنه جریان دارد؛ و این مجموعهٔ متمرکز، خود به خود کارهایی خواهد داشت که آن کارها مجال توجّه به تماشاچی را به نقش آفرین نخواهد داد؛ چون منطقاً هم هنرپیشه‌ها به دیدن تماشاگران نیامده‌اند، بلکه این تماشاگران هستند که به دیدن زندگی صحنه‌ای هنرپیشگان آمده‌اند، پس شکل منطقی این تقابل هم آن است که بازیگران زندگی صحنه‌ای خود را داشته باشند و تماشاگران هم زندگی سالنی خود را که عبارت است از توجه به صحنه. اما این اتفاق که ظاهراً ساده می‌نماید، بـه ندرت می‌تواند تجربه‌ای کامیاب باشد؛ چون در عمل بیش‌ازآنچه تصور می‌رود، دشوار است؛ بخصوص که هنرپیشگان نسل این مکتب هم حتی، هنوز نمی‌توانند از شیرین‌ترین خاطرهٔ کودکی ـ نوجوانی‌های خود که غالباً بار از یک هنرپیشهٔ قدرتمند تجربی دارد، به سادگی فاصله بگیرند. چه بسا ـ مثلاً ـ سارنگ یا پرویز اعظمی [1] در لحظه‌های اشتیاق نوجوانی که می‌باید بعدها هنرپیشه بشود، اثر عمیق خود را به جا گذاشته باشند.

---

۱. دو بازیگر هنرمند تئاتر تجربی که هر یک به طریقی خود را کشتند.

چ. و این که شما می‌گویید با تئاتر برشت کاملاً تفاوت دارد.

د. بله، کاملاً مغایر است. تئاتر برشت که نمی‌دانم چرا به تئاتر حماسی معروف شده، به عقیدهٔ من، بیشتر تئاتر تعقلی است. تئاتری که با تأکید بر تفکر و تعقل و استدلال می‌خواهد تماشاگر را از تأثیرات حسی و عاطفی دور نگه دارد؛ و از این جهت ـ یعنی از لحاظ روش ـ مغایر با شیوهٔ استانیسلاوسکی است. چه بسا ابداع شیوهٔ برشت که مایه‌های زیادی از نمایش شرق دارد، نوعی واکنش تاریخی باشد در دورهٔ خود او از جهت مقابله با فاشیسم که اساس تبلیغات خود را بر تحریک احساسات و عواطف توده‌های مردم و مجذوب و مسحور کردن آن‌ها به قدرت قرار داده بود؛ و طرح شیوهٔ «فاصله گذاری» از جانب برشت، بیشتر به یک فرمان شبیه است، در عین حال که یک تئوری است؛ (فرمانِ «بیندیش!») و چون فکر می‌کنیم می‌بینیم در آن زمان حق با او بود که می‌گفت «فاصله بگیر و بیندیش!» مضافاً که برشت تاریخ فلسفهٔ معاصر را به‌عنوان یک اندیشمند آلمانی، پشتوانه خود دارد و تأثیر فلسفه در تئاتر، اگر تئاتر آلمانی باشد و حکومت هیتلری، لابد باید نتیجه‌اش عقلایی کردن هنر تئاتر باشد؛ البته با قبول این که چنین برداشتی فقط یک برداشت است از جانب من و نه یک حکم.

ف. و شما در نوشتن هم مثل این که کار بازیگری را انجام می‌دهید، از لحاظ ارتباط با شخصیت‌ها و ارتباط با محیط و. . .

د. بله، به استنباط خودم هم این طور است.

ف. یعنی همان حالت جذبه و فراموشی؟

د. در برخی موارد؛ اما این خصیصه دیگر بیشتر به خودمان تعلق دارد تا به سیستم استانیسلاوسکی؛ چون اولاً همان طور که گفتم شیوهٔ مورد بحث ما (استانیسلاوسکی) طرفدار جذبه و فراموشی نیست، بلکه بیشتر متکی بر تمرکز و باورِ ناشی از شناخت است و بر این پایه میدان تخیل را باز گذاشتن. پس آنچه من از آن مکتب

آموخته‌ام، باید این نکات باشد؛ اما حالات جذبه و فراموشی (یا درست بگویم وجد) یک خصیصهٔ هنری ـ عرفانی شرقی است که نمونه‌های برجسته‌اش هم البته ایرانی هستند و پیش از این هم به شطحیات («لبریز شدن‌ها») اشاره داشتیم. اما اصل استنباط شما درست است. بله، در لحظاتی من در حین کار دچار وجد و بیقراری می‌شوم، آنچنان که مثل یک کودک می‌گریم. وقتی که صبرخان کشته شد ـ و در طرح من نباید کشته می‌شد ـ و به جای این که همسرش یا دیگری را صدا بزند، گفت «بلقیس» من ناگهان زار زدم و همسرم از خواب بیدار شد و آمد پرسید «چه خبر شده» تا رفتم بگویم چرا، نتوانستم و گریستم؛ فردای همان شب که دوباره همسرم آمد و پرسید چه خبر شده بود؛ و من شروع کردم به گفتن، باز هم نتوانستم ادامه بدهم و های های گریستم،درست‌مثل‌یک کودک؛ واین به استنباط خودم مربوط است به خوی و باورم نسبت به قهرمان‌هایم که اولاً ریشه در نحوهٔ حساسیت‌هایم دارد و دیگر در باور کودکانه‌ام از محیط و آدم‌هایی که خودم باز ساخته‌ام‌شان. و این باور، بدون شک بی‌تأثیر از آن شیوهٔ آموزش هم نیست.

**چ.** و تئاتر این‌ها را پرورش داده است.

**د.** شاید؛ و یکی از آنچه که تئاتر در من پرورش داده این است که تا صحنه و محیط و آدم‌ها و رفتارها را (در ذهنم) نبینم، نمی‌توانم بنویسم و نمی‌نویسم هم. بسا که به همین‌دلیل‌خواننده هم خود را در محیط داستان من حس می‌کند و با قهرمان‌های داستان یگانه وهمذات می‌شود. اما معتقدم‌که براثر آزمایش و تجربه و به دست آوردن مهارت‌های لازم، هنرمند، چه بازیگر و چه نویسنده، ممکن است بتواند حس و فضایی را به هنرپذیر منتقل کند؛ بی‌آن که خودش دچار آن حس بماند و فرسوده شود.

**ف.** به عنوان آخرین سؤال این بحث می‌خواهم بدانم که آیا درست است که

استانیسلاوسکی بر اثر تجربیات پیشین تئاتر شکل گرفته؟ و آیا می‌شود گفت که او چکیده و شیرابهٔ همهٔ تجارب است؟

**د.** من که تمام تئاتر گذشته ـ حتی یک پاره‌اش ـ را هم به تمامی مطالعه نکرده‌ام؛ اما استنباط عقلانی این است که وقتی یک شیوه و روش علمی جا می‌افتد و با منطق خود عالمگیر می‌شود، بالطبع مسیرگذشته را پیموده و آن را درخود تحلیل برده که قابلیت حرکت به سوی آینده را یافته است.

□

**ف.** می‌خواهم بدانم که هنر نوشتن در شما آیا چنین منتجی است؟ و آیا فکر می‌کنید که در موقع نوشتن از تجارب همه نویسندگان ، یا همه آن‌ها که شما آثارشان را خوانده‌اید، یا حتی بخش خاصی از آن‌ها، بهره گرفته‌اید؟

**د.** منظورتان را اینجور می‌فهم که آیا من فرایند گذشته هستم یا نیستم؟ جواب این است که هم نیستم وهم‌هستم.فرایندگذشته‌نیستم، چون‌گذشته‌باری سنگین‌تر از ظرفیت ذهنی یک فرد است؛ و فرایند گذشته هستم، به اعتبار این که بدون درک و دریافت نسبی گذشته، هیچ نویسنده‌ای نمی‌تواند ارزشی به امروز و آینده عرضه کند. پس این یک مقولهٔ نسبی است. بیان ساده‌ترش این می‌شود که من در حیطهٔ کارم با حدودی نسبی از آثار گذشتگان تاامروزبرخورد‌داشته‌ام، واز برخورد من با آنچه بیرون از من وجود داشته و دارد، چیز سوّمی پدید آمده که کار من است.

**ف.** شما را از روی صحنه بردند زندان. می‌خواستم بدانم به چه دلیل شما را زندانی کردند؟ آیا صرفاً به خاطر کار هنری بود؟ البته من استنباط می‌کنم که شما با کارتان سال‌ها با رژیم شاه مبارزه می‌کردید، به این معنا که جوان‌های ما، خوانندگان آثارتان با خواندن کارهای شما به زعم خودشان نیرو و توان می‌گرفتند تا در راه مبارزه کوشا باشند.

د. اول بگویم که دلیل بازداشت من، همان انتشار نوشته‌هایی بود که خودشان، یعنی ادارهٔ ممیزی دستگاه، با سانسور خاص خود، اجازه‌شان را داده بود و در بازجویی به من گفته می‌شد که «چرا وقتی برای دستگیری افراد وارد هر خانه‌ای می‌شویم، کتاب‌های تو را در قفسهٔ کتاب می‌بینیم؟» و می‌گفتند «می‌دانیم که شب‌ها می‌نشینی تا صبح و هی کتاب می‌نویسی و هی کتاب می‌نویسی! مگر تو کار و زندگی دیگری نداری؟» و می‌گفتند «پس ما این کافه کاباره‌ها را برای کی درست کرده‌ایم؟ چرا با این جوانی و شهرتی که داری، نمی‌روی پی عشق؟» ـ تو را به خدا فکرش را بکن! ـ به هر صورت اتهام من همین بود و عصارهٔ جرم را بازجوی مربوطه در همان نخستین برخورد اینجور بیان کرد: «کمونیست عارف!» که من البته نیمهٔ دوم اتهام را پذیرفتم. و بعد از آن هم از آنجا که لابد نمی‌شد آدم را به بهانهٔ نوشتن داستان محاکمه کرد، یک اتهام سیاسی هم به من چسباندند که به هزار دلیل، نادرست بود و به استنباط خودم، این‌ها همه بهانه‌هایی بسنجیده بودند تا امثال من را ببرند زندان و بردند، که بازتاب تأثیرات تبلیغاتی‌اش نهایتاً در جهت تضعیف حکومتی بود که دیگر داشت و باید می‌رسید به ته خط! به همین علّت است که وقتی به من می‌گویند «شما با شاه مبارزه کرده‌ای» خودم احساس عجیبی پیدا می‌کنم، احساسی دوگانه: مضحک و فجیع. مگر من چه قدرتی بودم‌که بتوانم با دیکتاتور مبارزه کنم؟ من فردی بودم که داستان می‌نوشتم و مردم نوشته‌هایم را می‌خواندند. همین. پس من نبودم که با دیکتاتور مبارزه می‌کردم، بلکه خود دیکتاتور ونظام دیکتاتوری بود که بادیکتاتور مبارزه می‌کرد. شاید از این استدلال تعجب کنید، اما واقعاً این طور است. چون دیکتاتوری با راندن مردم از خودش وسرکوب آن‌ها، خود را منزوی ومردم را تبدیل به دشمنان قسم خوردهٔ خود می‌کند؛ و در این میان معناً توجیه می‌شود که نویسنده با مردم یکی و همزمان است و نه بیشتر. این است که من از خودبینی و عدم‌شناخت آن کسانی خنده‌ام می‌گیرد وقتی می‌شنوم یا می‌خوانم که می‌گویند «من با قصه ـ یا ـ با شعرم، شاه را زده‌ام!»

**ف.** زندان چه تأثیری روی کارتان گذاشت؟

**د.** تأثیرش منفی و در مواردی هم مثبت بود. منفی از این بابت که بازداشت و زندان، باعث قطع نوشتن کلیدر و لاجرم به تعویق افتادن آن شد. چون حقیقت این بود که با توجه به مضامین غنایی ـ حماسی کلیدر و نیاز روحی‌ام به بیان آن، سنجیده بودم که آن را در فاصلهٔ ۲۸ تا ۴۰ سالگی بنویسم، یعنی در میان مدتی که نیروی خلاقه و عواطف آدمی در اوج است، اما زندان سیر خلاقهٔ کار مرا در اوج آن قطع کرد؛ می‌گویم اوج کارم، چون در سال ۱۳۵۳ بسیار روان و سیال می‌نوشتم و خودم را در شوق و شکوفایی بلوغ حس می‌کردم و پیش آمده بود که هر شب، یک بند را بنویسم؛ و به همان ترتیب اگر پیش می‌رفتم و چالهٔ زندان کنده نمی‌شد، چه بسا تا سال ۵۷ تمامش کرده بودم. پس این لطمهٔ عمدهٔ هنری بود که تحمل کردم، و البته لطمات دیگر هم که جای خود دارند و بر هر متهم و محکومی روا می‌شوند.

**چ.** گفتید در مواردی هم مثبت بود.

**د.** بله، موارد مثبت فراوانی داشت. اولینش شناخت بیشتر خود و ظرفیت‌ها و ضعف و توان خود بود؛ دوم آشنایی با محیط و دنیای تازه‌ای بود که جز با لمس و تجربهٔ بی‌واسطه شناختش ممکن نیست، به مصداق این مصراع که «شنیدن کی بود مانند دیدن؟» مورد دیگر آشنایی با چهره‌ها و جنم‌های متفاوتِ زیر فشار بود و شناخت نسبی از انسان به طور عام؛ و مورد نهایی این که در زندان بیش از بیش تشخیص دادم که من مرد بند و بست‌ها و دوز و کلک‌های سیاسی نیستم و این از مشاهدات عینی و تجربی جاری در محیط برایم حاصل شد؛ و آزاد هم که شدم، با وجود خیلی زیاد باز شدن فضای سیاسی و دروازه‌های ورودی احزاب و گروه‌ها، به هیچ حزب و گروهی نزدیک نشدم و حرف و سخن‌هایی هم که در آستانهٔ انقلاب گفتم و نوشتم، عملاً آزاد بود و بر هیچ خط مشی حزب و گروهی انطباق نیافت و بیشتر هم در حیطهٔ هنر و ادبیات بود و مسائل عام انقلاب. در

کانون نویسندگان هم تأکید عمده‌ام روی «غیر سیاسی ماندن» کانون بود و بیرون آمدنم از آنجا هم به همین دلیل و عقیده بود. پس به طوری که ملاحظه می‌کنید، در آستانه و آغاز انقلاب، بیشتر وقتم صرف بازنویسی چهار جلد کلیدر، نوشتن جای خالی سلوچ، ققنوس، سربداران و فیلمنامه‌های گاوداره بان و اتوبوس شد و گرفتاری‌های مسائل صنفی سندیکای تئاتر، بعد از آن هم نوشتن ادامهٔ کلیدر.

**ف.** و آیا تأثیر کلی زندان را می‌شود روی کارهای بعدی شما دید؟

**د.** به استثنای ققنوس که برخوردار از تأثیرات مستقیم است، در بقیهٔ کارها اگر تأثیری ملاحظه بشود، بیشتر کلّی‌ست، از لحاظ دید و دریافت‌های نویسنده از زندگی و واقعیت؛ در این معنا شاید.

**ف.** آیا خاطرات مشخصی از هنرمندان انقلابی و شخصیت‌های سیاسی زندان در آن دوره ندارید؟ چون این طور معلوم است که شما با چهره‌های مهم دورهٔ انقلاب همبند بوده‌اید.

**د.** بله، خوشبختانه این شانس را داشته‌ام، ازجمله با چهره‌هایی که اکنون ستون‌های اصلی حکومت جمهوری اسلامی هستند. زندگی در زندان هم همه‌اش خاطره است، بیان کلیات چیزی را روشن نمی‌کند، مگر این که پای حُب و بغض در میان باشد که آن هم کار من نیست و بیشتر در بازی‌های سیاسی می‌گنجد؛ و حیف است که نویسنده آن لحظات پراضطراب و دلهره و کم امید و در عین حال، آن روزها و لحظه‌های تعیین کننده را با حرف و سخن‌های کلی مخدوش کند.

**ف.** بله، ممنون.

□

**چ.** چطور است بپردازیم به نویسندگان معاصر خودمان؛ چهره‌هایی که

حاضر هستند. البته این هم می‌تواند خیلی گسترده باشد.

د. بله، چون لابد از شادروان دهخدا تا هدایت و ازهدایت‌تاامروز را دربرمی‌گیرد. مگر این‌که به طور کلی. . .

ف. اصولاً دل‌تان می‌خواهد راجع به هدایت صحبت کنید؟ ما در بعضی کارهای‌تان هم این را می‌بینیم که شما خیلی منطقی و درست، کار هدایت را ادامه داده و به اینجا رسیده‌اید و به قول خودتان «همه ما از تاریکخانهٔ هدایت بیرون آمده‌ایم.» حالا دوست داریم راجع به هدایت، احیاناً در مورد چند کارش نظر بدهید. مثل بوف کور، حاجی آقا، زنی که مردش را گم کرده بود، یا داستان فردا.

د. ارزش و اهمیت هدایت برای من این است که او سرچشمهٔ ادبیات امروزی و معاصر ما است؛ شما سه نمونهٔ بسیار خوب را نام بردید که اگر سیر هر کدام را دنبال کنیم متوجه خواهیم شد که از آن سه داستان، سه رگهٔ ادبی ادبیات معاصر ایران به وجود آمده (که دلم می‌خواست به علویه خانم هم اشاره می‌کردید، به عنوان رگهٔ دیگر). این است‌که معتقدم هدایت سرچشمه‌ای‌ست که‌به‌چند جویبار تقسیم شده و هر جویباری در جریان حرکت خود. . .

چ. باغستانی را آباد می‌کند.

د. و در جاهایی هم ـ احتمالاً ـ خراب! هدایت نه تنها یک شخصیت ویژه و تکرار نشدنی و چهره‌ای جاودانه است، بلکه به‌گمان من هنوز هم درخشان‌ترین چهرهٔ ادبیات داستانی ما است؛ و من هر اثر هدایت را یک سرمشق می‌بینم که بسیاری از آن سرمشق‌ها، بعد از هدایت، کامل‌ترش به وجود نیامده. از جمله، شاخص‌ترین‌شان بوف کور است که با تمام تلاش‌های نویسندهٔ بـا استعداد ما، بهرام صادقی، چیزی فراتر از بوف کور پدید نیامد.

ف. فردا چی؟ آیا می‌توانیم احمد محمود و نسیم خاکسار را ادامهٔ آن بدانیم؟
د. بیشتر نسیم و کمتر احمد محمود.

چ. و حاجی آقا؟
د. ادامهٔ منطقی‌اش، آقا بزرگ علوی، خاتم دکتر سیمین دانشور و علی محمد افغانی. . .

ف. و خودتان هم که به نظر من ادامهٔ داستان زنی که مردش را گم کرده بود هستید!
د. بله، زنی که مردش را گم کرده بود از هدایت، آب و گیله مرد از علوی.

ف. علویه خانم چی؟
د. ادامهٔ علویه خانم، آثار دوست حاضرمان، امیر چهلتن است، حی و حاضر. این است که هدایت در ادبیات معاصر ما، به تنهایی یک منشور است و ستودنی است. راجع به جزء جزء آثار او اگر بخواهیم بحث کنیم، شایسته است که سال‌ها وقت گذاشته بشود برای نقد و ارزشیابی و تأثیرات کارهایش بر نسل‌های بعد و حتی بر همدوره‌هایش. اما در کشور ما، هنوز هم نویسندگان امریکایی، انگلیسی و روسی هستند که قابل شمرده می‌شوند، برای این که ارباب فضل درباره‌شان بحث‌های دوره‌ای چندین ساله راه بیندازند! البته این کار، که کاری جمعی است، سرانجام انجام خواهد گرفت، کاری که خود سرآغازبازشناسی دومین دورهٔ ادبیات معاصر ما خواهد بود (می‌گویم دومین دوره، چون دورهٔ نخست آن از نویسندگان آستانهٔ مشروطیت تا شادروان دهخدا را دربر می‌گیرد.)

چ. منظورتان قصه‌نویسی پیش از هدایت است؟
د. البته، به استثنای استاد جمال‌زاده که با مجموعهٔ فارسی شکر است، پیش از

هدایت، کار مهمی در ادبیات داستانی ماانجام داده‌است و ازاین‌بابت، نویسندگان بعد از ایشان و حتی بعد از ما هم سپاسدار او بوده‌اند و خواهند بود. بعد از هدایت هم‌آثاربزرگ علوی‌است که از اهمیت خاصی‌برخوردارهستند، مخصوصاً چند داستان کوتاه، گیله مرد و چشم‌هایش؛ و بعد از ایشان کار مهمِ علی محمد افغانی، شوهر آهو خانم که به نظر من یکی از نقاط برجستهٔ رمان‌نویسی ماست، حتی با توجه به ایرادهای وارد بر آن؛ و اهمیت شوهر آهو خانم در این است که پیش از آن به استثنای چشم‌هایش، کار قابل توجهی انجام نگرفته بود، با وجود کوشش‌های نویسندگانی مثل آقایان دشتی و حجازی که کارهای‌شان، تجلّی جدی‌ترین شکل‌های داستانی ـ رمانی یک دوره بود؛ دورهٔ تجلی ارزش‌های کاذب نوگرایی در خانواده‌های اشراف و نیمه اشراف نومتمدن شده!پس از شوهر آهو خانم اثر معروف خانم دکتر دانشور است، سووشون، که از اهمیت خاصی برخورداراست‌ازلحاظ توجه‌به‌نکات‌ظریفی‌که‌فقط یک‌بانوی‌نویسنده‌می‌توانسته است و می‌تواند ببیند. در فاصلهٔ سووشون، تا بره گمشده‌راعی، دورمان ـ داستان دیگر را به یاد دارم که اولینش یکلیا و تنهایی او اثر تقی مدرسی است و آن یک اثر استثنایی است؛ دومین داستان ـ رمانِ سگ و زمستان بلند اثرخانم شهرنوش پارسی‌پور است که دو سوم اول کتاب عالی و یک سوم پایان آن بد است و چون این ایراد را با نویسنده‌اش در میان گذاشتم، ایشان گفت: دو قسمت اول کتاب را پانزده سال پیش‌تر در آبادان نوشته و یک سوم پایان را بعد از پانزده سال در تهران، که معلوم شد قسمت سوم از تأثیرات محیط‌های روشفنکری دههٔ پنجاه برخوردار و در نتیجه مسخ و بی‌ربط شده است؛ و گویا به ایشان گفتم، ای کاش قسمت آخر را هم در آبادان پانزده سال پیش نوشته بودی؛ و بعد بره گمشدهٔ راعی بود که خواندم و درباره‌اش مفصّل حرف زدم در منزل آقای میر صادقی، با حضور خودِ آقای گلشیری و خانم دانشور و آقای به‌آذین و همان‌جا ارزش‌ها و نقایص بره گمشدهٔ راعی را به دقّت برشمردم و حالا هم می‌گویم که این کتاب از لحاظ موضوع و ساخت بی‌ارزش است و دقّت و ظرافت‌های فنی گلشیری هم

نمی‌تواند درمانی برای کتابی که می‌خواهد رمان باشد و رمان نیست، باشد. و البته من از نوشته شدن جلدهای دوم و سوم آن هم‌قطع‌امیدکرده‌ام،چون نمی‌بینم که آن کتاب از لحاظ درونی ضرورتی برای ادامه‌اش داشته باشد. درکل موضوع، آنچه به سروِ کاشغر و روحیهٔ نُستالژیک ایرانی مربوط می‌شود، خوشایند است، اما نه موفق از جهت ساخت و ساختمان در رمان؛ و آنچه باز هم از حیث موضوع بسیار مبتذل است، تأکید بیمارگونهٔ گلشیری است روی مسائل جنسی، بی‌هیچ درکِ عمیق انسانی از رابطهٔ زن با مرد؛ و این همیشه موضوع عمده‌ای است که ـ متأسفانه ـ ذهن گلشیری به اسارت آن درآمده است، به طوری که گاهی فکر کرده‌ام نکند گلشیری برای «بازار جهانی معاصر» می‌نویسد و شاید به همین علت وقت خواندن آثار گلشیری ـ که گویا من جزو معدود خوانندگان او هستم که هر اثرش را تا پایان می‌خوانم ـ به نظرم رسیده که دارم آثاری ترجمه شده می‌خوانم (البته به استثنای شازده احتجاب و حکایت بردار کردن. . .) اما دربارهٔ ارزش آثار گلشیری هم آنچه راکه در حضور خود ایشان گفته‌ام بازگو می‌کنم و آن ارزش‌ها، بخصوص در دقت نگارش جلوه می‌کنند و در پاکیزه‌نویسی و حتی گاه در منجزنویسی، به طوری که خواننده می‌تواند همان دقت فنی منبت‌کاری را جا به جا در نثر او ببیند و من همیشه به جوان‌ترها گفته‌ام که اگر مـی‌خواهند کار نویسندگی بکنند لازم است که دقت و پاکیزه‌نویسی را از گلشیری بیاموزند، چون او در کار نوشتن (منظورم نوشتن نثر است) یک تکنیسین ورزیده و ماهر است. همچنین به جوان‌ها گفته‌ام که از گلشیری، دقت و وسواس در نوشتن را می‌شود آموخت وعجیب است‌که تصور شده من تعارف می‌کنم (که تعارف می‌بود اگر به آن‌ها توصیه می‌کردم، صداقت و خلاقیت را در گلشیری ببینند) شاید بجا باشد که بگویم آموختن از دیگران الزامیِ نویسنده شدن است و گویا یک بار در گفت وگو با یکی از کارگردان‌ها که تصوّر می‌کرد نمی‌خواهم ازراهنمایی‌هایش بهره‌مند بشوم، گفتم: من نه فقط از شما، بلکه از بقال سر کوچه‌مان هم چیز یاد می‌گیرم.

چ. یعنی شما معتقدید که از هر کسی می‌شود آموخت؟

د. بله، از هر کسی چیزی. من از ناهمدستی سگ و زمستان بلند، این نکتهٔ بسیار ساده و مهم را می‌آموزم که مجموعهٔ اجزاء یک اثرهنری می‌بایدهماهنگ باشند، نه که ـ سهل است ـ چندگانه. از شوهر آهو خانم این نکتهٔ ساده ومهم را می‌آموزم که قهرمان‌های مقیّد به نوعی رئالیسم نزدیک به ناتورئالیسم، فراخور موقعیت و خصوصیت خودشان رفتار کنند و گفتار عرضه کنند. همچنین این نکتهٔ عمده را می‌آموزم که دریک رمان‌ایرانی،باب وبحث وگفت وگو را به‌فلان سرداراسپانیایی که پل‌ها را در جنگ فلان پشت سرش خراب کرد، نکشانم؛ ایضاً به فلان امپراتور یا امثالهم. از کُندی سووشون می‌آموزم که رمان نیاز به تحرّک درونی دارد و بیان اول شخص مفرد، نویسنده را دچار محدودیت‌های الزامی می‌کند. نیز از بره گمشدهٔ راعی، این نکتهٔ مهم را می‌آموزم که وقتی می‌شود در اثری فاقد معنای زنده و خلاق تا این حد دقت و وسواس به کاربرد، پس چراهمین‌دقت و وسواس را در کارهای جدی و با معنا نباید به کار برد؟ و در وجه مثبتش از فروغ فرخزاد نزدیک شدن به موضوع کار را آموخته‌ام و این که آن زن چقدر توانسته به زندگی نزدیک بشود و بیان ناب آن رابیابد. از شاملوروش کاربردکلام وزبان را می‌آموزم؛ کلامی که باقدرت وزیبایی شایسته به‌مرز مستی و بازگشت، به لحظهٔ لبریز شدن و لب پَر نزدن می‌رسد؛ و از طریق شاملو به هزار سال نثر پارسی راه پیدا می‌کنم که اوعصاره‌اش رابه دست‌آورده است. همچنین از شاملو خستگی‌ناپذیری در کار را می‌آموزم وصیقل یافتگی پیوسته در کار را؛ چنان‌که گاه فکر می‌کنم اگر احمد شاملو پیشروی ما نمی‌بود،آیا انگیزه‌ای چنین نیرومند برای کار و سختکوشی در خود می‌یافتیم؟ به همین ترتیب می‌آیم و آثار روانشاد جلال آل احمد را با آثار همسرش، خانم دکتر دانشور قیاس می‌کنم و می‌بینم آنچه می‌توانم از دانشور یاد بگیرم، همان چیزی نیست که از شادروان جلال می‌شود آموخت. چون دانشور با منِ خواننده به عنوان یک نویسنده برخورد می‌کند، اما جلال آل احمد به عنوان یک خطیبِ مؤلف؛ و در نظر من، همهٔ این‌ها یعنی شناختن، حتی اگر

مراحلش منوط بشود به برداشت صرفاً حسی‌ام از شعر غریب سهراب سپهری، یا بافت کلام ابراهیم گلستان. در حالی که وقتی من آثار گلستان را می‌خواندم، فضای روشنفکرانهٔ انقلابی، گلستان را مختومه اعلام کرده بود (و این هم یکی از این عجایب سرزمین ما است!) اما من خودم را ملزم به تمکین قضاوت مربوطه نمی‌دیدم، چون فکر می‌کردم و فکر هم می‌کنم نمی‌شود نویسنده‌ای را صرف نوع واکنش‌هایش در مقابل مسائل سیاسی قضاوت کرد. به‌چه حقی؛ به‌چه حقی شما می‌توانی به دیگری ایراد بگیری که چرا مثل تو فکر نمی‌کند؟ اگر این طور باشد او هم‌می‌تواندهمین‌ایراد را به توبگیرد! می‌ماندپسندیدن یا نپسندیدن کار و اثری که حقّش برای هر کس محفوظ است. اما اگر هنرجویی مثل من برخی آثار گلستان را نپسندند، باز هم نباید این طور تصوّر شود که چون نمی‌پسندم، پس چیزی هم از آن نمی‌آموزم؛ نه، من حدود امکانات خویشاوندی کلمات را از ابراهیم گلستان یاد می‌گیرم و امکان و همچنین خطر رهیافت تصنع در لفظ و کلام، و خطر ایجاد چارچوبی را که نویسنده خود ساخته تا در آن زندانی بماند هم؛ و به هر حال از آن طریق نقبی می‌زنم به بخشی از پیشینهٔ ادبیات فارسی. شاید به همین جهت، من خودم را نه کمتر از نثر نویسان معاصر، مدیون شاعران معاصر می‌دانم؛ چون شاعران برجستهٔ ما به نحو شایسته‌تری توانسته‌اند گذشتهٔ زبان فارسی را با بیانی تازه و نو به امروز و به ما منتقل کنند. آیا نویسندهٔ فارسی زبان نمی‌تواند و نباید از اخوان ثالث و شفیعی کدکنی و اسماعیل خویی یاد بگیرد؟ مضافاً که گمان می‌کنم هر داستان‌نویسی در روزگار ما لحظات رنجبار خود را با اشعار شاملو، سپهری، اخوان، فروغ و نیما گذرانیده و گذشته است؛ یا دست کم من دارم قیاس به نفس می‌کنم، چون خودم حسی‌ترین لحظاتم را با کلام این شاعران سر کرده‌ام و چه بسا که یک پاره شعر، صدهزار بار در درونم بازگوی و واگوی شده است: که ما انسان را گرامی داشته‌ایم. . .

ف. و ساعدی؟

د. و ساعدی؛ از ساعدی می‌توان این را آموخت که او قادر است از هر موضوع ساده و هر تمثیلی یک داستان بسازد؛ از وجه منفی او این را می‌توان آموخت که وقتی به مضمونی دست یافتی، سرسری ازش مگذر و آموخته‌ام که اگر به زندگی نزدیک می‌شوی، از درون زندگی نزدیک شو نه از بیرون، چون برونهٔ زندگی، فقط نشانه‌ها را ارائه می‌دهد و نه بافت پیچیدهٔ درون‌را. پس‌ازوجه‌منفی ساعدی، بار مثبت گرفته‌ام، همچنان که از وجه مثبتِ دندیل؛ پس من از هر فردی یک وجه کار، وجه غالب آن را می‌جویم و می‌آموزم، اگرچه آن وجه غالب، منفی باشد.

چ. در حقیقت آموختن به وسیع‌ترین معنا.

د. بله، خواسته‌ام و امیدوارم که چنین باشد. با وجوداین‌ظرفیتی‌که‌برای پذیرش در خودم باز کرده‌ام، بعضی‌ها هستند که کارشان مرا تحت تأثیر قرار نمی‌دهد. اما باز هم می‌گویم که در ظرفیت من نمی‌گنجد، حال آن که ممکن است باب طبع سلیقه‌های دیگر باشد.

چ. دربارهٔ ادبیات تئاتری چی؟

د. در این زمینه، برجسته‌ترین استعداد ما بهرام بیضایی بود. (گرچه من همان قدر با مفاهیم ذهنی او فاصله حس می‌کنم که لابد او با من.) اما متأسفانه به لحاظ محدودیت میدان تئاتر و لابد به علل دیگر هم، بیضایی به طرف سینما کشانده شد که البته در سینما هم ـ صرف‌نظر از کمبودهای تجربی موضوع کار ـ نشان داد که از قابلیت‌های ویژه‌ای برخوردار است. با وجود این، بیضایی را باید اهل تئاتر ایران شناخت، چون هیچکسی چون او در رگ و ریشهٔ نمایش ما به کاوش و جست وجوی عاشقانه نپرداخته است و اینجور که پیداست قدر کار او را خارجی‌ها بهتر از داخلی‌ها درک کرده و شناخته‌اند که من امیدوارم ما خودی‌ها به اندازهٔ بیگانگان ـ اقلاً ـ او را بشناسیم و قدر بگذاریم. یک رکن دیگر تئاتر ما که

مشخصاً ادامهٔ سنت تئاتر اروپایی قبل از مشروطیت در ایران است، اکبر رادی است که به نحوی جامع تمام اصول کارش را می‌شناسد و بر آن مسلّط است. او در آغاز گرایش بیشتری به تئاتر واقع‌گرا داشت، اما حالا بیشتر طالب بیان مفاهیم کلّی‌تر است؛ در عین حال که همان مواد و مصالح قبلی را به کار می‌برد؛ آخرین تئاتری که از ایشان دیدم پلکان بود؛ اما متأسفانه نمایشنامه پلکان رشد خاصی نسبت به ما قبلِ خود لبخند پرشکوه آقای گیل نیافته بود. حُسن آقای رادی این است که مدام در جست وجوی راه‌های تازه است. اما عیب کار او این است که همیشه در پایان راه‌های تازه به یک خانهٔ اشرافی ـ نیمه اشرافی می‌رسد که باز هم آدم را به یاد روزنهٔ آبی می‌اندازد. لازم است بگویم که در دورهٔ بازیگریم افتخار بازی‌در سه‌نمایشنامهٔ‌پیوسته مسافر، محاق ومرگ درپاییز،اثر ایشان را داشته‌ام و گمانم که همان سه نمایشنامه، نقطهٔ اوج، و هم پایان در رئالیسم رادی بود و بعد از آن شروع مرحله‌ای بود که گفتم تمایل به «بیان مفاهیم کلّی‌تر» پیدا کرد و تجلّی‌این گرایش در گیل و پلکان به خوبی عیان بودند. رکن عمدهٔ دیگر نمایشنامه‌نویسی ما باز هم ساعدی است با تجربه‌های گوناگون؛ از لال‌بازی گرفته تا نمایشنامه‌های تاریخی و نمایشنامه‌های تمثیلی (مثل چوب به دستهای ورزیل) و اهمیت کارهای نمایشی ایشان بیشتر در اشاعه و گسترش تئاتر بوده است و در فتح باب تجربه‌های تازه و جسورانه و در این که از هر موضوع ساده‌ای می‌توان نمایشی ساخت وآفرید؛ وچون دقیق شویم می‌بینیم‌که‌این‌سه شخصیت نمایشنامه‌نویسی ما، هر کدام با ویژگی‌های خاص خود، هِرَمی با سه بُعد متفاوت در رنگ و شکل ساخته‌اند که هر کدام دارای ارزش‌ها وضعف‌های خود، اما در مجموع بسیار ارزشمند، قابل تأمل و آموختنی هستند.

**ف.** استنباطی که ما از اول در برخورد با شما و هنر نویسندگی‌تان داشته‌ایم، این بود که شما به خوبی از نویسندگان معاصر (از هدایت تا بعد. . .) بهره گرفته‌اید و همین طور هم که خودتان اشاره کردید از نکات مثبت و سازندهٔ

قصه‌نویسی و نویسندگانی که اکثراً هم یک یا دو رمان بیشتر ندارند، خوب بهره‌مند شده‌اید و آن آثار را خوب در خودتان تحلیل برده‌اید تا سرانجام در جای خالی سلوچ وسپس در کلیدر، ما به‌چنین‌توفیقی در رمان‌نویسی رسیده‌ایم در ادبیات معاصر خودمان؛ رمان‌نویسی‌یی که در واقع تمام خصوصیات قصه‌نویسی معاصر ما را در خودش دارد، به اضافهٔ آنچه که خودتان می‌خواسته‌اید ابداع کننده‌اش باشید؛ یعنی رمان ایرانی با توجه به تمام خصوصیاتی که می‌شود درش دید و تا حالا به نظر ما شما قله‌ای را برای رمان ما ساخته‌اید. سؤال من این است که از این به بعد، یک نویسندهٔ معاصر چطور می‌تواند کار شما را دنبال کند؟ یا این که خودتان چطور ادامه و تکامل پیدا خواهید کرد؟ آیا خودتان باز هم خواهید نوشت و یا ـ در هر صورت ـ یک نویسنده که حاصل بیش از شصت سال از رمانس تا رمان‌نویسی را در جای خالی سلوچ و کلیدر می‌بیند، چطور خواهد توانست از تجربیات شما بهره بگیرد؟

**د.** نمی‌دانم. این سؤالی‌ست که پاسخش را آینده خواهد داد؛ و من امیدوار به پاسخی شایسته هستم. زیرا احساس می‌کنم در میان ما مردم روح جاودانه‌ای به بازیافت منش و هویت خود وجود دارد، من امیدوارم.

**ف.** شما این دورنما را می‌بینید؟

د. بله، من‌درایران‌استعدادهای‌برجسته‌ای‌می‌بینم و ـ اگرحمل‌برنوعی شووینیسم نشود ـ معتقدم ما مردم یکی از ملل پر استعداد دنیا هستیم؛ چه بسا در میان علل و دلایل دیگر به این دلیل هم هست که می‌زنندمان و این نکته راهمان‌هایی که می‌زنندمان، بهتر می‌دانند؛ چون مستعدترین افراد ما را همیشه مالانده، یا جذب کرده و یا ربوده‌اند، از طریق ایجاد زمینه‌های نامساعد رشد در داخل و لاجرم تمایلِ گریز به پناه غیر. اما من، علی‌رغم تمام ویران شدن‌ها، به آن روح جاودانهٔ هویّت ایمان دارم.

چ. در این مورد، دو سؤال فرعی‌تر می‌شود عنوان کرد، یکی این که ـ شما از نویسندگان نسل گذشته و نسل خودتان صحبت کردید یا نام بردید ـ آیا می‌شود از نویسندگان بعد از خودتان هم بگویید، اگر فکر می‌کنید جای صحبتی هست؟ دیگر این که به طور کلی قصه‌نویسی ما، بعد از بهمن ۵۷ چطور بوده؟

د. جواب مربوط به قسمت اول سؤال شما راحت‌تر است و اتفاقاً لازم بود تا از سه ـ چهار نمونهٔ قصه‌نویس و قصه‌نویسی در این حیطه یاد کنم، اگر چه دشوار است تشخیص این که چه کسانی نسل بعد از ما تلقی بشوند، اما در نسلی که خود تو هم جزوش هستی ـ البته به تناوب ـ سه نمونهٔ متفاوت را نام می‌برم؛ یکی محمدرضا صفدری است اهل جنوب کشور، یکی یاقوتی‌اهل غرب کشور، یکی هم خود جنابعالی از مرکز که اشاره کردم به نحوی ادامهٔ یکی از جویبار‌های سرچشمهٔ هدایت هستی.

چ. علویه خانم و. . .

د. بله، و من وقتی اولین بار داستانی از شما خواندم، نخستین تداعی‌ذهنم همین بود که رگهٔ علویه خانم دارد ادامه پیدا می‌کند، البته طبعاً با ویژگی‌های نویسنده و آموخته‌های تازه و غیره. . . پس این جای خوشحالی است که شما بـه عنوان نویسنده با رشته‌ای مشخص به گذشتهٔ خودت ربط می‌یابی و این اصالت را من خیلی ارج می‌گذارم. دیگر مطالب دربارهٔ کار تو را بهتر است با دیگری در میان بگذارم به عنوان یک ژانر در قصه‌نویسی ما. پس من بدهکار. امـا محمدرضا صفدری، به گمان من یکی از فطری‌ترین نویسندگان ما است و آنچه مرا از بابت او نگران می‌کند، این است که ـ مبادا ـ در محافل‌قصه‌بازی‌های روشنفکرانهٔ تهران از لحاظ ذهنی مخدوش و فلج شود و این معنا را حضوراً هم به او گفته‌ام و بیشتر دلم می‌خواهد که او اصالت خودش را حفظ کند وارتباط خود را باچنین محافلی

اگر خواست، دورادور داشته باشد؛ چون واقعاً حرف زدن‌های به‌خاطر حرف‌زدن دربارهٔ قصه، ذهن نویسنده را ـ حتی اگر جوان هم نباشد ـ دچار وسواس‌های بیمارگونه‌می‌کندوای‌بساکه‌اوراازاصالت خوددور وجداکند.در ردهٔ او خوشبختانه باز هم هستند که تک و توک کارهای با ارزشی ارائه داده‌اند، یکی‌قاضی ربیحاوی است (نویسندهٔ حفره) که از لحاظ فن قصه‌نویسی، کارش بر کارصفدری می‌چربد و از جهت تأثیر هم موفق است. دیگری عبداللهی است، باز هم اهـل جنوب (نویسندهٔ جزیره بر آب ) که در آن قصه بسیار موفق است و اگر تأثیرپذیری شدید را بشود ضعفی به شمار آورد، ضعف کار او تأثیر شدیدی است که از گـارسیا مارکز پذیرفته است. دیگری اصغر سردوزآمی است، خراسانی، که داستان خوبِ زیگزال‌دوز را از او خوانده‌ام؛ و چهارمی باز هم جنوبی است و نویسندهٔ داستان تکان دهندهٔ کنیزو؛ منیرو روانی‌پور، دو قصهٔ دیگر هم از دو نویسندهٔزن خوانده‌ام که بسیار خوب بوده‌اند، یکی هفت‌تابلو از فرسائی‌دیگری یاس‌ها (که چاپ نشده) از شاه حسینی؛ که امیدوارم این افراد ادامهٔ منطقیِ بانوان نویسندگی ما، خانم دانشور، مهشید امیرشاهی، گلی ترقی و شهرنوش پارسی‌پور باشند. باز هم بدون شک قصه‌های خوبی نوشته شده که خوانده‌ام، اما الان حضورذهنی ندارم؛ یادم آمد، سلسلهٔ پشت کمانان نوشتهٔ جولائی هم به عنوان نخستین کار نویسنده، فوق‌العاده است و من به نحوی شوق‌زده امیدوار کارهای او هستم.

چ. اما یاقوتی؟

د. و یاقوتی را از آن جهت لازم می‌دانم دربارهٔ کارهایش و خودش حرف بزنم که او می‌تواند نمونهٔ آموزندهٔ خوبی باشد برای جوانانی که می‌خواهند نویسندگی کنندوشوق‌نوشتن‌ونارس‌نوشتن،پیش‌ازبه‌دست‌آوردن‌انسجام،ازهم‌می‌گسلدشان؛ و این یادی است از سر تأسف از یاقوتی، کسی که به گمان من از لحاظ زندگی و تجربه‌های خام آن، یکی از انباشته‌ترین نویسندگان ما بود و یکی از ولخرج‌ترین نویسندگان ما هم از آب درآمد، چون او داشته‌هایش را مثل یک تاجرزادهٔ مست،

بجا و بیجا (و اغلب بیجا) خرج کرده، چرا؟ چون او بدون شک در یک جا اشتباه کرده بود، در یک جا اشتباه کرده است. نویسنده‌ای وقتی با آن همه مواد و مصالح و اندوخته، اینجور داشته‌های خام خود را خرج می‌کند، بدون شک در یک جا دچار اشتباه بزرگی شده است و این اشتباه یا در برخوردش با مردم بوده، یا در برخوردش باخود ومحیط پیرامونش، یادر برخوردش باشیوه‌های آموزش؛ یعنی که یا در درون خود نتوانسته ارتباط عمیقی با مردم پیداکند، یااین که ارتباط درست و نقادانه‌ای با خود و محیط پیرامونش نتوانسته ایجاد بکند، یا ارتباط سالم‌وبی‌شائبه‌ای‌باروش‌هاومضامین‌آموزشی‌اش‌نخواسته‌پیدابکند و نتوانسته، یعنی به خودش مجال آموختن نداده و آنچه راکه هم آموخته، مهلت هضم آن را به خود نداده است و نهایت این که در خودش به نوعی صدق و بردباری نرسیده است، و این خصوصیت را می‌شود گفت «دچار چشم و نظر این و آن شدن». این است که یاقوتی در نظر من به آن تاجرزاده‌ای می‌ماند که میراث کلانی به ارث برده و قدرش را نمی‌داند و نمی‌داند هم که دارایی‌اش را چطور خرج کند، پس یکبند و بی‌پروا ولخرجی می‌کند و پولش را اینور و آنور می‌پاشد و ناگهان در مقطعی از عمرش متوجه میشود که عمر و دارایی‌اش حیف و میل شده و به هرز رفته است. ظریفی می‌گفت «پول خرج کردن هم‌فرهنگ‌می‌خواهد» ومن صراحتاً به یاقوتی گفتم، دوست من «آب کم جو، تشنگی‌آور به دست» که البته‌این مصراع جاودانهٔ‌مولانارابا‌خیلی‌کسان‌گفته‌ام که شنیده یا نشنیده‌اند و دریافته یادرنیافته‌اند. اما عقیده دارم که همین نیم بیت می‌تواند سرمشقی کامل‌برای هر نویسنده‌ای باشد: آب کم جو، تشنگی‌آور به دست.

ف. نویسندگان دیگری را که در این رده بشود مطرح کرد، شاید یکیش نسیم خاکسار باشد.

د. نسیم، هم از لحاظ سن و سال و هم از لحاظ شگرد و شیوه بینابین قرار دارد.

ف. در ادبیات کارگری به عنوان چهرهٔ مشخصی مطرح است.

د. اما من آن داستان‌هایی از نسیم را بیشتر می‌پسندم که بار عاطفی صمیمانهٔ او را دارند و نه آنچه را که او به قصد ساختن ادبیات کارگری نوشته است، مضافاً که در کشور ما هنوز ادبیات شکل یافتهٔ کارگری به وجود نیامده تا نسیم را چهرهٔ مشخص در آن بینگاریم. این توضیح لازم است که ادبیات حزبی رانباید با ادبیات کارگری اشتباه گرفت.

چ. و درویشیان چه؟ دربارهٔ درویشیان. . .

د. در جایی گفتم انگار. اما به طور مشخص، آثار درویشیان بیشتر مغلوب عواطف شدید او می‌شوند و از عنایت و توجه فنِ نویسندگی و زیبایی‌شناسی کم‌بهره می‌مانند. همین است اگر تکنیسین‌ها او را بیشتر از جهت ضعف تکنیک مورد ایراد و حتی بی‌حرمتی لایق شأن خود قرار می‌دهند. چنین به نظرم می‌رسد که صدق و نجابت علی اشرف برنوشته‌های او تأثیر مطلق گذاشته و این تأثیر چندان شدید است که مجال مواجههٔ رندانه با اثر خود را از او می‌گیرد. دلم می‌خواست علی‌اشرف اینقدر مظلوم نمی‌بود و اندک مایه‌ای هم از سعدی در خود می‌داشت (یا اندک مایه‌ای از بیضایی که او خود سعدی معاصر ما است) اما چون چنین است، خودش همواره از آثارش عزیزتر می‌نماید و من هرگاه که به‌او فکر می‌کنم، احساس می‌کنم کارهایش را دوست دارم، اما خودش را ازکارهایش بیشتر دوست دارم، چون علی‌اشرف به معنای واقعی کلمه نویسندهٔ دلسوز و همدرد مردم است.

ف. گلابدره‌ای چی؟

د. او عجول است، عجول است، عجول است. اما همو تنها نویسندهٔ ما است که لحظه‌های انقلاب را برای همیشه در تاریخ ثبت کرده است؛ کاری که از میان تمام نویسندگان ایران، فقط محمود گلابدره‌ای انجامش داد.

چ. و برادرتان حسین، با کبودان؟

د. کبودان، که طبق انتظار مورد عنایت جامعهٔ روشنفکری قرار نگرفت، اثر منحصر به فردی در ادبیات ما است از جهت موضوع و شناخت مقطعی از تاریخ اجتماعی مردم ما در مهاجرت برای کار و نان؛ و کتابی است که فقط با چنان تجربهٔ عملی دشواری که من گواهش بودم، می‌شد نوشته شود و خوشبختانه نوشته هم شد، صرف نظر از این که کبودان یک رمان جاذب است، ارزش مردم‌شناسانه و جامعه‌شناسانهٔ خاصی دارد.

چ. بعد از آن کاری نکرد؟

د. چرا، زیاد. اما چوب مرا زیاد خورد و رنود دقِ‌دلی خود را از من سر او خالی کردند. اخیراً فیلمنامهٔ نوشتهٔ او دارد ساخته می‌شود، به‌نام «پاییز صحرا» که امیدوارم کار خوبی بشود.

ف. دربارهٔ احمد محمود چیزی نگفتید. شاید بشود این طور سؤال کرد که چرا نویسنده‌هایی مثل احمد محمود پرخواننده می‌شوند و مردم آثارشان را با علاقه می‌خوانند، به طوری که می‌شود گفت در حال حاضر، احمد محمود یکی از مطرح‌ترین نویسندگان ما است.

د. بله و به حق یکی از مطرح‌ترین و باارزش‌ترین رمان‌نویس‌های ما است و به گمان من یکی از جسورترین نویسندگان ما هم هست؛ من در خودم هرگز چنان جسارتی ندیده‌ام که مسائل را آنقدر به صراحت بیان کنم؛ و احمد محمود برای اولین بار این کار را در تاریخ ادبیات سیاسی ما انجام داده است؛ و این به نظر می‌رسد که محصول تجربیات زندگی خود محمود باشد؛ چرا که ادبیاتی که او خلق کرده، اصالت و منطق خاص خود را دارد و حتی صراحت بیان محمود ـ به گمان من ـ بازتابی است از مناسبات اجتماعی ـ سیاسی زندگی در بخشی از کشور ما به نام خوزستان، جای رویارویی عریان کار و کمپانی، محیط و موقعی که هیچ حجابی از سنّت در لب تیغ کار و استعمار نمی‌تواند دوام بیاورد؛ پس

احمد محمود ـ با آن که نویسندهٔ اهل جنوب زیاد داریم ـ گویا تنها نویسندهٔ جنوبی است که وجه غالب کارش، مناسبات صریح منطقه را بازتاب می‌بخشد و این ویژگی حتی درنوع‌نثراوهم‌مشخص‌است: نثری ساده ومستقیم و برخوردار از بیان و گفتار بی‌پیرایه وبی‌پیچ وتاب‌مردم درخطوط صریح یک‌محیط صنعتی، در جامعه‌ای گرمازده و دنگال. رمز موفقیت نویسنده در یافتن خوانندگان بسیار هم نتیجهٔ منطقی برخورد صمیمانهٔ اوست با وقایع و مسائل اجتماعی مردمی که خود را در اثر می‌جویند، یا این که دور از اثر هستند و به وسیلهٔ آن می‌خواهند پاره‌ای‌ازکشورو تاریخ‌اجتماعی‌خودرابشناسند، یااین‌که‌می‌شناسند و می‌خواهند بدانند تاریخ اجتماعی‌شان‌چگونه‌درادبیات‌انعکاس‌یافته‌است؛ واین طبیعی‌ترین نوع برخورد از جانب مردم است با یک اثر ادبی یا با آثار یک نویسنده. مگر خود شما نبودید که گفتید با خواندن داستان یک شهربه صرافت‌دیدن‌بندرلنگه افتادید و به آنجا سفر کردید؟ چرا. و من کسان دیگری را هم دیده‌ام که واکنشی چون شما داشته‌اند.

ف. بله. . . و حالا صادق چوبک که به نسبت دیگر نویسنده‌های ما، حتی نسبت به افغانی، ناخوانده باقی مانده.

د. صادق چوبک جزو بخشی از تاریخ ادبیات معاصر است، چه خوانده و چه ناخوانده.

چ. بله، چون چوبک بلافاصله بعد از هدایت به ذهن تداعی می‌شود، حتی بیشتر از بزرگ علوی، اما ناخوانده ماندنش نمی‌دانم. . .

د. علّت دارد و علتش این است که چوبک نویسنده‌ای نبوده که جریان مشخصی را در کارش دنبال‌بگیرد تاخوانندگان‌پیوسته‌ای‌داشته‌باشد؛ چون‌آثار چوبک‌دارای نوسانات فراوانی هستند؛ هم از لحاظ مضمون و هم از لحاظ سیاق و شگردهای نوشتن، آنقدر که من حس می‌کنم نویسندگی را شغل دوم چوبک باید به حساب

آورد. ناهمنواختی خوانندگانش را هم محصول ناهمنواختی کارهایش می‌دانم. شما تصور و مقایسه کنید خیمه شب بازی را با تنگسیر و تنگسیر را با سنگ صبور. . . و. . . این کتاب‌ها، انگار کار سه، یا دست‌کم، کار دو نویسنده هستند. آن سلامت تنگسیر را با آن ناخوشی سنگ صبور. . . واقعاً فعالیت‌های مغز آدم عجیب هستند. . . آنچه ارائه شده و ما می‌بینیم متفرق هستند و ادامهٔ یکدیگر نیستند. چوبک در آغاز تحت‌تأثیر هدایت ـ و بدون جوهر ذاتی هدایت ـ به مضامین پست اجتماعی می‌پردازد، اما چون‌فاقدنبوغ‌هدایت‌است، داستان‌هایش رنگ ناتورئالیسی به خود می‌گیرند. بعد از آن در جست وجوی هویتی برای خود برمی‌آید ویکجا به تنگسیر می‌رسدکه نوعی بازگشت به‌گذشته‌های بومی خودش است و به‌نظر من‌داستان باارزشی‌خلق‌می‌کند(داستانی‌که‌رسول پرویزی، کوتاه و خلاصهٔ آن را نوشته بوده است) اما چون تنگسیر را پشت سر می‌گذارد، در سنگ صبور چهره نکبت‌آلود و خنازیری‌یی ارائه می‌دهد و دنبال آن است که سر از روز اول قبر درمی‌آورد که ضعیف و بسیار هم‌کهنه است؛ پس مشاهده می‌شود که کار ایشان سیر تکوینی واتّصال منطقی نداشته است. این است که همچنان مجموعهٔ خیمه شب بازی و در آن میان، انتری که لوطیش مرده بود، از جهتی، و تنگسیر از جهاتی دیگر بهترین آثار او هستند.

چ. و دیگر در این زمینه، مخصوصاً مربوط به بعد از پنجاه و هفت، چیزی به یادتان نمی‌آید؟

د. شاید یک بخش قابل اعتنا از قلم افتاده باشد و آن هم داستان‌نویس‌هایی هستند که خود را قصه‌نویسان انقلاب اسلامی می‌شناسند و من در اوایل انقلاب چند جزوهٔ داستانی به نام بچه‌های مسجد از ایشان خواندم و خیلی هم خوشم آمد از موارد صمیمانه‌ای که در بیان بعضی قصه‌ها بود. اما این جوان‌های پرشور، خیلی زود دچار یک قالب پیش‌ساختهٔ ذهنی‌شدند و بناکردندروی ورقهٔ امتحانی یکدیگر نگاه‌کردن. چون مضمون‌ها مشترک و مشخص بودند وهرکسی استعداد

خود را در بیان موضوع واحد باید می‌آزمود؛ و حالا که من گه‌گاهی قصهٔ چاپ شده در ویژه‌نامه‌های هنری روزنامه‌ها را می‌خوانم، متوجه می‌شوم که دیگر انگار موضوع داستان‌ها برای خودنویسندگان هم‌از تازگی‌پیشین که‌با شور جوانی توأم بود، برخوردار نیستند؛ و خوشمزه‌تر این که برخی نویسندگان تازه مکتبی شده هم رو دست ایشان ـ که دستِ‌کم صداقتی داشتند ـ بلند شده و کار «عدول از صداقت ادبی»رابه‌اوج‌بیمزگی‌رسانیدند. امانکتهٔ بسیارمثبتی که دراین نویسندگان جوان می‌بینم، بار تجربه‌ای است که ایشان از انقلاب و مضامین مذهبی انقلاب در خود باید اندوخته باشند و به عنوان امانتی گرانقدر باید از آن مراقبت کنند. چون خطری که برای هدر شدن این اندوخته‌های ارزشمند تصور می‌شود کرد، بازار دست به نقدِ خرید است، خرید از طرف مطبوعات، خرید از طرف سینما و تئاتر، خرید از طرف تلویزیون و... به همین سبب اکثر ایشان از لحاظ ولخرجی ممکن است دچار وضعیتی مثل آقای یاقوتی (در دورهٔ خودش) شده یا بشوند؛ اما در میان این نویسندگان، بالطبع کسانی هستند و خواهند بود که آرزومند متبلور شدن استعدادها و خلاقیت خود باشند دور از چشم بازار، و امید همان‌ها هستندکه انتظار می‌رود بتوانند تجربیات باارزش خود را از انقلاب و به خصوص جنگی که بر مردم ما تحمیل شده، بی‌شتاب و با تأمل به بیانی شایسته درآورند و ارائه کنند تا محمل زیبنده‌ای برای ارائه بَینش خود ـ که چندان بر آن تأکید دارند ـ باشد؛ و من چنین استعدادهایی در ایشان دیده‌ام و می‌توانم به عنوان نمونه از سیروس سرشار نام ببرم، که به طور سرشتی نویسنده است، اگر خرده فرمایش‌های این و آن مجالی برایش باقی بگذارد و در عین حال بتواند خود را از تأثیرات کاذب موج نو هم در امان نگه دارد.

**ف.** دربارهٔ شعر امروز ایران هم اشاراتی کردید، ولی مایلم بیشتر نظرتان را بدانم.

**د.** من هرگز شعر را به طور تخصصی نمی‌خوانم و به خودم هم اجازه نمی‌دهم که شعر را از نظر فنی مورد بررسی قرار بدهم؛ در نظر من شعر همان جرعه‌ای

است که باید سرکشید و از لحاظ آفرینش هم، شعر لبریز شدن آن‌قطرهٔ نهایی‌ست از روح شاعر. پس من شعر را مثل خود شعر می‌خوانم؛ و شاعرانی را کـه (از معاصرین) همیشه دوست داشته‌ام: شاملو، فروغ، آتشی و سپهری هستند.

**ف.** با توجه به اعتلای رمان در ایران و همه گیر شدنش، به نظر می‌رسد که شعر در مقایسه با رمان، آن طور که باید همپای رمان پیش نیامده، دستِ کم از این بابت که شعر را به همان اندازه‌ای که مردم رمان می‌خوانند، نمی‌خوانند. نمی‌دانم شما این را چطور می‌بینید؟

**د.** البته در قیاس امروز با قبل از انقلاب و به خصوص در آستانهٔ انقلاب، این تأمل قابل درک است؛ چون شعری که ـ مخصوصاً ـ از آغاز دههٔ چهل با مضمون اعتراضی، یا دستِ کم نپذیرفتن، مرحله‌ای ازرشد را طی می‌کرد، درآستانهٔ انقلاب به اوج شکوفایی خود رسید و از لحاظ ارتباطش با مردم، دورهٔ مطلوبی را به دست آورده بود، چون با صراحت قدم به کوی و برزن و میدان گذاشته بود و این سیر، کاملاً منطقی بود؛ چراکه در دهه‌های اختناق، زبانِ مبهمِ شعر بود که درون مردمانی از لایه‌های گوناگون را بیان می‌کرد. اما به نظر می‌رسد که نوعی حجاب خاص برای شعر لازم است، چون به محض این که مردم توانستند درونیات خود را به بیان سادهٔ خود بر زبان بیاورند، دیگر نیاز به شعر که الزاماً در پرده‌ای از ابهام پیچیده است، برای دوره‌ای کوتاه از میان رفت. از این جهت که توده‌های انبوه مردم بیان ساده و صریحی از مسائل خود را می‌طلبیدند و روشنفکرانی هم که بیشتر خواسته‌های کلی خود را در شعر می‌جستند، مجال تازه‌ای یافتند تا به مسائل نظری که امکانش برای مدتی پدید آمده بود، بپردازند. پس شعر برای مدتی پسِ دست گذاشته شد، اما می‌توانست جریان طبیعی خود را طی کند در صورتی که راستای سیاسی جامعهٔ بعدازانقلاب، از چنان شرایط ذهنی‌یی برخوردار می‌بود که بتواند شعر را خویش و نزدیک خود بداند که می‌دانیم چنین نیست. به همین سبب اجتناب‌ناپذیر است که در شرایط تازه، شعر دورهٔ نوین خود را با

جست وجوی اقلیّت خوانندگانش وارتباط تازه با آن‌ها ایجادکند و ایجاد خواهد کرد؛ منتهی این شروع تازه، در دوره‌ای که ما هستیم، کار ساده‌ای نخواهد بود، مخصوصاً از این بابت که دورهٔ تازه شاعران خود را می‌طلبد و پیدایی شاعری که حقیقتاً شاعر باشد و الزاماً ریشه در نسل پیش از خود داشته باشد، ساده و آسان نیست؛ چون از یک طرف باید توانسته باشد شعرای بزرگی چون نیما و شاملو و فروغ و اخوان و سپهری را در خود هضم کرده و از آن‌ها برگذشته باشد، از طرف دیگر باید بتواند قابلیت‌هایی متناسب با شرایط پیچیده و بغرنج دورهٔ حاضر، در ادراک و در بیان، داشته باشد. در این معنا، دورهٔ ما سومین دورهٔ شعر معاصر خواهد بود و شعرای این دوره، سومین نسل شعر معاصر. به این ترتیب، دشواری کار، اصلاً درکم خواننده بودن شعر خلاصه نمی‌شود، بلکه کمبود خواننده یکی از جنبه‌های شعر اکنون است که می‌تواند با قدرت شعر جبران شود.

چ. البته شعر تفننی‌تر هم هست نسبت به رمان، چون خواندن رمان، به لحاظ حجمش هم وقت می‌خواهد و هم کمی زحمت دارد و انگار که خوانندگان شعر، نمی‌توانند به چنین زحمتی تن بدهند، یعنی آسان طلب هستند. . . در حقیقت شعر کمی هم لوکس است.

د. البته این‌ها هم وجوهی هستند. علاوه بر این، فهمیدن شعر هم زیاد ساده نیست.

**ف. شما را چه چیزی در شعر ـ منظورم شعر امروز است ـ جلب می‌کند؟**

د. خود شعر، چون به نظر من یک قطعهٔ مکتوب، یا شعر هست یا شعر نیست. اگرآن‌مکتوب‌شعرباشد،آن‌وقت‌می‌توان‌وجه‌شاخص وبرجسته‌اش را بازشناخت. اما در هر حال، یک شعر با بیان خود معرفی می‌شود،که‌بیان وزبان شعر، نمایشی از خود شاعر است. بنابراین، آنچه از یک شعر مرا جلب می‌کند و تحت‌تأثیر قرار می‌دهد، قدرت و کفایت شاعر است. قدرت وکفایت دربیان وآفرینش و صداقت

در باوری که شاعر از معنای کار خود دارد.

ف. می‌رسیم به نشانه‌های سوررئالیسم در ادبیات کلاسیک ایران که یک‌بار گفتید و حالا می‌خواستم اشاره‌ای داشته باشید.

د. آنچه در این باره می‌شناسم، عمدتاً مربوط می‌شودبه‌ادبیات وفرهنگ عرفانی ما و یا زمینه‌های عرفانی در ادبیات؛ مثل برگذشتن سیاوش از آتش در حماسهٔ فردوسی. دیگر آنچه که ریشه و پیشینهٔ مذهبی دارد، مثل قرآن خواندن سر بریدهٔ امام حسین (ع) در تشت خونین. و این نشانه‌ها در ادبیات عرفانی ما بیشتر و گسترده‌ترند؛ شاید به لحاظ حس و حال خاص عرفا که مرز میان‌واقعیت و خیال در زندگی ایشان نازک‌تر از تار مویی است. فی‌المثل نقل است که بایزید در جمع مریدان نشسته بود و چون بانگ «الله اکبر» را از منارهٔ مسجد شنید، گفت: «ان اکبر منهُ» و مریدان حیرت کردند و شیخ که به خود آمد، او راگفتند: «کفر گفتی!» شیخ گفت: «محال است.» ایشان گفتند «تو گفتی و ما شنیدیم.» شیخ گفت: «این بار اگر بایزید کفر گفت، شما هر کدام خنجری برداشته و او را شرحه شرحه کنید.». . . بار دیگر که شیخ دچار می‌شود، مریدان به قصد شیخ خنجرها را بیرون می‌کشند، اما چون هجوم می‌برند، در هر سوی دیوار بایزیدی می‌بینند ایستاده، یعنی که دورتادور خود بایزید را می‌بینند، بدین معناکه بایزید چندان نزد خدا عزیز است که همه جا بایزید هست. یا روایت شفاهی دیگری دربارهٔ شهادت عین‌القضات. می‌دانیم که کشتن عین‌القضات به طرق گوناگون روایت شده، اما آنچه در این میان جالب است، تلفیق زمانی ـ مکانی عین‌القضات و باباطاهر است در ذهن مردم، و دید و پندار مردم در ساختن این روایت؛ و آن از این قرار است که سر عین‌القضات را در مدرسه بریدند و سپس تن و سر وی را به میدان شهر آوردند تا به تماشا بگذارند. مردم گرد نعش حلقه زده و ایستاده‌اند که باباطاهر از دور پیش می‌آید، مردم را کنار می‌زند و لحظه‌ای مقابل شهید می‌ایستد و سپس با پا به شانهٔ او می‌زند و می‌گوید: «مردان خدا این گونه نخسبند!» در حال عین‌القضات

بلند می‌شود، سربریده‌اش را از خاک برمی‌گیردمی‌زندزیربغلش، ازمیان شانه‌های جمعیت راه باز می‌کند و می‌رود. . .

ج. عجیب است، انگار ما به طور غریزی این‌ها را در خودمان داریم؛ در همان داستانی که گفتم مردی است که خودش تابوتش را بر دوش می‌گیرد و می‌برد، وقتی مأموران گورستان از بردن جنازه‌اش خودداری می‌کنند، او خودش تابوتش را روی دوش می‌گذارد و می‌رود طرف گورستان.

د. بله. . . گذشتهٔ زندگی و فرهنگ و اساطیر یک ملّت، بی‌ارادهٔ فرد، در او جریان دارد.

ف. شعری هم سزار وایخو شاعر بولیوی دارد که شخصی در جنگ شهید می‌شود و بعد افراد یکی‌یکی می‌آیند و از او می‌خواهند که زنده بشود، برخیزد و راه بیفتد، اما او تکان نمی‌خورد، تا این که تمام مردم می‌آیند و به او می‌گویند برخیز و او بلند می‌شود و راه می‌افتد؛ و این درست همان روایتی است که شما دربارهٔ عین‌القضات نقل کردید.

د. بله، یک مضمون با دو دید متفاوت: یکی دید اجتماعی امروز و آن یک، دید عرفانی دیروز که مردم را فقط ملاحظه می‌کند و برگزیده را والا و عزیز می‌دارد؛ چراکه عین‌القضات ـ مثلاً ـ تا پایان عمر، حتی یک نفر را محرم خود نمی‌یابد تا با او سخن دل خود را بگوید «در هر حرفی از این نوشته، هزارهزار خروار درد است. بس رنجورم و کس نیست که با او دمی بزنم.» [نامه‌ها] و سرانجام «ندانم که سر در زبان خواهم کرد یا در قلم.» اشاره‌ام به وجه تنهایی و عزلت عرفاست و این که مردم در جهان‌بینی ایشان جایی دارد مغایر با جایی که در جهان‌بینی شاعر امروز امریکای لاتین دارد. پس بدیهی است که در اسطورهٔ عین‌القضات هم مردم ایستاده برگرد نعش او نقشی در برانگیختن‌ش نداشته باشند، بلکه کلام همزبانی چون بابا طاهر است که باید کارساز بیفتد.این هم یک تصویر غریب و بدیع از

بایزید به نشانهٔ فراگذری ذهن از حدود و ثغور و باورها، که «به صحرا شدم، عشق باریده بود و زمین تر شده. چنانک پای به برف فرو شود، به عشق فرو می‌شد.»

□

چ. حالا می‌رسیم به اظهارنظر شما دربارهٔ ادبیات جهان و تأثیرش بر شما و مسئلهٔ ترجمه.

د. می‌دانید که ادبیات جهان، میدانی به وسعت خود جهان را دربر می‌گیرد و اظهارنظر دربارهٔ آن‌کارساده‌ای‌نیست، بلکه‌خیلی‌هم‌مشکل وتاحدودی غیرممکن است؛ و مسئلهٔ ترجمه برای من بسیار مهم و مترجمان در نظرم قابل احترام بوده‌اند و هستند؛ چون من زبان خارجی نمی‌دانم و تنها به واسطهٔ مترجمان خودمان بوده که با ادبیات جهانی آشنا شده‌ام. به‌همین‌سبب‌می‌توانم تأثیرپذیری خود را از ادبیات جهانی ـ در همان حدودی که ترجمه شده و من خوانده‌ام ـ بیان کنم. در این معنا هم به طور خلاصه می‌توانم برای تأثیرپذیری خودم، سه دوره قائل بشوم. دورهٔ نخست را عمدتاً تحت تأثیر بالزاک، ماکسیم گورکی و جان اشتاین بک بوده‌ام. دورهٔ دوم که تأثیر آن را باید همیشگی در زندگی‌ام‌بدانم، تحت تأثیر داستایوسکی، شکسپیر و نیچه بوده‌ام؛ و دورهٔ سوم که بیش از تأثیر، امید وهمدلی وهمبستگی در من ایجاد کرده، مرحلهٔ آشنایی‌ام باادبیات امریکای لاتین بوده است و به طوری که گفتم ادبیات امریکای جنوبی، بیشتر از جهت ایجاد امید و اعتماد به نفس، برایم اهمیت داشته و بر من اثر گذاشته است.

چ. نویسندگان بزرگی مثل تولستوی، شولوخوف و رومن رولان چه؟

د. بیشتر تولستوی و شولوخوف و کمتر ـ شایدخیلی‌کم، یااصلاً ـ رومن رولان، چون از دو کتاب‌بزرگ او، ژان‌کریستف را در جوانیم بادشواری وخستگی خواندم وتأثیری‌اگرازآن‌گرفته‌باشم، ازشخصیت‌کریستف بوده درنوع برخورد جان‌سختانهٔ

او بازندگی و نه تأثیری از بابت ساخت وپرداخت داستانی؛ و جان شیفته را هم که سال ۵۶ دیدم، بیش‌از دوجلدش را نتوانستم بخوانم، چون‌به‌نظرم‌رسیدکه قهرمان داستان، مخصوصاً آنت‌از پیش‌در ذهن نویسنده‌ساخته‌شده ومن‌درست‌تر می‌دانم که قهرمان‌داستان در طی‌زندگی ایجاد شده در رمان و طی ارتباطات زنده، ساخته و پرداخته بشود. جنگ و صلح را هم ـ البته نه روان ـ در جوانی خواندم و یادم هست‌که‌بسیارمجذوب‌عظمت‌کار و نویسنده‌اش شده بودم و بعد از آن هم گاهی پیش آمده که یک یا دو فصل آن را بخوانم. اما دُن آرام را خیلی روان خواندم و بجز پاره‌هایی مربوط به صحنه‌های جنگ که‌آن پرداخت‌های قدرتمند و پرجاذبهٔ جنگ وصلح را نداشتند، بیشترین قسمت‌های‌رمان، شیفتگی‌خاصی در من ایجاد کرده بود، به حدی که دوهفته درخانه نشستم و یکسره دُن آرام خواندم؛ و بـه استثنای جن زدگان و جنایات و مکافات، دن آرام یگانه رمانی بود کـه توانستم پیوسته بخوانمش؛ و آن در حالی‌بودکه‌برادرم نورالله در بستر بیماری (سرطان خون) خوابیده‌بود وآرزو می‌کردم، کاش‌او زنده بماند، تابتواند دن‌آرام را بخواند؛ اما از این نویسنده، زمین نوآباد را با سختی زیاد و حتی می‌شود گفت با خستگی خواندم.

چ. در میان نویسندگان امریکای لاتین، این روزها، گارسیا مارکز خیلی مطرح است، آیا شما هم اشاره به او داشتید در گفته‌هایتان؟

د. نه مشخصاً، چون من با رمان آقای رئیس جمهور بود که با ادبیات امریکای جنوبی آشنا شدم و گارسیا مارکز را بعدها شناختم. در حقیقت صد سال تنهایی مارکز را در بند ۷ قصر خواندم و شگفتا که اصلاً نپسندیدم و یکی دو نفر دیگر هم که آن را خوانده و بسیار پسندیده بودند، از نپسندیدن من دچار تعجب بودند و این مرا به شک و تأمل واداشت که لابد درکش نکرده‌ام، پس وقتی بیرون آمدم بار دیگر شروع کردم بخواندنش، اما بیش از هفتاد ـ هشتاد صفحه جلو نتوانستم بروم. بار سوم و بار چهارم شروع کردم،بازهم‌نتوانستم‌پیش‌بروم؛ وحالا منتظرم

بار پنجم شروع کنم و برای بار دوم آن را تا آخر بخوانم، شاید با آن‌هایی که صد سال تنهایی را زیاد پسندیده‌اند، همعقیده بشوم. اما وقتی گزارش یک جنایت را از گارسیا مارکز خواندم، دچار همان شگفت‌زدگی شدم که وقت خواندن قصهٔ کوتاه مرگ در جنگل از آکوتاکاوا ـ نویسنده ژاپنی ـ شدم؛ و چندی بعد، ترجمهٔ دیگری از آن را گزارش یک مرگ خواندم و اگر عمری باقی باشد گمان می‌کنم هر سال، اقلاً یک بار بخوانمش، درست مثل بوف کور، بیگانه و مرد پیر و دریا. پیش از آن کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد را خوانده بودم و بعد از آن داستان فوق‌العادهٔ اورسولای ساده دل و مادربزرگ را خواندم؛ و پیش از همهٔ این‌ها، یک قصه کوتاه از مارکز خواندم که موضوعش سفر مادری بود با قطار به جایی که پسرش را آنجا کشته بودند و همان قصهٔ کوتاه‌نشان‌می‌دادکه‌خواننده‌با نویسنده‌ای بزرگ مواجه است؛ اما ساعت نحس و پاییز پدر سالار را بالاخره نتوانستم تا پایان بخوانم.

ف. حالا می‌خواهم بدانم که به نظر شما، ادبیات ما چقدر ظرفیت جهانی دارد؟ به خصوص ادبیات رمان ـ داستانی.

د. به گمان من، همان‌قدر که قدرت جهانی دارد. البته نظری هست در این مورد که زبان فارسی، زبانی بسته است در یک محیط جغرافیایی محدود. اما این یک مانع جدی نیست به نظر من و بیش از حدود خودش نباید جدی گرفته شود، چون اگر ادبیات در میان یک ملت پا بگیرد و قدرت لازم را پیدا کند، خود به خود مرزها را خواهد شکست، گیرم ده سال دیرتر. بدون شک این موضوع که ادبیات بارزترین نشانهٔ هویت یک ملت است و در نظر حکومت‌های استعماری، ما کشور و ملتی هستیم که نباید فرصت بازیابی هویت خود را داشته باشیم، نکاتی هستند که باید مورد ملاحظه و تأمل قرار گیرند؛ اما این واقعیات، بدان معنا نیستند که تصور شود ادبیات ما امکان و ظرفیت جهانی شدن ندارد؛ و زبانِ بسته‌در محدودهٔ‌جغرافیایی هم‌نمی‌تواند بهانهٔ موجهی باشد. در این مورد، توجه و دقت و ایراد و انتقاد بایستی متوجه نقاط ضعف خود ما در کار باشد؛ این از

یک جنبه. از جنبهٔ دیگر هم باید این اعتقاد به وجود آید که اگر ادبیاتی قدرت لازم‌را در میان ملت خود بیابد، خواهدتوانست‌مرزهارابشکند. وادبیاتی می‌تواند جهانی بشود که ابتدا دارای هوّیت و قدرت لازم و مجاب‌کنندهٔ بومی ـ سرزمینی در عرصهٔ جهانی باشد.

ف. ما داریم به پایان بحث‌مان نزدیک می‌شویم؛ در طول بیش از یک سال که ما داریم مزاحم‌تان می‌شویم و از شما بهره می‌گیریم، رمان کلیدر را به پایان رسانیده‌اید که باقیماندهٔ بحث ما به آن مربوط خواهد شد ـ هرچند که بیش از همان چهار جلد چاپ شده را نخوانده‌ایم ـ اما پیش از آن که بپرسیم از پایان کارتان راضی هستید یا نه؟ و اصلاً پیش از آن که وارد بحث دربارهٔ کلیدر بشویم، می‌خواستیم راجع به تأثیرات کلی ادبیات جهانی روی کارتان سؤال بکنیم

چ. یا خلق دوباره و درست چهرهٔ انسان ایرانی را.

د. این تأثیر اجتناب‌ناپذیر بوده و هست، و در عین حال لازم و ضروری هم هست. و من باید در جایی که به دورگهٔ تأثیراتی روی خودم اشاره کردم، به این مورد ادبیات جهانی هم می‌پرداختم به عنوان شِقّ سوّم. چون بدون ارتباط و تأثیرپذیری و درک ادبیات جهانی، نویسندهٔ امروز بودن و نویسندگی کردن یک شوخی کودکانه است. اما با توجه به اهمیت این رابطه و تأثیر، تمام کوشش و همّت من درکارهایم خلقِ درستِ چهرهٔ ایرانی بوده است. به همین مناسبت شما قدیر کربلایی خداداد را با ویژگی‌های خاص خود و محیطش در هیچ کجا نباید بتوانی گیر بیاوری. ماه درویش را در هیچ ادبیاتی نباید بتوانید گیربیاورید، بابقلی بندار در هیچ داستانی غیر از کلیدر نیست و نباید باشد، در حالی که ممکن است به عنوان یک چهره، در همه جا وجوه طبقاتی نزدیک داشته باشد. چون وجه عمدهٔ خلاقیّت، ویژگی یک اثر هنری است.

ف. به عنوان تیپ و کاراکتر. یعنی این که هم خصوصیات تاریخی و هم خصوصیات فردی و هم خصوصیات طبقاتی با هم منتخب می‌شود.

د. بله؛ چون از لحاظ کردار طبقاتی نمونه‌هایی در تاریخ ادبیات ممکن است گیر بیاورید که مثل بابقلی بندار عمل کرده باشند، امّا بابقلی بندار نبایستی شبیه به آن‌ها باشد. من تمام همّتم این بوده که شخصیت کاملاً ایرانی با توجه به تمام روابط و پیوندهـای اجتماعی و جامعه‌شناختی خودمان خلق بشود و حسرت این را داشته‌ام که پیشینیانی مثل تولستوی در ادبیات نداشته‌ایم، و همیشه یکی از حسرت‌های من این بوده که چرا هدایتِ ما را این جامعه نتوانست حفظ کند تا امثال من بتوانیم به او تکیه کنیم. این خیلی ارزشمند است که انسان بتواند به گذشته‌اش تکیه کند، بتواند روی باروی گذشته بایستد و ببیند که آفتاب‌کی طلوع خواهد کرد. با چنین احساسی است که من خودم را مدیون تمام کسانی می‌دانم که حداقل یک کلمه به ما یاد داده‌اند؛ و به همین علّت است که من کوشیده‌ام خودم را با گذشته‌های دور خودمان ربط بدهم. و باز در واقع به همین علت است که نگرش من فراتر از حدود بستهٔ خصومت‌های سلیقه‌ای و حتی عقیده‌ای است در ادبیات؛ چون برای ادبیات یک اهمیت عمیقاً ملی قائل هستم. از این بابت مناسبات خیلی جالبی هست بین ماکسیم گورکی و تولستوی، باآن یکی، غول تمام ادوار ادبیات ـ به عقیدهٔ من ـ داستایوفسکی. این برخورد نفی وجذب خیلی تماشایی است. من جای پای داستایوفسکی را در آثار عمدهٔ گورکی می‌بینم، در حالی که گورکی از لحاظ بینش و برخورد و جهان نگری و فلسفهٔ زندگی اصلاً با او در تضاد است. پس این زندگی آغشته است و این آمیختگی را نمی‌شود به سادگی تفکیک کرد، که یعنی بگوییم اکنون من ادبیات پرولتاریا را خلق می‌کنم یا این که ادبیات بورژوازی را. به سبب همین آمیختگی است که گورکی با جهان بینی خاص خودش که متضاد با بینش داستایوفسکی است، از او تأثیر می‌پذیرد و نهایتاً موجب غنا و اصالت ادبیات یک ملت می‌شود. شولوخوف هم خیلی مثال‌جالبی‌است‌در رَوَندِحرکتِ‌ادبیاتِ روسیّه تاشوروی. چون او تمام نشانه‌های

ادبیات روس را در آثار برجستهٔ خودش حفظ کرده، و چنین ادبیاتی‌پدر و مادردار است. من یک عمر است توی این مملکت دارم دنبال پدر و مادرادبیاتم می‌گردم. بیخودی نیست که می‌روم تاریخ سیستان را می‌خوانم، بیخودی‌نیست که می‌روم از غزل حافظ مطلب در می‌آورم. بیخودی نیست که می‌روم مولوی را می‌خوانم و می‌خواهم پیدا کنم پیشینه‌ام را؛ می‌خواهم پیدا بکنم. آخر تکه پاره کرده‌اند، هرکدامش را یک گوشه خاک کرده‌اند. هر کدامش را سوزانده‌اند. بایدبنیاد گذاشته بشود؛ یک سنّت درست بایستی گذاشته بشود. آخر ما بچه‌های پدر و مادر گم کرده‌ای هستیم. هر که آمد قتل‌عام کرد و رفت، قلع و قمع کرد و سوزاند و رفت. غارت کرد و سوزاند و برداشت برد و رفت. و آن‌هایی هم که بر قدرت ماندند کم از تاراجگران نیاوردند؛ این است که من عطار را روی چشمم می‌گذارم. یک بار کسی دید که من نیچه می‌خوانم، طعنه زد که آقا را، نیچه می‌خواند! گفتم خاک بر سر من؛ آخر اگر ما یک نیچه می‌داشتیم ازش دو تا هم ماکسیم گورکی در می‌آمد. در هر حال، به نظر من آن حرف معروف ناپلئون کاملاً درست است که انسان دنبال آن چیزی می‌رود که ندارد. شاید رغبت و شیفتگی ما هم نسبت به گذشته و گذشتگان با چنین معنایی توجیه بشود. اما درست یا نادرست، من همیشه دنبال آن چیزی رفته‌ام که نداریم و نداشته‌ایم، و کوشش کرده‌ام به عنوان پسری که پدرش را گم کرده این پدر را در خودش پیدا بکند. کوششم را کرده‌ام. اگر یک کوشش ارادی در کار من بوده باشد، همین است: خود را باز یافتن.

**ف.** پس به این ترتیب شما یک نویسندهٔ ایرانی هستید؟

**د.** امیدوارم باشم، یا امیدوارم و آرزو می‌کنم و کوشش می‌کنم که باشم.

**ف.** یعنی کسی که با معیارهای ایرانی می‌نویسد، و در نتیجه برای رمان جدید فارسی قاعدهٔ تازه‌ای می‌آفریند؟

**د.** که این قاعده مستثنی نیست از برآیند قواعد رمان‌نویسی تا آنجا که توانسته‌ام

کسب بکنم.

چ. از کل جهان؟

د. از کل ادبیات جهان تا حدودی که توانسته‌ام درک کنم. بله، تمام کوششم این است. من یک روز به یکی که اینجا بود گفتم اگر تو نتوانی (مثلاً) در اسپانیا رمان مرا بگذاری روی‌میز و بگویی این است اثرِ ایرانیِ ما، اصلاً حضور من در ادبیاتِ این دنیا زاید است. هنوز مسئلهٔ ملّی در میان مردم جهان، مسئلهٔ قدرتمندی است و من می‌خواهم به عنوان نویسنده‌ای از ملّت ایران حضور داشته باشم در این دنیا، گرچه ممکن است همین حالا هم این ملاکی تنگ‌نظرانه بنماید، اما نظر کسانی که مایل نیستند به انگیزهٔ چنین تلقی وخواستی توجه کنند، ونمی‌خواهند بفهمند بر ما مردم چه رفته است، برایم ارزشی ندارد.

ف. یعنی در واقع یک هویّت ملی را می‌خواهید کلاسه کنید، و برای انسانِ ایرانی بیافرینید. آینه‌ای رو به رویش قرار بدهید که خودش را عریان و حقیقی در این آینه نگاه کند.

د. هویّت ملی؛ عبارت بسیار جالبی به کاربردی. هویت ملّی. بله. تا کی ما از قهرمان‌های ادبیات امریکا، از قهرمان‌های ادبیات انگلیس، و قهرمان‌های ادبیات فرانسه و روس مثال بیاوریم؟ چرا نباید یکی از قهرمان‌های ایرانیِ ادبیات را به عنوان یک خصیصه و یک سرشت بتوانیم نام ببریم؟ چرا نباید بتوانیم یکی از قهرمان‌های بزرگ علوی را ما نام ببریم، چرا نباید از حاجی آقا ـ که می‌توانیم ـ نام ببریم، چرا نباید بشود از حاج میران نام برد؟ قهرمان‌های ادبیات ما هم این‌ها هستند دیگر.

ف. اصلاً آن آهو. آهو به راستی یک نمونهٔ خیلی خوب است برای شخصیت‌آفرینی، در شوهر آهوخانم. یا زرین کلاه در زنی که مردش را گم

کرده بود. . . که بعد در مرگان تجلّی می‌کند، به طرز خیلی عالی‌تر. این‌ها هویتی هستند برای کاراکتر و تیپ‌آفرینی در ادبیات معاصر ما که خیلی جای‌شان خالی است. و علویه خانم هدایت. . . که متأسفانه تجلّی چندانی ـ تا آنجایی که من یادم هست ـ در آثار دیگران ندارد.

**د.** اتفاقاً این کار از دست همین امیرخان خودمان برمی‌آید، چون در این مایه خوب کار کرده است. عطف توجه به این که همهٔ ما از تاریکخانهٔ هدایت» بیرون آمده‌ایم.

**ف.** بله درست است.

**د.** هنوز تو خیابان‌ها، کوچه‌ها و خانه‌های ما پر از «علویه خانم»های جورواجور است.

**ف.** و بی‌شک، این چهره‌هایی که به عنوان هویّت ملّی حتی آفریده می‌شوند، چیزی نیستند که به میل و ارادهٔ شخص، چون عروسک «ساخته» شوند. یعنی مثلاً من از هر تیپی خوشم آمد، بنابراین واردش کنم؛ که می‌خواهم هویت ملّی بسازم.

**د.** نه، این که دیگر واضح است که او باید به تو فشار بیاورد که واردش کنی. مسئلهٔ قیام‌های دهقانی در ایران، سابقهٔ سنّتی دو هزار و پانصد ساله دارد. اگر که گل‌محمد در کلیدر تجلّی و بروز پیدا می‌کند، چنان سنّتی را در پی خودش دارد. من که به عشق خودم نیامده‌ام ـ مثلاً ـ حالا این را بگذارم آن را بردارم. نـه؛ در ادبیاتِ واقعی و راستینِ یک ملت، چهره‌های اصیل خودشان‌به تجلّی‌در می‌آیند. مـا از کلمبیا چه می‌دانستیم؟ این صد سال تنهایی است که به ما می‌گوید این‌هـا کی‌اند. این‌بازسازی‌تاریخی ـ فرهنگی ـ اجتماعی‌یک‌ملت‌است‌دیگر، و نویسنده ارزشش اینجاست.

**چ.** توی این ردّیابی رگه‌ها که می‌گردید تنها به آثار ایرانی خوبست بسنده نکنید.
**د.** از این بابت همان‌طور که گفتم من پاره‌ای از این کلیّت هستم. و کار من در این جهان، ادبیات است و در این معنا از تمام زمینه‌های مربوط به خودش تا آنجایی که مهلت و مجال یافته بهره‌مند شده. التفات می‌کنید؟ از کجا معلوم که یک تکه از جان اشتاین‌بک در من نباشد؟ و همین‌طور شکسپیر. نگاهی که من به یک پرنده کرده‌ام در سال‌هایی دور بر یک درختی که نمی‌شناخته‌ام، کجا رفته است؟ آن سال، آن روز، آن لحظه، آن حالت، آن پرنده و آن درخت که یک مجموعهٔ کامل را تشکیل می‌داده، چه شده است؟ جز این است که بازتابش در من هست؟ وقتی من می‌گویم «من» وجود است و جزئی از این وجود کل، به این معانی است. آن آبی را که در یک روز تشنگی نوشیده‌ام با عباراتی که از آناتول فرانس خوانده‌ام، در خودم دارم. آنچه می‌گویم در پیوند با حرف امیر است که گفت خوب است ما منحصر نکنیم به ادبیات خودمان. من گاهی فکر می‌کنم که... آرایش داستان را از چه یاد گرفته‌ام؟ آیا مربوط به این نیست که کارهای یدی گوناگون انجام داده‌ام؟ یا تنظیم، نظم کلمات، تنظیم و تفکیک بخش‌ها، آیا این مربوط به این نمی‌شود که من با تعلّقات مختلف زمین در تماس بوده‌ام، که با جویبارهایی، با دیوارهایی، با مرزهای گیاهی تفکیک می‌شده؟ همچنین دقت و توجه به قالی، بافت و نقش قالی، به اجزاءِ هماهنگی که یک کلیّت را تشکیل می‌دهند. آن لحظات طولانی که در بازار کاشان ایستادم و نگاه کردم به مرد هنرمندی که روی میز کوچکش خمیده بود و انگار سال‌ها بود که متمرکز شده بود روی آفریدن یک نقش؛... آن لحظات چه شده‌اند؟ گم شده‌اند؟ نه! آن لحظات با کوچه‌های تو در تو ی دیکنزو داستایوفسکی در من تلفیق شده‌اند. و یا این تأمّلی که من در کارم دارم که حوصلهٔ همه را سر برده، آیا مربوط به راه‌هایی نبوده که من پیاده طی می‌کرده‌ام در متن این کویر، در زیر آفتاب، تنها و به امید یک نقطهٔ کوری در آن دور. مگر خوشهٔ گندم در دنیا کم است؟ همه جا پر از خوشهٔ گندم است! اما چرا الان وقتی می‌گویم خوشهٔ گندم، آن مارواری خوشه را حس می‌کنم و آن جوانه‌ها را زیر این انگشتانم لمس و حس

می‌کنم و رنگش را هم در فصل سبز و هم در فصل درو می‌بینم و این گندم به عنوان یکی از زیباترین جلوه‌های پدیده‌های روی زمین چگونه در من نمی‌تواند انگیزه‌ای باشد برای ساختمان و ظرافت‌های زیبای ساختمان داستان‌نویسی؟ به این ترتیب چطور می‌توانسته‌ام تأثیر نپذیرم مثلاً از درام شاه‌لیر؟

چ. جالب است این که شما می‌گویید در فرم و تکنیک و ساختمان از زندگی و کار بهره گرفته‌اید و این تأییدی است بر فراگیر بودن استتیک که حال کمی هم جنجال برانگیز شده. جالب بودنش این است که شما به فرم و ساختمان کارتان اشاره می‌کنید.

ف. ولی اگر ما معتقد باشیم که فرم و محتوی از هم جدایی‌ناپذیرند، این حرف ایشان، هم نتیجه گیری من را شامل می‌شود و هم نتیجه گیری تو را.

د. چرا من به خوشهٔ گندم نگاه کردم و پسر ارباب ده ما به خوشهٔ گندم آن جور نگاه نکرد؟ این می‌شود انگیزه برای این که من از زمین دیم خودمان که گندمش مثل خلال بود می‌آمدم به دشت اربابی، و این گندمزار زیبا را که آب خورده بود از کنار جوی با عشق و در عین حال دریغ نگاه می‌کردم؛ آن قدر که در حیات گندمزار غرق می‌شدم و اصلاً به فکر تفکیک فرم و مضمون نبودم! این‌ها، این دیده‌ها چه می‌شوند؟ جز این است که جزو وجود آدمیزاد می‌شوند؟ و جز این است که به جای خود تبدیل می‌شوند به انگیزه و علّت و لاجرم کار و اثر؟ من حس می‌کنم وجود آدمی نشانه‌هایی از این کل را در خودش دارد. مثلاً بعضی‌ها با تحسین به من می‌گویند تو چقدر آسمان در آثارت داری، و این آسمان کلیدر چیست؟ خیلی خوب، این آسمان، آیا تنهاچشم‌انداز انسانی نیست‌که هیچ جایی در این زمین ندارد و شب که می‌رود تن را آسوده کند تا فردا بتواند به کار بزند، به آسمان‌نگاه می‌کند؟ کم‌بوده‌اند شب‌هایی‌که من پیش‌از خستگی‌کار روز در آسمان غرق بشوم؟ واقعاً اصلاً کم نبوده‌اند. بلکه این غرق شدن در آسمان برای من به صورت عادت درآمده بود که حتی وقتِ آمدنم به شهر جاهایی که می‌گرفتم برای

اجاره، حتی‌الامکان سعی می‌کردم جاهایی باشندکه‌بتوانم شب‌ها تا آخر پاییز زیر آسمان بخوابم و به آسمان نگاه کنم. اگر شده به اندازهٔ یک پلاس جا. این‌ها همه‌اش موج‌های وجود است‌که درانسان‌جاری‌می‌شود و هر لحظه‌اش بارِ خاصی دارد.

چ. لمس اشیاء هم در آثارتان با جان و دل انجام می‌شود. یک روایتی دارید که تکرار می‌کنید و آن این است که چیزها را دل انگشت می‌مالند و این خیلی جالب است برای من که دل را گذاشته‌اند برای انگشت. . . من اول فکر می‌کردم که با کلیدر آمده، بعد دوباره اخیراً باشیرو را خواندم دیدم نه، حتی آن تو هم آمده. البته در جای خالی سلوچ هم زیاد است.

د. بله، ما نام‌های بیشتر اندام آدمی را در مورد ابزارهای مختلف به کار می‌بریم. مثلاً می‌گوییم دیوار باغ من شکم داده، یا پشتِ بار را خم کن، یا سرِبار را بده جلو، یا کمرِ جوال را بشکن و. . .

ف. یعنی صفات انسانی قائل شدن برای اشیاء؟

د. شاید نشانه‌های اندام انسانی را دادن به چیزها، و اشیاء را به حسب صفاتِ انسانی دیدن.

ف. در واقع این نوعی شاعرانه رفتار کردن با زندگیست. یک شاعر این کار را می‌کند.

د. نمی‌دانم، در هر حال مثلاً ما می‌گوییم که، سینهٔ دشت. کفِ دست. دلِ انگشت، پاشنهٔ سر. پاشنهٔ پا. دیگر چیزهایی از قبیل کلهٔ چوب. کمر کشِ راه. سینهٔ ریگ. سینهٔ راه.

ف. آن وقت من یادم رفت از حرف امیر استفاده کنم، این که گفت شاید

مقصودش این بود که شما مایلید با همه چیز در آمیزید.

د. نه با اراده، چون این آمیختگی وجود دارد، و من حالا که‌دارم‌بازنویسی می‌کنم کلیدر را، آگاه می‌شوم که این آمیختگی در کار من هست. مثلاً بعضی وقت‌ها که دارم بازنویسی می‌کنم، می‌بینم تمام اجزای موجود در این داستان به نحو غریبی به هم آمیخته‌اند، یعنی یک لحظه هیچ جزئی غافل نمی‌ماند؛ و بی‌تردید این به نقطه‌نظر نویسنده‌مربوط‌می‌شوددربارهٔ کلیّت‌وآمیختگیِ وجودیِ‌اجزاء، آمیختگی انسان با طبیعت، طبیعت با انسان، و این دقیقاً به همان نکتهٔ اول من بر می‌گردد که گفتم قائل هستم به این که هر فرد پاره‌ای از وجود است که متجلّی می‌شود.

ف. درست مثل یک منظومه که در جهان وجود دارد؛ درست مثل یک کهکشان؛ و یا یک نقطه که در آب جاری هست و همه چیز دورش می‌چرخد.

د. بله درست است، مثل یک منظومه یا یک هسته که با اجزای خود منظومه‌ای را تشکیل می‌دهند، همه چیز و هر چیز در همه جا و در هرجاتجلّیِ‌این آمیختگی است. اصلاً من تفکیک قائل نیستم برای هستی؛ مگر که مجازی.

ف. می‌توانم بپرسم که شما ادبیات را نوعی پیوستن می‌دانید؛ یعنی ایجاد امکان، برای پیوستن همهٔ نیروها؟

د. یک وجهش می‌تواند این باشد. من ادبیات را تجلّی این وجود می‌دانم. این وجودی که یک کلیّت آمیخته است.

ف. نوعی جستجو برای این که همه چیز جفت خودش را پیدا بکند، و بهش بپیوندد.

د. بله، در جهت وصل، و هدف من در ادبیات این است که آمیختگی ادبیات با مردم صورت آگاهانه بگیرد. یعنی آمیختگی مردم با خود، که خود را بازیابند و

خود را ببینند، و از این برخورد خلاقه زندگی تازه‌ای زاییده شود. و مایهٔ این پویش نیرو است.

□

**چ.** بعد از همهٔ این صحبت‌ها که راجع به مردم و ادبیات مردمی و این‌ها شد، باید اضافه کنم بعضی‌ها فولکلور را ادبیات تودهٔ مردم می‌دانند. راجع به فولکلور صحبت نکردیم اصلاً یا احیاناً بهره‌ای که شما می‌توانستید از فولکلور که فرهنگ تودهٔ مردم هست، ببرید. افسانه‌ها، مثل‌ها، قصه‌ها. . . چیزهایی که از مادر بزرگ‌هامان شنیده‌ایم در کودکی، از همسایه‌ها. . . که هرگز هم کهنه نشده‌اند.

**د.** همان‌طور که اشاره کردید فولکلور ادبیات شفاهی مردم است؛اما بهره‌مندی من از فولکلور بهره‌مندی آگاهانه نبوده. مثلاً نجما مثال خیلی جالبی است. این نجما در ذهن من یک قهرمانِ عاشقِ مهجورو دورافتاده ازیار ودیار است. نجمای عاشق و مهجور می‌تواند هر پاره‌اش در قهرمان‌های من متجلّی شده باشد، اما به طور مستقیم من هیچوقت علاقه‌مند نبوده‌ام که بهره‌برداری بکنم از فولکلور، و فولکلور همیشه به صورت مایه‌های خود به خودی جای خودش را پیداکرده در کار من، و البته تأثیر فولکلور روی من بسته به مایه و مضمون آن بوده است.

**ف.** مثل قصهٔ بیابانی که آن مرد، بیت نجما با خودش زمزمه می‌کرده و می‌رفته.

**د.** این حالا وجه مشخصی است؛ چه بسا یک پاره از نجما توی مدیار بوده باشد و من خودم متوجه نباشم که مثلاً همچو قهرمانی به طور گنگ در من نشسته باشد و به طور گنگ هم در قهرمان‌هایم با نام‌های دیگری تجلّی پیداکرده باشد. و اگر نه به طور مشخص، نه، چون اهمیت کامل برای فولکلور قائل نیستم، مگر این که بازسازی بشود.

چ. پس به فولکلور اهمیت نمی‌دهید.

د. اهمیت قائلم، اما اهمیت خودش را قائلم. اگر بخواهد وجه ادبی مکتوب پیدا بکند باید بازسازی بشود. همان‌طوری که گفتم این نجما یا فائز بایستی با تخیّل نویسنده بازسازی بشوند. حتی‌آن کچل حمزه و کوراوغلوی شادروان صمد به نظر من‌جای بازسازی‌مجدد برای‌یک رمان‌نویس‌دارند، و می‌توانند به‌صورت کامل‌تر از آن نوشته بشوند. . .

ف. بعضی از نویسنده‌ها از فولکلور خیلی متأثر بوده‌اند و بعضی معتقدند که عمیق‌ترین تأثرات‌شان را از همین افسانه‌ها و مثل‌ها و این‌ها گرفته‌اند.

د. خود مارکز، نمونه‌اش. . .

چ. بله، ولی شما در مورد خودتان. . .

د. من می‌گویم همهٔ این‌ها جزء هستند و اصل یک چیز دیگر است. این‌ها همه باید بریزند تو این دریای وجود و تقطیر بشوند، و آن قطرهٔ جوهری که به ادبیات در می‌آید همهٔ این ویژگی‌ها و جنس‌ها را در خودش داشته باشد.

ف. مثلاً مارکز از داستان‌هایی که مادرش و یا مادربزرگش برایش تعریف می‌کردند، ظاهراً خیلی بهره گرفته؛ خود شما چطور؟

د. مادر من چنین زنی نبود، و مادربزرگ هم به خودم ندیده‌ام، در حالی که در همسایگی ما ـ در دورانی که سه، چهار ساله بیشتر نبودم ـ یک خواهر خوانده‌ای داشت مادرم و من یادم است که به‌او علاقه‌داشتم سرهمین‌قصه‌هایی‌که می‌گفت، اما به سنین هفت، هشت، ده که رسیده بودم کم‌کم با امیرارسلان و. . . آشنا شدم و بارها و بارها این‌ها را می‌خواندم تا این که یک ملاّیی به ده ما آورده شد در رقابت با ملاّی قبلی ده که گرایش‌های مترقیانه داشت. و این ملاّی تازه کـه از ولایت جوین آورده شد، لحن گرمی داشت و داستان‌هایی می‌گفت. یادم هست

که پدرم را وادار می‌کردم من را ببرد خانهٔ ملاّ که داستان‌بگوید، یاوادارش می‌کردم این ملاّ را مهمان کند تا او داستان برای من بگوید. و یک غلام مسلمی بود که او هم داستان‌های نسبتاً بی‌مزه‌ای می‌گفت و من بازهم‌پدرم را وادارمی‌کردم بیاردش خانه‌مان که داستان‌ها را بگوید تا این که پدرم عاصی شده بود؛ خدا بیامرزدش. می‌گفت: «بابا! نه می‌شود خانهٔ کسی این قدر رفت و نه می‌شود کسی را هر شب دعوت کرد. این که نمی‌شود!» امّا به هر حال من کوشش خودم را می‌کردم، و زن‌های ده که شب‌ها دور هم جمع می‌شدند به ریسیدن پنبه و پشم و این‌ها، بیت‌هایی می‌خواندندکه‌منظومه‌های‌فولکلوریک را دربرداشت،که‌لابد چیزهایی از آن‌ها به صورت ذراتی گنگ در من مانده و نه به صورت آگاهانه. نجما و این‌ها را هم من از قول یکی از پیرمردهای ده دارم که زمستان‌ها تو یک دکانی می‌آمد نَقل می‌گفت و من که بچه بودم از پدر و مادرم اجازه نداشتم شب از خانه بیرون بروم، ولی به هر حال بعضی شب‌ها رخنه می‌کردم این گوشه و آن گوشه و یکی دو قران حلوا می‌خریدم و گوش می‌دادم آوسنهٔ نجما و این‌ها را.

ف. آن وقت ادبیاتی که خوانده‌اید چی بوده؟ آیا از فولکلور چیزی هم خوانده‌اید که رویتان اثر گذاشته باشد؟

د. نه. به آن صورت، مشخصاً نه. من از ابتدا به رئالیسم خیلی علاقه‌مند بودم، برای این که به زندگی بیشتر مربوط می‌شد.

ف. برای همین است که اوهام کمتر توی کارهایتان هست، یا اصلاً نیست؟

چ. یا اصلاً تخیُّل به طور کلی. . .

د. تخیّل که چرا. چون هنر بدون تخیّل ممکن نیست.

چ. منظورم همان خیالات ماورای واقعیت است. مثلاً مارکز شاید فولکلور یا موضوعات غیر رئالیستی مایهٔ اصلی کارهایش باشد. خُب پدربزرگش سرهنگ بوده. و او هم پیش پدربزرگش بزرگ شده بوده و خاطراتی که پدربزرگش از

دیگر دوستان سرهنگش شنیده بوده برای او نَقل کرده. منتها خود شما بیشتر از زندگی. . .

**د.** شاید. اما در نظر من مایه آن جوهرِ اندکی است که در ما وجود دارد و ما وقتی وارد مرحلهٔ خلاقیت می‌شویم، تازه می‌خواهیم پاره‌ای از آن را کشف و روشن کنیم. چون ما با ساختمان زندگی، اول از طریق اجزایش مواجه می‌شویم و بعد با ترکیب این اجزاء در ذهن خود به شناخت نسبی ساختمان نظام اجتماعی می‌رسیم؛ و من در ادبیات هم با همچو اجزاء و ساختمانی از طریق ادبیات کلاسیک معاصر آشنا شدم، و اگر اثر تربیتی روی من گذاشته با همان ضوابط واقعاً کلاسیک رئالیستی بوده. البته این را هم به طور مقدماتی بگویم که این ما هستیم که از هر ادبیاتی چه جور برداشت بکنیم. مثلاً من وقتی هملت را می‌خوانم یک برداشت می‌کنم، امّا مثلاً پرنس فیلیپ یک برداشت می‌کند.

**ف.** ولی هنرمند توانا، نویسندهٔ توانا، آن است که قصد اصلی را بتواند تلقین کند.

**چ.** تلقین و القا که نه، بتواند حاکم کند.

**د.** آن تراژدی را شکسپیر به هر دوی ما القاء می‌کند، یعنی هردوی ما را تحت نفوذ قرار می‌دهد؛ امّا وقتی ما می‌آییم بیرون از تراژدی، من می‌روم طرف دروازه غار مثلاً، ولی پرنس فیلیپ می‌رود طرف کاخش. او فکر می‌کند که رفتار هملت با اوفِلیا بایستی این جوری می‌بود، امّا من فساد و نکبت و تباهی و جنایت تمام دربارهای تاریخ ایران و جهان را در آن می‌بینم. این است که می‌گویم برداشت ما، یعنی برخورد ما با ادبیات خیلی نقش دارد و آموزش‌مان. . . وگرنه اصلاً سلطان محمود غزنوی یا امیر مسعود در تاریخ بیهقی چه چیز مردمی دارد؟. . . اما وقتی می‌خوانیم که خان‌های سلجوق دارند هجوم می‌آورند و مملکت را می‌خواهند تاراج کنند، و امیر عشقش می‌کشد برود مازندران، چراکه می‌خواهد برود آن جا مالیات جمع کند، چون شنیده که آنجا آدم زیاد است ـ ما این را برداشت می‌کنیم که تاراجگران، همین امثال ایشان بوده‌اند که همیشه این مملکت را به تاراج

داده‌اند.

**ف.** ولی در ادبیات قصد خاص هم هست. مثلاً فردوسی. چرا ما می‌گوییم او خوب است؛ چرا نمی‌گوییم فرخی و عسجدی و عنصری خوبند؛ این‌ها هم ادبیات خوب دارند دیگر؟ ولی منظور پیداکردن همین خطوط ادبیات متعهّد است، حتی در گذشتهٔ دورمان.

**د.** این باز می‌گردد به‌مقولهٔ بازیابی خود در فرهنگ ما، ومن فکر می‌کنم این میل به بازسازی فرهنگ اجتماعی ـ تاریخی در تمام نویسندگان ملت ما و گویندگان وسرایندگان ملّت مابوده. ونمونهٔ مشخص وبارزش خودفردوسی‌است.فردوسی می‌خواهد ملّتی را دوباره بازسازی بکند. این موضوع بسیار عظیمی است. یعنی او واقعاً «در پی آنم که نیست» هست، چیزی که هدایت هم به‌نحوی دیگر دنبالش می‌گردد، اما در دهلیزهای بوف کور گمش می‌کند و گم می‌شود.

□

**ف.** حالا من این طوری شروع می‌کنم که از مقطع ۲۲ بهمن [۱۳۵۷] تا به امروز مشخصهٔ قصه‌نویسی ما پرداختن به طبقهٔ کارگر هست؛ و انتقادی که به کار شما می‌شود این است که با وجود این که شما را یک نویسندهٔ توانا می‌دانند، و شما را کسی می‌دانند که خیلی روی مسائل روستایی تبحّر دارد و روابط و شرایط دهه‌های روستایی ایران را خوب می‌شناسد و بیان می‌کند، به نقش کارگران و زندگی و مبارزات آنان نپرداخته، و اگر هم پرداخته، خیلی کم و حاشیه‌ای است. ولی اصولاً می‌خواهیم نظر شما را دربارهٔ این مسئله بدانیم که آیا می‌توانیم جایی برایش توی ادبیات به طور وسیعی هم باز کنیم، یا به دلیل این که شما شناخت بیشتری از ادبیات روستایی ما دارید و به هر حال به این دلیل که شما وابسته به روستا و برخاسته از آن هستید، می‌خواهید در چارچوبی که دیگران به عمد یا به هر چه، یا به‌لطف می‌خواستند شمارا درآن

محصورکنند، بمانید؛ یا می‌خواهید به این طبقهٔ بالنده بیشتر بپردازید و به آن، تمام و کمال بپیوندید و آن را به اصطلاح خیلی بلورین و خیلی متبلور، در ادبیات وارد کنید؟

د. یک قسمت سئوال به این مربوط می‌شود که آیا من می‌خواهم این طبقه جایی در ادبیات پیدا کند و ادبیات خودش را داشته باشد، که باید بگویم آرزومندم؛ چون هربخشی از مردم که در ادبیات متجلّی بشوند، کمک و نیروبخشی به کلّ ادبیات ملّی است. اما این که من چرا تا به حال به آن نپرداخته‌ام، یا پرداخته‌ام و توفیق ارائه‌اش را پیدا نکرده‌ام، بخش دیگر سؤال است که جواب دادم و گفتم که رَوَند کار من در ادامهٔ خودش به شهر منجر خواهد شد، چون علاقه‌مندم که به مسائل شهری هم بپردازم. اما اگر نشد و من هم نتوانستم از عهده‌اش برآیم، غم و غَبنی نیست؛ چرا که معتقدم تاریخ به ما ختم نمی‌شود، چون از ما آغاز نشده است. ما یک پشت ناخنی در این زندگی هستیم و خوب، کوشش‌مان را باید بکنیم، اما این که فکر کنم همه کار به من محوّل شده و بایدمن‌ازعهده‌اش بربیایم، نیست؛ چه بهترنویسندگانی به مسائل کارگری بپردازند که تجربهٔ کار و مناسبات تولیدی را در خود هضم کرده باشند، تا آثارشان تصّنعی و قراردادی از کار در نیاید.

ف. حالا همان سئوالی را که پیشتر گفتم، آیا شما معتقدید که ادبیات بعد از انقلاب مشخص می‌شود با گرایش بیشتر به طبقهٔ کارگر؟. . .

چ. فریدون شاید بیشتر منظورش این باشد که ضرورتِ دورانِ ما پرداختن به چنین مسئله‌ای هست. نه این که احیاناً باید شما. . .

د. ادبیات بعد از انقلاب ما، منطقاً باید مربوط بشود به ارزیابی و تحلیل گذشتهٔ این انقلاب. ابتدا زمینهٔ این انقلاب، رشد و حرکتش، کم و کیفش، حرکت‌هایش، چپ و راست زدن‌هایش، انحرافاتش، نکات مثبت و منفی‌اش تحلیل باید بشود و بعد آن ادبیاتی که شما نام می‌برید از درونش روییده بشود. البته باید توجه داشت که قالب‌های کلاسیک نظری در جوامع عقب مانده و نیمه مستعمره به

دلایل بی‌شماری نمی‌توانند انطباق عینی و عملی بیابند. اما تا آنجایی که به ادبیات کارگری مربوط می‌شود می‌توانم بگویم اثر برجسته‌ای ندیده‌ام. چون هنوز حدود و ثغور نقش و تأثیر کارگران ایران در انقلاب با واقع‌بینی ارزیابی نشده است، بلکه نگاه مثبت و منفی به مقولهٔ کارگران، هر دو آمیخته به تعصّب و غرض ورزی‌های سیاسی بوده است و نه مبتنی بر واقع‌نگری علمی ـ تاریخی. مثلاً این درست است که کارگران در انقلاب آخرین ضربه را زدند؛ اما علی رغم تمایلات خوش خیالانه، این کارگران نبودند که در انقلاب پیشقدم شده باشند، بلکه پیشگامان انقلاب خرده پاهای شهری، عمدتاً روستاییان فشرده در شهرها بودند که همدوش کسبه و تحت تأثیر منبر و مسجد و بازار به خیابان‌ها ریختند. پس اگر تو در داستانی که راجع به انقلاب می‌نویسی کارگرت را بیاوری در نمای اول، به نظر من نقض واقعیت و نقض شناخت کرده‌ای. به عنوان مثال، کارگران نفت در آخرین روزهای پیروزی انقلاب با کنار کشیدن خودشان از کار ضربه آخر را زدند. این نشان می‌داد که قدرت تاریخی یک طبقه چقدر اهمیت دارد، اما در عین حال نشان می‌داد که رهبری انقلاب با کارگران و جهان‌بینی کارگری نیست. واقعیت هم این است که ابتدا بازار بسته شد، و ابتدا قم و سپس تبریز ـ مهد به اصطلاح بورژوازی تجاری و خرده بورژوازی ایران خیابان‌ها را پر کرد از خودش. و به‌یاد بیاوریم که گفته شده کارگرها باهوش‌تر از آن‌هستند که‌بی‌هوا و بی‌حساب وارد هر جریان و میدانی بشوند، چون کارگر شمّ طبقاتی نیرومندی دارد. حالا اگر نویسنده‌ای مایل باشد الگوی ذهنی خودش را روی واقعیت بگذارد، مطلب دیگری است و درست نیست. مگر نه این که انقلاب از قم آغاز شد و در نخستین مرحله به تبریز دامن زد. ببینیم که قم کجاست؟ قم یک شهر مذهبی سنّتی است با خرده بورژوازی گسترده. شما یک کارخانهٔ مهم صنعتی در قم پیدا نمی‌توانید بکنید، مگر سوهان‌پزی که هر کدامش چهارتا شاگرد دارد، و این واقعیت‌ها در تاریخ اصلاً شوخی‌بردار نیست. به این ترتیب، طرح واقع‌بینانهٔ مسائل کارگری در ادبیات پایه‌های نیرومندی باید در واقعیت داشته باشد، وگرنه‌می‌تواند موجبات

تأثیرات معکوس وشناخت‌نادرست‌بشود. لیکن‌به‌طورعام و متناسب‌با موقعیت جامعه، همیشه و همواره نویسندگان می‌توانند به کارگران و مقولات کارگری هم بپردازند. پس نباید مرزی قائل شد برای شروع یا خاتمهٔ ادبیات کارگری، به تعبیر شما.

ف. بطور کلی می‌شود گفت که اصلاً زمینهٔ این نوع ادبیات، خیلی خالی است در مملکت ما.

د. برای این که حرکتش خالی است. کارگری که ـ به هزار دلیل ـ هنوز نتوانسته سندیکایش را تشکیل بدهد و حفظ کند، من نویسنده بیایم بگویم ای کارگر تو همان هستی که انقلاب را رهبری می‌کنی! خیر. آن‌داستان‌فردای هدایت محصول نخستین تشکیل کارگران ایران است که کارگران چاپخانه پایه‌ریزی‌اش کردند.

ف. بنابراین تلاش‌هایی را هم که در این زمینه شده حالا به طور ناقص، شما یک چیز مصنوعی می‌دانید؟

د. من تلاش جدّی ندیده‌ام، چون اثر ناشی از یک تلاش جدّی این جور دست به نقد نمی‌تواند وارد بازار بشود. آخر آفرینش ادبی با خُم رنگرزی فرق می‌کند! دیگرازآن،مایهٔادبیات‌کارگری‌درامروزتراژدی‌حیرت‌است،نه‌پندارهای‌خوش‌خیالانه.

ف. پس نتیجه می‌گیرم که اگرچه ضرورت ادبیات کارگری هست، امّا ما نمی‌توانیم به طور مصنوعی آن را به وجود بیاوریم.

د. اصلاً تزریق اشتباه است. هم در انقلاب هم در هنر و هم در ادبیات و هم در زندگی. من قائل به رابطهٔ منطقی بین دوران اجتماعی و ادبیات هستم.

ف. حالا سئوال دیگری دارم، آیا فکر می‌کنید که ساخت اجتماعی ایران بیشتر روستایی است یا شهری ـ کارگری؟

د. ساخت اجتماعی ایران هنوز و همچنان ممزوج است. آن کارگری که در ذوب

آهن کار می‌کند مال سدهٔ اصفهان است. این کارگری که شما الان در ماشین‌سازی اراک می‌بینید مال دهات ساوه است؛ و این طبقه‌ای که شما ازش می‌گویید هنوز کلاسه نشده.

ف. ظاهراً اینجا و آنجا گفته می‌شود که طبقه کارگر به طور مجزّا باید در ادبیات بیاید، و ادبیات خاص کارگری باشد.

د. آن‌ها برای دل خودشان می‌گویند یا خطاب به کسانی که‌منتظرند دستورالعمل دریافت کنند. اما به نظر من آن‌ها نه طبقهٔ کارگر را می‌شناسند و نه ادبیات را. از طرفی آن‌ها دیر آمده‌اند و زود می‌خواهند بروند.[1] شما ژرمینال را خوانده‌اید؟

ف. نه متأسفانه، ولی شنیده‌ام کار خوبی است.

چ. من خوانده‌ام.

د. یک کار بسیار باارزش و آموزنده است برای کسانی که به این مقولات علاقه دارند. اما این کتاب کی نوشته شده باشد خوب است؟ اوایل قرن بیستم یا اواخر قرن نوزدهم. امیل زولا مال کجاست؟

چ. فرانسه.

د. در آن کتاب یک پیرمرد پنجاه ساله روایت می‌کند که اجدادش صد سال پیشتر در این معادن زغال سنگ کارگری می‌کرده‌اند. الان که من دارم این حرف را می‌زنم شاید دویست سال از سابقهٔ کارگرانِ معدنِ آن قسمت از فرانسه می‌گذرد که این‌ها به صورت خانواده‌ای در تاریخ حرکت کرده‌اند؛ یعنی این که سُنّت کارگری در خانواده‌موروثی است. این یعنی چه؟ یعنی این‌که طبقه‌ای کلاس‌بندی

---

۱. می‌گویند ساربانی با قافلهٔ شترش از کنار دهی می‌گذشت. او شنیده بود که توی ده مکتبخانه‌ای هست با یک ملّا که بچه‌ها را درس می‌دهد. ساربان هم شترهایش را نگاه داشت و دست بچه‌اش را گرفت برد پیش ملا و گفت: آقا زودتر این بچهٔ ما را ملّا کن برویم که شترهامان زیر بارند.

شده است؛ طبقهٔ کارگر فرانسه، که توضیح و تشریح بیشترش در تخصص من نیست و کار اهل فن است. ولی من اولین کارگران نفت ایران را دیده‌ام در عکس. آن سبیل‌های بزرگ واز بناگوش در رفته، کلاه نمدی، گیس‌های برگشته، پاچه‌های گشاد وکمربسته، درست مثل ساربان‌ها. وکجایی باشندآن‌ها خوبست؟ ایلیاتی! و این امتزاج هنوز هم وجود دارد.

ف. پس شما را نمی‌شود صرفاً نویسندهٔ روستا دانست، البته در جای دیگر هم می‌شود این را اشاره کرد، و می‌شود گفت که روستا فقط محملی است که شما با شناخت بیشتری که از آن دارید، توده‌های مردم را نشان می‌دهید در آن محمل.

د. نمی‌دانم، امّا این را می‌دانم که ادبیات محصور نیست. اما بعضی‌ها علاقه‌مند هستند که ـ برای راحتی ذهن‌خودشان ـ آدم‌رادریک‌قالب‌قراربدهند و با چسباندن یک شناسنامه، خود را از زحمت تفکر دربارهٔ او و کارش آسوده کنند. خوب، این طور باشد!

# ...کلیدر

ف. خیلی ساده می‌خواهیم بدانیم چطور شد که به فکر نوشتن کلیدر افتادید.

د. من‌قهرمان‌های‌کلیدر را در ذهنم‌داشتم، و این‌که چطوراین قهرمان‌هارا توذهنم گرفتم خودش داستانی دارد. یادم هست بچه که بودم خیلی درس خوان بودم و یادم هست‌که کلاس چهارم وپنجم را باهم خواندم ویادم می‌آید یک کیف برزنتی داشتم که بندش پاره شده بود، توی دهِ ما ـ دولت‌آباد ـ پسرکربلایی قربانی بود که پینه‌دوز بود. من بعد از ظهری که از مدرسه آمدم و رفتم خانه، از مادرم اجازه گرفتم بروم به پینه‌دوزی او و بدهم بند کیفم را بدوزد، چون به طرزعجیبی نسبت به‌خواندن درس‌ها وانجام تکالیفم حساس‌بودم، وهمچنین‌نسبت به‌لوازم‌التحریر مدرسه‌ام. درعین‌حال، می‌دانستم ومی‌دیدم‌همهٔ مردم‌دارند می‌روندبه طرف راه، کـه آنجا یک خبری هست. من می‌پرسیدم چه خبر است، چـه خبر شده، ولی همه‌اش تو فکر بند کیفم بودم که دوخته بشود تا فردا که می‌رَوَم مدرسه بیندازم روی دوشم و بالاخره پرسان‌پرسان متوجه شدم که چـه خبر شده؛ چون گفتند مردی پلنگی را کشته و آورده ببرد به شهر و سر راه ایستاده تا نفس تازه کند، و مردم می‌روند نگاه بکنند؛ و این حادثه روایت گل‌محمدها راکه زمانی نه چندان دور کشته‌شان را آورده بودند و می‌بردند به شهر تانعش‌ها را بگردانند، در ذهن‌ها تداعی کرده بود و این دو تا موضوع همین جوری بود و. . . من البته نرفتم به تماشا و همان‌جا تو پینه‌دوزی ماندم تا کیفم را پینه‌دوز بدوزد و بر دارم و ببرم

خانه. البته این را هم بگویم که طبعاً آدم عاطفی‌یی بودم و از حوادث خشن پرهیز داشتم و حتی می‌شود گفت که می‌ترسیدم. مثلاً وقتی ژاندارم‌ها برای سربازگیری می‌آمدند، من که طفلی بودم از ترسم قایم می‌شدم و یا از دور نظاره می‌کردم و درواقع ترس برادرهایم‌را که‌مشمول بودند، داشتم؛ بماند. ولی واقعیت گل‌محمد که قهرمـان رمان است تااینجابه همین صورت در ذهن من بود. علاوه بر این، ابیاتی خوانده می‌شد به صورت چهاربیتی که مربوط می‌شد به گل‌محمدها و تو عروسی‌ها و در محافل شبانه همان‌طور که نام بردم، مثلاً زن‌ها که پنبه می‌رشتند و این‌ها، این چهار بیتی‌ها را می‌خواندند و همین جوری این قصهٔ نیمه منظوم شفاهی در ذهن من جاری بود تا این که. . .

چ. نام گل‌محمد در آن اشعار آمده؟

د. اصلاً قهرمان آن ابیات گل‌محمد و مادر گل‌محمد است.

ف. این دقیقاً مال چند سال پیش است؟

د. دقیقاً، در ۱۳۲۳ این واقعه پایان گرفته، یعنی در چهارسالگی من که در سبزوار بوده‌ام و خبر گردانیدن نعش‌های گل‌محمدها را باید شنیده باشم و باز هم لابد از ترسم به تماشا نرفته‌ام، و پیداست که فقط به آن تخیّل کرده بوده‌ام.

چ. امّا در سال ۲۵ که داستان شروع می‌شود هنوز گل‌محمد زنده است.

د. بله، من ماجرا را دو ـ سه سال کشیدم جلو، در هر حال این گل‌محمد تو ذهن من بود باتوجه به ابیاتی که‌درباره‌اش خوانده‌می‌شد ومحبوبیتی که‌حس می‌کردم در میان ما مردم دارد. البته همان طور که گفتم، وقتی کلاس دوم ـ سوم ابتدایی بودم، یادم هست که شب‌ها داستان امیرارسلان نامدار را آن قدر می‌خواندم که مادرم اعتراض می‌کرد. چون اولاً نفت چراغ تمام می‌شد و دوم این که من هم باید صبح می‌رفتم مدرسه. مادر من هم مثل بیشتر زن‌های روستایی اهل قناعت

و حتی اهل خِسَّت است، و البته به نظر من او غُصّهٔ‌نفت چراغ رابیشتر می‌خورد، امّا به من می‌گفت که این قدر سرت را نینداز روی کتاب، چشمت کور می‌شود. اما من هرچه داستان قدیمی که در خانه‌ها بود قرض می‌گرفتم و مـی‌خواندم. خب این‌ها همه‌اش بود تا این که بعد از مدرسه آمدم به شهر خودمان برای کار، که قصه‌اش خیلی طولانی است ومی‌شود مثنوی هفتاد من کاغذ. بعد رفتم کربلا، برگشتم تهران،رفتم سبزوار،رفتم‌مشهد وبازآمدم‌تهران، ودرجوانی‌تئاتر وداستان ـ نـویسی را شروع کردم، در سنین زیـر بیست سال. در همان دههٔ اول کارم یـک بار دیگر این گل‌محمد شروع کرد در ذهن من بـه عنوان یک قهرمان جنبیدن و اعلام حضور، امّا من کاری به او نداشتم. چون می‌دانستم این کاری است دشوار و از من در جوانی ساخته نیست و بایست‌کارهایی بکنم، تجربه‌هایی بیندوزم و آموزش‌ها و فراگیری‌هایی برای خودم داشته باشم تا پخته بشوم و برسم بـه آن حدّی‌که بتوانم بروم طرف این موضوع و شروع کنم بنویسم، واین موضوع کشید تا سال ۴۵. اگر من از سال ۳۸ شروع کرده باشم داستان‌نویسی را ـ و البتّه هر چه راکه‌تا سال ۴۱ نوشتم ریختم دور وسوزاندم ـ تا ۴۵ که کتاب‌هایی هم‌چاپ کردم از جمله لایه‌های بیابانی تا آوسنهٔ بابا سبحان و این‌ها. . . بعد کم‌کم احساس کردم بایست بروم طرف این داستان. امّا باز هم تأمّل کردم و داستان‌های دیگری مثل گاواره‌بان وباشیرو راهم نوشتم، که به‌گمان خودم در باشیرو بودکه بافت‌کلام خود را پیداکردم. امّا باز هم نرفتم به سراغ گل‌محمد و یک داستانی شروع کردم به نام «خون و خنجر و شیدا» یا «شب‌های قلعه چمن» که قهرمان‌هایش نمایی از شیدا بود و پدر شیدا و یک دختر قِرِشمال که باید یک داستان عاشقانه میبود، اول به نام «خون و خنجر و شیدا» بود و اسم دیگری که رویش فکر کرده بودم «شب‌های قلعه چمن» بود. و در همین حیص و بیص که کار می‌کردم ـ و دستنوشته‌هایش هنوز هست ـ وقتی بـه بابقلی‌بندار رسیدم، ناگهان دیـدم داستان دارد پهلو بـاز می‌کند، چوپانی آمد توی کار و گوسفند آمد و مناسبات جامعهٔ روستایی آمد و آدمهای تازه‌ای آمدند و. . . که ناگهان اینجا در ذهن من جرقّه زد که آنچه در کار

نوشتنش هستم حواشی موضوع اصلی است که قهرمانش باید گل‌محمد باشد. با توجه به کاری که شروع کرده بودم فکر کردم حالا که‌این‌کاردارد‌پردامنه می‌شود و تواناییش را هم در خودم حس می‌کنم، بهتر است موضوع اصلی را که حدود بیست و چند سال در ذهنم داشته‌ام، شروع کنم. این شد که آن داستان را متوقف کردم با حفظ این دو تا قهرمان و حتی آن دختر قِرِشمال که در جلد هفتم به گمانم پیدایش بشود به نام نبات قِرِشمال، و آن داستان «خون و خنجر. . .» را گذاشتم کنار و دوباره رفتم به غور در خودم و این که چه بکنم و چه نکنم؛ چون کار سنگین بود و من هنوز اتّکاء به نفس لازم را در خود نیافته بودم و فقط حس می‌کردم که از توانایی‌هایی برخوردار هستم. اما دیگر وقتش‌بود. چون عمرم شده بود بیست و هفت ـ هشت سال و از نیروی جوانی سرشار بودم و از آنجایی که مایه‌های داستان در ذهنم حالت‌حماسی ـ لیریک داشت به‌نظرم رسید که مناسب است شروع کنم به‌نوشتن و فکر کردم قبل از سی سالگی تا چهل سالگی فصل خوبی از عمر است برای نوشتن داستانی سرشار از عشق و حماسه و نیرو، و درست مثل پهلوانی که می‌خواهد وارد میدانی بشود که حریف چغَری انتظارش را می‌کشد، بنا کردم به آماده‌سازی و ارزیابی خودم؛ و ـ هرچه بـاداباد ـ شروع کردم، و شروع‌های مختلفی کردم و باز گذاشتم کنار و از نو شروع کردم و باز. . . حالا شاید دستنویس‌ها نشان بدهد؛ تا این که در یک لحظه مارال پیدا شد و بعد از ظهور مارال شروعِ داستان هم پیدا شد، و این کشمکش‌ها تا حدود سال ۵۰، یعنی دو سال و اندی طول کشید، و در این فاصله سفرهایی رفتم به ولایت که آن سفرها وناکامی درآن سفرها خودش داستانی جداگانه است. اما اگر بخواهیم طبق آن نظری که دارم، ازلحاظ بروز آنچه که در درون وجودی انسان است و در یک جا می‌آید و سرریز می‌شود، آفرینش کلیدر را زمان‌بندی کنم، باید بگویم از آن لحظه‌ای‌که آن بند کیف را داده بودم بدوزند وگفته می‌شد مردی چوپان پلنگی را کشته و روایت گل‌محمدها نَقل‌می‌شد، و این خودش باعث تداعی خبری شد که در چهارسالگی شنیده بودم، نطفهٔ این داستان در من بسته شده بود و با من رشد

کرده بود تا سال‌های بین ۴۶ ـ ۴۵ که این همزمان بود با بعد از جوانمرگ شدن برادرم‌نورالله که خانهٔ ما عزا زده بود، نابسامانی و بلاتکلیفی و بیگانگی نسبت به محیط وحشتناک بود؛ و من میل غریبی به رهایی و زدن به دشت و کوه وصحرا داشتم؛ و حسب نیازی عمیق به‌رهایی دست به‌نوشتن داستان عاشقانهٔ «خون و خنجر...» بردم که خودش باعث تداعی گل‌محمدها شد، و بعد از توی‌آن داستان بود که کلیدر سر برآورد و از آن پس دیگر تمام وجود مرا منحصر کرد به خود.

چ. پس می‌توانیم این طوری بگوییم که شما پیش از کلیدر برای این می‌نوشتید که یک روز بتوانید کلیدر را بنویسید.

د. نه به این معنی که کارهای دیگرم را فقط به‌این خاطر نوشته‌باشم.تنها مراعاتی که داشتم این بود که متناسب با نیرویم بار بردارم، و همین قدر حس می‌کردم که نوشتن داستانی که بعدها نام کلیدر به خود گرفت، به نیرو و تجربه‌ای نیاز دارد که در خودم فراهم بیاورم.

چ. چون این مسئله منحصر به فردی هم نیست. یادم نیست کدام نویسنده، اما یکی دو مورد نویسندگانی اعتراف کرده‌اند که انگیزهٔ اصلی نوشتن ایشان این بوده که یک موضوع خاصی را که احیاناً در کودکی با آن برخورد داشته‌اند یک روز سرانجام بتوانند بنویسند. منتهی همان‌طوری که شما می‌گویید این موضوع آن قدر مورد علاقهٔ این‌ها بوده که می‌خواسته‌اند بعد از یک سری تجربه‌ها و آموختنِ آموختنی‌ها بروند به سراغش.

د. با شما تا آنجا موافقم که در طول کار نویسندگی این به عنوان هدفی کشف نشده باشد، امّا آنجایش که دیگر کارهای نویسنده وسیله‌ای باشد که او بتواند یک روز این زندگی را ـ که کلیدر باشد ـ بنویسد، موافق نیستم. چون نمی‌شود گفت حالا شروع کنم به نوشتن تا روزی بتوانم موضوع عمدهٔ خود را بنویسم. نه، در من این انگیزه نبوده؛ ولی بعد که نویسندگی را به انگیزه‌هایی که روشن شده و

یا بعد روشن خواهد شد آغاز کردم و نوشتم، در جریان کارم این موضوع هم در من شروع به رویش و بالیدن کرد، و اگر قصد و هدفی در اینجا قائل بشوم رعایت این نکته بوده که بایستی وقتی به این کار بپردازم که قدرت و توانایی انجامش را داشته باشم.

چ. که بتوانید از پس این کار بربیایید.

د. و برای چه من سال‌های بعد از ۴۶ ـ ۴۵ را انتخاب کردم برای این کار؟ علتش این بود که عقیده دارم بین بیست و پنج تا چهل سالگی نیروی بلوغ در انسان بسیار نیرومند است و می‌تواند به کار هنری مایه بدهد. پس من برای خودم در نظر داشتم که این کار را قبل‌از سال ۶۰ تمام‌کنم؛ یعنی حدودچهارده سال گذاشته بودم که اگر خیلی کار ببرد. . . و کلیدر دقیقاً بین بیست و هفت سالگی تا چهل سالگی باید نوشته می‌شد، یعنی این‌کار باید قبل‌از چهل سالگی پایان می‌گرفت؛ واگر آن دو سال زندان نبود و به آفت نمی‌خوردم، شاید تا سال ۵۵ کار را تمام کرده‌بودم. چون به‌طور غریبی‌کار می‌کردم وکار در من می‌جوشید، وپیش می‌آمد که هر شب یک بند بنویسم و عجیب سرشار و خلاق و نیرومند بودم. اما این جوری نشد و درست در اوج کارم ، یعنی سال ۵۳ باز داشت شدم و کلیدر نیمه کاره ماند!

ف. البته روایت دیگری هم هست که می‌گویند هر هنرمندی در عمر هنری خودش یک اثر می‌آفریند؛ منتهی بقیه همه گرته‌هایی از آن اثر هستند و خب هر زمانی هم کامل‌تر آن را باز تکرار می‌کند.

د. این را به یک معنی می‌شود پذیرفت که نویسنده، یک جهان را در خود و از خود می‌سازد و این جهانی که او می‌سازد در طول زندگیش، یک شاخص دارد و غالباً در زندگی نویسنده یک کار او شاخص‌تر است.

چ. که آثار دیگر را می‌توانیم بگوییم به یک نحوی قربانی آن اثر بزرگ می‌شوند.
د. البته من هرگز همچین اجازه‌ای نداده‌ام که اثری قربانی کلیدر بشود. یعنی وقتی که جای خالی سلوچ را می‌نوشتم ـ درست بعد از بازنویسی چهار جلد اول و پیش از شروع جلدهای بعدی ـ هرگز نگذاشتم که‌این قربانی‌آن بشود، شاهد مدعا هم خود. . . سلوچ است.

چ. شما تعابیر زیبایی را که به نظرتان می‌رسید نگه نمی‌داشتید برای کلیدر؟
د. اصلاً؛ و فکرش را هم نکنید. چون زیبایی‌های یک اثر مختص همان اثر است. در واقع، هر اثری‌که نوشته می‌شود زیبایی‌های خودش راخودش می‌آورد، و فکر می‌کنم در مورد دیگران هم این طور باید باشد.

ف. البته در مورد جای خالی سلوچ، این حس می‌شود که با همهٔ قدرت‌هایش تحت‌الشعاع کلیدر قرار گرفته.
د. این نیست، مطلقاً این طور نیست.

ف. شاید به خاطر این که در یک زمان درآمده‌اند.
چ. خب از نظر خواننده شاید، نه این که نویسنده چنین قصدی داشته باشد.
د. اصلاً این طور نیست، چون تمام آن چیزهایی را که شما در . . . سلوچ می‌بینید، از خود . . . سلوچ بروز کرده و ظاهر شده و نوشته شده و من اصلاً به فکر این نبوده‌ام که یک تعبیر اینجا و یک تعبیر آنجا تقسیم کنم! و به نظر خودم دو تا مورد مشابه هم نمی‌توانیم در این دو پیدا کنیم، درحالی‌که من در. . . درست بعد از پایان بازنویسی جلد چهارم کلیدر شروع کردم به نوشتن جای خالی سلوچ.

ف. کلیدر یک رمان است ولی. . . سلوچ بیشتر یک داستان بلند است و ویژگیهایی را که یک رمان بزرگ می‌تواند داشته باشد، ندارد.

د. شاید؛ ولی گمان نکنم بتوانم این تعریف را قبول کنم؛ اما این هست که کلیدر پهناور و پیچیده‌تر است، اما . . . سلوچ یک مقطع است. و در کلیدر، تخیّل که اصل اساسی در هنراست نقش‌بسیار مهمی دارد، واین برمی‌گردد به جرأت من در بهره‌گیری از تخیّل. می‌گویم جرأت، چون معتقدم هنرمند در یک مقطع خاصی از کارش به جرأت هنری دست پیدا می‌کند. و این تخیّل در من ریشه‌های عمیق دارد؛ به ویژه در کودکی من دنیاهای تخیّلیِ زیادی برای خود می‌ساختم و حالا که فکرش را می‌کنم می‌بینم من یک دون‌کیشوت واقعی بوده‌ام. این تخیّل و خیالپردازی و سر به پنهدشت بیابان گذاشتن شاید مزید بر علت نیاز مادی شد که من در دوازده سالگی از ده بیرون آمدم. بنابراین، خیالپردازی و تخیّل (هردو) در من قوی بود. اما این‌که می‌گویید چطور به گل‌محمد پرداختید، این پرداختن فقط منحصر به‌من نبود. تمام مردم باقهرمان‌های‌شان زندگی‌می‌کنند. این‌قهرمانی که مظلوم واقع شده و مغلوب شده بود و خوار می‌گرداندَندَش، از طرف تمام این مردم مورد محبت بود و در باره‌اش فکر می‌شد. کما این که در باره‌اش بیت ساخته بودند؛ و من الان باید دستنوشته‌هایی داشته باشم که دربارهٔ خان محمد و گل‌محمد بیت‌هایی ساخته‌اند. مردم ساخته بودند این بیت‌ها را، چون علاقه داشتند به قهرمان‌های‌شان. من هم به عنوان یک کودک، به خصوص که زمینهٔ تخیّلم یک مقدار غنی بود، طبیعتاً علاقه‌مند بودم و درباره‌اش فکر می‌کردم.

چ. پس شما به سرگذشت یک قهرمان ملّی پرداخته‌اید.

د. لابد.

چ. واقعاً گل‌محمد یک قهرمان ملّی بود!؟

د. به هرحال، گل‌محمد را مردم دوست می‌داشتند. بعد که رفتم تحقیق کردم، متوجه شدم پیرزنی مورد حمایت گل‌محمد بوده و بعد از کشته شدن گل‌محمد، این پیرزن از آن دهات بالا بلند شده بود آمده بود ونشسته بود سر خاک گل‌محمد

ومدعی شده‌بود در سپیده دمی نور ازخاک‌گل‌محمد تُتُق کشیده بوده، و می‌گفتند که مردم روزها و روزها برای خریدن تنها عکس گل‌محمد از دهات می‌آمده‌اند به تنها عکاسی شهر ما. قهرمان مردم بودن دیگر یعنی چـه؟ من رفتم سراغ همان عکاس ترک مهاجر و گفتم یک عکس از گل‌محمدمی‌خواهم، پیرمرد شروع کرد تمام آرشیوهایش را به هم ریختن که تا ظهر طول کشید و سرانجام عکسی به اندازهٔ سه سانت در پنج سانت به من داد که البته قایمش کردم که گم شد و بعد از انتشار دو مجلّد کلیدر یکی از بچه‌های سرخس این عکس را از پسر جهن خان ـ جهن یکی از قهرمان‌های کلیدر است ـ گرفته و بزرگ کرده بود و برایم پست کرده بود که حالا دارم به شما نشان می‌دهم.

چ. عکس دوران جوانیش!؟

د. عکس در موقع کشته شدنش است.

چ. عکس جنازه‌اش یعنی؟

د. بله، می‌خواهم بگویم آن مردمی که می‌آمدند عکس این قهرمان را بگیرند ـ لابد مورد علاقه‌شان بـوده دیگر. قهرمان ملّی مگر چه ویژگی‌های دیـگری باید داشته باشد؟

چ. حالا برای‌مان بگویید ماجرا تا چه اندازه واقعی است!؟

ف. اصلاً بدانیم که... چون این خیلی جالب است برای دیگران که بدانند تا چه اندازه کلیدر از واقعیت بهره گرفته؛ تا چه اندازه تخیّل شما به آن‌ها افزوده، و چقدر دستخوش تغییر شده‌اند.

د. من یک اثر آنی و لحظه‌ای از یک رویداد گرفته‌ام، آن‌هم شنیداری. و گویـا روانشناسان ثابت کرده‌اند که کودک تا پانزده سالگی بیشترین بار را از زندگی می‌گیرد، و تا آنجایی که به من و این موضوع مربوط می‌شود گفتم‌که نشانه‌هایش

همین چهاربیتی‌ها بود که دربارهٔ گل‌محمدگفته شده و اقلاً من هزاربار شنیده‌امش (صد بار گفتم همچی مکن ننه گل‌محمد / زلفای سِیاژْ قمچی مکن ننه گل‌محمد / صد بار گفتم پلو مخوار. . . ننه‌گل‌محمد. . . / به دور سِنِگرد تاو مخوار ننه گل محمد. ) مایه و بارِ لازم را گرفته‌ام.

ف. پس چرا این را در داستان نیاورده‌اید.

د. هنوز که داستان تمام نشده.

چ. این لابد مال بعد از مرگ گل‌محمد است.

د. بله. وجالب‌است بدانیم‌که این‌زلف‌های قمچی وهمچی ازقول مادر گل‌محمد نَقل می‌شود، در حالی‌که در واقعیت دورهٔ عصیانش؛ گل‌محمد مادر نداشته!

چ. بلقیس پس یک شخصیت ساختگی است؟

د. ساختگی من دوست ندارم بخوانیش، یک شخصیت خلق شده است و من هم‌ازواقعیتِ‌نبودِمادرِ گل‌محمدچیزی‌نمی‌دانستم؛ واگرهم‌می‌دانستم‌نمی‌توانستم ونمی‌خواستم که‌این تراژدی، به ویژه در ایران، بی‌مادر نوشته بشود. می‌بینید که تحقیقات‌پژوهشگرانه‌هم‌نداشته‌ام. بخصوص‌که‌وقتی‌خواستم‌بروم سراغ واقعیت و تحقیق و مراجعه هم کردم، موانع خیلی زیادی بود که من مشکل توانستم حتی با یک نفر از این خانواده‌های کلمیشی‌ها آشنا بشوم. پا شدم یک روز رفتم به سوزن ده. ببینید من مارال و شیرو و زیور را از چی گرفته‌ام. کنار راه پیاده شدم و رفتم طرف سوزن ده. همین‌جوری که می‌رفتم طرف قبلهٔ راه، دیدم‌زنی کنار جوی باریک آب نشسته ـ آنجا زن‌ها سربندهای مخصوصی می‌بندند، طوری که بال چارقد را می‌آورند از زیر بینی و می‌برند کنار سر بند گیر می‌دهند. ـ و من از دور که به این زن نزدیک می‌شدم یک جفت چشم سیاه دیدم که داشت همین جوری مرا نگاه می‌کرد و افکار مرا همین جوری می‌برد به داخل سوزن ده. آمدم و رد

شدم از کنار او، سری تکان دادم و از جوی رد شدم رفتم تو خانه‌ای‌که گفته می‌شد خانهٔ برادر زنِ خان محمد است که بعد هم معلوم شد همان است. رفتم نشستم و سئوالاتی کردم و جواب‌هایی نشنفتم. برای این که آن زمان نه آن‌ها می‌دانستند من چقدر نیّت خیر دارم و نه می‌توانستند به من اعتماد کنند و حرف بزنند، چون اصلاً باور نمی‌کردند یک قلندری به صرافت نوشتن داستانی افتاده باشد که قهرمان‌هایش مردمانی پاپتی‌هستند. به‌خصوص‌که مردم ما دراثرفشار دیکتاتوری درتمام دوران‌ها مردم ناباوری بار آمده‌اند و دوستان خودشان را هم دیر به جا می‌آورند و دیر می‌شناسند. من هم البته اصرار نکردم و چای خوردم و پاشدم راه افتادم رفتم‌دولت‌آباد تا با یکی‌ازهمشاگردی‌های قدیمیم در دبستان، بروم ولایت بالا طرف قلعه میدان و سنگرد وآنجاها؛ و اول رفتیم به‌خود سنگرد به‌خانهٔ کسی که ارباب سنگرد بود. این سفر دومم بود که دارم می‌گویم ها. بعد از ۴۵ و بعد از زلزلهٔ کاخک بود. الغرض که او ارباب سنگرد بود. رفتم و با او نشستم و برای‌مان کمه جوش آورد و یک چوپانی هم داشت که آنجا آمده بود برای کاری . . . و نشستیم . . . آن معلم که دوست من بود گفت « حاج آقا، فلانی آمده و در بارهٔ گل‌محمد دارد چیزهایی می‌پرسد » ـ گفته بودم بگویند می‌خواهم فیلم درست کنم ـ خیال می‌کنید حاجی چه جواب داد؟ او خیلی‌خلاصه گفت «گل‌محمد یک دزدی بودکه در این کوه‌ها کشتندش» و دست چاق و چُغندش را اشاره داد طرف کوه سنگرد. بعد که ما آمدیم و تحقیقات بعدی را ادامه دادیم، فهمیدیم خود جنابش یکی از حریف‌ها بوده. در همین حدود بود تحقیقی که من روی این موضوع کردم. در همان سفر آمدیم پایین‌تر توی نوبهار، مردی بود به‌نام ملاّ فرج، قد بلندی داشت مثل آن مولا امان داستان سُلوچ. خیلی خوش طبع و خیلی مهماندار و درویش مسلک بود و ما رفتیم تو اتاق گِلی نشستیم و تا لب واکنیم شروع کرد به خواندن یک مجموعهٔ ابیات دربارهٔ خان‌محمد، برادرِگل‌محمد. در هر حال با او قدری صحبت کردیم و . . . از او چیزهایی دستگیرم شد. من هیچ وقت یادداشت برنمی‌دارم، جوهرش را تو ذهنم نگه می‌دارم. این‌یک تحقیق بود.

یک بار دیگر آمدم با دایی‌ام رفتم طرف دهات که آنجا هم چیزی دستگیرم نشد. با همین دایی‌ام آمدم بروم به کلیدر. جالب است که من این قدر راجع به اسب و زیبایی اسب و حرکت اسب و تاخت و تاز اسب و حالات اسب چیز نوشته‌ام در این کتاب، اما هنوز سوار اسب نشده‌ام! امّا همیشه به عنوان یک آرزوی زیبا این سوارکاری و سوار بر اسب شدن را در ذهن داشته‌ام. همان داستان دُن کیشوت هم یکی از وجوهش هست.

**ف.** یکی از قشنگ‌ترین و عجیب‌ترین قسمت‌های داستان، همین توصیف اسبدوانی‌ها و اسب سواری‌هاست.

**چ.** توصیف اسب سرکش مارال به خصوص. . .

**ف.** و برای ما عجیب است که شما می‌گویید اصلاً سوار اسب نشده‌اید.

**د.** این نکات به‌درد کسانی می‌خورد که فکر می‌کنند انسان باید همه‌چیز را تجربه کند تا بتواند بنویسد. به درد کسانی که ناتورئالیست هستند، امّا خیال می‌کنند رئالیست‌اند. من هنوز سوار اسب نشده‌ام. آن سفر من از طریق نیشابور بود با دایی‌ام که مأموریتی داشت در کلیدر، گفتم من هم می‌آیم. مارفتیم به دامنهٔ کلیدر با ماشین وانت و آنجا رسیدیم به محلّه و گفتند دعوا سر آب بالاست و ما باید با اسب برویم. گفتیم خب برویم. سوار اسب شدیم و من دهنه را گرفتم و یکی دو گام رفتیم. دایی من گفت مثل این که تو حالت خوب نیست، گفتم راستش من عمل جراحی کرده‌ام. (و درست این مربوط می‌شود به سال ۴۹. چون سال ۴۹ جراحی کردم و بعد هم تئاتر بازی کردم ولی قبل از این که بروم تئاتر را بازی کنم این جراحی تو بخیه بود هنوز و. . .) گفت کجاست، گفتم پهلویم. گفت بیا پایین، بیا پایین که من جواب بابای تو را نمی‌توانم بدهم. . . تو نمی‌دانی این اسب در این کوه‌ها چه جوری باید برود، لُکه باید برود و پاره‌می‌شود پهلویت. برو پایین. برای اولین بار که پایم را در رکاب گذاشته بودم. . . بلافاصله گفتند بیا پایین. . . من آمدم پایین و او رفت. تا او برود من تو محلّه بودم؛ البته خب شرایط سُنّتی

ایجاب می‌کرد کـه در روز ـ وقتی فقط زن‌ها تـو محلّه‌اند ـ من تو محلّه نروم و نرفتم. فقط از دور نگاه کردم. همان‌جا مدتی‌بودم و بعدپرسیدم اینجا دهِ نزدیک کجاست؟ گفتند عبدالله‌گیو به‌اینجا نزدیک است. عبدالله‌گیو هم تو داستان آمده. رفتم به عبدالله‌گیو. همین‌که به عبدالله‌گیو وارد شدم و سرازیر شدم از کوچه و گشتی‌زدم و توقهوه‌خانه‌نشستم، دیدم‌یک دخترکُرد آنجانشسته و چای و ناهارش راکه خورد، پا شد سوار شد و رفت طرف کوه. از قهوه‌چی پرسیدم این شوهرش کجا بود؟ گفت شوهر ندارد. گفتم او درحدود چهل‌سالش‌است،گفت این‌ها شوهر که می‌آید برای‌شان خواستگاری اگر بتواند خواسته‌های‌شان را از لحاظ مـال و داشته ـ باشلق می‌گویند ـ تأمین کند می‌روند به شوهر، وگـرنه شوهرنمی‌کنند. شوهر در شأن خودشان باید باشد. خب این موضوع، و همچنین تنها به سوی کوه رفتن آن دختر برایم دنیایی بود که باز شد، همین. آمدم بیرون به‌گشت وگذار و پرس وجو که دیدم یک ژاندارم جلوی من است. گفت آقا سلام علیکم، گفتم علیکم‌السلام. گفت شما خیال دارید تشریف ببرید به شهر؟ گفتم: بله، امّا دایی من تو محلّه است و. . . گفت: نه اتفاقاً از این طرف بروید به شهر راه نزدیک‌تر است. . . بخصوص که دارد شب می‌شود! من را سوار یک ماشین کرد و فرستاد به شهر. بار دیگر سال ۵۲ بود که دوباره از سبزوار رفتیم به اسفراین. اسفراین از ماشین پیاده شدیم، دیدیم یک سرباز دژبان دارد اسکورت‌مان می‌کند. ما را برد مسافرخانه‌ای و آنجا نگه داشت و دم به ساعت هم از ژاندارمری هی به ما سر می‌زدند. «چیزی کم ندارید؟ جاتان راحت است؟ اوامری نیست؟» من پا شدم رفتم پیش آن افسر امنیه ـ با لطفی، شهاب و فتحی بودیم ـ گفتم بابا، ما می‌خواهیم برویم راجع به موسیقی در این محلات تحقیق کنیم. گفت نه، اینجا راهش خراب است. بهتر است از همان راهی که آمده‌اید برگردید. هیچی. . . ما را سوار قطار کردند و. . . کاری ندارم؛ در این سفرهای تحقیقی یک بار با خودم گفتم بروم طرف زعفرانی و ده بالا سرش که من به نام قلعه چمن آورده‌ام، قلعه چمن یک اسم کنایه‌ای از دهی است که بالای زعفرانی است.

ف. یعنی چنین دهی وجود ندارد؟

د. قلعه چمن نه. اسمش چیز دیگری است. اما دهی به نام «راه چمن» در ولایت جوین هست.

چ. اسمش را تغییر داده‌اید؟

د. بله، پرس وجو کردم و گفتند یک ماشینی هست که از اینجا مسافر می‌برد زعفرانی (و گمان می‌کنم سال ۴۸ بود). یادم هست آن زمانی بود که صفحهٔ «جوم نارنج» تازه درآمده بود، آوازی از آغاسی؛ چون شوفر ماشین در این هشت فرسخ راه همین «جوم نارنج» را برای ما می‌گذاشت و من دیگر خفه شدم از شنیدن آن. بعدبه راننده که‌خودش صاحب‌ماشین‌هم‌بودگفتم‌می‌خواهم‌بروم دربارهٔ گل‌محمد فیلم درست کنم. گفت خوب برویم. من را کنار دست خودش سوار کرد که تو مسافرها نباشم و برد زعفرانی، مسافرها را پیاده کرد تو همان رباط زعفرانی که ازش نام می‌برم در داستان، و من را با خودش برد خانهٔ کدخدای زعفرانی. شب آنجا شام خوردیم و گفت این کدخدا، هر چه می‌خواهی ازش بپرس! با کدخدا صحبت کردم و ساعتی که گذشت کدخدا شروع کردمقداری ازمظلومیت خودش صحبت کردن، که خان محمد می‌خواسته او را بکشد و او مدتی‌به‌خانه نمی‌آمده و خان محمد همه‌اش تو دشت می‌آمده کمین می‌کرده، و «من توی خانه‌ام از بالاخانه نمی‌آمدم‌پایین، توی تیررس بودم» و فلان و این حرف‌ها و. . . این‌هارا گفت. من هم گفتم حالا فردا بیا تو ده یک گشتی با هم بزنیم پرس وجویی بکنیم. ـ می‌گویند کدخدا را ببین و ده را بچاپ، ها. ـ اگر کدخدا نخواهد، تو میان ده قدم هم نمی‌توانی برداری. شب خوابیدم. صبح ساعت ۴ دیدم که شوفر مربوطه دارد مرابیدارمی‌کند «پاشو آقا، دیرشد.» گفتم «چی‌چی‌دیر شد!» من‌آدم‌خیلی کمرویی هستم در مقابل دیگران ـ گفتم چی‌چی دیر شد؟ گفتش دیگر باید برویم، ماشین دارد می‌رود و دیگر نمی‌آید. تاسه‌روزماشین‌نمی‌آیددیگر. باهمان‌لهجهٔ خودمان. گفتم من حالا می‌خواستم یک گشتی‌اینجا بزنم و به تته‌پته افتادم. گفت حالابلند

شوبرویم؛ و شروع‌کرد به تعارفات روستایی ومن را خواب و بیدار بلند کرد و برد سوار ماشین کرد و باز همان صفحهٔ «جوم‌نارنج» راگذاشت و راه‌افتادیم آمدیم تا خود سبزوار. بعد از آن کاشف به عمل آمد که خود رندش یکی از عوامل بوده که در قتل خان محمد دست داشته. یکی دوبار هم با یکی از همدِهی‌هامان که پهلوان بود و ماشین‌دار شده بود سفری کردم به قلعه میدان، و این داستانی‌دارد خودش که مربوط می‌شود به دوران نوجوانی من و به عواطف هنری که برایم جالب است، که بماند. این بار من با این پهلوان که حالا ماشین‌دار شده بود و مسافرکشی می‌کرد رفتم قلعه میدان و آنجا پیاده شدم و تا او برود بالاگشتی زدم تو این کوچه و آن کوچه و پرس و جوهایی کردم و خانه‌ای رفتم و صحبت کردم که چیزی دستگیرم به‌آن معنانشد؛ و عمده‌همان ملاّ فرج‌بود که‌یک مقدار مطالب را قبلاً برای من گفته‌بود ومعلوم‌بودخودش هم ضربه‌دیده‌بوده ازجریان ژاندارم‌ها در آن زمان، در ارتباط باگل‌محمد که در کلیدر به نام ملاّ معراج می‌آید که مارال را عقد می‌کند برای گل‌محمد اگر یادتان باشد.

**ف.** بله توی قلعهٔ نوبهار. . .

**د.** و این‌ها مجموعهٔ تحقیقات من بود، به علاوهٔ یک گشت دیگر در سال ۵۲ که از طرف کانون برای ایجاد کتابخانه‌های روستایی گذری هم از آن‌ورکردیم، دوباره از تو همان قلعه میدان؛ و آمدیم به زعفرانی و آمدیم به جایی که اینجا به نام قلعه چمن نام برده می‌شود و گشتی زدیم تو ده و ساختمان‌ها و دالان‌ها و قلعهٔ کهنه را دیدیم و بعد رفتیم به مشهد و . . . این بود مجموعهٔ گشت و گذار و تحقیقات من(!) اما در مورد دیدن قهرمان‌ها باید بگویم هیچ یک از قهرمان‌ها را ندیده‌ام.

**ف.** قبلاً گفته بودید که خان محمد و قربان بلوچ را دیده‌اید؟

**د.** نه، قربان بلوچ نامی بود که من در افواه شنیده بودم. . . بعد از این که کلیدر نوشته شد و چهار جلدش چاپ شد و به دست ولایتی‌ها رسید و خواندند، در

آن‌میانه‌بلوچ هم‌خوانده‌بود به‌پیشنهادیک قهرمان دیگر که در رمان به‌نام آلاجاقی آمده؛ بعد از آن برایم پیغام داده بود که من هنوز زنده‌ام و اگر گذرت افتاد به خراسان سری هم به من بزن، که بعد رفتم به دیدن او به عنوان یکی از قهرمان‌های داستان که معلوم شد در مهاجرت بوده و غیره. . .

ف. پس اصلاً این نبوده؟ یعنی این قربان بلوچی که الان زنده است، او نیست؟
د. به یک معنا نیست و هست؛ متوجهی؟ این قربان بلوچ خودش یک قهرمان قدرتمندی است که به نظر خیلی در جای خودش ویژه‌تر از گل‌محمداست، منتها من این ابعادی را که می‌بینید در کلیدر به کار گرفته‌ام.

ف. خان محمد چی؟ شما گفتید که خان محمد، هستش؛ زنده است!؟
د. نه، خان محمد نه، پسر یکی از زن‌هایش و آن هم در سفری که همراه قربان بلوچ رفتیم به سوزن ده، دیدیمش.

ف. پس الان هیچ کدام از شخصیت‌های داستان زنده نیستند؟
د. هیچکدام زنده نیستند، مگر به نظرم قهرمان‌های حاشیه‌ای که ای بسا در خود متن هم نیامده باشند. . .

ف. بچه‌ها چی؟ بچه‌هایش زنده‌اند حتماً؟
د. بله، این یکی را که من دیده‌ام، پسر خان محمد را.

چ. پس این آدم‌ها به نوعی بازسازی شدهٔ آدم‌های مختلف هستند، منتها گیرم شما این‌ها را در رابطه با هم قرار داده‌اید که در واقعیت این طور نبوده.
د. نه آدم‌ها؛ فقط اسم‌ها. چون مثلاً من از بیک محمد یک اسم می‌دانستم؛ از خان‌محمد یک اسم می‌دانستم.

ف. ولی در واقع این‌ها وجود داشته‌اند. . .
د. بله؛ آدم‌هایی با این نام‌ها.

ف. خوب حالا من سؤالی بکنم. اصلاً داستان واقعی آنچه را که در واقعیت بوده، راجع به این خانواده و این مجموعه، برای ما بگویید. یعنی آنچه که در واقعیت می‌دانید ازشان؛ بدون تخیّل و بدون داستانپردازی، چه بوده اصلاً زندگی آن‌ها؟
د. پس از آن وقت دارم چه می‌گویم؟! حدود تحقیقات و دانسته‌هایم را (که بسیار ناچیز بودند) که مفصلاً شرح دادم! تازه می‌پرسید که. . .

ف. اصلاً شما تو ایل زندگی کرده‌اید؟
د. نه!

ف. پس امکان وجود چنین روابطی را فقط حدس زده‌اید؟
د. این رمزی است که شما باید کشف بکنید!

چ. خوب این روابطی که در کتاب آورده شده به نظرتان نمی‌رسد کمی رمانتیک باشد؟
د. نه. . . چرا رمانتیک؟

چ. به خاطر این که فکر می‌کنیم واقعیت خیلی صیقل داده شده و پرداخت شده. . . آن خشونت و زمختی را که باید داشته باشد، ندارد.
د. خشونت؟ اگر ملاک اثر غیر رمانتیک خشونت باشد، آیا شما خشن‌تر از آن صحنهٔ کشتار گلّه در تمام ادبیات سراغ دارید؟ همچنین کشتار کلاته کالخونی ـ پسر حاج پسند؟

ف. بله، من هم رمانتیک نمی‌بینم. . .

چ. دیالوگ‌ها چطور؟

د. دیالوگ‌ها هم کاملاً رئالیستی و در عین حال ویژه هستند؛ چون از نظر من عمده روح کلام و دلنشینی بافت کلام است و باوری که نویسنده و خواننده از آن دارند. آخر ما ادبیات خلق می‌کنیم؛ ما تسلیم واقعیت نمی‌شویم، بلکه واقعیت را در چنگ می‌گیریم به‌عنوان‌آفریننده. من‌نمی‌خواهم فقط مردم‌کُرد، آن هم کُردهای خراسانی کتاب را بخوانند؛ بلکه دلم می‌خواهد مردم خوزستان هم این کتاب را بخوانند، کما این که می‌خوانند.

چ. باید نظر شما در این مصاحبه روشن شود دربارهٔ رمانتیسیسم، برای این که این مسئله‌ای است که گفته‌اند در مورد کلیدر. . . ممکن است سوءِ تفاهمی بیش نباشد. البته پاسخ خیلی از سئوالات را خود ما می‌دانیم و به آن رسیده‌ایم ولی خوب نظر شما باید ضبط بشود. . .

د. ابتدا بگویم در جامعهٔ روشنفکری ما این یک جور بیماری است که وقتی میل ندارند از اثری خوش‌شان‌بیاید، بالاخره‌برایش ـ به‌قول‌ما ـ یک «اوّلو» می‌تراشند. یک بیماری دیگر هم که وجود دارد این است که افراد همه دان هستند و دربارهٔ هرچه و هرچیز هم قضاوت می‌کنند، بدون آن که خم به ابرو بیاورند و یا یک لحظه تردید کنند در داوری خودشان. انگ رمانتیسیسم زدن به کلیدرهم از همین مقوله است؛ بدون توجه به این که چنین حرفی را مدعی شدن مسئولیت دارد. البته ـ به اصطلاح ـ زرنگی چنین افرادی در این است که قضاوت‌های خود را به صورت محفلی حفظ می‌کنند و آن را به کتابت در نمی‌آورند. چون به‌این‌ترتیب همیشه می‌توانند نظر خود را عوض کنند. اما شنونده باید مجهّز به دانش بحث و واقف‌به‌غرض حریف‌باشد.مثلاً ازاوبپرسد «خصوصیات‌رمانتیسیسم‌چیست ؟!» آخررمانتیسیسم که آبله مرغون نیست. رمانتیسیسم یک مکتب هنری است که ادبیات، از جمله داستان‌نویسی را هم در برمی‌گیرد. و این مکتب به سادگی و به

خاطر خودش هم به وجود نیامده، بلکه خودش پیشینه و پسینه‌ای دارد ساختمانی دارد، علل و اسبابی دارد از جمیع جهات؛ آن هم در ممالکی که بستر تاریخی حرکت‌شان مسیر طبیعی داشته و دست‌کم بعداز رنسانس مُثله نشده است.

**ف.** خوب... پس لطفاً نظر خودتان را، اگر ممکن است دربارهٔ رمانتیسیسم بگویید.
**د.** موقع تاریخی پیدایش رمانتیسیسم عمدتاً سدهٔ نوزدهم و نیمهٔ دوم سدهٔ هژدهم است در اروپا، و عمدتاً در فرانسه. بنابر این، با توجه به انقلاب کبیر فرانسه، رمانتیسیسم به دو مرحله تقسیم می‌شود؛ مرحلهٔ اول که قبل از انقلاب است و مراحلهٔ دوم که بعد از انقلاب. در مرحلهٔ اول این نهضت که پایگاه و خاستگاه اجتماعیش طبقهٔ متوسط است ـ از جهت برخورد با جزم‌های قالبی و تبدیل به قاعده شدهٔ مکتب نئوکلاسیک ـ حدوداً مترقی است. چون از قواعد نئوکلاسیک که متکّی به اقتدار حاکم و محافظه کار است، عدول می‌کند و مدعی بندناپذیری نبوغ خودمی‌شود. مرحلهٔ دوم مربوط می‌شود به‌بعد از انقلاب کبیر و سرخوردگی و واخوردگی هنرمندان و نویسندگان از آرمان‌های تساوی‌طلبانه و آزادیخواهانه‌شان؛ یعنی وقتی انقلاب در هم می‌شکند و ناپلئون قدرت را به دست می‌گیرد، که در این دوره به گفتهٔ آرنولد هاوزر: «آنچه از برابری سیاسی وجود داشت، عبارت از این بود که همه به طور برابر فاقد حقوق بودند.» به این ترتیب، اشرافیت که آماج انقلاب بود، در سایهٔ ناپلئون و اقتدار طلبی او تجدید حیات پیدا کرد و قرارداد با پاپ انجام گرفت و باززایی مسیحیت آغاز شد. در این دوره اشرافیتِ تازهٔ نظامی، بورژوازی تجددطلب را زیر سیطرهٔ خود می‌گیرد. البته بورژوازی خودش را بالا می‌کشد، امّا دیگر آنچه قبلاً بود، نیست. چون به هدفش که «ایجاد نظم و تأمین بهرهٔ خود» بود می‌رسد و دلیلی نمی‌بیند که در فکر همرزمان سابق خود، یعنی مردمان تهیدست و لایه‌های زیرین جامعه باشد. بورژوازی دوست‌تر می‌دارد که از ثمرات پیروزی مشترک خود به تنهایی یا به ناچار در کنار اشرافیت نظامی بهره‌مند شود «ایضاً انقلاب مشروطیت خودمان». به این ترتیب، بدیهی است که

سرخوردگی ـ به ویژه در میان قشر روشنفکر زمانه ـ پدیدار می‌شود و ناامیدی بی‌حد و حصر ارواح آدم‌ها را تسخیر می‌کند. آخر آن‌ها با شعارهای خوش آهنگ برابری، برادری و آزادی کـه از فلسفهٔ خوشبینانهٔ عصر روشنگری قـرن هژدهم ناشی می‌شد، به‌انقلاب گراییده‌بودند و حالا آرمان‌های خودرا تباه‌شده می‌دیدند؛ و در چنین حالتی طبیعی است که نویسنده و شاعر آن عصر مَفَّر و پناهگاهی بجوید. و پناهگاه، در نظر انسانی که تلخ‌ترین تجربیات عینی تاریخ را با گوشت و عصب و استخوانش کسب و درک کرده، کجامی‌تواندباشد؟ ـ درون. پس شاعر به درون خود پناه می‌برد و می‌رود که حرمان و شکست‌خوردگی و نومیدی و بیگانگی از جهان را، در درون نابسامان خود توجیه و تصویر کند. پس چنین شاعر یا نویسنده‌ای از لحاظ فلسفی منسوب می‌شود به ایده‌آلیسم، که به تَبَع دورهٔ تاریخی‌اش، پیش از آن هم دارای چنان جهانبینی بوده است. در عین حال، این انسان سرخورده جوهرهٔ مکتب خود را که همانا «تفسیری نو دربارهٔ پندار آزادی هنری» است حفظ می‌کند، اما عملاًاز «فعالیت‌اجتماعی بودن‌که ملاک‌های عینی و قراردادی راهنمایش باشند، باز می‌ماند و فعال حدیث نفس می‌شود با معیارهایی که خود می‌آفریند.» یعنی سخن فرد با فرد، و نه سخن ناشی از جمع باجمع.بنابراین،شاعریانویسندهٔرمانتیک‌دراینجامنسوب‌می‌شودبه‌اندیویدوآلیسم. و این اندیویدوالیته خود به خود در مقابل آراء جمع و جماعت قرار می‌گیرد، و نیز اعتبار قواعد عینی را از هرگونه که باشد منکر می‌شود و مدعی می‌شود: «هر بیان فردی، یگانه و بی‌جانشین است و قوانین و معیارهای خود را دارد.» که هاوزر این بینش را دستاورد بزرگ انقلاب برای هنر می‌شمارد، و معتقد است که نهضت رمانتیک به نبردی رهایی بخش بدل می‌شود در مقابل فرهنگستان‌ها، کلیساها؛ دربارها، حامیان، متفنّن‌ها، نقّادان و استادان، و بلکه نبرد با خودِ اصل سُنّت و اقتدار و قاعده. در این معنا، شاعر یا نویسندهٔ رمانتیک یک آنارشیست است. بنابراین، یک هنرمند رمانتیک با توجه به ویژگی‌هایی که بر اثر سرخوردگی از یک جریان عظیم اجتماعی ـ تاریخی، یعنی انقلاب کسب کرده، طبیعی است که

دچار عدم تعادل و توازن روحی‌شده‌باشد؛ و چنین‌فردی (به طور تیپیک) طبیعی است که از راه‌های خیال‌انگیز، غیرعقلانی و غیرمنطقی به قضایا نگاه کند؛ به خصوص که این خیالپردازی و غیرعقلانی بودن جزو سرشت تاریخی او بوده است در مقابل نئوکلاسی‌سیسم منظم و باقاعده. پس چنین سرشتی خود به خود مشمول این تعریف گونه می‌شود که طبق آن «رمانتیسیسم تجسم اصل‌بیماری» است. چون هنرمندِ رمانتیک در جریان تعارضات و تضادهای جاریِ جامعه، بیشتر به یک عامل، که همانا ذهنّیت و درونّیات باشد ـ بها می‌دهد و به عامل یا عوامل دیگر عنایتی نشان نمی‌دهد، و بنابراین تصویری که او از جهان به دست می‌دهد کج و معوج و دچار افراط و تفریط‌های بیمارگونه است. در این معنا، هنرمند رمانتیک قادر به ایجاد و حفظ هماهنگی اثر هنری خود به مثابه یک مجموعه، یک منظومه و یک کلّیت متناسب نیست. او شعری می‌سراید که هر پاره‌اش به خودی خود مفهومی را در بـر دارد، اما کلّ شعر پریشان است. بـه این ترتیب، هنرمندِ رمانتیک تصویرِ روشنی از دورهٔ خود را نمی‌تواند عرضه بدارد، چون تصّور کامل و مطلوبی از گذشته در ذهن خود آفریده است و باوردارد که چنین‌ایده‌آل‌هایی درگذشته وجود داشته‌اند. این گرایش به گذشته ناشی از بیم و هراس او از زمان حال است؛ بیم و هراسی که با حساسیتی شدید همراه است. در این معنا هنرمندِ رمانتیک دچار نوعی بیماری روانی است که او را از حال وا می‌کَند و به سوی گذشته هدایت می‌کند؛ پس می‌شود گفت عملاً ارتجاعی است، در عین حال که از جهاتی بارِ ترقیخواهانه دارد. امانکتهٔ مثبتی که‌در روحیاتِ هنرمندِ رمانتیک شناخته شده همین «پرسش مداوم معنی حال» است؛ شعر خیام تداعی نمی‌شود؟ «کاین آمدن و رفتنم از بهر چه بود؟» این پرسش مداوم معنی حال، در جای خودش همچون یکی از عمیق‌ترین انقلاب‌ها در تاریخ تفکر بشری شمرده شده است. همچنین ایـن نظر که «ما و فرهنگ ما درگیر یـک سیلان‌بیرونی ومبارزه‌ای بـی‌پایان است» و «زندگی فکری ما فراگشتی است بـا خصلتی صرفاً گذرا» کشف رمانتیسیسم است

که آن‌ها رادرفلسفهٔ‌معاصرسهیم‌می‌کند. وعمدتاًفکرتاریخی‌گری را منسوب به رمانتیک‌ها می‌دانند، چون این نظر که «سرشتِ ذهنِ‌آدمی، نهادهای اجتماعی، قانون، زبان، دین و هنر تنها بر پایهٔ تاریخ قابل فهم است» میراث فکری ایشان است؛ همچنین «هنر تنها بر پایهٔ تاریخ قابل فهم است» میراث فکری‌ایشان‌است؛ همچنین نفی این‌تاریخی‌گری که «انسان سرشت ندارد، تاریخ ندارد» هم منسوب است به نظریه‌پردازان رمانتیسیسم، که به گمان من ناشی می‌شود از همان عدم تعادل روحی و آنارشی. بنابراین رمانتیسیست کسی است که، به عنوان «فرد» همهٔ حمایت‌های بیرونی را از دست داده بود و به این دلیل وابسته به خود شده بود و ناگزیر بود یاری از خود بجوید و «خود» او موضوع دلبستگی و دلمشغولی خودش بود. و چنین فردی چه خصلت‌هایی می‌تواند داشته باشد؟ ـ بیگانگی از جهان، انزواجویی وعُزلت، بی‌خانمانی وآوارگی، واخوردگی،تأکیدبیش‌از حد بر ارزشِ احساسات و روح ونبوغ هنرمندانه، میلِ رسیدن به شکوه و زیبایی گذشته (که طبعاً موهوم‌است)، ذهن رابه رؤیاهای بی‌پایان سپردن، بیزاری بی‌پایان از واقعیت، «من» خود راکانون وجود پنداشتن و جامعه را مستعمرهٔ هنر انگاشتن، تأکید بر شکاندن نظم و ترویج بی‌قاعدگی، روح و عوامل ذهنی رابه عنوان عامل تعیین کننده پذیرفتن (نگاه کنید به ژان والژان که در اثر برخورد با یک کشیش انساندوست از این رو به آن رو می‌شود ـ که البته قصهٔ خویشاوندی رمانتیسیسم با کلیسا مربوط می‌شود به یک مقطع خاص در تاریخ مبارزات انقلابی پیش از انقلاب کبیر و...) و بالاخره، آرزومند بی‌اراده و ناتوان و لاجرم انفعالی در برابر واقعیت‌ها بودن، و بنابراین منتظر، منتظر، منتظر. چون منشِ یک فرد رمانتیک آمیزه‌ای است از میل و نیاز و زبونی. ـ و این همه خود به خودایجادنشده‌است و خودش محصول دورانی است که شناخت و تجزیهِ تحلیل‌آن، شاید سال‌ها وقت لازم داشته‌باشد. چون‌به‌گفتهٔ هاوزر: «رمانتیسسم رانمی‌توان درک‌کرد مگر آن که توضیح مبتنی بر این شقاق و جبران‌های بیش از حد باشد که مختص خودِ آزاد

شده و سرخوردهٔ دورهٔ پس‌ازانقلاب است.»[۱] حالا سؤال من از کس یا کسانی که چنین نسبتی به کار من داده‌اند، این است که کدامیک از وجوه تاریخی، فلسفی، روحی، هنری مشابه با رمانتیک‌ها را در اثر یا در آثار من کشف (!) کرده‌اند که بر مبنای آن به این نتیجه رسیده باشند؟! پس آیا حق ندارم بگویم که همه‌دان بودن و قضاوت مبتنی بر جهل کردن در جامعهٔ روشنفکری ما نوعی بیماری است؟ بگذار آن‌ها را به یک نکته از خطاهای‌شان آشنا کنم، و آن درک ناقصی است که از «تخیّل» دارند؛ متأسفانه آن‌ها هنوز فرق بین «تخیّل» و «خیالبافی» را نفهمیده‌اند. به این ترتیب زیبایی و خلاّقیت در زبان و بیان، آهنگ کلام و غنای توصیف را هم ـ احتمالاً ـ به حساب رمانتیسیسم می‌گذارند. شاید هم‌حجم کارآن‌ها را به این نتیجه رسانیده،چون ـ مثلاً ـ بینوایان که حجیم است یک اثر رمانتیک شمرده می‌شود!

چ. همان جور که گفتم، باید راجع به این مسئله صحبت کنیم چون به دلیل بعضی شباهت‌های صوری ممکن است سوء تفاهمی پیش بیاشد.

د. نکتهٔ دیگری که وجود دارد و ممکن است بر اثر بی‌توجهی آقایان، به این سوء تفاهم کمک کرده باشد، می‌تواند موضوع ساخت و پرداخت قهرمان‌های کلیدر باشد. چون من انسان را در کلیدر به خصوص، نه به آن صورت خمیده، بلکه به قامت وصف کرده‌ام؛ و معنای مجردش شاید این بشود که من خواسته‌ام انسانِ ملّتم را در حدودی که ظرفیت رمان کلیدر اجازه میدهد، انسان بالغ و زیبا و دوست داشتنی خلق بکنم، آن‌گونه که هست واقعاً (امّا در جهت تخریبش از هیچ کوششی فروگذار نمی‌شود.) و این خودش نوعاً در مقابل رمانتیسیسم است. چون وجه شاخص تیپ‌های رمانتیک رنج آلودگی و بیمارگونگی مفرط آن‌ها است. امّا قهرمان‌های کلیدر رنج کشیده‌ترین‌شان هم سر پا و به قامت است و زیباست و صاحب اراده است. آن وقت این افراد، آگاه یا ناآگاه، در واقع نقض این

---

۱. آرنولد هاوزر، تاریخ اجتماعی هنر، ج ۳، ترجمهٔ امین مؤید.

ارزش‌ها را در نظر دارند و خودشان را هم راحت می‌کنند، با یک قضاوت ساده؛ واماگرتهٔرمانتیسیسم‌در رئالیسم‌به ویژه‌باتوجه‌به موقعیت جغرافیایی تاریخی که ما در کلیدر داریم، می‌تواند موردنظرباشد، اما شماواقعی‌تراز عباسجان کربلایی خداداد اصلاً مـی‌توانید پیدا بکنید در ادبیات معاصر خودمان؟ ایـن رمانتیک است؟ شما واقعی‌تر از ماه‌درویش به عنوان یک نمود تخیل‌انگیز واصلاً پیوسته بـا رمانتیسیسم زندگی اجتماعی؛ می‌توانید بـیابید؟ نه؛ این لیریزم در حماسه است، یعنی آنچه که سرتاسرزندگی‌عشایری وایلی‌مردم‌ایران را درتمام‌نقاط در برداشته، در بردارد و حالا حالاها در برخواهدداشت. به‌نظرم، هم‌من و هم‌آن دیگر دوستان یک بار دیگر باید به سبک شناسی‌مراجعه‌بکنیم واز قضاوت عجولانه بپرهیزیم. امّا یک حقیقت وجوددارد، و آن‌این است که من عمیقاًاراده کرده‌ام‌انسان‌هایی‌خلق کنم که دیگران ناگزیر از عشق به آن‌ها باشند. . .؛ حتی دشمنان من و دشمنان آن آدم‌ها.

چ. اشکال کار شاید همین باشد. چون از یک طرف ما این انسان‌ها را در کلیدر خیلی دوست‌شان داریم و یا به تعبیر خودتان شاید عاشق‌شان باشیم. امّا از طرف دیگر می‌بینیم این‌ها انسان‌هایی خیلی خیلی معمولی هستند، لذا دچارتوهّم‌می‌شویم. یعنی‌ارزش است که به. . .

د. بله، اگر من توانسته باشم معمولی‌ترین آدم‌ها را به این حد بیاورم که شما عاشق‌شان بشوید، می‌توانم از این وجه کار خودم راضی باشم و البته این را یک بار به دوستم فتحی گفتم که من قهرمان‌هایی خلق کرده‌ام که هیچ زنی نیست که آرزو نکند مثل آن زن باشد و هیچ مردی نیست که آرزو نکند مثل آن مرد باشد.

ف. ولی مسئله این است که مشکل ـ همان طور که دوست‌مان اشاره کرد ـ این نیست. مشکل این است که واقعاً نمی‌توانند تحمل کنند که آدم‌های کوچک یا مردم هستند، در واقع، که حماسه را می‌آفرینند.

**د.** گفتم که، این کسانی که چنین قضاوت‌هایی می‌کنند صرف نظر از بخشی‌شان که به‌گمان تنگ نظرهستند، بخشی دیگرشان واقعاً شناختی‌هم ازمقولات ندارند. مثلاً تخیّل در هنرکه من در تئاتر خیلی ازش بهره‌مند شده‌ام (همچنان که در تئاتر خیلی از ادبیات بهره‌مند شده‌ام) یک اصل اساسی است در هنر. چون من یک نام داشتم و یک یاد، و دیگر هیچ. پس چه چیز من را واداشته به این همه مطلب را نوشتن و به باور شما هم نزدیک کردن؟ این فقط اعجاب تخیّل است، منتها او تخیّل را با رمانتیسیسم اشتباه می‌کند، و همچنین او فکر می‌کند هر چیزی که زیبا و خیال‌انگیز باشد و با تخیّل ساخته شده باشد رمانتیسیسم است! این بر اثر بدفهمی مقولات است در کشور ما. . . از طرف دیگر، داریم کسی را که مدعی رئالیسم است، و مدعی هم می‌شود که آقا من که در میان مردم هستم و دیده‌ام! بعضی‌ها داستان می‌آورند و برای من که می‌خوانند ـ یا خودم می‌خوانم ـ و می‌گویم ضعیف است، به دل نمی‌چسبد، آدم باورش نمی‌کند. می‌گوید آقا من این آدم را دیده‌ام! می‌گویم من چکار بکنم که دیده‌ای؟ می‌گوید من با این آدم زندگی کرده‌ام! می‌گویم به من چه که زندگی کرده‌ای؛ تو انسانی و فضایی باید خلق بکنی که توانایی داشته باشد با من به عنوان خواننده زندگی بکند. به من مربوط نیست که تو زندگی کرده‌ای یا نکرده‌ای! ـ فی‌المثل من فقط یک بار پا در رکاب کرده‌ام و از رکاب آمده‌ام پایین؛ حالا من بیایم برای خواننده‌هایم بگویم که آقا ببخشیدها، دیگر من سوارکاری‌شان را نمی‌توانم توصیف بکنم چون اسب سواری نکرده‌ام؟ آخر به خواننده چه ربطی دارد که من سوارکاری بلدهستم یا بلدنیستم؟ خواننده‌می‌طلبد که قهرمان داستان (مثلاً مدیار) سوارکار باشد، چون خود داستان این توقع را به او داده.

**ف.** حالا راجع به واقعی بودن این داستان ما یک کمی گیج شدیم راستش. چون من تصور می‌کردم، به هر حال یک بخشی از رمان واقعی است. من می‌خواهم ببینم چه حدّش یا چه مقدارش به هر حال شایع است توی خراسان یا آن

مکان...

د. من تمام ابیاتی را که بازتاب فولکوریک این داستان هست در اختیار شما می‌گذارم که بیشتر، و می‌شود گفت کلاً، مربوط می‌شود به بعد از کلیدر که من نوشته‌ام.

چ. حالا می‌خواستم ببینم تا چه حد یک نویسنده مجاز است که چنین کاری بکند؟

د. درمحیط بحثی که ما داریم تا آن حدی که من کرده‌ام، از نظر من مجاز است... دیگر بسته به این است که هر نویسنده‌ای چه جور ببیند و تخیّل کند و بسازد. رئالیسم از نظر من در کلیدر، همان کلیدر است. رئالیسم در جای خالی سلوچ همان سلوچ است، رئالیسم در ـ فرض کنید ـ عقیل عقیل هم همان عـقیل، عقیل است. در حدود تجربه و برداشت من، دو جور برداشت از رئالیسم وجود دارد. یکی آن که از روی کتاب ورمی‌دارند وبرای خودشان یک چارچوب درست می‌کنند و از آن چارچوب پای‌شان را آن‌ورتر نمی‌گذارند؛ یکی‌هم نوع برخوردی‌است‌که خود اثر حدود و ثغور خودش را تعیین می‌کند، و این آن نوع برخوردی است که من می‌پسندم. چون مرزهای رئالیسم در نظر من بی‌نهایت است. در این معنا من کافکا را هم از برخی جهات رئالیست می‌دانم و این رئالیسم هدایت را هم در برمی‌گیرد. مثلاً در کجای رئالیسم انسان با حیوان می‌نشیند حرف می‌زند؟ این کار را من کرده‌ام در کلیدر. توجه دارید که؟ در کجای‌اصول رئالیسم آمده که انسان با حیوانش دیالوگ داشته باشد؟ اما این رابطه را من حس و بیان‌کرده‌ام. این است که می‌گویم ظرفیت‌های هر اثری حدود و ثغور آن را تعیین می‌کند.

ف. در ادبیات کلاسیک ایران نمونه‌هایی از گفت وگوی انسان با حیوان هست.

د. در ادبیات ـ اسطوره ممکن است نمونه‌هایی از گفت وگوی انسان با حیوان، جمادات و غیره باشد، اما من این را در رئالیسم دارم بیان می‌کنم و نه در اسطوره.

و عمدهٔ کار، باور است، باور متقابل. یعنی این که هنرمند حالت و حادثه‌ای را خود باور کند و به هنر پذیر هم بباوراند.

ف. غرض اصلی از طرح این سؤال این است که در واقع نویسندگان جوان ما چقدر می‌توانند از واقعیت موجود به نفع واقعیت جدید بهره بگیرند؟

د. این به قدرت آن‌ها بستگی دارد، به قدرت و خلاقیّتی بستگی دارد که یک نویسندهٔ جوان از آن برخوردار باشد یانباشد. چه‌بسا که‌نویسنده‌ای توانا و نیرومند ابعاد جدیدی را در این حیطه بتواند کشف کند، و این نکته‌ای است که دیکته برنمی‌دارد و دقیقاً به آن قدرت‌ها، استعدادها و نهفته‌های نهاد آن فرد بستگی دارد و او هست که تعیین می‌کند، و کار او هست که تعیین می‌کند. البته رابطهٔ متقابل انسان و کار خیلی مهم است. انسان در کار است که به عواطف و ادراکات تازه می‌رسد. مثلاً من وقتی شروع کردم به نوشتن این رمان فکر نکردم که آنجایش این جور بشود، اینجایش این جور. رابطهٔ بین مارال و اسب او در جریان کار به دست من آمده، یا جریان رابطهٔ خان عمو با گوسفندش، وقتی که آنجا نشسته و می‌خواهد شیشَکش را بکُشد و نگاهش می‌کند و می‌شنود که شیشَک می‌گوید «مرا مکش، مرا مکش عموجان.» این لحظهٔ غریب عاطفی در همان آن و همان حال پیدا شده. من که قبلاً فکر نکرده‌ام که در این کتاب انسان را می‌گذارم‌با حیوان صحبت کند و حیوان را با انسان! یا آنجا که گل‌محمّد با قره‌آت از خانهٔ بیابانی عمومندلوِ هیزم‌کش‌برمی‌گردند و گل‌محمد با قره‌آت صحبت می‌کند و می‌گوید که امسال تو باید مرا و این خانمان را از این زمستان بیرون بکشی؛ این دقیقاً واقعیت اجتناب ناپذیری است که من حس و بیان کرده‌ام. اما بعضی‌ها شاید باشند که بگویند این فلان است. امّا از نظر من رئالیستی‌ترین لحظهٔ زندگی است بین یک انسان با حیوان در جریان واقعیت فجیع زندگی.

ف. مثلاً اگر، تا بی‌نهایت از رئالیسم بهره گرفته‌اید، تخیل را گسترش داده‌اید در

رئالیسم؛ اگر مثلاً بخواهید موضوعی مثل زندگی میرزا کوچک جنگلی را بنویسید، که به هر حال یک مقدار از تاریخچهٔ زندگیش آشکار است، اما زندگی خصوصیش را ما واقعاً نمی‌دانیم چیست، آن موقع چکار می‌کنید؟ آیا این جسارت را باز به خرج می‌دهید رئالیسم را آن قدر گسترش بدهید که به حیطه‌های آزادنهٔ زندگی انسان برسید؟. . .

د. قطعاً. در امکاناتی که آن فضا برای من ممکن می‌کند، به زندگی شناخته شدهٔ او، فقط به‌عنوان نشانه‌هایی توجه خواهم کرد، وزان پس خودم را رها خواهم کرد دربازکشف وبازآفرینیِ آن‌قهرمان وآن‌محیط و روابط. یعنی من‌از آن چیزهایی که از زندگی واقعی قهرمان موجود هست به عنوان چنگک‌ها و قلاّب‌هایی استفاده خواهم کرد که وقتی غوّاصی را شروع می‌کنم در وجود، هر جا که خواستم خفه بشوم، چنگکم را بیندازم به آن قلاّب، یک دقیقه بیایم بالا نفس بگیرم و دوباره بروم به عمق.

ف. یعنی می‌خواهید بگویید واقعیت موجود، بهانه و وسیله و واسطه‌ای است برای شما برای رسیدن به حقیقت؟

د. برای باز آفرینی واقعیت دیگر. حالا شما اسمش را بگذارید حقیقت.

ف. بله خوب، یعنی در واقع آن چیزی که شما از ماده و واقعیت می‌گیرید، آن قدر ورزَش می‌دهید در ذهن‌تان، که واقعاً به یک چیز کیفی و تازه تبدیل بشود؟

د. اصلاً جزاین‌کار رانمی‌کنم.جزاین‌اگربودکه سی‌سال مُدارانمی‌کردم‌برای رسیدن به بیان داستانی مثل کلیدر. چون معتقد به روایت کردن ساده نیستم، و از نظر من ظرفیت یک اثر هنری در ارتباط قرار می‌گیرد باظرفیت خودنویسنده درآن دورانی که آن اثر را دارد می‌نویسد. . . من در کار نویسندگی و خلاقیت یک دوره‌ای برای نگه داشتن مواد در خودم و هضم و حل و تحلیل و تفسیر و تخیل آن‌ها قائل

هستم؛ و این از نظر من به منزلهٔ طی کردن رَوَند زایمان است و تولد یافتن؛ و بعد تازه بزرگ کردن آن فرزند آغاز می‌شود در پرداخت و پرورش. چون رابطهٔ هنری بین هنرمند و زندگی از یک طرف، و هنرمند و کار خلاّقه‌اش از طرف دیگر، و سرانجام خلق و ارائهٔ اثرش در وجه نهایی، در نظر من به این رَوَندمی‌تواند تشبیه بشود.

□

**ف.** چون یک چیزهایی قبلاً مطرح کردیم راجع به دستنویس‌های «خون و خنجر و شیدا» و «شب‌های قلعه چمن»، می‌خواستم بپرسم آیا این‌ها همان دستنوشته‌هایی هستند که سوزانده‌اید؟

**د.** نه، این‌ها را نگه داشتم. آنچه سوزانده‌ام مربوط می‌شود به سه ـ چهار سالهٔ قبل از اولین داستانم که به نام ته شب چاپ شد.

**ف.** آن وقت این‌ها چی هستند، طرح‌های‌شان چی هست؟ برای چه نگاه‌شان داشتید و چه ارتباطی داشتند؟

**د.** دوست داشتم این‌ها را به عنوان بُنهٔ این رمان، به عنوان مادّهٔ اولیه‌ای که انگیزهٔ کار کلیدر شدند،که‌ازآن‌ها چیزدیگری خلق شد درنفی خودشان،داشته باشم‌شان. البته یادم نیست؛ در حدود صد و سی چهل صفحه بیشتر نباید باشند.

**ف.** مال چه سالی هستند این‌ها؟

**د.** تاریخ‌ندارند،امّاگمان‌می‌کنم‌سال‌های ۴۶ ـ ۴۵بود.بله،درست‌بعدازجوانمرگی برادرم نورالله بود که من خانهٔ اجاره‌ای را عوض کردم، و بعد از آن بود که من به حسّ و نیاز نوشتن یک داستان عاشقانه رسیدم، که گمانم بی‌ارتباط نبوده باشد با میل و ارادهٔ من به برهم زدن فضای مرگ‌آلودی که زندگی من وخانواده‌ام را داشت در خودش خفه می‌کرد. «خون و خنجر و شیدا» عملاً مثل جفت کلیدر بود که در

زهدان ذهن من وسیلهٔ کلیدر خورده شد، و کلیدر شروع به رویش و رشد کرد.

ف. تعبیر جالبی است!

د. و من دستنوشته‌های «خون و خنجر. . .» را به عنوان جفتی که این تلنگر را زده و کلیدر را برانگیخته که به جنبش درآید و او را بخورد، نگه داشتم.

ف. ولی شما جفت‌های دیگری هم در طول این زمان آفریده‌اید.

د. آن‌ها ویژگی و ناگزیری خود را داشتند؛ و گفتم که سلول‌های ذهن همهٔ روز و شب که فقط به کلیدر فکر نمی‌کنند. مثلاً من در آن دو سالهٔ زندان، که بی‌قلم و کاغذ بودم و امکان نوشتن نبود، هم کلیدر را در ذهنم می‌نوشتم و هم با جای خالی سلوچ زندگی می‌کردم، و در عین حال در ذهنم فیلمی می‌ساختم ازداستان هجرت سلیمان و در نتیجه آن را بازنویسی می‌کردم. ذهن فعالیت‌های غریبی دارد که گمان می‌کنم ـ به نظر من ـ تاکشف‌نسبت قابلی ازاین قدرت‌ها نمی‌توان گفت که انسان نوین متولد شده است.

ف. این برایم جالب است؛ اگر می‌شود کمی بیشتر راجع به این ذهن توضیح بدهید؟ یعنی چطور می‌شود به این مرحله رسید.

د. نمی‌دانم. ولی در عین حال حس می‌کنم ذهن این قدرت و قابلیت را دارد که بارهایی‌که به‌اش محوّل شده تفکیک می‌کند، خودش تقسیم‌بندی می‌کند، تنظیم می‌کند و روی‌شان کار می‌کند.

ف. شما به نبوغ معتقدید؟!

د. نه، نمی‌دانم نبوغ چیست.

ف. یعنی به ناگهان، خلاّقیتی خارق‌العاده انجام دادن. . .

د. آن ناگهان نیست. چون من به پیوند وجود قائلم، نمی‌توانم به ناگهان بودن چیزی قائل باشم، اگر چه در جلوه‌اش ناگهان بنماید، می‌دانید؟ این تفاوت می‌کند.

ف. یعنی شما توانایی‌های آدم‌ها را مساوی می‌دانید؟

د. نه، نه، نه.

ف. توانایی‌های ذهن‌شان را؟

د. نه، توانایی‌های ذهن آدم‌ها، اصلاً مساوی نیست.

ف. به خاطر شرایط پرورش‌شان.

د. به خاطر مجموعهٔ کیفیّتیِ هر شخص از جمیع جهات و بـه سبب بسیاری ـ بی‌نهایت ـ علل و اسباب ساخت شخصیّت.

چ. بعضی‌ها امکان پرورش بخشی از ذهن‌شان را بیشتر می‌دانند.

د. آن که دیگر خیلی مبهم نیست. در موردی که به ارادهٔ شخصی مربوط می‌شود، نبوغ به نظر من چیزی نیست جز تمرکز ذهن و بکارگیری حداکثر قدرت ذهنی در یک جهت، یعنی که تمام همّ و غم و کار و زندگی و دقّت را روی یک‌کار گذاشتن.

ف. راستی شما موقع کار، کاملاً به تمرکز می‌رسید؟

د. تا به تمرکز نرسم خلاّقیت ممکن نمی‌شود.

ف. یعنی خودتان را جدا می‌کنید از همهٔ وقایع و همهٔ مسائل. . .

د. من خودم را جدا نمی‌کنم، کار مرا جدا می‌کند. من روزی مثلاً در حالی که تو اداره بودم، یک ساعتی فراغتی پیدا کرده بودم، یادداشتی را پاکنویس می‌کردم. یک لحظه اشک آمد از چشمانم، چیز مهمی‌هم نبود. فقط یادم‌است دربارهٔ خاک

یک پاراگراف می‌نوشتم. این پاراگراف کنایه از منش ستار ورابطه‌اش با گل‌محمد بود از دید موسی؛ که موسی فکر می‌کرد به گل‌محمد و ستار، و ستار از نظر او به خاک معنا پیدا می‌کرد. این را که من نوشتم، احساس کردم اشک تو چشم‌هایم جمع شد. آن هم تو اداره، بچه‌ها، رفت، آمد. . . و غیره. . .

ف. این را برای کلیدر می‌نوشتید؟

د. بله.

ف. یعنی ممکن است در طول کار، کارهای دیگری به غیر از نوشتن هم برای‌تان پیش بیاید، چیز دیگری به‌ذهن‌تان برسد که بنویسیدش، یاادامه‌اش بدهید؟...

د. بله، این پیش آمده، مثلاً عقیل عقیل، از خم چنبر و روز و شب یوسف را بعد از پایان جلد چهارم کلیدر، دستنویس اول در سال ۵۳، نوشتم. همچنین جای خالی سلوچ را در فاصلهٔ پایان بازنویسی چهار جلد اول و شروع جلد پنجم نوشتم. اما وقتی دارم بازنویسی می‌کنم، یک بار دیگر ذهنم شروع می‌کند به کار خلاّقه انجام دادن. بعضی‌هاممکن‌است فکرکنند پاکنویس کردن‌که کاری ندارد، مثلاً. پاکنویس بکن بده چاپ کنیم دیگر. امّا از نظر من «بازنویسی» معنا دارد، نه پاکنویسی. یعنی شما اگر دستنویس اول کلیدر را ببینید، خواهید دید که بیشتر صحنه‌های بازنویسی دوم، تویش نبوده. . .

چ. البته می‌شود پاکنویس هم کرد، ولی شما بازنویسی می‌کنید. . .

د. من بازنویسی می‌کنم اصلاً؛ پاکنویس نمی‌توانم بکنم. یعنی در نظر من کار گِل است پاکنویس کردن.

ف. و همیشه نتیجه مثبت است برای‌تان؟

د. همیشه.

چ. خوب چند بار این کار را می‌کنید؟
د. من باشیرو را نُه بار بازنویسی کردم.

ف. ولی باشیرو اثر خیلی خوبی نیست.
د. نباشد؛ من کار خودم را کرده‌ام و می‌کنم.

ف. حالا از همین جا که رسیدیم به این، می‌خواستم بپرسم که پس چرا این همه تفاوت بین کلیدر و . . . سلوچ، با بقیهٔ آثارتان هست؟
د. این یک بحث دیگر است. . . جالب است.

ف. ولی اینجا در این قسمت که گفتید، «من از سال‌های اولیهٔ نویسندگی‌ام به فکر کلیدر بودم» و به هر حال این حالت‌های گسترش یابنده، و وسیع نگاه کردن به زندگی، از همان اول نطفه‌هایش را با خودش داشته، با خودشان داشته، چطور شده توی آن کارها، هر کدام فقط یک چیزهایی، یک نکاتی هست که درشان برجسته است و به غیر از یکی دو کار، کارهای زیاد بزرگی وجود ندارد؟
د. این رَوَند طبیعی کار تدریجی است که در یک نقطه به جهش رسیده (نگفتم که از سال‌های اول در فکر کلیدر بودم، گفتم که کلیدر در من بوده و رشد خودش را در درون من داشته) به این ترتیب به نظر خودم آن‌ها همه‌اش نشانهٔ عشق است؛ اما کلیدر کمال عشق است. در تعابیری که من برای خودم دارم، فشرده‌اش این می‌شود.

چ. شما این کتاب را در ضمن پیشکش عاشقان کرده‌اید. . .
د. بله، همین، ناخودآگاه. . . یعنی من این پیشکش را در آخرین لحظهٔ چاپ نوشتم.

چ. این به این خاطر نیست که این کتاب، کتاب عشق است؟

د. یقیناً به این علت است. می‌خواهم بگویم من بهش آگاهی آنچنانی نداشتم. بلکه آگاهی وجودی، آن وقت مرا واداشته که پیشکش عاشقان بکنم. به دلیلی که شما دارید می‌گویید و درست است؛ این کتاب، کتاب عشق است اصلش؛ نه فقط عشق در محدوده زن و مرد. . .

ف. عشق به طور همه جانبه، و پیوسته به همدیگر. . .

د. عشق به طور عام و به منزلهٔ یک جاذبهٔ وجودی، و من اگر این کتاب را به پایان برسانم، حق دارم خوشوقت باشم از این که یکی از زیباترین سنن فرهنگی ملّت خودمان را در اینجا متبلور کرده‌ام و آن همانا عشق است. که گفت (بایزید): «به صحرا شدم. عشق باریده بود و زمین‌تر شده. چنان که پای به برف فرو شود، به عشق فرو می‌شد.»

□

ف. حالا به ما بگویید که چرا اسم کلیدر را انتخاب کرده‌اید برای این رمان؟

د. نام‌های قبلی را که گفتم، محدود بود و منحصر می‌شد، در برگیرنده نبود. و هنگامی که من برخوردم به خود این کوه، به این کلیدر و به این نام که برمی‌گردد به آن مسافرتم که پا در رکاب کردم و فوراً پیاده شدم، بی‌درنگ این اسم را انتخاب کردم برای این رمان. چون فکر کردم، کامل است و نمی‌دانم چرا. . .

چ. این به خاطر اهمیتی نیست که شما برای خاک، منطقه، بوم و کشور قائلید؟

د. باید همین بوده باشد. ولی این چیزهایی که تو الان داری نام می‌بری و در واقع می‌شناسانی این‌ها را به‌من، این‌ها وجودی است، متوجه هستی؟ ولی چرا؛ اگر بخواهیم به تحلیل برسیم و به پیمانهٔ عقل در بیاوریم، دقیقاً همین است که تو

می‌گویی، و دیگر سختی، بلندی، فراز، بالایی، و استواری.

چ. گذشته از یک نام، معنی لُغَوی هم دارد این اسم؟

د. تحقیق نکرده‌ام. «در» می‌تواند مخفّف درّه باشد البته، ولی «کلی» نمی‌دانم چه می‌تواند باشد. اما همین که این اسم را شنیدم با خودم‌گفتم این‌است همان اسمی که من در جست وجویش بودم و تمام آن چیزهایی را که من به طور گسترده و همه جانبه می‌خواسته‌ام، می‌تواند در خود بگنجاند.

چ. چه‌موقعی این اسم را گذاشتید؟ تازه شروع کرده بودید به‌نوشتن آن؟

د. نه، پیشتر شروع کرده بودم، و در ضمن تحقیقاتم بود که «کلیدر» را یافتم ـ در همان سفر پا در رکاب کردن و. . . ـ اما در تحقیقات آخرم دیگر از واقعیت ناامید شدم و یادم است که به خودم گفتم‌که خوب، این‌هم واقعیت، که‌بجز مانع، چیزی جلوِ روی تو نمی‌گذارد! حالا این خودت هستی که بایستی واقعیت را خلق کنی. و این زمانی بود که زمینه و چارچوب و ساختمان کار و رگه‌های اصلی‌اش در ضمن نوشتن برایم روشن شده بود و احساس می‌کردم که پاره پاره‌های جدید واقعیت، دیگر بیشتر مُخل و مزاحم هستند و اگر بخواهم به‌شان میدان بدهم، مجموعه‌ای را که ساخته‌ام ممکن است ناقص کنند. این بود که برگشتم به کار و دنیایی که ساخته بودم و خیلی دوستش می‌داشتم.

ف. این سؤال «چرا نام کلیدر را انتخاب کردید؟» را بگذارید بشکافیم. همان طور که یک مقدارش را هم امیر گفت، این از عشق شما به خاک، و به هر حال به محیط بومی شما، سرچشمه می‌گیرد. آیا این مفهوم بزرگ‌تری را هم در برمی‌گیرد؟ و شامل سرتاسر میهن ما می‌شود.

د. دلم می‌خواهد شامل شود.

چ. همان گردنفرازی انسان. . .

د. بله، انسان و خاکِ انسان‌هایی که بر این قسمت از خاک، به این قامت و رسایی من کوشش کرده‌ام خلق بکنم، این‌ها همه‌اش نشانهٔ عشق است به این سرزمین و آدمیانش با همهٔ ستمی که ازش برده‌ام. . .

چ. خوب وطن خیلی مهم است. یعنی هویّت ملّی افراد در رابطه با وطن‌شان آشکار می‌شود، لذا کلیدر باید نشانه‌ای از ایران باشد.

د. بله، ومن بارها تأکید کرده‌ام‌که مسئلهٔ هویّت ملّی‌برای من مسئلهٔ عمده است... و اثر هنری هم به همین دلیل سرزمینی بودن است که می‌تواند زمینی بشود.

ف. و «نویسندهٔ ملّی» بودن، که قبلاً اشاره کردید؟

د. «نویسندهٔ ملّی» بودن، در رابطه باکشف هویّت ملّی ازنظر من‌معنا پیدا می‌کند.

ف. یعنی شما با آگاهی، از ابتدا، چه مکان، چه زمان، چه موضوع، چه آدم‌ها، چه محتوی، چه نوع روابط، چه مسائل و مشکلات درگیر، این‌ها را همه طوری انتخاب کردید که ـ در دنبالهٔ حرفی که قبلاً گفتیم، دادن هویّت ملی، پیداکردن هویّت برای مردمی که در واقع هویّت دارند ولی به چشم نمی‌آید، یا گم می‌شود و کوچک دیده می‌شود ـ این را بتوانید بیان کنید. . .

د. این حرف را ـ تا ادامه نداده‌اید ـ من بگویم که «انتخاب کرده‌اید» را اطلاق نکنید؛ این خمیرهٔ من بر اثر تماس با این زندگی، به این نیاز رسیده که انگیزه‌ها درش ایجاد بشود، در دست زدن به چنین کاری. باز آن طریقی که خودم در کار دارم مایلم ملاک قرارگیرد. چون‌انتخاب یک‌امرآگاهانه‌است،اماآمیختگی سرشت من با این خاک و نیازهایی که در وجودم ایجاد شده سبب و انگیزه شده که من در این جهت حرکت کنم، و لاجرم این آدم‌ها را بیافرینم و لاجرم‌این زمین را انتخاب کنم، و این کارها را بکنم. . . و سرانجام به اهمیت «کشف هویّت ملی» در ادبیات

برسم. و این به نوعی در همان مقولهٔ «ناگزیری و گزینش هنرمند» می‌گنجد که آنجا عنوان کردم و جوهر تعریف من از هنر هست.

ف. و این آیا از این هم سرچشمه نمی‌گیرد که تا پیش از شما کسی این قدر عاشقانه وهمه سویه به‌مکان، مکان واقعی، مکانی‌که بتواند مختصّات دقیق جغرافیایی هم داشته باشد، توجهی نکرده بود، به خصوص در رمان‌نویسی ما؟

د. شاید با این کیفیت توجه نشده بوده، نه این که نیازش نبوده، بوده. با وجود این، من برای‌کارهایی که‌پیشترانجام شده‌ارزش فراوانی قائل هستم. چون معتقدم که ما از گذشته می‌آییم و بار گذشته را با خودمان داریم و این پیوندی است که باید و امیدوارم تا تمام آینده ادامه پیدا کند.

ف. و حتی ـ یعنی ـ این مکان را هم شما حماسی دیده‌اید.

د. بله. کاملاً.

ف. یعنی با لحن حماسی از جلگهٔ «ماروس» و نمی‌دانم. . . شما (امیر) کمک کنید. . .

چ. کوه‌ها و دره‌ّها و. . .

د. طاغی و. . .

ف. طاغی و. . .

د. دیگر کال و کلوت و چشمه و آبگیر و آسمان و کوه و دشت و دمن و خاک و باد و آفتاب. . .

ف. یعنی برای اولین بار آدم حس می‌کند دلش می‌خواهد برود اینجاها را ببیند!. . .

د. بله خوب، توفیقی است برای من اگر که توانسته باشم این عشق را منتقل کنم.

مثالی آوردم که یکی دو تا از جوان‌های همدان راه افتاده بودند طرف ولایت ما و یک یادداشتی هم برایم گذاشته بودند. اما این حس در من منحصر نمی‌شود به خراسان فقط، بلکه واقعاً من به‌تمام این سرزمین عشق دارم، حتی یادم است یک بـار داشتم تو جادهٔ کرمان می‌رفتم و همین طور که به راه، بـه خاک بیابان نگاه می‌کردم، ناگهان منقلب شدم و. . .؛ و خودم نمی‌دانم این چه رابطهٔ غریبی است بین آدمی و خاک.

چ. هیچ وقت از بالا دیده‌اید ایران را؟

د. بله، دیده‌ام. خوشم نمی‌آید.

چ. دوست ندارید آن طور؟

د. نه؛ از بالا نه. از بالا. . .

ف. از دور شدنش می‌ترسید؟

د. نمی‌دانم. مثلاً زاینده‌رود را از بالا دیده‌ام. خیلی هم زیبا بود، ولی اصلاً دوست ندارم.

ف. امیر، چیه منظورت از بالا دیدن؟ یعنی منظورت این است که در آمدن و دور شدن از محیط یا از نظر کسی که همه چیز را از آن بالا بالاها می‌بیند؟

چ. نه منظورم این است که مسلط‌تر هست. منطقهٔ وسیع‌تری را می‌تواند ببیند و. . . منظورم این نیست که از بالا به زیر پایش نگاه کند. آن نیست. . .

د. نه خیر، من به تعبیر قدمای خودمان جوهری می‌بینم، مثلاً من تمام آن راه را رفته بودم از یزد تا حوالی کرمان، ولی یک نقطهٔ خاک را که دیدم در فاصلهٔ کمتر از یک آن، دگرگون شدم. چه بسا که ساعت‌ها روی یک ابهام متمرکز شده بوده‌ام. به هر حال، از بالا اصلاً برایم جالب نبوده است. و. . . در طی آن بحثی که کردیم

گفتم که یک جور کشش به آمیختگی در من و در کارم هست و از بالا دیدن به نظرم یک جور فاصله گرفتن می‌آید.

□

ف. حالا راجع به «تمرکز» بگویید و این که شما همیشه ـ این تمرکز را ـ دارید؟ یا فقط در موقع کار هست که. . .

د. من حتی در زندگیم یک مقداری لودگی هم می‌کنم، با دوست و آشناهایی که تو اداره و این‌ور و آن‌ور دارم و این حرف‌ها. . . اما در مورد کل فعالیت ذهنی‌ام این جور است که انگار ذهنم خود به خود عادت کرده است به تمرکز، و این از لحاظی یک عادت ذهنی است. اما از لحاظ کار، وقتی که در کار وارد می‌شوم و به اصطلاح روی غلتک می‌افتم، تمرکز امری خود به خودی می‌شود برایم. آن قدر که گاهی به خودم فکر می‌کنم و می‌بینم درست مثل دهقانی هستم که بیلش را ور می‌دارد برود سرآب و زمین، من هم می‌روم پشت میزم می‌نشینم و قلمم را ور می‌دارم شروع می‌کنم به کار کردن؛ ولی همین البته ساده نیست درباطن. چون یک زمینهٔ قبلی سالیان دارد طبیعتاً، و همچنین یکجورارتباط وجوددارد با پیشینهٔ انجام کار؛ و علاوه بر این‌ها وقتی که در رابطه با کار قرار می‌گیرم، من جزئی از کار می‌شوم و طبعاً متمرکز می‌شوم.

ف. از آغاز که این طور نبوده، بوده؟

د. چرا از آغاز هم همین طور بوده.

ف. فکر نمی‌کنم! این خیلی برای من ناامید کننده می‌شود آن موقع!

د. فقط کیفیتش فرق می‌کند در هر دوره‌ای.

چ. آدم تا آدم هم فرق می‌کند.

د. بله. آدم تا آدم فرق می‌کند. . . ولی اتفاقاً از اول من با حساسیت شدیدتری به تمرکز توجه داشتم، برای این‌که حتماً باید درخلوت مطلق کار می‌کردم، خلوت مطلق درونی بیشتر منظورم است و این که شب را برای نوشتن انتخاب کردم از ناگزیری، و به‌کار در شب عادت کرده‌ام برای این‌است که خلوت شب کامل است و من نفرت و دشمنی داشته‌ام و دارم با هر کس و چیزی که تمرکز مرا بر هم بزند یا قطع بکند، و حالا این تمرکز خود به خود برایم عادت شده که اگر مثلاً همین طوری از اداره بیایم و بنشینم پشت میز کارم، با توجه به آنچه ذهنم را به خود مشغول داشته درارتباط با کار، تمرکز را به دست می‌آورم. بنابراین، تمرکز به دو صورت حاصل می‌شود. گاهی هست‌که یک چیزی از پیش آدم را متوجهٔ خودش می‌کند و آدم روی آن متمرکز می‌شود و بعد می‌رود به سمت کارش؛ این یک صورت است و دیگر این‌هست که‌آدم می‌رود به سوی میز کارش ـ البته با مایه‌ای کـه درونش را انباشته و خود به خود در او هست ـ و در ارتباط بـا کار متمرکز می‌شود؛ و من هر دو طریق را تجربه کرده‌ام. اما در هر دو صورت داشتن پیش زمینهٔ ذهنی روی یک موضوع الزامی است.

چ. الان بیشتر کدام حالت را دارید؟

د. الان که در حالت بازنویسی هستم، بیشتر طریق دوم؛ یعنی اراده به کار. منتها در عین حال، برای این که زمینهٔ ذهنی را در خودم آماده کنم، اول آن قسمتی را که باید بازنویسی بشود یک دور نگاه می‌کنم تا باز هم هرچه بیشتر در فضای کارم قرار بگیرم.

چ. خوب، این نشان می‌دهد که شما حرفه‌ای‌تر شده‌اید.

د. بله، کاملاً. منتها تمرکز هیچ چیز نیست جز انجام تمام نیروهای‌پنهان و آشکار هنرمند روی یک نقطه که آن نقطه انسان را وصل می‌کند به جهان کارش. در عین حال تمرین ذهنی ضروری است برای دست یافتن به تمرکز. مثلاً من در دورانی

که جوان‌تر بودم و بیشتر با خودم کلنجار می‌رفتم، دربارهٔ کار تمرین می‌کردم و شروع می‌کردم تو ذهنم آن را بازپرداخت کردن و باز نوشتن حتی از زاویه‌های گوناگون و به شیوه‌های متفاوت.

چ. اتفاقات ساده و معمولی. . .

د. بله. مثلاً این دیوار را نگاه می‌کردم، دیواری که خراب شده‌بود و چندتا خشت آن بالا بود و یک سایه‌ای کنارش بود و یک درخت با برگ‌های خشک آن پشت بود، با یک تکّه آب راکدی که کنارش مانده بود؛ و این را در ذهنم شروع می‌کردم به نوشتن و روی آن متمرکز شدن، وبا خودم‌می‌گفتم فکرکن که‌این یک صحنه‌ای است که تو می‌خواهی بنویسی و بنویسش و می‌نوشتمش، در ذهنم. همچنین چهره و حالت یک انسان، یک رابطه یا یک صحنهٔ عمومی، پاره‌ای از دشت، کوه و جز آن.

□

ف. دربارهٔ کردهای توپکالی و میشکالی می‌خواهیم چیزهایی بدانیم.

د. همان طور که. . . در خود متن کلیدر آمده، کردهای خراسان (شمال خراسان) عموماً از لحاظ ریشه، پیوسته به همین کردهای خودمان در کردستان هستند که در دوران صفویه و هم ـ احتمالاً ـ در دوران نادر و این‌ها، با انگیزه‌ها و اهداف سیاسی جابه جامی‌شوند ودرشمال شرقی کشور اسکان‌می‌یابند. علت و دلیلش هم روشن است. علتش این می‌تواند بوده باشدکه شقاقی درنیروهای‌کرد متعرّض بیندازند، دلیلش هم این می‌توانسته باشد که به نیروی آن‌ها مرز شرقی را حفظ بکنند از هجوم ازبک و ترک‌های این طرف. . . و اگر در مناطق شمالی خراسان اسکان داده شده‌اند، طبعاً بدین علت بوده که آنجاها مناطقی است شبیه همان کردستان خودمان در غرب. . . چون شمال خراسان از لحاظ آب و هوا و کوهپایه بودن و به اصطلاح مراتع و دشت وامکان‌ییلاق وقشلاق‌این‌نیازشبانی را برآورده

می‌کند، نیاز زندگی شبانی را. و بیش از این دیگر به جزئیاتی می‌رسیم که مثلاً میشکالی‌ها تیره‌ای هستند از طایفه‌ای که طبعاً از چند طایفه یک قبیله تشکیل می‌شود؛ و این که این بخش از مردم ما، از لحاظ جمعیت، کمتر از نیم میلیون نفر تخمین زده می‌شوند.

ف. چون تا قبل از خواندن رمان شما، ما راستش چیزی دربارهٔ کُردهای توپکالی و میشکالی نمی‌دانستیم وجایی هم دربارهٔ آن‌ها نخوانده بودیم، آیاخودتان جایی سراغ دارید که راجع به این کردها، این تیره‌ها، نوشته شده باشد؟

د. نه. من دربارهٔ کردهای خراسان، چیز مدونی ندیده‌ام، مگر تو سفرنامه‌ها و این‌ها که به‌طورپراکنده‌دیده‌ام، اگر نه. . . چه چیز این مملکت روشن شده که. . .[1]

ف. خوب، شما چرا این قوم را انتخاب کردید، یا این اقوام را انتخاب کرده‌اید برای رمان‌تان؟

د. علت اصلیش این است که گل‌محمد به عنوان محور، یا یکی از محورهای رمان، اصلاً مال میشکالی‌ها است.

ف. اصلاً یعنی چه میشکالی؟

چ. این «کالی» آخرش که به خصوص مشترک است. . .

ف. یعنی رودخانه؟ میش رودخانه؟!

د. نمی‌دانم؛ این‌ها به اصطلاح پسوندهای خاص، دست کم در تیره‌های ایلیاتی خراسان زیاد است. مثلاً توپکالی هم داریم. کالی‌اش مثلاً مثل «لو» می‌ماند و یک جور پسوند است؛ فی‌المثل «قراقویونلو». می‌شود حدس زد که خود میش

---

۱. در سال ۶۲ ـ ۱۳۶۱، کتابی برای من فرستاده شد، به نام حرکت تاریخی کُرد به خراسان در دفاع از استقلال ایران، نوشتهٔ آقای کلیم‌الله توحدی که در ۲۲ بهمن ۱۳۵۹ چاپ شده است. و اخیراً هم دو جلد کتاب به خامهٔ آقای سیدعلی میرنیا دیده‌ام که عنوان ایلات و طوایف درگز را دارد که در ۱۳۵۶ تألیف و در ۱۳۶۱ چاپ شده است در چاپخانهٔ خراسان؛ و تألیف مبتنی بر تواریخ مدوّن قدیم است.

(گوسفند) به عنوان یک بخش از اسم باشد وجه تسمیه‌اش روشن است؛ چون میش یعنی گوسفند. بنابراین شاید بشود گفت میش‌دارها، دارندگان میش. چه می‌دانم؟ اما می‌دانیم که نام‌ها در ایرانِ ما ریشه‌های خیلی قدیم دارد که خود نام زردشت را هم در برمی‌گیرد به معنی «دارندهٔ شتر زرد» مثلاً. این‌ها چیزهایی است که در زبان‌شناسی، در لهجه‌های مختلف زبان فارسی، ریشه‌هایش جست وجو نشده، یا این که شده و ما اطلاعی از آن نداریم، برای این که خیلی متنوع هستند.

ف. حالا با آوردن کردهای میشکالی و توپکالی، قصدتان مطرح کردن یک خلق بوده؟ مثلاً خلق کُرد به نوعی؟

د. نه! قصدی اگر بخواهید قائل بشوید، می‌شود گفت ـ عملاً ـ طرح تمام مردم ایران بوده در نمونه‌هایش. چون که نمونه‌های ترک و بلوچ و ترکمن و این‌ها همه در کتاب وجود دارند. اما عمدتاً موضوع رمان به زندگی بیابانگردی در بخشی از کشور ما مربوط می‌شود، و نه منحصر به آن. چون محورهای روستانشینی ـ دهقانی و جلوه‌های عام بشری در آن کم نیست. از طرفی هر خلقی را هم به طور مطلق نمی‌توان برایش تقدّس قائل شد. چون مثلاً در دوران قیام کلنل محمد تقی‌خان پسیان، سران اشراف کرد با دولت، با حکومت ارتجاعی قوام‌السلطنه دست به یکی کردند و پسیان را در قوچان، در یکی از دهات قوچان کشتند. ای بسا که در میان فاعلین این قتل مردمی از طبقهٔ پایین به عنوان تفنگچی وجود داشتند، ولی این‌طرح وبرنامه وعمل‌به دستیاری‌اعیان واشراف قبایل با حکومت وقت انجام گرفت که عمدتاً مرکزش قوچان بود و هست هنوز.

ف. پس صرفاً شما به خاطر این که یکی از محورهای‌تان گل‌محمد بوده، این تیره را انتخاب کرده‌اید. . .؟

د. بله. فقط برای این که گل‌محمد که یک قهرمان منطقه‌ای شناخته می‌شود، کُرد بوده، و این کرد از میشکالی‌ها بوده. اماازلحاظ جامعیت‌ادبیاتی، گل‌محمد کلیدر

می‌تواند غیرمنحصر تلقی بشود. آیا اگر به جای تیره میشکالی، گل‌محمد به تیرهٔ دیگری منسوب می‌بود؛ جای سؤال داشت؟

**ف.** حالا میشکالی‌ها هستند؟

**د.** بله. میشکالی‌ها تیره‌ای هستند مالدار و با سُنّت‌های شبانی.

**ف.** مناسبات زندگی‌شان همان است که در کتاب مطرح می‌شود؟

**د.** چه می‌دانم؟ لابد دیگر، من محقق که نیستم. اما منطقاً باید اینجور باشد با اندک تفاوت‌هایی. چون اساس عمدهٔ تولید همان مالداری و دامداری ودام است و تولید دامی است. ممکن است در مواردی اسکان هم یافته باشند، و در عین حال ممکن است یک رادیو ترانزیستوری هم آن گوشه‌ها پیدا شود، ولی خوب این چیزی را در کیفیت زندگی تغییر نمی‌دهد.

**ف.** آن وقت این‌ها چه ارتباطی با کردهای سایر مناطق ایران، از جمله کردهای کردستان، مشخصاً، دارند؟

**د.** نمی‌دانم. فقط این را می‌دانم که کردهای ما در خراسان منفصل شدهٔ کردهای ما هستند در کردستان.

**ف.** یعنی زبان‌شان هم کردی است؟

**د.** زبان‌شان کردی است که قاطی شده. زبانی است که لهجه پیدا کرده. . .

**ف.** یعنی این زبانی که شما توی کلیدر دارید، همان زبانی است که این‌ها الان حرف می‌زنند؟

**د.** ابداً. آن‌ها با زبانی حرف می‌زنند که من و شما نمی‌فهمیم که کردی است، و کردی هم نیست، مگر در ریشه‌هایش. چون آمیزگی‌هایی یافته با زبان ترکی که در

شمال خراسان هست و اصلاً نوع دیگری از ترکی است، وهمچنین واژه‌هایی را ـ احتمالاً ـ از بلوچی گرفته، و آمیخته است با فارسی به آهنگ و لهجهٔ خراسانی، همه در هم آمیخته شده. . .

ف. پس این تعریف یا به نوعی تحریف در زبان آن‌ها، این رئالیسم خاصی است که مختص شماست؟!

د. این تحریف در رئالیسم نیست جانم. چون‌اگر رئالیسم را باتعبیر شمابپذیریم ـ که البته چون نادرست است نمی‌پذیریم ـ آن وقت هرکتابی باید دوجور نوشته شود؛ یک جورمثلاً باگویش‌جوینی که‌ملغمه‌ای است‌ازترکی‌خراسانی‌تا ترکمنی، فارسی و. . .؛ و یک جور هم با زبان فارسی! ها؟ امّا نه؛ به زبان فارسی که قاعدهٔ کلی و پذیرفته شده در فرهنگِ ما و زبانِ مادر در ایران‌است‌می‌نویسیم، و اسمش هم تحریف در رئالیسم نیست! همچه قانونی هم در رئالیسم وجود ندارد که ما قاعده را فدای استثنا بکنیم، بلکه ما ـ با توجه و پذیرش این اصل که‌زبان فارسی در ایرانِ ما زبان مادر است ـ حق داریم و به گمان من لازم است که از مایه‌های گویش‌های بومی مردم خودمان به سود زبان اصلی، یعنی زبان‌فارسی‌بهره ببریم، و این همان کاری است که من کرده‌ام.

ف. البته مرا می‌بخشید از به کار بردن این واژه، چون لغت دیگری پیدا نکردم. . .

د. خواهش می‌کنم. نه. اما من حتی اگر کُرد زبان می‌بودم به معنای کُرد قوچانی، بجنوردی، شیروانی یا مثلاً اسفراینی، و یا حتی سنندجی، باز هم آن زبان را به عنوان زبـان ادبی یک ملت نمی‌آوردم. البته بحث زبان‌شناسی و پژوهش در آن امر دیگری است. منتها در اینجا، من سعی کرده‌ام که با حس و بیانِ روح و جوهر و مایه‌ای که در بافت و جان کلام جاری و سیّال است، و می‌تواند تاحدود قریبی آن زندگی ویژه را بیان کند به کار نزدیک شوم و در حقیقت ازش بهره‌مند بشوم. چون از نظر من، زبان مردم‌ایران، زبان اول‌مردم‌ما، زبان فارسی‌است. به خصوص

که من قصد بررسی زبان‌شناسی در رمان ندارم، در عین حال که علاقه‌مند هستم به نیرومند کردن زبان از لحاظ ترکیبات تازه، از لحاظ پیدا کردن واژه‌های گم در گویش‌هـای متنوع فارسی و غیره. . . چون این را که کردهـای خراسان چه جور صحبت می‌کنند با یک جزوهٔ ۵۰، ۱۰۰ صفحه‌ای هم می‌شود روشن کرد، و این کار رمان‌نویس نیست. در حالی‌که نزدیک شدن به روح و بافت و آهنگ کلام یک قوم لازمهٔ کار رمان‌نویس است.

ف. همیشه برای من سؤال بوده که چطور وقتی که قومی مطرح می‌شود، (چون به هر حال شما، چه بخواهید، چه نخواهید، دست به جامعه شناسی زده‌اید، به نوعی مردم‌شناسی این قوم) این قوم شکل خاصی در زمینهٔ رفتاری به خود می‌گیرد؟ و این چه نوع هدفی را تعقیب می‌کند، آگاهانه، ناآگاهانه، چه جوری است که مناسبات و رفتارهای آن‌ها آمیزه‌ای کلّی و نمادی از رفتار و مناسبات همهٔ انسان‌ها است؟ مسئلهٔ دیگر این است که شما چرا کم پرداخته‌اید به آداب و رسوم این‌ها. آیا از اول خودتان دست زدید و این را انتخاب کردید که این جوری باشد؟

د. اگر منظورتان از این سؤال گنگ همان باشد که چرا نویسنده در حیطهٔ زبان و سنن یک قوم مقیّد نشده، جواب این است که این موضوع بغرنجی نیست که من مردمی را به زبان فارسی روایت کرده باشم که دو زبانه یا حتی سه زبانه (کرد ـ ترک ـ فارس) هستند و اعضای ملّت ما، ملّت ایران هستند. این که بغرنج نیست در مقابل آثاری که یک انگلیسی زبان می‌نویسد مثلاً در مورد مردم چین! آنچه که شما باید توجه داشته باشید این است که من یک خراسانی ایرانی هستم، که این مایه از کار در من نشست کرده و بروز یافته، چه بسا که اگر یک کرد خراسانی هم می‌بودم بی‌گمان زندگی مردم خود را به زبان اصلی، یعنی به زبان فارسی روایت می‌کردم. از این‌ها گذشته توضیحاً می‌شود گفت که بیشتر عادات و آداب در آنجا مختلط شده، مثلاً ما رقص‌های‌مان و حتی آهنگ‌هامان مشابه است. یعنی اگر که

قرار باشدالان‌یک میدان چوب بازی باشد، من می‌توانم با یک کرد چوب بازی کنم، چون کرد با همان دایره ـ دونی‌یه‌ای چوب بازی می‌کند که ما خراسانی‌ها، و نه با آن سورنا و دهلی‌که درکردستان باآن پایکوبی‌می‌کرده؛ چراکه‌تمام حرکات و ضرب و ریتم برای ما، برای هردوی ما یکی شده و بار مشابه دارد. در مسائل دیگر هم، مثلاً در خواندن آواز، مایه‌های مشترک ما داریم. توجه می‌کنید؟ یعنی این‌آمیختگی آن قدر زیاداست که مرزتعمّدی کشیدن بین‌شان، دست‌کم در منطقهٔ ما، از طرف یک نویسندهٔ ایرانی نه تنها کار پسندیده‌ای نیست بلکه رذیلانه هم می‌تواند باشد. چون ما «از برای وصل کردن آمدیم، نی برای فصل‌کردن!» از بابت این هم که می‌گویید آداب و رسوم کم مطرح شده، جواب این است که شما هنوز بیش از دو پنجم کتاب را نخوانده‌اید؛ و اگر در آینده بخوانید شاید این جور به نظرتان نیاید. بار دیگر تأکید کنم که ما مردم ایران از طریق زبان فارسی است که با هم مربوط می‌شویم، زبان فارسی به عنوان زبان مادر در ایران ما.

ف. این‌ها اول ایرانی می‌دانند خودشان را؟

د. بلَه، و اتفاقاً این مایه‌های‌شان خوشبختانه خیلی هم قوی است. مایه‌های ملّی عمدتاً در کردهای سراسر ایران خیلی قوی است؛ و ما در خراسان ندیده‌ایم که تعارض بین کردها و فارس‌ها و ترک‌ها ابعاد سیاسی به خود بگیرد. در حالی که در دهات، مثلاً در یک ده که سه قوم از مردم زندگی می‌کنند با یکدیگر (فارس و کرد و ترک) اختلافات وجود دارد، و این اختلافات البته بنیادمادی داردکه اشکال فرهنگی و سنّتی‌اش می‌آید وسط و به آن دامن می‌زند. جز در موارد خاصی مثل همان مورد کلنل محمد تقی‌خان که بیشتر مربوط می‌شود به شکل هرمی نظام شاهی در ایران، واتصال سران هر قوم به دربار؛ که این جامعه‌شناسی خاص خود دارد. خلاصه این که من نخواسته‌ام یک داستان قومی بنویسم؛ بلکه خواسته‌ام از طیف‌های زیبای اقوام ایرانی یک اثر ایرانی بسازم.

چ. می‌خواستم بگویم کلیدر را به نوعی می‌توانیم بگوییم یک کار ایرانی هست، برای این که خصوصیت‌های ویژهٔ بومی و منطقه‌ای تویش کمتر است یا آن قدر هست که آدم باور بکند همه جایی می‌تواند باشد. . . البته یک لحنی و یک رنگی دارد کل کار، ولی این هم حتماً به ناگزیر انجام شده است. گو این که خودتان هم این را می‌گویید.

د. حتماً، چون من به عنوان یک نویسنده هیچ وقت نخواسته‌ام‌که یک موضوعی را محصور بکنم، بلکه وظیفه دارم به موضوع امکان حرکت و گسترش بدهم. گفتم که، اگر قرار باشد مثلاً یک جامعه‌شناس، مردمی در یک منطقه‌ای را که در گذشته‌ها تبعید شده‌اند، مورد مطالعه قرار بدهد، امر دیگری است. چون این کار یک جامعه‌شناس، کار یک مردم‌شناس، یا یک زبان‌شناس‌است در رشتهٔ خودش. اما من در این چارچوب‌ها نخواسته‌ام محصور بشوم، بلکه خواسته‌ام خیلی فراتر از این بروم. طوری که مثلاً این گل‌محمد را درلرستان هم‌بشود دید. در بلوچستان هم بشود دید. یعنی وقتی که یک بلوچ این‌کتاب رامی‌خواند، اگرازطریق گل‌محمد به یاد دوست محمدخان نیفتد، من ناموفق بوده‌ام؛ یا این که به نحوی مثلاً یک لر به یاد گل‌محمد خودش نیفتد. . .، یا یک گیلک و یک آذری. . . یک بوشهری، یک تنگسیری. . .

ف. در واقع شما عناصر مترقی قومیّت ایرانی را به نفع همبستگی بیشتر مردم ما و به خصوص زحمتکشان ما، بسط و گسترش داده‌اید، و به این نحو. . .

د. امیدوارم، چون جنبه‌های ارتجاعی قومی‌گرایی اصلاً مورد ایراد، وحتی مورد نفرت من است. .

ف. یعنی جنبه‌های مثبت و اساسی‌اش، منتها خوب این سؤال را حالا در قسمت‌های دیگر طرح خواهیم کرد، که چطور می‌شود مثلاً وقتی کردها خودشان قیام‌های وسیع دهقانی و سیاسی دارند توی این مملکت، (به هر حال

وقتی شما کردها را مطرح می‌کنید، هر چقدر هم که بگویید، ولی به هر حال به مسئلهٔ کُرد و خلق کُرد اشاره کرده‌اید) ناگزیر این سؤال‌ها پیش می‌آید؛ و به خصوص این که برای من باز هم مطرح است که این‌ها اقوام میشکالی و توپکالی چطور ارتباطی ندارند باکردهای دیگر؛ یعنی ارتباط سیاسی نداشته‌اند در طول این قیام‌ها، در طول این جنبش‌ها؛ آیا نخواسته‌اند برگردند به کردستان؟. . .

چ. ارتباط اجتماعی. . .

ف. یا ارتباط اجتماعی. آیا یک چیز منفصل بوده‌اند؟. . .

د. در آن حدود که شما تصور می‌کنید، نه، ارتباط سیاسی نداشته‌اند!. . . اتفاقاً در اولین سال‌های انقلاب شنیدم یک مسئله‌ای مطرح شده بود که بخشی از کردهای کردستان ایران، ـ تأکیدمی‌کنم‌که کردستان همیشه‌برای ایران وایران‌برای کردستان باقی خواهد بود ـ یک اعلامیه‌ای انگار داده بودند که کردهای خراسان می‌توانند به خانواده باز گردند. در دورانی که من شاهدش بوده‌ام، این اولین طرح سیاسی مسئله بود، ولی از طرف کردهای خراسان. . .

ف. چی؟ اولین طرح سیاسی مسئله بود؟

د. بله، که بخش تندروی از کردهای کردستان گفتند که کردهای خراسان می‌توانند به آغوش مادر باز گردند، و این پیشنهاد صرف نظر از این که در نخستین لحظه به نظر من مضحک آمد، مورد بدگمانی من هم واقع شد، چون یک نهضت مترقی وپیشرو نمی‌تواند چنین دیدگاه کودکانه وعقب‌مانده‌ای داشته‌باشد. وخوشبختانه این تزِ تیز خیلی زود کند شد و از صدا افتاد.

ف. چه سالی بود؟

د. درست نمی‌دانم؛ به گمانم سال ۵۸ بود. در هر حال این تز ارتجاعی است؛ چون با نظری که من دارم، سرزمین ایران مال تمام مردم ایران است؛ و هر کسی

در هرگوشه‌اش می‌تواند روابط اجتماعی و حضور اجتماعی داشته باشد، و بایست داشته باشد و این تفکیک و مرزبندی از... زمینه‌های شوونیستی کهنه‌گرا ناشی می‌شود. اما اگر طرح موضوع اعتراض و عصیان که در رمان مطرح می‌شود ذهن شما را متوجه ابعاد اینچنینی کرده علتش این است که مردم، و عمدتاً مردمی که بازندگی صحرایی خو می‌کنند در مقابل تعرضات و اکنش‌های صریح‌تر و مستقیم‌تری دارند. یعنی در میان دهقانان ـ حتی اگر در جاهای دیگر هم مورد مطالعه قرار بدهیم ـ آن دهقانی که روی زمین کار می‌کند، در تجّرد خودش هرگز دست به تفنگ نمی‌برد علیه چیزی که بر او حاکم است. اما یک مرد ایلی که احتمالاً به زندگی روستایی هم آغشته هست، آسان‌تر به این کار دست می‌زند و آن دهقان را احتمالاً به دنبال خودش می‌کشاند. متوجه عرضم می‌شوید؟ پس این جور قهرمان‌هایی که دست به عمل می‌زنند و آغازکنندهٔ نهضت‌های دهقانی می‌شوند ـ که غالباً هم با شکست مواجه می‌شود ـ عمدتاً از یک روحیهٔ تسلیم‌ناپذیری برخوردار هستند. اما آن رعیتی که منتظر است گندم را درو کند و سهمش را ببرد خانه، به طریق دیگری وارد این نهضت می‌شود و به‌این نهضت حتی کمک می‌کند. اما این صحراگردی، و این آزادیخواهی فطری که طی رفت و آمد و حرکت، در سرشت شخصیت شکل می‌گیرد، در تنگنا تاب نمی‌آورد و اعتراض می‌کند و به تعرّض هم دست می‌زند. این است اگر که شما می‌بینید این قهرمان کُرد است و کرد خراسانی است و صحراگرد است، در نظر داشته باشید که او همچنان است که یک لُر، یک دشتستانی، یک آذری یا یک گیل و گالش.

ف. این که گفتید قصدتان جامعه‌شناسی نبوده، ولی شما خواهی نخواهی ـ همان طوری که قبلاً هم گفتم ـ دست به یک جامعه‌شناسی ایلیاتی زده‌اید برای اولین بار در یک رمان؛ دربارهٔ این مسئله، یک کمی توضیح بدهید؟

د. این را در آن شب‌های قبل که صحبت می‌کردیم گفتم که نویسنده ـ و من همچون هنرجوی ادبیات ـ جامعه‌شناس هم هست، نویسنده، نقاش و مجسمه‌ساز

هم هست، نویسنده در کار خودش موسیقی‌نواز و رقصنده هم هست. در بعضی از لحظات نوشتن این رمان، من پس از این که یک قسمتش را به‌پایان می‌رساندم یا داشتم کار می‌کردم، یک لحظه حس می‌کردم که یک رقص با تازیانه دارم انجام می‌دهم سوار بر اسب. و این همه نشانه‌هایی هستند از جهانِ پرآشوبِ درونی که مدام در حال ریزش و سازش، تخریب و شکل‌پذیری است. این اجتناب‌ناپذیر است. چون وقتی یک رمان رئالیستی درکارنوشته شدن‌است خواه‌ناخواه بررسی جامعه‌شناسانه‌هم‌پیش‌می‌آید، منتهامن‌بااین‌تلقّی‌مخالفم‌که‌دررمان‌جامعه‌شناسی هدف قرار بگیرد، نه. ولی بله، من به عنوان نویسندهٔ رمان به جامعه‌شناسی ایلی هم ـ مثلاً پرداخته‌ام تا آنجایی که توانسته‌ام.

ف. بله، منتها قصدم از این سؤال این بود که به دنبالش بگویم چطور می‌شود که خیلی از مسائل نادیده گرفته می‌شود، توی این جامعه‌شناسی ایلی؟ از جمله روابط خانوادهٔ کلمیشی، که مشخصاً محور داستان هستند، با ایلخان، با سایر افراد محله؛ که ما واقعاً حضور آن‌ها را خیلی کم حس می‌کنیم و اصولاً زندگی آن‌ها را به طور وسیع نمی‌بینیم. حتی نمی‌بینیم که شما یک بُرشی بدهید که ما بفهمیم واقعاً مثلاً گل‌محمد وقتی از اسبش پیاده می‌شود، چطور این خط به اصطلاح جغرافیایی از نمی‌دانم محل پیاده شدن تا چادر خودش را، یا مثلاً از سر محله تا چادر خودش را، طی می‌کند و چه چیزهایی از چشمش می‌گذرد؟ شما این را شاید هم به عمد، نادیده گرفته‌اید؛ آیا جوابی دارید برای این مسئله؟

د. این دو نکته است. یکی این که بافت «تیره»گی، بافت به هم پیوسته‌ای است با قبیله و ایل. اما تیره‌ها جداگانه حرکت‌می‌کنند وحتی به‌دسته‌های کوچک تقسیم می‌شوند. یعنی مسائل ومحدودیت‌های‌مراتع رادر خراسان‌بایستی‌درنظر گرفت. اگر که بیست تا گله با هم حرکت کنند، اصلاً از میان زمین‌های زیر کشت دیم و آبی نمی‌توانند عبور کنند. این را شما باید در نظر داشته باشید که نباید این

زندگی صحراگردی را بااشکال‌مهاجرت‌های پردامنه‌ای که درگذشته به خصوص، امکان وقوع داشته، اشتباه بگیرید. این یک مطلب هست که تیره را مجزا می‌کند از طایفه و قبیله و ایل. مورد دیگری که شما اشاره کردید، در آغاز داستان اگر توجه داشته باشید، بـه نحوی این جدایی پیش می‌آید، یعنی جدایی بین قشر اشراف آن تیره و این خانمان و این‌ها. . . این‌تضاد مطرح‌می‌شودکه منجر می‌شود به جدایی نسبتاً کامل کلمیشی‌ها از بالادست‌ها.

ف. یعنی هر خانواده‌ای برای خودش زندگی می‌کند و هیچ ارتباطی هم با هم ندارند. . .

د. ارتباط دارند، ارتباط زیاد هم وجود دارد، منتها نوع ارتباط متفاوت است بر حسب ضرورت. مثلاًاز لحاظ ارتباط در قشلاق، خانمان کلمیشی در چاهسوخته چادر می‌زند، خانمان فرض کن محمدخانی در آن طرف چاتوم چادر می‌زند، و مثلاً خانمان‌الله‌وردی درکنارشکسته، واین‌هاهرکدام‌برای خودشان، گله‌داری‌شان را می‌کنند و هر کدام در حوزهٔ عمل خودشان هستند، در حالی که می‌توانند این خانمان‌ها مال یک تیره باشند. و این مربوط می‌شود به نیاز دامدار بـه مرتع و آب. اما همهٔ مـا می‌دانیم کـه مثلاًکارگران کوره‌هـای قرچک تنگاتنگ هم روز و شب‌شان را می‌گذرانند، هم درکار و هم در محل زندگی و هم در بهداری و. . . به همین علت است که وقتی گل محمد به عنوان یک نیروی متعرّض با حکومت بروز می‌یابد، این پیوندها پنهان و آشکار می‌شود، و یکی از آن پیوندهاکه آشکار می‌شود در ملاّمعراج هست اگر توجه‌کرده باشید، و یکی از پیوندها هم‌که منفی است و بعد قطع می‌شود، علی‌اکبر حاج پسند است.

□

ف. حالا اگر برای‌تان امکان دارد لطفاً خلاصه‌ای از وقایع برجسته، یا نتیجهٔ این رمان را برای ما بگویید؟

د. این یک چشمه کار دیگر ممکن‌نیست. ازاین‌ها گذشته من بدترین داستانگویی هستم که خودم‌می‌شناسم. بنابراین‌معذورم‌از روایت داستان. اماهمین قدر بگویم که سنّت قهرمانی، سنّت ایرانی قهرمانی از قدیم تا امروز، در این رمان رعایت شده و همچنین (باید گفت) به دلیل واقعیتی که اجتناب‌ناپذیر است، دراین رمان هم انسان‌های زیبا زنده نمی‌مانند.

ف. زندگی رستم‌گونه و اسفندیار گونه‌ای، برای‌شان تدارک دیده‌اید؟

د. نه، نمی‌دانم. اما برای جلد پایان طرحی زده‌ام که کار خیلی دارد، به خصوص بخش آخرش، اما در نظر خودم، کار و قهرمان در آنجا دیگر تجلّی بسیار زیبایی پیدا می‌کند،. . . خودم که وقتی این را کشف کردم برایم بسیار دل‌انگیز بود. به خصوص که ستار و گل محمد و بیگ محمد و خان عمو شب پایان را با هم می‌گذرانند، از نظر من هم بسیار بسیار دردآور است و هم بسیار زیباست؛ و این مسئلهٔ عشق به معنای دروجود نیست شدن، و یا به عبارتی هست شدن و نیست شدن، و نیستی در هست. . .که این در خود داستان کشف می‌شودو پیش می‌آید، و قربان شدن و ناگزیری گزینش شهادت با آگاهی؛ و اقدام بدان در مقطع جبر و اختیار کاملاً با چشمان باز و قدی استوار، بی‌هیچ غافلگیری‌یی، انجام می‌پذیرد؛ ـ هم به گونه‌ای که سنّت ما مردم بوده است در همیشه ـ و در رمان هیچ‌گونه بازی تردید با خواننده نمی‌شود، و خواننده از همان‌آغازجلد آخرمی‌تواند بفهمد که چه پیش خواهد آمد؛ و عمل قهرمان‌هایم در واقع برهنه شدن و به میدان رفتن است با علم و یقین باز نگشتن.

ف. یعنی نوعی شهادت؟

د. شهادت در ناگزیری، و به گمانم به نوعی حضور سُنّت پهلوانی ایرانی است در وجدان نویسنده که اینجاناخودآگاه بروزمی‌کند. یکجا گل‌محمداز ستار می‌پرسد: «به‌خیال چه هستی؟» ستار می‌گوید: «به‌خیال عشق.» و این مذهب عشق در آنجا

تجلّی کاملاً متعالی خودش را در ارتباط با عشق انسان به انسان، عشق انسان به آرمان‌هایش و پیوند آدمی با وجود، پیدا می‌کند؛ که اگر من بتوانم از پسش بربیایم، موفق شده‌ام آن خط ممتد و رنگین عشق را از آغاز تاریخ شفاهی مردم خودمان تا امروز در این کار حفظ و نوکنم؛ هم در وجوه‌تاریخی‌اش، هم در وجوه عارفانه‌اش که ابعاد کاملاً وجودی پیدا می‌کند، و عمدتاً هم در بُعد انسانی‌اش. در هر صورت آن تابلویی که من ساخته‌ام در پایان این رمان، به نظر خودم، هیچ تغییر کیفی درش صورت نخواهد گرفت، جز این که آن را مو به مو و جزء به جزء پرداختش کنم. چون سرانجام آخرین‌لحظهٔ رمان باشکل بسیار زیبا و قهرمان‌های بسیار زیبا که تا آن لحظه احتمالاً قهرمان‌های دست دوم بوده‌اند پایان می‌گیرد. طوری که پایان رمان می‌تواند سکویی بشود برای حرکت قهرمان‌های دست اول آینده.

**ف.** در این صحبت‌هایی که الان کردید من نکته‌ای به نظرم رسید که می‌گویم: شما به هر حال یکی از محورهای اساسی‌تان گل محمد هست. بعد همان‌طور هم که الان اشاره کردید گل محمد به نوعی عاشقانه شهادت را انتخاب می‌کند یا مرگ را انتخاب می‌کند یا در واقع نوعی. . .

**د.** گزینش ناگزیر. . .

**ف.** بله نوعی گزینش ناگزیر، و شاید نوعی فنا در عشق؛ می‌شود گفت به تعبیر شما. می‌خواهم بگویم اگر فرض‌کنیم که همهٔ محورها همان گل‌محمد باشد آیا شما انتخاب‌تان را درست کرده‌اید در مورد چنین شخصی؟

**د.** همهٔ محورها گل محمدنیست، علی‌رغم آنچه که تصورمی‌رود. . . اجازه بدهید من توضیحی دربارهٔ محورهای داستان بدهم. این رمان سه زمینه دارد. یک زمینهٔ عشیره‌ای، یک زمینهٔ روستایی و یک زمینهٔ شهری. در این سه پهنا، سه محور وجود دارد. ازنظرمن قهرمان محوری زمینهٔ عشیره‌ای‌اش گل‌محمد است. قهرمان

محوری روستاییش بابُقلی بندار هست و قهرمان محور شهریش ستار. در زمینهٔ روستا و حول محور بندار یکی از زیباترین قهرمان‌هایی که من دوست دارم قدیر هست. توضیح بدهیم که نادعلی مثل حلقه‌ای است که وابستگی به هر سه زمینهٔ رمان‌دارد. همچنان که‌در وضعیت خودش، ستار هم اینجوراست. در محور ستار، موسی هست و دیگران هستند و آلاجاقی هست و شمل هست و غیره هست. در محور گل محمد، خان عمو هست، دو برادرش هستند، مادرش هست، پدرش هست، خانمان و تیره و ارتباطش با دیگران هست. این است که دست کم این رمان، سه محور دارد که تمام کوشش خود به خودی من صرف این شده که این محورها آنچنان در هم پیچیده‌بشوندکه نشودبه سادگی تفکیک‌شان کرد. بنابراین، این سؤال شما دربارهٔ این که «انتخاب گل محمد به عنوان محور اصلی درست و پذیرفتنی است» نوع دیگری باید طرح و توجیه بشود.

**ف.** بله، همان طور که می‌گویید تفکیکش خیلی مشکل است. اتفاقاً این جوابی که شما دادید چیزی بود که من بعد می‌خواستم مطرح کنم. اماآنچه می‌خواستم بگویم این بود که به راستی شما رمانی نوشته‌اید که گویی تاریخ قوم ایرانی است؛ یعنی از ابتدای پیدایش تا به‌امروز. یادم است همان اول هم که خوانده بودم و بعد با شور و اشتیاق درباره‌اش با یکی از بچه‌ها صحبت می‌کردم، می‌گفتم مثل این که یک نفر دارد با هوشیاری تمام ما را می‌کاود؛ دارد اصلاً از اول ما را شروع می‌کند به شناسایی. . .

**د.** شنیده‌ام آقا بزرگ علوی هم چنین نظری ابراز کرده‌اند.

**ف.** بله. یعنی مثلاًاول آمده، زندگی عشیره‌ای و قبیله‌ای یا زندگی شبانی را گفته، بعد از آنجا حرکت داده قهرمان‌ها را آورده توی روستایی که مشخصاً کانونش همان قلعه‌چمن هست ومورد بررسی‌شان قرار داده؛ بعد وارد شهرستان کرده، حالا نه توی این رمان، حتماً توی رمان‌های دیگر، و این نکتهٔ بسیار ظریف و

جالب و عجیبی است توی این کار. آن وقت سؤال من این است که آیا شما قصد داشته‌اید چنین کاری بکنید؟ یعنی که منشأ اولیهٔ زندگی اقوام ایرانی را طرح کنید؟

د. نه الزاماً

چ. . . . یک اثر، خب بازتاب تاریخ گذشته را هم دارد دیگر. . .

د. البته، و این یک وجهی است که من به آن پای‌بندم. یعنی معتقدم اگر گذشته در اکنونِ یک اثر وجود نداشته باشد آن اثر تُهی خواهد بود.

چ. خوب، این ناشی از شکل پیچیدهٔ روابط اجتماعی جامعهٔ ما هم می‌شود که در اینجا ما چند تیپ از اقشار مختلف اجتماعی را در کنار هم می‌بینیم. . .

ف. و عجیب این است که شما این کار را در «مکان» انجام داده‌اید؛ در مکانِ زمان، نه در «زمان». و اگر بخواهیم بگوییم یک زمان باید زمان وسیعی را هم در بربگیرد، این زمان یک مقدار فاقد این عنصر هست که به نظر من این یکی از اشکالات می‌تواند باشد. . .

چ. یک خصوصیت است، نه؛ اشکال نیست. . .

ف. شاید هم اشکال نیست، امّا شاید به شفافیّت و درخشندگی کار شما می‌افزود، اگر شما بُرشِ زمانی هم می‌دادید، یعنی یک تاریخ مثلاً بیست ساله، سی ساله را هم ـ یا مثل کاری که مارکز کرده، در واقع یک تاریخ دویست ساله از تاریخ امریکای‌لاتین را آورده ـ می‌آوردید؛ چقدر بهتر بود. امّا اتفاقاً شما یک بُرشِ عرضی داده‌اید؛ یعنی به جای این که در طول حرکت کنید، در عرض حرکت کرده‌اید.

د. شاید بشود گفت در عرض و در عمق. . . او تاریخ را در صد سال جا داده و من

ف. بله در عرض و در عمق، و در مکان؛ این همه مطلب و این همه جامعه‌شناسی تاریخی را از قوم ایرانی به دست داده‌اید. حالا. . .

د. اگر اشتباه نکنم، این را می‌توانم به حساب تأثیرات خودم از زندگی و تأثیر از تئاتر کلاسیک بگذارم که به آن وحدت سه‌گانه الزام دارد. شاید تأثیر ناخود آگاه، اما حقیقت این است که من خیلی تحت تأثیر ادبیات کلاسیک تئاتر بوده‌ام که بیان فشرده‌اش می‌شود توجه به انسجام و پیچیدگی به جای انفصال و گسیختگی. نکتهٔ مهم دیگر جانمایهٔ زندگی تجربی خودم هست و این‌که من درتمام دوره‌های زندگیم بـه عنوان یک فرد مرتب در بافت پیچیدهٔ مسائل زندگی گرفتار و دچار بوده‌ام، در ابعاد مختلف خانواده، جامعه، کار، حرفه، به اصطلاح هنر، آموزش، گرفتاری بیماری، غیره، غیره، غیره. . . و همیشه محور تمام این بغرنجی زندگی بوده‌ام به علت شرایط. و این انسجام و پیچیدگی در کلیدر، در وجه روانکاوانه‌اش می‌تواند بازتاب تجربیات خودم باشد.

چ. به همین علّت هم پیچیدگی به شکلی که مصنوعاً نویسنده در کار ایجاد بکند، نیست؛ از نوعی است که واقعیت زندگی ایجاب می‌کند.

د. بله، پیچیدگیِ الزامی و اجتناب ناپذیر.

ف. پس شما این طور کـه گفتید برای هر یک از این زمینه‌هـای داستان یک قهرمان اصلی محوری دارید و نه فقط یکی که گل محمد است؟

د. بله، و این نکته‌ای است که بعد از بازنگری به کارم پیدا کردم که فقط گل محمد محور کلیدر نیست.

چ. پس به انگیزهٔ قبلی نبوده، یعنی این‌ها به صورت یک کل اول. . .

د. بله، یک کل منسجم، و گفتم که وقتی چهارتا زن ایلیاتی خلق شد از عمق

چشم‌های آن زن نشسته بر لب جوی آب، این اصلاً چیزی نبود که از پیش طرح و ساخته شده‌باشد، بلکه درجریان زندگی‌این‌هاهمدیگر راپیداکرده‌اند وبه همدیگر ارتباط یافته‌اند و در هم بافته شده‌اند.

چ. از کل قهرمان‌ها و آدم‌های کتاب، می‌توانید بگویید کدام‌شان بیشتر مورد علاقهٔ شماست؟

د. من به این موضوع هم فکر کرده‌ام، و در خودم به این پاسخ رسیده‌ام که این‌ها همه‌شان از وجود منند، به عبارتی تمام این قهرمان‌ها بازتاب وجود منند. زشت و زیبا و بد و خوب‌شان. بنابراین، حتی نفرت‌انگیزترین قهرمان این کتاب را که عباسجان هست دوست دارم، چون او هم در نویسنده وجود بالقوّه باید داشته بوده باشد ـ این نکته‌ای است که به کار روان‌شناس‌ها می‌خورد ـ گرچه واقعیت عینی‌اش ممکن است در جای دیگر دیده شده باشد؛ و نمونه‌هایی چون او را تک و توک به‌نشانه من درجاهایی ممکن‌است دیده باشم. امّا جوهرچنان شخص پلیدی بالقوّه در من وجود داشته است. یا مثلاً زیباترین قهرمانِ ممکن که مدیار باشد به گمان من تا اینجا؛ او هم در نویسنده وجود داشته، و این واحدِ متنوعِ پیچیده و متضادِ وجودِ آدمی، وجودِ خود، که من در صحبت اول طرحش کردم، در اینجاست که بروز می‌یابد. از همین رو معتقدم که تمام این نشانه‌ها و این قهرمان‌ها و خصلت‌ها و این به اصطلاح ویژگی‌ها در فردی که من هستم وجود داشته و این از جایی ناشی نشده مگر از خود وجود که بازآفرینی آن بدون عشق ممکن نیست. همچنین است نادعلی، این انسان‌بغرنج وپیچیده که خیلی به‌عنوان یک قهرمان ادبی دوستش دارم. من که نرفته‌ام شخصیتی مثل‌او را از بیرون مورد مطالعهٔ روان‌شناسانه قرار بدهم؛ بنابراین، همه‌شان از من برآمده‌اند و همه‌شان متعلق بـه من هستند؛ و این است کـه هیچکدام‌شان را نمی‌توانم بگویم بـیشتر دوستشان دارم یا کمتر، اما می‌توانم بگویم هر کدام‌شان را به نوعی دوست دارم و با آن‌ها همدردم، و این‌همه آدم معدلّی می‌یابند که از نظر من گل محمد است،

و چه زیباست.

چ. پس شما کلاً طرح چنین سؤالی را بی‌مورد می‌دانید. چون بدیهی است که همیشه قهرمان کتاب بیشتر از سایرین مورد علاقهٔ نویسنده است. شاید به خاطر این‌که زمینه را خود او فراهم می‌کند. یعنی عنصر قهرمانی را در وجودش دارد، ولی شما این را هم منکر می‌شوید!؟

د. در یک معنا بله، چون هیچ فردی از تمام زوایا دوست داشتنی مطلق نمی‌تواند باشد، بلکه هر فرد یک وجه شاخص و احتمالاً پسندیده می‌تواند داشته باشد که مورد علاقهٔ نوعی سلیقه می‌تواند باشد. با این دید نسبی می‌توان گفت تا اینجا زیباترین قهرمانی را که من دوست دارم مدیار است؛ امّا جامع‌ترین قهرمانی که من دوست دارم خان عموست؛ نجیب‌ترین و شریف‌ترین قهرمانی را که دوست دارم صبرخان است؛ و تیپیک‌ترین کاراکتری را که دوست دارم بابقلی بندار است.

چ. که خیلی هم قوی است.

د. و پیچیده‌ترین شخصیتی که دوست دارم نادعلی است؛ رندترین حضوری که دوست دارم قدیر است و دوست داشتنی‌ترین بروز جلوهٔ جوانی که دوست دارم موسی است؛ محبوب‌ترین شکل و نمونهٔ به‌اصطلاح از خودگذشتگی که دوست دارم کـه عمیقاً عارفانه است و در اینجا تجلّی واقعی پیدا کرده، ستار است؛ و معتدل‌ترین و درعین‌حال کوشاترین و واقعی‌ترین انسانی که دوست دارم گل‌محمد است؛ به عنوان میانگین انسان. یعنی من بعد از بازنگری به چهار جلد کتاب متوجه شدم که این مرد حتی یک لحظه آرام ندارد و متوجّه شدم که اصلاً یک لحظه به من مجال نداده تا او را به قرار توصیف کنم. خب. . . والبته زیباترین مادری که دوست دارم بلقیس است؛ و وارسته‌ترین مرد، قربان‌بلوچ. اماآیا می‌توانم پهلوان بلخی و علی خاکی را دوست نداشته باشم؛ یا حتی ماه درویش را؟

چ. بله، زن‌ها را ناگفته گذاشته‌اید.

د. آن یک مبحث جداگانه است و فکر نمی‌کنم بهش بپردازم در این گفت وگو. همین قدر بگویم که آن‌ها هر کدام بخشی از بینایی من هستند.

ف. به این ترتیب، می‌توان گفت که شما شخصیت‌ها را تقسیم کرده‌اید. یعنی یک شخصیت خاص قائل نشده‌اید که همهٔ کارها را انجام بدهد و همه کاره باشد؟ کاری که مشخصاً بهترین تجلی‌اش در زمین نوآباد هست که در آنجا هم شخصیت مرکزی نیست و تمام مردم ده قهرمان هستند؟

د. این جور مگویید! من قهرمان‌ها را تقسیم نکرده‌ام، من در قهرمان‌هایم تکه‌تکه شده‌ام.

ف. در مورد زمان باز هم معتقدم همان‌طور که شما انسان را در مکانی به پهنای زمین امتداد داده‌اید و مکان را خیلی وسیع گرفته‌اید که این واقعاً شایستهٔ روح این آدم‌ها هست، شایستهٔ این جان‌های بی‌قرار هست، برعکس زمان را کوتاه گرفته‌اید، حال سؤال این است که این چطور میتواند تداومِ حرکت را نشان بدهد، این را باز هم به قصد کرده‌اید یا این که کافی دانسته‌ایدش، یا این که اگر شما قرار باشد مثلاً دربارهٔ ده سال بنویسید لابد. . .

د. هفتاد جلد می‌نویسید!

ف. به قول آن دیوانه که می‌گفت این شاید حالا حالاها بخواهد تا سی سال دیگر بنویسد.

د. من را می‌گفت؟ می‌گفت این حالا می‌خواهد تا سی سال ادامه دهد؟!

چ. . . . او می‌گفت باید جلوش را بگیریم چون نباید. . . می‌گفت او بلکه بخواهد تا سی سال دیگر هم بنویسد، نباید که این اشکالات و ایرادات را

تکرار کند!

ف. می‌گفت شاید او بخواهد حالا حالا بنویسد، نمی‌شود ما دست رو دست بگذاریم،...

چ. باید خفه‌اش کنیم!!

ف. و ما از تکرار این حرف‌ها که ـ باید زودتر خفه‌اش کنیم، یک نفر زنده مانده و همین طور دارد می‌نویسد ـ خنده‌مان گرفت.

د. چه جالب!

ف. می‌گفت شاید تا سی سال دیگر بخواهد کلیدر بنویسد...

د. پس توضیح من دربارهٔ برخوردم با این جماعت زیاد هم غیرلازم نبود، همچنین درکم از واقعیت چنین خصوصیاتی[1].

چ. امّا خوب... چکیدهٔ حرف فریدون هم این است که چرا زمان اینقدر کند می‌گذرد؟

د. برای این که درنگ و تأمّل من روی انسان و شرایط حاکم بر او زیاد است. البته وقتی که ایجاب بکند، می‌تواند یک رمان ویژگی دیگری پیدابکند ومثلاً سرعت وشتاب بیابد. امّازندگی از نوعی‌که در کلیدرهست در ذهن وروح من ضرباهنگی این چنین داشته است و دارد.

چ. البته وقتی آدم کتاب را می‌گذارد جلویش و می‌گوید بعضی جاهایش را حَذف کنم، می‌بیند هیچ جایش را واقعاً نمی‌تواند حذف کند، یعنی هیچ جایش زیادی نیست. امّا در عین حال روی همه چیز خیلی تأمّل شده است و کتاب را

---

۱. طبق آخرین آگاهی‌ها، در آستانهٔ انتشار جلدهای پنجم تا پایان کلیدر، جمعی از انتلکتوئل‌های بقه سفید، که غالباً سرشناس و نام‌آور هم هستند، در نشستی تصمیم گرفتند (و لابد همقسم شدند!) که: تا زود است باید جلو چنین کارهایی را بگیریم! و آن نقد و عرض‌ها که افتاد و دانی، در پی آمد - م. د.

که تمام می‌کند، می‌بیند ای بابا. . . خیلی خوانده است.

ف. حالا من می‌پرسم که نمی‌توانستید کلیدر را در صفحات کمتری بگویید؟

د. نه، چون من صفحه‌ای و کلمه‌ای، چیز نمی‌نویسم، موضوعی می‌نویسم و کلمات ظرف‌های طرح و بیان موضوعِ من هستند، به صورتی که نهایتاً برایم قانع کننده باشند. به خصوص که هر زمان طرح و جامعیّت و درعین حال انسجام متناسب با مضمون و عناصر خود را دارد. هر رُمان از نظر من، مانند هر پدیدهٔ دیگر، ساختمانی‌است‌که از ترکیب‌اجزاء وعناصردرون خود تشکیل شده ودارای شکل خاص خودش است و این چیزی نیست جز ارتباط همنواخت هر عنصر هماهنگ بامجموعهٔ منظم در رَوَندِکلّیِ آن. بنابراین کلیدرظرف و مظروف خود را دارد و می‌یابد اجزاء و عناصر مجموعهٔ خود را در خودش بپروراند و به منزل برساند، نه چیز یا بارکم یا اضافی را.

چ. برای این می‌گویم که دو سه نفر می‌گفتند کلیدر یک مقدار اضافی دارد (حالا اسم نمی‌برم) این را هم موقعی شنیدم ازشان که هنوز کار را نخوانده بودند، فکر می‌کنم آن‌ها هم اشاره‌شان به قسمت‌های پیش از ماجرای ستار باشد. . .

د. این دیگر خیلی شنیدنی است! آخر مگر کسی سرنیزه گذاشته زیر گلوی آدم تا روی کاری قضاوت کند که هنوز آن را نخوانده است؟ حالا به نظر شما من باید به چنین‌قضاوت‌هایی وقع‌بگذارم و از طریق‌آن‌ها مثلاً به کم وکیف کارم پی‌ببرم!. . . نه، اصلاً صحبت در این باره را باید کوتاه کنیم. چون طرح مسئله دومشکل عمده دارد. یکی این که به شهادت خود شما افرادی که مستقیماً چنین‌قضاوتی کرده‌اند، رُمان را نـخوانده‌اند. دوّم این که اگر بعضی از این داوران بـه ندرت پاره‌هایی از کتاب را خوانده باشند، نمی‌توانند با خواندن پاره‌هایی و تورق اوراقی چند (!) به طور اصولی و منطقی چیزی را روشن کنند. پس اجازه بدهید که من کماکان خوانندگانم‌را به‌عنوان داور نهایی‌بشناسم. فقط لازم‌است اینجا یک نکته‌را به‌طور کلّی مورد تأیید قرار بدهم، وآن این است که برخی از روشنفکران ایرانِ ما هنوز

به مرحلهٔ خودآگاهی ملّی نرسیده‌اند، چون اگر به این مرحله رسیده بودند اینقدر تنگ چشم و با خود بیگانه و «خودبد» نبودند!

ف. دربارهٔ لحظات و روابط قهرمان‌های‌تان این سؤال برایم پیش آمد که چطور این لحظات تکان دهنده را می‌نویسید؟

د. خود ندانم!

ف. یعنی به قول خودتان، این مردم اینطوری در شما شروع می‌کنند به نوشتن؛ یا مناسبات، خودش آفریده می‌شود، بیرون می‌آید، یا این‌که به‌قصد می‌نویسید؟

د. به قصد؟

چ. اصلاً فکر می‌کنم سؤال اینجوری باشد که آیا ابتدا چنان حسّی به شما دست می‌دهد که باعث می‌شود شما آن گونه بنویسید؟ یا آن گونه که می‌نویسید، یعنی از قدرت نوشتن هست که خودتان دچار چنین حسّی می‌شوید؟

د. فقط این را می‌دانم که هیچ غرض قبلی نیست. می‌شود گفت نوعی دچار شدن است، فقط. اگر شما به آن اولین بحث شب اوّلمان توجه کرده باشید، در خواهید یافت که من در کارم برای هیچ وجه انتزاعی اهمیت و ارشدیّت قائل نیستم، بلکه این همه ناشی از یکجور آمیختگی است بین من و قهرمان‌هایم از یک طرف و بین قهرمان‌هایم با یکدیگر و طبیعت محیط و شرایط از طرف دیگر؛ و در نهایت آن لحظهٔ وجد، ناشی از آمیختگی همهٔ اجزاء و عناصر است در لحظاتی از زمان که‌دستادست باهم‌پیش‌می‌روند. درست‌مثل‌خاک و آب وزمین وگیاه‌که همامیخته می‌تپند و می‌جنبند تا در آستانهٔ نوروز ناگهان جهان شکُفته شود، می‌شکُفد، و وقتی شکُفته می‌شود، من به عنوان بخشی از وجود که در عین حال ناظر و فعّال هم هست، ناگهان در شگفت و دچار و منقلب می‌شوم و چه بسا از شوق و وجد و شادی و اندوه گریه هم می‌کنم.

چ. مثل حادثه‌ای که بر شما فرود بیاید؟

د. شاید. امّا حادثه‌ای که خودم هم در آن سهیم هستم و نمی‌دانمش که چیست!. . . هم از این مایه است آنجایی که گل محمد می‌آید به قلعه چمن، وقتی‌که شیرو با ماه درویش زندگی می‌کند، و من نمی‌دانستم که چه خواهد شد و ناگهان دیدم که ماه درویش با فطیر آمده پیش گل محمد که تو این را از من بگیر.

ف. می‌شد، گاهی دست ببرید توی این چیزها و تغییر بدهید برای جلوگیری از هجوم خلجان؟ یا به نفع قهرمان داستان، مثلاً چیزی را تغییر بدهید؟

د. نه، دیگر این لحظه‌ها، همان شکُفتن بلوغ بهار است و من هیچ دستی بهش نمی‌زنم، مگر این که لازم باشد با احتیاط بیارایمش.

ف. حتی اگر مرگ زیباترین شخصیت‌ها باشد مثل مدیار، می‌کشیدش؟

د. بله، او کشته می‌شود در من و آن وقت آن مرثیه هم سروده می‌شود در من.

ف. آنچه گفتید مطلبی از شما را در موقعیّت کلّی هنر و ادبیات به یادم می‌آورد. شما در آنجا وقتی می‌خواهید تحلیلی بدهید از هنرِ مورد نظرتان هنر را به اسبی تشبیه می‌کنید یال‌افشان و زیبا که در سحرگاهی. . .

چ. «من طالب فراچنگ آوردن آن سمند سرکشم که بی‌مهار بر دشت و جلگه می‌تازد و در سپیده دمی گنگ، در پیچا خم درّه‌ای ژرف و وهم‌انگیز به حیرت درنگی می‌کند، پس سراسیمه برگستردهٔ خشک و تشنهٔ صحرا سُم می‌کوبد و زیر تن آفتاب، عرق از بیخ گوش‌ها می‌چکاند و در کف دست تف کرده‌اش، به شگفتی چشم بر پرده‌ها، گنگی‌ها، رنگ‌ها و لحظه‌های ناشناخته می‌دوزد؛ آن سرگردان رهروی که در مهارش نمی‌توان نگاه داشت. من عاشق آن گمشده‌ام.»[1]

---

۱. نگاه کنید به موقعیت کلی هنر و ادبیات کنونی.

د. درست است.

چ. حالا به نظر می‌رسد که شما در کلیدر به چنین حدّی از بیتابی و بیقراری رسیده‌اید.

د. بیقراری، یا. . . گمان می‌کنم به حدودی از آن بندگسلی و آزادی و آزادگی. چون در مجموعهٔ آنچه که من تا امروز به عنوان یک آرزومند نوشته‌ام، بیش از همه در جای خالی سلوچ و کلیدر به این حسی که مانند یک آرزو آنجا، در موقعیت کلی. . . بیانش کرده‌ام، نزدیک شده‌ام.

چ. پس راضی هستید دیگر؟

د. تا این نقطه ناراضی نیستم.

ف. این نشان می‌دهد که شمااز قبل، همان طور که تا حالا ما متوجه شده‌ایم از گفته‌های‌تان، به دنبال چنین چیزی بوده‌اید و با چنین عزمی به راه افتاده‌اید و همان‌طوری که می‌بینیم لاف و گزاف نبوده و توفیق کامل بوده در واقع. . .

د. زمینه‌اش و آرزومندیش قبلاً بوده، بله.

ف. بله، بعد هم گفتید که «دلخواه من آن است، که نیست، ای جنون مقدس مددی.» دربارهٔ این جنون مقدس صحبت کنید؟

د. این جنون مقدس شاید به معنای عشق ناب باشد و گسستن تمام قیدهایی که مانع از حرکت خلاقهٔ جوهر وجودی ما هستند، حرکت در جهت کار و آفرینش و کنار زدن موانع دست و پاگیر و احمقانهٔ معیشتی؛ و دل و روح را به قناعت و ریاضت و استغناء سپردن؛ و این یعنی عقل ناب، که سرانجامش نه تنها مُخرّب نیست، بلکه پر از بار و بالندگی و طراوت و هستی است. نوعی از جنون که خود را دربست و بی‌دریغ می‌بخشد به زندگی، اگرچه این جنون به فرسودگی و نهایتاً

به نیستی زودرَس منتهی بشود، آن هم در جهانی که انسان نه تنها به فردایش بلکه بـه دمِ دیگرش هم اطمینان نـدارد و نمی‌داند که چه پیش خواهد آمـد. در واقع مددخواهی از تمامی نیروهای ذخیرهٔ آدمی به جهت کار است، با عشق.

ف. این درست مثل یکی از شعرهای ریتسوس است، بعد از سپری کردن یک دوران جنون و رنج زندگی که می‌گوید: ای الههٔ شعر به من مددی بده تا بتوانم تمام این دوران‌های سخت را، تمام این رنج را بیان کنم. یعنی قدرت تازه‌ای خواستن. . .

د. در همین معنا شاید بتوانم بگویم یکی از مهم‌ترین حوادث زندگی من آشنایی با ونگوگ بوده است، بعد از آشنایی با داستایوسکی و هدایت.

ف. و باز برایم سؤال پیش می‌آید که این شعلهٔ مقدس و این فروزندگی پیوسته از کجا می‌آید که خاموش نمی‌شود و به یأس نمی‌گراید احیاناً.

د. نمی‌دانم. که گفت: آن را که خبر شد خبری بازنیامد.

چ. این بیست سال، یا حدود بیست سالی که می‌نویسید به طور جدّی، هیچوقت وقفه هم داشته کارتان؟

د. اصلاً وقفه نداشته، حتی در مدت زندان، من در ذهنم می‌نوشتم. بنابر این اصلاً وقفه‌نداشته، درست مثل زندگی‌خودم، و درعین بی‌نظمی یک نظم طبیعی هم داشته. از جهت نظم عینی و عملی. یادم هست وقتی که تازه درکارم راه افتاده بودم وشروع کرده بودم به‌نوشتن، پیش خودم تصمیم گرفته بودم‌که هر سال بیش از یک داستان تمام نکنم.

چ. تمام نکنید؟

د. بله، بیش از یک داستان تمام و عرضه نکنم، یعنی‌که تمام‌نیرو و اندوخته‌هایم

را در سال بگذارم روی یک کار. گمان می‌کنم بند، هجرت سلیمان و آوسنهٔ بابا سبحان هر کدام یک سال کار برده باشند. و این تصمیم‌که چهار پنج سال هم عملی شد به قصد تربیت و سامان دادن به روحیهٔ کار و انضباط و نوعی ریاضت در کار بود برایم.

**ف. امّا نویسندگانی داریم ما که اقلاً صدتا اثر دارند و عمرشان از شما بیشتر هم نیست!**

د. این به تفاوت دید و برداشت‌ها مربوط می‌شود. نویسندگی از نظر من ـ که کلمه واسطهٔ آن هست ـ بیان وجود انسان است. اما نویسندگان زیادی داریم که نویسندگی برای‌شان به معنای بیان کلمات است. یعنی این که چنان نویسنده‌ای می‌تواند بنشیند و به شیوهٔ امریکایی‌ها مثلاً هزار کلمه در روز بنویسد، اما به گمان من، از نظر هنرمندِ شرقی کلمه حبابی است که او جانش را در آن شلیک می‌کند؛ و نمی‌شود این فَوَران روح را مُقیّد کرد در کلمات روزی دو یا سه هزار! فی‌المثل چه بسا من شش ماه گیج و لول بچرخم، اما جای خالی سلوچ را در مدت‌کوتاهی (دو ماه وخرده‌ای) بنویسم، یا عقیل‌عقیل را درمدت سه شبانه‌روز ونیم.

**ف. پس به این ترتیب بازنوشتن برای شما یک نیاز فردی نیست، به این ترتیب که به خاطر اقناع خود هی بنویسید.**

د. دشوار است که بگویم هست یا نیست. نمی‌دانم. اما حس می‌کنم یک جور جبر هست که مرا می‌بَرد پشت آن میز؛ و گاهی اوقات چون می‌خواهم شروع کنم به نوشتن دچار هول و اضطراب می‌شوم، مثل این که دارم برای یک جنگ تن‌به‌تن می‌روم به میدان، یا مثل ژیمناستی که می‌رود تا دقیق‌ترین حرکات را انجام بدهد، یا سخنوری متعهّد نسبت‌به یک ملّت که‌می‌رود تا دقیق‌ترین مسائل سیاسی ـ تاریخی خودش را بیان‌کند، و این‌ها هول واضطراب دارد. حتی از لحاظ

جسمی هم در آن لحظات ترس‌زده هستم. باوجود این‌که من در زندگیم کار دست وبازو بسیار انجام داده‌ام، امّا حس می‌کنم که در هیچ‌کاری به اندازهٔ نوشتن، خسته نمی‌شده‌ام؛ چون بعد از این که از پشت آن میز بلند می‌شوم احساس می‌کنم تمام بدنم دارد فرو می‌افتد، و وقتی‌که می‌خواهم پشت‌میز قرار بگیرم احساس می‌کنم پیشاپیش مرعوب خستگی کارهستم، امّاچاره‌ای هم‌جز رویارویی باآن نمی‌بینم. و این نبردِ بی‌امان عاقبت یکی از دو حریف را خاک خواهد کرد، که البته آن منم. به این ترتیب می‌باید چیزی ورای ارضاء و اقناع شخصی در کار باشد، نه؟

ف. پس با این همه رنج، انگیزه‌تان چیست برای نوشتن؟ عشق به مردم؟

د. بهتر است گفته شود خودِ عشق. چون تا آنجا که خودم فهمیده‌ام عشق و رنج و کار، سه رکن درهم بافتهٔ وجودِ من هستند.

ف. پس کِی احساس لذت می‌کنید؟ چه موقعی هست که راضی هستید؟

د. هم در هنگام این رنج و عشق و کار است، اگر لذّتی هست. چه بسا با وجد بروم سوی کار، همان لحظهٔ وجد، اوج لذّت من است. چه بسا با وجدیک لحظه درنگ کنم روی یک رابطه و ببینم اشک توی چشم‌هایم است؛ همان لحظه، شکوفایی لذّتِ من است. چه بسا که وقتی از پس یک قسمت برآمده باشم، لحظه‌ای قرار و آرام بگیرم، همان لحظهٔ قرار، احساسِ عمیقِ لذتِ من است.

ف. این که مورد ستایش قرار بگیرید چه؟

د. فقط شرمنده می‌شوم واحساس‌می‌کنم‌طرف‌دچارِ عذابِ یافتنِ‌کلماتِ مناسب است؛ و من شروع می‌کنم به پُرحرفی و خودم در همان عذابی دچار می‌شوم که می‌خواسته‌ام طرف رااز آن نجات‌بدهم. اماحقیقتاًلذتی حس نمی‌کنم، جز این که دریای قلبم قدری ـ آن هم در سطح ـ برآشفته می‌شود.

چ. از آغاز همین حال را داشته‌اید؟

د. این حال همیشه می‌چربیده، به خصوص که اغلب سر در گریبان‌خود داشته‌ام. مگر در جوانی، به ندرت. و می‌شود گفت عادت نکرده‌ام به تعریف و تمجید، و عملاً برای ستوده شدن خودم را تربیت نکرده‌ام، و به این لذت‌جویی تن نداده‌ام از اول. در عوض اگر از جانب صمیمی‌ترین دوستم لحظاتی از کارم درک شده، از این انطباق درک با معنا و موضوع کار، احساس سالمی در خود یافته‌ام. که گفت (ایضاً حمدون): اصل آنست که کس به عقل خود شاد نشود.

ف. پس به این ترتیب، تعریف چندان تأثیری در کار شما ندارد؟ یعنی فاسدتان نمی‌کند؟

د. نه. رضایت نسبی من فقط این است که احساس کنم عمرم را زیاد بیهوده تلف نکرده‌ام، چون حیف است که آدم این عمر یکباره را تباه کند.

چ. شما پس چه جوری به ارزش کارتان وقوف پیدا می‌کنید؟

د. وقتی که در کوران کار این تن آتش می‌گیرد، این وجود شعله‌ور می‌شود، تا حدودی حس می‌کنم که چکار کرده‌ام.

چ. این بی‌رغبتی شما نسبت به نظرات دیگران شاید به خاطر سابقهٔ بدی است که برای‌مان مانده، یعنی بت سازی‌های بی‌موردی که کردند از آدم‌ها، چه بسا باعث انحرافات شده باشد. غرض ورزی‌هایی برای زمین‌زدن کسی، برای بیخودی بالا بردن کسی. . .

د. نه، شاید هم. امّا این را بدانید که من ثقیل‌تر از آن هستم که باد کنم، بالا بروم یا با دوتا ضربه کلّه‌پا بشوم و زمین بخورم. در همین مورد از کسانی شنیده‌ام که گفته‌اند این اثر تو را ماخواندیم، جاذبه‌اش از جنگ وصلح بیشتراست، یا گفته‌اند آقا، مادری که تو خلق کرده‌ای، از مادر گورکی خیلی غنی‌تر است. لابد تصور

می‌شود که من باید بال درآورده باشم از این تعریف‌ها؟ اما نه، فقط فکر کرده‌ام که در بعضی موارد ممکن است هم اینجوری باشد. چون فکر می‌کنم هر انسانی در حرفهٔ خودش ـ و در اینجا نویسندگی ـ نباید از این تعجب بکند که بازمان خودش حرکت می‌کند. ازگورکی تا حالااقلاً ده‌نویسندهٔ‌بزرگ‌که مامی‌شناسیم‌در امریکای لاتین فقط ظهور کرده‌اند، حضور این‌ها در منِ نویسنده کجا می‌رود؟ بالاخره من هم در روزگار خودم زندگی می‌کنم و حضور دارم و سعی می‌کنم دورهٔ خودم را درک کنم در حوزهٔ کارم، اگر شده از طریق شعری‌از نِرودا یا داستانی از رومن گاری یا رُمانی از آستوریاس؛ و اینهمه آدمی را به درک یک میانگین فرهنگی ـ هُنری در دورهٔ خود نزدیک می‌کند. مخصوصاً که در کشور مادرک زمانهٔ‌خود ـ همچنان که در هرکشوردیگری ـ یک سُنّت فکری بوده‌است (شمابه‌دفاعیات عین‌القضات که در زندان و لابد بدون دسترسی به کتاب هم نوشته شده نگاه کنید. به صدها مأخذارجاع می‌دهد مخاطب خود را) به‌این ترتیب من‌چنان توجه و تعریف‌هایی راهم به دودسته‌تقسیم‌می‌کنم: یک شَقّه‌اش که ممکن است تعارف باشد، و یک شَقّه‌اش را اینجور می‌بینم که‌ممکن‌است رگه‌هایی‌از حقیقت درش باشد ـ که اگر چنین باشد هم ـ من تعجب نمی‌کنم و کله‌پا نمی‌شوم. چون در زمینهٔ کار خودم از نوعی اعتماد به‌نفس برخوردار هستم، از این رو که اعتقاد دارم ما نیز مردمی هستیم و نیز اعتقاد دارم که نویسندگان دیگر دنیا هم زمینی هستند و از آسمان پایین نیفتاده‌اند! همچنین برای این سخن ولتر ارزش بسیاری قائل هستم که می‌گوید: «ما روی شانهٔ گذشتگان ایستاده‌ایم، این است که رشید می‌نماییم.» با این دید، وقتی می‌شنوم که خواننده‌ای چهار جلد ناقص کلیدر را شانزده بار خوانده است، این موفقیت را فقط به حساب خود نمی‌گذارم، بلکه تمام گذشتگان را در آن سهیم می‌دانم و شادمانیم فقط از این است که توانسته‌ام نظرم را در ردّ این مدّعا که «دیگر دورهٔ رُمان سپری شده» عملاً به اثبات برسانم.

ف. کمی بازش کنید این موضوع را.

د. در دههٔ چهل یکی از نظریاتی که مستقیماً از غرب گفته شده بود ـ یعنی که غربی‌ها به‌ضرورتش رسیده‌بودندلابد ـ واز زبان روشنفکران قلمی‌تبلیغ می‌شد، این بود که «دورهٔ رمان‌نویسی سپری شده، چون رشد شتابان جامعهٔ صنعتی امروز مجال و حوصلهٔ رمان را ندارد.» ـ البته آن روزگار هم مطبعه‌جات هنری ـ ادبی در انحصار عدهٔ خاصی بود، بنابراین امکان گفت وگو و تقابل نظر وجود نداشت، اما همان زمان که من حتی به نوشتن کلیدر هم شروع نکرده بودم، در خودم به این ادّعا پاسخ دادم که «دورهٔ رُمان سپری نشده، چون آنچه در اروپا استنباط و عرضه می‌شود، الزاماً نمی‌تواند روی جوامع نظیر ما انطباق بیابد و به عنوان یک حُکم تلقی بشود.» بعد هم آشکار شد که آن نظر از بیخ بی‌پایه است، چون پرداختن به رُمان، به ویژه در جوامع موسوم به جهان سوم به نحو جدی و پُرشُکوهی تازه آغاز شده بود. چراکه هیچ ظرف هنری‌یی نمی‌تواند مانند رُمان، انبوهی مسائل پیچیدهٔ جوامعی اینچنین را در خود بگنجاند و برتابد؛ و جالب است که بعد از بیست سال، همان نظریه‌پردازان مجلهٔ فردوسی و جُنگ‌ها، به رمان‌نویسی رو آورده‌اند!

چ. شما به میانگین فرهنگی ـ هُنری اشاره کردید، می‌شود در رابطه با بحث‌مان توضیح بیشتری بدهید؟

د. منظورم‌ازمیانگین، به دست‌آوردن مُعدّلی‌است از درک وشناخت و جهان‌بینی از عصر خود در حوزهٔ کار هنرمند. به یک معنا یافتن عیار و معیاری در کار که ناشی از درک دوره‌ای است که نویسنده در بطن آن روزگار می‌گذراند، و طبیعی است که امروز بسته به دیروز و اکنون بارور از گذشته است.

چ. یک مثال مشخّص بزنید.

د. مثال این که ما به عنوان نویسنده بتوانیم میانگینی فراهم بیاوریم در خودمان از هومر تا شاملو؛ و این البته مغایر و متضاد است با تأثیرپذیری تک بُعدی از

یک سبک و روشِ بابِ روز.

چ. ممنون.

□

چ. برویم سر شکل و زبان. اگر به‌من باشد، اول ترجیح می‌دهم استنباط شما را از شکل و فرم وتکنیک و ساختمان بدانم. آیا همه‌شان یکی هستند؟ اگر می‌شود توضیح بدهید اعتبار این‌ها چقدر است به نظر شما در یک اثر ادبی؟ یا هر توضیح دیگری که دارید.

د. شکل و فرم و تکنیک و ساختمان. . . بله و مضمون را نگفتید؟

چ. نه، مسائلی را که به اصطلاح معماری اثر هستند، می‌پرسم.

د. در واقع من به این سؤال نباید جواب بدهم، برای این که اعتقادی به تجزیهٔ وجودی که در اینجا رُمان نام می‌گیرد، ندارم؛ مگر پس از این که اثر آفریده شد. مقاله‌ای هم من در این باره نوشته‌ام که به آن هم می‌شود استناد کرد. اما باز هم برمی‌گردم به مثال تولد یک انسان، یا هر موجود و پدیدهٔ دیگر. سؤال من این است که وقتی‌نطفه‌ای ـ باتوجه به‌بی‌شمار عوامل آشکار و نهان ـ بسته می‌شود، آیا اجزاء و اندام‌های انسانی این کودک، جزء به جزء و با فاصله و مجزا از هم ساخته می‌شوند؟ قطعاً نه. چون نطفه به‌تَبَعِ خواص سرشتی‌اش طی‌مراحل رشد جنینی در آستانهٔ تولد یک پدیدهٔ کامل‌است باترکیب پیچیدهٔ‌تمام اندام‌هایی که ما به اجزاء آن نام پا و دست و سر و چشم و. . . داده‌ایم. البته دانش پزشکی یکایک اجزاء تن را زیرِ ذره‌بین شناخت قرار داده تا هر جزء راکه‌خود مجموعه‌ای پیچیده است به ادراک درآورد و روی آن بر اساس آگاهیِ به دست آمده کارِ خود را انجام بدهد. بنابراین، اگر ضرورتِ تشریحِ تن پیش بیاید، پزشک یا پزشک جرّاح ناچار است کانون عمل خود را جزء یا بخشی از جزءِ مربوطه قرار دهد و مثلاً بپردازد

به‌جراحی قرنیهٔ چشم (مثلاً). به‌این ترتیب، مقولهٔ آفرینش بحثی‌است وپرداختن به اجزاء پدیدهٔ آفریده شده، بخشی‌دیگر. همچنین‌است زمینهٔ باروَری (اصطلاحاً استعداد) خودِباروَری، رشد تدریجی ورَسِش آنچه مجازاًنطفه نامیدیمش و سرانجام، زایش و تولد. در این معنا هر اثر واقعی هنری برای خودش‌یک کلیّت تمام هست که مجموعهٔ اجزایش با همدیگر در بافت‌اجتناب‌ناپذیری زیستگاری دارند. از جنبهٔ دیگر، یعنی از وجه بیرونی، نگریستن به اثر هنری البته تفکیک اثر را الزامی می‌کند و بنابراین مُنقّد را در زاویه‌ای دیگر قرار می‌دهد. زاویه‌ای که مُنقّد را باهر کم وکیف، در بیرون‌از اثر قرارمی‌دهد و او را ناچارمی‌کند به شکافت و تشریح. در اینجا منقّد، چاره‌ای ـ لابد ـ ندارد جز این که چاقوی جراحی‌اش را بگذارد و تمام بافت و نسج رُمان را بشکافد و با نامگذاری‌هایی که می‌کند به ما نشان دهدکه اینجایش اینجور وآنجایش جور دیگری است؛ وهمان‌طور که اشاره کردم این (تفکیک و تقسیم و تجزیه) روش شناخت است، یا یکی از روش‌های شناخت. پس در اینجا و از دیدگاه منقّد است که یک رُمان ـ مجازاً ـ به بخش‌هایی و نشانه‌هایی، نظیر شکل، تکنیک، ساختمان، زبان و. . . تفکیک و تقسیم می‌شود. اما این معنا نباید بتواند ما را به عنوان نویسنده دچار این تَوهّم بکند که هر کدام از این‌ها چیز دیگری است جدا از مجموعه‌ای که من به عنوان واحدِ هنری می‌شناسم. یک بار دیگر هم مثال زده‌امِ که سیب وقتی‌شکوفه است، یعنی پیش از غنچه شدن و بعد سیب شدن، همزمان باحرکت‌خودش، ساختمان و محتوا و شکل و ترکیب و حتی ویژگی‌های طعامی و جز آنش را با خودش دارد. این‌هاباهمدیگر، مجموعندکه حرکت‌می‌کنند و درارتباط متقابل با طبیعت (اینجا = کار)، تکامل پیدا می‌کنند تا به‌رَس می‌رسند ودر نهایت می‌شوند سیب. بنابراین از من به عنوان نویسنده اگر می‌خواهید بپرسید که‌این‌ها را چه جوری تفکیک می‌کنید؟ من در پویش آفرینش، هیچ تفکیکی نمی‌توانم قائل بشوم. امّا اگر بخواهیم از بیرون به یک داستان نگاه بکنیم البته می‌شود این تفکیک‌ها را به صورتِ مَجازی پذیرفت؛ چون‌هربودی، یک‌نمودی‌دارد. هرمضمونی‌یک شکلی

هم دارد. منتها این شکل را جدا از مضمون اصلاً نمی‌توانیم بیابیم و اگر تصور بکنیم‌که شکل اثر جدا است ومضمونش جداست، این برای ما که کار خلاّقهٔادبی می‌کنیم ممکن است به خطری و مزاحمی برای کار تبدیل بشود.

چ. حالا تکنیک و. . .

د. تکنیک به نظر من چیزی نیست جز فنون و شگردهای ناشی از مهارت در کار که هر نویسنده‌ای به تَبَع منش، وضعیت، سلیقه و زمینه و استعداد خودش از کار و زندگی و تجربیات و آموزش‌هایش فراگرفته است. به این معنا تکنیک همان بازتاب مهارت هر نویسنده است در کارش ـ که باز هم قید می‌کنم ـ نه تنها مُجزا از بافت کلی یک اثر نیست، بلکه بافتهٔ آن است[1].

ف. در واقع تکنیک، همان شگردها و فن‌هایی است که نویسنده به کار می‌گیرد تا. . .

د. بله، این فنّ است، هیچ چیزی جز این نیست. در واقع تکنیک، یعنی فنِ برپا داشتن یک ساختمان و این فن آمیختهٔ کار است. در مَثَل این ساختمان طبعاً یک طرح دارد، یک نقشه دارد، یک اندازه‌گیری‌هایی و محاسباتی دارد، از یک گِلی، از یک خاکی ساخته باید بشود، سنگی درش باید به کار برود؛ و. . .

ف. ولی الان این حرف‌تان با آن حرف اول مغایر است ها؟

د. چی؟

ف. اول آن طور من فهمیدم که می‌گویید محتواست که شکل را می‌سازد، یعنی

---

۱. ضمناً واژهٔ تکنیک (معادل فن) اصطلاح غلطی است که در زبان ادبی ما باب شده است. آنچه در این معنا رایج و مصطلح است در غرب «استایل» نام دارد، و اینجا هم اگر اصراری در بکار بردن اصطلاح فرنگی هست، بهتر که همان اصلش را بکار بریم؛ استایل یا استیل. چون معنای لغوی تکنیک در زبان ما «فن» است که به جای آن می‌توان واژهٔ شِگرد را اصطلاح کرد.

بدون وجود محتوا، شکلی هم وجود نخواهد داشت. امّا الان دارید می‌گویید که ساختمان احتیاج به یک نقشه و به اصطلاح طرح و شکل و زمینهٔ قبلی دارد. بنابراین در این ارتباط شما وقتی می‌خواهید رُمانی را بنویسید، ظاهراً با تعریف خودتان این کار را نمی‌کنید، بلکه شروع می‌کنید به نوشتن، و بعد شکل می‌گیرد به واسطهٔ محتوا. ولی اگر قرار باشد با ساختمان مقایسه‌اش بکنید، پس از اول یک طرحی برایش ریخته‌اید. سؤال دقیقاً این است ـ فکر می‌کنم امیر هم مقصودش این بود ـ که آیا شما از قبل زمینه می‌چینید برای شکل کارتان یا این که در رَوَند آفرینش است که رُمان، مثلاً رمان کلیدر هم شکلی به این صورت به خودش می‌گیرد و در یک جایی تمام می‌شود؟

چ. یا اصولاً انتخاب ساختمان، به چه میزان آگاهانه است و تا چه حد ناآگاهانه؟

د. من پیش از نوشتن، نه فقط طرحِ کلّیِ آن، بلکه ارکان عمده و به خصوص پایان داستانم را حتی می‌بینم؛ و از حرف‌های من نمی‌خواهم این‌طور نتیجه‌گیری شود که وقتی شروع می‌کنم به نوشتن ذهنم خالی و عاری از هر طرح و تصوّری است. قبلاً که توضیح دادم، من پیش از شروع کلیدر یک پیشزمینهٔ اقلاً بیست و پنج ساله داشته‌ام، یعنی جوهر کار بیست و پنج سال پیش از شروع در بخش عاطفی ذهن من پاشیده شده بوده است، و دست کم ده ـ دوازده سال، هرازگاهی به آن فکر کرده‌ام. مُنتها من نخواسته‌ام پیش از رَسِشِ کلیدر ذهنم را اصطلاحاً سزارین بکنم، بلکه مجال داده‌ام که مجموعه‌ای در درونم ساخته بشود؛ و این فرق می‌کند با تلقی شما که من می‌نشینم به نوشتن و همه چیز خودش درست می‌شود، یا برعکس، نقشه‌ای را طرح می‌کنم و شروع می‌کنم طبق آن‌کار کردن. نه،عمدهٔ تأکید من بر ساخت درونی یک اثر هنری در درون هنرمند است به عنوان یک کلیّت و یک مجموعه که تمام اجزاء لازم را در خودش دارد، مجموعه‌ای که تا بـه عمل درنیامده و بـروز نیافته بالقوه است و اگر در آن لحظه بخواهی طرحی ازش روی کـاغذ بیاوری، شاید در بیش از چند خط نگنجد. اما چگونه است که این طرح مختصر در عمل می‌تواند بـه ـ مثلاً ـ یک رُمان پیچیده و عظیم بدل شود؟ این

دیگر به رَوَندِ خلاّقیت مربوط می‌شود، در پیوند و ارتباط با توانایی‌ها، تخیّل و ظرفیت‌های روحی هنرمند که تا چه مایه بتواند با بهره‌گیری از مهارت‌های خود بـه کشف و کشف لحظه ـ لحظه‌های خلاّقیت برسد و از هر لحظهٔ کشف خود سکوی تازه‌ای‌بسازد برای حرکت وکشف‌بعدی. چون‌انسان و از آن جمله هنرمند به خصوص، با اشیاء و وسایل وموضوع‌کارش فکرمی‌کند؛ و به‌ویژه رُمان‌نویس که مورد اندیشه‌اش عمدتاً وجودانسان‌است. پس در جریان‌تفکر روی شخص یا اشخاص کارش طبیعی است کـه به روابط و خصوصیات بیندیشد و چون این اشخاص روابط در زمان و مکان زندگی می‌کنند، پس نویسنده به موقعیت زمان ومکان مربوطه‌نیزمی‌اندیشد، همچنین فکر می‌کند به‌چند وچونی وچگونگی‌ها و. . . اینهمه در درون او تبدیل به نوعی زندگی می‌شوند که حرکت و جریان خود را دارند و در چنان جریانی است که مجموعه شکل متناسب خود را می‌یابد. پس شکل اثر چیزی جداگانه و از پیش تعیین شده نمی‌تواند باشد، مگر این که نویسنده‌ای بخواهد به تقلید ازکار دیگری شکل و قالبی برای خود انتخاب کند و درون آن شکل و قالب تقلیدی بیندیشد و تخیّل کند که این کاری اصیل نخواهد بود. نهایت این که اثر هنری درست و اصیل همچون نیرویی‌است درونی که در لحظهٔ مناسب میل به تجلّی دارد و در تجلّی ناگزیر خود همهٔ آنچه را که بعداً نامگذاری خواهند شد، چون مجموعه‌ای پیچیده و هماهنگ همراه می‌آورد؛ و مگر خود اثر چیزی جز همان مجموعهٔ پیچیده و هماهنگ است؟

ف. به این ترتیب به نظر شما شکل برای کار نویسنده‌ای که به هر حال به یک اصولی رسیده در کارش یک چیز درونی است. یعنی در درون خودش یک اصولی هست که ساختمان آن اثر را پی می‌ریزد. به خصوص در مورد کارهای شما که گویا مثلاً هر ۹ جلد یا ۱۰ جلد کلیدر را توی ذهنتان دارید و در موقع نوشتن همان را پیش می‌برید.

د. بله. و هر اثری از یک نویسنده هم، در عین حال که ویژگی کلی نویسنده را

دارد، از ویژگی خاص خود هم، بـه سیاق آنچه گفتم، برخوردار است. می‌شود گفت تفاوت دو کار از یک نویسنده را می‌توان تشبیه کرد به دو بِنایی که یک معمار بسازد، یکی مثلاً در کازرون و یکی فرض کن در ماسوله.

چ. از حرف‌های شما من این جور می‌فهمم که می‌گویید این آدم‌ها و این شخصیت‌ها در درون نویسنده زندگی می‌کنند و نباید با آن‌ها برخوردی مکانیکی داشته باشیم، منتها دو اظهارنظر افراطی و تفریطی در مورد ساختمان هست، یک نظریه به ساختمان به عنوان پدیده‌ای مجزا نگاه می‌کند و این جور آدم استنباط می‌کند که نویسنده می‌باید تک‌تک این‌ها ـ فرم، تکنیک، ساختمان و. . . را در نظر می‌گرفته تا از عیب‌هایی که منتقدین برمی‌شمارند، مُبرّا باشد. آن اثر طبعاً خیلی مکانیکی خواهد بود. شما حالا نقطهٔ مقابل این را طرح می‌کنید یعنی رُمان، پدیده‌ای است که آفریده می‌شود و آن دقت‌ها را نویسنده می‌باید به طور اُرگانیک در درون خودش داشته باشد.

د. من به این شیوه معتقدم، بله. یعنی ما نمی‌توانیم و نباید ـ مثلاً ـ زبان یک اثر را از سایر ویژگی‌هایش ـ که منتقدین برمی‌شمارند ـ جدا به محاسبه بیاوریم. در ما همهٔ این‌ها یک واحد است، که متولد می‌شود و البته این بدان معنی نیست که ما مغزمان دیگر کار نمی‌کند و هیچ مواظبت و مراقبتی در کارنداریم، بلکه برعکس، من همیشه روی «مراقبت نیمایی» در کار خودم تأکید داشته‌ام و دارم، اما اعتقاد دارم که مغز ما هم جزئی از وجود ماست که عمل می‌کند در کار ساختن اثر و کار خودش را انجام می‌دهد. اما آن‌ها که اجزاء و ارکان اثر هنری را به طور مجزّا مَدّ نظر قرار می‌دهند، به گمان من نویسندگانی هستند که تحت تأثیر منتقدین قرار گرفته‌اند یا کارشان به تقلید از نویسندگان باب روز خارجی انجامیده است. امّا مـن آدم‌برفی یا آدم‌گِلی نمی‌خواهم درست کنم کـه اول یک دستی بـرایش بسازم، بعد دو تا ریگ یا شیشه شکسته وردارم، چشم برایش بگذارم و. . . نه، پدیدهٔ زنده‌ای که می‌تواند زندگی را منتقل بکند به خواننده، مجموعش با هم

ساخته می‌شود؛ و باز تأکید می‌کنم که این به معنای کار ناخودآگاه اصلاً نیست، بلکه توأمان است (اگر این تعریف خودآگاه و ناخودآگاه را حالا بپذیریم) که عمل می‌کند. و ساختمان قصه به گمان من چیزی است جدا از فرم‌قصه، حتی در بحث نقد و بررسی. چون فرم عبارت از شکل نمادی یک اثر است، اما ساختمان قصه عبارت است از استخوان‌بندی یک اثر که خیلی اهمیت دارد. و تکنیک هیچ چیز نیست مگر فن و مهارت‌ناشی ازدریافت‌های مااز زندگی، ازهنر،از زیبایی‌شناسی کـه به یاری قریحه و هوشیاری به خدمتِ ساختمانِ کار گرفته می‌شود به طور خودبه خودی. به دلیل این که برخورد ما با مقولهٔ تکنیک هم یک برخورد کاملاً خلاّقه و آن به آن و متضمّن کشف لحظه به لحظه است و نه چیزی که از پیش تعیین شده باشد.

ف. البته خوب، من جایی شنیده‌ام ـ نمی‌دانم کی گفته ـ که هر شخصی یا هنرمندی، خودش سبکش است.

د. کاملاًدرست‌است واین‌روایت‌دیگری ازآن عبارت تولستوی است که می‌گوید: «پشت هر اثرهنری شخصیت هنرمندنهفته‌است.» و دراین معنا، سبک هر هنرمند یعنی شخصیت او.

ف. ولی این که شما می‌گویید، خوب، گویا امکان آموختن را می‌گیرد. یعنی به این ترتیب هرکس باید از نو شروع کند، هر نویسنده‌ای، هرشاعری، شروع کند به تجربه کردن و از نو آفریدن و خودش، فن خودش را یاد گرفتن، پس آن که ما به هرحال می‌آموزیم از تجربیّات دیگر نویسندگان، از شکل‌های‌شان، از فرم‌های‌شان، از کارهای‌شان، چه می‌شود؟

د. این راکه در مبحث مهارت گفتم. در واقع آموزش یا تمامی آنچه مورد نظر شماست، بسته و مـربوط به زمینه و استعدادهای هر فرد، تبدیل می‌شوند بـه مهارت‌های خاص او. تأکید من روی زمینه و استعدادهای هر فرد از این رو است

که معتقدم از یک موضوع واحد، هرفردی به‌تناسب ظرفیت، توانایی، حساسیت و استعدادهای ذهنی و روحی خودش بار برمی‌دارد. یعنی که تجربیّات دیگران به تناسب‌های متفاوت می‌توانند داده‌های متفاوتی به منش‌های متفاوت داشته باشند؛ و این مصداق این مصراع از یک بیت است که می‌گوید: هر کس به قدر فهمش فهمید مدعا را! مثلاً همهٔ نویسندگان دورهٔ ما فاکنر راخوانده‌اند، اما ظاهراً مارکز توانسته‌است تحت تأثیراوخودراکشف‌کند، و حاصل‌کارتأثیرپذیری سایرین احتمالاً جز مقالاتی بی‌مایه چیزی از آب در نیامده‌اند. همچنین همهٔ نویسندگان همدوره و بعد از داستایوسکی آثار او را خوانده‌اند، اما عملاً آرتور میلر ـ طوری کـه خودش می‌نویسد ـ بعد از خواندن آثـار داستایوسکی بود که دریافت باید نویسنده بشود و شد. بنابراین تأکید من روی نحوهٔ آموختن است، یعنی آموختن خلاقه یا قدرت خلاقه داشتن در یادگیری. بنابراین بله، هر نویسنده‌ای خودش باید شروع کند به آزمودن و آموزش خلاقهٔ آزموده‌های دیگران.

**ف.** در مورد شکل کار کلیدر، به نظر می‌رسد این در رُمان‌نویسی معاصر ما، یعنی اصلا در رُمان‌نویسی ایرانی، بی‌نظیر یا دست‌کم، کم‌نظیر باشد.

**چ.** خوب می‌توانیم بگوییم بی‌نظیر دیگر. چون قطعاً همهٔ نمونه‌ها را در اختیار داریم در این مورد.

**ف.** بله، به قول تو بی‌نظیر است، چون ما نمونهٔ مشابه دیگری که نداریم، شاید حتی تو دنیا. حالا ما می‌خواهیم بدانیم که شکل کار شما چه جور پیدا شد یا این که چه جور آن را پیدا کردید؟

**د.** آنچه به طور کلی در سال‌های ۴۷، ۴۸ در ذهنم داشتم، مـی‌توان گفت یک هلال یا طرحی از یک رنگین کمان بود که نقطهٔ شروع آن مبهم، امّا نقطهٔ پایان آن روشنِ روشن بود. به طوری که اول پاره‌هایی از پایان را نوشته بودم. پس مشکل کار برایم یافتن نقطهٔ شروع بود که چند سالی با آن کلنجار رفتم و تا پیدایش کنم لحظه‌های دشواری را از سر گذرانیدم؛ و یافتمش با مارال که یافته شد در من و

دیدمش که چنان زیبا و باوقار در پیش چشم‌هایم گام‌برمی‌دارد بااسبی که نزدیک پشت شانه‌اش روان است ـ و این شاید دهمین شروعی بود که تجربه کرده و دور انداخته بودم ـ و نوشتم «اهل خراسان مردم کرد بسیار دیده‌اند» و دیگر آن اتفاق، آن وحدت من و عشق رخ داد و حس کردم که دیگر مهار و مانعی ندارم، چون نقطهٔ آغاز را یافته بودم و با آن، زبان و لحن و بیان و آهنگ کار را یافته بودم و عرصه و جولانگاه کار را هم یافته بودم و شاید گشودن آخرین و نهانی‌ترین قفل برایم این بود که با حسّی نیرومند آن «را»ی ربط را از نخستین عبارت برکندم و به دور انداختم و همان لحظه بود که دریافتم سرانجام توانسته‌ام خشت اول را بجا در جای خود بنشانم، و باید بگویم که کلیدر با آفتاب صبحگاهی مارال در من طلوع کرد و یقین یافتم که دیگر از پسِ انجام کار برخواهم آمد و برآمدم هم.

چ. یعنی پیشتر به مارال فکر نکرده بودید؟

د. نه به آن حد که به شیرو فکر کرده بودم، و به خصوص نه به آن‌گونه که مارال خود در من طلوع کرد. چون من ناگهان او را در مقابل خود دیدم، چنانکه گویی به یاری‌ام آمده بود تا هراسم را بتکاند و مرا به جهانی ببرد که خود در ذهنم ساخته بودم ودروازهٔ آن رانمی‌شناختم. و چون واردشدم احساس‌کردم‌که حتی سنگفرش خیابان با من دارد حرف می‌زند و احساس‌کردم‌که اسب مارال داردنگاهم می‌کند، و رنگ آسمان و دیگر محیط و فضا و قهرمان‌ها ذره‌به‌ذره و لحظه‌به‌لحظه با نواختی که خود در کلیدر می‌بینید، قدم‌به‌قدم شروع کردند به زنده و زاده شدن و از آن پس کار من هیچ نبود جز نوشتن و ثبت زیستگاری مردمانی که در عرصه‌ای گسترده، پیش چشمانم جریان داشتند، و از آن لحظه بود که دیگر وحدت من و کلیدر در هیچ وضعیتی خلل نیافت به مدّتی قریب پانزده سال، و رویدادهای زندگی خصوصی‌ام که کم نبودند، مجال این که کمترین تأثیر منفی روی کارم بگذارند نیافتند، چون همان‌طور که اشاره کردم پیشزمینهٔ کلیدر بعد از جوانمرگ شدن برادرم نورالله آغاز شد. بعد از آن برادر دیگرم حسین‌عاشق شد و از خدمت

ارتش گریخت ورفت به‌جزیره که رمان‌کبودان او دستاورد همان تجربیاتش است، در بازگشت ازدواج کرد و به زندان افتاد و حسین در زندان بود که برادر دیگرمان علی که بی‌گواهینامه‌رانندگی می‌کرد، تحت تعقیب پلیس راه، افتاد تو دره و کشته شد. پیش از آن و پیش از شروع کلیدر من نامزد کرده بودم، سپس ازدواج کردم و اکنون‌که دارم به‌پایان‌نهایی کلیدر نزدیک می‌شوم سه‌فرزند دارم که بزرگ‌ترین‌شان دوازده ساله است، هم در این مدت دو سال در بازداشت بوده‌ام و بیش از پنج شش بار فقط اسبابکشی کرده‌ام (!) پدرم فوت کرده است و. . . امّا هیچیک از این حوادث تغییری انحرافی در مسیر کارم نتوانسته ایجاد بکند، چون حتی در زندان که امکان نوشتن نبود، کلیدر را در ذهنم می‌نوشتم، هم به هنگامی که همسرم در بیمارستان بستری بود و هم به هنگامی که پدرم دراتاق کارم داشت جان می‌داد؛ و یادم هست که آن شب‌ها پدرم در اتاق کار من بستری بود و من در آشپزخانه بخش‌های مربوط به عروسی اصلانِ‌بندار را می‌نوشتم، و آن صحنه‌های عجیب عباسجان را که قصد جان پدرش را داشت، و این تضاد روحی من که پدرم را تا حد ستایش دوست داشتم و هنوز هم روح او را دوست دارم با وضعیت روحی عباسجان‌که غرق در چنان نفرتی، قصدجان پدرش را داشت برایم ازآن مُعضلات روانشناختی غریب است. باری. . . آن شب ساعت سه بعد از نیمه شب بود که خسته، امّا راضی از کاری که انجام داده بودم رفتم بخوابم و در فکر نشست و کار فردا شب بودم که سایهٔ شبح‌وار مادرم را حس کردم جلو در اتاق؛ نیم‌خیز شدم و کلید برق را زدم. مادرم گفت: مرده! ـ برخاستم تا به دیدن‌مردهٔ پدرم بروم: پدرم همچنان تکیده و آرام، پا به سوی قبله خوابیده بود و دست‌های زیبایش، با آن انگشتان کشیده که من‌بسیار دوست‌شان‌می‌داشتم، مثل‌همیشه‌روی‌سینه‌اش برهم چلیپا بود. نشستم کنارش و فکر کردم به دو مسئله، اول جواز مرگ و مراسم کفن و دفن و دوم ادامهٔ کلیدر.

چ. در طول این مدت که زمان کمی نیست شما چطور توانستید تمام روابط، فضا

و خصوصیات قهرمان‌ها و سیر حوادث را حفظ کنید؟

د. برای این که در تمام این مدت مسئلهٔ عمدهٔ زندگیِ ذهنیْ و روحیْ من بافته در نسوج کلیدر بود.

چ. و آن هلال یا رنگین کمان که اشاره کردید، چه نقشی داشت؟

د. نقش آسمان محیط منطقه‌ای که آدمیانی در زیرش زندگی می‌کنند. در واقع آن هلال در نظر من چیزی نیست، جز تعیین کنندهٔ محدودهٔ نسبی زندگی و روابط و فعل و انفعالات قهرمان‌های داستان.

چ. این که در جریان کار تغییراتی ـ به گفتهٔ خودتان ـ صورت می‌گیرد چی؟

د. آن‌آسمان‌به‌همان‌نسبت‌هماهنگ‌باتغییرات محتمل جابازمی‌کند در چشم‌انداز و هیچ کم نمی‌آورد، نه مگر که آسمان است؟

چ. به این ترتیب شما اول می‌بینید و بعد می‌نویسید؟

د. همین‌طور است، من تا در ذهنم نبینم با دستم نمی‌توانم بنویسم، و گمان می‌کنم‌این‌یک خصوصیت سادهٔ‌انسانی‌است که درهنرمند شکل‌نسبتاً متعالی‌تری می‌یابد. فکر کنیم به رابطهٔ یک آهنگر باپاره‌های آهنی‌که در سِکُنج دیوار دکانش ریخته است. از نظر ما که نگرنده‌ای گذرا هستیم آن پاره‌های آهن ظاهراً توده‌ای آهنپاره به نظر می‌رسد، امّا از دید مرد آهنگر و در ذهن او هر پارهٔ آهن شکل نهایی خود را به صورت ابزار، یافته است و او هر پاره آهن را می‌تواند به شکل یک ابزار ساخته و ازکار درآمده ببیند. تجسّم کامل‌تر و مُتعالی‌تر چنین مثالی را در معماری ـ به‌خصوص درمعماری‌سُنّتی خودمان ـ دراشکال‌درخشانی می‌توان دید که بارزترینش مجموعهٔ هنری ـ مذهبی اصفهان است. آیا می‌توان تصور کرد که استاد معمار، پیش از ساختن و تجسّم بخشیدن به آن، هیچ نقش و نمایی از آن در ذهن نداشته بوده است؟ نه، بدون تردید آن استاد معمار آنچه راکه ساخته،

دست‌کم کلیات مجموعه رادر ذهن خود دیده‌بوده‌است. پس‌این یک خصوصیت سادهٔ انسانی است و در عین حال این خصوصیت ساده بارزترین و مهم‌ترین ویژگی انسان است که اول می‌بیند، بعد می‌سازد.

چ. تغییراتی که در ضمن ساختن پیش می‌آید چی؟

د. این تغییرات ناشی از طبیعی‌ترین فعالیت ذهن است و محصول تقابل منطقی پندار و کنش است در جریان کار، و این تغییرات درجریان کارفرایندذاتِ خلاّقیت‌است. چون‌ذهنی‌که بی‌هیچ‌ابزار ومصالحی، فقط‌به‌قدرت تفکر می‌تواند خلاّق باشد، بدیهی است که چون به ابزارتفکر وکار (قهرمان‌ها، روابط ومحیط داستان) دست یافت از خلاّقیت به مراتب بالاتری برخوردار شود.

چ. و این، آیا نظم کلّی مجموعه را ـ به زعم شما ـ بر هم نمی‌زند؟

د. در تجربیاتی که من داشته‌ام نه فقط نظم مجموعه را برهم نزده، بلکه موجب استحکام، ظرافت وهماهنگی‌بیشتری‌شده‌است. چه‌بسا که من‌پاره‌های گمشده‌ای از موضوع در ذهن داشته‌ام و در جریان کار آن گمشده‌ها را باز یافته‌ام. می‌خواهم بگویم که کار در جای خود انگیزهٔ خلاقیت‌های تازه‌ای می‌تواند بشود و باید که بشود، جز این اگر باشد ما نویسنده نمی‌توانیم باشیم.

ف. بله، ولی چیزی که مطرح می‌شود این است که چطور می‌شود شما قاطی نمی‌کنید؟ یعنی درست است که کلیّت را در ذهن‌تان دارید، امّا این طور با دقّت و حوصله، جزء به جزء پیش می‌روید و هر چیزی تمام و کمال گفته می‌شود، تا به جای دیگری برسد. یعنی شتاب نمی‌کنید در این که فوری مثلاً بگویم، حالا سرنوشت‌این قسمت چه می‌شود، آخرش چه می‌شود، با حوصله پیش می‌آیید. تمام حس‌ها را می‌گویید، تمام وقایع را می‌گویید تا به نتیجهٔ نهایی برسید؟

د. این به چیرگی من بر شتابزدگی در کار نوشتن مربوط می‌شود که محصول یک دورهٔ اقلاً پانزده ساله است. چون من ابتدا که شروع کردم به نوشتن، مثل یک کُرّه اسبِ چموش بودم. این کُرّه اسب‌های چموش را نمی‌دانم دیده‌اید یا نه؟ این‌ها تاب ندارند. به هر طرف می‌زنند. به هر راهی که ول‌شان کنی می‌روند، و واقعاً نُفس فوران هستند. من در آغاز این جوری بودم. (یادم است که سه چهار ساله بودم و یک کُرّهٔ چموشی داشتیم که گویا پدرم از غرشمال‌ها خریده بود. عمویم و پدرم خشت بارش می‌کردند دو برابر آنچه بارِ یک چارپای معمولی می‌کنند و تازه عمویم روی خشت‌ها سوار می‌شد و تسمهٔ دهنه را به دور مچش می‌پیچید و می‌کشید تا بلکه آن چموش آرام بگیرد، امّا چموش با وجود آن می‌تاخت تا از نفس بیفتد.) در آغاز کار، بعد از چندی حس کردم که حال و وضع آن چموش را دارم. الان اگر دستنوشته‌های آن زمانم را ببینید شتاب و عجله را در اجزاء خط و حتی در شکل حروف می‌توانید مشاهده کنید. یک بار برادرم حسین یکی از این دستنوشته‌ها را دید و ایراد گرفت که تو چرا اینقدر بدخط شده‌ای. (توضیح این که خط خوش نوشتن در ده ما یک سُنّت شده بود و این به بودی یک ملاّ بوده به نام شیخ ذبیح‌الله که معلم نسل پدرم بوده است.) تذکر حسین مرا وادار به تأمّل کرد، نه فقط در توجه به خوشنویسی یا بدنویسی، بلکه مرا متوجه این نکته کرد که پُر شتاب نوشتن امکان تأمّل و تفکّر را در جریان کار از نویسنده می‌گیرد، پس با وقوف به این نقص و در جهت رفع آن شروع کردم به تمرین و مُمارستِ کُندنویسی تا خودم را عادت بدهم به دقّت و تأمّل در حین نوشتن و قید ظاهری که برای خودم قائل شدم اول از همه این بود که خوش‌خط و دقیق بنویسم، بعد از مدتی چنان به این عادت خو گرفتم که اگر کلمه‌ای زشت می‌نوشتم احساس می‌کردم مُراد معنایی را که من داشته‌ام نداده است، و این مرحله را باید دورهٔ هماهنگی دست باذهن، برای خود بدانم، و گمان می‌کنم این مشکل عدم تناسب فعالیت و تکاپوی ذهن با دست برای کسان دیگری هم باید پیش آمده باشد. به این ترتیب توانستم بین تمرکز ذهنی خود و کار دستم رابطه‌ای مُتعادل برقرار کنم

که بدون شتاب و در عین حال بدون وقفه و لَختی، لحظه به لحظه پیش بروم و به استنباط شما نزدیک بشوم. در عین حال این بیت از صدها بیتی که پدرم به مناسبت برای ما می‌خواند هم به یاری‌ام آمد که: «اسب تازی دو تک رود به شتاب / شتر آهسته می‌رود شب و روز». چون در طول سال‌هایی که در خودم به دنبال‌آموزگارم گشته‌امْ دریافته‌ام که پدرم، آن یگانه، شاید بی‌آن که خود بخواهد، مهم‌ترین آموزگار من بوده است.

ف. این طور نمی‌شود که یک موضوعی را فراموش کنید یا. . .

د. نه، نه، نه. نمی‌تواند فراموش بشود، چون هر موضوع و کُنشی در جریان رُمان منطقِ خودش را دارد و در جای خودش باید عمل بکند، و اگر عمل نکند نشانهٔ این است که آنچه پیشتر ساخته شده تصنّعی و ساختگی است.

چ. یعنی هر عمل و موضوعی خیلی از روابط را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد؟

د. بله.

ف. اصلاً این خودش مسئلهٔ جالبی است که هر چیز جزئی چطور در ذهن نویسنده می‌ماند در یک رُمان بزرگ.

د. من در این مایه به فرشبافی زیاد دقّت کرده‌ام؟ شما هیچ توجه کرده‌اید به توجه و دقت و تمرکز کودکان فرشباف در هنگام کار؟

ف. خیلی مشکل است واقعاً. به نظر من که این طور می‌رسد.

چ. این که زمانی بی‌اشتباه باشد؟

د. بله و البته بگویم من کسی هستم که یک اسم را حفظ نمی‌توانم بکنم، ها؟! یعنی ممکن است ده پانزده سال با کسی آشنایی داشته باشم، اما اسمش یادم نماند. امّا از این‌ور تصویر چهره‌ای را که دیده باشم خیلی کم پیش می‌آید که

فراموش کنم، در عین حال خیلی وقت‌ها در حلّ معمولی‌ترین مسئلهٔ زندگیم که بعد می‌فهمم می‌توانسته با یک تلفن حل بشود، درمی‌مانم. امّا در کارم این طور نیستم و خوشبختانه ذهنم این توانایی را دارد که جزء و کلّ کارم را اداره کند، این شاید از تمرین و مُمارست و نوعی تربیت خود به خود ذهنی ناشی شده باشد، نمی‌دانم. امّا تا آنجا که به وقوفم مربوط می‌شود، در این مایه زیاد توجه داشته‌ام و اهمیّت می‌دهم به کار فرشبافی و دیگر صنایع ظریفه در ایران. چون دقّت و حوصله و تمرکز و بُردباری فرشبافان ما در ارتباط دادن اجزاء به آن ظرافت در یک اثر هنری ـ صنعتی همیشه احترام مرا نسبت به ایشان برمی‌انگیخته است، آنهمه پشتکار و حوصلهٔ خستگی ناپذیر، صرفنظر از نیاز غیرقابل‌انکار اقتصادی، از روحیهٔ خاصّی نیز ناشی می‌شود که در نظرمن به همان حدّ شخصیت معماران قدیمی ما متعالی و ارزشمند است و برای من بدیهی است که باور کنم حوصله و دقّت خود را مدیون بردباری اهل زحمت هستم. فکرش را بکن، رفته بودم به کاشان و در بازار راه می‌رفتم که دیدم آن بالا، روی سکّوی تهِ حجره، زیر هلال یک طاقی و پشت یک پنجرهٔ کوچک و تار مرد لاغراندامی نشسته‌است، عینکی زده و همین جوری، درست مثل یک انسانی که مومیایی شده باشد، روی میز کوچکی خمیده مانده است. من در نگاه به او ماندم و بعد مثل این که سر جایم میخکوب شدم و شاید قریب نیم ساعت همچنان ایستاده بودم و نگاه می‌کردم به آن مرد که چنان تکیده بود و چنان کوه‌وار خاموش بود و دچار بود در رابطهٔ دست و ذهن کـه چشم‌هایش از پشت عینک ذره‌بینی گویی هیچ چیز جهان را نمی‌دید جز همان نقش نقشه‌ای که در ذهن داشت و می‌رفت تا با آن قلم موئین نازک تصویرِ داشته در ذهن خود را بر نقشه نقش کند؛ و او، آیا هیچ چیز دیگر جهان را نمی‌دید یا این که جهان را در ذهن خود داشت و می‌رفت تا آن را در نقش یک سرو خمیده بگنجاند؟ نمی‌دانم. اما او، به‌آن ترتیب روزانه چند ساعت کار می‌کرد؟ آیا کمتر از روزی ده ساعت؟ نه گمانم. پس من با خود گفتم «بنگر و بیاموز، روزی سه ـ چهار ساعت پشت میز می‌نشینی و می‌نویسی و لابد خیال

هم می‌کنی که شقّ‌القمر کرده‌ای! و بدان که یک صدم دقّت او را هم نداری.» و چطوری می‌شود که من تأثیر از آن مرد سرزمینم که فقط نمونه و نشانه‌ای از کار بود نپذیرم و رمز کار را از او نیاموزم؟ نظیر دیگر و پیش از آن، مورد کشاورزی است که کودکی و نوجوانی من با آن عجین شده؛ و کشاورزی از بسیاری جهات به من آموزش‌هایی داده است، آموزش‌هایی ـ می‌شود گفت ـ خودبه خودی که با وجودم سرشته شده، وآن نوعی‌نظم وروش است‌که بی‌آن کار به‌سامان نمی‌تواند برسد. کاری که عوامل گوناگون طبیعی در آن دخالت تعیین کننده دارند و انسان ناگزیر است برای تغییر طبیعت با آن دمساز و همساز باشد؛ و کشاورزی در عین کار و کار و کار، آنچه می‌طلبد بُردباری است در جهت نظم و نواخت که در جریان آن آدمی بسیار اوقات به تأمّل و درنگ واداشته می‌شود. ابتدا زمین است و تو هستی. زمین بایستی با آب آماده شود. پس به انتظار باران باید بود. باران دیر و زود دارد، امّا شاید ببارد. می‌بارد. زمین بایستی برای آب‌گرفتن هموار و مرزبندی و آماده شده باشد. بعد از باران، هیچ راهی وجود ندارد جز این که منتظر بمانی تا آب در خاک فرو بنشیند. بعد از آن آفتاب است که تو را به انتظار وامی‌دارد. چرا که آفتاب باید آب لایهٔ رویی خاک را بمکد تا زمین ملایم بشود؛ و چون شرایط مهیا شود تو درست در آن لحظه که باید، لازم است بروی و زمین را شخم بزنی، زمین راکه شخم زدی همزمان باید بذر بپاشی و سپس بی‌درنگ روی شخم شیار را ماله بکشی که پرندگان بذرِ افشانده را برنچینند. از آن پس باید دم به دم چشم به آسمان داشته باشی که بارِش باران بیگاه و ناهنگام نباشد یا باشد و همچنان در انتظار رویش محصول گرداگرد زمین بگردی و سر خود را به کارهای جنبی گرم کنی. . . و سرانجام زمان معینّی باید بگذرد تا نشانهٔ کار تو در نخستین مرحله‌اش به چشم و نگاه درآید. بخش کوچکی از خاک که به همّت تو و یاری باران و باد و آفتاب به فرشی سبزینه جای سپرده است؛ گویا که بهار دارد می‌رسد؟. . . بله، و چطوری می‌شود که من از کار و آزمونی چنین منظم، توشه‌ای برنگرفته باشم؟ چرا، بی‌شک چیزهایی آموخته‌ام. اگر نه هیچ، امّا درنگ و تأمّل و جای و موقع

لزوم هر عنصر را در روند یک مجموعه آموخته‌ام و برتر از این‌ها به ایمانی دهقانی رسیده‌ام، ایمانی که با یقین به تو می‌گوید کاری که تو انجام می‌دهی و زحمتی که تو می‌کشی، بذری که می‌پاشی و مراقبتی که روا می‌داری، روزی بار خواهد داد.

ف. این ایمان را از کجا آورده‌اید؟ با توجه به جوّ از همه سو ناامید کننده!

د. از خودِ کار می‌دانم، باور و یقین دارم که زحمتی که می‌کشم و بذری را که می‌پاشم، روزی‌بار خواهد داد. «دست‌هایم‌را در باغچه می‌کارم، سبز خواهد شد، می‌دانم» فروغ، ها؟

چ. بله. . . و امید است شاید، که اگر نباشد اصلاً کار پیش نمی‌رود.

د. هر چند از لفظ امید خوشم نمی‌آید و در اینجا سماجت را مناسب‌تر می‌دانم، امّا اصطلاحاً بله، امید. امید و باوری که از خود زندگی گرفته‌ام، یعنی اعتقاد به این که شما اگر نیروی خودت را صرف یک کار خاص بکنی و به آن کار مؤمن باشی، این کار تو اثر و بار خواهد داد. دربارهٔ مردم سرزمینم می‌نویسم و به این مجموعه، این خاک و میهن و مردم عشق دارم، چون در باورِ من، ما یکی هستیم و کار من این است که می‌توانم انجامش بدهم در محدودهٔ زمان و مکان، و هیچ شتابی هم در کارندارم، مگر دقّت ومراقبت روی این‌حقیقت قطعی‌که در محدودهٔ نسبی عمری که دارم، هر چه معقول‌تر نیرویم را در جهت کار به کار گیرم. امّا اگر سؤال شما متوجه جنبه‌های آموزشی ایمان یافتن است، که می‌پرسید این ایمان را از کجا آورده‌اید؛ جواب این است که ما به عنوان ملّت ایران تا این دوران از چند جریان فکری و فلسفی متأثر بوده‌ایم که هیچیک از آن‌ها نفی‌کنندهٔ کار و ایمان به کار نبوده‌اند، دست کم در حوزهٔ کار فرهنگی، هیچکدام نفی کنندهٔ کار نبوده‌اند.

**ف.** ممکن است به این جریانات فکری اشاره بکنید؟

**د.** چرا و این جریان‌های فکری هر کدام بستر عملی، اجتماعی خود را داشته‌اند ـ نخست فرهنگ ملی ما که به صورت مُدون از گات‌ها شروع می‌شود و از پسِ نوعی انقراض فرهنگی در فردوسی تجلی باززایی خود را باز می‌یابد، ما در همه جای‌این خط سیرگسسته کوشش خستگی‌ناپذیراحساس می‌کنیم درکار و ستایش کار. زرتشت کار و تلاش در جهت زندگی و آبادانی را با همان عشق توصیف و توصیه می‌کند که فردوسی به نوعی باکار خودبه‌آن واقعیت می‌بخشد؛ در مرحلهٔ بعدی از لحاظ تاریخی، به عنوان نمونه این عبارت راداریم‌که «آنچه مرد را صیقل می‌دهد، کار است.» و این ازکلمات قصار علی (ع) است. از تلفیق این دو جریان مهم و تعیین کننده، عرفان و بینش عرفانی که پیشزمینه‌ای هم در عهد باستان داشته است، پدید می‌آید که طبق آنچه برای ما میراث‌مانده، هر پیر و مرادی تأکید عمده‌اش برکار و ریاضت توأمان جسم و ذهن‌است در جهت پاسداری از ارزش‌های شخصیت آدمی، آن‌گونه که در دورهٔ خود درک می‌شده است و هنوز هم به نظر من ارزش‌هایی است مهم و متعالی و این جریان نمود عمدهٔ خود را، همچون قلّه‌ای که فقط یک بار فتح می‌شود، در مولانا جلال‌الدین بلخی ارائه می‌دهد. جریان دیگری‌که در دورهٔجدید واردتفکر ما شده‌است و عمدتاً اروپایی است نیز از نوع پراگماتیستی و اگزیستانسیالیستی آن گرفته تا وجه مارکسیستی و حتی فاشیستی‌اش، هرگز تأکید بر تنبلی نداشته است و بلکه انسان را باکارش ارزیابی می‌کند و این مفهوم ساده‌ای نیست که می‌گوید: انسان راکار آفرید. به این ترتیب من، شما یادیگری‌اگرصمیمانه به سخن‌آدمی در هردوره‌ای گوش‌بدهیم،با صمیمیت در می‌یابیم که کار و ایمان به خلاقیت کار، ارزشی وجودی در انسان است که فقط بایستی آن را درک کند و خود را به آن بسپارد. گورکی، گالیله، دانته، مولوی یا رابرت اوپنهایمر ـ نوعاً ـ چه کرده‌اند جز این که هر یک عمر و زندگی خود را وقف کار کرده‌اند؟ من و شما به خصوص در ایران چرا نباید نظر داشته باشیم به شکوه انسانی چون مولانا، و چرا درکار خود از او نیاموزیم که: طالب

نامراد شو گر که مراد بایدت! من از او آموخته‌ام؛ و شما فکر می‌کنید چند و چه مایه از عمر و لحظه‌های عزیزم صرف درک هزاربارهٔ همین پاره بیت شده باشد خوبست؟

ف. نمی‌دانم.

د. همهٔ عمر هنری‌ام، همهٔ عمر هنری‌ام. هم این پاره که می‌گوید: آب کم جو، تشنگی‌آور به دست! توجه داریدکه چه می‌گوید؟ توجه‌دارید که چه حدّ از استغنا را از آدمی طلب می‌کند؟ چه می‌طلبیم از این هَلپاس هَلپاس[1] زدن‌ها (به قول ما خراسانی‌ها)؟ چه می‌خواهیم به دست بیاوریم از این که هی بدویم دنبال آنچه عَرَضیّات است در کار هنر؟ چرا به جوهر آن نپردازیم و چرا هی خود را مشغول کنیم به این که ببینیم دیگری دربارهٔ ما چه جوری فکر می‌کند؟ و چرا اینقدر در تشویش ما به ازاءِ کاری باشیم که انجام می‌دهیم یا خیال داریم انجام بدهیم؟ آخر من چه چیزی می‌خواهم به دست بیاورم که برابری کند با آنچه از جانم ارائه می‌کنم؟ نه، نه، هیچ ارزش صوری‌یی با جان من برابر نیست که طالب ما به ازاء باشم. پس ای رود ـ اگر که براستی هستی ـ بس جاری باش، که این ذات تواست. این‌است که‌من خودرا جز در جهت‌کارم خویشمند وموظف نمی‌شمارم و آنچه در این راه به من مربوط است، کار است و کار، و نه چشمداشت به پاسخ کار. چون‌مابه ازاء من خودِ کار است. و مقولاتی نظیر شهرت و موفقیت و تعاریفی از این دست که بیشترِ آن ارزش‌های وارداتی است و شما هم به آن اشاره کردید دمی پیش، هرگز برایم جاذبه نداشته است و در آن‌ها جز همچون عوامل ـ احتمالاً بازدارنده ـ نتوانسته‌ام نگاه کنم. چون دیده‌ام، می‌شناسم و آزموده‌ام نویسندگان و شاعرانی را که زندانی نام و آوازه خود شده‌اند؛ اعتقاد دارم متقابلاً که عطار و عین‌القضات و نظایر ایشان با هدف شهرت و موفقیت سفر سیمرغ‌وار خود را به قلّه‌های رفیع آغاز نکرده بوده‌اند. اینجاست که من عشق را می‌جویم و استغناء را

---

۱. حرص زدن.

تا مگر بیابمش در تحمّل و تأمّل و کارِبُردبارانه، و چون رویم خیلی زیاد می‌شود و در اصطلاح به خود غرّه می‌شوم، به خودم می‌گویم (در واقع نهیب می‌زنم) که مگر تو نبودی که روزانه چهارده ساعت، روی زمین، تو آفتاب بیل می‌زدی و کار می‌کردی؟ پس چطور حالا نمی‌توانی روزی هفت ساعتش را اینجا بنشینی و کار بکنی! به این ترتیب‌نمی‌خواهم به خودم‌مجال ادا اصول‌هایی از این مایه بدهم که. . . ای آقا، دنیا برایم تنگ است و چه و چه و چه. و یکی از دریغ‌های همیشهٔ من این بوده و هست که این مردم توانا، باهوش و مستعد ما چرا نتوانسته‌اند در شرایطی قرار بگیرند که به‌کار عشق‌بورزند وامکانات‌بالقوّهٔ خلاّقهٔ خودرابه‌عرصهٔ عمل در بیاورند و حسرت این که اینهمه هرز رفتن استعدادهای ما، چرا؟

□

ف. پیش از این که مشخصاً به مقولهٔ زبان در سیر کار شما بپردازیم، من می‌خواستم منطق بخش‌بندی شما را در رُمان بدانم. شما، برای بخش‌بندی‌های‌تان و به اصطلاح بندبند کردن کار چه قاعده‌ای دارید؟ قاعدهٔ به خصوصی دارید؟

د. بله، از لحاظ عینی و صوری تابع همان قاعدهٔ کلی است که من از آن به عنوان هلال یـا رنگین‌کمان یاد کردم، در دل این رنگین‌کمان اصلی قوس و هلال‌های دیگری وجود دارد که من آن‌ها را زیر عنوان بخش و بند تقسیم‌بندی می‌کنم، بی‌شک شما هم قوس و هلال نماهای بناهای مساجدیا قلاع و رباط‌های قدیمی را در معماری سُنّتی ایران دیده‌اید؛ و بدیهی‌ست که قوس یا هلال هر بخش یا بند به حسب درونمایهٔ خود شکل می‌گیرد.

چ. می‌تواند یک دایره باشد، با مرکز و شعاع‌هایی که این مرکز را به تمام نقاط آن دایره وصل می‌کند. اصلاً تعریف دایره همین است. منحنی مسدود با یک نقطهٔ درونی موسوم به مرکز؛ و تمام نقاط آن دایره به اصطلاح یک پیوند

منظم و. . .

د. بله، می‌تواند هم، چه بسا دایره تعریف کامل‌تری‌به‌دست دهد از کل مجموعه. امّا چون در آغاز گفت وگو تصور خودم را به صورت رنگین‌کمان بیان کردم، بهتر است روی همان اساس توضیح بدهم که خطِ بحث گم نشود. به این ترتیب، هر بخش یک هلال است در محدوده‌ای از رنگین‌کمان که دو یا چندبند را به صورت هلال‌های کوچک‌تر در دل خود جای می‌دهد با بار و مساحت درونی اثر.

چ. فکر نمی‌کنید این تقسیم‌بندی، ذهنی و شخصی باشد؟ یعنی فرض کنید ممکن است شما بدون تقسیم‌بندی، بدون این که مشخص بکنید بندها را، پشت سرهم همین جور بنویسید، بدهید به کسی که احیاناً خیلی هم خبره است و او یک تقسیم‌بندی دیگری از کار به دست بیاورد.

د. بله. چون او با استنباط خودش این کار را می‌کند، و چه بسا فقط شکل کار را در نظربگیرد. درحالی‌که‌تقسیم‌بندی من‌عمیقاً موضوعی‌ست و مثال رنگین‌کمان و هلال وجه تمثیلی و نمادین دارد تا ما با یک تصوّر واحد به بحث توجه کنیم. به دلیل همین موضوعی بودن تقسیم‌بندی است که جنبهٔ تساوی کمّی بخش‌ها و حتی جلدها رعایت نشده‌است؛ چون موضوع بخش یا جلد تعیین کنندهٔ آغاز و پایان آن است و خود موضوع است که شکل هلالی خود را پیدا می‌کند. یعنی که هر جلد با موضوع اصلی خودش شروع می‌شود و طبعاً در پایان موضوع اصلی و آستانهٔ موضوع بعدی پایان می‌گیرد، هم‌چنین است هر بخش و هربند.

ف. بعد، هر بخش یا هر بند شما با یک کلمه، که شاید خلاصهٔ. . .

چ. چکیدهٔ. . .

ف. چکیدهٔ فضای آن بخش است که شروع می‌شود. یا در واقع به صورت مدخلی هست برای شروع یک بند، مثلاً «طاغی»، «خاکستر» یا «تُندر». بعد با این کلمه شروع می‌کنید و بسط می‌دهید موضوع را؛ این شیوهٔ خاصی است

یا سلیقهٔ شماست؟

د. به نظرم بایدگفت سلیقهٔمن؛ چون حالاکه شما داریدمی‌گویید متوجه می‌شوم این جوری‌ست.

ف. حالا در اینجا می‌شود به بحث دربارهٔ موسیقی در زبان پرداخت؛ چیزی که در کار شما آشکارا حس می‌شود.

د. این را تا حدودی فهمیده‌ام که با حسی موسیقایی با کلمه و عبارت برخورد می‌کنم؛ یعنی وقتی در شروع بخش‌می‌نویسم ـ مثلاً«تندر» ـ (اسم‌فرنگیِ شروع چیست؟)

ف. بله، اُورتور.

د. درست است، این کلمهٔ تندر برایم حکم همان اُورتور یا مدخل را دارد که با ضرب خود، کیفیّت کلی ضرباهنگ آن بخش به خصوص راکه البته بی‌ارتباط به قبل و بعد از خود نیست، تعیین می‌کند و با باری که در خود دارد حرکتش را به سوی جریان کلّی ادامه می‌دهد و پیش می‌رود؛ و این به گمان خودم به سلیقه مربوط می‌شود که خود ناشی از بافت کلّی و ضرورتِ آن لحظهٔ خلاّقیت است برای آغاز.

ف. موسیقی و اصطلاحات آن واقعاً خیلی صادق هستند در بندها و بخش‌های کار شما. این که باز می‌شود با یک «اُورتور» که در واقع «اورتور» به معنای «مدخل» هست، باز شدن ـ و بعد تند هم هست. و آرام می‌شود مثل یک «آداجیو» و بعد ادامه پیدا می‌کند و در آخر، اگر بشود گفت، مثل یک «اسکرتزو».

د. این‌ها را من نمی‌دانم چیست، چون از موسیقی یک فهم حسّی دارم.

ف. «اسکرتزو» خیلی تند هست و نتیجهٔ نهایی را یکدفعه می‌دهد. . .

د. بله، بله.

ف. یعنی به اوج می‌رسد و تمام می‌کند. این است که می‌گویم خیلی صادق است در مورد بخش‌ها و حتی جلدهای کار شما. آن وقت این را می‌خواهم بدانم که این آیا از موسیقیِ مثلاً محلّی مایه می‌گیرد، یا موسیقی در بافت کلام هست؟ یا که اصلاً مربوط است به موسیقی که در درون شما هست. چون خیلی نمود دارد در کار شما، گاهی آنقدر تند می‌شود که آدم فکر می‌کند این یک شعر است. حرکت هست و پشت سرهم با قافیه و وزن همین طور می‌آید.

د. بله، امّا پیش از این که به تشخیص ربط موسیقی با کار توجه داشته باشم، طبیعی است که به درک جوهر موسیقی در خود کلام نزدیک شده باشم، یعنی همان‌موسیقی‌درونی. چون‌کلمه، به‌خصوص وقتی‌که‌حسّ نوشتن‌دست‌می‌دهد، در ذهن ضرباهنگ خاص خود را دارد و چون با کلمات دیگر درمی‌آمیزد ـ و البته بیشتر به صورت یک بافت منسجم ـ موسیقی خود را همراه دارد که گمان می‌کنم این خاصیت به نوع کاربرد ما و حسّ ما از آمیزش کلمات هم مربوط می‌شود، و نمونهٔ بی‌نظیر چنین آمیختگی هماهنگ کلام را در هر بیت از یک غزل حافظ می‌توانیم ببینیم. جدا از آن، خود موسیقی را خیلی دوست دارم، چندان که گاه به وجد درمی‌آوَرَدَم. البته همان طور که گفتم من شناخت علمی از موسیقی کلاسیک ندارم، امّا غالباً شیفتهٔ پاره‌هایی از یک قطعه می‌شوم و شاید هزار بار آن را می‌شنوم. در عین حال و با وجود عظمت آثار کلاسیک، آنچه مرا از جا برمی‌کند همان نغمه‌ها و زخمه‌های موسیقی خودمان است، و در آن میان، بجز ردیف‌های مشخص در موسیقی‌ایرانی‌که در ده‌سالهٔ‌اخیر به‌قدرت ونبوغ درخشان شجریان، نبوغ بدمیانگاه لطفی و نبوغ ناتمام علیزاده تحولی درآن پدید آمد، آن مایه‌هایی از موسیقی که اثر عمیق در من به جای می‌گذاردو هنوز منقلبم می‌کند، موسیقی محلی است مثل آهنگ‌های لری، بلوچی، کردی، نغمه‌های خراسانی و

البته موسیقی آذری. بنابراین، تأثیر موسیقی اگر در کار من هست که باید باشد، جای پا و ریشهٔ آن را طبعاًدر میان‌خودمان وعمدتاً در ذات موسیقایی زبان فارسی، باید جست وجو و پیداکرد. من خود وقتی می‌نویسم مثلاً «تندر» بیشتر حسّی از کوبِشِ نخستین ضربهٔ چوب بر دهل و ارتعاش‌پسلهٔ آن را می‌یابم، حال آن کـه ممکن است موسیقی کلاسیک غربی هم این حسّ پنهانی را بـه من داده باشد، امّا درک آن برایم دشوار است.

ف. بعضی‌ها می‌گویند که اصلاً موسیقی فهمیدنی نیست. یک هنر حسّ کردنی است.

د. من که فقط حسّ می‌کنم. بله.

ف. چون هر صورتی به حسی تبدیل می‌شود، و نتیجه می‌دهد، وگرنه خوب. . .

د. بله، بله. اینجوری اگر باشد پس شاید بتوانم رابطه‌ای بین خودم با آن قائل بشوم. چون واقعاً بعضی وقت‌هاازشنیدنش در جامیخکوب می‌شوم. یعنی دقیقاً همان حالت سحر و افسون رادارد. امّا در رابطه بانواهای موسیقی خودمان، بسیاری اوقات پیش آمده که به سماع درآمده‌ام.

ف. به این ترتیب هم مدخل خوبی یافتیم که از آن طریق وارد زبان بشویم در کار شما. راجع به زبان، امیر، تو می‌خواهی بگویی؟

چ. بله، تا پیش از کلیدر زبان نسبتاً یکسانی در کارهاتان به چشم می‌خورد. زبانی که خُب زبان خودتان بود، ولی به یکباره، کلیدر را که دست می‌گیریم با زبان تازه‌ای مواجه می‌شویم. زبانی که البته نمی‌تواند نشانه‌هایی در آثار قبلی شما نداشته باشد، امّا می‌بینیم یک دگرگونی کلی ناگهان حاصل شده. سؤال این است که چطور شد به این زبان رسیدید یا چگونه شد این زبان را یافتید؟

د. در مورد کلیدر به خصوص باید بگویم که زبان جزئی از خود کتاب است و به

عبارتی شاید بشود گفت که من با کلیدر یک بار دیگر متولد شدم در ادبیات خودم. این هست که آن زبان هم با من متولد شد، امّا به هر حال این زبان خود به خودی نیست و ناگهانی نیست. تا آنجایی که به کلیدر مربوط است در ارتباط با حال و هوا، فضا، قهرمان‌ها، محیط و چگونگی این شخصیت‌ها است و ناشی از تخیّل پیوسته در جست وجوی یافتن ارکانی‌ست که یکدیگر را کامل کنند و یکی از آن رکن‌ها زبان است. شاید حس کرده بودم که برای بیان حماسی این قهرمان‌ها آن زبان پیشین کفایت نمی‌کند، بنابراین قهرمان‌ها در جریان جذب تمام تخیّل من به سوی خود، زبان خودشان را در من آفریدند. امّا این که این زبان چطور زمینه‌ای در من داشت که این‌گونه آفریده شد در کلیدر، مربوط به دوران گذشته می‌شود و این که رگه‌ای از این زبان، قبلاً در کارهای من بود؛ و در کارهایی مثل باشبیرو جابه جا، بعضی جاهای گاواره‌بان، در بعضی توصیفات آوسنهٔ بابا سبحان و عمدتاً در عقیل عقیل، خودش را گه‌گاه بروز داده بود. تا این که در کلیدر این زبان جای خودش را پیدا کرد. در واقع مثل سوارکاری که سوار خودش را پیدا بکند، زبان و قهرمان‌ها همدیگر را یافتند، با کلیدر که نسبت به معیارهای قبلی متفاوت است این زبان هم حرکت و در عین حال باید بگویم رشد خودش را آغاز کرد و در کلیدر زبان باید حرکت خود را، با حفظ نواخت کلی، ادامه داده باشد. امّا این که آن رگه‌ها کجا بوده و چطور یافته شده‌اند و کیفیّت رشد زبان در من، خودش بحثی است که عمدتاً باز می‌گردد به دوران کودکی ـ جُرّگیم و این که من با زبان، کلمات و حتی لهجه‌های مختلف پیوندی واقعاً عاشقانه داشتم و یادم هست که لحن سخن بعضی افراد در همان محدودهٔ زندگیم مرا شیفتهٔ خود می‌کرد، چندان که سعی می‌کردم عین لحن آن‌ها را پیش خودم تقلید کنم؛ تقلید از لحن سخن کسی که به اصطلاح دهان گرم دارد. و برای یک کودک ده ـ دوازده ساله که علاقهٔ شدید به شنیدن قصه‌ها دارد، طبیعی است که تأثیر لحن سخن گوینده وامی‌داردش که به جزئیات و چگونگی ادای صوتی، حسّی و حتی ادای فنی کلمات، مثل تأکیدها، نوسان‌ها و آهنگ کلام مخصوص

گوینده دقیق بشود. و در محدودهٔ زندگانی کودکی من کم نبودند کسانی که دهانی گرم و لحنی دلچسب داشتند، امّا در میان آنها رمضان غیره بیان دیگری‌داشت؛ و او چنان شیـرین و متین و زیبا سخن می‌گفت و بـه وصف ساده‌ترین موضوع می‌پرداخت که ـ یادم هست ـ یکی از سرگرمی‌های مردم دولت‌آباد ما نه فقط در سطح کودکان و جوانسالان، بلکه در میان بزرگ‌ترها هم کوششی بود که بتوانند مثل رمضان حرف بزنند و کلام را چون او بر دل بنشانند، چنان که نان را بر تنور گرم! رمضان واقعاً سخنوری هنرمند بود و نازک‌بینی و نکته‌سنجی فطری‌اش بر لطف هنر او می‌افزود. باری. . . می‌شودگفت که به‌طور خود به خودی و حسّی رمز توانایی‌های نهفته در کلمات را، من از آن مرد غریب که شغل اصلی او آسیابانی بود، دریافته‌ام و او همیشه یکی از آدم‌های مورد علاقهٔ من بوده و هست، کما این‌که چون خبرمرگش را در غربت دشت‌گرگان شنیدم، احساس کردم یکی از نزدیک‌ترین کسانم را از دست داده‌ام. . . پس شوق و اشتیاق من به کلمه و زبان شاید از نوع علاقهٔ کودکی (که بناست در بلوغ موسیقیدان بشود) بوده است به صداهای رعد و باد و جنگل. چرا که از آغاز که با کلمه آشنا شدم یکی از فعالیت‌های ذهنی‌ام جابه جا کردن کلمات و این‌ور آن‌ور کردن آن‌ها بود در عبارت، و علاقه‌ام به بحث و گفت وگو با بزرگان دربارهٔ مسائلی که مربوط به محدودهٔ سِنّی‌ام نبود هم شاید ناشی می‌شد از همین اشتیاق به ورز دادن کلمات در ذهنم. نکتهٔ مهم دیگر این است که من در یکی از دهات خراسان زبان خودم را بـا چنان شیفتگی‌یی می‌آموختم و فرا می‌گرفتم، منطقه‌ای کـه از لحاظ زبان و ساخت و بافت زبان غنی است و همواره برای انسان تازگی‌هایی دارد و قابلیّت بیان‌های متفاوت از یک لغت، مانع این می‌شود که آدم احساس تکراری بودن بکند. پس اولین پیوندهای مؤثر من با زبان، با توجه به شیفتگی‌ام نسبت بـه نوسان‌هایی که لحن را می‌سازد نه تنها وازده‌ام نکرده بلکه برایم شوق‌افزا بوده است،به‌حدّی‌که‌لغات‌عربی‌دشوارکلیله ودمنه‌دردیکته‌های‌خصمانهٔ املاءنویسی مدیر مدرسه هم نتوانسته ذوق مرا کور کند! در همین شِقّ دوم گفته‌هایم نکتهٔ

مهم، بافت کامل زبان است در ولایت ما که‌مثلاً عبارت «بنه‌اش دیدم» هنوز جای خود را آسان به «ندیدمش» نداده است؛ و این ساخت و بافت کلام می‌باید بسیار مؤثر بوده باشد در زمینه‌سازی ذهنی من از زبان و لحن یا بیان. بعد از آن مرحله، که دورهٔ خواندن قصه‌های قدیمی فارسی را هم در خودش دارد، برخورد من با زبان هشلهف قصه‌های روزنامه‌ای و پاورقی‌ها ادامه می‌یابد، بی‌آن که حتی یک سر سوزن هم توجه آگاهانه به زبان داشته باشم. چون فقط مفتون قصه‌ها هستم و دارم وارد جوانی می‌شوم. سفر. . . سفر. . . و سرانجام قرار می‌گیرم در مشهد و سپس در تهران وبازمی‌روم سراغ‌کتاب‌های داستانی‌دستفروش‌های کنار خیابانی؛ و این بار رُمان‌های پلیسی برایم جاذبهٔ خاصی پیدا می‌کنند. (گویا در همین دوره باید باشد که یکی از نوشته‌های میکی اسپیلین را به صورت فیلمنامه درمی‌آورم و می‌برم برای ساموئل خاچیکیان!) امّا این دوره زیاد نمی‌پاید و من همچنان بی‌آموزگار وبی‌راهنما درکتابفروشی‌های‌کنار خیابان در جست وجوی کتاب‌های داستانی هستم و می‌روم به دیدن چند فیلم روسی که بعد از پایان گرفتن جنگ سرد (بعد ازکودتای سال ۳۲) در سینماهای خیابان اسلامبول نشان می‌دهند مثل لک‌لک‌ها پرواز می‌کنند و. . . که متوجه بُعد تازه‌ای از داستان می‌شوم و این بار روی بساط کتابفروشی خیابان لاله‌زار چشمم می‌افتد به نام آنتوان چخوف در پشت جلد کتابی که مجموعهٔ داستان‌های کوتاه است وبرادرم نورالله می‌گوید که این باید کار همان نویسنده‌ای باشد که فیلم سرنوشت یک انسان را نوشته بود ـ مگو که هر دوی ما را پسوند اوف به اشتباه انداخته است! ـ در هر حال آشنایی من با ادبیات جدیِ ترجمه‌ای آغاز شد؛ و بعد در جریان خواندن داستان‌های ترجمه‌ای بودم که عبدالوهاب، همولایتی و یکی از چند هم اتاقی‌های من و برادرم در آن روزگار، آثار صادق هدایت را به من معرفی کرد؛ و آشنایی من با آثار صادق هدایت به معنای حقیقیِ یافتن دریچه‌ای به ادبیاتی بود که انگار سال‌ها بوده است که ندانسته به دنبالش می‌گشته‌ام، چون با خواندن‌پاره‌ای ازآثار هدایت بود که دریافتم خواهم توانست نویسنده بشوم، و این بدان جهت بود که آثار

هدایت را بسیار نزدیک به خود حس کردم، چون زبان ساده و بیان صمیمی او آن دیوار ضخیم کاذبی را که همیشه میان خواننده و نویسنده ایستاده است، در نظر من شکاند و فرو ریزاند و برای نخستین بار حس کردم که نویسنده هم می‌تواند مثل من، روستاییِ ساده و بی‌شیله وپیله باشد. به این ترتیب، من با آثار خودی و ترجمهٔ آثار خارجی آشنا شدم و چون در همان روزگار عشق عجیبی هم به هنر تئاتر داشتم و اصلاً برای ورود به تئاتر آمده بودم تهران و بالاخره با هزار زحمت توانستم خودم را در کنار سایر هنرجویان تئاتر جا بدهم، خوشبختانه با ادبیات نمایشی هم که جاذبه‌ای خاص و خصوصیاتی متفاوت از داستان داشت آشنا شدم. هم در تئاتر بودم که اولین داستان نسبتاً قابل قبول خود را انتخاب کردم و دادم سعید در مجلهٔ آناهیتا چاپ کرد، گمانم سال ۴۱ یا ۴۲ بود. بعد از آن کارِ من همراه با تئاتر، خواندن داستان و رُمان بود و نوشتن داستان؛ البته نوشتن و پاره کردن داستان؛ و بالاخره سوزانیدن هرآنچه که به نظرم سیاه مشق می‌آمدند به کمک برادرم حسین در خرابهٔ همسایه. در جریان نوشتن، حالا حس می‌کنم، که از آغاز با دو حس متناقض از لحاظ کاربرد زبان مواجه بوده‌ام که مربوط می‌شده به دو زمینهٔ متفاوت آموزش خود به خودی من از زبان و بیان. یکی از این دو موردِنقیض، گرایش‌طبیعی‌من‌بود به ساختار زبان مادری که درکودکی و نوجوانی با شیفتگی فراگرفته بودم، و دیگری تأثیری بود که از محیط شهر و ادبیاتی که غالباً مضامین شهری داشتند و زبان و گویش کوچه و بازار را به کار می‌بردند و آن زمان، بعد از هدایت با چوبک و آقا بزرگ علوی و متأثران از آن‌ها مشخص می‌شدند، داشتم. امّا از آنجا که گویی مُقدّر شده بود که تمام مشکلاتم را خودم حل کنم؛ خود به خود با این تناقص در بیان و زبان به نوشتن ادامه دادم؛ و چون محیط غالب همان زبان اصطلاحاً کوچه و بازار بود، چه بسا من هم تحت‌تأثیر محیط کوشش در جهت ساده نوشتن داشتم. امّا آن رگهٔ پنهانی که ریشهٔ اصلی ساختار زبان من بود در هر فرصتی خودش را در جای‌جای داستان بروز می‌داد، به خصوص که مضامین داستان‌های من به تَبَع نخستین و بکرترین تأثیراتم،

روستایی بودند. این نقیض و باید بگویم جدال پنهانی در درون من قدم به قدم رشد می‌کرد، چندان که مرا در کارم به دو نیمهٔ روستایی و شهری تقسیم کرد و خود به عنوان ناظری بر این دو شقّگی پذیرفته بودم که‌این دوزمینه را دوشادوش پیش ببرم؛ در عین حال که حس‌می‌کردم‌زمینه‌های روستایی‌کارهایم به خصوص در حیطهٔ زبان بیشتر به دلم می‌چسبد. این تعارض درونی که نمودهای آشکار بیرونی هم یافته بود و نقد مؤمنی آن را جلو چشمم باز و آشکارتر کرد، همچنان جریان خود را طی می‌کرد تا این که یک وجه سوّم در کارم‌پیدا شدکه نه روستایی بود و نه شهری به معنای تهرانی‌اش، بلکه آن داستانی بود که در یکی از بنادر جنوب رخ می‌داد، باشیرو. اهمیّت باشیرو از نظر خودم این است که من به کمک آن توانستم به جسارت نوشتن دست پیدا کنم و آن نقیض و جدال درونی را ـ که حالا بدان واقف شده بودم ـ به سود زمینهٔ نخستین تأثیرات خودم که اصیل‌تر و دلچسب‌تر بود، حل‌کنم. یعنی‌که در باشیرو من‌موفق شدم مقدارزیادی از قیدهای دست وپاگیری راکه تحت عنوان ساده‌نویسی وزبان‌کوچه و بازار به دست و پایم پیچده شده بود، و دور بیندازم و این کار گویا که می‌بایست با تطهیر تن تحقیر شدهٔ حلّه و برکشیده شدن جاسم از دل دریای زلال صورت می‌پذیرفت تا من جسارت نوشتن را، جسارت بیان را آن‌گونه کـه حس می‌کردم در درونم وجود دارد، به دست بیاورم. حالا سال ۱۳۴۹ بود که من باشیرو را نُه بار بازنویسی کرده بودم در طول چهار سال ونیم و درست بعد از گاوارەبان، و این کار همزمان بود با نوشتن رُمان پایینی‌ها و کلنجار رفتنم برای دستیابی به فتح باب کلیدر، همچنین توأم‌بود باخسته شدنم از پیش پاافتادگی زبان به‌اصطلاح کوچه وبازار ودلزدگی‌ام از زبان یکنواخت ترجمه‌ای که خوشبختانه همزمان می‌شد با انتشار چنین گفت زرتشت نیچه باترجمهٔ اسماعیل‌خویی و داریوش‌آشوری وچون آن‌کتاب عجیب را خواندم‌گویی یکباره به درک تازه‌ای از امکانات زبان فارسی رسیدم، و درنگ کردم در این معنا که ریشه‌های چنین زبانی بانخستین زمینه‌های تأثیرپذیری من خویشاوندی زیادی دارد، پس نشانه‌های مکتوب آن کجاست؟ آخر چنین زبانی

باید پیشینه و پدر و مادری داشته باشد. پس شدم در طلبش هر طرفی جامه‌دران ـ و گفتم که من خود آموزگار خود بودم ـ و در مقطع خستگی و سرخوردگی از زبانی که قانعم نمی‌کرد، گشتی به گذشته زدم. بار دیگر از خود گات‌ها و سپس ادبیات منثور از آغاز باززایی زبان فارسی در سدهٔ سوّم و چهارم تا سعدی، و غنای زبان در بیان عارفان، وه که چه روز و شب‌هایی را گذرانیدم، درست چون طفل گرسنه‌ای که از پس ساعت‌ها گرسنگی و کژتابی و کلافگی چشمهٔ زندگی خود، پستان پُرشیر مادر را می‌یابد. حالا دیگر جسارت نوشتن در من پشتوانهٔ استواری می‌یافت، استوار نه به هنجاری که هر ایرانی‌یی می‌توانسته چنان پشتوانه‌ای بیابد، بلکه استوارتر، چون من در شکوفایی باز زایی زبان فارسی قرن چهارم ـ پنجم، تجسّم‌آشکاربافت وساخت زبان مادریم را یافته بودم. زلالیِ بیان عطار و استواری زبان نظام‌الملک و متانت و استحکام زبان بیهقی و روانی زبان ناصرخسرو همان تجلّی زیبای زبان مادری من بود، من خراسانی بودم. امّا یک نکتهٔ دقیق را همیشه در خودآموزی‌هایم به‌یادداشتم وآن این که در هیچ سرزمین، هر چند غنی و پرنعمت، دچار و گرفتار نشوم و خود را در آن گم نکنم و این شاید تأثیر نخستین اندرزی بود که پدرم ـ لابدنه دراین‌معنا ـ هنگام نخستین مهاجرتم برای کار، شب، آخرین شب گذران در خانه، به من داده بود که: هر جا و در هر کار که هستی، خودت رانگهدار! پس من باید جوهر کار دیگران را از آنِ خود می‌کردم، نه این که خود را در دشت و ماهورهای بهارهٔ دیگران گم کنم و از یاد ببرم. این بود که بازگشتم با اعتماد به نفسِ سفر کرده‌ای که اندوخته‌ای با خود آورده است؛ و مهم‌ترین ارمغان من درک همین معنا بود که آنچه چنان‌زیبا، استوار، پرشکوه و خیال‌انگیزمی‌نماید ریشه دربافت زبان‌مادری من دارد، زبانی‌که من بیش از پانزده سال با آن سخن گفته بودم و مادرم هنوز با همان ساخت و بافت با من گفت وگو می‌کرد. پس زبانی فراخوردِ مضمونی که بیش از بیست سال ذهن مرا با خود ورز داده بود داشت فراهم می‌آمد، امّا نخست باید آن را می‌آزمودم و این جز با کار میسّر نبود. نوشتم، نوشتن جدّی کلیدر را شروع کردم بی‌آن که کسی در جریان

کارم قرار داشته‌باشد. سه سال بی‌وقفه نوشتم وگاه شبی‌نُه‌ساعت. پرواز می‌کردم، پرواز. چه بسا که در هر نشست یک بند می‌نوشتم. در نیمهٔ سال پنجاه و سه، چهار جلدش را تمام کردم و چون شبح ساواک را در حول وحوش خود حسّ کرده بودم آن را بستم و با رُمان پایینی‌ها گذاشتم کنار و انگار که حس کرده بودم بازداشت خواهم شد، خود را، تا لحظهٔ رسیدن موعد بازداشت که تقریباً برایم قطعی شده بود، مشغول داشتم به نوشتن سه داستان که موضوع آن‌ها ذهنم را آزار می‌داد. یکی ازخم چنبر، دیگری روز و شب یوسف و آخری عقیل عقیل که این آخری را در طول سه روز ونیم نوشتم و این سه داستان را مجموعاً طی کمتر از سه ماه تمام کردم، بازنویسی و حک و اصلاح کردم و دادم برای چاپ و آماده ماندم تا حریفان برسند. کاری ندارم، در بازداشت پیغام دادم که داستان‌ها منتشر نشوند، امّا تا پیغام برسد، عقیل عقیل انتشار یافته بود و آن دو دیگر ماند تا بعد که بیرون آمدم، از خم چنبرچاپ شد و آن‌یکی‌هنوزنه... آنچه می‌خواهم بگویم از جهت رشد زبان و آنچه که شمادر کلیدر و ... سلوچ به آن اشاره دارید، این است که ازنظر من همچنان‌که باشیرو اهمیت دارد از جهت رهایشِ زبان و گسستنِ قید و بندهای ده ـ پانزده سالهٔ من که میل به آن از گاواره‌بان شروع شده بود، عقیل عقیل اهمیت دارد از جهت حدّ آن جسارتی که‌ازش یادکردم در نوشتن و چیرگی من بر کلام و زبانی که سرانجام پس از پانزده سال اُفت و خیز و جدال درونی به‌آن دست‌یافته‌بودم. این‌است که خودم باشیرو را همچون مسیری می‌بینم که مرا می‌برد به سوی پلی که باید از آن بگذرم تا به کلیدر برسم، و آن پل عقیل عقیل است، و خم چنبر و روز و شب یوسف منزلگاه‌هایی هستند در مسیر از ته شب تا سلوچ و کلیدر.

چ. به این ترتیب شما از ادبیات کلاسیک خیلی بهره گرفته‌اید؟

د. بله، در حدود ظرفیتم بهره گرفته‌ام، امّا مُقیّدِ آن نشده‌ام و به گمان خودم کار من پس از رسیدن به روشنایی زبان از پس بن‌بست خستگی‌های مکرّر، این بوده

است کـه زبان امروزهٔ فارسی را با زبان شهداب دوران شکوفایی باززایی زبـان فارسی و بیان جانانهٔ عارفانه درآمیزم و از آمیزهٔ آن‌ها فرایندی ارائه دهم که خود اکنون می‌بینید.

ف. امّا همان طور که قبلاً هم مطرح کردم کار شما گاهی به شعر پهلو می‌زند، این را چه جور توجیه می‌کنید؟

د. من اعتقاد قطعی دارم که در درون هر نویسندهٔ ایرانی یک شاعر هم وجود دارد که می‌تواند در کار نویسنده کشف بشود و تجلّی بیابد، یا می‌تواند فراموش و گم شود.

ف. و فکر می‌کنید که در هر شاعر ایرانی هم یک نویسنده وجود دارد؟

د. باید این طور باشد. امّا نویسندگان درون شعرا غالباً نویسندگان خوبی نیستند، چنان‌که‌نویسندهٔ‌درون‌نیما؛ برخلاف‌نویسندهٔ درون شاملو که‌به خصوص ازلحاظ چیرگی بر زبان و کلام در اوج است.

چ. شما خودتان احساس نمی‌کنید این زبان قدری نامتعارف باشد نسبت به کار دیگران؟

د. چرا، و متمایز هم هست.

چ. و این نامتعارفی آیا خواننده را دچار اشکال نمی‌کند، دست کم در مقدمات کار؟

د. چه بسا برای بعضی‌ها سکته‌ای در شروع ایجاد کند، امّا پیش که برود خود متوجه خواهد شد که این زُمان را جز با این زبان نمی‌شد و نمی‌بایست بیان کرد و نوشت.

چ. خوب. . . این که طبیعی است و ما هم به این برداشت رسیده‌ایم.

د. چه بهتر. امّا جدا از شما که حرفه‌ای این کار هستید، من به ندرت شنیده‌ام که افرادی دچار این اشکال شده باشند و اگر هم برای یک لحظه دچار شده‌اند در جریان و ادامهٔ خواندن قانع شده‌اند که زبان باید همین می‌بوده باشد که هست. حتی از مردم عادی وعامی هم من نشنیده‌ام‌که چنین مسئله‌ای داشته‌باشند؛ چون کسانی این کتاب را برده‌اند و در میان ایلات و روستاها خوانده‌اند، آن‌ها برایشان چنین اشکال پیش نیامده و شما می‌دانید که این رُمان بیشترین خواننده‌هایش مردم معمولی هستند. حتی آن‌ها که بیش از سواد خواندن ندارند. و حتی کسانی که ناچارند دیگران برایشان بخوانند.

چ. خوب بله. مواردی هست که ما هم دیده یا شنیده‌ایم. امّا باز هم می‌خواهم بگویم جالب این است که نمود این زبان در آثار شما، حدوداً ناگهانی است، با این که شما این را تدریجی کسب کرده‌اید، شاید به این دلیل که کلیدر خود یک جهش ناگهانی است. اصلاً قابل مقایسه نیست با هیچ یک از آثار قبلی شما و با این که بعد از نوشتن کلیدر که گویا شروعِ آن در سال ۴۷ ـ ۴۸ بوده، باز هم آثار دیگری نوشته‌اید، امّا آن کارها بیشتر به آثار قبلی‌تان شبیه بوده تا به کلیدر.

د. بله، به دلیل موقعیّت و موضوعیتش.

چ. بله، باز هم می‌خواهم برگردم به مسئله کلّیت یک اثر ادبی، و این که اگر زبانش ناگهانی است برای این است که همه چیزش ناگهانی است. البته در همین رابطه می‌خواستم به متون کلاسیک هم اشاره کنم که خودتان اشاره کردید و در حقیقت پاسخ سؤال دوم ما را هم دادید، اما یک نکتهٔ مبهم دیگر برای من باقی‌ست و آن لحن کلیدر است. من می‌خواستم راجع به لحن کلیدر کمی صحبت کنید، اصلاً چنین چیزی را باور دارید؟ و به طور کلی

استنباط خودتان از لحن یک اثر ادبی چیست؟ چیزی که فکر می‌کنم، شکلِ بکارگیری یک زبان باشد.

د. استنباط شما از لحاظ فنی کاملاً درست است، یعنی لحن یک اثر ادبی در ظاهر چیزی نیست جز شکل بکارگیری زبان، چه بسا که خود لحن یکی از ارکان سبک هر اثر باشد، که هست. امّا لحن یا بیان از نظر من یک وجه عمیق درونی دارد که پیشتر هم به آن اشاره کرده‌ام. باز هم تأکید می‌کنم که لحن یک اثر امری مجزّا از سایر ارکان آن نیست، بلکه بافته در اجزاء آن و ناشی از کل اثر است و این عمیقاً مربوط می‌شود به دید و نگرش نویسنده نسبت به زندگی و محیط و رفتارها و به‌ذهن وروح واگرفتن آن‌ها. چون نگاه هرانسان هنرمند، چشم‌اندازها و شنیده‌ها و احساسات ناشی از آن را به نحو خاصی به ذهن درمی‌آورد و بیان یا لحن به آن می‌بخشد، پس در این خصوص من بیان خود را مدیون نگاه، حس و پرداخت ذهنی‌ام از موقعیت، فضا، انسان و مناظر محیط هستم. آخر یکی از عادت‌های خودآموزی من در سال‌های متمادی نوجوانی و جوانی این بود که اجزاء زندگی ـ مثلاً چهره، راه رفتن، ایستادن، واکنش، خشم، شادی یا تأمّل یک آدم ـ را در ذهن خود بارها و بارها می‌نوشتم، همچنین یک منظرهٔ طبیعی یا اجتماعی را در ذهنم چند و چندین بار می‌نوشتم و خود در شرایط حسّیِ آن قرار می‌گرفتم، و نیز در ذهنم می‌پرداختم به اشکال دیگری از بیان آنچه دیده و تأثیر پذیرفته بودم و به این ترتیب مواد ذهنی‌ام را وَرز می‌دادم تا به لحن یابیان آن موضوع در موقعیت برسم؛ چون به این شم رسیده بودم که هر موقعیت و موضوعی لحن و بیان خود را طلب می‌کند. با چنین دریافتی است که پیشتر گفتم کلمه ولحن آمیزهٔ کار من هستند و آن‌ها را به پدیده‌هایی مجزّا نمی‌توان‌تقسیم‌کرد، مگر در ناگزیری قلم منتقدین.

چ. بله. منتها در آثار قبلی شما خیلی بی‌توجهی شده به لحن. به این خاطر، به نظر من این‌طور می‌رسد که خود زبان هم یکدست نیست، شاید به‌دلیل بی‌توجهی

به لحن. امّا در کلیدر، ما شاهد هیچ اُفت و خیزی نیستیم از لحاظ زبان؛ فکر می‌کنم این کاری‌ست که لحن انجام می‌دهد.

د. بله، چون در آن آثار به استثنای . . . سلوچ ـ اسب و سوار هنوز همدیگر را باز نیافته‌اند، چون یافتیم و من رکاب گرفتم و به دستی عنان و به دستی تازیانه بر خم آن بارهٔ راهوار نشستم، دیگر دشت بود و آفتاب بود و تپه و ماهور و قبیله و هامون که با من و او در نوردیده می‌شد، گاه چابک و پرشتاب و گاه آرام و با درنگ، گاه به رقص تازیانه و گاه با درنگ سوگ، و در همه حال با هم، چه در نگریستنِ رمیدنِ جماز، چه در سراب کویرهای برهنه و تفتیده و چه به زیر سایهٔ بال دُرناهای مهاجر؛ و شوقی به رنج آمیخته، جانمایه و روح پایان‌ناپذیر این سفر عشق بود که بود. این است که هر ذرهٔ کار می‌باید جزئی باشد از کلّیتی که خود واحدی یکدست‌است تا شماشاهد اُفت وخیزی درآن نباشید از لحاظ زبان.

چ. و دیگر چیزی که می‌توانم اضافه کنم، این که شما، همان‌طور که فریدون گفت، از ادبیات زیاد بهره گرفته‌اید، من می‌خواستم بگویم شما از زبان خیلی استفاده کرده‌اید. یعنی از زبان خود نویسنده که همین زبان کلیدر هست؛ البته اگرچه زبان آدم‌ها راهم می‌توان بازآفرینی شده توسط خود نویسنده دانست... ولی کمتر این کار را کرده‌اید، کمتر واگذار کرده‌اید به خودِ قهرمان‌ها؛ این شاید بسته به شکل کار باشد. در واقع خواسته‌ای زبان کلیدر را، زبان خودتان را بیشتر به کار بگیرید در رُمان.

ف. اصولاً این طوری می‌شود گفت که در کنار عملکرد قهرمان‌ها، خودتان هم حالت‌ها را هی می‌گویید پشت سرهم.

د. این دو تا موضوع است. یکی لحن یا بیان قهرمان‌ها که بازآفرینی شده است توسط نویسنده و هماهنگی آن با زبان و بیان کلّیِ کلیدر، دیگر بیان کم و کیف حالات قهرمان‌ها است توسط نویسنده. در مورد اول که ویژگی‌اش هماهنگی لحن‌های متفاوت امّا همخانواده است، گمان می‌کنم نه تنها ایراد نیست، بلکه به

برداشت خودم یک امتیاز است. چون من با این نظر که مردم معمولی لحن و بیان‌شان پایین و مستعمل است، در همهٔ موقعیت‌ها موافق نیستم، به خصوص در موقعیت کلیدر. چون نه تنها ناتورئالیست نیستم، بلکه در جاهایی حدود و ثغور رئالیسم شناخته شده را هم می‌شکنم؛ و در خصوص گفت وگوهای کلیدر آنچه در هیچ نقطه‌ای گنگ وگم نیست، همانا روح کلام مردم است و این شیوه نیز با سادگی به دست نیامده است. اما مورد دوم که مربوط می‌شود به بیان کم و کیف حالات قهرمان‌ها توسط نویسنده، علّت عمده‌اش بسته به درنگ و تأمّل من است روی انسان و محیط و روابط، و به خصوص بسته به این اصلِ کارِ من است که اول می‌بینم و همزمان با دیدن می‌نویسم. این اصل نه تنها در کلیّت مجموعهٔ هر داستانی که می‌نویسم اساسی‌ترین اصل است، بلکه در جزءجزء یک رابطه، یک چشم‌انداز ودرکمترین حالت حسی یک‌آدم هم وارد است. چون من برای این که قهرمان یا قهرمان‌هایی را بنویسم، اول باید آن‌ها را ببینم، یعنی اول باید قهرمان را در موقعیت و در ارتباطاتش به ذهن درآورده باشم تا به تصویرش بپردازم. مثلاً بلقیس در ذهن و در نگاه من حجم و ترکیب و قواره و رفتار و حس و حالی دارد که من تمام آن‌ها را می‌بینم و در واقع حضورش را حس می‌کنم؛ به این ترتیب او وصف می‌شود، وصف درموقعیت مربوطه، حتی مویرگ‌های ملتهب چشمانش در گریستن برکشته شدن برادر جوانش؛ این سیاق کار من است و یک نکتهٔ دیگر؛ در پاره‌ای جاها که می‌بینید خود به میدان آمده‌ام آن سماع من است و هیچ گزیری از آن نبوده است، و این وجد و حال، اگر فراتر است از مترِ اندازه‌گیری تکنیسین‌های قصه‌نویسی، گمان می‌کنم ایشان باید در لایتغیّر بودن متر اندازه‌گیری خود دچار تردید شوند، نه من. چون من آمده‌ام تا تمام قواعد و قالب‌های خشک را ـ که عجبا به عنوان نوگرایی حقنه می‌شود! ـ بشکنم و خود می‌بینید که شکانده‌ام.

چ. در مورد گفت وگوها، شما بعضی جاها، نقل‌قول مستقیم دارید، بعضی جاها

هم نقل‌قول غیرمستقیم. این را من یادداشت کرده بودم. این را طبق چه ضابطه‌ای توجیه می‌کنید؟

د. اهم و فی‌الاهم. نقل‌قول مستقیم در مواردی که موضوع ضرورت عمده دارد و نقل‌قول غیرمستقیم در مواردی که نسبت به رفتار و کنش موضوع اصلی، جنبهٔ فرعی و جنبی دارد. در مَثَل اگر گل محمد می‌رود که با قربان قوچ دربارهٔ عملکرد بابقلی بندار گفت وگو کند، موضوع اصلی و عمده، این گفت وگوست. اما اگر در جریان انجام این قصد از کنار یک تفنگچی بگذرد و سراغ از زخم پشت اسب او که زین‌ساب شده بگیرد، این یک‌موضوع‌فرعی‌است وطبیعی است‌اگر به صورت غیر مستقیم بیان شود؛ چون این مورد بیشتر اهمیت پیوندی دارد با بافت کلی محیط و موضوع عمومی داستان.

چ. پس شما آگاه بوده‌اید به این قضیه؟

د. بله، آگاه به طبیعت زندگی و روابط.

چ. آهان، من حس کردم شاید از زیر چشم‌تان در رفته.

د. نه، نه.

چ. پس به این ترتیب می‌توانیم بگوییم شما دیالوگ‌هایی را مستقیم می‌آورید که یک پاسخ پشت سرش داشته باشد مثلاً . . .

د. بـه عبارتی گفت وگوهایی که مضمونی را در خود داشته باشد یا بـه طرف مضمون برود. با وجود این، نباید تصور شود که من اصلی لایتغّیر دارم و آن را پیشنهاد می‌کنم. چون این بستگی به موقعیت کار و سلیقهٔ هر نویسنده‌ای دارد.

چ. بله، سلیقه.

ف. خوب تو می‌خواهی ادامه بدهی یا تمام شد؟

چ. تقریباً تمام شد. راجع به بهره‌ای که احیاناً از متون کلاسیک گرفته‌اید، البته جوابش را به نوعی دادید. در حقیقت شما، به طوری که گفتید بهره از خود زبان فارسی گرفته‌اید.

د. تا حدودی که ظرفیتش را داشته‌ام، بله.

چ. که نمونه‌هایی هم در گذشته داشته‌ایم. و به همین دلیل جالب است که مدت‌هابوده کاری به این شکل کمتر داشته‌ایم یا نداشته‌ایم در ادبیات.

ف. حالا همین سؤال برایم مطرح می‌شود که چطور است مثلاً یک خراسانی مثل شما یا اخوان خیلی خوب از زبان دَری که زبان مادریش هست، بهره می‌گیرد و آنرا در ادبیات پیاده می‌کند، ولی دیگرانی هم هستند که خراسانی هم هستند ولی خیلی بد این کار را می‌کنند.

د. این بستگی دارد به نسبت علاقه و عشق و آمیختگی هر نویسنده یا شاعری به زبان؛ و طبیعی است که افراد متفاوتند و نسبت عشق و علاقه و آمیختگی‌شان به زبان هم متفاوت است و برداشت‌های‌شان هم. من تا آنجایی که یادم‌است عاشق زبان بودم و همان طور که گفتم دوران کودکی هم به طور خودبه خودی در ذهنم با زبان کار می‌کردم به آن ضرب و وزن‌می‌دادم، این‌ور و آن‌ورش‌می‌کردم و توجه می‌کردم و مثال عینی هم زدم دربارهٔ لحن و علاقه‌ام به چگونه بافته شدن کلمات و نوسان‌ها و تأکیدهایی که لحن را می‌سازند. پس این بستگی به شیفتگی هر هنرمندی دارد نسبت به‌موضوع زبان، یعنی زبان به‌عنوان یک موضوع، این است که ممکن است ما چهارتا خراسانی باشیم و هر کدام‌مان یک جوری به موضوع زبان نگاه کنیم و از آن دریافت‌های مختلف داشته باشیم. و هیچ تأکید خاص روی خراسانی بودن به عنوان یک اصل ندارم.

چ. ولی خوب، خراسانی‌ها نسبت به بقیهٔ افراد می‌توانیم بگوییم یک امکان اضافی دارند. مُنتها بعضی‌ها بهره می‌گیرند، بعضی‌ها نه، یعنی این که

زبان‌شان به زبان دَری نزدیک‌تر است یا خودش است به عبارتی.

د. البته، این را هم بگویم که آن خراسانی که‌مثلاًتو «ناوغون» یا دربازارِ «سرشور» زندگی‌می‌کند، فرق‌می‌کندباخراسانی‌یی‌که در مثلاًدهات تربت‌جام یا در خواف یا سرخس زندگی می‌کند. توجه می‌کنید؟

چ. خوب این مالِ وسعتِ خطّهٔ خودِ خراسان است.

د. وسعتش هست، امّا بیشتر در بین مردم روستایی هست رگهٔ آن زبان دری که مانده و سینه و سینه منتقل شده.

چ. یعنی دست نخورده‌تر است؟

د. بله.

ف. به نظر خودِ شما زبان خراسانی چه امتیازی بر دیگر زبان‌ها و لهجه‌ها دارد؟ و گویشِ خراسانی بااین شیوهٔ بکارگیری، زبان‌ادبی مارا غنی‌ترمی‌کند؟ درست‌تر است شاید، نمی‌دانم.

چ. شاید اصیل‌تر است؟

د. من‌فکرنمی‌کنم‌که‌زبان هیچ‌مردمی‌درهرمنطقه‌ای‌برای برطرف کردن‌نیازهایشان الکن باشد. آنچه که زبان خراسانی را ممتاز می‌کند در این میان، وجود تاریخ مکتوب و شخصیت‌هایی است که با این زبان کار کرده‌اند؛ و امتیازی که برای خود زبان دری فی‌نفسه می‌توان قائل شد این است که از چنان نفوذ و قدرتی برخوردار بوده است که طی سه قرن ممنوعیت هم نتوانسته‌اند محو و نابودش کنند. امّا این بدان معنا نیست که در زبان و لهجه‌های دیگر زبان فارسی امکانات و ظرفیت‌های لازم‌وجودندارد. برعکس، من‌حتی‌درگویشِ مازندرانی، لغت‌هایی شنیده‌ام‌که سه تا چهار کلمه را در خودش مستتر داشته و این وجه کاملی از غنای زبان است، منتها این زبان به اصطلاح مجرای ادبی، شیار ادبی خود را آنچنان که

باید پیدا نکرده تا جریان پیدا کند. امّا امتیازی که در خطّهٔ ما هست این است که این خطّه به هر حال ضمن آنهمه تاراج و تطاول که شده، در هر دوره‌ای کسانی را داشته که با این زبان کار بکنند، به نحوی تنظیمش کنند و در بعضی لحظات تاریخی، آن را به اوج برسانند. مثلاً عطار یا نظام‌الملک. امّا این بدان معنا نیست که ما خراسانی‌ها برای خود یک امتیاز فطری قائل بشویم. نخیر، اگر که شرایط کلّیِ تاریخیِ ما ایجاب کرده که این زبان ادامه پیدا کند در خراسان، نباید امتیاز خاصی برای ما تلقی بشود، بلکه این امکان خاصی است برای ما خراسانی‌ها که در عین حال وظیفه و تعهّد خاصی را در خود دارد. در حالی که من گمان نمی‌کنم مردم دزفول مثلاً برای بیان مطالب و مفاهیم‌شان چیزی در زبان کم داشته باشند. همین دیشب یک مرد دزفولی که در بمب‌اندازی‌های عراقی‌ها مجروح شده بود، در جواب خبرنگار توضیح می‌داد و می‌گفت: «من داشتم نخود لوبیا می‌ساختم، که. . .» و این وجهی از یک ساخت نو و ریشه‌داراست در زبان ما. «می‌ساختم» یعنی آماده می‌کردم، داشتم درست می‌کردم، یعنی می‌کشیدم، کش و من می‌کردم که بدهم دست مشتری. «داشتم نخود و لوبیا می‌ساختم.» خوب اگر که این وجه از ساخت زبان بیاید تو ادبیات مکتوب، طبیعی است که زبان را نو، زیبا و غنی می‌کند. اما در دزفول، متأسفانه ادبیات پشتوانه‌ای را که در خراسان دارد، ندارد. وگرنه‌آنجا هم امتیاز خاص خودش را می‌داشت، یا هر منطقهٔ دیگری از کشور ما.

**ف.** حالا این سؤال برایم پیش می‌آید که شما به عنوان یک نویسنده، فقط می‌خواهید از امکانات زبان مادری خودتان استفاده کنید یا این که در وظیفه‌تان هست، یا در وظیفهٔ همهٔ نویسنده‌هاست که از همهٔ گویش‌ها، همهٔ امکانات زبانی در مناطق گوناگون ایران، در زبان فارسی بهره بگیرند؟

**د.** من که شخصاً نه تنها در وظیفهٔ خودم می‌دانم‌که‌ازامکانات زبان درتمام مناطق ایران و گویش‌های مختلف مردم ایران بهره بگیرم، بلکه این را از آرزوهای خودم هم می‌شمارم. منتها این که جریان‌مسلط زبان در هرنویسنده‌ای ویژه‌است، دست

خودش نیست. با وجود این، من بسیاری از عباراتی را که شما در کارم می‌بینید از جاهای دیگر هم آموخته‌ام. مثلاً «آغوشمالی مهتاب» مال مانیست. این‌مال مردم کرمان است که من استفاده کرده‌ام ازش و در بافت زبان هم نشسته و شما هم احساس تباین نمی‌کنید. و همین‌طور جاهای دیگر. منتها یکی از دردهای من به عنوان نویسنده در این مملکت این هست که چراغ‌های رابطه واقعاً خاموشند!. یعنی ما امکان این را نداریم که با مردم خودمان تماسی گسترده و جامع داشته باشیم برای آموختن از ایشان.

ف. پس چه باید کرد؟ برای این که زبان را در همهٔ ابعادش در اختیار بگیرید چه کار می‌کنید؟

د. من غالباً به طور جسته و گریخته می‌توانم بیاموزم، مُنتها یقین دارم که این فقیرانه‌ترین شکل آموزش است. در حالی که بخصوص در کشور ما با توجه به تنوع اقوام و طیف‌های زیبای فرهنگ ملی، فراهم آوردن مستمر گنجینهٔ واژگان دورافتاده و کارآمد، و بکار گرفتن آن‌هایک ضرورت‌قطعی درجهت غنا و باروَری زبان و فرهنگ ما است. کاری بزرگ و گسترده که نمی‌تواند و نباید فقط بر عهدهٔ نویسنده و شاعر باشد. چرا که هر شاعر یا نویسنده‌ای ظرف خود را از چشمهٔ جاری زبان پُرمی‌کند واین‌همهٔ چشمه‌هانیست‌که در دریای زبان‌مردم جاری‌ست. در دورهٔ کوتاه زندان چون فرصت برای تفکر در زمینه‌های گوناگون کم نبود، من به طرحی در جهت فراهم آوردن واژگان از تمام گوشه و کنار مملکت فکر کردم که به نظر خودم پس از آزادی باید آن را مُدَوّن می‌کردم و به جایی مثل بنیاد فرهنگ ارائه می‌دادم که البته مواجه شدیم با شرایط انقلابی و مُعوّق ماند و گمان می‌کنم این کاری است که به شکل یا اشکالی باید بشود و سرانجام عملی خواهد شد، اگرچه نیم‌قرن دیگر. چون ما مردم هنوز کار زیادی باید انجام دهیم برای این که خودمان را در زمینه‌های گوناگون بازیابیم و فراهم آوریم؛ درواقع فراهم آوردن و حفظ ارزش‌ها در دوره‌ای که یک ملت از مرحلهٔ کهنهٔ فئودالی

می‌خواهد وارد شرایط صنعتی بشود، بسیار دشوار است. به خصوص در زمینهٔ فرهنگ و از جمله زبـان، دشواری و اهمیت کـار دشوارتر است. چون صنعت، فرهنگ و زبان خود را همراه می‌آورد و واژه‌های گمشده در اعصار پیشین ممکن است بیش از پیش، به علت گرایش مردم به شرایط جدید، گم بماند و از یادها برود. امّااگر فعالیت جدّی در جهت باروری زبان صورت بگیرد، چه بسا بتواند زبان ما پاسخگوی برخی نیازهای دورهٔ جدید هم که عملاً بیش از نیم قرن است وارد آن شده‌ایم، باشد؛ امّا این یک مشکل اجتماعی است و کار اجتماعی هم می‌خواهد. پس کار نویسنده به عنوان فرد یا افراد در جهت باروری زبان، به خصوص فراهم آوردن واژگان، به علت ضوابط کار هنری، نهایتاً محدود خواهد بود. چون نویسنده عمدتاً به جست و جوی ساخت زبان است و خوشه چین واژگان؛ درحالی که‌ملت به خِرمن واژگان در زبان نیاز دارد.

**ف. بعد، استفادهٔ شما از ادبیات کلاسیک به چه صورت است، و اصولاً چه پیشنهادی می‌کنید به یک نویسنده یا شاعر که چطوری از ادبیات قدیم ما، از نثر و شعرش بهره بگیرد؟**

د. ترتیبی که من تجربه کرده‌ام، طریق نیاز بوده است. نیاز به این معنا که زبان رایج در نوشته‌ها و ترجمه‌ها مرا قانع نکرده است، پس من در تشنگی به سوی چشمه رفته‌ام و کم و بیش به نسبت گنجایشم نوشیده‌ام. این طریق شاید بهترین روش‌ها نباشد برای همه، اما من از آن ناراضی‌نیستم. به خصوص که هرگز عادت به آموزش آکادمیک نداشته‌ام و برخوردهای آموزشی ـ تجربی‌ام بیشتر حسّی و عاطفی بوده است. اما یک اصل اساسی وجود دارد کـه فرنگی‌ها خوب درکش کرده‌اند و از آن بهره گرفته‌اند، و آن اصل این است که انسان امروز برای حرکت به سوی فردا ضروری است مجهّز به تجربیات دیروز باشد. این شیوه در عین حال یکی از راه‌های حفظ و اعتلای هویت ملّی هر ملت است. به‌خصوص در فرهنگ و ادبیات. ظاهراً پیشینیان ما هم در شعر اصلی داشتند که هر شاعر، پیش از

شروع کار می‌باید پانزده‌هزار بیت از شاعران متقدّم را حفظ باشد. من بیشتر با حس و درک آثار پیشینیان موافق هستم و نه با جزمِ حفظ کردن آثار آن‌ها، باز هم شاید این امری سلیقه‌ای باشد، امّا یادم هست که من خود را مُقیّد کرده بودم که از آنچه می‌خوانم هیچ چیزش را درحافظه‌ام نگه‌ندارم، بلکه جوهردریافتم را پرتاب کنم در ناکجای ذهن و روح تا در جریان زندگی جای خود را پیداکند یا پیدا نکند.

ف. آن وقت در کلیدر، چقدر از نثر کلاسیک بهره گرفته‌اید؟ مثلاً چقدر از تاریخ بیهقی؟ من خودم تاریخ بیهقی را که مرور می‌کردم، می‌دیدم که تأثیر زیادی در کار شما نیست اصلاً.

د. تأثیر مشخص اصلاً، و نباید هم که باشد. چون من در حدود نهصدسال بعد از او دارم می‌نویسم.

ف. آن یک زبان دیگر است و یک راه دیگر و کار و زبان شما هم راهی دیگر.

د. بله، و باید که این طور باشد. چون من از روح زبان تأثیر گرفته‌ام و نه از به اصطلاح قالب یک اثر. به عبارت دیگر، من تأثیر پذیرفته‌ام و نه تقلید. جز این اگر باشد، یعنی اگر کسی برود و بـه کمک فن از نثر نهصد یا هفصد سال پیش فارسی گرته‌برداری کند، در آن صورت سؤال این خواهد بود که آن زمان گمشده در زبان چه شده است و حرکت زبان در جریان زمان چگونه توجیه می‌شود؟ و اصلاً چه ضرورتی در این کار وجود دارد؟ مگر این که بخواهند تفنّن کنند؟!

چ. پس شما در حقیقت از کلیت هر چیز بهره می‌گیرید؟

د. از جوهرش بهره می‌گیرم.

چ. . . . که زبان را هم در خود دارد.

د. دقیقاً برداشت شما را تأیید می‌کنم، من جوهر یا روح هر اثری را که مجذوبم

کند می‌گیرم. درست هم نیست که ما ذهن خود را به صورت انبان یا انباری پر از کمیّت‌ها در بیاوریم. ما که «فاضل» نیستیم.

ف. در محتوا هم همین‌طورید شما. در موضوع و محتوا و. . . نه تنها در زبان.
د. بله. شاید بشود گفت این شیوهٔ همیشگی من بوده است که. . .

ف. . . . چکیدهٔ هر چیزی را در خودتان تحلیل می‌برید.
د. بله، و همان‌طور که اشاره کردم در طول زندگی و تجربیات و آموزش‌هایم من این شیوهٔ آموختنی را آموخته‌ام و به کار هم گرفته‌امش.

ف. بعد. . . نحوهٔ نگرش‌تان به زبان در کلیدر خیلی شبیه نحوهٔ نگرش فردوسی است به زبان. یعنی کلام با یک نوع صلابت و استواری و حماسی دیدن همراه است. این باز هم یک امر درونی است، روحی است، یا بازنگرش هم بوده، نگاهی بوده به این سخنور بزرگ فارسی؟
د. اگر این جور بگوییم که من برای نوشتن کلیدر، شخصاً به فردوسی مراجعه کرده‌ام، درست نیست، نه. اما بدون شک روح کلام، به خصوص در قسمت‌های اسطوره‌ای شاهنامه که خوانده‌ام، تأثیر حماسی‌اش را در من به جاگذاشته است و اگر جز این بود عجیب می‌نمود. اما خودم منحصراً تأثیرروح حماسی فردوسی را نمی‌بینم، بلکه آن رانیز در خود حس می‌کنم. چون ـ به خصوص در کلیدر ـ روح کلّی گذشته ردّ و نشانی بایست داشته باشد. امّا این که شما حس و برداشت کرده‌اید که نگاه من به کلام در کلیدر وجه حماسی دارد، درست است. چون من در کلیدر بین دو بیت سعدی و فردوسی از یک مضمون واحد، «خدا خواهد آنجا که کشتی بَرَد ـ اگرناخدا جامه برتن دَرَد» سعدی، و «بَرَد کشتی آنجاکه خواهد خدای ـ اگر جامه برتن دَرَدناخدای» فردوسی، بیان‌فردوسی را برگزیده‌ام؛ و دلیل این است که ـ چنان که پیشتر هم گفتم ـ در این کار، از سرِ نیاز، نیازی درونی و

حسّی خواسته‌ام یا اراده کرده‌ام کـه اندام خسته و نیمه خمیدهٔ انسان ایرانی را ایستاده و به قامت ببینم و بنگرم، و تا این خسته و نیمه خمیده به‌قامت و استوار بایستد، الزاماً کلام و بیانی می‌برد که هم فراخوردِ چنان چشم‌اندازی باشد؛ با صلابت، فاخر و استوار. با چنین دید و نگرشی است که می‌گویم ـ گفتم ـ چه بسا قالب‌های پیش‌ساخته را شکانده باشم و چه دریغی؟ چون نویسنده، آفرینندهٔ اثر و ارزشی است که بعد از او منتقدان‌کلاسبندی‌اش می‌کنند وقالب‌هایی برایش نشان می‌زنند، و نه خود محبوس و زندانی این قالب‌ها: ول کنید اسب مرا.

**ف.** این کار را در جهت بازسازی زبان می‌کنید، این طور بگویم که شما، با کلیدر شروع کرده‌اید و همین طور دارید پیش می‌روید؟

**د.** الزاماً نه فقط من، چه بسا دیگران.

**ف.** یعنی در واقع، روح انسان ایرانی همین است، منتها اگر شرایط و موقعیت‌هایی باعث شده که این به زمین خورده باشد وظیفهٔ شما این بوده که این را در زبان و ادبیات به قول خودتان قامتش را برافراشته کنید.

**د.** بله، من در نهفتِ کارم و خودم چنین آرمانی داشته‌ام، در ضمن کار، در حین کار یا در انگیزه‌های ناخودآگاه کار، چنین آرمانی را من پیشه کرده‌ام که تا امروز توانسته‌ام عمرم را بگذارم پایش. و مگر آدم چند تا بیست سال عمر می‌کند؟ این است که در جواب شما گفتم: چه بسا دیگران.

**ف.** بعد نکتهٔ دیگر آن که شما گاهی وقت‌ها فعل به کار نمی‌برید، یعنی دو کلمه، یا یک جملهٔ بدون فعل را برای بیان یک احساس کافی می‌دانید. این چه شیوه‌ای است؟

**د.** این همان سلیقهٔ موسیقایی من است که فکر میکنم وقتی‌کلمه می‌نشیند جای خودش، درست مثل آن ابزاری‌است‌که‌می‌خوردبه سنج؛ و من‌می‌گذارم تا بازتاب

سنج را بشنوم. بنابراین با یک «بود» یا «کرد» یا «شد» نمی‌بندم و خفه‌اش نمی‌کنم. می‌خواهم رها بگذارمش تا پژواک موسیقی کلام را بشنوم.

**ف.** بله. قبلاً اشاره‌ای کردیم به شعر در داستان، که به قول خودتان هر نویسنده‌ای باید شاعر هم باشد، یعنی منظورتان مشخصاً این است که از امکانات شعر باید استفاده کرد.

**د.** گفتم در درونِ هر نویسندهٔ ایرانی یک شاعرِ بالقوّه وجود دارد.

**ف.** درکار شما من حس می‌کنم خیلی از این مسئله استفاده می‌شود، چه در طرح کلی و چه در جزئیات، یعنی به کُلّ که نگاه می‌کنیم، یک ساختمان شعری می‌بینیم، در جزئیات هم که وارد می‌شویم به همچنین؛ چه در ضرب کلام، چه در به اصطلاح ساختن توصیف‌های شاعرانه ـ حتی شعر واقعاً چه در سخنوری‌که یکی‌از جلوه‌های شعرهست. چون شمادر اغلب موارد سخنورید، سخنوری می‌کنید، گاهی مواقع به ریتم و آهنگ می‌افتید، و گاهی هم در اوج تصویر می‌دهید؛ و واقعاً این را می‌شود تقطیع کرد و گذاشت و گفت این خود شعر است.نمونه زیاد هست مثل آنجا که «این هم ماه، برآمد، بر میان دو شاخ کوه دو براران. پاتیلی از گور ماست بر اجاقی سنگی. شب بر شیرو شکست؛ به دو شقّه.» خوب این شعر است دیگر. چه فرقی دارد با شعر؟ یا برخورد ماه‌درویش با شیرو که در شب صورت می‌گیرد، که ماه سرزده در لحظهٔ دیدار. این خودش یک نحوهٔ نگرش شاعرانه است. اگر آنجا تصویر شاعرانه است، اینجانحوهٔ نگرش شاعرانه، سخنوری وریتم هم‌که همین‌طور. می‌خواهم بپرسم این را توصیه می‌کنید، یعنی به همه توصیه می‌کنید، یا این که فکر می‌کنید اصولاً شکل‌های زبانی رُمان معاصر، «شعر ـ داستان» است، یا «شعر ـ نثر» است؟ یعنی نمی‌تواند به طور کلی نثر باشد، یا مطلقاً شعر باشد، و آمیخته‌ای از هر دو است.

د. رُمان معاصر وقتی می‌گوییم، جاهای دیگر را هم دربر می‌گیرد، امّا در حوزهٔ زندگی اجتماعی ـ فرهنگی خودمان‌می‌توان گفت مامردمی هستیم‌که طی صدها سال مطالب‌مان را با شعر بیان می‌کرده‌ایم، این نکته است که خیلی پیش از ما درک شده و بر عارف و عامی هم روشن است. بنابراین، مثلاً من به عنوان بچه‌ای مستعدِ نوشتن، در خانواده و در نخستین برخوردهای کنجکاوانه‌ام، باشعر ارتباط پیدا کرده‌ام، حتی‌پیش‌ازآشنایی باکتاب‌های امیرارسلان وامیرحمزهٔ صاحبقران و حسین کرد شبستری. چون آن چند کتاب کهنه‌ای که لب طاقچهٔ خانه بوده، سعدی و حافظ و فردوسی بوده است؛ نه تولستوی و بالزاک و دیکنز. (جالب است بگویم که در دههٔ هفتاد، مطالعهٔ دهقانان را در یک دهکدهٔ روسی پانزده خانواری‌بررسی وآمارگیری‌کرده‌بودند ونتیجه‌این‌که‌یازده خانوار تولستوی، نُه خانوار شولوخف و هفت یا شش خانوار گورکی را خوانده بودند.) پس مردان سخنِ ما، که حضور غبار نشسته‌شان را لب طاقچه حس می‌کردیم، نه تولستوی و دیگران. . ملکه حافظ و فردوسی بودند؛ و پدر من به خصوص همیشه عصارهٔ معنای حرف خود را با بیتی از سعدی، حافظ یا فردوسی بیان می‌کرد؛ هر چند بری از این بدآموزی ارتجاعی هم نبود که چون من می‌رفتم طرف طاقچه‌تا دست به کتاب بزنم، می‌گفت که هنوز برای تو زود است. باری و به این ترتیب می‌شود که امثال من نخستین تأثیرات را از شعر و بیان شعری پذیرفته باشند. اما این که من به استناد تجربیات خودم حکم قاطعی صادر کنم دربارهٔ این که نثر معاصر الزاماً باید شعر را در خود داشته با نداشته باشد، کاری است دوراز خِرَد. و توصیه کردن هم بِخردانه نیست. پس آنچه من می‌گویم فقط بیان حسّ و ادراک خودم هست از یک مفهوم و آن این که در درون هر نویسندهٔ ایرانی یک شاعر بالقوّه وجود دارد که نویسنده، اگر به نیاز کشف شاعر درون خود در جریان کارش برسد و مجموعهٔ شرایط کارش ایجاب کند، می‌تواند آن را یار خود بداند و از او کمک بگیرد. و این یک استنباط است و نه توصیه. بنابراین، اشکال زبانی معاصر به تبع منش و سبک و سیاق هر نویسنده و سراینده‌ای طبیعی است که متفاوت و

متنوع باشد، همچنان که فی‌نفسه هست. و اگر حق باشد که انسان سلیقهٔ خود را به دیگران پیشنهادکند، درآن صورت من، همان طورکه هرآدم واقع‌بینی، همچنان جانبدار تنوع و شگردهای متفاوت بیان ادبی هستم منهای تقلیدهای بی‌مزه از آخرین شکل‌های ارائه شدهٔ جهانی.

ف. در رفتاری که زبان شما می‌کند با وقایع و در شکل سازی هر بند، حس می‌کنم از سینما خیلی استفاده می‌کنید؛ و همچنین از تئاتر. حالا نمی‌دانم این آگاهانه است یا ناآگاهانه. کاری ندارم. یک مثال برایتان می‌زنم: یک بند از یک‌نقطه‌ای مثلاً از خانه بابقلی بندار شروع‌می‌شود، ادامه‌پیدامی‌کند، می‌آید بیرون، ادامه پیدا می‌کند توی کوچه‌ها، می‌آید توی حمام، توی حمام گفت وگو هست، اگر کسی می‌خواهد از پلهٔ خزینه برود بالا، به کسی برمی‌خورد باز همین طور این توصیف می‌شود، باز می‌آید پایین، همین طور راه می‌رود، درست مثل این است‌که یک دوربین از نقطهٔ A شروع‌می‌کند به «تراولینگ» کردن به قول سینماگرها و همین جور بی‌وقفه، بدون «کات» پیش می‌رود تا به انتهای آن بند برسد. البته من چیزی که کشف کرده‌ام در کار شما، وجه تشابهی‌ست بین نحوهٔ به کار انداختن دوربین زبانی شما با یک فیلمساز ـ گویا مجارستانی ـ به اسم میکلوش یانچو (نمی‌دانم فیلم‌هایش را دیده‌اید یا نه؟ الکترا و سرود سرخ) که دوربینش را می‌کازد وتمام حوادث وتمام شخصیت‌ها به صورت تئاتری رفتار می‌کنند. یعنی اصلاً صحنه را قطع نمی‌کند. یک بند را، یک سکانس را به قول معروف، فیلمبرداری می‌کند و پیوسته دوربین می‌چرخد، وتنها مورداستفاده‌اش هم‌همین «تراولینگ» است وحرکت دوربین و به این ترتیب تمام تصاویر صحنه را به دنبال هم ارائه می‌دهد. حس من این است که شیوهٔ شما در نوشتن به شیوهٔ میکلوش یانچو خیلی نزدیک است؛ در صورتی که در کارهای نویسنده‌های دیگر، مونتاژ، نقش بسیار برجسته‌ای دارد. احیاناً اگر بخواهیم در بین ایرانی‌ها مثال بزنیم، مثلاً کار احمد محمود، درست

پشت سرهم، هی قطع می‌شود، وصل می‌شود، ولی باز شکل سینمایی دیگری دارد، در کار شما من این را می‌بینم و فکر می‌کنم که یک مقدار به تئاتر هم متصل است.

د. بله، درست است و علاوه بر آن به درک من از پیوستگی اجزاء و عناصر و محیط مربوط می‌شود.

ف. به علت این که شما در کار تئاتر بوده‌اید و این سکون نگاه، خودبه خود به این علت است؟

د. کاملاً، اما نه سکون نگاه؛ بلکه پیوسته دیدن اجزاء در یک کلیّت.

ف. . . . میکلوش یانچو هم به این خاطر اصولاً دوربینش حرکت تئاتری دارد که خودش اصولاً تئاتری کار می‌کند. حالا مایلم نظر تفسیری شما را هم در این مورد بدانم!

د. بله، نکته خیلی جالب است و من توجه داشته‌ام به این که در ادبیات از تئاتر متأثرم و در تئاتر از ادبیات، و به دلیل علاقه‌ام به سینما نه فقط علاقه‌ام، که به دلیل حضور سینما در دورهٔ ما، از سینما هم متأثر؛ و در برخی جاها که فکر کردم شما بهش اشاره خواهید کرد از مجسمه‌سازی هم متأثرم ـ همچنان که از نقّاشی و موسیقی ـ نه فقط در کاربُرد کلامی‌اش، بلکه از جهت ساختمان یک قطعه ـ و بیش از همهٔ این‌ها از هنر شگفت معماری ـ به‌خصوص معماری سُنّتی ایران متأثر هستم. اما طبیعی است که تأثیر هنرهای نمایشی در کارم نمایان‌تر باشد. در حالی که ساختمان کلی رُمان، بیش از هر هنر دیگری مرابه یادمعماری می‌اندازد. چون هر مجموعهٔ معماری سُنّتی ما تمام اجزاء لازم و ضروری بنا را به قواره و هماهنگ داراست. یا مجسمه‌سازی؛ چون غایتِ کوششِ رام کردن قره‌آت در نظر من یک تندیس جلوه می‌کند، امّا همان طور که شما توجه کرده‌اید و مثال زدید تأثیر سینما و تئاتر در کار هست و گمان خودم ناشی از این‌لاست که من بخش،

بند یا یک صفحه راحتی همچون بافتی پیوسته وناگسستنی می‌بینم و همان‌طور که پیشتر اشاره کردم تا صحنهٔ‌آدم‌هاو روابط را بانگاه ضمیرم‌نبینم، نمی‌توانم بنویسم؛ و از لحاظ شکل هم، مجازاً کمان و هلال را مثال زدم که هر بند یا بخش به نسبت کم و کیف خود از نقطهٔ متصل به پیشین‌اش شروع‌می‌شود و در نقطه‌ای که شروع تازه‌ای را در دل خود دارد، پایان می‌گیرد؛ و قیاسی هم که کردید کاملاً بجاست، چون مدت‌ها ذهنم متوجه این شیوه بوده که چطور می‌شود فیلمی ساخت‌بدون قطع‌وپیوست‌های‌مکّرر؛ شیوه‌ای‌که‌موضوع، روابط‌وشخصیت‌های داستان را ذلیلِ فوت وفن‌های سینما نکند، یا به عبارتی پیوند روابط و آدم‌های فیلم، قربانی جست و گریخت دوربین نشود. تئاتری بودن صحنه‌ها هم ناشی از بافت دراماتیک روابط قهرمان‌ها در محیط است که خود به‌خود از تأثیرات و علاقهٔ شدید من به تئاتر نمی‌توانسته مجزّاباشد. شایدگفتن این‌نکته سخن تازه‌ای نباشد که هنرها نه فقط هم خانواده، که به گمان من، هم‌ذاتند و اثر متقابل‌شان بر یکدیگر کمال‌بخش است و رُمان به سبب ابعاد گسترده و متنوعی‌که دارد از اقبال بیشتری در جهت بهره‌گیری از دیگر هنرها برخوردار است.

**چ.** شیوه‌ای راکه ما اینجا اسمش راگذاشتیم شیوهٔ سینمایی، فکر می‌کنم بیش از آن که سینمایی باشد، ادبیاتی است. یعنی اگر در سینما آن طور باشد، فکر می‌کنم به این دلیل است که سینما آن را از ادبیات گرفته.

**د.** بله. بله. ابتدا از ادبیات گرفته و سپس بر ادبیات اثر گذاشته است، چون بر آنچه سینما از ادبیات گرفته امکانات تازه‌ای افزوده شده و به ادبیات بازگشته که طبعاً ادبیات فاقد آن امکانات و وسایل و یافته‌ها بوده است و همین یعنی تأثیر تکاملی متقابل.

**چ.** بله.

**ف.** خودتان دربارهٔ زبان و شکل و ساختمان کلیدر حرف دیگری ندارید؟

د. نه.

ف. حالا می‌خواهم دربارهٔ شخصیت‌ها بحث کنیم، به خصوص دربارهٔ زن‌های کلیدر.

د. می‌بخشید از این که حتی یک‌کلمه هم‌دربارهٔ آن‌هاحرف‌نمی‌زنم. چون هرآنچه ضروری بوده خود داستان گفته است و گفت وگو دربارهٔ آن‌ها چیز اضافه‌ای به خواننده نمی‌دهد؛ همین‌قدر بگویم که تمام زن‌های کلیدر از عمق چشمان سیاهِ آن زن جوانی روئیده‌اند که بر لب باریکه جوی سوزن ده به برداشتن آب نشسته بود، و به بیانی کلّی می‌توانم فخر کنم از بابت این که در ادبیات فارسی شخصیّت و جای شایستهٔ زن ایرانی را آن گونه دیده و باز نموده‌ام که پیش از این در فرهنگ معاصرماچنان جای‌وشخصیتی‌دیده‌وبازنموده‌نشده‌بوده‌است؛ جای و شخصیتی در نظر من عزیز و بایسته.

ف. خوب پس اجازه بدهید دو موضوع عمده را در کلیدر مطرح کنم و بحث پیرامون کلیدر را از نظر موضوع و محتوا به پایان ببریم. یکی، همان چیزی که قبلاً دوست‌مان هم گفت مسئلهٔ عشق است که هستهٔ مرکزی کتاب تشخیصش می‌دهیم به نوعی، و یکی دیگر هم مسئلهٔ سیاست است. اما پیش از این که شما به این مسئله بپردازید، به نظرم باید بگویم که وجوه مشخصهٔ رُمان معاصر چه در ایران و چه در دنیا، رُمان‌های پرخواننده، رُمان‌هایی که خودشان جای خودشان را باز می‌کنند در این هجوم وسایل ارتباط جمعی، عشق و سیاست هست، یا اگر پیشتر بخواهیم برویم، سکس و سیاست!

د. به معنای غربیش البته.

ف. مثلاً، خیلی راحت رُمان همسایه‌ها را که دست اول‌تر و نزدیک‌تر هست اگر در نظر بگیریم، می‌بینیم آن چیزی که شاید به نوعی باعث توفیقش شد، همین

سکس و سیاست بود و اگر نویسنده یکی از این دو عامل را محور کارش قرار نمی‌داد شاید اینقدر موفق نمی‌بود.

ج. یک نمونهٔ خیلی دقیق خارجیش صد سال تنهایی است به نظر من.

ف. آفرین. و حتی دُن آرام. واقعاً دن آرام را در نظر بگیریم که یک رُمان انقلابی است و در دورانی نوشته شده که نیاز کاربُردیِ ادبیات متعهد بیش از هر زمانی حس می‌شود، می‌بینیم که چقدر سکس و سیاست، پررنگ پیش می‌رود. این که گفتم همسایه‌ها، به خاطراین بود که این رُمان، در موقع انتشارش توفیق بسیاری داشت نسبت به رُمان‌های دیگر. در کار شما هم دو جریان عمده خودنمایی می‌کند، غیر از آن مسائل دیگری هم هست، برادری، دوستی، عطوفت، مبارزه و دیگر چیزها. یکی همین مسئلهٔ سکس هست که در کار شما به نوعی، اشراقی شده و در واقع به نوعی زیبا تبلور پیداکرده در عالی‌ترین تجلّیات انسانی، به ترتیبی که وقتی برخورد عاشقانه و در واقع جنسی زیور و گل محمد پیش می‌آید، ما آن را در عالی‌ترین مرحله‌اش می‌بینیم، یعنی عشق کامل. امّا به هر حال عشق است که به سکس منتهی می‌شود و این بسیار برداشت کاملی هم هست از جانب شما، که یک بار هم گفتیم که شما، عشق را صرفاً معنوی نمی‌بینید، بلکه هم این است و هم آن. بنابراین راجع به این دو مسئله صحبت می‌کنیم، اول عشق و بعد مسئلهٔ سیاسی در کار شما، که خودش خیلی مسئلهٔ مهمی است و در کارتان خیلی ارج دارد.

د. اول بگویم که من از لفظ سکس و رایج شدنش در زبان فارسی بدم می‌آید، چون از آن مفهومی وقیحانه استنباط می‌کنم. بنابراین مایلم که روابط عاشقانه در آثار من با واژهٔ زیبا و جاودانهٔ عشق بازگو شود. اما دربارهٔ وجود مفاهیم عشق و سیاست در رمان‌های موفق روزگار، نخست بگویم که این مفاهیم در رمان‌های پیش از دوران ما هم وجود الزامی داشته است، بنگرید به بالزاک، تولستوی، استاندال و حتی الکساندر دوما. پس فقط به آثاری چون دُن آرام، همسایه‌ها، و صد سال تنهایی منحصر نمی‌شود. امّا این که به طورکلی چرا رمان غالباً دو وجه

عشق و سیاست را دربر می‌گیرد، می‌توان گفت به لحاظ ظرفیت‌های رمان است که در برگیرنده، پهناور، ژرف، و همه سویه است. چون رمان به‌دلیل خصلت و خاصیتش می‌کوشد که نه اگر همهٔ کمیت زندگی را، امّا نشانه‌هایی کیفی از این کمیّت زندگی را درخودش جای‌بدهد. حال‌ببینیم‌زندگی درجاهای‌فشردهٔ خودش، به چه چیزهایی ـ به عنوان مسئلهٔ فکری و عاطفی ـ برجسته می‌شود. گمان کنم که بشود یک تعبیر فلسفی قائل شد، به این معنا که در یکجا حدّ و حدت متجلّی می‌شودکه مظهرآن عشق‌است ودر یکجا روندتشدید تعارض و تصادم است که ناگزیر در مقولهٔ سیاست گنجانیده می‌شود. و چنانکه گفتم سیر وحرکت به سوی وحدت، عصارهٔ خودرا در عشق تجلّی می‌بخشد و روند تعارض و تصادم و نبرد در روابط و مناسبات اجتماعی، خود به خودبه سیاست منجرمی‌شود؛ و طبیعی است که رمان تعارض این دو وجه یا دو کانون عمده‌از زندگی را درخودش جذب کند که یکی را می‌توانیم گرایش به وحدت و یگانگی بنامیم که یعنی عشق، و دیگری را در جریان تعارض یا تعارضات در مناسبات اجتماعی بشناسیم ـ که ضمن‌گرایش‌نهایی‌اش‌به‌وحدت ـ دروجه سیاسی متبلورمی‌شود. واگررمان‌هایی هستند که این دو محور را با هم دارند (همسایه‌ها، دُن آرام یا صد سال تنهایی) در پهنهٔ حرکت اجتماعی، اخلاقی، سیاسی یک ملت، گمان می‌کنم که طبیعی‌ترین داشته‌هاست؛ و هرگز این طور فکر نمی‌کنم که مثلاً احمد محمود آمده آگاهانه این دو تا قسمت را کنار هم گذاشته تا رمانش موفق از آب دربیاید؛ نه، بلکه به گمان من این‌ها درهم بافته شده هستند. البته نمی‌شود انکار کرد که نویسندگان بسیاری هستند و بوده‌اند که به قصد قبلی از عناصر مشخصی در داستان خود، با برخورد از رو، استفاده کرده‌اند. امّا طبیعی است که نتیجهٔ کار چنان نویسندگانی اثریاآثارخشک‌قالبی‌ازکاردرآمده‌باشد، درست‌مثل نویسندگانی که برای سینمای تجاری دنیا فیلمنامه‌هایی می‌ساختند یا می‌سازند که سفارش دریافت کرده‌اند تا درکارهای‌شان از این یا آن عنصر مشخص استفاده کنند و به همین دلیل‌هم جایی در بحث ما نمی‌یابند. امّا در برخورد واقعی با زندگی که رمان می‌خواهد کیفیتی

از آن را بازتاب بخشد، بالطبع انسان‌هایی‌حرکت می‌کنند و این انسان‌ها همچنان که‌گیر وگرفتاری‌هایی دارند عشق یا عشق‌هایی هم دارند؛ و چون این انسان‌ها از روابط اجتماعی ناشی شده‌اند، لاجرم حرکت‌شان به مناسبت‌های اجتماعی هم مربوط می‌شود، پس به مناسبات متعارض هم ربط پیدا می‌کند. و چون حرکت و زندگی در شرایط و موقعیت خاص‌یک رمان‌می‌تواندبه مناسبات متعارض هم منجر شود، آن اثر خواه ناخواه وجه سیاسی هم پیدا می‌کند. در این معنا یک رمان که بخواهد مقطع یا دوره‌ای از زندگی تاریخی را دربر بگیرد، خود به‌خود این خصوصیّات را دارا می‌شود و طبیعی‌تر از این نمی‌شود چیزی تصور کرد. امّا این که در زمان ما رمان‌هایی توانسته‌اند در میان انبوه هجوم زبان‌ها و حرف و گفته‌های وسایل ارتباط جمعی برای خودشان خواننده پیدا بکنند، به نظر من به این لحاظ‌است که‌تبلورزبان وبیان وسخن‌سالم وصادق دورهٔ خودشان هستند که مسائل مبتلابه زندگی فردی واجتماعی راباجلوه‌ای متفاوت و متعالی وارسی و بیان می‌کنند؛ و در این میان خوانندگانی هم هستند که از دروغ و دَرَم دیگر خسته شده‌اند ودرنتیجه دنبال گوهردست‌مالی‌نشده‌ای می‌گردند و می‌روند طرف رمان و در نتیجه این رمان‌ها مطلوب جامعه قرار می‌گیرند. و اما در مقولهٔ چگونگی این عشق وسیاست در رمان کلیدر، اجازه بدهید من‌چیزی نگویم، چون‌آن چیزی که خواسته‌ام بگویم‌اگر نتوانسته باشم طی‌صدها صفحه بگویم، نخواهم توانست در یک یا چند عبارت بیان‌کنم. و اگر شما نظر خاصّی دارید بگویید تا من بشنوم و سپس اگر لازم شد به طور کلی پیرامون این دو مقوله نظر خودم را بگویم.

**ف.** توضیحی که می‌شود داد این است که آدم وقتی کتاب را می‌خواند، این طور به نظرش می‌رسد که از ذهنی‌ترین و کیفی‌ترین و در عین حال کوچک‌ترین رابطهٔ عاطفی از نظر کمّی گرفته، که می‌تواند عشق و دوستی شیرو در غربت مثلاً به مرغش (گل باقالی) باشد، تا مادی‌ترین و ملموس‌ترین لحظهٔ عاشقانهٔ دو انسان، یعنی عشقبازی گل محمد و زیور، پس از یک حرمان و کشمکش و

رنجی که به [illegible] زود می‌کشد به نحو عالی بیان شده و این به نظر من در ادبیات معاصر بی‌نظیر است. این برخوردها همه در گردابی با دوایر تودرتو، و یک مرکز، بر روی شعاع‌های نورانی عشق در حال چرخشند. حالا من می‌خواهم بپرسم آیا این نوعی اندیشهٔ عارفانهٔ ایرانی است؟ آیا این نوعی وحدت انسان با کلّ جهان به توسط عشق است؟ آیا این همان ذرّه‌ای است که به قول فروغ فرخزاد از آن خورشید به جهان پای می‌گذارد؟ همان‌جایی که می‌گوید: «و تکه‌تکه شدن، راز آن وجود متحّدی بود که از حقیرترین ذره‌هایش، آفتاب به دنیا آمد؟» می‌خواهم بگویم شما عشق را این طوری یافته‌اید در رمان کلیدر. از کوچک‌ترین لحظهٔ حُزن، از کوچک‌ترین لحظهٔ غربت تا بزرگ‌ترین لحظهٔ درآمیختن و یکی شدن جسمی، و بعد رسیدن به یک معنویت ذهنی... و کلّ حیات. آیا خودتان هم این طوری می‌بینید؟

د. بله، تمام آن مواردی که شما نام بردید در امر عشق، واردند در رمان کلیدر، هم از جهت توجه و باروری از عرفان ایرانی که خودش آن بیان زیبا و دلنشین فروغ را هم دربر می‌گیرد که جوهرِ ذرّه، عشق است، چون آنچه در عرفان فی‌نفسه کامل است، حرکت آدمی به‌سوی کمال واصل درک وحدت و پیوند درونی تمام اجزاء و نمودهای وجود است در کلیّت واحد، و اصل عشق بـه منزلهٔ جوهر هر ذرّه. چنین است که عشق و بیان عشق از طرف من، به منزلهٔ عالی‌ترین تجلّی وحدت است و من هرگز نمی‌توانم تصورِ جنسیِ صرف ـ یـا به قول شما سکسی ـ از عشق داشته باشم. چون چنان تصوّری نازل‌ترین موقعیت یک رابطه را در شکلی وقیحانه بیان می‌کند که دون مرتبت آدمی است، چراکه الزاماً فاقد جذبه و شوق خاص‌انسان‌است ولاجرم‌کرداری‌است مستعمل وبی‌فردا؛ ونیز نمی‌توانم عشق را به منزلهٔ یک مفهوم صرفاً ذهنی بپذیرم، چون عشق بدان معنای ذهنی و اثیری چیزی نیست مگر یک وهم مالیخولیایی که سرانجامی جز فرو ریختن در پیش رو ندارد، بلکه در نظر من عشق به منزلهٔ پیوند وجودی دو نیروست در اوج کمال، که خود ویژهٔ بلوغ همه سویهٔ آدمی است.

ف. در واقع این طور که شما می‌گویید به نظر می‌رسد همه چیز عشق است و انگار جهان در چرخشی از عشق، حرکاتش را انجام می‌دهد. البته این برداشت شاید ذهنی ومعنوی باشد، ولی‌خوب. . .

د. شاید گفته شود این یک تعریف ایده‌آلیستی است، باشد، از نظر من اهمیتی ندارد؛ چرا که در یک گفت وگو (در سال ۴۴ بود گمانم) که من همین معنا را به نوعی گفتم‌که به حسّ و دید من هر ذره به سوی چیزی حرکت می‌کند و خود این نیرو، خود این حرکت و میل درونی آن به دید من از عشق است؛ و عشق مگر چیست جز میل بی‌وقفه به وجود در همهٔ فراز و فرودها و پیچ و خمش‌ها؟

ف. می‌توانم بپرسم که آیا خودتان عاشق شده‌اید تا به حال؟ یعنی عشق به معنای خاصش ـ البته می‌دانم شما عاشقید، وگرنه انگیزه و حرکتی نداشتید ـ ولی می‌خواهم بدانم که آیا. . .

د. بله، من همیشه عاشق بوده‌ام.

ف. غیر از آن، چیزی که واقعاً آزاردهنده باشد و. . .

د. بله، جور و عذابش را هم تجربه کرده‌ام.

چ. و شیرینی‌های زیادش را. . .

د. نیز.

ف. اگر جرأت کنم می‌خواهم این سؤال را طرح کنم که آیا شما عشق را طبقاتی می‌بینید؟

د. وقتی من عشق را جوهر وجود می‌شناسم، و وجود ـ طبعاً کامل است نسبت به‌پاره‌های مرزبندی شدهٔ خودش ـ پس چگونه می‌توانم کامل رامُقیّد به نسبت‌ها ببینم. نه مگر این که «از گریبان فقر هم سر برمی‌کشد عشق» عبارتی است از خود

کلیدر. پس می‌توانم بگویم که عشق در جوهر خود، عشق است. اما جلوه‌های آن در شرایط مختلف اجتماعی، طبعاً گوناگون و متفاوت هستند، و این گوناگونی‌ها نمودهایی هستند از یک «بود» جاودانه. و در حیطهٔ فرد، اگر وجود خود حرکت می‌کند به عشق است، و اگر نه، پس وجود نیست. امّا در کل، چنین وقفهٔ کمّی‌یی اصلاً معنا ندارد، چون حرکت ذاتیِ وجود است و عشق ذات حرکت، که یعنی حرکت تجلّی عشق است.

ف. من یادم هست کسی را که می‌گفت آدم فقیر نمی‌تواند عاشق بشود، چون مسئلهٔ نان، اساسی‌تر است. مسئلهٔ اقتصادی‌اش در درجهٔ اول است. ولی یک آدم مرفّه‌تر، به دلیل این که مسائل اولیه‌اش حل شده، حالا می‌پردازد به عشق.

د. چی؟!

ف. مثل این که بگوییم دهقان وقتی بیل می‌زند تا شکمش سیر شود به فکر عشق نمی‌افتد، مثلاً.

د. عجب! شما دهقانی نمی‌توانید ببینید که وقتی زمین خشک را بیل می‌زند آن را سبز نبیند. در مجموعهٔ زندگی آن دهقان، آیا این عشق‌نیست؟ و آیاعشق خاص از مجموعهٔ زندگی آن دهقان قابل تفکیک می‌تواند باشد؟! نه، آن دهقان وقتی که بیل می‌زند محصولش را روییده می‌بیند. میوه‌اش را هم می‌تواند پیشاپیش ببیند و می‌بیند، وهم در آن لحظهٔ عُسرت به آناتِ عاشقانهٔ آینده‌اش هم می‌اندیشد، و این حدّ جاذبه است. البته ما ضرب‌المثل جالبی دراین‌موضوع داریم‌که می‌گوید: «گرسنگی نکشیده‌ای تا عاشقی از یادت برود!» اما این معنا شامل موقعیت و وضعیت می‌شود، نه شامل جامعیت عشق. چون عشق یک ضرورت وجودی است، و بدتر از گرسنگی هم نمی‌تواند آن را نفی ماهوی بکند. وقفهٔ موقت هم که از شرایط اقتصادی ناشی بشود به معنای نفی عشق نیست، گرچه به معنای

سرکوفتن آن باشد که باز خود دلیل بر وجود ناگزیر طبیعت عشق است. با چنان استنباطی تمام مردمان فقیر جهان لابد باید عقیم تلقی شوند. اما نه، از گریبان فقر هم سر برمی‌کشد عشق. پس هرگامی که برداشته‌می‌شود، هردمی‌که برمی‌آید و هر نگاهی که بر می‌تابد، عشق است. گرچه هر عاشقی لزوماً عارف نیست، اما آیا آن مادری که راه می‌افتد تا برود بچه اش را پشت میله‌ها ببیند، قدمش قدم عشق نیست؟ یا آن شاعر که ذهنش در کارِ پویشِ ساختنِ سرودی است، و یا تراشکاری که دست و چشم و هوش خود را به جریان تبدیل پاره پولادی سپرده است. . . و عشق مگر چیست؟ نه، هیچ عامل یا عواملی نمی‌تواند گوهر عشق را در ذات آدمی نابود کند، همچنان که موسیقی را در روح آدمی نمی‌تواند نابود کرد تا نسیم و بوران و باد و صدا در وزیدن است، و می‌شود که نسیم نوزد؟

**ف.** غیر از این و آن وصف جامع که در کتاب کلیدر کرده‌اید، آیا می‌توانید باز هم عشق را تعریف کنید؟

**د.** نه، نمی‌توانم واقعاً. چون عشق را به نظر من باید رفتار کرد در لحظه لحظهٔ بودن؛ و اگر می‌بینید که تا حدودی در کلیدر بیان شده، اطمینان داشته باشید که عشق در مـن رفتار شده بوده است، دست کم در همان آنِ نوشتن. پس آنچه در کلیدر می‌بینید بازتاب رفتار عشق است در وجود من، در همان آن؛ که عشق به بیان در نتواند آید مگر با خود عشق.

□

**چ.** دربارهٔ سیاست می‌خواهم سؤال کنم، شما پیش از این هم صحبت کرده‌اید راجع به ادبیات سیاسی و تعریف به خصوصی دارید به این معنا که اصلاً نویسنده غیرسیاسی نداریم و گفتید ساواک شما را متهم کرده بود به این که وقتی برای دستگیری مخالفانش، به خانهٔ مبارزین می‌رفته نوشته‌های شما را می‌دیده است؛ و چه بسا یکی از دلایل دستگیری‌ها همین امر بوده.

می‌خواهم بپرسم به نظر شما سیاسی بودن یک نویسنده یک ضرورت است، و نویسنده ناگزیر است این طور باشد؟

د. باز هم تأکید کنم ـ همان طور که گفتم ـ من هرگز این اتهام ساواک را باور نکردم و به اصطلاح به ریش نگرفتم که خواندن نوشته‌های من می‌تواند دلیل یا علت دستگیری مخالفان ساواک باشد، حالا هم معتقدم که احتمالاً می‌توانسته بهانهٔ دستگیری برخی افراد بوده باشد. چون در آن دو ـ سه سال به خصوص (از ۵۳ به بعد) سازمان امنیت پیگیریِ ـ به نظرمن ـ غیرقابل‌توجیهی روا می‌داشت در جهت دامن‌زدن به‌نفرت طبیعی مردم نسبت به‌دستگاهی که گردانندهٔ عمده‌اش در داخل کشور خودش بود؛ و این شک و شُبهه به خصوص وقتی در من قوّت گرفت که خودم را بازداشت کرد! چون تا جایی که خودم می‌دانستم و می‌دانم، من هرگز مرد سیاست نبوده‌ام. بنابر این، این سؤال ـ که‌البته‌هرگز جوابی به آن داده نشد ـ همچنان از طرف من مطرح می‌شد که چرا مرا بازداشت و زندانی کرده‌اید؟ پس در خصوص خودم می‌توانم ادعا کنم که این واقع‌بینی را داشتم که باور نکنم استدلال پلیس رادایربراین‌که علّت دستگیری پاره‌ای مخالفان خواندن یا نگهداری نوشته‌های من است. چون ساده‌لوحانه‌تر از این نمی‌شود اندیشید که یک حکومتی خودش را از جانب انتشار چند داستان در مخاطره ببیند(!) این از این.

چ. امّا، کلیدر به خصوص، نزدیکی‌هایی به یک سری جریان‌های تاریخی دارد و به‌خاطر حساسیت آن مقطع، شکل خاصی می‌پذیرد که در مقایسه با نوشته‌های دیگران بارزتر است؛ این شاید، یک جور تکامل بوده در کار شما، یا یک جور تقویت بُنیه بوده برای طرح مستقیم مسئله؟ این چه جوری بوده؟

د. در این باره خیلی خلاصه می‌شود گفت، طرح مسئلهٔ سیاسی به این ترتیب که در کلیدر آمده الزامی زندگی تاریخی رُمان در یک مقطع خاص جامعهٔ ما است، اما اگر به نظر شما در مقایسه با آثار دیگر یک وجه تکاملی حس می‌شود، چیزی

نیست جز سیر تدریجی و منطقی نویسنده در کارش همراه و آمیخته با سیر و حرکت زندگی اجتماعی ملت. چون در مقطعی از تاریخ ـ دههٔ ۵۰ ـ که یک ملت از خفقان و دیکتاتوری هزارها ساله به ستوه آمده و می‌رود که منفجر شود، طرح طبیعی یک مقولهٔ سیاسی مربوط به ربع قرن پیش ازطرف یک نویسنده کار چندان قهرمانانه‌ای نباید تلقی بشود. در این مورد آنچه مهم است این‌که نویسنده توانسته باشد از پس نظم و نواخت کارش از لحاظ هنری برآید و همچنین توانسته باشد خود را از خطر سقوط هنری ـ به خاطر رویداد مسئلهٔ سیاسی در رمان ـ حفظ کند، که البته من به‌دلیل جلوگیری ازچنان سقوطی درکلیدر، خیلی جان فرسوده‌ام. اما این که در جایی گفته‌ام هیچ اثر هنری غیرسیاسی نیست، دقیقاً اشاره داشته و دارم به جنبه‌های تأثیرگذارندهٔ اثر بر ذهنیت جامعه، و مطمئنم کسی از حرف من این برداشت را نکرده ونمی‌کند که منظورم «هنر سیاسی مستقیم و یکسویه» بوده است. شاید میان آنچه مورد نظر من است و آنچه عدهٔ خاصی تصور می‌کنند مرز موثینی وجود داشته باشد، اما همان مرز موثین خیلی مهم و عمده است. وقتی گفته می‌شود هیچ اثر هنری‌یی غیرسیاسی نیست، اشاره به یک معنای عام دارد. اما اگر گفته شود یک اثر هنری باید سیاسی باشد یک معنای خاص از آن مراد می‌شود که من هرگز طالبش نبوده‌ام و به آن هم تن نداده‌ام. اما در معنای عامش معتقدم که هر اثر هنری‌یی بار سیاسی خود را دارد. چون یک اثر هنری از محیط اجتماعی نویسنده تأثیر می‌پذیرد و بر ذهنیت محیط اجتماعی هم تأثیر نسبی خود را می‌گذارد. در واقع، یک اثر هنری به‌نوعی خصوصیات و تعارضات محیط اجتماعی را بازتاب می‌بخشد؛ با توجه به دیدگاه نویسنده نسبت به مسائل اجتماعی خودش. براساس چنین‌نظری، خطاست اگر پنداشته شود که چون فلان نویسنده در اثرش یک قهرمان سیاسی یا انقلابی هم دارد، پس او به طور اخصّ نویسندهٔ سیاسی است. چون با چنین پندار خطایی می‌شود هم گفت که چون فلان یکی نویسنده، قهرمان سیاسی در اثرش ندارد، پس او به کل غیرسیاسی است؛ و این هر دو پندار به خطا و نادرست است و از ساده‌انگاری و میل به

ساده کردن مسائلِ بغرنج ناشی می‌شود. از همین ساده‌نگری عـوارض دیگری ناشی می‌شود، در این معنا که مثلاً اگر نویسنده‌ای دارای بینشی منحط است، پس او لابد غیرسیاسی است! در حالی که برعکس، دید منحط نویسنده و ارائه و القاء آن بـه جامعه عملاً یک فعالیت سیاسی است، منتها یـک فعالیت سیاسی منحط. یا القاء دید بی‌تفاوتی و «به من چه ولش کن» از طرف نویسنده یا کوشش بیمارگونهٔ فرمالیست‌ها، آن هم به نظر من یک کاربرد سیاسی دارد از جهت تأثیر. بنابراین‌هنر وادبیات ازجهت تأثیر ـ با هر دید ونگرشی ـ در جامعه نوعی اندیشه‌ورزی سیاسی به معنای عام آن تلقی می‌شود و این تلقی خطا هم نیست. اما از آن‌جایی که در جوامعی موسوم به جهان سوم سیاست با توجه به ساخت و القاء تابوی کمونیسم، چیزی مثل لولو خورخوره وانمود و فهم شده، خودبه خود برخوردها و برداشت‌ها از ان هم مبهم و ناسنجیده و مغلق است. (نمی‌دانم شما هم شنیده‌اید و می‌دانید یا نه که در گذشتهٔ نه چندان دور وقتی یک تخم مرغ‌دزد را چـوب و فلک می‌کردند، خلق‌الله به همدیگر می‌گفتند کـه مأموران دیوان فلانی را سیاست کردند!) و چنین مفاهیمی خیلی دیر از وجدان و ذهنیت جامعه زُدوده می‌شود. کاری ندارم، حرف من بر سر درک معقول حدود و ثغور قضیه است و پرهیز از دچار داوری‌های مغشوش شدن، آن هم در جامعه‌ای که نه فقط عوام‌الناس، بلکه مُنوّرالفکرهایش هم ترجیح می‌دهند کار خود را ـ چه بسا کاری راکه به آن ها مربوط نیست ـ ساده کنند و با صدور یک شناسنامهٔ دو ـ سه سطری نویسنده‌ای را در قالبی که از وهم خودشان ساخته‌اند، حبس کنند؛ که البته یکی از دشوارترین کارهای من همیشه کوشش درجهت زدایش این برگ‌های جعلی از شناسنامه‌ام بوده است!

چ. دربارهٔ هنر مستقیم و یکسویهٔ سیاسی اگر می‌شود بیشتر توضیح بدهید.

د. در اینجا اشاره دارم به نویسندگانی که پیروی از خط مشی یک حزب، گروه یا یک قدرت می‌کنند. اینجور نویسندگان بالطبع مستقیم و به‌طوریکسویه سیاسی

هستند؛ و بدیهی است که آثارشان نتواند ابعاد مختلف موضوع را دربر بگیرد. چون چنین افرادی از پیش مشی و نحوهٔ نگرش به قضایا را انتخاب کرده‌اند، یا به عبارتی می‌شود گفت مشی و نگرش مربوطه ایشان را انتخاب کرده است. البته هر نویسنده‌ای از نظر من مختار است که طرز نگرش و تلقی خود را از مسائل داشته باشد، اما تاآنجایی که‌به درک واستنباط من از مسائل‌نویسندگی و خلاقیت مربوط می‌شود، ترجیح می‌دهم که با چشم‌های خودم زندگی و موضوع کارم را ببینم، و ما به ازاء کارم ـ نقص و کمالش ـ متوجه خودم و در حیطهٔ مسئولیت خودم باشد. در واقع این طرز فکر در من نوعاً به معنای دفاع از استقلال هنری خود است در برابر جریان‌هایی که فقط برای بلعیدن یا به بلع سپردن آدمی (از جمله، هنرمند) دست و دهانی باز دارند. مخصوصاً که در نیم قرن اخیر آزمون نویسندهٔ حزبی بودن در جهان ماحصل مطلوبی نداشته است. چون از آمیزش نویسنده و حزب جز سرخوردگی و نفرت، فرزندی تولد نیافته است؛ به استثنای برخی از شعرا و نویسندگان حزبی که از برکت نوعی دمکراسی اجتماعی کشور خود لاجرم از دموکراسی نسبی حزبی برخوردار بوده‌اند و توانسته‌اند استقلال نسبی خود را در میان زدوبندهای سیاسی، حفظ کنند. علّت‌این دوگانگی و لاجرم شقاق و سپس تعارض بین نویسنده و حزب هم به‌گمان من این‌است‌که نویسنده فرد آدمی به تعبیر «جهان اکبر» را همچون واحدی جامع و دارای قابلیت انواع ارزش‌ها به حساب می‌آورد، اما حزب یا هر قدرت دیگری فرد و جمع آدمی را با معیار عدد می‌سنجد. این است که آب این دو تا شریک هیچ وقت تو یک جوی نمی‌رود، مگر این که یکی به نفع دیگری از رأی خود بگذرد، که البته دیده نشده است آن یکی غیر از حریف تنها، یعنی نویسنده یا شاعر باشد. این را هم اضافه کنم که در ایران به لحاظ ضعف و نزول شخصیت هنری، شاعر یا نویسندهٔ حزبی به آن حد از رشد و بلوغ نرسیده که به خودش اجازه بدهد چانه در چانهٔ رئیس حزب بگذارد، سهل است کـه خود را همیشه مثل کودکی دیده است در مقابل پدری که همه چیز می‌داند و همه کار می‌تواند بکند و شاعر باید شب و روز

خود را، به‌امید پسند افتادن، صرف وصف وستایش نظریات و بیانات و حالات و سکنات «پدر» کند، اگرچه در قلب خود کمترین اعتقادی به آنچه بیان می‌کند، نداشته باشد. به این ترتیب واقعی‌ترین و کامل‌ترین‌نویسنده‌آن نویسنده‌ای است که‌بتواندباواقعبینی کارهنریش رانجام دهدبدون فرمانبرداری ونوکری جریان‌های خاص سیاسی. چون الزامی است کـه نویسنده با چشم‌های خود ببیند، با مغز خود بیندیشد و با وجدان خود بنویسد، و از این توهّم عبث القاء شده که باید با اثرش جهانی را برآشوبد و دگرگون کند، به کمک واقعبینی درگذرد. چون هر فرد انسانی، از جمله نویسنده، بیش از سهم و نیروی خودش نمی‌تواند در زندگی و سرنوشت مؤثر باشد. و من همچنان معتقدم که ما به عنوان نویسنده هنوز در وضعیت ضروری درک و شناخت و تفسیر زندگی اجتماعی خود هستیم، و آن سخن مارکس که گفته است کار فلاسفه تا امروز تفسیر جهان بوده‌است واز امروز تغییر جهان است، در جوامعی می‌تواند مصداق داشته باشد که فیلسوف دارند، نه در جامعه‌ای که اصلاً فیلسوف ندارد.

**ف.** سؤال را این جور می‌شود طرح کنم که آیا شما در رمان کلیدر، جهان‌بینی خاصی ارائه نمی‌دهید؟

**د.** ابتدا بگویم که جهان‌بنیی ـ از هر زوایه و با هر چشم‌اندازی ـ متفاوت است بادوز وکلک‌های سیاسی‌که‌به خصوص دراین‌مملکت همیشه‌بامحمل جهان‌بینی بار خلق‌الله می‌شود. بنابراین، آنچه شما دارید طرح می‌کنید از نظر من مقولهٔ متفاوتی است با قسمت اول بحث دربارهٔ چگونگی‌های ارتباط هنر و ادبیات با سیاست. امّا در این معنا، یعنی دربارهٔ جهان‌بینی خاص در کلیدر، جواب این است که نگرش من به عنوان نویسندهٔ کلیدر، چیزی‌مغایر بانگرشم درآثار دیگرم نیست، و حتی نسبت به آن‌ها حالت جهشی هم ندارد. بلکه در کلیدر هم دید واقعگرایانه دارم نسبت به مسائل و مضامین مطروحه؛ گیرم که پخته‌تر و احتمالاً عمیق‌تر. شاید گفتنش بی‌مورد نباشد که بگویم کوششِ سنجیدهٔ من در کلیدر این

بود که بتوانم آمیزه‌ای بسازم از مجموعهٔ آموخته‌هایم و تجربیات سی ساله‌ام در زندگی واقعی و نیز در زندگی هنری، با آنچه که من به عنوان روح ایرانی از آن نام می‌برم؛ و البته همین جا می‌توانم اضافه کنم که با آرزوهای کوچک نمی‌توان کارهای بزرگ انجام داد، و بی‌عشق نمی‌توان آرزومند بود.

چ. به این ترتیب شما ایدئولوژی به خصوصی را در کارتان مورد تأکید قرار نمی‌دهید؟

د. چرا؛ عشق وآرزوهای‌بزرگ‌برای سرزمینم؛ وکوشش‌خستگی‌ناپذیر در جهت این‌که بگوییم: ما نیز مردمی هستیم! پس در زیر ساخت کلیدر، به عنوان انگیزه و آرمان، باید نوعی ارادهٔ ملّی ترقیخواه و عدالت طلب جست و جو کرد که به جبران و تلاقی تحقیر تاریخی یک ملّت می‌کوشد.

□

ف. خوب ما لازم می‌دانیم به عنوان مؤخره‌ای بر این قسمت از گفت وگوهای‌مان، مقدمه‌ای بگوییم. خوب امیر اول من بگویم یا اول تو؟

چ. آنچه من می‌خواهم بگویم داستانِ خواندنِ این کتاب است که در واقع انگیزهٔ ما بود برای این که سراغ شما بیاییم و بخواهیم با شما در مورد کل کارهای‌تان گفت وگو بکنیم. اما قبل از این که ماجرا را تعریف کنم می‌خواهم حس خودم را ـ چون من بیشتر غریزی صحبت می‌کنم ـ در یک جمله بگویم که کلیدر از جملهٔ معدود آثاری است که آدم در حین خواندن، پس از خواندن هر سطر از این رمانِ خیلی حجیم، ناگزیر از مکث و ستایش نویسنده‌اش می‌شود. موقع خواندن رمان‌های دیگر کمتر این حالت را داشته‌ام، و به نظر من این آغاز تازه‌ای است در رُمان‌نویسیِ ایران. امّا ماجرا از این قرار است که من کلیدر را زودتر از فریدون خواندم و به فریدون هم گفتم که بخوان این رمان را، منتها فریدون همان طور که قبلاً به من گفته بود تکرار کرد که منتظرم واقعاً یک

رمان فارسی بخوانم، یعنی رمانی که رمان باشد و قابل مقایسه باشد با رمان‌های مهم و بتواند در کنار آن‌ها جا بگیرد. من به سادگی فقط بهش گفتم که کلیدر این طور است. حالا فریدون باور کرد یا نکرد نمی‌دانم. شاید هم از این جهت که در حوزهٔ کار ما بود و باید می‌خواند ـ رفت خواند و آمد سرِ من وخلاصهٔ حرف‌هایش‌این بودکه گفت تو باید به فریاد در می‌آمدی با خواندن این کتاب! بله. و این بود انگیزهٔ ما که حالا در این سکوت عمدی یا هر چه که هست بیاییم سراغ شما و بپردازیم به این مسئله.

ف. هر چند ماجرا را خیلی ساده گفتی، امّا من از تو متشکرم که این کتاب را به من معرفی کردی. و حالا آنچه من می‌خواستم بگویم این است که به نظر ما با نوشته شدن کلیدر و همچنین جای خالی سلوچ در واقع فصل نوینی در ادبیات معاصر فارسی شروع می‌شود. یعنی به نظر ما رمان کلیدر با انتشارش ادبیات فارسی را به دو بخش تقسیم می‌کند. یکی پیش از کلیدر یا در واقع پیش از محمود دولت‌آبادی و یکی بعد از انتشار کلیدر و تولد دوبارهٔ ـ به قول خودتان ـ محمود دولت‌آبادی. در این دو دوره خب، دورهٔ قبل از آن ما یک سری نویسنده و رمان‌نویس بالنسبه خوب داریم که از همه مهم‌تر یا شاید آغازگرهمان صادق‌هدایت هست‌که پرتونبوغش همچنان‌برهمهٔ‌این نویسنده‌ها تابیده و تابان است، و به خصوص بر کار شما بیش از همه اثر گذاشته و مثل یک فانوس دریایی می‌درخشد. اما دورهٔ بعد از محمود دولت‌آبادی چندان روشن نیست. شاید با خودش که به اوج رسیده، کامل بشود و به نوعی به پایان برسد. شنیده‌ام گویندهٔ دیگری، اهل ادب دیگری این کار را با کار فردوسی مقایسه کرده؛ ودیگر فکر می‌کنم که این اثر عظیمی است که به دنبال خودش حتماً آثار عظیم‌تری را هم خواهد داشت. یعنی این امید و این آرزو در ما هست، حتماً این نویسنده این امید را می‌دهد. ولی به هر حال برای ما افتخار و جای خوشحالی هست که با شما به گفت و گو نشستیم و امیدواریم مؤخره‌ای که گفتیم بار دیگر دید و خواست ما را روشن کرده باشد در این

گفت وگو.

د. خیلی لطف کردید، خیلی ممنونم و قربان شما. شما زحمتی به عهده گرفتید، و در جریان دیدارها هم برای من روشن شد این کار از نظر شما کاملاً جدّی و مـهم است؛ چون اگر کاری برای شما اهمیت نمی‌داشت ایـن جوری پیگیرش نمی‌شدید و به سهم خودم از شما متشکرم و خالصانه و با تواضع بگویم که به صداقت و باور شما در گفتارتان اطمینان دارم، و خودم را ناخلف می‌دانم اگر بی‌گذشته به آینده نگاه کرده باشم. در عین حال، چون مایل هستم که خودم را همچنان پرتکاپو ببینم سعی خواهم کرد این سخنانِ شیرینِ شما را فراموش کنم، سبب این است که نمی‌خواهم در میان قلعه و باروها و پیچ و خم دهلیزهای بنایی که خود ساخته‌ام حبس بمانم و به دلخوشی نقش و نگاری که پرداخته‌ام، در سایه سار خوش آن لم بدهم و تن‌به‌تنبلی‌بسپارم. پس صادقانه‌به شما می‌گویم که پیشاپیشِ پایان کلیدر، خودم را دچار و گرفتار دو مشکل روحی می‌بینم. اول دشواری دور شدن از کلیدر و گسستن از محیط و مردمان زیبایی که زیباترین و رنجبارترین لحظات عمرم را با آن‌ها گذرانیده‌ام. دوّم وحشت این که مبادا در میان بارویی که خود ساخته‌ام زندانی بشوم و آن محیط و مردمان زیبا روحم رابخورند؛ فاجعه‌ای که فرجام آن نمی‌تواند جز فرو پرتابیدن من از فراز باروی بلند باشد و لاجرم هزار تکه شدن. این است که در اندیشه‌ام تا نقبی به تقلاً بزنم از این بارو، و این خود کاری ساده نیست. می‌ماند این که بگویم قهرمانان کلیدر مردمانی غیر افسانه‌ای و غیر تاریخی ـ در معنای رسمیِ آن ـ هستند؛ چون تا امروز در ادبیات معاصر ایرانِ ما کسی به صرافت این عشق نیفتاده است تا این مردمان را ـ آن گونه که واقعاً هستند ـ زیبا، استوار و به قامت، چنانکه همدوش و همبر اسطوره بنمایند، بنگرد؛ و جبران چنان دید و برخوردی را، کاری است که من به انجام رسانیده‌ام و آب در خوابگه مورچگان هم ریخته‌ام. . . متشکرم.

ف. ـ چ.ما هم متشکریم.

# فهرست اعلام


## آ

آب: ۹، ۳۲، ۱۵۰، ۱۵۳، ۱۶۱، ۱۷۳، ۱۷۷، ۱۹۴، ۱۹۶، ۲۲۵، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۵۴، ۲۵۶، ۲۷۶، ۲۷۸، ۳۰۵، ۳۰۷، ۳۲۴، ۳۲۹، ۳۴۵، ۳۵۳، ۳۵۶، ۳۸۸، ۳۹۰، ۳۹۹

آتشی: ۲۴۱

آخوندزاده، (فتحعلی): ۵۸، ۶۱

آذر ← مهرآذر

آریا: ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷

آستوریاس، (میگل آنخل): ۳۳۶

آشوری، داریوش: ۳۶۶

آغاسی: ۲۸۰

آقای رئیس جمهور: ۲۴۶

آکوتاکاوا: ۲۱۲، ۲۴۷

آلاجاقی: ۲۸۲، ۳۲۱

آل‌احمد، جلال: ۶۳

آناهیتا، (تئاتر): ۱۹۸، ۱۹۹

آناهیتا، (مجله): ۳۶۵

آنت: ۲۴۶

آوسنهٔ بابا سبحان: ۷۲، ۷۴، ۷۸، ۸۵، ۸۶، ۱۵۹، ۲۶۹، ۳۳۳، ۳۶۲

## الف

ابراو: ۱۷۰، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۸

ابراهیم (رک ابراو): ۶۳، ۱۷۸

ابراهیم (از قفقوس): ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۷

ابوسعید: ۱۳۲

اپیتافیوس: ۱۲۲

اتوبوس: ۲۲۳

اتول‌خان: ۵۷

اخوان ← اخوان ثالث

اخوان ثالث: ۲۲۹، ۲۴۲، ۳۷۵

ادبار: ۱۱۲

ازخم چنبر: ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۸۷، ۸۸، ۳۶۸

اسپلین، میکی: ۳۶۴

استاندال: ۳۸۹

استانیسلاوسکی (روش ـ): ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۸

استعلامی، محمد: ۴۸

اسدالله: ۱۰۶، ۱۱۰

اسکویی، (مهین): ۲۱۲
اشتاین‌بک، جان: ۱۷۵، ۱۷۶، ۲۵۳
اصفهانی، میرزاحبیب: ۵۸
اصلانِ بندار: ۳۴۷
اعظمی، پرویز: ۲۱۷
افغانی، (محمد علی): ۶۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۳۸
الکترا: ۳۸۵
اللّه‌وردی (خانمان): ۳۱۸
الیزابت (ملکه): ۲۷
امام حسین (ع): ۲۴۳
امیر ← چهل تن، امیرحسن
امیرارسلان (نامدار): ۴۳، ۶۵، ۱۹۴، ۲۵۸، ۲۶۸، ۳۸۴
امیر حمزهٔ صاحبقران: ۶۵
امیرشاهی، مهشید: ۲۳۴
امیر مسعود: ۲۶۰
امیل: ۶۱
امینی، علی: ۱۶۰
انتری که لوطیش مرده بود: ۲۳۹
اندیشه: ۳۹۲
انصاری، کاظم: ۲۸
اوپنهایمر، (رابرت): ۳۵۵
اورسولای ساده دل: ۲۴۷
اوفلیا: ۲۶۰
ایباو: ۱۴۳
ایلات و طوایف درگز: ۳۰۸

ب

بابا سبحان ← آوسنهٔ بابا سبحان
باباطاهر: ۲۴۳، ۲۴۴
بابقلی بندار: ۲۴۸، ۲۴۹، ۳۲۱، ۳۲۵، ۳۸۵
باشبیرو: ۵ ۸۷، ۹۰، ۹۱، ۱۵۱، ۲۵۵، ۲۶۹، ۲۹۹، ۳۶۲، ۳۶۶، ۳۶۸
بالزاک: ۲۸، ۱۰۹، ۲۴۵، ۳۸۴، ۳۸۹
بایزید ← بسطامی
بچه‌های مسجد: ۲۳۹
برشت: ۱۲۴، ۱۴۸، ۲۱۲
برشت (تئاتر): ۲۱۸
بِرگل: ۲۰۰
برهٔ گمشدهٔ راعی: ۲۲۶، ۲۲۸
بسطامی، بایزید: ۴۷، ۵۵، ۳۰۰
بلعمی: ۶۶
بلقیس: ۲۱۹، ۲۷۶، ۳۲۵، ۳۷۳
بند: ۴۸، ۱۱۷، ۱۴۴، ۱۸۶، ۲۶۷، ۲۷۲، ۲۷۶، ۳۳۳، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۸۵
بوف کور: ۲۲۴، ۲۴۷، ۲۶۱
به‌آذین: ۱۹۶، ۲۲۶
بهار، (فصل): ۳۳۰، ۳۵۳
بهار، ملک‌الشعراء: ۶۲، ۶۳
بهرام، پرویز: ۲۱۲

بهرنگی، صمد: ۸۰، ۲۵۸
بیابانی: ۷۱، ۷۴، ۷۵، ۸۳، ۲۶۹، ۲۹۳
بیضایی (بهرام): ۶۴، ۲۱۲، ۲۳۰، ۲۳۶
بیگ محمد: ۳۱۹
بیگانه: ۳۰، ۲۴۷، ۳۲۹
بینوایان: ۲۸۹
بیهقی: ۶۶، ۶۷، ۳۸۰

## پ

پاپ: ۲۸۵
پارس (تئاتر): ۱۹۸
پارسی‌پور، شهرنوش: ۲۳۴
پای گلدسته: ۸۲
پاییز پدر سالار: ۲۴۷
پاییز صحرا: ۲۳۷
پایینی‌ها: ۶۹، ۷۵، ۷۶، ۱۱۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۷، ۱۳۹، ۱۴۰، ۳۶۶، ۳۶۸
پدران و فرزندان: ۲۴
پرومته: ۱۲۰
پرویزی، رسول: ۳۱، ۲۳۹
پسر حاج پسند: ۲۸۳
پسیان، محمدتقی‌خان (کلنل): ۱۴۰، ۳۰۹
پشت نقاب: ۴۶
پشمال: ۱۷۸
پلکان: ۲۳۱
پهلبد: ۲۱۱
پهلوان بلخی: ۳۲۵
پهلوی دوّم ← محمدرضا شاه
پیرمرد و دریا: ۱۷۵

## ت

تاریخ اجتماعی هنر: ۲۴، ۳۰، ۲۳۷
تاریخ بخارا: ۶۵، ۶۷
تاریخ بیهقی: ۲۶۰، ۳۸۰
تاریخ سیستان: ۶۵، ۶۷، ۲۵۰
تام جونز: ۱۱۰
تامارزوها: ۲۱۲
تانیا: ۲۱۱
تذکرة الاولیاء: ۴۸
ترقی، گلی: ۲۳۴
تنگسیر: ۲۳۹
تنگنا: ۷۱، ۷۲، ۷۴، ۷۵، ۸۶، ۱۰۹، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۳۱۶
توحدی، کلیم‌الله: ۳۰۸
تورگنیف: ۲۴
تولستوی: ۲۴، ۲۶، ۲۷، ۲۸، ۲۴۵، ۲۴۹، ۳۴۴، ۳۸۴، ۳۸۹
ته شب: ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۳، ۷۶، ۷۹، ۸۰، ۹۲، ۹۳، ۱۰۰، ۱۹۷، ۲۱۳، ۲۹۵، ۳۶۸
تهرانی: ۶۶

## ج

جاسم: ۳۶۶

جان شیفته: ۲۴۶

جای خالی سلوچ: ۷۲، ۷۳، ۷۹، ۸۲، ۹۳، ۱۰۵، ۱۰۸، ۱۳۰، ۱۳۴، ۱۴۱، ۱۴۳، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۹، ۱۵۲، ۱۵۵، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۶، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۵، ۱۸۰، ۱۸۳، ۱۸۶، ۲۲۳، ۲۳۲، ۲۵۵، ۲۷۳، ۲۹۲، ۲۹۶، ۲۹۸، ۳۳۱، ۳۳۳، ۴۰۲

جزیره بر آب: ۲۳۴

جمالزاده، (سید محمدعلی): ۳۱، ۶۲، ۶۵، ۲۲۵

جن زدگان: ۲۴۶

جنایت و مکافات: ۲۴۶

جنگ اصفهان: ۱۹۶

جنگ و صلح: ۲۶، ۲۸، ۲۴۶

جنگل: ۱۷۴، ۳۶۳

جوانمرد: ۲۱۲

جولائی: ۲۳۴

جوم نارنج: ۲۸۰

جهن خان: ۲۷۵

## چ

چخوف، (آنتوان): ۲۸، ۳۶۴

چرچیل: ۸۴

چرند و پرند: ۶۰

چشم‌هایش: ۲۹، ۲۲۶، ۳۵۲

چنین گفت زرتشت: ۳۶۶

چوب به دستهای ورزیل: ۲۳۱

چوبک، صادق: ۶۳، ۱۹۶، ۲۳۸، ۳۶۵

چه گوارا: ۵۴، ۸۴

چهره‌های سیمون ماشار: ۲۱۲

چهل‌تن، امیرحسن: ۷۲، ۸۹، ۹۴، ۹۸، ۱۱۲، ۱۱۹، ۱۲۹، ۱۵۴، ۱۸۶، ۲۲۵، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۵، ۳۰۱، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۴۱، ۳۶۱، ۴۰۱

چیتگر: ۱۳۴

## ح

حاتمی، علی: ۲۱۲

حاجی آقا: ۲۹، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۵۱

حاجی امین‌الضرب: ۵۷

حاجی بابای اصفهانی: ۵۸

حاج میران: ۲۵۱

حادثه درویشی: ۲۱۲

حاشیهٔ کلیدر: ۴۶

حافظ: ۱۴۸، ۲۵۰، ۳۶۰، ۳۸۴

حجازی، محمد: ۶۲، ۲۲۶

حر: ۱۹۵

حرکت تاریخی کرد به خراسان در دفاع از استقلال ایران: ۳۰۸

حسن، (برادر محمود دولت آبادی): ۱۸۴
حسنک: ۱۲۵
حسین ← دولت آبادی، حسین
حسین کردشبستری: ۶۵
حضرت عباس (ع): ۱۹۵
حضرت علی‌اکبر: ۱۹۵
حضرت قاسم: ۱۹۵
حفره: ۲۳۴
حکایت بردار کردن . . .: ۲۲۷
حلّه: ۳۶۶
حمدون (قصار): ۴۰
حنظلهٔ بادغیسی: ۶۵

## خ

خاچیکیان، ساموئل: ۳۶۴
خاطرات خانهٔ مردگان: ۶۱
خاکسار، نسیم: ۲۲۵
خان عمو: ۲۹۳، ۳۱۹، ۳۲۱
خان محمد: ۴۱، ۲۷۴، ۲۷۷، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲
خانهٔ قمر خانوم: ۱۱۳
خری در بازار تهران: ۱۹۶
خواجه نظام‌الملک اخلمدی: ۶۷، ۸۴
خون و خنجر شیدا: ۲۶۹، ۲۹۵
خویی، اسماعیل: ۶۴، ۲۲۹، ۳۶۶
خیام: ۲۸۷
خیمه شب بازی: ۲۳۹

## د

داستان فردا: ۱۵۳، ۲۲۴
داستان یک شهر: ۲۳۸
داستان‌های دُن: ۱۰۹
داستایوسکی (داستایوفسکی): ۲۴، ۳۳۲، ۳۴۵
دانته: ۳۵۵
دانشور، سیمین: ۶۳، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۸
دایی: ۲۷۸، ۲۷۹
در اعماق: ۲۱۲
در راه: ۱۷۶
درخت: ۷۵، ۱۱۱، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۷، ۱۴۰، ۱۴۵، ۳۰۷
درویشیان، علی‌اشرف: ۲۳۶
دشتی، علی: ۶۲، ۲۲۶
دلشادخاتون: ۱۹۶
دُن آرام: ۲۴۶، ۳۸۹، ۳۹۰
دُن کیشوت: ۱۹۱، ۲۷۸
دندیل: ۲۳۰
دوبووار، ویلیام: ۱۱۴
دوست محمدخان: ۳۱۴
دولت آبادی، حسین: ۱۳۳، ۱۳۵، ۱۳۶، ۲۳۶

دولت‌آبادی، (محمود): ۳، ۴، ۵، ۷، ۸، ۴۳، ۴۶، ۷۷، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۹۸، ۹۹، ۲۰۳
دوما، الکساندر: ۳۸۹
دووال: ۱۱۴، ۱۱۵
دهخدا: ۳۱، ۶۰، ۶۲، ۶۳، ۱۶۸، ۲۲۴، ۲۲۵
دیدار بلوچ: ۷۷
دیکنز: ۲۵۳، ۳۸۴

ر

رادی، (اکبر): ۶۴، ۹۱، ۲۱۲، ۲۳۱
راسکولنیکوف: ۲۱۳
راشومون: ۲۱۲
ربیحاوی، قاضی: ۲۳۴
رحمانی، نصرت: ۱۹۶
رحمانی‌نژاد، ناصر: ۲۱۲
رستم: ۹۵
رضاخان ← رضاشاه
رضاخان میرپنج ← رضا شاه
رضاشاه: ۲۳، ۲۹، ۶۲، ۶۳، ۲۱۴
رمضان: ۱۹۶، ۳۶۳
رمضان غیره: ۳۶۳
روانی‌پور، منیرو: ۲۳۴
روبسپیر: ۲۶
رودکی: ۶۷
روز اوّل قبر: ۲۳۹
روز و شب یوسف: ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۲۹۸، ۳۶۸
روزنهٔ آبی: ۲۳۱
روسو، ژان ژاک: ۶۱
رولان، رومن: ۲۶، ۲۴۵
رهگذار: ۱۲۹
ریتسوس: ۳۷، ۱۲۴، ۳۳۲
ریل: ۱۱۱

ز

زردشت: ۳۰۹
زرین کلاه: ۲۵۲
زمانی، ابوالقاسم: ۱۸۹، ۲۸۰، ۳۰۱
زمین نوآباد: ۲۴۶، ۳۲۶
زنی که مردش را گم کرده بود: ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۵۱
زولا، امیل: ۲۶۵
زیگزال‌دوز: ۲۳۴
زیور: ۲۷۶، ۳۸۹، ۳۹۲

ژ

ژان کریستف: ۲۴۵
ژان والژان: ۲۸۸
ژرمینال: ۲۶۵

ژیل‌بلاس: ۵۸

## س

سارا (دختر محمود دولت‌آبادی): ۲۰۹
سارنگ: ۲۱۷
ساعت نحس: ۲۴۷
ساعدی، (غلامحسین): ۶۴، ۲۳۰، ۲۳۱
ساقی: ۱۱۱
سالم: ۱۴۳، ۳۹۱
ساماراکیس: ۱۲۶
سانچوپانزا: ۱۹۱
سایه‌های خسته: ۱۲۸
سپهری، (سهراب): ۶۴، ۲۲۹، ۲۴۱، ۲۴۲
ستار: ۲۹۸، ۳۱۹، ۳۲۱، ۳۲۵، ۳۲۸
سربداران: ۲۵، ۲۹، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۴۰، ۲۲۳
سردار: ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۸
سردار اسعد: ۵۷
سردوزآمی، اصغر: ۲۳۴
سرشار، سیروس: ۲۴۰
سرنوشت یک انسان: ۱۹۷، ۳۶۴
سرود سرخ: ۳۸۵
سعدی: ۶۷، ۱۴۸، ۲۳۶، ۳۶۷، ۳۸۱، ۳۸۴
سعید ← سلطانپور (سعید)
سفر: ۵۸، ۷۴، ۷۵، ۸۳، ۸۶، ۱۰۵، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۴۹، ۱۵۱، ۲۳۸، ۲۴۷، ۲۷۷، ۲۷۸، ۳۰۱، ۳۵۶، ۳۶۴
سفرنامهٔ ابراهیم بیک: ۶۱
سگ و زمستان بلند: ۲۲۶، ۲۲۸
سلسلهٔ پشت کمانان: ۲۳۴
سلطان محمود غزنوی: ۲۶۰
سلطانپور، (سعید): ۱۹۹، ۲۱۲، ۳۶۵
. . . سلوچ (سلوچ) ← جای خالی سلوچ
. . . سلوچ: ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۷، ۸۰، ۸۲، ۱۱۶، ۱۲۷، ۱۳۰، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۸۳، ۲۷۳، ۲۹۹، ۳۶۸، ۳۷۲
سلوچ (شخصیت داستانی): ۷۲، ۷۳، ۷۵، ۷۶
سنگ صبور: ۲۳۹
سووشون: ۲۲۶، ۲۲۸
سهراب: ۶۴، ۲۲۹
سیاوش: (ارسطوه) ۱۰۰، ۲۴۳
سیاوش (پسر محمود دولت‌آبادی): ۱۳۴، ۲۰۹
سیّده: ۱۰۷
سیزیف: ۲۰۴
سینکلر، آپتون: ۱۷۴

## ش

شازده احتجاب: ۲۲۷

شاملو: ۶۳، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۴۱، ۲۴۲، ۳۳۶، ۳۶۹
شاه ← محمد رضاشاه
شاه حسینی: ۲۳۴
شاه لیر: ۲۷، ۲۵۴
شاهنامه: ۱۹۵، ۳۸۱
شب سوگوار گیلیارد: ۱۱۳
شب‌های سفید: ۱۹۹، ۲۱۱
شب‌های قلعه چمن: ۲۶۹، ۲۹۵
شبستری (حسین‌کرد): ۳۸۴
شجریان: ۳۶۰
شجدرین: ۲۴
شفیعی کدکنی: ۴۴، ۶۴، ۲۲۹
شکسپیر: ۲۷، ۲۸، ۲۴۵، ۲۵۳، ۲۶۰
شمر: ۱۹۵، ۱۹۷
شمل: ۳۲۱
شولوخف: ۱۰۹، ۳۸۴
شوهر آهو خانم: ۶۴، ۶۸، ۹۸، ۲۲۶، ۲۲۸، ۲۵۱
شهاب: ۲۷۹
شهر طلایی: ۲۱۲
شهر من، شیراز: ۱۲۹
شیخ ذبیح‌الله: ۳۵۰
شیرازی، محمود (← دولت‌آبادی،محمود): ۱۹۵
شیرو: ۹۴، ۲۷۶، ۳۳۰، ۳۴۶، ۳۸۳، ۳۹۱

## ص

صادقی، بهرام: ۶۴، ۲۲۴
صبرخان: ۲۱۹، ۳۲۵
صد سال تنهایی: ۲۴۶، ۲۵۲، ۳۸۹، ۳۹۰
صفدری، محمدرضا: ۲۳۳
صمد ← بهرنگی، صمد
صوراسرافیل: ۵۹

## ض

ضیافت: ۲۱۲

## ط

طالبوف: ۵۸
طسوجی تبریزی، عبداللطیف: ۵۸
طفلان مسلم: ۱۹۵

## ظ

ظالم بلا: ۲۱۱

## ع

عارف ← عارف قزوینی
عارف قزوینی: ۲۵، ۶۳، ۲۲۱، ۳۸۴، ۳۹۵
عباس: ۱۴۳، ۱۶۳، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۴،

۱۷۵، ۱۷۸، ۱۸۳، ۱۸۴
عباسجان: ۹۴، ۱۰۰، ۲۹۰
عباسجان کربلایی خداداد ← عباسجان
عبدالله زبیر: ۱۲۵
عبداللّهی: ۲۳۴
عبدالوهاب: ۳۶۴
عروسک‌ها: ۲۱۲
عسجدی: ۲۶۱
عشق و سلطنت: ۵۸
عشقی ← میرزادهٔ عشقی
عصاکش ترمسی: ۶۰
عطار (نیشابوری، شیخ فریدالدین): ۶۶، ۶۷، ۲۵۰، ۳۵۶، ۳۶۷، ۳۷۷
عقیل عقیل: ۷۳، ۷۴، ۷۶، ۷۷، ۱۴۵، ۲۹۲، ۲۹۸، ۳۶۲، ۳۶۸
علوی (آقا بزرگ): ۳۰، ۳۱، ۶۳، ۱۹۶، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۳۸، ۲۵۱، ۳۲۱، ۳۶۵
علویه خانم: ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۳۳، ۲۵۲
علی (ع): ۱۹۴، ۳۵۵
علی (برادر محمود دولت آبادی): ۳۴۷
علی‌اشرف ← درویشیان، علی‌اشرف
علی‌اکبر: (اسطوره) ۱۰۰، ۳۱۸
علی اکبر حاج پسند: ۳۱۸
علی خاکی: ۳۲۵
علی گناو: ۱۴۳
علی مسیو: ۵۷
علیزاده: ۳۶۰
عمومندلو: ۲۹۳
عنصری: ۲۶۱
عین‌القضات: ۲۴۳، ۲۴۴، ۳۳۶

## غ

غلامرضا حاج محمد: ۱۹۵

## ف

فارسی شکر است: ۳۱، ۲۲۵
فاکنر: ۳۴۵
فائز: ۲۵۸
فتحعلیشاه: ۵۶
فتحی، (مهدی): ۱۳۳، ۲۰۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۷۹، ۲۹۰
فرانس، آناتول: ۱۴۸، ۲۵۳
فرخزاد، فروغ: ۵۱، ۶۳، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۴۱، ۳۵۴، ۳۹۲
فرخی: ۲۶۱
فرخی یزدی: ۶۲
فردا ← داستان فردا
فردوسی: ۶۶، ۱۰۲، ۲۶۱، ۳۵۵، ۳۸۱، ۳۸۴، ۴۰۲
فردوسی (مجله): ۳۳۷

فرسایی: ۲۳۴
فروغ ← فرخزاد، فروغ
فرهاد (پسر محمود دولت‌آبادی): ۲۰۹
فریاد، فریدون: ۳، ۴، ۳۲۷، ۳۷۲، ۴۰۲
فریدون ← فریاد، فریدون
فنی‌زاده: ۲۱۲
فیلیپ (پرنس): ۲۶۰

## ق

قابوسنامه: ۶۶
قاسم (اسطوره): ۱۰۰
قانون (روزنامه): ۵۶
قائم مقام (فراهانی): ۵۹
قتل: ۱۱۳
قدیر کربلایی خداداد ← قدیر
قدیر: ۳۲۱، ۳۲۵
قرآن: ۲۴۳
قربان بلوچ: ۲۸۱، ۲۸۲، ۳۲۵
قرعه برای مرگ: ۲۱۱
قره‌آت: ۲۹۳، ۳۸۶
قصهٔ طلسم و حریر و ماهیگیر: ۲۱۲
قفقازی، اصغر: ۱۹۶
قفنوس: ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۴، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۵، ۱۲۷، ۱۸۰، ۲۲۳
قوام‌السلطنه، ۳۰۹
قهرمان دوران: ۲۴

## ک

کارنامهٔ سپنج: ۹۲، ۹۳، ۱۲۸
کافکا: ۲۹۲
کانون ← کانون نویسندگان ایران
کانون نویسندگان ایران: ۴۶، ۴۹
کبودان: ۲۳۷
کتاب احمد: ۵۸، ۶۱
کتاب جمعه: ۱۳۰
کتاب مقدس: ۹۹
کچل حمزه: ۲۵۸
کربلایی خداداد: ۲۹۰
کربلایی دوشنبه: ۱۴۳، ۱۷۲، ۱۷۹
کربلایی قربانی: ۲۶۷
کریستف (نام شخصیت داستانی): ۲۴۵
کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد: ۲۴۷
کشاورز، کریم: ۱۳۶
کلمیشی: ۱۸۳، ۳۱۸
کلمیشی‌ها: ۲۷۶، ۳۱۸
کلنل محمد تقی‌خان پسیان ← پسیان، محمدتقی خان (کلنل)
کلیدر: ۶، ۷، ۸، ۳۳، ۳۵، ۴۱، ۴۶، ۶۴، ۶۵، ۶۸، ۶۹، ۷۱، ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۲، ۹۲، ۹۴، ۹۵، ۹۸، ۹۹، ۱۰۱، ۱۰۲،

۱۰۳، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۰، ۱۱۵، ۱۱۶،
۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۹، ۱۴۲،
۱۴۵، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۹۸،
۲۰۱، ۲۰۳، ۲۰۶، ۲۰۸، ۲۱۰، ۲۲۲، ۲۲۳،
۲۳۲، ۲۴۸، ۲۵۲، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۶۷، ۲۷۱،
۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۸، ۲۸۱، ۲۸۲،
۲۸۴، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۲، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶،
۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۷، ۳۰۹،
۳۱۰، ۳۱۴، ۳۲۳، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۳۱، ۳۳۶،
۳۳۷، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۶۱، ۳۶۶،
۳۶۸، ۳۷۰، ۳۷۲، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۸، ۳۹۱،
۳۹۲، ۳۹۵، ۳۹۶، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۳
کلیله و دمنه: ۱۸۹، ۳۶۳
کندی: ۱۱۳، ۱۶۰
کنیزو: ۲۳۴
کوراوغلو: ۲۵۸
کولوتیس، کته، ۱۷۳
کیمیایی: ۱۹۹
کیهان (روزنامه): ۲۰۴

## گ

گات‌ها: ۶۵، ۳۵۵
گارسیا مارکز ← مارکز، گارسیا
گاری، رومن: ۳۳۶
گالیله: ۳۵۵
گاو: ۱۹۵
گاوارەبان: ۷۲، ۷۴، ۷۵، ۷۸، ۸۹، ۹۰،
۲۲۳، ۳۶۲، ۳۶۶، ۳۶۸
گرسنگی، (تابلوی نقاشی): ۱۷۳
گرشاسبنامه: ۶۵
گزارش یک جنایت: ۲۴۷
گزارش یک مرگ: ۲۴۷
گلابدره‌ای، محمود: ۲۳۶
گل باقالی: ۳۹۱
گل‌محمد: ۴۱، ۴۲، ۹۴، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰،
۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۹۳،
۲۹۸، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۴، ۳۱۷، ۳۱۹، ۳۲۰،
۳۲۵
گل‌محمدها: ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۷۰، ۲۷۱
گلستان، ابراهیم: ۶۳، ۲۲۹
گلشیری، هوشنگ: ۶۴، ۲۲۶، ۲۲۷
گورکن (شخصیتی در نمایشنامهٔ هملت):
۲۷
گورکی (ماکسیم): ۹۱، ۱۲۲، ۱۲۴، ۱۲۵،
۱۴۸، ۱۷۶، ۲۱۲، ۲۴۵، ۲۴۹، ۲۵۰، ۳۳۶،
۳۵۵، ۳۸۴
گوزن‌ها: ۱۹۹
گیل: ۴۰، ۲۳۱
گیله‌مرد: ۲۲۵، ۲۲۶

## ل

لال‌بازی: ۲۳۱
لانسمان (کلاس تئاتر): ۱۹۹
لایه‌های بیابانی: ۷۱، ۸۳، ۱۰۱
لبخند باشکوه آقای گیل: ۲۳۱
لرمانتف: ۲۴
لطفی: ۲۷۹، ۳۶۰
لک لک‌ها پرواز می‌کنند: ۱۹۶
لندن، جک: ۱۷۷
لیر شاه: ۲۷

## م

ما نیز مردمی هستیم: ۹، ۱۲، ۱۸، ۱۰۵، ۳۳۶، ۴۰۱
مادر: ۹۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۵
مادربزرگ: ۲۴۷
مارال: ۲۷۰، ۲۷۶، ۲۷۸، ۲۸۱، ۲۹۳، ۳۴۶
مارکز، گارسیا: ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۵۸، ۳۲۲
مارکس: ۴۰۰
ماه درویش: ۹۴، ۹۸، ۲۴۸، ۳۲۵، ۳۳۰
محاق: ۲۳۱
محمدرضاشاه: ۲۱، ۶۳، ۱۲۴، ۱۶۳، ۲۲۰، ۲۲۱
محمود، احمد: ۶۴، ۱۰۹، ۲۲۵، ۲۳۷، ۳۸۵، ۳۹۰
مدرسی، تقی: ۲۲۶
مدیار: ۹۹، ۱۰۰، ۲۵۷، ۲۹۱، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۳۰
مدیر مدرسه: ۸۰
مراغه‌ای: ۵۸
مرد: ۷۴، ۷۵، ۷۶
مرد پیر و دریا: ۱۷۵، ۲۴۷
مرگ در پاییز: ۲۱۲
مرگ در جنگل: ۲۴۷
مرگان: ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۶۵، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۲۵۲
مروارید: ۱۷۶
مسافر: ۲۳۱
مسلم: ۱۴۳
مسلمی، غلام: ۲۵۹
مصدق، محمد: ۸۴
ملاّ فرج: ۲۷۷، ۲۸۱
ملاّ معراج: ۲۸۱
ملانصرالدین: ۱۳۷
ملک‌الشعراءبهار ← بهار
ملویل: ۱۷۵
انیس مندو: ۲۱۱
موبی‌دیک: ۱۷۵
موسی: ۱۰۶، ۲۹۸

موقعیت کلی هنر و ادبیات کنونی: ۴۹، ۸۵، ۳۳۰
مولا امان: ۱۴۳، ۱۵۹، ۲۷۷
مولانا ← مولوی
مولاناجلال‌الدین بلخی ← مولوی
مولوی: ۶۶، ۱۴۸، ۲۳۵، ۲۵۰، ۳۵۵
مولیر: ۵۸
مؤمنی، باقر: ۱۲۸، ۳۶۶
مهرآذر (همسر محمود دولت آبادی): ۸، ۲۰۹
مهرجویی: ۲۱۳
میر صادقی: ۲۲۶
میراث شوم: ۲۴
میرپنج: ۲۳
میرزا کوچک‌خان جنگلی: ۲۹۴
میرزا ملکم‌خان ارمنی: ۵۹
میرزا حبیب اصفهانی: ۵۸
میرزادهٔ عشقی: ۶۲
میرزای شیرازی: ۴، ۵۷
میرنیا، سیدعلی: ۳۰۸
میلر، آرتور: ۲۱۲، ۳۴۵

## ن

ناپلئون: ۲۶، ۱۱۴، ۲۵۰، ۲۸۵
ناخدا اهب: ۱۷۵
نادر: ۳۰۷
نادعلی: ۳۲۱، ۳۲۴، ۳۲۵
ناصرالدین شاه: ۵۶
ناصرخسرو: ۶۶، ۶۷، ۳۶۷
ناگزیری و گزینش هنرمند: ۷۷
نامه‌ها: ۲۴۴
نبات قرشمال: ۲۷۰
نجفی: ۱۲۹
نجما: ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹
نرودا (پابلو): ۳۳۶
نظام‌الملک: ۳۶۷، ۳۷۷
نقطه ضعف: ۱۲۶، ۱۲۷
نگاهی از پل: ۲۱۲
نورالله (برادر محمود دولت‌آبادی): ۱۸۸، ۱۹۶، ۲۴۶، ۲۹۵، ۳۴۶، ۳۶۴
نوزاد: ۲۱۲
نویدی، نصرت: ۲۱۲
نیچه: ۲۴۵، ۲۵۰
نیما: ۳۶۹
نینا: ۹۱

## و

وانکا: ۲۸
واهه کاچا: ۲۱۱
وایخو، سزار: ۲۴۴

ولتر: ۳۳۶
ونگوگ: ۳۳۲
ه
هاجر: ۱۴۳، ۱۷۸
هاوزر، آرنولد: ۲۸۵
هائیتی: ۱۱۴
هجرت سلیمان: ۷۴، ۸۳، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۵۱، ۳۳۳
هدایت، (صادق): ۳۰، ۳۱، ۳۲، ۵۱، ۶۵، ۱۵۲، ۱۶۶، ۱۹۶، ۱۹۷، ۲۲۴، ۲۳۵، ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۹، ۲۵۲، ۲۶۱، ۲۶۴، ۲۹۲، ۳۳۴، ۳۶۴، ۳۶۵، ۴۰۲
هزار سال نثر پارسی: ۲۲۸
هزار و یکشب: ۵۸
هسه، هرمان: ۱۴۸
هفت‌تابلو: ۲۳۴
همسایه‌ها: ۳۸۹، ۳۹۰
هملت: ۲۷، ۲۶۰
همینگوی: ۱۷۵
هوشی‌مین: ۵۴
هومر: ۳۳۷
هیچکاک: ۹۵
ی
یاس‌ها: ۲۳۴
یاسین، اسماعیل: ۲۱۰
یاقوتی: ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۴۰
یانچو، میکلوش: ۷۸، ۳۸۵، ۳۸۶
یکلیا و تنهایی او: ۲۲۶
یلفانی، (محسن): ۲۰۰، ۲۱۲

روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده (کتاب اوّل) اقلیم باد
محمود دولت‌آبادی

روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده (کتاب دوّم) برزخِ خَس
محمود دولت‌آبادی

جای خالی سلوچ
محمود دولت‌آبادی

رَد گفت و گزار سپنج
محمود دولت‌آبادی

اتوبوس «فیلمنامه»
محمود دولت‌آبادی

ققنوس «نمایشنامه»
محمود دولت‌آبادی

آهوی بخت من گُزل
محمود دولت‌آبادی

## فریدون فریاد شاعر، نویسنده، مترجم

**میلاد نهنگ** (شعر) ۱۳۵۷ **انتشارات لوح**

**شاعر جوان** (شعر) ۱۳۵۸ **نشر بیداران**

**تقویم تبعید** (ترجمه) ۱۳۶۹ **نشر البرز**

**خوابهایم پر از کبوتر و بادبادک است** (قصه برای کودکان با ترجمهٔ یانیس ریتسوس)
**۱۹۸۸ انتشارات کدروس، یونان.**

**آوازهای زمین و ترانهٔ کوچک عشق** (شعر)

**آسمان بی‌گذرنامه** (شعر)

**اسفندیار** (شعر)

**اِروتیکا** (ترجمهٔ اشعار عاشقانهٔ یانیس ریتسوس)

**گذرنامه و داستانهای دیگر**
(ترجمهٔ گُلچینی از بهترین داستانهای کوتاه **آنتونیس ساماراکیس**، نویسندهٔ نامدار یونانی)

**اُدیسهٔ رنجها ، دیدار با یانیس ریتسوس** (گزارش یک دیدار)

**زمان سنگی** (ترجمه)

---

## امیرحسن چهلتن داستان‌نویس

| | |
|---|---|
| **صیغه** (مجموعه داستان) | **تهران ۱۳۵۵** |
| **دخیل بر پنجره فولاد** (مجموعه داستان) | **تهران ۱۳۵۷** |
| **روضه قاسم** (رمان) | **تهران ۱۳۶۲** |
| | **آلمان ۱۳۶۹** |
| **تالار آئینه** (رمان) | **تهران ۱۳۷۰** |
| **دیگر کسی صدایم نزد** (مجموعه داستان) | **تهران ۱۳۷۱** |
| | **سوئد ۱۳۷۲** |
| **چیزی به فردا نمانده است** (مجموعه داستان) | **تهران (زیر چاپ)** |

درباره ادبیات و هنر ۲

شابک ۳-۰۲۶-۳۶۲-۹۶۴
ISBN:964-362-026-3

عکس از مجموعهٔ حمیدرضا علیقلی شهبانی

فرهنگ معاصر

۲۳۰۰ تومان