نگاه

«کوچه ابرهای گمشده» کوششی برای ویرانی رمان

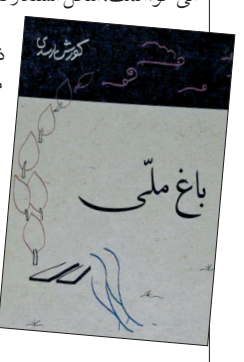
سعید شریفی*

اگر آینده صفحه خالی سفیدی باشد، گذشته متن‌نوشته‌ای است که با هربار به‌یادآوردن تغییر می‌کند و شکل جدیدی به خود می‌گیرد. می‌شود این‌طور هم گفت که گذشته وجود ندارد یا گذشته یک‌بار رخ داده و از بین رفته و بارهای بعد به یاد آورده می‌شود و هربار که انسان به گذشته یا به خاطراتش مراجعه می‌کند به آن متن‌نوشته اولیه گذشته مراجعه نمی‌کند، بلکه به آخرین‌باری که آن را به یاد آورده یا آخرین شکلی که با آن به‌یادآوردن، گذشته به خود گرفته است مراجعه می‌کند. اما این شکل کجا و به چه صورت خود را می‌نمایاند؟

گذشته بعد از وقوع خودش در ذهن جا خوش می‌کند و به صورت کلمات درمی‌آید. کلمات خانه گذشته می‌شوند. این‌طور هم می‌شود گفت که کلمات همان گذشته‌اند. هرچه که به نوشته درمی‌آید رو به گذشته دارد، از گذشته حرف می‌زند و گذشته را شکل می‌دهد و تعین می‌بخشد. می‌توان پرسید و تامل کرد که آیا کلمات می‌توانند به‌وضوح و عیان آنچه را که سیال است و مدام با هربار به‌یادآوری شکل عوض می‌کند نمایندگی کنند؟ شاید هم بتوان این‌طور گفت که ما در حال هستیم و جز حال، ماوایی نداریم و گذشته وجود ندارد ـ همان‌طور که آینده نیامده است هنوز ـ بلکه کلمات هستند که گذشته را می‌سازند. گذشته در زمان پیشین رخ نداده است ـ توهمش البته همیشه است ـ بلکه با هر تلاشی برای بازخوانی و بازیادآوری خلق می‌شود و رخ می‌دهد. بی‌شکل و بی‌معناست. همان‌طور که کلمات و عبارت‌هایی که خانه گذشته می‌شوند گاه در عرصه‌ای پیش از معنا و مفهوم جاری می‌شوند و نامفهوم می‌شوند. گاه کلمات از هم می‌پاشند و تبدیل به حروفی جدا از هم می‌شوند؛ همان کاری که کورش اسدی، این نویسنده گزیده‌کار، در رمان «کوچه ابرهای گم‌شده» می‌کند.

تلاش اسدی ساخت و آفرینش گذشته است. شخصیت‌های سردرگم، گیج، مبهوت و حیران رمانش مدام کلمات را احضار می‌کنند تا گذشته را در خانه کلمات بنشانند. پس حوادث رمان و ماجراهایش اتفاق نمی‌افتند بلکه اندیشیده می‌شوند، تفسیر می‌شوند، تحلیل می‌شوند و مدام شکل عوض می‌کنند و به صورت‌هایی دیگر درمی‌آیند. «کارون» و «پریا»، «کارون» و «شیده» و «ممشاد»، «کارون» و «سارا»، «کارون» و «رامین» و «سیما» و «سامان»، «کارون» و «پیرهن‌زرده»، خطوط ماجراهایی هستند که مدام به یاد آورده می‌شوند و تفسیر و اندیشیده می‌شوند.

کورش اسدی در رمانش می‌اندیشد: «ادبیات عرصه وهم است ـ هرج‌ومرج موجودات ذهن که دنبال زبانند. می‌گردند تا بیابند، تا به زبان بیایند ـ برسند به صدا و صوت. ولی صدا را چه کسی می‌دهد به حروف تا زبان شکلی شود ربطی برای رابطه؟ وقتی که من نمی‌دانم این‌ها چی هستند و کیست توی ذهنم این صداهای چیست؟ زبان را چه کسی تعریف می‌کند؟ وقتی که من به توضیح همه‌چیز شک کرده‌ام. شک کرده‌ام که چرا به درخت گفتیم درخت و چی بود که وقت احساس مبهمی در دل زبان را ـ ماهیچه‌های دهان را راه برد به گفتن می‌خواهمت؛ شکل مستعار تمنا.



یک چیزی توی ذهنم هست که هی می‌شود ولی نمی‌آید به زبانم کم دارد برای صوت برای آن مصوت نیست در با و الف چیست که نمی‌آید به زبان از ازل تا امروز؟ ولی من یک چیزی می‌خواهم بگویم می‌خواهم بگویم چیزی که اندیشه آن را مستعار نکرده برایم ــ چطور پیدایش کنم؟ زبانی که بگوید که بود یک که بود یک آفتابی بود و کوچه‌ای در یک پلاک کج خانه‌ای قدیم مانده است و راهرو و اتاقی دربسته. همه‌چیز توی آن اتاق بسته است که بازش می‌کنم از عنکبوت و تار هی بر چهره‌ام می‌کشم دست و دست بند می‌شود تندتند به چهره‌ام تار و عنکبوتی با تکان تند بندهای پاش اتاق را باز می‌بندد به تار می‌بندد به راهرو و باز می‌شود هی به خانه و در برمی‌گردد به سوراخی بر دیوار راهرو تاری تنیده‌اند عنکبوت‌های‌زبان...»

شخصیت‌های رمان برای اندیشیدن به ماجراها و بازیادآوری‌شان به مساله و بحران نیاز دارند. تا بحرانی نباشد، مساله‌ای وجود نداشته باشد، کلمات را نمی‌توانند احضار کنند تا گذشته را باز بیافرینند: «دردسر. مساله این‌جا است که تا برای خودم دردسر درست نکنم نمی‌توانم. یعنی نمی‌توانم بدون دردسر بنویسم. باید مدام یک تهدیدی پشت سرم باشد. بارها امتحان کرده‌ام و نشده. هروقت همه‌چیز مهیا است و بر وفق مراد، نمی‌توانم کاری بکنم. خلاصه که با خیال راحت نمی‌توانم بنویسم. باید درگیر باشم با یک مانعی با منع.»

پس بحران، مساله و منع، کلمات را احضار می‌کند و گذشته را در قالب‌های متفاوت در زمان حال تزریق می‌کند و زمان حال را فربه و متورم می‌سازد تا «کوچه ابرهای گمشده» به رمانی ضد گذشته و درواقع ضد کلمه و ضد نوشتن و ضد داستان تبدیل شود. کورش اسدی در «کوچه ابرهای گمشده» تلاش می‌کند رمان را ویران کند و کلمه را از بین ببرد و از هم بپاشد؛ تلاشی که گاه به نتیجه می‌رسد و گاه خیلی هوشمندانه خود این تلاش به ضد خود تبدیل می‌شود و در میانه یک ضد رمان، رمانی دیگر متولد می‌شود...

* ویراستار و داستان‌نویس
از آثار: در ماهی می‌میریم

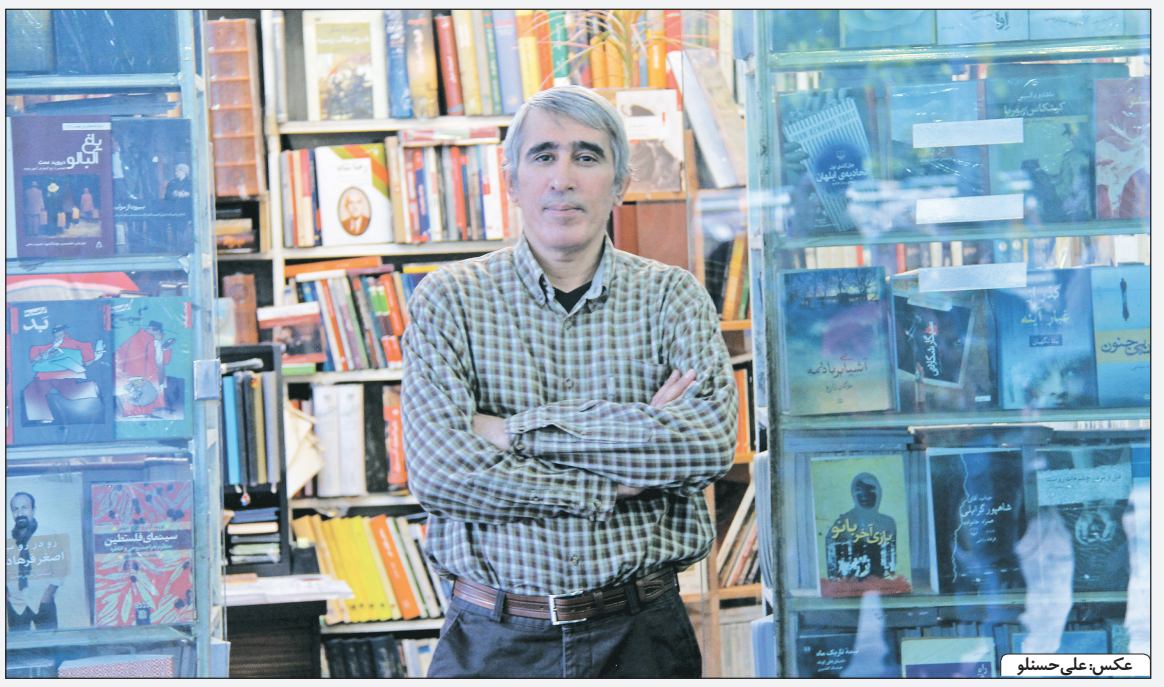
برشی از «کوچه ابرهای گمشده»

میان رهگذرها رفت سمت همان چهارراه قدیم. نزدیک که می‌شد همیشه دلش می‌گرفت- قدیم می‌آمد، و چهارراه، کتابی می‌شد که تندتند ورق می‌خورد. برگ‌برگ کتاب این حوالی را از بر بود. با چنارها شاهد شهری بود که زخم می‌خورد و از زخم‌های خود می‌خورد و رشد می‌کرد و پهن می‌شد. در چشم‌های کارون پوست می‌انداخت. چشم‌هایش سوخت. عرق کف دستش را همین‌جور که می‌رفت کشید به پوست درختی قدیم. روزگاری زنی زنبیلش را به میخ همین درخت می‌آویخت و زیرش می‌نشست و کاموا می‌بافت. شال و کلاه می‌بافت و می‌فروخت. چندتا کتاب هم توی بساطش بود. ولی چندتا بود. فقط کتاب‌های مهربابا می‌فروخت. کارون دید کف دستش می‌خارد. با دندان، جای خارش را گاز گرفت. دهانش شور شد. کف دستش داشت خون می‌آمد. چندبار خون را مکید و تف کرد. ساعت توی خرازی روی یازده‌وبیست‌وپنج خوابیده بود. باز زخم میخ را مکید. تف کرد. ساعت توی داروخانه را از دیوار برداشته بودند. جای ساعت یک مربع تیره مانده بود. نگاه به ساعت مغازه‌ها عادت قدیم بود. روزهایی که شروع کرد با پریا قرارگذاشتن. آن روزها تمام ساعت‌های فروشگاه‌های یک راسته را دقیقه‌به‌دقیقه در عبور تماشا می‌کرد. و کفرش درمی‌آمد از زمان که نمی‌گذشت.

گفت‌وگوی آرمان با کوروش اسدی درباره کارنامه ادبی‌اش

نویسنده‌ها هر روز انکار می‌شوند

◆ ما هنوز توی مملکت‌مان برای بسیاری از خواننده‌های خودمان غریبه‌ایم



عکس: علی حسنلو

آرمان- آرش آذرپناه: جنوب ادبیات ایران، هنوز هم نام‌های آشنا و برجسته‌ای دارد که هم‌چنان با همه تنگ‌نظری‌ها و اوضاع نابسامان کتاب و نشر، می‌نویسند: کوروش اسدی (۱۳۴۳- آبادان) آن‌طور که خودش می‌گوید او و داستان‌هایش را باید در جنوب و خوزستان جست‌جو کرد. او از نویسنده‌های دهه هفتاد است که کارش را با نوشتن نقد و داستان در مجله‌های مفید و کارنامه شروع و سپس نخستین کتابش «پوکه‌باز» را در سال ۷۸ منتشر کرد که از سوی «جایزه نویسندگان و منتقدان مطبوعات» تقدیر شد. کارهای بعدی او «باغ ملی» (۱۳۸۲- برنده جایزه بهترین مجموعه‌داستان سال بنیاد گلشیری، لوح تقدیر جایزه ادبی یلدا)، «گنبد کبود» (۱۳۹۴) و درنهایت رمان «کوچه ابرهای گمشده» است که در ابتدای سال جاری از سوی نشر نیماژ منتشر شد؛ رمانی که قرار بوده سال ۸۷ با نام «پایان محل رؤیت» منتشر شود. اما نشد. بعد اسم «روز قدیم» را به خود گرفت. باز هم نشد. و بعد از هشت سال با نام «کوچه ابرهای گمشده» منتشر شد. کارنامه اسدی اما به همین چهار کتاب خلاصه نمی‌شود: «شناخت‌نامه ساعدی» و «افسون چشم خورشید» (نثرنویسی رستم و سهراب، و رستم و اسفندیار) از دیگر آثار او هستند که هرچند از دور گزیده و کوچک به نظر می‌آید، اما این گزیده‌نوشتن و گزیده‌کاری نشان از خلاقه‌بودن و خلاقه‌نوشتن او در ادبیات داستانی معاصر است که برای او جایگاهی ویژه ایجاد کرده است. آنچه می‌خوانید گفت‌وگویی است مفصل درباره کارنامه ادبی او؛ از نوشتن نقد و داستان در دهه شصت و هفتاد تا حضور در مجله کارنامه در کنار هوشنگ گلشیری و درنهایت مروری بر آثارش.

◇ برای ورود به بحث خوب است از داستان فارسی و احاطه شما به آن آغاز کنیم. تاجایی‌که می‌دانم شما اشراف و احاطه خیره‌کننده‌ای نسبت به داستان فارسی دارید و حتی آثار نویسنده‌های مهجورتر ایرانی، که شاید امروزی‌ها اصلا نشناسند یا آثار منتشرشده در خارج از ایران، را هم خوانده‌اید. نقدهایتان به دقیق و اساسی‌بودن شهره‌اند و بعضی از مقالاتتان از داستان‌هایتان هم مشهورترند. مثل آن مقاله‌ای که سال‌ها پیش درباره بهرام صادقی نوشتید و در کارنامه چاپ شد با نام «در چمدان پیرمرد چه بود؟» یا کتابی که درباره آثار ساعدی و نگاه او به داستان نوشته‌اید. حالا که به پشت سرتان نگاه می‌کنید و به داستان‌ها و رمان چاپ‌شده‌تان، فکر می‌کنید این احاطه و نگاه دقیق به داستان ایرانی چقدر در تاروپود آثارتان اثر گذاشته؟ یا نگاهتان را تا چه حد مدیون این احاطه به تاریخ ادبیات داستانی می‌دانید؟

نویسنده در یک فضای زبانی و فرهنگی ویژه نفس می‌کشد، منظورم اینجا مورد خاص ادبیات و اهل ادبیات است. در این فضا زندگی تو بیشتر وقف نوشتن و خواندن و درگیری با متون و ماجرا و شخصیت‌ها است. زبان در ذات خودش، تداعی‌کننده است. من می‌گویم سیب، تو ممکن است یاد داستان آدم و حوا بیفتی و یکی دیگر یاد نیوتون و کسی هم شاید باغی را در خاطر بیاورد. هرچه بیشتر با تداعی‌های یک واژه در زبان فارسی آشنا باشی می‌توانی آن را به شکل بهتری در متن خودت به کار بگیری. اگر به زبان بی‌اعتنا باشیم، داستان از دست می‌رود. به همین سیاق آشنایی با داستان ایران و بهتر است بگویم با پیشینه ادب فارسی برای هر نویسنده‌ای که به این زبان می‌نویسد و در این فضا نفس می‌کشد اهمیت دارد و روی او اثر می‌گذارد. من بارها حافظ را مثال زده‌ام؛ در شعر حافظ تمام فرهنگ پیش و پس از اسلام به علاوه مسائل زمانه و روزگار خودش حضور دارد. در «بوف‌کور» هم همین را می‌بینیم و در تمام ادبیات جدی جهان: در کارهای مثلا جویس و بورخس و فاکنر. البته بحث زمان و امکانات تازه یا محدودیت‌های دست‌وپاگیر هر دوره و زمانه هم هست، که جزو ملاط و مصالح کار هر نویسنده است. از بهرام صادقی اسم بردی، صادقی غیر از چخوف و گوگول بسیاری از کارهای مدرن دنیا را به زبان اصلی خوانده بود. ولی در داستان‌هایش به زبان روزگارش و به عمد حتی به زبان روزنامه‌های آن روز حرف می‌زند. برای اینکه شخصیت‌هایش، مخاطبان یا آدم‌های حاضر در همان روزنامه‌هایند، با همین زبان ژورنالیستی مثلا سراغ آدم‌های حمام داستان «عافیت» می‌رود یا دور آدمی مثل آقای مستقیم می‌چرخد و درنهایت ذهن و امیال و شکست‌های او را نشان می‌دهد، کاری که از ژورنالیسم برنمی‌آید و صادقی اینجاست که هنرش را نشان می‌دهد؛ با بدلی که می‌زند و با لحنی ویژه دو سطح در داستان ایجاد می‌کند. با زبان سطحی و تبلیغی و دروغ روزنامه‌های زمانه‌اش آشناست. درد و عمق آدم‌هایش را هم می‌شناسد. بیشتر طنز و سیاهی داستان‌هایش مدیون همین ترکیب زبان و لحن است.

◇ فکر می‌کنید آیا در تاریخ داستان فارسی کسی بوده که مغفول مانده باشد. یعنی داستان یا رمانی که نویسنده‌اش حالا یا به خاطر کم‌کاری یا مهجورماندن، اثرش دیده نشده باشد؟

داستان خوب همیشه دیده خواهد شد. امکان ندارد داستان خوبی چاپ شود و هرگز دیده نشود. البته این هم هست که به دلیل ممیزی یا چاپ محدود، به قول تو مهجور بماند. ولی بالاخره زمانی به دلایل گوناگون اجتماعی و فرهنگی و تغییر نسل، باز پیدا می‌شود و دهان‌به‌دهان می‌چرخد و بر سر زبان‌ها می‌افتد. «ابر بارانش گرفته» از شمیم بهار، به مدد اینترنت، این‌طور که در زمان ما خوانده و درباره‌اش حرف زده شد در زمان خودش این‌همه مطرح نشده بود. اصولا متن مکتوب مثل آثار عتیقه است، روزی کشف می‌شوند و با کشف آنها گوشه‌هایی از سرگذشت یک زمانه را می‌شود بازخوانی کرد. مثال غیرداستانی، و نمونه نسبتا نزدیک به ما «رستم‌التواریخ» است. یعنی از این متن آشفته‌تر من به عمرم نخوانده‌ام، به‌ویژه با آن راوی پرمدعا. شکل روایت و راوی آن به نظرم اهمیت بیشتری دارد تا نثرش و از همه چیز مهم‌تر این است که تمام آشفتگی این سرزمین را تا اوایل قاجار ثبت کرده است و برخی از شباهت‌های آن ماجراها و قضایا با امور امروز، حیرت‌انگیز است.

◇ وقتی «پوکه‌باز» چاپ شد این احاطه بر داستان فارسی چقدر در شما ته‌نشین شده بود و تا چه حد به داستان فارسی تسلط داشتید؟

وقتی چاپ شد؟ یا وقتی نوشته می‌شد؟ همه داستان‌های «پوکه‌باز» در دهه شصت نوشته شد. نوشتنشان از ۲۲ سالگی شروع شد و تا ۲۶ سالگی مجموعه آماده بود. ولی وقتی چاپ شد که من سی‌وشش سالم بود. توی دوران سربازی می‌توانم بگویم بیشتر آثار داستانی مطرح ایرانی و خارجی را خوانده بودم. اما تسلط حرفه‌ای بر جزئیات و ریزه‌کاری‌های هر داستان به مرور شکل گرفت. با خواندن و شنیدن داستان و نقد داستان در جمع‌های داستان‌خوانی و بازخوانی آثار خوانده‌شده با یک اشراف بیشتر. جدا از هم‌نشینی با هوشنگ گلشیری و هم‌نفسی با چندتا از داستان‌نویسان جلسات پنجشنبه، در اوایل دهه هفتاد (که «پوکه‌باز» نوشته شد، ولی اجازه چاپ نگرفته بود) با چندتا از دوستان جلساتی داشتیم و روی کارها بحث می‌کردیم. هم متن کهن می‌خواندیم هم داستان و شعر. عنایت پاک‌نیا بود که حالا سوئد است، شایان حامدی شاعر بود که در اوج جوانی و شعر و شعور در یک تنهایی تلخ مرگ را بلعید، کامبیز بزرگ‌نیا بود، برادر کامران، که او را هم مرگ ناگهان از ما جدا کرد. و چند دوست دیگر که حالا هر کدام رفته‌اند یک گوشه دنیا پی زندگیشان. توی این فضاها خودمان را می‌ساختیم. بیرون که همه‌اش مکافات بود. سعی می‌کردیم زندگی را قابل تحمل کنیم برای خودمان. بگذریم... در این جلسات تجربه خواندن دو اثر ویژه در خاطره من و تمام بچه‌های جمع برای همیشه جاخوش کرد. یکی خواندن «ویس و رامین» که بسیار لذت‌بخش بود برای همه‌مان، مخصوصا کشف برخی شباهت‌هایش با «بوف‌کور».

◇ بعد از چاپ «پوکه‌باز» بود که به هیات تحریریه مجله کارنامه پیوستید؟

نه، «پوکه‌باز» زمانی که توی تحریریه کارنامه بودم چاپ شد. گمانم شروع کارنامه سال ۷۷ بود. «پوکه‌باز» ۷۹ چاپ شد. یک روزگلشیری آمد کارنامه گفت از انتشارات «آگاه» به او پیشنهاد شده که زیر نظرش مجموعه‌داستان اول نویسنده‌هایی که کارشان را می‌شناسد، چاپ شود. اسم آن مجموعه را هم خودش پیشنهاد داد که بگذاریم «شهرزاد». «پوکه‌باز» آن زمان منتشر شد.

◇ درباره دوره کارنامه هم صحبت کنیم. به نظرم آن دوره یکی از آخرین دوره‌های درخشان داستان ما بود که هنوز تکرار نشده. آن را نیویورکر ایران می‌دانستند و اگر نویسنده‌ای داستانش در آن چاپ می‌شد انگار مجوزی بود که او را رسما وارد جرگه داستان‌نویسان می‌کرد. بعضا نویسنده‌هایی که امروز نام‌شان مطرح است در سال‌هایی که شما مسئول انتخاب داستان‌ها در کارنامه بودید برای چاپ داستانشان، به آنجا مراجعه می‌کردند. آنجا چه‌کار می‌کردید؟ گلشیری شما را برگزیده بود برای انتخاب داستان‌ها؟

با گلشیری سال ۶۵، ۶۶ آشنا شدم. همان دوران که مجله «مفید» چاپ می‌شد. بعد هم آشنایی با گلشیری سبب دوستی من با بعضی از نویسندگان جلسات پنجشنبه شد، که غنیمتی بود. بعد از ختم جلسات پنجشنبه، گلشیری دیگر جلسه داستان نداشت تا اینکه در دهه ۷۰ گروهی جوان علاقه‌مند به داستان رفتند سراغش. مثل حسین سناپور و حسین مرتضاییان‌آبکنار و محمد تقوی. اغلب اینها پیش‌تر در کلاس‌های سیروس طاهباز داستان‌نویسی می‌آموختند، با اصرار و سماجت اینها، گلشیری جلسات داستان‌نویسی را به شکل مستمر و هفتگی دوباره شروع کرد، در مکانی به اسم گالری کسری. من پای ثابت این جلسات نبودم ولی با خود گلشیری رفت‌وآمد داشتم و گاهی داستان یا نقدی اگر نوشته بودم و می‌خواستم بروم برایش بخوانم می‌گفت بیا توی جلسه بخوان، برای همین با بچه‌های کسری آشنا شدم. جلسات کسری با مانع‌تراشی مواجه و تعطیل شد، ولی اعضایش جلسات را چرخشی ادامه دادند، یعنی هر هفته در خانه یکی از بچه‌ها جمع می‌شدند. این‌ها را گفتم که بدانی گلشیری روی تمام بچه‌هایی که برای تحریریه کارنامه انتخاب کرده بود شناخت کامل داشت. هیات‌تحریریه منتخبش، خودش بود و تقوی و آبکنار و فرهاد فیروزی و من. برای انتخاب داستان‌هایی که می‌رسید دو-سه جور عمل می‌کردیم. شیوه کار این بود که هر داستان را همه تحریریه می‌خواندند و روی آن نظرشان را می‌نوشتند. گاهی که رای‌ها نزدیک بودند، مثلا داستانی دو نظر منفی و دو نظر مثبت داشت و یک ممتنع، بحث می‌کردیم. قرار بود هم را قانع کنیم. برخی داستان‌ها هم بود که در کلیت خوب بود ولی جا برای بهترشدن داشت. نویسنده‌اش را دعوت می‌کردیم و پیشنهادهایمان را در میان می‌گذاشتیم. خود همین بحث رودررو با نویسنده‌ای که تا آن روز برایمان ناشناخته بود تجربه درخشانی بود. داستان‌های تروتازه و خوبی هم به دستمان می‌رسید که نیاز به بحث نداشت و می‌رفت برای چاپ. ولی حتما با نویسنده‌اش تماس می‌گرفتیم و دعوتش می‌کردیم تا باهم بیشتر آشنا شویم. از این نویسنده‌ها یکی سعید عباسپور بود که واقعا خوب می‌نوشت و از بچه‌های اصفهان بود ولی تا آن روز ما اسم و داستانی از او نشنیده بودیم. نخستین کارش توی کارنامه چاپ شد و بعد هم چند مجموعه و رمان کوتاه درآورد. ولی افتخارمان آصف سلطان‌زاده بود. نویسنده محجوب و بی‌ادعایی که یک روز آمد کارنامه و داستان خواند و همه‌مان را مبهوت کرد. بیشترکه باهاش آشنا شدیم، دیدیم پر از داستان است. برخی داستان‌هایش آن‌قدر خوب بود که آنها را مجموعه کرد و در «شهرزاد» چاپ شد ــ «درگریزگم می‌شویم» که برنده جایزه نخستین دوره داستان کوتاه گلشیری هم شد. به قول تو یکی از نغزترین کارها توی کارنامه این بود که سرمقاله هر شماره را باید یکی از بچه‌های تحریریه می‌نوشت. کار دیگرمان هم که با استقبال روبه‌رو شد، برگزاری جلسات ماهانه نقد و بررسی یک نویسنده و یک شاعر بود. این را هم البته نباید ناگفته گذاشت که کارنامه در یکی از آشفته‌ترین و بحرانی‌ترین شرایط اجتماعی ایران شروع به کار کرد. فضا دچار پریشانی و بحران‌سازی‌های معمول شده بود. توی این حال‌وهوا، می‌رفتیم منزل شاملو تا شعری یا ترجمه‌ای بگیریم.

◇ حالا برسیم به «پوکه‌باز». تاثیر گلشیری و کارگاه‌های او را در نخستین داستان‌هاتان تا چه حد می‌دانید؟

تاثیر گلشیری انکارناشدنی است، نه بر من که فقط دوتا و نصفی کار چاپ کرده‌ام، بلکه بر کل داستان‌نویسی پس از خودش. جدا از داستان‌هاش، نگاهی که به داستان داشت و جوری که داستان را می‌شنید و می‌گرفت و نظر می‌داد خیلی تاثیرگذار بود. اثر دیگری که حضورش بر تمام اطرافیان می‌گذاشت این بود که همه را وادار به کار می‌کرد. تا می‌دیدت می‌گفت «کار تازه!» فکر کنم عبدی (عبدالعلی عظیمی) بود که بعد از مرگ گلشیری گفت: «تمام این سال‌ها انگار ما داشتیم فقط برای او می‌نوشتیم.» واقعا تا مدت‌ها پس از مرگ گلشیری ما دستمان به نوشتن نمی‌رفت.

◇ در میان همه شاگردان گلشیری، شما متفاوت‌تر و مستقل‌تر عمل می‌کنید. فضاهای ذهنی مختص به خود را دارید. شاید در بعضی داستان‌ها مثل «سان‌شاین» به تکنیک و فرم روایی گلشیری نزدیک شوید، اما در باقی داستان‌های «باغ ملی» یا مثلا داستان «برج» در مجموعه «گنبد کبود» کاملا از آن نگاه فاصله گرفته‌اید. آدم‌های داستان‌های شما در «پوکه‌باز»، علاوه بر این، دچار یک خستگی و سرخوردگی عمیق‌اند. این خستگی ناتورالیستی و سرخوردگی آیا حاصل فضای داستان‌نویسی و فضای اجتماعی ایران است یا حاصل زندگی شخصی‌تان و مسائلی که در دوران جنگ از آبادان تا تهران برای شما رقم خورد؟

مجموع همه این‌ها است، به‌علاوه اینکه هر داستان به‌هرحال قرار است واقعیت خودش را خلق کند و حال‌وهوای خودش را بسازد. داستان‌های «پوکه‌باز» داستان‌های دوران جنگ است و تاثیر جنگ بر زندگی در یک شهر و آدمی معمولی که دچار سرگردانی است. این‌ها زمینه واقعی است. من البته متوجه عبارت «خستگی ناتورالیستی» نمی‌شوم، ولی می‌دانم که برخی امور و اعمال واقعی گاهی شگفت‌تر و قوی‌تر از داستان است وگاهی هم داستان با اینکه متاثر از زمینه‌ای واقعی نوشته شده، چنان از واقعیت پیشی می‌گیرد که انگار دارد از غیب می‌گوید. تاثیر جنگ و آن‌همه تطاول در حاشیه‌اش را ما تازه داریم می‌بینیم و درک می‌کنیم. داستان‌های مجموعه «پوکه‌باز» درباره غیبت است. چیز یا چیزهایی در آدم‌های یک زمانه آشفته گم شده است. گاهی وهم جای این غیبت را پر می‌کند، گاهی جنایت، گاهی هم جنون به هر شکلش ــ جنون ثروت یا جنون آزار دیگران.

◇ به نظر می‌رسد شما هرچه از «پوکه‌باز» بیشتر فاصله می‌گیرید بیشتر به سوی فضاهای وهمی می‌روید. یعنی اگر روند داستان‌نویسی شما را در داستان کوتاه از «پوکه‌باز» به «باغ ملی» و از «باغ ملی» به «گنبد کبود» بررسی کنیم، می‌بینیم انگار هرچه پیش‌تر آمده‌اید بیشتر به سمت فضاهای نامتعین حرکت کرده‌اید. فکر می‌کنید نویسنده‌ای مثل شما تاکی باید مجال تجربه‌کردن به خودش بدهد؟ یا فکر می‌کنید وقتی تجربه‌ای مثل داستان «سان‌شاین» دارید که درخشان و موفق است، چرا باید قطع شود و مثلا در «گنبد کبود» ادامه پیدا نکند؟

وهم از آغاز یک عنصر اساسی در داستان‌های من بوده. بیشتر داستان‌های «پوکه‌باز» و خود داستان پوکه‌باز وهم مطلق است. به نظرم هر داستان‌نویس یک نگاه ویژه به زندگی دارد، نزدیک به یک‌جور فلسفه. زندگی را این‌جور یا آن‌جور می‌بیند و به موازات آن، آدم‌ها را و نیات آدم‌ها را این‌طور یا آن‌طور تفسیر و تبدیل به داستان می‌کند. آن نگاه ویژه همیشه حضور دارد. اما این هم هست که هر داستان ملزومات خودش را دارد و زبان و روایت خاص خودش را می‌طلبد. می‌پذیرم که جهان «سان‌شاین» در روایت و جزئیاتش با داستان «برج» بسیار متفاوت است، اما هر دو داستان جهان دغدغه‌های داستان‌نویسی من است. حالا امروز چون خیلی صحبت گلشیری پیش آمد بد نیست به داستان «گرگ» اشاره کنم که به‌نظرم یکی از ناب‌ترین داستان‌های او است. اما او هرگز دیگر داستانی مانند آن ننوشت. این به معنای تجربه‌گرایی نیست. آن داستان باید با آن حال‌وهوا نوشته می‌شد. یا مثلا «آدمکش‌ها»ی همینگوی در ظاهر چه ربطی با «برف‌های کلیمانجارو» دارد؟ مساله سبک و زبان و جوربودن حال‌وهوای داستان با درونمایه آن است که نشان می‌دهد یک نویسنده واقعا چقدر یا چرا شیوه‌اش تغییر کرده. تغییر مداوم سبک نوشتن اولا خیلی دشوار و زمان‌بر است و اگر هم ممکن شود نویسنده را تبدیل می‌کند به یک نویسنده تفننی نه تجربه‌گرا.

◇ مایلم این بحث تجربه‌گرایی بیشتر شکافته شود. شما مدت زیادی با گلشیری دمخور بوده‌اید. گلشیری در تجربه‌گرایی در فرم روایتش بسیار محافظه‌کار بود و من این را حُسن او می‌دانم. مثال‌هایی که از نویسندگان نسل شما و پیش از شما برای تجربه‌گرایی و نوآوری در روایت می‌توان زد، مثال‌های موفقی نیستند. محمدرضا صفدری که در «سیاسنبو» یک سوپرموفق بود دست به ریسکی زد در رمان «من ببر نیستم، پیچیده به بالای خود تاکم» که به نظر می‌آید خاتمه‌ای بر دوران طلایی‌اش بود. همین‌طور دولت‌آبادی در «سلوک». پرسش من این است که وقتی نویسنده‌ای جهان داستانی خود را می‌یابد، چرا باید دست به چنین ریسک‌هایی بزند. مثال نیک آن گلشیری است که خط سیر داستانی‌اش را، اگر به قول شما داستان «گرگ» یا چندکار دیگر مثل «در ولایت هوا» را در نظر نگیریم، با هیچ ریسکی برهم نزد. شما در برخی از داستان‌های «پوکه‌باز» و داستان «سان‌شاین» در مجموعه «باغ ملی» به این جهان رسیده بودید اما در «گنبدکبود» دست به بازیگوشی‌هایی در روایت زدید که البته بارقه‌های آن قبلا در داستان‌های «باغ من» و «باغ ملی» و لحظه‌هایی از داستان‌های «پوکه‌باز» دیده می‌شد.

نه کارهایی که گلشیری کرده نامش محافظه‌کاری است و نه کاری که صفدری در «من ببر نیستم...» کرده ناگهانی و به قصد تجربه‌گرایی و نوآوری در روایت بوده. «نقاشی باغان» و «زندانی باغان» و بعد هم آن چند داستان آخرش مثل «آتش زرتشت»، فارغ از قدرت یا ضعفش، به‌نظر شما او را محافظه‌کار جلوه می‌دهد؟ اتفاقا گلشیری از نویسندگانی است که به عمد و به دلیل دغدغه‌ها و مشغله‌های خاصش تصمیم گرفت بعد از ۵۹، ۶۰ به مسائل دیگری بپردازد و صراحت بیشتری نشان دهد. منظورم تغییر سبک نیست ولی از همان «فتح‌نامه مغان» تا آخر دغدغه‌اش می‌شود ثبت مسائل و گرفتاری‌ها و مکافات زمانه. اما همه این به ظاهر تغییرات در دایره آشنای زبان و فرم و سبک گلشیری رخ می‌دهد. این اصطلاحات تجربه‌گرایی و محافظه‌کاری دقیق نیست و کار را به‌ویژه در نقد، خراب و آشفته می‌کند. مثال خیلی دم‌دستی و نه هم جدی من از داستان تجربی خیل داستان‌های مثلا پست‌مدرنیستی دهه هفتادی خودمان است که رونوشتی بود از ترجمه چند مقاله و تئوری نصفه‌نیمه در زمینه نقد که هیچ ربطی به داستان‌نویسی نداشت و ندارد. ساختارگرایی و ساختارشکنی و نمی‌دانم داستان یا رمان بر اساس تئوری چندصدایی باختین نوشتن و این مقولات، مربوط به عالم نقد ادبی است نه مصالح داستان‌نویسی. مجموعه «تیله آبی» و خود همین داستان تیله آبی صفدری، که یکی از درخشان‌ترین داستان‌های کوتاه فارسی است؛ همان فرم و دنیا را دارد و در «من ببر نیستم...» به شکل گسترده‌تر ادامه می‌یابد. در «تیله آبی»، صفدری با یک تیله گمشده و یک قهوه‌خانه و یک عمارت فرسوده و یک کامیون قراضه و زنی که زمانی بوده و حالا نیست، سرزمینی تباه‌شده می‌سازد که گذشته‌ای رنگین داشته، دست‌کم برای کودک داستان. حالا تمام آن گذشته در تلالو رنگ‌های آن تیله مدام تجلی می‌کند، پیدا می‌شود و گم می‌شود. تیله گمشده می‌شود برابر با دنیای گمشده و گذشته تباه‌شده. همین کار، همین فرم روایت به شکل وسیع‌تر و با انگیزه و درونمایه‌ای پیچیده‌تر در «من ببر نیستم...» به کار گرفته شده.

◇ اوج این بازیگوشی‌های روایی را می‌شود در مجموعه «گنبد کبود» و در داستان‌هایی مثل «گنبد کبود» یا «برج» دید که اگر بخواهیم نموداری برای طرحشان رسم کنیم درست عکس شیوه گلشیری در روایت را در پیش گرفته‌اند. منظورم این است که اگر گلشیری به شیوه کاشی‌کارها، به قول خودش، از یک طرح گنگ شروع می‌کرد و به یک حجم کامل می‌رسید، شما در این داستان‌ها از یک فضای ملموس و رئالیستی آغاز می‌کنید اما در ادامه آن‌قدر طرح آن را گسترش می‌دهید تا به یک ابهام و فضای وهمی با پایانی فوق باز منتهی شود. فکر نمی‌کنید در ادامه ابهام بیش از حد فضا، مخل این روایت مستحکم و طرح اولیه داستان می‌شود؟ این نامتعین‌شدن و وهمی‌شدن فضای داستانی مثل «برج» از ابتدا در طرح داستان بوده یا پس از روایت‌شدن به نوعی تجربه‌گرایی و بازیگوشی در داستان بدل شده؟

اولا من خیلی بر اساس طرح، به معنی عام آن، نمی‌نویسم. اما مگر می‌شود داستانی را با ماجرایی خاص شروع کرد و با تلاش و بسیار به یک‌جور آهنگ روایت رسید و بعد در وسط کار، همین‌جور عشقی همه‌چیز را تغییر داد؟ نه. هنگام داستان‌نوشتن هرگز به این‌جور اطوارها و بازیگوشی‌ها فکر نمی‌کنم. داستان «برج» از همان سطرهای اول با وهم شروع می‌شود؛ با نادانی و وحشت از چیزی پنهان که خیلی نزدیک ولی در سایه است. در نزدیک‌ترین آدم‌های شخصیت و در خود شخصیت اصلی هم چیزهایی پنهان است. داستان هرچه پیش می‌رود وارد زمینه‌های وسیع‌تر می‌شویم و اضطراب و سوال‌های راوی ابعاد پیچیده‌تری پیدا می‌کند، از خانه می‌رویم توی محله و مدرسه و بعد هم می‌رویم به آن بیابان و آن برج. ابهام بیش از حد فضا را نگاه راوی و شنیده‌ها و گسترده‌شدن دیده‌هایش ایجاد می‌کند، همین‌طوری و شوخی‌شوخی و برای بازیگوشی نیست. این آدم در یک دنیای پر از پنهان‌کاری و نقاب و دروغ دارد خودش را و این فضا را می‌شناسد. هیچ داستان خوبی در دنیا، خالی از راز و ابهام نیست و آن را تا پایان داستان هم لو نمی‌دهد. در تمام داستان‌های ناب دنیا راز باقی می‌ماند. این ربطی به ایجاد ابهام عمدی و بازیگوشی در میانه کار ندارد. هنر داستان‌های خوب، خلق و حفظ این راز تا پایان است.

**◇ شما در «گنبد کبود» همچنان تلخ مانده‌اید. مثلا در رئالیستی‌ترین داستان این مجموعه، داستان «شهرزاد»، ما با روایت کودکی در حال مرگ روبه‌رو می‌شویم. فکر نمی‌کنید در این داستان تاثیرگذار، تلخی را از حد گذرانده‌اید یا فکر نم