

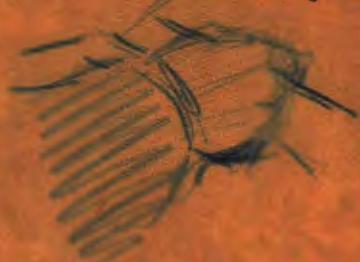
راه ننوشته

باقاسم هاشمی نژاد درباره‌ی کتاب‌هایش

علی اکبر شیروانی



ننوشته، حالت نفی از فعل نوشتن، به معنی طی کردن
و درنوردیدن و سپردن. راه ننوشته اشاره دارد به
سطری از جلال‌الدین محمد بلخی مولانا در غزلیات
شمس: راه شدی گر نبدی اینهمه گفتار مرا، این
گفتارها همانا آن راه ننوشته است.



راه ننوشته

با قاسم هاشمی نژاد درباره‌ی کتاب‌هایش

علی اکبر شیروانی



انتشارات هرمس



انتشارات هرمس

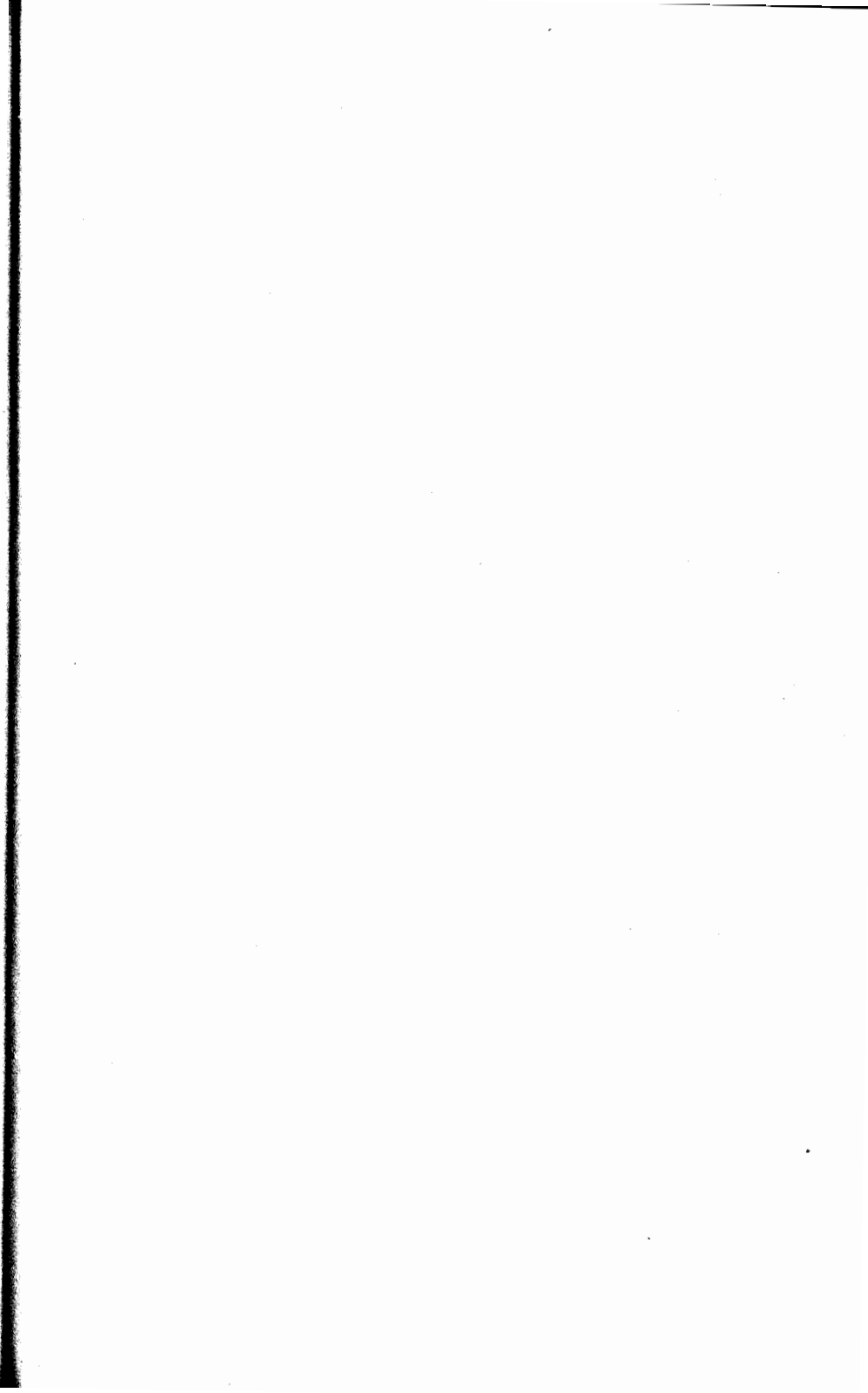
تهران، خیابان ولی عصر، بالاتر از میدان ونک، بعد از برج نگار، شماره ۲۴۹۳ - تلفن: ۸۸۷۹۵۶۷۴
مجموعه ادب فکر - زبان و ادبیات: ۶۵

راه نوشته
با قاسم هاشمی نژاد درباره‌ی کتاب هایش
علی اکبر شیروانی
پرتره‌ی روی جلد: نفیسه ریاحی
چاپ اول: ۱۳۹۴
تیراژ: ۱۵۰۰ نسخه
چاپ: رسام
همه حقوق محفوظ است.

سرشناسه: هاشمی نژاد، قاسم، ۱۳۹۹ - مصاحبه‌شونده
عنوان و نام پدیدآور: راه نوشته: با قاسم هاشمی نژاد درباره‌ی کتاب هایش / علی اکبر شیروانی.
مشخصات نشر: تهران: هرمس، ۱۳۹۴.
مشخصات ظاهری: ۲۷۰ ص.
شابک: 978-964-363-957-0
فروست: زبان و ادبیات: ۶۵.
وضعیت فهرست‌نویسی: فیا
موضوع: هاشمی نژاد، قاسم، ۱۳۹۹ - مصاحبه‌ها
موضوع: داستان‌نویسان ایرانی - قرن ۱۴ - مصاحبه‌ها
موضوع: داستانهای فارسی - قرن ۱۴ - تاریخ و نقد
شناسه افزوده: شیروانی، علی اکبر، مصاحبه‌گر
رده‌بندی دیویی: ۸۴۳/۶۲
رده‌بندی کنگره: ۷۱۳۹۴ ی ۷۱۷۳ الف / PIR ۸۲۹۹
شماره کتابشناسی ملی: ۴۰۱۷۲۰۸

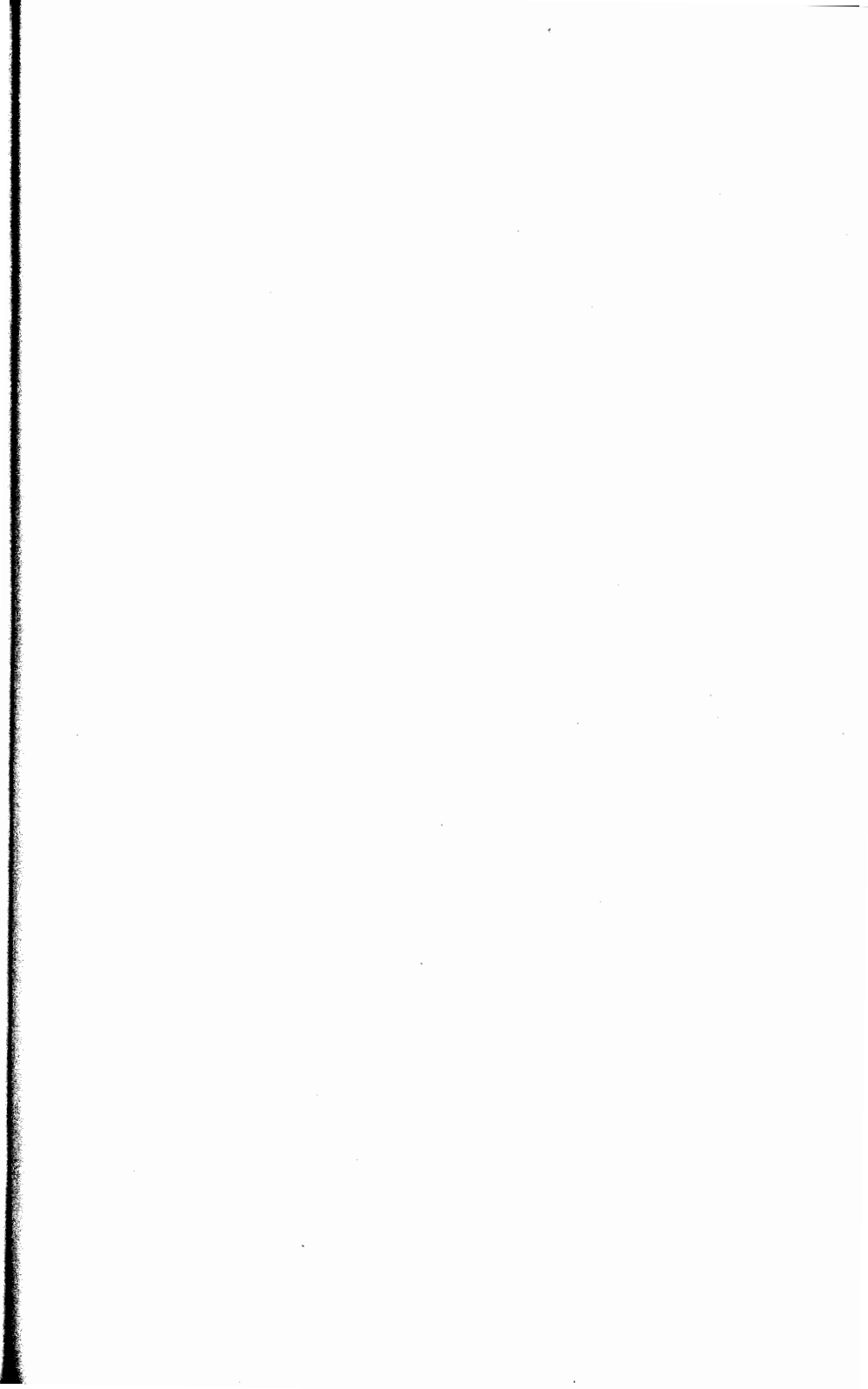
فهرست

۳	فیلم در تاریکی
۴۹	کارنامه‌ی اردشیر بابکان
۷۹	خیرالنساء
۱۰۵	قصه‌ی اسد و جمعه
۱۲۱	شهر شیشه‌ئی
۱۴۵	خواب گران
۱۶۱	رساله در تعریف، تبیین و طبقه‌بندی قصه‌های عرفانی
۱۷۹	حکایت‌های عرفانی؛ ۲۰۱ حکایت عرفانی از دفتر معرفت‌پیشگان
۱۹۱	سببی و دو آینه
۲۱۳	کتاب ایوب
۲۳۳	سه دفتر شعر
۲۳۵	۱. پریخوانی
۲۴۱	۲. تکچهره در دو قاب
۲۵۱	۳. گواهی عاشق اگر بپذیرند
۲۵۷	کتاب‌شناسی
۲۶۳	نمایه



راه ننوشته

ننوشته، حالت نفی از فعل نَوَشتن، به معنی طی کردن و درنوردیدن و سپردن. راه ننوشته اشاره دارد به سطری از جلال‌الدین محمد بلخی مولانا در غزلیات شمس: راه شدی گر نبدی اینهمه گفتار مرا. این گفتارها همانا آن راه ننوشته است.



مقدمه

گاهی که فرصتی دست می‌داد و با آقای قاسم هاشمی نژاد درباره‌ی کتاب‌هایشان صحبت می‌کردم، حرف‌هایی می‌شنیدم که به اندازه‌ی کتاب‌ها آموزنده و راهگشا بود. بعضی از کتاب‌ها را خوانده بودم و بیشتر در حسرت ناخوانده‌ها. ولی صحبت‌ها، هم نگاهم را به خوانده‌ها تغییر می‌داد و هم اشتیاقم را به خواندن ناخوانده‌ها. چندباری عرض کردم که کاش این گفته‌ها را قلمی می‌کردید یا با کسی در میان می‌گذاشتید. نوشتنی‌ها نوشته شده بود و مرام و طریقت‌شان به مصاحبه نبود— آرد بیخته بود و الک آویخته. مصاحبه در این روزگار، غالباً، هیاهوئی است که از آن گریزان بود.

در یکی از روزهای پائیز ۹۲، بالاخره، با سماجت و پی‌جوئی رضایت دادند و قرار مصاحبه گذاشتیم. مشروط به اینکه از حاشیه بیرهیزیم و به متن - کتاب‌ها - بپردازیم. قرار شد هر جلسه اختصاص به یک کتاب داشته باشد، گرچه اغلب درباره‌ی هر کتاب، صحبت‌ها چند جلسه به درازا می‌کشید. بیماری و ضعف جسمانی ایشان که دوسالی بود سخت نحیف‌شان کرده بود، گاه صدایشان را چنان نارسا می‌کرد و می‌شکست که پیاده‌سازی صدا، به دقت مقدور نبود و نیاز به دوباره‌گوئی و دوباره‌نویسی داشت. راهی که آسانش گرفته بودم سخت شد و طولانی. تنوع

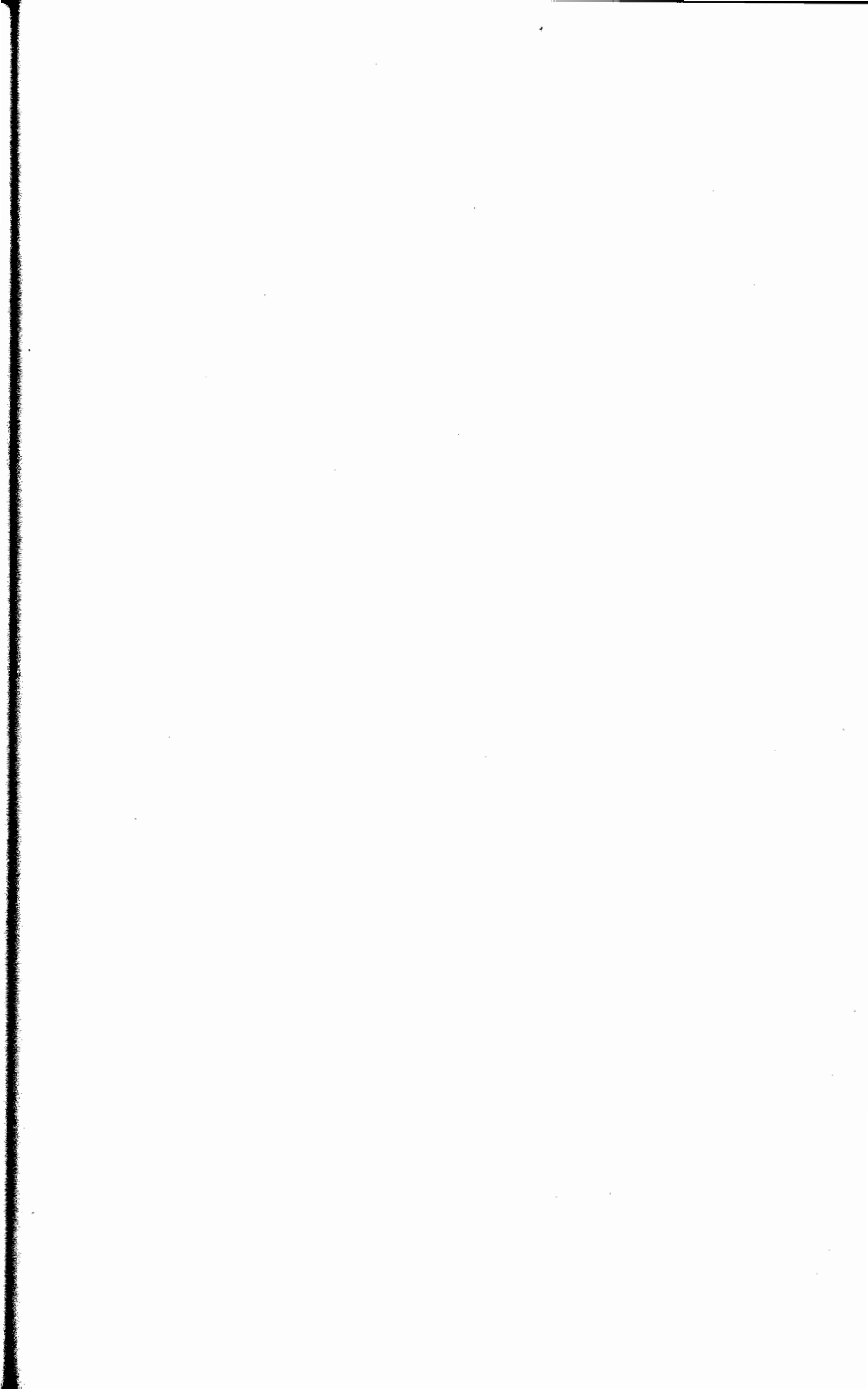
کتاب‌ها نفس می‌گرفت و سخت‌گیری و وسواس استاد برای دقیق گفتن و بی‌راه نرفتن، طاقت می‌طلبید. عنوان کتاب، راه نوشته، از ذوق مصاحبه‌شونده می‌آید. همه‌ی اینها با لطف استاد و همسر مهربان‌شان فراهم شد. من، همراه شده بودم با مهر و محبت این دو در طول یکسال و خرده‌ئی گفت‌وگو؛ تا زمستان ۹۳ — زبان سپاس، کوتاه و قاصر است.

علی‌اکبر شیروانی

پائیز ۹۴

فیل در تاریکی

همه‌ی معجزه‌ها فقط یکبار تکرار می‌شوند.
تو مگر این چیزها را حالا بدانی.



اولین داستانی که سال ۵۵ نوشتید و در سال ۱۳۵۸ به صورت کتاب منتشر کردید فیل در تاریکی بود. آن ایام «نوع پلیسی» یا «ژانر پلیسی» در مطبوعات اقبال داشت و کسانی مثل پرویز قاضی سعید و امیرعشیری می نوشتند و خیلی پُرکار بودند، ولی نگاه جدی به این مقوله نمی شد. حدود صدسال که از داستان نویسی ایران می گذشت بیشتر توجه شده بود به «نوع تاریخی» و «نوع اجتماعی». اقبال عمومی هم به نوع تاریخی و نوع اجتماعی بیشتر بود. چرا به عنوان اولین کار سراغ ژانر پلیسی رفتید؟

اسم هایی که آوردید داستان نویس های بالاستعدادی بودند که نویسنده های مطبوعاتی به حساب می آمدند. آثارشان غالباً به صورت سریال در مجله های هفتگی چاپ می شد که به آن «پاورقی» می گفتند. این اسم هم از روزنامه می آمد که معمولاً مطالب غیرخبری، پای ورق روزنامه منعکس می شد. اسم باقی ماند، هر چند دیگر بی مسأ بود. در کنار ملودرام های عاشقانه و ماجراهای خانوادگی، این نوع داستان های حادثه ای خواننده های خودش را داشت. اگر با اقبال عمومی مواجه می شد پس از خاتمه آن را به صورت کتاب عرضه می کردند. این آثار حادثی - جنائی در ژانری که شما اسم بردید جا نمی گرفت؛ هر چند مدعی چنین صفتی برای آنها می شدند. مدعی می شدند برای اینکه آن ژانر را، به اصطلاح شما، درست نمی شناختند. سایه ای از این ژانر در ایران شناخته بود. ترجمه های، اغلب از زبان ترکی، به صورت جزوه یا کتاب

درمی آمد. چیزهائی مثل دزد جوانمرد که منتسب می شد به آرسن لوپن یا شخصیت جینگوز رجائی. یا جزوه های هفتگی نات پنکرتون و دست خفه کننده. ترجمه های را که ذبیح الله منصورى و رضا سیدحسینی (از زبان فرانسه) از داستان های ماجرائی کردند باید به این سیاهه اضافه کرد. شاید در این میانه داروغه ی اصفهان، داستانی از کاظم مستعان السلطان (هوشی دریان)، یک استثنا به حساب آید که ناشر آن مدعی بود این داروغه ی اصفهانی و عملیات خارق عادتش او را در ردیف «شرلوک هلمس ایران» قرار می دهد. اما این داروغه ی اصفهان یک مشکل اساسی دارد؛ گزارشی است ساده با جزئیات مکانی، اما فاقد صحنه پردازی و موقعیت سازی و فضا آفرینی.

خیلی بعدتر، وقتی که در سالهای اولیه ی چهل، کتاب هفته اقدام به انتشار ترجمه ی شاهین مالت دشیل همیت به صورت سریالی کرد، برای اولین بار فارسی زبان ها با یک نمونه ی نو از نوع ادبیات کارآگاهی مواجه شدند.

باید یادی بکنم در اینجا از منوچهر صفا و بهرام صادقی که هر دو در سالهای سی و چهل با تأثیرپذیری از مقوله ی معنای در رمان های پلیسی داستان های کوتاه نوشتند که آشنائی شان را به این نوع از ادبیات داستانی نشان می دهد.

آنچه شما به دنبال آن هستید، یعنی داستان پلیسی، در کار یک تن فقط تجلی پیدا کرده. این شخص عبدالله بهرامی است که در شغل کفالت اداره ی تأمینات نظمیته ی پیش از عصر پهلوی چند تا از پرونده های جنائی را که خودش دخیل در حل آنها بوده به صورت واقعی، اما در پردازش داستانی، در کتاب خاطراتش ارائه داده. این واقعه ها از یک قریحه ی بی مانند می آیند که به دانش رمان، و مهم تر از آن، به «ژانر پلیسی» به اصطلاح شما، خوب آشناست.

آقای عبدالله بهرامی در آلمان درس خوانده بود. به زبان آلمانی و فرانسه مسلط بود؛ و چون چند ماهی هم در لندن و حومه اش سرکرده بود، به احتمال بسیار، می توانسته از متن های انگلیسی هم بهره مند باشد. اصلاً آدم کتابخوانی بوده. در دفترش، در نظمیته ی تهران، می سپرده کسی مزاحمش نشود و با خیال راحت می نشست ساعت ها کتاب می خوانده. لااقل یک موردش را من یادم

می‌آید که اسم از کتابی که می‌خوانده برده — زمانی از امیل زولا.^۱ خود بهرامی اعتراف می‌کند که در حل مسائل جنائی از «قوانین ساده و طبیعی» متابعت می‌کرده. از قضا در گزارش‌های داستانی‌اش همان منطق طبیعی رعایت می‌شود و به کارش قوام می‌دهد. ولی فقط رعایت «قوانین ساده و طبیعی» را در کارش نمی‌بینید. او با خودش از اروپا مقدار زیادی کتاب‌های حاوی روایات مربوط به پلیس جنائی آورده بود که در آنها به روش علمی آن روزگار با مسائل جنائی برخورد شده بود. البته بهرامی اعتراف می‌کند که موفقیتش را در حل مسائل جنائی مرهون کتاب‌های پلیسی است.

جزو پرونده‌هایی که از آنها در کتاب خاطراتش گزارش کرده یکی هم مربوط به قتل شیخ مهدی، فرزند شیخ فضل‌الله نوری، به دست آقاجان نام قزاق است. این آقاجان قزاق از مریدهای مخلص شیخ فضل‌الله نوری بود و از آنچه بین مردم شایع بوده که شیخ مهدی زیر چوبه‌ی دار پدرش دست زده و به نفع مشروطه شعار داده و شادی نموده دل‌پُری داشت. این آقاجان قزاق مرد قلچماقی بود که شوشکه می‌بست و در محله کسی جرأت نداشت جلو او بایستند. با اینکه اهل محله می‌دانستند قتل شیخ مهدی به دست او بوده ولی از ترس

۱. شرحی درباره‌ی سیاستمداران ایران در اسناد محرمانه‌ی وزارت خارجه‌ی بریتانیا آمده و آقای ابوالفضل قاسمی آن را ترجمه کرده است تا اگر روزی کسی بخواهد درباره‌ی این شخصیت چیزفهم چیزی بنویسد به این متن هم توجه کند. در سند ۴۶ درباره‌ی بهرامی، عبدالله، آمده که در سال ۱۹۱۱ به خدمت تشکیلات نظمیّه در آمد، در سال ۱۹۱۵ رئیس شهربانی آذربایجان شد و دو سال در این پست ماند. در سالهای ۲۲-۱۹۲۱ رئیس اداره‌ی امور خیریه‌ی بلدیّه‌ی تهران شد. در سال ۱۹۲۳ عضویت وزارت معارف را یافت و تا سال ۱۹۲۵ در این مقام خدمت کرد. دو سال به عنوان نماینده‌ی پلیس ایران در کنفرانس جهانی پلیس که در نیویورک برپا شد شرکت جست. در سالهای ۳۰-۱۹۲۷ مدیرکل وزارت معارف و در سال ۱۹۳۱ معاون عدلیه شد. در سال ۱۹۳۱ به اروپا عزیمت کرد و تا سال ۱۹۳۶ در اروپا بود. «وی بررسی‌های مهمی درباره‌ی تشکیلات زندان دارد. مردی شریف، در کارهای اداری توانا و کارآمد است. با وجود اینکه به او لقب گاو داده‌اند ولی این عنوان برای شخص او نابجا و بی‌معناست. بهرامی مردی بسیار باهوش است.»

سکوت کرده بودند. بهرامی که این پرونده را دنبال می‌کرده عاقبت کشف می‌کند که آقاجان قاتل اصلی‌ست. ولی دستگیری او، مرد قلچاقی که کسی حریف او نمی‌شد، خودش مسأله‌ئی بود؛ بخصوص که از حمایت هم‌قطاران قزاقخانه‌اش هم برخوردار بود.

آقاجان قزاق که تعلیم دیده‌ی افسران روسی بود مثل همه‌ی همقطاران‌ش هر شب دمی به خمره می‌زد. ترفندی که بهرامی برای دستگیری او می‌زند شبیه کار شکارچیان‌ست. شکارچیان موفق کسانی هستند که عادت شکار خود را می‌شناسند؛ کجا می‌چرد، کجا استراحت می‌کند، آب‌شخورشان کجاست. عادت آقاجان که عرق خور قهاری بود به این ختم می‌شد که در اوج مستی، نزدیک خانه‌اش، بی‌تی را به آواز می‌خواند و آن را تکرار می‌کرد.

خوشم ز بی‌کله‌ی کاسمان کلاه منست

زمین بساط و در و دشت بارگاه منست

این نشانه‌ی پاتیل بودن و اوج قره‌مستی او بود. ژاندارم‌هایی که بهرامی برای دستگیری او فرستاده بود، وقتی آقاجان شروع کرد به آواز خواندن، پیش از اینکه فرصت کشیدن شوشکه‌اش را پیدا کند، او را از پا در آوردند. صحنه‌سازی عبدالله بهرامی و شخصیت‌پردازی او سوسه بر نمی‌دارد. در آن هم از «قوانین ساده و طبیعی» نشان می‌بینید و هم دانش مربوط به داستان. عقل سلیم خوب چیزی‌ست. دیگر چنین پیوند خجسته‌ئی دست‌کم در خوزه‌ی داستان پلیسی تکرار نشد.

اصولاً ما به طور منظم، یا آنچه امروزه می‌گویند سیستماتیک، با روند شکل‌گیری و تکامل داستان در انواع مختلفش آشنا نشدیم. حالا اگر از حاجی بابای اصفهانی بگذریم، از کتاب‌های رماتی که در ایران گُل کردند و به صورت چاپ سنگی منتشر شدند کنت دُمونت کریستو و سه تفنگدار به ترجمه‌ی محمد طاهر میرزا، از نواده‌های عباس میرزای ولیعهد، بودند که از فرانسه‌ی الکساندر دوما به فارسی نسبتاً روان درآمدند. نهایت پیشرفت در این زمینه بینوایان

ویکتور هوگو به ترجمه‌ی حسینقلی مستعان بود. خیلی که هنر می‌کردند آناتول فرانس را هم در این سیاه‌ی محدود جا می‌دادند.

هنوز ناشر حرفه‌ئی به وجود نیامده بود که طرحی بریزد و به مترجم حرفه‌ئی سفارش کار بدهد و یک دوره از داستان را در هر زمینه و نوعی منتشر کند. ترجمه‌ها بر اساس خوشامد‌های شخصی و بنا به ذوق مترجم صورت می‌گرفت. آثار کلاسیک رمان تا مدت‌ها دور از دسترس کتابخوان‌ها قرار داشت؛ آثار نوع پلیسی که جای خود دارد. جامعه‌ی کتابخوان ایران بیشتر متأثر از حرکت‌های سیاسی و اجتماعی روز بود. دوره‌ئی بود که نویسنده‌های روسی خواهان داشتند یا نویسنده‌هایی که شیوه‌ی خاصی داشتند یا در آثارشان تمایل نسبت به یک فکر خاص باعث شهرت‌شان در ایران شده بود. حالا هم که دور افتاده دست نویسنده‌های آمریکای لاتین. یک وقتی بود که اشتفان تسوایک محبوب قلوب کتاب‌خوان‌ها بود. کار به آنجا کشید که داستان‌هایی به اسم او نوشتند و وارد بازار کتاب کردند. گرایش به روال و سلیقه که از آن به مُد یاد می‌شود ربطی به حقیقت ادبیات ندارد.

در همان دوره، کسانی مثل تولستوی یا داستایفسکی و دیگران هم بودند.

بله. آثار این نویسنده‌هایی که شما اسم بردید به فارسی ترجمه شده بودند. جنگ و صلح به ترجمه‌ی کاظم انصاری درآمد بود، حتی قهرمان دوران ما اثر لرمانتف توسط آقای کریم کشاورز ترجمه شده بود — و این اولین و مهم‌ترین کتاب داستانی بود که من در عالم بچگی خواندمش. پدران و پسران تورگنیف با دو ترجمه منتشر شده بود. در کنار آنها آقای عبدالله توکل سرخ و سیاه استاندال را هم ترجمه کرده بود. آثار باارزش منحصر به همین چند تا بود. به شما اعتراف کنم شناخت من از قواعد داستان در سنین کتابخوانی من، که حدوداً به هیجده‌سالگی هم نمی‌رسد، از سه کتاب رمان بود: قهرمان دوران ما، پدران و پسران و سرخ و سیاه.

گرایش خواننده‌های ایرانی به آثار روسی یک مقدارش به لحاظ همجواری با

این کشور پهناور بود؛ هر چند که متأسفانه تاریخ از آن به حُسن همجواری تعبیر نمی‌کند. یک مقدارش هم آمیختگی جامعه‌ی روسیه با مقولات آسیائی بود. البته آثار اروپائی هم ترجمه می‌شد و بعدتر، پس از جنگ جهانی دوم، آثار آمریکائی هم راه به جامعه‌ی ایران باز کرد. یک مجموعه‌ی داستان از نویسنده‌های آمریکائی و بعدتر هکلبری فین مارک تواین که آقای ابراهیم گلستان ترجمه کرده بود حقیقتاً یک نمای تازه هم از داستان‌پردازی و هم از زبان داستانی به روی خواننده‌ها باز کرد.

و منظورتان از مقولات آسیائی در اینجا چیست؟

جامعه‌ی روسیه، جامعه‌ی پهناور متکثری از لحاظ اقوام بوده. از اینگوش‌ها و چچن‌ها بگیرید و بیابید پائین تا تاجیک‌ها. شیوه‌ی تولید آسیائی، که یک اصطلاح مارکسیستی‌ست، در روابط اجتماعی و ساختار حکومتی روسیه تأثیر می‌گذاشت. هر چند وزنه‌ی آسیائی حرکت روسیه را به سوی اروپائی شدن که پطر کبیر بانی آن بود گُند می‌کرد، اما تناقض‌ها و ناهمگونی‌هایی را وارد جامعه‌ی روسیه می‌کرد که به همه چیز رنگ تندتری می‌داد. این شخصیت‌ها که در رمان‌های روسی می‌بینید و بسیار جذاب و حتی شگفتی‌آور هستند از چنین جامعه‌ی شلَم‌شوربا می‌آیند. در کنار شخصیت‌های واقعی شما هم ایوان مخوف را دارید و هم استالین را. در مورد دومی درست کردن یک قدرت یکپارچه به کمک فناوری جدید قرن بیستمی و احیای هر نوع صدای مخالف حتی چیز پُر مخافت‌تری از نمونه‌ی اوّلی می‌سازد. همه‌ی اینها طبعاً در جامعه‌ی ایران انعکاس پیدا می‌کرد.

به یاد می‌آورم که در سالهای اوّل انقلاب عکس‌العمل نسبت به آنچه رمان پلیسی می‌شناختند بسیار تند بود. چاپ و نشر آن ممنوع شد. تصوّر تصمیم‌گیرنده‌ها این بود که در جامعه یک انقلاب معنوی صورت گرفته و این گونه آثار باعث گمراهی خواننده‌ها و تزلزل اخلاقی جامعه می‌شود. کم‌وبیش از آن طرف بام افتادیم. بحث منحصر به رمان پلیسی نمی‌شد. بود و نبود داستان

زیر سؤال رفته بود. خواندن داستان چه منفعتی داشت؟ آیا اصلاً ضرر آن بیشتر از منفعتش نبود؟

پس از هزاران سال که بشر با داستان سر کرده بود ما رسیده بودیم به نقطه‌ی صفر. غم‌انگیز بود که می‌دیدیم انسان‌های فرهیخته خودشان را موظف می‌دیدند که درباره‌ی اهمیت و ارزش داستان قلم‌فرسائی کنند.

سرنوشت فیل در تاریکی با همین معیارها سنجیده می‌شد؟

فیل در تاریکی کم‌وبیش در آستانه‌ی انقلاب منتشر شد. مردم که همانا خواننده‌های بالقوه‌ی کتاب باشند، با مسائل مهم و سرنوشت‌ساز دست‌به‌گریبان بودند. هیجان عمومی طبعاً پاسخ مناسب را با کتابی مثل فیل در تاریکی نمی‌یافت. این کتاب و بسیاری کتاب‌های دیگر ظاهراً پاسخگوی آن دوره نبودند. هرچند فیل در تاریکی مظنه‌ئی به دستمان می‌داد که در چه شرایطی داشتید زندگی می‌کردید. یک دهه طول کشید تا نسل تازه به چیزهایی که غفلت شده بود برگردد. فیل در تاریکی یکی از آثاری بود که دوباره کشف شد.

انگیزه‌های نوشتن فیل در تاریکی چه بود؟ چه شد که فیل در تاریکی را نوشتید؟

سرنوشت این کتاب هم تحت تأثیر اسمش قرار گرفته، همان تمثیل مولوی. هرکس استنباط خودش را از این کتاب دارد. اینکه شهرت پیدا کرده که فیل در تاریکی داستان پلیسی است، نه، فقط داستان پلیسی نیست. هرچند از ژانر پلیسی استفاده شده، ولی نیت اصلی نوشتن داستان پلیسی نبود.

دو دلیل عمده داشتیم برای نوشتن آن. یکی اینکه در آن موقع استنباط و برداشت من از داستان پلیسی جستجوی حقیقت بود، مخصوص داستان‌های کارآگاهی. در این نوع کشف حقیقت بخش مهم حرکت داستانی را شکل می‌دهد. سرلوحه‌ئی که در اوّل کتاب آوردم، مقوله‌ی فیل در تاریکی، استفاده‌ی تمثیلی‌ست از آنچه در مثنوی مولانا جلال‌الدین مولوی آمده. فیل در خانه‌ی

تاریک است و هر کسی که دست به جائی از بدن فیل می‌زند برداشت خودش را دارد. اما مجموعه‌ی این برداشت‌ها شخصی و تصویریست. حقیقت وقتی به چنگ می‌آید که نوری بتابد و جسمیت آن شیئی را روشن کند.

در دیباچه‌ی کتاب آورده‌اید نتیجه‌ی شعر را. «در کف هر کس اگر شمعی بُدی / اختلاف از گفتشان بیرون شدی» اشاره دارد به مضمون رسیدن به حقیقت.

در چهل سال پیش تصوّر من درباره‌ی داستان پلیسی - کارآگاهی کشف حقیقت بود و کشف حقیقت همیشه برای من جذاب بوده، چون با جوهر معرفت در ادبیات ایران سازگاری داشت.

دلیل دوم، عکس‌العمل شدید نسبت به جامعه‌ی داستان‌نویس ایران بود. در رمان پلیسی، به خاطر خالی بودن از پیرایه‌ی ادبی، توانائی نویسنده را در پردازش داستان می‌توان بعینه دید. در هیچ انوعی از داستان بیشتر از این نوع تسلط نویسنده بر اجزای داستان، ابعاد، حرکت‌ها، شخصیت‌ها و ساختارش آشکار نیست. پوشش ادبیات یا حتی ادعاهای مترقیانه وسیله قرار نمی‌گیرد تا نقطه ضعف‌ها را بپوشاند. داستان به صورت لخت و بی‌پیرایه عرضه می‌شود. به روشنی نشان داده می‌شود که این داستان درست دارد بیان می‌شود یا درست بیان نمی‌شود. این دو انگیزه‌ی اصلی بود. اوّل مقوله‌ی حقیقت‌یابی یا حقیقت‌پژوهی و دوم کوشش برای نشان دادن یک نمونه از یک متن روراست داستانی.

امروزه وقتی به فیل در تاریکی نگاه می‌کنیم هر دو اینها ما را پیوند می‌دهد با جوهر فرهنگ ایرانی؛ برای اینکه مقوله‌ی حقیقت با امر شناخت (= معرفت) که بنیادی ایرانی دارد و به پیش از اسلام برمی‌گردد و حکمت عملی پایه‌ی آن بوده، مرتبط است. وقتی وارد جهان اسلام می‌شویم و با فکر اسلامی و آموزه‌های آن آشنا می‌شویم، پی می‌بریم که چقدر جوهر شناخت الهی است؛ شناخت به معنای معرفت، و وحدت و یک‌پارچگی هستی که این شناخت به ما می‌دهد. از دل این نوع نگاه، عرفان ایرانی - اسلامی متولد می‌شود. این برای

من فوق‌العاده جالب بود و انگیزه‌ی من بود در کار. نکته‌ی دوم مرتبط می‌شد به مقوله‌ی صحنه‌پردازی و موقعیت‌سازی. امروزه که کارنامه‌ی اردشیر بابکان قلم این حقیر در اختیار تان است، پی می‌برید که چقدر با میراث داستان‌پردازی نیاکانتان همسخنی دارد فیل در تاریکی.

اما انگیزه‌ی شخصی‌تری هم وجود داشت. در آن دوره روشنفکران فکر می‌کردند که دارند مبارزه‌ی سیاسی می‌کنند با رژیم شاه. ریزه‌ریزه شروع کرده بودند به اینکه مسائلی را مطرح کنند که رژیم نسبت به آن حساس بود. به این حساسیت‌ها دامن می‌زدند برای اینکه جاه‌طلبی خودشان را ارضاء کنند. در نتیجه داستان‌نویسی را به سمتی بُردند که سمت سالمی نبود. سمت درستی نبود. اغلب آن آثار نشان می‌داد که کسی رعایت قواعد داستان را نمی‌کند، حالا اگر نگوئیم بلد نیست. پوشش مبارزه‌ی سیاسی و تمثیلی نوشتن و گوشه‌کنایه زدن به حساسیت‌های رژیم خود به خود انگار به این آثار داستانی حقیقت می‌داد. به دلیل رفتار بی‌خردانه‌ئی که سانسور رژیم داشت، مردم هم نسبت به این مسائل حساس شده بودند. آنچه فراموش شده بود طفلک خود داستان بود.

چرا در آثار آن دوره همه چیز را به صورت تمثیلی می‌بینند؟

به خاطر اینکه آن آثار به دلیل نوع شکل گرفتن‌شان فاقد واقعیت زمانی و مکانی هستند. یعنی در زمان‌های نامشخصی می‌گذرند و در مکان‌های نامشخصی شکل می‌گیرند. بنابراین دور می‌شوند از حقایق روز و واقعیت‌های زندگی. اما فیل در تاریکی را که حالا نگاه می‌کنید، می‌بینید که یک تصویر موحشی از آن جامعه به دست شما می‌دهد که راستی راستی ترسناک است. تأکید و تکیه‌ی این کتاب بر این است که یک جوهری واقعیت برهنه‌ی آن دوره را انعکاس دهد.

انگیزه‌ی اصلی را برای نوشتن این کتاب را در دو بخش فرمودید. بخش اول کشف حقیقت. داستان پلیسی، معمولاً، بر این اسلوب است که واقع‌ئی اتفاق

می‌افتد و به صورت بطئی، قهرمان داستان به حقیقت دست پیدا می‌کند. خواننده‌ی همراه با قهرمان در طول داستان به حقیقت واقعه پی می‌برد. مسئله‌ی که فرمودید، مسئله‌ی معرفت، با قهرمان داستان در تضاد نیست؟

تصوّر بیرونی امروزه متأسفانه به دلیل اینکه دور شده‌اند از حقیقت معرفت اینست که فکر می‌کنند مقوله‌ی معرفت یک چیز بسیار بسیار محترمی است که باید بالای بلندترین تاقچه بگذارند و به آن نگاه کنند. اما زندگی هر جوری باشد مهم نیست. معرفت از زندگی روزمره، از لحظه‌ی که درش سر می‌کنید، رفتار می‌کنید، فکر می‌کنید، عمل می‌کنید جدا نیست. این تصوّر، تصوّر اشتباهی است که معرفت دور از شیوه‌ی زندگی شماست. در شیوه‌ی زندگی، در درون لحظه‌ی شماست که معرفت متجلی می‌شود. معرفت جدای از حرکات روزمره‌ی آدمیان نیست. اگر شما صاحب معرفت باشید در هر نفسی که می‌کشید نحوه‌ی سلوک شما با جهان معرفت آمیز است. برای اینکه می‌دانید که هر عمل جزائی دارد، انعکاسی دارد و انعکاسش هم به خودتان برمی‌گردد.

وقتی که در پایان فیلم در تاریکی قهرمان داستان، که یک آدم خیلی معمولی است، کشف مهمی می‌کند، کشفی ساده اما با اهمیت، فکر می‌کند که زندگی سلسله‌ی از مشکلات است که شما دانه دانه کشفش می‌کنید، بعد یک مشکل جدید پیش می‌آید؛ وقتی که آن مشکل را حل کنید خود آن یک مشکل تازه‌ی بی‌وجود می‌آورد و همین جور تا ابد ادامه دارد — شما خواننده هم متوجه می‌شوید که پرده‌ی از روی یک راز زندگی کنار رفته. وگرنه شما زندگی می‌کنید بدون اینکه متوجه باشید، آقا جان، دارید عمر خودتان را با حل مشکلات بی‌ارزش تلف می‌کنید. این نشانه‌ی غفلت است. غفلت نقطه‌ی مقابل معرفت است.

هزینه‌ی سنگینی هم می‌دهد. قهرمان ما، حسین امین، برادرش را از دست می‌دهد.

خب، آره. یک چنین غفلتی وجود دارد. اتفاق می‌افتد که تعیین‌کننده است و هیچ وقت جبران نمی‌شود. مرگ از آن چیزهای جبران‌ناپذیر است. خب، این خودش یک نوع سلوک به شمار می‌رود. به قول آندره مالرو، مرگ زندگی را به

سرنوشت مبدل می‌کند. اما آن چیزی که به دست می‌آید یک دستاورد مهمی‌ست برای یک آدم عادی. از این به بعد آدم می‌تواند مطمئن باشد که جلال امین با چشم و گوش بازتری زندگی می‌کند.

انگیزه‌ی دوم از نوشتن کتاب عکس‌العمل نسبت به جریان جامعه‌ی داستان‌نویس ایران بوده؛ داستان‌هایی که عموماً اجتماعی بود و بی‌مکان و بی‌زمان روایت می‌شد. و سانسوری که در آن زمان وجود داشت انگیزه‌ی دامن زدن به اینجور داستان‌ها بود و اگر شاخ و برگ داستان‌ها را کنار بزنیم با داستان‌پردازی‌های بی‌مایه و ضعیف مواجه می‌شویم. دلیل اقبال به این داستان‌ها چی بود؟

مردم را می‌توانید از لحاظ سیاسی به یک مقولاتی حسّاس بکنید و با آن حسّاسیت مقاصدتان را پیش ببرید. اصلاً احزاب سیاسی کارشان همین است.

داستان‌نویسی ایران گرفتار احزاب سیاسی بود؟

شاید درست‌تر باشد بگوئیم سیاست‌زدگی. اکثر نویسنده‌ها، تمایلی چپ داشتند یا وانمود می‌کردند چپ‌اند، چون چپگرایی مد روز بود، و وانمود می‌کردند که دارند مبارزه‌ی سیاسی می‌کنند. حتی اگر سازمان امنیت نمی‌رفت سراغ‌شان بی‌خبر می‌رفتند سفر یا در خانه خودشان را حبس می‌کردند بعد شایع می‌کردند که ما را گرفته بودند. برای اینکه اسم در بکنند. یک چنین چیزهایی را ما شاهدش بودیم. اما اینها به نظر من مسائل عرضی است. این چیزها نباید ما را غافل بکند از حقیقت. واقع این است که یک اتفاقی در تماس ما با غرب رخ داد که در این تماس چیزهایی از دست رفت و آن، هم به شرایط تاریخی و محیط اجتماعی ایران ربط داشت، هم به مسئولیت روشنفکران و هم به بی‌اطلاعی جامعه‌ئی که نمی‌دانست در جهان بیرون چه می‌گذرد. جامعه‌ی ایران در دوره‌ی قاجاری یک جامعه‌ی بسته‌ی تقریباً خودکفا بود. حصار کشیده شده بود که فکرهای تازه وارد نشود. در استبداد نسبتاً طولانی ناصری قدغن بود که کتاب‌های حاوی روش‌های علمی یا بینش فلسفی مغرب زمین به فارسی ترجمه

شود. ترجمه‌ی کتاب گفتار دکارت با مخالفت متعصبان روبه‌رو شد و گفته می‌شود نسخه‌هایی از آن سوزانده شد. وقتی که مسائل و مشکلات در جامعه پیش آمد، ناچار فکرهاى تازه که نیاز به آن به وجود آمده بود، باید وارد می‌شد. بخصوص وقتی که ما با روسیه درگیر شدیم و طی چند جنگ شکست خوردیم و شهرهای بسیار آباد و مهم در شرق ایران را از دست دادیم، مجبور شدیم که پای قراردادی را امضا کنیم که اسباب سرافکندگی ملی بود. قرارداد منحوسی بود، آره، اما نشان می‌داد که ایران از کاروان پویای جامعه‌ی جهانی عقب افتاده؛ بخصوص در زمینه‌ی تکنولوژی بکلی ناآگاه است و این بی‌اطلاعی دارد سبب می‌شود که بیازد به دنیا. تکنولوژی جدید خودش را با توپ و تفنگ و مسائل ناشی از آن نشان داد. اولین بار در جنگ چالدران وقتی که شاه اسماعیل با سپاه عثمانی روبرو شد، آنها توپ داشتند و شاه اسماعیل با شمشیر و تبرزین می‌جنگید. عکس‌العملش این بود که این جوانمردانه نیست که با توپ بزنند؛ اگر مردند بیابند با شمشیر و تبرزین بجنگند. وقتی که به دوره‌ی قاجاریه رسیدیم مشکلات خیلی دامنگیر شده بود و ایران ناگزیر شد مستشار نظامی استخدام بکند و نظام تشکیل بدهد. کلمه‌ی «نظام» برساخته‌ی قائم‌مقام است. برای اینکه دیده بود سپاه روسیه چه طور با نظم جلو می‌آمد و گوش به زنگ فرامین فرماندهان‌شان بود. به خلاف سپاه ایرانی که می‌رفتند جلو و برمی‌گشتند و جنگ‌های نامنظم می‌کردند. شیوه‌ئی که سابقه‌ی کهن داشت و در رساله‌هایی مثل آداب الحرب والشجاعه از آن به کثرت و فرّ یاد شده. ایران مواجه شد با یک مشکل کم‌وبیش غیر قابل حل. افرادی که می‌آوردند برای تشکیل نظام، آدم‌های تربیت نشده، بی‌سواد و بکلی پرت بودند که با زندگی بومی قضا قورتکی خو گرفته بودند و انضباط نمی‌پذیرفتند. آموزش اینها نه تنها دشوار بود بلکه تقریباً غیرعملی بود. از طرفی تدارک دیدن برای ساختن توپ و تفنگ به لحاظ فسادى که در حکومت حاکم بود خیلی موفقیّت‌آمیز از کار در نیامد. ما زمینه‌ی لازم برای این فن‌آوری را نداشتیم. ایران نه تنها حالت تهاجمی که حتی حالت تدافعی خودش را هم از دست داد. اینکه عده‌ئی می‌گویند در این

دویست ساله ایرانی به هیچ جا تجاوز نکرده و پیش قدم جنگ نبوده نیمی از آن درست است. چون ناتوان بودیم آن روحیه را نداشتیم. وقتی که توانا باشید روحیه مبارزه هم به وجود می آید. گزارش غم انگیزی وجود دارد از سرپرست اولین محصلینی که قائم مقام به انگلیس فرستاد تا آموزش علوم امروزی ببینند. سرپرست انگلیسی آنها شکایت می کند که این جوان ها خواندن و نوشتن فارسی را نمی دانند و به خاطر همین نقص، آموزش زبان انگلیسی و آموزش حرفه به آنها دشوار شده است. می بینید که اعزام محصل به خارج از کشور هم مشکلات خودش را داشت و گره از کار باز نکرد. ما مجبور بودیم که بین دو قدرت آن دوره، که قدرت های موحش و عالم گیر بودند، از یک طرف انگلیسی ها و از طرف دیگر روس ها، یک بازی موازنه بکنیم که این بازی هیچ به نفع ما نبود. بازی الاکلنگ بود. گاه این و گاه آن سر ما سوار بود. وقتی که ما وارد دوران جدید شدیم، که از آن به مدرنیزم یاد می کنند، روشنفکران فکر کردند نجات کشور به ورود ایران به عصر فناوری وابسته است. مملکت باید بازسازی می شد. تصاویری که از دوران قاجاری وجود دارد، تصاویر مثلاً از دهات یا شهرها یا حتی تهران در اواخر دوران قاجاری، بسیار رقت انگیز است. دریغ حتی از یک خیابان. وقتی باران می آمد تا زانو توی گل فرو می رفتید. مملکت نیاز به تجدید حیات داشت. چاره ئی نبود. اگر می خواستید به عنوان کشوری که هزاران سال وجودش را حفظ کرده بود و وابسته بود به وحدت اقوامی که در آن زندگی می کردند و فرهنگ متعالی که به وجود آورده بودند، چاره ئی نبود که دنباله رو جهان جدید شوید. یعنی فن آوری را وارد مملکت کنید. اما خود این بسیار مشکل زا بود. با یک جامعه ی بسته ی محافظه کار روبرو بودید. یک نیروی مذهبی بزرگ و قدرتمند مخالف این بود که این مدرنیزم در ایران پیاده بشود. چرا؟ چون فکر می کرد همراه با مدرنیزم اعتقادات عمومی هم دستخوش تحوّل خواهد شد. ایمان مذهبی مردم خواهد شکست. به هر حال هر حرکتی بهائی دارد. بهائی مدرنیزم هم یک مقدر آشفته گی های مربوط به فکر است که باید بپذیرید و برای آن راه حل پیدا کنید.

این آشفتگی‌ها تا کی ادامه داشت؟

آثاری که در دوره‌ی مشروطه نوشته شدند مثل مسالک‌المحسنین و سیاحتنامه‌ی ابراهیم بیگ را ایرانی‌هایی نوشتند که بیرون از مرزهای آن دوره‌ی ایران زندگی می‌کردند. دسترسی به فکرهای جدید داشتند و با آثار داستانی غرب و نقش آن در تحوّل جامعه آشنا شده بودند. سیاحتنامه‌ی ابراهیم بیگ در خارج از ایران نوشته و منتشر شد. مسالک‌المحسنین هم همین طور. در داخل ایران چنین چیزهایی وجود نداشت. جرأت نداشتند وضع موجود را زیر سؤال ببرند. اجازه بهشان داده نمی‌شد؛ هم نیروهای مذهبی و هم حکومت. تکفیر می‌شدند. سیاحتنامه‌ی ابراهیم بیگ اتفاقاً تاریخش بامزه است، بروید بخوانید. وقتی که این کتاب مخفیانه وارد ایران شد، چون در مصر اگر اشتباه نکنم اولین بار چاپ شده بود، روشنفکرهای فاضل آن دوره همه طلبه بودند و درس مذهبی می‌خواندند. آنها یواشکی این کتاب را می‌خواندند. کتاب فضاحت‌های جامعه‌ی آن روزی را نمایش می‌داد. دور هم جمع می‌شدند و قرار داده بودند که اگر آدم غریبه‌ئی مدّعی شد چرا این کتاب ضالّه را می‌خوانید، ما باید به او بگوئیم که: «می‌خواهیم ببینیم که چی نوشته تا به او بتوانیم پاسخ بدهیم.» کتاب نسخه‌هایش خیلی کم بود و دست به دست می‌گشت. محفل‌های مخفیانه در خانه‌هایی تشکیل می‌شد که در آن علاقه‌مندان جمع می‌شدند و کتاب را یک نفر می‌خواند و بقیه گوش می‌کردند. این آثار متعلق به ایرانی‌های خارج از مرز ایران بود که حالا دیگر شهر و کشورشان متعلق به ایران نبود. اما هنوز فرهنگ ایرانی در آنجا تسلّط داشت و اینها با فرهنگ ایران بار آمده بودند. جوهر فرهنگ ایرانی را که شناخت است در این آثار می‌بینید. مقصود این فرهنگ که اخلاق است قوه‌ی محرّکه‌ی این آثار شده است، منتها سازش داده شده است با نمایش جمعی فساد در تمامی سطوح جامعه به قصد پالایش آن.

وقتی در ایران مشروطه شد، نویسندگان که فضای بازتری نسبت به گذشته پیدا کرده بودند، فکر می‌کردند که حالا می‌توانند با آزادی عمل بنویسند و دیگر تعهدی نسبت به رعایت جوهر فرهنگ ایران در آثارشان ندارند. به دلیل

فضای جوش و خروش کارکرد ادبیات داستانی هم سیاسی شد. اما یک عیب بزرگ که کمتر به آن توجه شده بود، خودش را نشان داد. گذشته از اینکه دور می‌شدند از جوهر فرهنگ ایرانی که شناخت است، به دلیل دور بودن‌شان از فرهنگ جهانی، از قواعد داستان‌نویسی هم بی‌اطلاع بودند. گلستان سعیدی خوانده بودند و آثار دراماتیک منظوم مربوط به گذشته را خوانده بودند، اما این آثار را وافی برای مقصودشان نمی‌یافتند. تقلیدشان منحصر بود به آثار میرزا فتحعلی آخوندزاده و زین‌العابدین مراغه‌ئی. گز نکرده پاره کرده بودند و حالا جامه تنگ و بی‌اندام شده بود.

چیزی که اسمش را بدشانسی می‌توان گذاشت هم مؤثر بوده است در بار نگر رفتن درخت داستان‌نویسی. تنها رمان عبدالله بهرامی در دهه‌ی اوّل هزار و سیصد نوشته شد که در آن اوضاع اواخر سلطنت احمدشاهی، ویرانی و تباهی و فساد عمومی جامعه‌ی آن روز ایران، انعکاس پیدا کرده بود. احتمالاً نمای سیاهی که رمان از جامعه‌ی ایران نشان می‌داد فرصت نداد که در عصر رضاشاهی چاپ شود. حرف در آن روزگار این بود که جامعه به شور و نشاط و امید برای نوسازی کشور احتیاج دارد. هنگامی که رمان در ۱۳۲۴ یا ۱۳۲۵ از چاپ درآمد دیگر برای تأثیرگذاری دیر بود. همچنان‌که پیش از این گفته شد، عبدالله بهرامی در اداره‌ی تأمینات ساعات فراغتش را می‌نشست و کتاب رمان می‌خواند. یک موردش را خودش اسم می‌برد که داشته رمان امیل زولا را می‌خوانده. حالا که به صحنه‌های ابتدائی رمان بهرامی دقت می‌کنیم حدس می‌زنیم که آن رمان امیل زولا احتمالاً ژرمنال بوده است. تصویر سیاهی که رمان او از فقر و فاقه و درماندگی از همان آغاز به ما می‌دهد این حدس را تقویت می‌کند. برای اوّلین بار یک نویسنده‌ی آشنا به رمان، یک اثر ناتوالیستی خلق کرده بود که بکلی نادیده ماند و تأثیری را که می‌توانست داشته باشد به دلیل چاپ شدن در زمان نامناسب از دست رفت. بعدها که کارگزاران قلم وابسته به چپ خواستند در زمینه‌ی ناتوالیسم بنویسند تا فقر و فاقه را منعکس کنند عملاً کارشان ناموفق از آب درآمد. بله، داستان‌نویسی ایران از غفلت‌ها هم صدمه خورده است.

در دورانی که شما شروع به کار کردید، وضعیت چه طور بود؟

جامعه‌ی ایران که وارد دوران مدرنیسم شد، یک طبقه‌ی متوسطی شکل گرفت که بیش‌تر آنها کارمندان بودند. کسانی که دست‌شان به دهن‌شان می‌رسید و فراغت داشتند که کتاب بخوانند. نویسنده‌هایی پاسخگوی این نیاز شدند؛ کسانی مثل حجازی. محمد حجازی به نظر این‌طور می‌آید که دارد اخلاقی می‌نویسد. اما جوهر اخلاق ایرانی را که وابسته است به معرفت پست و بازاری می‌کند. در حدّ داستان عبرت‌آمیز آن را تنزّل می‌دهد. جوهر اخلاق در آثارش وجود ندارد بلکه تبدیل می‌شود به یک نوع ساده‌انگاری از مقوله‌ی اخلاق که عبرت گرفتن از سرنوشت دیگران است و تنزّل و وظیفه‌ی داستان تا این حدّ. اصول داستان‌نویسی در آثار حجازی با ناتوانی همراه است. به رغم اینکه در اروپا تحصیل کرده بود و به رغم اینکه اولین داستانش را در فرانسه نوشته بود اما بضاعتش در مسائل داستانی اندک است. می‌خواهد ملودرام بنویسد، شبکه‌ی حوادث بچیند، اما آن توانائی که اینها را در یک قالب داستانی عرضه کند ندارد. تازه در این کار هم فاقد ابتکار لازم است. تغذیه از گوینو و جیمز موریه می‌کند. وقتی که می‌رسیم به نیمه‌های دورانی که مدرنیسم شروع می‌شود کسانی مثل صادق هدایت و سعید نفیسی وارد میدان می‌شوند. خصیصه‌ی غالب در سعید نفیسی روزنامه‌نویسی بود. صادق هدایت داستان‌گوی خوبی‌ست؛ با فرهنگ داستان‌نویسی اروپا آشناست. ممکن است مثل آقای مجتبی مینوی زبانش را شلخته بیابید، اما آن توانائی روایت که در اوست و از زبان زنده‌ی روز کمک می‌گیرد، داستان‌های او را جذاب می‌کند. برای دوره‌ی او که اصلاً چنین چیزهایی وجود نداشت، آثار درخشانی‌ست. تازگی من قصه‌ی گل ببو را در مجموعه‌ئی که آقای مدرس صادقی از صادق هدایت فراهم کرده دوباره، بعد از ده‌ها سال، خواندم — قصه‌ئی در نهایت قوّت و پاکیزگی و تسلّط و حسّاسیت. ولی مشکل هدایت مشکل شخصی است. تمایلات شخصی او در داستان‌ها انعکاس پیدا می‌کند و این تمایلات داستان‌ها را به سمت و سوئی می‌برد که گاه به فکر داستان تحمیل شده است. بوف کور بسیار خوب نوشته

شده و پاسخگوی مشکلی است که هدایت با آن دست به گریبان بود. اما این اثر درخشان مشکلی از داستان نویسی ایران حل نمی‌کند. نه تنها حل نمی‌کند که منحرفش می‌کند. تا سالها تبلیغ می‌شد که باید مثل بوف کور نوشت. مسائل هدایت مسائل شخصی بود نه مسائل عموم ملت ایران. از لحاظ ساختمان رمان هم راه حل هدایت در بوف کور تجربه‌ی درخشان اما محدودی است که نمی‌تواند الگوی همگانی برای داستان نویسی ایرانی بشود.

در زمانی که باید نطفه‌ی داستان بسته می‌شد و باید اصول داستان نویسی رعایت می‌شد تا نمونه‌هایی از رمان داشته باشیم که بتواند پایه‌ی داستان نویسی ما قرار بگیرد، به راه‌هایی رفتیم که آن راه‌ها پرت و انحرافی بود. این انحراف به انحراف مختلف ادامه پیدا کرد. چرا؟ چون به جای پرداختن به داستان، داستان نویسی را وسیله‌ی مقاصد و نیات خودمان کردیم. وقتی وارد سالهای ۴۰ و ۵۰ شدیم مسائل سیاسی شد پوشش این کمبود اساسی. از استثناهایی اگر بگذریم، همچنان ناتوان از نوشتن داستان بودیم. راه‌حل‌هایی پیدا کردیم برای اینکه طرف نشویم یا مسائل روز، طرف نشویم با شخصیت‌های زنده، طرف نشویم با مکان‌ها و زمان‌ها و طرف نشویم با قواعد و اصول. در نتیجه، داستان نویسی را دور زدیم و آن را دور کردیم از حقیقتش. و خودمان هم دور شدیم از آن.

وقتی بود که من نقد کتاب می‌نوشتم. آخرین نقدی که نوشتم برای یکی از شماره‌های جُنگ اصفهان بود که اختصاص داشت به داستان. آخرین نقد کوتاها را به این بهانه نوشتم. در این شماره‌ی جُنگ دو داستان چاپ شده بود، یکی از غلامحسین ساعدی و یکی از اسماعیل فصیح. هر دو به کلی ذهنی، خارج از حوزه‌ی واقعیت‌های جامعه، تمثیلی و گمراه درباره‌ی عروسی و عزای این زندگی. در نوشته‌ام این پرسش را مطرح کردم که «داستان نویسی دارد به کجا می‌رود؟» و نوشتن نقد را متوقف کردم. دیدم نوشتن نقد، با این نوع آثار، یک نوع همراهی با جریان متقلبی است که شما با آن همراهی ندارید. این آثار نمایشگر یک دوران انحطاط است. اما کارنامه‌ی یک دوران نیست. خب، اینها باعث

شده بود که عکس‌العمل من، هم شخصی باشد هم مربوط به دوره. عکس‌العمل شخصی من این بود که داشتم واکنش نشان می‌دادم به آثاری که درآمده بود. نوشتن نقد را متوقف کرده بودم برای اینکه این آثار ارزش نقد کردن نداشت. می‌خواستم نسبت به دوره‌ام واکنش نشان بدهم. فیل در تاریکی همه‌ی آن کمبودهایی را که در داستان‌نویسی ایران وجود داشت برجسته می‌کند و به شما می‌دهد. در عین حال ژانری را انتخاب کردم که ضد ادبیات است؛ ضد آن چیزی که در آن دوره ادبیات تلقی می‌شد. دیگر پوشش ادبی یا مقاصد به اصطلاح مترقیانه برای گمراه کردن خواننده و استتار ناتوانی‌های نویسنده در بیان داستانی در میان نیست. باز است و روراست. شما می‌توانید ببینید که این قلم آیا توانا هست در بیان داستان یا توانا نیست. نوشتنش برای من فوق‌العاده جذاب بود. رفتم شمال، محمود آباد، ویلائی اجاره کردم در یک مجموعه‌ی و خودم را حبس کردم در آنجا. شروع کردم به نوشتن. پنج روزه این رمان نوشته شد و بدون هیچ تغییری یکی دو هفته‌ی بعدش در یک نشریه سریالی چاپ شد. داشتم دهن‌کجی می‌کردم به آن موقعیتی که در آن نویسنده‌هایش برای خود مقام و منزلت واهی درست کرده بودند. یکی دو سال بعد بود که به صورت کتاب منتشر شد.

دست‌نویس اول بی‌ویرایش را چاپ کردید؟

بله. وقت‌هایی هست که معجزه رخ می‌دهد. آن چیزی که از وجود شما، درون شما و ناخودآگاه شما بیرون می‌آید به دلیل انرژی‌هایی که همراه دارد و حس می‌کنید درست حرکت می‌کنید و به نیاز دوره‌ی خودتان پاسخ مناسب می‌دهید، همه‌ی اینها کمک می‌کند چیزی یکپارچه را خلق کنید. در رمان هزاران اجزاء در هم تنیده می‌شود برای اینکه یک ساختار بوجود بیاید. رعایت اجزاء، درست بودن، سر جا قرار گرفتن‌شان و مناسبت‌شان به اشراف خاصی نیاز دارد. همه‌ی اینها درجا صورت گرفت. بخصوص یادم هست که وقتی صحنه‌ی مرگ حسین را می‌نوشتم، که برادرش می‌آید و مواجه می‌شود با جسدش و کارآگاه

شیرازی او را در آن حالت وحشتناک پیدا می‌کند که در برهوت برف زانو زده و حالی اش نیست که چه دارد می‌گذرد و در کجاست - به کلی مدهوش است - وقتی که می‌نوشتم در کنار دریا بودم. فوق‌العاده پریشان‌کننده بود برای من. فوق‌العاده انرژی شدیدی از من گرفته بود نوشتن تا آن جا، مخصوص نوشتن این صحنه. رفتم کنار ساحل. سر شب بود و قدم می‌زدم. روز پنج‌شنبه بود و مسافرهائی برای آخر هفته آمده بودند. تا پیش از آن ویلاهای بغلی من خالی بود و فقط من آنجا بودم. رفتم یک نیم ساعتی قدم زدم و کمی هوا به سرم خورد و آرام‌تر شدم. کلید انداختم وارد ویلاي خودم شدم. وقتی وارد شدم دیدم که من آنجا روی تخت خوابیده‌ام و احتمالاً مُرده‌ام. یک خانگی آن طرف من دراز کشیده است. یک لحظه پشتم را دادم به دیوار از حیرت. پس زندگی تمام شده بود و من حتماً روح هستم و آن هم جسم و جسد من. همه‌اش شاید چند ثانیه طول کشید. مرد خوابیده بود، زن حضور یک آدم غریبه را احساس کرد، سرش را بلند کرد. هم تعجب در چشمانش بود و هم فهم این قضیه که من اشتباهی وارد اتاق شده‌ام. از نگاه او بود که من متوجه اشتباه خودم شدم. خیلی آهسته زیرلبی طلب بخشش کردم. گفتم ببخشید. و در را یواش باز کردم تا مرد خوابیده بیدار نشود. با چه حالی از اتاق بیرون رفتم! اتاق را عوضی رفته بودم و اتاق بغلی اتاق من بود. این واقعه باعث شد که من آن شب اصلاً نتوانم کار کنم. مغزم زیر بحران بود. آن واقعه یک علامت هشدار بود. باید شعله‌ام را پائین می‌آوردم تا انفجاری صورت نگیرد. پس آن شب را استراحت کردم. در نتیجه فردا برای اینکه جبران وقت از دست رفته را بکنم، مدت بیشتری کار کردم. آن واقعه کاملاً نشان می‌داد که در چه موقعیت بحرانی داشتم داستان را می‌نوشتم. هیچ یک از کارهای دیگر من به این صورت شکل نگرفت.

زبان داستان یکدست است. سعی کرده‌اید از هرگونه خرج کردن ادبی پرهیز

کنید. تعمد داشتید زبان ساده انتخاب کنید؟

اصلاً ضد ادبیات منظور بوده. هم آن ژانر ضد ادبیات است و هم کاری که

می خواستم بکنم ضد ادبیات بود. ضد ادبیات دوره‌ی خودم می خواستم کار کنم. وقتی که می آید و درست هم می آید، همه چیز سر جای خودش است و درست است. من می گویم موهبت. دیگران می گویند بخت و اقبال یا تصادف و شانس. همه‌ی اینها بود و نبود.

یکی از جذایب‌های زبانی فیل در تاریکی لهجه است. مخصوصاً دولهجه؛ یکی نیکلا که لهجه‌ی ارمنی دارد و یکی سعدی که لهجه‌ی شیرازی. این دو خیلی دل‌نشین‌اند. این دو را از قبل فکر کرده بودید؟ آماده کرده بودید؟

نه.

در حین نوشتن به آن رسیدید؟

هم اقتضای کاری که می‌کردم بود و هم عکس‌العمل نسبت به ادبیات داستانی دوره، و آن گفت‌وگوهای که در داستان‌های آن دوره معمول بود. غالباً نویسندگان پرهیز داشتند که گفت‌وگوها را چنان که در محاوره معمول است بنویسند و همچنان به صورت کتابی می‌نوشتند. فکر می‌کردند خواننده‌های خودشان را از دست می‌دهند وقتی گفت‌وگو را طوری که بیان می‌شود انعکاس بدهند. تا حدودی حق داشتند. رسم‌الخط زبان فارسی خواندن دیالوگ‌های شکسته را دشوار می‌کند. پیش‌زمینه‌ی نیاز است که یک مقدار چشم‌ها عادت کند به کلمات شکسته.

تا مدت‌ها همه فکر می‌کردند که مقوله‌ی دیالوگ‌نویسی یعنی شکستن کلمات. هیچ‌کس این تصوّر را نداشت که زبان محاوره از نحو خاصی پیروی می‌کند که با نحو نوشتاری متفاوت است. نحو نوشتاری ساختار مورد قبولی دارد از لحاظ دستور زبانی؛ فاعل در آغاز جمله است، انتهای جمله به فعل ختم می‌شود و اجزاء جمله بین فاعل و فعل به ترتیب و تناسب قرار می‌گیرد. در زبان فارسی فقط این حاکم نیست. چرا که وقتی آثار قدما را می‌خوانیم می‌بینیم که به موسیقی پایبند است. موسیقی‌ست که شکل جملات را و تأکیدات را مشخص می‌کند و فضا و نوع بیان و مضمون به شما امکان می‌دهد که به چه نحو بگوئید و بنویسید. زبان معیاری

که از قاعده پیروی می‌کند برای مقاله‌نویسی مناسب‌تر است تا برای داستان‌نویسی. به هر حال وقتی که شکستن دیالوگ‌ها ریزه‌ریزه باب شد، بخصوص توسط جوان‌ها که جرأت و جسارت و دلیری بیش‌تری نشان دادند و هنوز صاحب خواننده‌های ثابتی نشده بودند که رعایت حال آنها را بکنند و نویسنده‌های مشهور و محبوبی نشده بودند که مواظب شهرت و محبوبیت‌شان باشند، به خودشان اجازه دادند که کلمات را بشکنند. اما فقط شکستن کلمات ما را نزدیک نمی‌کند به زبان دیالوگ یا زبان محاوره. زبان محاوره از یک نحو خاصی پیروی می‌کند که رعایت آن نحو به دیالوگ شکل می‌دهد و آن را برای هر شخصیتی مناسب می‌کند. بعدتر حتی ایراد گرفته می‌شد که در فلان داستان دیالوگ در بعضی جاها با کلمات شکسته آمده و در بعضی جاها کلمات شکسته نشده. صرفاً شکستن کلمات نیست. شخصیت در هر موقعیتی می‌تواند کلمات را درست ادا کند یا باید درست ادا کند و بعضی از کلمات را می‌تواند شکسته ادا کند یا باید شکسته ادا کند. بعضی جاها هست که همان کلماتی که درست ادا کرده در جای دیگر شکسته ادا می‌کند. همی اینها به موقعیت و فضای داستان و نوع شخصیت بستگی دارد که نحو چه جوری پیاده و ادا بشود. اما ویراستاران انتشاراتی‌ها فکر می‌کنند که یکدستی و هماهنگی یعنی بی‌فکر رج زدن.

به گمانم دل پُری دارید از ویراستاران انتشارات؟

طفلک ویراستاران! من دل پُر از جامعه‌ی فرهنگی‌ام دارم که این طفلکی‌ها را پرورده. آنها انعکاس‌دهنده‌ی خواست منحط و بلکه بی‌اطلاع یک جامعه‌ی مسلط فرهنگی هستند. تقریباً کمتر کسی می‌توانید در میان کارگزاران فرهنگی پیدا کنید که تحوّل زبان داستانی را طی این صدساله بدانند یا به تنوع آن هم از لحاظ سبک صاحب‌قلمان و هم فضای کار آشنا باشد یا این نکته‌ی بدیهی، بلکه ابتدائی، را متوجه باشد که بافت زبان داستانی با بافت زبان مطالب غیر داستانی تفاوت دارد— و اصلاً اگر بدانند که بافت زبان داستانی از کیفیت ترکیب می‌آید که از طریق آن زبان روایت شکل می‌گیرد.