مصاحبه با فیروز زنوری جلالی (نویسنده)

دنیای خاکستری

فیروز زنوزی جلالی از نویسندگان نسبتاً پرکار بعد از انقلاب است. تاکنون مجموعه‌های «سالهای سرد»، «روزی که خورشید سوخت»، و «خاك و خاکستر» از او به چاپ رسیده است. علاوه بر آن داستانهای زیادی از او در مجلات مختلف خوانده‌ایم.

جلالی با درجه ناخدایی در نیروی دریایی ارتش جمهوری اسلامی خدمت می کند. او علاوه بر کار داستان‌نویسی گاهی نیز دست به کار ساختن فیلم می‌زند. در شهریور ماه سال جاری دو تن از اعضای مجله جلسه نقدی بر آثار او در حضور خودش برگزار کردند. از آنجا که خصیصهٔ این گونه جلسات ایجاب می کند حرفها به درازا کشید و نتیجهٔ آن مصاحبه‌ای شد با حجم حدود بیست صفحه که مسلماً چاپ متن کامل آن امکان‌پذیر نبود، بنابراین به اجبار حرفها را خلاصه کردیم و نتیجه چیزی است که اکنون پیش رو دارید.

لحن خاص صحبتها اقتضای اجتناب‌ناپذیر مقولهٔ نقد است و هدف کار چیزی نیست جز مشخص کردن بعضی مشکلات کارهای یك نویسنده برای هرچه پیراسته‌تر کردن آثار بعدی او.

● گفتگوی امروز شاید تا اندازه‌ای با گفتگوهای متعارف مطبوعات تفاوت داشته باشد. اعتقاد ما این است که نقدی هر چند منصفانه به قضاوت اثری ادبی پرداخته باشد، باز هم به نوعی یك طرفه به قاضی رفته است. چرا که نویسنده مستقیماً امکان جوابگویی به نکات مطرح شده در نقد را پیدا نمی کند؛ اما اگر در فرصت مناسبی منتقد و نویسنده کنار هم بنشینند و حرفهایشان را رو دررو بزنند، نتیجهٔ بهتری عاید کار نقد می‌شود. به همین خاطر سعی داریم این جلسه قبل از اینکه مصاحبه باشد بیشتر به گونه‌ای نقد ادبی نزدیك شود. چنانچه موافق باشید برای شروع بحث با توجه به اینکه شما تا به حال قالب داستان کوتاه را برای نوشتن انتخاب کرده‌اید، تعریفی از داستان کوتاه برایمان بدهید.

■ بحث را از جای مشکلی شروع کردید. واقعیت آن است که به رغم آنکه در محافل فرهنگی در مورد داستان و تعاریف آن بسیار صحبت شده هنوز تعریف مشخص و کاملی از داستان کوتاه نداریم، حتی تعاریف ناقصی هم که ارائه شده‌اند همیشه مصداق ندارند. در موارد بسیاری می‌بینیم که بعضیها معتقدند همین‌قدر که نوشته‌ای احساسی را برانگیزد کافی است که اسم داستان روی آن بگذاریم. من فکر می کنم این نظریه از ساده‌انگاری داستان سرچشمه می گیرد، چرا که نویسندگان این مطالب معمولاً تنها به این اکتفا می کنند که یك واگویهٔ درونی را به صورت جریان سیّال ذهن و در قالب یك سری تصویرهای پراکنده که گاه به گاه به گذشته می‌رود و برمی گردد در آورند و طرح ماجرایی که برای داستانشان انتخاب می کنند به هیچ وجه از استخوانبندی و چفت و بست لازم برخوردار نیست.

اما خود من در داستان کوتاه قویاً به وجود یك تنهٔ محکم و جذاب و همچنین گره‌گشایی و پایان تکان‌دهنده در کار معتقدم و بیشتر سعی می کنم این عناصر را در نوشته‌هایم به کار بگیرم.

● فکر نمی کنید کسانی که تخیل و حس برانگیزی را برای داستان کافی می‌دانند آن را در قالب رعایت شاخصهایی مثل مقدمه، بحران، کشمکش، و گره‌گشایی تصور می کنند. به عبارت دیگر نوشته‌ای که تمام این خصیصه‌ها را داشته باشد و در ضمن حس‌برانگیز هم باشد.

■ ببینید، اشتباه نشود. من آن‌چنان هم نسبت به اصول کلاسیك داستان‌نویسی مثلاً از سنخ آنچه که در مورد داستان کوتاه «گردنبند» نوشتهٔ موپاسان اعمال شده تعصب ندارم. اگر چه در داستان «گردنبند» مرز مراحل مختلف داستان کاملاً روشن است و در پایان هم ضربهٔ نهایی به خوبی به خواننده وارد می‌شود، ولی مدعی نیستم که اگر داستانی خارج از قولؤ «گردنبند» نوشته شد دیگر داستان نیست. فکر می کنم همه قبول داشته باشیم که در داستان نو این مراحل داستان (مقدمه، تنه، بحران، و...) در واقع زیر پوست داستان جریان دارند و از همین طریق است که واگویه‌ای درونی هم می‌تواند آن کشمکشها و اضطرابهای لازم را در خواننده ایجاد کند. اما نوشته‌هایی که در کشور ما بعضاً با تقلید از آثار ترجمه شده نوشته می‌شوند و تنها به پوستهٔ ظاهری این آثار توجه دارند و به واقعیتهایی که در زیر این پوست وجود دارد اعتنا نمی کنند، مورد مخالفت من هستند و نمی توانم آنها را قبول کنم.

● خود شما تا به حال سعی نکرده‌اید داستانی در قالب نو ـ با شکل صحیحش ـ بنویسید؟

■ اضطرابی که داستان نو برای خواننده‌اش ایجاد می کند از سنخ اضطرابهای موجود در جامعهٔ ما نیست و این هم به آن خاطر است که

دلمشغولیهای مردم غرب ـ که داستان‌نو به هر حال از آنجا آمده است ـ با دلمشغولیهای مردم ما فرق می‌کند. اگر آقای پروست خودش را در یك اتاق بدون روزنه محبوس می‌کند و روزهای متمادی در همین اتاق سعی می‌کند درونیات خود را بشکافد و روی کاغذ بریزد که نتیجه‌اش می‌شود «در جستجوی زمان از دست رفته»، نویسندهٔ ما تازه باید از اتاقهای دربسته بیرون بیاید و با گردش در میان مردم نوشته‌های خود را بارور کند. ضمن اینکه احساس می‌کنم ما هنوز در ادبیات کلاسیك و داستانهای رئالیستی خودمان آن‌قدر پیشرفت نکرده‌ایم که بتوانیم به شکلی وسیع به داستان‌نو رو بیاوریم. من گاهی احساس می‌کنم که ما در این سوی دنیا داریم در مورد مسائل فراموش‌شدهٔ آن سوی دنیا بحث می‌کنیم. نکته‌هایی که بحثهای داغ ما را ایجاد می‌کنند، شاید دیگر در آن سوی دنیا فراموش شده باشند. چهل و پنج سال از تاریخ انتشار «در جستجوی زمان از دست رفته» در اروپا گذشته است و ما حالا تازه داریم روی جلد اول و دومش بحث می‌کنیم، در حالی که شاید این مسئله در اروپا دیگر فراموش شده باشد.

● **مارگز** در یکی از مصاحبه‌هایش می‌گوید من وقتی می‌نشینم که بنویسم، این هدف را دنبال می‌کنم که بهتر از دیگران بنویسم. شما با چه هدفی می‌نویسید؟

■ خوب، طبیعی است که هر نویسنده‌ای حداقل سعی‌اش این باشد که در صورت امکان بهتر از دیگران بنویسد. این مسئله گاهی خودش را به این شکل نشان می‌دهد که نویسنده همواره سعی دارد از گذشته بهتر بنویسد. به عبارت دیگر پا بند آن حکم تقریباً کلیشه‌ای باشد که «همیشه آخرین کار تو باید بهترین کارت باشد». گاهی مثل بورخس دلم می‌خواهد با یك اسم مستعار بعضی از کارهای گذشته‌ام را ـ که خیلی برایشان سینه می‌زدم ـ نقد کنم و چیزهایی در ردشان بنویسم که آن سرش ناپیدا. به هر حال سعی بر این است که بهتر بنویسم. ضمن اینکه خیلی از کارهای چاپ شده را الآن که نگاه می‌کنم واقعاً تأسف می‌خورم.

● یك سؤال نسبتاً خصوصی، میان زنوزی نظامی و زنوزی نویسنده تضادی هست؟

■ طبیعتاً

● به چه صورت؟

■ ارتش برای خودش سیستم و شرایط مشخصی دارد. شما شرایطی را می‌پذیرید و با آن شرایط استخدام می‌شوید. در اینجا دیگر نمی‌توان عواطف و احساسات شخصی را در کار دخالت داد که البته طبیعی هم هست، چون بدون این خصیصه ارتش هماهنگی خاص خود را نمی‌یابد. اما در ارتباط با هنر و داستان شکل کار کاملاً برعکس است. یعنی تو دیگر خودت نیستی. یك سری احساسات تو را حرکت می‌دهند و از زندگی‌ات جدا می‌کنند. یعنی دقیقاً برای نوشتن لازم است که از شخصیت اصلی و فیزیکی خودمان جدا شویم و این همان تضاد بین کار نظامی و نویسندگی است. لازمهٔ نویسنده شدن جدا شدن از خود است، لازمهٔ فعالیت در امور نظامی توجه بیش از حد به خود.

● فکر می‌کنید نظامی بودن شما تا چه حد روی دیدگاههای شما در داستانهایتان تأثیر گذاشته است؟

■ شاید کمی خشك و منظبط به مسائل نگاه کرده‌ام و تاحدی از احساساتم دور شده‌ام. آدمهای داستانهای من اگر بخواهند خشونت بکنند به جای خودش حسابی خشونت می‌کنند. راستش خودم هم احساس می‌کنم خشونت در نوشته‌هایم خیلی جدی شده‌اند. چندی قبل یکی از دوستان دربارهٔ داستان «تنور» با من صحبت می‌کرد و می‌گفت فلانی آخر چرا آن بنده خدا (فرید) را انداختی توی تنور؟ من گفتم این آدم ظلم کرده بود باید مکافات ظلم را می‌دید. درست چیزی شبیه به آیین‌نامهٔ انضباطی ارتش. در مقابل هر خطا مطمئناً تنبیهی وجود دارد.

● حالا با توجه به نظامی بودن شما، می‌خواهم این مسئله را عنوان کنم که شخصیتهای داستانهای شما همیشه نسبت به وضع موجود نوعی احترام قایلند، احترام به معنای منقاد بودن و سر خم کردن در مقابل آنچه که هست.

■ منظورتان این است که آدمهای تسلیمی هستند؟

● تسلیم نمی‌توان گفت. همان‌طور که در ارتش هر کس رتبهٔ بالاتر از خودش را قبول دارد. اینها هم وضع موجود را پذیرفته‌اند. اگر عصیان هم می‌کنند عصیانشان ریشه‌ای نیست. در فکر تغییر نظام نیستند، فقط در حیطهٔ خاص خودشان حرکت می‌کنند. فکر نمی‌کنید این موضوع متأثر از خصلت نظامی شما باشد؟ یك فرد نظامی اگرچه بر افرادی فرمان می‌راند، از دیگری هم فرمان می‌برد، تصور نمی‌کنید این نوع رابطه روی

شخصیتهای داستانهایتان تاثیر گذاشته باشد؟

■ اتفاقاً همین قصهٔ «تنور» که مثال زدم درست عکس این مطلب را بیان می‌کند. یعنی آدمها، آدمهای منفعلی نیستند. آنها در شرایط خودشان دست به واکنش مناسب می‌زنند، واکنش معقولی که ما از آنها انتظار داریم. نمی‌دانم شما چه توقعی دارید؟

● ببینید، سید مراد هیچوقت در فکر برکندن ریشهٔ دزدی نیست، فکر آخرش این است که فرید را بکشد. او در واقع دندان اژدها را می‌کند، با خود اژدها کاری ندارد.

■ خوب، دانش و توان یك نانوا همین است. شما از او چه توقعی دارید؟ می‌خواهید یك شاطر که دارای تمام ویژگیهای خاص خودش است، مثلاً شمشیر بردارد و بشود سردار لشگر؟ این آدم یك درگیری با فرید دارد و وقتی که از گناهکاری و ظلم فرید مطمئن می‌شود به عنوان شاخصترین کاری که یك شاطر می‌تواند بکند، مرد را می‌گیرد و می‌اندازد توی تنور و در آخر ماجرا وقتی پسرك فرار می‌کند به جای اینکه اسم پسرك را صدا بزند، می‌گوید «آی مراد ـ کجا؟» یعنی فکر می‌کند اگر هم سن این پسر بچه بود باید همین کار را می‌کرد. حال اگر شما توقع دارید شخصیت من خارج از پوستهٔ شخصیتی و اجتماعی‌اش دست به عمل بزند، آن چیز دیگری است.

● در مورد تکرار بعضی مفاهیم در داستانهایتان چه نظری دارید؟

■ واضحتر بگویید.

● عناصری هستند که اصولاً جزو خصیصه‌های داستانهای شما شده‌اند و مدام تکرار می‌شوند. چیزهایی مثل عنصر خشونت ـ که خودتان به آن اشاره کردید ـ یا پرداختن به مرگ. همین طور یك نوع جبرگرایی هم در تمام آثارتان وجود دارد.

■ این کاملاً طبیعی است که هر نویسنده‌ای برای خودش دلمشغولیهایی داشته باشد. مسلماً هر کدام از ما نگرانیهایی داریم و بعضی چیزها به نظرمان جذابتر می‌آیند و خواه ناخواه این دلمشغولیها در کارهایمان هم خودنمایی می‌کنند. شاید خودمان هم توجهی نداشته باشیم، اما به هر حال این کار صورت می‌گیرد. قضیهٔ مرگ و قضیهٔ خشونت هم دلمشغولی من است. فکر می‌کنم یکی از بزرگترین مسائلی که آدمها با آن درگیر هستند همین مسئله مرگ است. من سعی کرده‌ام چیزهایی را که باعث ترس آدم از مرگ می‌شود در داستان «سالهای سرد» توصیف کنم، از آنجایی که شخصیت داستان می‌گوید: «من آنجا خوابیده‌ام...» تا جایی که دفنش می‌کنند و نهایتاً هم کار به قول شما به نوعی جبر می‌رسد که شخصیت داستان درمی‌یابد تمام زمین به گورستانی مبدل شده است. در اینجا کسی نمی‌تواند بگوید که مثلاً مرده را دفن نمی‌کنند یا مرده‌ها فراموش نمی‌شوند....

● ببینید، یك وقت هست که خود مرگ محور قرار می‌گیرد و در مورد آن صحبت می‌شود، اما مرگ در آثار شما همیشه نهایت کار شخصیتهاست. وجودش در پایان هر کاری حس می‌شود.

■ من در قصه‌هایم از مرگ برای ایجاد یك تقارن استفاده می‌کنم. یعنی همیشه می‌آیم فرض مرگ را در یك طرف قضیه نگه می‌دارم و در طرف دیگر به دلمشغولیهای آدمها می‌پردازم. یعنی آن چیزهایی که باعث می‌شود آنها مرگ را نادیده بگیرند، دروغ بگویند، حسادت کنند، خیانت کنند، یا نه، اصلاً دلبستگی پیدا کنند، عشق بورزند، و خیلی چیزهای دیگر... من مرگ را به عنوان سرانجام کارها در نظر می‌گیرم سرانجامی که باعث می‌شود دید ما نسبت به بعضی مسائل تغییر کند. مثلاً در داستان «فاخته»، موسوی به فاخته‌ای که زشت است و بابت این زشت بودنش عذاب می‌کشد می‌گوید که: «ببین، این دنیا و معیارهای ظاهری‌اش که دل‌نگرانی تو شده چه نهایتی دارد...» و آخر هم می‌رسد به آنجایی که فاخته در مقابل خواهرش گریه می‌کند و آن حرفها را می‌زند.

● مسئله مرگ را تنها به عنوان یکی از مسائل تکراری در کارهای شما مطرح کردیم، چیزهای دیگری هم هستند که در داستانهایتان مطرح می‌شوند، مثلاً شخصیتهای شما اغلب درگیر عادتهایی هستند که می‌خواهند از آنها فرار کنند یا همه از تنهایی رنج می‌برند. رنگ خاکستری هم یکی دیگر از آن تکرارهاست. در توصیفها، دیالوگها، و حتی عنوان داستانهایتان بارها کلمهٔ خاکستری را تکرار کرده‌اید. مسئلهٔ مهم دیگر آن است که شما در داستانهایتان درگیر یك طبقه خاص هستید. یك طبقهٔ بدون درد که مثلاً عمده‌ترین ناراحتی‌اش این است که مثلاً پرنده‌ای که همیشه در پشت پنجره می‌دیده یك روز دیده نشده است. طبقه‌ای که دردش درد همهٔ مردم نیست.

■ به عقیدهٔ من هنر داستان‌نویسی آن نیست که ما در شروع کار چیزهایی دربارهٔ طرح، مقدمه، بحران، راوی اول شخص و سوم شخص یاد بگیریم و پشت‌بندش هم کلی اسم و تاریخ تولد و شماره شناسنامه از نویسنده‌های دنیا حفظ کنیم و نهایتاً بگوییم که نویسنده شده‌ایم. اینها همه ابزار کار است. هدف چیز دیگر است. درست مثل نجاری که چکش دارد، چوب و شیشه و چسب هم دارد و حالا لباس پوشیده و آماده شده کار کند. من هم وقتی ادعای نویسندگی می‌کنم تنها به ابزار فکر نمی‌کنم، بلکه حرفهایی دارم که با استفاده از این ابزار در داستانم می‌زنم. این حرفها همان دلمشغولیهای من هستند. مرگ، ترك عادت، خشونت، تنهایی، اینها همه دلمشغولیهای من‌اند. شخصیتهای داستان من هر کدام برای خودشان پس‌زمینه‌ای دارند. یك سری ویژگیها، اعم از ویژگیهای نژادی، خانوادگی، جغرافیایی، و حتی ویتامینهایی که در غذاهایشان مصرف می‌کنند باعث می‌شود که اینها مثلاً عادتهایی پیدا کنند و درصدد رفع این عادتها برآیند یا تنها شوند. این آدمهایی که شما به آنها اشاره می‌کنید در پوستهٔ رفتارهایشان درگیر یك سری عادتهایی هستند که به آنها تحمیل شده است و اینها سعی دارند علیه این عادتها بشورند و از آنها فرار کنند و به جایی بروند که خود طرح و خود فرض داستان ایجاب میکند. مثلاً داستان «روزی که خورشید سوخت» برای خودش بستری دارد. برای شخصیت این داستان گذر از این طرف چهارراه به آن طرف ایده‌آلی است. بعد طبیعتاً نگاه این آدمهای تنها یا آدمهایی که این طور عادتها را دارند یك نگاه خاکستری می‌شود. همه چیز را گرفته و خاکستری می‌بینند. مسلماً نویسنده هم نمی‌تواند خلاف واکنش آدمهای داستانش و

دیدگاههایی که دارند جلو برود، بنابراین توصیفات داستان هم خاکستری می‌شوند. حالا اگر زمانی داستان اصلاً فضای خاکستری را نمی‌طلبید، شما حق داشتید اعتراض کنید و بگویید فضای داستان نباید خاکستری باشد و تو به زور آن را خاکستری کرده‌ای.

● حرف ما هم اصلاً همین است. چیزهایی که در داستانهایتان تکرار می‌شود، حرفهای خود شماست. شمایی که در داستانهایتان به شکلی پررنگ حضور دارید و هیچ‌وقت نتوانسته‌اید بین خودتان و طرح داستانهایتان فاصله بیندازید. برای همین هم در داستانهای شما فقط طرحها عوض می‌شوند و دست مایه و مضمونها همیشه تکراری‌اند. این تکرار تنهایی، خلاء، مرگ و رنگهای خاکستری دیگر ملال‌آور شده است و اجازه بدهید صریحاً بگوییم که شما در داستانهایتان خودتان را تکرار می‌کنید، نمی‌توانید از داستان فاصله بگیرید.

■ قبول دارم که هنر نویسنده این است که خودش را در داستانش نشان ندهد و خودش را آن‌چنان پشت ماجرا و آدمهایش پنهان کند که خواننده اصلاً او را نبیند؛ اما خوب، به هر حال مسائلی هم هست که من اگر بخواهم شرح بدهم باز هم باید برگردم به بحث نویسنده و دلمشغولیهایش. ولی همین قدر بگویم که در واقع تمام نویسنده‌ها مسائلی را در داستانهایشان تکرار می‌کنند. مثلاً در کارهای آقای **دولت‌آبادی** همیشه پدرها طرد شده هستند. اصلاً عنصر مرد همین است. مرد در «جای خالی سلوچ» زنش را تنها می‌گذارد و می‌رود و اگر در «کلیدر» گل محمد کاری می‌کند به خاطر عشقش به **مارال** است. در همهٔ موارد نویسنده با تمامی جهان‌بینی و ایدئولوژی و خصوصیات اخلاقی‌اش پشت اثرش ایستاده است. در «جستجوی زمان از دست رفته» **پروست** در واقع خودش را به ما می‌شناساند. شما در نثر **کافکا** چه چیزی می‌بینید جز خود **کافکا** را، در کارهای **هدایت** هم خود **هدایت** تکرار می‌شود. **ولف** هم همین طور.

● نویسندگان نسبتاً جدید غرب خصایصی برای خودشان دارند که زمینهٔ آنها در کشور ما نیست. رویکرد **ولف** به داستان یک رویکرد نفسانی است، اما این رویکرد نفسانی حاصل پیشرفت تمدن جامعهٔ غرب است. جامعه آن‌قدر با سرعت جلو افتاده که نویسنده می‌خواهد کمی هم در خودش تامل کند و به اصطلاح به محاکات نفسانی بپردازد. اما در شرق این اتفاق نیفتاده و نویسنده صرفاً نمی‌تواند به محاکات نفسانی بپردازد. او بیشتر نیاز دارد که فضای جامعه‌اش را تصویر کند تا محاکات خودش را. مگر اینکه بخواهد دست به تقلید بزند که در آن صورت بنیاد کار بر باد است.

■ نویسنده به عنوان یک فرد چه در شرق و چه در غرب یا هر جای دیگر که شما تصورش را بکنید، تفکرات خودش را منعکس می‌کند. من اصلاً کار ندارم که این **دیکنز** است این **پروست**، این آقای **فصیح** است و این **دولت‌آبادی**. حرف این است که نویسنده یک سری شاهدان بیرونی دارد که آنها را در تقابل با جهان‌بینی درونی‌اش قرار می‌دهد و از ثمرهٔ این تقابل اثرش را می‌آفریند.

● پس اگر این رنگهای خاکستری، عادتها، تنهایی، و... را کنار هم بگذاریم نتیجه‌اش می‌شود دنیایی که شما در ذهن دارید؟ آیا شما دنیا را این طور می‌بینید؟

■ هرکس دنیا را با توجه به خصوصیات درونی‌اش می‌بیند. البته این مسئله شامل همهٔ داستانهای من نمی‌شود من داستانهای متفاوتی هم دارم.

● وجه قالب داستانهایتان همین است. بگذریم، اجازه بدهید به مسئله دیگری بپردازیم. چرا اکثر داستانهای شما طرح شخصیت هستند نه طرح حادثه، داستانهایتان به اصطلاح «اکشن» ندارند. انگار روانکاوی و پرداختن به پیچیدگیهای شخصیتها برایتان از طرح داستان مهمتر است.

■ دقیقاً همین طور است. به معنای دیگر من همیشه سعی‌ام روی تحلیل آدمها بوده است. بیشتر دلم می‌خواسته از درون شخصیتها خبر بدهم تا اینکه بگویم بیرون چه خبر است.

● نویسنده معمولاً زمانی به تحلیل درونی شخصیتهایش می‌پردازد که این شخصیتها جاذبه‌هائی داشته باشند، اما شخصیتهای داستان شما اغلب حقیرند، اکثراً تحت ستم قرار می‌گیرند. حالا چه این ستم از خارج به آنها تحمیل شده باشد، چه از درون خودشان برخاسته باشد. چرا آدمهای داستانتان را آن‌قدر حقیر می‌کنید؟

■ دقت کنید که آدمها در کجای داستان حقیر هستند. درست است که آنها در آغاز حقیرند، ولی ببینید سرانجام چه می‌شود. شخصیت داستان «کلمهٔ سربی» آدم حقیری است. ظلمی بر او رفته است، اما همین آدم دوسال می‌نشیند و درون خود را می‌کاود دست آخر هم آن کشیدهٔ کذایی را به گوش کسی که به او ظلم کرده می‌زند. اینجا دیگر حقارتی وجود ندارد.

● اجازه بدهید مقایسه‌ای بکنیم: شخصیت **گل‌محمد** در «کلیدر» هم مورد ظلم قرار می‌گیرد یا شخصیت **خالد** در کار آقای **احمدمحمود**، اما اینها هر کدام مناعت طبعهای خاص خود را دارند. ظلمی که به اینها می‌شود، در جهان خارج قابل حس است، اما شخصیتهای داستان شما حقارت درونی دارند.

■ آخر وضعیت گل‌محمد با وضعیت شخصیت داستان من فرق دارد. گل‌محمد در زندگانی خاص خودش در آن محیط جغرافیایی و با آن آدمها می‌رود و دست به حرکتی می‌زند و نهایتاً هم کشته می‌شود، اما آدم داستان من چون بیست تومان از پولش را نداده‌اند می‌رود آن کشیدهٔ آبدار را می‌زند. اگر شاخ و برگ این اعمال و حرکتها را بزنیم و از محیط جغرافیایی‌شان صرف‌نظر کنیم

در واقع هر دو یکی هستند.

● این کشیده را دو سال قبل هم می‌شد زد.

■ ببینید، شاید من قضیهٔ به ظاهر کوچکی را دست گرفته باشم، اما هدفم یك درونکاوی بزرگ بود. آدمهایی هستند که دلمشغولیهایشان خیلی کوچك است، اما مسائلی که پشت این دلمشغولیهاست مسائل کوچکی نیستند. این آدمها اسیر یك سری مسائل جبری و تحقیرآمیز شده‌اند، تنها و تاریك بین. حالا می‌خواهند چیزی را بشکافند. سعی من این است که این طور چیزها را نشان بدهم.

● حرفهای شما مقدمه‌ای شد برای مسئله دیگری که می‌خواستیم مطرح کنیم. شما به آدمها خیلی کلی نگاه می‌کنید. به خصوصیات فردی آنها کاری ندارید. اکثر آدمهای داستان شما آن‌قدر کلی هستند که هر کس دیگری را می‌توان به جای آنها فرض کرد.

■ دقیقاً. من حتی در مورد بعضی اسمها هم تعمد دارم. مثل **آقای مألوف** یا **آقای بزرگ‌زاده**، حتی خود شخصیتها هم به این مسئله اسم اشاره می‌کنند. مثلاً شخصیت داستان «کلمهٔ سربی» می‌گوید: «اگر کسی بزرگ‌زاده بود باید توی گوش کسی بزند و اگر آدم کوچك‌زاده بود باید توی گوشش بزنند». در داستان «فرار از گردونه» هم اسم آقای **حضوری** به نوعی تناسخ اشاره دارد، چون برای من ویژگیهای جزئی شخصیتها مهم نیست. من به مسائلی کلی که پشت آنها قرار دارد فکر می‌کنم و معتقدم وقتی نویسنده‌ای چنین هدفی در داستانش داشته باشد دیگر نمی‌تواند شخصیت‌پردازی را با آن شکل کلاسیکش دنبال کند. ببینید، مثلاً وقتی ما می‌گوییم سیگار، تمام سیگارهای دنیا را مد نظر داریم. ولی وقتی گفتیم سیگار هما یکدفعه همه سیگارها را کنار می‌گذاریم و به یك نوع سیگار ایرانی فکر می‌کنیم. من هم شخصیتهایم را فقط همین قدر از دیگران مجزا می‌کنم.

● ولی این خیلی به کارهای شما لطمه زده

است. حرفهای شخصیتها با ویژگی اجتماعی‌شان سازگاری ندارد. مثلاً در «کلمهٔ سربی» حرفهایی درباره کلمه «نه» گفته می‌شود که اصلاً با شخصیت گوینده‌اش هم‌خوانی ندارد و مشخص است که اینها حرفهای آقای جلالی است نه شخصیت داستان.

■ من در داستانهایم یکسری حرفهای کلی دارم که باید زده شود و اصلاً موجودیت آنها به خاطر بیان این حرفهاست. البته خودم قبول دارم که ممکن است در این موارد گاهی شخصیتها کلی‌گویی کنند یا حرفهای بزرگتر از دهانشان بزنند یا کلمات ادیبانه به کار ببرند. البته من سعی می‌کنم حتی‌الامکان جلو این گزافه‌گوییها را بگیرم، اما به هر حال نویسنده‌ای که به دنبال گفتن حرفهایی است، آن‌هم حرفهایی که لااقل برای خودش مهم هستند، باید خودش را برای بیان نوع خاصی از توصیفات و دیالوگها آماده کند که به هر حال کار را مشکل می‌کنند. با این همه گاهی در همین سطح نوشتن هم راضی‌ام نمی‌کند، چون احساس می‌کنم که حرف دلخواهم گفته نمی‌شود.

● شما به هر حال باید فردیت آدمهای داستانتان را در نظر داشته باشید.

■ من فردیت آنها را در قالبهای کلاسیك نمی‌بینم. نوع جدا کردن شخصیتهایم از دیگران را هم در همان مثال سیگار شرح دادم. اصولاً کلیدهایم برای شناخت شخصیتها چیز دیگری است.

● مسئله این است که این کلیدها موفق نیستند.

■ باز هم باید روی کلی بودن حرفهایم تأکید کنم. آدمهای داستانهایم نماینده قشر یا طرز فکر خاصی هستند و مانیفست هم‌عقیده‌های خودشان را ارائه می‌دهند. شما نباید از آنها توقع فردیت داشته باشید.

● حرفهایی که شما در دهان شخصیتها می‌گذارید اصلاً با ویژگیهای آنها جور در نمی‌آید. خواننده این را خوب درك می‌کند.

■ خواننده فرض اوّل را می‌پذیرد. او فرض داستان را در مورد فضای کلی آن و در مورد شخصیتها قبول می‌کند و با همان دیدگاه با شخصیتها برخورد می‌کند.

● بحث خیلی طولانی شد. دلمان می‌خواهد حرفها را ادامه بدهیم، ولی فرصت مجال نمی‌دهد. امیدواریم که حرفهای گفته شده را نقد سرکوبگر ندانید.

■ نه، مطمئن باشید که اصلاً چنین تصوری ندارم. من هیچ‌وقت ادعای کامل بودن نکرده‌ام. فکر می‌کنم که همهٔ ما در حال آموختن هستیم. از شما هم به خاطر تدارك این جلسه تشکر می‌کنم و معتقدم که به نقد حضوری باید توجه بیشتری بشود، چرا که به هر حال نویسنده از درون به کارهایش نگاه می‌کند و منتقد از بیرون و لازم است که هر دو طرف قضیه از نظرات همدیگر باخبر باشند.

● به عنوان حسن ختام از کارهای جدیدتان برایمان بگویید.

■ از شما چه پنهان شدیداً گرفتار شده‌ام. زمانی در دست دارم که مراحل اولیه‌اش تمام شده است. چیزی حدود صد و هشتاد صفحه از کار نوشته شده است. راستش کار بسیار مشکلی است، چون تمام کار یك واگویهٔ درونی است و خوب، خودتان دست به قلم دارید و می‌دانید با این زاویهٔ دید نوشتن چقدر مشکل است. بعد از آن هم ساختن فیلم «آینه و مرداب» که قرار است هفتهٔ آینده برای دیدن مکانهای فیلمبرداری سفری به بندر انزلی داشته باشیم.