گفته‌ها

ابراهیم گلستان

روزن

گفته‌ها

از ابراهیم گلستان

آذر، ماه آخر پائیز

هفت داستان

شکار سایه

چهار داستان

جوی و دیوار و تشنه

ده‌داستان

مدّ و مه

سه داستان

خشت و آینه

نوشته برای فیلم از روی فیلم

اسرار گنج دره جنّی

یك داستان از یك چشم انداز

خروس

یك داستان

زندگی خوش کوتاه فرنسیس مکومبر

یك معرفی با ترجمه چندداستان ارنست همینگوی

کشتی شکسته ها

ترجمه چند داستان

هکلبری فین

ترجمه رمان مارك تواین

دون ژوان در جهنم

ترجمه نمایشنامه برناردشا

گفته‌ها

از

ابراهیم گلستان

چاپ اول فروردین ۱۳۷۷

ناشر روزن
نیوجرسی، آمریکا
لندن، انگلستان

چاپ پکاپرینت، لندن

First Published April 1998

Published by Rowzan
New Jersey U. S. A
London U. K.

Printed by Paka Print
London

همه حق های نقل یا ترجمه یا اقتباس، و هرجور بهره‌برداری از هر
تکه یا ازهر قسمت از هرتکه این کتاب، چه با چاپ وچه با صدا
وچه با افزا ر الکترونیکی منحصر است به ابراهیم گلستان.

Copyright © 1997 by Ebrahim Golestan

	صفحه
پیشگفتار	۱۰-۱۲
حرفهائی برای دانشجویان	۲۶-۱۱۴
چندمقاله	
شعر	۱۱۶- ۱۲۶
هوشنگ پزشکنیا	۱۲۷-۱۳۹
سیر سقوط یک امکان	۱۴۰-۱۵۲
تپه های مارلیک	۱۵۳-۱۵۹
گفتارهای چند فیلم	
تپه های مارلیک	۱۶۰-۱۶۵
یک آتش	۱۶۶-۱۶۹
موج و مرجان وخارا	۱۷۰-۱۷۵
خانه سیاه است	۱۷۶-۱۷۷
گنجینه های گوهر	۱۷۸-۱۸۱
گفتگو درباره داستان ها	۱۸۲-۳۵۲

این کتاب پیشکش به یاد **مجتبی مینوی** و **مسعود فرزاد**

سخن بیار و زبان آوری مکن

سعدی

بدان چه جور ببینی

لئوناردو

هیچ باشم اگر که نکته سنج نباشم

شکسپیر (اتللو)

پیشگفتار

تازه ترین تکه از این گردآورده‌ها بیست سالی کهنه است، و کهنه ترین بر میگردد به بیش از سی سالی پیش، به پیش از رسیدن دهه چهل، و همه در نیمه دوم سال‌های پنجاه گرد آورده شدند برای نشر مجدد به صورت کتاب؛ و کار از حد حروف چینی و بستن صفحه گذشته بود و لوحه‌های فلزی هم برای چاپ آماده شد که دیدیم سنگین تریم اگر که دست نگهداریم، چون در محیط تو چیزی که پیش تو پیدا بود که پیش میآید داشت پیش میآمد، با شتاب فزاینده پیش میآمد، و پیش میآمد، البته، درخورند توان و تفکر مسلط رایج؛ و در آن میانه لزومی نمیدیدی به گفتن چیزی دراین روند، که گفتن به درد نمیخورد و آنچه را باید گفت گفته بودی و در گیرو دار آن غوغا اظهار و ضبط مکرر به کار نمیآمد. شاید هم که گفته‌هات لطمه‌ای میزد، یا وانمود کنند لطمه میزند، به دسته‌ای از مردمانِ در آن روز کوشنده که در پیش پرتی شان را تو دیده بودی و در لای این نوشته‌ها از آن نشانه میدادی هرچند آن پرتی‌شان در روزگار پیش روی داده بود و دیده بودی و اکنون به خود امید میدادی که با گذشت روزگار و در پناه تجربه جبران نقص کرده‌اند؛ که بعد تجربه‌ات از سر شماتت گفت «دیدی نکرده‌اند؟» گفتن در آن میانه و آن هنگام چیزی نبود و نمیشد به جز رعونت و پر روئی، وگرنه ساده لوحی و خامی. و بعد دیدیم هم که گفتن‌ها اگر که گفتنی بودند به

درد کردن کاری که کردنی باشد نمیخوردند. دانسته بودی و میدیدی که خط معوجی به هیأت یك مار ارزانتر پذیرفته میشود تا شکل نوشته لغت مار. قانون روستائی وامانده هم همیشه همین بوده ست.

امروزه زمانه چرخیده ست، و گردش و نظاره در دیروز، در موزه‌ها، خاصیت دارد. با یك چنین نظاره میتوانی دید در روزگار پیش دید و بیان دید چه بوده ست و کار بر فرض این که کار بوده است از کدام راه و سو رفته ست و در گذار زمان آن کسی که در زمان بوده‌ست چه هارا چه جور میدیده ست، یا چه میگفته ست، و گوینده‌ای که از زمانه خود چشمداشتی نداشته‌ست از آن چه میبرده‌ست، آن را چگونه میدیده‌ست، در آن گذشته را چگونه میدیده‌ست و آینده را چه جور میجسته‌ست. آیا از آنچه که میدیده است و میگفته‌ست چیزی به درد زمانی که امروز است میآید؟

ادعائی نیست وقتی که آسمان در تکه شیشه شکسته هم منعکس تواند شد.

***

ترتیب آمدن تکه‌ها در این کتاب بر حسب وقت گفتنشان نیست. در پایانشان تاریخ با جای نشر پیشی‌شان آمده ست. در آغازشان این جا یك چند کلمه به توضیح هرتکه.

ولی پیش از این آغاز، سپاس از آن‌ها که کمك کردند در فراهم آوردن این تکه‌ها و چاپشان در این کتاب ---- از هوشنگ احمدی، قاسم هاشمی‌نژاد، زکریا هاشمی، و کامبیز فرخی که خود را زود از میانه بیرون برد، از یك کارمند روزنامه آیندگان که نامش به یاد نمانده‌ست، و از علی عابدینی، رضا اغنمی و ستار لقائی.

در این چاپ همان حروف چینی و صفحه بندی که درسال ۱۳۵۵

در تهران آماده شد به کار آمد الا چون از آن میان و دراین مدت چندین صفحه از «حرفهائی برای دانشجویان دانشگاه» و همچنین گفتار یك فیلم گم شده بود برای اینکه هم دراین کتاب بمانند و هم صفحه هاشان باهم یکدست بیایند این دو تکه دوباره حروف چینی شد، همراه باهمین پیشگفتار.

***

حرفهایم در دانشگاه شهر زادگاه من شیراز در چند روز و شب در اسفند ۱۳۴۸ بود. دانشجویان دعوتم کردند فیلم‌هایم را برایشان نشان بدهم، و حرفی از نوشتن و از سینما برایشان بزنم. دعوت را به شرط این پذیرفتم که کار در حد خصوصی‌مان باشد و سازمان رسمی دانشگاه که ناچار با سازمان‌های ناسازگار ربطی داشت ربطی به این دعوت و کاری به کارمان نداشته باشد؛ ما را ندیده بگیرند و هرچه را اگر گفتیم نشنیده.

آنجا حرفهای من از روی پیشنویسی نبود و هرچه میگفتم، یا در گفتگوها بود، روی نوار ضبط میکردند. این کار را دانشجویان میزبان من نمیکردند؛ دستگاه دانشگاه ترتیب داده بود، بی‌آنکه من بدانم، لابد برای باز شنیدن. من هرگز این نوار را به تمامی نه دیدم و نه شنیدم، تنها اندازه‌ای از آنچه ضبط شد را، بعد، وقتی که یك کارمند روزنامه آیندگان آنها را گیر آورده بود و به صورت نوشته درآورد و داد بخوانم تا برای چاپ مهیا شود خواندم. بعد وقتی که روزنامه به نشر مسلسل آنها شروع کرد دیدم که دست در گفته‌ها رفته‌ست و پاره‌هائی از آنها میان آنچه چاپ شد نیست. اعتراض کردم به سردبیر، که جویا شد. معلوم شد برای پیشگیری از رنجش کسان معلومی آنها را بریده بوده‌اند و در آورده بوده‌اند مبادا که در نظر آن کسان به ظاهر معارض مرسوم روز

قدر روزنامه بیفتد - بیکاره‌های پرت بی بخار دل به نق نق خوش، و در میان‌شان، گاهی، دست آموزهای دست نشانده.

من در قبال این تجاوز سالوس، که سردبیر دستی در آن نداشت هرچند میشد پرسید چرا نمیدانست، دیگر رضا به چاپ آنچه مانده بود ندادم، و از دوباره خواندنشان چشم پوشیدم، و چند روز بعد هم بایستی میرفتم به خارج از کشور، و هرچه هم نوار یا نوشته پیش آنها بود پیش آنها ماند. دنیا هم از این تکان نخورد و نمیخورد، البته. چند سالی بعد وقتی که کار چاپ و نشر از قید سخت دولتی کمی درآمد و این فکر پیش آمد که تکه‌های گفته و نوشته گرد بیایند تا به صورت کتاب درآیند، از این گفته‌های توی دانشگاه چیزی پیشم نبود جز رونویس‌های ناتمام که روزنامه، همان اول، تکه تکه برایم فرستاده بود؛ و هرچه حرف درباره سینما و نوشتن و نقد و رمان و داستان و هنر، و همچنین سئوال‌ها و جوابهاشان در آن نوارها بود با خود نوارها دیگر به دست نیامد تا در کتاب، و اکنون در این کتاب، بیاید. امکان بازگفتنشان هم اگرچه بود اما در نظر درست نمیآمد که با نوشتن بعدی، بعد از گذشت چندین سال، آنهارا به اسم اینکه اصلی‌اند در این جا بیاورم. با هرچه مانده بود بس کردم. و حالا که بیست سال و بیش از آن زمان رفته‌ست با آنچه بس کرده بوده‌ایم در آن روز بس میکنیم امروز، اینجا، باز، هرچند دنباله کلام، در دید خواننده، کَنده و بریده بیاید. شاید، به فکر و دربرداشت بتوان از آنچه مانده است معنا و قصد اصل را فهمید.

***

در روزنامه کیهان آن زمان مدیر اسمی و قلمزن گهگاهی و طراز اول عبدالرحمن فرامرزی بود. او مردی معلم و گویا و سخت و سنگین

بود و، در قیاس با همعصران خود، فکر میکرد و سرتق بود و ذهن حاضر داشت. اینها را لزوماً همیشه هم در راه راستی به کار نمیآورد. یك روز ناگهان مقاله‌ای نوشت در انکار آنچه «شعرنو» ش خوانده بود و میخواندند. دکتر مصباح زاده، صاحب کیهان، از من خواست چیزی در جواب آن مقاله بنویسم. بی پرده پیدا بود مقصود گرم کردن بازار گفتگوست به منظور ازدیاد خواننده. اما دریغ بود که مطلب در این حدود بماند. پس این بهانه و فرصت شد برای جوابی به قصد دیگر و در سمت دیگری، که این نوشته به عنوان «شعر» دراین کتاب همان است.

«دربارهٔ شعر» (صفحه ۱۱۶)

***

هوشنگ پزشکنیا دوست، همزبان و هم محله من بود، هم در سالهائی که در آبادان بودم هم وقتی که آمدم دروس خانه ساختم و او را هم کشاندم به این محله که آن روزها جای دنجی بود. هوشنگ هنرمند دست روانی بود با اندیشه و مهارت متنوع که کار نوشتن تاریخ نقاشی در ایرانِ دوره‌ای که به ناچار باید نامش را گذاشت آغاز دیر رس باز دیده باز کردن فرهنگ بی ذکر و بی شناخت این مرد راهگشا لنگ است. او نقاش راسخ و جوینده، تردست و فرز و پی رونده و پی گیر و پیشرو، تمام با هم، و درویش ساده ذهنی بود که از ساده ذهن بودن قوام هوشمندی از کف داد، و وقتی که در دام فقر و درماندگی افتاد با مناعتی که مطابق نبود با وضعِ مادّیش، شد برخیِ بغض و حقارت و هراس بی سروپائی که سرپرستی هنر مملکت به پشتوانه یك صیغه نکاح به دستش بود، و هوشنگ درسال‌های دبیرستان، به حسب اتفاق، همدوره با او بود و شاهد رفتار آن همیشه رعنا در سود بردن از بدن به

صورت‌کالا.

در ساعات سرد پیشتر از یك سحر فرزندش از دیوار باغچه‌مان بالا خزیده بود و آمد تو مرا که خواب بودم در حیاط صدا میزد، گفت «بابا مرد.» هوشنگ از تصادف و از زهر و اعتیاد یا از ناخوشی نمرد. از فقر و بی کسی گم شد. مرگش فقط مرگ دوست نبود برایم. مرگش نشانه‌ای از یك شکست و فاجعه اجتماعی ایران بود. آنچه دراین مقال میآید بیان دریغی‌ست از درگذشت یك قریحه والا، به زور فقر، در روزگار ریز و پاش بی حساب ثروت ملی در راه کبر و نخوت نظامی و رؤیای رشد همراه با گنده‌گوئی و فساد خود فریبی و، خالی تر از ادعاهای دیگر مرسوم، ادعای حرمت و حمایت اندیشه و هنر – یك ادعا که در انحصار دستگاه رسمی حاکم نبود.

من این نوشته را در عزای مرگ دوست ننوشتم، تصویری از روزگار بود که میدادم. برای چاپ این نوشته روز بعد مرگ هنرمند جائی که گشتم و از هرجا به جاترش جستم مجله «تماشا»، نشریه یك دستگاه رسمی کشور بود. «هوشنگ پزشکنیا، نقاش» (صفحه ۱۲۷)

***

اگر پزشکنیا از نبود اعتنا شکست، یك طبع تند، یك توان دیگر جوشنده با دویدن دنبال اعتنا و جستجوی اعتبار از هرزه‌های رسم روز حرمت به گوهر خود را فرو گذاشت، گذاشت طوق توقع شهرت به گرد گردنش بیفتد، و گول ورد سیاه «تعهد و مسئولیت»، این شعار بی‌هویت قلفتی قلابی که دلقکان لقلقه‌ای هوزن و هوادارِ اسمیِ بی‌سمت و بی‌جهتش بودند او را به بیراهه های مصرف و مصرف کننده‌های دمدمی بکشاند، مسئولیت و تعهدی که فقط ذکرش، مانند یویو و

تسبیح، اسباب بازی جوینده‌های نام بود در حیطه حقیر و ناحق نق نق که نام «نقد» به خود میبست. مسعود کیمیائی از این راه رفت تا زبل بودن در فن و ظاهر را مسلط کرد بر هوش کنجکاو دوربین که داشت، که بایستی برای فهم به کار میبردش. از یاد برد، یا غفلت کرده بود یاد بگیرد، که تردستی در دید یا در ترتیب یك تصویر، یا پیوند دادن تصویرها به هم در فیلم، بیهوده است یا دست کم لنگ است اگر که رشته بیان فکر همراه باانسجام فکر نباشد؛ و این انسجام به دست نمیآید مگر از جستجو در فکر، با میل و نیت روشن برای پی بردن، برای فهمیدن، برای سلطهِ هرچه زیادتر بر اجزاء یك مطلب. و دراین کار هر آغاز کردنی اگر از روی پیشداوری و ذهنِ کج شده باشد امکان اینکه حاصلش کج و کجراهه رو باشد فراوان است. هیچ معماری و نقاشی و شعر و رمان و موسیقی، هیچ مایه به کارآئی و پخش و دوام هیچ سیستم فکری نمیبینی که با وجود تمام تنوعی که در آنها هست درین شرط اصلی آغازین شریك نباشد که فهم و سنجش و فکر درست برتراست و اساسی تر است از قریحه و غریزه و احساس ساده‌ای که جهت را نداند؛ یا هدف را، به جای پروراندن درکار، از هوا بگیرد و با تُف به کار بچسباند. و هیچ انسجام فکری و هیچ ارتقاء و پیشرفتِ مرتبِ به هم بسته در یك کار ممکن نیست اگر که بر اساس پیشداوری و اعتقاد کور و پیروی گله‌وارِ دور از تجسس و سئوال و سنجشِ شك باشد. سازندهِ مژده آورنده در «قیصر» سرید تا به «خاك» آمد، که این نوشته در زمینه آن فیلم است، فیلمی که به اندیشه سنجیده‌ای اشاره نمیکرد، کهنه پاره‌ها را به زور به هم میدوخت، دُم گمراه های دَم گرفته را گرفته بود و، توی سنگلاخ، لنگنده میرقصید تا وانمود کند عزادار است.

حافظ گفت «نیل مراد بر حسب فکر و همت است.» کجا شد فکر؟
چه بر سر همت آوردند؟ «سیر سقوط» (صفحه ۱۴۰)

***

«تپه های مارلیك» برگردان از یك نوشته خودم به انگلیسی است که در «کیهان اینترنشنال» به چاپ درآمد پس از نمایش فیلمی که زیر همین عنوان درآورده بودم برپایهٔ کاوش‌های باستانشناسی در تپه های رودبار.

دنبال آن نوشته گفتار همین فیلم میآید و، بعد از آن، گفتارهای چند فیلم دیگر است که میآیند.

هنگامی که این کتاب گردآوری میشد، بیست سالی پیش از نوشتن این سطرها، امکان نمایش گسترده‌ای برای فیلم‌های مستند نبود، و دستگاه‌های ویدئو خانگی هم هنوز به دست نمیآمد. من میخواستم که حرفهایم درگفتارهای فیلمهای کوتاهم، که بی‌نمایش این فیلمها شنیده نمیشد، به صورت چاپی در اختیار خواننده‌های احتمالی کتاب هم باشد -- هرچند گفتار فیلم در کار من جدا نبود از فیلم، و شکل مستقل و جدا از تحرك تصویر یك شکل ناقص بود. گفتار فیلمها را یك جور پرحرفی پا به پای عکس نمیدیدم. برای من گفتار بُعدی بود در حجم کلی کاری که فیلم بود. نوشتن گفتار فیلم زیاد کار میکشید، و وقتی که مینوشتیشان نوشته هی خط میخورد و هی فشرده میشد و کوتاه میشد و خط میخورد تا در حد قالب زمانی تصویرها باشد. این در آخر کمك میکرد یاد بگیری چگونه کافی و به موقع گفت، و گفته را چگونه به تصویرهای ساده و جنبنده‌ای که برای بیان فکر اصلیت بودند اُخت باید داد تا کار حجم کامل خود را بر حسب آنچه در توان تو میبوده است بگیرد. از این قرار گفتارهای فیلم دور از فیلم، در این

کتاب، تنها نشانه ای از قصد اصلی‌اند و به عنوان ثبت نوشته میآیند.

موضوع فیلم هرچه بود فرصت میشد برای گفتن چیزی که قصد اصلی بود. گفتار فیلم تکرار لفظی تصویرها نبود. پودی بود که در تار میپیوست تا مقصود را فرای سطح اول چیزی که میدیدی بیان کند، فرای سمت ظاهر چیزی که مینمایاندی. کار را مانند منشور واحدی در نظر میآوردی که چند سطح داشته باشد. اصل کار منشور بود، که آرزو میکردی بتوانی مثل بلور، شفاف و روشن، درش آوری تا ترکیب رنگ‌های نور را هم، گذشته از مجموع، بتواند جدا جدا بنمایاند. موضوع فیلم هرچه بود فرصت بود از برای گفتن چیزی که قصد و قسمتی از آرمانت بود. و این جور بود که فرقی نداشت اگر از زمرد و یاقوت و گنج شاهیِ حرص و فساد و ظلم و غارت و رعونت و زینت نشانه میدادی یا از زخم و چرکی و خون و امید جذامی‌ها، از کارِ کندن و بریدن کوه و دریدن دریا به دستبرد ثروت محصول صبر و گذشت هزار هزار قرنی اعصار با فکر و زجر و زحمت انسانی برای گردش چرخ حیات و صنعت و سرمایه داری امروز، یا از کاوش زمان و زندگی و خیز آفرینش انسان گمنامی که کالبدش پوسیده و پوشیده بود زیر لایه‌های گِل کشتزار روستائیِ غافل.

گفتن از فیلمهائی که گفتارهایشان در این کتاب میآیند بهترکه بیشتر باشد از حدّ و ظرف پیشگفتاری مانند این، و همچنین همراه باشد با گفتنی‌های دیگری از سینما و فیلم و فیلم‌های دیگری که گفتارهائی از اینگونه‌ها نداشتند تا در این کتاب بیایند. گردآوردی این چنین بماند برای بعد.

«تپه‌های مارلیک» (صفحه ۱۵۳)

***

نویسنده‌ای از روزنامه «آیندگان» میخواست درباره نوشته‌های داستانیم گفتگویی کنیم. من شناخته بودم که او زیاد میخواند، بی‌مرض مینویسد، و از دار و دسته هوزن نیست. پذیرفتم. اول گمانمان این بود که نیم صفحه‌ای از روزنامه دردو یا سه روز برای نقل چنین گفتگو کافی‌ست، اما همینکه راه افتادیم زود از این حدود رد شدیم، زیاد، و همچنین گاهی از حدود سئوال و جواب ساده که گاهی میشد مجادله، در عین نیکی نیت. اما قبول میکردیم که در کار یك مصاحبه این سیر منطقاً درست تر است تا در قید و قالب نزاکت و قبول قلابی، یا با سکوت، پیش حرف طرف ماندن. و همچنین دیدیم گفتن برای روزنامه و محدود ماندن در شماره و اندازهٔ ستون و صفحه بیهوده‌ست، و راحت تر است آزادانه پرسیدن و آزادانه دادن پاسخ؛ تا بعد ببینیم تکلیف تدوین چه خواهد بود، قیچی به میل یا بی‌میل ما چگونه بچیند.

اما نتیجه این کارِ هفته‌ها، از زور حجم، هرگز به چاپ در روزنامه نیامد، و بریده و فشرده‌آن را هم نه من نه نویسنده، هیچ یك قبول نکردیم. او حتی از این که اسمش دراین زمینه بیاید ابا هم کرد، که امروز هم من به این حق و اختیار او احترام میدارم هرچند اکنون پس از گذشت سال‌ها سال، ترجیح میدهم، ای کاش، در بعض نکته‌ها مرا بیشتر سئوال پیچ کرده بود، و من هم درباره مطالب و کسان بیشتری، و درباره مطالب و کسانی که ذکرشان رفته ست بیشتر، از آنچه دیده و دانسته بوده‌ام بیشتر آورده بودم و میگفتم. درباره مطالب نگفته دیگر زیاد دریغی نیست زیرا که چشمهای بازتر و هوش‌های بیشتر که به تجربه‌هاشان بیفزایند در وقت‌های دیگر و جاهای دیگری اگر سراغ بگیرند، دیدها و عقیده‌های دور رفته از

حادثات و از هیجان‌های روز را — و آرزو کنیم به این دلیل نزدیکتر به عینیت را — در نوشته‌هاشان بیاورند. اما تو از زمان و از محیط پرتقلایت که مردم امروز و آیندگان در آن نبوده‌اند و حق و حاجت آگاه شدن از آن دارند چیزهائی دیده بودی و میدانستی که چه بهتر که در آن گفتگو گذاشته بودیشان هرچند در آن زمان که میگفتی، مانند آنچه دراین گفتگو گفتی، به حیطه شنیدن و آگاهی عموم نمیآمد. اما تو در حد خود گذشت یا غفلتی کردی اگر از آنها نگفتی و ننوشتی. بنویس.

«گفتگو» (صفحه ۱۵۹)

***

در روزگاری که این ها را نوشتی و گفتی دشواری اساسی و اصلی بیان حرف و گفتن اندیشه‌هایت بود — گفتن، و ردّ پای فکر درافتنده با نظام مسلط را در آن گذاشتن بود. در هیچ یك از نوشته‌ها و فیلم‌ها تحسین و حمد هیچ چیز و هیچ تنابنده‌ای نبود جز نفس سربلند انسانی، جز کار و زحمت و اندیشه، با اظهار نفرت از پلیدی و پستی، با دشمنی به زشتی و بیماری. جز ذکر امید و شوق به بهتر شدن نمیکردی، نمیجستی، نمیگفتی. این کارها را با هایهو نمیکردی. نفس چنین رفتار با هایهو و جستن شهرت، و ادا در آوردن، و یا تخته پوست پهن کردن تفاوت داشت، با زنجموره و نفرین تفاوت داشت. پس رفتارت را اداره میکردی تا در حد آنچه بتوانی نور برچشم اندازت بیندازی، مطلب را درست ببینی، درست بنمائی. ترس و توقعی از بَعد و عاقبت نداشتی، که نفس کار در حال بود که مطرح بود. و حال بود که مطرح بود. امید و آرزو تفاوت داشت ازانتظار. انتظار نداشتی، زیرا که زنده بودن و زیبائی را در نفس کاشتن میدیدی، در خود درخت

نشاندن بود، مربوط بود به آینده. اصل، خود درخت نشاندن بود، و درخت نشاندن تحمل و صبر و سکوت و کار اقتضا میکرد.

این حس و این رفتار ربطی به راه و رسم رمانتیك نداشت. از تیره بینی و از نا امیدی نمیآمد. درماندگی نبود. از دیدار واقعیت بود؛ از قصد حفظ حرمت کار و حیات بود؛ زندگی کردن بود از روی انتخاب و خواستن -- انتخاب و خواستنی بعد از نگاه کردن‌های رو در رو. ترس هم بود، اما از این که راه را درست نپیمائی، از اینکه وقتِ حال درست نپاید، از اینکه کار پیش از رسیدنش به هیأت نهائی مطلوب لطمه بردارد، ناتمام بماند. ترس تفاوت داشت از احتیاط. آنها را باهم یکی نمیدیدی، یکی نمیکردی. بی ترسی را با بی احتیاطی یکی نمیدیدی. از راه رفتن به روی ریسمان کشیده در ارتفاع هراسی نبود اما به احتیاط حاجت بود، بی آنکه بگذاری احتیاط از جنس و قدر قصد بکاهد. قصد را فدای ترس نمیکردی، واز هر دو نظم و دیسیپلین برای کار در میآوردی. چیزی که میگفتی بیان فکر دیگران و برای گروه سفارش دهنده‌ای نبود که مجبور یا دلخوش به گفتن اندیشه‌هایشان باشی. دردسته‌ای نماندی و در دسته‌ای نبودی و در دسته‌ها نبودنت از میلت به تك گردی نمیآمد. مهار نیروی سنجش را به دست دیگران نمیدادی، و میدیدی اگر به اندیشه ای که هوادار آن هستی بستگی داری این بستگی را فدای سهو و حرص و ترس و لغزش آن دیگرانی که خود را وابسته به آن اندیشه میدانند نباید کرد. اگر برای اندیشه‌ای بودی آن را باید نگاه میداشتی، بزرگ میداشتی، رواج میدادی، درکار میآوردی. آن را، نه وابستگانش را؛ آن اندیشه را نه طرفداران دست اندرکار ده‌ها جور میل و توقع و ملاحظات خطا یا درست دیگر آن را. خودت بودی که میخواستی به خیر دیگران باشی. به خیرشان، نه

لزوماً به میل شان. زندگانی را از راه عقیده میدیدی، از روی عقیده میجستی؛ و عقیده سنجیده‌را، سنجیده در خورند نیروی اندیشیدنی که داشتی و رشد میدادی، به کار میدادی، درکار میپروراندی، با کار مینمایاندی. خودت بودی بیرون از تمام دسته بندی‌ها، بی بستگی به دسته بندی‌ها، پشت کرده به هرچه ونگ ونگ و کرنا بود. پشت کرده ولی مواظب و جویای آگاهی تا آنجا که میتوانستی، تا آنجا که ممکن بود. میگفتی جوری که فکر میکردی، خواه باشند مردمی که فکرشان همین باشد. خواه تنها باشی میان بیابان بی پایان. و در هرحال اگر نه بی پایان، دست کم بیابان بود. حتماً بیابان بود. چشم اندازِ گرداگرد گاه بستگی به نوع نگاه خودت دارد، و این که فضا را چگونه مییابی. اما در آن دوران، قسم به دانهٔ انجیر و حبّه زیتون، ما در بیابان واقعی بودیم، یك شوره زار که گُل میکشت. میدانستی که در بیابانی، و اینکه در بیابانی ترا معاف از معامله میکرد. این، و این امید که استقلال و خود نگهداری تأمین رشد تو باشد، تأمین دور ماندنت از آلودگی باشد. رودربایستی نبود و روی پای خود بودی، بالا بر بند نازكِ کشیدهِ معلق لغزنده. آدمی عادی با قد عادی و با قوت تن و هوش و حواس ساده عادی -- در کوچهٔ کوتوله‌های کولِ کورِ لشِ لنگ؛ پابند سربلندی در روزگار گردن کج و دست دراز و نفس‌های تنگ و دید ریزِ و چشمداشت‌های چرك آلود. درگیر و دار اعوجاج و فقرانسانی، یك نفس کِش امیدوار ساده سر راست. یا دست کم میخواستی درآن میان چنین باشی. میخواستی چنین باشی. میخواستی درست ببینی. شاید هم درست نمیدیدی اما به صدق میدیدی. میکوشیدی به صدق ببینی، و میدانستی که کوشش تو در درست دیدن، در درست دیدن و بر وفق آن درست گفتن و درست را نمایاندن غریبگی میساخت، غریبه ات میکرد،

جدائیت میداد، و پیش خود سرافرازیت میداد. حزن آور بود یك چنین سرافرازی. چون در قیاس با کوتاهی محیط میآمد این سرافرازی. محیط کوتاه قد بود، تو قد بلند نبودی. خود پسند نبودی که اهل آن کوچه را که میدیدی خیال ورت دارد که راضی از کار خود باشی، رضایتی که روشن بود حاصل همان حقارت حدهای کوچه بود. رنجور بودی از آن حدها. محصور بودی در آن حدها. و همچنین، در حد خود تنها. و بعد تنها تر.

فخری نداشت تنهائی. یك جور درد بود تنهائی — دردی که بهتر بود تا در تخدیر و خنگی گله‌ای بودن. آگاه بودن به آن شکلِ زنده بودن بود. آن را مزیتی نمیدیدی. آن را منحصر به خود نمیدیدی. تنهاهای دیگری بودند هم، چندتائی، در حیطه‌های گوناگون، که گاه میشناختیشان، و میدیدی که هم کارشان و هم توان فکری شان همراه بود با حرمت به هوش و ارج نهادن به جوهر نجابت انسانی. میدیدی که گرچه گیر در تنگنای روزگار خود بودند دلبسته رفاه و سربلندی برای مردم محیط خود بودند حتی اگر محیط بیابان بی رفاهی بود و زندگانی یك کوچ پی در پی از صحرائی به صحرائی و از خیمه گاهی به خیمه گاه بعدی دیگر؛ حتی اگر، گاهی، وزیر یا بانکدار هم بودند، که با تمام بستگی‌هاشان گره گشاینده تر بودند در راه خیر مردمان تا یاوه‌گوی ابتری که به واماندگی و حسرت و حسد بی علاج، خواه از حرص خودنمائی و سرتوی سرها درآوردن خواه در انتظار نان چرب، نق نق میکرد و در امید یك گشایش نامعلوم در کار پیچ و تاب خورده خود پرت میپراند.

در یك چنین حالت چه جای عنایت به پرت پراکنده گوی پریشان بود؟ کفران نعمت وجود و وقت بود پا به پایشان بودن، صدا در

صدایشان دادن، حتی اگر که قصد یا خیال پاسخی یا خطا زدودنی هم از خاطرت گذر میکرد. همراهشان بودن؟ در میانشان بودن؟ در تنگنای دخمه‌های دود تمرگیدن، لولیدن میان هرزه‌ها و هرزه درایان، درماندگان توی هیچی آواره، بیماران عقیم گول خود خورده؟ میرفتیم و هرچه میکردیم با روحیه رمانتیکی روی ابر نشستن نبود. در یك قطار، آسوده، روی راه آهنی که از آن پیش ساخته باشندش هم نمیراندیم. هم راه و هم قطار، هم دید و هم پیغام را ناچار باید خودت فرا میآوردی. و خودت فرا میآوردی. و میراندی و میرفتی. و چشم چشم میکردی که کی کدام سنگ از کدام کوه پیش پات بیفتد، اگر نه بر فرقت، و قاطع طریق در کجا کمین کرده ست. و مأمنی نبود به جز خاطری که با خیال خود خوش بود. سختی‌های حاضر و خطر محتمل را پذیرفتن هم از زمره لذائذ مازوخیستی نبود. درك و قبول آب و هوا و شرائط اقلیمِ کار بود. نوع زنده بودن بود. «نرگس واری» و نارسیسیزم هم نبود. در برزخی که بهره ات از وقت و فرصت و ممنوع و ممکن بود با کار خود را در خود جستجو کردن، و خود را از خود در آوردن، پیدا کردن و نمودن چگونه باید بودن بود. غم بود که میدیدی که حجم کار تو، مقدار کار تو، از حد قدرت تو دراجرای کار کمتر بود هر چند از امکان کار در آن محیط بیشتر بود. ضایع شدن بود این. غم هم بود وقتی که میدیدی برآمد کارت، وقتی تمام بود، بیشتر نصیب بیابان بود. برخورد و درك و واکنش و بررسی و نقد، حتی بگو نق نق، درحدّ حال و هوای فضای عمومی ای‌ست که در آن وجود میگیرند. برخورد و واکنش و درك و بررسی و نقد در حدّ حال عام پائین و خام بود. اینها را تمام میدیدی، تن در نمیدادی، نمیپذیرفتی. ولی ناچار پهلویشان بودی، و بودشان را در ارجی که داشتند، که نزدیك هیچ بود،

میدیدی، واز بودشان رم نمیکردی، سر وا نمیزدی، و میدانستی باید به کار خود باشی چندانکه بتوانی، درحد هوش و شعورت، چنانکه آنها هم در کار خود بودند در حدّ هوش و شعور و فضای فکریشان. این بود زندگانیت، و تو مسئول آن بودی. میدانستی که با کارت اگر فقط میشود خراشی داد باید همان خراش را داد؛ میدانستی، حتی اگر به ناخن خراشاندن، از قطر آن ستون سفت باید کاست هر چند از برای چنین کار عمر و زور تو طول و توان بیشتری میخواست. اما میدانستی که قصد و نفس کار بود که مطرح بود، و معاینه میدیدی که کار که لازم بود دشوار بود، و در حدّ یك نگاه تنگ و تند -- بی‌حاصل. لازم، زیرا نفس کشیدن بود؛ دشوار، چون از دو سدّ زور حاکم و حقارت مرسوم باید که ردّ میشد. بی حاصل، زیرا هم زورِ حاکم و هم پرتیِ حقارت مرسوم در شیب با شتاب مسرعه میرفتند و با چنان سرعتی که میرفتند فرصت یا میلی برای فهم نمیدیدند؛ و سرعت را هم که سرعتِ شتابِ فزاینده سقوط بود یك جور چالاکی به ضرب قدرت ماهیچه‌های خویش میدیدند، نه از سرازیری.

آبان ۱۳۷۲

حرفهائی برای دانشجویان دانشگاه شیراز

۱

من اگر نفسی برای حرف زدن داشتم دو چیز نفسم را برید؛ یکی این سرود دك و دراز دانشگاه شما – که اصلاً چرا سرود؟ – و یکی تعریف هائی که آقای مسعود فرزاد از من کردند. من متشکر هستم آقای فرزاد، اما من تقریباً هیچکدام از آنها را قبول ندارم. مثلاً فرمودید من فروتنم زیرا از های و هوی در میروم، بیزارم. من اصلاً فروتن نیستم وقتی‌که فروتنی یعنی مجامله، یعنی دروغ وارونه. فرمودید من وارث هدایتم چون در هفت هشت سال آخر عمرش دوست نزدیك او بودم. البته من به او ارادت زیاد داشتم چون به راستی انسان بود اما هیچ جور ارثی از او نبرده‌ام به خصوص حجب و کمروئی هرچند سخت به انسانیت او احترام داشتم، و هنوز این انسانیت اوست که بزرگترین صفت او در یادهای من است. به ریشه‌های خانوادگی اشاره فرمودید اما اصل و ریشه‌های خانوادگی هم که از آن قاطیغوریاس‌های پرت است و منتفی ست مطرح نیست. پس جز اینکه سپاسگذار شما باشم و تکذیب کننده حرمت گذار تعریف‌هاتان کاری نمیتوانم بکنم.

ولی از همه مهمتر، من نفسی برای حرف زدن از اول نداشتم، و این را با کمال راحتی‌ست که میگویم. من، به عنوان نویسنده، اگر حرفی برای گفتن داشته باشم درست تر است که آنها را بوسیله نوشته بگویم، که ناچار تا حال هم باید آنها را گفته باشم -- اگر گذاشته باشندم. تنها چیزی که میشود بگویم درباره نوشتن میشود باشد. تاکید میکنم روی درباره.

نویسندگی کاری ست که به عقیده من گفتگوئی‌ست که آدم، در اساس، با خودش دارد. کارش، که نوشتن است، در تنهائی‌ست و با خودش است و همین تضمین صادق بودنش است. یا باید باشد. هیچ بهش مربوط نیست که دیگران درباره اش چه قضاوتی می‌خواهند بکنند. و نباید هم مربوط باشد. اگر نویسنده‌ای که داستان نویس است بخواهد واقعاً با صداقت کاری را انجام بدهد و متوجه یك بازار نباشد، خواه مرید خواه خریدار، من فکر میکنم خود این کار، درگیری با این وظیفه‌ای که برای خودش انتخاب کرده است، بزرگترین حد ایفای وظیفه اش است در کار نویسندگی. منتها اگر آدمی باشد که مطالب کوچك ذهن خودش را جسمیت بدهد کارش برای دیگران در حد خصوصی خودش میماند؛ اما اگر دیدی داشت و دنیای اطراف خودش را تماشا کرد و خواست آن را، دیدش از این دنیارا، بازگو کند، خوب، آنوقت ممکن است دراین کار معدل خواست و دیدهای یك عده دیگر را هم متمرکز کند در کار خودش، یا روشن و بیان کند درکار خودش، هم به آنها و هم به دیگران، یا پیشنهاد کند به آنها و به دیگران، و آنوقت بوسیله این نوشته ها، بوسیله این خلاصه کردن و تقطیر فکرهایش با آدمهای دیگر تماس پیدا کند، از رهنمایی و قبول تا ردّ و ضدیت. بهر حال این فرع قضیه است و تغییری در این مطلب

نمی‌دهد که نوشتن یك کار تنهائی ست و حرف زدن با خود است — هرچند برای دیگران هم بشود و به درد دیگران هم بخورد.

تماس و ارتباط نیست که انگیزه اساسی نوشتن است، هرچند میتواند نتیجه آن باشد. توفیق در ربط یا تماس را باید اول مشخص کرد. توفیق یعنی چه؟ توفیق یعنی درست تر گفتن، یا اثر کردن؟ توفیق یعنی تحصیل هوادار و پیروان فراوانتر؟ هرگاه قصد یا هدف اولی از نوشتن ربط موفق و فوری به دیگران باشد ناچار کار را باید در حد فکر و فهم دیگران، و درك و خواست آنها برید و دوخت، و چون هرچه این دیگران فراوانتر آن توفیق هم فراوانتر، پس باید برای رسیدن به یك چنین توفیق مطلبی را گفت و جوری گفت که دیگران آن را بشناسند یا شناخته باشند، و بپذیرند یا پذیرفته باشند. یعنی هم مطلب و هم نحوه بیان این مطلب، هر دو باید در حد حرف و میل و رسم دیگران باشد نه در خورند نیروی فکر و بیان گوینده، نه در تناسب با احتیاج و اقتضای مطلب اصلی. وقتی که کار به اینجا رسید پیداست جز مطالب معلوم و در حد معمولی چیزی برای گفتن نمیخواهد. دیگر جائی برای هیچ مطلب تازه، جائی برای هیچ کوشش و کاوش، برای هیچ بارقه هوش و هیچ دادن پیغام و هیچ رسالت، برای فهماندن، هیچ، باقی نمی‌ماند. دیگر خدا حافظ کشف هویت و تقطیر فکر و تراش و تبلور ذهن زمانه و این جور چشمداشت‌ها از نویسنده. سازنده تبدیل میشود به دلخوشی دهنده و راضی کننده امیال دیگران. این چنین فرمول در واقع همان رویه بازار داری است که در کارگاه فکر راه واکرده. حتما لازم نکرده که سازنده، نویسنده، درجستجوی سود مادی و در فکر پول باشد، دانسته. اما بهرصورت دنبال مشتری رفته ست. وقتی روال سود مادی و فرمول پول بر جامعه مسلط است، که امروز هست، بسیار کارها که به ظاهر

جدا از مسائل مادی ست اما بر همان الگو، عیناً بر همان الگو، بر روی رد پای داد و ستدهای بازاری قوام میگیرد. تمام حرص‌های سیاسی که امروز مرسوم است، این تخته پوست پهن کردن‌ها، این ادای پیشوائی در آوردن‌ها، سالوس‌های راست یا ریای چپ و داد و عربده‌های علیل هفته‌نامه‌ای و کف بر لب آوردن در آرزوی کسب نام و لقب، خواه رسمی و در راست یا شهیدنما در چپ، این ها تمام مشکل‌های مختلف زشت و چرك جستجوی اعتبار و حرمت است در بین جامعه ناخوشی که بیماریش مسحور بودن است به گوساله طلائی تو پوك.

هنر همیشه فردی است و برون ریزی و بیان ذهن فردی یك فرد بوده‌است و هست؛ حالا اگر به اجتماعی بودن یا لزوم اجتماعی بودن هنر اشاره بفرمائید، در حد اکثر این میتواند یك صفت یا یك جهت برای هنر باشد. شکل پدید آمدن مستقیمش نیست. شکل مستقیم پدید آمدنش هم نیست. هنر اجتماعی هم، هنر اجتماعی درست و راست هم، هنر اجتماعی جوشان و زنده و مطلوب و مغتنم هم هنر فردیِ فردی ست که نظر به سوی افق اصلاح شده، پاك شده انسانی داشته یا دارد. این هنر یك فرد درباره اجتماع یا برای اجتماع است -- برای آرزوی پاك کردن اجتماع است وقتی که اجتماع درست نیست، وقتی که اجتماع بیمار است. وقتی نویسنده، یا هنرمندی، بر ضد این کجی و نادرستی — اعم از سیاسی و مالی و فکری و روحی و رفتاری -- حرف میزند طبیعی است اگر هنرش مورد قبول کلی و فی الفور اجتماع نباشد. اجتماعی که دراکثریت خود، یا دست کم در اکثریت فعاله و اساسی خود، قادر به درك و تحسین موجه هنر پاك اجتماعی باشد، اجتماعی‌ست که به آن حد و اندازه از شعور و هوش رسیده ست که قبلاً درد خود را دوا کرده، حالا دارد به فکر گل زدن به فرق هنرمند میافتد،

احسنت میگوید. اصلا من تقریباً یقین دارم که در چنان جائی، جائی برای یك چنین هنر، جوری که فعلاً میشناسیمش، باقی نمیماند، نیست. اما فعلاً اگر که هنرمند از شعور یا دیدی تندتر از دید یا شعور اطرافش بهره‌ای دارد ناچار حرفهای تازه خواهد زد، با جورهای تازه حرف خواهد زد، و کارهای تازه خواهد کرد که این برای دیگران غریبه خواهد بود. پیداست احتمال تخطئه او در یك چنین وضعی بسیار بیشتر است تا امکان گرفتن تحسین. و اگر او از تخطئه بترسد و به جستجوی تحسین و جمع کردن تبعه باشد ناچار باید دید و شعور را بدهد جایش جُلّتی بگیرد، جُلّتی برای برگ زدن، کفتر از کلاه در آوردن. این کار را کرده‌اند و چه بسیار دیده‌ایم اما حرفش از این بحث ما دور است.

دید و شعور هم وقتی کمتر به کار بیفتد بیشتر در راه زوال میافتد.

آدم باید حرف خود را بزند صرف نظر از دیگران. آدم بودن هم یکی از توقعات ما از هنرمند است، توقع اساسی هر اجتماعی نگر از هنرمند است. هنرمند باید حرف را بزند، منتها بهتر. با صرف نظر از هرچه یا هرکس. دراین کار احتمال تنهائی، بی اعتنائی دیدن، شاید هم غریبه شدن، در نتیجه، کم هم نیست. اما غرض که اختلاط با هرکس، یا مشمول مهر و عنایت شدن که نیست، البته. تنهائی و تك صدائی، این منفرد نشستن را هم نوعی مخاطره حرفه‌ای حساب بفرمائید. یك جور عارضه شغلی است -- مانند خون که روی دست دکتر جراح میریزد، یا بوی دباغی روی لباس کارگر کارگاه چرم. فرعی‌ست. مطرح نیست. شاید در این مزیتی هم هست -- اینکه میبیند از بند چرك رسم جَرت جُرت زدن جسته است و دیده است و دیده

را گفته‌ست. البته از خطا مصون هم نیست. یك کار انسانی‌ست مانند هرچه کار انسانی‌ست. تنهائی هم نشانه صداقت هنری نیست، الزاماً. حتماً همیشه هم نشان هنر نیست. رفتن به سوی تنهائی هم نشانه ناچار میل به آزار نفس نیست. گاهی شرطی‌ست از برای بودن و ماندن. درست بودن و ماندن. اما گاهی هنر بی دشت هم نمیماند — اول تك و توکی و بعد گروهی آن را میفهمند و میپسندند و میپذیرند. دیگران حرف خود را در حرف هنرمند پیدا کنند فرق دارد با اینکه هنرمند حرفش را بر حسب الگو و معیار دیگران بگرداند. هنر کوشش برای کشف نیاز است، حاجت‌هائی که هست نزد هرکسی هم هست اما حد و هویت آن را نمیدانند، جسمش را نمیبینند. هرکس که این نیاز را از راه کار هنرمند دید و با حدود و با هویت و با جسم آن از راه کار هنرمند آشناتر شد، آنوقت ممکن است با آو آشنا شود، با او مرابطه پیدا کند.

تا بیشتر از این نرفته‌ایم این را همین الان باید صریح بگویم که این معیار «اجتماعی» بودن، یا «سرشناس به اجتماعی بودن گردیدن» تنها معیار ارجمندی یك کار یا فکر اصلاً نیست. این نادرست و غیر منصفانه است و مطلقاً پرت است که از هر نوشته و هرکار و کوشش فکری یك نوع خاص انتظار فوری و آنی و مستقیم اجتماعی داشت؛ و این داوری را هم که این اجتماعی هست یا نیست موکول کرد به ظاهرها، به حرفهای شعاری، به سطحیات آن هم از راه رفراندم. ارزش‌ها را با رفراندم حساب نباید کرد، به دست نمیتوان آورد. ارزش — یا بی ارزشی، حتی — در عمق کار نهفته ست نه در شکل ظاهر آن کس که کار را کرده‌ست. یك کار ممکن است «اجتماعی» باشد اما به صورت قزمیت، به صورت ناجور، یا اصلاً غلط اما بر گرده‌های قلابی

یا بر گُرده‌های منطقی اما با برداشت‌های قلابی، یا صد جور وجه و صورت دیگر. درهر کجای دنیا در دوره‌ای که یك نظام قلدر جابر مسلط است هرکس به خاطر نفعی که فکر میکند دارد یا باید به دست بیارد، یا از زور ظلم حکومت، یا به علت عوالم روحی، فریادی یا ناله‌ای به ضد این نظام میکشد که به آن آسان میشود برچسب «اجتماعی» زد. اما، پیداست، این صاحبان صداها تمام بر یك روند فکر ندارند. توجیه یا قبول دسته جمعی آنها به این دلیل که ضد حکومت اند کافی نیست. بسیار صاحبان صداها که خود، فردا، یا همین الان، باید مخاطب فریاد اعتراض اجتماعی باشند؛ بسیار شاخه‌های فکرِ پشتِ این تنوع فریادها که هرکدام با دیگری مغایرت دارد، معارضت دارد. معیار اجتماعی بودن ادعای اجتماعی بودن نیست. وانمود به «غیراجتماعی» بودن هم دلیل غیر اجتماعی بودن نیست. ناصرخسرو جنگی ترین شاعران «اجتماعی» ایران که اصـــــلاً تمام زندگانی خود را یکراست، رو راست، بی رودربایستی نثار و وقف کار اجتماعی و دعوت کرد وقتی خطاب مستقیمش به مردم بود آنها را «قماشات دغا» میخواند. دشنامی از این شدیدتر سراغ ندارم.

یك جستجوگر صبور و مُصرّ گاهی حتی تا مرزهای جنون میشود منزوی باشد، از اجتماع گریزان. یا کارش در یك نظر اصلاً ربطی به اجتماع ندارد، یا حتی به رنگ ضد اجتماعی مینمایاند. این وضع در هنر، در علم، در فنون و فلسفه و کارهای فکری دیگر نمونه کم نداشته‌ست. شهرت که شرط نیست -- مطرح نیست. یك کار فکری را با فکر باید قضاوت کرد، با وضعی که در جهت پیشرفت و سرگذشت آدمی دارد، و نه در حدود حل زودگذر، دمدمی، بی‌پا؛ یا بدتر در حدّ رضایت عام و قبول قاطبه و اکثریت مردم -- بطور موقت. و ای بسا

که کار ناشناخت افتاده ست هرچند در واقع آبستن است از نطفه تحول آینده، کشفی برای آینده. ارتباط با ناشناخته آسان نیست.

ارتباط انگیزه اساسی نوشتن نیست هر چند میتواند نتیجه آن باشد، یا باید نتیجه آن باشد. شرط آن هم نیست، چون چندان امیدوار به آن هم نمیشود باشی. بستگی دارد. چه میگوئی، چه وقت میگوئی، چه جور میگوئی، کجائی وقتی که میگوئی، و همچنین چه کس بشنود، کجابشنود، چه وقت بشنود، چه جور بشنود — اینها همه شرط است. چیزی که حتمی است این که باید دید، باید گفت، باید کرد. چیزی را که گفتنی است جوری که گفتنی‌ست باید گفت؛ کاری را که کردنی‌ست جوری که کردنی‌ست باید کرد. باید دید. این سهم تو. باقی برای بقیه.

در یك کلام، هنر و از آن جمله هم نوشتن قصه، اول کشف است و حل مشکلی‌ست در پیش آن کسی که میسازد، بعد دست اندازی است به میدان فکر و حس عمومی — در حد قوت و لزوم و ممکنات زمانی. و این دو، هر دو، با تملق و دسیسه و تأسیس یك اداره روابط عمومی و دنبال کردن آئین دوست یابی دیل کارنگی و سر بر آستان واضعین قواعد نهادن، در عرصه مشبك شطرنج بی بهای شهرت هی مهره پیش و پس بردن، گویا تفاوتی دارد.

با این عقیده و برداشت آیا توقع است که ما روی ارتباط نویسنده‌های ایرانی با مردمان کشورشان گفتگو کنیم؟ میارزد؟ وقتی که عده خواننده کتاب حتی از عده کتاب بخر کمتر است، و از کتاب اگر چاپ میشود تنها یك نسخه چاپ میشود برای هر دوازده هزار نفر اینجا، دیگر چه ربط، چه توفیقی؟ کدام شهرت وقتی که حرف زدن از نویسنده هرگز دلیل نیست که با کار او آشنا باشند یا آن را فهمیده‌اند،

یا خوانده‌اند اصلاً، یا اصلاً قادرند به خواندن، به فهمیدن؟ درباره کسی سخن گفتن اصلاً دلیل آشنائی با او نیست. اسمی به علتی سر افواه میافتد. تا حدی قضیه شباهت به شهرت بازیگران سینما دارد. یك جور هاله، یا به گفته فرنگی امروزه یك «گلامور» لازم است. در متن وضع روحی تمدنی که ما داریم، این تمدن بیمار، اینجا فعلاً این هاله حاصل مرگ است و در میانه نبودن، یاهو زدن، اعتیاد، اسارت. کاری به کار کار ندارد. پیش از مرگ، هدایت را به خاطر کارش کسی نشناخت. آن مختصر شناخته بودن هم به خاطر تبلیغ های حزبی بود. وقتی هم به آخرین سفر میرفت هرکار کرد حق تمام کارهایش را به یازده هزار تومان بفروشد — چون او هزار پاوند برای سفر میخواست، و پاوند در حدود یازده تومان بود — اصلاً هیچ ناشری قبول نمیکرد در چنین قیمت. رفتم پهلوی این آقای معرفت، برادر کوچك نه این یکی در شیراز، برادر کوچك که همکلاسی من بود، در تهران کتابفروشی داشت، دارد، هنوز هم دارد، رفتم تا این کار را برای هدایت به هم بچسبانم. آقای معرفت میگفت یك چنین پولی اصلاً بر نمیگردد — آنقدر خواهنده‌اش کم بود. از چاپ اول آثار او پس از گذشتن یك پانزده سال، پیش کتابفروشی‌ها هنوز نسخه ها باقی بود. و هرچه روی آشنائی دوران مدرسه من نق زدم به معرفت که بخر، او قبول نمیکرد. آخر هم حساب دستك و دفتر بر خواهش مُصرّ آشنای روزگار مدرسه فائق شد هرچند حالا حسن آقا عجب پشیمان است. بورس با مرگ بالا رفت. دیدیم هم چه پیش آمد بعد، وقتی هدایت مرد. حتی به عشق اسم هدایت چه فوج فوج جوانها که رو به فور و گرد میرفتند. این شد ربط ؟ هورا کشیدن برای ننه من غریبم گو، یا تحسین برای غیظ‌های چرتِ فاسدِ از سکهّ افتاده — این ها نه ربط هست نه جالب.

یا دست کم برای من که جالب نیست.

اما در آن زمینه که مربوط میشود به زندگانی آدم، مربوط میشود به کاوش ذهنیات، من سراغ ندارم کسی در این خطه برخوردار از ربط زنده پهناوری باشد. هم ربط، هم وسیع، هم زنده. امروز هرکس که شعر میگوید بهتر میبیند به رسم نیما و پیروان او باشد. اصلاً دیگر نشانه‌ای از شعر گذشته نمی‌بینیم — نیما تا این اندازه مرسوم است. بیست سال پیش هم، حتی، زیر فشار حرفهای من، همکار من در آبادان ابوالقاسم حالت شروع کرد به نظمش را به شکل آنچه فکر میکرد نیمائی است بسازد. نیما تا این اندازه مرسوم است. با این حال اصلاً نشانه‌ای هم از درك درست فکر و شعر نیما نمی‌بینیم. کاری را که با زبان میکرد، لمّی که داشت، کشفی که کرد، چیزی که ساخت — اینها هنوز در انتظار کشف شدن مانده‌است. این شد ربط؟ — این شد مُد. این منحصر به دوره ما نیست. این منحصر به این جا نیست. این بحث را بهتر که ول کنیم ملاحظه واقعیات را بکنیم و برویم سر حرفهای یك کمی دیگر.

ملاحظه واقعیات در مورد من که این کارها را میگویم و حسابم را با این چیزها روشن کرده‌ام، حکم میکند بگویم الان که پیش شما هستم، و توقع، در هر حال، اینست که همه شما یك ذهن کنجکاو جوشنده داشته باشید، دست کم به این دلیل که در دوره‌های دانشجوئی هستید، و تمام تخمیر فکری بایستی در این دوره انجام بگیرد، خوب میدانم، یقین دارم که از صد نفر دو تاتان هم نه این چند قصه‌های مرا خوانده‌اید، و نه این چند فیلمهای مرا دیده اید، و حالا که اینجا آمده‌اید همانجور است که تشریف برده باشید به سیرك، به جائی که فیل هوا میکنند. کار من که چیزی نیست، اصلاً از نثر و قصه و از فیلم

چیزی که چیزی باشد نمیدانید. یا شعر. فرق ندارد. هنر، فرهنگ. تنها چیزی را که از ذهنتان بطور تند و کمابیش سطحی گذشته است یا وقتی از دیگران شنیده اید یا خوانده اید، که در ارج آن گفته یا نوشته هم میشود شك داشت، آن را به اسم عقیده برای خود دارید -- چیزی که حاصل یك کار فکری سنجیده و شکیبا نیست. من میدانم که کنجکاوی ساده شما را کشانده است به این جا. بیشتر بیکارید و دلمرده، حالا امیدوارید شاید این تازه آمده سرگرمتان کند امشب. من هم، این تازه آمده‌ای هم که پیش از تولدتان در همین شیراز زندگی کرده، حقه را میزنم و از تالار این همه پُر از تماشائی فریب نخواهم خورد، خود را پر از رضایت و باد غرور نخواهم کرد چون حرص اسم ندارم، که بیهوده است مانند خودنمائی و خود را فریفتن. اما این وضع را که خوب میشناسمش مغتنم میشمارم تا حرفهای دیگری را هم میان مطلب اصلی که «قصه» است و «قصه نویسی» -- و قصه هم اصلاً «اصلی» نیست، اصلاً، به هیچ وجه -- قالب کنم؛ شاید با این تماس، با این قلق، آغاز تغییرکی به دست بیاید. اگر که بیاید. و اگر که بیاید چندان هم نمیماند. زیرا عوامل دیگر به جز قصه، حتی عوامل دیگر در حد قصه نویسی، پیش شما زیادتراند و زیاد هم اثر دارند. و این که من اینجا پیش شما هستم در واقع، باز، همان پیش خودم بودن است. در حد اکثر من دارم برای کسانی میان شما حرف میزنم که بتوانند حرفهای خودشان را در حرفهای من پیدا کنند و از برای سنجش این هر دو امکان تازه‌ای برایشان باشد. من هم با این به خود گفتن حرفهایم را دوباره ورانداز میکنم، با این امید که از واکنش‌هاتان من هم به نوبه خود واکنش به دست بیارم، چشم انداز تازه‌ای، شاید، پیدا کنم برای دیدن ابعاد اطرافم، برای دیدن اجزاء و طرح فکر خودم. بعد هم اگر

بشود آن را از واکنش‌هاتان غنی بکنم.

یك جور امید جزئی دیگر هم هست -- این که عده‌ای، قضابختکی، به گوششان بخورد که حرفهائی دیگر هم، غیر از آنی که میدانند یا میگویند، گاهی وجودکی دارند.

در هرحال، حالا از قصه و نوشتن قصه، و قصه در ایران.

مفهومی که ما، یا توقعی که ما اینجا امروز از داستان داریم، بیشتر شکل مشخص یك داستان کوتاه است. این جوری است که میگوئیم شکل نوین قصه در ایران با دهخدا، یا با جمال‌زاده، راه افتاد. این چندان درست نیست. در واقع اگر یك نگاه گسترده بر رسم قصه نویسی به فارسی بیندازیم می‌بینیم این شکل از قصه از قدیم هم بوده، و آنچه با دهخدا یا جمال‌زاده «راه افتاد» در حد قصه همعصرمان و دنیامان چیزی که نو حساب شود نیست. «نو» نیستند، هرچند نو برای ما هستند. نو حتماً برای ما هستند، هم از حیث فرم هم از حیث روحیات. جمال‌زاده در قصه «فارسی شکر است» کولاك راه میاندازد خواه این را خودش میداند یا نمیداند، میدانسته است یا نمیدانسته است. این قصه سر زبان و مسخره کردن این یا آن نیست، یا زبان این یا آن. در این قصه دو دنیای کهنه و نو روبروی هم هستند. بر خورد و دیدن بر خورد است که این قصه را میگذارد بالای قصه‌ها و داستان نویسی روزگار نو. قصه تاریخ ساز این است.

قصه در هر زبان همیشه گیر میآید. اما چون فارسی یك زبان قدیمی‌ست، چون شکل زبان در این ده قرن تغییرهای زیاد اساسی نکرده‌است، چون این زبان زبان عده بسیاری از گویندگان دست اندر کار یا آشنا به شاخه‌های فکر عرفانی‌ست و اینها هم برای تجسم، برای دادن صورت به اندیشه مثال میآوردند، و چون که در کنار این

ذخیرهِ سرشارِ استوار به هوش و خرد افسانه‌های عشقی و اسطوره‌های حماسی هم که شاخه‌های ابتدائی و آسان قصه در هر زبان هستند بسیار است، امروز فارسی زبان از قصه‌های قدیمی مجموعه‌ای دارد گسترده تر از آنچه بیشتر دیگران در زبان جاری معمولشان از روزگار پیشتر دارند -- هرچند زبان فارسی امروزه از آن یادگار و از این امتیاز بی خبر باشد، که هست، به هرعلت.

این قصه‌ها، پیداست، در چار چوب اقتضای روز گفتنشان هستند، هم در زبان هم از مایه، و هم از شکل. و این که عده‌ای شان، عده زیادیشان، به صورت نظم‌اند فرقی به حال این ملاحظه ما نمیکند جز این که چون به صورت نظم‌اند در زیر حکم نظم، که وزن عروضی مکرر بی‌تغییر میخواهد، و همچنین به علت لزوم قافیه، بی‌بهره‌اند از زبان راحت و آزاد، از یك زبان که منحصراً از برای گفتن باشد تا دنبال وزن و حفظ قافیه. این هم که در نظم‌اند چون شاید برای نقل و سپردن به یاد نظم آسان تر از نثر است. نقال نظم را روانتر می‌خواند. و با ملاحظه اینکه نمیشد به آسانی از یك کتاب نسخه‌های فراوان داشت در حالی که مشتری برای قصه فراوان بود، نظم و به یاد سپردن، و نقل و نقالی، شاید وسیله و کمك نشر و پخش بیشتر یك اثر بوده ست. شاید بیسوادی هم کمك میکرد.

این قصه ها به این جهت که در نظم‌اند بیشتر آغشته میشدند به اغراق و شاخ و برگهای «شاعرانه»، و این آنها را بیشتر به سوی نقالی، که آب و تاب میخواهد، راند تا ضبط استوار حادثه واقعی یا تصوری، مانند آنچه که در کار بیهقی داریم. این سبك شاخ و برگ پردازی، این پرگوئی و مبالغه، خود شیرینی و این جور صفت دادن ها، با تکرار و از تکرار شد جزو اصول قصه پردازی، که به همراه خود بیان باد کرده

و یك شكل شُل، و در نتیجه فكر لنگنده، و دید تنگ را سرایت داد. این دید تنگ هم در چارچوب داستانی بود هم در جستجوی تعبیرات؛ در وسواس از برای یك ظرافت گمراه كه هرگز به جز زمختی و دور از قواره بودن و ناهنجاری حاصلی نمی‌بخشد؛ تشبیهات؛ كوشش برای یك بیان مزین به جای حرف حسابی، به جای حرفِ درخور و كافی.

در قصه های قدیمی عرفان و رمزهای عرفانی فراوان بود زیرا كه جستجوی فكری آن روزگار در عرفان تظاهر داشت. عرفان و مذهب بیان كوشش آدم برای حل مشكلات زندگانیِ هم فردی هم اجتماعی بود. تعبیرهای اجتماعی به صورت مذهب به عرصه میآمد. مذهب اسلوب زندگانی بود. تحصیل علم و ذوق و تلمذ هم اول پهلو میزد به مذهب و عرفان. این هر دو جزء یا ركن استوار اصلی فرهنگ و معرفت بودند. مذهب، و پشت آن عرفان در شكل گوناگون، مثل الفبا بود؛ مانند ابجد و هوز، كه تحصیل را با آن شروع میكردند. كار حتی بعد اگر به كفر و زندقه هم میكشید باز در داخل همین مذهب، برپایه همین دین بود. از عرفان قصه غنی و رمزی و اندیشمند، تن دار و تو پُر بود؛ پیچیده در باطن اما ساده به ظاهر بود. جدّی بود.

از آن طرف نیاز جسم و غرائز هم در قصه‌های رزمی و بزمی جواب میجستند. ضعف ها حماسه‌ها میشد. تلطیف یا تكریم شوق‌های شهوانی در بزمنامه ها میرفت. و چون كه خط اصلی فرهنگ جاندار بود و جوشنده، این ها هم از فكر و قوت گفتار رسم روز در حدّ ساده خود بهره میبردند. سرمشق ها برای چنین قصه‌ها زیاد نبودند، و واكنش قهرمانهاشان، بر روی هم، نظیر هم بودند. داستان‌ها شاید كه هیكل آدمهاشان را درشت و فرز مینمایاندند اما در تركیب و در مقصود خود بر خلاف این بودند هر چند آن دعوی درشتی و فرزی برای

قهرمانهاشان، آن بادِ بروت، در بیانشان منعکس میشد، و پرده‌ای میشد رنگین برای پوششی عینی که امروزه میبینیم و همچنین برای دادن یك اعتبار — تو خالی. نقد و توجه منحصر میشد به شکل و در شکل، و شکل هم در حد رسم روز یعنی جمله، یعنی تشبیه و استعاره و قرینه سازی لفظی، نه طراحی بنا و معماری. هرگز هم کسی به فکر نیفتاد درهم گوئی ها را نشان بدهد. شاید چون مغزهای جدّی قادر نگاهشان به چیزهای دیگر بود، در حیطه‌های دیگری که اساسی تر و عمیق تر بود اندیشه می‌کردند. این را نیز به یاد بیاریم که در دوره تحرك اندیشه و شالوده ریزی فرهنگ اسلامی، در روزگار قرب ترجمه در قرن‌های اول اسلام، از بین آن ها همه آثار باستانی در زبان یونانی، از دانش طبیعی و طب و نجوم و هندسه و فلسفه بگیر تا هرچه دیگر بود، هر چیز را به ترجمه آوردند جز نمایش و قصه که پایه فرهنگ دیدنی و شنیدنی و سنت تمدن امروز و پانصد ششصد ساله اخیر دنیا هست.

داستان در حدّ والایش یك جور جلوه‌گاه عقل و حس و آرزوی عمومی‌ست، چیزی مانند خواب و تصور؛ اما نیاز و آرزوی عمومی اگر درآن منعکس میشد، مانند خواب و تصور به صورت رمز و اشاره میآمد نه در حدود هیأت صاف و صریح یك در خواست یا بیان رو دررو. و این خصیصه هم ناچار از دید زودگذر دور میماند وقتی، علی‌الخصوص، سراینده ناقل یك متن سنتی‌ست که از پیش آماده‌ست. اما بیان رو در رو با هیأت صریح مختص پند دادن بود. یعنی که قصه به عنوان محمل یك اندرز، و نه دوباره سازی یك وضع، یا زندگی، رفتار، روحیه، و تحول این‌ها به قصد کشف نتیجه. ایجاد ربط و درگیری در بین فردها و حادثه‌های درون یك قصه که در نحوه بیان قصه بیاید رشدی نکرد و

رسم سنجیده‌ای نشد و قصه منحصر به نقل ماند و نقالی؛ و آنچه چشم گیر ماند تنها همان بیان کلمه‌ای و انسجام جمله‌ای قصه بود. یعنی نثر. یك انسجام نه بر پایه نیاز معنی و مفهوم، بلکه برای جلوه فروشی، نمایش استادی و زبردستی در ردیف کردن کلمه — یعنی، بطور خلاصه، زبان بازی نه بازسازی بی پیه و چربی، بی شیله و پیله. زینت برای روی کار نه ساروج یا مصالح تضمین کننده صلابت و رفعت، نه طرحی که استواری و پا برجائی عمارت را از چفت و بست مصالح طلب کند، و از چفت و بست مصالح زیبائی و ظرافت موزون در آورد، کاری که با آجر در دیوار و سقف های مسجد و بازارها شد. در حد مصرف عمومی مردم هم این بی ربطی ها و سستی ترکیب قصه‌ای مهم نبود. زیرا برای سرگرمی همان خصیصه افسانه‌ای که آشنا بهش بودند از برایشان بس بود. حالا هم همینطور است. در این جا این رسم بی توجهی به ساختمان و توجه نارس به شکل ظاهر جمله تا امروز هم دوام آورده است. دراین زمینه برای نمونه نگاهی کنید به یك داستان نام آور، «بابا کوهی» حجازی با آن نثر پر احساس گیرایش، و پشت آن به طرح بی طرحی، به نقل سر درگم، فراموشکار، لنگنده؛ و بعد به تمجید بی حساب و پر از شوق سر از پای نشناسنده بهار، از آن. بهار که استاد سبك و سبك شناسی بود. اما نه قصه روی نثر میگردد، نه شاخ و برگ بازی نثر درست میسازد. داستان، امروز، حاجت به بعد و حجم و پرسپکتیوهای جسمی و جانی برای خود دارد؛ دنیای خاص خود بنا میکند نه نقالی، معماری میکند نه معرکه گیری.

ولی فعلاً از گذشته میگوئیم، از آن زمینه ای که برامان ماند. این جا، در هرحال، وقتی بیان جستجوی عرفانی در تکرارهای چندین قرن تبدیل شده به انگ و مهـــر و شکل خسته، و از پیشرفت وا افتاد، و

شاخه‌ای از پیروان یك جور عرفان قدرت را به ضرب زور بدست آورد و شیخ شد شاه، و حاجت به مرکزیت این قدرت که خواست ایمان مردم را در شکل واحد دلخواه خود در آورد هم احکام و اعتقادهای تازه ساز را تسلط داد هم دستگاه تبلیغاتش را مأمور بازی با حس‌های ساده مردم کرد، در قصه معنویت تبدیل شد به مرثیه، وصف شهید در حدّ اشك چلاندن، توجیه روی کار بودن ذریه ای که قصد اصلی‌شان جدال بر سر قدرت علیه آل عثمان بود. عرفان عزا شد، و رزم آوری و بزم هم شد حماسه و عیش حسین کرد شبستر.

این شیوه که وحدت ملی را -- یا مذهبی یا اجتماعی را، فرقی نمیکند — از راههای ابتدائی وررفتن با حس های اولیه نا بالغ بپرورند، در آخر جبراً منجر میشود به سلطه روحیه تفکر نابالغ؛ مردم را در حد ابتدائی اندیشه - یا نیندیشیدن - نگاه میدارد. وحدت شاید به صورت ظاهر به دست بیاید اما سر جمع فردهای نا بالغ جز اجتماع خام پرت و تل انبار سست های نارسا نمیشود باشد. تاریخ و وسعت خاك و ذخیره فضل و شماره جمعیت کافی نخواهد بود وقتی که وارثان یك چنین مزیت ها خود در طلسم نارسائی و پرتی اسیر و پابندند. تضمین ماندگاری وحدت را نمیشود از یك چنین مردم توقع داشت. آن را باید با زور و اشتلم حفاظت کرد. وحدت به ضرب زور وحدت نیست. زور ظلم میزاید، که میزائید، تا جائی که شاه که میگفت درویش است آدمخورهای حرفه ای قراولش بودند؛ پای پیاده به بوسیدن مزار ضامن آهو رفت اما حتی فرزند و جانشین خود را کشت. زور ظلم میزاید، ظلم زور میخواهد، و هر دو فرد و رشد فرد را یا لِه میکنند یا به اعوجاج میرانند. در جائی که سنت حرمت به مرکز و مرشد روال قرن ها قرن است گردنفرازی و مقاومتِ پیش ظلم شکل وظیفه فردی به

خود نمیگیرد. یا تسلیم است تا حد نفی آدمیت و حق حیات، یا ماندن به انتظار ظهور حریف تازه‌ای که بتواند قدرت را بقاپد از قبلی، بی‌یك طرح، بی‌یك تضمین برای عوض کردن قواعد قدرت، غافل از آنکه قاپنده هرگز سهمی به آنکه شریکش نبوده است نخواهد داد. و ای بسا که حق هر که شریکش بود را هم خواهد ربود. قدرت ربائی می‌شود سنت. قدرت نداشتن هم می‌شود سنت. تاریخ ما تاریخ این دو سنت هست.

در طی این تاریخ میراث فکر و ذوق قرنهای رفته و تقطیر و جسم بندی آن پیش مردمان ماهر و حساس روز هر چند امکان میداده است برای نمو نمونه های عالی اندیشه و هنر، حتی در روزگار خفّت اندیشه و سیاهکاریها، اما از یك طرف وجود هنر، یا مهارت در صنعت توجیه ظلم و پرده پوشی خفّت نمیشود باشد؛ و از آن طرف رشد عمومی همان هنرها هم، رشد همان معارف هم، در زیر سلطه عفونت راکد میرفته است و میرود به سوی سطحیات، میرفته است و میرود به سوی فرعیات — ریشه نمیدواند. ریشه میپوسد.

کانون گرفتن اندیشه پیش یك نبوغ رویداد ناچاری ست در جریان جنبش وجود ذهنی انسان، در طول سیر فکر؛ اما قبول و نشر عام اندیشه حاجت دارد به یك محیط مهیا. در وحدتی که دوره صفوی ساخت امکان یك محیط محدود تر شد. سیر تفکر اصلی اینجا رسیده بود به صدرالدین محمد شیرازی. اما برای مصرف مردم مجلسی جلو میرفت. (از «کسرالاصنام» سودی برای سلطه دولت نمیشد برد. اما برای سر به راه کردن مردم حدیث درباره ثواب خربوزه خواری را میشد به خورد آنها داد.) براین قرار امکان انسان بودن در حد دنیائی محدود شد به حد واحد جغرافیای سیاسی؛ و مذهبی که مزیت را از حد

مرز جغرافیا برون میبرد تا پرهیزکاری را اساس گرامی شدن سازد تبدیل شد به شعاری برای ساختن مرز و حد تحکم برای حفظ حیطه قدرت. در زیر رنگ یك ایمان، انسان فرهنگی تبدیل شد به فـــرد فرقه‌ای و، بعد، آدم ملّی. زور و تعصبی که باب طبع حکومت بود شد زاینده زبونی و فقر و فلاکت فرهنگی، امکان نشر و گسترش فکر یا تمدن نو را برد. ضعفی که حاصل ظلم و فسادِ زو ر و انحراف فکری بود بالا گرفت تا حدی که ماندگاری خودِ حکومت صفوی هم، حتی، ممکن نماند و هرچه ماند بازیچه تمرد یك دسته کوچك افغانیان یاغی شد.

قدرت پوسیده بود، زوار در میرفت. زور افتاد -- در دست دیگری افتاد. این دیگری هر چند با اسم دیگر و از جای دیگر بود اما با همان هویت بود، قدرت ربای تازه بود که او هم زود قدرت به دیگری میداد، که او هم زود قدرت به دیگری میداد. که او هم باز قدرت به دیگری میداد.

تغییری که پیش آمد از فساد میآمد، ضد فساد نمیآمد. فساد بر جا بود، فساد بر جا ماند. فساد بر جا ماند، بهره برنده از فساد عوض میشد. سنت عوض نشد و نقص و نکبت رایج از خود فضای پرورنده و حاکم به نسل بعدی داد.

نفس علیل روزگار را با زیبائی‌های نقش و فکرِ همزمان نمیشود پوشاند. زیبائی‌های نقش و فکر جدا از هویت حکومت بود. با آن نبود، و از آن نمیآمد. زیبائی کیفیتی است در معنا. ارباب روزگار معنا و زیبائی را در خود نمیبردند هر چند آن را قبای قامت و حیثیت حکومت خود مینمایاندند -- همچنانکه مینمایانند. زینت به ظاهر خود دادن زیبائی به روزگار دادن نیست. آنها زیبا کننده و زینت دهنده هویت

آن روزگار نبودند. نیستند، هم.

ملا صدرا، یا در حد دیگری سلطان محمد یا رضای عباسی، همروزگار بوده اند با آن وضع اما فرزند روزگار خویش نبودند، آنها به یك زمانه دیگر، به یك زمانه که پیوسته در پیش است، به یك «زمان هدف» مرتبط بودند. نفس وجودشان تباین داشت با نفس و وجود و کار کارگزاران روزگار. آنها شاهدهای روزگار نبودند، آنها شاهدهای ضد روزگار خود بودند — وضعی که اقتضا و اساس هویت هنر و فکر انسانی‌ست.

نیروی هوش و خیز فکر این چنین مردان نقطه گذار حدّ بعدی فکر و سلوك انسان است. این، طبعاً، تضاد با رسم روزگارشان دارد. تغییر طبعاً یعنی تضاد با چیزی که فعلاً هست. این پیداست. اما اجرای طرح و دادن تغییر در رسوم انسانی، حتی رسیدن به نقطه آغاز آن، حاجت به گسترش معرفت دارد، باید مردم به سوی خط نقطه‌چین تازه راه بیفتند، باید فرصت به دست بیاید — که تا به دست بیاید وقتی دراز تر از عمر آدمی باید. در یك چنین مهلت میدان در دست کارگزاران روز میماند، خواه از نوع قلدر قداره بند، خواه مستوفی مدبّر اندیشمند، خواه آن ساده لوح که بس میکند به پیشرفت فرعی و رفع و رجوع روزانه یا، حتی، به ضدیت یا خصومت فرعی با رسم روزانه؛ خواه آن کس که فکر مردم را از راه و رسم روز میدزدد اما میدوزد به رسم های ورشکسته دیروز، یا میراند به سوی راه های انحرافی و بن بست. در یك کلام، هرکس که حرمت خلوص فکر را نگه نمیدارد، این تنها نشان آدمیت را.

این قداره بندی و مستوفیگری و ساده لوحی و سالوسی در انحصار کارهای حکومت نیست، آن را در هر چیز میتوان نمایان دید

-- از سوداگری و صناعت تا درس و بحث علم و شعر و دین و معماری، هنر، هر چیز. تا این زمان همیشه چنین بوده است. آثار فکر و ذوق پیشرفته، در دست کارگزاران روز گاهی برای حل مشکلات روزانه، گاهی برای خودنمائی و گاهی حتی نا به خود آگاه، گاهی به خاطر تزئین نظم حکومت به کار میافتند. این جزء جبر ترقی‌ست اما ترقی نیست. نظمی که حاکم است این طرح و فکرها را برای دوام خویش میگیرد اما در نفس ناخوش خود فرمول ها را علیل میسازد، و در نتیجه نتیجه‌ها را هم، در هر چیز.

گفتم «حکومت»، اما مقصودم از حکومت «دولت» نیست. مقصود من نظام حاکم هست. دولت جزئی‌ست از نظام حاکم، ابزار کار و حربه آن است. در این نظام حاکم، محکوم و حاکم و مظلوم و ظالم و فقیر و ثروتمند، خواه ناخواه فهمیده یا نفهمیده، سهم مشترك دارند. تنها تقسیم سود در میانه یکی نیست. سهم ها مساوی نیست اما اشتراك در سهم ها هست. بسیار مظلوم که در انتظار نوبت ظالم شدن نشسته است و میکوشد، بسیار تنگدست که دنبال فرصتی برای غارت هست. نفس قبول ظلم خودش ظلم است. خط جدا کننده اصلی میان صاحب قدرت و پایمال قدرت نیست. خط درست میان قبول یا ردّ است — قبول یا ردّ فاسد مفسد، قبول یا ردّ ظلم، قبول یا ردّ تاریکی، قبول یا ردّ آزادی، قبول یا ردّ دستگاه نقص مسلط، در هر کدام و در تمام جنبه های خرابش.

و در تمام جنبه های دستگاه حاکم پایان دوره صفوی، نقص خودش نظمِ رایج بود. نظمِ خرابیِ کامل بود. چندان خراب که اندیشه علاج هم از آن بر نمیآمد، در آن نمیآمد، و هیچکس به فکر ردّ آن هم نمیافتاد هر چند ردّ باید با عمل باشد، تنها فکر کافی نیست.

اما عمل، دعوا، تنها سر تصاحب آن دستگاه بود نه آن را برافکندن، نه آن را عوض کردن. و دوره دراز دزدی و کشتار و هرج و مرج و قبول فساد هی درازتر میشد خواه اسمش را عصر جهانگشایی نادر گذاشته باشند یا روزگار عشرت کریمخانی یا کوشش برای جمع آوری تکه پاره های قلمرو به دست آغا محمدخان، یا بعد ها و بعد ترها. این دوره بود و بود و سال ها بود اما کی و کجا واماند، یا دست کم وارفت -- شاید یك روز ذیقعده، دویست سالی بعد، در یك امامزاده نزدیك پایتخت.

وجدان اجتماعی - سیاسی، جدا از ردای روحانی، میان میدان رفت. فرد پیدا شد، از پائین. فرد سیاسی - اجتماعی به پا میخاست. فرد باید به روی پای خویش بایستد تا جمع، روزی روزگاری، به روی پای خویش بایستد.

این جور بود که آخر هر آنچه که در متن زندگانی و فرهنگ پهن کهن بود اینجا سیصد چهار صد سالی در تاریکی و رکود فسادی که همزمان با به راه افتادن تمدن و فرهنگ تازه دراروپا بود در جا زد، خراب تر شد، تا اینکه ما هم از گذشته بی خبر ماندیم هم از حال، و هرچه میکردیم تکرار بود نه کاوش. و برکناره بودن بود نه بودن در متن. این وضع مرده ریگ و رسم، ناچار نقطه آغاز میشد برای هرکسی که حس و میل برای بیانی داشت. هم سرمشق بود هم حیطه تنفس فاسد. فساد عادت شد. در عادت عیب کمتر به چشم میآید. یا اصلاً نمیآید. عادت یعنی در خواب بودن اراده و اندیشه. وقتی روال و رخصت شك کردن و سئوال نداشته باشی، وقتی که چارچوبه تغییر ناپذیر فکری را باید به ارث بگیری و همچنان به ارث بگذاری جائی برای تجربه دیگر نمیماند. قدم بر نمیداری، ناچار میمانی. ماندن میشود عادت؛ درماندگی

میشود عادت، عادت میشود سنت.

سنت شده ست بگویند دوران عالی و طلائی ادبیات در ایران با جامی بسر رسید، جوری که گوئی جامی تتمه‌های ذوق و فکر را تمام مصرف کرد، چیزی برای دیگران نگذاشت. یا تقدیر باعث چنین به سر رسیدن شد. حتی اگر قصدی برای بیان چنین تفکری نداشته باشند، این جور جمله پردازی خودش نشانه حضور الگوی مغشوش فکر تنبلی‌ست که مرسوم است. جامی چنین نکرد و چنین کار را نمیشد کرد؛ و اعتقاد به تقدیرهم نوعی گریز از دید و ازجستجوی علت‌هاست. قانع شدن به نادانی ست. این، در حد اکثر، تعیین وقت روی دادن یك واقعه‌ست با وقت پیش آمدن رویداد دیگری. ربطی میان جامی و آغاز انحطاط نداریم جز همجواری و هموقتی میان مرگ یك آدم با اغمای یك فرهنگ. این تقویم و گاهشماری ست. تقویم چیزی سوای تاریخ است. تاریخ را باید دید. چیزی که در تاریخ در همان زمان به چشم میآید، و باید دید، یك همزمانی تاریخساز و سرنوشتیِ انسان میان یك بیداری و یك اغماست. انحطاط اینجا درست زمانی شروع میشود که رنسانس در غرب آغاز میگردد. هر جور بحث و چاره جوئی این انحطاط را با پرسش «چرا ؟» شروع باید کرد. آیا تمدن آونگ ساعتی‌ست که در بین شرق و غرب در رفت و آمد است، و در وقت واحد نمیتواند در هردو جا باشد؟ آیا مانند موج از فراز فرود میآید تا در جای دیگری دوباره اوج بگیرد؟

۲

این را باید درست دید که در دوره‌ای که درگذشت، فرهنگ تنها به شعر و ادب منحصر نبود. این را هم باید درست دید که این نکته هم که شعر و ادب را تظاهر برجسته، یا حتی تنها تظاهر هر فرهنگ میگیریم، و جهل ما به جنبه های دیگر فرهنگ آن دوره، و غفلتی که در شناختشان داریم -- اینها، تمام، در واقع نمونه و تظاهری از انحطاط و چروکیدن در دستگاه فکری و فرهنگ ماست. تنها هم نمونه نیست، سهیم در علیل کردن آن است. ما روی آورده‌ایم به ظاهرها، ما بس کرده‌ایم به آسان ها، و چندان چنین کردیم که از یاد برده‌ایم که در رشته‌های علم، در جویندگی در فکر، در فنون گوناگون چه پیشرفت‌ها که در اینجا شده است و چه مردان چه کارها کردند.

مقصودم از اینجا این جای جغرافیائی نیست. این جای فرهنگی‌ست. بر شمردن آن کارها و دادن سیاهه‌ای از نام آن مردان بیهوده است چون تفاخر بی‌جاست. از بر کردن سیاهه یك چند اسم و شاهد آوردن، آگاه بودن به کارصاحبان اسم‌ها نیست. اصل کار

فرهنگ است. فرهنگ اصل کاری است و به آن است که کار باید داشت. آن فرهنگ دیگر در ما حضور ندارد. و چون حضور ندارد ما را وارث‌های آن نمیشود نامید، میراث و مرده ریگ وقتی که در مسیر زندگی به کار نیفتد همان مرده ریگ میماند — بی‌جا، جامد، بی‌جان. افسوس.

این افسوس یك دریغ و غبطه محلی نیست. آن فرهنگ فرهنگی برای یك محل نبود، و از یك محل نبود، محل از آن فرهنگ پیدا شد. فرهنگ هرگز در یك محلِ نقطه‌ای نمیماند. فرهنگ اگر در محلی ماند و پخش نشد یعنی فرهنگ لنگ بوده است که جائی نرفته است. نشانه عطالت و بیکارگی در آن محل هم هست. یعنی که آن محل محله از پادرافتاده‌ای بوده‌ست، محل خنگ‌های از پا درافتاده‌ای بوده‌ست. هیچ جا تا فرهنگ جاریِ در خورد روز نداشته باشد جائی که جا باشد نیست. فرهنگ دستور و امر نیست. فرهنگ ربط میان هوش‌های فعال است. فرهنگ یك جستجوی جاری و مدام اندیشه‌ست. فرهنگ راکد نیست. در واقع محل و میهن یعنی بارگاه یك فرهنگ، یعنی قلمرو یك فرهنگ، نه یك چهار گوش خاك یا لکه رنگ روی نقشه جغرافی. و من هر گاه ادعا کنم که وارث یك فرهنگم باید در خورد معنی و هویت آن فرهنگ، انسانیت را که حیطه و مخاطبش بوده است در نظر بیاورم نه یك «جا» را. بی فرهنگ بی جایم، خواه در شرق باشم یا شمال یا جنوب یا مغرب. بی فرهنگ بی جایم، و جا و میهنم به قدرت و بزرگی فرهنگ زنده من است. همین. واقعاً همین، دیگر.

ما امروز این «جا» را فقط در ته مانده‌ای که از صد و یك سی چهل سال پیش مانده می‌بینیم. افسوس من از این حس من نمیآید که ارث اجدادم از دست من رفته ست و من فقیرم و محتاج دیگران هستم.

از درك این تغافل است که آن را به پیشرفت تمدن نداده‌ایم. از این که وادادیم. وادادیمش به دیگران و خود کنار راه ول دادیم. کنار راه نشستیم و ادعا میکنیم که مارا کنار راه نشاندند. ما به آن تمدن و آن پیشرفت نپیوسته‌ایم و امروز جزء زنده آن نیستیم. طفیلی آنیم علیرغم ادعاهامان. چسبیده ایم به یك تمدن که در پیشرفت و پرورشش سهم نداریم. و بی سهمی مان را به ضرب همان حرفهائی علاج میخواهیم که خود مایه این وضع ما هستند. چسبیده‌ایم به این تمدن چون که ناچاریم، چون هوای زندگانی امروز ما آن است. از آن نمیشود برید چون قطع هوای تنفس، قطع امید زنده ماندن زنده‌ست. اما -- و این اما! حرف در این اماست -- اما چون نمیشناسیمش از آن هراس میکنیم و به آن دشمنی نشان میدهیم، با تنها وسیله‌ای که در اختیارمان مانده ست - حرف. حرفِ غریزیِ بدون فکرِ سنجیده. حرفِ سخیفِ سر به هوایِ غریزیِ عقیم که در پیش مردمی غریزی و سر در هوا که ما هستیم صوت و طنین آشنا دارد، که حاجت به عمق درك ندارد، آسان تر است قبولش، و در نتیجه خریدار بی حساب و نسنجیده‌اش بسیار. در نتیجه نسنجیدگی بسیار. قبول کردن این مهملات ربطی ندارد به صحت و سستی شان، ربط ندارد به نقص قوه درّاکه قبول کننده. در واقع شیوعشان دلیل روشنی برای نادرستی و سقیم بودنشان است اگر توجه بفرمائید به آن محیطی که این حرفها درش رواج میگیرند. ما به پیشرفت، به چیزی که در جریان است، سهمی نمیدهیم و نپیوسته‌ایم. به این تمدن که حاصل تحولات پیشین است ما غریبه مانده‌ایم و در نتیجه به آن غیظ میورزیم. عمر را با دندان قروچه نباید خراب کرد. خواب بودی و قافله میرفت و از روی بار افتادی؟ بلند شو خود را تکان بده، برو، بدو، بپر روی بار. سنگ

پراندن، و احمقانه تر از سنگ پراندن فقط صدا دادن کجا به کار میآید؟

با این قصور انسانیت را غنی نکرده ایم. این یك افسوس فکری است اما، بدتر، یك بی سهمی عملی هست. در حد یك چاپار هم چاپار تنبلی بودیم چون گذاشتیم پیغام را از ما بگیرند و به مقصد برسانند و ما از لای گرد بیابان و صداهای دور میبینیمشان که میروند، که رفتند، و ما را به چرت گفتن و دشنام دادن و غبطه گذاشتند. ما چاپار تنبلی شدیم. چهارصدسال. کتاب‌هامان در گنجه خوابیده‌ست و علم در میدان زندگی در تاخت. کتاب توی گنجه است، و فرهنگ، حتی فرهنگ میراثی گذشته مان در ما نیست. ما خیره‌ایم به یك ظاهر از قدیم. ما خیره ایم به ظاهر. هنوز خیره‌ایم به ظاهر.

ظاهر ما را همیشه به خود میگرفته است. ظاهر، چیزی که چشم بگیرد، و همچنین توجه به آن چه دیدنی‌ست، و همچنین بیان از راه شکل‌های تماشائی همیشه جنبه جاندار و جلوه مشخص تمدن ما بوده است. این البته عیب نیست اما زمینه ایست برای نمو عیب وقتی که فکر از جویندگی بیفتد و کودن شود، تنها به رویه ها بپردازد. ما بیشتر از راه چشم حس کردیم و حس هامان را برای چشم نمایاندیم. حتی در شعر که دنیای حس را از راه کلمه نمایاندن است، و موسیقیش باید به گوش بیاید و تا آهنگ و وزنش را درست نداشته باشیم آن را درست نمیخوانیم و درست نمیفهمیم، باز تصویر و ظاهر بصری را به جای یك عیار اساسی گرفته ایم -- تا حدِ شکلِ **دیدنی** بیت، تا شکل **دیدنی** قافیه، حتی، تا حدی که بیت ها و قافیه هامان باید از حیث شکل هم شبیه هم باشند؛ تا حدی که بعضی از قواعد علم بدیع ما مربوط می‌شود به **دیدن** شعری که مکتوب است، صرف نظر از

صدای شفاهی. اسلوبی که در قرینه سازی نقش و نگار قالی به کار میآید در شکل دیدنی شعر هم به کار آمده ست، و با این کار شعر بیشتر به نظم مبدل شد. شعر گرچه بیان حس آگاهی‌ست، کوشش برای آزادی‌ست، آزادی از گیر و بند روحی و فکری، اما شد فقط نمایش آرایش. آرایش و نمایش به قیمت نقصان بطن، فروکشی روح و فکر، بر هر بیان ما مسلط شد. در معماری نقشی که با صراحت و جرأت، به اقتضای حاجت ترکیب، از خود مصالح به دست میآمد، مانند نقش‌های فراوان چفت و بند آجرها، تبدیل شد به نقش های مجزای روی کاشی‌ها برای پوشش و پوشاندن مصالح اصلی، که گاه سست هم بودند و جبران سستی را از سطح لعابدار میجستند. در نقاشی باز آفرینی دنیای شکل و رنگ و حسّ و هویت، کاری که میرك و سلطان محمد و میرمصور و بهزاد میکردند تبدیل شد به حفظ ظاهر و تقلید از ظاهر و، در آخر، فساد ظاهر و حذف تمامی ابعاد **ذهنی** نقاش آفریننده. در شعر هم شد بیان منظره و صحنه سازی دنیای ظاهری به ضرب طمطراق سطحی ظاهر — هرچند اگر به توانائی در حد یك نبوغ، تظاهر احاطه کامل به کلمه ها و لغت ها بدون التفات به معنای حسّ و فکر و راز بینائی، انسانی: قاآنی.

عیب اساسی قاآنی مدیحه سرائی نیست. قاآنی با شکل بیانی در حدِ، بگیریم، کارهای نام آور موسیقی باروك، به ضرب جُفت کردن کلمه در دو مصرع یك بیت، قادر بود به بازسازی حرکت، و نشان دادن و شنواندن موضوع و وضع و حس و فضا. نمونه بگیریم بیت اول قصیده «به گردون تیـــــــــره ابری ...» را که در کمال اقتصاد بیان برخاستن بخار از دریا و حس وسعت فوقانی پُر از سیاهی را در اولین مصراع میسازد تا در دومی، بعدی، باریدن مداوم و جلّ و جلّ باران

را، در عین وصف صفتهایش، هم نشان بدهد هم **بشنواند**. این کار یك هنرمند بسیار برجسته‌ست، یك آفریننده مسلطِ جوینده، نه یك به اصطلاح از برکننده اصطلاح‌های عروضی، بدیعی، یا آورنده مطالبی همپای همین حرفها از «تعهدی» و پیش و پس تازی، که هرچه هم که مُد باشند اما اساساً و کلاً ربطی به شعر ندارند یا به هر هنر دیگری که بفرمائید. عیب اساسی قاآنی، گفتم، مدیحه سازی نیست. والاترین غزل‌های حافظ هم با مدیحه همراه است. مدیحه های حافظ حکم تمبر پست را دارند که هرکدام از ما، بی آنکه در طرح تمبر پست دست داشته باشیم، یا نقش تمبر مطبوع خاطرمان باشد، ناچاریم آن را روی نامه‌ها بچسبانیم تا پست خانه بردنشان را قبول کند. مدیحه های قاآنی را از آخر قصیده‌هایش وردارید در اصل حرف ما فرقی پیدا نمیشود. هم مدیحه‌ها و هم خود قصیده‌ها، بلیغ و باد کرده، محصول انحراف از توجه به باطن است، محصول رو به ظاهر آوردن. آن «باطن» هائی هم که گاهی میآوردند نه از قصد پی بردن به ترکیبشان، بلکه از روی سنت میآوردند، به تقلید از سنت میآوردند. میدانید در زبان عربی به جای اینکه ما میگوئیم سنتی آنها میگویند تقلیدی؟ که در واقع همین هم هست، حتی اگر رنگ خاص کاربُرد لغت در زبان فارسی را ندیده بگیریم. تقلید و قلاده.

حالا که حرف سنت و قلاده شد، واقعاً چرا سنت؟ اصلا چیست این سنت؟ از کجا آمده‌ست این سنت؟ آیا چیز ثابت ناجنبنده ایست که باید به زور قبولش کرد؟ آیا باید اسیرش ماند یا غنای تازه‌ای بهش بخشید، برایش فراهم کرد؟ این کار را در گذشته که سنت درست میشد اگر نمیکردند که سنت پیشین به درد نخور میشد امروز. آیا قلاده باید گرد گردنمان باشد با بندی که میکشد ما را تا نمیدانم در کدام تاریکی؟

آیا هویت امروز ما را در دنیای پیش از ما درست کردند و میکردند جوری که تا سال ها و نسل ها بعد کاری نمانده است به جز به دنبال آن رفتن؟ این اصل اگر درست باشد چرا آنها که در گذشته پایه سنت برای ما شدند دنبال سنت پیش از خود نمیرفتند؟ چرا ما این خطایشان را، اگر خطا باشد، ادامه میدهیم، و جبران نمیکنیم و بر نمیگردیم نه تنها به آنها بلکه به بیشتر پیشتر از آنها؟ آیا بهره بردن از پیشرفته های گذشته لازم میآورد پیشرفت برای بعد نکردن؟ لازم میآورد ماندن را در حد همان پیشرفتهای گذشته؟ آیا اصلاً از این پیشرفت‌های گذشته اصلاً خبر داریم، درست و دقیق میدانیم چه‌اند و چگونه به دست آمدند و در حیات جاری ما کدام نقشی را دارند؟ برای ساخت این سنت که ها از کجا آمدند و ساختندش؟ مردانی که سنت فرهنگ ما را کنار هم چیدند از یك نژاد و خاك و خون و دین و زبان و رسوم نبودند. در فرهنگی که جوشش اسلامی به بار آورد هرجور آدم از هرگوشه و زبان و رنگ میبینی. بگیرید و بشمارید از ابوریحان بیرونی تا بختیشوع آسوری، از ابن مقفع تا سیبویه که در همین شیراز و در محله سنگ سیاه خاك است، از ابن میمون یهودی اندلسی تا خوارزمی که زبان محلی و اُمّیش بی خط بود، خط نداشت، خطی، الفبائی برای نوشتن نداشت، از همان هزار سال پیش هم نداشت تا بیست سی سالی بعد از شروع همین قرن که امروز ما در آن هستیم. زریاب از این سر رفت تا آن سر دنیا به اسپانیا و موسیقی اینجا را به آنجا برد. ما امروز خواندن فلامنکو را شبیه با نغمه‌های بویر احمدی و دشتستان میبینیم. یا میشنویم، در واقع. و نه بختیشوع و نه خوارزمی، نه ابن میمون و ابن مقفع و قطب الدین شیرازی، نه هیچ یك از کله گنده ها و قلّه های سرافراز این تمدن متلالو دنبال سنت

«محلی»، «میهنی»، یا سنتی که متکی به یکی از جهات اربعه باشد نلگیدند و ضد هیچ رسم و اندیشه‌ای به این حساب که از کدام جهت آمده‌ست نبودند و نلندیدند و نه نق و نق کردند. سهم از روانی رود تجارب و دانسته‌های مداوم فراهم رسنده از تمام طول قوس افق، از هر ارتفاع فکر گرفتند و پهنه امکان پیشرفت اندیشه را گسترده تر کردند. آدم بودند و میخواستند آدم بمانند و آدم بهتری باشند، و میدانستند شاخص هویت انسان هویت رفتارش است نه بستگیش به یك گوشه یا یك رنگ. یا گیر کردگی توی رسم مالکیت ویرانه‌ای توی پسکوچه.

ببخشید. گفتم برایتان اسم نشمارم اما نه میل به اظهار لحیه، بلکه حاجت به دادن نمونه ناچارم کرد. میبخشید.

جبران جیب خالی و ذهن ضعیف را نمیشود با به یادآوری گنجهای خسروانی و شعر حماسی و ملیت پرستیِ نامعلومِ بی قیاسِ ولنگارِ لرزنده از عصبیت کرد. یك جا باید ترمز کرد تا پرسید این انشقاق شخصیت، این قاش خوردگی در مغز و در برداشت تا کجا، تا کی؟ آنهم در این سر دو راهی بحرانی. تا کی میشود در چیزهای حتی پیش پا افتاده آنقدر بی دقت بود؟ دقت کنید که این های و هوی‌های بیمایه، این چرت گفتن‌های باد آلود یا به ناله و نوحه، از هر دو سمت میرسند هرچند منشأهاشان در واقع از بافت فکری امروز ماست — تنها به رنگهای ظاهر گوناگون. یعنی که تنها نه در غلط بودن همانند هم هستند، حتی علیرغم کوس زدن‌های یك طرف و زنجموره‌های سوی مقابل، در حمق و در حقارت به هم جور میآیند. حتی ممکن است هر طرف صادقانه بگویند اما صادقانه ابلهانه میگویند. اخلاص و صدق تضمین یا نشانه درستی نیست. به قصدشان یا به رنگشان نگاه

نباید کرد، به باطنشان و به بافتشان نگاه باید کرد. آن واقعیت است. تکلیفمان را با واقعیت هویت و با واقعیت هویت مان روشن کنیم. چیزهائی را که رسم و ارث به ما پذیرانده است بررسی کنیم. فرضاً نگاه کنیم به وقتی که فریاد میکشیم فردوسی تاریخ ملت ما، و در نتیجه ملیت ما را نجات داده است. چه تاریخی؟ او حتی یك کلمه هم از بنیانگذار این تاریخ، یا از این تاریخ تا هزار سال بعد از بنیان گذارش را نیاورده‌ست. بسیار خوب، نهصد سال. چه جور با چیزی که نیاورده است چیزی ساخت؟ یا او حسرت میخورد که شیر شتر خورها به تاج کیان میرسند. بگذریم از کیان و هرتاجی. اما نگاه کنیم که او از نتیجه‌های این رسیدن راضی میشود و پایه گذارهای آن عقیده و رسیدن را ثنا میفرستد و خود را به جان و دل صدیق ترین ایمان آورنده مینمایاند. کدام یك را قبول باید کرد؟ کدامش عقیده او هست؟ هیچکس هم نمیگوید اگر که تاج کیانی نمیافتاد این ایمان که ادعا میکنی صاف است از کجا نصیبت بود. قبول میکنیم هر دو را، جدا از هم اما نه ضد یکدیگر، بلکه بی توجه به یکدیگر. قبول میکنیم چون هر دو را سطحی نگاه میکنیم، هیچ یك را نمیسنجیم. نگذاریم اعتقادهائی که سنگ سفتِ روی ذهن و سینه مان هستند، یا عشق ما به سخن پروران و سخن پروری، و میل ما به مست شدن از حماسه و اسطوره، سئوال‌های ساده را که سرنوشتمان بهشان بسته‌ست از پیشمان رد کنند نگذارند در جستجوی پاسخی باشیم. اینها از همان نگاه نکردن به زیر رویه میآید، از نگاه نکردن به عمق و بطن میآید. این‌ها از همان نمونه‌های بستگی، و بس کردن، به ظاهر است. به ظاهر نگاه کردنی که قرن پشت قرن کارمان بوده‌ست تا رسیده ایم به امروز.

از سال‌های تازه میگفتیم. که خیلی هم گفته ایم تا اینجا. درهر

حال. و اینکه چرا و چه جور شد که این جوریم. این جا با ظاهر و نمودنِ ظاهر در هر چیزی که میگفتیم، در هر چیزی که میکردیم، از حرفهای روزمره مان بگیر تا در دید و نظم و نقاشی، در شبه فکر کردن‌هامان، در شبه نوشته‌هامان، عادت کردیم به تکرار تقلیدی. تکرار خواب میکند. تکرار خنگ میکند. و تقلید آسان است. وقتی تقلید میکنی ازخودت کسر میکنی؛ ازخودت که کاسته باشی بر ناتوانیت میافزائی. که ناتوانیت کم‌کم میشود خودت، تمام خودت. خودی که روی پای خودش استوار نیست؛ خودی که حرف‌های پَخت نفخ کرده خالی آسان‌تر است برایش به هم بستن تا فکر و کلام تراشیده و سنجیده را به بُرّائی به پیش آوردن. وقتی که این چنین خودی میخواهد، به اصطلاح ، خودش باشد چه چیز دارد برای پیشنهاد دادن جز به پیش و پیشترها اشاره دادن، مراجعه کردن؟ تقلید از گذشته پیشنهاد میشود، ناچار. یك دسته از گذشته سیصد سال پیش از این، یك دسته از گذشته هزار و سیصد سال یا دو هزار و سیصد سال پیش. چرا نه سه هزار و سیصد یا ده هزار و سیصد؟ رویشان نمیشود آنقدر. بهرحال فرقی نمیکند، از پیش. پیش، در هرحال. گذشته، در هرحال. آن هم با قبول دربسته، آن هم بی‌نگاهِ جوینده ای به عمق، به بطن، بی‌توجه به ماهیت.

حالا ماهم کمی نظر به این گذشته بیندازیم. هم گذشته اینجا، هم گذشته در آن کفه سنگین شونده تمدن امروز در مغرب. از سال‌های تازه میگفتیم. خیلی هم گفته‌ایم تا اینجا. خیلی. نه، واقعاً؟ در هرحال. اینجا با ظاهر و با نمودن ظاهر، فقط، یك جور تقلید عینیت — شبیه‌سازی، ظاهراً — به کارها آمد. اما این، حتی این، نباتی بود، گیاهی بود. بی حضور انسانی. در هرحال بی حضور انسانی.

آدم را به معنی آدم نمیدیدی. از آدمی که توی کوچه و صحرا بود تا آدمی که سعدی گفت. آدمی که سعدی گفت دویست سالی بعد از او پایه و مایه رنسانس در اروپا شد. رنسانس از غرب اسلامی، از غرب اروپا رو به شرق راه افتاد. و اندیشه و معارف خود را از اسپانیای قرطبه و غرناطه و طلیطله برداشت برد تا به تاجر نشین‌های تسکانی، تا ونیز، برد به اوربینو — از دور ترین مغربِ معلوم خاك در آن روز، از حیطه تسلط تمدن و فرهنگ اسلامی که پرهیز کرده بود از نقاض و نفاق نژادی و عقیده ای، از قلمروئی که فرقی نمیگذاشت میان مسیحی و یهودی و مسلم، و در تمام مدتِ تمام دوره‌های جنگهای صلیبی آن گوشه از اروپا را جدا نگاه داشت از دست داشتن در آن فجایع و آن حادثات که در زیر اسم مذهب و صلیب در جستجوی غارت و مصادره و خون و جنگ میجنبید. اما وقتی که رخوت اداری و از جا نجنبیدنِ نظام حکومت مقابل شد به حمله حریص کلیسا، دوران آخرین حکومت هفتصد ساله اندلس فرا رسید. آن دوره ترقی و تفکر و حفظ شرافت و آزاد بودن اندیشه، دورانی که ارث درخشان علم و فلسفه حوزه شرق مدیترانه را نگاهداری کرد و در کنار ظلمت قرون وسطائی آن را در ربط با تحول علم و معارفی پرورش میداد که در ایران و خاور اسلامی در جریان رشد بود، و راه داشت از ایران به چین و هند، با پیشینه‌ای که میرسید به دوران پیشتر از اسلام اما با گستردگی‌های اسلامی. هم از راه دریاها تا آن سوی سوماترا و جاوه و برمه، هم از لشکر کشی‌های غزنوی به هند و فتح سومنات؛ آن دوره درخشنده در اندلس که با نبودن وسیله‌های ربط تند باز نوترین تحول فکر معاصر را از طنجه تا ته تخارستان، تا ختا و ختن، میگرفت و میشناخت — این ها تمام به آخر رسید چون حکومت تفتیش عقیده کاتولیك‌ها به جای آن آمد. هر

پیشرفت علم و فکر قدغن شد چون رنگ رشد دوره اسلامی به رویش بود، هر چند لزوماً به مذهب نمیچسبید، مخالفت به مذهب اسلام شد مخالفت به فکر و به علم و به آزاد بودن کاوش. هر پیشرفت دانشی که با خرافه‌های کاتولیکی نمیخواند قدغن شد -- که البته هیچ پیشرفت فهم هرگز با هیچ جور خرافه‌ای نمیخواند، خواه مذهبی باشد خواه از نوع‌های دیگر خرفتی و خنگی. فکر غدغن شد. ایمان دستوری و تحکم تاریك بینی عقیده‌ای همراه با آدم به آتش کشاندن و شکنجه و اعدام‌های بی حساب مذهبی به اسم راه خدا راه افتاد. انکیزیسیون، و رهبر یکدنده سفاکش، ترکمادا، خروج علم و فکر و فلسفه و صنعت و هنر از شبه جزیره اسپانیا را سبب شدند.

اندلس، اندلس معجزه که از روزگار طارق کم کم تبدیل به یك مأمن برای رشد تمدن شد، شد کانون مرگ و میر و جهل و قصابی. دراین میان میراث دریانوردی اسلامی که ناخداهایش را در کناره افریقا رسانده بود تا حدود حتی دماغه «امید نیك»، شد پشتوانه یك جستجو به سوی باختر تا قاره‌های امریکا کشف گردیدند، و با آنها تمام ثروت طلای فراوان و کار کشیدن از برده ها افتاد در خط توسعه و قدرت فسادِ هم درباری هم کلیسائی. امکان ماندگاریِ تمدن روشن نماند، و ترکیب جهل کلیسائی و غرور سلطانی و نیروی خام پول مفت غارت و استثمار با فساد شهوت و حرصی که میآورد آخر امکان پیشرفت را برآن محیط بست و از آن گرفت تا تیر پشتِ توانائیش، «آرمادا» و نیروی دریائیش، در آبهای انگلیس آتش گرفت و رفت و دست اندازیش از نفس افتاد. از نفس افتاد اما هنوز لنگ لنگان به خاصه‌خرجی، کوششی میکرد اما آنجا فساد غالب بود. فساد غالب شد. امپراتوری‌های دیگر بر پایه صنعت و اقتصادِ نو به راه افتادند و

با این به راه افتادن همان اقتصاد و صنعت نو پیشتر رفت همچنانکه ظلم‌ها و زشتی‌های تازه هم وسیعتر شد. اما در حد اندلس و آن زمانه که میگفتیم، اندلس دیگر نبود. اندلس دیگر نبود ولی میراثش رفت به جاهای دیگر و انجام کارهای دیگر، و شد پشتوانه اساسی برای پیشرفت انسانی.

بسیار خوب. این فکر و دانش و صنعت، که ما در آن سهیم بودیم، به ضرب آتش و شکنجه و نیروی ارتش و لعن کلیسائی از دست رفت و رفت از اسپانیا بیرون. اما چرا از پیش ما هم رفت؟ ما دست کم هزار فرسخ به خط مستقیم از اسپانیا دوریم. آنها را و مانندهای آنها را چه کس از این جا برد؟ هم آنها را و هم همشهریهای ما در این جا را، تمام را، گم کردیم. من شرم میکنم که شیخ روزبهان بقلی را که در همین محله درِ شیخ در چند قدمی خانه مادر بزرگ مرحومه ام خاك است باید به مرحمت هانری کوربن فرانسوی بشناسم، و با تلخی بیاد بیاورم که کوربن را هدایت چنان به باد مسخره میبست و ارزش و کارش را چنان به هیچ میانگاشت که من به زحمت دو سال میشود که شروع کرده‌ام به خواندن کوربن، آن هم در اولش به این جهت که در مقدمه یك کتاب از یونگ تحسین و بیان دین به کوربن از او خواندم. ملا صدرا را آقای صدر بلاغی که معلم ما بود به صورت تعریف حاشیه‌ای، دوستانه، خیرخواهانه برای فرار خودش از مهملات درسی مان، اما نه به شکل درس‌های برنامه ای برایمان میگفت اما صدر شیرازی را هم باید کوربن به ما بشناساند — آن هم در زبان فرانسه. شرم آور نیست؟

حالا اینجا نه من از جزئیات سرگذشت هفت قرنی اندلس اطلاع کافی دارم نه اگر داشتم کاملاً میسر بود در یك چنین وقت تنگ در این

جا، که این همه آن را بکار برده ایم، میشد از وزن و وسعت فرهنگی که در اندلس فراهم شد چیزی بگویم. فقط بگویم که ما از آن بی‌خبر مانده‌ایم، و بی خود بی‌خبر ماندیم، و از خیلی چیزها و از خودمان هم بی‌خبر ماندیم، و هروقت باد میکنیم و فخر فروشی، و بساط راه میاندازیم و هی از یك خودی حرف میزنیم که آن را در قالب چهار گوش نقشه امروز میبینیم، خود را فریب میدهیم. دیگران را فریب دادن بد است، از دیگران فریب خوردن بد است، اما خودمان خودمان را فریب بدهیم؟ میدهیم. عادت شده‌ست. به جای این همه زیور که روی خودمان نقش میکنیم بهتر است برهنه شویم، یك حمام گرم خوب کامل، با چرك گیری با کیسه‌های زبر و سفیداب، تا سلول‌های مرده را فتیله فتیله از روی پوست بیندازیم و پاك کنیم تا مساماتمان تمیز و باز شود، خون درست بچرخد. خودمان خودمان شویم نه یك مجسمه مزینِ بی‌جانِ بیهوده. حالا خود را فریب میدهیم یا با فخرهای جاهلانه بادآلود به روزگارهائی که بی‌خبر ازشان هستیم یا با غیظ و قهر و لج بچگانه، احمقانه از روزگاری که هم امروز است و ما در آن هستیم و جلو رفته تر از مای تنبل بیکاره است. خود را فریب میدهیم گاهی برای گرمی بازار، گاهی هم ندانسته. بدانیم. چرا نمیدانیم و چرت میگوئیم؟ بدانیم. و بدانیم ضمناً هم که، برگردیم به اندلس، که اهمیت اندلس را تنها در ابن رشد و ابن عربی‌هایش نباید دید، در این باید دید که امکان ساختن ابن رشد و ابن میمون ها را، امکان ساختن آن فضای باز فرهنگی که اندیشه زمین گرد را، ساختن مصنوعی انسان از نطفه را، سازمان ترجمه‌ای را که در آن حنین ابن اسحق‌ها و ثابت ابن‌القراها کار می کردند و متن‌هائی را بیرون میآوردند که با اعتقاد مذهب حاکم درست نمیخواند، این امکان‌ها را

میسر کرد. در گشادگی فکر و سینه و دیدش بود -- چیزهائی که هیچ تمدن بی‌آنها نه پیش میرود نه روی پاهاش میماند؛ در توجه آزاد و در ملاحظه و اخذ بی تعصب و کوشای فرهنگی که از این سوی ما و از آن سوی آن سر دریای میانه، مدیترانه، و از پیشتر از دوره ظهور اسلام، میآورد. هفتصد سال پادگان معرفت عام انسانی، زیر لوای واحد زبان اسلامی، زبانی که مردی از خوارزم آن را به کار میگرفت و مردی از بیرون، خراسان، علوم هند را در آن میبرد و مردی از شیراز نحوش را مدون کرد؛ تمدنی که از رازی و از ابن سینا چنان بهره برد و بهره داد که در مراکز دانش، تا قرن‌ها، این مردهای مرد را از اهالی اندلس حساب میکردند. و درست هم بود زیرا برای مرد، برای دانش و انسان محل و مرز بی معناست. تو اهلیتی داری فقط اگر که اهل فرهنگی نه اهل یك مکان روی نقشه جغرافیا. آدم اگر هستی زمین بساط و در و دشت بارگاهت هست. اهل کدام محلی مطرح نمیماند. بگذار بگویند اهل اینجائی یا از آنجائی. جا از تو فخر کردن ربطی ندارد به فخر تو از جائی.

اندلس در پناه یك نگاه باز، یك نبودن تعصب و یك شرکت نکردن درماجراهای اساساً حریص مادی اما به اسم صلیبی بود که شد اندلس. شاید اگر که جنگهای صلیبی، تعصب کلیسائی، یا آن شدت در توزیع جهل و خرافات پیش نمی‌آمد، در اروپا به دنباله سعه صدر و دید باز شارل بزرگ، شارلمانی، فکر و دانشی که در اسپانیا رواج گرفت آنجا هم رواج میگرفت اما اروپا در دست تعصب کلیسائی توجه دیگر داشت.

این در آن سر بود، از سمت غربی‌ترین دنیای شناخته در آن روز. از آن سر دیگر هم، از سمت شرق هم، بیزانس افتاد. فاتح‌ها با طرز تفکر ایلی، همراه با تعصب شلاق کش، افتادند به جان مرده

ریگ امپراتوری بیزانس، که از هم گسستگیش، بعد از هزار سال حکومت، معلول فساد کامل تعصب، تعصبی از نوع دیگر، بود. حکومتی و فسادی که قدرت دفاع در پیش دسته های پراکنده مسلح صلیبی را از خود نشان نداده بود دیگر وقت تلف میکرد دربحث بر سر شماره فرشته‌هائی که روی نوکِ یك سوزن میتوانند بنشینند. سلطان محمد عثمانی پائینشان کشید.

با جا گرفتن عثمانی‌ها به جای بیزانسی نه تنها قلمرو پیشی‌ها به دستشان افتاد بلکه به اسم این که دیگر خلیفه اسلام‌اند و جانشین مرکزیت بغداد با خلیفه های عباسی‌ش ، از هر سو به راه افتادند تا خرده خرده روی کرانه جنوبی مدیترانه افتادند، و خود و نایب ایاله ها و ساتراپ هاشان حکومتی فراهم آوردند که بر طرح مرکزیت خودکامه قدیم با نیرو و نَفَس حرص تازه میچرخید. توجه به توسعه زور و نفع مادی بود. جائی و رغبتی برای فکر نو و فکر دیگری نبود، و نمانده بود. مرکزهای فرهنگی شمال افریقا که کار نقل و ارتباط فکری میان اندلس و شرق را چندین قرن دنبال میکردند، و از طنجه به تونس و طرابلس و قیروان و قاهره یك رشته درخشنده ازجستجوی دانش و از محصول‌های فکری بسیار برجسته داشتند و کسانی مانند ابن خلدون درآوردند رو به افسردگی رفتند. آثار فکری این جا ها و گاهی صاحبان و پیروان این آثار، مخصوصاً اگر یهودی بودند، میرفتند به جاهائی که جذبشان میکرد، به بازاری که خریدار کالای والای آنها بود.

در پیش این دو سرِ سخت و خشك گاز انبر، که قصد حرص و تجاوز را، برای خود را بهتر جمع آوری کردن، به رنگ و رخت مذهب میپوشاندند، از هرسو تفکر آزاد از ترس تعصب خونریز در رفت و رفته رفته رو به ایتالیا میرفت که نزدیکترین جا از هر سه سو به آنها

بود، میان آنها بود. درست بین بیزانس و ایتالیا و نزدیك به افریقا. همیشه هم همینطور است. همین سی سال پیش هم با روی کار آمدن هیتلر و نازیها پیشروهای تمدن و فرهنگ و دانش و هنر از میان اروپا گریختند -- از اینشتاین و فروید و گروپیوس، تسوایك و مان‌ها و ایزلرها، کورت وایل و برشت و لانگ و افولس، بارتوك، شوینبرگ، تسکانینی و کلمپرر و والتر ... و هی بشمار. فکر را نمیشود به توپ بست و نباید گذاشت دم گلوله ببندندش. در اسپانیای آن زمان این اتفاق وقتی به پیش میآمد که در ایتالیا اقتصاد و زندگی قوت گرفته بود. در چند نقطه پراکنده، بر پایه تجارت فعال مستقل از هم، خرده خرده علیرغم مرکزیت پاپی. به این جهت که ایتالیا در تمام درازایش و پهنای پائینش، از هرسه بر بَرِ دریاست هم از بالا کنار قلب اروپاست هم از دریا مسلط به حوزه مدیترانه است و راه‌های رسیدن به شرق و کالاهاش، به هرچه درشمال افریقا، در مصر، درشبه جزیره آناتولی، در لبنان و سوریه امروز به دست میآمد خواه از فراورده‌های محلی خواه از آنچه از ایران و چین و هند میآوردند. بازار گرم تجارت، تجمع ثروت، ربا و بانکداری و بهره، و به دنبال آن تراکم سرمایه، قوت را از صاحب زمین و زراعت به تاجر کالا و پول نقد منتقل می‌کرد. نگاهداری نیروهای مسلح جداگانه ای برای پاسداری و امنیت تجارت در هرکدام از این قلمروها، تعداد بازرگانان در هرکدام از این مراکز اصلی، ازدیاد حرفه‌ها و صنعت ها که دراطراف این تجارت‌ها و از رونق این تجارت‌ها پیدا میشدند و جمع میشدند و رشد میکردند، و سودهائی که میبردند که هم پشتیبانی به حرفه و حیثیت خصوصی‌شان میداد و هم به حفظ استقلال فردی شان وادارشان میکرد، بر جمع واحدهای مستقل متکی به خود میافزود. و این شد پایه‌ای برای فکر

«چندین گرائی» در برابر وجود مرکزیت واحد، به ضد کانون گرفتن نیرو در یك فرد بالای جمعیت. فردِ در میانِ جمعیت به ضد فردِ بالای جمعیت نیرو به هم میزد. فرمانرواها از پول و تجارت نیرو به دست میآوردند، و کم کم از میان پول بازرگانی سر در میآوردند، و کم کم نیرومندتر میشدند از خانواده های حاکم اعیانی، از دوك ها و زمین دارهای موروثی. نظام اعیانی حل میشد در نظام داد و ستدهای کوچك و بزرگ. فرمانروایان به حکم اینکه یکی در میان همگنان بودند و قوه و دوام رتبه و مقام از این میرسید که همسلك‌هایشان قبولشان دارند، خودکام بودن مطلق در این نظام را آسان و کم خطر نمیدیدند. البته توطئه‌ها و تقلب و تمهیدها هم بود که آن خوی عادی جاری‌ست اما اصل تحکم فردی، خودکامه بودن آن کس که در بالاست، به کار نمیرفت. تعادل اراده در اداره امور لازم میشد، پیدا میشد. در میان هم برای هم ترمزی بودند. شکل حکومت به حسب قاعده بر پایه مشاوره با همسلك ها میشد. به این ترتیب در مراحل آغاز این نظم برپایه روابط شهری، بورژوازی، فکر حکومتی که مشخص به یك فرد مستبد نباشد رواج پیدا کرد. تعداد عنصرهای مستقل با قوه‌ای که در حساب بیاید در شهرها و شهریار نشین‌ها سبب یك تعادل تازه در کار اداره قلمروها میشد. و در مقابل مراکز خود مختار سنتی، و از آن جمله پاپ که خود تمرکز فرمانروائی هم بر دنیا و هم بردین داشت، عنصرهای مستقل حرفه‌ای قوام گرفتند، و از لای ربط‌ها و بافت این اجتماع و اقتصاد، فرد برجسته‌تر نمایان شد. فرد مطرح میشد. فرد بر میخاست، وحق و صدا میخواست.

در فکر رنسانسی، یا در واقع در فکری که رنسانس را ساخت و رنسانس از آن بر آمد، فرد، آدم، اصل کاری شد.

۳

اندیشه شناخت آدم، و توجه و در نتیجه ارزیابی و حرمت گذاشتن به آدمی، نه به فردی که فقط قدرتی دارد، نه، به آدم که قدرت آدمیتی دارد -- و هر آدم حق دارد و وظیفه دارد که قدرت و مقام آدمی داشته باشد -- پیدا شد. و گسترده شد، و شایع شد. در تصویر و نقاشی آدم‌های عادی به جای چهره‌های نشانی، نشانه‌ای، آمد؛ پرسپکتیو پیدا شد و به کار آمد و آدم را در ربط با پرسپکتیو چشم انداز میدیدند. و پرسپکتیو چشم انداز آنها را کشاند به میدان کاربُردِ پرسپکتیو درونی و سرگذشتی آدم. عینیت دست بالا داشت اما همان عینیت بردشان به ذهنیت. پرسپکتیو جنازه عیسی، برهنه روی سنگ، کار ما نتنیا، فقط پرسپکتیو جسد، یك جسم، از دید کسی که از سطح کف پای او نظر میاندازد نیست. آن خط صاف یك تن مرده نگاه شما را به مرده بودن و بیهوده ماندن جسم کسی که روح قدوسیش رفته‌ست میراند. تصویر و بازسازی آدم از سطحی بودن در آمد و ادامه کوشش برای سه بعدی نشان دادن میرسید به افزودن ابعاد دیگر حس و زمان که ذهنی‌اند. و

این‌ها تمام با چه سرعتی اتفاق میافتاد. این سریع اتفاق افتادن نشانه حضور حاجت فکری، و رشد و قبول فکری در یك زمان و فضای یگانه فکری بود. در یك زمان آماده و در یك فضای آماده. از بیداری آماده. میان روزگار جوتو که نقطه تحول رنسانسی نقاشی‌ست با کارهای خارق العاده دلافرانچسکا یك قرن و نیم فاصله‌ای بیشتر نبود. برونلسکو که پرسپکتیو را مرتب کرد وقتی که مرد دلا فرانچسکا با آن توان شگفت آور در دانش ریاضی و در پرسپکتیوی که در نقاشی به کار برد سی ساله بود. و من در حدِ کوچكِ کم دیدهِ کم اطلاعِ خودم کسی را سراغ ندارم که با رعایت تام عینیت، ذهنیت‌های موضوعش را مانند پیرو، این دلافرانچسکای بی نظیر، درآورده باشد. در آن پرده «تعمید» او با رنگ و نقش دنیا را چنان در سکوت عرفانی نشان میدهد که در وصف من نمیآید، به وصف با کلمه نمیآید. دنیا و درخت و آب و آسمان و چشم انداز در بهت و صلح ایستاده است و ناظر خاموش و مات لحظه ایست که آن قطره آب مسح از جام یوحنا میخواهد بچکد بر سر مسیح، و با این وصف دنیای عادی به کار خود سرگرم. مردی دارد، بی‌خیال به این لحظه قدسی، پیراهن از تن خود در میآورد. اما آیا او انسانیت است که آماده میشود به پیروی برای یك تعمید؟ آیا انسانیت است که بی اعتنا به لحظه تعمید آن دیگری است که آن سوی‌تر زیر بال روح قدوسی است؟ یا آن کار دیگر همین پیرو در قصر اوربینو، که در حد حس و دید ساده من تقطیر و در عین حال روبروئی دنیای معنا و عرفان است بادنیای مادیت، به ساده ترین شکلی. شاید به جای روبروئی بهتر بود بگویم پهلو به پهلوئی. کنارهم بودن. در قطع کوچك این کار یك گوشه چند نفر در لباس‌های فاخر خود ایستاده‌اند و بی‌اعتنا به آنچه در همان لحظه در نزدیکشان اتفاق میافتد: در حیاط

دارند عیسی را شلاق میزنند.

گفتم «اوربینو»، و اگر هم نمیگفتم باید در وصف رنسانس، به هرحال، اشاره‌ای میکردم به اوربینو و مرد خارق العاده‌ای که روزگاری، در همان روزگار پیرو، در آن ولایت حکومت داشت. این حاشیه رفتن نیست، در متن حرفی که میزنیم، هر چند زیاد هم زدیم و میزنیم، گفتن از این مرد و روزگارش بودن در، و گفتن از، همان متن است، جزء اساسی آن متن است. مردی بود با فراموش نشدنی ترین نیمرخ و بینی شکسته که انگار هیچ کس هیچ وقت هیچ کجا چنین نیمرخ نداشته است و هیچ بینی این جور شکسته نبوده. این مرد اسمش فدریکو بود. دوك فدریکو مونته فلترو. امیر اوربینو بود. اوربینو ولایتی‌ست در میانه ایتالیا، نزدیکتر به دریای ادریاتیك. این امیر جنگاور دلیر کم نظیری بود. فتح‌های مکرر کرد. اما تمام در دفاع بود نه در قصد پا گذاشتن به روی حق، به تجاوز. جنگی هم با سرنوشت و وضع خاص خودش نداشت از اینکه چرا پدرش با مادرش عروسی نکرده بود. وقتی هم برادر به اصطلاح حلال زاده‌اش به دنیا آمد او با کمال راحتی قبول کرد از جانشینی پدر بیاید پائین، و بعد وقتی هم که دور از ولایتشان در جنگی در دفاع از قلمروشان بود و این برادر مرد، باز با راحتی قبول کرد که فرمانروای اوربینو بشود، باشد. چهل سالی حکومت کرد. تنها در کسب معرفت حریص بود. خیلی هم حریص. زبان‌های یونانی و لاتینی و عبری را میدانست. در کتابخانه‌اش امروز هنوز کتابهایش به این زبان‌ها مانده‌ست. و در قصرش که ساده ترین و بی‌تجمل و بی‌زینت‌ترین و، در نگاه سادهٔ من زیباترین قصرهای فرمانروایان است یك اتاق کار داشت که امروز همچنان هستش. دنج ترین جا برای خواندن و مطالعه، بسیار جمع و جور. زیارت این قصر و دیدن این

سادگی برای چشم باز کردن خاصیت دارد. ضمنا امروزه یك رستوران درجه اول هم در روبروی پله‌های قصر هست که خوردن در آن خاصیت دارد. یادگار خوشی که من از آن دارم مربوط به رنسانس نمیشود باشد، پس این قسمت بماند برای وقت دیگر و یك جای دیگری. اما دیدار آن سادگی و زیبائی نصیب آن کسانی باد که گرچه نمیدانند اما لازمش دارند. این سادگی به حسب هوس‌های دوك نبوده‌ست. حاصل تحصیل و خواندن و مطالعه و عشق و فهمیدن، و گرد آوردن آدمهائی‌ست غالباً فرارِی دانشمند، فراری از ظلم و زور و تعصب، فراری از جهل و دید تنگ، بگیرید؛ دانشمندانی که دانش زندهِ جنبنده داشتند نه ذخیره‌های سنگ شده، مانده، از سکه افتاده. من این‌ها را شمردم و گفتم تا بیایم به یك گفته از این مرد. یك روز کسی از او پرسید شرط حکومت و راز کامیابی در فرمانروائی را جناب امیر در چه میدانند؟ امیر آناً پاسخ نداد. مدتی به فکر رفت، و آخر گفت، و فقط هم همین را گفت: «آدمی بودن» («Essere humano») این را که گفت بی دام دارام دارام دارام دام دام گفت. نه پرچمی هوا کردند، نه های و هو کردند، بی سان و بی رژه و بی بساط و بی‌شامورتی به راه انداختن. رنسانس از این آمد. رنسانس در این بود. این بود رنسانس. «آدمی بودن».

حالا یك قیقاج دیگر. از اوربینو میرویم به دویست سالی پیشتر از دوك و رنسانس. میآییم به شهرمان شیراز و شیخ سعدی. فرمود «تن آدمی شریف است به جان آدمیت.» جان آدمیت. شاید همه، یا به‌هرحال قسمت بزرگی از حاضران محترم میتوانند شاید همه، یا به هر حال قسمتی از این اثر فوق العاده را از بر بخوانند. از روزگار مدرسه در یادمان مانده ست. اما از روزی که این را گفت، از کسانی

که عهده دارکار مردمان باشند اعتناء درعمل، درعمل، و باز میگویم در عمل، به این گفته ها سراغ ندارم. شما دارید اگر، بفرمائید. از این خلاصه تر چه میتوانی گفت، از این صریح تر چه میتوانی گفت، چه باید گفت؟ در تمام این فشرده‌ترین نغمه رسای مدح و ارزیابی انسان، وصفی که هر مصراعش سطحی از یك منشور چند سطحی برای جزء جزء نشان دادن ترکیب طیف ارج و قدر و قدرت و راه صعود انسانی‌ست، و بسیاری از میان ما در این تالار، و بسیارتری بیرون از این تالار، در گذشته و امروز آنها را خوانده‌ایم به تکرار و میخوانیم، یك مصراع هم هست که من هرگز ندیده‌ام کسی به آن توجهی کند، اصلاً، به جز از این حد که امضا یا تخلص او را در آن میانه ببینند. و دراین مصرع است تقطیر یا فشرده تمام تز رنسانس، و سراسر عزم و امید آدمی را برای آینده میبینی، و میبینی نگاهدارنده نطفه ابرمرد نیچه‌ای، و بذر سربلندی انسانِ خود یافتهِ مستقل به خود متکی‌ست. و اینها تمام با هم جمع‌اند. آن مصراع مصراع آخری‌ست که در عین بال گستری، گذشت، خضوع، این اعجوبه زبان فارسی و فکر رنسانسی و دنیائی، نه یك لنگندهِ منگِ پس مانده توی پسکوچه، میگوید تمام این ثنای سربلندی آدم، تمام این همه وصف رسای سرنوشت انسانی که من کردم از فضل فروشی‌ام نمیآمد، از آسمان هم نمیآمد. از آدم شنیدمش. آدم پیام را برای من آورد. پیام از آدم بود. آورنده‌اش آدم، گیـــــرنده‌اش آدم -- که سعدی هـــــم «از آدمی شنیده‌ست بیان آدمیت.» خط مداوم تحول و ترقی اندیشه‌های انسانی‌ست که در من شعور به اوج مقام و اوج عروج آدمی، و اعتقاد به اعتلای آتی او را، تا جائی که جز خدا نمیبیند، پرورش داده‌ست. وحی است اگر، وحی از آدمی‌ست، راه وحی من اینست.

آدمی بودن.

وقتی هم که از نظاره دنیا و عشق و زیبائی است که میگوید، میگوید« به جای سرو بلند ایستاده بر لب جو چرا نظر نکنی یار سرو بالا را؟» و ما هنوز در آن کوك فکری آسانمان هستیم که وقتی به این بیان و شعر میرسیم در آن فقط به خوشزبانی و روانیش نگاه میاندازیم، در جستجوی حجم فکر نیستیم. در جستجوی حجم فکر، و حس و فهمی که پشت بیان بوده‌ست، و بیان را به این شکل در آورده‌ست. تنها همان ظواهر و تشبیه و وزن و استعاره ها برایمان کافی‌ست. آنها را ست که شعر میخوانیم و نمیبینیم که آدم را بر سرو ترجیح میدهد این عادت شده‌ست. و از یاد میبریم که سعدی خودش چه گفت. گفت

« سخن بیار و زبان آوری مکن.»

عادی و عادت را رنسانس به بازبینی و سنجش گرفت. رنسانس در فکر و کار بود، و از فکر نوشده و باز زاده بود که در کارها رفت. و فکر یك لیز خوردن بر یك سطح سُر نبود. غوص در عمق بود. با منقاش زیر ابرو برداشتن و جراحی پلاستیکی نبود، کوشش برای عوض کردن نهادها بود. این هم نه از سر هوس، بلکه با شك در درکی که رسمی بود. با تردید در سنت تا جستجوی ماهیت، تا شاید رسیدن و شاید توفیق در عوض کردن.

تغییر در تمدن لزوماً همراه با نرمی تمدن نیست. تغییر در تمدن گاهی خشن ترین نوعی از توحش را به پیش میراند. گاهی خشن ترین ولی همیشه خشن. تمدن را در طول دوره‌اش ملاحظه باید کرد یا پیش‌بینی کرد نه در اتفاق ها یا نتیجه‌های فرعی روزانه. دوران دولت انصاف در اوربینو پس از مرگ دوك افتاد، و در تلاطم تغییرهای روز

جانشینش را منکوب مردی کرد که در دغل بودن برای سیاست به شهرت یکتائی رسیده است چون یکی از مهمترین کتابهای اروپائی، دراین دوره و هر دوره، از روی زندگانی و رفتار او نوشته شد که معروف است -- «شهریار» ماکیاولی. برای تماشای روح روزگار تلاطم، از این کتاب چشم‌اندازی بهتر نمیبینی. ماکیاولی اندیشمند بزرگی بود، در فکر و در نوشته و در دید مرد رنسانسی بود. او خواهان یك حکومت اخلاقی آزاد دور از تعصب بود که به بهبود وضع مردم کوشنده باشد. ماکیاولی نقاب براندازنده از قیافه دروغ و تقلب بود. و این کتاب تنها نگاه به مردی‌ست که موضوع آن نوشته است. «شهریار» همین آدم است. چزاره بورجا یا سزار بورژیا، پسر پاپ الکساندر بورجا. و پیش از این واقعه، خود پایتخت رنسانس، فلورانس، افتاد در یکی از خشن ترین این تلاطم‌ها، در زیر سیطره یك کشیش. هنوز قرن پانزده به پایان نرفته بود که یك کشیش، امام جماعت یا «پریور» یك کلیسا در آن شهر، از فرار فرمانروای شهر پیش فشار نیروی بیگانه، فرانسوی، استفاده کرد، خود را به کرسی قدرت نشاند، و حکومتی سرهم کرد که نیمی دموکراتیك بود نیمی برپایه تعصب و خشکی. کولاك به آتش کشاندن کتاب و آدم و کار هنر به راه افتاد. مذهب، آنجوری که او میگفت، با پسگردنی به مردم قالب شد. چند سالی، پنج شش سالی گمان میکنم، حکومت تعصب و کشتار و زنده سوزانی ادامه داشت تا اینکه مردم از دست او به ذلّه آمدند و ریختند خود او را انداختند توی آتش و خاکسترش کردند. ترقی تمدن لزوماً از راه مسواك کردن مرتب دندان و رعایت آداب معاشرت نمیآید. زایمان با سکوت انجام نمیگیرد. و «دوباره زائی» تمدن در راه خود به کار خود میرفت. و از میان آن همه کشتار و آتش و هوار و فریب و دغا و کشاکش -- کار آدمی جلو

میرفت. بذر پاشیده بود و ریشه میگرفت، و گل که توی گرمخانه میروئید تند رشد میکرد و میشکفت، بی اعتنا به خون و خرابی اگر نه به جبران خون و خرابی. حس‌های تند تند شده، با کنجکاوی برانگیخته به هر گوشه‌ای دست میمالیدند و پیش میرفتند و باز راه باز میکردند.

اینجا نه وقتی هست نه من اطلاع کاملی دارم نه شما میل کاملی دارید، و نه اصلاً اسم قطار کردن، که کار آسانی‌ست، کار درستی هست. تنها توجه بفرمائید به جنبه های فراوان کار پیش بزرگترهای مردمان روزگار -- آن روزگار استثنا، که بی‌نظیری و استثنائیش مربوط بود به امکان خیزهای فکری در موقع لزوم چنین خیز در نزد مردمی که خود را رها میکردند و آماده میکردند از برای چنین خیز. آدمهای شسته رفته نبودند. آدمها شسته رفته‌های مطیعِ مؤدبِ محجوبِ سر بزیر نبودند. شسته رفته؟ میکل آنژ ماه‌های مدید کفشش را در نمیآورد. چه بوئی داشت. این مانع نشد که در نمازخانه سیستین آن سقف را، و از آن برتر آن تصویر «روز محشر» را که در پشت محراب است نسازد، که البته مایه و وسیله آن آفرینش آن کفش در نیاوردن و آن بو نبود. میکل آنژِ شاعر، معمار، نقاش، بزرگترینِ مجسمه سازان با آن نگاه غیظ که در چشم های مرمر «موسی» گذاشت -- نگاهی که از عظیم بودن اراده و بزرگیِ قبولِ رسالت حکایت دارد، از اینکه او صدای خدا را شنیده است اما وقتی که از وادی مقدس طوی برگشت، دید قومش نماز و سجده به گوساله طلائیشان دارند.

یا لئوناردو ، کسی که درواقع جسم گیری و جسم بندی خود نهضت رنسانسی بود. ضمناً، نگفتم تجسم، زیرا بس که ما این لغت را بکار برده ایم در عادت توجه نمیکنیم که معنی‌اش همان جسم گیری و به جسم آمدن، به جسم رسیدن است. لئوناردو جسم گیری

رنسانس در آدم بود. آدمی که خوب آگاه بود به گسترده وسیع نیرویش، و همچنین آگاه بود به تنگی امکان روزگار. درست مانند رنسانس، که از تضاد برخورد این دو، نیرو و امکان، داشت میترکید. در مورد لئوناردو ترکیدن همان وسیع و پراکنده کار کردن بود. گیجی به ما میدهد، حتی امروز در بحبوحه شکوفائی دانش، پانصدسال بعد از او، و بعد از تراکم این اندازه دانش و محصول دانش و این فرق ها که پیش آمده ست، توجه کردن به تجربه ها و به کند و کوهایش. او تمام کند و کوهایش را به رسم و طرح در آورده است و میدانیم و میبینیم امروز او آن روز چه کارها کرده‌ست، روی چه مورد و چه موضوعی چه کارها کرده‌ست: قلب، موج، نطفه، روانی مایع، کله و جمجمه پیر و بچه انسان، جفتگیری انسان و تماشای آن با دید از داخل، رشد بچه آدم و گوساله در رحم، طوفان، گرداب، مارپیچ گردنده برای آب از چاه در آوردن، پرواز، امکان پرواز آدمی، ساختمان سنگ‌ها، ساختمان درون جسم آدم، حرکت‌های گرد در اجسام و گل و ابر و حریر، پل، طرح سلاح های گوناگون، توپ، ارابه های جنگی -- تانك، اندازه گیری تناسبی با چشم، طرح برای دیدن یك جسم از هشت زاویه، ماهیچه شناسی تن، آئینه‌های گوژ دار یا تو گود، بدن برهنه انسان -- این‌ها تمام از آن آدمی که جمله سرزبانی‌ش این بود «بگو اصلاً کاری کردیم؟» و من نمیدانم چقدر چیزهای دیگر را به تجربه آورد یا ساخت. و در میان این همه وقتی که صرف تجربه کردن کرده، مجسمه هم ساخت؛ با نقش رنگ توی گچ تر برای نقاشی های دیواری (فِرِسك) هم تجربه میکرد و هم معروفترین نمونه‌اش را ساخت — «شام آخر» عیسی. و بعد نقاشی ها، از آن جمله معروفترین نقاشی در دنیا «زنِ لبخند زن» (لاجوکوندا، «مونالیزا»)، و آن نقش‌های

غیر قابل تکرار «باکره صخره ها».

بعضی از حرفهایش، اگرچه در خرد پایدار دیرین هم میشود نظیر و پیشینه شان را دید اما درست نماینده فضای رنسانسی‌اند، درست روح رنسانسی را دارند. میگفت «برای من معشوق واقعی، به طور ساده و خلّص، همین تجربه‌ست.» میگفت «تجربه که درست را از غلط جدا میکند، برای آدم میسر میکند که با بیشتر فرق گذاشتن، با فرق دیدن زیادتر، برود به سوی آنچه میشود شدنی باشد، به سوی آنچه ممکن است، برای در آمدن از جهل.» میگفت «دقتِ لجوج باید داشت.» میگفت «اگر قاعده را پیدا نکنی و به کار نگیری، از زور گیر کردن و نومیدی خودت را ول میدهی به دلمردگی.» میگفت «مانع‌ها مرا خم نمیکنند.» میگفت «من از شیاری که میبرم جدا نمیشوم، در نمیآیم؛ باید همچنان برید و خاك را خراش داد و رفت پیش.» میگفت «برای من دانش وقتی دانش است که از تجربه بیاید. اگر نیاید پُر از خطاست و بیهوده است. با تجربه‌ست که میشود به یقینی رسید. تجربه مادر یقین کردن است.» یعنی یقین فقط از تجربه میزاید. این جمله‌ها که پراکنده آمدند به یادم و گفتم، شاید در اصل در عبارت‌های دیگری باشند. که حتماً هم هستند. ولی معنایشان مطلقاً اینست. و معنایشان محکوم کردن اطاعت از سنت. معناشان شك کردن، یا به شك کشاندن میراث و سنت، در راهِ رسیدن به مطمئن شدن، به یقین کردن. معناشان ضدیت است با اطاعتِ چشم بستهِ موروثی. در هر چیز. این بذر رنسانس بود.

٤

رنسانس نه در آن محیط ماند، نه بی آسیب دیدنی به جلو میرفت. نه وا پس نرفتنی درش افتاد، نه حکم عقل و خرد، یا حرمت به فرد، از آن روز به بعد شد یك رسم. نه. حرف ما این نیست. اما آن اندیشه ها که منتقل شد و پیدا شد آنجا دوام آورد. آن اندیشه ها آنجا به راه افتاد و راه و رسم های بعد را ساخت، شد پایه‌های پیشرفت‌های انسانی در بعد ها آنجا. و راه و رسم هائی که پیدا شد و در قالب و به یمن رنسانس بود همسایه بود و شانه به شانه بود و بار میگرفت در گذشته صدها که نه، هزارها هم نه، صدها هزار سال‌ها حیات آدم و گرفتن اثر از رویدادها و شرایطی که بر نطفه اش رسوب میکردند و میشدند طینتی که با مغزش هم در تضاد و هم در مماشات است. دنیای ذهن چاره ساز و تحول پذیر آدمی قشر نازکی است روی کُنده محصول قرن‌ها قرن. کجا چه جور چه چیز اتفاق افتاد که شاهین این ترازوی تمدن در آن یکی دو قرن سرنوشت ساز به این

سوی یا سوی دیگر رفت — حرف ما این بود.

در هر حال رنسانس از تسکانی و ونیز و مرکزهای بین این دو سر فراتر رفت، خواه از راه صادرات خواه از راه تحولات محلی برپایه شرائط و رویدادهای محلی.

بیرون از ایتالیا هم به همین ترتیب. در شمال، در بوهم، در آلمان، دهقان‌ها و حتی اربابهای صاحب عنوان و دوك و کنت و دیگر اشراف از این که با فاصله‌ها و تمام دور بودن ها باید مطیع پاپ و دستگاه او باشند و مالیات و سود به او بپردازند سرباز میزدند و سربلند میکردند. تظاهر این میل عام اول در تعبیر، بعد در تغییر شکل مذهب پیدا شد. ژان هوس. لوتر. اعتراض ها، فهمیده یا نفهمیده، ضد انحصار مرکزیت بود، مرکزی که دور دست هم بود. از این دوری اعتراض و سرپیچی بیشتر به شوق میافتاد و دور برمیداشت. اعتراض‌های دهقانی، شورش‌ها، اگر چه مایه و معنای مالی داشت اما در رخت و ردای مذهب جلو آمد. مذهب پوششی برای آن میشد. اعتراض مالی و سیاسی در جلد مذهب و با زبان مذهب، که قدر مشترك معنوی، و چسب و شاخص عمومی مردم بود به یك جنبش مذهبی تجلی کرد. مادی بود اما قیافه مقدس داشت. کوچکترین دلیلی نیست که ژان هوس، یا لوتر، اندیشه‌ای مالی یا حتی جاه و مقام جوئی در کله داشتند، اما کوچکترین نشانه‌ای هم نیست که جمعیتی که سر بر داشت خواب نما شد یا در راه اعتلای اسم و رسم مسیحی به راه افتاد.

این هم تازگی نداشته‌ست. اعتراض‌ها برای اینکه بتوانند آسان و زود پذیرفتنی شوند باید خود را در بیاورند به شکلِ خلاصهِ یك فرمول — جمع آوری شده، متبلور، در یك شعار مشخص که دلنشین

باشد، خواه این شعار مذهبی باشد خواه لامذهبی یا ضد مذهبی، حتی. در هر صورت «عقیده‌ای» باشد تا محترم باشد. همیشه همینطور بوده است. اعتراض یك چتر، یك پوشش، یك لباس میخواهد که هرچه محترم تر بهتر، تا در زیرش انواع میل‌ها به اعتراض، از هرکجا که میآیند، از خیزگاه‌های گوناگون، از میل به اصلاح یا قصد انتقام یا حرص یا مقام یا کشش به سوی زبردستی و کوشش برای تسلط، تمام، جمع بیایند، جا پیدا کنند و مستتر شوند و متحد شوند و راه بیفتند. پیشرفت اعتقاد مسیحی میان برده ها در رم از این قبیل بود که کار را آخر کشاند به مسیحی شدن امپراتور کنستانتین. قیام مزدك در دوره قباد و انوشیروان از این قبیل بود. فساد ساسانی باید به ضرب یك عقیده میافتاد، که افتاد -- مزدکی اگر نشد، اسلام. فساد دستگاه بوربون ها باید با عقیـــــده‌های ظاهراً ضد مذهـــبی، یا دست کم بی‌مذهبی، به باز کردن باستیل بینجامد، که انجامید. انقلاب روسیه اول با گرداندن شمایل مسیح در ۱۹۰۵ به راه افتاد، اما دوازده سال بعد زیر شعارهای ضد مسیحی جلو آمد، برد. نه در شکست اولی تقصیر با عیسی یا شمایل او بود، نه فتح دومی به یمن ضدیت به حضرت عیسی. مایه چیز دیگر بود، نتیجه چیز دیگر شد.

در اساس ضدیت به زورگوئی های مالی و سختگیری‌های مذهبیِ مرکزیتِ پاپی بود ناچار ضد پاپ میشد و ناچار در لباس مذهبی آمد، ناچار استدلال های مذهبی برایش فراهم شد. هر دسته هم که زبان محلی خود را داشت به این جور اشتراك در وسیله ربطی، به این زبان، چسبید تا همزبانی ملیت گرائی شد. اختراع چاپ که در همان نواحی شمال پیش آمد، و کشف راه ساخت کاغذ به قیمت ارزان، سبب شد که کتاب مقدس مذهب در دست هرکسی قرار بگیرد. و از انحصار کلیسا و

نسخه نویسان و نسخه نویسی بیاید بیرون، و در قدم بعد که ترجمه این کتاب بود از زبان کلیسائی لاتین که منزلت آسمانی گرفته بود اگر چه نه زبان عبری اسرائیل بود نه زبان حـــواری‌های حضرت عیسی و یا نویسنده‌های اصلی انجیل. با ترجمه این کتاب از یك طرف چنگال انحصاری کشیش‌های نماینده‌های انحصاری مذهب و پاپ در امور زندگانی شل شد، و از سوی دیگر نفس کتاب چاپ شدن آسان و رسم شد. تا پایان قرن پانزدهم، نزدیك به ده میلیون کتاب به چاپ آمد، در دست ها بود. یعنی در وقتی که شاه اسمعیل به سلطنت رسید بیش از شماره نفوس کشور ما در اول این قرن بیستم در آن محدوده اروپائی کتاب بود. با این شماره کتاب و خواننده اندیشه ها پخش میشدند. مذهب به صورت مفهوم حاکم واحد، به صورت تمرکز چوپانی گله مؤمنین کلیسا رو، به هرصورت نگاهدار کلید بهشت، کم کم میشد مذهب به صورت عقیده های فردی، آزاد از قید امر هر کشیش و کاردینال یا پاپ.

هنر از صورت شمایل و تصویرهای منحصراً مذهبی در آمد و دیدار چهره انسان و زندگانی روزانه اش رواج یافت. و در همان ابتدا شاهکارهای بی نظیـــری پیدا شد از شاهکار سازِ بر تری مثل البرخت دو رر. دو رر با کشیدن جزئیات، با پاکی خطوط و رسم و کنده کاریها در روی چوب برای چاپ شدن سرمشق بوده است چون از این کاملتر جائی برای کشیدن نیست. پانصد سال هم بعد از او پاکیزه بودن و اقتصاد در خطش سرمشق بود برای نوشتن برای مردی از امـــریکا که آشکارا میگفت میـخواهد نوشته هایش مثل رسم های او باشد. همینگوی.

اینجا غرض از بزرگداشت دورر نیست. در این است که تمایل به خط روشن و دید دقیق و واقع نگاری بی شیله پیله و بدون چشم

پوشی از عیب در موضوع، برهنه روبروی واقعیت برهنه ایستادن، نگاه دوختن در چشم واقعیت‌ها، آرمانی نکردن هر چیز -- این‌ها شد خصیصه تمدن در آن قسمت از دنیا. حرف بزرگ دورر این بود که «هرچه تصویر آدمی دقیق تر و نزدیك تر به واقعیت باشد، کار بهتر شده ست. نقاشان دیگر عقیده‌های دیگری دارند. میگویند آدم را آنجوری که باید باشد باید به نقش در آورد اما من میگویم که واقعیت استاداست، طبیعت استاد است. یعنی آنجوری باید دید، و باید کشید که هستند.» دورر وقتی هم که نقش خدایان اسطوره‌ای را به رسم میآورد آنها را به صورت کاملترین نوع آدم در نمیآورد، برخلاف رنسانسی‌ها. در آنها حتی زشتی‌ها و نقص‌های گاهگاهی تن آدم‌ها را به کار میآورد و نشان میداد، به تن و وضعشان میداد. دورر استاد بود درجادادن آدم در متن و زمینه طبیعتی که در آن میدیدش. آدمهای او هر کدام جداگانه در خودشان نیستند، آنها را با چشم پوشی از طبیعت و یکدیگر نمیکشد. او با رنگ و خط تمامی تابلو را، تمام جمع جزءهای تابلو را چنان به وحدت چشم انداز اُخت میدهد که هرچه هست و نشان میدهد، تمام، مأنوس باهم‌اند. واقعیت طبیعت درربط اجزائش به چشم میآید نه مجموعه‌ای از انسان و چیزهای تك، جدا از هم.

این دید دنیا به صورت کلِ به هم مربوط، دنیای جسمیِ به هم بسته، دنیای واقعیت بود.

پیشرفت رنسانس، و مظاهر این پیشرفت، در هرکجای اروپا بود به هم متصل میشد. به هم متصل میشدند رشته های فکر، درهر رشته از تشبث آدم به دیدن و به خلق کردن و دانش به دست آوردن. انسان آفریننده و اندیشمند ذهنش را از زیر بار سنت و دستور منع کننده رها میکرد. فرمانِ رفتن به سمتی را که فرمان دهنده معین کند قبول

نمیکرد. نیروی رنسانس چنان در ذهن‌ها به کار افتاد که پادشاه فرانسه، فرانسوای اول، حتی شخصی را که مظهر و تجسم این دوره بود، لئوناردو را، به پیش خود آورد و سالهای آخر عمرش در پیش خود جا داد. این شاه چلینی را هم به دربار خود آورد. بنونوتو چلینی قالتاق حقه باز بی نظیر و هنرمند ماهر و استاد در فلزکاری، مجسمه سازی، نویسندگی که دست کم داستان قالب ریزی مجسمه اش در شرح حال خودش را باید از گیراترین گزارش‌های حوادث هنری خواند، در حساب آورد. بعد همین فرانسوای اول یك دسته کامل از همه جور استاد در تمام رشته های هنر از ایتالیا آورد به قصرش در فونتن بلو جا داد و به کار آورد. رنسانس دیگر در فرانسه راه پیـــــدا کرد، دیگر جلو میرفت. در کار فکر نوشته مونتنی پیدا شد. نویسندگان و اندیشمندان دیگر آمدند. و علیرغم قتل عام بزرگی که از پروتستان ها شد، در سال ۱۵۷۲، اندیشه‌ها و دانش نو حتی نزد پیروان کاتولیکی، علیرغم سنت و عقیده‌های کاتولیکی رخنه کرده بود و توسعه مییافت. اصل کار به راه افتادن بود. به راه افتاد.

در هلند اراسموس بود با نوشته هائی که از گرانبهاترین کارهای فکری این دوره و هر دوره است. و در نقاشی زمینی ترین، مردمی ترین، همگانی ترین نوع نقاشی رواج پیدا کرد. تاجرهای هلندی خود را با هنر، و حفظ و پخش هنر، هم هویتی دادند. و در انگلستان....

اما در انگلستان هم چیزی مانننـــد آنچه در بوهم و مراویِ ژان‌هوس، یا آلمان شورش های دهقانی و لوتر به پیش آمد به دست شاه وقت اتفاق افتاد. به دست شاه وقت کما بیش از روی حرص و هوس های شاه وقت نه ادراك او از اقتضای اجتماعی، از نیازهای

تاریخی. تحولی که اتفاق میافتد به حسب حاجت و هویت ذاتیش اتفاق میافتد حتی وقتی که میافتد به بیراهه. کاری به کار اسم و رسم ندارد. شکاف یا روزنی که به هر علت از هر طرف که باز شود راه میدهد به سیل که میآید. سیل که میآید از هر شکاف که پیدا کند میآید و رد میشود، و گاه شکاف را میبرد خراب میکند. سیل قدردانی نمیداند. سیل سیل است و اسم و شکل و شکاف و لباس و رنگ و ظاهر بهش نمیآید. بی‌تفاوت است برایش. اجتماع متن و هویت خود را به یك وقت کم عوض نمیکند. رنگ و لباس را چرا، خودش را نه. قالب عوض میکند فوری، اما جا گرفتن در قالب — فوری نمیشود باشد. تغییر با تحمل تاریخ مربوط است. روزگار با سن و سال آدم و یك نسل چندان مطابق نیست. این هم هست که وقت میبرد رفتن از نردبان بالا، از بالای نردبان افتادن است که فوری‌ست. کمال در گذار روزگار باید به دست بیاید، و سرعت رفتنش از جمله بستگی دارد به حد هوش و دید دست در کاران دوره ها نه یك دوره، نه با یك نسل، نه در یك نسل. یك نسل در حد اکثر، پایه گذار میشود باشد. اما عمر آدمی نارساتر است و کافی نیست در کارِ ساختنِ کاملِ بنای زندگانی و تغییر. تغییر یك رشته مداوم است و آدمی فقط حلقه. یك حلقه موقت با نیازها و ممکنات جمع که پیوسته در تعدد و دگرگونی‌ست. چیزی که حد آرمانی کمال در چشم یك نسل است بعد از گذشتن آن نسل، وقتی که گیر بیاید، تنها پایه‌ای میشود برای حد بعدی کمال آرزوئی انسان. این را باید در هر پیشرفت و هر شکست به یاد آورد.

انگار زیاد حاشیه رفتیم؟ این گفته ها را به حاشیه رفتن تلقی نفرمائید. حرفهامان، تمام، در این ها خلاصه میشود، این هاست. مطمئن باشید. از اول هم گفتم که حرفهای دیگری داریم.

از شاه انگلیس میگفتم. وقتی که شاه وقت انگلیس، هنری هشتم، مردی که قلدر و گردن کلفت بود گلاویز شد با نفوذ بیگانه، و بیگانه باز همان دستگاه پاپ در رُم بود، اینجا چیزی که روزگار اقتضا میکرد همراه شد با وضع و میل شخصی این شاه که میخواست وارثش پسر باشد. اما زنش که اسپانیائی بود پسر نمیزائید، یا نمیدانم اصلاً دیگر نمیزائید. شاه همسر دیگری میخواست. اما نمیشد دو همسر داشت. طلاق هم نمیشد داد. طلاق و چند زنی در مذهب کاتولیك قدغن بود. پاپ اجازه نمیداد. شاه که زن میخواست با تمام اعتقادی که به مذهب نشان میداد - که شاید فقط نشان میداد - شد ضد پاپ و گفت پاپ نمیخواهیم. پاپ بی پاپ. خودم یك پا پاپ. گفت شاه میشود رئیس عالی مذهب، مذهب هم همان کاتولیکی ولی از نوع انگلیسی و Made in England -- که امروز هم همان به اسم کلیسای انگلیس، انگلیکان، در آن مملکت رسم است و شهبانوی انگلیس هم رئیسش است.

این شد مقدمه دوره تحول آنجا در آن زمان. مقدمه البته. از راه مذهب، او ل به اسم و صورت مذهب. یك جور مذهب. این جور مذهب. اما، باز، مثل همیشه و هرجا، با مایه شروع و با شالوده‌ای از شرایط و منافع مادیَ. شاه موقوفه‌های کلیسا را از دست پاپ در آورد و دادشان به کسانی که صاحب زمین بودند. روستائی البته در حساب نمیآمد. و صاحبان زمین، دارنده‌های قوت موروثی، اعیان و لردها ممنون از این اقدام، ممنون از این مذهب، طرفدار این مذهب. البته این بار اولی نبود، و تنها بارهم نبوده است که در کسب و حفظ نفع مذهب را بهانه میکردند. و مثل همیشه البته دعوا هم میان آنها بود. آنهائی که شاه را نمیپسندیدند ماندند طرفدار پاپ به عنوان حفظ مذهب

و شعائر دینی؛ آنها هم که زمین‌های تازه را به چنگ آوردند ماندند طرفدار شاه به عنوان حفظ ملیت. وقتی هم که هنری مُرد، شاه، هنری هشتم، چون که نقرس داشت، گویا بس که پرخوری میکرد، در هرحال وقتی که مرد، دعوای ارث میان دو دخترش هم به صورت مذهب بود. اولی که از همان اسپانیائی بود طرفدار پاپ بود و دست برده بود به سرکوبی مؤمنین مذهب تازه، و مذهب پروتستانی. دومی هم که فاتح شد تکیه‌اش به ملیت و مالکان تازه تواناتر زمین ها بود. این دومی سر آن اولی را برید. الیزابت خواهرش را کشت، و مذهب انگلیکان را رسمی کرد. این پیروزی از یك طرف نه به پاپ میخوابید نه از آن طرف به شاه اسپانیای تازه فاتح مسیحی متعصب، اسپانیای دك کننده اسلام پس از هفتصدسال سلطه در آن خاك، اسپانیای ایست دهنده به پیشرفت سلیمان عثمانی در شمال افریقا، اسپانیا که شاه فرانسه فرانسوای اول را اسیر کرده بود، اسپانیا که با کشف قاره امریکا و غارت ثروت های کلان آن نفوذ و زور و نخوت و حرص فراوان داشت، و آماده میشد به این که خاك انگلیس را هم به مستملکات اروپائیش از سیسیل تا باویر، از هلند تا اتریش و ایتالیا بیافزاید، اسپانیا که پهنه اقیانوس اطلس را در اختیار داشت، این اسپانیا در باریکه آب بین انگلیس و خاك اروپا هم از غرور و بادکردگی هم از هوای طوفانی درهم شکسته شد به دست نیروی تند و زرنگ و جوان و گرسنه انگلیس که تمرین و آموختگی داشت در کارهای شبیه راهزنی‌های دریائی — یا اگر تعارف نداشته باشیم، و بی آنکه خواسته باشیم به دنبال فحش های رایج ارزان به راه بیفتیم، بگوئیم واقعاً راهزنی‌های دریائی. دوران بزرگی اسپانیای مسیحی درمدتی کمتر ازصدسال از نفس افتاد. دوران رنسانس، یا اصلاً تولد انگلیس به شکل واحد بیرون از حدود

سست و پراکنده قرون وسطائی در متن استقلال و مذهب خصوصی نو، با ثروت های دائماً زیاد شونده، با دست یابی به افق‌های تازه و ندیده از آن پیش، پا گرفت و پیشتر رفت.

غلیان این همه تغییر و رویداد امکان و شرط‌های تازه پیش آورد. وجدان و کیسه و ایمان تکان میخورد، از اعتبار میافتاد، جا به جا میشد؛ و کِنفتی قطب قدیم اعتقاد شك و شکاف میانداخت در یقین و اعتماد به نیروی معنویت دیرین. دوران تاب و تقلای حس و فکر و عادت بود و شکل تازه دین و نظام دولتی سرسپردگی‌های تازه ای میخواست. مذهب زبان جاری مردم را به جای زبان لاتین که رسمی و مهجور و خاص بود به کار میگرفت؛ و شوق شناختن روزگار پیش و دیدن امروز در دیروز، یا دیروز را دیدن برای سنجش امروز، میجوشید. مرکزهای علم گسترده میشد. از بیرون خاك انگلیس، از آن سوی دریا، از آلمان و از هلند و از فرانسه و ایتالیا تفکرات تازه میرسید. که پیوند میخوردند و افکنه میبستند و بارهای تازهِ دریافت میآوردند. بیشتر گفتم و باز بگویم که آدم اندیشمند ذهنش را از زیر بار سنت و دستورهای منع کننده رها میکرد. و این چنین شد که از میان این تلاطم متنوع کسی برخاست که در وصف جنبه های روح انسانی، در کار وصف آدمی سرِ پیچ دو راهی تغییر یا تصمیم یا روی مرز انتقال از دوره ای به دوره دیگر، به وسعت دید و به قدرت دید و به قدرت پرواز و قدرت فرو روی در عمق، به قدرت قلم و تنوع بیان دقیق پسندیده هیچکس هرگز هیچ کجا تا امروز مثل او نمیبینی — مثل این نبوغ واحد بی مثل، مثل شکسپیر، تا آنجا که من نگاه میکنم، که میبینم. دنبال آن نگاه سنتی به کلمه نباشید، که نیستم من. من از کلمه و لغت‌های پشت هم قطار نمیگویم. از دید دور رو، از دید هر سو رو، از دید به هرسونگر، از

دید تیز غوص رونده تا ته تاریك روح آدمی‌ست که میگویم. از دید خیره به نبض و دم زمانه است که میگویم. در هر حال این بابائی که الانه روبروی شما ایستاده ست، و مدتهاست دارد برای شما حرف میزند، و خسته هم شده‌ست، خیلی هم، این را در کمال صداقت است که میگوید. و با خلوص نیت و بی‌انگیزه‌ای برای پُز دادن این عقیده را دارد. و هر چه از او خوانده است دیده است همین جور است که الان برایتان میگفت. ببخشیدش. عقیده‌اش اینست.

شکسپیر آفریننده‌ای ست که در حرفش درخشش از لعاب نمیآید، برقش از باطن است که میآید. از زور و ضرب زبانش که بگذری — که البته هم حیف است هم ممکن نیست جز به ترجمه، هر چند هم که ترجمه با دقت و وسواس و با وفا باشد — حرفش که میماند، طرحی که از بیان حس و فکر و نقش و ربط آدمهاش که میماند، روحیه‌هاشان را که مینمایاند، آن حرف است. آن رفعت است. هنر آن است. شکسپیر قصه را میگوید اما برای قصه گفتن نمیگوید. و قصه را برای سرگرمی نمیگوید. سرگرم میکند اما سرگرم کردنش فرعی ست از کارش. کارش از راه نمایش است اما نمایش نیست که میسازد، دنیائی‌ست که میسازد. دنیائی با آدمهائی که گوئی واقعی هستند. اما حتی آدمهای واقعی که پیش از او بودند، و او آورده است‌شان درکار، ساخته و بازسازی اویند. ریچارد سوم یا شاه جان و هنری‌های چهارم و پنجم، تیتوس، بروتوس، مکبث و شاید زنش، تمام از واقعیت است که میآیند — واقعیتی که بوده است اما بعد از کار و ساخت اوست که میآیند. اینها واقعیت سادهٔ ابتدائی و اول نه، واقعیت بغرنج حاصل تقطیر روح و رفتار انسانی به دست کیمیاگری هستند که میدانست و قادر بود چگونه به اصل اصیل و واقعیت اصلی رسید، رسید به هسته.

اینها در رفت و آمدی هستند که ما انگار درآئینه ای‌ست که میبینیمشان، که زمانشان را گرفته ایم به دیدن. از یاگو و پولونیوس و فالستاف و دختران لیرشاه واقعی‌تر کی؟ هر چند اینها تمام مصنوع فکر او بودند. کلید در دید واقعیت بین است. دردیدی که در روح‌ها و روحیه‌ها که فرو میرود ورق زننده واقعیت است. وارسی‌ست نه وقت را به لعب تلف کردن، کاری که شاخص دید جهان بین است ولی در دید بُعد باطن را دور نگه نمیدارد. حجم میسازد. آدمهاش و قصه‌های آدمهاش با حجم‌اند نه سطحی. پرسپکتیو. غافل نباید بود از پرسپکتیو. این ساخته‌ها تمام با پرسپکتیواند، با پرسپکتیو میاوردشان. پرسپکتیو با ابعاد چهارگانه و شاید زیادتر.

از شکسپیر که میگوئیم دیگر جائی یا لزومی برای نشان دادن کس دیگر نمیماند. او تنها نبود، آن وقت، البته، اما هیچکس به حدّ او نبود آن وقت، درحدّ او نبود. هیچکس به حدّ او زمانه را منعکس نمینمود آن روز، نمیکند امروز. دیدار واقعیت، رؤیای واقعیت یا واقعیت رؤیا -- هر جور بگوئید کار او آن بود. او منعکس کننده و نمونهِ آن بود. او آئینه بود، نه سر مشق رنسانس. نمونه کامل بود از برای نظر کردن. و رنسانس در واقع اجرای نوع نظر بود.

چون در هرحال از راه اشاره ای به هنر یا نوشتن و شعر است که ما در این زیاده گوئی‌ها رسیده ایم به این جا، که بحث ما است این جا، شکسپیر را زیاد تر گفتم. اما پرسپکتیومان را نگه داریم. اما رنسانس انگلیس را، و جاهای دیگر را، به یك جنبه از هنر و یا در هنر، تنها، یا فکر و فلسفه، محدود و منحصر نباید دید. توجه کنیم که رنسانس مربوط میشد به نحو زندگانی انسان، مربوط بود به شالوده و اساس زندگانی نو، قانون و نظم اجتماع و شکل حکومت، عدالت،

رفاه و ساختن و پول و علم، پیشرفت؛ تحول.

از آن مقدماتی تر توجه کنیم که یك اشتباه نباید کرد. یا در واقع دو اشتباه. اول اینکه پیشرفت اجتماع و تحول نه یعنی وصول فوری و جا در جا به اوج نظم و فهم و رفاه و عدالت و حکومت اخلاق. حتی در حد چشمداشت های ممکن و مرسوم یك دوران از این رفاه و فهم و عدالت. نه. راه سربالاست. و گاه بد جور سربالاست. و چشمداشت‌ها در طی و طول آن تغییر میکنند. یك رشته سدّ، یك عده مانع تحول که از میانه میرود، هرچند فرسنگ ها دور از حد آرزوئی ما باشد، چون پایه گذار یا آسان کننده تحول بعدی‌ست یك قدم، یك وهله، یك منزل است از تحول تمدن و فرهنگ و عدل و دیگر مطلوب‌های زندگانی آدم. این اتفاق‌ها که میافتاد در انگلیس و دیگر نقاط اروپا، سیصد چهار صد سالی پیشتر از امروز، پیش از شرایط و اندیشه و ابزارهای امروزی، یك منزل برای رسیدن به امروزمان میشد، بوده ست. گفتم امروزمان و روی این «مان» تأکید میکنم زیرا تمام آن حوادث آن چند صد سال پیش از این در آن ور دنیا اثر گذاشته است و اثر دارد در امروز و این ور دنیا، و امروز را بنا کرده‌ست. و ما امروز میخواهیم خم های راهِ رفته را، دو راهه‌های فرق پیدا شدن ها را که در گذشته بوده است ببینیم. و این را درست ببینیم که وقتی که آن حوادث اتفاق میافتاد تأثیرشان به روی آینده را حدس نمیشد زد، نمیزدند. خوابش را هم نمیدیدند، نمیشد دید. این را هم درست ببینیم که هرکدام از آن حوادث با جنبه‌های گونه‌گونی بود. در یك طرف ممکن است که خون بوده باشد و کشتار و غارت و شقاوت و ویرانی، و در کنار آن بر آمدن هوش و فهم و درك بهتر در بسیار چیزها، و کشف های دیگری از چیزهائی که پیش از آن شناخته هیچ نبودند، و در نتیجه جمع آمدن

نیروی زیادترِ فکر و عزم، و ابزار، در راه پیش بردن آدم -- بی اعتنا به رنگ پوست یا نقشه‌های جغرافی. و هر پیشرفتی که پیش بیاید میشود جزء مِلك و مالکیت جمیع آدمها -- بی اعتنا به رنگ پوست، یا به خون و خاك، یا به زبانهاشان؛ بی‌اعتنا به شمال و جنوب و مشرق و مغرب.

بسیار اتفاق افتاده است، اگر نه همیشه، که کشتار و عادت و شقاوت از مصالح بنای مادی زندگی بوده‌اند هر چند هرگز نه شرط لازم و نهائی و ناچار و منحصر به فرد. اما بسیار هم اتفاق افتاده است، اگر نه همیشه، که در جوار همان ظلم و ظلمت و کشتار و ویرانی، در همان مدت، اندیشه و توان معنوی آدمی شکوفه داده است و زندگانی آدم را از وضع منحصر به جنبه حیوانی جدا کرده‌ست. تمام روزگار رنسانس در اروپا، که میگفتیم، این پا به پائی بود. بیماری و دغا و زور و خونریزی همراه بود با فکر و کشف و پیشرفت و زیبائی. و همیشه هم بوده‌ست. اعتقادهائی که به اسم صفا و سلم و امن جنبیدند با جنگ و خون بودند. درست پا به پای آن همه کشتار ایلغار مغول بود که سعدی بود. و سعدی گفت وقتی که وقت او خوش بود همان سال ششصد و پنجاه و شش بعد هجرت بود، سالی که بغدادِ مستعصم، بغدادِ خلافت پانصد ساله بنی عباس سقوط کرد و به آخر رسید و هلاکو از آن به سوی حلب میرفت؛ و سعدی، خودش، در رثای این سقوط در قصیده‌اش میگفت «آسمان را حق بود گر خون ببارد بر زمین»، و میگفت «بعد از این آسایش از دنیا نباید چشم داشت قیر درانگشتری ماند چو برخیزد نگین» و میگفت «کرکسانند از پی مردار دنیاجنگجوی ای برادر گر خردمندی چو سیمرغان نشین.» و در همان زمان و سال، عیناً، در همان زمان و سال، سیمرغ گُر گرفته‌ای

نشسته بود در قونیه مثنوی میگفت، و به عشق شمس غزل میسرود. از بغداد یا حلب مگر چقدر راه تا قونیه ست؟ جلال الدین، خودش، در بچگی از بلخ رفته بود به قونیه. کدام مسافت، کدام نا آگاهی به علت دوری؟ در فرهنگ ما کجا کسانی را سراغ میکنید که در بینش و شناخت آدم، و غور دردنیای روح و معنویاتش نگاهی عمیق تر، گسترده تر، از میان گذر کننده تر، و بیانی بلند تر، بُرنده تر، رساننده تر از این دو غول داشته باشند؟ از آن گذشته، در سراسر تاریخ این زبان فعلی و فرهنگ این دوازده قرن هرگز بوده است که درد و بلا و جنگ نبوده‌ست؟ مولوی خودش میگفت « عالمش چندان بود کش بینش است.»

بدجوری حرف توی حرف میآید، ها. حرف ها هم، بدتر، به حاشیه رفتن نیست؛ قصد است. از قصد است. درهرحال. از پا به پائی شقاوت و تحول در آن سال‌های سر نوشتی دنیا بود که میگفتیم. دنیای تازه‌ای که کشف شد، نود سالی پیش از شکست «آرمادا»، اسپانیا را کشانده بود به خود، و جزیره کوبا شد پایگاه فاتحان تازه و از این میان یکی کورتس. کورتس، یك زمین دار از شمال اسپانیا، در جستجوی ثروت دنبال ماجرا رفته بود به کوبا. کوبا یکی از اولین زمین‌ها بود که افتاده بود به دست اسپانیائی‌ها. کورتس آنجا از زراعت و غارت ثروتی فراهم کرد. و وقتی شنید در آن سوی آب، در ساحل خلیج روبرو جائی‌ست که در آن طلا فراوان است املاکش را گرو گذاشت، پولی فراهم کرد، از حاکمی که از طرف شاه اسپانیا در آن جا بود اجازه‌ای گرفت و چندین کشتی خرید یا اجاره کرد، و سرباز جمع کرد و رفت رو به ساحل مکزیك. مکزیك در دست امپراتور آزتك بود. آزتك ها صد سالی بود که ریخته بودند از اطراف به مکزیك. و زود با بهره گیری از محل و موقع تجاری و نظامی آن شهر مسلط شدند بر

بازارها و قبیله‌های گردا گرد، و امپراتوری پهناوری بنا کردند. این دستگاه سلطه و اداره روی جنگ و دادن قربانی به عنوان اعتقاد مذهبی میگشت. مذهب میگفت به حفظ و بزرگداشت مذهب لازم است قربانی. خدا حاجت دارد به قربانی. و قربانی به جای بـــــــره و حیوان، بی‌شیله پیله، باید خود آدمی باشد. رو راست بودند. مردم که جانشان از این خونریزی به لب رسیده بود معتقد میشدند آخر زمانه نزدیك است و منتظر بودند به زودی خدا بیاید و کاری کند، دنیا را از درد و شر برهاند. ملاحظه میفرمائید؟ این تعبیر و این آرزو همیشه در بشر بوده‌ست، به ناچاری. حاصل امید مردمان درمانده، مردمان دور از دید روشن و بیدار. در سال ۱۰۵۲ یعنی ده سالی بعد از کشف امریکا، یعنی وقتی اینجا شاه اسمعیل، شاه پانزده ساله، آذربایجان را گرفته بود و داشت فارس را به چنگ میآورد، آزتك ها هم یك پیشوای مذهبی‌شان را به شاهی خود انتخاب میکردند. این پیشوای مذهبی به نام «موکته زوما» بود که در تلفظ بد اسپانیائی «مونته زوما» شد. ستاره شناسان آن زمان در ابتدای سلطنتش، در زمینه همان اعتقادهای عمومی به آخرالزمان، بهش گفتند در پایان سلطنتش دنیا تمام میشود و یك خدای نوع دیگر که سفید است و ریش سیاه دارد، میآید برای نجات زمین و زمان از شرّ. این شاه مذهبی که به این حرف باور داشت چهار چشمی میپائید و از آن به بعد هرچه را که اتفاق میافتاد در زمینه این ترس و وهم و «پیش بینی» نگاه میکرد. هر چیز میشد نشان تازه‌ای از وقوع قریب آخر دنیا. این جور ترس که هی روی هم میریخت دیگر برای مردم و رهبر اراده و مقاومتی باقی نمیگذاشت. که نگذاشت. تا یك هفده هیجده سالی پس از جلوس و ابتدای سلطنتش بهش خبر دادند که قصرهای خدا دارد روی آب میآید. (که کشتی‌های

بزرگ دریائی بادبانی کورتس بود، و آزتك ها هرگز کشتی و شراع ندیده بودند یا از چیزی بزرگتر از کَلَك سراغ نداشتند). بهش خبر دادند که این خدا همراهانی دارد که از سر عصاهاشان (تفنگ هاشان بود) آتش میپرد بیرون (که گلوله و جرقه باروت بود)، و سوار بر آهوهای بزرگ بی شاخشان میشوند (که اسب هاشان بود، و اسب در قاره نو نبود و مردم بومی از وجود اسب بی خبر بودند) که آواز میخوانند (شیهه میکشند)، و سر تا پاشان پوشیده است از فلز (که زره های سبك اروپائی بود با صفحه های لولا به هم شده از فولاد). در ابتدای سال ۱۵۱۸ -- برابر یك چهار سالی بعد از شکست شاه اسمعیل در دشت چالدران، این جا -- این قصرهای خدائی شناور با آدمهای آهن پوش، سوار بر گوزن‌های گنده بی شاخ رسیدند به مکزیك. داستان چشمگیر و دلگیری‌ست، نه؟ نیروی مونته زوما یکصد هزار «نفر» داشت. بیچاره این «نفرِ» بی هویتِ پیوسته دورتر از اعتنا و در حساب نیاینده. ولی کورتس در یازده کشتی پانصد سرباز آورده بود با سی تیر پرتاب کن، سیزده تفنگدار، شانزده اسب، و دوازده تا توپ. این باراول بود که اسب سم میگذاشت به خاك قاره‌ای که بعد موسوم شد به امریکا. خداوند اسب نیافریده بود آنجا. اما در این گروهِ از ششصد نفر کمتر شوق طلا شعله میکشید، و در زیر اسم حضرت عیسی و مذهب و صلیب جوش میخوردند از اشتها و عزم آمادگی به اسارت گرفتن و به چپاول، به زجر دادن، به خونریزی. آزتك ها هم که نا آشنا به خون و زجر نبودند و همچنانکه پیشتر گفتم قربانی‌هاشان برای خداها فقط از انسان بود. وقتی که کورتس به راحتی درهم میشکستشان رسید به بالای معبد اصلی‌شان دید بیست هزار جسد، تمام در خون خشك شده، خونی که مثل خشت بود با بوی عفونتی زیاد تر از حد هر تحمل هر

سردار یا سربان، یا کرکس، تمام قربانی شعائر دینی و سنت آباء و اجدادی، از باد کرده و خشکیده، ریخته ست. در نظر بیاورید که او ایستاده بود آنجا، درپیش تل لاشه‌های گندیده، و هم خودش و هم لاشه‌های گندیده، دو سمت، دنیاهای خیره روبروی هم مانده، یکی نورسیده از درازترین راه دریائی، یکی گیر کرده در فسادِ زادگاهی دیرین، هر دو تشخص ایثار و جانبازی، سرمشق‌های شهامت و شهادت و فداکاری، هردو نمونه نهائی ایفای عهد و دین دینی و ملی -- یا اگر میلتان باشد بخوانید حرص و نادانی -- تا تاریخ اسپانیا بعد ها بگوید که کورتس ایستاده بود آنجا، در اوج و ذروه زرین لحظه‌های فخر ملی و تشعشع شکوهِ فتح حرف حق و اعتلای نبوغ نژادی و ... از این جور حرفها که پشت هم آسان میشود قطار کرد، و برحسب موقعیت از یکی میشود گرفت و میشود به دیگری شان داد، دست به دست میگردند، یا جا به جا؛ هرجائی؛ گاهی آریائی و گاهی عرب، یك زمان سلاو، یك وقت هم یهودی و یك وقت زرد ژاپونی، یاسیاه راستافریائی، و غیره و غیره الا که معناشان همیشه ثابت است و همان حرص کور و کوری ذهن است.

و غیره و غیره.

کورتس نیاز به نیروی بیشتر نداشت وقتی مدافع مفلوك مکزیکی، با آن همه تصور ترسیده و رمیده از دشمن، با وحشت از شراع و کشتی و اسب و تفنگ و خود و جوشن فولادی، با آمادگی برای رفتن به دنیای بعدی بهتر، و انتظار مرگ آخردنیائی، ازهمان اول شکست خورده توی میدان بود. ضعفش ربطی نداشت به عده، فتح هم ربطی نداشت به عده. نتیجه ربط داشت به وضعیت. وضعیت ترکیبی بود از پیشرفته بودن ابزار و فنِ گروه مهاجم، در حد ممکن و موجود روزگار،

با انتظار و آمادگی برای پذیرفتن مشیت تقدیر در پیش دسته دفاع کننده، و گیر کردگیشان در رسم فکر و سنت بی‌حاصلی که پا به پای حاجت وضع و زمانه نمیرفت. ضعفی بود وجودی، اساسی تر از شماره افراد. ضعف وجودی را با باد بروت و رخت مزیّن، با ادعا و هلهله و جشن یا سوگواری دستوری نه میشود علاج کرد نه میشود پوشاند. فتح ها بیشتر نتیجه ضعف وجودی و اساسی تر شکست خورده ها هستند تا توان فاتح‌ها. تأکید و تکیه را بگذاریم روی این «اساسی» تر.

یك سال بعد مونته زوما را کشتند، و سال بعد از آن تمام مردم مکزیك را «سرف» یا رعیت بی ملك و آب اسپانیا کردند. و شارل پنجم که همان سال رفتن کرتس به این سفر کشف و فتح عنوان «تاجدار امپراتوری مقدس» به خود گرفته بود مکزیك را مستعمره اسپانیائی خواند. و شروع شد به غارت دار و ندار مـــــــردم مکزیك. وقتی که ساختـــه‌های طلائی آنها که به تاراج رفته بود آورده شد به اروپا برای نشان‌دادن، دورر، آن نقاش بزرگ که اسمش را پیش از این گفتم، آنها را که در بلژیك، که جزئی از قلمرو اسپانیا در اروپا بود دید در یادداشت‌هایش نوشت «هرگز چیزی ندیده ام که مثل این اشیاء قلبم را روشنائی و نشاط داده باشد و در من اثر گذاشته باشد. من در تعجبم از این تنوع دقیق مردم آن سرزمین دور.» یك دوره ظلم و جهل همراه با چنان نمـــونه‌های عالی ذوق و تخـــیل و توان در سنگتـــــــراشی، مجسمه‌سازی، فلزکاری، طراحی برای بافتن فرش، شهرسازی، معماری -- تمام زیر سلطه خرافه و جادو و خون به سر رسیده بود، و دوران تازه‌ای از، باز، ظلم و جهل با نمونه‌های از آن پیش بی نظـیرِ نکبت و خرابی و بیماری روی آن سرزمین دور افتاد. در زیر ظلم نو نشانه‌ای نماند از ذوق و فکر ولی آبله، بیماری تازه آمده همراه

اسپانیائی‌ها، نود در صد از مردمان مکزیك را از میان برداشت. ده درصد بقیه را عیسوی کردند.

تبدیل دین آزتك ها به عیسوی زیاد مشکل نبود. دراین هر دو دین خرافه ها زیاد، و مثل هم بودند. این را این جا درست ببینیم که عیسای دین عیسوی تفاوت دارد با عیسائی که در کتاب آسمانی اسلام او را نبی اولوالعزم میخوانیم. عیسای دین مسیحی - کاتولیك بیشتر بر پایه اساطیر است. حتی تاریخ و سال زندگانی او در حکایت انجیل با تاریخ‌هائی که در همان زمان به کتابت در آمدند وفق ندارد. اصلاً از این عیسای عیسوی در نوشته‌های همان دوره هیچ اسمی نیست. عیسای عیسوی اگر به حساب عقیده‌های اسلامی بسنجیمش نوعی تجسم شرك است. کفر است. عیسی را فرزند خدا شمرده‌اند. اما قرآن میگوید که خداوند لم یلد و لم یولد. چهار انجیلی که در دست است زندگی نامه‌های عیسایند بر حسب روایت چهار مرسل که هشتاد سالی بعد از حکایت تصلیب -- اگر واقعیتی باشد در این قصّه -- آن‌ها را نوشته‌اند، عیسای عیسوی بالای دار جان میـــدهد و بعد زنده میشود، قرآن چنین چیزی نمیگوید صریح میگوید او را نکشتند و به صلیب نکشیدند ولکن بر آنها مشتبه شد، عیسای کلیسای «تك تنی» یا مونوفیزیست ایرانی در قرن‌های پیشتر از اسلام بیشتر شبیه به عیسای قرآن است تا این مخلوط اساطیری مسیحی امروزه رسمی. عیسای قرآن عیسای پاکیـــزه مبرائی است که در اعتقاد و ایمان است نه در تاریخ. عیسای عیسوی بطور مشخص در دوره **هرود**، امیر رومی اسرائیل، زائیده میشود ولی تاریخ هم بطور مشخص نشان میدهد که **هرود** سال‌ها پیش از سال تولدی که داده‌اند به عیسی، به این عیسی، از حکومت فلسطین رفت، رفته بود از آن ولایت اصلاً -- حتی

شاید از این دنیا. عیسای عیسوی، از حرفهائی که ازش نقل میکنند، درست مانند آن مرد بی‌نامی‌ست که بیش از صد و سی سال پیش از عیسی، بیش از این عیسای آن چهار روایت، بین یهود بود و موعظه میکرد و کار و گفتارش در طومارهائی نوشته و ثبت است که یك ربع قرن پیش در غار قمران در ماوراء اردن در خمره‌های کهنه کشف شد و افتاده است در دست یك گروه مرسلین کاتولیك مقیم اورشلیم، که تا امروز به اسم باستانشناسی و این حرفها مانع از پخش آن هستند. حالا هم که، بعد جنگ شش روزهِ سه سال پیش، افتاده است زیر کنترل دولت کنونی آنجا. کلیه اشاره‌های من اینجا به این عیسای مذهب کاتولیك است نه آن نبی که مذهب اسلام او را اولوالعزم میداند. در قرآن آمده‌ست که آن عیسی نبود که کشتندش و به دار زدندش. ولکن این بر آنها مشتبه شد. « ... و ما قتلوه و صلبوه و لکن شبّه لهم.»

در هر حال، مکزیکی‌ها را به دین این عیسی در آوردند. این که هنوز درکلیسای عیسوی یك تکه نان نازك فطیر را به اسم این که گوشت از تن عیسی‌ست، و شراب را به اسم اینکه خون اوست میخورند تا، کفر اندر کفر، با این آدمخوارگی و خون نوشی جسمیت الهی فرزند کردگار در تنشان رفته باشد و بهشان منتقل شود، یا یك همچو چیزها و تصورها، ته مانده‌ای‌ست از آداب روزگار کشتن انسان و گوشتش را خوردن به اسم دادن فدیه به راه خدا -- دورانی که در مذهب یهود با دخالت پروردگار و جلوگیری از بریدن سر اسحق پایان گرفت، و گفتند گوسفند جای آدمی پذیرفته‌ست. اما آداب و عادت ها زیاد میمانند یا به شکل های تازه و از همان ریشه‌ها دوباره میآیند، و هرچه هم جلا و قشر زمختی که از نفهمی و از جهل دور مغز را گرفته باشد و از ضربه‌های نور و جستجوی فکر دورش نگه دارند اسارت آن مغز در

خرافه و ایمان و سنت ادوار کهنه و تاریکِ پیش محکمتر. تا حدی که یك چنین جهالت را به صورت هویت اساسی وجود و عترت و ناموس خویش میگیرند، و در نگاهداریش بساط به راه میاندازند، فریاد میکشند، قافیه قطار میکنند، مهملات میبافند، طلسم ها در حد رسم روز از راستی یا چپی مینویسانند، خشم میگیرند، کف برلب میآورند، رگ‌های گردن کلفت میکنند، زندان و جوخه اعدام میسازند، از غیظ داغ یا از حساب سرد آتش میافروزند و خون بی‌گناه میریزند -- خلاصه هرکاری که میشود خیال کرد میکنند تا این جهنم وامانده، که از دوره‌های دور بهش خو گرفته‌اند و فکر میکنند خوش جائی است که جا گرفته‌اند در آن، به جای بماند. این کار را مکزیکی‌های مونته زوما و پیش از آن دیگران چنان کردند تا کونکیستادور های اسپانیائی کورتس به صحنه رسیدند آنها را عقب زدند و همان دستگاه را به ضد آنها بنا کردند. مالکیت دوزخ را عوض کردند. دوزخ ماند. به اسم حضرت عیسی.

این یك زمینه بود از برای انتقال اسمی مذهب، و حفظ اعتقادهائی به موازات اعتقادهای پیشین، مثل همان گرفتن تبرك از طریق خوردن شراب و نان فطیر مقدس به جای خوردن خون و تن مسیح؛ یا مثل شکل یك دل قرمز، به جای قلب خون چکان حضرت عیسی، برای آن را پرستیدن؛ یا سنت خود آزاری، به خود تازیانه زدن، که پیش مؤمنین جوش آورده از تعصب کاتولیك نوعی شرکت است در زجر و درد تن تازیانه خوردهٔ عیسای اسطوره با یاد زخم و زجرهای پیش از شهادت و تصلیبش؛ یا، کاملتر، خودِ شهیدشدن که طریقِ وصول به عقبای رستگاری و آمرزش است و آخرت آرمانی آسایش الی‌الاباد. که اینها تمام مانده و موازی بود با اجزاء اعتقادهای

خرافی آزتک‌ها، و به اینگونه سهل میکرد انتقال از مذهبی به مذهب مشابه را که حکم نیروی مسلط فاتح بود.

و پشت این تسلط ایمان و اعتقاد فاتح اسپانیائی حاکم، آنجا چیزی که بود ظلم برهنه و حرص خبیث خام بود در لباس ادعای مسیحیت. یك غارت تن و جان و توان زندگانی مردم، ویران کننده تر از ایلغار چنگیزی، بدتر از هجوم هون‌ها به رم، مُصرّ و مستمر تر از طاعون، از میان برنده تمامی تمدن مایاها و آزتک‌ها. و از حیث وسعت و ادامه و میراثی که داد به تاریخ — بی نظیر در تاریخ. یك نکبت که بعد پانصدسال امروز همچنان سراسر یك قاره را و بیشتر را در چنگال خود دارد، از مکزیك بالاتر از خط استوا بگیر تا انتهای قاره آمریکا کنار آبهای جنبی قطب جنوب. اسپانیا به حیث قدرت سیاسی و نظامی حاکم از این صحنه‌ها رفته‌ست، مدتهاست، اما ادبار و نکبت آن ظلم مشترکِ حرص و شرك و قلدریِ آرتشی و کلیسائی همچنان مانده‌ست. تا امروز.

آن سیل ثروت و طلا که از این تاراج به اسپانیا رسید تنها تجمل و فساد را فراوان کرد، و از همان اول رشمیز و موریانهِ رسم و روند منحرف ظالمی که حاکم بود در جان و در تن آن اجتماع و دستگاه زندگانی ماند. و هی از آن میخورد و میکاست. اشرافیت جدید و قدرت مستش خواه در دربار و خواه در سازمان کلیسا، که هر دو هم به هم متصل بودند، در حفظ قدرت خود مایه‌های فکر و کاوش در فکر و زندگانی را مضمحل کردند. تفتیش عقیده، انکیزیسیون، میکشت و میسوزاند. پرسش ممنوع بود. خط نسخ کشیدند روی استفهام. اطاعت دستور قائدین قوم را راه نگاهداری بنای اجتماع میدیدند، پس دستور و امر و فرمان بود همراه با توقع و تحکیم و حفظ رسم

اطاعت. هرجور رفتار و حرف که باسرسپردگی به میل حاکم، و تسلیم در برابر تحکم رسمی تفاوت داشت، حتی حدس تفاوت فکری با ابلهانه‌ترین استنباط‌های کلیسائی، محکوم میشد به سزاهای سخت از شکنجه تا اعدام، اعدام بعد از شکنجه‌های گوناگون با ابزار گوناگون.
در میان قرن شانزدهم که اساس رفورماسیون، اصلاحات مذهبی، در آلمان مستقر میشد، در اسپانیا فیلیپ دوم سلطان وقت مقرر کرد که کلیه کتابها زیر کنترل باشد تا مبادا نمونه‌ای از آثار غیر کاتولیکی در دسترس باشد. در این زمینه کار به آنجا کشید که استاد الهیات در دانشگاه را از سر کلاس درس گرفتند بردند پنج سال در زندان نگاه داشتند به این گناه که او کتاب مقدس را، نه در ترجمه لاتین، بلکه از روی اصل عبری آن درس میداده‌ست. اما از آن طرف هم که توسعه دستگاه‌های دولتی و کلیسائی در امپراتوری حاجت داشت به مستوفی و مدیر و نظامی، به کشیش و به خادمان کلیسا، در آموزشگاه‌ها توجه اصلی به بارآوردن بود برای این جور مشاغل، و تدریس علوم را ندیده گرفتند تا کارهای علمی و فنی که پایه ترقی صنعتی میشد بی محصل و معلم شد و علم چون با تغییرهای خشك از متون مذهبی مطابقت نداشت بی اجرا کننده ماند و ول افتاد، سست شد، و نسل جوان و نسل‌های بعدیِ جوان جدا شدند از حدود تازه دانش که بیرون از اسپانیا گسترش مییافت، از فهم کلیِ نو، از فرزی و مهارت فکری و پویائی برای دنیائی که در آستانهٔ تحول نو بود. اندیشه، که تبعید میشد به بیابان هرز، امکان و حاجتی نمیدیدند برای جستجو و کوشندگی در پروراندن و بهتر بر آوردن ابزار کار و کار و زندگی و فکر، که خود پله‌ها و پایه‌های بهتر شدنِ بعدی ابزار و کار و فکر و زندگی باشند. حتی کار و کار کردن دلیل پستی شد، و خوش نشینیِ عاطل نشان

حشمت و قدر بزرگی بود. وقتی ولاسکز، آن هنرمند برجسته در تاریخ، نامزد به دریافت رتبه و نشان «سن ژاك» شد -- ردش کردند گفتند لایق نیست چون «کار میکند. و کار دست در خور حرمت نیست.» دیگر تمام قمپز ماند و زرق و برق و ادعای تو خالی، که خرجش را غارتی میداد که از سرزمین‌های آن ورِ اقیانوس میآوردند، غارتی در انحصار زرق و برق دارانِ قمپز هواکنِ به کل غرقه در خیال خودستائی و نادانی. تصویر این‌ها را همان زمان کسی چنان نوشت که شد زبانزد و نمونه تا امروز در هرجا، که امروز هم هنوز کارش به اعتبار، شفاف و صاف، مانده است و میتوانی آن را بخوانی و از خود سئوال کنی آیا این آن زمانه است یا آن زمانه هیچ نگذشته است و همچنان هنوز اینجاست، با ماست، حالاست، با این یابو سواری‌ها در رؤیای قدرت سرمد سرنوشتی و در وهم فخر جنگ با جن و غول — ولی، در حقیقت، با آسیا بادی، سروانتس هنوز میبیند، و دون کیخوته ها هنوز میرانند.

مجموع این اوضاع شاید برای شما آشناباشد. باید برای شما آشنا باشد.

۵

بهرصورت این جور بود که اسپانیای مرکز نور و نگاهداری فرهنگ در تاریکی طولانی قرون وسطائیِ اروپائی، شد کانون تعصب و جهل و شقاوت و ستم و حرص، بیهوده باد انداختن در آستین، و اخته کردن تمدن و، ناچار، برکنار افتادن، ناچار بیکاره افتادن. تعجبی ندارد که چهارصدسال بعد گارسیا لورکا ندبه میسراید از سقوط اندلس و سلطه سیاه کلیسائی – امپراتوری. اسپانیا ظلمت قرون وسطی را به ضرب زور و ظلم و طلا و کلیسا برخود مسلط کرد و روشنائی تمدن خود را فرار داد به دیگر نقاط اروپا. پایان دوره قرون وسطی را همین روی کار آمدن کوری و ظلم مضاعف نظامی و کشیشی در اندلس شمرده‌اند، و همین نقطه‌ست که درتقویم آغاز دوره نو تمدن و تاریخ غرب در حساب میآید. میراث فکر اندلس رفت جاهای دیگر رنسانس را پی ریخت. درکشورهای دیگر غربی، درنبودن منع ستمکارِ انکیزیسیون، بررسی پایه‌های دید و فکر و عقیده به راه افتاد. کوتاهی مسافت میان مرکزهای اروپائی مبادله فکر و کالا را آسان تر و سریعتر میکرد. رواج چاپ به توزیع فکر کمك میداد. رواج داد و ستد سودهای بیشتر میآورد و از چنین سودها تراکم سرمایه تندتر میشد. شهرها وسیعتر و قوی تر و شهر نشین‌ها گردآورنده ثروت‌های بیشتری میشدند. تجربه و درك و ازدیاد دانش و افزایش امکان‌های تازه حیاتِ مادی و معنوی جمع و جور میشد و در دسترس تر بود، یکی به دنبال دیگری، یکی از دیگری کمك میگرفت و به دیگری کمك میداد، و پیش میرفتند. حاجت‌های نو ابزارهای نو میآوردند و ابزارهای نو به عده و به کشف حاجت های نو میافزودند. مهارت در کارها زیادتر میشد و از این مهارت‌ها کارها و

ابزارهای نوتری پدید میآمد. علم وسئوال و تجربه وکشف دور بر میداشت.

این پیشرفت‌ها در آن سر دنیا این جور بود که اتفاق افتاد.

این پیشرفت‌ها در اسپانیا این جور بود که اتفاق نیفتاد.

این پیشرفت‌ها درپیش ما هم به‌همین جور بود که اتفاق نیفتاد. چرایش را که دانستید قیاس بفرمائید به اسپانیا. اگر میلتان باشد. اگر میلتان هم شد نتیجه بگیرید بعد از آن که سنجیدید. ضمناً حواستان به این تفاوت هم باشد که ما بر خلاف اسپانیا، یك قاره تازه کشف را در اختیار نداشتیم که غارت کنیم. غارت در تاریخ ماهم بوده است، البته. غارت‌هائی که بزرگانمان کردند بیشتر ازخودمان کردند، که ما آن را جلال و شوکت لقب دادیم هر چند میدانیم چیزی نبوده است به جز ادبار، جز فقر و خرابی و اهمال، و ناچار جهل و بیماری. غارتی که دیگران از ما دراین چهارصدسال کرده‌اند در واقع در این یك قرن و نیم آخری بوده‌ست که زور و نیروی غارتگران در آن فقط ناتوانی خود ما بود. توان و ناتوانی نسبی است و چه بسیار بسیار مورد هست که فتح‌ها نتیجه بزرگی و شمار نیروی فاتح نیست، از پاشیده بودن و ضعف اساسیِ -- تکرار میکنم، اساسیِ -- شکست خورده میآید. کورتز و ازتك‌ها را به یاد داشته باشید. حمله محمود افغان را به یاد داشته باشید. تمام شبه قاره هند را انگلیس‌ها چگونه ربودند؟ مگر همه‌اش چند تفنگدار انگلیسی در یك کشتی کوچك به آبهای خلیج فارس میآمد؟ اسکندر با چند نفر از مقدونیه راه افتاد؟ این دارای سوم بود که وقتی برای مقابله با او رفت تمام کاسه و بشقاب طلائی آشپزخانه و تمام همسران صیغه و جاه و جلال خود را کشید از شوش به ایسوس. در جنگ با اسکندر؟ در جنگ با اسکندر. خسرو پرویز را به یاد بیاورید که اورشلیم را از دست بیزانس در آورد، صلیب به اصطلاح اصلی

عیسی را به غنیمت ربود و بعد تمام آناتولی را گرفت و رفت تا لب بسفر رو به روی قسطنطنیه، و فقط چون کشتی نداشت نرفت به آن سوی آب. در هر حال میان وقتی که رفت تا پیش پایتخت بیزانسی تا وقتی که تیسفون و مدائن سقوط کرد، زمانِ میان چنان اوج اقتدار و گنج‌های شایگان و ثروت و جبروت و «به زرین» خاقانی تا این حضیض شکست نهائی ساسانی مگر همه‌اش چند سال بود؟ نه سال. فقط نه سال. ششصد و بیست و شش کنار بسفر، ششصد و سی و پنج تسلیم تیسفون. امیدوارم در این تاریخ ها اشتباه نکرده باشم. امپراتوری ساسانی حتی در آن اوج فتوحات یك دستگاه شکستهِ لرزنده در داخل بود. لعاب و قشر طلائی تلالوئی دارد اما تلالو با تندرستی تفاوتی دارد. شکست ساسانی از عرب شکست سیستم بود از نیروی انقلابی ترکیبی و منتجه‌ای که ایرانیان و فکر و رسم و سابقه‌های عقیده‌ای و اجتماعی و حتی اصطلاح های ایرانی را در آن کم نمیدیدی، اما در جبهه حکومتی سردارهائی میدیدی که گرفتار حرص و کوردلی های خود، به امید ادامه مزیت و شغل و معاش پیشنهاد معامله میدادند به فرمانده حریف. میهن برایشان همان معاش و ملك و مزیت بود، بی‌مردم. همین چند سال پیشتر بود که در یك روز سی هزار تن از مردم را به دار کشیدند و دادگر لقب بهشان دادیم. همین بزرگانشان که در رفتند و رفتند تا هند هنوز بعد از چهار ده قرن اعقاب مردم آن روز را، فرزندان روستائیان ایران را که به جا ماندند و هنوز زرتشتی‌اند چندان قبول ندارند. از پارسی‌های هند بپرسید. اینگونه است که «ما» را که میگوئیم با دقت و درست باید دید. با دقت و درست. بیرون رنگ و پرچم و زبان و قمپز و غرور، با ربط و نوع ربط انسانی، تاریخ را درست ببینیم. بدانیم تاریخ فرق دارد با قصه و حماسه و گزارش قمپز.

تاریخ باید خواند، حماسه تریاك است.

تاریخ میگوید وقتی قواعد و ابزار زندگانی و از جمله جنگ عوض میشد کاری برای ساختن و تحول تازهِ نمیکردیم چون سواد چنین کار را نه داشتیم و نه دنبال میکردیم. از مرکزهای تازه این عوض شدن‌ها هم، چه از لحاظ جغرافی چه از لحاظ پرورش و رشد در حدّ روز، و در نتیجه از آمادگی برای درك دور بودیم و بی‌خبر بودیم. از صحنه‌های پیشرفت‌های نو زندگانی و دانش، که خرده خرده و کوچك بود در اول، بی خبر ماندیم. علم در قاموس ما معنای دیگر داشت. عنوان عالم و علما نزد ما معنای دیگر داشت -- معنائی که به ذات تجسس و دوباره بینی و درك تحول، و نو، ضد بود. مانند معنی «روشنفکر» که امروزه بین ما رسم است. مانند معنی «تعهد» و «متعهد» که امروزه میگویند. چهارصد سال بعد از آغاز رنسانس و دگرگونه گشتن مرتب و مسلسل مفهوم‌ها، هنوز، در نزدیکی‌های انتهای قرن نوزده، نو آورترین خطیب مبلّغ برای ما، سیدجمال الدین اسدآبادی، به ضد «نیچریه» سخن میراند. میشود جامد شد به ضد علم، میشود به ضد علم جامد بود، جامد ماند. ولی علم جامد نیست، ساکن نیست. سیّال است. علم جور نیست با یك هویت جغرافیائی و محلی محدود. علم انسانی‌ست، مال انسان است بی هیچ جور توجه به مذهب و خون و نژاد و رنگ و زبان و محل و سمت. هر انسان حق دارد از آن بهره بردارد. هرانسان باید از آن بهره بردارد. انسان آفریده ایست که درعلم و آگاهی‌ست. میزان علم و آگاهی در هر وقت معیار و حد آدمیت انسان در آن وقت است. آدم هرچه داناتر آدم تر، یا آماده‌تر برای رسیدن به آدمیت برتر. تمدن که ربط بین آدمهاست بنایش به روی علم و فن و ابزار است. تمدن ابزار میسازد، و ابزار دوره آینده تمدن‌را. یا تحول را. وقتی

تمدن محلی‌ات مشارکت دراین جریان نداشته باشد، وقتی در این مسیر پیش رونده سهمی نداشته باشی، دستی نداشته باشی، از آن غریبه میمانی، به آن غریبه میمانی. پیش آن درمانده میمانی. چیزی در مقابله با آن برایت نمیماند جز غیظ و حسرت و نفرین و فحش و قهر کردن — و در انتها، تغابن و تسلیم.

یك وقت بود که ارتباط‌ها کم بود، و ابزار ارتباط‌های ربط کند و کم بودند. این کندی و کمی که کم کم مبدل شد به تندی و بیشی، خواه ناخواه، ارتباط بیشتر شد، و نفوذ هم همراه ارتباط میآید، یا در واقع معنی موازی آن است. قانون ظرفهای مرتبط در این میانه در کار است. دنیای معاصر بغرنج را با ساده لوحی قدیم نمیشود رد کرد. همچنانکه با ساده لوحی هم نباید پذیرفتش. نه زرق و برقش باید ترا به آن بکشاند نه با زرق و برق آنچه که داری میشود آن را به دور نگهداری. باید آماده شد هم برای پذیرفتن هم برای شرکت دراین پروریده شدن، برای پروراندن و پروردن. نمیشود فقط مصرف کننده محصول دیگران باشی. باید محصـول تو در حد روز بیاید، به احتیاج روز بیاید. زنجیر اسارت و محدودیتِ شعور، افسار بر دانش عملی را نباید خواست، آشکار یا پنهان؛ باید برید، باید شکست، نمیشود آن را به ضرب نوستالژی طلائی کرد، پنهان کرد، انکار کرد. گفتن که ما صاحب کمالات معنوی هستیم، بسیار خوب، هستیم. باشیم. اما کمالات معنوی یك پای دیگر تمدن است. تمدنی که بی‌پای دیگرش لنگ است. کمالات معنوی اگر داریم، یك، پیداست که چهارصد پانصدسالی به دادمان نرسیده‌ست؛ دو، پیداست اگر داریم، دراین چهار پنج قرن همانجور مانده‌است، برخود نیافزوده است، خود را بهتر نکرده است. به هر صورت در این حالِ مادیِ موجودِ این تمدنِ امروز، آن کمال‌های

معنوی تمام پاسخ و علاج مشکلات نمیشود باشد. لنگر اگر که نیستند، ترمز هم اگر که نیستند چرخ هم حتماً نیستند، کارآی کامل و کافی نیستند. پیشرفت و کشف‌های تازه مادی را، کمالات تازه و مادی را نمیشود در قالب کمال‌های معنوی قبل مقید کرد. پیشرفت و کشف‌های معنوی تازه را هم نمیشود به حد و قالب کمال‌های معنوی قبل مقید کرد.

تمدن تنها به ابزار مادی نیست. تمدن دو جور ابزار میسازد، و از دو جور ابزارهائی که میسازد ترکیب میگیرد. و بر دو جور، هر دو جور ابزاری که ساخته است اتکا دارد. از این دو جور یکی در ساخت دیگری را کمك میدهد، و دیگری سبب ساختن این یکی میشود — پشت یکدیگر. غل میخورند و در این غلتیدن است که پیشرفت است. ابزار دومی همان فکر است، ابزار معنوی ست که پرورش دهنده نطفه نیروی خلاقه ست. اجزائی که در فکر امروز است از آنچه که در فکر و تجربه‌ها، در دانسته‌های روزگار پیش تر بود بهره‌ای دارد، اما از آن بر حسب آنچه بعد از آن زمانه اتفاق افتاده است و حاصل شد زیاد تر، پرورده‌تر، کارآ تر است. فکر و تمام دستگاه معنویت انسان بستگی دارد به حد و نوع دوره و ابزاری که این معنویت درآن ترکیب میشود، درآن پرورش دارد. معنویات تو، با تمام پایداری‌شان، آسیب می‌بینند اگر که دنیای مادیت آسیب خورده یا خراب شد، یا باشد. این جریان ضربه خوردن و از هم گسستگی را در حد و قالب کوتاه و تنگ روز نبینید. گذار عمر اجتماع و عمر فرهنگش فرق دارد با عمر فرد، یا وقت روی ساعت مچی‌هامان، با وقت و روزهای روی برگ یك تقویم. ممکن و میسر نیست همپائی دنیای مادی با یك معنویت خراب. وای بسا که دنیای مادی خودش معنویت خراب بسازد. ارزیابی و اندازه گیری

دنیای مادی و ابزار مادی موجود هم با معنویتی که حاصل یك حال از یك روزگار پس رفته است، یك روزگار وارفته، یك روزگار از میان رفته هرچند نزدیکمان باشد و هرچند آشنامان باشد، لزوماً درست درنمیآید. گاهی اصلاً میسر نیست. نتیـــجه و جواب مسئله ناجور خواهد بود، میلنگد. رنگ طلا به چرخ چاه زدن چرخ چاه را تلمبه برقی نمیکند. این را هم توجه کنید که پیشرفت ها در هر زمینه و در هر کجا و در هر سمت هرگز ایده آلی نبوده اند و نمیمانند. این پیشرفت ها، حتی در لحظهٔوقوع و به دست آمدن، با آنچه که منظور بوده است — منظور، نه ایده الی حتی — عیناً جور و مطابق و مطلوب هم نبوده اند. ایده آل بر حسب معنی و تعریفش همیشه بالاترست و دور ترست از آنچه دردست است یا به دست میآید. همین، خودش، تضمین پیشرفت است.

تمدن، هرتمدنی، و تحول، هرتحولی، همیشه هردو جنبه خوب و خراب را همراه هم دارد. خراب هائی که از گذشته درآن رخنه کرده اند و مانده اند، و خراب هائی که حاصل برخورد نامساعد محتواهای جور به جورش هست. تمدنی که از تمدن تو پیشرفته تر باشد لزوماً بی خراب بودن های خودش هم نیست. اگر در ساخت و ابزار و فکر تحول و تمدن شریك نباشی، کنار بایستی، کنار بمانی، به هر علت، چگونه میخواهی یا میتوانی به اصلاح عیب های آن بپردازی، بهترش را بسازی و کارت منحصر نباشد به کتك خوردن، به قهرکردن، به نق نق؟ جدا بمانی میخواهی از صفر شروع کنی؟ صفر کجاست، کی است، اگر همین حالا و همین محل و همین سرتاسر بنای آینده و امیدت نیست؟ یك مرحله که پیش بیاید بهتر میشود عیب و حسنش را دید، و بهتر شدن هایش را توقع داشت، تصور کرد، معین کرد، به دست آورد. همینطور، درق! بگوئیم چون ما نداریمش پس حتماً معیوب است و به

درد ما نخواهد خورد؟ آیا این یك شتاب تنبلانه‌است یا یك توقع بی توجیه، یا یك دروغ از سر پر روئی؟ این که در یك تحول تفاوتی با ایده‌آل ببینیم، اگر که صادقیم نباید که مایه بدبینی و نومیدی و یخ کردنمان باشد. عیب در هر تحولی هم هست. عیب در یك تحول را با خود تحول نباید یکی دانست. دفع آن عیب را نباید با دفع آن تحول یکی دانست. این جاست که آماده کردن ذهن و حضور ذهن و عقل، که توصیه معنویات میراثی‌ست، باید در شناخت و در داوری‌هامان اثر داشته باشد. هر عیب در تحول را نباید چنان بزرگ گرفت که سایه روی منطق تحول و اساس لزوم و شکل آن بیندازد. در برداشتی که از تمدن نو داریم، از تمدنی که در سده‌های اخیر در غرب پرورش کرده‌ست، باید درست ببینیم که غربی که فاسد است غرب علوم کوشنده، غرب تجارب پی گیر در پیشبرد طب و فن و علم و هنر، غرب جوینده، غربی که جبهه کاوش کننده در شگردهای ناشناخته آفرینش است نیست. غربی که فاسد است دنیای زرق و برق دار ظالمی‌ست که از این همه صفات مثبتی که در زمینه حیات خود فراهم آورده‌ست، به ضرب حرص به راههای سنگلاخ سوداگری رفته‌ست اگر چه از تمام آن دانش در راه این حرص خود بهره میگیرد یا حتی برای حرص خود کمك میرساند به این همه دانش. حرص و فساد و ظلم و زشتی در سودِ سکه‌ای‌ست نه در شرق و غرب. در شرق و غرب و در میان ما و همانندهای ما و در هر جا، دانسته و ندانسته، چه با زرق و برق زور یا با زرق و برق مظلومی، خواه در حرص پلید قدرت یا از شهوت حقیر شهرت، با باج و بهره گرفتن یا با پراکنده کردن کلامِ آلوده، هستند دست اندرکارانی که کمك میدهند به آن فساد و کج رفتن. و هیچ کاری به کار فکر ندارند جز هراس از فکر، جز فرار از فکر، با ادعای

داشتن فکر -- فکری که وانمود میکند به قناعتِ به آنچه هست، و بدتر، بس میکند به آنچه در گذشته بود و، از آن بدتر، دشمنی میکند به آنچه آینده‌ست و آستانه آینده، که امروز باید آماده‌اش کنند.

این نفی سیر تحول است. نفی نمیپاید. بعد را باید ساخت. بعد را باید دید. قانع به آنچه هست نباید شد که این کمك به غارت مداوم آینده ست. قانع به آنچه هست نباید شد خاصه در فرهنگ، خاصه در فهم و سواد و دید. فهم و سواد و دید را سدّ نباید کرد. ناخن گردی نباید داشت. نباید کرد. فرهنگ دور است ازخسّت. فرهنگ دور است از کشیدن دیوار منع فکر. فرهنگ دور است از چپیدن و کز کردن در گوشه‌ای زیر کرسی و لحاف گذشته. فرهنگ دور است از انحصار، از حسادتِ بیمارِ خود پسند. فرهنگ آدمهای زنده و با وسعت نظر دارد، میخواهد، میسازد، که همبستگی‌شان به یك نژاد و خون و خاك و رنگ و دین و رخت و زبان نیست. شعور با جهات اربعه بی‌ربط است. جهات اربعه مال خداست. فرمود «لله المشرق و المغرب» اما صراط مستقیم را تو پیدا کن. هرگز گمان مبر که شخصیت و حیثیت تو از مرده ریگ بیاید. تاریخ واقعی چیزی منتزع از انسان نیست -- تاریخ، آنجوری که بود نه آنچه برای فریب تو و ارضاء قداره بندهات نوشتند. اگرگمان میکنی که تاریخت برای تو کاری کرد از خودت بپرس حالا چه کاری تو میکنی برای تاریخت، برای امروزت؟ تو کاری بکن برای این تاریخ. شخصیت و قدر وجود تو از مرده ریگ نمیآید. به دریوزه گذشته نباید رفت. شخصیت و حیثیت تاریخ و جامعه‌تان از شماست که میآید. مواظب خودتان باشید. تمامی تاریخ‌ها و کل ارث فکری آدم‌ها دراختیار شمایند، در اختیار هر آدم، و هرچه که بیشتر از این امکان بهره بردارید محیط مستقیم و نزدیك خودتان را بهره ور تر

کرده‌اید. هر لحظه برای هرکس این موقعیت در هر زمان و در هر حال وجود دارد. شعور اجتماعی با این دریافت و با این موقعیت بینی آغاز میشود نه با اباطیلی که از روی بی مایگی باشد — اگر که این آخری را درست تلفظ کرده باشم.

چیزی که راه را روشن میکند تعاطی اندیشه‌هاست، مبادله فکر بین شما و آنچه که فرهنگ انسانی‌ست، بی منع و مانع پیشداوری‌ها و سدبندی‌های دستوری. برای جامعه و فرد هیچ خطر خطرناك تر از سد فکر کردن نیست. باپیش فکر سد بستن شاید برای مدتی میشد که مانع اندیشه شد، اما آنچه فدا میشد، و شد، اجتماع و زندگانی بهتر بود که محروم میشد از جریان فکر کردن، از فکر، از فرهنگ، و محکوم میشد — منگ میشد در کلّه، که این بدترین نوع و مایه اسارت و سقوط و بیهوده بودن است و بود. هنوز هم هست. یك اجتماع زیر زور، دور مانده از اندیشه، روزی هم اگر که نیروی فشرده‌اش بترکد چه چیزی به جانشینی ظلم و دغا برایش سراغ توانی کرد؟ جز عیناً همان قوه که تا آن روز محروم از مبادله فکر بوده‌است و درنتیجه گرفتار قحطی اندیشه و معتاد و گرسنه زور و ظلم و دغا و خشونت و پستی؟

وقتی که اندیشه زنده نماند و شد شبه اندیشه، شد یك نگاه ناتوان به دوره گذشته اندیشه، محرك و وسیله و ابزار اندیشه هم از کار میافتد — که افتاده‌ست. حتی میرسیم به جائی که کلمه هم نمیماند. بی کلمه هیچ فکر نمیماند. هیچ ذهنیت معتبر نمیماند. هی فخر میکنیم به یك گذشته نامعلوم، چون گذشته‌ای که باید معلوممان باشد از ذهنمان رفته ست، و چون که رفته است در فکر امروزمان نمیآید تا اثر سودمند بگذارد، از وقتی که این زبان فارسی که بهش حرف میزنیم آثاری برایمان گذاشته‌ست هیچ ردپائی و نشانه‌ای از آغاز تاریخی که به آن

فخر میکنیم در خود برایمان نگه نداشته‌ست، چیزی که تا پنجاه شصت سال پیش در دستمان نبود تا دیگران برایمان آوردند. تمام بزرگانمان هم آنهارا نه داشتند و نه گفتند. خبر نداشتیم پیشینی‌ها در این سرزمین کی ها بودند؛ تاریخ درخشان اشکانی‌را در خداینامه نفی کردند تا درشاهنامه هم مالید. حالا از شوش شش هزار ساله هیچ، از پاسارگاد کورش و از آپادانای دارا بگیر و بیا پیش، هیچ خبر نماند و آن ها را به سلیمان و رستم و جمشید اسطوره‌ای بستیم. اسکندر را به حدود تقدس و عرفان برفراز نشاندیم و از خودمان خواندیم. این از آنچه باد بروت ماست. اما از آنچه باید که منبع سواد و شعور ما باشد، از فرهنگ تمام آن صدهاسال بی خبر ماندیم. تنها همان تفاخر به زرق و برق بی جا ماند و جور و خون را نشانه جلال گرفتیم. اگر ما میگوئیم ایرانی‌ایم، از سقوط ساسانی یك ایرانی برما حکومت نکرد تا آغاز این قرن شمسی هجری. و مفهوم ایرانی در طول این چهارده قرن اصلاً نبود و یك کلمه از این صفت و از محل آن در نوشته‌ها نماند و نیست تا وقتی که وضع سیاسی تازه نیازمند ساختن آن شد، این از ادعای ما به ملیت، که البته خود این مفهوم هم شایسته بررسی‌های جدی است.

اما از کلمه میگفتیم. زبان ما از بی‌فکری‌ها فقیر شد و این فقر خود بی‌فکری‌های تازه‌ای آورد. بیائیم به یك پیچ راه در تاریخ، وقتی که مرزهای کنونی کشور معین شد. دوره فتحعلیشاه. به القاب او در نامه‌هائی که برای تسار و ناپلئون فرستاده‌است توجه بفرمائید. او از تمام مایه‌های فخر مبرّا بود اما لقب های نفخ کرده «فاخر» را به خود چسباند یا، بدتر، چسباندند بهش. آدم گاهی دلش میسوزد به حال کسانی که باید این نامه‌ها را برای ناپلئون یا تسار روس ترجمه میکردند،

اگر که میکردند. یا اگر که میشد کرد. عنوان نفخ کرده جواب و علاج و پوشش انداهو ارج‌لاغرنیست، جبران‌موریانه‌خوردگیِ‌مغز و معنا نیست.

ما حتی اسم پرنده و گیاه را در ذهن گم کرده ایم. کتاب های تازه لغت برای طاقچه. میپرسی این پرنده چیست میگوید پرنده است. میپرسی اسمش چیست؟ خوب، پرنده است دیگر. آن گل، آن درخت؟ خبر یخدور.

با این وصف باید گذشت و چشم پوشید از ذکر متن‌های جدی لازم. یك آدم اندیشمند، اندیشه‌های پروریده را مینویسد و میخواند اما تمام میگوئیم «ها، چه؟ یا «نفهمیدیم!» یا «مشکل گفت» یا «این چرت ها چیست؟ طلسم میخواند؟» اینست که قدر و معنی اندیشه‌های فی‌المثل آقای فردید را نمیدانیم. اینست، اینهاست حد عمق بیفکری.

فکری که پخت باشد و بی دقت زبان پخت ولنگار میسازد. بعد، با یك چنین زبان، هم پخت میسازد هم نارسا و ولنگار. در یك چنین زبانِ بی دقت، فکر دقیق و تیز در نمیآید. این آن را رواج میدهد آن یکی این را. وقتی هم که زندگی، که زیربنای اساسی است، نیروئی برای ایست این سرنگون و لغزش نپروراند و خود درتباهی عادت، و زیر زور و سنت، و منقاد مستبد تنگ دیده باشد و بیمار باشد از کهولت و بی کوششی، جائی برای نثر و قصه که سهل است، جائی برای هیچ چیز، هیچ نمیماند. چیزی که چیزکی باشد، حالا هی بگو که وارث شکوه و حشمت و غنا هستی. نیستی. حتی در تقلید و در دلقکی‌ش هم لنگی. شفا به درد ادعا نمیخورد، بیمار. وز وز نه نعره است نه آواز.

ما از اول در باره نوشتن و قصه به راه افتادیم. از پرگوئی رسیده‌ایم به اینجا. هنوز حرف خیلی هست. الا اینکه باید به جور دیگر گفت. تا اینجا بس است و بسیار هم از بس زیادتر. عالمی دیگر بباید ساخت وز نو آدمی.

اسفند ۱۳۴۸

چند مقاله و گفتارهای چند فیلم

شعـــــر

درگفتگوئي ، شايد تصوری ، راجع بەشعر نو ، آقای فرامرزی بەسائلی که کاش مدعی میبود پاسخهائی نوشته است نمایانکننده دو دشواری در کار ارزیابی شعری ۱) تعریف شعری ۲) نیروی سنتها .

واکنشهای آقای فرامرزی در برابر هر یک از این دو دشواری یکسان وسازگار بەهم نیست . زیرا یکی نشانه اندیشهاست و دانش آزاده ، ودیگری نمونه تسلیم نابخود بەعادتها . همدوشبودن این ناسازگارها درگفتەهای فرامرزی هم منطقي است و هم مغتنم . منطقي ، زیرا فرامرزی با بستگي که بەفرهنگ منعقد دارد ، وسلطهاش بەحیطه ادب دیرین ، همچنینمردیست سرشناس بەآزادگي و هوش جوینده . مغتنم ، زیرا این خود مسبب یکبحث میتواند بود با هوشمند آگاهی که گفتگو باا و بیهودەنیست .او مردی عمیق و سالم و قرص است . در حد کوشش فکری ، هر چیز اگر درست گفته شود ، یا درستیش صریح نمایان شود ، او لج نخواهد کرد چون لج کار مردم قشریست . از هرچه بگذریم ، کشف از برخورد هوش جوینده به سد محکم ذهنیات میاید . در هر حال ، این بار اولیست که مردی بەرتبه فرامرزی

در کار شعر نو قلمی میزند ، بی غیظ و بی‌مرض ، بی‌کوشش برای نفی بزرگی به‌قصد حفظ حقارت .

اینها عقیده‌های آقای فرامرزی در باره شعر است :

۱) شعر با زن ، نسیم ، وگل همخانواده است .

۲) شعر یک چیز تازه نیست که حدی و تعریفی از نو برای آن آورد .

۳) شعر در وزن و قافیه هم نیست ، زیرا اگر که بود اشعار مردمی که بدون عروض و قافیه‌هائی که ما داریم شعر میگویند یک چیز دیگر بود .

این تعریف راحت و آرام ، این منطق درست روان را بسیاری نمی‌فهمند . اینها کسانی‌اند که با خانواده نسیم و گل و زن غریبه‌اند ، ول معطل‌اند . البته شعر همخون با چیزهای دیگر هم هست ، در خود به جز گل و زن چیزهای دیگری دارد . از جمله رنج ، تنهائی . ازجمله اندیشه ، از جمله خون که میجوشد ، خون که میریزد ، و خون که اوج میگیرد . مفهوم شعر اگر که منحصر به‌وصف گل باشد ، تاریخ طبیعی است . شعر وقتی‌که منحصرا" وصف زن باشد ، یا گل و نسیم ، یک جور علم‌الاشیاء است . یک عده شعر را تابوتی‌گرفته‌اند که در آن باید یک جنازه را خواباند . حالا فرقی نمیکند که نعش یک مدح باشد ، یا وصف ، یا حتی ادای درد درآوردن .خوب،این شعر نیست . یک جور وروره قالبی‌ست . این زورکی‌بودن ، این خودنمائی سالوس حتی در انحصار آن قوالب دیرین نیست . آنقدر سیلهای فصلی از این پرت‌بودن‌ها در دره‌های قالب نو راه افتاده است ، آنقدر مهملات در رختهای تازه به‌بازار رفته است که کهنگی را در انحصار شعر کهنه شمردن یک‌جور بی‌لطفی‌ست . نه شعرکهنه منحصرا" کهنه‌است نه‌یاوه‌بودن وهذیان مختص به‌شعر نو . شعر وقتی‌که شعر باشد نه‌کهنه‌است نه‌یاوه . شعر یک‌حرف حق جوان است . شعر یک نظم کلمه نیست ، شعر یک اشتباه مطنطن‌نیست . شعر یک حس زنده‌است .آگاهی‌است . شعر یا شعر هست ، و یا نیست . وقتی که شعر بود علیرغم وزن و قافیه شعر است . وقتی نبود با زور وزن و قافیه هم شعر نیست ، با انقلاب بی‌وزنی یا با جسارت تبعید قافیه هم نیست .

نیست . وقتی که نیست ، نیست . همین . نقطه ، سر سطر .

اما وقتی که هست . وقتی که هست باید آن را شناخت . اینجا اشکال دوم سر در میآورد: عادت ، رسوم ، سنت .

عادت چیزی‌ست جانشین اراده . عادت دقت نمیخواهد . عادت مانند جذر در دریاست . مد رفتن است ، جذر وارفتن . ما میخواهیم شعر را بشناسیم ، ما با اراده و دقت عقیده‌ای راجع به‌شعر میبابیم ــ اما عادت دوباره میآید . آنوقت هر چه از عروض و قافیه و شیوه‌های گوناگون درذهن ما مانده‌ست مانند جذر میآید ، و هر چه را که هوش در مد خویش تحصیل کرده بود ، میگیرد ، میشوید . این عیناً در نوشته آقای فرامرزی اتفاق افتاده‌ست . عادت حتی ما را وادار به تکرار مغلطه‌ها میکند . گرز قدیمی "جیغ بنفش" .

مردی‌که شیخ اشراق است برشاعرانه‌ترین‌کارخویش عنوان "عقل‌سرخ" نهاده‌ست . وقتی برای سهروردی عقل "سرخ" میتواندبود ، مانع برای رنگ داشتن "جیغ" در کجاست ؟

یاداستان و زن ، وصفهای سربازان . وقتی که سربازان با درق ! درق! قدم بر زمین‌زدن ازپیش ما به‌رژه میروند ، من اصلاً فردیتی ، حسی درهیچ یک نمی‌بینم . من یک‌دسته می‌بینم . یک‌چیز . قالب‌گرفته ومحدود و خشک مانند خشت ، یا گلوله . اما برادر و همسایه و رفیق نمی‌بینم . سربازان هم گمان‌نمیکنم که ازاین ضربه‌ها جز خستگی پا و پنجه پا چیزی نصیب داشته باشند . حتماً اگر بگذارندشان که مثل معمولی با هم کنار هم بروند آنوقت یک‌جور نرمی و گرمی که انسانی‌ست در بینشان دمیده خواهد شد ، آنوقت مانند مهره نخواهندماند ــ از روستا ومادر و باران ، از فصل کشت ، از زن و از بچه حرف خواهد شد . این بهتر است ، مگر نه؟

اما اگر که شتر از عروض میرقصد ، یعنی که وزنهای عروضی برای او کافی است . من شک دارم شتر به‌معنی اشعار پی تواند برد . معنی برای آدمهاست. در هر حال ، غرض در شعر رقصاندن شترها نیست .

قالب . این ظالمانه است که از من طلب کنند درد و نشاط و غمم را ، وحس وعشق وفکرم را درقالبی که قبلاً آماده کرده‌اند بریزم . وقتی ،بهار، باد بید مجنون را آشفته میکند ، وقتی شکوفه‌ها به‌وسوسه باد میخندند ، وقتی که ابر در آغوش نور میغلتد ، و نرمی تن خود را نثار میسازد، وشکل‌های تازه میگیرد ، قالب کجاست ؟ شعر ، این عضو خانواده زیبائی وگل ونسیم را چرا باید ازنعمتی که دیگران‌دارند محروم کرد ؟ حیف‌است . شعر یک کوشش رهائی از بند وقید در روح است ، آن را چرا به قید وقالب تازه اسیرباید‌کرد ؟ خشت قالب‌دارد ،نسیم قالب‌ندارد .خشت‌قالب‌دارد ، گل قالب ندارد . خشت قالب دارد ، زن قالب‌ندارد . زنهای پشت شیشه درفروشگاه فردوسی ، قووفرشته های سیمان‌ساز ، ورستم‌دستان ودیگرگردان در باغ رامسر ــ اینها تمام قالب دارند ، چیزی که اتکاء به‌خود داردقالب قبول ندارد . قدرت در نزد آن کسی که دفعه اول قالب درست کرد بسیار بیشتر از آن کسی‌ست که درقالب افتاده‌ست .

اشکال ، شاید ، در درک و استنباط از نظم وترتیب است .

* * *

نظم در شعر ، در هنر ، یک چیز آلی است ، یعنی اندیشه‌ای که بیان می‌شود در خورد حاجتی که برای بیان دارد ترتیب رشد خود را میدهد . شاعر ،نقاش ،نویسنده ، پیکرتراش ونواپرداز ، یعنی کسی که صاحب اندیشه است گاهی باآگاهی صدیق وصمیمی به‌اندیشه ، گاهی مانندیک طلسم‌شده ، مجذوب ، ازیک جا به‌راه میافتد ، وپیش میرود ، وبه هرجا که میرسدپیوسته درنظر دارد باید چه‌چیز را به‌زبان ــ یاقلم ، چکش ــ دربیاورد ، وازتلفظ

کدام چیز بپرهیزد ، و حد این تلفظ ــ یا چکش‌کاری ، رنگ ، خط، زیرو بم نوا ــ در چیست . در این میان و درنتیجه این دقت ، بسیارنکته‌های تازه که درذهن کشف میشود ،اندیشه‌های تازه که مانند میوه‌های‌فکراصلی جسم میگیرند . این ناگهانی بودن‌ها ، این پوست ترکاندن جوانه‌ها درذهن، از خود یک ضرب و وزن میسازند که بر روی هیچ طرح قبلی نیست جز طرح کلی‌مجموع ذهنی‌سازنده‌این‌استخوان‌بندی‌ست .این‌یک‌بنای تدریجی‌است . قالب ، یااین بنا ، یک‌محصول ثانوی‌است یعنی وقتی که فکر بیان‌شد قالب به دست میآید ، نه اینکه فکر برای بیان شدن در قالبی که قبلا" آماده‌ست میریزد . طرح درختهای گوناگون از بذر هرکدام میآید . طرح و مشخصات صوری آدمها در نطفه‌هاشان است .

دراین بنا مصالح باید بااحتیاج طرح تطبیق داشته باشد ، ازاقتضای طرح بیاید .در شعر جمله و کلمه از مصالح است ، نیروی اولیهٔ جنبنده‌نیست. نیروی‌اولیه اندیشه‌است ،ضمیرست ،هرچندکلمه‌ها کل‌ظاهراندیشه می شوند، با صوت خود گاهی‌شاعررا به‌سوی‌منطقه تازه‌ای ازاندیشه پیش میرانند .

آهنگ یک‌عامل اساسی شعری‌ست امااین عامل مربوط میشود به‌نیروی اصلی . آهنگ حاصل رفتار اندیشه‌ست . یک‌جور تیک‌تاک ساعت نیست . ساعت همیشه یکنواخت صدامیکند اما عمر ، آن وقتی که وقت نفسانی‌است، برحسب حکم پیچ ودندهٔ ساعت نمی‌جنبد .تندی‌وکندی آن چیزدیگریست که نظمش از جوشش درونی و از اقتضای نفس میآید . نیرو ونظم شعر هم از داخل کشاکش وبرخوردهای ذهن میآید ، زیراشعریک‌تبلور آگاهی عمراست. تحمیل خط‌کش بر این نظام منطقیِ سیال،ساطورکاری ذهن است .

یک شرط‌اصلی هنر و شعر ، تقطیر اندیشه‌ست . یک جور اقتصادبیان لازم است . اما دیوان شاعران گذشته پر است از معمولا" مصراع‌های دومی که زیادی‌ست ، زیرا به‌حکم وزن شاعر را مجبور کرده‌اند به‌کش‌دادن .گاهی

به‌خاطر یک قافیه باید خط را چنان بچرخاند که، درنتیجه، حس تبدیل میشود به‌یک معلق و وارو. شعر بیش از هزار سال در زیر ظلم قافیه و وزن، وزنی که تحمیلی‌است، وقافیه که یک قرینه‌سازی‌اجباری‌ست ــ هی لک‌و لک کرده، عینا" همپای این تصور و این اعتقاد که آدم در زیر طرح سرنوشت که ازپیش تعیین شده‌ست باید تسلیم‌باشد وعمری به‌سر آرد. در این معلق و واروی بی‌منطق، شاعر چندان مجرب و ورزیده شد که دیگر شعر تبدیل شد فقط به‌وصف، به‌تزئینات. علم بدیع پیدا شد. دستور طباخی. حتی شکایت از معشوق و هجر، مانند اشک شمع و پروانه، و همچنین وفا و جفا وترنج دست‌زلیخا وازهمین‌قبیل مهرهای‌حکاکی مدون‌شد. آرشیواحساسات.

وآنچه بدتر است، این عادت‌سمج به‌آرشیو است. این‌پیروی‌نابخود ازآنچه مرسوم است. انگار هرچه مرسوم‌است حتما" درست‌هم هست. البته نیست. مرسوم هرگز همیشه پایدار نبوده‌ست، زیرا درست یک چیز نسبی است که مربوط میشود به‌وسعت و مقدار یک فرهنگ. فرهنگ در تحول‌است. چیزی که چندی پیش یک جور قاطعیت داشت امروز یا رد شده‌ست، و یا منقلب شده‌ست. اما البته راحت‌تر است به مقیاس‌های کهنه چسبیدن. عادت آسان‌تر است تا کوشش برای تجربه‌کردن، برای تجربه‌آموختن، و منطبق‌گشتن با منطق تازه هرچند جوشش صریح جوهر انسان در لای صافی سنت آهسته کندمیگردد، گیرمیافتد، میماند. عادت، سنت، رسوم دیرینه، شاعر را از خود بودن به‌دور میدارد، او را از رتبه نبوت میاندازد، و منقد را هم مقهور یک فلاکت فکری کال کهنه میسازد. قدرت گرفتن از تجارب رفته بالک و لک لنگیدن دنبال قافله‌های‌گذشته فرق‌ها دارد. کوشش برای تجربه‌کردن، خود را شناختن، شعر، بسیار صادقانه‌تر و ارجمندتراز تسلیم تنبلانه به‌میراث است. میراث، در حد عالی، یک پشتوانه است، سرمایه نیست. سرمایه‌زنده است، و میراث مرده ریگ. میراث رشد نخواهد کرد، سرمایه در رشد است. کار تضمین رشد سرمایه‌ست. سرمایه شاعر است و ذهنش. قدرت در خلق کردن یعنی این رشد را شناختن، آن را از پیش

دیدن ، آن را به‌پیش راندن ، باآن جوشیدن ، در آن جوشیدن ، آن را در خود یافتن ، خود را در آن نهادن ، و از خویش یک خویش تازه ساختن . شعر این خویش تازه‌است .

در نقد شعر این رشد ، این خلق ، این "خویش" را باید تماشا کرد . این شعر را باید دید . من تاکیدم روی این "این" است . لیکن ما عادت کرده‌ایم به‌قالب ، قالب‌را با شعر اشتباه‌میگیریم . در شعر "نو" ناچارچیزی که بیشتر از هر چیز در چشم میآید ، این قالب است ــ خط‌های نامساوی مصرع‌ها . فرق میان کهنه و نو این نیست . یک شعر رودکی را هم راحت میتوان در زیر هم نوشت ، مصراع‌هایش را تقطیع تازه داد و آنوقت گفت این شعر نوست هرچند ، بی‌این‌کار ، او شعر نو گفته‌ست . اما وقتی به "شعر" فلان قلتشن قلتشن نژادتصادف کنید ــ خدا رحمتا ن کند ــ می‌بینیدبا وجود "قالب" ظاهر ، وادعای مصرش به‌نوبودن ، درچنته هیچ چیز نـــــدارد بجز ــ الاکلنگ تشبیهات . خورشید مثل تشت رختشوئی مرحوم خاله‌اش است و تشت رختشوئی مرحوم خاله‌اش درست‌مانند خورشیداست . آنوقت‌ها نوشتن یک‌شعر ازاین‌قبیل‌را باجمع‌کردن یک‌مشت‌قافیه آغازمیکردند . امروز باجمع‌کردن‌تشبیهات . پیداست این‌شعرنیست . این‌بیشتر "نصاب" وفرهنگ واژه‌های‌هم‌معنی‌ست . اصلا" وقتی‌برای‌وصف دست‌کمک به‌جانب تشبیه‌میبرند یعنی گریز اما شعر یعنی مصاف ، ایستادن روی در روی جوهرها .

تشبیه‌های تازه و جعل لغات تازه و هر کار دیگر در این روال یک‌جور تمدید رمالی‌ست ، یک‌جور ملحقات نوشتن به‌فنون بدیع ، ماندن دردنیای مومیائی مرده‌ست . شعر نائل شدن به‌صراحت ، و ضبط زجر رسیدن به‌این صفاست .

درشعر "نو" زبان پاک است . درشعر "نو" زبان مزین نیست .تزئین همیشه یعنی من یک چیزکم دارم . در شعر "نو" زبان برحسب حاجت اندیشه‌ها قوام میگیرد ، آن را وارد نمیکنند ، از دیگران به‌قرض نمیگیرند، نمیدزدند . یک درک ناشی از حسرت ، شاعر را به"فاخر" بافی میراند . این جور"فاخر" مستهجن است زیرا زیادی است ، اموال مسروقه‌ست ، پوک است ، زیرا جلال از زیور نمی‌آید از نفس زنده بودن میآید .

اما زبان برای گفتن دید است ، جزئی است از یک دید . دید اصل هویت شعر است . وقتی که دید نباشد زبان پاک یک انتظام و پیروی از قاعده‌ست ، منشیگری‌ست . گاهی صداقت است ، و گاهی صداقت نیست اما حتی وقتی صداقت‌نیست گویای این دروغ‌بودن هست . دید یک‌امرشخصی است . دید تعیین موضع شاعر برابر دنیاست . دید یعنی فشرده دنیا بعد ازعبور از وسط ذره‌بین ذهن سازنده . شاعر یک‌بایگانی تصویرهای‌مال‌مردم دیگر نیست . شاعر تصویرساز شخصی خویش است . شاعر یک سطح صیقلی ساده نیست . دید یک چیز انفعالی نیست . شاعر به‌ذهن خویش از پیش یک‌جور تربیت داده‌ست ، آن‌را یک جور صیقلی کرده‌ست اما وقتی‌که‌زندگی در آن منعکس گردید او اکتفا به‌تماشا نمیکند ، او روی این تصویر واکنش دارد . میزان ارزش یک شاعر وابسته است به‌آن صیقل ، وابسته است به‌آن دیدن ، وابسته‌است به‌آن واکنش . هر کس در حد صیقل ذهنش اهل زمانه است . این حد کهنه و نو بودن است . شاعر با روزگار همسایه‌ست . مقصود ازمجاورت روزگار هر روز عصر خواندن "کیهان" نیست ، هرچنداین‌کاردر حد خویش گاهی کار مضری نیست ، حتی گاهی مفید هم باشد . هر عصر "کیهان" پر است از خبر وعکس وآگهی ، ولی درک نهادعصر ،انگشت روی‌نبض عصر نهادن ، آن چیزدیگری‌ست . شاعر خبر دارد ــ نه‌اینکه‌اتفاق چه افتاد ، بلکه چرا افتاد . او یک‌ناظر سیاسی نیست . او زندگی‌را می‌بیند. هر دید ، دیدتاریخی‌ست اما بعضی " تاریخی "اند یعنی مربوط می‌شوند به موزه . بسیار گفته‌ها که به‌ظاهرمعاصراند اما مربوط می‌شوند به‌موزه .ای خوش

به‌روزگار کسانی‌که دیدشان درباغ وکوچه میخندد ،میگرید ، میرقصد ،فریاد میکشد ، اما آنجا نمیماند ، و از حد روز فرا میرود . از حد روز گذرکردن مستلزم یکی‌شدن با وقت وزندگیست . دید در روی برگ سالنامه نمیگنجد. دید در روی نقشه جغرافیا نمیگنجد .

وقتی من از شما بپرسم آلان ساعت چیست ،سرکار هم جواب بگوئید پنج وربع بعدازظهر ، این پاسخ ، فقط دراین لحظه ، یک‌پاسخ درست تواند بود . تکرارمیکنم فقط در این‌لحظه ــ آن هم اگر که‌ساعتتان خوب میزان است . اما درست در همان لحظه جاهای دیگری هستند با وقت‌های دیگر پیش‌از ظهر ، بعد از ظهر ، شب و صبح و عصر . مبنای وقت ما ظهر است. وقتی که آفتاب بالای سر قرار گرفته باشد . شاعر کسی‌است که‌درظهراست. شاعر همراه آفتاب میچرخد ، و آفتاب پیوسته روی سرش نورمیپاشد . شاید برای همین کله‌اش داغ است ، و فکر میکنید دیوانه‌ست . نورانی‌ست .

خوب ، ما از صفای ذهن میگفتیم . وقتی صفای ذهن به‌دست آمد ، وقتی‌تطابق بانفس زندگی میسر شد ،شاعر درکوچکترین قطره‌دریا را دقیق می‌بیند ، دریا را دقیق در قطره مینمایاند .

اما برای نمایاندن تنها کلام کافی نیست . اینجا نیاز به یک استخوان‌بندی‌ست . معماری . این استخوان‌بندی یک جور واکنش پیش یک دید است .معماری ، یانقشبندی اندیشه‌ها و دید ــ یعنی هنر . در هرهنر، از شعر ونقاشی تا موسیقی و قصه ، معیار و مظهر ایجاد استخوان‌بندی‌ست . دید بی‌استخوان‌بندی ، تنها حساسیت است ، اندیشه وخرد و تجربه‌ست ، روح آواره‌ست . اما بااستخوان‌بندی دید جسم‌میگیرد ،ذات میگردد می‌شود خلقت . هنر یعنی وقتی که دید جسم میگیرد .

اما هنر که یک تبلور شفاف و چند جانبه ذهن زنده است یک نحوه

زندگیست ، کالانیست . شاعر شعرش‌را به‌قامت بیگانگان نمیبافد . شعرتکرار "خویش" شاعر درلحظه‌های آگاهی‌ست ــ خویشی که آینهٔ دنیاست . وقتی که خواننده در پیش شعر میاید ، باید با خود چیزی بیاورد . این یک معامله‌ست . درک هنر یک امر انفعالی‌نیست .

درفهم شعر یک‌جور مسخ پیش میایدو تطبیق ذهن خواننده با ذهن شاعر اصلی ، یعنی خواننده در این نمونهٔ آئینهٔ شاعر ترکیبی از خود و ازشعر می‌یابد . شعر یک‌زندگی تازهٔ محدود آغازمیکند ــ محدود درحدود درک‌خواننده . شعر قادر به‌بازکردن این حدهاست امامقدار توفیقش بستگی دارد به‌شدت مقاومت ذهن‌خواننده . درهرحال هرگز نمی‌توان که به‌تعداد مبهم مجهول ازخوانندگان احتمالیِ یک شعر ، شعری گفت تنها به‌این‌دلیل که‌خواننده صاحب‌توقع فهم است . فهمیدن‌خواننده یک وظیفه شاعرنیست ، البته . وظیفه شاعر فهمیدن است ، البته ــ فهمیدن خود و دنیا .

وقتی که قدر مشترک فهم پیدا شد ، شاعر فهمیده می‌شود . اما اگر نشد ، این هرگز دلیل خوبی و بدی شعر نیست . این از خوبی وبدی جداست . این تاثیربخشی است ــ تاثیری به‌نسبت موجودی ادراک .

کاری که باید کرد ، حفظ صداقت در شعر گفتن ، و حفظ صداقت در خواندن شعر است .

تیـــر ۱۳۴۷
روزنامه کیهان

هوشنگ پزشک‌نیا ، نقاش

هوشنگ پزشک‌نیا نقاش بود . میگفت از بچگی آغاز کرده بوده به نقاشی . هر چیز را در شکل و رنگها میدید ، نه اینکه شکل و رنگ را نشانه هویت اشیاء بشمارد . با شکل ورنگ میاندیشید ،دستش به‌رسم ورنگ روان بود . شکلی که میکشید از رنگ راه میافتاد ــ هر رنگ ، رنگی که از قضا دم دستش بود .

نقاش بود ، نه اینکه از میان‌راه‌های نان درآوردن رو آورده باشد به نقاشی . درسال ۱۲۹۴ به‌دنیا آمد ، بعد در دوره‌های مدرسه‌ای با رنگ و روغن ور رفته بود ، بعد در دانشسرایعالی جغرافیا و تاریخ خوانده بود بعد با رتبه‌دبیری رفته‌بود به‌کرمان ،بعد دیده‌بود بی‌نقاشی وبی‌نگاه‌کردن دنیا نمی‌ارزد ــ ول کرده‌بود و به‌سال ۱۳۲۱ رفته‌بود به‌خارج . دوران‌جنگ بود ،درترکیه مانده‌بود و آنجا دراستانبول از نو شروع کرده‌بود به‌شاگردی درآکادمی هنرهای‌زیبا پیش پروفسور لئوپولدلوی ، استاد سرشناس یهودی که خطرهای هیتلری او را فرار داده بود به‌ترکیه ، آغاز کرده بود به‌دیدار راه‌های تازه نقاشی . برگشتنش به‌ایران ورود نخستین نمونه‌های سنجیده هنر نوین نقاشی به‌اینجا بود .

نخستین نمایش کارهای او در سال ۱۳۲۶ در تهران بود. ازکارهای این نمایشگاه امروز هم پس از گذشتن یک ربع قرن می‌بینیم نوآوری‌هایش، از برکت تمام تجربه‌های‌گذشته و تمرین طولانی در کارهای سنتی، دوراند از خام بودن و تردیدهای تازه‌کاران رسم آن دوران. در کارهای او دراین دوره، رنگ درمانده نیست، حتی غریبه نیست، خط‌ها تسلیم انحنای طبیعی و منطقی هستند. نقاشی‌های نقاش‌اند، نه تصویر بی‌دلیل و بعد تبر کاری، نه تکه‌تکه بودن نوجویانه ندانم‌کار، نه لکه‌های رنگ از دست کودن خوشباوری که میپندارد شگفت میسازد.

پزشک‌نیا درسال ۱۳۲۷ دردستگاه نفت کاری گرفت ورفت به‌آبادان. یک‌دورهٔ منفرد پر بار درکار او، وکار این هنر تازه جان گرفته در ایران، به‌راه میافتاد. یک‌سال بعد من برای اول بار او را دیدم، با او آشناشدم.

درشت هیکل بود، میخندید، سیگار میکشید، آهسته راه میرفت، خوب میخورد، بد شنا نمیکرد، در تنیس تند نمی‌جنبید اما سر و سخت میکوبید و در اداره قروقر میکرد از اینکه همکارش که مینیاتورکش بود از او مزد بیشتر داشت، در اداره اداره را قبول نداشت وکارمندان اداره را قبول نداشت و با رئیس انگلیسی اداره مثل یک همکار، و نه رئیس، گفتگو میکرد ــ آن هم به‌ترکی و به‌فرانسه، واتاق مشترکی داشت با یک کارمند غیر ارشد درس خوانده آسوری‌ساده و یک‌کارمند ارشد درس نخوانده اصفهانی جُلّت، وهمچنین دوخانم ماشین‌نویس یکی‌اهل اسکاتلند ودیگری‌بروجردی ویک جوان فسائی که ازهمه نیش زبان میخورد وآرمانش سفر به امریکا بود، وهمچنین حریف همکارش که نه همکار بود ونه‌حریف،ونقاش سبک ریزه‌کاری بود اما بر ماخذ درشت که اکنون برای نظم‌های ابوالقاسم حالت کاریکاتور میکشید. هوشنگ‌هم‌پیپ‌میکشید و هم‌سیگار، بسیار چای مینوشیداما بسیارتر نقاشی‌میکرد، و ازاداره زودترمیرفت و از خانه دیرتر میآمد هرچنددرخانه یا اداره فقط میکشید ــ اگر نمیخوابید یا ول به روی میز کار پهن نمیشد.

پر کار بود اما قیافه تنبل داشت . خوش بود . بیرون از اداره خوشتر بود . میجوشید .ازقمار و عرق روی‌گردان‌بود . کم‌آبجومیخورد ، ازنفخ میترسید . بیلیارد را دوست‌داشت ، بعدازنهار نیمساعتی‌چرت میزد ،میگفت خاصیت دارد . شیطان بود . مهربان هم بود . یک روز تابستان در رستوران شرکت نهار میخوردیم یک‌وقت آرام از جا بلند شد رفت سوی انگلیسی عرق‌آلود فربهی که در کنجی بعد از نهار سر تکیه داده بود به‌دیوار درانتظار نوبت رفتن به‌کار فعلاً" کلافه از گرما در خواب خور و خور میکرد . آن روزها هنوز شرکت‌نفت انگلیسی بود و امتیاز انگلیسی‌ها درقالب اداری ودر وضع‌فردی آنها شدید منعکس میشد . درگوشه‌های آن‌تالار چندین نفر به‌چنین حالتی بودند اماازآن میانه فقط‌این مرد نزدیک یک‌بخاری دیواری الکتریکی‌بود . هوشنگ رفت پیچ هر سه شعله گردن‌کلفت را چرخاند ،آهسته با نوک‌انگشت بالای فرق قرمز برشتهٔ عرق‌آلود مرد بوسه‌ای ول داد برگشت بی‌خیال‌آمد نشست سرگرم خوردن شد . حتی نگاه نمیکرد میله‌های بخاری چه‌جور قرمز شد ،گرما چه جور راه افتاد تا بیچاره مرد را چه‌جور می‌پیچاند ، تا وقتی‌که مرد چشم باز کرد وجست و دید و فحش را سر داد ، و ملتفت نبود چه‌کس روشنش کرده‌ست . هوشنگ همچنان میخورد .

یک بار هم شرکت دستور داده بود که در رستوران‌هایش باید تمام پیشخدمت‌ها یک شال سرخ ببندند و پابرهنه بگردند . پیشخدمت‌ها که میگفتند اشکال‌درشال‌قرمز و پای‌برهنه واین ته‌مانده رسم‌یادبودمستعمراتی نیست ، درحقوق ناچیز است ، دستور را بجای بهانه گرفتند و اعتصاب راه افتاد .ناچار شرکت آن‌روز رستوران‌را سلف‌سرویس کرد . وقت نهارهوشنگ، انگار یک تصادف ساده‌ست ، یک سکندری برداشت خود را به‌میز خوراک‌ها زد که ظرفها برگشت ، وغذاها ریخت . او معصومانه رو به‌سرپرست انگلیسی آن‌جا کرد گفت " آی ام وری ساری " . شیطان بود . مهربان‌هم بود .درکار بامهربانی به‌هرچه بود نظرمیکرد ــ ازنخل‌های رج‌گرفته وزن‌های‌سینه‌سفت پابرهنهٔ چرک وخدنگ نخلستان باحلقه‌های بینی وسحر سیاه چشمهاشان،

تا مردهای تلخ پژمرده ، گلهای خار ، بلبل‌های خرمائی ، دوهای تک شراع شط، و بنج وبرج و شعله وانبارهای استوانه‌ای ولوله‌های پالایشگاه ، فنجان و پرتقال و پیپ وکتاب و مجلهٔ خانه . اینها تمام از طبیعت بود ، اما از ذهن نیز میاورد . ذهن پیوسته چهره‌های معین داشت . زن‌های ذهن یا جوان‌بودند با تن‌های تره‌وگاهی برهنه ومحجوب ، یامیان‌سالان‌باچهره‌های جدی و چشمان غم‌گرفته ولی آرام . وقتی جوان بودند انگار آرزو بودند ، در اثیر ، اما میانسالان انگارپیوسته بسته به‌ابعاد زندگی بودند ، در زمین بودند ، وچهره‌هاشان با هم شباهت داشت ــ پیوسته . یک‌چند بعد ،وقتی که پرده‌ای از شکل مادر خود را به‌من نشان میداد دیدم نمونه از کجاست، و نیروی نابخود از کدام یادبود میزاید .

او ، همچنین شباهت پدرش را در چهره‌های مردهاش نگه میداشت . وقتی که بچه بوده پدر مرده بود ، ومادر با برادر شوهر ، عموی او، عروسی کرد .او نرم بود وسخت بستگی به‌مادر داشت اما انگار خود را همیشه پدر میدید .وقتی‌که دخترم آمد به‌آبادان هوشنگ‌شد همبازی‌لیلی . اوپنجساله بود و هوشنگ از او سی‌سالی بیشتر بزرگتر بود . ده سال بعد از آن تاریخ هم وقتی میخواست یک نقاشی برای او امضاء کند نوشت "به لیلی‌کوچولو" دنیای یادبود و بچه بودن دنیای ذهنی ومطلوب او میبود .

کوشش‌هایش برای ساختن همراه بود با بازی . این نعمت بزرگی‌برای سازنده‌ست ــ هرچند نعمتی ناقص وقتی همراه‌با تعمق وذخیره‌فکری‌نیست. تا وقتی که حس و راز را به رنگ و نقش میاورد ، حس‌های پاک و سر ساده هوشنگ سرخوش وغمناک بازیگوش ، کارش راحت روان میرفت . درسال‌های ۲۹ و۳۰ روان‌میرفت . عجب روان میرفت .هی میکشید .هرگز ندیدم‌تمرین کند ، طرحی بریزد ، یا اول حدود شکل رابکشد بعد رنگ بمالد . مستقیم‌و ناگهانی و جا درجا مانند آه‌کشیدن یا خنده واکنش نشان‌میداد ــ نقاشی. با ابزارهای گوناگون ، از آب رنگ و رنگ روغن تا کنده‌کاری روی لینولئوم

ـ اسباب‌بازی‌های گوناگون. با اسباب‌های بازی از هر جور او خوش بود. اماگاهی اسباب‌بازی‌های غیرنقاشی با او درست نمیساخت. مانند دفعه‌ای که سفارش داد شرکت برایش یک اتومبیل وارد کند، روزی که رفت ازانبار شرکت آن را گرفت و رو به‌خانه میامد، در ازدحام عبور و مرور گیر افتاد. وقتی که راه باز شد و دید می‌شود دوباره حرکت‌کرد، مانند هر که تازگی رانندگی فراگرفته با دقت کلاچ گرفت، ودنده جاانداخت، واحتیاط کرد کمی پیش رویش جا بازتر شود، آنوقت همراه‌با گاز تند پا از کلاچ برداشت و ـ دنگ! با ضربه‌سخت خوردبه‌یک بارکش که درعقب میبود. اتومبیلش در همان کیلومتر اول از پشت آسیب کامل دید زیرا اودنده عقبی‌را گرفته بود، ازهمانجا دوباره رفت به‌انبار. کشاندندش. زانویش ضرب دیده‌بود، و پیشانیش سیاه شد و باد کرد. میخندید. اتومبیلش را هم به‌نصف قیمت فروخت به‌همکارش، هم‌او که سبک مینیاتوری داشت.

سبک‌هایش دریک‌زمان تنوع داشت اما در این دوره، بی‌آنکه صحبت تقلید درمیان باشد، بیشترکارش ازسبکبالی مانند کارهای مانیس مینمود، با رنگ‌های بازیگر، با بُعد عمق که از اختلاف رنگ خالص میساخت.

تااینکه نفت ملی شد، و حادثات سالهای تقلا به‌بار آمد. تاآن‌زمان واکنش‌هایش در غیر نقاشی در حد قروقر از مزد، و شوخی وپیچاندن‌کلید بخاری، و یا تن‌زدن به‌میز رستوران منحصرمیشد. اما نه‌نفس‌حادثات بلکه سروصدای فراوان وقت، دیگر او را به‌سوی راه‌های تازه هل میداد. اعراض حسی و انسانی، در رشد خود، به‌اعتراض برحسب رسم روز مبدل شد.

میدید باید بازندگی باشد. وزندگی به‌ضرب هیاهو خود هیاهوبود. آن احتیاج ناگزیر که از نفس زندگی میزاد، ربط با نفس زندگی میداشت، آن، پشت صدای سطحی بود. آسان بود از اعتراض‌های سطحی شوخی‌وار رفتن به‌سوی صداهای سطحی جدی‌وار. از سد سطح گذشتن کمی صبوری

میخواست ، اندکی دقت ، اما دشوار بود جشن وسیع جوشش و فریاد سطح را به‌پشت افکندن تا کاری را که کار باشد چسبیدن . از ضرب هایهوی ، و تندی برخورد خواست‌های گوناگون ، دیگر کاری نمانده بود که‌بتواندکاری موثر سریع ، یا با سرعت موثر باشد .

میشد خطهای اصلی شرائط را دید و دید در پشت های وهوی ، حتی درپشت جنبش ،کدام نیروی جنباننده‌ای به‌کار سرگرم است . این‌را ندیده گرفتن ، و شورهای سطحی را از حد اصل خویش اصیل‌تر خواندن ، آنها را تنها محرک و تعیین‌کننده دانستن ، چیزی بود نزدیکتر به‌سرسری بودن تا سعی درفهم و در ادای وظیفه ــ نزدیکتر به‌خواب‌دیدن تا به‌خوشبینی . میدید باید بازندگی‌باشد . وزندگی به‌ضرب هیاهو خود هیاهوبود . دنبال حرف‌های سطحی رفت .

بدتر ، درکارنقاشی دنبال حرف‌های سطحی رفت . غافل شد که‌فرقی نیست در بین حرفهای سطحی چپ یا راست . غافل شد که فرق درست از غلط به‌رنگ پرچم نیست ، در ادعا وظاهر نیست . در گیرودار هیاهو غافل شد که صدشمایل کار گراسیموف با هرچه مشت وپرچم وفریاد و داس وشعار و سبیل ونگاه ستایش است درحد " دختران آوینیون " که نقش چند دختر جنده‌ست انقلابی نیست ، غافل‌شد که انقلابی‌بودن درانتخاب سوژه‌نیست ، در پروراندن آن‌است ، در اسم‌دادن‌نیست ، در رسم‌دادن هست ، درکشف ماهیت ، در جهت‌یابی ، در جستجوی شکل و شکل‌دادن ، و در بیان‌نهائی هست . غافل شد که یک ستایش دربستهٔ آسان در شکل‌های بی‌کاوش ، اگر دروغ نباشد ، اگر تملق و یک جور چشمداشت مزدبگیرانهٔ حقیر نباشد ، در حداکثر ، تازه ، ایمان‌است ، تسلیم‌است ، وابسته‌بودن انفعالی‌ست چه‌پنده نیست ، آزاده‌بودن افعالی‌نیست ، منقاد "چهره‌پدر" بودن و اسارت در اسطوره‌ست .هر جا . هر وقت . بدتر ، ایجاد ایمان است در روزگار احتیاج به‌دانستن ، به‌جستجو برای روشن‌کردن ، به‌آزادی . پس انحرافی است .

نمیدانست کار یکی‌یکی عقب‌زدن لایه‌های ماهیت در کاوش برای دیدن ــ این انقلابی است ، نه قانع شدن به جلد ، به ظاهر ، به سطح ، به دانسته . قانع شدن به سطح و به‌دانسته یعنی توقف و بس کردن . ترمز . ترمز هرگز مرادف باحرکت نبوده‌است ونخواهد بود . ترمز وقتی‌بجاست که ابزارحفظ استقامت جهت باشد در رفتن و راندن .

اما فراوان بود فریادهای بی‌بته در نشریه‌های گوناگون . این‌ها در روزگارجنبش احساسات خود را خویشاوند میکردند با چیزی که برحق بود ، خود را برُ میزدند با آرمانهای انسانی . این یک تقلب جاری‌ست .این یک تقلب رایج ، همیشه رایج است . اشتباه آسان است . اشتباه آسان بود . هوشنگ از ساده‌لوحی و ایثار فطری و شور محیط و احتیاج به‌جنبیدن خود راتسلیم حرف‌ها کرد .یک‌نسل سرگردان‌برحسب سنت‌دیرینه احتیاج داشت به یک‌چهره پدر ، به‌یک قبله . تسلیم یک راه راحت آسوده بودن بود . تسلیم شد ، هرچند هرگز نشد که بداند چه جور این حرف‌ها را می‌شود به نقش درآورد .شاید چون وقت کم‌بود ، اما ، شاید بیشتر ،چون اوبکاربردن این حرف‌ها را در حرف سهل‌تر دید تا درکار . و در نتیجه بیشتر به‌حرف افتاد ، تا درنتیجه بیشتر از کار وا افتاد .

دیگرچندان از اصل کار اصلی‌خود دور رفته بود که بتواند این‌دوری را درست ببیند . جبران دست‌خالی‌بودن را در چیز دیگری میدید.میدید در دستگاه نفت نظم اداری ، که ناعادلانه بود ولی مرسوم ، برهم خورد ، و ازخلال این تغییر فرصت‌های‌تازه پیش میامد .بااخراج انگلیسی‌ها دوران پست فراوان خالی بود با یک‌هجوم دسته‌جمعی همکاران به‌رتبه‌های‌بالاتر. میدید آدم‌های تازه میایند ، و ربطهای تازه و شخصی فرصت میدهد به چابک‌ها . میدید نقاشی را هم به‌قدر کافی آلوده کرده است که بتواند آن را دیگر اساس کار خویش نداند ، که بتواند شغلی دیگر در دستگاه نفت بخواهد . میدید سنی ازش گذشته است و نباید عقب‌افتاد . عقب‌تر رفت .

بعد ازدواج هم کرد . هوشنگ نزدیک بیست‌سال از زنش بزرگتربود . من بار اولی که نوعروس را دیدم دیدم به‌عینه مثل دختری‌ست که در کارهای هوشنگ است . انگارالگوی انتخاب‌زن از روی چهره‌سیال درضمیرش بود . همشکلی تعجب‌آور بود .

تااینکه وضع عوض شد ، ودستگاه نفت باز راه‌افتاد . دوران بهت کُله خوردگی که عادی‌شد او هم کارش‌را دوباره عوض کرد و بازشد نقاش . کم‌کم خط های حس دوباره درنقاشی طلوع میکردند . هوشنگ آن‌سوی خندق‌بود . بانقاشی دوباره آشتی میکرد . اما چیزی از آن تمرکز کامل به‌کار ناقص‌بود. دوران خالص‌بودن ازدست رفته بود . آن سادگی که مایه‌کارش بود ازآنچه رفته بود خراشیده بود . از آنچه رفته بود خراشی گرفته بود ، نه بُعـــدی تصویرهایش تصویر حس و حاجت بود اما شکل از حس و حاجت نمیزائید . حس در شکل‌های مقرر تظاهر داشت . یک جور سادگی به‌صورت عکاسی ، سطحی ، درکار پیدا بود . شاید دیگرادعای‌اینکه‌کارهای‌نوین غیرمردمی‌ست برکارش اثر میزد . شاید که خسته بود . شاید که میکوشید در حد فهم عادی معمول خودرا بیان‌کند نه‌آنکه بابیان شخصی حدی‌نوین برای‌فهم بسازد ــ کاری که یک وظیفه اخلاقی هنرمند است اگر هنر وظیفه داشته باشد . شاید تمام این‌ها بود . شاید شتاب و شور داشت که میبایست هی خود را بیان کند ، هی بر شمار کار بیفزاید پس ساده‌میکشید . رنگ ووسیلهٔ ساده به‌کار میاورد ــ بیشتر با آب رنگ یا گواش . و چهره‌های انسانی بخش بزرگ کارهای این دوره‌ست .

در چهره‌ها کم‌کم خط های تازه پیش میامد . در چهره‌ها همیشه یا بهت است ، یا ترس ، زجر ، پخمگی ، و بیکاری . آدم‌ها یا روستائی‌اند یا کارگرهای نفت . دل بیشتر هوای کوه و ده دارد . وقتی که منظره‌ای هست اگر طبیعت است شفاف است . چوپان و گوسفندهایش با ابر و آسمان یکی هستند ، وجمعشان یکجا غرق در نور غیر دنیائی‌ست . در ده نگاه‌ها همراه

با تحمل وتسلیم واندکی غیظ است ، گاهی خرد . در ده همیشه درضیافت نوریم ، هیچوقت ابری نیست ، سایه همیشه نشانی‌ست از آفتاب . بیرون ده جهنم است . در چهره‌ها بجز هراس نمی‌بینی . حتی در نقش‌های کار اداری هر وقت چیزی خوشایند است آنرا در حیطه‌ای سوای حیطه صنعت گذاشته‌ست . اما هر وقت در طبیعت ربطی یا اشاره‌ای به‌صنعت هست یک ترس و انتظار هم هست ، حتی در شکل چهره‌های پوشیده . مانند پرده "زن‌های خارگ" .

تکنیک‌کار درنقش‌های روستائی و صنعت دوگانه است . چندان‌دوگانه است که انگار کار در دو وقت ، یا اصلا" به‌دست دو کس نقش خورده است . این را نشانه‌ای‌پیشاهنگ از انشقاق شخصیت می‌شود شمرد . آرامی ،که‌روی چهره و رفتار او طبیعی بود ، روپوشی شد برآنچه در درون در هم بود .او ملتفت میشد که درمحیط کهنه‌خود دیر مانده‌است . میدید بند های‌تازه‌ای او را گرفته‌است . در فکر و انتظار خیز بزرگی بود . و خیال میپرداخت . در بین وهم و واقعیت میرفت و میآمد .

در شش سال آخر اقامت او در جنوب هر وقت در سفرهایم میرفتم ببینمش به‌ماندن درآبادان بی‌میلی نشان میداد . حتی همان اوائلی که وضع نفت باز راه افتاد آمد در دروس نزدیک خانه ما تکه‌ای زمین خرید آن را ساخت آماده‌شد برای کوچ به‌تهران . وخانواده‌اش بزرگترمیشد .آخر هم ازدستگاه‌نفت درآمد ، آمد تهران به‌این‌خیال که ازبیرون دربرنامه‌های آموزشی نفت کار خواهد کرد ، پوستر خواهد ساخت ، فیلم ستریپ خواهد ساخت ، نقاشی برای نشریه‌های نفتی خواهد ساخت . میخواست نقاش آزاده‌ای باشد ــ بیرون از حدود کارمندی ، اما برای کارهای اداری‌هرچند باامتیازهای فوق‌اداری . اونقشه‌های فراوان‌داشت ، بی‌تضمین . بی‌تضمینی هراس میآورد . جبران این هراس کمی کار بود و بیشتر خیال‌پردازی .

اما باری که برمیداشت ، ووسعت خیال درباره مسائل‌مادی که با واقع جور در نمیامد ، او را فرسوده‌تر میکرد . ایرج برادرش که از او بیست سالی جوانتر بود هم کمک به‌حالش بود هم فکرش را به‌خود میداشت . ایرج هم برادر او بود هم عموزاده . او ایرج را هم برادر میدید هم فرزند ، و هم خود دیگر . در رفتار ایرج شاید تکرار گردش تقدیر و ماجرای آشنا میدید اما آن ربط را ندیده میگرفت و می‌بخشود ، آن را با رخصتی که از محبت بود میامیخت . ایرج در کار مدتی به‌من کمک میکرد ، و دستیار در فیلم "موج و مرجان و خارا" بود ، اما با عشقی که داشت به‌فیلم ساختن ناچار شد برای اینکه بیشتر به‌برادر کمک کند کاری دیگر پیدا کند که مزد بیشتر باشد سفر کمتر . در این دورهٔ هوشنگ تعداد کار زیاد است اما کار پیوسته پراکنده ، بیشتر تصویر . دست استاد بود اما فکر بر کوره راههای تفرقه میرفت . نقاشی تبدیل میشد به طرح یا تصویر ، خارج میشد از حد دید و کشف ، از آفرینش . کشیدن بود . اعتقاد کم میشد . سرسری میشد . از هر چه میگریخت به‌خود میرفت ، خود را یک واحد تمام کامل میانگاشت . اطمینان به‌خود به‌ضرب تخیل چنان فراوان‌بود که‌اعتقاد به‌کاوش کم‌میشد. ذهن از حیطه‌های نو دیدن هراسان بود ، از غنی شدن حذر میکرد .

با این همه هنوز دست استاد کم‌نظیری بود . یک شب دیر وقت در خانه‌اش میان مهمانی با خواهش چوبک دنگش گرفت تصویری از مهشید امیرشاهی بسازد . اسفند سال ۱۳۳۹ بود . بومی بزرگ آورد . بی‌طرح ، با رنگ روغن ، بی‌قلم‌مو ، با کاردک دربیست دقیقه پرده‌ای پرداخت باقدرت وشباهتی استثنائی . دنگش گرفته بود . یک‌بار هم چندین‌هفته‌روی‌تصویری ازصورت زنم کوشید ، وقتی‌که خوب به‌پایان رسید با شباهت کامل ، دقیق ، آن را یکجا به‌هم پاشید ، رویش دوباره رنگ مالی کرد ، یک روزه ازنو ساخت ــ یک کار کاملاً دیگر ، این بار در حد نقاشی . دنگی بود .

تا اینکه رفت به‌پاریس و لندن . این ضربه بود . کارش را پسندیدند . در پاریس گالری تدسکو برایش نمایشی فراهم کرد ، در رادیو پاریس با او مصاحبه کردند ، در "سا لن پائیز ۱۹۶۱" شرکتش دادند ، درلندن چندین کار از او فروختند . تمجیدکننده بانفوذش ، آرتورالتون ، او را به‌نام‌آوران شناسانید ــ اما او پشت این همه میغلتید ، سر میخورد ، در ابعاد تازه چیزهای دیگری میدید . میدید دنیا وسیع‌تر بوده‌ست تا آبادان ، میدید میزان‌ها فراوانتر و مرزها رونده‌تراند از مسائل محدود و حرفهای کهنهٔ از کار افتاده ، میدید با مرز روز او غریبه افتاده‌ست ، میدانست یک وقت در محیط خود ازدیگران جلوتر بود اما حد محیط حد اصلی او نیست ، میدید خیز روانی آغاز کار را بدجور ترمز کرد ، میدید روحش از دنیاست پایش در جغرافیا گیر است در روزگار یک تاریخی . این او را از تو خورد اما از بیرون به او توقع داد . از این به بعد مصمم شد خود را در این محیط تازه جا بدهد اما رشد توقع ناسازگار بود با امکان .

امکان کم را با خواب و خیال ، در خواب و در خیال وسعت داد . با قُدّی و غرور و عزت نفسی که داشت کار سخت‌تر میشد . یک بار سکته قلبی و نیز مرگ‌ناگهانی ایرج بر ترس و تنگی کار و معاش او افزود . بعد هم‌زنش از او جدا شد ، ناچار . سرخوردن در دنیای بسته اوهام کامل بود . دنیای بیرون هم خرده خرده میپاشید .

دیگر تمام بود .

* * *

میدیدی کنار کوچه میرود . میماندی ، نگاه میکردی . گاهی نگاه‌خالی داشت ،گاهی نگاه غیظ ترسیده ،گاهی محبت‌دوباره‌میآمد .احوال‌میپرسیدی جواب پر بود از تسلیم ، پر بود از خردمندی ــ تا وقتی که میرسیدی به حاشیه حیطه تخیل‌ها ،آنوقت گرداب بازمیچرخید ، وهرچه بود درچرخش فرو رونده آن میرفت .

گاهی به‌کار میافتاد . اما کار از هم گسسته بود . کار در جسم ناتوانی داشت ، در دید درهم بود ، بعد هم بکلی ناپدید میگردید .

میدیدی کنارکوچه میرود ــ پیشاهنگی‌که حیف‌بود واماند ،زیرا مزیت او پیش‌کسوتی در اینجا بود . اما هنر اینجا آنجا ور نمیدارد . نسلی که بعد میآمدمانند او از سرچشمه‌های اصلی مینوشید . او دوران جستجویش را در یک زمینه فرهنگی فقیر آغاز کرد اما تا حد ممکن زمانه خود هم جلو نرفت در حالی که پیش بردن حد زمانه در وظیفه او بود .

اوبیشتر تصویرساز سطح و چهرهٔ اقلیم و مردم خود بود ــ باابزاری که کافی برای نسخه‌برداری نیست . نقاشی جداست از نسخه‌برداری . و چیست فایده نسخه‌برداری ؟

از نیمه شب گذشته بود به‌من خبر دادند هوشنگ مرده است . بابک فرزندش خبرآورد . یک‌چند لحظه بعد که درکوچه رو به‌خانه‌هوشنگ میرفتم میدانستم کاری نمی‌توانم کرد جز ، شاید ، دلداری به‌بچه‌هایش یا کارهای باطل دیگر . در باز بود . در خانه‌اش چراغ نفتی تاریکی را نمود بیشتر میداد . چراغ روی جعبه تلویزیون بود ،این دستگاه که بی‌برق بیکاره‌ست . فرزندانش که در اتاق جلو بودند تا مرا دیدند گریه سر دادند هوشنگ را نشان‌دادند .از دور درنیمه تاریکی میشد دید آرام‌خوابیده‌ست ،مرده‌ست، دیگر نیست . کنجکاوی عقیم بود و مستهجن . پهلوی بچه‌ها ماندم . بعد ، خویشان که آمدند دکتر هم همراهشان آمد . گفت تن کاملاً سرد است .هر چیز مرسوم و عادی بود ــ یک جغد بر بام خانه خوانده بود ، در خواب دیده بودندش خندان از پله میرود پائین ، حیفش بود ، قندش زیاد بودو هرچه گفتندش باید مداوا کرد لج میکرد ،چه بایدکرد ، تقدیراست ، بیست هزارتومان طلبکار است ، راحت شد ، سختی‌کشید . حتی ، آیا دوباره‌ممکن است به‌حال بیاید . اما صدای‌بچه‌ها اگر آمد تنها از گریستن بود .ویاسمن

سه بار گریان و عاجز از من خواست کاری کنم تا سکوت را نگهدارند. خویشاوندی خواست نماز بخواند از جای آب برای وضو پرسید. گفتند باید تیمم کرد. اصرار داشت دست‌نماز بگیرد. در خانه آب، مانند برق، گیر نمی‌آمد. همسایه مرد را به‌خانه خود برد. همسایه بعد از خانه‌اش بخاری آورد.

بر دیوار نقاشی‌های تازه و قدیمی او، کم‌کم، در نور صبح، روزتازه میدیدند. مانند عکس طلوع زمین بودند ازپشت دشت خالی وخاموش‌ماه. آن تازه‌های خسته مغشوش، آن قدیمی‌های پرقدرت، تصویرمادرش، تصویری از خودش به‌جوانی، چندین تصویر از زنش، که خودش نیز دیگر آنجا بود، تصویر بچه‌ها، و عکس قاب‌کرده پدرش با آن شباهت کامل به‌مرد تابلوی "گلهای آفتاب گردان"، این عاطفی‌ترین، خاکی ترین، آدمی ترین، مذهبی‌ترین کارش ــ مذهبی تر حتی‌ازآن مسیح مصلوبش با مرغهای دریائی که تا چندی پیش اینجا آویزان بود و دیگر نیست. سوسن شروع کرد به پائین‌کشیدن آنها. بابک می‌پلکید. نیلوفر سرگرم صاف‌کردن رومیزی مشمع شد. و یاسمن که سردش بود برخاست رفت کت هوشنگ را برداشت، آن‌را پوشید. انگار خود را در پدر پوشاند.

دیگر چیزی نمانده بود جز اینکه آمبولانس بیاید. بیرون خانه‌صبح سرد ابری روشن بود. او هر که بود و هرچه کرد دیگر مرد.

ده سال آخر عمرش‌انکارادعای حرمت هنر در ایران بود. تکذیب زنده این ادعای بی‌جان بود.

مجله تماشا (۱۴ دی ماه ۱۳۵۱)

سیر سقوط یک امکان

فیلم "قیصر" که درآمد مژده‌ای‌بود به‌رسیدن کسی‌که درساختن‌سینما از چشم چابک‌بین و از هوش فرز و، همچنین ،کشیدگی تارهای حس کردن، پی‌های‌درک ، وآمادگی به‌خندیدن ــ این چیزهای‌لازم برای دیدن و گفتن بهره‌ای دارد . می‌شد گفت در کار سینمای ایرانی بعد از تمام دوره اظهار لحیه‌کردن‌ها ، پزهای درس‌خواندگی‌دادن ، مفتون اصطلاح‌های "نور" و "آنشنه"و"لنز" و "زاویه"بودن ، یا بدتر ،تنها سرگرم‌ساختن‌اصطلاح‌های زورکی‌بودن ،یا نسخه‌برداری ازکارهای‌درجه‌بوق ،وانواع دیگرتظاهروتقلید، وعطالت و تقلب خمیازه‌آور مهمل ، اکنون از بین بچه‌های تُخس یکی پیش آمده‌ست که حس‌دارد ،کارش‌را وسوی کارش‌را درمکتب درست‌سینماشناختن که تالار سینماست شناخته‌ست ، خوشبختانه آیزنشتین را نمی‌شناسد و از دار ودسته بیکارگان دستگاهها نیست ، بی‌شیله‌پیله خواهد ساخت ،حسش از زندگی وآدم را در یک‌روال‌روان بابیان شخصی برروی پرده‌خواهدبرد.

هرچند فیلم بعدی مسعود کیمیائی ، "رضاموتوری"، یک‌حجم‌جمع‌و جورنداشت ، از هرطرف به‌سر در هوائی می‌لغزید ، گاهی دراستخوان‌بندی

حتی ابلهانه هم میشد اما آنقدر شاداب بود ، و سرشار از دیدنی‌ها بودکه میدانستی کاری ، در حد خیز خلاقه ، از "قیصر" زیاد ضعیف‌تر نیست‌وآن امید به‌سازنده‌اش هنوز پابرجاست . میدیدی که سرنخ‌هایش اگر در هم پاشیده و گره دارند ، این از شتاب شکل بخشیدن به‌جوشش ذهن است ؛ میدیدی با هرچه عیب داشت باز تائید یک امید موجه بود .

"داش آکل" یک‌جور تکیه‌کردن بود ، ترکیبی بود از احتیاج به‌یک‌نام وشهرت شایع برای بالاتررفتن ــ که این نام صادق هدایت بود ــ بافرصتی برای صحنه‌های قدیمی و کارت‌پستالی ، پسکوچه‌های تنگ ، فتوت ، و غبن روزگار گذشته ، لوطی‌گری و دشنه و شب‌های چهارسوها .

مسعودکیمیائی حتی شنیده‌بود که این داستان ، در حد واقعی‌بودن، انسانیتر و نیز انفجاری‌تر از آنچه بوده که درقصه هدایت بود ، اما حاجت به‌نام وشهرت سازنده‌قصه او را وادار کرد درحدود قصه بماند . درداستانی که واقعاً در شیراز اتفاق افتاده داش‌آکل گناه عشق بچه خوشگل خود به دختر حاجی را خود برعهده میگیرد ، یعنی درعین بیگناهی خود را بدنام میکند به‌تجاوز به‌حرمت ناموس دختری که سپرده به‌دست اوبوده تا معشوق خود ، مقصراصلی را ، که یک جوان تازه سبزه به‌عارض دمیده بوده است‌در امان دارد . این یک مایه‌بزرگ ، یک‌بحران انسانی ، یک‌درگیری با سرنوشت بود که نامش تراژدی‌ست .اما فیلمساز درچهارچوب‌قصه اشک‌افشان بی‌بخار هدایت ماند . این یک امتیازدادن بود ، یا نفهمیدن . هرچند فیلمی که ساخت درحد کار حرفه‌ای‌حرفه‌ای‌تر بود تا آن یکی قصه . این حتی باوجود چندبازی‌کاریکاتوری ، چند صحنه‌سازی بخ‌کرده ، وحرکت‌های‌مفتکی به‌خاطر خوش‌بودن‌از امکان‌و ررفتن با بازیچه‌های کارفیلم‌برداری . دراین فیلم ،از این فیلم ، حس درکار کیمیائی عقب میرفت ، و حساب می‌آمد ــ حسی که بس اساسی بود .

اما حساب ــ نه‌آن حساب مغتنم لازم برای‌محکم‌سازی ،نه ؛ بلکه‌برای روکاری .حساب اینکه چه‌حرفی برای گفتن انتخاب بایدکرد تا بیشتربه‌رسم روز جور درآید ؛ نه چه‌جور گفتن حرفی که داریش ، که حس میکنیش ، بلکه حرفی‌که فکر میکنی مرغوب میتواند بود هرچند آن را درست نشناسی ، هر چند درفهم و دردرایت آنها که نزدشان میخواهی‌حرفت پسندبیفتدآسان می‌شود شک کرد .

مرغوب‌بودن لزوما" درست‌بودن یا خوب بودن نیست . مرغوب‌بودن یعنی به‌میل دیگران بودن ــ هرچند این میل از حد هوش و فهم تو ، یا از ممکنات هوشی‌ات جدا باشد . جدا ، خواه پائین‌تر از حدت خواه بالاتر . یک‌سوی این روش ریا و سالوس است ،یک سو هم ادعای بی‌مایه . درهرحال وقتی به‌میل دیگران گفتی ، وقتی که میل دیگران را جمع‌آوری کردی این میل‌ها را باید به‌هم بچسبانی . اما این‌ها درست به‌هم نمی‌چسبند . با کلیتی که ضامن یکدستی کار است و از درون ذهن میاید از زیر دست تو بیرون نمی‌آیند . در یک چنین وضعی لحن بیان تو هم فرق خواهد کرد . شکل بیان تو مانند آن لحاف چهل تکه لکه‌لکه خواهد شد ــ پر درز ، پر کوک‌هائی که با تاروپود پارچه‌هایت نمی‌خواند . دیگر توجه تو روی ورفتن باآن حرف احتمالا" "مرغوب" خواهد رفت و سعی‌خواهی‌کرد "مرغوب"تر باشی چندانکه این‌خطر که تو دیگر درکاری که‌میسازی خودت‌نباشی ،اصلا"، به‌پیش میاید . یا بدتر ، خودت برای خودت هم نمانی اصلا" . الگووجنس دست‌آفرین‌هایت درتکرار و ازتکرار ، کم‌کم برای تو یک راه و رسم میسازند تا کم‌کم تو را دوباره میسازند ــ از روی الگو و با جنس خویش میسازند . فیلم "بلوچ" کیمیائی ، در نیم‌دومش ،تجسم این ورفتن‌بود با حرف‌هائی که احتمالا" مرغوب جلوه میکردند .

و خوب هم که میدیدی ، میدیدی خود بلوچ تصویری‌ست از "به رای دیگران بودن" ، بازیچه توقع و شر وخطای دیگران بودن ،خود را درلباس

عاریه گم‌کردن . این را گویا سازنده بلوچ نمیدید . وقتی که محو تماشای عکس توی آینه باشی از یاد میبری که آینه‌ای هم هست ، درآن کسی‌ست و آن کس کیست .

فیلم "بلوچ" تا نصف‌اولش که قصه صحرای‌خشک وزحمت ودلبستگی ، ظلم و تجاوز وآوارگی و اسارت بود ، این چیزها که کلی و در سرگذشت مردم ما رسمی‌مکرر و مانند سرنوشت بوده‌ست ، یک‌نقل و یک‌نمایش با حس و با روانی بود . حتی اگر گاهی صحنه‌آرائی از منطق جدا میماند ــ مانند صحنه‌تیراندازی‌قاچاقچی‌ها ــ حس و حکایت و حرکت خوب میچرخید .

اینها تمام کارگردان بود با فیلمبردارش . تا وقتی بلوچ به زندان رفت . در نصف دوم دیگر نوبت به‌جلب توجه رسید و جعل ، و رخت را به قد وقامت نق‌نق کنندگان بی‌هویت نزدیک و دور بریدن .قصه شبیه‌پاورقی یامقاله‌های شبه ملتزم هفته نامه‌های شبه‌سیاسی شد ، "شوخی‌های‌انتقادی" با آنچه ممکن است اتفاق بیفتد شبیه نمیشد ، دیگر شعارهای لفظی وصوری بدون‌آنکه از دل قصه درآمده باشند راه افتادند ، آدم‌ها که پیش از این نفس و نبض‌شان به‌زنده بودن میزد یک هو شدند مهره‌های مرده شطرنج ، مثل عروسک کوکی . هر چیز کوکی شد ــ با کوک و چرخ و فنرهای بی‌روغن . اندیشه‌های پراکنده که گاهی درست هم بودند هرگز به هم نچسبیدند . مقدار جزئی درستی‌شان هم فدای پراکندگی‌شان شد . سازنده میدانست میخواهد بچسباند . شاید هم میدید اینها نمی‌چسبند اما یک یا علی مدد میگفت ، و وصله روی وصله میچسباند با این خیال که دارد به نعل و میخ میکوبد ، در این امید که اندیشه‌های پراکنده‌ای که از زمینه‌های دیگر و در طرح کارهای دیگران میبافت ، یا گاهی هم خودش میساخت بااین‌جورمهره نخ‌کردن‌ها تضمین جمع کردن تحسین و مدح خواهد شد . میشد هم ، هر چند اعتبار نقد و ارج‌گذاری به‌معیار است . و نقد رفراندم نیست . آخرچه تحسینی وقتی که از در و دیوار می‌بینیم نسبت به هر چه می‌بینیم مدح

میبارد؟

حالا نوبت به "خاک" رسیده است.

خاک یک‌قصه‌بود ــ "افسانه باباسبحان" ــ ازبهترین‌قصه‌های‌ایرانی. یک‌قصه بی‌دروغ، بی‌استعاره‌های‌قلابی، بی‌تشبیه‌های جان‌کنده، بی پینگ پونگ اصطلاح‌های‌محلی، بی‌بایگانی بریده‌معلومات، بی‌نثر لنگ بارعشه‌ای یا نقش ترمه‌ای، بی‌هوچیگری و وانمود به مظلومی، بی لهله‌زدن درآرزوی شهیدی، بی‌دید ارتجاعی و بی‌التماس دعاهای شبه‌انقلابی به بته، بی‌قرُ ولند ضد چاه و موتور در دفاع از قنات و گاوآهن ــ یک قصه درست، بایک بنای مکفی ساده، با نثر پاک، با دید روشن و خالص از یک زمان خاص که دارای مشکلات خاص خودش هست، و از همه مهمتر و اصلی‌تر درباره‌آدم، درباره کسان ساده عادی که زنده‌اند و نماینده محیط خود هستند بی‌آنکه از محیط خود بزرگتر باشند ــ یا بادشان کنند تا بزرگتر باشند. یک قصه درست که بی‌آنکه شاهکار بی‌نظیری باشد از بهترین قصه‌های ایرانی‌ست، و در میان قصه‌های خاک و ده و کشت و روستائی ایرانی بی‌نظیر هم‌هست. من ممنون کیمیائی‌ام که این کتاب را برای خواندن من آورد، هر چند ای کاش آن‌را هرگزخودش نخوانده‌بود اصلاً. که شایدنخوانده‌است‌هم، انگار.

"خاک" افسانه باباسبحان نیست. این فیلم آن کتاب نیست. وصفی را که از کتاب در این چند سطر کردم وارو کنید، بی‌ها که با شوند و باها بی، آنوقت وصف فیلم خواهد شد.

هرگزتوقع نیست یک بازسازی درست مانندِاصل درآید. هربار بازسازی یک خلق تازه است که هرگز نمی‌تواند آن باشد که پیشتر بود، حتی اگرهر بار سازنده‌ها یکی باشند. ایراد در مانند هم نبودن نیست.

ایراد در جنس دید و درچگونگی کار در فیلم است ، ایراد در سقوط مایه وشکل است ، آن‌هم درحد کارفیلمساز ، نه درقیاس با کار دولت‌آبادی نویسنده‌قصه ، درحد های‌وهوی فراوان برای هیچ که این فیلم‌است ،واینکه هم چرا این هیچ .

بنیاد کار و عیب "خاک" همین های‌وهوی بسیار است . این فیلم جستجوی مداوم برای هیاهوست درشکل‌های گوناگون . و در خلال های و هوست که از یاد میرود چه بایدگفت ، و چگونه باید گفت ، واصلاً برای‌چه بایدگفت . فیلم یک دسته بادکنک روی ریسمان‌نازک قصه‌ست چندانکه‌قصه دیگرمطرح نمیماند ، دیگر قصه مطرح نیست حتی همین قصه بعد ازشکاندن و بعد از دوباره‌سازی آن قصه اصلی . چندانکه سهم و نیز طول زمان بیان قصه در برابر این غده‌های متسع کم‌است . خیلی کم . تنها نمایش این‌باد کرده‌هاست که منظور است ، و قصه مثل نخ فقط برای نگهداری این‌هاست .

کافی‌ست یک صحنه دراز از بردن عروس در کوچه‌های ده باشد ، با سنج وطبل ، هر چند بی جور بودن با رسم‌های معمولی ، تنها برای‌نمایش ، بی‌آنکه در اساس فیلم نیازی به‌آن باشد یا بعد در بنای فیلم جای بگیرد. کافی‌ست یک صحنه دراز از شترکشی باشد با فواره‌های خون و جان‌کندن تنها برای نمایش، بی‌ایجاد ربط فکری یا تصویری با هیچ جای قصه و با هیچ موقعیت دیگر ، بی‌هیچ ریشه‌ای در آنچه که در پیش‌تر از آن رو داد ، بی هیچ شاخه‌ای به‌سوی آنچه که در بعد میاید . نه ، تنها برای نمایش در حد این شترکشتن ، تاراج گوشت نیازی به‌صحنه نحر شتر نداشت وکشتار اصلاً مقدمات غارت قربانی را فراهم نمیسازد ــ خواه در فکر و خواه در تصویر . یا داستان چاله‌کندن و در آن چپاندن بیچاره قهرمان بیچاره ،که اگر قصدشان به‌کشتن بود دیگر چرا سر او را گذاشتند بیرون چاله بماند ؟ اما اگر به‌قصد زجردادن او بودند ، در روزگار تجربه‌های جهانی زجر و شکنجه‌های‌گوناگون زجری‌که دردسترس کمتر ونتیجه‌اش سریعتر باشد سراغ

نداشتند و نترسیدند این قهرمان که قدرتش فقط در نعره‌هایش هست با نعره‌ای کمک بخواهد تا درش آرند وبعد دردسر تازه‌ای به‌راه بیندازد ؟نه . تنها برای‌نمایش باید اورا میان گودی‌کرد ، بعدهم‌باران سیل‌خیز بارانید ، آن هم چه بارانی ! بعد هم ، فردا ، انگار نه چال بود و نه بارانی ،وقصه بی‌نیاز و ربط به‌این واقعه از نو به‌روی ریسمان نازک و باریک خود بلولد تا انفجار بعدی ــ عزاداری .

اما عزاداری . یک صحنه دراز ، یک فیلم شبه مستند از سنت قدیمی شیون ، کامل با مشایعین جنازه ، و ضجه سیاهی لشکر ، بی‌القای‌حزن ، با نمایش نوحه ، مانند متن‌های آگهی یادبود در صفحه‌های مرگ و تسلیت روزنامه‌ها که در آن‌ها سوز و گداز عزاداران را با انشاءهای لامارتینی‌ابلاغ میکنند به‌مرحوم و مرحومه ، یک صحنه‌دراز که طولش مناسب است با سنت دراز میل باستانی خودآزاری ، میلی که ، در سنت ، قدیس و قهرمانش را مظلوم‌میخواند ، و هرکدام‌را که به‌مرگی فجیع‌تر مردند بیشترسپاس‌میدارد، حتی مرگ‌های عادیشان را هم بارهای شهادت میارایید ؛ میلی‌که در تمامی این‌سنت یک قهرمان شاد را اجازه عضویت نداده است ؛ میلی که قهرمانی نیست وقهرمان‌کش است ، وقهرمانی‌را جزحاصل شکنجه‌وآزار ومرگ‌نمیداند انگار مرگ یک‌امر نادر است ، استثناست ، انگار درگذشته مرگ نبوده‌ست یا باوجود این‌همه‌پیکان وبنز باز کمیاب‌است ،انگارمرگ یک‌هدیه‌خصوصی‌برای قهرمانان‌است . آنوقت درراه ساختن‌قهرمان چشم بر حیات می‌بندد رو میکند به‌قبرستان . بر جای اعتقاد هم آئین و شغل عزاداری راایجادکرده است .

این‌فیلم سنتی‌است از این حیث . دنباله مدرن‌همان شیر وفضه‌است .

بعد هم دوباره پس از خاک‌کردن مرده ــ ناگهان نعره . این باردیگر برای پراکندن‌مردم ،هرچند قهرمان‌غمزده درطول برگزاری آئین‌چال‌کردن

حضور مردم‌را با سکوت تحمل‌کرد ، لابد به‌اقتضای صحنه‌آرائی ، اماهمینکه مراسم به‌سر رسید از جای‌میجهدونعره میکشد بی‌آنکه هیچ‌کسی سردربیاورد برای چه آخر .

وقتی که درق و دورق اصل و غرض باشد البته انتخاب بادکنک بد نیست ، ارزان است . وقتی هم که‌میترکد کمتر خطر دارد .

در روی بادکنک‌ها هم یک چند طرح صورت است که ناچار برحسب جنبش آنها اینها هم تکان دارند بی‌آنکه خود تکان دهنده ، یا حتی‌تکان دهندهٔ خود باشند . این‌ها دو بعدی‌اند و بی‌جان‌اند ، بی بادهم چروک میگیرند . مانند شیرهای عَلَم حمله‌شان فقط به‌باد می‌تواند بود . یک جور مهره‌های شطرنج‌اند اما در یک بازی که برحساب فکر و تامل نیست ، انگار ترکیب تخته‌نرد و شطرنج است ، و انتخاب حرکت‌ها تنها برحسب ریختن طاس است ــ طاسی با خال‌های فقط‌کور .

این نقش‌های نفخ‌کرده که تسلیم هر نوسان نسیم سطحی‌اند در یک فضای‌سطحی‌نیز می‌جنبند . در "خاک" ده یک تصورسطحی به‌قصدماستمالی تکلیف است ، آن هم تصور یک بچه شهری بازیگوش . ده مانند پرده‌نقاشی قدیمی عکاسخانه‌هاست که یک قصر و باغ یا یک هواپیما را نشان می‌داد ، ومشتری ، هر کس که بود ، در پیش یا پشت آن گذاشته می‌شد به‌این فریب که در باغ قصر لمیده‌ست یا درآسمان‌ها به‌پروازاست . اما همه همیشه خوب می‌دانستند او کجا بوده‌ست چندانکه هیچ کسی هرگز حتی توجهی به‌پرده نیز نمی‌کرد وپرده فریب از بس که پرت بود یکسر زیادی بود ، تنها به‌درد پوشش گچ‌های ریخته آن دکان عکاسی می‌خورد . حالا این جا هم ده حتی یک ذره بو و رنگ و صدا و وجود و زندگانی خود را منتقل نمی‌سازد . هیچ حسی برای خاک وطبیعت نمی‌بینیم .هیچ گاوآهنی ، قناتی ، نهری ،کشتی ، آبی ، زراعتی ، هیچ بادی ، غروبی ، سحرگاهی نمی‌بینیم انگار کشت وزرع

فقط منحصر به‌آن برادر کوچک هست ، و رویدادهای طبیعی فقط باران ــ باران خاص خشک عجیبی که وقت باریدن بر روی هیچ صورتی نمی‌ریزد و هیچ ذره‌خاکی‌را خیس‌نمی‌سازد ، بارانی‌که مثل‌سیل می‌بارد اماجائی‌درست بالای خاک محو می‌گردد ، حتی ترشحی به‌چراغی که پیرمرد به‌دست گرفته نمی‌پاشد . این صحنه را کسی فراهم کرده است که جزّ و جزّ قطره خونی که در"رضاموتوری" روی لوله "اگزو ست" میافکند غم‌های گمشده را دروجود آدمی میانگیزاند .

دلبستگی به‌جمع‌آوری های وهوی‌های بادکنک‌وار چندان اورا به‌خود کشیده است ، چندان او را بمکش رفتن از کارهای دیگران که شنیده‌ست و خوانده‌است کشانده‌ست که دیگرمجال درک‌ممکنات کارخودش‌را نیافته‌ست، ندیده‌است .خط های معوجی از روی داستان صاف دولت‌آبادی ، درخاک کردن بی‌جای بی‌نتیجه ، قربانی شتر بدون هیچ احتیاج موجه ــ اما ندیده است و به‌فکرش نیامده‌ست که در زیر آن‌باران ، شب ، هرگاه برجای پیرمرد اسب با بوکشیدن حیوانیش میرفت صاحبش را در چاله‌اش می‌یافت و شیهه می‌کشید این "خاک" دست کم یک جا از وزن و حس و لطف بهره‌ور میشد.

این یک‌نمونه غفلت بود درحد حس وذوق .امااین فیلم درحیطه‌های اجتماعی هم ادعا دارد . و در چنین وضعی غفلت در حد فهم و معرفت ربط های‌اجتماعی آدم‌ها ، و آدمی‌بودن ، ناچار تیشه‌ایست که بر ریشه‌تمام کار میکوبد .

حالا نگاه کنید به این غفلت ، یا در واقع به ساده‌لوحی ممتد یک ندانم‌کار .

در "خاک" اشکال کار مردم قصه از اختلاف درمالکیت یک قطعه از زمین به‌پیش میاید . تا وقتی‌که صاحب پنج دانگ اززمین که یک زن مو بور خارجی است (چیزی که در این جا اتفاق نمی‌افتد و دست کم اشاره

ناجوری‌ست) فکری برای مالکیت دانگ ششم نداشت اشکال و اختلاف نمی‌دیدند . بابا سبحان با دو فرزندش با زندگانی حقیر خود درآشتی بودند ، وشکرخدا بجای می‌آوردند .آنها بنسبت تقسیم ملک بیک‌دانگ ازشش دانگ اعتراض ندارند ،آنها باینکه مالک‌ده "خارجی‌ست" اعتراض ندارند ، آنها در پیش مالک بسیار هم فروتن‌اند و مطیع‌اند . هرگز هم به فکروسعت‌دادن بزندگی‌نمیافتند .اشکال وقتی پیش‌میاید که حصه‌حقیرشان ازمالکیت تهدید می‌شود . این نعره‌های اعتراض "مردانه" در واقع ازعشق مطلق و کلی بخاک نیست. این ترس سلب مالکیت است که نعره درآورده. خوب . این واکنش اگر درست و برحق است ــ که فیلم می‌خواهد بگوید هست ــ پس دستی بوضع مالکیت نباید زد . پس دستی بوضع مالکیت ارباب ، زن ، هم نباید زد . زیرا اگر زدی این‌بار ارباب فریاد خواهدکرد وچون زن است ، جیغ "زنانه" خواهد زد ، پنج بارهم محکمتر زیرا زن‌پنج دانگ دارد وآنها یک .پس وضع را اگر نگهداریم آیا روابط این مردم‌درست وبی‌عیب است ؟ آیا اگر زن مو بور هرگز بفکر نمی‌افتاد آن یک دانگ راهم بچنگ بگیرد کار ده حل بود ؟ آرامش بود و باز هم دوام میاورد ؟ آیا تقسیم ملک این زن میان کشاورزان کاری درست‌تر نیست ؟ امااین پرسش‌ها را نباید بپیش‌آورد زیرا آنوقت موضوع در فیلم "خاک" بهم می‌خورد،و فیلم خاک را نمی‌شد ساخت . آنوقت حتی "غریبه" بودن زن را هم میشد تحمل کرد .

اما حالا در قالب کنونی قصه عیب زن در چیست ؟ در زن بودن یا رنگ بور مو ، یاخارجی‌بودن ؟ آیا گواهی‌تولد دراین یاآن‌یکی کشور تضمین کافی مجازبودن اصل تجاوز است ؟ آیا جواز تجاوز به رنگ مو بستگی‌دارد؟ پس با یک لوله رنگ مو از مارک " ایگورا رویال " که اینهمه تبلیغ میکنند برایش میشود قضیه را حل کرد ؟ یا رنگ مو کنایه‌ایست از استعمار؟استعمار اگر کچل باشد اشکالی در میان نمیماند ؟ژاپنی که‌موی بور ندارد آیا استعمار ژاپنی وجود نداشته‌ست ؟ برده فروش‌های عرب قرن‌ها در افریقا موهایشان

طلائی بود؟ هیتلر هم خرابی آلمان را درشکل بنی‌اسرائیل جستجومی‌کرد. امااستعمار مانند ریشه‌پولیش ربطی به‌خون و ملت و رنگ و نژاد ندارد، هرگز هم به‌زلف و چشم وپوست نبوده‌ست. استعمار حتی ربطی به‌اسم سیستمی‌که مسلط به‌کشوری‌است‌ندارد. یک‌واقعیت متاعی است. ضمناً" هم ازهوش هم ازحمق بهره میگیرد. تحلیل احمقانه هویت استعمار و راه استعمار خود خدمتی است به‌استعمار. دانسته یا ندانسته مطرح نیست.

هرگز مسائل دنیا تا این حدود سطحی نیست. این فیلم اجتماعی نیست،یک‌کار "اجتماعی" از فکر میزاید نه ازجنجال. در این فیلم‌ادعایش هست دیدش نیست، اصلش نیست. این فیلم در حد حس و ذوق یک سهل‌انگار، یک ساده‌لوحی ممتد یک ندانم‌کار، در زیر پوشش توجیه "اجتماعی‌بودن" بود. امااین ادعای اجتماعی‌بودن، بایک چنین‌مسامحه درکار فهم ومعرفت ربط‌های اجتماعی آدم‌ها، وآدم‌بودن، ناچار چیزی باقی نمی‌گذارد دیگر.

این فیلم‌اجتماعی که نیست اصلاً" هیچ، فردگرا هم هست. آن هم فردی که بهتر است نمونه برای اجتماع و فرد نباشد. انسان درحد ساده‌اش حس است درحد برترش هم فکر. اما خصیصه این قهرمان‌کیمیائی ترس است. قهرمان؟ چه قهرمانی؟ یک آدم ذلیل که هرگز به‌هیچ یک از شرط‌های زندگانی خود اعتراض نمی‌کرد، تسلیم آنها بود تا آن زمان که لقمه نان بخور نمیرش در خطر افتاد؟ تنها صداش کلفت است. اما هرگز کلفتی صدا و سبیل کلفت تضمین قهرمانی نیست. پیداست یک زکام، یا ناخوشی‌تارهای حنجره، جنس صدا را کلفت می‌سازد اماقهرمان نمی‌سازد. آغاز قهرمانی از زکام و لارنژیت نیست. و مرز قهرمانی آن‌سوتر است از حبطه دکان نانوائی. او مثل بچه‌های شیرخواره است که از ترس و گرسنگی نعره بر میدارند. مردانگی به عربده‌کاری نیست هرچند ما به‌عربده‌عادت گرفته‌ایم. و یک کسی در این میان گیج است یا ریاکار است که روی نعرهٔ

ترس و گرسنگی برچسب اعتراض و مردی میچسباند ــ که نمی‌چسبد . وقتی که‌اعتراض ومردی از ترس گرسنگی باشد، برحسب اشتهای آن که ترسیده‌ست قیمت برای‌مردی او می‌شود معین کرد . این‌کارها شده‌ست ودیده‌ایم که در چارسوق روزگار این مردی‌ها را چگونه خریدند .

هرگز مسائل در این حدود سطحی نیست . دیگر هم با ساده‌لوحی نمی‌توان به‌ضد ظلم کاری که کار باشد کرد .این فیلم درباره دکان‌نانوائی است ، امااگر که نیت درست‌وقصد پاک هم بود ، با نیت درست و قصدپاک ولی خالی ، نانش فطیر بی‌مایه‌ست . نان درآوردن ازراه رنگ کردن مردم فرق دارد با نورانداختن برای طرح روزگاررا نمایاندن ، برای جستن راه درست رهائی ، برای مردم را هل‌دادن به‌سوی آگاهی .

یک قصدخوب هرگزنمی‌تواند توجیه کارباطل باشد ــ اگر میبود سنگی که خرس برای فرار دادن آن پشمها انداخت کار درستی بود . درعصر پیشرفت‌های تکنیکی ، وقتی منافع استعمار ایجاب می‌کند که بهترین‌وسائل تکنیکی‌را درحفظ خود بکاربگیرد دیگر با مهملات و پرت‌گفتن وبابازیچه‌ها به‌جنگ او نمی‌توانی رفت . این ابزار بازیچه تنها به‌ساده‌لوحی احمق‌ها کمک تواندکرد . در یک چنین دعوا حاجت به‌هوش و فهم فراوان‌تر است تا نعره و سبیل و چشم غُرّه و "اسطوره" بازی‌ها .

آن روزگار که داوود خردسال با قلاب سنگ گولیات را می‌کشت دیگر گذشته‌است .رستم هم اگرباشی حالا دیگرشکست‌دادن دیو سپید باقصه‌های ساده، کوه را دریا ، دریا را به‌نام کوه نامیدن میسر نیست . دیو سپید دیگراحمق نیست . پرداخت‌های‌احمقانه چه درشعر و قصه و فیلم‌ومقاله‌های "آگاهانه" جز در نگاهداری جرثومه حماقت به‌کار دیگری نمیاید ، از خودپسندی است و خودبینی ــ تازه اگر که از فریب نباشد . خام و جوان جوشی ونق‌نق‌کنندگان بی پا را یک چندروز تحریک می‌کند اما هرگز به‌سوی

هوش و چاره راهبریشان نخواهد کرد. پس این جور فیلم و مقاله و قصه ؛ برغم آن لعاب التزام و تعهد که روی جلد خویش می‌مالند اجتماعی که نیستند اصلاً هیچ ، از نفس واقعیت گریزانند ، سرگرمی به‌رسم‌روزمی‌سازند؛ بذری‌نمی‌پاشند ــ میوه‌می‌چینند . درحد ساده ومعصوم خود گریزکارانه‌اند و برای تفنن‌اند ، در حد فکر کرده ورندانه هم برای کاسبکاری . سودجوئی در قالب روابط بازرگانی اگر که مشروع است اما حتی در این قالب هم این جور سودجوئی را کلاه‌می‌خوانند . حداقل کلاه‌می‌خوانند . این فاسدفروشی است و بهائی که مصرف‌کننده خواهد داد بیماری .

* * *

سیر سقوط کار کیمیائی را من شک دارم که خود نمونه از اثرجیغ‌های سطحی مرسوم درنشریه‌های پرت نباشد . این فیلم در واقع برای همان‌حد فکری ودنباله همان نوشته‌ها و همان هفته‌نامه‌های پرت آماده گردیده‌ست، و در نتیجه و به‌نوبه خود نیز شایع‌کننده آن جور فکر خواهد شد . در این میانه حیف از فساد کار هنرمند در مرکز تقاطع اندیشه‌ها و فرصت‌ها .

روزنامه آیندگان (۸ خرداد ۱۳۵۳)

تپه‌های مارلیک

اگرگلیم ببافی وچیزهائی‌را که در تپه‌های مارلیک پیدا کردند الگوی نقش‌های روی آن بکنی ، یا اگر آهنگی بسازی و اسمش را مارلیک بگذاری هیچکس نخواهد پرسید چرا با قالی یا با موسیقی وصف سفال نکرده‌ای یا داستان سفال‌ساز را نگفته‌ای .

اگر بروی به‌تپه‌های رودبار به‌سراغ جای گوده‌زنی‌ها ، و بنشینی و بیندیشی وبوی کاج‌را بشنوی و به‌جویبارگوش بدهی وگلی‌را که میوه خواهد شد ببینی و به‌درخت‌ها و بچه‌ها نگاه کنی ، و آرزو کنی و به‌خودت امید بدهی ،کسی نخواهدخواست که اسم همه‌این کارهارا سخنرانی باستانشناسی بگذاری . اما همینکه درست همین کارهارا بکنی وحس‌هایت ازچنین‌گردشی را روی فیلم بیاوری کسانی پیدا می‌شوند که بگویند این با چشمداشتشان ، که سخنرانی میخواسته‌اند ، جور نمیاید ، و با حد فهمشان ــ که حد فهم خودشان است نه حد فهم سازنده ــ اُخت نمی‌شود ، و "آسان" نیست .

من ضدسخنرانی‌های همراه با نمایش عکس نیستم . هم‌گاهی‌که بیکارم عکس میگیرم ــ و خوب هم میگیرم ــ و هم همیشه از گاهی حرف‌زدن هم خوشم‌میاید . اما فیلم "مارلیک" سخنرانی‌نیست . قصد ساختن فیلم بوده است ، وسینما هم فرق‌دارد با یک‌رشته عکس برای‌مصورکردن یک‌سخنرانی .

فیلم البته که وسیله مرابطه است . و غرض از نشان‌دادن "مارلیک" در کانون فیلم دیدن واکنش بود ، و برای دیدن یک واکنش صاف وصمیمی بود که آنجا خواهش کردم سابقه فستیوالی وجایزه‌بردن این‌فیلم‌را فراموش بکنند . درست‌نیست که ازتمجید و از جایزه سنگ‌قبری بسازیم برای‌به‌خاک سپردن کار ، تا مردم بیایند رویش دسته‌گل بگذارند .

از هرچه بگذریم این فیلم در باره اندیشه است که زنده میماند ، در باره دید حرکت‌است ، و حسی‌که ازمرز مرگ‌ومیر گذرمیکند ،چیزی‌که حاجت به‌حرمت ندارد .

جایزه فستیوال چیزی‌نیست مگر واکنش چندنفری که هیأت داورانند به‌آنچه که نشانشان میدهند . این یک‌امر ذهنی یک عده معدود است .مثل نتیجه یک‌مسابقه دوهای میدانی‌نیست که در آن میشود دید چه کس تندتر دوید و جلو افتاد ، و ثانیه‌شمار نشان میدهد که در چه مدت رفت تا جلو افتاد . این داوران فیلم از نفوذهای گوناگون هم در امان نیستند ــ از خمار دیشب مستی و ظلم زخم‌معده بگیرید تا فشارهای "اخلاقی" .گاهی جانبداری سیاسی مایه افتخارهای قلابی میشود ، و گاهی شماره فیلمهای خوب دیگر مانع توفیق . این اتفاق هم افتاده‌ست که با دروغ بی‌پروا ، از تحسین ساده‌ٔ گروه‌گمنامی جایزه جعل‌کرده‌اند . پس این حرکتی‌از سر سیری نیست اگر از تماشاکننده خواهش شود که موقع سنجیدن این فیلم ازامتیاز و جایزه یادی به‌ذهن خود نرساند .

چه بهتر که تماشاکننده کاررا بفهمد ، امااگر نفهمید این‌دلیل نیست که کار را نمی‌شود فهمید . برای نفهمیدن یک نفر، یا حتی گروه بیشتری ، شایسته‌نیست کاررا عوض کردن .اندیشه‌ها وخواست درکار البته ازکسی‌ست که میسازد ، وریشه‌های شکل‌کار باید دراقتضای معنی آن توی‌ذهن اوباشد، نه در توان بیشتر یا کمتر درک و ذهن دیگران ــ که به‌سازنده ناشناس و از او جدا هستند .

شکل از درون معنی میاید ، آن را از بیرون بر معنی نچسبانیم، نیاویزیم .تماشاکننده جابه‌جا وزمان‌نازمان‌عوض‌میشودوگمان‌نمیکنم توقع این باشد که حرف واحد را برای هر تماشاکننده ناآشنا و شناسا در شکل مناسب ذهنش گفت .

برای بیان یک‌اندیشه معین در شرایط معین یک شکل شخصی درست وجود دارد . باید سخت و صادق کوشید تا به‌این تک شکل رسید . شایدبه این شکل تک نرسیم اما اگر نزدیکش هم بشویم باز کامیاریم . کامیاری در حدنزدیکی .اگر به‌سویش برویم درست‌بوده‌ایم .شکل‌های دیگر بی‌شخصیت و دروغی‌و مفلوک‌اند ، مرده‌اند . باید درست بود . هنر از درستی میاید . درستی است که مطرح است نه‌دشواری ، نه رسم و عادت و باری بهرجهت کاری .

دراین میدان‌کار بنارا نمی‌باید برآمار وآزمایش هوش گذاشت .اینجا تبلورهوش خصوصی‌است که مطرح هست .اینجا اساس بر اینست که هرچند بتوانی باجامعیت وصداقت کاری کنی . آنها که در سوی دیگر ، در سوی گیرنده ــ بیننده‌اند باید به‌صداقت وجامعیت خودشان بگیرند و ببینند ، بشنوند وبخوانند . و این دو شرط ناسازگار و نقیض است، با اسارت ذهنی ، ناسازگار وناجور است با بندهای پیش‌داوری ، "پره‌ژوژه" . اما این دوشرط به کوشش نیازها دارد . کوشش هم جور نیست با سهل‌انگاری ، با بطالت

عادت . شکایت از ضعف در مرکز فکری جایش در انتقاد هنر نیست . باید آن را به‌پیش پزشکان‌برد . درمان هم ،گویا ،بلندی بخت‌است و مقداری هم خوراک فسفردار .

انتقاد ازمضمون قیاسی‌ست میان حرف هنرمند سازنده ،واعتقادهای آن‌کسی که میگیرد . وبه‌همین دلیل امری‌ست اخلاقی ، و ذهنی‌تر از انتقاد شکل .کاری‌ست برای پیداکردن اینکه آیا صفات‌ماهیتی موضوع به‌شکل‌بندی آن کمک داده‌اند یا نه؟ شرائط وجود یا عدم هماهنگی در رابطه میان‌شکل و معنی چه بوده است؟ سنجش ، ارزیابی یعنی اینکه بروی بگیری ، برهنه کنی و فرو روی ، نه‌اینکه منتظربنشینی تابیاید و در تو نفوذکند یا چپانده شود .ارزیابی ، مثل خودهنر ، یک فعل‌است و نه یک‌حالت مفعولی . افعالی است ، انفعالی نیست .

هنر طرف‌شدن‌است ، یک روبروشدن ، یک درگیری و مجادله . هم در ساخت هم در گرفتن و در دریافت . گیرنده باید برود سهمش را بستاند . هنر یعنی انتقاد سازنده ، وانتقاد هنر باید که آفریننده باشد ، باید به آفریدن نزدیکتر باشد تا خواب و رخوت و بیکاری . هنر تقطیر تجربه‌ها ، تقطیر حالت‌هاست . تقطیر وجدان‌است . تقطیر یا تبلورآگاهی وعرصه‌های آن‌سوتر ،تقطیر یا تبلور زمانه وانسان‌است ، و ، از این قرار ، طبعاً "آسان" نیست . سرگرمی نیست . سرگرمی آسان است ، آنهم فقط گاهی .

دشواری ازنبودن هماهنگی وآشنائی میاید . باید بدانیم ، بایدحل کنیم ،باید هماهنگ‌کنیم . دشوارها دشوارند تا وقتی که جذب نگردیده‌اند وناآشنا باشند . گنجینه شعور و دانش انسانی ، دشواری‌های پیشی است و گره‌های روزگار گذشته که امروز باز و آسان‌اند .

در نخستین بار که نمایشگاه چیزهای پیدا شده در مارلیک را دیدم نظرم به‌دو مجسمه کوچک رفت که انگار فریاد میزدند. این دو خدای مرد و زن بارآوری بودند. من در مجسمه خدای زن دعوت به‌زندگی دیدم، و درمجسمه مرد راست کرده که ظرفی را گرفته بود دیدم که دارد آب زندگی میریزد.

نگاهم‌را، همچنین، خود شکسته زنگاربسته‌ای گرفت که از ضرب پتک گران خورد گشته بود، ضربی که صاحب جنگنده‌اش از آن، شاید، جان داده بود. وآفتاب بود که ازپشت پرده تالار موزه میامد تا بچه‌آهوی مفرغ را با بوسه‌های گرم بنوازد. مرگ آنجا نبود. یک لحظه دید جاوید گشته بود. سی‌قرن دفن از اعتبار افتاده بود. و پیش تهنیت‌آفتاب، آهو هنوز لبخند آشنا میزد. این‌ها بود علت‌برای اینکه فیلم بسازم.

وفیلم میبایست تا آنجا که نیروی من باشد ترکیبی باشد موزون‌برای گفتن اندیشه‌ها و حس‌هایم در باره تمام آنچه که از زیر خاکها درآوردند، باید بیان من میشد از استنباط‌هایم، باید بیان واکنش من میشد از حس و دید کسانی که درآن دوره‌های دور و روزگار گمشده قرنهای پیش درباره زمین و باروری، جنبیدن و هنر و آفرینش و ضدش که مرگ و نیستی است داشتند. مجذوب زندگی‌بودن، سنجیدن وشناخت حرکت‌ها، تحلیل و تجزیه و بازسازی خطهای جسم، و از آن راز و روح ومعنی دیدن ــ اینها را تمام میشد درآنها دید، میدیدی اینها را دوباره باید گفت.

و، همچنین، میشد ظلمِ نماندن ومرگ خشن را دید. مشکل نبودباز دیدن چیزی که زنده‌است ازچیزی که مرده‌بود. ومن خواستم آن را به‌حکم حس خودم بازگو کنم، نشان بدهم.

در زیر آسمان که پر از بوی کاج بود میدیدی که جویبار بود وخیش، کشتزار بود و ساقه‌های خشک، و گورِ بازِ مرده بود و ریشه‌های زندهِ خزنده بود و استخوان خورد و خاک دست که دبه را گرفته بود و دانه‌های گندمی که از گذشت قرن‌ها غبار گشته بود، و استخوان بطن خشک بود و تیرگی درون خاک کاسه‌های چشم را مکیده بود گرچه خواب‌های مفرغی، و روح رشد جسم یافته درون رُس، ومیوه‌های سنگ، و بالهای زر به جای بود ــ همچنان پر از طنین زندگی.

مرگ یک طوق خشک سبزی زنگار روی سنگ بود که از یک کلاه‌خود خورد بجامانده بود، وزندگی ــ وزندگی تمام‌میوه‌ها و غلمها و یادبودهای هوش و، همچنین، امید و آرزوی من. ساده‌تر از این؟

ترجمه از اصل انگلیسی روزنامه کیهان اینترنشنال (۱۳۴۳)

تپه‌های مارلیک

امسال
پارسال
هزاران هزار سال

با باد بوی کهنگی کاج میرسد
این گل انار می‌شود
مرغی پرید

ده مانند موردر ته لغزان طاس وقت افتاده است

و خاک یک زن است
با ساقه‌های خشک سنبله‌های درو شده
در انتظار بذر

در راه‌رودبار کنارسفیدرود بر تپه‌های کاج زربی و زیتون ده‌های کوچکی‌ست
با کشتزارهای گندم و شالی

با مردمی که مثل درخت‌اند
و ریشه‌شان درون زمین رفته است

امسال
پارسال
هزاران هزار سال

اینجا برنج کاشته بودند
یک مرد عاشق یک زن بود
چندین هزار سال

بسیار سیل که از دره‌ها گذشت
بسیار خوشه گندم که دانه بست
بسیار کنده که هر سال حلقه‌ای به تن خود تنید
بسیار مَرد مُرد
بسیار زن زائید
و میوه‌های خاک دوباره به خاک رفت

و خاک یک زن در خواب رفته است
با راز و ریشه و رویا

یک نبض
یک خیال
یک لحظه دید

در نرمی نمور سیاهی سرد خاک
یک خواب زنده همسایه بود با آنکه خواب دید
و مرده بود.

تا انتهای تیره تاریخ... خواب گل بهار
مرغی کنار رود نشسته
آن دستهای چیره چالاک،
آن دیده‌های زیبابین،
اندیشه‌های زیبا ساز....
روزی ــ کدام روز؟ ولی بودند
با خورد و خواب و خستگی و خنده و خیال
و زندگی بازیگر
یک روز خنده رفت و ترس آمد
با درد و داد
با خشم و خون
پیکان و پتک و دشنه و زوبین
ایلی هجوم برد، اندیشه‌ای پلید در آمد
خود کامه‌ای فریفت و بر حرص خویش نام نجیب پاکی پوکی زد
خون باز شد
پتک دیده را ترکاند
دستی که گل میآفرید افتاد
و خانه مُرد و مَرد تباهی گرفت و خود از کله‌ای که بود تهی شد

تاریخ گم شد
قالب غبار شد
و کله‌ای که کاسه اندیشه بود نیست
دستی هنوز دبّه گندم گرفته است و گندم نیست

بطنی به انتظار افسرد
حشمت به گور رفت
و کشتزار نشانهای گور را پوشاند . . . .
چندین هزار سال . . .

تا باستانشناس از راه تپلههای پراکنده روی خاک و قصههای گنج
سراغ گذشته را گرفت

چندین هزار سال
تاریخ گمشدهست
چشمی که دید نیست
در دبّه دانه گندم نماند
از بطن خشک زندگی نتراوید و دوک نخ نرشت و نچرخید
اما درک نهاد زنده بودن
یک حس ضرب نبض
یک لحظه دید یک حرکت
از مرز مرگ و میر گذر کرد
و زنده ماند و زمان شد
زیرا زمان به زنده بودن ، و زنده بودن در آفریدن است

یک خالق در خلق خویش میماند

نامش چه بود ، در چه زمان بود ، بر معبد کدام خداگونه مینهاد ــ
تاریخ و نقش مردههاست

او حس زندگی را داشت
او یک نگاه کننده به خاک بود

او آشنا به شور شکفتن بود
و آرزو میکرد زن لب بر لبش بنهد بعد از هزار سال که خاکش سبو کنند

امسال و پارسال و هزاران هزار سال
با باد بوی کهنگی کاج میرسد
اما زمین زن زنده‌ست ، زاینده است
روحی‌ست روی کشت که میخواند
" من ، خاک ، یک زنم
با سینه‌های بخشنده
با شهوت برکت
خواهان بذر
آماده نثار
در انتظار شخم
عزت بر آنکه بذر بپاشد
سرشار آنکه مایه هستی ریخت "

اینست نقش زندگی
یک بره‌زاد
و بچه شیر خورد
تا پا گرفت و راه افتاد
و برگ درخت زندگی را کند
آنگاه مرد
و لاشه‌اش نصیب کرکس شد

و شاهباز پر گشوده یک دوران
افتاد .

و تن فسرد و بطن بخشکید و دوک نخ نرشت
و گوش ناله جوانه را نشنفت وقتیکه دانه زیر خاک تقلا کرد
تا پوست بترکاند
اما خیال جسم شده زنده است و زنده میماند

باشد که روی ریشه‌های کهن باز گل دمد
باشد خدای بذر به دره صلا دهد
باشد که چشم ببیند
و دید زندگی تازه‌ای شود

بهار ۱۳۴۲

" یک اتش"

دربهارسال ۱۳۳۷نزدیک‌شهر
اهواز برای رسیدن به‌نفت‌چاه
میزدند .

مته چاه‌زنی از لایه‌های آکنده
از گاز گذشته بود و سنگهای
نفتگیر را سوراخ میکرد . . . .

که ناگهان جرقه‌ای جست و آتشی برخاست .

دیری نگذشت که آتش در چشم‌انداز دشت نشست .

گوسفندان به آتش خو گرفتند . آدمیان به چاره اندیشیدند .

آتش گازهائی بود که از چاه به هوا تنوره میکشید و شعله میشد .
خواستند جهش گاز را در همان زیر خاک بخوابانند پس آغازکردند به‌کندن راهی کج به کمرکش چاه تا آن را با سنگ و سیمان بگیرند .

همچنین خندق‌هائی کندند برای انبار کردن آب .

بر دیواره‌های خندق سیمان پاشیدند .

بر سیمانها آب افشاندند تا دیواره‌ها سخت شود .

آب را از کارون گرفتند .

لوله‌ای کشیدند از آب انبارها به آستان آتش .

کار را مردی رهبری میکرد آتش‌آزموده ــ نام او مایرون کینلی .

برای پیش رفتن تا آستان آتش گرد یک گردونه سنگری ساختند از آهن تا سدی باشد پیش هُرم گرما .

شب که‌شد ، و گزش‌گرمای روز رفت ،و خنکای شب لرزان به‌کناربیابان‌خزید نبرد رو در روی در گرفت .

بر گرمای گرد شعله از آب پرده‌ای پراندند تا تف خشک دم داغ دوزخ را بپوشد .

کار اول ستردن دامنه چاه بود از ویرانه دستگاههای از هم گسسته .

و چندان کاری از پیش نرفت . . . و چندین شب گذشت . . . و بامدادها برآمد . . . و در کشتزار همسایه موسم درو رسید .

و آتش همچنان بود .

طرحی تازه تعبیه کردند ــ برای ستردن چاه و بریدن راه پنجه‌ای پهن‌تر، پر زورتر ساختند .

و باز شب‌های کوشش

و روزهای خستگی .

اکنون کوچاندن مردم از دهکده نزدیک ، چون هرگاه آتش خاموش میشدگاز زهرآلود آتش زا در هوا می پیچید . که بایستی نفس مردم را از آن و آن‌را ازجرقه‌های احتمال دورنگهداشت . برای دهنشینان چادرها افراشتند .

چاره آتش را ترکاندن دینامیت دانستند تا از پف پر توانش آتش خاموش شود .

دینامیت را در جعبه‌ای نهادند و عایق پیچ کردند تا در رسیدن به دل آتش از گرما نترکد .

و بازوی دراز فلزی هدیه مرگ را به پیش آتش برد ، و چندین باربرد . هر بار که دینامیت میترکید شعله میپرید تا دوباره درگیرد ــ از گرمائی یا جرقه‌ای .

و این بار دیگر آتش نماند و در نگرفت .

و اکنون ستردن صحن چاه از انبوه بازمانده از آتش‌های سرکش، آهنهای در هم ،تیرهای خم ،چنگ‌های له ،دودهای‌داغ ، خاک‌های‌شور ، چشم‌های

باز روز ، و شب‌های نگاه و نفس و امید و عرق .

و اگر باز از دم آهن و سر سنگ جرقه‌ای بجهد . . . .

اگر جرقه‌ای بپرد .

و اکنون بریدن لوله کهنه و صاف کردن سر آن تا بشود شیر تازه سر چاه گذاشت ، افسار تازه‌ای به فواره زد .

اگر جرقه‌ای بجهد . . . .

اگر جرقه‌ای بجهد . . . .

تکه‌های شیرها را آوردند .

شیر که روی لوله جا گرفت گاز به اطراف پرید .

مهره‌های آخر را سفت بستند .

و اکنون بستن شیر .

هفتاد روز گذشته بود .

و تمام شد .

پائیز ۱۳۳۹

" موج و مرجان و خارا "

نفتکشی باگنجایشی گران‌برای بردن بار از بندری نو بمدریای فارس آمده است . کشتی دو روزی درنگ دارد ، مهار به خشکی میبندد ، و لنگر امروز به ژرفائی مینشاند که قرن‌ها در آن غرقه‌اند .

چه میجوئی ــ گل دریا ؟
رنگی بر سنگ ؟
نوری نرم ؟
دُرّی دیرین ؟
دورانی دور ؟
ریشه رازی از روزگاری رفته ؟
یا بذر حیاتی برای آفرینش فردا ؟

در دیار دریا دوراند از غم اندیشه ، نه جویای رازند ، نه میسازند ، سپرده به تقدیر محیط اند ، و زندگی در بند غریزه میسپارند . . .
و گل و لائی از دنیائی دیگر بر پهنه‌شان پیوسته میپاشد تا آنرا بپوشد .
سر از این سقف سیال بیرون بیار .
اینک خارگ . مرجانی‌پیش آفتاب‌نشسته . شاهد دیرین‌موج‌مستمر زمانه .
یادی از اعصاری دور در سینه سنگش بسته . . .
دورانی که دنیا ملک ماهی بود . . .
و عهدی که آدمی سر به نماز بر محراب ناهید مینهاد .
و موج . . . و موج . . . که کشید . . . که شست . . . که برد .
" مردمی رفتند و مردمی آمدند و آفتاب برآمد و آفتاب فرو رفت ،و دیاری که روزگاری پر از مخلوق بود منفرد نشست . "
نخلش افتاد . . . کاریزش ریخت . . . کشتزارش سوخت . . .
مسجدش متروک . . . منبرش خالی ،
و رواقش گسست
و بوی نان پرید
و از تنور داغ جز لک دود بر دیوار نماند .

* * *

پائیز سال ۱۳۳۶ بود که پیشاهنگ عهدی آینده ازخارک‌دیدن‌کرد ـ از این مرجان متروک و همزاد خردش خارگو که در آستانه خاک فارس در ۳۰ کیلومتری ساحل نشسته‌اند .
خارگ‌برگزیده‌شد تا بندرگاهی‌شود برای بارگیری نفت خام‌میدانهای نزدیک .
نخست نیروی کار از هوا و دریا آمد و آنگاه ابزار کار و اسباب زندگی .

و کار اصلی آغاز شد ــ کشاندن راهی از کناره تا جائی از دریا به ژرفائی فراخور لنگرگاه کشتی .

همچنین طرح بنای انبارها برپا شد ــ انبارهائی که نگهدارنده سیصد و پنجاه هزار تن نفت باشند .

پس از کار کوبیدن راه نوبت به بازوی لنگرگاه رسید . میخهائی به بلندی چهل متر در بستر دریا کوفتند که پایه بارانداز باشد .

و بر این پایه استخوان‌بندی لنگرگاه را بستند .

و ساعت‌های فراغ .

و پایه‌ها پائین رفت و پیش رفت تا یکهزار و هشتصد متر پیش رفت و سه سال گذشت و پایگاه بارگیری ساخته شد و نفتکش به بردن باز آمد

اکنون نفتکش خن‌های خود را خالی کرده است و درخواست گرفتن نفت به اطاق دریافت و بارگیری میرسد که در آن اندازه‌ها را به کمک الکترونیک میگیرند و همه کارها را از دور دست به کمک الکترونیک انجام میدهند .

در نفتکش شیرها را میگشایند و در اطاق اداره بارگیری کلید آخرزده میشود و نفت از لوله‌های خودکار به خن میریزد .

نفت از کجا ؟

کوهستان گچساران . گذران دیرینش شبانی بود تا صنعت به سراغ سنگستان آمد .

دور از دریا . . . سنگستانی بود سپرده به صبر و بهت سالیان ، تنها ، با گاهی ابری ، گاهی بادی ، گاهی غباری از رمه‌ای که بر شیب دره‌اش شیاری مینشاند .

طرح توسعه میدانهای نفت‌خیز گچساران از سال ۱۳۳۶ بکار افتاد ، برنامه چاه کنی سنگینی آغاز شد .

به قدرت دستگاههای تفکیک گاز فراز قله سه قلاتون افزودند . و در دشت بلوط دستگاههای تفکیک تازه‌ای ساختند . و کار کندن چاه همچنان پیش میرفت ، روز و شب . نوای نو فولاد و برق سه سال در کوهستان پیچید ، روز و شب ، تا خارا سود و صخره سفت و گنج گران نفت گشود .

و گازهای‌گرفته از نفت را به آتش میدهند که نشان آغاز بهره‌برداری است. واکنون سنگ است و خارا با سوز این حسرت که سر ثروتش را آدمی از ژرفای قرون ربود.

همان دشت و همان کوه، همان چوپان و نای و زنگ گله، ولیکن در کنار کنده‌های کهنه شاخه‌های فولادین جوانه زده بود. پیچ و شیرچاههای‌نفت و دستگاههای بار آوردن نفت.

از نفت حاصل چاه‌های گچساران نیمی به‌سمقلاتون میرودونیمی به دشت بلوط تا دردستگاههای جداکننده‌از گاز سپرده شودوآماده رفتن به‌انبارهای خارک و خن نفتکشها. اکنون نفتکش بارخودراگرفته‌است وآماده‌رفتن. دریچه‌خن بسته‌شد...تا ودان نفت ریزپس رفت...وپرچم خطرکه‌نشان بارگیری بودپائین میاید. لیکن خارک هرروزه‌نفتکشهای دیگرداردونیازبه نفت بیشتر. نفت از گچساران ازراهی میاید به درازی یکصدوشصت کیلومتر ـ راه‌لوله.

یکصد و شصت کیلومتر ـ راه لوله.

کار کشیدن لوله نیز از سال ۱۳۳۶ آغاز شد. نخست در کوهستان دشوار راهی‌بریدند. لوله‌هائی‌به دهانه متوسط هفتاد سانتیمتر به‌درازای راه آورده شد. و کار آغاز گردید ـ کاری که کار بود.

تکه‌هائی از لوله‌ها به فشار خم میگرفت... سرها بهم جوش داده میشد... گودال کندند... لوله‌ها را به قیر اندودند و به لفافی سه لا پوشاندند... و به خاک سپردند.

دود بود و گرد بود و بوی سنگ داغ... بوی تلخ قیر... بوی کار چرخ... بوی زخم خاک... بوی دردکوه... بوی تفّ‌خشک... بوی داغ ظهر....

راه لوله از رودزهره گذشت‌و باز به کوه‌زد تا سوی دریا سرازیر شود. این نیمی از کار بود.

نیم دیگر بردن لوله از دریا بود. پایگاه کار جزیره خارگو شد.

درخارگو لوله‌ها را درشاخه‌های هزار و دویست متری به قیراندودند و به لفاف پیچیدند و در جلدی سخت و ضخیم از سیمان گرفتند.

کفِ کم ژرفای دریای تنگ میان خارگو و خارگ را به ضرب انفجار دراندند تا لوله را نخست از آن بگذرانند. پیشاپیش لوله گویه‌ای میرفت پر از هوای فشرده تا به نشان بر آب بماند. سر لوله را سیمی تناور به کشتی کشنده میبرد که میان دریا لنگر داشت.

سیم گرد چرخه‌های درشت میبست و، با بستن، لوله را به سوی کشتی میکشاند. در خشکی لوله روی قرقره‌ها تکیه روان داشت و در دریا میان آب آویزان بود. چرخه‌ها همچنان میچرخید و سیم همچنان میکشید تا سه شاخه لوله درون دریا رفت و عاقبت گویه به کرانه خارگ رسید ــ یک فاصله چهار هزار متری.

آنگاه نوبت رسید به لوله‌های بیشتر و دریا با کرانه‌ای دورتر ــ فاصله سی کیلومتر میان خارگو و ساحل روبرو کنار بندر گناوه. کاری که تا آنروز در جهان همتا نداشت، کار کشاندن درازترین، گودترین و گشادترین لوله دریائی آغاز شد.

سر لوله را کشتی میکشید و ته آن نیز به سیم و چرخ گردنده‌ای بسته بود که فشاری همسنگ فشار سیم کشنده به کشتی داشت تا لوله در دریا به مهار باشد و در خطی راست بماند.

کار از برج مراقبت اداره میشد که با رادیو فرمان میداد و خبر میگرفت هم از ته لوله و مهار در پایگاه، و هم به سر لوله و کشتی کشنده در دریا.

شاخه اول درون دریا رفت و فشار افزون میشد. همینکه یک شاخه کشیده میشد نگه میداشتند و لوله بعدی را تا امتداد لوله پیشی میغلتاندند وبه دنبال آن میگذاشتند، آنگاه سر این دو را بهم میاوردند و جوش میدادند تا یکی شود. در این میان کشتی کشنده لنگر بر میگرفت و عقب میرفت در حالیکه پیوسته با سیمی سترگ به نقطه‌ای از ساحل بسته بود که جای بیرون آمدن لوله از آب بود.

برای آنکه کشتی کشنده در امتداد مستقیم بماند کار عقب رفتن را برج مراقبت اداره میکرد.

و چون جوشکاری دو لوله بپایان میرسید بست‌ها را به قیر میاغشتند

و عایق پیچ میکردند و با سیمان مسلح میبستند ، و چون همه چیز آماده میشد دوباره فرمان کشاندن و دوباره کشاندن .

و روزها میرفت و شب‌ها میامد و لوله پشت لوله به دریا کشیده میشد . تا از آن انبوه لوله نماند مگر دو سه‌شاخه . وهمچنان لوله در دریا میرفت . . . به دقت . . . به صبر . . . به سختی . . . به سنگینی .

اکنون نزدیک به سی‌هزار مترلوله به دهانه‌ای بیش از هفتاد سانتیمتر در دریا رفته بود ، و فشار به حد اعلا میرسید و نیروی کشش ــ و نیروی کشش به حد انتها . اما کرانه دور نبود .

گوبه به ساحل رسیدوکا رکشا ندن به پا یا ن آ مد . وکودکا ن کنجکا و از روستای کرانه به تماشای کشتی کشنده رفتند که بر ساحل لمیده بود .

* * *

و نفتکشی برای بردن باری آمده بود . اما تا بیاید یک میلیون ودویست هزار روز کار آدمی برد درکشاندن لوله و ساختن پایگاه ، و تا بگیرد سنگها گسست و کوهها برید . و هر روز نفتکش‌ها به خارگ میایند برای بردن باری که حاصل صبر سالیان زمین است و هوش و کوشش آدمی ، باری که به کار آدمی جان میدهد و بی کار آدمی جان نمیگیرد .

و ملک مروارید آرمیده و مرجان و ماهی سپرده به تقدیر را نصیبی نرسید ــ جز این شیار کف‌آلود .

پائیز ۱۳۴۰

خانه سیاه است

دنیا زشتی کم ندارد.

زشتی‌های دنیا بیشتر بود اگر آدمی بر آنها دیده بسته بود.

امّا آدمی چاره ساز است.

بر این پرده اکنون نقشی از یك زشتی، دیدی از یك درد میآید که دیده برآن بستن دور است از مروت آدمی.

این زشتی را چاره ساختن، به درمان این درد یاری گرفتن، و به گرفتاران آن یاری دادن مایه ساختن این فیلم و امید سازندگان آن بوده است.

جذام یك بیماری واگیر و مزمن است.

جذام همه جا هست و همه جا میتواند باشد.

جذام با تنگدستی همراه است.

مایه جذام در تن آدمی که راه یافت بافته‌های عصبی را میخورد،

بدنه پی‌ها را با یك غلاف خشك میپوشاند،

چین‌های پوست را سخت و بزرگ میکند،

دیواره غضروفی میان بینی را میبرد،
حس لمس و درک گرما را از انگشت‌ها میگیرد،
گلو را میبندد،
پنجه ها را خشک و جمع میکند،
چشم‌ها را کور میکند،
به جگر و مغز استخوان راه میزند،
و همچنین به بیماری‌های دیگر راه میدهد.
جذام بیماری بی درمانی نیست.
هرجا نگهداری از جذام گرفته ها دقیق و کافی بوده است جذام رو به نابودی رفته است. و هرگاه در آغاز بیماری به داد جذامی رسیده‌اند دردش را شفای کامل داده‌اند.
جذام بیماری بی درمانی نیست.

پائیز ۱۳۴۲

گنجینه‌های گوهر

اینجا خزانه جواهر در بانک مرکزی ایران است.
این گنج از وفور و گرانی نظیر ندارد.
این گنج بازمانده شاهان است.
این گنج، همچنین، تاریخ مردمی‌ست.

این تخت پادشاهی ایران است.
ایران بسیار پادشاه به خود دیده است
از دوره‌های دور اساطیر...
به امروز.

نقش زمانه را در سطری میتوان نوشت،
بر سنگی میتوان نمود،
و میشود در مرده ریگ شاهان دید.
این گنج مرده ریگ شاهان است.

هر پادشاه که نزدش مفهوم ثروت و جلال در جلوه و تلالو
الماس و لعل بود چیزی بر آن افزود
هر چند احتشام به زینت نیست ،
از نفس زنده بودن میآید .
و خیرگی به زینت آغاز و رمز تباهی‌ست .

بعد از زوال دوره صفوی ، از جنگهای فاتحانه نادر گنجینه‌های گوهرشاهی
وسعت گرفت .

کشور نیاز داشت به یک نظم نو .
انبوه سنگهای گران نظم نو نبود .
در روزگار پر تحول پایان قرن هیجده ،
وقتی که فکر و دید در رسم خط سرنوشت انسان تاثیر میگذاشت ،
اینجا دیگر در ترکش تیری نمانده بود .

روح زمان فتحعلیشا را باید در نقش کاسه و بشقاب ،
در سینه ریز و انفیه‌دان ،
و جام و قوری و قلیان او تماشا کرد .
او تخت پادشاهی خود را از بیست و ششهزار تکه جواهر ساخت
و پیمان ترکمانچای را امضاء گذاشت .

دوران خودستائی و غفلت ،
دوران حرفهای تهی ،
دوران عشرتی که در آن فکر منزلت نداشت .
همت نمانده بود ،
و آمار روزگار مربوط بود به شماره همخوابگان و طول ریش ،
و پاره‌های به تاراج رفته تن کشور .

نبض زمانه قل‌قل قلیان بود ،
و سال‌ها تباه و تهی میرفت .

دیگر فساد قالب گرفته بود ،
و هر چه بود در یک چنین فضای طفیلی عقیم بود .

کار هنر به دست مطرب بود .

هنر از حد جستجو در فکر ،
سنجش ارج‌هاو دید دقیق
دور افتاده بود .
تا آنکه ، عاقبت ، زشتی که در فساد نهفته‌ست
از قلب کار در آمد ،
و شکل و طرح و تناسب را هم درخود کشید .

در نیمه‌های قرن نوزدهم راه سفر به اروپا گشوده شد .
این‌ها سوغاتی سفر به اروپا بود .
سوغات دید تنگ خیره به بازیچه ،
سوغات غفلت مفتون زرق و برق .

دنیائی از زمرد و الماس و لعل ــ و وامانده بود .

صد قاب ساعت طلای جواهرنشان
اما بر وقت و برگذشت وقت کسی اعتنا نداشت .

تنها سه دانه قلم در بین صد هزار تکه جواهر .

هرگز جلال و جلوه یاقوت با فخر و حشمت تاریخ بستگی نداشت .
هرگز درخشش الماس تضمین زنده ماندن ملت نشد .
این سنگها نشانه نعمت نبود .

هر سنگ از میان اینهمه گوهر
گویای صفحه‌ای‌ست از سرگذشت مردم ایران
تاریخ بی تفاوت سیصدسال درجمله های پرجلای جواهر .
وتاج پهلوی مانند نقطه پایان درانتهای حکایت
گنجینه‌های گوهر دیروز امروز تبدیل گشته است به تضمین پول مملکت

امروز ثروت یعنی غنای زنده زاینده .
امروز قدرت یعنی تفکر انسان .

بهار ۱۳۴۵

یک گفتگو در باره داستان‌ها

آذر ماه آخر پائیز

ـ آقای گلستان: شما در پیشگفتاری که بر قصه‌های همینگوی نوشته‌اید تاکید کرده‌اید که در سنجش قدر هنر، زمان را نباید از یاد برد. اجازه بدهید پیش ازهرچیز زمانه‌ای‌را که اولین قصه‌های شما در آن نوشته شده‌اند و نطفه گلستان قصه‌نویس در آن بسته شده است بشناسیم، گلستان سالهای ۱۳۲۰ را و انگیزه‌ی قصه‌نویسی‌اش را بدانیم.

* اولین‌قصه‌ی کتاب "آذر، ماه آخرپائیز" را آخر فروردین ۱۳۲۶ نوشتم، دوسال پیش‌از آن، در پائیز ۲۳، خواستم قصه‌ای بنویسم که مطلقا" ناتمام ماند. وقتی مدرسه میرفتم چند بار به جای انشاء قصه‌هائی سرهم بند کرده بودم. اولین آنها وقتی بود که کلاس پنجم ابتدائی بودم. یک بار هم در کلاس دوم دبیرستان یک رمان پلیسی نوشته بودم که خوشبختانه گم شد. قصه" به دزدی رفته‌ها " اولین قصه تمامی است که من نوشتم. در باره آن روزگار چیزی نوشته‌ام که یک تکه اولش توی نشریه‌ای چاپ شده که قرار بود اول پائیز ۱۳۵۱ دربیاید.* توی آن، روزگاری را که من درش پرورش پیدا میکرده‌ام بطور خیلی مستقیم گفته‌ام. اما حالا، بطور خلاصه‌تر، گفتم که

آخرفروردین ۲۶ اولین قصه‌ام را نوشتم . اما انگیزه . چه جور میشود انگیزه این جور کارها را پیدا کرد و گفت بی آنکه درهم برهم نباشد؟ آن چیـزی که‌چسبیده‌تر و مستقیم‌تر به زمان و روز نوشتن این اولین قصه بود ، خوب ، درسال ۱۳۲۲ آشنائی‌های سیاسی من به رشد گرفتن شروع کرد . تا در سال ۲۳ کار سیاسی شروع شد . از سال ۲۴ شروع کردم به نوشتن برای روزنامه . زمستان ۲۴ رفتم به مازندران و از تابستان ۲۵ که برگشتم به تهران تـوی روزنامه کار میکردم ؛ یک قسمت عمده کار روزنامه به عهـده من بـود . و بعد ،ازآخر آذر۲۵ ،من‌تنها مانده‌بودم توی‌روزنامه و روزنامه‌را در میاوردم ، وامیدوار هم‌بودم که یک مقدار مسائلی که مورد توجه و علاقه من بود بشود ازدبواری وبنائی که‌خراب شده‌بود ، بامصالحی که در این خرابه بجا مانده بود ، بشود یک بنای درست‌تری ساخت . و این بود تا اواخر سال ۲۵ که پیشرفت حوادث سیاسی داخل ایران فشار بر تشکیلات سیاسی را کم کرد ، و آنها که در رفته بودند یکی یکی برگشتند و پیدا شدند ، و به پس گرفتن امتیازات‌ازدست‌رفته‌خودشان‌شروع‌کردند .آنها تجسم یک اندیشه نبودند ، کارگزاران‌خرده پائی بودند که جاه‌طلبی‌شان در این راه آورده بودشان . یا بقول‌شیخ روزبهان " مأمولشان جز رعنائی‌نبود . " کم کم مشخص میشدکه خیلی مشکل هست این بنای خراب شده را آماده تلقی کرد برای ساختـن دوباره . معلوم بود که واقعا " خرابی‌بدجوری هست . خرابی از داخل بود . خرابی‌بود حتی پیش از خوردن ضربت از خارج . من‌دیدم برای آرزو و فکر خودم‌است که زندگی و رفتار میکنم ، هر چه هم میتوانسته‌ام امتیاز داده‌ام اما حالا نیروی من در راه برخورد به هم‌خانه‌هایم صرف میشود . میدیدم ، شعاربه کنار ،بد بد است‌خواه توی‌خانه‌خواه بیرون خانه . من از بدی خوشم نمیاید .از آن‌بدی که‌به من نزدیکتر باشد بیشتر بدم میاید . بدی خودی‌ها بیشتر ازبدی‌غریبه‌هاآزار دهنده‌است . گفتم‌که در روزنامه کار نخواهم کرد. میدیدم درواقع دارم ظاهر دستگاه اداره کننده‌ای را که کارش دست خودش

نیست‌آب ورنگ میدهم .میدیدم با این‌کار صداقت خود من از میان میرود . دیدم ، نه ، نمیشود . فکر کردم حالا که نمیخواهم مقاله بنویسم و روزنامه اداره‌بکنم پس چه‌بنویسم ؟ گفتم بیایم قصه بنویسم ، با قصه نوشتن حرفهای خودم را بزنم . میدانستم شنونده‌های من کمتر خواهند بود ، خیلی کمتر ، امامیدانستم‌که گفتن‌هایم دست‌کم بی‌ریاترو بی‌دروغ‌خواهد بود . میدانستم قصه‌نوشتن‌کار موثری‌نیست‌امادیده بودم که مقاله نوشتن فقط وسیله سرگرمی و وقت گذرانی روزنامه خوانهای معدود را فراهم کردن بود . میدانستم در قصه‌نوشتن‌دست‌کم یک تمرین فکری و یک ورزش اخلاقی برای خود نویسنده که‌هست . یاباید باشد . آنوقت‌شروع‌کردم ، و این قصه " به دزدی رفته‌ها " را نوشتم .

وقتی قصه را نوشتم آدمهایی که قصه خوان باشند که‌آدم به‌آنها مراجعه‌بکند ،خوب ،کسی نبود . دو ، سه ، نفر بیشتر نبودند . به فکر خودم نوشته‌بودم ،ووقتی‌دادم‌آنها بخوانند دیدم راستی‌که‌برای‌خودم‌هم‌نوشته‌ام . دیدم که در شماره آنها مبالغه کرده‌ام . قصه‌این قصه برای من بهانه بود . برای من مسئله اصلی در این قصه دلهره و اضطراب بی‌پایه‌ای هست که در حد یک حالت خصوصی آمده . دو نفر آمده‌اند توی یک خانه‌ای به عنوان تعمیر و هردو رفته‌اندبیرون . از خود قصه معلوم است که از دو نفر زن اهل خانه یکی‌شان یک‌نفررا دیده‌ودیگری‌آن‌یکی دیگر را . هر کدام با توضیحاتی که‌ازقیافه آنها میدهند مشخص است که هر کدام یک نفر دیگر را دیده است اماهرکدام فکرمیکنندهنوز یک نفر آنجا مانده است . نویسنده قصه نمیگوید که‌هردوشان رفته‌اندبیرون ،لازم نکرده که‌این را نویسنده مستقیما " بگوید . وقتی‌که‌آدمهای قصه حرف می‌زنند پیداست که دو نفر ، هر دو نفر مختلف ، رفته‌اندبیرون . فقط توهم‌است که‌مانده . باین‌ترتیب آسایش ذهن خودشان از بین رفته و این مخلوط میشود با تمام ذهنیات سردرگم و دنیای مغفوله

وجودشان .یک‌اضطراب بی‌جا اصلا" .و توی‌این اضطراب تمام عوامل خارجی که‌وجود داردمربوط به‌این اضطراب‌میشود ، مثلا" فرض کنید که باد می‌آید ، توی خیابان اسب درشکه حرکت میکند و فلان . . . . اما همه این صداهای عادی‌معمولی ،به ضرب این ترس صدای ترس آنها میشود . از زور ترس، این صداهاتظاهر ترس میشود .من در این قصه میخواستم هول و وحشت زمانه‌ام را نشان بدهم و هول و وحشت سطحی زمانه‌ام را که به جان بی‌بته‌ها و تنبل‌ها میخورد هر چند با یک معرفت متناسب میشود همه این ترس‌ها را بیرون ریخت و بازیچه دست هول نشد و بر خود مسلط شد .

ـ از یک‌جهت برای‌من همین قصه‌ی " به دزدی رفته‌ها " جالب است . من فکرمیکنم درتاریخی‌که این‌قصه نوشته شده (۱۳۲۶) مورد مشابه کم داشته . اشاره‌ام به سیر ذهنی " زینب " است که بطور مستقل در خلال توصیف‌ها می‌آید وبُعد تازه‌ای‌به قصه میدهد و دست و بال روایت کننده را در رسیدن به‌عمق دلهره باز میگذارد . فکر میکنم که این از اولین تجربه‌های این شیوه باشد ، من بیاد نمی‌آورم که پیش از این در قصه‌ی فارسی داشتیمش .

* مهم‌نیست که‌در قصه‌فارسی‌بوده یانبوده . قصه فارسی آنوقتها چندان مطلب‌جدی نبود . یاحتی بعدها . یک وقت هست که توی یک صحرای قفیر ، بی‌چیز ،نوک علفی سر میزند . خوب ، این علف مرتفع‌ترین علف ، یا سبزه توی‌این دشت‌وسیع هست . اما این مرتفع‌ترین را وقتی اندازه بگیریم مثلا" دو میلی‌متر است . بله مرتفع‌ترین ، اما با دومیلی‌متر . درخت کهن نیست . الان در آخر تابستان ۵۱ که ما داریم حرف میزنیم بگویند بیا تو ده تا از بهترین‌قصه‌های‌کوتاه زبان فارسی را ، نه از ده نفر بهترین قصه نویس ، نه ، ده تاقصه خوب‌انتخاب بکن .خوب حتما "توی‌این مجموعه‌ای که من بخواهم درست بکنم خیلی از قصه‌نویس‌های ناسالهای اخیر نخواهند بود .قصه‌های

سی‌سال پیش راچه‌جورمیشود قیاس کردبا کارهای‌کسانی که الان مینویسند . صحبت در فوق‌العاده بودن امروزی‌ها نیست ، در کم حیثیت بودن بعضی و بی حیثیت بودن خیلی از دیروزی‌هاست .

ـ در هرحال‌باهمان‌تجربه‌های اندکی‌که وجود داشت من درباره‌ی تجربه‌ی شماکه امکان تازه‌ای بدست میداد حرف میزدم . یک چیز عجیب (برای من لااقل) که در این قصه وجود داشت استفاده مشخص از افه صوتی بود برای تغییر نماها در قصه . مورد نظر من وقتی است که زینب و علی (شوهر) به دیدن‌صاحبخانه‌میروند .در میزنندصداها ناگهان‌خاموش میشود ، یک حالت انتظار پیش میآید و بعد دوباره صداها از سر گرفته میشوند .

*** بیرون ریزی ذهنیات یک آدم هست . گفتم که صدا ، یا بیصدائی‌ها ، صدای ترس و صدای ذهن آدمها میشود .**

ـ بله ، اما میخواهم بدانم که در این شیوه تا چه حد استفاده از حاشیه صوتی در سینما تاثیر داشته روی این کار ؟

*** شماسینمای سال ۱۳۵۱ راباسینمائی که‌مرسوم بود در سال ۱۳۲۶ اشتباه نکنید . اثر سینما به این ترتیب ؟ حتی فیلم‌هائی که در ایران نشان داده میشد و من میتوانستم ببینم فیلمهائی بودند که مسائل صدا و این چیزها را در آن نمیشد پیدا کرد . این مسائل مال سالهای خیلی تازه است ، مال سینمائی که شما الان بهش آشنا هستید .**

ـ آنقدرها هم تازه نیست . رنه کلر ، مثلا " ، در سالهای اوائل ۴۰ شاید رعایتش را میکرد .

* من یکی دو فیلم رنه کلر را دیده‌ام آن هم در هفت هشت سال اخیر و چیز برجسته‌ای در این زمینه نداشته‌اند. بهر حال حتی آمادگی برای درک سینما در اینجا چیز تازه‌ایست. فیلمهائی که آنوقت‌ها ساخته‌میشد و فیلمهائی که از آن میان آنوقت‌ها به ایران میآمد مجالی برای تاثیرپذیری "صوتی" نمیگذاشت. آدم همیشه تحت تاثیر فرهنگ محیط خودش است. و این محیط چیزی نیست که فقط جغرافیائی باشد. محیط یک مقدارش آن چیزهائی هم هست که آدم بدنبالش میرود، انتخابش میکند وبهش دست پیدا میکند. یک چیزهائی تو ذهن آدم میآید که بدون آنکه آدم ملتفت باشد در آدم رشد پیدا میکند، پرورش پیدا میکند. آدم با یک چیزهائی بار میآید و یک چیزهائی را خود به خود فرا میگیرد و به یک چیزهائی متمایل میشود. یک مقداری ازتوی ذهن آدم میجوشد وذهن آدم خودش خودش را پیدا میکند. همه‌اش که‌یاد گرفتن و تقلید که نیست. هستند آدم‌هائی که آنقدر لج‌بازند که‌نه فقط تقلیدنمیکنندبلکه قبول هم‌نمیکنند. بالاخره یک چیزی هم داریم به‌اسم ساختن، به اسم آفریدن، به اسم درآوردن. در بیلیارد لازم نکرده است که شما به خود یک گلوله ضربه بزنید. وقتی ضربه به یک گلوله‌میخورد حرکتش سبب ضربه‌های دیگر به گلوله‌های دیگر میشود و وضعیت‌های تازه و گاهی دور ازدرخواست‌ودور ازپیش‌بینی پیش میآورد. حالا ازاین‌علت شناسی بگذریم. بهرحال، از آن طرف وقتی که من فیلم درست میکنم میگویند که این ادبی‌ست، وقتی که من مینویسم میگویند سینمائی هست. آدم وقتی کاری‌میکند ناچار ازخودش میریزدبیرون، برای من طبیعی شده که این شکلی بخواهم بنویسم.

ـ اینهم عمدی بوده که در همین قصه فقط زنها احساس وحشت و دلهره دارند و مردها همه شانه بالا می‌اندازند؟

* اینرا الان که شما میگوئید توجه پیدا میکنم . نمیدانم اینطور هست یا اینطورنیست . بهرحال این‌که دیگر از سینما نیست ؟ بهر حال در این قصه ، اگر قرار است که یک چنین اتفاقی آنطور که در این قصه است بیفتد ، خوب طبیعی‌است که‌هردو زن‌به‌خاطر دلایل مخصوص اجتماعی و زمینه‌ای که دارند ناچار بیشتر هول خواهند داشت . ولی ، خوب ، به هر حال ، در این قصه مردهست‌که پامیشود میرودشبانه‌ازصاحبخانه‌می‌پرسد ، از کارگرهای غریبه .

ـ ولی فراموش نکنیم که با خواهش و فشار زنش اینکار را میکند .

* مگر اینکه‌شمابخواهید یک آنالیز خیلی دقیق و حتی فرویدی هم بکنید . من تا این لحظه که شما گفتید به این خصوصیت متوجه نبودم . برایم خیلی منطقی‌تر بوده که دو تا زن هستند در یک خانه و تمام حادثه (که حادثه‌ای هم در حقیقت نیست) فقط بر آنها گذشته و مرد هم که تازه به خانه آمده ، خسته وخورد میخواهدبخوابد وهی از زیرش درمیرود که این حرفها چیست ، درد چی ؟ در این قصه زن بودن زن‌ها و یا اقدام زن‌ها جنبه خاصی‌ندارد ، امادرباره‌خودزن .امروز ،بیست‌وپنجسال‌بعدازنوشتن‌این قصه ،اگرعقیده کلی مرابپرسید بهتان‌خواهم‌گفت که در این محیط ودر این مدت بیشتر آدم‌های آدمی را که دیده‌ام زن بوده‌اند . خیلی کم مرد مردانه دیده‌ام . اما در آن روزگارچنین تجربه‌ای را نداشته‌ام که به من این تلقین را بکند . این را هم بگویم که‌اگر شمامیخواهیداز قصه‌های من سئوال‌بکنید چون من مطلقا " آدم کم حافظه‌ای هستم ، واقعا " جزئیات فراوانی از قصه‌های خودم را الان در ذهن ندارم که بدهم . کتاب " شکار سایه " را وقتی چاپ دوم میخواستم بکنم ، آن قصه‌ی آخرش ، " مردی که افتاد " ، را همانطور که تکه تکه کتاب برای غلط‌گیری میآمد پیش من ، حالت پاورقی روزنامه برای من پیدا کرده بود .من خود قصه رامطلقا " فراموش کرده بودم . و هی منتظر بودم که بقیه

قصه از چاپخانه بیاید تا بخوانم ببینم بعد چه میشود ، چه نوشته‌ام .

ـ خیلی حیف شد ، برای اینکه من میخواستم دقیق‌تر حرف بزنیم .

*** شمادقیق‌تر بپرسید ، ممکن هم هست با دقیق‌تر پرسیدن شما حافظه من هم دقیق‌تر کارکند . بهر حال شعور چه کار دارد به حافظه به اصطلاح قوی؟ مثلا " وقتی‌شما اززینب گفتیدمن تازه زینب به یادم آمد . . . اما آیا اصلا " واقعا " اسمش زینب است ؟**

ـ من وقتی برای سومین ، یا چهارمین بار ، البته به فاصله‌های مختلف ، خودقصه‌ی " آذر ، ماه آخرپائیز " راخواندم ، حس کردم که یک نقص کوچک درقالب‌و استخوانبندی‌داستان‌هست . نکته‌ی‌جالب توجه در همین داستان اینست‌که " آذر ، . . . " تمام‌خصوصیت‌های‌داستانویسی‌شما راجمع دارد . (بعد ، وقتی به " مدومه " رسیدیم در باره‌اش حرف میزنیم) .
این نقص احتمالا " از یک رازپوشی ، از یک خودداری پنهانی ناشی شده . قضیه بطور مبهم بیان شده . قصه که شروع میشود پس از یک جوشش ذهنی ، یک سیر روابتی و منطقی از آشنائی با خانواده‌ی " احمد " داریم اما بعد از این اگر این توقع در خواننده پیدامیشود که حادثه‌ی روبرو شدن روایت کننده‌باماجرای‌احمد رابخواند و در لحظه‌ی شنیدن خبر کشته شدنش حضور داشته باشد ، تا دریغ های او قابل لمس‌تر باشد ، ماه جای آن با انعکاس حادثه روبرو میشویم . انگار یک جور خودداری یا ممانعت و سانسور در کار بوده است . این به گمان من همان نقص کوچک قالب است .

*** سانسوری‌که‌بهش اشاره کردید ، اگرمقصودتان‌نوع رسمی‌اش باشد ،همیشه بوده . نبایدازسانسور ابا داشت .سانسور اگر هست ، اگر میتواند کار خودش رابزور بکند ، بکند ،آدم که نباید داوطلبانه وسیله دست او بشود و وکالتا "**

از طرف او وظیفه او را انجام دهد .نوشتن یعنی از دست سانسور در رفتن .
تو ازسانسور خودت بگریز حالااگرسانسوردیگران به‌سراغت میآید آن مسئله
دیگری است . در هر حال وقتی که من میخواستم این قصه‌ها را در بیاورم
سانسوربه معنائی‌که شماقصددارید ، توی کار نبود . شما که میخواستید کتاب
دربیاورید سانسوری نبود جلوی شما را بگیرد . این چیز تازه است که آقای
هویدا ساخته است .اما حالا آن قانون دوم معروف پارکینسون به بوروکرات
بهانه توجیه وجود میدهد و سانسور شده است سانسور. در هر حال من فکر
میکنم که آدم وقتی که میخواهد یک کار بکند پرهیز و تقیه و از این کارها
درست‌نیست . درست ،آدم ،این کاررا میکندبه این‌خاطر که صداقت خودش
رادر آیینه خودش تماشا کند ، به این خاطر که صداقتش بهش میگوید بکن .
این ، آینهٔ آدم هست . من هیچوقت به خاطر اینکه کسی ازش بدش بیاید
یاخوشش بیاد ،یاسانسورش بکند ، نه نوشتم نه ننوشتم ؛ ممکن است بنویسم
وچاپ‌نشود ــ امانوشته‌امش. نتوانم‌چاپ کنم‌یک چیزی‌است و نباید بنویسم
چیز دیگر. باید بنویسم اگر چه نشود که چاپ شود . این رازپوشی که شما
مطرح کردید قلق کار است ، نقطه دید داستان است ، انضباط‌گفتن است .
بخاطراینست که‌قصه قلاب‌پیدا نکند به یک حادثهٔ روز ، که اگر روز گذشت ،
وورق تقویم‌کنده شد ، وآن حادثه از ذهن مردم روز دور شد این کار دیگر
قابل فهمیده شدن نماند . از ترس از سانسور نبوده است . فشرده کردن و
کلی‌کردن مطلب بوده است . من در نوشتن داستان سعی میکنم‌خودداستان
بشود گوینده و بارآورنده و بالابرندهٔ بنای خودش. من میخواهم‌قصه برای
کسانی‌نباشدکه پیش ازخواندن آن به قسمتی از آن یا به گرده‌ای از آن آشنا
باشند .خواننده‌مطلقا" ناشناس و ناشناسنده به داستان بیاید توی داستان
و از هر چیز که این جا وآن جا در آن ریخته شده است برگه‌ای بردارد و
ابعاد وسطح‌های آن را بشناسد و تکه‌هایش را پهلوی هم بگذارد تا به دست
خودش ساختمانی را که من میخواهم به دست خودش بسازد ، بسازد . او

چاره‌ای ندارد جز آنکه تکه‌های مطلب را فقط به صورتی که من طرح کرده‌ام پهلوی‌هم بچسباندتا بتواند تنها صورتی را که من از این داستان میخواهم به دست بدهم بدست‌آورد . قسمتهائی که به او میدهم فقط وقتی کل در حد خودشان کاملی را بوجود خواهند آورد که خواننده‌آنها را ، آنطور که من ساخته‌امشان ، پهلوی هم قرار بدهد . اینکه قسمتهای جدا قابل تعویض به یکدیگر نیستند ، یک جور ضمانت ساخته شدن تنها شکل ساخته شدنشان میشود . پس این رازپوشی نیست . این خواندن‌خواننده به مصاف و رودرروئی ودرگیری‌است . این ریختن گرده‌ای برای این است که او داستان را بفهمد . این امساک و خست در بیان نیست ، نظم و دیسیپلین بیان است . این قلق من برای جلب توجه او نیست ، این شرط کار من است چرا که میخواهم قصه روی پای خودش باشد نه حاصل ریش گروگذاشتن‌های من .

ـ خب ، این لطمه زده به خود داستان .

* به عقیده من حتما " نمیزند . نزده . معیار این قضاوت چیست ؟ اصلا " داستان من یعنی این جور گفتن ، این جور گفتن است که داستان من است نه آنکه قصه‌ای میخواهم بگویم بعدآن را در این کاسه میگذارم .

ـ منظور من درست همین است که وقتی ما بطور مستقیم با ماجرای احمد روبرو نمی‌شویم ، دربغی که ندادن یک یادگار . مثلا " آن پاکت آجیل ، به جا میگذارد . موثر نیست .

* چرا روبروبشویم ؟ موثر نیست یعنی چه؟ دربغ فرع و حاشیه اصل حادثه است . حرف اصلی قصه‌افسوس‌نیست . قصه‌وبیان قصه دور یک محور میچرخد . و آن محور ، گوینده قصه است نه کسی که قصه از او حکایت میکند . قصه

قصه گویندهٔ قصه است ، نه قصهٔ احمد . مقصودم از گوینده قصه یعنی آن کسی که توی قصه دارد قصه را تعریف میکند نه نویسنده آن که منم . مسئله اینست که اتفاقی افتاده و آدمی دیده‌استش ،و آدمی که دیده آن را تعریف میکند . ذهنیات خود این آدم باید کافی باشد برای بدست دادن تمام جنبه‌های حکایت . حکایت ما حکایت این ذهنیات است .

ــ خب‌وقتی‌روایت‌کننده ازذهنیاتش حرف‌میزند ،تنهاتوضیح کافی نیست .

* دلیلی‌نداردکه‌کافی باشد . هیچ دلیلی‌ندارد . به عقیده من قصه درست یعنی‌این‌که توضیح زیاد نداشته باشد ؛ نطفه توضیح را داشته باشدبس‌است . یک‌آدمی‌یک‌شبی رفته‌اتاقه یک آدمی را بردارد بیاورد که آن آدم میخواسته فرار کند . اینجا یک مقدار حوادث گذشته . یک مقدار جزئیات بوده است بدون اینکه او متوجه‌شان بشود . مثلا " کنار کوچه چندتا گدا بود ، تو دکان میوه‌فروش چندتاسبد بود . . . همهٔ اینها بوده اما اینها را که برنمی‌شمرد ؟ نبایدهم‌بشمرد .یک چیزهائی‌تو ذهنش باقی‌مانده بود . حالا در اثر شنیدن خبرمرگش این‌چیزهابه‌اولین‌قلابی‌که پیدامیکنندخودشان را آویزان میکنند . فرض کنید پاکتی که از کاغذ تمرین مشق خط شاگردمدرسه‌ها درست شده . ولی‌آن چیزی‌که‌اصل‌کارهست ،مسئله‌ی‌یک آدم به اسم احمد نیست . مسئله ، اثر این حادثه‌ی مربوط به احمد هست بر روی بینندهٔ حادثه که گوینده قصه‌است . بر روی کسی که حادثه را دیده و حالا آدم آن حادثه مرده .اصل قضیهٔ خود قصه برای من تمام آن تحلیل‌هائی هست که این آدم پهلوی خودش میکند . اصل قضیه روبرو شدن آن آدم است با این حادثه ، نه خود حادثه .روبروشدن اوست‌با این لحظه بحرانی . در حقیقت میخواهد مشخص کندبرای خودش ، در حقیقت دارد راه پیدا میکند برای خودش که چکار کند از این ببعد . حالا اگر خواننده خودش را جای " گوینده " قصه گذاشت یا

خودش را در اودید، مسئله او را مسئله خودخواهد دانست و تقلای فکری او را تقلای فکری خودش خواهد دید و احتمالا" نتیجه‌ای را که او میگیرد قبول خواهد کرد. اصل قضیه داستان که مربوط به احمد است فقط زمینه‌ای برای این مقابله‌است. هرچندکه توی این قصه تمام خط اصلی نقل آن باشد. اما هدف اصلی آن تحلیل آخری هست که این آدم برای خودش میکند.
الان این آدم با مجسمه فردوسی میان میدان فردوسی مانده است تنها. مجسمه فردوسی را شاهد یا نماینده یک گذشته خیلی دور بگیرید. وسط میدان، توی میدان شب، که خالی است و اوتنهاست. میدان فیشرآبادسال ۱۳۲۵ با میدان فردوسی حالا خیلی فرق میکرد. حالا شما ساعت دوی بعد ازنصف‌شب به آنجا بروید میبینید که شاید به اندازه روز شلوغ باشد، ولی، خب، نوع ساکنین ساعت دوی بعد از نصف شبش یک کمی فرق میکنند. آدم‌های رک و راست‌تر و صادق‌تری هستند. فاحشه هستند. روز یک کمی صداقت‌کمتر ازآنجامیگذرد. آن مجسمه‌اولی فردوسی هم صادقانه‌تر فردوسی بود تا این یکی که الان هست یا پیش از این بود. آن اولی سنگین و معقول نشسته بود و تکیه داده بود به متکا. آنجور که شاعر شعر میگفته. ژیمناستیک بازی نمیکرد. بهر حال، این میدان خالی در این قصه برای من یک صحنه لازم است. اساسی است. همه رفته‌اند، یک طرف چراغ‌ها تا دورها میرود و از طرف دیگر هم میرود که آخرش پیدا نیست و وسطش یک مجسمه مال گذشته‌است که‌داری دورمجسمه می‌چرخی. دور این گذشته برای چی اینقدر می‌چرخی، بالاخره چی، آخرش چی؟ مسئله اصلی برای من توی قصه این صحنه است. باید یک حادثه پیش بیاید که به سر این چهارراه برسیم؛ اصل مطالبی که میخواهم بگویم، سر چهارراه بودن است. قصه، قصه‌ٔ احمد نیست؛ قصه، قصه‌ٔ این آدم‌هست. توی‌این درهم‌ریختگی و آشفتگی، توی این واقعیت‌های زندگی، توی این شلوغ پلوغی، حالا چکار میخواهیم بکنیم؟ حالا چه اتفاق میخواهد بیفتد؟ اصلا" این کتاب، و همین طور سه

چهار کتاب دیگری که من درآورده‌ام ، قصه‌هایش بهم مربوط هستند . یعنی قصه‌ها با یک خط ذهنی مربوط میشوندو تقسیم بندیشان این شکلی هست .

ـ این تقسیم بندی از نظر زمانی که رعایت نشده؟

* زمان نوشته شدن؟ نه . بعضی از این قصه‌ها از نظر تاریخ نوشته شدن پس وپیش گذاشته‌شده‌اند . مهم نیست که رعایت تقدم و تاءخر نوشته شدن یا حتی تقدم و تاءخر زمان روانی قصه‌ها را بکنیم . جمع شدنشان در یک مجموعه باید یک فضای مناسب بدهد . بهر حال مقدمه و دیباچه در این مجموعه " به دزدی رفته‌ها " ست . اصل قضیه همان درهم ریختگی است . وقتی که این مسئله مطرح میشود ، یک قصه‌ی دیگر هست ، دوباره مربوط به همین قصه " آذر ، ماه آخر پائیز " . . .

ـ " یادگار سپرده . "

* آها ، " یادگار سپرده . " که یک جهت دیگر از این داستان هست . یا مثلا " ، فرض‌بکنید ، داستان "در خم‌راه" ، واقعا " همین هست . در حقیقت میشود فکر کرد که در " در خم راه " آدمش اسمی دارد . . .

ـ " کهزاد "

* کهزاد خودش است یا پدرش؟ یادم نیست .

ـ خودش هست .

* بالاخره این همان احمد است ، در حقیقت ،که یک گذشته را ول کرده و عصیان‌کرده‌علیه‌قلدری خان ، رفته . اینها همه شان همان هستند . یا فرض کنید قصهٔ آخر مجموعه ، " میان‌دیروز وفردا " ، دو مرتبه همین درون نگری و همین آنالیز گویندهٔ قصه توی قصه هست . این قصه آخری ، در حقیقت پس‌گفتارو epilogue مجموعه‌هست .موخره مجموعه . به عنوان اینکه مقدمه راگفتیم درآن هواو حالی پراز اضطراب و واهمه که تو قصه اول هست ، خود قصه‌را هم‌گفتیم ، عصیان‌های ناموفق را هم گفتیم ، مبارزه‌ها را هم گفتیم ، حالا دیگر افتاده‌ایم توی یک چاله و حالا فکر میکنیم بایستی یک بازبینی داشت ،یک مراجعه به گذشته ، یک نوع بازبینی دومرتبه ، بررسی عمومی به آن‌چه اتفاق‌افتاده .تمام‌این کتاب یک قصه هست ، منتها جنبه‌های مختلف یک قصه حتی اگر زمانش فرق بکند ، محیطش فرق بکند ؛ اگر اقلیمش یکی، فرض کنیم ، محل ایلات جنوب باشد ، اقلیم یکیش مازندران باشد ، اقلیم یکی‌اش زندان قصر قجر تهران باشد ، یکیش میدان فردوسی باشد . و حتی تاریخ‌یکی‌اش فرض کنیدتاریخ ۶ـ ۱۳۰۵ ،آنوقتهاباشد ، یکیش مثلا " ۱۳۲۵ وآنوقتها ،به‌هرحال ازیک چیز حکایت می کند ــ حکایت شرایط وواکنش‌های انسانی در یک دوره تحول .

ــ این ،به‌هرحال ،مشخص هست‌و من حتی یکدستی زمینه و مایه را در این مجموعه‌حائی تذکر داده‌ام*،زمینه‌ی ناامنی‌ووحشت ومایه‌ی مقابله و طغیان .

* ناامنی و وحشت فرع قضیه هست ، حاصل اوضاع و احوال است . آنچه اصل کاری هست ، اوضاع و احوالی هست که عده‌ای قبولش ندارند ، طغیان میکنند علیه‌اش ، همان مقابله درست هست .

ــ بعدش‌میرسیم به " تب‌عصیان . " خصوصیتی‌که تب عصیان دارد ، نمایش

مهارت‌نویسنده‌اش دراستفاده از کلمات‌آهنگین است . زبان کاملا " با زبان قصه‌های‌دیگر پیش از خودش فرق میکند . هر چند همچنان توصیف هست و خواننده مستقیما " با حادثه روبرو نیست . ما در حقیقت با تاثیر آنچه بـر زندانی گذشته آشنا میشویم ، بی آنکه با خود حادثه رودررو شویم . این خصوصیت‌رابعدها هم در قصه‌هائی نظیر" درخت‌ها " یا " بعد از صعود " ازمجموعه‌ی "جوی‌ودیوار و تشنه " میبینیم ، که رگه‌ی نازکی از نقل و روایت درش هست . انگیزه‌ی کاربرد چنین نثری در " تب عصیان " برای نمایش مقاومت زندانی بوده ، یا نمایشگر شیفتگی نویسنده‌اش هست به زبان؟

* من اصلا "به‌این‌کاتگوری نثرآهنگین‌اعتقادی‌ندارم . آهنگ از کلمه‌هاست نه‌اینکه کلمه‌ها دریک آهنگ جا گرفته باشند . خیلی کلی‌تر بگویم ، شماتمام شعرهائي را که به زبان فارسي گفته شده در داخل یک عده معین بحرهای عروضی جاشان میدهید . حالا شما یکی از این بحرهای عروضی را انتخاب بکنید ، و توی این بحرعروضی‌که میخواهید به کار ببرید ، یک لغت فرانسه یا لهستانی یا انگلیسی بگذارید . میبینید که نمی‌خورد . و حال آنکه شما ۶۰ جور بحر عروضی ممکن است داشته باشید . چرا نمیخورد؟ برای خاطر اینکه این بحرعروضی‌حاصل موزیک کلمه‌های فارسی هست ؛ این کلمه‌هـای فارسي هر چند کوتاه و بلند و با طنین‌های مختلف باشند همه‌شان توی یک کوک‌وکلید هستند ، به هم میخورند . شما اگر بخواهید وسط یک شعر فارسی یک کلمه فرنگی بگذارید ، آنطور که خود فرنگی تلفظ میکند ، نه آنکـه شمـا بخواهید فارسیش کنید ،این‌اصلا "بکلی‌نظم‌وزن را بهم میزند چون آهنگش باآهنگ بقیهٔ کلمات فارسی تطبیق نمیکند . این حتی در زبان‌هائی هم که خیلی به هم نزدیک‌اند وجود دارد . وقتی یک انگلیسی یک کلمه‌فـرانسوی را تلفظ میکند آن را به‌آهنگ بقیه کلمه‌های انگلیسی میگوید و اگر بخواهد عینا " مثل فرانسوی‌ها تلفظش کند ، آهنگ زبان انگلیسی‌اش عوض میشود .

بهرحال این آهنگ مال کلمه‌ها و زبان فارسی است نه مال من . هر چند که تعدادوتنوع بحرهای عروضی فراوان‌هست ، هیچکدام از این بحرهای عروضی نمیتوانند کلمه‌های زبانهای غربیه را در خودشان جا بدهند . توانائی این کاررا ندارند .چون طنین دیگر دارند ، طنین دیگر میخواهند . برای خاطر اینکه‌از موزیک‌کلمه‌های‌خاصی ،که کلمه‌های فارسی هست بیرون‌اند .بنابراین شمافکرنکنیدآهنگین بودن یک چیزی است که من به ترتیب کلمه‌هاواردکرده باشم . اینها نفس خود کلمه‌های فارسی هست که به این حالت در می آید . شمااگر دلتان بخواهد ،هر کدام‌از این‌تیترهای خبرهای روزنامه رابخوانید ، توی این تیترهائی که به سرعت انتخاب می شود و گذاشته میشود ،آنجا باز شمامی بینید که‌بسیاری‌از اوقات‌میتوانیدباریتم بخوانیدشان . دقت‌میکنید ؟ مقصود من اینست‌که‌این آهنگین یک چیزی نیست که من بخواهم‌برای قشنگ کردن‌زبان‌خودم به کار ببرم . این در نفس و ناموس کلمه‌های فارسی هست ، فقط باید خودت مهارت داشته باشی تا وزن آنها را خراب نکنی که این هم حاصل یک نوع تمرین و اخت شدن است . مثل وقتی که تمرین می‌کنی برای دو صحرانوردی یا کوه پیمائی . عرق میریزی ، نفس نفس میزنی اما اکسیژن بیشتری فرو میدهی ، عضله‌هایت کارآمدتر میشوند و خوشی عمومیت بیشتر میشود ، و بعد وقتی هم که نشسته‌ای ورزیده نشسته‌ای ، نه مفنگی . وقتی‌هم که‌داری میدوی اگر نفست را با قدمت مطابق کنی مکانیسم تنت راحت‌تر کار میکند ،بهتر وروانتر میروی .اینجا هم خود هندسه کلمات ، خود خطوط زبان و تلفظ‌آنها ، سیلان و روان شدن‌بیان و حتی اندیشه را کمک‌میدهد . اگرتوبهشان‌سروکار درست‌داشته باشی این سبب میشود که کلمات درست‌تر جا بیفتند توی الگوی خودشان والگوی اندیشه تو . آنوقت روان شدنشان خوشایندوموثر میشود .اماهرگزاین‌ترتیب‌ها نبایدازخارج به‌مطلبی که میگوئی تحمیل شود . باید ازخود کار درآید . پاکی بیان و توجه به طنین کلمه فرق دارد با مطنطن ساختن جمله . نظم و دیسیپلین بیان خودش فکر را مرتب

میکندوبه‌نه فقط بیان ،بلکه‌به‌کشف‌مطلب‌کمک‌میکند . من‌به این توجه میکنم . وقتی که این نظم در نوشته‌ی من باشد ، مطلب من پاکتر و دقیق‌تر میتواند دربیاید .اماالبته‌اگرمن بخواهم به‌خاطرآهنگین بودن نوشته چیزی بنویسم ، به ناچار گاهی‌پیش خواهدآمدکه من بایست‌کلمه‌ای را ننویسم چون با آهنگ تطبیق نمیکندویک کلمه‌دیگر بنویسم . و حال آنکه آن کلمه است که در وهله اول ، در حد اصلی باید معنی مرا درست بکند ، نه آهنگ .

حالا توی‌این‌قصه‌وقتی‌که‌این‌آدم دارد‌فکرمیکند‌یاحرف میزند ،گوینده قصه نه بطور شاید صریح ، بلکه غیر مستقیم ، می‌افتد و میشود سخنگوی قهرمان حکایت ، یعنی از زبان و دید او هست که مسئله بیان میشود ، چون این آدم یک خطی از حماسه توش هست و میخواهد حماسه‌بسازد ؛ تمام این چیزی‌که هست ، یک مقدار پز هست ، یک‌مقدار قیافه گرفتن‌هست . آدمهائی هستندکه ممکن هست در راه یک ایده‌آل جان خودشان را فدا کنند و باتمام صداقت خودشان دارند این کار را میکنند ، اما چه بسا که انگیزه اولیه‌شان این نبوده که این ایده‌آل را به جای زندگی خودشان بنشانند ، مقصودشان این‌بوده که زندگی خودشان رابا این ایده‌آل هم هویت بکنند . مقصودشان این‌بوده که حالت‌های " بزرگ بینی " خودشان را ارضا بکنند . برایشان مسئله‌فلسفی‌مطرح نبوده ،یک‌رفتارمطبوع بر پایه یک‌مسئله‌پاتولوژیکی بوده . حالا این جا قصه و قصه گو می شوند جانشین قهرمان و روحیات قهرمان . این مسئله‌هست .توی‌این قصه ،این آدمی که‌دارد عصیان می کند ،درحقیقت اگردقت بکنید ،عصیان این آدم به این صورت چندین سئوال مطرح میکند . مشکل ومسئله‌دراین‌زندان چی هست ؟ مسئله توی زندان اینست که بهشان بد رفتاری می شود . خوب راه حل این بدرفتاری چی هست ؟ این راه حل آیا حتما " همان عصیانی هست که او پیشنهاد می کند ؟ هیچ معلوم نیست آدمی‌که‌قهرمان این‌قصه هست (این برای قضاوت اخلاقی شما آزاد گذاشته

شده)ممکن است که اوست که دارد پرت میکوید . یعنی در حقیقت او هست که‌دارد خیانت می کند به نفس مقاومت . او می خواهد یک عده را از تـوی زندان بکشد بیرون و با همه اینکه اسلحه ندارند ، قوه ندارند ، یک مقدار مقاومت‌اخلاقی ،و ایمان دروغی نشان بدهد . این از لحاظ بقیهٔ زندانی‌ها منطقی یا عملی نیست در نتیجه خودش قربانی می شود . زندانیها می بینند اگر بخواهند این کار را بکنند و دنبالش راه بیفتند ، عربده بکشند توی زندان ،بالاخره‌توی زندان هستند .در آن لحظه عربده کشیدن توی زندان سبب هیچگونه صلح و هیچگونه رهایی ، نه صلح با زندانبان و نه رهایی از زندان ،نخواهدشد .مسئله که‌توی زندان بودن یا توی زندان نبودن نیست که ؛ مسئله دنبال کردن هدف‌وسیعی است که به‌خاطر آن حاضری‌توی‌زندان بیفتی . آن هدف وسیع همیشه شرط است . بنابراین این اعتصاب هم باید درزمینه آن‌هدف‌حساب شود . بنابراین شاید آنها نیستند که به او خیانت می کنند . این‌اوست که بخودش ، به‌نفس عمل و امر دارد خیانت می کند . چه بسا که زندانیان دیگری‌که توی این زندان هستند ، مشغول سوراخ کردن دیوار هستند که فرار بکنند . اینها اگر در حالی که دارند دیوار را سـوراخ می‌کنندکه‌فرارکنند بیایند در رژه‌ای که او پیشنهاد می کند شرکت بکنند و توی حیاط زندان عربده بکشند ، چه خواهد شد ؟ عمل فرار عقب خواهد افتاد .حادثه‌هارابایستی باجنبه‌های مختلف بغرنجی خودشان تماشا کرد .

در حقیقت این قصه ، قصهٔ یک آدم ساده لوح است ، یک آدم نحیب : یک آدم رمانتیک . رمانتی سیسم هیچوقت ضامن پیروزی یک ایده‌آل نمی‌تواند باشد .عصیان‌رمانتیک‌غلط است ، عصیان‌حساب شده درست است . عصیان عصبـی غلـط است ، عصیـــان فکـــری درســت است . و قصـهٔ ایـن آدم بخـصوص عصبـی است و حتی اسمش را مـن " تـــب عصیـــان " گذاشته‌ام .این‌درحقیقت‌عصیان نیست ، تب است . چه بسا که عکس‌عصیان است . عصیان ، شاید عمل همان زندانی باشد که هیچ نمی گوید و باهیـچ

نگفتن دارد کاری می کند که کار باشد نه هیاهو. بزرگترین عصیان تاریخ حساب‌شده‌ترینش هم بود. کسی که اداره‌اش کردگفت روز ششم به این دلیل نه، روز هشتم هم به آن دلیل نه، اما روز هفتم، آره. و شد.

ـ خب، حالا یک مسئله در اینجا مطرح می شود. شما با انتخاب یک نثر قهرمانی‌وآهنگین (منظور من در ابتدای گفته همین خصوصیت بود) و موثر وقتی به‌صورت پوششی برای پشتیبانی و حمایت از رفتار قهرمان، وارد روایت می کنید، در حقیقت جبهه نویسنده را در برابر قصه نشان می دهید.

* آره‌ونه. برای‌خاطر اینکه وقتی شما می‌خواهید قصه بنویسید، به عنوان قصه نویس باید در بیان قصه، در ساختمانش بیطرف باشید. بی طرف نه اینکه طرفدار ظلم باشید، یا طرفدار ظلم نباشید. این را نمی‌گویم، مسئله بی‌طرفی‌این‌نیست. منظور ازساختمان کاری که دارد می کند هست، بایستی ساختمان را بسازد. ساختمان را هر چه می تواند کاملتر بسازد تا خود این ساختمان برای خودش حرف بزند. قصه‌گو برای قصه خودش حرف نزند. قصه‌ای‌که‌می نویسدبرای قصه حرف بزند. مسئله اینست که من در حد سطح وظاهر پروپاگاندیست‌آدم‌های‌قصهٔ خودم نبایستی باشم. باید که آدم‌های قصهٔ‌خودم را طوری بسازم که اینها حرف خودشان را بزنند، یا قصه حرف آنها را بزند. پروپاگاندیست بودن من بایددرحدانتخاب موضوع و پرورش موضوع باشد نه در حد تبلیغ برای این یا آن آدم قصه.

ـ درست می‌خواستم به همین برسم. من در غالب قصه‌هاتان می بینم که آدمهاتان، به‌جای‌خودروایت‌کننده‌حتی. دارند حرف می زنند و حرفهاشان را حتی تحمیل می کنند به خواننده، در " آذرماه . . . " می بینم در " تب عصیان " می بینیم و در مجموعه‌های دیگر هم . . . .

* خب ، طبیعی است . آدم باید حرف بزند و باید حرفش را بقبولاند . اصلا "قصه‌برای‌اینست‌که‌نوشته‌می‌شود . بسیار خوب چه اشکالی دارد این ؟

ـ این به نظر من یک شکاف و ناتمامی است در ساختمان خود قصه ، و با " بی طرفی در ساختمان " که خود شما به آن معتقدید نمی خواند .

* جانم ،من یک آدم دارم درست می کنم ، من تعریف نمی کنم از این‌که این‌آدم بسیارآدم خل وضع آتش مزاج بود ، ایّهاالناس از این آدم سرمشق بگیرید و مثل این نباشید و فلان و فلان . . . یا دقت بکنید که او با دقت تمام‌حرفهایش رامی زند و این حرفها را من توصیه می کنم که شما هم قبول بکنید . این ، یعنی که پروپاگاند کردن برای قهرمان قصه . اما من یک آدم دارم درست‌می‌کنم در اینجا که این آدم را سخنگوی خودم فرض کنید . این که‌می‌شود .چه بسا که قهرمان قصه که این عصیان را کرده ، خود من باشم . ضمنا " آدم‌هائی هم که همراه او نمی آیند ، باز خود من باشم . درحقیقت جنبه‌های مثبت و منفی که توی روح آدم کشاکش دارند ، بصورت دو تا آدم مختلف در بیایند توی یک قصه حرفهایم را بزنند . من قصه‌نویس پشت آدمهای‌خودم‌قرار می گیرم و حرفها را میدهم آنها بزنند ، آنهم بر حسب حال ووضعی‌که دارند . این آدم‌ها میخواهند حرف بزنند . خوب ، بزنند . آدمهای قصه هستند ، گوینده قصه که نیستند . من که نیستم . من به عنوان قصه گو . آدمهایی که می سازم میخواهند جنبه‌های مثبت و منفی مسائل را برای‌خودشان‌حل‌بکنند .من‌این نثر را توی دهن این آدم می گذارم ، برای خاطر توضیح حماسی بودن اندیشه‌هاش . حماسی بودن اندیشه‌هاش کافی نیست تا ما قبول کنیم که‌اندیشه‌های‌او درست هم هستند . یا اندیشه‌هاش بی نقص هم هستند .

ـ تا مقابله ذهنی و فکری به وجود نیاید ، قطعا " تنهااندیشهٔ پا برجا و نمونـــه داده می شود به قصه . با توجه به وضعیت قصه " تب عصیان " که تقابلی را میان روش زندانی عصیان زده و زندانیهای دیگرپیش نمی آورد ، تاساده‌لوحی رمانتیک او افشاء شود . خواننده به یک قیاس منطقی نمی رسد که‌انتخابش راهم‌بکند .بی‌جواب ماندن او ، سرزنشی برای دیگران می سازد که‌خودخواه‌هستندوظلم را تحمل می کنند و جیکشان در نمی آید ـ هرچند بی تجربگی او را هم نشان می دهد که توقع زیادی دارد از آدمها .

* نه ، نه . این مقابله از طرف شما باید انجام بگیرد . من که نمی‌توانـــم خواننده خودم را بسازم . خواننده من اگر بخواهد حرفهایی را که در قصه زده‌می‌شودبه‌ضرس قاطع وبه‌عنوان‌نهایت عقاید من قبول بکند ، ساده‌لوحی به خرج داده . من اگر بتوانم عناصر مختلف توی قصه بگذارم و وادار بکنم که‌خواننده‌خودش غربال‌بکند ، تا آن حدی که مربوط به قصه هست ، موادی راکه‌من بهش داده‌ام غربال خواهد کرد و برداشت خودش را خواهد کرد . بنابراین‌موادی‌که‌او غربال خواهد کرد همه‌اش مطلقا " مواد من هستند . من که نمی توانم به عده خوانندگانم که نمیدانم چند تا هستند و چه جوری هستند ، و به مقتضای شعور آنها که باز نمیدانم چگونه است و چه اندازه است یک قصه را صد جور بنویسم . یک قصه را مطابق توانائی و شعور خودم می نویسم ،هر که خواست مطابق توانائی و شعور خودش از آن بفهمد . این از این .حالااگرکه‌این‌قصه‌دراو زنگهای دیگری را به صدا در بیاورد ، تارهای دیگری‌رابنوازد ، و این سبب بشود که یک جریان مطلقا " تازه‌ای در ذهن‌او آغاز بشود ، چه بهتر . داد و ستد فکری به این ترتیب انجام گرفته . شما با دنیایی‌آشنا نیستید ، من یک چیزی‌می گویم و حرفی که دارم می زنم ، توی شما تاری را به صدا در می آورد و شما دنبال آن می روید ، وآن دنیـــا برایتان آشنا می شود .چه بهتر . زندگی‌تازهٔ قصه من ، به صورت متحـــول

خودش توی ذهن شما شروع می شود . دیگر قصهٔ من نیست ، از این پس اندیشه شماست . اما اندیشه شما را قصه من شروع کرده . کار من فقط بوجود آوردن صحنه مقابله اندیشه‌هاست ، و این مقابله باید از خلال حادثه و وضع دیده شود ، با نظم و اقتصاد نشان داده شود .

ـ اینجا آنوقت می رسیم به اینکه قصه چی هست لااقل . گفتن اینکه قصه چه‌جور باید باشد ، خیلی احمقانه است . لااقل یک خط داستانی ، یک جور کیفیت روایتی در یک ساختمانی حادثی که کاملا" توجیه کنندهٔ قصه باشد و خود قصه آنرا توجیه کند ، باید باشد . من فکر می کنم عیبی که "آذر" ، و "تب عصیان" دارند اینست که توصیف‌های زاید وتشریح ذهنی یک کراکتر این امکان را گرفته .

* بگیرد . که نگرفته . من مطلقا" نمی توانم در بند استعداد خواننده‌ام باشم در حقیقت . من ضامن استعداد و هوش خواننده‌ام که نیستم . شما یک بلیط هواپیما می‌خرید و برای اولین مرتبه وارد یک شهر غریبه مثلا" پاریس می‌شوید . زبان هم نمی دانید . پاریس که نمی تواند برگردد به دو هزار سال پیش از این و از اول برای شما شروع شود . شما وارد جایی می شوید که در این لحظه هست . گذشته‌اش را ندارد . هستی امروزش پیش شما شما را به مصاف می خواند . وظیفه پاریس این نیست که خودش را برای شما قابل فهم کند ، وظیفه شماست که پاریس را بفهمید ، اگر میخواهید .

ـ ولی اگر من می خواهم وارد شهر پاریس بشوم ، ولی مرا در بیابان پیاده کنند ، من حق اعتراض دارم .

* بله ، بله . ولی شما بی خود می کنید که میخواهید جای بخصوصی بروید

که‌این‌هواپیما نمی‌رود یک‌هواپیما هست‌شما سوارشدید . این‌آنجامیرودکه‌در برنامه‌اش است ، وسط راه که سر خر را برای شما کج نمی کنند . شما اشتباهی سوار شده‌اید به کسی مربوط نیست . اعتراض کنید .

— من به شرایط سفرهاست که اعتراض می کنم . و این نه پیشداوری است و نه‌توقع . پیاده‌کردن‌من‌توی بیابان است که حقه بازی است و کلک وقتی‌که‌به من وعده جای خاصی داده شده ، وقتی من قصد جای خاصی کرده‌ام .

* قصه من یک هواپیمائی هست که دارد از فرودگاهی پرواز می کند ، شما همیـن‌که‌لای‌کتاب‌را بازکردیدو خواستید قصه را بخوانید سوار این هواپیما شده‌اید . حالا ممکن است وسط هوا آن را بربایند ، بدزدند . و ممکن است سقوط بکند ،هواپیما .ممکن‌است بنزینش‌تمام‌بشود و ناچار بشود در فرودگاه دیگری فرود بیاید . شما اعتراض هم بکنید ، اینها سرنوشت شماست . کسی به شما وعده‌ای نداده است . شما بی جهت با یک آرزوی از پیش آماده شده اشتباهی آمده‌اید اینجا . قصه هیچ ربطی به توقع شما ندارد . آن چیزی که مقصدقصه‌است ،آن‌چیزهایی‌هست‌که‌آخر سر گیرشمامی آید ، یا باید بیاید . بی جا و نا درست‌است اگرشمابخواهیدقصه‌ای‌رابخوانیدکه منحصرا " مطـابق انتظار و عقیده شما باشد . باید قصه را بخوانید تا بعد ملتفت شوید آیا مطابق‌عقیده‌شمابوده‌یانه ، یا اصلا " عقیده شما را می‌تواند عوض بکندیانه . شما اعتراض می‌خواهیدبکنید ،بکنید .همینست .حالاوقتی شما را در بیابان پیاده‌کردند ، یا در شهر ناشناسی پیاده کردند ، یا راهزنی هوائی کردند و بردندتان‌در جای‌دیگرپیاده‌کردند ، وظیفه شما اینست که اعتراض بکنید ؟ خب اعتراض بکنید . اما وظیفه‌شما اینست که با این زندگی که هست آشنـا بشوید . مسئله دراین است.حالا شما نگوئید که من بلیت سینما خریدم می خواهم بروم فیلم را تماشا کنم . آنکه ۲۰ سال پیش ، یا سی سـال پیش

این فیلم را ساخته ، اصلا " به فکر شما نبوده که شما چی می خواهید تماشا کنید . شما ممکن است سینما رفته باشید چون دختری را بلند کرده‌اید و می‌خواهیدباهاش ور بروید . اتفاقا " یک فیلم هست . و اتفاقا " فرض کنید ، دختراوقاتش تلخ می‌شود ازسینمامی رود بیرون ، شما می مانید و فیلم . شما نمی‌توانیدبگوئید چراصاحب این سینما و سازندهٔ این فیلم ، فیلم‌را طوری درست‌نکرده‌کەمن که دختری را بلند کردم وآمدم سینما و دخترک قهر کرد رفت بیرون حالا این فیلم با من تطبیق کند . خب ، نمی کند . تصادف از لحاظ شماست . قصد آن بابایی که این را ساخته حتی اگر سرگرم کردن هم بوده ،سرگرم‌کردن شما در این لحظه و شرایط که نبوده . اگر قرار باشد کسی کەچیزی‌می نویسد ، بخواهد کسی را سرگرم کند کی را سرگرم کند ؟ چند تا آدم‌راسرگرم‌بکند ؟خواننده‌های‌احتمالی را چگونه می شود از پیش شناخت ؟

— من‌به‌سرگرمی‌کاربدارم . منظورم‌خواندن داستان به‌عنوان داپتان هست و دیدن فیلم به عنوان فیلم . مثلا " وقتی شما کار فلوبر را می خوانید ، کارهمینگوی را می خوانید یک داستان هست که می خوانید . نه چیز دیگر . اگر " چیز " دیگری بخواهم بخوانم میروم سراغ کسی دیگر .

* اولا " هیچکدام از این‌ها مدل برای هیچکدام دیگر نمی توانند بشوند . خیلی‌نویسنده‌های دیگرهستندکەوقتی شما می خوانیدشان ، داستان نمی — خوانید . این ،چیزی‌راثابت نمی کند . ثابت نمی کند که حسن داستانش داستان‌است‌ومال‌حسین‌نیست . داستان "رستم‌التواریخ" را شما می خوانید . این‌آیاتاریخ است ؟ خواب است ؟ شوخی است . چی هست اصلا " ؟ آیا پرت هست ،آیادرست‌است ؟ آیا مثل همینگوی هست ، آیا مثل فلوبر هست ، آیا مثل بیهقی هست ؟ آیا بیهقی مثل سامرست موام‌هست ؟ آیا سامرست‌موام مثل داستایوسکی هست ؟ . . .

ـ من دارم درباره یک کار هنری ، یک داستان هنری ، صحبت می کنم .

* رستم التواریخ فوق العاده است . چند تکه مطلقا " بی نظیر ، مطلقا " فوق العاده دارد .

ـ بله ، من خوانده‌ام و فوق العاده است ، ولی یک کار هنری نیست .

* کارهنری‌استروئوتیپ‌نیست که . کار هنری کلیشه نیست که ، مهرلاستیکی نیست که تق ! تق ! مثل همدیگر چاپ بزنند . . . کار هنری ــ هیچ گفتگو نداردکه‌تورگنیف وداستایوسکی‌وتولستوی ، سه تا غول‌عظیم وعجیب ادبیات قرن نوزدهم روسیه هستند و معاصر همدیگر هم هستند . هیچکدامشان هم شکل همدیگر نیستند .

ـ ولی همه‌شان داستان می گویند .

* مثل‌هم‌نمیگویند .مطابق‌تعریف شما میگویند ــ تعریفی که جا به نویسنده دیگری‌نمیدهد . تعریفتان‌راوسیع‌ترکنید آنوقت‌آن نویسنده هم جزء داستان نویس‌ها میاید ،تعریفتان‌را تنگترکنید شاید داستایوسکی یا تولستوی هم در آن جا نگیرند . تمام فصل‌های گندهٔ وسط " جنگ و صلح " را اگر از وسط " جنگ و صلح " بیاورید بیرون و تمامش موعظه‌های تولستوی هست ،آیا واقعا " کتاب بهم نمی خورد؟ کتاب بهم میخورد ، هر چند شاید " قصه " بهم نخورد . کلیت و یکپارچگی آدمی که اینرا نوشته ، حکم کرده که اینها نوشته بشود . آیا شما قبول دارید که این ها داستاننویسی است ؟

ـ شاید آنها را بخاطر داستانی که تعریف میکند بشود بخشید . و بخاطر

داستانی هم که تعریف می کند بخشیدنی است . وگرنه خز عبلاتی به نام "هنر چیست ؟" را هم باید به عنوان یک داستان هنری خواند ، چون موعظه‌های تولستوی است ؟

* "هنرچیست ؟" نه داستان‌است‌ونه‌به عنوان داستان نوشته شده است و نه خزعبلات است . واکنش آدم صادقی است که در زمان تغییرهای بـزرگ، زمان‌تغییرهائی‌که‌به‌وجه‌بیسابقه‌ای‌بزرگ و سریع بوده‌اند ، زمان آبستنی‌های بزرگ ، در مغز آدمی که انسان و هنرمند بوده است نسبت به حرفه و کار و واقعیت‌حرفه و کارش بوجود آمده است . شک و سئوال از خود است . آدمی که‌می‌خواهد آدم باشد و برای آدمیت باشد ، از خود میپرسد آیا این حرفه من که هنر نامیده میشود باید چه جور باشد . کوشش برای دیدن روشنتر و بهتراست‌هرچنداین‌کوشش موفق نباشد . حرف آخر که نیست . شرافتمندانه است‌اگر هم‌راضی‌کننده‌نباشد . مثل حمله کسروی به حافظ و سعدی ، که هرگز از مقام تاریخ نویسی و یا از شرف و صداقت کسروی نمیکاهد وبه حافظ و سعدی‌هم‌خللی‌نمیرساند . حتی به من کمک میکند که فکرم به نقد و ارزیابی کشانده‌شود . هرچه‌مخالف عقیده من است که لزوما "خزعبلات‌نیست . چیزی ممکن است غلط باشد اما مهمل و پرت و پست نباشد . چیزی ممکن است با الگوی‌حرفهای درست و اندیشه‌های والا شباهت داشته باشد اما پر از پستی وپرتی‌ومهملی‌باشد . بهرحال‌داستانی که تالستوی‌تعریف میکند کدام است ؟ اما مسئله ، داستان گفتن نیست که . مسئله ساختمان است ، مسئلـه بوجود آوردن یک حجم است که در آن نفس بکشید . بتوانید بیرون آن را بگردید و توی آن را بگردید و ابعاد فکر و حس نویسنده‌اش را مجسم ببینید . غیظ و امید و عقیده‌اش را به شما بدهد ، و اینکه چگونه بدهد . در آن صحنـه از" جنگ و صلح " کوتوزف در خانه یک دهاتی است و پسرک دهاتی مات و منگ‌وارد اتاق‌می شود که‌شناد نبرد علیه ناپلئون است . آیا این یک شوخی

است ؟ یک نمک داستان است ؟ یک قرتی گری نویسنده است ؟ این یک صاعقهٔ نبوغ نویسنده است که معصومیت روسیه را بصورت یک بچه می نشاند روی طاقچهٔ بخاری تا طراحی و شکل‌گرفتن سرنوشت را تماشا کند . این را تولستوی پیش از نظریهٔ هنری جیمس راجع به رمان نوشته ، این را تولستوی پیش ازاختراع سینما نوشته . هنر یعنی این . اعم از اینکه کسی یا حتی خود تولستوی متوجه آن بشودیا نشود . مسئله آفریدن مطرح است نه نثر ، نه توقع خواننده ، نه راه و رسم موجود . راه ورسم با این کشف‌ها و ضربه‌های فکری است که به وجود می آید . راه و رسم قانون لایتغیر نیست و حق ندارد جلوی عامل پدید آورنده راه و رسم نو را بگیرد . شما به راه و رسم قناعت نکنید . جابازبگذارید برای تماشای تازه‌ها تا بتوانید آن کهنه‌های قابل حرمت را به عقل ، ونه ازروی تعبد ، حرمت بگذارید و ، از آن مهم‌تر ، زندگی را با قبول تازه‌هایی که وفق دارند با ناموس ضرورت قبول کرده باشید . مسئله بوجود آمدن ساختمان است .

این ساختمان ــ مثل این خانه ــ ممکن است این خانه مطابق احتیاجات شما نباشد ، مطابق ذوق شما نباشد ، این عدم تطبیق این خانه هست با احتیاجات شما ، یا با ذوق شما . اما آن چیزی که قضاوت نهایی دربارهٔ این خانه را تکمیل می کند اینست که این خانه به عنوان یک ساختمان اجزایش بهمدیگرمی‌خواند یانه . بهم ارتباط دارد یا نه . برای قصدی که ساخته‌اندش مفید است یا نه . از لحاظ خود خانه ، نه از لحاظ شمائی که شاید بخواهید تو این خانه اجاره نشین بشوید . اینرا بایستی قضاوت کرد ، اینرا بایستی نگاه کرد .

یک قصه پیشنهاد می‌کند که سرنوشت یک آدمی‌را به یک ترتیبی از یک زاویه‌ای در برابر شما بگذارد . این حداکثر تعهد این قصه است . حالا برای

خاطر این که این آدم دارد از داخل ذهن خودش حرف می زند ، یک لحن حماسی مطنطنی هم فرض بکنید داشته باشد . حالا این آدم ،این عاصی که دارد عصیان می کند ، در این قصه که من می نویسم ،این‌کیست ؟ کمونیست است ؟ فاشیست است ؟ مسلمان است ؟ یهودیست ؟ کیست ؟ مهم نیست این .

ـ آدم بودنش مهم است .

* این آدم ممکن‌است یک‌کمونیست باشد تو زندان فاشیست‌ها ، یک فاشیست باشد تو زندان کمونیست‌ها ، مسلمان یا شیعه باشد تو زندان بت پرست‌ها یا یک بت پرست باشد در زندان شیعه‌ها . ولی رابطهٔ زندانی و عصیان و زندانبان و رفقای زندان هست توش. مسئله اساسی اینست که این آدم از ظلمی که به کسی دیگر شده عاجز شده و پیشنهاد می کند شعار بدهند . من‌فکرمی کنم که اگر پا می شدند شعار می دادند ، یک تراژدی دیگری پیش می آمد . این ـ فس! ـ بادکنکی است که در رفته بادش. فس! ـ آخرش می‌افتد . و نگاه‌می کندفقط می بیند کوه‌گنده‌ای با قله ، با خط‌الراس برفی خودش ، با صلابت و سنگینی دارد همینطور نگاهش می کند . خودش هست و این کوه‌گنده . تمام داستان فقط‌این است . حالا آیا او واقعا " تروتسکی هست در زندان ستالین ، آیا توخاچفسکی هست در زندان ستالین ، آیا طرفداران ستالین هستند در زندان مالنکف یا مالنکف است در تبعید خروشچف . یا خروشچف است پیش این یکی .

ـ مقابله این‌آدم با آدمهای دیگر و در مرکز حادثه قرار گرفتن این آدم و همچنین خواننده می توانست به داستان حرکت بدهد . در داستان فرض‌ها مهم نیستند . واقعیت مهم هست . ما با واقعیت الان روبرو هستیم . وقتی ما نگاه بکنیم توی این داستانها ، می بینیم که این خصوصیت ، خصوصیت

توصیف ، و نزدیک شدن ، یا لااقل نزدیک قرار ندادن قهرمان یا روایت کننده یا کسی که درباره‌اش روایت می شود ، در ماجرا و باماجرا سبب شده که این قصه‌ها خیلی کند پیش برود چون بدون مقابله است .

* **یعنی چه خیلی کند پیش برود ؟**

ـ قصه‌ها حرکت نداشته باشد .

* **آخر یعنی چی حرکت‌نداشته‌باشد ؟ مورچه حرکت دارد . شتر هم‌حرکت دارد ، درخت هم حرکت دارد . حرکت درخت چی هست ؟ حرکت درخت خیلی کند و بطئی اینست که هر سال حلقه‌ای به تن خودش بتند . مگر قصه حتمـا " فراری " یـا " مازراتی " است‌که با سرعت سیصد کیلومتر برود ؟**

ـ متاسفانه آنوقت ما توصیف و تکرار خواهیم داشت ، همچنان که داریم .

* **کی گفته تکرار بد است ؟**

ـ تکراربد نیست . ولی وقتی‌تکرار از حد بگذرد ، بد است . چون جانشین امکان مقابله شده .

* **حدکدام‌است ؟ حد راچه کس و با چه معیار معلوم می کند ؟ این مقابله مگر الان نیست ؟ مگر به وجه فشرده‌تری که‌در سکوت گویای خود میگذرد نیست ؟ ببینید من نمی‌خواهم نفی نقص‌های احتمالی این قصه‌ها را بکنم . من‌دارم به ارزشهای یا ارزشمندیهای‌پرنسیپ‌های‌شما شک می‌کنم الان ، شک شفاهی بلند دارم می کنم . شما می‌گوئید این کند است ، در تناسب باچـه**

ـ مهم نیست شک بکنید ، اما در تناسب با یک قصهٔ خوب خود شمـــا ، " طوطی همسایهٔ من " ، می بینم که این قصه‌ها خیلی کند پیش میروند و خیلی به سختی خوانده می شوند . بعلت اینکه جای برخوردها و حادثه‌ها و آنچیزهایی که ساختمان قصه را کمال می دهد ، توصیف نشسته است . تکرار آمده است و موعظه .

* نه . من اعتقاد ندارم . اصلا " . و به هر حال فکر نمی کنم که ساختمان یعنی تناوب وصف و گفتگو . ساختمان یعنی تعیین رابطه‌های بین اجزای قصه . . . کمال نه یعنی سرعت ،و سرعت نه یعنی تندی وقوع حادثه‌ها یکی بعد از دیگری . اگر که یک قصه‌ای در مثلا " بیست صفحه هیچ حادثه نداشته باشد دلیل براین نیست که این قصه کند است ــ مسئله این نیست که در چند کلمه وچند صفحه چقدر حرکت ما داریم بیان می‌کنیم . مثلا " " در خم راه " را فرض کنیم . قصه چی هست ؟ قصه این است که او پشت کوه افتاده و آن پایین دارند پدر پدرش را در می آورند و او هم دارد از بالا تماشا می کند .

ـ نگاه یک ناظر بی طرف . . .

* بی طرف هم اصلا " نیست . اصلا " بی طرف نیست . ناظر ناتوان است . ناتوانیش ، ناتوانی شخصی نیست . ناتوانی مادی هست ؛ ناتوانی اوضاع و احوالی است ــ یک آدمی که هیچ کاری نمی تواند بکند . آدمی است که تفنگ دارد اما فشنگ ندارد . دو تا فشنگ فقط دارد . او با این دو فشنگ چکار می‌تواند بکند ؟ فقط او درست آن کاری را که در " تب عصیان " آن آدم می کند ، نمی کند . او ، درست برعکس ، می گوید خب ،هیچ کاری

نمی‌توانم بکنم . دوتا تیرهست وبا این دو تا تیر اگر خیلی خوب هم به نشان بزنم دو نفر آدم می کشم . و حال آنکه سه نفر دیگر باقی مانده‌اند و پدر من‌و خودم . چکار می توانیم بعدش بکنیم ؟ او مطلقا " این کار را نمی‌کند . این به نظر شماست که سردوبدون‌حرکت‌است ، ولی درحقیقت‌ناچار بخاطر نداشتن امکانات مادی دارد تحمل می کند . این تحمل ، سرعت وحشتناکی است ، تا اینکه بالاخره فشنگهائی را که همراه پدرش بود از جنازه پدرش پیدامی کند . تازه قصه می‌توانست‌مربوط به یک ناظر بی طرف هم باشد . یا حتی یک خائن . صفات اخلاقی‌آدمهای قصه که تعیین‌کننده قدرت قصه و به قول شما کمال قصه که نیست . می شود در زندگی یک آدم قدیس‌کفر و گناه را وصف کرد و در زندگی یک گناهکارپست پاکی و فضیلت را . " درخم راه" قصه آدم در زمینه حرکت حساب شده برای عصیان است ، برای ضدیت با زور ، نه از طریق شلوغ بازی . برای من ، او آدمی هست که آینده دارد . آینده‌ء این آدم ، اقلا " ، اینست که او فشنگهایش زیادتر شده و می تواند تیر بیندازد . اما آینده‌ء آن آدمی که" تب " عصیان داشت و نه شعـــورو سنجش عصیان را ، همین الان تکلیفش توی قصه مشخص شده .همین الان اقدامی‌که پیشنهادمی کردکه انجام‌بدهد چی بود ؟ اینکه برود توی خیابان زندان عربده بکشد "ما اعتراض می‌کنیم ، ما اعتصاب می‌کنیم !" خـــوب برو اعتراض بکن ، برو اعتصاب بکن . توی همین قصه تکلیفش مشخص شد ، رفت ، تنها بود و کسی همراهش نبود . فقط می خواست " شعار " بدهد . ولی آدم " درخم راه " با کمال قساوت ، قساوتی که تمام حسابهای منطقی توجیهش می کند ، تحمل می کند وناچار هم هست که تحمل بکند . هیچکار دیگر هم نمی تواند بکند . می زنندش . و اگر بزنندش ، این عصیان به مرگ منجر شده است . ترس از مرگ و تیر اندازی مانع اقدام او نیست . امید به ماندن‌برای‌بهتر عصیان‌کردن او را مانع‌می‌شود . ناظر بیطرف‌نیست .اصلا " قضیه این نیست که فقط یک ژست عصیان‌بگیرد . میخواهد یک کاری بکند .

ما نمی دانیم چکار می کند . ما نمی دانیم بعدها چه خواهد کرد . شاید بعدهاهمانجا که افتاده ، همان لحظه که قصه تمام شد ، یکمار پایش را گزید ومرد . اما این آدم‌خیلی مثبت تری هست ، خیلی منطقی‌تری هست . ظرفیت عمل و کار در او بسیار بیشتر است هر چند که دراین قصه کاری یا حرکتی ندارد و نکند . اگر چه این تحمل بزرگترین حرکت و کار است . حالا این با شرایط تربیتی ما تطبیق نمیکند ؟ حالا این با اندیشه‌های رمانتیک شما وفق نمیدهد ؟ خب ، ندهد . ازلحاظ شماقصه تکان نمی خورد ، آن آدم‌همانطور نشسته است آنجا ؟ برای من قصهٔ خیلی خیلی متحرکی هم هست . هیچ کاری هم توش‌انجام نمی گیرد ؟ کاری کارستان انجام میگیرد . بطور کلی‌هر چند از همهٔ این قصه‌ها خوشم می آید چون چاپشان کرده‌ام به هر حال ، ولی‌از این قصه خیلی خوشم می آید . نوشتن این قصه برای من بسیار بسیار اصلا" ناراحت کننده و طولانی بوده . اصلا" بیچاره می شدم من این قصه راکه می نوشتم . آنقدر این قصه را من نوشتم ، نوشتم ، نوشتم . کند نوشتم ، خط زدم ، کند نوشتم ، دومرتبه نوشتم . حتی وسوسه‌ای مثل همان وسوسهٔ شما هم مرا میگرفت که این آدم یک کاری بکند ، هر چند میدانستم و با این قصه‌راشروع‌کرده بودم که این آدم باید همین جور باشد که الان هست . این سخت‌ترین مشکل دست اندرکار بودن است ، عزیز من ، در تنهائی و درماندگی کاری کردن .

من‌تندی‌وکندی‌راکشمنی اندازه نمی‌گیرم ـ همینجوری . درست همین تکرارهای قصه هست که‌برای خود من کاملا" درست است . دو تا چیز است که برای من توی این قصه جالب است ، از نظر کاری که می خواستم بکنم : یکی‌همین تکرار . تکرار ، تکرار و هیچ اتفاق نمی افتد و همیشه پر از اتفاق است . دوم اینکه چطور این قصه از توی تاریکی و از توی ناآشنایی با تمام عوامل قصه ، همراه اینکه صبح دارد می شود و ماه دارد می پرد ، بواش ،

یواش، ازتوی یک چیز رویایی به‌واقعیتی خیلی خیلی روشن‌و خشن می رسد. آدمها را خرده خرده می شناسیم، با زیاد شدن نور بهتر می‌بینیمشان، باحرف زدنشان با همدیگر رابطه‌ها شان را می فهمیم؛ باهم هویت کردن این با صبحی که دارد بر می خیزد و آن با شبی که دارد می رود؛ یا اینکه کسی چه کارهٔ چه کسی‌هست یا اسمش چیست یا قیافه‌هاشان چه جور است، هم، که باز از گفته‌هاشان، همراه با پیشرفت گفتگوهاشان مشخص می شود. هیچکدام‌از اینها را قصه نویس نیامده با توصیف داوطلبانه اول کار بدهد.

ـ بعدش قصهٔ "میان‌دیروزوفردا" را داریم که من شخصا" در این مجموعه این‌قصه را بیشتر می پسندم. ریتم کارخانه، به نظر من نبض قصه را هم می سازد و یکنواختش می کند. و تا آخر ادامه دارد.

*** به عنوان زندگی که در بیرون از این‌زندان وجود دارد.**

ـ قالب قصه باز هم از طبعیت گرفته شده. یعنی در فضای تاریک شب دو تا آدم خودشان را در سلول زندان پیدا می کنند و تا روز طلوع کند با همدیگربیشتر آشنا می شوند و وضعیت مبهم آدمها با طلوع روشنی روشن می شود. این دو شخصیت، مثل‌آینه‌ای‌وجود همدیگر را توی تاریکی‌منعکس می کنندو مثل‌دو خط موازی‌راه‌آهن که در انتهای‌افق‌بر هم منطبق‌می‌شوند، ایندو نیز در پایان به یک نقطه رسیده‌اند.

*** همانطورکه گفتم‌این قصه یک " پس‌گفتار " ، یک " مؤخره " هست برای کتاب.**

ـ چیزی که من در قصه " میان دیروز و فردا " می پسندم نزدیک شدن

زبان قصه به زبان روایت است ، در قیاس با زبان‌های دیگر قصه .

* از لحاظ نثری (که به اصطلاح اسمش گذاشته می شود نثر) برای من قصه‌های این کتاب یک تجربه هست . قصه‌های اولی که نوشتم یک کمی دنباله‌ٔ نثری هست که من مثلا "توی مقاله‌هایی که می‌نوشتم به‌کار می‌بردم ،

ـ این کاملا " حس می شود .

* به " در خم راه " که می رسیم نثر درست‌تر می شود . تا در این قصه " میان دیروز و فردا " که حادثه‌هایی که گزارش می شوند سعی شده که به کمک حرکت نثر دو مرتبه ساخته شوند ، همینطور هم طبیعت با آن حالت خودش . فرض کنید تکه‌هایی که من یادم هست و هنوز ازش خوشم می آید ، مثلا " آتش سوزی طویله‌ٔ سربازهای ارتش سرخ که رفته‌اند . وصف آن تکه برای من از همه‌اش بهتر است ، آن شبی که . . .

ـ اینها حالت نوستالژیک برایتان داشته؟

* نه . از لحاظ تجربه من ندیدمشان ، اتفاقهاشان را ساختم . ولیکن برای بیانش ، این نثری که ساختم ،این فورمی‌که ساختم ، برای من راضی کننده بوده . یامثلا " فرض کنید یک تکه‌ای هست، که‌شب دارند می روند ، و سایه‌ها همینطور می افتد ، و دارند چراغ می کشند و دارند حمله می‌کنند برای من القا کننده است . یا مثلا " منظره‌هایی که از مازندران هست : مثلا " غروب آفتاب ، بوی سبزه‌های صحرا توی رطوبت هوا ، درخشندگی آفتاب غروب ، سنجاقکهایی که پرواز می کنند ، از اینها . . . اینها برای من همه‌اش درست آمده . اتفاقا " نوشتن این قصه هم طول کشید زیاد .

ـ چه مدت ؟

* یادم نیست چه مدت ، ولی یادم هست که خیلی طول کشید . ولی توی هیچیک‌از قصه‌هایی‌که نوشتم مثل این‌یکی کار تکلیف خودم را روشن کردن ، یا سعی در روشن کردن تکلیف خودم ، این‌همه زیاد نبوده .
من یادم میآیدوقتی‌این قصه را می نوشتم دوره‌ای بود که انشعاب توی‌حزب توده‌شده‌بود و درست به خاطر اینکه یک مقدار تویش جاه طلبی شخصی بود شکست خورده بود دیگر . شکستش از داخل بود . شکستش این بود که خلیل ملکی‌امیدوار بود وقتی‌که انشعاب شد شوروی‌ها بیایند بگویند حالا که حزب توده به هم خورد ، حالا که انشعابی‌ها که آدمهای خوبی هستند ، آدمهای شسته رفته‌ای هستند آمده‌اند حزب راادامه بدهند ، خیلی خوب ، ماهم به این‌ها کمک بکنیم . این ، خیلی خیلی پرت بود . در حقیقت ندانستن این بودکه وظیفه ما و مصلحت‌دیگران یکی نیست . و ندانستن اینکه آن مصلحت که وظیفه ماست " ما " و " دیگران " نمیشناسد . انکار ایقان و اطمینان به خود بود ، انکار اینکه ما به اندازه کافی خودمان هم مایه داریم و این مایه جزء مایه عمومی است و اگر ما این مایه را بکار نبریم مایه عمومی را بهمان اندازه‌ناقص کرده‌ایم و به مایه عمومی به‌همان اندازه خیانت کرده‌ایم و این ما باید بداند کیست و چیست ، و بداند دیگران چیست و کیست ، و کدام دیگران‌واقعا "دیگران است و کدام دیگران‌واقعا "دیگران نیست . ملکی وقتی دید امکاناتی‌نیست برای این جورتوفیق‌و این‌جور پیشرفت ــ که باید ناچار اسمش را جاه طلبی خواند نه آرمان طلبی ــ پکرشد . وقتی رادیو مسکو فحش داد به‌انشعاب همه زه زدند و هر که هم زه نمیزد به ضرب اصرار خلیل ملکی وادار به زه زدن میشد . در اجتماع آن روز در خانه خلیل ملکی برای " انصراف " دونفر صدایشان در آمد و ضد زه زدن بودند ، فقط یکی احمد آرام ، مرد پاک سربلندی که روزگاری در شیراز دبیر بود و کفیل اداره

فرهنگ و مرا از مدرسه بیرون کرده بود که چرا بهش سلام نداده بودم . و حالا به‌سرپیچی‌امروز شاگردآن روزی صحه می‌گذاشت . بهرحال " انصراف " اتفاق افتاد و ملکی دچار ناراحتی وحشتناکی شد . آل احمد به من گفت پیرمرد را کمک روحی بدهیم . آنوقت هفته‌ای یک بار یک روز توی خانهٔ آل احمد ، یک روز توی خانه من ، و یک روز توی خانه خلیل ملکی می نشستیم سه تائی ، و به اصطلاح میخواستیم خلیل ملکی را با ادبیات سرگرم کنیم . مردی‌بودکه‌بهش اعتقاد داشتیم ، علاقه داشتیم بهش . او هنوز خلیل ملکی آخرسرنشده بودکه خودش را ورشکست کرده باشد . او آدمی بود که بالاخره یک‌مقدارفراوانی برای ما استحکام فکری بود و روشنگرایی بود ؛ اهل تحلیل و آنالیز بود ، و تا حدی گشادگی فکر داشت ؛ اگر چه می خواست که اشخاص تعبدا " حرفش راقبول بکنند ، اما اقل کم نمی خواست تعبدا " حرف‌اشخاص راقبول‌بکند .این حسنش بالاخره‌بود . و ما دور هم جمع می شدیم سه‌تائی ، و میخواستیم او را با ادبیات سرگرم بکنیم ــ و من این قصه را آنوقت مینوشتم . و او سخت مخالف این‌آخرش بود و یادم‌می‌آید که ما اصلا"باهم دعوامان شد .او به اینکه‌آخرش قهرمان قصه امیدوار هست ، خیلی مخالف بود .یادم می‌آید یک روز که خیلی‌هم سردبود با هم دعوا کردیم . او گفت که این‌امیدهاباطل‌است وادامهٔ همان حرفهای پرت و پلای پیش است ، همه چیز تمام شده است . اما همان وقت بود که ارتش سرخ چین داشت گر و گر توی چین پیش می‌رفت . هی مرتب ژنرالهای چیانکایچک تسلیم می شدند ، هی مرتب آن لحظه‌های آخر پاک شدن کار چین بود دیگر . و این‌ها برایش کافی نبود ، چون جاه طلبی شخصی او شکست خورده بود . در حقیقت از بی‌بته بودن‌خودش شکست خورد . بی بتگی است شکست خوردن حسم را به شکست‌خورندگی اندیشه اشتباه کردن اگر عقیده داشته باشی که اندیشه‌ات در ورای‌این جور شکست‌ها باید قضاوت‌شود تا درستی و شکست خورندگیش رابدانی .چیزی لزوما " با پیروزی درست نمی شود و چیزی لزوما " با شکست

غلط نمی‌شود . و معیاربرای قضاوت جای دیگر است ، چیزدیگر است . بهش می‌گفتم‌آخرچه مسئله‌ای مطرح است ، مسئله من و تو یا مسئله یک عقیده‌ای؟ خوب تو خودت را با یک عقیده‌ای هم هویت می کنی . این‌جا اینجوری تو سرت زده‌اند ؟ خوب زده‌اند ، اما آنجا دارد اینجوری می شود . آخر ده میلیون ، پانزده میلیون آدم به حرف تو گوش نکنند بدتر است یا اینکه ۶۰۰ میلیون آدم به همان حرف اما از دهان کس دیگر گوش بکنند . اگر عقیده‌ات غلط است بگو غلط است وبگو چرا غلط است اما نگو چون حرف من به کرسی ننشست غلط است . بالاخره یک حساب ریاضی هم شرط است . اگر توبه این عقیده معتقدی ، این عقیده دارد میبرد . فرض هم که نبرد ، فرض هم که همه جا کلکش را بکنند . این در درستی و غلطی آن تاثیری ندارد . بهرحال دارد آنجا اتفاق می افتد دیگر . جبران این ؟ آن . . . ساده بود قضیه ، اما ساده بود برای کسی که گره خوردگی و غش نداشته باشد .از هم جداشدیم . سرهمین‌قضیه . تا ده دوازده سال بعداز آن‌هم ندیدمش ، اصلا . دنبال‌همین‌سرخوردگی‌هم‌بودکه دوسه‌سال‌بعددسته‌های تازه راه انداخت که سرلوحه اساسی آن‌کوشش برای انتقام بود . او تمام امتیازهای تاریخی را که داشت و میتوانست بیشتر داشته باشد فدای این ضعف شخصی خود کرد و عاقبت در ادبار انتقام و الکل گم شد .

ـ حالا که به اولین مجموعهٔ قصه‌هاتان نگاه می کنم ، یک نکته برای من جالب است ـ هیچ از نظر زبانی ، تاثیر پذیری مستقیم و مشخصی از زبان قصه نویسهای همعصرتان ندارید . زبان قصه‌تان ، مثلا " با زبان هدایت یا دیگران متفاوت است . انتخاب زبان ، هر چند زبان ناشی از کراکتر آدم هست ، از چه تجربه‌هایی بر آمده ؟

* اولا " چرا تاثیر پذیری ؟ چراهدایت؟ چه‌دیگرانی ؟ دیگران یعنی کسی

که واقعا " مطرح باشد؟ مسئله اینست که توی یک محوطه‌ای ، آنهم محیطی که ارتباطها از هم گسسته‌تر از حالا بودند . . .

ـ اما شما در عین حال با بزرگ علوی با هدایت دوست بودید .

* علوی را می‌شناختم امااین که کافی نیست . طرف باید روی آدم بتواند اثربگذارد . علوی اگرآن روزها مطرح بود بهرحال برای من نبود . من فرض کنیددر سال ۱۳۲۱ ، باهدایت جدی ، باهدایت " بوف کور " آشنا شدم ، . آنوقت من بیست سالم بود و بهرحال من چندسالی بودکه‌کتاب می‌خواندم . برای‌قصه نویسی دلیلی نداشت که من بیایم به الگوی او بنویسم به خصوص که روحیه‌ام حکم نمیکرد .اتفاقا "اولین قصه‌ای که من خواستم بنویسم وناتمام ماند ،همان آب وهوای هدایتی می‌توانست توش باشد ، اثرفضا وزمینه‌ای بودکه بود . همین‌هم بود که جان‌نگرفت و نوشته نشد چونکه کشش من به آن‌آب وهوا درقصه‌نیمه‌بندبود .اماساختمانش‌هم به‌ساختمان‌قصه‌های او شباهت نداشت چون ساختمان من به‌ساختمان‌خوداوشباهت نداشت .اوآدمی بودباحساسیت فوق‌العاده . آن مقدار از ادبیات و فرهنگی را که در محیط جغرافیائی‌او ، درمملکتش ، میشناختند ، میشناخت ، اماروی خط اولیهٔ حرکت زمانهٔ عمومی نبود . از حیث زمانه" محلی " ، پیش بود ــ اما دربعضی قسمتها . بهرحال درقصه‌هایش" بوف‌کور "فرق می‌کند . بوف کور یک دنیای " دیدنی " دارد ، یک دنیای بصری دارد که در فیلم‌های اکسپرسیونیستی آنوقت می بینید . شاید در اروپا از راه سینما به این دنیا آشنا شده بود یاشاید باحساسیت‌تخیل خودش . به هر حال‌ادبیات همعصر را ، ژولین‌گرین و کافکا و هرمان هسه را این اواخر شروع کرده بوده به شناختن . اما سینما را در اروپا دیده بود . این از لحاظ خود کار هدایت . از لحاظ قصه نویسی ، خوب ،همین قصهٔ‌اولی که نوشتم ، یکسال و نیم بعد از قصهٔ " حاج آقا "ی

هدایت بود. یادم می‌آید قصه " حاج آقا "ی هدایت در آخر پائیز، یا اوائل زمستان ۲۴ در آمد. و این در گرماگرم رغبت به هدایت در زمینه حرکت سیاسی‌وحزبی روزبود. به‌هرحال، وقتی کتاب را خواندم، دیدم پرت‌هست، پرتی‌های پیش پا افتاده. این را که دیدنش آسان بود، میدیدم وفکر کردم صحیح نیست در پناه تبلیغات چپ و مرسوم آن را درست بدانیم، و چون تصور می‌کنیم کمک می کند به حرکت چپ، بنابراین باید طرفش گرفته شود حتی اگربه‌خاطر همین تبلیغاتی بودنش هم هست که از استخوان بندی‌فکری محروم‌مانده. بهرحال مقاله‌ای‌نوشتم‌امادرست‌بخاطر همین‌جلوش را گرفتند که چاپ نشود. گاهی مضحک است، گاهی دردناک است و کمابیش همیشه عاقبت‌بدی دارد اینکه برای درست بودن نادرستی‌کنیم و بخاطر درستی نادرست‌باشیم. به هر حال، قبل از اینکه من اولین قصه‌ام را بنویسم، در حقیقت تفاوت سلیقه‌ای بود که در نتیجه نمی توانستم اصلا " تقلید بکنم؛ من این حالت محذوب مداح را نداشتم. هیچوقت برای هیچکس نداشته‌ام. هدایت مردفوق‌العاده خوبی بود. هدایت‌مرد فوق العاده درجه اولی بود. و خیلی به من محبت می کرد و من بی نهایت بهش علاقه‌مند بودم، خب، همین دیگر... اوآدمی بود که در دوره‌ٔ خودش بی نظیر بود. بی نظیری حسن‌اونبود، گناه‌زمانه بود. حسن او در نگه داشتن خودش بود که به رنگ زمانه‌درنیاید. حسن‌اواین‌بودکه‌خودش‌راازدوره‌اش‌متفاوت‌کرده‌بود، اما دوره مستقیم وبلاواسطه‌اش، دوره‌جغرافیائیش. چیزی‌که‌درش بی‌نظیربود، انسانیت و پاکی و درستی اش بود دیگر. و اینش برای من گیرا بود. ولی به عنوان سرمشق ادبی یا اینکه بخواهم ازش تقلید بکنم، نه. وجودش مشوق نویسندگی بود، البته. حضورش ــ نفس حضورش ــ آدم را به کار میکشاند. البته اگر آدم از اول می خواست کاری بکند. آدم حس‌میکرد با آدمی سر و کار دارد که آدم است. وازنده و پرت نبود. میدیدی با تو دریک‌جهت نیست، اما میدیدی که رونده است. و نه فقط رونده است بلکه

باجوانمردی‌راهنماهست‌وهل دهنده هست ، حتی اگر با عقیده‌های تو موافق نباشد . کسانی‌بودندکه ظاهرا "با تو در یک جهت بودند اما خوب میدیدی که رونده نیستند که هیچ ، پاشان هم چوبی است . هدایت این جوانمردی و بزرگی را داشت که نخواهد تخته پوست پهن کند ومرشد بازی در بیاورد . این جوانمردی را داشت که نخواهد فقط نمونه خودش را تنها نمونه بداند . حسودوبدبخت‌نبود . اگربیماربودبابیماریش در جنگ بود . نه ، از بیماریش رسته‌ومصفا بود . در کافه فردوسی که می نشست به عنوان وظیفه قطب بودن نمی‌رفت ؛ بلکه خودش‌میرفت ، حتی‌کنجکاوهارا هم از دور خودش میپراند ، برای این نمی رفت‌آنجا بنشیند که‌بیایند دورش. این او بود . دلسوز بود . بهر حال کسی دیگری نبود دیگر که آدم بخواهد بهش اهمیت آن جوری بگذارد .

میگوئید بزرگ‌علوی . خوب ، او را از روی قصه‌هایش‌قضاوت کنید ، واقعا " . تو کار بزرگ علوی یک قصه هست به اسم " گیله‌مرد " . شما این " گیله مرد " رابه‌عنوان‌کسی که می‌خواهد آنالیز بکند این قصه‌را ، بخوانید و ببینید که چرا این" گیله‌مرد "توی هیچیک از قصه‌های قبلی و بعدی علوی نیست . نه نثرش و نه ساختمانش و نه تعبیراتش. اقلا " متوجه مسئله می‌شویدکه‌چرانیست . چرایش رااز من نپرسید ، جوابش را از من نخواهید . وقتی‌بیاد بیاوریدکه‌قصه " چشمهایش " یا داستان " ۵۳ نفر " را او نوشته شاید نتیجه بگیرید که به درد سرش نمی ارزد این سئوال را پیش کشیدن . واقعا "ببینید : یک‌آدم‌چند سال توی حبس بوده همراه با یک عده که دست کم‌به‌ادعای خوداو گل‌سر سبد فهمیده‌های روزگار خودشان بوده‌اند ؛ ببینید چه فرصتی داشته برای درک و وصف حالات خودش. اما از این همه آن پرت و پلاهای کتاب " ۵۳ نفر " را بیرون آورده . آنها که برای اطلاعات و کیهان ستون حوادث روزانه را می‌نویسند بهتر می نویسند . شاید بتوانید

بگوئید نانسور خود حزب توده و ملاحظات شخصی علوی مانع شده که آن کتاب چیز جالبی بشود. اما اگر قرار باشد نقص‌ها را به این علت‌ها ندیده بگیریم، دیگرچیزی‌باقی نمی ماند که از روی آن برای او عنوان نویسنده در درجه‌ای از اهمیت را انتخاب‌کنیم.

نگوئیدکه‌اودرآن‌زمان‌بوده‌واینهادراین‌زمان. شماحتی‌یاد داشتهای روزانه‌میرزابنویس‌های دربارقاجار را فراموش کنید؛ شما اصلا" بیاد نیاورید آن نوشته‌های فوق العاده و والای معیرالممالک را. نه. محمد مسعود را هم کاری نداشته باشید. شما مراجعه کنید به یادداشتهای زندان یک آدم ساده که حتی زبان فارسی را هم درست نمی دانست چون تحصیل درستی نکرده بود، مثل ارداشس اوانسیان. تنها پیش ارداشس درّاکه‌ودید، و از آن طرف وصف‌وانتخابی‌می بینیدکه، بی‌آنکه‌برجسته‌باشد، ازخوبی‌و ارزش‌والاتراست از "۵۳ نفر". شما "افسانه و افسر" مریم فیروز را بخوانید تا صمیمیت و پاکی بیان یک تبعیدی دیگر با نوشتهٔ علوی‌رامقایسه‌کرده باشید. خیلی پرت است که آدم ردای "غربت" و "دوری از وطن" و "سیاسی" و این جور صفات‌را برتن اشخاص بپوشاندو بعد، بخاطر این ردا و قبا، آنها را صاحب صفات و کمالات دیگری هم بداند. بهر صورت، شاید علوی محقق خوب یا مترجم خوب باشد. آلمانی نمیدانم. آنچه مهم است وزن و سنگینی خود کار است که بالاخره وقتی قبا یا کفن پوسید، یا فراموش می شود یا کمابیش دوامی یا دوامکی میاورد. صحبت سر تاثیر بود و سرمشق. من‌گمان نمی‌کنم اینجوری‌فردی‌ارث به‌فرد بعدی می دهد. فضایی اگر باشد فردی را میسازد که اوشاید بتواند به ساختمان فضای بعدی کمک کند. من از فردی تاثیر نگرفتم، از فضایی گرفتم. فضائی زمانی، و نه فقط مکانی. مکان من فقط محدود کننده زمان من و فقیر کننده فضای زمان من بوده است.

ـ من منظورم این بود که بهر حال هر نویسنده‌ای از فرهنگ قصه نویسی قبل ازخودش تغذیه‌می کند . یادم هست در جائی گفته‌اید که با یک سلسله تمرین‌هاکه درملاء عام‌هم‌نبوده به‌حدی‌از نثر که دلخواهتان بوده رسیدید . رسیدن به چه خصوصیتی از نثر ؟ و ضابطه‌تان برای تمرین‌ها چی‌بوده ؟

* تمرین که ولش کنید خود کار هم هیچوقت در ملاء عام نیست . رسیدن به حد نثر دلخواه هم گمان نمی کنم چندان گفتهٔ من باشد . در هر لحظه کاری را که در آن لحظه می کنی باید به حد توانایی بکنی ، یا می کنی . اما این حد توانایی چیزی سیال است و بهر حال باید متحول باشد ـ اگر مرده نباشی . همان تجربهٔ نوشتن در آن لحظه باید تراغنی کرده باشد و همین غنی‌تر شدن ، یا باید غنی تر شدن ، نمی گذارد که بعد از آن لحظه کار از کارگذشته را دلخواه مطلق تلقی کنی . این پرروئی است ؟ باشد . جاه‌طلبی است ؟ باشد . بلند پروازی و امید است ؟ باشد . بهر حال باید باشد . والا خواب‌سنگین‌و سیاه بعد از یک فصل پر خوری را به دنبال دارد که از اضغاث و احلام و از کابوس خالی نخواهد بود .

درهرحال نثر را در دو حال‌یا ازدو نقطه‌نظرنگاه‌کنیم . یکی‌خودنثر یعنی فارسی نویسی ، یکی‌این نثر در خدمت بیان . یعنی که با این نثر چه جور چه چیز را می گوئیم ـ نثر در خدمت بیان .

خودنثر . نثریکی‌پاک‌نوشتن است ، ویکی‌بااین‌پاک نوشتن ساختمان وحجمی را بوجود آوردن . پاک نوشتن برای من یعنی تا بشود صفت را کنار گذاشتن وبه‌جای‌آن‌موصوف رابه فشرده‌ترین صورت نمایاندن‌بطوریکه‌خودش نمایندهٔ‌صفتش بشود ،خودش‌صفتش‌را در ذهن خواننده بسازد . پاک نوشتن یعنی تا بشود قیدها را کنار گذاشتن ، مقصودم قید دستوری است ، بیشتر ،

وازهمه مهمتر یعنی روال‌و روندحرفهای‌شفاهی را که جوشندگی زنده و زنده بودن جوشنده را دارند الگوی کار قرار دادن. مقصود این‌نیست که لغت‌ها را بشکنیم یا اصطلاحات گذرای رسم‌امروز را در زبان بچپانیم. این کار درست‌همان‌هویت‌وماهیت " فاخر " نویسی‌را دارد و فرقی ندارد با لغت‌های قلنبه‌را ازمتن‌های کهنه‌در آوردن و با کمک آن‌ها پزدادن. نه .مقصودم‌این است که بشنویم خودمان در خلوت چه جور حرف می زنیم ، با چه آهنگ و ضرب‌و با چه پس و پیش بودن کلمه‌ها .چه‌جورکلمه‌ها که صدای بلند اندیشه هستندپا به‌پای اندیشه که در ذهن ما برای بیان شدن شکل می گیرد بیرون میآیند ــ همانجور هم به جای زبان بر قلم بیاوریمشان. عروض زبان یعنی این. یعنی همین نبض را لای انگشت‌ها گرفتن و شناختن. هزار سال پیش بیهقی‌این کاررامی‌کرد. دوهزار سال پیش‌جولیوس سزاراین کار را می کرد. این یک کشف تازه نیست. این کشف نیست. این گم نکردن زندگی است. بهر حال نثر پاک یا زبان پاک یعنی این. زبان پاک ، زبان زنده است. هر جور ادا و اطوار چه به سبک " مقامات حمیدی " و " دره نادری " باشد ، چه‌بصورت پاچه خیزکی و بی فعلی در زیر قیافه"جنبندگی " و " عصبی " ، چه بصورت مستوفی گری باشد چه به صورت لوطی بازی و یا به صورت‌های دیگرمانندزبان‌تلویزیونی‌و رادیوئی ،یا زبان‌های حرفه‌ای دیگرار " اداری " و"منقدی " و "علمی " و " متعهدی "و " ترجمه‌ای "و " جاودانه ابرپخمگی " و از این‌جور زبانهائی که برای خوش کردن‌دل‌به‌کاربرنده‌اش است و نشانهٔ عدم‌اعتقاد و بی صداقتی او به چیزی که می گوید ، و اسلحه‌اش هست برای چرائی که میگوید ــ همه این زبانها به کاری که استعمال کنندگانش دارند و می‌کنند خوب هم میخورد ، اخت است ، جور میآید. و چه بهتر. هر کس‌که مایه‌ای دارد خودش را دور نگاهمیدارد و هر کس که ندارد چه بهتر! یا با این‌امضاء خودش را معرفی می کند یا در آن روش منحل می شود. خوب هم می شود از آن فهمید که دارد نفهمیدن را پرده پوشی می کند ، نه اینکه

قصدفهماندن دارد ،یا فهمیده است . ضرر و خطر این زبان‌ها برای مردم‌از جهت نقل اندیشه کمتر است . چون وسیله ربط ناقصی است و پیام فاسد پنهان‌دربیان‌فاسد رانمی رساند ،اما خود اندیشیدن رامنسوخ می‌کند ، خود این‌وسیله فاسدتبدیل به پیام و شعار و "ایمان " و عقیده می شود ــ ایمان وعقیده‌ای‌برای‌کوردل‌ها و احمق‌ها . اماشنونده‌ای که بطور کلی با فهم باشد فسادگوینده رامی فهمد . فکر نکنید مقصود من این است که بیان پاک نشانه فکر پاک هم هست . نه . فکر می‌تواند ناپاک اما مرتب باشد و برای اعمال ناپاکی ،بیان را ، به کمک مرتب بودن فکر ، شسته رفته کند . فقط در وضع و موقع اجتماعی ــ اقتصادی ــ سیاسی که امروزه ما در این جا داریم چنان تازه به دوران رسیدگی در همه جای زندگی ما حاکم است که زبان ماناپاک است‌در جهت پز دادن و " فاخر " و " رسمی " بودن . مثل این مغازه‌های بسیاربزرگی‌که فقط چلچراغ می‌فروشند ، مثل این همه مغازه‌های‌مبل فروشی . مهملاتی‌که فلان شاعرنفس تنگ گرفته میسراید و اسمش را مثلا " " حماسه طوفان‌طویل " می‌گذارد ، همان چلچراغ و مبل آب طلا خورده است هر چند که در آن از ظالم بنالد و خود را مظلوم نشان بدهد ؛ همان زبان مضحک رادیو و تلویزیون " دکلامه " ، " برنامه گل‌ها " یا ادبیات معرفی‌نامه‌ای " هفت شهر عشق " یا آن زبان تعویذی بیانیه‌هایش است ؛ همان بناهای بلندی است که آلت رجولیت باد کرده اما سربریده‌ای هستند . وضع البته بدتر خواهد بود اگر زبان شسته رفته برای القای اباطیل اعم از " هنری " و " ادبی " و " رسمی " و غیره بکار برده شود . این مرحله بعدی است که تا چند سال دیگر خواهد رسید . حالا جنقولک بازی است و خنده‌آور ، فردا جدی خواهد بود و خطرناک . و در این میان کلیشه هست و قالب که تحویل داده‌میشود .ومردمی‌که آنها را تحویل بگیرند در حالت آنها گیر می افتند .

بعـــد ، در مـــورد گفتـــن و نقـل قصـــه ، مسئلـــه‌ساختمان مطرح میشود که از کجا شروع بکنیم و از چه راههائی چگونه به چه جاهائی برویم ،حادثه‌هاوسکون‌ها وسکوت‌ها را چه جور بیان کنیم ، چه جور بچینیم پهلوی‌هم‌وچه‌جوربچینیم‌با قیچی سلمانی ؛ با چه‌توالی‌وترتیبی بیاوریمشان ، از چه دیدی نگاهشان کنیم که هر چیزی را که میخواهیم بگوئیم زیر نظم و انضباط‌آن‌بگوئیم ، بی کم و کاست . این‌ها هر چند باید به کمک زبان بیان بشوداما ساختنش درحیطه زبان نیست ، مربوط میشود به قوت صحنه‌آرائی ، به‌قوت به‌صحنه آوری . اینجا هر مطلبی باید قالب خودش را جستجو کند ، به قالب خودش برسد و در آن جا بگیرد . زبان که پاک باشد این ساختمان راروشن ودقیقتر نشان میدهد اما زبان پاک جای بی ساختمانی را نمیگیرد . و زبان نرسیده به کمال ساختمان را از میان نمیبرد . باید یک جوری بگوئیم اماوقتی داریم میگوئیم با ولنگاری و شلختگری‌نگوئیم ؛ و همچنین با مقمپز بودن‌های عصا قورت‌داده . یا با قالب‌های حکاکی شده که دیگران در جائی دیگر در وقتی دیگر آنها را برای چیزی دیگر کنده‌اند نگوئیم . در این جا ، در ساختمان و بیان ساختمان ، ایرادهای تکرار جمله ، درازی جمله و این حرفهای آنجوری وارد نیست چون همین " عیب " ها شاید " لازمه " آن چیزی‌باشندکه بایدساختمانش به‌زبان درآید . اینجا آنجور حرفها و ایرادها و قانون‌ها قطعی و نهائی و غیرقابل استیناف نیستند اگر به ضرورت و لزوم منطقی‌آنهافکرنکرده باشیم .شایدسئوال شما اصلا یک مشت فرمول در جواب بخواهد . فرمول اینست که فرمولی نیست . فرمول اینست که فرمولی نباید . اگر ذهن ورزیده بشود ، اگر ورزیدگی ذهن یا آگاهی ذهن ، تمامیت ذهن ، صداقت ذهن ، همراه باشد هر جاگیری یا گرهی پیش بیاید سعی میکند آنرا بازکند .قوت بازکردنش‌پیداست‌که‌متناسب‌است به‌همان ورزیدگی و آگاهیش. ذهن‌مسئله‌ای‌را طرح کرده‌است ، ذهن هم به تناسب مشکل راه حلش را باید پیداکند ؛ آنوقت‌مشکل‌حل شده‌نقطه عزیمت‌حرکت بعدی میشود . دینامیسم

یعنی این . جفتک‌زدن دینامیسم نیست . فرمول هم دینامیسم نیست . فرمول جلوی جلدی و جلای کار را میگیرد . یکنواخت وکدرش میکند . در کار خوب همیشه اثر عنصر کشف دیده میشود . حتی از شکل نوشتن یک لغت یک معنی تازه‌یک اندیشه‌تازه میتواند پیدا شود . اگر جلد باشی این را فوری میبینی . واگر به دردت بخورد بکارش میبری . و همین مایه جلای کار میشود . در کار خسته همیشه فرمول دیده میشود . قالبی که از پیش ساخته‌ای فرق میکند با قالبی‌که در حین ساختن میبینی باید بسازی . این جلدی‌و فرزی و ورزیدگی میخواهد . مسئله اساسی حاضر کردن ذهن است . در کار هیچ چیزی جای " جادرجا ساختن " رانمیگیرد .اما برای " ناگهانی " و " جا در جا ساختن" تمرین لازم است تا ورزیده بشوی ، اگر بشوی ، درست مثل دو . مثل پرش . کسی که برای دو سرعت کار میکند هر روز و هر بار که میدود رکورد عالی نمیآورد . اما ریاضت را میکشد و صد جور تمرین نرمش و چابکی میکند و عضله‌هایش را آموخته میکند ، نفسش را و خوراکش را و سنگینی‌اش را مرتب میکند تا آن روز که روز است وقتی تیر داور فرمانده مسابقه دررفت آنچه را دارد بیاورد . اگر طرح کار ، و فهم مطلب ، و دیدن آدم‌ها و نشان دادن آدم‌ها غرض است این‌ها را باید از پیش شناخته باشد . خلاصه اینکه اگر با نوشته وربروی یک چیز زورکی خواهد شد ، با نویسندگی و نوشتن باید وررفت‌نه‌بانوشته . دیگران را که میخوانی نباید برای تقلید کردنشان باشد ، بایدبرای بازکردن‌پنجره‌ها و افق باشد ، برای نیفتادن توی چاله‌هائی باشد که‌آنها احتمالاافتاده‌اند ــ چاله‌های‌فکری‌وچاله‌های‌رفتاری ، برای‌تکرارنکردن حرفهائی‌که‌آنها زده‌اند . این‌جور . بیشتر برای پرهیز باشد تا پیروی . اصلا برای پیروی نباشد . این ورزش برای آن است که وقتی داری مینویسی وقت وتمرکزحواست‌راصرف‌دقت در نوشتن نکنی . بتوانی بنویسی ، بتوانی سیلان اندیشه‌ات را با سرعت و طبیعتی که دارد روی کاغذ منعکس کنی . در ژاپن یک‌جورنقاشی داشتند که وقتی قلم را روی کاغذ گذاشتی نباید آنرا ورداری

تا وقتی که همه خطی را که میکشی تمام کنی . مرکب تر است و باید با یک خط که بریده نشود طرحت را تمام کنی . اگر قلم را ورداری وقتی که دوباره بخواهی آنرا سرهمان نقطه بگذاری که خط تمام شده کاغذ که از خط پیش مرطوب است سوراخ خواهد شد . این جور دیسیپلین و مهارت لازم است بنابراین باید همهٔ کارهایت را برای مراعات مهارت قبلا "کرده باشی . الان وقت ساختن است ، وقت ملتفت بودن نه وقت مواظب بودن . وقتی مینویسی باید آزاد باشی . باید آگاه باشی . آگاه آزاد باشی در سازندگی ، نه مقید به سبک . این سبک یا آن سبک . پیش ازنوشتن باید سبک همان خود تو شده باشد . وقت نوشتن وقت کشف است چه در حالت جمله و چه حتی در خود چیزی که میخواهی بگوئی ــ در قصه‌ای که ، در حقیقتی که ، در فکری که میخواهی بگوئی . اما همه این حرفها وقتی درست است که اینها برای بیان مطلبی باشد ، که ساخته شده آن مطلب لازم به گفته شدن باشد . تقریبا یقین دارم که مطلبی که به درد گفته شدن نخورد نمیتواند خوب گفته شود . نوشتن به خاطر نوشتن یک حرکت مکانیکی مگر بیشتر است ؟ باید چیزی برای گفتن داشته باشی که به گفته شدنش بیارزد . برای چیزی داشتن باید ببینی ، بخوانی ، بشنوی ، رشد کنی ، ذهنت غنی شود تا حست غنی شود . تا حست قبراق شود . اگر ذهنت غنی نشود چیزی نخواهی زائید . حرفهایت مال خودت نخواهد بود ؛ حرفهایت تقلید خواهد بود ، یا مستقیم و ارادی ، یا از پخمگی . برای همین است که میبینی جاودانه ابرپخمه‌ها به اقتضای چیزهائی که امروز میخوانند یا میشنوند تقلید میکنند . برای همین است که شعر میگوید اینجور و همانروز نثر مینویسد یک جور دیگر . تکلیفش را در صمیمی ترین کاری که باید بکند دیگران معین میکنند ، حتی دیگرانی که پیش از تولد او مرده‌اند . درست مثل اینست که میخواهد عشق بازی کند اما بجای طرف زنده ، با یک عکس که از مجله بریده ، و مطابق دستوری که از کاماسوترا خوانده یا از سوراخ جا کلید اتاق خواب همسایه را تماشا کرده . او خودش شخصیت ندارد . برای خودش شخصیتی

درست نکرده است سوای خصوصیت سرگردانی . حرف خودش را ندارد و خودش را نمی‌فهمد ؛ رشد در کلیت و کیفیت ندارد ؛ آئینه دیگران است نه جسم جان خودش .

دیسیپلین شخصی‌است . چیزی نیست که با فرمول بدست آید . حاضرآماده نیست ، نسکافه نیست . با نظاره و تماشا و مطالعه پیدا میشود . نه فقط مطالعه یک قصه ، بلکه تماشای یک نقاشی ، شنیدن یک موسیقی ، گردش در یک مسجد ، تماشای یک برگه نازک گندم که درمیآید ، من چه میدانم ، خلاصه دیدن زندگی و زنده‌بودن‌ها .یک چیز مسلم است و آن‌اینکه‌قریحه‌دخلش زود میاید اگر غنی‌اش نکنی . دیسیپلین بدست نمیآید اگر قریحه غنی و قوی نشود . بی دیسیپلین هم از شخصیت خبری نخواهد بود . دیسیپلین نه یعنی قید ، یعنی آزادی آگاه مسلط. دیسیپلین حاصل غناست . دیسیپلین ضامن عزت است . خستگی فکها هم نتیجه زیاد حرف زدن .

شکار سایه

ـ درمجموعه "شکار سایه " من یک یکدستی آشکار در پرداخت مایه میبینم که درست همان بدنبال شکار سایه بودن است. مثلا در " بیگانه‌ای که به تماشا رفته بود، " پاتریک، شاهد پاشیدن یک مظهر آرزوست که از آن سر دنیا به تماشایش آمده است؛ در " ظهر گرم تیر " پیدا نکردن مقصد؛ در " لنگ " درهم شکستن یگانگی و خواهش یگانگی که پسرک با منوچهر لنگ احساس میکند و بعد میبینیم که نمیتواند بهش برسد و حتی شکستن چرخ رابی‌نتیجه‌میبیند؛ وآخر سر، در " مردی که افتاد "، نتوانستن دررسیدن به نقش آرزو و بازگشتن به خود و ناقص یافتنش ـ این را من طلب پنهانی آدمهای قصه‌تان میبینم و کوششان. و نکتهٔ دیگری‌هم‌که‌بعد از " آدر ماه آخر پائیز" آشکار میشود و بخاطر گردش حوادث طبیعی است و نامنتظر هم نیست، لمس شکست و درماندگی است که اصلا تم کلی این آثار هم هست و در این مجموعه یک جور قطعیت پیدا میکند. درست هست؟

* **به‌هرحال اسمی که انتخاب شده، طبیعی است که باید ارتباطی میداشته با مطلبی که گفته شده. طبیعی است که این اسم به همین دلیل انتخاب شده است. در این حرفهائی که شما زدید من چیزی که درست نمیبینم اینست که شما فکر میکنید " لمس شکست "، که اصطلاح شما بود، تم همهٔ این‌کارهاست. توی‌هیچیک از این کارها، شکست یک نهایت نیست، قاطعیت غیرقابل تغییرندارد. مثلا فرض کنید توی قصهٔ " لنگ " در " شکار سایه " درست است که پسره پایش میشکند و به هر حال عملا در روحش هم لنگ میشود، ولی این اتفاق‌که‌میافتدبه خاطر اینست که زندگی بایست تحول و تکامل خودش را پیدا کند بصورت رشد آن آدمی که از بچگی لنگ هست،**

ناچار این لنگی بایستی طوری حل بشود ، چون پسره بزرگ شده و از عهدهٔ نوکرخارج است که او را مرتب بر دوش بگیرد و اینور و آنور بکشد . درنتیجه برای پسری که از اولش لنگ بوده یک ماشین می‌آورند . این ماشین آوردن یک پیروزی هست ، از یکطرف . منتها این پیروزی زندگی منجر میشود به لنگ‌شدن‌زندگی یک‌کس دیگراما این به خاطر اینست که او بی جهت خودش راهم‌هویت و یگانه‌میدیده با آن پسر اولا ، و دوم به خاطراینکه رشد زندگی و راه حل جوئی زندگی را که همان چرخ باشد در این مورد درک نکرده .

او میبایست ،در این حد ،کار و جای خودش در زندگی را میدیده که آدم علیهده‌ای‌هست ، خواهشها و تمناهاش بایستی ضد پیشرفت زندگی نباشد . آنچه به اوتحمیل شده بوده است این بوده که این بچه را تا این حدی که رشد کرده بکشد به کول نه اینکه خود را به جای او و با او یکی بداند . این کارش غیر خواهی نبود ، یک خودخواهی اشتباهی بوده چون دیگری را خود خودش فرض کرده بوده . درواقع در خیال خودش دیگری را به تملک خود درآورده بوده . البته در این کار یک مقدار تضییقات طبقاتی وجود داشته ، یک مقدار بی‌انصافی‌های‌انسانی وجود داشته ، اما نبایداین‌ها توجیه کنندهٔ این اشتباه اساسی بشوند . علاج اینها در تسلیم کامل‌ویاهم هویت کردن خود با دیگری نیست . او نمیتواند تا ابد ، تا وقتی آن پسره سی سالش شد یا چهل سالش شد ، اینهم پنجاه ، شصت سالی ، او را به کول بگیرد .

او هم احتیاج خواهد داشت که یک وسیله مکانیکی ، یک وسیلهٔ دیگری ، اینور آنور ببردش . و آن چرخ هست . بنابراین زندگی پیروز شده ، زندگی راه خودش را رفته ، زندگی تکامل خودش را پیدا کرده . منتها این آدم که‌اشتباه‌کرده‌وخودش‌راچرخ‌او تلقی کرده ــ این چرخ است‌که‌شکسته .این‌چرخ میشکند .چرخی‌که‌چرخ نبود ،ابزاری‌که انسان بودن خود را فراموش کرده‌بود یا انسانی که به هویت ابزار شدن قناعت کرده بود . دوره اینکه انسان ابزار انسان‌دیگری باشدگذشته .فکر انسان ابزار درست را ساخته ، چرخ راساخته .

بنابراین شکست این آدم شکست یک اشتباه کار است ، شکست یک نفر است ، شکست یک اشتباه است . حالا اگر قصه در بارهٔ این یک نفرهست ، در زمینهٔ قصه آدمهای دیگری هم مطرح هستند . این پیروزی آنهاست . یا اگر فرض کنید که توی قصهٔ " مردی که افتاد " این آدم میافتد ، خوب بخاطر این است که بی خودو بی جهت نقش خیال خودش را دنبال کرد . و حال آنکه در اول میخواست نقش زن خودش رابردیوار بکشد . از آن شروع کرد . منتها او اصل راکنارگذاشت ونقش را ادامه داد و حال آنکه آن کسی که صاحب ومبداء این نقش هست ،که زن اوست ، زندگی خودش را از او جدا میکند ، ادامه میدهد ــ طلاق میگیرد و در جای دیگر به زندگیش ادامه میدهد ؛ به نـاچـار دیگر . هیچوقت به این حالتِ بر جای خود متوقف نبایستی فکر کرد .

ــ بهرحال نبایست فراموش کرد که آدمهای مرکزی و اصلی قصه تان همین آدمهای شکست خورده هستند که درست در لحظهٔ تحول ، لحظهٔ شکست خوردگی ، شکار میشوند .

* من شکارشان نمیکنم ،صحبت سر شکار من نیست ، صحبت اینست که این آدمها درجستجوی شکار سایه هستند . عین همان شعر مولوی که من در ابتدای کتاب گذاشتم .

ــ میدانم ،اما بهر حال ، دنبال گرفتن ناممکن همیشه یک خصوصیت ممتاز بشری بوده .

* من که این را نفی نمیکنم . دنبال ناممکن رفتن ، یا در حقیقت دنبال ناموجود رفتن ، یعنی رفتن بسوی نقطهٔ ایجاد و آفرینش . جستجو و تقلا ، فقط و فقط ، معنی زندگی هست . به این کسی ایرادی نمیگیرد . این اصلا

فقط یک‌نوع دیدن و ملاحظه است ، یکنوع نظاره هست . دنبال چیزی‌میرود که‌درست هست ،که‌در آرزویش هست ، شاید آرزوی قابل توجیهی هم باشد ، ولی‌عملا نفس زندگی‌شناخته‌نشده بوسیله این آدم . خبرنگاری که می‌آید ، در حقیقت نیامده برای ایجاد حادثه ، یا کمک به حادثه ، حادثه‌ای که با ایده‌آلهایش تطبیق میکند .اوهم درحقیقت دنبال نقش خیالش آمده . آمده تماشا بکند که چه جور چیزی اتفاق میافتد . اینجور تماشای چیزی که اتفاق میافتد ، هیچ نوع تعهد و دست‌اندر کاری نیست . او آمده فقط تماشا بکند . وقتی رسیده که نمایش تمام شده و پکر هست .خوب پکر باشد . او دنبال یک چیز فرعی ،درحقیقت ،رفته .آرزوئی ،آرمانی ، ایده‌آلی درحال‌بوجود آمدن بوده و تقلاهای آبستنی و تولد خودش را داشته ــ برای دست اندر کاران این تولدوآبستنی . او آمده فقط پشت دیوار تماشا بکند که چطور بچه بدنیا می‌آید ؟خوب ،بچه‌یا به‌دنیانیامده ،یا مرده بدنیا آمده ، یا زائو را برده‌اند بیمارستان . اوفقط سروصداهاراشنیده . بچه‌را ندیده . در حد این آدمهائی که‌درقصه‌هستند ، شکست‌وجوددارد در زندگی ؛ امازندگی که شکست نیست . شکست اگر در متن زندگی باشد ، یک مرحله از زندگی خواهد بود . شکست خیلی منطقی و جزئی از زندگی هست . زندگی جزئی از شکست که نیست ، زندگی که شکست نیست . شکستی که این آدم بهش روبرو میشود ، شکست یک تماشاگر هست .

ــ تماشاگر منوقع .

* رفته‌سینمایکدفعه برق خاموش شده‌وبه‌او گفته‌اند آقا ببخشید ،نمیشود ، فردا شب بیائید .

ــ " بیگانه‌ای که به تماشا رفته بود " را در چه سالی نوشتید ؟

* اوائل سال بیست و هشت یا شاید هم ، اینطور که یادم می‌آید ، اواسط سال‌بیست وهفت شروع شده باشد . به هر حال‌دربیست و هشت تمام شده . یکی دو صفحهٔ آخر قصه را من خیلی روش زیاد کار کردم .نه به‌خاطرنثر و جابجا کردن ویرگول ، نه ،واقعا . بخاطر اینکه مسائل این‌آدم راخلاصه‌بکنم وبگنجانم توی این دو صفحه . حداکثر تا اواخر پائیز آن سال تمامش کرده بودم ، حتما .

ـ درهرحال‌برای من این قصه یک حالت پیشگویانه داشته ، شاید به خاطر اینکه سرنوشت اغلب انقلابها ، شکست بوده .

* سرنوشت هیچ انقلابی شکست نبوده . کوشش برای انقلاب گاهی شکست میخورد اما خود انقلاب که حاجت است همیشه فائق است ، بالاخره فائق است . بهر حال چه پیشگوئی ؟

ـ به آنچه بعد اتفاق افتاد شباهت داشته .

* از این اتفاق‌ها همیشه میافتد . به هر حال به بعد ازسال‌بیست‌وپنج نگاه بکنید . . . به هر حال اوضاع و احوالی را که در اینجا نوشته شده میتوان درهمان تاریخ جست . یک چیز خصوصی را به شما میگویم . من این را داده بودم به‌کسی‌برای خاطرتفکر خاصی‌که داشت ومن باش موافق نبودم و میگفتم که این تفکر ، تفکر عقیمی خواهد بود ، تفکر نازائی خواهد بود ، تفکر کسی که به عمق مسئله توجه نکند ، بخواهد تماشا کند ، یا میخواهد یک شلوغی بکند .حتی‌اگردرست‌یادم‌باشد‌بالای قصه‌ننوشتم "برای " ،نوشتم " به " او .

ـ درست است ، " به ."

* سر این‌هم دقت داشتم . خطاب من به او بود وقتی براش نوشتم . یعنی میخواستم بگویم که این تفکر که تو بیایی تماشا بکنی ، یا یک نوع دخالت شلوغ‌کارانه رمانتیکی بکنی و بخواهی مسائل را به این ترتیب تماشا بکنی ، این آخرش بن بست خواهد داشت .

ـ یا سرخوردگی .

* بهر حال آدم میتواند سربخورد ، منتها اگر با عقیمی فکر توام نباشد آدم میتواند از سر بگیرد آنرا . نتیجه بگیرد از آن . اگر فکر عقیم باشد کار و زندگی هم عقیم میشود ، دیگر . حرکت بی تفکر عقیم هست . اگر از یک سرخوردگی به یک حرکت دیگر برویم ،باز بی تفکر ، باز عقیمی خواهد بود وبی‌نتیجه‌ای ،هرچنددر ظاهر متحرک جلوه کنیم . غرض عرق ریختن نیست که . غرض چیزی ساختن است ، یا مشارکت در ساختن .

ـ اگرپاتریک اینجور دنیایی فکر میکند که ازفرهنگی دیگر ،دلبسته‌ٔواقعه‌ای دیگرازسرزمینی دیگرمیشود که حتی از زبان مردمش چیزی نمی‌فهمد ، خیلی طبیعی‌است‌که‌یک‌حادثه‌ٔدیگر ،دریک جای دیگر، میتواند به جوشش بیاورد .

* بله ، کاملا . اصلا حرف قصه در همین است که این آدم متوجه نمیشود که در آن لحظه‌ٔ بخصوص اتفاقات دیگری میتواند در جای دیگری بیفتد . او تازه‌کار و خام است ، و برای اولین تجربه است که به تماشا می‌آید . اما حوادث که برای روحیات او ساخته نمیشود که بشود از آنها دل آزرده شد یا قهر کرد . عیب این آدم این است که میخواهد به جوش بیاید . اما آدم واقعا کسی‌است‌که درجوشش است ،خودش . بهر حال این اولین مرتبه هست که در جائی ، خارج از حیطه‌ٔ تجربه‌های او ، یک اتفاقی میخواهد بیفتد و

اوآمده‌تماشا بکند .سرو صدای تیراندازی بلند شده ، همه جا شلوغ میکنند ، همه‌جا تظاهرات‌هست ،رژه هست ، ها ! اینجا میخواهد اتفاقی بیفتد . اینجا میخواهد تکان بخورد ، شلوغ دارد میشود ، پس برویم تماشا کنیم . می‌آید اینجاودلش هم به این بسته است . می‌آید اینجا و میبیند اینجا هم اتفاقی نیفتاد .اومتوجه نمیخواهد بشود که این یک جوشش و تحرکی هست که باید توی‌تاریخ نگاهش کرد .یک‌نوع نمایش وفقط برای امروز نیست . دستور غذای روز یک رستوران که نیست او دارد اینطوری تلقی میکندکه : هاه ! امروز آن خوراکی که من دوست دارم دارند می‌پزند . آمده اینجا ، وقتی که می‌آید گربه جست زده ، تنه‌اش خورده به دیگ و تمام آشها ریخته کف آشپزخانه . اشکال اساسی این آدم همین هست که این نکته را نمیبیند . برای یک جور سورچرانی آمده . مصرف کننده هیجان و جوش است نه سازنده‌اش، نه خود جوشیدن .

– من به جمله‌ای از این کتاب استنادمیکنم و پاتریک را مردی میدانم که " دست کم به حس خودش صادق " هست .

* این‌شعارش‌است ، یا در واقع بعد از این واقعه است که به این شعار برای خودش میرسد ، به حس خودش صادق میشود . ولی حس با فهم فرق میکند . اتفاقا بحث من در همین هست . ممکن است‌که شما علیه ظلم طغیان بکنید ، اما اگرماهیت‌ظلم‌را نشناسید ، طغیان شما ، یک طغیان حسی مطلق و آبستره خواهد بود . این طغیان میتواند در برابر هر چیزی که ظلم هم نباشد و شما آنرا ظلم تلقی بکنید انجام بگیرد . درست‌شد ؟ یا حتی ظلم تلقی نکنید .

– صحیح .

* چون‌حس‌است دیگر. ماهیت ظلم را بایستی شناخت. اگر شما به طبیعت مسائل توجه نکنید و نشناسید که ظلمی که باید علیه‌اش قیام کرد آیا واقعا درچه‌جهتی‌ظلم هست، آیا درست هست یا درست نیست، و بر علیه‌چیزی که مخالف دلتان باشد با حستان اقدام بکنید، جزو همان دارودستهٔ ظلم خواهید بود. هیچ فرقی نمیکند. ممکن است روبروی آنها باشید اما با آنها همپارچه‌اید. دعوای‌شما باآنها دعوای سر لحاف ملانصرالدین هست. دعوای شرف ضد بیشرفی نیست. دعوای آدمی با سبعیت نیست. دعوای انـــواع سباع است.

ــ مسئلهٔ روشنی هست، ولی این در مورد "پاتریک" صادق نیست. من پاتریک را در حد زندهٔ قصه‌ای تماشا میکنم و سرخوردگی‌اش را ناشی از دلبستگی فراوانش به یک حادثه میدانم. شما دارید حس را با منطق قیاس میکنید و این، به نحوی، کدر کردن شخصیت پاتریک است.

* باحس، به هر حال، کافی نیست. میشود تیترهای رمانتیک و شاعرانه به این‌حرکتها داد، ولی اینها طغیانهای عصبی هست. طغیانهای عصبی، طغیانهای غریزی، طغیانهائی نیست که در حد انسان والا باشد. شهوت است، عشق نیست. طغیانهائی هست در حد موجود زنده، اما نه در حد انسان. ممکن‌است‌انسان‌متفکر از آدمهای غریزی کمک بگیرد برای پیش‌بردن فکری که دارد اما بهر حال این فکر آدم متفکر است که طرح ریخته و هدف را معین کرده و وسیله را انتخاب کرده، هر چند که این وسیله همان غریزه دیگران‌باشد. آنچه انسان را انسان میکند تفکرش هست، اندیشه‌هاش هست و حس‌های‌متحول‌و رشد کرده‌اش، رشد یابنده‌اش. هردو. این راباید‌فهمید. خب شما ممکن است که باحس خودتان کاری بکنید، بعد ببینید که اشتباه کردید، به کنه قضایا پی‌ببرید و از این خطای اولی به خطا ناکردن بعدی

برسید . یادتان به نیما بیفتد که گفت " مایه دیگر خطا ناکردن مرد ، هست ازراه‌خطاها کردن مرد . " اما اگر شما اینکار را نکنید و همینطور مطابق حس خودتان رفتار کنید باز هم خطا کرده‌اید و خطا کردن آنقدر ادامه پیدا میکندتااینکه بشود همه زندگی شما ، بشود سرگذشت عمر شما . آنوقت طفلک شما . وقتی شما بگوئید پاتریک دلبستگی به یک حادثه داشته ، این خودش یک‌شخصیت‌کدرشده‌رانشان‌میدهد . مسابقه فوتبال که‌نبوده است ، سرنوشت آدم‌هابوده‌است . حتی مسابقه فوتبال هم باید از روی حساب و تفکر باشد و نه قوه عضلانی خام .

ـ اگر حس را در پاتریک به عنوان قطب‌نما بگیریم ، میبینیم که این قطب نمااورابه سرزمینی آورده‌که میتوانست ، اگر همه عوامل فراهم بود ، سرزمین آرزوئی‌اوباشدوآن واقعهٔ‌دل خواه را به نمایش بگذارد ـ هر چند که اینجور نشده و گردش حوادث اینرا از میان برده . در هر حال حس پاتریک ، حس جهت‌یاب‌بوده‌وپاتریک‌درعین داشتن این حس ، صاحب فرهنگ هم هست . پاتریک شما شکسپیر خوانده ، الیت خوانده و . . .

* خوانده‌باشد . این‌فرهنگ نیست . فرهنگ این است که وقتی شما شکسپیر خوانده باشید ، او را هضم کرده باشید و جزو وجودتان رفته باشد . درغیر اینصورت چارپایی بر او کتابی چند . او کتاب خوانده ، خوب خیلی‌ها کتاب میخوانند . شما فکر کنید که اینهمه کتاب چاپ میشود ، اگر قرار بود اینهمه کتابهائی‌که‌چاپ میشود جزو فرهنگ قرار بگیرد ، سرویراستارهای بنگاه‌های نشر و ترجمه کتاب بایدابوعلی سینای روزگار خود باشند . هستند؟ فرهنگ یک چیز فعال زنده‌ای هست ، فرهنگ یک چیز تزئینی نیست ، فرهنگ یک چیزی نیست که شما مثل یک مدال بر یقه‌تان آویزان بکنید ـ اگر قرار بود که کتابهائی را که چاپ میشود همه هضم کرده باشند خوب همه به حد آن

کتابها میرسیدند. وحال آنکه شما میبینید که کتابها جلوتر از مردم هستند. کتابها تبلور اندیشه‌های یک عده آدمهائی هستند، اعم از درست و غلط، و مردم، درست‌هست که پله‌های نردبان بالا رفتن از تمدن هستند و دست یافتن به‌جاهائی که‌باید پله‌های تازه‌براش‌ساخت که‌بالاتر بشود رفت، اما مردم بالاخره‌همه اینکاررا نمی‌کنندکه. می‌خوانندوفراموش میکنند. اگربخواهند، تازه.

دراین‌قصه، پاتریک یک آدم اسنوب هست درحقیقت، آدمی هست که‌به حس‌خودش‌صادق‌هست، این‌پیشنهاد را هم میکند، آدم درستی هم هست. آدم متقلب پست بیشرفی نیست. ما خیلی آدمها داشتیم که متقلب بیشرف هم نبودند اما مثل این یکی سطحی و پرت بودند. اگر شما بخواهید فقط به‌حس‌خودتان اطاعت بکنید، حرکاتی از شما سرخواهد زد که عملا باحرکات آدمهای پست بیشرف متقلب متفاوت نخواهد بود. اگر شما اندیشه نکنید، اگر شما سبک سنگین منطقی نکنید و ماهیت اشیاء را درست تمیز ندهید، کارهائی خواهید کرد که همان کارهائی است که آدمهای بیشرف میکنند. احتمالا ممکن‌است‌اینکاررا بکنید شما. ممکن است نکنید. آنچه شما را نجات خواهدداد، تفکر و منطق شماست. باید منطق داشته باشید. باید به منطق درحس‌خودتان برسید. آدم بی حسی باشید، خوب ممکن است آدم خیلی لاابالی‌شل‌و اندرز دهندهٔ سینیک باشید؛ حس داشته باشید، یکنوع تمایل برای‌عدل، برای پاکی، برای سلامت داشته باشید؛ امااین‌کافی‌نیست. برای به‌کرسی‌نشاندن‌عدل و پاکی و سلامت، شناختن اینها لازم است. ممکن است شمایک کار از روی حس و بدون تعقل خاص در بارهٔ آن کار بکنید که درست هم‌باشداما لازمه‌اش اینست که شما اساسا به دیسیپلین و تلمذ فکری و عقلی خو گرفته باشید و زمینه وجودی خود را مرتب و غنی کرده باشید، حرکات ناگهانتان‌هم‌هرچه‌بیشترخودبخود درست باشند، اما دور از چنین ریاضتی خودبخود عکس‌العمل‌نشان‌دادن‌نتیجه‌های درخشان ندارد. شما اگر بچه‌تان

ناخوش‌بشود طبیعی است که میخواهید او خوب بشود. حس شما این است. اماکاری، هیچ‌کاری نمیتوانید برایش بکنید. آنکسی که میتواند کاری برایش بکندکسی‌است که درس طب خوانده و می فهمد که چکار باید کرد و بایدچی بهش داد. حالا اگر شما دکتر نباشید این حستان‌درست نخواهدبود، کافی نخواهد بود.

ـ بنابراین اشاره‌هائی که در قصه آمده است را باید به چه تعبیری گرفت؟ اشاره‌های پاتریک را به " زمین هرر " و " هملت " را؟

* این آدم این‌ها را خوانده و بر مقتضای حال خود حالا آنها را بیاد میاورد. اما بیاد آوردن آنها هر چه هم درست باشد نه علاج است و نه نسخه علاج را نوشتن.

ـ من فکرنمیکنم‌کهاینجورباشد. بخصوص‌وقتی نگاه بکنیم به جائی و فضائی کهاوحمله‌ای‌از " هملت " می‌آورد، اگر به " هملت " رجوع کنیم، یک تعبیر پرمعنا ازش میگیریم: دنیائی‌که آدمهاش، یکدیگر را می‌درند و از گوشت هم تغذیه‌میکنند ـ حتی‌این یک جنبهٔ سیاسی پیدا میکند. این همینجوری رها نشده از ذهن پاتریک.

* البته که همینجوری رها نشده. البته که او فکر میکند، و درست هم فکر میکند که دوستانش الان مشغول تکه پاره شدن هستند اما در برابر این تکه پاره شدن به نقل قول و آوردن‌شاهد ازشکسپیر و ایلیوت بس میکند. ازانبار ذهنش این جمله به خاطر تناسبی که با وضع دارد بیرون میزند. البته. اما این دلیل تسلط‌او بر اوضاع یا حتی دلیل تعقل و تفکر اونیست. این آدم بیگانه‌ایست که به تماشا آمده، و نقل قول شکسپیر و ایلیوت که حاصل کتاب

خواندگی اوست در این صفت او تغییری نمیدهد . این را فراموش نکنید .
به حس خودش صادق است ، نم ورداشتن باروت را هم درست میبیند ، همه هم به‌جای‌خود اما ــ دنبال سایه بوده نه مرغ . دنبال بازی بوده نه مبارزه .
این آدم هرچند ممکن است آدم با فرهنگی هم باشد ، اما در این لحظهٔ بخصوص باندازه‌ای سرخوردگی و نومیدی و پکریش دست بالا را گرفته که از لاالــه‌الاالله فقط دارد لااله‌اش را نگاه میکند . گفتن این که نیست خدائی جز خدا ، او جز خدا را گذاشته کنار و فقط گفته نیست خدائی . این نصف جمله‌هست ،همهٔ جمله نیست . او در این لحظهٔ بخصوص ، با این ناراحتی که دارد ، به این تکیه میکند و این جمله را میگوید . و این جمله با وضعش هم درست هست .و هی بهش ور میرود و میپروراندش . طبیعی است که او یــک آدمــی هست که اینهــا را خــوانده کــه دارد نقــل قــول میکند . اما این را هم فراموش نکنید که این آدم در آستانه نجات دادن خودش هم هست .مانمیدانیم بعد چه خواهد کرد و چه حوادثی بر او روی خواهد داد که‌او راچه‌جور تحت تاثیر قرار خواهند داد .اما الان آنقدر به حس خودش صادق است که میداند در رفتن از سرخوردگی به صورت خوابیدن با آن‌زن درست نیست . دست کم فرصت کشف برایش پیش آمده ،یابرای خودش آنرا فراهم کرده . نقطه بحرانی قصه و زندگی او دراین است . این قصه با این مقابله و رودرروئی تمام میشود . حالا این آدم پس از آن تاریخ تا امروزچه کرده و از چه راهی رفته ، حرف امروزست و این امروز در آن دیروز دیده نمیشد به‌این حد مشخص . البته . مبادا اشتباه کنید که این آدم را با آدم خاصی در خارج از این قصه همطراز یا مانند بگیرید . شاید باشند . لابد هستند . اما وقتی این قصه در آن وقت نوشته میشد نه آنچه بیست و چند سال‌بعد ازآن‌میشوددیدنه‌اتفاق‌افتاده‌بود و نه اصلا این آدم را من به جای کس دیگری‌ساخته‌بودم .من فقط‌این نقطه بحرانی عمر پاتریک را میخواستم نشان‌بدهم . به‌همه . به‌خودم . به‌امکانات .غرض من متبلور کردن یک‌لحظه

بود بعنوان یک آینه محتمل‌برای هر آدم محتمل . همین . میخواستم اولین قدم‌احتمالی‌بعد ازاین‌نقطه‌بحرانی‌حتمی‌را نشان داده باشم . یک خودیابی نه‌خودپسندی . اولین‌قدم‌خودیابی نه‌اولین‌لغزیدن‌به‌خودپسندی . خودیابی بارور است و خودپسندی عقیم . همین .

ـ درقصه‌های این دو مجموعه اولیه ، آنچه به چشم جالب می‌نموده و در عین‌حال‌نمایشگرآگاهی ذهنی‌شما در آن سالها بوده ، نمایش موقعیت‌هاست که‌دراین‌قصه‌ها میبینیم و مرا وادار میکند بپرسم که در آن سالها تا چه حد کارهای مالرو و سارتر و کامورا خوانده بودید .

* چه سالهائی ؟

تا پیش از سال‌های ۳۰ که این قصه‌ها را می‌نوشتید

* من ازمالرو یادم‌می‌آیدکه‌یک کتاب‌خوانده‌بودم ـ یعنی " وضع آدمی " را خوانده بودم . از کامو " بیگانه " را خوانده بودم بخاطر اینکه آنوقت دعوا بود در باره دو ترجمه از این کتاب و من هر دو تا ترجمه را خواندم . چون‌رحمت مصطفوی که مترجم یکی از این دوترجمه بود ادعا کرده بود که کتاب را آن دیگری‌ها غلط ترجمه کرده‌اند ، و یک مقالهٔ مفصل نوشت و غلط های‌ترجمه‌ای‌اینهارا نشان داد که فلان و فلان . من هر دو تا ترجمه‌ها راخواندم تا مقایسه‌کرده باشم ببینم چه جوری هست . از سارتر هم دو قصه کوتاه‌درترجمه خوانده بودم . یکی " اروستراات " ، که یادم نیست چه کسی ترجمه کرده بود اما یادم هست که خیلی بد ترجمه کرده بود ، و دیگری " دیوار " که هدایت ترجمه کرده بود . همین دیگر ، شاید . " بیگانه ای که به تماشا رفته بود " را درسال بیست و هشت تمام کرده بودم ؛ " لنگ " را

در تهران شروع کرده بودم در سال ۲۷ . در ۲۷ خیلی کمش ، یکچهارمش ، را نوشته بودم . اما بقیه‌اش را تابستان ۲۸ . آنوقت " مردی که افتاد " را مطلقا در سال ۳۰ بود که نوشتم . در این مدت سه سال ، خب ، کتابهائی خوانده‌بودم . قبل از این " سیتواسیون " های سارتر را هم خوانده بودم . اما این آگاهی ذهن از خواندن کتاب کمک گرفته بود ولی از خواندن کتاب پیدا نشده بود . مدرسه حادثه‌ای که میگذشت بهترین مدرسه‌ها بود .

ـ من هرچندازنظر منابع ذهنی میخواستم ببینم چه چیزهائی در اختیارتان بوده ،امابه‌هر حال فکر نمیکنید که از لحاظ ساختمانی ، کارهاتان ، بخصوص "بیگانه‌ای‌که‌به‌تماشا رفته بود " ، شباهت پیدا میکند با کارهای همینگوی ؟ ازنظر نگاه کردن به آدمها ، ضبط مکالمات . اختصاری که در مکالمه هست ، چیزی که پشت مکالمه‌ها روشنی دارد برای اینکه جلوی زر زدنهای زیادی را بگیرد ، خط مستقیمی که قصه طی میکند برای اینکه به پایان برسد و پایان بندی‌دقیقی‌که‌درکارهمینگوی ، مثلا " ترک اسلحه " و " برفهای کلیمانجارو " میبینیم ــ اینها منظور من هست . تاآن‌وقت چه‌کارهائی ازهمینگوی‌خوانده‌بودید ؟

* ببینید حرف‌شما چندین تکه دارد . اولا شما یک حالت رابطهٔ تلمذی و مدرسه‌ای را در اینجا جستجو میکنید . یا اینکه یک حالت دو امدادی چهار درصد متر که یک کسی به کسی چیزی بدهد و آن به دیگری تسلیم کندو . . . اینجورنیست . برای‌خاطر اینکه‌آدم از منابع مختلفی تغذیه میکند ــ مقداری آگاهانه‌ومقداری‌ناآگاهانه .آدم ،گاهی بدون‌اینکه دست خودش باشد وگاهی به‌انتخاب ، درشرایط و اوضاعی می‌افتد که باو سهم‌هائی میدهند ، بعد همه اینهارافراموش کردن‌و فقط یک چیزی را گرفتن ــ خب ، درست نیست . هیچ نوع‌اهمیت خاصی در غیر از حدود خودم و حتی در حدود خودم برای این قصه‌ها من قائل نیستم ؛ اما اگر که قرار باشد که در باره‌اش حرف‌بزنیم ،که

الان داریم اینکار را میکنیم ، خوب واقعا نادرست خواهد بود که بگوئیم این از آنجا سرچشمه گرفته . من مثلا فرض کنید وقتی بچه بودم قصه‌هائی که خواندم ، اوضاع و احوالی که دیدم ، آدمهائی که پهلوی پدرم می‌آمدند و باپدرم حرف میزدند ،گردشهائی که میکردم . . . و آن چیزهائی که در داخل خودآدم هست ــ خوب فرض کن که بوی خاک شبستان یک مسجد . . . اینرا قبل ازاینکه همینگوی یافلان نویسندهٔ دیگر را بخوانم ، اینها تجربهٔ شخصی خودمن است دیگر ،طبیعی است این . و وقتی که او اشاره میکند یا آدم خودش اشاره میکند ، نباید من از او ، یا او از کس دیگر تقلید کرده باشد .

ــ من پای همینگوی را به خاطر این به میان نکشیدم که احیانا چند تا کار از او به ترجمهٔ شما درآمده است ، ونظر به تقلید نیست و همچنین حس‌های شخصی . منظورجورخاص نگاه کردن به ساختمان قصه است و یک مقدار تاثیر پذیری‌های آگاهانه و ناآگاهانه . . .

* نگاه کردن به ساختمان قصه جزئی از نگاه کردن عمومی آدم است . و ساختمان قصه جزئی از تفاهم و تفهم آدم در باره ساختمان . آدم تاثیر میگیرد ولی نقطه ثقل را روی یکی گذاشتن . . . .چرا ؟ آدم ارزیابی میکند ، جنبه‌های مثبت را میگیرد . طبیعی است . مثلا حالا من یادم میآید ، همین که‌شما ازسارتر سئوال‌کردید ــ من در همان حدود همان سالهاکتاب " راههای آزادی " اش را که درآمده بود داشتم میخواندم . واقعا برام وحشتناک بود این ازمزخرفی ،از بدی . بدی ساختمان را میگویم . بی تکلیفی و دنباله‌روی سبک ساختمان را میگویم که هر گوشه‌اش یک جور حکم میکند . بطوری که من فقط دوتاجلداولش‌رایا سه جلدش را خواندم . تمام دنیا ، آنوقت بخصوص ، پراز اسم سارتر بود ؛ پرازاسم و پروپاگاند در بارهٔ سارتر بود ، پر از اشاره به‌سارتربود . اصلاسارتر شده بود نگهبان کعبهٔ ادبیات دنیا و همه میرفتند

پاریس‌تااین‌آدم‌را درکافه "فلور " یافلان ببینند . از این حرفهای‌اینجوری . و هرمجله‌یا روزنامه‌یاکتابی که‌از فرنگستان می‌آمد و آدم نگاه میکرد ، همه‌اش راجع به سارتربود . خوب من هم " سیتواسیون"های سارتر را خوانده بودم یا آنالیزش راجع به ادبیات یا آنالیزش در باره فالکنر را خوانده بودم و برام گیرا بود . اما وقتی " راههای آزادی " را خواندم دیدم اصلا بکلی از لحاظ ساختمان ، از لحاظ نحوه کار ، نمایش جامعی از دید و فلسفه‌اش هست اما نمایش را بد میدهد . پرت پرت هست و این عقیده را پانزده سال بعد هم که خواستم این کتاب را دوباره بخوانم دوباره دیدم به قدری درست بوده‌این عقیده که دفعهٔ دوم واقعا به زحمت میخواندم و تمام نکردم کتاب را ، و از روی صفحه‌ها می‌پریدم . بنابراین از این یکی که نمیشد تاثیر گرفت به‌جزاینکه‌به خودت بگوئی‌مبادااین‌جوربنویسی ،ها .این را در حد ساختمان قصه میگویم ، کاری به عقیده و فلسفه‌اش ندارم . نمایشنامه " در بسته "اش فوق‌العاده‌است . میدانید ، اشکال کار ما در اینست که زیر تاثیرهای وهوهای روزنامه‌ای‌ومجله‌ای در فرانسه‌یا امریکا یا انگلیس و کمی هم آلمان که در باره نویسنده‌ای‌میشود ، (یا در باره لباس و عطر و موسیقی و سیاست روز میشود ، فرقی‌ندارد)آن‌نویسنده یا کتاب را بزرگترین معلم و سرمشق (یا بزرگترین فیلم‌ومد لباس وادکلن وتصنیف و سیاستمدارروز) تصورمیکنیم و حرفهایش راحرف اول وآخر . و حال آنکه از آدمهای جاهای دیگر بی‌خبریم و قضاوت فلان‌نشریه‌را دربست‌قبول‌میکنیم .زندگی‌و سرمایه آشنا و نزدیک به خودمان را نمی‌فهمیم‌اما به حرفهای دیگران درباره دیگران در ترجمه‌های قزمیتی‌که نه‌برای اشاعه فکر بلکه برای چندرغاز بوسیله آدمهای عجول سطحی میشود عادت‌پیدامیکنیم و عادت اعتقاد میشود . من معیارهای خودم را اینجوری پیدا نکردم . معیارهای من در اثر حادثه‌هائی که برای من پیش آمده بود ، و فرصت‌هائی که پیش آمده بود و چیزهائی که شنیده بودم و دیده بودم و خوانده بودم و سبک سنگین هائی که به قدر بضاعت خودم میکردم برایم

ساخته شده بود. من وقتی در باره نثر فارسی فکر کنم، گفتم نثر، بوستان سعدی را، گفتم بوستان را، نمونه عالی می‌بینم. بیان از این پاک‌تر چه؟ بحث ما اگر راجع به نثر و سبک و نوشتن است و شما اصرار دارید برای من منبع پیداکنید، یادست کم نقطه مراجعه و " رفرانس " گیر بیاورید، خوب، اول سعدی وبیهقی رابگیرید، خیام را هم بگیرید، آره، دوست عزیز، همین چهارتارباعی‌های خیام را، بعد بروید سراغ هر کسی‌که در فرنگ میل دارید؛ بروید سراغ همینگوی، فلوبر، استاندال، رومن رلان، سیریل کانالی، دیلن توماس، فالکنر، تورگینف و تولستوی در ترجمه‌های انگلیسی و فرانسه‌شان، و دراین شماره برداری‌ها به اینها هم اگر نخواستیدقناعت بکنید، نکنید. بعد هم اگر از من بپرسید از اینها بزرگتر کیست، احتمال دارد خدمتتان عرض کنم شکسپیر. آخرش همه‌اش دورهمینگوی ماندن تا یک حدی کوته نظری میخواهد. در حد نثر همینگوی هیچوقت به روانی سعدی نمینویسد در بوستان. شما هر تکه از قصه‌های بوستان را بخواهید بگیرید به عنوان بیان، به عنوان سبک، به عنوان زبان، به عنوان پاکی کلام، به عنوان شسته رفته بودن، بی‌شیله‌پیله بودن، خوب سعدی هست دیگر. وقتی شما قبل از همینگوی، بوستان سعدی را ده مرتبه، خیلی بیشتر، از اول تاآخرش‌را خوانده باشید، یک مقدار بالاخره تاثیر میکند. خوب، وقتی هی سعدی را خوانده باشید و هی سعدی را خوانده باشید، بعد که میرسید به همینگوی میبینید که ــ ای! ــ اینهم ای، تا حدی، خوب، بله. خوب، اینهم اضافه میشود بر تجارب قبلی‌تان. این را نبایستی فراموش کرد. و فکر کرد که او مدل اصلی بود. این از لحاظ خلاصه‌گوئی و فشرده گوئی و پاک‌گوئی. از لحاظ روحیه آدمها ــ زکی! آنچه‌من در دورو ورخودم سالهای سال دیده‌ام کجا و دوسه آدم توی دوسه تا کتاب! تازه، کتاب، من در سال ۲۰ که برای دانشکده آمدم تهران در کتابخانه بزرگ و پاک و نو دانشکده حقوق که تازه افتتاح شده بود ساختمانش، هر روز از اول تا آخر وقت می‌نشستم و کلیات آثار

ویکتور هوگو را میخواندم . کتابهای بزرگ با جلدهای چرمی سبز و چاپ فوق‌العاده عالی . واین آقای دکتر خطیبی که نایب رئیس مجلس و همه کاره شیروخورشیدسرخ استکتابداربود . بیرون بارانی‌بود و تو بوی لینولئوم‌های نو میداد و من هی میخواندم و هی میخواندم و هی میخواندم و سر درس دکتر قاسم زاده یا صدیق حضرت نمیرفتم و هی در کتابخانه میخواندم و فقط میدیدم عجب شاخ و برگ ، عجب احساسات ، عجب مبالغه ، عجب لطافت‌هائی که زیر سیل تخته سنگ‌ها بی جا له میشوند . سعدی به من یاد داده بود که از این خوشم نیاید . اما بار اولی که لای استاندال را بازکردم خوب ، سحر شدم . " پرورش حسی " فلوبر را که میخواندم بادم می‌آید که دربعد از ظهر گرم تابستان بود و من با یک اتومبیل کرایه از خرمشهر از راه بیابان ــ چون اسفالت راه خراب بود ــ میرفتم به اهواز . در تمام مدت‌که منتظر رسیدن‌اتومبیل کرایه‌وجمع شدن مسافر بودم در تمام مدت که اتومبیل این‌بیست فرسخ راازمیان طوفان خاک وگرما میرفت دنیا برای من فلوبر بود و چشمم از کتاب برداشته نمیشد . بهر حال این در باره سبک . اما از لحاظ جهان‌بینی و دید من فکر نمیکنم اینقدرزیاد زیر تاثیر اینها که گفتید بوده باشم . جهان‌بینی‌من‌حاصل همه‌تجربه‌ها و خوانده‌های من است ، نه قسمتی ازآنها . ودراین خوانده‌های من مطالب اساسی به قلم و از فکر کسانی دیگر بوده است که رمان‌نویس نبوده‌اند . بهر حال آدم و حتی آدمهای نوشته وساختهٔ یک‌نویسنده هم از اول تا آخر عمرش یکی نیستند ،عوض میشوند ــ آدمها طی زندگی نویسنده اگر که انعکاس و برون ریزی ذهنیات خود آن آدم باشند ، چون خود آن آدم در حال تغییر است ، ناچار این انعکاس‌ها و پروژکسیون‌ها هم در حال عوض شدن هستند . جهان بینی آدمهای توی قصهٔ من را باید کس دیگری آنالیز بکنـد .اگر شباهت‌هائی باشد ، بهر حال سرچشمه ازاونگرفته‌اند .این چیزهائی هست که از داخل ذهن آدم سرچشمه میگیرد . همبستگی‌نه ،همسایگی دید شایدباشد ، ولی‌این منحصر به آن آدم

نیست .خیلی‌هاهستندکه اینجوری فکر میکنند ، خیلی‌ها هستند که اینجوری زندگی‌میکنند .گویااز من‌پرسیدیدکه‌از همینگوی‌چه‌چیزهائی خوانده بودم ؟

ـ در هر حال من در جستجوی نشانه‌هائی هستم که در شکل گرفتن ذهنی شما موثر بوده‌اند .

* آنقدری‌که‌میتوانم به شما بگویم اینست که من پیش از سال ۱۳۲۶ ، پیش از فروردین ۲۶ که " به دزدی رفته‌ها " را نوشتم از همینگوی یک ترجمه خوانده بودم به فرانسه ـ کتاب گنده‌اش " برای مرگ که ناقوس میزنند " و هیچ هم‌متوجه استیلش نشده بودم ، چون در زبان فرانسه ، و حتما در زبان فرانسه ، نمیشود به آن پاکی انگلیسی دربیاید . برای من خود قصه جالب بود . اما آن را کورکورانه نخواندم . پیش خودم ایرادهائی به فرم و درازی گفتگوها داشتم . یک‌مقدارهم‌متوجه اپرائی بودن تکه‌هائی از آن بودم مانند آن صحنه‌های دراز عشقبازی و حرفهای دراز دراز آن ، و یا مثلا " قسمتی از عقیده‌های‌نویسنده‌را نمیپسندیدم . یادم می‌آید وقتی به آن تکه‌های مربوط به آندره مارتی می‌رسیدم میدیدم که نویسنده بدگوئی میکند از او . این آدم‌آندره مارتی ،آدمی هست که خیلی جالب بوده . خوب بعدها معلوم شد که آندره مارتی آدم خیلی پرتی شده بوده و همه چیز را به گند و کثافت میکشیده و فلان و فلان . ولی ما ترجیح‌میدادیم‌که‌تبلیغات را ترجیح بدهیم بدون اینکه بدانیم اینها تبلیغات هستند دیگر . برای من آندره مارتی یک آدم‌فوق‌العاده بود که‌در آن‌واقعه معروف در دریای سیاه موقع انقلاب روسیه توکشتی فرانسوی بود ، ولی میخواست به‌انقلاب کمک برساند و ،خوب ، نباید به او بد گفت . نباید به او فحش داد . این تصور ، این تصویر (در حقیقت همان‌تصور) را پاک باید نگهداشت .آن روزها هنوز تجربه ثابت نکرده بود

که همین جور گذشت‌ها و تحمل‌ها و پرده‌پوشی‌ها است که یکمرتبه خود آن کاری را که به خاطرش به این چیزها تن درمیدهی به‌لجن میکشاند. راه نجات همیشه راست را دیدن و راست را جستن و راست را گفتن است و از اسطوره و سنت بازی و " میث " پرهیز کردن است. این کار برای کسانی که دریک‌تمدن‌تنبل پراز حجب و حیا و سالوس و تقیه و ترس بار آمده‌اند مشکل است، و مشکل روحی‌بزرگی که سر راه آزادگی و درست شدن آنهاست همین است. بهر حال، از همینگوی همین یک کتاب را خوانده بودم ویکی دوقصه کوتاه. آنوقت‌هایک مغازه بود اول خیابان لاله‌زار نو، روبروی سینما متروپل یک‌بابائی به اسم گالستیان که بعدها صاحب مجله " ستاره سینما " شد، یک دکه، یک کتابفروشی کنار پیاده‌روئی داشت، به اصطلاح، و کتابهای جلد کاغذی‌سربازهای‌امریکائی را که مفتکی‌به سربازان امریکائی میدادند و صدها آثار برجسته ادبیات کهنه و معاصر دنیارا شامل بود من دانه‌ای پنج ریال از آنجاخریدم‌ونشستم به‌خواندن‌این‌کتابها. بعد شروع کردم‌به چیز خواندن. شروع کردم به خواندن همینگوی در بهار و تابستان ۲۶ که در آخر تابستان من یک مقاله نوشتم در باره همینگوی در ماهانهٔ مردم که این بعدها زمینه ذهنی شد برای نوشتن مقدمه کتاب " فرانسیس مکومبر ". تجربه‌های من و تسلط من جوان و کم سن بودند. وقتی مقاله درباره همینگوی را مینوشتم واقعابیشترمیخواستم حرفهای خودم را بزنم و بیشتر عقیده‌هائی را که برای نوشتن ساخته بودم در کار دیگران تماشا کنم تا اینکه از کار دیگران این عقیده‌ها را پیدا کرده باشم. بهر حال بجائی و چیزی برخورد نکرده بودم کهاین عقیده‌هارابصورت‌فرمول به من بدهند ــ درگیری خود من باکاربود استنتاج‌های من بود از هرچه بهش برخورد کرده بودم، و نه فقط نوشته‌ها. واقعا نمیدانم این عقیده‌هائی که من در باره همینگوی میگفتم چقدر برای نفس آگاه او مورد توجه و مراعات بوده. یک مثال برایتان بیاورم. وقتی که کتاب " پیرمرد و دریا " درآمد در همان صفحه اولش رسیدم به یک جمله

که‌اصلا نقض کننده‌اعتقاد من به دیسیپلین نثری وساختمانی همینگوی بود .
آنجا که میگوید شراع کشتی مردک " مانند پرچم شکست جاودانی " بود .
این غیر همینگوئی ترین چیزی بود که در همینگوی میدیدم . من این مقدمه
کتاب " فرانسیس مکومبر " را که همینگوی را به زبان فارسی میشناساند یا
میخواست بشناساند ، باشناساند بهرحال ، یک‌شبه نوشتم . ترجمه‌قصه‌های کتاب
برای‌فقط خوانده شدن‌پیش‌یک دوست بود . این دوست میخواست زن بگیرد
پول‌نداشت به‌فکر افتاد ترجمه‌ها را آب کند . یک بابائی هم تازه میخواست
بنگاه‌نشرکتابی براه بیندازد باسم امیرکبیر با شیر متروگلدوین مایری ، برای
علامت‌تجارت ، دوست‌من این را به‌اوقالب‌کرد و بعد خبرش را به من داد .
من برایش نوشتم اگر قرار بود این قصه ها چاپ شوند لازم بود یک معرفی
نویسنده هم همراهشان باشد . جوابم داد که قصه‌ها چاپ شده‌اند و آماده
پخش‌اند اگر فوری مقدمه و معرفی میفرستی بفرست . پست هم که نامه را
آورده بود دیر آورده بود و ضرب‌الاجل هم دم تمام شدن بود . چاره نبود
جز اینکه بنشینی و بنویسی و بفرستی . من هم دم غروب نشستم و نوشتم تا
صبح فرستادم . بایک همچو سرعتی . با چنین سرعتی پیداست که ذهنیات
بیشتر روی‌کاغذمیآیدتا مراجعه و یادداشت برداری و غیره . این در زمستان
۲۸ بود . بهرحال برگردیم به سال ۲۶ . آن سال بطور فشرده در نیمه اولش
تقریبامیشود گفت‌تمام‌کتابهای همینگوی راخواندم با مقداری از ستاین‌بک .
یکی دوتا کالدول . سه چهارتا یوجین اونیل . توی آن کتابهای چاپ شده
برای سربازان امریکائی از فاکنر خبری نبود . دو ترجمه از فاکنر را که به
فرانسه بود هدایت دادبخوانم . هدایت داشت خودش شیفته فاکنر میشد .
تازه فرانسه‌از اشغال‌آلمانها درآمده‌بودوکتابهای تازه چاپ میشد و روزنامه‌ها
میامد پر از تعریف از آنها . در واقع فاکنر در امریکا هم چندان معروفیتی
نداشت‌ودر اثر توجه فرانسوی ها و بخصوص نوشته‌های سارتر درباره اوفاکنر
درامریکا مدشد و شناختندش . دوستی داشتم که رفته بود به اروپا ، برایش

کاغذ نوشتم و ازش مقداری کتاب خواستم که برایم بفرستد، که فرستاد. کافکا بود و هرمان هسه و راموز و فالکنر و . . . خلاصه در هم بود و بیشتر هم به سفارش و راهنمائی هدایت بود که خودش مشتاق خواندن آنها بود. دوره کتاب خوانی این جوری من از تابستان ۲۶ تاأوائل سال ۳۰ بود. در این سه یا چهار سال من عجیب کتاب میخواندم. به‌فرانسه‌وانگلیسی هر چه‌گیرم میآمد. استاندال‌ها، فلوبرها، و از معاصرها سارتر را همانوقت خواندم. حتی مثلا " جیمز. تی. فارل و سینکلر لویس را. همان‌سال ۲۶ بودکه میخواستم داستایوسکی را بخوانم، و احسان طبری مرا بر حذر میداشت میگفت نخوان که منحرف میشوی. غافل که نخواندن خودش منحرف شدن است. حتی به خانم مریم فیروز که یک " برادران کارامازوف " خیلی خوش چاپ و مصور را به عنوان عیدی به من داده بود دعواکرد که‌این کتاب راچرا به من داده است. بهر حال. من اینها را پشت سرهم ودیوانه‌وار میخواندم‌و خوشبختانه در هم هم میخواندم. یعنی وقتی این تمام می شد یک کتاب دیگر میخواندم. از نظر تاثیر پذیری امکان این نبود که کاتالیزه بشوم و توی یک خط بیفتم و بروم از کسی تاثیر بگیرم. تاثیری‌که‌گرفته بودم و به صورت عقیده و ساختمان فکری عمومی بود، تاثیر منطقی‌بود واز کتابهای غیر داستان بود. و از داستان‌های غیر کتابی بود. آن مرا راهنمائی میکرد و کنده اصلی من بود. بهر حال صادقانه که نگاه می کنم برای خودم می بینم که تاثیری واحد از یک نویسنده یا یک سبک داستان‌نویسی‌هرگز نگرفتم. من فکر می کنم که هی مرتب چراغهای مختلفی توی این بیابان به اطراف من میافتاد که هیچکدام راه را نشان نمیداد اما توپوگرافی زمین را، نقشه زمین را، پست و بلندهای زمین را در اثر این شعله‌هاکه تق، تق به اطراف خود میزدم دیدم. به این ترتیب با خواندن کتابها میدانستم کجا ایستاده‌ام و کجا بروم و چکار بکنم. یا در حقیقت کجانروم و چه کار نکنم. یادم میآید وقتی قصه " در خم راه " را که می —

نوشتم ، و به شما گفتم که این قصه خیلی طول کشید نوشتنش، برای خاطر اینکه‌مشکل‌های این دو تا آدم برای من ناراحت کننده بود ، ناراحت کننده میشد ، به خودم میگفتم نکند من خودم را به جای کهزاد گذاشته باشم ــ کهزاد پسره هست دیگر ؟

ــ نه .

* اگر خودم‌را بجای او میگذاشتم ، که در برابر پدرش، الله یار ،ایستاده، یکوقت میدیدم خودم در برابر پدرم هستم و چون من در مسائل فکری و اجتماعی با پدرم اختلاف پیدا کرده بودم و خیلی حساسیت داشتم یکوقت می دیدم که نکند که این رابطه این شکلی بشود .ولی خوب میدیدم هیچ مهم نیست . حتی اگر که من در این قصه‌ام با پدر خودم‌است که به دعوا افتاده‌ام ،به‌این‌ترتیب ،اشکالی‌ندارد .چون بهرحال مسئله‌اساسی این نیست که من ناراحتی‌های روانی خودم را چه طوری بااین قصه جبران بکنم یا بیان بکنم یا جلویش را بگیرم . مسئله واقعا " اینست که این آدمی که پشت خارها افتاده و می بیند که همین هست که هست باید چکار بکند؟ این آدم که عصیان کرده و از ایل آمده بیرون بایست انتخاب میکرد . این قصه را که نوشته بودم و حتی آخرهاش بود که گیر کرده بودم و داشتم با خودم تقلای خودم را میکردم و رسیدم به یک قصه ستاین‌بک که اسمش هست ــ " فرار " .

ــ این همان قصهٔ جوانکی نیست که فرار می کند ؟

* درست یادم نیست .

ـ بله ، قصهٔ جوانکی است که قتل می کند و در میرود و میرود بالای کوه با تیر میزنندش . اتفاقا " قصد داشتم بپرسم که اصلا " این قصهٔ ستاین بک را خوانده‌اید یا نه ؟

* اصلا " الان قصهٔ ستاین بک یادم نیست ، ولی این اثر وحس یادم هست که یک کسی فرار میکند ، نمیدانم بقیه‌اش را بهر حال .

ـ درهرحال جوانکی است که تکیه‌گاه خانواده هست ، با چاقو کسی را میزند میآید به خانه مادرش و وسایلش را می بندد و فرارش میدهد . هنگام فرار ، کسانی که در تعقیبش هستند از پائین میزنندش .

* اصلا " هیچ یادم نیست . فقط یادم هست که وقتی این قصه را میخواندم میدیدم که قصه او همه‌اش حرکت و جنبش است .

ـ همینطور هم هست .

* و من فکر میکردم که آیا این قصهٔ من که حرکتش حرکت درماندگیهای روحی این آدم است آیا درست هست ؟ بعد به خودم گفتم که بالاخره چی ؟ مسئله تومسئله‌ای متفاوت هست . تو داری راجع به ذهنیات و دنیای درونی این آدم حرف میزنی ؛ تمام توصیفاتی که داری میکنی اطاله کلام کـه نیست . تو داری بیان ذهن آن آدم را میکنی . قصهٔ تو قصه درماندگی و صبوری یک آدم فراری است نه قصه فرار . تو که نمیخواهی حرکتی را ، حرکتی جسمی را گفته‌باشی . این شکلی بود . اگر موقع کار برخورد میکردم با چیزی که شباهت داشت به کار من ، تصمیم خودم را میگرفتم که تسلیم نشوم .

گاهی وقت‌ها قصه‌هائی داشتم مینوشتم و قصه‌هائی هم داشتم میخواندم که اگر هم‌با کش دادن تصور میشد آنها را در یک آب و هوا تصور کرد باز وسیله‌ای میشد که من بجای تحت تاثیر قرار گرفتن ، موقع و موضع خودم را بهتر ببینم و نگاه دارم . مثلا" وقتی که" سبک در تابستان" Light in August فاکنـــر را خواستم بخوانم یک داستان ، یک رمان بزرگ را شروع کرده بودم به نوشتن . یکوقت دیدم که دارم تحت تاثیر آن قرار میگیرم و متوقف کردم خودم را که نکند این تقلید آن بشود . و این‌متوقف کردن باعث شد که‌رمان همینطور متوقف بماند .

ـ چه میزان از رمان را نوشتید ؟

* نمیدانم ، چون ناتمام ماند . صد صفحه‌ای ، شاید . رمان میبایست خیلی وسیع میشد ، خیلی گنده میشد . . . ولی یادم میآید یک تکه‌ای بود که داشتم یک آدمی را وصف میکردم که چرا اینطوری بیشرف شد و از لحاظ جریانهای اجتماعی ، گرچه توی‌سازمانی‌هست‌و توی اتحادیه کارگران هست ، اما اینقدر خودش و زنش آدمهای پستی هستند و حرکات وحشیانه می کنند و خراب میکنندکار را . و برای اینکه این کار انجام بشود برایش یک دنیائی فکر کرده بودم که این دنیا را نوشته بودم توی قصه . و وقتی که این کتاب فاکنـــر را میخواندم داشتم همین قصه را می نوشتم ــ یک وقت دیدم‌شکل توصیفـــی که از زندگی این آدم دارم میدهم ، دارد شباهت پیدا میکند با کتابی که دارم میخوانم . داستانم این بود که یک زن و مرد کارگری هستند و بچه‌شان ناخوش شده و از بی پولی نمیتوانند بچه را به دکتر ببرند و بچه میمیرد و تابستان هست و نمیتوانند حتی خرج دفن و کفنش را بدهند ــ شاید همین اندازه هم یک مقدار بچگانه به نظر بیاید اما واقعیت اینست که همین زن و مرد و بچه مرده واقعیت داشت و من آنها را شناخته بودم . بهر حال آنها

دچار وسوسه میشوندکه این بچه اگر بماند تو خانه‌شان بو بگیرد و برای خاطر اینکه‌بو نکند ، فکر میکنند که او را از توی قنداقش که پیچیده‌اند ، باز بکنند و بند ببندند دور بچه و از سقف آویزانش بکنند که توی فضا باشد ــ مثل دکان قصابی که گوشت را آویزان میکنند که از همه طرف هوا بخورد و نماند یک‌جائی که‌فساد بکند و بگندد ــ تا بعد که پول گیرشان بیاید و بچه را دفن کنند . و شب تو اتاقشان نشسته‌اند و این بچه مرده از سقف دارد آونگ میخورد از باد ملایمی که گاهی وقتها از پنجره میآید تو و آنها همینطور نشسته‌اند .همینجا بودکه‌وقتی‌من این را نوشتم دیدم که تمام شکل توصیفات دارد فاکنری میشود . خود قصه واقعیت داشت . حادثه‌ای را که واقعا " اتفاق افتاده‌بود ومن‌از اکبر شهابی شنیده بودم داشتم می نوشتم اما چون شباهت فاکنری پیدا میکرد ولش کردم ، اصلا " . متوقف کردم داستان را و این قبل از ، آره ، سه چهار ماهی قبل از " میان دیروز و فردا " بود و تمام فشاری که میخواستم بیاورم توی رمان ، تمام توصیف‌ها و اصلا " دنیای وسیعی را که می‌خواستم نقاشی بکنم به همین خلاصه کردم‌و بهمین قناعت کردم که "میان دیروزوفردا " باشد . بهر صورت ، اگر غرض نوشتن ذهنیات و بیرون ریختن‌حاجت‌های‌ذهنی‌باشدمسئله‌اصلی تقلید کردن نیست . ووقتی بخواهی تقلید کنی اگر حرفی هم برای گفتن داشته‌باشی یا نمیگوید یا نمیآید یا پرت میآید . اگرکسی‌بخواهدنفس بکشدخودش‌نفس میکشد ،نفس خودش را میکشد .

ــ هرچقدرمن‌قصهٔ " بیگانه‌ای که‌به تماشا رفته بود " رایک‌قصهٔ کامل میدانم و خواندن مجددش بعد از فکر کنید مثلا " پانزده سالی باز هم برایم بازگی داشت ، " ظهر گرم تیر" را یک طرح دیدم ، نه یک قصه . یک جور برای من کمال نیافته بود ــ شاید به خاطر ماهیت خاص خود قصه که یک جور به مقصد نرسیدگی را نمایش میداد . وضعیت آدمی که باری را میبرد و این بار یک حالت‌کنایی و دوپهلو به‌وضعیتش میدهد . باری که تعلق باو ندارد و یخچالی

هست که عامل ماشینی تازه در زندگی‌است و او دارد به زحمت میبردش و هوا گرم‌هست و او تشنه است ودارد همینجورعرق میریزدو مقصد را پیدا نمیکند . در قیاس با داستان "بیگانه‌ای . . . " من همچنین حسی دارم .

*** اولا " تقسیم‌بندی‌قصه به قصه و طرح و فلان برای من حتی در حد تعریف قصه هم‌جانمیگیرد . یک‌چیزی هست که میخواهی بگوئی و میگوئی .هیچ فرمول خاصی برای قصه خوشبختانه نیست و اگر هم بود که من قبولش نمیکردم به هر حال . . . یک قالب معینی که همه بخواهند توی آن بریزند حرفشان‌را نیست .**

ــ طرح گفتم ، به خاطر ناکامل بودنش گفتم ــ انگار طراحی هست برای یک قصهٔ دیگر .

*** نه ،نه . برعکس ،من‌فکرمی‌کنم که‌هیچ‌چیز بیشترازاین‌نمیشود درباره‌اش‌گفت . درست‌اندازه خودش‌رادارد .قصه‌با پرگویی رمان نمیشود و بافشرده‌گویی طرح نمیشود . مسئله هم این نیست که بار بار او نیست . بار ، بار چه کسی هست ؟ یخچال مال کسی دیگر هست . ولی بار ، بار او هست . او قبول کرده در برابر یک دستمزد آنرا به صاحبش برساند .**

ــ زحمتش مال او هست ، نه خود یخچال .

*** چه فرق میکند ؟ دارد مزد در برابر این کار میگیرد ــ اگر مزد کم میگیرد این حرف‌علیحده‌ای هست . این میتوانست یخچال خودش باشد ، اما آنچه اصل کاری هست و شما اصلا " متوجه نشدید و نگفتید ، اینست که آدرس را پیدا نمیکند .**

ـ مقصد را پیدا نمیکند .

* بله ،مقصد را پیدا نمی‌کند و مقصد بطور خیلی مشخص هم برایش نوشته شده هست اما همانطورکه یکی بهش میگوید " اینجا هنوز آماده نیست که کسی‌توش بیاد . " او میخواهدجایی برودکه‌هنوزآماده‌نشده . یعنی درحقیقت خانه‌ای که پیدا میکنـد که تمام نشانی‌هایش با نشانی‌هایی که دارد تطبیق میکند ، ولی جایی نیست که توبش بخچال جا بدهند . یک چیزی را دارد به‌جایی میبرد که میتواند فقط نهایتا " در آنجا قرار بگیرد . باری است که پیش از وقت به نشانی برده شده است و در نتیجه نمی‌تواند شناخته شود ، قبول شود ،به‌کاربرده‌شود . شمااین‌را دریک‌زمینهٔ اجتماعی‌قرار بدهید ـ اگر در " آذر ، ماه آخر پائیز " ، " به دزدی رفته‌ها " مقدمهٔ کتاب هست ، توی این‌هم "بیگانه‌ای‌که به‌تماشارفته بود " مقدمه این کتاب‌هست .اگرتوی این کتاب تمام قصه‌ها را قصه‌هائی سیاسی بگیرید قصهٔ اولش که مقدمه هست و درحقیقت‌آب و هوای‌تمام قصه‌های بعدی را به دست میدهد یک کمی بیشتر به‌نظرسیاسی میاید؛ اما تمام قصه‌ها در همان‌آب و هواست بدون‌اینکه‌اشاره یاربط مستقیمی‌داده شود به‌آن . در هرصورت ، در این قصه ، مسئله اساسی اینست‌که باری را که میخواهد برای این خانه ببرد ـ آدرسش درست هست و بایستی‌اینکار راآنجا انجام داد ـ حال باراز هر چی میخواهد باشد ، باشد .

ـ این‌قصه ،به‌نظرمن ، بیشتر ازقصه‌های بطور صریح سیاسی‌تان ، سیاسی‌تر است .

* ممکن است .ممکن‌است‌که سیاست‌حرفه و کار همه اشخاص نباشد معمولا " ، ولی‌سیاسی‌صفت زندگی‌همهٔ آدمها هست .به هرحال این آدم دارد بخچال رابه‌خانه‌ای‌میبرد که هنوزتمام نشده . مسئله اساسی اینست که این خانه در

این‌قصه درشرایط فعلی‌اش‌قوت نگهداشتن و قبول یخچال را ندارد . آدرس هم درست‌هست ،خانه هم‌همین خانه هست و توهمین خانه هم باید یخچال گذاشته‌بشود .یک‌درجه از پیشرفت و رفاه . ولی این خانه چنان امکان قبولی یخچال را ندارد که فکر میکنند خانه اصلا " آن خانه مقصد نیست . ولی خانه همان خانه است و یخچال نهایتا " باید درآن جا داده شود . در این قصه من سعی کردم وضع خاص آن روزگار و مسئله اصلیش را که به نظر من مطرح بوددر چندخط گفتگو میان‌دو آدم قصه بیاورم و برداشت‌های دوقطب فکری آن زمان را به صورت گفتگوی دو نفر نمایش دهم . *

ـ پیش از اینکه به قصه " لنگ " بپردازم ، من میخواهم یک گریزی بزنم بیادم میآید که‌وقتی بمن گفتید این قصه را برای هدایت فرستادید و نامه‌ای برایتان فرستاده که عکس‌العمل او در برابر این قصه منعکس هست و درهمان حال و هوا شوخی‌هائی کرده‌و بعد دقیق شده و بعد جدی شده و بعد تعریف کرده .

* همین دیگر . او همیشه شوخی میکرد و همیشه جدی بود و همیشه دقیق بود . جوانمرد و دست‌و دل‌باز هم بود . سخاوت فکری داشت . من این قصه راوقتی‌تمام‌کردم درآبادان بودم . آبادان بودم پاکنویس کردم‌و یک نسخه برایش فرستادم . در حقیقت برای سه نفر ، یا دونفر فرستادم .

ـ چه کسانی ؟

* خب ، وقتی ما قصه مینوشتیم به همدیگر نشان میدادیم . برای یک نفر فرستادم‌که‌به‌یکی دیگرهم‌بدهد و آنها هم دادند به زنهایشان که خواندند . این‌واقعیت‌است‌که‌ما برای‌خودمان‌ودوستانمان‌مینوشتیم‌ومیدانستیم شنونده ما کیست . نوشتن بیانی بودروی‌را بطه‌ای‌شناخته‌شده،نه‌به‌قصدکلکسیون‌کردن‌خواننده

یا مگالومانی و هوچی‌بازی و خررنگ کردن. هدایت هم این سخای بزرگ و وارستگی راداشت که با آن همه سابقه و پیشکسوتی به فکر منبر رفتن و مرید بازی که نیفتاد هیچ، حتی مریدهای احتمالی را هم وامیزد. هدایت‌وقتی‌که خواند، هیچ دیگر، کنار قصه چیزهائی نوشته بود، که خوب، نوشته بود. اینکار راهمیشه‌میکرد. چه حاصل از این اشاره؟ پرونده و آرشیو تاریخی و جمع آوری سند نکنیم.

ـ منظور من‌دقیق شدن‌دوباره در عکس‌العمل قصه‌تان درمیان خواننده‌های آشناست، لااقل ـ نه به عنوان اینکه بدانم عکس‌العمل مثلا" هدایت چی بوده. اینرا اضافه‌بکنم‌که‌دراینجا، متاسفانه‌به علت اینکه نقد درست‌وحسابی نوشته نمیشود، ما به برآیند عکس‌العمل‌هایی که یک اثر هنری در میان مردم ایجاد میکند دست پیدا نمیکنیم. سئوال من برای اینست که بدانم دست‌کم دوروبری‌هاتان، آنهائی که قصه‌هاتان رابرایشان میفرستادیدچه عکس‌العملی نشان میدادند.

* والله‌رابطه باآدمهازیاد نبود. یعنی آدمها آنقدر زیاد نبودند، یااقلا" در مورد آنهائی که آدم میشناخت. خوب، واقعا" یک عده‌ای پرت بودند. همه پرت بودیم. ولی، خوب، آدم با اشخاصی که بیشتر بهشان نزدیک بود و بیشتر از دیگران ازآنها شوق میدید و باشوق خودش شریکشان می‌یافت، بیشتر با آنها ارتباط داشت. من آن سالها قصه‌هایم را به هدایت میدادم بخواند یا اگر در تهران نبودم برایش میفرستادم. یک دوست هم داشتم آنوقت‌ها که حالا در شیراز زندگی میکند و وکیل عدلیه هست یکی دوتا از قصه‌هایم‌رابرایش‌فرستاده‌بودم ـ کتاب‌اولم‌راهم‌خوانده‌بودو، خوب، باهوش بود، امادلش میخواست هر که قصه می‌نویسد مثل گورکی بنویسد. افسوس‌که اشکال اساسی اش فقط‌این‌نبود. بهرحال، برای دوستی هم که هم مینوشت وهم‌زن‌گرفته‌بودمیفرستادم که او هم میداد به زنش بخواند. دوست دیگری

هم بود که هم میخواست بنویسد وهم میخواست زن بگیرد که برای او هم میفرستادم . این آخری با هوش‌تر بود و قابل مقایسه نبود با آن یکی ، و آخرش‌هم ،هم‌کمترنوشت‌وهم بیشتر زن گرفت ،بس‌که با هوش بود دست کم درمورد کم نوشتن ، اگر چه نه در مورد زن گرفتن . گذشته از اینها هدایت بود که بهرحال‌بزرگتر بود ، با سواد بود ، کسی دیگر بود ، و فراموش نکنیم که "بوف‌کور" و "وق‌وق‌صاحاب" را نوشته بود و "تک" بودنش خوب دیده میشد .هدایت‌که بالای‌همه آنها بود هم حسی و نزدیکی بیشتری پیدامیکرد بامسائلی که‌دردنیای خودش مطرح بود ،ولی بهر حال وسعت نظر و آزادگی فکری خیلی‌بیشتری داشت . در بعضی مسائل درجامیزد ، که این یک وضع روحی بود ، اما به نفس هنر آشنا بود ، اهل هنر بود ، چاخان نبود . و با انصاف‌بود . و باشرف بود ، و انسان بود . آی انسان بود ! به کسی که آشنا بودم‌وقصه رد وبدل‌نمیکردیم چوبک‌بود .فقط چوبک بود که مبادله ادبیاتی نداشتیم‌باهمدیگر .برای هم وقتی‌که در سفر بودیم نامه مینوشتیم . همسایه هم بودیم . همه جور درد دل میکردیم اما مبادله ادبیاتی هیچ . حالا هم بعداز بیست وپنج سال دوستی و همسایگی باز همین‌حور است . یادم میآید وقتی‌یک روزداشتیم باهم میرفتیم . . . خواستم قصه‌ای را که برای یک فیلم میخواستم بنویسم برایش بگویم حتی اصلا" گفت برام نگو . دلش میخواهد وقتی‌یک‌چیزی‌تمام شده‌بخواندیا ببیند . بهرحال‌من‌همینها را میشنا ختم دیگر . اما اگر به عکس العمل میخواهید نگاه کنید ــ همین قصه " لنگ " را بعد از نوشتنش ،درسال ۱۳۳۴ چاپش کردم .خوب اشکالی ندارد اینها به سلیقه‌ها مربوط هست ، عین همان کسی که دلش میخواست من مثل گورکی بنویسم . یک‌آقایی‌هست به‌اسم‌اعتمادزاده .اعتمادزاده‌را درست می‌گویم ؟ به آذین .
بله ؟

ــ بله .

* او یک مقاله‌ای نوشت ، و امضاء کرده بود . الف . ب . به هر صورت . از زندگانی این آدم شنیده‌ام مرد شریفی‌هست ،تا آنجا که میگویند . تا آنجا که می‌گویند سرتق هست ،یکدنده ست . در هر حال ، نه هیچ دلیل دارم نه شیطان‌خیالم من که‌در درستی‌وپاکیش شک‌کنم .شک‌لازم نیست‌دراین مورد . استنباط من اینست که او آدم پاکی ست . به‌خودش راست هم بوده‌ست ــ در حدی که میدیده ، در حدّی که میفهمد . اشکال در همین حدّ است . در هر حال . در این مقاله او به شکل شدیدی مهاجم بود ، به نحو وحشتناکی مضحک بود ــ که واقعا " حیف است بگویم که مضحک بود از بس کـه فحش مسلسل بود . رقت آور بود . پیدا بود یک مورد پاتولوژیکی هست این . یک آدم شریف و پاک وقتی که فحش میدهد پیداست میزان نیست . او لابد بـا تمام صداقت‌هاش فحش را میداد . به خاطر خود فحش دادن فحش نداده بود ، آنجور که امروز مرسوم است هر چند این رسم معاصر ریشه در آن جور فحش دادن داشته باشد . به خاطر اعتقادهای ناقصی که فکر نمیکرد نارسا هستند فحش را میداد . او اعتقاد داشت که باید به این نوشته فحش داد . انگیزه‌ای‌که فردی باشد پشت سرش نمیدیدم . توی سرش ــ نمیدانم ، چیزی نمیدیدم . آن دوره ، دوره تیموربختیار بود در اینجا و او ، شاید ،سنجیده بود درآن گیر ودار ذلت و ظلمت حیف است یا وهن یا نقص یا نشانه ضعف است فرصت برای تاخت‌را بکدست در انحصار دست راستی‌ها رها کردن ؛ شاید حس کرده بود که یک کفه از ترازوی ضدیت با فکر آزادی از زور و وزنه حکومت تیمور بختیار سنگین است آنوقت آوردن نمونه‌ای از ممکنات وزنه و ظرفیت قوای مقابل را مطلوب دیده بود ــ در حد وسع ، البته . خیلی اهن و تلپ دارد این‌دعوی ،اماقصدش دفاع‌از سنگر سترگ هنر بود .قصد نجیبی بود . ولی‌قصد کافی نیست . در امریکا هم جوزف مک کارتی در همان اوقات کولاک میکرد بر همین منوال ــ بی آنکه مثل او ادامه موج ژدانفی‌باشد . تیموربختیارها وژدانف‌ها همیشه گیرمیآیند ، مثل جوزف مک کارتی‌ها . ریز

ودرشتشان زیاد مهم نیست . گاهی می شوند ساونارولا ، گاهی ترکمادا ، گاهی گوبلز . گاهی هم مانند این سه تای آخری کتاب‌خوانده و حراف ویکدنده . فضل وکتابخوانی وحتی هنرمندی تضمین پاکی ودرستی کاری که میکنی نمیشود باشد . هنرمندی ! میدانید ابداع فرم " پیش درآمد " در موزیک ایرانی ، یا تصنیف بهترین پیش درآمدها ، از کارهای کیست ؟ سرتیپ مختاری . وقتی هراس از اندیشه داشته باشی دیگر ادعای منطقی بودن بی معناست ، فرقی میان مارکسیست با فاشیست نمیماند . دوریو ، مرد شماره ۲ کمونیسم در فرانسه میشود مرد شماره ۱ فاشیسم هیتلری در همان کشور . بریا که بود ؟ دنبال حرف بریاها رفتن به این دلیل که بریا عضو مهم دفتر سیاسی مطلق‌ترین حزب مارکسیستی دنیاست تا حدی ناجور می شود وقتی که بریا را از کار ، از میانه ، بردارند ــ آن هم به جرم خیانت . اما اگر حرفت به پیروی از بریا نیست بلکه عقیده شخص خودتوهست ، وتنها شبیه حرف بریا هست ــ خوب ، حرفی نیست ، بریا باش . مبارکت باشد .

این اعتقادکه هرحرف یادستور چون از دفتر سیاسی حزبی صادرشده‌ست باید بی گفتگو قبولش کرد یک انضباط نیست ، نقض نهائی انسان ایده‌آل و ایده‌آل انسانی‌ست . انسان ایده‌آل و ایده‌آل انسانی میخواهد ابزارقاطع کارآمد در دست آدم باشد نه روی‌گردن و سرآدم . انسان ایده‌آل انسان کوردل نیست ، خشکه مومن نیست ، انسان پیرو نیست ، انسان مستقل و روشن وبیناست ؛ انسان انتخاب و اختیار ، انسان حافظ نیروی دیدن و کشف است . چشم و حواس چنین انسان ، عقل و شعور چنین انسان منفک از او در اختیار و انحصار یک کمیته و دفتر نیست . او با چنین چشمی باید هر دفتر و کمیته ومرکز را درست ببیند ، درست بیابد . او با چنین شعور باید تضمین کننده درستی هر مرکز و کمیته و دفتر باشد . هر طرح و اعتقاد اجتماعی هم سراسر صفر ، به‌کل باطل ، جمعا " جفنگ و چرت و خراب است اگر برای آفرینش انسان ایده‌آل نباشد . در بست تسلیم مرکز قدرت شدن به این خیال که قدرت

علاقه و آگاهی و تسلط کافی به شرط های کلی وضع و حیات جامعه دارد ، با این امید که قدرت تظاهر عقل عمومی است و نیازی به فکر فرد ندارد یک جور ادامه ایمان کور کهنه به نیروی آسمانی جاوید است . این یعنی قبول شبه مذهبی و شبه عارفانه آن نیروئی که این عقیده برای نبرد با آن ، برای رهائی انسان از آن ، شروع کرد و بدراه افتاد . این گام اول است برای نمو بریاها . وقتی شرائط بریاشدن فراهم شد بریا شدن در انحصار یک نفر نمیماند . بریا که پیدا شد خود بریاهای تازه میسازد ، بریا شدن می شود یک رسم . وقتی هم که دستگاه دیگر تحمل بریای خاص را نداشته باشد واورا از کار براند ، رسم بریائی آسان ازمیان نخواهدرفت . برفرض بریای خاص را کشتند ، بعدش چه ؟ آیاتو عادتِ به عاریت گرفتن اندیشه را ادامه خواهی داد ، و شعار رسم روز را تکرار یا تقلید خواهی کرد ؟ بریا که رفت مالنکف هست . او را قبول میکنی اما او هم به نوبه میافتد . دنبال او که میرفتی چه می شود حالا ؟ بعدش چه ؟ بعدش خروشچف هست با آن گزارشی که داشت ، آن قصه ای که پرازخشم وغوغا بود ازروزگار پیشتر ازبریا تابعد . اوراقبول میکنی ، ولی اوهم به نوبه میافتد . البته می شود تمام این افتادن ها رانشانه تحول وبهبود مستمر و پیشرفت کارانگاشت . شاید هم هست . اما در چنین وضعی وضع تو چیست به جز روی خط اعوجاج خزیدن ، امروز گفتن حرفی که عاریت کردی تا فردا انکار آن وظیفه ات باشد ؟ حتی این را هم می شود به حکم فداکاری ناچیز و خرد تلقی کرد ، اما کجاست ایفای آن وظیفه اصلی ، آن بیداری برای راه راست را رفتن ، آن پائیدن درستی و کار درست دستگاه ، آن شرکت در کوشش شریف انسانی ، اجرای آن تعهد ومیثاق در راه آفرینش و رشد نظام آدمیت نوبنیاد ، آدمیت آزاده ، آن نزدیکی به حد ایده آل انسانی ؟

حالاحکایت نقدو نوشته مطرح نیست ؛ اینجا حرف از قصه نیست ، فقط. حرف از دید کلی است که ناجور است ، که چونکه ناجور است هر کار میکند

کج است و یک وری است ــ ناجور است . هر کارش. حتی نوشتن قصه ، حتی نوشتن نقد کتاب .

فکر عار یت کردن هیچ ارزشی برای آدم نمیاورد که هیچ ، البته ، آدم را درکوره راه هم میاندازد . مانند قصه آن مرد محترم که خواست " آزادی " را معنی کند ، ولی آزادی را نمیفهمید . فکر میکرد آزاده است چون فکر میکرد اندیشه‌ها و الگوی اندیشیدنش تمام مارکسیستی هست . این پیردیرچپ‌گرائی‌ها در جای اینکه مفاهیم توی ذهن خودش را مرتب و صافی کند ، به جای اینکه بیاید ازفرهنگ واز شعور حاضر در ذهنش مدد بگیرد ، آمد یکسر رفت سر وقت یک کتاب ــ فرهنگ چاپ شوروی . دید آنجا برای مردم آن جا نوشته است آزادی در قبول نظم وپذیرفتن روابط موجود است . او هم آمد بدون آنکه پلکهاش بپرد ، یا ضربان نبض و نفس‌هاش تندتر شود ، نه ، با اطمینان ، این تعبیر را برای مردم ایران به فارسی گرداند ، هرگز هم به خود نگفت آخر ، ای جان یکدنده ، پس امر اختلاف قانون و وضعیت در ایران و شوروی چه خواهد شد ؟ حالا ایران را ول کنیم بگیریم افریقا ، بگیریم هر جای دیگر دنیا . یعنی هر کس هر جا باشد آزادی را از اطاعت قانون حاکم آنجا به دست میتواند آورد ؟ پس کار کندن شالوده نو تاریخ ، کار دوباره سازی انسان ، کار نبرد با ظلم و استثمار ، کار تمام این همه اندیشه و شعار طلائی چه خواهد شد ؟ مارکسیسم حالا هیچ ، این شد عقل ؟ نه مارکس نه لنین یک جعبه فیش خالی از اراده و از هوش و از حضور ذهن نبودند . حالا تو خود را مارکسیست میدانی ، مختاری .

نقشی که روی پرچمت داری ، هرگز نشانه هویتت نمی‌شود باشد . اول توئی ، وبعد نشانت . آدم باید مواظب رفتارو فکر خودباشد . اصلا " آدم یعنی همین دیگر . آدم باید که صاحب وسلطان فکر خود باشد . این ادعای دفاع از هنر

یا اشتلم برای دفع انحراف سیاسی هم در هر جا و هر زمان فرمول متداول برای مردم بی منطق بوده است از هر رنگ. اشکال کار در اینست که در یک محیط دربسته که عصبیت در آن فراوان است، در آن ظلم و فشار و قید در سطح‌های مختلف دولتی، حکومتی، قضاوتی، معامله‌ای، آموزشی، جنسی، جسمی باشد، در هرچیز باشد، خوب، حتی اگر کسی مخالف ظلم سیاسی هم باشد اما به قدر کافی تسلط فکری به اوضاع و احوال اطرافش نداشته باشد و سبک سنگین نکند و آنالیز نکند، بامنطق به مسائل نگاه نکند، طبیعی است که هر چند ممکن است با ظلم و زورسیاسی مخالفت بکند اما خودش، مثلا"، فرض کنید در خانه‌اش با ظلم تعلیم و تربیتی با بچه‌اش رفتار بکند. ایمان یک‌دنده به‌یک سیستم سیاسی یا اجتماعی کافی نیست برای تطهیر هر کاری که بکنی. اصلا" ممکن است سیستمی که تو بهش معتقد هستی درست باشد اما اعتقاد تو به آن سیستم درست نباشد؛ تو آن را درست نفهمی، نفهمیده باشی؛ تو آن را به شکل رنده‌اش، نه موزه‌ایش، نشناسی و نشناخته باشی؛ تو آن‌را زیرفشار عقده‌هات یا غریزه‌هات درست به کار نیاری. اعتقاد باید کلا" ترا عوض کند نه آنکه مدالی به روی سینه‌ات باشد.

آدم درست کسی است که اجزاء زندگی و فکرش با هم جور و جفت باشد. آدم نو، آدم نو شده، آدم نو کننده آدمی نیست که فقط فلان سیستم اجتماعی را پیشنهاد کند در حالی که اسلوب و اساس سیستم‌های کهنه را در زمینه‌های دیگر نگاه دارد. داشتن یک ایده‌آل کمابیش مترقی سیاسی ایجاب میکند که بقیه سطح‌های زندگی و فکرت را نیز مورد تجدید نظر قرار دهی و ببینی چقدرش با این خبز فکری و با این جهت‌گیری در اساس و هویت تطبیق میکند وچقدرش عقب است. خبز داشتن برای آزادی از یک‌جهت اما ندیدن زنجیرهای دیگر در جهت‌های دیگر، رسیدن به همان یک آزادی را هم ناقص میکند. آدم باید تسلط فکری برخودش وبرهمه‌خودش داشته باشد. خوب، اونداشت،

ظاهرا" .من چون به اوحرمت میگذارم میگویم نداشت و الا اگر داشت اما از قصد میخواست خلاف فکر روشن حرفی بزند که ناچار آدم بی‌انصافی میشد، آدم غیرصادقی میشد .من اورانمیشناسم اماهرگزبه‌صداقت‌او، ازروی‌نشانه‌هائی‌که دیده‌ام ،شک نکرده‌ام . فقط متاسف‌بودم که به این عقیده‌های صادقانه فقط به علت صادقانه بودنشان احترام میگذارم نه بخاطر وزن و قوتی که میشد داشته باشند اما نداشتند که ای کاش میداشتند حتی اگر خلاف عقیده‌های من‌بودند .من به‌خیلی عقیده‌هاکه در ظاهر با عقیده من جور بیایند مخالف میتوانم باشم و حرمت نگذارم اگر صادقانه نباشند یا به خیلی عقیده‌ها که مطلقا" باعقیده‌من جورنباشندحرمت میگذارم اگر استخوان بندی استدلالی محکم داشته باشند ، اگر به خاطر جستجو در کشف حقیقت باشند هرچند به حقیقت نرسند و از راهی‌که من‌فکر کنم شاید بشود به حقیقت رسید نروند . واکنش‌های‌این بابا به‌هیچکدام‌ازاین‌قسم‌هاجور نبود .فقط صداقت‌گوینده‌اش بودکه‌مزیتش بود . اما بهر حال غنیمت بود و غنیمت است تماشای یک آدم صادق ،هرچندبددهن،هرچندبی‌منطق،هرچندخشکه‌مقدس،هرچندمطلقاپرت . این‌حسن هم‌از این میانه بدست میامد که آدم میگفت خوب ، وقتی یک آدم باشرف‌صادق‌اینطور فحش میدهد چه توقعی میتوانی داشته باشی ازآدمهای پرت دروغگوئی که در شرفشان شک‌داری ،یا در حقیقت در بی‌شرفیشان شک نداری . و باز اینکه وقتی در برابر یک آدم که بهر حال ارزش‌هائی دارد ساکت میمانی و میتوانی ساکت بمانی ، طبیعی است که در برابر رجاله‌های بی‌ارزش ،خواه‌روزگاری‌دوست توبوده‌اندوخواه‌هرگز چشمت به آنهانیفتاده ، بایدساکت‌بمانی . بهرحال من از این دو فرصتی که به آذین برای من فراهم کرد پیش خودم همیشه ازش متشکر بودم ، هرچند هیچ وقت ندیده‌امش . بیست‌و پنجسالی میشود که اورا ندیده‌ام .واگر هرگز هم‌او را نبینم باز از این دو فرصتی که به من داده ممنونم .درحد خود این جور آدمها هم اگر روزی روزگاری امکان فهم و دید بهتر و بازتر برایشان پیش بیاید آنچه که

خودشان به خودشان به سرزنش بگویند برایشان کافی است . به هرحال در این مرحله کی تعریف بکند کی بدبگوید آنقدرها مطرح نیست . آن چیزی که میتواندمطرح باشددرحداجتماعی ، عواقب وخیم این تفکر و روحیات‌است . اگر هدف‌اساسی‌آزادگی‌وبزرگواری‌و جوانمردی انسانی در سطح عمومی باشد ، اگر شما در یک زمینه‌ای باندازهٔ کافی جوانمرد یا بزرگوار یا منصف نباشید ، در آن زمینهٔ بخصوص حراف باشید ، و اعمال نفوذ بکنید و حرف بزنید ، خوب این نادرستی به زور قسمت‌هائی از شما که درست است اثر میگذارد روی عده‌ای دیگر ، و تا این عده خود را از زیربار اشتباهی که کرده‌اند در بیاورند مقداری وقت و نیروی انسانی و اجتماعی تلف شده است که البته دریغ‌است‌چون یکی‌از راههای کندشدن رشد وتحول همین است . به هر حال واکنش‌های آن روزها با همین نارسائی ها همراه بود . آدم این نارسائی‌ها را میدید و جزاینکه دلش بسوزد ، کمی ، کاری نمیکرد . دل‌سوختن نه به حال‌کارخودت ، چون میدانستی که حرف اینها وارد نیست ، بلکه دلسوزی ، یک‌کمی ، به حال آدمهای باشرف که شعورشان قد نمیدهد . البته این یک حسن‌هم داشت‌که‌گفتم آماده‌شدن بود برای برخورد با آدمهائی که شعورشان قد نمیدهد اما شرف‌هم ندارند . این آدمهای‌دوم همانوقت هم بودند اما بعدها بیشتر شدند . بطوریکه کم‌کم فقط اینها شدند . قالتاق‌ها مجاز . قالتاق‌های مجاز که به جهنم که محازاند . بهرحال ، این است امروز و آن بود آن روزها .

حرف‌توی‌حرف‌میاید . ازواکنش سئوال میکردید ، من لیز خوردم‌رفتم‌توی اساس و روحیات ، رفتم توی حکایت‌برتی‌ها . رفتم توی حکایت یک ربع قرن پیش بی‌آنکه‌قصد کردن‌گله یا دادن جواب باشد ، اصلا" . هرگز نبود . امروز آنچه روشن است آن روز هم برایم بود . و از همین جهت جواب نمیدادم . ککم هم نمیگزید . آدم‌برای‌دادن پاسخ نفس نمیکشد . کاری که میکنی خودش

جواب کافی هست .امروز یک‌چشم‌انداز بیست‌و پنجساله پشت سر داری . هر کس نگاه‌به هر کس کند که توی این مدت‌لولیده است حتی با چشم بسته کار رااز هو جدا میتواند کرد . مطلب برای قضاوت به قدر کافی هست ، هر چند جز کار هیچ چیز مطرح نیست ، حتی قضاوت هم . خاصه قضاوت هم .

ـ در قصه‌ی "لنگ" ما شاهد کوشش یک پسرک‌درهم هویت‌شدن‌با منوچهر، پسر لنگ خانواده هستیم و حتی در یک پاراگراف او از اسم منوچهر برای بازی با بچه‌های دیگر استفاده می‌کند ـ خب ، اینرا میتوان به طور کنایی به همین‌کوشش‌ببندیم ،یکجورطلب‌یگانگی که در این پسرک هست . یک استحاله ناممکن . دیگری شدن ، حتی از طریق تصاحب او . سقوط خودخواسته او را در عین حال میتوان ادامهٔ سقوط ذهنی نمایشگر یک واقعیت ذهنی دانست . همچنان که سقوط ذهنیش هم ناگزیر و خود خواسته بود .
برای من ، وقتی قصه را شاید برای بار سوم مرور میکردم ، این حس پیدا شد که شکستن چرخ توسط این پسرک بیشتر قابل باور هست ، تا نشکستن ـ کاری که او ناتمامش میگذارد . من نمیگویم که او بیسواد هست و یا دهاتی هست و یا نوکر هست و بنابراین حق تفکر ندارد . نه ، دست کم از این جهت که او از شعور غریزیش پیروی میکند و شعور غریزی چنین تحول آگاهانه‌ای را که درپسرک می بینم ، بوجود نمیآورد . حس کرده بودم که بچه خیلی از سنش بزرگتر هست تقریبا" همسن و سال نویسنده ، یا نویسنده از نظر ذهنی او را بزرگتر از آن چیزی که هست دیده .

*** خب ، این فکر شماست . استنباط شما اینجوری هست و شاید هم درست نباشد . اولا" شمامیگوئیداودهاتی هست . خوب تمام مردم دهاتی هستند . همه ما دهاتی هستیم .**

— من نگفتم . من از این شرط ها گذشته‌ام . اینرا اصلا " در نظر نگیریم .

* گاهی وقتهاست که آدم صفاتی را بصورت تخطئه کننده و تحقیر کننده میآورد . تمام ادبیات مملکت ما را دهاتی‌های این مملکت نوشته‌اند . همه مملکت روستا بوده و همهٔ مملکت روستا هست و اشکال اساسی الان هم که مادرآغازعصر ماشینی هستیم اینست‌که تفکر ما تفکر روستائی هست نه اینکه خود آن روستائی . تفکر روستائی با زندگی روستائی تطبیق میکرد ، حالا نظام آن زندگی عوض شده یا دارد میشود .این‌تفکر ، تطبیق نمیکند با دورهٔ تحول ، با خود تحول . همچنانکه در مورد این پسرک هم عینا " همینطـور هست . دورهٔ تحول ماتسریع شده است بوسیله دورهٔ تحول جاهای دیگر ، خود ما که نشده‌ایم . ماشین کوچکی توی این خانه آورده میشود برای رفاه پسره (منوچهر) و او میخواهد آنرا بشکند . بعدش هم اگر نمیشکندش بخاطر اینستکه می بیند فایده‌ای ندارد ، یک ماشین دیگر میآورند .تسلیم می شود و سقوطش از همینجا شروع میشود . اگر ماشین را میشکست باز سقوط بود . باید به این‌واقعیت در نمی افتاد ، چون واقعیت خیلی درستی هست اما درستی واقعیت را نمیفهمد ، فقط چاره ناپذیری آن را می بیند . و وقتی هم که‌میخواهد برود ،بستگی‌هایش و نوستالژیش نگهش میدارد ــ وقتی در کوچه رابازمی کندکه برود ،توی کوچه سیاهی شب را تماشامیکندمیترسد از مبهمات آینده ،و بر می گردد . این تسلیم شکست خورده و بی چاره است ، نه تسلیم قبول کننده . این تسلیم از ترس آینده است نه قبول صفت پیشرفته بودن آینده . خیلی ساده است که بترسد . بالاخره در این خانه بزرگ شده . توی این خانه رشد کرده و بهرحال از لحاظ عاطفی هم یکخورده دلش میخواهد بماند اینجا . می بیند یکی نیست با منوچهر و دوتا بودن را قبول میکند و میگوید خوب ، میمانم دیگر . و این در حقیقت کمتر سقوط هست تا منطق ، منتهاحسیاتش‌غالب میشود بهش و نمیگذارد این تفکر دقیق بصورت روشنش

در بیاید . تفکر درست هست . چه فایده دارد که این چرخ را بشکند؟ چرخ را نمی شکند . خیلی منطقی هست این . منتها این منطقی بودن را تبدیل میکند در ذهن خودش به یک تسلیم بی بتهٔ پوشالی وپیزری‌شخصی و قبول میکند . درنتیجه سقوطی پیش میآید که به دنبال همان شلوغ پلوغی‌های ذهنیاتش‌هست .شلوغ‌پلوغی ذهنیاتی که باز در اینجا با سرو و صدای مرغها و فلان و فلان تجلی میکند . والا هیچ خارج از این آدم ، یا خارج از حدود توانائی یا سرتقی این آدم نیست . اتفاقا " اگر این آدم تصمیم میگرفت که ، خیلی خوب ،با ماشین و باچرخ آشتی بکند و بماند آنوقت پیش افتاده تر از آدمی میشد که الان در این قصه است . شاید آنوقت کارش تعجب آور میشد چون یک کوشش و درک و پذیرش بالاتر ازمعمول و نزدیک به قهرمانی بود . ولی آن چیزی که دارد به ذهن میآورد و با غریزهٔ خودش رفتار میکند همین هست دیگر . نتیجه همین هست که گیج میشود و میافتد پائین . در اطراف‌خودتان ببینید تمام این آدمهای مفنگی ، ناله کننده ، مقاله نویس یا قصه نویس یا شعر نویس که نوستالژی گذشته را دارند و از صفای روزگار ماضی در حسرت‌اند و به ماشین لعنت می کنند و نوکر ماشین‌اند . آنها همه همان لنگ‌ها هستند که در دنیای رشدکرده جاندارند مگر به عنوان پارازیت افلیج . نوع گسترش قصه ، اقدام نویسنده‌قصه‌به‌نوشتن قصه‌به این‌صورت است‌که در شما این توهم را میسازد که آدم‌قصه‌منطقی وحساب‌کننده است . طرح قصه به قصد منطقی است .آنکه این قصه را تعریف میکند دارد اینرا یکجور آنالیز میکند و یکجوری در آن آب و هوای گیج و خواب آلوده و شک خوردهٔ این آدم آن‌راتعریف‌میکند .

ــ این قصه را در چه سالی نوشتید؟ پیش از " بیگانه‌ای . . . . " و " ظهر گرم تیر "؟

*** حتما " بعد از " ظهر گرم تیر " نوشتم . اینرا در سال ۲۷ شروع کردم . یادم‌میآید ، یکروزپائیز بودو اتفاقا " با چوبک با اتوبوس میآمدیم خانه‌مان که پهلوی‌هم بود . سر راه‌مدرسه " فیروزکوهی " تعطیل شده بود . یک پسری یک بچه‌راکول‌کرده بود . بچه‌ای که‌کول شده‌بود ،قیافهٔ مرفه شاگرد مدرسه‌ای داشت و بچه‌ای که کول کرده بود قیافهٔ نوکر بچه داشت . همانوقت به فکر یک‌چنین‌وضعیتی افتادم‌و دو سه روز بعد شروع کردم به نوشتن قصه اما هی هرچه رامی‌نوشتم عوض میکردم دوباره مرتب میکردم . هی موقعیت‌های آن را عوض میکردم‌وزیادمیکردم تا بعد رفتم آبادان و آنجا در همان تابستان و پائیز سال ۱۳۲۸ تمامش کردم .**

ــ " مردی که افتاد " را وقتی بار دیگر خواندم ، برای من قصهٔ‌دردناکی بود ــ خیلی وحشتناک . همان قطعیت شکستی که در اول‌گفتم‌داشت . درین قصه ، یا داستان ، (به جای نوول . فورستر در Aspects of the Novel کمیت‌های‌بخصوصی‌را برای‌اینکه نوول را از قصهٔ کوتاه تشخیص بدهیم‌قائل میشود ،ولی‌من فکر نمیکنم باید قائل شد) ، شاید دور نباشد آنرا یک نوول بدانیم در همین کمیتی که الان‌شامل هست و سرنوشت یک آدم را مطرح میکند ، بگو مگو ندارد که نمای پس‌از افتادن همان پسرک قصهٔ " لنگ " را پیش‌رو داریم . منتها این واقعه ، با ضربه‌ای که بدنبال دارد ، یک مسیر دیگرراطی میکند . رسیدن به یک نقش خیال که‌واقعیت آنرا کنفت میکند ــ وقتی‌که با زنش میخوابد . شایدصداقت این آدم در اینست که این مسیر را طی میکند ، هر چند که در پایان کار سر خورده بر میگردد .

سرنوشت محتومی دارد او . در قصه‌های قبلی اگر نشانه‌هائی از طلوع راه گریزهاودریچه‌هائی‌که‌روشنی میتاباند میدیدیم ، در اینجا نمی بینیم . این قصه ، در قیاس مثلا " با قصهٔ " میان دیروز و فردا " یک واخوردگی کامل هست .

* گذشته از اینها گفتم که شما این را بعنوان یک کتاب نگاه بکنید ، نـــه چند تا قصه .

ــ درست . اما این نقطهٔ تکامل آدمهای کتاب هست . آخرین قصه کتاب است .

* این عاقبت در این داستان حتمی است برای اینکه وقتی مرد این قصـــه در این حد رویائی و خواب و خیال پیش میرود ، راه اشتباهی میرود ، در تمام طول راه هیچ نوع برگشتی یا عقب گردی و نگاه عقبی ، حتی ، تویش نیست ــ طبیعی است که باید به نتیجهٔ منطقی خودش برسد که میرسد . بهرحال اینکار رامیخواستم بکنم . این راه به انحراف افتاده که او پیش میگیرد ، طبیعی است که بایست به انزوا و انفراد مطلق هم برسد . این را هم بگویم که این قصه خیلی سخت دردناکی برای من بوده نوشتنش .

ــ خود قصه هم دردناک هست .

* خوب برای من دردناک بود . یک مقدار چون مجبور بودم با شدت و تمرکز بنویسم . هی بهش بچسبم ، هی نگاهش بکنم ، هی برایش موقعیت بسازم . بالاخره وقتی شما دارید وضعی را برای آدمی تصور میکنید ، در ذهن بخودتان تلقین میکنید که این قصه را اینطور یا آن طور بنویس ، یا این آدم این طور بشود یا آن طور ــ انگار تلقین هیپنوتیسمی به خودتان میکنید در نتیجه خودتان دچار این حالت گیجی میشوید . این گیجی با سلامت من تطبیق نمیکرد . من همینطور دعوام بود میان سلامت و تندرستی خودم و ناخوشی آدمی که دارم میسازم . یک دوره خیلی عجیب زندگی من بود وقتی این قصه رامی نوشتم . خود این قصه را ، یعنی آدمی که رفت توی حمام میخواست نقاشی کند ، وعکس یک زنی راکشیده و بعد افتاد و گیج شد ، این را خیلی پیش شاید فرض کنید درسال ۱۳۲۶ میخواستم بنویسم . یکی از اولین قصه هایی بود که من میخواستم

بنویسم و حتی تکه اول قصه را که حالا میخوانید همان است که همان وقت نوشتم . اما بعد هر چه بیشتر رویش فکر کردم حادثه‌ها و تحول‌های تازه‌تر در آن راه پیدا میکرد تا اینکه‌چند سال گذشت و حوادثی که در اطراف من پیش میآمدوفکرهاکه به تفرقه‌میرفت مرا میکشاند به‌اینکه همه را در این قصه خلاصه کنم ، یا به آن وصل کنم . تابستان سال ۱۳۳۰ بود و من از گرمای آبادان‌وازوحشتناکی‌زشتی‌هائی که‌در متن‌بزرگترین حرکت اجتماعی میدیدم دررفتم ورفتم به‌دماوند .رفتم توی آب و هوای فوق العاده مطبوع دماوند . از گرمای آبادان آدم بیاید برود دماوند ، بیاید توی گندمزار ، بوی خوش ، مهتاب ،صدای مرغها و تمام‌کوهساران‌اطراف ــ وآنوقت بخواهد این دردها را بنویسد .

ــ پیداست که تاوانش را پس دادید .

* پیداست‌که لازم‌داشتم‌این را بنویسم .توی‌آن‌آب و هوای خوب همینطور توجهنم بودم‌و این‌جهنم‌واقعا " جهنمی بود که در خاج از دماوند برای من‌وجودداشت .بهرحال‌اوضاع‌و احوالی که در آن تابستان در ایران داشت اتفاق می افتاد ، من می دیدم که یک چیزی که واقعا " بایست اتفاق بیفتد ، دارد اتفاق می افتد ، اما سه دسته‌ای که دست‌اندر کار این اتفاق هستند ، وحشتناک با تاریک بینی‌های خودشان دارند همه چیز را خراب میکنند . امکانات رسیده را میمالانند . هر کدامشان بازیچه‌یک نیروی خارجی است . پاکترهااحمق‌ترهاهستند .خودشان‌عامل‌خارجی نیستند اما بس که احمق‌اند نمی‌بینندخارجی‌است‌که آنها را میجنباند . چه بد بود که اشتباه نمیکردم . چه‌بدبودکه‌همینطور بودکه گفتم . و چه بد است که‌حالا هم می بینم درست میدیده‌ام . میدیدم که‌هیچکدام‌ازحرفهایشان‌روی‌ایده‌الی که آدم از حرکت تاریخ دارد سیر نمیکند .میدیدم بازیچه‌اندوسرنوشت‌را به‌بازی حقیر شخصی گرفته‌اند .و امیدمردم‌بازدراین‌بازی‌کور خواهدشدو این فشار همینطور ادامه

خواهد داشت . آن تابستان که نفت ملی شد پر بود از حوادث بسیار زشت تر از آنچه طی آن یکسال داستان دموکرات‌های آذربایجان دیدیم . دست کم به این جهت که تجربه آذربایجان از اول تا بعد از آخرش دیگر به ما اضافه شده بود و ما حالا از لای تجربه‌های گذشته میدیدیم هر چه را که میدیدیم ؛ دست کم برای اینکه در آن وضع و حادثه تا این حد مردم در خط اول وقوع رویداد نبودند ، دست اندرکار حادثه تا این حدود نبودند . مردم در آذربایجان بی‌خبر بودند وقتی که پیشه‌وری آنها را ناگهان قاپید . حتی آن حزب توده مغرور هم خبر نداشت . شاید سفیر شوروی در تهران هم خبر نداشت . چون ، جوری که میگفتند ، آغاز واقعه با دستور رئیس جمهور آذربایجان شوروی به به دوستش پیشه‌وری مستقیما بود . کار از باکو اداره میشد ، نه از مسکو . وقتی هم که انتهای واقعه نزدیک میرسید باز هم نه مردم آذربایجان باخبر بودند ، نه حزب توده و نه ، این بار ، پیشه‌وری خودش ، حتی . گویا . این بار مسکو دخالت کرد ، با سرعت . به هر صورت . اما این بار ، درکار نفت ، هر روز مردم تمام در این امر وارد بودند . آن بار با ساده لوحی تماشای فاجعه میکردند این بار با ساده لوحی ابزار فاجعه بودند . البته که مراکز قدرت در پشت پرده زور داشتند ، میجنبیدند و میجنباندند اما هر جور تحریک هم بود با دست ظاهر و ناآگاه مردم بود ، از راه حس و میل مردم میان گود میافتاد . مردم ، تمام ، یک چیز میجستند اما مردم ، در عین حال ، در دسته‌های ضد یکدیگر تقسیم میشدند . حتی در دستگاه حزب توده سازمان جوانان با دستگاه مرکزی رقابت داشت ، در حدّ شدت عمل و اشتباه . و با آن مخالفت می‌کرد . در دسته‌های جبهه ملی وضع بدتر از این‌ها بود . وقتی دکتر بقائی میامد به آبادان اطرافیان مکی ، همکارش ، ترتیب ضدیت با اورا بصورت استقبال از او فراهم کردند . هر یک برای دیگری میزد . از جانب نخست‌وزیر نزدیکی از نزدیک‌هایش به اسم اینکه مورد اطمینان است اعزام میشد به آبادان برای نظارت به کار خلع‌ید از شرکت اما او با رئیس انگلیسی

شرکت ، در یک ، گفتگو میکرد تا بلکه بتواند خودش به جای مصدق به روی کار بیاید . شخصی را که رئیس کانون مهندسین وابسته به حزب ایران بود کردند مامورقبضه‌کردن پهناورترین‌بالایشگاه در دنیا اماوسواس او ،هروقت میدیدیش ــ یا دست کم در آن چند دفعه‌ای که من دیدم ــ مصروف حفظ وضع و صاف و صوف کردن و اصلاح در حد اصطلاح سلمانی بود . این را برای بازی با کلمه نیست که میگویم . میدیدم . واقعیت بود . ای کاش این تنها واقعیت‌بود . یک مملکت‌می‌گفت باید به کار نوکران استعماردر دستگاه نفت پایان داد اما همین مهندس بازرگان برمیداشت دو صفحه سر مقاله می‌نوشت در روزنامه ارگان نفت ، " خبرهای روز " در پشتیبانی از دکتر رضا فلاح . فلاح را او حفاظت کرد تا بعد تحویل داد به دوران بعدوآنچه اتفاق افتاد هرگز هم کسی نشانه‌ای ندید از این که او مخالف با کارهای این فلاح ، یا اطرافیان او ، یا همسرش باشد ، اما هر روز در کشاکش‌بود با دکتر علی‌آبادی ، مدیر دیگر شرکت (که بعد دادستان کل کشور شد) ، که مرد پاکدامن‌وارسته بود و میکوشید لاشخورها را ، اقل کم ، از روی‌نعش مختصر دستگاه نفت دور براند ، یا باز هیچ چیز نمی‌گفت و هیچ کار نمی‌کرد وقتی که شاهد بود هر روز شاگردان پیشینش را که امروز در دستگاه نفت کاره‌ای بودند دارند گروگر به جرم چپ بودن در زندان میاندازند . زندانها پر می‌شد از آنها . داستانی بود داستان زشتی‌بود . زشتی زیادبود . برعکس قشر قند که اطراف قرص‌گنه‌گنه میگیرند ، اینجا تمام تلخی بود در گرد یک خیال شیرینی . در هر حال برگردیم به قصه‌ای که میگفتم .

من این قصه را به نصف رسانده بودم که مرخصیم تمام شده بود ، از دماوند برگشته بودم آبادان ، حالا شاید به خاطر این قصه و شاید

بخاطر فشار عصبی ، شاید به خاطر زیاد تنیس بازی کردن و عرق ریختن ، بهر حال عملا " ناخوش شدم . دو ماهی در بیمارستان و توی خانه‌خوابیده بودم‌ولی میدانستم که باید این را تمام بکنم . اصلا " حالت من جوری بود که بایست تمامش میکردم . نمیتوانستم کار بکنم و زنم نمیگذاشت کار بکنم و من ناچار بودم نصف شب یواش بلند شوم از جایم و بیایم این قصه را بنویسم . و باید تمامش میکردم و باید اینجوری تمامش میکردم و میدانستم و میگفتم که اینطوری بایست بشود . یک‌حالت این شکلی‌برای این قصه بود تا تمام شد . در همان سال ۳۰ تمام شد . توی هیچکدام از قصه‌هائی که نوشته‌ام‌به دردناکی و تقلای این قصه کار نکرده‌ام . علیرغم اینکه برای من جاهای لیریک تو این قصه زیاد بود .

ـ یک جور فضای بودلراحساس میشود .

* نمیدانم ، من هیچوقت‌بودلر رادرست‌نخواندم . نمیدانم . بهرحال در این قصه فضای فشارنده‌ای هست و این فضای فشارنده واقعا " مرا عصبانی میکرد ـ علیرغم‌بعضی‌ازتکه‌های‌لیریک که‌تویش‌هستند مثلا " آن تکه درباره‌ٔ آن شبی که همه روی پشت‌بام خوابیده‌اند و او توی اتاقش خوابیده و شب تابستان‌است‌وبعدباران میآیدو همه از باران در میروند و او از پله‌ها میرود بالاوهمه دارند می آیند پائین و دارد باران تند میآید و او بعد میخندد ، باتمام‌رعدو برقی که دارد میزند .یا مثلا " آن تکه درباره یک درخت نارنج که پر از گل هست و آن گربه‌ای که میپرد و خشکش میزند .

ـ این را ما باید خاطره‌ٔ بچگی آدمی بگیریم که به گربه روزی آزار رسانده بوده ؟

* نه بابا ، چه خاطره بچگی . مخلوق مغز زیر بحران است . من هیچوقت

حیوان‌ها را آزار نمیدادم . فقط یک بار با این تفنگهای بادی که سوزن‌های منگوله دار میپرانند تیر به نشانه میانداختم یکی از اینها خورد به دم یک گربه‌ای‌که‌داشت رد میشد . درست‌نوک دم گربه . تصادفی . به هر حال غرض من‌توی این‌قصه مسائل وسیع‌تر از مسئله‌های یک فرد و یک آدم بوده . غرض من انعکاس دادن اوضاع و احوال و خلاصه کردن مدرکات و تفکرها توی یک دو تا آدم مشخص بوده است . پیدا کردن سرنوشت ، سرنوشت که نمیشود گفت ــ سرگذشت انسانی ، بطور کلی ، اما متظاهر شده در یک انسان . در یک داستان .

ــ خوب شد که به‌اینجا رسیدیم . اگر این سرگذشت انسانی است‌که متبلور شده‌در این‌آدم ، این‌خیلی ناامید کننده هست و همان لمس شکستنی هست که پیشتر گفتم .

* نه ، نه . سرنوشت همهٔ انسانها نیست که . سرنوشت یک دسته آدمهائی هست که اینطوری باشند . آدمهائی که مشکل‌های این جوری داشته باشند و این‌جوری واکنش داشته باشند . همه که این جور واکنش ندارند که . این یکی اینجوربه‌بیماری‌کشانده‌شده ، اینکه‌منحصرا " در جستجوی نقش خیال خودش هست ، و خواسته با نقش خیال خود . . .

ــ بهر حال همان مایهٔ شکست و سرخوردگی است این .

* بله ، ولی عمومی که‌نیست . برای همه که نیست . زن که در این بازی دیوانه‌وارکشانده‌نشده‌و برای خودش زندگی خودش را حفظ کرده ، و خودش رانجات‌داده ، چی ؟ هر قصه‌ای که درش یک آدم شکست بخورد یا یک آدم بمیرد حتی اگر قهرمان قصه هم باشد که درباره شکست و مرگ نیست .

ـ بله ، ولی آن آدم است که نقطهٔ مرکزی قصه هست .

* میشد این‌قصه رااز دید زن تماشا کرد و آنوقت قضاوت شما این نمیشد . پس مسئله مسئله شکست بعنوان نتیجه زندگی نیست . مسئله مسئله شکست بعنوان‌نتیجهٔ این زندگی ، زندگی این مرداست . ولیکن این نشان نمیدهد که‌همهٔ آدمهااینطوری‌شکست‌میخورند . نقطهٔ مرکزی قصه بودن از این حیث به‌اوامتیازی نمیدهدیا برای نویسنده وظیفه خاصی نمیسازد . آدم‌ها زیادند و مسئله‌هاشان متفاوت .

ـ مسئلهٔ‌همهٔ‌آدمهانیست ـ در اینجا یک آدم یک قصه است . در موقعیت خاصی‌که به‌آدم‌ها نگاه میکنید . موقعیت خاص قصه‌ای ، آن لحظه واخوردگی و شکست هست که تم قصه‌تان خواهد شد .

* اگر دکتری به ناخوش سرطانی یا مسلولش توجه بیشتری کند این یعنی که‌همه ناخوش‌ها سرطان یا سل دارند؟ یا سل و سرطان ناخوشی محبوب آن دکتر است؟ لحظه واخوردگی اینجا لحظه بحرانی است . این لحظه هست که به اصطلاح سرنوشت (گرچه لغت سرنوشت لغت کاملی نیست) ، تکلیف آدمها در آن مشخص میشود . درست است که عوامل تعیین کننده لحظه بحرانی ازپیش شروع‌میشود ، ازگذشته شروع میشود و فقط در لحظهٔ بحرانی به غلیان میرسد ، واضح است . اما این لحظه‌ای که به غلیان میرسد آنوقت دیگر جوری هست که برگشت مشکل میشود ، ناممکن میشود ، آینده را تعیین میکند .خوب ،بایستی درباره‌ٔ لحظهٔ وخامت‌حرف‌زد و این لحظهٔ بحرانیست که وخیم است . در این لحظهٔ بحرانی اینطوری میشود و اینطوری هم تمام میشود . منطقی هست . در همان لحظه است که زن هم ول میکند و میرود . منتهاسرنوشت‌زن‌غیر از این هست و ما راجع به مرد است که حرف میزنیم .

ـ بهر حال قصهٔ خوبی هست به عقیدهٔ من .

* **یعنی چه به هر حال؟ به هر حال! یک چیزی که توی قصه هست و من وقتی برای چاپ دوم تصحیحش میکردم میخواندم ناراحتم میکرد مثل اینکه یک‌مقداری بعضی جاهایش ،من بصورت غلطی معتقد به خوب نویسی بوده‌ام . بعضی جاها هست که ملقلق میشود .**

ـ اتفاقا میخواستم نکته‌ای را تذکر بدهم . یکجا هست که " خاله " دارد با مرد حرف میزند و به گمان من بخاطر حالت خاصی که نثر توصیفی دارد ، وقتی خاله امکان حرف زدن‌میابد ، ناگهان حرفی که این زن میزند ، اصلا حرف خودش نیست . برای اینکه خاله حرف میزده قبلا و اینجوری حرف نمیزده . مثلا این قسمت :
" گیرم که راس هم بگی ، طفلک . کاری که شد شده . خوب باید . دیگه تموم شد . آدم دلش برات میسوزه که تو آنقدر هم خودت را توی این فکر کوچک کرده‌ای که آدم دلش نمیخواد دلش برات بسوزه . " که حرف ، حرف "خاله" نیست . نه آنکه چنین فکری را دور از یک آدم بدانیم ، بلکه آنچه از خاله میدانیم ، چنین پیچیدگی فکری را از طرف او نشان نمیدهد .

* **اینجا از این خاله چیز زیادی نمیدانیم و از آن گذشته این حرفها ساده و عادی است . خاله یک جور خویشاوند است نه یک جور احمق . نه . حرف حرف او هست و جا افتاده هم هست . به عقیده من .**

ـ منظور من حرف‌زدن نیست . لحن عامیانه صحت حرف‌زدن را تضمین نمیکند .

* **البته که نمیکند . اما درست و دقیق فکر کردن و گفتن در مورد حسیات و**

مسائل اصلی زندگی منحصر به درس خوانده‌ها نیست . نه . من فکر نمیکنم اصلا " . شمافکرمی کنید خاله بودن یعنی عاجز از فکر بودن ؟ آدمهای خیلی بیسوادی‌هستند که خیلی هم درست و روشن فکر میکنند . بهرحال منظورمن ازاین‌ملقلق بودن این‌نبود . منظورم‌زبان خاصی است که شاید ناشی ازتاثیر مقاله نویسی من در روزنامه باشد ، یا نثر " ادبی " مثل ، فرض کنید ، "با نور نرم بی سایه بامداد نخستین . " خوب ، چرا " نخستین " و چرا " بامداد " ؟ غرضم استفاده از حرفهای ادبی این شکلی بود . این نزدیک شده است‌به ترجمه یا شعرهای آدمهای احمقی که فکر میکنند لغات " ادبی " تضمین خوب بودن شعر و شعر بودن و ادبی بودن کار میشود . یا مثلا " در این جمله که نوشته‌ام " دگران " و نه دیگران . پیداست که من برای بهم نزدن آهنگ ، " دگران " را که غلط نیست به جای دیگران که درست‌تر هست آورده‌ام : " این نه او بود که بر بام بلند ، اندکی پیش ، جدا از دگران ، برتر و فاتح و یکتا خندید . " این " ادبی بازی " عصا ـ قورت داده‌ای است که من از آن شرم میکنم . و حالا پرهیز .

جوی و دیوار و تشنه

ـ آقای گلستان در میان چهار مجموعهٔ قصه‌ای که شما منتشر کرده‌اید ، من " جوی و دیوار و تشنه " را اوج قصه‌نویسی شما و مجموعهٔ فوق‌العاده‌ای میدانم . این ، سومین مجموعهٔ قصهٔ شماست و تقریبا دوازده سالی پس از " شکار سایه " منتشر شده . وقفهٔ زمانی ده ساله‌ای هم میان آخرین قصهٔ دورهٔ اول (۱۳۳۱) و اولین قصه (۱۳۴۱) نشسته است . . .

* صفت‌ها و تعریفات به کنار ، من اصلا حالت اینکه خودم را نویسنده بدانم و حرفه‌ام را نویسندگی بدانم و بنابراین بایستی که مرتب بنویسم ندارم .من اصلا برای خودم حرفه‌ای قائل نیستم . اصلا خودم را توی قالب اینکه من چکاره هستم مقید نمیکنم . من یک آدمی هستم که دارم زندگی میکنم ، مقداری به انتخاب خودم به راهم میروم ، مقداری هم در برابر حوادثی که میخواهند مرا این ور و آن ور ببرند سعی میکنم خودم را اداره کنم . این وضع تقریبا در زندگی همه هست . کمتر یا بیشتر . بعضی بیشتر برده‌میشوند بعضی بیشتر خودشان را می‌برند . علاقهٔ من به نویسندگی هم برای‌اینست که دلم میخواهد خودم را بیان بکنم . حس ساختن حس بودن است . کردن بودن است . مقداری خودم را بوسیله نویسندگی بیان میکنم ، مقداری خودم را بوسیلهٔ از کوه بالا رفتن بیان میکنم . مقداری خودم را فرض کنید بوسیلهٔ عکس گرفتن یا با کسی حرفی زدن . غرضم بودن است . بودن ،وحسّ بودن . و شناختن . و شناختن خودم برای اینکه بهتر باشم و بهتر بشوم تا بودنم ، و بودن ، بهتر بشود . این از این .

شمامیخواهیدبدانید چرا وقفه در نویسندگی پیش آمده. به یک حسابی هم وقفه‌پیش‌نیامده. بصورت‌چاپ‌کردن کتاب‌و بصورت نوشتن مشخص داستان، خوب کار دیگری داشتم میکردم. نوع دیگری از بیان مورد علاقهٔ من قرار میگرفته، تعجبم و توجهم به چیزهای دیگری میرفته. از آن دورهٔ آخرین قصه‌ای که من نوشتم که چاپ شده باشد، یکی از همین قصه‌های "جوی و دیوارو تشنه" هست. مثلا فرض کنید که قصهٔ "عشق سالهای سبز" را من در سال ۱۳۳۱ نوشتم، یا قصهٔ "چرخ فلک" را در سال ۲۸ نوشتم. از سال ۳۱ تا قصهٔ بعدی که نوشتم، آره، چند سالی قصه ننوشتم، ولی کار دیگری‌میکردم ــ مقداری‌روی‌ترجمه‌کارمیکردم. مثلا یکی از بهترین کارهائی که‌کردم، دراین‌مدت‌شاید بهترین کاری که کردم، ترجمهٔ "هکلبری فین" مارک تواین باشد. البته این وقت زیاد نمی‌برده. دو ماه وقت برده و تمام شده رفته. خوب، اینکار را کردم. یا اینکه "مکبث" شکسپیر را ترجمه کردم‌وسعی‌کردم که‌زبان کلاسیک شکسپیر نه به تقلید کلاسیک فارسی قدیم، بلکه به زبانی که الان خوانده بشود و در عین حال محکم و مرتب باشد و یک مقداری نظم شاعرانه داشته باشد در بیاید.

ــ من ندیدم که "مکبث" را چاپ کرده باشید.

* نه، چاپ نکردم. قصه‌هائی هم نوشته‌ام که چاپ نکرده‌ام. ترجمه‌هائی هم‌کرده‌ام‌که‌چاپ نکرده‌ام. "هکلبری فین" هم اگر چاپ شد یک داستان علیحده‌دارد که چرا چاپ شد. والا آنهم برای تفریح و لذتی بود که برای خودم داشته این کار. یک مقدار با اینها ور میرفتم به هر حال. اینجوری بود دیگر. مشغولیات و سرگرمی و وظیفه‌هائی هم داشتم. مثلا من‌درلحظه واحد برای سه بنگاه تلویزیون خارجی که دوتاشان با هم رقیب هم بودند خبرنگاری‌میکردم و فیلم میساختم. از سال ۱۳۳۱. فیلمهای خبری. عکس

میفروختم .کارهای اداری داشتم ، و باید خواندن‌هایم را هم دنبال بکنم . در این میانه چند قصه هم نوشته‌ام که چاپ نشده چون به مجموعه‌هائی که بعدها درآورده‌ام نمی‌خورده . مثلا یک قصه که در بهار ۱۳۳۷ وقتی بدنبال یک تصادف اتومبیل ، چند ماه بستری بودم در همان روزهای اول بستری بودن نوشتم در باره یک درشکه‌چی سابق که با رواج تاکسی‌ها شاگرد باغبان شده و حالا دو سه روز تاکسی‌ها اعتصاب میکنند ، و او میرود درشکه‌اش را پیدابکند . یاقصه‌ای درباره‌یک دزد که نگهبانی را زخم زده است و گوینده قصه ندانسته او را فرار میدهد و بعد میرود او را میگیرد . دوسه تای دیگر هم‌هستند .اینجور بوده‌تاسال ۱۳۳۷ که همه کوششم را برای به راه انداختن یک دستگاه ساختن فیلم به‌کارانداختم ـ فراهم آوردن ابزار ، فراهم‌آوردن آدم و ساختن فیلم . و همینکه تکلیفم با این حرکت روشن شد و ابزار کافی فراهم آوردم و آدمهای درست را جمع کردم و کارهای نان دربیار را فدای سرم کردم ، شروع کردم دوباره به نوشتن و ساختن فیلم برای خودم .
علتش این‌بوده .اولین‌قصه‌ای‌که‌بعد از این دوران نوشتم " ماهی و جفتش " بودکه‌درسال ۱۳۴۱ نوشتمش . در ایران هم نبودم که نوشتمش . یا یک قصه هست که همراه " ماهی و جفتش " شروع کردم درسال ۴۱ که اول اسمش را گذاشته‌بودم "ماهیت‌مرگ " ،بعدعوضش کردم گذاشتمش " در زیر پوست " . که اصلا چاپ نشده و فقط تکه‌هائی ازش درآمده . یا مثلا در " شکار سایه " ، قصه‌ای هست به اسم " ظهر گرم تیر " که دو تا قصه هست که با هم اتفاق می‌افتد . یکی‌اش هست که هیچوقت در نیاوردم .

ـ روی یک حساب بخصوص ، یا بخاطر اینکه با مجموعه‌ای که در می‌آمد هماهنگ نبود ؟

* نه، دو تا قصه هست در یک روز بخصوص، در یک لحظهٔ بخصوص، که در باره یک مایهٔ بخصوص و یک هدف بخصوص هم نوشته شده. قصهٔ اولی در بارهٔ مردی هست که میخواهد بارش را برساند به یکجائی و قصهٔ دیگر، یک آدمی هست که میخواهد برود پهلوی زن خودش که در خانه‌ای کلفت هست. و به دلیل اینکه ظهر گرم تیر هست و مردم بعدازظهرها میخوابند، او در که میزند ارباب خانه بیدار میشود و بهش فحش میدهد که این چه وقت آمدن درزدن به‌خانهٔ مردم است ــ او ازآن سر شهر که نوکر بوده راه افتاده آمده‌این سرشهر وحالا که با فحش روبرو میشود، میرود و لب جو مینشیند، منتظر اینکه تک هوا بشکند. از لحاظ ظاهر، ربط دوتا قصه بهم اینست که وقتی که او از توی خیابان دارد رد میشود، میبینند که مردی هم با ارابه و بار یخچالش از بغلش رد شد. یکجا اینها با همدیگر تلاقی میکنند، رد میشوند، بدون اینکه با همدیگر کاری داشته باشند و همدیگر را بشناسند. اینراچاپش نکردم. خوب همین الان گفتم یک مقداری قصه‌ها هست که حتی همزمان با این نوشته شده که توی کتابهای بعدی هم حتی نیامده. یا خود قصهٔ " مدومه " ــ تکه‌های اول قصه، نه البته به این فرم، ولی به هر حال با همین مطلب، که از سال ۱۳۲۸ است. ترتیب زمانی درآمدن کتابها هیچگونه ارتباطی با ترتیب زمانی نوشته شد نشان ندارد.

ــ از یک جهت " عشق سالهای سبز " برای من جالب هست. این قصه بخاطر اینکه با پایان یکی از دوره‌های قصه‌نویسی‌تان همراهست. یک جور تعیین‌تکلیف با گذشته، آموزشهای گذشته، خوانده‌ها، دیده‌ها، شنیده‌ها، آدمهای آشنا و غیرآشنا میکند. ردپاها قابل شناختن هست، حتی اسم‌های واقعی برده‌میشود. بر خلاف کوشش‌های بعدی‌تان در چند قصهٔ خوب همین مجموعه، قصه یک پوشش زمانی طولانی‌تری دارد. آن تراکم زمانی که مثلا " صبح‌یک روز خوش " دارد، یا " سفر عصمت " دارد یا . . . در این قصه

نیست . این شیوه ، بخصوص در ابتدای قصه یکجور پرشهای زمانی پیـــش آورده . و وقتی به تکهٔ آخر ــ و به زعم من زیبا ــ قصه میرسیم ، ملاقات با دختراینرابیشتر آشکار میکند . فکر نمیکنید در قصه‌های بعدیتان این پوشش زمانی متراکم میشود و محدودتر؟

*** به هر حال از لحاظ عمر آدمی زمان محدود هست ، اما چه فرق هست بین پانزده ثانیه و پانزده سال ، واقعا ، از لحاظ زمان؟**

ــ دراین‌قصه‌این فرق هست به همین دلیل و این یکجور پرش پیش آورده . و برای پیوند زمانهای مختلف به ناچار یک مقدار توصیف نشسته است میان ماجـــــراها .

*** این‌جورنیست‌البته ، امااگر هم بود خوب چه اشکالی داشت؟ کی میگوید پرش بد است؟ این قصه ، قصهٔ رشد و تحول است از خردسالی به جوانی . و این هم در داخل رشد و تحول یک جامعه . این دو تا با هم پیش میروند . از وقتی که خیابانهای خاکی را سپورها از جویهای کناره آب می‌پاشیدند تا دوره‌ای که جنگ به این مملکت نزدیک میشود ، و سربازان خارجی می‌آیند ، از عشق‌های دزدکی بچه مدرسه‌هائی که متن‌های بچه عاشق‌ها را میخواندند تا آستانه ازدواجها و محدودیت‌های جور دیگر ، از نوستالژی سفر و تماشای پر شوق عکس سفر و رفتن درون سایه‌های مبهمات تا سفر در کشوری که چراغ خیمه‌گاههای سربازان بیگانه در تاریکی شبهای صحراهایش سوسو میزند .**
طول‌این قصه ، از اولی که این آدم با دختر برخورد میکند و در حدود بلوغ یکمردکه در حدود دوازده ــ سیزده سالگی اتفاق میافتد هست شروع میشود و خیلی‌هم که بخواهد پیش برود گمان نمیکنم تا بیست سالگی بیشتر باشد . حداکثرش بیست ساله است . آنچه مسلم هست غرض از این قصه اینست که

چگونه رمانتی سیزم یک سال (عینا " عشق سالهای سبز ") تبدیل میشود به یک چیز دیگری ؛لیبیدوئی ، نیروی عشق و کششی که در آدم هست چطوری از حالتهای خیلی جوان صغیر تازه پشت لبش سبز شده میرود میرسد به حادثه‌های مختلف . آبجو فروشی را میشناسد ، حادثه‌های سیاسی زمانش را میشناسد ، تقلب‌ها و حقه‌بازیهایی را که دارد انجام میشود میشناسد ، اسم فلسفه بگوشش میخورد . مقمپز بودن‌ها به چشمش میخورد و حرفهـــای قلابی به گوشش میخورد . . . تا آخرش به این آستانه میرسد . اینکه چرا این قصه اول کتاب آمده بخاطر همین هست . فرض کنید که او همان آدمی هست که توی قصهٔ بعدی هست ، او همان آدمی هست که توی قصهٔ بعدتری هست . و او همان آدمی هست که توی قصه‌های قبلی بوده . مهم برای من اینست که در این قصه‌ها آدم که ساخته زمانه است دیده شود . پس آدم و زمانـه باید دیده شود . مثلا " از روزگار رفته حکایت " را به یک حساب بگذارید اول‌واینراهم بگذارید دوم . به هر حال این داستان آدمی هست ، یا برشی از زندگی آدمی هست که وقتی آن را درمی‌آورید نگاه میکنید مسائل داخل آن‌رامیبینید .ازآشناشدن به‌حرکت‌جنسی‌با برداشت‌رمانتیک ، و برخوردهای واقعی ،و بعدش حرکت بدن ، بعدش عشق‌هائی که عشق نیستند و فقط لذت هستند . این تماشای لیبیدو در یک همچو آدمی است ، منتها در یک‌روزگار معین در یک جای معین . روحیات یک نسل و تحول آن .مثلا آنچه اتفاق می‌افتد در حول وحوش سالهای ۱۳۲۰ است ، از سال ۱۶ ــ ۱۳۱۵ تـــا ۲۲ ــ ۱۳۲۱ . جادادەشده در زمان ، گذاشته شده در زمان مکانی . حوادث آن یارو ، دکتراحمدعلی‌خان که برادرش وزیر است و خودش به زور و ضرب ژاندارم غلات را از مردم میگیرد و دلال هست ، زمانی که موریس سترلینک در مملکت باب هست و همه در بارهٔ او حرف میزنند . در دوره‌ای که میان همه جور آدم و نویسنده و فیلسوفی که سرها و گردنها از این بابا درازترند اومدشده بود . خوب ،مضحک‌هست دیگر . زورگوئی و مهمل خواندن همیشه

بوده‌است‌اما این‌ها برای مشخص کردن زمان این زورگوئی خاص و این مهمل خوانی‌ها آورده شده است تا برای این تحول روحی کار تقویم و تاریخ را کرده‌باشد. یک وقت ساموئل اسمایلز بود، " اعتماد به نفس " و " اخلاق " و از این حرفهای این شکلی، یک وقتی لامارتین شد و بعد موریس مترلینک شد، بعدهاهم آمد شد اشتفن تسوایگ. مثلا برشت مد میشود با ترجمه‌های غلط. یا سارتر یک وقتی. حالا هم مدهای این جوری داریم. نه؟ این نشان میدهد که یک عده از مردم شوق به خواندن دارند. فقر کتاب و خواندنی داشتیم و داریم و شوق کتاب و خواندن داشتیم و ناچار این وضع‌ها پیش میآمد. اگر این فقر نبود که نویسنده‌های اینجوری مرغوب جلوه نمیکردند، آن‌هم با ترجمه‌های اینجوری. جهت این رغبت‌ها نشان دهنده وضع فکری روزگار است.

ــ به‌خاطراینکه‌این‌قصه‌پایان یکی‌از دوره‌های قصه‌نویسی‌تان را رقم میزند، به‌نظرمن یکجور تعیین تکلیف می‌آید. همچنانکه برای قهرمان قصه. یکجور به نظر می‌آید که نوشتنش یک بررسی ذهنی‌ست برای دورهٔ بعدی.

* نگذاریم مسائل مخلوط و درهم شود. وقتی آدم این قصه در دورو بر سالهای بیست عمرش هست، طبیعی است که برایش تعیین تکلیف از طرف گذشت‌زمان پیش می‌آید. امکان تعیین تکلیف پیش میاید ولی تکلیف حتما ولزوما که معین نمیشود، و در حقیقت تعیین نمیشود بطور قاطع، هیچگونه تصمیمی نمی‌گیرد. فقط یک حادثه، تق، براش اتفاق می‌افتد ــ دختر که دو مرتبه در زندگیش طلوع میکند، میرود. دختر هم با خود نگهداری و مرموزیش که توی سرنوشت هست، توی مرگ هست، به او نمی‌گوید که کجا میرود. در این حالت به خاطر اینکه نمیخواهد او ناراحت بشود نمی‌گوید، و فقط میرود. از میان گفتگوی شب پیششان معلوم است. وقتی به آخر قصه

برسیدو برگردید دوباره به گفتگوها ، میبینید دختره میداند ، میدانسته که فردا میرود و هر چه اومیگوید که من فردا ببینمت ، او میگویدنه ،فـردا نه . پیداست که او فردا میخواهد برود و فقط نمی‌خواهد به او بگوید . این امکانات ، وامکان دخالت در امور سیاسی ، اینکه مثل احمدعلی‌خان باشد ، یا مثل تعریف کنندهٔ قصهٔ احمدعلی‌خان باشد ، مثل تعریف کنندهٔ قصهٔ موریس‌مترلینک‌بشود ، یا برود کتاب موریس مترلینک بخواند . این امکانات همینطورمی‌آیددیگر . اینها امکانات خاصی هستند ، بعدها گسترده میشوند در خلال‌زندگی‌که از حد این قصه خارج میشود . عنصر " ناگهانی " بودن یک‌حادثه‌که‌به خاطر اطلاع نداشتن ما از مقدمات وقوعش، وقوعش ناگهانی جلوه میکند ،و" سرنوشتی " که بالای این قصه نوسان دارد و بر پایان آن سنگینی‌میکند . به هر حال از اینکه این قصه روی نقطهٔ تحول و بقول شمـا تعیین تکلیف هست ، شکی نیست . ولی اساسا قضیه اصلی این است ،ونه تعیین‌تکلیف‌من‌بانویسندگی‌من . بلکه تعیین تکلیف آدم‌ساخته من ، ساخته شده بوسیله نوشته من .

ـ من‌به طور کنائی پرسیده بودم . به عنوان یک تجربه . به عنوان این که هر قصه را بیانی از خود میبینید .

* عالماعامدامیخواهم‌خودم‌در قصه‌ای نباشم ، از بکار گرفتن حادثه‌هائی که برای‌خودم‌روی‌داده پرهیز میکنم ولی بهر حال من هستم که این قصه‌ها را مینویسم و هر چه هم‌آدمها را غیر از خودم بخواهم بسازم باز از داخل محدوده مغز من است که ساخته میشوند . از خودم بیوگرافی نمینویسم ، اما هرچه آدم‌های متنوعی بسازم ، همه را در امکانات خودم ساخته‌ام . قصد عالم و عامد من اینست که‌آب و هوای محیطم را وصفات و رفتار اساسی آدمهای‌محیطم را در یک قصه ساده ، در یک آدم ساخت خودم خلاصه کنم

و نشان بدهم . من به آدمهائی که سرنوشت آدمها درشان خلاصه میشود توجه دارم . سرنوشت سیاسی یا سرنوشت عشقی فرق نمیکند . از سرنوشت مقصودم تقدیراز پیش معین شده نیست ، مقصودم مایه سرگذشت زندگی ست . حاصل جمع . اگر قصه‌هائی که گوینده‌شان " من " گوینده است با قصه من که‌خودم هستم اشتباه شود ، این اشتباه خواننده خام است . من " من " را انتخاب میکنم که‌قصه‌را بگوید ، چونکه اینجوری بیان در یک نقطه کانونی بهترمتمرکز میشود و خواننده راحت‌تر در توی جلد گوینده واحد میتواند برود و حرف وحرکت‌را دنبال‌کند . این‌آسانترین راه‌بیان‌که‌نیست ، هیچ ، حتی سخت‌ترینش هم هست زیرا حادثه و حس‌های دیگران باید از خلال فهم و کشف گوینده واحد و عوض نشونده قصه بیان شود نه بوسیله نویسندهٔ قصه که هر وقت خواست هر جا را که خواست نشان دهد و از روی آدمها و حادثه‌ها جست بزند به این آدم دیگر و آن حادثه دیگر . با این ترتیب قل خوردن حادثه منطق وقوع خودش را دارد و باید داشته باشد ، منطق بیان شدنش را ، پیش آمدنش را ، غیر منتظره بودنش را . آسانترین راه بیان نیست اما برای خواننده آسان میکند هم هویت کردن خودش را به گوینده قصه‌ای قصه ، ونه گوینده قصه ، نه نویسنده قصه .

— برای‌من‌یک وقت تعریف میکردید " چرخ فلک "را خیلی سریع نوشتید .

* همین دیگر . یک بعدازظهر گرم . روزی که تازه رسیده بودم به آبادان . البته بعد کمی دست کاری برداشته است . توی این قصه یک چیزی هست‌که اول که میخواستم بنویسم متوجهش نبودم و بعد به صرافت افتادم و جائی بهش دادم . وآن‌پیرمردی است‌که آن دستگاه چرخ فلک را میچرخاند . دیدم که امکان اینکه من این آدم را تبدیل بکنم به یک تصور و تصویری ازمسائلی که‌تو ذهن‌من هست پیش آمده . در نتیجه روی این یک مقداری تکیه‌میکنم ،

پروردهاش میکنم . و این طبیعی ست . این رشد منطقی اندیشه درحین کار ، با کار ، و به علت کار است .

ـ قصد تمثیل سازی دارید ؟

* یعنی چی تمثیل سازی ؟

ـ همین دیگرکه کسی هست چرخ فلک را دارد میگرداند و از آن چیزی ورای تصور واقع داشته باشید و به آن اشاره بکنید .

* یک آدمی است که دارد می چرخاند آنرا . این آدم بالاخره در کنار آن دستگاه در باغ عمومی هست ، وجود دارد ، کار میکند . چرا ورای تصور واقع ؟ آدمی دارد این دستگاه را میچرخاند و این دختر نشسته در حالی که پدر و مادرش دارند درام خودشان را به صورت نق نق برای همدیگر تعریف میکنند ، این دلهره و دلبستگی و دلمردگی خودشان را ،آن یک بچه هم که از همهٔ این حرفها آزاده هست و چرخ فلک میچرخاندش ، تازه او هم در آستانهٔ اینست که یک چیزی بهش اتفاق بیفتد که بهش اتفاق هم می افتد ، و خیلی هم توجیه شونده است . پیرمرد هم که دارد کار هر روزیش را که چرخاندن چرخ فلک باشد انجام میدهد و علت کارش را هم توجیه میکند و میگوید اگربچه را پائین آوردم برای این بود که او داشت میافتاد . میدیده که دارد میافتد و میخواهد بگیردش . وقوع و علت وقوع اینها زورچپانی نیست ، طبیعی است . و آنوقت بیان کننده یک منظور هم هست . منظوری که از میان خود حکایت درآمده و به آن جور است .

ـ در مجموعهٔ "جوی و دیوار و تشنه " دو تا قصه هستند که از نظر زمانی به دورهٔ اول کارهای قصه نویسی شما مربوطند . وقتی به ساختمان قصهٔ "عشق

سالهای سبز " نگاه کنیم . میبینیم که این ساختمان با حرکت و سفر شکل میگیرد ــ باسفرتوی اتوبوس‌شروع میشود ، و بعد ، تنها ، با سفر در اتوبوس تمام میشود . این ، محرک یا ،بهتر ،زمینه‌سفری‌میشود دریادبودهاو رجوع به خاطره‌ها . در "چرخ" ،که‌من آنرا به‌مفهومی‌مضاعف میگیرم ، یکنواختی اندوهباریک‌زندگی‌زناشوئی در محور گردان دستگاه چرخ فلک مطرح میشود . ساختمان‌این‌دو تا قصه که آگاهانه شکل گرفته ، قابل لمس و باصطلاح " رو " هست تا قصه‌های دورهٔ بعد همین مجموعه نظیر " طوطی همسایهٔ من " ، یا " سفر عصمت " یا حتی " صبح یک روز خوش " . امتیاز این دوسه قصهٔ آخری در این هست که ساختمان قصه ، یا ترکیب اجزاء قصه ، ازخود قصه است‌و کمال یافتگی را نمایش میدهند ــ بنای قصه ، همان خود قصه هست . شما به این تغییر یا تحول ساختمانی آگاه هستید ؟ و فکر نمیکنید که ایـــن پیشرفتی درکار باشد ؟

*** من اصلا با برداشتهای شما از این نقطهٔ نظر هم حسی ندارم . شما یک سیستم فرمولی دارید وآنها را به عنوان اینکه معیارهای اندازه‌گیری قصه هستند به کار میبرید .من فکر نمیکنم که اساسا این درست باشد . مثلا یادم میآید که شما دفعه پیش به " فرستر " اشاره کرده‌اید که آن کتاب " وجوه رمان "یا The Aspects of the Novel را نوشته .خوب ،هیچ‌دلیلی نیست که اگر یک نویسنده‌ای در یکی از جاهای دنیا یک عقیده‌ای راجع به رمان‌نوشته‌باشد ،این‌برای‌آدمهای دیگر و در جاهای دیگر دنیا قابل‌انطباق باشد ، یاقابل‌قبول‌باشد . یا حتی برای هم میهنان گرامی خودش ، یا حتی برای‌خودش‌در دفعه‌های دیگر . فورستر یک چیزی گفته که هر چه هم درست باشد ،اول‌بایدآنرا هضم کنم‌و بعدجزء وجود خودم بکنم تا بعد خود بخود و درحدمنطقی خودش در کار من اثر بگذارد ، نه آنکه آنرا بصورت فرمول و فرمان‌دنبال‌کنم .جهت‌یابی‌فکری ما به خاطر این که زبان فرانسه و انگلیسی**

در این مملکت شایع بوده به طرف ادبیات فرانسه و انگلیسی هست . برای ما آدمهائی که در زبانهای دیگر و در جاهای دیگر در رمان کار کرده‌اند شناخته نیستند . تازه‌یک رمان‌نویس ، رمان‌مینویسد و یک رمان ننویس هست که فرمول برای‌رمان‌میسازد .رمان " فورستر " واقعا تنها نوع رمان که نیست . اوتنهارمان‌نویس‌که نیست . رمان‌نویس‌درجه اول هم نیست . آنچه که هست یک‌مباحثه‌و Polemique هست که میخواهد بیاورد ــ یک حرفهائی هست از داخل تمام آن سنت رمان نویسی انگلیسی که از خیلی پیش ، از قبل از والتراسکات شروع میشود می‌آید به دیکنز میرسد . اینها برای من تنها شکل قصه‌واقعا نیست . اگر یک آدمی در این زمینه‌های قصه‌نویسی رشد کرده باشد وعقایدی‌راجع به‌قصه‌نویسی ابراز کند و فرمولهائی بسازد لزوما دلیل ندارد که مورد توجه یک قصه‌نویس دیگر هم قرار بگیرد . من از دیکنز برانگیخته نمیشوم . ازبالزاک‌مبهوت نمیشوم‌و از زولا هم خوشم نمیاید اما این دلیل بر این نیست که از سیستم رئالیزم هم فراری هستم . نه ، در نوشته‌هایم و در فیلم‌هایم توجه دقیق من درست به رئالیسم است . ستایشم هم برای ستاندال و فـــلوبر و تالستوی است . حالا اگر فورستر " وجوه رمان " را با تمام ترادیسیون انگلیسی و فلان و فلان نوشته ، خوب ، به من چه . میخواهم اینرا به شما بگویم که من با یک فرمول مشخص که کسی پیشنهاد کرده باشد توجه ندارم . من تسلیم ذهنیات خودم ، منطقی که در خودم پرورش پیدا میکند هستم . در این منطق بعضی فرمول‌های اشخاص دیگر هم هست‌اما به صورت‌جاگرفته‌اش ، حل‌شده‌اش ، هضم شده‌اش . هر کاری فرمول خودش‌را بایدداشته‌باشد .الگوی‌واحدرا قبول ندارم . هرکاری فرمول خودش را به مقتضای ذهنیات کننده‌اش ، ذهنیات انجام دهنده‌اش دارد ، این را بایدچسبید .طرف‌را باید از این نتیجه‌ها سنجید . کشف و ساختمان اینطور است‌که‌به وجود میآید . در غیر اینصورت لقلقه لسان است و نشخوار . نفس این‌کشف تضمین‌ارزش‌عالی‌نیست ،البته . اما بی کشف هم هنر وجود ندارد .

ـ من فکر میکنم که یک سوء تفاهمی پیش آمده. وقتی من در بارهٔ "وجوه رمان" صحبت کردم، گفتم که فرستر معتقد است که لااقل برای تشخیص قصهٔ کوتاه از داستان (Novel) یک کمیت کلامی را باید رعایت کرد و ملاک قرار داد. یعنی تعداد کلمه‌های هر نوشته را اساس تمیز یک قصه از یک رمان گرفت. به نظر من این ساده کردن کار هست که وقتی کسی یک قصه‌کوتاه‌یایک‌داستان بلند را میخواند میگویدکه من یک قصه کوتاه خواندم یا یک داستان بلند خواندم.

*** نگوید. آدم قصه را که برای گزارش دادن به دیگران نمیخواند. کلمه شماری‌برای‌چه؟تازه فرستر کمر غول را هم نشکسته که این تقسیم را پیشنهاد میکند. این ساده است و حاجت به فرمول‌سازی ایشان نداشته.**

ـ اتفاقا حرف مرا دارید تکرار میکنید. شما فراموش کرده‌اید که من گفتم اصلا این‌حرف‌مهم‌نیست. در ضمن صحبت‌هامان گفتم که من به حرف فرستر اعتقاد ندارم‌وبنابراین‌قصه‌کوتاه شما را با مشخصات نوول دارم نگاه میکنم. این کجایش اعمال یک سیستم فرمولی است؟ حرف من اینست که اساس کار هنری ضرورت است.

*** کاملا. ضرورت و کشف ضرورت و کشف فرمولهای جواب‌به ضرورت. یعنی وقتی که میخواهی بگوئی با آن شدت روحی که میخواهی آن را بیان کنی چه‌جور آن را از چه زیگزاگ‌هائی عبور میدهی و این زیگزاگها چقدر منطقی و لازم‌هستندوچرا هستند و برای بیانشان چقدر اقتصاد بکار میبری؛ چقدر ذهنیات‌تو و پرورده بودن و حضور ذهن تو این کار را درست‌تر اداره کرده است: چه‌چیزگفتن را و چگونه آن را گفتن را. تنها باید شرایط را که همان ذهنیات‌و تمرینهای فکری نویسنده است طوری بار آورد که کار طی آن و در**

دامن آن درست انجام بگیرد . به هر حال مطلب اینست که من فرمولی را دنبال نمیکنم . مسئله اینست که مطلبی که دارم میگویم تا چه اندازه حاجت دارد که این جور یا آن جور گفته بشود .

ـ خب ، خیلی طبیعی هست این . اما ممکن هست نیت تا به عمل دربیاید نتیجه عوض بشود .

* وقتی نوشتن جستجو باشد ، یعنی در نوشتن یک جستجوی فکری منظور باشد البته ممکن است نتیجه‌ای بدست بیاید که با قصد قبلی ما فرق داشته باشد . یا باطرح قبلی . ممکن است موقع حل مسئله فکری جواب غافلگیرکننده‌ای برای مطلب خودت پیدا بکنی . ممکن است برای نشان دادن جوابی که قبلا بهش رسیده بودی و فقط حالا داری آن را عرضه میداری راه بهتر ، کاملتری پیدابکنی . ممکن است جمله‌ای که مینویسی ، یا حتی صدای کلمه یا حتی شکل کلمه‌ای که مینویسی منجر به تغییر جزئی یا کلی طرح قبلی تو بشود چون اندیشه تازه‌ای را برای تو پیش آورده است . طبیعی است که کوشش تو برای محافظه‌کاری ، برای نگهداشتن فرمی که قبلا" به نظرت رسیده بوده با عرضه داشتن این تحول‌های تازه مباینت دارد . فدا کردن این کشف‌های تازه که اساسی باشند البته کار پرتی است . در نتیجه می‌بینی که با کردن کار ، با اقدام به پیاده کردن طرح قبلی ، با انجام وظیفه‌ای که برای خودت معین کرده‌ای شکل و راه بهتری برای کردن آن کار به دست آورده‌ای که وظیفه‌ات رامیتوانی بهتر یا اصلا جور دیگری انجام بدهی . و باید بدهی . و میدهی . به‌این ترتیب دودستی به مطلب و شکل و قصد قبلی چسبیدن چشم پوشاندن ازدیدن امکانات تازه‌است ، ذهن را در اسارت نگاهداشتن است . قصد قبلی ، حداکثر ، یک نقطه آغاز ، یک راهنمائی برای جلو رفتن میتواند باشد ـ راهنمائی که آماده انتخاب و پیداکردن وقبول راه‌های دیگری ، بهتری ، هم هست .

این‌هم درجزئیات ودر جمله‌ها پیش میایدو هم در کل کار و در تمام واحدی که میخواهی بسازی . نتیجه‌ای که از خود کار و از میان نفس جستجو درآید پاک‌تر ، طبیعی‌تر ، و منطقی‌تر است . این را هم بگویم که لازمه این کشفها ، هم اسیر فرمول نبودن است و هم پرورده بودن منطق و معیار . باید ذهنت آزاده باشد ، و باید ذهنت آماده باشد و باید ذهنت ورزیده باشد تا وقتی که وقتش شد هم از درک رم نکنی ، هم بتوانی درک کنی و هم بتوانی درک راسبک‌سنگین‌کنی . اگر یک وقت شکل غریبی پیش آمد ، به خاطراینکه‌غریب است نباید طرد شود . غریب را آشنا کردن خودش وظیفه است اما عصا را برداشتن و به راه افتادن که من میخواهم چیزهای غریب را کشف کنم نقطه آغازوسفر احمقانه‌ای‌خواهد بود . پیدا کردن‌شکل گفتن نه یعنی پیدا کردن شکل غریب گفتن ، یا چم اندر قیچی گفتن . یا غریب را غریب‌تر گفتن و نمایاندن . غریب را در آشنا نمایاندن ، اگر لازم بشود ، خودش کاری است که کار است . این را هم حتما بگویم که من دلم میخواهد حادثه‌هائی را که میگویم ، حرفهائی را که دارم میزنم ممکن است واقعه یا حرف غریب باشد اما من وقتی آن را در بیان میاورم‌میخواهم که ظاهرش با طواهر عادی فرق نکند . تعجب انگیز را باید عادی نمایاند غریب را باید در آشنا نمایاند . دراین‌پیش پاافتادگی زندگی‌هست‌که باید با فورم رئالیستی‌اش جور باشد . وآن‌غرابت و وحشت و تروری که فعلا پشت‌هر زندگی عادی هست پشت این ظاهربازی‌بشود ، نه آنکه ظاهر را جدا جدا بگیریم ، صف آرائی کنیم میان طواهر ،وسیاه‌وسفیدبازی درآوریم ، " تیپ " درست‌کنیم . " تیپ " درست کردن از رئالیسم جدا شدن است . در هر کسی مقداری از هر صفتی هست . دربازی‌این‌صفت‌هاست‌که زنده بودن‌آدم قصه تضمین میشودنه‌در چسباندن برچسب به‌آنهاکه اولی خوب است دومی بد است ، اولی ظالم است و دومی مظلوم است . تلالو صفات مختلف در یک آدم است که جنبه " فعلی " یا " مسلط " او را طبیعی و منطقی و قابل قبول خواهد کرد . به هر حال در

مورد فرم و قصه‌های من که شما گفتید ، من فکر نمیکنم که تفاوت فرم زیاد پیش‌آمده‌باشدآن‌طوری‌که‌اولی‌ها متفاوت شده باشد با این که تازه نوشته‌ام . هنوزکه‌هنوزاست‌من فکرمیکنم که مثلا "لنگ " که بیست وپنج سال یا بیست و چهار سال پیش از این نوشته شده برای من قصه درستی است . هیچ‌کارش نباید بکنم اگر بخواهم آن را الان بنویسم ، یا مثلا اگر زبان یک کمی ادبی " مردی که افتاد " را از بعضی جاهایش بگیریم ، فرمش همان فرمی هست که دارد . فرمش فرم خودش است . فقط اشکال تو کار این قصه زبان‌گاهی " ادبی " آن قصه است . ادبی آن جوری که توضیح دادم و قصدم است ، وگرنه‌به همان‌اندازه روزاول‌برایم‌سنگین‌وگوینده و بیان کننده‌تمام حرفهائی هست که من میخواستم بزنم . این برای من هیچ تفاوتی ندارد با فرم مثلا " مدّومه " ،یا "طوطی‌مرده همسایه من " . شبیه نیستند اما از یک جنس‌اند . از این "ادبی" بودن هم که حالا ایراد میگیرم بیشتر برای اینست که عادی رادرغریب گفته‌ام . زبان " ادبی " تصنعی است . هر زبان " ادبی . " این راهم حالا بیشتر میبینیم برای‌اینکه‌محیط من پر از تصنع شده است و زشتی و مزخرفی تصنع را بیشتر به من نشان میدهد .

ـ این را میگفتم که در " عشق سالهای سبز " زمینه حرکت اتوبوس و سفر و در " چرخ فلک " کیفیت چرخ فلک است که ساختمان قصه را میسازد .

* به هر حال در " چرخ فلک "اندوهباری زندگی زناشوئی که گفتید اصلا مطرح نیست .

ـ تکرار که هست ، و در متن یک زندگی زناشوئی اندوهبار که هست .

* اتفاقا مسئله اساسی درست بر عکس این است . مسئله اساسی اینست که

آدم توی این قصه بار اندوهش را مثل هر زندگی‌ای ، مثل هر اتفاق دیگری که از محیط بزرگتر اطرافش بهش تحمیل شده به زاویه خلوت خودش برده . این دلمردگی که بطور غیر منصفانه‌ای به داخل زندگی زناشوئی القاء میشود به‌زندگی‌ای‌که به پشت دیوار پناهگاهش محدود میشود مربوط به دلمردگی زندگی زناشوئی نیست ، اصلا . اصلا زندگی زناشوئی نباید دلمرده بشود . اگرهم میشودبه‌خاطرقراردادها و توقع‌های غیر از دوستی و محبت و همکاری است . به خاطر کوری دل و دنباله روی ازمایه‌های عیب و نکبت موجود در محیط است . دلمردگی صفت زناشوئی نیست ، دلمردگی حاصل ظلم جامعه و ظلم روحیات ناخوش جامعه ناخوش است بر واحد زناشوئی و بر روحیات دست‌اندرکاران این واحد . حاصل محدودیت‌ها و مالکیت‌های حاکم است نه صفت جبلی عشق یا همخانگی یا همخوابگی . زناشوئی و عشق اگر روشن و آگاه‌باشدباید نه فقط دیواری در برابر این ظلم باشد بلکه باید وسیله‌ای برای خراب کردن این ظلم باشد . حالا در این قصه مسئله این است که‌یک دلهره ،یک‌غم عمومی توی فضا هست که این آدم از آن پکر است ، و پکریش به‌صورت‌تق‌نق‌هایش‌به زنش درمیآید . نه از دست زنش ،بلکه به زنش . حالا این دو با نسل بعدی ، بچه‌شان ، که از این دلمردگی و دل‌واخوردگی تاثیر خواهدگرفت‌میروند یک جائی که جلوشان چرخ فلک در حال گردش است که کسی‌دیگرداردآن را از بیرون میچرخاند . پس مرد هم که بچه را با خشونت و بشدت‌ازتفریح بازمیداردد‌رواقع‌کار عادلانه‌ای کرده است زیرا بچه داشت میافتاد و این مانع یک واقعه خشن‌تر میشده است که در نتیجه این‌حادثه خشن‌را به وجود آورده‌است .زن‌و شوهر دارند تماشامیکنند ، دارند محرک و علت‌عمومی را در داخل یک منظره عادی تماشا میکنند که بطور کلی هیچ بهشان مربوط به نظر نمیرسد اما یک مرتبه میبینند که کاملا بهشان مربوط است ، میبینند هر چند شاید هم نفهمند . بچه‌شان سوار میشود . این عین زندگی خودشان است که در حقیقت گرداننده میشوند نه آنکه بگردند . آن

پیرمردگرداننده‌چرخ فلک نیستند . این وضع آشکار است که درست نیست ، سبب یک‌غم‌کلی‌است و بهر حال در چنین وضعی یک غم کلی زائیده میشود ودر این غم کلی است که زندگی میچرخد ، صرف نظر از جائی یا سهمی که آدمهای داخل این وضع در این وضع دارند . رابطه و شرایط‌وضع نا جور است و غم‌انگیز است . غم شرط‌اصلی هر وضع و هر زندگی که نیست . غم را میبینیم اما شرط و شرایط را نه .

ـ بله ،وحالا این درفضای‌یک زندگی خانوادگی مطرح است و طبیعی هست که رابطه‌های عاطفی زن و شوهر به آن رنگ خصوصیت بزند .

* بزند . فرعی است این . منشاء نیست . صحنه است . علت نیست .

ـ آنچه‌من‌دراول حرفهایم‌مطرح کرده بودم و شما تائیدش نکردید ، اشاره به‌همین‌بودکه‌وقتی‌از نظر زمانی در این مجموعه به قصه‌هائی جلوتر میرسیم اجزاء‌ترکیب‌کننده‌ٔقصه ،یا مصالح ساختمانی ، دیگر اینقدر " رو " نیستند . وقتی مثلا میرسیم‌به " صبح یک روزخوش " یا " طوطی مرده‌ٔ همسایه‌ٔ من " محرک‌هائی که در قصه‌های قبلی قابل لمس هستند . در این قصه‌ها به‌این صورت‌نیستند . خوب ، این‌ازنظرنوشتن قصه یک پیشرفت هست به نظر من .

* من‌ازمعیارهای شماخبر ندارم‌و آنها را نمی‌بینم فقط نتیجه اندازه‌گیری را بمن میگوئید . آیا " مدّوسه " به سادگی " صبح یک روز خوش " هست ؟ درظاهر که حتما هست . در باطن من فکر نمیکنم " صبح یک روز خوش " به سادگی ظاهر خودش هم باشد . من فکر میکنم که در داخل این قصه که در ظاهرش‌ساده‌است ،پیچیدگی‌ای‌هست که هست . من فکر نمی‌کنم‌که ظاهرهای اینها بایستی‌ملاک‌سنجش‌قراربگیرند . این کار فقط در فرم حرف زدن است ،

از فرم حرف زدن است . و حال آنکه فرم حاصل حرفهای این قصه‌هاست .

ـ سنجش ظاهری درمیان نیست . من دو تانمونه از دو تا قصهٔ همین مجموعه میدهم : " طوطی مردهٔ همسایهٔ من " و " با پسرم روی راه " که اگر اولی را با دومی بسنجیم در سطح بالاتری هست . از نظر تمهید قصه‌ای ، باصطلاح ، که در آن زمینه برای چرخش حوادث قصه ساخته میشود در " طوطی " وقتی مرد در کلانتری از پا درمی‌آید و افسر نگهبان ، مثل دوتای دیگر حاضر در کلانتری ، در حرکتش برای گرفتن مرد جوهر را میریزد ، بوی جوهر با بوی تریاک خوردگی مرد قاطی میشود . افسر بو میکشد و تائید میکند که تریاک هست . حرفی که مرد میزند و میگوید " بو جوهره " در حقیقت برای تاکید تریاک خوردگی هست که در آن قیاس جوهر و تریاک به کار میرود . و این حرکت اصلا تصنعی نیست و فوق‌العاده است . اما در قصه " با پسرم روی راه " برای اینکه در ادامه و تکامل قصه ما به این نتیجه برسیم که پسر تمام پولهایش را ریخته میان ، بدون اینکه حتی تماشا را دیده باشد ، میبینیم که پسر دائم مینالد که ایکاش من آدامس خریده بودم . و این را سه بار تکرار میکند . بار آخر هست که پدر میپرسد " چرا نخریدی ؟ " تا او بگوید که پولهایش را ریخته میان سفره که تماشا را ندیده است . در سنجش این دو قصه ، در " طوطی . . . " این کار با موفقیت بوده و در " با پسرم روی راه " این کار بعلت تکرار نبوده .

*** عین همدیگر هستند .**

ـ اصلا عین همدیگر نیستند .

*** به‌جان شما اصلا عین یکدیگر هستند . اصلا من تعجب میکنم که شما چه**

جور به بافت و چشم انداز یک کار، به رابطه آدمها در یک کار، به علت و حرکتها وسکون‌ها و گفته‌های آنها در یک کار، به موضع‌گیری هر کدام در بعد تاریخی و روزگاریشان وقصدی که‌سازنده آنها از این ساختن‌ها دارد توجه نمیکنید، یااگرمیکنید زودگذر میکنید، ولی از طرف دیگر اساس کار یا نقطه اصلی توجه را به قلق و لم کار منحصر و محدود میکنید. کمابیش مثل این منتقدین محترم سینما که فکر میکنند فیلم را باید در درق و دورقی مونتاژ یاظرافت‌سازنده‌اش‌در بعضی عکس‌ها توجه کرد و در نتیجه پهنه کار، صحنه ساخته‌و سازندگی‌را نمی‌بینند. آنچه در کار یک سازنده برای من موردتوجه است خیز و نفس اوست، و اگر سبک و استیلش یا قلق‌هایش هم مهم باشد، درست به علت اینکه از این خیز و نفس منشعب میشوند، یا از این خیز و نفس به اقتضای حرفی که باید زد قوام میگیرند مهم هستند، قابل توجه و تذکر هستند. در غیر اینصورت یک چیز خالی خواهیم داشت. نویسنده یا فیلمساز یا نقاش که خالی است برای من پرت است، اگر حرف داشته باشد و اجزای حرفش بهم درست جوش بخورند و در نتیجه ساختمانی که از روح حرف‌درمیآیدو حرف را در خود جا میدهد کمی بلنگد برای من مهم نیست هر چند از کمال هم دور شده است. اگر حرفش مطابق عقاید من هم نباشد ومن‌آنرانپسندم‌امابه تناسب‌قوت‌دیدی‌که‌دارد ــ گفتم‌قوت، نگفتم صحت ــ آن رامیسنجم. جاافتاده‌بسازد برای‌من هنر است. شما میگوئید " تمهید ". تمهید اگر برای به تعجب درآوردن و غافلگیر کردن خواننده باشد یک‌جور تقلب است. اما تمهید اگر به معنی گزارش عناصر و نکاتی در جریان حادثه قصه باشد که بالاخره سبب پیش آدم وضعی بشوند که اگر چه برای خواننده در وهله اول غافلگیر کننده باشد اما با نظر دقیق میشود فهمید که نتیجه ناگزیر آن‌عناصر ونکات‌بوده است‌این تقلب نیست، این گزارش دقیق است. در حقیقت این است که ساختمان است.

ــ نگاه کنید آقای گلستان، آنچه من از توی دو تا کار شما انتخاب کردم

تا مثالی زده باشم ، ممکن است در نظراول لم وقلق کار به نظر بیاید ، اما دریک‌بافت کلی قرار دارد .به چشم من تفکر یک هنرمند که بر اساس تجربه ودقت در زندگی پیدا میکند با تفکری که در تجربه و دقت در مصالح کارش بدست‌میآورداز هم‌جدا نیست . جدا شدنی هم نیست . از این جهت برای من‌مشکل‌است‌باورکردن هنر هنرمندی‌که در بکار گرفتن مصالح کارش کارکشته است ، اما حرفی برای گفتن ندارد ــ اگر چنین باشد در آن کارکشتگی جای حرف است . این اصلا کارکشتگی نیست . این یعنی کشک . به عقیدهٔ من آنها که تجربه یک هنرمند را در کارش از حرفی که هنرمند دارد میزند جدا میکنند ،یک جنبهٔ مهم از کارش را زده‌اند ؛ منتزعش کرده‌اند . اصلا کارش رابی‌هویت‌کرده‌اند .چون‌یکپارچگی‌اثرهنری‌تفکیک‌میان "لم " یا " قلق کار " و "حرف " را نمی‌پذیرد . حرف با لم و قلق کار است که شکل میگیرد و شکل همان حرف است . آنوقت چطور میشود که حرف زده شود ولی " ساختمان بانگد " یا " شکل لق " باشد ــ خدا میداند .بله ، خب ، منهم معتقدم که غافلگیر کردن یکنوع تقلب است . به همین علت آماده کردن ذهن‌خواننده متضمن بکار بردن وسایلی‌ست تا کار متقلبانه نباشد ، تا خواننده غافلگیر نشود ــ چیزی از میان کار عرضه نشود بخواننده که از دل کار و ضرورت کار درنیامده باشد .

* غافلگیرشدن‌داریم‌وغافلگیرشدن . گفتم که تمهید و مقدمه چینی درست نیست وقتی که جزء و ریشهٔ مُنسجم خود کار نباشد . درست نیست وقتی که یک هو ، بی هیچ مقدمه و بی‌هیچ ریشه‌گذاری عنصر تازه‌ای را ، عنصر مطلقا تازه‌ای را برای غافلگیر کردن وارد قصه کنیم . تمهید و مقدمه‌چینی درست نیست وقتی برای آن چنان توضیح و آن چنان آماده کردنی باشد که بیشتر نشانه احمق بودن نویسنده است . اما اگر عنصری که نهایتا سبب غافلگیری میشود رشد متناسب خود را در حد آگاهی و درک آدمهای قصه کرده باشد

امازیرش راخط نکشیده‌باشیم و به خواننده زورچپانش نکرده باشیم ، و برای خودش آمده‌باشدو آمده‌باشد ، گاهی دور گاهی کمابیش نزدیک ، همیشه در حدمتناسب و زیر کنترل و هرگز بدون تشخص زیادی و رعونت ، و یک مرتبه سربزنگاه‌ازکناربپرد میان‌گود و کار خودش را بکند ــ این‌درست‌تصویرزندگی است ،تصویری‌از زندگی‌ست‌و عین آن چیزیست که مرتب برای همه ما اتفاق میافتد و ما را غافلگیر میکند فقط به خاطر اینکه به اندازه کافی متوجه همه یابیشترعناصر داخل زندگی خود نبوده‌ایم‌و آنوقت یا پدرمان را درمیاورد یاکمکمان میکند . اولی را میگوئیم سرنوشت بد و دومی را میگوئیم سرنوشت خوب . اولی را میگوئیم بدبختی غیر مترقبه و دومی را میگوئیم خوشبختی غیرمنتظره .اما این‌مابوده‌ایم که مراقب نبوده‌ایم ، این ما بوده‌ایم که منتظر نبوده‌ایم . این دو جور حادثه در کنار ما میآمده‌اند و ما توجه نمیکرده‌ایم. مثل ناخوشی که میگیریم . در حد عمومی درست است که آدم دشواری‌های زندگی‌خودراحل نکرده‌است‌اما انکارنکنیم که آدم فقط با این مراقبت‌هاست که بر مقدار دانش و تجربه و امکانات خود افزوده ، از عده ناخوشی‌ها کم کرده ،راه‌های‌نشناخته‌و ترس‌آور را باز کرده ، حماقت‌های کوردلانه را نشانه کرده و آدمی شده است که امروز هست و دیروز نبوده . آدمی که فردایش بهتر از امروز خواهد بود . کلی نگوئیم و بیائیم سر این قصه . در این قصه " باپسرم روی راه " ما خواننده‌راهمراه پدر غافلگیر میکنیم ؛ او را از همان راهی که پدر رفت و غافلگیر شد میبریم و غافلگیر میکنیم . همراه منطق تعریف و توضیح ساده پسر . یک عنصر خارجی از پیش بازگو نشده یا اشاره نشده را که وارد قصه نکرده‌ایم . در حقیقت حرکت طبیعی به شعور رسیدن ودرک‌معرفت رادنبال کرده‌ایم .حالا بگذریم‌از اینکه آنچه مورد این معرفت است کوچک است یا بزرگ است . این مهم نیست برای این بحث . سفر به سوی درک این آگاهی و آگاه شدن است که مطرح است .

فرم‌رفتن به این‌سفر منطقی‌و طبیعی‌چه‌جوری‌بوده؟ اینجوری‌بوده که مرد ، پدر ، که گوینده قصه است حواسش به فکر خودش هست و به ماشینش که پنچر شده ، رفته یک کسی را بیاورد آن را درست کند و این طور شده ، آنطور شده ، . . . آن‌آدم‌فکرمیکند و بچه هم همه‌حوادثی را که برش گذشته هی‌میگوید وپدره‌ملتفت نمیشود . هی باز پسره میگوید . این تمهید نیست ، طبیعی‌است .این‌خودقصه است . تکرار برای این نیست که خواننده بفهمد . این نفهمیدگی پدر است به علت اینکه حواسش جای دیگر است و تکرارپسر است برای اینکه فکرش فقط به این نقطه و روی این نقطه متمرکز شده است . این نگهداشتن اطلاع دور از دسترس خواننده نیست . اگر اینکار را بکنیم این قلابی هست . این نگهداشتن اطلاع دورتر از دسترس طرف داخل قصه هست . آنهم مطابق منطق وقایع . مطابق نحوه بیان کردن از طرف پسر ، چون طرف داخل قصه در اختیارش گذاشته میشود ، اما طرف داخل قصه ازش بهره‌برداری نمیکند . بدلیل اینکه هنوز حواسش پرت هست . هنوز تو پنچریست .بعدمیرسدبه‌یکجائی‌که‌تکرارروشنش میکند . آنوقت به راه افتادن ودور ورداشتن قصه تازه‌شروع میشود .همراه غلتیدن منطق طبیعی حادثه‌ها هست که ما به اینجا رسیدیم . یا مثلا فرض کنید که داستان کلانتری در " طوطی مرده . . . " که شما گفتید ، سرعتش بیشتر هست ، اما متدش یکی هست . من مطلقا یکی میبینم . بعضی جاها هست که شما اصلا این ارتباط و به درک رسیدن را به صورت حرف نمی‌بینید . توی قصهٔ " مدومه " مثلا توی‌آن‌تکه‌ای‌که‌پاسبان میآیدوقتی که زنک افلیج را خوابانده‌اند و همه‌شلوغ میکنندوفلان . . . رابطه‌ای‌که‌برقرار میشود بین پاسبان و مرد ، بوسیله‌سیگار هست ، با آتش سیگار رابطه برقرار میشود . در عمل این یک نوع رشوه‌دادن ساده است دیگر. و عملا " همینطور هم هست . اما فهم این شر ، مشارکت در این شر از همین راه ساده ، به همین وسیله ساکت از او به پاسبان منتقل میشود .تماس این دونا ، پاسبان و دکاندار ، با همدیگر ــ این در قصه‌خیلی

ساده‌برگزار میشودو هیچ هم زیرش را خط نمیکشیم . تماس و در نتیجه فهم ودرنتیجه‌همکاری‌میان دکاندار و پاسبان بهمان سادگی اتفاق افتادن‌گزارش داده‌میشود .هرجور توضیحی‌در این جا خللی میشد در اثر و تاثیر ومحکمی بیان و لحظه درام . به خواننده کسی نمی گوید که مواظب باش این برای اینست‌که این دو تا با همدیگر میخواهند روی هم بریزند . این را از بیرون بهش حقنه نکرده‌ایم . این عین همان داستان تکرار پسر توی اتومبیل هست ، عین همان داستان بوی تریاک کلانتری هست . . . این که من تاکید بکنم که توی قصه‌های قبلی‌ام عین این حرفها بوده ، خوب زیادیست .

ـ من میخواستم بگویم که این در قصه‌های قبلی‌تان چشمگیرترهست . تا در قصه‌های بعدی .

* چشمگیری مقداری هم به خود چشم ارتباط دارد و حال و احوال صاحب چشم در وقت دیدن . شما این دوتا نمونه‌ای که دادید از " طوطی . . . " و " با پسرم روی راه " تقریبا همزمان نوشته شده‌اند .

ـ اتفاقا" دیدید که یک مقداری هم به لجوج نبودن ارتباط دارد ؛ نه فقط به‌چشم سر دیدن . در مورد دو تا نمونه . بله ، و من از "عشق سالهای سبز" و " چرخ و فلک " هم حرف زدم .

* این‌جزئیات زیادمطرح نیست .یک مقداری‌خشن شدن ، یا لطیف شدن ، یا متحول شدن ، حالی به حالی شدن طبیعیست که پیش میآید . و طبیعی است که این صفات بر حسب حاجت خاص هر وضع در هر قصه جور دیگری منعکس میشوند .

ـ خوب شد که به اینجا رسیدیم . منهم میخواستم همین را بپرسم : آیا دریافتتان از قصه ـ هر چند که ممکن هست به من بگوئید برو و قصه را بخوان ـ تحولی پیدا کرده ؟

* واضح است که مقداری ،نه از روی خواستن بلکه به خاطر گذشت سال و دیدن تنوع‌ها و جمع شدن مقداری تجربه ، و مقداری هم از روی خواستن باز بوسیله گذشت سال‌ها و دیدن و خواندن و شنیدن تنوع‌ها وسبک سنگین کردن آنها و تجربه‌ها ، استنباط های آدم تحول پیدامیکند .اما همیشه این غم برای آدم هست که چرا همه اینها در یک محیط زنده و فکر کننده و زاینده و آزاده روی نداده است . و بجای آن در یک آب و هوای منفرد و کم جمعیت بوده است . همین سبب میشود که آدم به تحول‌های خودش راضی نباشد وقناعت نکند . قناعت در تحول خیلی حقیر است و خیلی ظلم است .درست است که آدم به‌کمک‌وسیله‌های‌ارتباطی‌که هست ، بوسیله مجموعه این‌وسیله‌های ارتباط بانبض و نفس دنیامربوط میشود اما غم اینکه این نبض و نفس در محیط مستقیم و بلافصل آدم بسیار ناتوان و کوچک است آدم را میخورد . و اینکه آدم نمیتواند همه عکس‌العمل خودش را به محیطش بدهد باز آدم رامیخورد .بهرحال من انتخاب کرده‌ام که بعد از آنکه میتوانسته‌ام بی اعتنا باشم به اطرافم ، نخواسته‌ام بی‌اعتناباشم به‌اطرافم . این انتخاب آدم را بدجوری مثل بندبازها میکند که روی یک سیم در ارتفاع زیاد باید راه بروند و نیفتند . این خیلی انرژی میگیرد .حتی گاهی بنظر میرسد که کاری عبث و بیجاست . حالا شاید بگوئید مازوشیسم تو راضی میشده است یابگوئید وجدان توحکم میکرده است یا هر جور تعبیر دیگر ، بهر حال باید اینطوری می‌بوده ، که بوده هم . اما این وضع ، فراموش نکنیم ، یا دست کم من خودم‌هیچوقت‌فراموش نمیکنم ، که یک ترمز شدید بوده است . یک نقص زندگی‌هم‌بوده است . این تنگی و خست مصنوعی زندگی آزاردهنده است .

که‌میتوانسته نباشد . تحول پیدا میشود اما این تحول همیشه بدجوری افسار میخورده . خواه ناخواه . و بیشتر ناخواه . مسئله در حقیقت بزرگتر از فقط تحول در استنباط از قصه است . آدم ناظر چه امیدهای بزرگ فردی یا کلی بوده که نابود شده ، ناظر چه ربط‌هائی بوده که به پستی‌های واقعا حقیر کشانده‌شده . توقع‌های‌معصوم‌آدم‌یکمرتبه‌یا به تدریج میبینی که پوک و آلوده از کار درمیآیند . که البته اینها همه را میشود ناموس زندگی دانست . و اگر آدم بخواهد بنویسد یا بسازد طبیعی است که گاهی خود به خود و گاهی نابخود اینها در کارش بیرون میزنند و دنیای تصوری او را میسازند . اما در حد ادبیات ، خوب ، من خوب میدانم که اصالت این کار را آدم باید در انعکاس دنیا در ذهنش نگاهدارد . وبه ساز دیگران نرقصد . اگر خودش سازی دارد سازش را بزند و با آن برقصد و برقصاند . حالا بطور مشخص‌تر باید پرسید که این ساز چقدر توانائی و برد دارد و آیا سازهای دیگر با برد و توانائی بیشتر ، با تیررس بیشتر ، با اثر بیشتر وجود دارند یانه . من فکر میکنم قصه‌نویسی یک‌مقدمه و یک مدخل برای سازندگی هست ، ونه یک مقصد و هدف غائی . نوشته و نوشتن یک جور وسیله بیان بوده است که دوره‌اش رو به ضعف است اگر رو به اتمام نباشد . منظورم مد بودن و مرسوم بودن نیست ، منظورم کارآئی این وسیله است . منظورم این نیست که مثلا سینما را عده بیشتری میبینند تا کتاب را که باید عده‌ای بخوانند . نه ، منظورم اینست‌که مثلا سینما وسیله بهترو کاملتری است برای بیان و برای سازندگی تا نوشته . فضا و دنیائی که سینما بوجود بیاورد جامع‌تر و " ابژکتیو " تر است تا فضا و دنیای نوشته . قسمتی از این وضع برای اینست که در نوشته بایدآدمی مقداری‌را مجسم کند و حال آنکه در سینما مجسم هست . مقداری هم به این جهت که " بُعد " ها در سینما با هم میایند و در نوشته کلمه به کلمه و بعد جمله به جمله . در نوشته اگر چیزی‌را میخواهی بگوئی ناچار با گفتنش تاکیدی‌کرده‌ای‌و حال‌آنکه‌دراصل نمیخواسته‌ای چیزی را تاکید کنی .

اما در سینما میتوانی نشانش بدهی بدون تاکید مستقیم . برای من که به هر دوی این وسیله‌ها دست زده‌ام این یک تجربه بوده است و حالا یک عقیده . " بازنمائی " کاملتر است تا بازگوئی . بازسازی با نمایاندن کاملتر است تا بانوشتن . البته نوشته بیشترتمرکز می‌طلبدو چاپ شده‌ها بیشتر قابل رجوع مکرر هستند اما این یک " فاز " و "وضع " موقتی در اقتصاد و ابزار امروزه است . مردم به‌توجه‌در دیدن بیشتر عادت میکنند و با پیدا شدن وسیله‌های خانگی نمایش دورنخواهدبودکه‌درخانه‌ها بجا یا همراه کتابخانه‌های خصوصی فیلم خانه‌های کوچک با نوارهای " ویدئو " یا فیلم بوجود آید . بنابراین درشناخت این وضع نباید حالت کنونی را مقیاس و معیار گرفت . اماتا آنجا که‌مربوط میشود به‌مصرف هر یکی از این دو وسیله ، بهر حال ، من فکر میکنم که‌اولا دنیای‌ادبیات دنیائی‌گذراست ، گذراتر ازپیش ، بی دوام‌تر از پیش . غرض‌من‌هم‌هرگز این‌نبوده‌است که‌حرفهایم را برای آینده بنویسم و بگویم . آینده یعنی چه وقتی که امروز ، خود امروز است که ما درش هستیم و ازش درد میبریم و بهش میخندیم و ماندنی نیست و تمام عناصر تحول و تغییر در آن دارد به حد قوام میرسد . البته همیشه همینجور بوده است . منظورم به قوام رسیدن‌های امروزی در مورد امروز است . حرف من مال امروز است وبرای امروز است و مال امروز اینجاوبرای امروز اینجاست اما همراه نیست با رسم غالب‌وحاکم امروزی این جا . افسوس هم بر من و هم بیشتر بر این رسم غالب . یابرمن ،زیراکه‌نمیگذارد تندتر بدوم ، و بر رسم غالب که نمیخواهد به تندی من بیاید ، چسبندگی و لزجی آن مانع رفتار و رفتن تندتر است . مانع رفتار است . بنابراین میبینید که حسابهای من با خودم خیلی روشن است ، و روشنتر است با دیگران . دیگران چه در گذشته و چه امروز ، و البته بیشتر در گذشته ،هر وقت میخواستند چیزی‌بخوانند فقط میخواستند چیزی بخوانندکه‌خوانده باشند ،آنهم چیزی که با دانسته‌های قبلیشان جور باشد نه اینکه پنجره‌های تازه‌ای برویشان باز کند . به شدت هم محافظه کار و

ترسنده ازهر چیزدیگر بودندوهستند . و بدتر از آن اینکه محیط ناشناخته رانفی‌میکردند ومیکنند ، نه که فقط ازش بترسند . هنوز هم همینجور است . با همه ادعای پیشرفتگی همه‌اش نشانه کهنگی و دلبستگی و قناعت به طرح قدیم و عادت است . از سیاست باز به ظاهر مترقی و عمقا ارتجاعیش بگیر تا نویسنده و شاعر عمیقا ارتجاعی که سهل است بگو پرت هرچند به ظاهر مترقی ؛ وچه‌مترقی ، که‌ادعا دارد فوق انقلابی .هویت‌ها را میتوان‌ازتماشای حاشیه‌های‌وجودشان و اظهار وجودهای حاشیه‌ای آنها بهتردید . سالوس است و تقیه و ظاهر سازی . نفهمی‌ها پشت و پناه نفهمی‌ها میشوند تا این شبکه‌وحشتناک دور همه چیز بسته میشود . بسته شده . اینکه‌میگویم در این محیط ترمز شدید و زیاد است بیشتر همین است مقصودم . و اثر این وضع روی تحول‌های فکری است منظورم . بهر حال ناچار آدم حتی برای اینکه به خودش بگوید باید نفس بکشی ، نفس را میکشد . جستجوهای خودش را میکند جستجو برای سبک سنگین کردن معنی‌ها ، برای جمع‌آوری معنی‌ها ، برای‌بیان معنی‌ها ،برای پیدا کردن راه‌های بیان معنی‌ها ، نه راههای بیان به‌صورت‌جعبه یاقوطی که بعدها درش هر جور معنی بخواهی بریزی بریزی . چون‌کسی که‌میخواهد چیزی‌بسازد باید حرف خودش را داشته باشد و حرف هم‌همیشه‌بالاخره درداخل یک فرم هست دیگر . درست است که فرم نتیجه مطلب‌است‌و ضرورت مطلب است که فرم را بوجود می‌آورد ولی بایستی آدم در این صورت جستجو کند تا بتواند مطلبی را که میخواهد بگوید درفرم خودش بگوید ،بافرم خودش بگوید ، والا اگر بخواهد اصلا در فرم بیان آن جستجونکند مطلبش به خطر بی‌هویتی و پرتی گیر خواهد کرد و گیر خواهد افتاد تا آن حد که به مطلبی‌که میخواهد بگوید ظلم خواهد کرد . کسی که فرم مطلب را جستجو نکند ، هویت آن را نداند و نسازد خودش بی هویت بوده است و بی فرم بوده است ؛ و این فقدان فرم و هویت کـارش انعکاس بی فرمی و بی هویتی خودش است . حق مطلب را ادا کردن یعنی شخصیت

داشتن . و آنرا بکار گرفتن . حق مطلب را ادا کردن یعنی مطلب را در فرم و هیأت لازمش گفتن . جنقولک بازی و ادا برای فرم درآوردن فرق دارد با فرم‌لازم راپیداکردن . بایستی جستجوها باشند و بشوند ، و این جستجوها لازم نیست‌که هر کدامشان یک عمر کامل باشند . یک مرحله هست ــ جستجو میکنی‌وبه‌یک جائی‌میرسی ، یک‌چیز تازه کشف میکنی ، و این میرود در زمینه معرفتی . درزمینه‌معرفتی خودت و احیانا در زمینه معرفتی دیگران . زندگی اینجور ساخته میشود . مسئله اضافه کردن این ذره‌هاست به زندگی نه جا دادن‌یاجا گرفتن درزمینه‌کهنه از راه التماس و التجا ، یا قالتاقی و رندی . این ذره‌های‌توممکن است‌از لحاظ‌جماعت هم مردود باشد چون نو و غریب است‌اما نه‌مردود است‌و نه لزوما نو است و نه غریب‌است . مسئله اینست که عادت و معرفت سطحی جماعت را بخواهیم ،یا کشف و بنیان گذاری معرفت را . اولی آرام و مطمئن مثل یک مرداب است و دومی متلاطم و آشفته مثل دریا ، که چه بسا راهی هم به تو ندهد اما به‌آزمودنش و به وابسته بودن بهش میارزد . عادت و معرفت سطحی جماعت برای کسی خوب است که میخواهد ازآن تغذیه کند و به‌آن بیاویزد و مانند آن نشود . اما اگر ببینی اجزاء ترکیب‌کننده آن‌چیست و ذوقی هم داشته باشی عطایش را به لقایش می‌بخشی . گویندگان ونمایندگان این جماعت چه کسانی هستند ؟ در زمینه ادبیات‌و شعر و این حرفهانگاه کنید : یارو از مدرسه میاید بیرون ، جوششی دارد ، میخواهد شلوغی بکند ، خوب ، حقش هم هست شلوغ کند ، شلوغش را میکنددرحالیکه آنهاکه در مدرسه هستند واین شلوغی را می‌شنوند چشم به او میدوزند و میخواهند مثل او بشوند . خود او در بیسوادی سه چهار سالی را می‌گذراند تا اینکه هوهایش حرفه‌ای میشود و کاری مناسب بدست میآورد وگاهی‌بکلی از صحنه بیرون میرود و فراموش میشود و گاهی همچنان لقلقه زبانش را حفظ میکند که خداوند حفظش کند و بهر حال در حالیکه مشغول سرو وضع دادن به خودش میشود که حق و اختیارش را هم دارد ،

شروع‌میکند به‌دکان‌تعهد بازکردن یا از مرغان آبزی و آهوان استوائی حرف زدن یا اباطیل دیگر مد روز را دنبال کردن یا التماس کردن برای معروف شدن به‌شهیدی ؛آن‌دیگرانی‌هم‌که قبلا شنونده‌هایش در دبیرستان بوده‌اند حالاتشریف‌میآورند تا جای هوزنی‌های‌اورابگیرند یا در کنار او یا در مقابل اویا پشت سر اویا اصلا جای او . و همین دایره تکرار میشود با همان حرفها امابا گویندگان تازه . و شما هرچه را که در بیست سی سال اخیر چه بصورت هنر (میگویم بصورت ،نه خودهنر) و چه در باره هنر نوشته شده بخوانید . مطالب‌سرجای خودشان‌درجازده‌اند اماگوینده‌هامرتب دارند عوض میشوند . همان دو امدادی است . این صد متر خودش را میدود و چوب را میدهد به بعدی ، بعدی میدود میدهد به بعدتری . چوب همان چوب است دونده عوض شده . حیف اسم دونده! بگوئیم سکندری خورنده . در نتیجه حرکت قوهٔ محرکهٔ ذهنی متفرق میرود— خوب طبیعی است که با این وضع سینما نباشد ، نوشته و قصه نباشد ، موسیقی و نقاشی نباشد ، و وقتی هم که چیزی باشد در همین حد باشد . طبیعی است که شعر همین مزخرفاتی میشود که الان گفته میشود ، و فیلم همین و نقاشی همین . و وقتی هم دستگاه‌هائی باشند که خوراکشان این محصولات باشند ناچار عده این محصولات بیشتر میشود و سرمشق برای بعدی‌ها بیشتر از همین قماش .

ـ حال بیائیم سر دریافتتان از قصه‌های خودتان . از اولین قصه‌ای که بعد از آن دوره کمابیش وقفه نوشته‌اند . آنوقت "ماهی و جغتش" اولین قصـــه‌ای هست که بعد از آن وقفه نوشته میشود ؟

* به عنوان قصه ،آره . کار میکردم من ، اما در زمینه های دیگر بیشتر . مثلا از سال ۱۳۳۶ شروع کردم به اینکه عملا دستگاه فیلمبرداری و سینما ساختن را راه بیندازم و این کاری بود که هم لازم بود کردنش و هم اصلا

مجال برای کار دیگری به من نمیداد . مثلا من چندین ماه در تصادفی که پام‌شکست‌بستری‌بودم‌و تکان نمیتوانستم بخورم ، اینقدر دورهٔ پرکارزندگی من بود آن دوره که علیرغم اینکه خوابیده بودم توی بیمارستان ، تو اتاق بیمارستان فیلم مونتاژ میکردم . ناچار بودم این کار را بکنم . اما باز در همان اتاق‌بیمارستان یک قصه هم نوشتم . اما این " ماهی و جفتش " را سه چهار سال بعد نوشتم .

ــ مایهٔ واخوردگی در موقعیت‌های ناگزیر به نظر من در " جوی و دیوار وتشنه " درحدکمال‌به کارگرفته‌میشود . دو تا نمونهٔ خوب ، " سفر عصمت " و " صبح یک روز خوش " است . در باره آنها حرف بزنیم .

*** " سفر عصمت " یک مفهوم دوگانه دارد ــ هم سفر زنی‌است به اسم عصمت و هم جستجوی عصمت هست . آن زندگی که مردک در آخر قصه به زن پیشنهاد میکند ، چندان تفاوتی با زندگی توی فاحشه خانه ندارد . . . عصمت عصمت سر جای خودش است و سالوس زندگی هم سر جای خودش .**

ــ و در " صبح یک روز خوش " دیگر سرخوردگی واقعی‌تر هست ــ واقعا به سر میخورد .

*** تقصیر تیر سیمانی‌ست .**

ــ در " صبح یک روز خوش " یک نکته برای من جالب بوده و آن انتقال حالت روحی آدم قصه به اشیاء خارجی‌ست . مثلا وقتی مرد از خانه می‌آید بیرون از روز خوشش می‌آید و از کنار گلهای لاله عباسی می‌گذردکه نشاط دارند در آن صبح خوش یا پف‌های بخار ، یا مردی‌که‌بادوا لکه را پاک میکند

و برای مرد حالت یک نمایش کوچک را دارد و خوشش می‌آید و اردک معلق در هوا را میبیند و پیش خودش تصور میکند که اگر این بچه‌ها را گازبگیرد صحنهٔ خیلی خنده‌دار خواهدبود. این، خوب، انتقال یک حالت باصطلاح خوش روحی هست به اشیاء وبعد که سرش میخورد به تیر سیمانی، یک جمله هست که "انگار تیر با تمام سفتی و سختی، گلهای لاله‌عباسی، پف‌های لولهٔ بخار، و اردک بود."

* **من الان میخواستم به‌شما بگویم که فرقی میان اردک و تیر سیمانی نیست از این حیث. اصلا یادم نبود که اینرا نوشته‌ام.**

– من هم همین را میخواستم بپرسم که ماهیت اشیاء، به علت تاثیر حال روحی آدم متفاوت هست، حال آنکه خود شیئی، شیئی هست دیگر.

* **نه، غرض من این نیست. ماهیت سوبژکیتونیست. این درست چیزی هست که من مخالفش هستم. یک چیز سر جای خودش است اما ذهنیت ما به تناسب وضع ما از آن تعبیرهای متفاوت میکند.**

– در مورد آن آدم ممکن است مخالف باشید، برای اینکه آدم قصه حالت خودش را به اشیاء می‌بندد. اردک تا وقتی زیباست که سر مرد به تیر سیمانی نخورده.

* **بدبخت اردک، اردک اینجا زیبا نیست. اردک خود این مرد بدبخت هست.**

– که میان زمین و هوا معلق مانده.

* **که نمی‌تواند بپرد ــ این نه حالت راه رفتن هست و نه پریدن. بالش**

را بالا گرفته، برای اینکه زیر بالش را گرفته‌اند محکم. این از شدت درد، بالش را بالا گرفته. و چون در دست مرد هست، در هواست ــ اما این پرواز نیست که. بالش را گرفته‌اند و دارند تو خیابان می‌برندش.

ــ تمثیلی از وضعیت خود مرد.

* خودمردهست، جمع همه‌مردان این‌جوری‌است. همه. حالا او بدجنسی‌اش گل میکند که اگر اردک بچه‌ها را گاز میگرفت، بقول شما، چه وضعیت خوبی پیش میآمد. یا تماشای آن مردیکه‌ای میکند که دارد دوای ضد لکه میفروشد ــ لکه را خود مرد دارد درست میکند، برای خاطر اینکه بگوید دوای ضد لکهٔ من آخرین دوا، آخرین فریاد در اختراعات است. و تازه وقتی دوای ضد لکه را هم میزند روی لکه، جاش می‌ماند. پیداست که یک لکهٔ از آنطرفی درست میشود. شما بخصوص این کلاش چاچول‌باز تاجر متقلب را ندیده نگیرید که دارد دوای ضد رنگ میفروشد. بهر حال در مورد اردک هم باز ممکن بود وقتی از کنارش رد میشود، اردکه اورا گاز بگیرد، عوض اینکه سرش بخورد به تیر سیمانی. آنوقت می‌فهمید که این اردک، آنقدرها هم مضحک نیست، میتواند گاز بگیرد و اذیت بکند. ممکن هست این لکه روی لباس خودش بریزد یا روی صورتش و بسوزاندش.

ــ بله. امکانات مختلف سرخوردگی.

* درک واقعیت، چرا سرخوردگی؟ سرخوردگی واکنش است. پس از درک نباید سرخورد. او ملتفت اینها نشد، تا اینکه سرش خورد به تیر سیمانی و دردش گرفت. هیچ هم خوش نیست. خودش را گول میزند.

ـ نبایست هم باشد، چون شبش را خوب نخوابیده. به هر حال حالت خوش بودن را بخودش می‌بندد. و به اشیاء دوروبرش هم.

* حال خوش بودن او الکی و از زور پسی و برای فریب خودش است. غلط میکند که حالش خوش هست. شبش که نتوانسته بخوابد، چون پشه می‌گزیدش، صبح هم از روی دلمردگی میخواست با زنش بخوابد که نشد. از روی دلمردگی و نه بخاطرعشق. وحشتناک است که کسی از روی دلمردگی بخواهد بخوابد با کسی. بعد پاشده آمده بیرون دیده که آن مرد دارد تقلب‌میکند سر گذر، و هی در وصف دوای ضد لکه خودش داد سخن میدهد و در وراجی‌های حرفه‌ای هی که پیش میرود عدهٔ مواد ترکیبی دوا را زیادتر وانمود میکند، هی‌می‌گوید، هی‌می‌گوید. مردک ما اردکه را میبیند که بدبخت مثل اینکه دارد پرواز میکند... همهٔ اینها آزارهای توی زندگیش هست، غلط میکند که حال خوش دارد. تا اینکه سرش می‌خورد به تیر. به جهنم که سرش میخورد به تیر. تازه قهر میکند، برمیگردد به خانه‌اش. همه‌اش قهر میکند اما اگر وقتی میرسیدبه آن مردک متقلب تقلب را می‌فهمید و به مردم‌میگفت‌این مردک‌پدر سوختهٔ سالوس فریبکار است، دارد دروغ میگوید، دارد جیب شما را به بهانه اینکه لکه‌های لباس شما را پاک کند خالی خالی میکند، اول‌بفهمید که این لکه‌ها را فعلا خودش دارد به شما میزند، دوایش هم‌که هی دارد شماره ترکیب‌هایش را زیادتر معرفی میکند از جنس لکه‌هایش است. یا آن اردکه بدبخت ــ چرا اینجوری گرفته‌اندش؟ باز یک چیزی، اما او هیچ حس‌های همدردی هم برای اینها ندارد. فقط تماشاگر است ــ آن بیگانه‌ای که به تماشا آمده بود نیست، از جنس احمق‌ترش است. از جنس کور بی کنجکاویش ــ اگر یک همچو اتفاقی میافتاد و دیگر توی خواب و خیال هم نبود، تازه سرش هم به تیر میخورد، قهر نمیکرد. او آخرش هم قهر کرده. بیچاره پاتریک‌اقلا قهرنکرددر آخرش، و خواست دست کم با خودش

صادق باشد. اما این یکی حتی با تیر سیمانی هم علاج نمیشود. فقط قهر کرده. سرش خورد به تیر سیمانی؟خوب، بخورد.

ـ شما وقتی که دارید از آدمهای قصه‌هاتان حرف می زنید، لحن حرفتان بیرحمانه‌هست و با بیرحمی‌آنها را که در موقعیتی قرار گرفته‌اند که ساخته‌ء خودشماست، محکوم می‌کنید. آدم بالاخره با بخاطر آدم بودنش یا بخاطر اینکه اینجوری‌ساخته شده‌در قصه و در این وضعیت خاص، نقطه ضعف‌هائی دارد، و یک مقدار هم نقطه قوتهایی.

*** آقای‌من، من فلورانس نایتینگل‌نیستم که. اما توجه کنید که این آدمها را اینجور ساخته‌ام‌که‌اینجوری محکومشان کنم. این آدمها و موقعیت‌هاشان تبلور آدمهاوموقعیت آشنا نیستند؟ به همین‌جهت است‌که ساخته‌شده‌اند.**

ـ دراین وضعیت، این آدمی که شما ساختید اینجوری هست، و عکس العمل او نتیجه‌ای از وضعیت اوست: شما به آدم، به عنوان یک شخصیت ساکن‌و یک‌رویه نگاه‌می‌کنید. اگرقضاوتتان بی رحمانه‌باشد، از این جهت هست.

*** چه حرفها میزنید شما. من راجع به هر آدمی که حرف نمیزنم که شما از اینکه‌ابابیرحمی از او یاد کرده‌ام دل چرکین میشوید. من میخواهم یک جور آدم را محکوم کنم، آنجور آدم الکی خوشی را که اطرافش پر از اسارت و محرومیت و تقلب است، و خودش هم با خوش‌بینی ابلهانه نوعی از همین اسارت و تقلب را برای خودش فراهم کرده است تا علاج محرومیت خود را ازآن‌بگیرد، ودر این تقلب چشم بر واقعیت‌ها می‌بندد و در برابر تقلب‌ها یاتقلب‌هارانمی‌بیندیاضدشان کاری‌نمیکند یا خودش هم برای خودش همان جورتقلب‌میکند، همانجوردوای‌ضد لکه میسازد ـ من دارم ضد این آدم‌حرف**

میزنم .باهوچی بازی و چاخان هم کاری ندارم . طبیعی است که با بیرحمی بااین‌صفت‌ها روبرو میشوم . طبیعی من است که با همدردی سوزناکانه مردم فریبانه‌با آن‌روبرونشوم . من‌اصلا قصه رابرای بیان این بیرحمی می‌نویسم . نه‌احمق هستم نه‌دروغگو که قانع شوم به گفتن این که این بیچاره‌ها اسیر ظلم‌اند و اسیر جهل‌اند و گناهی ندارند . یکی از راههای ضد اسارت ظلم وضد اسارت‌جهل همین‌است که باسرعت ،و در نتیجه با شدت ، و در نتیجه بدون‌مراجعه‌برای‌گرفتن‌اجازه ، و در نتیجه‌با بیرحمی ،اسارت و ظلم و جهل رانشان‌بدهی‌واسیرش رابه سرآگاهی بیاوری .یعنی میفرمائید برای قصه‌هایم آدم‌هائی‌را انتخاب کنم که زندگیشان در نقطه بحرانی نیست و فقط دارند میلولند؟ وخوشند؟ آن خدا بود که وقتی دنیا را خلق کرد نگاه کرد و دید همه‌چیزش خوب است . آدم موجودی است که نیروی زندگی در او به صورت مغز آماده شده است . نفس آفرینش ، نفس زندگی به سوی این رفته است که حیوان ، این آدم ، این حیوانی که به کمک این مغز آدم شده است هی این مغز رارشد بیشتربدهد تا بتواند بار امانت آسمان را بکشد ، بداند که قرعه فال به‌نام او زده شده ، بیاید و در آفرینش اعمال نفوذ آگاهانه بکند ، در طبیعت نفوذکندوطبیعت‌راادارەکند .این‌مغزدراختیارآدم‌است‌حالااگراین‌مغز به‌جای‌این‌کارها بیایدبازهم‌وهنوزهم به‌صورت غریزی‌به لق لق ادامه بدهد ــ اصلا به دردنمی‌خورد .بایستی این‌ابزار را به کار ببرد ، وگرنه دارد خیانت میکندبه‌خودش ، به‌آفرینش . به این‌خیانت و به این فرصت خیانت است که حس بیرحمی‌دارم‌و حس همدردی ندارم . به این کوردلی . برایش همدردی ندارم‌اگرچه‌میدانم شرایط این‌جوریش‌کرده .برای ضدیت با این شرایط است که‌به‌گرفتار کوردل این شرایط ضدیت دارم . رحم و همدردی را برای خصال رذل یا منفی نمی‌شود و نباید داشت . درست است که این آدم حاصل آن شرایط است اما از این به بعد خودش هم نقطه آغاز و و سیله ادامه شرایط مشابه یاجور دیگر اما از همین هویت میشود ، که آنها هم باز آدمهای فاسد

دیگری خواهند ساخت ،و این دایره هی میچرخد . من دلم میسوزد برای آدمهائی‌که‌موردظلم‌قرارمیگیرند .اومورد ظلم خودش قرار گرفته ، دلسوختن ورنمیدارد .اومظلوم ظالمی‌است که خودش است . من به خاطر ظالم بودنش او را رد میکنم ، ظالم به امروز خودش و به فردای دیگران .

ـ بله ،این آدم درعین حال نقطه ضعفش را در خودش دارد و به تعبیری هم عصمت ، عصمت خودش را در خودش دارد ـ هر چند که شرایط بیرونی تفاوت بکند . . .

* عصمت‌تعریفش ، ازلحاظ‌من ،چیزی نیست‌که‌با آدم زائیده شده باشد . چیزی‌هست که باید بدستش بیاورید . آن چیزی که ناآلودگی طبیعی است ، خامی است . انفعالی است . شما ناآلوده باشید به علت اینکه هیچ اتفاقی برایتان‌نیفتاده باشد ،این بی تجربگی هست ، این ناآلودگی نیست . فرض کنید که ندانند چطور آدم می‌کشند ، این عصمت نیست . این جهل است . امااگر بدانیدکه چطور آدم می‌کشند و آدم کشتن این زشتی‌ها را هم دارد ، آنوقت اصلا نه بخاطر ترس از کشته شدن ، بلکه بخاطر اینکه این زشتی‌ها درش هست‌ودرست‌نیست ،بگوئیدمن‌این‌کاررا نمیکنم‌ـ این میشود عصمت . اگربخاطر ترس از مجازات نکشید ، باز آن نکشتن ، عصمت نبوده . شما توی ذهن خودتان آنطور که عیسی گفت زنا را کرده‌اید . شما جلق آدم‌کشی را درذهن خودتان‌زده‌اید . شما اگرندانید چطور آدم می‌کشند ، آدم معصومی نیستید ـ آدم جاهلی هستید . شما بدانید چطور آدم می‌کشند اما از ترس این که سرتان را ببرند باشد که نمیکشید ، ترسو هستید . یکی‌اش ترسوست ، یکی‌اش جاهل ، یکی‌اش معصوم . چه عصمتی دارد عصمت ؟

ـ آنچه که من میخواستم بگویم ، شباهت این دو تا آدم هست که در قصه

با مشابهت تکنیکی توام میشود . " سفر عصمت " و " صبح یک روز خوش " از نظر تکنیکی تقریبا مشابه شروع میشوند . در اولی اینطور " به صحن که رسید لرزید " و بعد برمیگردد یک گذشته را مرور میکند و ادامه میدهد در همین وضعیت شروع . و در دومی اینطور که " وقتی از خانه بیرون آمد دید از روز خوشش می‌آید . " و یک برگردان به شبی که این مرد گذرانده است و دوباره این از سر گرفته میشود . از انتخاب این تکنیک مشابه منظور خاصی داشته‌اید؟

* من سه‌تاقصه‌را ــ یعنی یک تکه از قصهٔ بزرگ " مدومه " تا ، گمان‌میکنم ، آنجائی که توی آب‌انبار می‌افتد و بچه‌ها میروند پائین ، تا آنجا را و این دو تا قصه ــ " سفر عصمت " و " صبح یک روز خوش " ــ را در یک وقت نوشتم ، شاید‌در ظرف ، فرض کنید ، یک ماه نوشتم ، در تابستان ۴۵ . شاید این همزمانی درش تاثیر داشته باشد .

ــ هرچند که‌من دوست دارم بیشتر دربارهٔ " طوطی مردهٔ همسایهٔ من " حرف‌بزنیم ،به عنوان قصهٔ خوب این مجموعه ، اما قصه بیشتر ما را دعوت میکندکه‌بخوانیمش‌تاحرفی‌بطورغیرمستقیم‌ازش زده بشود . چطور نوشتینش؟

* با خودنویس . هفت هشت‌ماهی پیش از آنکه قصه چاپ شود ، خیلی هم سریع وکمابیش بی خط‌خوردگی . اینکه گفتم هفت هشت ماهی پیش از آنکه توی‌یک نشریه‌چاپ شودنوشتمش برای این بود که وقتی که درآمد دلیل‌های مضحکی برای نوشته شدن آن تراشیدند ، که مربوط به روز بود ، و هر کس آنرا ، یا " حمله " آنرا متوجه خودش دانست و حال آنکه من وقتی نوشتمش راجع به‌یک‌آب وهوانوشتم . آدمهائی‌که اهل این آب و هوا باشند خودشان را در آن میبینند و از دیدن‌چهره خود در آئینه آزار می‌برند . گناه آئینه

نیست آزار کشیدن آنها . در آن اشاره به روز نبود ، به روزگار بود . تو روزگار را مینمایاندی با گوشه‌های زشت و زشتی‌هاش ، آنها خود را در آن دیدند . کارت درست‌بود که با چشم باز به آنها نگاه می‌کردی . چشم باید باز باشد اگر که مینویسی و میسازی . و اگر که باز باشد و در یک آدم عیبی را ببینی که عیب عمومی است آن عیب را نه برای نمایاندن‌ومسخره کردن آن‌آدم بلکه برای نمایاندن‌عیب ، برای نشان‌دادن‌عیب بودن‌عیب ، و معیوب بودن معیوب ، دوباره در کسی که میسازی مینمایانی . این فحش نیست ، این نمایش نقص است اما چون فحش مرسوم است حتی اصلا" کسانی هم هستند که در آرزوی خوردن فحش‌اند ، فحش میدهند تابلکه در جواب فحش بشنوند ، ودرگیرودار این معامله‌ٔ فحش‌شهرت‌بدست بیاید . فحش یک جور راه شهرت است براشان . کاری‌شان هم نمیشودکرد . و نباید هم کرد . این جور " خود دیدن " هم منحصر به آدمهای گیرکرده در عدم توفیق‌های ظاهری نیست . آدم‌های ظاهرا موفقی هستند که در خودشان شکست و ورشکستگی خودشان را می‌بینند . حساسیت اینها برای دیدن خودشان ، برای دیدن آن چهره‌ای که نمیخواهند ازخودشان‌ببینند بیشتر است . در قصه " از روزگار رفته . . . " جائی که گوینده‌وصف‌مهمانان پدرش را میکندبه مردی‌اشاره‌می‌شود " که بیخودی عصا میزد . . . " تا آخر. آقائی که در ظاهر در حد اوج ترقی و توفیق اجتماعی است اما من میدانم و خودش هم میداند که از درونش ورشکسته تمام عیار است او هم تصویری از خودش در اینجا دید . او دست کم بیشتر حق داشت خود را در وصفی که کرده بودم‌تماشا کند چون ، به‌نقل جمله‌ای از همان اوصاف ، " این‌هاهمه هویدا بود . "شش سال پیش هم‌یک فیلم ساختم‌درباره جواهرات سلطنتی. شخصی که‌بودو نبودش به یک امضاء در دفتر طلاق وابسته است ، بیچاره ، فیلم را سانسور کرد چون در گفتار فیلم ، جائی که از سقوط هنر در زمان قاجاریه یک دو کلمه گفته‌ام ، گفته بودم " کار هنر به دست مطرب

بود . " این به او برخورد چون او هم تصویر خود را در آن میدید . در هر حال تکلیف تا جائی که کار مربوط می‌شود به تو معلوم است . کارت نوشتن است نه پرهیز . کار تو دیدن است نه غفلت . وقتی از دنیای اطرافت است که میگوئی ناچار هر حسن و عیب دست کم شخصی که توی جامعه باشد در نوشته میاید . باید هم . از توی آسمان و ابر که آدم نمیسازی . حتی اگر برای آسمان و بالاتر تصویر میسازی از روی مردم اطرافت است که میسازی . در انتظار دیدن این واکنش‌ها هم لازم نکرده است که بنشینی . در غیر این باید نشست و دید که آن پاسبان " مدّومه " در کنار شط، با قدرتی که در این حیطه پر از عفونت خود دارد کی‌کوس می‌بندد برای آمدن به سروقتت . اما وظیفه تو در آوردن مشخصات او بوده است . ترست باید از این باشد که این مشخصه‌ها را درست نشناسی ، درست از کار بیرون نیاوری . همین ، دیگر . آنها را اگر درست درآوردی ــ دیگر خیال تو تخت است . ترس از عبوسی و خشم و تلافی او پرت است اگر که قصد تو تقطیر روح روزگار و نشان دادن زمانهات بوده‌ست . این ، و همچنین رویه‌ای که تو باید برابر این روزگار داشته باشی . این روزگار و دست‌بکاران وگزمه‌هاش ، لاشخورهاش از حکمران‌هاش تا هوچی هاش . حافظ را بیاد بیاور که صحبت این‌ها را تاریکی شب یلدا خواند .

اما واقعا " پرت است ، ها ، تصور نوشتن قصه برای دادن تصویر روزگار اما جوری که هیچکس را نرنجاند ، جوری که بی‌دردسر باشد .

ــ به من گفتند منتقدی در باره این قصه نوشت که این قصه گرچه غیر متعهد است پر هم بد نیست برای اینکه از وضع بیمارستانهای دولتی در آن انتقاد شده . فکر نمی‌کنید که خوانندگان فارسی مطلقا خواندن قصه را پرت ، باطل وکاری در حد تفنن میدانند و قصه‌نویسها نیز به اشاعهٔ این تصور کمک کرده‌اند ؟

* شما بیکارید که از این جور منتقدها یاد میکنید؟ منقد، زکی! کسی که اینجور می‌نویسد؟ یک کاری که انجام میگیرد در یک حد معینی از تصمیم و اراده و عوامل روحی آدم انجام میگیرد. بعد وقتی میخواهد مصرف بشود بوسیله اشخاص، لزوماً آن اشخاص همه در حدهای بالای هوش وتوانائی‌های فکری خودشان که به‌آن روبرو نمی‌شوند ــ اگر هم حدهای بالائی از هوش و توانائی‌های فکری را داشته باشند اساسا. ممکن هست یکی خیلی خیلی آدم‌باهوشی هم باشد، اما مثلا در لحظه‌ای که بخواهد بخوابد لای کتاب رابازکند وبخواند. خوب، فهمش منگ باشد در آن وقت. برخورد اشخاص هم همیشه در داخل عوامل موجود در همان زمان برخورد هست. لحظه‌ای که‌شماحداکثر باحد توانائی موجود خودتان با آن لحظه متعلق به نویسنده دروقتی‌که آنرامی‌نوشته مربوط میشوید، هر چه او بوده و کرده در اثر هست اما آیا شما هم آماده گرفتن و قضاوت آن هستید؟ مسائلی هست که ذهن اکثرمردم کتابخوان‌آمادگی برای‌درک آن ندارد ــ مثل همین مقاله که گفتید یارو نوشته که این قصه غیر متعهدی است گر چه بی مزیت هم نیست چون درش از وضع بیمارستانهای دولتی انتقاد شده. خوب، این نمونه است. طفلک نبوده. در وقت خواندن نبوده. هیچ وقت‌نبوده. پرت است، چکارش دارید. حالت‌های طلسمی و تعویذی که در قصه نیست که نفهمند، نفهمی خودشان است که نمی‌گذارد بفهمند. سی میلیون آدم در این ملک قصه نمی‌خوانندواین یکی‌هم روش. یاآن قصه مردی که صبح زودتر از خانه میرود بیرون وسر راه‌میرسدبه‌کسی که دوای ضد لکه میفروشد. مردک از خصوصیات دوایش حرف میزند و هی شماره ترکیب‌های دوایش را بیشتر جلوه میدهد و از شش تا رفته رفته آنها را به ده دوازده تا بالا میبرد و چه بسا که اگر قصه را بعدها میخواستم بنویسم باید شماره‌ها را بیشتر هم میکردم. حالا همه‌کلمه‌های‌این قصه‌را میتوانید با هرچه واقعیت می‌شناسید تطبیق دهید، اما اگر کسی این کار را نکند، خوب، نکند. اما قصه و شکافتن قصه در این

جاهاست . اینجور کارها یک طرفه است . در ظاهر . آدم باید زور خودش را بیازماید ولی بهرحال آدمهائی هستندکه صدا را بشنوند . از یکی تا بیشتر . منقد مطرح نیست . فهمنده مطرح است و اینکه چقدرفهم به کار میبری . این منقدهااگر منقدبودند که سر از این نشریه‌ها در نمی‌آوردند . اقلا وضع این نشریه‌ها و شرائط نشر آنها را ، و وظیفه خودشان به با شرف بودن را نقادی و سبک سنگین میکردند . وقتی نمی‌توانند و نمی‌فهمند که این کار را بکنند چه‌جائی برای اشاره شما به آنها میماند؟ بهر حال نقد را باید هر کس برای خودش بکندنه‌اینکه بدهدکسی دیگر برایش بکند . نقد با نقل قول و غیبت کردن وبغض خالی کردن فرق دارد . کسی‌هم که می‌نویسد ، یا دست کم وقتی که من‌مینویسم البته بایددور این آدمها را خیط بکشد ــ که میکشم . که‌حیف خیط . خودشان‌خبط هستند . این‌ها راآدم برای خودش میکند . در حقیقت شرطش این هست ، شرط اساسی‌اش این هست . هیچوقت هیچ نوع اصلاحی از نوع اخلاقی ــ سیاسی ــ اجتماعی وسیلهٔ قصه انجام نمی‌گیرد . قصه‌و ادبیات وهنرفقط تبلورشعور میتوانند باشند . آینه . تبلور شعور برای کمک به انتقال شعور ، یا برای جرقه اول زدن به شعله تازه‌ای از شعور . ادبیات و هنر برای تطبیق یا پشتوانه دادن به حماقت موجود که نیست .

ــ شاید همان شعری که از مولانا در صدر کتاب گذاشتید و کتاب اسمش را هم از آن گرفته حقیقت داشته باشد ــ کار دوگانه هست : دو تا فایده .

* اصلا فایدهٔ اولش بهترهست . همان فایده " سماع بانگ آب . " ببینید چه محشر است این شعر . شعر خالص است . شعر یعنی این .

ــ این واکنش شما همانا ناشی از برداشت کاذبی نیست که آدمها از قصه دارند ؟توقع خواننده ، توقعی است برای رضایت‌خاطر ــ دست خالی برنگردد ،

حرفهای مطنطن داشته باشد . می‌بینم که حتی خواندن قصه هم در مقایسه با کتابهای دیگر ، تفننی شناخته شده است .

* در این مرحله از روزگار که‌هستیم از این بدتر هست قضیه . مسئله این نیست که خواندن قصه را تفننی میدانند . اساسا آن نکتهٔ اول حرف شما کاملا درست است . یارو که میخواهد برود تآتر ، دلش میخواهد حرفهائی را که میداند براش بزنند تا احساس امنیت ذهنی بکند و بگوید : " آها ، آها دیگه! منم همینو میگم . " اینجوری میخواهد . اگر که تآتر براش یک مسئله را مطرح بکند که او نفهمد ، بهش برمیخورد و میگوید : " این دیگه چی بود ؟ " تو کارهای شکسپیر توی " جولیوس سزار " یک چیزی هست ، که جزء اشاره‌ها و دیرکسیونهائی است که نویسنده برای اجرای نمایش داده . یک جمله‌هست که‌فوق‌العاده است . نوشته Enter the Crowd ــ عوام‌الناس وارد میشوند . آنوقت حرفشان اینست که " ما میخواهیم راضی باشیم . " مسئله‌فقط اینست که‌عوام‌الناس وارد میشوند و فریاد میزنند که ما میخواهیم راضی باشیم . براشان اصلا مسئله پهلوزدن به فکر دیگری ، یا آشنا شدن به دیددیگری‌مطرح نیست . عوام‌الناس میخواهند کتاب بخوانند ، عوام‌الناس میخواهند بروند تآتر . عوام‌الناس را به معنی و صورت ضد دموکراتیکش نمیگویم . فراموش‌نکنید که‌هدف دموکراسی یعنی به صلاح‌مردم نه‌به‌میل‌مردم . میل‌مردم‌و ذوق مردم تابع حدهای پائین و پیش پا افتاده است.حتی وقتی عالیترین ودوردست‌ترین‌درجه‌های‌امروزی علم‌و فرهنگ‌وشعور چنان عمومیت پیدا کند که در اختیارهمه‌بشود ، آنوقت‌هدفها‌و حدهای‌علم‌وشعور و فرهنگ والاتر و بالاتری در افق پیدا میشود که آن از دسترس عموم دور است وآن است که باید هدف و حدتازه مردم بشود . صلاح مردم در رسیدن به حد بالاتراست هر چند که میل مردم در حد موجود گیر میکند . یک وقت میرسد که این حدها و هدفهای والای امروزی میشود حدها و چیزهای معمول پیش

پاافتاده . بهرحال حماقت و عوام فریبی است میل و فهم امروز مردم را میزان ومعیار دموکراسی گرفتن . خواست "توده‌های وسیع " و " قشرهای " فشرده را هرگز خود توده‌های وسیع و قشرهای فشرده کشف نمیکنند . وقتی در خط صلاح و خیر مردم فکری پیدا بشود تازه باید کوشید تا این فکر خیر را به مردم قبولاند . حالا در مورد نوشتن و سینما و نقاشی و این کارهائی که در حاشیه زندگی مردم است طبیعی است که در حد شناسائی‌های دقیق مردم نباشد . عوام‌الناس اصلی اینجا اصلا سرشان توی این حرفها نیست و بیشتر هم آدمهای ساده‌ای هستند با حسن‌ها و عیب‌های معمولی ساده‌شان . تازه اگر نوشتن برای سرگرم کردن اینها و نه خواب از سرپراندن اینها باشد که کارباطلی‌است . اینجا در واقع خواص الناس هم در برابر خواص ممتازه منتظر ایستاده‌اندتانوبت به امتیاز گرفتن خودشان برسد ،و در این میان همانطور که سقز میجود یا با تسبیح ورمیرود یا انگشت در سوراخ بینی میکند با قیافه محترمانه‌معترضی نق‌نق هم میکندو چون یک مجله هفتگی میخواند (گاهی ، وگاهی فرنگی)و سینما میرود (گاهی ، و گاهی دریک کلوب فیلم) و موسیقی کلاسیک میشنود (" شهرزاد " ریمسکی کورساکف یااخیرا "اداجو" از البینونی) روشنفکر شده‌اند . این خواص الناس است که مقصودم است و همین است که وحشتناکترین عنصر جامعه امروزی ماست .

همین‌ها درحدادبیات اجتماعیات وسیاسیات چرندیات مینویسند وحالامیبینید. ادبیاتش را بگیرید . روزنامه‌ها را نگاه کنید ، مقاله‌های مجلات را بخوانید . واقعاوحشتناک است . یک آدمی هست که فرض کنید پانزده سال هست که همان مزخرف‌راتکرارمیکند . این‌مزخرف در روزی که‌گفته شد ، خیلی مزخرف بود ، حالاگذشت پانزده سال هم سربارش شده ، کهنه‌تر و مزخرف‌ترش کرده . این آدم درظرف‌این‌پانزده‌سال فرصت‌این‌را پیدا نکرده ، یا به خودش این‌فرصت رانداده‌که‌یک‌نگاهی بکند ببیند اینهمه‌ازاین‌ور و آن ور بمباران میشود بوسیله

مطالب تازه ــ اینها را درک نمیکند ، اینها را بدست نمی‌آورد ، اینها را نمی‌سنجد ،همان‌حرف را باز هم دارد تکرار میکند . آنوقت مقاله مینویسد ، مثلاراجع به‌نیماحرف میزنند ، راجع به تئاتر ، راجع به نقاشی . هیچ خبری اصلا ندارند ، فقط اسم میپرانند ــ آن هم اسم‌هائی را که کش رفته‌اند نه آنکه‌شناخته‌اند . یک‌عده‌هم‌که سرشان را تازه‌از تخم درمیآورند نگاه میکنند می‌بینند که اینها هستند ــ آنها هم مثل اینها میشوند یا در محدوده‌ای که افقش را اینها ساخته‌اند گیر میکنند . و دایره جهنمی‌هی تکرار میشود .

خوب ، این وسط یک‌کسی که قریحه وذوقی داشته باشد پرده را یک کمی پاره میکند ، دیوار را یک کمی سوراخ میکند و میاید بیرون . من از وجود این سد و دیوار زیاد نق نمیزنم چون گاهی فکر میکنم تا آنجا که مربوط به آدمهای نامزدسازندگی میشود این‌خودش غنیمت است چون این خودش یک دستگاه تصفیه ، یک جور هفت‌خوان ، یک معیار بلوغ است که از آن بگذرند اگر بـــه اندازه کافی جوهر دارند . ایکاش این سد نبود اما حالا که هست این فایده فرعی‌را هم‌دارد . آنهائی که آن پشت گیر میکنند میشوند قصه‌نویس و شاعر ونمایش نامه‌نویس و فیلمساز و منقد مصرفی . جهت این مصرف مهم نیست ، چپ یا راست ندارد . این مهم نیست که در این کارها موضوع چه باشد . نحوه برداشت و پرداخت است که هویت را معین میکند . در حد این جور مصرف فرقی میان چپ‌و راستی بازار این‌هانیست . فرقی میان چپ و راستی خوداین‌هاهم‌نیست . فرقی میان آنها که برای دخترهای محروم تازه‌بالغ یا ترشیده‌مینویسند وآنهاکه برای عقیم‌ها و زپرنی‌های سیاسی مینویسند وجود ندارد .هر دوی آنهابرای تطبیق‌دادن کالای عرضه شونده با "باب " بازار است‌تامصرف وقبول‌قطعی باشد . اگر دقت‌کنید میبینید میان لحن آگهی‌های تجارتی و اعلان‌های موسمی که در روزنامه‌ها کلیشه میکنند و رجزخوانی‌های این‌هاخویشاوندی‌کامل‌است .این‌رجزخوانهاهم‌راحت بر روی‌مرزهاو خط‌های فاصل‌نوسان‌میکنند .اما حرف در اینست که آره ، ادبیات و هنر باید مصرف

شود ، نه آنکه مصرفی باشد . مسئله روی این " باید " است . نقش مصرف شونده‌کاردرهنر و ادبیات ایجاد راه و رسم تازه است ، باز کردن در است ، خلاصه کردن شعور و وجدان برای رفتن به شعورو وجدان بالاتر است . برای دادن‌این شعور ووجدان‌است نه‌در شکل گرفتن به صورتی که با مذاق و روال و خواسته مرسوم تطبیق کند تا بتواند مصرف شود . یابدتر ، مصرف کننده را به فریب بکشاند ، به عصبیت عقیم بکشاند ، به تخدیر بکشاند . کار باید مهاجم باشد برای‌روشن‌کردن ، برای‌عوض‌کردن . اینها که فکر در نوشته‌هاشان ، ازمقاله بگیر تا قصه و شعر و غیره ، در حد فکر ساده‌لوح‌ترین روستائی‌هاست دقت‌کرده‌ایدکه‌به‌زبانی‌مینویسندکه‌اصلا برای‌همه روستائی‌ها و شهرنشین‌های تا حد بالا قابل فهم نیست ؟ پس دروغ میگویند ــ اگر اشتباه نمیکنند ــ که ادعامیکنند کارشان‌برای‌عوام است و عوام فهم است . کاری که میکنند تنگ کردن ، عقیم کردن ، حقیرکردن حد فکر کسانی است که این زبان آنها را مینوانند بخوانند ، یعني دانشجو ، یعنی کارمند اداره ، یعنی شهر نشین کمابیش مرفه و کمابیش درس‌خوانده . اینها اهرم اندیشه نیستند ، تخماق تحمیق‌اند . پاسداروپیشتاز لنگنده فرهنگ فرعی فلاکت‌اند . کار بایدمهاجم باشد برای روشن کردن ، برای عوض کردن ، برای ساختن .

ــ در "جوی‌ودیواروتشنه " که‌تنوع‌جالبی دارد یک چیزی به‌نام " فیلمنامه برای مضحک قلمی یا نمایشنامه برای خیمه شب بازی " میبینیم به عنوان " بودن‌با نقش بودن . " واقعا این را برای فیلمنامه نوشتید ، یا این را باید یک شوخی اضافی پذیرفت ؟

* برای فیلمنامه که حتما ننوشتم ولی میشود همه اینها را فیلم کرد . اصل قضیه مگر شوخی است که این شوخی اضافی‌تری است ؟

ـ تنهاجائی‌است که " موعظه " جاافتاده است و علت وجودیش را با خود دارد ـ وقتی که‌حسن بالای درخت‌میرود فرصتی پیدا میکند انگار که بالای منبر رفته است .

* خوب ، چه اشکالی دارد؟

ـ اشکالی‌ندارد . درسبک‌کارشما ، وچنین موقعیتی و چنین فرصتی جاافتاده و طبیعی مینماید . در چه شرایطی آن را نوشتید ؟

* من اینراخیلی‌ناگهانی‌نوشتم . . . من داشتم‌از ساختن فیلمی ، " خرمن و بذر " ، در شیراز برمیگشتم ، رسیدم به اصفهان . اتومبیلم خراب شد . رفتم توی یک گاراژ تا درستش بکنند ، نزدیک ظهر بود ، گاراژ تعطیل شد ، رفتند برای نهار خوردن . من باید منتظر میماندم ، هیچکاری هم نداشتم بکنم . همینطور هی نگاه به اطراف میکردم که یکجور خودم را سرگرم کنم . دیدم یک نابلوئی آنجا گذاشته عکسی توی همان کارگاه گاراژ . عکس را که دیدم خنده‌ام گرفت . کاغذ را در آوردم و روی همان میز مکانیک تعمیراتی شروع کردم به نوشتن اولش ـ منتها مسائل فکری که تویش گذاشته شود ، از پیش بود ودرش رشدپیداکردو بعد ، متدرجا که پیش میرفتم ، به فکر افتادم که‌کاملش بکنم .

ـ دربیشتر کارهاتان‌یک گرایش پنهانی به تمثیل دیده میشود . یعنی سعی شده آن‌چیزی که میگذرد ، مظهر یک چیز دیگر ـ حالا والاتر یا پست‌تر مهم نیست ـ به حساب بیاید .

* گذشته‌ازاینکه قصه‌نویسی‌یعنی همین ، توی همه کارهایم همینجور بوده .

ـ درمجموعه‌های‌قبلی‌اینطوری‌کل کاربه عنوان‌یک اثر تمثیلی عرضه نشده .

* چرا . پره . "به‌دزدی‌رفته‌ها " پر از تمثیل هست . " آذر ماه آخر پائیز " تمام آن میدان ، آن مجسمه ، آن گدا ، آن چراغها ، آن گردش دور مجسمه همین‌هست . " میان‌دیروز وفردا " ، تمام‌آن اصطبلی که آتش گرفته میشود ، صدای کارخانه‌ها ـ توی همه‌اش هست . اصلا اولین جمله‌ای که توی اولین قصه‌ای‌که‌من تمامش کردم‌نوشتم ـ " به دزدی رفته‌ها " ـ تمام آن پاراگراف اول همین هست . در حقیقت تماشای اشیاء ـ هر چیزی ـ بطور دقیق ، تا آنجا که‌درتوانائی‌من‌هست‌بایدرئالیستی‌باشد با پیداکردن‌شبه‌ظل‌ها ، باپیدا کردن‌چیزهائی‌که‌زیرظاهری‌پنهان هست . توی‌کارهای فیلمی من هم همینطور هست . حتی دکومانترها .

ـ منظورمن آن چندتا کار هست در این مجموعه ، نظیر " ماهی و جفتش " و " درخت‌ها " و " بعد از صعود " که سمبولیک هستند . منظور من کل کار است ، نه جزئیات .

* من از کلمه سمبولیک خوشم نمی‌آید .

ـ در هر حال شما با این کارها این تصور را اشاعه داده‌اید .

* تصور دیگران و اشاعه تصور به من چه . مسئله اینست که الگوی مسائل را در چیزهائی که وجود دارند آدم تماشا بکند .

ـ منظور دقیق من این بوده که شما ضمن صحبت‌هاتان آشکار کردید که قصد دارید غیر از آنچه که در قصه میگذرد ، پشت بافت قصه ، به یک هدف و منظور خاصی شکل بدهید .

* همیشه هست .

ـ این همان تمثیل بازی است که گفتم .

* شما با اضافه کردن بازی به تمثیل این را به صورت تحقیر درمیآورید . چه ایرادی‌داردتمثیل ؟ تمام‌قصه‌هائی که ما مینویسیم همه‌اش تمثیل هست . داریم میسازیم . وقتی داریم میسازیم ، داریم مثال میآوریم ، داریم شکل میدهیم‌به یک فکر بصورت یک قصه که یک مثل است ، دیگر . طبیعی‌ست .

ـ چرانباید به همان چیزی که ساخته میشود قانع شد ؟ چرا باید حتما در پشت‌آن‌به‌مفاهیم دیگری نظر داشت ؟ مثلا شکستن درخت ، اشاره یا کنایه‌ای به وضعیت در هم شکستهٔ یک آدم باشد یا چرا نباید همان چیز مورد نظر رانوشت ،بجای آنکه‌مثالی‌را انتخاب کرد که تجسم اندیشه مورد نظر باشد ؟

* شماقانع باشید . شماوقتی اولین جمله‌های اولین قصه مرا که " به دزدی رفته‌ها " ست میخوانید ، آن تکهٔ اولش که کلفت توی اتاقش نشسته و دارد فکرمیکند ، شما قناعت بکنید به همان تصویر فیگوراتیو از این زن و آن اتاق مطبخ و آن نور چراغ حقیری که آنجا میتابد . قناعت بکنید . اتفاقا درست همین هست که طوری نوشته بشود که اگر شما بخواهید ، قناعت بکنید به آن و نگوئید که این نقص دارد ، یا زورکی است . اما چون میخواهد فلان مطلب‌دیگررابگوید بنابراین ، خوب ، ما گذشت میکنیم . این تقلب خواننده است ، و شرکت در تقلب سازنده ، و فساد اندر فساد . تعریف و توصیف را الکی نباید کرد .هرچه مینویسی باید علت و معنی اساسی و محکمی داشته باشد که مفید به ساختمان کارت باشد و جزء غیر قابل حذفی از آن باشد .

ـ بنابراین در " بعدازصعود " آن‌زمینهٔ حادثی که من ـ به عنوان‌خوانندهٔ قصه ـ بخواهم قناعت‌بکنم برای‌من پیش نمی‌آید ، وقتی بخواهم با قصه‌های دیگرتان ،مثلا " طوطی‌مردهٔ‌همسایهٔ من " قیاس بکنم . قصه تمام توانائیش را داده برای اینکه یک امر تمثیلی را به من تلقین بکند .

*** این بهاختیارشماست .این‌هست .مغازه‌ای‌هست‌اینجاکه‌شیرینی میفروشد . شما دلتان میخواهد ازش بخرید ، میخواهد ازش نخرید . وقتی میخرید ، میخواهید از این شیرینی بخرید یا ازآن . وقتی خریدید دلتان میخواهد بخورید ،میخواهدنخورید . من‌برای اینکه شما بخوانید که نمی‌نویسم ، برای اینکه شما بخوانید چاپ میکنم . اگر دلتان خواست بخوانید . میخواهید قناعت‌بکنید ، بکنید ، میخواهید نکنید ، نکنید . واقعا هم این برداشت من هم‌طبیعی است‌و هم منطقی . این وظیفهٔ‌گیرنده هست ، نه وظیفهٔ دهنده . من که نمیتوانم " توضیح پاورقی " بنویسم .**

ـ من حرفم این نبوده . تقاضای توضیح نکرده‌ام . به عنوان خوانندهٔ یک " قصه " ایسن حرف را میزنم . و خواننده‌ای را هم که یک قصه را به عنوان یک‌قصه‌میخواند تاوضعیت‌ها و روابط جاری در قصه‌را درک کند ترجیح میدهم به خواننده‌ای که یک قصه را همیشه برای جستجوی‌یک مفهوم باطل میکاود و همیشه هم به خطا میرود .

*** آدم‌گاهی‌چیزهای‌کوچک را به چیزهای بزرگ ترجیح میدهد ، از چیزهای کوچک‌به‌چیزهای‌بزرگ آشنا میشود ، از چیزهای‌کوچک به باد حرفهای بزرگ می‌افند . گاهی هم برعکس . . در این قصه‌ها هم شما صورت‌های فیگوراتیو و جسمی و فردی را تماشا کنید ، بعدبرگه‌های جمله را پس بزنید سرنوشت آدمی راتماشاکنید .نمی‌خواهید؟ خیلی‌خوب ، به همان اولی قناعت کنید .**

توی‌قصهٔ " با پسرم روی راه " طبیعی‌ست وقتی که مثلا نقال از جنگ رستم و اشکبوس حرف‌میزند ،و اتومبیلی که جلوی قهوه‌خانه ایستاده ، و رادیوئی که‌گرفته میشودبعدش ، و تپه‌ها وتل‌هائی که فروریختگی‌های خانه‌های قدیم هست‌که‌سالها ازشان گذشته ، سیل از روشان رد شده و سبزه روشان درآمده و بعد باید بیایند بکَنند و از زیرش کوزه گلی دربیاورند ــ اینها همه‌اش طبیعی‌ست که توصیف دقیق فیزیکی مکان‌های قصه است ، و طبیعی‌ست که همه‌اینهامعنائی‌هم‌پشت این توصیف میتواند به خودش بگیرد .همه‌قصه‌های من این جور هستند و میخواهم هم که این جور باشند چون برای من و به نظرمن‌درست‌هم‌هست‌که‌این جور باشند . از زیر مطلبی در نرفته‌ام ، مطلبی را کلی‌تر کرده‌ام . خصوصیت را عمومیت داده‌ام تا خصوصیت‌های غیر از خصوصیت خودم ، خصوصیت‌های دیگران در آن منعکس دیده شود .

ــ وقتی‌به سیر تحولی آدمهای قصه‌تان نگاه بکنیم ، بخصوص در قصه‌هائی که به شیوه اول شخص نوشتید (البته منظورم این نیست که با شیوهٔ اول شخص نوشتن ، خودتان راتحمیل کرده باشید به قصه) وقتی به " با پسرم روی راه " میرسیم ، آدم قصه ، پدر ، خیلی سینیک و صریح هست . و یادم هست که گفته‌اید این شاید از شخصی‌ترین کارهاتان باشد .

* آره . شخصی به این معنی که خیلی با حرفهای ته دلم نوشته‌امش . ولی آدم سینیک نیست . بیان‌اوسینیک هست . به این معنی که زخم زبان‌دارد . دربیان سینیک است ، نه در دید . در دیدخیلی هم‌درد دارد چون خیلی وابسته‌است . شمافکرکنید همین آدم اگر قرار بود بنشیند با یک آدم همسن خودش‌حرف بزند ،این‌سئوال و جوابهای بچه‌گانهٔ بچه با او انجام نمی ــ گرفت دیگر . ولی وقتی دارد با یک بچه حرف می زند و بچه تجربیاتش و دامنهٔ محفوظات‌ومعلوماتش به آن اندازه نیست که بشود باهاش بحث کرد ،

بایستی جمله‌های کوتاهی گفت که این جمله‌ها هم درست باشد از نظر گوینده‌اش و هم برای بچه کافی باشد. در نتیجه مثلا " فرض کنید آنجایی که‌میگوید "پس آدمهاش اول‌رفتن." و اومیگوید " همیشه اول آدما میرن." خوب‌این واقعیت‌دارد. زخم‌زبان دارد چون هم درد را دارد و هم طرفش رامی‌داند که تجربه نداردامآ آیا حرفش و معنی حرفش درست نیست ؟آیا واقعیت‌ندارد که وقتی از دهی‌آدمهایش بروند، خوب، ده خراب می‌شود؟ اما از توی یک مملکتی، آنها که‌آدم هستند بروند، که باقی می ماند؟ ــ آدمهای مظلوم، آدمهای درمانده، آدمهای قابل ترحم، آدمهای لازم به دستگیری‌وآدمهای‌چاخان و قالتاق. ولیکن " آدم " نمانده است و نیست. و در نتیجه گندش در می آید. حالا بچه که نمی تواند همه این حرفها را بفهمدکه. تا آنجائی که راجع به نعل خر حرف میزند ــ اگر اینجور نگوید، پس چه‌جوربگوید به بچه ؟ طبیعی است وقتی می خواهد بایک جملهٔ قیچی شده با بچه حرف بزند، بایستی فشرده بگوید. بنابراین زبان او زبان تند وتیز میشود. ازاین تندی و تیزی زخم زده میشوداما نه به بچه و نه در حد گفتگوی‌میان پدر و پسر. زخم زده می شود به خواننده این گزارش. سینیک است در گوش ما.

ــ من منظورم صراحت بیان آمیخته با زخم زبان هست. یعنی گذشتن از پیرایه‌های‌زبان و رسیدن به هسته اصلی معنایی‌کنایه آمیز و تلخ و ملامتگر.

* بله. خرد را تا اندازه‌ای که درآن آدم هست، خلاصه بکند در سه تا کلمه تا هم حرفی را که دارد زده باشد و درست گفته باشد و هم برای بچه زیاد گنگ نباشد ــ هر چند درست هست که معنی اصلیش گنگ هست برای بچه، ولیکن بچه‌هم‌به همان حد ظاهری و تصویریش می تواند قناعت بکند، پس بکنددیگر. بنابراین این‌آدم، آدم سینیکی نیست. درد دل این آدم

نشان‌میدهد که پابند هست ، مسائل را از دید اجتماعی می بیند طبیعت را به‌صورت‌صحنه بود و نبود آدم‌های این سرزمین نگاه میکند ، شانه خالی‌کن نیست ، جانش به لبش رسیده است از آنچه که می بیند و حس میکند . اگر این آدم سینیک بود حرفهای دیگری میزد . ظاهر بیانش قیچی شده و تند و زخمـزن است ، سینیک است اما بس که دست اندر کار است و دلش خون است‌اینجوری است . به یک‌حدی ، شما میتوانید بگوئید خود نویسندهٔ قصه هم در این قصه سینیک بوده است ، مثلا " وقتی که دارد راجع به خبرهای رادیو حرف می زند . اما آنچه او میگوید آیا واقعیت نیست ؟ ما در عصری زندگی می‌کنیم‌که این اسم گذاری‌های زمانهای پیش تطبیق نمی کند بهش . وقتی که همینطور آدم کشی هست ، مرتب ترور هست ، شما می دانید که در طی‌این مدتی که نیکسون ، در این چهار سالی که شده رئیس جمهور امریکا ، مقدار بمبی که روی ویتنام‌ریخته شده ، دو برابر بمبی است که تمام متفقین درتمام مدت جنگ جهانی در تمام جبهه‌ها ریختند . وحشتناک است این . توی همچه دنیائی آن یک سطر که نویسنده قصه بصورت خیلی خلاصه ، در یک‌سطر ، تصویرهمین وضع و همین دنیا را میدهد ، این دیگر سینیک بودن نیست هر چند ، با روحیه شصت هفتاد سال پیش ، این زبان زبان سینیک قضاوت‌شود . قصه‌های "مدّومه" ، یا قصه‌هایی که‌هنوزچاپ نشده‌اند درهیچکدام همه آدمهایا روحیه قصه‌ها سینیک نیستند . همین روحیه‌هست . فریاد توی " مدومه " آنجا که آن آدم دارد با خودش حرف میزند ، این آدم سینیک نیست‌که . اودارد دق مرگ می شود . مثلا " فرض کنید که آن تکه که میگوید : " وقتی نجات دهنده یادش رود سواره بیاید ، من حق دارم در قـدرت نجات بخشی‌اوشک‌کنم . " ــ این‌سینیک‌نیست . این واقع بین‌ترین واقع بین‌ها ورک‌گوترین رک‌گوهاست . نجات‌دهنده نیامد و وقتی هم خواست بیاید سوار خرهم نشده‌بود ــ درحقیقت من باید او را نجات بدهم ، نه او مرا . یاآنجا که آمده " آی ، این سرزمین چه خواهد شد با این فساد زودرس ارزان ؟ " یا

در " خشت و آینه " . . . البته در یک قصه یا در همین " خشت و آینه " آدم سینیک هم دیده میشود اما این آدم برای مالانده شدن ، برای محکوم شدن ساخته شده است . مثل وکیل عدلیه در " خشت و آینه " .

ـ من فکر می کنم برداشت تمثیلی که از قصه دارید هست که این تصور را برای شما پیش آورده که قصه را در قیاس با فیلم ناتوان‌تر ببینید . یادم هست یک‌روز ضمن صحبت‌هاتان به من گفتید فرق میان تصویر و زبان اینست که در تصویر می توان بدون تاکید خاصی ، مثلا " فرض کنید ، کتابی را در میان عناصر و اشیاء دیگر نشان داد ، حال آنکه در قصه ، وقتی اسم کتاب نوشته‌می‌شود ،درحقیقت‌تاکید اثبات‌شده است . در هر حال من فکر می کنم که‌این یکی‌ازمزیت‌های تصویر باشد . و کوشش‌هایی که در " رمان نو "توسط " رب گریه " و دیگران‌می‌شود می‌توان گذشتن‌از محدودیت‌های " داستان " به اصطلاح گرفت .

*** من ازرب‌گریه‌چیزی نخوانده‌ام‌که چیزی باشد . حاضر هم نیستم مدهای روز جاهای دیگر را فقط چون به ضرب هیاهو مد روز می شوند نمونه عالی و پیشرفته‌زمانه‌تلقی کنم . اینها معروف می شوند و مد می شوند چون سوار بر وسیله تند رو و دور رو دستگاههای ارتباط جمعی کشورهای با نفوذ خودشان هستند .روزنامه‌اطلاعات‌راکسی درلندن‌یاکامچاتکانمی‌خواند تا نویسنده‌های آن‌رامردم‌آنجابشناسنداما فیلم‌هاو کتابها و مجله‌ها و برنامه‌های تلویزیونی آنهارابه مامیفروشانند و حتی خودمان به خودمان قالب میکنیم و درنتیجه مسائل‌محلی‌آنها را می شنویم و میشناسیم . البته بطور سطحی و بی ریشه . الن رب گریه را اینطور است که شناخته‌ایم . یا اسمش در واقع به گوش ما خورده . این جور جریانها وآدمها به درد من نمی خورند و من به حرفهای آنها کاری ندارم . این از این . اما مسئله تصویر در کار نویسندگی . این‌هم**

از اختراعات او نیست . همه بوف کور هدایت تصویر است . حالا یا از اثر تماشای فیلم های اکسپرسیونیستی آلمان است در سالهائی که اتفاقا " هدایت در اروپا بود که او به طرف آن کشانده شده یا از تماشای غارهای آجانتا وقتی در هند بوده یا هرچه . هدایت ننشسته تئوری برای رمان بسازد اما نشسته بوف کور را نوشته . یک ربع قرن هم پیش از رب گریه این کار را کرده . تازه او هم نفر اول نبوده . رستم الحکما هم در رستم التواریخ این کار را صد سال پیش از هدایت کرده . وخیلی ها هم صدها سال پیش تر از او . تمدن بشر با تصویر شروع شده . خط مصریها به جای الفبا با تصویر بوده . چینی ها هنوز ایدئوگرام بکار میبرند . ربط آدم با تصویر ربط بلافصل است اما ربط از طریق کلمه در خیلی از زمینه ها یک ربط منحرف است و منحرف کننده است ، منحرف کننده خیلی از استنباط های آدمی . حالا این حرفی دیگر است . تا از هدایت حرف میزنیم این را هم بگوییم که این بوف کور برای من قسمتی هم برای همین است که ارزش دارد . گذشته از اینکه تنها کاری است که حسابی حسیات با فورم جوش خورده . تنهانه . وق وق صاحاب هم . بیشتر قصه های هدایت هیکل هائی است تا ناله های ضد عرب ، یا ضد زن ، یا ضد زشتی مانند یک مشت مدال به آنها آویزان شود . قصد از نوشتن آنها بوده اند اما قصه مال آنها نیست . آنها جزء قصه نیستند . توی " بوف کور " هر چی هست بافته شده به یکدیگر . بیشتر دید است تا تفکر کلمه ای . خیال و تخیل است و برای آدمی که هدایت بود ، این خیال و تخیل خط برجسته وجود بود و اینجا که فقط با آن کار دارد مزیت ها جلو می آیند .

مدّومه

ـ " از روزگار رفته حکایت " دارای سطح‌های مختلفی هست. مثلا " من نمی توانم از زندگی و رابطهٔ مشهدی اصغر و زنش حرف بزنم ، یا از رابطهٔ افراد خانوادهٔ پرویز باهم ، یا از زندگی شاویس و دخترش تاجی و یا حتی از خود پرویز که روایت کننده است و سطح اصلی قصه مال اوست. داستان سازهای مختلفی را ـ انگار ـ به کار می‌گیرد تا به طنین حادثی مشخص برسد. داستان در این کاربرد ، گره و اوج و فرود خودش را میسازد که همه در آن دخیل میشوند ـ به‌گداخانه افتادن مشهدی اصغر و مرگش. تمام حادثه‌ها ، منطق خودشان را دارند. مثلا فرض کنید خراب کردن خانه‌ها منجر به این میشودکه "بابا" بیفتد ؛ افتادنش، شکستگی دست و پای او را بدنبال دارد ، بعد از کار افتادنش و بعد به گداخانه افتادنش که چنان تلاطمی را در یک زندگی خانوادگی بوجود می‌آورد و بعد . . . وابستگی به این منطق ، منطق حادثی ، به عنوان یک مشکل به اصطلاح سنتی در داستان‌نویسی ، برایتان این‌مسئله رامطرح کرده که‌به این نتیجه برسید که داستان نویسی (ادبیات بطور کلی) اساسا از نقص زائیده و قصه یک فرم محکوم به فناست ؟

*** اشکال اساسی اینست که شما فکر میکنید ـ اگر اینجوری فکر بکنید ـ که من تمام سمت وجهت زندگیم و همه کارهام در مدار قصه‌نویسی بایستی دور بزند و کاری ندارم جز اینکه به فکر قلق و شیوه داستان‌نویسی باشم .**

ـ درهرحال ،الان شما به عنوان یک قصه‌نویس دارید با من حرف میزنید ، و به عنوان نویسندهٔ " از روزگار رفته حکایت " .

* مدار زندگی من قصه‌نویسی نیست . من دارم زندگی خودم را میکنم . برای فکر کردنم ، غذا از قصه نمیخورم . کتابهائی که میخوانم کتابهائی هست که در مسائل و تعلیل و تحلیل زندگی است . تا آنجائی که قوای فکری من حکم بکند ، مطالبی میخوانم که مسائل فکری را به من توضیح بدهد و سعی میکنم آنها را درک کنم . من ارتباطم با کارهائی که دارم میکنم ، ارتباط شخصی خودم هست . تغذیه من از سینما و ادبیات نیست ــ نمی‌کنم . آنچه در این زمینه‌ها دردسترس است بیشترجنبه مصرفی دارد و بیشتر در این جهت قابل مطالعه هستند تا به عنوان غذای فکری . من اگر بخواهم جستجو بکنم ، اگر بخواهم مغزم را پرورش بدهم ، مغزم را بوسیلهٔ مطالعهٔ یک مقدار ، خیلی کم ، علمی و یک مقدار ، بیشتر ، تاریخی و انسانی و فکری و اقتصادی ، تا آنجا که بتوانم صیقل میدهم یا پرورش میدهم . این هم که گفتم مطالب علمی خیلی کم ، برای اینست که سواد علمی و ابزار درک مطالب علمی پیش من کم است و ضعیف و پرت است .

ــ بااینهمه هرقصه‌تان حامل دید و دریافتتان از آن لحظه هست که دارید زندگی میکنید .

* آها ، درست بهمین جهت که سعی میکنم دید را آماده دریافت کنم ، نه آنکه تخدیرش کنم . درحقیقت یکی از علاقه‌هایم اینست که زمان را بشناسم ، میخواهم زمان را بطور آگاهانه ببینم . زمانه را بشناسم . زمانه را ببینم . اگر این علتی که شما میگوئید توی قصه‌هام تماشا میکنید هست این بخاطر جستجو در نفس قصه‌نویسی نیست . این بخاطر اینست که کسی که‌دارد این قصه‌ها را مینویسد یک جهت فکری و یک دید دارد که به جستجوی علت‌ها برمیاید و اعتقاد به اثر علت و لزوم شناختن علت دارد و برای خودش میداندکه‌قوای تحلیل کننده‌و اداره کننده‌ٔ این وضع‌ها و موضع‌ها چه‌هستند

و ضمنا به سرنوشت آدم هم در حدهای تعبیرهای خیلی تنگ و فقیرانه سیاست نمیخواهد فکر بکند. فکر میکند که یک چیزهائی هستند که آدم باید بهش برسد. مجهولاتی هست که بایستی کشف بشود. برای همین است که شما میبینید من تمایل دارم به تعلیل و به علت‌یابی و علتی گذاشتن تا مایهٔ حادثهٔ بعدی بشود. این، تکرار میکنم، بخاطر جستجو در قصه‌نویسی نیست. اینها اعتقاداست، ودرقصه‌نویسی این اعتقادها بیان میشود، بکارمیرود.

ـ به هر حال آدم هر قصه‌ای را هم که مینویسد، تجربهٔ خودش را هم از قصه‌نویسی باهاش دخیل میکند.

* طبیعی‌ست. گفتگو ندارد. اما این تجربه‌ها تنها تجربه‌ها، یا قسمت عمده تجربه‌ها و دانسته‌های او که نیستند.

ـ خوب، منهم منظورم همین هست. من نمیگویم که شما از قصه تغذیه میکنید؛ درحقیقت با قصه‌تان، یا با هر کاری هنری که آدم میکند، خودش را بیان میکند و با آن دریافتش را از همان وسیله هم بیان میکند.

* آره، در قصه‌نویسی نیست که من جستجو میکنم، از جمله با قصه‌نویسی است که من این کار را میکنم. در چیزی به اسم قصه‌نویسی نیست که من منحصرا مطالعه میکنم یا جستجو میکنم که چطور قصه بنویسم که بهتر نوشته بشود. چه نوشتن وچه‌جورنوشتن برداشتهای خود من است به کمک چیزهائی که در غیر از قصه یا فیلم پیدا میکنم. اصلا مگر من چقدر قصه نوشته‌ام که فرض کنیم برای نوشتن آنها این همه سال کار کرده‌ام. کار کرده‌ام ـ شاید اما نه منحصرا برای قصه.

ـ ضمن صحبت‌هاتان اعتراف کرده‌اید که به " فلوبر " ، " استاندال " ، " داستایوسکی " ، به عنوان غول‌های داستان‌نویسی معتقد هستید ، این نویسنده‌ها درکارشان شکل‌های تعلیلی وجود دارد ، یعنی همان کوشش‌هائی که در شکل‌های داستان نویسی ـ اگر بخواهیم این برچسب ناقص را بر آن بزنیم ـ سنتی مطرح هست . . .

***استاندال و فلوبر و داستایوسکی دنیای ذهنی را غنی میکنند و آدم را به‌مرزهائی که بهشان آشنا نبوده‌میبرند . کاری که هنر باید بکند .اما قالب به آدم نباید بدهند . یعنی آدم نباید در قالب آنها بماند . شباهت در کار هر یک از این نویسنده‌ها در حد اینست که شاخه‌های یک کنده‌هستند . این‌ازاین . اما من ازلغت سنت هم‌بدم میآید . دوتا عنصر تباه فریب‌دهنده دارد . تباه ـ چونکه وقتی میگوئیم فلوبر و استاندال ، این‌چه سنتی‌است‌که فقط یکصد سال از عمرش میگذرد؟ دوم چونکه یک حالت مرده پرستی و یک حالت درماندگی و توی گل و لجن گیرکردگی از این کلمه سنت همیشه‌میشنوم . کسی در سالها و قرنها پیش به کمک هوش و بر پایه معلومات زمان خودش حد هوش و معلومات زمان خودش را جلوتر برده است . این ناموس جلوتر رفتن ادامه دارد و هست . حالا ما بعد از چند سال یا چند صدسال که پیشتر رفتن‌ها در همه زمینه‌ها ادامه‌داشته‌بیائیم وظیفه خودمان را زمین بگذاریم تا آن حد را از بایگانی و آرشیو درآریم؟ تخته پرش من باید معلومات‌وپیشرفتهای‌موجوددر روزگارم باشد . این معلومات‌و پیشرفتها محتوی‌ومتضمن پیشرفتهاو معلومات گذشته هم هستند و اگر به گذشته رجوع بکنیم‌باید برای بهتر شناختن و کاملتر شناختن حال باشد و نه برای تقلید کردن‌آنها درحال . اگر حال را بهتر و کاملتر بشناسیم به تبع آن معلومات و پیشرفتهای‌گذشته‌راهم‌شناخته‌ایم . سنت ساخته و محصول کار سازنده‌هاست . در کار سازنده‌های بزرگ آنچه از گذشته ، از سنت موجود در روزگارشان به**

کار رفته یک جزء است . جزئی تحلیل رفته و هضم شده‌و متناسب با اقتضای فکری‌وفرهنگی‌روزگارشان . و الا اصل کار ، چیزی که سازنده بزرگ را سازنده بزرگ میکند سهمی است که خودش به زمانه خودش داده است . یا با درک سریع و دقیق از زمانه خودش گرفته است ؛ کشفی است که در زمانه خودش ، از زمانه خودش کرده است و با آن زمانه خودش را غنی کرده است ، آن را به‌پیش‌برده‌است .کسی‌فقط به دم‌سنت می‌چسبد که از بی خبری و از ناتوانی زمانه خودش را نمی‌فهمد و نمیشناسد .

ـ حالا به جای " سنت " یک کلمه دیگر را میتوانید پیشنهاد کنید . در هر حال من همان تجارب شناخته شده قصه‌نویسی منظورم هست . شما که غالبادر استفاده از فرم‌های تازه‌یک نوجوئی رانشان‌میدادیددر " از روزگار رفته حکایت " تسلیم همان شکل‌های تعلیلی شده‌اید .

* نه تسلیم شده‌ام‌درست است‌و نه همان شکل‌ها " . گفتم هم که تعلیل راه پیدا کردن حقیقت است . مسئله نوجوئی و کهنه جوئی به این ترتیب نیست که مطرح میشود . همینکه " جوئی " در کار باشد ، جستجو ، همان درست است و کار خودش را میکند . جستجو وقتی به نتیجه برسد نتیجه همیشه‌نو است‌وهمیشه هم جستجو بوده‌است . بی جستجوئی هم کهنه بودن نیست ، مرده بودن است . نتیجه جستجو به تناسب قوت جستجو و قوت مطلبی‌که‌بیانش حاجت‌به جستجو داشته درخشندگی نوبودن را نگه میدارد، همچنانکه همر و گیلگمش و کتاب جامعه و فتح کل و باقیمانده‌های رودکی و بیهقی و سعدی و خیام‌وحافظ هنوز میدرخشند هر چند معنی‌هاشان را اینجا وآنجا دیگر قبول نکنیم . جستجوی چه؟ جستجوی معنی و جستجوی حاجت معنی‌برای‌بیان‌شدن . فرم یعنی چه؟ یعنی تظاهر حاجت معنی . نو نه یعنی کاری‌به قصد اعجاب خلایق و بس ، نه یعنی قیقاج به خاطر قیقاج ، نه یعنی

کش رفتن ازروی‌کارهائی که فعلادر سرزمین‌توناشناس‌اند . و اگر مقصودتان اینست که شکل قصه در "روزگار رفته. . ." شما را به تعجب نمیاندازد ، یا ساده است یا ساده مینمایاند ، که پس من در کارم دست کم تا آنجا که مربوط به‌شمامیشود ،موفق‌شده‌ام زیرا چه چیز از ساده کردن بغرنج درست‌تر است ، یا چه‌چیز از ساده کردن بغرنج‌تر است ؟ هدف من این بوده که تمام مسائلی را که در پیش من بوده است و میخواسته‌ام بیانشان کنم تسلیم یک سیلان‌ساده زمانی بکنم و ،همراه این سادگی سیلان زمانی و همچنین زبانی و بیانی ،رابطه‌های درهم روحیه‌ها و آدم‌ها و تغییرهای محیطی و علت‌های این‌تغییرهاواثرهای این‌تغییرهارانشان‌بدهم بطوری که وقتی کسی میخواهد بخواندشان از رویشان خیلی‌خیلی ساده بگذرد ، به صورت یک نقل و یک روایت ساده بخواندشان بی آنکه در این راه چیزی از بغرنجی‌های روحی و ترکیب‌بندی‌های واقعه‌ای‌و مشخص کردن لحظه‌های خشن و لحظه‌های لطیف و پیچیدگی‌های وضع‌ها زمین بماند . اما در همین شکل ظاهرا ساده است‌که بغرنجی روابط را سعی کرده‌ام آورده باشم . نوجوئی لغت درستی نیست ، شاید . جستجوئی بوده است و هست اما نه به خاطر بدست آوردن نو به هر قیمت بلکه به خاطر بدست آوردن درست ، بدست آوردن یک سنتـز و نتیجه‌درست . نوی که‌نتیجه درست‌های قبلی یا جواب ضرورت فعلی نباشد درست‌نیست . در هر حال آن چیزی که شما به کلمه " نوجوئی " میخواهید بندش کنید ــ هیچکدام‌ازقصه‌های‌قبلی‌من‌آنقدربوجه‌مستقل‌تر وسنجیده‌تری نوجویانه‌ترنبوده‌اندکه‌این‌یکی‌که‌حاصل‌تجربه‌های‌همه‌آنهاست ،حتی درزبان ، که خواسته‌ام کلا و کاملا آهنگ و حرکت فکر در بیان‌شدن را از طبیعت حرف زدن گرفته باشم ، نوشته باشم . من که اعتقادی به جمله‌بندی‌های مقرراتی ندارم ،هیچوقت‌نداشته‌ام‌اماحالادیگرفکر میکنم چیزی را هم که میخواسته‌ام جای‌این جمله‌های‌مقرراتی بگذارم به حد طبیعیش که در زبان آدم‌ها وجود دارد رسانده‌ام . غرضم‌این نیست که زبان محاوره‌ای را به کار ببرم یا برده

باشم ، میخواهم بگویم که دیالکتیکی که در فکر کردن وجود دارد و پا به پای فکر کردن به زبان و بیان درمیاید و هنگام جستجوی کلمه برای حرف زدن فکر خود را آنجور میکشاند و دنبال میکند ، این را ، این " ناگهانی " بودن و " جادرجابودن " را الگوی نوشته کار شده خودم کرده‌ام . ببینید ، وقتی راجع به یکی از قصه‌های پیشترم ، گمان میکنم " تب عصیان " بود ، حرف میزدیم ــ یا " مردی که افتاد "؟ ــ بهر حال ، گفتم که من از زبان " ادبی " آن ناراضیم . نمیدانم چقدر خودم را روشن بیان کردم اما حالا برگردیم به همین موضوع . مقصودم این بود که بعضی‌ها وقتی میخواهند بنویسند به‌دلائل متفرقه‌ای میخواهند " ادبی " بنویسند برای اینکه خودشان راتحمیل کنند ، برای اینکه اظهار لحیه کنیم و بگوئیم کتابهای قرنهای پیش راخوانده‌ایم ، برای اینکه توپ توی دل طرف در کنیم ، برای اینکه فکر میکنیم همانطورکه برای رفتن پیش فلان آدم مهم یا فلان مقام باید لباس " مرتب‌تر " و اتوکشیده‌تر بپوشیم ، به خاطر رعونت ، رعنابازی ، بدست آوردن حیثیت مرسوم .اما اینها واقعا لازم نیست . این کار به صورت‌های گوناگون درمیاید . گاهی به صورت جمله‌پردازی ، گاهی بصورت لغات قلنبه سلنبه " فاخر " پیداکردن ، گاهی به‌صورت حتی لغات مهجور را از متن‌های کهنه کش رفتن ، گاهی بصورت سجع و قافیه تحمیلی . کار به جائی میرسد که یارو میخواهد مثلا خطابه فاکنر را ترجمه کند اما ترجمه را انگار آقای خانلری نوشته باشد . پیداست که فرق میان نثر آقای خانلری و مرحوم فاکنر کم نیست و هیچکدام هم ادعای شباهت به هم را نداشته‌اند ، یا دست کم مرحوم فاکنر چنین جراتی را از خود نشان نداد اما این نفر سوم است که فعلا کلاه سرش رفته چون خواسته " شسته رفته " حرف بزند . یا فلان کس فکر میکند فلان نوشته سبک " توراتی " یا به قول خودشان بیبلیک‌دارد ،آنوقت در ترجمه یا در نوشته خود تقلید فارسی آن انگلیسی را درمیاورد که صد سال پیش خواسته بوده ترجمه قرن هفدهمی تورات به انگلیسی را به فارسی درآورده باشد .

در شعر هم یارو که فکر میکند نو و مدرن است هم وقتی که دارد چیزی سرهم میکندکه‌تصور میکند شعر است و هم وقتی که به نظر خودش داردترجمه‌میکند میاید کلمه‌های شکسته‌ای را که سابقا بنا به ضرورت وزن و قافیه‌ای شکسته میشدند ، یا کلمه‌هائی را که به نظر " فاخر " میایند در نوشته خود بکار میبرد و حال اینکه خود وزن و قافیه را که علت شکسته شدن آن کلمه در آن شعرهای قدیمی بوده‌اند به اصطلاح قبول ندارد . در نتیجه مثلا " ازراپاوند بیچاره را که همه عمرش را در شکستن این جور تقلب‌ها گذراند به یکی از همین زبانهای فارسی در میاورند . خوب ،صد جورمثال میشود ازکارهائی‌که‌امروز میکنند زد . این جزء " سنت " نویسندگی فارسی بوده است و فساد سبک و زبان ، و فساد فکر به دنبال آن در قرنهای اخیردر همین "سنت " متظاهرمیشود . حالا یک وقت " دره نادری " میشود و یک وقت اباطیل امروزه اعم از " کهنه پرست " یا " متعهد " مفنگی و مسئول چاخان که مسئله‌اش و تعهدش به خودش است تا نامبردار شود . این فاخر بازی و به هر حال " سبک " بازی در آغاز حرکت تازه فکری در ایران سی‌وچند سال‌پیش افتادتوی گودی که تابلوی ترقی و تجدد را بالای سر خود داشت ، وهمراه حرفهای‌درست و رفتارهای نادرست دیگر این هم باب شد .

– این‌ها را در نثر قبول دارم اما من راجع به فرم و ساختمان هم بود که میگفتم . در این قصه دنبال همان شکل‌های تعلیلی رفته‌اید .

* من دنبال‌چیزی‌رفته‌ام‌که بافکر و حس خود میخواسته‌ام‌که‌درست باشد . چراعلت‌جوئی نکنم ؟ من تجربه‌هائی داشته‌ام و عقیده‌هائی دارم ، طبیعی است که با اینها مینویسم . نتیجه‌ای که از تجربه‌های خودم گرفته‌ام دراین قصه بی‌دردسر آمده است . چون ساده بنظر میرسد شما فکر میکنید قدیمی است‌و من برگشته‌ام به‌فرم‌های قبلی . صحبت از برگشت نیست . صحبت از

قوام گرفتن یک شکل خاص و متناسب با حرف است . درست نیست که آدم برای حرفهای خودش حاشیه‌نویسی و یا صفحه نویسی بکند اما شما مرا به این‌کار وادار کرده‌اید .این‌یکی‌هم‌رویش .این قصه قصه یک آدم که نیست . اول این را هم بگویم ــ هر چند گفتنش هم زیادی است و هم در وضعی که امروز اینجا داریم لازم ــ بگویم که این قصه‌ای نیست که برای من اتفاق افتاده باشد . " من " این قصه من نیستم . اصلا این قصه برای کسی که من بشناسمش اتفاق نیفتاده . این قصه به این حساب واقعی نیست و اینکه به صورت "من" تعریف میشود فقط برای ایجاد حس صمیمیت میان نوشته و خواننده است ، وبرای برقرارکردن یک انضباط که طی آن هر چه را که گوینده افسانه‌ای قصه ندیده‌است ونشنیده است نیاورده باشم و در عین حال زندگی آدمهای گوناگون قصه‌را هم از دید گوینده گفته باشم و هم کامل گفته باشم .بنابراین طی این قصه ،مثلا در آخرهاش ، هر چه را که گوینده در لحظه اتفاق افتادن حادثه نمیداند نگویم هر چند حالا دیگرمیداند .وقتی که قصه را میگوید میداند اما چون دارد از وقتی که قصه در جریان اتفاق افتادن است حرف میزند آن لحظه‌رادر حد دید وشنیدو حس خودش زنده کند ، بازسازی کند . به این ترتیب خواسته‌ام خواننده‌پا به پای کشف‌های گوینده قصه ، مسائل را کشف کند . گفتم که این قصه ، قصه یک آدم نیست . قصه فقط آدمهای قصه هم نیست . این قصه ، قصه یک دوران است . قصه بیرون آمدن یک جامعه از یک دوره اقتصادی و آغاز دوره اقتصادی ــ اجتماعی بعدی . قصه درهم ریختن حرمت‌ها و انضباط‌ها و توقع‌های دوره‌میرنده ، و قصه غریب بودن ، ناآشنا بودن ، به دشواری قابل تحمل بودن نظم‌ها و انضباط‌ها و میل‌های تازه . قصه بی خبری و فدای بی خبری شدن بی خبرها از این تغییر و قصه بُراو بُرنده‌بودن کسانی که همراه و آشنا با این تغییر هستند . خلاصه قصه جامعه خودم میان فرض کنید سال‌های ۱۳۰۰ تا نرسیده به ۱۳۲۰ . فرض کنید از دوره پایان قاجاریه تا مثلا خودکشی داور از ترس دچار شدن به سرنوشت

تیمورتاش. در این حد این قصه واقعی است. واقعیت یک زمانه مهم را در حد زندگی خصوصی و ساده و عادی چند نفر که به یک حساب نمونه آدمهای گوناگون اصلی این دوره‌ها هستند تعریف میکند. اینست مسئله‌ای که مطرح است: بیان زندگی در بعد زمانی و تاریخی، در هیات زندگی آدمهائی که برای نمایاندن آن زندگی و آن زمان بسازیمشان. چرا ازتعلیل‌رم بکنیم؟ آنچه که نباید بشود و نباید به اسم تعلیل بکنیم ریش گرو گذاشتن برای حقنه کردن دلیل‌ها و علتهاست. باید جا پای علت‌ها در حرف و رفتار و سکنات آدم‌ها و در خطوط قصه باشد همچنان که در زندگی هم هست.
عمارت بی‌شالوده که نمیشود، اما نبایداطراف شالوده را هم تا آن ته خالی کرد برای نشان دادن شالوده. اگر بکنی شالوده را سست کرده‌ای. آنوقت ساختمانت ابلهانه خواهدبود و نوشته‌ات نقش چرند. وانگهی من نمی‌فهمم چرا از اینکه من به قول شما " تعلیل " میکنم نتیجه میگیرید که به نظر من قصه فرمی محکوم به فناست. قصه مایه است. این مایه برای خودش باید فرم داشته باشد. دلیلی نیست که این مایه و یا فرمی که برای بیان گیرش میاید، اگر گیرش بیاید، محکوم به فناست. به هر حال به یک حساب همه چیزمحکوم به درگذشتن است، هرچیزدرگذارواستحاله‌است. درجریان بودن بودن است. در جریان بودن یعنی خودت جاری باشی و با نفس زمانه جاری باشی نه اینکه در جریان " مرسوم " یا جریان " روز " باشی. در جریان بودن است که بودن است.

ممکن است اصلا" نوشتن و رابطه بوسیله کلمه مکتوب از نامه نویسی بشود بوسیله رادیو و نوار و صفحه؛ یا بالاتر، فقط بوسیله تصویر بشود از راه سینما و تلویزیون و کاست تصویر. این تحول تکنولوژی خواهد بود که این‌تغییرها را پیش‌آورده یا میاورد، نه تعلیل در بیان قصه. قصه یک جور " به اطلاع رساندن " است و البته ابزار بدست آوردن و رساندن و پخش

اطلاع در آن تاثیر گذاشته و میگذارد. شاید هم اصلا تحول در فهم آدم روزگاری را پیش بیاورد که آدم به غمزه مسئله آموز صد مُدرّس بشودبیْ آنکه به مکتب رفته باشد و خط نوشته باشد. اما من و شما آنقدر از آن روزگار دوریم که امروز داریم در باره قصه که در گیر و دار زندگانی امروزه مسئـــله مهم نیست این همه حرف می زنیم ـــ که بس مان است. دیگر نزنیم.