یادداشت

آخرین نفس

صدمین سال تولد ساموئل بکت

حسین نوش‌آذر

یکصد سال پیش ساموئل بکت شش سال پس از درگذشت نیچه به دنیا آمد. در آثار بکت فقر و بدبختی بر زندگانی اشخاص داستان‌ها و نمایشنامه‌هایش سایه افکنده است. در آثار او با سوی تاریک تمدن و فرهنگ غرب آشنا می‌شویم. شخصیت‌هایی که بکت آفریده است، به کل تباه‌اند، با این حال نومیدی بکت به طرز غریبی با طنز درآمیخته تا آن حد که حتی نوعی سرخوشی در نوشته‌هایش به چشم می‌خورد. واقعیت این است که زندگی بکت از زندگی شخصیت‌هایش جدا نیست. او هم مانند شخصیت‌های آثارش زندگی را بر لب پرتگاه گذراند. او مردی بود که از همان آغاز به رفاه، به شهرت و تمدن غرب پشت کرد و زیستن در خانه‌های نیمه‌ویران را به زیستن در خانه‌های آباد ترجیح داد. بکت روزی به این حقیقت اعتراف کرد که در زندگی هرگز احساس زنده بودن نمی‌کرده است. او حسرت رجعت به زندگی جنینی را داشت. زیرا گمان می‌کرد زندگی ارزش زیستن را ندارد. زندگی در نظر بکت همانا مردن بود. ما به دنیا می‌آییم که بمیریم. آغاز زندگی، نقطه صفر مرگ است. با ما مرگ به دنیا می‌آید. این تنها حقیقتی است که می‌توان به آن باور داشت. باقی همه در نظر بکت تمسخر و پوزخندی بیش نیست. از مهمترین موضوعاتی که بکت به آن می‌پردازد، اسارت انسان در جسمش است. در مورفی، اولین رمان بکت، شخصیت داستان را به یک صندلی طناب‌پیچ کرده‌اند. در نمایشنامه «آخر بازی» کلو می‌بایست هام را با صندلی چرخدار جابه‌جا کند. شخصیت‌های بکت گریزگاهی ندارند. نمایشنامه «در انتظار گودو» که بکت را به شهرتی جهانی رساند با این جمله آغاز می‌شود: «نمی‌شود کاری کرد» در بیان کردن بیچارگی و درماندگی محض انسان خردگرای غربی در متن تمدنی که بر پایه خرد بنا کرده است. می‌گویند ساموئل بکت کم‌حرف و خودرای بود. او به خوبی می‌دانست که چگونه زخم‌های روحی و دلشکستگی‌ها و رنجیدگی‌هایش را از دیگران پنهان کند. والدین او پروتستان و متمول بودند. بکت در رفاه بالید و با این حال در طول کودکی بسیار تنها بود. وقتی پس از یکی از نمایش‌هایش، تماشاگری از او پرسید: آیا به این دلیل که در کودکی خشونت و آزار دیده است، نمایش‌هایش تا این حد سیاه و نومیدکننده است، در پاسخ گفت: آدمی برای دیدن بدبختی و فقر لازم نیست که حتماً خودش بدبختی و فقر را تجربه کرده باشد. بکت در سی سالگی وطنش ایرلند را برای همیشه ترک کرد و به فرانسه رفت. محیط اجتماعی ایرلند در آن سال‌ها خفقان‌آورتر از آن بود که بکت بتواند در آن فضا رشد کند و آثارش را پدید آورد. وطن دوم او پاریس بود. در پاریس به جیمز جویس پیوست و پروست را مطالعه کرد و از او تاثیر گرفت. شخصیت‌های بکت هم تنها با یادآوری خاطراتشان زندگی می‌کنند. از دیگر موضوعات محوری در آثار بکت مرگ است. تنها واقعیت موجود در زندگی شخصیت‌های بکت خاطرات آنان از یک زندگی تباه‌شده و از دست رفته است. در این میان ظاهراً مرگ تنها راه رهایی انسان از رنج یادآوری خاطره است. در نمایشنامه «در انتظار گودو» دو ولگرد درباره راه‌های گوناگون خودکشی با هم صحبت می‌کنند. اگر ما خود را نابود کنیم، از زندگی سهمی می‌بریم. بدین طریق بکت نظام ستم‌باره‌ای را که بر محور هزینه، نفع و خرد استوار است مسخره می‌کند. در نظر بکت زمان تقویمی یک حرف پوچ است. در جهان آثار بکت، در حد فاصل میان تولد و مرگ میان یک دقیقه و یک سده تفاوتی وجود ندارد. می‌نویسد: روز تنها در یک لحظه می‌درخشد. آن گاه از نو شب فرامی‌رسد. (در انتظار گودو) شخصیت‌های بکت اصولاً از سویه‌های سمبلیک برخوردارند. آنها صفرهایی هستند مشحون از آرزوهای برآورده نشده. اغلب از پاافتاده‌اند و در این حال محکوم‌اند که گذشته‌شان را به یاد آورند. در آثار بکت فراموشی در حد یک آرزو فرومی‌کاهد. بکت ابتدا از جویس متاثر بود. جویس در «اولیسس» و در «بیداری فینیگان» تلاش می‌کند کل جهان را با همه زبان‌ها و لهجه‌ها و اشخاص بازآفریند. حاصل این تلاش بازآفرینی کلان شهر و هزارتوهای زندگی شهری است. بکت اما برخلاف استادش به حذف روی آورد تا آن حد که کمال مطلوب او صفحه سفید است. بکت عظمت را در همه ابعادش یکسر نفی می‌کند. او به دام، به تهی، به نیستی نظر دارد. در رمان «وات» نیستی در پوشش رابطه ارباب با رعیت با دقتی ریاضی به نمایش گذاشته می‌شود. در «آخر بازی» می‌نویسد: «من عاشق نظم هستم. نظم آرزوی من است. دنیایی که همه چیز در آن ساکت و منجمد باشد و هر چیز سر جای قطعی خودش، پوشیده در آن آخرین غبار.» اگر جویس با «اولیسس» سودای کتاب کتاب‌ها را در سر می‌پروراند، بکت با حذف همه جلوه‌های هستی به یک صفحه سفید با نقش تنها یک تک‌یاخته نزدیک می‌شود. چنان‌که گویا مرگ تنها راه رهایی از سرسپردگی آدمی به مرجع تواند بود. بکت از سرسپردگی آغاز کرد، و با حذف، خود را از سرسپردگی رهانید و به ذات نیستی نزدیک شد؛ به آن نفس آخر در آخرین دم حیات. ادبیات بکت به فاجعه نظر دارد. حادثه در داستان‌ها و نمایشنامه‌های او بعد از وقوع فاجعه اتفاق می‌افتد. از این نظر آثار بکت به جعبه سیاهی می‌ماند که پس از یک سانحه هوایی به جا می‌ماند که چگونگی وقوع فاجعه را افشا کند. در جعبه سیاه آخرین کلمه‌ها، دعاها، نفرین‌ها و ناله‌های قربانیان ضبط شده است. آثار بکت به سقوطی می‌ماند که هر دم مکرر می‌شود و هرگز پایان نمی‌یابد. در آثار بکت، بعد از فاجعه تنها زندگی درونی شخصیت باقی می‌ماند. شخصیت‌های او با شخصیت‌های اساطیری خویشاوندند. بکت نویسنده‌ای است دل‌رحم. او ولگردانی را نشان می‌دهد که شایسته احترام‌اند. در آثار او مرز میان ناتوانی ارباب و رعیت مخدوش است. آنها هر دو از زندگی یکسان رنج می‌برند. من می‌گریم، پس هستم. بکت آن تشنه‌ای را نشان می‌دهد که از دیوار گذشته و به جوی رسیده است. جوی اما در زمانه ما خشک است. پس تشنگی همچنان ادامه دارد، حتی اگر دیواری در میان نباشد. در آثار او فقیر و غنی هر دو از گل یک کوزه‌اند. از این نظر صحنه آغازین آثار بکت را باید در تراژدی هملت جست. آنجا که هملت در صحنه تدفین به پس از مرگ می‌اندیشد: از این همه چه به جای می‌ماند جز کرم‌هایی که در جمجمه خالی لانه کرده‌اند؟ با این تفاوت که در آثار او کرم به شپش تبدیل می‌شود. در کابوس بکت او که می‌خواهد بر مرگ چیره شود، باید به زندگی‌اش پایان دهد. برای همین باید شپش‌ها را که حامل زندگی هستند از بین برد. بکت گمان می‌کرد که گفتنی‌ها همه گفته شده است. ادبیات بکت، ادبیات غیاب است. در «آمد و شد» در طی تنها سه دقیقه داستان دوستی و خیانت روایت می‌شود. لو، مای و سو، هر یک اسرار دیگری را در غیاب هم فاش می‌کنند، در بیان این مفهوم که دوستی بزرگترین دسیسه، و خیانت بزرگترین نشانه دوستی است. در «نفس» تنها صدای آخرین نفس آدمی در آخرین دم حیات به گوش می‌رسد. بکت می‌نویسد هیچ چیز مسخره‌تر از بدبختی آدمی نیست.

گفت‌وگو با احمد آرام ـ نویسنده

دغدغه من نوشتن است نه چگونه نوشتن

سیدحسن فرامرزی

نمی‌دانم چهره کسی که از آن طرف خط صحبت می‌کند چه شکلی است. عکس پشت کتاب که چیز زیادی را مشخص نمی‌کند، فقط ذهنم را می‌کشاند به سمت مردی که با بالاپوش چرم مثل بازیگرها ژست گرفته است. سئوال‌ها را می‌خوانم و او خیلی متین بعد از هر چند کلمه‌ای که می‌خوانم می‌گوید «بله... بله... بله... بله...» تصویر در ذهنم می‌ماند و صدا هم. همان تصویر پشت جلد کتاب و همان صدای «بله... بله... بله... بله...» گفتن. بعد از یک ماه بسته پستی می‌رسد. هیچ فکرش را نمی‌کردم اولین بسته پستی عمرم حاوی بیست برگه پاسخ باشد و یک جلد کتاب امضا شده و دو قطعه عکس. آن هم از غریبه‌ای در شیراز. عکس‌ها با آنکه در پشت جلد کتاب ژست گرفته است کلی فرق دارد ـ صدا هم؟

متولد سال ۱۳۳۰ و زاده شهر بوشهر است. اولین اثر او با عنوان «غریبه در بخار نمک» (۱۳۸۰ انتشارات نیم نگاه) برنده لوح تقدیر از نخستین دوره جایزه ادبی یلدا و بهترین مجموعه داستان سال در سومین دوره جشن فرهنگ فارس شد. به غیر از داستان‌نویسی به فعالیت‌های دیگر مثل گرافیک و تئاتر نیز می‌پردازد. رمان «مرده‌ای که حالش خوب است» در سال ۱۳۸۳ به وسیله نشر افق منتشر شده است.

بخش اول

■ادبیات جنوب اغلب پر است از اسطوره و افسانه و روایت‌های جادویی. مسئله این است که نگاه نویسندگان جنوب به این مسئله نگاهی مارکزی و بورخسی است یعنی تنها به جنبه قصه بودن اسطوره‌ها فکر می‌کنند. هیچ گاه نگاهی که مثلاً در آثار فوئنتس اتفاق می‌افتد در ادبیات اسطوره‌ای-جادویی (و نیز اثر خود شما) شکل نمی‌گیرد. در حالی که نویسندگان تهرانی و برخی از دیگر کلان شهرها نگاهی تحلیلی ـ روایی به اسطوره و جادو دارند. (با اینکه خیلی وقت‌ها اقدام به اسطوره‌سازی می‌کنند.) در مورد این مسئله کمی صحبت کنید.

ببینید وقتی که می‌گوییم جنوب، باید از جای جای جنوب شناخت درست و اساسی داشته باشیم و به آسانی از کنارش رد نشویم. امروز خیلی از منتقدین وقتی که از جنوب حرف می‌زنند، اگر از حوزه ادبیات داستانی باشد، به یک برداشت کلیشه‌ای دست می‌یابند و خیلی سریع تصمیم می‌گیرند که این همه فضاهای وهم آلودی که در ادبیات جنوب دارد اتفاق می‌افتد ناشی از نفوذ ژانری از ادبیات داستانی است که پرچمداران آن مارکز یا بورخس بوده‌اند. شما بیایید به داستان‌های جنوبی غلامحسین ساعدی نگاه کنید؛ او زمانی که به تصویر کردن این فضاها می‌پرداخت نخستین جرقه رئالیسم جادویی در کارهایش ظاهر شد. آن روزها این ژانر ادبی نه مطرح بود و نه کسی از آن ژانر تحلیل‌های آنچنانی ارائه می‌داد. مشکل از این جا شروع می‌شود که منتقد نتوانسته است تحلیل درستی از تشابه فرهنگی آمریکای لاتین و جنوب ایران ارائه نماید، معهذا در دهه‌هایی که پشت سر گذاشته‌ایم به کرات شاهد کژاندیشی بعضی از منتقدین ادبی بوده‌ایم که نخواسته‌اند شباهت‌های ناگزیر دو فرهنگ (آمریکای لاتین و جنوب ایران) را به طور دقیق مورد بررسی قرار دهند و آن را باور کنند. در نتیجه تمام نگاه‌ها به این فرهنگ نگاهی تکراری، خسته‌کننده و عبث بوده است. من این مطلب را قبول دارم که بعضی از نویسندگان جنوب خیلی شتاب‌زده به سراغ اسطوره‌ها و افسانه‌ها رفته‌اند و زمانی که افسانه‌ها به درون متن‌هایشان راه پیدا کرد، افسانه تنها به شکل افسانه ظاهر شد و من خواننده در این زمینه شاهد خلاقیت نوینی نبودم تا به کارکرد جدید افسانه یا اسطوره از منظری تازه‌تر بنگرم و به درک تازه‌ای برسم. من به این گونه ادبیات که صرفاً نمایش جنبه‌های فولکلوریک را جزء اهداف اولیه خود می‌داند و هیچ دخل و تصرفی فوئنتسی در کارکرد اسطوره و افسانه نداشته است، ادبیات توریستی نام می‌نهم. اینگونه ادبیات جاذبه ایجاد می‌کند اما در مدت زمانی کوتاه تمام می‌شود. مگر ما در جنوب چقدر افسانه و اسطوره داریم؟ با پایان یافتن افسانه‌ها نویسنده هم به پایان خواهد رسید، چرا، چون اسطوره را به صرف اسطوره بودنش برمی‌گزیند و نه چیز دیگر. اما این که اشاره کرده‌اید در رمان من نیز چنین اتفاقی افتاده است قبول ندارم. به صحنه دریاخانه نگاه کنید، آدم‌هایی شبیه ماه‌نساء در اطراف و اکناف ما بسیار دیده شده‌اند، آیا همه آنها می‌توانند «مرده‌ای که حالش خوب است» بشوند؟ ماه‌نساء را من اسطوره کرده‌ام. آیا (دریاخانه) وجود خارجی دارد؟ آیا ماه نساء از دل اسطوره‌ها ساخته و پرداخته نشده است؟ یا پرندگانی که غروب‌ها از دریا برمی‌گردند و روی خانه‌ها می‌نشینند و هیچ‌کس جرأت نمی‌کند به آنها نگاه کند، که اگر کرد شبیه آنها می‌شود؟ در باورهای مردمی ممکن است چیز کم‌رنگی شبیه این پرندگان وجود داشته باشد اما در داستان من هر چه هست ساخته و پرداخته ذهن نویسنده است. در این رمان سعی کرده‌ام به اسطوره نگاهی داشته باشم که برای اولین بار اتفاق می‌افتد اما اینکه بعد تکلیف اسطوره‌ها و افسانه چه می‌شود، اجازه بدهید خواننده با نگاه و اندیشه خودش آن اتفاقات اسطوره‌ای را، یک‌بار دیگر تحلیل کند. ضمناً این توقع بی‌جایی است که ما بتوانیم نویسنده‌ای باشیم در حد فوئنتس و مارکز، خیر چنین نیست. خصوصاً فوئنتس که به دلیل بار سنگین فلسفی و تاریخی آثارش (که ملهم از تاریخی ژرف و پر از فراز و نشیب است) به مرحله‌ای رسیده که اینها جزء ویژگی‌های نوشتاری او محسوب می‌شود. اگر ما می‌توانستم نگاهی بورخسی یا فوئنتسی، در حد ادبیات توانمند آمریکای لاتین داشته باشیم، خب می‌بایست تاکنون ادبیاتمان جهانی شده باشد؛ آن هم برای یک نویسنده ایرانی که به قول رضا قاسمی «ما تاخیر داشته‌ایم» بیایید و این تاخیر را ریشه‌یابی کنید.

■یکی از مولفه‌های ادبیات جنوب زبان آن است، زبانی که به مرور زمان جایگاه نحوی و دایره واژگانی خاص خود را در ذهن مخاطب تثبیت کرده است. این مسئله در بسیاری از آثار این منطقه بومی ـ و تا حدی در اثر شما نیز ـ منجر به حذف مفهوم «توصیف» از متن شده است یعنی نویسنده با کاربرد این زبان و این نحو و واژه‌ها دیگر تمایلی به توصیف مکان‌ها و جغرافیا و محیط نشان نمی‌دهد. خیلی از لحظه‌های رمان شما نیز مصداق این مسئله است به صورتی که خیلی وقت‌ها جنبه‌های فولکلوریک و بومی که در جغرافیا، محیط و مکان‌ها وجود دارد، نه در توصیف، که در زبان و واژه‌ها و نحو اتفاق می‌افتد. در این مورد چه نظری دارید، آیا فکر نمی‌کنید این مسئله ممکن است به روند داستان‌نویسی این منطقه آسیب برساند؟

ما می‌دانیم که این زبان است که زمینه گفت‌وگوی دوجانبه بین خواننده و متن را مهیا می‌سازد، به گمانم بابک احمدی بود که جایی گفته است: «زبان دستگاهی از نشانه‌ها است.» هر نویسنده‌ای که بخواهد در آثارش فضای تازه‌ای را کشف کند باید از نوعی زبان سود ببرد. من نسبت به این مسئله بسیار حساس هستم که در دایره واژگانی، ضرباهنگ و موسیقی کلام را در راستای توصیف متن و فضاسازی به کار برم. پتانسیل و نیرویی که در بعضی از واژگان بومی وجود دارد شگفت‌انگیز است. هرگاه در رمان من اتفاقی رخ می‌دهد، این اتفاق زمانی دیده و شنیده می‌شود که با حضور یک واژه بومی قوام می‌یابد. این واژه چند کارکرد دارد، اول اینکه به شکل یک نشانه جلو می‌آید و به خواننده ابلاغ می‌شود و او را به فکر وامی‌دارد، دوم اینکه ضرباهنگ و موسیقی خود را در سرتاسر جمله می‌پراکند، سوم به تکمیل فضاسازی و ارائه تصویر کمک می‌کند. برای مثال ما واژه‌ای داریم به نام «ماشووه» یعنی قایق. واژه ماشووه خود به خود معنای تازه‌ای به قایق می‌دهد؛ ما این بار می‌خواهیم با یک وسیله نقلیه دریایی آشنا شویم که کارکردی فراتر از قایق دارد چرا؟ چون دینامیسم درونی جمله را به حرکت وامی‌دارد. ما از این طریق به عمق آهنگین واژه‌های بومی می‌رسیم؛ ما از این طریق، به کشف نشانه‌ای می‌پردازیم که در متن، حرف‌های تازه و تصاویری بدیع به جا می‌گذارد. یک مثال دیگر هم برایتان بزنم، ببینید در بوشهر به کوسه می‌گویند «بمبک» این واژه پر از خشونت و ضرباهنگ است. وقتی در جایی از رمان از این جانور دریایی مخوف حرفی زده می‌شود باید زمینه مخوف بودن آن را از درون واژه‌ای بیرون بکشیم که توسط مردم ساخته و پرداخته شده است. به همین دلیل است که واژه‌هایی از این دست، به متن خون می‌رسانند و به آن جان می‌بخشند. من عقیده دارم که واژه کوسه نمی‌تواند با شرایط جغرافیایی و اقلیمی ما سازگار باشد و اگر وارد متن بشود بسیار بی‌رمق می‌نماید. اما البته این بدان معنا هم نیست که هر واژه بومی می‌تواند به درون متن رخنه کند، نه، من اجازه چنین کاری را نمی‌دهم. هر فضایی تا حدودی می‌تواند مدیون نوعی واژه‌ای بومی باشد. آن هم تنها به خاطر یک اتمسفر خاص که خواننده را متاثر سازد. اما گفته‌اید که خیلی از جاهای رمان من نیز حضور واژگان بومی باعث حذف مفهوم توصیف از متن شده است! باز هم حرف شما را قبول ندارم. من در این زمینه با خوانندگان مختلف رمان‌ام برخورد کرده‌ام و آنها توصیف و فضاسازی را یکی از شاخصه‌های این رمان دانسته‌اند. خب، پس کارکرد واژگان بومی، به حذف مفهوم توصیف منجر نشده است و گذشته از اینها من چه در داستان‌های کوتاه و چه در همین رمان، اجازه نمی‌دهم که سایه یک مراسم فولکلوریک، به صرف جذابیت، چیزی را ضایع کند، همان گونه که پیش از این گفتم هنگامی که یک مراسم یا یک افسانه از من گذر می‌کند و به متن می‌رسد با کارکردی تازه سعی می‌کند تا پشت قضیه را نیز نشان دهد. ولی این حرف شما را هم قبول دارم که بعضی از داستان‌های بومی که تنها با اتکا به جنبه‌های فولکلوریک می‌خواهند جذابیت توریستی ایجاد کنند به بدنه ادبیات، به قول بعضی از دوستان ادبیات دیارگرا آسیب می‌رساند، بله واقعاً چنین است.

■زبان در آثار ادبیات داستان جنوب وجهه‌ای خاص دارد. فکر می‌کنید این مسئله به شکل خودجوش اتفاق افتاده است یا اینکه تحت‌الشعاع تفکر نویسندگان اصفهان در سال‌های پیش و نویسندگان پایتخت‌نشین در سال‌های اخیر شکل گرفته است؟

نمی‌دانم. حداقل درباره خودم می‌توانم بگویم که از همان سن جوانی و نوجوانی، صادق چوبک، هدایت و ابراهیم گلستان بیشترین تاثیر را بر من گذاشته‌اند. من از چوبک خیلی چیزها یاد گرفته‌ام، برای این که از همان جوانی تربیت درستی داشتم و خوب شروع کردم. دلیلش هم وجود آدم‌هایی مثل منوچهر آتشی و علی باباچاهی در دهه چهل بود که از کتابخانه‌های خود کتاب‌هایی به ما قرض می‌دادند تا اندک اندک راه خودمان را پیدا کردیم و رسیدیم به جان اشتاین بک و بعدها ساموئل بکت و ویلیام فاکنر. که این آخری، بسیار مدیونش هستم. اما به هر صورت وقتی نسل تازه‌ای در ادبیات داستانی جنوب مانند احمد محمود، نسیم خاکسار، عدنان غریفی، علیمراد فدایی‌نیا، نجف دریابندری، پرویز زاهدی، ناصر تقوایی و پرویز مسجدی و... پیدا شدند و کارهای خود را به چاپ رساندند، شیوه‌های تازه‌ای در ادبیات داستانی پی‌ریزی کردند که به نظر من هر کدام از آنها به گونه‌ای زبان ادبیات جنوب را وسعت بخشیدند و چه بسا که بر ادبیات مناطق دیگر نیز تاثیر گذاشته‌اند. اینها را نباید فراموش کرد. بگذارید این را هم اضافه بکنم که زنده‌یاد هوشنگ گلشیری نیز اعتقاد داشت که بسیار مدیون آن سال‌هایی است که در جنوب زندگی کرده است. مثلاً خود من وقتی که درگیر یک طرح داستانی می‌شوم، تمام نگرانی‌ام این است که با درون خودم، در راستای طرح، چگونه ارتباط برقرار کنم؟ برای چنین فضایی چه زبانی دخیل خواهد بود؟ آیا چنین زبانی می‌تواند معماری رمان را در سلامت کامل به پایان برساند؟ خب، آیا می‌بایست در پی‌ریزی چنین رمانی تحت‌الشعاع نویسندگان اصفهان یا تهران بود؟ خیر، چنین نیست. من یا نویسندگان دیگر جنوبی دغدغه اصلی‌مان فقط فرهنگ جنوب است، زیرا با همین فرهنگ ساختار رمان شکل می‌گیرد.

■ادبیات جنوب اغلب دو شاخه بوده است؛ شاخه اول خالق آثاری رئالیستی همراه با مایه‌هایی از ناتورالیسم بود و شاخه دوم خالق آثاری جادویی و انتزاعی همراه با اسطوره‌ها. ادبیات رمان شما در واقع جزء دسته دوم است. تفاوتی اساسی که میان این دو شاخه وجود دارد این است که ادبیات شاخه اول همواره تمایل به نوعی نقد اجتماعی دارد در حالی که شاخه دوم و نیز اثر شما اصلاً تمایلی به این مسئله ندارد، دلیل این مسئله را در چه می‌دانید؟

همه چیز برمی‌گردد به شیوه پرداخت رمان، خود من شخصاً پرهیز می‌کنم که جامعه‌ام را با نگاهی همچون نگاه احمد محمود مورد بررسی قرار دهم تا در این زمینه به نقد اجتماعی برسم، چون اصلاً به پیام دادن و موعظه کردن اعتقادی ندارم. اما معتقد هستم که شخصیت‌هایی که وارد کارهایم می‌شوند، همه خمیرمایه اجتماعی دارند. در مجموعه داستان «غریبه در بخار نمک» هم همین طور است؛ آدم‌ها صدایشان را از لایه‌های زیرین جامعه به گوش ما می‌رسانند. تمام دغدغه من این است که از چه راهی و با چه شیوه‌ای آدم‌های منزوی و ندار جامعه را جلو بکشم و صدایشان را در داستان منعکس نمایم. شما وقتی به زندگی تک‌تک آدم‌های رمان من نگاه می‌کنید درمی‌یابید که فقر چگونه آنها را مچاله کرده است: مادر راوی که مجبور است برای آدم متمولی که در خانه‌ای بزرگ‌تر زندگی می‌کند رختشویی کند، یا رختشوهای دیگر این رمان. خب، اینها همه تصویر شده. من کاری ندارم که اندیشه‌ام در کدامیک از طبقه‌بندی شما قرار می‌گیرد، چون این مسئله به من مربوط نمی‌شود. مهم این است که باید کوشش کنم به شیوه‌ای بنویسم که انعکاس واژگان جنوبی، موسیقی جنوبی و ضرباهنگ درونی گویش جنوبی در آنها دیده شود. (منظور من گویشی است که خودم به کشف آن رسیده باشم.) معهذا اعتقاد دارم نقد اجتماعی در آثار انتزاعی یا به قول شما جادویی نقدی است که پشت لایه‌های داستان پنهان است و بعد از به اتمام رسیدن رمان توسط خواننده کشف می‌شود.

■نمی‌توان انکار کرد که مخاطب در این سال‌ها همواره نسبت به ادبیاتی که بر مبنای جادو و اسطوره شکل گرفته واکنش منفی نشان داده است. از آنجایی که در ادبیات شما نیز این اتفاق می‌افتد، تحلیل خود از این مفهوم را بگویید.

ببینید اگر منظور شما را درست درک کرده باشم یعنی اینکه ژانر نوشتاری نتوانسته است خودی نشان بدهد و پیوسته در جاهایی توقف کرده و مخاطب را از دست داده است، باید در اینجا تکلیف مخاطب را روشن کرد. اگر منظور و نیت شما از مخاطب، داوران جوایز ادبی است که من اصلاً برای رضایت خاطر این قشر روشنفکر چیزی نمی‌نویسم و نخواهم نوشت، چون اصلاً به جوایز ادبی نمی‌اندیشم. اما وقتی که همین رمان در فروردین ماه سال گذشته، طبق خبری که در روزنامه شرق درج شده بود، جزء پرفروش‌ترین کتب ماه در لیست کتاب‌فروشی‌ها قرار می‌گیرد، در جشنواره‌های مختلف ادبی کاندید می‌شود و از سویی دیگر با اقبال خوانندگان روبه‌رو می‌شود (که با ای‌میل‌هایشان به من، رضایت خود را نسبت به رمان ابلاغ کرده‌اند) خب، این یعنی پذیرفتن ژانری که دارم در آن قلم می‌زنم چندان هم مورد بی‌مهری قرار نگرفته. پس مخاطب می‌تواند چنین رمان‌هایی را پذیرا شود و با آن ارتباط برقرار نماید. البته این را هم قبول ندارم که یک رمان آنقدر پیچیده باشد که می‌بایست همراه با آن یک جلد حل‌المسائل ادبی هم ضمیمه‌اش باشد، نه، نمی‌پذیرم. من پیچیدگی رمان‌هایی مانند «جاده فلاندر» از کلود سیمون و یا «پوست انداختن» از کارلوس فوئنتس، با آن ترجمه‌های زیبا و درخور ستایش، را اگر با لذت می‌خوانم، می‌دانم که پشت آن رمان‌ها چه فرهنگ غنی‌ای خوابیده است و اینکه نویسنده این ژانر نوشتاری را انتخاب نکرده است تا ادای کسی را دربیاورد. ولی متاسفانه گاه دیده شده است که این ژانر ادبی در کشور ما، توسط کسانی به بیراهه کشانده شده است.

■سه شخصیت مادر، پدر و کودک باقی آدم‌ها را تحت‌الشعاع قرار داده‌اند. هر زمان این آدم‌ها ـ به خصوص پدر و مادر ـ لازم بدانند آدم‌هایی مثل سهراب، ماه‌نساء و... ظاهر و به محض برطرف شدن نیاز روایی آنها از صحنه حذف می‌شوند. در واقع شخصیت‌هایی مثل سهراب، ماه‌نساء، نه اسد وکیل حسن و... تشخص وجودی ندارند و کاملاً به این سه شخصیت اصلی وابسته هستند. چرا نخواستید تا رفتارها، حضور و وجود آدم‌های فرعی‌تان از استقلال بیشتری برخوردار باشند.

به گمانم این طور نیست، آنها به نوعی دوباره به صحنه برمی‌گردند. برگشتن آنها به دو شکل صورت می‌پذیرد، یک بار برگشت فیزیکی دارند و بار دیگر ذهنی. ببینید آدم‌هایی که گاه سروکله‌شان پیدا می‌شود و بعد ناپدید می‌گردند، در حقیقت فضای رمان را ترک نمی‌کنند، آنها پشت لایه‌های دیگر رمان پیدا می‌شوند. هر شخصیتی که وارد می‌شود بو، صدا و حضور فیزیکی‌اش را با خود می‌آورد و با پیدا شدنش یک اتفاق تازه رخ می‌دهد، این اتفاق، اتفاق دیگری را می‌سازد و به لایه‌های داستان می‌افزاید. درست است که بعضی از آنها دیگر دیده نمی‌شوند، اما اثرپذیری‌شان تا آنجایی پیش می‌رود که به کل رمان قوام می‌بخشد. بگذارید اینگونه بگوییم که با ورود یا احضار هر شخصیت چیزهایی از آنان به خواننده ابلاغ می‌شود و خصوصیاتشان در رمان پراکنده می‌شود و همین چیزها است که باعث می‌شود بوها و صدها تا پایان رمان حفظ شوند. هرگاه کسی وارد می‌شود شخصیت‌های اصلی نمود بهتری می‌یابند، ممکن است دیده نشوند اما همواره حضوری ذهنی دارند. شما گاهی مواقع صدایشان را در متن می‌شنوید، مثل صدای ماه‌نساء یا صدای اسفندیار شوفر و صدای خیلی از کسانی که حتی اگر مفقودالاثر هم شده باشند، از لابه‌لای دیالوگ‌های مادر یا پدر صدایشان نیز به گوش می‌رسد و اینها یعنی حضور مستمر شخصیت‌ها. اشاره کرده‌اید به «وکیل حسن» که دیده نمی‌شود، تعجب می‌کنم، او در جای‌جای رمان می‌آید و به اندازه حضور سنگین یک مامور مخفی همیشه دیده می‌شود، حتی اگر حضور نداشته باشد. هر کسی که می‌خواهد در این رمان دیده شود با موقعیتی دیده می‌شود که پتانسیل درونی‌اش به او اجازه بدهد. ببینید نباید از صداها غافل بود، از ابتدای رمان تا انتهای آن بعضی از آدم‌ها، قبل از پیدا شدنشان، صدای خود را به سمت شخصیت‌های اصلی رمان می‌فرستند، برای مثال در جاهای مختلف رمان که پدر می‌خواهد چیزهایی را به یاد آورد، مرتباً آن صدا را می‌شنویم: «گام گوم گام گوم...».

این صدا چهار بار در متن رمان منتشر می‌شود. اولین بار در فصل سوم این صدا را می‌شنویم یعنی صدا در حقیقت تلپی می‌افتد وسط فضای رمان و خواننده در ابتدا جا می‌خورد چون بدون هیچ پیش‌زمینه‌ای این صدا حضور می‌یابد و او را به فکر وامی‌دارد، این صدا در مخاطب حفظ می‌شود تا با گذر از لایه‌های داستان ریز ریز به کشف آن بپردازد. دو بار دیگر این صدا، در فصل نهم تکرار می‌شود، در اینجا است که خواننده آن را کشف می‌کند. وقتی که کشف کرد یک شخصیت جلویش ظاهر می‌شود و او کسی نیست جز «سلو». سلو بعد از این شخصیت‌های دیگری را هم تداعی می‌کند: کسانی که در حمام «ممجعفر» مرده‌اند یا زنده‌اند. خواننده در تمام مدتی که رمان را می‌خواند به این صدای پای درونی گوش می‌دهد و از طریق همین صدای پا تصاویر آدم‌های غایب ظاهر می‌شود. بار دیگر در آخرین فصل رمان، صدای «گام گوم»... از دهان راوی شنیده می‌شود، درست زمانی که اندک‌اندک دارد به پدرش شبیه می‌شود و در اینجا است که خواننده در انتهای رمان به یک پایان باز می‌رسد. یعنی در حقیقت تمام آن ماجراها و آدم‌ها از ذهن پدر بیرون آمده و به ذهن کودک منتقل می‌شوند؛ کودکی که حالا برای خودش مردی شده است، پس من از آدم‌ها غافل نبوده‌ام. گاه نیاز است که روایت در بیرون اتفاق بیفتد و گاهی در درون. اشاره کرده‌اید به سهراب، اتفاقاً سهراب در رمان حضور خوبی دارد. حتی وقتی که غایب است اثراتش در پدر دیده می‌شود زیرا او توسط همین سهراب باسواد شده است و او با حضور ناباورانه‌اش در آخر رمان به خواننده شوک وارد می‌کند. اغلب خوانندگان فکر می‌کنند که او طبق درازگویی «یدو» در حمام در شب توفانی دریا به قتل رسیده است اما درست در فینال رمان ما واقعیت زنده بودنش را از زبان خودش می‌شنویم یعنی تا قبل از این قسمتی از روایت پشت لایه‌های رمان پنهان شده بود، با پیدا شدن سروکله سهراب ما آن قسمت مفقود شده روایت را می‌یابیم. پس می‌بینید هر کسی وارد رمان می‌شود حذف نمی‌گردد و حیات، حتی استقلال خود را در صدا و بوی کس دیگری ادامه می‌دهد.

■مسئله‌ای که در شخصیت‌پردازی شما مطرح است اینکه مدام احساس می‌شود نویسنده بسیاری از عناصر متن را تنها برای شخصیت‌پردازی آدم‌های اصلی خلق کرده است مثلاً «سامیه جمال» و زن بدکاره‌ای که در یکی دو فصل اول حضور دارند دقیقاً به قصد شخصیت‌پردازی پدر خلق شده‌اند. نظر خودتان چیست؟

درست است. من نیاز داشتم تا جنبه‌های پنهان وجود پدر را به نوعی برملا کنم. البته این را هم بگویم که به دلایلی شش صفحه از رمان که مربوط به فضای زن بدنام بود و چندین دیالوگ حذف شد که اگر می‌بود تاثیرش در کل متن باقی می‌ماند. به هر صورت بعضی مواقع نوع شخصیت‌پردازی که در اغلب رمان‌ها صورت می‌پذیرد جزء ویژگی سبک نویسنده است. همان‌طور که پیش از این هم به حضور آدم‌ها اشاره شده است، بعضی از شخصیت‌ها تا جایی پیش می‌آیند که به آنها محتاج هستیم. برای مثال همین «سامیه جمال» بهانه‌ای است تا اتفاق بعدی رخ دهد و البته نباید فراموش کنیم که در انتهای رمان همین شخصیت از ته صندوق بیرون کشیده می‌شود.

(رجوع کنید به صفحه ۲۱۹)

■از نکات لذت‌بخش اثر شما تناقض میان آدم‌ها و فضای رمان است. شما در عین اینکه فضایی بسته را می‌سازید با فاصله گرفتن آدم‌های منزوی و گوشه‌گیر شخصیت‌هایی برون‌گرا را خلق می‌کنید و این مسئله متن شما را دلنشین‌تر کرده است. در مورد این تناقض کمی صحبت کنید.

به تنوع روایت فکر می‌کردم. اگر توجه کرده باشید روایت گاه به درون کشیده می‌شود و گاه به بیرون پرتاب می‌شود، در هر دو صورت این تناقض‌ها ما را به لحظه‌های شنیداری و دیداری بهتری نزدیک می‌سازد. تمام کوشش من آن بود که به تناسب ضرباهنگ فضا و حضور صداها چیزهایی را در درون و بیرون آدم‌ها کشف کنم. نمی‌دانم تا چه اندازه موفق بوده‌ام ولی سعی خود را کرده‌ام. کسی از دوستان که این رمان را چند بار خوانده بود به من گفت که در تمام آن مدتی که رمان را می‌خواندم، احساس می‌کردم که یک جزر و مد پنهان از درون لایه‌های رمان بیرون می‌آید و ما را به درون می‌برد و دوباره به بیرون برمی‌گرداند. می‌گفت صدای امواجی که این جزر و مد را سبب می‌شد می‌شنیده است. این مسئله برای من بسیار ج