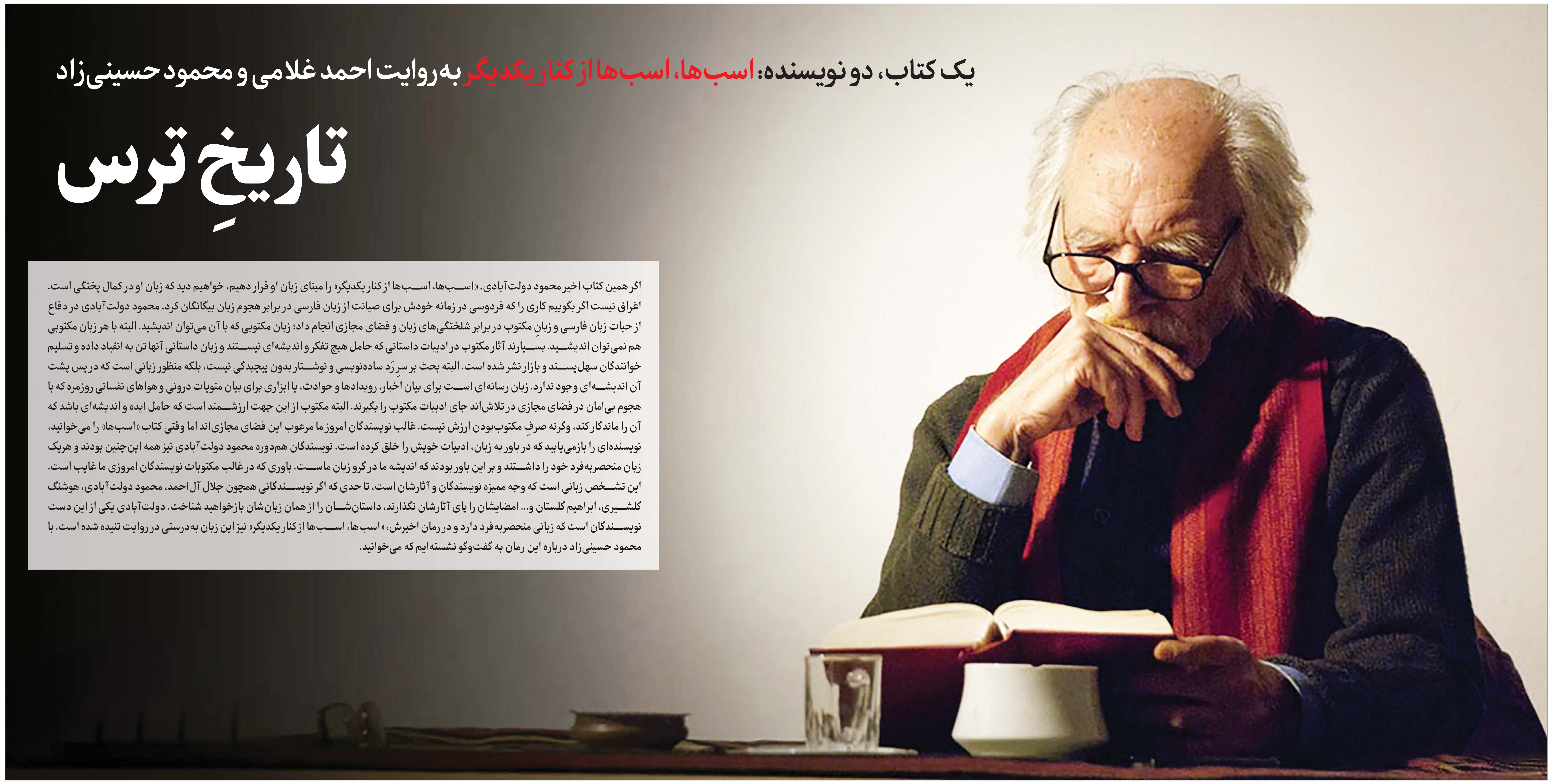


یک کتاب، دو نویسنده: اسب‌ها، اسب‌ها از کنار یکدیگر به روایت احمد غلامی و محمود حسینی‌زاد

تاریخِ ترس

اگر همین کتاب اخیر محمود دولت‌آبادی، «اســب‌ها، اســب‌ها از کنار یکدیگر» را مبنای زبان او قرار دهیم، خواهیم دید که زبان او در کمال پختگی است. اغراق نیست اگر بگوییم کاری را که فردوسی در زمانه خودش برای صیانت از زبان فارسی در برابر هجوم زبان بیگانگان کرد، محمود دولت‌آبادی در دفاع از حیات زبان فارسی و زبانِ مکتوب در برابر شلختگی‌های زبان و فضای مجازی انجام داد؛ زبان مکتوبی که با آن می‌توان اندیشید. البته با هر زبان مکتوبی هم نمی‌توان اندیشــید. بســیارند آثار مکتوب در ادبیات داستانی که حامل هیچ تفکر و اندیشه‌ای نیســتند و زبان داستانی آنها تن به انقیاد داده و تسلیم خوانندگان سهل‌پســند و بازار نشر شده است. البته بحث بر سرِ رَد ساده‌نویسی و نوشــتار بدون پیچیدگی نیست، بلکه منظور زبانی است که در پس پشت آن اندیشــه‌ای وجود ندارد. زبان رسانه‌ای اســت برای بیان اخبار، رویدادها و حوادث، یا ابزاری برای بیان منویات درونی و هواهای نفسانی روزمره که با هجوم بی‌امان در فضای مجازی در تلاش‌اند جای ادبیات مکتوب را بگیرند. البته مکتوب از این جهت ارزشــمند است که حامل ایده و اندیشه‌ای باشد که آن را ماندگار کند، وگرنه صرفِ مکتوب‌بودن ارزش نیست. غالب نویسندگان امروز ما مرعوب این فضای مجازی‌اند اما وقتی کتاب «اسب‌ها» را می‌خوانید، نویسنده‌ای را بازمی‌یابید که در باور به زبان، ادبیات خویش را خلق کرده است. نویسندگان هم‌دوره محمود دولت‌آبادی نیز همه این‌چنین بودند و هریک زبان منحصربه‌فرد خود را داشــتند و بر این باور بودند که اندیشه ما در گرو زبان ماســت. باوری که در غالب مکتوبات نویسندگان امروزی ما غایب است. این تشــخص زبانی است که وجه ممیزه نویسندگان و آثارشان است، تا حدی که اگر نویســندگانی همچون جلال آل‌احمد، محمود دولت‌آبادی، هوشنگ گلشــیری، ابراهیم گلستان و... امضایشان را پای آثارشان نگذارند، داستان‌شــان را از همان زبان‌شان بازخواهید شناخت. دولت‌آبادی یکی از این دست نویســندگان است که زبانی منحصربه‌فرد دارد و در رمان اخیرش، «اسب‌ها، اســب‌ها از کنار یکدیگر» نیز این زبان به‌درستی در روایت تنیده شده است. با محمود حسینی‌زاد درباره این رمان به گفت‌وگو نشسته‌ایم که می‌خوانید.

احمد غلامی: از میانه داســتان آغــاز می‌کنم، آنجا کــه «کریما» و «مــردی» گره از هویــت یکدیگر باز نکرده‌انــد. دولت‌آبادی به نکته درســتی اشاره می‌کند که تأمل‌برانگیز است: «آن‌چه بر پیچیدگی میان آن دو می‌افزود، ندانســتن کار و پیشــه دیگری بود که تا شناخته نشود نمی‌توان دانست دیگری کیست و چیست؟ این‌که به آشنایی می‌رسی و می‌پرســی چه کار و بار، یا اشاره‌ای به ناآشــناییِ می‌پرسی چه‌کاره اســت، یک عادت زبانی شــمرده می‌شــود، اما در کُنه بیان، پرســش این اســت که منش تو یا دیگری در چیســت و کیســت؟ از آن‌که آدم بــا کاری که انجام می‌دهد معنا می‌شــود نه با لق‌لق زبان» (ص۵۴). اینجاست که باید گفت ما چگونه خودمان را فهم می‌کنیم. من خودم را با روزنامه‌نگاربودن فهم می‌کنم. درواقع من روزنامه‌نگارم یا شــما مترجم هســتید و ما در کنار اینها خود را با پدربودن یا شوهربودن هم فهم می‌کنیم، اما هویت بنیادی ما را بیش از هر چیز آنچه به آن عمل می‌کنیم یعنی عمل اجتماعیِ ما می‌سازد. پدربودن، روزنامه‌نگاربودن، شــوهربودن، همه هویت‌هایی است که به ما سنجاق می‌شود و خودِ «من» در انبوهی از این الصاق هویت‌ها گم و ناپیدا می‌شــود. ما بدون ایــن هویت‌ها آدمی عریان خواهیم بود که تاب‌وتوان روبه‌روشــدن با مغــاک خودمــان را نداریم. پس ما پُــر از خرده‌هویت‌هایی هســتیم که به ما ســنجاق شــده اســت و با آن خودمان را به شــکلی جعلی معنا می‌کنیــم، برای گریز از معنای واقعــی خودمان. این هویت‌های سنجاق‌شــده به ما آرامــش می‌دهد و بدیهی اســت مواقعی که در براب‍ــر دیگران قرار می‌گیریــم، دیگرانی که از کاروبارشــان نمی‌دانیم، نوعــی ترس و عدم امنیت بر ما چیره می‌شــود و تــا از هویت دیگری باخبر نشــویم هراس ما از بین نخواهد رفت. بــرای اینکه این مفهوم را بیشــتر باز کنم یک مثال ســاده می‌زنم. اگر تــو را در اتاقی بیندازند و بگویند ماری در این اتاق اســت اما از دیده شــما پنهان است، بیشتر تــو را می‌ترســاند تا اینکه بگویند گوشــه اتاق ماری چنیــن و چنان با این ویژگی‌هــا وجود دارد. می‌خواهم از این مثــال به تکنیکِ محمود دولت‌آبادی در این داســتان برسم. این همان تکنیکی است که کشش داســتان بر آن اســتوار اســت. به‌جرئت می‌توان گفت اگــر خواننده یک‌سومِ کتاب را بخواند بعید است دیگر بتواند کتاب را زمین بگذارد و در همین‌جا لازم اســت بگویم کتاب «اسب‌ها، اسب‌ها از کنار یکدیگر» را بهتر اســت یک‌نفس بخوانیم. پس دولت‌آبادی با پنهان نگه‌داشتن هویت «کریما» و «مردی» از یکدیگر و ترس آنها از هم، در دل تاریکی خیابان‌های پرجرم و جنایت تهران، داستانی پُرکشش را روایت می‌کند.

محمود حسینی‌زاد: زمان دانشجویی دوستی داشتم اهل آلمان و بزرگ‌شــده آفریقای جنوبی. یک روز صحبت می‌کردیم و از آرزویی که داشــتم گفتم؛ دیدن مصر. گفت امیدوارم اگر رفتی به حال من نیفتی! گفتم چرا؟ گفت تا وارد قاهره شدم بدوبدو رفتم اهرام را ببینم و شوکه در برابر اهرام ایســتادم. سه، چهار تپه توسری‌خورده که هیچ شباهتی به تصورات من نداشتند.

ما تصورات و ذهنیات خودمان را نسبت به آدم‌ها داریم. اگر متوجه بشویم که یک جوان هجده‌ســاله زن و بچه دارد، جا می‌خوریم و اگر ببینیم یک مرد پنجاه‌ســاله نــدارد هم جا می‌خوریم. راننده تاکســی کتاب‌خوان برایمان محیرالعقول است!

چــه در ایــران و چه در آلمان تپش قلب داشــتم برای دیدن فلان «غول» نویســنده و شــاعر و کارگردان و بعد از دیدنش، حاضر نبودم دســت به کتابش بزنم و یک دقیقه وقتم را با فیلم و نمایشــش هدر بدهم. البته که برعکســش هم هســت. با ذهنیت نه‌چندان خوبی با کسی برخورد می‌کنی و غافلگیر می‌شود از آن‌همه خوبی. مسلما اگر «کریما» می‌دانست که «مردی» کی و چه‌کاره است، یا برعکس، یعنی از هویت هم خبر داشــتند، داستان مســیر دیگری می‌رفت. اما در این کتاب دولت‌آبادی، «اسب‌ها»، فکر می‌کنم این نگفته‌ها و اینکه آیا مار در اتاق هســت یــا نه، از جنس دیگری اســت. کل این صد و خرده‌ای صفحه «نگفتــه» اســت. به‌خصوص دربــاره آدم‌ها و انگیزه‌شــان. کتاب یــک عالم «چرا؟» دارد. کل اطلاعات ما از شــخصیت‌های لازم و غیــر لازم کتاب شــاید در یک صفحه جا بگیــرد. نمی‌دانم آیا واقعا دولت‌آبادی برای ایجاد کشش در روایت این تکنیک را به کار گرفته؟

در این کتاب (یک جمله معترضه بگویم که شــاید بشــود اساس گفت‌وگویی کوتاه: ســاختار کتاب تو را یاد «نمایش‌نامه» نمی‌اندازد؟ تو را یاد صحنه تئاتر نمی‌اندازند؟ یاد بیگانه‌ســازی به ســبک برشت نمی‌اندازد؟) آدم‌ها را داریم. روایت داریم. مکان‌های نه‌چندان متعدد را داریــم. اما تمام اینها در خدمت یک چیز اســت: زبان. زبانی غریب و قوی و در مفهوم برشــتی، از خود بیگانه‌ساز. تأکید کنم که این زبان هم باز -به نظرم- با هدفی ســاخته شــده. الان بــه آنچه که در فکر دارم نمی‌پردازم. ولی می‌توانیم از جنس این زبان صحبت کنیم فعلا.

احمد غلامی: به نظرم در این داستان، زبان در خدمت روایت است. وقتــی می‌گوییم انگار همه‌چیز تدارک دیده شــده تــا زبان جلوه‌گری کند -البته این را شــما نمی‌گویید- یعنی این نویســنده بیش از روایت آدم‌ها و حوادث به زبان بها داده اســت و روایت‌ها، آدم‌ها و جغرافیا و خُرده‌روایت‌هــا و حتی اســامی آدم‌ها ملک پــروان، کریما، مردی، دقیانوس همگی به‌گونه‌ای انتخاب شــده‌اند که متناسب با زبان فاخر اثر باشــند. درواقع شما می‌خواهید از زاویه دیگری وارد داستان شوید امــا تبعات این شــیوه ورود القا می‌کنــد که نویســنده همه‌چیز را به خدمــت زبان درآورده اســت. در ظاهر هم این‌گونه به نظر می‌رســد. بــه نظرم محمود دولت‌آبادی یا هر نویســنده دیگری هم تمایل دارند توانایی‌هایشــان را به رخ بکشــند و احتمالا ضعف‌هایشان را در پَس پشت توانایی‌هایشــان پنهان کنند. این کتاب مستعد این‌گونه برداشت هم هســت. اما من چنین بــاوری ندارم. فکر می‌کنم زبان به‌درســتی در اثر تنیده شــده اســت. تنیده در وقایعی که نوعی بازگشت به تاریخ نزدیک است. تنیده در آدم‌ها و منش‌شان و حوادث اصلی داستان که بر تصادمی ناخواســته شکل می‌گیرد. «تصادم» همان چیزی است که روایت دولت‌آبادی را منطقی می‌کند. مردی در شبگردی‌های خودش به محله دوران کودکی‌اش بازمی‌گردد تا تکه‌پاره‌های گذشــته‌اش را کنار یکدیگر بگذارد. این حضور نامتعارف در شب و در ملکی مخروبه که محل زندگی ملک پروان اســت و فرزندخوانده لات‌منشــش از او حمایــت می‌کند، به فضاســازی رعب‌انگیز داســتان کمــک می‌کند، درواقع کریمــا انتظار چنین رویدادی را نداشــته اســت. وقتی مردی پنجــه در پالتــوی او می‌اندازد و او را پس می‌کشــد، داســتان با یک تصــادم غیرمنتظره و با دلهره‌ای عمیق آغاز می‌شــود. کریما به دنبال دوســت دوران کودکی‌اش «ذوالقدر» و خواهرش «جواهر» می‌گردد و آن مرد روســی کــه بازوهایی ســتبر دارد و همــواره تهدیدی برای زندگی آنها است. داســتان با تصادم و تغییر وضعیت شکل می‌گیرد، مواجهه با امر تازه و تغییر وضعیت. داستان از این به بعد، با این تغییر وضعیتِ به‌وجودآمده، از نوســتالژی فردی کریما خارج شده و به یک نوستالژی جمعی گره می‌خورد. در این میان، پیداکردن گور پسر واقعی ملــک پروان نقطه عطف داســتان اســت اما نمی‌دانــم چرا محمود دولت‌آبــادی در نحوه کشته‌شــدن و هویت جســد و گور گمشــده او مخاطب را به شــک می‌اندازد. شــک بین اینکه این جسدی معمولی است، یا جســدی اســت بازمانده از کنش‌های سیاسی. و همین شک خواننده را پادرهوا نگه می‌دارد و به نظر من رمان را از تبدیل‌شــدن به یک اثر ســترگ بازمی‌دارد. جمع‌بندی بحثم این است که به نظرم زبان با اثر چفت شده است، روایت حاصل تصادم و تغییر وضعیت است و این تغییر وضعیت، نگرش نوستالژیک فردی کریما را با خاطره جمعی سیاسی-اجتماعی ما پیوند می‌دهد.

محمود حســینی‌زاد: خب در چارچوب تکنیکــی که دولت‌آبادی برای روایــت انتخاب کرده، نباید هم دراین‌بــاره توضیح بدهد. در این کتاب مگر چیزی توضیح داده شده؟ در مورد کل کتاب صحبت خواهم کــرد. ولی همین‌جا بگویم که دولت‌آبادی انگار تابلویی کشــیده. بعد روی تابلو هاله‌ای از رنگ پاشــیده و کل ماجرا به قول فرنگی‌ها شــده یک فاتا مورگانا. یک میراژ. وهم. توهم.

برگردم به مســئله زبان. اینکه هدف یک نویســنده در نوشته‌اش، زبان باشد، چیز بدی نیســت. عمده‌کردنِ یکی از عناصر نگارش رمان و داســتان امری منفی نیست. به‌طور کل برای نوشتن داستان یا رمان، ســه فاکتور اصلــی در اختیار داریم. موضوع، تکنیــک و زبان. تکنیک منظورم شــیوه‌ها و ســبک‌های مختلف روایت اســت. ایرادی نیست که نویســنده‌ای دو فاکتور را در خدمت فاکتور سوم بگیرد. نویسنده‌ها شــاید همه -آگاهانه یا ناآگاهانه- همین کار را می‌کنند. زبان و تکنیک را می‌گیرنــد تا به موضوع بپردازند. موضوع و زبــان را می‌گیرند تا به تکنیــک بپردازند. این اصلا ایرادی ندارد و در مورد حاضر هم یک نکته مهــم را فراموش نکنیم: ما داریم از دولت‌آبادی صحبت می‌کنیم. اگر محمود دولت‌آبادی بیست سال پیش هم نوشتن را ول کرده بود، هنوز جایگاه خودش را داشت. نیازی ندارد تا با بازی با فرم و زبان خودش را به رخ بکشــد. پس اگر می‌گویم زبان در این کتاب مهم است و کارکرد دیگری دارد، منظورم چیز دیگری اســت. اما حالا که این را گفتی، من چند ســؤال می‌کنم تا شــاید بعد من هم این موارد را از منظر دیگری نگاه کنم.

اول) داســتان ظاهرا در دهه پنجاه جریان دارد. شواهدی داریم در کتاب. ازجمله هجوم روستایی‌ها به تهران و ساخته‌شدن مفت‌آبادها. چرا در این دهه آدم‌ها باید این اســامی را داشته باشند: کریما، مردی، ملک پروان، مروا، دقیانوس، مرحب عیار، امری افسر، آتش...؟

دوم) همیــن اســم «مــردی». مســلما هــم دولت‌آبــادی و هم ویراستارش می‌دانســتند که خواننده تا آخر داســتان این اسم را مثل «یک مــرد» خواهد خواند و فهمید. تا آخر داســتان هم خواننده مثلا «مردی گفت» را خواهد خواند «یک مرد گفت». چرا این اسم؟

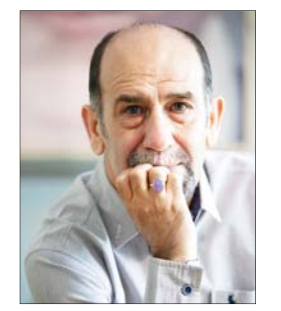
سوم) اصلا این آدم‌ها چندساله‌اند؟

چهــارم) دولت‌آبــادی خیلــی کارکشــته‌تر از آن اســت کــه در دیالوگ‌نویســی مشکل داشته باشد. چرا باید دیالوگ‌ها اینجا تناسبی با شخصیت‌ها نداشته باشند؟ از یک طرف دیالوگ‌ها ادامه نثر روایت‌اند، از طــرف دیگر گاهــی برمی‌خوریم به مثلا «مــردی» لات که می‌گوید «هول تو در آنجا مانع چای شد؟».

پنجم) چرا فضاســازی این‌چنین آرکائیک اســت؟ کاروانسرای اول روایــت انگار در دوران پارینه‌ســنگی قــرار دارد، خیابان‌ها به فیلم‌های آخرالزمانی شباهت دارند. اتاق‌ها گرفتــه و تاریک و بی‌هوا. حتی روزها هم شب هستند.

ســؤال زیاد اســت. مهم‌ترینــش در ارتباط با گفت‌وگویمان تا اینجا را بپرسم.

ششــم) چرا این زبان؟ تو ایــن زبان را در چه چارچــوب و ارتباطــی می‌بینی؟ بــرای این زبان الگویی داری؟ یــا اگر مایلی بحــث زبان را جدا مطرح کنیم.



احمد غلامی: سه مفهومِ ناتمامی و ترس و عادت در اینَ داستان، پس‌زمینه یک رخداد خواهند شد. اینها عناصری هستند که آدم‌های جامعه به انقیاد درآمده را تحریک به تغییر می‌کنند. هر سه مردِ داستان ناکامل هستند و گویا هریَک با جست‌وجو برای یافتن آنچه که هویت‌شان را کامل می‌کند به آرامش دست خواهند یافت. این آدم‌های ناکامل بخشی از این نابالغی را از چشم زمانه خود می‌بینند و به جست‌وجو برمی‌خیزند، جست‌وجوی فردی و تاریخی. قرار و آرامش نتیجه جست‌وجوی فردی است و تغییر نتیجه جست‌وجوی تاریخی آنان. به تعبیر هگل، تاریخ سلسله وقایع پشت سر هم نیست، بلکه تاریخ زمانِ حال ما را می‌سازد. از همین رو بازگَشت به گذشته نزدیک، کلنجار رفتن با چرایی وضعیت کنونی است و تغییر آن. رمان «اسب‌ها، اسب‌ها از کنار یکدیگر» مواد مذاب درون آتشفشان است که می‌جوشد تا راهی برای برون‌رفتِ خود بیابد

احمد غلامی: برای اینکه خــودم را به بحث تو نزدیک کنــم این گفته را انتخــاب کرده‌ام که بــا آن پیش می‌روم. گفتــی دولت‌آبادی تابلویی می‌کشــد و بعد هاله‌ای از رنگ روی آن می‌پاشد و کل ماجرا می‌شــود وهــم و توهــم. البته من چنین اعتقادی ندارم. اینجا خودِ واقعیت اســت که وهمناک اســت. اگر یکی از تصویرهای کتاب «جــای خالی ســلوچ»، همــان تصویــری را که شــتری افسارگســیخته دنبال مــردی می‌کند و مرد برای حفظ جان بــه چاهی پناه می‌برد و در آنجا با ماری زنگی چشــم در چشم می‌شود، به یاد بیاوریــم، این واقعیتِ وهمناک‌شــده را بهتر درک می‌کنیــم. همان واقعیتی کــه مرد از دیدن آن مار تمام موهای ســرش ســفید می‌شود. در کتاب «اســب‌ها، اســب‌ها از کنار یکدیگر» همه آدم‌ها بــا هویت‌هایی بی‌هویت‌اند: کریما، مردی، ملک پــروان، تراب و دقیانوس. این نام‌ها نشــان از هویتــی تاریخی دارند. خاصــه ملک پروان که انگار از شــاهنامه به درآمده است، بااینکه شیوه نقالی و جنمش از جنس دیگری اســت. اسامی داســتان جوری بــه تاریخی‌بودن خــود دلالت می‌کنند. اســامی که از تاریخی‌بودن‌شــان فقط همین نام و نشــان مانده اســت و از هویت‌شان کســی چیزی نمی‌داند. هویت‌هایی ازدست‌رفته و رنگ‌باخته یا پنهــان در خویش. اگر همان‌طور که می‌گویی داســتان در دهه پنجاه روایت شود، این اســامی و وضعیت آنها آبســتن رخداد بزرگی است. آدم‌ها در این داستان همچون اســب‌ها در کنار یکدیگر با چشم‌هایی بسته به‌ناچار گاری تاریخ را با مشــقت جلو می‌برند، آن‌هم گاری‌ای که سال‌ها پیش چرخش شکســته و مدفون در گردوغبار است. برخی نیز در این میان همچون «دقیانــوس» در عهد دقیانوس به ســر می‌برنــد و خوابند. دقیانوس، خرابه‌خوابی اســت و بااینکه مــردی و کریما مدت‌ها بالای ســرش نشسته‌اند، او در عهد خودش به خواب فرو رفته است. آدم‌ها در این داستان در جست‌وجوی دیگری و خود هستند. مردی، به دنبال برادرخوانــده‌اش تراب و کریمــا به دنبال ذوالقــدر و جواهر. در روند داســتان، جست‌وجوی تراب که پســر ملک پروان است و به گلوله‌ای کشته شــده است، هدف اصلی داستان می‌شــود. اسم تراب، انتخاب بجایی اســت. در جایی نویســنده او را این‌گونه خطاب می‌کند: تراب- ســراب. شاید بشــود گفت خاکِ نمناک. نمناک از اشک ملک پروان بر سر مزار پسرش.

داســتان بیشــتر در تاریکی روایت می‌شــود، یا بهتر است بگوییم در ســیاهی. روزها هــم در خانه‌های دخمه‌مانندی روایت می‌شــود کــه تاریکی ســیطره دارد. تنها صحنــه آفتابی و روشن، آفتاب‌گیرشــدن آقا میر همسایه مردی با کریما کنج دیوار اســت. آقا میر، پیر است و کریما، جوانی که بــه پیری می‌زند. جوانی پیرشــده در جوانــی. مگر نه آنکــه بســیاری این‌گونه‌اند. اما مــردی، جوان اســت و قوی‌پنجــه. دولت‌آبادی فقط خواننده را درباره سـِن کریما دوبه‌شک نگاه مــی‌دارد و این عملــش آگاهانه اســت. کریما و مردی، آدم‌های شناســنامه‌داری‌اند که وضعیت آنان را بــدون شناســنامه کرده اســت. از این‌رو تا به زیــر و روی هم، دقیق و آگاه نشــوند از هم می‌هراسند. این شناسنامه‌های رسمی، برای آنها هویتی نیســت. مگر نه آنکه وقتــی هنوز مردی گــور تــراب را نیافته، نویسنده این‌گونــه روایت می‌کند: «گلوله شناسنامه را باطل نمی‌کند فقط، پس هیچ دانسته نیســت که شناسنامه بتواند به شــناخت و نشــانه جای مرگ کمکی کند» (ص ۹۷). «اسب‌ها، اسب‌ها از کنار یکدیگر» داستانی سرراســت دارد و واقع‌گراست. اما نه از آن دست واقع‌گرایی کــه از جنس رمان‌های نویســندگان پوپولیست امروزی باشد.

محمود حســینی‌زاد: خب اگر اجازه بدهی، نگاه کوتاهی به خط اصلی روایت بیندازم. شــاید خواننده‌هایی باشند که این کتاب را نخوانده باشند هنوز و گفت‌وگوی ما برایشان واقعا پادرهوا باشد. بخــش به قول تو «رئال» داســتان خیلی کوتاه و ساده است: «کریما» در شبگردی‌های خودش در جنوب تهران (می‌خواهد از فکرهایی رها شــود) وارد کاروانســرایی می‌شود (ظاهرا برایش آشنا). در اینجا هم وارد اتاق دخمه‌مانندی که پیرمردی در آن در گوشــه‌ای افتــاده و جوانی پرخاشــگر هم هســت (اصلا نمی‌دانیم چرا چنین پرخاش می‌کند. بعــد می‌توانیــم حدس‌هایــی بزنیم). پیرمرد «ملک پروان» است و جوان «مردی». طی گفت‌وگویــی خیلی طولانی کــه نیمی از کتاب را دربر می‌گیرد، معلوم می‌شــود که کریما سال‌ها پیش در همین محل بوده و گمشده‌هایی دارد.

بعد، در بخشی دیگر، مشخص می‌شود که ملک پروان هم گمشده‌ای دارد و مردی که پســرخوانده اوست و فردی لات و عامی، دنبال کریما می‌آیــد (ما حدس می‌زنیم کــه مردی گمان می‌کند کــه کریما با آن گمشــده ملک پروان، یعنی تراب، در ارتباط باشــد و بتواند کمک کند) کریما یاد دوستی در شهربانی می‌افتد و او هم دو، سه روز بعد با تأکید بــر اینکه اصلا از صحــت گفته‌هایش اطمینان نــدارد و احتمالا برای دلخوشــی ملک پروان حدسی می‌زند، یک نشانی در مازندران به آنها می‌دهد. دســت آخر این سه، کریما و ملک پروان و مردی هر کدام به راه خودشــان می‌روند. این داستان که خیلی هم کوتاه است و بی‌هیچ ماجرایی، حالا در ۱۳۰ صفحه روایت می‌شود، با تکنیک و زبانی خاص کــه منظورم از وهم و توهم که در بحث قبلی‌ام آوردم، همین اســت. منظورم ایجاد ترس و واهمه از طرف نویسنده نیست، منظورم رسیدن دولت‌آبــادی به همان فاتا مورگانا اســت که گفتــه‌ام. توهم بصری. ســراب نه. انگار شما داری از دور منظره‌ای را می‌بینی که وجود ندارد و توهم بصر اســت. تکنیک دولت‌آبادی به نظرم همین اســت. زبانی غریب با فضاســازی از نوع فیلم‌های آخرالزمانی، با استفاده از شگرد تئاتری. ســینمایی و تئاتری. در مورد کل کتاب نظرم را مفصل خواهم گفت. برگردیم به بحث تو.

در مورد سن‌وسال کریما درست می‌گویی. اما فقط یک جا، اگر اشتباه نکنم، داریم که از کریما با صفت «جوان» یاد می‌شود. همان چند خط اول کــه دولت‌آبادی می‌گوید (نقل به مضمــون) دو جوان روبه‌روی هم ایســتاده بودند و یک جا هم در همان صحنه که «مردی» می‌گوید «چه ســر و زلفی هم دارد». کریما بقیه کتاب پیرمرد اســت. خودش از «هشــتاد پله» صحبت می‌کند که خب یعنی هشــتاد سال. پیرمرد همســایه «مردی» گمان می‌کند که کریما را به‌عنوان سرباز رضاشاهی دیده. ملک پــروان در همان صفحات اول می‌گوید (نقل به مضمون) «پیرمردی کودک شــده و کودکی جوان شــده». اما خب می‌دانیم که پیرمردی هشتادســاله دیگر حرفه رنگ‌کار دکــور تئاتر ندارد. به نظرم دولت‌آبادی در چارچوب همان هدفش در نوشــتن این داســتان بلند این شــخصیت بگوییم اســطوره‌ای را خلق کرده. در مورد اسامی هم راستش دودلم که این اســامی را نویسنده به خاطر ارجاع به «تاریخ» انتخاب کرده باشد. دولت‌آبادی تقریبا در تمام نوشته‌هایش از اسامی کمتر شنیده‌شــده اســتفاده می‌کند. ســلوچ، قیس، مرگان، کلمیشی، عبدوس، چپاو، ابراو، سامون، شــیرو، قاپوس، ذوالقدر و غیره. در سایر داستان‌ها شاید بتوان این انتخاب را با فضای روستایی داستان‌ها توجیه کرد. اما در این داســتان که در تهران هســتیم چه توجیهی دارد؟ اگر به خاطر تکنیک «بیگانه‌ســازی» نباشد (که معتقدم هست و خواهم گفت)، پس اشاره‌ای است به مهاجربودن این شخصیت‌ها از روستا به شــهر. در همین‌جا هم برگردم به نکته‌ای در گفته‌های قبلی‌ام. یعنی زبان. کوتاه بگویم: دولت‌آبادی به‌عنوان نویســنده از زبانی کلاسیک و ســاده شروع کرد و به‌تدریج به زبانی کلاسیک و شاعرانه مثل «کلیدر» رســید و رفت ســمت بیهقی و زبانی خاص برای خودش ساخت. اما زبــان این کتاب، زبان دیگری اســت. تأکید می‌کنم کــه به نظر خودم. زبانــی غریب برای روایتی با تمایه سیاســی در تهــران دهه ۵۰. اگر بخواهم الگویی برایش پیدا کنم بیشــتر به «قابوس‌نامه» فکر می‌کنم و بــه «بلعمی» همراه با شکســتن رادیکال ترتیــب جمله و همراه با واژه‌هایی که دولت‌آبادی گنجینه‌ای از آنها را دارد. «دل آفتاب»، «دنبه ســر»، «آنات»، «نهالی»، «با خود گویه کردن»، «کسی را تیزتر کردن»، «واگشتن»، «جوریدن»، «شاخ گرفتن سر و گردن»... این زبان غریب هم به عقیده من در خدمت همــان فاصله‌گذاری است که دولت‌آبادی با هدف در پی‌اش بوده.

احمد غلامی: «اســب‌ها، اســب‌ها از کنار یکدیگر» یک ایده مرکزی دارد و ایده‌های دیگر جســته‌گریخته منطبق با حال‌وهوای داســتان در متن تنیده می‌شــوند. اگــر ایده مرکزی رمان را مفهوم «جست‌وجو» بگیریم یا جست‌وجوی هویت خَود و عیان‌سازی هویت‌های ناپیداشده، آن‌وقت مفاهیمِ دیگــری همچون منظومه در اطــراف این ایده‌ها شــکل می‌گیرنــد. یک ایده مرکزی ســاختار رمــان را شــکل می‌دهد. به قول فیلم‌نامه‌نویسان، داســتانِ دوخطی رمان محمود دولت‌آبادی این اســت: کریما به دنبال کودکی‌اش می‌گــردد و مردی و ملک پروان به دنبال تراب. جســت‌وجوی سه مرد حاضر و بســیاری غایب. غایب‌ها اینجا دغدغه ما هســتند. آنچــه کنجکاوی مــا را برمی‌انگیزد، غایبان داستان‌اند نه حاضران. حاضران اشــباح‌اند. دولت‌آبادی این سه مرد را در متنِ تهی داســتان قرار می‌دهد تا هر چیزی در کنارشان ترسناک و توهم‌انگیــز جلوه کند. همه فضاهایی که تصویر می‌شــود؛ خیابان، اتوبــوس، قهوه‌خانه، خانه کریما، خانه مردی، کشــتارگاه، با خطوطی کلی نقاشی می‌شوند. جزئیات در این تصاویر نادیده گرفته می‌شوند. نه در قهوه‌خانه از جزئیات خبری است و نه در مکان‌های دیگر. درست‌تر آن است که بگویم جزئیات حداقلی‌اند و به نفع اشباح در اینجا حذف شــده‌اند. مثل کابوس همه‌چیز کلی است. دولتَ‌آبادی این سه مرد را در متنی کل‌نگر قرار می‌دهد تا وضوحِ شبح‌گونه آنان ترسناک‌تر جلوه کند. اشباحی به دنبال گم‌شدگان خودَ. دراین‌میان ایده‌های دیگری که مطرح می‌شــوند، اینها هستند: ناتمامی، عادت و ترس که در ادامه به آنها خواهم پرداخت.

محمود حسینی‌زاد: دقیقا. کاملا درســت. می‌خواهم جمع‌بندی شــاید کمی طولانی بکنــم و برمی‌گردم به این نکته‌های درســتی که گفتی.

اول) زبــان و فضاســازی: زبان غریبی اســت. به قــول امروزی‌ها سخت‌خوان. این زبان من را یاد قابوس‌نامه و بلعمی می‌اندازد، همراه با مهارت‌های دولت‌آبــادی در به‌هم‌زدن صرف و نحو و با به‌کاربردن واژه‌ها و اصطلاحات واقعا کمتر شنیده‌شده. نثر در ابتدا اذیت می‌کند. اما هموار می‌شــود. نکته قابل‌توجه این بود که خودنمایی غرابت نثر در دیالوگ‌های شخصیت‌های اصلی و توصیف‌ها است. در دو، سه جا که پای شخصیت‌های فرعی در میان است، نثر یک‌دفعه ساده و تخت می‌شود. صحبت‌های راننده تاکسی. تعریف سفر به مشهد. حتی خود مردی هم در پاســاژ آخر که به‌نوعی مونولوگ است، هموارتر صحبت می‌کند.

فضاســازی هم تکرار کنم، آخرالزمانــی. تیره‌وتار و مه‌آلود. صحنه ورودی را کــه می‌خواندم فکر کردم داســتان در چند قرن پیش اتفاق می‌افتد. فکر کردم در افغانستان قدیم است. این فضای وهم، برخلاف زبان، در تمام کتاب هست.

دوم) شــخصیت‌ها: اصلی‌های حاضر ســه نفرند. کریما، مردی و ملک پروان. همان‌طور که گفتی، شــخصیت‌های اصلی مثل اشــباح پرســه می‌زنند. اشــباحی پی ارواحی. مردی و ملک پــروان در طول داســتان شخصیت استواری دارند. کریما بعد از خروج از دخمه ملک پروان به‌نوعی «می‌شــکند». ترســی نشــان می‌دهد که قبلا نداشت. علتش را نفهمیدم. شخصیت‌های فرعی به نظرم نقشی ندارند، راننده تاکســی، همســایه‌ها، قهوه‌چی، مســافر. به‌جز امری افسر که کمک می‌کند به آرام‌کردن ملک. آن پاســبان آخر خوب نشســته در داستان. شــخصیت‌هایی هم هســتند که گرچه غایب‌اند و خیلی کم‌رنگ، اما اصلی‌اند. تراب، ذوالقدر، جواهر که شاید همان زنی اســت که دو، سه بار سایه‌اش دیده می‌شود.

اسب‌ها
اسب‌ها از کنار یکدیگر
محمود دولت‌آبادی
نشر چشمه

ســوم) ایجاز: ایجازی که اشــاره کــردی خیلی خــوب اســت. در شــخصیت‌ها و فضاســازی و دیالوگ‌هــا به کنار، حتی آن اتفاق که ملک پروان را خانه‌نشــین کرده و مردی را مستأصل، کاملا موجز بیان می‌شود. همه‌چیز به اشاره. شاید همین ایجاز اســت که آن صحنه عجیــب پایانــی را به وجود می‌آورد. اندوهی که در سرتاســر داســتان پراکنده است هم در این ایجاز شدیدتر می‌شود.

چهــارم) همین‌جا بگویم: گرچــه دولت‌آبادی تأکید کرده که نوشتن داستان کوتاه کار او نیست، کار چخوف و کافکا، اما باز به‌عنوان خواننده دوست داشتم چند صحنه در این کتاب اصلا نبودند. تاکســی و درددل راننده، رفت‌وآمد همسایه‌ها، سفر مشهد و کشتارگاه. کاش این ۱۳۰ صفحه می‌شد ۶۰ یا ۷۰ صفحه و ماندگار می‌شد برای همیشه در گوشه ذهن.

پنجــم) ارجاعات: کتاب در همان صفحه‌هــای اول «بوف کور» را بــه نظرم آورد. اتاق تاریک، پیرمرد، پرده شــندرپندر، شــهری و چرخ درشکه شکسته. بعد هم شغل کریما که حکاکی روی سنگ اســت. یک جمله هم هست در کتاب «بعد از اختراع ســرب و گلولــه، جوانمردی هم تمام شــد» که ته ذهنم ارجاع است به «مرشد و مارگریتا». راستش دقیق یادم نیست؛ ولی از همه مهم‌تر ارجاع به دو داســتان خــود دولت‌آبادی است که جداگانه می‌گویم.

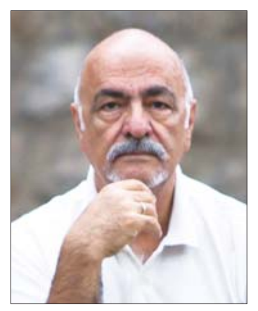
ششم) تکنیک روایت:

لایــه اول: در این کتاب هــم دولت‌آبادی یک خــط رئال را پــی می‌گیرد. قبلا خلاصه داســتان را گفته‌ایــم. تکرار نکنم. کتــاب دو لایه دارد. یک لایه‌اش همین خط اســت. در این لایه داســتان و شخصیت‌ها و فضا طوری چیده شده‌اند که انگار سرنوشــت پر از تــرس و ســرگردانی ملتی دارد بیــان می‌شــود. آدم‌هایی که پــی آدم‌های دیگر می‌گردنــد. ملک پروان و کریما و مردی و آقا میر. آدم‌های تنها، غم‌زده، دل‌گرفته و دل‌مرده. با هم آشــنا ولی بیگانه. اشــباحی پی ارواحی. این لایه اول لایه روایت است و رئال در قالبی اسطوره‌ای. زبانی پیچیده. فضایی شــدید آرکائیک. آن‌قدر که ملک پروان پولش را در کیسه ترمه نگه می‌دارد! شخصیت‌هایی که اصلی‌شــان، یعنی کریما سن نامعلومــی دارد، آدم‌هایی که نه زندگی کرده‌اند و نــه می‌خواهنــد زندگــی کنند. زنــی که فقط ســایه‌ای اســت. فضایی پر از ترس. کریما باید به دوســتش توضیح بدهد که کتاب‌هایش سیاسی نیستند. پلیس آخر داســتان حتی من خواننده را بــه هول انداخت. قتلی که اصلا نمی‌دانیم کی و چطور اتفاق افتاده. اما از گورهای ناشــناخته زیاد شــنیده‌ایم و می‌دانیم چه معنایی دارند. اشاره‌ها به شهربانی. به نظرم دولت‌آبادی از تکنیک تئاتر (گفت‌وگوهای نســبتا طولانــی، فضاهای اندک) اســتفاده کرده به‌خصوص از تکنیک بیگانه‌سازی برشتی.

لایــه دوم: در این لایه اســت کــه من مفهوم دیگری از کتاب می‌بینم.

دقت کنیــم بــه زبــان و فضا. همــان تکنیک برشتی است. درست است که دولت‌آبادی به‌خصوص سال‌های اخیر هرچه بیشــتر به بیهقی نزدیک‌تر می‌شــود، اما برای روایت داســتانی نسبتا سرراســت در روزگار کنونی انتخاب این زبان و این فضا به نظرم هیچ دلیلی ندارد جز دور نگه‌داشتن خواننده از غرق‌شدن در لایه اول. خواننده باید مدام حدس بزند که چه شد و چه دارد می‌خواند.

نکته مهمی که به نظرم کاملا به‌قصد اســت: اولین داســتانی که دولت‌آبادی منتشــر کرده، گویا سال ۱۳۴۱ داســتانی است به نام «ته شــب». کریم در جنوب شــهر تهران پرســه می‌زند، وارد کاروانسرایی می‌شــود که پیــرزن و پیرمــردی در اتاقی تاریک زندگــی می‌کنند. در آن داســتان هم پســر پیرمرد و پیرزن رفته و کریم می‌خواهد پسرشان باشــد. کریم حالا شــده کریما. فضا و موتیف همان اســت. داســتان دیگــر دولت‌آبادی «مرد» نــام دارد که روایت ذوالقدر اســت که یک گاری یــا درشــکه دارد. در کتاب حاضر هم «مــردی» را داریم و چرخ شکسته درشــکه را و خود ذوالقدر که حالا کریما پی‌اش می‌گردد. به ایــن گفته‌های کریما در همان اوایل داســتان، دقت کنیم: «می‌شــود، این شــدنی است که شــخصی تمام زندگیش را یک جا جمع بیاورد؟ ممکن است این؟ کجا جمعشان بیاورد؟ چرا من می‌خواهم چنین کاری کنم؟»، «فقط می‌خواهم ذهنــم را از وجودشــان خالی کنــم»، «وقتی پیر می‌شــوم روی شیشه شکسته راه می‌روم. پاهایم را زخم می‌کنند... خیره به چشــم‌های آدم نگاه می‌کنند تا تو ســرت را از شــرم و وقاحت ایشان پایین بیندازی، شرم از بی‌شرمی ایشان...»، «وقتی دیگر نباشــند آدم‌های...محرم» و چندین جمله مشابه.



محمود حسینی‌زاد: زبانِ داستان زبان غریبی است. به قولَ امروزی‌ها سخت‌خوان. این زبان من را یاد قابوس‌نامه و بلعمی می‌اندازد، همراه با مهارت‌های دولت‌آبادی در به‌هم‌زدن صرف و نحو و با به‌کاربردن واژه‌ها و اصطلاحات کمتر شنیده‌شده. نثر در ابتدا اذیت می‌کند. اما هموار می‌شود. خودنمایی غرابت نثر در دیالوگ‌های شخصیت‌های اصلی و توصیف‌ها است. در دو، سه جا که پای شخصیت‌های فرعی در میان است، نثر یک‌دفعه ساده و تخت می‌شود. فضاسازی هم آخرالزمانی. تیره‌وتار و مه‌آلود. این فضای وهم، در تمام کتاب هست. دولت‌آبادی یک خط رئال را پی می‌گیرد. کتاب دو لایه دارد. یک لایه‌اش همین خط است. «اسب‌ها» به مناسبت هشتادمین سال تولدش منتشر شده! لایه دوم برای من دولت‌آبادی است. کریما (دولت‌آبادی؟) در آخر بعد از تراشیدن دو اسب روی سنگ و راضی از کارش، به ملک پروان می‌گوید: «اتفاقی بود. خودش اتفاق افتاد»!

کریمــا اهل تئاتر اســت و رنــگ‌کار دکور. در جایــی از وحــدت می‌گویــد و از اســکویی (که می‌دانیم دولت‌آبادی از آنجا شــروع کرد) کریما را گفتیم که سن و سالش معلوم نیست. خودش در همــان اوایل می‌گویــد: «کســی در مغز من حرف می‌زند... هیچ‌کس نیســت. خودم هســتم در مغز خودم که می‌شناســم. نمی‌شناســمش. در هشــتادمین پله اســت که احســاس می‌کنم چه بســیار آت‌وآشــغال‌هایی که در ذرات مغزم پراکنده شده‌اند که شــاید هیچ‌کدامشان به صنار نمی‌ارزنــد». و بعد این جمله‌هــای کلافه‌کننده: «یک گریــه تمام از دلی انباشــته». «آخرش چه می‌خواستیم از این زندگانی».

دولت‌آبــادی در این کتاب برگشــته به اولین داستانی که نوشــته. کریم را کرده کریما، پیرمرد را دارد و پســر گم‌شــده. بعد آمده سراغ «مرد و ذوالقدر و درشکه»، کریما را برده با تئاتر احتمالا اسکویی. کریما را گذاشته روی پله هشتادم.

می‌دانیم که کتاب «اســب‌ها، اسب‌ها از کنار یکدیگر» به مناســبت هشــتادمین سال تولدش منتشر شده! لایه دوم برای من دولت‌آبادی است. کریما (دولت‌آبادی؟) در آخر بعد از تراشیدن دو اسب روی سنگ و راضی از کارش، به ملک پروان می‌گوید: «اتفاقی بود. خودش اتفاق افتاد»!

احمــد غلامــی: در تکمیــل بحث‌هایــم می‌خواهم روی ســه مفهــومِ ناتمامی و ترس و عادت، تأکید بگذارم. سه مفهومی که پس‌زمینه یک رخداد خواهند شد. اینها عناصری هستند که آدم‌های جامعه به انقیاد درآمده را تحریک به تغییر می‌کنند. هر ســه مرد داســتان (مردی، کریما و ملک پروان) ناکامل هستند و گویا هریک با جست‌وجو برای یافتن آنچه هویت‌شان را کامل می‌کند، به آرامش دســت خواهند یافت. این آدم‌های ناکامل بخشــی از این نابالغی را از چشــم زمانه خود می‌بینند و به جست‌وجو برمی‌خیزند، جست‌وجوی فردی و تاریخی. قرار و آرامش، نتیجه جســت‌وجوی فردی اســت و تغییر، نتیجه جست‌وجوی تاریخی آنان. به تعبیر هگل، تاریخ سلسله وقایع پشت ســر هم نیســت، بلکه تاریخ زمانِ حال ما را می‌سازد. از همین رو بازگشت به گذشــته نزدیک، کلنجار رَفتن با چرایی وضعیت کنونی است و تغییر آن.

این آدم‌هــا، آدم‌های ناکاملی‌اند که می‌اندیشــند برای اینکه خود را کامل کنند باید به جســت‌وجوی گذشــته برآیند: «برخاستند و نقل ناتمام رها شد سرِ کوی خرابات، مثل تمام ناتمامی‌های همه چیزهای یکنواختِ مانده درِ گام شش-هفت سالگی که باقی همه انباری است از ذخیره‌هــای یک فرض و هزاران فرض پرچ‌شــده بــر یک ورق کاغذ کاهی نامرغوب: شده بزنی به دشــت و بیابان یا خیابان‌های خاموشِ شــب که فریاد بکشــی تا نفس در ســینه داری یا کــه قهقهه بزنی تاَ صدایت برســد به عرش؟! پاسخی به ســؤال آن مرد نداشت کریما و برخاست سینی روی دســت‌ها تا مردی سرپا شد سینی را از او گرفت. کریما قدم برداشت سمت شکاف در، چنان‌که یک میهمان آشنا، حتی قدم بیرون گذاشت از در، نه طوری که نخواهد برگردد. مردی که سینی را سُــرانده بود به پستو از زیر پرده، برگشــت به ملک و پرسید: چه‌شه یارو؟! ملک انگشــت ســبابه را به لب برد و با صدایی که فقط مردی بشــنود گفت: پیری‌ست کودک‌شــده، کودکی که جوانی به سرش زده و راه افتاده در ویرانه‌ها. جوانی پیرشــده که نمی‌تواند در عمر و زمانه خودش، در همان سال و ماهی که به سر می‌برد زندگی کند...».

اینها آدم‌هایی‌اند که در پوســتین زمانه خــود نمی‌گنجند. چه باید بکنند؟ آنچــه جامعه را به تحرک وامی‌دارد جمــعِ فردفرد آدم‌هایی است که در پوستین خود نمی‌گنجند و بر عادت برمیَ‌آشوبند: «اگرچه کریما گوش به گفته-ناگفته‌ای نداشــت و این دل‌خواستِ ملک پروان بود که بگوید: به ساعت نکشید که شهر خاموش شد. یکباره! مملکت خاموش شد. لَش و غش! فردای روز دیگر کسی به کسی نگاه نمی‌کرد. بگو که شرم داشتند از نگاه به یکدیگر. همیشه تکرار می‌شود. مثل یک عادت. می‌ایســتند تا فرود افتند. پا می‌شــویم تــا زمین بخوریم. دیری نکشــید تا برگشــتند به عادت‌های روزانه قبلی‌شــان. معمولا این‌طور اســت. عادت جاذبه‌ای سنگین و ثقیل دارد. آدمیان را می‌کشاند پایین و می‌نشاندشــان سر جایِی که پیش‌تر بوده‌اند و سربه‌تویی از سر گرفته می‌شود، خاصه که آن گُرز فرمان بالای سر باشد...» (ص ۲۶-۲۷).

دو مفهــومِ ناتمامــی و عادت بــا مفهوم دیگری بــر روی یکدیگر چفت‌وبســت مَی‌شوند. مفهوم ترس است که آدمی را تحقیر می‌کند. تحقیــر از ترس اســت که آدمی را برمی‌آشــوبد تا راهــی دیگر بیابد. دولت‌آبادی از ابتدای داســتان، ســایه این ترس را بــه وجودِ آدم‌های داستان و به تبع آن به خوانندگان القا می‌کند. مردی از کریما می‌ترسد و ملــک پروان (تاریخ) فقط از آن می‌ترســد که بمیرد و گور پســرش را نیابــد. اگرنــه برای ملــک پروان مــردی و کریما، دو تــن از آدمیانِ شاهنامه‌اند که نقلش را به بســیار در قهوه‌خانه گفته است. آنها را نیک می‌شناســد، اما حکایت مردی و کریما کــه محاط در زمانه خویش‌اند داستانِ ترس و تاریخ ترس است. مردی از کریما می‌پرسد:

«غافلگیر شدی؟!»

«نه‌فقط غافلگیر؛ ترسیدم!»

«آن کتاب‌ها چی‌اند؟»

«»تاریخ، تاریخ ترس!»

«آن عکس چی؟»

«یادگاری‌ست، یادگار ترس!»

«برادرت؟»

«چه فرق می‌کند!»

«کُشته؟» (ص ۸۸-۸۹).

این ســه مفهــومِ ناتمامــی و ترس و عــادت، با مفهــوم مرکزی جســت‌وجوی هویــتَ و آگاهی از آنچــه ما را همان کــرده که اکنون ماســت، رمان را فراتر از یک روایت شخصی می‌برد، حتی فراتر از یک روایت شــخصی تاریخی. رمانِ «اسب‌ها، اسب‌ها از کنار یکدیگر» مواد مذاب درون آتشفشان است که می‌جوشد تا راهی برای برون‌رفت خود بیابد.

بگذار بدآخر نباشیم

ادامه از صفحه اول

اشــاره کردید به اینکــه این نام‌ها صاحب بار معنایی لفظی‌اند. جز این، نام‌های داستان نشانِ تاریخی دارند، اما با این هویت تاریخی، به‌دنبال گمشده‌ای درِ تاریخ‌اند. یا به‌طور دقیق‌تر، به‌جای آنکه این نام‌ها ارجاعِ روشن و صریحی در تاریخ به ما بدهد، ما را در گذشــته به دیدَار با تاریخ می‌برند تا خودِ گمشده شخصیت‌ها پیدا شــود. به این ترتیب، انگار ســه شــخصیت داریم که در تاریخ و گذشته به‌دنبالِ تکه‌پاره‌های خودشان می‌گردند و این جست‌وجو، از یک تجربهٔ فردی فراتر می‌رود و به تجربه جمعی بدل می‌شــود. این روند درست خلافِ مســیر داستان‌نویسی اخیر ما است که به ثبت روایت‌های فَردی پرداخته و ناتوان از هرگونه پیوند این تجربیات فردی با مسئله‌ای جمعی است؛ به بیان دیگر می‌توان گفت در «اسب‌ها، اسب‌ها از کنار یکدیگر» یک مســئله فردی به‌نفع مســئله‌ای جمعی که پیداکردن گور تراب باشــد، کنار کشیده و همه برای جســت‌وجوی این گور برخاسته‌اند. به‌نظر شما به‌عنوان نویسنده‌ای که در نقاط عطف مهمی از تاریخ معاصر ما حضور داشته و نوشته‌اید، چه چیزی در تاریخ معاصر ما ناپیدا شــده که شخصیت‌های داستان شما به جست‌وجوی آن برآمده‌اند؟

درک درســتی است که شــخصیت‌های «اســب‌ها، اسب‌ها از کنار یکدیگر» دنبال تکه‌پاره‌ها و مفقودشــده‌های خودشــان می‌گردند و ســرانجام آن را در دل خاک پیــدا می‌کنند. بیش از این نمی‌توانم توضیح بدهم. خود داســتان آن‌قدر تراژیک است که من هرچه بخواهم درباره‌اش بگویم به عرشــی که داســتان هست، نمی‌رسد.

آقای دولت‌آبادی چرا این‌قدر تردید در داســتان هست؟ «اسب‌ها، اســب‌ها از کنار یکدیگر» مدام بین قطعیت و عدم قطعیت در نوســان اســت. همه‌چیز در ابهــام و تردید به‌جا می‌ماند، از سن و سالِ «کریما» و دیگر شخصیت‌های داستان تا حرفه‌شــان و از همهِ مهم‌تر، آن جســدی که همه به‌دنبال گورش هستند و دســت آخر هم که به گورش می‌رسد درست معلوم نمی‌شــود که تراب در خاک اســت یــا دیگری. دلیل این‌همه تردید در داستان چیست؟

دلیل ایــن تردید را بایــد در مجموعه منش مــن و تجربیات هشــتاد ساله من در زندگی جست‌وجو کنیم. در حقیقت این عدم قطعیت نتیجه یک عمر زندگی اســت که حاصلش این است که هنــوز نمی‌توانی درباره یک امر واقعــی نظری قطعی بدهی. در داستان جایی هست که «کریما» می‌گوید «من هم شاید یک فرض هســتم»! و این ظن را می‌برد که آدمی در آستانه هشتاد سالگی چــرا چنین اثری می‌نویســد؟ کــه قطعیتی نــدارد و در حقیقت همه‌چیز نیمه‌تمام و ناتمام اســت. حتی نســبت به واقعیت آن جســدی هم که در خاک خفته اســت، قطعیت وجود ندارد اما عامیتش وجود دارد، بالاخره آنجا کســی خوابیده است. و این از آن ظرافت‌هایی است که من انتظار داشتم در داستان دیده شود.

اشــاره کردید که این عدم قطعیت حاصل تجربیات شــما اســت. از اینجا می‌خواهم به وجهِ دیگری از داســتان شــما بپردازم. اینکه به‌خاطر اشــارات و نشــانه‌هایی که در داستان هســت این کتاب به‌نوعی زندگی‌نامه شما دانسته شود. البته ما می‌دانیم که تجربیات و زندگی محمود دولت‌آبادی متفاوت اســت با «کریما» و گرچه در کتاب نشانه‌هایی از نسبتِ کریما با شما هست، همچون تقارن هشتاد سالگی شما با انتشار این کتاب و این جمله که کریما در پله هشــتادم ایستاده است، یا کار کریما که با تئاتر مرتبط اســت و شما هم در همان سال‌ها تئاتر کار کردید و روی همان صحنه رفته‌اید، یا معنای «کریما» به‌معنای بخشــندگی که با «خود را بخشیدنِ دولت‌آبادی به ادبیات» نسبت دارد. فهم دیگر از کتاب شما که من می‌خواهم روی آن تأکید بگذارم، اینَ اســت که «اســب‌ها، اسب‌ها از کنار یکدیگر» به نوعی وصیت‌نامه ادبی یا مانیفســتِ محمود دولت‌آبــادی نزدیک‌تر اســت که در آن برداشــتِ خود را از روزگار سپری‌شــده ما ثبت می‌کند. چقدر با این برداشــت‌ها موافقید؟

این نشــانه‌ها دلیل بر این نمی‌شــود که بتوان چنین قطعیتی را درباره یک شــخصیت به کار بــرد. این وجهِ دوم به‌نظرم خیلی دلنشــین‌تر و درست‌تر اســت که مربوط می‌شــود به درکِ من از واقعیت و عدم قطعیت که در این داستان آمده است. آن نشانه‌ها و نســبت‌ها هم می‌تواند گوشه‌کناری باشد، اما به‌نظرم نمی‌توان این کتاب را زندگی‌نامه یا اتوبیوگرافی خواند. نَه نَه، این اصطلاح اتوبیوگرافی برای «اسب‌ها، اســب‌ها از کنار یکدیگر» خیلی بیراهَ است. اگر نشانه‌هایی هســت بیشتر به آن کارِ ظریف و مینیاتوری ربط دارد که کریما روی ریگ انجام می‌دهد وَ نشــانه‌های تئاتری ازجمله نقاشی دکور تئاتر، می‌رود تا فضای هنرمندانه پدید بیاورد بــرای کار مینیاتوری و به ریزه‌کاری‌هــا و ظریف‌کاری‌هایش روی ریگ متصل شود.

مانندِ کاری که خود شما با زبان در ادبیات انجام می‌دهید. زبان به‌شــکلِ برجســته‌ای در این اثر جلوه می‌کند. البته نثر ادبی خاص شمِا همواره از خصایص مهم آثار شما بوده است. این تشخص زبانی در «اسب‌ها، اســب‌ها از کنار یکدیگر» نیز جلوه‌گری می‌کند. با توجه به اینکه داســتان شــما در دوران معاصر و در تهران روایت می‌شــود چطور به زبانی رسیدید که هم اثری از زبان نزدیک به بیهقی شــما دارد و هم متناسب با روایت داستان باشد؟

زبان داستان از خود اثر پیدا می‌شود. من هیچ عمدی به‌طور آگاهانه در مورد کاربرد زبان ندارم. می‌خواهم همین‌جا در پرانتز نکتــه مهمی درباره زبان بگویم که اخیــرا آن را خواندم و برایم بســیار جالب بود. گوتــه، آینده را دوره نثــر می‌خواند. او تاریخ فکری را به چهار دوره تقسیم می‌کند، کاری که فردوسی ما هم کرده اســت به‌اســتثنای یک بخش آن. گوته معتقد است ذهن فرهنگی بشر چهار دوره دارد: دوره اسطوره، دوره مذهب، دوره فلســفه و دوره نثر. فردوسی ما به‌جز دوره فلسفه، بقیه دوره‌ها را آورده است. من این را همین اواخر خواندم و اینکه گوته گفته آینده دوره نثر اســت، برای من بســیار شــگفت‌انگیز بود. یعنی قرن بیســتم به بعد را دوره نثر می‌نامد، و حالا ما رســیده‌ایم به دوره کامپیوتر و غیره. از این تقسیم‌بندیِ گوته بزرگ که فیلسوف است و شاعر هم هست، بسیار حیرت کردم و از این بابت خیلی خرسند هســتم که من در دوره نثر زندگی کرده‌ام و از عهده این مهم برآمده‌ام.

«پدر» در داستان‌های شما حضور پررنگ و پرمعنایی دارد و به‌عنوان منبع اقتدار در خانواده در طول زمان در داستان‌های شــما تغییر نقش پیدا می‌کند. در «جای خالی سلوچ» با غیبتِ پدر، خانواده از هم می‌پاشــد و بعد در «سلوک» این اقتدار از بین می‌رود و پدر از نقش سنتی خود فاصله می‌گیرد و پدری که «قیس» در جست‌وجویش است هرچه می‌رود بیشتر از تصویر پــدر مقتدر دور می‌شــود. در «بنی‌آدم» هم داســتانی به‌نام «چوب خشک بلوط» هست که در آن پدر در آستانه محوشدنَ اســت و نقش او چنانِ از دســت مــی‌رود که فرزندانشــان می‌خواهند خود را از شَــرش خلاص کننــد. در کتاب اخیرتان هم به‌نوعــی این نقش حضور دارد. دربــاره مفهوم «پدر» در داستان‌هایتان و تغییر نقش اسطوره‌ای‌اش بگویید.

تصویر کاملا درســتی است. در همین کتابِ «اسب‌ها، اسب‌ها از کنار یکدیگر» هم چنین تصویر گنگی هســت. آنجا که «کریما» دویده رفته کســی را پیدا کند که شــکل پدرش بــوده اما درواقع پدرش نبوده است. درست است، پدر به‌تدریج دارد از جای اقتدار خودش فاصله می‌گیرد. از نظر من «پدر» نماد جذابیت و اتوریته اســت و این تغییر جایگاهِ پدر، حاصل تأثیرات جامعه است و این تأثیــرات جامعه، ناخودآگاهِ نویســنده را در بــر می‌گیرد تا به این ســمت حرکت کند. به‌گمانِ من این امری است دیالکتیک و اصلا ارادی نیســت که بگوییم چون نقش پــدر در جامعه تغییر کرده، پس در داســتان هم چنین کنیم. این امــر خودبه‌خود پیش آمده اســت. نقشِ پــدر در جامعه ما دارد کم‌رنگ می‌شــود و این امر خودبه‌خود در ادبیات انعکاس پیدا می‌کند.

آقای دولت‌آبادی شما در داستان مفهوم مهم «ناتمامی» را مطــرح می‌کنید که بــارِ تاریخی پیدا می‌کنــد. گویی عمده تجربیات ما دســت‌کم در تاریــخ معاصر ناتمــام مانده‌اند و کامل نشــده‌اند. ما مدام با وضعیت‌های ناتمام مواجهیم و در عین حال «مجال دمی اســتادن نیســت». تجربیاتی که کامل نمی‌شــوند و به ســرانجام نمی‌رسند و با نوعی فشار بیرونی متوقف می‌شوند. این ناتمامی در داستان شما خود را به‌تمامی در گور تراب نشان می‌دهد. مفهوم ناتمامی از کجا در ذهن شما و داستان «اسب‌ها، اسب‌ها از کنار یکدیگر» ریشه دواند؟

تاریــخ تجدد مــا را که نگاه کنید -از ابتدا تــا همین لحظه که ما داریم فکر می‌کنیم- هیچ‌چیز به انجام نرســیده اســت. هیچ حرکت اجتماعی، علمی و فرهنگی به انجام نرسیده و ما ناتمام باقــی ماندیم. چه‌جوری بگوییم! اخیرا جوانی را دیدم که شــاگرد درجه یک دانشــگاه شــریف بود و به من گفت فلانی ما سی نفر بودیم هم‌کلاس، همه بیســت‌ونُه نفــر رفتند خارج و من یک نفر برگشــته‌ام به‌خاطر بیماری مادرم! این ناتمامی نیســت؟ شــما موســیقی ما را نگاه کنید. الان وقتی یکی از آوازخوان‌های ما یک چیزی می‌خواند که آدم‌ها را یاد گذشته می‌اندازد همه خوشحال می‌شوند! این ناتمامی نیست؟ این، قطع‌شدنِ حرکت در یک‌جایی نیســت؟ فرهنگ ما را نگاه کنید. در فرهنگ ما حرکت ادامه یافته است؟ در حوزه ادبیات، آیا ادبیات ما ادامه پیدا کرده؟ همه ناتمام ماند. تمام نویســندگان ما که از بین رفتند، کــه مهاجرت کردند، که منزوی شــدند... همه‌اش ناتمامی اســت. تنها کســی که در «اســب‌ها، اســب‌ها از کنار یکدیگر» به تمامیتِ خودش می‌رسد «ملک پروان» است، آن‌هم با مرگش!

آقای دولت‌آبادی «قهرمان» در آثار شما به‌تدریج ناپدید شده اســت. شما در جایی گفتید که «اراده کرده‌ام انسان‌هایی خلق کنم که دیگران ناگزیر از عشــق به آنها باشند». قهرمانِ محبوب اما از همان «کلیدر» به بعد در آثار شــما جای خود راَ به «شــخصیت» داد و هم‌زمان با افولِ آرمان‌گرایی محو شد. بــا توجه به تجربه ما از تاریخ معاصر، ایَن تحول درک‌شــدنی است. از نظر شما به‌عنوان شــخصی که در دوره‌های مختلفِ تاریخ معاصر مــا از دوره قهرمان‌باوری و آرمان‌گرایی تا اکنونَ حضور داشته‌اید، این تحول چطور اتفاق افتاد؟

به‌تدریج و به حکم اجتماعی که جاری اســت. شــخصیت‌ها جــای قهرمان‌هــا را گرفتند و این، خیلی هم خوب اســت. چون به‌واقع دوره قهرمان‌ها به پایان رســیده اســت. اگر شما به پایانِ «کلیــدر» هم توجــه کنید خودِ قهرمــان داســتان می‌گوید: «ما به آخر رســیده‌ایم، بگذار که بدآخر نباشــیم». درواقع قهرمان با خودِ «کلیدر» تمام می‌شــود. پس از «کلیــدر»، این مقوله انتقال قهرمان به شــخصیت اتفاق افتاده است، به‌خصوص در «روزگار سپری‌شــده» و در «کلنل» و در «طریق بسمل‌شدن»، و «در بیرون در» هم حتــی. در این داســتان‌ها دیگر همه آدم‌ها شــخصیت هستند، نَه قهرمان در معنای کلاسیک آن.

آیا می‌توان از نســبتِ نزدیک «اســب‌ها، اسب‌ها از کنار یکدیگر» و «زوال کلنل» ســخن گفــت؟ در «زوال کلنل» هم پدری دنبال فرزندان گمشــده خود است که هر کدام نماد یک حرکت سیاســی- اجتماعی در تاریخ معاصر ما هســتند و در داســتان اخیرتان نیز گور گمشــده در مرکز روایت قرار دارد و بستر سیاسی هر دو رمان هم نسبتی نزدیک دارند.

این دو رمان مجزا هســتند. ممکن است زمینه مشترک داشته باشند، اما در «کلنل» همه گمشده‌های کلنل می‌آیند در چهره‌اش و تراژیــک می‌شــوند. از آن جوان ازدســت‌رفته بالاخره نعشــی می‌آورند یا دخترش را به او می‌دهند. اما در «اسب‌ها، اسب‌ها از کنار یکدیگر» هیچ‌چیز مشخص نمی‌شود. در «کلنل» نشانه‌هایی از گمشــده‌ها به کلنــل برمی‌گردد، اما اینجا همه‌چیز گم اســت. بنابرایــن من ارتباطی بین این دو رمــان نمی‌بینم، گرچه می‌تواند بستر تراژیکِ یکسانی وجود داشته باشد.

آقای دولت‌آبادی اسم «اسب‌ها، اسب‌ها از کنار یکدیگر» جذاب و پرمعناست. چطور به این انتخاب رسیدید؟

جالــب اســت برایت بگویــم که مــن رفته بودم به بوســنی وهرزگوین. آنجا ســه نشانه دیدم. یکی اینکه شهر در گودی است و دورش پُر از درخت ســرو است. یک ردیف سرو پیرامون شهر را باقی گذاشته‌اند بماند و تمامِ سروهای پشتِ ردیف جلو را بریده و در سه سال محاصره سوزانیده‌اند. دیگر اینکه در قهوه‌خانه دیدم دخترها و پســرهای مســیحی و مســلمان چقدر با هم رفیق‌اند. ســومی هم این حکایت است: وقتی در بوســنی جنگ می‌شود، بعد از جنگ متوجه می‌شوند که اسب‌ها نیستند. متحیر می‌مانند که اســب‌ها کجا رفتند؟ وقتی رفتند اسب‌ها را پیدا کردند، دیدند اســب‌ها یکدیگر را یافتــه و در میان گودی کوه‌ها ســر بر دوش یکدیگر آرام مانده‌اند تا این جنگِ نکبت تمام شود. یعنی اسب‌ها از جامعه بشری قهر می‌کنند و می‌روند خودشان را پیدا می‌کنند. اسم این کتاب از وجهِ خلاف این حکایت آمده. آنجا اسب‌ها «در» کنارِ هم هستند، اینجا اسب‌ها «از» کنار هم می‌گذرند.