گفت‌وگو با فرشته مولوی درباره دو پرده فصل

سنگینی هولناک فروپاشی

لادن نیکنام

– بستر نوستالژیک و دغدغه فروپاشی گذشته با توجه بیشتر به زمان از دست‌رفته جانمایه اصلی کار شماست. به نظر خودتان زمان شخصیت اصلی این رمان می‌تواند تلقی شود؟

پیش از پرداختن به سوژه این گفت‌وگو، یعنی «دو پرده فصل»، اجازه بدهید حرفی را، شاید به تکرار، اینجا بگویم. رسم گفت‌وگو با یک داستان‌نویس پیرامون داستانش، اگر به کالبدشکافی داستان یا به بیان دیگر به شرح بر آن از سوی خود او بینجامد، به گمان من نه راهی به جایی می‌برد، و نه خوشایند است. هر داستانی نوشته می‌شود تا خوانندگان آن را بخوانند و دیگران از آن بگویند یا بنویسند. بی‌حضور خواننده صاحب صدا که برداشتش را بیان می‌کند، و نیز در غیبت خواننده صاحب رای یا منتقد که تعبیر و تفسیرش را می‌نویسد، چرخه دموکراسی ادبیات درست نمی‌گردد. با این پیش‌درآمد می‌خواهم تاکید کنم که امیدوارم گفت‌وگوی ما بیشتر در خط گفت‌وگوی میان دو خواننده یک داستان پیش برود، تا در خط گفت‌وگوی میان یک نویسنده و یک خواننده.

پررنگ بودن «زمان» در این رمان انکارنشدنی است. از نام آن گرفته تا ترتیب زمانی روایت‌ها و فصل‌بندی‌ها، تا رویکرد هر یک از چهار شخصیت اصلی به مفهوم «زمان»، همه نشان از اهمیت زمان در این رمان دارند. از این چه‌بسا بشود به اینجا رسید که گذر زمان و از کف رفتن گذشته و رفتار متفاوت هر یک از آدم‌های داستان با آن نشانه کانونی بودن آن است. اما در خوانش من این تنها یکی از چند کانون است. آقای سمیعی در نقدی بر این کار (در سینما و ادبیات)، در کنار پرداختن به چگونگی زمان در رمان، به نگاه نوستالژیک میهن به گذشته و گذشته‌ای که دغدغه خاطر عیساست، اشاره می‌کنند. من هم اینجا به این اشاره بسنده می‌کنم که در سوی دیگر نگاه دکتر کوچک و شیوا، هر یک به شیوه‌ای، به وجه دیگر زمان، یعنی آینده، دوخته شده است. همین پرداختن از چهار سو به «زمان» است که شاید آن را در نگاه شما تا این اندازه پررنگ می‌کند که آن را یکه‌تاز عرصه این رمان بدانید. با این همه با تعریفی که من از ترم «شخصیت» در ذهن دارم، این رمان چهار شخصیت اصلی در چارچوب خانواده «کوچک» و چهار شخصیت فرعی در خانواده فرماندار دارد.

– حضور فصل‌ها و درهم فرورفتن‌شان می‌تواند به شکلی از درهم‌آمیختگی مرزهای زمانی و به تبع آن آدم‌ها سخن بگوید؛ نوعی آشفتگی و درهم‌ریختگی آدم‌ها و سرنوشت‌هایشان. با همین نیت این شکل ارائه را انتخاب کردید؟

به بیان قدما «از بای بسم‌الله تا تای تمت»، یعنی از زمانی که پرهیبی از داستانی به خیال نویسنده می‌آید تا وقتی که نوشتن پایان می‌گیرد، ابر و باد و مه و خورشید و فلک باید همگی به کار بیایند تا هم چفت و بست داستان درست از کار دربیاید و هم همه چیزش به همه چیزش بخورد. از بازی با واژه‌های «فصل» و «پرده» در نام کتاب گرفته تا ترتیب و ترکیب فصل‌ها و درهم‌آمیزی آنها در دو پرده، تا رفت و برگشت‌های ذهنی- زمانی راویان و دگرگون شدن مخاطب‌شان، همه، باید چنان باشند که داستان می‌طلبد. بازآفرینی خیال در گستره کلمه- که به گمان من در سنجش با دیگر ابزارهای بیان هنری، انتزاعی‌ترین است- بی‌حساب و کتاب درست به بار نمی‌نشیند. این یعنی روایت یک داستان، چه واقعی و چه خیالی، دودوتا چهارتایی دارد که نمی‌شود نادیده‌اش گرفت و باید آموختش. نیما جایی می‌گوید « با نظم هوش‌ربایی من آوازهای آدمیان را شنیده‌ام...» به تعبیر من داستان‌نویس هم باید با همین نظم هوش‌ربا صدای آدم‌های داستانش را « در گردش شبانی سنگین»، یا به قولی کلیشه‌ای در «عرق‌ریزان روح» بشنود و با همان نظم هم آن صداها را در تن واژه‌ها بدمد. ناگفته هم پیداست که نمایش پریشانی، به‌ویژه، نیازمند دقت در منطق‌پذیری یا حساب و کتابی است که مو لای درزش نرود. در اینجا هم، برای نمونه، چنان که شما اشاره دارید، شیوه روایت و ترکیب عناصر و هر فوت و فن دیگری، همه، باید در خدمت آن باشند که «درهم‌ریختگی» و «آشفتگی» آدم‌های داستان را برسانند.

– چرا به دکتر کوچک به عنوان شخصیت کلیدی به قدر کافی نزدیک نشدید؟ یعنی نشانه‌های آشنای تیپ در او دیده می‌شود. ویژگی‌هایش تقریباً یکدست منفی توصیف شده‌اند. حس دلسوزی و همدلی ما را برنمی‌انگیزد. خصیصه‌های یک کاراکتر را در کجاها و چه رفتارهایی می‌توانیم در او پیدا کنیم؟

ببینید بیایید یک بار دیگر نگاهی به این شخصیت یعنی یکی از چهار شخصیت اصلی یا کلیدی این داستان بیندازیم. در پرده نخست که او هم، مانند سه نفر دیگر، روایت خودش را می‌گوید، فردی را می‌بینیم به نام «کمال کوچک»، که در تک‌گویی چنان پرده از درون خویش برمی‌دارد که شمای خواننده عیب و نقص‌هایش را خوب می‌بینید. شاید همین‌جا هم هست که گمان می‌کنید با یک تیپ سر و کار دارید: مردی خودساخته اما خودرای، شوهری عاشق اما فرمان‌ده، پدری فرزنددوست اما تحمیلگر. خب در این بخش می‌شود که خواننده‌ای به پیشینه‌ای که از او چنین فردی ساخته، بی‌اعتنا بماند و تنها نیمه تاریک او را ببیند. خواننده دیگری هم شاید به آن پیشینه آنقدر بها بدهد که کژی‌های او را کاستی‌های «طبیعی بشری» ببیند و انگشت خود را بر اراده و پشتکار و کوشش دکتر کوچکی بگذارد که خود را از هیچ به جایی رسانده و می‌خواهد خانواده‌اش در راهی گام بزنند که به باور او تنها راه درست است. اما در پرده دوم، روایت دکتر کوچک نشان از آن دارد که او نه تیپ، که شخصیت است. آن زمین‌لرزه‌ای که پرده اول را از پرده دوم جدا می‌کند، آن باری که زمان و زمانه بر گرده او، که وقتی خود را مقتدر و شکست‌ناپذیر می‌دید، می‌گذارد، چنان و چندان هولناک است که یکسره او را زیر و رو می‌کند. در خوانش من این دکتر کوچک است که بیش از هر سه نفر دیگر دگرگون می‌شود و کمالی انسانی را، به بهای رنجی بنیان‌برافکن، و در نهایت شکست، تجربه می‌کند. اینکه داستان با روایت او تمام می‌شود، و اینکه حرف آخر را او می‌زند، بی‌سبب نیست. یکی از آن همه خشکی و سختی به این همه نرمی و نازکی می‌رسد. آن که در آغاز نیمه‌تاریکش را دیدیم، در پایان چه می‌گوید؟

– تاثیر فضای اجتماعی و تاریخی بر ساختار یک خانواده و روابط انسانی به خوبی به نمایش درآمده است. زیرساخت‌ها و بستر اجتماعی را چگونه ساختید و بعد پنهانش کردید؟ یعنی ما شاهد تاثیر آن عوامل هستیم ولی هیچ رد و نشانی از فلان اتفاق یا رخداد تاریخی نمی‌بینیم.

خب این بیشتر برمی‌گردد به اینکه «دو پرده فصل» رمانی «شخصیت‌مدار» است نه «پیشامدمدار». کمترش هم برمی‌گردد به جبر زمانه که حرفش را وقتی دیگر و جایی دیگر می‌شود گفت. حالا بگذارید کمی روی تفاوت‌های این دو رمان درنگ کنیم. روی هم رفته آن «من» هم فضول و هم داستان‌پرستی که در هر آدمیزاد دوپایی بوده و هست و مدام چشم می‌دواند و گوش تیز می‌کند که «کی و کجا چی شد»، هرگز نمی‌تواند از کیف و خوشی خواندن رمان «پیشامدمدار» بگذرد. پس این نوع رمان که پیشینه‌اش هم درازتر است، هم شمار بیشتری خواننده پیدا می‌کند و هم آسان‌خوان‌تر است. اما رمان «شخصیت‌مدار» که تکیه بر روان آدم‌ها و «من درونی» دارد، تنها تا اندازه‌ای که به کارش بیاید، به پیشامدهای بیرونی یا عینی می‌پردازد. چنین رمانی گرچه شاید در شتاب و کشش به پای رمان «پیشامدمدار» نرسد، دست‌کم در میان رمان‌خوان‌های حرفه‌ای و آزموده، ارج و قربی ویژه دارد. این را هم بگویم که برتری یکی بر دیگری، چه از نگاه خواننده و چه از نگاه نویسنده، امری نسبی است. خواننده به تناسب پسند خود و نویسنده به تناسب پسند و توان خود نوعی از رمان را بر دیگری ترجیح می‌دهد. نوع رمان به خودی خود تضمین‌کننده کیفیت رمان نیست. گاهی گفته می‌شود کجاست رمانی که به تاریخ این روزگار ما بپردازد. خب از نگاه من رمان‌دوست در این حرفی نیست که هر حدیثی در رمان خوش‌تر خواهد بود. نیز در این هم تردیدی نیست که نوشتن چنین رمان‌هایی زمینه‌ای می‌خواهد که لابد هنوز فراهم نشده. اما این هم هست که زمانه و روزگار جهانی ما دیگر چون گذشته رمان‌های فربه و فراگیر را نمی‌طلبد. گیرم تولستوی دیگری در مملکت ما پیدا شود و مثلاً جنگ و صلح دیگری هم بنویسد. آدم امروزی گرفتار تلفن همراه و پیامک و ای‌میل و فیس‌بوک و چنین چیزها کجا حال و مجال خواندنش را خواهد داشت؟ دست بالایش اینکه در خوانش چنین کتابی ناگزیر چشمش را از روی ریزه‌کاری‌های رخدادهای تاریخی می‌گذراند تا به «داستان» برسد. روشن‌تر بگویم به گمان من وقت آنکه رمان را جولانگاه « وقایع اتفاقیه» کنیم، سر آمده. رویدادها را در رسانه‌ها و نیز در یادنگاری‌ها آسان‌تر می‌شود یافت. بر پایه چنین گمان و پسندی هم هست که رمان باریک‌اندام «دو پرده فصل» داستان خانواده‌ای کوچک را در گستره زمان تاریخی کوتاهی روایت می‌کند. اما همین خانواده کوچک دو نسل و تقابل و تضاد آن دو نسل، و از اینها مهم‌تر تفاوت سرشت‌ها را نشان می‌دهد. این خانواده چون دست بر قضا در سه دهه ۴۰ و ۵۰ و ۶۰ زیسته، زندگی در دو دوره یکسره دیگرگون را بازمی‌تاباند. گمان من این است که خواننده آشنا به این سه دهه تاریخ مملکت ما بیش از آنچه در کتاب آمده، نیازی به نشانه‌های تاریخی راهگشا به داستان ندارد و خود حدیث مفصل می‌خواند از این مجمل. باید فرصت درنگ بر ناشناخته‌ها و آشنایی با زمینه تاریخی رمان را به خود بدهد. روی سخنم اینجا بیشتر با نسل جوانی است که هم به سبب شتاب فراگیر این زمانه و هم به سبب‌های دیگر، از آشنایی با حال و هوای زندگی در چند دهه پیش زادبوم خودش به دور مانده است.

– شخصیت میهن اندکی اثیری تصویر شده است. روحش را دکتر گاه مثله می‌کند. با این تفسیر و تاویل موافقید؟ نوع ارتباط او هم با عیسی شکل خاصی دارد. آیا او ادامه زن اثیری هدایت در عصر حاضر است؟

من این حرف شما را می‌پذیرم که دکتر کوچک، کمی خواسته و بیشتر ناخواسته، روح میهن را مثله می‌کند. اما من میهن را زنی اثیری نمی‌دانم. من او را زنی می‌بینم آرمانگرا یا ایده‌آلیست، و نیز بلندپرواز و کمال‌خواه، که چون در «کمال»ی به «کوچک»ی دکتر کوچک و در زمان حال دنیای بسته پیرامونش، آنچه را می‌جوید، نمی‌یابد، با بیم و امید شور و عشقش را نثار پرسش می‌کند. اما پسر، همچون آینده، پیش‌بینی‌ناپذیر و نگران‌کننده است. بنابراین میهن چاره را در پناه بردن به گذشته‌ای می‌جوید که از دست رفته است و جز حسرت حاصلی ندارد.

اما این انگاره زن اثیری و زن لکاته و دوگانگی آن‌دو، گویا، انگاره‌ای هنوز ماندگار در ادبیات ماست. راستش من همیشه سببی برای آنکه هدایت را تافته جدابافته بدانم، پیدا می‌کنم. یکی از این سبب‌ها هم این است که او با هوشمندی و حساسیتی، شاید غریزی و حتماً ستودنی، در حول و حوش ۳۰سالگی و در متن یک زندگی به ظاهر بسته، توانست این انگاره ذهنی مردانه را برای نخستین بار در بوف کور چنین ژرف و دردناک رو کند- یعنی این را که در ته ذهن مرد ایرانی سنت‌زده زن یا اثیری است یا لکاته. بخشی از این انگاره برمی‌گردد به پیشینه تاریخی دوگانه‌بینی ما و بخشی دیگر هم به شیوه بارآمدن مردان در جامعه سنتی. به گمان من گلشیری هم با رویکرد ویژه خود به این انگاره در شازده احتجاب، مهر تایید بر سخت‌جانی این انگاره می‌زند. اما این انگاره، جدا از اهمیت آن در فرهنگ و ادبیات یک دوره خاص، در نهایت محکوم به کنار رفتن است. به بیان دیگر ذهنیت مردان ایرانی همگام با دگرگونی‌های ناگزیر از این سیاه و سفید بینی زنان از یک روزنه ناگزیر مردسالارانه فاصله می‌گیرد. این را هم نگفته نگذارم که آمدن زنان به پهنه داستان‌نویسی یعنی پیدایی زنانی واقعی و زمینی در عرصه داستان.

– فانفان شخصیت منحصر به فردی است که در ادبیات ایران سابقه حضورش را یا نداشتیم یا به شکل ملایم‌تری آدم‌هایی چنین طناز و ژرف‌اندیش ساخته شده‌اند. کنتراست جذابی در مقابل فضای خانواده ایجاد می‌کنند؛ فضایی که رو به فروپاشی است و رنگ آن تیره است. طنز قوی در لایه‌های روایی ایجاد می‌کند. ایده تولدش از کجا و چطور در ذهن‌تان شکل گرفت؟

هر دوره‌ای رنگ و بو و حال و هوای خودش را دارد که به فراخور داستان در آن بازتاب می‌یابد. شخصیت‌های افسانه‌ای-کتابی آمده در این رمان هم بیانگر حضور زبان و فرهنگ و ادبیات و سینمای فرنگی در دهه ۴۰ است و هم نشانه خیال‌پروری‌های نوجوانی در فضای تنگ شهرستانی دورافتاده. اما راستش را بخواهید این شخصیت و خیال عیساست که آنچه را می‌خواهد، گرچه اتفاقی، در فانفانی پیدا می‌کند که قهرمان فیلمی است که خودش آن را ندیده. اگر عیسا از زبان دیگری درباره فیلمی به نام فانفان لاتولیپ نمی‌شنید، ناگزیر بود همتا یا الگوی خیالی خود را در جای دیگری جست‌وجو کند تا بار تیزبینی و رندی و شوخ‌طبعی سبکسرانه خودش را به گردن او بیندازد. اما اینکه چرا عیسا این‌طور رند و طناز از کار درآمده، گناهش به گردن سنگینی هولناک دنیایی، به گفته شما، «رو به فروپاشی» یا در حال پوست انداختن است.

– صداها و لحن‌های متفاوتی در این رمان شنیده می‌شود. رنگ‌های گوناگونی در لایه‌های زبانی دیده می‌شود. این تکنیک‌ها را آگاهانه در سطح زبان اجرا کردید یا به شکل ناخودآگاه با هر آدمی صداش متولد شد؟

من خیال نمی‌کنم مرزبندی میان خیال و واقعیت در رمان و خودآگاه و ناخودآگاه در ذهن رمان‌نویس کاری آسان باشد و بشود خط روشنی میان اینها کشید. اینکه داستان، مانند هر کار هنری دیگر، تا چه اندازه برآمده از کشش و تا چه مایه ثمره کوشش است، بحث کهنه‌ای است که شاید هرکس از ظن خود و بنا به تجربه خود به آن می‌پردازد. «داستان» در سنجش با دیگر فرم‌های هنری، مثلاً نقاشی و موسیقی، چه بسا فرمی بس آشنا و کم و بیش «پیش‌پاافتاده» جلوه می‌کند یعنی در جایی که بسیاری از آدم‌ها میان خودشان و نقاشی و موسیقی فاصله‌ای چشمگیر می‌بینند و چشم و گوش بسیاری بر رنگ و نقش و آوا و نوا بسته‌اند، در بایگانی ذهنی هر آدمی، از عامی گرفته تا عالم، می‌شود داستان‌هایی یافت. این ویژگی شاید به این شبهه دامن بزند که نوشتن داستان به سختی نقاشی و موسیقی نیست و با کمی ذوق می‌شود از پس آن برآمد. بدا که چنین نیست! شاید بد نباشد که کار نوشتن رمان را به ساختن یک بنا مانند کنم. شما ایده‌ای دارید، طرحی به ذهن‌تان می‌رسد، نقشی را به چشم خیال می‌بینید، اما این همه چیزی جز سوسویی افسونگر و زیبا و ناپایدار نیست. حالا اگر بخواهید این سوسو را روشن نگه دارید، اگر بخواهید با کلمه، «کاخی بلند» نه، رمانی درخور خواندن، بیفکنید، باید روی هر خشت دیده و ندیده آن کار کنید و هر جور متر و معیار معتبری را به کار برید، مبادا بنایتان کاخ شنی از آب درآید. درست است که هر آدم داستانی صدای خودش را دارد، اما این صدا را رایگان و بی‌دردسر به نویسنده پیشکش نمی‌کند.

– اغلب این آدم‌ها از عقیم بودن روابط‌شان با یکدیگر رنج می‌برند. این ضعف از کجا در این آدم‌ها ریشه دوانده است. اساساً قدرتمند هم نیستند و چون برگی در باد می‌روند. کمی سودایی، کمی آسیب‌پذیر. آیا نماینده نسل خاصی در ایران هستند؟

چه خوب که شما در پایان گفت‌وگو این پرسش را پیش کشیده‌اید. در خوانش من از این داستان، درونمایه ناتوانی آدم‌ها در همزیستی شادی‌آفرین و دلسردی و تنهایی پیامد آن، پررنگ است. هریک از چهار نفر خانواده کوچک داستان، با همه مهر و عشقی که برای سه تن دیگر دارد، و در چارچوب همین ژرف‌ترین و بنیادی‌ترین حلقه پیوند، به اندازه‌ای و به شکلی، در سازش و نرمش و آرامش با کسانی که این همه به او نزدیکند، درمی‌ماند و در چرخه فرساینده رنج بردن از دیگری و رنج دادن دیگری می‌افتد. آیا این، به قول شما سترون بودن رابطه‌ها، برخاسته از ضعف بشری است؟ آیا درنهایت هرکس تنهاست و هرکس هرچه عاشق‌تر، تنهاتر؟ آیا زخم خوردن از آشنا و خودی ناگزیر است؟ بگذاریم این پرسش‌ها و پرسش‌های دیگر را هر خواننده به میل خود پیش بکشاند و به شیوه خود در پی پاسخ به آن باشد.

دو پرده فصل، با صدایی متفاوت در ذهن مخاطب زنده می‌شود. ویژگی رمان این است که از همان صفحه‌های نخست، رنگ و جنس کلمه‌ها، نحوه چیدمان تکه‌های روایت به گونه‌ای است که تفاوت خود را با متن‌های دیگر به رخ ما می‌کشد. شخصیت‌های رمان به نام‌های دیگرشان، نام‌هایی که زاییده تخیل یکی از کاراکترهاست اسباب سبکی و شادی را در متن فراهم می‌کند. «فانفان» شخصیت مهم و محوری رمان با طنازی یک فضای باطراوت به موازات دنیای واقعی آدم‌ها می‌آفریند. این حرکت به واسطه تسلط او به متون ادبی و نمایشی و قدرت تخیل پدید می‌آید. دو دنیا، از دو رنگ متفاوت، جوری در کنار هم مونتاژ می‌شوند که ما از یک سو چشم‌مان به دنیای واقعی و عینی است و از سویی به جهان خیال که سایه‌ای است از واقعیت روزمره و اتفاقات داستانی. در این سایه رنگ‌های واقعی درهم می‌آمیزند، طرحی می‌زنند از جریان زوال یک خانواده در بستر زمانی طولانی. اینکه چطور میهن، آرام‌آرام، محو می‌شود و دیگر دست‌هایش در هوا حرکت نمی‌کند و ارتباطش با دکتر کوچک به کجا می‌رسد و چطور از یک زن فعال و پویا تبدیل به تندیسی از گذشته می‌شود، مساله رمان است. آدم‌های این اثر به تدریج آب می‌روند. گویی در بستر زمانی و مکانی تعریف می‌شوند که گریزی از این سرنوشت ندارند. اتفاق جادویی در این میان نمی‌تواند رخ دهد. آدم‌ها زاییده ساختارهای جغرافیایی، سیاسی و اجتماعی زمانه خود هستند. آنها فرزند زمان خود هستند و شاید زمان نقش مهمی در این روایت دارد. به قدری که نام فصل‌ها از درهم‌آمیختگی نام فصل‌ها رقم می‌خورد و حاصل گذشت زمان را بر سرنوشت آدم‌ها در این متن می‌بینیم. این رمان به هیچ شکلی به رمان‌های تازه به چاپ‌رسیده این روزها نزدیک نمی‌شود. هم فضایش بداعت دارد هم شیوه پرداخت و مهم‌تر زبان این کار است؛ زبانی که لحن و ساز و کارهایش تا مدت‌ها با ما می‌ماند. موسیقی پنهان این متن تا مدت‌ها در ذهن ما طنین دارد. با فرشته مولوی نویسنده این اثر گفت‌وگویی انجام گرفته است که حاصلش را می‌خوانید.

نکته

– ذهنیت مردان ایرانی همگام با دگرگونی‌های ناگزیر از این سیاه و سفید بینی زنان از یک روزنه ناگزیر مردسالارانه فاصله می‌گیرد. این را هم نگفته نگذارم که آمدن زنان به پهنه داستان‌نویسی یعنی پیدایی زنانی واقعی و زمینی در عرصه داستان.

– به گمان من وقت آنکه رمان را جولانگاه «وقایع اتفاقیه» کنیم، سر آمده. رویدادها را در رسانه‌ها و نیز در یادنگاری‌ها آسان‌تر می‌شود یافت.

عباس عبدی

نوشتن به وقت خاموشی

پیداست «زن در پیاده‌رو راه می‌رود» نامی است که قاسم کشکولی از سر بی‌حوصلگی و چه‌بسا بی‌اعتنایی آشکار به اهمیت و ارزش انتخاب نام، بر مجموعه چند داستان خود گذاشته است. به گمانم نه داستان «زن در پیاده‌رو...» هم که بنا داشته مثلاً حسن ختام مجموعه باشد متاسفانه چیزی نیست جز نوعی از بازیگوشی نویسنده و اتلاف وقت خواننده که هیچ توجیه قانع‌کننده تکنیکی مابه‌ازایی هم ندارد.

نگاهی به عناوین سایر داستان‌ها نیز امید چندان دور از این احکام به بار نمی‌آورد: بازگشت/ سرنوشت زنی که از دنده چپ من متولد شد/ تقدیر آنها را آورده بود اینجا تا بمیرند/ صبر کن الله تی‌تی/ نشان خانوادگی/ افسانه بچه‌های زیتون/ عصیان یک بزاز لنگرودی/ زن در پیاده‌رو راه می‌رود. همان بی‌اعتنایی و کم‌حوصلگی!

مجموعه را نشر ثالث درآورده و چاپ اول آن در سال ۱۳۸۸ بوده است.

شاید در بررسی و ارزیابی راه و روش نویسندگی قاسم کشکولی در این مجموعه منصف‌تر از خودش کسی نباشد؛ آنجا که به نقل از «عقل سرخ» و پیش از شروع داستان‌ها آورده است: گفتم: راه از کدام جانب است؟ گفت: از هر طرف که روی. چون راه‌روی راهبری. به عبارت دیگر و اگر بخواهیم تفسیری بر این گفتم و گفت لابد فیلسوفانه بگذاریم که کم و بیش عالم محدود داستان و داستان‌نویسی ما و جناب کشکولی را شامل بشود، باید بگوییم گفتم: چطوری داستان بنویسم؟ گفت: چطوری ندارد! همین که هرطور بنویسی داستان است دیگر. از این روست که داستان بازگشت نوشته می‌شود. مردی در شبی بارانی به شهر زادگاه خود بازمی‌گردد. «صدای ناشی از حرکت چرخ به روی جاده خیس قطع می‌شود و اتوبوس می‌ایستد. «لنگرود.»» (ص ۱۴) چمدان برمی‌دارد و توی خیابان‌ها و محله‌های شهری که خاطراتی را برایش زنده می‌کنند زیر باران یک‌ریز راه می‌رود. آدم‌هایی می‌بیند. چیزهایی به یاد می‌آورد. دلش برای کودکی‌اش تنگ می‌شود. صحنه‌هایی پیش‌پاافتاده و معمولی پیش چشمانش جان می‌گیرد. فکر می‌کند می‌رود پشت در خانه قدیمی‌شان و دستمالی جلوی دهانش می‌گیرد و صدایش را تغییر می‌دهد که مادر پیرش او را نشناسد و آنگاه سراغ خودش را از او می‌گیرد...

ساعتی نمی‌گذرد که سر از قبرستان درمی‌آورد؛ قبرستانی که تا محل خانه پدری‌اش گسترده شده و یعنی... یعنی که پدر و مادر در عالم واقع مرده‌اند. این را از پیش می‌دانسته و تا این جای داستان تمهیدی بوده که به این شکل خواننده را نیز در جریان تنهایی خودش بگذارد. حالا دیگر وقتش است برگردد. زیر باران از پیرمرد چای‌فروش دوره‌گرد لیوانی چای بخرد و بخورد. بعد به مسافرخانه‌ای برود و اتاقی بگیرد و به نصایح پدرانه مسافرخانه‌چی گوش بدهد و آنگاه روی تختی دراز بکشد. برود زیر ملافه و هق‌هق‌اش دربیاید.

در داستان بعدی، «زنی که از...»، زن جوانی که از آزار شوهر آسیب دیده، به خانه پدر پناهنده می‌شود، در حالی که مادر نیز به همین سرنوشت دچار است و به گناه همدلی با دختر از همسر (پدر دختر) کتک می‌خورد. سرنوشت همه مثل هم است. داستان هیچ جذابیتی ندارد و از سطح رئالیسم دم‌دستی آثار اولیه بعضی نویسندگان دهه‌های ۴۰، ۵۰ بالاتر نمی‌رود. پدر را نمی‌بینیم. مادر را هم همین طور. شوهر را هم همچنین. خیابان و اتوبوس و ایستگاه و شلوغی و آدم‌هایی را که در خیابان ولواند و متلک می‌پرانند، می‌بینیم اما اینها به تنهایی نمی‌توانند به معاصر کردن داستان کمکی بکنند. طرح داستان به شدت پیش‌پاافتاده است و هیچ تخیلی برنمی‌انگیزد.

داستان سوم اما ناگهان جرقه‌های امیدی در دل روشن می‌کند. هرچند عشق توصیف‌شده هیچ بعد زمینی ندارد و همه چیز گویی نمایشی است که در پرده‌هایی از باد و باران و تاریکی و ترس جریان دارد اما تناسب فرم و زبان داستان، به ویژه اسب و سوارهای زخمی و گریزان از سرنوشت‌های محتوم به داستان بعدی افسانه‌ای می‌دهد که متناسب با فضای تصویر شده است. تمهید افتادن از اسب راوی در بچگی، هنگامی که در بغل مادر بوده و منجر به نقص پایش شده به یک روایت و اینکه شیشه نفت را به جای آب سر کشیده و همین منجر به چلاق شدن او شده به روایت دیگر بسیار خوب در داستان نشسته و به آن عمق بخشیده است. پایان‌بندی داستان نیز بر امتیازات آن افزوده. آنجا راوی که خود عاشق نرگس بوده و دوستدار فرهاد هر دو را در قبرهایشان می‌گذارد و خود به پشته‌ای از وهم که همراه باد تکان می‌خورد خیره می‌شود. این داستانی است که اگر پا در زمین داشت و اگر کسی بود بپرسد اینجا کجاست که آدم‌ها تیر می‌خورند (زخم فرهاد از چه بود؟) و داز (داس) بر مچ دست خود می‌زنند و می‌میرند و به خاک سپرده می‌شوند و آبی از آب (جز بارانی که یک‌ریز به همه چیز می‌بارد) تکان نمی‌خورد، می‌توانست تنه به بعضی داستان‌های بورخسی بزند. اما متاسفانه حالا از حد تقلید نیمه‌موفقی از این گونه داستان‌ها فراتر نمی‌رود. شاید عنصر مکان در داستان‌های مجموعه که می‌توانست در نگاه و پردازشی دیگر به نقطه قوت کتاب تبدیل شود به دلیل اکراه آشکار راوی از بعضی نمودهای آن (مثل بارانی که ظاهراً به نحو آزاردهنده‌ای می‌بارد) از مرکز قدرت و انرژی داستان‌ها فاصله گرفته است.

داستان صبر کن الله تی‌تی می‌توانست اگر می‌خواست حداقل به همین سطح و شاید کمی بالاتر هم برسد. اما گفت‌وگوهای با به اصطلاح ماه، عدم توجه کافی به شخصیت‌پردازی همسر بی‌وفا و برادر خائن که قادر بود لایه‌های تازه‌ای در داستان تعریف کند و از همه بدتر انتخاب راوی دیوانه گرفتار در آسایشگاه (یک ایده کاملاً تکراری) داستان را از جذابیت‌های بالقوه خود ساقط کرده است.

فضای کم و بیش سوررئالیستی داستان نشان خانوادگی نیز در زمره همان بازیگوشی‌ها و خرگوش درآوردن از کلاه است که بیش از آنکه خواننده را مفتون خود کند نویسنده را از موفقیت‌های نسبی داستان‌هایی که اشاره کردم دور می‌کند، به شکلی که به نظر می‌رسد دغدغه کشکولی تجربه فرم‌های دستمالی‌شده پیش‌خوانده و آزمودن دوباره آزموده‌هاست تا مگر به تصادف از این نمد کلاه نو آب رنگی ساخته شود. نگاه کنید لطفاً به داستان عصیان یک بزاز لنگرودی (راستی کدام عصیان؟ او که حتی از رختخواب پیری و مرگش هم برنخاست؟!) که ناگهان گویی به او الهام شده اگر در یکی دو صفحه رگباروار جملاتی نیمه‌تمام و عباراتی را پیاپی ردیف کند و نقطه پایان جمله خود را هر چه بیشتر به تاخیر بیندازد، خواننده را یک‌نفس به دنبال خود کشانده است. کاری به شکلی کامل‌تر و هنرمندانه‌تر در کتاب عسکرگریز آصف سلطان‌زاده و یک کار از مرتضائیان آبکنار عرضه شده. در جاهای احتمالی دیگر نمی‌دانم (چون از این گونه به اصطلاح نوآوری‌های بی‌پایه و دلیل چند سالی هست مد شده!) اما برای استفاده از این تکنیک، در حتی داستان سلطان‌زاده نیز توجیهی وجود ندارد و صرفاً یک بازی لوس فرمی است که نه‌تنها از دل مضمون و موضوع داستان برنیامده بلکه در تار و پود آن رسوب نکرده و به همین دلیل قادر نشده وجوه روایت را تحت حداقل تاثیرات معینی هم قرار دهد.

اینها چه‌بسا همان به هرحال داستان نوشتن و نوشتن به هر حال داستانی است که از قول «عقل سرخ» در پیشانی کتاب توصیه شده: از هر طرف که بروی!... و به تعبیری به هرحالی که بنویسی حتی اگر وقت، وقت خاموشی باشد!... لابد پا برداشتن از زمین و فاصله گرفتن از زمین سفت است که باید و به خیال پرواز سیر کردنی در هوا شاید!

می‌پرسم سرنوشت من نویسنده با این گونه اعلام حضورهای به هر قیمت، مصداق آن چوپان نیست که هر بار گرگ گرگ گفت و گرگی در کار نبود و عاقبت که گرگ آمد کسی به گرگ گرگ گفتن (در اینجا نوشتن)اش اعتنا نکرد؟

کی این تکلیف را بر عهده نویسندگانی مثل قاسم کشکولی گذاشته که حتی وقتی قصه ندارند دست بلند کنند و انگشت نشان بدهند که گفته باشند حاضر؟

وقتی اگر شاید روزی از ترکستانی که آن همه گفته‌اند و شنیده‌ایم و حدس می‌زنیم سر درآوریم، و گله را همه گرگ برده باشد و بر در دکان همین ادبیات داستانی کم‌جان‌مان، ثمره و راه توشه تلاش‌ها و دود چراغ خوردن‌های چند دهه گذشته نویسندگان خوش‌قریحه ما، از سر بی‌حوصلگی و اصرار بر حضورهایی چنین کم یا بی‌مایه، گل پاشیده باشیم باز همین؟ همین که راه برویم راهبریم؟

مگر ادبیات داستانی ما چند داستان‌نویس دارد که بتواند این طور از سر بی‌اعتنایی و بی‌حوصلگی پهلوانانش را بی‌سپر و سنان به میدان چنین نبردی عبث یا میدان عبث چنین نبردی بفرستد؟

بعد از تحریر: این‌طور که دوست عزیزی تذکر داد کتاب آقای کشکولی چند سال پیش (شاید توسط ناشر دیگری) درآمده. بنابراین شاید لازم باشد در متن یادداشت نکاتی اصلاح شود. مثلاً ممکن است آقای سلطان‌زاده از روی دست آقای کشکولی کپی کرده باشد. یا این کار به عنوان تجربه اولی قابل بررسی باشد اما به نظر نمی‌رسد در اصل موضوع اعتراض به نوشتن در وقت خاموشی تغییری حاصل شود.