۱- انتشار سلوک آخرین اثر محمود دولت‌آبادی را باید یکی از اتفاق‌های مهم در عرصهٔ ادبیات معاصر تلقی کرد. کتابی که اغلب خوانندگانش را گیج کرده، بسیاری آن را نیم‌خوانده رها کرده‌اند و معدودی هم با سماجت آن را بیش از یک‌بار خوانده‌اند تا بفهمندش. سلوک یک رمان خواندنی نیست. اثری است ماندنی که درک آن نیاز به تلاش و زحمتی فراتر از خواندن یک کتاب دارد.

۲- گفت‌وگو یا رودررویی با محمود دولت‌آبادی، یکی از آرزوهای دیرینهٔ من بود. از وقتی در اوایل دههٔ پنجاه خواندن آثار او را شروع کرده‌ام، که فکر می‌کنم ارسنهٔ باباسبحان، عقیل عقیل و هجرت سلیمان، نخستین‌هایش بودند، همواره دلم می‌خواست روزگاری با او روبه‌رو شوم و دربارهٔ بسیاری چیزها از او بپرسم. از جمله این که چه‌طور این‌قدر به زندگی نزدیک می‌شود که هر روستازاده‌ای مثل من، فکر می‌کند آثار او، بخشی از خاطرات و سرنوشت اوست. و بسیاری حرف‌های دیگر، اما آن‌قدر این دیدار به تعویق افتاد که حرف‌ها و حدیث‌های دیگری جای‌شان را گرفتند. اینک دولت‌آبادی در آستانهٔ هفتاد سالگی، و جدانی آسوده دارد، یا باید داشته باشد. او با قلم و ذهن خود، تصویرگر و روایتگر زندگی‌ها و آدم‌های این سرزمین بوده. کلیدر فقط یک رمان ده جلدی نیست، بخش مهمی از تاریخ اجتماعی ما در گذشته‌های نه‌چندان دور در این اثر سترگ روایت شده و برای آیندگان به ودیعت گذاشته شده. دولت‌آبادی از دست نوشتن کلافه و خسته است. حق هم دارد. شمردن تعداد واژه‌هایی که او نگاشته، به سال‌ها وقت نیاز دارد. آدم‌هایی که او خلق کرده، بی‌شمارند. دولت‌آبادی دینش را به ادبیات و فرهنگ ایران‌زمین ادا کرده. حتی اگر سلوک را دوست نداشته باشیم، بزرگی او را نمی‌توانیم کتمان کنیم.

گفت‌وگو با محمود دولت‌آبادی

هیچ مخواه و هر چه داری ببخش

■ احمد طالبی‌نژاد

از یادداشت شما در پشت جلد سلوک شروع می‌کنم متنی کوتاه، موجز، تلخ و به‌شدت هولناک که در آن از تجربه‌های نوشتن به‌عنوان نوعی شکنجهٔ روحی یاد کرده‌اید. این تلخ‌اندیشی، ناشی از چیست؟ از سن‌وسال یا شرایط زمانه و یا تغییر نگاه.

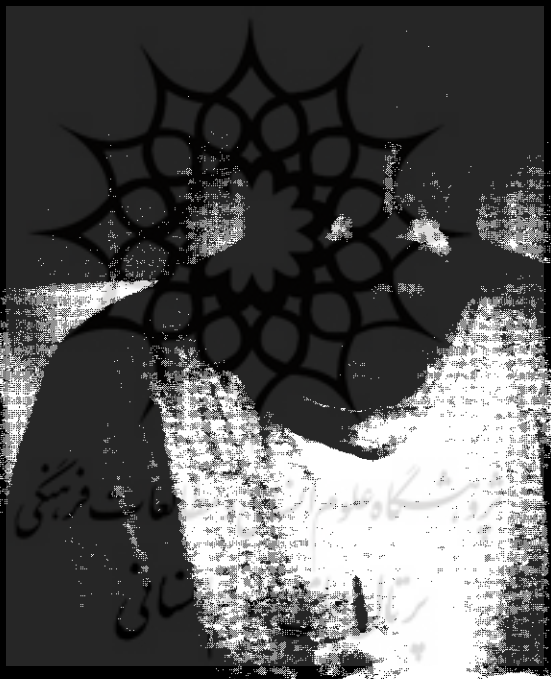
در واقع هیچ‌کدام از این‌ها نیست. این فقط به خود نوشتن مربوط است و عذاب‌هایی که می‌طلبد. به خصوص هر چه انسان به سنین کمال نزدیک می‌شود، نسبت به خودش سخت می‌گیرد و این سخت‌گیری باعث می‌شود فضای کاری که درش قرار می‌گیرد، کم‌کم به‌صورت دوزخی در آید. یعنی شوق و شیفتگی یک‌جا و در مقابل دشواری پرداخت و باز پرداخت و قانع نشدن دوزخی است که در این یادداشت از آن نام برده‌ام. البته محیط اجتماعی هم مؤثر است و این کتمان شدنی نیست. بله، شرایط برای نویسنده‌ای مثل من که دقیقاً چهل و پنج سال است می‌نویسم، دشوار است. البته پنج سال اول، صرف نوشتن چیزهایی شد که بعدها آتشش زدم. ولی تجربه‌اش بعدها به دردم خورد. برای آدمی که حدود نیم قرن در ادبیات این سرزمین کار کرده و روحش را فرسوده، شرایط نه تنها مطلوب نیست، بلکه خیلی هم ناخوشایند است.

ولی از اصطلاح «ناممکن بودن» نوشتن استفاده کرده‌اید. برای کسی که رمان ده‌جلدی کلیدر را نوشته، جای خالی سلوچ و دیگر آثارتان که نیم قرن عمر صرف نوشتن‌اش شده، آیا هنوز هم نوشتن ناممکن است؟

من از ابتدا فکر می‌کردم که این کار ناممکن است و هر وقت اثری را به پایان رسانده‌ام، به‌نظر خود، یک ناممکن را ممکن کرده‌ام. وجه عینی‌اش هم کاملاً منطقی است، چون نویسنده از هیچ همه‌چیز می‌آفریند و این یعنی ناممکن را ممکن کردن. حال اگر در گردابی مثل **سلوک** یا آخرین جلد **روزگار سپری شدهٔ مرد سالخورده** گرفتار شوی، دیگر این ناممکن بودن، به‌شدت جدی‌تر است و اگر امکان‌پذیر شود، کاری است کارستان. وقتی این دو اثر به پایان رسید و قطعی شد و درآمد، به پشت‌سر که نگاه کردم، فکر کردم چه‌طور توانایی انجام چنین کار غیرممکنی را داشته‌ام؟ اگر بخواهم برگردم و دوباره چنین تجربه‌هایی را انجام دهم، به‌هیچ‌وجه برایم مقدور نیست.

به‌نظرم جلد سوم روزگار سپری شده و سلوک بیانگر این نکته است که شما، در آستانهٔ هفتاد سالگی دارید در وادی سیر و سلوک سیر می‌کنید. برای نویسنده‌ای که یکی از اتهاماتش در گذشته، برخورداری از نگرش اجتماعی در ادبیات بوده و برای ما که با آن‌نوع آثار شما کتاب خواندن جدی و اصولاً اندیشیدن از طریق ادبیات را آموخته، این پرسش مطرح است که چه در درون شما

عکس: علی کوثری



اتفاق افتاده که وارد این وادی شده‌اید؟

هیچ اتفاقی نیفتاده. این ادامهٔ همان وادی‌ای است که از بدو نوشتن در آن سیر کرده‌ام. شما به ابعاد اجتماعی این دو اثری که نام بردید، توجه نکرده‌اید. در حالی که از نظر من این‌ها اجتماعی‌ترین آثار من هستند. ولی عینیت آشکاری که در **لایه‌های بیابانی**، **جای خالی سلوچ** و **کلیدر** هست، در این دو اثر پنهان است. ولی در نگرش اجتماعی نویسنده، تغییری حاصل نشده. می‌توانم بگویم این نگرش تعمیق شده است.

ولی شما در مصاحبه‌ای اعلام کرده‌اید که در حال حاضر من یک سالک هستم.

اجازه بدهید جمله‌ام را کامل کنم. آن‌جا گفته‌ام، می‌توانم به خودم لقب سالک راه ادبیات را بدهم.

این در آن مصاحبه نیست.

خب لابد تغییرش داده‌اند. منظور من از سالک، این نیست که به یک جوکی کوه‌نشین تبدیل شده‌ام. گرچه در اغلب آثار من، شما بهره‌مندی نویسنده از عرفان ایرانی را می‌توانید ببینید. اما برداشت شما ناشی از تعبیر سوء‌ای است که آن نویسنده داشته. گفته‌ام من در ادبیات یک سلوک چهل، پنجاه ساله داشته‌ام و حالا می‌توانم ادعا کنم که سالک این راه هستم.

این درست. ولی اگر من آثار گذشته‌تان را با این دو اثر مقایسه کردم، از آن جهت است که آثار شما مثل عقیل عقیل، اوسنهٔ باباسبحان، جای خالی سلوچ، کلیدر **و حتی جلد اول** روزگار سپری شده، **حال و هوای ناتورالیستی دارند. اما این دو اثر اخیرتان، حال و هوایی آرمانگرایانه و نزدیک به سوررئالیسم دارند. اگر نخواهم از واژه سوررئالیسم به مفهوم غربی‌اش استفاده کنم، می‌شود گفت حال و هوا و ساختارشان شبیه آثار پیچیدهٔ عرفانی است.**

اولاً آن‌چه شما می‌گویید، ناتورالیسم نیست. من از ابتدا رئالیست بوده‌ام و هنوز هم هستم. البته در تعبیری که از رئالیسم دارم و سی‌سال پیش آن‌را توضیح داده‌ام. این نکته قابل ذکر است که در جهان هیچ اثری نیست که غیر رئالیستی باشد و کافکا را مثال زده‌ام. بنابراین نمی‌پذیرم که آثار گذشته‌ام ناتورالیستی بوده. برای این که ناتورالیسم نمایندگانی دارد و این نمایندگان هم آثار مهمی دارند. این‌ها خود را موظف به یادداشت‌برداری از جزء‌به‌جزء زندگی می‌دانستند و تبدیل آن‌ها به یک بافت. در حالی که آثار من، یک تخته در ذهنم پدید آمده‌اند. به‌عنوان مثال **جای خالی سلوچ** سی‌سال در ذهن من زندگی کرده و در ظرف کم‌تر از هفتاد شب نوشته شده. این‌که ریشهٔ ادبیات در زندگی و طبیعت است، به منزلهٔ ناتورالیسم نیست. ناتورالیسم مکتبی بود که آن نویسندهٔ بزرگ فرانسوی امیل زولا آن‌را نمایندگی کرد و با خودش هم تمام شد. حتی اثر مهم‌اش **ژرمینال** دربارهٔ کارگران معدن زغال‌سنگ بلژیک هم در حیطهٔ ناتورالیسم محدود نماند. اما اگر بخواهیم این دو نگرش را از هم جدا کنیم یا مرزی میان آثار گذشته و این دو اثر قایل شویم، من شما را حواله می‌دهم به موقعیت. ادبیات و ارزش ادبیات در این است که انسان را در موقعیت بیان می‌کند و این هنر نویسنده است. بین موقعیت نویسندهٔ **کلیدر** و نویسندهٔ **سلوک**، باید تفاوت قایل شد. این را می‌پذیرم. چون من هنگام نوشتن این دو اثر، در دو موقعیت متفاوت قرار داشته‌ام. جایی گفته‌ام که علی‌الاصول آثار من رنگ دارند. رنگ **کلیدر** نارنجی و ارغوانی است، اما **روزگار سپری شده**، خاکستری است. و این یعنی دو موقعیت و در دو موقعیت، دو بیان هست. وقتی که انسان در موقعیت به یک نگاه حماسی/غنایی می‌رسد، به مناسبت شرایط و سرخوشی جوانی، و به لحاظ آرمان‌هایی که دارد، اثرش هم تابع همین شرایط قرار می‌گیرد. ولی درست بعد از سال ۱۳۶۲ که **کلیدر** پایان گرفت و آن‌هم با آن پایان تراژیک که متناسب زمانه بود، رنگ موقعیت هم عوض شد. این است که اگر نویسنده به عمد بخواهد گذشتهٔ خودش را در موقعیت تازه هم ارائه بدهد، نتیجهٔ کار، تصنعی می‌شود.

ناچارم عقیدهٔ خودم را دربارهٔ ناتورالیسم و رئالیسم بیان کنم تا رفع سوءتفاهم بشود. در ناتورالیسم، هنرمند، مقهور واقعیت است و در آن دخل و تصرفی نمی‌کند. در جای خالی سلوچ و کلیدر، **صحنه‌های بسیاری هست که فضا و مکان و شرایط و اتفاق‌هایی که می‌افتد، همین لحن و حال و هوا را دارد. مثلاً صحنهٔ برخورد مرگان و مرد ساربان در طویلهٔ شترها و لابه‌لای خار و خاشاک و پهن که به‌شدت ناتورالیستی است. البته قبول دارم که** کلیدر **گاهی این‌جوری است، یعنی شما تسلیم طبیعت ماجرا هستید، و گاهی نه. تعبیر من از رئالیسم هم این است که در این سبک هنرمند به نفع آرمان‌ها و ایده‌هایش در واقعیت دخل و تصرف می‌کند.**

ناتورالیسم، تمکین کردن به واقعیت است. در حالی که در رئالیسم دخل و تصرف کردن جزوی از فرایند است.

منظور من هم دقیقاً همین بود.

این فرایند نشانه‌هایی است از واقعیت به اضافهٔ آن‌چه در ذهن ماست که حاصلش می‌شود اثر رئالیستی. به همین دلیل گفته‌ام در جهان‌بینی من، کافکا رئالیست‌ترین نویسنده است، اگرچه غیر ملموس‌ترین به نظر می‌رسد. درمورد سوررئالیسم هم، باید بگویم این رگه از ابتدا در کارهای من وجود داشته است. صحنه‌ای که یادآورندهٔ روز پنجاه‌هزار سال است در **جای خالی سلوچ** را مثال می‌زنم. یا صحنه‌ای که سلوچ می‌آید و از درون مرگان عبور می‌کند و می‌گذرد در کنار آن رود یخ‌زده، که هیچ ربطی به واقعیت ندارد.

یا آن صحنهٔ معروف فرار عباس از شتر و رفتن ته‌چاه و خوابیدن شتر روی چاه که فردایش عباس ناگهان پیر می‌شود.

گفتم که این رگه‌ها وجود داشته.

بله، رگه‌هایی هست، اما حاکمیت ندارد.

درست است. وجه غالب نیستند.

نکتهٔ دیگری که در سلوک **به‌شدت دیده می‌شود، این است که هیچ حرکت دراماتیکی در آن وجود ندارد. هرچه هست درونی است. ویژگی مهم آثار گذشتهٔ شما تا جلد اول** روزگار سپری شده، **حرکت دراماتیک بیرونی و پرکششی است که خواننده را به‌شدت جذب می‌کند. این تغییر سبک از چه ناشی شده؟**

این من نیستم که قید درام را می‌زنم. این نویسندهٔ درونی من است که کار خودش را انجام می‌دهد. در **سلوک** حرکت دورانی و حلقوی است و این سیکل معیوبی که طی می‌شود. چه کسی است که خودش را در این سیکل معیوب حس نکند؟

به این لحاظ است که می‌گویم این اثر و جلد سوم **روزگار سپری شده**، اجتماعی‌ترین آثار من هستند. اما باید عمیق‌تر به آن‌ها نگریسته شود.

خب این عادت باید در خوانندگان آثار شما به‌وجود آید.

من خوانندگانی دارم که همراهم آمده‌اند. از اولین کار تا آخرین. و خوانندگانی هم دارم که در جایی توقف کرده‌اند. این‌ها هم از نظر من مقصر نیستند. اما برخی آمده‌اند. دلیلش هم این که این کتاب غامض و به‌شدت بغرنج، به چاپ سوم رسیده. پس چه کسانی این کتاب را خوانده‌اند؟ شنیدم برخی نخبگان ما، بیش از دوسه‌بار آن را خوانده‌اند.

البته کسی که گفت سه‌بار خوانده، می‌گفت تازه دارم متوجه اصل ماجرا می‌شوم. شاید این اشکال در فرهنگ ما باشد. درمورد برخی نویسندگان و هنرمندان، ما عادت کرده‌ایم آن‌ها را همان‌جوری ببینیم که قبلاً دیده‌ایم. وقتی نویسندهٔ مورد علاقهٔ ما به یک سلوک درونی می‌رسد، ناگهان فکر می‌کنیم از خط خارج شده. یکی از دشواری‌های خواندن سلوک **این است که ما با نثر زیبا اما روان و جذاب شما در آثار قبلی‌تان آشنا هستیم که ریشه در زبان فخیم خراسانی دارد، اما در** سلوک **ناگهان با یک زبان تازه، پیچیده و مبهم روبه‌رو می‌شویم که ارتباط خواننده با اثر را دشوار می‌کند. البته ممکن است کسی بدون هیچ پیش‌زمینه‌ای از آثار شما، این کتاب را بخواند و دچار مشکل هم نشود. مثل پسر من که ظرف ۴۸ ساعت آن‌را خواند و مشکلی هم نداشت.**

بله، صورت قضیه را فهمیده است. درست است، با **سلوک** شما وارد وادی دیگری می‌شوید. اما این من نیستم که شما را به وادی می‌کشانم. این شرایطی است که آن وادی را پدید آورده و من دارم دریچه‌ای رو به آن می‌گشایم که بسیار هم هولناک است. بسیاری از افراد ممکن است تحمل خواندن این اثر و **روزگار سپری شده** را نداشته باشند. برای این‌که من می‌دانم هنگام نوشتن **روزگار سپری شده**، پیر شدم و در نوشتن **سلوک** پیر مرد شدم. آن‌هایی که نمی‌خواهند در این رنج با من شریک شوند، خب حق دارند. دلیلی ندارد من کتابی را بخوانم که با رنج نوشته شده و از من بخواهد در این رنج کشیدن مشارکت کنم. ولی من در این کار، عمدی نداشته‌ام. فقط تکرار می‌کنم که شرایط جدید، فروپاشی، درهم‌ریختگی و فقدان بسیاری از چیزها از جمله عشق در زندگی امروز ما، این وادی را به‌وجود آورده و من هم از سر ضرورت آن را تجسم بخشیده‌ام. و به لحاظ تاریخی اتفاقاً من برای **سلوک** اهمیت بیش‌تری قائلم. چه‌طور می‌شود نویسنده‌ای که در نیم‌کرهٔ آفتابی زمین است، ناگهان سر از نیم‌کرهٔ تاریک زمین در می‌آورد؟ این بیان‌کنندهٔ تاریخ اجتماعی ماست. ولی فهم آن حوصله می‌خواهد. وقتی من دوازده سال از عمرم را صرف **روزگار سپری شده** می‌کنم و سه سال وقت صرف ویرایش جلد سومش می‌شود، خوانندهٔ جدی این عذاب را ارج می‌گذارد و همراه می‌شود، اما خوانندهٔ آسان‌طلب، می‌پرسد که چرا کار با سابقهٔ او پیش نرفته؟

ببینید، شما طی مدت حدود سی‌سال پرچمدار یک جریان ادبی بوده‌اید که در تعارض با سیاست‌های روزگار بود و با ادبیات رسمی و محفلی هم ناسازگار بود. نگاه شما، و شخصیت‌هایی که در آثارتان می‌دیدیم، همه رنج کشیده، حرمان‌زده و خلاصه مجموعه‌ای از واقعیت‌های اجتماعی که سعی می‌شد پنهان بماند، جان‌مایهٔ آثارتان بود. از این نویسنده، تندیسی در ذهن‌ها ساخته شده که شکستن آن

اندکی دشوار است. اگر ما بخواهیم شما را در قالبی مغایر با آن‌چه بوده‌اید، بپذیریم، به زمان بیش‌تری نیاز داریم.

اجازه بده بگویم قالب دیگری نیست. نیم‌رخ دیگری است. یعنی ما یک تمام‌رخ داریم از چهرهٔ یک نویسنده که نیم‌رخش را شناخته‌ایم یا دیده‌ایم که در پرتو نور آفتاب بوده. اما حالا نیم‌رخ دیگرش در سایه قرار گرفته و دشوار می‌نماید؛

این نیم‌رخ دوم که حالا در سایه قرار گرفته، آیا رنگ‌وبوی مذهبی هم دارد؟ اساساً وقتی سیر و سلوک درونی انسان مدنظر قرار گیرد، یک‌جور رویکرد مذهبی تلقی می‌شود.

من از ابتدا هم لامذهب نبوده‌ام. چون اعتقاد دارم که انسان بدون خدا وجود ندارد. اما مقولهٔ «سلوک» (حتی اگر تعریف من از مسیر عمود در ادبیات شما را قانع نکند) منطقاً باید تداعی‌کنندهٔ جنبه‌ای عرفانی باشد. چون با توجه به جامعه‌ای که می‌شناسیم، انسانی که از همهٔ پیچ‌وخم‌ها و صخره‌ها و کویرهای بی‌پایان این زندگی عبور کرده و به‌هرحال کار کرده و این کار را در دهلیزهای زحمت و رنج، سلوک نامیده، منطقاً شما را باید به‌سوی یک بینش عرفانی که در فرهنگ ما هست، هدایت کند. در زهد مذهبی ما، نوع دیگری از سلوک را داریم. اما با توجه به روحیهٔ خودم و یاری که از عرفان گرفته‌ام، برای توانایی ادامه دادن در این سرزمین، ذهن شما باید به جنبهٔ عرفانی حضور نویسنده این اثر معطوف شود.

خب عرفان تنومندترین شاخهٔ مذهب است.

بله. و درواقع پیراسته‌ترین شاخه‌اش. بله این را می‌پذیرم. چون به برکت این نگاه و تجربهٔ هزارساله که در اختیار ماست، می‌رسیم به این عصارهٔ سخن شمس تبریزی که من بسیار به او ارادت دارم، و آن این که «هیچ مخواه و هرچه داری ببخش». اگر چنین نگاهی نبود و من نگاه صرفاً دیالکتیکی به زندگی داشتم، خیلی پیش از این‌ها باید نوشتن را قطع می‌کردم. این به معنای نفی دیالکتیک نیست. ولی وجود پشتوانهٔ عرفان است که انسان را در قعر مذلت سربلند نگه می‌دارد و در اوج فقر، انسان احساس فخر می‌کند. بله. این رگه در من وجود داشته و به من توان کار و حرکت داده است.

اقلیم چه‌قدر در این گرایش نقش داشته؟ برای این که شما متعلق به سرزمینی هستید ـ خراسان ـ که خاستگاه و خیزش‌گاه حرکت‌های سیاسی/مذهبی و عرفانی بوده. اوج عرفان و سرآمد عارفان این ملک عطار نیشابوری بوده.

و خیلی‌های دیگر و خیلی چیزهای دیگر. اصلاً رویش زبان. من به‌یاد می‌آورم که در بیست‌وشش هفت سالگی که می‌خواستم به **کلیدر** نزدیک شوم، روی یک صفحهٔ تقویم چیزی نوشتم که شبیه دعا یا مناجات بود. که اگر روزی این یادداشت پیدا شود، بسیار خرسند خواهم شد. در این یادداشت، من از همهٔ بزرگان ادبیات کلاسیک ایران مدد خواسته‌ام. از همه کسب اجازه کرده‌ام. از فردوسی، بیهقی، مولانا، حافظ، ناصرخسرو و دیگر بزرگان. از آن‌ها خواسته‌ام من را در راه پرمخافت نگارش **کلیدر** یاری دهند. چون احساس می‌کردم دارم به‌سوی انجام دادن کاری سترگ می‌روم. این را روی یک برگ تقویم جیبی نوشته‌ام. منظورم این است که نه تنها اقلیم فرهنگی خراسان که اقلیم جغرافیایی و فرهنگ حماسی‌اش هم بر من تأثیر فراوان داشته‌اند. و این البته منحصر به اقلیم خراسان نمی‌شود، که همهٔ اقالیم این سرزمین بر من تأثیر داشته‌اند.

من البته به‌طور اخص منظورم همان منطقهٔ بیهق است که شامل نیشابور هم می‌شود. و شما به‌ویژه در کلیدر چه‌قدر به‌لحاظ زبان، سبک و ساختار متأثر از تاریخ بیهقی هستید. در آن اثر هم بیهقی وقتی می‌خواهد ماجرایی را تصویر کند، ابتدا مقدمه‌ای اخلاقی یا اجتماعی در باب آدم‌ها و حوادث بیان می‌کند و سپس به اصل ماجرا می‌پردازد. همین تکنیک را شما در کلیدر بسیار به کار گرفته‌اید.

در فردوسی هم این شیوه هست و این نکته مایهٔ افتخار من است. برای این که جنبهٔ متوجه می‌شوم که دارم بیهقی را می‌فهمم. سال‌هاست دارم این کتاب را می‌خوانم. بعد از این سال‌ها تازه متوجه شده‌ام که بونصر مشکان، استاد بوالفضل را هم همان عوامل سلطان مسعود کشته‌اند و بیهقی به آن اشاره کرده اما شاید کسان زیادی متوجه نشده‌اند. از جمله مشابهت‌های دیگر بیان سرنوشت قهرمانان پیش از انجام است. بیهقی و فردوسی ابتدا سرنوشت آدم‌ها را بیان می‌کنند و سپس ماجرا را شرح می‌دهند: یکی داستانی ست پرآب چشم دل نازک از آن بیاید به خشم شروع رستم و سهراب. در جلد دهم **کلیدر**، همین شیوه را می‌بینید. یعنی آن‌جا گفته می‌شود که چه بر سر این آدم‌ها خواهد آمد.

این البته متأثر از تراژدی‌های کلاسیک هم هست.

بله. حتماً. چون من علی‌الاصول از تئاتر آمده‌ام. به لحاظ زبان هم جالب این است که وقتی بیهقی را خواندم، متوجه شدم به زبان مادری من بسیار شبیه است. هنوز بعضی واژه‌هایی که او به کار برده را در محاورهٔ مردم روستای ما در حوالی سبزوار ـ نیشابور، و عمدتاً خراسان می‌توان شنید. یعنی هنوز «نحو»اش را به‌کار می‌گیرند. برای این که زبان بیهقی، عمیقاً زبان مردم است. حالا ادبی به‌نظر می‌رسد، ولی در زمان خودش زبان مردم بوده است. مثلاً ما نمی‌گوییم «عمه‌اش آمد» می‌گوییم «عمه‌تش آمد» وقتی بیهقی از خواهر سلطان مسعود حرف می‌زند، می‌گوید «عمتش». این خواهر خیلی جانبدارانه از مسعود دفاع می‌کند و مخالف است که وقتی او در سفر است محمد به‌جای او بنشیند. وقتی از او حرف زده می‌شود، می‌گوید، عمتش ـ یعنی عمهٔ مسعود ـ عین این واژه را ما به‌کار می‌بریم. ترکیب‌های دیگری هم هست. مثلاً من از شما می‌پرسم فلانی را دیده‌ای؟ آن‌جا می‌گوید «به‌نَش دیُم». یعنی «به‌نه‌اش دیدم» یا «به‌نش گفتم» حالا اگر همین اصطلاح را در یک متن به‌کار ببریم، بلافاصله حالتی حماسی پیدا می‌کند. درحالی که این گویش ماست. مادر من همین‌جور صحبت می‌کرد. من هم تا وقتی در ده‌مان زندگی می‌کردیم، همین‌جوری صحبت می‌کردم. بنابراین بیهقی مثل اغلب نویسندگان عصر خودش به زبان مردم نوشته، به‌جز بخش‌هایی که مربوط به روابط دربار می‌شده است. من در **کلیدر** و دیگر آثارم، بسیار از این نثر و زبان مادری‌ام متأثر بوده‌ام.

با خصلت‌های بیهقی چه‌قدر کنار آمده‌اید. کسی که در درون یک نظام استبدادی کار می‌کند، اما به‌شدت آزاداندیش است.

نگو، نگو. من انسانی شریف‌تر از بیهقی در عرصهٔ ادبیات جهان هم ندیده‌ام. استانیسلاوسکی می‌گوید هنرمند با انصافش مشخص می‌شود. یعنی هنرمندترین هنرمندان، منصف‌ترین انسان‌ها هستند. انصاف ابوالفضل بیهقی مثال‌زدنی است. از نظر من او تندیس اخلاقیات شریف انسانی است. در سراسر رفتار نگارشی‌اش نسبت به دشمنانش هم انصاف را رعایت کرده و این بی‌نظیر است. نمی‌دانم چه‌طور می‌شود از درون چنین اخلاقی در گذشتهٔ یک ملت، این همه تذبذب بیرون بزند که ما داریم می‌بینیم. این همه دروغ و ریا و نفرت که وقتی بهش فکر می‌کنم، هول برم می‌دارد. یک علتش هم شاید این باشد که آدم‌هایی مثل بیهقی، شناخته نشده‌اند. او اسطورهٔ انصاف و اخلاق انسانی است.

به نکته‌ای می‌خواهم اشاره کنم که هم در کارنامهٔ شما و هم در کارنامهٔ مهدی اخوان ثالث به‌روشنی دیده می‌شود. این که از یک‌جایی شاعران و نویسندگان ما ـ مثلاً از اوایل دههٔ چهل ـ می‌کوشند یک‌جوری ربط پیدا کنند به ادبیات فرنگ. یعنی الگوهای‌شان را از آن‌جا انتخاب کنند. مثلاً الیوت و ازرا پاوند در شعر و داستان‌نویسی کافکا و کامو و دیگران می‌شوند الگو یا مراد نویسندگان و شاعران ما. شما و اخوان، ضمن رعایت حال و هوای زمانه، برمی‌گردید به ریشه‌های ادبیات ایران. شعر اخوان به‌لحاظ زبان واقعاً پلی است میان سبک خراسانی و سبک نیمایی. در کار شما هم همین‌طور پختگی زبان و پرحوصلگی‌تان، ناشی از ادبیات اصیل ایران

عکس: عباس کوثری

است. چه شد که سوار موجی که آن زمان برخاسته بود، نشدید؟

خب، من به رودِ و رودخانه خیلی نگاه می‌کردم و همیشه نگاهم متوجهٔ سنگ‌های کف رودخانه بود که چه‌طور در گذر آب و موج‌ها، صیقل خورده‌اند و این‌که به‌رغم آن‌که برخی از هم‌نسلانم مجذوب غرب شدند، من **هنرجوی** غرب شدم و همهٔ نویسندگان و شاعران مطرح را به‌عنوان آموزگاران خود دریافتم، اما این دریافت خودش به من کمک کرد که به جست‌وجوی تبار زبان و ادبیات خودم برآیم. چون فکر می‌کردم زندگی و ادبیات ما که نباید از پایانهٔ دورهٔ قاجار شروع شده باشد. کمک مهمی که به من شد، این بود که پدر من که البته دو ماه بیش‌تر به مکتب نرفته بود و آن هم دائم در حال فرار، اما انسان باهوش و خردمندی بود و با سعدی و فردوسی و حافظ آشنا بود. حافظهٔ بسیار درخشانی داشت و دائم ابیاتی از آنان ورد زبانش بود. این نشانه‌ها را من داشتم. ولی سعدی و حافظ برای من کفایت نمی‌کردند. گرچه من در تمام دوران قبل از زندان که **کلیدر** را می‌نوشتم، فقط حافظ می‌خواندم. ولی یادگیری من از غرب و این‌که آن بزرگان از کجا می‌آیند مثلاً از قرن هجدهم، خب، قرن هجدهم از قرن شانزدهم می‌آید. منظور این‌که آن‌ها هم به ریشه‌های خود متصل بودند. یعنی شکسپیر و لئوناردو داوینچی و فرانسیس بیکن را پشت‌سر خود دارند. ادبیات یونان هست. در هنر تئاتر، سخن‌وری و فلسفه. مبنای فرهنگ امروز غرب آشکار است. این‌ها به من تلنگر زد که ما هم باید دارای پدر و مادری باشیم. از زیر بوته که عمل نیامده‌ایم. پس به‌طور جدی و با عشق رفتم به سوی ادبیات نیاکان خود و در حالی که خیلی جوان بودم، سروده‌های زرتشت به ترجمهٔ استاد پورداود را خواندم. و من که یک جوان رومستایی بودم، متوجه شدم که تمام عناصر و اجزاء و حرمت زمین و آب و کشاورزی در سروده‌های زرتشت آمده. این برای من تلنگر بسیار خوبی بود. من نه دبیرستان رفته‌ام و نه دانشگاه. کار می‌کردم و کتاب می‌خواندم. خوشبختانه این باعث شد که چیزهایی را پیش خودم بیاموزم. از جمله همین چیزهایی که به آن اشاره کردید.

یکی از وجوه با اهمیت در آثار شما، شخصیت‌پردازی قوی است. شخصیت‌های نو، جذاب و با هویت. در آثار شما بهترین شخصیت‌هایی را که در ادبیات خلق‌شده‌اند می‌شود دید. از مرگان جای خالی سلوچ **گرفته تا مارال، زیور، خودگل محمد، قدیر، عباس‌جان، باب‌قلی‌بندار و دیگر شخصیت‌های جذاب در** کلیدر. **با این تعداد شخصیت‌ها چه می‌کنید؟ وقتی جلد اول** کلیدر **را خواندم از تعداد شخصیت‌ها حیرت کردم و فکر کردم این همه، آدم چه‌جوری باید به سرانجام برسند و چه‌طور می‌شود فراموش نشوند. یا حتی هویت‌شان با هم عوض نشود؟**

خدا بیامرزد شاملو را. وقتی **کلیدر** را که تازه درآمده بود برایش بردم و خواند، اولین حرفی که زد این بود که «خیلی خوب جمع‌شان کرده‌ای». اما این که در ادبیات داستانی باید شخصیت همچون پی و پایه وجود داشته باشد و شخصیت‌ها هم دارای چهره باشند، این ضرورت را از تئاتر آموخته‌ام. در تحلیل شخصیت نمایش‌نامه‌ها، دریافتم که شخصیت‌ها باید چهره و هویت فردی داشته باشند.

این تحلیل‌ها را کی ارائه می‌کرد؟

وقتی در گروه تئاتر آناهیتا بودیم، خود بچه‌ها با راهنمایی‌های اسکویی و همسرش، باید روندی را طی می‌کردند که مقدماتش شناخت چهره‌ها و شخصیت‌های نمایش‌نامه‌ها بودند. فقدان این امر را در ادبیات معاصر خودمان احساس کردم. ادبیاتی که از دورهٔ مشروطه می‌آمد تا دورهٔ ما، به‌طور کلی من چهره‌ای در این ادبیات نمی‌دیدم. مگر در موارد معدودی مثل **همسایه‌های** احمد محمود. و پیش از آن در **شوهر آهوخانم** علی‌محمد افغانی. فقدان چهره و کاراکتر در ادبیات داستانی ما وجه اکتسابی است. تشخیص این‌که در ادبیات جهان چهره وجود دارد هم اکتسابی است. یعنی هنوز می‌شود گفت در **موش‌ها و آدم‌ها** لنی یک شخصیت است. ضمناً آن‌چه ما آموختیم، تفاوت میان تیپ و کاراکتر بود. «حاجی‌آقا» در **حاجی‌آقای** هدایت تیپ است. شخصیت نیست. از طرفی من ادبیات روس را خیلی خوب خوانده‌ام. در ادبیات روس شخصیت‌ها بسیار جذابند. مثلاً پرنس میشکین در **ابله**، یا پیتر ورخوونسکی در **جن زدگان**.

یا جذاب‌تر از همه راسکلنیکوف در جنایت و مکافات.

بله. یا آندری در **جنگ و صلح** که از این سنخ بسیارند. بنابراین همهٔ این عوامل دست‌به‌دست هم داد که من به‌لحاظ اکتسابی شخصیت‌پردازی را بیاموزم. اما جنبهٔ مهم دیگری هم هست که کم‌تر اکتسابی است. و آن توجه من به انسان از همان کودکی بوده است. برخی در سنین بالا می‌آیند و می‌گویند ما می‌خواهیم نویسنده شویم. جواب من این است که ممکن است موفق نشوید. چون نویسنده باید از کودکی نویسنده باشد. من از کودکی به انسان، به موجودات، گل و گیاه، مزارع، حیوانات و همهٔ عناصر هستی و زندگی اجتماعی، عشق می‌ورزیدم. اگر در یک شب زمستانی، گوسفندی در آغل‌مان می‌زایید، من با گریه‌وزاری بره گوسفند را می‌آوردم زیر کرسی. فکر می‌کردم او در آغل سردش می‌شود. این حس خاص را من از کودکی داشته‌ام. این که به دیگران توجه کنم.

اتفاقاً یکی از پرسش‌های من همین است. برای نوشتن دیالوگ‌هایی که گاه به‌شدت محاوره‌ای اما برخوردار از صبغه‌ای که شاعرانه‌اند، تمهید خاصی به‌کار می‌برید؟

توضیح می‌دهم. ببینید، این توجه، به‌خاطر این نبوده که من قرار بود در آینده نویسنده شوم. اهمیت‌اش در این است. توجه به چیزهایی که گفتم از ذات من نشأت گرفته. یکی از حس‌هایی که از کودکی داشته‌ام و موجب سرزنش من هم می‌شد، حیرت بود. من از چیزهای ساده حیرت می‌کردم. تکیه‌کلامم هم این بود. «... مگه ممکنه؟» که مثلاً این بوته دیروز بار نداشته و دیشب بار آورده. این حیرت کردن باعث دست‌انداختن‌ام هم می‌شد. برای پرداختن این شخصیت‌های متعدد این ویژگی‌هایی که گفتم به من کمک می‌کردند. مثلاً من در **کلیدر** دو سه تا اسم داشتم و یک روایت کوتاه، از آدم‌هایی که وقتی در سن خردسالی بوده‌ام، تمام شده‌اند. و این که آدم‌ها، چه‌طور پدید آمدند، هیچ نمی‌دانم. یک‌بار دیگر هم گفته‌ام که دختری لب جوی آب داشت مشک آب را پر می‌کرد. من به‌عنوان جوان غریب وارد ده شدم. او برگشت و به من نگاه کرد. به‌نظرم تمام زنان **کلیدر** از توی چشمان همان دختر روستایی بیرون آمدند. یا مثلاً عباس‌جان، فکر می‌کنم ممکن است آدمی را دیده باشم که نیم‌تنه‌ای را روی دوشش انداخته و در تصویری کوتاه، از نبش یک کوچه می‌پیچد و می‌رود. ممکن است او را دیده باشم. یا مثلاً «قدیر»، ناگهان دندان‌های سفید یک آدم را دیدم در یک صورت تکیده. درباره زبان محاوره‌ای هم باید بگویم ریشه‌هایش را باید در همان توجه و جذبه‌های کودکی جست‌وجو کرد.

شخصیت مرموزی که همیشه در تاریکی می‌ایستد و روشنایی را می‌پاید.

این دیگر بعدها پدید آمد. من فقط دندان‌ها و صورت تکیده را دیدم. همهٔ این‌ها پدید آمدند. واقعاً نمی‌دانم چه‌طور. به همین دلیل بعد از نوشتن **کلیدر** به این نتیجه رسیدم که در ژن، حافظه وجود دارد. حافظه هم از طریق ژن منتقل می‌شود. شاید سی پشت پیش از من یعنی کسانی که من از تخمهٔ آن‌ها هستم، این زندگی‌ها را انجام داده‌اند. نمی‌دانم علم این را ثابت می‌کند یا نه. ولی فکر می‌کنم چه‌طور ممکن است مثلاً افتادگی یکی از پلک‌های من از مادرم و تندی خویی من از پدرم به من ارث رسیده باشد، ولی حافظهٔ گذشتگانم به من ارث نرسیده باشد. بنابراین، این‌ها در پدید آمدن شخصیت‌ها، به من کمک داده‌اند. درباره مرگان **جای خالی سلوچ**، مادرم از زنی حرف می‌زد که مردش رفته بود و این زن برای آن‌که جلوی همسایه‌ها آبرویش را حفظ کند، دیزی را پر می‌کرده از آب خالی و می‌گذاشته توی اجاق زیر تپاله که دود از خانه‌اش بیرون برود و همسایه‌ها فکر کنند او آبگوشت بار گذاشته. همین. این حرف را در خردسالی از مادرم شنیدم. مرگان سی سال در ذهن من زندگی کرد. در اوین که زندانی بودم، آمد سراغم و گویی التماس می‌کرد که مرا بنویس. ولی کاغذ و قلم نداشتم بنویسم‌اش. اجازه هم نداشتم. وقتی از زندان خلاص شدم، شروع کردم به بازنویسی دو جلد اول **کلیدر**. و این بار من رفتم سراغ مرگان و نوشته شد.

گفتید آن‌چه در کلیدر **می‌بینیم، متعلق به دورانی است که در خردسالی شما، به پایان رسیده. این ویژگی را در ژانر وسترن سینما هم می‌شود دید. به گمان من** کلیدر **به‌لحاظ لحن، فضاسازی و شخصیت‌پردازی، شباهت زیادی به سینمای وسترن دارد.**

نه، ربطی به سینمای وسترن ندارد. نکتهٔ مهم‌تر این است که من متوجه غیبت یک نوع زندگی شدم که در هیچ کجای ادبیات ما منعکس نشده بود، مگر به اشاره‌ای کوتاه در گیله‌مرد. خیلی خوشحالم که ده پانزده سال بعد از انتشار **کلیدر** خواندم که توماس‌مان در مقدمهٔ کتاب **کوه جادویی**‌اش به نکته‌ای اشاره کرده که از خواندن‌اش بسیار خرسند شدم. او گفته است آثار بزرگ وقتی پدید می‌آیند که زمینه و موقعیت چنان زندگی‌ای در حال زوال است. من در سال‌های حدود ۱۳۴۵ متوجه شدم که یک نوع زندگی در جامعهٔ ما در حال غیب شدن است و این در ادبیات ما، انعکاس پیدا نکرده و جاذبه‌ای غریب مرا می‌کشاند به‌سوی آن زندگی با جنبه‌های غنایی/حماسی آن. این اتفاق در ۲۰ تا ۲۵ سالگی من اتفاق افتاد. وقتی در ۵۵ سالگی به این تعبیر توماس‌مان رسیدم، پر درآوردم. چون متوجه شدم دقیقاً همین کار را در **کلیدر** کرده‌ام. چون در این اثر، زندگی عشایری، مناسباتش در جامعهٔ خرده‌پای سنتی و رابطه‌اش با فئودالیسم، در حال از بین رفتن بود.

یعنی فکر می‌کنید دین‌تان را نسبت به بخشی از زندگی اجتماعی ما ادا کرده‌اید؟

من دین‌ام را نسبت به تمام جامعه ادا کرده‌ام، البته نسبت به توان یک آدم. من زندگی عشایری، زمین‌داری، خرده‌بورژوازی، دورهٔ تحول از بالا که همان اصلاحات ارضی باشد و بعد رسیدن به مناسبات شهری، هجوم روستائیان به شهرهای بزرگ و دیگر اتفاق‌های مهم زندگی اجتماعی مردم ایران طی دهه‌های اخیر را در آثارم متجلی کرده‌ام.

ولی اتفاق غم‌انگیزی که در ادبیات روز دارد می‌افتد این است که ادبیات روستایی یا پرداختن ادبیات به مسایل روستایی، به‌شدت رو به افول است و تحت‌الشعاع روزمرگی قرار گرفته. خیلی‌ها حتی حال و حوصلهٔ خواندن قصه‌های روستایی را ندارند و به‌عنوان قصه‌های «خاک و خُلی» از آن یاد می‌کنند. این اتفاق در کار شما هم دیده می‌شود. جلد سوم روزگار سپری شده و سلوک، **گویی خداحافظی شما**

عکس: عباس کوثری

با روستا و روستائیان است، در حالی که بهترین قصه‌های روستایی را از شما خوانده‌ایم.

این اصطلاح ادبیات روستایی و شهری را من نمی‌توانم هضم کنم. ادبیات امری است انسانی. گاهی عرصه‌اش روستاست، گاهی شهر. این تلقی از جانب کسانی است که وارد موضوع نمی‌شوند. این تلقی را بگذارید کنار تلقی کسانی که بیش از ده‌بار این کتاب سه هزار صفحه‌ای را خوانده‌اند و کم نیستند کسانی که بیش از سه‌بار خوانده‌اند. در کانادا مردی آمد سراغ من و گفت ما یک خانوادهٔ هفت نفری هستیم و هر کدام از ما، هر سال یک‌بار **کلیدر** را می‌خواند.

با مرگ زنده‌یاد احمد محمود، یک بخش از ادبیات اجتماعی ما که به آدم‌های محروم می‌پرداخت، ظاهراً متوقف شده. شما با تغییر نگاه، لحن و لوکیشن، یک بخش از مردم را رها کرده‌اید.

من هرگز مردم را رها نکرده‌ام. در مورد تغییر نگرش هم که توضیح دادم. مضمون آثار من، مناسبات انسان است با آب و خاک و روابط تولیدی که هم خاکی‌ست و هم شهری است. و در همه‌حال انسانی‌ست گمان می‌کنم داریم بسیار کسانی را که ناخوانده قضاوت می‌کنند. اگر این‌طور بود، **کلیدر** با این حجم، تقریباً سالی یک‌بار تجدید چاپ نمی‌شد. خیلی‌ها خواسته‌اند با این جور خاک‌پاشی‌ها، آب را گل کنند. ولی می‌دانم این چشمه جگونه از دلم جوشیده و با این خاک‌پاشی‌ها، این چشمه آلوده نمی‌شود.

اگر بخواهیم چهرهٔ واقعی زن را ببینیم، آثار شما نمونه‌های خوبش را معرفی می‌کند. مرد هم همین‌طور. خلق و خوی و رفتار و مناسبات اجتماعی هم، در این آثار به‌نحو متقاعدکننده‌ای در آثار شما متجلی است. آداب اقلیمی و سرزمین ما هم همین طور.

اما، یک امر وجود دارد که عمدی است. این که عده‌ای می‌خواهند ادبیات را از ماهیت آن تهی کنند. زمانی به بهانهٔ مدرنیته و حالا به بهانهٔ پسامدرنیته (در یکی از نشریات تئوریک دیدم. نوشته بود **پُسا**! تعجب نمی‌کنید؟ در حالی که یا پست مدرنیزم است یا پسامدرنیزم.) در واقع کسانی پیدا شده‌اند که به قسمت آسان ادبیات توجه دارند. ادبیات عرصه‌ای است که دروغ و ریا و پدرسوختگی را برنمی‌تابد. ادبیات جایی است که انسان از سه‌بُعد خودش برهنه در معرض نگاه قرار می‌گیرد و نمی‌توان با بزک و دوزک، این ابعاد را پنهان کرد، هم در دنیا، هم در ایران. این دوره‌ها، سپری خواهد شد. یا ما در آینده خوانندهٔ رمان خواهیم داشت یا نه. خوانندهٔ واقعی ادبیات، وارد این قیدوبندها نخواهد شد. مگر ما وقتی هم اکنون **هزارویک‌شب** را می‌خوانیم، فکر می‌کنیم که این داستان‌ها، متعلق به عهد بوق است. اگر **سمک‌عیار** را می‌خوانیم فکر نمی‌کنیم این متعلق به دوره‌ای است که وجود ندارد. نه، می‌خوانیم و لذت می‌بریم. ادبیات امری نیست که زمانه‌ای باشد. ادبیات متعلق به «زمان» است. یا هست یا نیست. یا وجود خواهد داشت و ادامه خواهد یافت که در آن صورت کافکا، شکسپیر، کامو، تولستوی، داستایفسکی، بیهقی، فردوسی و دیگران همراهش خواهند بود، یا ادامه نخواهد داشت که آن امری‌ست دیگر. ممکن است تا ده سال دیگر اصلاً زندگی بشر بر روی کرهٔ زمین دچار تغییر ماهوی شود. این امر دیگری است. به‌هرحال اگر ادبیات به امری ملی تبدیل شود، هیچ‌چیز، هیچ‌وقت نه فراموش خواهد شد، نه کهنه. یعنی ملت ما برای این که خودش را بشناسد، باید ادبیات این صدساله را به‌طور قطع بشناسد. من و امثال من، جان و عمرمان را گذاشته‌ایم تا روایت‌گر زندگی مردمان سرزمین‌مان باشیم. حاصلش مال این ملت است. برگردیم به بحث قبلی، ادبیات بدون چهره معنی ندارد. انشاء است. در جوانی ما هم، از این بازی‌ها رایج بود. هم در ادبیات، هم در تئاتر. همه دنبال مدرنیزم و چیزهایی از این قبیل بودند که البته فقط لایهٔ ظاهری‌اش را می‌دیدند. ولی کماکان چخوف، داستایفسکی، برشت و دیگر بزرگان سر جای خودشان بودند. اگر کسی بخواهد نویسنده شود، نمی‌تواند داستایفسکی را نخواند. وقتی خواند و قریحهٔ لازم را داشت، نمی‌تواند نویسندهٔ خوبی نشود. تمام آن‌چه از شرارت انسانی قابل تصور است، در آثار این مرد بزرگ متجلی است. به‌همین دلیل خوانندهٔ داستایفسکی نمی‌تواند آدم خوبی نباشد.

و یک پرسش ژورنالیستی. سلوک **را بیش‌تر دوست دارید یا** جای خالی سلوچ؟

من، هیچ‌کدام از آثارم را دوست ندارم، برای همین حاضر نیستم یک‌بار دیگر آن‌ها را بخوانم. بس که هنگام خلق‌شان عذاب کشیده‌ام. من اثری را دوست دارم که هنوز ننوشته‌ام. وقتی کتابی منتشر شد، از نظر من تمام شد. از من دور می‌شود.

این همان تئوری مرگ مؤلف است؟

نه، آن امر دیگری است و به مرحلهٔ نوشتن مربوط می‌شود به این معنا که راوی مؤلف نیست. وقتی من کتابی را می‌نویسم و منتشر می‌کنم، از آن لحظه به بعد، دیگر به من مربوط نیست. حالا این مردم هستند که این آثار به آنان تعلق دارد. من فقط حق تألیف‌اش را می‌گیرم که بتوانم با آن زندگی کنم. چون زندگی من از راه کارم در ادبیات باید بگذرد. ▶