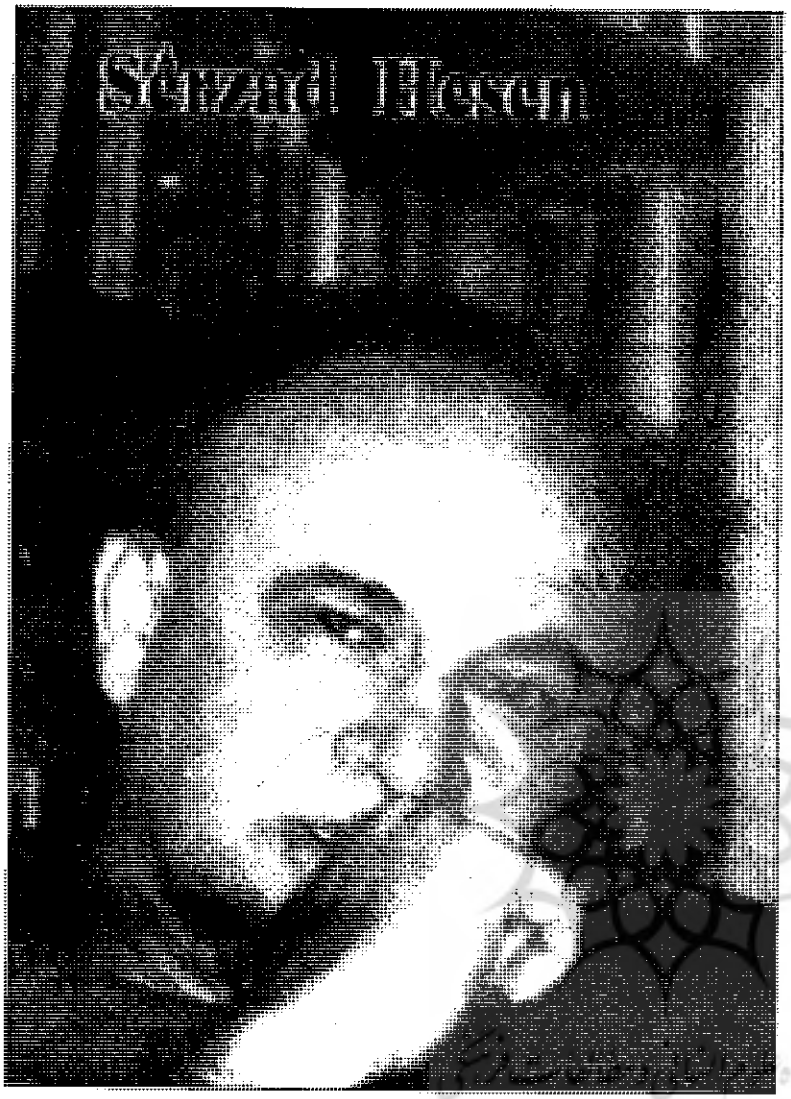


گفت‌وگو با شیرزاد حسن

باید همیشه در حالِ روایت بود

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گفت‌وگو و ترجمه از: عبدالخالق یعقوبی

حسابِ گفته‌های داستان‌نویس از داستان‌هایش جداست، اما نمی‌شود از گفته‌های داستان‌نویسی مثلِ شیرزاد حسن به آسانی گذشت. شیرزاد جدای از داستان، در حیطه گفتمان‌های ادبی و فکری نیز حرف برای گفتن بسیار دارد. وی از معدود داستان‌نویسان کُرد است که بسیار تشنهٔ گفتن از داستان و دغدغه‌های داستانی و همچنین فکریِ خویش است. شاید به‌جرأت بتوان گفت شیرزاد را بایستی همتایِ هوشنگ گلشیری در حوزهٔ داستانِ فارسی قلمداد کرد، چرا که او نیز همانند گلشیری، تنها داستان نمی‌نویسد، بلکه از زیبایی‌ها و ظرافت‌های داستان نیز سخن‌ها دارد.

بهارِ ۱۳۷۹ شیرزاد حسن به همراه روشنفکران و نویسندگان مشهوری همچون رئوف بیگُرد، داستان‌نویس، ربیبن هَردی، منتقد و مترجم، آزاد بَرزنجی، مترجم، از شهر سلیمانیهٔ کردستانِ عراق، برای دیدار از نمایشگاهِ بین‌المللی کتاب تهران به ایران آمدند. در این دیدار فرصتی فراهم آمد و با شیرزاد از داستان گفتیم و به داستان پرداختیم، و گفت‌وگوی زیر حاصل این دیدارِ چهارساعته است که فشردهٔ آن را می‌خوانیم.

افسونِ داستان را در چه می‌بینید؟ سحر و افسونی که شما را واداشته داستان را چون عشقی بزرگ و پاک بپندارید و اساسِ زندگیِ فکری‌تان را بر پایه‌های آن بنا نهید؟

عشقِ به داستان ریشه در روزگارِ کودکی من دارد. یادم هست بچه که بودم شعری از شاعرِ مشهور کُرد استاد قانع خوانده بودم که از پتویی کهنه وصفی به‌دست داده بود، انگار که از پتوی پارهٔ خودم سخن می‌گفت. پرسیدم این چیست، گفتند شعر است. تصمیم گرفتم من هم شعر بنویسم و احساس و عاطفهٔ خودم را با شعر بیان کنم. ولی بعدها فهمیدم اندوهِ من بسیار سنگین‌تر از آن است که شعر را توانِ آن باشد که بیانش کند. در همان دوران مادر بزرگم نیز با گفتن حکایت‌هایی از پریان و دیوها و پرندگان و آدمیزادها سنگی به داخلِ آبِ راکدِ خیالاتم انداخت. مادربزرگ با چند پیرزنِ دیگر شب‌های کودکی‌ام را حکایت باران می‌کردند. بزرگتر که شدم فهمیدم آن حکایت‌ها نویسندهٔ مشخصی ندارند، آخر آن وقت‌ها همیشه از خودم می‌پرسیدم این حکایت‌ها را چه کسانی می‌نویسند. این‌ها در واقع افسانه بودند یا دست‌کم ریشهٔ افسانه‌یی داشتند. واضح است کُرد از آن دست ملت‌هایی است که فرهنگ‌اش سرشار از افسانه‌هاست. خلاصه بگویم سحرِ داستان، برای من، در آن بود که از گوشهٔ اتاق کوچک خانهٔ خیالات و رویاهایم مرا می‌بُرد تا سرزمینِ دورستِ پریان و دیوان و فرشته‌ها و غول‌ها، مرا به آسمان پرواز می‌داد و از نو به زمین بازمی‌گرداند، در خیال و خواب این حکایت‌ها و داستان‌ها گاهی می‌باختم و زمانی می‌بُردم. دوران بچگی خجالتی و ترسو بودم، همیشه خودم را از همه دور می‌گرفتم، حتی خودم را از چشم میهمان‌ها پنهان می‌کردم، آخر پدرم مردِ خیلی سنگدلی بود، من دل شکستن را خیلی تجربه کردم، چه آن‌وقت‌ها که بچه بودم، چه بعدها که جوانِ بالغی شدم، به‌خاطر همین شرایط روحی بود که من دائماً در خیال برای خودم شخصیت می‌آفریدم، قهرمان خلق می‌کردم. من در زندگیِ خودم از دوستانم می‌ترسیدم، جرأت نمی‌کردم با همان جسارتی که از آن‌ها می‌دیدم به جمع‌شان داخل شوم. برای مثال بگویم، من در محله‌یی بزرگ شدم که تمام بچه‌های محل سگباز بودند الا من، همه اهل دعوا بودند به جز من، که سرِ چیزی هم بگومگو می‌کردم پدرم دعوایم می‌کرد و می‌زدم. جدای از این‌ها وضعیت خانواده جوری بود که همه به ناچار در یک اتاق زندگی می‌کردیم، من هم مجبور بودم بر بادِ خیال سوار شوم و پرواز کنم و برای خودم جهانی از جنسِ خیال درست کنم، از شخصیت‌های همه‌جور گرفته تا سرزمین‌های رویایی. جوان هم که بودم از عشق هیچ نصیبی نبردم، عاشق کسی نشدم، آن هم به دلایل متعدد. من دوازده سالِ تمام آدمی بودم شدیداً مذهبی، بسیاری چیزها و کارها را حرام می‌دانستم، به‌همین دلیل روزگارِ جوانی را هم در خیال به عشق پرداختم و با عشق ساختم. می‌توان گفت تمامِ آن شعرهایی را که اوایلِ کارم نوشته‌ام به‌خاطر آن یکی دو دختری بوده است که دوست‌شان می‌داشتم، ولی جرأت نکردم از طریقِ نامه یا دردِ دل رودررو عشقم را ابراز کنم. اما همین‌که داخلِ دنیای فکر و معرفت شدم تازه فهمیدم که آری بایستی شعر را کنار بگذارم و به داستان رو بیاورم. البته آن اوایل دو داستان ضعیف نوشتم که لبریز بودند از محتوا و مفاهیم انسانی، اما بی‌بهره از تکنیک‌های هنرِ داستان‌نویسی. بایستی بگویم مطالعاتِ فکری من ابتدا با زبانِ عربی آغاز شد، حتی من اولین داستانم را به زبان عربی نوشتم، ولی همیشه این سؤال اخلاقی را از خودم می‌پرسیدم که بالاخره منِ کُرد در ادبیاتِ عرب به کجا خواهم رسید و کارم به چه انجامی منتهی می‌شود، این بود که کلاً زبان عربی را کنار گذاشتم و اولین مجموعه داستانم را به زبان کُردی، سال ۱۹۸۳، چاپ کردم.

برگردیم به قضیهٔ افسونِ داستان. ببینید، صادقانه بگویم بدونِ داستان، زندگی برای من مفهومی ندارد. نباید فراموش کرد که حتی علم نیز وامدار داستان و رمان است، به‌همین دلیل به نظرِ من افسونِ داستان تنها به این خاطر نیست که چیزی‌است تخیلی و ساخته می‌شود، بلکه دادنِ معرفتی نیز هست، آن‌هم از طریق نوعی برانگیختن احساسات و شعورِ انسانی. من از طریق داستان‌ها و رمان‌هایم مسحورت می‌کنم و تو درگیر دنیایی سحرآمیز روایت‌هایم می‌شوی، هم معرفتی ارزانی‌ات می‌کنم، هم لذتی از خواندن به تو می‌بخشم. آری تمام شاخه‌های علم معرفت‌بخش هستند، ولی این تنها داستان و رمان است که لذت نیز می‌بخشد. یعنی همان apitide من مللِ دنیا را از رویِ داستان شناختم، انسان‌ها را با داستان فهمیدم. من ابتدا از خواندن داستان و رمانِ جهان شروع کردم. همیشه به این فکر می‌کردم این نویسنده‌ها از کجا این قدرت را کسب می‌کنند که مرا به میز و صندلی‌ام میخکوب کنند و وادارم می‌کنند ساعت‌ها در کنارِ کتاب‌های‌شان بی‌خوابی بکشم و بنشینم و بخوانم و بخوانم و ندانم خستگی و خمیازه یعنی چه. چه رمان‌ها خواندم تا صبح مرا رها نکردند، راستی رازِ این رها نشدن و رها نکردن در چه بود؟! من پیش و بیش از آن‌که وامدارِ روان‌شناسی برای شناختنِ خود و اطرافیانم باشم وامدارِ داستان و رمان هستم. داستایفسکی رمان می‌نویسد، اما روان‌شناسِ بزرگی نیز هست، فروید از نوشته‌های او منفعت‌ها بُرد. من آن‌قدر که از فروید استفاده می‌کنم چند برابر مدیونِ داستایفسکی هستم. پس به‌جاست از خود بپرسیم «افسونِ داستان در چیست؟» بگذار داستان هزارویک‌شب را به‌یادت بیندازم. شهریار هر شب زنی را به همسری قبول می‌کند و همان شب از همسر خویش بیزار می‌شود و زنِ معصوم را می‌کُشد، شهرزاد می‌آید و با زبان مکرِ داستان این عادت را برهم می‌زند. داستان را آن‌جا نیمه‌کاره، برای شبِ بعد، رها می‌کند تا شهریارِ مشتاقِ بقیهٔ داستان، تا فرداشب چشم به راهِ روایت مانده بماند. آری سحرِ داستان در آن است که همیشه جهانی را پیشِ چشمانت به‌نمایش می‌گذارد که تو پیشتر ندیده بودی‌اش. من هرگز نمی‌توانم داستانی را دوست داشته باشم که مرا مسحور خود نمی‌کند، داستان بمانند یک شعرِ لیریک یا غنایی دستِ آخر یک تأثیر زیبا از خود برجای می‌گذارد. داستانی که فاقد این تأثیر زیبایی شناسیک باشد، نمی‌تواند باخواننده همراه باشد.

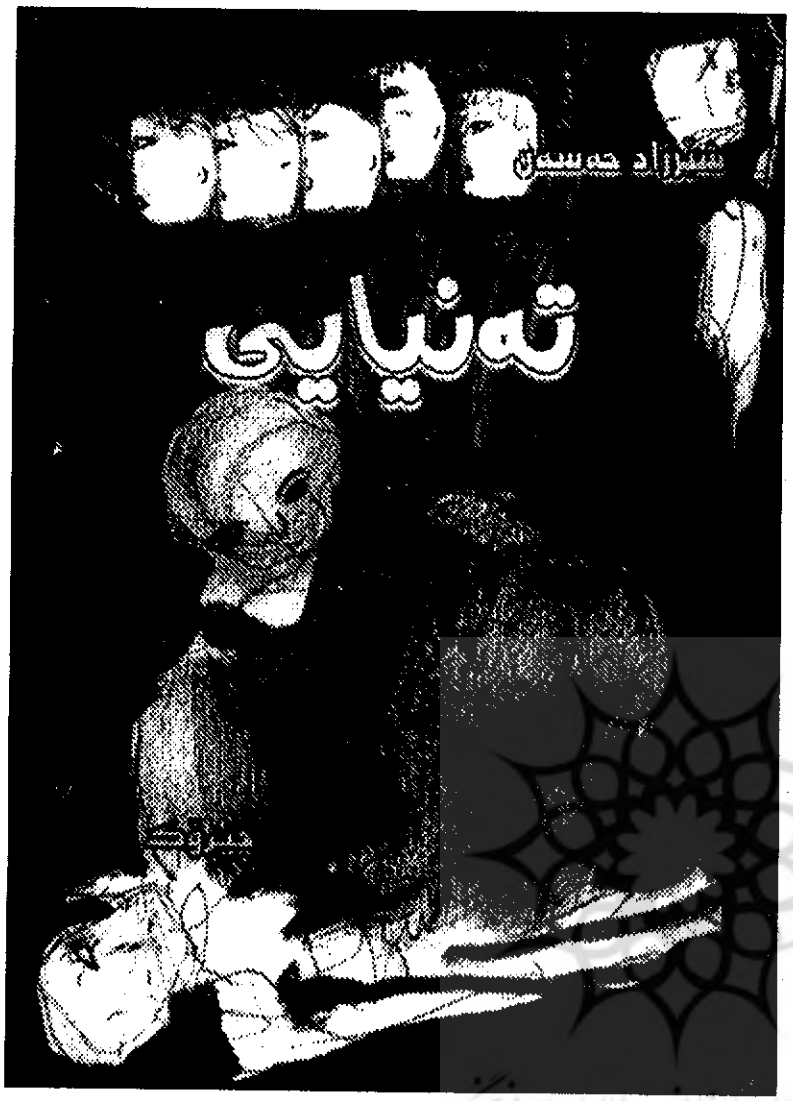
چه خصوصیتِ منحصربه‌فردی داستان را از ژانرهای دیگرِ ادبی متمایز می‌کند؟ به‌عبارت دیگر داستان چه دارد بگویید که ژانرهای دیگر ندارند؟

می‌گویند تئاتر پدرِ همهٔ هنرهاست. بعضی می‌گویند نه، رمان همه چیز دارد، شخصیت، رنگ، صدا، موسیقی ـ البته صدا و موسیقی نه به‌معنای سنتی و تقلیدی آن ـ من می‌پرسم چه چیز تو را پایِ دیدن یک فیلم می‌نشاند؟ آری دست است تصاویر، تصویر و حرکت. چه چیز تو را مشتاق شنیدن یک قطعهٔ موسیقی می‌کند؟ ریتم و آهنگ، صدایی موزون. داستان باید هم تصویر داشته باشد هم صدا، هم حرکت، هم موسیقی. به باورِ من داستان و رمان مجموعِ همهٔ هنرها هستند. در کشمکش میان

شخصیت‌ها ریتم هست، موسیقی هست. من هرگز داستانی نمی‌نویسم اگر ریتمیک نباشد، این ریتم از کجا می‌آید؟ از موسیقی، چه چیز موسیقیِ داستان را می‌سازد؟ موسیقیِ داستان چیزی نیست جز شخصیت داستان، جز آمیختن زمان با مکان داستان در دلِ حادثه‌های داستان، جز آن تصاویری که می‌آفرینیم، جز دیالوگ‌های متن. داستانی نداریم بی‌موسیقی، مگر آن‌که داستان نباشد. مثلاً تو اگر داستانِ «کَل پسران و آهو دختران» مرا خوانده باشی آیا احساس نمی‌کنی یک فیلم سینمایی می‌بینی؟ اگر من نتوانم در هر جمله یک تصویر به تو نشان دهم، مطمئن باش در موردِ داستان چیزی از دستم برنمی‌آید. در واقع در داستان، بایستی تمامی آن تصاویری را که در زندگی روزمره عادی و طبیعی می‌نمایند، به نحوی غیرعادی و حتی گاه ضدطبیعی به‌نمایش گذاشت. بنابراین داستان نمی‌تواند بی‌صدا و بی‌رنگ باشد. ولی گاه هم اتفاق می‌افتد تمامی عناصرِ لازم برای یک داستانِ خوب در داستان هست ولی عاقبت‌الامر که خواندنِ داستان به سَر می‌آید، نمی‌توانی احساس کنی که یک داستان هنری خوانده‌یی خطا را باید در چه دید؟ شاید در آن داستان ریتمِ مورد نیاز موضوعِ داستان وجود نداشته باشد. مثلاً احتمال دارد داستانی برمحورِ موضوعی شاد بگردد، اما فاقد آن ریتم مخصوص احساسِ شادی‌آفرینی باشد. به‌عبارت دیگر اگر داستان‌نویس با داستانِ خود و در داستانِ خود نزیسته باشد، شخصیت‌های خودش را کشف و لمس نکرده باشد، زمان و مکان را با دقت و در زمینهٔ مورد نیاز به کار نبرده باشد، دیالوگ‌های آن براساس معرفتی عمیق طرح‌ریزی نشده باشند، گمان نمی‌کنم داستان، داستان‌گیرایی از آب در بیاید. کاترین مانسفیلد، که داستان‌نویسی نیوزیلندی‌ست و سی‌وشش سال زندگی کرد و سی‌وشش داستان از خود برجای گذاشت می‌گوید مانند دیواری که اگر یک خشت را از آن بیرون بکشید جایِ خالیِ آن نمایان است، داستان نیز اگر جمله‌یی از آن را حذف کنید کاملاً مشهود خواهد بود. شاید این گفته در موردِ رمان مصداق نداشته باشد. در داستان هندسه‌یی دیده می‌شود که پیروی از آن برای ساختمان داستان اهمیت دارد. داستان‌نویس بایستی معماری باشد کارکشته و ماهر، و آگاه از این هندسه، دقیق در اندازه‌ها و فاصله‌ها. من بیشتر داستان‌هایم را تحت‌تأثیر غلبهٔ احساسی عاطفی نوشته‌ام، با وجود این بیشتر برای طرح آن‌ها بسیار اندیشیده‌ام، با موضوع آن‌ها زیسته‌ام، آن لحظه‌یی را هم که روی کاغذ پیاده‌شان کرده‌ام مجموعِ ساختمان داستان را مدِ نظر داشته‌ام، کلیت طرح و هندسهٔ داستان را پیشِ چشم داشته‌ام. من معتقدم تو تا با اثرِ هنریِ خود نزیسته باشی نمی‌توانی اثر را نیز مانند یک متن زیسته شدهٔ دارای قابلیت زیستن به مخاطب منتقل کنی.

معنی meaning را در داستان دارای چه قابلیت‌هایی می‌بینید؟ آیا داستان در پی تهی‌کردنِ جهان از معنی است، یا می‌کوشد، برعکس معنی‌هایی دیگر به معانیِ جهان اضافه کند؟

خیلی‌ها هستند همیشه به من می‌گویند تو در حوزهٔ زبان کار نمی‌کنی، تکنیک‌ها و ترفندهای داستانی را به‌کار نمی‌گیری و... اما من ادبیات و هنر را بیرون از موضوع معنی نمی‌بینم، اگر تو نتوانی معنی تازه‌یی از موضوعی عادی، در قالبِ داستان، ارائه کنی، پس چه کاری کرده‌یی؟ در داستانِ «کَل پسران و آهو دختران» من موضوع کشتنِ Eroticism و عشق‌ورزی و شهوت‌گرایی را مطرح می‌کنم، از جامعه‌یی می‌گویم که مرگ‌دوست است، دستِ جامعه‌یی را رو می‌کنم که اِروس‌کُش است، جامعه‌یی که در آن زندگی دوستی معنی و وجود ندارد. از معرفتی سخن به میان می‌آورم که دروغین است، معرفتی که در مدرسه‌های ما تدریس می‌شود. آری، من ادعا نمی‌کنم قبل از من کسی از این «معنی» بحثی نکرده است، من نمی‌گویم هیچ‌کس تا حالا نبوده که بیاید و بگوید جامعهٔ بشری در مراحل مختلف مرگ‌دوست بوده است، یا روح زندگی را کشته است، من این معنی را از جامعهٔ کُردی به‌دست داده‌ام که آری، جامعهٔ کُرد جامعه‌یی‌است



مرگ‌دوست، اما خب، خیلی‌ها این حرف را زده‌اند، حالا می‌ماند این‌که من این معنی را در چارچوب یک داستان چگونه به تو بگویم. تلاش من در «کل پسران و آهو دختران»، گفتن همین مطلب است و لاغیر. جدای از این‌ها، مگر هنگامی که ما پا به‌عرصهٔ هستی می‌گذاریم، به‌درونِ این جهانِ خلقت پرتاب می‌شویم، روز به روز و سال به سال معانی برای‌مان تغییر نمی‌کنند، معنیِ تازه برای‌مان به‌وجود نمی‌آید، گمان و شک در تفکرِ تو شکل نمی‌گیرد؟ آیا این مسائل، عاملی نیست برای این‌که در جست‌وجوی مداومِ معنی باشید؟ در جامعهٔ ما و به درازای تاریخ ما هم که کمتر کسی بوده است دغدغهٔ یافتن معانیِ تازه را داشته باشد. هستند کسانی که می‌گویند، نگاه کنید، ببینید چگونه جامعهٔ غربی عقلانیت را با اُردنگ از خانهٔ خویش بیرون می‌کند، باشد، ولی آن‌ها سالیانِ سال متکی به همین عقلانیت rationalism و مدرنتیه بوده‌اند، مدرنیتی که حالا گمان بَردار است و در حقیقتِ مطلق انگاشتن آن شک می‌کنند. ولی ما قبل از این‌که به مرحلهٔ شک کردن در تعریف و هویتِ عقل برسیم، با خود عقل به‌چه دستاوردهایی رسیده‌ایم؟! آری اگر من معنی چیزی را در داستان‌هایم برجسته نکرده باشم، چه چیزی تو را وامی‌دارد که توجهات را به داستان‌هایم معطوف کنی و از من دربارهٔ داستان‌هایم سؤال کنی؟ به‌تصور من فکر بیرون از زبان وجود ندارد، کسی که در داستانِ خودش ایده‌یی طرح نکند و از راهِ زبان این معنی و ایده را در دسترس خواننده قرار ندهد، در واقع در چارچوب داستان موفق عمل نکرده است. ما به‌عنوان ملتی زیردست که همیشهٔ خدا در طول تاریخ در شرایطی سخت زیسته‌ایم، خیلی دیر با دانش و معرفت آشنا شدیم، به همین دلیل ما در ابتدای راه فکر و اندیشه هستیم. اگر دنیای غرب به این نتیجه رسیده است که بایستی زبان را درهم بکوبد و بازی‌های زبانی به‌راه بیاندازد، خب این حقِ مسلم آن‌هاست، آن‌ها بعد از جنگ‌های ویرانگر اروپا در ماهیت عقلانیت شک کردند، به همین دلیل روا بود که عقل را از آن مقام متعالی و اسطوره‌یی که روشنگری بدان بخشیده بود بکشند پایین و لگدمالش کنند. کدام عقل و کدام معنی؟ آن عقلی که گشتارگاه‌هایی بزرگ برپا کرد. این نوع ردّ عقلانیت جنبه‌یی اخلاقی دارد برای آن‌ها. اما ما در ابتدای راه گشتن به دنبالِ معنی هستیم. این راهم فراموش نکنیم که در این مقطع زمانی ما محافظِ زبانِ خویش قلمداد می‌شویم و اگر در حفظِ آن کوشا نباشیم ویرانه‌ها بر جای می‌ماند از این خانهٔ همهٔ ما.

راستی کاک شهرزاد اصلاً بزرگترین آرزوی داستان برای جهان و انسان چیست؟ داستان چه خوابی برای هستی می‌بیند؟

اولین آرزوی داستان بخشیدن معرفتی است به انسان، بخششی مداوم و پایان‌ناپذیر. فکر نمی‌کنم داستان‌نویسی پیدا کنی که آرزوی خواننده‌های فراوانی را در دل نداشته باشد. آن کسانی که می‌گویند تنها برای عده‌یی قلیل می‌نویسند حققت خواستِ خود را پنهان می‌کنند. به‌تصور من خوشبخت‌ترین داستان‌نویس آن کسی است که بیشترین افراد داستانهایش را می‌خوانند، که جایزهٔ نوبل می‌گیرد، که میلیون‌ها خواننده رمانش را می‌خوانند، حالا گیرم شهرتش هم فراگیر شود یا نشود، مهم این‌است که چنین داستان‌نویسی دغدغه‌یی انسانی دارد. به باورِ من، هرچند سؤال مشکلی‌ست این سؤال، آرزوی داستان در وهلهٔ اول بخشیدن معرفت است و در وهلهٔ دوم دادن لذتی بی‌پایان به خواننده. فرض کن انسان را از عالمِ خیال جدا کنی، انسان دیگر چه‌طور به حیاتِ خویش امیدوار باشد اصلاً ادبیات داستانی، ادبیاتِ fiction ادبیاتِ خیال است؛ ادبیات فانتزی است، ادبیات خیال، یعنی داستان، هم به واقعیت می‌پردازد و هم از واقعیت فرامی‌رود. یادمان باشد فانتزی و خیال مُلکِ تنها یک ملت نیست، سرمایه‌بی‌ست جهانی و از ازل تا ابد در اختیار همهٔ انسان‌ها بوده است، حتی در داستانِ آدم و هوا نیز خیال وجود دارد. بنابراین زنده نگهداشتن این میراثِ انسانی از کارکردهای اساسی داستان است. در واقع کار داستان خواب دیدن و حتی پیش‌بینی کردن است، خوابِ رسیدن به آرمان‌های انسانی. همه می‌دانیم روان‌شناسانِ بزرگی همچون فروید و یاولف شاگردانِ مکتبِ داستان بودند، نمی‌توان به جامعه‌شناسیِ فرانسه پرداخت مگر آن‌که آثار بالزاک را خوانده باشی، حتی کسی مثل مارکز آرزویش این بود که یکبار دیگر از نو آثار بالزاک را بخواند تا بیشتر با جامعهٔ بورژوازی آن عصر آشنا شود. بالزاک خودش از فئودال‌های فرانسه بود، با وجود این مارکس او را می‌ستاید، چرا که این کتاب‌های بالزاک بودند که جامعهٔ بورژوازی فرانسه را به او شناساندند. رویایِ داستان رویایِ شهرزاد است: برای این‌که نمی‌میریم، کشته نشویم و بمانیم باید همیشه در حالِ روایت بود، در حال narration. خیلی‌ها هستند می‌گویند، دیگر عصر روایت به سر آمده است، ولی از کوچک‌ترین و بی‌اهمیت‌ترین خبرِ سرِ خیابان گرفته تا بگومگو کردن یک زن و شوهر یا تعریف کردنِ یک فیلم سینمایی برای دوستت، همه تلاشی هستند برای روایت کردن. در واقع ما، بی‌آن‌که خود بدانیم، در حصارِ داستان قرار گرفته‌ایم. شب که بچه‌ات را با روایت داستانی می‌خوابانی تا صبح که برایش از خواب شب می‌گویی همه روایت هستند. داستان می‌خواهد انسان را در این حصار باقی بگذارد و این یعنی تلاشِ انسان برای زنده نگه‌داشتن خیال و فانتزی.

داستان معاصرِ کُردی را چگونه تعریف می‌کنی؟ داستانِ امروز تا چند تحت تأثیر وضعیتِ داستانِ معاصرِ جهان است؟

ببینید، بی‌هیچ تعارفی بگویم داستانِ کُردی در ابتدای راه است، ما هنوز نتوانسته‌ایم مراحل مختلف تاریخِ اجتماعی، ملتمان را داستانی کنیم، هنوز در قالبِ داستان به تغییرات و تحولات اساسیِ سیاسی این سال‌های اخیر نپرداخته‌ایم. در واقع اگر داستان و رمان را به معنای معاصرش بگیریم، تنها پنجاه سال است که ما با آن آشنا شده‌ایم، برای همین مشکل است تعریفی جامع از یک دورهٔ زمانی کوتاه به‌دست داد. با این حال به‌نظر می‌رسد عده‌یی هرچند اندک، از نویسندگان ما تلاش می‌کنند که فرزندِ زمانهٔ خود باشند، بیانگر دغدغه‌های انسان معاصر باشند، زبان حال عصرِ خود و مجموعِ مسائل اجتماعی، اقتصادی و سیاسی و اخلاقیِ مردم خویش باشند و با این آگاهی‌ها داستان و رمان بنویسند. نکته‌یی که نبایستی از آن غافل شد، به‌خصوص در ارتباط با تاریخ کوتاه داستان کُردی، این‌است که داستان مداوماً تحت‌الشعاع مسائل سیاسی قرار گرفته است، به عبارت بهتر، شامل لعنت سیاست شده است، هرگز با مشکلاتِ اجتماعیِ مردم آمیخته نشده است. بیشتر داستان‌نویسان ما روزگاری عضو احزاب بوده‌اند و با ذهنیت سیاسی ـ حزبی داستان نوشته‌اند. خیلی وقتها که این نوع داستان‌ها را خوانده‌ام متوجه شده‌ام که لبریزند از شعار، سرشار از شخصیت‌های سوپرمن، این در حالی‌ست که همین اطرافِ خودمان آن‌چه زیاد به چشم می‌آید مردم درهم‌شکسته و ناامید و سَرخورده است. این شاید

بدان دلیل باشد که داستان‌نویس کُرد خواسته است از طریقِ مشتی شعارِ دهن‌پُرکن مردم را تحت‌تأثیر قرار دهد، به‌خصوص اگر اختلاف طبقاتی نیز، که در جامعهٔ کُردی، به‌عیان دیده می‌شود، مزید برعلت باشد. به‌همین خاطر بیشترِ داستان‌های اولیهٔ ما دغدغه‌های ناسیونالیستی یا طبقاتی داشته‌اند، مزین به ایدئولوژی رسمیِ حزب. بیشتر نویسندگان ما با خواندن «مادر» ماکسیم گورکی کار را شروع کرده‌اند. ولی آیا پاول می‌تواند نمونه‌یی مناسب برای شخصیت‌های داستانِ کُردی نیز باشد؟! به همین دلیل من بایستی بپرسم که داستان‌نویس کُرد تاچه حدی قابلیتِ قرائت جامعهٔ خود را دارد و تا چه اندازه به روح معضلات اجتماعی مردم خویش نزدیک و آشناست؟ نباید فراموش کرد که داستان یعنی احیای شخصیتِ انسان‌های فراموش شده، انسان‌های به حاشیه رانده شده. در داستان‌های ما چه بسیار شخصیت‌هایی که مبارز هستند، اما بیشتر مواقع احساس می‌کنی این آدم مبارز نه گوشتی دارد، نه خونی، عاشق نمی‌شود و اشک نمی‌ریزد، تنها یک فردِ انقلابی است، همین و بس. اگر بخواهم نمونه بیاورم اشاره می‌کنم به رمان‌های «دردِ ملت» نوشتهٔ استاد ابراهیم احمد یا رُمان «پیشمرگ» نوشتهٔ رحیم قاضی. اگر دقت کنی، می‌بینی حتی نام این رمان‌ها به نوعی سیاسی هستند، یا مجموعه داستان «خندهٔ گدا» نوشتهٔ حسن قزلجی که تماماً بیانگر اندوهی ناشی از اختلاف طبقاتی است. البته این کارها بی‌بهره نیستند از زیبایی‌های ادبی، ولی امکان آن داشتند که از این دغدغه‌های صرفاً سیاسی به درون و روان شخصیت‌ها نیز نقبی بزنند. من بر این باورم که ما هنوز توانایی آن را نداشته‌ایم که مجموعِ این مسائل و تضادهای هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی جامعهٔ خودمان را درآثار خود برجسته سازیم. من فکر می‌کنم اگر امثال ابراهیم احمدها وظیفه و کارکردِ رُمان را مانند جیمز جویس یا گارسیا مارکز می‌دانستند و می‌شناختند، می‌توانستند کارهای بزرگتری در حیطهٔ رمان‌نویسی به انجام برسانند. نمی‌دانم چرا ابراهیم احمد ادامه نداد و کار را واگذاشت، چرا به دنبال سیاستِ صرف رفت و ادبیات را فراموش کرد. آری، این‌جا ادبیات همیشه مؤخره‌یی بوده است برای سیاست، به همین دلیل توانایی‌هایش در محدوده‌یی تنگ فرصت جولان نمی‌یابد.

در مجموعه داستانِ «محلهٔ مترسک‌ها» انسان کُرد را به ستیز با پدرِ تاریخی خویش دعوت کرده‌یی، پدری که در طولِ تاریخ ازاقتدار خویش به مثابهٔ بزرگترین و مهم‌ترین ابزار برای تحقیر عقل کُردی استفاده کرده است. این درست. اما آیا طرف دیگر قضیه اقتدار پدران سیاسی استعمار و قدرت‌های اشغالگر نیست؟

بگذار از این‌جا شروع کنم که پدر سالاری Patriarchy هنوز حتی در غرب نیز به‌کلی ریشه‌کن نشده است، از قدرت افتاده است ولی هنوز از پا نیفتاده است. پس این تنها ما نیستیم که اسیرِ پدرسالاری شده‌ایم، این مقوله‌یی است تاریخی و در همان حال چهانی. حالا کسانی فکر می‌کنند که چون من در دوران کودکی پدرِ پلیسی داشته‌ام، سنگدل و بی‌رحم که مرا بسیار عذاب داده است دیگر این مسأله، مسأله‌یی شخصی میانِ من و پدرم هست. ولی بایستی بگویم که من به‌هیچ‌وجه از پدرِ واقعی خودم بحث نمی‌کنم، شاید من از خصوصیاتی چند از شخصیت پدرم استفاده کرده باشم، ولی پدر داستان‌های من می‌تواند پدری سیاسی باشد، امکان دارد رئیس فلان حزب باشد، ممکن است فرماندهٔ دسته‌یی نظامی باشد، یا حتی معلمی باشد در کلاسِ درس. من بچه که بودم سنگدلی را در وجودِ پدرم حس کردم، در مدرسه هم از معلم همین حالاتِ روحی را دیدم، وقتی سربازی رفتم همین احساس را در فرماندهٔ نظامی هم لمس کردم، دیگر بگذریم از اعضای احزاب که تا چه اندازه در مقابل رئیس حزب ذلیل و خوارند. اگر بخواهم موشکافانه بگویم من سیستمی سیاسی، اجتماعی و اخلاقی می‌شناسم به اسمِ پدرسالاری. من نمی‌گویم در خانوادهٔ کُردی پدری پیدا نمی‌شود که سنگدل نباشد، این حتی سنتی‌ست دیر پا در میان جامعهٔ کُردی، و در هر حال سنتی‌ست که نسل‌به‌نسل پیش آمده است. جدای از این، رابطهٔ ما با قدرت‌های

بزرگ دنیا، حتی با قدرت‌های محلی رابطه‌یی بوده است ارباب ـ رعیتی، ولی این نوع رابطه نبایستی حقیقتِ این سیستم درونی را از ما پنهان بدارد. «رایش» جمله‌یی دارد هرگز فراموش نخواهم کرد، او می‌گوید، هیتلری وجود نمی‌داشت اگر که میلیون‌ها سرباز آلمانی مسخ و مسحورِ وی نمی‌شدند. سؤال اساسی این‌است که اصلاً چه‌کسی پدر می‌سازد؟ فروید جملهٔ ترسناکی دارد، می‌گوید خدایان کیستند غیر از این‌که دنبالهٔ ترسی هستند از پدران خودمان. شکی در آن نیست که جامعهٔ کُردی امروز ما جامعه‌یی است دقیقاً پدر سالار. و من می‌گویم این حالت همیشه تضعیف و تحمیقِ انسان را به‌دنبال دارد. آدم را ترسو و ذلیل و بزدل بارمی‌آورد. کارِ چنین جامعه‌یی آن‌گاه گره می‌خورد که همهٔ قدرت‌های اطراف نقش پدر را بازی کنند. شاید در خانه‌یی وجودِ یک پدرِ ظالم قابل تحمل باشد، اما وقتی که برادر نیز همان نقش را ایفا کند، شرایط دیگر تحمل‌ناپذیر خواهد شد. آری مشکل ما از هر دو سر است: از یک طرف جهان به اسم تمدن تهدیدت می‌کند، عذابت می‌دهد و حقوقت را پایمال می‌کند، از طرف دیگر می‌بینی خود نیز به نحوی در این قضیه گناهکار هستی، یا دست‌کم حرکتی چنان در خورِ توجه نداشته‌یی که چالشی برای این سیستمِ پدرسالاری به‌حساب آید و در ذاتِ آن تردید کنی. شاید ما دلمان را به این توجیه خوش کنیم که حالا این پدر، پدری‌ست کُردی و در هر حال خودی‌ست، ولی این درست نیست و ما بایستی حتی در صداقت چنین پدری از نوع کُردی آن نیز تردید کنیم.

بیشتر داستان‌های «محلهٔ مترسک‌ها» داستانِ مربوط به وقایع شهر هستند. بیشتر شخصیت‌های آن در چارچوب آدابِ زندگی شهری رفتار می‌کنند. داستانِ کُردی چرا این‌قدر دیر یا به شهر گذاشت؟ آیا دلایل آن برمی‌گردد به نوع جامعهٔ کُردی یا ذهنیت داستان‌نویسان کُرد؟

من خودم هیچ‌گاه در روستا نزیسته‌ام، ولی به روستاهایی رفت‌وآمد داشته‌ام و چند شب و روزی را زیر آسمان روستا بوده‌ام. من تصور می‌کنم اگرچه ما در شهر زندگی می‌کنیم، ولی تمامی شهرهای کردستان در واقع روستای بزرگ هستند. منکرِ این نیستم که شاید خصوصیتی چند از زندگیِ شهرنشینی به ما رسیده باشد و این خود مسائلی تازه را در حوزهٔ زندگیِ شهری برای ما ایجاد کرده است، ولی با این‌حال ما هنوز از زندگیِ شهرنشینی به معنایِ مدرنِ آن دور هستیم. من نمی‌توانم ادعا کنم که شهرهای کردستان شبیه مثلاً برلن هستند، یا مثلاً لندن، ما شهرهایی چنین بزرگ و پرغوغا نداریم. آن‌چه من اکنون در این زمینه احساس می‌کنم تهاجم فرهنگِ روستا است به شهر. درست است که ما اکنون در شهر زندگی می‌کنیم، ولی هنوز دارایِ خلق و خو و باور و اندیشه‌هایی هستیم که در چارچوب فرهنگِ شهرنشینی نمی‌گنجد. شاید ارتباطات و مناسبات اقتصادی یا تولیدیِ ما تغییر کرده باشد، از مرحلهٔ تولیدِ کشاورزی به مرحله‌یی تازه‌تر پانهاده باشد، ولی هنوز تماماً در ملحهٔ مناسبات ارباب ـ رعیتی هستیم. این درست است که شما احساس می‌کنید «محلهٔ مترسک‌ها» داستانِ شهرنشینان است، ولی فاجعه در آن است که این شخصیت‌ها هنوز در بندِ جزم‌اندیشی‌های فرهنگ روستا هستند، مثلاً در داستان «گُل سیاه» از رفتار مردی گفته می‌شود که درگیر مسألهٔ شرف و ناموس است که اساساً مفهومی است در حیطهٔ فرهنگِ روستا. به‌نظر من هنگامی که شهرِ بزرگ ایجاد می‌شود بایستی فرهنگ تازه‌یی نیز به‌همراه بیاورد. ولی آیا ما چنین شهرهایی را در کُردستان می‌بینیم؟ در فرهنگِ ما هنوز فردیت indviduality جایی ندارد، چرا که هنوز مرحلهٔ بورژوازی به‌صورتِ کامل در جامعهٔ ما جاگیر نشده است که بتواند «فرد» درست کند، در غرب فرد حضور دارد، برای همین یکی می‌تواند پیدا شود و از بقیه خود را متمایز کند، اما تو در جامعهٔ کُردی اگر از دیگران جدا شوی دیگر جایی برای بودن و ماندن پیدا نمی‌کنی. اساساً این‌جا اگر حزبی نباشی آدم به‌حساب نمی‌آیی! تفکر حزبی می‌گوید، تو وقتی با حزبِ من نیستی پس خائنی! من که در رمان «پهندشتِ آهوان کشته شده» از فرهنگِ روستا می‌گویم، از شخصیت‌های روستایی که بر سر مسألهٔ «ناموس خانوادگی» به معنای متعصبانهٔ آن، سخن به میان می‌آورم، در ترسیم این فضا و خلق شخصیت‌های آن بسیار وسواس به‌خرج داده‌ام، چرا که اصولاً شناخت بافتِ اجتماعی هر انسانی، که بایستی در یک اثرِ ادبی موشکافانه تحلیل شود، اهمیت به‌سزایی دارد، و من همین وسواس را در خلقِ شخصیت‌های شهرنشین هم داشته‌ام.

داستان‌های شما به جنبه‌های زیبایی‌شناسیکِ زبان اهمیتِ فراوانی می‌دهد، حتی گاهی می‌توان به جرأت گفت، به‌رغم دغدغه‌های فکری و فلسفی شما در داستان، زبان عنصرِ غالبِ آثارِ شماست. آیا زیبایی داستان‌های شما صرفاً در اهمیت دادن به زبان است یا شیوهٔ تعاملِ شما با زبان در بافتِ کلیِ اثر؟

کارِ ادبیات در چارچوب اقتدارِ زبان است. بیرون از زبان چیزی نداریم به اسمِ ادبیات یا فکر. به همین دلیل نمی‌شود مقولهٔ زبان را جدا از مقولهٔ ادبیات دید. زبان و معنی همچون خون و گوشت عجین هستند. من خودم نیز هنوز نمی‌دانم زبان داستان‌هایم را چه‌گونه با فحوایِ آن‌ها آمیخته می‌کنم. اگر به‌نظرِ تو داستانِ من از لحاظ زبانی خوب پرداخت شده است این را بدان که من با شخصیت‌هایم به‌خوبی زیسته‌ام و آن‌ها را خوب احساس کرده‌ام، مکان را با دقت انتخاب کرده‌ام، کشمکش داستان را خوب جا داده‌ام و... این عناصر مجموعاً ساختمانی می‌سازند به اسمِ داستان. به‌عبارت دیگر زیبایی داستان تنها در پرداخت خوب یک عنصر خلاصه نمی‌شود، بلکه حاصلِ خوب به‌هم‌جوش خوردنِ تمامی عناصرِ داستان است. مانند عناصر H_2O که تا هنگامی باهم هستند آب را تشکیل می‌دهند و همین‌که از هم جدا شدند دیگر همه‌چیز می‌توانند باشند جز آب. زیبایی و گیرایی شخصیتی همچون زوربای یونانی در چیست که حالا بعد از آن همه سال که از خواندن آن برای من می‌گذرد هنوز که هنوز است برای من زنده و زیباست؟ پس تنها زیبایی صرف زبان برای زیبایی نهایی داستان کافی نیست. درست است که زبان در داستان حکم کالسکه‌یی را دارد که تمامی عناصر دیگر را با خود حمل می‌کند، ولی اگر در بین خودِ این عناصر، هماهنگی و انسجامِ لازم برای تشکیل ساختارِ نهایی داستان وجود نداشته باشد داستان ضایع می‌شود.

شما چه در داستان‌های‌تان و چه در گفته‌های مکررتان، از نهضت فمینیسم پشتیبانی کرده‌اید. آیا جامعهٔ کُردی با تمام پیشینه‌های تاریخی و اجتماعی خود، که هم‌اکنون قسمتی است از واقعیت‌های این جامعه، توانایی آن را دارد که فمینیسم غربی را، به‌همان صورتِ اصلی، قبول کند؟ آیا تصور نمی‌کنید که فمینیسم خود باید از متن جامعهٔ زنان کُرد سر برون آورد و آن‌گاه از تکامل و رشدِ آن صحبت کرد؟

این پشتیبانی ابتدا برای من از احساساتِ من در قبالِ ظلمی که به زن روا می‌شد نشأت گرفت. ولی بعدها به‌فکر تبدیل شد. اگر تاریخ زن را بخوانی،

می‌بینی در طولِ تاریخ زن مورد ظلم واقع شده است. من تصور نمی‌کنم بتوان فمینیسمِ غربی را باهمان روحِ غربی به جامعهٔ خودمان تزریق کنیم. به باورِ من تعامل با مسألهٔ حقوق زن به عقلانیتی ویژه نیاز دارد، وگرنه ممکن است خطاهای جبران‌ناپذیری از این تعامل سر بزند. کسی که می‌خواهد جریانِ فمینیسم را پیش ببرد اگر احتمالاً دچار لغزشی تاکتیکی یا استراتژیکی بشود تمامِ رویاهای خود را برباد می‌دهد. ما در کردستان خودمان کسانی را داریم که با یک فراخوانیِ نادرست صدها کس را از خود تارانده‌اند، در حالی‌که می‌شد آن‌ها را زیر یک پرچم، دور هم جمع کرد. بنابراین هر دعوت به‌کاری که در آن افراط و تفریط باشد، یا دور از واقعیتِ متنِ جامعه باشد، یا بی‌آگاهی از درون‌مایهٔ فرهنگ‌ها باشد، به شکست منجر می‌شود. برای همین بایستی ابتدا از خواندنِ درست جریانِ فمینیسم غربی آغاز کرد. البته نباید فراموش کرد هنوز فراوان هستند کسانی که فمینیسم را یک خطرِ جدی قلمداد می‌کنند، یا کسانی که به دیدهٔ شک در آن می‌نگرند، ولی دیگر تمام شد آن دورانی که به زنِ غربی فرصت خود ابراز کردن را ندهند. فمینیسم، دستِ کم در معنای فرهنگی آن، دستاوردهای مثبتی برای ما داشته است، این‌که زنان دیگر تنها در کنج خانه نمانند، حقِ بیان و اظهار عقیده داشته باشند، و شخصیتی جدا از شخصیت مردانگارانهٔ پیشین داشته باشند. یادمان باشد که اصلاً در گرماگرمِ جنگِ دوم جهانی دیدن زن در خیابان‌های شهر چیزِ عجیبی بود. وقتی همهٔ مردان باید بجنگند و در جبهه باشند چه کسی جز زن بایستی کارهای شهر را به‌عهده بگیرد. اصلاً پوشیدنِ تن‌پوش کوتاه برای زنان، بدین دلیل بود که لباس‌های‌شان آن‌قدر دراز بود و پهن بود که ماشینِ کارخانه‌ها آن‌ها را می‌مکید و می‌بلعیدند.

کارفرمایان ناچار بودند دستورِ پوشیدن لباس‌های کوتاه بدهند، برای این‌که دیگر کارِ روزمره ضایعهٔ انسانی به‌دنبال نداشته باشد. جنگ که تمام شد دیگر زنان به گوشهٔ اتاق‌های‌شان برنگشتند. چرا که میلیون‌ها مرد ناقص‌العضو و معلول شده بودند. من می‌خواهم بگویم مگر می‌شود بدونِ خواندنِ تاریخ این جنگ‌ها از ماهیتِ واقعی فمینیسم آگاهی یافت. واضح است که جنگ چیزِ خوبی نیست ولی بالاخره باعث شد که زنان به محیطِ کار رو بیاورند و این خود موجب پیدایش نهضت زنان شد. حال سؤال این‌است که اگر این تاریخ خوانده نشود، آیا می‌شود گفت که ما همان حقوقِ زنانِ غرب را این‌جا خواهانیم؟! بایستی دقیقاً مانند آن‌ها باشیم و مثلِ آنان رفتار کنیم؟! این بزرگترین سوءتعبیر می‌تواند باشد. به‌همین خاطر من تصور می‌کنم بسیار ترسناک است اگر ما بخواهیم کُپیِ نهضتی بیرون از واقعیت‌های جامعهٔ خودمان باشیم، گیرم آن نهضت خیلی سترگ و مقدس هم باشد، خیلی با رویاها و آرزوهای ما همخوانی هم داشته باشد. آری، اگر با این مسألهٔ تنش‌زا برخوردی ریزبینانه و معقول نداشته باشیم، چه‌بسا مشکلاتی لاینحل دامن‌گیرمان شود.

در سخنرانیِ کنفرانسِ فنلاند و در آن مقاله‌یی که خواندی از دغدغه‌های سیاسی خودت هم بسیار گفتی و از معضلات و مشکلاتی که سرِ راه رسیدن به آرمان سیاسی ملتِ کُرد قرار دارند ناگفته‌های بسیار مطرح کردی، البته دغدغه‌هایی که برمبنای آزادیِ اندیشه بنا نهاده شده‌اند، نه دغدغه‌های تنگ‌نظرانهٔ اقتدارطلبی و منفعت‌خواهی. آیا موضع سیاسیِ شخصیِ شما برروند کارهای ادبی و فکری‌تان تأثیر گذاشته است، و اگر آری، چه‌گونه؟

من اگر در داستانِ خودم از بیوه‌زنی صحبت می‌کنم که تنهاست و حقِ مسلم اوست که دوباره ازدواج کند، یا اگر از دختری دم‌بخت شخصیتی داستانی می‌سازم و به او حق می‌دهم که بگوید، من دوست دارم شوهر کنم، این‌ها دستِ آخر همه موضوعاتی هستند که به معنایی، سیاسی هستند. چرا که این سیاستمداران یا سیاست‌بازان هستند که می‌خواهند طرح کلی جامعه را بریزند و نوعِ تفکر مطلوب مردم را انتخاب کنند. من همیشه از این ترسیده‌ام که روح هنر زیرِ فشارِ ایدئولوژی پژمرده شود، ایدئولوژی‌یی که با یک عالم شعارِ انسان‌گرایی و آرمان‌خواهی و... یا به‌نامِ سربلندی انسان و دردِ طبقاتی و ستمِ ملی هنر را به بازیچه‌یی ناچیز تبدیل کند. درست است که من در داستان‌هایم مشخصاً و تعمداً دغدغه‌های سیاسی ندارم، ولی اگر سیاست را به‌معنای هنرِ اداره‌کردنِ جامعه بگیریم، آن‌گاه می‌توان گفت من در کارهایم موضعی سیاسی گرفته‌ام، آن‌هم در یک قالبِ هنری و به شیوه‌یی غیرمستقیم، چرا که در داستان‌هایم مداوماً به‌روش‌های رایجِ اداره کردنِ این جامعهٔ کُردی اعتراض می‌کنم. مارکس ابتدای کار شاعری رمانتیک بود، یعنی می‌خواست جهان را زیبا ببیند و زیبا بنمایاند. بعدها گفت دیگر وقتِ تعبیر و تأویل کردن دنیا به‌سر آمده است و بایستی آن را تغییر داد و متحول کرد. برای همین دست از شعر شُست و به فلسفه رو آورد. همه مثلِ مارکس ادعای درست اداره‌کردن امورِ جامعه را دارند، روان‌شناسی مانند اسکینرِ امریکایی هم همین حرف را می‌زند، جامعه‌شناس هم همین‌طور، روحانیون و کشیش‌ها هم مدعی همین چیز هستند. ولی وقتی تو می‌آیی و از راه ادبیات صدایت را بلند می‌کنی و می‌گویی، تحتِ سیطرهٔ همهٔ این سیستم‌ها و باوجود همهٔ این ادعاها، بازهم انسان‌های دل‌شکسته و درمانده فراوان هستند، هنوز تنهایی و بی‌خانمانی بیداد می‌کند، هنوز که هنوز است بیزاری و پوچی و خودکشی دستبردار نیست، این یعنی تو داری از صورتِ سیاست نقاب برمی‌داری. این مانندِ آن‌است که تو کنارِ دریایی نشسته‌یی و چشم از سطحِ آرام و بی‌موجِ آن برنمی‌داری و بی‌خیال همه‌چیز هستی. ولی همان لحظه و در اوج آرامیِ تو و دریا، دهها نهنگ، آن زیرها، ماهی‌های کوچک را می‌بلعند، داستان‌نویس از ماجراهای آن زیرها حرف می‌زند، ماجراهای دور از چشم، اما موجود. به تصورِ من نوشتن یعنی شک کردن در وضعِ موجود، تردید داشتن در شرایطِ مرسومِ اجتماعی. خیلی‌های می‌گویند دلیلِ این‌که شیرزاد در داستان‌هایش موضوع تعارض‌های جنسی و مسألهٔ سکس را خیلی برجسته و مکرر می‌کند جذب هر چه بیشتر خواننده است، درحالی‌که من معتقدم، به‌خصوص در جامعهٔ مردسالار ما، این قضیه‌یی‌ست صحبت‌بردار و چالش‌برانگیز که نمی‌شود به‌راحتی از کنار آن گذشت. ولی شرطِ کافی قضیه آن‌است که این موضوعات و دغدغه‌ها در یک فرمِ زیبای هنری قالب‌گیری شوند، و تنها در سطح شعارهای دهن‌پرکن باقی نمانند. □