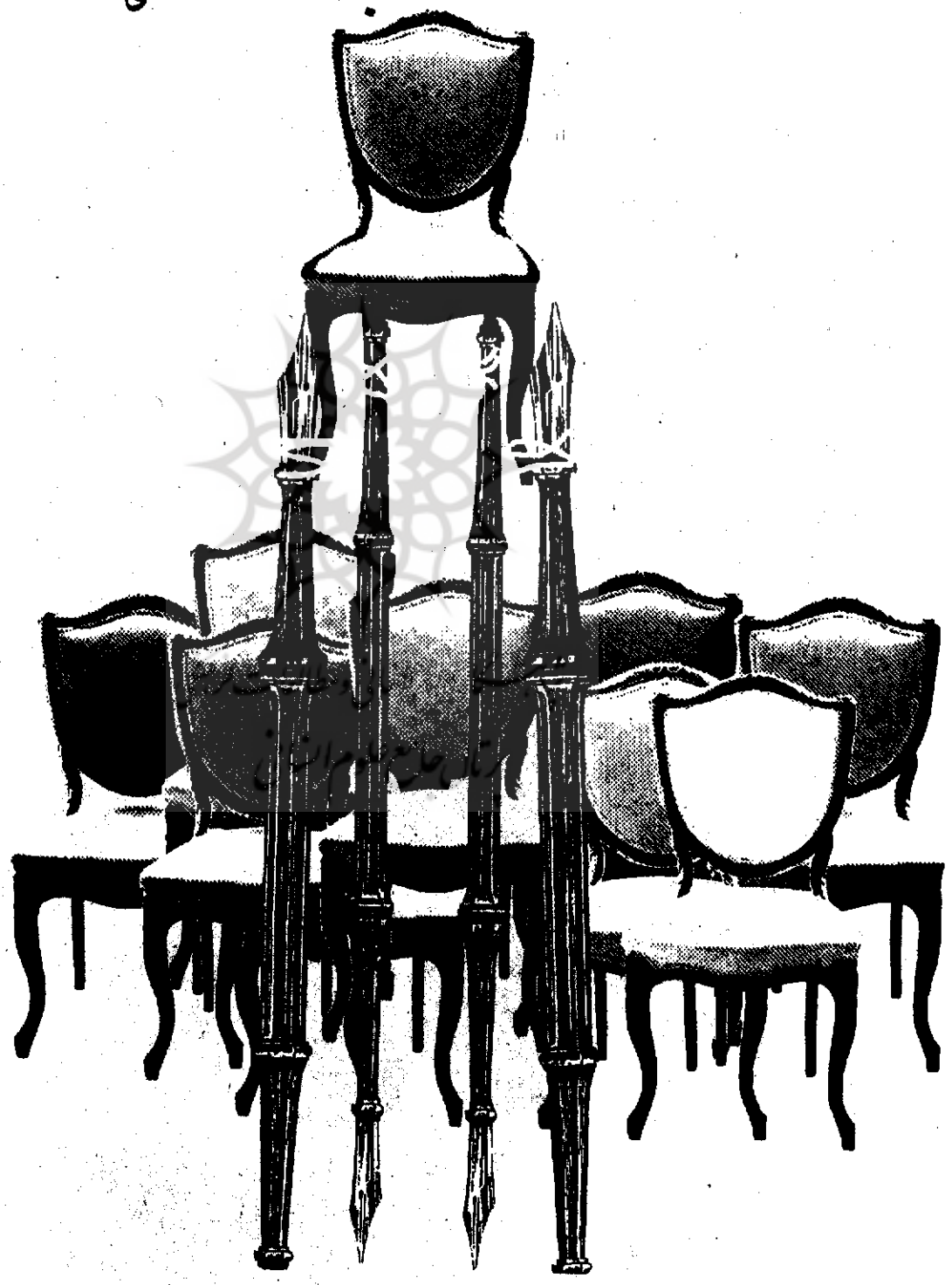
گفت وگو با جمشید خانیان
گفت وگو با دکتر احمد خاتمی

مصاحبه



■ **پیش از هر چیز گمان می کنم گفت و گو دربارهٔ مجموعهٔ داستانهای کوتاه شما ارجحیت داشته باشه، این مجموعه حاوی داستانهای فوق العاده ای ست. قدرت قلم شما در همین مجموعه بخوبی چهره می نمایاند. اصولاً ذهن شما در این مجموعه ذهنی ساختارگراست که سخت به آن پایبندید. این مقوله را در این مجموعه چگونه بررسی کنیم؟**

□ سالها پیش وقتی تک تک داستانهای این مجموعه داشت شکل می گرفت و به ترتیب نوشته می شد، من اصلاً به مقوله ای به اسم ساختار و ساختارگرائی، آن طور که تعریف شده و مثلاً برایش وجوهی قائل شده اند مثل انسجام درونی اجزا یا مثلاً بیان یک کلیت، یا این که اجزا دارای زیست و رشد مستقلی نیستند، و دیگر این که، همین اجزا در این مقوله کارکردهای تازه پیدا می کنند... فکر نمی کردم. در واقع می نوشتم تا پاسخی داده باشم به خودم در مقابل جهانی که با آن مواجه بودم و هنوز هم هستم. البته قبل از آن من با داستان آشنا بودم. و اگر بخواهم برایش ـ مثلاً ـ تاریخ مشخص کنم، این آشنائی برمی گردد به سالهای پیش از انقلاب؛ و دقیقتر: برمی گردد به سال ۵۳. یعنی زمانی که من سیزده سال بیشتر نداشتم. اینها را دارم می گویم که معلوم شود سنجش اعظم نگاه من به داستان، متأثر از همان سالهاست. خوب، آن سالها ما داستان را خیلی جدی می خواندیم. یک گروه بودیم که نمایش کار می کردیم در آبادان. همان قدر که فعالیت نمایشی را جدی می دانستیم، داستان را هم کاری جدی می پنداشتیم. و جالب این جاست که ما در همان سن و سال کارهائی را می خواندیم که به طور قطع مربوط می شدند به بهترین ادبیات داستانی؛ داستانهائی که از ساختار رمزی پیچیده ای برخوردار بودند و البته با زبانی خاص. این دو مشخصه، عجیب ذهن ما را درگیر خود می کرد و ما از داستانهائی که این مشخصات را داشتند ـ خیلی ساده بگویم ـ دیوانه وار لذت می بردیم. بعدها ـ منظورم دههٔ شصت است که من خیلی جدی به نوشتن داستان پرداختم ـ وقتی می نوشتم، یعنی با همان انگیزهٔ پاسخگوئی به خودم، این مشخصه ها ـ که البته خام هم بودند ـ به طور ناخواسته ای در کار من رخنه کردند. آن موقع ـ باور کنید ـ اصلاً به چاپ کارها فکر نمی کردم. می نوشتم، لذت می بردم و برای همسرم و یکی دو دوست می خواندم و بایگانی می کردم. نقدهائی که دربارهٔ کارهایم صورت می گرفت ـ و البته شفاهی هم بودند ـ نگاه مرا به جهان داستان جدیتر از پیش کرد. یعنی دیدم که ناخواسته و بسیار به تکنیک وابسته ام. شکل و ساختار کار برایم خیلی مهم است. اینها را همانهائی می گفتند که کارهایم را نقد می کردند. مثلاً دیدم که با شکل انتخابی برای داستانم، دیگر قصد بیان یک محتوا را ندارم. بیشتر ـ انگار ـ با آن تکنیک و برگزیدن شکل بیان، می خواهم چیزی را که قصد گفتنش را دارم، به نوعی به تأخیر بیندازم. به این جا که رسیدم باز درست و حسابی نمی فهمیدم چرا چنین کاری می کنم یا چرا مثلاً باید چنین کاری کرد. بعد، کم کم متوجه شدم که خود فرم انتخابی، محتوایش را نیز مشخص می کند و همان محتوا را به خواننده منتقل می کند. این شد که مجموعه داستانهای اول، شکل گرفت. من به شما حق می دهم که بگوئید من در آن مجموعه بشدت ذهن ساختارگرا دارم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

■ **داستان «همیشه، همین وقت، همین بازی یکی از بهترین داستانهای شماست. زن و مردی که همیشه به دنبال کسی می گردند که فرزندشان بوده و اکنون جز نکته هائی از خاطرات ذهنی دربارهٔ او، در ذهن والدین برجای نمانده است، عناصری در این داستان به کار رفته که کاملاً در راستای ساختمند کردن داستان کارکرد یافته اند. صدای زنگ، رنگ آبی، آینه، عکس سیاه و سفید و ... بررسی روابط درون متنی این گونه بسیار دوست داشتنی است.**

□ بله. در این داستان همه چیز، همهٔ اشیاء، آدمها و رنگها، موجودیت اعلائی پیدا می کنند. یعنی در واقع کارکردی غیر از آنچه ما به طور معمول در زندگی با آن مواجه ایم. مگر غیر از این است؟ جهان این داستان به نظر من بشدت غیر واقعی است؛ یعنی بیرونی نیست؛ و ما چیزی به اسم واقع گرائی در آن نمی بینیم. اصلاً کلّیتر بگویم: داستان واقع گرا وجود ندارد مگر این که آن را به واقعیت داستانی یا جهان داستانی تغییر نام بدهیم. این داستان، یعنی «همیشه، همین وقت همین بازی»، از این مقوله پیروی می کند. شما نمی توانید پاراگرافی در این داستان پیدا کنید که نوعی گسستگی بین روابط آدمها با آدمها، آدمها با اشیا، اشیا با اشیا را نشان بدهد. همه چیز تنگاتنگ هم قرار دارند و بشدت به هم وابسته اند. واژه ها عادتهای همیشگی را در ذهن ما در هم می ریزند و ما از این درهم ریختگی، معناهای تازه ای پیدا می کنیم. وقتی مرد، نقشهٔ سیاسی جهان را که از دیوار آویزان است، کنار می زند تا شاید فرزندی ـ حجت ـ را پشت آن پیدا کند، یا این که جیبهایش را می گردد، یا زیر قالی را نگاه می کند... اینها همه ما را به محتوائی نزدیک می کند که شکل و فرم می خواهد. پویائی یکی از عناصر توجه به ساختار است. این را *ژان پیاژه* می گوید. او می گوید که ساختار، واقعیتی پویاست. من به احساس این جمله نزدیک شدم. البته حالا فکر می کنم که اگر یک بار دیگر می خواستم این داستان را بنویسم، به طور قطع، بخش پایانی کار را ـ که نشان می دهد حجّت توی عکس نشسته روی زمین و یک اسلحه بر دوش دارد ـ حذف می کردم. این البته پیشنهادی بود که آقای منوچهر آتشی داد و بسیار به دلم نشست. او گفت که قاب عکس پایانی باید خالی باشد. یعنی عکسی درون آن نباشد. این طور، ذهن خواننده همچنان داستان را دنبال می کند و داستان هیچ وقت تمام نمی شود. هربار که به این پیشنهاد فکر می کنم، تنم می لرزد.

■ **چگونه باید به یک ایده، ساختار مورد نیازش را هدیه کرد؟ اصلاً خودتان در این باره چه می کنید؟**

□ برای من همه چیز با یک «ظرف» شروع می شود. یعنی با شکل. و این می شود انگیزه؛ انگیزه‌ای که بعداً معنا و محتوائی خاص خودش را هم پیدا می کند. منتها این فضا در دیالوگی که خواننده با اثر پیدا می کند باز تغییرپذیر است. یعنی فضا ـ آن طور که گفته اند و درست هم هست ـ به طور کلی دست یافتنی نیست و به قول *فروید* این معنا شاید زادهٔ تعبیر و تأویل و تفسیر ما باشد؛ تعبیر و تأویل و تفسیر خواننده. بنابراین، برای من، ایده همیشه عامل دوم قلمداد می شود. عاملی که سخت با عامل اولیه پیوند دارد و این دو از هم جداناپذیرند. پس، این ایده نیست که ساختار خودش را پیدا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می کند. شما فکر می کنید تا این زمان چقدر مضامین و ایده های جدید وارد ادبیات داستانی ما شده است؟ چه چیزی گفته ایم که دیگران نگفته اند. مثلاً از عشق، از حسادت، انقلاب، جنگ، کاوش ذهنی آدمها... من فکر می کنم همهٔ اینها، به نوعی، پیش از این گفته شده اند. مگر *شولوخف* از انقلاب نگفته است؟ یا *هاینرش بل* از جنگ؟ مگر *جویس* و *وولف* به درون کاوی آدمهایشان نپرداخته اند؟... خوب ـ ظاهراً نباید هیچ چیز دیگری مانده باشد، بجز نحوهٔ نگاه ما به دنیای پیرامونمان. همان دنیائی که دیگران به آن نگاه کرده اند. منتها وقتی می گویم ساختار، دیده را پیدا می کند، یعنی تأکید بر همان «ظرف». ظرف این جا می شود نحوه ای که ما به دنیا نگاه می کنیم. حالا به مسئله ای اشاره می کنم که قبلاً نیز برای دوست بسیار عزیزی در نامه ای نوشته بودم: فرض بگیرید یک اتاق می شود ایده ای که همه نیز به آن پرداخته اند. حالا شما با این اتاق چه می خواهید بکنید؟ با این موضوع مستعمل؟ یک راه می ماند: این که زاویهٔ نگاهتان را تغییر بدهید. مثلاً اگر همه ـ همهٔ پیش از ما ـ اتاق را از بالا توصیف کرده اند، شما از سکنج سمت راستی ببینید. در این حالت، شما اتاق جدیدی خواهید دید. حالا هرقدر زاویهٔ نگاهتان را تغییر بدهید، چیز تازه ای خواهید دید. این، یعنی همان تأکید بر ظرف؛ تأکید بر ساختار. این طور است که داستانی در ذهن من شکل می گیرد.

■ **به نظرم تحلیل روابط درون متنی داستان «ماه لق» از زبان خودتان، بسیار شنیدنی خواهد بود.**

□ به نظرم می آید که ما، در داستانهای «همیشه، همین وقت، همین بازی» و «ماه لق» و «پول» و شاید هم بشود گفت تا حدودی در «ملغمه» با یک نوع بازی مواجهیم. یک سوی این بازی من نویسنده قرار دارم و سوی دیگر خواننده. قواعد بازی برای این دو سو ـ البته ـ متفاوت است. این را هم همین جا بگویم که من فکر می کنم هر اثر داستانی، یک نوع بازی ایجاد می کند. منتها به رغم من، این بازی در این داستانها که اسم بردم، بیشتر عینیت دارد. شاید به دلیل متفاوت بودنشان باشد ـ نمی دانم. «ماه لق» یک بازی وهم آلود و در عین حال بسیار خشن است. نکته ای در این داستان است که با داستانهای نامبردهٔ دیگر، مشترک به نظر می رسد: در «ماه لق» با فروشنده ای مواجهیم که عروسک می فروشد. این خیلی طبیعی ست. بعد یک مشتری می آید و می بیند که عروسکها تقریباً سالم نیستند. یکی شان دست ندارد. یکی شان چشم ندارد، یا پا... با این توصیفات وارد فضای دیگری می شویم. یا مقدمه چینی می کنیم برای فضای دیگری... بعد هم که خریدار و فروشنده به یک شکلی وارد دنیای عروسکها می شوند و باقی قضا یا اتفاق می افتد که فاصلهٔ عمیقی ـ در شکل ـ با واقعیت دارد. در «همیشه، همین وقت، همین بازی» نیز همین گردش از واقعیت به غیر واقعیت هست. بچه نیست؛ جست و جو شروع می شود؛ یک جست و جوی کاملاً طبیعی امّا وقتی مرد دنبال بچه توی جیبهایش می گردد، وارد دنیای دیگری می شویم. این گردشها همان ایجاد یک بازی است که من بر آن تأکید دارم. این بازی، نوع روابط درون متن داستان را هم تعیین می کند؛ یعنی یک نوع مناسبات غیر عادی و خاص و غیر مستقل آدمها و اشیا. مناسبات و روابطی که در آخر ما را با موضوعی به ظاهر نو مواجه می سازد. درگیری اشیا و آدمها به لحاظ ماهیت دیگرگونه شدهٔشان، ما را با فضائی غریب رو در رو می سازد. آدمها تا حدّ شیء نزول پیدا می کنند و اشیا ـ وقتی به جسم آدمی نزدیک می شوند ـ اغراق آمیز عمل می کنند. حالا خود من فکر می کنم که شاید ـ فقط شاید ـ دیگر نتوانم داستانی مثل «ماه لق» را بنویسم؛ داستانی که این همه تلخ باشد. هرچند که تلخی وجود دارد و این انکارناپذیر است.

■ **رمانهای جدیدی هم از شما منتشر شده است. مثل رمان «او» و رمانی دیگر که از قرار معلوم زیر چاپ است. من گمان می کنم که رویکرد شما به رمان، بخش اعظمی از تسلطتان را بر داستان کوتاه خدشه دار خواهد کرد؟ نظر خودتان در این باره چیست؟**

□ رمان «او» برای من تجربه ای جدید بود: پا گذاشتن به دنیائی دیگر. اصلاً با همین انگیزه بود که داستان کوتاه نوشتم و همان احساس را داشتم که در «او» داشتم. منتها این سوال شما قدری ـ عذر می خواهم ـ صادقانه نیست و گمان می کنم شما منظور دیگری دارید. من بعد از مجموعهٔ اول داستانهایم، داستانهای کوتاه دیگری نیز داشته ام: «بازی روی خط ممنوع» و «ننه دلاور». این آخری، البته هنوز زیر چاپ است. شما باید اینها را باهم مقایسه کنید و رمان «او» را نیز همانند یک تجربهٔ تازه در مجموع کارهای من ارزیابی کنید. رمان کوتاهی که زیر چاپ دارم ـ یعنی «یک نقش برای کاوه» ـ نیز به نوعی در راستای همان «او»ست. رمان و داستان کوتاه دو مقولهٔ جدا از همند. این که می گوئید تسلطم را بر داستان کوتاه خدشه پذیر می کند ـ نه! شاید در زمینهٔ داستان کوتاه کم کار شده باشم اما به نظرم نمی آید آسیبی به آن وارد کرده باشد.

■ **این «او» چگونه مشخص است. یک عنصر است یا موجودی ذهنی؟ شاید «رمان او» ادامهٔ یکی از داستانهای کوتاهتان است؟**

□ برای درک این که «او» چه جور شخصی است یا این که عنصر است یا موجودی ذهنی، باید خود رمان را بخوانید. من در این باره هیچ توضیحی ندارم. دربارهٔ این که رمان «او» شاید ادامهٔ یکی از داستانهای کوتاه من باشد نیز باید بگویم شخصاً به آن فکر نکرده بودم. این را شما باید بگوئید. و لابد دلائلی هم برای آن سراغ خواهید داشت.

■ **البته شاید هم از آن جا ناشی شده است که شما در داستانهایتان از ضمیر «او» استفاده می کنید و در واقع باید برخی از کارکترهای شما را با «او» مورد خطاب قرار داد. بگذریم اگر بخواهید به گذشته ای نه چندان دور بازگردید و به آثار تاکنون منتشر شدهٔ خودتان نگاه کنید، براستی تحلیل خودتان از این آثار چه گونه خواهد بود؟**

□ از اولین تجربهٔ من ـ یعنی مجموعه داستانهای کوتاهی که به بازار کتاب عرضه شد ـ تا کار با دفتر ادبیات و بزرگواری جناب بهبودی ـ که فراموش ناشدنی است ـ و همچنین جناب سرهنگی و انتشارات حریر، و کارگاه قصه و رمان، تا این آخری، یعنی کانون، من عمیقاً پی بردم که وظیفهٔ من به عنوان نویسنده بیان سادهٔ پیچیدگیهای جهان است. این سادگی ـ البته ـ با آن ابتذال، بسیار بسیار متفاوت است. برای رسیدن به این سادگی ـ که من هنوز اندر خم یک کوچه ی آن نیز نیستم ـ عرق ریزی روح لازم است. متأسفانه بسیارند نویسندگانی که فکر می کنند پیچیده نویسی، نوعی امتیاز برای آثارشان فراهم می کند. این نویسندگان ـ متأسفانه ـ ذهنی پیچیده ندارند: ذهنی درهم پیچیده دارند. شما اگر به آثار بزرگانی چون *هدایت*، *ساعدی*، *صادقی* و چوبک و حتی بسیاری از کارهای نویسندگان خارجی مثل *کامو*، *سالینجر*، *محفوظ*، *کارور* ـ که من البته بی هیچ نظم خاصی اسمشان را می برم ـ نگاه کنید متوجه خواهید شد که اینها چه طور و چه گونه به طرز شگفت آوری ما را با آثارشان متحیر می کنند و شاید تا ماهها خورهٔ ذهن ما می شوند. بستر داستانی «بیگانه» ـ اثر *کامو* ـ چنان ساده و پذیرفتنی و با زبانی سنجیده جلو می رود که ما عمق را درمی یابیم. شما در این کارها گنده گوئی نمی بینید. *صادقی* قصه ای دارد که اخیراً هم در یکی از روزنامه ها ـ اگر اشتباه نکنم ـ چاپ شد. این قصه را باید قاب گرفت. در عین حال، اخیراً داستان بلندی خواندیم از کسی که خیلی دلش می خواهد ظاهراً گنده گوئی هم بکند ـ دربارهٔ جنگ. این داستان بلند نمونهٔ کامل قی شدهٔ این گونه افکار است. آدمهائی که ذهنی درهم پیچیده دارند.

■ به بحث دیگری بپردازیم، اغلب داستانهای شما مستقیماً از لابه لای تجربه های روزمرهٔ زندگی و باید بگویم غالباً از زندگی فردی خود شما سرچشمه می گیرند. این جریان نیز در آثار شما قابل بررسی است.

□ ما متأثر از واقعیت بیرون از ذهنمان هستیم. اینها ـ یعنی همین واقعیتهای انکارناپذیر ـ می شوند دستمایهٔ کار. ممکن است اینها در ذات خودشان اصلاً اهمیت چندانی هم نداشته باشند؛ اما وقتی قالب داستان به خود می گیرند ما را سخت حیرت زده می کنند. باید کمی هوشیار بود و البته کمی هم آزموده. این واقعیتها را باید صید کرد؛ مثل یک عکاس. مثلاً نکته ای که باعث شد «ماه لق» را بنویسم خیلی تصادفی پیش آمد: من مشغول کار در حمل کارم بودم که شنیدم همکارم داشت برای کسی ماجرائی را تعریف می کرد. من این ماجرا را شنیدم و متأثر شدم. یا «همیشه»، همین وقت، همین بازی»، در واقع یک بازی بود که همیشه هنگام آمدن من از محل کار، پسرم انجام می داد. پنهان می شد تا من پیدایش کنم. یک بار زنگی در گوشم صدا داد: «اگر پیدا نشود؟» این شد داستانی که شما قطعاً آن را خوانده اید.

■ آیا هیچ به وقایع ادبی بویژه در زمینهٔ ادبیات داستانی در این دو دههٔ اخیر فکر کرده اید؟ به عقیدهٔ شما ما اکنون در چه مرحله ای هستیم.

□ در مرحلهٔ آموختن و تجربه کردن. گریزی نیز از این دوران نیست. ما شدیداً سرگردانیم. داریم می گردیم تا خودمان را پیدا کنیم و این جائی بشویم. من، چندوقت پیش به آقای حمید گروگان در دفتر کانون گفتم که ادبیات داستانی ما درست در پیچ تیز انقلاب هنوز گیر است. ما در این زمینه به یک انقلاب نیازمندیم. خوب، البته نمی شود نادیده گرفت، کسانی آمده اند از جوانترها که در این دو دهه نیز قلم زده اند، کارهائی کرده اند و اغلب هم کارشان خوب بوده؛ اما ادبیاتی که خاص خود ما باشد... هنوز به وجود نیامده. سینما بسیار موفقتر عمل کرده است.

■ دربارهٔ اثر در دست چاپتان مطالبی شنیده ام. می توانید در این باره اطلاعات بیشتری بدهید؟

□ «یک نقش برای کاوه» رمان کوتاهی است که در بعضی لحظات آن حتی رسم الخط نمایشنامه ای پیدا می کند. برایم خیلی جالب بود. ماجرای داستانی برمی گردد به سال ۱۳۲۹ و اعدام یک نفر که بی گناه هم بوده و در واقع قربانی یک نوع ترور دولتی می شود. کار، دو روایت موازی دارد. یعنی در یک فصل کارگردانی است که دارد نمایش را آمادهٔ اجرا می کند و این همین طور پیش می رود تا آخر... و در فصل بعدی که به طور موازی با فصل اولی همراه است، دادگاه شخصیت مورد نظر ماست که خو به خود لحظات دادگاهی با لحظات نمایش جفت می شود. همین. باید خوانده شود.

■ حتماً خواهم خواند...