داستان نوشتن کار ساده‌ای است

(گفت و گو با کازوئو ایشی‌گورو)

سوزانا هانول[1]

ترجمهٔ مژده دقیقی

مردی که ***بازماندهٔ روز*** را از زبان بی‌نقص یک سر خدمتکار انگلیسی نوشته، شخصاً آدم خیلی مؤدبی است. بعد از آنکه جلوِ درِ خانه‌اش در خیابان گولدرز گرینِ لندن به پیشوازم می‌آید، بلافاصله تعارف می‌کند که برایم چای درست کند، هرچند از بی‌دست و پایی‌اش موقع گشتن در قفسهٔ آشپزخانه پیداست که اهل چایِ چهارِ بعد از ظهر نیست. وقتی برای دومین جلسهٔ گفت و گویمان به خانه‌اش رفتم، وسایل چای قبلاً در اتاق نشیمن چیده شده بود. با صبر و حوصله مشغول تشریح جزئیات زندگی‌اش شد، و مدام با نرمشی که از رضایت خاطر خبر می‌داد از دوران جوانی‌اش یاد می‌کرد، مخصوصاً از آن هیپیِ گیتاریست که مقاله‌های دانشگاهش را با عبارتهای بی‌سروتهی می‌نوشت که با نقطه از هم جدا می‌شدند. به خاطر آورد که «استادها مرا به این کار ترغیب می‌کردند. غیر از یک استاد خیلی سنت‌گرا که اهل افریقا بود. ولی خیلی مؤدب بود. می‌گفت آقای ایشی گورو، سبک شما یک ایرادی دارد. اگر در امتحان هم همین‌طور بنویسید، ناگزیر می‌شوم نمره‌ای پایین‌تر از قبولی به شما بدهم.»

کازوئو ایشی‌گورو در ۱۹۵۴ در ناگاساکی به دنیا آمد، در پنج‌سالگی همراه خانواده‌اش برای زندگی به شهر کوچک گیلفُرد در جنوب انگلستان رفت و تا ۲۹ سال پس از آن به ژاپن برنگشت. (خودش می‌گوید ژاپنی‌اش «افتضاح» است.) در بیست و هفت سالگی، اولین رمانش را منتشر کرد، ***منظرهٔ کمرنگ تپه‌ها***[2] (۱۹۸۲)، که بیشتر در ناگاساکی می‌گذرد، و کم و بیش تحسین همهٔ منتقدان را برانگیخت. دومین رمانش، ***هنرمند دنیای شناور***[3] (۱۹۸۶)، جایزهٔ معتبر ویتبردِ انگلستان را به دست آورد. رمان سومش، ***بازماندهٔ روز***[4] (۱۹۸۹)، شهرت جهانی او را تثبیت کرد. این رمان به زبان انگلیسی بیش از یک میلیون نسخه فروش کرد، برندهٔ جایزهٔ بوکر شد، و کمپانی مِرچنت آیوری از روی آن یک فیلم سینمایی با شرکت آنتونی هاپکینز ساخت که فیلمنامه‌اش را روت پراوئر جابوالا[5] نوشته بود. (ایشی‌گورو یادش می‌آید در فیلمنامه‌ای که پیش از آن هارولد پینتر بر مبنای این رمان نوشته بود «کلی چشمه‌های خُردکردن و ساطوری کردن روی تخته‌های آشپزخانه» به نمایش در می‌آمد). ایشی‌گورو یکی از نشانهای افتخارِ امپراتوری بریتانیا را گرفت و پرتره‌اش چندی به دیوار ساختمان شمارهٔ ۱۰ خیابان داونینگ آویزان بود. او که با کار تنها در یک سبک مخالف است، با رمان بعدی‌اش خوانندگان را غافلگیر کرد؛ ***تسلی نایافته***[6] (۱۹۹۵) رمانی بود بالغ بر پانصد صفحه که سبک آن به جریان سیال ذهن شباهت داشت. بعضی از منتقدان که گیج شده بودند، به شدت به آن تاختند؛ جیمز وود نوشت: «این رمان نوعی بدی را ابداع می‌کند که خاص خود آن است.» ولی برخی دیگر با شور و حرارت به دفاع از آن بر خاستند، از جمله آنیتا بروکنر که بر تردیدهای اولیه‌اش غلبه کرد و آن را «تقریباً به طور قطع یک شاهکار» خواند. ایشی‌گورو که دو رمان تحسین‌شدهٔ دیگر هم دارد ــ ***وقتی یتیم بودیم***[7] (۲۰۰۰) ***و هرگز رهایم مکن***[8] (۲۰۰۵) ــ فیلمنامهٔ سینمایی و تلویزیونی هم نوشته، و ترانه هم می‌سراید و اخیراً با اِستیسی کِنت، خوانندهٔ جاز، همکاری کرده است. سی‌دیِ مشترک آنها، «صبحانه در تراموی صبح»[9]، از آلبوم‌های پرفروش فرانسه بود.

در خانهٔ زیبای سفیدرنگی که ایشی‌گورو در آن با دختر شانزده‌ساله‌اش نائومی و همسرش لورنا، که سابقاً مددکار اجتماعی بوده، زندگی می‌کند، سه گیتار برقی زیبا و یک سیستم استریوی بسیار پیشرفته هست. دیوارهای دفتر کوچک ایشی‌گورو در طبقهٔ بالا، که آنجا کار می‌کند، از زمین تا سقف پوشیده از طبقات چوب کمرنگی است که برای همین اتاق طراحی شده است و پوشه‌هایی در رنگهای مختلف را مرتب و منظم به ردیف در آنها چیده‌اند. نسخه‌های کتابهایش به لهستانی، ایتالیایی، مالزیایی و سایر زبانها یک دیوار را اشغال کرده. قفسه‌های دیوار دیگر پُر از کتابهایی است برای تحقیق، مثل کتابِ ***بعد از جنگ جهانی دوم: تاریخ اروپا از ۱۹۴۵*** نوشتهٔ تونی جود و ***مدیریت کارآمد هتلها*** اثر اِدیستون سی. نِبلِ سوم.

● داستانهای شما از همان ابتدا موفق بوده‌اند، ولی آیا نوشته‌ای از دورهٔ جوانی‌تان هست که تا به حال منتشر نشده باشد؟

ــ بعد از دانشگاه، موقعی که در غرب لندن با آدمهای بی‌خانمان کار می‌کردم، نمایشنامهٔ رادیوییِ نیم ساعته‌ای نوشتم و برای بی. بی. سی. فرستادم. آن نمایشنامه را رد کردند، ولی پاسخ دلگرم‌کننده‌ای

برایم فرستادند. این نمایشنامه می‌شود گفت از ذوق ادبی نشانی نداشت، ولی اولین تکه از نوشته‌های دورهٔ جوانی‌ام است که بدم نمی‌آمد دیگران هم آن را ببینند. عنوانش «سیب‌زمینی‌ها و عاشق‌ها» بود. وقتی آن متن را برای بی. بی. سی. فرستادم، املای سیب‌زمینی‌ها [potatoes] را اشتباه نوشته بودم و شده بود *potatos*. دربارهٔ دختر و پسر جوانی بود که در کافه رستورانی که ماهی و سیب‌زمینی سرخ کرده می‌فروخت، کار می‌کردند. هر دو به شدت لوچ هستند، و عاشق همدیگر می‌شوند، ولی هرگز اذعان نمی‌کنند که چشمشان چپ است. این موضوعی است که به زبان نمی‌آورند. در پایان داستان، تصمیم می‌گیرند با هم ازدواج نکنند؛ پیش از آن، راوی در خوابی عجیب خانواده‌ای را می‌بیند که در گردشگاه ساحلی به سوی او می‌آیند. پدر و مادر لوچ‌اند، بچه‌ها لوچ‌اند، سگ هم لوچ است. و می‌گوید، خُب، ما خیال نداریم ازدواج کنیم.

● چطور شد که این داستان را نوشتید؟

ــ آن موقع کم‌کم به فکر افتاده بودم که باید در زندگی کاری داشته باشم. در موسیقی موفق نشده بودم. بارها با مسئولان بخش کشف استعدادها و پرورش هنری در شرکتهای صفحه پُرکنی قرار ملاقات گذاشته بودم. هنوز دو دقیقه نگذشته می‌گفتند آقای عزیز، این کار شدنی نیست. این بود که فکر کردم بد نیست یک نمایشنامهٔ رادیویی بنویسم.

بعد، تقریباً بر حسب اتفاق، به آگهی کوچکِ یک دورهٔ فوق لیسانس نویسندگی خلّاق در دانشگاه ایست آنگلیا برخوردم که استادش ملکوم برَدبِری بود. این دوره امروز مشهور است، ولی آن روزها ایدهٔ خنده‌داری بود، بدجوری امریکایی بود. همان وقت فهمیدم که این دوره سال قبل به دلیل کافی نبودن تعداد متقاضیان تشکیل نشده. یک نفر به من گفت که یان مک‌ایوان ده سال پیش این دوره را گذرانده. به نظر من، مک‌ایوان جالبترین نویسندهٔ جوانِ آن ایام بود. ولی جذابیت اصلی این دوره این بود که می‌توانستم برای یک سال به خرج دولت به دانشگاه برگردم، و در پایان دوره فقط باید یک داستان سی‌صفحه‌ای ارائه می‌کردم. آن نمایشنامهٔ رادیویی را همراه تقاضانامه‌ام برای ملکوم بردبری فرستادم.

وقتی قبولم کردند، کمی جا خوردم، چون قضیه یکدفعه جدی شده بود. فکر کردم این نویسنده‌ها کارم را با دقت بررسی می‌کنند و آبرویم می‌رود. یک نفر دربارهٔ یک کلبهٔ اجاره‌ای در جای پرتی در کورنوال با من صحبت کرده بود که سابقاً برای توان‌بخشیِ افراد معتاد به مواد مخدر از آن استفاده می‌شد. تلفن کردم و گفتم برای یک ماه جایی لازم دارم چون باید پیش خودم نوشتن یاد بگیرم. این کاری بود که در تابستان ۱۹۷۹ انجام دادم. اولین بار بود که به طور جدی دربارهٔ ساختار داستان کوتاه فکر می‌کردم. خیلی طول کشید تا از چیزهایی مثل زاویهٔ دید، نحوهٔ روایت داستان و مانند آنها سر در آوردم. آخر کار، دو تا داستان داشتم که می‌توانستم ارائه بدهم، برای همین به خودم بیشتر مطمئن شدم.

● اولین بار در همان سال در دانشگاه ایست آنگلیا بود که دربارهٔ ژاپن نوشتید؟

ــ بله. فهمیدم تخیلم تنها زمانی جان می‌گیرد که از دنیای پیرامونم فاصله می‌گیرم. مثلاً اگر داستانی را این‌طور شروع می‌کردم: «از ایستگاه مترو کَمدِن تاون بیرون آمدم و رفتم توی غذافروشی مک‌دانلدز و دیدم دوست دانشگاهم هَری آنجاست.» نمی‌دانستم بعدش چه بنویسم. در حالی که وقتی دربارهٔ ژاپن می‌نوشتم، چیزی در من شکوفا می‌شد. یکی از داستانهایی که در کلاس ارائه کردم، بعد از بمباران اتمی در ناگاساکی اتفاق می‌افتاد، و از زاویهٔ دید زن جوانی روایت می‌شد. همکلاسیهایم خیلی به من اعتماد به نفس دادند. همه می‌گفتند، این داستانهای ژاپنی واقعاً خیلی جالب است، حتماً به یک جایی می‌رسی. بعد هم نامه‌ای از انتشارات فابر به دستم رسید که خبر می‌داد سه تا از داستانهایم را برای چاپ در مجموعهٔ معرفی نویسندگان جوانشان پذیرفته‌اند، که برایم سابقهٔ خیلی خوبی شد. می‌دانستم تام شِپرد و تد هیوز هم همین‌طور کشف شده‌اند.

● نوشتن *منظرهٔ کمرنگ تپه‌ها* را همان موقع شروع کردید؟

ــ بله، و رابرت مک‌کرام در انتشارات فابر اولین پیش پرداخت را به من داد تا بتوانم این رمان را تمام کنم. داستانی که من شروع کرده بودم، در یکی از شهرهای کورنوال اتفاق می‌افتاد و دربارهٔ زن جوانی بود با سوابق مشکوک که یک بچهٔ بی‌قرار داشت. توی این فکر بودم که این زن یا باید بگوید من می‌خواهم خودم را وقف این بچه کنم، یا بگوید من عاشق این مرد شده‌ام و این بچه مزاحم است. موقعی که با بی‌خانمان‌ها کار می‌کردم، از این‌جور آدمها زیاد می‌دیدم. ولی بعد از آنکه استقبال همکلاسیهایم را از آن داستان کوتاه ژاپنی دیدم، دوباره

رفتم سراغ داستانی که در کورنوال اتفاق می‌افتاد و نگاهی به آن انداختم. فهمیدم اگر این داستان را در فضای ژاپن روایت کنم، همهٔ چیزهای به ظاهر بی‌اهمیت و پیش پاافتاده برای خود وزنی پیدا می‌کنند.

● شما از پنج‌سالگی دیگر به ژاپن برنگشته بودید، ولی پدر و مادرتان مشخصاً چقدر ژاپنی بودند؟

ــ مادرم تا حد زیادی یک زن ژاپنیِ نسل خودش است. رفتار خاصی دارد ــ با معیارهای امروز، ژاپنیِ ماقبلِ فمینیسم است. وقتی فیلمهای قدیمی ژاپنی را تماشا می‌کنم، متوجه می‌شوم که خیلی از زنها درست مثل مادرم رفتار می‌کنند و حرف می‌زنند. زنهای ژاپنی بنا به سنت از زبانی استفاده می‌کردند که با زبان مردها کمی تفاوت داشت، و این روزها خیلی بیشتر با آن قاتی شده است. در دههٔ ۱۹۸۰ که مادرم به ژاپن سفر کرد، می‌گفت از این حیرت کرده که دخترها به زبان مردانه صحبت می‌کنند.

مادرم در زمان بمباران اتمی در ناگاساکی بود. آن موقع پانزده ـ شانزده سالش بود. خانه‌شان بفهمی نفهمی آسیب‌دیده بود، و وقتی باران آمده بود، تازه به میزان خرابی پی برده بودند. تمام سقف خانه چکه می‌کرد، انگار گردباد تندی به آن اصابت کرده بود. از قضا، وقتی آن بمب را انداختند، مادرم در بین اعضای خانواده‌اش ــ یعنی پدر و مادر و چهار خواهر و برادر ــ تنها کسی بود که مجروح شد. تکه‌ای از آوار افتاده و به او خورده بود. وقتی بقیهٔ خانواده برای کمک به سایر قسمتهای شهر می‌رفتند، او در خانه مشغول استراحت بود تا بهبود یابد. ولی می‌گوید وقتی به جنگ فکر می‌کند، می‌بیند از بمب اتمی بیشتر از چیزهایی دیگر وحشت نکرده. یادش می‌آید در کارخانه‌ای که آن موقع کار می‌کرده، در یک پناهگاه زیرزمینیِ ضد حملهٔ هوایی بوده، همگی توی تاریکی به صف ایستاده بودند و بمبها درست بالای سرشان فرود می‌آمد. فکر می‌کردند حتماً می‌میرند.

پدرم به هیچ وجه مشخصاً ژاپنی نبود چون در شانگهای بزرگ شده بود. او یک خصوصیت چینی داشت؛ آن هم این بود که وقتی اتفاق بدی می‌افتاد، لبخند می‌زد.

● چطور شد که خانواده‌تان به انگلستان آمدند؟

ــ اول قرار بود یک سفر کوتاه بیشتر نباشد. پدرم اقیانوس‌شناس بود، و رئیس مؤسسهٔ ملی اقیانوس‌شناسی انگلستان از او دعوت کرد که به اینجا بیاید تا کار روی اختراعش را، که به حرکتهای امواج به هنگام طوفان مربوط می‌شد، ادامه بدهد. هیچ‌وقت درست نفهمیدم اختراعش چی بود. مؤسسهٔ ملی اقیانوس‌شناسی در دوران جنگ سرد تأسیس شده بود، و وضعیت مرموزی داشت. محل کار پدرم وسط جنگل بود. فقط یک بار برای دیدنش به آنجا رفتم.

● در مورد این جابه‌جایی چه احساسی داشتید؟

ــ فکر نمی‌کنم معنی‌اش را می‌فهمیدم. در ناگاساکی، با پدربزرگم به فروشگاه بزرگی رفته بودیم و اسباب‌بازی محشری خریده بودیم؛ تصویر یک مرغ بود، و تفنگی هم داشت که با آن به آن مرغ شلیک می‌کردی. اگر تیرت به هدف می‌خورد، تخم‌مرغی از مرغ بیرون می‌افتاد. ولی من اجازه نداشتم آن اسباب‌بازی را با خودم بیاورم. بیشتر از همه از این بابت ناراحت بودم. سه روز با هواپیمای جتِ بی.او.اِی. سی. در راه بودیم. یادم می‌آید که سعی می‌کردم روی صندلی بخوابم؛ مرتب برایمان گریپ‌فروت می‌آوردند و هر بار که هواپیما برای سوخت‌گیری توقف می‌کرد، بیدارم می‌کردند. دفعهٔ بعد که سوار هواپیما شدم، نوزدهم سالم بود.

ولی اصلاً یادم نمی‌آید که در انگلستان احساس ناراحتی کرده باشم. فکر می‌کنم اگر بزرگتر بودم، برایم به مراتب سخت‌تر بود. این هم یادم نمی‌آید که با زبان انگلیسی مشکل زیادی داشته باشم، با اینکه هرگز به کلاس زبان نرفتم. من عاشق فیلمهای کابویی و سریالهای تلویزیونی بودم، و زبان انگلیسی را ذره ذره از آنها یاد گرفتم. سریال محبوبم «لارامی» بود با بازی رابرت فولر و جان اسمیت. و همیشه سریال «یکه‌سوار تنها» را تماشا می‌کردم که در ژاپن هم مشهور بود. این کابوی‌ها را می‌پرستیدم. آنها به جای *yes* می‌گفتند *sure*. و معلمم از من می‌پرسید کازوئو، منظورت از *sure* چیه؟ مدتی طول کشید تا فهمیدم که طرز صحبت «یکه‌سوار تنها» با رهبر کُر فرق دارد.

● از گیلفُرد خوشتان می‌آمد؟

ــ ما موقع عید پاک به گیلفرد رسیدیم، و مادرم از دیدن تصویرهای خشن و نار احت‌کنندهٔ مردی که به صلیب میخ شده بود و از او خون می‌رفت، جا خورده بود. تازه این تصویرها را به بچه‌ها هم نشان می‌دادند! این قضیه از دید یک ژاپنی، یا حتی یک مریخی، تا حدی وحشیانه است. پدر و مادرم مسیحی نبودند. اعتقاد نداشتند عیسی مسیح خداست. ولی در این مورد خیلی ادب نشان می‌دادند، البته کم و بیش مثل وقتی که مهمان قبیلهٔ عجیبی باشید و به آداب و رسوم آنها احترام بگذارید.

برای من، گیلفرد کاملاً متفاوت بود. روستایی و ساده بود، و تماماً به یک رنگ ــ بسیار سبز. در آنجا از اسباب‌بازی هم خبری نبود. در ژاپن، آن‌قدر همه‌جا پُر از تصویر است که آدم سرسام می‌گیرد؛ می‌دانید، همه جا پُر از سیم است. گیلفرد ساکت بود. یادم می‌آید یک خانم مهربان انگلیسی ـ خاله مالی ـ مرا به مغازه‌ای برد که بستنی بخریم. تا آن موقع، مغازه‌ای مثل آن ندیده بودم. خیلی خالی بود، فقط یک نفر پشت پیشخوان ایستاده بود. و آن اتوبوسهای دو طبقه. یادم می‌آید همان روزهای اول سوار یکی از آنها شدم. خیلی هیجان داشت. وقتی با آن اتوبوسها از خیابان‌های باریک می‌گذری، انگار سوار پرچین خانه‌ها [hedges] هستی. یادم هست که این موضوع را به خارپشت‌ها [hedgehogs] ربط می‌دادم. خارپشت که می‌دانید چیست؟

● منظورتان همان جوندهٔ اصیل انگلیسی است؟

ــ این روزها دیگر یک دانه‌اش را هم نمی‌بینید، حتی در روستا. فکر می‌کنم نسلشان منقرض شده. ولی جایی که ما زندگی می‌کردیم، فراوان بودند. شبیه جوجه‌تیغی‌اند با این تفاوت که وحشی نیستند. حیوانات ملوس کوچولویی‌اند. شبها بیرون می‌آیند و زیاد زیر ماشین می‌روند. حیوان کوچولوی خارداری را می‌بینید که دل و روده‌اش بیرون آمده، و آن را با جاروتوی جوی کنار خیابان انداخته‌اند. یادم می‌آید که این قضیه برایم معما بود. جنازهٔ لهشدهٔ این زبان‌بسته‌ها را می‌دیدم، و فکر می‌کردم رفته‌اند زیر اتوبوسهایی که آن‌قدر نزدیک به پیاده‌رو حرکت می‌کردند.

● وقتی بچه بودید زیاد کتاب می‌خواندید؟

ــ درست پیش از آنکه ژاپن را ترک کنم، اَبَرقهرمانی به اسم گِکو کامِن[10] در آنجا خیلی محبوب بود. عادت داشتم توی کتابفروشیها بایستم و تصاویر ماجراهای او را در کتابهای مصور کودکان به خاطر بسپارم. بعد به خانه می‌رفتم و خودم آن تصویرها را می‌کشیدم. مادرم را مجبور می‌کردم کاغذهایم را به هم بدوزد تا شبیه کتاب واقعی بشود.

ولی در دوران کودکی در گیلفرد، احتمالاً تنها چیزهایی که به انگلیسی می‌خواندم کتابهای مصورِ «ببین و یادبگیر»[11] بود. اینها کتابهای آموزشی برای بچه‌های انگلیسی هستند، مطالب کسل‌کننده‌ای دربارهٔ اینکه برق چطور تولید می‌شود و از این‌جور چیزها. از آنها خوشم نمی‌آمد. در مقایسه با کتابهایی که پدربزرگم از ژاپن برایم می‌فرستاد، خیلی بی‌روح بودند. یک مجموعهٔ ژاپنی هست که فکر می‌کنم هنوز هم منتشر می‌شود و از «ببین و یاد بگیر» خیلی شادتر است. مجموعهٔ فشردهٔ مفصلی است، و بعضی قسمتهایش فقط سرگرمی، فکاهی مصور، و مطالبی با تصویرهای رنگارنگ است. در این کتابها، انواع و اقسام آموزشها وجود داشت.

از طریق این کتابها با شخصیتهایی آشنا می‌شدم که بعد از آمدن من در ژاپن معروف شده بودند، مثل نسخهٔ ژاپنیِ جیمز باند. اسمش جیمز باند بود، ولی نه به جیمز باندِ یان فلمینگ و نه به جیمز باندِ شون کانری شباهت چندانی نداشت. از شخصیتهای داستانهای مصور ژاپنی بود. خیلی برایم جالب بود. جیمز باند در میان طبقات متوسط و محترم انگلستان مظهر همهٔ معضلات جامعهٔ مدرن محسوب می‌شد. فیلمهایش نفرت‌انگیز بودند ـ زبانشان زشت و مستهجن بود. باند از اصول اخلاقی بویی نبرده بود، چون طوری آدمها را می‌زد که از یک آقا بعید بود، و یک عالمه دختر با مایو دوتکه توی این فیلمها بودند که احتمالاً با آنها رابطه داشت. بچه برای دیدن این فیلمها اول باید آدم بزرگی را پیدا می‌کرد که معتقد نبود جیمز باند دارد تمدن را نابود می‌کند. ولی جیمز باند در ژاپن در بافتی آموزشی و مورد قبول ظاهر می‌شد؛ و این موضوع به من نشان داد که نگرشها خیلی متفاوت است.

● در مدرسه چیزی هم می‌نوشتید؟

ــ بله. من به مدرسهٔ ابتدایی دولتی محلمان می‌رفتم که روشهای جدید تدریس را در آن آزمایش می‌کردند. اواسط دههٔ ۱۹۶۰ بود، و مدرسهٔ من با خیال آسوده هیچ درس مشخصی نداشت. می‌توانستی با ماشین‌حساب‌های دستی وربروی، یا با خمیر گاوی بسازی، یا داستان بنویسی. داستان نوشتن از فعالیتهای محبوب بود چون جالب و با حال بود. کمی می‌نوشتید، بعد نوشته‌های همدیگر را می‌خواندید، با صدای بلند هم می‌خواندید.

من شخصیتی خلق کردم به اسم آقای سینیور، که اسم سررَسَدِ پیشاهنگیِ دوستم بود. به نظرم برای یک جاسوس اسم خیلی مناسبی بود. آن روزها، کشته‌مردهٔ شرلوک هولمز بودم. داستانم را از یک داستان کار آگاهی عصر ویکتوریا اقتباس می‌کردم که از ملاقات یک مشتری با کارآگاه و شرح داستان طولانی او شروع می‌شد. ولی نیروی زیادی صرف تزئین کتابهایمان می‌شد تا دقیقاً شبیه کتابهای جلد شمیزی بشوند که در کتابفروشیها می‌دیدیم ـ مثلاً روی جلد جای سوراخ گلوله می‌کشیدیم و نقل‌قول‌هایی به تقلید از روزنامه‌ها پشت جلد می‌نوشتیم. «بی‌نظیر، تکان‌دهنده.» ـ ***دیلی میرور***.

● گمان می‌کنید این تجربه روی شما به عنوان نویسنده تأثیر گذاشته است؟

ــ تفریح خوبی بود و باعث شد تصوّر کنم داستان نوشتن کار

ساده‌ای است. خیال می‌کنم این تصور همچنان در ذهن من باقی ماند. هرگز از فکر اینکه مجبورم داستانی از خودم در بیاورم، وحشت نکرده‌ام. نویسندگی همیشه به نظرم کار نسبتاً آسانی بود که آدمها در محیطی آرام انجام می‌دادند.

● دلمشغولی شما بعد از داستانهای کارآگاهی چه بود؟

ــ موسیقی راک. بعد از شرلوک هولمز، کتاب خواندن را تا بیست و یک سالگی کنار گذاشتم. از پنج‌سالگی پیانو می‌زدم. نواختن گیتار را از پانزده‌سالگی شروع کردم، و تقریباً از یازده‌سالگی به صفحه‌های موسیقی پاپ ـ موسیقی پاپِ خیلی بد ــ گوش می‌کردم. به نظرم حرف نداشتند. اولین صفحه‌ای که واقعاً از آن خوشم آمد مال تام جونز بود، «علفزارهای سبز زادگاه من». تام جونز اهل ویلز است، ولی این آواز کابویی است. او در این صفحه آوازهایی دربارهٔ دنیای کابوی‌ها می‌خواند که من از طریق تلویزیون با آن آشنا شده بودم.

ضبط‌صوتِ ریلِ کوچکی داشتم که پدرم از ژاپن برایم آورده بود، و موسیقی را مستقیماً از بلندگوی رادیو ضبط می‌کردم، که روشی قدیمی برای انتقال موسیقی بود. سعی می‌کردم کلامِ آوازها را از روی این ضبط خیلی بد و پُر از خِر خِر تشخیص بدهم. در سیزده‌سالگی، آلبوم «جان وِسلی هاردینگ» را به محض آنکه درآمد خریدم؛ این اولین آلبومِ باب دیلانِ من بود.

● از چه چیزش خوشتان می‌آمد؟

ــ از کلامش. باب دیلان ترانه‌سرای بزرگی بود. این را بلافاصله فهمیدم. حتی همان روزها هم دو چیز را خیلی خوب تشخیص می‌دادم، یکی اینکه ترانهٔ خوب چیست و دیگر اینکه فیلم کابویی خوب کدام است. در مورد دیلان، فکر می‌کنم سروده‌های او اولین برخوردم با جریان سیال ذهن و ترانه‌های سوررئال بود. لئونارد کوهن را هم کشف کردم که به ترانه رویکردی ادبی داشت. او دو رمان و چند کتاب شعر چاپ کرده بود. تصویرپردازی‌اش برای یک یهودی، خیلی کاتولیک بود. کلی قدیس و مریم عذرا داشت. شبیه خواننده‌های فرانسوی بود. از فکر اینکه موزیسین می‌تواند خودکفا باشد خوشم می‌آمد. آوازها را خودت می‌سرایی، خودتم می‌خوانی، و خودت برای ارکستر تنظیم می‌کنی. این فکر برایم خیلی جذاب بود، و سرودن آواز را شروع کردم.

● اولین آوازی که سرودید کدام بود؟

ــ شبیه آوازهای لئونارد کوهن بود. گمانم این‌طور شروع می‌شد: «آیا دیگر هیچ‌گاه، بر ساحلی که زمانی در آن می‌زیستیم و بازی می‌کردیم، چشم نمی‌گشایی؟»

● آواز عاشقانه بود؟

ــ بخشی از جذابیت دیلان و کوهن در این بود که نمی‌دانستی آوازهایشان دربارهٔ چیست. ترانه‌سرا تلاش می‌کند مقصودش را بیان کند، ولی همیشه با چیزهایی مواجه می‌شود که درست نمی‌فهمد و باید وانمود کند که می‌فهمد. وقتی جوانی، خیلی‌وقتها زندگی این‌طوری است و خجالت می‌کشی به این موضوع اعتراف کنی. ظاهراً ترانه‌های آنها به نحوی تجسم این وضعیت است.

● در نوزده سالگی که عاقبت دوباره‌سوار هواپیما شدید، کجا رفتید؟

ــ امریکا. مدتها بود آرزو داشتم به امریکا بروم. شیفتهٔ فرهنگ امریکایی بودم. در یک شرکت تولید کالاهای مخصوص نوزادان کار می‌کردم و پولم را پس‌انداز می‌کردم. غذای بچه بسته‌بندی می‌کردم، و فیلمهای هشت میلیمتری را با عنوانهایی از قبیل «تولد چهارقلوها» و «سزارین» کنترل می‌کردم که خراب نباشند. در آوریل ۱۹۷۴، سوار یک هواپیمای کانادایی شدم که ارزانترین راه برای رسیدن به امریکا بود. در ونکوور پیاده شدم و نصفه‌شب با اتوبوس از مرز گذشتم. سه ماه در ایالات متحده بودم و با روزی یک دلار سفر می‌کردم. آن روزها، همه با این جور کارها برخورد رمانتیکی داشتند. هر شب باید فکرش را می‌کردی که کجا باید بخوابی، یا باید دزدکی وارد کجا بشوی. تعداد زیادی جوان در طول ساحل غربی امریکا با اتواستاپ سفر می‌کردند.

● هیپی بودید؟

ــ خیال می‌کنم بودم، دست کم در ظاهر. موی بلند، سبیل، گیتار، کوله‌پشتی. عجیب آنکه همهٔ ما فکر می‌کردیم آدمهای خیلی خاصی هستیم. من تمام طول بزرگراه ساحل اقیانوس آرام را از لس آنجلس تا سانفرانسیسکو و سرتاسرِ کالیفرنیای شمالی با اتواستاپ سفر کردم.

● این تجربه در مجموع به نظرتان چطور بود؟

ــ خیلی بهتر از آن بود که انتظار داشتم. بعضی قسمتهایش اعصاب خردکن بود. در ایالت واشینگتن سوار قطار باری شدم و از طریق آیداهو تا مونتانا رفتم. همراه جوانی بودم که اهل مینه سوتا بود، و شب قبل را در محل یک میسیون مذهبی گذرانده بودیم. جای خیلی کثیفی بود. باید همهٔ لباسهایت را دمِ در درمی‌آوردی و با یک عده ولگرد الکلی می‌رفتی توی حمام. نوک پا نوک‌پا از لابه‌لای چاله‌های آب سیاه می‌گذشتی، و آن طرف یک دست لباس خواب شسته و اتوشده به تو می‌دادند و توی تختخواب دوطبقه می‌خوابیدی. فردا صبحش، همراه یک مشت آدم عتیقهٔ خانه‌به دوش به انبار کالا رفتیم. آنها هیچ ربطی به فرهنگ اتواستاپ کردن نداشتند که بیشتر در میان تیپ دانشجوی طبقهٔ متوسط و بچه‌های فراری رایج بود. این مردها با قطار باری سفر می‌کردند، و در شهرهای مختلف از این زاغه به آن زاغه می‌رفتند. زندگی‌شان از راه اهدای خون می‌گذشت، الکلی بودند. فقیر و بیمار بودند، و قیافه‌شان ترسناک بود. اصلاً هیچ چیز رمانتیکی در مورد آنها وجود نداشت. ولی توصیه‌های خیلی خوبی به ما کردند. گفتند وقتی قطار در حال حرکت است، سعی نکنید از آن پایین بپرید، چون می‌میرید. اگر کسی خواست سوار واگن شما بشود، بی‌معطلی بیندازیدش پایین. فکرش را هم نکنید که این کار ممکن است باعث مرگش شود. قصدشان دزدی است و تا وقتی قطار توقف نکرده از دستشان خلاصی ندارید. اگر خوابتان ببرد، فقط به خاطر آنکه پنجاه دلار پول دارید شما را پرت می‌کنند بیرون.

● هرگز چیزی دربارهٔ این سفر ننوشتید؟

ــ خاطراتم را می‌نوشتم ـ با نثری به تقلید از کروئاک. هر روز می‌نوشتم چه اتفاقی افتاده: روز ۳۶. فلانی و فلانی را دیدم. این کار را کردیم. از سفر که برگشتم، این خاطرات قطور را برداشتم و نشستم دو حادثه را به تفصیل و با استفاده از راوی اول شخص نوشتم. یکی از آنها دربارهٔ زمانی بود که گیتارم را در سانفرانسیسکو دزدیدند. اولین بار بود که به ساختار فکر می‌کردم. ولی در نثرم از لهجهٔ امریکایی عجیبی استفاده کرده بودم و چون امریکایی نبودم، تصنعی به نظر می‌رسید.

● مثل دورهٔ کابویی‌تان؟

ــ کم و بیش در همان مایه. لهجهٔ امریکایی به نظرم خیلی باحال بود. و کلمه‌هایی مثل *freeway* به جای *motorway*. عشق می‌کردم که بتوانم با خیال راحت بگویم، تا *freeway* چقدر راه است.

● گویا در تمام دوران جوانی شما الگویی وجود داشته: چیزی را ستایش می‌کردید و بعد از آن تقلید می‌کردید. اول شرلوک هولمز، بعد لئونارد کوهن، بعد هم کروئاک.

ــ آدم وقتی جوان است همین‌طورها یاد می‌گیرد. ترانه‌سرایی در واقع تنها عرصه‌ای بود که فهمیدم باید در آن کاری بیشتر از تقلید انجام بدهم. اگر با دوستانم از کنار کسی می‌گذشتیم که داشت گیتار می‌زد و ادای باب دیلان را در می‌آورد، احساسمان نسبت به او انزجار محض بود. باید صدای خودمان را پیدا می‌کردیم. من و دوستانم خیلی خوب می‌دانستیم که انگلیسی هستیم، و نمی‌توانیم ترانه‌های امریکایی‌وار را درست از کار در بیاوریم. وقتی می‌گفتیم «جاده»، بزرگراهِ ۶۱ را در انگلستان مجسم می‌کردیم، نه آزادراهِ ام.۶ را در امریکا. دشواری کار در این بود که تصویری هم‌سنگ آن پیدا کنیم که کاملاً انگلیسی باشد. مثل گیرافتادن در جاده‌ای پرت زیر نم نم باران، ولی در راه فرعی دلگیری در مرز اسکاتلند که مه مدام در آن پایین می‌آید، نه توی کادیلاک در آزادراهی معروف در امریکا.

● در زندگینامه‌های شما آمده که زمانی در کار رَم‌دادن سیاه خروس بوده‌اید. ممکن است در این مورد توضیح بدهید؟

ــ دبیرستانم که تمام شد، تابستان آن سال برای ملکهٔ مادر در کاخ بَلمورال کار می‌کردم که خانوادهٔ سلطنتی تعطیلات تابستانی‌شان را آنجا می‌گذرانند. آن روزها، شاگرد مدرسه‌های محلی را برای رم‌دادن سیاه‌خروس استخدام می‌کردند. خانوادهٔ سلطنتی عده‌ای را برای شکار به مِلکشان دعوت می‌کردند. ملکهٔ مادر و مهمانهایش با تفنگ شکاری و ویسکی سوار ماشینهای لندرُور می‌شدند و در بعضی قسمتهای شکارگاه از این کمینگاه به آن کمینگاه می‌رفتند، نشانه می‌گرفتند و تیراندازی می‌کردند. پانزده نفر از ما در صف منظم در شکارگاه پیش می‌رفتیم، و در میان خلنگ‌ها حدود صدمتر با هم فاصله داشتیم. سیاه خروس‌ها که لابه‌لای خلنگ‌ها زندگی می‌کردند و سروصدای ما را می‌شنیدند، بیرون می‌پریدند. به کمینگاه که می‌رسیدیم، همهٔ سیاه‌خروس‌های آن حول و حوش جمع شده بودند و ملکهٔ مادر و دوستانش هم تفنگ به دست منتظر بودند. دور و بر این کمینگاهها خلنگ نیست، در نتیجه سیاه‌خروس‌ها چاره‌ای جز این ندارند که پرواز کنند. آن وقت تیراندازی شروع می‌شد. بعد به طرف کمینگاه بعدی می‌رفتیم. کمی شبیه بازی گلف است.

● ملکهٔ مادر را هم می‌دیدید؟

ــ بله، خیلی زیاد. یک روز که در خوابگاه ما غیر از من و یکی از دخترها کسی نبود، سرزده به آنجا آمد. حسابی دست و پایمان را گم کرده بودیم و نمی‌دانستیم چه کار کنیم. کمی با هم حرف زدیم، و او دوباره سوار ماشین شد و رفت. ولی دیدار خیلی دوستانه‌ای بود. غالباً او را در شکارگاه می‌دیدیم، گو اینکه شخصاً تیراندازی نمی‌کرد. خیال می‌کنم در آنجا الکل زیادی مصرف می‌شد و محیط خیلی خودمانی بود.

● اولین بار بود که در چنین دنیایی بودید؟

ــ آخرین بار بود که در چنین دنیایی بودم.

● به نظرتان چطور بود؟

ــ برایم جالب بود. ولی از آن جالبتر دنیای آدمهایی بود که آن املاک را اداره می‌کردند؛ منظورم کوله‌کِش‌هاست. آنها با گویش اسکاتلندی خاصی حرف می‌زدند که هیچ کدام ما ـ حتی شاگرد مدرسه‌های اسکاتلندی ـ از آن سر در نمی‌آوردیم. شکارگاه را مثل کف دستشان می‌شناختند. آدمهای خشنی بودند. ولی چون ما شاگرد مدرسه بودیم، باما رفتار محترمانه‌ای داشتند تا آنکه رم‌دادن سیاه‌خروس عملاً شروع می‌شد. کارشان این بود که به هیچ وجه نگذارند صف ما به هم بخورد. اگر یکی از ما از صف خارج می‌شد، امکان داشت سیاه‌خروس‌ها فرار کنند. برای همین این کوله‌کش‌ها به سرگروهبان‌های عصبانی تبدیل می‌شدند. روی صخره‌ها می‌ایستادند و با آن اسکاتلندیِ عجیب و غریب به ما بد و بیراه می‌گفتند، از بیخ حلق نعره می‌زدند ای حرامزادهٔ لعنتی! بعد از بالای صخره می‌آمدند پایین و رفتارشان دوباره کاملاً مؤدبانه و محترمانه می‌شد.

● دوران دانشگاهتان چطور بود؟

ــ من در دانشگاه کِنت ادبیات انگلیسی و فلسفه می‌خواندم. در مقایسه با آن سالی که ابتدا با خانوادهٔ سلطنتی و بعد، با درآمد حاصل از بسته‌بندی کالاهای مخصوص نوزادان، در قطارهای باری گذرانده بودم، دانشگاه برایم ملال‌آور بود. بعد از یک سال، تصمیم گرفتم یک سال مرخصی بگیرم. برای شش ماه به شهر کوچکی به اسم رِنفرو در نزدیکی گلاسکو رفتم تا داوطلبانه و رایگان در یک شهرک مسکونی کار کنم. اول که به آنجا رسیدم، اصلاً توی باغ نبودم. من در یک محیط خاص طبقهٔ متوسط در جنوب انگلستان بزرگ شده بودم، و آن منطقه کانون صنعتی اسکاتلند در دوران کاهش تولید بود. این شهرکهای مسکونی کوچک، که در واقع دو خیابان بیشتر نبودند، معمولاً در داخل خود به دسته‌های متخاصم تقسیم می‌شدند که از همدیگر نفرت

داشتند. نسل سومِ آدمهایی که تمام عمرشان در آن منطقه زندگی کرده بودند، و خانواده‌هایی که از شهرکهای دیگر بیرونشان کرده بودند و تازه به آنجا می‌آمدند، همیشه با هم کشمکش داشتند. سیاست در آنجا خیلی مطرح بود، ولی سیاست واقعی و با سیاست‌بازیِ دانشجویی، که معمولاً دربارهٔ این بود که می‌خواهیم به اقدام اخیر ناتو اعتراض بکنیم یا نکنیم، زمین تا آسمان فرق داشت.

● این تجربه چه تأثیری روی شما گذاشت؟

ــ خیلی بزرگ شدم. دیگر آن آدمی نبودم که مثل برق این طرف و آن طرف می‌رفت و می‌گفت همه‌چیز «شگفت‌انگیز» است. وقتی دور امریکا سفر می‌کردم، بعد از «به کدام گروهها علاقه داری؟» و «بچهٔ کجایی؟» سؤال سوم این بود که «فکر می‌کنی زندگی یعنی چه؟» آن وقت دیدگاهها و تکنیک‌های عجیب مراقبهٔ به ظاهر بودایی را با هم رد و بدل می‌کردیم. کتابِ ***آیین ذن و هنر نگهداری از موتورسیکلت*** دست به دست می‌گشت. هیچ کس واقعاً آن را نمی‌خواند، ولی عنوان معرکه‌ای داشت. وقتی از اسکاتلند برگشتم، آن چیزها از سرم افتاده بود. دنیایی را دیده بودم که این‌جور مسائل اصلاً در آن اهمیت نداشت. این آدمها همیشه در تلاش و تقلا بودند. مشروب و مواد مخدر در آنجا غوغا می‌کرد. بعضی‌ها واقعاً با شهامت با مسائل روبه‌رو می‌شدند، ولی می‌شد خیلی راحت قید همه چیز را زد.

● آن موقع چیزی هم می‌نوشتید؟

ــ آن روزها، مردم دربارهٔ کتاب صحبت نمی‌کردند. دربارهٔ نمایشهای تلویزیونی، تئاتر متفاوت، سینما و موسیقی راک حرف می‌زدند. بعد ***اورشلیم طلایی*** نوشتهٔ مارگرت دَربِل[۱۲] را خواندم. آن موقع، مشغول خواندن رمانهای بزرگ قرن نوزدهم بودم، برای همین خواندن این رمان برایم به منزلهٔ کشف و شهود محض بود و فهمیدم که می‌توان همان تکنیک‌ها را برای روایت کردن داستانی دربارهٔ زندگی مدرن به کار گرفت. مجبور نبودی داستان جنگهای ناپلئونی را بنویسی، یا داستان راسکُلنیکف که پیرزنی را به قتل می‌رساند. می‌توانستی رمانی صرفاً دربارهٔ ول گشتن بنویسی. در آن دوره، سعی کردم رمانی بنویسم، ولی زیاد پیش نرفتم. رمان خیلی بدی بود. الان هم طبقهٔ بالاست. دربارهٔ چند دانشجوی جوان بود که یک سال تابستان بی‌هدف دور انگلستان می‌چرخند. گفت و گوهایی دربارهٔ دوست دخترها و دوست پسرها.

● یکی از ویژگیهای جالب کار شما این است که هرگز داستان زندگی خودتان ـ زندگی در لندنِ امروز یا بزرگ‌شدن در یک خانوادهٔ ژاپنی ـ را ننوشته‌اید، کاری که این روزها خیلی رایج است.

ــ ولی من دارم به شما می‌گویم که عملاً این کار را کرده‌ام. ولی دلم با این کار نبود، چون هدف اصلی‌ام هنوز این بود که ترانه‌هایی در این مایه بنویسم.

● اکنون دربارهٔ اولین رمانی که از شما منتشر شده، یعنی *منظرهٔ کمرنگ تپه‌ها* چه نظری دارید؟

ــ خیلی دوستش دارم، ولی تصوّر می‌کنم خواننده را زیادی سردرگم می‌کند. پایان‌بندی‌اش تقریباً معماست. گمان نمی‌کنم به لحاظ هنری این اندازه گیج‌کردن خواننده فایده‌ای داشته باشد. صرفاً بی‌تجربگی بود ــ درست تشخیص نمی‌دادم چه چیزی بیش از حد روشن و چه چیزی مبهم است. همان موقع هم از پایان‌بندی‌اش راضی نبودم.

● می‌خواستید به چه نتیجه‌ای برسید؟

ــ فرض کنید یک نفر دارد دربارهٔ دوست مشترکی با شما حرف می‌زند، و از بی‌تصمیمی دوستش در مورد رابطهٔ عاشقانه‌ای عصبانی می‌شود و بدجوری جوش می‌آورد. آن وقت می‌فهمید که دارد به بهانهٔ آن دوست دربارهٔ خودش حرف می‌زند. به فکرم رسید این شیوهٔ جالبی برای روایت رمان است: اینکه کسی که برایش خیلی دردناک یا نارحت‌کننده است که دربارهٔ زندگی خودش حرف بزند، به بهانهٔ تعریف کردن داستانِ یک نفر دیگر داستانِ خودش را تعریف کند. من مدت زیادی با آدمهای بی‌خانمان کار کرده بودم، و داستانهایشان را دربارهٔ اینکه چطور از آنجا سر درآورده‌اند شنیده بودم، و نسبت به این مسئله که آن داستانها را رک و راست تعریف نمی‌کردند خیلی حساس شده بودم.

در ***منظرهٔ کمرنگ تپه‌ها***، راوی زنی است در پایان میانسالی که دختر جوانش خودکشی کرده است. این موضوع در آغاز کتاب مطرح می‌شود. ولی راوی به جای آنکه توضیح بدهد چه چیزی باعث این اتفاق شده، رابطهٔ دوستانه‌ای را در گذشته‌های دور، درست بعد از پایان جنگ جهانی دوم، در ناگاساکی به خاطر می‌آورد. گمان می‌کردم خواننده حتماً از خودش می‌پرسد، آخر چرا داریم شرح ماجرای دیگری را می‌خوانیم؟ این زن دربارهٔ خودکشی دخترش چه احساسی دارد؟ دخترش چرا خودکشی کرده؟ امیدوار بودم خواننده‌ها کم‌کم بفهمند که داستانِ این زن از طریق داستان دوستش بیان می‌شود. ولی چون نمی‌دانستم چطور بافت خاطره را خلق کنم، مجبور شدم در پایان به چیزی کاملاً غلط‌انداز متوسل شوم، آنجا که صحنه‌ای مربوط به گذشته در ژاپن با صحنه‌ای که مشخص است در زمان خیلی نزدیکتری اتفاق افتاده در هم می‌آمیزد. هنوز هم وقتی در جایی دربارهٔ کتاب جدیدم صحبت می‌کنم، همیشه یک نفر می‌پرسد، یعنی آن دو زن یک نفر بودند، آخرِ رمان روی آن پل، آنجا که «تو» به «ما» تبدیل می‌شود، چه اتفاقی می‌افتد؟

● تصوّر می‌کنید آن دورهٔ نویسندگی به شما کمک کرد که نویسنده شوید؟

ــ آن‌طور که من قضیه را می‌بینم، سعی کردم ترانه‌سرا شوم، ولی در این کار هیچ توفیقی پیدا نکردم. به دانشگاه ایست آنگلیا رفتم، همه تشویقم کردند، و چند ماه بعد داستانهایی در نشریات چاپ کرده بودم و قرارداد انتشار اولین رمانم را بسته بودم، این دوره از نظر تکنیکی هم به عنوان نویسنده کمکم کرد. هرگز احساس نکرده‌ام

استعداد خاصی در نوشتن نثر جذاب و پرکشش دارم. نثر من خیلی معمولی است. خیال می‌کنم بخشی که در آن مهارت دارم، در فاصلهٔ بین پیش‌نویس‌هاست. با مرور هر پیش‌نویس، کلی ایدهٔ خوب به ذهنم می‌رسد که در پیش‌نویس بعدی پیاده کنم.

بعد از ملکوم بردبری، استاد مهم دیگرم آنجلا کارتر بود که خیلی چیزها دربارهٔ نویسندگی به من یاد داد. مرا به دبورا راجرز معرفی کرد که هنوز هم کارگزار ادبی من است. آنجلا بدون آنکه به من بگوید داستانهایم را برای بیل بافورد در *گرانتا*[۱۳] فرستاد. در آشپزخانهٔ آپارتمانی که در کاردیف اجاره کرده بودم، یک تلفنِ سکه‌ای بود. یک روز این تلفن زنگ زد، و من فکر کردم، عجیب است، تلفن سکه‌ای دارد زنگ می‌زند؛ و این آقا، بیل بافورد، آن طرف خط بود.

● **منبع الهام رمان دومتان، *هنرمند دنیای شناور*، چه بود؟ این رمان دربارهٔ نقاشی است که دیدگاه میلیتاریستیِ دوران جنگش بار دیگر فکرش را درگیر می‌کند.**

ــ ***منظرهٔ کمرنگ تپه‌ها*** یک طرح داستانی فرعی داشت دربارهٔ معلمی که مجبور است در ارزشهایی که زندگی‌اش را بر پایهٔ آنها بناکرده تجدید نظر کند. دلم می‌خواست یک رمان کامل دربارهٔ مردی در این موقعیت بنویسم. در این مورد، او نقاشی بود که کارش تباه می‌شود چون برحسب تصادف در زمانهٔ مشخصی زندگی می‌کند.

بعد، آن زمان انگیزهٔ نوشتن ***بازماندهٔ روز*** شد. وقتی به هنرمند دنیای شناور فکر می‌کردم، با خودم می‌گفتم این رمان از نظر کندوکاو در مضمون عمرِ تباه شده در حوزهٔ کاری کاملاً راضی‌کننده است، ولی در زندگی شخصی‌چه؟ آدم وقتی جوان است تصور می‌کند کار همه چیزِ زندگی است. آخر سر می‌فهمد که کار فقط بخشی از زندگی است. و من این را احساس می‌کردم. دلم می‌خواست تمام داستان را از نو بنویسم. آدم زندگی‌اش را در حوزهٔ کاری چطور تباه می‌کند، و در حوزهٔ شخصی چطور؟

● **چطور شد به این نتیجه رسیدید که ژاپن دیگر مکان مناسبی برای آن داستان نیست؟**

ــ وقتی نوشتن ***بازماندهٔ روز*** را شروع کردم، فهمیدم اساسِ چیزی که می‌خواستم بنویسم قابل جابه‌جاکردن است.

● **تصور می‌کنم این ویژگی شماست. یک‌جور توانایی رنگ عوض‌کردن را نشان می‌دهد.**

ــ خیال نمی‌کنم چندان ربطی به رنگ عوض‌کردن داشته باشد. چیزی که من می‌گویم این است که یک کتاب واحد را سه بار نوشته‌ام. نمی‌دانم چرا، ولی مشکلی هم پیدا نکرده‌ام.

● **با این حال، همهٔ کسانی که بعد از رمانهای اولتان *بازماندهٔ روز* را خوانده‌اند، یک لحظه دچار سرگیجه شده‌اند ــ چون از آن موقعیت داستانی متقاعدکنندهٔ ژاپنی به سرای لرد دارلینگتن منتقل شده‌اند.**

ــ دلیلش این است که مردم زیاد به اصل داستان توجه نمی‌کنند. اساس کار برای من موقعیت داستانی نیست. می‌دانم که در مورد بعضی‌ها این‌طور است. در مورد پریمو لوی، کافی است موقعیت داستانی را از کتاب بگیرید تا نابود شود. ولی اخیراً اجرای بی‌نظیری از ***طوفان*** را دیدم که در قطب شمال اتفاق می‌افتاد. بیشتر نویسنده‌ها دربارهٔ مسائلی کاملاً آگاهانه تصمیم می‌گیرند، و مسائلی هم هست که درباره‌شان ناآگاهانه تصمیم می‌گیرند. در مورد من، انتخاب راوی و موقعیت داستانی حساب شده است. موقعیت داستانی را واقعاً باید با دقت زیادی انتخاب کرد، چون با انواع تبعات احساسی و تاریخی همراه است. ولی بعد از آن، بخش خیلی بزرگی را به بدیهه‌گویی اختصاص می‌دهم. مثلاً برای رمانی که الان دارم می‌نویسم، موقعیت داستانی عجیبی انتخاب کرده‌ام.

● **موضوعش چیست؟**

ــ نمی‌خواهم زیاد درباره‌اش حرف بزنم، ولی اجازه بدهید از مراحل اولیهٔ آن به عنوان نمونه استفاده کنم. مدتی بود که می‌خواستم رمانی دربارهٔ این موضوع بنویسم که جوامع چگونه به یاد می‌آورند و فراموش می‌کنند. قبلاً به این موضوع پرداخته بودم که آدمها چطور با خاطرات ناراحت‌کننده کنار می‌آیند. به ذهنم رسید که آدمها، در مقایسه با جوامع، مسائل را به شیوهٔ کاملاً متفاوتی به یاد می‌آورند و فراموش می‌کنند. چه موقع بهتر است صرفاً فراموش کنیم؟ این مسئله‌ای است که مدام مطرح می‌شود. فرانسهٔ بعد از جنگ جهانی دوم نمونهٔ جالبی است. شاید بگویید حق با دوگل بود که می‌گفت ما نیاز داریم دوباره این کشور را به کار بیندازیم. اجازه بدهید زیاد نگران این موضوع نباشیم که چه کسی همکاری کرد و چه کسی نکرد، و این قبیل تأملات را به وقت دیگری موکول کنیم. ولی بعضی‌ها خواهند گفت که به این ترتیب عدالت رعایت نشده، و سرانجام مشکلات بزرگتری به بار خواهد آمد. این حرفی است که شاید یک روانکاو دربارهٔ آدمی که احساسات و امیالش سرکوب شده بگوید. ولی اگر بنا باشد من دربارهٔ فرانسه بنویسم، کتابی خواهد شد دربارهٔ فرانسه. مجسم می‌کردم که مجبورم با عدهٔ زیادی کارشناسِ فرانسهٔ دوران حکومت ویشی روبه‌رو شوم و آنها از من می‌پرسند: خُب، دربارهٔ فرانسه چه می‌گویی؟ ما را به چه چیزی متهم می‌کنی؟ و من ناگزیر می‌شدم بگویم، راستش، قرار بود این موضوع صرفاً مضمون بزرگتری باشد. راه دیگر تدبیری مانند جنگ ستارگان[۱۴] بود: «در کهکشانی دور، بسیار دور.» **هرگز رهایم مکن** به آن سمت رفت که دشواریهای خاص خودش را دارد. بنابراین من مدتها این مشکل را داشتم.

● **چه راه‌حلی برایش پیدا کردید؟**

ــ یک راه‌حل ممکن این بود که این رمان در سال ۴۵۰ بعد از میلاد در انگلستان اتفاق بیفتد، یعنی زمانی که رومی‌ها از انگلستان رفتند و آنگلوساکسون‌ها زمام امور را به دست گرفتند، که منجر به نابودی سِلت‌ها شد. هیچ‌کس نمی‌داند چه بلایی سرِ سِلت‌ها آمد. انگار از روی زمین محو یا قتل عام شدند یا با اقوام دیگر در هم آمیختند. فکر کردم هر قدر زمانِ رمان دورتر باشد، احتمالش بیشتر

است که به صورت استعاری تعبیر شود. مردم گلادیاتور را می‌بینند و آن را به صورت یک حکایت تمثیلی تفسیر می‌کنند.

● فضای انگلیسیِ *بازماندهٔ روز* از کجا آمد؟

ــ همه چیز با شوخیِ همسرم شروع شد. قرار بود خبرنگاری بیاید و به خاطر انتشار اولین رمانم با من مصاحبه کند. همسرم گفت خیلی بامزه می‌شد اگر این شخص می‌آمد اینجا تا دربارهٔ رمانت از تو سؤالهای جدی و مهم بکند و تو وانمود می‌کردی سر خدمتکارِ من هستی. فکر کردیم ایدهٔ خیلی جالبی است. از آن به بعد، این سر خدمتکار به عنوان یک استعاره ذهنم را مشغول کرد.

● استعارهٔ چه چیزی؟

ــ دو چیز. یکی از آنها یک جور خشکی و بی‌احساسی بخصوص است. سر خدمتکار انگلیسی باید خیلی خوددار باشد و به هیچ کدام از اتفاقهایی که دوروبرش می‌افتد واکنش شخصی نشان ندهد. به نظرم راه خوبی بود برای آنکه نه تنها به روحیهٔ انگلیسی بلکه به آن بخش از همهٔ ما که از درگیری عاطفی وحشت دارد بپردازم. استعارهٔ دوم سر خدمتکار است به عنوان نماد کسی که تصمیم‌های سیاسی مهم را به دیگری واگذار می‌کند. می‌گوید من فقط نهایت سعی‌ام را می‌کنم که به این شخص خدمت کنم، و از این طریق به جامعه کمک خواهم کرد، ولی شخصاً در تصمیم‌گیریهای مهم شرکت نخواهم کرد. بسیاری از ما در چنین موقعیتی هستیم، چه در نظامهای دموکراتیک زندگی کنیم یا نکنیم. بیشتر ما در تصمیم‌گیریهای سیاسی مهم نقشی نداریم. ما کارمان را انجام می‌دهیم و به آن افتخار می‌کنیم، و امیدواریم از کمک کوچک ما استفادهٔ خوبی بشود.

● شما از طرفداران جیوز[15] بودید؟

ــ جیوز تأثیر زیادی روی من گذاشت. نه تنها جیوز، بلکه همهٔ شخصیتهای سر خدمتکار که در پس‌زمینهٔ فیلمها این طرف و آن طرف می‌رفتند. طنز ظریفی داشتند که با دلقک‌بازی فرق داشت. دربارهٔ موضوعی که قاعدتاً باید با شور و حرارت بیشتری راجع به آن اظهارنظر می‌کردند، یک جملهٔ خشک می‌پراندند، که خیلی رقت‌بار بود. و جیوز اوج این کار است.

آن موقع، دیگر کاملاً آگاهانه تلاش می‌کردم که برای مخاطب جهانی بنویسم. به گمانم واکنشی بود به کوته‌بینی خاصی که در ادبیات داستانی انگلیسیِ نسل قبل از من مشاهده می‌شد. حالا که به گذشته نگاه می‌کنم، نمی‌دانم این اتهام منصفانه است یا نه. ولی این احساسِ خودآگاه بین من و هم سن و سال‌هایم وجود داشت که باید خوانندهٔ جهانی را مخاطب قرار بدهیم، نه فقط خوانندهٔ انگلیسی را. به نظر من، یکی از راههایش این بود که از یک اسطورهٔ انگلیسی استفاده کنیم که در سطح جهانی شناخته شده باشد ـ و این اسطوره در این رمان همان سر خدمتکار انگلیسی بود.

● خیلی تحقیق کردید؟

ــ بله، ولی در کمال تعجب فهمیدم که دربارهٔ پیشخدمتها مطالب خیلی کمی به قلم پیشخدمتها وجود دارد. این را هم باید در نظر داشته باشیم که بخش قابل ملاحظه‌ای از مردم این کشور درست تا قبل از جنگ جهانی دوم جزء خدمه بوده‌اند. برایم حیرت‌آور بود که فقط چند نفر از آنها فکر کرده بودند زندگی‌شان ارزش نوشتن دارد. در نتیجه، بیشتر مطالب ***بازماندهٔ روز*** را دربارهٔ آداب پیشخدمت بودن از خودم درآورده بودم. «نقشهٔ خدمه» را هم که استیونز از آن صحبت می‌کند، از خودم در آورده بودم.

● در آن کتاب، و در چند رمان دیگرتان، به نظر می‌رسد شخصیت اصلی بخت خود را در عشق به نحو اسفباری از دست می‌دهد و به فاصلهٔ چند ثانیه از کنار آن می‌گذرد.

ــ نمی‌دانم آنها به فاصلهٔ چند ثانیه از کنار عشق گذشته‌اند یا نه. به یک معنی، فرسنگها از آن دور بوده‌اند. شاید گذشته را به یاد بیاورند و فکر کنند، این همان لحظه‌ای است که ممکن بود همه چیز فرق کند. و با خودشان می‌گویند، ای بابا، فقط سرنوشتمان کمی تغییر کرد. ولی در واقع، مسائل بزرگی وجود دارد که باعث می‌شود نه تنها عشق بلکه چیزی اساسی را در زندگی از دست بدهند.

● به نظر خودتان، چرا این شخصیتها را یکی بعد از دیگری به چنین کاری وادار می‌کنید؟

ــ بدون روانکاویِ خودم، نمی‌توانم دلیلش را بگویم. هرگز نباید حرف نویسنده‌ای را که به شما می‌گوید چرا مضامین بخصوصی به ذهنش می‌رسد، باور کنید.

● *بازماندهٔ روز* برندهٔ جایزهٔ بوکر شد. آیا این موفقیت چیزی را در زندگی شما عوض کرد؟

ــ وقتی ***هنرمند دنیای شناور*** را منتشر کردم، هنوز مثل نویسنده‌های گمنام زندگی می‌کردم. حدود شش ماه بعد از انتشار این کتاب، وقتی نامزد جایزهٔ بوکر شد، و جایزهٔ ویتبرد را به دست آورد، همه چیز یک‌شبه عوض شد. آن موقع بود که تصمیم گرفتیم دستگاه پیام‌گیر بخریم. ناگهان آدمهایی که آنها را درست نمی‌شناختم، ما را به شام دعوت می‌کردند. مدتی طول کشید تا فهمیدم که مجبور نیستم هر دعوتی را قبول کنم. اگر غیر از این باشد، اختیار زندگی از دستتان در می‌رود. سه سال بعد که جایزهٔبوکر را گرفتم، دیگر یاد گرفته بودم چطور مؤدبانه به مردم جواب رد بدهم.

● آیا وجه تبلیغاتی زندگی نویسنده ـ سفرهای تبلیغاتی، مصاحبه‌ها ـ در نهایت روی عمل نوشتن شما تأثیر می‌گذارد؟

ــ این وجه تبلیغاتی به دو طریق روشن روی عمل نوشتن نویسنده تأثیر می‌گذارد. یکی اینکه یک سوم زندگی حرفه‌ای او را اشغال می‌کند. دیگر اینکه مقدار زیادی از وقتش صرف این می‌شود که آدمهایی که معمولاً بسیار باهوش‌اند، سؤال پیچش کنند. چرا در آثارشان همیشه یک گربهٔ سه‌پا هست، یا این دلمشغولی در مورد خوراک گوشت کبوتر از کجا آمده؟ شاید خیلی از چیزهایی که وارد اثر نویسنده می‌شود، ناآگاهانه باشد، یا دست کم پیامدهای احساسیِ

این تصویرها تحلیل نشده باشد. در سفر تبلیغاتی کتاب، خیلی بعید است که مسائل به همان صورت باقی بماند. سابقاً همیشه فکر می‌کردم بهتر است تا حد ممکن صادق و روراست باشیم، ولی دیده‌ام این کار چه لطمه‌ای به نویسنده‌ها می‌زند. بعضی نویسنده‌ها از نظر روحی پاک به هم می‌ریزند. آخر کار، احساس انزجار می‌کنند، احساس می‌کنند به آنها بی‌احترامی شده. و این قضیه نمی‌تواند روی نحوهٔ نوشتن نویسنده بی‌تأثیر باشد. می‌نشینید پشت میز که بنویسید و فکر می‌کنید، من واقع گرا هستم و تصور می‌کنم تا حدی هم پوچ‌گرا باشم. رفته رفته کارتان به مراتب خودآگاه‌تر می‌شود.

● موقع نوشتن عملاً به مشکلات مترجم‌ها فکر می‌کنید؟

ــ در سفر به نقاط مختلف دنیا، از مسائلی آگاه می‌شوید که متأسفانه به لحاظ فرهنگی قابل ترجمه نیستند. گاهی چهار روز پشت هم وقت می‌گذارید تا دربارهٔ کتابی به دانمارکی توضیح بدهید. به طور مشخص، من دوست ندارم مثلاً از اسمهای تجارتی و سایر ارجاعات فرهنگی استفاده کنم؛ دلیلش هم فقط این نیست که به لحاظ جغرافیایی منتقل نمی‌شوند. این چیزها با گذشت زمان هم خیلی خوب منتقل نمی‌شوند. سی سال دیگر، هیچ معنایی ندارند. نویسنده فقط برای مردم کشورهای مختلف نمی‌نویسد. برای دوره‌های مختلف هم می‌نویسد.

● روال خاصی برای نوشتن دارید؟

ــ معمولاً از ده صبح تا حدود ساعت شش عصر می‌نویسم. سعی می‌کنم تقریباً تا ساعت چهار سراغ ایمیل و تلفن نروم.

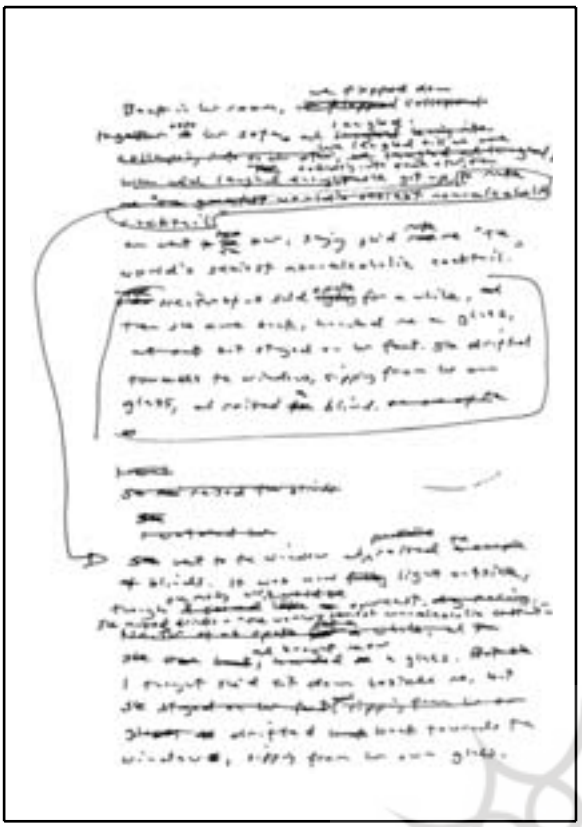
● با کامپیوتر کار می‌کنید؟

ــ من دو تا میز کار دارم. روی یکی از آنها سطح شیبداری برای نوشتن و روی دیگری یک کامپیوتر هست. این کامپیوتر مال سال ۱۹۹۶ است. به اینترنت وصل نیست. ترجیح می‌دهم پیش‌نویس‌های اولیه را با قلم و روی آن سطح شیبدارِ مخصوص نوشتن بنویسم. دلم نمی‌خواهد زیاد خوانا باشند تا کسی غیر از خودم نتواند آنها را بخواند. پیش‌نویسم خیلی به هم ریخته است. ابداً به سبک یا انسجام مطالب توجه ندارم. فقط باید همه چیز را روی کاغذ بیاورم. اگر یکدفعه ایدهٔ جدیدی به ذهنم برسد که با آنچه قبلاً نوشته‌ام جور در نمی‌آید، بازهم آن را اضافه می‌کنم. فقط یادداشت می‌کنم که بعداً برگردم و تکلیفش را روشن کنم. آن‌وقت، طرح کلی کتاب را از روی این پیش‌نویس می‌ریزم. قسمتهای آن را شماره می‌زنم و جابه‌جا می‌کنم. موقع نوشتن پیش‌نویسِ بعدی، از کاری که دارم انجام می‌دهم تصویر روشنتری در ذهن دارم. این بار با دقت خیلی بیشتری می‌نویسم.

● معمولاً چند تا پیش‌نویس می‌نویسید؟

ــ به ندرت از سه تا بیشتر می‌شود. این را هم بگویم که مجبور شده‌ام بعضی قسمتها را بارها بنویسم.

● کمتر پیش می‌آید نویسنده‌ای آن قدر که روی سه کتاب اول شما



نقدهای مثبت نوشته شده، با نقد مثبت مواجه شده باشد. ولی بعد از آنها ***تسلی نایافته*** منتشر شد. درست است که بعضی منتقدها حالا آن را بهترین اثر شما می‌دانند، ولی از نظر بعضی منتقدهای دیگر، بدترین رمانی بوده که به عمرشان خوانده‌اند. در این مورد چه احساسی داشتید؟

ــ به نظرم، در این کتاب کم‌و بیش سعی داشتم وارد قلمرو بحث‌انگیزتری بشوم. در مورد سه کتاب اولم، انتقادی هم اگر به کارم شده بود، احتمالاً این بود که به اندازهٔ کافی جسارت نداشتند. حقیقتاً احساس می‌کردم که این انتقاد تا حدی درست است. در ***نیویورکر*** نقدی بر ***بازماندهٔ روز*** چاپ شد که ظاهراً از اول تا آخر نقد بسیار مثبتی بود. ولی نویسنده در انتهای مقاله می‌گفت: مشکل این کتاب در این است که مثل ساعت کار می‌کند.

● زیادی بی‌نقص است.

ــ بله. اگر از من بپرسید، به هم‌ریختگی و جسارت ندارد. همه چیز خیلی حساب شده است. شاید برای دیگران چندان مهم نباشد که به این دلیل از کارشان انتقاد شود که زیادی بی‌نقص است. وای، عجب انتقادی! ولی در این مورد، این انتقاد با احساس من همخوانی داشت. من مدام یک رمان واحد را اصلاح می‌کردم و صیقل می‌زدم. بنابراین هنگام نوشتن ***تسلّی نایافته*** خیلی اشتیاق داشتم کارهایی انجام بدهم که چندان از آنها مطمئن نبودم.

کمی بعد از انتشار ***بازماندهٔ روز***، با همسرم در رستوران

ارزان‌قیمتی نشسته بودیم، و در این مورد صحبت می‌کردیم که چطور باید برای مخاطب جهانی رمان نوشت و سعی می‌کردیم مضمونهای جهانی پیدا کنیم. همسرم اشاره کرد که زبان رویاها یک زبان جهانی است. هر کسی از هر فرهنگی با آن احساس نزدیکی می‌کند. تا چند هفته بعد از این گفت و گو، از خودم می‌پرسیدم دستور زبان رویاها چیست؟ همین الان، ما دو نفر در این اتاق سرگرم گفت و گو هستیم، و هیچ‌کسِ دیگری هم خانه نیست. شخص سومی وارد این صحنه می‌شود. در یک رمان قراردادی، ضربه‌ای به در می‌خورد و یک نفر می‌آید تو، و به همدیگر سلام می‌کنیم. ذهن رویاپرداز در چنین مواردی اصلاً صبر ندارد. اتفاقی که به طور معمول می‌افتد این است که ما دو نفر تنها توی این اتاق نشسته‌ایم، و ناگهان متوجه می‌شویم که فرد سومی تمام این مدت همین جا بغل‌دست من بوده است. شاید قدری تعجب کنیم که تا حالا از حضور این آدم آگاه نبوده‌ایم، ولی یکراست می‌رویم سراغ نکته‌ای که این فرد مطرح می‌کند. به نظرم فکر خیلی جالبی بود. و کم‌کم بین خاطره و رویا شباهتهایی پیدا کردم، از آن جهت که در هر یک از آنها، بسته به نیاز عاطفی‌تان در آن زمان، دخل و تصرف می‌کنید. از این گذشته، زبان رویاها به من امکان می‌داد داستانی بنویسم که مردم بتوانند آن را به صورت حکایت استعاری بخوانند، نه مثل تفسیری دربارهٔ یک جامعهٔ بخصوص. در عرض چند ماه، یک پوشهٔ پُر از یادداشت جمع کردم، و بالاخره احساس کردم آمادگی دارم که رمانی بنویسم.

● موقع نوشتن این رمان، طرح داستانی مشخصی در ذهنتان شکل گرفته بود؟

ــ در این کتاب، دو طرح داستانی وجود دارد. یکی داستان رایدر است؛ مردی که در خانهٔ پدر و مادری بزرگ شده که سعادتمند نیستند و در آستانهٔ جدایی‌اند. فکر می‌کند تنها راه آشتی‌دادن آنها این است که انتظاراتشان را برآورده کند. برای همین، سرانجام پیانیست بی‌نظیری می‌شود. فکر می‌کند اگر این کنسرت سرنوشت‌ساز را بدهد، همهٔ کارها درست می‌شود. البته آن موقع دیگر خیلی دیر است. هر اتفاقی که برای پدر و مادرش افتاده، مربوط به مدتها پیش است. داستان دیگر مربوط به برادسکی است؛ پیرمردی که یکی از آخرین کارهای زندگی‌اش این است که سعی می‌کند رابطه‌ای را که به کلی خراب کرده درست کند. تصور می‌کند اگر بتواند رهبر ارکستر بشود، دوباره عشق زندگی‌اش را به دست می‌آورد. این دو داستان در جامعه‌ای اتفاق می‌افتد که معتقد است دلیل همهٔ مصائبش آن است که کشش نُت‌ها را اشتباه انتخاب کرده‌اند.

● واکنش شما نسبت به منتقدان سردرگم این کتاب چه بود؟

ــ قصد من هرگز این نیست که عمداً مبهم و پیچیده بنویسم. این رمان، با توجه به اینکه بنا بود از منطق رویا پیروی کند، در آن زمان تا آنجا که از من بر می‌آمد واضح و روشن بود. در رویا، غالباً یک شخصیت را افراد مختلف توصیف می‌کنند. من از این تکنیک استفاده کردم و فکر می‌کنم همین کار موجب سردرگمی‌هایی شد. ولی حاضر نیستم یک کلمهٔ ***تسلی‌نایافته*** را هم عوض کنم. آن موقع، من همین بودم. فکر می‌کنم این رمان طی این سالها جایگاه خودش را پیدا کرده است. دربارهٔ این کتاب بیشتر از هر موضوع دیگری از من سؤال می‌شود. در سفرهای تبلیغاتی کتابهایم، بخصوص در ساحل غربی امریکا، می‌دانم که بخشی از برنامه را باید به ***تسلی نایافته*** اختصاص داد. اساتید دانشگاهها دربارهٔ این رمان بیشتر از رمانهای دیگرم مطلب می‌نویسند.

● بعد از آن، *وقتی یتیم بودیم* منتشر شد که دربارهٔ یک کارآگاه انگلیسی است ـ کریستوفر بنکس ـ که سعی می‌کنم معمای ناپدیدشد پدر و مادرش را در شانگهای حل کند.

ــ ***وقتی یتیم بودیم*** از موارد معدود کار من است که واقعاً می‌خواستم داستانی با زمان و مکان مشخص بنویسم. شانگهایِ سالهای ۱۹۳۰ برایم خیلی جذابیت داشت. الگوی اولین شهر جهان‌وطنی امروز بود، و گروههای نژادی متعددی داشت که در بخشهای کوچک خودشان زندگی می‌کردند. پدربزرگم در شانگهای کار می‌کرد و پدرم آنجا به دنیا آمده بود. در دههٔ ۱۹۸۰، پدرم وقتی از ژاپن برگشت، آلبومهای عکس دورانی را با خودش آورد که پدربزرگم در شانگهای زندگی می‌کرد، و در این آلبومها تعداد زیادی عکس از شرکتها بود: مردهایی با کت و شلوارهای سفید توی دفترهایی نشسته بودند که پنکهٔ سقفی داشت. دنیای متفاوتی بود. او داستانهای مختلفی برایم تعریف کرد ـ مثلاً اینکه پدربزرگم تفنگی با خود برداشت تا پدرم را برای خداحافظی به دیدن نوکرشان ببرد که سرطان گرفته بود و در منطقه‌ای تحت نظارت چین روزهای آخر عمرش را می‌گذراند. همه تخیل را تحریک می‌کنند.

از طرفی، مدتها بود که دلم می‌خواست یک داستان کارآگاهی بنویسم. شخصیت کارآگاه مشهور انگلیسی ـ شرلوک هولمز ـ شباهتهای زیادی به سر خدمتکار انگلیسی دارد. بیشتر از آنکه خودش را وقف وظیفه‌اش کرده باشد، متفکر است، ولی پشت نقاب شخصیتی حرفه‌ای محبوس است. به لحاظ احساسی، سرد و خشک است. در دنیای شخصی او هم، مثل موسیقیدان رمان ***تسلی نایافته***، ایرادی وجود دارد. در ذهن کریستوفر بنکس، رابطهٔ جانشینی عجیبی بین حل کردن معمای پدر و مادرش و متوقف کردن جنگ‌جهانی دوم وجود دارد. این همان منطق عجیبی است که می‌خواستم کانون رمان ***وقتی یتیم بودیم*** باشد. تلاشی بود برای نوشتن دربارهٔ آن بخش از خودمان که همیشه مسائل را از دید بچگی‌هایمان می‌بینند. ولی این رمان واقعاً آن‌طور که می‌خواستم پیش نرفت. تصور اولیه‌ام این بود که در دوران این رمان یک رمان دیگر با سبکی متفاوت خلق کنم. می‌خواستم بنکس معمای پیچیدهٔ دیگری را به شیوهٔ آگاتا کریستی حل کند. ولی دست آخر تقریباً حاصل کار یک سال ـ یعنی صد و نُه صفحه ـ را دور ریختم. ***وقتی یتیم بودیم*** بیشتر از هر کتاب دیگری

اسباب دردسرم شد.

● شنیده‌ام چند روایت نیمه تمام از *هرگز رهایم مکن* هم وجود داشته.

ــ بله. ایدهٔ اصلی من این بود که داستانی دربارهٔ شاگرد مدرسه‌ها بنویسم، دربارهٔ نوجوانهایی که بناست عمرِ انسانی را به جای هشتاد سال در سی سال طی کنند. در این فکر بودم که آنها با تسلیحات هسته‌ای، که شبانه با کامیونهای عظیم جابه جا می‌شد، برخورد می‌کنند و به نحوی محکوم به فنا می‌شوند. رمان در نهایت وقتی جا افتاد که تصمیم گرفتم این شاگرد مدرسه‌ها را به کلون تبدیل کنم. به این ترتیب، برای کوتاه بودن عمرشان یک دلیل علمی ـ تخیلی داشتم. یکی از جذابیتهای استفاده از کلونها این است که خواننده بلافاصله از خودش می‌پرسد انسان بودن چه معنایی دارد. این رمان یک راهِ این جهانی برای پاسخ‌دادن به این سؤالِ داستایفسکی‌وار است که روح چیست.

● به فضای مدرسهٔ شبانه‌روزی علاقهٔ خاصی داشتید؟

ــ استعارهٔ خوبی برای دنیای کودکی است. در موقعیت مدرسهٔ شبانه‌روزی، مسئولان می‌توانند چیزهایی را که بچه‌ها می‌دانند و نمی‌دانند تا حد زیادی کنترل کنند. به نظر من، این کنترل با کاری که ما در زندگی واقعی با بچه‌هایمان می‌کنیم، فرق چندانی ندارد. بچه‌ها از بسیاری جهات در یک حباب بزرگ می‌شوند. ما سعی می‌کنیم این حباب را حفظ کنیم ـ و فکر می‌کنم خیلی خوب از عهده بر می‌آییم. در مقابل اخبار ناخوشایند از آنها محافظت می‌کنیم. این کار را چنان تمام و کمال انجام می‌دهیم که اگر با بچهٔ کوچکی این طرف و آن طرف بروید، غریبه‌هایی که سرِ راهتان می‌بینید در این تبانی شرکت می‌کنند. اگر در حال بگو مگو باشند، ساکت می‌شوند نمی‌خواهند این خبر بد را به بچه بدهند که بزرگترها با هم بگو مگو می‌کنند، چه رسد به اینکه همدیگر را زجر می‌دهند. مدرسهٔ شبانه‌روزی تجسم فیزیکی این پدیده است.

● به نظر شما هم، مثل تعداد زیادی از منتقدان، این رمان خیلی تلخ و غم‌انگیز است؟

ــ راستش را بخواهید، همیشه فکر می‌کردم ***هرگز رهایم مکن*** رمانِ شاد من است. در کتابهای قبلی‌ام، به ضعفها و معایب شخصیتها پرداخته بودم. این رمانها هشدارهایی بودند به خودم، یا کتابهایی بودند دربارهٔ اینکه چطور زندگی نکنیم. در ***هرگز رهایم مکن***، احساس می‌کردم برای اولین بار به خودم اجازه داده‌ام که توجهم را به جنبه‌های مثبت انسانها معطوف کنم. قبول دارم، این آدمها هم ممکن است عیب و نقص داشته باشند. شاید مستعد احساسات عادی انسانها، مثل حسادت و تنگ‌نظری و مانند آنها باشند. ولی می‌خواستم سه نفر را نشان بدهم که ذاتاً خوب و شرافتمند بودند. می‌خواستم وقتی در نهایت می‌فهمند عمرشان کوتاه است، نگران وضعیت خودشان یا داراییهای مادی‌شان نباشند. می‌خواستم بیشتر از همه نگران همدیگر و روبه‌راه کردن کارها باشند. به این ترتیب، بیشتر پرداختن به نقاط مثبت انسانها برایم مطرح بود تا این واقعیتِ غم‌انگیز که ما فانی هستیم.

● عنوان کتابهایتان را چطور انتخاب می‌کنید؟

ــ کمی شبیه انتخاب کردن اسم برای بچه است. با کلی بحث و جدل همراه است. بعضی از این عنوانها کار من نیست ـ مثل ***بازماندهٔ روز***. برای شرکت در یک جشنوارهٔ نویسندگان به استرالیا رفته بودم، و با مایکل اونداتیه، ویکتوریا گلِندینینگ، رابرت مک کرام، و یک نویسندهٔ هلندی به اسم یودیت هِرتسبرگ در ساحل نشسته بودیم. گاهی به شوخی و گاهی جدی سعی می‌کردیم برای رمان من که داشت تمام می‌شد عنوانی پیدا کنیم. مایکل اونداتیه عنوانِ «استیک: یک داستان آبدار» را پیشنهاد کرد. حرفهایمان در این سطح بود. و من مرتب بر ایشان توضیح می‌دادم که عنوان کتاب باید به این شخصیت سر خدمتکار ربط داشته باشد. آن‌وقت یودیت هرتسبرگ به تعبیری از فروید اشاره کرد، *Tagesreste*، که معمولاً موقع صبحت کردن دربارهٔ رویاها از آن استفاده می‌کرد، چیزی است در مایهٔ «آثار بازمانده از روز». وقتی یودیت این عبارت را سردستی ترجمه کرد، شد «بازمانده‌های روز». احساس کردم با فضای رمان تناسب دارد.

در مورد رمان بعدی، باید بین ***تسلی‌نایافته*** و ***رویاهای پیانو*** یکی را انتخاب می‌کردم. دوستی به من و همسرم کمک کرده بود که اسم مناسبی برای دخترمان انتخاب کنیم، نائومی. ما بین آسامی و نائومی مردد بودیم، و او گفته بود، آسامی شبیه ترکیبی است از صدام و اسد ـ که آن موقع دیکتاتورِ سوریه بود. همین شخص به من گفت، داستایفسکی احتمالاً ***تسلی‌نایافته*** را انتخاب می‌کرد، و التون جان احتمالاً ***رویاهای پیانو*** را ترجیح می‌داد. این‌طوری شد که ***تسلی‌نایافته*** را انتخاب کردم.

● شما در واقع از طرفداران داستایفسکی هستید.

ــ بله. و همین‌طور دیکنز، آستین، جرج الیوت، شارلوت برونته، ویلکی کالینز ـ تمام آثار داستانی قوی و جذاب قرن نوزدهم که اول بار آنها را در دانشگاه خواندم.

● از چه چیزِ این ادبیات خوشتان می‌آید؟

ــ این ادبیات واقع‌گراست، به این معنی که دنیایی که در داستان خلق می‌شود کم و بیش شبیه دنیایی است که در آن زندگی می‌کنیم. از این گذشته، می‌شود در کاری که روی این داستانها شده غرق شد. در روایتِ آنها، که از ابزارهای سنتیِ طرح داستانی و ساختار و شخصیت استفاده شده، جسارتی وجود دارد. من در کودکی زیاد مطالعه نکرده بودم، برای همین به پایهٔ محکمی احتیاج داشتم. ***ویلت*** و ***جین ایر*** شارلوت برونته؛ آن چهار رمان مهم داستایفسکی؛ داستانهای کوتاه چخوف؛ ***جنگ و صلح*** تولستوی. ***خانهٔ قانون‌زده*** و دست کم پنج تا از شش رمان جین آستین. اگر اینها را خوانده باشید، پایهٔ خیلی محکمی دارید. از افلاطون هم خوشم می‌آید.

● **چرا؟**

ــ در بیشتر مکالماتش با سقراط، معمولاً مردی دارد در خیابان راه می‌رود که فکر می‌کند همه چیز را می‌داند، و سقراط با او به بحث می‌نشیند و او را در هم می‌کوبد. شاید این کار به نظر شما مخرب باشد، ولی عقیده بر این است که ماهیت هر چیز خوب گذراست. گاهی آدمها تمام زندگی‌شان را بر پایهٔ اعتقاد صادقانه‌ای بنا می‌کنند که ممکن است غلط باشد. کتابهای اول من دربارهٔ همین موضوع است: آدمهایی که فکر می‌کنند می‌دانند. ولی در این کتابها هیچ شخصیتِ سقراطی وجود ندارد. آنها سقراطِ خودشان هستند. در یکی از مکالمات افلاطون، قطعه‌ای هست که سقراط در آن می‌گوید آدمهای آرمانگرا اغلب بعد از دو سه بار مأیوس شدن، مردم‌گریز می‌شوند. افلاطون می‌گوید جست و جوی معنای خیر هم می‌تواند شبیه همین موضوع باشد. وقتی سرتان به سنگ می‌خورد، نباید مأیوس شوید. تنها چیزی که فهمیده‌اید این است که این جست و جو دشوار است، و هنوز وظیفه دارید به جست و جو ادامه بدهید.

[*Paris Review*, No. 184, (Spring 2008).]

1. Susannah Hunnewell
2. *A Pale* View *of Hills*
3. *An Artist of the Floating World*
4. *Remains of the Day* (ترجمهٔ نجف دریابندری، کارنامه، ۱۳۷۲)
5. Ruth Prawer Jhabvala
6. *The Unconsoled* (ترجمهٔ سهیل سمی، ققنوس، ۱۳۸۵)
7. *When We Were Orphans* (ترجمهٔ سهیل سمی، ققنوس، ۱۳۸۴)
8. *Never Let Me Go* (ترجمهٔ مژده دقیقی، هرمس، ۱۳۸۱)
9. Breakfast on the Morning Train
10. Gekko Kamen
11. Look and Learn
12. *Jerusalem the Golden*, Margaret Drabble
13. *Granta*

۱۴. اشارهٔ ایشی‌گورو به نوشتن رمان *هرگز رهایم مکن* است که در ژانر علمی ـ تخیلی است. فیلمهای «جنگ ستارگان» از شاخص‌ترین نمونه‌های این ژانر است.

۱۵. Reginald Jeeves، شخصیت پیشخدمت مخصوص در داستانهای کوتاه و رمانهای پی. جی. وودهاوس که در سریالهای تلویزیونی و فیلمهای سینمایی متعددی ظاهر شده است. جیوز به نمونهٔ اصیل حرفهٔ خود بدل شده و الهام‌بخش بسیاری از شخصیتهای مشهور مشابه بوده است.

بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار یزدی

اخیراً منتشر شده است

● **جغرافیای تاریخی مرو:** پژوهش: مهدی سیدی، با همکاری نادره سیدی و محمد رضا آشتیانی

شهر باستانی مرو با آن پیشینهٔ باستانی و تاریخیش یکی از چند استان کشور ترکمنستان است که با تاریخ و ادب و فرهنگ ما پیوند دیرینه دارد. زمانی بود که این سرزمین را «ام‌القریٰ» شهرهای خراسان بزرگ می‌نامیدند. مناطق جغرافیایی آن عهد از حدود مرو تا افغانستان مورد بررسی و کنکاش پژوهشگر این اثر واقع شده است. کتاب در ۹ بخش تدوین گردیده و چندین نقشه و عکس تاریخی همراه دارد.

● **دیوان قبولی هرویی:** به کوشش یحیی خان‌محمد آذری

این سخنور پارسی‌گوی سدهٔ نهم هجری که اشعار روان فارسی او موجب رونق و اعتلای زبان شیرین پارسی در تاریخ عثمانی بوده است، متأسفانه در ایران کمتر شناخته شده بود. اینک دیوان اشعار این شاعر فرزانه و حکیم که سرشار از پند و حکمت و عرفان است برای اوّلین بار در ایران چاپ می‌شود. اشعار این شاعر توانمند در قالب غزل و قصیده است و در سرودن غزل همواره تحت تأثیر غزلسرایان نامور مانند حافظ، سعدی، خیام، سنایی، انوری، عطار نیشابوری و علیشیر نوایی بود.

● **به یاد محمد قزوینی:** به کوشش ایرج افشار

مجموعهٔ مقالاتی است تحقیقی از دانشمندان و پژوهندگان ایرانی و خارجی در بزرگداشت مقام علمی محمد قزوینی که خدمات شایستهٔ مهمی به تاریخ و ادب ایران انجام داده است. این کتاب شامل بیست و سه مقاله است که چهار مقالهٔ آن به زبان خارجی است.

● **مقالات عارف نوشاهی (جلد دوم):** تألیف دکتر عارف نوشاهی

مجموعه مقالاتی است در زمینه‌های ادبیات، کتابشناسی و مسائل فرهنگی مرتبط با ایران. این نوشته‌ها شامل پنجاه مقاله در ادامهٔ جلد اول است که در سال ۱۳۸۱ در این بنیاد به چاپ رسیده است.

● **قطعه‌سرایی در ادب فارسی شبه قارّه:** تألیف شکیل اسلم‌بیگ

بررسی یکی از انواع مهم شعر فارسی است که برای اولین بار دربارهٔ آن کتاب مستقلی انتشار می‌یابد و ویژگی‌های مهم این هنر شعری و مضامین ادواری آن را با نمونه توضیح می‌دهد.

● **میراث آسیای مرکزی:** تألیف پروفسور ریچارد فرای، ترجمهٔ اوانس اوانسیان

سرگذشت اقوام و پیشینهٔ فرهنگ ایرانی ک در سرزمین ورارود می‌زیستند و پیوستگی آنان به دوره‌های ماقبل. این کتاب حاصل تجربیات مؤلف است ک به بررسی گسترش فرهنگ و تمدن باستانی ایران پرداخته است.

● **مقالات سعید نفیسی:** (در زمینهٔ زبان و ادب فارسی): به کوشش محمدرسول دریاگشت

اولین قسمت از مجموعه مقالات ایران‌شناسی است که در مطبوعات قدیمی طی سالهای ۱۳۰۰ الی ۱۳۴۵ از سعید نفیسی چاپ شده بود. ۴۶ مقاله در این جلد به چاپ رسیده بقیهٔ مقالات که شامل ۲۳۰ مقاله در ۲۰۰۰ صفحه درباب مباحث تاریخی، ادبی است به تدریج در مجلدات بعدی چاپ و منتشر خواهد شد.

● **آثار تاریخی ورارود و خوارزم (جلد دوم):** تألیف دکتر منوچهر ستوده

جغرافیای تاریخی شهرهای ترمذ، بدخشان، شهرسبز، هرات، تخارستان، بخارا، سمرقند، و مرو... در این جلد چاپ شده است. بیش از ۱۵۰ عکس از بناهای تاریخی این مناطق و تعدادی تصویر و نقشه در بین کتاب به چاپ رسیده است.

● **مسائل پاریسیه: یادداشتهای بازمانده از علامه محمد قزوینی (جلد اول):** به کوشش ایرج افشار و علی‌محمد هنر

دو جلد از این یادداشتها زیرعنوان یادداشتهای برلنیه، سالها پیش در متن مجلدات دهگانهٔ یادداشتهای قزوینی چاپ شده بود. چهار جلد دیگر از مسائل پاریسیه باقی بود که یادداشتهای علمی پژوهشی آن دانشمند از متون پیشینیان است.

نشانی مکاتبه‌ای: تهران. تجریش. صندوق‌پستی ۴۹۱ـ۱۹۶۱۵
تلفن: ۲۲۷۴۴۰۷۲ - ۳۴ و ۲۲۷۱۶۸۳۲ **نمابر:** ۲۲۷۱۷۱۱۵
مرکز پخش: نشر اساطیر. تلفن: ۸۸۸۲۱۴۷۳ـ نمابر: ۸۸۳۰۱۹۸۵