بیشتر داستان‌نویسان و علاقمندان به ادبیات داستانی با احمد محمود و آثارش آشنایی دارند. محمود با آثاری چون همسایه‌ها، داستان یک شهر، زمین سوخته، مدار صفر درجه و... از معدود نویسندگان قابل تامل است که آثارش در سه دهۀ اخیر با استقبال خوانندگان رو به رو شده است. در سال ۱۳۷۹ رمان دوجلدی درخت انجیر معابد از محمود منتشر شد که در سالجاری به چاپ دوم رسید.

کتاب ماه ادبیات و فلسفه، نشستی را به منظور بحث و گفت و گو دربارۀ این اثر با حضور احمد محمود و جمعی از داستان‌نویسان و منتقدان برگزار کرد که حاصل این نشست از نظر خوانندگان می‌گذرد.

***

■ **شیرزادی:** برای شروع بحث از آقای گودرزی می‌خواهیم که برای رجوع ذهنی مجدد دوستان، خلاصه‌ای از رمان را بازگو کنند، زیرا ایشان در این زمینه (خلاصه کردن داستان) تخصص دارند.

■ **گودرزی:** این رمان به نظر من هم وجوه مدرن دارد و هم وجوه کلاسیک. از وجوه مدرنش یکی این است که طرح رمان از میانۀ داستان آغاز می‌شود و هنگامی که به موقعیت تاج‌الملوک پرداخته می‌شود، اصل ماجرا تمام شده و تاج‌الملوک از وقایع فاصله گرفته است، یعنی درواقع با برگشت به گذشته، به داستان و حوادثی که در آن اتفاق افتاده پرداخته می‌شود. وجه دوم مدرنیستی رمان، استفادۀ نویسنده از زمان حال برای روایت داستان است.

اما خلاصۀ داستان این است که شخصی به نام اسفندیارخان باغچه و ملک وسیعی دارد. او صاحب سه فرزند، دو پسر و یک دختر است و خواهرش تاج‌الملوک هم با آنها زندگی می‌کند. بعد از مرگ اسفندیارخان، یکی از دوستانش به نام مهران شهرکی که مشاور حقوقی او هم بوده است، با همسر اسفندیارخان ازدواج می‌کند. مدتی بعد زن بر اثر سکتۀ مغزی می‌میرد. در این فاصله مهران املاک و اموال اسفندیار را تصاحب می‌کند و در آن ملک مجتمعی آپارتمانی می‌سازد. وارد آمدن فشار روحی به بچه‌های اسفندیار باعث می‌شود که پسر کوچک‌تر برای ادامۀ تحصیل به خارج برود. شخصیت دیگر این رمان خود درخت انجیر معابد است که هم در ملک قبلی بوده است و هم مهران در ملک جدید آن را حفظ می‌کند. مدتی بعد زری دختر اسفندیارخان هم قبل از ازدواجش خودکشی می‌کند و تنها بازماندۀ خانواده یعنی فرامرز تحت تلقینها و برنامه‌ریزی مهران تریاکی می‌شود و به دلیل همراه داشتن مواد مخدر به زندان می‌افتد. او پس از خروج از زندان تصمیم می‌گیرد که انتقام خانوادۀ آذرپاد را از مهران شهرکی بگیرد. برای این کار او ابتدا با جعل مدارک، خود را پزشک معرفی می‌کند و در شهری دورافتاده به طبابت می‌پردازد، اما به هنگام بازگشت درمی‌یابد که از این راه به نتیجه‌ای نمی‌رسد و پزشک نبودنش هم افشا می‌شود. در مرحلۀ بعد او به کسوت درویشی درمی‌آید و می‌گذارد موهایش بلند شود و خرمهره به گردن می‌آویزد و پس از تغییر قیافه به شهرشان بازمی‌گردد. او چون از گذشتۀ مردم شهر اطلاعات کافی دارد، خود را پیشگو و فال‌بین معرفی می‌کند و با استفاده از باورهای خرافی مردم، عاقبت انتقام خودش و خانواده‌اش را از مهران می‌گیرد، اما در انتها خودش هم لو می‌رود.

■ **محمود:** قصه ساده‌ترین جزء رمان است، هر چند می‌تواند به‌صورت تیرۀ پشت انسان که انسان را نگه می‌دارد باشد، ولی آنچه که یک رمان را تبدیل به رمان می‌کند عناصر زیاد دیگری است. خلاصه داستان همین چیزهاست که گفتند، منتها در این رمان من نمی‌دانم باید به زاویۀ دید، حوادث، لحن یا روایتش نگاه کرد، یا به آن زیبایی که به‌کار برده شده.

■ **زنوزی:** آقای گودرزی شما فکر می‌کنید تمام این مسائل و حوادث برای این است که فرامرز انتقام بگیرد. یعنی بار رمان روی انتقام است. به نظر من هدفهای دیگری هم در رمان وجود دارد و این مورد کوچکی است که در دل خود اثر قرار گرفته است.

■ **شیرزادی:** خیلی راحت و صادقانه می‌گویم بنده بر این باورم که در جلسۀ نقد و بررسی کتاب یک بخش روی مطالعه است، اما معتقدم چون ما با یک اثر هنری برآمده از دل خلاقیت تمام‌عیار طرف هستیم، در نقد اثر هم باید منتقد در چارچوب خودش فعال باشد. بر این باور، من هم معتقدم که برانگیخته شوم و صافی‌تر برخورد کنم.

رفتار نویسنده با زبان، در این کارش با دیگر آثارش متفاوت است. این بدان معنی نیست که زبان دیگری آمده است. زبان نویسنده به مثابۀ اثر انگشتش است که گریزی و پرهیزی از آن نیست. این‌که در این اثر رفتار متفاوتی با دیگر آثار این نویسنده شده، به دلیل این است که جهان این اثر در دل دنیای داستانی نویسنده با جهان آثار دیگرش تفاوتهایی بارز دارد.

نکتۀ دیگر این است که من جست‌وجوگر این مفهوم هستم که

انگیزهٔ روایت در این اثر یکسره متفاوت است با انگیزهٔ روایتهای نویسنده با آثار قبلی‌اش. و مسئله دیگر این که بیهوده هم نیست که عنوان اثر **درخت انجیر معابد** است. اثری بالای هزار صفحه با چند شخصیت اصلی و چندین شخصیت فرعی در یک حال و هوایی متغیر به نظرم وجه مثبت کار است و نویسنده با تسلط کامل از عهده‌اش برآمده است. و این **درخت انجیر معابد**، به نظر من می‌تواند به عنوان نماد، روی کل اثر سایه گستر باشد، هم در ساخت و شکل رمان و هم در معنایش. در معنایش هم رجوع به همان نکته‌ای که عرض کردم قایل به معنای به تأخیر است، یعنی معنایی که مدام به تأخیر می‌افتد و آخرین معنایی را که ما استنباط می‌کنیم می‌تواند در افق دلالتهای معنایی آینده، معناهای دیگری در این وجه داشته باشد. باید به تک‌تک عناصر کار پرداخت و به این نتیجه ضمنی رسید که آقای احمد محمود در این رمان با هدفهایی که در کار است تا چه حد برای رسیدن به آن هدفهایی که این رمان خواسته یا ناخواسته برای رسیدن به آنها نوشته شده توفیق یافته است و هدفهای درون متن تا چه حد در رسیدن به این هدفها کمک کرده‌اند.

■ **گودرزی:** در هر رمان یا داستان و یا به‌طور کلی هر پدیده‌ای کشمکشی وجود دارد که عامل پیشرفت و حرکت آن پدیده است. مثلاً در فیزیک اگر اصطکاک نباشد، اصولاً حرکتی ایجاد نمی‌شود؛ در

احمد محمود

رمان هم کشمکش عامل حرکت داستان است.

حال لازم است ابتدا کشمکش این رمان را هم مشخص کنیم که حول چه محوری است، بعد به عناصر دیگرش بپردازیم. به نظر من دو کشمکش در این رمان هست. کشمکش اول فردی است و میان فرامرز و مهران شهرکی شکل گرفته است. این کشمکش منجر به مسئلهٔ انتقام می‌شود. کشمکش دوم که معنایی و اجتماعی است، میان دو نوع اندیشه و برداشت از این جهان، داستانی است که ما با آن سر و کار داریم، منظورم تجدد و سنت است. من نمی‌خواهم نمونه‌سازی بیرون از متن بکنم، فقط می‌خواهم اشاره کنم که در این رمان دو نوع اندیشه با هم کشمکش دارند و معتقدم که نمایندهٔ تجدد در این رمان مهران شهرکی است و پدر فرامرز، یعنی اسفندیارخان نمایندهٔ سنت است و خود فرامرز میان این دو اندیشه در نوسان است. دلیل این حرفم هم این است که تا زمانی که اسفندیار هست، بنای خانه و باغچه به همان شکل قدیمی‌اش حفظ می‌شود، اما با آمدن مهران شهرکی کل این بنا به هم می‌ریزد، یعنی از لحاظ معماری هم که در نظر بگیریم، تفاوت این دو معماری سنتی و متجددانه آشکار می‌شود و مهران دست به آپارتمان‌سازی می‌زند. این که فرامرز چرا در میان این دو اندیشه در نوسان است، همان پیچش رمان است. او با توجه به جغرافیای متن، ابتدا از تجدد شروع می‌کند، ولی وقتی که به نتیجه نمی‌رسد انگار واقعیت به او تحمیل می‌کند که با یک دور زدن، از خود ابزارهای سنت علیه آن استفاده کند. البته نه علیه خود سنت، زیرا او فقط در کشمکشی که با مهران دارد جامه عوض می‌کند تا بتواند انتقامش را بگیرد. آنچه مورد نظر من است، این است که او وقتی می‌بیند از راه تجدد نمی‌تواند کارش را پیش ببرد، جامه عوض می‌کند و در قالب سنت درگیری‌اش را ادامه می‌دهد. در واقع مثل همان نهضتهای کلی اجتماعی که گاه بی‌گاه در ایران رخ داده است، یعنی پسیخانیان، نقطویان و حتی زنگیان که هر چند نهضتهایی به ظاهر دینی بوده‌اند، اما در بطن، ماهیتشان سیاسی ـ اقتصادی بوده است. فرامرز هم به همین نتیجه می‌رسد و می‌فهمد که اندیشه‌اش و درگیریهایش را در قالب سنت بهتر می‌تواند پیش ببرد، اما باید توجه داشت که تکیهٔ او بر خرافات است، نه دین.

نکتهٔ بعد دربارهٔ این رمان آن است که وقتی ما در رمانی از تداعی معانی استفاده می‌کنیم، در واقع از شگردهای نو استفاده می‌کنیم و این کار با راوی دانای کل چندان همخوانی ندارد. وقتی راوی دانای کل می‌تواند همه چیز را به ما بگوید، دیگر لزومی ندارد ـ وقتی که می‌خواهیم برگشت به گذشته بدهیم ـ مثل نویسندگانی چون پروست عمل کنیم و از فنجان و قهوه برگردیم به فنجان و قهوه در زمان و مکان دیگری و آن فضا را بازسازی کنیم. این ترفندها نو است و مدرنیستها این کار را می‌کنند، اما راوی دانای کل این رمان نیازی به این کارها ندارد، چون خودش همه چیز را می‌گوید. استفادهٔ همزمان از این دو شیوه باعث می‌شود تناقضی در نوع روایت رمان شکل بگیرد. از طرفی نویسنده یکجا تداعی معنایی را درست به کار می‌برد، و یکجا درست به کار نمی‌برد. مثلاً در صفحهٔ ۱۱۱ تداعی معانی‌ای که اشاره به جوانی تاج‌الملوک می‌کند، خوب مورد استفاده قرار گرفته است، اما بلافاصله در صفحهٔ ۱۱۲ این تداعی معانی نادرست به کار گرفته شده است (در یادآوری ذهنی تاج‌الملوک نه تنها به خود علی‌مراد پرداخته می‌شود، بلکه درون ذهن او هم کاویده می‌شود) امری که قاعدتاً تاج‌الملوک نمی‌توانسته بداند. یعنی در اینجا باز از راوی دانای کل استفاده شده است. پس به نظر من در نوع روایت این رمان تناقضی وجود دارد که طبق آن، هم از شیوهٔ کلاسیک بهره گرفته شده و هم از شیوهٔ مدرن. (البته ایرادی ندارد که اینها را در جای درستشان کنار هم قرار دهیم، کاری که در این رمان صورت نگرفته است.)

باید توجه داشت که هر قدر نویسنده‌ای خودش را محدود کند، کارش هنرمندانه‌تر است. به همین دلیل می‌بینیم که هر قدر رمان جلو می‌آید و صناعات داستانی پیچیده‌تر می‌شود، نویسنده‌ها خودشان را بیشتر محدود می‌کنند و گاه تنها از ذهن یک شخصیت، کل رمان را می‌سازند. البته این محدودسازیها کار خیلی سختی است. در کل به نظر من باید امروزه راوی دانای کل تا آنجایی که ممکن است کنار

گذاشته شود، چون از نظر هنری دیگر آنقدر زیبا نیست و در عین حال هم نشان‌دهندهٔ یک نگاه اقتدارگراست که می‌خواهد با قدرت همه‌چیز را بگوید. الان با این نوع تفکراتی که مطرح شده است مثل تکثرگرایی و این که هیچ واقعیتی مطلق نیست و هیچ نگاهی مطلق نیست، پس دیگر خود به خود راوی دانای کل باید کنار گذارده شود، یعنی وقتی روایتهای متعدد از یک واقعه بیاید، آن واقعه خوب ساخته و پرداخته می‌شود، در حالی که در این رمان راوی دانای کل سایه‌اش را روی همه چیز انداخته است.

نکتهٔ دیگر این که این رمان صحنه‌های زاید زیادی دارد. می‌توان گفت که حدود ۴۰۰ صفحه‌اش زاید است، یعنی اگر این رمان ۵۰۰ صفحه یا کمتر می‌شد، رمانی موجز و خواندنی می‌شد. برای تشخیص زوائد باید به محورهای رمان توجه کرد، در این صورت می‌بینیم که کل ماجرای فرزین زیادی است، بخش اعظم ماجرای زری زاید است، و به‌خصوص زایدترین بخش رمان درگیری فرامرز و رحمان است. این کار از الزامات متن به وجود نیامده است. موقعی که فرامرز می‌خواهد برگردد و برای کسب اعتماد مردم، مدام پول خرج می‌کند، دیگر معقول نیست که درست همین جا یک درگیری با رحمان برای خودش ایجاد کند که هیچ لزومی ندارد. اصلاً او چرا آن برخورد را در تالار غذاخوری با رحمان می‌کند تا آن فضای بدبینی بعد ایجاد شود؟ و سپس به فضایی برسد که حالت ناتورالیستی کارهای چوبک را دارد، اما بدون پیش زمینه‌های آن.

در مورد زوائد می‌توان به بخش ۴ هم اشاره کرد. این بخش ۱۲۰ صفحه است. در این ۱۲۰ صفحه ۸۴ بار واژهٔ چای آمده است، که حداقل ۷۰ بار آن زاید است. یک نقدی که امروزه مطرح شده «نقد معطوف به خواننده» است. باید به ذهنیت خواننده احترام بگذاریم و به جای این که در داستان مستقیماً به هدف بزنیم، به کنار هدف بزنیم تا ذهن خواننده خودش به هدف برسد، حال آن که در این رمان همه چیز به صراحت گفته شده است.

در این رمان ۲۰۵ شخصیت اسمی، ۲۶ شخصیت فرعی و ۷ شخصیت اصلی هست که در کل می‌شود ۲۳۸ شخصیت. نویسنده تا حد زیادی این شخصیتها را خوب جمع‌وجور کرده است. نحوهٔ نام‌گذاری این شخصیتها را تقریباً می‌توان به ۶ گروه تقسیم کرد: ۱ـ نامهایی که نشان‌دهندهٔ حرفهٔ افراد است، مثل: رحمان خرمافروش، فاضل نمک‌فروش و... ۲ـ نامهایی که به تبار و موقعیت اجتماعی افراد اشاره می‌کنند، مثل: تاج‌الملوک، اسفندیارخان و... ۳ـ نامهایی که معنایی خاص دارند، مثل: گل‌اندام، گل‌چهره و... که همه‌شان در گلشهر زندگی می‌کنند و چون پیشوند اسم شهرشان گل دارد، پیشوند اسم خودشان هم گل‌دار می‌شود. ۴ـ نامهایی که به ویژگی افراد اشاره دارند مانند: هوشیار، پارسا پیشه، مهرافزا که به نظر من استفاده از این نامها که بار معنایی داشته‌اند، بیشتر در زمان مولیر صورت می‌گرفته است، و امروزه یک شخصیت، باید از عمل بیرونی‌اش خصلت خود را نشان دهد. این کار هم باز همان راحت‌تر کردن کار خواننده است. ۵ـ نامهایی که در مورد اشخاص به نکته‌ای خاص اشاره می‌کنند، مثل: حسن سبیل، حسن فک‌شکن و... ۶ـ نامهایی که صرفاً نام هستند و زیبا هم هستند، مثل: قباد، ساسان، احمد و...

■ **زنوزی:** حقیقت مطلب این است که برای یک نقد درست باید بارها یک اثر خوانده شود. متأسفانه من این اثر را فقط یک بار خوانده‌ام، به این دلیل ممکن است صحبتهای من پخته نباشد. در ارتباط با آثار آقای محمود که واقعاً کارهای برتر و درخشانی هستند و احتیاج به گفتن ندارد، این کار نسبت به کارهای دیگرشان یک مقدار خاص است؛ از لحاظ آنچه که انتخاب کرده‌اند، از لحاظ بستری که در خود اثر است، یک بستر واقعی و یک بستر فرا واقعی، تلفیقی از این دو در این کار است و ادامه داده شده است. از میانهٔ کار خانواده‌ای را که به گذشتهٔ خودش برمی‌گردد و مروری بر فروپاشیهای خودش دارد می‌بینیم. اثر همزمان با این که ما را در حال پیش می‌برد مایه‌هایی از گذشته را هم به ما می‌دهد تا ما به هر حال ارتباط برقرار کنیم. در شروع کار در ۴۰ـ۵۰ صفحهٔ اول این آمد و شدها یک مقدار پیچیده و گنگ به نظرم آمد. بعد از صفحهٔ ۶۰ یا ۷۰ رگه‌هایی از مدار صفر درجه آشکار می‌شود، با همان خط خاص که استاد محمود در **مدار صفر درجه** داشتند، به گونه‌ای که بعدها که پیش رفتم احساس کردم که این محلها یک محلهای نسبتاً آشنایی هستند که یک جایی من اینها را دیده‌ام. البته شاید این به این مورد برمی‌گردد که من فکر می‌کنم استاد محمود نویسنده‌ای بیشتر تجربی‌نویس هستند، یعنی آنجایی که در محل حضور دارند خوب می‌بینند و خوب نظر می‌دهند. نکته‌های غنی و عالی را در کارشان پیاده می‌کنند که اینها شاخصهای کار ایشان است و برای همین است که وقتی به این نکته‌ها برخورد می‌کنیم همه چیز را شفاف و سه‌بعدی می‌بینیم و آدمها ملموس هستند و هر کدام سرجایشان قرار گرفته‌اند. مثلاً فرامرز برای خودش خط خاصی دارد، و فریدون نیز برای خودش. اینها هر کدام برای خودشان دارای شناسنامه هستند. دیالوگها متناسب و محیط آشناست. چرا؟ چون محمود محیطش را می‌شناسد. البته این آشنا بودن به محیط شاید یک جایی کار را دچار اشکال می‌کند. آنجایی که نویسنده می‌خواهد تخیل کند ـ که این اثر خودش ایجاب می‌کند ـ نویسنده دچار مشکل می‌شود، چون بافت این اثر دودست است. از این نظر که نویسنده تعمد دارد دو دست باشد، یک مسئله واقعی، یک مسئله فراواقعی. آنجایی که نویسنده از وضع تجربی خودش استفاده کرده و حضور داشته مثل سایر کارهایش، پذیرفته است. علت و معلولها درست سر جای خودش نشسته و آدمها شناسنامه‌دار هستند، ولی آنجایی که می‌خواهد جنبهٔ تخیلی داشته باشد و یک مقداری فرا واقعی بشود من احساس می‌کنم زیاد جوش نمی‌خورد. آن قضایای درخت و مسائل عدیده‌ای که می‌ماند که آیا این درخت معجزه می‌کند یا نه، این در کار جا نیفتاده، هر چند که در پس معنا خوب است، ولی از پس روبنایی کار اشکال دارد و خواننده دچار مشکل می‌شود.

اما در مورد کلیت خود روایت، رفت و برگشتهایی دربارهٔ تاج‌الملوک و فرامرز وجود دارد که ما با این رفت و برگشتها به گذشته و آینده، خط داستانی را تعقیب می‌کنیم. نویسنده با نشانه‌هایی که در کار گذاشته می‌خواهد از اصل تداعی معانی استفاده کند، ولی در این رفت و برگشتهایی که بار داستانی را به دوش دارد استاد محمود خودش را از اصل تداعی آسوده کرده است، یعنی ما برای این که دربارهٔ فرامرز، ذهنیتی بیابیم، این جناب محمود است که می‌خواهد برود نه خود داستان. یک جایی در مورد تریاکی بودن صحبت می‌کند که فرامرز خودش می‌گوید بگذار من قضیهٔ تریاکی شدنم را بگویم که در اینجا از موضوع داستان قطع می‌شویم و می‌رویم دنبال قصه‌ای که فرامرز می‌گوید. بعد آن خوابی که می‌بیند و شیهه اسبی را که می‌شنود و ما به گذشته می‌رویم و ماجرا گفته می‌شود در کار چفت شده. در قسمتی از کار اصل تداعی رعایت شده و در نیمی دیگر این اصل رعایت نشده است. این دوگانگی در اثر وجود دارد و از آنجا که شاکلهٔ این اثر روی این خط بنا شده، فکر می‌کنم این قسمت خالی از اشکال نباشد. آنجا که جنبهٔ واقعی مطلب را داریم همه چیز شفاف است، اما آنجایی که فراواقعی می‌شود ما مشکل پیدا می‌کنیم.

از طرفی تکلیف ما با درخت انجیر معابد روشن نیست. علمدار چهارم و پنجم نسلی دنبال این اثر هستند. و این برای من جای سؤال

بود که این وردها دارای معنی هستند یا نه. البته این در جایی است که از زبان یکی از شخصیتها گفته می‌شود و مهم نیست که اینها دارای معنایی باشند یا نباشند، اما برای من جنبهٔ سؤال داشت و از لحاظ جنبهٔ تمثیلی این که شاخه‌ها از جلوی مدرسه و کتابخانه عبور می‌کنند برای من مبهم بود.

■ **میرعابدینی:** داستانهایی که از آقای محمود خوانده‌ایم بیشتر جنبهٔ رئالیستی داشته و ایشان به عنوان یک نویسندهٔ رئالیست در داستانهای خود سعی کرده‌اند همواره شخصیت داستان و فرد را به عنوان برآیند یک سری نیروهای اجتماعی دورانهای متفاوت تاریخی به عرصهٔ داستان بیاورند. از این رو در داستان درخت انجیر معابد هم با دو نوع تضاد مواجهیم که کنش داستان را باعث می‌شود، یعنی باید در زیر سطح داستان به دنبال لایهٔ معنایی بگردیم که معنای تمثیلی داستان را می‌پروراند و کمک می‌کند به این که فرد از حالت فردی به یک شخصیت اجتماعی برسد. به همین جهت در رمانهای آقای محمود دیده‌ایم که رمان همواره رمان رشد بوده، چه در **همسایه‌ها** که خالد مراحلی را طی می‌کند و به یک مراحل بالاتر می‌رسد و چه در **مدار صفر درجه** که نوذر این مراحل را طی می‌کند. در این رمان **(درخت انجیر معابد)** هم رمان رشد است منتها از نوع منفی، یعنی فرامرز یک سیر منفی را طی می‌کند (از حقه‌بازیهای کوچک تا کارهای بزرگ‌تر) تا این‌که در بخشهای آخری داستان به نوعی آن لایهٔ زیرین با لایهٔ سطحی گره می‌خورد و او به عنوان برآیند یک نیروی تاریخی سردرمی‌آورد.

از طرفی در این رمان به خانه توجه خاصی شده است. خانه در ادبیات ۱۰ ـ ۲۰ سالهٔ اخیر ما موضوع مهمی بوده که غالباً وطن را تداعی می‌کرده، مثلاً در **طوبی و معنای شب** و **آینه‌های دردار** به نوعی خانه محور داستان بوده. در **درخت انجیر معابد** هم خانه به عنوان خانه‌ای که در حال ویران شدن است محور داستان است و من حس می‌کنم ویرانی خانه به نوعی با پر و بال گرفتن افسانه‌هایی در گرداگرد درخت انجیر معابد لازم و ملزوم یکدیگرند. هرچه خانه ویران‌تر می‌شود، چه در بعد سنتی و چه در بعد تجددخواهانه (به صورت مجتمع آپارتمانی) به هر حال در حال ویران شدن است و به یک گونه و در کنار آن ریشه‌های درخت گسترده‌تر می‌شود، به طوری که چتری روی شهر می‌گستراند و مفاهیم تمثیلی پیدا می‌کند که انگار خود نویسنده هم خواستار این وضعیت درخت بوده است. اما این که نویسنده در خلق اثر چقدر توانسته این قضایا را به سرانجام رساند، فکر می‌کنم در شروع رمان خوب است، یعنی ۵۰ ـ ۶۰ صفحهٔ اول که ما را به میانهٔ ماجرا می‌برد و از ذهنیت تاج‌الملوک کل قضیه را می‌گیریم، در واقع تداعیهای بعدی چیزی به برداشت اولیهٔ ما اضافه نمی‌کند. حتی آنجا که فرامرز دفترچهٔ خاطرات فرزانه را می‌یابد، وقتی نویسنده از چنین تکنیکی استفاده می‌کند، انتظار داریم که باتجربهٔ مستقیم آن شخصیت روبه‌رو شویم، در صورتی که در دفترچهٔ خاطرات فرزانه هم باز همان مسائلی را می‌بینیم که در خاطرات تاج‌الملوک خوانده یا در حرفهای فرامرز شنیده بودیم، یعنی چیزی به دانسته‌های ما از درون این آدمها اضافه نمی‌شود.

بعد از شروع قصه، شخصیت اصلی یک وضعیت هملتی پیدا می‌کند، یعنی ظنی که روی مرگ پدر دارد و شکی که به مادر و شوهر مادر دارد و آن سرگردانی که او را به جست‌وجوی علل ماجرا برمی‌انگیزد و زمینهٔ انتقامجوییهای او را فراهم می‌کند و این سردرگمی تا پایان داستان حفظ می‌شود. شاید یکی از استادیهای نویسنده هم این بوده که این سردرگمی را حفظ کرده تا به یک نتیجهٔ قطعی نرسد، اما داستان پس از این شروع خوب اولیه به نظر به یک روال رئالیسم سنتی می‌افتد. روال دنبال گرفتن زمان زندگی، جای دنبال گرفتن زمان داستانی را می‌گیرد، یعنی اگر ما زمان داستانی را زمان پیراسته شدهٔ زمان زندگی بدانیم و با توجه به مفهومی که «لوکاچ» به عنوان پرسپکتیو یا اصلی، فرعی کردن مسائل از آن یاد می‌کند و انتخاب مسائل، آنجا زمان داستانی را اعمال می‌کنیم. در اینجا انتخاب مسائل صورت نگرفته و راوی تمام مدت زندگی را بارها و بارها تریاک می‌کشد و بارها و بارها چای می‌خورد و شرح حقه‌بازیهای دیگر این آدم.

در بخش سوم که فرامرز پزشک شده ما می‌بینیم طنزی که در **مدار صفر درجه** آن شخصیت درخشان را خلق کرده بود در اینجا به تک‌پرانیهای کلامی تبدیل می‌شود. بخش دوم و سوم هم بخشهای ضعیف رمان هستند که می‌توانست خلاصه‌تر شود. حتی تعلیقهایی که اینجا پیش می‌آید مثل گم شدن عکس فرزانه و این‌که فرامرز

پرتال جامع علوم انسانی

دنبالش می‌گردد، تأثیرساختاری روی داستان پیدا نمی‌کند، یعنی با توجه به تعلیقی که ما را به دنبال خودش می‌کشاند، گشایشی حاصل نمی‌شود که ما ببینیم تأثیری روی ساختار داستان داشته است یا نه. فقط می‌خواهد ما را آشنا کند که نتیجهٔ سرنوشت او چه بوده که مجنون شده است.

در بخشهایی می‌بینیم که روایت رمان دانای کل نیست، داستان را دو شخصیت اصلی روایت می‌کنند؛ تاج‌الملوک و فرامرز. آقای محمود سعی کرده‌اند زمانی را که هر کدام از اینها روایت می‌کنند دانای کل محدود به ذهن آن آدم باشد، که البته بعضی جاها این هم رعایت نشده، مثل آنجایی که فرامرز روایت می‌کند، اما رحمان را نشان می‌دهد. مثل قضیهٔ کافه که رحمان با آن راننده توطئه می‌کند.

راوی داستان در بخش چهارم و پنجم فرامرز نیست و تاج‌الملوک روایت می‌کند، ما از فرامرز چیزی نمی‌دانیم، یعنی با یک شگرد داستانی، نویسنده او را مدتی از ذهن ما دور می‌کند تا آن حرکت بعدی‌اش را شروع کند، که ورود به فضای نمادین رمان است و فرامرز به عنوان تجلی یک دوران خودش را نشان می‌دهد. سؤالی که من از آقای محمود دارم این است که چرا در پایان فرامرز شکست می‌خورد؟ آیا پایان خوشی برای رمان تدارک دیده شده بود که فرامرز شکست بخورد؟

■ **امیر نصری:** نکتهٔ اولی که باید دربارهٔ رمان آقای محمود بگویم این است که ما یک بررسی روی آثار سال ۷۸ داشتیم. متأسفانه در این سال آثاری که در عرصهٔ داستان کوتاه و رمان چاپ شده، شدیداً تحت تأثیر ترجمه‌هایی است که از آثار غربی شده و تئوریهایی که این سالها دربارهٔ آن بحث می‌شود در نقدهای منتقدین ما قرار گرفته‌اند، یعنی متونی که نوشته شده بیشتر بر اساس تئوری نوشته شده تا جوششهای ذهنی نویسنده. ضمن این‌که داستانهای اخیر، داستانهایی هستند که در یک محیط دربسته شکل می‌گیرند و آن بستر عینی را در این داستانها خیلی کمتر می‌بینیم.

در مورد این رمان، آقای محمود همان شیوه‌ای را که داشتند در این رمان پی نگرفتند. درست است که سبک ایشان تغییری نکرده، اما شگردهایی که در عرصهٔ این رمان به کار برده‌اند آن شگردهایی نبوده که تاکنون از ایشان دیده‌ایم. من یک تقسیم‌بندی از شگردهای مورد استفادهٔ این نویسنده کرده‌ام. آن موضوعی که دربارهٔ فراواقعیت‌گرایی و منطق گریزی مطرح کرده‌اند، ما با استقرایی که در آثار این سالها داشتیم، دیدیم بسیار زیاد است، یعنی نویسنده‌های ما از شیوه‌ای استفاده می‌کنند که منطق گریز است. اما همین روییدن ریشه‌های درخت انجیر در آخرین بخش رمان یا مسئله صحبت کردن با پدر خانوادهٔ آذرپاد در مقبرهٔ خانوادگیشان، اینها یک مسائل فراواقعیت است، که این را تاکنون در آثار آقای محمود ندیده بودم. و استفاده از تداعیها؛ در رمانهای دیگر آقای محمود، همان‌طور که در نقدهایی هم که قبلاً بر آثار ایشان نوشته شده و به این شیوه اشاره کرده بودند، آقای محمود همواره از تداعی استفاده می‌کنند، اما این تداعیهایی که در این رمان به کار رفته، تداعیهایی نیست که صورت ساده و معمولی داشته باشد. اینها تداعیهایی هستند که واقعاً در عرصهٔ این‌که تعلیق در داستان ایجاد بکنند و به پیشبرد روایت کمک بکنند، خیلی مؤثر بودند. مثلاً آن شخصیت (زری) که می‌گویند شخصیت زایدی است به نظر من او شخصیتی است که نویسنده به عمد وارد روایت کرده تا بتواند از طریق آن شخصیت، گذشتهٔ تاج‌الملوک را تداعی بکند و نیز مواردی که نویسنده به صورت تک‌گویی بیان داشته است.

در مورد ساختار کلی رمان اگر بخواهیم صحبت بکنیم، فکر نمی‌کنم که این رمان در حیطهٔ رئالیسم سنتی بگنجد. ممکن است که رمانهای سابق آقای محمود در این حیطه باشند، اما این رمان کار جدیدی است. با توجه به همان منطق گریزی که گفتم نمی‌توانیم این رمان را رئالیسم سنتی بدانیم.

بحث بعدی در مورد زبان بخش اول داستان است که یک نثر فخیم و سنگینی است. نثری است متفاوت با نثرهای دیگر آقای محمود. اما بخش اول رمان کلید و سکوی پرشی است که با آن زبان بقیهٔ رمان مجزا می‌شود و از همان طریق است که ما می‌توانیم بقیهٔ رمان را ببینیم. به نظر من آن بخش بعدی که بعد از این زبان آمده شرحی است بر این قسمت اول. و همین‌طور نقش علمدار. در رابطهٔ درخت انجیر و علمدار، علمدار هیچ نقشی کمتر از آن درخت ندارد. وقتی در بخش اول، با آن زبان بخش اول، می‌بینیم که از علمدارهای مختلف صحبت می‌شود و یک علمدار سینه به سینه حکایت می‌کند، و علمدار دیگر آن را می‌نویسد و مکتوب می‌کند، این یک امر مهم است. (نقش علمدار در این بخش داستان)

در مورد بخش پایانی رمان باید بگویم که براساس آن خبر مرگی است که ما از شخصیت اصلی، یعنی فرامرز داریم. مرگهایی که در رمان داریم، مرگ اسفندیارخان، فرزانه، تاج‌الملوک و افسانه، اینها اصلاً مرگهایی نیستند که ما بعینه در داستان با آنها مواجه شویم، بلکه بعداً متوجه آنها می‌شویم. اما مرگ فرامرز، برایش زمینه‌سازی شده تا فصل پایانی رمان با آن مرگ نوشته شود. و طرح و توطئه‌ای که در فصل پایانی رمان است، مطابق با آنچه ما در فصلهای پیش شاهد بودیم نتوانسته درست از آب دربیاید.

نکتهٔ بعدی دربارهٔ تقابلهای متن است. این تقابلی که میان درخت انجیر و شخصیت مهران وجود دارد (یک اضافه‌ای هم برایش در نظر می‌گیریم و آن شخصیت فرامرز است)، یعنی تقابل مهران و فرامرز برمی‌گردد به تقابل درخت انجیر و فرامرز. در واقع ما سه تقابل داریم، اما آن تقابلی که میان فرامرز و درخت انجیر است یک تقابل ظاهری، مثل تقابل مهران و انجیر و تقابل فرامرز و مهران نیست.

بعد بحث تعلیق در متن است. فکر می‌کنم مسئله درگیری با رحمان یا ماجرای فرزین و زری، اینها کاملاً در رمان جا افتاده و برای من زاید نبود. برای من آن قسمتهایی زاید بود که توصیفات متعدد می‌کرد، مثلاً وصف چای خوردن. ولی باز نویسندهٔ ما آن تیزهوشی را

داشته که از صفت خیلی کم استفاده کند و از حالتهای طرف بهره‌مند شود.

و دیگر ذهنیت فیلمنامه‌واری است که بر آن (داستان) حاکم است. من فکر می‌کنم با یک ذهنیت سینمایی نوشته شده. آن قطع و وصلهایی که در ماجراهای پی در پی رمان داریم، تبدیل کردن رمان را به یک فیلمنامه ساده‌تر کرده است.

■ **پرویز:** من یک خواننده عادی هستم. در اینجا به عنوان یک خواننده عادی اظهار نظر می‌کنم. من کتاب را دو بار خوانده‌ام. من از نسلی هستم که عادت به خواندن متنهای رئالیستی دارد. خواندن آثار جدید ذهنیت جدیدی می‌خواهد. بار اول که این کتاب را خواندم حالت رخوت به من دست داد، ولی با توجه به استادی آقای محمود مطمئن بودم باید بار معنایی داشته باشد و در این فکر بودم که از بیرون چیزی را بر این متن تحمیل نکنم، بلکه از درون برای خودم یک معنایی پیدا کنم و با خود متن در ورای نیت مؤلف گفت‌وگو کنم. اول این‌که روایت کلانی در این اثر مندرج است که این برای من خیلی مهم است، اما این‌که آن خرده روایتها و خرده ساختارها چه هستند، جای خود دارد. اول بار که خواندم فکر کردم خرافات بر واقعیت پیروز می‌شود و این برای من قابل هضم نبود. یک مقدار فکر کردم شاید واقعیت این است که بتوان تأویل کرد و بعد متوجه شدم مضمونش تضادی است که بین سنت و مدرنیسم وجود دارد. این کنشهای متقابل جریان و نیروهای موجود در متن این قضیه را پیش می‌برد. بعد این سؤال برایم مطرح شد که در دنیای واقعیت وقتی به یک امر تاریخی نگاه بکنیم، در بلند مدت در یک متن تاریخی ـ فرهنگی این سنت به معنی اندیشهٔ بسته عقب‌نشینی می‌کند و اگر ماندگار است بر اثر تاثیراتی که از مدرنیسم دارد خود را احیا می‌کند.

بعد این‌که باید دید معرفت‌شناسی این قضیه چیست؟ من دیدم در این داستان حیطهٔ معرفتی خیال‌پردازی به نحوی است که شما احساس می‌کنید یک چرخه کامل است. و مسئله نماد درخت و آن حوادثی که چون حول و حوش درخت اتفاق می‌افتد حدود ۶ یا ۷ دفعه به اشکال مختلف مطرح می‌شود. این قضیه یک حالت دوری

احمد محمود

دارد، مثلاً شخصیتهایی که پرداخته می‌شوند، این شخصیتها در نهایت همه دچار تخریب شخصیتی می‌شوند. یک حالت بدجنسی هم حتی در مقدس‌ترین تیپ شخصیتی (تاج‌الملوک) وجود دارد، درعین حال که فرهنگ شناخته شده مذهبی و سنت شناخته شده تحت تأثیر فرهنگ مرتاضی قرار می‌گیرد. بنابراین آیا این یک زبان است یا وردهای بی‌مضمون است؟ یک خرده فرهنگی که ممکن است در یک منطقه‌ای از کشور ما باشد آیا برای همهٔ خوانندگان می‌تواند قابل تاءویل و درک باشد؟

■ **زنوزی:** یعنی نباید یک شخصیت فرهیخته داشته باشیم؟ چون اگر رمان، رمان زندگی است باید از همه نوع تیپ و شخصیتی باشد. شما این را که شخص فرهیخته‌ای پیدا نمی‌کنید یک عیب می‌دانید.

■ **پرویز:** به نظر من در کلیت زندگی آدم فرهیخته هم وجود دارد و باید از طریق تفکر، متحول بشوند، اما هیچ کدام از اینها از طریق تفکر متحول نمی‌شوند.

■ **زنوزی:** اتفاقاً به تاج‌الملوک خیلی ظریف پرداخته شده. به هر حال او هم به عنوان یک انسانی که کامل است و مسائل مربوط به خودش را دارد یک جاهایی می‌لغزد. اتفاقاً این یک گامی است که ما از آن انسانهای مطلق، دور می‌شویم و به هر حال همیشه همین طور است.

■ **شیرزادی:** نوعی برداشت شخصی در دل نوعی نگاه. شما در فرمایش خود اشاره کردید به تاج‌الملوک که بدجنس است و... برداشت من این است که تاج‌الملوک نه بدجنس و نه خوش‌جنس است. انسانی است که در موقعیتی محرومیتهای جنسی داشته و باعث شده تا واکنشهای ناگزیر، نیمه آگاه، یا کاملاً ناآگاهانه داشته باشد. در جهان این داستان با رجوع به مجموعهٔ رفتارها و ذهنیتها با تقیدی که نویسنده، به لحاظ تاریخمند بودن آدمها، با نگاه جامعه‌شناختی دارد، پذیرفتنی است. نویسنده قصد سیاه و سفید کردن هم ندارد. نویسنده در این رمان به همهٔ آدمها نگاه شفیقی دارد، یعنی نگاه یک داستان‌نویس را دارد.

■ **دهقانی:** این رمان از معدود رمانهایی بود که یکسره خواندم و لذت بردم. نثر خوب و سنجیده‌ای دارد و تأثیر لهجهٔ جنوبی در آن دیده می‌شود که در دیالوگها خیلی بارز است و خیلی عادی است، ولی در سطوری که روایت نویسنده است چند اصطلاح هست که دائم تکرار می‌شود. مثل «نگاه به چیزی کردن» یا «ماند زدن». در مجموع پنج بخش اول کتاب یک گزارش و روایت رئالیستی است، اما در بخش ششم سوررئالیستی می‌شود. آیا قصدی در این کار بوده؟

فضای رمان، به‌خصوص با توجه به بسامد کلمات به کار رفته یک فضای شیعی است. البته باید هم باشد چون مربوط به همین جامعه است و سه رنگ مختلف تکرار شده، سبز، سرخ و سیاه.

یک اقلیت مذهبی، به نام صابئین در خوزستان وجود دارد که در بخش ششم احساس کردم آقای محمود از اینها الهام گرفته‌اند، شاید هم اشتباه می‌کنم، اما اگر درست است می‌خواهم بدانم این الهام تا چه حد درست بوده است.

از طرفی در بین رمانهای تاریخ ایران، این اولین رمانی است که ضد قهرمان است. شما اصلاً قهرمان اصلی را در این رمان نمی‌بینید. شاید علتش این است که این رمان یک جامعهٔ ایستا را تصویر می‌کند. جامعه‌ای که به‌رغم این‌که ظاهر جامعه عوض می‌شود، آدمها فقط شکلشان عوض می‌شود، مثلاً علمداری که یک زمانی موتورگازی داشته حالا ماشین شخصی دارد و دکتر فرامرز تبدیل می‌شود به گل مولا؛ یعنی ظواهر تغییر می‌کند ولی عمق وجود آدمها تغییر نمی‌کند. این جامعه یک جامعه ایستاست. به جای یک باغچه شصت هزار متری

که نمایندهٔ سنت است یک مجتمع جدید آپارتمانی تأسیس می‌شود. آدمها همان آدمها هستند و همچنان درخت انجیر معابد را می‌پرستند و طبیعی است که در یک چنین جامعه ایستایی شما نمی‌توانید با تحول شخصیتها روبه‌رو شوید. نمی‌دانم این به طور عمد است یا طبیعی است که به هر حال باید در یک چنین فضایی، چنین قهرمانانی تصویر شوند. اتفاقاً این یکی از امتیازات رمان است.

رمان **بامداد خمار** حداقل کاری که در جامعهٔ ما کرد این بود که جای قهرمانان را با هم عوض کرد. قهرمان، ضد قهرمان شد و کسی که ضدقهرمان تلقی می‌شد در آن رمان قهرمان شد. البته من قصد مقایسهٔ دو رمان را ندارم و اینها دو کار کاملاً مجزا هستند. در رمان **درخت انجیر معابد** کل قهرمانان تبدیل به ضدقهرمان می‌شوند. این در واقع روایت شکست جامعه‌ای است که مدتها به دنبال قهرمان بوده است و تمام این قهرمانان پوچ و توخالی از آب درآمده‌اند و دیگر این جامعه چاره‌ای ندارد جز این‌که به سمت واقعیت حرکت کند و واقعیت را در وجود افراد ببیند و افراد را نقد کند.

■ **گودرزی:** اشکال این رمان آن نیست که بخشی از آن واقعی است و با واقعیتهای بیرون از متن هم‌خوانی دارد و بخش دیگر آن فرا واقعی است. ما اگر متن ادبی را به عنوان یک متن مستقل و به عنوان جهانی خود بسنده که خود یک خرده جهان است در نظر بگیریم، خصایص خودش را دارد، و درست نیست که بخواهیم یک اثر ادبی را به واقعیت بیرون از متن ربط بدهیم و اساساً وارد شدن به این نوع نقد غلط است. اشکال این رمان در قرارداد متن با خواننده و باورپذیر نشان ندادن برخی ماجراها در متن است، یعنی ما اگر به زمان ارسطو هم توجه کنیم، می‌بینیم که او می‌گوید: مهم نیست که شما درباره یک امر غیرممکن صحبت می‌کنید، مهم این است که آن امر را باورپذیر و محتمل نشان دهید. پس ۱ـ محتمل نشان دادن و ۲ـ عمل کردن طبق قرارداد متن. به همین خاطر وقتی کافکا در **مسخ** ابتدا می‌گوید که سامسا سوسک شد، قرارداد را با ما گذاشته است و بعد هم دنبال این خط را می‌گیرد. اشکال رمان **درخت انجیر معابد** در این است که نویسنده در ۹۰۰ صفحهٔ اول کتاب رمان را ساده و تخت پیش برده است، ناگهان از آن به بعد رمان دچار سکته می‌شود و مسائلی فراواقعی پیش می‌آید. پس ماجرای واقعیت و فراواقعیت در این رمان آن است که اولاً قرارداد اولیه چیز دیگری بوده، دوم این که ماجرا باورپذیر نشان داده نشده است.

بعد مسئله‌ای که هست، دوستان به مارکز اشاره کردند، اصلاً کشاندن بحث به مارکز غلط است. ما در زمینهٔ متن فرهنگی خودمان داستانها و حکایتهایی عرفانی داریم که چنین فضاهایی دارند و می‌توان از آنها در آثار امروزه بهره گرفت. فقط باید توجه داشت که فرق عمده‌ای که داستان امروز با حکایت یا تمثیل گذشته دارد، این است که اگر ما در حکایتهای گذشته تمثیلی را بیان می‌کنیم، بر مبنای معنا شکل گرفته است و آن را هم تفسیر معنایی می‌کنیم. مثلاً این درخت از لحاظ معنایی نماد خرافات است، اما تفسیر معنایی داستان نیست و این کار مربوط به ادبیات گذشتهٔ ما است. امروزه ابتدا باید یک واقعه با منطق داستانی داستان ما بخواند، بعد از این است که دنبال معنا و تفسیر می‌رویم، یعنی اگر یک بخش از رمان در سطح بخواند و یک بخش آن در سطح ظاهر نخواند و واگذار به معنا شود، این کار غلط است. در این رمان وقتی ما ۹۰۰ صفحه می‌خوانیم می‌بینیم متن جواب خودش را می‌دهد، اما در ۱۰۰ صفحهٔ آخر می‌بینیم متن جواب نمی‌دهد. آن وقت اگر کسی بگوید اینجا تمثیلی بوده و یا نمادی در کار بوده است که نمی‌شود. اگر نماد است، از همان ابتدای رمان این نماد باید در جای‌جای متن تکرار شود (همان ماجرای ضرباهنگ در رمان)، یعنی بهتر است وقتی می‌خواهیم از چیزی در رمان، استفادهٔ خاصی بکنیم، آن را در جای‌جای رمان بگنجانیم تا در کل متن حضور بیابد و ذهن ما را در انتها یک باره دچار سکته نکند. این کار باعث می‌شود که خواننده از متن فاصله بگیرد و احساس کند که اشکالی در کار هست.

ما در واقع دو نوع شکل بیان داریم، یعنی همان بحث نشان دادن یا روایت کردن صرف. می‌توانیم آنجایی که تمثیلی و قراردادی است، در روایت بیاوریم و مثلاً حکایت بگوییم. به همین سبب هم در این رمان، ما به درستی از علمدارهای اولیه چیزی در زمان حال داستان نمی‌بینیم و گفته می‌شود که آنها چگونه بوده‌اند. اتفاقاً اینجا خیلی خوب چفت شده است، چرا؟ چون ما در روایتهای قدیم هم داریم که فلانی روی آب راه می‌رفته است. اینها گفته شده و ما بحثی روی گفته شده‌ها نداریم، چون آنها در ساحت زمانی خودشان بوده‌اند و علتهایشان را هم در همان ساحت باید بررسی کرد. اینجا هم تا آنجا که روایت گفته شده و ما با گذشته‌ای سپری شده به شکل روایی سر و کار داریم، اشکالی نیست، اما از صفحهٔ ۹۰۰ به بعد این ماجراها به عینیت می‌رسند و وقتی مرشد صحبت می‌کند، شاخه‌های درخت جلوی درها را می‌بندند. اگر اینها فقط در ذهن مرشد اتفاق می‌افتاد، ایرادی نداشت، ولی وقتی عینی است و همه می‌بینند، شکل بیرونی پیدا می‌کند، پس با روایت علمدارها فرق می‌کند. ساخت اولی روایی است و ساخت دومی عینی و وقتی هم که با قرارداد متن متفاوت است، دیگر نباید دنبال تمثیل و معناهای آن برویم. چون تمثیل و معنا جای خودش را در کل متن دارد و از همان اول هم درخت جای خودش را دارد، همان‌طور که علمدار، نقشی جداگانه ندارد و بخشی از درخت است. لازمهٔ درخت انجیر معابد علمدار است و این دو از هم تفکیک‌ناپذیرند و در آخر هم علمدار خطها را می‌دهد، یعنی هر جا شاخه‌ای جلوی مکانی را می‌گیرد همان‌جایی است که علمدار در سخنانش به آنجا اشاره کرده است.

دوستمان اشاره کردند که هیچ شخصیتی زاید نیست، اما در نقد که نباید بحث سلیقه‌ای بکنیم و از هر شخصیتی خوشمان آمد، بگوییم وجودش لازم است. شخصیت در رابطه با طرح داستان و جهان کلی داستان سنجیده می‌شود و آن را محورهای داستان تعیین می‌کند. به همین سبب آن طول و تفصیلات دلدادگی زری زاید است، و الا خودش جایگاهش را در داستان دارد و روابطش با تاج‌الملوک و رفع کردن نیازهای تاج‌الملوک وجود او را الزامی می‌کند. در رابطه با محورهای داستان هم می‌بینیم که موضوع فرزین زاید است و اگر حذف شود، به هیچ یک از محورهای داستان لطمه‌ای وارد نمی‌آید.

در آخر جواب این سؤال را هم مایلم بدهم که چرا فرامرز شکست می‌خورد؟ در اینجا بحث ضدقهرمان مطرح می‌شود که از الزامات داستانهای مدرن است. امروزه با کم شدن نقش فرد در تحولات اجتماعی و حل شدنش در چرخ‌دندهٔ جامعه، فرد دیگر نمی‌تواند آن قدر تعیین‌کننده باشد و قهرمان بشود. به همین سبب هم در دوران مدرنیسم شخصیتهای حاشیه‌ای و شکست‌خورده در رمانها راه پیدا کردند. در حالت تازه، شکست‌خوردن ضد قهرمانها از الزامات زندگی است و جزء ذاتی آن به شمار می‌رود.

■ **زنوزی:** به نظر من هیچ خواننده‌ای از نویسنده توقع ندارد که به تمثیل و نماد بپردازد. اثر در مرحلهٔ اول باید در روبنای کار جواب خودش را بدهد، رابطهٔ علت و معلول باید چفت باشد. در این رمان من نمی‌توانم پاره‌ای چیزها را باور کنم، چون زمینه‌اش چیده نشده و

ناگهان تیک می‌زند. فرامرز به نظر من تکمیل‌کننده شخصیت نوذر اسفندیاری است در **مدار صفردرجه**. فردی است که حرفش با عملش در تناقض است و کامل شده در یک بستر گسترده‌تری است. کارهایی که در این اثر اتفاق می‌افتد گاه متعارف به نظر نمی‌رسد. این فضا خیلی بومی است. با خواندن آن فضای فیلمهای آفریقایی در نظرم مجسم شد. آنجا که به جنبه‌های بومی اثر می‌رسد خیلی از جامعهٔ ما دور است. من در **مدار صفر درجه** با نوذر اسفندیاری همه جا می‌رفتم. آن بو را حس می‌کردم. در این اثر زمینه‌سازی منطقی به وجود نیامده. من در خیلی جاها احساس می‌کردم که از لحاظ فضا و موقعیت‌پردازیهای ریز، گاه پرشهایی وجود دارد که منطقش هم ایجاب می‌کند و به آن پرشهای هنرمندانه می‌گویند، ولی یک جاهایی دو دست است. گاهی آمد و شدها بیهوده است و این شرایط گاه خسته‌کننده است.

اما نکته‌های زیبایی نیز در متن به چشم می‌خورد که باید به آنها اشاره شود، مثلاً مرگ اسفندیارخان که بسیار زیبا توصیف شده بود.

■ **شیرزادی:** به نظر می‌رسد نظر مردمی دوستان محدود به این است که نویسنده‌ای که در پرداخت چنین کاری و در جایی که شخصیتی مثل فرامرز قرار است دچار تغییراتی این چنین گردد و نطفهٔ این کنش و واکنش که بعد پیش خواهد آمد در ابتدای داستان ساخته و پرداخته شده، چطور به یک امر مهمی مثل حالت جادویی که بعد پیش می‌آید تمهیدات لازم ذهنی‌اش را بیان نمی‌کند که برای خواننده پذیرفتنی باشد تا به اصطلاح یکه نخورد و دچار دست‌انداز نشود.

من فکر می‌کنم همان‌گونه که دوستان نیز اشاره کردند چون داستان از میانه شروع می‌شود و بعد به گذشته برمی‌گردد و تداعیها در حافظهٔ نویسنده شروع به کار می‌کنند این نشان می‌دهد که داستان مدرن است. گذر از جهانی که سیری را طی کرده، درک الزامها، چراییها و چگونگیهای آن (مدرنیته)، و بعد می‌رسیم به برآمدنش در دل فلسفهٔ سیاسی و سایر قضایا، به آنجایی که مثلاً می‌گویند کافکا در قصر خود سرگشتگی‌اش برآمده از آن نفی‌ای است که نیچه کرده و نفی نیچه هم براساس درکی است که از معبر گذار بورژوازی کرده و نقاب آزادمنشی را از چهره کنده است. و درک عمیق همهٔ اینها می‌رسد به جایی که درک مدرنیته است و وقتی مدرنیته درک شد، از خلال مدرنیته به این سنت نگاه می‌کند و درمی‌یابد، و با این در است که داستان نوشته می‌شود.

■ **پرویز:** با توجه به نکته‌ای که دکتر دهقانی فرمودند در مورد این‌که این ذاتاً یک جامعهٔ ایستاست، آیا در این داستان آن دیالکتیک مدرنیته واقعاً درک شده یا نه؟

■ **شیرزادی:** به اعتقاد من، نه، درک نشده و همین است که بازتابش در نقص ساختار دیده می‌شود، بازتاب این به صورت منقطع بودن آن دو وجه جلوه می‌کند، اما جای بحث خیلی وسیع‌تری دارد، مثلاً اسفندیار خان، به باور من که یکی از خواننده‌های این رمان هستم، به هیچ‌وجه نمایندهٔ سنت نیست، بلکه موجود سرگشته‌ای است که یک پایش در شبه مدرنیزم تحمیلی است و یک پایش در سنت. و فرزندش فرامرزخان هم به نظر من تقابلی با سنت ندارد، و این آشفتگی چیزی است که آقای محمود به آن توجه دارد، یعنی یک وجه خواسته و یک وجه ناخواسته و چون ذات هر پدیده‌ای در حال شدن است مدام تغییر خواهد کرد.

■ **پرویز:** با توجه به این‌که جنبهٔ معرفت‌شناسی و شناخت‌شناسی این رمان و در نهایت یک جاهایی همهٔ بینشها و ادراکات را ارجاع می‌دهیم به دل و در مورد مسئله ایمان، استنتاج می‌کنیم آیا شما در مجموع این را یک اثر ایمانی هم تلقی می‌کنید؟ اگر نه یک متن تک معنایی است و نمی‌توان از آن قرائت جدید کرد.

■ **شیرزادی:** نویسنده و داستان‌نویس، علی‌الاطلاق به نظر من اهل خلق و آفرینش‌گری است و نمی‌تواند تصمیم بگیرد که یک تک معنا را دنبال کند و با وجود مجموعه آثار آقای محمود انصافاً باید بگوییم که در خلق آثارشان سیر صعودی داشته‌اند و به هر حال گسست و حرکت در بیشتر آثار معاصر ما وجود داشته و با رجوع به یک‌یک آثار ایشان این تلاش دیده می‌شود. اما نویسنده به طور کلی از قبل نمی‌تواند تصمیم بگیرد که اثر را تک‌معنایی یا چند معنایی بنویسد و این کار شدنی نیست، چون این شخص نویسنده است و شعبده‌باز نیست و ادای نویسنده بودن را در نمی‌آورد.

■ **میر عابدینی:** این رمان، رمانی است که وقایعش در ملتقای تغییر یک دوران می‌گذرد. این حالت گذران و بینابینی بودن در همهٔ شخصیتهای رمان به نوعی دیده می‌شود. هیچ کدام از آنها استحکام ندارند و همهٔ آنها یک تردید و سرگشتگی را می‌گذرانند، که این تردید در فرامرز بیشتر است و این حسن رمان است که فضا و شخصیتها با هم تقارن دارند.

اما این بینابینی بودن در ساختار رمان هم دیده می‌شود، یعنی نویسنده با یک نگاه رئالیستی به فرم نو و طرح مسئلهٔ نو پرداخته است. این هم ایرادی ندارد. یک رمان می‌تواند فضاهای متعددی را تجربه کند، اما در بخش شش که می‌گویند ناگهانی است من فکر می‌کنم که این فصل به نوعی نتیجهٔ نمادین رمان است، یعنی این درخت می‌تواند درختی در ذهن ما باشد. ذهن به ظاهر مدرن ما، ولی در واقع خرافه‌ماندهٔ ما. شاید اگر این مسئله با ابزار بیانی در خود رمان نو بیان می‌شد، مثلاً با نثر شاعرانه‌تر، این فصل بهتر جا می‌افتاد، اما این فصل هم می‌توانست خواننده را در یک فاصله‌ای با واقعیت قرار دهد تا آن سویهٔ انتقادی قضیه بهتر درک شود. با همهٔ این احوال، اگر فصل شش نبود رمان نیمه تمام بود. محمود اذهان ما را به پرسش فرا می‌خواند و من فکر می‌کنم این به پرسش فراخواندن و به فکر واداشتن خواننده، حسن بزرگ این رمان است، یعنی در زمانه‌ای که خیلی از نویسندگان ما از طرح مباحث گریزانند، جسارت احمد محمود در طرح یک مضمون جدید از برخورد سنت و مدرنیته است و این می‌تواند بحثهای مختلف در زمینه‌های مختلف را پیش ببرد و این تغییر شکلهایی که هر کدام از اینها در مواجهه با سنت و مدرنیسم داده‌اند و هر کدام برای این‌که خودشان را حفظ کنند چگونه رخت عوض کردند و این به پرسش فرا خواندن امتیاز این رمان است.

■ **محمود:** سپاسگزارم که مرا متوجه نقص کارم کردید ان‌شاءالله اگر عمری باشد و کار تازه‌ای داشته باشم اینها را آویزهٔ گوشم می‌کنم.

■ **محمدخانی:** من هم از شما متشکرم که فرصت بحث را در اختیار ما گذاشتید، زیرا تعالی فرهنگ در همین بحث و گفت‌وگوهاست. البته نقد در جامعهٔ ما جدی گرفته نمی‌شود و نقد براساس بده بستانهای تعریفی است. متأسفانه ما نقد عملی خوب نداریم و دلیلش این است که متکی به مبنایی نظری در نقد نیستیم، یعنی اگر آن زمینه را فراهم کنیم تأثیرات خوبی خواهد داشت.

■ **محمود:** یک مشکل دیگر هم نقد دارد. کسی که می‌خواهد نقد بنویسد باید یک بار کتاب را بخواند و با آن ارتباط برقرار کند، بار دوم بخواند و یادداشت بردارد و در بار سوم باید یادداشتها را تنظیم کند و بعد به نقد کتاب بپردازد.