ماندن در وضعیت آخر

گفت‌وگو با احمد غلامی، نویسنده و روزنامه‌نگار

◆ مهدی یزدانی‌خرّم

نقد فصل

احمد غلامی نویسنده و روزنامه‌نگار معاصر، از جمله چهره‌های قابل تامل این سالهاست. غلامی تاکنون چهار مجموعه داستان برای بزرگسالان منتشر کرده و زمانی نزدیک بیست سال را صرف فعالیتهای مطبوعاتی کرده است. او تاکنون در مناصبی مانند: سردبیری کیهان بچه‌ها، سردبیری مجلهٔ شباب، دبیر سرویس ادب و هنر روزنامه‌های آفتاب گردان، آفتاب امروز، فتح، خرداد، ضمیمهٔ همشهری و... به فعالیت خود ادامه داده است. غلامی ۴۲ ساله طی دو سال حضور در موسسهٔ همشهری و دبیری سرویس ادب و هنر همشهری ماه، و همشهری ضمیمه توانست جریان قابل توجهی را هدایت کند. او آخرین مجموعه داستان خود تحت عنوان «فعلاً اسم ندارد» را در نمایشگاه کتاب امسال منتشر کرد علاوه بر این کتاب، غلامی آثاری مانند «عشیره»، «کسی در باد گریه می‌کند» و «همهٔ زندگی» را در کارنامهٔ هنری خود به یدک می‌کشد. وی هم اکنون مجموعه داستان جدیدی با نام «کفشهای شیطان را نپوش» را در دست چاپ دارد. احمد غلامی به همراه گروه خود، سرویس ادب و هنر روزنامهٔ «شرق» را نیز راه‌اندازی کرده است. گفت‌وگوی من و احمد غلامی در روزهای آغاز به‌کار این روزنامه انجام گرفت. گفت‌وگویی که در اوج صمیمیت و دوستی بود.

□ شما جزو نویسندگان و روزنامه‌نگارانی هستید که آغاز فعالیتشان از مسجد جوادالائمه در جنوب تهران بود. به غیر از شما، چهره‌هایی مانند محمدرضا کاتب و حسن بنی‌عامری نیز از جمله چهره‌های شاخص این مجموعه به حساب می‌آیند کمی از شکل‌گیری این هسته و آغاز نوشتن در این جو بگویید.

■ ما گروهی بودیم که شبهای شنبه‌بادوشنبه (به‌طور دقیق خاطرم نیست) در کتابخانهٔ مسجد جمع می‌شدیم و قصه‌های همدیگر را می‌شنیدیم. این مکان که درواقع انباریِ کوچکی در پشت‌بام مسجد بود با مجموعه‌ای از کتابهای حوزهٔ هنری فعلی و باغ پرنده‌های سابق تبدیل به کتابخانه شده بود. زمانی که در اوایل انقلاب حوزهٔ هنری به دست بچه‌های انقلابی افتاد، قرار شد که کتابهای داخل آن سوزانده شود. ولی چند نفر از بچه‌های کتابخوان مسجد، کتابها را نجات داده و به انباریِ مسجد می‌آورند. در میان این کتابها آثاری مانند مجموعه شاهکارهای خارجی نوشته‌های بهرام صادقی، غلامحسین ساعدی، محمود دولت‌آبادی و... وجود داشت. ما در این انباری هم از کتابها استفاده می‌کردیم و هم قصه می‌خواندیم، قصه‌ها نقد می‌شد، درمورد کتابها بحث می‌کردیم و از اخبار روز هنری و ادبی هم صحبت می‌شد.

□ اولین کتاب شما یعنی «عشیره»، در سن ۲۶ سالگی منتشر شد. اواخر دههٔ ۶۰ قبل از این کتاب، آیا در حوزهٔ روزنامه‌نگاری فعالیت می‌کردید، یا اصلاً به چاپ داستان اهمیت زیادی

نقد فصل ۵

نمی‌دادید؟ چرا این مجموعه این قدر دیر چاپ شد؟ کمی از فعالیتهای قبل از انتشار این کتاب بگویید.

من نوشتن داستان را زودتر از روزنامه‌نگاری شروع کردم. اصولاً ورود من به کار روزنامه‌نگاری هم به واسطهٔ یک داستان کوتاه بود. روزنامهٔ «اطلاعات» آگهی داده بود که خبرنگار استخدام می‌کند. من در سال ۶۲ داستان جنگیِ بلندی نوشته بودم و همان را برای روزنامه پست کردم و مشغول به کار شدم. در واقع مبنای کار «روزنامه‌نگاریِ من همان داستان بود که بعدها در مجموعهٔ «همهٔ زندگی» از آن استفاده کردم. من در سال ۵۹ حدود سه ماه که از شروع جنگ می‌گذشت، سرباز شدم و بلافاصله به جبهه اعزام شدم. محل خدمت من یعنی لشگر قزوین، جایی بود که فقط در خط مقدم حضور داشت. چیزی نزدیک به ۲۴ ماه جبهه بودم و بعد از آن هم، معمولاً به‌صورت خبرنگار در منطقه فعالیت می‌کردم.

□ اولین مجموعه داستان شما یعنی «عشیره» شامل ۶ داستان کوتاه است که عموماً در فضای بومیِ جنوب روایت می‌شوند. اصولاً در دههٔ ۶۰ توجه به فضاهای بومی و اقبال آثار نویسندگانی مثل روانی‌پور، دولت‌آبادی و... نوعی جو را به‌وجود آورده بود. آیا شما هم این فضا را تحت تاثیر همین جوِ آن روز انتخاب کردید یا دلیلی دیگر دارید؟ آیا سانسور آن دوره، نویسندگانی مانند شما را مجبور به ساختن استعاره در این فضا می‌کرد؟

من در آن دوره اعتقاد داشتم که نویسنده به‌طور دائم باید در سفر و تجربه باشد. تحت تاثیر همینگوی فکر می‌کردم که باید به سفر بروم، تجربه‌های بیرونی را لمس کنم و بعد آنها را بنویسم. این داستانها که در فضای ماهشهر می‌گذرد، حاصل سفرهای من به آن منطقه و کشف سوژه‌های عینی بود. من فقط این سوژه‌ها را بازنویسی کردم و مثلاً وقتی داستان «عشیره» در «کیهان فرهنگی» چاپ شد، عده‌ای با من تماس گرفتند که ما شما را نمی‌شناسیم. چطور است که اهل این‌جا هستید، ولی شما را نمی‌شناسیم؟! درضمن اشکالهای واژه‌ای از زبان بومیِ داستان هم گرفته بودند. این نوع تفکر در آن دوره برای من اصل بود و اصلاً برای نوشتن داستان سفر می‌کردم و کمتر اتفاق می‌افتاد داستانی بنویسم که برگرفته از سفری خاص نباشد.

□ در داستانهای این مجموعه، مردن اساس مفهوم داستان است؛ به این معنا که شما مرگ شخصیت خود را تصویر کرده و با روایتی بهم ریخته به تفسیر آن می‌پردازید. در این بین ریشهٔ این مردن، نوعی «ظلم و ستم» معرفی می‌شود. فکر نمی‌کنید که ایدئولوژی آن دوره، یعنی قهرمانها و نسل قهرمانها و همچنین نگرش فکریِ حاکم، بر ذهن شما و اجرای قصه‌هایتان تاثیر داشت؟

من ایدئولوژیک فکر نمی‌کردم، ولی جریانهای آن دوره بر من تاثیر می‌گذاشت. شاید در آن دوره دانش فکری و تجربیات ما آن‌قدر نبود که بتوانیم فضاهای دیگری را درک کنیم. به هر حال متاثر از شرایط بودن در آن سن و در آن دوره خیلی طبیعی بود بخصوص این که آثار نویسندگان قبل هم، که ما آنها را خوانده بودیم، با وجود این که ایدئولوژی مذهبی در آنها وجود نداشت، شامل و حاوی نگاهی مارکسیستی یا چپ بود. طبیعتاً ما از بستری برخواسته بودیم که توانایی ایدئولوژیک نوشتن در ما وجود داشت. با وجود این که داستانهای من دربارهٔ مذهب نیست و اصولاً خودِ من آن‌چنان مذهبی نبودم، ولی ساختار روایی و مفهومیِ داستانهای آن دورهٔ من، متاثر از یک نگاه ایدئولوژیک بود.

□ قهرمانهای قصه‌های این کتاب عموماً معصوم و تنها هستند. آنها در مقابل شخصیتهای ظالم و قهرمان‌کش قرار می‌گیرند. در این داستانها تنها قهرمان است که وصف و پردازش می‌شود و شما هیچ توجهی به آدمهای فرعی یا چیزی به نام میزانسن تصویری ندارید. همهٔ آدمهای دیگر یک چهره دارند و تنها شخصیت شما است که می‌کوشد چندلایه باشد. آیا این تفکر، ساختار داستان را متزلزل نکرد، و شما را به سوی نسادگرایی مفهوم نرانده است؟

درست است. در آن دوره ما این‌طور فکر می‌کردیم؛ یعنی قهرمان چندلایه و آدمهای فرعیِ تک‌بعدیِ با سیاه و سپید. این متاثر از مطالعات و جو آن دوره است، مثلاً «دن آرام» شولوخف یا «کلیدر» دولت‌آبادی. درواقع ما در بستری قرار گرفتیم که مؤلفه‌هایی چند بعدی و متفاوت را از ما دور کرده بود. هرقدر هم که می‌خواستیم باهوش باشیم، بالاخره برخاسته از این بستر بودیم. بله، قهرمانهای من مظلوم هستند

و من سعی کردم حس ترحم خواننده را نسبت به این‌ها برانگیزم. آدم‌های مقابل این قهرمانها، به نوعی بالادر تخاصم هستند. این منش داستانهای ایدئولوژیک است؛ منشی که به ما آموخت قهرمان منزوی، تنها و محتاج به همدردی است. شاید در همان زمان، این نگاه کارکرد خود را داشته، اما با گذشت زمان، این وجهه از بین رفت. این حرفی که می‌زنی درست است، ولی ما ناگزیر بودیم و بحث ناگزیری است. درواقع الگوهای ما، این نوع نوشتن را تایید می‌کردند. شاید اگر در آن دوره بهرام صادقی الگوی ما بود، جو شکل دیگری به خود می‌گرفت. نکتهٔ مهم این است که در چه دوره‌ای چه نویسنده‌هایی الگو هستند. و به همین خاطر است که نویسنده‌هایی که در یک دوره الگو می‌شدند، در دوره‌های بعد تاوان زیادی را می‌پردازند. ایشان باعث می‌شوند که یک جریان به‌وجود بیاید که شاید اشتباه باشد. به همین دلیل است که نویسنده‌هایی که هیچ‌گاه الگو نبوده‌اند و تأثیر خود را زیرپوستی و پنهانی گذاشته‌اند، نویسنده‌های ماندگارتری هستند.

□الگوهای آن دوره چه کسانی بودند؟

■ می‌توان افرادی که خیلی مطرح بودند را همان نویسنده‌های ایدئولوژیک دهه‌های قبل دانست. مثلاً همهٔ ما می‌خواستیم شولوخف بشویم. کسی مثل براهنی هیچ وقت الگوی ما نبود. چیزی که کاش اتفاق می‌افتاد، اگر براهنی یا صادقی الگوی ما بودند، شاید فضای داستان‌نویسی ما تغییر می‌کرد. البته نمی‌خواهم از نویسندگان ایدئولوژیک انتقاد کنم، بلکه فکر می‌کنم کسانی که این بستر را ساختند، می‌توانستند الگوهای دیگری را هم به ما پیشنهاد بدهند. در حوزه‌های داستانهای خارجی هم تأثیر شولوخف، چخوف، داستایوفسکی و... باعث شده بود که زمینهٔ فرهنگی هم ایشان را الگو قرار دهد. در آن دوران، نویسنده‌ای مثل گلشیری الگو نبود، بلکه واکنشهایی نسبت به او وجود داشت، چون در آن دوره قصه‌های رئالیستی و قهرمان‌محور به دلایل اجتماعی و سیاسی بیشتر پسندیده می‌شد. زبان و ساختار قصه‌های گلشیری آن‌چنان موافق این جریان نبود، بنابراین او در مقام یک نویسندهٔ خاص و تنها شناخته می‌شد و ما کمتر به او علاقه داشتیم تا به جریانهای ایدئولوژیک.

□در مجموعه داستان دوم، یعنی «کسی در باد گریه می‌کند»، دیگر خبری از فضاهای بومی و تصاویر پردامنهٔ ناتورالیستی وجود ندارد. قصه‌ها یا در مکانی شهری روایت می‌شوند یا وابسته به عنصر و مؤلفهٔ بی‌مکانی هستند. در طی این چند سال چه اتفاقی در ذهن و نگاه شما می‌افتد؟ آیا از بستر ایدئولوژیک خسته شده بودید؟

■ خسته شده‌بودم. از خون و آدمهایی که یا می‌کشند یا کشته می‌شدند، خسته شده بودم. آثار بسیار ضعیفی در این زمینه خلق شده بود و ما از قهرمانها اشباع شده بودیم. در آن دوره به دنبال فضاهای دیگری می‌گشتم، به‌طور مثال تیپ داستان‌نویسی بهرام صادقی در سنگر و قمقمه‌های خالی مرا تا حد تقلید از آثار او پیش برد. در این گیرودار توانستم به فضاهای مجموعهٔ «کسی در باد گریه می‌کند» دست پیدا کنم. این کشش در من یک فهم و معرفت جدید به‌وجود آورد. البته من در ارائه این کشف موفق نبودم و تنها فهمیدم راهی که در «عشره» رفتم، یعنی قهرمان‌پروری، دیگر به احساس من جواب نمی‌دهد. به آدمهای پایین‌دست روی آوردم. به طرف هستیِ جدیدی رفتم که در آن انسان، آسیب‌پذیر و فاقد قدرت بود، هستی‌ای که قهرمان قبلی را در ذهن من فروریخت و من را به سمت یک نسبی‌نگری هدایت کرد. با این که این نگاه در آن کتاب، خام و متزلزل بود، من را عوض کرد. دریافتم که قهرمانهای قدرتمند کتابهای ما، همه می‌میرند و پیر می‌شوند.

□فکر می‌کنم این نوعی سرخوردگی از آرمانها و قهرمانهای دههٔ ۶۰ بود. شما جوانهای دورهٔ جنگ بودید، دوره‌ای که شما را به استعاره و اسطوره خو داد و بعد از هضم این دورد، دچار یاس و افسردگی کرد. این افسردگی با تیپ آدمهایی مانند صادقی و گلشیری متفاوت است. شما از درک واقعیتهای غیرتهییجی شوکه شدید و این اتفاق در مجموعه داستان دوم شما، نوعی تخریب در بافت قهرمان و انسان ابرمرد را قابل مشاهده می‌کند.

■ ما زمانی که در جنگ هستیم، آدمها شخصیتهای واقعیِ خود را نشان نمی‌دهند. این یک پارادوکس است. یعنی قهرمانها هم شخصیت قهرمانیِ خود را دارند و هم پشت نقابی پنهان شده‌اند. این پارادوکس در مورد تمام آدمهای داخل جنگ صدق می‌کند. این آدمها درون خود را پنهان می‌کنند و نقاب قهرمان را به خود می‌زنند. به نظر من هر انسانی از مرگ می‌ترسد. هر

نقد فص

انسان از تنها بودن در بیابان وحشت می‌کند. وقتی همین قهرمان‌ها به شهر باز می‌گردند، تبدیل به آدم‌های کوچک می‌شوند، مثلاً عاشق می‌شوند و همه چیز را بابت یک زن فدا می‌کنند یا وابستهٔ یک مقام می‌شوند و دنیایشان به اندازهٔ عشق به همان مقام کوچک می‌شود. پس همهٔ قهرمان‌ها در فضای این شهر تخریب می‌شوند و آن یاس که به نظر من بسیار زیبا است، به‌وجود می‌آید. زیبایی این یاس در هشداردهندگیِ آن است، زیرا که این آدم‌ها برای ما می‌شکنند و باعث تکامل ما می‌شوند. من در داستان‌های جنگیِ خود هم از قهرمان‌ها نمی‌نویسم، زیرا که ترس را با ذره ذرهٔ وجودم حس کرده‌ام و فکر می‌کنم که این، حسی مشترک بین آدم‌های جنگ بود. حتی کسانی که می‌خواستند شهید شوند هم زندگی را دوست داشتند. ایشان در محیطی قرار داشتند که آن‌قدر زندگی را زیبا نشان می‌داد که باعث می‌شد آدم‌ها از فرط عشق به زندگی بمیرند. من اگرچه به قهرمان‌ها نفرت نمی‌ورزم، اما ایشان را مانند بقیهٔ انسان‌ها با تمام وجوه مشترک نگاه می‌کنم و اگر بخواهند دوباره ادای قهرمان‌ها را دربیاورند، دیگر حاشم بد می‌شود!

□ یکی از مهمترین ضعفهای این مجموعه در نوعی نگاه علی و معلولی است. عمدهٔ آدمهای شما در لحظهٔ جان دادن و مردن هستند. در این لحظه، ایشان به گذشته فلاش‌بک می‌زنند و بسیار زیبا، خطی و بدون حفظ آن طعمِ جان دادن، روایت می‌کنند. این با منطق داستان در تضاد قرار می‌گیرد. شما همه چیز را به صورت علی و معلولی نشان می‌دهید و اصلاً به سپیدخوانی و تعلیق اهمیت نمی‌دهید. شما از مرگ می‌نویسید، ولی هیچ بازتابی از این مفهوم در ساختار داستان شما نیست. این اتفاق را چگونه تفسیر می‌کنید؟

این برخاسته از همان فرهنگ آرمانی است که هنوز در ذهن من پنهان شده بود. اگر شما در حال مرگ باشید و از چیزی غیر از مردن صحبت کنید، این دلیل قدرتمند بودن شما است. این ته‌ماندهٔ همان ایدئولوژی است که خیلی زمان می‌برد تا تصفیه شود. شاید اگر من درباره بخواهم آن آدم‌ها را بسازم، از ابعادی صحبت کنند که نزدیک به مرگ است. اما آدم‌های آن دورهٔ ما، آدم‌های خاص بودند و ما فکر می‌کردیم که با نوشتن از آنها می‌ترسیم دیگران را متحول کنیم، اما الان دیگر دنبال تحول نیستیم! این مجموعه داستان، یعنی «کسی در بادگر به می‌کند»، برای من یک امتحان بود و من می‌خواستم بر بسیاری از چیزها خط بکشم.

□ یکی دیگر از ویژگی‌های عموم داستان‌های شما در هر چهار مجموعه، بحث پایان داستان است. شما همیشه می‌خواهید قصهٔ خود را به مخاطب اثبات کنید و از معلق بودن قصه‌ها پرهیز می‌کنید؟ آیا در این کار عمدی دارید؟

دقیقاً عمد دارم. من خیلی تحت تاثیر سینما، به‌ویژه سینمای آمریکا هستم و دوست دارم خوانندهٔ کتاب را، تماشاگر سینما فرض بکنم. تصور من این است همان طور که تماشاگر باید راضی از سینما برود، فکر می‌کنم این اتفاق در قبال مخاطب هم بیفتد. من خیلی دوست دارم مخاطبم از خواندن قصهٔ من راضی باشد. طبیعی است که مخاطب نخبه در قبال این نوع پایان‌بندی آسیب می‌بیند، ولی من دنبال این هستم که داستانِ من را، هم روشنفکر و هم خوانندهٔ عادی بفهمد. نمی‌دانم چه‌قدر موفق هستم، ولی این نکته که قصهٔ من فهمیده شود، برای من مهم است. البته شاید این نگاه در آینده عوض شود، من درک کنم که با این نوع پایان به هدفم نمی‌رسم و به دنبال راهکارهای دیگری بودم. اما من در این مرحله، در فهم کلیت داستان تعمد دارم. اگر هم شما این را ضعف می‌دانید، من آن را می‌پذیرم و این ضعف را بر خود وارد کرده‌ام تا خوانندهٔ متوسط را راضی کنم.

□ «همهٔ زندگی» مجموعه‌ای از قصه‌های جنگ شما است. شما در قصه‌های این مجموعه، احساسهای خاصی را بیان می‌کنید و بعد به تفسیر آن‌ها می‌پردازید. یعنی آدم‌های شما با این احساس‌ها کمتر در موقعیتی قرار می‌گیرند که مجبور به تصویر عملی احساس‌های خود باشند یا در این موقعیت‌ها، ناشیانه‌ترین عمل داستان را انجام می‌دهند. درواقع شما به جای آدم‌هایتان حرف می‌زنید و برای ترسهایشان توجیه می‌تراشید. مصداق بارز این عمل در داستان بلند «همهٔ زندگی» است.

داستان «همهٔ زندگی» داستان ضعیف این مجموعه است. در این داستان، شخصیت ترسو محور داستان است، اما مجید یا قهرمانِ شجاع داستان همه چیز را روایت می‌کند. این اشتباه است. اگر می‌خواستم داستان را جوری بنویسم که دلم می‌خواست، هرگز چاپ نمی‌شد. داستان درواقع دربارهٔ این انسان ترسو است که از جبهه فرار می‌کند و شخصیت شجاع داستان، نقش بسیار کمرنگی در اثر دارد، ولی این داستانِ چاپ‌شده قابل دفاع نیست، چون من از آدم‌های مطلق و کلی و احساس‌های ورم‌کرده صحبت می‌کنم. من قطعاً این داستان را بازنویسی می‌کنم و از آن حالت مطلق‌بودن خارج خواهم کرد.

□ یک سئوال کلی، اصلاً شما به چیزی به عنوان قصهٔ ضد جنگ اعتقاد دارید؟

صددرصد، اصلاً به قصهٔ جنگ اعتقاد ندارم. ما هر چیزی که در مورد جنگ می‌نویسیم، ضد جنگ است. چون خودِ نوشتن، ضد جنگ است. نوشتن یعنی خلاقیت، یعنی زندگی و هیچ نوشته‌ای شما را به جنگیدن تشویق نمی‌کند، مگر این که یا نوشتهٔ فاشیستی یا تبلیغاتی باشد. ما حتی در دوره‌ای که مطلق‌نگر و آرمانگرا بودیم دنبال تشویق جنگیدن نبودیم. حتی آثاری که

نام نوشته‌های دفاع را برخود دارند، در پوستهٔ اصلیِ خود ضد جنگ هستند.

□ **این نگاه، عاطفی است یا اخلاقی؛ یعنی نگاه شما از روی احساس شما به عنوان کسی است که در جنگ بوده یا اصول و مبنایی فکری پشت سرِ آن است؟**

این نگاه برای منِ اصولی است، به همین دلیل است که می‌گویم «همهٔ زندگی» داستان ضعیفی است، چون با اصول من فاصله دارد.

□ **قصه‌های جنگ شما با فاصلهٔ زمانیِ زیادی نسبت به جنگ نوشته یا چاپ شده‌اند. آیا می‌خواستید از فضای جنگ دور شوید یا دلیلی دیگر داشتید؟**

من از داستان‌هایی که آن زمان دربارهٔ جنگ نوشته می‌شد خوشم نمی‌آمد، الان هم می‌فهم که اشتباه نکرده‌ام. بسیاری از قصه‌های جنگِ آن دوره، برگرفته از حال و هوای آن دوره بود. در نتیجه همان اشکال‌هایی که در داستان‌های اولیهٔ من وجود دارد، در این قصه با شدت بیشتری دیده می‌شود. من همیشه دلم می‌خواست جنگ را جور دیگری ببینم و اصلاً جور دیگری هم دیدم، چون من سرباز بودم. جنگی را که نویسندگان آن دوره از آن می‌گفتند، من کمتر تجربه کرده بودم، کمتر دیده بودم یا اصلاً به آن باور داشتم. اصلاً سوژه‌هایی که من دربارهٔ جنگ دارم، بسیار متفاوت است و آن موقع نمی‌توانستم آن‌ها را بنویسم و شاید حالا نتوانم این دغدغه را تصویر کنم. به هرحال در ذهن من و افرادی مانند من، نگاهی متفاوت درباب جنگ وجود دارد که کمتر می‌توان به آن پرداخت. شاید در قصه‌هایی مانند «ناله» یا «سکوت»، به این دغدغه نزدیک شده باشم.

□ **نکتهٔ مهمی که در سه مجموعه اول داستان شما وجود دارد، بحث زن است. زن‌ها هیچ‌گاه راوی یا قهرمان اول نیستند. به غیر از یک قصه. و همواره موجوداتی دور، خاطره‌باور یا مقدس تصویر می‌شوند. در داستان‌های جنگ شما نیز، این زن اعم از مادر، معشوقه، همسر یا... همه تصاویریِ آرمانی و مادرگونه دارند چرا در این داستان‌ها زن‌ها به این صورت ساخته شده‌اند؟ چرا آنها کاملاً نقش ذهنی دارند یا دلیلی برای زندگی هستند؟**

درست است. شاید زن هم در ذهن من خیلی تغییر و تحول پیدا کرده باشد. دوره‌ای بود که من زن را آرمانی یا مادروار می‌دیدم. به همین دلیل زن‌ها برای من کشف نشده بودند و من ایشان را از دور می‌دیدم. به همین دلیل ناصله زن، ساختهٔ ذهنیت خودم می‌شد و دوست داشتم تا ذهنیت خود را بر آن‌ها حمل بکنم. این باعث شد تا نگاه من به زن‌ها نگاهی سته باشد. وقتی ما وارد دوره‌ای دیگر شدیم که سن ما اجازهٔ روبه‌رو شدن با زن را به ما داد. می‌بینیم زن‌ها هم دارای شخصیت‌های بلند و روحانی هستند. اما من در مجموع، نگاهی مثبت‌تر به زن دارم تا به مرد، درواقع به دلیل حس مادر بودن که همواره برای زن‌ها وجود دارد، زن‌ها را یک استثناء از مردها می‌دانم. شاید دوره‌ای که من زن‌ها را به‌طور مطلق خوب می‌دیدم، این‌قدر به آن‌ها نزدیک نبودم و این‌قدر آن‌ها را کشف نکرده بودم، به همین دلیل در مجموعهٔ آخرم دیگر این زنِ مطلق وجود ندارد. زن‌ها می‌توانند خیانت بکنند یا سرچشمهٔ خیانت باشند. با این که آن حالت قدسی‌گونه و مادرگونه همیشه در ذهنم برای زن محفوظ است، اما دیگر کلیت ندارد. من فکر می‌کنم کشف زن‌ها در جامعهٔ ما کار بسیار سخت و پیچیده‌ای است، چون فرهنگ ما اجازهٔ این کار را نمی‌دهد. به همین دلیل زن در این جامعه مقوله‌ای غیرقابل دسترس و غیرقابل کشف می‌شود. من خیلی سعی کردم تا بتوانم زن‌ها را کشف کنم و در این حرکت خیلی چیزها را یاد گرفتم. شاید نتوانسته باشم آن‌ها را منتقل بکنم، اما برای خودم جالب بود. جامعهٔ هنریِ ما از این عدم کشف رنج می‌برد. ما نمی‌توانیم زن‌ها را کشف کنیم و زن‌ها هم نمی‌توانند ما را کشف کنند و این به دلیل جامعهٔ بسته ماست. اگر این دو دنیای متفاوت به هم نزدیک بشوند، دنیایی خلق می‌شود که برای هر دو طرف ملموس خواهد بود. درضمن این کشف برای زن‌ها بسیار سخت‌تر است.

□ **این بحث درست، اما چرا ذهنیت آن دورهٔ شما، اجازهٔ روایت به زن را نمی‌دهد. بحث شخصیت‌پردازی و اصلاً نگاه به بافت وجودیِ زن باعث شده تا شما حتی اجازهٔ روایت را به زن‌ها حتی زن‌های آرمانی‌تان ندهید؟**

بله، فکر می‌کنم در مورد زن‌ها باید بسیار دقت کرد چون زن‌ها، زبان و یک نوع تفکر لزان دارند. ما این وجود زن‌های من در «عشیره» مثل مجسمه و اسطوره هستند. به هرحال الان می‌توانم به جرات بگویم که زن‌ها در طی یک ساعت بارها احساساتشان را تغییر می‌دهند، یعنی احساس‌های ایشان شکل‌ها و رنگ‌های مختلفی را فقط در یک ساعت ارائه می‌کند و این که راوی زن باشد، بسیار مشکل است و وقتی که از خودم و جنسیت خودم می‌نویسم، راحت‌تر هستم.

□ **شما به دنبال یک نوع فردیت شکست‌خورده هستید؛ فردیتی که در مجموعه‌های دوم و سوم شما در مقابل یک روح جمعی شکست می‌خورد. این نکته شاید درخشان‌ترین مولفهٔ این دو کتاب باشد، اما شما چرا نمی‌توانید این فردیت را حفظ کنید و در مقابل جو عمومی و روح کلیِ داستان، شکست‌خورده به سراغ آن روح جمعی می‌روید؟**

من فکر می‌کنم همه چیز ما به خودمان برمی‌گردد. در آن دوران من تلاش می‌کردم فردیت خود را در جاهایی که هستم حفظ کنم، اما موفق نمی‌شدم، زیرا این فردیت، موجب متفاوت بودن من می‌شد و نتیجه‌ای غیر از حذف من به دنبال نداشت. ما در جامعه‌ای زندگی می‌کنیم که همان طور که بلوغ پیدا می‌کنیم، همان‌گونه هم شرایط بر ما می‌گذرد. من مطمئن هستم آدم‌هایی نابغه و آدم‌های صد در صد متفاوت در ایران شهید می‌شوند و هرگز به آن‌چه لایقش هستند، نمی‌رسند. در دوره‌ای که من «عشیره» و «کسی در باد گریه می‌کند» را می‌نوشتم، خیلی به دنبال

نقد فص

فردیت خودم بودم. تا جاهایی با این فردیت پیش می‌رفتم و فکر می‌کردم باید با این فردیت زندگی کنم، اما دیدم که فردیت در جامعهٔ من قابل پذیرش نیست و دارند من را حذف می‌کنند و حذف من، مساوی مرگ من می‌شد. این نکته در داستان‌های من بر گرفته از واقعیت عینی زندگیِ خودِ من است. قهرمان‌های من می‌خواهند فردیت خود را حفظ کنند، ولی می‌ترسند چون که برای فردیت آن‌ها جایی تعریف نشده است و کسی به این فردیت اهمیت داده نداده است. در مجموعهٔ آخر به دلیل عوض شدن نسبیِ جو جامعه قهرمان‌های من فردیت خود را تا حدودی حفظ کرده‌اند و این دقیقاً به وضعیت خودِ من در جامعه برمی‌گردد. در یک نگاه کلی می‌توان گفت که مشکل داستان‌نویسیِ ما در پاره‌ای اوقات همین بحث است. از بس فردیت ما نادیده گرفته شده که ما حتی می‌ترسیم آدم‌های داستانمان دارای فردیت باشند. بنابراین اگر من می‌خواستم در آن دوره فردیت خود را حفظ کنم، الان حذف شده بودم و اجازهٔ تجربه کردن و نوشتن را نداشتم.

□ در مجموعهٔ آخر، یعنی «فعلاً اسم ندارد» شما آن دوگانگیِ مفهومی مانند مرگ و زندگی، خوب یا بد و... را به ساختار روایی منتقل کردید. یعنی از انگاره‌های مفهومی به باورهای روایی پل زدید. این اتفاق چرا افتاد و چرا شما برای نخستین بار به صورت جدی به فرم روایی و اجرای دوگانگی در این ساختار توجه کردید؟

■ من وقتی دیدم داستان‌های من در حال شهید شدن هستند یا آگاه بودم که مثلاً «همهٔ زندگی» را می‌توانم جور دیگری بنویسم، به دنبال راهکار رفتم. مثلاً از سینمای آمریکا استفاده کردم. من در طی این جست‌وجو سعی کردم راهکارم خارج از محتوی باشد و بیشتر در فرم اتفاق بیفتد. من همیشه دوست دارم فرم داستان‌هایم خواننده را از داستان، زده و گریزان نکند. بنابراین بار داستان را از دوش محتوا برداشتم و فهمیدم خیلی از بازی‌ها و داستان‌ها را فرم پیش می‌برد و در واقع شاید فرم است که همه‌چیز را خلق می‌کند. تو داری یک مفهوم یا هستی یا بازی را روایت می‌کنی پس باید مراقب باشی که تنها راویِ این بازی باشی و خودت درون آن جای نگیری. یعنی تاری را بتنم که خودم درون آن گیج شوم، بنابراین فضاهای ذهنی را شکستم و همه چیز را به فرم انتقال دادم فرم، من را از کلی‌نگری و مطلق‌نگری دربارهٔ جهان نجات داد و من فرم را به شرطی که خودم را اسیر بازی‌هایش نکند، دوست دارم.

□ آن موضع‌گیریهایی که در باب آدم‌ها، اتفاق‌ها و جریان‌ها در سه مجموعهٔ نخست شما دیده می‌شد، جای خود را به نوعی بی‌تفاوتی، پوزخند و شید شی‌وارگی داده است. ذهن شما چه پروسه‌ای را طی کرده تا به این تعریف از انگاره‌ها رسیده است؟

■ شما وقتی در فضای زندگی می‌کنید که

نقد فصل ۵

آن فضا برای شما مهم است با افرادی رابطه دارید، این پوزخند برای همان رابطه‌ها است. ما دچار یک‌سری توهمات هستیم، مثلاً وقتی ما داخل یک سنگر زندگی می‌کنیم، فکر می‌کنیم که ما هستیم که داریم جهان را تغییر می‌دهیم. وقتی از این سنگر بیرون می‌آید، عده‌ای را می‌بینید که دارند موسیقی گوش می‌کنند، ایشان هم فکر می‌کنند، در حال تغییر دادن هستی هستند و... همه ما پیله‌هایی را دور خود می‌تنیم که به ما احساس مهم‌بودن می‌دهد. وقتی از این پیله‌ها بیرون می‌آییم، می‌بینیم که بقیهٔ آدم‌ها هم مثل ما فکر می‌کنند که در حال انجام یک کار ارزشی هستند. همهٔ آدم‌ها دنیاهای متفاوتی هستند که حق بروز پیدا کردن را دارند. اگر این اتفاق بیفتد، دیگر هیچ کس به فکر تغییر جهان نیست. این طنز و پوزخند در باب آدم‌هایی است که تلاش می‌کنند جهان را تغییر دهند. این در قشرهای مختلف ما وجود دارد، چه روشنفکرها و چه بچه‌مذهبی‌ها و چه قشر متوسط جامعه. اگر شما از این زنجیره آگاهی داشته باشید، می‌بینید که تمام آدم‌های این زنجیره از عمل خودلذت می‌برند و برایشان اتفاق‌های جناح راست و چپ هیچ اهمیتی ندارد.

□ در مجموعه داستان آخر، ترس از نفهمیدن داستان باعث تکرار شده است؛ بعضی از موقعیت‌های زیبا بارها و بارها تکرار می‌شوند و گاهی به کارکرد خود لطمه می‌زنند، مثل داستان «فاصله میان ما یک اسب بود» دلیل این همه تکرار چیست؟

این تکرار را قبول دارم. من آدمی هستم که همیشه حرف‌هایم را تکرار می‌کنم و در تمام داستان‌هایم این تکرار به شیوهٔ کار من تبدیل شده است. من شیفتهٔ این تکرار هستم. مانند همین قصهٔ «فاصلهٔ میان ما فقط یک اسب بود» جواب می‌گیرم و یک جا جواب نمی‌گیرم. اما جاهایی که فکر می‌کنم به داستان ضربه می‌زند، این تکرار را حذف می‌کنم. نمی‌دانم برخی خوانندگان این کشش را دوست دارند و بعضی نه، اما خودم فکر می‌کنم این تکرار به ریتم ترِ من می‌آید و درضمن برای من، مثل امضای پای تابلوی نقاشی است.

□ در برخی نقدهای کتاب آخر شما خواندم که داستان‌های شما، مینی‌مالیسم محض است. من نمی‌دانم این تلقی از کجا پیدا شده است. من فکر می‌کنم که شما با توجه به یک کلیت محض با مؤلفه‌های جزیی این کلیت بازی می‌کنید و این نامش «مینی‌مالیسم» نیست. نظر خودتان چیست؟

کاملاً درست است. قصه‌های من اصلاً شکل و شمایل قصه‌های مینی‌مالیستی ندارند. من اصلاً به جزییات تکیه ندارم. درست است که حجم این داستان‌ها کوتاه است، اما داستان‌های مینی‌مالیستی نیستند. من کلی می‌گویم و رد می‌شوم. داستان‌های من متکی بر تصویر است و اصلاً به شرح و توصیف یا بیان احساساتِ مستر در این تصاویر نمی‌پردازم. تصاویری که انتخاب می‌کنم، مثل فیلم‌های ایتالیایی دورهٔ نئورئالیسم است، یعنی سعی دارم با آن تصویر ابهام را هم خلق کنم، و این با مینی‌مالیسم متفاوت است. شاید من در زبان بخواهم از کارورد تقلید کنم و توجهی به تظاهر و فخامت زبان نداشته باشم، اما اصلاً در ذهنم نوشتن قصهٔ مینی‌مالیسم وجود نداشته است.

□ چند سال پیش در بحثی به من گفتید که دیالوگ، مهم‌ترین جوهر داستان موفق است و نسبت به تصویر کارکردهای بیشتری دارد. چه شدهٔ که در این مجموعه، دیالوگ جای مهمی را اشغال نمی‌کند. آیا نظرتان عوض شده است؟

من هنوز هم به همان حرف معتقدم. شاید در این داستان‌ها دیالوگ نمی‌توانسته اصل قرار گیرد، ولی من نیفتهٔ دیالوگ هستم. به نظر من دیالوگ به داستان سرعت می‌دهد، چیزهایی را که نمی‌خواهید بگویید می‌گوید، سوءتفاهم در دیالوگ اتفاق می‌افتد و مهم‌تر این که، دیالوگ در ذهن شما فضا به وجود می‌آورد. این فضاها دیگر روابط علّی و معلولی ندارند و من که درگیر روابط علّی و معلولی هستم، توسط دیالوگ از این گره رها می‌شوم. وقتی آدم‌ها دیالوگ می‌گویند، هیچ علت و معلولی را دنبال نمی‌کنند، بلکه دارند حرف خود را می‌زنند و این علاوه بر نمایان کردن کاراکتر، فضا و مفهوم را به‌طور اتوماتیک به‌وجود می‌آورد. به نظر من، دیالوگ مهم‌ترین عنصر سازندهٔ یک داستان کوتاه است.

□ به عنوان سؤال آخر؛ چقدر ژورنالیسم بر کار شما تأثیر گذاشته است؟

من فکر می‌کنم ژورنالیسم یک تخصص است. ژورنالیسم باعث می‌شود که ما بفهمیم آدم‌های این جامعه چه چیزهایی را تایید و چه چیزهایی را رد می‌کنند و نقش شما در این میان چیست؟ ژورنالیسم برای من نوعی شناخت را ارائه می‌کند تا به توهمات دچار نشده و جایگاه و فضای خود را در میان جامعه بشناسم.

در پایان: این گفت‌وگو بحثی صمیمی با احمد غلامی بود. سعی کردم تا گوشه‌هایی از ذهن داستانیِ او را به بحث بکشم. مجموعهٔ آخر «فعلاً اسم ندارد»، که توسط نشر افق منتشر شده است، حاوی داستان‌هایی قابل اعتنایی است. غلامی علاوه بر داستان بزرگسال به کار نوجوان نیز گرایش دارد، به‌طور مثال، دو کتاب «عکس کودکی بدریزرگ» و مجموعه داستان «گریز» از نمونه این کار هستند. غلامی تاثیرگذارترین و جریان‌سازترین صفحات ادبی روزنامه‌های چند سال پیش را در اختیار داشته و امیدوارم این جریان‌سازی با روزنامهٔ «شرق» ادامه پیدا کند. ■