مفهوم قصه از دیدگاه من

اگر غریبی نداند، نزدیکان من خوب می‌دانند که من بویی از فروتنی نبرده‌ام؛ و هنوز به آن پایه از عظمت و شعور اخلاقی نرسیده‌ام که الاحقر بودن و افتادگی و بندگی بیاموزم. من جاهلانه اعتقاد داشته‌ام که انسانم نه درخت، تا باروری، خم‌شدنم بیاموزد؛ که اگر نقطه‌ی مشترکی میان انسان و گیاه باشد ریشه در زمین داشتن است نه سر بر خاک. من این درویشی دروغین را که گهگاه ــ در دوره‌های خاصی از تاریخ ــ جاینشین نفس جوشان زندگی می‌شود، نه‌تنها زاده‌ی عزت نفس نمی‌دانم، بلکه مستقیماً نتیجه‌ی پذیرش روح درماندگی و خمودگی انسانهای معلول می‌شناسم. من کودکانه باور داشته‌ام که فروتنی و افتادگی، آخرین دکان مزوران شهرت‌طلبی‌ست که مروج ناتوانی هستند و فروشنده‌ی کالای فاسد ناامیدی. پس به هیچ روی نفس نمی‌شکنم اگر می‌گویم برای منِ بالفعل، زود است که به چیزی گرفته شوم. زود ــ و بیش از آن، خطرناک؛ چراکه من نیز مانند هر انسان دیگر، خواهان نام هستم. لیکن می‌خواهم که خود،

پله‌پله، گام به گام، این راهِ سختِ طولانی را بپیمایم و ایمان داشته باشم که خود، رسیده‌ام، نه آنکه مرا رسانده‌اند؛ چراکه من نیز مانند هر انسان دیگر فساد پذیرم و اغواشونده. و هر محبتی، و هر نوازشی، و هر بزرگداشتی مرا از آنچه هستم جدا می‌کند و آنچه را که نیستم به من القاء. در وجود خویش ابرمردی را سراغ ندارم که تن و روانی پولادین داشته باشد تا بتواند بی‌اعتنای به آنچه در اطراف او می‌گذرد و بی‌اعتنای به آنچه از او می‌سازند به راه خویش برود.

اعتماد به نفس بزرگان، در من نیست.

اما به دروغ، کمتر از آنچه هستم، خود را نمی‌نمایم. و تعارف نمی‌کنم تا تحسینی دوباره دریافت کنم.

من اینک، پا بر نخستین پله‌ی تجربه گذاشته‌ام؛ و فاتحان دنیای داستان، سالها پیش از این بر قله‌هایی هراسناک دست یافته‌اند مرا به حساب آوردن، دنیا را کوچک کردن است. و قلل را ــ در تصاویر ــ به چنگ آوردن. ما را فرصتی باید تا به جهان زمان خود مستقیم نگاه کنیم، نه سر بسیار بالا گرفته و چشم ــ انگار که ــ بر آسمان دوخته. و هرگز از یاد نبریم که آن برهنه‌ی جنگجوی برنجزارها هزارهزار بار بر من شرف دارد.

من، پانهاده بر نخستین پله‌ی تجربه، اینک از این تجربه ــ در زمینه‌ی قصه ــ سخن می‌گویم. و همانگونه که سخنان سحرگاه امروزم را، حال، از بسیاری جهات، خام می‌پندارم، غروب امروز شاید همه آنچه را که اینک می‌گویم ناپخته بدانم، یا دست کم بسیاری از آن را.

من لحظه‌ی جداشدنیِ یک تجربه را به قضاوت می‌گذارم؛ تنها همین و نه بیشتر.

ما در تعاریف، دچار مجرداندیشی شده‌ییم.

گفته‌اند که زمانی تمامی علوم در رحم فلسفه جای داشتند. زمانی بعد، فرزندان، از مادر بریدند و استقلال، تعاریف مستقل را درخواست کرد. تعاریف مستقل و مجزا، به‌تدریج این باور را در انسان به‌وجود آورد که به‌راستی هرچیز و هر علم را می‌توان به استقلال و به گونه‌یی مجرد شناخت، دریافت و تعریف کرد. جامعیت و مانعیت مطلق، اصل هر تعریف شناخته شد و براساس منطقهای غیرعلمی این جامع و مانع بودن ــ به‌ظاهر ــ فراهم آمد. مرزآفرینی آغاز شد و جداافتادگی. و به‌تدریج برای هنر چارچوبی ساخته شد که شکستن آن جرم بود و تخطی. وگرچه نیاز به تعریف، بسیار قدیم است، ما بی‌آنکه به زمان تجمع همه‌ی علوم در فلسفه رجعت کنیم، حال در پایگاهی هستیم که فلسفه، علوم و هنرها اجزاء تنی هستند واحد: فیزیک، همانقدر به فلسفه نزدیک است که طب به ادبیات. و میدان هر یک بسیار وسیع‌تر از میدان تعاریف. ما اینها را به دلیل آسان‌طلبی و به خاطر فراگیری و شناخت نخستین، تفکیک مدرسه‌یی کرده‌ییم، همانگونه که شعر را از نثر، داستان را از تاریخ، شکل را از محتوا و نقاشی را از موسیقی. و برای هریک تعریفی آفریده‌ییم. (می‌گویم «ما» اما فراموش نکنیم که ما فقط پذیرفتیم و سر فرود آوردیم.) این کار، بدون تردید لازم و جبری بوده است؛ اما حال ما خود در چارچوب همان تعاریف وامانده‌ییم و این تعاریف را احکام ازلی و ابدی تصور کرده‌ییم. بی‌آنکه بخواهیم تعاریف را درهم بریزیم، دگرگون کنیم و تجرد را از آنها بگیریم خود را

می‌شکنیم تا بر تعاریف منطبق شویم: «این شعر است قصه نیست. این داستان است شعر نیست. این یک رساله‌ی سیاسی‌ست نه داستان. این بحثی‌ست در زمینه‌ی هندسه و نه شعر.» و به همین ترتیب، آنچنان تعاریف را باور کرده‌ییم که شکستن یا ندیده گرفتن یا نشناختن آنها را جرم تلقی می‌کنیم و تخطی از اصول.

حقیقت این است که ما هنوز به تعریف نیازمندیم؛ اما این نیاز مشروط است و محدود. تعریف نمی‌تواند سدی در برابر حرکت باشد، فقط می‌تواند توضیح دهنده‌ی حرکت باشد؛ اما ما با تعریف کردن‌ها همه‌چیز را در محدودیتی قرار داده‌ییم که فی‌نفسه در آنها وجود ندارد و نباید وجود داشته باشد.

حال، بیایید تصور کنیم چیزی به‌عنوان «داستان» یا «قصه» که تعریف جامع و مانعی داشته باشد وجود ندارد. در این صورت، آیا قصه و داستان می‌میرد و نابود می‌شود؟ ابداً. فقط ما آزادی وسیعی خواهیم یافت تا آنچه را که مفید می‌دانیم، لازم می‌دانیم و یا خود، سرریز می‌کند بیافرینیم و از بیم آنکه شاعر تلقی شویم یا مقاله‌ی سیاسی‌نویس، اثر را به سوی مصنوع بودن نکشانیم. نظم هر اثر را در داخل آن اثر جستجو کنیم نه در پذیرفتن یک نظمِ کلیِ محدودِ جاودانِ منطبق با تعریف؛ و تنها هدف را حاکم بشناسیم.

نکته‌ی اساسی حرف من این است:

هدف باید در تعریف نفوذ کند؛ اما در این صورت چه پیش می‌آید؟ به حساب آوردن هدف، مانعیت را از تعریف می‌گیرد. یعنی جامعیت، در تضاد با مانعیت است. وقتی ما هدف نهایی داستان را در تعریف آن راه بدهیم، داستان نقطه یا نِقاط مشترکی با سیاست پیدا می‌کند یا با طب یا با فلسفه، یا شعر و یا حتی تجارت ملی و یا

همگانی کردن صنایع، معادن و خاک. و این به عادت، لطمه می‌زند؛ به عادتِ تصورِ تعاریف محتوم؛ اما ناگزیر این عادت در زیر فشار عظیم آمیختگیِ همه‌ی اجزای زندگی خرد خواهد شد. ما نباید در سنگر حقیر تعاریف خود را اسیر کنیم. ما به هرجا که می‌رویم، اگر دلیلی انسانی برای این رفتن وجود داشته باشد، تعریف باید به دنبال ما بیاید.

برای هنر گلیمی فرض نکنیم تا هر پا درازکردنی، خروج از این گلیم باشد و جرم. هنر را از غیر هنر ــ تا حدود نسبی ممکن ــ بایستی باز شناخت؛ لکن این بازشناسی هیچ‌گونه محدودیت زیان‌آوری را نباید بپذیرد. و زمانی که می‌گویم «محدودیت زیان‌آور» اشاره‌ام به همان هدفی‌ست که ناگزیر، آفریننده‌ی امروز باید جلو چشم داشته باشد و به هیچ قیمتی با هیچ چیز تعویضش نکند.

در مجموع ما نیامده‌ییم تا در قالب‌های گذشته جای بگیریم. ما صاحب قالب‌های دیگری هستیم و این قالب‌ها به همین صورت که وجود دارد باید عطف به هدف و علت علمی و اجتماعی به وجود آمدنش مورد توجه قرار بگیرد. نفی شود به دلیل نداشتن تأثیر. پذیرفته شود اگر تأثیر مثبت آنها ــ هرقدر هم ناچیز ــ در ساختمان زندگی انسان و رهایی انسان از بندها، انکارناپذیر است.

یکی از عمومی‌ترین ایرادهایی که به قصه‌های من گرفته‌اند وجود فلسفه‌ی آشکار در آنهاست و وجود برخی عقاید سیاسی به‌صورت شعار، و هم تغییر یافتن یک قصه از حالت تعریف‌شده‌ی آن به حالت یک رساله‌ی اجتماعی. مسلم است که در همه‌حال، آنچه در «یک» قصه گفته می‌شود نباید به دو جزء غیرمتصل تفکیک شود؛ چراکه

روانی اثر از میان می‌رود و فضایی که خواننده باید در آن فرو رود از میان می‌رود. و مسلم است که «آمیزش» یک رساله‌ی اجتماعی با حالت ماجرایی قصه، اهمیت اساسی دارد؛ اما من این مسأله را که فلسفه و نظریه‌های سیاسی ــ اجتماعی (به هر صورت چه عمیق و چه سطحی) نباید خود را در قصه نشان بدهد قبول نمی‌کنم و نمی‌پذیرم که قصه جای بررسی آشکار مسائل سیاسی نیست. من تعریف قصه را در چارچوب نوشته‌های خود عوض می‌کنم و اگر لازم بدانم و سر باز کند نیمی از قصه را هم به بیان تا حد ممکن تلطیف شده‌ی عقایداجتماعی خود اختصاص می‌دهم ــ آشکارا و بدون پوشش. در این صورت خواهند گفت که چرا مقاله‌ی سیاسی یا اجتماعی نمی‌نویسم. این حرف را پیش از این نیز بارها به من گفته‌اند؛ و من تعجب می‌کنم چرا باید آنچه را که می‌نویسم ــ از بیم عدم تطابق با تعاریف ــ ننویسم و چیزی بنویسم که با تعریفی هماهنگی نشان بدهد. در حقیقت، همه‌ی کسانی که خیلی روشنفکرانه و بلندنظرانه فریاد می‌کشند: «در هنر نباید شعار داد» خود نیز شعار می‌دهند؛ منتهی زشت‌ترین و بزدلانه‌ترین شعار را انتخاب کرده‌اند تا باخاطری آسوده عیاشی و الواطی کنند. ما شعارهای اجتماعی و سیاسی را از قصه‌نویس می‌گیریم، صرفاً به اتکای یک تعریف، و به دست سیاست‌پیشگانی می‌سپریم که به بدترین صورت از آن استفاده می‌کنند. و این همان محدودیت زیان‌آوری است که از آن سخن گفتم.

آنچه قطعی است این است که امروز مردم متوسط و کم و بیش آشنای با کتاب، به سوی فلسفه‌ی مدرسه‌یی یا به زبانی دیگر به سوی فلسفه‌ی خالص روی نمی‌آورند. فلسفه، به صورت مدرسه‌یی خود

متعلق است به طلاب رشته‌ی فلسفه و معدودی دوستداران فلسفه. اما نوشته‌های من به‌دلیل داشتن یک حالت ماجرایی و حکایتی، مردمی را که طالب فلسفه‌ی خالص نیستند به سوی خود می‌کشد، و من همانقدر که خواننده‌ام را به‌دست آوردم حق دارم عقایدی را که می‌انگارم به سود انسان یا به سود میهن و ملت من است بیان کنم و یا نظراتم را در مورد مسائل اجتماعی با آنها در میان بگذارم. من حق دارم به بارزترین صورت ممکن نقائص زندگی کنونی را نشان بدهم و در دگرگون ساختن آن خود را سهیم کنم، همچنان که مخالفان عقاید من نیز محقند که به اتکای طرق مشروع و اخلاقی این عقاید را رد کنند، سرکوب کنند، یا مانع گسترش آن بشوند.

آنچه من انتخاب کرده‌ام این است. اگر نام و تعریفی ندارد بی‌نام و تعریف بپذیریدش؛ بخصوص که هنرمند واقعی قدرت کامل انتخاب هم ندارد. انتخاب‌شده و انتخاب‌کننده دو سیمای درهم آمیخته‌ی هنرمند است و این آمیزش از خالق به مخلوق منتقل می‌شود.

شما هیچ‌یک از عوامل اجتماعی و تاریخی که مرا به اینگونه نوشتن وا می‌دارد نباید از یاد ببرید؛ و مسلم است که من نیز نباید از یاد ببرم که بیش از هرچیز کار یک هنرمند بایستی از دروغ و تزویر دور باشد.

به این ترتیب، در یک مورد کلی، تجربه‌ی کوچک من مرا به جایی کشانده است که از تعاریف سلب اعتقاد کرده‌ام. می‌آفرینم بی‌آنکه بدانم و بخواهم بدانم آفریده‌ی من با کدام تعریف منطبق است. می‌نویسم، بی‌آنکه هراسی داشته باشم از اینکه نوشته‌های من به دلیل داستان نبودن طرد خواهد شد. یعنی من به جستجوی مفهوم دیگری از قصه رفته‌ام که با جستجوهای نخستین خود من نیز هماهنگی

ندارد.

البته مقصود این نیست که بطور ضمنی، تأئید کنم که هنر محدود است و نمی‌تواند یک مقاله‌ی سیاسی، یک نظریه‌ی فلسفی و یا بحثی در زمینه‌ی مسائل اجتماعی را در خود بپذیرد و حل کند. مقصود، پهناوری شعاع هنر است و این که هنرمند مجاز است در تمامی این پهنه گام بردارد. اصل، جایگزینی‌ست و نشستن به درست. اگر این کار تاکنون و در بسیاری از مواقع از عهده‌ی من برنیامده است، ناتوانی من بوده نه نقصی بر مسأله‌ی ورود تمام عقاید سیاسی و اجتماعی و فلسلفی در قصه.

نکته‌ی دیگر اینکه من هرقدر شیفته و عاشق هنر باشم و هرقدر به ظرافت و اصالت محدود و قراردادی هنرمعتقد، در رأس تمام این خصوصیات یک سیاسی نویس و یک اجتماعی نویس هستم و سخت معتقد به اینگونه نوشتن. اگر مرا به دلیل این همه پای‌بند بودن، به صحنه‌ی ادبیات جهان راه ندهند و اگر کوچکترین حجره‌یی در تاریخ ادبیات ملتم برای من فراهم نیاورند من با کمال میل و آگاهانه این از دست رفتن و چیزی نشدن را می‌پذیرم. هنرمندان بسیاری هستند که هنرشان در قلب تاریخ قرار خواهد گرفت. من از نوشتن هدفی دارم که آن هدف را همه‌گاه در تعریف نوشته‌های خود وارد کرده‌ام و به همین دلیل چه‌بسا ممکن است که به اعتقاد عده‌یی، سقوط کرده باشم.

●

من نثر را چون جامه‌یی بر تن موضوع نمی‌بینم که آرایش این

جامه، تن را در غربت نگه دارد و در ناشناختگی. اگر موضوع یا محتوا، گهگاه، در قصه‌های من غریب و دور از دست می‌ماند ضعف من است، نه گناه آراستگی نثر.

من نثر و موضوع را چون جسم و روح دیده‌ام و بهتر است بگویم چون ماده و حیات ــ لاینفک و غیرقابل تجزیه از یکدیگر. هیچ کدامشان را به تنهایی نمی‌پذیرم و هیچ کدامشان را جدای از دیگری باور ندارم. به روح یا حیات آنگونه معتقد نیستم که چیزی باشد سوا از جسم و سوای از ماده؛ بنابراین، این دو همزاد را آنگونه که دیگران می‌توانند تفکیک کنند، نمی‌توانم ــ البته در هنر.

نثر با موضوع می‌آید. هر موضوعی نوع نثر خود را خود انتخاب می‌کند، و کلی‌تر اینکه هر موضوع، در هر زمینه نوع نُمودِ خود را برمی‌گزیند؛ اما نویسنده باید که در چنته‌اش همانقدرکه موضوع متفاوت دارد نوع بیان متفاوت داشته باشد. یعنی اگر نداشت، متوقف است، و هم عامل ایجاد توقف. در این‌جاست که او خود را موظف می‌بیند نثر را لباس بپندارد و موضوع را تن. این است که ناگزیر یونیفرمی می‌دوزد و همه‌ی موضوعات خود را در همان جامه‌های همیشگی می‌پوشاند. این که ما تصور می‌کنیم نویسنده را باید از طریق نثر و نوع بیانش بشناسیم اشتباه است. این که می‌بینیم نویسنده‌یی یک نوع نثر برای خود ساخته و آن را چون جامی به دست گرفته تا تمامی مفاهیم جهان را مظروف آن ظرف کند دلیل ضعف است، دلیل نداشتن قدرت تصور، جامد بودن، عدم رشد و نبود حرکت، و عدم تسلّط واقعی بر زبان.

ممکن است بگوییم در گذشته نویسندگان بزرگ، هریک نوع نثر و بیان واحدی داشته‌اند. این مسأله به زمان ما ارتباط ندارد. در

گذشته سادگی مسائل، محدودیت موضوع را موجب می‌شد. موضوعات ــ به ظاهر ــ از حدود انگشتان دست تجاوز نمی‌کرد. موضوع یک داستان عشق بود یا نفرت، دوستی بود یا دشمنی، شجاعت بود یا ترس ــ و امثال اینها. لیکن امروز «ترس» به شکل مطلق آن معنی ندارد و یا آنگونه انواع مختلف روانی دارد که دیگر نمی‌توان دو نوع «ترس» کاملاً متشابه یافت. امروز نفرت، باز هم از نظر روانی انواع بی‌شمار دارد. و این مسائل، بستگی کاملی به رشد علم‌الاجتماع، طب، روانشناسی، فیزیک و علوم دیگر دارد. در گذشته، اتم را نمی‌شکستند، همچنان که «ترس» تقسیم نمی‌شد؛ بنابراین، سادگی و تقسیمات ساده حاکم بود. در گذشته «جنون» وجود داشت و امروز، تنها در زمینه‌ی «جنون جوانی» ما انواع بسیاری را شناخته‌ییم و هنوز انواع بسیاری ناشناخته مانده است.

بگذارید یکبار دیگر بگویم آنچه در گذشته اتفاق افتاده مربوط به گذشته است و خصوصیات اجتماعی گذشته. یعنی میان شکل کلی علم و ادبیات ارتباطی نسبی برقرار بوده است. امروز هم همین ارتباط باید برقرار باشد. نویسنده‌ی امروز باید همپای علم امروز بنویسد. نویسنده از جانب موضوع کلی به سوی موضوع جزیی حرکت می‌کند و ضمن این حرکت، نثر متناسب موضوع را می‌یابد و در ذهن می‌نشاند تابه هنگام، بتواند آن را در اختیار موضوع قرار دهد.

امکان ندارد تمامی مفاهیم، وقتی از راه می‌رسند، اعلام کنند: «ما آمده‌ییم تا در همان قالب همیشگی شما جای بگیریم. آن جامه‌ی نظامی را بر تن ما اندازه کنید و اگر گشاد است لطفاً کمی تنگش کنید و اگر تنگ است «درز» آن را باریک کنید. و اگر قادر به هیچ یک از این

اقدامات هم نیستید، سخت نگیرید. جامه مهم نیست، تن مهم است.»

من، همچو گذشتی را از جانب موضوع و محتوای قصّه باور نمی‌کنم. نویسنده‌یی که یونیفرم بیانی و نثری دارد، فقط یک کتاب نوشته است.

این بی‌شک مایه‌ی خرسندی‌ست که بگویند: نسلی گرفتار نثری‌ست که نویسنده‌یی آن را ساخته است؛ مایه‌ی خرسندی همان نویسنده است. من نمی‌خواهمش و ترجیح می‌دهم بگویند: فلان، هنوز شکل واحدی از نثر ارائه نداده است. هنوز نمی‌تواند نثرش را انتخاب کند. هنوز نثری شکل نگرفته دارد.

من هرگز به نثر خود شکل واحدی نخواهم داد. شکل، مطابق با کدام موضوع؟ فی‌المثل، من در نوسازی اسطوره‌ها لازم دیده‌ام که نثری نو تدریسی داشته باشم و صحیح‌تر است که بگویم موضوع‌های اسطوره‌های نو، نثر نو تدریسی را برای خود لازم دیده‌اند. (این نامی‌ست که برای این نوع نثر انتخاب کرده‌ام) با این وجود نثر نو تدریسی که در داستان «آرش در قلمرو تردید» به کار گرفته شده مشتابه نثر نوتدریسی که در داستان «ایوب» یا «موسی» به‌کار رفته نیست؛ زیرا فضای این سه داستان متشابه نبوده است، و کلمه، جمله و نوع بیان در ایجاد فضا نقشی اساسی دارد.

من چندگونه‌نویسی را به یک گونه نوشتن کاملاً ترجیح می‌دهم. و می‌انگارم که صحیح‌ترین راه نزدیک شدن به مقصود نیز همین است. من نمی‌خواهم خود را در شکل نثر تکرار کنم. هرلحظه پریدنی باید، حرکتی باید، جهشی باید. هر لحظه جداشدنی باید؛ جدا شدن از آنچه ساخته شده است و تمام. من نمی‌خواهم پایه‌گذار یک نوع نثر باشم. اگر بتوانم نشان بدهم که زبان ما ظرفیت پذیرش صدها و هزارها گونه

نثر را دارد برای من بس است. اگر بتوانم نشان بدهم که فروماندن در یک نوع نثر، حالت «ایستا» به زبانی «پویا» دادن است مرا کافی‌ست. شما می‌دانید که هر زبانی «پویا»ست. به تحول تاریخی آن نگاه کنید. نگهداری زبان در یک شکل حتی در چارچوبه‌ی زمانی معین، اقدامی ارتجاعی‌ست و ضدفرهنگی.

ممکن است عادت بر من غلبه کند و یا کم‌داشت لغت و ترکیب ــ چنانکه بازخوانی بعضی از نوشته‌هایم این را به من نشان داده است ــ و شیوه‌ی نثریِ واحدی را گهگاه تکرار کنم. این نقص کار من است. باید فرصت این را به خودم ندهم که نثری داشته باشم شکل گرفته بر اساس عادت. برای من بسیار مسخره است که باری از حمام فکری خود بیرون بِجَهَم و برهنه در خیابانها بدوم و فریاد بکشم: یافتم، یافتم! من نثری یافتم که کافی و کامل است؛ نثری که دیگر تغییر نخواهد کرد؛ نثری که با آن هم می‌توانم یک قصه‌ی عاشقانه بنویسم هم یک قصه‌ی سیاسی.

در اینجا، درباره‌ی آهنگ نثر نیز چند کلمه‌یی باید گفت. من این عقیده راکه آهنگ نثر می‌تواند خود آفریننده‌ی فضا باشد و یا یکی از عوامل ایجاد فضا باور دارم. یعنی نثر را یک عامل مددکننده در راه پدیدآوری فضا می‌دانم. آهنگ اتصال کلمات و ترکیبات ــ مانند موسیقی ــ ایجاد احساس می‌کند. مثلاً برای آنکه خواننده‌ی من فضای بسته و نفس‌گیر داستان پاسخ‌ناپذیر را حس کند، داستان را با جمله‌یی نفس‌گیر که ضربی کشیده و بی‌نقطه‌ی اوج صوتی دارد آغاز کرده‌ام:

«در یک پگاه بی‌رنگ و بی‌نشان آفتاب پیاده پیمایی خسته و خواب‌آلود از مرز خیالی شهری که لبریز از مهی فشرده و مواج بود

گذشت»؛ اما در قصه‌های صحرایی که مکالمه نقش اساسی دارد، سعی کرده‌ام غربت زندگی و زبان مردم صحرا را با کوتاه‌ترین و بریده‌ترین جمله‌ها نشان بدهم. به‌نظر می‌رسد که ترکمن‌ها به زبانی غیر از زبان متداول میان ما صحبت می‌کنند ــ و این درست است؛ درحالی که این حالت فقط به‌اتکای ضرب‌آهنگ جمله‌ها به وجود آمده است:

«در همه‌ی صحرا هیچکس مغانخان را دوست نبود. پاهای ما در نگاه مغانخان بود ــ خیلی نزدیک ــ اما او سرش را بلند نمی‌کرد.

ــ سلام مغان خان. کوک‌می؟

ــ خدانگهدار! من کاری ندارم.

ــ مغانخان، ما می‌خواهیم شب را پیش تو بمانیم.

این وقت، مغانخان سرش را بالا آورد. چشمهایش سرخ و صورتش دوست بود. ما خوشمان آمد. نگاهمان کرد و گفت: شنیده‌ام موتور تعمیر می‌کنید ...»

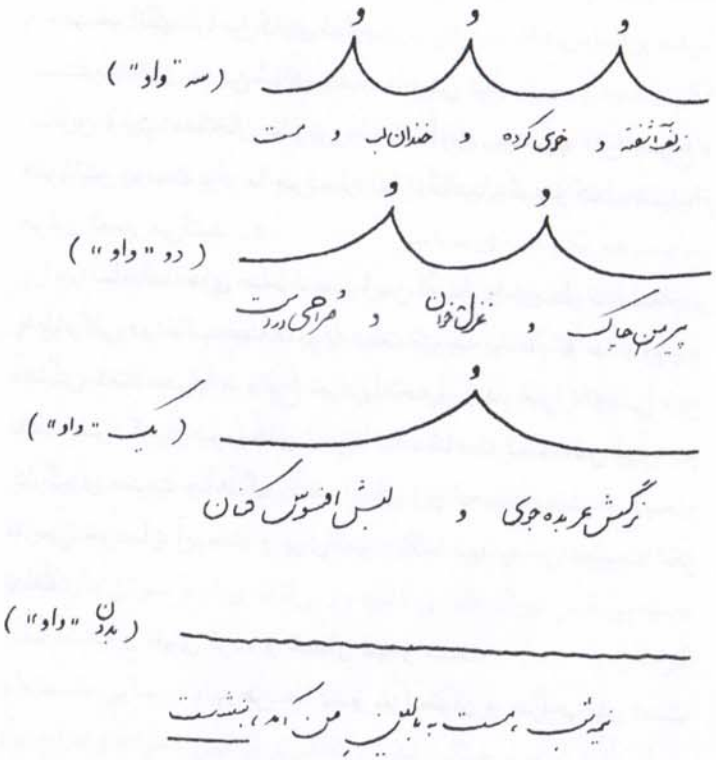
در تمام قصه‌های صحرا، من این اصل را درنظر داشته‌ام. و به‌طورکلی در غالب قصه‌هایم به دقت متوجه بوده‌ام که مبادا وزن و آهنگی نامتناسب با موضوع خود را تحمیل کند. یعنی ناتوانی من باعث شود که به ضرب‌های تجربه شده قناعت کنم. من این به کارگیری صوت و آهنگ کلمه را برای ایجاد فضا، بیشتر از اشعار قدیمی خودمان آموخته‌ام. برای نمونه نگاه کنید به این دو بیت شعر حافظ:

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست
پیرهن چاک و غزل‌خوان و صراحی در دست

نـــرگسش عـــربده‌جوی و لبش افسوس‌کنان

نیمه‌شب، مست بـه بـالین مـن آمـد بـنشست

و مجسم کنید که موجی سرگشته می‌آید تا سر بر بالین ساحلی بگذارد، این موج، نخست با دندانـه و چـین‌های کـوچک حـرکت می‌کند، هرقدر به ساحل نزدیک می‌شود، کشیده‌تر و بلندتر می‌شود تا مرحله‌ی پایان حرکت که بر سـاحل «مـی‌نشیند.» حـافظ بـرای آهنگ حرکت موج، حرف «و» یا صوت آن را در اختیار دارد. و شعر از نظر صوتی چنین شکلی دارد:



مصرع اول سه دندانه، مصرع دوم دو دندانه، مـصرع سـوم یک دندانه و مصرع چهارم که زمان «نشستن» موج بر ساحل است بدون دندانه یا حرف «و» ساخته شده است. می‌بینید که حالت، چقدر بـا مفهوم شعر هماهنگی دارد، حالتی که موسیقی کلمات به‌وجود آورده است.

و بعد، نگاه کنید به صفتهایی که برای وصف معشوق به‌کار برده شده. همه‌ی آنها در مورد یک موج آشفته که به ساحل می‌آید نـیز صادق است.

من خواسته‌ام که این مسأله را در نثر تجربه کنم (البته نه به‌عنوان آغازکننده) و ببینم که موسیقی تا چه‌اندازه می‌تواند در القای مفهوم مؤثر باشد. مثلاً در «آب و خون» من داستان را با آهـنگی مـلایم و کشیده شروع کرده‌ام، چه، شـخصیت داسـتان، آزادی فـضا دارد و می‌تواند به آسانی شنا کند: «آزاد، کاملاً آزاد بر آب مانده بودم. هوا داغ و خورشید، زنده بود و برهنه.»

هرقدر که استخر کـوچک مـی‌شود و از چـهار جـانب اسـتخر محدودیت فراهم می‌آید و شخصیت داستان ضربه می‌خورد، ضرب بیان را تند کرده‌ام: «من فرو می‌روم. نفس نیست. صدا نیست. و جز فشاری که مرا عمود به ته می‌راند و بوی خون، و بوی لجـن، هـیچ نیست. نه. مردن این قدر هم ساده نیست. من فرو نمی‌روم، دسـتها فشارشان به قدر ناتوانی من است ...»

من مطلقاً مدعی نیستم که در زمینه‌ی به‌کارگیری آهنگ در نثر موفقیتی به دست آورده‌ام؛ لیکن اعتقاد دارم مجموعه‌ی عواملی که بالقوه وجود دارد ــ مانند صوت، ضرب، موسیقی، نقاشی ــ و امکان استفاده‌ی از آنها در داستان هست بایستی در رساندن مفهوم و ایجاد

ارتباط عمیقتر و بیشتر بین خواننده و نویسنده به‌کار گرفته شود.

●

من کار قصه‌نویسی را با «فابل» (یا «قصص الحیوانات») شروع کردم، با بخشیدن صفات و خصائص انسانی به گیاهان، جانوران و اشیاء. و در همان زمان به نوشتن نواسطوره‌ها روی آوردم که حرکت دادن قهرمانان و انسان‌های تاریخی و نهادنشان در زمان و مکان موردنیاز بود: اگر آرش در پایگاه فعلی انسان جامعه‌ی من قرار گیرد چه خواهد کرد؟ آیا فرد و اقدام فردی هنوز اعتبار و تأثیر روزگاران پیش را دارد؟ دگرگونی ابزارهای کار و ابزارهای موجد تحول، در سرنوشت او چه تأثیری خواهد داشت؟ آیا خواستن کافی‌ست یا اراده‌ی معطوف به قدرت مورد احتیاج است؟ و قدرت، آیا همان نیروی قدیم تاریخی است یا در شکل ظاهری و باطنی خود تغییر کرده است؟ آیا پیامبران نو، قادر به آفریدن و نگهداری خدای ذهنی دیگری خواهند بود؟ خدایی بت‌گونه و پرستیدنی؟ انسان امروز، با قهرمان دیروز چه خواهد کرد؟ و قهرمان دیروز، متقابلاً اگر همان خصوصیات را داشته باشد تا چه‌حد ذلیل شرایط فعلی زندگی خواهد بود؟

از این مرحله تا مرحله‌ی «مکانهای عمومی»، یک دوره تجربه‌های سریع در زمینه‌ی قصه‌نویسی برای من پیش آمد: آزمودن طنز، قصه‌های چکنده (تک کلمه‌یی)، قصه‌های فراتر از مرز واقعیت متعارف، و مسلماً انواع دیگری که لزومی ندارد نام خاصی بر آنها بگذاریم. «مکانهای عمومی» که دایره‌اش را نباید به کتاب

«مکان‌های عمومی» محدود کرد، بلکه دنباله‌ی آن به «افسانه‌ی باران» و «هزارپای سیاه» هم کشیده است و هنوز نیز تسلط خود را بر من حفظ کرده است دریچه‌ی کاملاً تازه‌یی بود: تجربه براساس تجربه‌های دیگران.

سفر من به صحرا و احساس فضای غریب صحرا و مشاهده‌ی زندگی ترکمن‌ها و درک خصوصیات گاه عالی و غالباً دست‌نخورده‌ی اخلاقی آنها قصه‌های صحرایی را به بار آورد و وابستگی عمیق من به خاک، «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم» را.

این قطعاً سطحی‌ترین نوع گزارشی‌ست که در اینجا می‌توان داد. چه، عوامل بی‌شماری در به‌وجود آمدن هریک از انواع قصه مؤثر بوده است؛ عواملی که بی‌شک همگی آنها تحت نظارت و سرپرستی من‌نبوده است. فی‌المثل در مورد فابل، احتیاج به گفتن و نوشتن، احتیاج به دادن یک تصویر تاریخی از این روزگار، عدم وجود امکانات کافی برای گفتن، توسل جستن به تنها دریچه‌ی باز، یا دریچه‌یی که باز بودن آن به چشم نمی‌خورد، امکان جانشین‌سازی اشیاء، گیاهان و جانوران، و در انباشتگی، نیاز شدید زمانی و مکانی به نشان دادن عکس‌العمل، از عوامل آفریننده‌ی فابل به‌شمار می‌رود. و این، همه‌ی دلائل نیست. چه، دلائل غیرقابل بیان دیگری هم وجود دارد.

اگر این حرکت را ــ از آغاز تا امروز ــ «پراکندگی» نام بگذاریم ــ که البته از نظر من چنین نیست ــ ایجادکننده‌ی این پراکندگی من نیستم. عوامل فراوان اجتماعی و تأثیر آنها را بر یک داستان نویس از یاد نبریم. من فرمانده‌ی جنگی سپاهیان قصه‌ام نیستم تا به هرکجا که

می‌خواهم برانمشان. در عین‌حال اگر فرمانده‌ی جنگی هم بودم می‌بایست از نظر سوق‌الجیشی و قدرت حمله و دفاع، همه‌ی مسائل را درنظر بگیرم. وقتی در آغاز شب سفر می‌کردیم و راه‌مان را نمی‌شناختیم و «بلد»هایمان گریخته بودند و ساخته بودند و باخته بودند، من خواهان حداکثر استتار بودم.

و وقتی دیدم که یاران خوب من، به خاطر رادیوگرام، یخچال و فولکس واگن (مرا می‌بخشید که این یکی جانشینی هم پیدا کرده است) می‌جنگند، برگشتم و نکات ضعف عقاید و روش زندگی‌شان را به آنها نشان دادم. در حقیقت خودم را به خودم نشان دادم: یک نئوبورژوای رذل؛ و یا حداقل سعی کردم این کار را بکنم: زخمی بر پوست خودم و برپوست لطیف و نازنین دیگران.

اما ــ سخن از پراکندگی در میان نیست. حرف از انواع راه‌هایی‌ست که ما را به یک منزل نزدیک می‌کند. حرف از وسیله است و وسائل متناسب با اقدامی که مدنظر داریم. هیچکس برای به‌هم ریختن اساس بورژوازی جامعه‌ی خود به سلاحهای هسته‌یی متوسل نمی‌شود. من اگر می‌خواهم تصویری از زندگی منحط خانوادگی بدهم و می‌خواهم یادآور این نکته بشوم که یخچال و ماشین شخصی ــ که حداکثر بایستی وسائل عمومی و همگانی باشد ــ در جامعه‌ی ما به هدف، هدف نهایی و مقدس فردی تبدیل شده، باید شکل و نوع خاص آن را پیدا کنم. این است که ما نمی‌توانیم در یک «نوع» بمانیم.

اگر حرکت داشته باشیم و جستجوگر باشیم، مسلماً بطور ثابت بر یک شاخه نخواهیم نشست و مرغ حقی نخواهیم بود که کاری جز فریاد حق، حق، حق برآوردن ندارد. مرغ حق، حق را تفسیر نمی‌کند

و به همین جهت است که می‌تواند به تکرار یک شکل قانع باشد؛ اما قصه‌نویس، تشریح می‌کند، تفسیر می‌کند، تعبیر می‌کند، قضاوت می‌کند و مهمتر از همه اینکه حرکت می‌کند ــ از این گوشه به آن گوشه، از این منطقه به آن منطقه، ناآرام است و همین نبود آرامش است که او را از قید «نوع» بخصوصی نجات می‌دهد.

●

اکنون من مانده‌ام و اعتقادات و نظرات چندگونه‌ی دیگران درباره‌ی انواع قصه‌هایم. اعتقادات و نظراتی نامتشابه، همراه با استدلال‌های خاص و کم و بیش مبتنی بر تعریف، احساس، محیط و خصوصیات اجتماعی، گرایش‌های شخصی و عقاید سیاسی و اخلاقی: «ابراهیمی باید قصّه‌ی تمثیلی بنویسد، فقط قصّه‌ی تمثیلی. او تنها در این کار موفق بوده است»، «نه، ابراهیمی از راه بدی وارد قصه شد؛ قصّه‌ی تمثیلی. قصّه‌ی تمثیلی زبان گویایی ندارد. قصّه‌ی تمثیلی محدود است و نمی‌تواند نکات باریک زندگی حقیقی انسانها راتجزیه وتحلیل کند.»، «شکست ابراهیمی در «مکانهای عمومی» جبران‌ناپذیر است. او وارد زمینه‌یی شدکه در آن هیچ قدرتی نداشت. سقوط کرد و دیگر برنخاست»، «نه، ابراهیمی، کار واقعی داستان‌نویسی خود را از «مکانهای عمومی» آغاز کرد. در آنجا بود که او با زندگی واقعی مردم روبرو شد» ، «نه ... اشتباه می‌کنید. او فقط قصه‌های صحرایی را دارد. اصلاً نمی‌شود فهمید که چرا نوشتن قصه‌های صحرایی را کنار گذاشت. او راهش را پیدا کرده بود، ولی دوباره گم کرد. بقیه‌ی کارهایش را یکپارچه باید دور ریخت»،

«ابراهیمی یک شاعر است. قصه‌های شعرگونه‌ی او را باید بهترین کارهای او به‌شمار آورد ...»، «نه ... ابراهیمی هرجا که به شعر اجازه‌ی ورود می‌دهد کار خود را خراب می‌کند ... به نظر من همه‌ی شما اشتباه می‌کنید. ابراهیمی اصلاً و ابداً قصه‌نویس نیست. او یک مشت حرف پرت سیاسی دارد که جایش در قصه نیست. اصلاً معنی ادبیات را نفهمیده است و تعریف ادبیات را هم نمی‌داند...»

این ــ البته ــ مجموع حرف‌هایی که در این چند ساله شنیده‌ام نیست. حتی در مورد تک‌تک قصه‌ها اظهار نظرهایی عجیب متضاد و چندگونه دریافت داشته‌ام؛ اظهارنظرهایی که هرچند صمیمیت و محبتی را همراه داشت، پذیرفتنشان مقدور نیست ــ و نه خواهد بود. من تابعی از متغیر خوانندگان خود نیستم و قصه نیز تابع دربست من نمی‌تواند باشد.

گاهی فکر می‌کنم من باید مدیر یک شرکت تجاری معظم باشم تا بتوانم دستور بدهم: «آقایان محترم! هرچه زودتر قصه‌های صحرایی وارد کنید. شدیداً موردنیاز است.» و یا «قرارداد ورود چند بسته قصّه‌ی تمثیلی را منعقد کنید! بازارهای تازه‌یی به‌دست آمده است.» و یا: «مشاوران محترم و عزیز من! چشمهایتان را باز کنید! من تعداد زیادی نواسطوره لازم دارم. از هرجا که ممکن است ــ تقلبی هم باشد فرق نمی‌کند ــ تهیه کنید و با قیمت مناسب د راختیار مشتریان اسطوره‌پسند شرکت قرار بدهید.»

این شوخی زیرکانه‌یی نیست؛ اما دوستان من دائماً کارشان دیوار کشیدن است؛ دیواری از تعریف، دیواری از «نوع» و «شکل. آنها، البته این آزادی را خواهند داشت که مرا قضاوت کنند؛ اما محبت و راهنمایی‌هایشان به هیچ صورتی به درد من نمی‌خورد؛ زیرا در

هرحال مرا به دروغگویی و تزویز و اطاعت از پسند اکثریت ــ پسندی که قبل از من وجود داشته است ــ وادار می‌کند. بی‌شک نویسنده باید از علاقه‌ی مردم نسبت به نوشته‌های خود برخوردار باشد؛ اما این علاقه را باید ایجاد کند نه خود را با علایق پیشین مردم منطبق سازد. تمایلات شکل‌گرفته و گوناگون خواننده نباید مورد قبول قطعی نویسنده قرار بگیرد. هدف نهایی نویسنده باید مورد قبول خوانندگان او واقع شود.

به این ترتیب، وظیفه‌ی من، فقط، ایجاد وحدت عقیده میان خوانندگانم نیست؛ بلکه نشان دادن نقطه‌ی مشترکی میان همه‌ی آنها و آگاه کردن آنها به وجود چنین نقطه‌ی مشترکی نیز هست.

بگذارید برای آنکه از شر این وسوسه‌ی «انتخاب نوع واحد» آسوده شویم چند توضیح کوچک دیگر هم بدهم.

من نمی‌دانم که داستان‌نویسان دیگر، هر کار تازه‌ی خود را چگونه و از کجا آغاز می‌کنند؛ اما من، غالباً از فضا شروع می‌کنم. یعنی فضای خاصی مرا می‌بلعد. و بعد از این است که ماجرا و حوادث از راه می‌رسند. برای نمونه، وقتی من به صحرا رفتم قصد قصه نوشتن نداشتم. پی‌ایجاد شکل و زبان تازه‌یی هم نبودم. فضای خاص صحرا، عمق شبها و گستردگی غمناک صحرا، آسمان بی‌نهایت و آفتاب داغ صحرا، زندگی بدوی مردم صحرانشین و همجواری این زندگی بدوی با ماشین، فضای خاصی رابه‌جود آورده بود که مرا به درون خود فراخواند. آنگاه، به‌تدریج، در مه فشرده‌ی این فضا، بین آدمها روابطی برقرار شد و از آنجا که در ضمیر من، ستم‌کشیدگی بسیاری از آنها جایی گرفته بود، ستم‌کشیدگی، زنجیر روابط میان آنها را به‌وجود آورد، و این روابط، نقائص خود را تا حدممکن با کمک عقل و منطق

برطرف کردند.

ماحصل فررفتن در فضای صحرا، پنج قصه بود. در حقیقت سه قصه‌ی کامل و دو طرح. بعد، فضا خود را کنار کشید. و آنگاه بود که من دیگر نتوانستم نوشتن قصّه‌های صحرایی را ادامه بدهم. دلم خیلی می‌خواست این کار را بکنم؛ اما نشد که نشد. و نخواستم تقلب کنم و یک فضای مصنوعی برای خودم به‌وجود بیاورم یا همان پنج قصه را به صور مختلف تکرار کنم و از مهارت یا قدرت نوشتن خود سوءاستفاده کنم. این کار، مقدور بود ولی درست نبود.

اکنون، من به صحرا بازمی‌گردم، به جستجوی همان فضا. اگر دست خالی بازگشتم آن «نوع» را تمام شده فرض کنید. آن زبان را هم همینطور. و نگویید که او «باید» قصه‌های صحرایی بنویسد.

یا در مورد قصه‌ی «باد مهرگان»، من در کوی دانشگاه مهمان کسی بودم. در آنجا با هیچیک از حوادث قصه برخورد نکردم. فقط فضای کوی امیرآباد بود که مرا گرفت. آنگاه تجربه‌های من ــ به‌عنوان یک دانشجو ــ به کمک آمدند و حوادث این چندساله، خود را در آن فضا جای دادند. اگر بگوییم نوشتن قصه‌هایی نظیر «باد مهرگان» یعنی در این شکل و با این زبان ــ یافتن «راه» درستی برای قصه است حرف باطلی زده‌ییم.

گاه نیز، یک واقعه، ضربه‌ی خاصی به ذهن می‌زند. در این صورت ــ البته ــ کار از فضا شروع نمی‌شود. «حادثه» یا «ماجرا» اساس قرار می‌گیرد و سپس منِ نویسنده به جستجوی ابزارهای لازم کار خود برمی‌خیزم. اگر بتوانم تجربه‌ی کافی به‌دست بیاورم و فضای ماجرا را حس کنم، قصه به‌وجود خواهد آمد. و در غیراین صورت حاصل کار، مصنوع خواهد بود.

یک‌بار دیگر می‌گویم که به گمان من، پایدارترین عنصر قصه، یعنی عنصری که در همه‌حال بایستی در تمام قصه‌های یک نویسنده وجود داشته‌باشد، هدف آن نویسنده از نوشتن است.

اگر نویسنده، ریاکارانه و متناسب با پسند روز، هدفی را برنگزیده باشد و این هدف در مغز و خون و روح او باشد خواه ناخواه همه‌جا خود را نشان خواهد داد.

دیواری به نام «نوع» وجود ندارد، یعنی نبایستی وجود داشته باشد، قله‌یی به نام «هدف» وجود دارد، و هر نوع حرکتی باید به سوی این قله و در جهت رسیدن به آن هدف باشد.

اگر هدفهای ما مختلف است، هر نویسنده‌یی با حربه‌ی خود و هدف خود به جنگ با هدفهای دیگر خواهد رفت؛ هدفهایی که غلط بودن آنها را صمیمانه معتقد است.

نکته‌ی دیگر در مورد ساختمان به‌ظاهر پیچیده‌ی برخی از قصّه‌های من است و نقصی که از این بابت در این قصه‌ها به چشم می‌خورد.

من فکر می‌کنم که پیچیدگی ظاهری یک ساختمان ــ اگر طرح و نقشه‌ی آن ساختمان کاملاً براساس نیاز و احتیاج و اجبار به وجود آمده باشد ــ نباید باعث گم شدن و کلافه شدن آن کسی بشود که می‌خواهد ورود کند. تنها ممکن است آن کس را که قصد ورود دارد به تفکر و تعمق بخواند. و این نکته است که در همه‌حال مورد توجه من بوده است.

برای ورود به یک ساختمان، شما چه می‌کنید؟

قطعاً ــ اگر به خاطر مسأله یا کار یا احتیاج خاصی به آنجا رفته باشید ــ به جستجوی «در» آن ساختمان می‌پردازید؛ و اگر در بسته

باشد: یا کلید یا دق‌الباب.

برای ورود به مفهوم یک قصه، باید کلید ساختمان خود آن قصه را دریافت. باید جستجویی کرد و تلاشی. فراموش نکنیم که ما در این مورد «شاه‌کلید» در اختیار نداریم.

و باز، فراموش نکنیم، ما در دوره‌یی نیستیم که بخواهیم وسیله‌ی ادبیات، سرِ خوانندگانمان را گرم کنیم و وسایل لذت ایشان را فراهم آوریم. سوپ گرمی در اختیارشان بگذاریم و خواب راحتی برایشان آرزو کنیم. ما ــ در این زمان و این مکان ــ بیش از هرچیز باید به هدف نهایی نوشتن فکر کنیم و مقصودمان ایجاد رابطه‌یی باشد که آن رابطه شاید بتواند منشاء تحولی در روش زندگی ما به شمار رود.

اینجا دیگر پایه‌ی هنر و ادبیات، بازی نیست. و اگر چنین پایه‌یی هم وجود داشته باشد ما موظفیم آن را از یاد ببریم؛ چراکه زمان، زمان بازی نیست. بازی‌هایمان را کنار بگذاریم ــ هرچند که ان بازی‌ها بسیار زیبا باشد؛ زیرا تنها دیوانگان ممکن است بر روی چنین طنابی، بندبازی کنند و معلق بزنند تا خیلی را خوش آید. اگر بر لب بحرفنا ایستاده‌ییم و منتظریم که ساقی شراب گوارایی به دهانمان بریزد، این درست نیست. من در لب چنین پرتگاهی «گرگم به هوا» را انتخاب نمی‌کنم تا هر بچه‌یی بداند که چه می‌کنم و لذت ببرد و کف بزند.

من برای خوانندگانم «سوپ ساده» فراهم نمی‌کنم تا چند لحظه پس از آنکه میل فرمودند از هضم رابع نیز گذشته باشد.

به‌خاطر داشته باشید که من ایجاد تعقید نمی‌کنم و نمی‌خواهم با توسل به دشواری‌ها کسی را تحقیر کرده باشم، بلکه فقط دعوت به تفکر می‌کنم.

داستان‌هایی بسیار شیرین و دلچسب، با ساختمانی ساده و

همه‌پسند، در اختیار شماست: داستان‌هایی ساده، زیبا، نازنین، پرحادثه و هرطور که شما بخواهید. اگر میل دارید چشم‌هایتان را با نوشته‌یی گرم کنید تا خواب خوش به سروقتتان بیاید، اگر می‌خواهید د رپشت میز اداره‌یی کمر بیکاری را بشکنید، یا شب‌هنگام، در بستر محبوب خود نیاز به «مطالعه» را احساس می‌کنید، لطفاً از خواندن نوشته‌های من چشم بپوشید. این نهایت محبت شماست؛ زیرا حتی در ساده‌ترین و عاطفی‌ترین قصه‌ها، هدف من سرگرم کردن کسی نبوده است.

و در مورد پیچیدگی، باز می‌گویم: به‌هرحال خواننده باید نهایت سعی خود را بکند که راه منطقی ورود به ساختمان قصه را بیابد. اگر شما به جای استفاده از کلید، از دیوار ساختمانی بالا رفتید و در نیمه‌ی راه، دیوار، رها و جوابتان کرد، آیا خواهید گفت: «اوه ... چقدر بد! با چه اسلوب غلطی این بنا را ساخته‌اند؟»

نقص پیچیدگی را بیشتر از تمام قصه‌های من در داستان «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم» یا به نام دیگرش: «داستان عاشقانه‌ی هلیا» یافته‌اند.

بطورکلی من این مسأله را که در داستان هلیا ــ احتمالاً شکست خورده‌ام می‌پذیرم؛ زیرا هرگز خواننده‌ی من با یکبار خواندن این داستان به جایی نخواهد رسید، یعنی مفهوم و سیر منطقی آن را به دست نخواهد آورد، و دلائل آن تک‌گویی‌های بلند را نخواهد شناخت و ارتباط آن تک‌گویی‌ها را با نفس داستان درنخواهد یافت.

من بیش از پنج سال روی این داستان کوچک کار کرده‌ام و بیش از ده بار بازش نوشته‌ام. من، به هیچ‌صورتی کوچکترین اشتباه یا انحرافی را در داستان هلیا باور ندارم. تک‌گویی‌های قهرمان داستان

در همه‌حال جزء داستان است و سیر منطقی داستان بر دوش همین تک‌گویی‌ها افتاده است. قهرمان هلیا در آغاز حرکت، مردی‌ست معتقد به اراده، و در پایان، معتقد به سرنوشت. او از پایگاه اختیار به جانب جبر، از مرحله‌ی انتخاب، به مرحله‌ی تقدیر و از عقل به جنون می‌رسد. و قدم به قدم، این حرکت در تک‌گویی‌ها تصویر شده است. از طرف دیگر دلیل وجود تک‌گویی‌های به ظاهر فلسفی و پیچیده‌ی قهرمان داستان را در یکی ازهمین تک‌گویی‌ها می‌توان یافت. او با اجتماع، قطع رابطه نکرده است بلکه اجتماع را در ذهن خود به عنوان یک شنونده نگه داشته‌است: «من یازده سال تشنگی گفتن را به این شهر آورده‌ام. رهگذران! به سخنان من گوش دهید!»

پس او مردی‌ست که یازده سال در ذهن خود با کلمات و مفاهیم زندگی کرده است؛ مردی‌ست که در طول یازده سال، یک تک‌گویی طولانی آفریده است تا آن را زمانی چون خطابه‌یی به گوش دیگران بریزد. او «بار دیگر» تنها برای گفتن به «شهری که دوست می‌داشته» بازگشته است؛ اما عقاید قهرمان داستان، عقاید من نیست. چه این عقاید در طول داستان تغییر منفی می‌یابد. قهرمان داستان هلیا مردی‌ست در آستانه‌ی ذلت و درماندگی کامل. مردی‌ست که از نظر من، گریز، و از نظر خود او سرنوشت به ذلّتش کشانده است.

به‌هرحال من تنها به دانستن آنچه خواننده‌ام می‌داند قانع نیستم. من می‌خواهم که او ذهن خود را به کار بیندازد، می‌خواهم که جستجو کند، فکر کند، رنج ببرد و درمانده شود، و باز بجوید و باز ... و باز ... آنقدر که رابطه‌یی برقرار شود، رابطه‌یی محکم، نتیجه‌بخش و سازنده.

این را هم بگویم که فقط من نیستم که خواننده‌ام را به جستجو و درماندگی می‌کشم. خواننده‌ی من نیز خود متقابلاً علت جستجوها،

درماندگی‌ها و تلاش‌های من است. یعنی رابطه‌ی علیت، در جامعه‌ی گرفتار، چنین حالتی یافته است. تا چه‌وقت علت‌ها همگی به معلول بدل شود و آن معلول، علت داستان زنده‌ی دیگر ...

من از آن گروه نویسندگان که زبان عوام را از طریق فرهنگ لغات و اصطلاحات و امثال و حکم یاد می‌گیرند و به زبان عوام می‌نویسند و چیزهایی می‌نویسند که عوام را خوش آید و یا در سطح دانش فعلی عوام باشد بیزارم و آنها را متقلب و گدایان لقمه‌ی حقیر افتخار می‌شناسم. ما قرار ملاقاتمان مربوط به فرد است نه دیروز.

اما، من ابداً ادعای نویسنده‌ی «الیت» و نخبه بودن و برای نخبگان نوشتن را هم ندارم. این مسخره است. و این فکر مسخره، زمانی در من بود. دیگر گذشته است. من برای تمام کسانی می‌نویسم که تمایل به اندیشیدن در ایشان کشته نشده است و یا خود دست به قتل عام اندیشه نزده‌اند.

با درنظر گرفتن همه‌ی این نکات و باتوجه به اینکه من در القاء مفهوم و مقصود موردنظرم ــ شاید ــ ناتوان بوده‌ام، آنقدر که می‌بینید مجبور شده‌ام در مورد برخی مسائل، بیرون از قصه توضیح بدهم، بار دیگر می‌گویم: من تا این لحظه نویسنده‌ی موفقی نبوده‌ام. کاری نکرده‌ام که کار باشد. راه طولانی مرا عواملی سد می‌کند و سد کرده است. من توانایی عبور از این سدها را نداشته‌ام و در نتیجه نهایت تلاشم درنوشتن، خراب کردن همین سدها بوده است. من در ابتدای حرکت خود کلنگی به دست گرفته‌ام و به دیواری می‌کوبم به عظمت دیوار چین ــ و عرق ریزان اما نه ناامید؛ و سراپا امید. و این، تمام ارزش‌های من است.

نادر ابراهیمی
۱۳۴۷