

# استعاره‌های کابوس

گفت‌وگوی مهرک کمالی با شهریار مندنی‌پور



نشریه ادبی «بانگ»

[/https://baangnews.net](https://baangnews.net)

کپی‌رایت: بانگ

بهمن ۹۹ - فرانسه

دسامبر ۲۰۱۲ داشتم روی پایان‌نامه‌ی دکترایم درباره عدم قطعیت در آثار شهریار مندی‌پور کار می‌کردم. یک هفته‌ای در کمبریج ماساچوست مهمان شهریار بودم و کلی درباره داستان‌هایش حرف زدیم و ضبط کردیم. همان موقع، گفتگوها را پیاده و در تحقیقم از آنها استفاده کردم. چند وقت پیش که داشتم فایل‌های قدیمی‌ام را زیر و رو می‌کردم، گفتگوی پیاده شده را پیدا کردم و دیدم خیلی چیزها آنجا گفته شده که برای داستان‌خوان‌ها و داستان‌دوست‌ها ممکن است جذاب باشد. این همان متن است با کمترین تغییر. لحن مکالمه‌ای و حاشیه رفتن‌های وسط گفتگو را هم حفظ کردم. گفتگویمان با یاد هوشنگ گلشیری شروع شد و با بحث درباره مقاله‌ی من درباره «بشکن دندان سنگی را» پایانیافت. برای بحث آخر، امید فلاح آزاد هم به ما پیوست.

### خاطرات از گلشیری و بحث‌هایی درباره‌ی دل‌دادگی

شهریار: ...هردوسه‌ماهیه بار که به داستان تموم می‌کردم، می‌رفتم تهران. اون موقع هنوز جلسه‌های پنجشنبه - گلشیری برقرار بود.

مهرک: چه سالی بود این؟

شهریار: سال‌های ۶۴-۶۵ بود. نسخه‌ی اول دل‌دادگی که تموم شد، به سفر رفتن تهران. اون موقع گلشیری جایزه ایش ماریار مارک رو گرفته بود از پولش تونسته بود به آپارتمانیه خوابه بغل آپارتمان‌شان، به عنوان محل کار بگیره. خیلی خوشحال بود. ما هم که می‌رفتیم تهران می‌رفتیم اونجا می‌خوابیدیم. گفته بودم به رمان دارم. گفت بخوان. همین جور که می‌خوندم، می‌گفت وایسا، بحث می‌کردیا نقد می‌کرد. ۵۰ صفحه که می‌خوندمیه چیزی نزدیک شش ساعت طول می‌کشید. حیف که اونا رو ضبط نکردم. روز اول هفت ساعت که گذشت، دیگه خسته شدیم و نشستیم گپ زدن. فردا صبح زود اومد گفت چقدر می‌خوابی؟ پاشو ببینم. زود هم بساط چای راه می‌انداخت. نشست و گفت بخون. باز شروع کردم به خوندن، هفت ساعت؛ چهار روز این کار ما بود. یک انرژی وحشتناکی داشت. وقتی گوش می‌دی به داستان و می‌خوای نقد جدی بکنی، خیلی انرژی مغزی می‌بره. از نکته‌های لغتی می‌گفت تا چیزهای دیگه. روز چهارم بریدم، گفتم من دیگه نمی‌تونم بخونم؛ هنوز می‌گفت بخون! به دوپست صفحه‌ای رفته بودیم جلو. کاش ضبطش کرده بودم.

مهرک: شنیدم گفته بهترین رمان جنگه ... (از اینجا گفتگو درباره‌ی «دل‌دادگی» شروع می‌شود).

شهریار: گفته بود این کار لبه‌ی شاهکار ایستاده. از گلشیری همچین جمله‌ای شنیدن خوب بود چون فوق‌العاده تو داستان و رمان سختگیر بود.

مهرک: شنیدم اون بخش مربوط به کاکایی رو خیلی پسندیده بوده. به نظرت چرا؟

شهریار: نمی‌دونم.

مهرک: به نظرم تجربه زندگی عملی توش روشن‌تره. تو بخش‌های دیگه رمان تخیلت فعال‌تره اما تو اینیکی شاید به منش نویسندگی گلشیری نزدیک‌تر بودی.

شهریار: گمانم نه. گلشیری، اگه دقت کنی، فقط تو مجموعه داستان اولش یه کم به روستا نزدیک می‌شه بیشتر. اکثر شخصیت‌هایش آدم‌های روشنفکرند. یعنی مثل همان راعی مشهور. او تجربه بیرونی کم داشت خودش هم می‌گفت. فقط اوایل جوونیش تجربه بیرونی داشت بعدش نه. خیلی کم سفر می‌رفت. شاید از این لحاظ خوشش اومده بوده.

مهرک: نویسنده‌های ایرانی، همه‌شون یه جوری می‌خوان شاهد روزگار خودشون باشن و روایتش کنن. یه چیزی تو این مملکت داره اتفاق می‌افته که هیچ‌جا ثبت نمی‌شه، ما باید بنویسیمش. شاید کاکایی بیشتر شاهد روزگار به نظر می‌آد تا بقیه...

شهریار: این ممکنه ...

مهرک: داوود روشنفکره اما روشنفکر ناتمامه...

شهریار: ناتمام صفت خوبیه ...

مهرک: کاکایی تنها کسیه که تو خودش تمام می‌شه. روجا هم شاید... کاکایی وقتی می‌میره، تکمیل شده می‌میره.

شهریار: داوود که حسابی گیجه. مثل بعضی از ماهاست. دنبال یه تئوری می‌گرده که دنیا رو نجات بده. یعنی اینقدر خود بزرگ بینی داره. برای همین تا می‌تونه می‌خونه. وقتی می‌ره تهران و پول نداره حتی کتاب می‌دزده. ولی عین روشنفکری ایران ناتمامه به قول تو.

مهرک: خیلی شبیه هامون داریوش مهرجویی‌یه.

شهریار: لابد. هم کاکایی و هم روجا تحول شخصیت دارن. روجا ولی نه به شدت کاکایی. کاکایی از یه گالش شکارچی بیسواد شروع می‌کنه، عشق رو تجربه می‌کنه، ناکامی عشق رو، بعد جنگ و تو جنگ پخته می‌شه...

مهرک: داوود هم داره ها، حتیجایی هم داره. تحول شاید نه، ولی تغییر شخصیت دارن. چرا یحیی نمی‌تونه شب آخر به روجا دست درازی کنه؟

شهریار: آره ...

مهرک: فکر کردم سانسور بهت اجازه نداده.

شهریار: نه. اگر می‌خواستم می‌تونستم طوری بنویسم که از سانسور هم رد بشه. روجا ادبش می‌کنه، تو اون صحنه‌هایی که باهاش تماس داره آدمش می‌کنه. یحیی گرگه اصلا. همونقدر که روجا باعث می‌شه داوود ویران بشه، غیرمستقیم چون روجا دوستش داره ولییحیی رو سربه راه می‌کنه. دورادور هم باعث می‌شه کاکایی تحول پیدا کنه. تو ذهنم بود کاکایی تحول داشته باشه و در آخر رمان که رودبار ویران شده، داوود خودکشی کرده، و خونه‌ای که با اون زحمت داوود ساخته بود خراب شده، و یک بچه هم کشته شده؛ کاکایی برگرده و فقط بیاد سمت روجا. نه اینکه صحنه رمانتیک بشه، که مثلا به عنوان ناجی بیاد. نه. آمدنش یک جور حضور باشه. طرح رمان این بود. یک صحنه حمله تو رمان هست که واحد کاکایی حمله می‌کنه خط رو تثبیت کنیم. می‌گه نه باید بریم جلوتر. و بچه‌هایش رو راه می‌اندازه می‌رن تو همون تله مثلی که عراقی‌ها می‌ساختن. طرحم این بود که اینجا اسیر بشه و بعد از سالها اسارت برگرده.

یه صحنه دارم که سانسور یه کم خرابش کرده. کاکایی شروع می‌کنه به فحش دادن به زمین، به خاک. کاکایی عنصر خاکه دیگه. هر جا هم می‌ره اول دست می‌کنه خاکش رو برمی‌داره بو می‌کنه مزه می‌کنه. تو متن اصلی، تو تک گویش می‌گه ای زمین شاشیدم بهت. توت جنازه کاشتن، هیچی نگفتی. توت مین گذاشتن، هیچی نگفتی. روت خون ریخته شد، هیچی نگفتی. بمب زدن بهت... هی می‌گه شاشیدم بهت. این کلمه را ملایم‌تر کردم. اما به هر حال متن ضرب لغتی‌اش ضعیف شد. بعد دیدم ای بابا این که خودش خاکه و داره به خاک این جوری فحش می‌ده، پس این دلش می‌خواد بمیره. رمان رو یه ماه نگه داشتم. نمی‌شد طرح به هم می‌ریخت آگه کاکایی می‌مرد. بعد دیدم نه چاره ای نیست. رمان خوبیش به اینه دیگه؛ گاهی شخصیت تو رو وادار می‌کنه که طبق خواسته‌ی او رفتار کنی نه اون چیزی که خودت می‌خوای. گفتم بذار بمیره این که می‌خواد بمیره. که دیگه اون صحنه رو نوشتم که عراقیه می‌آد بالای سر او که زخمی شده و بهش دستور می‌ده که بلند شه. کاکایی بهش می‌گه بزَن فلان فلان شده. بعد موندم با یه رمانی که پایان نداره، نمی‌دونستم چکارش کنم....

مهرک: تی تی پری رو قبل از این آورده بودی؟ چون تی تی پریه که داستان رو تموم می‌کنه درسته؟

شهریار: بعدشه دیگه. چون زلزله بعد از جنگه، بعد از مرگ کاکاییه.

مهرک: منظورم از لحاظ زمان رمانه...

شهریار: تی تی پری خب یه شخصیت فرعی بود.. بعد که کاکایی مرد، دیدم تنها کسی که می‌تونه پایانی برای رمان بسازه خود روجاست. همه که مردن! یعنی روجا اینجا باید دیگه قد راست کنه. جمله آخر که می‌گه می‌رم آب بیارم، برای خودم خیلی نمادین بود. داوود آبه. روجا دیگه جای همه‌شونه. خونه رو هم ول نکرده، می‌گه دوباره می‌سازمش.

حیف که شیراز نیستیم دست‌نویس‌ها رو نشونت بدم. اون موقع که کامپیوتر نبود. رو کاغذ A4 می‌نوشتم با مداد که بتونم پاک کنم. بعضی جمله‌ها رو پاک می‌کردم دوباره می‌نوشتم. بعضی‌هاشو اینقدر پاک کرده بودم که کاغذ پاره می‌شد. حالا یک کاغذ آچار دارم که وسطش پاره شده، نمی‌شه هم که همه‌اش را دوباره بنویسی. نوار کاغذ می‌بریدم به اندازه یک سطر، دو سطر و به جاش می‌چسباندم. خیلی جاها رو عوض می‌کردم. حتا فصل رو. این شد

که چیزی حدود هزار و پانصد صفحه دست نویس دارم. یه توده کاغذ مدادی. کار که تمام می‌شد می‌رفتم ازش کپی می‌گرفتم چون مداد بعد از مدتی کمرنگ می‌شه، اینجوری تثبیتش می‌کردم.

مهرک: چطور داستان به فکرت خطور کرد؟ شخصیت‌ها را چه جور ساختی؟

شهریار: تا اواسط جلد اول نمی‌دونستم شخصیت‌ها دارن چی می‌شن. یواش‌یواش از تو خود رمان می‌فهمیدم چه سرنوشتی می‌تونن داشته باشن. اون موقع بود که فهمیدم اینا دارن می‌شن چهار عنصر باد و آب و خاک و آتش.

جرقه رمان اینجا زده شد که رفتم رودبار، بعد از زلزله. با نادر دوستم راه افتادیم رفتیم رودبار. با یه راننده و یه لندرور قراضه و یه مقدار خرت و پرت کمکی. بار زدیم و رفتیم. ولی شاهکار مردم ایران بود همدردی. خیلی کمک اومده بود، باورکردنی نبود. آنقدر آدم برای کمک آمده بود که اینا داشتن غذاهایی که برای زلزله‌زده‌ها اومده بود رو می‌خوردن. دیگه کاری هم نمونده بود. جنازه‌ها هم دفن شده بود. پنج شش روز بعد بود که رسیدیم. اونجا داغون شدم.

مهرک: من این تجربه رو تو بم داشتیم ...

شهریار: تو جنگ بالاخره تو خودت اومدی، با پای خودت اومدی. اگه به زور هم اومده باشی، می‌توننی فرار کنی و به هر حال منتظر مرگ هم هستی. زلزله اصلاً بی منطقه. روستاهایی بودن که محو شده بودن زیر آوار کوه ...

یه دوربین سوپر هشت هم نادر آورده بود که گرفتمش دست و یه فیلم ساختم از زلزله که باید باشه تو سینمای جوان، اگه نگه داشته باشن. یه تیکه‌ای گرفتم که خیلی عجیب غریب بود. فکر کن این شهر ویران، رنگ معمول شهرهای ایران رنگ آجر و خاکیه که به مرور زمان آفتاب و بارون خورده‌اند؛ زلزله که این را زیر و رو می‌کنه رنگ جدیدی تو می‌بینی. از بالای گردنه که نگاه می‌کنی رنگ جدید می‌بینی که رنگ معمول شهر نیست. بعد یه رنگین کمان کاملی بالای این خرابه‌ها ساخته شده بود. با خودم گفتم اگه خدایی باشه داره مردم رو دست می‌اندازه‌ها. یعنی اینقدر زیبا بود این رنگین کمان، سورئال بود.

مقدمه‌ای درباره‌ی رمان سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی

مهرک: می‌تونیم از تفاوت سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی با کارهایی که تو ایران نوشتی شروع کنیم.

شهریار: اولین تفاوت تفاوت تو راویه. من همیشه کارهایی که می‌خوام شروع کنم همان نه پرسش ابوالهول رو از خودم دارم. توی «کتاب ارواح شهرزاد» نوشته‌ام. یکی از مهمترین پرسش‌ها اینه که داستان را کی روایت می‌کنه؟ شخصیت اول داستان یا یک شخصیت بی طرف؟ این شخصیت‌ها چطور شخصیت‌هایی هستند؟ لات، دهاتی، روشنفکر، کارمند ساده یا نویسنده؟ وقتی نویسنده راوی است دست آدم باز می‌شه.

تو مومیا و عسل تنوع راوی زیاده. اصلا اوجش تو هشتمین روز زمین است که سه راوی با سه شخصیت مختلف و سه زبان مختلف داره. زبانشون از لحاظ نحوی با هم فرق می‌کنه. همینه که یک حادثه مشترک را به سه شکل مختلف می‌بینند به خاطر تفاوت نوع زبانشون.

یک قسمت سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی راحت بود برام چون راوی تقریبا نزدیک به خودم بود. خودم نیستم. خیلی جاها تخیلیه. خیلی جاها تو نوشتنم تو ایران من از این باج‌ها نادم. تو سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی می‌گم من می‌خوام اینو بنویسم اما چون نمی‌تونم اینجوری می‌نویسم. من هیچوقت در نوشتنم این جوری نبودم که فکر کنم به سانسور. راوی سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی با خودم به عنوان نویسنده در ایرانیکی نیست. شانسم اینجوری بوده که داستان‌هایم رو اصلا سانسور نمی‌فهمیده که بخواد سانسور کنه. گیر سانسور همیشه داشتم اما بیشتر کلمه‌های تنی بوده، به ساختار داستان لطمه نمی‌خورده که عوض می‌کردم. مثلا کلمه پستان یا ران. مثلا پستان رو کردم سینه که خواننده فارسی قشنگ می‌گیره. تو سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی دیگه این گیر رو نداشتم ولی راوی‌اشیه کم نزدیکه به خودمه. اون اوایل واقعا می‌شد مامور سانسور رو ببینی باهش بحث کنی. ولی بقیه‌اش خب تخیلیه. متنها چون راوی رو نزدیک خودم گرفته بودم، یه مقدار کار روان‌تر پیش می‌رفت.

مثلا دل دلدادگی اگر تاریخ نوشتنش رو نگاه کنی، واقعا هشت نه سال طول کشید. نویسنده‌ها لاف می‌آن، مثلا رمانی که نه ماهه نوشتن می‌گن ما پنج سال روش کار کردیم. اما دل دلدادگی واقعا هشت نه سال طول کشید. سه چهار بار کار رو مرورش کردم، عوضش کردم. اما سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی چون رویش آلتراگویی خودمه، نه اینکه کاملا خودم باشم، روان‌تر پیش می‌رفت. یعنی شکنجه راوی ساختن رو تقریبا نداشتم.

بعلاوه برام خیلی لذتبخش بود که اولین بار دارم طنز کار می‌کنم. من تا حالا این تجربه را نداشتم، اگر طنزی هم در کارم بود خیلی پنهان و خیلی سیاه و تلخ بوده. اینجا سیاهی و تلخی‌اش ظاهرن کم‌تره، اما از یک طرف هم خیلی تلخه؛ بدبختییک نویسنده که می‌خواهد یک داستان عاشقانه در ایران چاپ کند. و بعد بدبختی دو شخصیت رمان. آنها در خیابان هم نمی‌توانند با هم قدم بزنند، نمی‌توانند دست همدیگر را بگیرند. قرار ملاقاتشان توی گورستان، سر یک قبر است، که وانمود کنند آمده‌اند زیارت اهل قبور... .

اما خوب پیش می‌رفت. یک سال طول کشید که رمان تمام شد. اشتیاقش هم بود. هشتاد صفحه اول را که سارا خلیلی ترجمه کرد، ترجمه‌ای شاهکار، یکی از بهترین ناشران آمریکا انتخابش کرد. بنابراین خیلی انرژی گرفتم. طاق کار هم نداشتم، رو رختخواب می‌نشستم دو زانو یا چهارزانو داستان می‌نوشتم. بعد یه ناشر انگلیسی کار رو قبول کرد، یه ناشر آلمانی، و هر دو سه روزی یک بار یک ناشر کار رو می‌گرفت تا شد ۱۳-۱۴ تا کشور. بیشتر روی این هشتاد صفحه‌ی اول کار رو گرفتن. کتاب که چاپ شد ناشر فرستادش برای منتقدهای مختلف. حدود چهل پنجاه تا نقد مثبت رو کار در اومد. تو انگلیس هم همینطور، تو فرانسه هم همینطور.

نوشتن بعضی کارهای قبلی‌ام، مثلاً داستان کوتاه‌ها، بعضی‌هایشان چهار پنج ماه طول می‌کشید. سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی این شکنجه‌ها را نداشت. از طرف دیگه، به خاطر فرم کار، راوی باید حرف‌هایش را مستقیم بزند، پیچ نمی‌خوره زیاد تو داستان.

دانشگاه براون هر سال که به یک نویسنده فلوشیپ می‌ده، آخر سال هم یک فستیوال برگزار می‌کنه که در آن فستیوال، کسی که فلوشیپ گرفته هم باید یک سخنرانی بکنه. دو سه برنامه برایش می‌گذارند و کلی مهمون دعوت می‌کنند، یعنی سه روز فستیوال پشت سر هم. آن سالی که برای من فستیوال گذاشتند، شهرنوش پاریسی‌پور، سلمان رشدی، و اورهان پاموک را دعوت کرده بودند. برای من مثل یک جنگ بود. قدم می‌زدم تو محوطه دانشگاه براون و به خودم می‌گفتم شهریار دیگر باید یک کاری بکنی؛ پاموکه، رشدیه. من به کار اینها کلی انتقاد دارم اما بالاخره کله گنده‌های دنیا هستند. وحشت هم داشتم چون دیده بودم بعضی از نویسنده‌های ایرانی که مهاجرت کرده‌اند دیگه کاری نتونسن بکنن.

همین طورها برای آن فستیوال تو فکر بودم که چه بخوانم. می‌شدیکی از داستان کوتاه‌ها را ترجمه کرد و خواند. اما خواندن سی صفحه داستان کوتاه منطقی نبود. تا یک دفعه این ایده به ذهنم رسید که من یک نویسنده ایرانی‌ام و می‌خواهم یک داستان عاشقانه بنویسمهرک: به نظرتان خیلی کار ساده‌ای است؟ نه به این سادگی هم نیست، چرا؟ به



این دلایل. متن اول حدود ۱۳-۱۲ صفحه بود یعنی یک داستان کوتاه بود. بعد شبی که شب خوندن بود از رابرت کوور که مسئول فلوشیپ و فستیوال بود خواستم داستان را بخواند. (ادبیات را که نمی-شود به لهجه بد خواند) کوور یک نویسنده حرفه‌ای است و خیلی حرفه‌ای و قشنگ خواند. من هم کنار دستش ایستاده بودم و می‌دیدم که بعضی وقت‌ها سالن. تو صحنه‌های طنز متن. جماعت خوششان آمده بود. فردا که همدیگر را می‌دیدیم، به من تبریک می‌گفتند و می‌گفتند متن خوبی بود. ترجمه خوب سارا خلیلی هم بود دیگه. بعد به فکر رسید که این کار می‌تواند یک رمان بشود. شروع کردم به کار. و کار پیش رفت دیگه. گاهی گیر می‌کردم ولی مثل دل دلدادگی نبود که اصلا واقعا لهم می‌کرد.

مهرک: در سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی از یک اصلی که خودت گذاشتی فاصله می‌گیری. خودت این اصل را گذاشتی که زبان باید خواننده را متوقف کند. خواننده باید مدام برگردد و ببیند چی خوانده است. درست برعکس چیزی که خیلی‌ها می‌گن که زبان باید به حدی روان باشه که خواننده اصلا متوجهش نشه، بخونه بره؛ روایت دیده بشه، زبان دیده نشه. اینجا از این اصل جدا می‌شی.

شهریار: نشدم، نه. چون فرم کار این زبون رو می‌طلبه. نویسنده داره حرف می‌زنه. با خواننده داره حرف می‌زنه. ولی تو کار بازی‌های زبانی، نه به پیچیدگی کارهای دیگه، وجود داره. کجاها وجود داره؟ جاهایی که من متنی را که می‌خواهم بنویسم می‌گویم، بعد تعویض شده‌اش را می‌گویم. تو اینجاها بازی‌های زبانی وجود دارد، جاهایی به طنزه، ولی جاهایی هم این پیچیدگی‌های زبانی کار شده باز. در سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی ادبیت کار در زیرلایه‌ی آن است. نویسنده‌یک نویسنده جوان و بعضی وقت‌ها هم ساده لوح است: راوی داستان؛ خب راوی شخصیتش این است، خب باید اینجوری حرف بزنه.

مهرک: چرا مثل این راوی را وقتی فارسی می‌نوشتی انتخاب نمی‌کردی؟

شهریار: مثلا مومیا و غسل را بیاوریم تا من تنوع راوی‌ها را یکی‌یکی برایت بگویم.

قبول دارم که زبان خودش را در سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی نشان نمی‌دهد. اما بیا ببین مثلا در نظریه‌ی پنجشنبه، یک زن ساده داره روایت می‌کنه و زبان خیلی ساده داره کار می‌کنه.

مهرك: زبان ساده كار می كند اما موضوع پیچیده است. آنجا ما با یک آدمی كه گم شده مواجهیم. شوهره با پیژاما داره با بچه اش قایم موشك بازی می كنه كه گم می شه. پس یک چیزی این وسط باید پیچیده باشه، یا زبان یا روایتیا موضوع، به هر حال خواننده باید متوقف بشود.

شهریار: نگیم متوقف بشه، بگیم كند بره جلو و باز مجبور بشه برگرده بخونه.

مهرك: تو تمام داستان های فارسیت این هست. همه داستان های خواننده را مجبور می كنند كه كند بخواند. اما در سانسور یک داستان عاشقانه ی ایرانی این اتفاق نمی افتد. این كه می گی هشتاد صفحه اش را دادم به ناشر آمریکایی قبول كرد و خودت هم اشاره داری كه به سنت آمریکایی نزدیک تر بود.

شهریار: من این فكر كه پیچیدگی دركار نیست را رد می كنم. پیچیدگی در سرم بوده. اما رویه ساده كار به این دلیل كه راوی داره جاهایی درددل می كنه، داره فقط توضیح می ده. جوری هم توضیح می ده كه فقط برای خواننده ایرانی نیست. نقدهای فارسی اشاره می كنند كه شهریار این داستان را برای مخاطب غربی نوشته. من این را قبول ندارم. چرا؟ به این دلیل كه ما ایرانی ها همیشه سندسوزان داریم، هیچوقت سند از خودمان بجا نمی گذاریم. مطمئنا نسل بعد از ما اصلا هیچ سندی از ماجراهای سانسور در این دوران نخواهد داشت. چون اول سندی وجود نداره، دوم این كه نویسنده ها احتمالن مرده اند و دیگر شاهی وجود ندارد. ارشاد هم كه سندی دست کسی نمی داد كه، یک برگه ای می دادند دست ناشر كه این جملات باید عوض شوند. نه سربرگ داشت این نامه، نه هیچ نشانی... هیچ چیز، یک برگه معمولی. راوی این داستان یا خواننده ایرانیها آنهایی كه اهل ادبیات هستند شاید بعضی از این چیزها برایشان آشنا باشد، ولیك نسل بعدتر كه هیچ سند و شاهی نیست، این رمان برای آنها هم خواهد بود. به هر حال نوع راوی خیلی مهم است. مثلا تو همین مومیا و غسل بیا داستانها را یكیكي نگاه كنیم مهرك: بشكن دندان سنگی را؛ جایی كه دختر داره صحبت می كنه خیلی ساده است، چون راوی ساده است و اصلا نمی داند نامزدش در این نامه ها دارد چه می گوید. اصلا نمی فهمد، سوالش از مخاطبش این است. داستان دو راوی دارد یکی دختر كه راوی دوم است یکی هم زبان نامه ها.

مهرك: من دختر را به ریاكاری متهم کرده ام. ما داریم نامه های مرد را از زاویه دختر می خوانیم، این دختر است كه دارد نامه ها را برای ما می خواند.

شهریار: دختر می‌خواند اما یک جاهایی روایت مستقیم می‌کند.

مهرک: اما انتخاب می‌کند. ما چه می‌دانیم که دارد همه چیز را به ما می‌گوید؟ بنا به چیزی که خودت می‌گویی، ما به راوی و نویسنده اطمینان نمی‌کنیم. قرار نیست ما خودمان را درست در اختیار او بگذاریم و بگوییم آقا برایمان روایت کن و ما به تو اطمینان داریم.

شهریار: دقیقن همین طوره که می‌گویی و باید هم باشه. ولی مثلاً بیا پسرک آن سوی رود. را نگاه کنیم. نرش باز با بشکن دندان سنگی را فرق می‌کند... خوب مرا انداختی به ورطه توضیح داستانم...

مهرک: بیا زبان را از روایت جدا نکنیم. به هر حال یکی از این دوتا در داستان‌های پیچیده هستند. اما در سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی اینطور نیست.

شهریار: موقعی که می‌نویسم به این فکر نمی‌کنم. اما گفتم که در لایه دوم پیچیدگی دارد کار می‌کند مثلاً نمونه-اشخصیت کوتوله در رمان است. در نقدها هیچ‌کس به این شخص اشاره‌ای نکرده. این کوتوله از هزار و یک شب می‌آید. مثلاً دکتر فرهاد را که معرفی می‌کنم؛ اول یک دختر دانشجو را معرفی می‌کنم که هم‌کلاس سارا است که می‌بینیک کوتوله‌ای نمی‌دانم تو اتاقشه یا دم در اتاقش گذاشته شده. دختره می‌داند که باید از دست این جنازه خلاص بشود. بعد یک جای دیگر کوتوله پیدا می‌شه بعد می‌رسه به مطب دکتر فرهاد. آنجا وقتی دارد مطب را تعطیل می‌کند می‌بیند جسد یک کوتوله تو اتاق انتظارش است که می‌ذارتش تو صندوق عقب ماشینش که بیره یک جایی.

سارا و دارا وقتی اولین قرارشان را در خانه دارا می‌گذارند، کوتوله تو باغچه است. وقتی در اتاق می‌خواهند اولین بوسه را از هم بگیرند، سارا می‌گه وقتی اوادم تو لای بوت‌هایبایس خونه‌تون به نظرم دو تا چشم داشت من را نگاه می‌کرد. دارا می‌گه من تمام مدت در خونه رو چک می‌کردم، کسی تو نیامده. ولی می‌ره بیرون می‌بینه کوتوله لای بوت‌هایبایس است. بعد آخر رمان، یکی دو جا به من نقد شده که این رمان پایان نداره، من نویسنده می‌گم من باید بدوم بروم خانه‌ام و درش را قفل کنم. پیچیدگی برای این می‌گویم زیر است. چرا باید این کار را بکنم؟ برای اینکه این کوتوله در خانه من گذاشته نشود.

مهرک: فیلم شب قوزی هم همینه.

شهریار: ندیده- ام. این قصه مال هزار و یک شبه. تو سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی دارم می‌گم که اول نعل این کوتوله رو دست ما مونده، بعد داریم تبدیل می‌شیم به این. پیچیدگی‌ها اینجاهاست؛ داریم تبدیل می‌شیم به این کوتوله. جنازه‌اش روی دستمون مونده داریم بهش تبدیل هم می‌شیم. نویسنده/راوی سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی هی داره کوتاه می‌آد جلوی سانسور و داره تبدیل می‌شه به یه کوتوله به جنازه یه کوتوله. اینیک پیچیدگی.

پیچیدگی دوم انتخاب اسم آقای پتروویچ. این دنباله کارهای من تو ایران. پتروویچ ما را یاد جنایت و مکافات می‌اندازد. در نظر وزارت ارشاد کاری که نویسنده‌هایی امثال من می‌کنیم که دولتی نیستیم، جنایته. حالا سالگرد مرگشان هم دیروز بود مکافات جنایت نویسندگی همان بلایی بود که سر مختاری و پوینده آوردند (روز قبل از دیدار من و شهریار روز کشته شدن محمد مختاری بود) و قرار بود سر بقیه هم بیاورند. جنایت و مکافات از لحاظ جمهوری اسلامی. ولی چرا من خودم هم فکر می‌کنم جنایته، اگه جنایت و مکافات یادت باشه، راسکولنیکفیک پیرزن رباخوار را می‌کشد، یعنی عجزه‌ای را می‌کشد. چرا نوشتن در ایران جنایته از نظر من: چون هر نویسنده ایرانی که یک داستان خوب بنویسد دارد عجزه‌ای رباخوار را می‌کشد که در هر گوشه ایران هست. جنایت در حقیقت جنایت هنری است و مکافات هم دارد. مکافاتش را هم داریم پس می‌دهیم، دربه دری و این چیزها.

مهرک: یک شیفت فرمی این جا هست که نمی‌دانم چقدر به آن واقف بوده‌ای. من فکر می‌کنم برعکس داستان کوتاه-هاوحتی رمان دل‌دادگی که در آنها در چند پاراگراف اول یا چند صفحه اول خواننده را با یک پیچیدگی بزرگ مواجه می‌کنی که بعد باید باز شود. اینجا دست کم تا هشتاد صفحه اول کاملاً برعکسه یعنی داری پیچیدگی‌ها رو باز می‌کنی. اگر وقتی به فارسی می‌نوشتی پیچیدگی را در یک پاراگراف یا چند صفحه‌ی اول فشرده می‌کردی، اینجا مدام داری پیچیدگی‌ها را باز می‌کنی، استعاره‌ها را باز می‌کنی. یعنی داری مدام به خواننده می‌گی این اینجوریه: از من بپرسید تا بگویم چرا. مثلاً کلمه پستان که اینجا می‌آید گذشته‌اش در زبان فارسی اینه. تو نوشته‌های ایران اصلاً اینها را توضیح نمی‌دادی. البته دو سه صفحه اول یک پیچیدگی داره تا قبل از اینکه سارا دارا را ببیند، بعد مدام داری به خواننده کمک می‌کنی که در مسیر قرار بگیرد.

شهریار: به نظر من نویسنده نثر خودش را نباید تکرار کند. نویسنده‌هایی که با یک نثر داستان نوشته‌اند از نظر تخیل زبانی بسیار ضعیفند. نویسنده باید مدام تجربه زبانی داشته باشد. به کار تجربی خیلی اعتقاد دارم. اگر مدام یک زبان

را تکرار کنیم دیگر خلاقیتی نیست، فقط تکرار است. مثلاً طنزی که در این داستان است من به عمرم نداشتم. یا این که یک طور جدیدی به راوی و شخصیت های این رمان نگاه کرده-ام.

مهرک: هیچوقت فکر کردی که اینجا فرم داره از سادگی به پیچیدگی می‌ره. در واقع اینیک شیفت است درباره طرز تلقی‌ات نسبت به خواننده. وقتی به فارسی می‌نوشتی می‌گفتی خواننده زحمت بکش. من زحمت کشیدم تو هم زحمت بکش. اینجا نه، داری همدلی باهاش می‌کنی، کمکش می‌کنی. می‌آریش تو فضا براش توضیح می‌دی.

شهریار: بگیم درد دل می‌کنی.

مهرک: خب درددل می‌کنی آره. تو بشکن دندان سنگی را هم زنه داره درددل می‌کنه.

شهریار: درسته اما در بشکن داستان جای دیگه‌ای اتفاق افتاده با شخصیت پیچیده آن مرد. پیچیدگی اون وره. زنه ساده است؛ سختی نوشتن داستان هم اینجا بود. یک راوی داری که اصلاً نمی‌دونه چه خبر شده. اصلاً نمی‌فهمه نامزدش چی داره می‌گه، چی به سرش می‌آد. می‌گه که مرد که اولش این جور نبود. اینجا تکه‌ای که به نظرم تکه سختی هم بود تکه مربوط به شنل است. اشاره به شنل گوگول. یا صحنه رویارویی گلشیری، من، و پتروویچ. صحنه‌ای که در کارگاه داستان نویسی ام و پتروویچیه دفعه پیداش می‌شه. ته کلاس نشسته. آنجا تفسیری که او روی داستان دختر می‌گذارد خیلی تفسیر دقیقی است. پیچیدگی‌ها اینجا است.

مهرک: بعد که جلو می‌ریم پتروویچ به عنوان یک شخصیت، یک راوی، یک نویسنده در کنار تو وارد داستان می‌شه که خودش را به داستان تحمیل می‌کند. تو یک جایی می‌گویی که من نمی‌دانم این از کجا اومده، این کیه؟ یک جایی که دارا را تهدید می‌کند و انگار تو به عنوان نویسنده خبر نداری.

شهریار: چون عاشق سارا شده.

مهرک: و نویسنده این را نمی‌خواهد. پتروویچ توی روند درگیری با شخصیت‌های داستان عوض شده. از یک بازجو تبدیل شده به یک انسان که می‌تونه عاشق بشه.

شهریار: من تجربه این زبان یا نثر را کم داشتم اما شروعش را، اگر دقت کنی، تو آبی ماورای بحار است.

مهرک: چرا می‌گی زبان؟ چرا نمی‌گی فرم؟ من همه‌اش ذهنم به طرف فرم می‌ره تا به طرف زبان. وقتی می‌گی زبان به مقدار محدود می‌شه. من دارم زبان به اضافه روایت رو می‌گذارم به جای فرم. و این فرم، فرمی است که دارد از سادگی به پیچیدگی می‌رود. برعکس بقیه داستان‌هایتکه کلیدی به ما نمی‌دادی، کلید را باید خودمان پیدا می‌کردیم. تا آخر باید می‌رفتیم تا می‌فهمیدیم مثلاً "سگی که رویاهای شامه اش را به تو تلقین می‌کند" یعنی چی. ولی اینجا نه. درسته؟

شهریار: تا حدی درسته. فقط باید به فرق داستان کوتاه و رمان اشاره کنم. کاری که من در داستان کوتاه-هایم می‌خواستم بکنم این بود که یک رمان را با فشردگی یک داستان کوتاه بگم. الان که برمی‌گردم عقب و دنبال موضوع می‌گردم که رمان بنویسم، می‌بینم که بعضی از این داستان کوتاه‌ها خیلی راحت می‌تونن بشن رمان. تو ایران که بودم عمداً این کار را می‌کردم؛ جزو سبک کاری خودم گذاشته بودم که حجم ذهنی رمان در یک داستان کوتاه بگم. به همین دلیل حتی تک کلمه‌ها در چنین داستان کوتاهی خیلی مهم می‌شوند. حتی یک "و" مهم می‌شه. تو رمان ما دیگه رمان داریم می‌نویسیم. رمان اصلاً کارش بازکردن پیچیدگی است. تو با یک گستره‌ای روبه‌رو هستی. از یک طرف به نسبت داستان کوتاه دستت بازتر است. از یک طرف هم دستت بسته می‌شه چون باید ساختار چند صدایی هم داشته باشی. باید کمپوزیسیون داشته باشی. همین جور نمی‌شه راوی حرف بزنی بره جلو برای خودش. مثل بعضی‌ها که اخیراً دارند تو زبان فارسی می‌نویسند. رمان نیستند اینها چون ترکیب‌بندی ندارند، کمپوزیسیون ندارند. سمفونی نیست. یک ساز است که برای خود می‌زند و جلو می‌رود.

مهرک: چیزی که این رمان را برای ایرانی‌ها هم جذاب می‌کنه این است که جنبه اتوبیوگرافیکش قویه. تو نداشتی داستانی که از خودت حرف بزنی. داستانی که توش رد پای شهریار مندنی پور و بچه‌هایش و زندگیش را ببینیم. بعد هم داری یک بخشی از تاریخ نویسندگی بعد از انقلاب را می‌نویسی. این هم یک فاصله با داستان‌های قبلی‌ات که ما رد پای تاریخ را در آن به سختی پیدا می‌کنیم. نه که نباشه، مثلاً در بشکن وقتی از مرد سپاه ترویج حرف می‌زنی، برای کسی که با تاریخ آشنا باشه، همه نبردهای مدرنیته و پیشا مدرن، نبرد شهر و روستا، و گذار تاریخی تو ذهنش می‌آید. و اتفاقی که داره می‌افته و خود شاه هم اشاره می‌کنه که من اینا رو فرستادم تو دهات که مدرنیته و تمدن رو بیرون یاد مردم بدهند. اما همیشه روایت‌های دیگر در داستان‌های تو بر روایت تاریخی غلبه دارند. مثلاً در مومیا و عسل که بحث پدرسالاری طرح می‌شود یا مثلاً در آهوی کور که یک پدر هست با دو پسر اسفندیار و زریر؛ آنجا،

خرمی اشاره می‌کند، سه زمان اسطوره‌ای و زمان تاریخی ۲۸ مرداد و بعد از انقلاب را فشرده کرده‌ای. اما ابعاد دیگه همیشه وجود داشته. اینجا جنبه‌های اتوبیوگرافیکش قویه و جذابش هم می‌کند. شاید این که می‌گی راحت روایت می‌کردی به خاطر این بوده که خیلی به تجربه خودت برمی‌گشته. قبلا بیشتر خلق می‌کردی و خب خلق کردن زحمت بیشتری دارد. اینجا از عناصر حی و حاضر و آماده استفاده کردی.

شهریار: این آلتراگو است. من می‌دانم که اگر نویسنده خودش بشود راوی داستان این کار خیلی خطرناکی است. شروع می‌کند ناخودآگاه خودستایی کردن. من می‌دونستم اگر راوی این داستان صد در صد خودم باشم، به خودستایی خواهم افتاد. بنابراین همیشه با این فاصله دارم. یعنی جاهایی خودم هستم و احساس خودم را بیان می‌کنم؛ حتی اتاق کارم را هم نشان می‌دهم. اونجایی که تو اتاق کارم می‌نویسم و به نظرم می‌آید یک نفر خیره شده بهم، انگار پتروویچ بالای سرم ایستاده. ولی همیشه حواسم بود که من باید با این فاصله داشته باشم. اگر دقت کنی خیلی جاها خودم را به طنز می‌کشم، خیلی جاها خودم را ضعیف نشان می‌دهم. من تو زندگی خودم این ترس‌ها و ضعف‌ها را نداشتم اما اینجا نشون دادم. یک جور سایه از خودم ساختم. من نمی‌گویم این اتوبیوگرافی است.

راوی/نویسنده خیلی هم پیچیده نیست. اولش خودم که می‌گم من خسته شدم از نوشتن داستان‌های سیاه. این حس خودم است. اما انگار چاره‌ای هم نبوده. همین رمان هم با سیاهی عجین می‌شود. مثلا سیاه‌ترین صحنه‌اش، صحنه‌ی گلشیری است که می‌گم شنل گوگول می‌آید وسط. سیاه‌ترین صحنه آنجاست. بعد از کارگاه داستان نویسی‌ام که پتروویچ هم آمده آنجا، او هم همراه من می‌آید. برف هم می‌آید. که بعد گلشیری را می‌بینیم. در کارگاه داستان نویسی، یک دختر داستانی می‌خواند که سایه‌یک مرد پشت پرده اتاقش است. من چون پتروویچ نشسته یک تفسیر ساده می‌گذارم روی داستان و می‌گویم دیگر کلاس تعطیل. که پتروویچ می‌آید وسط و می‌گوید به نظرم تو داری کلک می‌زنی. این داستان یک داستان بسیار جنسی است. اول به نظر من این پرده، پرده اتاق خواب است. اگر قرار باشد سایه‌یک مرد پشت پرده اتاق زنی ظاهر بشه، حتما پشت پرده اتاق خوابش ظاهر می‌شه. و تفسیر اینه. پتروویچ شروع می‌کنه تفسیر خیلی حرفه‌ای دادن از داستان. من می‌گم خیلی خوب و می‌زنم.

در رمان هروقت پتروویچ پیدایش می‌شود برف هم می‌آید. همیشه با برف همراه است. می‌بینم کنار ماشینم ایستاده. چون می‌خواهم سوارش نکنم، می‌گویم من می‌خواهم پیاده راه بروم. می‌گوید همراهت می‌آیم. قدم زنان داریم می‌رویم و اشاره‌هایی در رمان به تکه‌هایی از هزار و یک شب است. (در رمان همیشه ترفند بینامتنی هست با هزار و یک شب، با کوندر، با شنل گوگول و ...). می‌رسیم به گلشیری؛ یعنی می‌بینیم پیرمردی با یک کیف چرمی (که

اتفاقا گلشیری هم داشت) با شانه‌ی قوز کرده می‌آید. نزدیک که می‌شه می‌بینیم آقای گلشیری است. و احوالپرسی... گلشیری هم نگاه به موهایم می‌کند و می‌گوید موهایت چقدر سفید شده، این که مال برف هم نیست. می‌گویم نه. خب سفید می‌شه دیگه. بعد می‌گه "اِ می‌بینم که داری با آقای پتروویچ قدم می‌زنی. می‌گم نه ایشون داره با من قدم می‌زنه. گلشیری شروع می‌کنه با پتروویچ درباره کریستین و کید حرف زدن که کی بالاخره اجازه می‌دین چاپش بکنیم. او می‌گه صبر شما زیاده باز صبر کنین. گلشیری می‌گه می‌تونم خود کریستین رو بفرستم بیاد پیشتون تا اجازه چاپ بگیره؟ پتروویچ می‌گه نه نه. بعد گلشیری می‌گه چیه می‌ترسی متهم بشی که جاسوس انگلیس هستیا مثلا رابطه‌ی نامشروع داری. پتروویچ می‌گه دردرس برایم درست نکن. گلشیری می‌گه پس مراد رو بفرستم براتون (همو که در شازده احتجاج همه اش خبر مرگ می‌برد). پتروویچ می‌گه نه اونم نمی‌خوام. اینجا جاییه که خودم رو به عنوان راوی ضعیف نشون دادم. می‌نویسم که من می‌دانم گلشیری خیلی بهتر از من حریف پتروویچ است. بنابراین باید در بروم. وقتی اونا مشغول صحبتند، یواش‌یواش ازشون دور می‌شم و سوار ماشینم می‌شم و در می‌رم. چون دیر شده می‌رمیک مسافرخانه. زن مسافرخانه همان پیرزن رباخوار جنایت و مکافات است. اینجا اصلا باز نشده. چون زن مسافرخانه چی پول زیادی می‌خواهد و من ندارم، ساعت را به او می‌دهم (اشاره به ساعت راسکولنیکف). بعد پیرزن می‌گه اگه چیز دیگه هم لازم داشتی بهم بگو. که می‌گم نه. می‌ره تو اتاقش و صدای بازشدن در شنیده می‌شه. پیرزن مسافرخانه چی داره می‌آد سراغ من. اینجا داستان بسته می‌شه اما در باز می‌شه.

مهرک: بینامتنیت در اینجا خیلی بیشتر است تا داستان‌هایی که در ایران نوشتی.

شهریار: آره. البته در ایران برخی بینامتنیت را اشتباه می‌کنند با این که رمان مثلن دو، سه تا نثر مختلف داشته باشد...

## داستان‌های کوتاه و بحث‌های نظری

مهرک: داشتی درباره آوازهای در باد خوانده داوود می‌گفتی که خیلی ازت نیرو گرفت.

شهریار: آره این داستان جزو داستان‌هایی بود که یک بار نوشته شد اما چهار پنج بار روش کار کردم. این عدم قطعیتی که می‌گی تو این داستان خیلی بارزه. اصلا خود موضوع داستان عدم قطعیه. یک کتاب در سه هزار نسخه چاپ شده بعد هر نسخه‌اش یک جای کوچکی با نسخه‌ی دیگه فرق داره. یک جا یک کلمه عوض می‌شه، یه جا یه



”و“ ممکنه نباشه. بعد یواش یواش این تغییرات داره بیشتر می‌شه. خیلی کار برد. بعد نویسنده شروع می‌کنه به جمع کردن نسخه‌ها.

مهرک: نویسنده می‌خواد فکر خودش را به خواننده منتقل کنه. می‌گه این فکر من نیست، هر نسخه‌ای تفاوتی با آنچه من می‌خواستم بگم داره.

شهریار: آره می‌گه این داستان من داره عوض می‌شه. ولی اصل کنجکاو و انگیزه‌اش این است که این تغییرات چه هستند، چه منطقی دارند. سوررئال است فضا دیگه. اصلا برای چی؟ و چون نویسنده است هر کلمه برایش خیلی مهمه. شروع می‌کنه جمع کردن نسخه‌ها، پیدا کردن کسانی که این کتاب را خریده‌اند.

مهرک: که نمی‌تونه پیدا بشون کنه.

شهریار: چرا یکی یکی پیدا بشون می‌کنه. آخر سر می‌بینیه شخصیت جدید وارد شده. یعنی اگه تو نسخه‌های اولیه که پیدا می‌کنه و می‌خردشون این تغییرات در حد کلمه است یا به جمله، در آخرین نسخه‌ای که پیدا می‌کنه، می‌خونه که به شخصیت جدید وارد داستان شده. که اینجا داستان تمام می‌شه. این اوج فاجعه است.

مهرک: به خانمی به.

شهریار: می‌ره به شهری که تو ذهنم به شهری مثل آبادیه بوده.

مهرک: آخرین نسخه کتاب رو تو خونه‌ی اون زن پیدا میکنه.

شهریار: بعد یک رابطه متقابل حسی با زنه پیدا می‌کنه. به جوری نویسنده مورد علاقه‌ی زن هست. ولی آنقدر درگیر هست با معضلی که برایش پیش آمده، که اصلا به زن اعتنا نمی‌کنه. می‌تونه اینجا به یک عشق برسه اما تو باغ نیست.

مهرک: می‌خواسته با داستانش یک قطعیت ایجاد کنه که این قطعیت مرتب از دست می‌رود.

شهریار: بالاخره داستان باید ثابت باشه. تو ۳۰۰۰ نسخه چاپ می‌شه داستان؛ قاعدتا اینها باید مثل هم باشند.

مهرک: یعنی این در ذهن خواننده‌ها نیست، در متن داستان تغییر ایجاد می‌شه.

شهریار: تو متن چاپی کتاب تغییر می‌کنه.

مهرک: این همون جاییه که می‌گی خواننده، متن، و نویسنده هستند اما کمترین اهمیت رو خواننده داره.

شهریار: عناصر داستان پلات، شخصیت پردازی، زمان داستانی و اینها هستند.

مهرک: تو معنای داستان ...

شهریار: نمی‌گم خواننده کمترین اهمیت را دارد. به هر حال وقتی می‌نویسی، در حقیقت داری برای خواننده کار را آماده می‌کنی. به «مرگ نویسنده» هم اعتقاد دارم. اما می‌گم نباید به کلیشه‌هایی که خواننده‌ها در ذهن دارند اعتنا کرد و تکرارش کرد. می‌گم نویسنده نباید خیلی به خوشایندهای خواننده-هادلخوشباشهواتفاقابعضی وقت‌ها، نه عمداً، برای اینکه خودش را تکرار نکند و از یک نویسنده دیگه تقلید نکند، باید مدام این در ذهنش باشه که کار کلیشه‌نشه، رو عادت زمانه نباشه، مطابق دیسکورس زمانه نباشه. خواننده-هاعوضمی‌شن. بنابراین کار باید جلوتر از حال آن-هاباشه. بهقولمسعودطوفانکارهنریه کاریه که تو افقه و هیچوقت بهش نمی‌رسیم. بعضی کارها به محضی که خواننده بگیرتش و مصرفش کنه، دیگه تموم می‌شن.

مهرک: تو یکی از مقاله‌هایی که نوشتم و یکی از کدهایی که آوردم اینه که هر چی خواننده به نظرش می‌آد که معنای داستان نزدیکشه، دستش رو دراز می‌کنه اما نمی‌تونه معنا را بگیره.

شهریار: مثلاً ببین "گودمن براون جوان" تا آخر می‌خونی داستان رو و چنگ می‌زنی فکر می‌کنی چیزی اومده تو چنگت که ایمان، زن گودمن براون، تو جمع شیطان پرستا بود ولی بعد بلافاصله می‌بینی نه، شک کرده، ممکنه اشتباه کرده باشه. اشتباهی شنیده صدای ایمان را. بعد به ذهنت می‌آید که نکنه این کلک شیطان باشه. همیشه به یک قطعیتی می‌رسی و می‌گی رسیدم به یه جایی، ولی بعد نقض می‌شه. خواننده آرامش امنیتی‌تقین می‌خواد. ولی داستان خوب اونیه که به محضی که فکر می‌کنی مغزت آروم شده ولت نکنه.

مهرک: خودت هم اشاره می‌کنی که چرا خواننده باید به راوی اعتماد کنه. خواننده چطور می‌تونه اعتماد کنه که راوی همه اطلاعات لازم را بهش می‌ده؟

شهریار: دقیقاً. یکی از این داستان‌ها مکفه‌میده نشد داستان "سنگ" است. راوی همه‌اش داره دروغ می‌گه. تمام بلاهایی که سر آن همکارهایشیا ریسیش می‌آید، همه‌اش توطئه‌ی او بوده. مثلاً کتابخانه طرف رو آتش می‌زنه شبی که خونه اش هست. بعد بلاهای دیگه سرش می‌آورد تا آخر سر بچه یکی‌شان را هل می‌دهد. بچه که کنار پنجره ایستاده او هلش می‌دهد پایین؛ که بچه می‌افتد روی یک درخت و کور می‌شود. تا اینجاها اصلاً خواننده به راوی شک نمی‌کنه؛ اعتماد می‌کنه بهش که این بلاها سر آن شخصیت اصلی اومده. فقط صحنه آخر داستان هست که بچه می‌آید تو و ما می‌فهمیم که راوی بعد از کشته شدن طرف با زنش ازدواج کرده و حتی حرمش رو تصرف کرده. اینجا خواننده قاعدتاً باید به راوی شک کنه که چیزهایی که او گفته دروغ بوده.

مهرک: به راوی زن در "بشکن دندان سنگی را" چقدر می‌شه شک کرد؟

شهریار: به او نمی‌شه زیاد شک کرد. او یه راوی ساده دله و چون به شدت درگیره که بفهمه چی شده یا نامزدش چی می‌خواسته به او بگه، دیگه هر چی تو دلشه می‌ریزه بیرون. او یه دختر سنتی ایرونیه. و چون داره با دوستش درددل می‌کنه، دیگه دروغ نمی‌گه.

مهرک: به هر حال وقتی داره از رو نامه‌ها می‌خونه، انتخاب می‌کنه...

شهریار: آره این نکته قشنگیه. به هر حال گزینش می‌کنه.

مهرک: نوشتم ما دو تا راوی اول شخص داریم اینجا؛ یکی خود خانمه که حرف می‌زنه، یکی وقتی که نامه‌ها رو می‌خونه. راوی اول شخص دوم مرد است که از زبان دختر صدایش شنیده می‌شود.

شهریار: و گزینش می‌کنه اما متن نامه رو درست می‌خونه. اون رو غلط نمی‌خونه. دلیلی نداره غلط بخونه. ولی به هر حال گزینش وجود داره. این راوی ساده دل درددل کننده برای خودش یک نقشی دارد.

مهرک: برای بحث زبان. نویسنده‌های ایرانی چطور به بحث زبان رسیدند؟ تا اوایل انقلاب وقتی حرف از نوشته کسی می‌شد می‌گفتند نثر فلانی، مثلاً نثر گلستان، نثر آل احمد، یا نثر گلشیری. بعد کم کم بحث زبان مطرح شد. می‌خواهم ببینم چه پیش آمد. رضا قاسمی می‌گفت ما می‌نشستیم کتاب‌های ویتگنشتاین رو می‌خوندیم. مد بود یا احساس نیاز می‌کردیم ببینیم زبان چطور کار می‌کند. مثلاً تو "آینه‌های درد" وقتی ابراهیم می‌گه من باید برگردم، می‌گه باید به خانه زبان برگردم. تو آینه‌های درد به نظر می‌آید که این واکنشی است به سلطه‌ی حکومت دینی. یعنی حکومت هویت ما را بر مبنای دین تعریف می‌کند ما دنبال یک مبنای دیگر می‌گردیم. آنجا داره می‌گه زبان ما هست که همه ما را به هم متصل می‌کند. برگردم به خانه زبان، اینجا خانه من نیست. بحثش هم زیاده که این چقدر پایان محافظه کارانه‌ای بود برای رمان. ولیمی‌خواهم بدانم این بحث چطور برای خودت مطرح شد و اگر می‌دانی چطور و چرا بین داستان‌نویسها رواج پیدا کرد.

شهریار: قبل از انقلاب بحث زبان‌شناسی در ایران عمومیت نداشت. مثلاً دکتر باطنیه سری کتاب داشت قبل از انقلاب. رشته‌های زبان‌شناسی تو دانشگاه‌ها هم خیلی خواستار نداشتند. یه دو سه تا دانشکده فقط زبان‌شناسی داشتند؛ یکی زبان‌شناسی عمومی بود یکی زبان‌شناسی که بیشتر روی زبان‌های باستانی کار می‌کردند. خانم رشته زبان‌شناسی دانشگاه شیراز قبول شده بود؛ کتاب‌های درسی که می‌خرید من هم آنها را می‌خواندم. بیشتر بعد از انقلاب بود که ترجمه کتاب‌های زبان‌شناسی شروع شد. بعد کتاب دو جلدی بابک احمدی، ساختار و تاویل متن، درآمد و یک موجی شد. ما همه قبلاً می‌گفتیم نثر، به نظرم نثر دقیق‌تره. یعد این بحث زبان مطرح شد، دریدا اومد وسط، دیگه فقط ویتگنشتاین نبود. باختین اومد وسط. به تدریج زبان آمد جای نثر نشست. مثلاً می‌گفتند زبان این نویسنده این است و زبان آن نویسنده آن است. باید برگردیم دقیق‌ترش کنیم. وقتی می‌گوییم زبان، منظورمان language است. من به زبان فارسی می‌نویسم. حالا خصوصیات نگارش من مربوط به نثر منه، نثر می‌آد زیر زبان قرار می‌گیره. زبان فارسی، نثر آل احمد؛ زبان فارسی، نثر گلشیری. این جوهری دقیق تر می‌شه صحبت کرد.

مهرک: یک اشاره‌ای می‌کنی در مصاحبه‌ای که با بی بی سی داری اونجایی که حامد یوسفی ازت می‌پرسه می‌گن داستان-هایت قابل ترجمه نیست، می‌گی این چیزی که من به زبان داستان می‌نویسم، این داستان چه به زبان هلندی باشه، چه به زبان لهستانی، این زبان داستان است و قابل دریافت است به خاطر اینکه به زبان داستان است. منظورت چیه؟ این زبان داستانی که می‌گی چیه که می‌تونه برای همه قابل دریافت باشه؟

شهریار: این نکته‌ایه که جدیداً، دو سه سال اخیر، بهش رسیدم که ما یک سیستمی نظام نشانه‌ای داستانی داریم. داستان-های دنیا به زبان‌های مختلف نوشته می‌شوند منتها داستانگویی روایت داستان یک سیستم جهانی دارد. نویسنده آمریکای لاتین تا نویسنده اروپایی تا نویسنده ایرانی به این سیستمی چیزایی اضافه می‌کنن. این را من اسمش را می‌گذارم زبان داستانی. اشاره هم می‌کنم که وقتی می‌گیم زبان این مجموعه‌ای از نشانه‌ها و کارکردهاست. عین زبان علائم راهنمایی رانندگی؛ عین زبان موریس، یا خط بریل. یه سیستم داستان‌گویی در جهان هست که البته در تحول است و هی عوض می‌شود. اینجا می‌شه باز کلمه زبان داستانی بکار برد. شاید هم باید بگردم یه کلمه دقیق‌تری براش پیدا کنم.

مهرک: چرا نمی‌گی روایت؟ روایتیک چیز عام جهانیه که همه جا هست.

شهریار: تو روایت چیزهای دیگه می‌گنجه؟

مهرک: یعنی چی؟

شهریار: مثلاً پلات، تعلیق ...

مهرک: آره همه‌اش می‌گنجه. آنچه مشترکه بین همه ما روایته. رشته‌ای هم شده برای خودش الان روایت شناسی ...

شهریار: یه دو تا کد بهم بده. از کجا شروع شده این؟

مهرک: اصلش از باختین شروع شده اما از همه مهمتر جرارد ژنته که ناراتیو دیسکورس رو نوشته. و بحث‌های بزرگی هست درباره شناخت که آیا شناخت از زبان شروع شده یا از روایت؟ بعضی‌ها می‌گن قبل از اینکه زبان وجود داشته باشه، یعنی بین انسان‌های اولیه، روایت وجود داشته. یعنی آنها یا حرکت سر و دست و نقاشی روی دیوار هم برای هم داستان می‌گفتند و تجربه‌هایشان را از طریق داستان به هم منتقل می‌کردند. یک بحثی هست که زبان و روایت شانه به شانه همند اما بعضی‌ها هم می‌گن روایت در شکل دادن به تفکر بشر مقدم بر زبانه. چیزی که تو به عنوان زبان داستان می‌گی خیلی به روایت نزدیکه.

شهریار: آره. می‌شه بهش فکر کرد. یعنی روایت رو بذاریم معادل narration آره؟

مهرک: آره. Narration یا narrative اینجا بحث خواننده خیلی مهمه. یعنی شما وقتی که مواجه می‌شی با روایت؛ زبان شخصی وقتی می‌گیم مثلا می‌گیم زبان مندنی پور، یک چیز شخصی توئه ...

شهریار: اینجا من حرفم این بود که باید بذاریم نثر. زبان مندنی پور زبان فارسیه. وقتی خصوصیات سبکیه نویسنده رو می‌خوایم بگیم، بگیم نثر. حرف من درباره بحث خواننده اینه که من به ”مرگ نویسنده“ کاملا معتقدم. نویسنده باید دنبال این مرگ باشه. بحث بارت. یک داستان خوب باید متضمن مرگ نویسنده هم باشه. به خواننده اجازه بده خودش داستان رو بازنویسی و بازخوانی کنه. منتها ما دو مرحله داریم مهرک: مرحله اول مرحله نوشتن یا نوشته شدن داستانه. اینجا نویسنده کاملا آزاده. اینجا نباید عنصر خواننده رو خیلی دخیل بکنه تو کار. نباید به کلیشه‌ها و خواسته‌های خواننده‌ها تسلیم بشه. هر نویسنده حرفه‌ای یک سری خواننده و هوادار داره که ازش توقع دارن داستان‌هایی که چاپ می‌کنه مثل اون‌هایی باشه که قبلا خوندن و دوست داشتن. خواننده‌ای که شرق بنفشه رو دوست داره شاید بخواد من یه شرق بنفشه دیگه براش بنویسم، اما من نباید تسلیم بشم. مرحله بعد وقتیه که کار تموم شد، اینجا دیگه خواننده مقدم می‌شه بر نویسنده. وقتی کار چاپ شد دیگه خواننده کاملا بر نویسنده مقدمه. بنابراین منظورم این نیست که خواننده اصلا مهم نیست. تو بحث بی بی سیه مقدار بحث فنی نشد، وقت هم کم بود نمی‌شد بازش کرد. مثلا من تو آبی ماورا بحار تجربه جدیدی داشتم. همون داستان نویسم اما دارم تجربه جدیدی می‌کنم. به نظرم نویسنده باید از خودش زود خسته بشود.

مهرک: کمی درباره دشوارسازی حرف بزیم که تا کجا می‌تونه بره. فرض کن تو آمریکا فیلم‌هایی که ساخته می‌شه عناصر مشخصی توشه مثلا خانواده، بچه؛ معمولا وقتیه سرباز آمریکایی نشون می‌دن که داره برمی‌گرده، تو فرودگاه نشونش می‌دن که داره بچه اش رو بغل می‌کنه، زنش رو بغل می‌کنه. این یعنی عنصر خانواده هست که به احتمال

قریب به یقین جزو تجربیات خواننده هم هست. من به این‌ها می‌گم نشانه‌های خواننده یعنی چیزهایی که خواننده باهاش آشناست؛ هر کسیه پدری داره، یه مادری داره، یه بچه‌ای داره. تو یه شهری زندگی می‌کنی. تو همه اینها رو تو داستان-هایتعوض می‌کنی. خانواده‌هایی که تو ترسیم می‌کنی خانواده‌هایی نیست که ما می‌شناسیم. زن و مرد داستانت زن و مرد عادی نیستن که با هم عشق ورزی می‌کنن. فکر می‌کنی تا چه حد می‌شه به نشانه‌های خواننده، به تجربیات خواننده احترام گذاشت تو داستانی که می‌سازی؟ با این شیوه خودت رو محکوم می‌کنی که خواننده‌های کمی داشته باشی. توی سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی با نشانه‌های خواننده همراه می‌شی. مرتب چیزی رو که می‌خواهی بگی نزدیک می‌کنی به چیزایی که او می‌شناسه. مثلاً آگه از دختر ایرانی حرف می‌زنی می‌گی سفید اما نه مثل آجلینا جولی، سفیدپوست آمریکایی تو نظرتون نیاد. ولی تو داستان‌های دیگرت نه.

شهریار: اول این نکته رو بگم بحث فرمالیست‌ها که کردی، به بحث آشنایی‌زدایی‌شون کاملاً معتقدم. باید ما تو داستان ابن کار را بکنیم یعنی حتی از کلمات آشنایی‌زدایی بکنیم. نکته بعدی اینه که باز این جزو اصول منه: شخصیت انسانی مجموعه احتمالاتیه برای آینده. ما به هیچ وجه نمی‌تونیمیک نفر رو توصیف کنیم. نمی‌تونیم بگیم او شجاعه، رک گوئه، باشرفه. این صفت-ها برای توصیف شخصیت کار نمی‌کنند. هر آدمی مجموعه‌ای از احتمالات کرداریه. آدمی که تا امروز ترسو بوده یه دفه فردا ممکنه یه عمل شجاعانه انجام بده که تا حالا نکرده. احتمالش هست کم یا زیاد.

مهرک: یعنی می‌گی ما مورد به مورد، موقعیت به موقعیت ...

شهریار: شخصیت خودش را می‌سازد و تغییر می‌کنه. کم و زیادشیا سرعت و کندیش تو آدم‌های مختلف و موقعیت‌های مختلف فرق می‌کنه. اما تعریف شخصیت به نظر من اینه مجموعه‌ای از احتمالات کرداری و اندیشگانی. امروز ممکنه به یه چیزی صد در صد اعتقاد داشته باشم، فردا ممکنه نظرم عوض بشه یا به خودم اجازه بدم که نظرم عوض بشه. شخصیت داستانی هم همین جوره، مجموعه‌ای از احتمالات کرداریه.

مهرک: اما در عین حال همون شخصیت داستانی تمایل به ثبات داره ..

شهریار: دقیقاً همه به سمت ثبات می‌رن. منتها این ثبات دست نیافتنیه. حالا بحث بعدیت مطرح می‌شه.

مهرک: دارم فکر می‌کنم به "باز رو به رود". من یک هویت تاریخی پیدا می‌کنم با زندگی خودم و داستان‌هایی که در مورد من می‌سازند. من می‌خواهم حفظش کنم. با اینکه نقش من نقش قاتله، من این نقش رو پذیرفتم. می‌خواهم حفظش کنم. آشفتگی اینجا پیش می‌آید. درست از تمایل من به ثبات آشفتگی ایجاد می‌شه.

شهریار: الان یادم افتاد به شخصیت "پسرک آن سوی رود". این شبیه شخصیت "باز رو به رود" است. اینابه فداکاری سیاسی کردن. مدل من برای "پسرک ...". یک شخصیت تاریخی و سیاسی بود که سی سال تو رژیم شاه زندان بوده، تو جمهوری اسلامی هم ۷-۸ سال زندان بوده. حالا برگشته خونه. دیوار برلین فروریخته. تمام شوروی از هم پاشیده. همه باورای اون-هادارها نکار می‌شه. این حالا می‌خواد یخه دنیا رو بگیره. می‌گه اون سی سالی که من پای این ایدئولوژی و حزبش صرف کردم این کجا می‌ره؟ ثبات این شخصیت به اینه که ایدئولوژی کمونیسم پابرجا بمونه و اون شخصیت تاریخی هم که برای او ساخته شده باقی باشه. حالا همه چی به هم ریخته. نه تنها حال که گذشته هم تغییر کرده. مثل همه ما، این تمایل ما به عنوان انسان به ثبات. ولی ثبات غیرممکنه. این ثبات هر لحظه ممکنه به هم بریزه، چه در درون من، چه در بیرون. این باید تو داستان هم منعکس بشه.

مهرک: در داستان با عناصر داستانی با زاویه دید و پلات و ... قهرمان‌های "پسرک ... و "باز ...". تا تو داستان‌شان نکردی، به ثبات تاریخی دارن. اما تو می‌آیی داستان اونا رو می‌نویسی و ثباتشون رو به هم می‌ریزی. ما کاری به ثبات اجتماعی تاریخی نداریم. تو ثباتشون رو با نثرت یا با عناصر داستانی به هم می‌ریزی. در "باز ...". با ساختن زاویه دیدهای مختلف، یک نفر داره حرف می‌زنه اما در مقابل آدم‌های مختلف روایت‌های متفاوتی ارائه می‌ده. اونجا این آشفتگی رو تزریق می‌کنی.

شهریار: آشفتگی برایش پیش اومده. این آدم تا وقتی که نقش قاتل صمد رو پذیرفت ..

مهرک: پس داری قبول می‌کنی که داستان تو بازتاب واقعیت اجتماعی؟

شهریار: زمینه اش این واقعیت اجتماعی بوده ولی من تبدیلش کردم به داستان. حتی این راوی اصلا شبیه اون کسی که تو واقعیت وجود داره نیست. من اصلا هیچ چیز از او نمی‌دانستم. تنها نقطه مشترکشون اینه که این آدم و اون آدم نقش قاتل صمد رو پذیرفته بودند و سال‌ها این نقش رو بازی کردند. حالا نگیم نقش بگیریم قبول کرده بودن این



کارکرد رو داشته باشند. این ثبات بوده برایشون. حالا این ثباته به هم ریخته. حالا تو داستان، خود آن ادم به هم ریخته. می‌گه خب بذار من هم دامن می‌زنم. ولی دائم اصرار می‌کنه که من کشتم. اینو می‌کنه پایه و بعد هی داستان می‌سازه روش... یعنی همون فرمولی که خودت گفتی: ثبات، آشفتگی، ثبات ولی به نظر من این آشفتگی دائم ادامه داره.

از این گذشته، راوی باز رو به رود یک کار مهم دیگه هم می‌کنه. حرص، ولع و طمع آدم-هارابهداشتتقهرمانسیاسی و یا اسطوره به طنز می‌کشونه. قهرمان اینه.

این را هم اضافه کنم که «باز رو به رود» دو جور خوانده می‌شود و پس دو معنا هم دارد. باز روبروی رود یا باز برگرد به رود...

مهرک: دو داستان «پسرک آن سوی رود» و «باز رو به رود» مثال‌های خوبی از کار تو نیستند. به این دلیل که پیش‌زمینه تاریخی دارند. برویم سراغ آنهایی که همه چیزش را خواننده باید بسازد. یعنی «آوازهای در باد خوانده داوود» یا «بشکن دندان سنگی را» که البته این هم با یک کلمه سپاه ترویج و آبادانی که می‌آری، یک پیش‌زمینه تاریخی برایش می‌سازی. خواننده‌ای که تاریخ ایران را بدون با همینیک کلمه می‌تونه بگه مندی پور داره از تضاد مدرنیته و پیش‌مدرنیته‌ها شهر و روستا در یک دوره تاریخی حرف می‌زنه. سوال اینه که چرا باید خواننده باید با آشفتگی داستان «آوازاها...» همراهی کنه و تا آخرش بره؟ چطور متقاعدش می‌کنی که تا پایان بره؟ تو «بشکن...» پیرنگ روایت، چرا داستان روایت می‌شه مشخصه. اما برای «آوازاها...» چرا خواننده باید همراه تو بیاد؟ یا تو دل‌دادگی. یا نه، اصلاً معتقدی خواننده باید بیاد جلو تا بفهمه چه خبر شد، لازم نیست تو پاراگراف اول متقاعدش کنم که همراه بیاد.

شهریار: بیا اینجا تعریفمون رو دقیق تر کنیم. بحث آشفتگی که می‌کنیم بیا بریم رو سیستم منظومه شمسی. درون این سیستم آشفتگی وجود داره اما در کل این سیستمه نظمی داره. سیاره‌ها درسته که توشون آشفتگی هست اما به هم نمی‌خورند. میلیون‌ها ساله تو مدار خودشون دارن می‌چرخند. در نهایت ما وقتی می‌گیم آشفتگی، اگر خود داستان هم دچار آشفتگی باشه، یه کم نزدیک می‌شیم به بحث پست-مدرن-هایا حتی رمان‌نویبی‌ها. این غلطه. ما باید سیستم آشفتگی داشته باشیم اما خود داستان باید برای خودش یک نظم داشته باشد. بنابراین غریبیا عمدی، من به دو دلیل به تکنیک تعلیق اعتقاد دارم. یکی قبول دارم که ما به شناخت هر چیزی کامل دست پیدا نمی‌کنیم. وقتی می‌خواهم این لیوان را بشناسم، به محضی که شروع به شناختش می‌کنم، تعلیق پیش اومده. یعنی کنجکاو کرده که ببینم چیه،

از چی ساخته شده. شناخت با تعلیق شروع می‌شه. تو داستان هم تکنیک تعلیق باید حتما کاربرد داشته باشه. به دو دلیل: یکی به این دلیل که در دنیا تعلیق وجود دارد و دوم به این دلیل که جزو تکنیک‌های داستان است. مثلا در "آواها... "تعلیق از دنیا (از بیرون) داره می‌آد برای این آدم. یک دفعه می‌فهمه کتاب-هاشدارن تغییر می‌کنن. ولی تو خود داستان هم این آدم گیجه. آشفته شده. تعلیق ایجاد شده، کنجکاو شده، می‌خواد به یه شناختی، به یه ثباتی برسه. شروع داستان هم باید، یا غریبیا آگاهانه، طوری باشه که خواننده هم این رو بگیره یعنی بفهمه که یه اتفاقی افتاده. چه اتفاقی افتاده و چرا، باید داستان رو بخونه. بنابراین تعلیق عنصر ذاتی جهان و شناخت است و به داستان هم منتقل می‌شود. عنصر اصلی روایت. با دیدن روی جلد کتاب، با خواندن فهرستش، تعلیق شروع می‌شه. می‌خوام بفهمم اینها یعنی چی.

نکته بعدی اینه که ما چرا داستان می‌نویسیم؟ یکی می‌گه من داستان می‌نویسم که پول در بیارم. این شغل منه. من داستان می‌نویسم که تعهد اجتماعی-ام رو انجام بدم. یکی دیگه می‌گه داستان می‌نویسم که خودم رو بشناسم، و جاودانگی و چه و چه... منمی‌گم این همه اش نیست. یه سری حس-هایی و سوال-هایی داریم، یه چیزهایی رو می‌خوایم بشناسیم و شروع می‌کنیم با روش-های مختلف شناختن اینا. بعد می‌بینیم انگار جواب نداد، سوال‌های جدیدی پیش آمد، می‌فهمیم که درست نشناختیمش. دوباره شروع

می‌کنیم. آخرش می‌فهمیم که این حس به زبان معمولی، به زبان علمی، به زبان ریاضی قابل بیان کردن نیست. چکار کنم؟ تبدیلیش می‌کنم به داستان.

یعنی حس-هایی وجود دارد که من نمی‌تونم همین طوری بگم مهرک بیا نگاه کن این چنین چیزی است. به محضی که برای تو تعریفش می‌کنم، اگر با خودم صادق باشم، می‌گم انگار این جوریه هم نبود که دارم تعریف می‌کنم. اینجایش هم اینجوری بود. و این هی پیش می‌آید که شک می‌کنم. در روایت ساده، روایت مستقیم، روایت معمولی روزمره می‌بینیم حس‌هایی، یه کنجکاوایی، یه تلاش-هایی، یه غصه‌هایی هست که به زبان روزمره و گفتار معمولی در نمی‌آید. پس به شعر رو می‌آوریم یا به داستان، یا به نقاشی، یا کامل‌ترین هنر، موسیقی.

مهرک: پس تو می‌گی که نویسنده با یه چیزی مواجه می‌شه. دلش می‌خواد اون رو بشناسه و می‌ره سراغش. می‌خواد با روایت با موضوع ارتباط بگیره....

شهریار: هم نویسنده، هم خواننده. یه چیزایی وجود داره که با بیان روزمره نمی‌تونن بگی. برای همین داستان می‌نویسیم.

مهرک: تو بعضی از داستان‌های تو مثل "آوازا ... " نمی‌تونم بفهمم که تو با چی مواجهی به عنوان نویسنده ضمنی **Implied Author**. داری فکر می‌کنی که اگر داستان من در تمامیتش نقض بشه، چی می‌شه. اما مثلاً در "بشکن ... " نویسنده ضمنی با چی مواجهه؟ پیچیده تر از "آوازا ... " از لحاظ‌نمادها و داستان‌های موازی و در هم. نویسنده ضمنی چی رو می‌خواسته بفهمه؟ می‌خواسته فرم جدید داستان‌گویی رو امتحان کنه؟ آگه بتونی به خاطرات رجوع کنی، می‌خواستی به چه نیازی برای خودت و جامعه و داستان جواب بدی؟

شهریار: داستان "بشکن ... " رویکی از دوستانم به اسم شمس پور برام گفت. گفت ملت می‌ریزنیه سگ هار رو بکشن اما در حقیقت خودشون هارند. من همون موقع گرفتم داستان رو. همین طور تو کلام بود. می‌تونستم خیلی معمولی بگم یه دهی هست و ملت ریختن سگی رو بکشن. بعد خودم هم به عنوان نویسنده این کشف رو بگم. جمله آخر داستان این باشه که من نویسنده بنویسم "ولی خود آنها هم هار بودند." یک داستان کلاسیک معمولی می‌شد. نشستم فکر کردم یه همچین داستانی چطور باید گفته بشه، پلات روایتش چیه؟ کی می‌گه داستان رو؟

مهرک: یعنی میل به داستان‌گویی تو رو برد به طرف گفتن داستان؛ نه اینکه مثلاً بخوای انجماد زمان را بخوای تو فضای ایران نشون بدی. چون اونجا نشون می‌دی که زمان گوراب از سه هزار سال پیش متوقف شده. تو ذهنت نبود که نشون بدی مدرنیته داره وارد ایران می‌شه و ایرانی‌ها دارن مقاومت می‌کنند.

شهریار: معلومه که موقع نوشتن داستان این‌ها تو ذهنم نبود. تو وقتی شروع می‌کنی به داستان نوشتن، تمام مغزت داره کار می‌کنه. خاطرات، تجربه‌ها، داستان‌هایی که قبلاً خوندی، بحث‌هایی که ذهنت رو مشغول کرده. این‌ها یک مجموعه‌ی خیلی پیچیده هست که من حتی نمی‌تونم بشناسمش چه برسه به اینکه کاملاً کنترلش کنم. فقط می‌دونم سیستم ارگانیکی به شدت داره کار می‌کنه. برای "بشکن ... " داستان‌برام تعریف شده و پایانش هم دارم. برای خودم هم مسئله خشونت خیلی مطرح بود. روزهایی که انقلاب راه افتاده بود، داستان "سایه‌ای از سایه‌های غار" داره همین رو می‌گه. می‌گه بابا داریم حیوون

می‌شیم. همه‌اش هم ماجرای انقلاب نیست داستان می‌تونه هر جای دیگه و هر زمان دیگه‌ای هم اتفاق بیفته. بنابراین اینکه آدم تا چه حد می‌تونه خشن بشه تو کله‌ی همه ما هست.

مهرک: من یادمه، نمی‌دونم تو هم یادتهیا نه، داستانی نوشته بودم در مورد حمله‌هایی که به بهایی کرده بودند تو شیراز دوره انقلاب تو سعدی. داستان درباره دختر و پسری که عاشق همند و این اتفاق-هامی‌افته و از هم دور می‌شن. تو تو کتابخونه ملی تو خیابون طالقانی کار می‌کردی، اومدم اونجا برات خوندم. تو به من گفتی این حس انسانی نداره. گفتی تو خیلی بیرحمی نسبت به مردم. بهم گفتی آن داستانی اون حس انسانی‌یه که به خود نویسنده و خواننده منتقل می‌شه. گفتی آن داستانی اون حس انسانی‌یه که تو داستان می‌کاری و داستان تو اینو نداره. در ”بشکن...“ همحسانسانی رو نمی‌بینم. گفتم اینجا شهریار داره از مردم انتقام می‌گیره. داره می‌گه شما خیلی وحشی هستین. انگار داری می‌گی گرچه در واقعیت ما محکوم بودیم تسلیم این وحشی‌گری بشیم، اما در داستان من می‌تونم از تو انتقام بگیرم. تخیلت بهت کمک کرده که بگی ببین شما این بودین. شما، نه ما. ما با شما فرق می‌کنیم!

شهریار: دفاعی ندارم. تو داستان آدم-هایبیشتر جمعند تا فرد.

مهرک: همه شون هم مثل همند.

شهریار: مثل هم؟ ... مثلاً سبزه‌علیه جایی می‌گه من عاشق دختر فلانی ام. مرد بهش می‌گه برو شهر ببین دختری که عاشقش هستی همچین تحفه‌ای هم نیست. از اینجا به کم مماس می‌شه با یکی از دهاتی‌ها.

مهرک: می‌دونی به کجا می‌رسیم؟ تو داری داستان می‌نویسی، به طرح‌واره ای هم داری، پایان داستان هم می‌دونی. قدم به قدم که جلو می‌ری، با هر کلمه‌ای که اضافه می‌کنی - این تئوری خود مندنی پوره که من دارم بسطش می‌دم - به سری امکانات جدید به خودت می‌دی.

شهریار: به سری امکانات هم از خودت می‌گیری.

مهرک: لایه‌هایی به داستانت اضافه می‌کنی. مثلاً آن نقش روی دیوار از کجا اومد؟

شهریار: هسته مرکزی داستان رو داشتم. جزو معدود داستان‌هایی بود که آخرش هم می‌دونستم. همان‌طور که گفتم ماه‌ها تو کله‌ها بود کله‌ها این داستان چطور باید بیان بشه. تمام اون مجموعه‌ای که گفتم هم داره کار می‌کنه. هر شخصیتی مجموعه‌ای از احتمالات کرداریه. با نوشتن اولین کلمه، توی نویسنده هم مجموعه‌ای از احتمالات رو برای خودت فراهم می‌کنی.

فرم داستان خیلی مهمه. فرم دقیقاً وسیله شناخت توئه. تلسکوپه یا میکروسکوپه؟ بنا به تجربیاتم من می‌دونم اولین چیزی که باید پیدا کنم، فرمه. راوی کی باشه؟ ساده‌ترین کار این بود که خودم باشم. نویسنده داره یه داستان برای خواننده تعریف می‌کنه. و زجری هم نداره. ولیمسئله پیچیده است. این فرم باید تاب این پیچیدگی رو داشته باشه. می‌خواییه بازی طراحی کنی، تو این بازی با پا هم می‌تونن توپ رو بزنن یا فقط باید با دست بزنن؟ اگر دست زدن به توپ رو ممنوع کنی، بازی جذاب-ترمی-شه و خلاقیت بازیکن هم بیشتر می‌شه. انتخاب فرم یعنی اعمال محدودیت. دومین امکان این بود که راوی اول شخص باشه، خود مرد باشه. باز هم قانع نمی‌کرد. تا به ذهنم رسید که مجموعه‌ای از نامه‌ها باشه.

می‌شدیه سری نامه رو ردیف پشت سر هم گذاشت. این فرم هم تجربه شده و تازگی نداشت. خب تو داری فرم‌های جدید هم رو هم تجربه می‌کنی. بعد یه دفعه دختره آمد تو ذهنم. یعنی همانقدر که من گیجم راجع به خشونت و هاری انسانی، راوی هم باید اینجوری باشه. به ذهنم رسید که نامزد مرد داستان رو تعریف کنه. می‌شد دختر بشینه‌یکیکی نامه‌ها رو بخونه و من روایت کنم. اما گفتم باز هم پیچیده‌تر از این می‌تواند باشد. همانقدر که هاری پیچیده است، پلات روایت هم می‌تونه پیچیده باشه. یه دفعه اومد تو ذهنم که دختره بشینه برای دوستش درددل کنه که این اتفاق‌ها افتاده که من نمی‌فهمم چیه. فرم رو که پیدا کردم، نوشتن کار روون شد. شب اول ۵ و ۶ صبح یه تیکه‌هایش پیش رفت.

مهرک: نقش روی دیوار از کجا اومد؟

شهریار: وسط‌های کار تو ذهنم اومد، شاید صفحه دوم سوم. به ذهنم رسید که این هاری فقط مال یک دهه که نیست. این هاری، هاری انسانی‌یه. تو صربستان پیش اومده، تو ایران، تو عراق، تو افغانستان، تو همین آمریکا... یارو که تفنگ برمی‌داره می‌ره تو سینما آدم می‌کشه، هاری گرفتتش.

مهرک: فرق می‌کنه‌ها. اینجا عمل فردیه. تو داستان تو عمل اجتماعیه. اجتماع داره تصمیم می‌گیره.

شهریار: اینجا هم بوده. وقتی سیاه‌پوست رو لینچ می‌کردن، هاریه دیگه. حالا چه جمعی چه فردی.

مهرک: فکر کردی بیایه بعد تاریخی بهش بدی...

شهریار: که از قدیم وجود داشته. سردابه اومد تو ذهنم و نقش دیوار. یکی از شاعرهای شیراز گفته بود مندنی‌پور این نقش رو دزدیده، عین این نقش تو تخت جمشید وجود داره... خنده-داربوداین انتقاد یا گریه داشت. حضرتش، حتا حواسش هم نبود که نقش داستان یه تفاوتی با اون نقش باستانی داره. تو

تخت-جمشید، جمشید شاخ اهریمن رو گرفته چاقو کرده تو شکمش. تو داستان من چاقو رو زده تو کله‌اش.

مهرک: ولی به رسم بز طلیقه اصلا فکر نمی‌کردی...

شهریار: اینو برام یه بار دیگه بگو، یادم نیست چیه.

مهرک: داستان لاتاری رو یادت هست از شرلی جکسون که مردم یک ده رسمی دارن که هر سال یک نفر را قربانی کنند تا امنیت و آرامش ده حفظ بشه؟ بز طلیقه‌ها بلاگردان همان قربانی است، همان که به شکلی ما در داستان ابراهیم و اسماعیل هم داریم.

شهریار: داستان بز طلیقه رو نمی‌دونستم. نخونده بودم.

مهرک: داستان تو به سختی با این جفت می‌شه. چون اینجا انتخابی تو کار نیست. تو اون مناسک، قربانی انتخابیه. یعنی زن و مرد رو انتخاب می‌کنن برای کشتن یا تو لاتاری انتخاب می‌کنن. اینجا در واقع مرگ رو تحمیل می‌کنن. چون مرد داستان ما هم نهایتاً کشته می‌شه...

شهریار: نه معلوم نیست. این دو داستان به هم شباهتی ندارند.

مهرک: ولی اسبابش رو می آرن می ذارن در خونه دختر. یا بیابونی می شه، آواره می شه.

شهریار: شاید آواره شده. قربانی-اش کرده-ان...هرچی شده همه به خاطر اینه که آن مرد در گوراب خودی نیست...

مهرک: درسته مسئله غریبگی هم هست اینجا. سگه هم همینطور...

شهریار: سگه هم همینطور. اینا خودی نیستند. یعنی نوع فکرکردنشون با نوع فکر کردن مردم گوراب فرق می کنه. این تو ذهن من بود، غریبه بودن اینها. قربانی شدن مرحله بعدیه.

مهرک: یک جایی رستم، از اهالی ده، می گه این سگ شبیه سگ-های ما نیست. شبیه سگ-های شهریه. یعنیک همسانی و همسرنوشتی بین مرد و سگ هست. به همدیگر هم پناه می برند. سوال-های دیگه ای هم پیش می آد: آیا اینهاییکی نیستند؟ آیا وقتی مرد از شکنجه سگ حرف می زنه چیزی نیست که برای خودش اتفاق افتاده باشه؟ ولی وقتی برای زن می نویسه درباره سگ می نویسه که زن ناراحت و نگران نشه؟

شهریار: اول مرد دلسوزی داره ولی بعد از یه مدتی همدردی. یعنی ترکیبی می شه از **Empathy** و **Sympathy**. چیزی که مرد رو داره نابود می کنه، نه فقط تو روستا بلکه تو جامعه است. دیگه برای نامزدش هم خودی نیست. داره به این کشف می رسه. عاشق این دختره بوده اما یواش یواش داره گوشه کنایه های هم می زنه. می فهمه که خودش از جنس از این دختر نیست همانطور که از جنس گورابی-ها هم نیست. هم توی ده وهم توی دنیا غریبه است.

یه کم تو ذهنم غریبه بودن روشنفکر تو جامعه ایران هم بود موقع نوشتن. اگه دقت کنی جامعه ایران بهترین روشنفکرهایش رو همین طور داره نابود می کنه. توده جمعیت بی سواد نابودگرند. جمله ای هست پشت جلد ظهور و سقوط رایش سوم که کتابی هست راجع به جنگ جهانی دوم. من این کتاب رو خیلی دوست داشتم و داشتمش از وقتی ۱۶۱۵- سالم بود. یک نقل قولی هست که می گه من تعجبم از این کشور آلمان که مردمش به صورت فردی

بزرگترین شاهکارهای هنری جهان را خلق کردند و به صورت جمعی بزرگترین جنایت‌ها رو انجام دادند. وقتی تکند، به عنوان یک انسان خوب و فرهیخته عمل می‌کنند وقتی دور هم جمع می‌شوند، می‌شوند نازی. این فقط خاص آلمان که نیست. همه جای دنیا توده‌ها که جمع می‌شوند... مثل همان جریان بهایی‌ها و سعدی که گفتی. وقتی تکند ممکنه بگن دین این با من جور نیست، نجسه یا فلانه؛ ولی نمی‌کشتت همون جا. همسایه‌ات هست و داره کنارت زندگی می‌کنه، اما جمع که می‌شوند امثال تو رو می‌کشد، یخچالت هم برمی‌داره می‌دازه تو خونه‌اش. روز بعد که فرد می‌شه ممکنه دعوت کنه به خونه‌اش و از تو همون یخچال میوه در بیاره بهت بده بخوری. وحشت از جمع پس کله‌ام بود. من این رو می‌دیدم دیگه مخصوصا بعد از انقلاب بخصوص که جمعیت جمع می‌شد که مثلا حمله بکنند به مقر دانشجوهای طرفدار چریکهای فدایی خلق. من کنار بودم اما حس می‌کردم این وحشتی که تو چشم این بچه‌ها بود. جمعیت خشمگینی که فقط می‌خواست نابود کنه، خرد کنه، آتش بزنه، کتک بزنه، و اگه بتونه بکشه. این رو به خصوص تو روزهای بعد از انقلاب خیلی حس می‌کردم چون همه جا می‌رفتم.

مهرک: در واقع جمع و جهل....

شهریار: این دو تا با هم که جمع بشن دیگه آره. جمع خیلی جاها کارهای انسانی بزرگی هم می‌کنه. برای زلزله، برای سیل، برای آزادی.

پرسپکتیو، ستینگ، «بشکن دندان سنگی را» و داستان‌های دیگر

مهرک: می‌خوایم درباره ساختن پرسپکتیو در داستانهای تو حرف بزنیم...

شهریار: منظورت ستینگه؟

مهرک: ستینگ می‌شه گفت...

شهریار: از لحاظ مکان و زمان می‌گیا...



مهرک: آگه بخوایم تئاتری نگاش کنیم مثل بعددادن یا حجم دادن به داستانه. که عناصری رو بیاری جلو، بعضی رو ببری عقب. بعضی چیزها رو حذف کنیا محو کنی، به اصطلاح عکاس‌ها یه چیزی رو فلو کنییه چیزی رو فوکوس کنی. اینجا هست که مرگ مولف زیر سوال می‌ره. چون در واقع تو هستی که داری انتخاب می‌کنی چی جلو صحنه باشه، چی عقب. چی حذف بشه، چی باقی بمونه. خود من که به کلی با مرگ مولف مخالفم. چون به هر حال این مولفه که می‌نویسه تا مفهومی رو به ما انتقال بده و اختیار انتخاب عناصر و چیدنشون رو داره. ساختن سایه روشن، جایی تاریکتر، جایی روشتر. حتی می‌گم فضاهای خالی که تو داستان می‌گذاری که خیلی وقتها با استفاده از زاویه دید این فضاهای خالی رو می‌سازی. چون به دلیل وجود این زاویه دید، راوی نمی‌تونه از اینجا اطلاع داشته باشه بنابراین اینجا خالی می‌مونه. این‌ها هستند که عدم قطعیت و چند معنایی بودن متن رو می‌سازند و این‌ها دست مولف است. ما خیلی هم نمی‌تونیم از دست مولف فرار کنیم. مثلاً تو ”بشکن ...“ بهجزگفته‌های مرد، هیچ چیز درباره‌ی مردم نداریم. که این اقتضای زاویه دید هم هست. من می‌خواهم بفهمم فلسفه یا جهان بینی پشت این کارها چیه. به نظر من، یه چیزی تو ذهنت هست که تعیین می‌کنه چی رو کجا بذاری. یا شاید فکر می‌کنی خود داستان این رو بهت می‌ده. مثلاً آگه می‌خواستیم تصویری کاملتر از گوراب داشته باشیم، نیاز داشتیمیه جایی نه از زاویه دید مرد، از یک زاویه دیگه هم مردم رو ببینیم. اینجوری شاید به مردم ظلم می‌شود. یعنی از زاویه‌ای دیده می‌شوند که یکطرفه هست.

شهریار: طبیعیه. به خاطر زاویه دیدیه که انتخاب می‌کنیم. اول فکر می‌کنیم کی داستان رو بگه. سوال بعدی اینه که از کدوم مقطع داستان را شروع کنیم. این سوال‌ها را تجربه نویسنده و تکنیک داستان باید جواب بده. مثلاً تو ”بشکن ...“ می‌شد از اولین نامه‌ها شروع کنیم از روزی که این دوتا نامزد شدند. اما داستان از انتها شروع شده وقتی ماجرا تمام شده. این کمک می‌کنه که به ایجاز داستان کوتاه برسیم و اون پرسپکتیوی که تو می‌گی ساخته بشه. یک دیالکتیک برقرار می‌شه بین مغز نویسنده، داستان، فرمی که برای داستان انتخاب شده، راوی داستان و عناصر داستان. سنتز اینا می‌شه داستان. موقع نوشتن این دیالکتیک برقرار می‌شه. موقع نوشتن، مولف حتماً زنده است اما موقع خواننده-شدن، مولف حذف می‌شه.

مهرک: تو عناصر رو گذاشتی. نسبی‌گرایی مطلق نیست. از هر متنی نمی‌شه هر تفسیری کرد. یک متن وجود دارد من نمی‌تونم این متن رو نادیده بگیرم.

شهریار: آره زمینه حتماً متنه. خواننده هم تو این زمینه داره حرکت می‌کنه. اما این اختیار رو داره که از هرطرف می‌خواد حرکت کنه. خواننده و متن می‌مونن، نویسنده غایبه.

مهرک: اینجا روستایی که تصویر می‌کنی شبیه روستاهای ساعدیه. منتها ساعدی خیلی سریع رد می‌شه، به اندازه‌ی تو حوصله نداشته، چهارتا خط می‌زنه رد می‌شه. می‌شه بیل. حالا همین روستا رو بخواد دولت آبادی توصیف کنه همین دهاتی‌ها را بخواد دولت آبادی بسازه که توصیفش می‌شه ستایش رنج، ستایش سختکوشی روستایی؛ مال تو می‌شه نفرت. اما باز هم می‌تونی بگی متنه، اما متن رو نویسنده ضمنی ساخته نه شهریار مندنی پور واقعی.

شهریار: نمی‌تونیم بگیریم نفرت. جور نبوده. مرد با اینا جور نیست. نمی‌خواهد هم بکشدشان که. اصلا همچین شخصیتی نیست. یه موقع‌هایی هم از جهل‌شان بدش می‌آید. ولی نفرت تو این داستان نیست. نفرت از جهل شاید؛ مثلا جمله‌ی آخر می‌گه "خاکستر مزرعه شد کود کشت سال بعدشون."

مهرک: اون می‌شه تمثیل انقلاب. یعنی اونا سگ رو آتش زدن اما نتیجه ناخواسته آن از بین رفتن حاصل کار یک سالشون بود. ولی چیزی که آوردی جلو تراخم و بدبختیه. کاری که تو دل دلدادگی کردی درباره زلزله رو مقایسه کن با کاری که کیارستمی می‌کنه. قهرمان کیارستمی فردای زلزله عروسی می‌کنه، مردم دارن آنتن نصب می‌کنن جام جهانی ببینن. تو رمان تو هم زندگی هم ادامه داره اما نه به این راحتی ...

شهریار: مردم اون جور هم چوخ بختیار نیستند. اون رودباری که من دیدم با اون‌ی که کیارستمی نشون می‌ده زمین تا آسمون فرق داشت. اینجا حتما زاویه دید مولف مطرح می‌شه؛ زاویه دید هم مولف و هم راوی. یک نکته دیگه، با یک داستان کوتاه نمی‌تونی بررسی به جهان‌بینیک نویسنده. باید مجموعه رو نگاه کنی.

مهرک: منتقدها خوشحال می‌شن وقتی می‌تونن جهان‌بینی نویسنده رو بشناسن، شهریار اینه و تمام خیالم راحت که دیگه راحت می‌تونم همه آثارش رو نقد کنم بر این پایه. اما تو داستان‌های مختلف ما نویسنده‌های ضمنی مختلف داریم. مخصوصا چیزی که تلقی ما از کار تو عوض می‌کنه سانسور یک داستان عاشقانه... استکبه‌نظرمینک نقطه عطفه تو کار تو. ما با نویسنده‌ای آشنا بودیم که اکراه داشت سرشت خوب آدم‌ها رو ببینه، عادت داشت به قهرمان-هایش عذاب بده و عاقبت هم بکشدشان (به قول خودت تو سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی). تو انگار مثل هابز معتقدی انسان گرگ انسان است.

شهریار: اینو قبول دارم ...

مهرک: آدما یه شرارتی دارن که ...

شهریار: همین رو هم می‌گم ...

مهرک: بیا این بحث رو تلفیقش کنیم با جایگاه حیوانات و اشیا در آثار تو، چون تو با حیوانات و اشیا هم خیلی کار می‌کنی که بعضی وقت‌ها مثبتند و بعضی وقتها عامل تباهی‌اند. مثلاً تو "سایه ای..." حیوان مظهر تباهی.

شهریار: تباهی نگیم بگیم توحش ...

مهرک: تو "بشکن ..." برعکسه. حیوان قربانی توحشه. یا تو مومیا و عسل، مارها نگهبان‌های پدرسالاری‌اند. حالا تو بگو.

شهریار: هستن دیگه مشخصه. پایین تخت خواب پدره چمبره زده نگهبانی می‌ده. اگه تقلیل بدیم داستان رو، پدر سالاری و سنت. چون بعد رابطه پدر و پسر می‌آد وسط. عقده ادیب می‌آد وسط. اما ته ذهن من شاید رابطه قدرت سنت و گذشته با زمان حال و آینده- بوده. مثلاً تو داستان "طوطی پیر بر بام قزاق" یک وصیت‌نامه سی چهل سال پیش نوشته شده حالا پیدا می‌شه. بزرگان خاندان تصمیم می‌گیرن همه چیز رو برگردونن به آنچه که وصیت‌نامه گفته. کارخانه ای که ساخته شده، تو وصیت گفته بشه قبرستون خانوادگی. کارخونه رو خراب می‌کنن می‌کننش قبرستون. یعنی همه چیز رو برگردونیم عقب. این که می‌گم پیچیدگی ذهن رو نمی‌شه ساده‌اش کرد، خط کشی‌اش کرد، تو این داستانه. از رودبار رفته بودیم رشت که حمام کنیم. داشتیمه چیزایی می‌داشتیم تو صندوق عقب ماشین، وایسادیمه نفسی بکشم یه سیگاری بکشم یه دفعه این موضوع اومد به ذهنم که وصیت‌نامه‌ای پیدا می‌شه و بعد تصمیم می‌گیرن همه چیز رو بر اساس این وصیت‌نامه تغییر بدن، در واقع به عقب برگردانند. تو لایه دوم معنای سیاسی هم پیدا می‌کنه دیگه.

من اصلاً عمدی ندارم داستان‌های پیچیده بگم. اتفاقاً دلم می‌خواد تا جایی که می‌تونم راحت بگم. ولی دنیا پیچیده است، مغز آدم پیچیده است، فرق هم نمی‌کنه چه جور آدمی هم باشه. هر کسی پیچیدگی خاص خودش رو داره. یا

پیچیدگی غریبه‌ها پیچیدگی خودآگاه، علمیه. من معتقدم هر چقدر خودآگاه ما قویتر می‌شه، از اون طرف ناخودآگاه هم تیره‌تر و مه‌آلودتر و پیچیده‌تر می‌شه و وسعت بیشتری پیدا می‌کنه. یعنی این طور نیست که یک ناخودآگاه ثابتی پشت ذهن ما باشه آنطوری که فروید می‌گهیا از دوران کودکی مانیه چیزی مونده باشه، نه. هر روزی که داریم زندگی می‌کنیم خودآگاهمان بزرگ‌تر

می‌شه و ناخودآگاهمان هم وسعت پیدا می‌کنه. کاملاً با هم در ارتباطند و با هم وسعت پیدا می‌کنن. بنابراین اصلاً معتقد نیستم که نویسنده عمداً بخواد داستانش رو پیچیده کنه، این تقلبه. برعکس معتقدم کوچکترین اتفاقی هم پیچیده هست. با نزدیک شدن به هر حادثه داستانی با سه چهار عامل که پیچیده‌اش می‌کنند روبه‌رو هستی: پیچیدگی‌های مغز راوی، زبان، زمان و مکان. من این رو نوشته‌ام کههر مکانی برای خودش حافظه شی-ئی داره. یه خونه فقط یه مشت سنگ و آجر نیست. هر حادثه‌ای که تو این خونه اتفاق افتاده تو حافظه این سنگ و آجرها هست. این‌ها حتماً ممکنه تلقین بشن به داستان.

مهرک: نه تنها تو حافظه شون هست بلکه مثل این سگ که رویاهای شامه‌اش را تلقین می‌کند، دارن عمل می‌کنن. این حافظه یکی از عناصریه که زندگی مارو می‌سازه.

شهریار: بحث زمان خودش یه بحث گنده‌ایه. هم از لحاظ فیزیکی هم از لحاظ داستانی. تو کتاب ارواح شهرزاد مفصل این را نوشته‌ام. مکان هم همینطوره.

مهرک: پس برای همینه که بیشتر می‌ری سراغ مکان‌های قدیمی؟ معمولاً مکان‌هایی نیست که خواننده الان بشناسش و باهاش در ارتباط باشه.

شهریار: نمی‌دانم... شاید هم مکان‌سازی باشه. مگر نمی‌شود مکان رو مثل شخصیت خلق کرد.

مهرک: نثر القا می‌کنه که این خانه و اشیا مال گذشته‌اند. مثلاً ماشین، تلفن و این جور چیزها رو کم می‌بینیم. فقط تو آبی ماورا بحار فرق می‌کنه.

شهریار: مومیا و عسل طیفه. سه تا برادرند که یکیشون از آمریکا برگشته. متنها خونه، قدیمیه و پدر سنتی، پس اشیا هم قدیمی می‌شن. به ستینگ داستان بستگی داره. تو مومیا و عسل کلمات باید طوری انتخاب شوند که چیز خاصی

را القا کنن. اصلاً نویسندگی همینه وگرنه همه نویسنده ها مثل هم می نوشتند. این-طوره که می رسی سر گردنه های نثر که باید انتخاب کنی چه کلمه ای بذاری. رنج بذارم؟ درد بذارم؟ اندوه بذارم؟ غم بذارم؟ هر کدام از اینایه بار معنایی و یه سایه هایی پشت سرش داره. حتی آوایی هم که دارند فرق می کنه؛ مثلاً ترکیب «ز» و «ج» تو زجر این کلمه رو با اندوه خیلی متفاوت می کنه. حتی اندوهناک و اندوهگین دو معنای متفاوت رو تو داستان می سازند. یک نویسنده هست که برای بیانیک حالت دو سه تا کلمه بیشتر تو ذهنش نیست. زود بین این دو سه تا یکی رو انتخاب می کنه و می گذاره. یک نویسنده هم ده تا لغت داره، هم کارش سختتر می شه و هم امکاناتش بیشتر می شه. از نثر نویسنده های نوع اول زود خسته می شیم چون کارشون رنگین کمون کلمه و تنوع نداره. همون لغت-های گردنه-ایا کلیدی رو به-کاربرده که تو داستان قبلی و قبلی به کار برده بوده.

مهرك: این ما را به بحث تازه ای می رساند که خودت در ارواح شهرزاد مطرح می کنی. فرق بین داستان گویی و داستان سازی. داستانگو قشنگ روایت می کنه؛ یکی که خوب داستان می گه این الزاما به این معنا نیست که داستان ساز خوبی هم هست. در واقع با عناصری کار می کنه که همه باهاش آشنا هستند.

شهریار: خودش واقعیت داستانی خودش رو خلق نمی کنه.

مهرك: اما تو هم با این-که خیلی تمرین کرده ای که به واقعیت اجتماعی برنگردی، مدام بهش برمی گردی...

شهریار: ازش گریزی نیست. این بحثمون بود که ناتمام موند قبلاً. اینا زمینه داستانند. ساینس فیکشن نیست که شخصیت ها تو یه سیاره جدیدی باشند. آواتار نیست که رنگ گل-هایا برگ-ها فرق کنه. اما در نهایت حتی تو ساینس فیکشن هم عناصر از واقعیت گرفته می شوند، گل ممکنه شکلش و رنگش با گلی که ما می شناسیم فرق کنه اما به هر حال مفهوم گل رو از واقعیت گرفته اند. به هر حال پدیده در جهان وجود داره و ما می آریمش تو واقعیت داستانی؛ فرقی هم نمی کنه داستان رئال باشه یا سوررئال یا جادویی. وقتی داستان نویس شروع می کنه پدیده ها رو تبدیل کنه به کلمه، واقعیت داستانی شروع می شه. جمله معروفیه که انسان اولیه هر وقت اسم می داشت رو اشیا، داشت شعر می گفت.

مهرك: حالا بحث هم عوض می شه. اما دارم به تز تو درباره رابطه خودآگاه و ناخودآگاه فکر می کنم. این تز می تونه کل انقلاب ایران رو توضیح بده. تفسیر امروزی طوریه که انگار اکثریت ما آدم های جاهلی بودیم که خوب و بدمون

رو نمی‌شناختیم و نمی‌دونستیم چکار داریم می‌کنیم. اما با این فکر تو، ما ناآگاه نبودیم؛ شاید خودآگاهمان نسبت به سال ۳۲ خیلی قوی‌تر بود، به نسبت اول قرن خیلی قوی‌تر بود.

شهریار: طبیعیه.

مهرک: منتها این الزاما به این معنا نبود که ناخودآگاه ما کوچک‌تر یا ضعیف‌تر شده یا ما بیشتر می‌تونیم کنترلش کنیم. آن ناخودآگاه سنتی خمینی‌ساز وجود داشت.

شهریار: می‌شه اینجوری گفت.

مهرک: آدم معمولا از ابزارهایی استفاده می‌کنه که باهاش مانوس‌تره. به قدرت رسیدن لوازمی داره اولش اینه که باید قادر باشی حفظش کنی....

شهریار: و الزاماتی هم داره... پسبین خودآگاه و ناخودآگاه دیالکتیکه. به نظرم در شناخت، ما یک روش را نباید مدام بچسبیم. این بستگی داره به موضوع شناختمون. باید انتخاب کنیم. یا از دو روش استفاده کنیم. بحث دیالکتیک بحث خیلی پیشرفته‌ای بوده زمان مارکس؛ اشکال اینجا بود که می‌خواستند همه چیز رو با دیالکتیک توضیح بدن که جواب نمی‌داد. با تضاد تبیین کنند که جواب نمی‌داد. یک کارخانه‌دار بورژوا، مثل همه‌ی آدم‌های دیگه، مجموعه‌ای از احتمالات کرداریه که تو موقعیت‌های مختلف بروز می‌کنه. تقلیلش نباید داد به موقعیت اقتصادی. برای همین می‌گم خیلی پیچیده است.

مهرک: آدم‌هایی که تو می‌سازی خیلی وقت‌ها تسلیم ناخودآگاهشون می‌شن. اونایی که تسلیم نمی‌شیا می‌شن مثل داوود یا مثل مرد "بشکن... یا پسر کوچکتو تو مومیا و عسل یعنی شکست می‌خورند. اینیک جهان بینیه.

شهریار: من نمی‌گم شکست. چون اگر شکست بود که انسان هنوز تو غار بود...

مهرک: درباره داستان‌های تو می‌گم...

شهریار: تو "بشکن ... "نامه‌هایی که مونده، متنی که مونده اینها سنده. یعنی غلبه ناخودآگاه بر خودآگاه نیست. اتفاقا سند کرده. این که به اینجا برسیم که انسان هم هاری داره، یاس آلوده. اما همین شناخت خودش پیشرفته از اون طرف.

مهرک: داری من را تصحیح می‌کنی. داری می‌گی چیزی تو داستان داره اتفاق می‌افته که مهرک می‌گه شکست خودآگاه از ناخودآگاه. تو می‌گی همین که این اتفاق داستانی افتاده و مکتوب شده، نشانه‌ی پیروزیه ...

شهریار: پیروزی نه، پیشرفت. تقابل دوتایی شکست و پیروزی نکنیم. یه چین دیگه رو مغز انسان افتاده.

مهرک: تو می‌گی ما نباید نگاه کنیم که این شخصیت اینجا شکست خورده. باید ببینیم کل این داستان کجای ضمیر نهفته ما رو بهمون نشون داده.

شهریار: هر دو ضمیر نهفته و ضمیر آگاه، شرایط اون زمان. بین این قضاوتی که ما امروز درباره سال ۵۷ یا ۳۲ داریم می‌کنیم، سال ۵۷ من و تو اصلا چنین شناختی نداشتیم حتی اگر همین سن و سال رو داشتیم. قضاوت امروزمون نشون می‌ده که پیشرفت کردیم نه اینکه شکست خوردیم.

در "بشکن ... "سپاهترویج و آبادانی خودآگاه، مردم ده ناخودآگاهند. البته نه این که دو قطب متضاد باشند، خط کشی نمی‌کنم این‌طور، معتقد هم به این خط‌کشی‌های سفت و سخت نیستم. ولی تمثیلی می‌شه اینو گفت.

مهرک: آره. قشنگ گفتی. بی بی گلابتون به مرد می‌گه این مردها پشت در پشت رو این زمین کار کردند و بهتر از تو می‌شناسندش و می‌دونن باهش چکار کنن. دانش یک چیزی نیست که تو دانشکده کشاورزی یاد بگیری و بری رو هر زمینی هر جای دنیا به یک شکل استفاده‌اش کنی. مردم ده هم خودآگاه خودشان را دارند اگرچه مدرن و تعلیم دیده و علمی نیست.

شهریار: خود دهاتیه می‌گه. خود آگاهه اومده می‌گه آقاجون گندم-هاتونتکه. محصولنخل-هاتونزیاد نیست. درست می‌گه. ازش می‌پرسن حالا باید چکار کنیم؟ مرد نمی‌تونه جواب بده. راه حل نداره. عین روشنفکر خودمون. می‌دونیم اختناق و دیکتاتوریه. اما نمی‌دونیم چکار کنیم که نباشه.

مهرک: این-ها سال‌های سال با همین گندم‌های تنک زندگی کرده‌اند ...

شهریار: یعنی تو زمین خودشون باید برایشون راه‌حل پیدا کنه که اراده-اشرونداره‌مرد.

مهرک: خیلی هم برای برقراری ارتباط و یاد دادن به مردم انگیزه نداره.

شهریار: شاید اوایل داشته که ما تو داستان نداشتیمش. این مال گذشته‌ی داستانیه. وقتی می‌خوام مرد رو بنویسم تو یه مقطعی از زمان، باید گذشته‌اش رو تو ذهنم داشته باشم تا بتونم بسازمش تو یک لحظه مشخص. لازم نیست تو داستان بیاد اما من باید یادم باشه گذشته‌اش.

مهرک: از لحاظ زمان هم یه تضاد ساختی: زمان شهر و زمان روستا. زمان روستا یک زمان منجمد پر از تنش و رنج و زجره. زمان شهر زمان آرامش و عشق و رنگه.

شهریار: این از زاویه دید مرد است. اما آنها هم برای خودشون لذت-هایی دارن، با زنشون عشق‌بازی می‌کنن ...

مهرک: ولی با تحقیر می‌گه. می‌گه با زنشون عشق‌بازی می‌کنن بعد می‌آن برای همه تعریف می‌کنن. بهشون حق نمی‌ده.

شهریار: بهشون حق نمی‌ده. از زاویه دید خودش. این-جا اونیه که قضاوت می‌کنه.

مهرک: فقر و بچه‌ای که یازده ماهه تو شکم مادرشه و اونجا گریه می‌کنه.



شهریار: اینکه می‌گم اینا ارتباط ارگانیک دارن، اگه مکان داستان رو ببریه روستای شمال اصلا ماجرا عوض می‌شه. شخصیت‌ها فرق می‌کنن و درگیری باید به شکل دیگه‌ای پیش بیاد. زمان هم مهمه ...

مهرک: این-جاست: "نان خشکیده سق می‌زنند، چندرغازشان را تو هفت تا سوراخ از چشم هم پنهان می‌کنند. مثل سگ زن-هایشان را شب-هامی زنند و برای همدیگر تعریف می‌کنند." من از عشق‌بازی جایی ندیدم اما یک جای دیگه هست که "ناله زنی که مردش مثل سگ دولایش کرده ..."هیچ-کدوم تصویر قشنگیا همدلان‌ه‌ای ازشون نمی‌ده.

شهریار: به درگیری رسیده باهاشون. تو گذشته‌ی داستان می‌تونسته با عشق خدمت اومده باشه.

مهرک: ولی خودت می‌دونی ۹۰ درصد این-هایی که می‌رفتن برای سپاه دانش و بهداشت و ترویج عشق خدمت که نداشتند هیچ، حامل یک تنفرو تحقیری از روستایی‌ها هم بودند چون فکر می‌کردند به زور فرستاده شده‌اند آن-جا. می‌رفتند خدمتشان را بکنند.

شهریار: اون چیزی که شاه تو کله اش داشت یه رویای دست نیافتنی بود که شاید خیلی از مشکلات بعدیمون هم از همون‌جا شروع شد. اما کارکردهایی هم داشت. اگه فقط تو ذهن اونا می‌کاشت که روش‌های دیگه‌ای هم به جز روش خودتون وجود داره، خیلی کار بود. همین که شکی تو ذهنشون بندازه. من برای همین کار نویسندگی، تصمیم گرفته بودم خیلی سفر کنم و می‌کردم. از جاهای خوب بگیر تا جاهای ناجور.

مهرک: سعید هنرمند رو نمی‌دونم می‌شناسییا نه.

شهریار: نه.

مهرک: هنرمند می‌گه کل داستان نویسی ایران بر اساس دوتایی جهل و آگاهی بنا شده. اینکه ما مردم جاهلی داریم و یک عنصر منفرد آگاه و بخش عمده کار ما اینه که آگاهی بدیمیا پلستی زندگی‌شان رو بهشون نشون بدیم تا بیدار بشن.

شهریار: اینیک پارادایم کلی تو داستان نویسی دنیا هست فقط مختص ایران نیست. یادمون باشه داستان نویسی ایران تا قبل از انقلاب، ناخودآگاه یا خودآگاه، تحت تاثیر رئالیسم سوسیالیستی‌یه. این چیزی که هنرمند می‌گه به خاطر اینه. نگیم رئالیسم سوسیالیستی بگیم ادبیات متعهد. ولی مثلا کریستین و کید کجاش بحث جهل و آگاهی توش هست؟

مهرک: خودش هم می‌گه این به این معنی نیست که همه داستان‌ها تو این پارادایم نوشته شده اند. اما اونایی که تو پارادایم نمی‌گنجدند اقلیت بودند تبلیغ نمی‌شد روشن، خیلی کم خونده می‌شدند.

شهریار: چرا؟ دقیقا به خاطر اینکه بسیاری از آدم‌ها حتی در زمان شاه تو روزنامه‌ها و مجله‌های ایران کار می‌کردند تحت تاثیر ایدئولوژی چپ بودند. گلسرخی، دستغیب، حتی براهنی... نویسنده باید درگیر باشه اما اگه متعهد باشه به این معنا که من چیزی می‌دونم که می‌خوام به بقیه آموزش بدم یاد بدم، درست نیست. این جریان قبل از انقلاب غالب بود. شاه می‌خواست جریان مقابل رو تقویت کنه اما متعهدها آنقدر زیاد بودند که حریفشان نمی‌شد. حتی تو نگین مقاله‌های این -جوری قالب بود.

مهرک: من معتقدم اگه کسی بخواد منتقد وضع موجود باشه حتما به موضع چپ میانها چپ می‌رسه.

شهریار: در مورد نویسنده، این می‌تونه ایدئولوژی شخصیش باشه اما تو داستان باید از دریچه‌ی چشم راوی نگاه کنه. تفاوت این -جاست. آنچه من می‌گم تطابق دیدگاه راوی و نویسنده تو داستانه که اتفاقا مصنوعیش هم می‌کنه. نویسنده قوی نویسنده ایه که بتونه راوی متضاد با خودش بسازه.

مهرک: یعنی از روی "بشکن..." هیچ چیزی درباره شهریار مندی پور نمی‌تونیم بفهمیم.

شهریار: چرا. بالاخره من نوشتمش. ولی اگه داستان خوبی باشه، تونستم از جلد خودم پیام بیرون و اون آدم رو بنویسم. برای همین وقتی می‌گی نفرت، این نفرت من نیست. که من می‌گم اصلن نفرت نیست، این راوی درگیر شده و دیگه جنگه و تو جنگ هم بدت می‌آد از طرف متقابل. اما این الزاما نفرت نیست. این راوی رو ساختن مهمه.

قبل از انقلاب کمتر این چیزها رو می‌بینیم. به هر حال قبل از انقلاب ایدئولوژیک نگاه می‌کردند اغلب نویسندگان. ببین همین حالا برای چی دولت آبادی رو حلوا حلواش می‌کنن. اما محمود رو متاسفانه نه.

مهرک: چرا؟ اون هم که چپ حسابی بود ...

شهریار: محمود بهش ظلم شده. او داستان‌نویسه، فقط یه جا خطا می‌کنه و اون هم تو زمین سوخته‌اشه. داستان یک شهرش معرکه‌ست. مدار صفر درجه‌اش رو نخوندم.

مهرک: فرج سرکوهی می‌گه مدار صفر درجه از معدود رمان‌های چندصدایی ایرانه.

شهریار: تصویری که از روشنفکر می‌ده تو داستان یک شهر، واقعیه. تونسته ایدئولوژیک نگاهش نکنه. قهرمان نیستیاری. همسایه‌ها ۹۰ درصدش رمانه اون آخرش که جریان زندان و اسطوره‌ای می‌شه، خراب می‌کنه. به هر حال اینها تعیین‌کننده بودند اون زمان.

مهرک: می‌تونیم بگیریم تو داستان‌های محمود و دولت آبادی این وقایع هستند که داستان رو پیش می‌برند. تو داستان‌های تو تاثیر وقایع تو ذهن آدم هاست. یعنی ما داریم با ذهن شخصیت‌ها کار می‌کنیم، وقایع ابزارند.

شهریار: تاثیر و ادامه‌ی وقایع در ذهن. حافظه ما عینیک کره‌ست، خطی نیست که بتونی بگیه قسمتش گذشته‌ست، این حاله، و با یک فاصله این آینده. حافظه یک خط نیستیک حجم‌ست. عینیک کره که توش آینه‌های کوچک کوچک گذاشته‌اند و این آینه‌ها هم شکلند. این‌ها تو هم منعکس می‌شوند تا بی نهایت، در هم ادغام می‌شن تا بی نهایت.

مهرک: تقریباً همه آدم‌های داستان‌های تو آدم‌های تنهایی‌اند که قادر به وارد شدن در یک تعامل بین فردی یا اجتماعی هم نیستند و اگر هم هستند، این قدرت رو از دست می‌دهند. تو مومیا و عسل برادرها نمی‌تونن با هم یه تصمیمی بگیرن در مقابل پدر. در حالی که هر سه می‌دونن او نابودشون می‌کنه ...

شهریار: برادر بزرگه نه.

مهرک: آره اون فکر می‌کنه طبق سنت جای پدر رو می‌گیره. پس منفعتش تو اینه که مخالفت نکنه.

شهریار: برادر وسطی میانه است. برادر کوچک هست که می‌جنگه. همون که از آمریکا اومده.

مهرک: قهرمان تنها.

شهریار: به نظرم تو درست می‌گی.

مهرک: مرد "بشکن ... "همآدمت‌نهاییه. این تفاوت دیگه‌ایه که کارهای با کارهای رئالیست‌های اجتماعی مثل دولت آبادی و محمود داره. شخصیت‌های داستان‌های تو هم با ناخودآگاه خودشان که از درون باهش درگیرند و هم از بیرون، در قالب ناآگاهی جمعی، درگیرند. حیوان-ها می‌توانند نمادی از این درگیری باشند در کار تو. خودت بگو حیوانات چکاره‌اند تو داستان‌های تو؟

شهریار: این اصلاً عمدی توش نبوده. خودش اومده. اینو دو سه سال پیشیه نفر به من گفت که تو داستان-هاتخیلی حیوون داری. حین کار پیش اومده. می‌شه تفسیرهایی روش گذاشت.

مهرک: حیوان-ها هم یک کاراکترهایی هستند مثل آدم‌ها.

شهریار: آره و بخشی از حیات هم هستند.

مهرک: یا اشیا.

شهریار: اشیا، مکان. تو واقعیت داستانی خیلی اهمیت دارن.

مهرک: فکر نکنم هیچ کس به اندازه تو از اشیا و حیوانات برای فضاسازی استفاده کرده باشه.

شهریار: خدا کنه!

مهرک: گلشیری هم می‌کنه اما تو خیلی کاراکتر میدی به اشیا...

شهریار: گلشیری در نهایت تو خانه روشنائش اشیا راوی شدند.

مهرک: عموما به خاطر غلبه اندیشه رئالیستی، روابط بین آدم‌ها برای نویسنده‌های ما مهمتر بوده. دیالوگ، حرکت

...

شهریار: یه چیزی هم بگم. ضعف تخیل و داستان‌نویسی هم هست. تجربه نمی‌کنند، نمی‌بینند. در نهایت بین خودمون، یواش هم می‌گم در کل داستان‌نویسی ایرانیک ضعیفی هست. بلافاصله به یه غرور کاذبی می‌رسند با چاپ یک کتاب یا دوتا و دو سه تا نقد که روی کارهاشون نوشته می‌شه. با این غرور کاذب، دیگه نمی‌تونن ببینن، احساس ضعف نمی‌کنن، نمی‌خوان دیگه یاد بگیرن. به نظرم حتییک نویسنده که چهل سال نوشته، وقتی می‌خواد به داستان رو شروع کنه، باید دستش بلرزه، احساس ضعف کنه، فکر کنه داره چیزی خلق می‌کنه که قبلا نبوده. اگه داستانه خوب پیش بره، یواش‌یواش این کمره صاف می‌شه. اگه نه، کج-ترهمی‌شه... اینا بلافاصله می‌رسن به یه غرور کاذب.

### درباره‌ی سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی

مهرک: چند صفحه اول بیشتر شبیه کارهاییه که تو ایران درآوردی. اون صفحه‌ها به یک شکلی پیش‌بینی جنبش سبز و کشته شدن ندا هم هست.

شهریار: تو نقدها هم چند نفر به این اشاره کردند.

مهرک: این لحن طنز ...

شهریار: طنز از همون صفحه‌های اول شروع می‌شه. اونجایی که سارا اون پلاکارد رو دستش گرفته و اون شعار عجیب و غریب رو نوشته روش، طنز شروع می‌شه. نوشته: مرگ بر استبداد، مرگ بر آزادی... از قضاوت‌های دانشجوها، پلیس، و حزب اللهی‌ها که همه هم می‌خوان نادیده‌اش بگیرن در عین حالی که زیر نظرش می‌گیرن، طنز شروع می‌شه.

بعد آلتراگوی من که وارد داستان می‌شه، طنز راحت‌تر کار می‌کنه.

مهرک: به مخاطب فکر می‌کردی؟ به اینکه باید ترجمه پذیر باشه فکر می‌کردی؟ یا فرم کار این شکل نوشتن رو بهت تحمیل کرد؟

شهریار: فرم و لحن کار بود. این جزو رمان‌هایی بود که من آخرش رو نمی‌دونستم، نمی‌دونستم وسط‌های کار چی می‌شه. فقط ایده رو داشتم. نویسنده می‌خواد داستان عاشقانه‌ای بنویسه که از سد سانسور رد بشه. نه طوری بنویسه که از سد سانسور رد بشه که سانسور یقه اش را نگیرد. نه. می‌خواد همون طوری که دلخواهش بنویسه، خودش رو سانسور نکنه و درعین حال بتونه کار رو چاپ کنه. فرم و لحن کار برای خودم هم جدید و لذت‌بخش بود.

مهرک: این همون چیزیه که خرمی بهش می‌گه "آزمایشگاه ادبی" یا ادبیات تجربی. فکر کنم این کار اولین نمونه همکاری یک نویسنده و یک مترجم باشه لااقل در زبان فارسی. ادیتور هم داشتید؟

شهریار: کار را که ناشر قبول کرد، ادیتور کار را کامل خواند و یک جلسه با هم داشتیم، یه سری مسائل رو مطرح کرد ...

مهرک: روی چه چیزهایی بیشتر انگشت می‌گذارند؟

شهریار: اولین بار بود که با یک ادیتور واقعی روبرو می-شدم. مثلاً دو سه تا صحنه بود که آمریکایی‌ها را به طنز گرفته بودم. به من گفت این را قبلاً نویسنده‌های آمریکایی نوشته‌اند. همه اش به صورت پیشنهاد. می‌تونی قبول نکنی. اما قُذبازی اینجا معنا نداشت، آگه تکراریه باید درش بیارم. یه جا مثلاً بهم گفت ریتم کار اینجا کند شده به نظرم. می‌خوندم و می‌دیدم انگار راست می‌گه. تنش لازمه اینجا. پیشنهاد می‌دادیه جمله کم بشه یا اضافه بشه یا یه توضیحیه جایی اضافه بشه.

من با مخاطبی روبه رو می‌شدم کم شبیه مخاطب ایرانی نبود. این مشکل ادبیات ما هست که یه جور ناروشنی توش هست. نویسنده ایرانی مدام فکر می‌کنه داره برای خواننده ایرانی می‌نویسه. نثر رو طوری به کار می‌بره، یا صحنه‌هایی رو تو داستانش توضیح نمی‌ده چون خواننده ایرانی می‌دونه اینارو ولی خواننده غربی نمی‌دونه. می‌گفت اینجا برایم گنگه، توضیح بده برام.

مهرک: این رمزگشایی‌هایی که از اول رمان داری می‌کنی، یه مقدار کار خودت بوده، یه مقدار هم او بهت گفت؟

شهریار: نه. کار تموم شده بود. با پیشنهاد او یه فصل چهار پنج صفحه‌ای تو دو سوم آخر رمان اضافه کردم. تنش زیادتر شد تو داستان. چهار پنج پاراگراف تو جاهایی که براش فرهنگ ایران مبهم بود اضافه کردم. ولی با این روشی که دیدم، خودم هی برمی‌گشتم و سعی می‌کردم رمان رو بهترش کنم و خب سارا هم خیلی صبوری کرد. کار را ترجمه کرده بود اما باید هی عوض می‌کرد. پهلوی هم نبودیم. من اینجا بودم او نیویورک بود. صبوری‌اش برای این کار اصلن نیویورکی نبود. حافظی بود. و همه‌اش با تلفن. اول با کار با زبان ادبی هم آشنا نبودیم. برای انتخاب کلمه مناسب انگلیسی، من کلمه پیشنهادی او را

می‌خوندم. برام سخت بود ارتباط بگیرم با انگلیسی. بخصوص کلمات کلیدی. رد سایه‌های کلمه رو تو انگلیسی و تو فرهنگ-هامی گرفتم. او هم از آن طرف ردش رو می‌گرفت که چه کسانی این کلمات رو به کار بردند، چه جوری به کارش بردند. بعضی وقت‌ها دوسه ساعت روی یک کلمه بحث می‌کردیم که کلمه چی باشه. او سه چهار کلمه پیشنهاد می‌داد. من می‌رفتم آن‌ها رو کار بردنشان را جستجو می‌کردم. ادیتش هم بیشتر از یک سال طول کشید. تا یک روز دیگه بالاخره گفتیم نهاییه، بزن بریم.

مهرک: یعنی نقش سارا بیشتر از نقش یک مترجم معمولی بود.

شهریار: یه ترجمه خوب، یه ترجمه خلاق باید باشه. ترجمه کلمه به کلمه موفق نخواهد بود. سارا این خلاقیت را داشت.

مهرک: هیچوقت بهت پیشنهاد می‌داد چیزی رو عوض کنی؟

شهریار: آره چون منتقد خوبی هم هست، کتاب خوب خونده، با ادبیات آشناست.

مهرک: و با فرهنگ اینجا...

شهریار: با فرهنگ اینجا و با فرهنگ ایران. دوفرنگیه. اگرچه در کودکی به خارج فرستاده شده اما تماسش با ایران قطع نشده. بعضی وقت‌ها بحث می‌کردیم راجع به خود داستان. انسان بزرگیه.

مهرک: به نظرم تجربه یگانه ای بوده لاف تو زبان فارسی.

شهریار: آره. خود من خیلی چیز یاد گرفتم. یاد گرفتم دنیای حرفه‌ای کتاب تو دنیا چه جوریه تا حدی.

تا قبل از این بیشتر نشرهای دانشگاهی کارهای قارسی را چاپ کرده بودند. کناپ ( Knopf ) ناشری که کار را برداشت، بخشی از راندوم هاوسه. یعنی بخش ادبی رندوم هاوس هست. انگار بزرگترین ناشر آمریکاست. کتاب که چاپ شد، ازم خواستن یه زندگی نامه چهار سطر بنویسم، یه خلاصه کتاب بنویسم درحد دوصفحه. همین جوری کار ادامه داشت. یعنی فقط این نبود که مثل ایران کتاب رو بدی دست ناشر و او هم بیفته تو هزارتوی سانسور. برام تجربه خیلی جالبی بود. قرارداد نوشتن؛ قبل از اینکه کناپ پیدا بشه یا من اصلا متوسل بشم به ایجنت، از رو همون بی‌تجربگی نویسنده‌ی ایرانی، توی فستیوال پن نیویورک که دعوت داشتم. آنجا راجع به این رمان حرف زدیم که دارم همچین کاری می‌کنم و تیکه اولش رو گفتم، همون تیکه شرق بنفشه ایش رو. بعد که جلسه تموم شد و اومدیم بیرون، یه برادر و خواهر اومدن که ما ناشریم و این کار رو می‌خوایم. من هم خوشحال، گفتم خیلی خوب. نیویورکی بودن. تابستون که خونه خواهرم بودم و داشتم کار رو ادامه می‌دادم اینا پاشدن اومدن هاریسبورگ، پنسیلوانیا. و با هم یه نهار خوردیم، سارا هم اومد. یه جلسه داشتیم با هم که قرارداد چه جوری باشه. یه قرارداد معمولی مطرح کردند بایه سری شرایط خیلی معمولی. من هم که نه ناشر داشتم نه ایجنت داشتم، به نظرم خوب اومد. سارا هم به نظرش



خوب اومد. یه سری کارهای نویسنده‌های شرقی هم اینا چاپ کرده بودند. یعنی لیست کتاب‌هایشان را که نگاه کردم به نظرم یه جور اعتبار داشتن. ناشر بازاری نیستن. برگشتم کمبریج و اینا متن قرارداد رو تو ده دوازده صفحه فرستادن، برخلاف قراردادهای ایران که یک صفحه است. بعد اینا تمام امتیازهای کتاب رو مال خودشون کرده بودن. اگه خنگ بودیم مثل بعضی‌ها که فقط می‌خوان بگن ترجمه شدیم و چاپ شدیم، دوسر باخت بودیم.

مهرک: ترکمانچای بود ...

شهریار: آره دقیقا. یعنی حتی اگه کتاب به یک زبان دیگه ترجمه می‌شد، درصد برمی‌داشتن. که اصلا ربطی به ناشر اینجا دیگه نداره. بعد هم یه متن پیچیده‌ای بود که ما به نظرمون رسید دست و پامون رو حسابی می‌بنده. رفتیم از رابرت کوور پرس و جو کردم، البته قبلش با کمک سارا با یه وکیل صحبت کردم که گفت قرارداد خوبی نیست. اینجا بود که فهمیدم دنیای حرفه‌ای اینجوریا هم نیست. این قرارداد چیز عجیب غریبی بود و ما گفتیم نه. دوره خوشحالی هم تموم شد. ما موندیم و این کتاب. همین ناشر الان کلنل دولت آبادی رو در آورده.

مهرک: در سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی، برعکس آثاری که تو ایران نوشتی، از اول کدها را باز می‌کنی؟ چرا؟ به مخاطب فرنگی فکر می‌کردی؟

شهریار: این فرم کاره.

مهرک: یعنی کسی نگفت اگه بخوای به انگلیسی چاپش کنی ...

شهریار: نه اصلا این بحث‌ها نبود. می‌دونستم کار داره ترجمه می‌شه. اما تاکید می‌کنم همه اش لحن کار و فرم کاره. رمان از اینجا شروع می‌شه که من یه نویسنده ایرانی هستم، خسته شدم از نوشتن داستان‌های سیاه، ومی خوام یه داستان عاشقانه بنویسم و نه سانتی مانتال و رمانتیک. داستانی که تو ادبیات ایران کم داریم. رمانس داریم، دشتی و حجازی و اینا نوشتن اما داستان عاشقانه به مفهوم امروزی خیلی کم داریم. اگر هم باشه خیلی سیاهه. این خود من نیستم، راوی داستانه.

مهرک: مدام داره با خواننده غربی گفت و گو می‌کنه.

شهریار: این خواننده غربی فقط نیست. نسل بعدی هم هست تو ایران، وقتی که دیگه سانسور نخواهد بود و آنها اصلاً یادشون نیس چه خبر بوده. سندی هم که گفتم، نیست که چه شرایطی بوده، نویسنده‌ها چکار می‌کردن. این فرم رو داستانِ داستان به من تحمیل کرد. من یه خواننده مبهمی تو ذهنم داشتم. اون موقع اصلاً نمی‌دونستم این کار تو لهستان هم چاپ می‌شه مثلاً یا کره جنوبی.

مهرک: اینجا با یه چالش بزرگتر از ایران مواجه بودی. اونجا تکلیفت معلوم بود. می‌گفتی من دارم می‌نویسم و خواننده باید خودش رو تربیت کنه تا بتونه با من بیاد.

شهریار: نویسنده خواننده اش رو می‌سازه.

مهرک: و برای کارهای فارسیت، خواننده خودت را هم ساخته‌ای. اینجا مواجهی با این چالش که چطور خواننده رو تربیت کنم. خواننده من مبهم و جهانیه...

شهریار: نه موقع نوشتن اینو نمی‌دونستم..

مهرک: و یه چیز دیگه الان گفتم که نمی‌دونم چقدر روش اصرار داری؛ گفتم نسل‌های بعدی خواننده‌ی من خواهند بود.

شهریار: اون رو در جواب تو گفتم که گفتم مخاطبت فقط غربیه، گفتم نه. هیچ جا سند نشده که سیستم سانسور ارشاد چه جوری تکامل پیدا کرد. ایرادهایی که روی کتاب‌های من می‌گرفتند، یه برگه می‌دن دستت که حتی سربرگ وزارت ارشاد نداره. یه کاغذ معمولی. صفحه فلان سطر فلان عوض شود؛ صفحه فلان سطر فلان حذف شود؛ یا داستان "باز رو به رود" حذف شود.

مهرک: یعنی می‌خواستی شاهد زمانه باشی. کار شده یک سند ادبی، نه سند تاریخی. جنبه‌هایی از درگیری‌های نویسنده و روشنفکران ایرانی با حکومت، جنبه‌هایی از تعامل روشنفکران ایرانی با فرهنگ غربی. یک جنبه خودزندگی‌نامه پیدا می‌کنه، یه جنبه تاریخی پیدا می‌کنه.

شهریار: خودزندگی‌نامه نیست، بحثشو کردیم. نویسنده سایه است. خیلی جاها هم تخیلیه. اون جاهایی که می‌گم جمله اینجوری بوده اما من اینجوری می‌نویسم، تمام اینها رمانه اصلا اینجوری نبوده. من هیچوقت اینجوری درگیر حرف گوش-کنی از سانسور نمی‌شدم. این رو حتما بنویس. این اشتباه پیش نیاد که هی عوض می‌کردم داستنامو که از سانسور رد بشه. نه، برعکسه. چندین داستان دارم که تو کامپیوترم هست که اصلا ندادم به ناشر چون می‌دونستم اصلا جرات نمی‌کنه ببرتش ارشاد. اینجا داره ترجمه می‌شه و چاپ می‌شه. مثلا "سلطان گورستان" داستان یه پدر و مادریه که بچه شون چریک فدایی بوده اعدام شده و توی گورستان شهری مثل شیراز، در گوشه‌ای که مخصوص بچه‌های اعدام شده بود خاک شده بی‌نام و نشان. اینا دائم اونجا می‌گردن بفهمن بچه شون کجا خاک شده. یه آدم کلاشی پیدا می‌شه می‌گه من می‌دونم بچه‌تون کجا خاک شده. پول از اینا می‌گیره و یه جایی نشونشون می‌ده. این داستان غیرممکن بود ناشر ببرتش ارشاد... مومیا و عسل هم ترجمه شده و چاپ شده. هفت هشت تا از داستان کوتاه-هامک‌هیچیده هم بودن اینجا ترجمه شدن و چاپ شدن...

...یه نقاش که می‌خوادیه آسمون پرستاره، یه شب پرستاره بکشه. این کلی پیرنگ می‌زنه زیرش، یه آسمون سورمه‌ای شب با ستاره‌ها. اصلا ممکنه زیرش رنگ زرد یا قرمز بزنه بعد سورمه ایش بکنه. این پیرنگ رو که می‌زنی، این رنگ‌ها یا لایه‌های داستان که روی هم می‌خوابه، تو رو می‌بره به سمتی که انتخاب کردی و باید ادامه بدی. قبول دارم که با بقیه کارهایم فرق می‌کنه و از این بابت هم خوشحالم. ولی این رمان آخری که نوشتم اصلا این جور نیست. و برای همین هم به سختی ناشر برایش پیدا می‌شه. وقتی هم شروع به نوشتنش کردم می‌دانستم. می‌دانستم که این کار تو بازار چاپ آمریکا مورد پسند نخواهد بود. ولی پایش هستم.

مهرک: تو "بشکن..." عدمقطعیت از فضاهای خالی داستانی می‌آید. یعنی تو زاویه دید رو جوری انتخاب کردی که بخشی از واقعیت قاعدتا نباید گفته بشه و اون بخشی که گفته نمی‌شه خلاء به وجود می‌آره. یا زبانش می‌تونه عدم قطعیت ایجاد کنه. مثلا تغییر فعل-ها از **wrote** به **write** تو ترجمه انگلیسی کلی چیزها رو عوض می‌کنه. تو سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی عدم قطعیت رو کجا می‌شه پیدا کرد؟

شهریار: از پایان کار می‌شه شروع کنیم. تو نقدهایی که نوشته شده، یه نفر اشاره کرده که پایانش خیلی پایان هم نیست، نقطه پایانی بر این داستان گذاشته نمی‌شود. فقط راوی داستان از ترس اینکه کوتوله رو بیارن بذارن در خونهاش، یا تبدیل بشه به کوتوله در رو می‌بنده. از شروع داستان شروع می‌شه که این موجود نیمه خیالی هزار و یک شبی به سارا می‌گه اینجا واینسا کشته می‌شی. معلوم نیست راست می‌گه یا نه، خیاله. جاهایی اینا حتی به عشق خودشون شک می‌کنند. و دوگانگی نثر، اینجوری می‌خوام بنویسم ولی اینجوری می‌نویسم.

عدم قطعیت، حسی، انگار از روزهای اول تو کار من بوده دیگه. یه کم فیزیک کوانتم خوندم، بیشتر بحث‌های فلسفی که از فیزیک کوانتم می‌آد. اصل هاینبرگ رو خوندم و بحث‌های فلسفی‌اش را. که تو مکان یک الکترون رو اگه بخوای تعیین کنی مومنتش رو نمی‌تونی تعیین کنی؛ مومنتش رو بخوای تعیین کنی مکانش رو نمی‌تونی تعیین کنی. همچو چیزی اگه درست فهمیده باشم. این دوتا چیزیه که پایه فیزیک کلاسیکه و سعی می‌کنن هر دوش رو تعیین کنن در یک لحظه خاص. فیزیک کوانتوم این‌ها را به هم می‌ریزه، اصل علیت رو عوض می‌کنه.

مهرک: سه چهار تا چیز که تو تعریف تو از عدم قطعیت هست، باختمین بهشون اشاره کرده: شدن becoming، بی پایانی definalizability، چندصدایی polyphony...

شهریار: اینا بحث‌های بعده. بحث‌های بعد از چاپ کار. موقع نوشتن یه مکانیزم ارگانیک عمل می‌کنه...

مهرک: درسته حرفت، اما این جهان‌بینی توئه. به قول خودت کار بعضی نویسنده‌ها نمی‌تونه بیانگر عدم قطعیت باشه. داستان دولت آبادی نمی‌تونه...

شهریار: نه، نمی‌تونه. برای این که به واقیت بیرونی تسلیمند. تنهایی رابینسو کروزیوی واقیت داستانی رو خوش ندارن... تووقتی به عدم قطعیت معتقدی، خود فلسفه‌اش، عدم قطعیت رو می‌بره زیر سوال. عدم قطعیت، عدم قطعیت داره. من بیشتر به جاش می‌ذارم شک. من شک می‌کنم پس می‌نویسم. باید به همه چیز شک کنم، قطعیت استبداد می‌آره.

مهرک: یه اصطلاحی داره گلشیری، خیال‌بازی...

شهریار: آره، قشنگه ...

مهرک: من معادل انگلیسی برایش پیدا نکردم. تو داستان-هایی از تو که شخصیت-هاش خیال‌بازترند، عدم قطعیت مشهودتره. تو سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی، شخصیت-ها خیال‌باز نیستند، اما تو با یه گردش پست مدرن یعنی وارد کردن پتروویچ تو روند خلق داستان، که یکی را مامور می‌کنه بره دارا رو بکشه. با این شگرد، بدون اینکه خیال‌بازی کنی ...

شهریار: مگه این خیال‌بازی نیست؟

مهرک: خیال‌بازی شخصیت-های داستان نیست ...

شهریار: داستان اصلاً خیال‌بازیه. تو کدوم داستان بدون طراحی نویسنده‌یکی از شخصیت-ها کمر به قتل شخصیت دیگه داستانی می‌بنده؟ نوع خیال‌بازی فرق می‌کنه. مثلاً تو برف که داره با پتروویچ قدم می‌زنه، یه تیکه قالی می‌آد، این قالیچه پرنده‌س. یه تیکه قالیچه پوسیده از زیر برف اومده بیرون. یا تعاملی که بین متن و بعضی داستان-های دیگه هست؛ از جنایت و مکافات شروع می‌شه دیگه. حالا تو نقدهای سانسور یک داستان عاشقانه بعضی به تاثیر کوندرا اشاره می‌کنن که من قبول ندارم. می‌گن مثل کارهای کوندرا، نویسنده هم تو کار من هست و خودش می‌شه شخصیت داستانی. ولی بیشتر از همه من با هزار و یک شب رابطه بینامتنی دارم. شهرزاد قصه گو خودش شخصیت داستانه.

مهرک: شاید رابطه‌اش با بار هستی این باشه که هر دو به شکلی عشق رو به امر رهایی‌بخش و ابزار مقاومت در برابر سانسور و استبداد تبدیل می‌کنن.

شهریار: اصلاً فلسفه‌ی بار هستی همینه. مقابله با اختناق با سکس. نه، این تو این کار نیست. چون این اصلاً نمی‌تونن با هم سکس داشته باشند. اینجا بسیار ایرانی و محدود است. اختناق می‌خواد روی عشق اینا هم کنترل داشته باشه اما تو بارهستی اینطور نیست؛ حکومت کاری به عشق اونا نداره. می‌گه برین حال کنین و کاری به سیاست نداشته باشید. اما تو ایران و سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی کاملاً برعکسه. شلاق‌تون می‌زنیمیا اعدامتون می‌کنیم.

مهرک: همین عشق رو به امر رهایی بخش تبدیل می‌کنه...

شهریار: اینا با عشق بیشتر با رژیم درگیر می‌شن...

مهرک: منظورم تو عرصه سیاسی نیست، تو حیظه شخصی‌یه. درسته با رژیم بیشتر درگیر می‌شن اما از لحاظ شخصی به یه تعادل خوشایندی می‌رسند.

شهریار: به هر حال یه مرحله تکاملیه. مسئولیت هم داره.

...

مهرک: محور چندصدایی اینه که تا چه حد نویسنده به شخصیت-ها اجازه می‌ده خودشون حرف بزنن نه اینکه حرف خودشو تو دهن اونا بگذاره.

شهریار: کلیدر رمان تک صداییه چون تو همه جا صدای نویسنده رو می‌شنوی. تو آل احمد یا دولت آبادی تو دائم حضور نویسنده رو می‌بینی...

مهرک: یا ساعدی...

شهریار: ساعدی نه، ساعدی خیلی کمتر. تو عزاداران بیل ما خود ساعدی رو زیاد نمی‌بینیم.

مهرک: ولی داره ذهنیت خود رو به همه تحمیل می‌کنه...

شهریار: در نهایت هر نویسنده‌ای این کار رو می‌کنه. باید ببینیم او ذهنیت تک بعدی داره یا چند بعدی؛ ذهنیت تک صدایی داره یا چندصدایی. به هر حال نویسنده ذهنیتش رو می‌نویسه. کوندرا وقتی داستان عاشقانه می‌نویسه با حکومت درگیر نمی‌شه ولی من می‌شم.

مهرک: اینجا نوشتم «نسل مندنی پور هم می‌خواهند با سانسور و جمهوری اسلامی مواجهه کنند و هم با گذشته خود. روی آوردن به کلمه، چیزی فراتر از فرم و درگیری همیشگی با محتوا نوعی خودکشی به منظور تسویه حساب با گذشته خود است.» این تا قبل از سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانیه. تو سانسور یک داستان عاشقانه‌ی ایرانی تغییر کرده. از درگیری همیشگی با محتوا منظورم مقابله با محتواسه، یعنی بگی من با کلمه و فرم دارم کار می‌کنم و محتوا بعد از اون می‌آد.

شهریار: اما من فکر می‌کنم همه با همند. اصلا نباید از هم جدا بشن. فرم محتوا رو می‌سازه و محتوا فرم رو. تو تئوری و بحث نظری می‌تونیم از هم جداشون کنیم اما در واقع جدا نیستن و داستان یک پدیده ارگانیکه.

تلفیق فرم و محتوا برای من از نوشتن ماریچی می‌آد. حادثه وسط این ماریچی روایت، هیچ وقت هم بهش نمی‌رسی. می‌تونه از خود حادثه شروع بشه و باز بشه یا نه برعکس، از دور و بر حادثه شروع بشه هی بیچه دورش و بچرخه می‌تونیم بگیم spiral writing. یک جا حادثه رو می‌ذاریم نقطه با خط مستقیم می‌ری از این نقطه می‌گذری. یک جا نه، حادثه یه هسته است و راوی داستان و داستان دور این می‌چرخند. این جوری همه ابعادش رو می‌بینی و هیچوقت هم بهش نمی‌رسی. برای همین هم هست که همیشه داستان با تاریخ سرشاخه. تاریخ قطعیت می‌ده به وقایع. برتوس شکسپیر با شک به همه چیز نگاه می‌کنه، برتوس تاریخ اگه بود، قاطع بود و نظر قطعی می‌داد، مثل آنتونی.

## درباره‌ی داستان و داستان نویسی ایران

شهریار: ... خبیدفهمی پست مدرنیسم هم بود. مثلا همین دی‌کانستراکشن که ترجمه شده به ساخت شکنیا ساختارشکنی تو فارسی، فکر می‌کردنیه چیزی باید جرینگی بشکنه در حالی که در واقع افشا کردنه. به همین خاطر می‌بینی تو شعر یارو پرت و پلا می‌نویسه، بعد می‌گه من از کلمات آشنادایی کردم. یه جور ادبیات شیزوفرنیک تو ایران راه افتاده...

مهرک: چهلتن و کوشان و تو و خسروی و فرشته ساری تو اون کتاب علیخانی، همه درباره زبان حرف می‌زنید. انگار به جای تعهد به واقعیت خارجی که اصل ادبیات متعهد بود، شما تعهد به زبان رو می‌ذارین. یا برای فرار از سانسور که بگن ما کاری به سیاست، اجتماع، واقعیت خارجینداریم. یا تعهد به واقعیت داستانی ..

شهریار: به نظرم تعریف-هاشون هم ایراد داره. اگه ازشون بپرسی تعریف از زبان چیه، نمی‌دوننیا تعریفشون غلطه. داستان تبدیل کردن واقعیت به کلمه است. این طوره که همه چیز تبدیل می‌شه به نثر و زبان بعد چیزای دیگه مثل راوی و ستینگ و... می‌آد وسط. شخصیت راوی، لحن راوی، و روان راوی با زبان ساخته می‌شه. بعد بر حسب زبان شفاهی راوی، مود داستان ساخته می‌شه. نثر داستان باید کنار لحن شخصیت اصلی حرکت کنه.

مهرک: باختینیک مبحثی داره چند لهجه‌ای که همینه که تو می‌گی. اگه این گفتمان، نماینده‌های دیگه‌اش کی‌ها هستن؟ صفدری می‌تونه اینجا تعریف بشه؟

شهریار: من کار آخرش رو نتونستم تموم کنم. آشفته‌گی دیدم توش. سخت‌خوان هم بود. در عین عدم قطعیت تو مجبوریه منظومه هم بسازی. منظومه‌ای از بی نظمی‌ها. داستان باید در نهایتیک منظومه مثل منظومه‌ی شمسی بسازه.

مهرک: حتی اگر ما بپذیریم که در ذهن ما و جهان عدم قطعیت وجود داره، در داستان ...

شهریار: جهان مجموعه‌ای از بی نظمی‌ها و نظم است.

مهرک: یه ساخت ...

شهریار: به هر حال تو نمی‌تونی مجموعه‌ای از کلمه‌ها و جمله‌هایی که به هم ربطی ندارن به خواننده به عنوان داستان قالب کنی.

مهرک: روایتی، داستانی باید داشته باشی برای گفتن ...



شهریار: تو پذیرفتی داستان بنویسی، نه شعر بگییا نقاشی کنیا موسیقی کار کنی. پس باید روایت کنی. می‌تونیم درباره مختصات روایت و تعریفش بحث کنیم اما در مورد وجودش نه. این بحث-هارارمانویی ها شروع کردند تو فرانسه ...

مهرک: یعنی اونا یه چیزای نسبتا بی ربطی می‌داشتن کنار هم وخواننده مجبور بود خودش مجموعشان کنه؟

شهریار: گنده‌هاشون نه. مثلا تو رمان "پاک کن‌ها"ی رب گریه، یه قتلی تو یه شهری اتفاق می‌افته، یه کارآگاهی می‌آد تحقیق کنه. در نهایت همه می‌تونن قاتل باشن یا نباشن. حتی خود کارآگاه هم می‌تونه قاتل باشه. این رمان موفق است. ناتالی ساروت رو من به فارسی خوندم، شاید تو ترجمه خراب شده باشه، ولیه چیز آشفته‌ای بود. عمدا آشفته‌گی ایجاد کرده بود. یه وقتی خود موضوع داستان آشفته‌گی رو ایجاب می‌کنه و نویسنده هم نویسنده خوبییه و می‌نویستش. گلشیری می‌گفت می‌خوای راجع به کسالت بنویسی، دو تا آدم کسل و ملال‌زده؛ بنویسشون ولی حواست باشه که خود داستانت نباید ملال‌زده بشه. می‌خوای درباره آشفته‌گی جهان بنویسی، خود داستانت نباید آشفته باشه. عدم قطعیت با شیزوفرنی نباید اشتباه گرفته بشه.

درباره‌ی «بشکن دندان سنگی را» با امید فلاح آزاد و شهریار مندنی‌پور

مهرک: امید می‌خوای تو شروع کن.

امید: من شروع می‌کنم منتها یواش‌یواش... صفحه‌چهارشروع می‌کنی با اشاره به "هشت داستان". خوبه که اینجا اشاره می‌کنی به کسانی که اون موقع داشتند می‌نوشتند و یک پس‌زمینه‌ای درست می‌کنی. این را به این خاطر می‌گم که به تجربه‌های شخصی مون برگردیم به عنوان خواننده‌های داستان.

خود من شهریار رو نمی‌شناختم و می‌تونم حدس بزنم خیلی خواننده‌های دیگه هم نمی‌شناختن، شخصا و حضورا. ولی اون لحظه‌ای که کتاب رو دست می‌گیری و می‌خونی، کل اتفاق تو همون نیم صفحه اول داره می‌افته. انتقال از واقعیت به فضای داستانی، چیزی بود که تجربه اش رو ماها تو ادبیات فارسی کم و بیش با بعضی کارهای هدایت، و به نوع دیگه اش با کارهای ساعدی داشتیم. شهریار نه تنها آن وجه را داشت، انگار از اون دو منبع، از وجه دیگه

انگار ظریف‌تر با زبانی که گلشیری داستان رو بر اساس اون تعریف می‌کرد، شهریار انگار میراث همه اینها رو جمع می‌کنه تو کارهاش.

هیچوقت نشد ما "بشکن ... " رو بخونیم و احساس نکنیم که انترتین **entertain** نشدیم. هیچوقت نشد ما "بشکن ... " رو بخونیم و احساس نکنیم که: بین، حاضر نشده سر اون استانداردهای زبانی که گلشیری می‌گفت سازش کنه. کوتاه نمی‌آد. جای همه این ارجاع‌ها تو کار تو هستبهرحال. تو اینارو جمع می‌کنی با تئوری که می‌خوای بدی راجع به عدم قطعیت. از کار تو من می‌تونم به این نتیجه برسم که نه تنها کار داره ادامه‌ی اون می‌شه یا نقطه اوج اون می‌شه، بلکه شروع یه جریان جدید می‌شه که تو اسمش رو گذاشتی **Uncertain Imagination**.

مهرک: در واقع ابزارش **Uncertain Imagination** است و گفتمانش، گفتمان عدم قطعیت. تخیل غیر قطعی به فارسی مثلاً.

شهریار: این اصطلاحیه که خودت ساختتیا بوده؟

مهرک: بوده. از رو اصطلاح باختین **dialogic imagination** من این اصطلاح را بازتعریف کردم.

امید: بعد بحث می‌کنی که اینا می‌تونه از چند جا بیاد. مثلاً معصوم‌های گلشیری. کار جويس مثلاً به جا. اتفاقاً تو خیلی رئالیستی راجع به این که چرا عدم قطعیت وجود داره: به خاطر اینکه واقعیت قطعی نیست.

مهرک: منابع عدم قطعیت رو که گفتم پیداش کردی، نه؟

امید: آره. گفتمی که این ابزارشه و بعد هم اون سه تا عامل رو می‌گی راجع به کاراکتر و تم و کرونوتوپ. با این حال همه اینا می‌تونه اشاره‌هایی به اسکوپ تاریخی هم داشته باشه. با این اسکوپ کار بیشتر صیقل می‌خوره چون قدرت اندازه‌گیری به ما قدرت درک می‌ده. کار آکادمیک در یه وجهش یعنی دائم داری اندازه می‌گیری چیزایی رو. من باید بفهمم چرا تو این صحنه‌ای که سرداب توصیف می‌شه، به یه معنا قدرتمندتر یا متعالی‌تر یا نمونه بهتریه که ساعدیا هر کس دیگه ای چیزی شبیه اون اگر خواسته درست کنه. لازم نیست پارالل - پارالل، موازی-موازی، یک به

یک باشه ولی اشاراتی باید به من اجازه بده که حتی تو حافظه شخصی خودم بگم که چرا وقتی کار شهریار رو خوندم به مراتب حتی گیراتر شد از لحاظ داستانی.

مه‌رک: می‌خواستی چیزی درباره هشت داستان بگیا نه؟

امید: یعنی قرار بود یواش‌یواش برم! آره. گفتم با اسمی که می‌بری تو صفحه چهار خیلی خوبه و اشاره می‌کنی که گلشیری چی می‌گه. تو داری کار به نفر رو تو بستر یک گروه یایک جریان بررسی می‌کنی و این کار جدا می‌کنه خودش رو و متمایز می‌کنه خودش رو. اگر صفدری تو به سری از کارهاش داره رئالیسمی رو که قبلی‌هاش می‌نوشتن بهتر می‌کنه؛ زبانش رو بهتر می‌کنه از قبلی‌ها و توجهش بیشتر به زبانه؛ شهریار نه تنها توجه به زبان داره بلکه به قدم می‌ره جلوتر و می‌خواد تو زبان حتما نوآوری بکنه، نه نوآوری به صرف نوآور بودن بلکه نوآوری که تاثیر مستقیم داستانی بذاره. سه جمله اول ”بشکن ...“ نمونه‌اینه. حتی اول داستان ”سنگ“ توصیفی که از شیر اونجا هست دو تا تصویر رو می‌گذاره روبه روی هم و انگار به همون اندازه داره خودش لذت می‌بره از اینکه داره توصیف قشنگی می‌کنه که کاملاً داستانیه سوای اینکه این قراره به کجا ختم بشه. شیفتگی خودش که با زبان چقدر می‌تونه زیبایی خلق کنه که خواننده را با خودش نگه داره تقریباً بی‌نظیره. کس دیگه‌ای این سودا را تو سر نداشته یا شاید حوصله‌اش را نداشته یا درکش را نداره. این احساس تو سرتاسر داستان هست. ”بشکن ...“ باتسلطتمام، تمام اصول تکنیکی رو به کار می‌گیره. مثلاً بحث ریتم، به دلیل اینکه اجازه می‌ده من اینقدر غرق بشم، شناور بمونم و تو این بازی تخیل برم و پیام، اینه که از لحاظ تکنیکی دچار سخته نمی‌شیم. سنتزیه از کارایی که بیشتر شده و مجموعه کارهای ادبیات داستانی رو که کنار هم بچینیم شاید به غیر از گلشیری از لحاظ تکنیکی، از هدایت گرفته تا بقیه کسانی که پلات می‌نویسند، به جز بهرام صادقی که او هم به جور دیگه‌ای متفاوت، توی پلات و توی ریتم سخته دارن. تو شهریار اینا رو نمی‌بینم. سخته جایی رو پیدا کنی که بگی ترانزیشن داره لو می‌ره. این از اقتداریه که در به کار بردن همه شگردهای شناخته و یا کمتر کارشده‌ی داستانی داره.

همین‌ها هست که تو به جایی می‌گی زاویه دیدهای موازی و خودت بررسی می‌کنی که چرا ما دو تا زاویه دید داریم و زن اینجور می‌گه و مرد اون‌جور می‌گه. به نظرم این، این قدرها هم نو نباید باشه، احتمالاً بوده قبلاً؛ اجرای فوق العاده است که وادارمون می‌کنه برجسته ببینمش و هم به عنوان عنصری که داره خدمت می‌کنه به داستان. یعنی برای اولین بار فقط به شگرد نیست، اصلاً داستانه خود این قضیه. ما از روی داستان زنی که داره حرف می‌زنه باید مردی که از لحاظ ذهنی به هم ریخته است بشناسیم. به جور خیلی باورپذیری این قضیه اتفاق می‌افته. اگه مستقیم

می‌گفت شاید اینقدر پذیرفتنی نبود ولی از دو سه دهن می‌گردد. یا از مغز می‌ره به قلم و کاغذ واز کاغذ می‌آد تو دهن زن.

همه این حرفا رو که زدم می‌خوام بگم که یه برخورد تاریخی و یه برخورد تکنیکی، که تو کم و بیش داری، متها باید با خودآگاهی اینارو به کار بگیری...

مهرک: منظورت اینه که پیش‌زمینه تاریخی‌اش رو قویتر کنم، مقایسه کنم ...

امید: آره این‌طور کاری انجام می‌شه که بقیه می‌تونن نگاهش کنن و مدل بگیرن چون تعریف خودشون رو تو اون می‌بینن. و این کار و چندتا کار دیگه شهریار رو همه ما جوونترها که می‌نوشتیم این تاثیر رو داشته. پس تو اسکوپ قرار دادنش هم از لحاظ تاریخی و هم از لحاظ تکنیکی کم می‌کنه راحت‌تر همه چیزو توضیح بدی. یعنی مثلاً فوق‌العاده می‌شه اگه تو بتونی غلط‌گیری کردن از بقیه و درست کردن کار خود، کاری که خود گلشیری می‌کرد، مثلاً فرض کن اگه از براهنی مثال می‌زد، برای اینکه منظورش رو بفهمن نه برای اینکه جنگ بکنه فقط، می‌گفت فلان فصل فلان رمان براهنی اصلاً نمی‌شه همچین زاویه دیدی باشه. و بعد می‌دیدى نه به خاطر حرف گلشیری، دلیل اینکه کار نمی‌کرده برای تو این بوده. یا بعد می‌فهمیدی دلیل اینکه معصوم دوم یا سوم داره کار می‌کنه به خاطر اینه که گلشیری با خودآگاهی فهمیده چکار کنه از لحاظ تکنیکی. و ما وقتی بار اول می‌خونیم به هیچکدوم از اینا فکر نمی‌کنیم. بار اول خود داستان می‌گیرتمون. ولی بعد چون ما خودآگاهیم به همه اینها فکر می‌کنیم. همون‌طور هم اینجا کار شهریار رو برای اینکه نشون بدی اینه که این ترند دو تا زاویه دید اگه یه اشاره یه خطی هم بکنی که در فلان کار گلشیرییا فلانی هم بوده ولی به شکل ساده‌تر. اون موقع من بار دوم که می‌خونم می‌فهمم چرا شیفته شدم. من این جوریم: به جای اینکه لذت داستان خونی رو در خدمت تحلیل بگیرم، تحلیل‌های تو رو می‌گیرم تا از داستان بیشتر لذت ببرم.

داشتم می‌آمدم بهت گفتم تو بعد از این کار، هر داستانی برداری بخوای با ابزاری که برای تحلیل اینجا به کار بردی، به کار ببری، کار خیلی سختی نداری. به این معنی که وقتی کار خوب می‌خونی، خیلی وقتاً سخته که بگی چرا خوبه؛ توضیح اینکه چرا تحلیل‌های تو خوبه، چون دارن کار می‌کنن. با اینکه بار اول بهت گفتم حرف از سپاه ترویج زدی ولی حتی بدون اون هم، اون جمله ات رو خط کشیدم، جایی که به این تواتر شهری-روستایی-سرداباشارهمی‌کنی به نظر من خیلی موثرتره که شاید بتونی دو سه صفحه فقط در این باره بنویسی. ساختمان تحلیلی تو داره کار می‌کنه. به من اجازه می‌ده همون چیزی که تو داستان تجربه کردم حالا از یک نگاه نقدی و آکادمیک

دوباره تمام این تقارن‌ها که دارن تو هم می‌تابند را دوباره خلق کنم. مثلا حرف‌هایی که زن راجع به مرد می‌زنه نه تنها داره اون ور رو

می‌سازه بلکه تمام دنیایی که از او توقع می‌ره اینجا هم داری می‌سازی. اگه او اینجا بود چی می‌شد و این تراژدی اون آدم رو قوی ترمی‌کنه. این خیلی ساده تر اتفاق افتاده با توصیفی که زن می‌ده از این رابطه. من خیلی راحت مرد رو با همین اشاره‌های ساده زن می‌تونم کتراست تراژدیش رو ببینم. زن و مرد در «بشکن دندان سنگی را» دائم دارن تو همدیگه تصویر خلق می‌کنن.

و بعد رابطه مرد با خودش و اینکه ممکن بود تو اون ده چی باشه، با نبودنش حتی و حالا با بودنش داره چه مصایبی داره به خودش و بقیه وارد می‌شه. لعنت اونا هست یا ماجرای سگه وجود داره و اون تیکه فرویدی که می‌ره تو سرداب. حالا اگه شهریار اصلا هم به فروید فکر نکرده یا نخواسته ولی آخرش این اسکلت ماجرا که شهر و روستا و تو مرحله به مرحله می‌نی بری تو ناخودآگاه جمعی و همین حرفایی که تو زدی. اینارو خیلی خوب گفتی توی گذشته باستانی و آخر بری تو خود آدمه. یعنی شهریار بگه اون نقش سنگی ناخودآگاه جمعیه ولی من می‌گم سرداب در درون خود این آدم است اصلا. راز تو خود آدم-هاستتایرون. جای همه اینها رو داره. تقریبا چیزی نیست که از اینها ناگفته گذاشته باشی.

مهرک: خیلی اشاره روانشناختی نکردم ...

امید: ولی تو اسطوره‌ایش کردی.

مهرک: یکی از منتقدها اشاره کرده بود که این سرداب نشانه زهدان مادر و محل آرامشه.

امید: همین فرویدیه دیگه. یه چیز دیگه هم اینجا نوشتم راجع به **ambiguity** چون همچنان تم تو اینه که کار بر اساس **uncertain imagination** هست، یه عنصر که می‌گی عدم اعتماد به راویا روایتیه. کاری که شهریار می‌کنه مثلا سه قطره خون داریم، بوف کور داریم، کارهای گلشیری پرند از این راوی‌ها، روایت‌هایی که به خاطر ضربه ای که دیدند می‌گنیا می‌شه، عموما تو اینا به راوی‌ها اعتماد می‌کنیم اگه نمی‌کنیم می‌دونیم طرف یه کمی به هم ریخته. ولی شهریار کاری که می‌کنه و فکر نمی‌کنم کس دیگه‌ای تو داستان‌نویسی فارسی کرده باشه، راوی‌ها رو

دروغگوهای بسیار پیچیده‌ای می‌سازه. خیلی سخته قبول کنی اینا دروغگو نیستند و خیلی سخته قبول کنی دروغگو به معنی ساده کلمه هستند.

مهرک: شهریار می‌گه دختر اینجا دروغگو نیست...

امید: این نیست، نه. ولی نمی‌دونیم زنه چی‌ها رو نمی‌گه و چقدر چیزها رو درست یا غلط حذف می‌کنه.

مهرک: چقدر انتخاب می‌کنه...

امید: منظورم اینه که دروغگو عمدی نیست. ولی بین چقدر روایت برای اینایه ابزار مستقیم ارتباطه...

مهرک: یا بیان خود...

امید: اتفاقاً نه. بیان خود مثلاً هدایت هم می‌گه برای سایه‌ام می‌نویسم. ولی این‌ها ما هنوز وسط **manipulation** شون هستیم. یعنی تازه فهمیدن روایت ممکنه برایشون یه کاری کنه. و کارهایی که باهاش خیلی کلک‌های گنده‌ای تو سرشونه. بین مثلاً برای آدم‌های «هشتمین روز زمین» خود روایت کردن نقطه اوج یه ماجرای درونی بیرونی‌یه برای اینا. نه به معنای چیزی که گذشته یا قراره پیش بیاد. همون موقع اوج دراماتیک قضیه است که اینا مجبورن در لحظه حرف بززن یا بگن.

مهرک: اینجا روایت زنه داره کمکش می‌کنه که از سنگینی حضور مرد نجات پیدا کنه.

امید: احساس گناه داره؟ احساس غبن از دست دادن داره که می‌خواد حالا کمش بکنه؟

مهرک: در واقع اگه می‌خواد زندگی تازه‌ای شروع بکنه باید از دست این مرد نجات بیاد. باید پرونده این مرده رو ببندد به هر حال.

امید: یه وجهش ممکنه ...

مهرک: می‌خواد مرور کنه و پوئن‌های مثبتی که به نفع خودشه تا مرد رو بذاره کنار داره برجسته می‌کنه.

امید: هیچ جای قصه هست دودلی این که منتظر بمونم یا نمونم؟

مهرک: آخرش هست، فقط آخرش. یه جایی هم وسطش می‌گه. می‌گه چکار می‌تونستم بکنم؟ به من چه یه مردی داره چاقو می‌کنه تو سر یه سگی.

امید: اونجایی که تو داستان می‌ری و رابطه بین افراد و اشیا رو کار می‌کنی، رستم و درگیری شون و بعد اون بز طلیقه‌ها بلاگردان که راجع بهش حرف زدی اینا همه خوب کار می‌کنه. هر چقدر هم کار تو خودش تعریف بشه به اندازه کافی ارجاعات بیرونی داستانی شده داره. باید محتاط باشیم که عدم قطعیت رو به چی اطلاق کنیم و به چی نکنیم. یه جایی طرف خیلی محکم و قطعی تفسیرهاش رو می‌گه چون طرف هم در حد خودش روشنفکره تو نامه هاش. قشنگ داره تفسیر خودش رو از سمبل می‌گه و اتفاقا به نقطه قطعیت می‌رسه که تصمیم می‌گیره سنگ رو بکوبه به سنگ.

مهرک: می‌گفتی اونجایی که قطعیت رازه ...

امید: یه مثاله. می‌خواستیم بگم یادت باشه من خواننده معمولی‌تر منظور از عدم قطعیت را این نبینم که مندنی پور یه چیزایی می‌نویسه که معلوم نیست توش چه خبره. نه اینجا کاراکتری داریم که می‌فهمه و عمل می‌کنه و می‌خواد اینجوری کنه، نمی‌شه بعد می‌خوادیه کار دیگه کنه نمی‌شه. البته اینجا گفتم مسئله‌ات تاثیر واحده، مسئله‌ات تنوع لایه‌هاست. مسئله‌ات چندانگیزی شخصیت‌هاست. این را باید تو یه پاراگراف یه جایی بگی که هشدار بده. تو باید بتونی پیش‌گویی و پیش‌بینی کنی احتمال‌های غلط خونده شدن کارت را، لااقل در حد چیزهای برجسته. نکنه این را بدهم به یکی این جور فکر و برداشت کنه.

شهریار: عدم قطعیت تو روایت آدم‌ها و برداشت آدم‌ها هست بیشتر تا از حادثه. بسط پیدا می‌کنه به زاویه دید و برداشت آدم‌ها از یک حادثه. بعضی از حادثه‌ها قطعیت داره مثلا آتش گرفتن مزرعه قطعیت داره ...

مهرک: وجود سگ چی؟

شهریار: آره. اون هم قطعیت داره. یه جا هم اشاره کرده بودی که شاید سگی وجود نداره، نه، اینا قطعیت دارن. وگرنه آجر رو آجر بند نمی‌شه.

مهرک: اگه ما بگیم عدم قطعیت فقط تو روایت و برداشت‌های آدم‌هاست، این می‌شه همون چند معنایی.

شهریار: تو این روایت رو از زبون این دختر می‌شنوی و نامه‌های پسر. یه حادثه برای خود راوی پیش اومده، عدم قطعیت تو این حادثه زیاد نیست ولی روایتی که ازش می‌کنه برای من وتو، توش عدم قطعیت بیشتره.

مهرک: وقتی که واقعیت به روایت تبدیل می‌شه ما از قطعیت به طرف عدم قطعیت حرکت می‌کنیم.

امید: حتما این نمودار رو بکش تو مقاله‌ات. همین که گفتی فکر کن این رابطه رو نمودار بکشی کمک می‌کنه به تئورایز کردن موضوع.

شهریار: یه بُردارت حادثه هست و یه بردارت عدم قطعیت. یعنی روایت حادثه، هرچی روایت حادثه، نه خود حادثه، بیشتر می‌ره عدم قطعیت بیشتر می‌شه. سگ رو شکنجه می‌دن که مرد رو شکنجه کنن. یه جا باید اشاره کنی که گندمزار خشک شده و آماده دروئه تو خلاصه‌ی داستان.

یه جا اشاره می‌کنی به زن به عنوان اولین روایتگر اصلی داستان؛ زن روایتگر اصلی نیست، مرد از طریق زن راوی اصلیه. زن فقط رابط است. راوی رابط است.

مهرک: اما می‌تونه انتخاب کنه چی بخونه و چی نخونه.



شهریار: زنه مرد رو نمی فهمه. یک نویسنده مستقیم داستانش رو شروع می کنه و حادثه رو توضیح می ده و خط مستقیم میره. من بیشتر دورش می گردم. یه جور **SPIRAL NARRATION**.

مهرک: آخر داستان ضمیر او به کار می بره و ما نمی دونیم درباره سگ حرف می زنه یا درباره مرد. تو ترجمه ی انگلیسی ضمیر بیشتر مرجع را گنگ می کنه، تو فارسی مشخص تره. زن داره نقل قول غیرمستقیم می کنه از مرد و از ضمیر **he** استفاده می کنه. این **he** معلوم نیست سگه یا مرده.

امید: به نظر من معلومه. چون جمله آخر می گه من او رو نشونشون نمی دم. اونجا می فهمیم که بحث سگه و اونا دنبال سگ هستن و این هم داره قایمش می کنه.

مهرک: می خواستم بگم سگ و مرد می تونن با هم یکی بشن و این هم با استفاده از ابزارهای زبانی مثل ضمیر میسر شده.

شهریار: تو اصطلاح **unique narrator** دیدی جایی؟

مهرک: نگشتم.

شهریار: به نظرم یونیک نذار. بذار تک راوی. انگلیسی اش رو نمی دونم. یونیک یعنی خیلی ویژه و یگانه و نایاب. رو مرگ مرد زیاد تاکید نکن. ممکنه مرده باشه اما احتمالش هم هست که رفته باشه.

مهرک: اگه رو مرگش تاکید نکنیم، قضیه ی بلاگردان قوی تر می شه. تو روایت اصلی، دوتا بز هست یکی شون رو می کشن و یکی دیگه شون را ول می کنن بره.

شهریار: آره. سگ رو می کشن، مرد رو ول می کنن. باید این را مبهم بگی. ممکنه مرده باشه یا رفته باشه. در نهایت زیاد فرقی نمی کنه چون بزه هم که می ره تو صحرا می میره دیگه. ولی کشته نمی شه... مسئله ی اصلی داستان قربانی کردن نیست، مسئله خشونت، هاری ذاتی انسان هاست. این خشونت نباید کمرنگ بشه. این اصطلاح رو اگه بتونی

انگلیسی‌اش کنی خوبه: هاری ذاتی انسان‌ها. یا پتانسیل آدم‌ها برای هار شدن. تاکید بر خشونت باید بیشتر باشه تا قربانی کردن.

مهرک: خیلی هم خوب. چقدر بحث امروز خوب بود. حالا می‌تونم خیلی چیزارو روشن‌تر کنم تو مقاله‌ام. ممنونم از هر دوتون.