

سکوت در حاشیه امن رمان ...

شادی غفوریان



سعید تشکری، فارغ‌التحصیل ادبیات نمایشی، عضو کانون ملی منتقدان تئاتر، عضو کانون جهانی تئاتر ITCA و فیلمنامه‌نویس آثاری همچون سریال تلویزیونی «زمانه» است. تشکری نویسنده‌ای است که به گفته خود سه بار متولد شده؛ یک‌بار در سال ۱۳۴۲ در قوچان، یک‌بار در سال ۱۳۴۸ که با به جهان تئاتر گذاشت و بار دیگر در سال ۱۳۷۰ در مسجد گوهرشاد حرم امام رضا(علیه‌السلام) که تمام آرزویش این شد که روزی او را به این نام بخوانند: «خادمی که کارش کتابت این بارگاه قدسی بود». تشکری نامش با نمایش‌نامه‌نویسی و تئاتر پیوند خورده است؛ «وقت آمین»، «رستگاری»، «شهادت‌خوانی»، «وقتی به ماه رسیدی»، «باران را هیچ‌کس ندید»، «روشنان»، «به خورشید بگو»، «آواز پر جبرئیل»، «سمن بویان»، «حال شباب»، «بشارت»، «آبی‌های زمین»، «هفت دریا شبنمی»، «قاف»، «یوسف می‌آید»، «وقت آفتاب» و ...

اما این روزها گویی از این پیوند که به بلندای یک عمر است، دلخسته شده. دلیل هرچه باشد، نویسنده‌ای که سال‌ها، در صحنه نمایش نفس کشیده، در روزهای آخر اسفند، «دلزده» از کم‌فروغی چراغ صحنه و زبانه‌کشی حواشی تئاتر، به وادی بی‌حاشیه‌تری پناه آورده است: رمان!

ما نیز برآن شدیم تا در روزهای آخر اسفند ۱۳۹۲ با او گفتگو کنیم، اما پیش‌شرط این گفتگو، سخن نگفتن از تئاتر بود!

پس به سراغ حاشیه امن رمان رفتیم؛ جایی که سعید تشکری، به دور از هیاهوی صحنه، قلم زدن در تنهایی و سکوت را برگزیده است. تشکری در طی پنج سالی که رمان نویسی را دنبال می‌کند، سه جایزه کتاب سال در حوزه ادبیات داستانی را به کارنامه خود افزوده است.

رمان‌های «پاریس پاریس»، «ولادت»، «مفتون و فیروزه»، «بار باران»، «رژيستور»، «گوش بزرگ، چشم بزرگ»، «غریب قریب»، «هرایی»، «آنکه گفت نه یا عزیزم چرا نه نمی‌گی» از جمله کارهای چاپ شده یا در دست چاپ اوست. تشکری بعد از هشت ماه بیماری عدم تکلم، برای نخستین بار در یک گفتگوی تخصصی با آستان هنر در حوزه ادبیات داستانی شرکت کرده است. گفتگوی حاضر پیرامون ادبیات دینی، آسیب‌ها و فرصت‌های پیش روی آن شکل گرفته است. در این مجال به تفاوت میان ادبیات دینی ایران و جهان نیز پرداخته می‌شود.

ای کاش، در روزهای آخر اسفند، در نیم‌روز روشن، بنفشه‌ها را از سایه‌های سرد، در روشنای باران و در آفتاب پاک، جای دهند.

گفتگو با سعید تشکری

پیرامون داستان نویسی دینی،

با نگاه به رمان غریب قریب

(اولین رمان نگارش شده با موضوع ساخت مضجع شریف رضوی به سفارش مؤسسه آفرینش های هنری)

مهدی سیم‌ریز*، شادی غفوریان*

جناب آقای تشکری، لطفاً ابتدا در مورد داستان‌نویسی با توجه به ویژگی‌های بومی - منطقه‌ای مشهد بفرمایید و مشخصاً به رمان «غریب قریب» بپردازید.

در میان افرادی که در یک فضای جغرافیایی و تاریخی زندگی می‌کنند، یکسری نویسنده نیز زیست کرده‌اند که همان فضا را با دید دراماتیک، داستانی و ادبیات می‌بینند. اما بزرگ‌ترین مشکلی که در ادبیات و اختصاصاً ادبیات مشهد به نظر من می‌رسد، این است که واقعاً داستان مشهدی نداریم. وقتی می‌گوییم داستان مشهدی، یعنی داستان خراسانی، یعنی داستان به سبک خراسانی. مثلاً اگر بخواهید در مورد اصفهان رمانی بخوانید، بلافاصله ده‌ها عنوان کتاب شامل رمان مدرن، رمان تاریخی و رمان اجتماعی و... پیدا می‌کنید. در مورد تبریز هم رمان‌های بسیاری وجود دارد. شیراز هم همین‌طور، در مورد کردستان هم فراوان است. در واقع در مورد شهرهای کهن-تاریخی و کهن-الکویی، بلافاصله می‌توان رمان‌های بسیاری پیدا کرد. ما چه بخواهیم و چه نخواهیم این رمان‌ها را به آن شهرها سنجاق می‌کنیم و در ذهن می‌ماند. مثلاً وقتی می‌گوییم شیخ بهایی، یادمان می‌رود که این شخص لبنانی

است و ایرانی نیست، بلافاصله می‌گوییم این فرد اصفهانی است و کسی است که در اصفهان زاد و ولد کرده است. خیلی چهره‌های دیگر هم بدین صورت هستند.

اما چرا در حوزه ادبیات خراسانی، با داشتن انسان‌های نامدار که در تاریخ کم نیستند، این اتفاق نمی‌افتد؟ یک اشکال اساسی که داریم و نقدش نمی‌کنیم این است که با آن که دارای ظرفیت‌های مکتوب و شفاهی سرریز شده هستیم، یعنی وقتی حرف از خراسان و طوس و مشهد به میان می‌آید، مطلب و شخصیت‌ها فراوانند، می‌گوییم فردوسی متعلق به ماست، طوسی و طبرسی متعلق به ماست، نسبت‌مان به این مشاهیر و داستان‌ها بالاتر از خراسانی است. به عنوان خراسانی نسبت به این مشاهیر دارای چه متابولیسمی هستیم و چه رفتاری نسبت به این کهن ادیبانمان داریم؟ آیا کافی است که صرفاً از اشعار فردوسی بخوانیم و بگوییم آرامگاه فردوسی در مشهد است؟ گاه یادمان می‌رود که مهدی اخوان ثالث هم متعلق به این شهر و زبان خراسانی است. در واقع هیچ وقت ما از مهدی اخوان ثالث و از کارکردهای شعری و زبانی‌اش نگفتیم. یکسری آدم در این شهر داشته‌ایم، نمی‌گویم الان هم داریم، می‌گوییم داشته‌ایم که این‌ها در ادبیات ایران جدا از عقاید فکری‌شان در حوزه تکنیکی جهش‌های بزرگی کرده‌اند. نظر من این است که ما در ۳۰ سال اخیر در تربیت نویسندگان بومی که بتوانند با تکنیک‌های مشخصه خراسانی، ظرفیت‌های این شهر را به جهت یک کهن-الگو بیرون بیاورند و در سه محور تئاتر، تلویزیون و به ویژه در حوزه ادبیات، بازتاب ملی به آن‌ها ببخشند، کوتاهی کرده‌ایم. این بزرگ‌ترین دغدغه من است.

برای شروع، مدت‌های مدید با خودم می‌گفتم که این شکوه معماری حرم و این همه آدمی که در این مجموعه کار کرده‌اند و حتماً هویت داشته‌اند، چرا وارد ادبیات ما نشده‌اند؟ روزی که من رمان «بار باران» را نوشتم انگیزه‌ام معرفتی چهره گوهرشاد بیگم بود و به این فکر می‌کردم که چه کسی باید تصمیم بگیرد که این چهره را معرفی کند.

برای مثال می‌گویم، ما برای ادبیاتی که می‌خواهیم در این شهر به سراغش برویم و در موردش صحبت بکنیم چه مرجعی داریم؟ بدون منیت می‌گویم که مرجع‌مان چیست؟ وقتی ده رمان مشهدی - خراسانی می‌خواهیم، به چند نفر نام در این زمینه می‌رسیم؟

حضرت رضا(علیه‌السلام) به مشهد می‌آیند و این همه اتفاقات گوناگون می‌افتد و ما مدعی این هستیم که دوست داریم این اتفاقات وارد ادبیات ما بشوند، اما آیا واقعاً این اتفاق افتاده است؟

یا مثلاً در مورد مسئله مہباران حرم رضوی که توسط روس‌ها انجام شد، من در حوزه ادبیات، جز رمان دو جلدی «رژيستور» که خودم نوشتم هیچ مطلب دیگری در این باره پیدا نکردم و نداریم. از این که هیچ مطلبی در این مورد نداریم، اصلاً نمی‌توانیم غرورمند باشیم. در حل این نقیصه

* کارشناس مترجمی زبان انگلیسی/ نویسنده و کارگردان. msimriz@yahoo.com

* کارشناس ارشد مطالعات ترجمه دانشگاه شهید بهشتی تهران. shgh1983@yahoo.com

من دو مبحث را مطرح می‌کنم. یکی این‌که، یک جریان پژوهشی به‌وجود می‌آید و یکسری نویسنده را جمع می‌کنند و می‌گویند ما چنین اهدافی داریم و حالا می‌خواهیم برای رسیدن به اهداف کار کنیم، در این مرحله به یکسری نویسندهٔ آثار خراسانی با پایهٔ ملّی مراجعه می‌کنیم و آثار آن‌ها را چاپ می‌کنیم که این مسئله کار سخت افزاری است و ما تا به‌حال چنین موردی را نداشته‌ایم.

در مدل دیگر، می‌بینیم که نویسنده‌ای تنها داریم که بر اساس علایق خودش می‌نویسد و حالا قصه از اینجا آغاز می‌شود که این نویسندهٔ تنها می‌خواهد آثار خودش را بدون وابستگی اداری منتشر کند. به کجا می‌تواند مراجعه کند؟

فاجعه از این‌جا شروع می‌شود که او تک و تنها، خودم را می‌گویم، می‌رود و کتاب‌هایش را در تهران منتشر می‌کند و مطرح می‌شود سپس زمانی که این آدم بی‌نیاز از طرح موضوعی است، می‌آیند و می‌خواهند از نقطهٔ صفر شروع کنند و فراموش می‌کنند که این آدم با این ساختار فکری مسیری را طی کرده است که در این مسیر یکسری هدف گذاری‌ها و سلوک‌ها و تکنیک‌ها را برای بیان داستان‌هایش فرا گرفته است. تازه در این هنگام می‌گویند که آیا شیوهٔ داستانی‌اش درست است؟

می‌دانید تفاوت تاریخ با ادبیّات و درک این امر، چه چالشی را در این زمینه ایجاد می‌کند.

می‌شود این‌طور مطرح کرد که چرا تاریخ بیهقی و *سیاست‌نامه* با همهٔ تفاوتی که دارند ماندگارند؟ یا چرا تذکرة *الاولیای* عطار، با این که همه می‌دانند نویسنده‌اش عطار نیست بلکه او این اثر را بازنویسی کرده است، چنان شگرف است که به نام عطار ختم می‌شود؟ عطار چه کار خاضی کرده است؟ این نثر خراسانی است که زاد و ولد کرده است و در این اثر رشد کرده است و این اثر را شاخص کرده است و این همان دلیلی است که باعث ماندگاری نام بیهقی هم شده است، نه به دلیل محتوای تاریخ بیهقی بلکه به دلیل شیوهٔ بیان اثر. جالب توجهٔ این است که افراد مختلف که زندگی‌نامهٔ بیهقی را نوشتند و یا تاریخ بیهقی را بازنویسی کردند، هر دو طیف چیزی برای گفتن نداشتند. چرا که در نفس بازنویسی، ما کمتر به خلاقیت برمی‌خوریم و هر چه هست تکرار است و تکرار. یعنی چه که این اثر را مداوم بازنویسی می‌کنند؟

حالا در این عصر نویسنده‌ای به نام سعید تشکری می‌خواهد همین سبک، ساختار و همین ساحت را گسترش دهد. حالا به بخش دینی‌اش می‌رسیم که مفاهیمش چیست، این که یک نویسندهٔ بومی داشته باشیم که با نگاه ملّی از این تکه از خراسان که تکه‌ای از سرزمین بزرگ ایران است، بیاید پیشنهاد نگارش رمان بدهد. مانند کارهایی که من در حوزهٔ ادبیّات غمایشی کردم، من پیشنهاد دادم، پیشنهاد یعنی داشت تفاوت نگاه و قلم، کاری که نویسندگان در جاهای مختلف ایران، یعنی هرکس در هرجایی که هست؛ مثلاً در اصفهان، می‌توانند انجام دهند.

ما مجموعه و منظومه‌ای از ادبیّات خرده فرهنگ داریم که تبدیل به یک فرهنگ ملّی می‌شود، تبدیل به یک تنهٔ درخت می‌شود. این‌جا به واقع خاستگاه اوّلیهٔ من برای طرح ادبیّات اقلیمی خودمان است. اما باز هم چالشی بزرگ در برابر این حرکت است. یعنی فاجعه از جایی شروع می‌شود که من روی مسایلی دست می‌گذارم که تا به حال نه تنها مطرح نشده‌اند بلکه حتّی شنیده نشده‌اند. من با این چالش روبه‌رو هستم که باید اثبات کنم که این مسایل اساساً وجود دارند. در بخش پژوهشی خیلی وقت‌ها به طیفی گسترده از مضامین و داستان‌ها می‌رسیم. در مورد رمان «غریب قریب» هم به همین صورت بود، یعنی باید ثابت کنم که این داستان‌ها و مضامین از کجا آمده و مال کجاست؟ که به نظر من «این مال کجاست» مال این نیست که نویسنده یک کشف بزرگ کرده است.

در حقیقت ما در ارتباطات فرهنگی و ملّی خودمان آن چیزی را تکرار می‌کنیم که همه می‌گویند و این بزرگ‌ترین اشتباه ماست. مثلاً وقتی از مسجد گوهرشاد می‌گوییم میلی‌متری اندازه می‌گیریم که اینجایش چنین است و چنان است، اما این مسجد یک داستان و یک قلمرو داستانی در حوزهٔ ادبیّات هم باید داشته باشد. این که چگونه گوهرشاد بیگم، گوهرشاد می‌شود، خیلی مهم است، چگونه است که قوام‌الدّین شیرازی می‌آید و این مسجد را می‌سازد؟ دلایلش چیست؟ مسایلی که به ادبیّات مربوط می‌شود این‌هاست. این قلمرو داستانی معجزهٔ قلم و شهود نویسنده است. چیزی که او را از ادراکات عمومی و تکراری در مورد این مضامین مجزاً و متفاوت می‌سازد. رمان «بار باران» سه بار، در سه جشنواره، برگزیدهٔ کتاب سال می‌شود. خوب معنایش مسیری است که من طی کرده‌ام و پاسخ گرفته‌ام. استقبال از این کتاب هم گواش است.

علّت انتخاب نثر شاعرانه برای رمانی مثل «غریب قریب» چه بوده است؟ آیا به دلیل متفاوت بودن نثر آن، خطر پس‌زدگی از سوی مخاطبان که صرفاً رمان‌خوان هستند و ممکن است از این نوع نثر فاصله داشته باشند، وجود دارد؟

اول باید موضعمان را در مورد این سؤال مشخص کنیم و به یک شفافیت در بحث برسیم، در دل این سؤال یک اصل اثباتی است که هنوز اثبات نشده است، چون من عضو انستیتو جهانی نقد هم هستم کاملاً متوجه‌ام که پشت این سؤال، جوابی وجود دارد که من اول باید آن را برای مخاطبان باز کنم. این که این نثر شاعرانه است.

اول این که مفهوم شاعرانگی در یک اثر چیست؟ بعد این که مخاطب رمان‌خوان ممکن است لحن شاعرانه را پس بزند و این مخاطبان رمان‌خوان چه کسانی هستند و ما با چه کسانی روبه‌رو هستیم و سپس این مورد که پس‌زدگی این اثر چگونه هنوز انجام نشده و چگونه است که آثار قبلی من نویسنده که همین زبان شاعرانه را هم داشته‌اند این اتفاق برایشان نیفتاده

است و به چاپ چندم هم رسیده‌اند؟ اجازه بدهید در ابتدای بحث این مسایل را حل کنیم و بعد سراغ پاسخ‌گویی به سؤال شما برویم.

در مورد شاعرانگی در یک اثر، اسکار وایلد حرف جالبی می‌زند که شاعرانگی یک اثر، سوی ناپیدای اثر است. حالا اگر بخواهیم با این تعریف جلو برویم باید بگوییم که شاعرانگی در یک اثر چیست؟ ما در ایران یک مشکل اساسی داریم که دوست نداریم نویسندگان‌مان حرف‌هایی بزنند یا از جنس‌هایی کار بکنند که متعلّق به آنجا نیست. همه دوست دارند برای ادبیّات غیر ایرانی ساعت‌ها حرف بزنند ولی در برابر ادبیّات ایرانی سر تعظیم فرود نیاورند. مثلاً اگر بورخس را می‌خواند، می‌گویند بورخس نویسندهٔ یک کتابخانه است و در هر اثرش با یک کتابخانه روبه‌رو هستید. وقتی که می‌پرسیم یعنی چه، می‌گویند یعنی بورخس کتابخانهٔ بابل را می‌نویسد، کتابخانهٔ بابل مشتمل بر خرده‌داستان‌هاست یا وقتی کتاب فرشتگانش را می‌نویسد ما تعریف می‌کنیم که فرشتگانی که داخل کتابخانهٔ مقدّس هستند توسط بورخس بیرون کشیده شده‌اند.

خیلی خوب است که این‌ها را می‌گوییم ولی چرا در ایران از این حرف‌ها نمی‌زنیم؟ یعنی منتقدانه صحبت کنیم، اوّل در برابر هنر یک هنرمند تک‌ریم کنیم و جایگاهش را تعریف کنیم، سپس به نقد از او بپردازیم. سال‌هاست که من در این مورد بحث دارم و می‌گویم: شاعرانگی یعنی چه؟ این تهمت بزرگی است که به یک اثر هنری زده می‌شود، برای تخریب آن یا حتّی تأییدش و از این دو حالت خارج نیست، اما چه برای تأیید باشد و چه برای تخریب، می‌خواهم بگویم که معنایش چیست؟

بیایم از آن مفاهیمی که آدم‌ها دارند درباره‌اش صحبت می‌کنند، صحبت کنیم، ما در جغرافیایی زندگی می‌کنیم که پر از تمثیل است، پر از مثال است. وقتی می‌خواهیم درباب یک موضوع در گفتگویی عادی با یکدیگر حرف بزنیم، مثال می‌زنیم. این مثالی که می‌زنیم بسیار شبیه به شعر است. حالا برای این که مثال را کامل کنیم می‌گوییم، مثلاً از کسی که اهل تهران است بپرسید که هوا چه‌طور است، می‌گوید که هوا خوب است. هیچ‌وقت نمی‌گوید امشب که شب سردی است، شب ایاسی است، یا امشب که شب گرمی است، شب تَموزی است یا نمی‌گوید هوا به این خوبی است و باد فرح می‌آید؛ باد فرح یعنی بادی که از روی کوهستان می‌آید؛ یعنی ما هنوز داریم این ادبیّات را به‌کار می‌بریم و در این سرزمین بالاخص در خراسان، ما چه بخواهیم و چه نخواهیم شاعریم یعنی شعور شعر داریم و زبان خراسانی و ادبیّات شفاهی‌مان به شدّت شاعرانه است.

پس با این شاعرانگی، در حقیقت اشکال به من وارد نمی‌شود، اشکال به نویسندگانی وارد می‌شود که در این سرزمین می‌نویسند اما غیبت شاعرانه دارند. مثل درست راه رفتن در یک مسیر است یا وقتی که یک نفر درست رانندگی

می‌کند و تعداد آدم‌هایی که غلط رانندگی می‌کنند آن قدر زیاد است که این آدم درست محکوم به این می‌شود که چرا بلد نیست رانندگی کند، تعداد آدم‌هایی که حوزهٔ زبان را نمی‌شناسند هم همین‌طور است.

اصولاً با چگونگی ادبیّاتی در این سرزمین سر و کار داریم؟ ادبیّات ژورنالیستی؟ من که برای روزنامه‌ها، کتاب نمی‌نویسم، برای کسانی هم که گاهی کتاب می‌خوانند نمی‌نویسم. برای کسانی هم که از سر اتّفاق کتاب می‌خوانند هم نمی‌نویسم، حرفهٔ من نویسندگی و کشف حوزهٔ زبان است، این که من به زبانی برسم که این زبان خاص سعید تشکری باشد، یعنی کشف انجام شده است و من به عنوان یک کاشف اعتقاد دارم که نویسنده باید کاشف سرزمین دنیای خودش باشد و وقتی این کشف انجام می‌شود مضامینش هم حالت کشف‌گونه دارد. این کشف و شهود و این شاعرانگی که به شدّت از آن دفاع می‌کنم، از منظر انتخاب و تجربه و آگاهی به آن نگاه می‌کنم و نه از منظر این که شعر است و زبانش نزدیک به شاعرانه است، حال پشتوانهٔ من چیست؟ پشتوانهٔ زبانی من در خراسان چه زبانی است؟ برای مثال وقتی شما ادبیّات فولکلور این سرزمین را می‌خوانید؛ یعنی وقتی می‌گویید «ما مرد غَریبیم گل پُمبه، از راه رسیدیم گل پُمبه، هیچی که ندیدیم گل پُمبه، یک کنجی خَرَیدیم گل پُمبه» یعنی چه؟ یعنی گل پنبه در آمد، سبز شد و ما از راه رسیدیم، این نفس زبان شاعرانهٔ خراسان است.

مثلاً بازار سرشور مشهد، برای این بازار کَلّی ترانه ساخته‌اند. یکی از این افراد محمّدتقی بهار یا ملک الشعرای بهار است. چگونه است که این زبان و این حوزه را یک نفر کشف کرده و این را تبدیل به دیالوگ کرده است و تبدیل به حوزه‌ای کرده است که در این حوزه قابل لمس شده تا مخاطب هم بتواند بگوید چنین مضامینی در ادبیّاتمان داریم.

جالب آن که، بعد این محکومیت وارد می‌شود که این زبان شاعرانه را جامعهٔ رمان‌خوان ممکن است پس بزند، در حالی که من اصلاً معتقد نیستم که جامعهٔ رمان‌خوان وجود دارد، یعنی ما دیگر امروز نمی‌توانیم با تیراژ ۵۰۰۰ تا ۱۰۰۰۰ تا صحبت بکنیم و بگوییم از این مقدار تعداد محدودی رمان‌خوان هستند. ما تیراژ کتابمان مشخص کنندهٔ جامعهٔ رمان‌خوان‌مان است، گرچه من ادبیّات زرد هم تولید و تبلیغ نمی‌کنم.

این امر شاخصه‌های فرهنگی خود را دارد، یعنی من برای ادبیّات ماندگار کار می‌کنم و اصولاً ماندگاری این ریسک را با خودش دارد که نویسنده در بزنگاه‌هایی حاضر شود که در آن بزنگاه‌ها کس دیگری شجاعت حضور و ورود پیدا نکرده باشد. از این جهت خوشحالم و اصولاً احساس شکست نمی‌کنم و احساس این را هم ندارم که دچار پس‌زدگی در آثارم باشم. این بحث هم وجود دارد که بعضی‌ها می‌گویند ما آن‌طور نوشتن برایمان راحت‌تر است، اما من اصلاً جور دیگری نمی‌توانم بنویسم، چون معتقدم پشت این نوشتن تربیتی صورت گرفته



است، یک شاخصهٔ نظام‌مند دانایی صورت گرفته است و این دانایی مانند این است که به یک پزشک بگویند این زبان پزشکی تو خیلی خاص است و خیلی آدم‌ها اصطلاحاتی را که به‌کار می‌بری متوجّه نمی‌شوند و او در جواب می‌گوید این مشکل من نیست و مشکل آن افراد است، آن‌ها باید به این سطح برسند که سینوزیت یعنی چه یا میگرن چیست، به عقیدهٔ من در این مورد هم همین‌طور است. بنظرم بهتر است سؤالمان را به تخریب نزدیک نکنیم با این که می‌دانم این سؤال را خیلی‌ها ممکن است مطرح کنند و من از این چالش‌ها خوشم می‌آید و بابتش نگرانی ندارم.

مطرح کردن سؤال قبل تنها به این دلیل است که با اشاره به تهدیدهای احتمالی به فرصت‌های بدیعی که ایجاد می‌شود بپردازیم.
طرح چنین موضوعی هم‌زمان معایب و مزایایی را دارد.
حالا با صحبت‌های شما تقریباً این هدف محقّق شد، به استثنای اینکه شاید این‌گونه تلقّی فرموید که مبادا شخص سؤال کننده در حقیقت نیتش این باشد که شما را به چالش منفی‌بکشاند.

نه، برعکس. من اصلاً چنین دیدگاهی ندارم و با امنیت کامل صحبت می‌کنم. به نظر من باید این‌ دیا لوگ انجام شود. باید بین نویسنده و ژورنالیست این اتّفاق بیافتد تا در امنیت کامل چالش‌ها در بیاید، نه اینکه صرفاً تأیید باشد، بلکه روشنگری باشد. روشنگری هم جز صورت چالش صورت دیگری ندارد، بزرگ‌ترین مشکل ما در این سرزمین، به ویژه در مشهد این است که باور نداریم که نویسندگانمان ملّی هستند و همیشه دنبال آماتورها می‌گردیم، آماتوریزم به شدّت تبلیغ و توزیع می‌شود، تا مرحله‌ای که نویسنده به نقطه‌ای می‌رسد که از آماتوریزم جدا می‌شود از آن لحظه به بعد میل به ندیدن نویسنده فراهم می‌شود، دوست دارند تو نباشی و دیده هم نشوی.

من این فرصت را از خود گرفتم یعنی فرصت آماتوریزم را اصلاً نداشتم و آن فرصت دیده نشدن را هم از این دوستان گرفتم و به آن‌ها گفتم من با شما کاری ندارم، یعنی من قبل از آن‌هایی که حتّی کتاب‌هایشان چاپ نشده است، خیلی کتاب چاپ شده دارم که ناشرانش مشهدی نیستند. اصلاً هیچ‌کدام از ناشران من مشهدی نیستند و در ضمن، ناشران اتّفاقی هم نیستند یعنی ناشرانی نیستند که بگویم به صورت اتّفاقی ناشری را انتخاب کرده‌ام یا با سرمایهٔ خودم کتاب‌ها چاپ شده است. این‌ها ناشران قُلدري هستند که با شناسایی کامل سراغ نویسنده رفته‌اند. پس من از این چالش هیچ وحشتی ندارم و در ضمن اصلاً هم احساس تخریب نمی‌کنم. فقط احساس می‌کنم که یک خانواده هستیم که این خانواده دو وظیفه دارد، نویسنده باید بنویسد و طرف دیگر ویتربنی برای بیان آرا و افکار نویسنده باشد، با پشتیبانی کامل و در ضمن زبان آن گروه از آدم‌هایی که میل به ندیدن این نویسنده را دارند بفهمند تا بتوانند از نویسنده پشتیبانی کاملی داشته باشند.

من اصلاً احساس ناخوشایندی ندارم. ما کار حرفه‌ای انجام می‌دهیم و باید خیلی مسایل گفته نشده را بیان کنیم.

چه قدر یک رمان می‌تواند با مستندات تاریخی انطباق داشته باشد؟ آیا وجود چنین انطباقی از «باید» هاست؟

هنگام رمان «ولادت» من تعریفی از این مستندات تاریخی را برای دوستان در یک گفتگوی تلویزیونی گفتم که خیلی مسئله را بازگشایی کرد. وقتی در مورد زندگی بزرگان دین کار می‌کنیم، مسایل طرح شده باید با مستندات تاریخی منطبق باشد. یعنی مستندات مقدّس هستند و به همین میزان معتقدم که نویسنده هم حق تخیل مقدّس دارد. حالا برایتان مثال می‌زنم، ببینید ما یک قبل و بعد، در ادبیّات داریم که آن قبل و بعد متعلّق به نویسنده است، خود حال و اکنون قصّه و بزنگاه قضیه متعلّق به نویسنده نیست. من با گروهی که با نام بازنویسی و بازآفرینی و کلمات این چنینی یک روایت تاریخی را صدبار می‌نویسند و بعد این‌ور و آن‌ورش می‌کنند که کمی درخشان بشود یا پاره پاره‌اش می‌کنند، اصلاً کاری ندارم و اصلاً طرف صحبتم این افراد نیستند، با مخاطبانی است که می‌خواهند ادبیّات و داستان بخوانند. برای مثال می‌گویم اگر شخصی از بزرگان دینی در این زمان و این مکان وارد این شهر شده است یا از این شهر عبور کرده است، ریشهٔ صحّت این مطلب کجاست؟ یعنی اوّل باید اثبات شود و بعد سراغ بعدش برویم، اینکه شخصی گفته است و دیگری نوشته است و این مسئله مدام تکرار شده است تاریخ صرف است. به طور مثال اگر بخواهید در مورد تاریخ تیموریان کتابی بخوانید، تنها نسخهٔ معتبر و قابل ذکر، کتاب حافظ ابرو است، جالب توجه است که در آن کتاب حافظ ابرو معتقد است که خانم گوهرشاد بیگم از شروع ساخت مسجد گوهرشاد تا پایانش اصلاً به مشهد نیامده و در هرات ساکن بوده است، حالا من سؤال می‌کنم این با باور ما می‌خواند؟ یعنی اصلاً امکان پذیر است یک معماری بزرگ با این شاکله، به این بزرگی انجام بشود و گوهرشاد بیگم اصلاً به مشهد نیامده باشد؟

این‌ها مستنداتی است که شما می‌گویید، ما بر اسنادی متمرکز می‌کنیم که خیلی نمی‌توان در صخّتشان مطمئن بود و صخّتشان تنها در کلیات اثبات شده است. یعنی در جزئیات، همان مقداری که ما می‌توانیم به این جزئیات وفادار باشیم همان مقدار هم می‌توانیم وفادار نباشیم. چون این قبل و بعد است که آن جزئیات را می‌سازد و ادبیّات هم متعلّق به آن قبل و بعد است. حالا مثال درست‌تری می‌زنم: وقتی هارون الرشید به طوس می‌آید، می‌گویند که چهل نفر از سادات را گرفتند و خواستند بکشند، ولی می‌گویند چون هر کدام از آن‌ها آدم بزرگی هستند، اگر آن‌ها را بکشیم، بلوا به‌پا می‌شود. پس سراغ این سادات را می‌گیرند و می‌بینند که این‌ها را به روستایی به نام «ازغد» برده‌اند. به آن روستا می‌روند و یک چاه بزرگ می‌کنند و این چهل سادات را در آن چاه سر می‌زنند، گرگ‌های دست‌آموزی داشتند که کاسهٔ سر آن‌ها را به این گرگ‌ها

می‌دهند و کاری می‌کنند که هیچ اثری از آن‌ها باقی نماند. این ادبیّات است، این مسئله در هیچ‌جا به این راحتی که من بیان کردم، ذکر نشده است و فقط همان چهل ساداتش وجود دارد، چهل ساداتی که توسّط گرگ‌ها پاره پاره شدند. حالا من به عنوان نویسنده، بخش‌هایی از رمان ولادتم در شناسایی این چهل سادات است که نه نامی دارند و نه نشانی. من سراغ این نام و نشان‌ها می‌روم و نشانه‌گذاری‌ها را پیدا می‌کنم.

این اتّفاق اگر در زمان هارون بوده است نمی‌تواند با سلسلهٔ الذهب که در زمان مأمون بوده است یکی باشد.

هر سندی که به دست ما می‌رسد، قبل و بعدی دارد و این قبل و بعد را ما به‌وجود می‌آوریم، ما که نویسنده هستیم وقتی که این را به‌وجود می‌آوریم، خودش سند می‌شود. یک مثال دیگر عرض می‌کنم و آن آمدن دعبل نزد حضرت رضا(علیه‌السلام) در طوس است، به گفتهٔ بسیاری از مورّخین، داستان دعبل و داستان فضیل‌ابن‌عیاض در یک زمان اتّفاق افتاده است؛ امّا وقتی شما می‌روید و منشا تاریخی آن را پیدا می‌کنید، می‌بینید این‌ها خیلی با هم فاصله دارند. سطح تاریخ ما در این فاصله خیلی مشکل دارد. اینکه فضیل‌ابن عیاض یک روزی روزگاری یک دزد سرگردنه بوده است و شخصی را می‌گیرد و آن شخص قرآن می‌خوانده و او تحت تأثیر قرآن خواندن آن شخص توبه می‌کند، که در تذکرة الاولیا هم آمده است، یا داستانی که دعبل خزاعی لباسی را از حضرت به عنوان هدیهٔ شعرش (مدارس الآیات) می‌گیرد و می‌رود، در راه راهزنان او را می‌گیرند و می‌خواهند لباسش را بگیرند و او می‌گوید این لباس را از من نگیرید، این لباس هدیه است و هر چیز دیگری که بخواهید به شما می‌دهم ولی لباس را نمی‌دهم، راهزنان می‌پرسند لباس به چه کسی تعلّق دارد و او می‌گوید حضرت رضا(علیه‌السلام) و آنها می‌گویند تو باید ثابت کنی و او شروع می‌کند به خواندن مدارس الآیات؛ این‌ها جزو اسناد ما هستند، حال این اسناد واقعاً چه‌قدر اعتبار دارند؟ و چه‌قدر توسّط مورّخین درجه یک تأیید شده‌اند، مورد اختلاف است. می‌خواهم بگویم همان‌قدر که این اسناد مقدّس هستند، تخیل نویسنده هم مقدّس است، پس ما با یک سند مشخص به نام سلسله‌الذهب دربارهٔ حضرت رضا(علیه‌السلام) روبه‌رو هستیم که این سلسله‌الذهب داستان‌های بسیار متنوّعی دارد. در توزیع و در به سفر رفتن آن، این که چگونه این حدیث با آن نظام پلیسی مأمون که جلو همه چیز را بسته است به سفر رفته است؟ حالا به سفر رفتن این حدیث توسّط یک تخیل مقدّس بیان می‌شود، من این‌طور جمع‌بندی می‌کنم که نویسنده حقوقی دارد، حقوقش این است که به‌وسیلهٔ ادبیّات، بحث‌های مستند تاریخی را داستانی کند و به آن‌ها قابلیت‌های گسترش یافته در حوزهٔ ادبیّات را بدهد. این کار را در همه جای دنیا انجام می‌دهند.

اکنون کتاب *بینوایان* ویکتور هوگو مگر جزو ادبیّات

داستانی ماندگار جهان ادبیّات نیست؟ آیا واقعاً ظهور و سقوط انقلاب کبیر فرانسه و شخص ناپلئون در کتاب ویکتور هوگو معتبرتر است یا در کتاب‌های دیگری که نوشته شده است؟ همه سراغ ویکتور هوگو می‌روند، چرا سراغش می‌روند؟ نه به این دلیل که این آدم مورّخ بوده و نه به این دلیل که این آدم وقایع‌نگار بوده است. در ادبیّات انقلاب خودمان -به گواه آثار منتشر شده می‌گویم- ما هیچ کتابی به ارزش *لحظه‌های انقلاب* اثر محمود کلاب‌دژه‌ای نداریم و هیچ کتابی هم مظلومیت این کتاب را ندارد. یعنی یک میل غریب برای دیده نشدن کتاب *لحظه‌های انقلاب* تا زمان مرگ این نویسنده وجود دارد چنان که کتابش هم تجدید چاپ نمی‌شود و وقتی که او فوت می‌کند، کتابش را تجدید چاپ می‌کنند، آن هم خیلی مظلومانه، این مشکل ماست. در حقیقت نویسنده پا باید در رویدادی که اتّفاق می‌افتد شرکت کند، این که می‌گویم شرکت کند مثلاً به صد یا دویست سال یا پانصد سال قبل بازگردد و خودش را به عنوان یک فرد از آن مجموعه و آن رویداد تاریخی حاضر ببیند. وقتی در آن‌جا حاضر باشد اسناد حکم مقدّس خودشان را دارند و او پیرامون تخیل مقدّس حرکت می‌کند. مسئلهٔ دیگر هم وجود دارد که چرا ما به نویسندگان باورمند خودمان اعتقاد نداریم. نمی‌دانم چرا جامعه به مورّخین خودش اعتماد دارد ولی به نویسندگانش اعتماد ندارد. این بزرگ‌ترین چالش ما نویسندگان است. یعنی چرا من باید به این تاریخ اعتماد کنم در صورتی که مورّخین ما سال‌هاست در مورد حافظ با همدیگر بحث می‌کنند که آیا این شعر متعلّق به اوست یا خیر. من می‌گویم این‌ها چرا این‌ حقوق را دارند و نویسنده این حق را ندارد که در آن رویداد مورد بحث، در کنار مورّخینی که از آن رویداد سند ارایه کرده‌اند، او هم با ادبیّاتی که خلق می‌کند، دیدگاهش را ارایه کند؟ این به نظر من چالشی است که مدّت‌هاست نه تنها من بلکه همهٔ جامعهٔ ادبی با آن روبه‌رو است و کسی هم پیدا نشده که این نقد را انجام بدهد که این طوماری که دربارهٔ فلان موضوع دارید تهیه می‌کنید، خود این طومار صخّتش را از کجامشخص می‌کنید؟

روزی روزگاری وقتی من در مورد تذکرةالاولیا صحبت می‌کردم باورشان نمی‌شد که این اثر بازنویسی است، در صورتی که بعدها ثابت شد که این اثر بازنویسی بوده است. یا مثلاًدر مورد فردوسی؛ فردوسی هم شاهنامه را بازنویسی کرده است یعنی در حقیقت این‌طور نیست که همهٔ این اشعار متعلّق به خودش باشد و ما شاهنامه‌های مختلفی داریم. کشورهای مختلف، همین اسطوره‌ها را دارند. در ایرلند، هند و در همه‌جا از این اسطوره‌ها داریم، زمانی که این حرف‌ها را می‌زدیم، می‌گفتند که شما اقدام به ترور صاحبان بزرگ ادبیّات کردید؛ در صورتی که این‌طور نیست، ادبیّات در یک بده و بستان مشارکتی قرار دارد.

این چیزی که دربارهٔ «غریب قریب» می‌گویم دربارهٔ همهٔ



آثار دیگر من صادق است، اگر یک نفر بخواهد دربارهٔ سفر حضرت رضا(علیه‌السّلام) از مدینه تا مرو یک رمان بخواند، قبل از رمان «ولادت» چه باید می‌خواند؟ یعنی این که بنشیند و با لذّت یک رمان و یک داستان بخواند بدون هیچ‌گونه تأثیرات خاص. چگونه است که این برادر و خواهر، حضرت معصومه (سلام‌الله‌علیها) و حضرت رضا(علیه‌السّلام) یکی به قم می‌رود و یکی به مرو می‌آید؟ این دو شاخه شدن که بعد نصرت شاهچراغ در شیراز می‌ماند، کشتار عظیمی که انجام می‌شود و این که کشتار چگونه انجام می‌شود و یکی یکی خانوادهٔ حضرت رضا(علیه‌السّلام) را سر می‌برند و در هر گوشه‌ای از ایران مزاری از این خاندان برپا می‌شود، ادبیّات سترگی که از مطلومیّت این خاندان و وحشی‌گری یک قوم شکل می‌گیرد، آیا این بزنگاه ادبیّات نیست؟ من این پرسش را در رمان «بار باران» هم مطرح کردم که مسجد گوهرشاد چگونه ساخته شده است؟ بنیادی‌ترین معماری کهن این سرزمین چگونه سرپا مانده است و اصلاً چه‌طور بنای حرم رضوی این همه سال از دسترس همه چیز دور مانده است؟ جالب توجّه آن که در همهٔ دوره‌هایی که مسجد گوهرشاد بوده و به عنوان یک بنای کهنسال بوده است، همیشه یادمان می‌رود که از خودمان ببرسیم آن همه وقف‌نامه که گوهرشاد بیگم که یک زن مغول بود، جدا از مسجد گوهرشاد در این شهر گذاشت و اصلاً مکتبی به نام مکتب وقف را زنده کرد، چگونه انجام شد؟ من در این سه رمانم در مورد همین دغدغه‌هایم بحث کردم. مثلاً در رمان «پاریس پاریس» در مورد کشف حجاب صحبت کردم، این که اصلاً کشف حجاب چگونه اتفاق افتاد و قهرمان کشف حجاب چه کسی بوده است؟ نمی‌شود که مثلاً یک مشت آدم بدون هیچ دلیل و منطقی بروند و کشته بشوند. بعد وقتی این رمان بیرون آمد همیشه می‌پرسند چگونه؟ و این چگونگی برای همه مهم است. در رمان «غریب قریب» هم در حقیقت چون نحوهٔ فکری و شروعث در اینجا زده شده است، باز هم با این عدم اعتماد روبه‌رو بودم، یعنی خیلی ساده که این رمان قرار است در ۶۰۰ صفحه از بدو شهادت حضرت رضا(علیه‌السّلام) که در این‌جا مرقد شریفشان است تا امروز مورد مطالعه قرار بگیرد، جالب است که من باید اثبات می‌کردم که می‌توانم این کار را انجام بدهم. بعد به من گفتند که اثبات این امر چگونه می‌تواند اتفاق بیفتد؟ بیایید بخش‌هایی از این را برای ما بنویسید تا ما دربارهٔ کار شما داوری کنیم. خب این برای من خیلی وحشتناک بود و این نکته وجود داشت که چه کسانی می‌خواهند این مطلب را بخوانند و این‌ها چه کسانی هستند؟ ما داریم در مورد مسایلی صحبت می‌کنیم که اثباتش سخت است، مثلاً اگر یک فیلم ساخته بودم از چند چهرهٔ سینمایی دعوت می‌کردیم تا فیلم ما را ببینند و نظر بدهند، کسانی را دعوت می‌کردیم که در سینماگر بودنشان شکی نداریم و از کسانی استفاده می‌کردیم که سینما می‌دانند.

آدمی که سال‌ها دارد می‌نویسد و رمان‌هایش چندبار کتاب سال شده است، تازه باید اثبات کند که می‌تواند در این‌باره



چیزی بگوید. اشکالی ندارد که افراد را به امتحان و آزمون بکشانیم، اشکال از آن جایی شروع می‌شود که من احساس می‌کنم که خب بعد از آن چه می‌شود؟ من ساعت‌ها با دوستان صحبت می‌کردم که من چه‌قدر می‌توانم به ادبیّات ناب برسم و چه‌قدر می‌توانم این جنس ادبیّات را گسترش دهم. چون وقتی این کتاب درمی‌آید دیگر وقت آن نیست که بگویم من چه دوران پرمشقتی را گذرانده‌ام، بلکه بحث و داوری این خواهد بود که این رمان چه‌قدر با رمان‌های قبلی سعید تشکری مرتبط است و در ادامهٔ آن‌ها حرکت می‌کند.

من دیدم که در بنای حرم در طول سالیان سال رگه‌هایی از تخریب و ویرانی و دوباره سرپاشدن وجود دارد، پژوهش داستان «غریب قریب» بدون اغراق، هشت ماه و نیم طول کشید. یعنی هشت ماه و نیم من به صورت متمرکز و خیلی سخت مشغول بودم و سخت‌تر از آن جهت که من با یک دورهٔ صدساله روبه‌رو نبودم، بلکه با یک واقعهٔ هزارساله روبه‌رو بودم؛ یعنی دوره‌های مختلف و حکومت‌های مختلف. رمان باید هم ساختار اپیزودی خودش را حفظ می‌کرد و در ضمن، اتصالِ ادوار تاریخی هم لحاظ می‌شد. در عین این که من در حقیقت جغرافیا داشتم تاریخ هم داشتم، قهرمان من یک قهرمان ساختمانی بود، یک قهرمان معماری بود و در دل زندگی این قهرمان مدام آدم‌هایی می‌آمدند و می‌رفتند، خراب می‌کردند یا درست می‌کردند یا می‌ساختندش و یا دشمنی می‌کردند. پیدا کردن یک زبان مشترک برای این که من این دوره‌ها را بتوانم شرح دهم سخت بود. مثلاً مغول‌ها می‌آیند، صفویه می‌آید، افشاریه و قاجاریه می‌آیند. یعنی حکومت‌های مختلف در این‌جا می‌آیند و می‌روند. پس در حقیقت نمی‌توانستم یک زبان کهن‌الگو را انتخاب کنم، در ضمن این نکته هم وجود داشت که مخاطب امروزی می‌خواهد این حقیقت را بخواند. پس من باید یک پیوند را انتخاب کنم و در ضمن این نکته هم وجود داشت که مخاطب امروزی می‌خواهد این رمان را بخواند. پس من باید یک پیوند ارکانیک برای زبان نوشتاری پیدا می‌کردم. که زبان آرکانیک، همان زبان مورد نظر ما بود. زبانی که هم میل شاعرانگی در آن باشد و هم میل به مستندات تاریخی. هومر در *ایلیاد*ش خیلی روی این زبان کار کرده و بعدها نویسندگان قلدری مانند بورخس آمدند. بورخس داستان جالبی از این ارتباط دارد و می‌گوید که یک نفر پیش او می‌رود و می‌گوید که من خیلی دوست دارم که در مورد سرزمین شما چیزی بنویسم، بورخس می‌گوید که در مورد سرزمین من ننویس چون خودم این کار را کرده‌ام، برو و در مورد سرزمین خودت بنویس. آن شخص پاسخ می‌دهد که سرزمین من چیزی برای نوشتن ندارد؛ ولی بورخس از سرزمین او برایش توضیح می‌دهد. آن شخص نمی‌دانسته است که بورخس نابینا است، وقتی صحبت‌های بورخس تمام می‌شود و دست وی را می‌گیرد آن هنگام متوجّه نابینا بودن بورخس می‌شود و می‌بینید که بورخس با وجود نابینا بودن، سرزمین او را بهتر از خودش می‌شناسد ولی با وجود این همه شناخت وارد حوزهٔ سرزمین او نشده است.

نویسندگان بزرگی که در این حوزه کار کرده‌اند، در حوزهٔ بازشناسی اسطوره‌ها، کسانی بوده‌اند که ساحت اسطوره‌شکن هم نداشته‌اند. چون بعضی ساحت اسطوره‌شکن دارند با میل به تخریب، چون اسطوره مدام در زایش است می‌توانیم تخریبش هم‌بکنیم.

زبان آرکانیک ویژگی‌ای دارد که پراکتیک‌وار عمل نمی‌کند. یعنی میل به عمل‌گرایی‌اش پایین است و ما اصولاً در ایران به عنوان ادبیّات شهودی آن را تعریف می‌کنیم. ادبیّات شهودی چه تعریفی دارد؟ ادبیّات شهودی می‌گوید ما با مخاطب و درونش کار کردیم. با کنش درونی او کار داریم و با کنش بیرونی‌اش کاری نداریم. یعنی هر چه‌قدر این ادبیّات در میل شهودی‌اش وسیع‌تر عمل کند، بهترین عمل و رفتار آن تزکیه است. کاری که مثلاً در کتاب‌های مقدّس ما به طور مشخص در قرآن انجام می‌شود «فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ» ما این قصه‌ها را می‌گوییم که شما پند بگیرید، یعنی ادبیّات شهودی زاده می‌شود، ادبیّات شهودی میل طول ندارد، میل عرض دارد.

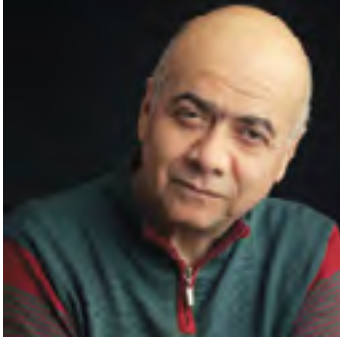
یعنی در عرض اتّفاق می‌افتد. دوستانی که در حقیقت این نوع ادبیّات را نمی‌شناسند گمان می‌کنند و می‌گویند که قصه نباید ساکن باشد، خب من همهٔ این‌ها را بدون آن که کسی از من پرسد باید در «غریب قریب» پاسخ می‌دادم. یعنی پرسش‌هایی را که در حقیقت بعدها کسی بخواهد بپرسد، من باید در گام اوّل خودم به جوابش می‌رسیدم. من به عنوان نویسنده و آقای سیم‌ریز به عنوان نمایندهٔ مجموعه‌ای که باید این کار را برایشان انجام می‌دادیم. من فکر می‌کنم قبل از بیماری عدم تکلم که هشت ماه طول کشید روزی بیست و پنج دقیقه فقط تلفنی با آقای سیم‌ریز صحبت می‌کردم و این ارتباط خیلی ارتباط پویایی بود، امکان خطاپذیری و آزمون و خطا را نداشتیم. من باید امتحان هم پس می‌دادم و در آزمون هم شرکت می‌کردم که آیا صلاحیت انجام این کار را دارم یا نه. می‌خواهم بگویم که آدمم و فصل‌های رمان خودم را خیلی صمیمانه این‌طوری برای مخاطب تعریف کردم که مثلاً یک فصل فقط برای خود حضرت رضا(علیه‌السّلام) نوشتم که به زبان اوّل‌شخص است و حضرت، داستان را از زبان خودشان می‌گویند. بعد اوّلین جمعی که به واقع به سمت مقدّس‌سازی و حرمت‌سازی این مکان می‌روند نوغانیان هستند. دوره‌ای که در حقیقت زنان نوغان آغازگرش هستند و بعد کلیددار می‌شوند در حقیقت از حرم نگهداری می‌کنند. از این‌جا، آن قبل و بعد که در ابتدای عرایض ذکر کردم شروع می‌شود. یعنی واقعه این‌طور است که یک فرد از سلسلهٔ سامانیان می‌آید این‌جا و این کار را می‌کند. چرا این کار را می‌کند؟ این چرایش مال من است، من باید به این چرا با داستان پاسخ بدهم و این چرایی را من خلق کردم و در تاریخ نیامده است، در تاریخ آمده که شخصی، چنان کار را کرده و فلان چیز را ساخته است، سرداب را درست کرده یا سقف را مسقّف کرده است. خیلی جالب توجّه است که در دورهٔ قاجاریه، سلطان وقت می‌گوید که همهٔ دوره‌های تاریخی به جز ما در حرم نشانه‌ای دارند، ما چه نشانه‌ای داریم؟ اگر

فردا دورهٔ حکومت‌مان تمام شود، هیچ نشانی از قاجار در حرم نیست. فردی را به حرم می‌فرستند تا ببیند چه چیزی کم دارد و نشانه‌ای پیدا کند، خب خود این موضوع بسیار دراماتیک است، فقط در تاریخ ذکر شده که قاجاریه آیینه‌کاری حرم را انجام داده است، اما چگونه؟ خلق چگونگی با من نویسندهٔ ادبیّات است. آن فرد بیچاره هم به حرم می‌آید و می‌گردد و می‌بیند که در حرم همه چیز هست و چیزی لازم ندارد که اضافه شود. شبی این آدم دل‌شکسته خوابی در حرم می‌بیند که پیش خود حضرت رضا(علیه‌السّلام) رفته است و به او می‌گوید که من برای این موضوع جان خود را از دست خواهم داد، به من کمک کن و او در خواب آنگینه یا آینه می‌بیند. می‌داند که در معماری دورهٔ قاجاریه همهٔ بناها آینه‌کاری بوده است و آینه‌کاری در حرم هم از دورهٔ قاجاریه آغاز می‌شود و این فرد مانند این که کشف بزرگی کرده است پیش شاه می‌رود و می‌گوید پیدا کردم و همهٔ آینه‌کاران در این دوره به حرم می‌روند و شروع به آینه‌کاری حرم می‌کنند.

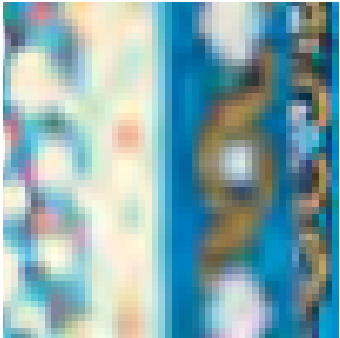
ببینید که این پژوهش‌ها هر دوره‌اش چه‌قدر زمان برده است. یعنی چه‌قدر وقت برده تا من بتوانم به آن کشف داستانی برسم و بعد برای مخاطب جذّابیت ایجاد کنم و ناگفته‌ها را بگویم. این خود چالشی است؛ که اینجا در گفته‌ها اصرار دارند و مخاطب بر ناگفته‌ها اصرار دارد چون ادبیّات می‌خواند. حالا نویسنده می‌خواهد این گفته‌ها و ناگفته‌ها را در این‌ روند موازی به حرکت در بیاورد تا هم مدافع بخش ادبیّات خودش باشد و هم مدافع مستندات.

در مورد مسیر سیر داستانی در حوزهٔ مضامین دینی در ایران و مقایسه‌اش با ادبیّات جهان چه نظری دارید؟

خدمتتان عرض کنم که اگر بیایم خیلی صمیمانه شکل زایش ادبیّات دینی در ایران را تعریف کنیم، این که از چه مرحله‌ای شروع شده است، نظرات متفاوتی وجود دارد. چون عمر داستان‌نویسی ما به نقل از خیلی‌ها از زمان مشروطه است و خیلی‌ها معتقدند از قبل مشروطه است، ولی در هر صورت داستان‌نویسی مدرن ما از زمان مشروطه شروع می‌شود و خیلی‌ها هم جلوتر می‌آیند و می‌گویند مبدأ داستان‌نویسی مدرن ما، بوف کور است ولی در همهٔ این‌ها یک مشکل اساسی وجود دارد. زایش ادبیّات دینی در ایران از چه زمانی آغاز شده است؟ این مستندات دینی که به آن‌ها استناد می‌کنیم، با چه رویکردی و به چه دلیلی قابل استناد شده‌اند؟ یعنی در گذشته جمعی گردهم آمده‌اند و این مستندات را دکترین کرده‌اند، سخت‌افزاری کرده‌اند و از این لحظه ما می‌خواهیم ادبیّات دینی در ایران به زایش برسد. دقیقاً مانند اکنون می‌ماند که ما در ادبیّات ایران اصلاً ادبیّات علمی نداریم، ادبیّات تخیلی نداریم، چند نفر آدم بر اساس ذوق و شوق خودشان دارند این کار را در حوزهٔ ادبیّات کودک و نوجوان انجام می‌دهند، ولی در حوزهٔ بزرگسالان هیچ‌کدام از این نوع ادبیّات را نداریم. ادبیّات دینی ما همه در بزنگاه اتّفاقی نویسندگان صورت گرفته است.



یک نوع ادبیّات داریم که ادبیّات متعهّد است، ادبیّات متعهّد یک قانون دارد، این‌که آدم‌ها هرزه‌نگاری نکنند و در جای خودشان باشند، زی‌با باشند و خصایل انسانی را تبلیغ کنند. این ادبیّات متعهّد است، حال تعهّد انواع مختلف دارد که می‌تواند با رویکردهای فکری نویسنده و با آرایشان متفاوت باشد. ولی ذات ادبیّات دینی و اتّفاّقش در ایران به چه کسی الصاق می‌شود؟ چه کسی به‌وجود آورنده‌اش است و از چه زمانی آغاز شده است؟ هر زمانی که رویدادی بزرگ در ایران اتّفاق افتاده، به موازات آن ادبیّات بزرگی هم خلق شده است. چند کتاب خوب ادبیّات داستانی ما متعلّق به چند دورهٔ خوب این سرزمین است که در این دوره‌ها رویدادهای بزرگی شکل گرفته‌اند. اگر این رویداد بزرگ ماندگار شوند، مانند انقلاب اسلامی، این ادبیّات هم به موازات آن رشد می‌کند، ولی اگر مانند انقلاب مشروطه یا مثل رویدادهای دیگر شهید شوند، ادبیّات آن دوران هم حالت موزه‌ای پیدا کرده و دیگر ادامه پیدا نمی‌کند. اگر شما به آثار و آرای نویسندگانی که این ادبیّات متعهّد را به‌وجود آورده‌اند، مراجعه کنید این گسستگی را می‌بینید؛ مثلاً میرزاده عشقی یا ملک الشعرای بهار و... که اگر دیوان‌هایشان را ورق بزنید متوجّه تناقض و گسستگی در آثارشان می‌شوید. به‌جز پروین اعتصامی، بانوی بزرگ ادبیّات ما که از اوّل تا آخر بر یک قرار است و هیچ تحوّلِ جز در آرمان‌های خودش و شعر آرمانی گفتن ندارد، بقیهٔ افراد به صورت زیگزاک حرکت کرده‌اند. یعنی هم اثر معنوی دارند و هم اثر متعهّد و هم آثار به نرخ روز. کسی باور می‌کند که دایی ملک الشعرای بهار که شاعر، موزّع و نویسنده بوده در روزی که رضاشاه به مشهد می‌آید تا در هزارهٔ فردوسی شرکت کند به عنوان کسی که رهبر حزب دموکرات بوده به هزارهٔ فردوسی در طوس می‌رود و در مدح او شعر می‌خواند؟ دلپیش چه بوده است؛ این که می‌خواسته به حج برود. در ماجرای کشف حجاب، من در رمان «پاریس پاریس» عین این واقعه را در شبایل داستانی شرح دادم که همه را مظنون می‌کند، حتّی ملک الشعرای بهار به شیخ احمد بهار می‌گوید که این چه کاری بود که تو انجام دادی و او در جواب می‌گوید خواستم به حج بروم و شاه باید اجازه می‌داد و تذکّرهٔ مرا امضا می‌کرد و جالب توجّه این است که در دورانی که او به حج است، واقعهٔ کشف حجاب اتّفاق می‌افتد. وقتی برمی‌گردد او را در روستای طرق با یک خر در طویله‌ای زندانی می‌کنند و او پوسیدن جنازهٔ خر را می‌بیند، شاه دستور می‌دهد تا زمانی که جنازهٔ خر به استخوان تبدیل نشده است او را بیرون نیاورند و با این روش او را فرسوده می‌کنند و از دل این فرسودگی و ترسی که ایجاد می‌شود، ملک الشعرای بهار به سمت سیاست و وکالت می‌رود. به نظر من این‌ها در حقیقت ادبیّات متعهّد است که پر از رنگ و طرح است؟ آدم‌هایش (نویسندگانش) هم رنگارنگ‌اند و برخی این راه را ادامه نداده‌اند. ولی این شیوه در پروین اعتصامی ادامه پیدا می‌کند. یعنی پروین اعتصامی از اوّل تا آخر یک مدل شعر می‌گوید، یک مدل پندنامه می‌گوید، ولی این به ادبیّات دینی تعلّق ندارد و متعلّق به ادبیّات متعهّد است. یعنی شعر پروین



اعتصامی شعر دینی نیست و شعر متعهّد است. یا حتّی خود شه‌ریار هم همین طور است. اشعار متعهّدانه‌اش با اشعار دینی‌اش خیلی تفاوت دارد. اشعار متعهّدانه یا اشعار اقلیمی‌اش خیلی بیشتر از اشعار دینی او است. اما ظهور انقلاب و به ویژه سال‌های قبل از انقلاب، یعنی ۱۰ سال قبل از آن که نسوج فکری جامعه به سمت ادبیّات متعهّد جلو برود، بزنگاه‌هایی برای نویسندگان ما به‌وجود می‌آورد که ادبیّات دینی خلق می‌شود. جالب توجّه است که کسانی که به‌وجود آورندهٔ این ادبیّات دینی هستند، بازشناسی نمی‌شوند و ما آن‌ها را نمی‌شناسیم. ظاهراً همیشه نویسندگان باید خودشان از خودشان بگویند که ما داریم چه‌کار انجام می‌دهیم و هیچ پژوهشکده یا مرکزی قرار نیست که این‌ها را شناسایی کند. مانند مرحوم محمود گلاب‌دزه‌ای که در قصهٔ «ابوذر نجار» برای اوّلین بار کهن الگویی مانند ابوذر را انتخاب می‌کند و او را در کتاب *ابوذر نجار*، معاصرش می‌کند و یا در کتاب *صحرای سrd* به واقع اسطورهٔ کامل موسیقی مجلسی و محفلی را تبدیل به موسیقی متعهّد می‌کند. پس زایش ادبیّات دینی ما از سال‌های قبل از انقلاب آغاز می‌شود که بعد خیلی‌ها در این زمینه کار کردند، مدرّس صادقی یا بیژن نجدی یکی از این افراد است که شروع به بازنویسی متون کهن می‌کند و از دل آن‌ها داستان‌هایی می‌نویسد که این داستان‌ها مانند قصهٔ حضرت یوسف، کاملاً بزنگاه‌های مذهبی دارند. به نظر من این داستان با توجّه به اینکه این همه سال توسّط نویسندگان مختلف نوشته شده بود، اوّلین بار قبل از انقلاب به شکل یک کهن الگو نوشته شد. اما بعد از انقلاب کماکان ادبیّات متعهّد و دینی را توأمان داریم. به نظر می‌رسد اگر بخواهیم به ادبیّات دینی مراجعه کنیم بدون اغراق نام سید مهدی شجاعی یا علی مؤذنی در رأس این افراد قرار می‌گیرد، چون اوّلین کسانی بودند که زندگی پیامبران و ائمهٔ اطهار (علیه‌السّلام) را به ادبیّات تبدیل کردند. کاری که سید مهدی شجاعی انجام داد و دیگران انجام ندادند، وابستگی بسیار به مستندات و در عین حال به نثر و ادبیّات بوده است. یعنی به غیر از دو کتابی که ایشان در مورد حضرت زهرا (سلام الله‌علیها) و حضرت زینب (سلام الله‌علیها) نوشته است و کتاب *سقای آب و ادب*، ما نمی‌توانیم دیگر مانند این سه کار را داشته باشیم، کتاب پدر، عشق، پسر نیز که در مورد حضرت علی اکبر(علیه‌السّلام) نوشته شده، ممتاز است. به نظر می‌رسد که ما در بروز نویسندگان دینی مان هنوز در یک خلوت‌سرا به سر می‌بریم. این‌طور می‌نماید که نویسندگان دینی ما حتّی آن‌هایی که انتخاب می‌کنند که ادبیّات دینی خلق کنند از ادبیّات دینی شروع می‌کنند و بعد به ادبیّات متعهّد می‌رسند یا بالعکسش از ادبیّات متعهّد شروع می‌کنند و به ادبیّات دینی می‌رسند و بعد باز از این وادی می‌روند و در وادی دیگری شرکت می‌کنند، چرا این اتّفاق می‌افتد؟ چون تعداد بازنویس‌ها و تعداد کسانی که رونویسی می‌کنند آن‌قدر زیاد است که این‌ها را هم با نویسندگان دینی در یک گروه قرار می‌دهند

و نویسنده‌های دینی از این ارتباط فرار می‌کنند. مجموعه آثار علی مؤذنی خلق ادبیّات داستانی از زندگی پیامبران است. نویسنده با کسی که در حقیقت به واسطهٔ ناشر یا به واسطهٔ قضایای دیگر اثری را خلق می‌کند، متفاوت است. خلق یک اثر با تکرار یک اثر خیلی متفاوت است. ما در حقیقت نیازمند این هستیم که جاهایی وجود داشته باشد که نویسندگان دینی را بدون کارهای سفارشی بخواهند زیر کارهای سفارشی یک بیماری دارند. سفارش یعنی پروژه، یعنی این که چند نفر در یک مناقصه شرکت بکنند و یک نفر برنده شود و شروع به انجام آن کار کند. در صورتی که حوزهٔ ادبیّات این نیست. حوزهٔ ادبیّات خاص است. شاکلهٔ خاصی دارد؛ نویسنده پیشنهاد می‌دهد، نویسنده خالق است. سازمانی باید اثر خلق شدهٔ او را پشتیبانی کند، پشتیبانی کردن از اثر به میزان خود اثر مهم است. یعنی نویسنده احساس امنیت کند. احساس کند که به مثابه زحمتی که می‌کشد از طرفی پشتیبانی هم می‌شود. به نظر من ادبیّات دینی در ایران کماکان یک نهال است. ما هنوز نمی‌توانیم خودمان را گول بزنیم که دارای یک ادبیّات دینی سترگ هستیم و خیالمان راحت باشد که نویسندگان زیادی در این حوزه کار می‌کنند و آثار زیادی هم در این حوزه خلق می‌شود. به نظر من این‌طور نیست و ما با تعداد محدودی نویسندهٔ دینی روبه‌رو هستیم و باز هم میل داریم که آن‌ها را هم از دست بدهیم. اگر واقعاً از آن‌ها پشتیبانی نشود این اتّفاق می‌افتد، اگر از گروهی که به ظاهر نویسنده‌اند و شیخ نویسندگی دارند، بگذریم، تعداد کسانی که به‌واقع نویسنده‌اند و به واقع دلدادگی حوزهٔ ادبیّات شهودی و ادبیّات دینی را دارند، خیلی محدود است. محدودیت هم بدین صورت است که سن و سال آن‌ها نه در پیرسالی است و نه در جوان‌سالی، بلکه در میان‌سالی هستند. یعنی از جوانی شروع کردند و عمر خودشان را روی این کار گذاشتند و در میان‌سالی قرار دارند و اگر این‌ها پشتیبانی نشود و پشت این‌ها کسی نباشد، بعد از این نویسندگان هم کسی نخواهد بود، چون توزیع و تبلیغ وجود ندارد. همانند مثالی که زدم در زمان مشروطیت همین‌طور بوده و آثار بزرگی خلق شده ولی به دلیل عدم پشتیبانی، نویسندگان این حوزه را رها کردند و به حوزه‌های دیگر پرداختند. مثلاً تنها سند شاعرانه‌ای که ما از مهباران حرم در زمان روس‌ها داریم شعر ملک الشعرای بهار است، چرا این شعر شناسایی نمی‌شود و چرا تبدیل به یک ادبیّات نمی‌شود؟ برای مثال اگر بخواهید دربارهٔ فروش دختران قوچان به جرم مالیات سندی پیدا کنید، تنها سند موجود اپرت‌های نمایشی میرزاده عشقی است، اسناد دیگری وجود ندارد و هر چه هست اسناد مکتوب بین حاکم وقت قوچان و حکومت وقت قاجاریه است. یا مثلاً روستای فیروزه سمت کلات در یک شب بین روس‌ها و ایران تاخت زده می‌شود و حکومت وقت در ایران، کل روستای فیروزه را با سکنه‌اش به روس‌ها می‌بخشد، یعنی پیشروی ۸۰کیلومتری روس‌ها در باجگیران انجام می‌شود و این روستا به روسیه الحاق می‌گردد.

چه تراژدی عظیمی در آن زمان به جهت دینی و ملی اتّفاق افتاده است که سر و کلهٔ آراخان پیدا می‌شود، یعنی هنوز رشته کوه کیسمار قوچان را به عنوان شاه سلطان، خواهر آراخان، می‌شناسند. آیا این‌ها در ادبیّات ما گفته نشده است؟ آیا این ادبیّات دینی نیست، آیا این ادبیّات ملی نیست؟ نویسندگان می‌روند و این پژوهش‌ها را انجام می‌دهند و این پیشنهادها را می‌دهند، کسی که این پیشنهاد را می‌دهد، احساس می‌کند که در آن دوران با وجود این همه اتّفاق چه تراژدی‌هایی به‌وجود آمده است، چه کسی باید این‌ها را مطرح کند، چه‌قدر ما پیشنهاد بدهیم و خسته نشویم؟ می‌خواهم بگویم این خسته نشدن فقط متعلّق به نویسندگان است و کسی از ما پشتیبانی نمی‌کند. فقط وقتی ما محصولی را خلق می‌کنیم، اگر این محصول دیده بشود یعنی ما به‌وسیلهٔ آن محصول دیده بشویم بعد می‌گویند این ادبیّات دینی است. در صورتی که ادبیّات دینی پیشنهادات سازمان یافته‌ای نبوده است. پیشنهادهاتی بوده است که در حقیقت نویسندگان با شوق و ذوق و اندیشه خودشان این پیشنهادات را داده‌اند.

مقایسه ادبیّات ما در این حوزه با ادبیّات جهان چگونه است ؟

به نظر من آن‌ها موفق‌تر از ما هستند، آن‌ها یک مشکل اساسی را که ما داریم حل کرده‌اند. موفّق‌تر به این جهت می‌گویم که ما خیلی از نویسندگان بزرگ دنیا را داریم که کارهای بسیار بزرگی در حوزهٔ ادبیّات شهودی کرده‌اند. وقتی آثار آن‌ها را می‌خوانیم احساس می‌کنیم که چه‌قدر همه چیز درست چیدمان شده است، علّتش این است که آن‌ها تنها نبودند و تکثیر شدند. آن‌ها در حوزهٔ جغرافیایی خودشان وحدت نظر داشته‌اند، وحدت نظرشان این بوده که اسطوره و اقلیم مقدّسشان مشخص بوده است و در کنار نویسندگان، منتقدان بسیار بزرگی وجود داشته‌اند که از این نویسندگان پشتیبانی می‌کردند؛ چیزی که ما در اینجا نداریم. یعنی پشتیبانِ نویسندگانی که می‌گویم نهایتاً خودشان هستند و هیچ‌کس دیگری نیست که بگوییم می‌تواند رشد نویسنده را به تأیید جامعهٔ ادبی و هنری ما برساند؛ ولی آن‌ها این کار را کرده‌اند.

میرچا الیاده در کتاب *مقدّس یا نامقدّس* یا هانری کربن وقتی می‌آیند در این حوزه صحبت می‌کنند، تحت تأثیر آسیا به‌ویژه شرق و شرق دینی و ایران هستند که این حوزه در دوره‌های بعد از آن به بورخس می‌رسد. تصویر دوربین‌گری اسکار وایلد ذاتاً یک ادبیّات دینی است و تحت همین اثر است که آثار نوجوانان را خلق می‌کند. همین‌طور هانس کریستین اندرسون و حتّی مارک تواین که طنزنویس است. او که در ابتدا فکاهی‌نویس بوده است، بعدها رویکرد خود را به سمت رمان‌نویسی برای نوجوانان تغییر می‌دهد، مانند رمان *هاکلبرفین* و...

آثاری که ویکتور هوگو بعد از رمان *بینوایان* خلق می‌کند همه ادبیّات دینی هستند، مانند *گوژپشت نتردام* که در یک



لوکیشن دینی و فضای دینی ائتّاق می‌افتد.

چرا این آدم‌ها این‌گونه هستند؟ به این دلیل که جامعهٔ ادبی از آن‌ها پشتیبانی می‌کند و میل پشتیبانی دارد. به همین خاطر آن‌ها در رشد بالاتری قرار دارند.

اگر امروزه در مورد مکتب بوینس آیرس، مکتبی که در آرژانتین به عنوان یک مکتب دینی مشهور است مطالعه کنید خواهید دید که اسراییل خیلی کوشیده تا این مکتب بوینس آیرس را در اورشلیم به‌وجود بیاورد ولی این ائتّاق نیفتاده است و این به علّت نامشروع بودن تفکر خود اوست.

مارکز در آخرین کتابش به نام *زنده‌ام تا روایت کنم*، در اصلی‌ترین بحثش می‌گوید که من زادگاهم در کلمبیا است و همان به من هویت می‌دهد. می‌خواهم بگویم که ما فراموش می‌کنیم که رمان صد سال تنهایی به عنوان اوّلین اثری که از مارکز جهانی می‌شود، بن‌مایهٔ دینی دارد.

ما در این جافریاد می‌زنیم ولی آن‌ها این فریاد را هم نمی‌زنند. چرا ما باید فریاد بزنیم؟ چون تنها هستیم. ما در سرزمینی که مهد دینداری است، تنها هستیم ولی آن‌ها در سرزمین خودشان با این که اصلاً نگاه دینی ندارند، تنها نیستند. یعنی محکومیت ندارند، ما در سرزمین خودمان یک خانواده‌ایم که در شاخه‌های مختلف ادبیّات تلاش می‌کنیم، ولی این شاخه‌ها را از هم جدا می‌کنیم، یعنی می‌گویم مثلاً این نویسنده فقط این‌گونه آثاری می‌نویسد. آن‌ها این‌گونه نیستند و به موازات نویسندگانی که با شاخه‌های مختلف رشد می‌کنند، به همین میزان پژوهشگر و منتقد و بازنشاسایی آثار هم وجود دارد.

در سرزمین ما اگر یک منتقد، دولت‌آبادی را کشف نمی‌کرد، آیا امروز دولت‌آبادی وجود داشت؟ یعنی اگر نقد دقیق که این منتقد در آن زمان دربارهٔ دولت‌آبادی نوشت، نبود، رمان روستایی زاده نمی‌شد، این‌ها نمونه‌های مشخص نقد ادبی است که در جامعهٔ ما فقدانش وجود دارد، در اینجا خود نویسندگان، منتقدهم هستند.

در پیش‌برد مضامین دینی، کارکرد فضای ممیزی که در جامعهٔ ادبی ما وجود دارد را مثبت ارزیابی می‌کنید یا منفی؟
گاه برخی این‌گونه تلقّی می‌کنند که در ادبیّات دنیا با همهٔ اتفاقاتی که شما اشاره داشتید، حداقل در دو یا سه دههٔ گذشته، کمی عملکرد معکوس وجود داشته است، یعنی دائماً در آثار مختلف، مفاهیم دینی تخریب شده است، که گاه نشانه‌های این تخریب در شاخه‌های دیگر مانند تئاتر و سینما هم قابل مشاهده است. این مقوله را چه‌طور ارزیابی می‌کنید؟

حقیقت این است که ما به نویسندگان اعتماد نداریم و این عدم اعتماد ناشی از جامعه هم نمی‌شود. این که جامعه به نویسندگانش اعتماد دارد یا ندارد مسئله نیست. من نمی‌دانم که این عدم اعتماد از کجا ناشی می‌شود، چرا به نویسنده‌ای که رویکردش نظام‌مند است و دلدادۀ یک سری مضامین بزرگ اعتقادی است اعتماد نداریم، چرا به خلّاقیت آن‌ها با دیدگاه ممیزی نگاه می‌کنیم؟ من در مورد اشاره‌ای که شما

دربارهٔ ادبیّات می‌کنید، معتقدم حتّی آن مثال‌ها هم مثال‌های اشتباهی است که به ما می‌رسد. نسوج بیماری در هر جامعه‌ای خودش را نشان می‌دهد و بروز دارد، ولی چرا بخش مثبت آن را نمی‌بینیم؟ چرا وقتی می‌خواهیم مثال بزنیم، مثال‌های بد را می‌گوییم؟ به عقیدهٔ من اگر ده تا مثال خوب دارد چرا این مثال‌های خوب را نمی‌زنیم؟ مثلاً خیلی از آدم‌ها می‌گویند که آثار پاتولو کوئیلو آثار عرفان‌زده‌ای است که از روی آثار ما به‌ویژه مولوی نوشته شده است، من می‌گویم چه کسی این حرف را گفته است خب اگر این‌طور بوده چرا آثار ما قبلاً این بروز و ظهور را نداشته است؟

به عقیدهٔ من اشکال این قضیه از خودمان است که به نویسندگان‌مان اعتماد نداریم، وقتی در جامعهٔ ادبی چیزی رشد پیدا می‌کند و فراگیر می‌شود، به این فراگیری با سوءظن نگاه می‌کنیم، با ذره‌بین نگاه می‌کنیم که این چرا فراگیر شده است؟ این چرای بزرگ در ادبیّات ما امکان شهادت تدریجی و حتّی خیلی سریع نویسندگان ما را فراهم کرده است، فکر می‌کنم ما هیچ‌وقت هیچ نویسنده‌ای را نمی‌توانیم در محبس نگاه ممیزی نگه داریم و معتقد باشیم که او نویسنده‌ای است که باید از ما اطاعت کند، نویسنده رشد می‌کند. ما همیشه این تجربه را انجام داده‌ایم، نویسندگان ما شروع می‌کنند به کارکردن، دوران آماتوریزم‌شان که تمام می‌شود و دوران حرفه‌ای‌گری‌شان شروع می‌شود، دارای نظریه می‌شوند. امّا از زمانی که دارای نظریه می‌شوند، نظریاتشان را تاب نمی‌آوریم. چرا؟ چون به همان میزان رشد هنرمندانه، دستگاه نظارتی ما رشد نکرده است. این دستگاه خنثی باقی مانده است. نویسنده رشد کرده است و سطحش بالا آمده و حالا این چالش شروع می‌شود.

به عقیدهٔ من این دستگاه نظارتی هم مانند کار نویسندگی کار تخیل و کار خلّاقانه‌ای است. برای همین تیراژ کتاب‌های ما پایین آمده است. یعنی واقعاً جامعهٔ کتاب‌خوان ما کتاب نمی‌خوانند. برای این که در توزیع کتاب کوشش نمی‌کنیم. مثلاً در صدا و سیمای خراسان در طرح معرفی کتاب، چه کوشش‌هایی انجام شده است یا روزنامه‌های شهری ما در این زمینه چه کوششی انجام می‌دهند؟ کوشش این نیست که مثلاً من زنگ بزنم به فلان دوستم که در روزنامه است و بگویم که کتاب من درآمده و او بپرسد که کتاب دربارهٔ چیست و من چهار خط می‌گویم و او همان‌ها را می‌نویسد. در همین روزنامه‌های شهری که می‌گویم کتاب‌هایی تبلیغ می‌شود که به نویسندگان این شهر تعلّق ندارد و بالعکس آن، همین ائتّاق در اصفهان و تبریز هم می‌افتد. یعنی من در یک سری از شهرها مشهورتر هستم تا شهر خودم، خیلی از دوستان می‌گویند فروش کتاب «ولایت» و «بار باران» در قم و همدان بسیار سطحش بالاست، در همدان چه‌کار کرده‌اند؟ وقتی کتاب «بار باران» در جشنوارهٔ رضوی اوّل می‌شود، این کتاب را به همین شرکت‌کنندگان پیشنهاد می‌دهند و این‌گونه می‌گویند که اگر می‌خواهید به زیارت مشهد در زمان ولادت بروید، حتماً در راه این کتاب را بخوانید، این یک هدیهٔ فرهنگی است.

آیا این ائتّاق در حوزهٔ ادبیّات ما در شهر خودمان ائتّاق افتاده است؟ یعنی ما به کسی هدیهٔ فرهنگی داده‌ایم؟ این مشکل وجود دارد و ژورنالیسم ما به مثابه مسئولین فرهنگی‌مان به نویسندگان امکان رشد نمی‌دهند، امکان تبلیغ نمی‌دهند، مگر ما چه‌قدر می‌توانیم خودمان را تبلیغ کنیم و خودمان از خودمان بگوئیم.

تازه همین از خود گفتن هم بلایای زیادی با خودش دارد؛ در صورتی که این وظیفهٔ هنرمند نیست. مثلاً دربارهٔ من در طول مدّت بیماری‌ام و هشت ماه سکوتم مقالات مختلفی منتشر می‌شد که این نویسنده این‌طور یا آن‌طور است. ولی کسی نپرسید سعید تشکری چه کرده است یا فقدان سعید تشکری در حوزهٔ کارش چگونه است؟ تمام مقالات این بوده که نویسنده‌ای که در شرایط امروز باز هم دارد می‌نویسد. این مشکل ماست که به نویسندگان اعتماد نداریم ولی آن‌طرف اعتماد دارند.

کریستین بوین بهترین آثار دینی را خلق کرده است، نمونه‌اش «رفیق/علی» از کتاب‌های اوست. بوین‌خوانی در دوره‌ای در ایران بسیار رشد می‌کند و همه کتاب‌های بوین را می‌خوانند. چرا؟ زبانش زبان بسیار درستی است. بعد از آن بوین‌نویسی آغاز می‌شود. همان‌طور که کوئیلونویسی شروع می‌شود.

هر دوره‌ای که ترجمه‌های یک نویسندهٔ خارجی در ایران با استقبال روبه‌رو شد به همان میزان شرح‌های نویسندگان ما شروع کردند به مانند آن اثر نوشتن؛ سیال ذهن شروع می‌شود، ویرجینیا وولف شروع می‌شود، مارکزنویسی شروع می‌شود ولی ما همیشه تنها هستیم، ولی آن‌ها در آن طرف تنها نیستند، کریستین بوین اصلاً تنها نیست. من مثال‌های زیادی در حوزهٔ ادبیّات مدرن دنیا می‌توانم بزنم که این‌ها دارند کار خودشان را انجام می‌دهند. پژوهش‌کده وجود دارد، چون اعتماد وجود دارد و تبلیغ اثر وجود دارد. یک ساختار منسجم وجود دارد. به عنوان آخر بحث می‌گویم و این مثال را می‌زنم که بگویم آیا ما هم این ساختار را داریم؟ می‌دانید نویسندگی در کشور سوئد چگونه آغاز می‌شود، یک فرد به کتابخانهٔ خیابان شهر محلی خودش مراجعه می‌کند و می‌گوید من داستانی نوشته‌ام، کتابخانه موظّف است داستان او را در ده نسخه تایپ کند و در قفسهٔ کتابخانه بگذارد و آن کتاب را به اعضای کتابخانه معرفی کند. اعضای کتابخانه که این کتاب را می‌خوانند و نظر می‌دهند، اگر نظرات مثبت روی این کتاب داشتند، این کتاب در صد نسخه در سطح کتابخانه‌های محلّات آن شهر توزیع می‌شود. یعنی یک ائتّاق جالب توجّه افتاده است؛ اینکه مردم شروع به شناخت نویسندگان آیندهٔ خود می‌کنند. چون برای مطالعه به کتابخانه می‌روند و نه برای کنکور و استفادهٔ صرف از سالن مطالعه. بعد از ۲ سال تمام اعضای کتابخانه‌های شهری این نویسنده را می‌شناسند و او دیگر نیازی به معرفی خودش ندارد، و بعد از چاپ اوّلین کتاب این فرد، آن را در حوزهٔ کتابخانه‌های عمومی توزیع می‌کند و کتاب، مستقیم وارد

بازار کتاب نمی‌شود ولی از زمانی که وارد بازار کتاب می‌شود همه او را می‌شناسند. این سیر بسیار سادهٔ تجربی، اعتماد به نویسنده، اعتماد به کتابخانه‌های عمومی و پشتیبانی عمومی از نویسندگان تازه‌کار را اکنون همه کشورهای دنیا انجام می‌دهند. امّا ما اینجا چه داریم؟ نویسنده باید تلاش کند و هر چور که می‌تواند با سرمایهٔ خودش یک اثر پیشنهاد بدهد و بعد دوستان می‌گویند نه این به نظر چیز خوبی نیست و این روند تکرار شود تا بالاخره در یک ائتّاق، در این جشنواره‌زدگی وحشتناک، که معمولاً در جشنواره هرکس نزدیک‌تر به موضوع باشد و نه تکنیک، ارزش هنری کارش بالاتر می‌رود و به نظر می‌رسد که مشکل هم چنان باقی است، گفتن این‌ها وظیفهٔ من یا نویسندگان نیست، وظیفهٔ منتقدان است، یعنی منتقد ادبی باید این مسایل و موضوعات و بحران‌ها را طرح کند و چهره‌های شاخص ادبیّات را معرفی کند.

واقعاً در ادبیّات داستانی دچار بحران هستیم، میل به حل کردن این بحران‌ها هم وجود ندارد، مانند این که میل به گوش کردن این حرف‌ها و استفاده از آن‌ها وجود ندارد. تا جایی پیدا بشود که این مکان حوزهٔ توزیعش و حوزهٔ نظارتی‌اش باشد، ولی پشتیبانی هم باید باشد. مشکل ما فقط نظارت بر وظایف و دقّت در این که چیزی از خط بیرون نرود است، ما پشتیبانی را فراموش می‌کنیم.

من با همهٔ این شرایط می‌نویسم و امید زیادی دارم که روزی این مسئله حل بشود، امیدوارم که برای دیده شدن به اثر هر نویسنده‌ای مراجعه کنیم و نه به اسمش که اکنون خلاف این مسئله وجود دارد؛ یعنی اگر یک نفر را دوست داریم آثارش را خیلی اوقات مردم نمی‌شناسند، بلکه اسمش را طرح می‌کنند و بعد فاجعه از آن جا شروع می‌شود که از زمانی اسم این آدم مطرح می‌شود که این آدم خسته است. این‌قدر ما خستگی را بر شانه‌های نویسنده‌هایمان گذاشته‌ایم که وقتی می‌خواهیم از او پشتیبانی کنیم، آن‌قدر خسته است که نمی‌تواند چیزی بنویسد

جدیداً آلیس مونرو جایزهٔ نوبل گرفته است، در بازار کتاب فروشی‌ها که بروید همه الان مونروخوان شده‌اند، حتّی قصّه‌های اوّلیه و چرک‌نویس او را هم چاپ می‌کنند. خب این میل عظیمی که به‌سوی کسی می‌رویم که جایزهٔ نوبل گرفته است برای چیست؟ کتاب رویای مادرم دو سال قبل از نوبل گرفتن در ایران چاپ شده است و هیچ‌کس سراغش نمی‌رفت در حالی که تنها صدای زنانهٔ ادبیّات جهان بود و تنها نویسنده‌ای بود که دختر نویس بود یعنی از زاویهٔ دید دختران به جهان هستی نگاه می‌کرد.

به نظر می‌رسد که ما کماکان با یک بحران بزرگ روبه‌رو هستیم و این بحران آن است که میل به فرصت‌طلبی در جامعهٔ ادبی ما بیشتر از میل به خرد ورزی است. کاش بیدار شویم، چشم‌ها را بشوییم و درست ببینیم. آمین.

بیوگرافی

سعید تشکری



نویسنده و کارگردان - رمان نویس متولد سال ۱۳۴۲/ قوچان

نویسنده و کارگردان

فارغ التحصیل ادبیّات نمایشی

عضو کانون ملی منتقدان تئاتر

عضو بین المللی کانون جهانی تئاتر ITCA

مدرس ادبیّات نمایشی و داستان‌نویسی

نگاهی به تجربه‌ها:

قاف/ برگزیدهٔ اوّل مسابقات نمایشنامه‌نویسی

ناشر: حوزهٔ هنری/ ۱۳۷۷

قاصدک/ کارگردانی و اجرا/ناشر: انتشارات مدرسه/۱۳۷۹

مادر/ کارگردانی و اجرا/ناشر : انتشارات مدرسه/ ۱۳۷۹

اهل اقلایق/ کارگردانی و اجرا/ناشر: تئاتر مقاومت/ کتاب

اوّل/ بنیاد حفظ و نشر آثار و ارزش‌های دفاع مقدّس/

۱۳۷۴ / چاپ دوم:۱۳۸۴

هفت دریا شب‌نمی/ برندهٔ نویسندهٔ برتر از نخستین

جشنوارهٔ نماز و نیایش/ناشر: دفتر تهیه و تدوین متون مذهبی/ مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد

اسلامی/ ۱۳۷۵

عاشق‌ترین روزگار/ کارگردانی و اجرا/ناشر: تئاتر

مقاومت/ کتاب دوم/ بنیاد حفظ و نشر آثار و ارزش‌های

دفاع مقدّس/ ۱۳۷۵/ چاپ دوم: ۱۳۸۴

آواز پر چریل/ کارگردانی و اجرا/ناشر: تئاتر مقاومت/

کتاب چهارم/ بنیاد حفظ و نشر آثار و ارزش‌های دفاع

مقدّس/ ۱۳۷۶ / چاپ دوم:۱۳۸۴

آینه، وقت آفتاب/ ناشر: تئاتر مقاومت/ کتاب چهارم/

بنیاد حفظ و نشر آثار و ارزش‌های دفاع مقدّس/ ۱۳۷۷/

چاپ دوم:۱۳۸۴

وقت کوچ است.../ ناشر: حوزهٔ هنری /۱۳۷۷/ برگزیدهٔ نخستین مسابقهٔ نمایشنامه‌نویسی مشاهیر اسلام /

تهران/ ۱۳۷۶

اینک هاویه/ ناشر: حوزهٔ هنری/ ۱۳۷۷

به خورشید بگو/ ناشر: تئاتر مقاومت/ کتاب پنجم/ بنیاد

حفظ و نشر آثار و ارزش‌های دفاع مقدّس/ ۱۳۷۸/ چاپ

دوم:۱۳۸۴

آینهٔ چشمان/ ناشر: حوزهٔ هنری/ ۱۳۷۹

آبی‌های زمین/ ناشر: چاپ اوّل فصلنامهٔ صحنه/ چاپ

دوم حوزهٔ هنری/ ۱۳۷۹ / برگزیدهٔ اوّل: مسابقات

نمایشنامه‌نویسی محراب قلم/۱۳۷۹

حال شباب/ ناشر: انتشارات نیستان/ ۱۳۸۰

برفابه‌های بهاری/ ناشر: انتشارات نمایش/ ۱۳۸۰

وصل هزار مجنون/ ناشر: چاپ اوّل: فصلنامهٔ صحنه/

چاپ دوم: انتشارات نمایش/ ۱۳۸۰

چاپ سوم: تئاتر ملل/ ۲۰۰۱ / ویژهٔ جشنوارهٔ جادهٔ ابریشم/هندوستان

بشارت/ناشر: انتشارات نیستان/۱۳۸۳

اهل خراسان/ فیلمنامه/ برگزیدهٔ جشنوارهٔ فیلم و عکس رضوی/ ۱۳۸۴

بار باران/ ناشر: چاپ اوّل، انتشارات تربیت/ ۱۳۸۴/

رمان/ برندهٔ رمان برتر از جشنوارهٔ ادبیّات داستانی شهید

غنی پور/ ۱۳۸۵/ برندهٔ کتاب سال رضوی/ ۱۳۸۸

دیدهٔ بیدار/ ناشر: انتشارات نمایش/ ۱۳۸۵

رستگاری/ کارگردانی و اجرا/ ناشر: مجلهٔ صحنه/ ۱۳۸۵

نوبت رویت/ کارگردانی و اجرا/ناشر: مجلهٔ صحنه/۱۳۸۶

روشنان/ کارگردانی و اجرا/ناشر: ماهنامهٔ نقش صحنه/ ۱۳۸۷

وقت امین/ نمایشنامه/ برگزیدهٔ دومین جشنوارهٔ نمایشنامه‌نویسی مشاهیر اسلام/تهران/۱۳۸۷

نقش بندان/ داستان / برگزیدهٔ جشنوارهٔ داستان‌نویسی

رضوی/ ۱۳۸۷

آه و ماه/ کارگردانی و اجرا/ناشر: حوزهٔ هنری خراسان

رضوی/ ۱۳۸۷

سمن بویان/ ناشر: انتشارات نمایش/ ۱۳۸۷/برگزیدهٔ

ششمین جشنوارهٔ تئاتر رضوی/ بخش تولید متون/ ۱۳۸۷

دست هزار غریب/ ناشر: حوزهٔ هنری- سورهٔ مهر/ ۱۳۸۸

یوسف می‌آید/ کارگردانی و اجرا/ناشر: بنیاد حفظ و

نشر آثار دفاع مقدّس/ ۱۳۸۸

شهادت خوانی/ برگزیدهٔ دومین جشنوارهٔ کریمهٔ اهل

بیت/ قم- ۱۳۸۸/ ناشر: حوزهٔ هنری خراسان رضوی/

۱۳۸۸

نام دیگرم ستاره است/ برگزیدهٔ مسابقات

نمایشنامه‌نویسی زنان مشاهیر/ تهران/ ۱۳۸۸/ انتشارات:

مجموع آثار/ نیستان/ ۱۳۸۹

وقتی زمین دروغ می‌گوید/ کارگردانی و اجرا/ناشر:

نیستان/۱۳۸۹/

تو آمدی که آرشیا شدم/ کارگردانی و اجرا/ناشر:

مجموعه آثار جلد دوم/ نیستان/۱۳۹۱

زندگی جای دیگری است/ کارگردانی و اجرا

من و تو و ... بستور/ کارگردانی و اجرا/اعطای نشان

عالی ادارهٔ کلّ هنرهای نمایشی صدای جمهوری اسلامی

ایران / ۱۳۹۱

مجموعه آثار نمایشی [وقت خوب مصائب] (وقت

خوب مصائب / نه‌انخانه / هفت دریا شب‌نمی / نقش

بندان / سلاخ)/ برگزیدهٔ تقدیر برتر از هفتمین جشنوارهٔ

ادبیّات نمایشی جشنوارهٔ فرهنگی هنری امام‌رضا(علیه

السّلام)/ قزوین/ ۱۳۹۱

اینجا کسی خواب نیست/ داستان برگزیده و تقدیر ویژهٔ

هیأت داوران از جشنوارهٔ ادبی هنری ۸ / بنیاد ادبیّات

داستانی ایرانیان / تهران/ ۱۳۹۱

گزیده ای از رمان غریب،غریب

فصل ششم خوارزمشاهی ها ...

سوم

صدای قلم و تیشه را می شنوی؟

صدای تراش خوردن سنگ!

این صدا، صدای ضربه‌های آرام و محکم قلم من است.

من سنگ تراشم.

کار من تزئین خانه‌های مردم بود و تراشیدن سنگی که آنان واسطهٔ زیبایی پایان کار می‌خواستند. که با نگاهی حظّ ببرند و به غمزه‌ای فخر بفروشند که ثروت من در اشیای زینتی خانه‌ام پیداست.

و من حالا می‌بالم که ثروتم در هنر دست‌انم است که تقدیم تو می‌کنم.

حالا سفارش کاری دارم که برای من فریضه است.

برای من حکاکی شعر بر کتیبه‌ای که قرار است در صحن بقعهٔ مولا نصب شود، طواف خانهٔ خداست. یک حج کامل.

این روزها صبح و شبم با تو شروع و خاتمه می‌یابد.

با راز و نیاز با تو.

سنگ‌تراشی که تازه سنگ صبورش را یافته است.

با وضو می‌آیم.

گویبی کتیبه، حجرالاسود است و آن را لمس می‌کنم.

گویبی تیشه که بر قلم می‌زنم، کوه غم را می‌شکنم.

سنگ‌های ریخته از کتیبه، سنگی می‌شود که بر شیطان وجود می‌زنم.

بر خاک ریخته از سنگ کتیبه نماز می‌گزارم.

سر بر خاک و تربت رضا.

اجرت من را سلطانی می‌دهد که سفارش این کار با اوست، اما اجرم را از مولایم، صاحب این بقعه، می‌خواهم.

نیت آنانی که سنگ بر سنگ، خشت بر خشت گذاشتند و این بقعه و مسجد و حصار و دیوار را بالا آوردند، خودشان می‌دانند و مولا.

هر بار صاحبِ کار من مردمی بودند که هنرم را، پیشه‌ام را، برای دلخوشی این دنیایشان می‌خواستند؛

نام صاحب‌خانه‌ای بر دربِ خانه‌اش.

گلی بر طاقچهٔ اطاقی.

پیچی بر سنگِ آتشدانی.

حکّ کلامی بر کتیبهٔ قصری.

اما کاش همهٔ نیت و دلخوشی من بر ساخت و ساز صحن و سرای مولا، رضایت مولایم بود.

من اکنون به سفارش تو سلطان محمّد خوارزمشاه سنگ کتیبه‌ای را می‌تراشم که شعر مردی است که از جان سروده است. اما سلطان تو چه کردی؟ تو هم از جان سفارش دادی. از دلت خواسته‌ای و نیت تو، نیت خادمان نوغانی این سراس‌ت؟ کاش همانی.

کاش در دل مولا و یاد مردم به نیکی همانی.

سلطان خوارزمشاهی. من مزد کارم را نذر همین صحن می‌کنم. نمی‌خواهم سهم من در ساخت این کتیبه از مال تو باشد. می‌دانم که یادگار دستان من تا ابد، تا روز محشر برای من نور می‌فرستد.

نور همان که پذیرفتنش، قدم زدن در رکابش، شرط وارد شدن به قلعهٔ امن الهی است.

شرط رسیدن من به حق، رضا جان.

سلام بر شما.

چهارم

نشسته‌ام.

اینجا مقابل بقعهٔ امام.

دو زانو و به احترام. دست‌ها را بر پاهایم گذاشته‌ام.

چشم‌هایم را می‌بندم.

به لحظه‌ای همهٔ این چند سال از نظرم می‌گذرد.

دوباره چشم باز می‌کنم.

نگاهم به سنگابه خیره می‌شود.

سنگابه‌ای که چند سال است مقابل بقعهٔ امام جا داده‌اند.

چه شب‌ها و روزها که صرف ساختن این سنگابه شد. چه شب و روزهاست که سنگابه،

اینجا و میهمان این خانه است.

وقتی به نام سلطان محمّد خوارزمشاه سفارش دادند، گمان نمی‌کردی بعد از پایان کار و گذاشتن آن در این سرا، تو باز از این دیار بروی. اما رفتی.

همان بار اوّل که آمدی، توس غارت شده بود. شهاب‌الدین غوری هر چه توانست آتش زد و غارت کرد. مردم با هراس و وحشت به بقعه و مسجد امام رضا می‌آمدند. چه پناهگاه امنی، حتی غوریان هم جرأت نیافتند به حریم امن تو آسیبی برسانند. هر چه بود، بهانه‌ای شد برای حملهٔ تو به توس.

سلطان محمّد خوارزمشاه با قشون و لشکر و سواران جنگی بر غوریان تاخت. مردم این ولایت چه ظلم‌ها ندیدند. از شمایان، هر که آمده و هر که رفته از خود یادگاری در این ولایت به جا گذاشته است. بیشتر از آبادی، یادگاری به خرابی.

به خون‌ریزی.

به غارت.

اما آنچه همهٔ این سال‌ها به غارت نبرده‌اند، نام و یاد و حضور مولاست.

می‌بینی؟ این همان سنگابه‌ای است که به سفارش تو ساختیم.

می‌دانم نیت تو چه بود؟

نذر آمدن و فتح

یا جلب اعتماد دوستداران مولا.

اما برای ما که می ساختیم بیشتر از آنکه نام تو و دستمزد تو باشد، نام مولا بود و مدد از او، و چه خوب ساختیم.

حالا سال‌هاست که این سنگابه با هر دستی که بر آن برای ساختن وضو فرو می‌رود، با هر نبیتی که آب از آن برداشته می‌شود، با هر بار پر و خالی شدن، دل همهٔ آنانی که دستی بر ساختنش داشتند می‌لرزاند. صبح سحر و خروسخوان بهار، تا صلات ظهر تابستان، تا برگ‌ریزان و خزان‌رنگی، تا یخبندان و زمهریر زمستان.

من و ما هر صبح و هر شام با سلام به مولا از دور، یاد یادگاری می‌کنیم که هدیه کردیم. به نام تو سلطان محمّد خوارزمشاه و به کام ما.

بار دوم آمدی که همانی.

می‌دانم پس از این نیز چون من کسانی را خواهی یافت تا به امر تو برای این سرا چیزی بسازند.

امر، امر شماس‌ت سلطان خوارزمشاهی. اما من و ما برای سلطان دینمان، ابالحسن می‌سازیم.

بنگر که تو ماندگارتر خواهی بود، یا من و ما.

چشم بر هم می‌گذارم.

صدایی را می شنوم.

صدای فریاد شاهی که در قعر سلام‌هایی که به مولایم می‌دهند، گم می‌شود.