

شازده احتجاب  
هوشنگ گلشیری

**HUSCHANG GOLSCHIRI**

حجاب

شازده  
احتجاب

هوشنگ گلشیری



شابک ۲-۱۰-۷۱۸۸-۹۶۴  
ISBN 964 - 7188 - 10 - 2



کتابفروشی نشر مرکز

۷۰۰۰ ریال

تلفن: ۸۸۹۷۰۴۶۲



همراه با سازده احتجاب

۵۸۷۷-۱



همراه با شازده احتجاب



کتابخانه ملی و اسنادخانه ایران

۱/۱

۳/۲

۱/۱۵

همراه با

## شازده احتجاب

گردآورندگان:

فرزانه طاهری — عبدالعلی عظیمی



## ■ همراه با شازده احتجاب

- گردآورندگان: فرزانه طاهری، عبدالعلی عظیمی
- چاپ اول: ۱۳۸۰
- شمارگان: ۲۵۰۰ نسخه
- صفحه‌آرایی و طرح جلد: ساعد مشکی
- چاپ: امینی
- قیمت: ۷۰۰ تومان
- حق چاپ و نشر محفوظ

---

## ■ نشر دیگر

- صندوق پستی: ۱۵۸۱۵/۱۷۹۹
- تلفاکس: ۸۸۰۲۵۳۱
- شابک: ۹۶۴-۷۱۸۸-۱۰-۲

طاهری، فرزانه، ۱۳۳۷ - گردآورنده  
همراه با شازده احتجاب. گردآورنده فرزانه طاهری. تهران: نشر دیگر، ۱۳۸۰  
۱ ج (شماره گذاری گوناگون): ۱۲۵ ص، مصور، ۷۰۰۰ ریال  
ISBN 964-7188-10-2

فهرست نویسی بر اساس اطلاعات فیبا.  
۱. گلشیری، هوشنگ، ۱۳۱۶ - ۱۳۷۹. شازده احتجاب - نقد و تفسیر.

الف. گلشیری، هوشنگ، ۱۳۱۶ - ۱۳۷۹، ب. عنوان

ج. عنوان: همراه با شازده احتجاب.

۸۷ ی ۵۷ / PIR ۸۱۹۲ / ۸۶۳ / ۶۲

۱۳۸۰ ط ن ۵۹۸ / گ

۱۳۸۰

۷۹ - ۲۵۰۰۵ م

کتابخانه ملی ایران

## فهرست

یادداشت – فرزانه طاهری ..... ۷

### از زبان گلشیری

- من گمانم جزو تنهاترین نویسندگان ایران بودم ..... ۱۵
- آثار گلشیری به روایت سوم شخص ..... ۲۰
- نامه‌های خانگی ..... ۲۴
- نویسنده‌ی غایب ..... ۲۷
- آخرین حلقه‌ی زنجیر ..... ۲۹
- نکته‌هایی از حرف‌های چاپ‌نشده‌ی گلشیری درباره‌ی شازده احتجاب ..... ۳۱
- خلاقیات، سهم اصلی در نویسندگی – گفت‌وگو با قاسم هاشمی‌نژاد ..... ۵۳
- گفت‌وگو با دانش‌جویان دانشگاه پهلوی شیراز ..... ۶۳
- خوش‌اقبال‌ترین کتاب ..... ۷۹

### از زبان دیگران

شازده احتجاب‌ها چرا و از کجا

- به عرصه‌ی داستان ایرانی آمدند – منوچهر آتشی ..... ۸۹
- درباره‌ی شازده احتجاب – داریوش مهرجویی ..... ۹۷
- درباره‌ی فیلم شازده احتجاب – جمال امید ..... ۱۰۵
- – علی رفیعی ..... ۱۱۹
- – اکبر زنجانی‌پور ..... ۱۲۳



## یادداشت

بیش از سه دهه از انتشارِ شازده احتجاب می‌گذرد. چاپِ نهم این رمان (سال ۷۰)، نه سال بعد، سال ۷۹، چند ماهی پس از مرگ نویسنده، اجازه‌ی خروج از صحافی گرفت. گرد از کتاب‌ها گرفتند و روانه‌ی بازارشان کردند. ظرف چند ماه چاپِ دهم و یازدهم این اثر نیز روانه‌ی بازار شد، بی هیچ حذفی.

شازده احتجاب امروز دیگر در ادبِ معاصر و در داستان‌نویسیِ مدرنِ ایران اثری کلاسیک به شمار می‌رود، اما هنوز تمام وجوه این اثر چنان‌که باید و شاید بررسی و نقد نشده است.

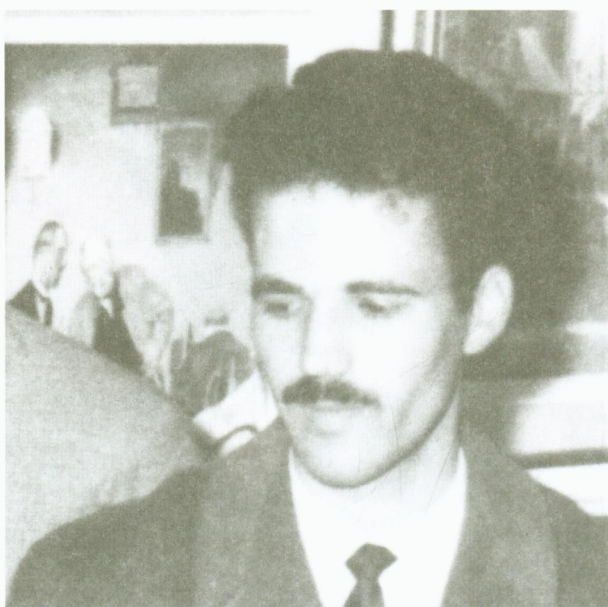
از جمله اهدافِ مؤسسانِ بنیادِ فرهنگی - مطالعاتی هوشنگ گلشیری از تأسیس این بنیاد تنظیم و انتشار دست‌نوشته‌ها و آثار زنده‌یاد هوشنگ گلشیری و شناساندنِ هر چه شایسته‌تر او به مخاطبانِ آثارش، به‌ویژه نسلِ امروز، است. مجموعه‌ی حاضر حاصلِ نخستین تلاش از این دست است. سعی شده که در این مجموعه، با استفاده از گفت‌وگویی که به مناسبت پنجاه‌سالگی گلشیری با او انجام شد و نیز متن

پیاده‌شده‌ی فیلم مستندی که کاوه گلستان در سال ۷۲ از هوشنگ گلشیری تهیه کرده و کلیه‌ی دست‌نوشته‌های موجود منتشرنشده‌ی گلشیری درباره‌ی شازده احتجاب، نظر خود نویسنده درباره‌ی این رمان، که پیش‌تر بخش‌هایی از آن به صورت پراکنده در مصاحبه‌ها یا نقدها یا مقالات او به چاپ رسیده و بخش‌هایی نیز برای اولین بار منتشر می‌شود، یک‌جا جمع بیابد.

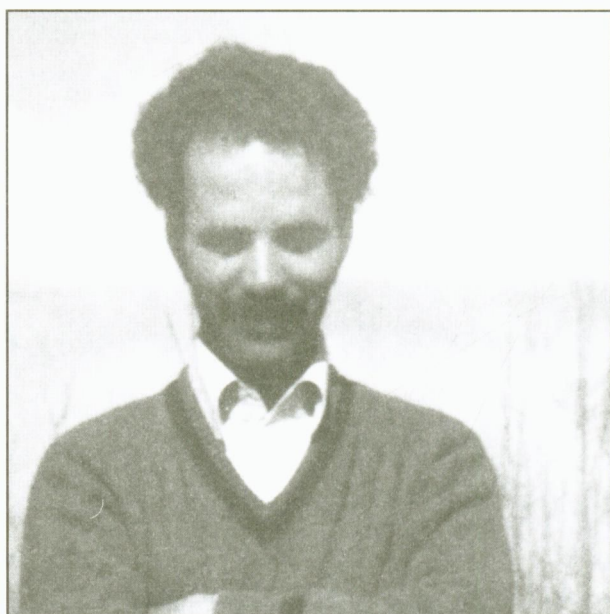
هم‌چنین تلاش شده تا با چاپ یادداشت‌های دیگر درباره‌ی این اثر به قلم دیگران و هم‌چنین مختصری درباره‌ی اقتباس سینمایی از این رمان – به کارگردانی بهمن فرمان‌آرا – مجموعه‌ای مختصر اما جامع در باب این اثر ماندگار ادب معاصر ایران فراهم آید.

جا دارد در خاتمه از مسئولان نشر دیگر تشکر کنیم که با تقبل هزینه‌ی چاپ این مجموعه گامی برای کمک به پاگیری این بنیاد برداشتند. منافع حاصل از فروش این مجموعه به تمامی صرف اهداف فرهنگی بنیاد خواهد شد. از همه‌ی کسانی که اجازه‌ی استفاده از آثارشان را در این مجموعه دادند سپاس‌گزاریم.

بهمن ۱۳۷۹









# شارده احتیاجب لز زبان گلشیری



در زیر بخش‌هایی از متن سخنان زنده‌یاد هوشنگ گلشیری را درباره‌ی شازده احتجاب می‌خوانید. این متن از ساعت‌ها فیلم گفت‌وگو با گلشیری پیاده شده است که کاوه گلستان در مهرماه سال ۷۲ تهیه کرد و امیدواریم این فیلم دوازده ساعته روزی به تدریج تکثیر شود.

### من گمانم جزو تنهاترین نویسندگان ایران بودم

تا جایی که من یادم است، تحریرِ اولِ شازده احتجاب چند صفحه بیش‌تر نبود. آدمی که نشسته بود و سرفه می‌کرد و خاطراتی یادش می‌آمد و دست‌آخر آن شب باید می‌مرد. این باید پُر می‌شد. شاگردی داشتم که گاهی اوقات جسته‌گریخته از خانواده‌اش که خانواده‌ی شازده‌ها بود برای من تعریف می‌کرد. از پدرش، مادرش، مسائلی که برای آن‌ها اتفاق افتاده بود. این یک منبع بود برای من. منبع دست‌اول هم بود. بعد شروع کردم به کتاب خواندن. از جمله کتاب‌هایی که خیلی جالب بود، نسخه‌ی خطی ظل‌السلطان – را که بعداً درآمد – من رفتم کتاب‌خانه‌ی شهرداری گرفتم خواندم و با تمام کتاب‌های قاجاری، چه منابع اصلی، چه کسانی که راجع به این‌ها تحقیق کرده بودند، می‌خواندم و یادداشت می‌کردم. از یادداشت‌هایی که یادم است یکی وصف دسته‌ی صندلی ناصرالدین شاه بود یا سرآستین ناصرالدین شاه و

من این‌ها را به صورت جزئی یادداشت می‌کردم. کوهی از یادداشت بود. کتاب‌هایی که من در آن زمان داشتم — فکر می‌کنم مثلاً حدود سال چهل و نه، پنجاه — کامل‌ترین مجموعه‌ی قاجاری بود، که یکی از این مستشرقین — که دوست من بود — آمد خانه‌ی ما. در مورد قاجاریه تحقیق می‌کردم. گفتم: همه‌ی این‌ها را بردار برو.

اما نحوه‌ی خواندن این بود که می‌آمدم بخشی از این را — همه‌ی کتاب را مسلم نوشته بودم، سی چهل صفحه نوشته بودم — ده صفحه‌اش را در جلسه‌ی **جُنگ اصفهان** می‌خواندم. مجموعه‌ی دوستانی که در آن زمان بودند از نسل ماها مثلاً دوستانی مثل نجفی، حقوقی، من، کلباسی، دوستخواه، برادر، گاهی احمد میرعلایی و دیگران و کسانی که بعداً آمده بودند مثلاً فرخفال، یونس تراکمه، مجید نفیسی، شیروانی و دیگران، این‌ها هم نظر می‌دادند. گاهی اوقات، من رجوع می‌دادم به بعد، بقیه‌ی کتاب، و گاهی اوقات هم اصلاً بقیه‌ای وجود نداشت. ولی این‌ها بحث می‌کردند و من می‌رفتم یا بقیه‌اش را می‌نوشتیم یا اصلاح می‌کردم. در طول سال ۴۶ من این کار را کردم و فکر می‌کنم مثلاً تا نیمه‌ی چهل و هفت این کار به سرانجام رسید. احتمالاً یک دور هم کامل خواندم، یا نه، یادم نیست.

ما حدود ۴۷ آمدم تهران. من یک نسخه از این آورده بودم، معمولاً هم اسمم را زیر این کارها نمی‌نوشتیم. شاید هم تنها نسخه‌ی موجود این کار بود. آقای نجفی داده بود به انتشارات زمان و این رسیده بود دست کسی — که اسم نمی‌برم، جزو شرکای زمان بود — این جور که من شنیدم، کتاب را گرفته بود ببرد خانه بخواند. یکی دو صفحه‌اش را خوانده بود و خوابش بُرده بود. بعداً یادداشتی نوشته بود برای سیدحسینی که این را بخوان، من که خوابم بُرد. تو نظرت را بده. احتمالاً گفته بود که نجفی داده و نجفی هم دفاع کرده. بعد سیدحسینی این را خوانده بود. ما رفتم شمال با دوستان، کنار دریا، مدتی آن‌جا ماندیم. وقتی برگشتیم، یک جایی بودیم که نجفی بود و من و چندتا از دوستان. تلفن زنگ زد. بعد نجفی گفت که سیدحسینی می‌خواهد راجع به کتابت حرف بزند. گاهی اوقات وسط حرف قطع می‌کرد، دستش

را روی دهنی گوشی می گذاشت و می گفت: می گوید شاهکار است. و بعد باز به من می گفت که می گوید نویسنده اش کیست. بگویم به او یا نه؟ وقتی به سیدحسینی گفته بودند، شوکه شده بود که این دیوانه ای که مثلاً فرض کنیم «دخمه ای برای سمور آبی» را نوشته، چطور چنین چیزی نوشته و شاهکار است و از این حرف ها. خوب، ما مطمئن شدیم که این را چاپ می کنند. ظاهراً هم حرف نجفی این بود که فلانی انتظاری هم ندارد. مقصودش این بود که انتظار ندارد که همین یک ماه بعد مثلاً حق و حقوقش را بدهند. ما رفتیم اصفهان و این کتاب چاپ نشد - چاپ نشد تا مدت زمانی طولانی، ما مثل این که ۴۷ کتاب را داده بودیم، بعد از عید ۴۸ بالاخره این ها درآوردند.

خوب، من آن چه را باید درباره ی این رمان بشنوم در اصفهان شنیده بودم. نگران هم بودم، چون چندتا از داستان های من درآمده بود. جسته گریخته کسانی حرف هایی زدند، ولی کسی جدی نگرفته بود. بعداً گفته بودند که مثلاً فلان داستان را خیلی دوست داشتیم، مثلاً «مردی با کراوات سرخ» را. یک مجموعه داستان هم [مثل همیشه] خودم درآورده بودم. یعنی قرار بود با دوستم کلباسی مشارکتی این کار را بکنیم که بعداً نکردم. من این مجموعه ی داستان های خودم را درآورده بودم. هیچ عکس العملی نشان داده نشد. نگران بودیم که دیگران چه می گویند. گاهی اوقات از تهران خبر می آمد که مثلاً فلان کس خوانده، تعریف کرده. دو ماه دیگر می گذشت، یک نفر دیگر خبر می آورد که فلان کس خوانده، تعریف کرده. من گمانم شش هفت ماه طول کشید و ما هیچ عکس العملی ندیدیم جز این که چهارپنج نفر خوانده بودند. من هم دیگر خسته شدم، رها کردم که نظر دیگران چیست. متوجه هم شدم که مثل این که این کتاب را پذیرفته اند. تا اولین مقاله ای که راجع به آن نوشته شد: مال هاشمی نژاد بود که به حق به نظر من مقاله ی خوبی بود.<sup>۱</sup> همان وقت ها در مجله ی

۱- مقصود مقاله ای است با عنوان «شازده احتجاب، اثری به وسوسگی و سرشاری» در فردوسی، ش ۹۰۹، اردیبهشت ۱۳۴۸. این مقاله را یافته و در این مجموعه گنجانده بودیم؛ متأسفانه در تماس با صاحب اثر، ایشان

فردوسی درآمد و بعد کارهای دیگر، کاری دیگر. آنچه برای من اتفاق افتاد این آرام آرام مطرح شدن، ذره ذره مطرح شدن بود و بعد مثلاً فرض کنیم یک انفجار کوچک، این‌ها سبب شد که تأثیر عجیب و غریبی روی من نگذارد. یعنی که پیش از شازده احتجاج و بعد از شازده احتجاج من باز همان بودم، یعنی این منم منم به وجود نیامد - ممکن است بعداً به وجود آمده باشد ولی در آن لحظه چنین اتفاقی برای من نیفتاد...

... شازده احتجاج خیلی‌ها گفتند که این در مورد قاجاریه است. یاد می‌آید وقتی که داشتیم با آقای نجفی می‌رفتیم - این کتاب درآمده بود یا راجع به آن صحبت کرده بودند - نجفی گفت: هدف تو از نوشتن این کتاب چیست؟ گمانم یک مجله‌ای بود، عکس شاه رویش بود. گفتم: این است. مقصود چیست؟ مقصود این است که آن‌جا مسئله‌ی اساسی برای من مسخ آدم‌ها بود. یعنی یک آدمی را، فخری را، مسخش کنیم بشود فخرالنساء یا فخرالنساء را بگذاریم در محدوده‌ی زندان خانواده و ارتباطش را با کل جهان قطع کنیم و ببینیم ذره ذره چه اتفاقاتی برایش می‌افتد....

... اگر شازده احتجاج نوشته می‌شود، می‌خواهم تکلیفم را، یعنی شازده می‌خواهد تکلیفش را با گذشتگان معلوم کند و با آن ساختی که حاکم بر روابط ماست، یعنی کله‌قند. مقصود من از شازده احتجاج دقیقاً حمله به این ساختار غالب اجتماعی بوده که یکی در بالا امروز تصمیم می‌گیرد سر یکی را ببرد، فردا تصمیم می‌گیرد با یکی مثلاً فرض کنید همبستر بشود، فردا، پس فردا پسرش را حاکم فلان جا می‌کند. در حقیقت انگار پایه‌ها نقشی ندارند....

... در شازده احتجاج یک مسئله برای من پیدا کردنِ نثر بود که نثر خاصی باشد که با فضای شازده احتجاج بخواند و با ذهنیت شازده بخواند، که گمانم توفیقی پیدا

---

«مطلقاً» اجازه‌ی استفاده از نوشته‌ی خویش را ندادند. پس لاجرم علاقه‌مندان احتمالی را به شماره‌ی پیش‌گفته‌ی فردوسی رجوع می‌دهیم.

کرده و بعد این که ما بتوانیم از یک در تنگ، یک جای کوچک، به سراغ یک هستی وسیع برویم و برای ساختن آن هستی وسیع، بهتر است بگویم آن عرصه‌ی وسیع، تکه‌هایی از آن عرصه را بگوییم تا بقیه‌اش در ذهن ساخته شود. این نوع حرکت تقابل است بین یک آدم و کل هستی‌اش — محدوده‌ی زندانی که خودش و فخرالنساء در آن هستند و اجدادش و رابطه‌ی بین خیال و واقعیت. یعنی بین دو زنی که با آن‌ها ارتباط دارد، فخری و فخرالنساء، و غیره. این عکس‌العمل‌هایی برانگیخت. در حقیقت می‌توانم بگویم که سنت داستان‌نویسی خودمان در این سال‌ها، از بوف کور که ریشه‌اش است، و مرتکب نشدن اشتباهاتی که ملکوت و سنگ صبور کرده بودند، و توجه به قله‌های داستان‌نویسی قبل از من، فکر می‌کنم مثلاً بگویم هدایت، بهرام صادقی، گلستان، یکی دو داستان مثلاً از چوبک. چوبک به هیچ وجه در خط کار من البته نبود، اما به هر صورت مثلاً به فرض در چوبک می‌دیدم که چشمی دارد که بسیار دقیق می‌بیند و بعد زبانی که به کار می‌برد در خور فضایی است که دارد. خوب، این‌ها سنت بود و بعد اندکی هم با داستان‌نویسی جهان آشنا شدیم و آشنایی من با شعر... این مجموعه و مقداری هم چیزهایی که ربطی به خود آدم ندارد — یعنی خود آدم آگاه نیست که این قضایا چه می‌شود یا که چه شده است؛ شاید بعدش می‌فهمد که چطور شد. به هر صورت، بعد که درآمد، گفتم که عکس‌العمل چندانی برنیانگیخت. بعد از مدت‌ها منتقدی که اصلاً مشهور نبود صحبتی کرد و بعد هم دیگر مُد شد و هر کسی که به حساب می‌خواست بگوید من مطالعه کرده‌ام و رمان می‌فهمم، از شازده احتجاب اسم می‌برد.

... من می‌روم سراغ مسائل قاجاریه نه برای این که نشان بدهم چه ظلمی شده، می‌خواهم نشان بدهم که انسان‌ها اگر مسخ بشوند، محدود بشوند، چه از آن‌ها ساخته می‌شود. در حقیقت من می‌نویسم تا بگویم چه گونه می‌اندیشم، یعنی نوشتن وسیله‌ی کشف است نه وسیله‌ی شهادت دادن بر آن چه موجود است.

## آثار گلشیری به روایت سوم شخص

گلشیری به غیر از داستان در عرصه‌های نقدِ داستان نیز آثاری منتشر کرده است، ولی فعالیت اصلی او در عرصه‌ی داستان بوده است. بعضی از آثار او به فارسی و در ایران منتشر شده است و چند اثر او نظیر *در ولایت هوا*، *پنج گنج*، *جن‌نامه* در خارج از ایران منتشر شده است. مشهورترین اثر او *شازده احتجاب* است که ماجرای آن آخرین لحظاتِ زندگانی خسرو احتجاب، از اعقابِ شاهانِ قاجار، است. خسرو احتجاب غروب‌هنگام پیش از آن که به خانه برسد با نوکرِ سابقِ خانواده، مراد، روبه‌رو می‌شود. مراد که روزی درشکه‌چی خانواده بوده، بر اثر تصادف فلج شده، و هر بار که به سراغ احتجاب می‌آید خبرِ مرگِ یکی از خویشاوندان را به شازده می‌دهد. اکنون نیز آمده تا هم کمکی از شازده بگیرد، و هم خبر مرگ یکی از آشنایان را بدهد. وقتی شازده به خانه می‌رسد، به اتاقش می‌رود، و در حالی که سرفه می‌کند، خاطرات گذشته را به یاد می‌آورد. در همین مرور گذشته است که ما با جدِ کبیر،

## شازده احتجاب ■ ۲۱

پدر بزرگ و پدر او آشنا می‌شویم، تصاویری از ظلم و جور خانواده و جنایات آن‌ها عرضه می‌شود. زندگی خود شازده و رابطه‌ی او با زنش، فخرالنساء، نیز به یاد شازده می‌آید. شازده که در کودکی با فخرالنساء آشنا شده، بالاخره با او ازدواج می‌کند. فخرالنساء همراه با فخری به خانه‌ی او می‌آیند. فخرالنساء که از طریق خاطرات پدرش و مطالعه‌ی کتب با تاریخچه‌ی خانوادگی آشناست، مدام شازده را تحقیر می‌کند که چرا شبیه خانوادگی خود نیست. گاهی هم بعضی از جنایات آن‌ها را برای شازده می‌خواند. شازده برای آزار دادن فخرالنساء با فخری روابطی برقرار می‌کند، ضمناً فخری را وادار می‌کند که همه‌ی حرکات و اعمال او را زیر نظر بگیرد و برای او گزارش کند.

فخرالنساء که مسلول است می‌میرد و شازده فخری را وادار می‌کند که هم کُلفت او باشد و هم لباس‌های فخرالنساء را بپوشد و مانند او بزرگ کند و نقش فخرالنساء را بازی کند. اکنون فخری که گاهی فخری است و گاهی فخرالنساء در خانه‌ی شازده زندگی می‌کند. در آخر داستان مراد به کمک زنش به اتاق شازده می‌آید و این بار خبر مرگِ خودِ شازده را به او می‌دهد. پس از رفتن مراد آخرین لحظاتِ زندگی شازده است که دارد از پله‌هایی پایین می‌رود.

در نقدهایی که بر این کتاب نوشته شده است گفته‌اند که رمان *شازده احتجاب* شرح سقوط یک خاندان قاجاری است. اما آنچه نادیده گرفته شده، این نکته‌ی اصلی است که کتاب بیش‌تر شرحی است برای شناختِ خودِ شازده و گذشته‌ی او، یعنی شازده از طریق تلاش برای شناختِ فخری و فخرالنساء می‌خواهد خودش و گذشته‌اش را بشناسد و در آخرین صحنه، یعنی ملاقات با مراد، درمی‌یابیم که تنها نام خودش را می‌شنود، یعنی اولین قدم برای شناختِ خودش، پس می‌توان گفت وقتی خسرو احتجاب تازه می‌خواهد با خودش آشنا شود، مرگ امانش نمی‌دهد.

شناختِ خود و شناختِ دیگران و همچنین آشنایی با گذشته‌ی ما ایرانیان محوری‌ترین مشغله‌ی این نوشته است. در اولین داستانِ کوتاهِ اولین کتابِ گلشیری،

«شب شک»، دوستانِ آقای صلواتی شرحِ آخرین ملاقات خود را با او نقل می‌کنند. ما می‌دانیم که شبی طبق معمول به خانهِ او رفته‌اند، و در آخرین لحظه فکر می‌کنند که آقای صلواتی خودکشی کرده است، به همین جهت از خانهِ او می‌گریزند. اکنون دارند برای نویسنده شرح می‌دهند که در آن شب چه اتفاقی افتاده است. هر کدام هم روایت خودش را نقل می‌کند. یکی فکر می‌کند که آقای صلواتی با خوردنِ تریاک خودکشی کرده، و دیگری شک ندارد که با برق خودکشی کرده. نفر سوم مطمئن است که با طناب. نویسنده‌ی ماجرا مشکوک است که شاید همه‌ی این کارها برای این بوده تا دوستان از خانهِ صلواتی بگریزند و دیگر هم مزاحم او نشوند، چرا که یکی دو بار او را دیده است که البته سیل گذاشته، و زمستان و حتی تابستان یخ‌هی پالتو یا کتش را تا زیر گوشش بالا می‌زند.

در همین مجموعه به نام مثل همیشه داستان «مردی با کراوات سرخ» نیز چاپ شده که گزارش مأموری امنیتی است از زندگی و کردار و رفتار مردی به نام س. م. به مقامات. مأمور برای شناختِ این روشن فکر او را قدم به قدم تعقیب می‌کند و برای آشنایی با س. م. مجبور می‌شود که کبریت و بالاخره فندک بخرد. در ادامه‌ی این آشنایی و امکان سلام و علیک کردن، مأمور با این قصد که بتواند سر حرف را با س. م. باز کند سیگار می‌خرد و بالاخره سیگاری می‌شود و از آن جا که مجبور است س. م. را همه جا زیر نظر داشته باشد به همان میخانه می‌رود که آقای س. م. می‌رفته. کم‌کم هم عادت می‌کند تا هر روز به میخانه برود و بالاخره پایش به دکه‌ی تریاک‌کشی باز می‌شود. در آخرین صحنه این دو، مأمور و آقای س. م.، در حالی که پالتو س. م. بر دوش هر دو هست و کارتِ شناسایی مأمور را به یخ‌هی این پالتو زده‌اند شانه به شانه‌ی هم بر روی سی‌وسه پل می‌روند.

مأمور که اکنون از هر نظر شبیه س. م. شده است در آخر گزارش خود قول می‌دهد که دیگر حاضر نیست که کراوات سرخی شبیه کراوات س. م. بزند.

مضمون این داستان را، یکی شدن شکارچی و شکار و یا زندانبان و زندانی، در

بسیاری از داستان‌های دنیا می‌توان دید، اما این‌جا این عمل از طریق تلاش مأمور برای شناختِ شکار خود نشان داده می‌شود.

لازمه‌ی شناختِ خود و دیگران، به‌ویژه ما ایرانیان، رفتن به گذشته و جست‌وجو در گذشته‌ی ادبی ما نیز هست. منبع دیگر برای این شناخت داستان‌های عامیانه و معتقدات مردم ماست. گلشیری با استفاده از داستان‌های کهن نظیر آثار نظامی و هزارویک شب و داستان‌هایی از فرج بعد از شدت به این کار می‌پردازد. «معصوم»‌های گلشیری روایت امروزی داستان‌های گذشتگان است. داستان بلند حدیث ماهی‌گیر و دیو بازنویسی داستان دیو و ماهیگیر هزارویک شب است و یا «معصوم سوم» این نویسنده روایت دیگری از ماجرای عشقی خسرو و شیرین و فرهاد است. معصوم پنجم روایت دیگری است از اعتقاد به ظهور منجی. در «معصوم دوم» شخصی به نام مصطفی شرح می‌دهد که چه‌گونه نقش شمر را بازی کرده، و در جریان مراسم عاشورا سیدی را سر بریده که اکنون بقعه‌ی او زیارتگاه مردم شده است.

گلشیری گذشته از مضمون مرکزی شناخت خود و دیگران به وقایع مهم این سال‌ها نیز پرداخته است. شرح وضعیت روشنفکران در زمان شاه و یا تحریر مجدد وقایع تاریخی در بعضی از داستان‌های او دیده می‌شود. در داستان کوتاه «هر دو روی یک سکه» وضعیت مبارزانِ زمان شاه شرح داده شده است و یا «فتح‌نامه‌ی مغان» شرح وقایع سال‌های پایانی زمان شاه و اوایل دوره‌ی پس از انقلاب است. رمان آینه‌های دردار شرح سفری است به اروپا و آشنایی با معشوقِ زمانِ کودکی راوی.

## نامه‌های خانگی

می‌گویند بالزاک از هر حادثه یا شخصیت جالبی که می‌دیده است یادداشتی برمی‌داشته، در نتیجه انبوه این همه یادداشت را در خلق پاریس اواسط قرن نوزدهم، در کمندی انسانی خود، به عنوان مواد خام به کار می‌گرفته. یادداشت‌های کامو، طرح‌های اولیه‌ی داستان‌هایش که در لحظات اضطراری ثبت می‌شده نشان دهنده‌ی آن است که او نیز نمی‌خواست تفکرات اولیه‌اش نیست و نابود شود. کافکا نیز چنین بوده است. از سوی دیگر، نامه‌های نویسندگان — صرف‌نظر از دقت آن‌هایی که اغلب نسخه‌ای از آن برای خود برمی‌داشته‌اند — سبب می‌شده است تا به افکار و اندیشه‌های خود سمت و جهت بدهند. این‌ها و بسیار نمونه‌ها که آثار داستانی نویسندگان محسوب نمی‌شوند، نشان‌دهنده‌ی این است که می‌توان و یا حتی باید یک نویسنده‌ی حرفه‌ای با دست خالی و یا تنها به کمک حافظه به مصاف لحظه‌ی خلق نرود. من نیز خواسته‌ام و حتی سعی کرده‌ام که مثلاً وقتی یکی چند خوابم را به

عنوان تمرین هم شده بنویسم یا خواب‌های دیگران و برخورد با این و آن را. اما عدم اطمینان به دستیابی ساواک به نامه و یادداشت و غیره و حتی تنبلی سبب شده است تا من تنها متکی به خاطره باشم و یا انبوه دست نوشته‌های داستان‌های نیمه تمام و اغلب پریشان این‌جا و آن‌جا فراموش [شوند] یا به مرور ایام از حیز انتفاع بیفتند. نامه‌های ادبی و غیره هم – اغلب بی‌رونوشت – در این لحظه نمی‌توانند کمک‌حالم باشند. تمام یادداشت‌ها و طرح‌های اولیه‌ی *شازده احتجاب* و تحقیقات پراکنده‌ی راجع به دوره‌ی قاجاریه سوزانده و یا دور ریخته شدند. انگار وقتی کاری به انجام می‌رسد باید همه‌ی گذشته‌اش پاک شود. و این‌ها از نظر شخصی هم شده مانع آن شده است که آدم به‌عنوان یک نویسنده‌ی حرفه‌ای با کار نویسندگی روبه‌رو شود.

## نویسنده‌ی غایب

توجه بفرمایید که در اغلب نوشته‌های ما حضورِ نویسنده غایب است. یعنی شما نمی‌توانید او را ببینید.

البته به دلیل ضعف تکنیکی در افاضاتِ بچگانه مدام حضور دارد، اما حضورِ عاطفی او دیده نمی‌شود. بعضی‌ها رمان‌نویسی را با دروغ‌گویی و گنده‌گویی اشتباه گرفته‌اند. فرض بفرمایید مرا گرفته باشند، یکی دو شلاق خورده باشم، بعد هم زه بزنم. آن وقت می‌آیم و در رمان قهرمان مقاومت می‌شوم. این دروغ‌گویی و دفاع از خود است. این معالجه‌ی روانی خود و در نتیجه خواننده نیست. من نمی‌گویم همان رفته‌ها را باید نوشت، برای این که از بیست سال پیش تا حالا این بندگی به واقعیت را رد کرده‌ام — که البته حالا اغلب قبول دارند ولی بی آن که بفهمند چه کسی مطرح کرده است و بدان عمل کرده، به خودم می‌گویند «سی سال رمان‌نویسی». پس نویسنده به ما واقعیتِ داستانی را تحویل می‌دهد. اما این واقعیت داستانی اگر فقط به درد روان‌کاوان بخورد تا عقده‌های جورواجور را کشف کنند یا محققان اجتماعی

مثلاً بگویند که دلایل دروغ‌گویی من چیست یا من گرفتار کدام عقده هستم، مفت هم گران است.

از طرف دیگر آدمی بیست سی سال است در این تهران زندگی می‌کند، اما از این تجربه‌ی او اثری در آثارش نیست. کتاب را از روی کتاب می‌نویسند. این‌جا البته حرف اندکی مشکل است. من این حرف فرای را قبول دارم که هر کتابی با متن آثار قبلی سنجیده می‌شود. یعنی من ایرانی در متن حافظ و فردوسی، نیما و غیره می‌نویسم، ولی اگر کتاب را از روی کتاب‌های دیگران بنویسیم، در حقیقت آن سنت را به امروز نرسانده‌ایم؛ تجربه‌ی امروز خودمان را به آن جریان نیافزوده‌ایم.

شازده احتجاج وقتی نوشته شد که من شازده‌ها را از دور هم ندیده بودم، ولی واقعیت‌ها برای من ظاهراً کتاب‌ها بوده‌اند و روایت‌ها. ولی مثلاً وقتی از لای نرده‌های خانه‌ی صارم‌الدوله نگاه کرده بودم، همین حالت را به آدمم دادم؛ یا در کودکی همان بلای خسرو البته به شکل خفیف‌تر به سرم آمده بود یا خودم بارها گنجشک زده بودم بی‌رحمانه — در جن‌نامه‌ی ابن‌محمود باز به سروقتش رفته‌ام. همین‌ها به شازده احتجاج گوشت و پوست داده است.

مثالی بزنم: بخش فخری را من در یک نشست نوشتم. در مهتابی خانه‌مان در [خیابان] فروغی نشسته بودم، همان حالت فخری بر من رفت. بعدها حساب کردم که مثلاً دوبار پایین رفته بودم برای آوردن آبی یا به قصد دست‌شویی یا آوردن غذا که درست یادم نیست و این من بودم که در آخرین سطر نوشته داشتم می‌گفتم: ای کاش می‌مردم.

مثال دیگری بزنم: وقتی داشتم شازده احتجاج را می‌نوشتم، بیشتر خواب‌هایم را می‌نوشتم یا تحلیل می‌کردم، البته نه از نظر کشف مشکلات روانی بلکه از نظر ساخت رؤیا — پله‌ها. یا همین زمان سری به موزه‌ی هنرهای... عصای رضاشاه آن‌جا بود، کهنه بود و ته عصا زدگی داشت. آن‌جا ایستادم و بر اساس همان عصای رضاشاه با تکیه بر واقعیاتی که خوانده بودم، عکس‌ها، شنیده‌های خودم، او

را ساختم، با عصا به قوزک پای این یا آن وزیر زدم.

مثال دیگری بزنم: در زمان نوشتن [بره‌ی گمشده‌ی] راعی واقعاً من دو شخصیت شده بودم. دوستی می‌گفت وقتی شربت‌ی چیزی برای من آورده بود گفته‌ام این برای صلاحی، برای راعی هم بیاور یا بریز. حالت طوری بوده که طرف احساس نمایش نمی‌کرده است.

خوب، این‌ها به اثر گوشت و پوست می‌دهد. تجربه‌ی درونی از روزگار را منتقل می‌کند.

نجفی روزی از من پرسید واقعاً این شازده‌ها، جد کبیر و غیره‌ی کی هستند. عکسی از شاه سابق روی مجله‌ای بود، نشانش دادم گفتم این است.

تازه من همان وقت‌ها معتقد بودم که این یا آن شاه لیاقت آن را ندارد که در ادبیات آدم یقه‌شان را بگیرد. این کارها به درد اعلامیه نوشتن می‌خورد. من می‌خواستم سلطنت راه، این سیستم کله‌قندی هرم‌مانند را نشانه بگیرم — که بیش‌تر در ذهنیت ماست. از طرفی آدم اختیار خودش را از کف می‌نهد و درست بنده‌ی دیگری می‌شود، می‌افتد در چنبره‌ی کشتن و جماع و غیره — همان که بعدها به شکل متوسع در پاییز پدر سالار دیدم.

## آخرین حلقه‌ی زنجیر

شازده احتجاب آخرین حلقه‌ی زنجیری است که انتهای آن به تاریخ مدون می‌رسد و او که به عنوان یک انسان درگیر با مسائل خصوصی خویش است میراثی را نیز به دوش می‌کشد که اگر هم بخواهد فراموش کند، سل اجدادی، عکس‌ها و کتب تاریخی با روایت‌های متناقضشان و نیز همه‌ی سفرنامه‌ها و روزنامه‌های خاطرات و اسناد و مدارک و اشیاء عتیقه او را از زمان حال می‌کنند و رودرروی اجداد قرار می‌دهند. و از این رو هر لحظه‌ی او نقبی به تاریخ دارد و هر عمل او در مقایسه با اخبار و احادیث اجدادی دارای بُعدی تاریخی است. اگر اجداد او با اشاره‌ی سرانگشتی قادر بودند کرورها انسان را از هستی ساقط کنند و یا با گردن‌زدن و زهرخوراندن و به‌سیاه‌چال‌انداختن نقشی نیمه‌خدایی بازی کنند، او نیز با مسخ – فخری – تنها کسی که در دسترسش هست به مقابله‌ی آن‌ها می‌رود و با دربندکشیدن فخرالنساء و سوق‌دادنش به سوی مرگ در مسابقه‌ی خشونت شرکت می‌کند. اما چون به پایان راه می‌رسد همان خلأ اجدادی به سراغش می‌آید، تنهایی

عظیم کسی که با انکارِ انسان بودنِ دیگران خود را نیز از این خمیره محروم کرده است و این جاست که برای شناخت خویش به معبد خانوادگیش می‌رود تا بلکه از مجرای عکس‌های اجدادی، اشیاء عتیقه، کتب و روایات و اخبار و نیز فخریِ مسخ‌شده و خاطرات شخصی‌اش و از ورای پوستی که او را احاطه کرده است به درون خویش بنگرد. لازمه‌ی این شناخت، شناخت تمام حلقه‌هایی است که به او ختم می‌شوند و از آن‌جا تاریخ اجداد و گذشته‌ی او در آن واحد در او و گرداگردش حضور دارند به ناچار. و این جست‌وجو با حرکتی دایره‌وار ادامه می‌یابد، اما همه‌ی این آشفتگی‌ها و فروریختگی‌ها در زیر چشم ناظری جریان دارد که هم‌چنان که حضورش به همه چیز شکل می‌داد سرانجام نیز می‌تواند نقطه‌ی پایانی بر این زنجیر بندد.

## نکته‌هایی از حرف‌های چاپ‌نشده‌ی هوشنگ گلشیری درباره‌ی شازده احتجاب

### اشاره

همان‌گونه که در مجله‌ی کارنامه شماره‌ی ۱۲ اشاره کرده‌ام، در پاییز ۱۳۶۶، آبان و آذر، در آستانه‌ی پنجاه‌سالگی هوشنگ گلشیری به صرافت افتادیم تا با او گفت‌وگویی بکنیم. پنجاه‌سالگی او را بهانه‌ای کردیم تا گلشیری بنشیند، قراری بگیرد و خاطرات و نظریاتش را — به قول خودش — «بر سر جمع» بگوید و ضبط کنیم. و این سبب شد تا ابوالحسن نجفی هم سرِ ذوق بیاید و دعوت ما را بپذیرد. نجفی می‌خواست، بنا بر منش خودش که پرهیز از حاشیه‌روی است، از اصل مطلب، یعنی بزرگ‌داشت گلشیری دور نیافتد، و ما — و از همه مصرتر و مشتاق‌تر خودِ گلشیری — او را به حاشیه‌روی تشویق می‌کردیم تا از خاطرات ارزشمند خودش بگوید، از شروع کار ادبی‌اش، از ویراستاری در انتشارات نیل — که به قول گلشیری «ن» «نیل» همان حرف اول «نجفی» است — از هم‌کاری با مجله‌های ادبی مانند

سخن و صدف، از آشنایی با بهرام صادقی و گلشیری و نویسندگان و شاعران و مترجمان سرشناس دیگر. این شد که تمامی یک یا دو جلسه فقط به خاطرات نجفی اختصاص یافت. در هر حال، آنچه به رمان شازده احتجاب مربوط می‌شود و در آن چند جلسه حرفش به میان آمد، به جز چند جمله‌ی معترضه در حاشیه‌ی حرف‌های دیگر، همین‌هاست که می‌خوانید. قرار بود ما — یعنی آذر نفیسی، ناصر زراعتی، کامران بزرگ‌نیا و من — که تا این‌جا در حدِ مستمع بر سر ذوق آورنده بودیم، برسیم به تحلیل تک‌تک کارهای گلشیری که فقط جلسه‌ی آخر توانستیم سر بحث را با اولین کار گلشیری یعنی مثل همیشه باز کنیم و مابقی به عهده‌ی تعویق افتاد — به دلایلی که در همان شماره‌ی کارنامه نوشته‌ام — و تعویق اگر خصیصه‌ی همه‌ی انسان‌ها نباشد، ویژگی ما ایرانی‌هاست؛ اگر چه همیشه انگشت حسرت به دندان گزیده‌ایم، باز هر بار عبرت نمی‌گیریم و حاصل این تجربه‌های تلخ هم به عهده‌ی تعویق می‌ماند.

عبدالعلی عظیمی

### گلشیری

من یادم می‌آید توی همین سال‌های ۴۱ و ۴۲ دوباره هدایت را خواندم و دیدم هنوز بهش علاقه دارم و برایم کمی تعجب‌آور بود. شاید هفت هشت سال بعد دوباره خواندم، دیدم باز هم برایم تعجب‌آور است. یعنی مثال بزنم: وقتی من شازده احتجاب را می‌نوشتم باید تکلیفم را با بوف کور تعیین می‌کردم، باید تکلیفم را با بهرام صادقی و سنگ صبور صادق چوبک تعیین می‌کردم؛ به همین دلیل هم مقاله‌ی «سی سال رمان‌نویسی» را نوشتم. وقتی من شازده احتجاب را می‌نوشتم باید تکلیفم را با این‌ها معلوم می‌کردم که این‌ها چه کاره‌اند. و وقتی شازده احتجاب را می‌نوشتم، بوف کور را فهمیدم.

کامران بزرگ‌نیا

پیش از شازده احتجاج همه‌ی داستان‌های مثل همیشه نوشته شده بود، یا هم‌زمان با آن نوشته می‌شد؟

گلشیری

هم‌زمان دارد نوشته می‌شود – شاید نجفی یادش باشد – یک‌ساله طول کشید، تکه‌تکه می‌نوشتیم. اول طرحی بود – که خیلی وقت پیش دیدم، نمی‌دانم چی شد – یک صفحه بود فقط: یک آدمی که داشت سرفه می‌کرد و می‌مرد. من رفتم سراغ این که تمام قاجاریه را بدهم به این آدم؛ و رفتم شروع کردم به کتاب‌خواندن، من عظیم کتاب‌های قاجاریه را خواندم و تقریباً بلعیدم. یعنی شاید دو روز سه روز یک کتاب می‌خواندم و یادداشت می‌کردم؛ یکی دو سفر لازم بود برای دیدن موزه‌ها و این‌ها که این نوشته بشود. مهم‌تر این بود که من دیگر می‌دانستم چه اتفاقی افتاده، یعنی می‌دانستم بوف کور چیست، سنگ صبور چیست و چه اشکالی دارد، و بهرام صادقی هم چه کار کرده است. یعنی برگشتم و حل کردم برای خودم و گذشتم.

گلشیری

یک نکته‌ای مثلاً صالح حسینی دارد راجع به خشم و هیاهو صحبت می‌کند. من – گمانم – خیلی سال پیش‌تر از این در کتاب‌خانه‌ی ایران و امریکا با این اثر آشنا شدم و پرت کردم. بعد از چند سال دوباره خواندم و برایم جالب بود. ولی – واقعاً – مسئله این است که وقتی می‌خواستم کار ذهنی بکنم – به حساب جریان سیال ذهن – از خودم شروع کردم؛ یعنی من خواب‌هایم را نوشتم. حالا یک نمونه برایت می‌گویم – که این نمونه دقیقاً یادم هست – من خواب دیدم که از پله‌ها دارم می‌آیم پایین، بعد متوجه شدم در خواب به این صورت است که تو پایت را می‌گذاری روی پله، دستت را می‌گیری به نرده، پایت روی پاگرد است و تو پایی. تو اگر بخواهی

آمدن از پله را شرح بدهی باید این کار را بکنی و بعد مهم ارتباط این آدم‌ها با هم است. یعنی مثلاً فرض کن که من برای این که متوجه بشوی — من یادم است که صحنه‌ی فخری را توی ایوان آن خانه‌ی دو طبقه‌مان — خانه‌ی نوساز خیلی ابلهانه‌ای هم بود — من توی طبقه‌ی بالا تو مهتابی آن جا نشسته بودم، جامکی هم — با اجازه‌تان — کنارم گذاشته بودم و من شروع کردم فخری را نوشتن.

من — گمانم — دوبار آمدم پایین برای دست‌شویی، چیزی، دوبار هم فخری آمده پایین. وقتی تمام شد من همان‌گونه بودم که فخری بود. یک نفس نوشتمش به گمانم. یعنی من تماماً فخری بودم. توجه می‌کنی؟ مسئله این است. ممکن است بگویی، خوب، در سی‌سالگی، خیلی آدم چیز خوانده. چون ما همه چیز می‌خواندیم. ولی قضیه این است که اگر بتوانی توی پوست شخصیت‌هایت جا بگیری، مردی.

حالا گاهی اوقات، من برایم مثلاً جالب است که این جمله چه‌طور نوشته شده، یا مثلاً نجفی همین الان ترجمه‌ی فرانسه‌ی شازده را دارد مقابله می‌کند از من می‌پرسد که این جمله چه معنی می‌دهد. خوب، من آن فضا یادم نمی‌آید؛ چه‌طور این نوشته شده و اصلاً شازده احتجاب برای من یک چیز جدا از من است؛ یعنی من هیچ‌وقت نمی‌روم سراغ شازده احتجاب بخوانمش، یعنی ممکن است من بروم خود داستان کوتاه «نماز خانه‌ی کوچک من» را دوباره بخوانم، چون از وجود من چیزی درش هست. شازده احتجاب سراسر تکنیک بوده برای من، تماماً قدرت‌نمایی بوده. یعنی نه آدم‌ها را می‌شناختم، نه با این‌ها حشرونشر داشتم. شاگردی من داشتم که مقداری از چیزهای این‌ها را برای من تعریف کرده بود — اخیراً هم ادعا کرده که ازش دزدیده‌ام مثلاً تمام حوادث را. البته شاید سلطه‌ی واقعیت داستانی شازده است بر واقعیت زندگی آن‌ها که شبیه می‌بینند. مأخذ من کتاب‌ها بود و — گمانم — وقتی کتاب‌سوزان انجام می‌شود، آن‌جا خود منم؛ خسته شده بودم از این همه کتاب و از این همه جنایت و همه را بخشیدم به یک مستشرق. مثلاً چون

من قبلاً خاطرات خطی *ظل السلطان* را توی کتاب‌خانه‌ی فرهنگ - که خیلی هم غنی بود - خواندم. تمام کتاب‌هایشان را بخشیده بودند به آن‌جا. حالا نمی‌دانم هست یا نیست - من خیلی از این کتاب‌ها استفاده کردم و یادداشت می‌کردم.

سال‌ها پیش مثلاً من یادداشت آستین ناصرال‌دین‌شاه را پیدا کردم، معلوم است مثلاً من تمام صندلی، تمام لباس ناصرال‌دین‌شاه را یادداشت می‌کردم. و الان مثلاً بعضی وقت‌ها لغاتی از من می‌پرسند که مثلاً پسر عمومی اعیانی یعنی چه، من نمی‌دانم - ولی آن وقت می‌دانستم و یک کلمه هم اشتباه نیست، یعنی تمام اصطلاحات دوره‌ی قاجاریه را می‌دانستم، مسلط بودم.

وقتی هم کتاب تمام شد، تمام یادداشت‌ها را سوزاندم، چون واقعاً دیوانه شده بودم دیگر، یک مدت کوتاه یک‌ساله آدم تمام کتاب‌ها را بخواند و مدام به این‌ها فکر بکند... من واقعاً آخرش فکر می‌کردم سل گرفته‌ام، یعنی دقیقاً سرفه می‌کردم و حالم بد شده بود و وقتی آگاه شدم که قضیه این است رها کردم، یعنی ول کردم. قصد این است که همه‌ی آن تجربه‌ای که یک سنت در پشت اروپا معلوم است که این کجاست، آن کجاست، آن زمان من اصلاً زبان نمی‌دانستم، کتاب‌هایی از این نوع هم که آن زمان در آمده معلوم است، گمان نمی‌کنم جز *خشم و هیاهو* چیز دیگری داشته باشیم، *خشم و هیاهو* هم موقع نوشتن این کتاب خیلی دور از ذهن من بود، برای این که من مثلاً تصورم این بود که فقط تکه‌ی اولش خوب است و قسمت کونتین خوب است، بقیه‌اش وراجی است؛ و بعد من یک مقاله‌ای خوانده بودم جایی - یا بعداً خواندم، یاد نمی‌آید - که از ذهنیت یک دیوانه خیلی ابلهانه است کارکردن، و اصلاً دوست نداشتم این نوع کار را، چون به شعر نزدیک می‌شود، یک نوع معما می‌شود. من یک مشت آدم زنده داشتم که این‌ها باید با همدیگر ارتباط برقرار می‌کردند و تو پوست این‌ها باید قرار بگیرد آدم و ارتباطش را با آن شیء مشخص کند. ببین! اغلب متوجه این مسئله نیستند که تو یک چینی می‌گیری دستت، یک سنگ می‌گیری، خوب، این وزن چینی یا خشونت سنگ روی دست تو اثر می‌گذارد، تو باید بتوانی این دو تا را

با هم ترکیب کنی. این چیزی است که سبب می‌شد که تو بدون این که آن گذشته را داشته باشی، جریان سیال ذهن را بتوانی — حدوداً البته — مسلط باشی؛ یعنی من رابطه‌ها برایم روشن بوده ولی آن جور که اهل تکنیک می‌دانستند، آن وقت نمی‌دانستم.

[...] این‌جا اساس مسئله، یعنی شروع داستان‌نویسی من [...] — آنچه من می‌توانم رجوع کنم — این است: یعنی مسئله‌ی انسان و واقعیت یا نویسنده و واقعیت. پس این درگیری توی تمام داستان‌هایم هست، تا برسیم به شازده احتجاب که این‌جا از خودت مایه نمی‌گذاری — یعنی مثلاً فرض کن جاهایی هست که مایه از خود آدم است. مثلاً دندان‌دردش را آدم می‌دهد به شخصیت، یا فلان مسئله را می‌دهد به شخصیت — ولی مثل داستان چاپ‌نشده‌ی اخیر نیست که تو نصف وجودت را می‌دهی — آن‌جا بیش‌تر تکنیک دارد می‌چربد.

و مسئله این است که یک حرف عظیم، یعنی یک تاریخ دوهزاروپانصد ساله هست که ما یک بُرش ازش زدیم. این نسل می‌خواهد تکلیفش را با آن معلوم کند، یعنی من می‌خواهم باش تکلیفم را معلوم کنم که این چه کاره هست، این چی هست — به حساب — این مسابقه‌ی وحشتناک کشتار و هم‌خوابگی و فلان و بهمان به کجا می‌انجامد.

### نجفی

... در جلسات [جُنگ اصفهان] قبل از این که داستان تمام بشود، یک مقداریش را توی جلسات خواند. نمی‌دانم دیگران متوجه شدند یا نشدند، اما من — خوب — خیلی خوشم آمد. توی جلسه هم گفتم. وقتی تمام شد داستان، داد به من که «بخوان!» — من اولین خواننده‌ی کامل داستان بودم — بردم خواندم، آوردم دادم بهش. یادم هست هیچ پیشنهادی هم در باره‌اش نداشتم. تا آن زمان چندین کار کرده بود. یادم هست که این حرف را بهش زدم — تو خانه‌مان بود، یادم هست که شب آمدی دم

درگرفتی این داستان را — وقتی که بهش دادم گفتم: به نظر من این بهترین کاری است که تا به حال کرده‌ای. رفت و بعد هم آمدم و صحبت کردیم تهران با ناشری که چاپش کنند که چاپ شد. دیگر من چیزی یادم نمی‌آید.

#### گلشیری

به حساب من یک چیز قبلی داشتم...

#### نجفی

یک وِرسیون اول. آهان! یادم آمد. یک پنج صفحه‌ای، یک چیزی، خلاصه‌ای، گرت‌های از این داستان بود. پنج صفحه‌ای نوشته بود که مثل این که من درآمدم گفتم که این چه کاری است — این جا بود که گفتم این را باید گسترشش بدهی و این مورد را پذیرفت. درست یادم نمی‌آید. ولی یک گرت‌های اولیه‌ای این داستان داشت، پنج شش صفحه مثل یک داستان کوتاه بود که رفت و مفصلش کرد. درست واقعاً یادم نیست که من حرفی زدم یا خودتان متوجه شدید. این که من یادم هست که انتقاداتی کردم نسبت به آن پنج صفحه خاطرم هست. شاید خودتان هم قبول داشتید...

#### گلشیری

یک طرحی بود از آدمی که نشسته، سرفه می‌کند و خاطرات یادش می‌آید — این طوری که من یادم هست. این خاطرات خاطرات جالبی هم نبود زیاد، یک جور زندگی معمول و متعارف...

آن وقت آن خوانندگانی بی‌حد و حساب دوره‌ی قاجاریه را شروع کردم. و بعد هم هفته‌به‌هفته می‌خواندم، گاهی موافقت بود، گاهی مخالفت بود. جاروجنجال و این حرف‌ها هم خیلی داشتیم. هر جلسه‌ای شلوغ [کاری] داشتیم: گاهی من ادعا می‌کردم که در [صفحه‌ی] بعد می‌آید و گاهی ادعا می‌کردم که در صفحه‌ی قبل آمده و... از این بازی‌ها می‌کردیم. ولی من فکر می‌کنم بهترین خواننده‌هایی که — به حساب — آدم را

راضی می‌کنند، دوستان جلسه‌ی **جُنگ** بودند. برای این که آدم چیزی که می‌نویسد — خوب، من بهترین خواننده‌ام واقعاً آقای نجفی بود، در این شکی نیست — وقتی راضی می‌شدند یا رضایتشان را نشان می‌دادند، برای من دیگر سیرکردنِ عرش بود. منتها جلسه‌ی **جُنگ اصفهان** یک بده‌بستانی هم روش می‌شد و — به حساب — انتقادی را که آدم منتظر است نسبت به کارش بکنند، به به و چه‌چه‌ای که بگویند و فحشی که بدهند و فلان و بهمان... مجموعه مرا ارضا می‌کرد — که حالا جریان چاپ شدنش را گفتم برایتان.

یادم می‌آید که داشتیم با نجفی راه می‌رفتیم، بعد راجع به یک آدمی صحبت کردند که بعد از این که کارش درآمد و یا مثلاً فیلمش ساخته شده یا هر عملی که انجام داده و جارو و جنجال دوروبرش شده، آقای نجفی صحبت می‌کردند که این آدم خودش را گرفته و همین باعث سقوطش می‌شود و این‌ها؛ برای من یک دفعه زنگ خطری بود — البته سال‌ها از انتشار **شازده احتجاج**، چند سالی گذشته بود — گفتم: آقای نجفی! فکر می‌کنید من همچو وضعی پیدا کرده‌ام؟ البته فکر نکردم که به من گوشه زده، ولی فکر کردم که، خوب، نکند من هم گرفتار این [انحطاط] شده‌ام. گفت: نه! تو برایت کار هنری شبیه کار بازی است، شوخی است بیش‌تر. واقعاً هم این بود برای من.

### نجفی

نه! روشش روشی است که با بازی [یکی گرفته می‌شود]. مثل این که یک بازی قشنگی دارد می‌کند. قبل این که بخواهید از درختی بروید بالا...

### گلشیری

منظور از بازی رفتار با هنر بود دیگر...

نجفی

بله!

## گلشیری

یعنی به معنای دقیقی که هنر مساوی است با بازی. وقتی که نفهمند و آزار بدهند و این‌ها، آزار نمی‌بینی. مثلاً همین چند وقت پیش، همین کار صالح حسینی دیگر، من نگاه کردم دیدم که یک کسی راجع به شازده *احتجاج* نقدی کرده و کار را نفهمیده، من اصلاً یادم نبود که این کار شده یا نشده. یا وقتی که — یادتان هست — سرشماری می‌کردیم که چند نفر در تهران شازده *احتجاج* را پسندیدند، بعد از سید [حسینی] و این‌ها، به چهار و پنج که رسیدیم دیگر خسته شدیم و ولش کردیم. نظیر همین مسئله هم در مورد کریستین وکید اتفاق افتاد. من با توجه به این که گروه اصفهان نپذیرفته بودند — آقای نجفی و این‌ها تهران بودند — من منتظر بودم که عکس‌العمل تهران چی هست. همه‌اش هم عکس‌العمل بد بود، فحش و فضحیت و این‌ها بود. بعد هی لابه‌لای آدم‌ها می‌گشتیم ببینیم کی نظر موافق داده — چند نفر که گفته بودند بد است و این‌ها — کار تمام بود. قصدم این است که بهترین خواننده — واقعاً — و بهترین منتقد را من در اصفهان داشتم، و گمانم ارضا می‌شدم.

## آذر نفیسی

چندتا از شاگردهای من هم آمده بودند که ما شازده *احتجاج* را اصلاً نفهمیدیم، هر چه هم می‌خوانیم. علاقه‌مان هم به گلشیری است، به دولت‌آبادی نیست، ولی شازده *احتجاج* را نمی‌فهمیم. بعد من متوجه شدم به خاطر این است که باید منطق شعر را داشته باشیم در برخورد به این داستان‌ها. نمی‌دانم در آقای گلشیری تا چه حد این آگاهانه است، یعنی فکر نمی‌کنم احتمالاً آگاهانه باشد، ولی فکر می‌کنم این نتیجه‌ی عنایت آقای گلشیری است به شعر. یکی از خصلت‌های این رمان‌ها و مدرن

بودنشان همین است.

نکته‌ی دیگر: این عصا را که گفتند، من هم فکر می‌کنم همین مسئله‌ی عصاست توی بیش‌تر داستان‌هایشان. یعنی آن‌جایی هم که گفتم باید داستان را ساخت، همین است که آدم یک‌چیز را می‌گیرد و خودش می‌سازدش، طوری می‌سازدش که آن واقعه یا آن چیز باقی می‌ماند، ولی یک حالتی هم ورای آن ساخته می‌شود، یک فضایی هم برای آن ساخته می‌شود، دیگر آن حالت نیستش. فکر می‌کنم آغازش احتمالاً با شازده احتجاب است.

#### ابوالحسن نجفی

یک شباهت‌های دیگری هم دارد شازده احتجاب به شعر و آن مسئله‌ی برخوردش است با زمان – البته مسئله خیلی پیچیده است و توی این بحث‌های ما هم تعجب است که مطرح نکردیم، مسئله‌ی برخورد با زمان را. گلشیری در چند تا از داستان‌هاش سعی کرده بود که این زمان را یک‌جور دیگر بهش برخورد کند، یعنی نوع نثر نه، یعنی گذرش به واقع... در هر حال، واقعیت، واقعیت بیرونی در زمان اتفاق می‌افتد.

در زمان هم بازگشت به عقب نمی‌شود کرد، ولی در حافظه بازگشت به عقب می‌شود کرد. یک راه ساده که نویسندگان انتخاب می‌کنند این است که خیلی خوب، برگردند، با فلاش‌بک‌هایی که در حافظه می‌زنند، یک‌جور مبارزه‌ی ساده‌ای با زمان بکنند. یک کار دیگر هم که می‌شود کرد این است که وقایع مثلاً... – نوع کاری که گلشیری در خودِ داستانِ «مثل همیشه» انجام داده – این است که واقعیت بیرونی را به صورت یک‌چیز سیکلیک، یک‌چیز دوری در نظر بگیرد. هر روز عصر بیاید بنشینند آن‌جا، آن عمل را انجام بدهد، باز فردا همان عمل انجام بگیرد، باز همان، باز همان... و ما احساس می‌کنیم که واقعیت بیرونی تکرارِ مکررات است و بنابراین خودِ داستان هم این برگشت‌به‌خود، دورزدن به خود. اصل اساس... – حالا نمی‌دانم همه‌ی

حرف‌ها را دارم قاطی پاطی می‌زنم — توی شعر، ساخت شعری این است که اول و آخر — که الان خیلی هم بهش اشاره شد که اول و آخرش است — که آخر شعر برمی‌گردد به اول شعر، این دورزدن است. این دورزدن را توی داستان «دخمه‌ای برای سمورِ آبی» هم می‌بینیم به یک صورت دیگری — در داستان «مثل همیشه» که گفتم واقعیت بیرونی را دوری می‌کند — اما توی آن داستان «دخمه‌ای برای سمورِ آبی» یک کوشش دیگر هست با همین مسئله‌ی دوری‌کردن، به‌طوری‌که در «دخمه...» شاید برای اولین بار باشد توی داستان فارسی که ما می‌بینیم که لزوماً لازم نیست که ما این داستان را از اولش بخوانیم، از جای دیگرش می‌توانیم بخوانیم. یعنی در واقع دیگر زمان اصلاً نمی‌گذرد، یک حالت دیگری دارد.

در مورد شازده احتجاج جالب این جاست که اتفاقاً واقعه‌ای است که توی زمان دارد می‌گذرد، برای این که سه نسل را مثلاً دنبال هم نشان می‌دهد، بالاخره اول دارد، وسط دارد، آخر دارد... اما یک موفقیت بزرگ گلشیری واقعاً این است — این را یکی از دوستان اخیراً مرا متوجه این قضیه کرد — که این داستان را از هر کجاش باز کنید، می‌توانید بخوانید. نه به خاطر این که وقایع اول را می‌دانید، برای این که مثل این که اول ندارد این داستان، آخر هم ندارد. حالا اگر هر قسمتش را بخوانید — حالا شما اشاره کردید به عصا که چه‌طور با ساختن عصا بقیه هم ساخته می‌شود، خودش هم گفت — مثل این که هر قسمت از این داستان را بخوانید، سلولی است که آن سلول می‌تواند رشد بکند — یعنی وقتی خواننده می‌خواند — و می‌تواند همه‌ی داستان را در بر بگیرد. و این فکر می‌کنم خیلی خصوصیت کم‌یابی است توی داستان‌های معاصر — شاید همه جا این باشد — که داستان را بشود از هر کجاش که باز می‌کنیم، در واقع مثل شعر دیگر، هر قسمتش را می‌توانیم باز بخوانیم و باز مکرر بخوانیم. و لزومی هم ندارد که خط زمان را از اول بگیریم و تا آخر ادامه بدهیم. حقیقت قضیه این است که خودم یادم است وقتی که این دوستان این حرف را زد در مورد شازده احتجاج، من یادم آمد که خود من شازده احتجاج را چند بار خوانده‌ام، ولی فقط

یک بار و آن هم همان دفعه‌ی اول بود که از اول تا آخرش را خواندم، گرفتم روی خط پیش رفتم، روی خط زمان پیش رفتم. بقیه‌ی دفعاتی که گرفتم خواندم، از جاهای مختلفش خواندم، و این لزوم را نمی‌دیدم که از اول تا آخرش را بگیرم بخوانم. هر جاش را خواندم، می‌شده بخوانم، هر جایش را که باز می‌کردم.

#### ناصر زراعتی

از روی دو تا از کارهای شما فیلم ساخته شده، یکی از روی شازده احتجاب و یکی هم از روی «معصوم اول»، هر دو را هم بهمن فرمان‌آرا ساخته، منتها شما هم در نوشتن سناریو هم‌کاری کردید. این تجربه‌ی کار در سینما یا هم‌کاری با فیلم‌ساز است و بعد نظر شما درباره‌ی این دو فیلم چی هست؟

#### گلشیری

آره، شازده احتجاب را در حقیقت به صورت مشخص تمام صحنه‌ها و تمام چیزها را من نوشتم و یا صحنه به صحنه برایش توضیح دادم، مسئولش بیش‌تر من هستم.

#### زراعتی

فیلم‌نامه را؟

#### گلشیری

در حقیقت مکتوب نه، ولی به حساب، خود شازده احتجاب احتیاج به فیلم‌نامه نبود، یکی دو بار هم من سر صحنه شرکت کردم، متوجه شدم این کار درست نیست، خودم را کنار کشیدم، ولی در داستان دوم، البته من دارم، مقدار زیادی از متن را دارم، نوشته شده بود که بر اساس داستان کوتاهی – اولین باری که «داستان کوتاه» را بهش عنایت کردند، این کوتاه این‌جا بود، یعنی پنج صفحه آن فیلم ازش ساخته شد. نود

## شازده احتجاب ■ ۴۳

صفحه صد صفحه شد، دادم به فرمان آرا، صحنه‌ها را به من نشان داد که کجاها را می‌خواهیم بگیریم، درخت را حتی به من نشان داد که این عکس درخت، گفتم از درخت این جوری استفاده کن. تکه به تکه گفتم. من دیگر کاری با صحنه نداشتم. برای شازده احتجاب شب به شب می‌آمد پهلوی من یا دو روز یک بار، سه روز یک بار می‌آمد دقیقاً درباره‌ی صحنه‌ها صحبت می‌کرد، که من قرار گذاشتم باهاش که در خلوت با هم صحبت کنیم، کار نداشته باشیم با جمع.

ناصر زراعتی

فیلم دوم؟

گلشیری

نه! فیلم اول،... بعد متوجه شدم که این کار غلط است که تو وارد بشوی. در خلوت باش صحبت می‌کردم، در حقیقت باید گفت که با هر کسی در هر مورد، هر کاری، آدم بهتر است در خلوت صحبت کند. در فیلم دوم من دیگر هیچ دخالتی نداشتم، یعنی مکتوب نوشتم بهش دادم و کار کرد، الحق والانصاف به نظر من جز یک صحنه که خودش اضافه کرده بود که بعد دیدم در مطبوعات فرنگ از آن صحنه خیلی تعریف کردند. من آن صحنه را دوست نداشتم، آن صحنه‌ی سبزبودن چمن و آتش روشن کردن و از این صحبت‌ها...

کامران بزرگ‌نیا

آن صحنه‌ای که چراغ دستشان می‌گیرند و می‌دوند...؟

گلشیری

نه صحنه‌ی حرکت به طرف بیابان، گمانم صحنه‌ی آتش‌زدن مال اوست. تنها

صحنه‌ای که اضافه کرده این است. البته در شازده احتجاب هم یک صحنه اضافه کرده بود که به پیشنهاد من درآورد. ژنرال کردن مترسک هم در فیلم دوم کار خودش است.

#### ناصر زراعتی

آن صحنه که به شازده احتجاب اضافه کرده بود، چه بود؟

#### گلشیری

مرگِ مادرِ بزرگ را می‌رود شازده می‌بیند.

#### زراعتی

معمولاً نویسندگان از فیلم‌هایی که بر اساس داستان‌هایشان ساخته می‌شود خوششان نمی‌آید و می‌گویند خراب کرده‌اند، شما چی؟

#### گلشیری

نه، من فکر می‌کنم که وقتی فرمان‌آرا آمد اصفهان پیشنهاد کرد، اول رفته بود پیش حقوقی، من دیدمش و دیدم که آدم باهوشی است. فکر می‌کنم من استفاده‌ی خودم را از او کردم و او هم استفاده‌ی خودش را از من. من می‌خواستم حرفم را از طریق او بزنم و او می‌خواست فیلمش را بسازد.

من خود فیلم برایم تجربه‌ی جالبی بود، من این را دیده بودم و گفتم که این تکه یا آن تکه‌اش را نشان من داد خصوصی، و از زندان تازه آمده بودم بیرون — حال مرا به خاطر این قضیه آزاد کرده بودند؟ نمی‌دانم — به هر صورت تهران بودم، در نمایش [در تالار] رودکی هم مرا دعوت نکرده بودند، بعد به من زنگ زد که برای تو، توی سینمای میدان انقلاب، یک محل، چند جا برای تو رزرو کرده‌ام. این نمایش عمومی، اکران عمومی نبود، جزو جشنواره بود، روز دومش بود. من رفتم شرکت

کردم، قبل از این که برویم تو، شهر آشوب امیرشاهی... سینما بنویس های ایران به این فیلم فحش داده بودند، فقط شهر آشوب امیرشاهی تعریف کرده بود، حال علاقه به این سو این ها بوده نمی دانم - شهر آشوب مرا دید و یک جای دیگری نشست، من هم با چند تا از دوستان رفتیم آن آخرها نشستیم، جماعت عظیمی هم آنجا بود و جو هم سخت سیاسی بود، مثلاً یک چهار پنج دقیقه که گذشت دوست من که بام بود احساس نگرانی کرد که مردم دارند شلوغ می کنند، معلوم بود که آرام نمی شوند و فیلم نمی گیر دشان، گفتم صبر کن اگر سه دقیقه دیگر گذشت و این ها تا آخر ساکت نشدند، هر چه می خواهی بگو. و همین اتفاق افتاد. واقعاً سه دقیقه گذشت، چهار پنج دقیقه گذشت، تا آخر نفس از کسی در نیامد، یعنی وحشتناک بود به نظرم برای جماعت. من خوشم آمد، حرف را زده بود به نوع دیگری، البته بعد توضیح می دهم که دلم می خواست یک جور دیگر بگویم. در همین لحظه فرمان آرا آمد روی صحنه - آدم تپل مثل هیچکاک - یک کار خیلی جالبی کرده بود. آلن رب گریه و آن کارگردان اسپانیایی که چپ هم بود - اسمش یادم نمی آید الان - این ها را هم گفته بود که بیاوند آنجا فیلم را در اکران عمومی ببینند، یعنی به داوران گفته بود بیاوند اکران عمومی. خیلی آدم باهوشی بود، شاید برای این که این ها را تحت تأثیر قرار بدهد. گفت که من می خواهم یک خبر خوبی بهتان بدهم که فلان، فلان که همه ی زحمات ها را کشیده است این جاست. و فلانی! بلند شو! من هم کپ کردم و اشتباه من این بود که نشستم، چون همه ی جماعت بلند شدند کف زدند، در نتیجه مشخص شدم، و همه فهمیدند که کی است. بعد شهر آشوب از آن پایین اشاره کرد که آن جاست و من یک دفعه متوجه شدم که جماعت دارند می آیند دست بدهند. من شروع کردم به شوخی کردن و مسخرگی در آوردن که می خواهی روی یقه ات بنویسم و این ها و... و آهسته آهسته سعی کردم در بروم، بعد پیرمردی آمد، شاید شصت سالش بود، می لرزید، با من دست داد و گفت که ما به شما افتخار می کنیم. واقعاً من گریه ام گرفت، دیدم قضیه کاملاً جدی است، واقعاً جبهه گیری سیاسی است، اصلاً شوخی

نیست دیگر و یک مبارزه است، یعنی برنده شدن شازده احتجاج بردن یک جو، یک چیز سیاسی است. آنجا علاقه مند شدم که این فیلم برنده بشود و گویا فرمان آرا آن برنامه را اجرا کرده بود برای این‌ها که ببینند، عکس العمل را توی مردم ببینند، من ندیدم، ولی فرمان آرا برایم تعریف کرد که آلن رب‌گریه گفته بوده که برای من غریب است که در ایران، یک کسی داستانی بنویسد که خبر مرگ آدمی را به خود آن آدم بدهند.

#### زراعتی

خیلی خوشش آمده بود آلن رب‌گریه

#### آذر نفیسی

اصلاً شما دنبالش...

#### گلشیری

نه دیگر، ما بچه شهرستانی، یک گوشه، که برویم با آلن رب‌گریه ملاقات کنیم. آلن رب‌گریه خیلی خوشش آمده بود از کار، تعریف مفصلی کرده بود. حالا بیا ببین ترجمه‌ی فرانسه چه افترض است، شاخ و برگ را ترجمه می‌کند طرف «به شاخ» «و» «برگ»: به داستان شاخ و برگ نده را.

می‌دانید، من داستان دوم را بیش‌تر پسندیدم، به‌خصوص که اوایل انقلاب گذاشته شد، به نظرم خوب وقتی بود و کاش مثلاً باز هم یک موقع آن را ببینید.

#### عبدالعلی عظیمی

شما آن صحنه‌ی فانوس‌ها را هم که همه راه می‌افتند...؟

### گلشیری

والله من فقط آن صحنه‌ای را که گفتم دوست نداشتم، می‌دانی. یک خلوت وحشتناک بود. وقتی بود که تو سینماها بمب می‌گذاشتند و سینماها توی عرصه‌ی مصادره و این حرف‌ها بود، این دوره فیلم را گذاشتند و فرزانه بودش که آدمی از سینما آمد بیرون و نمی‌دانم از کجا فهمید که ما، ماییم، دنبال ما راه افتاد و معلوم بود از این آدم‌های گروه‌های چپ و این حرف‌هاست. واقعاً من فکر می‌کردم می‌خواهد مرا بکشد، تو چطور جرأت می‌کنی به این ضدامپریالیست‌ها بد بگویی.

### فرزانه طاهری

مذهبی بود، گفت توهین کرده‌ای.

### گلشیری

مذهبی بود؟ حالا – معلوم بود – نه، با دوسه تا چپ هم ملاقات کردیم که این‌ها ناراحت بودند که این چرا این طور است. من فیلم *شازده احتجاب* را اخیراً دوباره دیدم. امکانات این است دیگر. یعنی در قضیه‌ی فیلم، نمی‌دانم ما پُرش عجیب و غریبی نداریم که بگوییم. دومیش به نظر من موفق‌تر بود، شاید این بود که مثلاً فرض کن دست من بازتر بود یا دست او بازتر بود برای کارکردن. در *شازده احتجاب* دست‌بسته بود و سیاه و سفید هم کار کرده بود.

### کامران بزرگ‌نیا

اتفاقاً خیلی خوب می‌خواند با داستان.

### ناصر زراعتی

حالا یک کار دیگری که قرار بود و بعد شد داستان «جبه‌خانه»، که پیدا هم هست در

خود داستان که بعضی موقع‌ها سینمایی به نظر می‌رسد، این تا چه حد مربوط به آن زمان بود و بعد این تحریر دوم که شما کردید؟

#### گلشیری

در تحریر دومش، همان قسمت آخر اضافه شده است، جدا دارمش، اضافه شده را.

#### کامران بزرگ‌نیا

اول به صورت فیلم‌نامه بود؟

#### گلشیری

نه! من هیچ‌وقت فیلم‌نامه که نمی‌نوشتم؛ من یک داستان برای او نوشتم که فیلم بکند و تدارکش را هم دید که مثلاً سگش را تهیه کرده بود، آدم‌هایش را، جایش را تهیه کرده بود که قرار بود فیلم بشود، به دلیل شباهت که آن‌جا هم گفتم، شباهتی که با بعضی چیزهای دستگاه داشت، مخالفت کردند با ساختن این فیلم و فیلم ماند، فرمان‌آرا هم امیدش این بود که مثلاً در دوره‌ی انقلاب یا بعد از انقلاب این را بسازد، که دیگر امکانش هم نبود، به خاطر آن صحنه‌های زنه، ممکن نبود...

بینید، بعد از قضیه‌ی شازده احتجاب ما منتظر بودیم که این شازده‌ها عکس‌العمل نشان بدهند.

#### زراعتی

خود «فرمان‌آرا» هم شازده بود، هان؟

#### گلشیری

آره. جالب این است که شباهت ناگزیر و این حرف‌ها، یک آقایی هست که در شیراز با

من مصاحبه کرده است. یک بار من توی کتاب‌فروشی «زمان» بودم گفت بیا ببین که این زن من چقدر شبیه فخرالنساءست، من نگاه کردم دیدم یک خانم بلوند اروپایی است، گفت ببین چقدر شبیه است. من تعجب کردم. گفت: نه، چشم‌هایش را نگاه کن، چشم‌هایش را هم نگاه کردم چشم‌هایش هم فرق می‌کرد. چیز غریبی است این قضیه، یعنی هر کسی نمی‌تواند از خودش بیاید بیرون آن‌ور را نگاه کند. شاید رمان هم برای همین است — که به بحثش می‌رسیم — که برای آزادکردن انسان است نه به بندکشیدنش. این‌هایی که این‌جوری نگاه می‌کنند، در واقع گرفتار خودشان‌اند، رمان را نخوانده‌اند. حالا، این شازده‌ها ما خبری ازشان می‌شنیدیم، این‌ور و آن‌ور. بعد یک اعجوبه‌ای بود در اصفهان که می‌آمد «ایران‌تور» و معمولاً ایران‌تور را — یک جایی بود که پیرمردهایی می‌رفتند آن‌جا، چای یا قهوه‌ای می‌خوردند — به هم می‌زد. عریده‌کشی راه می‌انداخت و گویا از آن زن‌هایی بود که سیری‌ناپذیرند، بهشان «عطشی» می‌گویند. از طریق نمی‌دانم کی آشنا شدیم. گاهی اوقات با شوهرش، یک امریکایی یا یک انگلیسی بود، می‌آمد خانه‌ی ما، مرا برمی‌داشت می‌برد خانه‌اش. برای من این بود که کتاب را با ترس‌ولرز بهش دادم. یکی دو جمله‌اش را گفت خودت بخوان. بعد من خواندم گفت این مزخرفات چیست و کتاب را پرت کرد آن طرف. بعد متوجه شدم که شازده‌ها اصلاً حالش را نداشتند کتاب را بخوانند، همین‌طور افواهاً شنیده بودند که کتابی بی‌ریختشان کرده، جد بزرگ و جد‌کیرشان را چیز کرده. مثلاً این خانم، یک بار ما توی «صحرا» بودیم، توی یک کافه‌ی خیلی وسیع سازو ضربی، آمد گل کافه را تعطیل کرد و ما را برداشت برد یعنی دو سه نفری که دور آن میز نشسته بودیم، رفتیم خانه. آشپز آن رستوران را هم برد، بعد خودش هوس کرد، خودش غذا برایمان درست کرد. مسأله شاید برایش این بود که یک آدمی — من که نه خوشگل بودم نه... تازه حفاظ دوره‌ی کریستین وکید هم بود — ولی یک‌جوری بود که شروع کردیم با همدیگر صحبت‌کردن و یک‌دفعه متوجه شد که من توی این فضا نیستم، رفت و گل‌دوزی‌های هشت نه سالگی‌اش را آورد و نقاشی‌های

کودکیش را آورد و شروع کرد راجع به کودکیش صحبت کردن. یعنی ته چهره‌ی این آدم که یک آدم متجاوز و وحشتناک بود یک انسان خفته بود، هان؟ برای من این تیپ خیلی جالب بود، بعد هم شنیدم که از ایران رفتند و خانه‌ای آن‌جا گرفتند و آدمی بود که در عمق، وقتی ویسکی‌اش را می‌خورد، می‌خورد، می‌خورد، ممکن بود یکدفعه تلپ بیافتد به زارزار گریه کردن. آن مردک هم همین جور راه می‌رفت و می‌خورد. و این صحنه‌ای که برای من شعر خواند، واقعاً بود. یعنی شعر خواند واسه‌ی من، نه این که زنه بیاید بهش بگوید یا بگوید شعر نخوان. نه، این آدم سعی کرد به من بگوید که شاعرم. و شعر مزخرفی هم بود، معلوم بود. وقتی فرمان‌آرا پیشنهاد کرد در همان فضای شازده احتجاب کار کنیم، شروع کردم این را نوشتن، یعنی زمینه‌ی تأثیری کاملاً معلوم، البته زنه، کسی که شلاق دست بگیرد، مثلاً سگ را بزند، یا انسان را، نمی‌دانم این با آن کشتی بگیرد، یا آن یکی با آن یکی فلان کار را بکند، هیچ کدام از این اتفاقات نبود؛ یا باغبانی باشد آن جوری، زنش آن جوری باشد هیچی نبود. و آنچه که بود، از این‌جا اختلاف ما شروع می‌شود، که این آدمی که می‌خواهد این تجربه را از سر بگذرانند، با سابقه‌ای که پدرش تربیتش کرده، در تحریر اول به این صورت بود که این آدم می‌آید بیرون، نوشته بودم در تحریر اول که تیراندازی می‌کنند می‌کشندش.

ناصر زراعتی

کی می‌کشد؟

گلشیری

پلیس. در لحظه‌ی مرگش، یاد استادش می‌افتد که می‌گفت مواظب جیبیت باش، جیبیت را نزنند، این صحنه بود. بعد به دلیل مسائل سانسور و فلان و بهمان که خیلی آشکار می‌شد به فکر افتادم عوضش کنم. و اصولاً خود این «خودکشی کردن» و مرگ

آخر را دوست ندارم، به این صورت آشکار که مال هدایت و این هاست، به نظر می‌رسد که خواننده راحت می‌شود که «های! خوب شد مُرد! خوب شد خودکشی کرد!» دوست نداشتم و تبدیلیش کردم به این که آن مرد می‌آید می‌رود، احتمالاً با آن سپوره می‌نشیند لحظه‌ای و می‌رود. بین این دو تا آن چیزی است که سال، کی بود؟، که در کانون نویسندگان خواندم. البته قبلاً من آن را در یک جلسه‌ای برای دوستان خواندم، از جمله سپانلو خوانده بود و خیلی خوشش آمده بود و یک بار هم به من گفت: پس چی شد، این را چکارش کردی؟ آوردم توی کانون خواندم، بعد وقتی می‌خواستم چاپش کنم فکر کردم بین این صحنه‌ها آن قسمت را اضافه کنم که — ان شاء الله — آن قسمت را حذف خواهم کرد.

کامران بزرگ‌نیا

کدام قسمت را؟

گلشیری

قسمتی که می‌دود و یادش می‌آید، همه‌ی آن قسمت تک‌گویی که طرف دارد، بعضی تکه‌هایش خوب است، آدم دلش نمی‌آید، اما این آدم می‌رود می‌نشیند پهلوی آن سپور و یک نیمه سیگار می‌کشد و صبح کاذب طلوع می‌کند، تمام شد، بقیه باید حذف بشود. دلیلش هم این بود، هر چند که فرزانه هم معترض بود، — نمی‌دانم برای آذر نفیسی خوانده بودم یا نه — من به دلیل این که می‌خواستم یک اعلامیه‌ی سیاسی باشد و گمانم الان تا این لحظه، حاصلش را هم دیدم، یعنی حاصلش این بود در مجله‌ی ارگان حزب توده در خارج فحش‌کشان کرده، هی هم فحش‌کوبمان کردند. اخیراً هم یکی نوشته‌ای فرستاده بود که همان حرف‌هایی که در اروپا زده بودند، این‌جا زده بود. اصلاً حساسیتی که این تشکیلات راجع به من دارد حاصل این قسمت است، من به خاطر آن‌ها حذف نمی‌کنم، به خاطر خود داستان، برای این که

خود داستان وسعتی دارد که احتیاجی به این عربده‌کشی‌ها نیست و این تنها قسمتی است که من فکر می‌کنم توی داستان‌هایم حذف خواهم کرد، ممکن است شازده احتجاب را یک کلمه‌اش را عوض کنم، مثلاً «چوب» شده «چرب» هان؟ یا مثلاً اسب روی دو دستش بلند شد، نمی‌شود روی دست بلند شد و روی دو پاست. این‌ها را باید عوض کنم، ولی این قسمت جبه‌خانه را باید برداشت چرا که عملش را انجام داده در دوره‌ای، عکس‌العمل خوبی هم نشان داده دیگر؛ حالا ما کاری با این‌ها نداریم، من آن وقت هم گفتم، یک موقعی با نجفی داشتیم راه می‌رفتیم گفت واقعاً به نظرت شازده احتجاب کیست برای تو؟ عکسی از آن والاتبار روی جلد بود. گفتم این است، می‌خواستم این را بگویم. ولی حقیقت این است که آن تأثر لحظه‌ای است، آن وقت هم گفتم ارزش ندارد آدم یقه‌ی شاه را بگیرد؛ ارزش ندارد که یک نویسنده‌ای یقه‌ی یک دوره‌ی کوچک سیاسی مملکتش را بگیرد، ارزش ندارد که آدم رمانش را صرف این بکند که مثلاً حزب توده را بگوید یا فلان کار را بکند، چون حزب توده ممکن است چهره‌اش عوض شود؛ وقتی چهره‌اش عوض شد داستان تو دیگر مابه‌ازایی پیدا نمی‌کند. هان؟ بهتر است که این داستان تو، اگر هم طرف چهره عوض کرد هم چنان یقه‌اش را گرفته باشد، هان؟ اگر شاه چهره‌اش عوض شد، باز یقه‌اش دست تو باشد.

## خلاقیت، سهم اصلی در نویسندگی

گفت‌وگو با قاسم هاشمی‌نژاد، آیندگان، ۲۲ بهمن ۴۸،

باغ در باغ (مجموعه مقالات هوشنگ گلشیری)، ج ۲، نیلوفر، ۱۳۷۸، ص ۶۹۵

هوشنگ گلشیری موفق‌ترین چهره‌ی داستان‌نویسی در یک ساله‌ی اخیر است. اثر غریب او، *شازده احتجاج*، طلایه‌ی فصل نوینی در داستان‌نویسی ایران قلمداد شد. گلشیری که دبیر دبیرستان‌های اصفهان است، این روزها سرگرم نوشتن یک داستان بلند به اسم *بره‌ی گمشده‌ی راعی* است. گلشیری درباره‌ی این کتاب گفته است: همه‌ی هراسم از این است که *بره‌ی گمشده...* نسخه‌ی بدل *قصر کافکا* شود.

● آقای گلشیری، غیر از آثاری که پراکنده و اغلب در *جنگ* چاپ کرده‌اید، تاکنون دو کتاب از شما منتشر شده: *مثل همیشه* - مجموعه داستان کوتاه - و *شازده احتجاج* - یک داستان بلند، تقریباً - در همین دو کتاب ما شواهد فراوانی داریم که

نویسنده‌اش، یعنی شما، به ذهنیات گریز می‌زند، اگر چه این گریز بر اساس تجاربِ عینی است. این از یک دریافت خاص نویسنده درباره‌ی تکنیک داستان سرچشمه می‌گیرد، یا جهان‌بینی‌اش این امکانات را در اختیار او می‌گذارد؟

○ این دو تا کتابی که اسم بردی، چندان سبک است که اگر سنگی روی آن نگذاری، باد آن‌ها را می‌برد و اگر من حرفی بزنم، نه بر مبنای آن‌هاست، که بر مبنای کارهای چاپ‌نشده‌ی من است. مثلاً: *بره‌ی گمشده‌ی راعی* و آنچه را بالقوه می‌دانم که می‌توانم بنویسم. اما...

سارتر می‌گوید برای تشخیص جهان‌بینی کسی تنها راهی که وجود دارد تکنیک اوست. پس مسئله برای من تکنیک است. فقط شاید با تکنیک این جهان‌بینی را پیدا کرده باشم، یا بخوام این جهان‌بینی را به وسیله‌ی تکنیک القاء کنم.

#### ● خصوصیات این تکنیک چیست؟

○ مسئله‌ی اساسی برای من در مورد داستان‌نویسی، با توجه به این که مرکز داستان انسان می‌تواند باشد، شناختنِ انسان است. هر چند دست‌آخر می‌دانیم که شناختنِ انسان امکان ندارد، اما به وسیله‌ی تکنیک و با ایجاد فاصله (که حتماً فاصله‌گذاری برشت نیست) داستان‌نویس می‌خواهد که به این شناختن برسد — که دست‌آخر ناموفق هم هست. اگر بخوام مثال بزنم، مثلاً، در «شبِ شک» شناختنِ آقای صلاحی یا انگیزه‌های خودکشی و یا نوع خودکشی به وسیله‌ی ذهن‌های مختلف مطرح است، با توجه به این که یا خودکشی انجام گرفته یا نگرفته و اگر انجام گرفته در واقع با یک وسیله‌ی خودکشی صورت گرفته نه چند وسیله.

#### ● این مسئله از یک جبر ناشی می‌شود، از جبرِ انسان‌بودن، مثلاً؟

○ من معتقدم که در زندگی امکان دارد ما به مسئله‌ی جبر اعتقاد نداشته باشیم — انسان آزاد است که چنین ببیند، یا نبیند، چنین بکند، یا نکند. اما در داستان که

روابط علت و معلولی حاکم است، چنین جبری جاری است و من می‌خواهم در داستان چنین جبری را بر هم بزنم و نپذیرم. و به جای آن، با استفاده از تردیدها، شک‌ها، انعکاسِ واقعیتِ واحد در ذهن‌های مختلف، آزادی را به انسان بدهم. من با این که می‌پذیرم هر انسان در موقعیتِ خاصی که دارد، برداشتی خاص نسبت به یک حادثه‌ی واحد دارد، اما وقتی او را در مقابل شک‌های خودش و نظرات دیگران قرار می‌دهند، نسبی‌اش می‌کنند و این‌جا نوعی آزادی است برای آدمی که می‌توانست از موقعیت خودش فراتر برود، اما به دلیل منافع شخصی و... نرفته. یک داستان‌نویس اصلاً می‌خواهد جبر را بر هم بزند، وگرنه نمی‌نوشت.

● می‌خواهید با تکنیک یک «فاصله» ایجاد کنید، این فاصله بین خواننده و قهرمان داستان یا بین خود قهرمان‌ها در مواجه شدنشان با حوادث داخلی داستان پیش می‌آید. کدام یک؟

○ برای من، فاصله، فاصله‌ی قهرمان، «آدم» داستان است با واقعیت موجود بر اساس شک و تردیدها، و در نتیجه در خواننده هم چنین چیزی را ایجاد می‌کند و اگر بخواهم توضیح اضافه‌تری بدهم، از این شک و تردیدها نوعی «سوسپانس» (هول‌ولا) ایجاد می‌کنم.

مثلاً در موردِ احتجاب: آدمِ داستانِ من در این کتاب، تنها وسوسه‌ی ذهنی‌اش شناختِ فخرالنساء است. فقط، برای شناختنِ فخرالنساء باید چه کار کند؟ شکل عینی فخرالنساء قبل از هر چیز برایش مطرح است: اندام، گوشت و خون – چیزی که می‌شود لمسش کرد و چیزی که واقعاً هست. و وقتی این شکل ملموس لباس می‌پوشد (بستگی به نوع لباس، تور مثلاً، که در آن‌جا مطرح است) بدنش عوض می‌شود. و از همه شدیدتر عینکی که فخرالنساء دارد، شکلی اصلی چشمِ فخرالنساء را تغییر می‌دهد – تازه، این دو، ساده‌ترین و در دسترس‌ترین عناصر برای شناخت آدم است. و وقتی هدف شازده شناخت ذهنیات فخرالنساء باشد کار مشکل‌تر

می‌شود: او تمام کتاب‌هایی که فخرالنساء خوانده باید بخواند. و به ناچار، با خواندن این کتاب‌ها، برداشتِ فخرالنساء را نسبت به اجداد دریابد — تازه اجدادی که روایت‌ها در مورد آن‌ها آن‌قدر مختلف است که شاید خودِ فخرالنساء هم برداشت مشخصی نداشته است و این‌جا مسئله‌ی فخری مطرح می‌شود — قهرمانِ دیگر کتاب. توضیحاً بگویم که در تمام طول این داستان، فقط شازده است که فکر می‌کند و احياناً صحبت می‌کند. مقصودم این است که در آن‌جا که به حساب بعضی خوانندگان، ذهنیاتِ فخری مطرح است ذهنیاتِ فخری از زبانِ شازده مطرح است. و اگر به حرفِ اول برگردم، باید بگویم: شازده فکر می‌کند که موفق شده است فخری را آن‌چنان دست‌یافتنی از نظر جسم و ذهن بسازد یا مجسم کند که می‌تواند ادعا کند که ذهنیات او را می‌خواند و حتی می‌داند در اتاقِ دیگر در همین لحظه، که شازده فکر می‌کند، فخری چه کار می‌کند و به چه می‌اندیشد. حالا، مقصود شازده از مسخِ فخری، شناختِ فخرالنساء ملموس‌تری است. به او خواندن می‌آموزد، نوع آرایش فخرالنساء را یادش می‌دهد و غیره... و این فصلِ دوم است، و می‌داند که موفق نشده است که به وسیله‌ی فخری فخرالنساء را بشناسد. و پس از این شکست است که به یادِ شکستِ قبلی‌اش می‌افتد، یعنی وقتی که مثل اجدادِ کبار برای فخرالنساء خفیه‌نویسی (فخری) گماشته بود. اما این خفیه‌نویس، کدام حرکت، کدام حرف را فراموش کرده و کدام را به خاطر سپرده و چه تغییراتی در آن داده؟ تازه وقتی ما می‌توانیم بگویم فلان کس چه می‌اندیشد که حرفی بزند. یا حرکتی بکند (به قول ای. ام. فارستر). اگر هیچ‌کدام از این اعمال بیرونی را انجام ندهد، خفیه‌نویس چه کار می‌تواند بکند؟

- از این قرار وسوسه‌ی اصلی ذهن شما بازآفریدن واقعیت است؛ بر این مبنا، داستان‌نویس که در جست‌وجوی واقعیت است، از نظر شما کار همان خفیه‌نویس را می‌کند؟

○ فکر می‌کنم خفیه‌نویس، به اضافه‌ی همان هول‌وولایی که، گفتم، حاصل شک‌ها و تردیدهاست. و دست آخر می‌توان گفت رسیدن به نوعی متافیزیک.

● از این قرار، نویسنده، با شکستِ شازده احتجاج در رسیدن به واقعیت معهود، در حقیقت می‌خواهد عدم موفقیت نویسنده را در بازسازی واقعیت تأیید کند؟

○ من از یک جزء داستان شروع می‌کنم، یکی از عناصر داستان مثل این که در رمان‌های قرن نوزدهم اروپا و داستان‌های نوشته‌شده در ایران چنین مرسوم بوده که نویسندگان فکر می‌کردند با توصیف عینی اعمال و حوادثی که بر قهرمان‌ها گذشته است می‌توانند انسانی را در ذهن خواننده باز بیافرینند. نقطه‌ی آغاز من از همین جاست که: می‌دانم نمی‌شود. و تلاش می‌کنم که بشود. و نمی‌شود. مثلاً از کجا [معلوم که] شازده احتجاج اصلاً نمی‌خواسته است خودش را بشناسد، یعنی از راه شناختنِ فخرالنساء اما وقتی فخرالنساء را نمی‌تواند بشناسد، یا حتی باز آفریند و از دست مرگ و نابودی رهایی‌اش بخشد و به او نوعی جاودانگی بدهد، پس به ناچار خودش را هم نمی‌شناسد؛ تا آن‌جا که وقتی مراد می‌گوید شازده احتجاج مُرد، می‌پرسد «کی؟» یعنی حتی اسم خودش، ساده‌ترین ممیزه‌ی وجودش را در نمی‌یابد. حالا، آن نقطه‌ی آغاز به چنین پایانی می‌رسد. فکر نمی‌کنم این، نفی واقعیت باشد، یعنی رسیدن به عقیده‌ی بارکلی مثلاً.

● پس این ناشی از نقص سیستم ذهنی انسان در درک واقعیت است؟

○ فکر می‌کنم هر هنرمندی، و به ویژه داستان‌نویس، باید از فلسفه اطلاع داشته باشد و یا آن‌قدر درک کرده باشد و وقتی در فلسفه محرز شده باشد که ما پدیدار یا نمود اشیاء را نمی‌توانیم درک کنیم و تازه به قول کانت، «با ریختن در قالب‌های قبلی، مانند زمان و مکان و غیره...» پس تلاش داستان‌نویس از این پس تنهاوتنها — یا حداقل برای من این است — باید این باشد که عامل تازه‌ی دیگری را بر عناصر

داستان بیفزاید که همانا به تردید نگرستن است در پدیدار و نمود اشیاء و آدم‌ها و غیره...

● فکر نمی‌کنید گرایش‌های فلسفی راه هنر را به بن‌بست می‌کشاند و اصلاً قصه‌نویسی جدا از فلسفه باقی است؟

○ من فکر می‌کنم علوم، به‌طورکلی، عقاید فلسفی تمام فلاسفه و اشیاء جهان و انسان‌ها، تنها، مواد خام و مصالح‌اند و پس از این است که هنرمند، کار شکل‌دهندگی‌اش، به عنوان یک نگرنده‌ی واحد شروع می‌شود - با برداشت شخصی‌اش از این همه که در کنار او و پشت سرش (به عنوان میراث) جریان دارد. و همین جاست که هنر از فلسفه جدا می‌شود و شاید راه‌گشای آن می‌شود و یا به قول سارتر طرح آینده را می‌افکند. مثلاً می‌دانیم که آن فیلسوف آلمانی از بالزاک بسیار چیزها آموخت که از واقعیات ملموس و عینی نمی‌توانست بیاموزد. بله، فیلسوفان جوان، همیشه به سراغ شاعران و نویسندگان بروید!

● در کار داستان‌نویسی از چه نویسندگانی بار گرفته‌ای؟

○ فکر می‌کنم ذهنیات هنری ما را همه نسل‌های هدایت و جمال‌زاده و آل‌احمد و چوبک و گلستان ساخته‌اند. و دیگرانی که پس از این‌ها آمده‌اند و دارند می‌سازند. یعنی برای من شخص واحدی به عنوان باردهنده مطرح نبوده است و نیست - چه در میان نویسندگان ایرانی، چه غیر ایرانی. بلکه همه‌ی آن‌ها را به منزله‌ی میراثی نگاه می‌کنم. و حالا دیگر بیش‌تر به عیوب آن‌ها نگاه می‌کنم، هر چند قابل تأسف است. و در جست‌وجوی فراتر رفتن هستم. این که گفتم: تأسف آور، از این رو که یک آدم، اعم از هنرمند و غیرهنرمند، داستان را باید ابتدا به عنوان یک داستان که در آن حوادثی می‌گذرد نگاه کند و به هیجان بیاید و غیره - همان حرف فارستر که می‌گوید: *جانم قصه قصه است*. یعنی همان حالتی که هر شنونده در مقابل نقالان قهوه‌خانه‌ها پیدا

می‌کند: شگفتی زده و مشتاق.

● میان نویسنده‌های معاصر ایرانی، از نظر حال و هوا و روش کار، نسبت به کدام یک احساس تمایل و هم‌دلی می‌کنی؟

○ حقیقت این است که من خودم را مدیون همه‌ی آن‌ها می‌دانم، از مستعان که بیش‌تر آثار او را در همان سال‌های نوجوانی خوانده‌ام گرفته تا مثلاً گلستان و بهار و ساعدی و بهرام صادقی. اما من از تمام داستان‌نویس‌هایی که فکر می‌کنند آینده‌ای در مقابل واقعیت هستند، نفرت دارم. البته از ضعف‌های آن‌هاست که می‌توانم قدرت‌ها را بیافرینم. یعنی، فکر می‌کنم که اشتباهات همه‌ی نویسندگان باید برای دیگرانی که پس از آن‌ها می‌نویسند مد نظر قرار گیرد، نه قدرت‌هاشان که خاص خود آن‌هاست و تقلیدناپذیر.

● ماهیت نقطه‌ضعف‌هایی که در کار نویسندگان معاصر برایت عبرت‌انگیز است چه گونه است؟

○ همین‌طور که من عامل تردید و شک را وارد داستان‌هایم می‌کنم، پس باید بپذیرم که هر نویسنده در لحظه‌ی خلق هم، هم‌چنان که «آدم» داستان در لحظه‌ی خلق، چیزی را برمی‌گزیند و چیزی را وا می‌نهد، و در مورد برگرفته حتی شک می‌کند. در نتیجه، اگر نویسنده باهوش باشد، می‌تواند بفهمد که چه نقاط ضعفی دارد. مثلاً من نه «شازده» بوده‌ام و نه هرگز شازده‌ای را دیده‌ام. و اگر بخواهم در مورد شازده‌ها کتابی بنویسم، اطلاع من از کتاب‌هاست و عکس‌ها و اسناد؛ و من تمام کتاب‌های راجع به قاجاریه را خوانده‌ام، نه با دقت، بلکه به صورت بلعیدن. یادم می‌آید یک کتاب ۵۰۰ صفحه‌ای را یک شبانه‌روز تمام کردم. و همین‌طور فردا ادامه دادم، حتی به موزه‌ها رفتم. عصایی که در موزه‌ی «آثار تزیینی» تهران دیدم اتفاقاً شکافی هم داشت و دسته‌ی آن ساییده شده بود. من می‌خواستم از راه این شیء بازمانده از شخصیتی تاریخی او را باز بیافرینم. تنها مددکار من، تخیل بود و شک. این ضعف خود را به

شازده احتجاب داده‌ام و به فخرالنساء و فخری هم. آن‌ها هم می‌خواهند مثل من از طریق کتاب‌ها، عکس‌ها و اسناد، اجداد کبارشان را بشناسند.

نمونه‌ای بدهم از شمیم بهار در داستان «شش حکایت کوتاه از گیتی سروش» که از نثر و طرز زندگی شمیم می‌توان دریافت که بر زبان فارسی فاقد آن تسلطی است که آل‌احمد دارد - یعنی شاید، خودش، برای آن که فارسی یادش نرود، فرهنگ فارسی می‌خرد. او همین ضعف را به ناقل داستان می‌دهد و گیتی سروش می‌خواهد با لغاتی که هنوز برایش مانده است، یا می‌تواند در فرهنگ ناقصی پیدا کند، داستانش را حکایت کند. هدایت چنین ادعا می‌کند که در داستانش می‌تواند داش‌اگل را بسازد و حتی سگ را در «سگ ولگرد». اما نمی‌داند که نمی‌تواند و من که ناتوانی او را می‌بینم در پی چاره برمی‌آیم. و این تقصیر هدایت نبوده است، برای آن که تجربه‌ی هدایت دیگری پشت سرش نیست. می‌بینم که ساعدی نکته‌ی اساسی کار کافکا را در نیافته است. برای خلق فضای وهم‌انگیز، مثلاً پای «آدم» داستان را بیش از حد معمول کشیده نشان می‌دهد، یا قدم‌های کودکی را به اندازه‌ی قدم‌های آدم‌های بزرگ تصویر می‌کند. اما کافکا برای ایجاد فضایی وهمی که یک پهلوی آن به ماوراءالطبیعه می‌خورد، از فاصله ایجادکردن بهره می‌برد. مثلاً در قصر، زن مهمان‌خانه‌چی از سوراخ کلید کسی را می‌بیند و برای «ک» شرح می‌دهد و این گذرنده ممکن است در واقعیت موجود نباشد، اما در ذهن زن مهمان‌خانه‌چی هست. چون، مثلاً، شاید شال‌گردنی از او برای زن به جا مانده است که تبلور تمامی وجود آن گذرنده است. و «ک» چه می‌تواند بکند، سوراخ کلید نمی‌تواند دریچه‌ی مورد اطمینانی باشد و ذهن چنین زنی که اطمینان دارد کسی می‌گذرد، حتی اگر نگذرد، چه‌گونه می‌تواند «ک» را قانع کند که کسی در بیرون است. و این است تکنیک کافکا برای خلق فضای وهمی.

مثلاً در «گل‌دسته‌ها و فلک» وقتی آل‌احمد ناگهان به نقطه‌ی اوجی می‌رسد، یعنی لحظه‌ای که معلم از پس‌رکی که جرأت کرده است تا بالای گل‌دسته برود، ضمن

کتک‌زدنش از او می‌پرسد: چند تا پله داشت؟ ما متوجه می‌شویم که این جا دیگر برای آل‌احمد باید معلم مطرح باشد. اصلاً مرکز فاجعه اوست، نه مثلاً توصیف گل‌دسته و یا نقش‌ونگارِ مسجد. و شاید آل‌احمد می‌بایست داستان را بر این مرکز بازنویسی می‌کرد. یعنی معلم در مرکز ماجرا واقع می‌شد؛ اگر کُلی‌تر بگوییم: برای آل‌احمد، شاید به دلیل اعتقاد خاصش، نقش ابزار مهم‌تر از عالم انسانی است. فی‌المثل برای تغییرات کیفی یک ده، کافی است که از ایجاد کارخانه‌ای حرف بزنند، یا با اضافه‌شدنِ الگوهای زنی — نه با تکیه بر عواطف و روابط انسانی. به این دلیل است که آل‌احمد را «گزارش‌گر» می‌خوانند — چرا که گزارش‌دادن از شیء آسان‌تر است تا از انسان.

مثلاً در داستان بسیار موفق «از روزگارِ رفته حکایت» من حس کردم که گلستان این وصیتِ چخوف را به کار می‌بندد که در لحظه‌ای که کسی می‌میرد، قلم نمی‌گیرد و گاه می‌خندد. یعنی گلستان، پس از ثبتِ لحظه‌ی دردناک با تمام روابط آن با کُل داستان، ناگهان به توصیف خشک و عینی عوامل طبیعی، چهره، یا شیء می‌پردازد. و این را به کرات ادامه می‌دهد و شگفتی مرا تنها می‌تواند بار اول، دوم و شاید سوم برانگیزد. اما در دفعات دیگر؟ نویسنده باید حتی در یک داستان واحد از تکنیک‌های مختلف بهره جوید و اگر می‌خواهد مثل گلستان عمل کند، باید در قسمت‌های فرعی خست‌بورزد و در اوج استفاده را به اوج برساند.

#### ● چه معیارهایی برای تمیز یک داستانِ خوب از یک داستانِ بد داری؟

○ اول آن که نویسنده خود را یک عامل منفی و منفعل، مثلاً یک آینه، فرض کند؛ نه یک عامل فعال. یعنی خلاصه در این جا نه تنها نویسنده واقعیت را تغییر می‌دهد، حتی ادعا می‌کند که واقعیت را می‌آفریند. و این عیب تمام داستان‌نویس‌های دست دوم و سوم است که خیال می‌کنند می‌توانند مثلاً یک دوره‌گرد، یک رخت‌شوی و غیره را در تابوتِ نوشته‌شان مومیایی کنند. مثالی می‌زنم، یکی از منتقدان نقدی بر

آثار حجازی نوشته بود و در مورد داستان «وطن» گفته بود که من در تمام شمال گشته‌ام و ندیده‌ام که گاوها را به جان هم بیاندازند. برای من مسلم است او تمام دهات را نگشته است. در همان نقد می‌دیدم که از دیدگاه منتقد حق با حجازی است. و پس باید حجازی نویسنده‌ی بزرگی باشد. اما حجازی و دیگر نویسندگان دنباله‌روی هدایت، که خود را نویسندگان ایرانی می‌دانند، علت عدم موفقیتشان این است که ده خود را، گاو خود را و فضایی را که گاوها می‌توانند در آن جا شاخ به شاخ بشوند نیافریده‌اند تا ما را قانع کنند که شاید چنین دهی در شمال باشد.

دیگر این که در مورد نویسندگان با قدرت من انتظار دارم که نتوانم از نوشته‌ی آن‌ها مثلاً قیافه، طرز زندگی، طرز لباس پوشیدن و عقده‌های روانی‌شان را کشف کنم. نویسنده نباید مواد خام برای روان‌کاوان و کنج‌کاوان تهیه کند. چرا که اگر قبول کنیم که در داستان قرارداد تازه‌ای بر واقعیت ملموس تحمیل می‌شود، پس سهم خلاقیت نویسنده باید بیش‌تر از مشهودات و ملموسات او باشد.

● پس، از این قرار، شما همیشه از حرف زدن از خودتان فرار می‌کنید؟

○ من می‌خواهم، به قول آن دوست بورخس، دیگری باشم. به تعبیر دیگر از خودم تا می‌توانم سخن نگویم، بلکه از دیگران که در هاله‌ای از قراردادها و سنت‌ها پیچیده شده‌اند. شاید تلاش نویسنده کنارزدن همه‌ی این حائل‌ها و موانع باشد و شاید به «جوهر» رسیدن، که می‌دانم که ممکن نیست.

## گفت‌وگو با دانش‌جویان دانشگاه پهلوی شیراز

از باغ در باغ (مجموعه مقالات هوشنگ گلشیری)

ج ۲، صص ۷۲۲-۷۰۴

### برنامه‌ی اول – شنبه ۱۶ اسفند ۴۸

با دروذهای گرم برنامه‌ی امشب دانش‌جویان دانشگاه پهلوی را آغاز می‌کنیم.

قصه‌ی امروز ایران بر خلاف شعر راه خود را بدون جنجال و سروصدا به‌گندی ادامه می‌دهد. در کنار آن همه چهره‌ی تازه، آن همه بحث‌ها و جدل‌ها که شعر برانگیخته است، در زمینه‌ی قصه یک بی‌چهرگی و یا شاید گونه‌ای خامی و عقیمی حکم‌فرماست، که معلوم نیست تا کی می‌تواند ادامه پیدا کند.

تجربه‌هایی که در زمینه‌ی قصه می‌شود، جز معدودی، بقیه ابتدایی، سطحی و بازاری است. در این میدان، به دلیل کمبود استعداد، هرکس که چیزی بنویسد به راحتی می‌تواند خود را به عنوان قصه‌نویس معرفی کند. قصه‌هایی از این دست، نشان عقب‌افتادگی وحشتناکی است که هر خواننده‌ی آگاه در برخورد اول در زمینه‌ی قصه‌ی امروز ایران درمی‌یابد. کوشش‌های اصیل و آگاهی در این زمینه اگر بشود یا با توطئه‌ی سکوت از طرف ناقدان، که خود، گه‌گاه، دست کمی از همان قصه‌نویس‌های سطحی ندارند، برخورد می‌کند، یا به علت اختلاف شدیدی که بین آن‌ها و ذهن خواننده و ناقد وجود دارد به کلی در بوته‌ی فراموشی می‌افتد. بحث پیرامون این مشکل به درازا می‌کشد.

در طول سه برنامه‌ی این هفته‌ی دانش‌جویان دانشگاه پهلوی می‌کوشیم که بازگوی تلاش‌های راستین و پیش‌رفته در زمینه‌ی قصه‌ی امروز ایران باشیم.

سالی که در شرف اتمام است از لحاظ قصه و قصه‌نویسی سال باروری بود. در این سال

چند نوبت و مجموعه‌ی داستان منتشر شده است که از آن میان می‌توان به راحتی انتخاب صحیح را کرد. یک مجموعه داستان به نام مثل همیشه و داستان شازده احتجاب که هر دو را هوشنگ گلشیری نوشته، و داستان سووشون اثر سیمین دانشور.

برنامه‌ی امشب دانشجویان اختصاص دارد به مختصری درباره‌ی کارهای قبلی گلشیری و بعد به بررسی کتاب اول او یعنی مجموعه داستان مثل همیشه به امید این که در روشن شدن وضع جدید رمان فارسی مفید و شنیدنی باشد.

... و این ادامه خواهد داشت. دو برنامه‌ی آینده نیز به بررسی دقت و هوش سرشاری که گلشیری در نوشتن شازده احتجاب به کار برده اختصاص دارد.

### برنامه‌ی دوم — سه‌شنبه ۱۹ اسفند ۴۷

شازده احتجاب می‌دانست که فایده‌ای ندارد، که نمی‌تواند، که پدر بزرگ همیشه مثل همان عکس سیاه و سفیدش خواهد ماند: مثل پوستی که توی آن کاه کرده باشند، سطحی که دور از او و در آن همه کتاب و عکس و روایت‌های متناقض به زندگی‌اش ادامه خواهد داد. اما می‌خواست بداند به خاطر خودش و فخرالنساء هم که شده بود می‌خواست بفهمد که پشت آن پوست، آن سایه روشن عکس و یا لابه‌لای سطور آن همه کتاب... و بلند گفت:

— باید کاری بکنم.

و سرفه کرد. و در لابه‌لای آن همه فراش خلوت و خواجه‌باشی و شاطر و فریادهای کور شو، دور شو و زن‌های حرم و کنیزها که می‌ریختند توی حوض و کشتی می‌گرفتند... لخت؟ جد کبیر، حتماً، می‌خندیده و خاطر انورش را انبساطی... و سکه شاپاش می‌کرده و زن‌ها و کنیزها که می‌ریختند، روی هم، توده‌ی گوشت زنده و سفید تکان می‌خورده، می‌خندیده، در هم می‌رفته، با دست و پایی که

گاه به گاه بیرون می‌مانده. توده‌ی گوشت که باز می‌شده باز جد کبیر شاباش می‌کرده. آن سو، پشت این همه، پدر بزرگ ایستاده بود. یا نشسته؟ طرحی مبهم از کودکی چاق و کوتاه یا بلند و باریک با موهای پُرپشت و یا... و چشم‌های؟ با شمشیر و کلاه و چکمه و برق تکمه‌ها. و لله باشی‌ها و وزیر و مشیرهایش. حاکم ولایت... نمی‌دانم کجا. و شاید اگر فرصتی دست می‌داد و به سلام نمی‌نشست و آخوندها نمی‌آمدند که دعا به ذات مبارک بکنند و یا امرا به پابوس مشرف نمی‌شدند... اگر چشم گنجشکی را دریاورند تا کجا می‌تواند بپرد؟

شنونده‌ی گرامی اطلاع دارد که این برنامه نیز به دنبال برنامه‌ی گذشته به بررسی آثار هوشنگ گلشیری، نویسنده‌ی آرام و ساکت امروز ایران، اختصاص دارد. در این برنامه قسمت‌هایی از کتاب شازده احتجاج را می‌کشیم تا روشنگر باشیم. به امید این که شنیدنی باشد. بحث راجع به شازده احتجاج اثر هوشنگ گلشیری کار مشکلی است. شاید فقط خواندن این رمان بتواند به شناسایی‌اش کمک کند:

شازده احتجاج توی همان صندلی راحتی‌اش فرورفته بود و پیشانی داغش را روی ستون دستش گذاشته بود و سرفه می‌کرد. یک بار کلفتش و یک بار زنش آمدند بالا. فخری در را نیمه باز کرد، اما تا خواست کلید برق را بزند صدای پاکوبیدن شازده را شنید و دوید پایین. فخرالنساء هم آمد و باز شازده پا به زمین کوبید.

سر شب که شازده پیچیده بود توی کوچه، در سایه روشن زیر درخت‌ها صندلی چرخ‌دار او را دیده بود و مراد را که همان‌طور پیر و مجال‌ه توی آن لم داده بود و بعد زن را که فقط یک چشمش از گوشه‌ی چادر نماز پیدا بود.

شاید شازده احتجاب آخرین بازمانده‌ی یک خاندان قدیمی است که در اتاق خود نشسته و بعد عکس‌های رنگ‌ورورفته‌ی اجداد کبیرش را نگاه می‌کند. مراد، نوکر قدیمی شازده، هر روز پیام‌آور مرگ نزدیکان شازده است. زن اول شازده، فخرالنساء، که همچون خود شازده تباری والا، و سل اجدادی داشته، مدت‌هاست که مرده و شازده با مستخدمه‌ی سابق خود، فخری، زندگی می‌کند. شازده خانه‌ی اجدادی را فروخته است و حالا در خانه‌ای که هیچ‌گونه شباهتی با قصر اجدادی ندارد، زندگی می‌کند. ذهن او میان عکس‌ها و روایات و خاطراتی که به یاد می‌آورد، سرگردان است. زنش فخرالنساء، چهره‌ی درخشانی است که در میان این اجداد باصلا، زن‌های حرم، خفیه‌نویس‌ها، شکارهای مرال، داغ‌کردن‌ها، شمع‌آجین‌کردن‌ها و کور شو، دور شو گفتن‌ها، تلاًؤ خاصی دارد. زنی است که در زمان حیاتش، آن سلطه‌ی مرموز و کشنده‌ی زنانه را در تاروپود وجود شازده دوانیده و اکنون هم که پیکر مسلول او خاک شده، شازده نمی‌تواند خود را از چنگ او برهاند. شازده می‌خواهد از فخری، مستخدمه‌اش، یک فخرالنساء دیگر بسازد، اما تلاش او بی‌ثمر می‌ماند. فخری توده‌ی گوشتی است که هرگز نمی‌تواند فخرالنساء بشود. ذهن شازده، در این سرگردانی‌ها، هر لحظه به بن‌بست می‌رسد: آیا منیره‌خاتون، یکی از زن‌های حرم که شازده از زمان کودکی به یاد می‌آورد، در امواج آب چه می‌دیده؟ و یا گنجشک‌هایی که چشم‌هایشان را بیرون آورده‌اند تا کجا می‌توانند پرواز کنند؟ در آخر رمان وقتی که مراد نوکر قدیمی شازده خبر مرگ خود او را می‌دهد، شازده تعجب می‌کند، چرا که حتی اسم خویش را هم از یاد برده است.

رمان شازده احتجاب شعری است در باب اضمحلال آدم‌ها، و لحظه‌هایی که فقط در قالب عکس‌های رنگ‌ورورفته‌ی سیاه‌وسفید، و روایات شکل گرفته‌اند و حالا در این زمان از آن‌ها جز همین سندهای محو چیزی به جای نمانده. گلشیری به عمد نخواسته به سؤال‌هایی که مطرح می‌کند، جواب بگوید و یافتن جواب را به عهده‌ی خواننده می‌گذارد. اگر نویسندگان را به دو دسته، یعنی آن‌ها که در پی یافتن جواب سؤال‌ها هستند و آن‌ها که فقط سؤال را مطرح می‌کنند تقسیم کنیم، گلشیری از دسته‌ی دوم است.

موفقیت گلشیری در آفرینش شخصیت‌هایی است که در رمان فارسی بی‌نظیر بوده‌اند، و

این بی آن که تجربه‌ای برای بازسازی آن‌ها وجود داشته باشد، میسر شده. گلشیری کارش را از صفر شروع کرده و تا به آخر رسانده است. آفرینش فخرالنساء نشان قدرت و حد متعالی تکنیک اوست. این چهره شاید که در مینیاتورهای قدیمی ما روزگاری دراز بست نشسته بود، ولی حالا توی این رمان حرکت دارد، حرف می‌زند، سؤال می‌کند، و می‌میرد.

این رمان به شیوه‌ی ذهنی نگاشته شده، البته نه از آن دست که این شک را برای عده‌ای از ناآگاهان برانگیزاند که هرکس در این دیار کار خود را به این شیوه انجام می‌دهد، مقلد بی‌مایه‌ای است از کارهای جویس، فاکنر و دیگران.

باید گفته شود که خواننده‌ی آگاه جابه‌جا به دستاوردهای گلشیری در این شیوه برمی‌خورد. کار گلشیری ادغام تجربه‌های دیگران است و امتزاج آن‌ها با هم و آزمودن تجربه‌هایی که در حین کار برای خودش پیش آمده است.

### ● درباره‌ی طرح کلی شازده احتجاب صحبت کن.

○ خوب، شازده احتجاب، مثلاً، از بیرون می‌آد به منزل و مثل همیشه توی اتاقش می‌شیند و شروع می‌کنه برای شناختن فخرالنساء تلاش کردن. ابتدا، مسئله‌ای که برای شازده مطرح می‌شه، خصوصیات بدنی و ظاهری فخرالنساء است؛ یعنی مثلاً پیراهنش، عینکش، کتابی که می‌خونه، دستش، کشیدگی انگشت‌ها و غیره. ولی ضمن شناختن فخرالنساء، وقتی که با این موانع روبه‌رو می‌شه، می‌بینه که نمی‌تونه به فخرالنساء برسه. بعد از این، مرحله‌ی دوم آغاز می‌شه، یعنی مرحله‌ای که به وسیله‌ی فخری می‌خواد فخرالنساء را بشناسه. فخری که خودش به صورت خفیه‌نویس فخرالنساء بوده و شازده با تلاش مداوم چندین ساله او را تبدیل کرده به فخرالنساء، منتها فخرالنسائی درست کرده که می‌تونه تمام خصوصیات او را بشناسه، یعنی شازده وقتی نشسته توی اتاقش ادعاش اینه که من می‌دونم فخری حالا در چه لحظه‌ای هست، چه کار داره می‌کنه، چی پوشیده، چه جوریه مثلاً خودش را آرایش می‌کنه. پس یک وسیله داره، وسیله‌اش فخری است که فخرالنساء

شده. ولی متوجه می‌شه که این بار هم نتونسته او را بشناسه. مرحله‌ی سوم وقتی آغاز می‌شه که می‌خواد تفکرات فخرالنساء را بفهمه، بشناسه. البته قبلاً این کار را کرده، به وسیله‌ی خفیه‌نویسی مثل فخری، ولی خوب الان این مسئله مطرح می‌شه که بینیم وقتی نتونیم ظاهر فخرالنساء را بشناسیم، موقعی که یک کتابی را داره می‌خونه، چه تأثراتی می‌تونه داشته باشد، اونم چه کتاب‌هایی، کتاب‌هایی که روایت‌ها آن‌قدر مختلفه که ما می‌تونیم در وجود داشتن اشخاصی که در آن کتاب‌ها هستند، اصلاً شک بکنیم. مثلاً من برای این که این مرحله را بتوانم موفق بشم، تقریباً تمام کتاب‌های دوره‌ی قاجاریه را خوانده‌ام، خوب، فخرالنساء هم خوانده بود و شازده هم خوانده بود و فخری هم خوانده بود. و شازده تمام تلاشش اینه تا بفهمه که فخرالنساء چی فکر می‌کرده. می‌دونیم که در مورد گوشت و پوست و ظاهر و مثلاً پیراهن موفق نشده، تبدیل فخری به فخرالنساء موفق نشده، در مورد تفکراتش هم موفق نمی‌شه. و این عدم توفیق البته جبری بوده، ولی خب این تلاش را کرده. دست‌آخر من خودم فکر کردم که نکنه شازده می‌خواسته با شناختن فخرالنساء خودش را بشناسه؟ چرا که فخرالنساء یک قدرتِ قاهره‌ای داشته نسبت به شازده، هم چنان که شازده نسبت به فخری داره. فکر می‌کنم که اصلاً می‌خواسته خودش را بشناسه و اگر خودش را می‌شناخت می‌تونست کارهای دیگه‌ای بکنه. ولی می‌بینیم که در آخر کتاب وقتی که مراد می‌گه شازده مُرد، نمی‌شناسه، شازده احتجاب را اصلاً نمی‌شناسه. اسم خودش را حتی فراموش کرده. و تقریباً می‌شه گفت، طرح کلی‌اش خیلی خلاصه اینه که، شناختنِ فخرالنساء از راه ظاهر او، شناختنِ فخرالنساء از راه فخری و شناختنِ فخرالنساء با تکیه بر اقوالِ فخری و دیده‌های خودِ شازده و کتاب‌هایی که فخرالنساء خونده و غیره.

- از تکنیک شازده احتجاب صحبت کن که به نظر ما بسیار باهوش به نظر می‌رسد.
- یک مثالی باید بزنم. مثلاً فرض کن در یک قسمتی، یک جمله فقط هست که

می‌گم: گنجشک‌هایی که چشم‌هاشان را درآورده باشند تا کجا می‌توانند بپزند. این‌جا فقط یک خطی است که در ذهن خواننده، جرقه‌ای می‌زنه و تمام می‌شه، بعدها من این‌را با توسع بیش‌تر شرح می‌دهم. قبلاً چشم‌های گنجشک‌ها را درآورده، و من هم تقریباً دستم را برای خواننده رو می‌کنم. از این‌جا شروع می‌شه که من باید چند سطری را درباره‌ی این گنجشک‌ها بنویسم، و باید تمام قدرت تکنیکی خودم را به مدد بخوام. بعضی از نویسندگان هستند که آن نتیجه را آخر می‌گویند. من نتیجه را اول می‌گویم، و بعد تلاش برای این که چیزی اضافه کنم بر نتیجه. خواننده نتیجه را می‌داند ولی باز می‌بینه وقتی می‌خونه آن نتیجه نیست، چیز دیگری اضافه شده است. و تقریباً می‌شه گفت در بیش‌تر کارهام من این را رعایت کرده‌ام و این شیوه را دارم. این یکی از راه‌هایی است که آدم را ناچار می‌کنه که قدرت تکنیکی نشان بده. باز می‌تونم مثال بزنم. درسته که من در اصفهان هستم و در جوارمان شاهزاده‌هایی بوده‌اند و هستند، ولی خب من هیچ‌گونه ارتباطی با آن‌ها نداشته‌ام و وقتی که می‌خواهم شازده‌ها را بشناسم، ناچارم که از کتاب‌ها استفاده کنم و از قدرت تکنیکی استفاده کنم. من هیچ‌وقت شازده‌ای را ملبس به آن لباس‌های خاص ندیده‌ام، و خوب عکس‌هاشون هم هیچ‌گویی ندارند. پس این‌جا فقط تکنیک می‌تونه به فریادم برسه. یعنی کافی‌ست که من کشیدگی انگشتان فخرالنساء را نشان بدم، یا ظرافت اندامش را نشان بدم، کافی است که من یک تکه از لباس شازده‌ها را شرح بدم، بقیه‌اش را نگم. این‌جا تکنیکه فقط. یعنی می‌شه گفت که اگر خلاصه بکنم، نتیجه را اول گفته‌ام و بعد هم تکه‌هایی از خاطرات و تکه‌هایی از البسه و تکه‌هایی از اقوال را گفته‌ام و بقیه را خالی گذاشته‌ام تا پُر بشه، تا خواننده پُر بکنه، یا در صفحات بعد خودم پُر کنم.

- می‌خواستم خودت یک بازنگری بکنی در منحنی زندگی‌های این خانواده از جد کبیر تا این شازده‌ی فعلی که آخرینشان است و آخرینشان هم می‌ماند.

○ خوب، می‌شه گفت که منحنی به‌خصوصی واقعاً وجود نداره، برای این که اگر ما جای شازده احتجاب بنشینیم، مقداری دیده‌ها داریم، مقداری خاطرات داریم و مقداری هم اقوال کتاب‌های مختلف. یعنی مثلاً اگر جد کبیر را کسی بخواد بشناسه، مقداری عکس هست، مقداری اقوال هست و تازه همه‌ی آن‌ها ضد و نقیض، و بعدش پدر بزرگ به هم‌چنین و تازه بعدش پدر خودش و خودِ شازده هم همین‌طور تقریباً. درسته که این منحنی... این خط به نقطه‌ی آخری مثل شازده احتجاب می‌رسه، اما خطی است که شکسته است. این همان راهی است که من شاید بتوانم در کتاب بعدی‌ام ادامه بدم. یعنی استفاده از اسناد، از اقوال، از احادیث، و از این روایت‌های متناقضی که در ادبیات ما اصلاً بهش توجه نشده.

#### ● نقش شازده احتجاب در این سلسله زنجیر شکسته چیست؟

○ می‌بینیم که شازده احتجاب از گشتن حتی یک پرنده ابا دارد و هر چه فخرالنساء به او می‌گوید که اگر ناراحتی برو تفنگی را بردار و یک آدمی را بدون دلیل بکش و یا مثلاً مثل اجداد کبار بچه‌ای را از بین ببر، ولی شازده احتجاب نمی‌پذیره. درکل، این جریان مثل اینه که بین این جد کبیر و پدر بزرگ و پدر و شازده احتجاب یک مسابقه‌ای ست، که به نظر می‌آد شازده احتجاب در این مسابقه دخالتی نداشته. دست آخر من فکر می‌کنم که دخالت داشته و حتی خواسته که با اِعمالِ همان اَعمال بر روی دو تا آدم در آن مسابقه پیروز بشه. یعنی اجداد کبار شازده، خب، آدم‌ها را می‌کشتند، پوست آدم‌ها را می‌کندند، نمی‌دونم، در زیر ستون گچی آن‌ها را مدفون می‌کردند و الی آخر. ولی شازده احتجاب مسخ می‌کنه یک آدم را، فخری را که فخری است واقعاً تبدیل می‌کنه به چیزی بیهوده، چیزی بی‌شکل، چیزی که مثلاً وقتی که مست نیست فخری است، وقتی که لباس فخرالنساء می‌پوشد، مثل او آرایش می‌کند و غیره، فخرالنسائی می‌شه. هر لحظه ممکنه باز هم فخرالنساء نباشد و این جنایت بزرگی است، فکر می‌کنم این فجیع‌تر از گشتن یک آدمه. دومین مسئله یعنی

## شازده احتجاب ■ ۷۱

شکنبه‌هایی که به فخرالنساء می‌ده، خفیه‌نویس برای او می‌گیره و در لحظاتی که او داره سرفه می‌کنه، پزشک برایش نمی‌آره، او را در یک خانه‌ی خیلی کوچک زندانی می‌کند، تمام ارتباط‌های فخرالنساء را با بیرون قطع می‌کند، و خیلی شکنبه‌های دیگر، اما می‌بینیم از بس فخرالنساء ظریف و دست‌نیافتنی و یا به تعبیر دیگری اثیری است، مثل این که تیرهای شازده احتجاب به هدف اصابت نمی‌کند، از کنار ظرافت اندام فخرالنساء می‌گذره. فخرالنسائی که دائم مثلاً می‌گه تو خوبی فخری یا حتی تو خوبی شازده — که البته این حرف را نزده هیچ‌وقت — از تیررس این تیرها فرار می‌کند، چیزی است بالاتر و بالاتر از این ضربه‌ها. ولی من خودم احساس می‌کنم که مثل این که در این مسابقه‌ی اجدادی، شازده احتجاب پیروز شده و پیروزی اصلی با اوست و این پیروزی را هم در زمان ما به دست آورده، یعنی با مسخ یک آدم و شکنبه‌ی مدام زنی چنین اثیری و چنین ظریف.

موش‌ها رفته بودند. سر شازده زیر بود، روی ستون دست‌هایش. دست‌هایش می‌لرزید. پیشانی‌اش سرد شده بود. صبح کاذب همه‌ی اتاق را روشن کرده بود و از دوردست‌ها خروس‌ها می‌خواندند. شازده عوعوی سگ‌ها را شنید و صدای حرکت چرخ‌ها را روی قالی و بعد صدای باز و بسته شدن در را. چرخ‌ها روی کاشی‌های سراسر غوغا صدا می‌کرد و روی پله‌ها، مراد گفت: بجنب زن. و حسنی گفت: آخه خسته شدم مگه مجبوری این همه پله را بری پایین، پله‌ها نمور و بی‌انتها بود. و شازده که می‌دانست نتوانسته است، که پدر بزرگ را نمی‌شود در پوستی جا داد، که فخرالنساء... از آن همه پله پایین‌تر و پایین‌تر می‌رفت، از آن همه پله که به آن دهلیزهای نمور می‌رسید و به آن سردابه‌ی زمهریر و به شمد و خون و آن چشم‌های خیره‌ای که بود و نبود.

صحبت پیرامون این کتاب در برنامه‌ی دیگر هم ادامه می‌گیرد. خدا نگهدار.

### برنامه‌ی سوم — پنجشنبه ۲۱ اسفند ۴۸

وقتی عماری را بردند و قندیل‌ها را خاموش کردند و بوی عود تمام تکیه را پُر کرد و قاری‌ها رفتند و مجلس ختم را برچیدند، فخرالنساء، بی‌آن‌که گُل می‌خکش را از توی گلدان بردارد و بگذارد گوشه‌ی دهانش، باز رفت توی قاب عکس نشست. گرد روی موهایش نشسته بود. و شازده دید. دید که فخرالنساء پشت آن گردِ روی موها و پشت آن پیراهن تور و عینک و پوستِ سفیدش، به دور از دسترس او، هست و نیست، و شمد سفید بود و خون از گوشه‌ی دهان فخرالنساء نشت می‌کرد.

پس از سلام‌های صمیمی، به دنبال دو برنامه‌ی گذشته، امشب آخرین حرف‌هایمان را درباره‌ی هوشنگ گلشیری خواهیم زد. امیدواریم مجموعه‌ی این گونه برنامه‌ها مورد توجه شنونده‌ها قرار گیرد.

درباره‌ی هوشنگ گلشیری صحبت کردیم و تا به آن‌جا رسیدیم که حالا باید کاراکترهای مشخصی را از کتابش روشن کنیم. اگر در تمام طول جد و جهدی که کردیم و می‌کنیم، موفق نشویم، ناگزیر به اقراریم که این خود پیچیدگی داستان است و راهی نیست مگر بارها و بارها آن را از نو خواندن.

شخصیت‌هایی که این بار بررسی می‌شوند، فخرالنساء، مراد و منیره‌خاتون هستند. برای این که ساده‌تر موضوع بازنگری شود، در هر دوره تکه‌ای در مورد شخصیت‌های نامبرده نقل می‌شود و بعد حرف‌های خود گلشیری را خواهیم شنید. این روش شاید بهتر باشد.

کاش از همین‌جا شروع می‌کردم، نه از آن عکس رنگ‌ورورفته‌ی خانم‌جان و آن فواره و گلدان. دیگر گذشته. می‌دانم که حرفی نزدم.

فخرالنساء آمد، خودش آمد و دست گذاشت زیر چانه‌ام. سرم را بلند کردم. همان لبخند. کاش می‌شد یک‌جوری این لبخند را پاک کنم. فخری نمی‌تواند، اصلاً نمی‌تواند آن طور بخندد. هر چه کردم نتوانست. دهانش را باز می‌کرد و دندان‌های درشتش را نشان می‌داد و می‌خندید، آن هم بلند.

بدبخت بیچاره. اما فخرالنساء... مثل این که در مجموع آن خطوط کنار لب‌ها و آن چشم‌ها و حتی چرخش لب‌ها چیزی بود که آدم را می‌ترساند. آدم حس می‌کرد که چقدر کوچک و حقیر است، حالا اگر نوهی حضرت والا هم هست، باشد. کاش من می‌مردم.

● درباره‌ی فخرالنساء صحبت کن که خیلی مسئله شده و برای ما عقده هم شده است.

○ برای خود من هم عقده‌ای ست. سابقه‌ی چنین زنی را مثلاً در بوف کور سراغ داریم. در تمام مینیاتورهای من هست؛ اما متفاوت است. او زنی است با ابعادی که مثلاً زیبایی ست، دانشه، تسلط قاهرانه بر مرد، و دیگر مشخصات زنی آرمانی. داستان‌نویس‌های ما معمولاً وقتی می‌خواهند داستانی بنویسند می‌روند سراغ، خب، زن‌هایی که دیده‌اند، شناخته‌اند و مادری، همسایه‌ای، زنی رخت‌شو. در مورد همین‌ها حرف می‌زنند، مثلاً کلفتی که توی خانه‌شان بوده و یا اگر خیلی لطف بکنند یک زن دیگر را. من می‌خواستم چیزی را بیافرینم، چیزی را که حتی ندیده‌ام تا حالا، نبوده‌ام باهاش، شاید جزو آرزوهای من بوده که ببینمش. و این چیز را ناچار شدم که همه چیزش را از تخیل مدد بگیرم، یعنی در واقعیت موجود گرداگرد من چنین چیزی وجود نداشته، در کتاب‌ها هم نبوده، البته در مینیاتورهای من هست یک چنین زنی منتها این زن — می‌شه گفت که — در کتاب نباید هم ملموس بشه، یعنی یکی از کارهای نویسندگی در دوران اخیر، احترام گذاشتن به تخیل خواننده است، یعنی

مصالح اندک به او دادن و میان این مصالح را خالی گذاشتن و اجازه دادن که او با تخیلش پُر بکند. اگر کسانی واقعاً از فخرالنساء خوششان آمده، از این نمونه‌ی نوعی آدم، فکر می‌کنم علتش این بوده که، مقداری از تخیلات و خواسته‌ها و آرزوهای خودشون را به کمک من آورده‌اند، به این دلیل هر کدام فخرالنساء خودشون را دوست داشته‌اند. اگر نویسندہ‌ای کاملاً زنی را یا مردی را در کتابش نشان بده، اجازه نمی‌ده به تخیل خواننده. و من اجازه دادم این تخیل را، که به من کمک بکنه که بتوانم فخرالنساء‌های چندبُعدی را بسازم. خوب، زنی که تحصیل کرده، سل اجدادی داره و شراب می‌خوره، زنی ست بسیار حساس و در عین حال با سلطه‌ی زیاد بر شازده. گاهی اوقات به من گفته‌اند این زن شبیه زنِ اثیری هدایت است. گفته‌اند این زن مثلاً یک شازده است، حتی مثلاً بعضی از دوستانی که یک نسبتی با شازده‌ها داشته‌اند، بعضی خانم‌ها، گفته‌اند این عجیب مثلاً شبیه ماست و غیره. من فکر می‌کنم همان نکته‌ی اصلی تخیل آن‌هاست و آن چه مورد نظر من بوده تمامی وجود فخرالنساء نبوده، شاید خیلی چیزهاش در تخیل خود من هم مانده، چیزهایی را ارائه داده‌ام که شازده می‌دانسته، چیزهایی را ارائه داده‌ام که شازده برای شناختن فخرالنساء احتیاج داشته. یک فخرالنساء کامل نیست، خیلی چیزهایی دیگر نگفته هست که آن نگفته‌ها را خواننده‌ها خودشون پُر کرده‌اند و لطفی هم کرده‌اند.

شازده گفت: مراد، باز که پیدات شد. مگر صد دفعه نگفتم؟

شازده فقط حرکت نرم چرخ‌ها را روی قالی حس کرد. موش‌ها

داشتند چیزی را می‌جویدند. شازده داد زد:

— مراد، باز کسی مرده؟

و سرفه کرد. کبریت که روشن شد، شازده فقط همان دو چشم را

میان چین و چروک‌ها دید و کورسوی نور سیگار را. می‌دانست که حالا

صندلی چرخدار کنار بخاری است و حسنی دارد در خاکستر بخاری

دنبال چیزی می‌گردد. صدای جویدن موش‌ها را هم شنید. سرفه‌های

خشک و کشدار شانه‌های شازده احتجاب را لرزاند.

مراد گفت: شازده جون، شازده احتجاب عمرش را داد به شما.

شازده پرسید: احتجاب؟

مراد گفت: نمی‌شناسیدش؟ پسر سرهنگ احتجاب، نوه‌ی شازده‌ی

بزرگ، نبیره‌ی جد کبیر افخم امجد. خسرو را می‌گویم، همان که روز

سلام می‌ایستاد پهلوی دستِ شازده‌ی بزرگ، و شازده‌ی بزرگ دست

می‌کشید روی موهایش و می‌گفت «تو مثل پدرت قرمساق نشی.»

شازده گفت: آهان.

— سل گرفت. بدنش شد مثل دوک، دیگه نمی‌شد شناختش. خدا

بیامرزتش.

● این مراد یک مسئله‌ای بود توی داستان. این مراد که همیشه آن گوشه نشسته تا بیاد

بگه یکی مرده. وضع مراد را چطور توجیه می‌کنی؟

○ بعید نیست که مثلاً یکی فکر کند که این سرنوشت بشری است، نمی‌دونم عزرائیل، کسی است که سقوط خانواده‌ای را، سقوط طبقه اگر نگیم، یک سلسله را ناظره، و بسیاری حرف‌های دیگه که می‌زنیم. منتها این نگاهی است از بیرون، نویسنده همیشه از درون نگاه می‌کند. آدمی با گوشت و پوست و آدمی با احساسات و ادراکات خاص. مراد برای من آدمی بوده که، بله، درشکه‌چی این خانواده بوده، قدرت و عظمت و جنایات این خانواده را دیده، شنیده، حس کرده و بعدش رسیده به آخرین فرد خانواده که عنین هم هست، معلومه دیگه بچه‌ای هم نمی‌تونه تولید بکنه. مراد ضمن این که سقوط این خانواده را شاهد بوده، هر روز خبری می‌ده از مرگ عضوی از خانواده. شازده هم متوجه شده که مثل اینکه مراد ناظر بر این جریانیه. شاید اصلاً شکل‌دهنده‌ی رمان من، و توانسته همه‌ی این فروریختگی‌ها و درهمی‌ها را شکلی بده، با آوردنِ خبر مرگ هرکدام از این‌ها. و دست‌آخر به شازده

می‌گه که تو هم داری میری، و مردنی هستی و تو هم مثلاً خودتو نشناختی. همه‌ی چیزهایی که خوانندگان فکر می‌کنند برای من هم به نوعی مطرح بوده، منتها از درون مطرح بوده. برای من مراد - می‌شه گفت - خود مراد صرف‌نظر از معانی آن مطرح بوده با تمام چیزهایی که عرضه کردم و نکرده‌ام یک مقداریش را. بسیاری از فصل‌ها و قسمت‌هایی بوده که من زدم از کتاب، برای این که دیدم که نه تنها چیزی اضافه نمی‌کنه، بلکه ممکنه تخیل خواننده را اذیت کنه.

کتاب را ورق زد. شازده حالا می‌دانست که در آن کتاب قطور نبود، که پدربزرگ حتی نام منیره‌خاتون را فراموش کرده بود. و گذاشت تا منیره‌خاتون با تمامی آن گوشت گرم و زنده‌اش باز زنده شود. و منیره‌خاتون خسرو را بلند کند و به سینه‌اش بچسباند. داشت می‌خندید. کف دست‌های منیره‌خاتون خیس شده بود.

● یاد منیره‌خاتون می‌افتم و خاطراتی که بعد از خواندن این کتاب از منیره‌خاتون توی ذهن آدم می‌ماند. درباره‌ی او صحبت کن.

○ منیره‌خاتون زنی است که، خب، جزو زن‌های متعدد پدربزرگه، و تنها - می‌شه گفت که - نقطه‌ی زیبا و اصیلی است که در این دوره‌ی اجداد شازده احتجاب وجود داره. زنی با این مشخصات تمایل به مرد، خب ناچار، چون در گرداگردش جز خواجه‌سرایان کسی نبوده، متمایل به پسرک کوچکی مثل شازده احتجاب می‌شود. و بعد با توجه به این که، خب، دیگران متوجه این رابطه‌ی نامعقول می‌شوند، او را اذیت می‌کنند، شکنجه می‌دهند، آن هم به دردناک‌ترین وجهی که در تمام طول زندگی شازده احتجاب، این فریاد او مطرح بوده. و بعد دیوانه شدنش و فکر می‌کنم زیباترین لحظه‌ی وقتی است که بر روی دستک خم شده و آب را به هم می‌زنه و می‌گه تو دیدی؟ می‌گه چی را؟ چون شازده احتجاب جز به هم خوردن تصویر موها در آب چیزی نمی‌بینه، می‌گه چی را؟ زن می‌گه پدربزرگ هم نمی‌تونه ببینه. بارها برای من

مطرح شده که او چی می‌دید؟ چه چیزی در آن دستک می‌دید که آن‌قدر آن دستک را، آبش را، به هم می‌زد؟ من فکر می‌کنم که شاید با به هم خوردن خطوط مثلاً گیسوان کوتاهش که چیده بودند، شاید بزرگ می‌شد، بلند می‌شد، تا روی شانه‌هاش می‌افتاد. شاید این خطوط چهره که در اثر شکنجه و درد در هم رفته بود، چین خورده بود باز بی‌چین می‌شد. شاید زیبایی آرزویی‌اش را می‌دید. شاید هم واقعاً فخرالنساء آینده را می‌دید، فخرالنسائی که من مثلاً بعد دیدم. می‌تونم بگم که این زن در آن دایره، در آن محدوده‌ی وحشتناک چشم‌گنجشک‌ها را درآوردن، و بالش را روی دهان برادر گذاشتن و هزاران نمونه‌ی دیگر که در تمام این دوره هست، تنها نقطه‌ی نورانی است، تنها نقطه‌ای است که به دلیل وجود این چنین زنی، منیره‌خاتون، ما می‌تونیم بقیه را محکوم کنیم.

اگر چنین زنی وجود نداشت، چنین نقطه‌ی روشنی در این زمان وجود نداشت، ما حق نداشتیم آن‌ها را محکوم کنیم. مثل این که می‌گیم، خب، نمی‌دونم و عوامل دیگری سبب شده که این‌ها چنین بار بیایند. ولی وقتی منیره‌خاتونی می‌تونه به وجود بیاد، با آن همه اصالت و پاکی، خب، پس می‌تونیم ما بقیه را محکوم کنیم.

خیلی چیزها روشن شد. چیزهایی حداقل در مورد قصه‌نویسی امروز ایران. قصه‌نویسی امروز ایران که دیگر نقالی و پُرحرفی قدیمی نیست. کوتاه و کامل است، رساست. و به همین جهت این سه برنامه را به هوشنگ گلشیری اختصاص دادیم، چرا که نماینده‌ی راستین این قشر است که هنوز هم پای پی نگرفته. قشری که تماشای سقوط قصه‌نویس‌های سطحی ما را منظره‌ای تماشایی نمی‌داند. «دیگر تماشاجی‌های ما همه جمع آمده‌اند... با سروصدا و فریاد و جنجال. نگاه کن!»<sup>۱</sup>

---

۱- انتهای بررسی شمیم بهار است. بررسی کتاب‌هایی از آل‌احمد، چوبک و جمال‌زاده، در یکی از اندیشه و هنرها.

شازده احتجاب می‌دانست که حالا پدر بزرگ توی قاب عکسش نشسته است و پدر سوارِ اسبِ کهرش دارد میان تپه‌ها یورتمه می‌رود. قاری‌ها صدادر صدا انداخته بودند. شازده ایستاده بود تا آن همه جمعیت ببینند و بروند. پدر را پایین پای پدر بزرگ و مادر بزرگ خاک کردند. خم شده بودند، روی جزوه‌های قرآن و می‌خواندند و جزوه‌چی‌ها جزوه‌های تازه را به دست مردم می‌دادند. قاری‌ها بلند می‌خواندند. عمه‌ها خیلی وقت بود که توی قاب عکس‌هایشان نشسته بودند. چشم‌هایشان را سوراخ کرده بودند. مادر گریه نمی‌کرد. و شازده سرفه کرد.

## خوش اقبال ترین کتاب

شازده *احتجاب* در ۱۳۴۶ و ۱۳۴۷ نوشته شده است و در تابستان همین سال به ناشر داده شده که در ۱۳۴۸ در آمده و چاپ نهم آن منتظر اجازه است. چاپ هفتم آن را ققنوس در آورد، از آن سال تا... چاپ هشتم در سال های کمبود کاغذ و تبعات دیگر، آثار بنده از ناشری به ناشر دیگر رفت و هم چنان معوق مانده. [شازده *احتجاب*] خوش اقبال ترین اثر صاحب این قلم است که تاکنون به فرانسه و انگلیسی ترجمه شده و فرمان آرا فیلمی هم بر اساس آن ساخته است که جایزه ای هم در ۱۳۵۳ بُرد.

در ابتدا گمانم طرحی بود از مردی که از سر شب تا صبح سرفه می کند و خاطراتی به یاد می آورد و با صبح کاذب یا صادق می میرد. نوشتن داستان تحریر همین طرح اولیه بود که هفته به هفته در جلسات [جنگ] ۴۷ خوانده شد و بالاخره در تابستان همان سال به ناشر سپرده شد که قبول افتاد و چاپ شد. گفتنی ها در باب این کتاب در همان جلسات جنگ گفته شده بود. چاپ آن به همت نجفی و بعد

سیدحسینی میسر شد. پس از انتشار شش ماهی یا بیش تر سکوت بود و گاهی هم می شنیدیم که کسی خوانده است.

آن‌گاه با مقاله‌ای از هاشمی‌نژاد به جد مطرح شد و دیگران حرف‌هایی زدند از ابراهیمی گرفته تا پرویز نقیبی، کاظمیه. بعضی هم یادی می‌کردند مثل عباس پهلوان در فردوسی. دیگران یعنی مثلاً منتقدان حرفه‌ای البته کنج‌کاو شده بودند که کیست و این کنج‌کاو در مورد صاحب این قلم همیشه بوده است که حالا چه می‌کند و من تا نمونه‌ای به دست بدهم که مثلاً هستیم، اغلب بخشی از کار را به چاپ می‌سپارم مثل بخشی از *بره‌ی گمشده‌ی راعی که کیهان ادبی* [ضمیمه‌ی هنر و اندیشه‌ی کیهان] درآورد یا بخش‌هایی از *در ولایت هوا* و غیره در این سال‌ها.

وقتی منتشر شد بر اساس خبرها که می‌شنیدم آن‌ها را که جایی شفاها حرفی زده بودند شماره می‌کردم. به پنج که رسیدم و شد پنج شش ماه، گذشتم. در مجموع خوش‌اقبال‌ترین کتاب من بوده است که بدین کتاب می‌شناختم، بسیاری نیز تنها به تبع پسند عام بر آن صحنه می‌گذارند. سخن جدی در این باب البته هنوز زده نشده. صالح حسینی کاری کرده است در مقایسه‌ی این اثر با *خشم و هیاهو* و ذکر شباهت‌ها و تقارن‌ها. آذر نقیسی هم کاری مفصل دارد که روزی در خواهد آمد. از این جا که منم، سخن‌گفتن، حرفی در باب این کتاب دیگر دشوار است. در مصاحبه‌ای با دانش‌جویان دانشگاه شیراز سخن‌ها گفته‌ام که بهترین منبع است و در همان زمان نزدیک به نشر به همت در آمده، با این همه شاید ذکر این نکته هنوز هم ضروری است که *خشم و هیاهو* جبر سرنوشت یا جبر تاریخ بر آن حاکم است، در شازده نیز چنین است. همه‌ی آن اجداد به شاهزاده‌ای عقیم ختم می‌شود و سقوط خاندان خط‌ظاهری است که حوادث مختلف را به هم پیوند می‌زند و وجه فارق آن با *خشم و هیاهو* دخالت عنصر شک و لامحاله اختیارِ انسانی در برابر آن جبر آفاقی انفسی در کتاب هست و در مجموع این حکم هم هست که ما تا بیالیم یا حداقل بمانیم باید با این گذشته تسویه حساب کنیم. شازده بخشی از این گذشته را در طبقه‌ی خود دنبال می‌گیرد.

اجداد او از همه‌ی قدرت بلامنازع برخوردار بوده‌اند و از این قدرت که البته فاسدکننده است در نابودی مادی و معنوی زیردستان و حتی اقربا به افراط سود جسته‌اند. حال نوبت شازده است که نقش خود بزند. او دیگر فعال‌مایشاء درگُل جامعه‌ی ما نیست، پس بر محدوده‌ی خانه‌ی خود حکم می‌راند و به جای زدن و بستن، به زندان کردن سیاران، تنی چند را در دسترس دارد که مهم‌ترین فخرالنساء و فخری‌اند. ولی این‌جا...

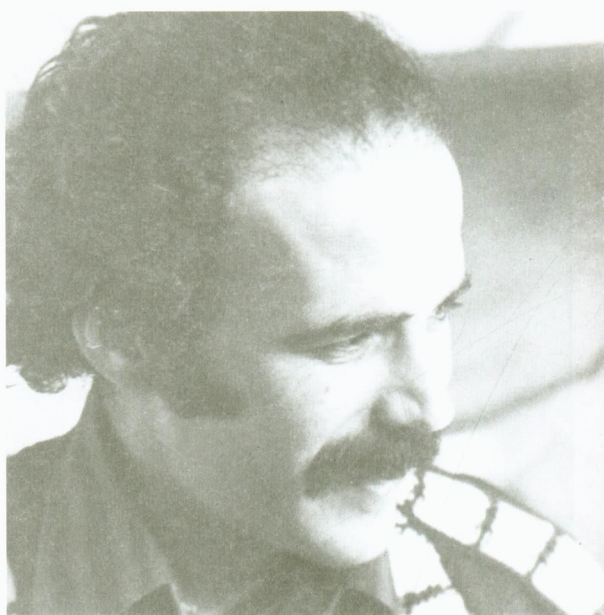
پس او به ظاهر شکارچی است و این شکار. اما فخرالنساء که با آن گذشته آشناست هم شکار است هم شکارچی، به زبان دیگر اوست که شازده را بدان‌جا می‌کشانند تا همه‌ی آنچه اجداد او کرده‌اند بر این تن واحد بگنند. فخری که بدلِ فخرالنساء است تا وقتی فخری است شکار است ولی اگر فخرالنساء شود شکارچی خواهد شد. به زبان دیگر، مثلث نقاش، لکاته، زن اثری این‌جا شازده، فخری و فخرالنساء می‌شود. شباهت معلوم است، اما فخرالنساء وجود حی و حاضر دارد و فخری مسخ‌شده‌ی فخرالنساء است یا بهتر وجودی حاضر و غایب، معلق، یا بهتر وجود دوگانه که نه این است و نه آن و گاه هم این است و هم آن.

می‌بینیم که برخلاف آنچه اغلب در نقدها منتشر شده تاریخ قاجاریه مستمسک آن چیزی است که امروز استبداد آسیایی‌اش می‌گویند که وقتی صاحب قدرت است قدر قدرت می‌نماید، اما چون ابزار سلطه‌اش را از او بگیرند آدمی است حقیر، لرزان و گریان، اما هم‌چنان بی‌رحم، که سلطه‌جو و سلطه‌طلب دو روی یک سکه‌اند و مظلوم گاه خود ظالمی است معزول و ظالم مظلومی است قادر.

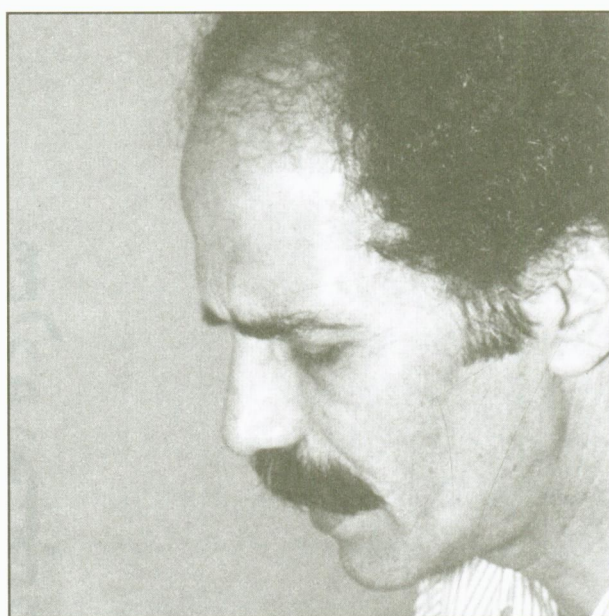
در سال‌های اخیر از برومند، استاد دانشکده‌ی ادبیات فارسی اصفهان شنیدم که خانواده‌ی شازده‌های اصفهان به عَلم ملتجی شدند و به دستور او بود که پرونده‌ای ساختند تا گوش مالی‌ام دهند.

مهم‌تر از همه و محور اصلی کتاب مسئله‌ی شناخت دیگری است از طریق اشیای متعلق به او، روایت‌ها، جلوه‌های او از منظرهای گوناگون و این محملی است

برای شناخت خود، تاریخ ظاهری و باطنی فردی که تاریخ گذشته در او متجلی می‌شود، پس با این همه وصول به مفهوم کتاب فقط از طریق افشای شگرد انتخابی امکان‌پذیر است به این طریق که شازده برای شناخت خود لحظه به لحظه‌ی حیات عینی و ذهنی فخرالنساء را می‌خواهد بسازد و یا از روی بر ساخته‌ی خود، فخری، او را بشناسد و حیات عینی او خاطرات خود شازده است و یا جلوه‌های عینی فخرالنساء و اقوال فخری که...









# شازده احتجاب از زبان دیگران



## شازده احتجاب‌ها چرا و از کجا به عرصه‌ی داستان ایرانی آمدند

### منوچهر آتشی

این که شازده احتجاب هوشنگ گلشیری چه گونه داستانی است، تکنیک آن چیست، و چه جایگاهی و چه مرتبه‌ای در قصه‌نویسی ایران – و چه بسا جهان – دارد، اشتغال ذهنی من نیست. وانگهی، دیگران و متخصص‌تران از من، به‌خوبی به آن پرداخته‌اند. دل‌مشغولی من بیش‌تر چگونگی سردرآوردن «غراب‌ها» و «ناهنجاری‌های روانی» – و به تبع آن: غرابت نوشتاری، و به تعبیر دیگر «دشوارنویسی» – در عرصه‌ی داستان‌نویسی معاصر فارسی است. پرسش اول من این است: چه ضرورتی این غرابت (تو بخوان این وجه از گروتسک) را به قلمرو قصه‌ی ما کشاند؟

همه می‌دانیم نخستین داستان از این قماش بوف کور هدایت بود که به گونه‌ای نامنتظر به این عرصه پرتاب شد. «پرتاب» را از این جهت به کار می‌برم، چون پیش از

آن، از آغازگری جمالزاده تا تولدِ بوف کور، نوشته‌ای به سیاق بوف کور نه تنها رایج نبود که نامنتظر و شگفتی‌آفرین هم بود. و دیدیم هم، که چه تفسیرها و تعبیرهای گوناگون و درست و نادرستی از آن وارد عرصه‌ی «نقد» ما شد. نقدی که آن را هم نداشتیم!

اما آیا به‌راستی ما در طول حدود دوهزار سال سروکارداشتن با «نوشتن» و «گفتن» افسانه و شعر و حدیث و قصص و روایات مذهبی و غیرمذهبی و... هیچ نمونه و نشانه‌ای از حضور «غرابت» و «رازواری» و «شگفتی‌آفرینی» نداشتیم، و ملغمه‌ای به نام بوف کور و شازده احتجاب – و نمونه‌های تازه‌تر – چکی و از آسمان – یا مثلاً از تأثیرات قصه‌های مدرن غرب فقط – به این عرصه پرتاب شده‌اند؟ هم‌چنان که بسیاری ندانسته‌های ما می‌گوید که «آری چنین است و... نداشتیم»، بسیاری دانسته‌های ما هم می‌تواند بگوید که «اگر زحمت بازنگری ژرفی در گذشته را به خود داده بودیم یا می‌دادیم، پی می‌بردیم که: چرا، حتماً داشته‌ایم و داریم» (همین‌جا بد نیست اشارتی و نقلی داشته باشم از شوریده‌ی سرگشته‌وار ظاهراً هروله‌گویی به نام هوشنگ ایرانی، که تمامی شعرخوان‌های ما از او فقط «جیغ بنفش» را در خاطره – نه خاطر – دارند، بدون این که درباره‌ی همان تعبیر «غریب» هیچ‌گونه تفسیر و تعبیر تازه‌ای به دست داده باشند که – فی‌المثل – «غار کبود می‌دود / جیغ بنفش می‌کشد» نخستین «پرخاش» به روال معتاد و مألوف بیان و تصویرپردازی در شعر آن روزگار بوده، همانی که حالا به گونه‌های دیگری دارد متداول می‌شود و باید هم بشود. باری، همین هوشنگ ایرانی در نوشتاری نقدگونه نکته‌ای را در آن سال‌های دور – اواخر دهه‌ی بیست یا اوایل دهه‌ی سی – به میدان می‌افکند که بسیار عبرت‌آموز بوده است. او آن‌جا می‌گوید که: «یک علت این که شعر گذشته‌ی ما نتوانسته به قله‌پردازی مستمر توفیق پیدا کند این است که همیشه بدون نثر حضور داشته است» – این گفته‌ی من نقل به مضمون است، اما به‌درستی و امانت آن ایمان دارم – ولی نکته نکته است. او خواسته بگوید «شعر – یا نظم –

گذشته‌ی ما، بدون حضور شانه‌به‌شانه‌ی نقد و نوشتار نقادانه، به‌ناگزیر دچار آن همه نشیب و فراز و اوج و حسیض غیرعادی شده است.» و من می‌خواهم این جمله‌ی هم‌ساز را به‌گفته‌ی او اضافه کنم که: «نثر گذشته‌ی ما هم تا زمان طلوع بوف کور و شازده احتجاب دچار همین ضایعه بوده، یعنی بدون نثر – نثر موشکافانه و نقادانه – حرکت کرده، و به‌ناچار نتوانسته شکلی از اشکال ممکن و درخشان را عرضه نماید، یا به تعبیر امروزی‌تر "ژانر"ی تازه و بدیع و کارساز را به میان افکند.»

حال اگر بنا به نظرپردازی‌های نسبتاً و ظاهراً مستدلی، بپذیریم که بوف کور حاصل نگرش و تأثیرپذیری هدایت از نوشته‌های غربی – مثل آثار کافکا و امثال او – از سویی، و از سوی دیگر، هم‌زمان، مشاهده و متأثر شدن از سینمای اکسپرسیونیستی رایج در زمان حضور او در اروپا (برای مثال فیلم‌های دراکولایی) بوده، خود، به دست خود گسل‌ها و حلقه‌های مفقوده‌ای در رهگذر این نظرپردازی خود ایجاد کرده‌ایم که چه بسا هرگز نتوانیم پاسخ‌گوی این معضل خودساخته شویم. و از آن بدتر، هم‌چنان خود و ادبیات خود را از نمونه‌ها و سرمشق‌ها، یا دست‌کم انگیزه‌ها (موتیف‌ها)ی خودی بسیاری محروم نگاه داشته و بداریم. آیا با چنین احکام یک‌سویه‌ای، اگر فرصت کنیم از خود پرسیم: پس چرا بوف کور در همان غرب کافکا نوشته، چاپ و توزیع نشد؟ یا، چرا هدایت برای سامان‌دادن به ساخت و ساحت درونی قصه‌اش (یا به تعبیر من کشف و پرداخت ژنتیکی خون تاریخی قصه‌اش) به هند سفر کرد و آن همه عناصر شرقی نیمه‌بودیستی – نیمه‌ایرانی به بافتار قصه‌اش اضافه نمود؟ بعد از این‌ها، چه ارتباطی هست بین تأسیس نمادهای ضدعربی قصه با مطالعات سرسختانه‌ی هدایت در زبان پهلوی و روایات تاریخی دیگر او؟ آیا برای این پرسش‌ها پاسخ‌های آماده‌ای داریم؟ من فقط می‌گویم: اگر تنها هشتاد و چهار نامه‌ای را که هدایت در سال‌های برگشتن به ایران و اقامت چندساله‌اش به حسن شهیدنورائی، آن هم به طور تقریباً پیوسته، نوشته بخوانیم، خیلی چیزها دستگیرمان می‌شود. آن وقت هرگز نخواهیم گنت که هدایت فقط متأثر از

نیست‌انگاری غربی بوده یا آدمی بی‌بندوبار و سرسری و بی‌تعهد و نادل‌سوز به حال میهنش و تاریخش و ادبیات کشورش بوده که در چند اثر (تصادفاً! هم‌ریشه و هم‌آهنگ) به جوان‌ها درس ناامیدی و نیست‌انگاری داده و بعد هم بیخودی خود را سربه‌نیست کرده است. این نامه‌های مورد اشاره، هشتاد و دو تایش، در پاریس به صورت کتابی منقح به همت پاکدامن چاپ و منتشر شده. نخستین حسی که خواننده پس از خواندن این نامه‌ها پیدا می‌کند، حس شگفتی از سماجت هدایت در گزارش روزبه‌روز وقایع سرزمینش به دوست دلسوز و فرزانه‌ی خود است که مثل خود هدایت در ایران، در آن سوی دنیا در غربت پاریس، خونین‌دل و ناکارآمد و هدررفته و تحقیرشده، تا لحظه‌ی مرگ هم‌زمانشان، به جای زندگی جان می‌کند. هم این که هدایتی را می‌شناسیم که حتی امروز هم نامه‌هایش باید در خارج از میهنش چاپ و منتشر شود، و ما از سرنوشت پاسخ‌های شهیدنورائی به هدایت - یا نامه‌ی جرجانی و شهیدنورائی - که هدایت هسته‌ی اصلی بگومگوی آن‌ها بوده - هم‌چنان بی‌اطلاع یا بسیار کم‌اطلاع باشیم. ولی بُب داوری من درباره‌ی هدایت و بوف کور بی‌نظیرش پاسخ به پرسش اولیه‌ی خودم است؛ و آن این که هدایت از خیلی پیش‌تر، بسیار هوشمندانه ضرورت تأسیس ادبیاتی نو را در ایران که هم گوشت و خون و ژن ایرانی داشته باشد و هم با ادبیات مطرح جهان در تعامل و توافق عمیق، احساس کرده و در حد وسع خود، این خواسته را جامه‌ی عمل پوشانده است.

همین‌جاست که ما به الگوی بی‌بدیل گلشیری می‌رسیم، و می‌توانیم با بازاندیشی هوشیارانه‌ی سرنوشت هدایت و بوف کورش. به چگونگی روی‌کرد گلشیری به نوع داستانی چون *شازده احتجاب*، و جستار عمیق در یافتن عناصر ایرانی‌اش در عرصه‌ی سبک و سیاقی مدرن، که ارث پدر هیچ‌جهتی از جهات چهارگانه نیست ولی ارث پدر عناصر چهارگانه حتماً هست - پی ببریم. اما ببینیم عناصر، یا عنصر اصلی *شازده احتجاب*، که ملغمه‌ای از عناصر

متفاوت و متنوع در وحدتی قابل تکرار به گونه‌ی تم شازده احتجاب باشد، چه گونه و از کجا فراهم شده و چه تیزبینی و دقت کم‌نظیری صرف این جستار و اکتشاف درونی، و سپس باز هم کشف - و نه اختراع - بیرونی - زبانی داستان شده است. عنصر «غرابت» در بی‌شماری از داستان‌های جهان حضور بلامنازع دارد؛ و این که این غرابت و جاسازیش در قصه یا رمان، لزوماً نباید مولود مدرنیته و رشد متوازن یا نامتوازن تکنولوژیکی جوامع خاصی تلقی شود، هر چند رشد نامتوازن (در عرصه‌ی سنت و تجدد) یکی از عوامل مهم گروتسک تم‌های هنری می‌تواند باشد. این غرابت و پیچیدگی، از خیلی پیش از رشد غول‌آسای تکنولوژی، در جوامع مختلف از نظر مراتب این رشد، به قصه‌ها ورود پیدا کرده است. اگر دن کیشوت سروانتس اسپانیایی را نخستین و بهترین نمونه‌ی داستانی با تم غرابت بدانیم - که هست - می‌پذیریم که این نبوغ نویسنده است که پس از تلاش ژرف و طولانی در واکاوی عناصر درهم‌تنیده‌ی اندرونی جامعه‌ی اسپانیایی - و جهانی - آن دوران، توانسته زمینه و زبان درخشان داستان را کشف و بازسازی نماید. همین وضع را دارند داستان‌هایی چون یولیسیس جویس، بازیافت زمان از دست‌رفته‌ی پروست، مسخ و سایر داستان‌های کافکا، خشم و هیاهوی فالدکتر تا پدرو پاراموی خوان رولفو و صد سال تنهایی مارکز و بسیاری نوشته‌های بورخس و... و... (همین جا بی‌جا نیست اشاره کنم به زیرکی و تیزبینی هدایت در شناخت او از نوع رمانی که می‌بایست رمان نمونه‌ی قرن شناخته شود. هدایت که کتاب‌های جدید اروپا را از طریق شهیدنورائی، در ایران دریافت می‌کرده، در نامه‌ای در سال ۱۳۲۴ شمسی، پس از خواندن ترجمه‌ی فرانسوی یولیسیس، می‌نویسد که: «این است رمان آینده.») حالا باز هم بگویند هدایت در خلقِ بوف کور فقط متأثر از فلان و بهمان نمونه بوده است.)

در مجموع می‌بینیم که این نمونه‌ها، پیش از آن که موضوع و محصول پیچیدگی مناسبات اجتماعی یک یا دو جامعه بوده باشند (با توجه به تنوع و مراتب رشد جوامعی که چنان آثاری در آن‌ها به وجود آمده) بیش‌تر به پیچیدگی ذهنیت نویسنده

و توانایی درک و دریافت هنری او از عناصر داستانی و کشف و پرداخت زبان ویژه ربط داشته است. اگر جامعه‌ی انگلیسی یا امریکایی، جامعه‌ی مدرن با مناسبات پیچیده بوده، مکزیک خوان رولفو یا ماکوندوی مارکز که چنان شرایطی نداشته است!

بنابراین، پیدایی رمانی در اندازه‌های رمان‌های آن چنانی مثل *شازده احتجاب* را، می‌بایست در رابطه‌ی مستقیم با ذهنیت هوشنگ گلشیری و توانایی بهره‌برداری او از عناصر تا آن زمان خامی که در برابر او قرار داشته، مورد چندوچون قرار داد. این عناصر را بیش از هر مکان و زمانی، می‌توان در خصلت «شازدگی» بازمانده از دوران قجر ردیابی کرد.

من باز هم برای ایضاح مطلب، می‌خواهم به نمونه‌ی خاصی اشاره کنم که قرابت و مشابهتی با *شازده احتجاب* دارد. اشاره‌ی من به داستانی از ادگار آلن پو، شاعر و نویسنده‌ی امریکایی است که می‌توان او را از پیش‌کسوتان «غراب‌پردازی» دانست. پو قصه‌ی کوتاهی دارد با عنوان «زوال خانواده‌ی آشر». هم‌چنان که در *شازده احتجاب* «خصلت منفی شازدگی» از نشانه‌های زوال است، در خانواده‌ی «آشر» یهودی تبار، مسأله‌ی عشق و جنسیت، در مرحله‌ی نهایی و در بستر ممنوعیت‌های دینی به چنان سقوط وحشتناکی می‌رسد که تنها ذهن خلاق کسی مثل «پو» توانایی دست‌یازیدن به کشف و توضیح آن را دارد. «لُب» عنصر «زوال» در قصه‌ی پو آن‌جاست که بیماری و کابوس‌های زجرآوری، آخرین فرد اشرافی از خانواده‌ی آشر را به فراخوان دوستی (اگر فراموش نکرده باشم پزشکی یا روان‌پزشکی) و می‌دارد، که پس از حضور او، در یک اتفاق معمولی کم‌دی - یا قفسه‌ی لباسی - باز می‌شود و جسد دختری (خواهر آدم مورد بحث در داستان) به میان اتاق می‌افتد و از هم پاشیده می‌شود. معلوم می‌شود آن آخرین بازمانده‌ی خانواده‌ی اشرافی آشر، که دچار ضعف نیروی جنسی نیز بوده، از دیرباز به این عشق ممنوع (و آسان!) پناه برده، و جسد خواهر را حتی بعد از مرگش، برای ارضای خواست لعنتی جنسی و روحی خود،

نگه‌داری می‌کرده است.

در شازده احتجاب، گلشیری، روی اصل «شازدگی» که در فرهنگ و عرف ایرانی بعد از زوال حکومت قجرها، نشانه‌ی کاهلی و بی‌خاصیتی محض تلقی می‌شده و جوک‌ها در این مورد توسط مردم ساخته پرداخته شده، انگشت می‌گذارد و سپس با افزودن بسیاری ویژگی‌های دیگر – مثل نیاز به شکنجه‌ی دیگران یا عشق‌بازی در عین ناتوانی – و اعمال قدرت نسبت به آدم‌های ضعیف‌تر از خود، داستان را بسط می‌دهد. بی‌تردید گلشیری قصد ندارد شازده را در یک متن تاریخی مورد مشاهده و بررسی احوال قرار دهد و رمانی کُلی‌گو به وجود آورد. برعکس، شازده در زمان ورود به داستان گلشیری، دارای هیچ امتیاز طبقاتی نیست. ولی در تخیلات بیمارگونه‌ی خود چنین است و نویسنده می‌کوشد به لایه‌های همین تخیلات بیمارگونه – از طریق بازنمودنِ تدریجی آن‌ها و اعمال شازده – برسد و از آن‌ها رازدایی کند، که طبعاً به رازآمیزشدنِ هرچه بیش‌تر مآجرا می‌انجامد. عمده‌ی هنر گلشیری، در خلق اثری نو، زبان رمان است که به کُلی از شیوه‌ی متداول داستان‌نویسی آن روزگار (غیر از سابقه‌ی بوف کور، یا حضور بهرام صادقی) دور می‌شود. در این‌جا توجه به سابقه‌ی شاعری گلشیری اهمیت زیادی پیدا می‌کند. گلشیری پیش از روی‌آوری جدی به قصه‌نویسی شاعر بود. شاعر خوبی هم بود. اما مجذوبیت او به بوف کور و بهرام صادقی از سویی، و شیوع ترجمه‌های رمان‌ها و داستان‌های کوتاه مدرن اروپا (مثل ترجمه‌ی خشم و هیاهو) از سوی دیگر، و درک ضرورت قصه‌نویسی نو در ایران، او را به این عرصه کشاند، و چون کار شاعری او را به زبان‌ورزی و غوطه‌زدن در ادبِ کهنِ ایران عموماً، و روی‌آوری به ظرفیت‌ها و صورت‌های جدید زبان خصوصاً، عادت داده بود، در قصه‌نویسی به‌چنان مهارتی رسید که همه به آن معترفیم. ما این واقعیت را می‌دانیم که قصه‌ی جدید (در هر ژانرش) به سمت زبان شعر حرکت می‌کند، و در واقع، هم‌چنان که فالکتر در جایی گفته بود، نویسندگان نو بیش‌تر شاعرانی هستند که با فروهشتن حرفه‌ی شاعری، به حرفه‌ی پُردامنه‌ای چون

داستان‌نویسی روی می‌آورند. گلشیری نمونه‌ی درخشان چنین واگشتی بود. او ذهن منسجم و سلطه‌ی بی‌چون و چرای خود بر زبان فارسی و عناصر متنوع آن را مدیون همین واگشت و واکنش بود، گلشیری، بعد از خلق *شازده احتجاب*، با نوشتن *معصوم پنجم* شیوه‌ی غلت و واغلت خود در زبان و عناصر روایی آن را نشان داد. او در بسیاری کارهایش اشارات مستقیم حتی به یک قصیده و شکل آن، و تبدیلیش به شکلی از داستان را آشکار می‌کند.

در هر حال، *شازده احتجاب* را می‌توان نقطه‌ی شروع درخشان رمان نو در ایران به شمار آورد. درست است که کوشش‌های دیگری هم در این عرصه صورت گرفته که فعلاً و این‌جا مجال پرداختن به آن نیست، اما کار تمام عیار گلشیری در سیمای *شازده احتجاب* جای هیچ تردیدی باقی نمی‌گذارد که واقعاً بعد از *بوف کور* (و قصه‌های کوتاه بهرام صادقی) *شازده احتجاب* زیباترین و پخته‌ترین اثر داستانی به زبان فارسی در زمان خود است. امروز آثار درخشانی از قصه‌نویسی مدرن در اطراف خود مشاهده می‌کنیم و با نام‌های زنده و سرزنده‌ای چون مندنی پور، ابوتراب خسروی، آب‌کنار، سناپور، محمد کشاورز، شهلا پروین روح، منیرو روانی‌پور، محمدرضا صفدری، کاتب، پورمقدم و... و... آشنا هستیم، که چون بهتر دقیق شویم، همه پرتوی از روح خستگی‌ناپذیر گلشیری را با خود دارند.

نا تمام

تهران - ۷۹/۱۰/۲۹

## درباره‌ی شازده احتجاب

### داریوش مهرجویی

اگر بخواهیم از چهار پنج رمان مهم و معتبر قرن چهاردهم هجری در پهنه‌ی ادبیات ایران نام ببریم بی‌شک، شازده احتجاب یکی از آن‌ها خواهد بود. چه به لحاظ ساختار و معماری کار و چه از نظر محتوا و ژرف‌بینی‌های به کاررفته در آن. قبل از هر چیز اهمیت این کتاب در آن است که شیوه‌ی شهادت‌دادن نسل جدید به نسل قدیم را به ما می‌آموزاند. از زبان فخرالنساء به ما می‌گوید که برای شناخت و آشنایی با خصوصیات شخصیتی و منش نسل کنونی ایرانی می‌باید به اعمال و کردار و گفته‌های اجداد کبیر خیره شد، به خصوص در این صد و پنجاه و دو سال حکومت قاجارها، که هر پادشاه به جای خود علاوه بر برخورداری از قدرت مطلق و خدای‌گونه، در هر زمینه وجه مفرط آن را یدک می‌کشیده‌اند (ظلم مفرط آغامحمدخان، جهل مفرط فتحعلی‌شاه، بی‌خبری و مشنگی مفرط ناصرالدین‌شاه، بی‌کفایتی مفرط محمدشاه، ضعف مفرط مظفرالدین‌شاه و اجنبی‌پرستی مفرط

محمدعلی‌شاه و بزدلی مفرط احمدشاه. و در عین حال هشداری است به نسل جدید موجود - فارغ از هر سنه و دوره - که بر شما نیز سرانجام زیر نگاه نقادانه‌ی نسل‌های آینده، داوری خواهند کرد و خوب و بد و زشت و زیبای کردار و اعمال و نحوه‌ی حکومت‌کردن شما را یک‌به‌یک خواهند شمرد.

فخرالنساء مدام می‌خواند تا شناخت حاصل کند، و می‌پندارد که آن‌چه اجداد ما کرده‌اند در واقع به‌نحوی خاص در ناآگاه جمعی ما حک شده و خود ما محصول آن اعمال و کرداریم. و اجداد ما چه می‌کردند؟ اجداد ما در اعمال ظلم و بی‌عدالتی نسبت به «دیگری»، چه خودی چه غیرخودی، چه هم‌کیش و هم‌خون و چه رعیت و زیردست حد و مرزی نمی‌شناختند و از این لحاظ شازده احتجاب طوماری است از مظالم و شکنجه‌هایی که فرد ایرانی نسبت به هم‌نوع و هم‌دین و هم‌کیش خویش روا می‌دارد. جد بزرگ مثلاً برادر کوچک را که مدعی است او نیز دارای حق و اختیار است درست روبه‌روی افراد فامیل و فراش‌ها با متکا گذاشتن به روی سرش و نشستن بر آن تا این که کاملاً خفه شود تنبیه می‌کند و سیگار خود را نیز سرانجام در کف دست مرده خاموش می‌کند. یا شاهزاده جوانی که سرگرمی هر روزه‌اش درآوردن چشم گنجشک‌هاست، و پرواز آن‌ها تا ببیند چگونه به دارودرخت و کوه و سنگ می‌خورند و می‌افتند و یا در وصف صناعت پوست کله و پوست بدن‌کندن و غیره. که از قبل تنور را روشن می‌کنند تا پس از قطع کله، کله را در تنور داغ نگاه دارند تا پوستش راحت‌تر کنده شود. چون برای ارسال کله به خدمت جد بزرگوار باید کله را طوری قوام آورد که در راه نپوسد و نگندد.

و در پس همه‌ی این‌ها این پرسش که پس بر سر تمدن دوهزاروپانصدساله‌ی ما چه آمد؟ این کار را که وحشی‌ها و زولوهای بی‌تمدن نیز به‌همین سان می‌کنند، پس فرق ما و آن‌ها در چیست؟ و نیز این پرسش که به‌راستی ارکان این استبداد کبیر چی است؟

این رعب و وحشتی که همه را فراگرفته و از شاه به پایین همه در بی‌امنی و ترور

به سر می‌برند، این‌ها را چه کسی اختراع کرده؟ از خارج آمده؟ یا چیزی است نهادینه در اعماقِ نفسِ ناآگاهِ ما.

در کتاب دو گونه نگاه به چشم می‌خورد. یکی نگاهی است درون‌گرا و نگرانِ خصوصیات درونی و روان‌شناختی شخصیت‌ها، و دیگری نگاهی است برون‌گرا که ماهیت و ارجح کل تاریخ اجدادی ما را زیر سؤال می‌برد. انگار می‌پرسد ببینید که چه کرده‌اید و چه ساخته‌اید. از این رو مضمونِ ظلم و ستم‌گری که درون‌مایه و موتیفِ اصلی کتاب است، نه تنها در سطح کل جامعه و مملکت که در یک واحد سربسته‌ی خانوادگی نیز بروز می‌کند. رابطه‌ی شازده احتجاب با فخرالنساء — همسرش — و فخری کلفتش، با تمام زیرویم‌های بیمارگونه و خشن و ظالمانه‌اش برگردانی است از کل رابطه‌ی حکومت با ملت.

شازده می‌خواهد از فخری کلفتش یک فخرالنساء دیگر بسازد. فخری خفیه‌نویس فخرالنساء بوده و بهتر از هرکس او را می‌شناسد، و شازده با اِعمالِ قدرتِ قاهره‌ای که به فخری دارد با دُفرمه کردنِ فخری و مجبورساختنِ او به تقلید از رفتار و کردار و حتی لباس‌پوشیدنِ فخرالنساء، می‌خواهد به نوعی از آن طریق به شناخت فخرالنساء دست یابد؛ هم شناخت فیزیکی و جسمی او و هم ذهنی و روحی‌اش. فخرالنساء که به یک اعتبار شکل دیگری از همان زن اساطیری اثری است که در بوف کور به خوبی و با ظرافت طراحی شده، ظاهراً همسر شازده است و گویا رابطه‌ی آن‌ها از نوع روحانی و غیرجسمانی است. همین باعث شده که فخرالنساء نیز به یاری نیروی روحانی و شناخت از تاریخ قدرتِ قاهره بر شازده داشته باشد، همان‌طور که شازده بر فخری قدرتِ قاهره دارد. شازده از طریق فخری فخرالنساء را شکنجه می‌دهد. درحالی‌که فخری را هم شکنجه می‌دهد، بدین‌سان شکل دیگری از همان ظلم اجدادی را برملا می‌کند، انگار گذشت نسل‌ها از میزان بی‌رحمی و بربریت آن‌ها نکاسته است. چیزی که ممکن است فارغ از هر زمان مصداق داشته باشد. بنابراین با این گفته هم‌سخنم که «در پشت سر فرم ظاهری شازده

## ۱۰۰ ■ شازده احتجاب

طرحی محکم، بی نقص و کامل و در بعضی قسمت‌ها بسیار درخشان از یک بربریت فراموش شده، یک قصابی روحی کامل و یک خفقان پرده کشیده شده موج می زند.<sup>۱</sup>









## درباره‌ی فیلم «شازده احتجاب»

از تاریخ سینمای ایران - ۱۳۵۷ - ۱۲۷۹

جمال امید، روزنه، بهار ۷۶، صص ۶۸۱-۶۷۹.

[بهمن فرمان‌آرا] در گام بعدی با شازده احتجاب<sup>۱</sup> چنان با صلابت و درخشش ظاهر شد که جای تردیدی برای این که در زمره‌ی فیلم‌سازان انگشت‌شمارِ معتبر، خوش‌فکر و برجسته‌ی سینمای متفاوت درآید، باقی نگذاشت و این مرهون جسارت او در انتخابی حساس برای موضوع فیلم جدیدش است...

---

۱- شازده احتجاب؛ محصول: تل فیلم؛ کارگردان: بهمین فرمان‌آرا؛ نویسندگان فیلم‌نامه: هوشنگ گلشیری و فرمان‌آرا (بر اساس داستانی به همین نام؛ نوشته‌ی هوشنگ گلشیری)؛ فیلم‌بردار: نعمت حقیقی؛ موسیقی متن: احمد پژمان؛ بازیگران: جمشید مشایخی، فخری خوروش، نوری کسرائی، ولی شیراندازی، حسین کسبیان، پروین سلیمانی، فیروز بهجت محمدی؛ ۳۵ میلی‌متری، سیاه و سفید، ۱۰۲ دقیقه.

یک روز من دنبال ماتریال فیلم در این زمینه می‌گشتم. در یکی از همین روزها سه نفر، جمشید ارجمند، منوچهر محجوبی و یک نفر دیگر که با هم تماس داشتند، این کتاب را به من پیشنهاد کردند. من بلافاصله کتاب را گرفتم و خواندم و با این که روز ۲۸ اسفند بود، فوراً به اصفهان رفتم تا نویسنده‌ی کتاب را ببینم. سه چهار روز دیگر با اجازه‌ی کتاب برگشتم.

ولی صرف‌نظر از این اتفاق که یک جور شانس هست، کتاب حتی در فرم کتابی‌اش، سینمایی است. بعد ما با نویسنده مدت سه ماه در تهران روی سناریو کار کردیم. سناریو البته با خود کتاب خیلی فرق دارد. بعضی از کاراکترهای دوگانه، به صورت یک کاراکتر درآمدند، بعضی حذف شدند و بعضی از اتفاقاتی را که در کتاب جدا جدا هست، ما در یک سکانس آوردیم. ولی اصالت خود کتاب هنوز باقی است و اگر کسی سناریو را بخواند ممکن است فکر کند که ما چیزی را حذف نکرده‌ایم...

من وقتی کتاب را خواندم، چیزی که در آن بیش از حد توجه مرا به خود جلب کرد، فساد جاری در یک خانواده بود، یک نسل که چه‌گونه به تدریج و ذره‌ذره همه‌چیزش کاملاً از بین رفته و تنها چیزی که برایش باقی مانده، مثل شازده احتجاب خاطرات باشکوه گذشته است، چون آدمی مثل شازده احتجاب بزرگ‌ترین گرفتاری‌اش این است که در این زمان زندگی می‌کند ولی همه‌ی خاطراتش مربوط به گذشته است و معلق بودن این آدم از زمانی به زمان دیگر، برایم از همه چیز دیگر جالب‌تر بود.

شازده احتجاب از آدم‌هایی است که بین دو زمان به دام افتاده است. او از نظر خاطرات در زمان حال زندگی می‌کند ولی کاملاً در گذشته سیر می‌کند و به‌طورکلی شازده در یک مسابقه است. یعنی پدر بزرگ او کشتن را حق خودش می‌دانسته و همیشه در کشتن کسی دست داشته، خودش بالش روی سر آدم‌ها می‌گذاشته، خودش چشم درمی‌آورده و پدر شازده در مسابقه‌ی جنایت و ظلم،

یک روز از پدر بزرگ خود جلو می‌زند. یعنی یک روز، عده‌ی زیادی را جلوی مسلسل می‌گذارد... و شازده از آن‌ها هم از جهتی جلوتر می‌زند، به خاطر آن که با جدیدترین سیستم آدم می‌کشد: شکنجه‌ی روانی. او، با یک اشل کوچک‌تر، قضیه را روی زن و کلفتش پیاده می‌کند.

تنها کسی که نمی‌تواند او را عوض کند و جزو کاراکترهایی است که در فیلم با کتاب فرق دارد، نوکرش مراد است. چون مراد ناظر همه چیز است. خبر مرگِ همه‌ی افراد این خانواده را او می‌آورد، حتی در تخیل شاهزاده، خبر مرگِ او را نیز به خودش می‌دهد.<sup>۱</sup>

فرمان‌آرا که چهار سال را در جست‌وجوی تهیه‌کننده برای شازده *احتجاج* سر کرده بود، سرانجام از فرصت به دست آمده، نهایت بهره را برد و کاری استثنایی پدید آورد. باریک‌بینی و دقتِ فرمان‌آرا در شخصیت‌پردازی و جرأتش در انتخاب بیانی پیچیده، زیبا و مسلط حاصلِ کارش را شاخص و متمایز ساخت تا جایی که نمایش فیلم در نخستین عرضه‌اش در سومین دوره‌ی جشنواره‌ی جهانی فیلم تهران در حضور شاخص‌ترین هنرمندان و برگزیدگان سینمای جهان در ترکیب هیأت داوران (میکلوش یانچو، گابریل فیگه روآ، جیلو پونتوکوروو، شادی عبدالسلام، روبن مامولیان، سمین گاروال، پیتر شامونی و آلن رب‌گریه...) موفق به دریافت جایزه‌ی بهترین فیلم به مفهوم مطلق شد و در فاصله‌ای کم‌تر از دو ماه، از پنجم بهمن همین سال در سینما کاپری به نمایش درآمد و این توفیق مهم فرمان‌آرا در درهم‌بافتن تاروپود تاریخ و روان‌کاوی، ضمن این که مورد استقبال فراوان تماشاگران واقع شد، بحث‌های مختلفی را نیز بین صاحب‌نظران سبب گردید...

---

۱- بهمن فرمان‌آرا در گفت‌وگویی با جمشید ارمیان، نشریه‌ی روزانه‌ی سومین جشنواره‌ی جهانی فیلم تهران، ش ۸۹۳، ۱۳۵۳/۱۱/۲۶.

بهمن فرمان‌آرا با اولین تصاویر فیلم، به‌ویژه از برخورد اول احتجاب و مراد در جلوی درب حیاط با آن طریق نورپردازی روی شازده (صورتش سیاه شده و دیده نمی‌شود و فقط تنه و کلاهش در معرض نور قرار دارد، به گونه‌ای که آفیش فیلم را به خاطر می‌آورد) و بازی خاص مراد و زنی که با لباس سیاه پشت سر او ایستاده است، تماشاچی را وارد فضای مرده و زندگی آدمی در حال احتضار می‌کند. در این چند دقیقه‌ی شروع فیلم تصویر نقش خاصی در برقرار کردن ارتباط مابین تماشاگر و زندگی شازده دارد.

فرمان‌آرا سعی کرده است که تا پایان ارتباط را از دست ندهد و فیلمش را در روال و یک ریتم ادامه می‌دهد و در مجموع هم موفق است و توانسته است زبان مشکل شازده احتجاب را به زبان تصویر ترجمه کند، هر چند که در ترجمه‌ی آن دچار مسائلی از قبیل تأکید در تصویرپردازی می‌شود. (اشاره‌ای داریم به صحنه‌ی ساعت‌ها که می‌خواهد با تأکید بسیار افی لازم را از زوم روی ساعت ۱۲ و قطع بعدی آن بگیرد و صحنه‌ی کذایی محکومی که در زندان دست‌هایش بسته است و یا قدم می‌زند و مورخی که اعمال او را می‌نویسد و مثلاً می‌خواهد بازگوکننده‌ی موقعیت فخرالنساء باشد). و غلو در بازی‌ها (به‌خصوص حسین کسبیان که تعمداً است و می‌خواهد بعد دیگر آن شخصیت را که تمثیلی را به دوش می‌کشد به تماشاگر بقبولاند) گشته است.

به هر حال شازده احتجاب وجودش در حال حاضر بسیار مغتنم و گران‌بهاست، چون محتوای آن بسیار درخور تعمق و بررسی است و در این اندک نمی‌گنجد. چرا که فقط به تم تنهایی آدم (مسئله‌ی مهم فیلم‌های به اصطلاح هنری روز ایران!) نمی‌پردازد و ادعای نشان دادن گرسنگی و جهان سوم را هم ندارد، بلکه در خطه‌ای قدم می‌گذارد که واقعاً جسارت می‌خواهد و به همین دلیل است که روی صندلی آدم را تکان می‌دهد و حتماً به همین جهت هم جایزه‌ی اول جشنواره‌ی جهانی فیلم تهران را می‌برد. حال بخواند سهم

گلشیری، نعمت حقیقی و... در این پیروزی زیاد باشد یا کم فرقی نمی‌کند، چرا که فیلم را کسی به اسم فرمان‌آرا امضاء کرده است و همین آدم هم بالمآل مسئولیت بد یا خوب بودن فیلم را بر گردن دارد، نه کس دیگری.<sup>۱</sup>

گفته‌اند که دست ادبیات بازتر از سینماست، گفته‌اند که عرصه‌ی سینما وسیع‌تر از ادبیات است... و بسیاری اقوال دیگر که ممکن است همه‌ی آن‌ها در موارد خاص خود واقعیت داشته باشد.

ولی حقیقت این است که هم فیلم در دست نویسنده‌ی مطلع، ژرف‌نگر و هنرمند شاهکار می‌آفریند و هم دوربین در اختیار سینماگری چنان. اما در مورد سینمایی مبتنی بر یک اثر ادبی و این‌جا در مورد شازده احتجاب باید گفت:

عوامل خوب و هم‌آهنگی که فرمان‌آرا گرد آورده و به خدمت گرفته، همه با هم در تصویرکردن قصه‌ی گلشیری تا حدود زیادی موفق هستند ولی نه به‌طورکلی.

فیلم نسبت به قصه کسری‌هایی دارد که البته بعضی از حد گنجایش فیلم خارج بوده‌اند. اما موضوعی مثل چشم‌درآوردن گنجشک‌ها که در فیلم فقط یک نمای چند ثانیه‌ای از آن هست و چیزی دستگیر تماشاچی نمی‌کند، بنابراین زائد است و یا تصویرکردن یادداشت‌های خفیه‌نویسی در زندان که در فیلم زائد است و پرت از بافت کلی آن.

و تفاوت‌ها: ببر، میر غضب! که در فیلم تأثیرگذارتر از قصه است و به‌مسلسل‌بستنِ رعیت‌ها که به‌رسایی قصه نیست و در مجموع تصاویر فرمان‌آرا به قوتِ جملات گلشیری نیست.

... در مورد فیلمی نظیر این که اتکای بیش از اندازه‌ی فیلم‌ساز به نویسنده حتی گاهی از ارزش‌های احتمالی فیلم کاسته است نمی‌توان فیلم را جدا از قصه

دید.

فرمان‌آرا اگر چه به کار گلشیری علاقه‌مند و وفادار است ولی می‌بایست بیش‌تر به خلاقیت سینمایی بیاندیشد به این امید که هم‌کاری این دو هنرمند در آینده ثمرات درخشان‌تر و عالی‌تری داشته باشد.<sup>۱</sup>

با آن که این فیلم نیرومند و خشن اولین کار جدی کارگردان ایرانی بهمن فرمان‌آراست، او در زمینه‌ی سینما آدم تازه‌کاری نیست. قبلاً منتقد فیلم بوده، از دانشگاه کالیفرنیا در رشته‌ی سینما فارغ‌التحصیل شده و برنامه‌های متعددی برای تلویزیون ملی ایران تهیه کرده است. دو فیلم کوتاه نیز ساخته و هم‌اکنون استاد مدرسه‌ی عالی تلویزیون و سینماست. علاوه بر این زمینه‌ی سینمایی، مطالعات کاملی در زمینه‌ی تاریخ ایران داشته به‌طوری‌که بررسی سینمایش از دوران مربوط به سلسله‌ی قاجار لااقل در ظاهر کاملاً حقیقی و درست به نظر می‌رسد.

عنوان فیلم مربوط به یک شاهزاده‌ی این سلسله است. او که وارث سنت ستم‌گری و زندگی طولانی همراه با فساد است نه تنها از سل موروثی رنج می‌برد بلکه ناتوان نیز هست. در طی فلاش‌بک‌های متعدد، ما هم فساد آبااجدادی را تعقیب می‌کنیم، و هم به‌طور موازی، شاهد ظلم شاهزاده به همسر جوان و زیباییش هستیم که به‌تدریج از سل می‌میرد. فیلم، که با یک سیاه‌وسفید خشن توسط نعمت حقیقی فیلم‌برداری شده، پُر از صحنه‌های ستم و خشونت است: زنی را به جرم از راه‌به‌در کردن طفلی ده‌ساله داغ می‌کنند. یکی از شاهزادگان قدیمی با نشستن روی صورت یکی از بستگانش او را خفه می‌کند، درحالی‌که خودش به‌آرامی در حال سیگار کشیدن است، اما این صحنه‌ها به حدی برای بازسازی تاریخ داستانی فیلم لازم هستند که بیننده آن‌ها را می‌پذیرد.

۱- هنک وربا، ورایتی، دسامبر ۱۹۷۴ (به نقل از سینما ۵۳، ش ۱۴، دی و بهمن ۱۳۵۳).

آخرین شاهزاده، که در یک ویلای در حال پوسیدن، در تنهایی رها شده، سرانجام با مرگ خودش، و با پایان کار سلسله‌ی قاجار، روبه‌رو می‌شود. جمشید مشایخی نقش این شاهزاده را با قدرت ایفا می‌کند. نوری کسرای در نقش همسر ارضاننده و محکوم به فنا تأثیر قوی از خود به جا می‌گذارد و بالاخره فخری خوروش در نقش کلفت خانه که علی‌رغم میلش سرانجام جای خانم خانه را می‌گیرد نیز واقعاً طرازاو است.

فرمان‌آرا یکی از خوش‌آتیبه‌ترین کارگردانان جوان ایرانی است و چقدر به جاست که برای اولین بار در یک جشنواره‌ی جهانی سینما در مملکت خودش (و نه در جای دیگر) به افتخار می‌رسد.<sup>۱</sup>

بهمن فرمان‌آرا که با اولین ساخته‌ی سینمایی‌اش - فیلم وحشتناک خانه‌ی قمرخانم - هر آدم خوش‌بینی را از آینده‌اش به‌کلی نومید کرده بود، پس از دو [پنج] سال سکوت با شازده احتجاب اعاده‌ی حیثیت می‌کند. گرچه پیروزی شازده احتجاب، پیروزی فرمان‌آرا تنها نیست، بلکه هر عضو کادر سازنده‌اش (به‌خصوص فیلم‌بردار، موسیقی‌نویس و مونتور) سهمی از آن دارد، اما حتی گزینش چنین دست‌مایه‌ای از سوی فرمان‌آرا تأییدی است بر شعور و دانایی و ذکاوت او.

شازده احتجاب شرحی است به ایجاز بر یک زمان از دست‌رفته، حکایتی است از انحطاط یک خاندان اشرافی در متن یک عصر روبه‌پایان. بازتاب صدیق یک میراث تباه‌کننده است.

... تیتراژ فیلم که در ادامه‌ی یک اورتور گیرا و توجیه‌کننده بر پرده ظاهر می‌شود، با طرح‌های هوشمندانه از فرشید مثقالی به‌تندی و به‌درستی ایده‌هایی از فضای زمان فیلم و دوره‌ای که اجراها در آن می‌گذرد، به تماشاگر راه می‌دهد: عصر قاجار.

۱- جمشید اکرمی، رودکی، شماره‌های ۳۷ و ۳۸، آبان و آذر ۱۳۵۳.

پس از این، در نماهای نخستین فیلم با دو شخصیت اصلی داستان (شازده احتجاب و مراد) آشنا می‌شویم، و در پی آن با یک سلسله رجعت‌های متوالی و برگشتن‌هایی به یک پلان مبدأ (شازده احتجاب که سر در آستین سرفه می‌کند، و در اندیشه است) پیشینه‌ی خاندان مورد نظر فیلم بازنمایی می‌شود. پرداخت فیلم پیچیده و غامض و زمان‌شکن است - که بر این پیچیدگی، کنش‌های مالیخولیایی شخصیت‌ها هم افزوده می‌شود.

فرمان‌آرا می‌کوشد پرداخت خود را هم‌نوا و هم‌جهت با حرفی کند که فیلم - در آخرین تحلیل - سعی در گفتنش دارد: زوال یک عصر، زوال یک قدرت. به همین خاطر است که از هر نمای فیلم، بوی مرگ و پوسیدگی به مشام می‌رسد. برای نمونه، در فیلم صحنه‌های ازدواج و تولد را نمی‌بینیم، در صورتی که چنین صحنه‌هایی می‌توانند جاهایی طبیعی و منطقی در متن داستان داشته باشند، اما همه‌ی مرگ‌ها را می‌بینیم، یا آن که درباره‌شان چیزهایی می‌شنویم. صحنه‌های تشییع جنازه هم چند بار در فیلم تکرار می‌شوند.

فرمان‌آرا و فیلمش فراوان در بوته‌ی نقد و بررسی قرار می‌گیرند. و سرانجام خود او در گفت‌وگویی طولانی به تشریح ساخته‌ی خویش می‌پردازد...

کتاب شازده احتجاب گلشیری را من خیلی تصویری دیدم. کتابی است که خیلی سینمایی پیش می‌رود و کم‌تر دیده‌ام یک اثر ادبی را که تا این حد راحت خود را برای برداشت سینمایی قرض بدهد. نوشته‌ی گلشیری از این نظر، خیلی استثنایی است، به خاطر این که اولاً در اصل خیلی ذهنی است و این امکان را به فیلم‌ساز می‌دهد که با تصاویر کار کند.

من بلافاصله پس از خواندن کتاب تصمیم گرفتم که آن را فیلم کنم. سال ۴۸ بود و این که چرا تا سال ۵۲ و ۵۳ این کار عملی نشد، به این خاطر بود که

تهیه‌کننده‌ای حاضر نمی‌شد روی این چنین موضوعی سرمایه‌گذاری کند. شنیدم که پس از من خیلی‌ها دنبال این کتاب بوده‌اند. در واقع علت واقعی دل‌بستگی من به این کتاب جدا از سینمایی بودنش، حرف‌هایی بود که در آن به میان کشیده می‌شد و حرف‌های دل من بود.

تاکنون کسی به این طبقه از افراد نگاهی دقیق و صادقانه نکرده بود و کتاب گلشیری این فرصت را می‌داد که نگاهی از این زاویه به جامعه بیاندازیم. موضوع جدا از بکربودنش، مسائلی را هم شامل می‌شد...

چون لحن و زبان سینما با کار نوشتن تفاوت دارد من معتقدم که یک سینماگر هیچ‌گونه تعهدی در مقابل کتاب ندارد... یعنی هیچ لزومی نمی‌بینم که فیلم‌ساز از ساختمان داستانی یک اثر ادبی یا نحوه‌ی پرداخت و کلام آن محافظت نماید. گاهی این استنباط پیش می‌آید که فیلم‌ساز می‌باید در مقابل آثار ادبی به اصطلاح تحسین و تثبیت شده، تعهداتی را به عهده بگیرد و این مسئله در مورد شازده احتجاج هم مطرح بود. چون کتابی بود با موقعیت تثبیت‌شده که شناخته شده بود و من نیامده بودم تا این کتاب را معرفی کنم. اگر من به چارچوب داستان آن وفادار مانده‌ام به خاطر سینمایی بودنش است... نه این که حس می‌کردم که باید به متن آن وفادار باشم...

فکر می‌کنم در صلاحیت من نیست که بخواهم از نظر ادبی روی کار گلشیری قضاوت کنم و یا این که آن را توجیه نمایم. کار او کاملاً شخصی است و به موردی نظیر آن تاکنون برنخورده‌ام.

نکته‌ای که در کتاب گلشیری به چشم می‌خورد، مسئله‌ی زمان از حال به گذشته و از گذشته به حال عوض می‌شود یا این که وقایعی پیش کشیده می‌شوند که اتفاق نیافتاده‌اند و فقط از خیال شازده می‌گذرد. خیلی مشکل بود اگر در فیلم هم این همه زمان‌شکنی داشته باشیم. البته در فیلم پیچیدگی هست ولی به نسبت کتاب خیلی کم‌تر شده. به‌طوری‌که تماشاچی مسیر قصه را لااقل در

دیدار اول از فیلم گم نمی‌کند. به نظر من سینما نباید فقط راوی یک قصه باشد و تماشاچی هم با انتظار شنیدن یک قصه روی صندلی سینما بنشیند. اگر چه تماشاچیان ما عادت کرده‌اند که خیلی راحت لم بدهند و به تصاویر خیلی آسانی از یک قصه چشم بدوزند. برای چنین تماشاچسانی شازده احتجاج فیلم آسانی نیست، احتمالاً هم مشکل می‌نماید و به نظر می‌آید که بیش از یک بار باید آن را دید. اما اگر تماشاگر با ذهنی آماده به دیدن آن بنشیند به اعتقاد من در همان دیدار اول هم می‌تواند نکات خاص فیلم را دنبال کند. البته ظرایف و ریزه‌کاری‌هایی هست که در بار اول از نظر تماشاگر پنهان می‌ماند، مخصوصاً اگر قبلاً کتاب را نخوانده باشد...

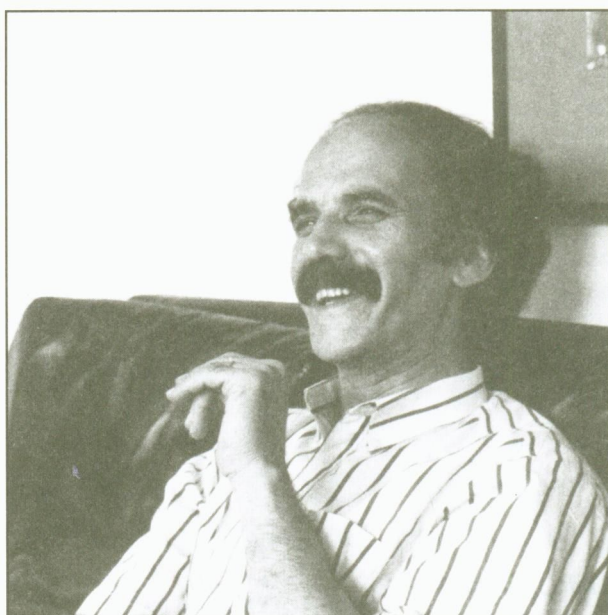
اما این که نوع بیان فیلم پیچیده است و زمان طرح آن به پایان رسیده، در این خصوص فکر می‌کنم فروش فیلم جواب این سؤال را داده باشد که نه این طور نیست. چون شازده احتجاج حتی از نظر تجاری هم موفق بوده. من فکر می‌کنم که دوره‌ی آن نوع سینمای رایج و بازاری تمام شده است. در زمان ما سینما دیگر فقط وسیله‌ای برای تفریح نیست. فیلم‌هایی نظیر آثار برگمن، آنتونیونی، ویسکوتی، یانچو و فلینی از مردم شرکت می‌خواهند. فیلم‌هایی که در تاریخ سینما به یاد مانده‌اند، آثاری بوده‌اند که همیشه چیزی بیش‌تر از تماشاگر خود طلب می‌کرده‌اند.

قبول می‌کنم عده‌ای فکر می‌کردند که شازده احتجاج از نظر تجاری موفقیتی به دست نخواهد آورد ولی عملاً دیدیم که واقعاً آن نوع پسندهای سنتی شکسته شده است.<sup>۱</sup>

۱- بهمن فرمان‌آرا در گفت‌وگویی با صابری، ستاره سینما، ش ۸۹۴، ۱۳۵۳/۱۲/۳









## «شازده احتجاب» بر صحنه

علی رفیعی

حدود ۳۰ سال پیش در سفری موقت به ایران با جوانی آشنا شدم که مهم‌ترین ویژگی چهره‌اش چشمانی بود کنج‌کاو و شیطان با قیافه‌ای که انگار هر وقت او را می‌بینی تازه از خواب بیدار شده؛ و بعد که او را چند جلسه‌ای در **جنگ اصفهان** ملاقات کردم دانستم از نادر نویسندگانی است که خطی پُررنگ در ادبیات این مرزوبوم از خود بر جای خواهد گذاشت؛ و بعد ترش دانستم نام این همیشه تازه‌بیدار کنج‌کاو، هوشنگ گلشیری است.

از آخرین ملاقات‌های من با گلشیری سال ۷۷ بود، بعد از دیدن نمایش «عروسی خون» در تالار وحدت. به او گفتم که دلم می‌خواهد شازده **احتجاب** را به کمک خودش برای صحنه اقتباس کنم و او که انگار این همه بیداری در زمانه‌ای این همه خواب خسته‌اش کرده بود، گفت: «زود است، باشد برای سال ۸۰». پس به هم دست دادیم و قولی و بعد گلشیری با همه‌ی

بیداریش، از دنیا رفت. ختم گلشیری بود. برای دوستان مشترکمان قصه‌ی قول را گفتم و گفتند: «الکریمُ اذا وَعَدَ وَفَى»

پیشنهاد اقتباس شازده احتجاب را به رسم همیشگی «گروه دی»، با اعضا در میان گذاشتم و استقبال همه کار را شروع کرد.

گام اول یافتن پاسخ‌های صحیح به سؤالاتی بود که از دل رمان برمی‌خاست. اول این که چگونه باید رمان را به نمایش تبدیل کرد. آن‌چنان که فضای نوشته‌شده و بعضاً نانوشته‌ی موجود در رمان را به تماشاگر تئاتر منتقل کنیم. تماشاگرانی که نمی‌توانند مثل خواننده‌ی اثر بارها و بارها به صفحه‌ای برگردند تا رفع شبهه کنند. پس باید این اقتباس آن‌قدر شاعرانه و استعاری و در عین حال گویا باشد که با یک بار دیدن اثر لاقلاً تماشاگر از کلیت رمان عقب نماند. دوم مشکل درک صحیح زمان و فضا و مکان بود و تحلیل صحیح شازده احتجاب، که یونس تراکمه در تحلیل گروهی و فردی من، یاری فراوان رساند. و سوم رسیدن به مضمونی بود که ما بیش از هر چیز به آن توجه کردیم. قصه‌ی شازده احتجاب، حکایت خاندان قاجار نیست. آن‌چه برای ما چراغ راه شد، مسئله‌ی خشونت بود و بعد از طریق خشونت، مسخ انسان و سلب هویت او. و این دو مضمون را فراتر از زمان و مکان و با شمول گسترده‌تری دیدیم، گرچه در پوسته‌ی قصه‌ی شازده احتجاب قرار گیرد. پس آن‌چه در بازنویسی متن انجام شد با توجه به اهدافی که داشتیم تغییر در تقدم و تأخر صحنه‌های کتاب بود و گه‌گاه وام‌گرفتن از جملات دیگر گلشیری در قصه‌های دیگرش که شخصیت‌های نمایش را به بیان درونی بیش‌تر رهنمون می‌شد.

گام دوم انتخاب بازی‌گران و تعیین نقش‌ها بود. این کار از جمله آثار نمایشی است که جز با خلاقیت و حضور گروهی واقعی، ورزیده و درکنار هم رشدیافته، عملی نیست و من با اتکا و اعتماد به تجربیات قبلی‌مان در

گروه، تمرین‌ها را آغاز کردم.

در طول تمرین، بازی‌گران، همه به جز اکبر زنجان‌پور که به عنوان بازی‌گر مدعو به ما پیوست، همه‌ی نقش‌ها را محک زدند تا هم هرکس در جایگاه خود قرار گیرد و هم این که همه‌ی بازی‌گران برای همه‌ی نقش‌ها پیشنهادهای خود را ارائه کنند و در واقع به غنی‌تر شدن نگاه کارگران یاری رسانند. در حقیقت شازده احتجاب حاصل یک تعادل دیالکتیک بود بین خلاقیت فرد و خلاقیت گروه که هر دو هم‌دیگر را تقویت می‌کردند. پس از یک ماه و نیم تمرین، انتخاب‌ها صورت گرفت و بعد از آن درک صحیح نقش بود توسط بازی‌گران و طراحی صحنه بود توسط من. که از دل تمرین‌ها و ابتکارات بازی‌گران و نوع بازی آن‌ها به من منتقل می‌شد. مطابق معمول مفهوم دکور در کارهای ما به طور کامل منتفی شد. دکور به معنای مکان جای خود را به فضا داد و آنچه می‌بینیم فضای حاکم بر شازده احتجاب است نه معماری خانه‌ی او. فضا سازی باید آن‌چنان می‌بود که در تناسب با اثری متفاوت از نویسنده‌ای متفاوت جلوه می‌کرد. به بیانی دیگر رمان استیلزیه‌ی گلشیری، نیاز به بازی و دکوری استیلزیه داشت. صحنه را به سه پلان تقسیم کردیم که هر کدام با توجه به فضای هر صحنه، محلی شد برای گذار از حال شازده به گذشته‌ی او و اطرافیانش. و مهم‌ترین عنصر صحنه‌ای‌مان، ملهم از این جمله‌ی گلشیری که: «تمام تنه‌ی شازده تنها گوشه‌ای از آن صندلی اجدادی را پُر می‌کرد...»، مبلی شد با ابعادی غیرواقعی و بسیار بزرگ که شازده را در خود می‌بلعد. شازده روی آن خاطراتش را مرور می‌کند، روی آن رنج می‌کشد، روی آن لذت می‌برد و روی آن می‌میرد.

موسیقی نیز از دیگر عوامل اجرایی بود که توقع داشتیم نقشی مهم در ایجاد فضا داشته باشد، بنابراین با وجود هم‌کاری دو آهنگ‌ساز بسیار مشتاق، ناگزیر به انتخاب موسیقی شدیم به امید این که جان کلام را بهتر ادا

کنیم.

وعده، وفا شد. پس از ۳ ماه تمرین، نمایش در جشنواره‌ی نوزدهم تئاتر فجر اجرا شد و پس از دو ماه وقفه آماده شد برای اجرای عمومی، بدون هیچ ادعایی بر این که قرائت ما از اثر تنها قرائت ممکن است و یا این که ما توانستیم آن‌چنان که باید حق هوشنگ گلشیری را ادا کنیم اما سربلندیم از این که تمام تلاشمان به ثمر رسید تا این اثر با نگاه ما به صحنه رود.

می‌دانم تماشاگران زیادی هر شب با من از کار سخن خواهند گفت، می‌دانم تشویق‌هایی دلگرممان خواهد کرد و نگاه‌هایی ریزین، اشکالاتمان را برجسته خواهد کرد، اما من هنوز می‌گردم شاید باز شبی هوشنگ گلشیری را در پایان اجرا ببینیم. این بار با همان چشمان کنج‌کاو و شیطان ۳۰ سال پیش. شاید باز دستی بفشاریم برای قولی تازه‌تر.

## «شازده احتجاب»، پرسشی بی پاسخ

اکبر زنجان پور

شازده احتجاب را نمی شود در چند سطر و یا چند صفحه تحلیل کرد. اگر خواستی شازده احتجاب را نقد کنی باید دوره‌ی تاریخی داستان را از لحاظ اقتصادی، فرهنگی، سیاسی و اجتماعی بررسی کنی که این خود زمان زیادی می طلبد. و اگر بخواهی صرفاً نقد ادبی هنری کنی که باز متر مشخصی در ادبیات داستانی فارسی که هم‌گون شازده احتجاب باشد یافت نمی شود، و تنها بوته‌ای که می شود با آن عیار شازده احتجاب را سنجید، فقط بوف کور صادق هدایت است، که هدایت را هم نمی شود با ادبیات داستانی ایران سنجید، که باید او را با کافکا مقایسه کرد.

مقایسه کردن نمره دادن نیست، بلکه وسیله‌ای است برای کشف مفاهیم و حساسیت‌های کتاب مورد نظر. و اگر بخواهی کافکا را بفهمی شاید نیاز باشد

تا خیام را بشناسی.

به همین لحاظ من فقط می‌توانم بگویم گلشیری در *شازده احتجاب* فقط سؤال را مطرح می‌کند و به جواب کاری ندارد؛ جواب در ذهن هر کدام از خوانندگان مسأله‌ی جدیدی را مطرح می‌کند و این سؤال و جواب اصولاً در برخورد آثار هنرمندان بزرگ با مخاطبان‌شان تا بی‌نهایت ادامه دارد. سؤال خیام از «دور و افلاک» شاید هنوز بی‌جواب مانده باشد و یا شاید به تعداد خواندگانش در طول تاریخ جواب گرفته باشد، ولی سؤال هم‌چنان به قوت خود باقی است و راز ماندگاری هر اثر هنری همین است: بی‌جواب ماندن! و *شازده احتجاب* از این قاعده مستثنی نیست و می‌داند که اگر «جوابی گرفت» دیگر تاریخ مصرفی ندارد.

## بازیگران

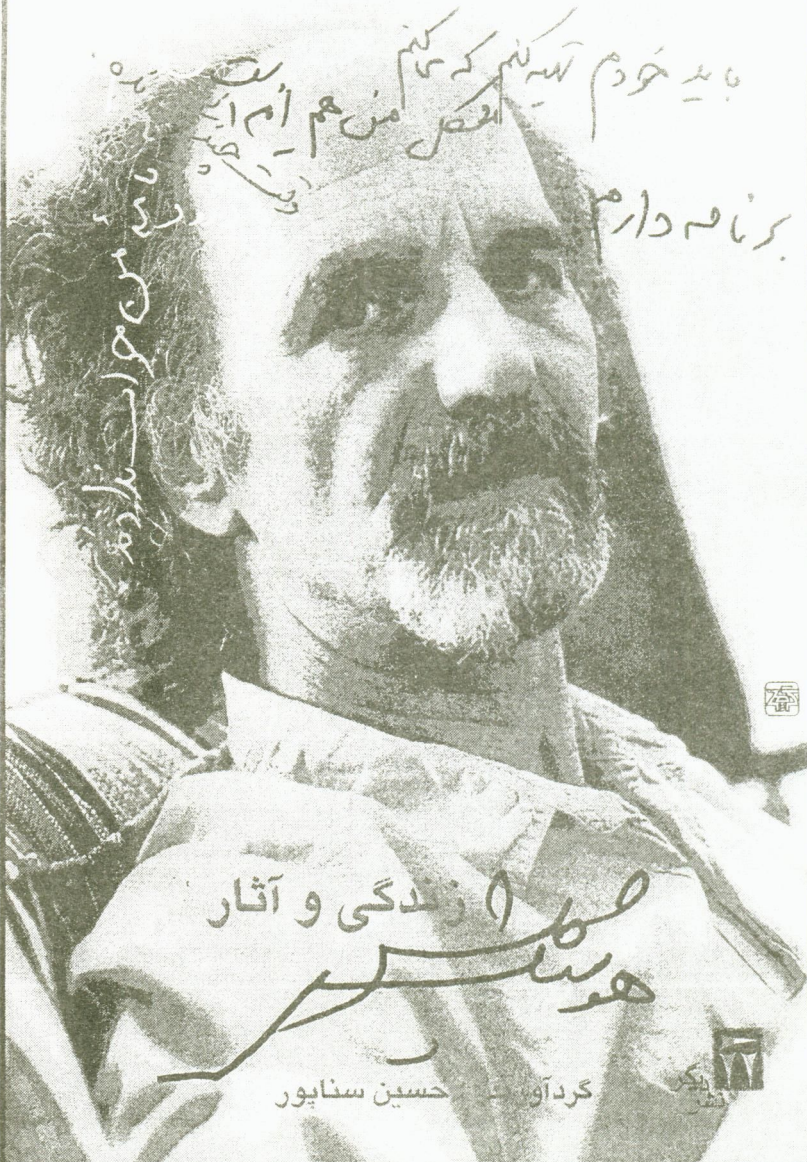
|                   |                        |
|-------------------|------------------------|
| اکبر زنجان پور    | شازده                  |
| سهیلا رضوی        | فخری                   |
| شبنم طلوعی        | فخر النساء             |
| مهرداد ضیائی      | مراد - لله آغا         |
| مریم سعادت        | عمه کوچک - منیره خاتون |
| ستاره اسکندری     | عمه بزرگ - حسنی        |
| کوروش تهامی       | سرهنگ احتجاب           |
| شهرام عبدلی       | پدر بزرگ               |
| علی رضا اولیایی   | حیدر علی               |
| ثمینه لسانی       | فروغ السلطان           |
| الهام زنجانی      | دده قمر - قمر الدوله   |
| نسرين درخشان زاده | خانم جان               |

کارگردان و طراح: علی رفیعی (سرپرست گروه دی)





نشر دیگر منتشر کرده است



زندگی و آثار  
حسین سنابور

گردآورنده: حسین سنابور



همخوانی کاتبان - زندگی و آثار هوشنگ گلشیری - گردآورنده حسین سنابور

