

گفت‌و‌گو با امیراحمدی آریان درباره اولین رمانش در آمریکا، نقد و رمان در ایران و

برای تن ندادن به سانسور به انگلیسی می‌نویسم

البرز زاهدی



www.Poetica-Project.com

انتشار اولین برای اهالی ادبیات، نامی آشناست. در سال‌های دهه هشتاد، مخاطبان ادبیات رمان انگلیسی‌زبان «امیر احمدی‌آریان» در آمریکا و توسط نشر «هارپرکالینز» که از بزرگ‌ترین ناشرین انگلیسی‌زبان جهان است، بهانه این مصاحبه شد. امیر احمدی‌آریان و آثار فرهنگی او را به واسطه فعالیت در حوزه‌هایی مانند ترجمه، داستان‌نویسی و نقد ادبی به یاد می‌آورند. در زمینه ترجمه، او علاوه بر ترجمه مقالات و کتاب‌هایی در حوزه فلسفه و نقد ادبی، به ترجمه آثار نویسندگان آمریکایی برجسته‌ای مانند پل آستر، کورمک مک‌کارتی و ای.آل. دکتراو پرداخت. در حوزه نقد، از سال‌های آغازین دهه هشتاد تا پایان آن در بسیاری از روزنامه‌ها، مجلات و فصل‌نامه‌های معتبر آن روزگار قلم زد و از نخستین منتقدین نزدیک به جریان انتقادی و چپ نو بود که در دهه هشتاد در کنار احیای برخی از مباحث به محقق‌رفته، مخاطبان را با آرای اندیشمندانی مانند لوکاج، رانسیر، آلتوسر، لکان و ... آشنا کردند. جستار «شعارنویسی بر دیوار کاغذی» که در باب وضعیت داستان‌نویسی دوره متأخر ایران و توسط نشر «چشمه» منتشر شد، از آثار موردتوجه حوزه نقد ادبی در سال‌های اخیر است. او از همان آغاز، داستان‌نویسی را نیز در کنار سایر فعالیت‌هایش به طور جدی دنبال کرد. از میان آثاری که از او منتشر شدند می‌توان به رمان «چرخ‌دنده‌ها» و مجموعه داستان «تکه‌های جنایت» اشاره کرد. با آغاز دهه نود، او برای ادامه تحصیل در رشته ادبیات تطبیقی راهی استرالیا

شد و پس از کسب مدرک دکترا پس از توفقی چندماهه از ایران به نیویورک رفت. او اکنون در سیتی کالج نیویورک «نویسندگی خلاق» و همچنین «ادبیات تطبیقی» تدریس می کند.

سال ۹۴ و پیش از ترک دوباره ایران پس از آن که رمانش با سد سانسور برخورد کرد، تصمیم گرفت در قالب «ناشر-مولف» رمان را به صورت «افست» و «زیرزمینی» منتشر کند. پس از مهاجرت به آمریکا، او نوشتن به زبان انگلیسی را در قالب چندین «ناداستان» و «داستان کوتاه» برای نشریات و پایگاه‌های اینترنتی مانند «نیویورک تایمز»، «پاریس ریویو» و ... جدی تر ادامه داد. سال گذشته بود که خبر انتشار اولین رمانش به زبان انگلیسی توسط انتشارات معروف آمریکایی پخش شد. پیش فروش کتاب از ماه گذشته در آمازون آغاز شد و چیزی کمتر از یکی دو هفته پیش، رمان رسماً به بازار آمد. انتشار کتاب در این عجیب‌ترین روزهای تاریخ معاصر جهان، از بداقبالی اوست که در مصاحبه نیز به آن پرداخته شده است.

جا دارد از دوست عزیزم، امیرحسین خورشیدفر که این پیشنهاد وسوسه‌انگیز را به من داد تشکر کنم. از آن جا که در مصاحبه گرفتن تجربه زیادی نداشتم، او علیرغم گرفتاری‌های شخصی از هیچ مشورت و همراهی برای این مصاحبه و پرونده کوتاهی نکرد. نگرانی عمده‌ای هم داشتم که رابطه دوستی به مصاحبه آسیب برساند که این یکی را امیر احمدی آریان با قاطعیت و صداقتی که در مصاحبه داشت، برطرف

کرد (اقلاً به زعم من). باید تشکری ویژه از خود امیر احمدی آریان کنیم که علی‌رغم درگیری روزهای آغازین انتشار کتابش و در شرایط قرنطینه، باحوصله و دقیق به گفتگو نشست.

بخش اول مصاحبه، به خود رمان می‌پردازد. رمانی که به خاطر شرایط پیش‌آمده نسخه‌ای از آن به دست ما در ایران نرسیده بود و ما در طرح سؤالات ناچار به مصاحبه‌ها و نقدها اکتفا کردیم و درباره واکنش‌ها و چالش‌های نوشتن رمان به انگلیسی صحبت کردیم. اما در قسمت دوم، کمی از رمان دور شدیم و بیشتر به کلیت کارنامه او، نسبتش با گذشته و تفاوت‌هایی که مهاجرت و گذر سال‌ها در او ایجاد کرده پرداختیم. مباحثی که در قسمت دوم مطرح شد، حاوی نکاتی تامل‌برانگیز است برای اهالی ادبیات در ایران و لاقلاً می‌توانند زمینه‌ساز پیشبرد این مباحث در عرصه عمومی و میان منتقدان و نویسندگان شوند.



• اگر موافق باشی مصاحبه را از اینجا شروع کنیم. رمان تازه

منتشر شده است و به خاطر شرایط پیش‌آمده، هنوز دست ما

نرسیده است. کنجکاوم درباره واکنش‌های مخاطبان

انگلیسی‌زبان و منتقدان بدانم.

واقعیت این است که الان درباره واکنش‌ها نمی‌شود حرفی زد. به خاطر شرایطی که پیش آمده عملاً مسیر طبیعی که باید برای انتشار کتاب طی شود به مشکل برخوردده است. اینجا برنامه‌های معرفی کتاب و رونمایی تأثیر بسیار زیادی در فروش و مواجه شدن با مخاطبان دارد. اینجا تور معرفی کتاب نقشی بسیار اساسی دارد. به خاطر وضعیت فعلی، چیزی حدود ده برنامه و سفرهایی که باید برای معرفی کتاب می‌رفتیم لغو شده است. حتی قرار بود سفری به استرالیا داشته باشم و در فستیوال سیدنی هم برنامه‌ای برای کتاب در نظر گرفته بودند که آن هم منتفی شده است. حتی کسانی که کتاب را آنلاین سفارش داده‌اند به دست‌شان نرسیده، چون آمازون اولویت‌هایش را تغییر داده است. کسی دیروز کتاب را از آمازون سفارش داده و آمازون اعلام کرده آن را چهل روز بعد می‌توانیم به شما برسانیم. کتاب به دست مخاطبین نرسیده است. با توجه به این اوضاع،

هنوز نمی‌توان حرفی از واکنش مخاطبان و درباره تأثیری که بر آنها گذاشته حرف زد.

• اگر موافقی حالا کمی به رمان بپردازیم. شاید بهتر باشد با

توجه به این که رمان به ایران نرسیده، کمی درباره داستان

کلی رمان حرف بزنی تا بعد بیشتر به آن بپردازیم.

رمان راننده اتوبوسی‌ست در تهران به اسم یونس ترابی. در سن پایین پدر و مادرش را از دست داده، خواهر و برادری ندارد و آدم بی‌کس و تنهایی‌ست. بنا به دلایلی که در رمان به آن اشاره شده، تصمیم می‌گیرد که راننده اتوبوس شود. در دوره‌های مختلف در خط‌های مختلفی در سطح تهران کار می‌کند. تا این که روزی به یک دوستی در خیابان برخورد می‌کند و آن دوست او را به اتحادیه اتوبوس‌رانان معرفی می‌کند. اینجا پرنرتی باز کنم که البته روایت رمان به این صورت خطی نیست و رمان

از اینجا آغاز نمی‌شود. او از همانجا به قول معروف وارد گود می‌شود. با توجه به این‌که سیاسی هم نیست چندان متوجه نیست چه مسیری را آغاز کرده و چه می‌کند. بیشتر شاید از سر کنجکاوی و علاقه به خواندن که از کودکی همراهش بوده، درگیر ماجرا می‌شود و سر از اعتصاب درمی‌آورد که در واقع آغاز رمان از همانجاست. جایی در ترمینال جنت‌آباد اعتصاب رخ می‌دهد و سر و کله پلیس پیدا می‌شود. کار به درگیری و خشونت می‌کشد. بهر حال اتفاقاتی رخ می‌دهد و یونس دستگیر می‌شود و سر از «اوین» درمی‌آورد و باقی ماجرا.

- یادت می‌آید که ایده داستان این رمان از کجا اولین بار به ذهنت رسید.

شاید یادت بیاید سال ۸۴، رانندگان اتوبوس دست به اعتصابی عمومی زدند. یادم می‌آید که من نزدیک شهران زندگی می‌کردم و با اتوبوس رفت و آمد می‌کردم. هنوز مترو چندان جا نیفتاده بود. وقتی با اعتصاب

رانندگان مواجه شدیم واقعاً حیرت کردم. تأثیر عمیق و ملموسی بر زندگی در تهران گذاشته بودند و لاقلاً در بخش‌هایی از شهر، رفت و آمد مختل شده بود. تا جایی که می‌دانم چنین چیزی برای اولین بار در سال‌های بعد از انقلاب رخ می‌داد که یک اتحادیه کارگری این طور قدرتش را به رخ جامعه بکشد. کار تاثیرگذار و جمعی که منصور اصانلو و همراهانش کردند از این جهت بسیار مهم بود و من از همان روزها مدام به آن فکر می‌کردم. احساس می‌کردم باید چیزی در این باره بنویسم یا کاری انجام دهم.

یک تصویر هم هست که یادم نیست چه کسی آن را برایم تعریف کرد و از کجا وارد ذهنم شد ولی هرگز آن را فراموش نکردم. اگر یادت باشد همان روزها که رانندگان اتوبوس در اعتصاب بودند، حکومت تعدادی از وابستگانش را که گواهینامه پایه یک داشتند سراغ اتوبوس‌ها فرستاد تا

آن‌ها جای رانندگان اعتصابی بنشینند، اتوبوس‌ها را به شهر بیاورند و اعتصاب را بشکنند. صحنه این بود که موقعی که یکی از این‌ها پشت صندلی راننده نشست، ماشینش را روشن کرد و خواست به سمت ایستگاه برود، زنی دوید و جلو اتوبوس دراز کشید تا مانع حرکتش شود. راننده اتوبوس باید از روی او می‌گذشت. این تصویر تأثیر زیادی روی من گذاشت. فکر کردم باید با این تصویر کاری کنم، از این لحظه‌هاست که نباید از دست برود و فراموش شود. مجموعه‌ای از این‌ها بود که باعث شد سراغ این داستان بروم.

- من که مصاحبه‌ها را می‌خواندم متوجه این شدم که اغلب به تجربه انفرادی «یونس» کاراکتر اصلی رمان پرداخته‌اند و درباره پرداخت پر از جزییات سلول انفرادی گفته یا نوشته‌اند. با توجه به این که خودت این تجربه را نداشتی، چطور آن را

با این جزییات پرداخت کرده‌ای. چطور شد به ایده «انفرادی»

رسیدی.

راستش برای درآوردن فضای زندان در این رمان، من هر چه می‌توانستم سراغ متن‌های ادبیات زندان رفتم و خواندم. با خیلی از آدم‌ها هم حرف زدم. فقط هم به خاطرات و داستان‌های ایران بسنده نکردم. مثلاً مصری‌ها هم گذشته‌ای شبیه ما داشته‌اند و بسیاری از نویسندگانشان دوره‌ای را در زندان گذرانده‌اند و درباره‌اش زیاد نوشته‌اند. کارهای آن‌ها را هم زیاد خوانده‌ام. همچنین نویسندگان آمریکایی که داستان‌هایشان در فضای زندان می‌گذرد. مساله این بود که هر چه نگاه می‌کردم، بیشتر روایات مربوط به تجربه زندان عمومی است. عمده این کتاب خاطرات و رمان‌ها در بند عمومی می‌گذرد. اما درباره انفرادی خیلی کم به متنی جامع و مستقل برمی‌خوریم. معمولاً این طور است که می‌خوانیم نویسنده روزهای

اول را در انفرادی گذرانده اما به سرعت از آن عبور می‌کنیم. راستش کتابی که خودش را وقف انفرادی کند لااقل من پیدا نکردم. این بود که تصمیم گرفتم تمرکز را روی انفرادی بگذارم و کتابی بنویسم که بخشی از این خلاء را پر کند. کار بسیار سختی هم هست. کابوس یک رمان‌نویس این است که درباره شخصیتی بنویسد که تمام وقتش را گوشه‌ای تنها نشسته است. نه کنشی، نه دیالوگی، نه برخوردی. این کار نوشتن را سخت می‌کند و باید از انواع ترفندها کمک بگیری تا رمان تکان بخورد و پیش برود.

در هر صورت، بخش عمده‌ای از رمان از بعد از اعتصاب تا فصل ماقبل آخر، لوکیشن سلول انفرادیست و اتاق بازجویی. درباره انفرادی هم بگویم که من خودم هیچ‌وقت آن را تجربه نکرده‌ام ولی هر چه توانستم درباره‌اش خواندم. بیشتر از این هم که خود زندانیان از تجربه انفرادی

گفته باشند، ژورنالیست‌ها و محققان درباره‌اش نوشته‌اند. هم خواندن بود و هم این که با آدم‌های زیادی حرف زدم.

مایی که با سیاست در این مملکت سر و کله زده‌ایم، دوستانی که انفرادی رفته باشند کم نداریم. شاید با ده دوازده نفر از کسانی که تجربه انفرادی دارند برای این کتاب حرف زدم. اما نکته جالبی که توجهم را جلب کرد این بود که وقتی با دوستانی که این تجربه را داشته‌اند حرف می‌زدیم دو رویکرد عمده کاملاً متفاوت را می‌دیدم. موقعی که بحث بازجویی بود خیلی راحت حرف می‌زدند. خاطرات خنده‌دار تعریف می‌کردند، از سختی‌ها به تفصیل می‌گفتند، ادای بازجوییشان را درمی‌آوردند. گاهی بدون این که نیاز به مداخلهٔ من باشد، آدم‌ها نیم ساعت یک‌بند از این تجربه حرف می‌زدند. اما وقتی که بحث به انفرادی می‌رسید و این سؤال که «زمان طولانی را که در انفرادی بودی چه می‌کردی» انگار برایشان

بسیار سخت می‌شد و سعی می‌کردند تا جایی که ممکن است طفره برونند. این کار مرا سخت کرد اما انگیزه‌ام را هم بیشتر کرد برای نوشتن این کتاب. اینجا بگویم که من بسیار مدیون مصاحبه‌های این دوستانم هستم. بدون این مصاحبه‌ها این فصل‌های انفرادی شاید به سرانجام نمی‌رسید و بدون آن فصل‌ها رمانی در کار نبود.

- یکی دیگر از نکاتی که در مصاحبه‌ها و نقدها به آن پرداخته‌اند رابطه بازجو و یونس است. از آن به نوعی رابطه موش و گربه تعبیر شده است. در بسیاری از این نقدهایی که نوشته شده، به کاراکتر بازجوی رمان اشاره کرده‌اند. سوالی که به ذهنم می‌رسد در همین رابطه است. بین تصاویری کلیشه‌ای از ایران و سیستم سیاسی‌اش قاعدتاً در ذهن مخاطب غربی وجود دارد. تصویری از «بنیادگرایی» در سرزمینی که از کلیه

تحولات مدرن دور مانده و چه و چه. با این تصویر چه

کردی.

بله. این تصویر البته بیشتر از هر چیز ساخته خود ایرانیانیست که در این سوی آب‌ها به عنوان مرجع این‌طرف و آن‌طرف حرف می‌زنند. تصویری که از ایران ساخته‌اند دوگانه دیو و فرشته است. در یک سو، حکومت و بازجویانش هستند که دژخیم و شیطان رجیم و شر مطلق هستند و در طرف مقابل، مردم ایستاده‌اند که عمدتاً فرشته‌خو و بی‌پناه‌اند و تحت سیطره شیطان زندگی می‌کنند. این را البته نمی‌توان انکار کرد که تا حدی این چیزها قابل مشاهده هم هست. رابطه قدرتی که در اتاق بازجویی وجود دارد را که نمی‌توان ماست‌مالی کرد و ملایم کردن داستان کاری غیراخلاقی‌ست، من هم در این کتاب به هیچ وجه به آن سمت نمی‌روم. ولی مشکل این روایت اینجاست که وقتی تو آن‌طرف ماجرا را شر مطلق

گرفتی دیگر امکان شکست دادنش را از بین برده‌ای. نمی‌شود با شیطانی چنین مطلق، چنین تهی از هر ویژگی انسانی جنگید و بر آن غلبه کرد. تصویری از قدرت مستقر در ایران به عنوان هیولایی بی‌رحم و شکست‌ناپذیر که عواملش فاقد هر نوع غریزه انسانی هستند و هیچ نقطه ضعفی هم ندارند، کارکرد مشخصی دارد و آن این است که راه هر فعالیت سیاسی رهایی‌بخشی را سد می‌کند. برای همین، اتفاقاً از نظر سیاسی هم مهم است که در روایت‌مان به این توجه کافی داشته باشیم که در آن سوی ماجرا هم انسانی ایستاده است. به چیزهای متفاوتی باور دارد و طبعاً رابطه قدرت، نقش او را تغییر می‌دهد. اما در نهایت او نیز آدم است. تا زمانی که این نگاه را نداشته باشیم که این عوامل انسان هستند، نمی‌توانیم برای شکست دادنشان برنامه و استراتژی داشته باشیم.

اما بخش دیگری که این روایت دوگانه دیو/فرشته نادیده می‌گیرد قدرت بوروکراسی است. مساله این است که بازجو وقتی وارد اتاق می‌شود

پروسه‌ای را بر اساس پروتکل‌ها و شگردهای از پیش تعیین شده پیش می‌برد. یک ماشین بوروکراتیک بسیار پیچیده اینجا وجود دارد که بازجو، برخلاف چیزی که به نظر می‌رسد، چندان هم در آن قدرت مانور ندارد. پس شما به عنوان نویسنده بهتر است درگیر بسط و نشان دادن این ساختار باشید تا روی یک فرد به عنوان تجسم شر تمرکز کنید.

پس این دو مساله، اهداف اصلی این رمان بودند. اول نمایش یک بازجو به عنوان فردی عادی اما بدون مسامحه در نمایش ظلم و میزان خشونت و ستمی که او در حق متهم روا می‌دارد. دومی هم نشان دادن این ساختار است. نکته این رمان این است که پلاتی قابل پیش‌بینی دارد. کسی که ایران را بشناسد و قرار نیست با غافلگیری طرف باشد. یک نفر که در اعتصابی شرکت کرده، دستگیر می‌شود، تحت فشار قرار می‌گیرد، بازجویی می‌شود و به چند سال زندان متهم می‌شود و از زندان بیرون

می‌آید. این خاصیت پیش‌بینی‌پذیر بودن پلات کمک می‌کند برای تاکید بیشتر روی ساختاری که از آن حرف زدیم.

- به‌رحال همانطور که گفتی، شرایط فعلی باعث می‌شود استقبال و مواجهه مخاطب غربی با اثرت به تأخیر بیفتد. اما در همین نقدها که من دیدم چیزی دیگر توجهم را جلب کرد. گرایشی براساس فهمی دیستویایی (ویران‌شهری) از رمانت وجود دارد و در یکی دو نقد و مصاحبه به چشمم خورده است. رمان تو در فضایی واقع‌گرایانه پیش می‌رود اما واقعیتی که تو سعی داشته‌ای بازآفرینی کنی در ذهن مخاطب غربی با فضاهای دیستوپیک «دنیای قشنگ نو» و «۱۹۸۴» مقایسه شده است. خودت هم دنبال چنین چیزی بودی یا اصلاً به آن فکر کرده بودی یا نه.

نه من اصلاً چنین چیزی در ذهنم نبود. در ذهن خودم من داشتم رمانی کاملاً رئالیستی بر اساس تجربه‌های واقعی می‌نوشتم. این قدر این پلات برای ما آشناست که ذهن خوانندهٔ ایران اصلاً آن‌جا نمی‌رود. شاید کسی که این را نوشت هم بیشتر برای بازاریابی این قیاس را انجام داد. می‌دانی مساله این است که ناشر براساس سیاست‌های فروش، متنی توصیفی می‌نویسد برای کتاب و این متن در جاهای مختلفی منتشر می‌شود. بعضیان را می‌خوانند و پیاز داغش را زیاد می‌کنند و قیاس‌هایی می‌سازند که بر مخاطب تأثیر بگذارند. طبعاً کسی هم که مصاحبه می‌کند شاید این قیاس‌ها در ذهنش حک شده باشد. درواقع نمی‌دانم چقدر تأثیر خواندن کتاب بوده و چقدر تأثیر متن ناشر. ولی باید تعداد قابل توجهی آدم بخوانند و بعد من از آن‌ها بشنوم.

- خب. اگر موافق باشی کمی از خود رمان فاصله بگیریم. تو به عنوان نویسنده‌ای ایرانی که داستانت هم در ایران می‌گذرد دو چالش عمده داشتی. بسیاری از هنرمندان وقتی بخواهند در جایی دیگر از جهان فعالیت کنند درگیر مساله بستر فرهنگی و زبان هستند. وقتی که رمان‌نویس باشی داستان سخت‌تر هم می‌شود، چرا که ابزار تو خود زبان است و آن هم عالی‌ترین سطح زبان یعنی ادبیات. باید به زبان انگلیسی رمان را برای مخاطب انگلیسی می‌نوشتی. از این چالش بگو.

از این نظر اصلاً چالشی مطرح نبود. داستانی در گوشه‌ای از جهان به فارسی اتفاق افتاده و من آن را به انگلیسی بازآفرینی می‌کنم. یعنی برای مثال، سریال چرنوبیل در شوروی اتفاق می‌افتد و در شوروی مردم انگلیسی صحبت نمی‌کنند. اما در سریال شخصیت‌ها با هم انگلیسی صحبت می‌کنند و این برای مخاطب هم پذیرفته شده است. به خصوص

در مورد زبان انگلیسی که امروز چنان نفوذ و حضوری در جهان دارد که عملاً انگار مجوز مصادرهٔ همهٔ فرهنگ‌ها برایش صادر شده است. شاید اگر می‌خواستیم به جای انگلیسی، به زبان دیگری بنویسم این مساله ایجاد می‌شد. در واقع در این دوران انگلیسی دانستن مثل داشتن پاسپورتی است که با آن می‌توانی به هر گوشه‌ای از جهان سفر کنی.

شاید بهتر باشد به یکی از مصاحبه‌هایت که همین روزها منتشر شد اشاره کنم. جایی مصاحبه‌کننده که اصالتی ایرانی دارد به کلمه‌ای مانند «ظلم» اشاره می‌کند که تو آن را به همان صورت به انگلیسی نوشته‌ای. (Zolm). کلمات در بستر فرهنگی خودشان گاهی دلالت‌هایی دارند که در بستری دیگر دقیقاً همان دلالت را نمی‌کنند. کلماتی هستند که در واقع شاید ترجمه‌پذیر نباشند.

بله. درواقع با استفاده از این کلمات من تعمداً به مخاطب آمریکایی یادآوری می‌کنم داستان در آمریکا نمی‌گذرد. درواقع می‌توان گفت نوعی بیگانه‌سازی یا فاصله‌گذاری‌ست. از این دست نشانه‌ها در طول کتاب جابه‌جا به کار برده‌ام تا به خواننده انگلیسی‌زبان مدام یادآوری شود که این داستان در زبان مادری‌اش اتفاق نمی‌افتد. از جمله این نشانه‌ها همین کلماتی‌ست که می‌گویی.

• تو در ایران نویسنده و منتقد بودی. سال‌ها کار کرده بودی. در چند سال اخیر، شروع به انگلیسی نوشتن کردی و چند مقاله و ناداستان و داستان کوتاه به انگلیسی نوشتی و حالا هم رمانت را به زبان انگلیسی منتشر کرده‌ای. چه شد که تصمیم گرفتی انگلیسی بنویسی. از کی این ایده به ذهنت رسید.

من انگلیسی نوشتن را انتخاب کردم تا تن به سانسور ندهم و بتوانم رمان‌نویسی را ادامه بدهم. وگرنه من با زبان فارسی راحت بودم. من با

تمام وجود شیفتهٔ زبان فارسی هستم. در سی سالگی که از ایران بیرون زدم تازه نثر و زبان خودم را پیدا کرده بودم. اما این که چند اثر، حاصل بهترین سال‌های جوانی، گرفتار سانسور شود از جایی دیگر تحمل پذیر نبود. این بود که باید تصمیمی می‌گرفتم. برای آدمی در شرایط من در ایران سه راه وجود داشت.

راه اول این که کتاب را به ناشر بدهی و در انتظار مجوز بمانی و با سانسور کنار بیایی، به جراحی که روی کتاب می‌شود تن بدهی و بعد از جراحات وارده، آن را روانه بازار کنی. یا خودسانسوری کنی، طوری بنویسی که کتاب به مشکل نخورد، که شکل درونی‌شدهٔ همان پروسه است. من دیگر حاضر نبودم زیر بار بروم.

راه دوم این است که تو خودت کتاب را اصطلاحاً زیرزمینی روانه بازار کنی و بشوی ناشر خودت. در چنین وضعیتی ناشری وجود ندارد و

امکانات بسیاری از دست می‌رود. نشریات و رسانه‌ها روی کتاب کار نمی‌کنند. کتاب کافی دیده و خوانده نمی‌شود. در این موقعیت، در واقع کتاب به عنوان یک کالای فرهنگی شناخته نمی‌شود، و کتاب برای من بیش از هر چیز یک کالای فرهنگی است که باید وارد چرخه شود. باید نویسنده‌ای باشی که خودت خیلی کارها را انجام بدهی و با خرج خودت کتاب را به بازار بسپاری، در کنارش شغل دیگری هم داشته باشی که زندگیت بگذرد. اما نویسندگی یک شغل است، یا باید باشد. یک شغل تمام‌وقت و با این روش، نمی‌توان نویسنده باقی ماند.

راه سوم این که از ایران بروی و در آنجا به فارسی نوشتن ادامه بدهی و آن را منتشر کنی. در واقع همان ادبیات مهاجرت که، به رغم تلاش‌های زیاد افرادی که بیرون از ایران کار کرده‌اند، این هم تا به حال به جایی نرسیده....

• عملاً موقعیتش فرقی با راه دوم ندارد.

همینطور است. برای اغلب نویسندگان همین گزینه‌ها موجود است. من خوش‌شانس بودم که می‌توانستم به زبانی دیگر بخوانم و بنویسم. نه در حدی که قابل عرضه باشد، اما به هر حال این گزینه موجود بود. این راه که من انتخاب کردم یعنی انگلیسی نوشتن، برای ادامه دادن به حیات نویسندگی‌ام بود. شاید جالب باشد بدانید کسی که باعث شد تصمیم به انگلیسی نوشتن را قطعی کنم مرحوم «سیانلو» بود. دورانی که استرالیا زندگی می‌کردم، در یکی از اولین سفرهایم به ایران بود که با هم حرف زدیم. من شرایطم را به او گفتم. سیانلو پرسید چند سالت است؟ من سی و دو ساله بودم. گفت برو و شروع کن به انگلیسی نوشتن و تا چهل سالگی به خودت وقت بده. فووش این است که جواب نمی‌گیری و برمی‌گردی و می‌آیی دوباره همین‌جا و به همین صورت کار می‌کنی، و چهل سالگی هم آن قدر دیر نیست که نتوانی خودت را دوباره جا

بیندازی. از این نظر حرفش مهم بود که راه حل سراسرست جلو پایم گذشت و مساله‌ای را که من برای خودم تبدیل به درام فلسفی کرده بودم با یک راه‌حل عملی حل و فصل کرد. من هم تصمیم گرفتم همین کار را بکنم. جالب این که الان که رمان منتشر شده درست چهل ساله هستم.

- اما بهرحال وقتی از رمان حرف می‌زنیم درواقع از عالی‌ترین سطح زبان حرف می‌زنیم. این که به زبانی تسلط داشته باشی، حرفی است. می‌دانم در این سال‌ها داستان کوتاه و نانفیکشن و مقاله به انگلیسی کم نوشته‌ای. اما این که بتوانی به آن زبان رمان بنویسی حرفی دیگر است. آشنایی با بستری که زبان در آن شکل می‌گیرد و درواقع زبان به وسیع‌ترین شکلش، از یک سو و استفاده از کلمات و انتخابشان و رسیدن به نثر و زبان، هم از سوی دیگر چالش‌های بزرگی هستند.

البته. بگویم که اینطور نبود که سیانلو پیشنهاد داد و من هم تصمیم گرفتم و بعد شروع کردم به انگلیسی نوشتن. سال‌ها طول کشید. شرایطی که در استرالیا داشتم شرایط خوبی بود. به عنوان دانشجوی دکترای ادبیات فضا و فرصت خوبی نصیب شده بود. فاند خوبی از دانشگاه و دولت استرالیا گرفته بودم که به حدی بود که نیازی به تدریس نباشد. باید فقط رساله‌ام را می‌نوشتم و آن هم خیلی کار سنگینی نبود، با روزی دو سه ساعت کار انجام می‌شد. آن موقع چندان درگیر اینترنت و فضای مجازی هم نبودم. آنجا خودم بودم در آن گوشهٔ یرت دنیا و کسی را هم نداشتم. در نتیجه ساعت‌ها وقت می‌گذاشتم برای خواندن و نوشتن. شاید روزانه سه چهار ساعت به انگلیسی می‌نوشتم. هزاران صفحه سیاه کردم و دور ریختم. آدم‌هایی را هم آنجا پیدا کردم تا متن‌هایم را بخوانند و اصلاح کنند. مشکلاتم را برطرف می‌کردم. بیش از دو سال طول کشید تا به جایی

برسم که بتوانم اولین چیزهایی را که انگلیسی می‌نوشتم برای جایی بفرستم.

✓ خب از رمان که بگذریم، تو در ایران نزدیک به یک دهه در زمینه‌های مختلف ادبیات قلم زده‌ای. منتقد و مترجم و نویسنده بوده‌ای. تجربه فضای ایران را داری و اکنون در آمریکا در میدان آکادمی حضور داری و فضای ادبی را هم پیگیر هستی. تو در دهه هشتاد فعالیتت را به عنوان یک منتقد آغاز کردی. دورانی که تو وارد عرصه نقد شدی، گفتمان‌های پست‌مدرن و فرمالیستی حاکم بود و دوران «ساختار و تأویل متن» و ... بود. به صورتی می‌توان گفت، نگاه انتقادی و احیای چپ را تو و چند نویسنده و منتقد هم‌نسل آغاز کردید. حالا که سال‌ها گذشته و تجربه مهاجرت و حضور در فضای آکادمیک غرب و جهانی وسیع‌تر را داری به دهه هشتاد و

الگوی نقدنویسی‌ات چطور نگاه می‌کنی. هنوز همانجا

ایستاده‌ای؟

خب اینطور بگویم که هنوز شاید همانجا ایستاده باشم و نگاه کلی‌ام به ادبیات تغییر نکرده باشد. هنوز معتقدم که ادبیات برآیند شرایط سیاسی اجتماعی اقتصادی دورانی‌ست که نویسنده در آن زندگی می‌کند، و کار نقد نگاه کردن به اثر ادبی به منزلهٔ نقطه‌ای است که این سطوح با هم ملاقات می‌کنند و این رشته‌ها در هم تنیده می‌شوند، و بعد نقد می‌شود باز کردن این رشته‌ها، نشان دادن این که این تمرکز شدید در یک متن چطور اتفاق می‌افتد و از کجا می‌آید. اما اگر بتوانم به عقب برگردم، چیزی که تغییر خواهم داد تئوری‌زدگی در نقد است. نقد تئوری‌زده هم یعنی نقدی که مشروعیتش را نه از استدلال‌های خودش بلکه از ارجاع به یک مشت نام دهن‌پرکن غربی می‌گیرد. نقدی است که به جای این که سر پای

خودش بایستد، هر سؤالی پیرسی آدرس بتکده‌ای را به تو می‌دهد که در آن خدایان جواب همهٔ سؤال‌ها را در آستین دارند. همان «دریدا می‌گوید»، «دلوز می‌گوید»، «لکان می‌گوید» هایی بالای متن می‌آیند تا فقط به آن مشروعیت بدهند و نسبت درستی با متن برقرار نمی‌کنند. من خودم به خاطر شرایط آن دوران مرتکب تعداد زیادی مقاله با این شکل و شمایل شده‌ام و اگر برگردم به عقب همه‌شان را دور می‌ریزم.

- بحث دیگری هم که فکر می‌کنم در ایران بسیار پررنگ است و جدا از تئوری‌زدگی، احتمالاً از تاثیرات دیگر موج ترجمه‌گرایی‌ست، همین موج‌های ادبی‌ست. نویسندگانی در این دوره مطرح شدند و به شدت روی آن‌ها تاکید شد. بکت و جویس و بلانشو و انگار در هر دوره‌ای اقبال منتقدان و اهالی ادبیات به یک سمت و سوی خاص و یک گرایش ادبی

حرکت می‌کند. مشابه این وضعیت را بیرون از ایران هم تجربه کرده‌ای.

دقیقاً همینطور است. در ایران ما فقط بخش کوچکی از سنت ادبی غرب را بیش از اندازه مورد توجه قرار می‌دهیم. مدرنیسم اروپایی و همان اسم‌ها که گفتی؛ جویس، بکت، کافکا، پروست. این‌ها هم شده‌اند تندیس‌هایی در همان بتکده‌ای که گفتم. مساله این است که اینجا اینطور محدود نگاه نمی‌کنند. فقط یک جریان خاص نیست که مورد توجه قرار می‌گیرد. هر کسی بسته به دغدغه‌های خودش به جریان متفاوتی توجه می‌کند. بسیاری از سیاه‌ها وقت صرف کار نویسنده سفید اروپایی نمی‌کنند و روی سنت ادبیات سیاه‌پوست‌ها از قرن هجده به این‌طرف متمرکزاند. عده‌ای فقط نویسندگان زن را می‌خوانند، به خصوص صداهایی که در طول تاریخ مسکوت مانده‌اند. سنت مورد ارجاع آدم‌ها

به هیچ وجه یک دست نیست. این تکرار در مواجهه با رمان، در ایران تا جایی که به خاطر دارم وجود نداشت. نقاط ارجاع ما، یا نویسندگانی که به عنوان شاهکار نویس می‌شناسیم، عملاً همه‌شان مردان سفید اروپایی قرن بیستم‌اند. در واقع اینطور نگاه می‌کردیم که جوئیس و بکت و کافکا و آن بالا هستند، در مقام کسانی که به ته ادبیات رسیده‌اند. چند پله پایین‌تر نوبت رئالیست‌ها می‌رسید. بعد نویسندگان ژانر می‌آمدند، الی آخر. برای این سلسله‌مراتب این جا کسی تره خرد نمی‌کند.

• در تکمیل صحبت، یادم هست چندی پیش، ماجرای جالب

تعریف کردی از مواجهه دانشجویان با جوئیس. برای من

جالب بود. اگر خاطرت هست بگو.

بله. آن اوایل تدریس که این سلسله‌مراتب هنوز در ذهنم وجود داشت،

وقتی به دانشجویان توصیه می‌کردم بروید جوئیس و بکت و کافکا بخوانید

از من نمی‌پذیرفتند. نه که نپذیرند. سؤال می‌کردند که چرا. باید قانعشان

کنی چرا از میان این همه نویسنده این چهارتا اروپایی که صد سال پیش زندگی می‌کردند. می‌پرسند جوئیس چه ارتباطی به زندگی و تجربه زیسته ما دارد و کی گفته اگر او برای نویسندگان ایرلندی الان مهم است برای من هندی تبار امریکایی هم باید مهم باشد. بنا به موقعیت و شرایط زندگی‌شان انتخاب می‌کنند که چه بخوانند.

• تو قبل از این دو رمان و یک مجموعه داستان منتشر کردی.

بنا به حرف‌هایی که زدیم، فکر می‌کنم هر کدام از این رمان‌ها

تحت تأثیر نگاهت به ادبیات بوده‌اند. مثلاً «چرخ‌دنده‌ها» بیشتر

کاری تجربی‌ست و دنبال تجربه کردن هستی و با قواعد

کلاسیک درام بازی می‌کنی. در «غیاب دانیال» به الگوی

پلات‌دار بازگشته‌ای. می‌شود گفت که در الگوی نوشتنت هم

این نگاه تأثیر گذاشته است. درباره این تغییر نگاه و تأثیرش

بر رمان نوشتنت بگو.

واقعیت این است که «چرخ‌دنده‌ها» و «غیاب دانیال» رمان‌های خوبی نیستند. هیچ کدام قوام نیافته‌اند و بسیار خام‌اند. این که اشاره کردی تو را در دهه هشتاد، بیشتر به عنوان منتقد می‌شناسند تا نویسنده هم شاید به خاطر همین باشد، چون آن سال‌ها مقاله‌نویس بهتری بودم. «غیاب دانیال» هنوز کار داشت و به خاطر شرایطی که در آن بودم، دیگر روی آن وقت نگذاشتم و همانطور که بود آن را بیرون دادم و بازنویسی‌اش نکردم. داشتم از ایران می‌رفتم و می‌خواستم پرونده رمان را در ذهنم ببندم. مجوز هم نگرفته بود و تصمیم گرفتم آن را همانطور که هست خودم منتشر کنم. عجله کردم و بعداً بسیار پشیمان شدم. شاید رمان اولی که به فارسی سال ۸۵ نوشتم و هیچ وقت مجوز نگرفت بهترین کارم در

آن دوران باشد. به هر حال شروع کارم به عنوان رمان‌نویس را از این رمان انگلیسی می‌دانم که باید دید نتیجه‌اش چه بوده است.

اما درباره این بحث که گفتم، باید بگویم که من همیشه احمد محمود را دوست داشتم، اما در نوشتن هیچ وقت دنبال مسیر او نمی‌رفتم. تحت تأثیر جو غالب بیشتر به دنبال ترفندهای مدرنیستی بودم و ور رفتن با زبان و تجربه‌گرایی و این‌ها. هر چه بیشتر گذشت دیدم دلیل علاقه‌ام به محمود همشهری بودن نیست. رئالیسم اجتماعی از جنس رئالیسم دیکنز و بالزاک که محمود به خوبی اجرا می‌کند شکلی از رمان است که من باید بنویسم.

• به عنوان سؤال آخر، آیا رمانی زیر دستت داری و کلاً مشغول

چه کاری هستی.

بله. در سیتی کالج نیویورک مشغول تدریس ادبیات تطبیقی و نویسندگی خلاق هستم. رمانی را هم دارم می‌نویسم که می‌توان به نوعی گفت که اسکلت غیاب دانیال را گرفته‌ام و کار دیگری با آن کرده‌ام. همان طور که Wگفتم به خاطر نحوهٔ انتشار آن کتاب، آن داستان به فارسی هدر رفت می‌خواهم کارهایی را که باید در نسخهٔ فارسی با آن داستان می‌کردم و شرایطش مهیا نشد حالا در نسخه انگلیسی انجام دهم. آن داستان را دارم باز می‌کنم و بسط می‌دهم و در شکل فعلی‌اش بسیار طولانی‌تر است. ممنون از وقتی که گذاشتی.

مطلبهای بیشتر درباره ادبیات را در سایت پروژه پوئیکا بجوید.