جلسه نقد و بررسی کتاب «*خالهٔ سرگردان چشم‌ها*» در کارگاه

شروع

شمس‌آقاجانی: برای اولین کار کتاب خوبی بود تبریک می‌گم

حاجی‌زاده: برای اولین کار؟

آقاجانی: نه، کلاً کتاب خوبی بود

حاجی‌زاده: ایراداشم بگین

همهمه

آقای براهنی: اصلاً اجازه بدین اول خانم حاجی‌زاده یه بخشی از کتاب رو با صدای خودشون بخونن

- آره، آره،
- باشه
- کتاب من گو؟
- لطفاً صفحه ۳٤
- نه، ٥٤
- ٥٢

آقا بذارین خودش انتخاب کنه

حاجی‌زاده از ٥٢-٥٣

جمعیتِ... مرگ بر آمریکا، آمریکا نابود است.

مردی بلندگوی دستی را می‌چرخاند: «ما ریشه‌های استعمارو...»

ریشه‌هام تو بهشت‌زهراست.

دو پسر جوان جلو می‌دوند: «دور بزن برادر.»

«می‌رم پیروزی.»

«نمی‌شه یا از فرعی برو یا بزن کنار و منتظر باش.»

کنار می‌زند. دو پسر به جمعیت می‌پیوندند. دست‌هایشان را بالا می‌برند و فریامی‌زنند: «مرگ بر آمریکا »

«این‌جوری می‌شه نون زن و بچه درآورد؟ صبح تا شب دنده‌ی صد تا یه غاز می‌زنم. آخرشم هشتم، گرو، نه، حالا برو خونه، مگه خواب داری. دِ نداری. پشت چشم نازوک کردن علیا مخدره پاک... لااِلهَاِلاالله. همش کابوس.»

دکتر جهان گفت: «جالبه. خیلی‌ام جالبه، من نظر تورو می‌پذیرم.

حالا برو یه سرنگ بیار.»

«من؟»

«بله خانم، شما.»

«سرنگ! از کجا؟»

«نمی‌دونم، پرستار این بخش شمایین.»

به خودم نگاه می‌کنم. آره من پرستارم. لباس هایم سفید است. کفش پرستار هم پوشیده‌ام. سرنگ توی دستم می‌لرزد.

دکتر جهان می‌گوید: «نگران نباش من ازت دفاع می‌کنم. » و در را باز می‌کند: «انتخاب با خودته. پویان چطوره؟»

رگ هایم می‌زند. سرنگ را پرت می‌کنم. می‌دوم. دکتر با یک پرش دستم را می‌گیرد. بَرَم می‌گرداند. سرنگ را از زمین برمی‌دارد و می‌گذارد توی دستم: «بیا، از داودی شروع کن. کاری که نداره، یه لحظه است. بگو مچ کنه.»

دو تا نیله‌ی سبز توی صورتم دو دو می‌زند: «بیا اول من. » دست دختر از دستم لیز می‌خورد. دکتر دستش را به طرف جیب روپوشش می‌برد: «بگیر با این گارور بازشو ببند. لاغره، رگش زود پیدا می‌شه.»

می‌لرزم. عرق سرد توی گودی کمرم می‌نشیند. گوش‌هایم داغ می‌شود. گیج می‌خورم. دستش را می‌گیرم. سرد. برمی‌گردم طرف دکتر. توی چشم‌هایش زل می‌زنم: «نمی‌تونم.»

می‌خندد: «چر می‌تونی، مگه اصلاح‌نژاد نمی‌خواستی. سلامت بشری. راحتی انسان. کاری نداره فقط یه لحظه.»

«نه، نه، نمی‌تونم. خواهش می‌کنم. این‌جوری نه، هرکاری فقط...»

«می‌تونی، باید سر حرفت بایستی. موظفی. من بهت دستور می دم

- ***ادامه بده***

دو تا تیله‌ی سبز لبخند می‌زنند. انگشتش را روی رگ دست راستش می‌گذارد: «خانم دکتر کاری نداره. بزن یاد می‌گیری، مادر منم آمپول می‌زد.»

دکتر دستم را به طرف رگ دختر هل می‌دهد. حالا سرنگ خالیه. دختر نیست. زمین زیر پایم راه می‌رود. می‌چرخم.

دکتر دستش را رو پیشانیم می‌گذارد: «حالت چطور؟ نگرانم کردی. می‌دونی از کی تا حالا تو کومایی؟ ببین. یه مجله‌ی تازه برام رسیده مطلب مورد علاقه‌ات توشه. خیلی منتظر شدم تا به هوش اومدی.»

مجله را جلوی چشمم می‌گیرد: «چیه؟ ضعف داری؟ می‌خوای برات بخونم؟»

صدایش توی گوشم می‌پیچد: «پزشکان... موفق به کشف دارویی شدند که با آن به راحتی می‌توان هرنوع عارضه‌ی روانی و جسمی ناشی از اختلالتِ... را... مان کرد.»

دکتر جهان سرو ته می‌شود. مجله پزشکی می‌پرد. پنجره‌های بیمارستان می‌دوند. دست و پا می‌زنم. باید خودم را از زیر تخت بکشم بیرون. جیغ می‌کشم. دست دکتر دهانم را می‌بندد: «مواظب باش مریضا خوابن.»

داد می‌زنم: «زلزله» و روی تخت می‌نشینم.

«چیه؟ چه خبرته، خُل شدی؟ زلزله چی.»

آقای براهنی: کی شروع می‌کنه؟

سکوت

رضا شمسی: دوستان شروع کنن از این فرصت‌ها کم گیر می‌یاد. فمنیستاش شروع کنن

ناهید توسلی: ایشون اشتباه می‌کنن همیشه فرصت هست

ساعد احمدی: خانم توسلی شروع کنین

حاجی‌زاده: می‌خواین من گوشامُ بگیرم شما حرف بزنین

خنده‌ی جمع

آقای براهنی: آقای محمدی یادداشت‌هایی دارن

کیواندخت کیوانی: از شروعِ کتاب، یعنی همون خطِ اولش منو جورِ غریبی کشوند تا آخر، اصلاً انتظار نداشتم خانم حاجی‌زاده به این سبک بنویسن و این قدر موفق باشن. چون نوشته‌های قبلی‌شون اصلاً شباهتی به این‌گونه نوشته‌ها نداشت، بخصوص که ما مثلاً سالِ اولی که با هم دوست شدیم، همون «**وهم‌سبز**»شون، وقتی که دادن من بخونم، خیلی از محتواش خوشم آمد ولی نوشته‌ش کاملاً به نظرم قدیمی آمد، حالا دارم می‌گم چون که از این کارشون خیلی خوشم اومده، حالا جرأت می‌کنم این حرف رو بهشون بزنم که اون موقع نوشته‌شون شبیه متونِ قدیمی به نظرم آمد. اما در این کتاب بخصوص وقتی که راننده‌ی تاکسی داخل ماجرا می‌شه و صحبت می‌کنه، بیش تر از قسمت‌هایی که مربوط به ذهنیات خودشونه خوشم میاد و اون‌ها بیش تر منو جلب کرده، چون واقعاً آدم توی تاکسی که می‌شینه، هم حرف‌های خودِ راننده‌ی تاکسی، هم حرفِ اونایی که چند ثانیه‌ای هستن با ما و بعد پیاده می‌شن برام جالب بوده، خانم حاجی‌زاده خیلی سلیقه به خرج دادن که برای اولین بار این کاررو ایشون انجام دادن و راننده رو وارد ماجراهای خودشون کردن. بقیه‌ش هم چون ماها هر کدوم که کار می‌کنیم تو عالم کارمندی می‌بینیم که این‌گونه صحبت‌ها و مشکلاتی که هست گاهی اوقات هم جنبه‌ی کُمیک به خودش می‌گیره، خیلی جالب طرح کردن. صحبت کردن. دوستان قبل از وقت می‌گفتن که بعضی جاها احساساتی شدن، البته من خودم چون نمی‌تونم از اون احساسات بگذرم و این شاید یه ضعفی باشه برام، فکر می‌کنم باید باشه، ولی نوعِ

احساساتی که اینجا خانم‌حاجی‌زاده مطرح کردن، یه ذره برام یه حالتِ وصله‌ی ناجور داشت توی این کتاب، و دلم می‌خواست که اون جمله‌ها حالتش غیرِ این بود. حالا نمی‌دونم، من اشتباه می‌کنم.

آقای براهنی: کجاست اونجا؟

همون قسمتی که خانم خط گذاشته بودن، خانم توسلی.

صص ۳٤ و ۳۵: (آخر صفحه‌ی ۳٤ از «اگه شوهرم نداشتم یه بچه می زاییدم... (تا) مریم جرأتمو نگیر. »

آقای براهنی: لطفاً اونجایی‌رو که وصله‌ی ناجور شما بخونین.

مکث

حاجی‌زاده: می‌خواین خودم بخونم

آقای براهنی: بخونین

«اگه شوهرم نداشتم یه بچه می‌زاییدم. »

لاله می‌خندد: «چطوری؟»

«چطوری‌شو که نمی‌دونم. هرجوری که...

«به‌به، دیگه چی؟»

«دیگه همین... نه اون طوری که... »

«پس چطوری؟»

«چطوری... »

خانم کیوانی: ببینید، این قسمت نه، پاینیش

خُب شاید پیله‌ی یه پروانه رو می‌کاشتم توی رحمم. شایدم تخم یه گُل مثلاً تخم یک اطلسیِ بنفش، یه نیلوفر آبی،...»

خانم کیوانی: شما جاهای دیگر نثرتون یه مقداری خیلی منطقی‌تر از اینه و اینجا یهو خیلی احساسات لطیفی بکار می‌برید در مقابل جمله‌هایی که قبلاً نوشتین. البته کمه، خیلی کم جاهایی هست که، الان اینجا رو هم اگه خانم توسّلی اشاره نمی‌کردن،...

خانم توسلی: من به این اشاره نکردم، صفحه‌ی قبل بود،

آقای احمدی: این از زبون کیه؟

خانم توسلی: مریم

آقای احمدی: خب، البته این خود راوی نیست

فریبا صدیقیم: آیا مریم حق نداره احساساتی باشه؟ خودش چی؟ من اعتراض دارم

آقای احمدی: همین، مسئله اینجاست.

خانم کیوانی: می فهمم این که صحبت می کنه خود خانم حاجی زاده نیست. لحن باید عوض بشه قبول. ولی لحن لحنی ست که توی سرتاسر قصه هر کسی حرف زده این‌جوری نبوده، یکی دو مورد خیلی کوچولو یه همچین چیزی اومده.

آقای براهنی: مریم که حرف می‌زنه، در اینجا رمانتیکه، جاهای دیگه رمانتیک نیست؟ تناقض داره با مجموعِ به اصطلاح... ؟

- نه خیر آقای دکتر؛ نه اینکه مریم رمانتیک حرف نزنه، ولی اینجا یه حالتی داره که توی این قصه، به نظرِ من، شاید هم که اصلاً، من خودم خیلی اتفاقاً کشش دارم به اینگونه نوشتن، ولی توی این نوشته سراسرش، این تیکه‌هاش یه کمی برام نامأنوس بود نسبت به بقیه، این اگه یه جای دیگه کار بشه شاید هم خیلی قشنگ باشه.

بحث

خانم توسلی: البته من کتابُ یه دور خوندم. الان که نگاه می‌کنم صفحه ٤٧ دو سه جا نوشتم شاعرانه، پاراگراف آخر

آقای براهنی: صفحه‌ی ٤٧ کجاش؟

خانم توسلی: از همون اول تقریباً، از بابا گفت...

خانم توسلی: این مثلِ این می‌مونه که یه آدمی زیبایی راه بره بگه من زیبام. اون زیبایی‌شو دیگه می‌شکونه، از بین می‌بره، یا یه آدم دانشمندی بیاد یه کارهایی بکنه بخواد هی فضیلتش رو ارائه بده، نشون بده

حاجی‌زاده: خب مریم می‌خواد ارائه بده

خانم توسلی: من فکر می‌کنم خودِ مادر بودن فقط، خیلی بها داره ولی به محضِ این که آدم شروع می‌کنه به تبلیغ اون قابلیت و توانایی‌یی که داره، اون توانایی زیرِ سؤال می‌ره. ص ٣٤ شما یه توصیفی دارین که من فکر می‌کنم یه نویسنده‌ی زن نمی‌تونه بنویسه

حاجی‌زاده: اتفاقاً من فکر می‌کنم فقط یه نویسنده‌ی زن، به دلیل توانایی مادر شدن می‌تونه این قسمتُ بنویسه. نویسنده مرد نمی‌تونه بنویسه

آقای براهنی: شما جواب ندین. یادداشت کنین همه که جمع شد یک جا جواب بدین.

آقای براهنی: یعنی شما فکر کردین یه حالت شعاری داره برای مادر؟

خانم توسلی: خیلی عالی بود کتابتون خانم حاجی‌زاده، واقعاً فوق‌العاده بود یعنی، تکنیکش خیلی قوی بود.

حاجی‌زاده: راحت بگین، نگران نباشین.

خانم توسلی: یه جا توضیحِ زیادی دادین اونجایی که راننده می‌گه شما لیسانس جامعه‌شناسی هستین، بعد راننده شروع می‌کنه می‌گه همون اولی که اومدین مثلاً فهمیدم. از همون اول. فلان و این‌ها یعنی یه مقدار توضیحاتِ که خودِ خواننده می‌گیره در صحفه‌ی ٣٩.

آقای براهنی: دیگه چی؟

آقای شمسی: فکر می‌کنم که این داستان، توی این زبان به طرفِ جلو رونده شده، یعنی اگر از زاویه‌ی دید، نگاه کنیم، زبان شخصیتمنده، به چه صورت؟ راوی عمدتاً یا کم دخالت می‌کنه یا اصلاً فقط از طریقِ دیالوگ‌های منقطع یا مثلاً دیالوگ، ما باید سیر داستانی رو دنبال بکنیم، مثلاً به عنوان مثال اونجایی که «راننده: نه ممنونم (صفحه‌ی ۷۰)- آبجی تعارف نداره، ناسلامتی ما آدمیم، کاری هست بمونم؟» «نه ممنون» ما بدون توضیح فقط از طریق این دیالوگ‌ها فهمیدیم که راننده پول نگرفته، یعنی با یک زبونِ راننده مسلکی، زبون در اینجا شخصیتمنده، خب حالا با پشتوانه‌ی ذهنیِ ما، خب اگر مثلاً این کتاب بخواد ترجمه بشه، آیا عیبِ براش چون از این حالت دیگه می‌افته، یعنی که کارکردِ زبان از دست می‌ره. اگر این ترجمه بشه، آیا خواننده‌ای که بیرون از پشتوانه‌ی، مثلاً تاریخیِ این زبانِ، می‌خونه می‌فهمه که پول نگرفته یا نه. بعد اون‌وقت...

آقای براهنی: مثلاً یک فرانسوی یا آلمانی نمی‌فهمه که پول گرفته یا نه؟ نمی‌فهمه که پول نگرفته.

آقای شمسی: بله نگرفته

آقای براهنی: خب خیلی چیزها هست که ممکنه در یک نوشته‌ی فرانسوی ما هم نفهمیم.

آقای شمسی: درسته

آقای براهنی: مثلاً در مورد فرض کنید که نوشته‌های آلن روب‌گریه[1] اغلب ما نمی‌فهمیم. اغلب اتفاق‌ها رو گاهی ما نمی‌فهمیم. ولی حدس می‌زنیم که یه اتفاقی افتاده که غیرعادیه. اتفاقاً حدس‌های این‌جوری گاهی آدم رو به فکر می‌اندازه که یه آگاهی دیگه‌ای وجود داره که ممکنه یک نوع به اصطلاح مسأله‌ی فرهنگی باشه ولی اگر توضیح اضافه وارد بشه، ممکنه که اون‌وقت فرانسوی‌ها بفهمن، خیلی هم زیادی بفهمن ولی ما ممکنه احساس کنیم که زیادی مطلب بهمون داده شده.

۱. Alain Robbe-Grillet (۱۸ اوت ۱۹۲۲، برست، فرانسه – ۱۸ فوریه ۲۰۰۸) از نویسندگان و فیلم‌سازان فرانسوی است.

آقای شمسی: ولی من این رو به عنوان دلیلی آوردم که زبان قویِ، یعنی نه این که مثلاً بده یا خوب نیست. این در داستان‌های قبلیِ خانم‌حاجی‌زاده هم بوده به صورت دیالوگ فقط ما باید سیر داستان رو دنبال می‌کردیم، فکر می‌کنم فرم منسجمی رو به دست آورده، به خاطر یک سری ابزارهای دیگه که به کمکش اومده، مثلاً یک سری اسم‌ها داوودی، مریم، فلان، این‌ها که اسم گلِ، یک فُرم خاص می‌ده به داستان، حتا توی صفحه‌های آخر به خاطر نوعِ زبانه که ما در حالتِ تعلیق می‌مونیم چون قطعی نیست که آیا داوودی مُرده یا نه؟ چون قبل از این ما زبون‌های مختلفی داریم؛ یعنی زبون‌هایی که بیان واقعیت نیست، خیالِ. بعد یا روایتِ واقعیِ صِرفِ. در اون یکی دو بخشِ آخر این‌ها همه قاطی می‌شن. نوعِ مختلف زبون‌ها. ولی صفحه‌ی اولِ اول من فکر می‌کنم ساختار زبانی بیرون می‌مونه. «دیشب خواب مریم رو دیدم دوباره می‌بردنش آمریکا و... » بعد، «به زمین چسبیده بودم، انگار کاشتنم. لاله نگاهش را از تینا برگرداند» من هر چی روی این قسمت فکر کردم، نتونستم این صحفه رو توی بقیه‌ی صفحه‌های کتاب داستان دخالت بدم، بیرون موند.

براهنی: خب، بعد

پروشات کلامی: من یه حرفِ خیلی کوچیک دارم، چیزی که توی خوندن، دفعه‌ی اولی که این قصه رو خوندم، خیلی به طور ناگهانی توجهم رو جلب کرد. این بود که همون صفحه‌های اول حس کردم در انتخاب اسامی و ارتباطی که بین این اسامی قرار داره، به یک ساختارِ خیلی قدیمی و خیلی کهنی می‌رسیم ما. قضیه‌ی مریم و عیسا و ابراهیم و داوود و، که اسم این بابا داوودیه، تا مثلاً صفحه‌های ۱۷،۱۶، این قضیه ادامه داره، اولین جایی که اینو می‌بینیم، صفحه‌ی هشته. که می‌گه: *«مریم می‌خندد و می‌گوید: پدر عیسا، پیش از آن که هسته‌ی عیسا را در زمین بنشاند مصلوب شد. »* به نظرِ من خیلی تجلّیِ قشنگی داره، یا وقتی که صفحه‌ی ۱۹ میاد می‌گه *بگو مادر منو قایم کنه، تو شیکمش*، بعد این بابا همین‌جور با پیغمبرها شروع می‌کنه ارتباط برقرار کردن توی صفحه‌ی ٦۹ کتاب، صفحه‌های آخر، موسا، یوشع و ارتباطش با پدرش با اون خلوصی و پناهی که همیشه راوی با یادآوریِ خاطره‌ی پدر داشته. این خوبه، این ارتباط رو داره. ولی

بقیه چی؟ خصوصاً مریم. من وقتی اوایل داشتم می‌خوندم، فکر می‌کردم خب خیلی خوبِ ولی این عیسایی که اینجا آورده، قضیه‌ی مصلوب شدنش چه جوری میاد خودشو به ابراهیم می‌رسونه؟ چون ابراهیمه که مصلوب می‌شه به واقع، ابراهیمه که اینجا قربانی شده و مریم چی دستشو گرفته؟

آقای براهنی: فکر می‌کنید که این‌ها حتماً باید به یک جایی برسن؟ یعنی یک معنی اساطیری درست بشه؟

خانم کلامی: نه، منظومه‌ی اساطیری به اون صورت، نه، اگر این‌ها برای این آورده شده که هر کدوم تجلّیِ یه چیزی باشن، چرا رها شده، اگر این طور نیست چرا بعضی جاها به طور ناخودآگاه یا حتا خودآگاه، نمی‌دونم، یه همچین انسجام خوبی داره. وقتی که من به عنوان منتقّد می‌خوام اینو بخونم، نه به عنوان خواننده، و می‌خوام فکر کنم با چه... می‌تونم به این اثر بهتر برسم، بهتر درکش کنم، مشکلی که این اثر جلوی من می‌ذاره همینه. من اینو چند بار خوندم برای این که بدونم خب چه چیزی رو باید برای این انتخاب کرد؟ این خودش رو با چی تطبیق می‌ده؟ خب یه جاهایی یه رهایی داشت که من خوشحال بودم از این که نمیشه یه نقدِ خیلی کلاسه شده‌ای براش آورد، یکی این بود، یکی دیگه گاهی اوقات فکر می‌کنم که زبون راوی، یه جاهایی خیلی کم البته، قاطی می‌شه با زبون‌های دیگه، یعنی زبون‌های دیگه این‌قدر خودشونو نمیارن جلو، مثلاً فرح‌روز و لاله فقط گفته می‌شن که این‌ها فرح‌روز و لاله هستن، کاراکترشون دقیقاً شناخته شده نیست و ارتباطی که اینا با مریم و با راوی، خاله، دارن فقط مشخص می‌شه که اینا ظاهراً توی یک محیط کارند، طرز بیان‌شون، صداهاشون، با هم اون‌قدر تفاوت نمی‌کنه، انگار هر سه تا یکی هستن.

آقای براهنی: یعنی حتا اگر سه نفر آدم باشن که در یک طبقه و گروه سنیِ خاصی باشن، حتماً باید به اینا یه مقدار مشخصات فردی نسبت داد که هر کدوم از این‌ها با اون یکی فرق بکنه. اگه اسم‌شون نیومد و صداشون اومد، معلوم بشه.

خانم کلامی: بفهمیم که لااقل با کی داریم صحبت می‌کنیم و یه چیز دیگه که من این مشکل رو نداشتم، شاید به خاطر این که قبلاً هم دستنوشته‌های این قصه رو خونده بودم قبل از این که به این ترتیب دربیاد، یه مقدار آشنایی داشتم ولی یکی دو تا از اطرافیان که به هر حال با ادبیات سروکارّ جدی دارن، خوندن این قصه‌رو، چیزی که به من گفتن این بود که وای توی ده بیست صفحه‌ی اول چقدر اسم داره! من همه رو قاطی کردم! و فکر می‌کنم اگر اونا قاطی کردن به خاطر اینه که صدای خیلی مشخصی نداشتن، البته این به نظرِ من نیومد، ولی گفتم به عنوان یک حرفی که دیگران زدن بدونیم بهتره.

آقای براهنی: شما موقعی که می‌گین این شخصیت‌ها، به صورتی با یک نوع معنای اساطیری شروع می‌شن و بعد اون معنای اساطیری در بعضی جاها به هم پیوند نمی‌خوره، اگر این خطر پیش بیاد که با به هم پیوستنِ آن‌ها یه ساختار ارگانیک درست بشه، اما بعداً نویسنده نتونه به اصطلاح غیرارگانیک بکنه. فکر نمی‌کنید اگر اون ساختارِ ارگانیک ساخته می‌شد و ایشون نمی‌تونست اون ساختار ارگانیک رو غیرارگانیک بکنه، ضرر بیشتری شاید می‌خورد به اثر به جای این‌که این‌ها رو به صورتِ به اصطلاح، پایانه‌های این‌جوری بیاره و اسامی رو از دور بیاره. این اسامی یه اشاره‌های اساطیری به آدم بکنه به جای این که این اشاره‌های اساطیری بیان و نهایتاً خودشون رو برسونن به یه جایی و ما در داخل ساختار ارگانیک غرق بشیم، بگیم که پشتِ همه‌ی حرف‌هایی که زده می‌شه، اینجا چون مسیح اینو گفته، این میشه چون نمی‌دونم برای اون مریم این اتفاق افتاده، برای این مریم هم همون اتفاق می‌افته، یعنی در واقع اقتباس از یک ساختار اساطیری در یک ساختار واقعی این احتمال رو به وجود میاره که ما به طور کلی قصه رو درون یک قصه‌ی دیگه و بازسازیِ یک قصه‌ی دیگه ببینیم، در حالی که اگر اشاره‌ها این‌جوری بیان تا به وسیله‌ی اسامی با بعضی اعمال یا با اشاره‌های بیشتر بیان، و موقعی که می‌خوان تبدیل بشن به یه چیزی که دقیقاً اون چیزی که توی ذهن ما هست و انتظار ما در حال برآورده شدن هست، اونجا رها بشن... »

خانم کلامی: نه منظور من این‌جوری نیست، منظورم این نیست که انتظار ما رو از روی اون الگوی اساطیری برآورده کنه، اتفاقاً یه جاهایی با این که من می‌گم این ساختارها رو داره، مثلاً من فکر می‌کردم که خب قاعدتاً باید ابراهیم یوسف نجار باشه، مثلاً، یه همچین چیزهایی، اما اون‌هارو به هم می‌ریزه، چون بعد از صفحه‌ی ۲۰،۱۹، دیگه اصلاً من نتونستم جلوه‌ای از یه همچین تجلّی‌یی‌رو ببینم. نه این که اصلاً متعاقب هم یا به خاطر هم یا نهایتاً به یه نتیجه‌ای برسم. دنبال یه همچین چیزی نبودم. چون توقع نداشتم از یه همچین تیپ نوشته‌ای که این نتیجه‌ی منطقی رو به وجود بیاره.

آقای‌براهنی: این مسأله‌ی ترانسپوزیسیون[۲] چطور؟ که از یه شخصیت به یه شخصیت دیگه، اون عملی که شما به این کاراکتر نسبت می‌دین، این ترانسپوزه[۳] بشه به طرف یه کاراکتر دیگه و اون کاراکتر اون گرفتاری رو پیدا بکنه که شما برای ارتباط مریم و ابراهیم در یک فاز دیگه در نظر داشتین که اتفاق بیفته. یعنی در یه جایی، در اثر یه انقطاعی پیدا بشه و نهایتاً اتفاقی آخر سر بیفته که مجموعه رو جمع می‌کنه ولی به صورت جمعِ به اصطلاح، مورد انتظارِ شما جمع نمی‌کنه، یعنی اون‌هارو جمع نمی‌کنه، یه گروه دیگه‌رو به صورت دیگه جمع می‌کنه، یعنی اینا می‌رن اون تو، درسته؟ ولی در واقع با یک انقطاع حرکت می‌کنن و در اونجا قرار می‌گیرن.

خانم کلامی: من این جوری ندیدم.

آقای براهنی: من هم الان به ذهنم رسید که این رو بگم، به دلیل این که من هم قبلاً قصه رو خوندم در نتیجه این تصور به ذهنم رسید که شاید اگر این طور شده باشه، احیاناً این طور شده باشه، ممکنه استدلال کرد که اگه جمع شده ممکنه در یه جای دیگه اینا از هم تفریق می‌شن به وسیله‌ی حوادث و به همدیگه

۲. transposition

۳. transpose

نمی‌رسن و به اصطلاح دیسوشیِ‌ایت (dissociate)[٤] می‌شن، در یک جای دیگه اینا با هم دیگه اَسوسیِ‌ایت (associate)[٥] بشن و جمع بشن.

خانم کلامی: اون اتفاقی که شما می‌گین من درست ندیدم ولی این حالت رو توی داوودی پیدا کردم که اینا ترانسفر (transfer)[٦] شده، قشنگه که یه همچین تحولی واسه ی داوودی اتفاق می‌افته، خصوصاً توی صفحه‌های آخر و برخوردی که مریم باهاش می‌کنه، اما راوی که طرف اصلیِ قصه‌مونه، من جاشو توی همچین [حالتی]، حتا اگه یه ترنسفیگوریشن(transfiguration)[٧] باشه،پیدا نمی‌کنم.

آقای براهنی: در داوودی به اصطلاح، یه حالت دُن‌کیشوت‌وار مسیح‌وار هست. یعنی آدم هم احساس ترحم داره نسبت بهش و هم به ریشش می‌خنده، یعنی ترکیبِ این دو تا هستش و شاید بخشی از این چیزها از اون حوادثی که قبلاً اتفاق افتاده، ناشی می‌شه و شاید پشتِ سر قضیه یک حرکتِ به ریشِ بعضی حوادثی که در جامعه‌ی ما خیلی جدی گرفته می‌شه خندیدن، ممکنه ربط داشته باشه با این انقطاع‌ها، یعنی اگر با استدلالِ تمام این قضیه بیان بشه، شاید این حالت پیش نیاد، یعنی کاراکتر اگر به طور مستمر از اول تا آخر با یک معیار خاصی درست بشه که خواه دُن‌کیشوت بشه و خواه یه حالت مسیحانه پیدا بکنه، این باز هم برمی‌گرده به انواع آدم‌هایی که ما در جامعه داریم یا الگوهاشو در برابرِ ما نگه داشتن، ولی اگر اینو یه ذره قطع بکنیم، یه ذره این جوری‌شو بگیم، یه ذره جورِ دیگه‌شو بگیم، در راوی این حالت هستش که می‌خواد بره و برسه ببینه که واقعاً اون اتفاقی که پیش‌بینی نشده، افتاده یا نیفتاده؟ و این حرکتِ این جوری بیش تر به جای این که خاله باشه، یک حالت مادرانه است. حالا من دیگه

---

٤. جدا

٥. پیوند خوردن، پیوستن

٦. منتقل شدن

٧. دگرسیمایی، تغییر صورت

هوشیار انصاری‌فر: ببخشید آقای دکتر من یه سؤالی درباره‌ی صحبتی که شما کردید، سؤال خیلی کوچیکیه. این کدوم الگوی کهنه و قدیمیه که دَرِش مریم و عیسا و ابراهیم و داوود با هم حضور دارن، برای من...

آقای‌براهنی: این‌ها اشاره‌هاشون وجود داره البته مریم و ابراهیم و عیسا که می‌تونن، البته ابراهیم‌رو باید...گاهی یه نوع برخوردِ دینی و مذهبی رو نزدیک می‌کنه به قضیه، چون ایشون اشاره کردن، من اشاره کردم.

خانم صدیقیم: اولاً که دستتون درد نکنه، طبعاً هر کاری که از کلاس در می‌یاد آدم خودشو سهیم می‌دونه، بی‌جا یا با جا درکل خیلی لذت بردم از کار. به خصوص از یه سری مواردش بخصوص چیزی که خیلی روی من اثر گذاشت اینه که یک وسواسِ زبانیِ خاصی توی این قصه مشاهده می‌شه، این وسواس زبانی به نظرِ من تا عمیق‌ترین لایه‌هایِ درونِ خواننده رو طی می‌کنه. صحبت‌های درونی که با خودش داره، به خصوص در جاهایی که صحبت‌های درونی با خودش هستش و صحبت‌هایی که با پدرش داره و به طور کلی برگشتی که به زندگیِ خودش داره مثلاً صفحه‌ی ٤٨ که من دلم می‌خواست خانم حاجی‌زاده خودتون اینجا رو بخونین:، شمع نمی‌خوام. همه‌ی شمع‌هارو پُف می‌کنم. خودِ خورشیدو دعوت می‌کنم«*اصلاً چرا این‌قدر زود، اون بالای صخره، وقتی من اون پایین بودم، دنیا اومده؟ ها، چی می‌دونم، شایدم خیلی دور، بعد من. یادم باشه بپرسم کِی متولد شده؟ شاید، شاید هنوزم متولد نشده. شاید منتظرِ آفتابِ، به من چه مگه فضولم. مهم تولد خودمه، می‌خوام تولدمو جشن بگیرم. ایرادی مگه داره آدم تولد خودشو جشن بگیره؟ برا خودش، تنهایی، یادم باشه شمع بخرم. چندتا بخرم؟ چندسالمه؟ چه سخته! چند سالگی بود که متولد شدم؟ نه.* » اصلاً گذشته از مضمونش، یعنی من کاری ندارم این مضمون چیه، وسواس‌های کلامی و کلماتی که میاره کاملاً به نظرِ من همون حالتیه که زبان‌رو به وحی نزدیک می‌کنه، یعنی آدمو می‌کشونه با خودش و از این دست کم نداره، به نظرم خیلی داره که از این نظر خیلی مثبتِ، و نمی‌دونم فکر می‌کنم آیا می‌شد این صحبت‌هایِ درونیِ با خودش، به خصوص صحبت‌هایی که با خودِ شخصیِ خودش هستش یکی از

محورهایِ اصلیِ قصه قرار بگیره و یه خُرده گسترش پیدا کنه، شاید هم نمی‌شد، نمی‌دونم، این میلِ منه در حقیقت. یه مسأله‌ی دیگه‌ای که هستش تمهیدات خاصیه که به نظرِ من خیلی مثبتِ، ناگهانی چیزهایی رو شروع می‌کنه بدون این که اصلاً هیچ دیدی آدم داشته باشه که کجا قراره بره، بعد دست آدم رو می‌گیره می‌بره اونجایی که قراره بره، بدون این که هیچ چیزِ خطی رو به آدم بده، یعنی اون سَیَلان‌های ذهنی‌رو قشنگ با تمهیداتش تونسته به خواننده القا بکنه. یه چیز دیگه‌ای که باز به نظرم جالب بود این بودش که وقتی اینو می‌خوندم. احساس کردم خودم دلم می‌خواد بنویسم، حالا یا ادامه بدم یا این که بنویسم یه چیز دیگه‌ای، نمی‌دونم ولی احساس می‌کردم دلم می‌خواد بنویسم و به قولِ یکی از دوستان، اون هم شاید اینو می‌گفت که آدم دلش می‌خواد خودِ قصه‌رو ادامه بده و به نظرِ من یه امضای خیلی مهمّی بین خواننده و نویسنده توی این کتاب گذاشته شده، یعنی این همون امضاییه که پای نوشته گذاشته می‌شه که خواننده بتونه اون قصه رو کش بِده یا باهاش زندگی بکنه. انتهای کتاب، یعنی دو خطِ آخرش، به نظرِ من خیلی ضربه زننده و غافلگیر کننده و یکی از بهترین پایان‌ها بود. جایی که می‌گه: *«چشماش داوودی، چشماش سرگردونم کرد.»* بعد داودی می‌گه *«خاله تو هم؟»* این خیلی قشنگ بود یعنی اصلاً بدون این که خواننده هیچ منتظرِ این پایان باشه، قرار بود با داوودی قضیه تموم بشه، آدم کاملاً منتظر بود با داوودی قضیه تموم بشه ولی یه همچین جمله‌ی کاملاً حسّی میاد و آدم رو غافلگیر می‌کنه. اما، با اجازه، من حقیقتش رو بخواین یه مقدار درگیر بودم با خودم، این شاید یه صحبت شخصی باشه، به این دلیل که احساس می‌کردم وقتی آدم خودش خوب نتونه بنویسه، توانایی‌شو نداشته باشه، آیا درسته این قدر ریزبینانه به کار دیگران نگاه کنه

آقای آقاجانی: اشکال نداره

خانم صدیقیم: با خودم به این آشتی رسیدم، این‌جوری حس کردم که خب اگر حسِّ من پرورش پیدا نکرده برای خوب نوشتن، همون قدر هم اینجا حسّی اگر نگاه بکنم در حقیقت در کنارِ همون قرار می‌گیره یعنی

اینجا ما که نمی‌خواهیم تصنعی یه چیزی رو نقد بکنیم، به خاطر همین برگشتم به اثر، یعنی سعی کردم اولین باری که خوندم، هرچیزی بود همون رو ثبت بکنم، دور نشم از اون. بنابراین این چیزهایی که می‌خوام بگم، این ایرادی که احساس می‌کنم می‌خوام بگم اصلاً جدی نیست؛ اما به صورتِ سؤال دراومده برام، چون دفعه‌ی دوم که خوندم خیلی چیزهایی که به نظرم ایراد بود حل شده بود برام. حتی به نظرم اومد اصلاً نباید بگم ولی چون از قرائت اول توی ذهنم نگهش داشتم بهتره بگم. یکی این که در هشت خطِ اول، هشت تا اسم همین‌طوری پشتِ سرِ هم میاد، به نظرِ من این ضربه زننده است. گرچه چند صفحه بعد این اسامی شکافته می‌شه و برای ما هویت پیدا می‌کنه، اما در شروع آدم رو سردرگم می‌کنه، سعی می‌کنه به صورت منطقی یه سری روابط بین شخصیت‌هارو پیدا بکنه، من دفعه‌ی دوم حقیقتش اومدم، حالا شاید من خنگم نمی‌دونم، اسامی رو نوشتم. نوشتم مریم: خاله‌ی تینا، لاله: دوست مریم. حتا دفعه‌ی دوم این اسامی رو می‌خواستم هویت شون رو کشف بکنم؛ به نظرِ من این ضعفه. آدم احساس می‌کنه که یه سری شخصیت‌ها وسیله قرار گرفتن برای شخصیت‌های دیگه. یعنی وقتی که مثلاً آدم جلو می ره یکی مثل مریم میاد، فرح‌روز میاد، لاله میاد، خانم تمدّن میاد، خانم مؤمنی میاد، حالا خانم تمدن و خانم مؤمنی و اینارو می‌گیم که اصلاً لزومی نداره، ولی یه سری شخصیت‌ها هستن که دخالت پیدا می‌کنن، یا باید "بود" باشن یا «نبود». نمی‌شه بین بود و نبود معلق باشن، به خاطر چی؟ به خاطرِ این که ما توی قصه با این‌ها درگیر می‌شیم. من مثلاً وقتی یه جا می‌خونم لاله اینو گفت، اگر صفاتِ شخصیتی لاله نیاد توی ذهن من هجوم بیاره و من فکر کنم که لاله چه صفت شخصیتی داشت، این ضعفِ من نیست، ضعفِ اون نوشته است. این هجوم به وجود نمیاد به نظرِ من. مثلاً بعضی وقت‌ها من نگاه می‌کردم می‌دیدم که مریم رو بذاریم، مثلاً نوشته مریم گفت، مریم روبرداره بنویسه لاله گفت، فقط یه سری سرنوشتِ مریمِ که به من نشون می‌ده که اینجا داره اشتباه می‌کنه. نه زبان، نه لحن و نه کاربردهای حسّی این شخصیت‌ها رو از هم جدا نکرده. مثلاً ابراهیم وقتی میاد می‌گه *«مریم جرأتمو نگیر، جرأتمو نگیر»* این حالتِ باز وسواس گونه‌ی نوشته میاد توی این جمله، اصلاً لزومی هم برای ما به وجود نمیاره که ما ابراهیم رو بشناسیم، همین وسواس به ما لذت

می‌ده. در حالی که فرح روز اینجا چه کاره است؟ لاله اینجا چه کاره است؟ حتا خودِ مریم هم که سرنوشتی داره، خودِ اون سرنوشت به صورتِ یه خُرده انتزاعیه که داره از بقیه جداش می‌کنه و حالا در ضدِّ اینها کیا هستن؟ مثلاً داوودی، داوودی ثمر می‌ده، داوودی عمودی می‌شه برای ما، بُعد پیدا می‌کنه. ما اگه اسم داوودی رو هم برداریم، می‌فهمیم داوودی کجا داره حرف می‌زنه. اسم راننده‌رو برداریم، می‌فهمیم راننده کجا داره حرف می‌زنه، ولی من فرح‌روز ندیدم، اصلاً هرچی نگاه کردم که چه شکلی داره؟ چه بُعدی داره. لاله‌رو ندیدم. حتا مریم رو هم خوب ندیدم. می‌دونین، یعنی من واقعاً مریم رو هم خوب ندیدم. در حالی که من داوودی رو دیدم. اصلاً احتیاج نیست کس دیگه بیاد اینو به من نشون بده، توی خیابون هم ببینم می‌شناسمش.

آقای براهنی: من یک سؤالی بکنم و اون اینه که اگر بعضی شخصیت‌ها وسیله قرار داده بشن برای شخصیت‌های دیگه، در اینجا شخصیتِ اصلی بالاخره داوودیه و در عین حال راویه، اگر اون یکی‌ها وسیله قرار گرفته باشن، آیا در اون محدوده‌ی وسیله قرار گرفتن تا چه حد شما می‌تونین تفکیک کنین صداهایِ خیلی‌خیلی مشخصِ آدم‌هایی‌رو که در یک حوزه‌ی فکری قرار دارن. چون داوودی در یک حوزه‌ی دیگه، در یک قلمرو دیگه‌ای ست نسبتِ به خاله در یک قلمرو دیگه‌ای هست. خاله نسبت به خانواده‌ی خودش در قلمروهای مختلف وارد می‌شه. در نتیجه زبانش بیرون کشیده می‌شه و خاطراتش با اون‌ها بیرون کشیده می‌شه. داوودی هم در ارتباطِ با خانواده‌شِ، مادرش، این‌ها بالاخره این مسائل کشیده می‌شه بیرون و داوودی شخصیت پیدا می‌کنه، یه بخشِ اعظمش به وسیله‌ی زبانیه که به کار گرفته شده. مخصوصاً زبانِ یه آدمی که یه مقدار علت‌های خاصی پیدا کرده آن‌طور که دیدیم. ولی در مورد لاله و فرح‌روز و مریم و این‌ها که بیش تر شخصیت‌هایِ فرعی هستن، جز یک حادثه که برای مریم اتفاق می‌افته، ما تا چه حد می‌تونیم یه دفعه این‌هارو بیشتر به صورتِ این چیزهای رادیویی، نمایشنامه‌های رادیویی قدیم که مثلاً شاباجی‌خانم، اگه حتا یه جمله هم می‌گفت ما می‌فهمیدیم که این شاباجی‌خانومه. درسته؟ یعنی آیا کاراکتر رو که دریه وضع، الان مثلاً فرض کنید که آقای شمسی هم حرف بزنه، آقای آقاجانی هم حرف بزنه، ما

فقط ضبط شده‌رو داشته باشیم، اسامی‌رو نشناسیم و آدم‌هارو هم نشناسیم و درباره‌ی یک شعر به خصوص و یک قصه‌ی به خصوص حرف بزنن. ما می‌تونیم تشخیص بدیم که این‌ها از کدوم بخشِ جامعه هستن. به نظر من نوع حرف زدنه. الان نوعِ حرف زدن در مجلات در طولِ این سه چهار سالِ گذشته، درباره‌ی ادبیات تقریباً عوض شده، درسته؟، یه جور دیگه حرف می‌زنیم. شما اسامی رو اگه حذف بکنین می‌بینین که این ها اغلب یک جور حرف می‌زنن، درسته؟، در حالی که آدم‌ها با همدیگه متفاوتن، ما چه بکنیم؟ یا باید این‌ها رو خیلی بکشیم جلو، یا این‌ها خودشون باید بیان جلو، یعنی از مجموعِ مثلاً بیست نفری که نقدِ ادبی می‌نویسن، این‌هارو بکشیم جلوتر و بگیم که حالا تو بشین پنجاه صفحه نقد ادبی بنویس تا ما بفهمیم تو چند مردِ حلّاجی؟ به دلیلِ این که نوشتنِ یه چهار صفحه پنج صفحه که کاری نیست. الان پنجاه نفر این‌جوری می‌نویسن دیگه، درسته؟ یعنی مثلاً الان موقعی که من یه مطلبی می‌خونیم از **حافظ موسوی**، یه مطلبی از **پاشازاده**، یه مطلبی از مثلاً یه خانمی می‌خونم، این‌هارو که من می‌خونم، یه دفعه می‌بینم که دریه جایی این‌ها وقتی درباره‌ی یک موضوعِ خاص صحبت می‌کنن تقریباً مثل هم صحبت می‌کنن. حتا اسامی رو شما بردارین، حافظ موسوی رو بردارین و زیرش پاشازاده بذارین، پاشازاده رو بردارین و زیرش، از نظرِ رفتار به اصطلاح نقد ادبی می‌گم. علتش چیه؟ علتش یک مسأله‌ی عام ذهنیه که در ذهنِ این‌ها همین‌طور داره می‌چرخه. مثلاً فرض کنید که «**معتقدی**» و «**مشیت علایی**» تقریباً شبیه هم حرف می‌زنن. مشیت علایی یه ذره با فردیتِ بیشتر و با یه مقدار تسلطِ بیشتر، ولی در پاره‌ای موارد، موقعی که یکی حرف می‌زنه، یعنی دو نفر، سه نفر هستن در جامعه که موقعی که نقدِ ادبی می‌نویسن یا حالا مثلاً یه چیزی راجع به کتاب و این‌ها می‌نویسن، خود به خود این میاد جلو، یعنی فورگراند (foreground)[۸] میشه، چرا؟ علتش اینه که صداشون از قبل وجود داشته و صداشون به طور مستند وجود داره، در نتیجه یه مقدار به اصطلاح بعضی شخصیت‌ها، مثلاً در مورد درست کردنِ آدم‌های روشنفکر یا باید به روشنفکر یک پُزیسیونِ (position)[۹]

۸. پیش نما

۹. جایگاه، موقعیت

خاصی داد تا از بقیه جدا بشه ولی روشنفکر هم بمونه، درسته؟ که این برای درست کردن شخصیتِ فرعی خیلی خیلی دشواره، ولی برای شخصیتِ به اصطلاح اصلی رویهم‌رفته یه همچین چیزی راحت تره به دلیل این که شما یه بار می‌برینش توی یه حادثه، حرف می‌زنه و خُب باید مشخص کنه صداشو، یه بار هم می‌برین توی حادثه دیگه باید مشخص کنه، ولی یه لیریزمه (lyricism)[۱۰] عامی در لاله و مریم و فرح روز وجود نداره. یعنی یه تغزلِ عامی در برخوردِ خودِ خاله وجود داره در پاره‌ای موارد که این‌ها رو به همدیگه نزدیک می‌کنه و متعلق می‌کنه به یک گروه و این‌جا ممکنه که حالا از یه نظرِ دیگه خانم حاجی‌زاده نوشته‌ش بیاد زیر سؤال و اون هم اینه که چطور می‌شه این تیک‌ها رو فردیت بخشید؟ یعنی اون مسئله‌یی که یه وقت صحبت می‌کردیم باید یه تیکی داشته باشه که آدم بتونه بفهمه که این، این بود، ها! یعنی مثلاً نوع راه رفتن، نوع لباس پوشیدن، نوعِ برخورد و نوعِ حرف زدن این‌ها بود تا این که از اون تیپ بودن بیان بیرون. چون در دو سه تای این‌ها اون حالتِ تیپ بودن هست.

خانم صدیقیم: می‌دونین آقای دکتر به نظر من قصه‌نویس باید تکلیف مارو مشخص بکنه. یعنی خانم مؤمنی وقتی میاد کتاب رو پرت می‌کنه، تمدّن یا مؤمنی منظور اون دو شخصیتی‌اند که اصلاً اسم‌شون یک جا یا دو جا بیش تر برده نشده. وقتی اون کتاب رو پرت می‌کنه و می‌گذره، این برای ما تموم می‌شه، خانم مؤمنی وقتی میاد می‌گه از روی لباس من، نمی‌دونم، می‌تونستم این کارو بکنم و اینا، این برای ما تموم می‌شه ولی لاله و فرح‌روز برای ما تموم نمی‌شن، به خاطرِ این که تکرار می‌شن، یعنی گویا نویسنده، خودش، بین بود و نبود این‌ها شک داره، یعنی ببینین من مثلاً یادم میاد که شما مطرح می‌کردین وفاداری به شخصیت‌ها، اینجا من اتفاقاً دارم وفاداری به شخصیت‌ها رو می‌بینم که شخصیت‌هارو داره یکدست می‌کنه. شک نیست این‌ها در واقعیت احتمالاً شخصیت‌هاشون یکسانِ، ولی آیا توی قصه، وقتی به کرّات میان، زیاد هم تکرار می‌شن، این وفاداریِ به شخصیت ضربه نمی زنه؟ و آیا لزومی داره که این شخصیت‌ها اصلاً فکر مارو مشغول کنن؟ یعنی دلیلش این نیست که قصه‌نویس تکلیف مارو هنوز با این شخصیت‌ها روشن نکرده که

۱۰. تغزل

ما معلّقیم در موردِ این شخصیت‌ها؟ یا فردیت بده یا یه جوری بِکِشه کنار یا کمترشون بکنه، به هر حال این سؤال توی ذهن ما به وجود نیاد که ما بنشینیم راجع به این ها فکر بکنیم و کشفِ منطقی بخواهیم به وجود بیاریم در موردِ این شخصیت‌ها؟

دکتر براهنی: گاهی درست کردن شخصیتِ فرعی، خیلی مشکل تر از درست کردنِ شخصیتِ اصلیه. تموم شد صحبت تون؟

خانم صدیقیم: بعد حالا در کنارِ این هم، اون چیزی که باز من فکر می‌کنم باعث می‌شه این تعدّدِ شخصیت‌ها ضربه بزنه، گاهی احساس می‌کردم که یه سری، گذشته از این تمهیداتی که به کار می‌بره و به نظرِ من جالبه، یه سری تعدّدِ موضوع، پَرش‌های موضوعی است بدون این که فرصتِ استراحت به ما بده، اذیت می‌کنه یعنی مثلاً در صفحه‌ی ۲۲، بخصوص این که کوتاهه، یعنی اگر بلند بود آدم شاید این مشکل‌رو باهاش نداشت، پرش‌های موضوعی. مثلاً قبلش اومده یه سری از این‌ها رو داده، داده خب، بعد یهو میاد می‌گه *کوتاه بیا، سکته‌ایم مادر*، ووارد یه تعداد آدمِ جدید می‌شه، البته من ممکنه دارم اشتباه می‌کنم، حس می‌کردم که اون فرصتِ استراحتِ کافی‌رو که جریان‌های سیالِ بعدی روشن بشه و این فرصت رو به من بِده که من همین جوری یه ذره خطی جلو برم بعد یهو فوران یه چیزی اتفاق بیفته، نمی‌ده، یه خُرده تصنّع به نظرم اومد،حقیقتش به نظرم اومد که می‌خواد مدام محیط‌هاشو عوض کنه، موضوعاشو عوض کنه، اون جایی که خودش با خودش صحبتِ درونی داره اصلاً تصنّع به نظرم نیومد، اسامیِ زیاد هم اول احساس کردم ضربه می‌زنه بعد احساس کردم من اشتباه می‌کنم. باز چیزی که برام سؤاله اینه که شخصیتِ تینا و مریم میاد مطرح می‌شه، اما تا حدی، توی خوندن دفعه‌ی اول عقیم می‌مونه، یعنی اگر فقط برای مادر بودنِ، من متأسفانه اون موضوعاتی رو که پروشات کشف کرده بود اصلاً این‌جوری نگاه نکردم، یعنی اصلاً اسطوره‌ای و این چیزها ندیدم، فقط توی خودش، خودش‌رو دیدم، بعد به نظرم شخصیت تینا و مریم، این تکرار و این علاقه چیزِ خاصی در برنداشت، نفهمیدم چی می‌خواد بگه، اگه فقط می‌خواد حسِ مادرانه‌ی

اینو بگه، به نظرم کم داشت، بخصوص این که صفحه‌ی ۳۰، که میاد اینو تکرار می‌کنه می‌گه که: *«تینا نمی‌رود، مریم تینا را توی بغلش فشار می‌دهد»* همین‌طور میاد تا *«مریم پویان به کی رفته تو یا باباش؟»* این همون تکرارِ بدونِ پیشرفتِ صفحاتِ اوّله. خب برای چی باید بیاد؟ چی رو می‌خواد به ما برسونه؟ باز می‌گم سؤاله برام. احساس می‌کنم عقیم مونده این قضیه و تکرارِ بدون پیشرفت صورت گرفته.

آقای براهنی: باز هم هست؟

خانم صدیقیم: بله، بگم؟

همهمه- خنده

آقای براهنی: من می‌خوام که دیگران هم...

خانم صدیقیم: خب پس من بعداً می‌گم بقیه‌شو.

آقای براهنی: چون من دلم می‌خواد که شما حتماً همه‌ی حرفاتون بگین. دیگه کی‌ها هستن؟ چند نفر هستن؟

عفت ثابتی‌فرد: خیلی چیزها گفته شد، تکراریه، اگه خسته‌تون نمی‌کنه نظر اولیه‌موقبل از اون که نظر شمارو بشنوم، بگم؟ طبیعی‌یه که در خواندن‌های بعدی ممکنه نظر آدم عوض بشه، موضع‌گیریش تغییر کنه.

آقای براهنی: حتماً، بفرمایید.

ثابتی فرد: تکنیکِ کتاب خیلی موقع خوندنش بیش تر از محتوایِ کتاب آدم‌رو درگیرِ خودش می‌کنه، این که قطع می‌شه، یه سری چیزهایی مخفی می‌مونه، بعد ادامه پیدا می‌کنه به واسطه‌ی اون راننده‌یی که می‌بخشید

از یک حماقتِ خاصی برخورداره، من فکر می‌کنم اون حرکتِ راننده تاکسی، بستری که برای خودش نویسنده انتخاب کرده، بستری سیالِ که داره حرکت می‌کنه و اون قطع‌هایی که توسط اون راننده تاکسی جریانِ ذهنیِ این راوی رو قطع می‌کنه، این خودش یه بار معنای خاصی داره، بیشتر نویسنده خواسته محتوارو مخفی نگه داره، در درجه‌ی دوم قرار بِده اون تکنیک خودش‌رو... و به همین‌خاطر تخیلِ خواننده اوج می‌گیره ولی توی بخش‌های انتهایی، نویسنده با یک سری آگاهی‌هایی که می‌ده به خواننده، باعث می‌شه اون تخیل کمی کمرنگ بشه، برگرده این تکه‌هارو که از هم جدا افتاده با هوشِ خودش مونتاژ کنه و وقتی که مونتاژ می‌کنه می‌بینه که یک رابطه‌ی، زمانِ شکسته به یک زمانِ مستقل ممکنه بدل بشه، بین اون چیزهایی که ذهنیه یک رابطه‌ی علت و معلولی پیدا کنه، که خارج از حوزه‌ی یک واقعیتِ مطلق هست، بینش این رابطه‌ها رو پیدا کنه، ساختارِ شخصی یک ساختارِ انتخاب شده باشه و به هر حال این تخیل یک واقعیتِ بیرونی پیدا بکنه. کمتر مونولوگی هست که عمقِ مونولوگِ قبلی باشه، یعنی شخصیتی در خودش فرو بره و یک دیالوگی ادامه‌ی مونولوگِ قبلی باشه. در خود فرو رفتن نیست، اما یک حوزه‌ی جدید از عاطفه هستش. بارِ دوم که می‌خونه آدم، این نیتِ اولیه‌ی نویسنده‌رو احساس می‌کنه که این تکه‌ها همین‌جوری پراکنده نشدن، درسته که با هدفِ به وجود آوردن الزامِ خاصی وسطِ اون جریانِ ذهنی نمی‌پرن، منتها یه مقدار مونتاژ شده در بعضی مواقع، و رابطه‌هایی که دور از لحاظِ... قرار داشتند، توی این کتاب خواننده رو می‌تونه نزدیک کنه و اون رابطه‌ی علت و معلولی‌رو پیدا کنه، ولی اون انتهای کتاب، اون حس تعلیقی که به وجود میاره که آدم زنده بودنِ خاله و داوودی براش محرز می‌شه، هر دو تا بین مرگ و زندگی معلق می‌مونن. خلق‌الساعه بودن این حالتی که انگار که نویسنده یک باره با این پایان مواجه می‌شه و این پایان رو به همین شکل می‌ذاره، این خیلی قشنگِ و با تمِ اصلیِ داستان که حیرانی و سرگردانیِ اون راوی هستش مچ می‌شه. اون چیزهایی که دوست دارم گفتم. خانم صدیقیم گفتن بعضی شخصیت‌ها وسیله قرار گرفتن، سلیقه‌ی من اینه که بعضی شخصیت‌ها، اشیا و حیوانات رو باید وسیله قرار بدیم توی داستان،این کمک می‌کنه به ساخته شدن فضا. اونجا که خانم حاجی‌زاده سگٌ مدام می‌گن من اونجا به خاطر

مُردنِ داوودی اگر مرده باشه، عمیقاً متأثر شدم یا افتادنِ گنجشک از روی آن دکل. به نظرم جایی که انسان‌ها برای نشون دادنِ تنهاییِ کاراکترها وسیله قرار می‌گیرن، خواننده خیلی تنهایی رو حس نمی‌کنه، حتا اونجا که داوودی می‌خواد زن بگیره، کسی زنش نمی‌شه، تنها بودنِ داوودی اون قدر تأثیری نمی‌ذاره، اما اونجا که سگ به اون شکل می‌میره خواننده تحت تأثیر قرار می‌گیره. خانم حاجی‌زاده به وسیله‌ی اشیا و حیوانات یک عاطفه‌ی عمیقی ایجاد کردن، و خیلی خوبه که از طریق سلامت و زیبایی تینا، غم و دردِ مریم رو نشون دادن، نمی‌دونم منظورم رو درست می‌تونم بگم یا نه. یه چیز دیگه، این کتاب پر از آدمه، آدم‌هایی که دقیقاً یه حس و حالی درشونه که به هم دیگه هم نزدیکن و هم نمی‌تونن نزدیک بشن. بعد، اما این داوودی، به رغمِ حادثه‌ای که برایش پیش اومده، به نظرم داوودی رو نمایاندن توی کتاب، اون بخشِ مخفیِ داوودی گفته نشده، یعنی من از داوودی یک واقعیتِ جدیدی نمی‌سازم، داوودی هنوز هم تنهاست، هم بیرون از کتاب تنها بوده، هم توی کتاب تنهاییش باقی مونده، یعنی خاله با این حسی که نسبت به اون پیدا می‌کنه، چون که خب عمیقِ اما داوودی هنوز مظلومانه مثلِ همون گنجشکه، مظلومیتش باقی می‌مونه، مث گنجشک می‌مونه، مظلومیتش باقی می‌مونه و توی کتاب ما یک بُعد جدید این واقعیت رو نمی‌بینیم، همون معیارهای بیرونی که توی جامعه هست در برخورد با داوودی، توی کتاب هم هست، هیچ‌کس موضع‌گیریِ خاصی نسبت به اون معیارها نمی‌کنه، کسی معیارها رو نمی‌شکنه و شاید مظلوم بودن در این خودکشی به خاطر اینه که نویسنده هم نجاتش نداده.

آقای براهنی: حالا این حالتی که داوودی خودش داره وانمود می‌کنه که خودکشی کرده، وانمودی که به خودکشی کرده تا این که جلب ترحم بکنه نسبت به موقعیتِ خاصِ خودش، آیا اون خودش، بخش اعظم، داوودی رو به رخ نمی‌کشه؟ بخش عظیم داودی‌رو به رخ نمی‌کشه و این که در این وضعِ خاص گیر کرده، و توجه می‌خواد و برایِ این توجه دیگه می‌زنه به سیم آخر و اعلامیه‌ی مرگ خودش رو در یک جایی به گوش کسانی که باید به او توجه بکنن و توجه نمی‌کنن، منتشر می‌کنه. معمولاً در آدم‌هایی که گرفتاریِ خاصی پیدا می‌کنن، این نوع جلبِ ترحّم امکان داره که بخشی از رازِ وجودِ اون‌ها رو به اصطلاح بروز بِده

و به هستی‌شون یک معنایِ خاص بِده و بعد اون قضیه که یک آدم سالم رفته تا بره عملاً در مراسمِ ختمِ داوودی شرکت بکنه، بعد داوودی یک دفعه زنده از آب درآمده و خودِ این رو گرفتار دیده، یعنی یک آدمِ سالم رو به اندازه‌ی خودش گرفتار دیده یعنی اون‌رو هم در نقطه‌ی ضعف دیده دو تا آدم رو که یکیش گرفتاری شخصی داشته و به ظاهر همه‌ی این گرفتاری‌ها رو داشته، اون یکی که این گرفتاری‌ها رو نداشته و می‌خواسته که فقط در یک مجلس ختم شرکت بکنه، در برابرِ هم قرار می‌ده، یعنی دو تا آدمِ به اصطلاح گرفتار، یکیش گرفتاری‌های جسمانیِ اون یکی رو نداره و اون یکی شعور پیدا می‌کنه به این که این که گرفتاریِ جسمانیِ اون رو نداره خودش یک گرفتاریِ دیگه داره که بخشی از وجودش هست، در نتیجه این که دوتا هستیِ مخفی مونده و مخدوش شده به وسیله‌ی حوادث در برابرِ هم قد علم می‌کنن، اون آدمی که می‌خواد نهایتاً شفا بِده، خودش اظهارِ عجز می‌کنه در مقابلِ آدمی که قرار بود مُرده باشه به دلیل این که احتیاج به شفا داشت و نمُرده و پی می‌بره به این که، این آگاهی‌رو پیدا می‌کنه که این خاله خودش هم گرفتاره، از این نظر شاید تمامِ قصه از ابتدا تا آخر به صورتِ خیلی. . یعنی یک قسمتِ خیلی بیرونی هست که عبارت ست از زندگیِ داوودی که داوودی خودکشی کرده و نهایتاً خاله می‌ره برسه، که ما برسیم چون از طریقِ خودکشی این می‌خواد توجهِ مارو جلب کنه و بالاخره حسّ ترحّم یک نفر جلب شده که به ظاهر سالم‌تر، به ظاهر به اصطلاح خوشبخت تر از داوودی بوده ولی در همون حال این خودش نمی‌فهمیده که در این مجموعه یک گرفتاری هم خودش هم داره و این‌رو تا اون لحظه‌ی آخر از ما مخفی نگه داشته، ما این رو به صورتِ ترکیباتِ لیریک[۱۱] و این‌ها، یک ذره رمانیتزم[۱۲] اینجا، یه ذره لیریزم[۱۳] اینجا، یه ذره عطفِ به پدر و مادر و زاییدن و این قبیل چیزها و بچه‌ها و فلان و این‌ها می‌بینیم ولی هرگز از گرفتاری‌های شخصیِ خودش حرفی نمی‌زنه تا این که در جمله‌ی آخر لو بره و بهش بگه، اون آدمی که خودش گرفتاری پیدا کرده، گرفتاریِ توجه، در نتیجه اگر یک مضمون به دو صورت، به وسیله‌ی دو تا

۱۱. lyric

۱۲. romanticism

۱۳. lyricism

شخصیت، موتیفیه(modifier)[۱۴] شده باشه، مضمونِ جلبِ توجهِ دیگران... به اصطلاحِ مسائلِ عشق و فلان و این‌ها هست، از طرفِ دیگه به آدمی که ما باید مدام توجه بکنیم، توجهِ کم تر می‌کنیم و در نتیجه او می‌زنه به اصطلاح دقیقاً به اون جایی که تمام توجه مارو می‌کشه به سمت خودش. یعنی این که یکی جلو و دور و برِ ما باشه و ناگهان ما احساس بکنیم که غیبش زده و مُرده و رفته، اون‌وقت تبدیل می‌شه به معنایِ کلِ به اصطلاح مخفی کردن و بیان کردن، مخفی کردن و بیان کردن، یک چیزهایی به اصطلاح در سطوحِ ظاهریِ آفریدن، ولی پوشیدنِ اون چیزِ واقعی که دراون هست، به دلیل این که این داره حرکت می‌کنه راننده‌ی تاکسی نهایتاً به جای این که به اصطلاح یه آدم هیزی بشه، نهایتاً تبدیل می‌شه به یه آدمی که باید پول هم نگیره، درسته؟ و باید توجه بکنه به این قضیه که با یه آدمی سروکار داره که از اینجا که شروع کرده رفته توی فکر، فکر کرده، گریه کرده، بخشی از این‌هارو ما می‌بینیم بخش دیگه‌ش رو ما نمی‌بینیم و انواعِ مختلفِ چیزها رو از خودِ این راننده‌ی تاکسی گرفته، که راننده‌ی تاکسی فکر کرده که این پرستاره، فکر کرده که می‌شه باهاش، خیلی عذر می‌خوام، لاس زد، می‌شه که نمی‌دونم در یک جایی منتظرش بود تا این که باهاش بره، نوار بذارم یا نذارم؟، یعنی مجموعِ این ذهنیتی که در ابتدا ما فکر می‌کنیم طرف انسانیت نداره، فاقدِ انسانیته، درسته؟، ولی در نتیجه‌ی گرفتاری‌های مظلومانه‌ی زنی که توی تاکسی نشسته تا بره برسه به مجلسِ ختمِ یه آدمی که قاعدتاً به او هم ارتباطی نداره، خب؟ و فقط یک نوع رابطه‌ی صمیمانه پیدا شده بین این دو نفر، نهایتاً این به اینجا که می‌رسه، راننده موقعی که از صحنه خارج می‌شه، به نظر می‌رسه مثل یک آدمِ بهبود یافته از هیزی و هدفِ لاس زدن و فلان و این‌ها از صحنه خارج می‌شه. خب، اون آدمِ دیگه، این اون‌وقت قراره که بره و تمام به اصطلاح شگردهای قابل توجیه در یک قصه‌ی فرض کنید که مثلاً ۱۵۰۰۰ کلمه‌ای میشه گفت دیگه، از این بیش تر نیست، فکر نمی‌کنم، در یک قصه‌ی ۱۵۰۰۰– ۱۴۰۰۰ کلمه‌ای، تمام شگردهایی رو که ممکنه نویسنده در آخر بزنه که یکی اینه که این می‌رفت می‌دید که نَمُرده و یکی می‌زد توی گوشش و برمی‌گشت و می‌گفت مرتیکه تو چرا منو مسخره کردی؟ خُب این مشکلاتِ این

---

۱۴. تعدیل

می‌مونه، درسته؟، یکی هم این بود که این رو پیش می‌برد، مُردن رو، و بعد یه دفعه خودش گرفتار می‌شد توی این قضیه، اون به این رسیدگی می‌کرد، به جای این که این به اون برسه، درسته؟، من فکر می‌کنم که اونجا امکان داره که این قصه یک توجیهِ خیلی روانشناسیِ انسانی پیدا بکنه که هستیِ این دو تا آدم در برابرِ هم وجود داره، تمامِ خانواده‌ی راوی و تمامِ خانواده‌ی اون وسیله هستن تا فقدانِ ترحم در جامعه و فقدانِ عشق در جامعه و گرفتاری‌هایی که از این دوتا تِم به وجود میاد به وسیله‌ی قصه بیان بشه. حالا شما ادامه بدید، ببخشید من اومدم توی حرف شما.

خانم ثابتی‌فرد: وقتی شما به این خوبی حرف می‌زنین...

آقای براهنی: من نه، مسأله‌ی حرف زدن نیست من این بخشُ، چون در مورد اون قضایایی که ایشون گفتن، بعضی مسائل در اوائل که پیش اومد، احساس من این بود که بله این مسائل اولیه، یعنی در فرعیات مطالب که داریم بحث می‌کنیم، بله یک مسائلِ خیلی جدی هست، ولی من فکر کردم در بحثی که شما می‌کردین، کلاً این بخشِ آخر نادیده گرفته شده، یعنی بحث شما، مگر این که بعداً می‌اومد، یا این که ممکنه که...

خانم ثابتی‌فرد: خودم تا یه حدی این جملاتی که میاد "چرا نرفتم؟" انگار خونه‌ی اون باید می‌رفته و نرفته. این که هِی تکرار می‌شه و چرا داوودی میونِ این‌ها خاله‌رو انتخاب می‌کنه؟ چه سنخیّتی با اون داره؟ گاهی اوقات خاله یک احساسِ انزجاری نسبت بِهِش داره، گاهی اوقات دوستش داره و حتا من گاهی اوقات فکر کردم که شاید مریم و لاله بخشی از خودِ راوی باشن که شکلِ مجسّم پیدا می‌کنن؛ همین گرفتاری‌هایی که شما می‌گین شاید این‌ها زاییده‌ی ذهنِ خودش باشن حتا، یعنی مریمی وجود داشته باشه، نه مریمی که راوی فکر می‌کنه. مریم راوی زاییده‌ی ذهنِ خودش باشه، یعنی یه لحظه ما جمع‌رو به شکلِ... البته می‌تونسته که توی خلأ اون شخص رو بسازه، این‌ها ممکنه بخشی از وجودِ خودش حتا باشن که اون گرفتاری‌هایِ مخفی رو به نوعی نسبت بِده به بقیه‌ی کاراکترا ولی بعد می‌فهمیم که شاید این‌ها گرفتاری‌های خودش باشن، فرح‌روز دانشجوست و یک جایی هم من فکر می‌کنم که توی بیمارستان خودشه که دکتر

می‌خواد سرنگ رو بهش بده، خودِ راوی هست، یعنی انگار بخش‌هایی رو از دیگران می‌گیره که با وجودِ خودش یک رابطه‌ای داشته باشه. مریم رو فقط اون قسمتش رو می‌بینه که بخشی از خودش باشه، بقیه‌شو حذف می‌کنه، یا فرح‌روز رو، اگر به شخصیت‌ها کاملاً نپرداخته به خاطرِ اینه که فقط اون بخشی‌شون‌رو دیده که ارتباط داشته با خودش، ولی این برام مسأله بود که داوودی چرا؟ وقتی یه کسی مثلِ خاله وجود داره، اصرار داره که ارتباط برقرار کنه با مریم و فرح‌روز و...، چرا البته گفتم شاید به خاطرِ این که رشدِ شخصیتیش‌رو می‌خواد نشون بِده، اول به این شکل است ولی بعد در انتها می‌بینیم کسی که از تنهاییش می‌تونه اون‌رو خارج بکنه همین خاله هستش، اون پروسه‌ی رشدش‌رو شاید خواسته...

آقای براهنی: مادرش رفته با اون سرهنگه و خاله، اون‌طور که برداشتِ منه، نسبت به مریم و تینا و لاله بزرگ تره، رفتارِ او با داوودی رفتار مادرانه‌تری است تا رفتارِ دخترانه، در نتیجه خیلی طبیعیه که آدمی در وضع و حالِ داوودی کسی که انتخاب می‌کنه کی باشه؟ خاله باشه، برای این که خاله در این مجموعه،این بسیار طبیعیه. ممکنه که... حقیقتش اینه که من فکر می‌کنم یه مقدار از راوی بی‌شباهت به خودِ خانمِ حاجی‌زاده نیست، به این معنی که آدم احساس می‌کنه همون‌طور که ماها مشکلاتِ خودمون‌رو معمولاً می‌دیم خانم‌حاجی‌زاده و می‌گیم این کاررو خواهد کرد، اینجا یه همچین آدمی وجود داره، احساسِ من اینه که خاله کاراکتریه که در این کاراکتر این نوع آیدنتیتی (Identity) هست، هویت هست، نه این که اتوبیوگرافیک باشه، به دلیل این که انواعِ مختلفِ اتفاق‌هارو می‌گه که ممکنه که مربوط به زندگی خصوصیش باشه و ما ندونیم، ولی از نوعِ اون پرسپکتیوی (perspective) که انتخاب می‌کنه و میاد، آدم احساس می‌کنه که خب ما اگه بخوایم یک همچون خاله‌ای رو یه ذره به اصطلاح با عمومیتِ بیشتر و یه جایِ دیگه پیدا بکنیم، اون کی می‌تونه باشه؟ از مجموعِ آدم‌هایی که مثلاِ در محیطِ خودمون ما می‌شناسیم شاید اون‌وقت ما می‌تونیم بگیم که ممکنه که خودِ خانمِ حاجی‌زاده باشه. از این نظر انتخابِ اون به همون اندازه طبیعی به نظر میاد، اگه در راوی یک هویت تقریباً عمومی هم وجود داشته باشه طبیعی‌یه که باعث بشه داوودی خاله رو انتخاب کرده باشه و بقیه رو انتخاب نکنه، ولی این که خاله چقدر وسواس نشون

می‌ده نسبت به داوودی، از نظر روانشناختی به نظرِ من خیلی مهمه. اگر این قصه ده- دوازده تا حادثه‌ی دیگه داشت، یعنی پرورشِ این رو پیدا می کرد که ده- دوازده تا قصه‌ی دیگه، داستانِ دیگه، یعنی حادثه و روایتِ دیگه در داخلِ این می‌داشتیم و قصه اولاً از اون قطعه‌قطعه شدن‌هایِ خیلی متعدد، یه ذره عقب می‌کشید، یا قطعه‌ها یه گستره‌های بیش تری از متن و آدم‌ها و حوادث رو در برمی‌گرفت، در این صورت نهایتاً شما می‌رسیدین به یک قصه‌ی مثلاً ۲۰۰- ۱۵۰ صفحه‌ای و اون‌وقت ارتباطِ بینِ داوودی و خاله، جانشینِ ارتباطی می‌شد که در آخرِ رمان، کتاب به صورتِ «*خاله، تو هم*» در می‌اومد. می‌دونید یعنی چی؟ یعنی شما از اول تا آخر حوادثِ دیگه‌ای رو جمع و جور می‌کردید تا ارتباطِ این‌ها چنان قوّتی پیدا می‌کرد که آدم احساس می‌کرد که خاله یه آدمیه که گرفتارِ داوودیه. می‌دونید؟ و این رو در صورت‌های مختلف،... اینجاست که من می‌گم راوی یک مسأله‌ی، اون روز هم که شما سؤال کردین، راویِ عمقی خیلی اهمیت داره، یعنی شما راویِ عمقی رو به یه صورتی بسازین که مدام حوادث براش مستقیم و غیرمستقیم، یا آگاهی بِده، اگر غیرمستقیم باشه که فقط آگاهی می‌ده، مستقیم باشه درگیری هست، در نتیجه هم به صورتِ جسمانی درگیری وجود داره و هم در نتیجه‌ی اون به اصطلاح حالت‌ها و آگاهی‌هایی که خودش پیدا می‌کنه و راویِ عمقی این‌رو همین‌طور برمی‌داره و می‌بره به طرفِ حوادثی که شکوفایی‌شون بعداً خواهد اومد، مدام به اصطلاح حادثه پشتِ حادثه پشتِ حادثه. اینجاست که ما می‌بینیم که ایشون یک یا دوتا حادثه‌رو گرفته و قسمت کرده، یه تیکه‌رو برده اینجا، یه تیکه رو برده اینجا، یه تیکه رو برده اینجا، در نتیجه ما یک جغرافیایی، یعنی یک آگاهیِ به اصطلاح بیرون از حوادثِ عینی در خودِ قصه می‌بینیم، اگر راویِ عمقی‌یی وجود می‌داشت، اگر شخصیت‌ها فرض کنید که جمع می‌شدند پشتِ سرِ این راویِ عمقی، بعضی از این‌ها حالتِ آیینگی با او پیدا می‌کردند و بعضی کاملاً در تقابل قرار می‌گرفتند، در این صورت از مجموعِ این‌ها ما یک رمان مثلاً ۲۰۰- ۱۵۰ صفحه‌ای می‌داشتیم در یک شرایط دیگه،همین نظرِ منه، ولی من معتقدم که به اون صورتی که قصه تموم می‌شه یک محصولِ خاصی داره، اون هم اینه که برخوردِ این دوتا آدم با همدیگه و آگاهی پیدا کردنشون به نقطه ضعف‌های هم، به دلیل، این که داوودی لو رفته، داوودی یک کَلَک

زده و لو رفته، ولی از اون بدتر خاله است، اون هم به وسیله‌ی یک آدمی که قرار نیست که...، اصلاً قراره که خاله به اون برسه، حالا این باید به خاله برسه.

آقای آقاجانی: خب این چیه؟ این خوبه آقای دکتر؟

آقای آقاجانی: خوبه دیگه، مگه نه؟

آقای براهنی: اون تیکه‌ی آخر به نظرِ من عالیه.

آقای براهنی: بعله، بعله، خیلی خوبه

خانم صدیقیم: اگر صفحه‌ی ۷۹ این‌قدر جزء به جزء و شهودی در رابطه با داوودی صحبت نمی‌کرد، می‌شد کاملاً مرگ یا زنده بودنِ داوودی رو هم معلق بذاره و بیش تر حتا به این قضیه کمک بکنه. ولی صفحه‌ی ۷۹ این قدر جزءبه‌جزء مطرح کرده که دیگه آدم مطمئن می‌شه که داوودی زنده است و جایی نمی‌ذاره برای این که اون تعلیق به وجود بیاد.

آقای انصاری فر: اون اگهی تسلیت خیلی‌خیلی اهمیت...

خانم ثابتی‌فرد: خواب‌هایی که می‌بینه، صفحه‌ی ٢٤، داوودی حق داشت... یه جاهایی اومده، آدم می‌تونه فکر کنه که بیش تر از دوتا همکار،یه ارتباطی بیش تر هست شک می‌کنه...

دکتر براهنی: بله، من معتقدم که یک گرفتاری این دو تا شبیه همِ. گرفتاریِ خاله و گرفتاریِ داوودی شبیه همِ. در نتیجه ممکنه، ما از خواب‌های داوودی خبری نداریم، به دلیلِ این که راوی نیست داوودی. می‌دونین؟ ما اطلاع نداریم که آیا داوودی همین خواب‌ها رو در مورد خاله می‌بینه؟ از این اطلاع نداریم. قصه ژانری که انتخاب کرده برای بیانِ این به اصطلاح touch and go است، یعنی بزن توی سرش و رد شو. اگر احیاناً این touch and go نبود، درسته یعنی این قطعات این جوری، یعنی تعدّدِ قطعات وجود نداشت و یه دفعه یک بیست و پنج صفحه مسلسل راجع به یک شخصیتی می‌نوشت، طبیعی بود که ما در

صفحه‌ی بعد می‌خواستیم که شکوفاییِ این شخصیت رو در وجودِ یک جریانِ دیگه ببینیم. من خودم یه وقتی این گرفتاری رو داشتم مثلاً در موردِ قابله‌ی سرزمینِ من، رابطه‌ای که بینِ مادر با یکی از پسرهاش، ایاز، پیدا می‌شه، یک رابطه ی خاصّیه که حقیقتش اینه که من خودم هم درک نکردم،... یعنی الان هم حتا با وجودِ این که دو هفته پیش، خیلی دقیق داشتم نگاه می‌کردم، برای این که داشتیم با آقای **بایرامی** ترجمه می‌کردیم قصه‌رو، احساس می‌کردم که من هنوز هم نمی‌فهمم که این ارتباطِ بین مادر و بچه به این صورت چه نوع ارتباطیه، طوری که مثلاً احساس می‌کردم که رابطه، یک رابطه‌ی... ست، یا رابطه‌ی به اصطلاح علاقه‌ی محارم به همدیگه‌ست. خب کاراکتریه که به این صورت ساخته شده و هیچ کاری هم نمیشه کرد و هست دیگه. علت این که البته در همون به اصطلاح فضای محبوس می‌مونه، ژانریه که ما انتخاب می‌کنیم که در داخلِ اون کار بکنیم. اگر احیاناً این‌ها، اتفاقاً موقعی که **گلشیری** می‌گه که "کارِ من اشارته" به دلیلِ قصه‌ی کوتاهه، یعنی شما موقعی که در قصه‌ی بلند شروع کنین به اشاره‌کردن، قصه‌ی بلندرو تبدیل می‌کنین به قصه‌ی کوتاه، شما تا موقعی که مثلاً یک به صورتِ کان سیستم، به صورتِ مستمر یک شخصیت رو در بیست و پنج صفحه نمی‌سازین، در سی صفحه نمی‌سازین، شما قدم اولیه‌رو به طرفِ رُمان برنداشتین، این یه واقعیته، یعنی شما موقعی که بخش اولِ پروست رو می‌خونین، می‌بینین که طرف می‌گه که این‌جوری شد، جزء به جزء تا آخر این‌رو بیان می‌کنه، این detailهای این‌جوری یا detailهایی که از مثلاً یک کلیسا می‌گه، یک کلیسارو به وسیله‌ی چهارنفر نشون می‌ده، به وسیله‌ی یک نفر نشون نمی‌ده، در نتیجه از اول تا آخر می‌بینیم که این می‌ره به طرفِ راویِ عمقی و راوی با شخصیت‌هایِ عمقی سروکار پیدا می‌کنه. در قصه‌ی کوتاه و یا قصه‌های بلندی که به اصطلاح با ظرفیتِ قصه ی کوتاه نوشته می‌شه، شما این حالت رو دارین که یه تیکه از اینجا، یک تیکه از اونجا، اینجا در واقع مسأله‌ای که هست، درسته که شما تقریباً دوتا شخصیتِ اصلی دارین و حتا اگر شخصیت سومی حساب بکنین، شخصیتِ راننده، یک شخصیتِ سوّمه و تا حدی بین شخصیت‌های فرعی و شخصیت‌های اصلی معلقه، با وجودِ این که این‌ها رو داریم، ولی به دلیلِ عدمِ تعدّدِ حوادث و تعدّدِ قطعه‌قطعه شدن‌ها، قصه همین‌طور جلو که می‌ره می‌خواد برگرده به طرفِ

بطن ژانرِ قصه‌ی کوتاه و اگر احیاناً ایشون این‌رو ادامه می‌داد و کاراکتر رو به صورتِ کاراکتر به اصطلاح راویِ عمقی درمی‌آورد، خیلی طبیعیه که همه‌ی این مسائل‌رو، اگه ما به صورت رمان بهش نگاه بکنیم، ممکنه که خیلی ایراد بگیریم، اگر که به صورتِ قصه‌ی کوتاه ببینیم، ممکنه که بگیم که این به عنوان یک قصه‌ی کوتاه خیلی طولانیه و به عنوانِ رمان خیلی کوتاهه، یعنی در این تضادهاست که قصه‌رو می‌بینیم، اینجاست که به نظرِ من موضوعی که پیش میاد آیا ما ژانرها رو به صورتِ ثابت تعریف بکنیم یا بریم به طرف، دِژانره (degenre) کردنِ ژانرها و به صورتِ گذشته تعریف نکنیم.

چای

علی معصومی: البته دکتر صحبت‌ها رو کردن و دیگه بحثی نمی‌مونه برای ما

خانم کلامی: یعنی شما می‌خواستین همونارو بگین

آقای معصومی: نه، همونارو نمی‌خواستم بگم، من می‌خواستم کنار توپچی چند تا ترقه درکنم.

خنده

آقای معصومی: به نظرِ من یک قسمتی توی قصه هستش که فکر می‌کنم کلیدِ قصه است و اون هم صفحه‌ی ۲۰ و ۲۱ است، از اون دو خطِ پایان صفحه‌ی ۲۰ که *مریم گفت: - یه روز بریم.* - بعد راوی می‌گه - ***نرفتم. چرا؟*** تا اون آخرش که بخوام بخونم - ***مرده‌شورشو ببره. زندگیه؟ باید می‌رفتم، از راه اداره. چرا نموندم؟*** *خونارو دیدم. گفتم: «بریم دکتر. »*

گفت: «نه باباسرما خوردم. »

خبرشو تو گوشی گفتن. بعضی وقتا براش نامه می‌نویسم. مشت شو کوبید به دیوار و گفت: - یکی منو دریابه- آخه چطوری؟ یه چیزی رو دستم مونده. چشماش می‌ترسید. پول که داشتم، چی می‌شد؟ کلاسم!

انگشتش چقد نرم بود. فرح‌روز گفت: - به کمک احتیاج داره.- نامه‌ها رو پست نمی‌بره، فقط آغازشو می‌بینم،بالای سنگ نوشته آغاز... انجام... می شینم رو پاش، بچه شدم، حرف می‌زنم براش: می‌پرسم بابا راست می‌گه دارم خُل می‌شم؟ بعد بابا می‌یاد بیرون می‌گه: - تو که نبودی مُردم.- گریه می‌کنم. نه، تو نمردی. اومدی خونهٔ خودت، صاحب خونه‌ام که نیس. خونهٔ خودته، شوهرم می‌گه: - ها، خُل شدی دیگه. مال چرندیات تو کتابایه- می‌گه- معنی نداره- بابا قصهٔ تو به سر رسید؟ راستی راستی شهرزاد پادشاه رو گول زد؟ سنگ سرنوشت خورد به لعبت چینی؟ رستم چرا سهراب رو کشت بابا؟ مادر گفت: - زندگی تو تلخ نکن، گور باباش فامیل که نیس نامحرم چه دیوونه چه هشیار- چشماش بابا، چشماش خود خود زندگی بود. می‌ترسید. اگه قسم نداده بود. اگه مادر... من فکر می‌کنم که این کلیدِ تمامِ قصه‌ست. من ژانرِ قصه‌رو قصه‌ی مدرن، یعنی قصه‌ی در حالِ شدن، مدرن شدن می‌بینم. خب طرح و توطئه‌رو هم خوب به کار برده خانم حاجی‌زاده. از همون تیکه‌ای که می‌گه «*یعنی چه؟ خدا کنه...*» یعنی اینجا در واقع اعلامیه را دیده توی اداره و داره می‌پرسه که چی و بعد می‌ره *دنبالِ قضیه، توی تاکسی که نشسته تا به آخرِ قصه، تمامِ این رفت و برگشت‌هارو* می‌بینیم ولی چیزی که برای من سؤال هست، این حُسنِ قصه است یعنی زمان و مکان‌رو به هم ریخته توی قصه. این یکی از حُسن‌های این قصه هست. سه تا شخصیت داره که اصلیش داوودی هست، بعدش خودِ خاله هست، سومی هم به نظرِ من مریم هست که این سه تا مثلثی تشکیل دادن که مشغله‌ی خواننده است.

آقای آقاجانی: مطمئنین که اصلیش داوودیه؟

آقای معصومی: اصل داوودیه، اگر داوودی نباشه که کل قضیه.

آقای آقاجانی: شاید خاله باشه.

آقای معصومی: نه؛ اصل داوودیه. به هم ریختگیِ زمان و مکان خوب دَرِش به کار رفته.

آقای براهنی: به بحث بنشینین، یا می‌خواین مچ بشکنین تا معلوم بشه که کدومه، اساسِ کار روی قانع کردنه دیگه.

آقای معصومی: این به هم ریختگیِ زمان و مکان توی قصه باعث می‌شه که قصه یه مقدار فرّار بشه. یعنی اگر یه کسی بخونه بگیم برامون بگو نمی‌تونه بگه. هم حُسنه و هم می‌تونه یه عیب باشه. و جاذبِش هم کرده قصه‌رو. من سؤالی که برام هست قطع و وصل‌هاست که توی کتاب یعنی توی نوشته زیاده. یعنی من هیچ محملِ منطقی‌یی نمی‌بینم توی قصه که هِی فاصله بذاریم یه چیزی بگه، بعد فاصله، فاصله، بعد فصل‌بندی بشه این‌ها، چه چیزی این‌ها رو به هم وصل می‌کنه و جلو می‌بره؟ یعنی اون چفت و لولایی که داریم ازش صحبت می‌کنیم چه طوریه؟ اینجا یه مقدار تداعیِ معانی هستش و بیش تر اون تداعیِ معانی‌ها هستش. یعنی اگر راوی توی ذهنش توی تاکسی نشسته صحبت از آفتاب می‌کنه با لاله با فرح‌روز یا با کسی، بعد یهو به زبان میاره، راننده می‌گه روز آفتابیه، فُلانه مثلاً این‌جوری ست که... ولی اگر پشتِ سرِهم بیاد فکر نمی‌کنم لطمه‌ای به کار بزنه، ولی این‌جوری ما نمی‌تونیم محملی براش بسازیم، یعنی یک محملِ قِصَوی بسازیم که چرا آمده سرفصل چرا اینجا فاصله گذاشتیم، این‌هارو چرا؟ می‌خواهیم جدا بکنیم؟ یعنی اینجا من می‌خوام برم یه فلاش بک بزنم یکی از کاراکترها یا شخصیت‌ها رو بگم؟ خب ما می‌فهمیم. اصلاً، تا اندازه‌ای رعایت شده این قضیه، ولی به نظر من احتیاجی نیست ما سه چهار خطرو سفید بذاریم، بعد بیاییم دوباره بنویسیم بعد بریم سرِ فصل. اگه یه تکه هم نوشته می‌شد، ما می‌گرفتیم تمام مطلب رو و ایرادی که من دارم به کار، اینه که این قطع و وصل‌ها چه منطقی دارن، از چه منطقی پیروی می‌کنن، فاصله‌ها رو که گذاشتیم، در حالی که راوی خاله هستش، اصلاً بعضی جاها راوی که خاله هستش قطع می‌شه، کسایِ دیگه ابتدا به ساکن میان توی کار، مثل اونجایی که مادره صحبت می‌کنه، یادداشت نکردم، که می‌گه «*سکته‌ای‌یم*» اگر یادتون باشه یه فصلی هست، سرِ فصل مادره می‌گه «*سکته‌ای‌یم*» اونجا بدون هیچ محملِ یا منطقی اومده اولِ صفحه شروع شده. ما می‌گیم که این خب توی ذهن راوی توی تاکسی داره می‌گذره دیگه، خب چه دلیلی داره بیاد سرِ فصل؟ سرِ فصل که میاد درسته گذشتِ زمان‌رو می‌خوایم در

قصه‌ی رئال نشون بدیم، ولی این قصه‌ی رئال نیستش که نویسنده اینجا می‌خواد به ما بگه که این قصه‌ی من، قصه‌ی رئال یا رئالیستی نیستش من دارم منطقِ اون قصه رو کهنه می‌کنم و دارم یه کارِ جدید می‌کنم. اگر داریم کارِ جدید می‌کنیم، باید به هم بریزیم یک سری قوانین رو دیگه ولی اینجا من فکر می‌کنم یه مقدار وفادار هستش نویسنده به کارهای رئال. اثر با داوودی شروع می‌شه و با داوودی هم تموم می‌شه شخصیت اصلی قصه داوودی هستش و دیگران در محور همون داوودی می‌چرخن. دو تا اشتباه هم من توش می‌بینم که رُزِ سرخ هستش که رُز خودش سرخه و دیگه...

آقای براهنی: رُز انواعِ مختلف داره. سرخش هم توی این رمان هست.

آقای معصومی: یکی هم قسمِ سقراط هستش که فکر می‌کنم باید بقراط باشه.

آقای احمدی: ده رنگ رُز وجود داره، اسم یکی از فیلم‌های وودی‌الن هم «رُز ارغوانی واقعه» است.

آقای براهنی: اون سوگند اگر مربوط به طبِ بعله قسمِ بقراط

حاجی‌زاده: اون غلط چاپیه

آقای براهنی: من یک مسأله‌ای رو بگم در موردِ اون قطع و وصل‌ها که البته به ذهنِ من رسید موقعی که شما داشتین صحبت می‌کردین. یکی از مشکلاتِ نوشتنِ راویِ عمقی، اتوماتیزه (automation) شدنه. یعنی شما یک کاراکتری رو می‌نویسین، از اول تا آخر و یک نفر هم می‌نویسه، چند تا آدمِ دیگر رو هم می‌نویسه و این اتوماتیزه می‌شه. برای غیرِ اتوماتیزه کردنِ که قاعدتاً باید در رمان اتفاق بیفته وگرنه تنوعی به وجود نخواهد آمد، راه‌های مختلف هست، یکی این که شما راوی رو عوض می‌کنین و راویِ عمقی رو برمی‌دارین، نقشش رو می‌دین به یک آدمِ دیگه. یکی هم اینه که راویِ عمقی‌رو یا راوی رو دوربین‌های مختلف می‌ذارین برابرش، یعنی یک بار این دوربین رو نگاه می‌کنه، یک بار هم می ره از این دوربین نگاه می‌کنه. مثل این دوربین‌هایی که مثلاً بالای برج ایفل هست که از این ور نگاه می‌کنه یک دفعه یک شهر رو

می‌بینه، یک شهرِ دوردست‌رو می‌بینه، از این ور نگاه می‌کنن، یه شهرِ دوردستِ دیگه رو می‌بینه. ولی این یک واقعیتیه که دوربین‌رو شما، خب بالاخره یا باید راوی عوض بشه، یک آدمِ دیگه بیاد نگاه کنه به همون چیزها، یا این که شما همون آدم رو ببرین به چیزهای دیگه رونگاه کنه. در اینجا شاید مشکلِ اصلی این باشه که دوربین‌هارو موقعی که راوی عوض می‌کنه، گاهی آنچه که بلافاصله باید در تضاد با اون قسمتِ ماقبل و قسمتِ مابعدش باشه، اون تضاد فوری و فوتی نیست، یعنی آنی نیست. در نتیجه آدم احساس می‌کنه که اگر احیاناً به وسیله‌ی این فاصله‌گذاری قطع شده قراره که به چی وصل بشه؟ اگر این وصل شدن مارو دوباره برگردونه به اون پروسه‌ی اتوماتیزه شدن که در این صورت ما یک قصه‌ی رئالیستی می‌نویسیم، اگر مارو ببره به طرفِ یک جریان‌های دیگه از نظرِ زمانی و مکانی، طبیعیه که ما یک قصه‌ی مدرن داریم. این یک واقعیتیه.

خانم صدیقیم: یک معیار دیگه هم به نظرِ من می‌تونه باشه. یعنی مثلاً توی همین فصلی که اومدم... فکر کردم که چرا من برخورد با این پیدا کردم، دیدم لذت قطع شده و وقتی که لذت قطع بشه آدم بِهو گوش به زنگِ تصنع می‌شه یعنی احساس می‌کنه یه چیزی خارج از اون روال عادی، منظورم از روالِ عادی اصلاً این نیستش که اتوماتیزه بشه، نه، اون چیزی که مارو در حقیقت، قصه می‌بره توی خودش، بعداً احساس کردم که اگر اون چندتا پرش اون قطعِ لذت رو به وجود نیاره که ما احساس نکنیم که حالا واردِ یک راویِ دیگه، یعنی احساس نکنیم راوی عوض شده، مسأله عوض شده، همون‌طور که خیلی جاها من اصلاً نفهمیدم که یکی دیگه داره حرف می‌زنه. مثلاً یه جاهایی ابتدای فصل با داوودی شروع می‌شه. داوودی شروع می‌کنه ولی اصلاً این مسأله رو پیش نمیاره که بعداً بگیم چرا با داوودی شروع شده، ولی یه جاهایی قطع می‌کنه لذت آدم رو. یه مقدار این می‌تونه یک زنگ خطر باشه در این رابطه.

آقای معصومی: من فکر می‌کنم که خانم حاجی‌زاده جریان سیال ذهن‌رو به عنوان یک تکنیک استفاده کرده و بعد هم تداعی معانی‌هایی که جابه‌جا داره میاد، به خاطر جابجاییِ زمان و مکان...

خانم توسلی: آخه تکنیک سواره. کلاً تکنیش سواره

آقای آقاجانی: چه مانعی داره؟ تکنیک‌رو خوب بکار گرفته

خانم توسلی: مانعی نداره، خیلی هم خوبه

آقای براهنی: مسأله اینه که اتفاقاً برای این که بعضی چیزها بیان بشه هیچ راهی جز برتر تلقی کردنِ تکنیک به بیانِ اون چیزی که اون تکنیک به خاطرِ اون به کار می ره نیست، یعنی تکنیک یه چیز عَمدیه و تا موقعی که به صورتِ عمدی وارد نشه، یعنی اگه قرار باشه که به صورتِ طبیعی وارد بشه در یک جریانی که خب این همون اتوماتیزه‌ست، پدرانمون، مادرانمون همه شون قصه می‌گن و خُب ماهم می‌شینیم قصه‌شونو گوش می‌دیم ولی تکنیکِ رمان نویسی یک تکنیکِ عمدیه، یعنی مجسمه هیچ وقت نباید شباهتی به سنگ و مرمر داشته باشه، باید شباهتش به اون چیزی باشه که غیر از سنگ و مرمره. یعنی قصه‌ای که ما می‌گیم یا می‌نویسیم، هیچ شباهتی در هیچ جا نباید به قصه‌ای که ننه باباهامون برای ما گفتن داشته باشه، به دلیل این که اون‌ها تکنیکِ رمان‌نویسی که ندارن، اینجاست که اتفاقاً اون مسأله‌یی دریدا پیش میاد، بینِ اون چیزی که گفته می‌شه و اون چیزی که نوشته می‌شه، یه فرقِ اساسی هست، نوشته مؤلف داره، گفته مؤلف نداره، این یک مسأله‌ی اساسیه و چون مؤلف داره، سیگنیفایر (signifier) اهمیت پیدا می‌کنه، حالا بیان کننده، هرچی که هست، این اهمیت پیدا می‌کنه، اینجا هست که این بُرِش‌ها باید وجود داشته باشه، اینجاست که این تقسیم‌بندیِ غیرِطبیعیِ جغرافیا باید پیش بیاد، برای این که اثر، اثرِ به اصطلاح مطلوب رو بذاره. من می‌خواستم یه چند دقیقه رو هم بذاریم و دیگه احتیاجی مثلاً به ضبط و اینا نیست و تصمیم بگیریم که آیا خودِ این قضیه رو بررسی بکنیم که جلسه‌ای بذاریم و در جلسه‌ای دعوت بکنیم از اشخاصِ...

منصور زالی: من خیلی حرف دارم. دیر اومدم ولی اینجا نمی‌دونم چی بحث شده، چی بحث نشده، یکی دو مسأله بود که می‌خواستم بهش اشاره بکنم، یکی مسأله‌ای که خانم مطرح کردند در موردِ این که چرا این شخص خاله‌رو انتخاب کرده؟ در واقع خلق و خوها و خصلت‌ها گاهی وقت‌ها به طور طبیعی یه انتخابی

رو تحمیل می‌کنن به افراد، من بدونِ این که اطلاع داشته باشم که همچین قصه‌ای وجود داره و ایشون یک بار توی این کتاب خاله شدن، حدود یک ساله صداش می‌کنم «خاله فرخنده» به طور ناخودآگاه. جداً می‌گم از وجودِ این قصه هم هیچ نوع اطلاعی نداشتم. یعنی خُلق و خوی آدم‌ها گاهی وقت‌ها این انتخاب رو به اطرافیان تحمیل می‌کنه

آقای آقاجانی: یعنی ذاتاً خاله‌ست، نه؟

آقای براهنی: ولی متاسفانه شما داوودی نیستین.

آقای زالی: مسأله‌ی دومی که به اصطلاح با استفاده از صحبت‌های جناب معصومی می‌خوام بگم این مسئله‌ست که آیا به هم ریختنِ قاعده به صورتِ الزام خودش ایجادِ یک نوع قاعده نیست؟ آقای معصومی عنوان کردندکه زمانی که ایشون فصل‌بندی کردند در واقع یک کاری کردن که در قصه‌های رئال به اصطلاح رایجه و جاری، ولی اگر بخواهیم به نویسنده این مسأله رو تحمیل بکنیم که الزاماً حق نداری چون می‌خواهی مدرن بنویسی، این فصل‌بندی‌ها رو ایجاد بکنی، ما براش یه قاعده ایجاد کردیم. آیا بهتر نیست که بذاریم زمانی که طرف داره مدرن می‌نویسه، گاهی وقت‌ها اصولاً حتا بعضی از قواعدِ اون طرف رو هم رعایت بکنه، هیچ چیزی رو بهش تحمیل نکنیم و ملزمش به انجامِ کاری نکنیم.

آقای معصومی: وقتی متن می‌تونه به قول معروف جُلِ خودشو از آب بکشه بیرون، یعنی این توانایی‌رو داره که بگه آقا اینجا کس دیگه‌ای داره حرف می‌زنه یا اینجا زمان داره عوض می‌شه، مکان داره عوض می‌شه یا جغرافیا داره عوض می‌شه دیگه لزومی نداره از نظرِ صوری ما بیاییم رعایت بکنیم از یک قاعده‌ای که قبلاً می‌شده، من استدلالم اینه که این قصه خودش توانایی اینو داره که جوابگوی جداجدا نشدن‌ها باشه، چه لزومی داره ما جداجدا بکنیم. تمام این‌ها در ذهنِ راوی می‌گذره، دلیلی نداره بخواد جدا بکنه. ایشون توی تاکسی نشستن که برن به مقصد که ببینن چی شده، چه به سرِ داوودی اومده، همه‌ی این‌ها داره از حافظه‌ش به اصطلاح می‌گذره، حالا ما می‌خوایم بگیم که داریم سپری می‌کنیم این‌هارو؟

آقای زالی: یک نظری من دارم توی این زمینه، نظرم این هست یکی از قصه‌هایی که در این حجمِ کوچیک تونسته به طور مداوم خواننده رو در بازی شرکت بِده و ذهن خواننده‌رو به کار بگیره، قصه‌ی خانم حاجی زاده است، این کارو به خوبی انجام داده، شاید این تصور و توّهم برای ایشون بوده که همه‌ی خواننده‌ها، همه‌ی خواننده‌ها این تفکیک رو به راحتی انجام نمی‌تونن بدن و خواستن ضمن این که خواننده رو در تمامِ خودِ قصه همراه می‌کنن و مشارکتش می‌دن در به اصطلاح اجرایِ داستان، خواستن به اون‌هایی که یه ذره احتمالاً به اصطلاح توی خط زیاد نیستن، به اون‌ها یک کمکی کرده باشن که این فصل‌بندی رو کردن.

آقای معصومی: یعنی با خواننده قراردادی گذاشتن که شما بِدون اگه من اینجا درشت نوشته‌ام من بلند دارم حرف می‌زنم.

حاجی‌زاده: اتفاقاً اونجایی که درشت نوشته، بلند حرف نمی‌زنه...

آقای براهنی: من معتقدم که این مسأله رو به یک صورت دیگه‌ای می‌شه بیان کرد. شما موقعی که «*گراکوسِ شکارچی*» که یکی از قصه‌های کاملاً خیالی **کافکا**ست، یا موقعی که «*مسخ*» رو می‌خونین، یا «*قبیله‌ی محکومین*» رو می‌خونین، احساس می‌کنین حوادثی که داره اتفاق می‌افته، عجیب با واقعیت نوشته می‌شه، با واقعیت نوشتن حوادث به معنایِ این نیست که خودِ حوادث واقعی هستن، هیچ آدمی نمیاد خودشو، هیچ شکنجه‌گری لااقل، نمیاد خودشو، این آدمی‌رو که داره شکنجه می‌کنه از دستگاهِ شکنجه باز کنه، بعد دستور بِده به آدم‌هاش خودشو به دستگاه شکنجه ببندن، این جلوی چشمِ ما تقریباً در عرض نیم ساعت، سه‌ربع اتفاق می‌افته توی «*قبیله‌ی محکومین*» و یا توی «*گراکوسِ شکارچی*» حوادث مو به مو عیان می‌شه ولی در عین حال، حاصلِ قضیه یک اسطوره‌ایه که ما زمانشو نمی‌تونیم تشخیص بدیم که در کجا این اتفاق داره می‌افته. یا مثلاً در موردِ اون هنرجوی گرسنه یا هنرمند گرسنه که یکی از آثارِ فوق‌العاده مهمِ کافکاست، ما همه‌ی این اتفاق هایی رو که برای این هنرمندی که توی قفس نشسته و همه میان، می رن، حتا به میمون‌ها توجه می‌کنن ولی به این هنرمند کوچک ترین توجهی ندارن به دلیلِ این که دیگه قراره که با جارو اصلاً از

اون قفس بیرونش بکنن، همه‌ی این‌هارو مو به مو با واقعیت بیان می‌کنه، اتفاقاً در جایی که مسائل، عجیب تخیّلیه، ضرورت داره که با واقعیت بیان بشه، یعنی چیز خیالی رو شما جلو می‌کشین با واقعیت. چیزهایِ واقعی شاید احتیاجی اصلاً به بیان کردن نداشته باشه. خواب‌رو شما مو به مو بیان می‌کنین. می‌گین بعد یه دفعه دیدم، احساس کردم‌ها، مثل این که مادرم نبود، نه، مثل این که مادربزرگ بود، اون هم نبود، اصلاً سبیل داشت. یعنی همین‌طور مو به مو جزء به جزء دارین درست می‌کنین،در نتیجه مثلاً در «*بوف‌کور*» زبان واقعیه، اغلبِ حوادثی که اتفاق می‌افته غیرواقعیه. اینو ما اشتباه نکنیم در جایی که زبان رئالیستی می‌شه، این رو اشتباه نکنیم با این که حتماً این رئالیسمه، حتماً این رئاله، در حالی که این‌طور نیست، شما اگه انواعِ مختلفِ کلمات و مترادفات رو به کار بگیرین، ولی اون حادثه‌ای‌رو که جلوی چشمتون داره اتفاق می‌افته نتونین بیان کنین، اصلاً نویسنده نیستین، یا یک حادثه‌ی خیلی واقعی، یک نفر از اینجا پا شده می‌خواد بِره، شما این رو باید همین‌طور که یک نفر ممکنه که برای این چهارتا طرح بزنه، یکی برای این قدمش یکی برای اون قدمش یکی هم برای خارج شدنش از اتاق و این نشون می‌ده که طرف دستش خیلی قویه، ولی ممکنه که، دست **لئوناردو داوینچی** فوق‌العاده قویه، عجیب قویه، اگه اون دست قوی رو نداشت، اون چشم رو نمی‌تونست دربیاره، این یک واقعیته، در نتیجه دستِ قوی خیلی اهمیت داره، یعنی یک نفر باید نوشتن بلد باشه، یعنی قلم رو که گذاشت بنویسه بره، یعنی این یک واقعیته و هیچ هم مِن و مِن و این‌ها نکنه، اگر هم احیاناً یک جایی یک مسأله‌ای پیش اومده یا اصلاً تکنیک و این‌ها قبلاً باید فوتِ آب شده باشه براش درسته؟ بگه که خب همه‌ی این‌ها پشت سرمنه، من دارم می‌رم، در اینجاست که مسأله به این صورت مطرح می‌شه که ما به طور کلی با اون داده‌های ریزریز وقتی مسأله به ذهن‌مون می‌رسه که قطعه‌قطعه بکنیم اثررو، تیکه تیکه بکنیم. این روما چه جوری تیکه تیکه بکنیم. مسأله به نظرِ من یک اهمیتِ اساسی داره. تکنیک‌های مختلفش رو خاطرتون هست؟ ما اینجا یک بار بیان کردیم که شما این‌هارو یا به صورتِ کلمه‌ای که من اینجا نوشته‌ام باندینگ (banding) بود، بسته‌بندی کردن، یعنی شما این‌رو می‌ذاری، این رو هم می‌ذاری روش، این رو هم می‌ذاری روش، این رو هم می‌ذاری روش، مثل این اثری که **اسپهبد** کشیده

که یک قلمی رو از زیر فرو کرده زیرِ چانه‌ی یه کسی و بعد این‌جوری از پایین رفته از سرش آمده بیرون و بعد صورت و همه چیز در داخلِ قلمه و خیلی چیزهای دیگه امواج دیگه و این‌ها، مدرنیسم اینه، مدرنیسم یعنی مطبّق نوشتن، طبقه به طبقه نوشتن ولی در این‌ور طبقه به طبقه ننوشتن، یعنی شما باید در یک چیزی که دیاکرونیک (diachronic)[۱۵] به نظر میاد، اون مطبّق بودن رو سینکرونیک (synchronic)[۱۶] بودن نشون بدید، اگر نشون ندید اثر هنری، مدرن نخواهد بود. اینجاست که از بالا که شروع می‌کنیم به نوشتن، این‌جوری حرکت می‌کنیم ولی در واقع این‌جوری داریم حرکت می‌کنیم. این طبقه‌رو می‌نویسیم بعد این طبقه‌رو بعد این طبقه‌رو بعد این طبقه‌رو. اگر این تیکه تیکه شدن اینجا داره اتفاق می‌افته، یکی از این‌هارو شما ازاینجا کشیدین بیرون، آوردین گذاشتین اینجا، اون که بالافاصله بعد از اولی قرار گرفته، برداشتین بُردین گذاشتین اینجا، یعنی اینجا این تقسیم‌بندی مالِ اینجاست، سینکرونیک شدن، همه‌ی این‌ها سینکرونیک‌اند، خاله در آخرِ رمان داره اولِ رمان رو می‌نویسه. این یک مسأله‌ای است که ما باید در نظر داشته باشیم. هر کسی که به صورتِ اول شخص داره می‌نویسه، به آخر که رسیده شروع کرده به نوشتن و ما از نظرِ زمانی باید این رو در نظر بگیریم، یعنی این رو باید همیشه درنظر داشته باشیم که این آدمی که این رو نوشته و تموم کرده، نویسنده‌ی «*بوف‌کور*» راوی‌یی که عاشقِ، دامادی که عاشقِ نمی‌دونم اون زنه شده باشه که نیست، کیه؟ خنزرپنزری داره می‌نویسه، درسته؟ در نتیجه راوی خنزرپنزری است. دلیلِ این که رسیده به اینجا، به تَه رسیده، از اینجا شروع کرده، خُب وقتی که اون به تَه رسیده، ولی از اینجا شروع کرده، به یک معنا اون سیخی‌رو که اسپهبد فرو کرده، به اصطلاح از اینجا و رفته توی حلقِ طرف و رفته بالا و بعد موج‌های مختلف هم پیدا کرده، این از این ور فرو کرده، از اون ور در اومده، ما این رو به صورت یک سیخی که به اصطلاح توی تنِ رمان رفته، می‌بینیم، درسته؟، اون‌وقت اینجاست که به نظرِ من ساختار اهمیت پیدا می‌کنه و هیچ مانعی نداره که یک نفر شِمای اولیه از ساختاری که می‌خواد رُمان‌شو روی اون

---

۱۵. زمانی، زمان مند

۱۶. همزمان (ی)

بنویسه، داشته باشد. یعنی یه پلان (plan) اولیه‌یی ممکنه که داشته باشه. یعنی حقیقت اینه که من خودم این کاررو می‌کنم، یعنی یک چیزی به ذهنم می‌رسه، باهاش ور می‌رم، اصلاً خواب‌شو می‌بینم، گاهی یک دفعه می‌شینم پنجاه صفحه پشتِ سرِ هم در عرض دو روز سه روز می‌نویسم، حالا هرچی که هست، بعد یک دفعه می بینم که این داره جغرافیای خاص خودشو پیدا می‌کنه، بعد از توی اون یادداشت برمی‌دارم، بعد اون‌وقت چیزهای دیگه در این ارتباط به ذهنم می‌رسه، ولی موقعی که به ذهنم رسید، هنوز اجرا که نشده کار، درسته؟. من در واقع رفتم اون‌ور قرار گرفتم، طرح اولیه فقط برای اینه که من آن‌ور قرار بگیرم، موقعی که آن‌ور قرار گرفتم همه‌ی این‌هارو به صورت سینکرونیک می‌بینم. من نمی‌تونم برگردم مثلاً به صورت دیاکرونیک تمام حوادثِ مهمِ زندگی‌مو ببینم، یعنی مثلاً فرض کنید که این حتا در موردِ شعرِ تغزّلی هم مطرحه یعنی من یک شعرِ تغزّلی رو درباره‌ی یک آدمِ بخصوص هرگز نگفتم در عمرم. این واقعیتیه. اشخاص به صورتِ منطبقِ رویِ هم برای من مطرح هستن. هرگز یک نفر برای من اهمیت نمی‌تونه داشته باشه تا این که من درباره‌ی او شعرِ بخصوصی گفته باشم. یعنی این که یک نفر که زندگیِ خاصی کرده، طبیعیه که اگر برای یک حادثه‌ی خاص شعر بگه باید در زمانِ اون حادثه‌ی خاص مُرده باشه. پس چون نمُرده حوادث این‌جوری می‌یاد، آدم‌هایی که آدم در زندگیش دیده، ماده‌ی اصلی اون تغزّل، چند چهره‌یِ کاراکترِ تغزّله که باید وجود داشته باشه. به یک معنا شعرِ عاشقانه وجودِ خارجی نداره. به یک معنا شعرِ عاشقانه اجتماعی‌ترین شعریه که وجود داره، به دلیل این که جمعِ محبت‌هارو در وجودِ یک نفر که این‌همه آدم‌رو نمایندگی می‌کنه، حالا مردش یا زنش یا هرچی، این‌همه آدم رو نمایندگی می‌کنه، می‌تونه وجود داشته باشه. اینه که در اینجا هم فرض کنید که راویِ بوف‌کور این حوادث رو که می‌بینه، همه‌ی این حوادث، این چهره‌ها رو کنارِ هم می‌بینه، ولی وقتی که می‌خواد بیان بکنه، اینجاست که مسأله خیلی اهمیت پیدا می‌کنه، علمِ روایت‌شناسی به اصطلاح پیش میاد، ناراتولژی [۱۷] (narratology) به اصطلاح پیش میاد، شما چه طور اونچه رو که همه ش در ذهن‌تون به صورت سینکرونیک وجود داره، یعنی طبقه‌به طبقه

۱۷. روایت شناسی

این‌جوری رفته بالا، چه جوری یک لایه‌رو بکشیم بیرون و بعد از کدوم لایه‌ی دیگه قرار بدیم؟ اونجا زمان‌بندی غیر از زمان‌بندیِ طبیعتِ انسان‌ها و طبیعتِ تاریخه. این دیگه ادبیاتِ، به همین دلیل در هر جا که شما می‌خواهین حالت سنکرونیک‌رو دیاکرونیک بکنین، شما نویسنده می‌شین. یعنی عملِ روایت عبارت است از سنکرونیک‌رو در طول جغرافیایِ زمانیِ قصه پشتِ سرِ هم چیدن. این اهمیت پیدا می‌کنه، ولی در عین حال مهمه که ما حوزه‌ی رمان‌رو بشناسیم، به دلیل این که من برعکسِ گلشیری، که رمان‌نویس‌هارو می‌گیره و قصه‌نویس‌های کوتاه‌نویس تحویل می‌ده، من بیش تر با اشاره به این جریانِ سَنکرونیک و دیاکرونیک و در عین حال یک تفسیر دیگه‌یی که از این قضیه دادم و در عینِ حال اشاره به این راویِ عمقی، می‌خوام آدمی که یک قصه‌ی کوتاه به ذهنش رسیده، مدام با من صحبت بکنه ببینم که دیگه چی هست که عملاً به اصطلاح به صورتِ طبقاتِ مختلفِ این ممکنه که به ذهنش رسیده باشه، وقتی که این طبقاتِ مختلف وجود داشته باشه، اون‌وقت من می‌گم که تو این طبقات مختلف‌رو الان این‌جوری بکن، یعنی شما وقتی این‌جوریه، اون رو بَرِش گردون. این به صورتِ افقی پیدا می‌شه، ولی این به صورتِ افقی کافی نیست به دلیل این که شما نمی‌تونین، همه از اینجا که نمی‌بینن، شما این‌هارو این‌جوری این‌جوری این‌جوری می‌بینین، یک، دو، سه، چهار، پنج، شش، هفت، این‌جوری می‌بینین ولی این شماره‌ها به صورتِ تاریخی گذاشته می‌شه. یکی هم هست که به صورت رُمانی گذاشته می‌شه، در نتیجه یکِ تاریخی، یکِ رُمانیِ شما نیست، دوی تاریخی، دویِ رُمانیِ شما نیست، هشتِ جغرافیایی، هشتِ رُمانیِ شما نیست، ما اون‌وقت چه کار می‌کنیم؟ ما یک بار این‌هارو از تمامِ ساختارهایی که حالت سنکرونیک داده و حالتِ تاریخی داده، رها می‌کنیم، آزاد می‌کنیم. موقعی که این‌هارو آزاد کردیم اون‌وقت می‌گیم که بیاییم با اعتبارِ یک ساختارِ دیگه این‌هارو جمع‌آوری بکنیم، برای این که اون ساختار سینکرونیکِ حافظه است، من در حافظه‌م الان مادرم رو می‌بینم، پدرم رو می‌بینم، انواعِ مختلفِ چیزهایی رو که خوندم، همه‌شو هم زمان، **مارسل پروست** با مادرِ من یک جا ممکنه که به ذهنِ من متبادر بشه، درسته؟، ولی موقعی که من رمان می‌نویسم، این‌ها ارتباطی به همدیگه پیدا نمی‌کنه، اگه ارتباط پیدا بکنه در یک جای دیگه است، در حوزه‌ی

ساختار رُمان. ساختارِ رُمان باید این قدرت رو داشته باشه که اون مجموعه‌ای‌رو که قبلاً سنکرونیک بوده، اگر به صورتِ منطقی نگاه بکنیم، هر کدوم از اون بخش‌های سنکرونیک به یک حوزه‌ی تاریخی و بسترِ جغرافیاییِ این‌ها تعلق داره، ولی رمُان‌نویس میاد همه‌ی این‌هارو می‌کَنه و به صورت دیاکرونیک درمیاره. اون چیزی که به صورت دیاکرونیک درمیاره، اون آدمیه که زنِ لکّاته رو کُشته، زنِ اثیری‌رو هم کشته و خودش هم به اون درجه از شعورِ زیبایی، شعورِ هنرهای گذشته، شعورِ زیباییِ زن، شعورِ زیباییِ تمام چیزهایی که زیبان رسیده، یک جهان‌بینیِ عجیبِ به اصطلاح شرقی هم داره **هدایت**، در عین حال رُمان‌های بزرگِ دنیارو هم خونده و بعد می‌خواد که براساسِ این‌ها این راوی، این مقوله‌رو بیان بکنه. این‌هارو با معیارهای رُمان، صفحه‌ای اول، صفحه‌ی دوم، صفحه‌ی سوم، صفحه‌ی چهارم قرار بِده، تازه بعد از اون که اون صفحه‌ی اول و صفحه دوم و سوم و چهارم قرارداد، هر کدوم از این‌هارو در بسترِ جغرافیایی و تاریخیِ دیگه‌ای، غیر از اون چیزی که حتا در خودِ رُمان وجود داره، قرار می‌ده، چرا؟، به دلیلِ این که زنِ لکّاته رو قبل از زنِ اثیری، با لکّاته زندگی کرده، لکّاته در دنیایِ واقعی بوده، زنِ اثیری در واقع ایدئالیزه شده‌ی لکّاته است، پس بخشِ اول رُمان بعد از بخشِ دوم قاعدتاً می‌بایست به وجود بیاد ولی به وجود نیومده به دلیلِ اقتضایِ خودِ رُمان. اینجاست که ما همه چیزرو به اقتضای رُمان می‌نویسیم، به جایِ این که با اقتضائاتِ دیگه‌ای به قضیه نگاه بکنیم. اینجا هم که داریم به این قصه نگاه می‌کنیم باید ببینیم که این‌هایی که ما می‌گیم قطع و وصل، همون‌طور که آقای معصومی گفتن، این‌ها رو تک تک باید بریم سراغشون، آیا خانم حاجی‌زاده این قطعی که کرده قطعِ رُمانی کرده قطع رئالیستی کرده، یا قطع تاریخی کرده، اگر این قطع و وصل رُمانی اتفاق افتاده باشه، ما در حوزه‌ی رُمان هستیم، اگر این قطع و وصل در حوزه‌ی رئالیته اتفاق افتاده باشه یا در تاریخ اتفاق افتاده باشه، ما در حوزه‌ی رُمان نیستیم، حتا ایشون هزار تا تداعی داشته باشه، مگه آدم تداعی داشته باشه رُمان می‌نویسه؟ تداعی، رُمان نیست، جریانِ سیالِ ذهن هم به طور... رُمان نیست، خیلی‌ها هستن که جریانِ سیال ذهن می‌نویسن و رُمان نمی‌نویسن. جریانِ سیالِ ذهن یکی از حالاتیه که به آدم دست می‌ده، مثل ده‌ها حالتی که ممکنه که به آدم...، یکی این‌رو ضبط می‌کنه و به عنوان جزئی از

تکنیک‌های مختلفی که رُمان پیدا می‌کنه واردِ رُمان می‌کنه، همین‌طور که **جویس** هم به عنوانِ یه تیکه‌ای از، یعنی دو سه تیکه‌ی رُمان وارد رُمان کرده، از اول تا آخر که *اولیس* براساس جریانِ سیالِ ذهن که نیست، در نتیجه تکنیک‌های مختلف‌رو، آزمودنِ تکنیک‌های مختلف. شاید اینجا در صورتی که راوی‌ها عوض می‌شدند، یعنی شما کافیه که الان نگاه بکنین، ما همه چیزِ داوودی رو از دیدِ خاله داریم، هیچ چیزِ خاله رو از دیدگاهِ داوودی جز اون لحظه‌ی آخر که حرف می‌زنه، نداریم. ببینین یعنی این مانور دادنِ این‌جوری، پیچوندنِ این و دوربین رو دادن دستِ یک آدمِ دیگه تا اون هم اون طبقاتِ خاصِ خودش رو از کلِ این واقعه بکشه بیرون و در طولِ زمان بچینه، ما اون رو نداریم. طبیعیه که این حوزه، حوزه‌ی رفتن به طرفِ رُمانِ طولانی‌تر، قصه‌ی طولانی‌تر از چهارچوبِ این نوشته هست ببخشید.

آقای آقاجانی: دو تا مسئله هست، یکی این که بذارین خانم حاجی‌زاده هم که حرفاشونو بزنن...

خانم توسلی: آقای احمدی هم نظرشون بگن

آقای احمدی: حرف‌ها زده شد

جمشید محمدی (جم):... که لذت رو متن زودگذره و لذتِ زیر متن موجودیه که هر لحظه تفکر می‌کنه، به عبارتی رو متن تن است و زیر متن جان است...

همهمه

خانم کلامی: ببخشین رو متن چیه؟

آقای محمدی: ببخشید دوسال ما داریم اینجا تئوریش‌رو می‌خونیم، حالا ببخشید رو متن چیه؟

آقای شمسی: پیشنیاز آقای محمدی **چامسکی**یه

آقای آقاجانی:... راجع به متن و تکنیک که صحبت شد، من از مجموعِ این صحبت فقط یک سؤالی می‌خواستم بپرسم که با اون انتهای حرف شما... و اون سؤالم اینه که این داستان هنوز توی حوزه‌ی مدرن انگار می‌مونه، یعنی انگار که این تکنیکِ سیالِ ذهن، جریانِ سیالِ ذهن، جریانِ غالبه. به جای این که جزئی از محتوای گذشته بشه، یه جزء از محتوایِ اثر بشه و ما حالا دنبالِ یک تکنیک جدیدتر و یک فرمِ جدیدتر برای قصه باشیم، می‌مونه به عنوان محتوایِ اثر، و جریان غالب همین‌طور.

آقای احمدی: منظور اینه که باید حتماً پُست مدرن بشه؟ منظور این که هنوز توی حوزه‌ی مُدرن می‌مونه. همین.

آقای آقاجانی: نه این که پُست مدرن

آقای براهنی: یک مسأله‌ای که من خودم به طور کلی در این نوشته، به رغمِ این که نوشته‌رو خیلی دوست داشتم، یکی از مشخصاتِ اصلیِ حرکت از یک نهضت به طرفِ نهضتِ دیگه، شبیخون زدن به اون نهضته. اگر این شبیخون زدن اتفاق نیفته، که الان زدیم ما شبیخون، حرکت از یک...

همهمه

تمامِ راجع به جلسه