

نقد و بررسی خاله سرگردان چشم‌ها (بخش ۲)

فربیا صدیقیم: به مناسبت تولد یک اثر ادبی اینجا جمع شدیم، «خاله‌ی سرگردان چشم‌ها» اثر خانم فرخنده حاجی‌زاده. به خانم حاجی‌زاده به خاطر چاپ اولین اثر ادبیش تبریک می‌گیم و امیدواریم که به همین زودی شاهد چاپ آثار جدیدتری از ایشان باشیم. خوشبختانه در حد امکان کتاب برای تعدادی از شعرا و نویسندگانی که در این جلسه حضور دارن، از طریق پُست ارسال شده، به این امید که کتاب رو از قبل مطالعه بکنن و بتونن در نقد و بررسی این اثر سهیم باشن. این دومین باری‌ست که کارگاه شعر و قصه‌ی آقای دکتر براهنی جلسه‌ای رو به نقد و بررسی اثر دوستان درون کارگاه اختصاص می‌ده. اولین جلسه، جلسه‌ای بود مربوط به کتاب «او را که دیدم زیبا شدم» اثر خانم شیوا ارسطویی، و این دومین جلسه‌ست و همان‌طور که خدمتون عرض کردم مربوط به خانم حاجی‌زاده و کتاب «خاله‌ی سرگردان چشم‌ها». کارگاه شعر و قصه از سال ۱۳۶۷ شروع به کارکرد و در حال حاضر به فعالیت ادامه می‌ده. روال کار کارگاه بر این است که یکی از دوستان شعر یا قصه‌ی خودش رو می‌خونه، بقیه‌ی دوستان به نقد و بررسی کار می‌پردازن و در حقیقت خودِ نویسنده یا شاعر در نقد اثر خودش شریک می‌شه. از آنجا که تصحیح کار تنها یکی از عوامل اجرای کار است، بنابراین کارگاه خودش را از تئوری بی‌نیاز ندید و در کنار این جلسات، جلسات تئوری برگزار شد. علاوه بر این، کارگاه، جلسات عمومی رو در گذشته برگزار کرده که در اون از تعدادی از نویسندگان و شعرا دعوت به عمل آورده که آثار خودشون رو بخونن، به پرسش دوستان پاسخ بدن و در حقیقت اثر خودشون را در بحث و تبادل نظر عمومی قرار بدن. از جمله این جلسات می‌توانیم جلساتی را با حضور خانم منیرو روانی‌پور، آقای قاضی ربیحاوی آقای محمد محمدعلی، آقای محمد مختاری، خانم سیمین بهبهانی، آقای علی باباچاهی، خانم غزاله عزیزاده، آقای منوچهر آتشی، آقای بهرام بیضایی، آقای کیومرث منشی‌زاده و دو جلسه‌ی آخر هم اختصاص داشت به آقای منوچهر بدیعی که بحث و بررسی «اولیس» «جوئیس» بود

که قسمت قابل توجهی از کار هم از طریق ایشون قرائت شد. در ضمن در جلسات عمومی جمعه‌ی اول هر ماه در کارگاه دوستانِ شاعر و نویسنده شرکت می‌کنند و آثار خودشون رو می‌خونن. البته در این جلسات، هدف، نقد و بررسی نیست، بلکه در حقیقت شنیدن صدا و نفسِ شاعر و نویسنده هست.

«خاله یه جوروی شدی!» فرح‌روز گفت «راست می‌گه کجا بودی؟ مهمونی؟»

گفتم «آره، خونه‌ی آفتاب.» مریم گفت «چشمم روشن! شماره تلفنتون چنده؟»

صفحه‌ی ۴۷ و ۴۸

لاله گفت «چطوره برا تولدش عینک آفتابی بخریم؟» گفتم «نه، آفتاب بی‌روتوش می‌خوام.

نمی‌گی آفتاب، پس چرا...؟ می‌ترسی. از چی؟ مگه نگفت - عشق آبرو نداره - ای خودخواه تا همین دیروز که خواب بوسه‌هاشو ندیده بودی. جات کجاست؟ چه جایی؟

اصلاً چرا این قدر زود، اون بالای صخره، وقتی من اون پایین بودم، دنیا اومده؟ ها، چی می‌دونم، شاید خیلی دور، بعد من. یادم باشه بپرسم کی متولد شده؟ شاید، شاید هنوزم متولد نشده، شاید منتظر آفتاب، 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. چند تا بخرم؟ چند سالمه؟ چه سخته! چند سالگی بود که متولد شدم؟ نه، شمع نمی‌خوام، همه‌ی شمع‌هارو پف می‌کنم، خود خورشید و دعوت می‌کنم.»

خانم حاجی‌زاده در سال ۱۳۳۲ در روستای بزنجان کرمان از پدر و مادری نیمه شهری نیمه روستایی متولد شد. در ۱۳ سالگی ازدواج کرد و در ۱۴ سالگی مادر شد. می‌خوانیم:

«اگه شوهرم نداشتم. یه بچه می‌زاییدم. شاید پیله‌ی یه پروانه رو می‌کاشتم توی رحمم. شایدم تخم یک اطلسی یا یه بنفشه‌ی سرخ، شاید هم...»

بعد از تولد دومین فرزندش، تحصیلات خود را، که به خاطر ازدواج رها کرده بود، از سر گرفت. به دانشگاه راه پیدا کرد و تا مقطع کارشناسی ادبیات ادامه داد. در حال حاضر هم با حرفه‌ی کتابداری در وزارت علوم مشغول است.

بابا داوودی رو می‌بینی؟ مرده‌ها مهمونی می‌رن؟ بابا دلم برات تنگه. همیشه که همیشه من پیام پیشت. یه بار هم تو بیا. بابا تهرون زمستون‌ها گل هست. فقط نرگس که نه، هر جوری که بخوای. نرگس عاشق خودش شد مُرد؟ زلیخا باز هم جوون شد؟ راستی راستی شهرزاد پادشاهو گول زد؟ سنگ سرنوشت خورد به لعبت چینی؟ رستم چرا سهراب رو کُشت؟ مادر گفت: زندگیتو تلخ نکن. گورباباش. فامیل که نیست. نامحرم چه هشیار چه دیوونه. خودت گفتی بنویس بابا. »

خانم حاجی‌زاده گرچه از کودکی تحت تأثیر قصه‌گویی‌ها و شعرخوانی‌هایی پدر و برادران قرار داشت، اما با ادبیات از سال ۶۹ که به جمع کارگاه دکتر براهنی پیوست، به طور جدی درگیر شد. گرچه خاله‌ی سرگردان چشم‌ها، اولین اثر چاپ شده‌ی این نویسنده است، اما مادر کارگاه شاهد بیش از ۲۵۰ صفحه شعر و قصه از ایشون بودیم که قصه‌هایی مثل «وهم سبز»، «گورکن»، «برادرون»، «بخونو»، «دامه»، «خلاف دموکراسی» و تعدادی دیگر. خانم حاجی‌زاده در این صفحات لایه‌های مختلف آگاهی و زبانی را تجربه کردند و نشان دادند که به لهجه‌های مختلف محلی و زبان عامیانه و پیچیدگی‌های لفظی، تسلط کافی دارند. که شاید بتونیم علت این امر رو ناشی از سکونت ایشون در شهرهای مختلف ایران از قبیل شهرهای آذربایجان، تهران، شیراز و نقاط دیگر ایران بدانیم.

«از سرو بالا می‌روم. سرده. می‌لرزم. خدا کنه مریم اومده باشه. قدم‌هایم تند می‌شود. مقنعه‌ام را جلو می‌کشم. نگهبان به آقای رسولی می‌گوید «درسته که خودکشی گناه کبیره‌س، ولی خدایش رو بخوای راحت شد.»

خودکشی؟ کی؟ انالله و...

- تاکسی، درست،

- کجا؟

- نمی‌دونم. راستی خونه‌شون کجاست؟

و نویسنده می‌ره که قصه‌شو شروع کنه. «دوباره می‌بردنش آمریکا...»

در خوابی کوتاه، شخصیتها شروع به حرکت می‌کنن، شخصیت‌هایی که قراره بعدها شکل بگیرن و ما رو دوباره به اول قصه رجعت بدن. قصه با کانون‌های مضمونی متعدد و ابعاد زمانی و زبانی مختلفی ادامه پیدا می‌کنه و... باز می‌کنه و از طریق گفتگوی درونی ما رو به درون قصه هدایت می‌کنه. وقتی به صورت مستمرتری وارد روایت قصه می‌شیم، چیزی نمی‌گذره که متوجه می‌شیم ما با یک روایت خطی سروکار نداریم. بلکه روایت اصلی بین روایت‌های کوچیک و کوچیک‌تر مدام کش میاد، در گوشه‌هایی حل می‌شه تا دوباره با استفاده از کانون‌های کوچیک‌تر به شکل درونی‌تری قد بکشه. گرچه اول کمی گیج می‌خوریم، اما پیش می‌ریم تا قصه ما رو به کانون اصلی خودش رهبری بکنه.

«آب روون کجاست؟ چرا نرفتم؟ چرا؟»

نویسنده با تصویرهای روان و جاری به درون ما راه می‌یابه، درون قصه ورد گونه با ما ارتباط برقرار می‌کنه و ما رو به قلب نویسنده نزدیک‌تر می‌کنه تا بتونیم با لحظات طبیعی‌تر و عالی‌تر قصه تماس بهتری داشته باشیم.

نویسنده مضامین مختلفی رو درون شکل‌های انتخابی خودش می‌پیچه و در معرض دید ما قرار می‌ده. این مضامین کدام هستند؟ طرح و توطئه‌ی این مضامین در کجاست؟ مضمون و طرح و توطئه تا چه حدی با هم انس گرفته‌اند؟ آیا مضمون دینامیک شده؟ چه‌طور و با چه کیفیتی؟ هر قصه خاصیتی ست متعلق به نویسنده، خاصیت این قصه نسبت به قصه‌های اطراف

در چی هست؟ قصه با چه تمهیدات و پارامترهایی جایگاه خاص خودش پیدا می‌کنه؟ در حقیقت جای این قصه کجاست؟

جلسه رو ادامه می‌دیم و در شروع از خانم حاجی‌زاده، نویسنده‌ی کتاب، خواهش می‌کنیم که با لحن و صدای خودشون، قسمت‌هایی از کتاب رو برای ما اجرا بکنن، بعد از دو نفر از دوستانمون، خانم پروشات کلامی و آقای علی معصومی می‌خوام دیدگاه‌های خودشون رو در مورد قصه مطرح کنن. بعد تنفس داریم و در قسمت دوم، دوستانی که مایل هستند در مورد قصه نظر بدن، در خدمتشون هستیم و در انتها پرسش و پاسخی خواهیم داشت که احیاناً اگر دوستان سؤالی داشته باشند، مطرح بکنند. من از خانم حاجی‌زاده خواهش می‌کنم که شروع بفرمایند:

با سلام و تشکر از حضور همه. با اجازه‌تون از پاراگراف دوم صفحه‌ی ۶۹ شروع می‌کنم. «دندان‌هایم به هم می‌خورد. تکان می‌خورم. بابا می‌گه- با خودت چرا؟ لج نکن دختر. داری می‌لرزی. یه چیزی بپوش- می‌گم تو که می‌دونی بابا تمام پیرهنامم بپوشم آفتاب نباشه می‌لرزم. فقط تو دل آفتاب، تو چشم خورشیده که گرم می‌شم. سرده بابا خورشید کجاست؟ بگو بمونه، نمی‌تونی، نه نمی‌تونی آره تو یوشع نیستی، اگه یوشع بودی می‌تونستی، خوش به حال موسی. یوشع یارش بود. به خورشید گفت:... اگه بابام یوشع بود به خورشید می‌گفت: دخترم یه ماهی‌یه، اگه نباشی بازم می‌میره، می‌یاد رو آب. یخ می‌زنه. یوشع، بابا، بابا.

«خدا سایه‌ی هیچ پدری رو از سر بچه‌اش کم نکنه. کوچه‌ی بعدی رازدارنه. برم تو کوچه؟»

«نه، ممنوم.»

«آبجی تعارف نداره، ناسلامتی مام آدمیم. کاری هس بمونم.»

«نه، ممنوم.»

دستش را تکان می دهد: «اصلاً، چون شوما محاله، اینقدرام ندار نیستیم.»

«خواهش می کنم. اینجوری که...»

کمی مانده به کوچه بالای حجله عکس رنگی داوودی وسط لامپ های زرد و سبز و قرمز می خندد. گلدان های شمعدانی، آگهی های تسلیت، گلایل های سرخ و سفید. از قاب بیرون می آید توی ذهنم.

«خودمOLT و پار می کنم. بذار راحت شه مادره. تلفن نزدی خاله. فرح روز زن من می شه؟
مریم شوهرشو دوس داره؟ منوچی؟ زن باشه پنجاه ساله ام بود عیب نداره. بگو بازم پویانو
بیاره.»

چشم های مشکی سالم توی صورتی بی شیار. عکس را روی میز پرت می کند: «نگاش کن
خاله. جون من نگاش کن. بی ناموس تیمساره راه می رفت و می گفت- پسر به این خوبی و
خوشگلی داماد خودمه- دیوث دست آخرم که کسی پیدا نشد، گفت- دامادجون، پیر، ببینم.
تخصص شو داری. یاالله پیر- خاله اگه برق نگرفته بودم. اگه پرت نمی شدم. چی می شد. صفا
خوشگله، رو هر دختری که انگشت می داشت جون تو ردخور نداشت. بی معرفته، این روزگار
بی معرفته خاله. اگه اون وقتا می دیدیم. حالا دنیارو باش. مؤمنی بنجلم برا صفا خوشگله ناز
می کنه. همچه تحفه ایم نیس. سه سال پیش بود نگاش می کردم؟ اصلاً، خاله، چشمارو به
سوک. بچه که بودم. بابام، جناب سرهنگو می گم. یه بار شنیدم به مادره می گفت- چشماش
عین خودته»-

«آبجی دور زدم. رو درباستی نکنین. اگه کاری دارین واسم.»

تلفن زنگ می زند: «بیا داوودیه. با تو کار داره.»

«سلام داوودی چه عجب یاد ما کردی.»

«تلفن نداریم.»

«ا، پس تلفتون چی شده؟»

«خاله م تلفن نداره.»

«خاله ت!؟»

«انداختم بیرون. شب اولی تو مسجد خوابیدم. شکم صاحب مرده خالی بود. یه هفته س رفتم خونه ی خاله م. بلن شو یه روز بیا اینجا. ولی نه، نمی خواد بیای. حالام خاله م می گه- صفا برو، می ترسم. طلاقم می ده. دختر دارم-»

دو پسر جوان به عکس نگاه می کنند: «اینم آخرش خودشو خلاص کرد!»

«اینو یه جایی دیده بودم.»

«پسر سرهنگ داوودیه بابا، همین کوچه بغلی. همی که تو سربازی افتاده، از دکل برق. لت و پار بود.»

«همون که بعضی وقتا می اومد سالن.»

«خودشه.»

جیب می کشم. تنم می لرزد. دلم کنده می شود. مادرشه، زن چاقی با لباس سیاه و چادر نماز سفید. چشم هایش درست رنگ چشم داوودی. سرم را روی شانهاش می گذارم. صدا به صدای هم گریه می کنیم.

وفا با چشم های داوودی می گوید: «صفا چقده از شما حرف می زد.» و از جیب بغل کاپشنش دو تا عکس بیرون می آورد: «بفرمایین یکی عکس خودتونه، اون یکی ام...»

عکس‌ها را پاره می‌کنم و توی جیبم می‌گذارم.

داوودی الان وسط حیاط خونه‌شونه، نه بردنش بهشت زهرا. شایدم سردخونه‌ی بیما رستانه، می‌یارنش. برا خداحافظی، چه خداحافظی؟ سه سال پیش خداحافظی کرده. کاش می‌شد بینمش. یه بار دیگه، حتماً، حتماً چشمش کف دستشه. می‌بینمش. هرجوری شده. می‌بینمش. می‌خوام شیارهای صورتشو...

می‌دوم. در عقب آمبولانس باز است. تیلش تو دستشه یا تو چشمش؟ اگه تو دستش باشه، می‌ذارمش تو چشمش. اگه چشماشو بسته باشن چکار کنم؟ آنوقت، آنوقت تیله‌رو برمی‌دارم، برا خودم.

پارچه سیاه را کنار می‌زنم. زنی دستم را می‌گیرد: «چکاره‌شی؟»

«همکارشم.»

«خدا مرگم بده.»

دست زن را کنار می‌زنم: «نامحرم چیه.»

«اوا، چطو نامحرم چیه؟! برو کنار بینم. خود به خود بارش سنگین هس.»

مریم می‌گوید: «آقای داوودی سنگینه، بذارینش زمین.»

داوودی به فرح‌روز نگاه می‌کند: «دوتا از اونا براش بیار. یه ساده یه کاکائویی.»

فرح‌روز دستش را به طرف پویان دراز می‌کند.

«نارحت که نشدی؟ جون من»

...

با تشکر از خانم حاجی‌زاده و آقای معصومی.

این بخش به صورت دوزبانه اجرا شد

علی معصومی

حالا از آقای معصومی خواهش می‌کنیم تا نظرشون رو در مورد این قصه مطرح بکنند. آقای علی معصومی در سال ۱۳۲۴ در همدان متولد شدند. تحصیلات ابتدایی رو در همدان تمام کردند و تحصیلات متوسطه در رشته‌ی ادبی را در تهران. از سال ۱۳۴۵ در گردآوری فرهنگ عامیانه همکاری خود را با شادروان آنجوی شیرازی شروع کردند. نمونه‌ی کارهای ایشان در آثار منتشر شده‌ی اداره‌ی فرهنگ عامه به چاپ رسیده. ایشان یک دوره‌ی چهارساله‌ی آشنایی با متون کلاسیک و متون معاصر در زمینه‌ی شعر معاصر در کارگاه شعر و داستان آقای هوشنگ گلشیری انجام دادند و اکنون قریب به دو سال هست که در کارگاه شعر و قصه‌ی آقای دکتر براهنی به تحصیل ادبیات خلاق و نقد تئوریک ادبی مشغول هستند. حاصل این دوره پنج قصه‌ی کوتاه است که به صورت یک مجموعه به چاپ خواهد رسید. عنوان سخنرانی ایشان:

چگونه از این اثر ادبی لذت هنری بردم؟

اگر بپذیریم که از مشخصه‌های یک اثر ادبی معاصر: / مکتوب بودن / چند صدایی بودن / به هم زدن دنیای واقع یا معمول و ساختن دنیایی قصه‌ای / و / تحریک خواننده به خواندن اثر / است؛ کتاب «حاله‌سرگردان چشم‌ها»، اثری ادبی است.

مکتوب است، چرا که تا نویسنده واقعیت بیرون را به درون ذهن نبرد و این دو (عین و ذهن) را با هم نیامیزد و واقعیتی ادبی از هردو تولید نکند و آن را ننویسد و به هیئت کتاب در نیآورد و شکل و شمایلی قراردادی از لحاظ نگارش، فاصله‌گذاری و غیره به آن ندهد تا اثر به دست ما

برسد؛ اثر مکتوب نمی‌شود. برای مثال: راوی کتاب خانم موسوی برای مخاطب فرضی خود، خواب شب گذشته را واگو می‌کند. یک بار در مسیر منزل تا محل کار آن هم درون تاکسی و بار دوم باز هم درون تاکسی از محل کار تا رسیدن به منزل صفا داوودی. برای تعبیر خواب شب گذشته و درک ذهنیت آشفته خانم موسوی که مدام با قطع وصل‌ها در درون تاکسی انجام می‌شود، اگر به صورت مکتوب/ قراردادی که نویسنده با خواننده کرده/ نیاید درک این مسائل شدنی نیست. چند صدایی یا دیا لوژیک بودن نوشته، شق دیگری است که اثر را نمایندگی می‌کند و دیالوگ خاصه شخصیت می‌باشد. در کتاب نوع زاویه دید راوی، نوع لحن راننده تاکسی، نوع صحبت صفا داوودی، لاله، مریم، فرح روز و دیگران این چند صدایی بودن را نمایان می‌کند.

خیالی بودن به آن قسمت از ذهنیت راوی تعلق دارد که او به افشای درون خود می‌پردازد و فقط در ذهن او می‌گذرد و اگر تمهید نوشتن نباشد، برای خواننده یا شنونده درک شدنی نیست.

دنیای واقع یا معمول راوی آن روابط و قراردادهای زندگی عامی است که در سطح کتاب جریان دارد، ولی در مقاطعی که راوی به دنبال تیله‌ای که یادآور آن چشمانی است که در دنیای گمشده‌ی کودکی آن‌ها را گم کرده ورد آن را در تیله‌ی چشم صفا داوودی می‌یابد تا دستاویزی شود و ما با دنیای خصوصی موسوی که برای زندگی متعارف، خیال انگیز و غیر واقع جلوه می‌کند آشنا شویم، برای کتاب جهانی قصه‌ای می‌سازد که فقط از ابزار و عناصر قصوی تبعیت می‌کنند از ضوابط و قراردادهای دنیای واقع و خارج از قصه. هنگامی که عناصر فوق با ترندهای قصه کنار هم واقع شوند و از عادت مألوف روایت خطی که از آغاز و وسط و اوج و انجام در طول زمان مستمر و مکان واحد پیروی نکنند، تحریک خواننده را به خواندن اثر تشویق و ترغیب می‌نمایند. این به تأخیر انداختن زندگی در روایت اثر توسط -

راوی / نویسنده - از طریق کاربردشگردهای خاص اثر، لذتی هنری است که در نهایت عاید خواننده می‌گردد.

آیا درک این لذت هنری به سادگی دریافت می‌شود؟ مسلماً پاسخ مثبت نیست. اگر چه گفته شده نوشتن بین نویسنده و خواننده عقد یک قرارداد است ولی درک مفاد این قرارداد مستلزم آگاهی خواننده از زیر و بم قرارداد و خرج تخیل است در راه رسیدن به آنچه که نویسنده مصروف خلق اثر نموده، اما اینجا نیاز به فرزانی خواننده از واجبات است.

در برخورد با هر اثر ادبی ابتدایی ترین سئوال‌ها به ذهن خواننده می‌رسد:

۱- چرا اثر این گونه نوشته شده است؟

۲- اثر چه می‌خواهد بگوید؟

۳- این چه (نوع) نوشته‌ای است؟

یا حتی این پاسخ: من نتوانستم با این اثر ارتباط برقرار بکنم به همین جهت از خواندنش چشم پوشیدم!

ما برای خودمانی یا صمیمی شدن با اثر قطعاً به روایتی از آن نیازمندیم. ما می‌دانیم که روایت در طول زمان اتفاق می‌افتد و در هر روایت دو اصل داریم:

۱- اصلی که به آن داستان گفته می‌شود.

۲- اصلی که اجرای آن داستان است، یعنی تبدیل داستان به طرح و توطئه.

ولی روایت بنا به تعریف فوق که در طول زمان مستمر و در مکان واحد باید اتفاق افتاده باشد، در «حاله سرگردان چشم‌ها» رخ نداده است. در اینجا نویسنده اصل اول را که داستان می‌باشد به سود اثر حذف کرده است. ما داستان را تلخیص قصه می‌دانیم. ما نه تنها روایت

خطی در این اثر نداریم بلکه داستان هم نداریم. اگر گفتیم: «یک روز صبح خانم موسوی سوار تاکسی شد و داخل تاکسی رویای شب قبل را به خاطر آورد که تعدادی نام زن و مرد و بچه در آن اسم برده شده بود و بعد در خیابان سرو تهران از تاکسی پیاده شد و جلو اطلاعات محل کار آگهی تسلیت صفا داوودی را که در خواب هم او را دیده بود، دید و شنید که گویا خودکشی کرده و بعد کارت حضور نزده برگشت و یک تاکسی در بست گرفت و به طرف خانه‌ی صفا داوودی که خیابان پیروزی است راهی شد و بعد در داخل تاکسی که گه گاهی راننده هم سر صحبت را با او باز می‌کرد او در خیال خود دوران همکاری خود و صفا داوودی و سایر همکاران را به یاد آورد و سرانجام وقتی به منزل صفا داوودی رسید متوجه شد او نمرده، بلکه کلک زده و خانه را خلوت کرده تا خاله را به خلوت بکشد و بعد بشنود که خانم موسوی خود سرگردان تیله‌ی چشم‌های دیگری است که صفا هم در تمنای یکی از این تیله هاست و البته برای او فرقی نمی‌کند که چه تیله‌ای باشد»

در اینجا روایت، خطی را داشته و داستان اثر را هم گفته ایم. اما با خواندن کتاب روایت ساده شده و داستان را که خلاصه‌ی آن است به فوریت نمی‌توان از اثر بیرون کشید. با یک فیش برداری می‌توان با بیش از بیست و دو (۲۲) شخصیت و تیپ در این اثر آشنا شد. نویسنده در توازی دو روایت اصلی کتاب:

۱- راوی یا خاله یا خانم موسوی

۲- صفا داوودی

که از آغاز تا پایان نوشته جریان می‌یابد در جای جای اثر روایت‌های کوچک و پراکنده یا فرعی را که شامل: مریم، لاله، فرح روز، ابراهیم، پدر، راننده، وفا، و... می‌گردد چنان درهم تنیده و حالت فرمیک به آن‌ها داده که داستان تک تک آنان به سود اثر مخفی شده است. در این اجرای داستانی که به آن طرح و توطئه گفتیم و در این کنار هم چیدن هاما به فرم در اثر

رسیده ایم. به تعریفی دیگر از فرم، ساختن اثر به صورت طرح و توطئه و طرح و توطئه کش دادن موضوع است. می‌خواهیم به صورت خطی و خلاصه شده و فوری بگوییم خاله، صفا، مریم، ابراهیم، و... کی هستند و چه روابطی با هم دارند و در کنار هم چه مضمونی را به ذهن متبادر می‌کنند؛ ولی این را صفحه به صفحه کتاب نمی‌گوییم و روایت را مدام عقب می‌اندازیم، موضوع را کش می‌دهیم و باز پرانتز باز می‌کنیم و به تأخیر می‌اندازیم. ما در اینجا فهم ادبی یا اطلاع از محتوای اثر را که به منزله لذت بردن از کتاب نیست به سود لذت هنری بردن از آن تا توانسته‌ایم دور از دسترس قرار داده‌ایم. با اثر رفتاری کرده‌ایم تا خواننده با خواندن تمام نوشته، آن روایت خطی یا داستان ساده را بیرون بکشد و آن گاه اطلاعات دیگری را از کتاب بگیرد و فهم ادبی را هم حاصل نماید و چنانچه اثر محتوا یا مضمونی را هم نمایندگی می‌کند، درک نماید.

فرم هنری مدام با فرم بیرونی در جدال و کشمکش است. در جهان اثر، راوی و سایر شخصیت‌ها و تیپ‌ها در مقطع دو فرم بیرونی قرار گرفته‌اند. یک فرم کهنه که اکثر آنان در آن فرم بسر برده‌اند و یک فرم دیگر که جایگزین فرم کهنه شده است. حالت دفرمه‌ای که عارض راوی شده، او را وادار به استفاده از نقاب یا شکل یا ژانری می‌کند تا در تعریف موقعیتی - محصور بین دو فرم کهنه و نو- باشد که راوی از آن موقعیت یا وضعیت، دنیای پیرامون را می‌بیند و می‌خواهد آن دنیا را برای مخاطب فرضی علنی کند. او در آن چهارچوب فرم بیرونی باقراردادها و ضوابط و روابط عمل می‌نماید. به عنوان مثال خاله به خانگی صفا با صفا داوودی ایغ و اخت است. او دست به عملی می‌زند (رفتن خاله به خانه‌ی صفا) که دیگران بنا به عرف نمی‌زنند. او از تیلای چشمانی سخن می‌گوید که دیگران جز در خلوت خود حرفی از آن به زبان نمی‌رانند و او (راوی) در فکر کردن خود، یک یک افراد را افشا می‌کند در حالی که آنان تمایلی به افشای درون خود ندارند. انگار که این نوشته نوعی با صدای بلند فکر کردن را القا می‌کند.

اکنون با این پرسش رودررو هستیم: نوع یا ژانر این اثر چیست؟ ژانر اگر آن چیزی باشد که نوع خود را تولید کند و نام خاصی هم به خود دهد که با نوع‌های دیگر فرق داشته باشد، ما با نوع یا ژانر جدیدی سروکار خواهیم داشت. ما معمولاً از روی انواع شناخته شده‌ی قبلی در باره‌ی یک اثر تازه صحبت می‌کنیم، در حالی که می‌دانیم هر اثر جدید که ژانر جدیدی را بوجود می‌آورد، تلاشی است تا تولید خود را غنی و از خود سلب روایت نوعی کند. اگر ما به این اصل توجه نکرده و با تعاریف نوع‌های شناخته شده، اثر را نوع شناسی کردیم آیا نوعی سانسور را تکلیف نکرده‌ایم؟ آیا می‌توان گفت خاله سرگردان چشم‌ها اثری: رئال / خیالی / جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی یا مدرن یا بینابینی است؟

در این که این کتاب یک اثر تجربی است، شکی نیست. چون اثر تجربی ادبیاتی است که با به هم زدن مجموعه‌ی فرم و محتوا به نفع آینده‌ی ادبی حرکت می‌کند. خصیصه‌ی ادبیات تجربی وارونه کردن اصول ادبی حاکم، برنوع قبل از خود است. ولی این که این اثر تجربی تا چه توانسته بر این امر فایق آید، بهتر است جای بحث را باز بگذاریم.

حال با توجه به تعاریف گفته شده، ما عناصر قصه بودن را به معنای عام در این کتاب داریم:

۱- شخصیت: راوی یا خاله، راننده، صفاداوودی، مریم، و... که تعریف آن در جای جای این نوشته آمده است.

۲- زمان و مکان: دهه‌ی اول انقلاب، زمان اصلی در قصه. زمان‌های فرعی: زمان کودکی راوی، زمان خیال و رویا. زمان حال حاکم بر اثر: از اداره تا خانه‌ی صفا داوودی؛ و تلفیق تمام زمان‌ها در یک زمان قصه‌ای در اثر.

۳- اجرای ادبی نوشته، که در سطور بالا به طور متوسع بیان شده است.

۴- دیالوژیک بودن/ نحو دوگانه‌ی راوی باهمکاران و در خلوت خود/ نحو زبان راننده با راوی/ نحو زبان مریم در باره‌ی خود و ابراهیم و دیگران/ نحو زبان صفا با راوی خصوصاً و دیگران عموماً که در این گفتگو و سخن گفتن‌ها ساخت و پویایی و تفرید هر یک در طول اثر نمایان می‌شود.

۵- دینامیک بودن زبان که شخصیت‌ها و تیپ‌ها را نمایندگی می‌کند. به عنوان مثال زبان راننده از لحظه‌ی حضور تا رسیدن به کوچه‌ی راز داران که انواع حالات بیانی و رفتاری او را به نمایش می‌گذارد

۶- و این که قصه در طول زمان در اینجا زمان ادبی و در مکان ادامه و ساخته می‌شود. ما در این اثر درباره‌ی هیچ یک از کاراکترها روایت خطی و مستمری که یکی از آن‌ها را تعریف و شناسایی کند نداریم، بلکه در سراسر قصه است که هر شخصیت ساخته و معرفی می‌شود.

یک اصل بر این قصه حاکم است: تشنت. در صفحه‌ی ۲۷ کتاب، خط پایانی راننده‌ی تاکسی جمله‌ی را بیان می‌کند که در باره‌ی افراد قصه مصداق دارد. او می‌گوید: / همه یه چیزی شون می‌شه. همه دردنیای حاکم بر قصه وارد فرم مدرنی شده اند که جانشین فرم کهنه‌ی قبلی است. تشنت مشخصه‌ی مدرن بودن است، ایجاد فرم جدید می‌کند و فرم جدید با شقاق همراه است؛ فرد محصور در تشنت و پرتاب شده در فرم جدید ناچاراً دچار شقاق می‌گردد. ما این شقاق فکری و رفتاری را در اشخاص قصه به نحو بارزی شاهد هستیم.

اگر قبول کنیم که مدرن یعنی تجربه با عصر حاضر و تجربه باتکنیک‌هایی که نویسنده در عصر خود به کار می‌برد تا این که ارزش‌های جدید جای ارزش‌های قبل را بگیرد و انسان به صورت فردی با دیگران فرق کند و تازه‌تر باشد؛ آن گاه ما در این اثر عناصر یک قصه‌ی مدرن را داریم. اما این که این اثر قصه‌ی بلند مدرن یا قصه‌ی فرا مدرن و یا قابلیت رمان شدن را داشته باشد، قابل بحث است.

این قصه از نظر حسی بودن و ارتباط بی واسطه با خواننده و کشیدن خواننده به طرز ناگهانی به داخل اثر و درگیر کردن خواننده با اثر را، به خوبی انجام داده است. ولی علت پاراگراف بندی و جدا کردن قسمت‌های مختلف در قصه و این همه تقطیع محمل چه اصلی می‌تواند باشد؟ آیا این‌ها به این معناست که در فواصل سفید صفحات، خواننده به خیال‌سازی دست زند یا آن‌ها را هم بخواند؟ یا این که نویسنده آن فواصل سفید را به سود تحرک و پویایی بیش تر حذف کرده است/ یا فواصل سفید تعلق به آن بخش از ناخودآگاه زنانه‌ی راوی داشته که هنوز به زبان کتابت درنیامده است؟ در قصه زبان نرم زنانه‌ای هست که جنگ و جدال با مردان را ندارد. ما این زبان و رفتار نرم را که وارث زندگی راوی دردنیای فرمیک کهنه‌ی قبلی است، در فرم جدیدهم شاهدیم او نه تنها هیچ چالشی با اهل خانواده، که حتی با مریم، لاله، فرح روز، پدر، و صفا داوودی هم ندارد. به نظرمی‌رسد جای خالی فردی که در تقابل با ذهنیت نوشته شده‌ی راوی قرار گیرد خالی است، چرا که در کلیدی‌ترین لحظه‌ها واگویی درونی راوی، تنها با پدر است که اکنون نیست: ص ۶۴ و ۶۵ و ۶۶ چرا آن دو تیله، آن دو چشمی که خاله عمری را سرگردان یافتن شان بوده و اکنون رد آن‌ها را در تیله‌ی چشم صفا داوودی پیدا کرده است، ساکت و مخفی نگاه داشته شده‌اند؟ آیا صفا بخشی از آن فرد ساکت و مخفی است؟ آن هم تکه‌ی شقه شده و مثله شده‌ی آن فرد. جای خالی این سئوالات است که با نگاهی کلی به اثر این فکر را به ذهن متبادر می‌کند که انگار کتاب بی اصول نوشته شده تا بعداً در کنار انواع خود کاشف اصول خود شود. ولی بی اصولی در کنار ایرادهایی که در بالا گفته شده، شکل غالب بر اثر نیست. چرا که در قطع و وصل‌های سراسر قصه ما انواع تداعی‌ها را پیش رو داریم:

۱- ص ۲۸: خنده راوی / خنده صفا

۲- ص ۴۴: کوبیدن روی ترمز / کوبیدن روی میز

۳- ص ۴۵: دیدن عکس صفا/ دیدن لحظه‌ی استخدام

۴- ص ۵۶: خط آخر، نام کاغذ/ ص ۵۷ خط اول، دسته‌ی کاغذ

و... .

اگر خواننده با عطف به تعاریف بالا، در خواندن اثر به مقام نویسنده برسد و رنج ولذتی را که او در آفریدن اثر خود برده، ضمن وقوف بر آن‌ها، از کتاب ببرد، به تعبیری اثر را امضا کرده است. من به سهم خود از این قصه لذت داده شده را بردم

اردیبهشت ۱۳۷۴

این مطلب نخستین بار در سال ۱۳۷۵ در نشریه‌ی بررسی کتاب (ویژه هنر و ادبیات) شماره‌ی ۲۲ دوره‌ی جدید سال ششم به چاپ رسید و در سال ۱۳۷۷ در جنگ ادبی- هنری گفتمان صفر

پروشات کلامی

فریبا صدیقیم: خان پروشات کلامی در سال ۱۳۴۸ در تهران متولد شده و فوق لیسانس ادبیات انگلیسی هستند. ایشان چهار سال عضو کارگاه هستند و شعر و قصه می‌گن. **خانم کلامی** این قصه را از دیدگاه ساختارهای فرهنگی نگاه می‌کنند.

با شروع قصه‌ی «خاله‌ی سرگردان چشم‌ها» جهانی به عرصه‌ی ظهور می‌رسد که کلید ورد به آن، صمیمیت است، با نظامی که برپایه‌ی روابط حسی و نه روابط فرادست و فرودست، استوار شده است و در پی آن هجوم و سوسه بازنگری، مطالعه‌ی مجدد و شکافتن پوسته و ورود به هستی که زیر این پوسته می‌تپد، گریبان خواننده را می‌گیرد.

با خواندن این اثر، مثل هر خواننده‌ای نه تنها می‌خواستم از اثر لذت ببرم، در جستجوی چیزی فراتر هم بودم. شاید به دنبال هم هویت شدن، به دنبال همان درد مشترک، به دنبال جهانی که با آن همخوان می‌توان شد. قراردادهای فرهنگی که بر این قصه حکفرماست سال‌ها در بطن جامعه بشری وجود داشته است. از آنجا که نویسنده، یک زن است و شخصیت‌های جاری قصه را عموماً زن‌ها تشکیل داده‌اند، فکر کردم بهتر است در برخورد با فرهنگ این قصه، دید باز تری به ارتباط‌ها داشته باشیم. در چنین نظامی، زن، همراه با مرد، فرهنگ و دنیا را از زاویه‌ی مشترک فرهنگ مذکر می‌نگرد. چرا که فرهنگ مونث، امروزه جز در بعضی مراسم بدوی بخش بسیار اندکی از ذهن آگاه بشر را اشغال کرده است.

در بررسی و نقد چنین اثری که توسط یک زن نوشته شده، قضاوت برپایه‌ی ارزش نهادن به حقیقت ذاتی شخصیت زن، موقعیت و دیدگاه نویسنده از آن است. شناساندن چنین وجودی که همواره فرعی نگاه داشته شده، کار چندان آسانی نخواهد بود. سوال این است که آیا خانم **حاجی زاده**، در معرفی و شناساندن شخصیت زن توفیق داشته‌اند و زاویه‌ی دید ایشان به عنوان یک زن نویسنده چه عناصری را در بر می‌گیرد؟

اولین خصوصیتی که در این کار به آن بر می‌خوریم برخورد «حسی» و نه احساساتی، جزیی نگری و حلول روحی زن به درون هر پدیده است. چنان که راوی قصه، با همه‌ی موجوداتی که فرعی نگه داشته شده اند هم هویت می‌شود و هر بار به درون آن‌ها حلول می‌کند. در صفحه ۶۶ می‌خوانیم:

«حالا من کوچیکم با زندگی چکار کنم؟ به داداش گفتم آبش دادن. بابا تو رو نمی‌فروشم. آبگوشت گنجشک دوست ندارم. نون آبغوره خیلی بهتره..»

... چقدر سگا آ دمن، چقد گنجشک‌ها پخته می‌شن... چرا من کوچیکم؟ چرا تو که مُردی من نبودم؟ داوودی که مرد تو دیدیش / چرا گنجشک‌ها خیلی کوچیکن...»

از همه مهم‌تر شفافیت لایه‌های ذهن (ترانسپرننت) زنانه است که، لایه‌های ذهن و حافظه را از خود عبور می‌دهد و لایه‌های منطبق بر هم را که به درون هر یک حلول کرده، در یک نمای نزدیک، در برابر دیده‌ی خواننده یا منتقد قرار می‌دهد. در بخش بالا، تجربیات راوی در برخورد با سه پدیده‌ی مختلف همزمان شده و در قالبی دموکراتیک و صمیمی در کنار هم قرار گرفته‌اند.

به محض برخورد با پدیده‌ی فرعی نگاه داشته شده، نادیده انگاشته شده و یا غیر رسمی تلقی شده باید به دنبال دنیای تخیلی نامریی باشیم که در ذهن خلاق نویسنده جلوه گر خواهد شد و اولین جهان تخیلی که با مطالعه‌ی این کتاب در برابر چشم ما قرار می‌گیرد جهان خواب راوی است، ناخودآگاه ترین جنبه‌ی وجود بشر. نوعی واکنش آرامش دهنده و دفاعی که نویسنده اتخاذ می‌کند تا بتواند از حس کوچک شمرده شدن فرا رفته و صدای خود را از پس لایه‌های ادراک منطقی به گوش برساند.

نهایتاً باید دید که آیا خانم حاجی زاده به عنوان هنرمند و نویسنده‌ی زن توانسته اند به خواننده کمک کنند تا دریابد که تجربه‌ی زنانه از چه ماهیتی برخوردار است و زن بودن یعنی چه و چه حسی دارد؟

به اعتقاد من، چند عامل در محک توانایی هر نویسنده‌ی زنی باید در نظر گرفته شود؛ بهترین آن‌ها ایجاد عرصه‌ی ظهور حقیقت ذاتی شخصیت زن است. دیگر این که هر دو جنبه‌ی جنس مذکر و مونث را به مرحله‌ای برساند که این هر دو در شرایطی دموکراتیک مستقر و حفظ شوند. از دیگر عوامل پدید آوردن جهانی خواهرانه است که در آن گروهی از زنان طی روندی جمعی به هویت خود دسترسی پیدا کنند. در چنین فضای سلسله مراتب قصه بر پایه‌ی صمیمیت است تا قدرت و فرادستی و فرودستی.

در جستجوی چنین عواملی در می‌یابیم که راوی چند بار ما را به ذهن خود سفر می‌دهد. در تکرار خواب‌ها، خواب مسافرت، رفتن و تعبیر آن به مرگ. مرگ در این اثر همراه با لرزیدن است. پویان که موجودی نیم مرده است، در طول قصه لق‌لق می‌خورد، می‌لرزد (صفحه‌ی ۳۱). رفتن پدر با لرز همراه بوده است. یک بار داوودی تقریباً می‌برد، می‌لرزد و از بالای دکل برق پرت می‌شود، مثل همان گنجشک‌هایی که چند بار خاطره‌ی مرگشان بازگو می‌شود. رفتن مریم برای راوی نگرانی تعبیر شدن خوابش را به همراه می‌آورد، نشنیدن صدای مردم و نفهمیدن مفهوم لب‌های مریم که از پشت پنجره‌ی جیب دیده بود. این سوال در راه پیروزی مدام راوی را نگران می‌کند که «مریم چی می‌خواست بگه؟»، «چی گفت؟»، «چرا توی خواب جیب‌های آدم صدا ندارند؟» (صفحه‌ی ۷۰)

مریم چند بار حسرت سلامتی تینا را می‌خورد، حسرت چیزی که در پویان نیست. مریم بارها در این کودک تکرار می‌شود و شباهت ظاهری عجیبی با هم پیدا می‌کنند. مریم فرزندى دارد که به نوعی قربانی شده است. در این اثر، زن صمیمیتی خاص با دنیای خیال خود پیدا کرده است. راوی توانسته لایه‌ها و تصاویر ذهنی خود را روی هم مونتاژ کند و از هم عبور دهد. با یک نگاه به لایه‌های عمقی ذهن راوی می‌توان رسید؛ ارتباط رفتن پدر، مریم، سفر، داوودی، مرگ، قربانی شدن پویان و داوودی و ابراهیم و ایجاد حلقه‌های ارتباط بین همه‌ی این عناصر، که هرچه در اثر پیش می‌رویم آن‌ها را یکی یکی کشف می‌کنیم.

قصه، قصه‌ی گم کرده‌ها و گم گشته‌هاست. در همین جاست که دنیای خواهرانه یکی از کیفیت‌های خود را به دست می‌دهد. در این قصه همه نا‌توانند. در صفحه‌ی ۳۱ نا‌توانی دست‌های پویان را می‌بینیم که نمی‌تواند آنچه را می‌خواهد داشته باشد، همان طور که مریم نمی‌تواند، همان طور که داوودی نمی‌تواند، همان طور که راوی نمی‌تواند آن چشم‌ها را داشته باشد.

راهی که راوی طی می کند راهی است استعاری به سوی پیروزی. در راه پیروزی، خاطرات و تداعی های ذهنی او را هم چون راهش قطع می کنند. هر بار برای ما این سوال مطرح می شود که آیا به مقصد خواهد رسید؟ و این که آیا هر یک از این جنبه های شخصیت راوی، که هر کدام یکی از شخصیت های قصه را تشکیل داده اند، به آنچه در جستجویش هستند، می رسند؟

مریم به دنبال ابراهیمی است که از دست رفته، به دنبال سلامتی پویان معلول و نابینا. این راز تا صفحه ۳۲ مخفی نگه داشته شده. داوودی به دنبال سلامتی، به دنبال نیمه ای گمشده اش، چشمش، زیباییش، امنیت خانه و به دنبال همسری و عشقی. فرح روز به دنبال دکتر جهان و راهی برای بهبودی بخشیدن و راوی به دنبال حمایت، عشق و چشم هایی او که هرگز آنها را نداشته است.

روایت هایی که در فواصل مختلف بر سر راه پیروزی می آیند و قصه را شکل می دهند، از سه عالم مجزا اما با حس مشترک هستند که مدام دنیای واقع را خط می زنند. اولین روایت، قصه ای مریم است؛ در صفحه ۵۷ می خوانیم:

«... مریم برگه دان را کنار می زند. بلند می شود و آرام به طرف داوودی می رود. داوودی کاغذ را بر می گرداند. مریم روبه روی داوودی می ایستد. دست هایش را به طرف داوودی دراز می کند. رنگ داوودی می پرد. عقب عقب می رود. به دیوار می چسبد...»

... چرا گریه می کنه؟ مگه چیکارش کردم. نباید سخنرانی می کردم؟... مریم توی سینه ای لاله می زند: نمی تونم. نمی تونم. هنوزم جلوم تاب می خوره. دیدمش... لاله می گوید: لعنتی ژستاش عین ابراهیمه، اونجوری صاف که وایساد به آن فکر کردم ابراهیمه...»

داوودی برای مریم تجسم دوگانه ای پویان و ابراهیم است؛ پویان که نمونه ای بزرگ شده اش داوودی است و ابراهیمی که قربانی شده اما این بار آتش بر داوود گلستان می شود! در این بین اسامی که برای نشانی منزل داوودی انتخاب شده اند، نقش مهمی بازی می کنند. کوچه ای شهید

رازداران، رازی که در بین راه پیروزی بیان نمی‌شود و مدام به تأخیر می‌افتد، و شهادتی که با ید انجام شود، قربانی که پیشکش شود تا نسل بشر نجات یابد. قربانی جوان در برابر قدرت مسلم تاریخ مذکر، همچون شهادت عیسی برای نجات امتش.

دومین قصه، قصه‌ی داوودی است. داوودی قیامت را جلو می‌اندازد. یک بار به مرگ نزد یک می‌شود و به سردخانه می‌رود اما ناگهان بدون این که انتظار رستاخیز را بکشد، بر می‌خیزد، زندگی دو باره‌ای را که آغاز می‌کند در پی یافتن جفت و نیمه‌ی گمشده‌اش سپری می‌شود. او برای اعتراض به فرعی نگه داشته شدنش، تمام زنده‌ها را به مسخره می‌گیرد و تبدیل به تجلی تلخ یک عنصر «آوانگارد» می‌شود. او تحقیر شده‌ی جنسی است که قرار بوده فرا دست باشد و حال به سبب نزولش به دنیای مهر و صمیمیت راوی راه یافته و یک بار دیگر با جنبه‌های خاصی از شخصیت راوی هم هویت می‌شود.

قربانی‌ها در این قصه تنها زن‌ها نیستند، فرهنگ مذکر، پسری را که خلاف اراده‌ی پدر باشد و رونوشتی از او نباشد حذف می‌کند. پدر داوودی، سرهنگ، تجلی حکومت و اقتدار محض، او را به دلیل همسو نبودن با اراده‌ی خویش از خانه حذف می‌کند.

سومین قصه، قصه‌ی راوی است. یادگارهای پدر، دلتنگی اش برای پدر که از او دور ماند و خوابش را دید ولرزید و... پدر که رفت با تعبیر خواب رفتنش که مرگ بود و تنها بیش بعد از رفتن پدر و همجواری عشق پدر با عشق مخفی او و چشم‌ها. در این دنیا، راوی هم مادر است و هم کودک. روند مخفی نگه داشتن این عشق ممنوع در جامعه‌ای قانونمند با چیره دستی تا اواخر داستان به تعویق می‌افتد و فقط چشم‌ها، سمبل تمام تظاهرات عاشقانه‌ی وی می‌شوند. چشم‌ها چند بار در قصه تکرار می‌شوند. در چشم‌های مریم و تینا که شباهت زیادی باهم دارند، در چشم‌های سیاه فرح روزو چشم‌های مصنوعی داوودی قبل از این که آسیب ببینند، در کوری پویان و اشتراکش با چشم‌های مصنوعی داوودی، در چشم‌های معشوق پنهان و در

تیله هایی که راوی به دنبال آن هاست، تکرار می شوند. اولین اشاره به عشق پنهان در صفحه ی ۲۱ دیده می شود:

«... مادر گفت: زندگیتو تلخ نکن، گور باباش. فامیل که نیس نامحرم چه د یوونه چه هشیار- چشماش بابا، چشماش خودِ خودِ زندگی بود. ترسید. اگر قسم نداده بود. اگه مادر...»

دومین اشاره وقوی ترین اشاره ای که به عشقش دارد در صفحه ی ۴۷ آ شکار می شود:

«... نگاهش که به نگام خورد، نگام افتاد پایین. بعد اومد از صخره ها...»

اینجا تجلی واقعی راوی است از عشقی مخفی که از بیانش هراس دارد.

در لابه لای این دنیای ذهنی برخوردهایی با واقعیت جاری، راوی را به خود می آورد، از جمله تظاهرات بین راه، دیدار با دخترک گدای آدامس فروش (که این دو در بعضی قسمت های قصه مجدداً به لایه های خیال نفوذ می کند)، و یا برخوردهای مختلف راننده تاکسی با او، وحشت او از گستاخی راننده و احساس عدم امنیت در حضور اوست. اما اتفاق جالب زمانی رخ می دهد که همان راننده، پس از آگاهی به اندوه راوی، از در اخوت وارد شده تا حدودی تیپ « لوطی» به خود می گیرد. برخورد دیگر او با تحکم همسر در منزل است. در صفحه های ۲۲ و ۲۳ می خوانیم:

«... دعوا؟! تا نصف شب که مٹ بز سرش تو کتاباشه، بعد م مٹ سنک گله ی مرگشو می ذاره، خودم کرد م... زن جماعت ظرفیت نداره...»

- خفه شو توله سگ. توام لنگه ی همون مادر کثافتی...»

راوی از سنن و قراردادهای بی از این دست فراتر می رود و به این ترتیب نویسنده از طرفی تحت ستم قرار گرفتن جنس مؤنث و از طرف دیگر تلاش برای هستی یافتن او را به تصویر می کشد.

راوی گویی تمام مدت در افسوس گذشته گام بر می دارد: «اگه می رفتم، اگه مادر کمتر مریض می شد، اگه می موندم»

واز این دست افسوس ها، در راه رسیدن به پیروزی و منزل داوودی، بسیار به ذهن راوی متبادر می شود.

ساختار توحیدی- مذهبی که بر اثر مستولی است در قصه ی مریم شکل خاصی گرفته و ما را به یاد عیسی نجات دهنده می اندازد که آمدنش موجب نجات بود و شهادت پاک کننده ی گناه بنی آدم. این ساختار که از صفحه ی دوم کتاب جلوه می کند نیز از جنبه های بسیار آزادانه و انسانی دیده شده است. راوی در بین تمام ادیان آشتی و صمیمیتی عجیب برقرار می کند. بارها به اسامی مذاهب و ادیان یهود، مسیح، اسلام، آیین مهر و بودیسم بر می خوریم. صفحه ۲۵ ابراهیم، داوود، یوشع، مریم مقدس، خورشید، آیین به آب دادن خاکستر سگ سوزانده شده، صفحه ۷۵ یک بار دیگر به ما یادآوری می کند که در جهان خواهرانه ی راوی، کلید اصلی، عشق و دوستی است. اوتشنه ی همه ی مذاهب است و حلقه ی ارتباطی همه ی ادیان را عشق می داند که در پناه آن امنیت و صمیمیت نهفته است، می خوانیم: «مژمه مدوزما چرا هی جابه جا می شی؟»

- دنبال آفتابم

- بسه جمع کن. داره ابر میاد

- غصه نخور بابا آفتاب زورش بیش تره...

خوش به حال موسی، یوشع یارش بود. به خورشید گفت... اگه بابام یوشع بود به خورشید می گفت: دخترم یه ماهی یه...

داداش گفت: دستوره بسوزونیمش... بردیمش لب رودخونه. وقتی سوخت بوی کباب اومد.
خاکستراشو باد برد وریخت تو رودخونه. گفتم: اینم رود گنگه؟...»

نویسنده عشق را از همه‌ی شخصیت‌ها عبور داده و به اوج اعتلا رسانده است. در صفحه‌ی ۴۸ داستان او میلاد عشق راجش می‌گیرد. تولید نیرویی که برای زن منشاء حیات و منشاء خلقت است. راوی به عنوان یک زن به تجربه خود تکیه کرده است و نویسنده این تجربه‌ی زنا نه را در برابر دیدگان ما قرار داده است.

در پایان می‌توانم بگویم این اثر در حد صفحات اندک خود، توفیق داشته است که حس زنانه را به ما عرضه کند. حس عشقی که جهان شمول است و باتمام موجودات فرودست یکی می‌شود، و در جهان آزاد خود به تمام این موجودات جا می‌دهد. (صفحه‌ی ۷۵ و صفحه‌ی ۶۶). با امید آن که شاهد آثار بهتر و موفق‌تری از این نویسنده باشیم و بتوانیم صدای واقعی زن را بهتر بشنویم.

این مطلب در سال ۱۳۷۴ در شماره ۱۲۶-۱۲۷ چستا چاپ شده است.

دکتر اصغر الهی

باسلام، همه‌ی دوستان ببخشید، من به خاطر یک دشواری که پیدا کردم به مقدار روان پریشی دارم. سخت صحبت می‌کنم. با اسم این داستان مخالفم، «خاله‌ی سرگردان چشم‌ها» آشنایی زدایی ست، اما آشنایی زدایی زورکی است؛ نه آشنایی زدایی که پایه‌ی علمی داشته باشه... . اصلا این چشما به بارمیاد وگم میشه... ما در مفاهیم کلی روایت، فرم و ژانر باید اتفاق نظر داشته باشیم. من با این اسم مخالفم. قرنطینه نوشته‌ی فریدون هویدا و حکایت اردیبهشت چهل و دو نوشته‌ی علی مراد فدایی در این ژانر نوشته شده اند. در این کتاب مسئله بزرگ

انسانی حس نکردم. داستان این نوشته جریان سیال ذهن هست اما داستان سیال ذهن نباید این گونه باشه، سیال ذهن حادثه، حادثه رو می آفرینه و کلمه، کلمه رو. در مورد فاصله گذاری در کتاب **امیر گل** آراقبلاً این کار را کرده. صفحه‌ی ۴۸ قطعه‌ی ادبی زیبایی ست. ولی من نفهمیدم دست آقای... چرا پر کرواته یا بابالشش دنبال آفتاب می‌گرده براچی اومده ولی من صفحه‌ی ۷۲ کتاب **چشم‌اش کف د ستش بود رو که یاد آور اساطیر مذهبی ست خیلی قشنگ می‌دونم.**

محمود معتقدی

واگویی یک رنج!

چشم‌اندازی که داستان «**حاله سرگردان چشم‌ها**» در برابر خواننده می‌گشاید تداوم و شتاب یک ساختار کم یا بیش منتشر و مدرن است که مدام از واقعیت پیشین جدا می‌شود و بار دیگر و در جایی دیگر به واقعیت تازه‌تر بدل می‌گردد.

بازتاب کلی این ساختار خواننده را در مرز باور و ناباوری به سمت و سوی «تفکر» می‌کشاند و در این راستا، باید گفت که دیگر یک فضای انسانی است که اثر را به جلو می‌برد و «کنش» کار، خواننده را با نظمی دیگر آشنا می‌سازد. به عبارت دیگر همین نظم بعضاً غفلت‌های نویسنده را در ایجاد فضای هنری‌تر جبران می‌کند.

«**حاله سرگردان چشم‌ها**» در نخستین برخورد فاقد شتاب و کشش لازم به نظر می‌رسد. اما، خواننده هرچه به عمق کار نزدیک تر می‌شود، حس می‌کند حقیقتی دیگر در لابلای اثر نهفته است که شاید جز با چنین ساختی، نمی‌توان به صدای آدم‌های درونش دست یافت. به ساحتی که در آن همه چیز بوی واقعیت می‌دهد.

صفا داوودی محوری است که ذهن زنانی را متوجه «ساختار» شوربختی خود کرده است و روایت هم که عمداً از ذهن و زبان لاله (خاله) واگویی می‌شود، به شناخت این فضای «سیال» کمک می‌کند. اما فشار همچنان بردوش داوودی سنگینی می‌کند. نویسنده در بکارگیری حس آدم‌ها کم یا بیش به ذغدغه‌های فرهنگی‌شان رجوع می‌کند و به جز در چند مورد- از جمله بعضی از حرف‌های راننده تاکسی و بعضابخشی از حرف‌های داوودی- در اغلب لحظه‌ها زبان متن موفق به نظر می‌رسد. اما مشکل اساسی این فضا، کم‌رنگ بودن تناسب موقعیت‌های فراواقعی و رفتارهای ذهنی لاله (خاله) است که ناگهان بیان همه رنج‌های زندگی «داوودی» به وی سپرده شده است! و او ناگزیر است از یک فاصله کوتاه (از اداره تا خانه داوودی)، بسیاری از زوایای پنهان وجود داوودی را افشا، کند و شاید این دل مشغولی نویسنده است که برای توالی کار، این چنین سنگین عمل می‌کند و در بسیاری از مواقع هستی داستان را به ورطه اغراق و پرگویی می‌کشاند.

داوودی موجود روان‌پریشی است که در اثر سقوط از دکل برق در ایام سربازی یک چشمش را از دست داده و معلول ذهنی است و در اکنون داستان با فردیت ویران شده‌اش در یک کتابخانه با لاله موسوی، مریم و فرح‌روز، مشغول به کار است. و به پشتوانه این همکاری است که کانون توجه این سه نفر قرار می‌گیرد. داوودی که در محاوره همه زنها را «خاله» خطاب می‌کند، در خیالش به نوعی عاشق همه زن‌هاست، اما برای فرح‌روز حساب دیگری باز می‌کند که دلش چندان روشن نیست. اما در این میان حرف‌های داوودی از تناقض‌های آشکاری خبر می‌دهد، چرا که وی همواره در برخوردهایش به گونه‌ای «نامتعادل» عمل می‌کند. در محیط کار، این سه زن داوودی را تحمل می‌کنند و از منظر «ترحم» خطاهای او را نادیده می‌گیرند. چرا که به رغم آنان او بی‌گناه است. اما نقطه عزیمت داستان از جایی شروع می‌شود که به لاله (خاله) خبر می‌دهند که داوودی پس از سه سال که از اخراجش می‌گذرد، در منزلش در خیابان پیروزی به مرگ می‌پیوندد و به «بهشت‌زهر» برده می‌شود. لاله در فاصله

اداره تا خانه‌ی داوودی، با خودش به واگویی می‌نشیند و با به خاطر آوردن مرگ پدر (که تلفنی به او خبر داده شده بود) البته تداخل و مقایسه این دو مرگ چندان روشن نیست. پابه دنیای ذهنی داوودی می‌گذارد و در رفت و برگشت‌های ذهنی اعمال و رفتار او را به زبان می‌آورد، تاجایی که راننده تاکسی به گوشه‌هایی از این واگویی راه پیدا می‌کند و با وی به همدلی و همزبانی می‌نشیند. آشوب درون و خیال‌بافی لاله در داخل تاکسی، راننده را به حرف می‌کشانند (ص ۲)، اما نویسنده در انتخاب لحظه‌های حضور داوودی در اداره‌اش (اشاره به شعر خواندن و ضرب گرفتن او) و نحوه گفت و گویش با زنان همکار، چندان دلچسب و راهگشا عمل نمی‌کند. از سوی دیگر، حضور و رابطه مریم و فرح‌روز با داوودی که از منظر «نوعی تعلق خاطر» قابل لمس است. چنانکه باید «نقش‌مند» نیست، چرا که «تمهیدات» و «مناسبات» بدرستی نشان داده نشده است. به عبارت دیگر خواننده پیوند رابطه‌ها را در نمی‌یابد.

«خاله سرگردان چشم‌ها» مجموعه‌ای از رفتارهای ناهمگونی را به خواننده عرضه می‌دارد که بخشی از این رفتارها بر پیکره داستان «زیادی» است. از جمله در صفحات ۳۵ تا ۳۷ که به شرح سواری دادن پویان- پسر مریم- توسط داوودی مربوط می‌شود و یا گفت‌وگوی لاله با مریم و فرح‌روز در خصوص مادر بودن و داستان «کاشتن پیله پروانه توی...» و یا حرف‌های مریم و فرهاد در زمینه فرستادن بچه‌شان به خارج و حرف‌های روشنفکری دیگر و... چندان «محمل» داستانی ندارند. اصولاً طرح این نوع مسائل کلید کدام معضل در این داستان است؟ «خاله سرگردان چشم‌ها» کنایه‌ای از چشم‌های سرگردان داوودی است که یکی از آن‌ها را در جریان سقوط از دکل برق از دست داده و اکنون چون روحی سرگردان در گذشته‌اش در رفت و آمد است! و در این میان لاله به مدد نویسنده به واگویی رنج این موجود پریشان می‌پردازد. گفتنی است که رفتارهای داوودی را می‌توان از زاویه دید «لاله» براحتی باور داشت، اما آنجایی که داوودی خود به واگویی خود می‌پردازد و یا آنجایی که لاله از «محمل» داوودی به

کودکی خودش «نقب» می زند و... دیدگاه دلنشینی به خواننده منتقل نمی شود. به زبان دیگر فضای موجود خواننده را متقاعد نمی کند. باز هم گفتنی است که نویسنده در پرداختن شخصیت «لاله» چنان درونی عمل می کند که گویا لاله خود آن سوی سکه «رنج» داوودی است. و چه بسا ممکن است که خواننده به این نتیجه برسد که روان پریشی وجه مشترک هر دو این هاست ولی متأسفانه دخالت نویسنده با باز کردن پاساژهای ناهنگام تا حدودی به خط اصلی داستان آسیب رسانده است، مثلاً در صفحات ۶۱ و ۶۲ و ۶۴ و ۶۵ خواننده شاهد این قبیل واگویی های طولانی و زیادی است.

اما زیباترین بخش داستان زمانی است که لاله به خانه داوودی نزدیک و قبل از این که وارد کوچه شود، تمام ماجرای مرگ داوودی در ذهنش به وقوع می پیوندد و در اینجا نویسنده با مهارت و زیبایی همه چیز را در ذهن و زبان لاله پیاده می کند، و با آمدن لاله به خانه داوودی ماجرا تمام می شود.

در این میان واگویی لاله در خصوص چشم مصنوعی داوودی زیبا و خواندنی است:

«تیلش تو دستشه یا تو چشمش؟ اگه تو دستش باشه می دارمش تو چشمش، اگه چشماشو بسته باشن چکار کنم؟»

آنوقت، آنوقت تیله رو برمی دارم برای خودم» (ص ۷۳)

آنچه که در «حاله سرگردان چشم ها» اتفاق افتاده است یک تجربه هوشمندانه از موقعیت کسی است که از دیدگاه آسیب شناسی اجتماعی به حذف فیزیکی سپرده می شود و زیبایی شناسی کار با اندکی پیچیدگی به ساختاری نسبتاً منسجم می انجامد.

در این داستان زاویه دید و زبان متن از فضایی پرتعلیق و موقعیت تکنیکی خوبی برخوردار است. خصوصاً زبان در بعضی لحظه ها دارای ویژگی فرهنگی خاص و ضربآهنگ تندی است

و نویسنده در ادامه چهره‌ها از ابزار زبان بهره فراوان برده است، اما در همین داستان نویسنده گاه چنان شیفته فضای آرمانی خود می‌گردد که اغلب در بیان جزئیات و واگویی‌های نامتعارف به گشاده‌دستی روی می‌آورد که بعضاً به تکرارهای نالازم می‌انجامد. چرا که عناصر این داستان می‌توانستند در قالب و فضای محدودتری بازتاب یابند. با این همه، آنچه که در این اثر خود را می‌نمایاند، کوشش آگاهانه نویسنده در بهره‌گیری از تکنیک نو و جریان سیال ذهن به نشان دادن تلخی ماجرای می‌انجامد که زمینه‌های انسانی و رنج‌های مضاعف در آن به خوبی به تصویر کشیده شده است. مردی ویران که در برابر ۴ زن و یک پدر سنگدل درون خود را عرضه داشته است، اما سوال اصلی این است که در این میان نقش لاله (خاله) تا به کجا واقعی می‌تواند باشد؟ و دیگر اینکه چرا بیش از دیگران او باید به چنین فضایی تن بدهد و خود و خانواده‌اش را فراموش کند.

فرخنده حاجی‌زاده در نخستین اثر داستانی‌اش به دنیایی نزدیک شده است که در آن همه چیز به راحتی به دایره قضاوت کشانیده شده است. وی رفتار انسانی آشفته و شوربخت را دستور کار خود قرار داده و عمق زندگی این موجود را از زاویه‌ای دیگر دیده است. «خاله سرگردان چشمها» دارای زبان و ساختاری داستانی است و تلاش نویسنده در این «چشم‌انداز» خود به ایجاد حساسیت و ذهنیت تازه برای خواننده این روزگار می‌انجامد و این رفتار یک فرصت هنری و یک قضاوت را در پی دارد. فضاهای به یادماندنی «خاله سرگردان چشم‌ها» را باید انتخاب کرد و به دغدغه انسانی‌اش گوش سپرد. زیرا آنچه که در این اثر اتفاق افتاده است یک نگاه آسیب شناسانه و در عین حال هنری به درون انسان معاصر است که فراتر از زمان و مکان، در رفتاری این گونه خود را به ما نشان می‌دهد. و اما این نکته را نیز جدی می‌گیریم که قبل از آمدن ما به اینجا داوودی از راه بهشت‌زهرها و لاله از خیابان پیروزی به راه افتاده‌اند و برای پیوستن به این جمع تا لحظاتی دیگر از راه می‌رسند.

خواهش می‌کنم به پشت سرتان نگاه نکنید. داوودی و لاله ساعت هاست که در کنارتان نشسته‌اند. بنابراین عبارت لاله را از یاد نبریم که خود راهی است به کلیت متن:

«چشماش، داوودی چشماش سرگردونم کرد» (ص ۸۰).

و حرف آخر این که «خاله سرگردان چشم‌ها» فراواقعیتی است که ریشه در واقعیت اینجا و اکنون دارد. قلمرو آدم‌های هم عصر و هم روزگار!

عمران صلاحی

بالاخره ما رو هم کشیدن این بالا، حرفی هم نداریم. یاد یک دزدی افتادم رفته بود بانک بزنه، تهدید کرده بود همه رو که دست‌ها بالا اون‌ها هم دستاشون بالا و توی جیبش دنبال اسلحه می‌گشت که دربیاره. بعد همین‌طور که می‌گشت به بانکیه می‌گفت: ببخشید وقت شما رو گرفتم.

حالا من هم هرچی می‌گردم یه چیزی پیدا کنم حرفی بزnm، می‌بینم که غیر از این که وقت شما رو بگیرم، کاری نیست.

من قبل از هر چیزی تبریک می‌گم انتشار این کتاب رو به خانم حاجی‌زاده و خیلی خوشحالم که توی این جلسه شرکت دارم. راستش از داستان نویسی و اینا من سر در نمی‌ارم، اینه که در واقع درباره‌ی شکل و ساختار داستان بلد نیستم حرف بزnm. فقط یه چیزی رو بگم، من این کتاب رو که خوندم حس کردم مثل دونه‌های تسبیحه که نخش پاره شده همین‌طور ریخته دونه‌ها زمین. من خیلی سعی کردم این دونه‌ها رو جمع کردم و اینها، یه چیزایی دستگیرم شد ولی اینجا که اومدم و آقای معصومی و خانم و آقای معتقدی یه مقدار دونه‌ها رو جمع کردن، نخ کردن، حالا فهمیدم که قضیه چی هست، بیشتر لذت بردم. حالا باعث میشه من دوباره برم

این کتاب رو از نو بخونم و ممنون هستم که باعث شدین ذهن تنبل من یه خرده به کار بیفته و از این چیزای روزمره خلاص بشه. ما همیش داستان که می خونیم، با «یکی بود، یکی نبود» شروع می کنیم و یه روال منطقی، عادت کرده ایم به همین چیزا. اینه که اینجور داستان‌ها که ذهن آدمو فعال می کنه. من به سهم خود تشکر می کنم از این تنبلی ذهن در اوادم.

فقط یه ایرادهای همین طوری الکی من پیدا کردم. چیزهای همین طوری لغت و اینهاست. توی کتاب دو تا لحن هست، یکی لحن محاوره‌ست که در گفتگوهاست، بعضی جاها هم لحن خیلی عادی، یعنی کلمات شکسته نیست. توی محاوره اگر کلمات به شکل شکسته بیان بشه اشکالی نداره ولی اینجوری که لحن غیر شکسته هست، بعضی کلمه‌ها را می شه یه دستی به سر و گوشش کشید. مثلاً در صفحه‌ی ۵ «می بردنش» است که من فکر می کنم «می بردنش» اگه بشه بهتره، سطر اوله به نظرم. یا توی همون صفحه «کاشتتم» هست که من فکر می کنم «کاشتندم» باشه از نظر رسم الخطی و اینها. بعد اون «قند زیر دندوناش جرجر می کنه» معمولاً زیر دندونای ما «خِرش خِرش» می کنه. شاید اصطلاح خاصی هست که من نمی دونم. ما ترک هستیم چون چای هم زیاد می خوریم شاید اینجوری شده یا باز همون «کله مرگشو می ذاره» فکر می کنم اصطلاح محلی بوده، چون ما می گیم «کپه‌ی مرگشو می ذاره» اینا چیزایی ست که اصلاً مسئله‌ای نیست، فقط برای اینکه حرفی زده باشیم و خودی نشون داده باشیم. یه چند کلمه‌ای گفتیم، عذر می خوام...

آقای جمشید محمدی

با سلام و خسته نباشید. دوستان به معایب و حُسن‌های متن مورد نظر اشاره کردند. شنیدنی بود. من تنها به ناخودآگاه زنانه‌ی متن نگاه می کنم. و تلاش می کنم که به اعصاب مرکزی متن قصه دست پیدا کنم یعنی صفحه‌ی ۶۶ - ۶۴، نبض قصه که به عبارتی ناخودآگاه قصه در

اونجا قرار داره. می‌توان با روانشناسی اعصاب مرکزی به ناخودآگاه قصه پی برد. راوی از دو دوربین استفاده می‌کنه. خودآگاه، ناخودآگاه. داوودی شقه‌ی ناخودآگاه قصه است که خودآگاه خود را از دست داده. مریم، فرح‌روز، لاله ناخودآگاه خود را از دست داده‌اند و این دو نیمه شدن تمام شخصیت‌های قصه را می‌توان یکی از حُسن‌های متن به حساب آورد. حُسن از این جهت که تمامی شخصیت‌ها از قشر میانی جامعه‌اند و به عبارتی قشر بی‌طبقه که خود به نیمه شدگی آن‌ها کمک می‌کند. حُسن از این نظر که پایگاه زنانه نیز در قشر میانی جامعه است. در بالا تحویل گرفته نمی‌شود و در پایین تحقیر می‌شود. شقه شدن‌های شخصیت‌ها، جان زنانه نویسی و به عبارتی فمینیست نویسی است.

به یاد بیاوریم که تمام توان فمینیست بر آنست که شق شخصیت‌ها، خودآگاه یا قدرت مردانه را که به ناحق تصاحب شده، از آن‌ها گرفته و خودآگاه زنانه را به آن‌ها پیوند زده تا موجود فمینیستی پا به عرصه‌ی وجود بگذارد. مادر طول بحث می‌بینیم که زن جهان سومی شخصیت اصلی خود را پنهان کرده. مریم، لاله نمی‌توانند ذهن خود را آزاد بگذارند، یعنی از آن‌ها خواسته شده، به جبر خواسته شده که ناخودآگاه خود را یا آرزوهای پنهان خود را پنهان کنند. تنها از یک زن جهان سومی برمی‌آید که تمام ارتباطات عاطفی را با مخفی‌ترین شکلش بیان کند. بخوانید:

چشم‌هاش، انگشتش خورد به دستم. در جای دیگر متن می‌خوانیم: «چرا نرفتم، چرا نمودم؟» و در زیر متن این «چرا نرفتم»ها، «چرا نمودن»ها، رازها یا خیال‌های زنانه‌ای نهفته است که می‌توان ساعت‌ها نشست و از ناخودآگاه متن قصه، قصه‌های مخفی زنانه را بیرون کشید. ابراهیم به جای قربانی کردن فرزند بر این است که خود را قربانی کند. به عبارتی طبقه‌ی خود را، خودآگاه مردانه را. از متن بخوانیم: «داوودی دست توی جیبش می‌کند و یک مشت قرص سفید و صورتی را پرت می‌کند تو هوا. ارواح خیکشون! خیال کردن می‌خورم.» ما می‌دانیم که زن و مرد شقه نشده نمی‌توانند «نه» بگویند، تنها مرد خودآگاه از دست داده است، یعنی دست

از قدرت کوتاه، می‌تواند بگوید «نه». مگر نه اینست که حاکمیت جامعه‌ی مرد سالار حکم خود را صادر کرده است. بخوانیم از زبان شوهر خاله: «گفت مبارکه! دیگه پاک زدی به سیم آخر! یعنی از این سر تهرون پاشی بری ته پیروزی. یه نره غول دیوونه رو بینی که خُل تر از خودته! اداره که نیست، خُل آواده!» محکوم کردن تمام ذهن گراها، کج‌راهه رفته‌ها. حکم است که روی خط راست راه برویم. در متن بخوانیم: «آگه آدم مایه‌دار باشه، آگه باباش جورشو بکشه، دکتر و مهندس بشه و یه بنز مامانی زیر پاش بندازه، همه چی حل حله. تمام زنای دنیا خاطر خواهش می‌شن.» «این تکه‌ی متن مانیفست نظام حاکم جهانی ست. مدینه‌ی فاضله است و یکی دیگر از این قانون‌ها که از قانون‌های عصر است؛ در متن بخوانیم: «زن جماعت مگه از آدم چی می‌خواد همین که بتونی خرج و مخارجش رو تمام و کمال بپردازی و اورت پول و پله تو دست و پاش بریزی، کارتمومه. خودت که بهتر می‌دونی. زنا عاشق طلا و جواهرن. یه تیکه بنخر، گور بابای دنیا.» و یکی دیگر از تئوری‌های اخلاقی فلسفه‌ی حاکم را بخوانیم، در متن: «صورت‌م دارد می‌رود توی چشم‌هایش. دستی مقنعه‌ام را می‌کشد و پرت می‌کند. جیغ بکشم. بگم شوهر دارم. بهتره بگم شکل برادر می. دستی تند دکمه‌هایم را باز می‌کند. وای خدا چیکار کنم؟ بابا... می‌ترسم. آگه بیچه... بیابون. آگه... آگه بگم شوهر دارم. خدا مرگم بده، داره می‌بیچه، بیچید. دستم شقیقه‌ام را رها می‌کند. می‌رود طرف دستگیره. بمیرم از بی‌آبرویی بهتره.» تئوری قتل، خودآگاه زن و به یاد بیاوریم که زن ناخودآگاه ندارد. این متن را بخوانیم که ناخودآگاه مرد است، کسی که قدرت مردانه را از دست داده: «داوودی می‌آید، خوشحال خوشحال. تعجب می‌کنم: داوودی چه جوری اومدی؟ داوودی رو دست کم گرفتی خاله؟ از روی یه تپه بعدش هم از دیوار خوابگاه پریدم پایین و جیمزباندی اومدم تو کتابخونه» اگر داوودی خودآگاه داشت، حتماً پایبند قانون اخلاق بود؛ همان شقه‌ای که خاله فاقد آن است و خواستار آن. شقه‌ی دوم داوودی، مریم است. بخوانیم: «مریم گفت: بله، رنگی پوشیدم چی می‌گی دیوونه م کردی! چه قدر مشکمی بپوشم» و به یاد بیاوریم که شوهر مریم، ابراهیم، که

خودآگاه خود را از دست داده می‌گوید: «مریم، جرأت‌منو نگیر. می‌ترسم» و به یاد بیاوریم که داوودی خودآگاه از دست داده چه گفت: «ارواح خیکشون! خیال کردن!» و قضاوت کنیم چه تفاوتی بین تفکر ابراهیم و داوودی و مریم است، پیوند دو شخصیت زن و مرد، همان خواسته‌ی فمینیستی است. اما چرا داوودی در اثر حادثه خودآگاه خود را از دست می‌دهد؟ برای این که زن‌ها به تجربه دریافته‌اند که مرد به‌اختیار دست از خودآگاه نمی‌کشد. هیچ مردی دست از قدرت بر نمی‌دارد. *خاله‌ی سرگردان چشم‌ها*، سرگردان انسان آینده است. سرگردان زن جهان سوّمی. بین دو طبقه، در بالای طبقه جایی برای او نیست و در پایین ماهیت خود را به عنوان انسان از دست می‌دهد. اگر قدرت را بپذیرد، شخصیت خود را از دست می‌دهد، و اگر نپذیرد، از طرف جامعه مَهر باطل می‌خورد. چه باید کرد؟ باید داوودی خودآگاه خود را از دست بدهد و با نیمه‌ی خاله پیوند بخورد. خاله تصمیم خود را می‌گیرد و به طرف پیروزی به راه می‌افتد. اگر چه دو دل است اما مهم راه افتادن است و دودلی خود را با این جمله پایان می‌دهد: «مرده‌شور همه‌ی این نکن بکن‌ها را ببرد» پوسته‌ی قصه را که کنار بزنیم، زندگی تاریخی زن جهان سوم را می‌بینیم. گفتم به دنبال جزء به جزء نویسی حتا زیر متن نیستیم. تنها می‌خواهیم اعصاب مرکزی قصه را یعنی صفحه‌های ۶۶-۶۴ را خواب کنیم تا خواننده بتواند از ناخودآگاه قصه، آنچه را که پنهان شده، بیرون بریزد. ناچارم سلسله اعصاب مرکزی را بازگو کنم و هر جمله‌ی آن سه صفحه، تکه‌ای از حافظه‌ی قصه است که در چند تکه، چند تداعی قصه در خود نهفته است.

بخوانیم: «چرا نرفتم؟ چرا نمودم؟ نخریدم. بیست تومنی که داشتم. انگشتش خورد به دستم.» در این پنج جمله چندین متنِ قصوی نهفته است. برای نمونه: «چرا نرفتم!» به دنبال داوودی. چرا دنبال مریم نرفتم؟ (جریان دست‌گیری مریم.) چرا نرفتم به دیدن پدرم که در حال مرگ بود. چرا به دانشگاه نرفتم. «و انگشتش خورد به دستم.» قصه‌ی عشقی پنهان که همچنان در طول متن مخفی مانده. بخوانیم: «چشم‌اش می‌ترسید. بابا داوودی رو می‌بینی؟ بابا دل‌م برات

تنگه. دیو قلعه‌ی سنگباران سیاهه. بابا بیست تومنی خیلی پوله؟ چه قدر بمب اصلاح نشده» هر تکه از جمله‌های تمام و ناتمام این دو صفحه، قسمتی از حافظه‌ی ناخودآگاه قصه است و مقداری از متن قصه‌های نهفته در متن را در خط رئال داریم. اما اساسی‌ترین قصه و حرف‌ها مخفی مانده.

پرسش‌های ذهن را در این سه صفحه ببینیم؛ به هر قصه و خاطره نوکی زده شده. باید قبول کنیم که زبان، حافظه‌ی تمام خلاقیت‌های مادّی‌ست و باید بپذیریم که هنرمند باید از خلاقیت‌های گذشته ساختارزدایی کند. این سه صفحه با معیارهای قصه‌ی نو سازگار است. دنبال ساختار، طرح و توطئه، مضمون و تعهد نیست، بلکه از همه‌ی آن‌ها ساختارزدایی می‌کند. در این سه صفحه نوشتن تنها به خاطر نوشتن به کار رفته. ساختار و مضمون و تکنیک و تعهد میوه‌های نوشتن هستند و طبیعی است که درخت بی‌میوه نداریم و عاقلانه نیست درخت را فدای میوه کنیم.

عده‌ای بر این باورند که ما می‌گوییم برای نوشتن خودآگاه خود را کنار بگذارید، بدین معنی که واقعیت‌گرایی نکنیم. برعکس ما می‌گوییم واقعیت‌گرایی کنیم، نه ذهنی‌گرایی. وقتی از خلاقیت‌های گذشته یعنی از داده‌ها استفاده کنیم، ما ذهن‌گرایی کرده‌ایم. تمام رمان‌های گذشته را به اسم رئالیسم به خورد ما داده‌اند، همه از خلاقیت‌ها، تجربه‌ها، داده‌های گذشته و یا در جریان استفاده کرده‌اند. با فکر نوشته‌اند، یعنی از آگاهی استفاده کرده‌اند. به عبارتی خلاقیتی به کار نبرده‌اند. در زمانی که نزدیک به چند دهه است که اروپا زنانه‌نویسی را در تمام شئون هنری شروع کرده، ما در جامعه‌مان هنر زنانه نداریم. گفتیم زنانه به معنی خودآگاه از دست دادن است. در زمانی که بیشتر آثار مطرح دنیا از بنیان‌گذار زنانه‌نویسی که جوئیس باشد تا **مارکز، ناباکف،... یادداشت‌های زیرزمینی**، تنها دو نمونه زنانه‌نویسی در ایران ما داریم. بوف‌کور از نظر رمان و فروغ در *ایمان بیاوریم* به آغاز فصل سرد. که نویسندگان اکثراً مرد

هستند. اما زنانه نوشتن یعنی پایگاه مردانه را ترک کردن در آثاری این چنین، مردان تغییر جنسیت داده‌اند، شاهد تجاوز به حقوق مردانه‌ی خود بوده‌اند. تمام شخصیت‌های زن این رمان‌ها به حقوق مردانه‌ی قرن خودشان تجاوز می‌کنند و ارتباط با غیر شوهر و به عبارتی رمان مردان بدون خودآگاه. بدون شک دنیای هنر در دوران زنانه‌نویسی ما از دیدگاه ناخودآگاه‌نویسی است و زمانی که در جهان سوم، زنان در اکثر شئون اجتماعی ماهیت شان نادیده گرفته شده و متأسفانه حتی در بین اکثر روشنفکرهای ما و متأسفانه حتی در بین هنرمندهای ما، ماهیت زنانه‌نویسی از بین رفته، زنان باید در تمام شئون اجتماعی - هنری، زنانه بیندیشند، بنویسند. و مردان نیز باید دریابند که تنها ناخودآگاه قدرت خلاقیت دارد و بس.

با آرزوی موفقیت برای تمام زن‌های هنرمند خصوصاً صاحب اثر.

هوشیار انصاری فر

ضمن عرض سلام، دو سه تا نکته‌ی خیلی کوتاه درباره صحبت‌های دوستان، شاید در یکی دو جمله درمورد هر کدومشون می‌خواستم عرض کنم. من تصورم این است که این اثر یک راوی داره، خانم موسوی، و ما در اثر بیش‌تر با اون به عنوان خاله سروکار داریم. تصور می‌کنم که دوستانی که اینجا صحبت کردن هم در این نکته متفق هستند اکثراً. حالا نمی‌دونم شاید من بد فهمیدم مطلبی که آقای معتقدی فرمودن چون مبناش روی یک همچنین چیزی بود. نکته‌ای که می‌خواستم بگم مسأله‌ی داوودی، درسته که ممکنه لایه‌های روانشناختی هم داشته باشه، ولی به نظر من در اساس، مسأله، مسأله‌ی روانشناختی نیست. این که آیا عملی که داوودی انجام می‌ده در پایان اثر. یعنی ما می‌فهمیم که در پایان اثر انجام داده، این که این هیستری هست یا این که مصداقی از افسردگی هست یا هر چیز دیگه، تصور می‌کنم که در این مورد بخصوص

اهمیت زیادی نداشته باشد. علتش هم اینه که من در صحبتی که می‌کنم نشون می‌دم که به نظر خودم اساساً کاری که داوودی می‌کنه، یه کار فلسفیه، نه روانشناختی. یعنی این که یه جماعتی رو می‌ذاره به اصطلاح وسط و بعد هم به ریش همه‌شون می‌خنده، این یک علل و موجباتی در پس زمینه‌ی قصه داره؛ در واقع توجیه می‌کنه این قضیه‌رو و شاید در واقع انسجام اثر رو همون پیش زمینه می‌ده. صحبت‌های من بیش تر در ادامه‌ی صحبت‌های خانم کلامی قرار می‌گیره. منتها شاید اون روی سکه‌ش باشه، یعنی من به نظرم رسید که خب حالا توی این اثر، ما مردهامون کیا هستن؟ یعنی توی این نظامی که توصیف شده، توی این نظامی که تشریح شده، تحلیل شده و حالا شاید بنا به تفسیر ما یه چیزی کوبیده شده، یه چیزی در واقع وقاحتش و صراحتش نشون داده شده، مردها چه جایگاهی دارن، این زنها هستن، خیلی خب، یه عالم خواهرانه دارن، یه روابطی دارن، از خلال این اثر ما می‌فهمیم که زن این‌طوری حس می‌کنه، این‌طوری می‌نویسه، چشم‌انداز و به قول خودشان پرسپکتیو زنانه چطوری هست. من فکر می‌کنم اولین مردی که ما باهاش روبرو می‌شیم، یعنی در واقع عمده‌ترین شخصیت داوودی هست، فکر می‌کنم همه موافق هستن. در عین حال، داوودی رو میشه در یک نموداری ترسیم کرد که توسط چند تا فلش به مردهای دیگه پیوند خورده، اولین پیوندی که به نظر من مهم‌تر از بقیه می‌رسه، پیوندیه که این آدم با ابراهیم داره، یعنی آدمی که غایبه، ابراهیم در واقع ابتدای داوودیه و داوودی سرنوشت ابراهیمه، اینو من فکر می‌کنم خیلی زیبا توی نوع رابطه و نوع تلقی‌ی که مریم از داوودی داره و این که چقدر دلزده‌ش می‌کنه و آشفته‌ش می‌کنه کاملاً مشخصه؛ بلند می‌شه برای این که کاریکاتور یک سخنرانی‌رو اجرا بکنه و در عین حال مریم مدام یاد سخنرانی‌هایی می‌افته که ابراهیم توی دانشگاه انجام می‌داده و حتماً بار سیاسی داشته. در واقع این ابراهیمه که به این سرنوشت دچار شده یعنی تبدیل شده به یه آدم کودن، یه آدمی که کارش به جایی رسیده که وقتی می‌خواد با دنیا در بیفته با این دنیای مهاجم و پرخاشگر می‌ره یه آگهی تسلیت می‌زنه و همه رو بهم می‌ریزه یعنی یه عمل

پیش پا افتاده و مسخره در عین حال به اشاره‌ی خیلی قشنگی هم به شهید نمایی داره که در نسل ابراهیم، که ما همه‌مون آشنا هستیم باهاش، این قضیه خب وجود داره، می‌دونین ما همه سروکار داشتیم، البته شاید من از پایگاه به نسل دیگه دارم حرف می‌زنم، شاید به مذاق بعضی از اساتید خیلی خوش نیاد. پیوند دیگه‌ای که پیدا می‌کنه داوودی، باپویانه. در عین حال این سه تا، یعنی پویان و ابراهیم و داوودی در یک نمودار جداگانه ترسیم می‌شن. پویان کیه؟ پویان حاصل ازدواج مریمه با یه آدمی به اسم فرهاد که ما هیچ چیزی نمی‌بینیم ازش و لازم هم نیست شاید بدونیم. فرهاد کیه؟ فرهاد کسیه که مریم به جای ابراهیم انتخاب کرده. این که مریم چرا این رو به جای ابراهیم انتخاب کرده، باز دو لایه داره، اول این که مریم و ابراهیم مسأله‌ی ژنتیک دارند و نمی‌تونن ازدواج بکنن، یعنی کانون خانواده اینجا عشق رو قربانی خودش می‌کنه یعنی این که خانواده یک نهاده که زن یا مردی با هم ارتباط برقرار می‌کنن برای این که نسلی ادامه پیدا بکنه. بنابراین می‌بینیم که پویان حاصل یک همچین اتفاقی هستش که افتاده، از طرف دیگه به نظر می‌رسه که ابراهیم خودش به یک علت دیگه‌یی به هر حال از مریم جدا می‌شه، علت اینه که ابراهیم می‌پیونده به یک سازمان سیاسی. سازمان از نوعی که ابراهیم بهش می‌پیونده، یکی از نمودهای پدرسالاریه. یعنی سلسله مراتبی که درش دقیقاً رعایت شده و مردی که می‌ره و گم می‌شه در فضای این سازمان و دیگه اثری ازش نیست. حالا بینیم ابراهیم چه چیزی رو از دست داده؛ منهای مریم، با پیوستن به این سازمان ابراهیم به نسبت دیگه‌ای هم با پدرِ راوی برقرار می‌کنه و با صاحب اون چشم‌هایی که به قول خودِ راوی اصلاً داستان سرگردانیش بر اون مبناست در طول قصه، چه پیوندی پیدا می‌کنه؟ این لایه‌ی ابراهیم به لایه‌ی کاملاً ناشناخته است. من نمی‌دونم شاید گستاخی باشه این حرف رو می‌زنم ولی برخوردی که راوی با مرد کرده، منو خیلی یاد برخوردی می‌ندازه که راوی بوف‌کور با زن می‌کنه یعنی زن یا لکاته‌ست یا اثیری. زن بوف‌کور حرف نمی‌زنه. مرد اثیری هم اینجا، حالا اگه مجاز به کار بردن همچین تعبیری باشیم، حرف نمی‌زنه. صاحب چشم‌ها

حرف نمی‌زنه. مثل نسیم میاد پلک‌های راوی رو می‌بوسه و می‌ره. پدرش در واقع، پدر هم به نظر من یک لایه‌ی دیگه از نمودارِ اون روی سکه‌ی مرده، پدرش در واقع گفتگویی نمی‌کنه با کودک، درسته که حرف می‌زنه، درسته که یه کلماتی به کار می‌بره ولی اون تأملی که دارن بیش تر شاید حسی باشه از نوعی که به هر حال آگاهی دَرش شاید خیلی حضور نداره، بیش تر عاطفیه، بیش تر براساس هیجانه و راننده‌ی تاکسی که باز متعلقه به اون‌ور، یعنی رجاله است دیگه. نمادِ کاملِ ابتذاله، یعنی چیزی که راوی ازش فرار می‌کنه. جالبه این دوتا همسفر می‌شن با هم به طرف خونه‌ی داوودی، مردِ راننده تاکسی به خاطر پول این سوار کرده و مرتب هم وسط راه می‌غر می‌زنه که تظاهرات شد، حال شما به هم خورد. حالا البته سعی می‌کنه یه وظایف مردانه‌ای رو هم ادا بکنه ولی همه چیز پوکه، همه چیز قالبیه، همه چیز در واقع فرمولیزه شده است در وجودِ این آدم. یه نکته‌ی دیگه‌ای که هست درباره‌ی مردها، باز در همین روی چهره‌ی مردها، سرهنگه، پدر داوودی. نکته‌ی خیلی جالبی که اینجا هست اینکه که داوودی این بلا توی سرباز خونه اومده سرش دیگه، سربازخونه هم مثل سازمان سیاسی، یک نهادیه که دَرش بدون هیچ تردیدی روابط پدر سالارانه است، اون سلسله مراتب برقراره. و پدرش هم سرهنگه، من بلافاصله به ذهنم رسید، یعنی با همون بار اول خونندن، که در واقع این فرزندکشی اتفاق افتاده یعنی سرهنگ به دلیل... ، اصلاً سرهنگ با اون رویه‌ی نظامیش جدا از نظام ارتش که نیست و همون نظام ارتشه که این آدم رو به این روز می‌ندازه و این یه لایه‌ی دیگه است که باز من برخورد کردم. یه چیز دیگه که می‌خواستم بگم درباره‌ی مریم، این کوتاه هست زحمت رو کم می‌کنم، مریم به دلیل تشابه اسمی نیست که همانندی پیدا می‌کنه با مریم عذرا، مریم، حالا حتا اون اشاره هم به نظر من زائده، اون اشاره‌ی که می‌کنن به این که «تو کی پس می‌خوای / این مسیحای موعود رو» یعنی زائد که لازم نیست واقعاً برای این منظور. مریم با ابراهیم در ارتباط بوده، ابراهیم کسیه که یکی از چهره‌های خداست، یکی از تجلیات صاحب او دو چشم و تجلیات چهره‌ی کسیه که ما می‌بینیم راوی باهاش به یه جور

عرفان می‌رسه، یعنی به یه جور ارتباط حسی می‌رسه و فقط دوتا چشم ازش می‌بینه ولی بار نمی‌گیره مریم از ابراهیم. یعنی در واقع اگه بشه یه دجال در برابر مسیح فرض کرد، که حالا از یه لحاظی ممکنه پویان باشه، در واقع مریم هم ضد مریمه. یعنی این وسط یه مریم نامراده، یه مریم ناکامه، مریمیه که همه‌ی موجبات مریم شدن رو داره، مریم تو گیومه شدن رو داره، ولی در واقع اون سازمان سیاسی ازش در واقع می‌دزده، قاپ می‌زنه ابراهیم رو و پویان از این نظر باز یه نسبتی پیدا می‌کنه با داوودی به دلیل این که هر دوشون به هر حال به یه نحوی با فلج سروکار دارند، یعنی دچار فلج هستند، یعنی اگه حالا اون فلج ذهنیه، این یه جور فلج جسمانیه. عرضم به حضورتون که من همین رو می‌خواستم عرض بکنم و یکی دو تا نکته از قبیل نکاتی که آقای صلاحی هم لطف کردن اینجا فرمودن هست که بعداً خودم به خانم حاجی‌زاده می‌گم. خیلی ممنون.

آقای کوروش معتمدی

با سلام، فکر می‌کنم جایز نباشه من صحبت کنم ولی تا جایی که عقلم می‌رسه، فکر می‌کنم که تکان دهنده‌ترین قسمتی که در کتاب هست، صفحه‌ی ۹ کتابه. «أَنَا لَيْلَةٌ وَأَنَا إِلَهَةٌ...» ، با کمال تأسف مرگ نابهنگام صفا داوودی پسردایی... و خط‌های خالی» فکر می‌کنم که این خط‌های خالی یکی از اساسی‌ترین کارهای خانم حاجی‌زاده باشه، که به ما نشون می‌ده که ما باید بقیه‌ی داستان رو خودمون بنویسیم و هیچ دنبال داستان نباشیم و دنبال قصه نباشیم و ساختار اصلی داستان، به نظر من، ضد قصه بودن اونه و این که راوی هیچ دنبال یک قصه‌ی خاصی نیست، دنبال یک تم به خصوصی نیستش و هر جا که دستش برسه، به قول معروف، داستان رو

قطع می‌کنه و از جای دیگه‌ای شروع می‌کنه. تا جایی هم موفقه ولی جاهایی خیلی حس‌رو قطع می‌کنه و این نکته‌ی ضعف داستان به نظر من، یعنی جاهایی که انسان واقعاً بغض می‌کنه که بیاد با داستان ارتباط برقرار کنه، من فکر می‌کنم که خانم حاجی‌زاده خیلی زود این داستان رو قطع می‌کنه و آدم را از اون حالت بغض و اون حالت درونی بودن میاره بیرون. قسمت‌هایی هستش که خیلی راحت می‌تونه درونی باشه. من زیاد نمی‌تونم صحبت کنم چون چیزایی که می‌خواستم بگم همه گفتن، ولی مسأله‌ی اصلی مسأله‌ی رسم‌الخط نیست توی این داستان مسأله‌ی اصلی اینه که یه زن این داستان رو نوشته و زنانه نوشته و مسأله‌ی دومی که خیلی برای من مهمه اینه که این داستان می‌تونه داستان هر کسی باشه و من وقتی که این داستان رو خوندم، اصلاً قرار نبود صحبت کنم، ولی وقتی که امروز اومدم توی این جلسه، احساس کردم که باید به نوبه‌ی خودم تبریک بگم به خانم حاجی‌زاده و تا حدودی هم ابراز احساسات کنم نسبت به این داستان و بگم که این داستان با این که کار اول شما هستش، ولی داستانِ خوبیه و سؤالی که دارم از دوستانی که صحبت کردن اینه که این داستان رو ما جزو کدام سبک داستانی می‌تونیم قرار بدیم؟ این داستان، داستان رئاله؟ این داستان، داستان مدرنه؟ این داستان، داستانِ پست مدرنه؟ و جریان سیال ذهن از نظر شما چی می‌تونه باشه؟

آقای الهی: داستان جریان سیال ذهن هست، اما داستان جریان سیال ذهن قانونمند نیست.

آقای معتمدی: و مسأله‌ی بعدی هم که هستش به نظر من این زبانی که این داستان داره، زبانِ بسیار بسیار خوبیه. یعنی یه زبان بسیار ساده، یه زبان بسیار روان و یک زبان درونیه و می‌تونم بگم زبان زنه. من حرف دیگه‌ای فکر نمی‌کنم داشته باشم. خیلی ممنون خانم حاجی‌زاده.

آقای کیومرث منشی زاده

این تذکر شما درباره‌ی تخلیص مسائل، خلاصه صحبت کردن خوبه می‌گن که دو تا مَلک هست روی دوش‌های آدم، یکی کارهای خوب رو می‌نویسه، یکی کارهای بد رو می‌نویسه، پیش خودم می‌گفتم کاش یه ملک دوش سومی هم آدم داشت که می‌نشست روی دوش آدم می‌گفت خلاصه کن، خب دیگه حرفه و حرف حرفه هم پیش میاره.

عرض کنم که این کار خانم حاجی زاده برای یک طبقه‌ی خاصی نوشته شده، می‌گن یه شاعری بوده که شعرهایی که می‌نوشته برای نوکرش می‌خونده، گفتن این بدبخت بیچاره، پول می‌دی کار می‌کنه، دیگه شعرات^۱ برای چی برایش می‌خونی؟ گفت می‌خوام ببینم عوام فهم هست؟ حالا این کار رو که ایشون نوشتن یه کاریه که به اصطلاح مربوط به خواننده‌های نوسواد نیست. خواننده‌هایی که به اصطلاح یک مقداری حالا حتا اگه ما بگیم آریستوکراسی (aristocracy)^۱ ذهنی، دچار اون هستن. به این علت بیش تر به نظر من این کار هنری اومد تا ادبی. حقیقت هم اینه که واقعاً این نوشتن رو باید وارد مقوله‌ی...، یعنی بالاخص نوشتن هرومنوتیست^۲‌ها یا کسانی که توی کار نوشتن رُمان هستن یا قصه نوشتن و این‌ها، بیش تر نوشتن رو از ادب بکشن به طرف هنر، چون حقیقت اینه که ادب وسیله‌ی نوشتنه. در زبان فارسی بالاخص، طیف نویسندگی در هیچ زبانی مثل زبان فارسی این طور گسترش نداره. مثلاً توی **کانون نویسندگان** عده‌ی ادبی‌یی بودند که این‌ها یکی کارهای اجتماعی می‌نوشت،... حالا این کار، یه کاریه که به اصطلاح متعالی‌تر از حدود متعارف است. حالا توفیقش رو صحبت نمی‌کنیم که چه قدر توفیق داره، چه قدر نداره، این واقعاً یه جور باید به اصطلاح تأثیر متن کامل بشه و این‌ها. درباره‌ی اسم کتاب اون دوست ما گفتن این اسم «خاله‌ی سرگردان»

۱. طبقه اشراف، حکومت اشرافی

۲. hermenotist

چشم‌ها» نباید باشد، چشم‌های سرگردان خاله باید باشد، اصلاً این دو مسأله، دو مقوله‌ی مختلفی و ایشون حتماً اون نخواستن بگن و الا اون یه چیز دیگه بوده، اتفاقاً برای گذاشتن این‌طور اسم‌ها، زبان فارسی در بین زبان‌های مختلف فکر می‌کنم از همه متناسب تره برای این جور بازی‌ها رو توش کردن و ما متوجه می‌شیم، البته نمی‌خوام بگم این حُسنِ زبان فارسیه، زبان فارسی خیلی زیاده. یکی از من پرسید که کی می‌شه زبان فارسی درست بشه؟ گفتم هر وقت کشیش‌ها عربی یاد بگیرن. حالا مقوله‌ی این که این اسم ایشون این شکلی نخواستن بگن و چندین نوبت ایشون صحبت کردن که چرا؟ چرا؟ چرا؟ من گفتم می‌کنم بالاخص در کار هنر «چرا» وجود نداره، چون اگر شما علامت سؤال جلوی هراثرهنری بگذارید درهم می‌ریزه. الان تقریباً... ترین، پیشروترین، مقبول‌ترین اثر نقاشی مونالیزا ست. اگر من به شما بگم خوبیش چیه؟ شما چی می‌گین. خوبیش اصلاً چیه؟ کجاش نفعی داره این مقوله؟ این چرا گفتن درست نیست؛ بالاخص که هنر مقوله‌ی «باید» درش وجود نداره. چون آنچه که «باید» هست، مربوط به عادیات و ملموسات زندگی ست و ملموسات زندگی رو به انسان تحمیل می‌کند. انسان تنها حیوانی ست که یک مقداری در مقابل جامعه تحمیل می‌شه بهش، این نکته شاید بالاخص برای خانم‌ها مورد توجه باشه که یه آدم‌هایی هستن که توی کار پزشکی ند، آن‌ها معتقدند که بچه‌ی انسان زود به دنیا میاد، باید دو سال و هفت ماه مرحله‌ی جنینی رو طی کنه. چون این‌ها اومدن زمان جنینی حیوانات مختلف رو حساب کردن با میانگین سن گاو و اسب و این‌ها. انسان می‌گن... ولی زبان و این تحمیلات و باید رو جامعه می‌ده و مسئله‌ی اینه که چرا باید یه دفعه دیگه ما گیر این «باید»‌ها بیفتیم؟ این هنر مدرن مخصوصاً، در نقاشی، آدم‌هایی که توی کار نقاشی بودن مثل ونگوگ اینا اومدن گفتن ما تکرار چیزهایی رو که هست انجام ندیم و اشتباه رو یه بار دیگه نکنیم چون نقاش‌های قبلی می‌اومدن وقتی که استکان توش چای بود، یه استکان شکسته است؟ می‌گه خطای باصره است، خب ما که این خطای باصره رو می‌بینیم چرا توی نقاشی مون باید این کار رو بکنیم؟ این مسأله‌ی

«باید» رو من فکر می‌کنم خب بهتره حذف شه. راجع به جریان سیال ذهن هم که صحبت شد، تلویحاً گفته شد که هم جریان سیال ذهن خوبه، و هم مراعات کنیم این رو تا چه حد؟ به نظر من این تداعی‌ها خوبه، ببینید دو نفر ممکنه باشن که زندگی‌شون، نگاه‌شون فرق بکنه طبیعیه که اگر بهشون بگیم که آقا آب شما رو یاد چی می‌اندازه یکی می‌گه یاد ماهی، خب این خیلی ابتداییه خیلی بدویه این ذهن. ولی یکی می‌گه پاشنه‌کش. در آن واحد زمانی که جواب داده این به ذره زیادیه. این از آب یاد ماهی افتاده، از ماهی یادِ گاو و یا گوسفند افتاده از اون به یاد چرم افتاده از چرم به یاد کفش افتاده و به پاشنه‌کش، خب این ذهن متعالی‌تره. از این باید بیاییم به این شکل بیرون. یکی از چیزهایی که برای من اینجا مشخص شد اینه که صحبت‌های دوستان ما خیلی راجع به هدف هنر بود؛ صحبت‌ها اکثراً و توجه اصلی به هدف هنر بود، این کاری که ایشون کردن، یک مقدار مقولاتی... که من فکر می‌کنم که ایشون نشستن دقیقاً فکر کنن اول درباره‌ی این که چه چیزهایی می‌خوان، چه کارهایی می‌خوان، فرم مطلوب رو هم براش پیدا کنن... این شده و حالا ممکنه چند بار نوشته شده باشه و این‌ها. این کار رو ایشون کردن. راجع به زبان که دوست مون آقای صلاحی گفتن، البته اشکالاتی کمی هست. ولی از اونجا که من فکر می‌کنم همه غلط می‌نویسیم، واقعاً همه وقتی رئیس دانشگاه می‌گه «اساتید» کلمه‌ی اساتید چیزی هست مثل «جَنَاگِل» بعد شما فکر کنید که استاد دانشگاه، رئیس دانشگاه، استاد و محصل و میز این اولین چیزهایی هست که باید بدوننه. سخنگوی وزارت خارجه هم می‌گه که: طرف مجاری، طرف ایرانی. خب راننده هم که می‌گه: مرز ترک، دانشجو هم که می‌گه: حجم این درس‌ها زیاده. ازش بپرسید مگه وزن داره؟ ترم وزن داره؟ می‌گه قطرش زیاده. در حالی... کتاب هم... یکی از دوستان، گفتن که باید از زبان عدول کرد و با زبان گاهی در افتاد. این خیلی نکته‌ی دقیقه‌ی که برای در افتادن با زبان باید اول زبان رو خوب بدوننه آدم. یعنی آدمی مثل سعدی این کارو بکنه. بعد من فکر می‌کنم به هر حال این یک کاریه که باید یکی دوبار دیگر خونند این کار رو، کار آسونی نیست و واقعاً این خانوم این

کتاب رو که نوشتن من وقتی که دوستان این کتاب رو آوردن و به من گفتن این کتاب هست و می‌خوان تو راجع بهش صحبت بکنی. من وقتی که این کتاب رو دیدم، دیدم که خب این کتاب صحبت کردنی نیست این قدر تعداد صفحه ها کمه و این‌ها. بعد حالا دیدم که نه، خیلی زیاد گفته شده توی این کتاب. یعنی در واقع این فیلم‌هایی که مشهور به جمیزباندی هست نیگا بکنین کاری که توی سینما کرد این بود که خیلی وقایع اتفاق می‌افتاد، توی این کتاب هم خیلی یعنی بیش تر از به اصطلاح صفحاتش کاری انجام گرفته و شده. حالا آرزو کنیم ایشون کارهای بعدی‌شون رو بکنن و موفق‌تر باشن.

خانم صدیقیم: خیلی متشکر. در طی صحبت دوستان، به هر حال سؤالاتی از طرف سخنرانان مطرح شد من از خانم حاجی‌زاده می‌خوام که اگر که جوابی دارن در رابطه با صحبت‌هایی که دوستان مطرح کردن، جواب بدن، بعضی از سؤوال‌ها هم از دوستانی شد که صحبت کردن چنانچه این دوستان می‌خوان که پاسخ بدن، فرصت داده می‌شه که پرسش‌ها مطرح بشه و پاسخ‌ها داده بشه. خواهش می‌کنم که بفرمایید.

حاجی‌زاده

با سلام مجدد. من از تک تک شما که تشریف آوردین و چندین ساعت حوصله به خرج دادین متشکرم. حضورتون موهبتی بود در این جلسه. از بزرگوارانی که در مورد کتاب نظر دادند بسیار ممنونم. مسلماً در نگارش کارهای آینده‌م از راهنمایی‌های سودمندشان استفاده می‌کنم. می‌بخشین.

در ارتباط با صحبت‌های آقای دکتر الهی من اون بخش‌هایی که مربوط به مسائل تئوریک در حضور آقای براهنی به خودم اجازه نمی‌دم پاسخ بدم، ولی چیزهایی هست که در ارتباط با خود کتابه و خب طبیعتاً من چون مسؤول نوشتن این کتاب هستم، به من برمی‌گرده، باید جواب بدم. آقای دکتر الهی اعتراضی که داشتن مربوط بود به عنوان کتاب و می‌گفتن که «خاله‌ی سرگردان چشمه» غلطه و باید می‌شد «چشم‌های خاله‌ی سرگردان». من فکر می‌کنم آقای دکتر الهی توجه نکردن متأسفانه؛ چون چشم‌های خاله نیست که سرگردانه، این خاله است که سرگردان چشمیه، بعد گفتن که هیچ نشان دیگه‌ای هم نداره، چرا، این چشم‌ها در سراسر قصه تکرار می‌شه؛ چشم‌ها، چشم‌های پویانه؛ چشم‌ها، چشم‌های معشوق؛ چشم‌ها چشم‌های داوودیه که یکی شو از دست داده، اشاره به چشم‌های مختلفی که اون جمعیت بی‌سر نداره، و اون جهان‌بینیه که از اون جمعیت گرفته شده، چشم‌ها مرتب تکرار می‌شه با سرگردانی‌های مختلفی که توشون هست. بعد به مسأله‌ی دیگه‌ای که آقای دکتر الهی اشاره کرده‌ن، گفتن که اونجایی که مثلاً می‌گن «روی دست آقای عکاس پُر کراوات بود» یعنی چی؟ من فکر می‌کنم توی جامعه شأن مارو همیشه، یعنی شخصیت اجتماعی ما رو با یک پارامترهایی می‌سنجند که این گاهی برمی‌گرده به نوع لباس پوشیدن. برای یک دختر روستایی، وقتی که باباش می‌ره توی عکاسی، قضیه مربوط به کودکیِ راپیه و کراوات یکی از ویژگی‌های شخصیت بخشیدن به یه مرد بوده و آقای عکاس به خاطر این که شخصیت بده به بابای اون دختر بچه با دست پُر کراوات میاد. دختر می‌گه بابا تو هم این کراواته رو بزن که تا توی عکس لااقل یه جایی پُر بدی. همون کاری که آقای امینی انجام می‌ده در رابطه با راپی، موقعی که راپی داره با داوودی معلول برخورد صمیمانه می‌کنه، آقای امینی می‌گه در شأن شما نیست. همیشه باید در شأن ما این باشه که با آدم‌های باشخصیت، مثلاً شخصیت‌هایی کاذبی که جامعه تعیین می‌کنه، آدم‌هایی که مقام دارن، آدم‌هایی که لباس‌های خوب می‌پوشن ارتباط داشته باشیم. در ضمن صحبت دیگه‌یی که آقای دکتر الهی کردن، البته

من اون توانایی رو ندارم که مثل ایشون از دیدگاه روانشناسی حرف بزنم، گفتن آیا موقعی که طرف مُشت می‌کوبه روی میز و ما عینِ اون رو می‌بینیم درسته که این اون رو تداعی کنه یا نه؟ من متأسفانه با اصطلاحات روانشناسی اون هم در حضور شما نمی‌تونم راجع به این مسأله توضیح بدم ولی از نظر حسّی خودم اینو می‌دونم که گاهی رنگِ یک پارچه من تا کودکی هام می‌بره، گاهی یه گلِ ریز کوچولو من به یک دنیا دیگه می‌بره، گاهی یه شباهت، یه حرکتِ دستِ کوچک ساعت‌ها من به خودم مشغول می‌کنه تا بالاخره آنقدر نگاه کنم گرچه این نگاه‌ها گاهی ممکنه یه جور دیگه هم تلقی بشه، تا بالاخره ریشه‌ی اون پیدا کنم که این به کجای ذهن من برمی‌گرده. من فکر می‌کنم تداعی‌ها نباید دقیقاً تقابلاً همدیگر باشن. بله بفرمایین خوشحال می‌شم.

آقای دکتر الهی:...

حاجی‌زاده: البته من خیلی ممنونم از توضیح و گفتیم که در حدِ من نیست که در برابر شما از مسائل روانشناسی حرف بزنم، من فقط حسّ خودم بیان کردم.

آقای دکتر الهی:...

حاجی‌زاده: بله خواهش می‌کنم.

بعد آقای دکتر الهی اشاره کردن به یک سری کتاب‌ها که این کارها قبلاً در اون‌ها هم شده. من متأسفانه نتونستم، یعنی فرصت این و امکان این که نوشته‌های این نویسنده‌ها رو بخونم نداشتم، با شرمندگی. بعد، اونجایی که آقای دکتر الهی فرمودن که ما موقعی که ایشون می‌گه من و بالشم دنبال آفتابیم. آیا برای چی میاد؟ چون هیچ جای دیگه نشانی نداره. من نمی‌دونم. شاید کوتاهی من بوده. ولی من فکر می‌کنم جاهای مختلف هست، اصلاً اون معشوقی که چشمش سرگردون می‌کنه، آفتاب، کس دیگه‌ای نیست و این بارها می‌گه: بابا، خونه‌ی آفتاب کجاست؟ من فقط تو چشم آفتاب، تو دل خورشیده که گرم می‌شم. بابا می‌شه بخوابم تو دل

آفتاب تا بهار بیاد؟ یا اونجایی که برمی‌گرده می‌گه: بابا تو یوشع نیستی، به خورشید بگو بمونه. به هر حال با یک اشاره‌ی اساطیری به یوشع و موسی و خضر و اون ماهی بریانی که وقتی به آب حیات می‌رسه، زنده می‌شه. همه‌ش اشاره‌هایی به آفتاب یا اونجایی که برمی‌گرده می‌گه: من تولدمو جشن می‌گیرم، همه‌ی شمع‌ها رو فوت می‌کنم، خود خورشید دعوت می‌کنم. من نمی‌خوام حالا تکه‌تکه بگم، زیاده.

آقای دکتر الهی: اون تکه خیلی زیباست.

حاجی‌زاده: شما فرمودین که موردی نداره چون میاد و گم می‌شه. ولی گم نمی‌شه. این آفتاب و چشم‌ها در سرتاسر قصه بیان می‌شن.

دکتر الهی: ذهنم خسته‌ست، بعداً باهم صحبت می‌کنیم

حاجی‌زاده: با تشکر به هر حال از راهنمایی‌های مثبتی که آقای دکتر الهی کردن و آقای معتقدی که لطف کرده بودن و مطلبی هم نوشته بودن دستشون درد نکنه. من فکر می‌کنم ابهامی که در صحبت آقای معتقدی پیش اومد، اینه که ایشون لاله رو به عنوان راوی گرفتن. در حالی که لاله نیست که می‌ره سراغ داوودی. لاله یکی از شخصیت‌های قصه است که همبندِ مریم بوده و حالا دختری به نام تینا داره که سالم و خوشگله و به نوعی مریمه و آرزوی مریمه که در مقابلش پویان معلول رو داره و اون خاله است که می‌ره دنبالش، شاید اشتباه شنیدم. به هر حال پیش اومده. بعد گفتن که داوودی به همه خاله می‌گه، نه، داوودی فقط به خانم موسویه که خاله می‌گه، به هیچ کس دیگه خاله نمی‌گه. پرسیدن چرا به فرح روز توجه می‌کنه؟ خب ما نمی‌دونیم، به هر حال هر آدمی عاشقِ یه نفر می‌شه، گرچه ممکنه کسانِ متعددی که پیرامونش هستن، به دلایل مختلف بهشون توجه کنه، داوودی هم عاشق فرح روز شده، حالا اگه اشتباه کرده، اون دیگه مشکلِ داوودیه و از طرفی فرح روز تنها کسیه که اونجا دختره، مریم شوهر داره، خاله شوهر داره، لاله شوهر داره، گرچه مریم به داوودی

توجه می‌کنه، ولی توجه مریم به داوودی نه به خاطر خود داوودیه، به خاطر شباهت صورتیه که با ابراهیم داره و به خاطر اینکه که آینده‌ی پویان معلولش رو توی داوودی می‌بینه، ولی یک توجه عاشقانه نیست گرچه توی لحظه‌یی که اون خطاب به رو می‌خونه، می‌ره و دستش رو می‌گیره ولی باز ابراهیمه که توی ذهنش زنده می‌شه. لاله هم که کلاً زنیه که یه شرایط خاصی داره و فقط فرح‌روز می‌مونه. خاله هم که خب وضعیتش روشنه، بچه‌ی بزرگ داره، دیگه به سن و سال داوودی نمی‌خوره. در عین حال سه سال نیست که اخراجش کردن، چند ماهه که اخراجش کردن، متها سه ساله که معلول شده.

آقای انصاری‌فر: ببخشید خانم حاجی‌زاده، این که شما اشاره کردید، چون گاهی اوقات، اثر مال خود نویسنده نیست یعنی اکثراً، مال خود نویسنده نیست. من فکر می‌کنم توجیه داره، توجه داوودی به فرح‌روز، به دلیل این که یک جور همسان‌پنداری هست بین شون اون قربانی و اون هم یک آدمیه که... .

حاجی‌زاده: که رشته‌ش روانشناسیه، بله، درسته من دیگه نخواستم حالا خیلی توضیح بدم. بعد چیز دیگه‌یی که آقای معتقدی گفتن آیا معضلی را حل می‌کنه؟ من نمی‌دونم. واقعاً باید حل کنه؟ آیا وظیفه‌ی این کتاب اینه که بیاد مشکلات جامعه رو حل کنه، گرچه فکر می‌کنم به مشکلات بسیاری اشاره می‌کنه. بعد گفتن که حالا بگذریم از شور بختی خاله، حالا دیگه اون‌ها بماند. آقای صلاحی لطف کردن و به نکات دقیقی اشاره کردن البته من اون «می‌بردنش» و اون «کاشتتم» رو آقای صلاحی خودم هم دیدم. ولی موقعی که با صدای بلند خوندم، دیدم که وقتی این جوری خونده می‌شه انگار صمیمی‌تره و از توجه‌تون خیلی ممنونم، ولی اونجایی که گفتین می‌گه «کله‌ی مرگشو بذاره» اون جا شخصیتیه که حرف می‌زنه و شخصیت طبیعتاً کرمانیه و لهجه داره و اتفاقاً به عمد گذاشتم که با اون لهجه حرف بزنه که زبان‌ها مشخص بشه. آقای انصاری‌فر فرمودن که اثر یک راوی داره، خواستم بگم که اثر یک راوی نداره.

- آقای انصاری فر: من اصلاً همچین چیزی نگفتم.
- حاجی زاده: البته من فکر می‌کنم منظور شما در ارتباط با صحبت آقای معتقدی بود و همون تداخلی که بین خاله و لاله شده بود.
- آقای انصاری فر: بعله خاله یه نفره
- حاجی زاده: بله، خیلی ممنونم. آقای منشی زاده فرمودن که این کار هنریه، نه ادبی. من نفهمیدم. دوست دارم توضیح بدن برام.
- آقای منشی زاده: اصولاً اگر قبول می‌کنیم که نویسندگی یکی از اون شش هنر یا هفت هنر هست، نوشتن به زبان فارسی اصولاً خود نوشتنش. خود اثر هنری هست. نوشته‌ی شما بیش تر هنریه تا ادبی. به علت این که هنر وجه... تفکره مربوط به فکر و هنر مربوط به جنون و تخیل. علم رو باید فهمید، هنر رو نباید فهمید... چیزی که درک شود و... این کار که من گفتم بیش تر هنریه،... بعضی از شعرها،... فرق بین نظم که بیشتر مربوط به ادبیات ولی شعر در... مربوط به هنره، به علت این که فهمیدنی نیست به همین علت است که مقبول‌ترین آثار هنری اوناییه که کم تر فهم می‌شه پس اثر شما، شاید دلیل این بود که یه مقدار این اثر شمارو دیرباب و دست نیافتنی فرض می‌کردم. این که فهمیده نمی‌شه. یه سؤال کلی همیشه مطرح شده که اگر یک اثر هنری فهمیده بشه، دفعه‌ی دوم دیگه چرا؟ فرضاً اگر سمفونی ۹ بتهوون رو شما یک دفعه بفهمید، دفعه‌ی دوم مالانگیزه. این اثر بیش تر از قواعد، اگر بشه قاعده براش گذاشت در هنر، چون گفتم هنر قاعده‌ای نداره به علت این که اگر قاعده داشت، هر کسی می‌تونست هنرمند باشه و هنر اصولاً... البته فرق می‌کنه هنرهای مختلف، شما بین هنرهای کلاسیک و هنرهای موسیقایی و هر هنری که بین این‌ها هست، به علت محض بودن، بسیط بودن و مرکب بودن شان، طبع محتوی و محتوا در این‌ها فرق می‌کنه و جنبه‌ی درک کردن شان فرق می‌کنه. اثر شما اثریه که باید چندین بار خواند و به فکر فهمیدنش نبود چون این یک...، نمی‌دونم شاید حالا اگر... می‌گن استاندال آثارش رو با لغاتی نوشت به زبان

فرانسه که... حقوق،... یعنی لغاتی که کاملاً برای همه یک معنی داشته ولی آثار خوب هنری، آثاری که... نوشته می‌شود، آثاری نیستن که لغاتش برای هر کسی یک معنی داشته باشه. اولاً به علت این که دارای تنوع لغات معنا هستند تا لغات ذات که به اصطلاح یک بُعد داره، بعد هم به علت این که این آثار رو اصولاً نباید فهمید، چون آثار قشنگ...، اثر خیلی قشنگ اثر خیلی فهمیدنی نیست، این اثر شما من گفتم بیش تر تمایل به هنری شدن داره تا در مقوله‌ی ادبیات درجا بزنه، به همین علت دیربازه حاجی زاده: خیلی ممنون.

خانم صدیقیم: اگه صحبتی هست کسی می‌خواد پاسخ بده؛ یا اگر سئوالی هست بفرمایید...
از آقای دکتر براهنی خواهش می‌کنم تشریف بیارن نظرشون بشنویم.

آقای براهنی

با عرض سلام به همه‌ی دوستان و خیرمقدم. من فکر می‌کنم که جلسه‌ی ما اون قدر به علت علاقه‌ی همه‌ی دوستان در درجه‌ی اول به ادبیات و در درجه‌ی دوم به بحث‌هایی که به طور کلی ضرورت داره درباره‌ی مسائل جدی ادبی ما بشه و متأسفانه در جاهای دیگه جاش خالیه، این نوع مباحث فقط در محافل کوچک بیست نفره، سی نفره یا پنجاه نفره، صدنفره صورت می‌گیره و آدم می‌بینه که از جاهای مختلف. حتا بعضی از دوستان از شهرهای دیگه زحمت می‌کشن و تشریف میارن در یه همچون جایی شرکت می‌کنن، نظرشون رو می‌دن، در بحث‌های دیگران شرکت می‌کنن، طبیعیه که این نشون می‌ده که فقدان این بحث‌ها در جامعه به صورت جدی وجود داره و این نوع جلسات حتماً باید به کرات در جاهای دیگه تکرار بشه که متأسفانه جاش نیست و الان اینجا صورت گرفته. من، شخصاً می‌تونم بگم که از همه‌ی

حرف‌هایی که اینجا زده شد لذت بردم. علتش اینه که فکر می‌کنم که اشخاص با اعتقاداتِ خودشون این حرف‌ها رو می‌زنن و این اعتقادات باید در آزادیِ مطلق زده بشه تا این که ماها همدیگه رو از نظر ادبی، از نظر خُلق و خوی انسانیِ ادبی، از نظر به اصطلاح چند زنه و چند مرده حلاج بودنمون در آثاری که می‌خواهیم به وجود بیاریم، یا می‌خواهیم بخونیم، شناسایی بکنیم و بدونیم و از این نظر هیچ چی شخصاً من رو، نه در ارتباط با فرض کنید که کارگاه قصه و شعری که وجود داره، بلکه در ارتباط با مطالبی که برای همه‌ی ماها قابل بحثه، خوشحال نمی‌کنه و طبیعیه هیچ چیز تا این حد خوشحالم نمی‌کنه که بینم در یک جایی، یک مخاطب‌های جدی در جامعه‌ی ما برای ادبیات وجود دارن. مخصوصاً برای ادبیاتی که بخواد خودشو جدی بگیره و برای کسانی که بخوان که بحث ادبی رو خیلی جدی بگیرن. مباحث مختلفی شد بحث‌هایی که قاعدتاً اصلاً من نباید راجع به اون‌ها بحث کنم علتش هم البته روشنه، بحث‌هایی دوستان اینجا کردن و بعد دیگران می‌تونن شرکت بکنن و این بحث‌ها را با ما تا صبح بتونیم ادامه بدیم و طبیعیه که فرصتِ جلسه و در عین حال خستگیِ نه ذهنی بلکه یه ذره خستگیِ جسمانیِ دوستان، دور بودنِ راه، یه همچون مجالی رو در اختیار ما نمی‌ذاره. من خیلی در عین حال خوشحالم که کتاب خانوم حاجی‌زاده چاپ شده. خانم حاجی‌زاده باید بخش‌هایی از اون کارهایی رو که در گذشته، در طول این چهار پنج سال گذشته، ارائه دادند در کارگاه، شاید بخش‌هایی از اون‌ها رو هم به یه صورتِ دیگه، قبل از اون که این کتاب رو نوشته بودند، چاپ می‌کردند. به دلیل این که ما وقتی که یک اثر رو می‌بینیم و در عین حال پشتِ سرِ اثر رو، یعنی کارهای دیگه‌ای که ایشون نوشتن می‌بینیم، ولی خب دوستان اینجا بحث کردن ژانر، ژانر یک کلمه‌ی فرانسوی است، من یک کلمه‌ای رو قبل از این کلمه گذاشتم و گفتم که وظیفه‌ی ما اینه که تمام ژانرهایی رو که در گذشته وجود داشته، «دژانره» بکنیم. دژانره کردن به معنای «دژانره» (degenre) کردن نیست، بلکه تمام ژانرهایی که در گذشته وجود داره، حتا تمام فرم‌هایی که در گذشته وجود داره و نه تنها محتواها، بلکه

فرم‌هایی رو که در گذشته وجود داره، ما با محتواهای زمان معاصر، همه رو به صورت محتوا حساب بکنیم و موقعی که می‌ریم داخل فرم‌های جدید، خودمون ژانرهای جدیدی رو به وجود بیاریم و در نتیجه بعضی چیزها هست که مثلاً در خصوص خود من مثلاً در ارتباط با شعرم، ممکنه که از چیزهایی که در گذشته گفتم، حتا از اون‌ها، و همچنین شعرهای دوستان دیگه که خیلی هم ممکنه علاقه داشته باشم به شعرهاشون، از اون‌ها بخوام برای فرا رفتن اون هارو از شون نوع‌زدایی بکنن تا نوع کار خودم رو به وجود بیارم. و در یک همچون وضعی معمولاً آدم دچار انواع مختلف ریسک‌ها می‌شه و من فکر می‌کنم این اصلاً طبیعت کاره، خانم حاجی‌زاده در گذشته، قصه‌هایی رو که آوردن سر جلسات ما، اولاً این رو باید در نظر بگیریم که واقعاً ایشون به جلسه‌ی ما خیلی خیلی کمک کردن به دلیل این که اصلاً فرانس (refrence) همه‌ی دوستانی بودند که به جلسه‌مون تشریف می‌آوردند و واقعاً یکی از کسانی است که صادقانه به ادبیات خدمت می‌کنه و در عین حال یک مسأله هست که اینجا به اون اشاره کردن که بعضی‌ها شبیه همدیگه می‌نویسن، آقای معتقدی به اون اشاره کردن من می‌خوام اینو بگم که یکی از مسائلی که ما بحث کردیم و الان در حدود ده-دوازده ساله که در جاهای مختلف من بحثش رو می‌کنم طبیعیه که در کارگاه به صورت فشرده روش کار کردیم و همون‌طور که دیدین، مثلاً یکی از دوستان، آقای محمدی، هم اومدن و یه بحثی رو پیش کشیدن در ارتباط با ادبیات زن‌ها و این که زن‌ها چه جوری باید بنویسن. شاید این مسأله در ذهن‌ها وجود داشته باشه که چه جوریه که جلساتی که ما گذاشتیم، مخصوصاً جلسات تقریباً بزرگ، مثل یه همچون جلسه‌ای که قبلاً هم، یک سال و نیم پیش، برای کتاب خانم ارسطویی این جلسه گذاشته شده بود، چه‌طور می‌شه که دو تا زن کتاب‌هاشون رو چاپ می‌کنن، که به نظر من کتاب‌های خیلی باارزشی هستند، چه‌طور می‌شه که این مسأله مطرح می‌شه، حقیقت اینه که ناخودآگاه وحشتناکی که زن ابرونی داره باز نشده، در وجود خود ماها هم باز نشده و قاعدتاً این باید باز بشه. ما یک جلسه‌ای داشتیم همین دو هفته پیش در ارتباط

با شعرِ تغزلی و بحث زن بود در ارتباط با شعرِ تغزلی. من سعی خواهم کرد که اون بحثی رو که کردم در طول این دو سه هفته‌ی آینده تنظیم بکنم تا این که هر چه زودتر به چاپ برسونم به دلیل این که فکر می‌کنم ما یک مسأله‌ی فوق‌العاده اساسی رو اونجا بحثش رو می‌کنیم، نه تنها زن‌ها، بلکه به نظر من موضوعی که پیش اومده، چند راویه کردن قصه هاست و چند شاعره کردن شعرها، چند راویه کردن قصه‌ها، یک مسأله‌ی اساسیه، یعنی این که ما می‌تونیم تنوع عجیب غریبی داشته باشیم، ذات این تنوع به نظر من در مادریه که مارو متولد کرده، و از اونجا ما این قضیه رو یاد می‌گیریم. مسأله برای من از این نظر خیلی اساسیه، در اینجا طبیعیه که مشخصات اثر به این صورت نوشته شده که خانم حاجی‌زاده نوشتن. خانم حاجی‌زاده در ابتدا، تصور خاصی درباره‌ی قصه داشتند یکی از مشخصات این قصه‌ها، بومی بودن فوق‌العاده‌ی این قصه‌ها بود، یعنی مربوط بودن به کرمان، مربوط بودن به یک دنیای جادوگری- اساطیری اطراف کرمان، طبیعیه که در طول حرکت ادبی شون ایشون به این نتیجه رسیدن که بهتره که در دوران معاصر که دارن زندگی می‌کنن، اتفاقاً با حرفه‌ی خاصی که دارن و آدم‌هایی که در محیط خودشون می‌بینن، با استفاده از ادراک خاص خودشون از دوران معاصر خودشون، به جای اون قصه‌هایی که در گذشته می‌نوشتن، نسبت به اون‌ها، نظر من اینه، یک موقعیت «دژانره» کردن رو در پیش بگیرن، یعنی از اون‌ها ژانردایی بکنن، که مدفون در گذشته است، با استفاده از بعضی عناصر به اصطلاح بومی اون‌ها و بعد کشاندن و آوردن آن‌ها به دوران معاصر و دورانی که خودشون اتفاقاً در همین فرض کنید سن و سالی که زندگی می‌کنن یک ماجرای رو بنویسن. این یک نکته بود که من می‌خواستم که خدمت دوستان عرض کرده باشم. مسأله‌ی دیگه‌ای که برای من خیلی خیلی مطرحه، وقتی که ما به چیزی رو «دژانره» می‌کنیم، قاعدتاً باید ببینیم که اون چیزی که اون چیزهایی قبلی رو «دژانره» کرده، چه «ژانری» داره. این فوق‌العاده کار مشکلیه. وقتی که شما می‌خوااین یک پدیده‌ای رو که در حال پیدا شدن، تعریف بکنین، توش خود اون موضوع نیست که به شما اجازه بده که

اون رو تعریف بکنین به دلیل این که شما پدیده‌های مشابهش رو روی هم رفته خیلی کم دارین. من الان می‌تونم مثلاً خواهش کنم که آقای ساعد احمدی بیان یکی از شعراشون رو بخونن. نگاه بکنین می‌بینین که این شعر مثل این که با یه چیزهایی در جنگه. یعنی ممکنه بعضی از شماها فکر کنین که این اصلاً شعر نیست. به دلیل این که اون قدر با اون چیزهایی که در جنگه، در تضاد می‌افته که همین فرم افتادن در تضاد، همین به اصطلاح فاصله‌ای که بین اون چیزی که ما با اون در تضاد می‌افتیم و اون چیزی که به اصطلاح تضادآفرینه، خودش هست، به عنوان اون اثری که به وجود میاریم، ممکنه که اون قدر بدعت‌هاش، حتا ریسک‌هاش، حتا خرابکاری‌هاش اون قدر قوی باشه، درسته؟ که ما نتونیم بگیم که آیا این شعره یا شعر نیست. اغلب مسائلی که ما پیدا می‌کنیم اینه که ما بگیم که این ژانرش چیه و من می‌خوام روی این یه ذره با شما صحبت کرده باشم. اگر اجازه بدین و فرصت شو دارین برای گوش کردن، اون هم اینه که در این تردیدی نیست که در این قصه‌ی بخصوص، اولاً این قصه در حدود ۷۰-۸۰ صفحه است. این قصه یک دیدگاه خاصی رو انتخاب کرده، درسته که در بعضی جاها راوی فرق می‌کنه، مثلاً در آخر قصه، دو سه جا، این داوودیه که راوی قصه می‌شه، ولی به طور کلی میشه گفت که دیدگاه قصه، منظر قصه چیه. منظر قصه، منظرخانم موسویه. وقتی که ما این منظر رو انتخاب بکنیم، شاید من اینجا دارم ضمن این که قصه رو از نظر ساختاری، به اصطلاح، ساختارزدایی ازش می‌کنم، دارم به یک مشکل اساسی خود قصه هم اشاره می‌کنم. اون هم اینه که اگر ما اجازه می‌دیم به داوودی که وارد معرکه بشه و صحبت بکنه، درسته؟، ما اجازه نمی‌دیم که مریم شخصاً صحبت بکنه، ما اجازه نمی‌دیم که، شوهر، شخصاً صحبت بکنه، ما اجازه نمی‌دیم که دیگران وارد بشن و صحبت بکنن. اینجاست که به نظر من، از یک طرف ایشون منظری رو انتخاب می‌کنه که رویهمرفته منظر نو و جدیدیه، به دلیل این که منظر زنه. در جاهای دیگه به صورت جدی هنوز اتفاق نیفتاده، یعنی هست، ما در ادبیات خودمون انواع مختلفش رو مشاهده می‌کنیم ولی در جایی که منظر از نظر روانی منظر

زن باشه نه از نظر فقط تکنیکی، نداریم، یعنی ما احساس بکنیم که این آدمی که داره صحبت می‌کنه، درون خودش رو به عنوان یک زن داره برملا می‌کنه. وقتی که این منظر هست، اگر ما بخوایم... بکنیم، بلافاصله می‌بینیم توی قصه‌های مختلف که آیا این قصه، قصه‌ی کوتاهه؟ رُمانه؟ رُمان کوتاهه؟ قصه‌ی کوتاه بلنده؟ درسته؟ مجموع این چیزها پیش میاد. در صورتی که داوودی به اندازه‌ی خانم موسوی راوی به حساب می‌اومد، در صورتی که مریم به اندازه‌ی دیگران راوی قرار می‌گرفت، ما اون وقت می‌رفتیم به طرف چی؟ به طرف کثرتِ کانون‌های رُمان. چندین کانون برای رُمان پیدا می‌کردیم و به محض این که ما چندین کانون برای رُمان پیدا کردیم، از این نظر به نظر من هیچ فرقی نمی‌کنه که شما رُمان رئالیستی بنویسین، رُمان مدرنیستی بنویسین، یا رُمان پُست مدرن بنویسین. در صورتی که کانون‌های مختلف شما پیدا بکنین، این ارتباطات این کانون‌هاست که به طور کلی شما رو قرار می‌ده در این که آیا دیدگاه، نه دیدگاه به عنوان منظر بلکه به اصطلاح جهان‌بینی. آیا جهان‌بینی، جهان‌بینی فرض کنید که رئالیستی؟ جهان‌بینی مدرنیته است یا جهان‌بینی هر چی حالا، پست مدرنیته یا هر مقوله‌ی دیگری. اینجاست که ما می‌ایم می‌گیم که اگر ما به حدّ خود نوشته نگاه بکنیم، آیا این حدّ نوشته، ذهن اون زن رو در ارتباط با داده‌هایی که برای خودش مطرح شده، نشون می‌ده یا نشون نمی‌ده؟ در صورتی که نشون بده، ما می‌گیم که قصه‌ی موفقیه، در صورتی که نشون نده، ما می‌گیم که قصه‌ی موفقیه نیست. برای نشان دادن این‌ها، طبیعیه که مثلاً حرفه‌ی یکی از خانم‌ها یا آقایون، اینجا ممکنه که علوم اجتماعی باشه، آیا ایشون باید بره دکترای علوم اجتماعی بگیره تا بیاد اینو بفهمه یا مثلاً آقای دکتر الهی یکی از برجسته‌ترین متخصص‌های روانشناسی این مملکت، آیا خانم حاجی زاده باید برن تمام اون چیزها رو از نظر روانی یاد بگیرین، بعد بیاین؟ طبیعیه که یه همچین چیزی عملی نیست، به همین دلیل ما برمی‌گردیم به خود قصه، بحث این شد که این قصه ممکنه که قصه‌ی جریان سیال ذهن باشه. من معتقدم که حتا کار جوینس هم از اول تا آخر جریان سیال ذهن نیست،... یه چیزی دیگه‌س. کار جوینس

هم از اول تا آخر درگیری اش جریانِ سالِ ذهن نیست، جریانِ سیالِ ذهن یکی از مکانیسم‌هایی که جویس در *اولیس*^۳ به کار گرفته و این‌ها هم مشخصه، یکی جریانِ سیالِ ذهن مالی^۴ که در آخر میاد، یکی هم جریانِ سیالِ ذهنِ خودِ لئوپولد بلوم^۵ که در یه جایی میاد، سه چهار تا تیکه‌های مختلف جریانِ سیالِ ذهنی و یا مثلاً در *تصویر هنرمند به عنوان مردی جوان*، که به نظر من باید روی این قضیه تأکید کرد و این که «تصویر هنرمند در جوانی» نیست، برای این که اول *gender*^۶ش را تعیین کرده، جنسش رو تعیین کرده، مرد جوان، اگر زن جوان نوشته بود، حتماً مثل مثلاً خانم *دالودی* می نوشت، یا مثل *ویرجینیا وولف* می نوشت به جای این که مثل جویس بنویسه، اینجاست که این قضیه اهمیت پیدا می کنه که ما بینیم در کجا این جریانِ سیالِ ذهنه؟ به نظر من در دو سه جا فقط جریانِ سیالِ ذهن وجود داره و در جاهای دیگه جریانِ سیالِ ذهن وجود نداره، و موقعی که این تیکه‌ها مشخصاً حالت جریانِ سیالِ ذهنِ خودشون رو حفظ می کنن، اونجاست که ما می تونیم برگردیم بگیم که این جریانِ سیالِ ذهن رو آیا ما با اطلاعات روانشناختی بررسی بکنیم یا با اطلاعات ادبیات‌شناسی بررسی بکنیم، طبیعیه که به نظر من ما باید جریانِ سیالِ ذهن رو در کنار جریان‌های سیالِ ذهنِ دیگه، که در ادبیات وجود داره، قرار بدیم و در صورتی که با اون‌ها، که در جاهای مختلف ما دیدیم، می گن جریانِ سیالِ ذهن، کافیه که بریم کتاب... «*هیدر*» (...؟) رو که چاپ شده برداریم بخونیم، به دلیل این که تکیه‌های مختلفِ جریانِ سیالِ ذهن اونجا وجود داره، در صورتی که اینا به همدیگه شباهتی پیدا کرد، می گیم که در ادبیات، جریانِ سیالِ ذهن یه همچو حالتی داره، به دلیل این که در اجتماع و یا در روانشناسی و یا در هزار چیز دیگه ممکنه که جریانِ سیالِ ذهن رو به یه صورت‌های دیگه تعبیر بکنن، قصد من چیه؟ باز گرداندن ادبیات به

۳. Ulysses

۴. Molly

۵. Leopold Bloom

۶. جنسیت

مکانیسم‌های خود ادبیات و جدا کردنِ اون حتا از روانشناسی، حتا از علوم اجتماعی، حتا از تمام چیزهایی که در خارج از حوزه‌ی خود به اصطلاح ادبیات قرار می‌گیره، درسته؟ این یک مسأله، مسأله‌ی سومی هم که برای من باز هم اهمیت داره، اینجا لازمه که ما بهش، حتا از این نظر من بگم که درسته که دیدگاه فمینیستی یک دیدگاه فوق‌العاده مهمه، درسته که یک نویسنده‌ای که زنه ممکنه با اون دیدگاه بنویسه و ممکنه که مثل بعضی‌ها اصلاً به دیدگاه فمینیستی اعتقادی نداشته باشه چون خیلی از زن‌ها هستند که اعتقادی به دیدگاه فمینیستی ندارن. ولی شما بعد از اون که اثر ادبی رو اجرا کردین، باید اثر ادبی اجراش اون قدر قوی باشه که یه نفر از دور نگه که چون این فمینیستیه من خوشم میاد، باید بگه که اثر چون اثره، در عین حال دیدگاه فمینیستی‌ش هم اینه، این‌ها رو می‌تونه بحثش رو بکنه، ولی مثل همون، که می‌گفتیم ادبیات فرض کنید رئالیسم سوسیالیستی، و می‌گفتیم که این ادبیات رو نمی‌پذیریم به عنوان ادبیات، علتش چی بود؟ علتش این بود که طرح شخصیت‌هاشو به دلیل این که می‌خواست یه طبقه‌ی خاصی رو نشون بده و یه طبقه‌ی خاصی رو بکوبه می‌گفتیم که این ارزش داره، در حالی که قاعدتاً ما باید نشون می‌دادیم که این به عنوان شخصیت، شخصیتِ درست حسابی هست در مقابلِ اون یکی شخصیت، تضادی که با اون پیدا می‌کنه، تضادِ درست حسابی هست یا نیست؟ اگر احیاناً اینا وجود نداشت هر قدر هم طبقه‌ی بالنده بلند می‌شد و پدرِ طبقه‌ی حاکم رو درمی‌آورد، باز هم ما به اون اثر ادبی نمی‌گفتیم، اتفاقاً یکی از پروسه‌های دژانره کردن در ادبیات اینه که ما از اون خرافاتی که در ادبیات وجود داره، خودمون رو نجات بدیم و بریم به طرفِ به اصطلاح ادبی شناختن خودِ موضوعِ ادبی، این مسأله منو برمی‌گردونه به حرفی که آقای معصومی زدند و حرفی که دوست ما آقای منشی‌زاده بهش اشاره کردن، گرچه این دو تا موضوع، یعنی این موضوع، به وسیله‌ی این دو تا بحث نشد به صورت جدی. می‌بینیم که ما وقتی که اثر ادبی رو می‌خونیم، آیا قراره اثر ادبی رو بفهمیم؟ مثلاً ما یه شعر رو می‌خونیم، قراره اینو اول بفهمیم و بعد لذت ببریم؟ یا یک رمان

رو موقعی که می‌خونیم، سراپا شو می‌فهمیم و لذت می‌بریم؟ اگر احیاناً یه همچو کاری رو بکنیم ما، آیا واقعاً ما این به اصطلاح ادراکات هنری خودمون رو در یک جای دیگه قرار ندادیم، تأکیدهای ما بر یه جای دیگه قرار نگرفته؟ به همین صورت که بعضی چیزها هست که فوریت و بلا واسطگی خاصی رو می‌طلبه، مثل عاشق شدن، درسته؟ ما در ترکی یه مثلی داریم که می‌گیم که... کسی به اصطلاح به سفیدش یا به اصطلاح طوسی بودنش نگاه نمی‌کنه، اونمی که عاشقه، دیگه عاشقه دیگه. درسته؟ ادراک هنری، حرف سوزان سانتاگه^۷ ادراک هنری وجود نداره، فقط لذت بردن از هنر وجود داره. لذت بردن هنری روی یک فوریتیه، شما موقعی که موسیقی گوش می‌دین...، شما این رو می‌شنونین و لذت می‌برین، ممکنه یه آدمی باشین که بگه که مثلاً این جا گوش کن ببین که «کرشندو»^۸ ش چه کار کرده... چه کار داره می‌کنه. مسأله‌ی اصلی اینه که شما بلافاصله با اثر یک نوع به اصطلاح، قول ارسطو هم هست، یک نوع حالت... پیدا می‌کنین، یک نوع می‌رین درون اثر و داخل اثر قرار می‌گیرین، ارتباط پیدا می‌کنین، خیلی از دوستان شنونده‌ی یک همچین چیزی جزبه اصطلاح به اونچه که حرکت عشق به ویژه... به هیچ چیز دیگه شباهت نداره. به همین دلیل سوزان سانتاگ می‌گه که ما یک چیزی داریم به نام فهم به اصطلاح نقد ادبی و فلان و این‌ها، مکانیسم‌های ادبی چیه، تئوری‌ها چی می‌گن، مجموع این‌ها؛ ولی یه چیز دیگه هم داریم که به مراتب از اون مهم‌تره. اون هم اینه که می‌گه «اروتیک ادبیات» ببخشین این کلمه مفهوم زشتی در جامعه‌ی ما پیدا کرده. اروتیک ادبیات، یعنی این که همان‌طور که... فوریت داره شما در درک، اگر درک به اصطلاح در ادبیات به یک صورتی وجود داشته باشه، شما اثر ادبی رو هم بی‌واسطه و با فوریت... ازش لذت می‌برین، به همین دلیل نگاه می‌کنیم ببینیم که آیا این مکانیسم‌ها ما رو به طرف اون لذت می‌برن، یا نمی‌برن؟ اینجاست که ما میایم به قصه‌ی خانم حاجی‌زاده به یک صورت دیگه نگاه می‌کنیم. در هر قصه‌ای، هر کسی مسؤل قصه‌ی خودشه، نویسنده مسؤل

۷. Susan Sontag

۸. Crescendo (اوج - قوی شدن صدا بطور تدریجی)

رُمانشه. ولی ما... که به وسیله‌ی اون لذت می‌بریم. مثلاً ممکنه که بگیم این آدم در قصه‌ای که داره می‌ره دنبال داوودی، به چه مناسبت اینو به آدمای دیگه گفته یا به باباش گفته یا به شوهرش گفته یا به بچه‌ش گفته یا به آدمای دیگه گفته؟ ما سؤال می‌کنیم. می‌گیم که به چه مناسبت این به فکر اون چشم‌ها می‌افته؟ به فکر آفتاب و خورشید و انواع مختلف چیزها می‌افته؟ بعد به یه نتیجه‌یی می‌رسیم، اون هم اینه که خواننده قراره که در جریان بعضی چیزها قرار بگیره و قراره که در جریان بعضی چیزهای دیگه قرار نگیره، پس در هر اثر جدی، یک اثر مخفی وجود داره، به این علت ما با کشش قصه رو می‌خونیم تا آخر. ما دنبال این می‌گردیم که همه‌ی چیزهایی که اون در جریان بیان مخفی کرده، این چیزهای مخفی رو آیا قراره که در آخر به ما بده، یا بگه؟ خانم حاجی‌زاده بعضی از اینارو می‌گه، بعضی از اینارو هم نمی‌گه. درسته؟ ما از این ور شروع می‌کنیم به خوندن، با بازنویسی اثر به نام خواننده، ما شروع می‌کنیم می‌گیم که، یکی می‌گه حتماً مضمون جنایی عجیب غریبی بوده که این اومده گفته که او گفت بعد دو نقطه و بعضی چیزها. حتماً یک جریان عجیب غریبی بوده که راوی فقط به پدر مرده و به اصطلاح ته‌گور، می‌تونه که بعضی چیزهاشو بیان بکنه. در نتیجه ما در پی یافتن اون چیزهای بیان نشده، درسته؟ شروع می‌کنیم می‌ریم داخل قصه و یک قصه‌ی دیگه در ذهنمون شروع می‌کنه به نوشته شدن؛ یکی می‌گه که حتماً یک قلمرو عجیب غریب نامشروعی در قصه وجود داره که این به دنبال اون چشم‌هاست؛ یکی دیگه می‌گه که حتماً اون سرهنگ با شوهر یک ارتباط و یک همدلی خاصی داره که این داوودی رو داده دم پدره که سرهنگه و از این ور مثلاً خودش رو... راجع به اون یکی که... گفت گفت گفت. وقتی که شما این مسأله رو می‌دونین، در واقع شما چی کار می‌کنین، قصه‌ی هشتاد صفحه‌ای ایشون رو شماها تبدیل کردین به یک قصه‌ی هشتصد صفحه‌ای. یعنی درست به دلیل این که هر کسی بخشی از چیزهایی رو که الهام گرفته بود از قصه شروع کرد به اصطلاح به بازسازی، من شخصاً در جریان این جلساتی که ما دادیم تا کاملاً احساس نکنم که یک قصه ظرفیت و

توانایی این رو داره و به حدی رسیده که یک نفر لازمه خودش رو بر ملا بکنه، بد و خوب خودش رو، هرچی که هست رو بذاره در جمع، و جامعه باید به اصطلاح تعیین بکنه راضی نمی شم که به چاپ سپرده بشه، تا اونجا فکر می کنم که تکنیک به اصطلاح این چیزی که کارگاه ما هستش، تقریباً درباره‌ی یک اثری که ارائه می شه، تموم می شه، شما میاید می گید که... درسته؛ ایشون قصه های دیگه ای خواهد نوشت، این حرف کاملاً درسته که فضایی که ما در رُمان امروز داریم تجربه می کنیم، فضای متوسع تری خواهد شد و شده، بعضی ها هم هستند که قصه های بلندرو می گیرند و کوتاهش می کنند. درسته؟ یک شیوه است در دنیا. بعضی از قصه نویس ها و رُمان نویس ها رو یکی از دوستان مون هست که اینا رو تبدیل کرده به قصه‌ی کوتاه نویس، ولی فضای امروز در جامعه‌ی ما، هیجان های عجیب غریبی که درباره‌ی ادبیات و مکانیسم های ادبی به وجود اومده... تئوری نویسی که در جامعه‌ی ما راه و رسم خاصی پیدا کرده و اصلاً دیگه همیشه یک جریان‌ی رو که مثلاً در موسیقی در طول سیصد سال گذشته همیشه در ایران وجود داشته که شما موقعی که به یه نفر بخواین یه ساز رو یاد بدین باید تئوری یاد بدین، اگر تئوری بلد نباشه عقب می افته، زندگی اش اصلاً عقب می افته، این یه واقعیتیه. در نتیجه مسأله‌ای که هست، جامعه‌ی ما الان از نظر تئوری ها داره متوسع تر می شه. کتاب های مختلف، جلساتی این ور و اون ور گذاشته می شه، مثل همین جلسه‌ی ما راجع به مباحث مختلف، بعد از این به نظر می رسه که زنان ما و مردها رُمان های بلندتر خواهند نوشت. مشخصه که در بحث فمینیسم که ما خودمون داشتیم در جلسات مون گفتیم، زن چون نمی تونه روزانه همه‌ی اون چیزهایی رو که می خواد بگه، بگه؛ یادداشت روزانه می نویسه، خواب هاش رو می نویسه، برخورد هاش رو با اشخاص می نویسه در جایی که نتونسته حرف بزنه اینو به عنوان بخش مخفی یادداشت های خودش حفظ می کنه. مجموع این ها ماده‌ی اولیه‌ی این قصه‌ای است که باید بنویسه. یکی از زیباترین یادداشت های روزانه‌ای که در دنیا نوشته شده، یادداشت های روزانه‌ی ویرجینیا وولف، شما موقعی که این یادداشت ها رو

می‌خونین، می‌بینین که چیزهایی دیده که حالا اون در انگلستان نمی‌تونسته به اطرافیان خودش بگه ولی در اونجا دقیقاً یادداشت روزانه به عنوان... به اصطلاح جذب کرده که حتماً بنویسه، ماده‌ی اولیه‌ی به اصطلاح نوشته‌ی زن در روزگار ما، جاهای مخفی فرهنگی ماست که نوشته نشده و به همین دلیل آینده‌ی ادبیات به نظر من در اختیار کسانی خواهد بود که:

۱- زن هستند؛ بخش اعظم ادبیات...

۲- کسانی که خودشون رو در جریان به اصطلاح باز شدن فضای ذهنی شون، درسته؟ یه ناخودآگاه دیگه‌ای هم هست. همه‌ی ناخودآگاه‌ها مال فروید نیست که. می‌دونین؟ بخش اعظم ناخودآگاه بشر حتا از دید فروید هم مخفی مونده، یعنی بر زبان نیامده، تمام جوامع، جوامع، پدر سالارند و به همین دلیل هم هست وقتی آدم‌ها زبون باز کنند، ممکنه یکی از این... حرف بزنین، یکی از آقایون گفتن که شما «جماعت» رو گفتین «جمات» خب این شخصیت که ساخته شده لحنش این جوریه، موقع صحبت کردن میگه «جمات» نمی‌گه، «جماعت» نمی‌گه، خب، خب اینو کی گفته که ما بگیم، ما باید نحو پدرسالاری رو، نحو زبان پدرسالاری رو، نحوهایی که فرم‌های گذشته برای ما بوجود آوردن این‌ها رو باید از شون ساختا زدایی بکنیم. این‌ها رو از اون پروسه‌ی دژانره کردن بگذرونیم و فرم‌های جدید رو بر اساس آن پروسه‌های مختلف آزادی‌سازی روانی و ذهنی و فرمی بوجود بیاریم و گرنه بر می‌گردیم عملاً مثل رئالیست‌های قرن ۱۸، مثل رئالیست‌های قرن ۱۹ می‌نویسیم. طبیعی یه که ما نمی‌خواهیم قرن‌های گذشته رو و تمام پوسیدگی‌های گذشته رو برای خودمان تکرار بکنیم. از این نظره که نوشتن یک اثر به وسیله‌ی یک زن مخصوصاً برای خانم‌های دیگه قاعدتاً باید با استقبال روبه رو بشه؛ همان طور که امروز به طور کامل استقبال شد. این فوق‌العاده مهمه، برای این که ما می‌بینیم مدام روی نوشته‌های مردها در جاهای مختلف تاکید می‌شه و روی نوشته‌های زن‌ها تاکید نمی‌شه، از این نظر طبیعی یه که اگر بین مریم و فرح روز یک نوع دوستی وجود داره به

طریق اولی باید بین زن هایی که به کار نویسندگی می پردازند دوستی و یک نوع خواهری خیلی خیلی جدی وجود داشته باشه و این کمک می کنه به تعالی ادبیات در کشور ما.

من شخصاً از شما تشکر می کنم که لطف کردید و به یک همچون جلسه یی تشریف آوردین، و امیدوارم کتاب سوم به زودی آماده بشه و چاپ بشه، باز هم بحث کنیم، و با تشکر از خانم حاجی زاده به خاطر نوشتن این اثر خوب.

خانم صدیقیم: با تشکر از دوستانی که به این جلسه تشریف آوردند و به امید این که فواصل این جلسات کوتاه تر بشه. خیلی ممنون.

عکس های این جلسه به وسیله ی خانم زهره موسوی گرفته شده.