• سرگردانیِ داستان یا

مدتی است که هر دو هفته یکبار در دفتر ادبیات داستانی جلسات نقد و بررسی داستان و گفت و گو دربارهٔ موضوعهایی که به نوعی به ادبیات داستانی ربط می‌یابند، به همتِ همکارمان علیرضا حافظی، دایر می‌گردد.

با انتشار رمانِ جزیره سرگردانی، نوشتهٔ خانم دکتر سیمین دانشور، این کتاب برای نقد انتخاب شد. و چون احتمال می‌رفت که در فاصلهٔ زمان مقرر بعضِ از شرکت‌کنندگان در جلسه به سبب اشتغالات دیگر نتوانند رمان را به طور کامل بخوانند، فصل اوّل آن برای شروع بحث انتخاب شد.

استدلالی که بر پایهٔ آن انتخاب یک فصل از یک رمان را برای نقد مجاز می‌شمرد، متکی بود بر برخی نظریه‌های ادبی معاصر که بر طبق آنها یک فصل از یک رمان می‌تواند مینیاتور آن رمان باشد، و کل یک رمان را می‌توان در یک فصل آن پی‌جویی کرد و ساختار بنیادی آن را در یک فصل باز یافت. با این حال، انتخاب یک فصل مانع از خواندن همهٔ رمان در صورت داشتن فرصت نبود؛ همچنان که عملاً نیز چنین شد و دربارهٔ کُل رمان گفت‌وگو شد.

آنچه می‌خوانید، بخشی از گفت‌وگوهایی است که طی دو جلسه از سوی برخی از شرکت‌کنندگان اظهار شده است.

■ دست غیب: با سپاس از دوستان، فرصت خوبی است که دربارهٔ رمان جزیرهٔ سرگردانی گفت و گو کنیم. من سه مرتبه رمان را خوانده‌ام: یک مرتبه روزی که کتاب از چاپ درآمده بود، مرتبهٔ دوم زمانی که مقاله‌ای برای کیهان فرهنگی نوشتم، و دفعهٔ سوم وقتی قرار شد در این نشست دربارهٔ رمان حرف بزنم. آنچه در کیهان فرهنگی نوشتم با این مطلبی که در اینجا می‌گویم تفاوت دارد و مسائلی را که آنجا نوشته بودم، دیگر اینجا تکرار نمی‌کنم. خانم دکتر دانشور را دوستان می‌شناسند. ایشان دکتر در ادبیات فارسی هستند، زیبانگری را در آمریکا خوانده‌اند، همسر جلال‌آل‌احمد بودند، اهل شیراز و همولایتی ما هستند و به گردن ماشیرازیها حقوق بسیار دارند، و خانمی فاضل و خیلی صریح و شوخ هستند.

کتاب اول ایشان آتش خاموش بود و در سال ۲۶ چاپ شد و تقریباً مجموعهٔ قطعات ادبی و داستانهای احساساتی و عاطفی است. از زمانی که دانشجو بودند استادشان شادروان دکتر فاطمه سیاح که زن فاضلی بود و متخصص ادبیات فرانسه، به ایشان گفته بود که : «قصه‌های دیگران را نگو، خودت قصه بنویس، یک چیزی ازت می‌ماند.»

کار دوم ایشان شهری چون بهشت است. اینجا کار بهتر شده است. کار سوم ایشان سووشون است که همهٔ دوستان خوانده‌اند. و کار چهارم ایشان داستان به کی سلام بکنم؟ وکار پنجم ایشان جزیره سرگردانی است که الان در برابر ماست. این کتاب سه جلد دارد و جلد دومش هم گویا چاپ خواهد شد. بنابراین نظر دادن دربارهٔ یک رمان سه جلدی که یک جلدش را ما بیشتر در دست نداریم، واقعاً دشوار است. حالا آنچه را به نظر دوستان می‌رسانم راجع به جلد اول است.

من تشابهی می‌بینم بین این رمان و رمان سووشون: ساختار رمان،ساختار روایی است، نویسنده روایت می‌کند. در سووشون بانویی به نام زری محور داستان است که دو فرزند دارد و همسر یوسف خان است که از ملاکین روشنفکر و مردم دوست شیراز بوده، و در جزیرهٔ سرگردانی هستی را داریم که در جستجوی یافتن شوهر است. کتاب در دو سطح روایت می‌شود که این هم با رمان سووشون تشابه دارد.

در سووشون هم روایت در دو سطح جریان دارد، یکی روایت سیاسی است، بانویی به نام زری محور داستان است که دو فرزند دارد و همسر یوسف خان است که از ملاکین روشنفکر و مردم دوست شیراز بوده، و در جزیرهٔ سرگردانی هستی را داریم که در جستجوی یافتن شوهر است. کتاب در دو سطح روایت می‌شود که این هم با رمان سووشون تشابه دارد.

در سووشون هم روایت در دو سطح جریان دارد، یکی روایت سیاسی است، ماجراهای اجتماعی سیاسی است، فضایای بعد از شهریور ۱۳۲۰ و آمدن قوای متفقین به ایران و قحطی و بیماری که خانمها و آقایان حاضر در جلسه احتمالاً یادشان نیست. خیلی سالهای سختی بود. ارزاق کمیاب بود و سران عشایر به مراکز خودشان برگشته بودند. راهزنی بود، به خصوص در فارس و مناطق عشایرنشین

داستانِ سرگردانی؟ ●

ناامنی خیلی زیاد بود. منازعهٔ احزاب بود و قوای متفقین ایران را اشغال کرده بودند. رمان آن جوّ و فضا و آنچه را در شیراز و فارس اتفاق می‌افتد نقل می‌کند. در جلد اول جزوهٔ سرگردانی با رویدادهای اواخر دههٔ چهل و اوایل دههٔ پنجاه سرو کار داریم.

در اینجا مبارزه با نظام شاه است که وارد این قضایا نمی‌شوم؛ چون دیگر همه کم و بیش در جریان آن هستند. در آن موقع گروههایی بودند که با حکومت متمشاهی می‌جنگیدند. عده‌ای از اینها طریق مبارزه را به طور انفرادی دنبال می‌کردند، مثل مرحوم جلال آل احمد؛ و عده‌ای بودند که مبارزهٔ گروهی را دنبال می‌کردند. تا آنجا که یادم می‌آید، جریان در واقع از سال ۱۳۴۶ و ۴۷ ـ ۱۳۴۸ شروع شد که در سال ۱۳۴۸ جلال‌آل احمد به رحمت خدا رفت و درگیری خیابانی شدید شد و مباحثه‌ها و مذاکره‌های بسیاری در مجامع عمومی و محافل خصوصی برقرار شد که چطور می‌شود با آن رژیم مبارزه کرد و پیشنهادهای زیادی هم موجود بود و در مجموع می‌شود گفت فضایی تقریبا سرگردان کننده وجود داشت که به چه شیوه و با چه اصولی می‌شود با دستگاهی که علناً مملکت را به سوی تباهی می‌برد مبارزه کرد، که خودش اسم این را گذاشته بود «مدرنیزاسیون» یعنی رواج دادن بی‌بند و باری، مسافرتهای خارج، کلوبها، میخانه‌ها و ... اینها احساسات عامهٔ مردم ایران را جریحه‌دار کرده بود و همه به ستوه آمده بودند.

دستگاه که خودش را مبعوث مردم می‌دانست هیچ ارتباطی با مردم ایران نداشت. ما این صداها را در کتاب می‌بینیم. گروهی معتقد هستند که باید با قیام مسلحانه نظام شاه را سرنگون کرد. یکی از روحانیون به نام شیخ سعید که در این رمان چهرهٔ شاخصی دارد و می‌شود گفت که نمایندهٔ روحانیون مبارز در آن تاریخ است.

ایشان معتقد است که باید جهاد کرد، و چون حکومت، حکومت جاهلی است، وظیفهٔ مردم جهاد است. و در این جهاد البته شهادت هم هست. این عبارت هم آنجاست که ما وارث خون و شهادت هستیم و شهید کسی است که در جهاد کشته بشود که شهود حق کرده و در راه حق کشته شده. صدای دیگر، صدای سلیم فرخی است. او چون تحصیلکردهٔ انگلستان است، آدم معتدلی است و گرایشهای عرفانی دارد. او معتقد است مانباید مسلحانه با دستگاه بجنگیم، برای این که امکان دموکراسی را از بین می‌بریم. اینها بحثهایی است که در سراسر کتاب پراکنده است. اما هستی که سخنگوی نویسنده است، به نظر من جذابترین چهره در کتاب و محور کتاب است. او مردّد است. مذاکرات را گوش می‌کند. وقایع را کم و بیش می‌بیند. ولی در عین حال اطمینان چندانی به صحّت این نظرات ندارد.

هستی می‌گوید: کدام روشنفکر انقلابی؟ کدام تودهٔ مردم؟ یک عده شبه روشنفکر به جان هم افتاده‌اید و توده‌هایی از مردم که هر را از پر نمی‌دانند و تو سلیم که فکر می‌کردم مرا به ساحل دور و وادی ایمن می‌رسانی.

(مراد باید ایمن باشد، به همان معنایی که در شعر حافظ آمده:

«شب تار است و ره وادی ایمن در پیش
آتش طور کجا موعد دیدار کجاست؟»

اگر این واژه به کسر نخست و دوم باشد، معنای غیرعرفانی پیدا می‌کند...»

یعنی فکر می‌کردم که مرا به یک ساحل دور و وادی آسوده می‌بری، پهلوان پنبه، دُن کیشوتی بیشتر نیستی!

در حقیقت وقایعی که اینجا اتفاق می‌افتند، در سطح سیاسی و مبارزهٔ آن سالها اشکال دارد. کتاب در سطح روایت سیاسی و اجتماعی کاری را که تعهد کرده خوب توانسته انجام بدهد؛ برای اینکه ما آن گروهها را از دور می‌بینیم و افراد صحبت‌هایی می‌کنند و اعمالی انجام می‌دهند که همهٔ اینها در دوردست اتفاق می‌افتد؛ یعنی نمای عمارت را می‌بینیم. در واقع ما درون عمارت را نمی‌بینیم. تنها جایی را که خوب می‌بینیم، «حلبی‌آباد» است. هستی به محلهٔ فقیرنشین جنوب تهران می‌رود و زندگی آنها را می‌بیند و وصف می‌کند، که فکر کنم از مشاهدات خود نویسنده باشد، و البته گزارش دقیقی است از فقر آنجا، از رنجی که می‌برند، امکاناتی که ندارند و اما وقتی مراد و فرهاد دُرفشان و دیگران زخمی می‌شوند، ما در صحنه نیستیم، بنابراین تأثیری آنچنانی ندارد، و این قسمت از رمان را نمی‌پسندم و گمان نمی‌کنم که اصلاً بشود آن را داستان نامید. بیشتر گزارشی است از دور و از شنیده‌ها و از مسموعات، هستی می‌شنود و آن را منعکس می‌کند. در واقع، این قسمت از

● دستغیب: کتاب (جزیره سرگردانی) در سطح روایت سیاسی و اجتماعی کاری راکه تعهد کرده خوب نمی‌تواند انجام بدهد؛ برای اینکه ما آن گروهها را از دور می‌بینیم و افراد صحنه‌ای می‌کنند و اعمالی انجام می‌دهند که همهٔ اینها در دوردست اتفاق می‌افتد؛ یعنی نمای عبارت را می‌بینیم.

رمان تقریباً روایتی است از افکار و عقاید به طور پراکنده، و طرحهایی کلی و چیزهای خیلی دور از دستی نسبت به صحنه‌ها که در آنجا وقایع اتفاق می‌افتند و ما می‌خوانیم و هیچ تأثیر داستانی ندارد.

من می‌خواهم اینجا مقایسه کنم مثلاً این قسمت از کتاب را با رمان کشراد به نام از چشم غربی . در این کتاب کشراد صحنه‌سازی شگرفی کرده است، در جایی که مبارزین برصد تزار توطئه کرده و بمب گذاشته‌اند، یک صحنه بیشتر نشان نمی‌دهد، ولی واقعاً این صحنه وحشت و هراس به وجود می‌آورد؛ چون این کارها شوخی نیست، دستگاهی هست و نظامی دارد، و کسی اگر می‌خواهد علیه آن چنین اقدامی بکند، باید خیلی محتاط باشد. در اینجا روابط خیلی غامضی وجود دارد که رمان از عهدهٔ بیان اینها برنیامده است. و همان‌طور که عرض کردم فعلاً ما نمایی از اینها را می‌بینیم وبی‌شک نتیجه‌اش این است که صحنه‌های مبارزه‌ای رمان خوب از آب درنیامده باشد، و آن هراسهایی که نتیجهٔ عمل مبارزان است دراماتیزه نشده است.

در رمان وقتی قهرمانی صحبت می‌کند یا گفتگویی پیش می‌آید بین یک شخص داستان با شخص دیگر، این مبیّن نوعی تفکّر است که بین دو نفر رد و بدل می‌شود. اگر این بپرسد که امروز چهارشنبه است؟ آن برگردد بگوید بله، امروز چهارشنبه است. در این‌جا گفتگویی صورت نگرفته ولی اگر بگوید که بله امروز چهارشنبه است می‌خواهی چه روزی باشد؟ این گفتگو وضعیت را عوض می‌کند و در اینجا چند نفر هستند که به نوبت روی صحنه می‌آیند و حرف می‌زنند. در رمانِ وقتی که جان می‌دهم ویلیام فاکنر فردی هست به نام واردمان که کودک عقب افتاده‌ای است که تفکرش پرملوژیک، یعنی تفکر پیش از منطقی است، مثل بنجی خشم و هیاهو که وقتی صحبت می‌کند، حرفهایش ابتدایی است. دو این رمان فصلی هست که فقط این جمله را دارد: «صادر من یک ماهی است.» حالا وقتی نگاه می‌کنیم می‌بینیم که این تفکر از فکر بچه‌های خردسال هم پایینتر است. وقتی سؤال را می‌کند، باز بچگانه است.

اما قهرمان دیگر داستان جوانی است

اندیشمند، مثل کواتین خشم وهیاهو. اصولاً در رمانهای فاکنر افراد متفکر و حساس بیشتر لطمه می‌بینند و این یکی از خصوصیات رمانهای اوست. یکی دیگر جوئل است که از افراد خانواده خیلی دوری می‌کند. مثلاً شبها از خانه بیرون می‌رود. آنها فکر می‌کنند به قمارخانه یا عشرتکده می‌رود. اما بعد از مدّتی یک روز سوار بر اسب در دهکده ظاهر می‌شود و معلوم می‌شود که او شبها می‌رفته و کار می‌کرده است و از پول زحمت خودش اسب را خریده است. و وقتی که جسد مادر را می‌برند دفن کنند ، جسد در رودخانه می‌افتد. هیاهو و تلاطم امواج آب را نویسنده نشان می‌دهد و سرگشتگی که اطرافیان پیدا کردهاند و می‌کوشند از رودخانه جسد را بگیرند. همهٔ این قسمت از دید واردمان گفته می‌شود. در جزیرهٔ سرگردانی ما چنین چیزی نداریم، مثلاً وقتی سلیم صحبت می‌کند، محتوای عبارت او با محتوای گفته‌های مراد تفاوت دارد، اما از نظر روایت داستانی مثل هم حرف می‌زنند، مثلاً آن یک از عرفان دفاع می‌کند و این از تفکری لائیک، اما نحوهٔ استدلالشان و لحنشان یک جور است. این از نقصهای کتاب است، به خصوص در مورد بیان مردان بین روایت و لحن تفکیکی پیدا نشده است. در صحنه‌ای هستی و سلیم صحبت می‌کنند و می‌دانیم که هستی دو خواستگار دارد: مراد و سلیم. هستی مردّد است که کدام را انتخاب کند. گرچه آنها هنوز صریحاً با پیش نگذاشته‌اند. هستی می‌گوید: من می‌خواهم بروم سراغ خانم دانشور یا سراغ جلال‌آل‌احمد، زیرا نظرات آنها را می‌پسندم. از طرف دیگر چون نقاش است، می‌گوید: می‌خواهم بروم سراغ هنر . حالا نمی‌دانم کدام بهتر است؟ سلیم می‌گوید: بهتر است بروی سراغ هنر، مشروط بر اینکه بهره‌ای داشته باشد از عوالم متافیزیکی. اما این حرفهای او کتابی است. به هر حال ما در گفتگوی خودمان با اشخاص این جوری نمی‌گوییم، می‌گوییم مثلاً برو سراغ نقاشی، یا مثلاً برو نقاشیت را بکن. بعد هستی می‌گوید: آیا مبارزهٔ سیاسی فقط کار مردان است؟ یعنی تو می‌گویی من فقط نقاشی بکنم، یعنی من زن هستم و ما زنها نمی‌توانیم مبارزهٔ سیاسی بکنیم؟ سلیم می‌گوید، نه، اما شما پتانسیل و کاپاسیتهٔ مبارزهٔ سیاسی را ندارید. به هنر رو بیاورید به شرط اینکه از عالم متافیزیکی نوازن و تعادل تصفیه‌به واقعیت نقب بزنید، انژکسیونی به واقعیت ... که الحق بیانی بسیار تخیل است، کدام مرد جوان حتی اگر تحصیلکردهٔ انگلستان هم بوده باشد با دختری که دوست دارد این طور حرف می‌زند؟ و بعد گفتگوی دیگری هست و هستی چیزهایی می‌گوید که دیگر از قلم نویسنده نمی‌شود انتظار داشت که چنین چیزهایی در رمان بیاید: مثلاً جوانی هست که آمده خبر داده مراد و دوستانش زخمی شده‌اند. می‌نویسد: هستی دست روی شانهٔ نوجوان گذاشت و پرسید: اسم شریف؟ نوجوان گفت: اسمم شریف نیست، نوکرتو فضل‌الله! این دیگر از آن شوخیهایی است که دیگر خیلی قدیمی شده! بعد می‌رسد به بحث عرفانی سلیم و هستی که در بعضی جلساتش هم مراد حضور دارد. البته بحث عرفانی جای خودش خیلی دلکش و دلپذیرست، ولی اینجا دیگر خیلی قراردادی می‌شود، بطوری که سلیم کتاب فروزانفر را باز می‌کند و دو سه صفحه از کتاب فروزانفر را می‌خواند!

بحثهایی که راجع به عرفان می‌شود، بحثهایی است که توی کتابها ما می‌خوانیم، مثلاً سالک باید شرایطی را داشته باشد و می‌رسد به جایی که یک سو با حقیقت فاصله دارد و سالک حیران می‌شود، و اینها هم اگر صورت گرفته باشد، به این صورت پذیرفتنی نیست و من اینها را منسوخ می‌دانم. فقط در سطح دیگر، یعنی در آن لایهٔ رمان که مسائل سیاسی و اجتماعی طرح می‌شود، جایی که زندگی مردم جنوب

تهران در آن زمان وصف می‌شود، گیراست؛ همچنین بعضی جاها لحظه‌های جاذب دارد.

پس مزیت و امتیاز این رمان در چیست؟ ظاهراً از رمان خیلی استقبال کرده‌اند و ۲۱ هزار جلد هم تیراژ داشته است امتیاز کتاب در ترسیم فضا و محیط خانوادگی مردم طبقهٔ متوسط ایران است، و در اینجاست که نویسنده به قول فرنگی‌ها در خانهٔ خودش است. وقتی ما می‌رسیم به جایی که هستی با مادرش عشرت که زن پولداری است صحبت می‌کنند، و خلاصه جایی که حرفهای زنان پیش می‌آید و محیط زنانه می‌شود و صحبت از علایق زنها نسبت به اشیاء، نسبت به مسائل خانوادگی، یا مسائلی که خارج از خانه اتفاق می‌افتد، در اینجا نویسنده سنگ تمام گذاشته است و من اینجاها را خیلی با شادی دنبال می‌کردم؛ برای اینکه هستی، صرف نظر از برخی صحنه‌ها و گفتگوهایی که با مردان دارد، شخص ظرفه‌ای است.

او در شرایط دشوار ۲۶ سالگی است و کم‌کم از موقع مقرر شوهر کردنش دارد می‌گذرد و او نگران و مردد است که کدام یک از خواستگارها را انتخاب بکند. اینجا به خصوص القائات مادربزرگ و همچنین گفته‌های مادرش و حرفهای دیگران و همچنین تمنیات جسمی خودش، و از یک طرف تمنیات روحی او را تقریباً نویسنده به خوبی پرورانده، گر چه در مقاطع کتاب پراکنده است. مثلاً در همان اول آشنایی با سلیم می‌گوید: من در انتظار خواستگاری دوستی هستم که سالهاست او را می‌شناسم، اما مدام طفره می‌رود و با او اتمام حجت می‌کنم و دست به سوی اولین کسی که دراز خواهم کرد شما خواهید بود. البته چند تن از دوستان داستان‌نویس از کارهای هستی انتقاد می‌کردند و یکی از انتقاداتشان این بود که یک دختر ایرانی هیچ‌وقت به این صورت صریح مسئله خواستگاری را پیش نمی‌کشد و به عبارت دیگر این ممتنع الوقوع است یا به اصطلاح داستانی‌اش تیپیک نیست، ولی من معتقدم در آن شرایط تیپیک است. او دختر تحصیلکرده‌ای است، دانشکده رفته و نقاشی می‌کند، و عنو اداره است، با خانم دانشور حرف می‌زند و مجلس او را می‌بیند، تدریس او را می‌بیند، با استاد مانی مذاکره دارد، بنابراین روحیهٔ هنری و افکار و عقایدی دارد و یک زن اجتماعی است و در عین حال به فرهنگ سنتی هم معتقد است و عوارض فرنگی مآبی به آن صورت در او نیست. دختر جوان سالمی است.

در فصل اول، تورن خانم را می‌بینیم که زن نمونه‌ای است و دیپراست و شوهرش از بین رفته و با خون دل بچه و نوه‌هایش را بزرگ کرده است. در عین حال که معتقدات سنتی خودش را دارد، به حقوق زنها و شرکت زنها در جامعه هم نظر مثبت دارد، و البته شایستگی خودش را هم نشان داده که این هم به نظر من خیلی اقناع کننده است و بسیار چهرهٔ جالبی است. در اینجا ما، عشرت، عروس او را می‌بینیم که بعد از مرگ حسین که در خیابان کشته شده و مادرش معتقد است که شهید شده ولی زنش معتقد است که به تصادف تیر خورده و می‌رود و شوهر می‌کند وهمین مجادلهٔ زیادی بین این دو به وجود آورده است.

عشرت زن فردی پولدار شده و بچه‌هایش هستی و شاهین را رها کرده و اکنون به زندگانی فرنگی تشبه می‌کند. «عشرت» نامی است با مسما و زندگانی را در تجمل و فساد به سر می‌آورد، ولی البته پس از اختلاف با شوهر عزم خودکشی می‌کند و دیگران به دادش می‌رسند و بعد نزد تورن خانم می‌آید و توبه می‌کند که مرا هم مانند هستی آدم بکنید. زندگانی پر تجمل عشرت و شوهرش گنجور که تجسم سرمایه‌داری وابسته است، واقعاً خوب نشان داده شده است. اینها مثلاً مجالسی دارند، حمام سونا می‌روند، اتومبیلشان، طرز جامه پوشیدن و وضع خوراکشان، و ارتباط رفت و آمدشان با فرنگیها را نشان می‌دهد، اما به هر حال نویسندهٔ کتاب غالباً خودش هم معتقد است و ما هم معتقدیم که واقعاً آن چیزی نیست که ما بتوانیم بپذیریم و جامعه و مردم ما بتوانند بپذیرند، و عملاً همینطور شد و نشان داده شد که مردم حاضر نیستند اینها را بپذیرند.

این است که در روابط این خانواده بحران ایجاد می‌شود. گنجور، شوهر عشرت از طریق خدمت به دستگاه آمریکایی به نوایی رسیده و الان امکانات مادی دارد. به هر حال اینها کارشان به منازعه می‌کشد و عشرت تصمیم به خودکشی می‌گیرد و بعد خویشان و هستی و پیژن نابرادری هستی کمک می‌کنند و این زن را به خانهٔ تورن خانم می‌آورند، و آنجاست که دست مادر شوهر سابقش را می‌بوسد و می‌گوید: مرا ببخشید، من آمدم که مرا مثل هستی تربیت بکنید. در اینجا بحران خانواده‌ای ایرانی را که از متنهای خودش دور شده خوب نشان می‌دهد. صحنه‌هایی که فساد را نشان می‌دهد هم در کتاب هست، اما بانوی نویسندهٔ ما با ظرافت به قضایا نزدیک شده است و نشان می‌دهد که این بحران عارضه و بیماری و فسادی است که امکان علاج دارد و در زمان به صورت طریقی طرح می‌شود. نکتهٔ دیگری که در رمان هست و به نظر من کلیدی است، قصهٔ نارنج و ترنج است. این قصه یکی از زیباترین قصه‌های عامیانهٔ ماست. هستی تعبیر خاصی از این قصه می‌کند، او می‌خواهد ترنجی را که سلیم به او هدیه داده نقاشی بکند. در جای‌جای رمان، در دو سه مورد از این قصه صحبت می‌شود و هستی روایت می‌کند که در کودکی این قصه را شنیده است. مورد دوم وقتی است که دارد طرحی را می کشد که به سلیم هدیه بدهد. در قصه کسی به چیدن ترنج آمده و دختر نارنج و ترنج فریاد می‌زند و این یک معنی روان‌شناسی هم دارد که می‌شود از نظر پیکوآنالیز بهش نگاه کرد، به نظر من رمز زیبا و استعاره زیبایی است که در کتاب به کار رفته است. کار نویسنده در سطح اجتماعی وسیاسی قضیه (البته این به صورت جداگانه نیست، بلکه به صورت گفتگوها و اوصاف در کتاب پراکنده است باید بازنویسی می‌شد، ولی در سطح دوم نویسنده در نشان دادن چهره‌هایی چون خانم توربان، هستی، خانم فرخی و (عشرت) که شخصیت منفی رمان است)موفق بوده است.

■ فیروز زنوری جلالی: من یادداشتهایی برداشته‌ام که باید راست و ریست شوند. ولی حالا به شکلی که کاملاً گویا باشد و از زاویه‌های مختلف بتوان به مطلب نگاه کرد، اینها را آماده ندارم، ولی می‌توانم مطالبی را به طور کلی عرض کنم.

● دستغیب: صحنه‌هایی که فساد را نشان می‌دهد هم در کتاب هست، اما بانوی نویسندهٔ ما با ظرافت به قضایا نزدیک شده است و نشان می‌دهد که این بحران عارضه و بیماری و فسادی است که امکان علاج دارد و در زمان به صورت طریقی طرح می‌شود.

● زنوزی: مشکل بزرگی که من با این رمان داشتم، حضور خانم دانشور در این رمان بود، آن هم خانم دانشوری که سفیدسفید بودند و خانم دانشوری که می‌آمدند و رأی نهایی را صادر می‌کردند.

من گمان می‌کنم که هستی فراتر رفته است ازاین اشاراتی که جناب دست غیب عنوان کردند. پس نمی‌توان ایراد گرفت که چرا آن حرف را می‌زند. هستی در طول این رمان از مرحله حرف هم تجاوز می‌کند ایشان واقعاً دختر عشرت است یا همان عشی، منتها دختری که با خودش مسئله دارد، حتی جزیره سرگردانی را در همین ببینیم. در این دو دل بودن هستی، بین انتخابی که سه وجهی است، بین مراد و سلیم و حتی بیژن، هستی سرگردان است. البته خانم دانشور تصویر خیلی خوبی ارائه داده و به نوعی می‌شود گفت هستی یک مادام بواری شرقی است. او با یکی به سینما می‌رود، به فکر چشمان آن دیگری هم هست و ...(به رمان نگاه کنید) همه‌شان را دستمالی می‌کند. فکر می‌کنم کار این شخصیت از مرحله حرف گذشته است، او عمل می‌کند. در طول کار مرتب به دنبال این و آن است. این یک وجه کار بود که در هستی می‌بینیم. وجه دیگر آن وجهی بود که نویسنده سعی کرده یک تعریف از عرفان بدهد و در طول کار سعی بر این بود که این تعریف را داشته باشیم، ولی هستی واقعاً به این معنی نمی‌رسد. در قسمت پایانی کار هم می‌بینیم که بین این حالات سخت سرگردان است. علاوه بر آن، تعمیم دادن این عرفان به آن مسئله هستی در آن عصر، قبل از هر چیز تلاش نویسنده بود که شاید در آن حالت سرگردانی آن وجه این خانواده را نشان بدهد. ولی از این لحاظ روی شخصیت هستی نویسنده خیلی عمیقتر نگاه کرده و طبیعی هم است که این طور باشد. مشکل بزرگی که من با این رمان داشتم، حضور خانم دانشور در این رمان بود، آن هم خانم دانشوری که سفید سفید بودند و خانم دانشوری که می‌آمدند و رأی نهایی را صادر می‌کردند. خیلی شسته و رُفته. این شخص در طول کار شاید اگر اسمش سیمین دانشور نمی‌بود زیاد تو ذوق نمی‌زد، هر چند خیلی سفیدسفید و عالِم است. ولی آنجا که خود سیمین دانشور می‌شود، در من حالت دافعه‌ای ایجاد کرد. حس می‌کردم این سیمین است که اصرار دارد بگوید این مستخدمی که در آنجاست گردن بندش را من بهش دادم، گردن بندش مال من است، چند دختر خانم را به خانهٔ بخت فرستاده‌ام. این سیمین دانشور است که می‌آید و نقدهای خیلی اساسی می‌کند. من از این جهت نتوانستم راحت باشم.

دلم می‌خواست به جای این اسم، اسم دیگری می‌گذاشتند ـ شاید قدری سفیدسفید تعدیل می‌شد. دربارهٔ آدمها در فصل اول و دوم بحثهایی است که آدمها سهم خودشان را از بحثها برنمی‌دارند. آنها را بهشان حقنه می‌کنند. در رمانهای بزرگی چون خانوادهٔ تیبو و یا جنایت و مکافات این تقابل بین اندیشه‌ها را داریم. آن آدمها هم در مورد فکرهایشان صحبت می‌کنند، ولی آنها هر کدام سهم خودشان را دارند، طوری که می‌توانیم زیر گفته‌ای خط بکشیم و بگوییم که

مثلاً این حرف راسکولنیکوف است. می‌بینیم که او چه دیدگاهی دارد وایوان در برادران کارامازوف چه دیدگاهی. اگر حرف آن را بشنویم، می‌توانیم به طور مشخص شخصیت آنها را نشان بدهیم. ولی در اینجا آدمها همه یکدست صحبت می‌کنند. همه‌جا این احساس را داریم که خانم دانشوران پشت خیلی مصمم بالا سر آدمهای قصه‌اش ایستاده و همه‌شان بادانش و معلومات واحدی حرف می‌زنند. استاد همان طوری صحبت می‌کند که شاگرد صحبت می‌کند. نمونه‌ای را می‌گویم:

در صفحهٔ ۳۱۲ می‌بینیم که هستی برای پرویز بهانه‌گیر قصه می‌گوید. بعد از لحظه‌ای پرویز به خواب می‌رود. طبعاً هستی باید قصه را کنار بگذارد، حداقل برای منطق کار. ولی می‌بینیم که هستی خیلی راحت به قصه‌اش ادامه می‌دهد. یعنی گمان می‌کنم دیگر این بهانه که این شخصیت بیاید و بچه را با این قصه بخواباند فراموش شده و فقط برای اینکه خانم دانشور خواسته که هستی حرفش را بزند و نه اینکه فضای کار ایجاب کرده باشد آن قصه را تا پایان ادامه می‌دهد.

در مورد نثر، من دچار مشکل بودم. بعضی اوقات خیلی نثر تئاتری می‌شود، مثل دستور صحنه، مکثها، صدا از بیرون، سکوت، از صفحهٔ ۱۶۶ نمونهٔ کاملش را، برایتان می‌خوانم:

صدای سلیم ـ می‌توانم او را رام کنم، مثل موم.

صدای فرهاد ـ اگر او تو را رام کرد چی؟

صدای سلیم ـ اگر حق با او باشد چی؟

و ...

البته این یک قسمتش بود. بعضی جاها هم داریم: مکث، سکوت، نقطه. مثل دستور صحنهٔ تئاتر یا فیلمنامه‌نویسی. و یا جاهایی اشاره می‌کند که با دور تند هستی این کار را کرد و با دور تند رفت. من نفهمیدم واقعاً با دور تند بشقابها را جمع کرد یعنی چه؟ این حرفها مرا به یاد فیلمهای چارلی‌چاپلین انداخت.

در فصلهای نوزده و بیست یک نوع شتابزدگی در کار وجود دارد، یعنی آن جزئی نگری که در فصلهای یک تا پانزده داشتیم از دست می‌رود و کار یک مقدار شتاب می‌گیرد و به نظر می‌آید که نویسنده می‌خواهد سرانجامی به کارها بدهد. وقتی شنیدم رمان جلد دومی هم دارد، کنجکاو شدم؛ این جلد که همه چیزش بسته شده و مستقل است.

از نکات مثبت کار که نمونه‌اش را در خانوادهٔ تیبو دیده بودم، پرشهای سینمایی بود که ایشان زده‌اند و خیلی زیباست، یعنی با این پرشها بلافاصله فضای خیابان پیوند می‌خورد به فضایی دیگر. این ایجاز در موقعیتهای انجام شده یکی از کارها است؛ پریدن از روی زمان خیلی زیبا و قشنگ درهم بافته شده است.

ولی روی هم رفته من از این هستی خانم وحشت کردم برای اینکه این هستی خانم به هر کاری دست می‌زند. این

ملامسه‌ها، توی سینما رفتنها، با همه حال، چه مراد باشد و چه سلیم و چه بیژن، بدش نمی‌آید که یک دوری بزند با اینها، هر کدام که شدا با همه‌شان مسئله دارد، البته اگر این وجه زولا گونه‌اش را در کار ببینیم که نویسنده تأکید داشته باشد به ما بفهماند این دختر همان عشی است، قضیه چیز دیگری است. من از این شخصیت راستش ترسیدم، فکر کردم اگر زن جامعهٔ ما دارای این ویژگیها باشد، واویلاست.

از جهات مثبت کار تصویر بسیار زیبایی است که نویسنده از موقعیت تاریخی ما چه از وجه سیاسی و چه وجه اجتماعی داده است. همان طور که جناب دست غیب اشاره کردند، تردیدی در این خانواده وجود دارد که به عنوان یک قشر بالای متوسط جامعه و نیمه اشرافی بسیار خوب است؛ البته نیمه اشرافی در کل برای اینکه خود هستی از لحاظ امکانات رفاهی مشکل دارد. حتی بخچالش را که باز می‌کند، چیزی ندارد. ولی اگر مجموعه کلی این خانواده را در نظر بگیریم و ارتباطشان را در نظر داشته باشیم، همان حالت نیمه اشرافی را می‌توانیم ببینیم. این سرگردانی را واقعاً آدم می‌بیند در خود هستی، یعنی از لحاظ موجودیت خودش، خود هستی سرگردان است بین این چیزهایی که در درونش می‌جوشد و می‌خورد‌ش، ولی نمی‌تواند این ارتباطها را در این اجتماع پیاده بکند. و از لحاظ دیگر، گمان می‌کنم یک قسمت از تاریخ زن ما، خیلی خوب تصویر شده. منتها عرض کردم که این هستی برای من یک هستی وحشت انگیز است و این کل مطلبی بود که می‌خواستم عرض کنم.

■ پاینده: برای صحبت راجع به رمانی که قرار است خودآگاهی زن یکی از مضامین آن باشد، مضمونی که متأسفانه من ندیدم به آن اشاره شود، بهتر بود که ابتدا خانمها شروع می‌کردند. ولی حالا طبق فرهنگ ـ متأسفانه ـ مرد سالارانهٔ ایرانی، با عرض معذرت ادامه می‌دهم. وقتی به صحبتهای دوستانم دقت می‌کردم، مدام یاد ولفگانگ آیزر می‌افتادم، نظریه‌پرداز ادبی پُست مدرنیست آلمانی که «نقد معطوف به خواننده» را بنیان گذاشت. طرفداران این مکتب نقد ادبی اصطلاح جالبی را به کار می‌برند که عبارت است از «مصرف مولد». (Productive consumption) مصرف مولد یک تناقض نما (Paradox) به نظر می‌آید، چون مصرف نمی‌تواند مولد باشد. آنها فرآیند خواندن را مصرف مولد می‌دانند و معتقدند که یک اثر ادبی معنای معین و ثابتی ندارد. اثر مادهٔ خام است و وقتی وارد ذهن خواننده می‌شود مثل داده‌هایی که به کامپیوتر بدهند، داده پردازی می‌شود. الان می‌دیدم که شما راجع به وحشت خودتان صحبت می‌کردید، ولی می‌توانم حدس بزنم کسی که مثلاً عقاید سیمون دوبووار را خیلی دوست داشته باشد و این اثر را بخواند، آن قدر وحشت نمی‌کند. این فقط یک چیز را نشان می‌دهد و آن اینکه برداشت هر خوانندهای تا چه حد می‌تواند ذهنی و قائم به ذهنیت خود او باشد.

از چند دیدگاه می‌شود به یک اثر نگاه کرد و من می‌خواهم اینجا همین کار را بکنم. من دو دیدگاه را انتخاب کردم و فقط با آن دو دیدگاه می‌خواهم این رمان را بررسی کنم و راستش را بخواهید، قصد دارم که از ذکر وحشتهای خودم یا آنچه در این رمان می‌بینم اجتناب کنم. اگر کسی مایل بود، جداگانه می‌توانم بنشینم و وحشتهای شخصی خودم را مطرح کنم ولی اینجا بیشتر می‌خواهم خود اثر را توصیف کنم.

یکی از گرفتاریهای نقد ادبی در کشور ما این است که ما پیش از آنکه به خود اثر بپردازیم، به مسائلی می‌پردازیم که در واقع خارج از اثر است. مثلاً من می‌توانم خیلی علاقمند باشم به اینکه بدانم خانم دانشور در شیراز به دنیا آمده، ولی از آن طرف می‌توانم دلایل خیلی محکمی بیاورم که اگر خانم دانشور در اصفهان هم به دنیا می‌آمد باز معنای اثر تغییر نمی‌کرد. معنا در متن کتاب است، در ذهن خانم دانشور نیست. حتی آن کسانی که تئوریهای کلاسیک روانکاوان را در نقد ادبی به کار می‌برند، دو جور به اثر ادبی نگاه می‌کنند: یکی اینکه زندگینامهٔ صاحب اثر را مبنا قرار می‌دهند و با استناد به آن اثر را بازنمود ذهنیت نویسنده می‌بینند. فروید معتقد بود نویسنده موقع نوشتن مثل آدمی است که خواب می‌بیند. ما کنترلی بر خوابهای خود نداریم. خواب بازنمود هراسهای ماست. اگر من برای مثال بخواهم همسایه‌ام را بزنم، به خاطر اینکه صدای ضبط صوتش را خیلی بلند می‌کند، در واقعیت نمی‌توانم این کار را بکنم. به اصطلاح فرامن (Superego) مرا محدود می‌کند. ولی در خواب فشار ضمیرآگاه برداشته شده و آن ذهنیت ناخودآگاه من خودش را نشان می‌دهد. خوب اگر این طور باشد، نویسنده هم چیزی می‌نویسد که در واقعیت نمی‌تواند محققش کند. روش دیگر نقد روانکاوانه این است که به خودِ مؤلف کار ندارند، چون از آن قسمت اول خیلیها به افراط گراییدند. مثلاً انواع و اقسام عقده‌های روانی در هدایت بدبخت پیدا کرده‌اند. برای مثال، هدایت را محکوم می‌کنند به یأس، ولی من یک اثر خیلی طرب انگیز مثل وغ وغ ساهاب را مثال می‌زنم که نمونه‌اش را در کل ادبیات فارسی فکر می‌کنم خیلی به ندرت می‌توانید پیدا کنید. اصلاً نشان از یأس ندارد. بسیار بسیار طرب انگیز است. من معتقدم که ما با حذف هدایت به ادبیات داستانی کشورمان لطمه می‌زنیم، چون می‌توانیم به داستان هدایت پردازیم بدون اینکه به هدایت پرداخته باشیم. من قصد دارم به خود رمان جزیرهٔ سرگردانی بپردازم و در این کار هم دو شیوهٔ نقد را انتخاب کردم که یکی فرمالیسم است و دیگری فمینیسم. شیوهٔ نقد فمینیستی را به این دلیل انتخاب کردم که یکی از مضمونهای عمدهٔ این رمان خودآگاهی زن است و فرآیندی که شخصیت محوری طی می‌کند و این نوسانی که بین دو قطب دارد، یک قطبی که جور دیگری به دنیا نگاه می‌کند و قطب دیگر که دیدی شبه عرفانی دارد.

و اما فرمالیسم. چرا فرمالیسم؟ چون به نظر من ساختار رمان به اندازهٔ کافی ما را دعوت می‌کند که به آن توجه داشته باشیم. رمان با یک خواب شروع می‌شود و با یک خواب هم تمام می‌شود. من واژه‌ها و عبارتهایی را در این دو خواب انتخاب کردم و الان مایلم به آن کلمات اشاره کنم تا از طریق این اشاره تباین این دو خواب را نشان بدهم. خواب اول همان صفحهٔ اول

● زنوزی: در فصلهای نوزده و بیست و یک نوعی شناوزدگی در کار وجود دارد، یعنی آن جزئی نگری که در فصلهای یک تا هانزده داشتیم از دست می‌رود و کار یک مقدار شتاب می‌گیرد و به نظر می‌آیدکه نویسنده می‌خواهد سرانجامی به کارها بدهد.

● پاینده: در جای این رمان ذهنیت زنانه مشهود است و من ترجیح می‌دهم خودم آن بخشها را نخوانم، ولی اشاره می‌کنم صفحهٔ ۸ و صفحهٔ ۱۵، به نظرم از نمونه‌های بسیار خوب این ذهنیت زنانه است.

رمان با پاراگراف سوم شروع می‌شود و تا پاراگراف ما قبل آخر صفحه بعد ادامه می‌یابد. بعضی از واژه‌ها و عبارات مهم خواب اول از این قرار است:

«ناشناس»، «عرق کرده»، «چسبیده»، «تشنگی»، «لح لح می‌زده»، «ناشناخته»، «سوخته»، «شکسته»، «خون هم ریخته»، «بوکهٔ خشنگ»، «لت و پاره»، «کور»، «خمپاره»، «مُرده»، «گرسنه»، «دریسه»، «دو تا اسکلت»، «کلیدی پیدا نمی‌کند»؛ «آنها که ریمان دستشان بود آنها که کلید داشتند همه شان گم و گور شدند».

حالا نگاه کنید به آخر رمان، یعنی درست به دو صفحهٔ آخر، مثل دو صفحه اول، و اینجا خواب دوم هستی را بخوانید. به این کلمات مهم برمی‌خورید: «جادهٔ هموار»، «درختهای سرونازه»، «استخر» (معانی ضمنی ـ Connotations ـ آب را در نظر داشته باشید)، «مردم منتظر شفافند و خودش آنچنان شفاف است که انگار نور در سراسر بدنش ساری است»، «آب استخر»، «کلید طلایی عظیمی در دست هستی است» به خلاف آن خواب اول «این کلید به همهٔ قفلها می‌خورد»، «همچون پرنده»، «آسمان بی‌ابر»، «پرواز»، «غم رفت و گریه رفت»، «هستی پرواز می‌کند و پرواز می‌کند و از جوّ زمین فراتر می‌رود».

تباین آشکاری بین این دو خواب وجود دارد که تباین دو شخصیت را نشان می‌دهد. هر دو به نام هستی معرفی شده‌اند، ولی دو آدم مختلف‌اند. یک جنبهٔ مهم نقد این رمان، نشان دادن این ساختار است. من فصل اول رمان را همان طور که شما اشاره کردید، مینیاتور کل رمان می‌دانم و آنچه در فصل اول انجام می‌شود، در فصلهای بعدی فقط انکشاف پیدا می‌کنند و این حرکت از کوچک به بزرگ در سر تا سر رمان ادامه دارد تا به خواب پایان هستی در رمان برسیم. آنچه در این حرکت اهمیت دارد، به نظر من زاویهٔ دید است. من فکر می‌کنم که خود این مبحث زاویهٔ دید می‌تواند کلید فهم رمان قرار بگیرد. به نظرم می‌آید که می‌پذیریم زاویهٔ دید سوم شخص است، اما چه جور سوم شخصی؟ رمان کلاسیک، یعنی رمانی که از قرن هجدهم با دفو، ریچاردسون و فیلدینگ شروع شد تا اواسط قرن نوزدهم زاویهٔ دید سوم شخص داشت. راوی فضول بود. گهگاه، روایت قطع می‌شد، حتی ده صفحه راوی حرف می‌زد و خواننده را مخاطب قرار می‌داد. از اواسط قرن نوزدهم این ساختار در زاویهٔ دید شکست و کسی که این شکست را به اوج رساند هنری جیمز بود، و به نظر من دانشور همان کاری را کرده است که هنری جیمز کرد. زاویهٔ دید در این رمان، «ذهنیت مرکزی» است. هنری جیمز هم این کار را کرد. یکی از شخصیتها را روایتگر واقعیت نکرد، بلکه از ذهنیت یکی از شخصیتها به صورت فیلتر استفاده کرد. یعنی ما هرچه می‌بینیم، از چشمان یک شخصیت است بدون اینکه آن شخصیت روایت را به عهده داشته باشد. این زاویهٔ دید اول شخص نیست و سوم شخص هم نیست و بدین ترتیب در یک رمان فقط یک صدا نداریم. گهگاه صدای راوی هست، اما در کنار آن، صدای یک شخصیت هم هست. در سر تاسر این رمان به نظر من این ذهنیت هستی است که فیلتر خواننده و واقعیت است، یعنی همه چیز را از زاویهٔ دید او می‌بینیم، بدون اینکه او رمان را برای ما روایت کرده باشد. فقط دو جا هست که این ساختار می‌شکند: یکی در تک گویی درونی توران جان است که از صفحهٔ ۹۵ شروع می‌شود و تا صفحه ۱۰۲ ادامه پیدا می‌کند.

اینجا دیگر اصلاً سراغی از هستی نداریم. در ضمن این قسمت با ستاره از سایر متن جدا شده است، یعنی اینکه این گسست در خط روایت را نویسنده خواسته است به نحوی به ما علامت بدهد. بعد در صفحهٔ ۲۸۹ تا ۲۹۲ زاویهٔ دید عشرت را داریم، یعنی اوست که با خود فکر می‌کند. غیر از این دو استثنا، همه جا ذهنیت هستی مشهود است و او واقعیت را به ما نشان می‌دهد. این شبیه کارهای هنری جیمز است. هنری جیمز مثلاً در داستان دیزی میلر همین کار را می‌کند. در آنجا شخصیتی به نام وینتربورن ذهنیتش بین ما و واقعیت حایل می‌شود. این قیاس برای من جالب است، چون در دیزی میلر شخصیت اصلی (یعنی دیزی) یک زن است و خود آگاهی او یکی از مضامین عمده رمان است. دیزی میلر در تمام مدت در واقع ساختارهای سنتی را می‌شکند و خودآگاه می‌شود. به نوعی به حق خودش به عنوان انسان و نه انسان درجهٔ دو واقف می شود. من فکر می‌کنم که این گونهٔ روایت یک چیز را نشان می‌دهد، و آن اینکه واقعیت نسبی است. امثال هنری جیمز در واقع به این معتقدند که چیزی به عنوان واقعیت وجود ندارد. بستگی دارد که واقعیت چگونه دیده شود. جیمز می‌خواست نسبی بودن واقعیت را به ما نشان بدهد و به خاطر همین هم از راوی دانای کل یا سوم شخصی که مثل خدا به ذهنها نفوذ می‌کند و همه‌چیز را می‌گوید، اجتناب کرد. بعضی منتقدین برای توصیف این زاویهٔ دید، اصطلاح «نمایشی»(Dramatic) را به کار می‌برند، چون شخصیتها حرف می‌زنند و از طریق آن حرف زدن ما به ذهنیت و افکار آنها پی می‌بریم و دیگر راوی کل به خواننده نمی‌گوید که آن شخصیت خوب بود یا بد. انسان مدرن دیگر علاقه‌ای به چنین گفته‌هایی ندارد. این کار در هنر قرن بیستم بسیار عمده شده است، مثلاً در سینما. در فیلم هامون قرار نیست که کسی به شما بگوید هامون خوب است یا بد. هامون نه خوب است و نه بد، چون هیچ کس کاملاً خوب نیست و هیچ کس کاملاً بد نیست؛ همه خاکستری‌اند، نه سیاه مطلق، نه سفید مطلق. تکنیک عمدهٔ دانشور در اینجا، «نشان دادن» است، نه «گفتن». به همین دلیل هم تحول هستی از ابتدای رمان تا آخر رمان برای ما پذیرفتنی است. یکی، دو نکتهٔ دیگر راجع به زاویه دید. در این اثر من برخی ویژگیهای مدرنیستی می‌بینم و حالا می‌خواهم بگویم چرا زاویهٔ دید این رمان صبغه‌ای مدرنیستی دارد: اگر به تاریخ رمان روانشناختی برگردیم، می‌بینیم همان زمانی که فروید نظراتش را دربارهٔ ناخودآگاه مطرح می‌کند، موجی هم در ادبیات با کارهای جویس و وولف شروع می‌شود که کانون توجه آن لایه‌های ناخودآگاه ذهن است. فروید به ما نشان داد که این ناخودآگاه ما آدمهاست که جهت رفتار ما را تعیین می‌کند. آن کاری که فرد در واقعیت یا بیداری می‌کند، از دلایلی ناشی می‌شود که خود او نیز خبر ندارد. آن دلایل می‌تواند مربوط به دوران کودکی فرد شود.

● پاینده: در جزیره سرگردانی نه فقط نویسنده زن است، نه فقط شخصیت اصلی زن است، بلکه راوی هم زن است. من بین راوی و شخصیت اصلی تمایز قایل شدم.

مثلاً اگر کسی از بلندی می‌ترسد و یا هنگامی که در اتاق در بسته قرار می‌گیرد، نفسش بی‌دلیل می‌گیرد. این می‌تواند به این دلیل باشد که مادر او در کودکی برای تنبیه یک مرتبه او را در اتاقی تاریک گذاشته است. این مطلب توجه ازلایه‌های آگاه ذهن به لایه‌های ناخودآگاه ذهن، در قرن بیستم در رمان مدرنیستی خیلی مورد توجه قرار می‌گیرد و جویس با به کاربردن سیلان ذهن (و نه آن طور که به اشتباه گفته می‌شود«جریان سیال ذهن»، جریان لزوماً سیال است) و تک گویی درونی آن را نشان می‌دهد. هر دوی این تکنیکها در رمان جزوهٔ سرگردانی به کاربرده شده است. یکی در صفحهٔ ۸۴ از پاراگراف آخر شروع می‌شود. در پارگراف قبلش آمده است: «هستی دنبال کیسهٔ آب جوش در قفسهٔ آشپزخانه گشت. کتری پر از آب جوش روی بخاری علاءالدین در تالار بود. خودش صدای غلغلش را می‌شنید».

از پاراگراف بعد، تک گویی درونی با حفیظ نفس است و تا پاراگراف اول صفحهٔ بعد ادامه می‌یابد. در اینجا خط روایت موقتاً شکسته می‌شود. یک لحظه رفتیم به لایهٔ پایینی ذهن هستی و دوباره برگشتیم به واقعیت.

این همان اتفاقی است که در فیلم هامون می‌افتد. در یکی از صحنه‌های این فیلم،هامون در اداره نشسته و به روزنامه نگاه می‌کند و آنجا (اگر اشتباه نکنم) نوشته شده است که «اسرائیلیها سر پنج فلسطینی را بریدند». با خواندن این جمله هامون ناخودآگاهانه به یاد خواب خودش می‌افتد. به یاد می‌آورد که شب خودش را خواب دیده که داشته است در کوچه‌ای راه می‌رفته که حجلهٔ خودش و عکس خودش را روی حجله می‌بیند و می‌رود داخل سردابی، می‌بیند که عده‌ای مشغول مثله کردنش هستند و قطعاتی از بدنش مانند قلبش را در می‌آورند. ناگهان دوباره برمی گردد به واقعیت و فیلم ادامه پیدا می‌کند. اینجا دیگر روایت خطی نیست، بلکه زیگزاکی است. دایماً داریم به لایه‌های ناخودآگاه ذهن شخصیت اصلی می‌رویم و به سطح برمی‌گردیم.

در صفحهٔ ۲۴۶ پاراگرافی با سه نقطه شروع می‌شود«... آن بدبختیها...». اینجا باز تک گویی درونی هستی است. اینجا روایت قطع شده است.

یک پاراگراف پایینتر که نوشته شده است:«صدای مردان به خود آوردش» و با این جمله دوباره روایت ازسرگرفته می‌شود، یک مورد زیباتر تک گویی درونی که تکنیکهای دانشور خیلی زیبا خودش را نشان می‌دهد، در صفحهٔ ۲۵۴ شروع می‌شود و تا آخر این فصل یعنی صفحهٔ ۲۵۸ ادامه پیدا می‌کند. من به پاراگرافی در صفحهٔ ۲۵۲ اشاره می‌کنم که با جملهٔ «هستی به اتاق خواب رفت» شروع می‌شود. در اینجا روایت هنوز خطی است:«اتاق جنگ». با دور تند به جمع

آوری آنچه پرت شده بود مشغول شد. ذهنش همگام با دستها و پاها به کار، نوارها را جمع می‌کرد و در جا نواری جا داد...». از سه نقطه وارد ذهنیت هستی می‌شویم:«... شکستن سدّ جنسیت». این کلمه «سد» که در این سطر آمده در پایان سطر بعدی هم آمده است:«نه برای کسی که متعهد است. این ولنگاریها به ما نمی‌برازد...». همهٔ اینها افکار هستی است. اینجا دیگر واقعیت بیرون نیست، واقعیت درون است. در ادامه آمده است:«در شکستن سد بایستی متوجه بود که آب خانهٔ دهقانی را خراب نکنده در اینجا با کلمهٔ «سد» جناس درست شده است. سد اول به معنای مانع است، یعنی مانعی که جنسیت زن یا مرد را فراهم می‌کند. اما این کلمه در ذهن هستی تداعی به وجود می‌آورد و از کلمهٔ «سد» به یاد«سد» به معنای بازدارندهٔ آب می‌افتد. این دقیقاً آن اتفاقی است که در ذهن رخ می‌دهد. مثلاً ممکن است من بگویم می‌خواستم سر راه میوه بخرم و بیاورم اینجا و شما یادتان بیفتد که فردا مهمان دارید و باید میوه بخرید و بعد یاد گرانی بیفتید و اینکه دولت نمی‌تواند گرانی را کنترل کند. این تداعی خیلی زیبا نشان داده شده است. این در واقع سیلان ذهن است و نه تک گویی درونی. در سیلان ذهن است که از فلاش بک استفاده می‌شود. چون فروید ثابت کرد که دو مفهوم مختلف از زمان وجود دارد: یکی مفهوم تقویمی که بر طبق آن سه شنبه قبل از چهارشنبه است. ولی ذهن ما مفهوم دیگری هم از زمان می‌شناسد. یعنی ممکن است الان شما راجع به دو هفتهٔ دیگر فکر کنید که مجدداً جلسه دارید، یا الان به تابستان گذشته فکر بکنید که رفتید به مسافرت. ذهن دایماً بین لایه‌های زمانی نوسان دارد. بنابراین، چرا در ادبیات این جور نباشد؟ چرا ما یک ساختار زمانی خطی را دنبال کنیم؟ من به یک نمونهٔ دیگر از این تداعیها اشاره می‌کنم. صفحهٔ ۲۵۶ در ادامهٔ همین سیلان ذهن، در پاراگراف دوم که با کلمهٔ «ماه» شروع می‌شود، در سطر سوم آمده:«بیگانه ـ مقطع عاطفی». سپس دوباره آمده:«مرتضی از مقطع عاطفی حرف زده». به این ترتیب، هستی از یک مقطع عاطفی یاد مطلب دیگری می‌افتد. این بازی با کلمات مرا یاد کارهایی می‌اندازد که معتقدم به نحوی زیباتر احمد محمود انجام می‌دهد، در اثر بسیار کم نظیرش در ادبیات معاصر فارسی که خیلی مورد بی لطفی قرار گرفته: رمان همسایه‌ها. بنابراین دلایل، ساختار این رمان مدرنیستی است. درست همان تفاوتی که بین فیلم سارا و هامون وجود دارد، گرچه کارگردانش یکی است، در این رمان دانشور و کارهای دیگرش دیده می‌شود. من فکر می‌کنم آن وقت این مسئلهٔ آقای زنوزی را حل می‌کند. این اثر فیلمنامه نیست. آنجا که می‌گوید«مکث»، ثبت واقعیت را در ذهن مضطرب هستی دارد نشان می‌دهد. یعنی مثل این می‌ماند که من الان اینجا نشسته‌ام، یک نفر وارد شود و

● بهمن: این شیوه از شخصیت‌پردازی (جزیرهٔ سرگردانی) موجب می‌شود تا آمال و آرزوهای خواننده با امروز جایی ندارد و نوعی از ادبیات رمانتیک محسوب می‌شود.

بگوید که فلانی، برادرت تصادف کرد و مُرد.

من ناگهان از جا می‌پرم و آن وقت صدای پای کسی که در اتاق مجاور راه می‌رود را دیگر نمی‌توانم به وضوح بشنوم. من تق تق می‌شنوم و بعد صدای مکث. دانشور خواسته است باز نمودی از ذهنیت شخصیت اصلی ارائه بدهد. طبیعی است که وی فرق بین فیلمنامه و رمان را به خوبی می‌داند. ولی این در کل اثر نیست. شخصیت اصلی بعضی جاها مضطرب می‌شود. خبرهای وحشت آوری به هستی داده می‌شود که او را شوکه می‌کند. اتفاقاً در آن قسمت‌ها جملات کوتاه می‌شود. وقتی شما ذهنتان آرام باشد، می‌توانید جملات مرکب شامل چندین بند را به کار برید، ولی الان اگر کسی خبر مرگ برادرم بر اثر یک تصادف را به من بدهد، می‌گویم:«کی؟ کجا؟ چطور شد؟» یعنی جملاتم خیلی مقطع می‌شود در سوو شون نمونه‌های زیادی هست؛ مثلاً آنجایی که خبر مرگ شوهر زری به او داده می‌شود، جملات خیلی مقطع می‌شود و اینها همه ناشی از سبک نویسنده است.

آخرین نکته درمورد فرم این رمان، اینکه یک رمان ساختارش به یک مثلث شباهت دارد، یعنی یک قاعده دارد، یک خطی که می‌رود به اوج و از اوج می‌آید پایین. اگر آن قاعده‌اش را زمینه بنامیم، به نظر من فصل اول و دوم زمینهٔ این رمان است. از فصل سوم که اصطلاحاً «کشش خیزان» شروع می‌شود، کشمکشها تقریباً مشخص شده است. این فرایند همین طور ادامه دارد تا مقطعی که هستی تصمیم به ازدواج با سلیم می‌گیرد. در آنجا «کشش افتان» شروع می‌شود. پس این رمان واجد فرم است، ساخت معینی دارد و با شیوهٔ نقد فرمالیستی می‌توانیم به آن بپردازیم. این شیوهٔ نقد در کشور ما متأسفانه غریب است. در حاشیه اشاره کنم که وقتی می‌گویم فرمالیست، به فرمالیستهای روس نظر نداریم، بلکه به منتقدین نو» در آمریکا نظر داریم، یعنی به کسانی که در فاصلهٔ دههٔ ۱۹۳۰ در آمریکا کارشان خیلی گل کرد و هنوز هم یکی از پر طرفدارترین شیوه‌های نقد ادبی، همان شیوهٔ نقد فرمالیستی است.

یک نکتهٔ کوچک راجع به زاویهٔ دید بگویم. اغلب منتقدین شتاباً راوی را مرد فرض می‌کردند. در فرهنگ انگلیسیها نیز به علت مرد سالاربودن اندیشهٔ آنها، از ضمیر He استفاده می‌کنند. درکتابهای دستور زبان هم وقتی می‌خواهند دستور زبان یاد بدهند مثلاً برای به کار بردن فعل Open، می‌گویند:«He opened the window.» چون غیر از He مثال زده نمی‌شود.

این ذهنیت خیلی تأثیر گذاشته روی خوانندهٔ انگلیسی، طوری که خواننده انگلیسی همیشه فرض می‌کند راوی حتماً مرد است. در ادبیات داستانی این طور نیست. اتفاقاً امکان دارد راوی زن باشد. در کارهای همینگوی البته همیشه راوی مرد است، خشونت مردانه خیلی واضح است، ولی در خیلی از کارهای نویسندگان مرد، راوی زن است، در ایران هم همین طور. ولی ما به این نکته توجه نمی‌کنیم. مثلاً از آثار آل احمد مثال بزنم. در داستان کوتاه بچهٔ مردم ، راوی زن است، اما نویسنده مرد. این مرا به یاد آن بحث فرمالیستها می‌اندازد که بین هویت نویسنده و هویت راوی همیشه باید تمایز قایل بشویم و آن وقت شاید جواب شما در مورد اسم سیمین دانشور که در سراسر رمان آمده داده شود. سیمین دانشوری که در این رمان نامش ذکر شده است می‌تواند غیر از آن سیمین دانشوری باشد که آقای دست غیب اول صحبتهایشان معرفی کردند. یعنی ما معتقد به «نقاب» (Persona) هستیم. وقتی کسی می‌نویسد دیگر خودش نیست، از خودش باید فراتر برود، و گرنه دیگر کارش ارزشی ندارد.

در کارهای جدیدتر به فمینیسم بر می‌خوریم و این یک دنیای دیگری است. اگر آنجا توجه به فرم بود، اینجا توجه به محتواست. و این شاید برای ذهنیت ما ایرانیان که همیشه دوست داریم مسائل سیاسی و اجتماعی و اینها را تعقیب بکنیم، جالبتر باشد. ناگفته نگذارم که من علاقهٔ زیادی ندارم که در کارهای ادبی دنبال سیاست بگردم، چون فکر می‌کنم اگر قرار بود که من با جامعهٔ ایران در اواخر دههٔ ۱۳۴۰ یا اوایل دههٔ ۱۳۵۰ آشنا بشوم. به جای اینکه این رمان را بخوانم، کتاب یک جامعه‌شناس را می‌خواندم. من ادبیات می‌خوانم، چون ادبیات قرار نیست واقعیت را صرفاً باز تولید کند. به قول فرمالیستهای روس، ادبیات باید واقعیت را به چالش بطلبد، اصلاً قرار است آشنایی زدایی بکند. اگر قرار باشد همان واقعیت دوباره برای من تولید شود، من هیچ چیز جالبی در ادبیات نخواهم دید. آن وجه محتوا برای من مهم نیست. من به ذهنیت زنانه در این اثر می‌خواهم بپردازم و در کنار نقد فرمالیستی این هم شیوهٔ نقدی است که متأسفانه در مملکت ما مورد بی‌اعتنایی قرار گرفته است. یکی از دلایلش البته مرد سالار بودن جامعهٔ ماست و طبیعی است که از این شیوهٔ نقد به آثار ادبی نگاه نشود. اما در غرب این سنتی جا افتاده است. در غرب هم البته فرآیندی در کار بوده، یعنی سن‌آگوستین یکی از روحانیون برجستهٔ کلیسای مسیحیت در تعریف زن می‌گوید، «مرد ناقص». حتی اگر برگردیم عقبتر، به اعتقاد ارسطو شکل مذکر و محتوا مؤنث است. این شکل است که محتوا را به ما نشان می‌دهد، یعنی محتوای مؤنث ثانوی می‌شود. عقل مذکر بهتر است و حالت می‌بخشد، چون شکل و ماده مؤنث کهتر است و حالت‌پذیر. من فکر می‌کنم به خلاف ادعاهای غربیها، حتی در جامعهٔ مدرن آنها به زن به منزلهٔ موجودی درجهٔ دو نگاه می‌کنند. من خیلی مشخص می‌خواهم به رابین لیکاف اشاره بکنم که یک جامعه‌شناس زبان است. او می‌گوید زبان زنان ذاتاً کهتر است، چون واجد الگوهای ضعیف و عدم قطعیت است و بیشتر متوجه مطالب کم اهمیت، غیر جدّی و پیش‌پا افتاده است. زنان باید کلام مردانه را اتخاذ کنند تا به برابری اجتماعی با مردان برسند. در واقع این یعنی فرموله کردن ثانوی بودن زنان در غرب. این تئوریزه کردن ثانوی بودن زنان است، یعنی می‌خواهم این را بگویم که در غرب زنها از اول حقشان به رسمیت شناخته نشده بود. در غرب زنها تحقیر می‌شوند و حتی الان می‌بینید که سیاه پوستها و طبقهٔ کارگر و زنان همیشه در یک رده قرار می‌گیرند، یعنی از اینها به عنوان «محرومین اجتماعی» نام برده می‌شود. و به نظر من دوبووار خیلی خوب جواب داده است که سیاهپوستان با زنان خیلی فرق

دارند، سیاهپوستان اقلیت اجتماعی‌اند، در حالی که زنان اقلیت اجتماعی نیستند. یا کارگر به قول دوبووار محصول تاریخ است، در حالی که زن محصول تاریخ نیست. از ازل بوده است. در غرب برای زن هویت مستقل قایل نبودند و این در واقع مبارزهٔ خودشان بود که این را برایشان به ارمغان آورد. البته من به آن جنبه‌های اجتماعی‌اش کار ندارم و بیشتر به ادبیات نظر دارم. حدود سی سال است که نقد فمینیستی در غرب باب شده است، گر چه فمینیسم به صورت جنبشی اجتماعی تاریخ طولانی‌تری دارد. فمینیسم هم دو حالت داشته: «فمینیسم بورژوایی» و «فمینیسم سوسیالیستی». اختلافات فمینیستهای بورژوا بعضاً سطحی بوده است. مثلاً اینکه چرا باید اسامی مؤنث و مذکر با هم متفاوت باشند، یا زنان موهایشان می‌تواند مثل مردها کوتاه باشد و غیره ـ فمینیسم سوسیالیستی هم بیشتر مبتنی بر نظرات مارکس بوده است و اینکه زنان دو جا استثمار می‌شوند: هم در کارخانه و هم در خانه. بعدتی اورژش افزوده‌ای که کارگر مرد فقط در کارخانه به وجود می‌آورد، کارگر زن دو برابر تولید می‌کند، با این تفاوت که کارگر زن در خانه حتی مزدی هم دریافت نمی‌کند. از این جنبش که می‌آیم جلوتر ـ این نظر در نقد ادبی مطرح می‌شود که آثار ادبی را بخوانیم با این دید که ببینیم نقش زن در آن چه بوده است. یکی از آثاری که در شکل‌گیری نقد فمینیستی اثر زیادی گذاشت، کتابی بود تحت عنوان ادبیاتی متعلق به خودشان که کسی به نام الاین شوالتر نوشته است؛ در این کتاب که در سال ۱۹۸۶ چاپ شده است، ادبیات انگلیسی بر حسب وضعیت زن به سه دوره تقسیم شده است: دورهٔ اول سالهای ۱۸۴۰ تا ۱۸۸۰ را دربر می‌گیرد. به نظر نویسنده در این دوره مشغلهٔ عمدهٔ رمان‌نویسها، محیط بلافصل زن است؛ یعنی زن در خانه است و اگر هم حیات اجتماعی دارد، فقط در آن زمینه‌هایی است که مخدوشهای اجتماعی اجازه می‌دهد. دورهٔ دوم از سال ۱۸۸۰ شروع می‌شود و تا سال ۱۹۲۰ ادامه می‌یابد. در این دوره داستان‌نویسهای زن به ارزشهای مردانه معترض می‌شوند و صدایی معترض در داستان‌نویسی انگلیسی شکل می‌گیرد. دورهٔ سوم از زمان ۱۹۲۰ تا زمان حاضر را دربر می‌گیرد. این دوره را «خودشناسی مجدد» می‌گویند. مشغلهٔ عمدهٔ رمان‌نویسهای مؤنث در این دوره، تجربهٔ دنیا از دیدگاه زنانه است؛ همان اتفاقی که به نظرم در رمان جویس و woolf رخ می‌دهد. در این جور آثار، یعنی آثار زنان رمان‌نویس، شما واقعیت را باید از چشمهها یا از فیلتریک زن ببینید و این به خصوص برای مردان می‌تواند خیلی جالب باشد، چون که اگر این قضیه را بپذیریم که واقعیت نسبی است، آن وقت می‌توانیم بگوییم ادبیات داستانی دریچهٔ جدیدی باز می‌کند برای اینکه مردها هم دنیا را جور دیگری بتوانند ببینند. در این جور دیگر دیدن، مردان می‌توانند در افکار خودشان هم تجدید نظر کنند. در جویس و woolf من فقط نویسنده زن است، نه فقط شخصیت اصلی زن است، بلکه راوی هم زن است. من بین راوی و شخصیت اصلی تمایز قایل شدم و در قسمت قبلی، در نقد فرمالیستی باید نشان می‌دادم که گهگاه شما صدای هستی را دارید و گهگاه صدای خود راوی را. در صفحهٔ ۸ پاراگراف اول با عبارت «هستی خمیازه‌ای کشیده شروع می‌شود. اینجا در روایت خطی هستیم: «هستی خمیازه‌ای کشید، پاشد و پنجره را باز کرد. هوا ولرم بود. آفتاب خودی نشان داد...» تا اینجا سطر ماقبل آخر: «هستی پاشد بود که یک روز سوم فروردین در تهران برف باریده بود.» بعد ناگهان صدای هستی را داریم: «سوم فروردین بود یا چهارمش؟» اگر راوی دانای کل باشد که این سؤال را نمی‌پرسد. پاراگراف بعدی آن ذهنیت زنانه را به خوبی نشان می‌دهد. یک مورد زیبایی به نظر من در صفحهٔ ۱۰ وجود دارد، یعنی درست وسط یک پاراگراف چند سطر ضوا شده است. پاراگراف ماقبل آخر در صفحهٔ ۱۰ با عبارت «هستی جلوی ماهیخانهٔ پرویز» شروع می‌شود: «هستی جلوی ماهیخانهٔ پرویز که به دیوار سرسرا نصب بود، ایستاد و تکمهٔ برق ماهیخانه را زد و خودش را سرگرم تماشای ماهیهای غریب کرد که لای خزه‌ها و صخره‌ها و گیاهان عروسکی می‌خزیدند و می‌لولیدند و حبابهای آب که اکسیژن می‌پراکنده.

تا اینجا صدای او را داشتیم، اما ناگهان صدای هستی را می‌شنویم که می‌گوید: «نه، مثلی نبود که به درد نقاشی بخورد». یک دلخوشکنک زیبا برای پسر دردانهٔ کسانی بود که پول نزول می‌دادند و در دستگاه آمریکاییها نقش کارچاق‌کن را داشتند، هر چند خودشان می‌گفتند کارشناس آموزشی هستند.

هیکل و قیافه غلط انداز هم داشتند، که زنهای آمریکایی دور و برشان می‌گفتند: آه چه جذاب! «اینجا صدای هستی تمام می‌شود و دوباره در پایان پاراگراف راوی می‌آید: «صدای آقا گنجور را شنید...» الی آخر پاراگراف. اینجا می‌بینیم که تمایز صدا مهم می‌شود و به این دلیل بود که من گفتم شخصیت اصلی زن است، راوی هم زن است و نویسنده هم زن است. در موارد محدودی یعنی دو مورد، یک مورد توران و یک مورد هم عشرت، تک‌گویی درونی دارند و باز هم ما با صدای زنها روبرو هستیم. خیلی طبیعی است، به خاطر اینکه نویسنده زن است.

به هر حال ذهنیت زنانه در جای‌جای این رمان مشهود است و من ترجیح می‌دهم خودم آن بخشها را بخوانم، ولی اشاره می‌کنم صفحهٔ ۸ و صفحهٔ ۱۵، به نظر من از نمونه‌های بسیار خوب این ذهنیت زنانه است. من این دو مثال را فقط از فصل اول زدم، ولی با این تصور که قرار است فقط از فصل اول صحبت کنیم. در فصلهای بعدی رمان هم این ذهنیت زنانه وجود دارد. حرف آخر اینکه به نظرم می‌آید که اگر نقد فمینیستی یک روز در ایران معرفی بشود، آن شیوهٔ نقد با کار زنان داستان‌نویس خود آگاه

● دستغیب: امتیاز کتاب جزوه سرگردانی در ترسیم فضا ومحیط خانوادگی مردم طبقه متوسط ایران است، در اینجاست که نویسنده به قول فرنگی‌ها در خانه خودش است.

شروع خواهدشد، کسانی از قبیل دانشور، چون آنها به وضعیت زنان اشراف ذهنی دارند و به نقش زن در جامعه آگاهانه نگاه می‌کنند. همچنین خوب است که نقد ادبی را مقوله‌ای سیستماتیک بدانیم برای خود من دیگر خستگی‌آور شده است از بس تحقیق جدیدی دربارهٔ المعجم فی معاییر الاشعار العجم در دانشگاهها شده است، و خسته شدهام از بس که دیدهام در شعرهای حافظ ردالصدر علی‌العجزو ردالعجز علی‌الصدر پیدا می‌کنند.

اینها هیچ‌کدام نقد نیست. نقد، سیستماتیک است و مبتنی بر اصول معین.

منظورم این است که هر شیوه نقد، اصول معینی دارد و آن اصول از ما می‌طلبد که برداشتهای شخصی را برای خودمان نگه داریم و در عوض به طور عینی به متن بپردازیم.

■ زنوزی جلالی: مواردی بسیار زیاد در کار هست که با این فرضی که شما می‌فرمایید نمی‌خواند، یعنی ما داریم قسمتهایی که اصلاً هستی وجود ندارد، ولی داستان دارد توضیح داده می‌شود، به عنوان یک دانای کل: مثلاً در صفحهٔ ۱۰۷ بعدازظهر از زمانی که توران دارد صحبت می‌کند و تلفن می‌کند.

می‌خواهم این را عرض بکنم که تمام کار از زاویهٔ دید خود هستی بررسی نمی‌شود و جاهایی هست که به صورت دانای کل اشاره می‌شود، بجز آن دو موردی که شما اشاره فرمودید. آن موردی که شما اشاره فرمودید در مورد سیمین دانشور، منظورتان را فهمیدم، اینکه ما مجرد از اسم نویسنده به کار نگاه بکنیم.

■ پاینده: منظورم این بود که این فرض را مسلم ندانیم که سیمین دانشوری که از او در این رمان نام برده می‌شود، وجود عینی دارد و لزوماً همان کسی است که الان دارد نفس می‌کشد. من پیشگو نیستم. امکان دارد که خانم دانشور نویسنده و خانم دانشور شخصیت داستانی، مشابهتهایی هم داشته باشند، ولی آن مشابهتها معنای رمان را تغییر نمی‌دهد. باز هم نز اول خودم را عرض می‌کنم که معنای رمان در متن آن است نه در جای دیگر.

■ زنوزی جلالی: ما به عینه داریم می‌بینیم که سیمین دانشورست که در اینجاست. نویسندهٔ کتاب است و شوهرش جلال‌آل‌احمد در کار هم گفته شده، همین امر در من به عنوان خواننده حالت دافعه ایجاد می‌کند و اجازه نمی‌دهد با کار ارتباط برقرار کنم. بارها پیش خودم آرزو می‌کردم که کاش خانم دانشور در رمان اسم دیگری را به کار می‌برد و سیمین دانشور را حذف می‌کرد. من مراد را قبول دارم، به دلیل اینکه آدمی است با تمام نکات مثبت و منفی‌اش گاه می‌خواهد مبارزه کند و در یک جا می‌ترسد. یک انسان است. جایی ادعا می‌کند و جایی هم می‌ترسد. برای تقابل زیباست، برای اینکه هستی سلیم را بهلیرد، بین این دو مرد شکست مراد به آن صورت منطقی است؛ واقعاً باورپذیر بود. همچو مردی باید هم از چشم هستی بیفتد. و من به هستی حق می‌دهم که به سمت سلیم برود.

■ پاینده: من فقط اشاره کنم که در داستان دیوی میلو هنری جیمز نیز همه‌جا ویتربورن حضور ندارد. در بعضی از قسمتهای داستان شخصی که از خلال ذهن او وقایع دیده می‌شود اصلاً نیست، ولی آن‌جاهایی که او نیست وقایع دارند اتفاق می‌افتند؛ برای اینکه هر داستان ماوقعی دارد. در این رمان نیز همین‌طور، در بعضی قسمتها هستی وجود ندارد، ولی خواننده باید مطلع باشد که چه اتفاقاتی رخ می‌دهد. ولی در صحنه‌های اساسی همیشه هستی حاضر است.

■ زنوزی جلالی: بله، برای اینکه شخصیت اصلی است، برای اینکه رمان روی او دارد می‌گردد. این هستی است که حرکت می‌کند از نقطه الف به نقطهٔ ب.

■ دست غیب: مطالبی که ایشان گفتند کافی و وافی نیست و جنبهٔ نظری و فرضی دارد و من در آنها حمله‌ای می‌بینم نسبت به نقدهایی که ایشان نمی‌پسندند و همان‌طور آن قسمتی از نقدی که می‌پسندید یا دارند توضیح می‌دهند. حالا اگر دفاع بکنند، آن هیچ اشکالی ندارد، حتی خوب هم است، اما نمی‌شود گفت که فلان رمان را از این دیدگاه باید دید. اگر این‌طور بود، همهٔ نقدها مثل هم می‌شد. ما به همین دلیل تعدد منتقد و تعدد نقد داریم، اما این تعریضی که به دیگران می‌کنند، اینها نقد نیست و با خود مفهوم نقد یعنی سنجش و واکاوی ناسازگار است. البته این بحثها خیلی طولانی است و مجال و فرصت نیست، ولی چند توضیح می‌خواستم خدمت دوستان بدهم: یکی اینکه مطالبی که گفتند البته از نظر و ساختار ادبی فرمالیسم ومطالبی است که فعلاً در نقد غرب می‌خوانیم و برای من فقط حکم فرضیه دارد، یعنی آنجا به دلیل اینکه ریشه زندگی خیلی تند است، وقایع زیاد اتفاق می‌افتد، فرضیه‌های متفاوت بسیار عنوان می‌شود و حتی مدتی هم در مجامع مطبوعاتی یا آکادمی درباره‌اش بحث می‌کنند و سپس فروکش می‌کند و مطالب دیگری پیش می‌آید. اینها به نظر من همه فرضی است. در این کتاب که چاپ ۱۹۹۰ است، همهٔ اینها را توضیح داده و مطالبی که گفتند از این منابع است و واقعاً نقد نیست. ما چند مفهوم داریم که باید روشن شود: یکی توضیح است که ما ارکان متن را جزءجزء روشن می‌کنیم. یکی تفسیر است، یعنی تفسیر می‌کنیم، حتی مطالب روشن را هم توضیح نمی‌دهیم و برداشت خود را می‌گوییم. یکی هم تأویل است که در ایران مثلاً اسماعیلیه این‌طور بودند و مطالب و مسائل دینی را تأویل می‌کردند. البته «تأویل» از نظر معنای لغوی، معنی به اول برگرداندن دارد. در اینجا دارای معنی باطنی می‌شود، یعنی Esoteric. این نظریه‌هایی که در غرب آمده، هر کدام از اینها به فیلسوفی برمی‌گردد. در واقع در پایان قرن بیستم در غرب فیلسوفی که بتواند فیلسوف سیستم ساز باشد نداریم، یعنی بعد از هگل و نیچه دیگر فیلسوف بزرگی در اروپا نیامد. اینها که پیدا شدند، هر کدام نوکاتتی‌اند یا اصلاً یکی از بُعدهای فلسفی نیچه و هگل را ادامه می‌دهند یا مارکسی هستند و به نحوی به یکی از آنها می‌رسند، مثل لوکاچ که به آثار هگل جوان توجه داشت و تا حدودی توانست از مارکسیسم متعصب دور بشود. به هر حال یکی از منتقدان صاحب‌نظر غرب بوده است. حالا من به مسئلهٔ دیگری می‌اندیشم که در مقاله‌ای نوشته‌ام و خیلی حیاتی است و به آن کم توجه شده و باید حقیقتاً جهت‌گیری خودمان را نسبت به این قضایا معین کنیم، والاّ در تمدن نه در

فرهنگ صنعتی و اتومانیستی غرب منحل خواهیم شد، و آن حفظ هویت فرهنگی خودمان است و توجه به چیزهایی که داشتیم. من زمانی چیزهایی نوشته بودم که به نظر استاد دکتر هومن رساندم. واقعاً در این مملکت از نظر فلسفی نظیرش نبود، و خودش هم فیلسوف بود و استنادی هم در مورد حافظ در چند جا به سارتر کرده بودم.

استاد هومن که واقعاً مجمع‌البحرین فرهنگ شرق و غرب بود، گفت: اینها چیست که نوشته‌ای؟ اینها را پاکش کن، خودت چرا حرف نمی‌زنی؟ خودت بهتر از سارتر هستی (که البته تعارفی بود) اینها دوره‌ای هستند. سارتر الان است، ده سال دیگر نیست. و همان‌طور هم شد بیست سی‌سال پیش در ایران، هر کتاب را باز می‌کردی صحبت از سارتر بود. الان در خود غرب هم سارتروکامو حضور ندارند. البته نمی‌گویم که ساوتر کاری انجام نداده، من بعضی از نمایشنامه‌هایش را خوانده‌ام. در رمان که کار واقعاً قابل توجهی نکرده، اما در فلسفه و نمایشنامه چرا. خواندن هیچ اشکالی ندارد، در حقیقت، دوست عزیز صدسال است گرفتار همین مسئله هستیم و آن این است که نظر ما متوجه غرب است، حالا این هم البته نتیجهٔ آن سیطرهٔ صنعتی و علمی اینهاست. جامعه آمریکا واقعاً تمدن دارد، تمدن به معنی شهری‌گری. تکنیک هم دارد. اگر هم خودش دانشمند ندارد، وارد می‌کند. نمی‌گوییم دانشمند ندارد، می‌گوییم فرهنگ ندارد. جامعهٔ آمریکا یک جامعهٔ بی‌هویت است و جامعه‌ای است بدون فرهنگ. ما در ایران جامعه‌ای هستیم که از نظر علم ضعیفیم، تکنیک ما خیلی ضعیف است و ناچار باید از نظر صنعتی و غیره مصرف کننده باشیم، مگر اینکه در صنعت قوی شویم. اما اگر قرار باشد که از نظر افکار و عقاید هم مصرف کننده باشیم، دیگر فاتحهٔ ما خوانده شده است. این خیلی مسئله‌ساز است. من اشاره می‌کنم به مسائلی که در ایران خیلی بازار گرمی داشت. در فضای بعد از شهریور بیست که خود من خیلی خوب در جریانش بودم، فکر و کار مستقلانه ما از حدّ دیلماج ـ و گاهی دیلماجی ناشی ـ فراتر نرفت. اکنون نیز کار خیلی بهتر نشده. واقعیت البته در سطح اندازه‌گیری و در سطح خیلی محسوس و نسبی است، اما از نظر اشخاص واقعیت مطلق است و اینها نسبی بودن را در زمینهٔ باورها قبول ندارند و می‌گویند غربی مطالبی گفته نسبت به سازمان اجتماعی خودش نسبت به سوابق خودش، نسبت به فلسفه‌ای که داشته. ما هم همین‌طور. نمی‌توانیم آنها را دربست بپذیریم تا می‌رسیم به فلاسفهٔ جدید. اینها دستاوردهای بزرگی داشته‌اند، در موسیقی بتهوون بوده، در نقاشی میکل‌آنژ، در رمان‌نویسی تولستوی ودیکنز، و در زمینه‌های دیگر نیوتن و انیشتین. ما هم ابن‌سینا، خیام، بیرونی، فردوسی و حافظ را داشته‌ایم و اکنون نیز می‌توانیم از فرهنگ ملتها بهره‌گیری کنیم، نه تقلید که بسیار بد است، زیرا فرهنگ گدرنامه نمی‌خواهد، فرهنگ مانند تسبم جهانی است. اکنون ما که اینجا نشسته‌ایم می‌توانیم به وسیلهٔ دستگاهها و رسانه‌های امروزی به وسیلهٔ کتاب و راهنماییها بدانیم که در دانشکده‌های آنها چه می‌گذرد، تقلید در آن زمان طوری بود که آقایان به وسیله همین فلسفه ثابت می‌کردند که ایران حریم امنیت دو کشور است. به وسیله همان فلسفه ثابت می‌کردند که پیرو محض دیگران باشیم. ما جوان بودیم دنبال این حرفها رفتیم. متأسفانه آن روز وقتمان را تلف کردیم و حرفهای بی‌منطق را پذیرفتیم که در مثل حریم امنیت انگلیس هستیم. حوادثی که در ۱۵۰ سال اخیر در ایران اتفاق افتاده بسیار عبرت‌آموز است و خطاها را نباید تکرار کرد. من هیچ حرفی ندارم که شما آن طور نقد بکنید و نظرتان آن باشد. تنوع نقد فلسفی و ادبی خوب است. مشروط براینکه اصول کار را رعایت کنیم، وگرنه کار به جایی می‌رسد که آن وقت رسید. می‌گفتند چون جنوب ایران حریم امنیت انگلیس است، شمال هم باید حریم امنیت شوروی باشد. همان حرف و منطق حضرات این را ثابت می‌کرد! و بعضی از جوانهای آن روز هم آن را می‌پذیرفتند، در حالی که واقعاً این منطقی است خطرناک پس در نظریه‌ای که اصل مطلق اخلاقی وجود نداشته باشد، ما را به جایی نمی‌رساند. امور نسبی است، ولی در سطح محسوسات، اما ما فقط در سطح محسوسات زندگی نمی‌کنیم، ما در سطحی زندگی می‌کنیم که مجبوریم عمل کنیم، مجبوریم قضاوت کنیم، مجبوریم دست به عمل بزنیم. بله، وقتی کسی در خیابان کشته می‌شود، ممکن است یکی نگاه نکند، حتی ممکن است وحشت کند و بترسد، ولی کسی دیگر ممکن است برود آنجا و نگاه بکند، ولی تکلیف آن کشته شده، چه می‌شود؟ آن را کی کشته؟ اما در مورد حافظ؛ دربارهٔ او مطالب زیادی نوشته شده، از جمله درباره صنعتهای ادبی او. آنچه نوشته شده و نوشته می‌شود دربارهٔ صنایع او درست است. این صنایع البته در آن دوره بوده و برای مطالعه مفید است تا بدانیم که حافظ چطور بیان مقصود می‌کند، کلماتی که به کار می‌برد. نوع صنایع و ترکیب واژه‌های او را باید دانست. حالا من از هیچ نظریه‌ای صحبت نمی‌کنم، فقط برخورد مستقیم خودم را معرفی می‌کنم، ولی می‌گویم که این کلمات که آنجا آمده‌اند، نوع ترکیباتشان و ... یا آن کلماتی که مثلاً در سعدی آمده است تفاوت دارد، یا معنی دیگر ازش گرفته می‌شود. و اگر این نقد بلاغی قلم را ندانیم، در واقع یک قسمت از ابزار کار را از دست داده‌ایم. این را باید ما بدانیم، اما اینکه حالا بیاییم تصمیم بگیریم در این شعر حافظ که : «جنگ هفتاد و دو ملت همه را عذر بنه/ چون ندیدند حقیقت ، ره افسانه زدند» چه مرادی دارد و مضمون این شعر چیست؟ این دیگر چیزی نیست که بتوان به وسیلهٔ نقد فرمالیستی آن را بیان کرد. سیمین دانشور نویسنده و

● پایانه: اگر نقد فمینیستی یک روز در ایران معرفی بشود، آن شیوهٔ نقد با کار زنان داستان‌نویس خودآگاه شروع خواهد شد، کسانی از قبیل دانشور. چون آنها به وضعیت زنان اشراف ذهنی دارند و به نقش زن در

شخص معینی است، داستایوفسکی هم همین‌طور، به هر حال او که از زاویه‌های گوناگون صحبت کرده. در تحلیل آخر، نویسندهٔ کتاب است و حضورش محرز است. دیدگاهش داستان را هدایت می‌کند. همچنانکه داستایوفسکی تا آنجا که اجازه می‌دهد سایر قهرمانانش حرف بزنند، عاملی پلی‌فونیک در داستانش هست. با وجود این در تحلیل آخر داستایوفسکی است که عقیده و نوعی تجربهٔ خاص را به خواننده انتقال می‌دهد. حالا ما می‌توانیم بپذیریم، یا رد کنیم. هیچ‌کدام از اینها الزامی نیست. هر اثری به دلیل خصوصیات هنری‌اش که جنبهٔ زیبایی دارد، جنبهٔ بلاغی دارد و ... مربوط به مراحل تاریخی است. چرا داستایوفسکی رمان را این‌جوری می‌نویسد؟ چرا فردوسی شاهنامه می‌نویسد؟ اینها را نقد فرمالیستی نمی‌تواند جواب بدهد. یعنی نظریه‌ها نمی‌توانند جواب بدهند. مثلاً سعدی می‌خواسته در باب سوم بوستان حماسه‌سرایی بکند وموفق نشده، زیرا در کار حماسه‌سرایی تاریخی بوده است و مرحلهٔ حماسه گفتن سپری شده بود. قضیه این است. هیچ اشکالی ندارد که نظریاتِ اینها را بخوانیم، اما اینها را مطلق نکنیم. فقط مسئله این است که اینها علمای هستند که نظریاتی داده‌اند. مثلاً نظریهٔ ساختارشکنی در سال ۱۹۴۵ و ۱۹۲۶ شروع شد و بکمرتبه دانشکده‌های آمریکا را دربرگرفت، و کم‌کم افول پیدا کرده است، به اصطلاح نظریه ممکن است چیزهایی هم بگوید و جالب و مهم باشد، ولی آن چیزی که برای ما مهم است، جهتِ فکری نویسنده است، جهت فکری شاعر است. البته زیبایی کار به جای خودش. مثلاً امروز همه مردم دنیا ـ حتی بچه‌های کوچک کروی بودن زمین را قبول کرده‌اند و دیده شده که زمین کروی است، بنابراین گالیله هیچ کاری انجام نداده؛ چون او هم همین را گفته، در آن لحظهٔ خاص تاریخی، فردوسی آمد و شاهنامه را گفت. شاهنامه در آن شرایط سروده شد. کسی که دست به این عمل زد، باید قدرتی داشته باشد برتر از کل نظام فرهنگی و تمدن آن موقع، یا دست‌کم قدرتی داشته باشد معادل کل آن نظام تا بتواند چنان اثری به وجود بیاورد. گالیله هم در زمینهٔ کار خود نیز چنین قدرتی داشته است. رمان مدرنیسم، علی‌الاصول یک نمود غربی است واین در جامعهٔ ما که چنین روابطی ندارد، نمی‌تواند عنصری فرهنگی بشود. ولی در رُمانسها و در رمانهای خودمان و در داستانهای قدیمی خودمان مثل خسرو‌شیرین، یوسف و زلیخا و داستانهای گلستان، در داستانهای مثنوی، در داستانهای تمثیلی ما از نظر داستان‌نویسی و شعری قوی بودیم. اکنون نیز باید در این ارثیه‌های فرهنگی بازنگری بکنیم و تجدّدی داشته باشیم، ولی اگر فلان رمان‌نویس نو توفیق نسبی در غرب به دست آورد، دلیل نمی‌شود ما هم همین‌طوری از او تقلید کنیم. رمانهایی که به این الگو نوشته شده «طوبا و معنای شب»، رمانهای سووشون من ، البته دو داو و امثال آنها از عواطف و ذهنیت مردم خارج‌اند و مردم ما با اینها نمی‌توانند تماس بگیرند، و هیچ دلیلی هم ندارد که با اینها تماس بگیرند.

نکتهٔ آخر اینکه خود هنر وقتی عنصر ملی و تاریخی داشته باشد و دردها و رنجهای جامعه را بگوید، و معنویات قلبی ما، و آنچه را که ما می‌بینیم و احساس می‌کنیم وقادر به بیانش نیستیم، می‌توان گفت که بیشتر کار انجام گرفته است؛ یعنی محتوا، واقعاً فرم معیّن پیدا کرده است. این واقعیتی است که به بزرگی فردوسی و حافظ و سعدی و مولوی شاعری در غرب نبوده. فقط تنها شاعری که نزدیک به افق شاعران بزرگ ما پرواز می‌کند، شکسپیر است. در ادبیات غنی ایران که فرهنگ خیلی غنی‌ای دارد، اینها چیزی به شمار نمی‌آیند که ما

بیاییم عین آن را تقلید کنیم و ارثیهٔ فرهنگی خود را به دست فراموشی بسپاریم.

نکتهٔ دیگر اینکه باید پرسید: خانم دانشور چرا این رمان را نوشته و می‌خواهد چه به ما بدهد و می‌خواهد ما را متوجّه چه مسائلی بکند؟ واقعاً اگر آن قسمت دوم نبود، من اصلاً رمان را نمی‌خواندم، یعنی محیط خانوادگی ایران، آن گل و بوته‌ها، آن رنگها، آن قالیچه‌ای که خانم نوربان رویش نماز می‌خواند، و ارتباط عاطفی مرد جنوب شهر، آن حس انسانی که دارند و ... اگر نویسنده اینها را منتقل نکرده بود، اگر هزار تا از این تکنیکها هم به کار برده بود و از نظر من خواننده (چون به هر حال خواننده حقی دارد) پذیرفتنی نبود. مولانا می‌گوید:

هیچ نامی بی‌حقیقت دیده‌ای
یا زگاف و لام گل، گل چیده‌ای ؟
شب نگردد روشن از نام چراغ
نام فروردین نیارد گل به باغ
تا ابد صوفی اگر هی‌هی کند
تا نوشد باده مستی کی کند؟

در گذشته البته ما اصول و قواعد سنجش و نقد از نظر کلامی داشته‌ایم (عبدالقاهر جرجانی، قلقشندی، ابن‌خلدون و شمس قیس رازی و ...) ولی از دیدگاه روان‌شناسی و جامعه‌شناسی نقد، کاری صورت ندادیم. اکنون باید با روش درست و تفکّری سازنده، اصول نقادی جدیدی را که در حوزهٔ جدید فرهنگی ما نیست، بازسازی کنیم و شرط نخستین این کار، پرهیز از تقلید است.

■ حافظی: اشاره به یکی دو نکته به نظرم خالی از فایده نباشد. یکی اینکه بخشی بزرگ از مطالبی که در زبان فارسی به نام نقد ادبیات نوشته شده، برداشتهای شخصی نویسندگان آنها بوده است. که غالباً هم این‌گونه آرا در همان محدودهٔ برداشتهای شخصی متوقف می‌مانده و کسی دیگر نمی‌توانسته با صاحبان آن آرا اشتراک نظر پیدا کند.

در غیاب اصول مدون نقد ادبی به ویژه نسلهای جوانتری که تجربه‌های اجتماعی نسلهای مُسنتر را هم ندارند، و در معرض تبادل آرا و عقاید هم نبوده‌اند، چه در عرصه‌های سیاسی و چه در عرصه‌های ادبی

ولی آن مشابهتها معنای رمان را تغییر نمی‌دهد... معنای رمان در متن آن است نه در جای دیگر.

و با این حال مستعد هستند برای کارهای این چنینی، یعنی هم آفرینشهای ادبی و هم تعبیر و تفسیر و تأویل و نقد و شرح و بررسی آثار، اینها چه کار باید بکنند؟ آیا کمترین فایدهٔ آشنایی با این نوع شیوه‌ها این نخواهدبود که فردی را که وارد عرصهٔ نقد ادبی می‌شود از مصرف بی‌رویه یا مصرف کنترل نشدهٔ استعدادش باز می‌دارد ومانع به هدر رفتن وقت و نیروی فکری‌اش می‌شود؟

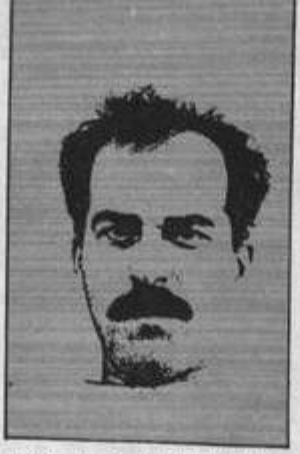
دیگر آنکه این شگردها و این قوعد ابتدا در آثار خلاقه به‌کار رفته و بعد منتقدان و صاحب‌نظرها آنها را انتزاع و استخراج کرده‌اند و بعد بر وفق نگرشهای ادبی دسته‌بندی شده‌اند، و با صورت‌بندی این شگردها و با قابل‌شدن درجهٔ اهمیت و نقش اساسی برای پاره‌ای از آنها، به تدوین قواعد و معیارهایی برای نقد ادبی پرداخته‌اند؛ یعنی همان کاری را که کم و بیش فرمالیستهای روسی یا منتقدان نو آمریکایی کرده‌اند. همچنان که آن نوع شگردهایی که در پاره‌ای آثار موجود بوده، دسته‌بندی شده و مثلاً نقد نماد پردازانه را مدون ساخته و بوجود آورده است، یعنی قواعد و شگردهایی که در این دیدگاهها و یا در این دستگاهها ـ اگر بتوانیم دستگاه بنامیم ـ درکارند، ابتدا در آثار موجود بوده و صاحب نظران آنها را انتزاع و دسته‌بندی کرده‌اند و به صورت یک گروه قواعد با یک نگرش معین مدون کرده‌اند. بنابراین کاربرد چنین قواعدی در برخورد با آثار ادبی، تحمیل یک امر بیرونی به ادبیات نیست، بلکه گرفتن الگوهایی از خود ادبیات است و باز ارائه به ادبیات؛ یعنی در واقع بررسی ادبیات به ماهوی ادبیات خواهد بود، یعنی با شگردهایی که ابتدا خود ادبیات به ما داده، باز به سراغ بررسی ادبیات می‌رویم؛ یعنی الگو بررسی ادبیات را از خود ادبیات گرفتن. حال اگر ما مطلقاً برخورد بکنیم با این دیدگاهها و نظریه‌ها، به این عنوان که همچون مُد زود گذرند. افرادی امثال بنده با چه ابزاری به نقد ادبیات بپردازند؟ با توجه به نکته‌ای که ابتدا عرض کردم و در صحبتهای شما هم بود که همهٔ نسلها نمی‌توانند از تجارب اجتماعی و یکسانی برخوردار باشند، هر چند که هر نسلی در معرض آثار و نتایج کردهها و ناکردههای نسلهای پیش از خوداست. مثلاً خود شما اشاره کردید به واقعهٔ شهریور ۱۳۲۰ و قحطی ارزاق عمومی و حوادث آن زمان. دیگر آن که در همهٔ ادوار تاریخ اندیشه و آرا، نظریه‌ها و آرایی که مطرح شده، نظریه‌های آن ادوار بوده، پاره‌ای از آنها توان داشته‌اند و به ادوار دیگر منتقل شده‌اند و پاره‌ای دیگر در برابر آرای محکمتر نتوانسته‌اند تاب بیاورند. همچنین است نظریه‌ها و آرای نقد ادبی. مثلاً افرادی که خود شما نام بردید و یا نام برده می‌شوند و به عنوان صاحبان آرا و نظریه‌پردازان ادبی، اینان با نظریه‌هاشان محصول زمان خود هستند. بنابراین چون آرای جدید متعلق به دوران جدید هستند و برخی از آنها به خاطر سرعت دوران اخیر زودتر از دور خارج شده‌اند، نمی‌توان قایل به این تعمیم شد که همهٔ آنها از دور خارج می‌شوند و به اصطلاح کارایی خود را از دست خواهند داد.

البته منظور تأیید مطلق رویکردهای نوین نقد ادبی نیست؛ رویکردهایی که خاستگاهشان هم اینجا نیست و یقیناً به نکته‌ای هم که شما اشاره کردید، باید توجه داشت؛ یعنی ما به عنوان ایرانی باید بدانیم که محصول چه تاریخ و فرهنگی هستیم و چه میراث فرهنگی‌ای داریم و طبعاً شعر و هنر و ادبیات ما محصول یک فرهنگ خاص است که شعر فرانسه محصول این فرهنگ نمی‌تواند باشد، و بر اثر این میراث فرهنگی متفاوت است که با احکام و نتایج مختلفی هم روبه‌رو خواهیم بود. مثلاً در برخی نظریه‌ها، تمایزی را بین شعر و نثر قایل می‌شوند که بر مبنای آن شعر را هنر می‌دانند و نثر را هنر نمی‌دانند. یکی را به رقص تشبیه کرده‌اند و یکی را به راه رفتن عادی، که معلوم نیست در زبان فارسی هم بتوان به چنین نتیجه‌ای رسید. امّا اگر برای نقد ادبی ما احاله کنیم فقط به استعداد منتقد و برداشتهای او و تجربیات عصری، به نظر می‌رسد که به جایی برسیم که الآن نقد ادبی ما رسیده است. شما به دلیل اینکه یکی از قهرمانهای عرصهٔ نقد ادبی دهه‌های اخیر ما هستید و سایر کسانی را هم که در این عرصه بوده‌اند بهتر از ما می‌شناسید و با آثار الباقیهٔ آن ایام‌الخالیه و این دوره خوب آشنا هستید. بنابراین اگر نقد ادبی مشروط به ویژگیهای فردی منتقد باشد، و نقد ادبی هم غیر از برداشتهای شخصی منتقد نباشد، با توجه به تفاوتهای فردی و اختلاف استعدادها، باز در بر همان پاشنه‌ای خواهد گشت که تاکنون گشته است؛ یعنی نقد ادبی در غیاب اصول مدون و نظریه‌ها پرداخته و هماهنگ.

■ دست غیب: همه ناقدان باید بتوانند از حرفشان و از نظری که دوست دارند دفاع بکنند و این کاری است که همه می‌کنند، فقط باید دانست که اصولی هست، اما کدام یک از این اصول درست‌تر است؟ Kritikos در زبان یونان به معنی سنجش است، سنجش اثر، کار و گفتاری است بر حسب اصول؛ این معنی لغوی کریتیکوس است. همان اندازه که من از نظر تاریخی حاضرم به قضیه نگاه کنم، باید تصدیق بکنم دیگری هم می‌تواند، از نظر روان‌شناسی یا اسطوره‌شناسی داوری کند ـ البته بر حسب اصول. اصول کار نقد چون زمینه فلسفی دارد خیلی دشوار است و معمولاً کسانی که به صرف دانستن زبان، نقد می‌نویسند، به علت اینکه فلسفه نخوانده‌اند، خیلی سخت است که بتوانند قضاوت کنند. ولی خب ایشان روشن بیان کردند. البته ما مختاریم یا پذیریم یا نپذیریم، به هر حال برای من قابل استفاده بود. و نباید پیرمردها را کتک بزنیم. پر شور و شوق هستید، جوان هستید. نه اینکه بخواهم خودم را بگویم. به هر حال بدانید کارهایی انجام شده و زحمتهایی کشیده شده است. کسانی بوده‌اند که در چند سال اخیر کارهایی کرده‌اند و من اشاره می‌کنم به کارهای دکتر خانلری که در زمینهٔ نقد شعر و قصه، ایشان قصه‌هایی را نقد کرده‌اند، و همین طور زرین کوب، دکتر اصلانی نذوشن، دکتر شفیعی کدکنی و دیگران که نقدهای خوبی نوشته‌اند. دور از دانشوری است که کارهای دیگران را نادیده بگیریم. اما بعضی جوانها آگاه نیستند و بعضی اشخاص خود محور فقط خود را می‌بینند و آثار دیگران را مطلقاً نخوانده رد می‌کنند و می‌گویند اصلاً خانلری کی بوده؟... همهٔ اینها زحمت کشیده‌اند. اینها هم زبان اروپایی می‌دانستند، خیلی خوب هم می‌دانستند و می‌دانند، ولی هیچ کدام از

● بهمن: اگر داستان نویسی غرب را به دلیل ارتباط تنگاتنگی که این ادبیات با فلسفهٔ آنها دارد، بتوانیم ادبیات پرسشگر بنامیم، داستان نویسی ایران - به استثنای چند مورد - ادبیات شهادت یا نظاره‌گر است.

اینها را من نمی‌خواهم نفی بکنم . در همین کتاب آرای ساختارگرایان آمده و آرای فرمالیستها، و اینها بحث فنی است. یکی آمده نمایشهای شکسپیر را- با آن نقدی که خودش معتقد است - تفسیر و تحریر کرده و در آنجا شکسپیر شناسان نیلپرفته‌اند و گفته‌اند که این تفسیر با محتوا و کل اثر نمی‌خواند و این تفسیر نکته‌ای را گرفته و رویش فشار آورده است. و منظور من این بود که مسائلی واقعاً جنبهٔ هیپوتز دارد. و فرضی است، اینها به دلیل اینکه ریتم زندگیشان خیلی سریع است، این مسائل را می‌گویند، ولی ما در پلیرفتن و قبول آن باید محتاط باشیم. البته نقد هم در زبان فارسی داشتیم. در همین معالم البلاغه‌ها و اعجازالبلاغه‌ها اتفاقاً نقد جدید- یعنی ساختار شکنی و نیز نظریهٔ تأویلی - برگشت به معانی بیان قدیمی است، منتها به صورت جدیدتری دارند صحبت می‌کنند. منظور این است که در خود ایران هم کارهایی شده، منتها نقد هنوز هم در غرب دشواریهایی دارد. فلان شخص وقتی درمورد یک اثر صحبت می‌کند، در واقع می‌خواهد نقد بکند، ولی در عمل نظریه‌ای دارد می‌دهد، یعنی نظریهٔ خاصی دارد که تاریخ نویسان نمی‌پلیرند. لازم و جالب است و حتی ممکن است چیزهای تازه‌ای هم در همان حرفها و نکته‌ها باشد که دیگران ندیده‌اند، امّا از نظر تاریخی نمی‌پلیرند. اینها تعابیر و تفسیرها و گاهی تأویلات و نظریه‌هایی است که در مجموع نقد نیست. البته نقدی که صد در صد مورد پلیرش همه باشد، وجود ندارد و به داستانها یکی از نظر تاریخی نگاه می‌کند، یکی از نظر ساختار، یکی از نظر فروید، اما کسی که ناقد است حتماً باید اصول درستی داشته باشد. اگر منتقد اصول نداشته باشد، اصلاً نمی‌تواند حرف بزند، واقعاً نمی‌تواند حرف بزند. اما آن کسی که آن اصول واقعیتر را می‌گیرد، یعنی اصولی که با شرایط زندگی انسان و تاریخ و با طرز ایجاد آفرینش اثر هنری مطابق است و آن کسی که نزدیکتر می‌شود، ممکن است حرف صحیحتری بزند پس منظور این نبود که اینها گفته نشود و شنیده نشود و حتی ترجمه نشود، چرا که اینها هستند و خود ما هم احتیاج داریم. حتی کسانی مثل استادان



دانشگاه هنوز به نقدهای جدید نرسیده‌اند و اگر برسند و بخوانند ممکن است بهتر به تحلیل آثار بپردازند. در آخر توجه داشته باشیم که کتاب و نوشته در ایران با این سوابق کارساز باشد و متناسب با این شرایط فکری و روحی به وجود آید. فرم رمان را به این صورت نداشتیم و این را گرفتیم، نمایشنامه را تا حدودی به این صورت نداشتیم ، و گرفتیم، سینما را هم نداشتیم و گرفتیم. حالا چه بکنیم ؟ اگر محصول کار ما عین آنها باشد تقلید می‌شود. ولی در اینجا باید سنتز کنیم ترکیب کنیم. اگر بدون توجه به سوابق فرهنگی خودمان کار کنیم و مرتب آرای دیگران را اخذ کنیم، آن وقت پایه‌ای نداریم که قضاوت بکنیم، پس پایه و اصولی لازم است و آن پایه را سوابق فرهنگی به ما می‌دهد، این هم از خارج و از جای دیگر نمی‌آید.

■ کاوه بهمن: در خصوص رمان جزیرهٔ سرگردانی که چاپ آن بی‌تردید یکی از رویدادهای مهم ادبیات داستانی ایران محسوب می‌شود، تا کنون حرفهای بسیاری گفته شده است. بنده هم تنها به این دلیل که در این جمع حاضرم، مایل هستم مطالبی را عرض کنم.این مطالب را هم تنها با تأکید بر این مسئله می‌گویم که داستان و رمان ایرانی در کمتر نمونه‌ای تا به امروز، نسبت به رمان خانم دانشور برتری داشته است. در حقیقت باید عرض کنم این چند موردی که به آن اشاره خواهم کرد، در خصوص اغلب داستانها و رمانهایی که تا به امروز در ایران منتشر شده است نیز صدق می‌کنند. می‌گویم اغلب، به این دلیل که به نظرم استثناهایی وجود دارند؛ مثلاً بوف کور ، شازده احتجاب ، چند داستان کوتاه از صادق چوبک و اغلب کارهای زنده یاد بهرام صادقی و البته عزاداران بیل مرحوم غلامحسین ساعدی.

مورد اولی که می‌خواهم عرض کنم، نوعی از ادبیات است که در واقع خاص فرهنگ ایرانی است. اگر داستان‌نویسی غرب را به دلیل ارتباط تنگاتنگی که این ادبیات با فلسفهٔ آنها دارد، بتوانیم ادبیات پرسشگر بنامیم، داستان نویسی ایران - همانطور که عرض شد - به استثنای چند مورد، ادبیات شهادت یا نظاره‌گر است. یعنی داستان نویس غربی در هر یک از کارهایش طرح کننده پرسشی است، اما داستان نویس ایرانی تنها نگاه می‌کند و شهادت می‌دهد. مثلاً جزیرهٔ سرگردانی خانم دانشور، به اعتقاد بنده، طرح کننده هیچ پرسش مهمی نیست. دختری است به نام هستی که البته خانم دانشور با قدرت و مهارت بسیار از پس شخصیت پردازی او برآمده است . اما تمام وقایعی که برای او اتفاق می‌افتد و تمام سرگردانی به ظاهر عظیمی که او با آن مواجه می‌شود، تنها برای تماشای ما و شهادت خانم نویسنده ساخته شده‌اند، نه پرسشی در کار است و نه مسئله‌ای در آن وقایع وجود دارد. یعنی به طور کلی ما در این رمان هم، مانند اغلب رمانهای فارسی، رو در رو با یک شخصیت و انسان مسئله دار (پروبلماتیک) - به تعبیری که لوکاچ دارد- نیستیم. به این ترتیب می‌شود گفت که این رمان هم مانند سایر رمانهای فارسی ، تنها موفق به ساختن یک ادبیات شهادت یا نظاره گر بوده است و تنها به نظارت بر وقایع روی داده پرداخته است. در جنب این وقایع، یا در کنار آنها هم طرح پرسشی وجود ندارد.

مورد بعدی این است که ما در این رمان هم مانند اغلب رمانهای فارسی با نوعی ادبیات رمانتیک رو در رو هستیم. ببینید، رمان جزیرهٔ سرگردانی را به نوعی می‌توان یک مادام بواری ایرانی دانست. این مسئله را جناب زنوزی اشاره کردند. اما بنده می‌خواهم عرض کنم که با همهٔ شباهتهای موجود میان این دو ادبیات، این دو رمان به لحاظ ماهوی با هم تفاوت

دارند. این تفاوت ماهوی را می‌توان با اشاره به جمله‌ای از فلوبر توضیح داد. او گفته است، «در رمان مادام بواری عمداً دو شخصیت اصلی زن و مرد جوان را نخواستم نیک جلوه بدهم».

این جمله، و استنتاج بعدی آن، حتی اگر از روی آگاهی کامل فلوبر هم نبوده باشد، اما به شکلی از اشکال ، آنچه بعدها در داستان مدرن اتفاق افتاد، ریشه در همین جمله داشته است؛ یعنی آنچه از همدلات پنداری در داستان ممانعت می‌کند، همین تعمد آفرینشگرانه است. این شیوه از شخصیت پردازی که در اثر آن شخصیتها آنچنان جذاب جلوه می‌کنند، و نمونهٔ روشنش را ما در جزیرهٔ سرگردانی شاهلیم، موجب می‌شود تا آمال و آرزوهای خواننده با شخصیتهای داستان گره بخورند. این، در واقع همان حس همدلات پنداری است که می‌شود گفت در داستان امروز جایی ندارد و نوعی از ادبیات رمانتیک محسوب می‌شود. شیوهٔ شخصیت پردازی بالزاک هم در بابا گوریو ، یعنی آنچه او در حق راستینیاک ـ این جوان شهرستانی ـ روا داشته است، شاید از همین نوع باشد. این شیوه را البته اغلب داستان‌نویسان ایرانی در نوشته‌های خود به کار برده‌اند و برای یافتن موارد استثنا می‌شود به راوی بوف کور ، بعضی شخصیتهای چوبک و بهرام صادقی و یا حتی شازده احتجاب نگاه کرد. از نویسنده‌های خارجی هم البته بکت ، یونسکو و بورخس را می‌توان سرآمدان سرپیچی از این شیوه دانست. در میان نویسندگان امروز ایران، تنها چند مورد را می‌توانیم ببینیم و یکی از آنها شخصیتهای داستانهای کوتاه قاضی ربیحاوی و نیز رمان گیسو و لبخند مریم او هستند این آدمها آنچنان خالی از جذابیت ـ عموماً اخلاقی ـ خلق شده‌اند که خواننده حتی برای یک لحظه هم سعی نمی‌کند تا آنها را همدلات با خویش پندارد. این مسئله ، ضمناً از وقوع نوعی فریب غیر داستانی و کاسبکارانه جلوگیری می‌کند.

به خلاف آنچه یکی از دوستان در این جلسه فرمود، حذف شخصیت در صحنه‌هایی از داستان نمی‌تواند مانع از ایجاد حس همدلات پنداری باشد. گیریم که در رمان جزیرهٔ سرگردانی هستی در صحنه‌هایی از داستان حضور چشمگیری نداشته باشد. ولی این هرگز مانع از گره خوردن آرزوهای خواننده با شخصیت داستان نمی‌شود.

مسئلهٔ دیگر، برمی‌گردد به روند تحول شخصیت در رمان، یا آنچه یکی از دوستان به عنوان خوداگاهی زن از آن یاد کرد. پرسش بنده این است که آیا به راستی ما با چنین روندی در رمان جزیرهٔ سرگردانی رو به رو هستیم ؟ و حقیقتاً خوداگاهی هستی در این رمان چگونه چیزی است ؟ در رو ساخت داستان، قرار است هستی میان دو شخصیت اصلی مرد، یعنی مراد و سلیم ـ یکی را انتخاب کند. شکل جهان بینی خاصی که هر کدام از این دو شخصیت دارند، به اضافهٔ مسئلهٔ انتخاب و شناخت هستی، می‌تواند زیر ساختی برای این انتخاب دست و پا کند؛ یعنی هستی با توجه به نام نمادینی که دارد، قرار است در رویه رویی مرادِ مارکسیست و سلیم معتقد به مهدویت انقلابی و اسلامی، یکی را برگزیند. یعنی یک نوع گزینش شیوهٔ سلوک، یا انتخاب جهان بینی درست موجود. اما باز هم حسن این جهان بینی برتر، جز در ظاهر چشم و ابروی جذاب سلیم ـ که هستی پیوسته در کار ترسیم آن است ـ معنا نمی‌یابد. یعنی روند خوداگاهی زن، در این رمان، آن هم با اتکا به اسلوب‌های فمینیستی، در چنین شناخت و انتخابی معنا می‌یابد؟ تازه همین روند خوداگاهی ظاهری هم در فصول نخستین رمان رو می‌شود و خواننده تکلیف خود را از پیش مشخص می‌بیند، یعنی آشکار می‌شود که هستی، سلیم را برگزیده است. پس در این رمان، به راستی چه خوداگاهی ارزشمندی صورت گرفته است ؟

نکتهٔ آخر که در حقیقت دستاورد خانم دانشور به عنوان یک داستان نویس پر تجربه و آگاه به رموز داستان نویسی محسوب می‌شود، درک درست و هوشمندانه‌ای است که ایشان از عنصر نظرگاه و لحن داستان دارند و بنده گمان می‌کنم حسن اصلی رمان جزیرهٔ سرگردانی در انتخاب درست نظرگاه آن است. آنجا که ایشان نظرگاه دانای کل را محدود می‌کنند به منظر نگاه هستی، و بر اساس آن لحن روایت را به درستی انتخاب می‌کنند. این مسئله را هم البته آقای پاینده به شکل دقیق و موشکافانه‌ای بیان کردند و دیگر نیازی به بحث دوباره ندارد.

گمان می‌کنم همهٔ چیزهایی را که قرار بود بگویم ، گفته‌ام. البته قضاوت دربارهٔ جزیرهٔ سرگردانی دشوار است؛ زیرا آن طور که شنیده‌ام دو جلد دیگر از این رمان سه جلدی در راه است. شاید بشود بعد از خواندن دو جلد دیگر، همهٔ این حرفها که چیزی جز جسارت نبودند را پس گرفت، به شرط اینکه خانم دانشور، در دو جلد دیگر رمان، تصمیم نداشته باشند باز هم به این اندازه از افراط به ستایش از سیمین دانشور و جلال بپردازند.

■ دست‌غیب: هر داستانی اشکالاتی دارد و رمان جزیرهٔ سرگردانی نیز همین طورا نباید اشکالات را عمده کرد. مثلاً در صفحه ۲۷۰ کتاب از سرگروهبانی صحبت می‌شود که از آن «جُلت‌معاست». به تیمسار شهید گزارش داده‌اند که اتاق سرگروهبان پر از وافور و منقل و بطریهای کنیاک و ویسکی است. تیمسار پس از سان دیدن، به شاهین می‌گوید: «سرباز یا جلو! بند پوتینت را محکم ببند!» و به سرگروهبان فرمان می‌دهد که در اتاق را که قفل است بازکند. سرگروهبان دست به دست می‌کند. تیمسار به شاهین دستور می‌دهد: «قفل در را بشکن.» سرگروهبان ناچار قفل را باز می‌کند. آنچه در اتاق دیده می‌شود، اینهاست: دیوان حافظ و قرآن. جانماز در کف اتاق و عبایی کنار جانماز. سرگروهبان دستش را بالا می‌برد (ظاهراً در آن وقت دستش پایین بوده) و استدعا می‌کند برای شهید از دیوان حافظ فال بگیرد. تیمسار کنار جانماز می‌نشیند و می‌گوید: «شراب خلر شیراز نداری؟» سرگروهبان به سر مبارک تیمسار قسم خورد که ندارد. فال که گرفت، آن قدر حافظ را به شاخ نبات و شراباً طهورا قسم داد که حوصله شهید سر رفت.

کسانی که دورنظام را دیده‌اند، می‌گویند چنین چیزی ممکن نیست. سرگروهبانها در پادگانها اتاق مخصوص به خود ندارند. یکی از نظامیهای سابق می‌گفت: ورود شهیدها به پادگان به این

● زنوزی: از نکات مثبت کار که نمونه‌اش را در خانوادهٔ تیمو دیده بودم، پُرشهای سینمایی بود که ایشان زدوده و خیلی زیباست.

سادگی نیست. ما فرماندهی داشتیم که سرتیپ بود، وقتی وارد پادگان می‌شد، حتی سرهنگها سوراخ می‌خریدند دانه‌ای هزار تومان.

جای دیگر، مانی استاد نقاشی به هستی می‌گوید: «مراد شوهر دشواری است.» ظاهراً باید بگوید شوهر عنود، لجوج یا سرتقی است. دشوار ظاهر ترجمه واژهٔ difficulit انگلیسی است که در داستگی نویسنده آمده و به فارسی برگردانده شده. مسئلهٔ دیگر دربارهٔ خواستگاری هستی است . آنجا که مراد و سلیم پا پیش نمی‌گذارند، هستی خود دست به کار می‌شود. بعضی داستان‌نویسان این عمل را طبیعی نمی‌دانند و می‌گویند:

در جوامع سنتی مانند جامعهٔ ایران این هم معقول و طبیعی نیست که دختری به مردی اعلام خواستگاری کند و بگوید من خواستگار دیگری دارم، ولی او پا جلو نمی‌گذارد، اگر او باز سنتی کرد، اولین شخصی را که من انتخاب می‌کنم تو هستی. همین داستان‌نویسان می‌گفتند رمان فلان و بهمان نقص را دارد و نپذیرفتیم. بانوی نویسنده نیز می‌تواند بگوید که من ده سال پیش کتاب را نوشته‌ام و طبیعی است که اشکالاتی در کار آمده باشد. چند تنی نیز که با رمان نظر موافق داشتند، بر این نکته پای می‌فشردند که این اشکالات نباید از قلم خانم دانشور صادر شود اگر نویسنده تازه‌کار بود، چندان اهمیت نداشت، اما خانم دانشور استاد دانشکده ادبیات بوده‌اند، زیبانگری خوانده‌اند، زبان می‌دانند، ترجمه دارند ... و این اشکالات چشمگیر است با همه این تفاصیل، من از رمان دفاع می‌کنم. انتقاداتی که شما می‌کنید موجودیت رمان را نقض نمی‌کند. من در سطح سیاسی ـ اجتماعی این رمان را موفق نمی‌بینم. برخی مطالب به شخصیتهای داستان القا شده، اما زندگی هستی ارتباط او با مادر و مادربزرگش و خانم نوریان و نیز مسائل مربوط به اشرافیت آن زمان و روابط اشخاص و وضع تیمسار معلول (همسایه خانم نوریان)، حاجی معصومه (خدمتکار نویسنده)، استاد مانی و زنش (که خارجی است و فارسی را درست حرف نمی‌زند) روابط و روحیات زنان که جزو ادب زنانه درمی‌آید و ... طبیعی است و کنش داستان هم خوب است. بهره‌گیری نویسنده از رمزهایی مانند قصهٔ ماریچ و توچ و خواب کابوس مانند هستی در آغاز کتاب و خواب آرامش بخش او در پایان آن، زیبایی‌هایی دارد. در پایان کتاب سخن از نجات‌بخش نیز می‌رود فره، قاشقا (اسب بابک خرم‌دین) وقتی که در ساره، جوستن (قاتل بابک) سوارش می‌شود، قاتل را چهارنعل به کوه سیلان می‌آورد و او را به کوه می‌کوبد تا تکه تکه می‌شود. سپس اسب از غصهٔ بابک آن قدر اشک می‌ریزد که استخرات گلی پر آب می‌شود و او خود را در اشکهایش غرق می‌کند. مردم تبریز هنوز که هنوز است شنبهای جمعه دور استخر جمع می‌شوند، بلکه اسب رستاخیز کند و بابک هم سوارش باشد (ص ۳۱۳). در این مورد و در توصیف روحیات زنان کار نویسنده بسیار خوب از آب درآمده است.

■ حافظی: شما به نکته‌ای اشاره کردید و آقای پاینده هم اشاره کردند و آن مسأله جنسیت راوی است. آیا چون نویسندهٔ چیره‌دستی زن است، راوی هم باید زن باشد؟ آیا در متن روایت نیز نشانه‌هایی دال بر این امر دیده می‌شود؟

■ پاینده: هر نویسنده نگاه خاص خودش را به دنیا دارد و آن نگاه به نحوی نگرشهای او را نشان می‌دهد. طبیعی است که اینجور تصور بکنم که نویسندهٔ مرد قاعدتاً نگاهی مردانه به دنیا دارد و نویسنده زن به طریق اولی نگاهی زنانه به دنیا دارد. منتها با این تصور مخالف هستم که چون نویسنده زن است پس راوی لزوماً باید زن باشد. فیلاً من به یک نمونهٔ مشخص اشاره کردم: داستان کوتاه بچه بودم. نویسنده آن مرد است، امّا راوی زن. اگر ما اشتباه معمول در کشور خودمان را مرتکب بشویم، یعنی هویت راوی را با هویت نویسنده اشتباه بگیریم (کاری که بدبختانه دربارهٔ هدایت به طور بهمانگیزی انجام شده) به نتایج مضحکی دربارهٔ داستان بچه بودم و به خصوص شخص آل احمد می‌رسیم. پس این امکان وجود دارد که نویسنده مرد باشد، اما راوی داستان زن. و طبیعتاً باید دلایل آن را پیدا کنیم، دلایلی که به نظر من صرفاً با تحلیل مشروح عناصر داستان می‌توان به دست آورد. در این رمان من یقین دارم که راوی زن است و این از نظرهایی دربارهٔ پدیده‌هایی که دوروبرش ابراز می‌کند کاملاً مشهود است نوعی تأنیث در استنباط راوی از وقایع مشخص است، چون همان طور که گفتم صدای voice راوی متمایز از صدای هستی است، و همین طور متمایز از صدای دیگران است. البته این هم درست است که در گفته‌های راوی راجع به لباسی که خانمها می‌پوشند و طرز تزئین خانه و غیره، این تأنیث مشخص است. امّا نکته مهم این است که این را همیشه مسلم فرض نکنیم، یعنی هیچ دلیلی ندارد که چون نویسنده مؤنث است، پس راوی هم باید مؤنث باشد.

■ حافظی: با این حال فکر نمی‌کنم مواردی را که دوستان به عنوان نمونه‌های غیرقابل باور از متن داستان آوردند و مربوط به رابطهٔ داستان با واقعیت بیرونی است، بشود ناشی از زن بودن راوی دانست.

■ پاینده: من گمان می‌کنم این موضوع، بحث مفصل‌تری می‌طلبد، راجع به ارتباط رمان با واقعیت، یعنی بحثی که بسیار بسیار هم ریشه‌دار است و سالهاست همینطور ادامه دارد. من اصلاً با این عقیده مخالفم که رمان صرفاً واقعیت را باز تولید می‌کند یعنی بیشتر با فرمالیستهای روس موافقم که معتقدند رمان (یا به طور کلی، اثر ادبی) واقعیت را بیگانه می‌کند. به گمان آنها ادبیات باید یک وظیفه داشته باشد. که البته فقط یک وظیفه نیست، ولی من آن را خیلی مهم می‌دانم امّا اگر منظور شما آن چیزی است که ما واقعیت مانندی (Versimititude) یا به ترجمهٔ اشتباه بعضی، حقیقت مانندی می‌نامیم، از آن نظر می‌توانید به رمان‌نویس به منزلهٔ داستان‌نویسی به زعم خودش رئالیست ایراد بگیرید. درواقع ساختار روابط اجتماعی در جامعهٔ ما به خصوص در خانواده‌هایی که در این رمان مطرح می‌شوند، این گونه نیست که دختری با مردی برود به ساندویچ‌فروشی‌ای که بوشدنیهای الکلی در آن سرو می‌شود و خودش ساندویچ بخرد و یا اینکه خودش خواستگاری بکند یا برود بر بالین مردی و در آنجا رضایت بدهد تا صیغه اجرا شود.

از این نظر (یعنی «واقعیت مانندی») می‌شود به نویسنده ایراد گرفت.

■ زنوزی جلالی: دربارهٔ راوی زن باید عرض کنم درست است که بسیاری از قسمتها هستی حضور دارد، ولی دانشور هم به عنوان دانای کل آدمها را حرکت می‌دهد. و بعضی از جاها به صرف وجود هستی تصور می‌کنیم که راوی هستی است. در ردّ این نظر، چند نمونه را یادداشت کرده‌ام: و الگوی پیرزن (ص ۹۵) تماس تلفنی با پوران وقتی مهرماه با سیمین صحبت می‌کند (ص ۱۰۷)، ذهنیت مادربزرگ (ص ۱۴۴)، ذهنیت توران (ص ۱۵۱ تا انتهای فصل)، و ذهنیت عشرت (ص ۲۸۹) که به نظرم زیباترین قسمت رمان است. زمانی که عشرت خودش را می‌کاود و تحلیل می‌کند، نقطهٔ درخشان رمان است. و گذشته از همه این مسائل، حرکت هستی را یک دانای کل توصیف می‌کند بر محیط اشراف دارد و توضیح می‌دهد، خیلی جاها در ذهن سلیم می‌نشیند و خیلی جاها در ذهن مراد. و این جاهایی است که هنوز هستی به ماهیت آنها پی نبرده، ولی ما مقداری اطلاعات داریم اینها نشان‌دهنده این است که یک دانای کل وجود دارد و راوی هستی نیست. می‌خواهم عرض کنم که اگر بگوییم که این زبان هستی است در کل رمان آن وقت دچار مشکل می‌شویم، آن وقتی که از پشتِ در می‌گوید: صدای مرد، صدای فرهاد. ولی در همینجا هم مشکل داریم: این زبانِ رمان نیست که بگوییم «صدای فرهاد».

بنابر دلایلی که عرض کردم، هستی در همه جا حضور ندارد و این کار را دچار دست‌انداز و مشکل می‌کند. مورد بعدی این است که چرا هستی خواستگاری می‌کند. من از این هستی واقعاً دچار وحشت شدم، و از او هیچ چیز بعید نیست! هستی به نظر من زنی است که حتی عرفان را به او وصله کرده‌اند. شما حرکات و رفتار هستی را نبینید، هستی نمی‌داند چه می‌خواهد. می‌بینید که حتی با کراسلی انگلیسی هم لاس می‌زند.

■ حافظی: می‌خواهد راز جزیرهٔ سرگردانی را از او بیرون بکشد.

■ زنوزی جلالی: با اینهمه او به هر مردی رسیده، دلش خواسته دستی به سروگوشش بکشد! به نظر من این نوع زن وحشتناک است. انصافاً هستی دختر همان عشی است که سر از فلان جا درآورده، متها عرفان به او وصله شده است. او دافعهٔ نسبتاً شدیدی درمن ایجاد کرد. او به کجاها که نمی‌رود. هستی زنی است که با محیط شرقی دقیقاً ناهمگون است. او ایرانی نیست. حتی بواری به یک نفر راضی شد، ولی هستی هم مراد را می‌خواهد و هم سلیم و بژن را!

مورد دیگر حضورنویسنده است. آیا حضور نویسنده‌ای در رمان با این ویژگیها درست است؟

«حاجی معصومه کت و شلوار سبز پشمی سیمین را که از انگلیس خریده بود...»

«همه تا از خدمتکاران سیمین در خانهٔ او به هوس انداختن دندان مصنوعی افتاد...» (ص ۵۲)

«حاجی معصومه می‌گوید که خانم لوطی است.» (ص ۵۲)

«حاجی معصومه به روضه می‌رود و قندش را از خانه سیمین می‌برد. (ص ۵۲).

«حاجی معصومه دزدی می‌کند و سیمین اجازه جلیش را نمی‌دهد.» (ص ۵۵).

احساس سیمین: «برگهایش [برگهای درختان] زیر دستم از شادی می‌لرزند. می‌فهمم که آنها هم دوستم دارند.»

زن را از گردنبند کهربای سیمین که به گردن انداخته بود شناخت. گردنبندی که جلال از روسیه برای سیمین آورده بود.»

در فصل اول، هستی برای پاسخ سؤالش به سراغ سیمین می‌رود، ولی در خانهٔ او طرح سؤال و پاسخ فراموش می‌شود؛ و به سیمین پرداخته می‌شود؛ اگر هم سؤال مطرح می‌شود، کمرنگ است. می‌شود آن فصل را به راحتی از رمان برداشت ، بی‌آنکه به خط رمان لطمه بخورد.

به هر حال هستی فراتر از آن است که بخواهیم با الگوهای زن ایرانی به سراغش برویم.

■ حافظی: آیا هستی از لحاظ اصل شخصیت‌پردازی، شخصیت پرداخته و درستی است یا خیر؟

■ زنوزی جلالی: اگر به طور مجرد به هستی نگاه کنیم، پرداخت چنین زنی یکی از نقاط قوت کار است. او جزیرهٔ سرگردانی است. او درست جا افتاده است. درواقع، از هر طرف به بن‌بست رسیده است. او با آدمها و افکار مختلف دم خور شده است. ولی وقتی بخواهیم او را سنجاق کنیم به ایران و آن تاریخ خاص، مشکل به وجود می‌آید. او در کدام طبقهٔ اجتماعی ایران جا دارد؟ آیا چنین زنی می‌تواند با عرفان ارتباط داشته باشد؟ یا به او تحمیل شده است؟ با این تضاد چه باید کرد؟ هستی روی لبهٔ تیغ ایستاده است.

به نظرم فضای رمان مقدار زیادی غربی است، و این مسائل و بحثهای شرقی به ذهن آدمهای رمان نمی‌نشیند. آدمها نسبت به دانش خودشان صحبت نمی‌کنند. حتی احساس می‌کنم که پشت سر همهٔ اینها یک نویسنده ایستاده است که دارد دانش خودش را ـ به یک اندازه ـ بین شخصیتها تقسیم می‌کند.

■ دست‌غیب: البته در رمان جزیره سرگردانی اشکالاتی هست. ما رمان زیاد خوانده‌ایم و می‌خوانیم، و می‌توانیم رمانها یا برخی از بحثهای رمانی را بپذیریم یا نپذیریم، اما نباید کل اثر را نفی کرد. در برخی رمانها و داستانها مسائلی از خارج بر طرح داستان تحمیل می‌شود و پیا لحظه‌های داستان به خوبی دراماتیزه نمی‌شود. اینها البته نقص است، در حوزهٔ نمایش رویدادها شخصی در موقعیتی خطیر قرارمی‌گیرد (مثلاً در موقعیت مبارزهٔ مخفی) و نویسنده آن را مجسم می‌کند و خواننده

ممکن است با خواندن آن حتی خود را در خطر احساس کند. قهرمان داستان از چشم غربی کنراد، همین طور مجسّم شده است. او فردی است بی‌طرف و تا حدودی مرفّه (پدرش از اشراف است، امّا به دلایلی خواسته پسرش دور از خانهٔ وی و فردی مستقل باشد و از دور او را حمایت می‌کند و به او پول می‌دهد). او دانشگاه می‌رود و قصد دارد در آینده به مقاماتی بزرگ برسد و به کشور خود خدمت کند. از این رو، در دانشگاه از اشخاص شورشی دوری می‌کند. امّا ناگهان حادثه‌ای زندگانی او را زیر و زبر می‌کند.

از چشم غربی به شیوهٔ داستایفسکی نوشته شده است. روزی قهرمان داستان به خانه می‌آید. در را که باز می‌کند، می‌بیند یکی از دانشجویان شورشی و اخراجی روی تختخوابش دراز کشیده است. او اعتراض می‌کند، ولی آن شخص می‌گوید که ما وزیر کشور روسیه را با پرتاب بمب به کالسکه‌اش کشته‌ایم و من به اینجا پناه آورده‌ام و اگر تو هم سروصدا کنی در خطر خواهی بود. برو در فلان نقطه و فلان سورچی را بیاور تا مرا از کشور خارج کند تا تو آسوده بمانی.

قهرمان داستان، رازوموف، در هنگامهٔ برف و بوران راه می‌افتد تا سورچی را بیابد. پس از کوشش بسیار او را می‌یابد. که مست و لایعقل در گوشهٔ اصطبل افتاده است. هر کاری می‌کند سورچی به هوش نمی‌آید. آن قدر او را با شلاق می‌زند که خود از پا در می‌آید، ولی باز سورچی در خواب است. حیات و آیندهٔ رازوموف به بیدار شدن سورچی بستگی می‌یابد، ولی سورچی همچنان بیهوش افتاده است. رازوموف ناچار خسته و مأیوس برمی‌گردد و پس از مجادلهٔ سخت درونی، برای نخستین بار نزد پدرش می‌رود و قضایا را به او می‌گوید و او به رئیس پلیس می‌گوید و دانشجوی شورشی دستگیر و اعدام می‌شود. سپس رازوموف که سرگردان و نومید شده، ترک تحصیل می‌کند و به سوییس می‌گریزد. اینها بسیار وحشتناک و هیجان‌آور است، به طوری که در برخی صحنه‌ها، نفس خواننده بند می‌آورد. البته چنین صحنه‌هایی در جزیرهٔ سرگردانی نیست.

اصل دیگری که در داستان باید دیده شود، محلی بودن و اینجا و اکنونی و اصیل بودن فضای آن است. در ادب زنانه، بعد از رمانهای سووشون و جزیرهٔ سرگردانی، از اهل غرق منیرو روانی‌پور و نوچندار انسیهٔ شاه حسینی می‌توانم نام ببرم که هر دو فضای کاملاً بومی دارند. اهل غرق زندگانی مردم جزیرهٔ بوشهر، دهی ساحلی، و روابط اجتماعی آنها را در زمینه‌ای تقریباً اسطوره‌ای بیان می‌کند. نوچندار با اینکه دربرخی صحنه‌ها اشکالات فنی دارد، دهی را که در نزدیک بجزوره است و مردم آن در فقر و محرومیت زیست می‌کنند، نشان می‌دهد. معلم روزمزدی به این روستا می‌رود و با مردم محل محرم می‌شود و می‌کوشد آنها را با کتاب و دانش آشنا سازد. این معلم که دختر است، در راه انجام وظیفه می‌میرد و خواهر کوچکترش راه او را ادامه می‌دهد. وصف زندگانی محرومان در این رمان به راستی تکان‌دهنده است. در جزیرهٔ سرگردانی دختری از طبقهٔ متوسط مرفّه به نام هستی به روی صحنه آمده است و البته گرفتاریش فقر مادی نیست. دستش به دهانش می‌رسد و از سوی مادر و مادربزرگش حمایت می‌شود. گرفتاری او «فکری» است. او هم از افراد این جامعه است، امّا دل من برای محرومیت آن روستایی بیشتر می‌تپد و از خود می‌پرسم که چرا مردم آن روستا پزشک و جاده و مدرسه درست و حسابی ندارند؟ چرا مانند ما این همه پیشرفتهای جدید، از داشتن ماماهایی تحصیل کرده محروم باشند و زمستان و برف ایشان را برای چند ماه محصور و محبوس سازد؟ در رمان نوچندار دختری مسلول است که دور از ده با پیدرش زندگانی می‌کنند و مادرش از دست رفته است. دخترک روز به روز تکیده‌تر می‌شود، همپرسی ندارد، به پزشک و دارو دسترسی ندارد و در انتظار مرگ خود از پشت پردهٔ اشک و اندوه به جهان می‌نگرد. این را نویسنده با مهارت زیاد وصف کرده که قلب را از جا می‌کند، صحنهٔ فقر این خانواده و مرگ دخترک مرا به یاد بینوایان هوگو انداخت. نمی‌خواهم بگویم به آن قوّت است، امّا نویسنده‌ای از همین جامعه به جای ترسیم تأملات باطنی و سوررئالیستی (آن طور که در طوبا و معنای شب می‌بینیم) به روستایی از روستاهای کشورش رفته و آنچه را که در زندگانی مردم روستاهای ما می‌گذرد، با مهارت ترسیم کرده است. ما به این آثار احتیاج بیشتری داریم.

البته هر داستانی زمینهٔ خاص دارد. (در جزیرهٔ سرگردانی هم فقر مردم شهرحلب وصف شده است.) زمینهٔ عرفانی رمان بانو دانشور هم در خور مطالعه است، امّا بیشتر صورت کتابی دارد؛ درحالی که در بوی کاج همان هسه در بافت زندگانی اشخاص داستانی منحل شده است. البته عرفان او مانند عرفان ما نیست، ولی همهٔ اجزای رمان به آن چیزی که نویسنده خواسته بگوید، هماهنگ است. از دو قهرمان کتاب، یکی نمایندهٔ دل است و دیگری نمایندهٔ عقل. نمایندهٔ دل و شور و احساس از صومعه می‌گریزد و به جنگل می‌رود و کامجوییها می‌کند؛ درحالی که نمایندهٔ عقل ریاضت می‌کشد و در صومعه می‌ماند و کتاب می‌خواند. اولی تابع غریزه است و دومی پیرو خرد و زهد. هر دو، وجه نظری همه را مجسّم می‌کنند که می‌خواهد کلی هماهنگ بسازد از هر دو جنبهٔ زندگانی انسان که هیچ یک به زیان دیگری کار نکند.

سلیم فرخی در جزیرهٔ سرگردانی از روی قضایا می‌پرد، دچار تنش نمی‌شود و درواقع به عرفان تلقو می‌کند؛ امّا همان طور که گفتم، این همهٔ رمان نیست و رمان در سطح موفق خود، داستان زندگانی هستی و خانوادهٔ اوست. و نیز نویسنده در تجسم زندگانی عشرت و گنجور، زندگانی بورژوازی وابستهٔ دورهٔ شاه را به خوبی مجسم کرده است. رمان تلفیقی است از رمان کلاسیک و مدرن. به هر حال وصف سرگردانیهاست. سرگردانیهایی که امروز هم بسیاری احساس می‌کنند و انصافاً بانوی نویسنده آنها را با دیدی تازه نشان می‌دهد و این درونمایه را من در رمان فارسی دیگری ندیده‌ام.

■ حافظی: با تشکر از دوستانی که در بحث شرکت داشتند به جلسه‌مان خاتمه می‌دهیم. با این امید که بتوانیم باز هم در خدمت دوستان به گفت و گو پردازیم. □