متن حاضر چکیده‌ای است از چند جلسه بحث پیرامون متن دختر دریایی من. به دلیل محدودیت صفحه، امکان آن را نداشتیم که از همهٔ مطالب مطروحه استفاده کنیم. به همین دلیل، بعضاً صحبتها به اشارت نزدیک شده است و شاید آن نتیجه‌ای که مطلوب نظر ما بوده، در کلیت بحث قابل استنتاج نباشد. اما همین نیز اقتضا است برای آغاز بحثهای جدّی درباره نقد آثار ایرانی. امیدواریم که در فضای مه‌آلوده و کدر تقلیدیِ امروز، همین اندکها، در درازمدت، بارقه‌های روشنی به جامعه علاقه‌مندان ادبیات داستانی هدیه دهد. دست همهٔ دوستان پی‌مدعا را به گرمی می‌فشاریم.

سردبیر

داستان: فرم یا محتوا

■ **حافظی:** با تشکر از اینکه دعوت ما را پذیرفتید. گمان می‌کنم اگر گفت و گو را با این پرسش آغاز کنیم که: «آیا متن دختر دریایی من، داستان است یا نه؟» شروع خوبی باشد. به عبارت دیگر، آیا این متن دارای چنان مشخصاتی است که بتوانیم آن را یک داستان کوتاه بنامیم؟

■ **راضیهٔ تجّار:** بله، داستان است و نثر لطیفی دارد و شروعش نیز خوب است: «در آن شب تاریک و مه گرفته بود که برای اولین بار تو را دیدم». امّا بعد در خطوطی دیگر، صحت از واقعیتهایی است که راوی با آنها در تماس است: بچه‌ها و رسیدگی به آنها. اما از جایی که از خانه بیرون می‌آید، فضا سوررئالیستی می‌شود. دیگر واقع‌گرایی را نمی‌بینیم. مثلاً فاصلهٔ خانه تا پایابان را نمی‌بینیم که چگونه طی می‌شود و راوی چگونه به محدودهٔ خارج از شهر رسیده است. پس، قسمت اولیهٔ داستان با ادامهٔ آن در یک ساخت نیست. دیگر آنکه، توضیحات ارائه شده، قدری اضافی است؛ توصیفات می‌توانستند موجزتر باشند و زیاده‌گوییها حذف شود و نثر قالبِ انشایی پیدا نکند. به طور مثال، راوی می‌گوید، «در شبی تاریک بود. مملو از رمز و رازهایی که با التهابات و تشنجهای درونی من غوغایی عظیم در ذهنم و در تصویر نخلِم پدید آورده بوده». آوردنِ این جمله لزومی ندارد. تمام تنشها و دل گرفتگیها و تمام‌وضات روحی راوی را پیدا ارائهٔ دو تصویر می‌توانستیم دریابیم. شاید اگر نویسنده کمی بیشتر روی داستانش تأمل می‌کرد، خود متوجّه این اشکالات می‌شد.

در جاهایی هم از نظر دستوری اشکالاتی می‌بینیم؛ مثلاً، «غوغایی عظیم در ذهنم»، «تصویر نخلِم پدید آورده بوده» و «پا در خیابان که گذاشتم بوی کدورتِ هیاهو آزارم داده». کدورتِ هیاهو» توصیف درستی نیست.

بعد از آن، مقداری توضیح واضحات می‌آید، تا می‌رسیم به جایی که «تیوهی از تل خاک خروار شده بوده»، که واضح است تل خاک کوتاهتر از تپّه است و به یک معنا نباید بیاید. یا جایی که گفته می‌شود «تپّهٔ سطح»، از نظر فضاسازی، تصویر زیبایی در ذهن ما ساخته نمی‌شود.

پس می‌بینیم که راوی از آسفالت سخت خیابان با یک پرش به خاک نرم بیابان می‌رسد. اگر به داستان نگاه واقع‌گرایانه (رئال) بیندازیم، می‌بینیم که درست درنمی‌آید. دیگر اینکه راوی به میل خود به بیابان رفته است، پس در آنجا دیگر «تنهایی» نباید آزارش بدهد. او با «خودش» راحت‌تر می‌تواند باشد. ولی اشاره می‌شود

● راضیهٔ تجّار: داستان دختر دریایی من، نثر لطیفی دارد و شروعش نیز خوب است.

که احساس تنهایی آزارم می‌داد. چرا؟ به نظر من این حس تنهایی نیست که شخص محوری داستان را آزار می‌دهد. باید نمایشی از هیجانات درونی او به نمایش گذارده شود؛ چرا که او به بیابان رفته تا تنها باشد. مشکل در اینجا تنهایی فردی نیست. باید دید چه مشکلی دارد. بعد می‌گوید، «با دستانم خاکها را مشت کردم». که درستش خاک را مشت کردم است و یا آنجا که گفته می‌شود، «خاک را بوسید و مقداری از آن را بلعید». اگرچه سلیقه‌ای می‌شود، ولی به نظر می‌رسد ذکر بوییدن خاک لطیفتر است تا بلعیدن خاک. راوی می‌گوید، «احساس می‌کنم که نیمی از وجودم در زیر این خاکها خفته است»، اما چند سطر پایینتر باز اشاره می‌کند، «چه چیز در زیر این خاک انتظار مرا می‌کشید؟» اگر راوی آگاه است، پس باید بپرسد. یا جایی که گفته می‌شود، «احساسم، عاطفه‌ام، غرورم، زیبایی و طراوتم انگار همه دفن شده بودند»، نثر، انشایی می‌شود.

بعضی مواقع هم اطلاعاتی را راوی به ما می‌دهد که توضیح واضحات است و خود از آنها آگاهیم. در جایی زنِ داستان، خاک را کنار می‌زند و گودالی درست می‌شود. «گوشم را کف گودال گذاشتم». برای این کار باید حرکتی فیزیکی از راوی سر بزند. چون بین گودال و زن فاصله است. امّا جای این نوع تصاویر در داستان خالی است.

در ادامهٔ متن می‌خوانیم، «صدای ناله‌ای ضعیف احساس را مکدّر کرده». درحالی که راوی در اینجا باید احساساتش به غلیان بیاید، برانگیخته شود نه اینکه مکدّر شود.

بعد از کندن زمین، دخترکی پیدا می‌شود و از اینجا به بعد تشریح خصوصیات ظاهری دختر است که تصویر زیبایی ارائه می‌شود. زخمهایی در کف دست دختر می‌بینیم که پرتویی از زخمهای دست راوی است. امّا وقتی گفته می‌شود، «ضربان قلب او را که کند و آهسته است حس می‌کنم» درست در نمی‌آید. راوی می‌تواند رنگ بریده را ببیند، زخم دست را ببیند، ولی ضربان قلب را نه! مگر اینکه او را در آغوش بگیرد. بعد می‌گوید، «ناگهان دختر را دیدم. دختری با چشمهای سیاه که من او

را صدها سال و شاید هزاران سال پیش گم کرده بودم. آن روزها کودکی چندماهه بیش نبود». چطور بعد هزاران سال، کودک دبروزی در قالب دختر بچه‌ای نمایان می‌شود، درحالی که گفته می‌شود دختری از نسل من؟!

بعد کلماتی آورده می‌شود نظیر «صخره»، «بیابان»، «نیخ»، و... که اینها فضا را به سبک کلاسیک نزدیک می‌کند. می‌شود تصاویر با توصیفاتی امروزی‌تر ارائه داد.

در ادامهٔ داستان، راوی، دختر بچه را روی پای خود می‌نشاند. اما بعد بلافاصله گفته می‌شود، «یاما را دراز کردم و به خواب رفتم». در اینجا خوابی را در خواب می‌بینیم. خُب، اثر رئال نیست، پس اگر خوابی هم در خواب پیاپید، اشکال ندارد. امّا حداقل تکلیف دختر بچه باید در اینجا روشن شود: چرا و چگونه رها می‌شود؟

از این به بعد، چند سطری از احوالات درونی راوی گفته می‌شود که باز نشان از نارضایتی او دارد، او از نظر روان‌شناختی به ما نشان می‌دهد که این شخص به دنبال پناهگاه می‌گردد. بعد تابلویی ارائه می‌شود در هاله‌ای از مه. راوی یک حالتِ معلق در هوا دارد. طرفانی در می‌گیرد. پیراهن از تنش جدا می‌شود و به داخل آب می‌افتد. در اینجا، باد آن را شعله‌ور می‌کند. درحالی که پیراهن وقتی با سطح آب تماس می‌گیرد، باید شعله خاموش شود؛ که نشانه‌ای نمی‌یابیم.

در اینجا، تصویر زنی را می‌بینیم که «آن سوتر جیغ می‌کشد». با قایقی که شکسته و کابوسی که به کل فضا حاکم است. ولی ما هیچ اطلاعاتی راجع به شخصیّت زنی که در دوردست جیغ می‌کشد نداریم و این می‌تواند حذف شود. همین شخصیّت راوی نمایندهٔ زنی است که تا آن سوی مرزها و نظاره می‌کند وآن «دختر» را سمبلی از مظلومیت زن در طول تاریخ می‌بیند یا شاید فطرت گمشده.

پس دیگر وجود یک زن ثالث در اینجا ضرور نیست. در اینجا، ناجی، یعنی آن که تحوّلی در سیر خط داستان ایجاد می‌کند و نقطهٔ اوج داستان را می‌سازد، برق آسمانی است و بعد تصویری داریم از دستها و پاهای جداشده که دخترک را دربرمی‌گیرد، که شاید تصویر اگر از جدا شدن دستها بود و در آغوش کشیدن دختر، زیباتر بود. از اینجا به بعد تحوّل ایجاد می‌شود. دریای سیاه ناگهان سبز می‌شود. «بعد، دخترم می‌خواست چشمهایم را از کاسه بیرون بکشد و بیرون کشید». تا اینجا زن ناجی دخترک بود، حال دختر می‌خواهد باعث تحوّل زن شود.

فکر زیباست، اما خوب پیاده نشده است؛ حداقل در این دو سه سطر. امّا بعد از این تصاویر زیباست. گرچه وقتی برگها سبز می‌شوند دیگر دریا نباید طوفانی شود. حال که رنگ سبز می‌آید و همه چیز قرار می‌گیرد، دیگر طوفان نباید باشد و همه چیز باید در آرامش سپری کند. و جملهٔ پایانی چون جملهٔ آغازین حس برانگیز است، «امّا در انتها دخترم تا آسمان قد کشیده بود».

■ حافظی: معمولاً در یک متن داستانی برای احکام کلّی جایی نیست؛ احکامی چون «مظلومیت در طول تاریخ». همچنین در متن کنونی تعابیری دیده می‌شود که بیشتر برای شعر مناسب‌اند تا داستان؛ مانند «کنورت هیامو». کلاً به نظر می‌رسد که این متن از ترکیب لازم داستانی هنوز فاصله دارد.

■ راضیه تجّار: گمان می‌کنم این داستان مایه‌های لازم را برای داستان شدن دارد. تنها می‌ماند نوع نگاه و چگونگی پرداخت.

■ ناصر هاشم‌زاده: قضیه را ازدید دیگری نگاه می‌کنم و آن این است که داستان دختو دریایی عن در شب قرار دارد. این شب هم بیش از آنکه ما را دچار ابهام بکند که به تفسیر آن بپردازیم، خیلی صریح

ما را دچار ابهام می‌کند! یعنی به ما گفته می‌شود که شب سیمی بود. البته قبول می‌کنیم ایشان داستان را با حس نوشته‌اند. اگر ترکیبی در آن دیده می‌شود و اشاره کردند، به دلیل این است که این حس هنوز بازسازی نشده است، این قصه بیشتر یک قصهٔ مهم است. و من قبل از اینکه قصه را متهم کنم، عقل خودم را می‌توانم متهم کنم که من نمی‌فهمم. از این لحاظ ابهام است. کافکا هم ابهام دارد، اما آن ابهامی است که من آن را می‌فهمم! چون دنیا با اشاره‌ای که شما داشتید، دنیایی است که خود قصه آن را ترسیم می‌کند. ما به کافکا حق می‌دهیم که هرجا می‌خواهد برود و هر کاری که می‌خواهد بکند. اما در اینجا ما با آن فضا روبه رو نیستیم. نمی‌دانیم نویسنده چه کار می‌خواهد بکند. خودش دچار چه دنیایی است. ما هرچه را که تصویر می‌کنیم تماشای ماست، یعنی یک تماشایی داریم و بعد آن را تصویر می‌کنیم. ما دنیا را هر طور که تماشا کنیم، آن گونه هم به تصویر می‌کشیم. تصویری که نویسنده در این قصه دارد، تماشای خودش است. ولی تماشا برای خودش هم مبهم است. این ابهام باعث می‌شود که من دیگر دچار هیچ نوع ابهامی نشوم؛ یعنی نتوانم آن را تفسیر کنم. من هم در ابهام می‌مانم، می‌خواهم این را با یک مثال شعری بگویم. حافظ شاید بیش از همهٔ شاعران ما ابهام را به کاربرده باشد! سخنی که ظاهر و باطن دارد. اشاره به جایی می‌کند و در منطق خودش جای دیگری را می‌گوید. شاعران دیگر هم همین طور. ابهام صنعت به کار رفته‌ای است. حتی در قصه‌های نظامی ابهام به کاررفته است.

آن شاعری که گفته:

اشب صدای تیشه از بیستون نیامد
گویی به خواب شیرین فرهاد رفته باشد.

از هم نام شیرین و هم خواب شیرین را می‌گوید. اینها کجا حاصل می‌شد؟ چه صنعتی بود؟ ابهام دو صورت ندارد، صور گوناگون باید می‌داشت که داشت. ابهام برخاسته از نیروی خیال برده! نیرویی که فوق عقل بود. همه هنرها تا به نیروی خیال ترسند نمی‌توانند سوار بر مرکب عقل بشوند. همیشه ذیل عقل به سر می‌برند. یعنی شما به

فردوسی حق می‌دهید که آن گونه سخن بگوید. ایراد خردمندانه از او نمی‌گیرید. او فوق خرد سخن می‌گوید! چون از نیروی خیال سود می‌جوید. توصیفی که او از پهلوانان دارد، در آن فضا و دنیا معنی می‌دهد. ابهام مال دورهٔ جلید است. در این دوره ما ابهام کاری نداریم و دچار ابهام هستیم. طبق آن سخن نیچه که می‌گوید: «نهیلیسم در آستانهٔ در ایستاده است.» یعنی ابهام شروع شده. دویست سال اخیر، دورهٔ ابهام بوده. اگر کافکا مورد توجه هست، به این دلیل است. اما آن دنیا تجربی است. عقل این را تجربه کرده و این ابهام را به ما می‌دهد. ما ابهامی داریم که برای خود ما هم ابهام است. فضای ما فضای آنها نیست. چون تجربهٔ ما تجربهٔ آنها نیست. ابهام یک ابهام تمام است. مبهم به آن معنی الغوی کلمه است. دیگر رازی در آن نیست. و ما در آثار کافکا رازناکی می‌بینیم. و آن رازناکی تفسیرپذیر است.

ابهام به عالم وهم تعلق دارد. عالمی است که بشر در دورهٔ طفولیت بیشتر دچار آن است. جاهایی تصویرسازی می‌کند. این تصویرها مربوط به حس اوست و جالب و متنوع و فراگیر هم هست. در ابهام‌انگیزی بشر به دورهٔ کودکی نظر دارد. این ابهام بشر نیست، بلکه حس در جایی نکتهٔ قوت او هم هست. اما اگر به صورت بازی دربیاید و بزرگان بازی کودکانه بکنند، ایجاد خنده هم ممکن است بکند.

■ داکانی: من در داستان حضور عناصر اساطیری را خیلی قوی احساس کردم. در اینجا چهار عنصری که قدما همیشه از آن سخن گفته‌اند، وجود دارد: آتش، آب، باد و خاک. این چهار عنصر ازلی، یا ذهن نویسنده یک نوع چالش دارد؛ یعنی اول به سمت خاک می‌رود و نسبتی با خاک احساس می‌کند، بعد مسئلهٔ آب مطرح است، بعد آتش مطرح است، بعد باد مطرح است. حضور این چهار عنصر ازلی را ما در اینجا می‌بینیم؛ یعنی فضا، یک فضای اثیری می‌شود. این عناصری که به خلسه گرفته می‌شود، هر کدام ویژگیهای خاصی دارند. مثلاً آتش گرما و روشنایی دارد. قدما مثلاً عشق ازلی را که می‌خواستند نشان دهند، آتش را مثال می‌زدند. مثلاً هراکلیت منشأ جهان را آتش همیشه در گردش می‌دانست. خب آب نماد تطهیر و طهارت و پاکی بوده است. از طرف دیگر، قدمای ما وقتی از خدا سخن می‌گفتند و از وحدتی که می‌خواستند وجود پیدا کند، همیشه از دریا مثال می‌زدند. یعنی دریا انگار یک نوع بازگشت به وجود است یعنی ما احساس می‌کنیم که نویسنده برمی‌گردد به وجود. اگر حالا بخواهیم خیلی فلسفی به بحث نگاه کنیم، این می‌شود که عنصر خاک و به خصوص زمین در بسیاری از اسطوره‌ها مادر تلقی شده است، و نه فقط در اسطوره‌های غربیها. مثلاً در معارف بهاؤلد می‌خوانیم که ضُرو از آسمان می‌آید که پدر است و زمین مادر است که اینها را دریافت می‌کند این تفکر رایج بوده است. این است که نویسنده خاک را مادر تلقی می‌کند. نکتهٔ دیگر اینکه ایده داستان مرا به یاد یک بیت مولوی انداخت:

زین دوهزارانمن‌ومای عجبا این چه‌منم
گرش بله عربله را دست ننه بر دهنم

نویسنده در این داستان هم دختر است و هم مادر است و هم زن. او قدری آن سوتر ایستاده است و نگاه می‌کند. به نظر من راوی من نوعی را می‌بیند، من نویسنده را به عنوان نوع انسان. نویسنده هم به عنوان نوع حرف می‌زند، هم به عنوان جنس حرف می‌زند، هم به عنوان فردیتش حرف می‌زند، و هم به عنوان نسبتهایش.

■ زنوزی جلالی: در مورد اینکه کار خانم‌ژوراد با داستانهای استیماد داستان نیست، و اینکه چه نوع داستانی است، عرض کنم خدمتتان که این داستان آن فرمولی را که به عنوان فرمول کلاسیک می‌شناسیم، یعنی اوج و فرود و اُفت و خیز لازم و آن گره‌گشایی را که باید داشته باشد، ندارد.

● داکانی: نویسنده سعی می‌کند از فرم عادی زبان دور بشود. من این امر را به مثابه یک دوگانگی زبانی تلقی می‌کنم.

البته ظاهراً گوینده دلیل دارند که نباید باشد، چون این یک کار رمان، نیست. منتها در این سری از داستانها باز آن اوج و فرودها از سطح می‌گیرند و در پس کار قرار می‌گیرد و ما شاهد تکاپو و جوشش هستیم؛ ولی نه در سطح یعنی چیزی دارد اتفاق می‌افتد. من گمان می‌کنم که نویسنده در دختر دریایی هم سعی دارد به این مسئله دست پیدا کند. فکر کار، فکر قشنگی و خوبی است. منتها تصور می‌کنم که در پرداخت کار نویسنده دچار یک سلسله مشکلات است، به عنوان مثال تداخل توصیف و دیالوگ زیاد مشاهده می‌شود. یعنی یک حرف را نویسنده در جایی تکرار می‌کند، باز از زبان شخصیت همان حرف را می‌شنویم. مثلاً کلمه «مهم» گمان می‌کنم در این قصه خیلی تکرار شده باشد.

■ کاوه بهمن: نه باز به تکرار شده است.

■ ژنوزی جلالی: بله، چیزهایی که قبلاً به نحوی گفته شد و ما با آن آشنا هستیم، دوباره تکرار می‌شود. کاری که با این بستر می‌خواهد جلو برود، دیگر روی جنبه‌های رئالیستی نباید زیاد تأکید شود. ما باید از مسائل بیرونی زود بگذریم و به عمق برویم، و حالا زیر آن پوسته باید حرکت کنیم، راوی/ نویسنده می‌گویند، «آن شب شام بهنام را دادم، کهنهٔ بابک را عوض کردم و هر دوشان را خواباندم». اصلاً برای من مهم نیست که آن شب شام بهنام را داده باشد و کهنه‌اش را هم عض کرده باشد. این یک وصلهٔ ناجیب به این کار است. برای اینکه ما قرار است به چیزهای دیگری برسیم. همین اندازه که توصیف راوی از اضطرابش باشد و بخواهد دلشوره‌ای داشته باشد که به ما منتقل کند و بخواهد برود به آن پایان ـ گمان می‌کنم ـ کفایت کند. «شام بهنام را دادم، کهنهٔ بابک را عوض کردم و هر دوشان را خواباندم». مسئلهٔ ما نیست. و اما در توصیفهایی که در کار داریم، یک مقدار مشکلاتی وجود دارد، مانند «تنهای درونی من غوغایی عظیم در ذهنم و در تصویر تخیلم پدید آورده بود». «تصویر تخیلم» ناجیب است و حتّی در جایی احساس می‌شود که کار از آن حالت و حس جدا می‌شود و می‌رود که به مقاله نزدیک شود، حتی کلمه‌ها، دیگر داستانی نیستند. مثلاً «بیابان مبهمی که بازهم نشان از همهٔ سادگیها و مظلومیتهای تاریخ داشت را در نظر بگیرید، اصلاً این جمله جایش در داستان دختر دریایی من نیست، آن هم با حسی که نویسنده سعی کرده آن را به خواننده منتقل کند. و یا در جایی می‌گوید، «به خاک نرم بیابان رسیدم». احساس وجودم را لبریز کرد که حس کردم من...» یا «احساس وجودم را لبریز کرده یا «حس کردم»، این دوگانگیها در کار هست. و یا «پاهایم با شتاب وبی‌هدف جلو می‌رفت با وجود خارهایی که گاه و بی‌گاه حس و لمس می‌کردم» که نجیب است. من اینها را به عنوان مثال عرض کردم. می‌خواهم بگویم که واقعاً کار احتیاج به یک بازنویسی مجدد و بسیار جدی دارد.

■ حافظی: ضمن صحبت اشاره کردید که «در این نوع داستانها»، منظورتان چه نوع داستانی است؟

■ ژنوزی جلالی: من این کار را از نظر فکر ومحتوا سوررئال می‌دانم، ولی گمان می‌کنم که کار به دلیل تداخل توصیف و دیالوگ، وقت و برگشتها و تکراوهایی که دارد، دچار مشکل است، و همین باعث شده که به حس اصلی ـ یعنی حسی که من از این نوع قصه توقع دارم ـ دست پیدانکنم. یا اگر می‌خواهد چیزی گفته شود، این مسائل و مشکلات باعث می‌شود که این فکر خورده شود. البته یک رگه‌ای از تناسخ هم در کار هست. روی هم رفته فکر، فکر زیبایی است؛ اینکه مادری در بستر زمین دنبال کودکش می‌گردد. البته در قسمتهای پایانی، کار یک مقدار راحت‌تر می‌شود، آنجایی که دختر را پیدا می‌کند.

ولی در قسمت اول داستان دچار مشکل است و به همین دلیل پیام کار دچار دست‌انداز می‌شود. به نظرم یک ویرایش جدی می‌خواهد.

■ حافظی: یعنی اگر با یک ویرایش جدی توصیفهایی که دچار لکنت‌اند اصلاح شوند، داستان شکل خود را پیدا می‌کند، و بعد از این مرحله، داستان، یک داستان سوررئالیستی می‌شود و یک فکر مبتنی بر تناسخ را بیان می‌کند؟

■ ژوّاریان: لطفاً فکر را توضیح دهید، فکر مبتنی بر تناسخ را.

■ جلالی: من از کلید کار شما می‌گویم: «دختری با چشمان سیاه که من او را صد سال و یا شاید هزاران سال پیش گم کرده بودم». شما وقتی یک چنین فلیدی به من می‌دهید، من هیچ فرمولی پیدا نمی‌کنم، چون این کار، یک کار رمان نیست. این جستجوی مداوم و بُعد زمانی را می‌شکند و از لحاظ قواعدهای این زمانی که محدودیت دارد، دور می‌شود، نتاسخ را القا می‌کند. زمان وقتی می‌شکند، دیگر شما از پیلهٔ حال خارج می‌شوید. در اینجا کار شما دیگر یک فرازمانی را شامل می‌شود. در اینجا این سیکل را، این مورد را همان فرض تناسخ می‌بینم و یا لااقل کار می‌تواند به آن نقطه برسد.

■ ژوّاریان: یعنی شما می‌گوید تمام حرف این داستان تناسخ است؟ یعنی مادری دنبال کودکش می‌گردد و آن را پیدا می‌کند؟

■ جلالی: نه، من نگفتم که چون رفته دخترش را پیدا کرده معنیش این است که تناسخ است. من عرض کردم که این جملهٔ خاص شما که از حد عمر انسانی دورمی‌شود، این کلید که صدها سال به درازا می‌کشد و «من او را صدها سال پیش و یا شاید هزاران سال پیش گم کرده بودم»، اگر بخواهیم به سیکل فرازمانی این بیندیشیم، این فرض را القا می‌کند. وگرنه با چه فرمولی شما می‌خواهید به سراغش بروید؟

■ حافظی: اشاره کردید که فکر کار زیبا است. منظورتان از فکر کار چیست؟

■ جلالی: فکر کار یک مقدار راحت‌تر عرض می‌کنم که کسی از حصار زمان ومکان و خانه و زندگیش دست می‌کند و می‌رود در زمین گودکی را پیدا می‌کند، چیزی که آرزویش است. از این نظر کار خوبی است، برای اینکه سهم تخیل در کار زیاد است؛ یعنی انگیزه و فکری که باعث می‌شود شخصیت دست به این کار بزند، فکر قشنگی است. این خمیرمایه، این جانمایه که دنبالش هستند، این فکر، قشنگ است، منتها در اجرا دچار مشکل شده است.

■ بهمن: آقای ژنوزی در مورد این که گفتند فکر، فکر خوبی است، اما توی کار

● علیرضا حافظی: از رئالیستی‌ترین آثار ادبی تا فانتزی‌ترین آثار همه از جنس خیال هستند و زاده تخیل آفریننده هنرمند.

درنیامده، من گمان می‌کنم که یکی از دلایلش نثر آن باشد. ما می‌بینیم که از تخیل استفاده شده، منتها اگر ما قرار باشد با یک داستان تخیلی سروکار داشته باشیم، حتماً باید فرم آن هم همین طور باشد. اینجا ما با فرم سوررئال سروکار نداریم، این است که دقیقاً فرم و محتوا خلاف جهت هم حرکت می‌کنند. اینجاست که ما مقداری در این داستان دچار اشکال می‌شویم. اگر فرم را همطراز محتوا بگیرند، به گمانم مشکل حل شود.

من یک مثال می‌زنم. اگر ما به داستانهای فردوسی بگوییم سوررئال است، به‌این‌هم‌می‌توانیم‌بگوییم. داستانهای‌فردوسی داستانهای‌تخیلی‌اند، ولی داستانهای عطار که اگر بخواهیم به قالب امروزی برایش اسم بگذاریم، می‌توانیم بگوییم سوررئال است. ولی این «دختر دریایی من» تخیل است، ولی هر تخیلی من فکر نمی‌کنم سوررئال باشد.

■ زنوزی جلالی: فکری که در پشت این کار هست یک چیز کاملاً ذهنی است. شما با قواره و فرمولهای رئال نمی‌توانید دنبالش بروید. یک چیز بیرونی باعث شده که ما پرتاب بشویم به این حالت و به این طرف رو بیاوریم و زمین را بکنیم و از زمین صدایی بشنویم و بوی خونی از زمین بیاید، اینها را شما نمی‌توانید بگویید رئال است. من می‌خواهم بگویم پس اگر سوررئال نیست، پس چیست؟ شما اسمی برایش بگذارید.

■ بهمن: یک داستان خیالی است؛ یعنی خیلی از داستانها خیالی‌اند، اما سوررئال نیستند.

■ جلالی: داستانهای خیالی که سوررئال نیستند؛ منظورتان چیست؟

■ بهمن: فکرمی‌کنم کاملاً مشخص باشد.

■ جلالی: سؤالم این است که منظور از خیالی چیست؟ یعنی ما یک مکتبی داریم به اسم سوررئال و یک مکتبی داریم به اسم قصه‌های خیالی؟

■ حافظی: از شاهنامه نام برده شد. برخی از حوادث داستانی شاهنامه از نوع حوادثی نیست که در جهان محسوس خارجی رخ می‌دهند. در داستانهای سوررئالیستی هم حوادث یا وقایعی ترسیم یا توصیف می‌شود که از نوع وقایعی که در جهان خارجی اتفاق می‌افتد نیست، اما از این قول نمی‌شود نتیجه گرفت که این هر دو از یک نوع‌اند وبر هم منطبق هستند. البته در یک امر مشترکند و آن عدم انطباق با حوادث بیرونی است. اما از حیث خیال، هر داستان را می‌توانیم بگوییم تخیلی است، همه داستانهای نوشته شده از جنس خیال هستند، هم آثار بالزاک از جنس خیال است، هم داستان تولستوی از جنس خیال است، هم داستان فاکنر و هم داستان جویس و دیگران و دیگران ... اما نوع خیالشان فرق می‌کند. بنابراین از رئالیستی‌ترین آثار ادبی تا فانتزی‌ترین آثار همه از جنس خیال هستند و زادهٔ تخیل آفرینندهٔ هنرمند، منتها در یک نوع خیال ما با عوالمی روبه رو می‌شویم که ممکن الوقوع‌اند، یعنی از حیث حدوث مغایر با منطق معمول و عادی جهان بیرونی نیستند. و در نوع دیگری از خیال با عوالم و حوادثی که در جهان محسوس ما ممتنع‌الوقوع‌اند، رو به رو می‌شویم. با این حال، در عالم داستان، هم حوادث ممکن‌الوقوع و هم حوادث ممتنع‌الوقوع، هر دو خیالی‌اند.

■ جلالی: پشت هرنوشته‌ای نویسنده‌ای قرارداردو: اورژنی گرانده و بالزاک خلق می‌کند و راسکولنیکف را داستایفسکی و اما بواری را فلوبر. ولی آیا این آدمها همانند همانند؟ آیا فکر و اندیشهٔ آنها دقیقاً در یک قالب است؟ چه تفاوتی است بین شخصیتهای بالزاک و داستایفسکی؟ چه تفاوتی است بین همین شخصیتها و شخصیتهای جویس و پروست و ویرجینیاولف؟ آیا با معیارهای رئالیستی گرانده می‌توانیم به سراغ آدمهای پروست و وولف برویم؟ ممیز ذهنیت این شخصیتها کدام است؟ بالزاک و پروست، آیا در یک قالب‌اند یا مکانیسمی از هم جداست؟ آدمهای پرست درونی‌اند و آدمهای بالزاک بیرونی. مکتب این رئالیست است و آن سوررئال. ما با یک حرکت در زمان جست‌وجوی زمانی از دست رفته به یک بی‌زمانی پرتاب می‌شویم. صحبت را کوتاه کنم. می‌خواهم عرض کنم جامعایه و فکری که در این کار وجود دارد یک جامایهٔ رئالیستی نیست، بل یک فکر سوررئالیستی است. ما یک اصول اعتباری و قراردادی داریم و می‌باید پر طبق این اصول کارها را - برای رسیدن به مدت - طبقه‌بندی کنیم. اگر این کار به زعم شما سوررئال نیست، لطفاً بفرمایید چیست؟

■ داکانی: در مورد سوررئال و غیرسوررئال که اشاره شد، یک نکته‌ای به ذهنم می‌آید و آن این است که وقتی امروز سخن از رئال گفته می‌شود، تعریفی که در مورد رئال وجود دارد با تعریفی که قدما و عرفای ما داشته‌اند یک قدری تفاوت می‌کند؛ مثلاً برای آدمی مثل مولانا یا حتی مثلاً افلاطون جهان محسوس مساوق واقعیت نیست. در نگاه اینان اصلاً این جهان سوررئال و غیرواقعی است. یعنی وقتی سخن از محسوس می‌گوییم او می‌گوید که این واقعیت نیست، این سایهٔ واقعیت است، واقعیت در جای دیگری است. مولوی در آغاز مثنوی می‌گوید: «ما عدم‌هاییم هستی‌ها نما». یا: از معاصرین، سپهری می‌گوید: «ما هیچ جا نگاه». وقتی یک آدمی می‌گوید؛ ما هیچ آیی می‌توانیم بگوییم او رئالیست است؟

مولوی یا کلاً عرفا ما اصلاً اینجا را رئال نمی‌دانند. وقتی امروزه در بین ما سخن از سوررئال گفته می‌شود با عطف نظر به تفکر جدید است که رئال می‌داند. در این طرز تلقی آنچه هست، در دروافع آنچه مورد دسترسی حواس است، رئال نامیده شده، و آنچه در دسترس حواس نیست آن را سوررئال می‌نامند. در این برداشت عام از رئالیسم، هر مکتب و مدرسه‌ای که بسنده به ظاهر جهان نمی‌کند و به چیزی ورای درک حواس قایل است، می‌تواند سوررئال

● زنوزی جلالی: جانمایه و فکری که در این کار وجود دارد یک جانمایه رئالیستی نیست، بل یک فکر سوررئالیستی است.

محسوب شود. اما اگر منظور ما از واژه سوررئالیسم مکتبی خاص باشد که مانیفستش را آقای آندره برتون می‌نویسد، اینجا قضیه فرق می‌کند. سوررئالیسم جدید اصولی دارد.

سوررئالیسم جدید روی اتوماتیزم تکیه و تأکید دارد. اما آیا این اثر خاص که اکنون از آن بحث می‌شود به شیوهٔ اتوماتیزم نگاشته شده است؟

■ جلالی: ببخشید من یک سؤال دارم. ببینید فاکنر خشم هیاهو را می‌نویسد، این کار دقیقاً فرمول غلیظ شدهٔ سوررئالیسم است یعنی آگاهانه نیست، ولی شما می‌بینید آن پرسشهای ذهنی و آن پرتابها چقدر استادانه است، اصلاً قدرت خشم و هیاهو هم در همین است که خواننده می‌تواند توی ذهن بنجی بنشیند و بعد از دید او ببیند. خشم و هیاهو نوع قوی و پررنگ سوررئالیسم است. من که گفتم این اثر سوررئال است، منظورم این نیست که تمام آن قواره‌های کار فاکنر را که باید سوررئال در خودش داشته باشد، در خودش دارد. من عرض کردم که ما برای دسته‌بندی به هر حال مجبوریم کارها را تو یکی از این قواره‌ها که نزدیکتر است دسته‌بندی کنیم، یعنی وقتی می‌گوییم کاری سوررئال است، نسبت به فرمولهای جاری می‌گوییم. نخواستم بگویم این قصه نمونه کاملی است و دقیقاً و گام به گام با نمونهٔ اعلای آن مکتب جلو رفته است.

■ داکانی: در مورد سوررئالیسم بحث نیمه تمام ماند. اتوماتیزم یک اصل از اصول چندگانه‌ای است که سوررئالیستها بر آن تأکید داشتند. اما همهٔ داعیهٔ سوررئالیسم این اصل نبود. داعیهٔ مهم دیگر در سوررئالیسم، اهمیتی بود که پیشروان این مکتب به ضمیر «ناخودآگاه» در مفهوم فرویدی آن می‌دادند. حضور این اصل را هم ما در این داستان خاص نمی‌بینیم. سومین اصلی که سوررئالیسم بر آن تکیه می‌کرد، عزیمت به رؤیا بود، و از غنای بی‌کران رؤیا سود جستن این اصل نیز در این داستان رعایت نشده و نشانه‌ای از هذیان سوررئال در این اثر نیست. اما اینکه شما فاکنر را مثال می‌زنید، آیا واقعاً فاکنر به تمام این اصول پای‌بند بوده است؟ من گمان می‌کنم که فاکنر بیشتر به مسئلهٔ گسختگی زمان و سیالیت ذهن توجه دارد.

گذشته از این بحث، مشکلی که در کل داستان خودنمایی می‌کند، دوگانگی زبان است. نویسنده محترم گاهی از تصاویر عادی و دم دست استفاده کرده‌اند، مثلاً من جمله‌ای را از همین آغاز داستان انتخاب می‌کنم و برای شما می‌خوانم: «بچه‌ها را که خواباندم در روشنایی مبهم نقره‌ای فام مهتاب چهار دیوار تنگ اتاقم را رها کردم و فارغ از همهٔ حصارها وباید و نبایدها با دلی گرفته و قلبی اندوهگین از خانه بیرون آمدم.» در نگارش این جملات نویسنده سهل‌گیری و ساده‌گزینی می‌کند. اما در جاهای دیگر، گاهی اوقات، آدم احساس می‌کند خیلی زبان تغییر کرد؛ مثلاً به این فراز توجه کنید. «صدای جیغ زنی از دور. قایق شکسته بود، و من هنوز معلق بودم. موهایم روی صورتم چسبیده بود. چشمانم جایی را نمی‌دید همه جا سیاه بود، دلم می‌خواست به آسمان بروم ابرهای سفید را دوست می‌داشتم؛ امّا اختیاری نبود. دستها و پاهایم بی‌اراده در فضا معلق مانده بود. جیغ کشیدم. ترسیده بودم.» نویسنده سعی می‌کند از فرم عادی زبان دور بشود. من این امر را به مثابهٔ یک دوگانگی زبانی تلقی می‌کنم.

■ تجّار: نثر داستانی گاهی نزدیک به نثر گزارشی می‌شود.

■ داکانی: نثر که می‌گوییم، هم زبانِ عادی نثر دارد هم زبان ادبی، اما پرسش این است که آنچه زبان نثر عادی را تبدیل به زبان نثر هنری و فنی می‌کند، چیست؟ من احساسم این است که آن تصویر است.

■ تجّار: در مورد نثر با آن چیزی که شما فرمودید موافقم. آن قسمتی که شما فرمودید، مثلاً آنجا یک تابلوی زیبا داده شده قسمتی که طوفان و دریا و آشفتگیهایش را در آنجا می‌بینیم، دقیقاً چون ما تصویر داریم می‌بینیم. همان طور که شما فرمودید، تابلوی زیبایی است، امّا در عینِ حال یک مقدار جای حرف هست. بعضی جاها از نظر نثر می‌بینیم که می‌توانست ایشان با یک کلام دیگر و توصیفات دیگر و غنیتر این متن را ارائه بدهند؛ مثلاً به جای «در روشنای مبهم نقره‌ای فام مهتاب چهار دیوار تنگ اتاقم را

رها کردم و فارغ از همه این حصارها و بایدها و نبایدها با دلی گرفته و با قلبی اندوهگین از خانه بیرون آمدم» شاید مثلاً می‌توانست در اینجا به طور نمونه کلامی جز این داشته باشد یا در، جای دیگر یک مقدار نثر کهنه می‌شود. یعنی تصاویر جدید عرضه نمی‌شود. یا: «بیابان مبهمی که نشان از همهٔ سادگیها و مظلومیتهای تاریخ داشت.» باز جای دیگر گفته شده، «من به بیابان رفتم، خار بود». این نمونه‌ها که من اشاره کردم، برای ما تقریباً تکراری است: خار، بیابان، آن فضایی که به این صورت ارائه می‌شود یک مقدار تکراری است و چیزی نو در آن نمی‌بینیم، درحالی که باز همان طور که شما اشاره کردید بعضی جاها تصاویر بدیعتر و نوتر ارائه می‌شود که تأثیرش هم دقیقاً بهتر است.

■ جلالی: گمان می‌کنم یک مورد در اینجا خیلی مهم است و نباید ما به طور مجردبحث بکنیم، یعنی اینکه ما صرفاً درمورد یک قصه نمی‌توانیم خود نثر را جدا کنیم. خود نثر رابطهٔ تنگاتنگ با محتوا دارد، یعنی باید ببینیم که طرح اصلی کار اصلاً چه چیزی را می‌طلبد، چه نثری را می‌طلبد و نویسنده نسبت به محتوا، نثر مناسب خودش را پیاده کرده یا خیر. اگر بخواهیم در مورد کار خانم زوّاریان صحبت شود، باید ببینیم که با توجه به آن محتوایی که خانم زوّاریان می‌خواستند بگویند، این نثر با آن محتوا همخوانی دارد یا خیر.

■ داکانی: صحبت کردیم بر سر اینکه قصه آیا سوررئال هست یا نه. من عرض کردم اگر سوررئال را به معنی سوررئالیسم جدید بگیریم، من موافق نیستم که این متن را بتوانیم سوررئال بدانیم، اما به معنی فرارئال

و هر چه از رئال فاصله می‌گیرد و فراتر می‌رود، بله، سوررئال، یعنی فراتر از هست. همچنین می‌توان در مورد اینکه از عناصر اسطوره‌ای هم استفاده شده است و آیا تفکر نویسنده یک تفکر اسطوره‌ای هست یا نه، بحث کرد. نکته‌ای که در نگاه اول خود را به خواننده می‌نمایاند، حضور عناصر اساطیری است.

■ جلالی: ما که تعریف جدید از خود نباید بدهیم یک سری قالبهای قراردادی درمکتبهای ادبی داریم. شما وقتی به می‌فرمایید این کار سوررئال نیست و فراتر از است، اول مشخص بفرمایید که منظورتان از فراتر چیست؟

■ داکانی: من توضیح دادم.

■ جلالی: منظورم این است که تکلیف ما باید با مکتبهای ادبی روشن بشود. ما اگر بگوییم فراتر یک مکتب است، چه منظوری داریم؟ وجه تمایز آن با سوررئال چیست؟ دوم اینکه من از خانم زوّاریان سؤال دارم، البته نه در مورد این قصه، بلکه برای خودم مسئله است. گاهی می‌بینیم تعریفهایی از یک کار می‌شود که خود نویسنده هاج و واج می‌ماند. من می‌خواهم از خانم زوّاریان سؤال کنم که این مواردی که آقای داکانی فرمودند، از قبیل چهار عنصر آب و خاک و باد و آتش، شما با آگاهی به این مطالب این قصه را نوشتید و یا خیر؟ آیا هر کاری که در آن آب و باد و خاک بود، ما باید بگوییم این کاری است اساطیری و فلان و بهمان؟

■ بهمن: من پیشنهاد می‌کنم به جای اینکه از خانم زوّاریان سؤال کنیم، از خود آقای داکانی سؤال کنیم. ایشان اگر می‌خود این مسئله را بیان بکنند که کاربرد این عناصر در داستان اگر درست به کار گرفته شده باشد، چیست؟ من گمان می‌کنم آقای داکانی منظورشان این نیست که درست به کار گرفته شده باشد. مثلاً شما در یک کاری ممکن است به یک چراغ سبز برخورد کنید، این دلیل نیست که نویسنده خواسته از سبز همچون عنصر اسطوره‌ای استفاده بکند.

■ داکانی: نویسنده به عنوان یک انسان شاعر است و نویسندگی یعنی شاعری، نویسندگی یعنی یک شعوری در یک انسانی هست که در دیگران نیست و این شعور خلاّق می‌تواند با وجود در نسبت باشد. می‌تواند شاعرانه ندای وجود را بشنود و بگوید. گرچه ممکن است به صورت آگاهانه عنصر اسطوره‌ای وجود دارد به این معناست که نویسنده با همان شعور پنهان و با همان شعور خلاّقش دربارهٔ وجود، ندای وجود را می‌شنود و بیان می‌کند. حالا شما چه کار می‌کنید؟ شما آن متن را به گفتگو وادار می‌کنید. به گفتگو می‌آورید و حالا ما در این متن - چه بهذهبریم و چه نهذهبریم - می‌بینیم خاک را ایشان به عنوان مادر، عنوان می‌کنند. آیا این یک نگرش فلسفی است یا یک نگرش اسطوره‌ای؟ این نگرش، نگرش اسطوره‌ای است. اینجا تفکر اسطوره‌ای وجود دارد.

■ تجّار: صحبت آقای بهمن واقعاً شارات خیلی خوبی بود. چون صحبت آقای داکانی یک مقدار گسترده بود. صحبتی که آقای بهمن کردند این بود که برگردیم روی این قصه و روی این داستان ببینیم که چقدر اینها پیاده شدند و چقدر خودش را رسانده و این عناصر در کدام قسمت از داستان لنگی می‌زند. حلقه‌های گم شده‌ای که در این داستان می‌بینیم، جاهایی است که آن ارتباط لازم را ایجاد نمی‌کند. ولی بعضی قسمتها هم هست که می‌رساند.

■ داکانی: در داستان از نور سبز سخن به میان می‌آید که همه جا را روشن می‌کند. چرا نور سبز؟ چرا این نور، آبی و قرمز و بنفش نیست؟ بعد می‌بینیم که آب دریا هم سبز می‌شود. در این حال به نظر می‌رسد که داستان یا صور اساطیری نسبت یافته است. سبز در عالم ما معنی خاصی دارد. در اینجا مفهوم آمر قدسی یا سبز بیان می‌شود.

■ هاشم زاده: فضای قصه آن طور نیست که ما منتظر آن صاعقه باشیم. فضایی نیست که مرا با حکمی عارفانه آشناکند، در چنین فضایی چگونه می‌خواهید که من یک حکم عرفانی بدهم. سهروردی در قصه‌ای می‌گوید که من پرنده بودم و با چند پرنده می‌دویدیم. این اطراف دانه‌ای دیدیم و فرود آمدیم که دانه بخوریم، ولی چه می‌دانستیم که دام است و در آن گرفتار شدیم. در اول قصه هم می‌گوید مرا هم که می‌بینید سهروردی هستم پرنده بودم. اصرار دارد که من برای شما دارویش سخن می‌گویم. و در اینجا دام را هم نشان می‌دهد. دام چه بود؟ همان قضایای آدم و بهشت و ابلیس، که این دام بود و آدم در آن گرفتار شد و افتاد در خاک و هبوط کرد. این قصه فضایی دارد که از همان ابتدا من را به آن فضا می‌برد در آنجا می‌توانم بشناسم. این رمزها مشترک است.ولی در اینجا نویسنده حرفهای خودش را زده است.

■ جلالی: الآن موقعی است که خانم زوّاریان خودشان بایستی صحبت کنند.

■ زوّاریان: من دوست داشتم صحبتها تا این حد پراکنده نبود و به طور مشخص دربارهٔ اجزای داستان صحبت می‌شد. راستش اصلاً دوست ندارم دربارهٔ داستان توضیح بدهم. وقتی نویسنده‌ای اثری را خلق می‌کند، به عنوان یک وجود مستقل و ذی شعور، به آن حیات می‌بخشد. و اگر نویسنده از عهده برآمده باشد، متن گویا خواهدبود. و اگر من می‌توانستم این مفاهیم را با زبان دیگری بگویم، حتماً مقاله‌ای می‌نوشتم. اینکه هنرمند به زبان هنر پناه می‌برد، به این دلیل است که احساس و معنا در این زبان راحت‌تر بیان می‌شود. و الان هم به ناچار توضیحات مختصری می‌دهم. شاید بدترین کار یک نویسنده شرح اثر خودش باشد. اما انگار چاره‌ای نیست.

به نظرم تا اینجا داستان با کلیدهای مناسب با ساختار خودش بررسی نشد. صحبتها بیشتر حاشیه‌ای بود. دربارهٔ فکر داستان و نسبت فرد با محتوا حرف زیادی گفته نشد. بیشک مادامی که ساختار داستان مشخص نشود کلید نقد آن هم پیدا نخواهدشد. مثلاً دربارهٔ این داستان که اثری رمزی است، اگر بخواهیم با معیارهای نقد رئالیستی تفسیرش کنیم، قطعاً به اشتباه می‌افتیم و عاقبت هم از آن سر درنمی‌آوریم. نکته مهمی که در این کار وجود داشت و متأسفانه کمتر به آن اشاره شد، درونی بودن کلیت داستان است. همهٔ داستان در درون شخصیت می‌گذرد. حتی آن چیزهایی که جنبه بیرونی دارد، نمادی از موقعیت و شرایط روانی و روحی شخصیت داستان است. آنجا که خانم تجّار فرمودند رئال است، آنجا هم رئال نیست. همان

● زنوزی جلالی: گاهی تعریفهایی از یک کار می‌شود که خود نویسنده هاج و واج می‌ماند.

اتاق، شام بهنام، کهنه بابک، همهٔ اینها به منظور خاصی استفاده شده است. در یک داستان رمزی همه چیز معنای کنایی به خود می‌گیرد. و اگر کلیدها به درستی یافت نشوند، فهم داستان دچار مشکل خواهدشد. این داستان درواقع یک سیر را بیان می‌کند: سیر یک سالک. سیری که باید طی بشود تا آن معرفت حقیقی ظهور پیداکند. ابتدای داستان ــ درواقع ــ گریز از روزمرگی و گریز از وابستگیها و گریز از آن چیزی است که یک زن را اسیر خودش می‌کند و طلب برای رسیدن به آن حقیقت وجودی خود انسان. یعنی گمشده‌ای که اشاره می‌کند، درواقع آن گمشده همان نی است که مولانا در ابتدای مثنوی بدان اشاره می‌کند. انسان همواره احساس یک بریدگی از مبداء می‌کند. و اولین قدم همین طلب است و گریز از همهٔ چیزهایی که رنگ وابستگی و روزمرگی برای انسان دارد. این زن از همهٔ اینها می‌گذرد و آن عشقی را که باعث می‌شود که بگذرد، آن ندای درونی‌اش است، یعنی همه‌اش اینجا تأکید بر درون است، یک نهیب درونی است که او را از خانه به بیرون می‌کشد و به خیابان که می‌آید بازهم هیاهوی شهر و درواقع همان نشانه‌ها و همان چیزهایی است که تعالی روح انسان را باز در معرض مخاطره قرارمی‌دهد، و برای گریز از آن کدورت از خیابان پا در بیابان می‌گذارد.

خانم نجّار اشاره کردند که چطور این اتفاق این قدر سریع می‌افتد. یعنی ما در عالم واقعیت ندیدیم که یکدفعه خیابان برسد به بیابان. اگر بخواهیم به صورت رئال به این قضیه نگاه کنیم، این حرف درست است، ولی در اینجا همه چیز مفهومش در نظر است، یعنی خود خیابان یا عنوان نمادی از شهرنشینی و انبوه روزمرگی است. و بیابان به عنوان نماد سادگی و صداقت و سکوت و خلوت و در واقع آن چیزی که عارف با سالک، در ابتدای راه به آن نیاز دارد، یعنی بعد از اینکه طلب در او زنده می‌شود و جوانه می‌زند، نیازمند خلوت و سکوت و آرامش و درواقع گریز از آن هیاهو است تا در خویش فرو برود. به بیابان که می‌رسد، در آنجا یک احساس خویشی با خاک می‌کند. من اینجا خاک را به عنوان حقیقت وجود انسان در نظر گرفتم. «و نفخت فیه من روحی» یعنی چون انسان از خاک خلق شد و روح خدا در او دمیده شد، در این خاک به دنبال خودش می‌گردد و در بیابان به جستجو می‌پردازد. در وجود خودش، در خلوت خودش، در سکوت خودش، در سادگی خودش، در آنجا که از هیاهوی روزمرگی و آن چیزی که درواقع زنگار زده به دل او جدا می‌شود و وقتی آن نمعی، اگر تفکر و آن خلوت رخ می‌دهد و درون را کاوش می‌کند، صدایی را می‌شنود و صدا از آن یک کودک و دخترچه است. چرا دختر بچه؟ معظم تمامیت حقیقت وجود انسان در کودکی اوست. وقتی عرفای بزرگ ما، به مراتب بالا می‌رسند، درواقع به کودکی خود رسیده‌اند. کودکی معنای آن نیستی است که با حقیقت دارد. به نظر من، این کودک نیستی با حقیقت خیلی نزدیک است و کسانی که از نظر روحی به درجاتی می‌رسند خیلی از رفتارشان کودکانه می‌شود، یعنی با صلق و صفا و پاکی. امّا چرا دختر بچه؟ معتقدم که جنس زن به حقیقت وجود نزدیکتر است و چون دخترچه هنوز با آن روزمرگیها و کدورتها آشنا نیست، نیستی با حقیقت خیلی نزدیکتر است. انسان در این باطن غرق می‌کند و در وجود خودش آن ندای باطنی را می‌شنود.

توصیف کردم که آن دختر زخم خورده است و سوزشی خون‌آلوده، و چشمان درشت ورحشی دارد و یک نوع سادگی ومظلومیت آراسته شده دارد. این درواقع هویت زخم خوردهٔ زنی است که طی تروّن متمادی همواره مورد ستم و اجحاف واقع شده است. زنی که به واسطهٔ عوامل بسیار حقیقتِ وجودش زنگار گرفته است و معصومیت گمشده‌ای دارد که باید آن را بیابد. در اینجا شخصیت داستان قرینّت کلّی است. یعنی روح زنانه‌ای که در میان کدورتهای محیط و ستمهای تاریخ به دنبال هویّت حقیقی می‌گردد. و آنچه از درون خود ـ به نظر من تنها راه رسیدن به حقیقت، کاوش در خودش است ـ می‌یابد، حقیقت عصمت است؛ عصمتی که نسبتی تام با کلیّت هستی دارد. یافتن این معصومیت، فهمیدن این سرگردانی و چشیدن آن زخم، لوازم اولیه‌ای است که باید طی شود تا این زن بتواند لختی آرام بگیرد. در اینجاست که سرش را روی پای آن دختر می‌گذارد و به یک آرامش موقت می‌رسد. آرامشی که او را از سرگردانی در بیابان رهایی می‌بخشد و در اعماق وجود خود رها می‌کند. او به خواب می‌رود: «خوابی عجیب، مبهم و گیج‌کننده. انگار رنجهای بود به گذشته یا دورتری در آینده. نمی‌دانم. اما صداهای عجیب گوشهایم را با فضاهای جدید آشنا می‌کرد.» این مرحلهٔ خودآگاهی است که او می‌تواند با هستی نسبتی برقرارکند. در این نسبت، آن صاعقه که همهٔ هستی را آتش زده وجود او را هم دربرمی‌گیرد. آتش عشق وجودش را شعله‌ور می‌کند و در دریای وجود خود (تمامیّت هستی) رها می‌شود. و اینکه، چرا تلاطم است؟ برای این است که هنوز به آرامش نرسیده است و هنوز شناخت لازم از آن سیر برای رسیدن به معرفت حاصل نشده است. باید در دریا قرارگیرد و بمیند و بیابد. هنوز آشفتگی هست و هوا تاریک است. مقدماتی لازم دارد. یکی از این مقدمات رهاشدن از تعلّقات مادی است. «در یک بی‌وزنی و خلاء عجیبی رها شدم». اینجا دیگر وزن نیست. در قالب ماده است که سنگینی را احساس می‌کنیم. «فریاد زدم» واردشدن به این مرحله نوعی وحشت ایجاد می‌کند. «خواستم دست و پا بزنم، اما نمی‌توانستم.» سالک وقتی از این موانع و دیوارها می‌گذرد، به نوعی فنای اراده دست پیدا می‌کند، یعنی دیگر قدرتی از خودش ندارد. این سیم اتصال یا این طناب را دیگری می‌گیرد و هیچ تلاشی نمی‌تواند از خودش داشته باشد. امّا هنوز در جستجوی گمشده است؛ یعنی هنوز به آن چیزی که دنبالش هست نرسیده است. و اینکه «بوی خاک و خون در مشامم می‌پیچید». چرا خاک؟ چرا خون؟ راز هستی در خون نهفته است و خاک به عنوان آن حقیقت وجود انسان، مجموعه‌ای است که وقتی انسان می‌خواهد به آن برسد در این مسیر قرار می‌گیرد. این دو نسبت خیلی نزدیک به هم پیدا می‌کنند. حالا اگر بخواهم اینها را توضیح بدهم، شاید نتوانم. ولی این دو بی‌دلیل انتخاب نشده‌اند؛ یعنی خاک و خون، باز نزدیک

به این هم می‌توانیم بگوییم... داستانهای فردوسی به نظر من داستانهای

شدن به آن حقیقت هست، که دارد به آن نزدیک می‌شود. بعد می‌گوید: «احساس یک احساس عمیقی بود؛ یک مهر عظیم. شاید عشق بود. نمی‌دانستم... احساس کودکی تازه متولد شده‌ای را داشتم.» این کودکی تازه متولدشده، درواقع همین شخصیتی است که دارد به یک تولد مجدد می‌رسد. از حضرت عیسی روایتی داریم که «انسان اگر دوبار زاده نشود، انسان نیست». و در عرفان هم داریم که انسان تا نمیرد و تا مرگی بر او رخ ندهد، تولد دیگری برایش حاصل نمی‌شود و این مرگ به معنی مرگ جسمی نیست. درواقع، همان مرگ قوای نفسانی انسان و یا حیثیت وجودی انسان است که باید فانی شود تا به تولد تازه‌ای دست یابد. گفته‌ای داریم که کسانی که در این مسیر قدم می‌زنند تا به عجز نرسند، به آن اضطرار حقیقی دست پیدا نمی‌کنند و نمی‌توانند معرفتی را دریافت کنند و اینکه امواج انگار چیزی را می‌شکنند. بوی آب و خون درهم آمیخته بوده. در اینجا نسبت آب و خون همان نسبت خاک و خون است و در آنجا اشاره می‌شود که هوا نبود و بی‌وزنی بود. بعد، صدای جیغ زنی از دور. درواقع این خودش است، یعنی صدای خودش را دارد می‌شنود. همهٔ اینها در درون رخ می‌دهد. اگر انسان در وجود خودش یک مقدار تعمق کند، خواهد دید که در وجودش آدم‌های بسیاری زندگی می‌کنند. یعنی درست است که من زوّاریان ظاهراً یک نفر هستم، ولی در وجود من شاید دهها نفر زندگی می‌کنند. و انسان موحد انسانی است که این من‌های کثیر را در خودش به وحدت می‌رساند. یعنی انسان زمانی به توحید دست پیدا می‌کند که این کثرت در وجودش به وحدت برسد، و این شاید به همان جهت حرکت می‌کند. آن دختر و یا این زن و ندا‌های درونی، بیان یک نوع آشفتگیهای درونی است. بعد «رعد و برق رخ می‌دهد.»آن دورنر زنی گریه می‌کرد، تنها بود، و تنهای تنهای. تنهایی در اینجا به عنوان یکی از آن مصباریهایی است که انسان را به حقیقت نزدیک می‌کند تا انسان تنها نشود، آن نور در او نمی‌تابد و صاعقه‌ای رخ نمی‌دهد. و ناگهان رعد و برق رخ داد و رعد همه جا را لرزاند و بعد موهایم را آتش زده. این آتش، آتش عشق است که صاعقه به آن می‌زند و موها را در آتش می‌سوزاند. بعد می‌گوید: «پیراهن سوختم در میان دریا افتاد.» در اینجا پیراهن به عنوان نماد جسمانی انسان است. وقتی عشق در می‌گیرد، درواقع این جسمانیت انسان، آن قوای نفسانی انسان را می‌سوزاند و از بین می‌برد. و «دیگر کنترل اندامم را نداشتم و چشمهایم فضاهای جدیدی را می‌دیدند. بعد از اینکه این صاعقه رخ می‌دهد، آن عشق این سوختن را به ارمغان می‌آورد و فضاهای جدیدی دیده می‌شود. «جیغ می‌کشیم یا نمی‌کشیدم. زبانم بی‌حرکت مانده بود.» «اما چشمهایم به خوبی می‌دید که دختر در امواج دست و پا می‌زده. آن دختر، درواقع همان حقیقت وجود خودم است که هنوز داود دست و پا می‌زند و هنوز به آن آرامشی که نیاز دارد نرسیده است؛ یعنی آن تلاطم هنوز دارد او را اذیت می‌کند. «نوری آن دورتر همه جا را روشن کرد. دریای سیاه ناگهان سبز شد و من دیدم دست و پاهایم دخترم را در میان گرفتند». آن نور، نور قدسی، نور معرفت که نور خداست، آن نوری است که تا در وجود انسان نتابد، انسان به آن معرفت که راز و رمز هستی در آن هست نمی‌رسد، معرفتی که فلسفهٔ زیستن انسان در آن نهفته است. آن نور تمام حقیقت هستی است. آن نور می‌تابد و آن دریای سیاه سبز می‌شود دریا را اگر خود بگیریم، سیاهی وجود انسان سبز می‌شود. و «این دستها و پاها دخترم را در میان گرفتند و چون قایقی آن را از امواج حفظ کردند». بعد از اینکه آن نور سبز می‌تابد، آن دستها و پاهای سوخته به نوعی ارادهٔ خود را از دست داده و تحت تأثیر ارادهٔ حق ـ که به نوعی همان نور نابیده است ـ دخترم را، یعنی حقیقت وجود من را دریر می‌گیرد و آن را از امواج، یعنی از تلاطمهای درونی، اضطرابها، تشویشها رها همان کثرتهایی که در وجود من هست، رها می‌کند و همه جا روشن می‌شود، همه چیز سبز می‌شود. عارف در این جهان به غیر از خدا نمی‌بیند. به غیر از آن، سبزی دیگری نمی‌بیند. همه چیز سبز است. همه چیز نور است. و «جلبکها از آب بیرون می‌آیند». من در اینجا تعبیری از آب داشتم. نمی‌دانم حالا چقدر می‌توانم در موردش صحبت کنم، و اصلاً جلبک به معنی گیاهی که از آب بیرون می‌آید و سبز است و اینکه آب مرتبه نزول ولایت است، یعنی بعد از اینکه این نور بر وجود انسان می‌تابد به مرتبه ولایت می‌رسد. بعد از آنکه آن فنای اراده رخ می‌دهد و اراده حق او را دربرمی‌گیرد، آنجا جلبکهایی از دریا بیرون می‌آیند وقد می‌کشند ومرا نوازش می‌کنند. یعنی آن نور ولایت، آن دست ولی از دریای معرفت بیرون می‌آید و همه این سوختگیها را مرهم می‌گذارد ونوازش می‌کند. «تنم می‌سوخت، اما جلبکها بر آن مرهم می‌گذاشتند. جلبکها آتش را خاموش کردند و چشمهای من همه جا را سبز دید». منظور همان حضور ولی است که این آتش را که سوختن به همراه داشته، مرهم می‌گذارد. «دخترم به خواب رفته بود وقد می‌کشید». بازهم همان حقیقت وجود است که دارد تعالی پیدا می‌کند و اندامش سبز است، یعنی نور معرفت و نور ولایت در آن تابیده است. و «دستانش چشمان مرا لمس کرده». چشم به عنوان بصیرت، به عنوان بهترین ابزار و کاراترین ابزاری که انسان می‌تواند معرفت حقیقی را با او دریابد، منظورم است و جنبهٔ مادی چشم را در نظر نداشتم. «این چشمها را از کامهٔ سرم بیرون می‌کشد و یک جفت چشمهای سبزه. درواقع دید، دید دیگری می‌شود. بصیرت رخ می‌دهد و چشمهایم به رنگ آن نور سبز و آن جلبکها می‌روید، و بعد هم توضیح همان قسمتهاست. «جلبکها قد می‌کشند، آنگار آبی بودند که بر آتش جاری می‌شدند. سبک شدم. آرام گرفتم». در این همان آرامشی است که نفس مطمئنه که بالاترین مرتبهٔ نفس است و مؤمن با آن به آرامش می‌رسد، و «دخترم در میان دریا

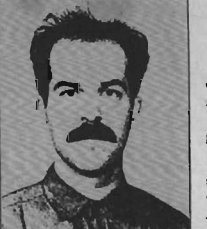
● زوّاریان: این داستان در واقع یک سیر را بیان می‌کند؛ سیری که باید طی بشود تا آن معرفت حقیقی ظهور پیدا کند.

● بهمن: داستان با نظرگاه دوم شخص آغاز می‌شود، اما نویسنده به این نظرگاه تا به آخر وفادار نمی‌ماند. هم مخاطبش بودن نظرگاه و هم گم بودن مخاطب، به نظر من اشکالهای فرم داستان است

ایستاده بوده. دریا را اگر وجود خود انسان بگیریم، این دختر به عنوان آن حقیقت وجود انسان قد کشیده و در دریا ایستاده است.

نکته‌ای که خیلی دلم می‌خواست دربارهٔ این داستان صحبت بشود، ولی به طور اشاره از آن گذشته شد، نسبت محتوا با فرم بود. می‌خواستم این مسئله را مطرح کنم که چطور می‌شود این مفاهیمی را که شاید بعضاً مجرد هستند، به زبان داستان بیان کرد. خیلیها معتقدند که داستان ظرف مناسبی برای این قضیه نیست، یعنی توانایی یا قدرت و یا امکان این را ندارد که ما بتوانیم این مفاهیم را در آن بگنجانیم. تمام سعی‌ام یافتن این بوده است، و شاید این کار را بیشتر به این دلیل نوشتم که ببینم آیا می‌شود مقولاتی را که معانی خیلی متعالی دارند در داستان بیان کرد یا نه؟ این داستان یک داستان سمبلیک هست، یعنی همه‌اش نماد است و درواقع با ابزار نقد داستان سمبلیک اگر سراغش نرویم، اصلاً قابل هضم و قابل درک نخواهدبود.

■ جلالی: بیخبید خانم زرّاریان، وقتی شما داستانتان را شرح کردید، من تازه فهمیدم که چه هدفی داشته‌اید. خیلی برام جالب بود. واقعاً من، به عنوان خواننده، اصلاً فکرم به اینجاها کشیده نشد. مسائلی را به این شکل که شما گفتید، ممکن است یک مقدار برگردد به همان صحبتهایی که اشاره شد و دقیقاً به دنبال این معنی و نحوه استفاده از آنها: اینها را به چه زبانی می‌شود گفت؟ گمان می‌کنم اینها را شما خواسته‌اید بگویید، ولی آنجا که به خود کار نگاه می‌کنیم، می‌بینیم این کار از پس مطالب برنیامده است. پروست «در جستجوی زمان از دست رفته» با اصطکاک آن فنجان به بستری برتاب می‌شود که هفت جلد می‌نویسد، یعنی از یک اصل تداعی و پرتابی این چنین نیرومند باعث آن تداعیها می‌گردد. البته این هم جای صحبت دارد که این حرف و احساسها را با چه کلیدهایی باید گفت؟ چه کلیدهای شناخته شده‌ای باید به کار برد تا این قدر معنی داشته باشد؟ همان طور که عرض کردم فکر جوشان و زیبایی در پس این کار وجود دارد. ولی ببینید قصه چه سوررئال باشد و چه رئال خواننده را نمی‌توانیم واداریم بی‌دلیل بیاید پشت این



لایه‌هایی که ما برایش قرار داده‌ایم بخواند. خواننده به عنوان یک عنصر از ما رابطهٔ علت و معلول را می‌خواهد، یعنی نویسنده ملزم است که این را در کارش رعایت بکند. حالا اگر زیر این حرفها که طور نمادین حرفی زده شود دیگر ناز شستِ خود نویسنده است. ولی خود ساختمان قصه باید منطبق بر یک اصول کاملاً عینی باشد. باید هر چیزی در سطح جواب خودش را بدهد و از پس جواب خودش بربیاید. آن موقع دیگر این هنر نویسنده است که کارش ما را به عمق ببرد و یا ترجمان دیگری برای ما داشته باشد.

■ نجّار: حلقه‌های گمشده‌ای که پیشتر عرض کردم، همان رابطهٔ علت و معلولی است.

■ زرّاریان: اتفاقاً یکی از نکاتی که در این داستان خواستم تجربه کنم، حذف همین روابط علّی و معلولی است. روابط منطقی در عالم عقل است، در مسیر عشق اتفاقاً پرسش از علتها نیست. همه‌اش تسلیم و تماشا است. اینجاست که دیگر عقل به آن راه نمی‌برد. دوست داشتم دربارهٔ این مسائل صحبت می‌شد که نشد.

■ حافظی: وقتی دختر دریایی من را می‌خوانم، برداشتهایی از نوع توضیحات خانم زرّاریان نداشتم، به نظرم نوشته در بیان مقصود نویسنده دچار لکنت شده باشد؛ زیرا ساختار متن مانع دستیابی خواننده به معانی مورد نظر نویسنده شده است. به عبارت دیگر، محتوا در کنترل فرم نیست. یا فرم نتوانسته به نحو مطلوبی محتوا را اداره کند.

■ بهمن: حالا اگر قرار باشد جزئیتر به داستان نگاه بکنیم، باید توجه داشته باشیم که نظرگاه این داستان اصلاً اشیاء است.

■ حافظی: در کدام مورد؟

■ بهمن: ما در آغاز داستان وقتی می‌خوانیم: «در آن شب تاریک و مه گرفته بود که برای اولین بار تو را دیدم...»، یا نظرگاه دوم شخص، یعنی «تو» سروکار داریم. اما سؤال اینجاست که مخاطب این «تو» کیست؟

■ زرّاریان: خود راوی!

■ بهمن: بله، خود من یا خواننده! این طبیعی است، اما به لحاظ فرمی، اینجا داستان و نظرگاه، آن باید مخاطب داشته باشد. داستان با نظرگاه دوم شخص آغاز می‌شود، اما نویسنده به این نظرگاه تا به آخر داستان وفادار نمی‌ماند. هم این مخدوش بودن نظرگاه و هم گم بودن مخاطب، به نظر من اشکالهای فرم داستان است.

■ زرّاریان: این «تو» فکر می‌کنم خودش است، یعنی آن دختربچه...

■ بهمن: ما بحثِ موضوعی نداریم. منظور بنده این است که وقتی نویسنده نظرگاه دوم شخص را برای داستان انتخاب کرده، حتماً باید اولاً منطق روایت را رعایت کند و ثانیاً این نظرگاه را مخدوش نکند. علاوه بر اینها، در اینجا مخاطب روایت هم باید مشخص باشد که نیست!

مثلاً در موقع گور از آغاز راوی می‌گوید من دارم با سایهٔ خودم حرف می‌زنم. هدایت در آنجا به این وسیله منطق و انگیزهٔ روایت را به درستی در نظر گرفته است.

■ جلالی: خانم زرّاریان وقتی توصیف می‌کردند و پیش می‌رفتند و می‌گفتند که منظورشان در اینجا بریدن از خود و اینجا بی‌وزن شدن و از ماده بریدن است، به یک سری چیزها از دانش دینی چنگ می‌زنند و آنها را به عنوان الگو می‌آورند که در شرایط ما از لحاظ هنری هنوز پخته نیست. اینها برای خودش توجیه مطلب است، جنبهٔ عمومیت پیدا نکرده و هنوز جا نیفتاده است؛ یعنی کلیدها مشخص نیست. و ما درمورد‌ش توافق یکسان نداریم که وقتی رسیدیم به این نقطه بگوییم این یعنی این.

گمان می‌کنم خانم زرّاریان یک مقدار افراط کرده‌اند و اگر خاطرتان باشد، من گفتم که فکر، فکر زیبایی است، ولی آنجایی که روی کاغذ ریخته شده، توی این بستر،

شاید به دلیل یک سری شتاب زدگیها باعث شده، آن جانمایهٔ کار خیلی دور و گنگ به نظر بیاید.

■ زوّاریان: در یک کار سمبلیک همه چیز به اشاره و ایماء بیان می‌شود. هر تصویر یا کلمه‌ای نماد یک مفهوم است اگر کسی با این نمادها آشنا نباشد، مسلماً نمی‌تواند راه به گُنهٔ داستان ببرد. و نویسنده مجبور نیست از نمادهایی استفاده کند که خوانندگان همه آن را دریابند. مهم، انتقال مضمون است. و طبیعی است کسانی می‌توانند با اثر ارتباط برقرار کنند که آشنا با این مفاهیم باشند.

■ حافظی: آقای زنوزی علت نارسایی متن به نظر شما چیست؟

■ جلالی: آن چیزهای شناخته شده‌ای که همهٔ ما با هم متفق باشیم، در این متن نیست. گمان می‌کنم یکی از علتها این باشد، یعنی نویسنده به اموری پرداخته که بیشتر ذهنی و شخصی‌اند حال آنکه اصولاً هنر در حقیقت یک رابطهٔ تبادلی است؛ یعنی نصف کار نویسنده به دوش خواننده است، و ذهن خواننده باید آن را کامل بکند.

■ حافظی: منظورتان این است که از نمادهای مشترک و مألوف در این متن استفاده نشده و نمادپردازی به درستی صورت نگرفته است، لذا به دلیل نقص در نمادپردازی دراین متن نمادها قادر نیستند که معانی خودشان را برسانند.

■ بهمن: شاید ظاهراً حرفی که می‌زنم خلاف حرف آقای زنوزی باشد، ولی گمان می‌کنم نتیجتاً به همانجا برسد. من اعتقاد دارم که طی روند کار، خانم زوّاریان دقیقاً از نمادهایی استفاده کرده‌اند که گمان می‌کنم ضعیف عمدتاً کارهم رهین

● بهمن: نویسنده اگر به خود هدف بزند، داستانش را خراب می‌کند، اگر به داستان امروز اگر به خود هدف بزنند، داستان خودش را خراب می‌کند، اگر به کنار هدف بزند، آنچنان که داستان ساخته می‌شود، آنچنان که هدف دیده می‌شود. اگر تیر شما به خود هدف بخورد، دیگر چیزی ساخته نشده است.

■ حافظی: یعنی بیان مستقیم نباشد؟

■ بهمن: ببینید، همین مواردی را که خانم زوّاریان گفتند و آقای زنوزی هم اشاره کردند و خیلی خوب شکافتند و جلو رفتند، کاملاً مشخص است، درحالی که نباید در داستان این طور باشد. دیگر اینکه خانم زوّاریان اشاره کردند که نمی‌دانم با چه قالبی می‌شود اینها را گفت، در همین قالب می‌شود گفت، منتها به شرطی که در همان اول دست را بازنکنیم، مشت اگر بسته باشد، کار بهتر می‌شود و اثر داستانی ساخته‌تر می‌شود. در این نوشته ساخته نشده است، به این دلایل که مثلاً» دور بی‌وزنی فلان می‌کردم»، نهاد است؟ این که در آنجا فلان می‌کردم؛ «و هیلم سوخت، این می‌شود نمادین؟... اینها را کاملاً می‌شود تطبیق داد. اشابحث این است که در اینجا داستان ساخته نمی‌شود. ما می‌خواهیم داستان داشته باشیم. و گمان می‌کنم اشکالات عمده بیشتر سر این مسأله بیاید.

■ حافظی: نمادهای مشترک مثل چه؟

■ بهمن: نمی‌خواهم بگویم که نماد مشترک است. همین که زنی دنبال دخترش می‌گردد. نمادش باید مشترک نباشد، ولی این دقیقاً به هدف زدن است؛ یعنی کاملاً می‌تواند این را در ذهن من تداعی بکند و یا با ذهن آقای دانکانی و آقای زنوزی هم کاملاً می‌توانست ارتباط باید. شاید نه به آن صراحتی که خانم زوّاریان گفتند. ولی نتیجه و حاصل کار یکی است. به نظر من اثر هنری، امروزه چنین روندی نباید داشته باشد. اگر خانم زوّاریان از ناخودآگاهیشان استفاده می‌کردند، داستان بهتر از این در می‌آمد. ولی نشنه‌اند و گفته‌اند که اینجا باید رنگ سبز انتخاب بشود و اینجا چشم باید سبز باشد و اینجا باید فلان و بهمان باشد. در صورتی که الان این کار درست نیست و برای خلق یک کار هنری این طور عمل نمی‌کنند.

■ جلالی: می‌خواهم بدانم چه اصراری بوده برای این کشف که کاملاً ذهنی است و آدم قصه به بیرون از شهر برود؟ می‌توانسته در همان چهار دیواری خودش هم به این چیزها برسد.

■ زوّاریان: دروافع، شهر به عنوان نماد دنیا، نماد مادّیت، نماد نفس است، یعنی همه چیز در درون رخ می‌دهد.

■ جلالی: چون همه چیز در درون رخ می‌دهد، این را عرض می‌کنم. چون همه این کلیدها و تمام اینها در قسمت اول قصه وجود داشت. من حتی اشاره هم به آن اساسی کردم که بابک فلان کرد و بهنام فلان کرد و ... اینها با ساختمان و ترکیب و فکر قصه در تعارض است. اگر آنها را هم ندانیم چندان مهم نیست.

گمان می‌کنم خانم زوّاریان سعی کرده‌اند مضمونهای زیادی را مطرح کنند که یکی از مشکلات همین است. خانم زوّاریان در یک قصه کوتاه و چند صفحه‌ای چقدر خواسته‌اید حرف بزنید! و واقعاً همهٔ ما را سرگار گذاشته‌اید!

■ حافظی: ضمن تشکر، اجازه می‌خواهم که به جلسهٔ امروزمان پایان دهیم.

سفر به مناطق جنگی

روز دوازدهم اردیبهشت سال جاری گروهی از نویسندگان و مترجمین و هنرمندان کشور از مناطق جنگی دیدار کردند.

روز اول این سفر که به بازدید از منطقهٔ عملیاتی اروندرود و فاو (کربلای ۸) و شلمچه (کربلای ۵) و بازدید از منطقهٔ عملیاتی هورالعظیم اختصاص یافته بود، تابع برنامه‌ای به همراه داشت. در این سفر، نویسندگان با تعدادی از فرماندهان و جانبازان دیدار و گفتگو کردند. بازدیدکنندگان عبارت بودند از: مهرداد غفارزاده، صمدزراعتی، محمد بقایی، رضا شیرازی، مهران حجوانی، حسین ابراهیمی، علی اکبر صادقی، مرتضی سرهنگی، علی مؤذنی، غلام علی رنجبر گل محمدی، صفدر تقی‌زاده، سیدعلی کاظمی طباطبایی، سعید وزیری، داوود امیریان، بهرام مقدادی، افشین علا، محسن چشمه مؤمنی، علی اکبر والایی، رسول ملاقلی‌پور، محمدرضا علیقلی، رضا رئیسی، حسن عابدینی، علی شاهسونه، احمد سمیعی، محمدرضا یوسفی، خسرو بابا خانی، مجید رحمانلوسب، اصغر کاظمی، مرتضی مساح، عباس علی بیات، جواد جولایی، فریبا نباتی، زهرا زوّاریان، منیژه آرمین، امینه وامیرزاده و سکینه اصلانی‌پور. مدیریت گروه به عهدهٔ دفتر هنر و ادبیات ایثار بود و برنامه‌ریز آن مجتبی رحمانلوست و محمدعلی نوبانی بودند.