خاطر عزیز خاطره

روحا... مهدی‌پور عمرانی

عنوان کتاب: چهل تکه
نویسنده: جمال‌الدین اکرمی
ناشر: پیدایش
نوبت چاپ: اول، پاییز ۱۳۸۶
شمارگان: ۲۱۰۰ نسخه
تعداد صفحات: ۹۶ صفحه
بها: ۱۱۰۰ تومان

رمان نوجوان، به عنوان یک ژانر ادبی و داستانی، در ایران عمر درازی ندارد. کوتاهی این عمر، به‌طور یکجا و یکجانبه، متوجه نویسندگان و داستان‌نویسان نیست؛ چرا که از سال‌های دور، این قالب از سوی داستان‌نویسان، شناخته بوده و خوانندگان و منتقدان نیز آن را به رسمیت می‌شناخته‌اند. بخشی از این ناشناختگی، به ناشران برمی‌گردد. این ناشناختگی سبب شده تا ناشران، به تولید و چاپ ادبیات این دوره از زندگی نپردازند و یا کم‌تر بپردازند. حتی ناشری، مانند کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان که در عنوانِ رسمی‌اش، واژه «نوجوانان» را به کار برده و از همان سال‌های تأسیس، عناوین زیادی کتاب داستان و شعر چاپ و منتشر کرده، در تقسیم‌بندی و رتبه‌گذاری ادبیات حوزه کودک و نوجوان، روالی را در پیش گرفته که تماماً مورد وثوق منتقدان و روان‌شناسان و حتی نویسندگان و شاعران نبوده و نیست. شاید این مشکل، تا حد زیادی به حوزه روان‌شناسی برمی‌گردد؛ چرا که در روان‌شناسی، تعریف جامع و مانعی از دوره نوجوانی به دست نیامده است. ویژگی‌ها و حساسیتی که در این دوره سنی وجود دارد، محدوده‌بندی تعریف را دشوار کرده است. نوجوانی به عنوان یک دوره زندگی، به دلیل معلق بودن میان کودکی و جوانی، همواره شکننده و مناقشه‌انگیز بوده و تلقی‌های گوناگونی از این دوره سنی و تأثیرات مترتب بر آن به وجود آمده است.

نزدیک بودن و متداخل بودن تعریف دوران کودکی و نوجوانی، به حدی است که اولاً این دو دوره در کنار همدیگر، نام برده می‌شوند (کودک و نوجوان) و ثانیاً گویا مترادف هم به‌کار می‌روند. از منظر علم حقوق هم اگر نگاه کنیم، خواهیم دید که مقوله جدیدی به نام «حقوق کودک»، در گفتمان‌های حقوقی کاربرد پیدا کرده است، اما هیچ حرفی از

البته جمال‌الدین اکرمی، شگردهای دیگری هم برای فرافکنی خاطره‌هایش با هدف تبدیل آن‌ها به داستان به‌کار گرفته و آن فضاسازی، شخصیت‌پردازی‌های واقع‌گرایانه است

می‌توان گفت که همه سوژه‌ها و مایه‌ها و همه داستان‌های کوتاه و طرح‌واره‌ها، قابلیت فرارَوی به ژانر بلند و رمان را ندارند

حقوق نوجوان و جوان شنیده نمی‌شود. مثل این‌که انسان‌ها در برابر علم حقوق یا کودک‌اند یا بزرگسال! در غیر این صورت، حداقل می‌بایست عنوان و تیتری از آن در درسنامه‌ها و کتاب‌های حقوقی موجود باشد. در دانش اجتماعی امروز که بخشی از آن به زندگی روزمره، به ویژه در شهرهای بزرگ می‌پردازد، اصلاً و یا به ندرت سخنی از مثلاً «نوجوانانِ کار و خیابان» به میان می‌آید. در حالی که همه جا از «آسیب‌شناسی کودکانِ کار و خیابان» و مقولاتی نظیر آن گفته و شنیده می‌شود. انگار اصلاً دوره سنی‌ای به نام نوجوانی و جوان وجود خارجی ندارد.

این‌که این سکوت معنادار، با چه انگ و انگیزه‌ای سایه‌اش را بر سر حوزه مباحث مربوط به نوجوانی گسترده است، موضوع این نوشتار نیست. جا دارد که جامعه‌شناسان، روان‌شناسان و حقوق‌دانان– در صورت احساس نیاز– به این مقوله بپردازند.

تا این‌جا و به همین اندازه، اگر وارد این بحث شدم، برای نشان دادن جایگاه نوجوان در حوزه داستان و ادبیات داستانی بوده که البته این روزها، به همت نویسندگان و ناشران، در وضعیت و شرایط رو به رشدی قرار گرفته است.

در نیم سده گذشته، پا به پای سایر عرصه‌ها و بیشتر به تقلید از برخی ناشران و در سال‌های اخیر، به دلیل درک نیازهای جامعه کتابخوان، ناشران چندی به صورت تخصصی، وارد دنیای ادبیات نوجوانان شده‌اند. هر چند رسانه‌های جذابِ دیگر، به شکار نوجوانان آمده، و توجه نوجوانان را به خود جلب کرده‌اند، هنوز کتاب و رسانه کتبی و نوشتاری سهم خود را به کلی از دست نداده است. ناشرانی مانند قدیانی، افق و پیدایش، از سال‌ها پیش چاپ و انتشار ادبیات نوجوان را وجهه همت خود قرار داده‌اند. یکی از رمان‌چه‌های انتشارات پیدایش که موضوع این مقاله است، رمان کوتاه «چهل تکه»، نوشته جمال‌الدین اکرمی است.

جمال‌الدین اکرمی، از کم‌نویس‌ترین داستان‌نویسان معاصر به شمار می‌رود. او پیش از این، چند داستان در حوزه کودک چاپ کرده و دغدغه‌هایش بیشتر حول محور تصویرگری و نقد و بررسی تصویرگری متمرکز شده است. چهل تکه در اساس، یک داستان بلند است که به شکل و شمایل رمان ارایه شده. برای تبدیل یک داستان بلند به رمان، چه ابزار و عناصری لازم است؟ این سؤالی است که دقیقاً جایش همین‌جاست. آیا اگر داستان‌نویس طول و عرض ماجراها را افزایش بدهد و به آدم‌های داستان میدان بیشتری ببخشد، داستان کوتاه یا بلند، به رمان تبدیل می‌شود؟

اگر به این ترفند بتوان رمان نوشت، باید دست‌های شکر را به سوی آسمان گرفت؛ چرا که به تعداد داستان‌های کوتاه که نوشته شده‌اند، به تعداد داستانک‌های نوشته شده و حتی به تعداد سوژه‌ها و مایه‌های داستانیِ یادداشت شده توسط داستان‌نویسان، رمان بالقوه و رمان چاپ شده و رمان در دست انتشار خواهیم داشت. در حالی که این‌گونه نیست و اتفاق نمی‌افتد. یک ضرب‌المثل مازندرانی می‌گوید: «جوجه‌های یک بلبل، همه بلبل نمی‌شوند.» معنی این گزاره، لزوماً این نخواهد بود که بعضی از جوجه‌هایی که از تخم‌های یک بلبل سر بر می‌آورند، مثلاً کلاغ می‌شوند یا غاز و جغد از آب درمی‌آیند! معنی‌اش این است که چه بسا جوجه‌هایی که پیش از بالغ شدن، تلف می‌شوند. یکی دوتایی هم که از بلایای طبیعی و غیر طبیعی جان سالم به در می‌برند، کیفیت آوازشان در حد قابل قبول نخواهد بود. تنها شاید یکی از جوجه‌ها بتواند در آوازخوانی و تحریر و چهچهه زدن، مانند مادرش شود.

بنابراین، نمی‌توان انکار کرد که بعضی از داستان‌های کوتاه و یا طرحواره‌های یک داستان‌نویس، ممکن است به رمان تبدیل شوند. این‌که چرا و چگونه بعضی از داستان‌های کوتاه و طرح‌ها به رمان تبدیل می‌شوند، موضوع یک کارگاه

نزدیک بودن و متداخل بودن تعریف دوران کودکی و نوجوانی، به حدی است که اولاً این دو دوره در کنار همدیگر نام برده می‌شوند (کودک و نوجوان) و ثانیاً گویا مترادف هم به‌کار می‌روند

آموزشی و شاید موضوع یک ترم درسی دانشگاه باشد. در این زمینه- البته- آموزگاران داستان‌نویسی می‌توانند درسنامه‌های خود را بنویسند و ارایه دهند. در این نوشتار، به اعتبار پرسشی که پیش آمده و لزوم پاسخ‌گویی به آن پرسش، خلاصه‌وار می‌توان گفت که همه سوژه‌ها و مایه‌ها و همه داستان‌های کوتاه و طرح‌های نوشته شده، «قابلیت» فرارَوی به ژانر رمان را ندارند. این جوهره (قابلیت و گنجایش) باید در خمیره و سرشتِ مایه‌ها و سوژه‌ها به صورت پتانسیل وجود داشته باشد. اگر این قابلیت و جوهر در ذات ماجرای داستان و درون‌مایه وجود نداشته باشد، هر گونه گسترش داستانی، تلاشی بی‌حاصل خواهد بود.

برای روشن شدن این نتیجه‌گیری، هیچ چیز به اندازه مثال‌های زنده روزمره، مفید نخواهد بود. شاید بعضی منتقدان، از بیم ایهام ساده‌انگاری و مثلاً سطحی‌نویسی، از بیان بعضی مثال‌ها صرف نظر کنند و به این گمان باشند که هر چه در اقامه دلیل‌های‌شان، به نظریات کسانی نظیر رولان بارت و میخائیل باختین و ژرار ژنت و امثالهم متوسل شوند، نقد و نوشته‌شان علمی‌تر، سنگین‌تر و محفل‌پسندتر خواهد شد، ولی من بر آنم که- حداقل- در این نوشتار، این نظم را برهم بزنم. مثال این است که: احتمالاً اتفاق می‌افتد که چند نفر معین شده، برای یک مهمانی دعوت شوند. میزبان به اندازه مدعوین غذا تدارک می‌بیند، اما در لحظات آخر خبر می‌رسد که سه- چهار نفر به تعداد مهمانان دعوت شده، اضافه می‌شوند. میزبان می‌تواند یک پارچ آب به دیگ آبگوشت اضافه کند تا حجم آبگوشت بیشتر شود. اگر نخود، لوبیا و بُنشن را اضافه کند، در آن فرصت کم، حبوب نخواهند پخت. کش دادن حوادث در بعضی داستان‌های بلند که گاهی به نام رمان منتشر می‌شوند. بی‌شباهت به اضافه کردن یک پارچ آب داغ به آبگوشت پخته شده، نیست.

اتفاقاً عکس قضیه هم گاهی دیده می‌شود؛ یعنی داستان کوتاه، از خلاصه شدن و کوتاه شدن یک داستان بلند، ساخته می‌شود. در واقع مایه و موتیو داستان، گنجایش و جوهره رمان یا داستان بلند را دارد، ولی داستان‌نویس، بنا به ملاحظاتی آن را نمی‌پرورد؛ سر و دُمش را می‌زند و تحت یک محیط فشار، فنر جهنده داستان را می‌خواباند و اجازه و فرصت میدان‌گیری به آن نمی‌دهد.

شاعری مثل صائب تبریزی هرگز نمی‌نشسته یک غزل را آن‌قدر فشرده و خلاصه کند که به شکل یک «تک‌بیت» یا «مفرد» دربیاید، بلکه تک‌بیت‌سرایی یا «مفردات»، ژانر مستقلی بود که اتفاقاً خلاف شکل کوتاه و کوچکش، تلاش ذهنی و زبانیِ وسیعی می‌طلبید.

پس تک‌بیت‌گویی و مفردات‌سرایی، شکل کوتاه شده ساختمان یک غزل یا قصیده نیست، بلکه خودش به مثابه یک ساخت و ساختار مستقل مطرح بوده و برونه‌ای بسیط و درونه‌ای متکثر داشته است.

پس از این، به اصل مطلب که بررسی رمان‌چه «چهل تکه»، نوشته جمال‌الدین اکرمی است، برمی‌گردیم. سه- چهار صفحه اول کتاب را که می‌خوانیم، با خطی از خاطره روبه‌رو می‌شویم؛ خاطره‌ای که به تدریج از خط خود فاصله می‌گیرد و به سمت داستانی‌شدنی می‌رود. نویسنده با ترفند زیرکانه‌ای خط خاطره را فرافکنی می‌کند و خودش را «به آن راه» می‌زند که چه خطی؟ چه خاطره‌ای؟ این یک داستان تمام‌عیار است!

مسلم است که زاویه روایتِ «من راوی»- اول شخص مفرد- انگشت اتهام سنتی و همیشگیِ منتقدان در نقد داستان‌هایی است که با این زاویه دید روایت می‌شوند، اما اکرمی صرف نظر از مهارتی که در نقد دارد، با استفاده از

دانش نویسندگی‌اش، ترفند زیرکانه خود را به‌کار می‌گیرد و مشتی خاطره دوران کودکی را (خواه برای او اتفاق افتاده باشد؛ خواه برای دیگران و او شنیده باشد) به داستان بلند- و البته با رنگ و بوی رمان- تبدیل می‌کند.

در سطرهای گذشته، به قدر کفایت درباره رمان بودن یا رمان نبودن این متن نوشته‌ایم. در فرصت و فضای باقی‌مانده، باید به شگردهای گریز از خاطرگی متن «چهل تکه» بپردازیم. داستان‌نویس، با دستکاری آگاهانه در «زمان» فعل‌ها، یعنی با عبور از «گذشته» و مکث در «حال»، صبغه خاطرگی را از رنگ و رخ داستان زدوده است: «دست‌هایم را گذاشته‌ام زیرِ سرم و تاق آسمان را نگاه می‌کنم.[1]» اگر نویسنده با تغییر زمان وقوع، حادثه‌ها را به زمان ما نزدیک نمی‌کرد و مثلاً می‌نوشت: «دست‌هایم را گذاشته بودم زیر سرم و تاق آسمان را نگاه می‌کردم»، مسلماً تأثیری که از گزاره اول می‌گیریم، از گزاره دوم نخواهیم گرفت.

خاطرگی یک متن تا درجه بالایی به زمان فعل‌های جمله‌ها و به‌طور کلی به زاویه دید (روایت) متن بستگی دارد. از آن‌جا که خاطره، ریشه در حوادثی دارد که نسبت وقوعش با ما یا هر مخاطب دیگری نسبتی زمانی است و اساساً در گذشته (ماضی) سیر می‌کند، کاربست شگردهای داستان‌سازی از آن خاطرات، زمان‌گیر و دشوارتر است از متنی که خاطره‌وار باشد، اما بند نافش از زمان گذشته بریده شود و نسبتی خونی (نسبی) با «زمان حال» داشته باشد.

تصویری‌نویسی و پرهیز از نگارش توضیحی و انشایی، ویژگی دیگر متن‌نویسی اکرمی به شمار می‌رود

قبلاً هم گفته شد که همه این حوادث، کم یا بیش می‌توانست برای نویسنده اتفاق افتاده باشد؛ حوادثی که ممکن بود برای دیگران اتفاق افتاده باشد و نویسنده، دیده‌ها و شنیده‌های خود را در قالب یک طرح گسترش یافته و رمان‌وار، روایت کند.

بعضی از این حوادث، بدون رتوش، یعنی همان‌گونه که اتفاق افتاده‌اند و یا امکان اتفاق افتادن دارند، ضبط شده‌اند و برخی نیز این اقبال را پیدا کرده‌اند که شانه قلمِ نویسنده و رتوش خیال، دستی به سر و گوش آن‌ها کشیده و برای پیشبرد حوادث خطی داستان انتخاب شده باشند.

البته جمال‌الدین اکرمی شگردهای دیگری هم برای فرافکنی خاطره‌هایش، با هدف تبدیل آن‌ها به داستان، به‌کار گرفته و آن فضاسازی و شخصیت‌پردازی واقع‌گرایانه است.

فرآیند شخصیت‌پردازی ایجاب می‌کند که عناصر روایت و شکل کاربردی و بیرونی آن، یعنی عنصر دیالوگ (گفت‌وگونویسی) به صورت برجسته و نمایان فرصت ابراز وجود و امکان حضور یابند. در کدام متن خاطره طولانی، سراغ داریم که آدم‌های سازنده حوادث آن این‌گونه و این‌قدر با هم گفت‌وگو کنند؟

غیر از تظاهر بیرونی شخصیت‌ها (عامل دیالوگ) در کدام خاطره، آدم‌های دخیل در آن، به وسیله کنش‌گری‌هایشان، دستخوش تحول و پابه‌پای پیشروی ماجراها، ساخته و پرداخته می‌شوند؟ اصولاً تفاوت تیپ‌ها و شخصیت‌ها در داستان‌ها، همین کیفیت تحول‌پذیری و تغییرات مَنِشی و درونی است. در غیر این صورت، باید به آدم‌های نقش‌پذیر در داستان‌ها، به جای «شخص» و «شخصیت» قهرمان نام داد که به جای پذیرش تغییرات کیفی، در پیچ و خم حوادث: مستحیل می‌شوند و در قالب موجوداتی مسلوب‌الاختیار و سنگواره، دربست در اختیار فراز و نشیب حوادث قرار می‌گیرند.

اکرمی با پرداخت کیفی آدم‌های داستانی‌اش، کوشیده تا از خاطرات دوران کودکی، داستانی پُر کشش بسازد.

تصویری‌نویسی، ویژگی دیگر متن‌نویسی اکرمی به شمار می‌رود. ذهنیت نگارگرانه و تجربیاتی که نویسنده چهل تکه، در امر نقاشی کتاب‌ها و تجزیه و تحلیل تصویرگری کتاب‌ها دارد، به قلم و نثر او کمک کرده تا بیش از آن‌که برای گوش‌ها بنویسد، برای چشم‌ها بنویسید و رویدادها را به خوانندگان و مخاطبان نشان بدهد. نمایشی نوشتن و نشان دادن، رفتاری است فنی در مقابل توضیح دادن و انشانویسی. این رفتار می‌تواند در واقع‌گرایی نویسنده و قلمش از یک طرف و کشش و جذب مخاطب از سوی دیگر، تأثیرات مثبت و جذب‌کننده‌ای داشته باشد.

وسعت یک متن، امروزه تعریف دیگری دارد. این وسعت می‌تواند صرفاً و لزوماً طولی نباشد؛ یعنی عمق متن در عرض باشد. این عمق همیشه به معنای اجرای متن نیست، بلکه هر گونه مشارکت مخاطب در خوانش متنِ ننوشته و حذفیات عامدانه مؤلف که بتواند فعالیت ذهنی خواننده را به دنبال داشته باشد، بخشی از ناپیدای متن به حساب می‌آید.

اکرمی در این رمان‌چه، بارها کوشیده تا عمداً قسمت‌هایی از ماجراها را حذف کند و خواننده و مخاطب را به سفیدخوانی وا دارد. برای همین است که

در بعضی فرازها، خواننده خودش را به جای «ریحانه» و یا به جای «پدر ریحانه» می‌گذارد و از چشم آن‌ها به جهان داستان نگاه می‌کند.

ارجاع دادن به متنِ افسانه «بی‌بی‌نور و بی‌بی‌حور» هم یکی از اجزای خاطره‌زدایی از متن داستان است: «- برایم قصه بگو ننه‌بزرگ! قصه بی‌بی‌نور و بی‌بی‌حور.[۲]»

این شگرد، گاهی داستان‌نویسان را وسوسه می‌کند که به سمت شیوه بیانی «داستان در داستان» بغلتند یا خوانندگان حرفه‌ای را به گمانِ «بینا متنیت» بیندازند. در حالی که به نظر می‌رسد جمال‌الدین اکرمی، قصد هیچ‌کدام از این شیطنت‌های مدرنیستی و پسامدرنیستی را نداشته و فقط می‌خواسته است با ارجاع دادن خواننده به این افسانه، موقعیت آدم‌های داستانش را ترسیم کند. با همه این حرف‌ها، اگر هیچ‌یک از خوانندگانِ «چهل تکه» به متن بی‌بی‌نور و بی‌بی‌حور توجهی نکنند، راقم این سطور از روی کنجکاوی سری به متن بی‌بی‌نور و بی‌بی‌حور زده و از جمال اکرمی، به سبب مسبب شدنش در مراجعه دوباره به متنی دیگر، تشکر کند. مقوله ارجاع به متن‌های دیگر از سوی داستان‌نویس، به همین گزاره گذرا و کوتاه ختم نمی‌شود. در میانه داستان، در تقابل زندگی شهری و زندگی روستایی، آن‌گاه که «نوشین» بازی با عروسک باتری‌دار و موطلایی‌اش را از «ریحانه» دریغ می‌کند، شخصیت اصلی داستان ما، بازی سرود کودکان و نوجوانان سمنانی را باز روایی می‌کند:

«رفتم باغ شاه، دامبولی
دیدم زن شاه، دامبولی
یک دوری پلو، دامبولی
زیرش گوشتِ گو، دامبولی
رویش نمکو، دامبولی
همه‌ش بخور و بدو، بخور و بدو![۳]»

داستان‌نویس، با دستکاری آگاهانه و حضور فعال و مسئولانه در زمان فعل‌ها، یعنی با عبور از «ماضی» و مکث در «مضارع»، صبغه خاطرگی را از رنگ و رخسار داستان زدوده است

استفاده از پاره‌متن‌های از پیش آماده و برون‌داستانی و پرهیز از زیاده‌روی در آن شگرد، نشان می‌دهد که داستان‌نویس در صدد آن نیست که رویکردی «بینا متنی» را به رخ خوانندگان حرفه‌ای بکشد.

نویسنده با طراحی و مهندسی این صحنه، در حقیقت می‌خواهد موقعیت اجتماعی بازی‌های نوجوانان شهری و روستایی را به تصویر بکشد و این نتیجه را انتقال دهد که بازی‌های کودکان و نوجوانان شهری، عمدتاً فردگرایانه و بازی‌های روستایی، جمع‌گرایانه‌اند.

نوشین، نماینده کودکان و نوجوانان شهری، با عروسک باتری‌دارش بازی و چه بسا که درد دل هم می‌کند. در نقطه مقابل، ریحانه بازی دسته‌جمعی را به نمایش می‌گذارد که بازیگران آن جملگی از موجودات زنده و سخنگو هستند و در حین حرکات موزون و جست و خیزها و دور (چرخ)زدن‌های‌شان، شعرهایی را همنوایی و همسرایی می‌کنند که در یک حادثه تاریخی و اجتماعی ریشه دارد.

اکنون که یادداشت‌هایم در شرف پایان‌اند، باید به این دغدغه پاسخ داد که متن «چهل تکه» در تقسیم‌بندی رمان جا می‌گیرد یا داستان بلند؟

با توجه به فراهم کردن فرصت برای حوادث و آدم‌های داستانی تا میدان بگیرند، کنش‌های طبیعی خود را بروز بدهند، تغییرات منطقی و دیالکتیکی در رفتار و کردار آدم‌ها را بپذیرند و در یک کلام در چرخه‌ای از کنش‌های زندگی‌ورزانه قرار بگیرند، می‌توان داستان ارایه شده را به عنوان ژانر رمان پذیرفت.

اکرمی با نوشتن این رمان، یک بار دیگر اثبات کرده که رمان‌ها صرفاً رسالت بازنمایی زندگی طبقات میانی و متوسط جامعه را به عهده ندارند، بلکه می‌توان دامنه پرداخت اجتماعی آن را گسترش داد و به حوزه‌های زیستی و اجتماعی طبقات دیگر و از جمله طبقه فقیر شهری و روستایی نیز تسری داد. اتفاقاً بازه زمانی کوتاه و دوری از پرداخت‌های چند مجلدی و رمان‌های سلسله‌وار و مطول، با توجه به موقعیت‌های زندگی شهری- حتی برای کودک و نوجوان جوامع شهری و روستایی- بازه مناسب و ظرفی است که نویسنده می‌تواند آدم‌ها و حوادث مورد نظرش را در آن ورز بدهد تا از حوصله مطالعه خواننده امروز نیز خارج نباشد.

در پایان، این درایت تیزهوشانه جمال‌الدین اکرمی را در انتخاب سوژه و قالب، به او تبریک می‌گویم و منتظر داستان‌های خوبِ دیگرش می‌مانم.

پی‌نوشت:

۱ - چهل تکه، جمال‌الدین اکرمی، پیدایش، چاپ اول ۸۶، صفحه ۳
۲ - پیشین، صفحه ۴
۳ - پیشین، صفحه ۵۲