خلاقیت فرمی در
عکس بابای چندم

O سیدمهدی یوسفی

«عکس بابای چندم؟»، حتی اگر کتاب خوبی نباشد، ارزش خواندن دارد. این کتاب که توسط عذرا جوزدانی نوشته شده، با تصویرگری ضعیف اعظم حسن (ترنج)، توسط «کتاب سیب» (وابسته به انتشارات فرهنگ گستر) برای اولین بار در سال ۱۳۸۲ به چاپ رسیده است.

پیش از این، نام جوزدانی را شنیده‌ایم با کتابی که او برای کودکان نوشته است. «ملکه آب‌ها» او را به عنوان نویسنده‌ای خلاق به ما شناسانده است و «عکس بابای چندم؟» ـ مجموعه داستانی برای نوجوانان ـ بار دیگر بر خلاقیت او صحه می‌گذارد. حقیقت این است که در بازار کتاب کودک، خلاقیت همواره عامل مهمی برای موفقیت کتاب‌ها بوده و حتی در میان کتاب‌های خسته کننده ایرانی هم گاه دست اندازی‌هایی به نوشتار خلاق صورت گرفته است. اگر کتاب‌های نه چندان کم‌شماری را که صرفاً برای تفنن و دلربایی‌های موهوم نوشته شده‌اند، کنار بگذاریم، به تعداد کمی کتاب می‌رسیم که حتی اگر ضعف‌های دیگری داشته باشند، به سبب خلاقیت‌های لذتبخش‌شان، ارزش خواندن دارند. «عکس بابای چندم؟» هم خالی از ضعف نیست و حتی ضعف‌هایی بزرگ و ابتدایی در زمینه روایت‌پردازی دارد؛ ضعف‌هایی که می‌توان آن‌ها را به ویژه در شخصیت‌پردازی، توصیف، اطلاع رسانی متن، ایجاز و زبان متن تشخیص دارد. با وجود این، این متن، متنی است خلاقانه (علی الخصوص داستان اول مجموعه «عکس بابای چندم؟»)

ابتدا ترجیح می‌دهم پا به پای داستان‌های کتاب، طرح اولیه یا در واقع رویدادهای کتاب را بازرسی کنیم وبعد به سراغ نکات روایت‌پردازی متن برویم. پیش از گشودن بخش اول، لازم می‌دانم بگویم که این مرحله از کار جوزدانی و در واقع روایت‌سازی او، نکته اصلی و نقطه قوت کتاب‌های اوست.

داستان اول: عکس بابای چندم؟

راوی دختری است ۲۰-۱۹ ساله. او جریان زندگی خود، مادر و پدرهایش را تعریف می‌کند. درواقع، مادر او سه بار ازدواج کرده است. ابتدا داستان زندگی مادر با پدر واقعی دختر شرح داده می‌شود؛ البته فقط در یک پاراگراف که بیانگر مشخصات ظاهری پدر اول است. علت طلاق زن و شوهر ذکر نمی‌شود. و بعد پاراگراف بعدی، شوهر دوم زن معرفی می‌شود که برعکس اولی کوتاه قد، اهل مطالعه و دارای خصوصیات رفتاری و ظاهری زنانه است؛ به شکلی که می‌توان او را نقطه مقابل بابای اول دانست. اما دخالت او در کارهای مادر و دختر و علی‌الخصوص فرستادن اجباری دختر به دبیرستان باعث طلاق دوباره مادر می‌شود. مادر تنها با یک شرط با بابای سوم ازدواج می‌کند و آن شرط، این است که هرگز زور و دخالتی وجود نداشته باشد. این بار زندگی آرام و بی‌تنشی بین مادر و مرد آغاز می‌شود و دختر بعد از فارغ التحصیل شدن از دبیرستان، در یک روز برفی، ناگهان تصمیم می‌گیرد به بابای اول و دوم سری بزند و بعد از دیدن آن‌ها باز به خانه برمی‌گردد. که بوی سبزی پلو آن را پر کرده است. بعد به اتاق خود می‌رود و «عکس هر سه تا بابایم را به ترتیب می‌گذارم روی میزم»، اما عکس یکی‌شان را می‌گذارم جلوتر. (ص ۲۲) این جمله پایانی داستان است. واضح است که نویسنده، «متن» را هدف گرفته.

بگذارید یک بار دیگر به طور خلاصه، اصطلاحات اساسی ساخت‌گرایان در نقد روایت را معرفی کنم رویداد (history) برابر اتفاقاتی است که در جهان واقع یا در جهان خیالی روی داده‌اند و نویسنده قصد روایت کردن آن‌ها را دارد.

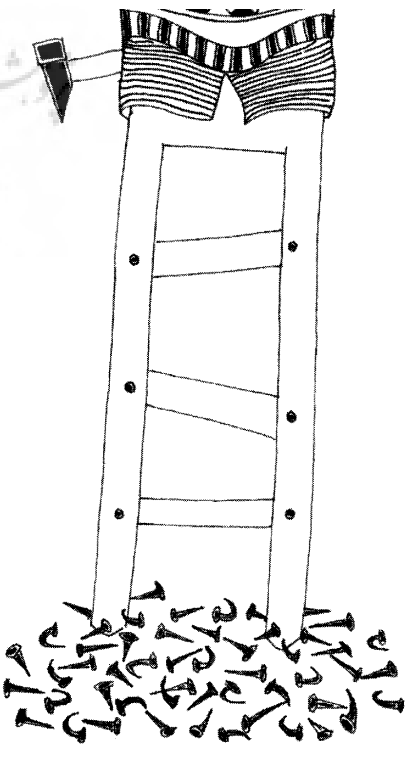
O عنوان کتاب: عکس بابای چندم؟
O نویسنده: عذرا جوزدانی
O تصویرگر: اعظم حسن (ترنج)
O ناشر: کتاب سیب، فرهنگ گستر
O نوبت چاپ: اول ـ ۱۳۸۲
O شمارگان: ۳۳۰۰
O تعداد صفحات: ۸۰
O بها: ۶۰۰

روایت (narration) چیزی است شبیه پیرنگ داستانی که راوی و شخصیت‌ها در آن تفکیک شده و هدف از هر اتفاقی، شکل دادن به آن است (در واقع روایت، عنصری است شبیه همان طرح ذهنی که من پیش از آوردن خلاصه داستان «عکس بابای چندم؟»، آن را در ذهن پرورانده بودم).

داستان (Reait)، تعیین ترتیب اتفاقات در متن را نیز اضافه بر روایت دارد. سرانجام متن (Text)، صورت نوشته شده و نهایی اثر است. البته بنا به مؤلف محور یا مخاطب محور بودن نقد و تئوری ادبی، جای داستان و روایت ممکن است تغییر کند. باز گردیم به جمله آخر که درباره داستان گفتیم: نویسنده «متن» را هدف گرفته.

گره افکنی واقعی داستان ـ گره افکنی اصلی ـ در جمله آخر صورت می‌گیرد و هیچ گاه گشوده نمی‌شود و به این ترتیب، داستان وارد حوزه داستان‌هایی می‌شود که استفاده غیر کلاسیکی از تعلیق می‌کنند. گره گشوده نشده، مخاطب را وامی‌دارد تا برای خلاصی از آزار این تعلیق، باز به متن رجوع کند و باز جوابی نگیرد. این شیوه پایان بندی که در بسیاری از متون کلاسیک عصر پست مدرن به کار رفته است، نوعی از بستار باز (پایان بندی باز) محسوب می‌شود و در واقع، ارزش دادن به جذابیت روایی متن، پس از پایان آن است. بحث تئوریک درباره دلایل، فواید و نتایج این شیوه را از دستور کار خارج می کنیم و به نکته دیگری می‌پردازیم: این داستان، حیات واقعی خود را مدیون نامی است که نویسنده انتخاب کرده است. صورت نحوی نام ـ عکس بابای چندم ـ خود پیش از آغاز متن، ذهن خواننده را درگیر می‌کند. در واقع این نحو شکنی ظریف، به خصوص به دلیل صورت نامفهوم و سئوالی جمله باعث برجسته شدن نام اثر در ذهن مخاطب می‌شود و شاید حتی بتوان گفت که گره گشایی اولیه داستان، به وسیله خود این نحو شکنی انجام گرفته است. گرهی را که خواننده با آن درگیر است، می‌توان این گونه به زبان آورد: «عکس بابای چندم؟» یعنی چه؟ و این گرهی است که اگرچه در جمله پایانی داستان گشوده می‌شود، هم زمان به گرهی دیگر بدل می‌شود: کدام عکس؟ یا به قول نویسنده، عکس بابای چندم؟ به دلیل ترتیب استفاده از نحو شکنی در این اثر، اگر چه در اغراق و ادعا به پای نحوشکنی‌های رایج در ادبیات امروز ایران نمی‌رسد، بسیار تأثیرگذارتر، هوشمندانه‌تر و مفیدتر است و در واقع، ترفندی است ادبی و نه جنجالی فرامتنی. خوشبختانه، خانم جوزدانی دچار اشتباه دیگر نویسندگان ما نیز نشده است. قبول کنیم که اگر متن، توسط نویسنده دیگری نوشته شده بود، جمله آخر داستان، احتمالاً این بود: عکس یکی‌شان را می‌گذارم جلوتر، اما «عکس بابای چندم؟» و این امر، به دلیل عادت خسته کننده نویسندگان ماست که می‌خواهند به هر شکل اسم داستان را در خود متن بیاورند.

خود متن و شیوه متنی ابداعی مؤلف، هدف و انگیزاننده او برای نگارش بوده و نه روایت، داستان و یا رویدادها که همه بعداز یک الهام متنی پرداخت شده‌اند



در حالی که حذف این اسم، علاوه بر ایجازی فوق العاده (به یاد داشته باشیم که فوق العادگی ایجاز، به میزان حذف ربطی ندارد، بلکه به موضع حذف مربوط است و این نقطه از داستان، به سبب این حذف، قوت فراوانی پیدا کرده است)، جست‌وجو برای گره گشایی را نه تنها حاصل خط روایی که محصول کل متن جلوه می‌دهد و در واقع با این کار، متنی به ظاهر کوچک، با متنی دایره‌ای (و نه روایتی دایره‌ای. متن دایره‌ای را باید دنباله‌ای از تجربه‌های جویس در Finegans Wake بدانیم) می‌آمیزد. بدین ترتیب نحو شکنی، بستار باز و... داستان بی‌ادعای خانم جوزدانی را به یک تجربه موفق پست‌مدرنیستی بدل کرده است مرا می‌بخشید اگر تأکید می‌کنم که ارزش اثر، به سبب موفقیتی است که در اجرای این شیوه‌ها داشته و نه به صرف انتخاب شیوه‌های پست مدرنیستی. زیرا پست مدرنیسم، خلاف آن چه ظاهراً در کشور ما بر سر آن توافق شده است، یک امتیاز نیست، بلکه تنها نوعی رویکرد به متن ادبی یا جهان خارج است. سرانجام می‌توانم بگویم که دلیل اصلی من برای قراردادن این اثر در رده آثار پست مدرن، اهمیتی است که نویسنده به متن (دقت کنیم متن ونه زبان که اساساً اهمیت دادن به آن، رویکردی مدرن است) می‌دهد و در واقع، باید گفت که خود متن و شیوه متنی ابداعی مؤلف، هدف و انگیزاننده او برای نگارش بوده و نه روایت، داستان و یا رویدادها که همه بعداز یک الهام متنی پرداخت شده‌اند، بحث بیشتر بر سر این اثر را به بخش‌های بعدی مقاله وا می‌گذاریم و اکنون به بررسی داستان دوم کتاب می‌پردازیم.

داستان دوم: عروسک بی کله

این داستان که از زبان عروسکی نقل می‌شود که به آینه یک تاکسی آویزان است، داستانی است تکه‌تکه؛ به این معنا که هر بخش از این داستان به یک یا چند دقیقه از سرگذشت عروسک اشاره دارد. بخش‌هایی که هرکدام به جز بخش اول که نامی ندارد ـ به نام خیابان یا میدانی است که اتفاق در آن‌ها می‌افتد. در حین توضیح این اتفاقات، راوی زندگی راننده تاکسی ـ البته در واقع ماشین کرایه شخصی ـ را بازگو می‌کند که جوانی است بیست و شش ساله که به سبب مشکلات مادی، علی‌رغم مخالفت‌های پدرش، نمی‌تواند ازدواج کند. در پایان، عروسک در یک تصادف شدید، از آینه کنده می‌شود و در میان نی‌های کنار جاده می‌افتد و نمی‌تواند ماشین و راننده را ببیند که چه اتفاقی برای آن‌ها افتاده است. بخش پایانی، با نام «لای نی‌های کنار جاده»، بخش کوتاهی است (پنج خط) که در آن، پسربچه‌ای عروسک را پیدا می‌کند. داستان این‌گونه به پایان می‌رسد: «پهلوی چپم سرخ است و دست‌های پسرک خونی می‌شود پسرک نگاهی به من می‌اندازد و با تعجب می‌پرسد: «پس کله ات کو؟» (ص ۳۵)

ابتدا شکل پایان بندی و ارتباط آن با نام داستان، ما را به یاد داستان اول مجموعه می‌اندازد، اما قیاس بیشتر این دو پایان‌بندی به ما می‌فهماند که نه تنها ارتباطی بین پایان بندی این دو داستان نیست، بلکه حتی می‌توان خلاف داستان قبل، پایان‌بندی این متن را ضعف عمده آن دانست. در این داستان، در یکی از بخش‌ها ـ «خیابان امیرآباد» ـ پسربچه‌ای که سوار ماشین شده است، به عروسک نگاه می‌کند و به مادرش

می‌گوید: «عروسک بی‌کله‌س» و آن قدر خنگ است که نمی‌داند من کله عروسکم، نه عروسک بی کله!» (ص ۳۱)

در پایان داستان، اما پسر بچه دیگر اشتباه نمی‌کند. زیرا ماجرا از پهلوی خونی عروسک شروع می‌شود و می‌توان گفت که واقعاً این عروسک بی‌کله است که در نی‌ها افتاده است. این پایان بندی مبهم، لذتی برای خواننده ندارد و او را سر درگم رها می کند و خواننده نمی‌فهمد این «مسخ» چطور صورت گرفته است و می‌توانم بگویم خلاف داستان قبلی که تنه روایت چندان نکات خلاقه‌ای نداشت و پایان بندی به اثر قدرت و قوت بخشیده بود، در داستان «عروسک بی‌کله»، پایان بندی موجب ضعف تنه روایت شده که اتفاقاً خلاقانه و بدیع پرداخت شده است.

این داستان با توصیف و در واقع تشخیص و حسن تعلیل‌های خلاقانه‌ای آغاز می‌شود آغاز داستان را می‌خوانیم: «من یک کله عروسکم. فقط یک کله عروسک با موهای بلند نقره‌ای و دو تا چشم براق آبی که وقتی برمی‌گردم و توی چشم‌های مسافرهای ماشین نگاه می‌کنم، یکهو از فکرهای‌شان می‌آیند بیرون و نگاهم می‌کنند دیروز هم دختری توی فکرهای خودش بود که یکهو چرخیدم و توی چشم‌هایش نگاه کردم و او یک دفعه سرش را عقب کشید و به من لبخند زد (ص ۲۵) این توصیف آمیخته با حسن تعلیل، به سبب ظرافت در توضیح حرکات ناگهانی و نامنظم عروسکی که از آینه یک ماشین آویزان است، به قوتی کم نظیر در تشخیص رسیده است.

این ظرافت، در جایی که پسربچه‌ای که عروسک را بی‌کله نامیده، آن را در دستانش می‌گیرد و به دهانش نزدیک می‌کند، بهتر قابل مشاهده است: «خودم را می‌کشم کنار و وقتی ماشین می‌افتد توی چاله چوله‌ها، خودم را از دستش می‌کشم بیرون و می‌پرم بالا» (ص ۳۰) در صحنه‌ای دیگر که پلیس می‌خواهد راننده را جریمه می‌کند، چنین می‌خوانیم: «من این وقت‌ها از دست ماشین خیلی عصبانی می‌شوم و دلم می‌خواهد یک جوری به او بگویم که شماره پلاکش را قایم کند، اما ماشین مرا نمی‌بینید. چون چراغ هایش آن جلو، یعنی بیرون است.» (ص ۲۹) این جا باز ایجازی فوق العاده به کار رفته است و در واقع تشبیه چراغ ماشین به چشم راننده، حذف شده. زیرا این تشبیه، به صورت یک سنت هنری (می‌گویم هنری، زیرا در انیمیشن، داستان... کاربرد داشته است) درآمده است و آوردن آن در متن، تنها پای‌بندی به یک کلیشه محسوب می‌شد، درحالی که استفادهٔ این چنین از آن، شگردی هنری است؛ شگردی که در ایران، به واسطه اشعار حافظ، نا آشنا به نظر نمی‌رسد. در ادامه داستان نیز در اجزای متن، ظرافت‌های چشم‌گیری وجود دارد که می‌تواند خلاقیت نویسنده را در به کار گرفتن تکنیک‌های ریز دیگر نشان دهد. بحثی که باقی می‌ماند، این است که نویسنده، این بار «روایت» را هدف گرفته است. اولین نکته در انتخاب راوی است. این انتخاب را که بنا به سنتی مدرن انجام شده است، می‌توان دنباله‌ای از تجربه‌های فاکنر دانست. نکته دیگر این که ورود این داستان به حیطه ادبیات کودک که در واقع هویت متن را شکل می‌بخشد، در همین انتخاب و درهمین لایه ساختاری است.

بحثی قدیمی است که تفاوت ادبیات بزرگسال و ادبیات کودک ـ اگر قائل به چنین تفاوتی باشیم ـ در چیست؟ این مسئله، مسئله‌ای غیر واقعی و به بیانی بهتر، مشکلی ساختگی است که ضرورت و یا پایگاهی واقعی ندارد. به هر صورت، آن چه اثری را هنری می‌کند و به آن ارزش می‌دهد، جذابیت و خلاقیت است و شاید در دیدی غیرنخبه‌گرا بتوان گفت تنها جذابیت. پس سؤال مذکور را می‌توان این‌گونه پاسخ داد: ادبیات کودک و نوجوان، شامل متونی می‌شود که برای کودکان جذابیت داشته باشد؛ خواه به قصد دیگری نوشته شده باشد (مانند آثار دیکنز یا استیونسن) و ادبیات بزرگسال، شامل متونی می‌شود که برای کودکان و نوجوانان جذابیتی نداشته باشد؛ خواه به قصد مخاطب کودک نوشته شده باشد. آثاری نیز وجود دارد که قصد آن‌ها هرچه باشد و خصوصیات آن‌ها هرچه، برای هر دو دسته جذاب است که نمونه‌های بسیاری برای این دسته می‌توان یافت و بحث بر سر فصل ممیز این دو ادبیات، بحثی است که نتیجه‌ای نخواهد داشت؛ زیرا پایگاهی واقعی ندارد.

در مورد عروسک بی‌کله باید گفت که جذابیت متن برای مخاطب نوجوان، در زاویه دید آن است. طرح اصلی قصه یا طرحی که به رویدادها برمی گردد و مرحله پیش از روایت اثر را شکل می‌دهد، طرحی است که شاید جذابیت آن برای خواننده بزرگسال بیشتر باشد: «مشکلات اجتماعی و اقتصادی یک فرد از طبقه کم درآمد» به این شکل، باید بگوییم که این داستان، از رویدادهایی کلیشه‌ای، شخصیت‌هایی ناپخته که به تیپ تنه می‌زنند و... شکل گرفته است، اما نویسنده با انتخاب راوی ـ عروسک به حربه‌ای زیبا دست می‌یابد. در ذهن همه ما دیوانگان و عروسک‌ها زاویه دیدی مشابه کودکان دارند و انتخاب این دو می‌تواند راوی را با مخاطب کودک و نوجوان هم‌سخن کند. به همین شکل است که جوزدانی، پرداخت کلیشه‌ای موضوع را پس می‌زند. زیرا راوی نمی‌تواند پرداخت و جنبه دیگری از رویدادها ارائه کند و در عین حال، این پرداخت برای کودک و نوجوان مفهوم‌تر است تا پرداختی بدیع البته منظور ما در این مرحله، تنها پرداخت مفهومی است؛ گرچه همین زاویه می‌توانست به نویسنده اجازه دهد تا لحظات نابی را شکار کند. لحظاتی که گرچه در کتاب به سمت آن‌ها حرکت شده است، هیچ گاه متن موفق نمی‌شود اعجاب و خلاقیت مثال زدنی‌ای را در کشف این لحظات به نمایش گذارد.

نکته دیگر در انتخاب راوی، عدم رعایت بعضی کلیشه‌هاست. باز تصور کنیم که اگر داستان را نویسنده‌ای دیگر می‌نوشت، احتمال این که، داستان نه به علت نیازها که به دلیل کلیشه‌های رایج، از ساخت عروسک شروع می‌شد و به مغازه و فروش و... می‌رسید، بسیار بود. در حالی که در نوشته جوزدانی، بازه زمانی، مربوط به دوره‌ای است که عروسک به دست راننده می‌رسد تا لحظه‌ای که عروس مالک دیگری پیدا می‌کند. جالب این جاست که مالک قبلی و بعدی عروسک، هر دو کودک هستند و خود این امر می‌تواند، به سبب همذات‌پنداری نهفته‌اش، باعث جذب مخاطب کودک شود. بحث همذات‌پنداری که عنصر اصلی در جذابیت اثر است و درواقع بحثی مهم در باره «هویت متن» جایی کامل می‌شود که به جمله‌ای ذکر شده در مقاله باز می‌گردیم: «در ذهن همه ما دیوانگان و عروسک‌ها زاویه دیدی مشابه کودکان دارند» این

این پایان بندی مبهم، لذتی برای خواننده ندارد و او را سر درگم رها می کند و خواننده نمی‌فهمد این «مسخ» چطور صورت گرفته است و می‌توانم بگویم خلاف داستان قبلی که تنه روایت چندان نکات خلاقه‌ای نداشت و پایان بندی به اثر قدرت و قوت بخشیده بود، در داستان «عروسک بی‌کله»، پایان بندی موجب ضعف تنه روایت شده که اتفاقاً خلاقانه و بدیع پرداخت شده است

امر باعث همذات پنداری هرچه بیشتر این گروه سنی مخاطبان با راوی و جذب آن‌ها به داستان می‌شود.

نکته پایانی درباره متن، به شگرد نویسنده در شکل‌دهی به «روایت»، به صورت «داستان» است. در این اثر، همان‌طور که گفتیم، تنها اتفاقاتی ذکر می‌شود که برای راننده تاکسی و در دوره‌ای از زندگی عروسک که همراه با این شخصیت است، رخ داده‌اند. اما راوی در روزهای پایانی این همراهی قرار دارد. بنا به دلایلی می‌گوییم «روزها» و بنا به دلایلی «پایانی» طبیعی است که زمان روایت‌گری یک روز نیست؛ زیرا جملاتی چون «امروز صاحبم از صبح کفری است» (ص ۲۶)، «ساندویچ املتی را که صبح مادرش برایش پیچیده» (ص ۲۸) «همین چند شب پیش من و ماشین...» (ص ۳۰)، «ماشین امروز سر به راه است»(ص ۳۰)، «امروز جمعه است» (ص ۳۰) و... که تقریباً در هر بخش از داستان یک بار تکرار شده‌اند، به ما نشان می‌دهند که راوی در چند روز مختلف، داستان را تعریف می‌کند و این روزها نزدیک به هم هستند. زیرا اتفاق عمده‌ای در زندگی راننده در طول این روایت‌گری رخ نمی‌دهد و علاوه بر آن در آغاز داستان می‌خوانیم: «حالا دیگر آن قدر آفتاب روی موهای طلایی‌ام تابیده که سفید و نقره‌ای شده» (ص ۲۶). نویسنده علاوه بر عروسک، ماشین و راننده را نیز به همین شکل در زمانی کوتاه محصور کرده و به راوی اجازه داده است تا مدت همراهی این سه نفر را در لابه لای اتفاقات چند روز و با استفاده از تداعی معانی شرح دهد. به این شکل، داستان نه دشواری متون سیال ذهن را پیدا کرده است (و این امر خود می‌تواند عامل تعلق متن به ادبیات کودک و نوجوان باشد) و نه سهل انگاری بسیاری از داستان‌های کودکان را که به شیوه اول شخص روایت می‌شوند و اتفاقات، بی دلیل توسط راوی نقل می‌شوند.

ساخت تکه تکه متن نیز پیشاپیش هر دو مشکل را حل کرده است و بسیار مناسب با زمان نامعین راویتگری به نظر می‌رسد و درعین حال، ابهام این «نامعین» بودن را می‌گیرد و متن را آسان ـ از نظر ساختاری ـ و در عین حال هنری می‌کند. نگاهی به داستان سوم کتاب که از همین شیوه ـ اما نا موفق ـ بهره گرفته است، می‌تواند کمکی برای بحث باشد.

در این داستان اگرچه روابط رأس و هرم قدرت پرداخت بدیعی نشده، کمپوزیسیون حسی و شخصیتی و هم‌چنین پرداخت صحیح، واقع نما، هنری و خوش ساخت سمبولیک، به داستان قوت فراوانی بخشیده است

داستان سوم: مسافر روز جمعه

مسافر روز جمعه نیز داستانی است تکه تکه؛ با همان توضیحی که درباره عروسک بی کله برای کاربرد «تکه تکه» در این مقاله ذکر کردم. زمان روایت گری نیز به همان شکل است و راوی که دختری است مدرسه‌ای، در طول مدتی که خواهرش به مسافرت رفته است، به بیان مشکلات خود می‌پردازد و می‌گوید که در روزهای گذشته، این خواهر بزرگ‌تر به قدری به او امر و نهی کرده است که حالا او از همه جا صدایش را می‌شنود که باز به او می‌گوید چه کار کند؛ هرچند او دل خوش کرده که دراین روزها از مزاحمت و دخالت‌های او خبری نباشد. در بخش پایانی، خواهر از مسافرت برمی‌گردد. اسم بخش‌های این داستان نیز از مکان‌های مختلف خانه گرفته شده است. روی مبل، بالای آینه، روی تخت،... جز فصل اول که بی نام است و فصل آخر که این بار تلفن نام دارد. اما در این داستان، خلاف داستان پیشین، شیوه روایت‌گری نه هنری است و نه ساده و مخاطب محور. این مسئله، به سبب رعایت نکردن نکاتی نیست که در باره روایت‌گری در داستان عروسک بی کله نقل شد، بلکه به علت عدم اطلاع رسانی دقیق است. در واقع، بحث تداعی معانی (به معنی گسترده آن) به خوبی در این اثر اجرا نشده است و اطلاعات گاه بسیار رو و غیر خلاقانه و گاه بسیار ناقص ارائه می‌شود (دقت کنیم که ناقص، تنها به معنی ناکامل نیست) گاهی عدم رعایت تقدم و تأخر نیز تکنیکی را ناقص می‌کند). بارزترین نمونه این اشتباه که داستان را به کلی از قوت اثر قبل دور کرده است، رابطه خواهرهاست - خواهر بودن دو شخصیت اول قصه. ببینیم متن چگونه شروع می‌شود:

همه جا هست. هرجا که فکرش را بکنی. توی اتاق، توی هال، توی ایوان، حتی پشت در دستشویی مثلاً دو روز است شرش کم شده، اما در دستشویی را که می‌بندم، صدایش در می‌آید، «برقو خاموش کن» دیشب هم خوابش را می‌دیدم. خواب دیدم آمده بالای سرم و تکانم می‌دهد. «آهای غول سنگی، پاشو، چهارساعته خوابیدی» غلتی زدم توی رختخواب. نگاه کردم، نبود، پتو را کشیدم روی سرم، اما مگر فکرش راحتم می‌گذاشت؟ با خودم فکر می‌کردم الان کجاست؟ بهش خوش می‌گذرد؟ (ص ۳۹)

همان طور که می‌بینید، در سطر اول مشخص نیست که راوی از چه چیزی صحبت می‌کند تا سطر دوم که تقریباً مشخص می‌شود این حرف‌ها درباره آدمی است که دو روز است در کنار راوی نیست وبعد مشخص می‌شود که او شخصیتی است که به او امر و نهی می‌کرده و بعد می‌فهمیم که راوی هنوز او و مزاحمت‌هایش را حس می‌کند. شاید درست همین جا می‌بایست نسبت راوی و شخصیت اصلی مشخص شود. در حالی که این رابطه در میانه داستان و سه صفحه بعد مشخص می‌شود: «مینو هم اتاق من است، خواهرم هم هست. اما در غرغر کردن و ایراد گرفتن، دست مادرم را هم از پشت بسته است» (ص ۴۲) جالب این جاست که در این سه صفحه، از مادر و پدر راوی نامی برده نمی‌شود و طبیعتاً خواننده به اشتباه می‌افتد که شخصیتی که در خانه حضور ندارد، باید پدر یا احتمالاً مادر راوی باشد. جالب‌تر این که در صفحه ۴۰ می‌خوانیم: «خدا پدر اداره‌اش را بیامرزد که فرستادندش یک مأموریت.»این اشتباهی کلاسیک است. زیرا اداره در صورت عام آن، برای پدر یا مادر مشخصه است و نه برای خواهر و این امر و مسئله پیشین، باعث می‌شوند تا خواننده بدون شک سه صفحه اول داستان را اشتباه بخواند؛ اشتباهی که تعمدی نیست. زیرا زیبایی‌ای ندارد و باید گفت اشتباهی ساده در اطلاع رسانی به مخاطب است. سرانجام نیز در صفحه ۴۲ رابطه دو شخصیت در پایان یکی از بخش‌ها ذکر می‌شود (همان طور که نقل شد) و آن هم به شیوه‌ای صریح و رو که از عدم خلاقیت نویسنده در اطلاع رسانی صحیح

نشان دارد. آن چه این اشتباه را سنگین‌تر می‌کند، آوردن این جمله در پایان‌بخش است؛ جایی که راوی جریان آن بخش را کاملاً تعریف کرده و نویسنده انگار ناگهان به یاد آورده باشد که چیزی را فراموش کرده، این خطوط را می‌نویسد. در حالی که حتی اگر همین قدر صریح ولی بی‌ربط به خط داستانی، چنین اطلاعاتی در ابتدای یک فصل داده می‌شد، قابل قبول‌تر به نظر می‌رسید.

اشتباه دیگر نویسنده در این متن، رعایت نکردن نکته ظریفی در زمان بندی است: داستان هفت بخش است که به ترتیب روزهای دوم، دوم، دوم، سوم، سوم، «؟» و هفتم به غیبت خواهر بزرگ‌تر اشاره دارند. منظور از «؟» این است که نکته‌ای که صراحتاً اعلام کند در چه روزی اتفاقات بخش ششم رخ می‌دهند؛ وجود ندارد. به این ترتیب و با مقایسه این داستان با داستان عروسک بی‌کله، می‌توانیم ضعف زمان بندی و ریتم قصه را مشاهده کنیم. قصه مسافر روز جمعه، با ریتمی کند آغاز می‌شود و ناگهان سرعت بسیاری می‌گیرد. به این ترتیب، ریتم زیبایی پیدا نمی‌کند و شاید حتی بتوان ریتم آن را آزار دهنده دانست؛ چه در ابتدا که بسیار کند است و چه در آخر که یک باره هفته پایان می‌پذیرد. در عروسک بی‌کله، علاوه بر این که چنین ضعفی وجود ندارد، ابهام در زمان روایت‌گری، خواننده را آزاد گذشته است تا فاصله زمانی بین دو بخش را تعدیل کند و به این ترتیب، داستان ضرباهنگ مناسبی بیابد (دقت کنیم که در داستانی تکه تکه ضرباهنگ قوت فراوانی دارد).

نکته دیگری هم درباره زمان‌بندی متن وجود دارد و آن نکته‌ای است درباره بخش دوم. بخش دوم بعداز نقل جمله «روزی که ساکش را بست و راه افتاد...» (ص ۴۰)، به توصیف روز حرکت خواهر بزرگ‌تر می‌پردازد، اما در میانه فصل، اشتباه نویسنده باعث شده که زمان روایت‌گری، به روز حرکت دختر انتقال پیدا کند و این شکست زمانی، علاوه بر اشتباهی کلاسیک، به سبب به هم زدن زمان بندی منطقی، نامفهوم و در نتیجه خسته کننده است؛ «با خود گفتم «اگه تا ساعت ۸/۵ شب که پرواز داره برنگرده، لیلی دیگه رفته.» ساعت هشت و نیم شد و نیامد. خدا پدر اداره‌اش را بیامرزد... برای خودم پادشاهی می‌کنم. از ساعت نه همین امشب اعلام استقلال کردم.» (ص ۴۰)

مسئله دیگر غیر منطقی بودن روابط و بعضی اتفاقات داستان است، رابطه مادر و پدر با دختر کوچک‌تر، بسیار کم و در حد صفر است و بعد این که عدم مخالفت مادر با کارهای دختر و این مسئله که خواهر بزرگ‌تر در روز آخر، ابتدا نمی‌تواند بلیت پیدا کند و بعد ناگهان عصر بلیت پیدا می‌کند» چندان واقع‌نما نیستند، به ویژه این که بلیت، بلیت هواپیماست، سفرکاری است و... اما همه این مسائل، ضعف چندانی برای قصه به حساب نمی‌آید که این مسئله در پایان مقاله بررسی خواهد شد.

نکته اصلی در نقل و نقد این داستان، توجه به این مسائل است که روابط دو خواهر، به دور از هرگونه کلیشه‌پردازی و پیام‌سازی رایج پرداخت شده است. خواهر بزرگ‌تر می‌خواهد با امر و نهی به خواهر کوچک او را نظم‌پذیر کند، اما خواهر کوچک‌تر، علی‌رغم علاقه‌اش به خواهر بزرگ‌تر، نمی‌تواند این مسئله را تحمل کند. این تحمل نکردن بیشتر در خسته شدن و ترسیدن از خواهر بزرگ نشان داده می‌شود و نه در نفرت از

او و عاقبت، او از آزادی‌های به دست آمده، نهایت سوءاستفاده را می‌کند. به همین سادگی. موفقیت اثر در درو شدن از کلیشه‌های تعلیمی است. نه به این دلیل که ادبیات محل تعلیم نیست، بلکه به این علت که این فراز توانسته است به سادگی، روابط دختر و خواهر بزرگ‌تر را واقعی، ساده و مناسب به نمایش بگذارد و علی الخصوص باید توجه داشت که این روابط بین دو سوی یک رابطه قدرت محور است و در واقع، پرداخت صحیح زاویه دید کسی که مظلوم قرار گرفته است در قبال فرد غالب. داستان بعدی نیز رابطه یک فرد غالب است با دیگر اعضای خانواده که از زاویه دید برادر کوچک‌تر روایت می‌شود. ببینیم آیا می‌تواند موفقیت «مسافر روز جمعه» را تکرار کند؟

داستان چهارم: برگ چغندرها

«خانه ما مرکز عالم بود و پدرم آن جا وسط دایره نشسته بود و با گچی که در دست داشت، هی خط می‌کشید؛ از خودش تا آن جا که کره زمین تمام می‌شد... من جرأت نمی‌کردم جلوتر بروم. آخرش یک تکه گچ برداشتم و یک خط از یک طرف دایره کشیدم و به طرف دیگر وصل کردم... پدرم... با کفش‌های گلی‌اش آن قدر روی خط من پا کشید، تا پاک شد. یادم باشد کره زمین به دو نیم کرده تقسیم می‌شود.. نیم کره شمالی و جنوبی و اگر....

ـ علی، علی جان پاشو، امتحانت داره دیر می‌شه.» (ص ۴۹-۵۰)

داستان به این ترتیب آغاز می‌شود، علی به مدرسه می‌رود و وقتی برمی گردد، می‌بیند پدر برای این که می‌خواهد کدو بکارد، شب بوهای مورد علاقه او و خواهرش را کنده است. دراین بین، به هر ترتیبی روابط سنتی جامعه مرد سالار، بدون احساس زائد بودن، ذکر می‌شود. خواهر که بزرگ‌تر است، پسر - علی - را تشویق می‌کند و با هم تخم کدوها را در می‌آورند و باز شب بو می‌کارند. پدر متعجب می‌شود، اما در همان ابتدای کار، دوباره شب‌بوها را می‌کند و کدو می‌کارد. آن دو نیز یک بار دیگر کارشان را تکرار می‌کنند. پدر که به بچه‌ها شک کرده است، جنجالی به راه می‌اندازد و دوباره شب‌بوها را می‌کند. داستان در صفحه ۶۱، جایی تمام می‌شود که پدر مشغول صحبت با تلفن است و خواهر بزرگ‌تر ـ مائده ـ در همین فاصله دوباره شب‌بو می‌کارد و از علی می‌پرسد: «یعنی این دفعه هم می‌کندش؟ و علی می‌گوید «فکر نکنم.... اما اگر...» مائده به علی نشان می‌دهد که هنوز دانه شب‌بو دارد و می‌گوید: «باز هم دارم» و می‌خندد و هر دوی مان به دیوار حیاط خیره می‌شویم و روزی را می‌بینیم که دوباره باغچه پر از گل‌های قشنگ شب‌بو

نکته اصلی در نقل و نقد این داستان، توجه به این مسائل است که روابط دو خواهر، به دور از هرگونه کلیشه‌پردازی و پیام‌سازی رایج پرداخت شده است

می‌شود.»

شروع و پایانی که علی رغم ظاهری کلیشه‌ای، بسیار بدیع پرداخت شده است. داستان‌های زیادی خوانده‌ایم که آغاز آن‌ها خوابی بوده است که راوی می‌بیند، اما این جا ظرافت متن، جایی دیگر نهفته است! پدر و امتحان جغرافی هر دو برای علی ترس‌آورند و در عین حال، علاوه بر جنبه ساده خواب علی و تلفیق جغرافی با مسائل عادی خانه که موجب می‌شود داستان خواب بدین شکل درآید، خود این خواب، جنبه‌های نمادین و کنایی بسیاری دارد و در اوج این درهم تنیدگی ساختارهای مشابه خواب جغرافی و خواب پدر، جمله آغاز داستان وجود دارد که با ایهامی دلنشین، مسئله را آغاز می‌کند. ضمن این‌که نباید از یاد ببریم خود این تصویر، به ویژه خط کشیدن‌های پدر، تصویری بدیع است. در پایان داستان نیز تقابل شخصیت‌ها و ساخت روایی، صحنه‌ای زیبا خلق می‌کند ؛ علی و مائده هر دو در هول و ولا هستند که پدر شب بوها را باز ببیند.

خواننده می‌داند که این بار کارد به استخوان پدر خواهد رسید و پدر قرار است در حیاط خانه، مرغ و خروس پرورش دهد و به هرحال شب بوها امیدی ندارند و علی و مائده، فقط به همدیگر دلگرمی می‌دهند و در همین لحظه به امید روزی که حیاط پر از شب بو شود، لبخند می‌زنند و حتی بالاتر از امید، می‌بینند که حیاط پر از گل شده است و این لبخند، در تقابل با تراژدی واقعی و جبری قصه، اوج تأثیرگذاری است و آن چه این تأثیر را بیشتر می‌کند، همان هول و ولا و خوف و رجایی است که با توجه به حالت پدر تقویت می‌شود. پدر در همین لحظات، عصبانی است و اگر گوشی تلفن را بگذارد، معلوم نیست چه می‌کند و در ضمن، مثل دفعات پیش، از خانه بیرون نرفته است و تنها در حال صحبت کردن است و این مسائل همه جو مضطرب داستان را تقویت می‌کند تا ساخت حسی کاملی به دست آید که می‌تواند تأثیر فراوانی بر خواننده بگذارد؛ خواننده‌ای که می‌داند مائده، هنوز هم دانه شب بو در جیب دارد.

دلایل زیادی دارم که ادعا کنم عکس بابای چندم، نه مجموعه‌ای از چند داستان که یک «مجموعه داستان» است. در واقع داستان‌های کتاب به هم مربوط هستند

باز هم نقطه قوت پرداخت روابط بین شخصیت‌ها، به سبب فرار از پند و اندرزهایی که بعضی خیال می‌کنند می‌تواند اهمیتی بیش از روایت داشته باشد، نقطه آغازین فرار جوزدانی نیز گرایش‌های فمینیستی اوست؛ گرایشی که در این داستان به صورت فمینیسم متکی بر ساخت اجتماعی شکل گرفته و توانسته است نظام قدرت مردسالار را شبیه به فمینیست‌های جنبش سبزهای آسمان، توجیه و تبیین کند، در این داستان، جمله‌ای که بیش از همه تکرار شده و یا لااقل بیش از دیگر جمله‌ها تکرار خود را به رخ می‌کشد، استدلال پدر است: «یعنی ما حق نداریم؟» پدر با توجه به حس تملک خود نسبت به خانه (محیط خانه و نه ملک)، حق خود می‌داند که هر تصمیمی برای دیگران بگیرد و می‌گوید چون کار می‌کند و خسته می‌شود، حق امر و نهی دارد. مائده بیش از دیگر شخصیت‌ها، در برابر پدر می‌ایستد. مادر زنی منفعل است که به قدرت‌طلبی پدر تن داده و علی یک راوی صرف است؛ مثل برادر کوزیمو در «بارون درخت‌نشین» البته نه آن قدر منفعل و هم سو با قدرت. به این ترتیب، این نسل زنان کوچک‌تر است که می‌خواهد در برابر نظام مرد سالار بایستند، نسلی که هنوز پانگرفته و مثل بوته شب بو، پاگرفتن آن چندان عملی به نظر نمی‌رسد.

به هر حال، دلایل توجیه کارهای پدر در ذهن خودش، دلایل انفعال مادر و دلایل مبارزه مائده، به خوبی در داستان بیان شده است. در این داستان از توهم توطئه پدر نسبت به همسایه‌هایی که به او توصیه می‌کنند شب بو بکارد تا بوی خوب آن حیاط را پرکند، گرفته تا صحنه‌ای که مائده فقط برای این که می‌خواهد تلویزیون ببیند، دراتاق زندانی می‌شود، همه و همه قابل تأویل مفهومی و نمادین این چنین هستند؛ بی آن که به سلسله اتفاقات و واقع نمایی اثر ضربه‌ای بخورد تا جایی که شاید حتی در دید اول، داستان نمادین به نظر نرسد و این منظر غیرنمادین، بزرگ‌ترین عامل موفقیت برای چنین آثاری است. در این داستان اگرچه روابط رأس و هرم قدرت پرداخت بدیعی نشده، کمپوزیسیون حسی و شخصیتی و هم‌چنین پرداخت صحیح، واقع نما، هنری و خوش ساخت سمبولیک، به داستان قوت فراوانی بخشیده است.

داستان پنجم: زیر آن چتر رنگی

داستان را دختری روایت می‌کند به نام آزاده که خواهر و برادر بزرگ‌ترش ـ ملیحه و علی ـ ازدواج کرده‌اند. او حالا پشت کنکوری است. زمان روایت‌گری شاید به یک ساعت هم نرسد که باز با خواب آزاده آغاز می‌شود. در طول زمان روایت گری، ملیحه و شوهرش به خانه آن‌ها آمده‌اند و آزاده که پولی برای کلاس کنکور می‌خواهد و سرما هم خورده است، در تمام مدت، گرفته و ساکت در جمع حضور دارد و خاطراتش را با ملیحه مرور می‌کند. ملیحه در بچگی دختری سرکش بوده و حالا ظرف یک سال و نیم، بدل به زنی سنتی شده است. در واقع، ازدواج او را وارد نقش سنتی خود کرده است و او حالا زنی است که اگر چه می‌کوشد از بند مردسالاری، حداقل با زبان ریختن و فعال جلوه کردن، فرار کند، به دلایل زیادی می‌توان گفت که در حال سقوط و افول است. مثلاً در یک سال و نیم ۹ کیلو چاق شده و می‌فهمد که مشکلات زندگی و مخارج آن، آدم را منعطف می‌کند. حالا دیگر برایش آبرو ـ چشم و هم چشمی ـ مهم شده و در کل، او یک زن سنتی ایرانی و خانه دار شده است. باز هم یک رویکرد انتقادی متأثر از اندیشه‌های فمینیستی، اما این بار روایتی ذهنی؛ جریان سیال ذهن کاملی که از سلسله تداعی‌های مدرنیستی برای پیشبرد داستان استفاده می‌کند. این حرفه‌ای‌ترین قصه مجموعه، تکنیکی‌ترین آن‌ها و نه بهترین آن هاست؛ فقط به سبب چند ضعف کوچک که رفع آن‌ها می‌تواند داستان را به یکی از اوج‌های کتاب برساند و شاید آن را بهترین قصه کتاب جلوه دهد.

در این داستان، رویکرد فمینیستی باز هم تحت تأثیر فمینیسم متکی بر جنسیت، به عنوان ساختی احتمالی قرار گرفته است، اما در قصه پیشین، دلیل افول جایگاه زن، ساخت قدرت است و به قول فمینیست‌ها ناتوانی جنسیتی[1] و در این داستان، حرکت به سوی افول، از سوی خود جنس مغلوب است

و باز به گفته فمینیست‌ها احتیاط جنسیتی[۲]. بدین ترتیب، انتخاب شکل عینی روایت گری در داستان پیشین ـ روایت به وسیله برادر کوچک‌تر که نقش چندانی ندارد و بیشتر به ناظری تقریباً بی‌طرفی می‌ماند ـ و شکل ذهنی روایت‌گری در این داستان ـ که راوی اول شخص و با شیوه سیال ذهن به تغییرات ذهنیت خواهر خود درمیان درگیری‌های ذهنی خود می‌پردازد ـ دو انتخاب کاملاً هنری و به جاست. واضح است که دلایل غمگین بودن آزاده، چیزی بیش از کلاس کنکور و مریضی است و شاید باید نقطه کشف این موضوع را خواب آزاده بدانیم در ابتدای داستان که هر چقدر خواب داستان اول، به سبب عینیت مورد نیاز روایت سمبولیک بود، این خواب به دلیل ذهنیت راوی و شکل روایت، به تصاویری اکسپرسیونیستی تنه می‌زند:

«می‌خواهم شال نارنجی رنگ‌اش را بدهم، اما او نمی‌ماند و می‌رود و ریشه‌های شال روی زمین کشیده می‌شود و برگ خشکیده‌ای را با خودش بالا می‌آورد. با مرد بارانی پوش می‌رود...» (ص ۶۵) این خواب، مثل خواب قبل، یکهو قطع نمی‌شود، بلکه دختر از خواب آرام آرام بیدار می‌شود و در خواب و بیداری، به کلاغی پشت پنجره چشم می‌دوزد (کلاغی که شاید بی‌شباهت به کلاغ اوریانافالاچی در آغاز بخش دوم کتاب جنس ضعیف نیست) و بعد با زنگ در بالاخره بر می‌خیزد. البته تا پایان داستان، او چیزی نمی‌خورد و یا دراز می‌کشد یا سرش را به جایی تکیه می‌دهد و در افکار خود غرق می‌شود و در تمام مدت مرور خاطراتش با ملیحه، شخصیت کنونی او و شخصیت خودش در ذهنش تاب می‌خورند. این کش و قوس‌ها به قدری جذاب و خلاقانه است که در این مقاله، نه جایی برای بحث بر سر تک تک آن‌ها داریم و نه صلاح می‌دانم که از ارزش و لذت خواندن آن‌ها بکاهم. تنها به ذکر نکته‌ای بسنده می‌کنم و آن، جمله پایانی قصه است؛ جائی که راوی از پشت شیشه به خواهر و شوهرخواهرش نگاه می‌کند که در خیابان باران زده، قدم می‌زنند و چتری به دست دارند: «زود از حاشیه خیابان می‌گذرند؛ در حالی که دست‌های‌شان با عصبانیت بالا و پایین می‌رود و زیر آن چتر رنگی...» (ص ۷۶) باز هم عبارت پایانی قصه، نام آن است، اما این بار نه به شیوه‌ای که در دو داستان اول دیدیم. در این جا ابهام وجود حرکت عصبی دست‌ها که دلیل اصلی آن واضح نبودن صدای دو شخصیت است، آمیخته با فضای حزن آلود قصه و فضاسازی مضاعف باران در عبارت ناتمام زیر آن چتر رنگی ـ که به سبب واژه «آن»، «چتر» و «رنگی»، بی هیچ شکی وجهه قوی نوستالژیک دارد. ابهامی متناسب با فضای داستان به خود می‌گیرد و پایان، حسی باشکوه و درعین حال ساده برای داستان رقم می‌زند.

یک مجموعه داستان به نام «عکس بابای چندم؟»

دلایل زیادی دارم که ادعا کنم عکس بابای چندم، نه مجموعه‌ای از چند داستان که یک «مجموعه داستان» است. در واقع داستان‌های کتاب به هم مربوط هستند. دلیل اول شگردی است که در سنت انگلیسی ـ آمریکایی مجموعه داستان کاربرد دارد و در آن، داستان‌ها به وسیله فرم‌ها و موضوعات مشترک، به ترتیب چیده می‌شوند تا دو داستان متوالی ربطی به هم داشته باشند. در این کتاب نیز همان‌طور که اشاره شد، اسم و حضور آن در جمله پایانی، فرم تکه تکه، سویه فمینیستی داستان‌ها را به هم مربوط می‌کند، اما دلایل دیگری نیز هست که در بررسی کل مجموعه، به آن‌ها خواهیم پرداخت.

کل مجموعه دارای مشخصات مشترکی است. اولین نقاط مشترک، ضعف‌های کتاب را تشکیل می‌دهند. دقت کنیم به زبان داستان‌ها. درهمه داستان‌های مجموعه. زبانی یک سان و بدون توجه به شخصیت راوی، به کار رفته است. عروسک، علی، آزاده و... همه یک زبان دارند. این موضوع، علی‌الخصوص درباره آزاده و شخصیت قصه اول، آزاردهنده به نظر می‌رسد. زیرا از دختری ۱۹-۱۸ ساله، توقع روایت‌گری با چنین زبانی نمی‌رود. این زبان بنا به لحن قدرتمندش توانسته در راوی اثر بگذارد و شخصیت او را تحت تأثیر قرار دهد. یکی از عوامل این قدرت، تجاهل است. این تجاهل و عدم درک صحیح از دنیای خارج که به طنز تنه می‌زند، درباره دو شخصیت ذکر شده، قابل قبول به نظر نمی‌رسد و بنابراین، به شخصیت راوی، به عنوان شخصیت اصلی قصه نیز ضربه وارد کرده است. مشکل بزرگ دیگری که در همه داستان‌ها به چشم می‌خورد، مشکل توصیف است. توصیف (جز در موارد درخشانی که علی الخصوص در داستان عروسک بی کله وجود دارد) در این کتاب فراموش شده است. در حالی که در بعضی لحظات، وجود توصیفی جزئی برای ساختن فضای روایت الزامی به نظر می‌رسد. مقصود ما طبیعتاً توصیف کلاسیک نیست، اما در داستان‌هایی نظیر «زیر آن چتر رنگی» و «مسافر روز جمعه»، شاید توصیفی اندک و خلاقانه در گوشه‌های مختلف اثر می‌توانست فضا را عینی‌تر کند و خانه‌ای که در مسافر روز جمعه، یکی از اصلی‌ترین اجزای قصه است، می‌توانست به سادگی و با توصیف ساده‌ای از یک عنصر، به خوبی عینی شود. نکته پایانی، عدم واقع نمایی در بخش‌هایی از قصه‌هاست. این مسئله، همان طور که در بررسی مسافر روز جمعه ذکر کردیم، ضعف کتاب شمرده نمی‌شود؛ به دو دلیل. اول این که راوی هر قصه، به سبب همان زبان مشترک طنزگونه و بیشتر تجاهل کننده، بازیگوش و پرجنب و جوش، طبیعی است که چندان چیزی از اتفاقاتی که به روایتش مربوط نباشد، نگوید. اما دلیل دوم، ـ نکته پایانی مقاله ـ اشتراکی است فرمی بین همه داستان‌ها، این داستان‌ها همه به دنبال فیکس کردن چند صحنه هستند. در همه داستان‌ها چند اتفاق وجود دارد که مرحله گذار از یکی به دیگری بازگو نمی‌شود و پاساژهای داستان، صرفاً صوری است و سرانجام این که داستان‌ها به شکل گزیده‌ای از لحظات این آدم‌ها در می‌آید. این فرم برای کتاب مورد بررسی، بسیار مناسب به نظر می‌رسد. زیرا در همه داستان‌ها توجیه شده است، اما اگر ضعف نویسنده او را به چنین عملی وادار کرده باشد ـ ضعفی که چندان هم کم رواج نیست و همیشه یکی از نکات تکیه داستان‌نویسی کارگاهی، همین پاساژهای اتفاقات است ـ این ضعف درآینده به کار نویسنده ضربه خواهد زد؛ آینده‌ای که برای خانم جوزدانی بسیار روشن به نظر می‌رسد.

توصیف (جز در موارد درخشانی که علی الخصوص در داستان عروسک بی کله وجود دارد) در این کتاب فراموش شده است. در حالی که در بعضی لحظات، وجود توصیفی جزئی برای ساختن فضای روایت الزامی به نظر می‌رسد

پی نوشت‌ها:

۱- Gender Abortiveness

۲- Gender Caution