یک پله به عقب؟

- **عنوان کتاب: من نوکر بابا نیستم!**
- **نویسنده: احمد اکبرپور**
- **تصویرگر: حمید بهرامی**
- **ناشر: افق**
- **نوبت چاپ: اول ـ زمستان ۱۳۸۲**
- **شمارگان: ۳۰۰۰ نسخه**
- **تعداد صفحات: ۱۰۸ صفحه**
- **بها: ۸۵۰ تومان**

O رایکا بامداد

تا پیش از این، احمد اکبرپور را به واسطه آثاری که به چاپ رسانده است، نویسنده‌ای تخیل‌گرا می‌دانستیم که به دنبال نگرشی امروزی به داستان و مخصوصاً فانتزی و خیال بود. نویسنده‌ای که می‌کوشید تا در چارچوب توانایی‌های خود، داستان‌های مدرن و امروزی بنویسد و همین امر کافی بود که ما در آثار پیشین او، ردپای نوعی تجربه‌گری و جست‌وجوی مرزهایی نو در حیطهٔ ادبیات امروزین را ببینیم. تجربه‌هایی که حداقل می‌توانست برای خود نویسنده و برای درک و دریافت وی نسبت به آثار بعدی‌اش، بسیار مورداستفاده قرار گیرد. گواین که این تجربه‌گری در شکل داستان و فانتزی، نتایج مثبتی هم برای نویسنده به ارمغان آورد؛ یکی دو جایزه کوچک نصیب وی کرد و چهره او را در میان اهالی ادبیات کودک و نوجوان، به عنوان نویسنده‌ای نوجو شناساند.

به نظر می‌رسید که اکبرپور می‌خواهد فضای رئال‌زده ادبیات نوجوان، مخصوصاً نوع کلیشه و مندرس شدهٔ این نوع رئالیسم را که به رئالیسم سیاه شهره است، رها کند و مضامین دیگری را در قالب دیگری بیافریند. گفتن از فقر و نشان دادن پلشتی زندگیِ فقرا، با زبانی عریان و عاری از خلاقیت، نه تنها در ادبیات امروز جایگاهی ندارد، بلکه این نگاه در دهه سی و چهل این سرزمین تجربه و در همان دهه هم تمام شد و پس از آن نیز هر نویسنده‌ای که این‌گونه نوشت، راه به جایی نبرد.

در آن سوی میدان، نوع دیگر این‌گونه رئالیسم در حیطه نوجوان، مخاطب را به فضاهای بومی و بعضاً فقیرانه می‌کشاند و با حسی از طنز ـ تنها نوآوری این‌گونه ـ این مسئله را به چالش می‌کشید. این ژانر نیز جذابیتی گذرا داشت و با کسی که نماینده این‌گونه بود، یعنی مرادی کرمانی، شروع و با خود او نیز تمام شد. «قصه‌های مجید»، یکی از عالی‌ترین شکل این شیوه داستان‌نویسی است.

حال اثری پیش روی داریم که پس از تجربه‌گری‌های نسبتاً موفق نویسنده‌اش در حیطه رمان فانتزی و مدرن، سراغ رمان رئالیسم روستایی رفته و با کمی حس طنز که چاشنی این اثر شده است، ملغمه‌ای از رئالیسم دههٔ چهلی با شخصیت‌های کمیک و تمی آشنا پدید آورده است که در ادبیات و مخصوصاً در سینمای دهه اخیر ما نیز به سبب اقبال جهان‌گیری که این‌گونه مضامین به دست می‌آورند، به وفور دیده می‌شود. موضوع داستان، همان کودک فقیر همیشگی است که برای به دست آوردن پشیزی پول، باید انواع راه‌های درست و نادرست را تجربه کند.

دوپارگی

اگر بخواهیم دقیق‌تر مضمون رمان را واشکافی کنیم، باید بگوییم که این رمان دو پاره، بر مبنای دو اتفاق متفاوت شکل می‌گیرد که هرکدام از این پاره‌ها، گره‌افکنی مخصوص به خودش را دارد و سپس با بازشدن گره اول، رمان جریان دیگری را دنبال می‌کند و به پارهٔ دوم وارد می‌شود. دو پارگی رمان، وقتی بیشتر به چشم می‌آید که توضیح پشت جلد را به قلم خود نویسنده می‌خوانیم:

«در روستایی بسته‌ای پول از جیب پدری خسیس و سخت‌گیر توی چاه مستراح می‌افتد. هیچ کس حاضر نمی‌شود توی چاه برود. پدر تصمیم می‌گیرد یکی از بچه‌هایش را به زور توی چاه بفرستد. بچه‌ها مقاومت می‌کنند و کشمکش بالا می‌گیرد...»

این‌گونه که از این توضیح کوتاه برمی‌آید، محور این رمان، بستهٔ پولی است که از جیب پدر دیکتاتور و خسیس رمان، توی چاه مستراح می‌افتد و پدر برای این که یکی از فرزندانش را به درون چاه بفرستد، با آن‌ها درگیر می‌شود.

اول این که این توضیح پشت جلد، تنها ماجرای پارهٔ اول را بیان می‌کند و در فصل‌های آغازین به پایان می‌رسد و

نمی‌تواند کل رمان را پوشش دهد. دوم این که بچه‌ها در برابر تصمیم پدر، مقاومت چندانی نمی‌کنند و مسئله انتخاب یک فرزند توسط پدر، با دخالت «سروان یوسفی»، رئیس پاسگاه روستا، در فصل سوم پایان می‌گیرد و از آن به بعد، پدر نیز گویی مسئله را به فراموشی سپرده است و به غیر از فصل چهارم که زاویه دید تغییر می‌کند و فصل با تک گویی پدر شروع می‌شود، در فصل‌های بعد، نقش محوری پدر کنارزده می‌شود و او به حضوری سایه وار در داستان قناعت می‌کند.

نکتهٔ سوم این است که نویسنده، فصل اول را کاملاً با نوعی تعلیق درباره چگونگی اتفاقی که برای پدر در دستشویی ـ یا به قول نویسنده «مستراح» ـ می‌افتد، شروع می‌کند، اما مؤخرهٔ کتاب، به قول معروف بند را آب می‌دهد و تعلیق فصل اول را دربارهٔ چیستی اتفاق محوری، بی‌اثر می‌سازد.

پیش‌تر گفتیم که مضمون کودک فقیری که برای به دست آوردن پول، با انواع مشکلات روبه‌رو می‌شود، در آثار ادبی مخصوص نوجوانان ما بی‌سابقه نبوده است.

با توجه به این نکته، نوشته شدن این رمان، در قیاس با کارنامهٔ پیشین نویسنده، چرخشی خودآگاهانه و تجربه‌ای عمدی محسوب می‌شود که حاوی دو نکته است: اول این که بیانگر تعلق خاطر نویسنده و دلدادگی او نسبت به محیط بومی خودش است و دوم این که اثری با الهام از سینما و «ادبیات بچه فقیرهای بانمک» خلق کرده باشد.

درباره نکته اول، باید گفت که دلدادگی نویسنده به فرهنگ بومی‌اش، آن چنان که در مقدمه آورده است، به کشاندن یک مضمون به ولایت خودشان ختم نمی‌شود، بلکه به نظر می‌رسد ادای دینی است به تمام هملایتی‌ها و آدم‌هایی که می‌شناخته است. گواه این مسئله، انبوه شخصیت‌هایی است که این رمان را متورم کرده‌اند. آدم‌هایی که شخصیت و لزوم وجود آن‌ها، تنها در ذهن نویسنده توجیه شده است؛ و الا رمان هیچ نیازی به حضور آنها ندارد. اکبرپور خیلی کوشیده که به هرکدام نقش کوچکی بدهد تا وجودشان توجیه‌پذیر شود، اما برای مثال اگر «عمه مهوان» و «مشدی نوروز» را به همراه ماجرای ازدواجشان از رمان حذف کنیم، چه اتفاقی می‌افتد؟ بیشتر این آدم‌ها برای شناخته شدن و پذیرفته شدن در نزد مخاطب، فقط یک اسم دارند؛ وگرنه در رفتن و آمدن‌های بیهوده‌شان یا قرار گرفتن سیاهی لشکرگونهٔ آن‌ها در پس زمینه‌هایی که دو سه شخصیت اصلی داستان، مشغول پیش بردن داستان هستند، هیچ‌شناختی از این شخصیت‌ها به دست نمی‌آید و از این حیث رمان، مملو از شخصیت‌های گنگ و غیرقابل درک است.

مستندنگاری در توصیف

اما نکته دیگر در پشت تعلقات ذهنی اثر، در توصیفاتش نهفته است. از شروع فصل اول که راوی به شکلی انشایی، خانه و در و دیوار و پنجره‌ها را توصیف می‌کند، تا آخر این رمان که می‌کوشد حتی صدای ساز و دهل را توصیف کند و به این ترتیب، مخاطبش را به فضای بومی داستان بکشاند، شاهد کوششی هستیم که گویی می‌خواهد این رمان را به فیلم مستندی دربارهٔ یک روستا تبدیل کند. توصیفاتی که در رمان نقل می‌شود، هیچ نقشی در پیش‌برد داستان ندارد.

برای مثال، دو توصیف از قهرمان رمان را با هم مقایسه می‌کنیم که در ابتدای فصل اول و دوم قرار دارند:

«یک در چوبی که از لای درزهای آن می‌توان درخت گز توی کوچه را دید... اتاق‌ها را دور تا دور حیاط ساخته‌اند. اول اتاق پدر، بعد انبار کاه و یونجه... اتاق بزرگ و دنباله داری که با قدم‌های من می‌شود چهل و چهار تا و با قدم‌های «ساره» سی و هفت تا...» و

«آفتاب مثل پرتقال لهیده‌ای پشت یک لکه ابر گیر کرده است. نورهای بنفش و نارنجی از لای پشته‌ها سر می‌خورند توی حیاط. گوسفندها زیر کوهی از رنگ قطار شده‌اند و از در حیاط می‌روند بیرون.»

در توصیف اول، مخاطب محیط بیرونی را از نگاه خود کودک و با ذهنیاتی که متعلق به یک پسر بچه ۱۰-۱۲ ساله است، شاهد است.

مخصوصاً وقتی که طول و عرض اتاق را با گام‌های خود و خواهرش می‌سنجد. این جا نویسنده توانسته است از زاویه دید یک کودک، محیط اطراف او را توصیف کند، اما در توصیف دوم، وصف او مانند توصیف نویسندگان ـ نویسنده اثر ـ است. مبالغه‌ای که در این توصیف به چشم می‌خورد، چه به لحاظ نوع توصیف و چه به لحاظ ارتباط آن با شخصیت و ذهنیت یک پسربچه، مخاطب را به یاد بعضی آثار دهه سی و چهل می‌اندازد که ترکیبی از رمانتی‌سیسم سطحی و ناتورالیسم است.

علاوه بر این، اولین بند کوتاه فصل دوم، چند اشتباه دارد. اول این که آفتاب به نوری که خورشید ساطع می‌کند، گفته می‌شود، نه به خود خورشید. پس باید گفت: «خورشید مثل پرتقال لهیده‌ای...» دوم، پرتقال لهیده‌ای که پشت لکهٔ ابر گیر کرده است، توصیفی مبهم و گنگ و تصویری مخدوش دارد. از این دست توصیفات در گوشه‌های دیگر رمان هم یافت می‌شوند.

از طرفی دیالوگ شخصیت‌های این رمان نیز در عین این که کتابی و کم‌تر به زبان آرگو نزدیک است، اما ناگهان در میان جملات، یک اصطلاح غریب و بومی هم به کار برده می‌شود تا از کلمات بومی هم استفاده شده باشد و مخاطب فراموش نکند که این جا روستاست. اما گفتیم که نویسنده در توصیفات رمان، میل مفرطی به مستند کردن محیط بومی روستا دارد که البته در این باره، خوب عمل می‌کند. معمولاً بعضی‌ها وقتی می‌خواهند از داستانی تعریف کنند، می‌گویند: «توصیفات مستند گونهٔ خوبی دارد»، اما مگر مستندنگاری و دلدادگی به محیط بومی در یک داستان، ادبیات محسوب می‌شود؟ فکر می‌کنم وقتی می‌گوییم فلان اثر تصاویر مستندی دارد، مثل این است که بگوییم اثر، فیلم نامهٔ دکوپاژ شده‌ای است با لوکیشن‌های از قبل انتخاب شده...

برای روشن‌تر شدن موضوع، از مقاله «ادبیات چیست؟»[1] مثالی می‌آوریم:

«گاه در داروخانه، مجله... یا مجلهٔ جغرافیای ملی را برمی‌داریم تا به اطلاعاتی دست یابیم، یا تجربه‌ای کسب کنیم، اما آن‌ها را نمی‌توانیم ادبیات نامید. هرچند ادبیات نیز برخی اطلاعات یا نوعی تجربه را در اختیار ما می‌گذارد، به آن بسنده نمی‌کند... آشکار است که اطلاعات نیز بخشی از هر داستان

وقتی اثر به این فراگیری تن نمی‌دهد، نباید انتظار داشت همان یکی دو شخصیتی هم که به طور ناگهانی یک فصل را روایت می‌کنند، از همان تنوع و عمقی که پیشتر بر شمردیم، برخوردار باشند

فکر می‌کنم در میان تمام شخصیت‌هایی که در این اثر وجود دارند، «مادر»، کامل‌ترین و قابل لمس‌ترین شخصیتی است که نویسنده خلق کرده

موضوع داستان، همان کودک فقیر همیشگی است که برای به دست آوردن پشیزی پول، باید انواع راه‌های درست و نادرست را تجربه کند

این رمان در قیاس با کارنامهٔ پیشین نویسنده، چرخشی خودآگاهانه و تجربه‌ای عمدی محسوب می‌شود

را تشکیل می‌دهد، اما در پی آن، در انتظار ارتباط چنین اطلاعاتی با موضوع و درونمایه داستان هستیم.»[۲]

دربارهٔ نکته دوم نیز باید گفت، آن چه این اثر را بیشتر شبیه آثار نوشته شده و فیلم شدهٔ یکی دو دههٔ اخیر می‌کند، نوع پرداخت مضمون رمان است؛ ماجرای پدری که به زور می‌خواهد یکی از بچه‌هایش را درون چاه بفرستد. پدر خسیس و سخت‌گیر است و بچه‌ها متمرد و شیطان و احتمال این که پدر، راوی داستان را برای داخل چاه رفتن انتخاب کند، آشکار است و از این لحاظ هم شکی نیست که پسر نخواهد پذیرفت. تا این جا با چیز تازه‌ای روبه‌رو نیستیم و همه چیز قابل پیش‌بینی است، اما نویسنده به این اکتفا نمی‌کند و می‌رسد به جایی که معلم از بچه‌ها پول می‌خواهد و آن‌ها نیز که می‌دانند اگر پول می‌خواهند، باید به درون چاه مستراح بروند، مجبور می‌شوند پول را بدزدند. حال این که چه چیز، این مضمون را از دیگر مضامین این چنینی متمایز می‌کند، شاید تنها در یکی دو سه تغییر زاویه دید باشد که از طرف نویسنده تدارک دیده شده. در این رمان عروسی، معجزه و پایان خوب و خوش هم وجود دارد.

«عمه مهوان» عمهٔ خل وضع راوی؛ با «مشدی نوروز» ازدواج می‌کند که حضور مؤثر آن‌ها در کل رمان، به چند بند محدود می‌شود. معجزه نیز همان زبان باز کردن خواهر کوچولوی راوی داستان، «ساره» است که دختر بچه‌ای لال بوده و جزو آن دسته از شخصیت‌هایی است که علی‌رغم این که مدام نام او برده می‌شود، در روند قصه هیچ تأثیر مثبت یا منفی ندارد. او تنها با برادرها گاهی این طرف و آن طرف می‌رود و دست آخر، با دیدنِ اسکناسِ پنجاه تومانی، زبانش باز می‌شود! گویی او هیچ وقت چنین پولی را از نزدیک ندیده است. حال آن که در جایی از رمان اشاره می‌شود که پدر پول‌های مغازه‌اش را به بچه‌ها می‌دهد تا بشمارند.

مروری بر آثار پیشین

اگر آثار مکتوب نویسنده را بررسی کنیم، خواهیم دید که وی در آخرین اثرش، نه تنها تجربه‌ای نو و درخور عرضه نمی‌کند، بلکه رمان «من نوکر بابا نیستم» را می‌توان برداشتن یکی دو گام به عقب تلقی کرد. اولین اثر چاپ شدهٔ نویسنده، یک مجموعه شعر بود که این تجربه ناموفق، عزم او را برای وارد شدن به طور اختصاصی به دنیای ادبیات داستانی، جزم کرد. در حیطهٔ نوجوان، کتاب «دنیای گوشه و کنار دفترم» را نوشت که مجموع دو داستان بود که تجربه‌ای متوسط به شمار می‌رفت و از آن دست آثار اولیه نویسندگانی محسوب می‌شود که هنوز ذهنیت‌شان شکل نگرفته است و فعلاً در حال تجربه هستند.

کتاب بعدی او، رمان «قطار آن شب» بود که اگر از مشکلات جزیی‌اش بگذریم، اثری مهم محسوب می‌شود که در واقع، همین اثر، اکبرپور را در جمع نویسندگان نوجوان شناساند. «قطار آن شب»، رمانِ داستان در داستان بود که نشان می‌داد نویسنده، مطالب بسیار خوبی آموخته است و اکنون می‌داند دنبال چیست. بعد از آن، اکبرپور یکی دو اثر دیگر به چاپ رساند که آثاری صرفاً بزرگسال محسوب می‌شدند و بعد از آن «امپراتور کلمات» را نوشت که علی‌رغم این که بازنویسی یکی از داستان‌های اولین کتابش بود و به طور کل اثر تازه‌ای از نویسنده به شمار نمی‌رفت، به نظر می‌رسید که وی به دنبال کشف گونه‌های مختلفی از فانتزی داستان در داستان است و حداقل چارچوب‌های داستان مدرن را می‌شناسد، اما هنوز و باتوجه به اثر مورد بحث در این نوشته، به نظر می‌آید که او نتوانسته تکنیک‌ها و شیوه‌های مدرن روایتی را که می‌آزماید، با مضامین و جهان‌بینی عمیق بیامیزد و داستان‌ها و شخصیت‌هایی چند بعدی بسازد. در واقع او هرچقدر در ساختار و چارچوب کارش سعی می‌کند تو در توبی و چند لایگی را به نمایش بگذارد، به لحاظ پرداخت مضامین اثرش و شخصیت‌پردازی قهرمان‌هایش، حرکتی افقی دارد و روی سطح باقی می‌ماند.

این‌گونه است که باید اکبرپور را بیشتر نویسنده‌ای غریزی، یعنی متکی به غریزه داستان‌نویسی دانست تا متکی بر دانشی درونی و مدرن که در یک جهان‌بینی بزرگ حل شده باشد. شکی نیست که هر نویسنده، برای انتخاب نوع مضامین و فضای جاری در داستانش، کاملاً مختار و آزاد است و باز شکی نیست که یک نویسنده می‌تواند به دنبال هرگونه و ژانری که پیش از این موفق بوده و به قولی جواب داده است، برود و آثاری عامه‌پسند خلق کند. اما شکی هم نیست که دیگر نمی‌توان او را در ردیف نویسنده‌های نوجو، جدی و خلاق به حساب آورد.

کاری که مارکز با «ماکوندو»، روستایی که شبیه زادگاهش است، می‌کند یا کاری که بورخس در داستان‌های کوتاهش با مردمان جنوب شهری یا «گاچو» ـ گاوچران ـ های کشورش می‌کند یا کاری که آستوریاس در فانتزی‌های غریبش با مردم بومی «گواتمالا» می‌کند، همان کاری است که در قدم اول، اکبرپور هم با مردمانی که خوب می‌شناسدشان، کرده است؛ یعنی آن‌ها را بن مایهٔ اثرش قرار داده است، اما آیا توانسته قدم‌های بعدی‌اش را به همان اندازه محکم بردارد؟

چند شگردِ ابتر مانده

دو نکته مهم دیگر برای بازگویی باقی می‌ماند. اول، تغییر زاویه دید رمان است که در سه فصل این کتاب رخ می‌دهد و دوم، نگاهی است به شخصیت‌های محوری رمان.

پیشتر گفتیم که نویسنده در هر کدام از آثارش، تکنیکی را مورد آزمایش قرار داده است؛ چنان که در اثر حاضر نیز چنین نگرشی را می‌بینیم. در این رمان، در فصل‌های چهار، شش و هشت زاویه دید از «داوود» که قهرمان داستان است، به ترتیب به پدر، یکی از برادرهای داوود به نام «یونس» و خواهرش «ساره» تغییر پیدا می‌کند. اما نویسنده هرگز نتوانسته است این شگردها را در مضمون داستانش، درونی کند. شاید آوردن یک مثال برای شیوهٔ روایتی که نویسنده انتخاب کرده است، مفهوم درونی بودن را بهتر بشناساند. اگر رمان «گور به گور» ویلیام فاکنر را به یاد بیاوریم، در این رمان هر کدام از شخصیت‌ها به نوبت، روایت فصل‌های مختلفی از داستان را به عهده دارند. در رمان فاکنر، خانواده‌ای در سفری مخاطره‌انگیز، جسد مادرشان را برای خاکسپاری در زادگاهش، با خود حمل می‌کنند. کل رمان از فصل‌هایی تشکیل شده است که هر فصل، با نام همان شخصیت، یعنی راوی، نام‌گذاری شده است.

هرکدام از این اعضای خانواده که سنین مختلف و

شخصیت‌های متفاوتی دارند، بخشی از ماجرای سفرشان را روایت می‌کنند. هر راوی در هر فصل یا خودش در مرکز ماجرایِ آن فصل قرار دارد و یا حضورش در آن وقایع، به گونه‌ای است که بر وقایع رخ داده، تسلط کامل دارد. آن‌ها هرکدام به وجهی از زندگی و مناسبات خود می‌پردازند یا شاهد عملکرد دیگری هستند که در کلیت رمان، مانند قطعات پازل به یکدیگر مربوط می‌شوند.

مخاطب به واسطهٔ این نوع روایت، ابتدا از نگاه و زاویه دید خودِ شخصیت ـ نه از طریق توصیف یک راوی ـ به وجوه مختلف او و شرایطی که در آن قرار دارد و یا وجه افتراق او با دیگر شخصیت‌های داستان پی می‌برد و رابطهٔ هم‌دلانه‌ای با هریک از این شخصیت‌ها برقرار می‌کند. سپس از منظر هر شخص، تفاوت نگاه هر کدام از آن‌ها را درباره مسایل مشترک پیرامون درک می‌کند. دیگر این که به دلیل تنوع نگاه‌هایی که در داستان موجود است، به کلیتی در رمان دست پیدا می‌کند که محصول شنیدن صداهای مختلف، از منظرهای گوناگون است؛ چیزی که به ندرت در رمان‌های تک راوی ـ تک صدایی ـ به دست می‌آید و سرانجام این که نمی‌تواند حکم از پیش تعیین شده‌ای بدهد و گناهکاری یا بی‌گناهی قهرمان ما را به قضاوت بنشیند. چرا که می‌داند هرکدام از این قهرمان‌ها در ارتباط با کاری که انجام می‌دهد، به اندازه دیگری، اعمالش توجیه‌پذیر و محق است. این مهم‌ترین عنصر ادبیات مدرن و مهم‌ترین کشف دنیای امروز است.

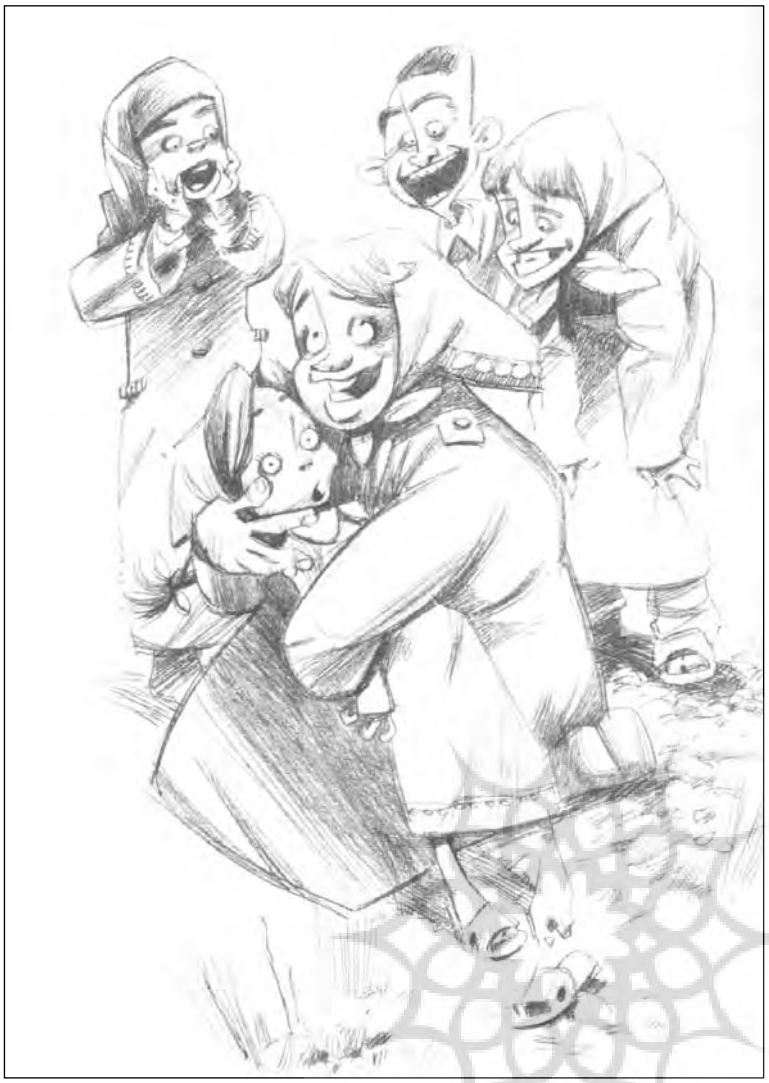
وقتی نویسنده‌ای در رمانش، چنین شگردی (استفاده از راویان مختلف) را به کار می‌برد، باید بتواند به تنوع لحن، زبان، نگاه و شخصیت آن‌ها هم بپردازد. متأسفانه، اکبرپور به هیچ وجه از عهده چنین امر مهمی بر نیامده است.

توفیقی که در اثر فاکنر، به خوبی قابل دریافت است.

اما نکات قابل ذکر دیگر در این مورد:

۱ـ تغییر زاویه دید در این اثر، نه به صورتِ فراگیر نسبت به تمام شخصیت‌های محوری رمان، بلکه به صورت گزینشی روی می‌دهد مثلاً نقش مادر یا برادر بزرگ خانواده، مهراب که عصیانگرتر از بقیه به نظر می‌رسد، نسبت به شخصیت‌های دیگر بسیار کم رنگ‌تر است.

۲ـ در اثر فاکنر، رفتار درونی و نوع نگاه هر شخصیت، چنان با دیگری متمایز است که بدون دیدن نام در سر فصل هم می‌توان آن‌ها را بازشناخت. اما در این جا تنها جملهٔ اول هر کدام از شخصیت‌ها، یک اشاره سرراست به آن شخصیت دارد و در ادامه، همان نوع دیالوگ‌پردازی، همان جمله‌سازی و همان ذهنیت راوی اصلی نمودار می‌شود. مثلاً شروع فصل چهار که با یک «مونولوگ» خوب از پدر شروع می‌شود یا شروع فصل شش که از زبان یونس است: «حالا که فرصت به من رسیده، اول باید خیلی چیزها را فاش کنم» یا شروع فصل هشت که «ساره» به حرف می‌آید: «خودم می‌دونستم که یه روز حرف می‌زنم. همیشه تو خواب می‌دیدم...» این جملات، به طرزی موجز، شخصیت جدید را به ما معرفی می‌کند، اما در ادامه و به سبب تداوم نیافتن شخصیت‌پردازی، این نقطه قوت ابتدایی هم، به نقطه ضعف شخصیت‌پردازی بدل می‌شود؛ چنان که جملات آغازین یک پیام رو و سطحی برای شناخت سر راست شخصیت‌ها به نظر می‌رسد.



۳ـ یکی از امتیازهای این تکنیک، این است که ما دنیای شخصیت‌های رمان را با ذهنیات آن‌ها می‌شناسیم و از زاویهٔ دید و در حد ادراک هرکدام از آن‌ها، محیط پیرامون‌شان را می‌بینیم. در این جا با کمی اغماض می‌توان گفت در رمان اکبرپور، وقتی «پدر» صحبت می‌کند، به خوبی خودش را توجیه و مسئله را از زاویه خودش برای مخاطب مطرح می‌کند. یا وقتی «یونس» صحبت می‌کند، «داوود» و یا بقیه را به گونهٔ خودش توصیف می‌کند، اما اشکال کار این است که در طول رمان، این تفاوت‌ها و مواضع متفاوت تداوم پیدا نمی‌کند.

۴ـ گفتیم که در اثر فاکنر، هر شخصیتی که روایت را به عهده می‌گیرد، در موضعی ایستاده است که بر بخشی از ماجرا آگاهی کامل دارد و این مسئله، آگاهی مخاطب و درک او را از مناظر متفاوت نسبت به دنیای اثر متکثر می‌کند. چه این که اطلاعات و استنباطی که آن شخصیت از جهان پیرامونش به ما می‌دهد، ویژه خود اوست و نمی‌توان کس دیگری را در نقش او متصور شد که بتواند همین اطلاعات را به ما بدهد. اما این جا چنین پروسه‌ای شکل نمی‌گیرد و مثلاً اگر در فصل چهار که پدر راوی است، «مهراب» که او هم در مغازه است، راوی بود، همان اطلاعاتی را که در فصل چهار موجود است، می‌توانست به ما بدهد یا اگر کل رمان را خود «داوود» روایت می‌کرد، بازکمبودی حس نمی‌شد.

اکبرپور را باید بیشتر نویسنده‌ای غریزی، یعنی متکی به غریزه داستان‌نویسی دانست تا متکی بر دانشی درونی و مدرن که در یک جهان‌بینی بزرگ، حل شده باشد

تغییر زاویه دید در این اثر، نه به صورت فراگیر نسبت به تمام شخصیت‌های محوری رمان، بلکه به صورت گزینشی روی می‌دهد

نویسنده در این رمان، شگرد دیگری هم به کار می‌برد که به طور مقطعی، در دو فصل هفتم و نهم ابداع شده، اما بر این شگرد نیز دو ایراد وارد است. ابتدا ببینیم این شگرد چیست. در اواسط فصل هفت، وقتی که همه بچه‌ها در خانه نشسته‌اند، مادر وارد می‌شود و اشاره وار می‌گوید: «پنجره‌ها را باز کنید. این طوری اگر خواب‌تان ببرد، عرق از زیر پهلوی‌تان در می‌آید.» چند سطر بعد، «داوود» جمله‌ای را شروع می‌کند که مشخص می‌شود این یک رویا و او در حال خواب دیدن یا خیال بافی است. این بندها با سه نقطه در ابتدا و انتهای آنها، از بقیه جملات متمایز شده‌اند:

«... می‌دانم که باباست انگار یکی به دلم انداخته باشد. بابا می‌گوید: «آفرین پسر گُلم!» و یک بسته اسکناس روی سرم می‌پاشد. یونس می‌پرد روی سرم تا زودتر پول را جمع کند... و بعد [پول‌ها] مثل دسته‌ای کبوتر دست‌آموز می‌آیند پایین و همراه بابا از در اتاق‌اش می‌روند داخل...»

نویسنده در این حال رویاگونه که پدر بسیار مهربان و سخاوتمند شده است، سعی کرده که به شگرد سیال ذهن نیز نزدیک شود، اما تنها توصیف‌های دور و اغراق‌گونه‌ای به دست داده است:

«گوسفندها به خیال علف مثل ما هجوم می‌آورند طرف پول‌ها. ما و گوسفندها به دو تا گردباد جدا نگاه می‌کنیم که کم‌کم پیچ می‌خورند داخل هم و بعد مثل دسته‌ای کبوتر دست‌آموز می‌آیند پایین و همراه بابا از در اتاقش می‌روند داخل...»

و در فصل نهم وقتی که یکی از پسر عموها داخل چاه دستشویی رفته و آن جا گیر کرده است، کدخدا ناگهان «مهراب» را انتخاب می‌کند که داخل چاه برود و او را بیرون بیاورد. در این جا دوباره راوی در خلسه فرومی رود:

«یحیی با آرنج می‌زند تو پهلویم: «الان جنگ و دعوا می‌شه!»... سرم دارد گیج می‌رود یک دفعه مهراب را می‌بینم که مثل پلنگ می‌پرد روی سر کدخدا و او را نقش بر زمین می‌کند. دست می‌اندازد و از لای شالش پیشتو مشته سیاهش را برمی‌دارد و می‌گذارد زیر گلوی کدخدا...»

البته بعد از این جمله، در عالم واقع برعکس آن رخ می‌دهد و غافل‌گیری زیبایی به وجود می‌آید، اما چنان که گفتیم، این شگردها دو اشکال دارند: ۱ـ اشکال اول، نویسنده باز به مانند تغییر زاویه دید، با این شگرد نیز گزینشی برخورد می‌کند؛ البته این بار به صورتی دیگر. اگر بخواهیم این مسئله را روشن‌تر بیان کنیم، باید بپرسیم که در این اثر، چرا و تحت چه شرایطی این شگرد به کار رفته است یا چرا این شگرد فقط برای فصول پایانی در نظر گرفته شده است؟ چون به کارگیری ناگهانی این تمهید، درست به مانند سکته‌های خفیفی است که در توالی روایت روی می‌دهد. اگر محور به کارگیری چنین شگردی، به هیجان درآوردن قهرمان باشد که خصوصاً در فصل‌های نخست نیز برای قهرمان روی می‌دهد و او در شرایطی مانند ترس، استرس، وحشت و غیره قرار می‌گیرد. اگر محور، تهییج و غافلگیری مخاطب باشد، باز لزوم به کارگیری این شگرد در بخش‌های دیگر رمان، ضروری به نظر می‌رسد؛ چرا که هم مخاطب با یکدستی و یکپارچگی این تمهیدات، لذت بیشتری از این وقایع می‌برد و هم در بخش‌هایی دیگر، بستر لازم برای به کارگیری این شگرد آماده است.

۲ـ مشکل دوم، دربارهٔ چیستی جنس این شگرد است. از آن رو که این شگرد، تنها دوبار و به طور محدود به کارگرفته شده است، باز بر ابهام درک آن و درک نوع و جنس آن افزوده شده است. چنان که پیشتر شاهد بودیم، اتفاقی که در فصل هفتم رخ می‌دهد، نوعی خواب و رویا به نظر می‌رسد. چیزی که خلاف واقع است و جزء آرزوهای نهانی و پس راندهٔ راوی است. اما شگرد فصل نهم، یک نوع "Flash Forward" است؛ یعنی رفتن به آینده و دیدن آن به صورت ذهنی. اگرچه این تمهید دوم، بسیار بهتر از آن رویاگونگی است که در فصل هفت قرار دارد و در متن قصه بهتر و زیباتر جا گرفته است، از آن رو که از این شگرد به طور مقطعی و گذرا استفاده شده است، فاقد کارایی لازم و حتی چنان که پیشتر گفتیم، به نوعی پاشنه آشیل اثر محسوب می‌شود.

شخصیت‌ها

حال می‌رسیم به شخصیت‌های محوری اثر: «داوود»، قهرمان رمان است و به جز سه فصل، در بقیه فصل‌ها، او راوی داستان است در سه فصل نخست کتاب، روایت شدن رمان از زاویه دید او، کاملاً منطقی و طبیعی به نظر می‌رسد؛ چون اوست که باید به درون چاه مستراح برود؛ اما رفته رفته محوریت او با ماجراهای دیگری که رخ می‌دهد، از میان می‌رود. تا آن جا که در اواخر داستان، او تنها یک نظاره‌گر عادی است.

به نظر می‌رسد که اگر نویسنده، در فصل‌های بعدی نیز تغییر زاویه دید رمانش را ادامه می‌داد و شخصیت‌هایی را که در هر فصل نقش محوری و مهم‌تری به عهده دارند، به عنوان راوی انتخاب می‌کرد، نه تنها رمان، شکیل و دارای تنوع نگاه می‌شد، بلکه شخصیت محوری رمان نیز خصوصاً در فصل‌های آخر، به یک نظاره‌گر صرف بدل نمی‌شد.

«پدر» نیز دچار همان سرنوشت «داوود» می‌شود. تصویری که در فصول ابتدایی رمان از پدر ترسیم می‌شود، یک پدر سالار خسیس و با خلقیاتی واقعاً مهیب و ترسناک است. اشکال اول او همان مشکل «داوود» است. نقش او بعد از فصل چهارم که راوی داستان است، رفته رفته رو به افول می‌گذارد. مثلاً در جایی از رمان، او حتی قدرتش را ندارد که پولی را که بچه‌هایش از جیب او برداشته‌اند، از آن‌ها پس بگیرد. نویسنده اشاره‌وار، از بخشش او حرف می‌زند، اما هیچ ایدهٔ منطقی برای این تغییر خلق به دست نمی‌دهد. اشکال دوم در شخصیت‌پردازی پدر، چنان که اکنون اشاره شد، تحول ناگهانی اوست. نکتهٔ جالب در این رمان، این است که نویسنده می‌کوشد «داوود» را به عنوان یک شخصیت به مخاطب معرفی کند و چنان که می‌دانیم، شخصیت، قابل تحول و غیرقابل پیش‌بینی است. در حالی که او نسبت به ابتدای رمان، هیچ تحول و معرفتی کسب نمی‌کند و همان شخصیت ثابتی را که در ابتدا دارد، تا انتهای رمان حفظ می‌کند. اما پدر که در فصول آغازین با خصوصیات تیپیک شناخته می‌شود و باز چنان که می‌دانیم، تیپ یا نمونه نوعی هرگز قابل تحول نیست ـ چرا که نمونه‌ای از یک نوع، طبقه و یا فرهنگ است ـ در آخر داستان، ناگهان چرخشی معکوس دارد و اگرچه محوریت او نیز

به محاق فراموشی می‌رود، نشان داده می‌شود که بخشنده و سخی شده است؛ بی‌آن که بدانیم پدری که به زور می‌خواست فرزندش را درون چاه مستراح بفرستد، به چه علت نه تنها از دزدی فرزندانش می‌گذرد، بلکه بقیه پول دزدی را هم از طریق معلم به خود آن‌ها برمی‌گرداند.

«آقای اشرافی بلند شد و آمد پیشم: «بابا همه تون رو دوست داره، گفت، بقیه پول را هم بده به بچه‌ها.» و اسکناس پنج تومانی را گرفت روبه‌روی صورتم.».

«مادر»، او تجسمی است از زن در یک فرهنگ پدر/مردسالار. او در مقاطعی از رمان، به خوبی نقش سنتی خود را ایفا می‌کند؛ هم با اطاعت امر شوهر، او را آرام می‌کند و به قولی آب سردی است بر آتش اخم شوهر و هم فرزندانش را از دست خودخواهی‌های شوهر نجات می‌دهد. او هر وقت که تصویر می‌شود، مشغول رتق و فتق امور است. نویسنده، «مادر» را در نقش الههٔ مهربانی، تحمل، سکوت و حامی فرزندان خلق می‌کند.

فکر می‌کنم در میان تمام شخصیت‌هایی که در این اثر وجود دارند، «مادر»، کامل‌ترین و قابل لمس‌ترین شخصیت است که نویسنده خلق کرده.

«یونس و یحیی»، دو برادر از سه برادر «داوود» هستند که در شیطنت و اذیت و آزار، رقیب یکدیگرند. «مهراب»، پسر بزرگ خانواده، که حسی از طغیان و سرکشی دارد و مثل خیلی ازاین جور آدم‌ها، فقط زورش را به برادرهای کوچک‌ترش تحمیل می‌کند. نویسنده سعی کرده است او را شخصیتی تودار بنمایاند. غیر از این دو سه شخصیت، به کسان زیادی برمی‌خوریم که نویسنده کوشیده در داستان، نقشی هم به آن‌ها بدهد تا وجودشان لازم به نظر بیاید. اما مگر نه این که هر شخصیت، یا ماجرایی مربوط به خودش را پیش می‌برد یا قسمتی از قصه را؟ مگر نه این که شخصیت‌های داستان‌ها، انسانی را به ما می‌نمایانند که از رنج‌ها و آلام بشری نشأت گرفته و یا شبیه آن بخشی از خود ماست که همیشه از افشا شدن آن واهمه داشته‌ایم و یا چنان که در مقاله «ادبیات چیست؟» می‌خوانیم: «دومین ره‌آورد ادبیات، درک همدلانه است. چنین درکی، حاصل کاوش در «وضعیت انسان» است؛ یعنی کشف سرشت انسان و یا به عبارتی، شناخت نوع انسان.»[2]

حال باید پرسید که شخصیت‌هایی مثل پسرعموها، مسلم، شیرزاد، زارنوشاد و چندین زار دیگر که اکثراً در حد نام می‌آیند و نه حتی توصیف کوچکی که آنها را متمایز کند و در ذهن مخاطب بنشاند، چه تأثیری در روند قصه دارند یا شناخت و درک همدلانه‌ای ایجاد می‌کنند؟ شکی نیست که همیشه برای شکل گرفتن فضایی که موردنظر داستان است، به نقش‌های ریز و درشتی نیاز است که در تقابل‌شان با یکدیگر و یا با قهرمان‌های داستان، این فضا را فراهم بیاورند و مخاطب را به درک والاتری از آدم‌های قصه و محیط پیرامون آن‌ها برسانند. اما این که در هر فصل، با نام‌های جدیدی روبه‌رو شویم که فاقد نشانه‌های شخصیتی یا تیپیک هستند، با این ایده تطابق ندارد. مثلاً پسرعموها «علمناز و خدایار» که تنها از بالای دیوار سرک می‌کشند و نویسنده به همین بسنده می‌کند و بعد ناگهان در فصل آخر، «علمناز» وجود جسمانی پیدا می‌کند، آن هم به صورت سایه‌وار در قعر چاه.

یکی از عمده مشکلات نویسنده در این اثر که قهرمان‌هایش در فصول آخر رفته رفته کم رنگ می‌شوند و نقش محوری‌شان از دست می‌رود، همین است. او می‌خواهد برای حضور هر کدام توجیهی بتراشد و ناچار در هر جا به هریک نقش کوچکی واگذار کند و این‌گونه، یکی را باید در چاه بیندازد، یکی را شوهر بدهد، دیگری را جادو و جمبل کند و رمان را خوش و خرم به پایان برساند. اما دیگر چیزی برای مخاطب باقی نمی‌ماند که حداقل چند دقیقه بعد از تمام کردن کتاب، ذهنش را درگیر خود کند یا پس از خواندن کتاب، احساس کند اندکی به وسعت نگاهش افزوده شده است و یا اندکی از همان احساس لذتی را ببرد که مخاطب از خواندن آثار ادبی نویسندگانی هم چون فاکنر، بورخس، لیندگرن و دال می‌برد.

پی‌نوشت:

۱. «ادبیات چیست؟» نویسنده، ربکا جی. لیوکنز مترجم، شهرام اقبال‌زاده. کتاب ماه کودک و نوجوان ۷۷

۲. همان