پنج نکته درباره «دو خرمای نارس»

شهرام شفیعی

مقدمه

بر مجموعه قصهٔ «دو خرمای نارس» چند نقد در سروش نوجوان و یکی ـ دو جای دیگر نوشته‌اند. در این نقدها تا آنجا که به یاد دارم، بر گرمی و تأثیرگذاری این قصه‌ها تأکید شده که درست هم هست؛ اما جای پرداختن به بعضی نکات فنی را در این نقدها خالی دیدم. با توجه به محدودیت صفحات پژوهشنامه و فرصت خودم، عجالتاً به پنج نکته می‌پردازم.

۱. صحنهٔ آغازین

«غربتی»

در صدا کرد و من گفتم: «اومدن. حتمی بابا کارگر پیدا کرده.»

مادرم گفت: «ساعت دهه، دیگه کی می‌خواد کار کنه؟ الان شب می‌شه.»

من رفتم ایستادم از پشت شیشه نگاه کردم. شیشه بخار گرفته بود و من برای آنکه خوب نگاهش کنم، مجبور بودم بخارها را پاک کنم. با کف دستم شیشه را پاک کردم و خوشم آمد از رطوبت شیشه که دستهایم را خیس کرد.

مادرم گفت: «افغانی که نیست؟»

گفتم: «نه انگار، ولی موهاش وزوزیه.»

گفت: «الابد از این غربتی‌هاست... خدا به‌خیرکنه!»

داستان کوتاه «غربتی» با این صحنه شروع می‌شود. این صحنه به‌عنوان «صحنهٔ آغازین»، خوب درآمده و چند ویژگی مثبت دارد:

ـ انتظار آدمهای داستان را برای وقوع اتفاقی که در پیش است، نشان می‌دهد: آمدن کارگری که برای کار به خانه می‌آید. در اینجا، پیچیده یا ساده بودن، معمولی یا شگفت‌انگیز بودن و حسی یا فیزیکی بودن واقعه، اهمیتی ندارد. مهم این است که حس انتظار از همین نخست به خواننده القا می‌شود. «صدای در» انتظار آدمهای داستان را به پایان می‌رساند، امّا باعث شروع «انتظار داستانی» برای خواننده می‌شود.

ـ «صحنهٔ آغازین» حرکت دارد. «صداکردن در» و آمدن آنهایی که می‌آیند، راوی را به حرف می‌آورد تا در دو جمله، هم خبر از آن انتظار و

شهرام شفیعی هشت سال است که در مطبوعات کودک و نوجوان فعالیت می‌کند؛ با این همه او ر باید بیش از هر چیز داستان‌نویس کودک و نوجوان به شمار آورد، زیرا آثار داستانی‌اش در محافل ادبی و ازجمله مراکز انتخاب کتابهای برگزیدهٔ سال بازتابهایی مهمّ در پی داشته است. از این گذشته، شفیعی در مباحث نظری داستان‌نویسی هم صاحب‌نظرو تواناست. شرح آثار او را به شمارهٔ ۷ پژوهشنامه وامی‌گذاریم

پایانش بدهد، هم دو نفر از شخصیتها را به داستان بیاورد و هم تا حدودی آنها را به ما معرفی می‌کند.

در صدا کرد و من گفتم: «اومدن. حتمی بابا کارگر پیدا کرده.»

ـ از طرف دیگر، «دیالوگ» راوی، «حرکت دیالوگی» هم ایجاد می‌کند. یعنی باعث می‌شود که صحنه با دیالوگ جلو برود: مادر معرفی می‌شود و حرف می‌زند.

ـ از همین آغاز، خواننده را برای خواندن قصه‌ای پر از گفتگو، برای قصه‌ای «گفتگو محور» آماده می‌کند. دو سطر گفتگوی راوی و مادر را از اول قصه بردارید و به جایش توصیف یا چیز دیگری بگذارید. خواهید دید که تأثیر عجیبی بر تمام قصه خواهد گذاشت و ساختارش را از یکدستی خواهد انداخت.

دو خرمای نارس

پدرم گفت: «مجبورم، کاری از دستم برنمیاد. چه کنم؟ الان زوده که این چیزها را بفهمی، اما بزرگتر که بشی حتماً می‌فهمی. این موقع دیگه این جوری نمیگام نمی‌کنی و هی سؤال پیچم نمی‌کنی.»

صحنهٔ آغازین «دوخرمای نارس» هم به هیچ‌وجه نقش مقدمه ندارد. با این نوع شروع، قصه از همان اول آغاز می‌شود و خواننده فرصتی برای زمین گذاشتن داستان ندارد.

داستان با گفته‌های چند سطری پدر آغاز می‌شود. قرار است پدر چیزهایی بگوید، داستان را با گفته‌هایش راه بیندازد و اطلاعاتی را دربارهٔ ماجرا، کف دست خواننده بگذارد. اینها «کارکردهای ارگانیک» گفته‌های پدر است، اما این گفته‌ها در ظاهر داستانی‌شان، حرفهایی هستند که پدری به پسری می‌زند. یک پدر بلوچ کهرنشین که فقر اقتصادی و فرهنگی، او را تا آنجا می‌برد که می‌خواهد بچه‌اش را بفروشد. به نظر می‌آید که چنین پدری در چنین شرایطی، این فرصت حسی را ندارد که بگوید: «... این موقع دیگه این جوری نمیگام نمی‌کنی و هی سؤال پیچم نمی‌کنی.»

این قسمت از دیالوگ پدر، پاره‌ای تحمیلی است. این پاره می‌آید تا بخشی از صحنهٔ آغازین را بسازد، تا جای توصیفی را بگیرد که راوی نمی‌تواند صریحاً در مورد خودش ارائه بدهد.

ببینیم اگر این پاره را برداریم و دیالوگ پدر را متناسب با فرصت حسّی خودش تکمیل کنیم، چه از آب در می‌آید:

«مجبورم، کاری از دستم برنمیاد، چه کنم؟ الان زوده که این چیزها را بفهمی. اما مرد که شدی، می‌فهمی. توی چشمام زل نزن. مثل مردها نگاه نکن.»

می‌بینید که آنچه برای تکمیل صحنه لازم است، در دیالوگ پیشنهاد شده هم وجود دارد.

به هرحال شروع داستان «دو خرمای نارس» هم شروع هوشمندانه و دقیقی است و ویژگیهای مثبت قصه قبلی را دارد.

پدربزرگ

«نصف شب باز از صدای خرخر پیرمرده از خواب پریدم. خرخرش مثل صدای یک اره کند بود که روی یک تختهٔ سفت بکشند. آدم پستو را هم که می‌کشید روی سرش، باز صدا می‌آمد.

پنجره روبه‌رویم بود. ماه آنجا پشت درختهای حیاط، بی‌حرکت ایستاده بود. انگار که آن را به آسمان میخ کرده باشند، ولی مهتاب تو اتاق تکان می‌خورد. پیرمرده نصفش تو مهتاب بود،

نصفش تو تاریکی.»

داستان «پدربزرگ» داستان کشف هویت همین پیرمرد است. کسی که قرارا ست کشف شود، اول باید غریبه باشد. بعد باید این غریبه بودن در داستان نشان داده شود. «صحنهٔ آغازین» داستان پدربزرگ، صحنهٔ القای حس غریبگی است.

«پیرمرده» با خرخر شبانه‌اش راوی را بیدار می‌کند و بعد یک تصویر شنیداری داریم از صدای خرخر پیرمرد. به کار بردن کلمهٔ «پیرمرده» و تصویر شنیداری خشن «کشیده شدن اره کند روی تختهٔ سفت» در کنار هم و همچنین اینکه راوی پتو را روی سرش می‌کشد، از آن فاصله‌ای خبر می‌دهد که می‌توانیم غربتش بنامیم.

بند بعدی صحنه، کار را تکمیل می‌کند: «ماه را به آسمان میخ کرده‌اند، مهتاب توی اتاق تکان می‌خورد، نصف پیرمرد توی مهتاب است و نصفش توی تاریکی.»

۲. زاویهٔ دید

زاویهٔ دید هر سه قصه، «من راوی» یا «اول شخص» است. به نظر می‌آید این انتخاب برای هر سه قصه درست بوده است. «غربتی»، «دوخرمای نارس» و «پدربزرگ» هر سه می‌خواهند از میان چند تصویر ساده، چند گفتگوی ساده و چند حادثهٔ بسیار ساده، احساس بیرون بیاورند. منظور از سادگی، کم‌اهمیتی وقایع داستانها در دنیای واقعی نیست. سوءظن به یک کارگر نوجوان، فروختن فرزند و پیداشدن پدربزرگ گم شده، همه پراهمیت‌اند، امّا در این داستانها، ساده طرح می‌شوند، به‌سادگی خاطره‌ای که نوجوانی فارغ از هر نوع «درون‌نگری کلاسیک» تعریف می‌کند.

در «غربتی»، با احساسات دختر کوچکی در برابر یک کارگر نوجوان تنها و بی‌پناه روبه‌رو هستیم. احساساتی لحظه‌ای که ظرفیتی برای تحلیل روان‌کاوانه ندارند، پس چه بهتر که به‌طور مستقیم از زبان صاحب این احساسات بیان شوند. در «دو خرمای نارس» قرار است خونسردی و ناآگاهی پسر نوجوانی که قرار است فروخته شود، پیش از هر جزع و فزعی، فاجعه را عمیق کند و خواننده را تحت‌تأثیر قرار بدهد. پس چه بهتر که به‌جای توصیف و تحلیل این خونسردی، با استفاده از انواع دیگر زاویهٔ دید، خود پسر بیاید و با خونسردی، داستانش را روایت کند. در «پدربزرگ» هم بهتر است راوی خود پسر نوجوان باشد، چرا که پای کس دیگری به رابطهٔ دو طرفهٔ «پیرمرد - پسر» باز نمی‌شود.

در مجموع می‌توان گفت انتخاب «من راوی» به‌سادگی روایتها، گفتگو محور بودن قصه‌ها، مستقیم بودن انتقال احساسها، ایجاز و «اطلاع خواننده از بعضی چیزها که راوی از آنها ناآگاه است» کمک کرده است.

۳. تصویرپردازی

انواع تصویرهای حسی در داستان، به تعداد حواس پنجگانهٔ انسان است. تصویر دیداری، تصویر بویشی، تصویر چشایی، تصویر لمسی و تصویر شنیداری.

در رمان ــ به‌خصوص رمانهای دوره‌های پیشین ــ این فرصت و اجازه داده می‌شد که نویسنده به‌طور مفصل از هر پنج نوع تصویرپردازی استفاده کند، اما در داستان کوتاه، تصویرپردازی از لحاظ تعداد کلمات، کوتاه و موجز است (گرچه این الزاماً به‌معنی واضح نبودن تصویر نیست)، تصویرپردازی چند وجهی نیست (یعنی یک پدیده از چند جهت تصویرپردازی نمی‌شود. مثلاً

شکل، بو، مزه، بافت فیزیکی و صدای حاصل از برخورد یک سکهٔ قدیمی، تصویر نمی‌شود بلکه مهمترین، تأثیرگذارترین، فراگیرترین و مناسبترین وجه حسی آن را نشانه می‌روند).

یکی از مهمترین خصوصیتهای تصویرپردازی خوب، «آشنایی‌زدایی» است. حتی شاید بشود گفت که اساس هنر، آشنایی‌زدایی است. البته بهتر است وارد بحث فلسفهٔ هنر نشویم و نقش آشنایی‌زدایی را در تصویرپردازی بررسی کنیم.

آشنایی‌زدایی در تصویرا ین است که آنچه را همه بارها و بارها دیده‌اند، از وجه تازه‌ای بنمایانیم؛ وجهی که باعث شود خواننده احساس کند دوباره دارد با آن پدیده روبه‌رو می‌شود. در اینجا پدیدهٔ تازه‌ای نداریم، بلکه با یک معرفی ابتکاری، اصل پدیده را تازه جلوه می‌دهیم. مثالی بزنم: فرض کنید که پشت میزی نشسته‌اید و نوک انگشت سبابه‌تان را روی میز گذاشته‌اید. این تماس، حس مخصوصی از وجود میز به شما می‌دهد. دفعهٔ بعد، کف دستتان را به‌طور کامل روی میز می‌گذارید. حالا شما حس تازه‌ای از وجود میز دارید.

به‌نظر می‌رسد آنچه از جهان اطرافمان می‌دانیم، در اصل سایه‌ای است از برخورد نور عادتهای حسیمان با اصل پدیده‌ها. بنابراین وقتی آن عادتها شکسته شوند، پدیده‌ها هم طور دیگری خواهند بود.

در مجموع می‌توان نتیجه گرفت که تصویرپردازی بدون آشنایی‌زدایی، بی‌حاصل است و در واقع تصویری به دست نمی‌دهد.راز شکست انبوه نوشته‌های روزانه‌ای که باید دور ریخته شوند، همین است.

در اینجا ممکن است سؤالی مطرح شود: «چرا بعضی از نویسنده‌هایی که تصویرهایی بسیار مستند و روزنامه‌ای دارند، بسیار سرراست و گزارش‌گونه می‌نویسند و در کارهایشان از «حس آمیزی» خبری نیست، موفق بوده‌اند و کارشان به‌عنوان هنر پذیرفته شده است؟» سؤال خوبی است. نمونهٔ بارز این گونه آثار، کارهای همینگوی است، مخصوصاً در داستانهای کوتاهش. جواب این است که این سر راست‌نویسی، این دوری از حس‌آمیزی، این مستندنویسی و دوری از صنایع ادبی، خودش نوعی آشنایی‌زدایی است. یک وقت ما با آشنایی‌زدایی از مستندگرایی به سوی ذهنیت‌گرایی می‌رویم، یک وقت هم با آشنایی‌زدایی از دنیای ساخته‌های هنری، خودمان را به وسط دنیایی خالی از توصیف و تشبیه و آرایه‌های دیگر پرتاب می‌کنیم. این هم قطعاً خودش نوعی آشنایی‌زدایی است و رمز موفقیت کسانی چون «دوس پاسوس» و «همینگوی».

در «غربتی»، «دو خرمای نارس» و «پدربزرگ»، تصویرپردازیها بیشتر از همان نوع مستندگونه‌اند؛ می‌گوییم بیشتر و نه کاملاً. در داستان‌نویسی فارسی، «غلامحسین ساعدی»، در تعدادی از داستانهایش، عرصه را از «صورخیال» خالی کرد تا هم با خیال راحت به فضاسازی وهم‌آلود خودش برسد و هم داستان را تا آنجا که ممکن است، نمایشی کند. بعد از انقلاب هم تعدادی از نویسندگان نوجوانان در مسیر «خشک کردن داستان از نم صناعات ادبی»، و «انتقال احساس از طریق انتخاب یک نقطهٔ طلایی ضربه زننده» افتادند. منتهی مخاطب بچه‌ها بودند و این کار آنقدرها هم تا بالاترین حدودش عملی نبود، باید تا حدودی به ناخواسته‌ها تن داده می‌شد. هنوز هم این موج ادامه دارد. نکتهٔ قابل تأمل این است که از این حرکت، چندین قصهٔ کوتاه خوب هم به‌دست آمده است. یکی از این قصه‌ها همین قصهٔ دو خرمای نارس است. در «غربتی» تا حدودی خالی بودن قصه، آزاردهنده است و ملال‌آور؛ ملالی که در همهٔ قصه‌هایی که به اصرار می‌خواهند پر گفتگو و خالی

از دخالت نویسنده باشند، وجود دارد. اگر قرار است نویسنده در داستان دخالت نداشته باشد، جایش را باید با چیزهای دیگری پر کرد که در اینجا مجال طرح کردنش نیست. در قصهٔ «دو خرمای نارس» تا حدود زیادی این جای خالی پر شده است.

۴. احساسات

وقتی احساس با «ات» جمع بسته می‌شود، برای من بار طنزآمیزی پیدا می‌کند. احساس یا احساسها، هر دو کلمه‌هایی سنگین و باوقارند، اما احساسات انگار از آب بسته‌شدن توی حوزهٔ عواطف آدمی خبر می‌دهد.

اساس داستان «دو خرمای نارس» بر احساساتی نشدن است و از این لحاظ هیچ مشکلی ندارد. در این داستان، نویسنده احساساتی نمی‌شود تا بتواند احساس خواننده را برانگیزد. عجله نمی‌کند. فاصلهٔ خودش را و حتی فاصله راوی را با آن «ات» حفظ می‌کند، اما در داستان «غربتی»، راوی در چند جا بافت قصه را، در دیالوگهایش به‌هم می‌زند. انگار نویسنده می‌خواهد دلرحم بودن راوی را به خواننده شیرفهم کند که البته نیازی به آن نیست.

ممکن است سؤال شود که «حالا آمدیم توی قصه‌ای، آدمی احساساتی و بسیار دلرحم داشتیم، پرداختن به او قصه را احساساتگرا می‌کند؟» جواب این است که نویسنده هر جور آدمی را می‌تواند به دنیای قصه‌اش بیاورد، به شرطی که ساخت و بافت مناسب با او را از پیش آماده کرده باشد. نیازی نیست وقتی دختر راوی، دچار رقت قلب می‌شود، نویسنده هم دچار رقت قلب شود و به او اجازه بدهد که چند بار احساساتش را در قصه فریاد بزند. برای آزمایش به جای تمام دیالوگهای مورد اشاره، سکوت بگذارید و به بقیه قصه دست نزنید. حاصل کار خیلی بهتر خواهد شد. همان‌طور که در قصهٔ دو خرمای نارس شده است.

۵. زبان

زبان این قصه‌ها، فارسی ساده و بسیار بی‌تکلف و سالم است. این روزها که نویسندهٔ این سطور به‌شدت به‌کار ویرایش مشغول است، گاهی با این مسئله روبه‌رو می‌شود که کسانی نمی‌توانند زبان فارسی را با ظرفیتها، کیفیتها و حساسیتهای خودش در نیازها و هنجارشکنیهای داستانی ضرب کنند و معمولاً از خیر یکی از اینها می‌گذرند. زبان این سه قصه، زبانی کم ادعاست و از پس ادعا و توقع محدود خودش برآمده است.

واقعیت این است که این سه قصه چه در متن و چه در دیالوگها، از لحاظ غنای «استفادهٔ داستانی از واژگان معمول در فرهنگ عامّه» از بسیاری از قصه‌های زمان خودشان و بسیاری از قصه‌های چاپ شده در این سالها، جلوتر هستند. با این حال، قوتهای دوخرمای نارس و قوتهای بسیاری از قسمتهای دو قصهٔ دیگر، این توقع را ایجاد می‌کند که قصه‌ها به لحاظ استفاده از واژه‌ها، اصطلاحها و تعبیرهای زنده و پرتحرک، غنی‌تر باشند.

در پایان این بخش، باید گفت که ای‌کاش این سه قصه به قول صادق هدایت از «لحاظ» یک ویراستار داستان‌نویس گذشته بود تا برخی دست‌اندازهای نثر را که معمولاً غفلت نویسنده از آنها طبیعی است، برطرف کند. باید تأکید کنم که این دست‌اندازها در قدوقواره این داستانها دید می‌شود، اما ممکن بود در قامت قصه‌هایی ضعیفتر، اصلاً به نظر نیایند. فقط یک مثال می‌زنم.

پنجره رو به باریم بود، ماه آنجا پشت درختهای حیاط بی‌حرکت ایستاده بود. انگار که آن را به آسمان میخ کرده باشند. [انگار به آسمان میخش کرده بودند]. «آن را» از صمیمیت نثر می‌کاهد. «انگار» هم برای شرطی کردن جمله کافی است. به‌جای «باشند» اگر «بودند» بگذاریم، خواننده در مورد زمانِ جمله کمتر به اشتباه می‌افتد.