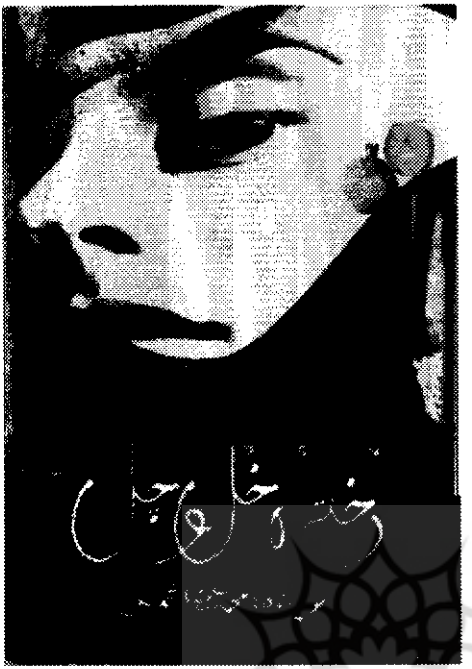

کلاف‌خوانی

نگاهی به کتاب «دختر خل و چل»، اثر محمدرضا شمس

حسین شیخ‌الاسلامی

نشر: حنانه
تیراژ: ۲۲۰۰ نسخه
قیمت: ۶۰۰ تومان

اثری متفاوت، مثل «دختره خل و چل» یا هر کدام از دیگر آثار محمدرضا شمس، نقدی متفاوت می‌طلبد و فارغ از این‌که این داستان برای مخاطبانی در کدام گروه سنی نوشته شده است، خود کار به لحاظ ادبی، ویژگی‌هایی دارد که نگاه زودگذر و سرسری به خود را برنمی‌تابد و اگر قرار باشد به صورت جدی و در یک نشریه تخصصی درباره آن بحث شود، مجبوریم نگاهی مفصل‌تر به آن بیندازیم و کلاف در هم پیچیده این اثر را باز کرده، به آن نگاهی بیندازیم.

الف) این دختره خل و چل چه می‌گوید؟

کتاب «دختره خل و چل» را اگر بخواهیم در یک جمله خلاصه کنیم، باید بگوییم این داستان، روایتگر ذهنیت دختری نیمه دیوانه، در یک محیط روستایی است. این دختر که «خانم بس» نام دارد، فرزند مادری است دخترزا که چندین فرزندش هنگام تولد از دنیا رفته‌اند. پدر راوی هم که از دخترزایی زن اول ناراضی است، زن دومی را به عقد خود درمی‌آورد که راوی وی را با نام «روغنی» می‌شناسد. ننه امینه، قابله روستا شخصیت دیگر این داستان است که اگرچه نسبتش با راوی هیچ‌گاه مشخص نمی‌شود، بسیار به او نزدیک است و بالاخره لکزده مریوان، جوانی که در دعواهای اهالی روستا بر سر آب،کشته شده نیز اهمیتی اساسی در داستان دارد؛ چرا که راوی و او با هم مناسبات عاشقانه داشته‌اند.

می‌توان گفت داستان «دختره خل و چل»، روایتگر مجموعه اتفاقات پیش‌آمده برای این شخصیت‌ها، بر بستر ذهنیت سردرگم و گیج راوی است و این ترکیب، بر سازنده داستانی است که میان رویا و واقعیت، جنون و عقل و بالاخره زندگی و مرگ، مسیر خویش را می‌سازد.

برای آن‌که بتوانیم غیر از تعارفات همیشگی

نقد ادبیات کودک و نوجوان که معمولاً نثار این دست آثار می‌شود، این داستان را تا آن‌جا که می‌توانیم، ریزبینانه بررسی کنیم، راهی نداریم جز این‌که در قدم اول، پیچیدگی این روایت را نادیده بگیریم و آن را به اجزا و عناصر داستانی‌اش فرو بکاهیم. می‌توان این عمل را «ریخت‌شناسی» روایت دختره خل و چل نامید؛ کنشی که ما را قادر می‌سازد به درستی در باب آن قضاوت کنیم.

ب) ترکیب شمیایی

همان‌طور که گفتیم، کل این روایت بر بستر ذهنی آشفته و در حال گذار متناوب میان واقعیت و تخیل و جنون، بنا شده است. بنابراین، اگر بخواهیم اجزای ترکیبی را که به عنوان کلیت داستان پیش رو داریم، بشناسیم، نخست می‌توانیم میان این واقعیت (یا به عبارت بهتر، اتفاقاتی که به گمان خواننده، هنگام خوانش متن واقعاً رخ داده است و تخیل جنون‌آمیز راوی یا اتفاقات و شخصیت‌هایی که خواننده هنگام خوانش متن، آن‌ها را تولید ذهن جنون‌زده راوی می‌انگارد، تمایز بگذاریم. این کار چند فایده دارد. نخست این‌که به ما کمک می‌کند یک قدم به سمت کشف منطق داستان برداریم و در واقع با تشخیص نقاطی که نویسنده از یک بخش به بخش دیگر حرکت می‌کند، با فراز و نشیب اثر هماهنگ‌تر باشیم. کمک دیگری که این تقسیم‌بندی به ما خواهد کرد، این است که ما را قادر می‌سازد تا آن‌چه را روایت می‌شود (یا مجموعه اتفاقات واقعی رخ داده در داستان)، از آن‌چه توصیف می‌شود (و در یک کلمه، هدف از نگارش آن‌ها بیان منویات ذهنی راوی بوده است)، جدا کنیم. این نکته بسیار در تفسیر این متن می‌تواند به ما کمک کند.

به هر حال، اگر بخواهیم بنا بر این تقسیم‌بندی عمل کنیم، می‌توانیم فهرست زیر را بر اساس آن‌چه در متن خوانده‌ایم و به ترتیب حضور پاره روایت‌ها در داستان، تهیه کنیم:

الف) اتفاقات واقعی روایت شده در داستان:

۱) قحطی در روستا

۲) حضور زن دوم پدر (روغنی) در خانه

۳) مرگ ننه امینه

۴) دعوای اهالی بر سر آب و مرگ لک‌زده مریوان

۵) ازدواج راوی و ارباب قادری

۶) دخترزایی دوباره روغنی

۷) پیدا کردن عتیقه در روستا

ب) اتفاقات خیالی روایت شده در داستان:

۸) قابلگی ننه امینه برای اجنه و ساختن آلت مومی برای دختر نوزاد از ترس مجازات اجنه

۹) ماجرای عاشقانه راوی و مرده لک‌زده مریوان

۱۰) زایش چندباره راوی و ننه امینه

۱۱) پیدا کردن بچه سر راهی توسط راوی

۱۲) زایش مداوم راوی

با کمی اغماض، می‌توان گفت این فهرست دوازده تایی، برجسته‌ترین خطوط روایی داستانند و البته چند موتیف نیز در این میان به صورت مداوم روایت می‌شوند که می‌توان این سه مورد را به لحاظ اهمیتی که دارند، ذکر کرد:

۱۳) نفرین‌های مداوم آباجی (مادر راوی)

۱۴) مارکشی‌های مداوم

۱۵) خیانت‌های مداوم شخصیت‌ها (خیانت پدر راوی به آباجی و روغنی، خیانت زن نقد علی و همخوابگی او با عمو شیرازی و ...)

این پانزده پی‌رفت (mythus)، بر سازنده کلی این روایت هستند. شاید اگر فرصت بیش از این می‌بود و می‌شد به صورت کاملاً تفصیلی به بررسی این اثر پرداخت، ذکر ترتیب گذار اثر از یک پی‌رفت به پی‌رفت دیگر و ترسیم نمودار کلی حضور این روایت‌ها، مفید فایده می‌بود؛ چراکه

در آن صورت، می‌توانستیم به صورت کاملاً تصویری، شمای کلی اثر را استخراج کنیم و بر مبنای آن سخن بگوییم، اما قطعاً این کار با توجه به مشخصات نوشته‌ای که پیش رو دارید، میسر نیست. تنها می‌توان در باب نکات اصلی آرایش پی‌رفت‌ها در این اثر، موارد زیر را ذکر کرد:

۱) آن‌چه در نگاه اول، می‌توان به قطعیت دریافت، درونمایه اثر است. با توجه به این پی‌رفت‌ها، می‌توان به راحتی اظهار کرد که این اثر، روایتگر موقعیت زنان در یک بافت سنتی – روستایی است. از مجموع دوازده پی‌رفت مطروحه در این اثر، ده پی‌رفت حول شخصیت‌های زنانه اثر شکل می‌گیرند و به صورت کامل، در سپهر زنانه آن روستا جای می‌گیرند. تنها دو پی‌رفت (یعنی پی‌رفت‌های ۱ و ۱۲) فضایی غیر جنسیتی دارند. آن دو پی‌رفت هم علاوه بر این‌که نقشی توصیفی دارند، به وضوح کارکردی نمادگرایانه نیز برای آنان طرحی شده است. پی‌رفت نخست، ظاهراً قرار است منتقل کننده فقر کلی حاکم بر محیط باشد و پی‌رفت دوازدهم نیز نقشی جز انتقال بینشی انتقادی نسبت به برخورد افراد دهکده با مادر خویش (زمین) ندارد. به این ترتیب، می‌توان گفت این اثر، کمابیش روایتگر تیره‌بختی زنان در بافت سنتی ایرانی است.

۲) در راستای نکته پیشین، می‌توان به اهمیت محوری زایش در این اثر نیز توجه کرد. هفت پی‌رفت از مجموع دوازده پی‌رفت اصلی (پی‌رفت‌های ۲ و ۶ و ۳ و ۸ و ۱۱ و ۱۰ و۱۲) مستقیماً به مسئله زایندگی زنان می‌پردازند. زن به مثابه موجود زایشگر، تصویری است که کتاب قصد دارد به خواننده خود منتقل کند. نکته قابل توجه این است که چهار مورد از این هفت مورد، در دسته روایت‌هایی هستند که در ذهن راوی رخ می‌دهند و این امر، خواننده را به فهم این نکته رهنمون می‌کند که این تصویر از زن به مثابه موجود زایشگر، بیش از آن‌که در حوزه اتفاقات رخ داده و حالت کنشگری داشته باشد، در حوزه منویات ذهن راوی قرار دارد و به عبارت بهتر، موقعیتی توصیفی دارد. اگر بخواهم این نکته را بیش‌تر توضیح دهم، باید به این اشاره کنم که نویسنده، آگاهانه یا ناخودآگاه، بیش از این‌که به لحاظ اجتماعی، نگاهی انتقادی به برخورد زن و مرد در جامعه روستایی داشته باشد، نوک انتقاداتش متوجه ذهنیت حاکم بر افراد آن روستاست. به عبارت بهتر، بیش از این‌که با زنان به مثابه موجوداتی زایشگر رفتار شود، به آنان هم‌چون موجوداتی زایشگر نگریسته می‌شود و از آن مهم‌تر، راوی نیز به خود چونان موجودی زایشگر (آن هم پسرزا) نگاه می‌کند.

۳) اگر دو پی‌رفت غیرجنسی و هفت پی‌رفت مربوط به زایش را از مجموعه پانزده پی‌رفت اثر کم کنیم، باقی پی‌رفت‌ها همه محوری جنسی دارند و این موضوع، خواننده را به این سمت سوق می‌دهد که داستان را کمی جنسیت‌زده بداند. البته این نکته به خودی خود، نه نقطه ضعف اثر محسوب می‌شود و نه نکته قوت آن. فقط باید توجه داشت که حضور تا این حد قوی جنسیت در چنین اثری، خصوصاً وقتی با شیوه بیان نویسنده که صریح، رک و حتی تا حدی خشن می‌نماید، ترکیب شود، کمی با سنت رایج در داستان‌نویسی فارسی مغایرت دارد و به عبارت بهتر، پیشروانه (آوانگارد) و هنجارشکنانه تلقی می‌شود. داوری در این باب که «دختره خل و چل» به مثابه اثری پیشرو، در تغییر ذائقه خوانندگان خود موفق بوده است یا نه، امری سلیقه‌ای و مربوط به تک‌تک خوانندگان است.

۴) نکته‌ای که از سه مورد پیش‌گفته استنتاج می شود و ذکر آن هم ضروری به نظر می‌رسد، این است که نقطه ثقل این اثر را نه در شخصیت‌پردازی

«خانم بس» یا راوی داستان، بلکه باید در موقعیت زنان در جهان داستانی این اثر جست. توضیح این‌که شاید در نگاه اول و با توجه به زاویه دید داستان و ویژگی‌های منحصر به فرد راوی اثر، خواننده به این سمت سوق داده شود که هدف از داستان، ترسیم موقعیت ویژه و خاص راوی است، ولی با توجه به آن‌چه گفتیم، به نظر منطقی می‌رسد که درونمایه اصلی کار را بررسی جایگاه زنان بدانیم و هدف اثر را انتقال نگاهی انتقادی به جایگاه زن در جامعه سنتی ارزیابی کنیم. این نکته را می‌توان با توجه به موضوع پی‌رفت‌ها (که در واقع اجزای سازنده روایت اصلی هستند) به خوبی فهمید. از میان این دوازده پی‌رفت، تنها سه پی‌رفت (۵ و ۹ و ۱۲) مستقیماً به راوی مربوط می‌شوند و همین سه پی‌رفت هم راوی را نه به مثابه پدیده‌ای منحصر به فرد (singular) و غیرعادی، بلکه هم‌چون نمونه‌ای از کل و از منظر جنسیت، در محور خود قرار می‌دهند. طبیعی است که با توجه به این نکات، باید قبول کرد راوی در این اثر، محور اصلی نیست.

۵) و بالاخره باید به رنگ‌آمیزی و ترکیب خوب این روایت‌ها اشاره کنیم. همان‌گونه که از فهرست فوق مشخص است، به لحاظ مضمونی نویسنده دست خود را کاملاً بسته است و سعی کرده در یک طیف معنایی به خلق روایت بپردازد. این‌که نویسنده توانسته تا این حد در خلق پی‌رفت‌هایی با محدودیت معنایی، متنوع عمل کند و در داستانی با این مشخصات، بدون آن‌که دچار افراط شود، به روایت پی‌رفت‌های مختلف بپردازد، خود شایان تقدیر و تحسین به نظر می‌رسد.

ج) آدم‌های خل و چل

اکنون که خط اصلی روایت در این داستان را تا آن‌جا که فرصت به ما اجازه می‌داد، ترسیم کردیم، می‌توانیم به دومین عنصر سازنده هر داستان، یعنی شخصیت‌ها بپردازیم. اگر بخواهیم مطابق آن‌چه در بررسی خطوط روایی اثر انجام دادیم، در مورد شخصیت‌ها نیز عمل کنیم، می‌توانیم فهرست زیر را به عنوان فهرست مهم‌ترین شخصیت‌های اثر، نام ببریم:

۱) راوی
۲) آباجی
۳) ننه امینه
۴) اجنه
۵) بابای راوی
۶) روغنی
۷) لک زده مریوان
۸) مردهای ده (بابای بابا، عمو شیرازی، امینه و ...)

خطوط روایی‌ای که بر شمردیم، در واقع محصول کنش‌های این هشت شخصیت مجزا هستند. افراد دیگری هم در داستان وجود دارند، اما هیچ‌کدام از دیگر کنشگران، به مثابه نیروی اصلی پیش‌برنده خطوط روایی عمل نمی‌کنند و اصل روایت‌ها، به واسطه حضور و کنش شخصیت‌های مندرج در این فهرست شکل می‌گیرد.

باز هم به علت محدودیت فرصت، ناچاریم از ذکر جزئیات و نحوه پرداخت شخصیت‌ها، به صورت جداگانه بگذریم و فقط به ساخت کلی آرایش شخصیت‌ها بپردازیم و نیز به ذکر نکاتی کلی در باب شخصیت‌پردازی این اثر اکتفا کنیم.

اگر بخواهیم نحوه آرایش شخصیت‌ها را در این داستان روی جدول بیاوریم، باید جدولی چهارخانه ترسیم کنیم که از یک‌سو به بخش زنان و مردان و از دیگر سو به بخش اکثریت و اقلیت تقسیم می‌شود. در واقع این جدول چهارگانه را می‌توان جغرافیای شخصیت‌های داستان محمدرضا شمس دانست:

	اکثریت	اقلیت
مردان	مردهای ده، بابای راوی، اجنه	لک زده مریوان
زنان	روغنی، ننه امینه	آباجی

به این ترتیب است که جهان داستانی «دختره خل و چل»، شکل کامل خود را به ما نشان می‌دهد؛ جهانی که بر اساس مفهوم زایش شکل گرفته است و شخصیت‌هایش در جدولی چهارخانه تقسیم‌بندی می‌شوند. «مردان اکثریت» که قدرت باروری دارند، بهترین جایگاه را اشغال می‌کنند و تصویری که از آن‌ها در کتاب ترسیم می‌شود، کمابیش منطبق با تصویر زن در سنت ادبی ماست. آن‌ها خواست‌های ساده‌ای دارند: «تمتع جنسی»، «باقی گذاشتن نسلی پس از خود» و «فراهم شدن خورد و خوراک و پوشاک».

«لک‌زده مریوان»، مردی که سرشتی متفاوت با دیگران دارد، سرنوشت مشابهی هم دارد:«او مرده است». نگارنده بی‌اختیار تمایل می‌یابد موضع نویسنده درباره سرشت مردانه را در این جمله بیان کند که:«مرد خوب، مرد مرده است» و به راستی هم تنها مرد خوب این داستان، مرد مرده است. یک مورد دیگر هم از مرد عاشق یا مرد اقلیت، در داستان وجود دارد و آن «عمو شیرازی» است. این فرد که عموی راوی محسوب می‌شود، به همخوابگی با زن یکی از اهالی دهکده اقدام کرده و به همین علت هم از روستا طرد و به شیراز تبعید شده است. عمو شیرازی وقتی در جهان داستان باز پذیرفته می‌شود که به قانون جامعه تن داده یا به عبارت بهتر، یکی از مردان اکثریت شده باشد.

خانه سوم را «زنان اکثریت» اشغال کرده‌اند؛ زنانی که به خواست مردان گردن نهاده‌اند و از آنان اطاعت می‌کنند، «پسر می‌زایند» و بلدند با مهارت از شیر ماست و کره بگیرند و خلاصه این‌که به سیستم حاکم تن داده‌اند. اینان علی‌رغم وضعیت اسفبارشان، جایگاه مشخصی دارند و از حقوق مشخصی برخوردارند (حقوقی که عمو شیرازی را به شیراز می‌فرستد و یا روغنی را به خانه راوی می‌کشاند).

و بالاخره خانه چهارم، از آنان «زنان اقلیت» است. آباجی، مادر دخترزای راوی، نمونه نوعی این طبقه افراد است. این طبقه پست‌ترین جایگاه را در جهان داستانی این اثر اشغال کرده‌اند و به معنای واقعی کلمه، از حقوق اساسی خویش نیز محرومند.

با این طبقه‌بندی، لایه اصلی داستان نیز بر خواننده مکشوف می‌شود. در واقع، می‌توان داستان «دختره خل و چل» را به این صورت نیز خلاصه کرد:«این داستان روایت سیال ذهنِ آرزوی یک دختر روان‌پریش، برای تبدیل شدن به یک زن معمولی (هنجاری)، بنابر تعریف جامعه سنتی خویش است». آن‌چه ذهن راوی را مشغول می‌کند و باعث روایت این داستان می‌شود، سراسر حکایت امیال راوی برای پذیرفته شدن در جامعه است.

نکته دیگری که می‌توان در این مورد گفت؛ جایگاه ننه امینه، زن قابله در این ساختار است. اگر از این منظر به این اثر بنگریم، آن‌گاه در خواهیم یافت که ننه امینه، نقش کاملاً کلاسیک یاور قهرمان را در این اثر بازی می‌کند. توضیح این‌که تقریباً در تمام روایت‌های کلاسیک، ما در کنار قهرمان داستان، شاهد حضور شخصیت دومی هستیم که در تمام ماجراها، قهرمان داستان را دنبال می‌کند (سانچو در دن‌کیشوت، نمونه

کلاسیک این شخصیت‌هاست). ننه امینه نیز که شغلش به خوبی معرف جایگاه ساختاری اوست، در این داستان حضور دارد تا به راوی کمک کند که در جایگاه معقول یک زن بنشیند و این خود بر سازنده برخی از برجسته‌ترین صحنه‌های این اثر است (صحنه زاییدن اجنه، صحنه زایش مداوم خود ننه امینه از شکم راوی و ...).

اکنون که به نمودار کلی آرایش شخصیت‌ها در این داستان رسیدیم، ذکر چند نکته در مورد شخصیت‌پردازی در این داستان نیز ضروری به نظر می‌رسد:

۱) همان‌گونه که تاکنون نیز دیده‌ایم، شاید نقطه ضعف اساسی داستان، یک‌جانبه‌نگری آن باشد. در مورد شخصیت‌پردازی نیز ما با همین مشکل روبه‌روییم؛ شخصیت‌ها صرفاً به سبب جنسیت‌شان در داستان حضور دارند و این نکته اگرچه در نگاه اول به چشم نمی‌آید، در بازخوانی چندباره اثر، به خوبی قابل مشاهده است.

۲) نکته دیگری که می‌توان به آن اشاره کرد، عدم تناسب میان دسته‌های مختلف شخصیتی‌ای است که در این داستان حضور دارند. اگر جدولی را که رسم کرده‌ایم، مبنای کار قرار دهیم، آن‌گاه می‌بینیم تعداد شخصیت‌های حاضر در هر بخش از این جدول، تناسبی با تعداد افراد خانه‌های دیگر جدول ندارد. این باعث می‌شود که درک تقابل شخصیت‌ها و دریافت تضاد میان آن‌ها، دشوارتر از آن‌چه هست و عرفاً لازم است، باشد. تقابل میان آباجی از یک سو و روغنی و ننه امینه و چند شخصیت فرعی دیگر (مثلاً خاله اشرف) از سوی دیگر، با توجه به تعدد شخصیت‌ها، کمی مشکل به نظر می‌رسد. گمان حقیر آن است که این عدم تناسب، بیش‌تر به علت نشان دادن رابطه اکثریت / اقلیتی موجود در جهان داستان، به کار رفته است. اگر این‌گونه باشد، باید اذعان کنیم که این تکنیک، آن‌چنان که باید سودمند نمی‌افتد و بیش‌تر خواننده را سردرگم می‌کند.

۳) همین عدم تناسب، در فضای اختصاص داده شده به هر شخصیت نیز نمود می‌یابد. میزان شخصیت‌پردازی روغنی، به عنوان مثال، به هیچ عنوان قابل مقایسه با زمانی که نویسنده خرج می‌کند تا لک‌زده مریوان را به خواننده خود معرفی کند، نیست. این عدم تناسب، حتی بیش از نکته‌ای که از پیش گفتیم، باعث سردرگم شدن خواننده می‌شود. اگر ما متعدد بودن شخصیت‌های فرعی داستان (که در این نوشته از آن‌ها نام نبردیم) را نیز در نظر داشته باشیم، آن‌گاه این مشکل بیش‌تر نمود پیدا می‌کند. فاصله شخصیتی مثل لک‌زده مریوان، با شخصیت دیگری مثل اجنه، اگرچه هر دو به لحاظ جایگاه روایی هم‌ارز محسوب می‌شوند، به واسطه فضایی که هر یک اشغال می‌کنند، آن‌قدر زیاد است که حتی خواننده می‌تواند در ارزیابی میزان اهمیت هر شخصیت دچار اشتباه شود.

۴) چند شخصیت نیز حضوری پررنگ در داستان دارند، بدون آن‌که نقش خاصی در ساخت اصلی اثر بازی کنند. شخصیتی مثل خاله اشرف، نمونه بارز این گروه است یا مار، به عنوان شخصیتی فرعی که در کل داستان حضوری کم‌رنگ، اما مداوم دارد، حتی نگارنده این متن را در تشخیص خطوط اصلی روایت مردد کرد (کمااین‌که هیچ بعید نیست تفسیر مختار نگارنده در این متن، از اساس به نظر دیگر خوانندگان نامربوط برسد). این درست است که متن باز، به عنوان متنی که امکانات متنوعی برای خوانش خوانندگان خود فراهم می‌کند، می‌تواند جذابیت بیش‌تری نسبت به متن بسته‌ای که با خواننده مستبدانه‌تر برخورد می‌کند، داشته باشد، اما باز بودن متن، مقوله‌ای جدا از ضعف انسجام یک

متن است و به گمان حقیر متن مورد بحث، بیش‌تر از این‌که به یک متن باز نزدیک شود، به سمت متنی نامنسجم متمایل است.

د) اسلوب روایت

اکنون تقریباً می‌توان ادعا کرد تصویری نسبتاً کامل از استخوان‌بندی این اثر (البته بنا بر خوانش نگارنده این متن) ارائه شده است. به عبارت بهتر، می‌توان گفت خواننده‌ای که این متن را می‌خواند، می‌تواند اصل آن‌چه را در این داستان روایت شده است، دریابد. البته این نمی‌تواند بر سازنده تصویری واقع‌گرایانه از متن مورد بحث ما باشد؛ چراکه اگر شیوه اجرای این روایت را از آن بگیریم، گویی از اساس آن را ویران کرده‌ایم. کار اصلی نویسنده «دختره خل و چل» به گمان حقیر، بیش از آن‌که در طراحی چارچوب‌ها و ساختار داستان باشد، در شیوه اجرای آن نهفته است. به همین علت هم علی‌رغم آن‌که عرف یک نقد متعارف، دست ما را به جهت فرصت اندک می‌بندد، به اقتضای امکان، می‌کوشیم چند جنبه اصلی اثر محمدرضا شمس را بازگویی و بررسی کنیم:

۱) زبان:

محمدرضا شمس، در طول فعالیت ادبی‌اش، به خوبی توانایی‌های خود در عرصه زبان را به مخاطب اهل فن نموده است، اما این باعث نمی‌شود که در این‌جا ذکری از هنرنمایی او در این داستان نداشته باشیم. علاوه بر کلیاتی که می‌توان در مورد شیوه استفاده از زبان در کارهای شمس برشمرد، قصد دارم در این‌جا به یک نکته اساسی که به گمان من کم‌تر در آثار او مورد توجه قرار گرفته است، اشاره کنم.

همه می‌دانیم که میان تخیل، به معنای پیوند آزادانه و فارغ از قید و بند منطق میان پدیدارها و زبان، به عنوان عرصه‌ای برای پیوند نام‌های مختلف، به واسطه آن‌چه دستور زبان نامیده می‌شود، پیوند محکمی برقرار است. محمدرضا شمس، از این پیوند در کارهایش و خصوصاً در اثر مورد بحث، یعنی دختره خل و چل، به خوبی استفاده می‌کند. یکی از این قطعاتی را که می‌تواند برای نویسندگان جوان جنبه آموزشی هم داشته باشد، مرور می‌کنیم:

«از میان قبرها رد می‌شوم. سایه‌هام دراز به دراز روی قبرها افتاده‌اند. یکی از پهلوی چپم جدا می‌شود و یکی از پهلوی راستم. یکی هم از روبه‌رویم.

می‌گویم: بلند شید، خودتونو جمع کنید!

سایه‌هام خودشان را جمع می‌کنند. لک‌زده مریوان روی قبرش نشسته است و زل زده به من. می‌پرسم:«چیه؟ مگه آدم ندیدی؟»

می‌گوید: می‌خواستم ننه‌مو بفرستم خونه‌تون خواستگاری.

می‌گویم: برو بابا تو که مُردی.

می‌گوید: آره! اما ای کاش نمی‌مردم.

و آه می‌کشد. منم آه می‌کشم. یک بیل محکم خورده است توی سرش.

یک مار از کنار پایم رد می‌شود. پوستش که به پایم می‌خورد، مورمورم می‌شود. می‌گویم: ای ظالم، مگه این از اشقیا بود که این طوری زدی کاسه سرش رو شکافتی؟

ماری می‌خندد، دندان‌های دراز و سیاهش پخش می‌شوند روی زمین.

می‌گوید: آره خب. اون خولی بود. و دوباره می‌خندد. برادرهایش هم می‌خندند.

می‌گویم: خولی تویی. اصلاً تو شمری.

او بی‌چاره دلش تو مریوان، تو اون شهر غریب، برای یه ذره آب لک زده بود.

داد می‌زند: نوبت آب ما بود. نوبت آب اون تموم شده بود. اون می‌خواست آب ما رو بدزده. منم با بیل زدمش... این جوری. و از پشت با بیل محکم می‌زند تو سر لک‌زده مریوان. برادرهایش هم می‌زنند، هفت تایی با هم می‌ریزند سرش و بیل بازانش می‌کنند.»

این صحنه به خوبی، منظور حقیر را مشخص می‌کند. اصل حضور این قطعه، ظاهراً به سبب روایت مناسبات میان لک‌زده مریوان و راوی است. قطعه با تخیل شروع می‌شود؛ سایه‌ها هم‌چون موجوداتی جاندار که از پهلو و روبه‌روی راوی زاده شده‌اند، اما نویسنده از این تخیل به سمت بازی پیش می‌رود: سایه‌ها خودشان را جمع و جور می‌کنند و بلافاصله لک‌زده مریوان روی قبر ظاهر می‌شود. با حضور لک‌زده مریوان، باز ما به سمت تخیل بازمی‌گردیم: راوی با یک مرده شروع به صحبت می‌کند، اما حضور مار و ورود تم مذهبی به داستان، بازگشتی است به بازی با زبان و ایجاد فضایی نامتعین با استفاده از مولفه‌های زبانی. توضیح این‌که در فرآیند تخیل، ما می‌توانیم میان آن‌چه گفته می‌شود، ربط ذهنی بیابیم. وقتی با یک گزاره خیال‌انگیز روبه‌روییم، در واقع صادر کننده آن گزاره، گزارشی از فرآیند ذهنی خود به ما می‌دهد؛ به امید آن‌که ما نیز مشابه آن را در ذهن خود بازسازی کنیم (مثلاً همان ایماژ افتادن سایه‌ها روی قبور)، ولی وقتی به حوزه بازی با زبان می‌رسیم، دیگر در حین خوانش، هیچ تصویری به ذهن منتقل نمی‌شود. جمع شدن سایه‌ها از قبور به دستور راوی، بازی‌ای از این دست است و معنای مصرح ندارد و صرفاً یک فضا برای ما می‌سازد. به همین ترتیب، حضور برادران ماری (که اهالی ده دیگر هستند)، واکنش ذهنی در ما نمی‌آفریند، بلکه در سطح زبان باقی می‌ماند. آن‌چه در این قطعه خاص از همه جالب‌تر به نظر می‌آید، این نکته است که نویسنده در این‌جا از این تکنیک استفاده می‌کند تا یکی از خطوط اصلی روایت خود را بازگو کند. به عبارت بهتر، نویسنده با بهره‌گیری هوشمندانه از این رفت و برگشت میان رویا و زبان‌بازی، قادر به روایت یک پی‌رنگ می‌شود و این به خوبی نشان‌دهنده میزان تسلط نویسنده بر اثر خویش و زبان مورد استفاده است. تقریباً همین روند در تمام داستان حفظ شده و در بسیاری از دیگر گلوگاه‌های داستان نیز به خوبی به کمک نویسنده آمده است.

۲) گذرگاه‌ها (پاساژها)ی روایی:

وقتی در یک اثر، قرار باشد چند پی‌رفت، به صورت مداوم و موازی روایت شوند، بحث از گذرگاه‌های روایی، یا شیوه گذر از یک پی‌رفت به پی‌رفتی دیگر، اهمیتی بنیادین پیدا می‌کند. البته این بدان معنا نیست که در داستان‌های خطی پاساژ اهمیت ندارد، اما در داستان‌هایی که خط زمان به هم می‌ریزد، این اهمیت دوچندان می‌شود؛ چراکه در این دست داستان‌ها، برعکس داستان‌های کلاسیک خطی، زمان نمی‌تواند به کمک نویسنده بیاید و به همین دلیل، نویسنده با دو مشکل اصل روبه‌روست. مشکل نخست آن است که نویسنده باید بتواند به وسیله پاساژها، به گونه‌ای خطوط مختلف روایی را تنظیم کند که گذر از یک خط به خط دیگر، فرآیند مهم متن را مخدوش نکند و خواننده بتواند میان پی‌رفت‌های مختلف تمایز قائل شود. مشکل دیگر هم به انسجام متن باز می‌گردد که نویسنده در واقع در این رفت و آمدها، نباید خط اصلی متن را از دست

بدهد و متنی چندپاره بیافریند.

محمدرضا شمس، در وهله اول، از دو تکنیک بارز استفاده می‌کند تا به لحاظ منطق روایی، اثر خود را قابل قبول سازد. تکنیک اول، استفاده کامل از جنون راوی، برای پیوند زدن خطوط مختلف روایی به هم است. از آن‌جا که راوی مجنون است و زاویه دید اثر نیز جریان سیال ذهن انتخاب شده، نویسنده خود را برای هرگونه رفت و آمدی مجاز می‌بیند. استفاده از این مشخصه راوی داستان، فی‌نفسه مشکل‌زا نیست، اما پرسش حقیر چیز دیگری است: آیا جنون نسبی راوی، به جز کاربردی که در این‌جا از آن نام بردیم، نقش دیگری هم در داستان بازی می‌کند؟ بی‌گمان پاسخ به این سؤال، تأملی دوباره بر داستان را می‌طلبد. شاید اگر بخواهیم منصفانه در این مورد قضاوت کنیم، باید میان اصل ساختار روایی اثر و حاشیه‌هایی که در اثر مطرح شده‌اند و اگرچه نقش مستقیمی در استخوان‌بندی این کار ندارند، زمینه خلق تصاویر داستانی (و گاه شاعرانه) ستودنی‌ای در داستان شده‌اند، تمیز قایل شد. واقعیت این است که جنون راوی این اثر، نقش خاصی در پیشبرد خط اصلی روایت بازی نمی‌کند، اما زمینه‌ساز خلق صحنه‌هایی بسیار هنرمندانه در داستان شده است. صحنه‌هایی مثل آن‌چه در بالا ذکر کردیم و یا صحنه مشک زدن راوی و بالاخره زایش مداوم ننه امینه و یا بازگشت چندباره راوی به شکم مادرش، همه و همه در صورت «خل و چل» نبودن راوی، نمی‌توانستند در این داستان حضور پیدا کنند. از دیگر سو، باید این نکته را نیز ذکر کرد که حضور این مؤلفه در داستان، نقش مخربی در انسجام اثر بازی می‌کند. بازی گوشی‌های هنرمندانه شمس در این کتاب، اثر را تا مرز گشودگی محض یا به عبارتی، ناخوانا ساختن داستان پیش می‌برد و این بهای گزافی است که نویسنده برای ارائه هنرمندی‌هایش می‌پردازد.

تکنیک دوم، استفاده از نظام تداعی‌های مداوم است که به نویسنده اجازه داده میان خطوط روایی مختلف، آزادانه گردش کند. این تکنیک نیز دست کم از زمان انتشار «در جست و جوی زمان از دست رفته» تا کنون، به تکنیکی آشنا در میان علاقه‌مندان داستان‌نویسی بدل شده است. استفاده شمس از این تکنیک نیز تا سرحد اشباع پیش می‌رود و شاید بیش از پنج بار، راوی از کلمه مار، به ماجرای ماری می‌رود و بازمی‌گردد و این تنها مورد تداعی‌های زبانی ذهن راوی نیست. استفاده زیاد از این تکنیک، کمی متن را از قوت می‌اندازد.

شاید ضعف پاسازهای روایی، مهم‌ترین ضعف اجرایی این اثر باشد و این افسوس هر منتقد علاقه‌مندی را به دنبال دارد؛ گویی نویسنده به اهمیت فوق‌العاده این گذرگاه‌ها توجه کافی نداشته است و همین غفلت هم از ارزش‌های ادبی اثر می‌کاهد.

۳) زمان و ریتم داستانی:

محمدرضا شمس، چه در این کار و چه در آثار دیگری که از او خوانده‌ایم، به خوبی علاقه‌مندی‌اش به سرعت اثرش را به ما نشان داده است. او نویسنده مکث روی صحنه‌های روایی نیست. در این اثر نیز ما شاهد همین ویژگی هستیم. نویسنده و راوی، بی‌آن‌که روی هیچ کدام از صحنه‌ها مکث و یا ریتم کلی اثر را تند و کند کند، با سرعتی ثابت خواننده را به دنبال خود می‌کشاند. این سرعت یک‌سان و نسبتاً سریع، می‌تواند در مواردی مثل آن‌چه در ادامه می‌گوییم، مشکل‌ساز شود.

اولاً این‌که سرعت ثابت، اختیار قطع داستان را از خواننده می‌گیرد. خواننده این اثر، هیچ‌گاه

فرصت نمی‌یابد که کتاب را زمین بگذارد. از سوی دیگر، جایی نیز برای شروع دوباره کار نمی‌گذارد. وجود بخش‌هایی که ریتم کندتری نسبت به کل اثر دارند، این سود را دارد که به مخاطب اجازه می‌دهد فرصتی بیابد برای توقف فرآیند خواندن و طبیعتاً ایستگاهی می‌سازد تا خواننده از آن‌جا باز ادامه داستان را پی بگیرد.

نکته دوم این است که سرعت ثابت در روایت یک اثر، فرصت بزرگنمایی صحنه‌های قوی‌تر اثر را از نویسنده می‌گیرد. هیچ منطقی وجود ندارد که من خواننده یا منتقد را مجاب کند که چرا صحنه غنی و به لحاظ هنری با ظرفیت بالایی مثل صحنه پایانی اثر، نباید به صورت شمرده‌تر و با طمانینه بیش‌تر و صد البته با شاخ و برگ افزون‌تر روایت شود. آن‌چه می‌خواهیم به آن اشاره کنیم، آن است که برخی صحنه‌ها در این اثر که به صورت بالقوه می‌توانستند صحنه‌هایی ماندگار در تاریخ ادبیات ما باشند، فدای سرعت یک‌نواخت اثر شده‌اند؛ گویی نویسنده تأمل بیش‌تر را بر خود حرام کرده است.

و بالاخره این‌که همین مؤلفه هم به انسجام اثر لطمه می‌زند و داستان را اصطلاحاً تخت می‌کند؛ یعنی لایه‌های متفاوت یک اثر را کم‌رنگ می‌سازد و آن را هم‌چون اثری تک‌لایه به مخاطب می‌نمایاند و این برای داستان به لحاظ فنی پیچیده‌ای مثل «دختره خل و چل»، نقطه ضعفی جدی به نظر می‌رسد.

٤) انسجام متن:

آخرین مولفه‌ای که ذکر آن لازم به نظر می‌رسد، چگونگی حفظ انسجام در این متن است. شاید فقدان انسجام، شایع‌ترین آفت داستان‌های سیال ذهن باشد. این بیماری آن‌چنان همه‌گیر است که حتی بزرگانی مثل **ویرجینیا ولف** یا **امبرتو اکو** نیز به خود اجازه داده‌اند شاهکاری مثل «یولیسس» **جیمز جویس** را مبتلای به همین بیماری تشخیص دهند و آن را اثری خوانش‌ناپذیر بدانند. البته در گذر زمان، نویسندگان علاقه‌مند به استفاده از «جریان سیال ذهن»، به راه‌های مقابله با این بیماری پی برده‌اند و اکنون ما شاهد آثاری هستیم که علی‌رغم «سیال ذهن» بودن شیوه راویت‌شان، انسجام قابل قبولی نیز دارند.

همان‌گونه که از آن‌چه گفته‌ام نیز برمی‌آید، باید اعتراف کنیم محمدرضا شمس نیز در این اثر، کمابیش به همین بیماری دچار شده است. استفاده از تکنیک‌هایی که تناسبی با جریان سیال ذهن ندارند و ویژگی‌هایی که تک‌تک ذکر کردیم (مثل ریتم یک‌نواخت یا استفاده مکرر از تداعی ذهنی، بدون ایجاد ملزومات تکنیکی)، هر یک ضربه‌ای به انسجام اثر وارد کرده‌اند که به صورت جدی، خوانش این متن را دچار مخاطره کرده‌اند. البته، ا ین بدان معنی نیست که این اثر، مثل برخی از آثار نسل جدید نویسندگان ادبیات بزرگسال که آن‌چنان شخصی، نامنسجم و آشفته‌اند که خوانش‌شان از بندبازی روی طنابی با ضخامت میلی‌متری نیز سخت‌تر است، آشفته و سردرگم است. در واقع، اگر بخواهیم نگاهی منصفانه به اثر شمس بیندازیم، باید بگوییم او تلاش خود را برای گریز از این دام انجام داده و اگرچه نتوانسته متن خود را کاملاً منسجم بسازد، دست‌کم آن را قابل خواندن کرده است.

من می‌خواهم در این فرصت، به یک ویژگی این اثر اشاره کنم که به گمان من استفاده از آن، هم در ادبیات ما به نسبت نادر است و هم نویسنده از آن به شیوه‌ای کاملاً هوشمندانه و هدفمند بهره گرفته است و آن استفاده از موتیف‌های تکرار شونده در متن داستان، برای ایجاد انسجام است. ظرافت شمس در استفاده از موتیف‌هایی مثل

نفرین‌های آباجی یا نوزاد مرگی، بی‌شک هر خواننده هوشمندی را به تحسین وا می‌دارد.

اما غیر از این نکته مثبت که می‌تواند حتی سرمشق نویسندگان پیشرو و آوانگارد ما باشد و نیز انسجام و صلبی درونمایه اثر که خواه ناخواه باعث استحکام آن می‌شود، این متن، چیز دیگری به ما نشان نمی‌دهد و این دو مؤلفه، به تنهایی برای گریز از پریشانی‌ای که «جریان سیال ذهن» در یک متن می‌آفریند، کافی نیست.

۵) جمع‌بندی

اگر حقیر، این اجازه را داشته باشم که در یک نقد ادبی، اظهار نظر شخصی خود را بیان کنم، باید اعتراف کنم که این اثر را اثری سرگرم کننده، جسورانه و به نسبت متوسط آثاری که امروزه منتشر می‌شوند، واجد نقاط قوت قابل توجهی یافته‌ام، اما تلاشم این بود که این قضاوت شخصی را در تحلیل و آنالیز متن دخالت ندهم و صرفاً با واکاوی کلاف پیچیده این اثر، بکوشم تصویری منصفانه از ویژگی‌های ادبی آن ارائه دهم. در این فرصت و در بخش پایانی این نقد، می‌توان به نکات ذیل، به عنوان جمع‌بندی اشاره کرد:

۱) در باب میزان انطباق این اثر با مخاطب نوجوان، نویسنده متن هیچ تخصصی ندارد و به همین دلیل نیز این امر را به کسانی واگذار می‌کند که در این رشته تبحر دارند.

۲) جسارتی که محمدرضا شمس در نگارش این داستان به خرج داده و در عین پایبندی نسبی او به معیارهای شناخته شده نگارش داستان و تلاشش برای حفظ وجوه نوآورانه یک داستان، در عین حفظ ادبیت متن و داستان‌گونگی این اثر، در واقع می‌تواند راه برون‌رفت ادبیات آوانگارد را از بحرانی که هم‌اکنون گریبان داستان‌نویسی ما را گرفته، نشان دهد. این اثر اگرچه اثری مدرن و نوآور است، از متون بی‌در و پیکر و خوانش‌ناپذیر نسل جدید، به وضوح فاصله دارد. به عبارت دیگر، خواندن این متن را می‌توان به بسیاری از نویسندگان نوآور امروز سرزمین‌مان توصیه کرد.

۳) اما نباید از نقاط ضعف جدی اثر نیز چشم‌پوشی کرد. واقعیت آن است که این داستان، با یک شاهکار فاصله‌ای قابل توجه دارد و این نکته نیز نکته‌ای مهم است. در حالی‌که درونمایه کار و فرم اثر، به صورت بالقوه توانایی و ظرفیت این را دارد که اثری بسیار قوی‌تر بر اساس آن سازمان یابد، اما محمدرضا شمس، دست‌کم در این اثر به ما نشان می‌دهد که هنوز فضاهای بسیاری به تجربه کردن و نیز نکات زیادی برای آموختن پیش رو دارد.

۴) در پایان نیز می‌خواهیم به این نکته اشاره کنم که یک نقد هرچه هم بخواهد گوهر و سرشت یک اثر را بازنمایی کند، هیچ‌گاه نمی‌تواند کاملاً کلیت متن را نمایش دهد. هر خواننده‌ای می‌تواند تفسیری دیگرگون از این متن ارائه دهد و کل آن‌چه گفته‌ایم را نامربوط به اثر بداند. این به سبب سرشت متون بازی مثل متن مورد بررسی ماست. امیدوارم این نقد توانسته باشد رسالت اصلی خود را که معرفی ادبی یک خوانش از این متن است، به خوبی انجام داده باشد.