بررسی و شناخت ادبیات کودک و ادبیات نوجوان

گفت و شنود

۱۳۶۸

حرفهائی درباره:

بری که گم شد، چگونه گفتن چه.

نوفرفری، حدود نوشتن.

نورآباد دهکده‌ام، قول و فعل نگارش.

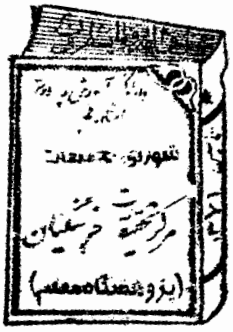
بقچه گلی، نوشتن خیال و خیال نوشتن.

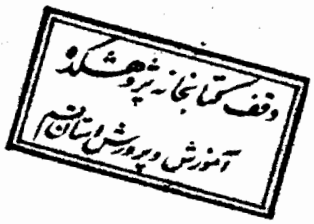
از: علی رضا حافظی

۱۲۰
۲۵۰۲

۶۰۸۰۰

محمد علی هنرمند قمی





گفت و شنود

گفت و شنود

در بررسی و شناخت ادبیات کودک و ادبیات نوجوان

علی رضا حافظی

نشر شمع

مرکز تحقیقات فرهنگیان
شماره ثبت: ۲۵۵۷۹
تاریخ: ۸۱/۲/۳۰

نشر شمع

آدرس: تهران ــ تقاطع سمیه و بهار ــ
ساختمان ایرج ــ همکف ــ شمارهٔ ۲
۸۲۹۵۹۲

گفت و شنود

در بررسی و شناخت ادبیات کودک و ادبیات نوجوان

علی رضا حافظی

طرح جلد: مرتضی ممیز
صفحه آرایی: آتلیه آینه ۸۲۹۵۹٤
چاپ اول: زمستان ۱۳٦۸
تعداد نسخه: ۳۰۰۰
حروفچینی: یوسفی
لیتوگرافی: طوس
چاپ: کبری

همهٔ حقوق محفوظ است

قیمت ۳۹۰ ریال

این دفتر را با دوستی و مهر به دوستان
عزیزم در گروه ادب و هنر کانون
پرورش فکری کودکان و نوجوانان
تقدیم می‌کنم.

فهرست گفت و شنود درباره ادبیات کن صرا پایان

پیشگفتار	۹
مقدمه	۱۳
چگونه گفتن چه	۱۷
حدود نوشتن	۲۷
قول‌وفعل نگارش	۳۹
نوشتن خیال و خیال نوشتن	۷۹

به نام خدا

پیشگفتار

" و مع ذلک از روی انصاف چون انواع سخنان مردم همچون اصناف و طبقات خلق مختلف و متفاوت است، بعضی نیکو، بعضی زشت بعضی نیک بعضی بد، بعضی ملیح بعضی بارد و همه در تداول خلق می‌آید و در استعمالات مردم برکار می‌شود چنانکه بذله‌ی ناخوش و مضحکه‌یی سرد باشد که در مجلس بزرگی چنان برکار نشیند و قایل آن از آن منفعتی یابد که بسیار بذله‌های خوش و مضاحک شیرین، ده یک آن به خود نبیند و چنانکه حراره‌های مخنثان که با رکّت لفظ و خسّت معنی در بعضی مجالس چندان طرب در مردم پدید می‌آرد که بسیار قولهای بدیع و ترانه‌های لطیف پدید نیارد.

و چون حال بر این جملت است سخن کسی را رد کردن و او را در روی او بر آن سخن سرد گفتن از حزم و عقل دور است و در شرع مکارم اخلاق محظور "

نمی‌دانیم اگر " شمس الدین محمد رازی " از حزم و عقل دور می‌شد و به نقادی می‌پرداخت، چه پیش می‌آمد، و ما از استمرار و سنت نقد برخوردار بودیم یا نه.

اما می‌دانیم چنان عقل اندیشیها در زبان فارسی، ادب نقد را در نقد ادب زرد

روی ساخته است.

سیه روئی اما در آن است که کارنامهٔ نقد و نقادی، کارنامهٔ حب نگاریها و بغض نگاریها باشد.

این اولین دفتر خود، آزمون ما و کار ماست. با اینحال ما نیز نمی‌خواهیم از عقل و حزم به دور افتیم و به کاری دست بریم که در "شرع مکارم اخلاق محظور" است. پس این دفتر هم می‌تواند اولین باشد و هم می‌تواند آخرین باشد.

هرچند که بود با نبود یکی نیست، اما برای این دفتر می‌تواند یکی باشد.

می‌ماند یک دو نکته که به این ترتیب بر می‌شمریم:

قسمت عمدهٔ مقالات مندرج در این دفتر نوشتارهای بدون انگیزهٔ نگارشند. اگر انگیزه را نیروی درونی سوق دهنده بدانیم، اما هر کدام محرک خاص خود را داشته‌اند. اگر محرک را عامل موثر بیرونی بدانیم.

محرک نگارش مطالب دربارهٔ داستان "نور آباد دهکدهٔ من" آن بود که متن دست نوشت تحریر دوم داستان از سوی نویسندهٔ محترم آن برای چاپ به یکی از کانونها و ناشران بنام و معتبر کتابهای کودکان و نوجوانان سپرده می‌شود. آن متن دست نوشت از سوی آن کانون تصادفاً به نگارنده سپرده می‌شود. حاصل مطالعهٔ آن همین یادداشت است که تحت عنوان قول و فعل نگارش در این دفتر آمده است .

*

به یمن برخورداری از نعمت استماع در محفل هنر و ادب گروه بررسی و انتخاب کتاب کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان و با تعیین کتاب قصهٔ "بقچه گلی" از سوی آن محفل وظیفهٔ مکتوب ساختن مسموعات مقرر شد.

*

محرک نگارش متن نوشتار دربارهٔ داستان "بزی که گم شد" فراهم آوردن مواد مکتوب انتفاد ادبی برای صفحات نقد و بررسی دفتر "حاشیه" بود که یک

شمارهٔ آن از سوی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان نشر یافت. چون در سلسله جلسات نقد حضوری آن کانون مطالبی دربارهٔ آن داستان به صورت سخنرانی القاء شده بود، لذا تا بخشی از مواد لازم برای آن صفحات فراهم آمده باشد به مکتوب سازی آن گفتار که بر روی نوار ضبط شده بود اقدام شد.

*

نگارش مطالب دربارهٔ کتاب داستان "مو فرفری" را هم محرکی جز آنچه دربارهٔ مورد قبل گفته شد در میان نبوده است.

*

انگیزهٔ نگارش این پیشگفتار که گویا به ابهام واجمال برگزار شده باشد. یکی همان بیان محرکات نگارش بود. دوم آنکه قرار است به این یک دفتر در باب نقد و بررسی ادبیات کودک و ادبیات نوجوان اکتفاء نشود و با رعایت یک فاصلهٔ زمانی کم و بیش معین و ثابت سلسله دفترهائی در طرح موضوعات و مسائل و مباحث این دو عرصهٔ خلاقیت چاپ و نشر شود.

اساسا عامل عمده‌ای که سبب شد به چاپ و نشر مقالات حاضر پرداخته شود همین قصد و عزم است که بدان اشاره رفت.

*

پیشاپیش از آقای محمود نعیمی ذاکر که با پیشنهاد و تصمیم خود مبنی بر چاپ و نشر این دفتر به عنوان مقدمه‌ای بر نشر دفترهای شناخت و نقد ادبیات کودک و ادبیات نوجوان زمینهٔ لازم کار را فراهم آورده‌اند و همچنین از آقایان سیامک دهقانپور و جمشید کریمی و اصغر نوذری و مهرداد حسن زاده که هر یک در مرحله‌ای از چاپ این دفتر صمیمانه از همکاری دریغ نداشته اند سپاسگزار است

پائیز سال یکهزار و سیصدو شصت و هشت.

سوم آبانماه - تهران

مقدمه

طرح یک پرسش: ادبیات کودک چیست ؟

در پاسخ به این پرسش می‌توان گفت: مجموعهٔ آثار کلامی که با رعایت ویژگی های ذوق و سطح رشد و نضج کودکان نگارش یافته است، ادبیات کودک است.

با چنین پاسخ و تعریف ـ هرچند هم که درست باشد ـ ما چیزی بیش از آنچه می‌دانسته‌ایم، نیاموخته‌ایم و هنوز بر سر همان جائی ایستاده‌ایم که پرسیده بودیم: ادبیات کودک چیست ؟

چنان پاسخی صورت دگرگون شده‌ای است از همان پرسش. وقتی می‌پرسیم ادبیات کودک چیست ؟ بدین معنی است که به طور ضمنی پذیرفته‌ایم مجموعه آثار کلامی یا ادبیاتی هست که فراخور وضع و حال کودکان باشد. به عبارت دیگر در پرسش ما قول به دو امر پذیرفته شده، نهفته است: یکی قول مجموعه آثاری که آن را ادبیات نامیده‌اند، دوم قول مناسبت آن ادبیات با ذوق و سطح رشد و نضج کودکان. ما با آن پرسش می خواستیم بدانیم آثار ادبی مناسب کودکان چگونه آثاری هستند.

البته چنین پرسشی را به صورتی دیگر هم می‌توان بیان کرد: آیا ادبیاتی هست که بتوان آنرا ادبیات کودک نامید ؟

آنگاه می‌توان در پاسخ گفت: آری ادبیاتی بنام ادبیات کودک وجود دارد و آن عبارت است از مجموعه آثار کلامی که با رعایت ...

اما هنوز سئوال ما بی جواب مانده است: ادبیات کودک چیست ؟

ممکن است بپرسیم اصولاً طرح چنین سئوالی چه ضرورت دارد ؟ آثاری، اعم از شعر و نثر برای کودکان نوشته می‌شوند و نشر می‌یابند، پاره‌ای از آنها مطلوب کودکانند و پاره‌ای دیگر مطلوبشان نیستند. دیگر چرا با طرح چنان سئوالی خود را درگیر بحثی پیچیده و دشوار کنیم که محتمل است ما را با این سرزنش روبرو سازد: چرا خودتان را با موضوع ها و مسائل کهنه و کم نتیجه و از دور خارج شده مشغول ساخته‌اید ؟

نباید از چنان احتمالی هراسید و از دشواری و پیچیدگی بحث هم نباید گریخت و اتفاقاً ضرورت طرح چنان سئوال و بحث را از مطلوب و نامطلوب واقع شدن پاره‌ای از آثار ادبی کودکان بدست آورد. برای پرهیز کردن از ایجاد و چاپ ونشر آثار نامطلوب کودکان، لازم است که بدانیم آثار مطلوب آنان از چه مشخصاتی برخوردارند و برای اطلاع از آن مشخصات باید بدانیم: ادبیات کودک چیست ؟

ما را نقد ادبی، یعنی جستجوی اسباب و علل مطلوب و نامطلوب واقع شدن آثار ملزم به آن شناخت می کند، زیرا تا ندانیم ادبیات کودک چیست، چگونه می‌توانیم خوب و بد و درست و نادرست و زشت و زیبا و مفید و زیانمند آثار ادبی کودکان را دریابیم و فهم کنیم.

اما اگر نقد ادبی کودک، از شناخت ادبیات کودک یا تئوری و نظریهٔ ادبیات کودک مایه و بهره می گیرد، نظریهٔ ادبیات کودک نیز از نقد ادبی تغذیه می کند، زیرا چنانچه نظریهٔ ادبیات برای شناخت آثار ادبی کودک مثلاً به اندام گشائی و تحلیل آن آثار نیاز پیدا کند، این کار با دست نقد ادبی شدنی است.

یادمان هست که پاسخ اولیه‌مان را که عبارت بود از: مجموعه آثار کلامی

مناسب کودکان، در خور پرسش ادبیات کودک چیست؟ ندانستیم. زیرا چنان پاسخی اطلاعاتی بیش از آنچه در پرسش خود داشتیم به ما منتقل نمی‌کرد. اکنون بی آن که خواست ما باشد با پرسش دیگری روبرو شده‌ایم که محتمل است بر سر آن نیز اشکال کنند که بحث از ادبیات کودک ربطی مستقیم با آن ندارد. ولی هر لحظه که می‌گذرد سنگینی حضور خود را بیشتر بر ذهن ما وارد می‌آورد. آن سئوال این است: ادبیات چیست؟

هرچند هم که طرح چنین سئوالی خواست ما نباشد. اما اگر صحبت ادبیات کودک به بحث پدیده‌ای کشیده شود که ادبیات است حادثهٔ دور از منطقی رخ نداده است. یعنی بحث از مطلق ادبیات، جدا از فحص مناسب بودن آن برای کودک یا بزرگسال. یعنی بحث از ادبیات از حیث ادبیات بودن: هستی ادبی . هستی ادبی چگونه هستی‌ایست؟ موجود ادبی (رمان، داستان کوتاه، غزل، رباعی، بیت، مصراع ...) با موجودات دیگر مثلاً موجود گیاهی (درخت، بوته، گل، میوه) چه تفاوت دارد؟ به عبارت دیگر: ادبیات چیست؟ که پاره‌ای آثار و مصادیق و نمونه‌های آنرا که مناسب وضع و حال کودکان است. ادبیات کودک می‌نامند، و پاره‌ای دیگر که چنین نیستند ادبیات غیر کودک یا ادبیات بزرگسال و یا مطلقاً: ادبیات .

اکنون طبق روال گفتار ما به نظر می‌رسد که بحث از ادبیات کودک، بدون بحث از ادبیات، مطلق ادبیات راه به جائی نخواهد برد. زیرا برای آنکه بدانیم ادبیات کودک چیست؟ قبلاً باید دانسته باشیم ادبیات کودک، ادبیات هست یا نیست؟ و دانستن این موضوع در گرو آن است که بدانیم ادبیات خود چیست؟ در همین جا هم هست که ممکن است آن احتمال قبلی ما تحقق یابد وما را از اشتغال به اینگونه مسائل نهی کنند.

با اینحال ما می‌کوشیم پاسخ امروز خود را به آن مسائل بدهیم، بی آنکه ترس از ناقص یا غلط بودن آن، ما را از اندیشه باز دارد. حال باز گردیم بر سر سئوال ...

گفت و شنود، کوشش در راه دستیابی به پاسخ است با طرح مباحث و فحص مسائل، پس این دفتر نیز هیچ نیست مگر فتح بابی در طرح موضوع.

چگونه گفتن چه

بزی که گم شد
نوشتهٔ نادر ابراهیمی
نقاشی یوتا آذرگین
چاپ دوم
کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان

قصهٔ " بزی که گم شد " داستان پیرمردی است " که توی یک ده... زندگی می‌کرد و یک بز داشت.، یک بز خیلی بزرگ ، دندان طلای سم طلا، قدش بلند، پشمش مثل نخ طلا، ریشش سفید، چشمهایش سیاه، شاخش بلند و پیچیده، رنگ حنا " (ص ۲) که آن را از چشم همه پنهان کرده بود.

روزی هنگامی که پس از چیدن علف تازه از صحرا باز می‌گردد، می‌بیند در خانه باز است و بز نیست.

با غم و غصه در پی یافتن بز، نه فقط به هر گوشه‌ای از ده خود سر می‌زند، بلکه آواره دشت و جنگل و صحرا و روستاهای دیگر می‌شود.

عاقبت پس از سالها آوارگی و در به دری، ناامید و درمانده در بیابان کنار چشمه به دخترکی بر می‌خورد که دور از آبادی با پیرمردی زندگی می‌کند. دخترک پس از شنیدن

ماجرا به سرزنش پیرمرد می‌پردازد که چرا بزش را که می‌توانست برای مردم و ده شادی و آبادی بیاورد فقط به خود اختصاص داده بود، پیرمرد هم که " حرفی نداشت... بزند، چشمهایش را بست و خوابید. " (ص ۲۱)

نویسنده کوشیده است قصهٔ خود را به گونه‌ای تحریر کند که راویان و نقالان قصه را تقریر می کنند. همان قالب معهود افسانه‌های کهن و همان طرز و طور بیان قصه‌های قدیم. یعنی قالب و طرز بیانی که از اول تا آخر قصه،راوی و نقال میاندار و قصه گوست و حوادث و وقایع قصه را به ترتیب زمانی وقوع،روایت و نقل می‌کند و اوست که می گوید فلان چه کرد و یا چه گفت. یعنی به ضرورت شیوه نقلی روایت، حضور راوی را دائما در طول قصه احساس می کنیم. برای مثال می‌توان به عنصر " گفت و گو " اشاره کرد که به عنوان یکی از عناصر داستانی در قصه‌های قدیم هم به کار رفته است، اما طرز به کار گیریش در آن قصه‌ها به نوعی است که به وساطت راوی " گفت و گو " ی قهرمانها نقل می‌شود. همچنان که به مواردی از نقل سخنان و گفت و گوهای اشخاص در این قصه از سوی نویسنده، می‌توان اشاره کرد. مانند این گفت و گوی پیرمرد با مردم روستایش:« پیرمرد در هر خانه که می‌رفت ، با گردن کج سلامی می کرد، احوالی می‌پرسیدو می‌گفت: ببخشید! شما بز مرا ندیده‌اید؟

و جواب می‌شنید: کدام بز؟

پیرمرد می گفت: بزمن، بز خودم " (ص ٤)

همانطور که ملاحظه می‌شود اگر چه " گفت و گو " یی میان پیرمرد و دیگران در کارست اما ما مستقیما گفتگوی آنها را نمی‌شنویم، بلکه این راوی یا نویسنده است که می گوید: پیرمرد چه گفت و چه شنید.

این طرز استفاده از عنصر " گفت و گو " همانی است که در افسانه‌ها و قصه‌های قدیم به کار رفته است، بر خلاف داستانهای جدید که نقش راوی بیشتر زمینه سازی حضور و فعالیت شخصیتهاست. هر چند کاربرد آن طرز قدیم یعنی نقل " گفت

و گو " توسط راوی در داستانهای جدید هم که علاوه بر روایت حوادث به ترتیب زمانی وقوع، سیر سببی و علّی آنها نیز بیان می‌شود، مرسوم است، اما از تفاوتهای عمده میان این دو نوع، یکی همین حضور بلامعارض راوی است در قصه‌های قدیم، حال آن که بسا در داستانهای جدید راوی از صحنه غایب است و اشخاص خود به صحنه می‌آیند و می گویند و می کنند آن چه می خواهند.

در داستانهای جدید می‌توان عبارتهای توضیحی مانند: " پیرمرد گفت: ... "، " جوان گفت:... " را حذف کرد و فی المثل سرسطر و یا با نهادن خط فاصله(—) سخن هر کدام از اشخاص داستان را نوشت. اما در قصه‌ای که به طرز کهن افسانه‌ها نگارش می‌یابد، بویژه وقتی کوشش می‌شود دقایق مربوط به قابلیت نقل برای شنوانیدن رعایت شود چنین کاری مجاز نیست و نمی‌توان عبارتهای توضیحی را حذف کرد. حذفی که ناگزیر هنگام بازگویی باید کمبودش را جبران کرد. در قصه " بزی که گم شد " علیرغم زبان رسا و نثر روانش که بسیار مناسب نقل و بازگویی است با چنین حذف و کاربردی از خط فاصله (—) روبرو می‌شویم که حاکی از تداخل دو شیوه کاربرد عنصر " گفت و گو " در آن است. اینجا نمونه‌ای از این حذف و کاربرد خط فاصله (—) را از صفحه ٤ کتاب می‌آوریم:

" می پرسیدند: پس چرا، آقا پیرمرد، این چند سال که اینجائی، پهلوی مائی، نگفته بودی بز داری؟

جواب می‌داد: هیچکس به من نگفته بود که بز داری یا نداری. اگر کسی پرسیده بود، حتماً می گفتم که دارم.

- چرا بزت را قایم می کردی، پیرمرد؟

جواب می‌داد: بز من، خانه نشین بود، دوست نداشت بیرون بیاید... "

در همین بخش از گفتگو التزام نویسنده را به نگارش داستان به گونه‌ای که قابل نقل و بازگویی باشد مشاهده می کنیم، در غیر این صورت لزومی نداشت که پرسش از

پیرمرد را این طور نوشت: " پس چرا، آقا پیرمرد، این چند سال که اینجایی، پهلوی مائی، نگفته بودی بز داری؟ "

اگر منظور صرف خواندن قصه و نه شنیدن آن می بود، حداقل عبارت " آقا پیرمرد " در این پرسش باید حذف می شد، اما به حکم آن التزام دیگر چنان حذفی مجاز نیست، زیرا قصه گو هنگام نقل آن برای شنوندگان ناگزیر است خود به جای خط فاصله (—) بگوید: "می‌پرسیدند چرا بزت را قایم می کردی پیرمرد؟ "

این التزام نویسنده را از جزء جزء داستان می‌توان دریافت. نه فقط در جمله‌ای مانند: " اما، از این طرف بشنو! " (ص ۸) بلکه از تمایلی هم که در نثر آن به وزن و آهنگ هست، می‌توان به این امر پی برد. تمایلی که گاه در بروز و تحقق، موفق است و گاه نه.

از موارد توفیق در دستیابی به آهنگ و وزن، این جملات و عبارات را می‌توان برشمرد: " اما بزم جواب می‌داد: " نه،نه،نه... آقا پیرمرد مهربان! من دوست دارم تنها باشم، از همه کس جدا باشم... «(ص ٤)

" - بز تو چه رنگی بود؟

- کمی سفید، کمی سیاه، کمی هم رنگ حنا بود بز من .« (ص ۱۰)

" دخترک پرسید: پدر چرا این قدر خسته‌ای؟ تشنه‌ای؟ گرسنه‌ای؟ " (ص ۱۸)

از موارد عدم توفیق می‌توان همان وصف بز را ذکر کرد:

«... توی یک ده، پیرمردی زندگی می‌کرد که یک بز داشت، یک بز خیلی بزرگ ، دندان طلای سم طلا، قدش بلند، پشمش مثل نخ طلا، ریشش سفید، چشمهایش سیاه، شاخش بلند و پیچیده، رنگ حنا« (ص ۲)

نویسنده با این گونه رعایتها می‌کوشد قصه‌اش هرچه بیشتر به صورت افسانه‌های قدیم شکل گیرد و خاطره قصه‌های کهن را زنده کند که در این تجدید خاطره تا حد زیادی موفق است، اما ساخت قصه به سبب تداخلی که از رهگذر استفاده

از رموز وقواعد نگارش داستانهای جدید در آن راه یافته، آسیب دیده است.

طبیعی است اگر در آن افسانه‌ها رموز و شگردهای جدید داستانسرائی به کار نرفته باشد. همچنان که نویسندهٔ امروزی نیز نمی‌تواند از دیدگاه آن افسانه‌ها به مسائل و امور عصر خود بنگرد. بنابراین نویسنده‌ای که قالب افسانه‌ها را برای نگارش داستان خود انتخاب می کند باید به طریقی این مسئله را حل کند که چگونه می‌توان حرف و سخنی امروزی را به شیوه‌ای کهن بیان کرد. تا اثر ادبی یگانه و وحدت یافته‌ای آفرید.

قصهٔ "بزی که گم شد" به این مسئله جواب مثبتی نداده است، یعنی نتوانسته است موضوعش را که حرف و سخنی امروزی است، به نحو موفق در قالب افسانه بیان کند. به همین دلیل، هم شیوهٔ بیان افسانه‌ای آن آسیب دیده و هم محتوا و موضوعش مبهم و گنگ مانده است .

موضوع همانطور که گفتیم مسئله‌ای است امروزی، یا لااقل نحوهٔ برخورد با آن امروزی است و همین مورد نویسنده را ناگزیر از ایجاد دگرگونی در بافت و ساخت افسانه کرده است. معمولا در افسانه‌ها زمان مربوط به گذشته‌های دور است و جملات آغازی "یکی بود یکی نبود" یا "روزی بود و روزگاری بود" دلالت به همین گذشته دور دارد.

اما نویسنده از همان آغاز به ضرورت موضوع، خود را ناگزیر دیده است که بنویسد: "هزار سال پیش نبود، صد سال پیش هم نبود، راستش نمی‌دانم کی بود." (ص ۲).

علت این دخالت نویسنده، که مغایر با نحوهٔ برخورد با زمان در افسانه‌ها است همان ایجاب و اجباری است که از ناحیهٔ موضوع بر او وارد شده است. همین اختلاف ناچیز که اتفاقا در آغاز قصه رخ نموده است، راه را بر تداخل رموز وشگردهای متفاوت دو شیوه مختلف بیان داستان گشوده و اثری به وجود آورده است که آن را نه به میزان افسانه می‌توان سنجید و نه به معیار داستانهای جدید. بر اثر همین تداخل یا لاینحل ماندن مسئله بیان، قصه یک بار به طرز داستانهای امروزی پایان می‌یابد و بار

دیگر به طریق افسانه‌ها به آن خاتمه داده می‌شود.

قصه در واقع آنجا که پیرمرد به دخترک بر می‌خورد و در مقابل سخن و سرزنش او حرفی نمی‌زند و می‌خوابد، پایان پذیرفته است. مگر نه اینکه قصه با جستجوی پیرمرد برای یافتن بز پیش می‌رود،یعنی حرکت داستان بسته به حرکت و عمل پیرمرد می‌باشد. بنابراین وقتی پیرمرد از حرکت و عمل باز می‌ماند و از یافتن " بز طلا " ناامید یا منصرف می‌شود، خود به خود قصه نیز به پایان می‌رسد، ولی از آنجا که هنوز انگیزهٔ حرکت در کار است، هر چند که پیر مرد از حرکت بازایستاده باشد قصه در اینجا به سرانجام منطقی خود نمی‌رسد. انگیزهٔ حرکت یا محرک قصه، همان بز گم شده است که هنوز پس از برخورد پیرمرد با دخترک و دست شستن از جستجو، تکلیفش در قصه روشن نشده است به ناچار راوی پا در میان می گذارد و می گوید:

" راستش، من ندیده‌ام، اما شنیده‌ام که توی سرزمینهای خیلی خیلی دور، مردم بزی دارند دندان طلای...

من ندیده‌ام، اما شنیده ام آن مردم، دست روی دست نگذاشته‌اند که بز طلا، با نخ طلا، دهشان را آباد بکند. آنها همه پشم می‌ریسند، چیز می‌بافند، شیر می‌دوشند، دانه می‌کارند، درو می کنند و می‌فروشند. کار می کنند، کار می‌کنند... " (ص ۲۱)

این مداخلهٔ اضطراری نویسنده در جریان قصه به منظور پایان بخشیدن به آن، بر اثر همان لاینحل ماندن مسئلهٔ اصلی است که قبلا به آن اشاره شد. از این رو قصه میان صورت افسانه و ساخت و شکل جدید داستان در نوسان می‌ماند. همین تردید را در حرف و سخن آن نیز می‌توان دید. بالاخره قصه، آوارگی بی سرانجام پیرمرد در پی یافتن بز است، یا در اصل ماجرای بز طلاست و اینکه چگونه باید بهره برد. بز طلائی که " ... مثل هوا، مثل طلا، به درد همه می‌خورد، به همه کمک می‌کند... " (ص ۲٤)

ولی آیا این بز " دندان طلای سم طلا " آن چنان چیزی است که مثل هوا، مثل

طلا، به کار همه بیاید؟ جواب نویسنده مثبت است و می‌گوید چنین بزی باید مشترک و عمومی باشد و همگان از آن بهره ببرند، اما قصه چنین نمی‌گوید و در اینکه بز باید در تملک پیرمرد باشد یا در اختیار همه مردد می‌ماند. حتی دخترک که بی‌پروا به خود اجازه می‌دهد او را سرزنش کند، هنوز نمی‌داند بز متعلق به کیست. می گوید: " ... راستش را بخواهی پیرمرد! همچو بزی، شاید از اول هم مال تو نبود. برای همین هم قایمش می‌کردی. مگر نه؟ " (ص ۲۱)

اگر بز واقعا متعلق به پیرمرد است، دیگران چه آنها که به تنهایی و چه آنهایی که گروهی به دنبال یافتن و تصاحبش به راه می‌افتند، هر دو بر خطا هستند و میخواهند " مال و منال " دیگری را از دستش به در برند. چنین برخوردی با بخل و خسّت هم نادرست است، چنانچه همچون نویسنده‌ای پیرمرد را مظهرخسّت و بخل * بدانیم. و اگر بز " سمبل و نماد " ثروت عمومی است و پیر مرد به غصب دارایی همگانی پرداخته، پس چرا هیچ کس از غصب و تصرف نا به جای او آگاهی درستی ندارد و همه منتظرند تا از او مشخصات بز را بشنوند و تازه پیرمرد چهرهٔ یک متجاوز به اموال و منابع عمومی را هم ندارد و رفتار مردم هم نسبت به پیرمرد آن نوع رفتاری نیست که معمولا از خود در برخورد با متجاوز به ثروت عمومی نشان می‌دهند. در نهایت او را دست می‌اندازند و می گویند: " پیرمرد! با این نشانی دادنت، با این جوری حرف زدنت، بگرد جانم تا بزت را پیدا کنی! " (ص ۸)

بنابراین " بز طلایی " نیزنتوانسته از عهده وظیفه‌ای که قصه به او واگذار کرده است بر آید یعنی " نماد " رسا و گویایی برای ثروت عمومی نیست ونمی‌توان از او به مفهوم ذخایر و منابع ثروت عمومی رسید.

با این همه اگر قصهٔ " بزی که گم شد " نتوانسته است در کل به عنوان یک اثر

* ـ فرخ صادقی. بررسی ادبیات کودکان . چاپ اول. صفحه ۴۲. انتشارات رز

وحدت یافته شکل پذیرد، اما اجزاء و عناصری که در آن به کار رفته هر یک به تنهایی قابل توجه است. دریغا که مصالح و موادی این چنین ارزنده، نتوانسته از طریق ترکیب و تلفیق درست و منطقی به ساختی یکدست و هماهنگ دست یابد.

همانطور که قبلا گفته شد نثر اثر روان و شیواست، و به طرز گفتار بسیار نزدیک و توفیق گاه به گاهش در دست یافتن به وزن و آهنگ کاملا مشهود. به مناسبت گاه عبارات و جملاتی خنده آور برای بچه‌ها می‌آورد که خود دلکش است، مانند: " - شاخ که داشت، البته، اما گاهی شاخش را بر می‌داشت، بالای تاقچه می‌گذاشت " (ص ۸) البته درباره این قصه، نویسنده چند سال پس از نگارش آن توضیحی را نوشته است که حکایت از برخوردی دوگانه با آن از سوی کودکان می‌کند. گروهی نتوانسته‌اند آن را در یابند و گروهی توانسته‌اند. نویسنده علت این اختلاف در ادراک را اختلاف طبقاتی ذکر کرده است.

اختلاف طبقاتی ممکن است در نشان دادن یا ندادن همدلی نسبت به یک اثر بی‌تاثیر نباشد، اما ادراک یک اثر، حتی اثری که از سوی خواننده طرد می‌شود موکول و مشروط به وضع طبقاتی نیست. به کار بردن کلیدهای کلیشه‌ای در گشودن رمز و راه بردن از ظاهر داستان به باطن آن، این خطر را دارد که از هر داستانی با هر موضوع و در هر نوع فقط به دنبال یک نتیجه باشیم. آنچنان که در سالهای پیش کم و بیش چنین وضعی پیش آمده بود و بسا که برای هر داستانی، باطنی یا بطونی آنچنانی قایل بودند.

توضیح نویسنده این است:

" در مورد قصهٔ " بزی که گم شد " قبل از پیروزی انقلاب اسلامی، ما در دو کتابخانهٔ بالای شهر - یوسف آباد و نیاوران - از بچه‌ها پرسیدیم: " به نظر شما، این بز، چیست؟ " و حتی برای نمونه، یک جواب نزدیک به

واقعیت یا نزدیک به آنچه که مد نظرما بود دریافت نکردیم. برای ما تقریبا مسلم شد که قصه از نظر نمادی (= سمبولیک) لق است و بچه‌ها متوجه این جنبهٔ بسیار مهم و اساسی قصه - که در حقیقت همه چیز قصه بود- نخواهند شد.

اما بعد به کتابخانهٔ شماره ۱۷ رفتیم، یعنی یکی از جنوبی‌ترین کتابخانه‌های پایتخت، و همان سئوال را مطرح کردیم. بلافاصله بعد از طرح سئوال ما، دو برادر یازده و دوازده ساله دستها را مشتاقانه بلند کردند، و گروهی به دنبال ایشان. این برای ما، بسیار گیج کننده بود. ما از یکی از دو برادر خواهش کردیم توضیح بدهد. او، بدون مقدمه گفت: " بز، نفت است آقا، نفت ما، که خودمان از آن استفاده نمی‌کنیم و اجنبیها همه‌اش را می‌برند. ما فقیریم و گرسنه. نفت هم داریم. آنها ثروتمند هستند و سیر، و نفت ما را می‌خورند ".

توضیح دقیق، روشن، و مستقیم آن نوجوان دلاور، خود ما را هم ترساند، آنچنان که من، به عنوان نویسنده، پس از تشکر از او، به نرمی اضافه کردم که هر معدن دیگر - چه طلا باشد چه الماس - می‌تواند این بز باشد...

اصل این است که معادن بزرگ، متعلق به ملت است، و ملت باید از آن استفاده کند... ما، بعد از خروج از کتابخانه ضمن گفت و گو با همراهان، به این نتیجه رسیدیم که شاید طبقات بالای شهر، هرگز در خانه‌های خود از این مسئله نمی‌نالند که نفت ما را بیگانه می‌برد، چرا که به هر حال، سهمی هم به خود ایشان می‌رسد، اما کارگر زحمتکش جنوب شهر نشین، چه بسا بارها و بارها فریاد کشیده باشد: " ای مرده شوی این زندگی نکبت را ببرد! نفت ما را می‌برند و ما گرسنه و فقیر و بدبختیم..."

و بچه‌های او این فریاد را شنیده باشند، و غم، فرو داده باشند.[1]"

جالب است به یاد آوریم در قصه هیچ کس بز را ندیده است و نمی‌شناسد. حتی دخترک ابتدا باید مشخصات بز را از پیرمرد بشنود، بعد او را سرزنش کند. معلوم نیست چگونه ممکن است همه افراد قصهٔ " بزی که گم شد " از نوع گروه مردمی باشند که به کتابخانه‌های بالای شهر - نیاوران و یوسف آباد – می‌روند، تا هیچ تصوری از بز نداشته باشند. به یاد دارم تفسیر و معنایی را که یکی از اهل تمیز از " موش و گربهٔ مولیناعبید زاکانی " بر گوش من بنده فرو می‌خواند: " عبید. آقا! توی موش و گربه، قضیه نفت و انگلیسها را گفته ..."

۱۳٦٤/۱۱/۱۵

۱ - نادر ابراهیمی. مقدمه‌ای بر مراحل خلق و تولید ادبیات کودکان: چاپ اول صص ۸٦ – ۸۷، انتشارات آگاه.

حدود نوشتن

موفرفری
نوشتهٔ شهلا بارفروش
نقاشی نیره تقوی
تهران، کتابهای شکوفه، ۲٤ صفحه ، (برای گروه سنی ج) ۱۳٦٤

سال‌های پس از پیروزی انقلاب اسلامی، سال‌های روی آوری فزاینده به ادبیات کودک هم بوده است. شمار کسانی که در طی این چند سال اخیر قلمرو ادبیات کودک را عرصهٔ مجاز طبع آزمایی خود یافته‌اند چشمگیر است. قلمرویی که گویا ورود به آن به هیچ جوازی نیاز ندارد و هر کس که در خود میلی به نوشتن یافت در آن عرصه می‌تواند قلم براند. به همین دلیل است که از یکسو روز به روز با شمار بیشتری از کتاب‌ها که بنام کودکان نشر می‌یابد روبرو می‌شویم، و از دیگر سو از میان آن همه، کمتر کتابی را می یابیم که در آن حد وضابطه‌ای از ضوابط و حدود ادبیات کودک رعایت شده باشد. یعنی اولا به عنوان ادبیات، از ویژگیهای ادبیات برخوردار باشد و ثانیا به دلیل مخاطب قرار دادن کودکان مناسب دنیای ایشان باشد.

اگر چه ادبیات کودک را به معیار ادبیات غیر کودک یا ادبیات بزرگسالان نمی‌توان سنجید. اما این سخن نه بدان معنی است که ادبیات کودک از هر قید و رعایت

ادبی رهاست و هر تسامحی را می‌توان روا شمرد. و به بهانهٔ رعایت سادگی و پرهیز از پیچیدگی، متنی بی‌شکل و بدقواره و آشفته و بی‌سروته را به چند نقش و تصویر آراست و به چاپ سپرد و خیال آسوده ساخت که کار تمام است.

اگر بهانه این باشد که کودکان به رموز و قواعد ادبی توجهی ندارند و اصولا از آن قواعد و رموز بی‌اطلاعند،باید پرسید مگر از میان بزرگسالانی که به مطالعه ادبیات می‌پردازند چه تعداد با آن رموز آشنایند؟ آیا این مسئله می‌تواند دلیل عدم رعایت قواعد و اصول ادبیات از سوی نویسنده باشد؟ اگر نویسنده، داستان می‌نویسد، پیش از هر چیز موظف است که آنچه می‌نویسد، داستان باشد. یعنی مطابق با معیارها و ضوابط داستان نویسی باشد. حال اگر برای کودکان می‌نویسد، باید داستانی باشد مناسب آنها، نه به نام کودکان می‌توان اثر را مثله کرد و نه به بهانهٔ رعایت ضوابط ، اقتضای حال کودکان را نادیده گرفت.

ادبیات کودک یعنی ادبیاتی که در عین ادبیات بودن، متعلق است به کودکان. این تعلق، یعنی تناسب با روحیات و توانایی‌های کودکان داشتن و لاغیر. متاسفانه شماری بسیار را از کتاب‌هائی که بنام کودکان نشر یافته است می‌توان نام برد که در آنها کمترین نشانه‌ای از آشنائی با کم وکیف کتابهای مناسب کودکان دیده نمی‌شود. و این مسئله‌ای است که حلش در گرو کوشش دوجانبه است. از یکسو نویسندگان باید با مطالعه و تجربه پیگیر در شناخت و فراگیری رموز کار خود بکوشند و از سوی دیگر منتقدین آگاه و دلسوز به عیار سنجی آثار بپردازند.

البته یک نکته را نمی‌توان نادیده گرفت و آن نیت خیر و قصد صادقانهٔ بسیاری از نویسندگان کتاب‌های کودکان است که از آن جمله به نویسندهٔ کتاب " موفرفری "اشاره می‌توان کرد.

این کتاب که در ۲٤ صفحه و با قطع خشتی معهود کتاب‌های کودکان چاپ و نشر یافته، در بردارندهٔ داستان مصوری برای کودکان گروه سنی ج (سالهای پایان

دبستان، کلاس‌های چهارم و پنجم) است. داستانی که با احتساب صفحهٔ سوم که مصور است و پیش از شروع متن آمده و چند نخل و ریسمان رخت آویز و حوض آبی را نشان می‌دهد، ۲۱ صفحه از مجموع ۲٤ صفحهٔ کتاب را بخود اختصاص داده است.

فشردهٔ داستان موفرفری که ظاهرا " در یکی از شهرهای جنوبی رخ می دهد از این قرار است: براثر حملهٔ " هواپیماهای مزدور عراقی " و با استقرار زنها و بچها در اردوگاهی بیرون شهر، دخترکی بنام لیلا از عروسک مورد علاقه‌اش بنام موفرفری دور می‌افتد. سرانجام با بیرون راندن دشمن و باز پس گرفتن شهر، لیلا به عروسکش دست می‌یابد. "

اگر به طور کلی بپذیریم که داستان‌های کودکان سوای سادگی و در خور فهم و پسند آنان بودن از همان تعریف و مشخصات عمومی داستان یا ادبیات داستانی برخوردارند و یا باید برخوردار باشند، داستان موفرفری به لحاظ اصول داستاننویسی چنانچه نگوئیم دچار خطاست، گرفتار نقص و کمبود است. نقص و کمبودی که از رهگذر رعایت نکردن منطق داستانی، در آن راه یافته است. وبدلیل همین رعایت نکردن منطق داستاننویسی است که موضوع داستان موفرفری تشخص و وحدت داستانی نمی‌یابد. یعنی مشخص نیست که موضوع آن کدام است ؟ آیا شرح ماجرای دلبستگی و هجران کودکی از عروسک مورد علاقه‌اش می‌باشد ؟ آیا روایتی در بیان تاثیر ویرانگر جنگ تحمیلی درزندگی معصومانهٔ کودکان است ؟ آیا داستان دلیری و فداکاری و جانبازی مردمی زحمتکش در مقابله با دشمن متجاوز است ؟ و یا اگر قرار بوده است که این همه درضمن داستانی واحد بیان شود، در این صورت باید گفت که داستان موفرفری در طرح هماهنگ و پیوند منطقی آنها موفق نیست

دلایل این سخن از این قرار است:

اگر داستان موفرفری شرح ماجرای دلبستگی و هجران لیلا از عروسک مورد علاقه‌اش باشد در داستان هیچ موقعیتی یا نشانه‌ای که نمایانگر این علاقه شدید باشد دیده نمی‌شود. پس از حملهٔ هواپیماهای دشمن اولین واکنش لیلا که بادوستش زهرا در

حیاط خانه مشغول بازی است، به سوی کوچه دویدن است. - صرف نظر از درست یا نادرست بودن چنین واکنشی از سوی دختر کی خرد سال که معمولا باید ترس و پناه بردن به مادر باشد، نه دویدن بسوی کوچه - درصورتیکه منطق داستانی ایجاب می کند او پیش از هر چیز بفکر عروسکش بیافتد. نه اینکه بدون ترس به کوچه بدود و تازه پس از اینکه مادرش با عجله بسوی در حیاط می‌دود و او را صدا می‌زند خونسردانه مشغول خداحافظی و رعایت آداب معاشرت اجتماعی باشد. گویا نویسنده فراموش کرده است که در چنان موقعیتهایی بویژه وقتی که حمله ناگهانی و بدون سابقه باشد، بزرگسالان هم از صرافت چنان مبادی آداب بودنی می‌افتند چه برسد به خردسالان. با اینحال مسئلهٔ اصلی همان واکنش از نظر داستانی غلط لیلا است که به جای دویدن بسوی عروسک به کوچه می‌دود و این یکی از موقعیت‌ها و مواردی است که نویسنده می‌توانست با بهره گیری درست و منطقی از آنها، علاقهٔ لیلا را به عروسک نشان دهد، نه اینکه او را درحال فراموشی و غفلت از عروسک نگه دارد تا در انتهای شهر هنگام رفتن بسوی اردوگاه با دیدن دوستش زهرا که عروسکی به همراه دارد، تازه بیاد آورد که عروسک محبوبی بنام موفرفری داشته است، آنگاه با گریه و التماس از پدر بخواهد که بشهر بازگردند تا او عروسکش را بردارد.

غفلت نویسنده در نشان دادن منطقی علاقهٔ لیلا به موفرفری به همین یک مورد ختم نمی‌شود. کل داستان از این نظر دچار اشکال است. از لحظه‌ای که پدر به او می‌گوید: دخترم گریه نکن! حالا خیلی دیرشده است: نمی توانیم به خانه برگردیم. اگر دیر بجنبیم ممکن است دشمن وارد شهر شود« (ص ۱۲) و پس از آن که " احمد آقا پدر زهرا – به کنار لیلا (می‌آید و) یک آب نبات " به او می‌دهد همراه با این قول که " وقتی من و پدرت به خانه برگشتیم عروسکت را پیدا می‌کنیم و آن را برایت " می‌آوریم. (ص ۱۲) و او با گفتن " پس تو را به خدا زودتر برگردید " (ص ۱۲) دیگر تا پایان داستان هنگامیکه عروسک را برایش می‌آورند هیچ نشانه و خبری از اینکه نشان

بدهد لیلا به فکر عروسک محبوبش هست، درکار نیست. گویی اصلا برای او عروسکی بنام موفرفری که سخت بدان علاقمند بوده وجود نداشته است.

و اگر به یاد آوریم که نامیدن کتاب به موفرفری و تصویر درشتی از آن بر روی جلد، همه حاکی از تاکید نویسنده بر اهمیت نقشی است که موفرفری به عنوان عروسک محبوب نزد لیلا دارد. آنگاه است که عدم توجیه منطقی و باور ناپذیری داستان بیشتر آشکار می‌شود. حال آنکه اگر دغدغه دوری از عروسک مایه دلتنگی و مشغلهٔ فکری دائم لیلا در اردوگاه‌نباشد، لازم است که هراز گاهی چند او را در حال یاد آوری و اندیشه به موفرفری ببینیم. در واقع نادیده گرفتن شرط حرکت منطقی در این داستان، کار را به آنجا کشانده که لیلا به کل فراموش می کند عروسکی بنام موفرفری داشته است و هنگامیکه احمد آقا از شهر به اردوگاه باز می گردد و به او می گوید: برایت هدیه‌ای آورده‌ام " با تعجب می‌پرسد« چه هدیه‌ای؟ " (ص ۲۰) یعنی به جای آنکه با دیدن احمد آقا بسویش بدود و سراغ عروسک محبوبش را بگیرد، چنان دچار فراموشی شده که باید به یاد او بیاورند که موقع خروج از شهر چه قولی به او داده‌اند: " احمد آقا روی دو پا نشست و گفت: " آن روزی که داشتیم از شهر بیرون می‌رفتیم یادت هست من چه قولی بتو دادم؟! " (ص ۲۰) و با این یادآوری است که لیلا به حل مسئله موفق می‌شود و می گوید : " فهمیدم! حتما " موفرفری را آورده‌اید! " از این گذشته عکس‌العمل لیلا پس ازبدست آوردن موفرفری، عکس‌العمل کودکی نیست که پس از مدتها دوری از عروسک مورد علاقه‌اش به آن رسیده باشد. هم از این‌رو است که به جای شادی و پرداختن به موفرفری، ناگاه با پرسش لیلا از احمد آقا روبرو می‌شویم که سراغ خانه‌شان رامی گیرد.

باری اگر داستان موفرفری قرار بوده است که شرح ماجرای دلبستگی دختر کی به عروسکش باشد بدلیل عدم رعایت اصول داستان‌نویسی و غیر منطقی بودن حوادث آن، سخت ناموفق است و نتوانسته که این دلبستگی را نشان دهد. و اگر

موضوع عبارت از بیان چگونگی تاثیر ویرانگر جنگ تحمیلی در زندگی معصومانهٔ کودکان باشد؟ از این نظر نیز آن را بررسی می‌کنیم.

دربارهٔ تاثیر جنگ تحمیلی در زندگی کودکان، داستان حرف چندانی نمی‌گوید که دندانگیر باشد. اصولا نه فقط ذکری از احوال کودکان جنگ زده در آن نمی‌رود، بلکه از تاثرات و احساسات لیلا و زهرا، یعنی تنها کودکانی که نامشان در داستان آمده هم سخنی در میان نیست و خواننده داستان موفرفری چیزی از این موضوع در نمی‌یابد که بالاخره جنگ چه نقش و تاثیری در زندگی لیلا به عنوان کودکی از کودکان جنگ زده داشته است. در صورتی که همان مسئلهٔ دور افتادن او از عروسکش موفرفری موقعیت مناسبی است تا بتوان از چنین موضوعی یعنی رنجها و حرمانهای کودکان سخن گفت و چهرهٔ زشت جنگ تحمیلی و آسیبی را که از رهگذر آن به زندگی کودکان می‌رسد، باز نمود.

قابل تامل است که از لحظهٔ تخلیهٔ شهر و اسکان زنان و بچه‌ها در اردوگاه تا بازپس گیری شهر توسط مردان دیگر هیچ خبری نه از لیلا و زهرا دردست است و نه از زنان و بچه‌های دیگر و نه حتی از مردانی که به شهر بازگشته‌اند تا با دشمن بجنگند.

در داستان آنچه از خشونت و تجاوزگری و وحشیگری مهاجمان بازنموده شده بیشتر به مضحکه و هزل و شوخی میماند تا چیز دیگر. چندتن از سربازان دشمن پس از اشغال شهر به خانه لیلا وارد می‌شوند، که کل اعمال تجاوز کارانه‌شان از این قرار است: بیرون بردن چند مرغ خانگی از قفس، حتماً به عنوان غنیمت جنگی! خوردن خوراکیهای داخل گنجهٔ اطاق، دراز کشیدن با کفش در رختخواب. اوج خشونت و لابد جریحه‌دار ساختن احساسات کودکان وقتی است که چشم یکی از سربازان به موفرفری می‌افتد و آنرا بر می‌دارد و پس از چندین بار بالا و پائین انداختن انگشت در پارکی سر آن می‌کند تا از آن مقداری پنبه بیرون کشد، " بعد خنده‌ای کرد و با یک لگد او را به گوشه اتاق پرتاب کرد. یکی از چشم‌های مو فرفری کنده شد و روی زمین

افتاد. " جالب است که مو فرفری با سرد شدن هوا و نداشتن لباس مناسب به تن، ناراحت است و می‌لرزد، اما هیچ دردی از کنده شدن یکی از چشمهایش احساس نمی‌کند. "

باری می‌بینیم که با همهٔ خشونتی که بر سر موفرفری فرو می‌بارد، داستان در برانگیختن احساس همدردی خواننده نسبت به ستمی که براو به نیابت از کودکان می‌رود، ناتوان است. چرا که اولا موفرفری بدلیل عدم پرداخت درست داستانی نمی‌تواند به عنوان نماد و مظهری از دنیای پاک و معصومانه و مهرآمیز کودکان که مورد خشونت و تجاوز قرار گرفته است، بکار آید. ثانیا خواننده برای متاثر شدن از آنچه بر موفرفری می‌رود، احتیاج به زمینهٔ قبلی یا برانگیختگی عاطفی دارد. و این زمینهٔ قبلی را داستان خود باید بدست می‌داد. یعنی از طریق ایجاد اشتراک احساس با لیلا درخواننده در صورتی‌که در هیچ کجای داستان از عواطف مهرآمیز لیلا به موفرفری نشانی دردست نیست.

بنا برآنچه گذشت فرض دوم ما مبنی بر بازنمایی تاثیرات ویرانگر جنگ بر زندگی کودکان در داستان موفرفری عملا منتفی است. به عبارت دیگر چنانچه قصد نویسنده از وانهادن موفرفری به زیر دست و پای سربازان دشمن، نشان دادن ظلمی است که براثر جنگ تحمیلی بر کودکان رفته و می‌رود. باید گفت که در این مورد نیز بدلیل بی منطقی حاکم بر متن داستان نتوانسته است که به هدف خود دست یابد.

سومین فرض و احتمال را، شرح جانبازی و فداکاری و مبارزهٔ جمعی در مقابله با دشمن متجاوز به عنوان موضوع داستان مو فرفری ذکر کردیم.

واقعیت آنست که درطول داستان هیچ سخنی از نحوه همکاری و تلاش جمعی و مبارزه و دفاع مردم یا آنچنان که داستان می گوید مردان که وظیفهٔ مقابله با دشمن را به عهده گرفته‌اند بر قلم نویسنده نمی گذرد. داستان فقط می گوید که پس از آنکه زنها و بچه‌ها در اردوگاه ماندند (...) مردها به شهر بازگشتند " (ص۱۲) دیگر نمی گوید که مردان در شهر چه کرده‌اند و زنها و بچه‌ها در اردوگاه و پشت جبهه در مدت اشغال

و سپس باز پس گیری آن به چه کاری مشغول بوده‌اند. ما پس از خروج دشمن است که از حضور سربازان خودی در شهر مطلع می‌شویم. در کتاب حتی یک جمله درباره نحوهٔ همکاری مردان در برخورد و جنگ و مبارزه با دشمن دیده نمی‌شود. بنابراین نمی‌توان موضوع داستان موفرفری را عبارت از انعکاس تلاش جمعی مردان یا همچنانکه قبلا گفتیم جانبازی و مبارزه و فداکاری مردم در مقابله با دشمن متجاوز، در ضمن حوادثی که نقل می‌شود دانست و گرنه می‌بایست که در داستان شاهد صحنه‌هایی از جانبازیها و تلاشهای مردان در سازماندهی و پیشبرد مبارزه با دشمن می‌بودیم که البته این چنین نیست و داستان نمی‌گوید که آنها چگونه به مبارزه پرداخته‌اند.

و سرانجام اگر این همه را که به تفکیک بر شمردیم، درونمایه‌های داستان بدانیم، باز معلوم نیست که موضوع اصلی چیست ؟

دلیل این پراکندگی و اغتشاش و عدم وحدت داستانی که در متن داستان موفرفری دیده می‌شود، همان بی‌منطقی ناشی از عدم رعایت قواعد داستاننویسی است که پیش از این هم بدان اشاره کرده‌ایم. در اینجا برای آنکه توضیح بیشتری در این باب یعنی عدم رعایت موازین منطق داستانی داده باشیم یک دو مورد را نمونه وار بر می‌شمریم:

۱ – شخصیت پردازی داستان بسیار ضعیف است. نمونه بارز آن خود لیلا است. که بطور طبیعی به بروز روحیات و طبیعت کودکانه‌اش نمی‌پردازد، بلکه نویسنده با دید بزرگسالانهٔ خود، رفتار کودکانه‌ای را به او نسبت می‌دهد، در صورتی که لیلا اگر خود بطور طبیعی به عنوان کودکی خرد سال رفتار می کرد می‌بایست لحظاتی یا لااقل لحظه‌ای که موفرفری را با سرپاره شده بغل می کند و یا پس‌از مدتها دوری دوباره آنرا می‌یابد، به نوازش و گفتگو با آن می‌پرداخت.

همچنین است ما در لیلا که شخصیتش روشن نیست و معلوم نمی‌شود که چه

وضع و حال و نقشی در داستان دارد، جزاینکه برای خالی نبودن عریضه جایی که هیچ جای خنده نیست خنده به لب آرد و سپس با رفتن به اردوگاه مطلقاً فراموش شود. یعنی در معرکهٔ حمله هواپیماهای عراقی، وقتی لیلا با غصه موفرفری را می‌آورد و سرپاره شده‌اش را به او نشان می‌دهد، لبخندی می‌زند و می‌گوید: عیبی ندارد، برایت می‌دوزم " (ص ۷) این لبخند و خونسردی مادر در آن شرایط که گوینده رادیو با صدای بلند می‌گوید هرچه زودتر به پناهگاه بروید، منطقی‌نیست واصولا رفتار مادر و لیلا در آن اوضاع و احوال سخت غیر واقعی است زیرا بدون واکنشی و همچنان بی‌توجه به اخطار گویندهٔ رادیو، گوئی هیچ اتفاقی نیفتاده، در اطاق ایستاده‌اند تا پدر بیاید و بگوید که برای خروج از شهر آماده شوند.

بدتر از وضع مادر در این داستان وضع پدر است که در داستان گم می‌شود. لااقل در مورد مادر می‌دانیم که او در اردوگاه است. ولی از پدر پس از بازگشت به شهر دیگر هیچ خبری نیست که نیست. بنابراین از کجا می‌توانیم سر از کار او درآوریم و یا بخواهیم که او به چند نکتهٔ در ابهام مانده پاسخ دهد. یعنی اولا بگوید که تفنگ را از کجا آورده بود. همان تفنگی را که وقتی بخانه می‌آید تا مادر ولیلا را به اردوگاه ببرد بر دوش انداخته بود. چون وقتی مادر می‌پرسد: این تفنگ را از کجا آورده‌ای؟ " می‌گوید بعداً تعریف می‌کنم " (ص ۸) و ثانیا علت دیر جنبیدنی را که منجر به ورود دشمن بشهر می‌شود توضیح بدهد، مگر نه اینکه او درجواب درخواست لیلا برای بازگشت به خانه و برداشتن عروسک می‌گوید: " ... نمی‌توانیم به خانه برگردیم. اگر دیر بجنبیم ممکن است دشمن وارد شهر شود " (ص ۱۲) و چون دشمن نه تنها به شهر بلکه به خانه او نیز وارد شده، ناگزیر باید علت دیر جنبیدن را بازگوید، منتها با مفقودالاثر شدنش این مسائل همچنان بدون جواب باقی می‌ماند.

۲ – ناهمانگی و ناسازگاری شیوهٔ توصیف و لحن و آهنگ روایت با موضوع و حوادث و ماجراهای داستان. شیوهٔ توصیف و لحن و آهنگی که در این داستان بکار

رفته، مناسب محیط جنگ زده و حوادث آن نیست. به همین دلیل آدم ها هم به شیوه‌ای توصیف شده‌اند که از روحیات و رفتارهای مناسب برخوردار نیستند. به عنوان نمونه می‌توان به آنچه درباره مادر و لیلا هنگام حمله هوائی نوشته شده اشاره کرد: " مادر و لیلا به اتاق رفتند. مادر رادیو را روشن کرد. گوینده با صدای بلند گفت: شنوندگان عزیز، توجه کنید! توجه کنید! هواپیماهای مزدور عراقی به شهر حمله کرده‌اند. هرچه زودتر به پناهگاه بروید. لیلا کنار مادر ایستاده بود و به حرفهای گوینده رادیو گوش می‌داد. ناگهان چشمش به موفرفری افتاد. برای همین به کنار پنجره دوید. مقداری خرده شیشه توی دامن موفرفری ریخته بود. لیلا آنها را جمع کرد و موفرفری را بغل کرد. سر موفرفری پاره شده بود. لیلا موفرفری را پیش مادر برد. مادر هنوز به حرفهای گوینده رادیو گوش می‌داد. لیلا موفرفری را به او نشان داد.

مادرپرسید: " چی شده؟! "

لیلا با غصه گفت: سر مو فرفری پاره شده!

مادر لبخندی زد و گفت: " عیبی ندارد. برایت می‌دوزم. "

لیلا به طرف کمد رفت، در آن را باز کرد و جعبه نخ و سوزن را بیرون آورد..." (ص ۷)

آیا چنین واکنش عادی و رفتار معمولی خالی از هیجانی، مناسب آن موقعیت غیر منتظرهٔ حمله هوایی است؟ گویی هیچ اتفاقی نیفتاده است و مادر و دختری سرگرم کارهای روزمرهٔ خانگی هستند. برای آنکه منظور روشن‌تر شود، کافی است فعل اولین جمله را از آن تکهٔ متن که نقل کردیم، تغییر دهیم و به جای " مادر و لیلا به اتاق رفتند " بنویسیم: " مادر ولیلا به اتاق دویدند " (هرچند قاعدتاً باید بسوی اطاق رفته یا دویده باشند) آیا همین تغییر فعل، حالت مناسبتری به لحن جمله نداده است؟

بطور کلی عدم رعایت چنین ملاحظاتی در نگارش، داستان را از فضای مناسب خود محروم ساخته است.

۳ – جزئیات وصفی نادرست یا اشتباهکاری در وصف جزئیات.

نویسنده با فراموش کردن آنچه قبلا نوشته در وصف جزئیات بعدی دچار اشتباه شده است. مثلا فراموش می کند که موفرفری را در اطاق قرار داده، و او از داخل آن به حیاط و آسمان می‌نگرد. بنابراین خطاست که بگوئیم: " گلوله‌ها سوت می‌کشیدند و مثل یک خط قرمز از بالای سر موفرفری می‌گذشتند. " (ص ۱۵) مگر جز این است که بالای سر موفرفری سقف اطاق قرار دارد. و آنچه بالای سقف اطاق می گذرد از حوزهٔ دید کسی که زیر سقف قرار دارد بیرون است.

باری برشمردن یکایک اشکالاتی که‌برمتن کنونی موفرفری وارد است، سخن را بیش از این بدرازا خواهد کشاند. اشکالاتی که همه از رهگذر عدم رعایت ضوابطی که قاعدتاً باید در نگارش داستان رعایت کرد، در آن راه یافته است. یعنی با نادیده گرفتن اصول و موازین داستانی هنگام نگارش موفرفری، متنی بوجود آمده که تا یافتن صورت داستانی درست، فاصله زیادی دارد. نثر نوشته نیز خالی از لغزش‌های دستوری نیست.

دربارهٔ تصاویر کتاب هم اشاره به چند نکته بیفایده نیست.

الف : با توجه به متن نوشته کتاب، موفرفری، عروسکی پارچه‌ای است. درصورتیکه در تمامی تصاویر و از آن جمله تصویر بزرگ روی جلد کتاب، موفرفری چندان به عروسک پارچه‌ای نمی‌ماند. مخصوصا سرو صورت آن.

ب : نقاشی صفحهٔ ۱٤، موفرفری را مجددا کنار پنجره نشان می‌دهد، درصورتیکه از متن نوشته چنین برمی‌آید که بعد از خروج لیلا و مادر از خانه، ظاهرا عروسک باید میان اطاق یا جایی غیراز کنار پنجره قرار داشته باشد.

ج : درهمین تصویر صفحه۱٤، سر موفرفری پس از پاره شدن، سالم نقاشی شده است. درحالیکه باید پارگی آن تصویر می‌شد. چون لیلا موفق نشده بود مادرش را به دوختن آن وادارد.

د: باز درنقاشی همین صفحه بعضی جزئیات تصویری نادرست است، اول،

انعکاس نور و سایهٔ پنجره که به درون اطاق افتاده مناسب چنان وقتی نیست. چون داستان می‌گوید: "نزدیک صبح بود " (ص ۱۵) یعنی هنوز صبح نشده بوده است.

دوم، اگر چهار چوبه‌های پنجره در چنان ساعتی می‌توانسته بدرون اطاق سایه بیندازد پس چرا سربازانی که درحیاط ایستاده‌اند، سایه ندارند.

در پایان باید به چاپ پاکیزه کتاب اشاره کرد، که با توجه به امکانات موجود بصورتی خوب ارائه شده است.

۱۳۶۵/۳/۲۰

قول و فعل نگارش

نورآباد دهگده من
نوشتهٔ ناصر ایرانی

گفت ای مردمان از جای خویش نمی‌جنبید و خفته‌اید و راحت و آسانی گرفته‌اید. مردم آنگاه مردم بود که او را جنبش و حرکت بود.
ترجمهٔ تاریخ طبری

مطالب ما براساس خواندن متن دست نویس تحریر دوم داستان " نور آباد دهکدهٔ من " اثر آقای ناصر ایرانی تنظیم یافته است. تحریر نخست داستان در سالهای ۱۳۵٤و ۱۳۵۵ چاپ و تجدید چاپ شده است.

اکنون که متن چاپی تحریر دوم داستان در دسترس خوانندگان قرار دارد. برای سهولت کار مراجعه، هر کجا که به شماره صفحات متن ارجاع شده از متن چاپی سود برده ایم .

نویسنده پیشاپیش تاکید می کند: " این داستان درآینده روی داده است" آنگاه در پیشگفتار باذکر خاطره‌خواندن داستانی‌از "اونوره دوبالزاک "درایام جوانی

و تاثیر دیر پای آن برخود، به نکاتی درباب شیوهٔ نویسندگان و تلاش و رنج و کارپیگیر و توانفرسای بعض هنرمندان اشاره می کند و می گوید:

هر هنرمندی در آفرینش آثارش شیوه‌ای خاص اختیار می کند که متناسب است با طبع او. بعضی از هنرمندان قلم انداز و شتابناک کار می‌کنند و بعضی دیگر با ریزه کاری - ولاجرم کندی - ویژه مینیاتور سازان. شیوه‌های میانه این دو نیز فراوان معمول است. بعضی از هنرمندان همین که از رنج زایش فرزند روح خود فارغ شدند آن را به بازار عرضه می‌کنند و بعضی دیگر پیش از عرضه آن به بازار مکرراً به اصلاح و اکمالش می‌پردازند. برخی از هنرمندان مثل پدری که وقتی فرزند خود را " به جامعه تحویل داد" دیگر کاری به خوب وبد او ندارد، پس از عرضهٔ اثر خود به بازار وظیفه هنری خویش را نسبت به آن اثر پایان یافته می دانند و برخی دیگر در هرفرصتی که چاپی جدید پیش می‌آورد می کوشند تا آن را کمال بیشتری ببخشند. (ص ۴–۵)

در پیشگفتار تکیه و تاکید برنویسندگانی است که شیوه‌شان در آفرینش هنری، کار و پشتکار بی‌وقفهٔ خستگی ناپذیر با ریزه کاری و کندی ویژهٔ مینیاتورسازان، برای دستیابی به صورت اعلا اثر است. و این، علاوه بر آنکه شیوهٔ مطلوب نویسنده را باز می نماید، اخطار و هشداری به خواننده نیز هست، تادر خواندن داستان از دقایق و ریزه کاری‌ها به غفلت در نگذرد ، و لزوم مطالعهٔ جدی و مسئولانهٔ اثر را دریابد.

البته فواید مندرج در پیشگفتار به آنچه از آن باز گفتیم مقصور و مختصر نیست. در آن حتی می‌توان مطالبی را درباب روان شناسی هنرمندان و روند آفرینش هنری باز یافت.

کتاب متشکل از یک پیشگفتار و سیزده بخش است. اما اگر بخواهیم مطابق

شماره ثبت:
تاریخ:

فهرست کتاب که از سوی نویسنده تنظیم شده است، بخش‌های آن را برشمریم. پس از پیشگفتار، بخشی تحت عنوان " پیش درآمد. کشف نورآباد " قرار دارد که می‌توان آنرا قسمت اول متن داستان دانست. پس از این بخش، قصهٔ دهکدهٔ نورآباد توسط یکی از شخصیت های داستان در نه(۹) بخش و تحت عنوان‌های مختلف روایت می‌شود. درمیان بخش‌های نه گانه روایت قصهٔ نورآباد با دو وقفهٔ کوتاه یکی به اندازهٔ نوشیدن یک استکان چای (پس از پایان بخش سوم تحت عنوان: راه دراز خرم دره) دیگر وقفه‌ای به کوتاهی نوشیدن یک لیوان آب (پس از پایان بخش هشتم، تحت عنوان : آن لحظهٔ شوق انگیز) روبرومی‌شویم. که چون مربوط به ماجراهای اصلی قصه‌ای که روایت می‌شود نیستند، نویسنده هم در فهرست تنظیمی خود به آن دو وقفهٔ کوتاه، هرچند به هر کدام عنوان خاصی بخشیده، شماره‌ای نداده است همچنین نویسنده به قسمت پایانی داستان باعنوان "پایان، بازگشت " که در حقیقت همان بخش سیزدهم متن داستان است و پس از بخش شماره (۹) در فهرست آمده، شماره‌ای نمی دهد.

اما با اندکی دقت در نحوهٔ تنظیم فهرست بخشهای کتاب و در ورای عنوان‌ها و شماره‌های آن، سه قسمت اصلی را می‌توان تشخیص و تعیین کرد.

قسمت اول، بخشی است که پیش از این هم از آن یاد کرده‌ایم با عنوان " پیش درآمد. کشف نورآباد " این قسمت، مقدمه و آغاز داستان را می‌سازد، و ضمن آن با جوانی بنام " احمد " آشنا می‌شویم، که درحال نظارهٔ قلهٔ کوهی با " گردنبندی از ابرهای حلقه حلقه سفید بر گردن " (ص ۳۱) دره را می‌پیماید و از کوه بالا می‌رود و پا به درون ابرها می گذارد. پس از خروج از ابرها " دهکده نورآباد " را می‌بیند. " دهکده‌ای که به رویا بیشتر شبیه بود تا به واقعیت " (ص ۱۵) پس به سوی آن کشیده می شود. در راه به " چوپان جوانی " برمی‌خورد که زیر سایه یک درخت نشسته و به تنه آن تکیه داده است و " بانی لبکش آهنگ اندوهگینانه‌ای " می زند.(ص ۱۶) در گفتگوی کوتاهی که میان " احمد " و چوپان در می گیرد، از او دلیل (سبب) اندوهناکی آهنگ نی را

وقف کتابخانه پژوهشکده

می‌پرسد. سبب، همان است که در عنفوان شباب افتد، چنان که دانی. همچنین " احمد "نام و نشان خود را به چوپان می گوید و چوپان هم نیز:

احمد گفت: " (...) احمد رهجو. اسم توچیه " ؟

چوپان گفت: " اسم من، رحمان است. رحمان نوری. "

" خوشوقتم از آشنائیت. "

" من هم خوشوقتم از آشنائیت. " (ص ۱۸)

بعد مردان و زنان دهکده‌اند که چیزی دروجودشان " احمد " را مجذوب می‌کند. مردان و زنانی که مثل مردان و زنان دهکده‌های دیگر " عرق جسم و روحشان " را به زمین می‌دادند تا از آن معاش خودشان و کس و کارشان را برداشت کنند سپس پرسش از نام دهکده است که " نورآباد "است و درخواست "احمد "برای ماندن در آن و پاسخ موافق "رحمان" به او.

"احمد " که براثر شرایط بد و دشوار زندگی از دهکده‌اش گریخته و راهی کوه و در و دشت شده است. با"رحمان"و به امید زندگی در"نورآباد"به راه می‌افتد .و با ورود خود به آن دهکده زمینه را برای روایت قصهٔ"نورآباد"فراهم می‌آورد. به عبارت دیگر قسمت اول داستان درحالی به پایان می‌رسد که"احمد"به همراهی"رحمان"به دهکده " نورآباد"وارد شده و با پدر و مادر و خواهر و برادر او آشنا گشته است و بابا (پدر رحمان) مهیای باز گفتن قصه است: قصهٔ نورآباد.

قسمت دوم داستان، روایت " قصهٔ نورآباد" توسط " بابا "درنه بخش است ، که در طی آن از سرگذشت " نورآباد " که دهکده‌ای رها شده، همچون دهکده‌های رها شدهٔ دیگر بوده است و طبعا گرفتار فقر وبلا، و از کارو بار نورآبادیان که ابتدا تسلیم و زبون فقر و بلا بوده‌اند و سپس دامن همت به کمر می‌زنند و با کار و پشتکار ورنج از " نورآباد "دهکده‌ای رویایی می‌سازند، با خبر می‌شویم.

" بابا " " قصهٔ نورآباد "را از زمان پدر جد خود بنام " مش رضا "و جدش بنام " مهدی

" که پسرم دوم " مش رضا " بوده است، می‌آغازد. انگیزهٔ " پدر رحمان " در باز گفتن قصه‌ای که به گفتهٔ خودش : " بچه‌های من آن را بارها از دهن من شنیده اند " (ص ۳۰) ورود " احمد به نورآباد " و خانه او و اطلاع از علت آن است. علتی که برای " بابا " و کسانی که " قصهٔ نورآباد " را شنیده‌اند ناشناخته نیست. چون در آن با " علی اکبر " پسر بزرگ " مش رضا " و برادر " مهدی " جد " بابا " آشنا شده اند که همچو " احمد " براثر شرایط دشوار و ناگوار زندگی از دیار خود می گریزد. از این لحاظ می‌توان " علی‌اکبر " را معادل قبلی " احمد " درچند نسل گذشتهٔ مردم نورآباد دانست ، معادلی که اگر "احمد" هم مانند وی به دیارش باز نگردد، می تواند در او همچون آینه‌ای به خود بنگرد. اما از سوی دیگر " مهدی " برادر " علی اکبر " هم هست که به یاری پدر و نورآبادیان دیگر بالاخره موفق می‌شود که علیه شرایط ناساز دهکده و عوامل مخرب و باز دارنده مبارزه کند و پیروزی و بهروزی را در " نورآباد " مستقر سازد . و از دهکده‌ای فقیر و حقیر و مفلوک، سرزمینی آباد و شاد و برومند برآورد. جالب است همچنانکه " احمد " در " علی اکبر " می تواند به خود بنگرد. " بابا " نیز می تواند سیمای جوانی عموی پدر خود را در "احمد" باز شناسد. و این یکی از مواردی است که دلالت بر نوع توانمندیهای نویسندهٔ قصهٔ " نورآباد دهکدهٔ من " می کند.

باری شیندن ماجراهای نورآبادیان برای باز سازی و بهسازی دهکده‌شان " نورآباد " از زبان " پدر رحمان " احمد"را منقلب می‌سازد، و اورا که گریزان از دیار خود، در جستجوی سر زمینی امن و آباد، از " نور آباد " سر درآورده بود، با آگاه ساختن از رمز شادی و آبادی آن، برای بازگشت به زادبوم و در انداختن طرحی نو، برمی‌انگیزد.

قسمت سوم یا بخش پایانی داستان، بیان و نقل کوتاه همین دگرگونی " احمد " است. که از طریق سکوت و لب از قصه فرو بستن " بابا " و مهیای خواب شدن، " احمد " را می‌بینیم که ابتدا با پای خواب شب را به روز می‌رساند، و آنگاه پس از

خوردن صبحانه، برای باز گشت به دهکدهٔ خود کوله بارش را بر میدارد...

" احمد " اگر چه هنگام ورود به دهکدهٔ " نور آباد ، " احمد " است و " علی اکبر " . اما هنگام خروج از آن " احمد " است و " مهدی " . و این همان حرف و سخن نویسنده است، و امیدواری او که خواننده نیز پس از خواندن داستانش " نور آباد " دهکدهٔ من " ، هر کس که باشد، " احمد " یا " حسن " ، " پرویز " یا " رجب " ، " راهجوئی " را از " احمد " و " راهبری " را از " مهدی " بیاموزد و با خود بیامیزد و " خواننده - مهدی " باشد، و نه " خواننده - علی اکبر " .

چنانچه اکنون بخواهیم با استناد به تقسیمبندی سه گانهٔ آغاز و میان و پایان، دربارهٔ " ساخت " داستان " نور آباد دهکدهٔ من " سخنی بگوئیم، جز این نخواهد بود که از توالی منطقی قسمتهای سه گانه یاد کنیم و بگوئیم که داستان از ساختی منطقی و ترکیبی به سامان و قالب قصه در قصه بر خور دار است. اما از آنجا که چنین بیانی بسیار کلی خواهد بود، نکته‌ای را در این باره روشن نمی کند. از این روی باید دقیق‌تر به بررسی موارد جزئی‌تر پرداخت.

فکر مجرد یا مجرد فکری که داستان " نور آباد دهکده من " بر محور آن شکل یافته، فکر آزموده و شناخته‌ای است، که در زبان و ادب فارسی هم با تعابیر مختلف بیان شده است. همان سخن زبانزد " از تو حرکت، از خدا برکت " که نویسنده چند بار در داستانش بکار برده، و یا عبارت " بلعمی " از " ترجمهٔ تاریخ طبری " : " مردم (انسان) آنگاه مردم بود که او را جنبش و حرکت بود " که در آغاز و پیش از سخن خود آوردیم. تعبیرهایی از همان اندیشه است.

و در ادب ما آشناتر از همه تعابیر موجود این کلام قرانی است: " ان الله لا یغیر ما بقوم حتی یغیروا ما به انفسهم " : خداوند زندگی هیچ مردمی را دگرگون نمی‌سازد. مگر آنکه آنان خود دگرگون شوند. (رعد - ١١) بنابر این بحثی در بارهٔ این فکر آزموده و شناخته در کار نیست. اگر سخنی باشد، دربارهٔ بیان داستانی، یا دقیق‌تر

ساخت داستانی ایست که این اندیشه در داستان " نور آباد دهکدهٔ من " بخود گرفته است.

به عبارت دیگر داستان " نور آباد دهکدهٔ من " را می‌توان قرینه هنری یا مصداق ادبی و عینی آن اندیشه دانست. که ضمن پویشی ادبی، گسترش داستانی یافته است. و این دلیل آن است که " داستان " به عنوان یک " ساخت " ، تنها " اندیشه " یا همه اندیشهٔ تنها نیست، رگ و ریشه و استخوان و گوشت و پوست هم هست. یعنی مجموعه‌ای همبسته از اجزاء و عناصر است ،که در آن طبق قواعدی، هم موقعیت و نقش هر یک از آن اجزاءو عناصر معین است، و هم رابطه‌ها و ارتباطهای آن اجزاو عناصر چه با یکدیگر و چه با کل ساخت و مجموعه بر قرار و در کار است. از این دیدگاه، بررسی داستان، بررسی موقعیت‌ها و نقش ها و رابطه‌ها و ارتباطهای اجزاءو عناصر آن است به عنوان یک مجموعهٔ همبسته. به عنوان مثال در همین داستان مورد نظر ما، نخست میان " احمد " و " نور آباد " هیچ ارتباطی بر قرار نیست. و چنانچه میان آنها ارتباط بوجود نیاید، داستان از پیشرفت بازمی‌ماند، یا خود داستانی به نام " نور آباد، دهکدهٔ من " شکل نمی‌یابد. برای ایجاد ارتباط میان " احمد " و " نور آباد " نیاز به رابطه‌ای هست. این ارتباط از طریق " رحمان " تامین می‌شود. از این روی " رحمان " به عنوان جزء و عنصری از داستان باید در موقعیت رابط و واسط ، نقش مرتبط کننده میان دوجزءدیگر (احمد و نور آباد) را ایفا کند. چنین موقعیت و نقشی ایجاب می کند که " رحمان " بر سر راه " احمد " قرار گیرد، و چون راه " احمد " از منطقه‌ای کوهستانی می گذرد، ناگزیر علتی معقول برای ملاقات آن دو باید جست. یعنی " رحمان " به سببی موجه بایستی در همان حوالی و حدودی ، حضور داشته باشد که " احمد " از آن جا می گذرد. و چه عاملی برای یک روستایی در آن ساعت از روز بهتر از " کار " می‌تواند سبب آن حضور و سپس ملاقات باشد؟ اما چه نوع کاری را باید برگزید تا زمینه و شرایط لازم را برای در گرفتن گفتگوی مناسب میان " احمد " و " رحمان " مهیا

سازد؟ گفتگوئی که ابتدا فقط باید میان آن دو در گیرد. تا راحت‌تر بتوانند با هم حرف بزنند و آشنا شوند. اگر " رحمان " کشاورز باشد و نه چوپان، احتمال اینکه روستائیان دیگری هم در کنارش باشند، بسیار است. حضور چنان افرادی خواه ناخواه در گفتگوی آن‌ها بی تاثیر نیست. اگر چه فرض آنکه " رحمان " در گوشه‌ای و به تنهایی سر گرم کشت و کار باشد، منتفی نیست. اما در چنین صورتی باید برای گفتگو با " احمد " دست از کار بکشد. و از آن جا که در داستانی از نوع داستان مورد بحث ما هیچ رفتار و گفتار و کرداری بی موجبی نتواند بود. عامل جدیدی را باید وارد داستان کرد تا دست از کار کشیدن و مرجح شمردن گفتگو با " احمد " را از سوی " رحمان " موجه سازد. البته چنین امکانی هست، اما با توجه به تعریف مفروض خود از داستان که در سطور قبل ارائه شد اگر " رحمان " کشاورز باشد و باز به دلیلی هر چند موجه برای گفتگو با " احمد " دست از کار بکشد. آیا چنین عملی از سوی او با کل اثر همخوان و هماهنگ خواهد بود یا نه؟

واقعیت آن است که پاسخ به چنین پرسشی علیرغم ظاهر سادهٔ آن ساده و آسان نیست. زیرا با تغییر شغل " رحمان " از " چوپانی " به " کشاورزی " بخش چشمگیری از ساخت داستان دگرگون می‌شود.

با چنان تغییری اولا از فاصله " احمد " با " دهکدهٔ نور آباد " کاسته می‌شود. مگر نه آنکه معمولاً مراتع و چراگاه‌ها به مراتب دورتر از مزارع و کشتزارها قرار دارند. بنابر این با تغییر شغل " رحمان " و آوردنش از چراگاه به کشتزار، محل دیدار آنها را هم تغییر داده‌ایم. یعنی " احمد " را هم به مکانی نزدیکتر به " نور آباد " کشانده‌ایم . در داستان، پس پشت نهادن همین مقدار مسافت برای رسیدن به مزارع تا میان " احمد " و " رحمان " دیداری رخ دهد. باز باید موجبی داشته باشد. به چه موجب " احمد " به سوی دهکده حرکت کرده است تا ضمن راه به " رحمان " بر خورد. یا در مزارع چه دیده که به آن سوی روان شده است؟ همه اینها علت‌ها و

سبب‌های خاص خود را می‌طلبند، که باید در داستان بدست داده شوند. ثانیا همین کاستن فاصله از دهکده، سبب تغییر در دید و منظر می‌شود. زیرا از فاصله ای نزدیکتر نمی‌توان همان توصیفی را بدست داد که از فاصله‌ای دورتر می‌توان.

بنابر این توصیف‌هایی هم که از منظر و چشم انداز کلی و عمومی دهکده بدست داده می‌شود، دگرگون خواهد شد. یعنی دیگر نمی‌توان مثلا قرمزی بام‌های خانه‌ها را همچون تکه‌های گرمی که بر پهنه سبز مواج پر نشیب و فرازی دوخته باشند توصیف کرد (صص ۱۵ و ۱۶) ملاحظه می‌شود که یک تغییر ظاهراً جزئی در داستان، زنجیره ای از تغییرهای دیگر را به دنبال خود می کشد. که نتیجه مقدرش دگرگونی ساخت یا پیدایش ساختی متفاوت با ساخت نخست یعنی داستان دیگری خواهد بود.

ناگزیری هنرمندان را در گردن گزاردن به اجبارها و ایجاب‌های آثاری که می‌آفریند از همین نکته‌ای که بیان کردیم، می‌توان دریافت.

البته نیاز به یاد آوری نیست که منظور از آنچه ضمن سطور اخیر درباره برداشت خود از مفهوم و طرز برخورد با داستان به عنوان یک ساخت ادبی با ذکر مثال از داستان " نور آباد دهکدهٔ من " بیان کردیم، معرفی و توضیح کردن مجمل شیوه‌ای است که در بررسی خود پیش گرفته‌ایم.

اکنون باز می گردیم به داستان و اولین قسمت آن، در حالی که این بار از علت سفر و ترک دیار " احمد " آگاهیم. گریز از شرایط ناساز زندگی، شانه از زیر بار سنگین آن خالی کردن، یعنی همان وضع و حال " احمد " در آغاز داستان، پدیده‌ای اجتماعی است، که در مباحث علوم انسانی و اجتماعی تحت عنوان " فرار " (evasion) مطرح است. نویسنده اما در داستان خود قصد بررسی چنین پدیده‌ای را ندارد.

او نمی‌خواهد چگونگی از پای در آمدن و یا عصیان و گریز " احمد " را نشان دهد. بلکه همچنانکه دیدیم، منظورش از کشاندن او به " دهکدهٔ نور آباد " آموختن

شیوه و راه مقابله با شرایط ناساز زندگی است، که موفق هم می‌شود. یعنی " احمد " را به دیارش باز می گرداند.

شتاب نویسنده برای رسیدن به " نور آباد " بیش از " احمد " است. و شاید همین شتاب باشد که او را از دقت لازم در وضع و حال " احمد " باز داشته است. " احمد " در حال آزردگی از زاد بومش گریخته است. حال و روز او هنگام ترک دیار به گونه‌ای است که می‌تواند وصف و زبان حال خود را در این شعر حافظ باز بنگرد:

ما آزموده‌ایم در این شهر بخت خویش
بیرون کشید باید از ین ورطه رخت خویش

آیا در چنین حالی می‌توان با تصوری شاعرانه و کودکانه به ابرها نگریست و خیال کرد: " که آنها از جنس پنبه‌اند یا مثل پشمک‌اند که می‌شود با دست گرفتشان و از هم جداشان کرد و در دهن گذاشتشان و مزه مزه کردشان " (ص ۱۷). مگر نه اینکه " احمد " مدتهاست . دوران " کودکی " را پشت سر گذشته است؟ پس چگونه است که با دیدی کودکانه آن هم در حال فرار از خانه و کاشانه به ابرها همچون پشمک می‌نگرد؟

پشمک ابرها، نه به سن او می‌برازد و نه به حالش می‌سازد.

به " احمد " وقتی پای به درون فضای خاکستری خنک ابرها می گذارد حس فراموش شدهٔ گرم غریبی دست می‌دهد. حسی که با آن " خود را مطلقاً محفوظ، مطلقاً مصون از تعرض دیگران، و مطلقاً آزاد " در می‌یابد (ص ۱۴) او به یاد می‌آورد که این حس آزموده و آشنا، مربوط است به دوره‌ای که " هنوز دوران کودکی را پشت سر نگذاشته بود (و) در خانه قدیمی‌شان جای مخصوصی برای خودش درست کرده بود . زیر پلکانی که به پشت بام می‌رفت« (ص ۱۴)

در جائی که برای " احمد "این امکان بوده ، تا محلی خاص خود داشته باشد، ولو زیر پلکان خانه، تا در آن " خود را مطلقاً محفوظ و مطلقاً مصون از تعرض دیگران و

مطلقاً آزاد " حس کند. چه دلیلی در دست است که کودکان دیگر هم نتوانسته باشند، حال به طریقی دیگر و در مکانی غیر از زیر پلکان، همان حس را بیازمایند.

آیا در جامعه‌ای که شرایط آن بگونه‌ای است که حداقل خلوت افراد را بر نمی‌آشوبد، تا در آن بتوانند " خود را مطلقاً محفوظ و مطلقاً مصون از تعرض دیگران و مطلقاً آزاد " حس کنند، دلیل موجهی می‌توان برای گریز از آن بدست داد.

باز آیا می‌شود جامعه‌ای را فرض کرد که خلوت و پنهانش هیچ تاثیر و تاثری از جلوت و آشکارش نپذیرد بنابر این باید در جامعه، زمینهٔ واقعی برای ایجاد آن " حس گرم غریب " وجود داشته باشد. به ویژه که در بزرگسالی علیرغم افزایش نیازها و مشکلات، معمولا افراد از امکاناتی بیش از دورهٔ کودکی بر خوردارند. همین امکان گریز، آن مقدار که برای بزرگسال فراهم است، برای کودک نیست. فراموش نکنیم که سخن ما درباره شکل و شیوهٔ باز تاب ادبی مسایل اجتماعی در داستان " نور آباد، دهکدهٔ من " است. نه بررسی آن در زمینهٔ اصلیشان یا در حوزهٔ بررسی‌های صرف اجتماعی. " احمد " که " از دهکده‌اش دل پر دردی " دارد. (ص ۲۹). برای ترک آن با خود می‌گوید: (... تو که تنبل و ترسو نیستی. پس راه بیفت و برو آن قدر بگرد تا جائی را پیدا کنی که این همه زشت نباشد، این همه بی برکت نباشد، خاک مرده رویش نپاشیده باشند، و تو بتوانی در آنجا، اگر قبولت کردند، اگر راهت دادند، بقیه عمرت را جوری زندگی کنی که شایسته انسان است. " (صص ۲۹ - ۳۰) یا همان توصیف کوتاه نویسنده از دورهٔ کودکی " احمد " که خیلی روزها در خلوتگاه دنج زیر پلکان، " اسب تخیلش را آزاد می‌گذاشت تا هر جا که دلش می‌خواهد پرسه بزند، هر قدر که دلش می‌خواهد شلنگ تخته بیندازد، بازی کند، سر به سر این و آن بگذارد، و هر چه را که دلش می‌خواهد ببیند و بچشد و ببوید و بشنود و لمس کند. " (ص ۱۴— ۱۵) او باید ظاهراً شخص درو نگرائی باشد. چنین شخصی هر قدر هم که خیالباف باشد. بالاخره باید لحظاتی دربارهٔ علل زشتی و بی برکتی و خاک مرده‌ای که روی دهکده‌اش پاشیده‌اند،

اندیشیده باشد. اما داستان چیزی در این باره بدست نمی‌دهد. حتی " علی اکبر " شناخته‌تر از " احمد " چهره می‌نماید، حال آن که یکی از نقش‌ها و کارکردهایش به عنوان عنصری (شخصیت) از عناصر داستان، قوام بخشیدن به " احمد " به عنوان عنصری دیگر از ساخت کلی داستان، می‌باشد.

" احمد " نه همچون عضوی اورگانیک، که باید از استحکام و هماهنگی لازم بر خوردار باشد، بلکه مانند ابزاری خشک و تکمه‌ای و کلیدی بر قصه گوئی " بابا " بکار رفته است، بنابر این در همان حد و سطحی هم که در داستان قرار دارد، فاقد موجودیتی متشکل وهماهنگ‌است. مگر او با انگیزهٔ یافتن جائی که زندگی در آن شایستهٔ انسان باشد براه نیفتاده است؟ آیا زندگی شایسته انسان با خفت و احساس حقارت ملازمه دارد که با خودش می‌گوید: «... اگر قبولت کردند، اگر راهت دادند، بقیهٔ عمرت را جوری زندگی کنی که شایستهٔ انسان است. " (ص ۲۹) انسانی، که مصمم است زندگیش، زندگی انسانی، وخودش شایستهٔ زندگی انسانی باشد، پیش از هر چیزی می‌کوشد تا روانشناسی ترس و زبونی و تملق را از خود بزداید. چنین کسی دیگر نمی‌گوید اگر راهت دادند، اگر قبولت کردند، بلکه می گوید راه را برای زندگی‌انسانی می‌گشایم و خواهم قبولاند که باید انسانی زیست. برای چنین کسی پیروزی یا شکست مسئله‌ای ثانوی است. و هرگز هم با ترک دیار و کوبیدن در این و آن به دریوزه که آیا راهش می‌دهند و قبولش می‌کنند زندگی انسانی را جستجو نخواهد کرد. مگر نه اینکه " مهدی " جد پدر " رحمان " در حد و سطح خود چنین می‌کند.

" احمد " نه فقط چنین کسی نیست، حتی درست هم معلوم نیست که کیست . جوانی، با تخیلات کودکان که با دیدن ابرها به یاد پشمک می‌افتد. از دهکده‌اش دلی پر درد دارد، اما وقتی پای به درون ابرها می‌نهد، حس گرم غریب بر خورداری از موقعیت مطلقاً محفوظ بودن، مطلقاً مصون از تعرض دیگران بودن، مطلقاً آزاد بودن در

دهکده‌اش را به یاد می‌آورد.

او اگر در همان لحظه از میان ابرها خطاب به دهکده‌اش می‌گفت: می‌روم و ز سر حسرت به قفا می‌نگرم. پر بیراه نبود.

" احمد " اگر عاصی است، پس خشم و قهر عاصیانش کجاست؟ اگر از سر یاس و دلمردگی به ترک یار و دیار گفته است، سیمای نومیدانش کو؟ . و اگر راهجوست؟ چرا از میان راه‌ها، راه ترک دیار و گریز از مخمصه را می‌گزیند؟

نویسنده خود هر چند از دل پر درد او و لحن گرفتهٔ سخنش که " به گرفتگی ابر سیاهی که باید ببارد و نمی‌بارد " (ص ۲۹) سخن می‌گوید، اما نه داستان و نه " احمد " هیچکدام در این باره به خواننده نه حرفی می‌زنند و نه چیزی نشان می‌دهند.

" احمد " بیشتر به جوانی میماند که برای تفریح به کوه رفته باشد، کوهنوردی که حتی از ویژگیهای کوهنوردان بی‌بهره است. با اینحال او به یک کوهنورد جوان مانندتر است تا به یک خانه گریز.

بعید نیست که ابتدا " احمد " در تصور و تصویر اولیهٔ خود نزد نویسنده به هیئت جوانی کوهنورد می‌نموده، اما چون کوهنوردی انگیزهٔ چندان قوی و درستی برای ورود به " نور آباد " مخصوصا ورود به خانه " رحمان " و از آن مهمتر بر انگیختن " بابا " به قصه گفتن نبوده، گریز از خانه و ترک یار و دیار به عنوان عامل حرکت او جایگزین شده باشد. اما همچنانکه اشاره رفت، شتاب تند و حرکت سریع نویسنده برای هر چه زودتر رسیدن به " نور آباد " اجازه نداده است که " احمد " آنچنان که باید در هیئت جدید شکل یابد. تاثیر آن شتاب و سرعت را در جای جای داستان می‌توان دید. سرعت و شتابی که داستان را یکسر در می‌نورد. پیش از آنکه ضربان احساس و اندیشهٔ خواننده را با آنچه در آن می‌گذرد، هماهنگ و همپیوند ساخته باشد.

آن احساس گرم و مالوف و مطلوبی که از خواندن و شنیدن و دیدن بعض آثار

به آدمی دست می‌دهد، به سبب ایجاد حس همدلی و همسوئی و هماوازی است. و عجبا که در آثار هنری، آن هماوازی و همسوئی و همدلی، از ساختی منسجم و متشکل است که بر می‌آید، و خلاف آن قول : " هیچ ترتیبی و آدابی مجو هر چه میخواهد دل تنگت بگو " در هنر و از آن میان ادبیات، بدون ترتیب و آداب، نمی‌توان هیچ گفت. در ادبیات و هنر، ترتیب و آداب، همان تحقق و تشکل ساخت روحمند است.

البته خواننده در وجهی با " احمد " مشترک است، اما سهم اشتراکش چندین برابر است. هنگامیکه "رحمان"دست"احمد"رامی گیردتا" دلیل قشنگ " اندوهش را به او نشان دهد، تحرک و جنب و جوش آن دلیل اجازه نمی‌دهد تا قشنگ دیده شود. (بعد در جای خود و به مناسبتی دیگر به این مورد باز خواهیم پرداخت) اما اینجا خود، ترکیب و شمایل " احمد " است که به سبب شتاب نویسنده، به درستی از سوی خواننده دیده نمی‌شود. حتی بر مسیر آن سرعت و شتاب نه فقط سیمای جوان " احمد " که آرامی و خلوت کودکیش در فضای زیر پلکان هم آشفته است. و باز نه آرامی خلوتگاه مصون از تعرض دیگران، که پلکان نیز در خود می‌شکند و فرو می‌پاشد. آن هم بر دست شتاب نویسنده.

پلکانی که بر بام می‌شود، با فضای امن زیر آن، جزئی از سبک و ساخت و معماری و شیوهٔ خانه سازی دهکده " احمد " است. دهکده‌ای که جز از " زشتی و بی برکتی و پاشیده بودن خاک مرده بر سر و دلمردگی زنان و مردان و کودکانش " هیچ توصیف و تصویر دیگری از آن در دست نیست.

در هر ساخت ادبی و از آن میان داستان، بسیاری از ناگفته‌ها را همان گفته‌ها کفایت می‌کنند – البته با این شرط که آن گفته‌ها، همان باشند که باید باشند -اگر جز این بود اصولاً داستانی نوشته نمی‌شد، یا هیچ قصه‌ای به سر نمی‌رسید. در داستان " نور آباد دهکدهٔ من " نیز اگر چه از محیط و معماری و شیوهٔ خانه سازی دهکدهٔ " احمد " توصیفی در دست نیست، اما از " نور آباد " قبل از دگرگونی هست: "... (خانه)

چهار دیواری کوتاهی بود که زیر سقفش یک طرف آدمها زندگی می‌کردند یک طرف حیوانها، و منفذی داشت که ازش نور و هوا می‌گرفتند دود بیرون می‌دادند و دهکده هم .... نه سبز بود، نه با طراوات، نه آباد. سنگلاخی بود بی حاصل ..." (ص ۳۱) پیشتر از قرینه و معادل قبلی " احمد " " در نور آباد " یعنی " علی اکبر " یاد کرده‌ایم. آیا توصیف خانه‌ای در " نور آباد " قبلی نمی‌تواند توصیف خانه‌ای در دهکدهٔ " احمد " باشد. پلکان کجای آن چهار دیواری کوتاه که زیر سقفش یک طرف آدم‌ها زندگی می‌کردند و یک طرف حیوانها، قرار دارد؟ تا فضائی امن بر زیر خود ایجاد کند. تازه منفذی " که ازش نور و هوا می‌گرفتند و دود بیرون می‌دادند "، به دلیل همین دود بیرون دادن، به احتمال بیشتر، باید که بر سقف تعبیه شده باشد و نه بر دیوار، تا دود زودتر بیرون رود. ذکر این احتمال هم از باب رعایت احتیاط است تا مبادا مرجع فعل " داشت " در عبارت " منفذی داشت " چهار دیواری و بالتبع آن یکی از آن چهار دیوار باشد، اما حتی با رعایت چنان احتیاطی، بیشتر به نظر می‌رسد که منفد بر سقف است و نه بر دیوار، آیا چنان سقفی نبایستی طاقی منحنی و مدور باشد و نه مسطح. چهار دیوار و طاقی منحنی و مدور با پلکانی که زیر آن فضایی خالی و امن است، آیا این تصویری درست از یک خانه روستایی است. اگر هم بر آن چهار دیوار نه طاقی مدور، بلکه سقفی مسطح زده باشند، باز محل پلکان مشخص نیست، تا در فضای خالی زیر آن بتوان خود را مطلقاً آزاد و مطلقاً محفوظ حس کرد. اما یک چیز مشخص است و آن اینکه پلکان قطعاً بیرون از فضای داخلی آن چهار دیواری موصوف قرار دارد. بنابر این فضای خالی زیر آن باید یا از دو سوی باز باشد، یا آنچنان که از توصیف نویسنده بر می‌آید از یکسوی مسدود باشد تا بتوان جلوی آن پرده آویخت از این روی بایستی پلکان از یک پهلو مماس با دیوار خانه و مورب بالا رفته باشد، آنگاه هر اندازه هم که دیوار کوتاه باشد باز فضای خالی زیر آن به مراتب بزرگتر و گشاده‌تر از فضای خالی زیر پلکان خانهٔ قدیمی " احمد " در داستان است .

البته ممکن هست که خانه‌های دهکدهٔ " احمد "مانند خانه‌های قبلی دهکدهٔ " نور آباد " نبوده باشد. اما به حکم نام و نشان " احمد رهجو " که فردی ایرانی است، و داستان ، که داستانی ایرانی است و نویسنده هم که آقای " ناصر ایرانی "هستند، خواه ناخواه دهکدهٔ " احمد " هم دهکده‌ای است ایرانی. معمولا در دهکده‌های ایران " پلکانی که به پشت بام "می‌رود، بیرون از فضای داخلی خانه ساخته می‌شود. ناگزیر پلکان خانهٔ " احمد " هم یک پلکان بیرونی است. آیا در بیرون خانه، جائی امن‌تر از فضای خالی زیر پلکانی از این نوع نمی‌توان یافت؟ آن هم در دهکده‌ای که خاک مرده بر سرش پاشیده‌اند. به احتمال، کودکی " احمد " اجازه نمیداده است که از حدود خانه دور شود. مسئله اما این نیست، سخن بر سر ناهمخوانی پلکانی است که نمی‌تواند جزئی از سبک و ساخت معماری و شیوهٔ خانه سازی در دهکدهٔ " احمد " باشد، و گرنه طبیعت متنوع ایران و معماری خشت و گل، امکانات گسترده‌ای را در اختیار می‌گذارند. آیا پلکان داستان، جزئی از یاد بود یک خانهٔ قدیمی شهری نیست، که تعلق خاطر بدان کار دست معمار خانهٔ " احمد " داده است و نه نا آشنایی با خانه‌های روستائی و یا..... [1] این چنین است که پلکان و فضای امن زیر آن بر دست شتاب نویسنده از تعرض مصون نمی‌ماند و در خود فرو می‌شکند و بر باد می‌شود.

ممکن است این پرسش پیش آید که اینهمه سخن درباره پلکان خانه قدیمی " احمد " که نه ربطی به " قصهٔ نور آباد " دارد و نه سهمی در پیشبرد داستان برای چیست؟

---

۱ - داستان (ابن الرومی) و (ابن معتز) را می‌توان تاکید مجددی بر این نکته از دیر باز، شناخته دانست که وصف درست در گرو شناخت و آگاهی درست از موصوف است.
(ابن الرومی) سبب نسرودن اشعاری نظیر شعرهای (ابن معتز) را نا آشنائی خود با اشیا و اموری دانسته که جزئی از زندگی (ابن معتز) بوده است.

اتفاقاً پرسش این نقد هم در باره این مسئله است: طرح موضوع‌ها و مسایلی که نقشی در ساخت داستان و گسترش دور نمایه آن ندارند، برای چیست؟ *

اصولاً یکی از معانی (پرداخت) در داستان و کلاً آثار ادبی و جین کردن و بدور افکندن موارد غیر لازم و زائد است. بر اثر (پرداخت) است که انسجام درونی اثر ادبی با هماهنگی و همسازی و همخوانی تامین می‌شود.

حتی ممکن است مواردی که بدست (پرداخت) و جین می‌شوند، هر کدام به تنهایی توصیفی زیبا، یا تعبیری دل انگیز و یا موقعیتی گیرا هم باشند، اما در یک ساخت داستانی یا ادبی فاقد نقش و کار کرد لازم، و در نتیجه زائد از کار در آیند.

اگر ایستادن ما بر سر پلکان خانهٔ قدیمی " احمد " پلکانی که پیشتر از بود و نبودش پرسیده‌ایم، به درازا کشیده است، از آن روست که بتوانیم چنان مواردی را بهتر باز شناسیم. مواردی که البته بود و نبودشان هم در داستان یکی نیست، و با " بود " خود کلیت ساخت اثر را چه از حیث منطقی و چه از حیث ادبی و زیبا شناختی مخدوش می‌سازند. با این همه اکنون از فراز پلکان فرود می‌آئیم و بر دنبال " احمد " به سوی " نور آباد " روانه می‌شویم، تا در راه به چوپان جوانی که زیر سایه یک درخت نشسته و بانی آهنگ اندوهگینانه‌ای می‌زند بر خوریم.

" دور و برش ، دور و نزدیک، پر بود از گوسفند، سیاه و سفید، ابلق و خیلی رنگهای دیگر وهمه چاقالو(...) ناگهان دو تاشان رو به روی هم ایستادند، چند لحظه بر و بر به همدیگر زل زدند، بعد عقب عقب رفتند سم بر زمین کوبیدند، آن وقت با سرعت به جلو خیز برداشتند و کله‌شان را درقی کو باندند به هم. بعد دوباره رو به روی هم ایستادند و بروبر به

* . به گفتهٔ چخوف تنها در صورتی می‌توان شیی یا چیزی را توصیف کرد که بعد بتوان آن را به داستان ربط داد.

همدیگر زل زدند ولی، همین وقت چوپان دولا شد یک قلوه سنگ برداشت انداخت به طرفشان و فرارشان داد.

احمد گفت: " خسته نباشی "

چوپان نی لبک را از لبش برداشت و گفت: " خوش آمدی به دهکدهٔ ما، از راه دور می‌آیی؟ " (صص ۱۶ - ۱۷)

پرسید نی است که آیا چوپان وقتی دولا می‌شود و یک قلوه سنگ بر می‌دارد و به طرف گوسفندان جنگجو می‌اندازد، همچنان نی بر لب به نواختن ادامه میداده تا برای ادای پاسخ به گوینده " خسته نباشی "، نی را از لب بر دارد؟ رعایت صحت جزئیات توصیفی بر گستره یک اثر است که استواری و قوام آن را بدست می‌دهد.

باری با همین عبارت " خسته نباشی " میان آن دو چنان پیوند محکم و اطمینان آمیزی، لااقل از سوی " رحمان " بر قرار می‌شود، که هیچ توجیهی بر آن نمی‌توان قائل شد، مگر توضیح نویسنده در آغاز کتاب مبنی بر آنکه : " این داستان در آینده روی داده است. "

زیرا روان شناسی سرشار از دوستی و اعتماد و اطمینان " رحمان " را فقط ممکن است در آینده جستجو کرد. حتی " احمد " فاقد چنان اعتماد و اطمینانی نسبت به " رحمان " است.

" احمد " پس از پاسخ دادن به پرسش " رحمان " از دوری راهش، از او می‌پرسد: " تو چرا این آهنگ را می‌زنی؟ دهکده‌تان که این همه قشنگ است.

(...) چوپان نی لبک زدنش که تمام شد، جواب داد: (دلیلش قشنگتر از دهکده‌مان است (...) می‌خواهی بهت نشانش بدهم؟) و بی آنکه منتظر جواب بشود، نی لبکش را توی جیبش گذاشت، و دست دراز کرد به طرف او. و او که نگاه چوپان را مشتاق و مهربان دید و دست دراز کردنش را دوستانه، با خوشحالی پاشد دست راستش را در دست چپ او

گذاشت. چوپان دست احمد را گرفت و دوید به طرف مزرعه‌ها(...) احمد(...) با محبت دست گرم چوپان را فشار داد و گفت: " اسم من احمد است. (...) نزدیک اولین مزرعه که رسیدند رحمان پشت یک درخت تناور قایم شد و به احمد گفت: " تو هم بیا پشت این درخت. بهتر است هیچ کداممان دیده نشویم. (...) رحمان با انگشت سبابه اشاره کرد به چند دختر که در مزرعه کار می‌کردند. گفت " اوست دلیل غم من " (...) " او که پیرهن آبی تنش است " (صص ۱۷ - ۱۸ - ۱۹)

فقط از یک روانشناسی سرشار از دوستی و اعتماد و اطمینان که در افق آینده خواهد درخشید، بر می‌آید تا دست بیگانه‌ای را، حتی قبل از دانستن نامش بگیرند و دوان به سوی دلیل قشنگ غم خود برند. آن هم بیگانه‌ای که دستش را به دست کسی وا نمی‌نهد مگر آنکه قبلاً در نگاه او مهربانی و مشتاقی، و در دست دراز کردنش دوستانگی دیده باشد. با اینحال بر آینده که نیامده‌ست خرده نتوان گرفت. اما آینده هم از گردش کج مدار روزگار در امان نیست. و بر این مدار کج است که پدر از پسر بی‌خبر است و پسر از پدر دور. و گرنه علت بی‌خبری " پدر رحمان " از غم و رنج فرزند چیست ؟ آن هم پدری هوشیار و تجربه دیده که مراقب احوال بیگانگان تازه وارد است تا مبادا احساس غربت آنها را بیازارد. از این روی دست " احمد " را می‌گیرد و کنار خود می‌نشاند " و برای آنکه او را به حرف زدن مشغول کند و حس غریبگی را از یادش ببرد " می‌پرسد: " شما کوهنوردید؟ " (ص ۲۷)

چرا راز عشق و اندوه پسر بر چنین پدری پوشیده مانده است ؟ تا اگر درمان هم میسر نباشد، از غمش بکاهد. از چه روی " رحمان " ، پسری که در فاش ساختن راز خود بر بیگانهٔ تازه وارد کمترین تردیدی به خود راه نمی‌دهد، در " نور آباد " ، بهشت جوانان، محرمی نمی‌یابد، تا عقده از دل بگشاید ؟ آن هم در دهکده‌ای که از سر شوق و در لحظهٔ شادمانی هر کس هر کس را که در کنارش یابد می‌تواند ببوسد. و این نه

احوال نور آبادیان به عهد " رحمان " بلکه به زمان مرحوم " مش رضا " پدر جد پدر "رحمان"و در آغاز دگرگونی اجتماعی و شکل گیری فرهنگ نو است، و هنوز مانده تا " خانه فرهنگ " و " باغ کودک " بنیاد گذاشته شود، و " نور آباد " بهشت کودکان و جوانان از آب در آید.

«... تا روزی که مسیر انحرافی آماده شد و همه نور آبادیها، از زن و مرد و کودک و پیر، رفتند کنار رودخانه تا شاهد لحظه مهمی باشند که مسیر نور عوض می‌شد.

صحنه شوق انگیزی بود. همه چشم به چهار مردی دوخته بودند که آخرین ضربه‌های کلنگ را فرود می‌آوردند. صدا از هیچ کس بیرون نمی‌آمد. حتی نفس‌ها در سینه‌ها حبس شده بود. فقط صدای مرطوب بر خورد کلنگ و خاک به گوش می‌رسید و غرش خشماگین رودخانه که ناگهان راهش را به اجبار کج کرد و افتاد در مسیر تازه. در این لحظه سرنازن با شوق در سرنادمید و دهل زن با قوت بر دهل کوبید و فریادهای شادی به قله کوهها رسید. هر کس هر کس را که در کنارش بود بوسید و به دست افشاندن و پا کوبیدن دعوت کرد. (صص ۱۸۷ – ۱۸۸)

" نور آباد " با سابقه‌ای از ایندست در آزاد اندیشی و سعه نظر و عمل، چرا عرصه را بر اظهار مهرورزی " رحمان " تنگ و سخت گرفته است؟

آیا اینها که بر شمردیم با هم سازگار و همخوان و هماهنگند؟ آیا می‌توان پذیرفت در محیطی همچون " نور آباد "، و با پدری آنچنان مهربان و دل آگاه و بر این باور که (بچه‌ها و جوانها اصلند. اصل این است که به بچه‌ها و جوانها برسیم. وسایل رفاه و خوشبختی بچه‌ها و جوانها را فراهم بیاریم.) (ص ۲۵) " رحمان " گرفتار حرمان و اندوه باشد؟

آیانمی‌توان پرسید: چرا بی سبب با جنباندن عشقی که در داستان نه نقشی دارد

و نه توجیهی، مایه آزار و رنج جوان چوپان را فراهم آوریم ؟

قصه عشق " رحمان " در داستان " نور آباد دهکدهٔ من " بطور کلی، و در قصه‌ای که "بابا" از " نور آباد " نقل می‌کند به طور جزئی چه نقشی دارد و کدام وجه از وجوه هنری و زیبا شناختی، و کدام جنبه از جنبه‌های زندگی بسامان دهکده‌ای بهشت آسا را آشکار می‌سازد ؟ قصه‌ای که دیگر تا پایان کتاب هیچ یادی از آن نمی‌شود.

آیا نی چوپان به حکم نی بودن و حدیث راه را پر خون کردن، * قصه " رحمان " ، " مجنون " " دهکدهٔ نور آباد "را بر داستان ندمیده است؟ اگر قرار بر این بوده تا بر ایجاد ارتباط و درگیر ساختن گفتگو میان " احمد " و " رحمان " موضوعی دست و پا شود. آیا بهتر نبود موضوعی انتخاب شود که هم مربوط به " احمد " باشد، و هم " رحمان " تعلق خاطری یا زمینه ذهنی آماده‌ای بر آن داشته باشد ؟ و چه موضوعی مناسب‌تر و با کلیت داستان سازگارتر از همان موضوع ترک دیار " احمد " است که " رحمان " نیز از قبل با شنیدن و باز شنیدن ماجرای " علی اکبر " در " قصهٔ نور آباد " ، زمینه آماده‌ای برای گفتگو در مسئلهٔ فرار از دیار خانه و کاشانه دارد.

باری بیش از این در راه ماندن و درنگ کردن بر سر عوالم ضمن راه، موجب تأخیر ورود به " دهکدهٔ نور آباد "است، آری بگذریم.

> اینک " نور آباد، بهشت بچه‌ها و جوانها " ! " وسط دهکده یک میدان بود و وسط میدان یک استخر و وسط استخر یک فواره که آب را بالا می‌جهاند و پودر می‌کرد و می‌پاشاند روی دو درخت گردوئی که چتر گسترانیده بودند روی استخر و روی میزها و صندلیها و تخت‌هایی که کنار استخر چیده شده بودند.
>
> بیشتر میزها و صندلی‌ها خالی بودند. دور یک میز چند جوان نشسته

---

* نی، حدیث راه پر خون می‌کند قصه‌های عشق مجنون می‌کند- مولوی .

بودند. جلوی هر کدامشان یک ظرف پایه بلند بستنی. یکی از جوانان چیزی تعریف می‌کرد. دیگران با اشتیاق گوش می‌کردند. از نگاه مجذوب و شادشان معلوم بود که راوی دارد داستان گیرای شیرینی را روایت می‌کند.

تخت‌های چوبی مفروش در اشغال پیر مردان بود. دو نفرشان شطرنج بازی می‌کردند. چند نفرشان تماشا می‌کردند. چند نفرشان گپ می‌زدند و چایی می‌خوردند. یک نفرشان دورتر از دیگران تکیه داده بود به تنه درخت، چپق دود می‌کرد، و به افق چشم دوخته بود که مثل خون کبوتر سرخ بود.

پسر بچه‌ای دور استخرطوقه می‌راند و با دهنش صدای موتور اتومبیل در می‌آورد. دختر بچه‌ای دنبالش می‌دوید. می‌خواست طوقه را از او بگیرد.

از داخل یک ساختمان صدای سرود شنیده می‌شد. بالای در ورودی ساختمان تابلویی نصب بود که روی آن نوشته شده بود: " خانه فرهنگ ".

بعد از خانه فرهنگ، روی چمن سبز، پسران فوتبال بازی می‌کردند. چند نوجوان دور زمین فوتبال می‌دویدند. یک دختر بچه پشت نرده‌های چوبی باغ بزرگی طناب بازی می‌کرد. در باغ غلغله‌ای به پا بود: بچه‌ها تاب می‌خوردند، می‌چرخیدند، می‌دویدند، بالا می‌جهیدند، پائین می‌سریدند، می‌خندیدند، داد می‌زدند، هوار می‌کشیدند، از سر و کول هم بالا می‌رفتند، روی چمن غلت می‌زدند، و خلاصه هر کار دیگری که ممکن است به عقل جن برسد.

احمد از " باغ کودک " که رد شدند، به رحمان گفت: " دهکده شما، به نظرم، بهشت بچه‌ها و جوانهاست. " رحمان گفت: " پدرم می‌گوید بچه‌ها و جوانها اصلند. اصل این است که به بچه‌ها و جوانها برسیم. وسایل رفاه و خوشبختی بچه‌ها و جوانها را فراهم بیاوریم. از ما

که دیگر گذشته. " (صص ۲۳ - ۲۵)

اگر بتوانیم پیر مردان را که لابد به حکم پیری از کار افتاده‌اند، با چپق و شطرنجشان به خود وابنهیم. با چند جوانی که دور یک میز نشسته‌اند و از ظرف پایه بلند بستنی می‌خورند، و داستان گیرا و شیرین می‌شنوند، چگونه می‌توان کنار آمد؟ آنها در آن هنگام چرا بیکارند، یا در حال بازگشت از سر کار نیستند؟ همچون " رحمان " چوپان دهکده و یا مردان و زنانی که گروه گروه از مزرعه به خانه باز می‌گردند. مسئولین "خانه فرهنگ " و " باغ کودک "هم که علی‌القاعده باید در محل کار خود باشند. همچنین پسر بچه‌ای که دور استخر " طوقه "می‌راند و صدای اتومبیل از دهان بر می‌آورد. چرا در " باغ کودک " و در میان بچه‌هایی که بازی می‌کنند، نیست؟ تا مبادا اعتراض پیران شطرنج باز و جوانان دور میز را در آشفتن ذکر و فکرشان، بر انگیزد. علاوه بر این، بازی با " طوقه " ، بیشتر به بچه‌های محروم از امکانات و بی‌بهره از " باغ کودک "می‌برازد، تا کودکی از " نور آباد "با آن وسایل رفاه و خوشبختی. آیا کلاً چپق و ظرف پایه بلند بستنی، شطرنج * و طوقه ، اثری بر ایجاد فضای لازم و مناسب میدان دهکده دارد؟

البته بر نویسندهٔ داستان " نور آباد دهکدهٔ من "پوشیده نیست که مصداق ریزه کاریهای زمانگیر مینیاتور سازانه در نگارش‌ها و آفرینش‌های ادبی فقط منحصر به ترادف کلمات و عبارات در جملات و بندهای یک متن نیست. کلمات و عبارت‌هایی مانند:

قدم به قدم، تک تک، قطعه قطعه، نفر نفر، گروه گروه. " احمد (...) قدم به قدم جاده شوسه را که در میان مزرعه‌ها پیچ می‌خورد و به دهکده می‌رفت تماشا می‌کرد، و تک تک درختان تناوری را که در دو سوی

* در متن چاپ شدهٔ بعدی کلمه شطرنج محذوف است.

جاده صف کشیده بودند و در آن بالاها شاخ و برگشان را در هم تنیده بودند و جاده را به تونلی سبز و مصفا تبدیل کرده بودند، و قطعه قطعه مزرعه‌هایی را که آواز پر طراوت رود شادابی شان را دو چندان کرده بود، و نفر نفر آدمهایی را که کار روزانه‌شان را تمام کرده بودند و گروه گروه به دهکده باز می‌گشتند.) (ص ۲۳)

رعایت ریزه کاریهائی از اینست زمانی کار ساز است که داستان و یا هر اثر ادبی به عنوان یک ساخت هنری از تشکل منطقی بر خوردار باشد.

آیا دید بیرونی " رحمان " در گزارش از اوضاع زادگاهش " نور آباد " می‌تواند دید یک بومی باشد. او در پاسخ " احمد " ، به قول پدرش استناد می‌کند: " پدرم می‌گوید بچه‌ها و جوانها اصلند(...) "(ص ۲۵)

مگر او در دهکده زندگی نمیکند و از شرایط و اوضاع و احوال آن آگاه نیست، تا ناگزیر از استناد به قول دیگری باشد. دید و گزارش او باید درونی و شخصی باشد. مثلا می‌توانست بگوید: " بزرگسالان در دهکدهٔ ما، بچه‌ها و جوانها را اصل می‌دانند، و می‌کوشند وسایل رفاه و خوشبختی ما را فراهم بیاورند. بارها دیده و شنیده‌ام که پدرم از اصل اساسی دهکده مان چگونه و باچه لحنی سخن می‌گوید. او می‌گوید که دیگر از ما گذشته، بچه‌ها و جوانها اصلند. "

گذشته از این آیا قول پدر، قول مناسبی برای او هست ؟ او خود از نسل‌های برخوردار " دهکدهٔ نور آباد " به زمان بهروزی آنست. چنان قولی از جدش " مهدی " شنیدنی‌تر است تا از او. همچنین است طرز تکلم احترام آمیز " عزیز موتوری " تعمیر کار نابینا در قصه‌ای که " بابا " باز می‌گوید " یکی " از جمله کارکردهای " گفتگو " در ادبیات داستانی و نمایشی عینیت بخشی به شخصیت و دنیای درونی و ذهنی اشخاص است. " عزیز موتوری " پیش از هر چه باید مثالی بر استواری و اطمینان شخصیت، و منش متکی به نفس باشد، طرز احترام آمیز سخن زدن او بیشتر مشخصهٔ

ادب را در وی، بازر می‌سازد، و نه اعتماد به نفس را. همچنانکه اشاره رفت با " عزیز موتوری "ضمن قصه‌ای که " بابا "از " نور آباد "نقل می‌کند، آشنا می‌شویم.

نور آبادیان بلا زدهٔ فقیر که در خانه‌هایشان با " حیوانها " زیر یک سقف زندگی می‌کنند و از سوراخی نور و هوا می‌گیرند، و دود بیرون می‌دهند، بالاخره تصمیم به احیاء زمینهای کشاورزی خود از طریق غنی سازی آن با آوردن خاکهای بار آور از راهی دور می‌گیرند. این تصمیم بدنبال اعلام قصد ترک خانه و دهکده از سوی " علی اکبر " و پس از گفتگوهای نور آبادیان بر سر امکان یا عدم امکان دگرگونسازی وضع زندگیشان، گرفته می‌شود. " علی اکبر " در دهکده می‌ماند، و عده‌ای از نور آبادیان، از جمله " مهدی " برادر او در زیر نگاه ناباور و نا امید نور آبادیان دیگر، به پاکسازی زمینهایشان از سنگ‌های ریخته از کوه، و تغذیهٔ آن با خاک‌های تازه می‌پردازند. حاصل مزرعه‌های مواج سبز و زردی است که پشیمانی نا باوران را بر می‌انگیزد، تا آنان نیز به همان راه گام نهند، و کاری کنند کارستان. " کاری که فکر کردن بهش و دست زدن بهش و به پایان رساندنش در ابتدا نه عاقلانه جلوه می‌کرد، نه درست، نه ممکن " (ص ۲۷). از این به بعد با کار و پشتکار دوران شادکامی و شاد خواری نور آبادیان می‌آغازد. " حتی روزهای جمعه، که در مزرعه کار نمی‌کردند، از صبح تا ظهر به خانه‌هایشان می‌رسیدند(...) از ظهر تا شب هم دور هم جمع می‌شدند و بازی می‌کردند و می‌خوردند و می‌گفتند و می‌شنیدند و می‌خندید و خستگی در می‌کردند"(ص ۷٤)

اما، قصهٔ " بابا " به اینجا که می‌رسد، می‌گوید : " اما... می‌دانید که هر قصه‌ای یک اما دارد، ولی نمی‌دانید امای قصه ما چه غیر منتظره است، چه غمگین کننده است... " (ص ۷٤)

اما واقعیت آن است که " امای قصه " چندان هم غیر منتظره نیست، و از پیش می‌توان وقوع آنرا حدس زد. در همین جا هم هست که اولین وقفه از وقفه‌های دوگانه،

رشتهٔ نقل را می‌برد. به طور کلی کار ویژهٔ وقفه‌های دوگانه را در روایت قصه می‌توان در موارد زیر باز نگریست:

الف : واقعی نماتر ساختن جریان نقل قصه. " بابا " با نفسی که ضمن آن وقفه‌ها تازه می‌کند. کار خود را نیز موجه‌تر می‌سازد. نقل یکبند و یکنواخت قصه بدون هیچ تغییر حالی در قصه گو چندان با منطق واقعیت سازگار نیست.

ب : ایجاد تعلیق و انتظار آفرینی در قصه به وسیله گسست موقت رشتهٔ نقل، و برانگیختن بیشتر کنجکاوی شنونده (خواننده) بر دنبال گرفتن آن.

ج : تاکید بر کلیت داستان با باز آوردن خواننده از زمان وقوع " قصهٔ نور آباد "، به زمان نقل آن با حضور " احمد " و بیاد آوردن ماجرای او.

باری اشاره کردیم که امای قصه، چندان هم غیر منتظره نیست، و از قبل می‌توان وقوع آنرا حدس زد.

در همان اولین کلمات " بابا " در روایت قصه، درباره رودخانه چنین می‌شنویم: " بدیش این بود که رودخانه هم مثل حالا نبود. پاک و زلال بود اما رام و مهربان نبود. وحشی بود. هر دو سه سال یک بار طغیان می‌کرد و همه چیز را می‌شست و می‌برد و پشت سرش مرگ به جا می‌گذاشت و خرابی و گرسنگی و دلسردی. " (ص ۳۱)

بعد هم ضمن گفت و شنودهای نور آبادیان بر سر شدن یا نشدن و چگونگی اصلاح خاک زمین‌هایشان، چند بار از علت اصلی فقر و فلاکت دهکده سخن می‌رود، " مهدی " می‌گوید: " مگر بدبختی‌مان بیشتر به این خاطر نیست که هر چند سال به چند سال سیلی می‌آید و هر چی خاک تو زمینهامان هست می‌شورد و می‌برد؟ " (ص ۵۶) دیگری (حاج علی به آقا مراد) می‌گوید: " همه خاکهایی را که رودخانه طی سالهای دراز از زمینهامان شسته و به دشت خرم دره برده، و همراه آن خاکها همه نعمت و برکت دهکده مان را برده، توی توبره بریزیم بار کنیم برگردانیم به زمینهای خودمان، و دوباره آنها را آباد کنیم، سبز کنیم. " (ص ۶۱)

البته در داستان تا سیل بیاید و ویرانی آرد، زمینه لازم باید مهیا شده باشد. این باران به همین منظور است. به نحوی هم بایستی سابقهٔ سیلزدگی نور آباد " بدست داده شود. اما آن سابقه و این زمینه باید به گونه‌ای باشد، که وقوع حادثه را از قبل بر ملا نکند.

حتی اگر از سر غفلت نور آبادیان بر چاره نجستن مقدماتی خطر رودخانه با ساختن دیواره و سیل شکن ابتدائی بگذریم، که یکباره دست به اصلاح خاک می‌برند. و باز هم هر چه را هم که از وحشیگری و طغیانگری رودخانه شنیده‌ایم، ضمن توجه به ماجراهای بعدی داستان فراموش کرده باشیم. همان تاکید بر " غیر منتظره " بودن " امای قصه " ، سبب به یاد آوردن خطر سیل و از پیش آگاه ساختن خواننده از وقوع حادثه و به اصطلاح " لورفتن " ماجرا می‌شود. حال آنکه انتظار آفرینی تعلیق، و بالا بردن میزان کنجکاوی، و هیجان ناشی از آن، در گرو همان مراقبت برفاش نشدن پیش از موقع است.

در داستان " نور آباد دهکدهٔ من " همزمانی مرگ ریش سفید دهکده " حاج علی " و ریزش باران، و اشک و اندوه سوکواران در شب حادثه، دقیقا از سر آفریدن فضای مناسب است. منتها این رعایت هنرمندانه، از آنچه دربارهٔ منتظره بودن یا " غیر منتظره " نبودن حادثه گفتیم، نمی کاهد.

شب، نور آبادیان پس از سوک و اندوهگزاری در خوابند، اما " رود " از وسوسه سر انگشت باران، بیدار و غران، تا خشم بیداری نا به هنگام را بر سر خواب دهکده بکوبد. سیل به خانه و خاک نور آبادیان می‌زند و دسترنج کار و کشتشان را به یغما در می‌نورد و ویران می گذارد و می‌رود. آنگاه " علی اکبر " را دیگر تاب ماندن نیست و پدر را پروای باز داشتن از رفتن. او می‌رود با خشم و پرخاش:

به هیچ یار مده خاطر و به هیچ دیار

که برو بحر فراخ ست و آدمی بسیار

زمین لگد خورد از گاو و خر به علت آن

که ثابت است، نه مانند آسمان سیار

" مهدی " اما می‌ماند و به ویرانی و نومیدی، و پای فشردن همسرش بر ترک دهکده به خاطر فرزندانشان، " نه "می گوید:

" نه، می‌توانند مثل علی اکبر، و خیلی‌های دیگر که معلم یا شاگرد علی اکبر بوده‌اند، بروند هر جا که دوست دارند، هر جا که بهشان بیشتر خوش میگذرد، اما من - این حرف آخرم است، مریم، خوب تو گوشت فروکنش - گنجشگ نیستم که پر بکشم به جائی که دانه بیشتر است، مرغابی نیستم که پر بکشم به جایی که گرما بیشتر است. آدمم. همان آدمی که همه این تخته سنگها را سبز کرده بود. فهمیدی " (ص ۹۶)

و این بار نور آبادیان پس از کوبیدن و هموار ساختن سنگلاخ تردید و نا باوری و تلخکامی از شکست پیشین، می‌روند تا علت اصلی را چاره کنند، و چاره‌ای هم جز از رام کردن رودخانه وحشی با بستن سد نیست. و ساختن سد هم کار دولت است، و دولت هم کاری غیر از به سنگ کوبیدن سر مردم ندارد. ناچار نور آبادیان خود با یافتن " استاد حسن معمار " به راهنمایی " عزیز موتوری " ، می کنند آنچه را که باید کرد، و می‌سازند آنچه را که باید ساخت، تا آن هنگام که " احمد "از دور " نور آباد " را ببینند، بیاندیشد: " به رویا بیشتر شبیه است تا به واقعیت " . و وقتی پا بدرون آن می‌نهد، آنرا بهشت بچه‌ها و جوانها باز یابد.

اگر چه " بابا " در قصه‌ای که از " نور آباد " می‌سراید، از سالها کار و پشتکار نور آبادیان سخن می گوید. اما در داستان کارها و مشکلات تند و سریع یکی پس از دیگری حل می‌شوند و رو براه. حوادث و وقایع همچنان که سیل، چست و چالاک بر سطح می گذرند، حتی لحظاتی که " مهدی " به اندیشه فرو می‌رود، این سطح عمقی پیدا نمی کند. و خواننده مجالی نمی‌یابد تا در غم و شادی نور آبادیان شریک شود. داستان، همچون باز تاب تصاویر متحرک نواری که بر دیوار تابیده، بر دیدگان

می‌گذرد و بر پرده دل نمی‌نشیند. زلالی آن سطح را نیز پاره‌ای از ناهمواریها و ناهماهنگیها و نا همخوانیها بر می‌آشوبد. هر چند این سخن، تازه نیست و پیشتر هم بدان پرداخته‌ایم. اکنون نیز به برخی دیگر از آن ناهمواریها می‌پردازیم.

تعبیرها و توصیف‌های نا همساز را از همان آغاز در نثر داستان می‌توان باز جست.

داستان با این کلمات آغاز می‌شود: " در تمام طول دره * چشم احمد به قله کوهی بود که از کوههای دیگر سر افرازتر بود و شکیل‌تر، و وزین‌تر و پر ابهت‌تر " (ص ۱۳) اینها صفاتی نیست که از دید یک عامی بتوان برای کوه قائل شد. بنابر این ناظر و راوی داستان، با سواد و فرهیخته است. اما او پرهیزی ندارد زبان خود را با بکار بردن تعابیر عامیانه بی‌هویت سازد. نشانه‌های این نا پرهیزی را از همنشینی تعبیر "مال خود کردن " که تعبیری بیشتر عوامانه و محاوره‌ایست با تعابیری مانند " پشت سر نگذاشتن دوران کودکی " ، " فرو انداختن پرده "می‌توان دریافت: " وقتی هنوز دوران کودکی را پشت سر نگذاشته بود در خانه قدیمی‌شان جای مخصوصی برای خودش درست کرده بود، زیر پلکانی که به پشت بام می‌رفت. در فضایی که به یک متر مکعب می‌رسید و معلوم نبود چرا زیر پلکان خالی گذاشته‌اند. او جلوی این فضا را پرده کشیده بود و بدین ترتیب آن را مال خود کرده بود. خیلی از روزها می‌رفت در این جای کوچک چمباتمه می‌نشست و همین که پرده را فرو می‌انداخت... " (ص ۱۴)

معلوم نیست چرا کسی که تعبیر " مال خود کرده بود "را بکار می‌برد، به جای " وقتی هنوز دوران کودکی را پشت سر نگذاشته بود "نمی‌گوید: " وقتی هنوز بچه بود " زیرا آن کس که از دوران پشت سر نگذاشته کودکی یاد می‌کند. جائی را مال خود نمی‌کند بلکه به خود اختصاص می‌دهد، و می‌گوید: آن را به خود اختصاص داده " است، از همین روی است که پرده را هم آویزان نمیکند، بلکه فرو می‌آویزد. راوی اگر

* یادآور شروع شعر نیما یوشیج : در تمام طول شب ...

چه از " جلادت تخیل " " هیاکل درختان در شولای کمی شفاف ابر سخن می‌گوید. اما گوسفندان " چاقالو " را هم " عقب عقب " می‌برد تا یکباره با خیز به جلو " درقی " کله‌هاشان را بکوبند به هم: " بعد راهش را طوری انتخاب کرد که از ابرها بیرون نیفتد زیرا تخیل او اکنون نیز همان جلادت روزهای کودکی را پیدا کرده بود. هیاکل درختان هم در شولای کمی شفاف ابر به قدری رویا گونه جلوه می‌کرد که مرزی میان رویا و واقعیت باقی نگذاشته بود " (ص ۱۵)

" ... دور و برش، دور و نزدیک، پر بود از گوسفند، سیاه و سفید، ابلق، و خیلی رنگهای دیگر. همه‌شان چاقالو. بعضی شان نشسته، بعضی‌هاشان ایستاده، و دهن همه شان به کار. ناگهان دو تا شان رو به روی هم ایستادند، چند لحظه بروبر به همدیگر زل زدند، بعد عقب عقب رفتند سم بر زمین کوبیدند، و آن وقت با سرعت به جلو خیز برداشتند و کله شان را درقی کوباندند به هم. " (ص ۱۶)

" جلادت تخیل " ، " هیاکل درختان " ، " شولای کمی شفاف ابر " ، " جلوه رویا گونه " ، " مرز میان واقعیت و رویا " . ، " دهن هم شان به کار " ، " چاقالو " ، " بروبر به هم زل زدن " ، " عقب عقب رفتن " ، " درقی کوباندن کله‌ها به هم " همه تعابیری است که از ذهن راوی بر زبانش می‌گذرد، بی هیچ باکی از آشوب ذهن خواننده، و فضای مخدوش و آشفته داستان، " پدر رحمان " نیز در روایت " قصهٔ نور آباد " گرفتار همین مشکل است. و عجبا که " رحمان " با شنیدن چند بارهٔ آن، به پدر خرده‌ای نگرفته باشد. گویا پدر همچنان که به عشق پسر بی‌اعتناست، به اصلاح و اکمال قصه‌ای که بارها گفته است و باز می‌گوید، توجهی ندارد. او به احتمال در قصه گوئی مانند همان گروه از نویسندگان است که در پیشگفتار کتاب درباره شان خوانده‌ایم که وقتی اثرشان را به بازار عرصه کردند دیگر کاری به خوب و بدش ندارند. در غیر این صورت چگونه می‌توانست از سر اصلاح توصیفی که از تکه‌های ابر بدست داده، در گذرد و به ناخوشایندی و نا هماهنگی تصویرهای خود پی نبرد؟ او در می‌یافت که

تشبیه یک تکه ابر به " بستنی قیفی " که جزئی از زندگی شهری و صنعتی است، با تشبیه‌های دیگرش از مابقی تکه‌های ابر که همه از اجزا و عناصر طبیعی و سازگار با محیط روستائی‌اند، همساز و هماهنگ نیست: " نور فسفری ماه از پشت به تکه‌های ابر تابیده بود و به حجم پفکی آنها سایه روشن‌های خیال انگیزی بخشیده بود: یکیشان مثل یک بستنی قیفی بود، یکیشان مثل سر خرگوشی بود که یک گوشش را سیخ کرده باشد یک گوشش را نه، دو سه تاشان مثل قاصدکهای عظیمی بودند که تلاش می‌کردند از هم پیشی بگیرند. " (ص ۴۵)

" بابا " احتمالا با در نظر آوردن سن و سال مخاطبانش، تکه ابر را به "بستنی قیفی" تشبیه می‌کند. اما نباید فراموش کند که این توصیف از آسمان شب " نور آباد " ، مربوط به زمان گذشته است، و از دید " مهدی " ، که بر کرانه رودخانه نشسته است و اندیشناک کار فرو بستهٔ دهکده‌اش. آیا او که هنوز از همان حدود محدود دهکده‌اش پای بیرون ننهاده، " مهدی تا آن روز از دشت خرم دره پا بیرون نگذاشته بود. البته حتی تمام آن دشت وسیع را نیز نگشته بود و از تمام تپه ماهورهای حاشیه آن بالا نرفته بود و به تمام دهکده‌هایی که بر سینه یا پای تپه‌ها ایجاد شده بود پا نگذاشته بود." (ص ۱۴۵) چگونه می‌تواند تکه‌ای از ابرهای آسمان شبانه دهکده‌اش را به صورت " بستنی قیفی " ، از تکه‌های دیگر ابر باز شناسد؟ نقل " طولانی " قصه نور آباد " از آمیختگی تعابیر عوامانه و غیر عوامانه با هم، سنگین بار است. و این در نهایت معنایی غیر از آمیختن مفاهیم دو حوزه مختلف فرهنگی با هم ندارد.

تداخل مفاهیم متفاوت متعلق به حوزه‌های مختلف اجتماعی و فرهنگی و ترکیب ناساز اجزا و عناصر در وصف و روایت، بر ایجاد فضای کلی و لازم و مناسب و مانوس داستان، سخت مزاحم و مخل افتاده است. وصف یک نور آبادی در شب سیل زدهٔ هراس " نور آباد " به گونه‌ای است که هم دچار " وحشت فلج کننده "می‌شود، هم قلبش " تاپ تاپ " می‌زند. حال آنکه علی‌القاعده کسی که قلبش " تاپ تاپ "

می‌زند، از ترس هم " خشکش " می‌زند.

همچنانکه انتظار می‌رود کسی که دچار " وحشت فلج کننده " می‌شود، " ضربان " قلبش " شدت " یابد:

" سید مجتبی حتم پیدا کرد که خبری شده. زودی از رختخوابش بیرون آمد، لباس پوشید، و در اطاقش را باز کرد ببیند چه خبر شده و چرا سگها این قدر وحشت کرده‌اند که البته چیزی ندید زیرا تاریکی یکپارچهٔ‌بی منفذی که زمین و آسمان را به هم دوخته بود راه نگاه را بسته بود. ولی راه گوش را نه. این بود که صدای همه جا منتشری شنید که، با آنکه هنوز فاصلهٔ چندانی از عالم خواب پیدا نکرده بود، آناً دریافت که مال جریان آب است. تعجب زده از خودش، در ذهنش پرسید: " مال چه آبی؟ " و در همین لحظه قلبش شروع کرد به تاپ تاپ زدن. بی اختیار از پله‌های اطاق پائین رفت و به محض آنکه پایش را کف حیاط گذاشت دچار وحشت فلج کننده‌ای شد...« (ص ۷۹)

آیا تعابیری چون: " تاریکی یکپارچه بی منفذ " ، " صدای همه جا منتشر " ، " وحشت فلج کننده " با عبارت‌هائی مانند: " مال جریان آب " ، " مال چه آبی " ، " قلبش شروع کرد به تاپ تاپ زدن " همساز و همخوان و همنوا یند؟ اصولا به نظر می‌رسد، مشکلات " زبانی " بیش از ملاحظات هنری و مسایل ساختی، نویسنده را در نگارش داستان " نور آباد دهکدهٔ من " بخود مشغول می‌داشته است. این نکته را می‌توان از جملات و عبارات نامانوسی دریافت ، که از نوع ساخت و طرز بستن آنها بر می‌آید بارها و بارها نوشته و باز نوشته شده اند. و عاقبت هم آنچنان که باید از کار درنیامده‌اند: " بابا، دست و صورت شستن و خشک کردنش که تمام شد، آمد پیش آن دو، " (ص ۲۷)

می‌شود جمله را کم و بیش با همین کلمات به طرزی دیگر بست: " بابا پس از

شستن و خشک کردن دست و صورتش - آمد پیش آن دو، " و یا " بابا، شستن و خشک کردن دست و صورتش که تمام شد، - آمد پیش آن دو " .

" مهدی و مریم، پس از خوردن شام و گوش کردن به حکایت دلخراشی که فاطمه خانم از غشی شدن پسر نوگل تعریف کرد، بهزاد را که خواب بود بغل کردند و دیگران را به خدا سپردند و راه افتادند به طرف اطاق خودشان. " (ص ۱۱٤)

هر چند " مریم و مهدی " در خوردن شام و گوش کردن حکایت ، با هم مشترکند، آیا می‌توانند به اشتراک " بهزاد " را بغل کنند؟ آیا از طرز ترکیب و همنشینی کلمات و عباراتی که خواندیم، اینطور به نظر نمی‌رسد که آن دو با هم " بهزاد " را بغل کرده‌اند. حال آنکه منظور از " بغل کردند " تنها " مهدی " است که طفل را به بر می گیرد. آیا نمی‌توان آن کلمات و عبارات را بگونه‌ای بکار برد که هم اشتراک " مهدی و مریم " را در خوردن و شنیدن، و هم انفراد " مهدی " را در " بغل کردن بهزاد " برساند؟ ترکیب دیگری که از همان کلمات و عبارات بدست داده می‌شود، فقط به منظور تفکیک و تمایز آن اشتراک و انفراد است، و نه ارائه تعبیر زیباتر و یا جمله‌ای روان‌تر: " مهدی و مریم، پس از خوردن شام و گوش کردن به حکایت دلخراشی که فاطمه خانم از غشی شدن نوگل تعریف کرد، (بر خاستند)، (مهدی) بهزاد را که خواب بود بغل کرد، (آنها) دیگران را به خدا سپردند و راه افتادند به طرف اطاق خودشان. "

غیر از آنچه بر شمردیم، به جملاتی بر میخوریم که اگر چه ساخت نحوی و دستوری آنها درست است، اما ساخت معنائی آنها، ساخت مأنوسی، حداقل در فارسی نویسی کنونی نیست.: " احمد با مهربانی به او چشم دوخت و سکوت کرد تا پریشانی او را پریشانتر نکند. " (ص ۲۰) مانند اینکه بگوئیم: " بدبختی او را بدبخت تر نکند " آیا مفهوم " بدبختی " را می‌توان بدبخت‌تر کرد. تا پریشانی بتواند پریشانتر شود؟

با اینحال هر چشم دوختن و سکوتی، چون سکوت و چشم دوختن " احمد "

نیست تا پریشانی را پریشانتر نکند، و از آنجمله است سکوت و چشم دوختن ما بر داستان " نور آباد دهکدهٔ من " زیرا داستان خود پریشانی خود را پریشانتر می‌کند، با گفتن آنچه نشاید گفت. پیش ازاین از چاره گری مردان چاره جو " نور آباد " یاد کرده‌ایم که بالاخره تصمیم می‌گیرند " بروند پیش دولت " دیدار و گفتگو با دولت مستلزم رفتن به شهر است. به شهر می‌روند. " زرین شهر " از دولت نومید می‌شوند. اما " عزیز موتوری " را می یابند و " استاد حسن معمار " را. و می‌دانیم که یافتن این دو، همه سامان است. سامانی است که با ساختن سد به دست استاد، به " نور آباد " رونق می‌بخشد. آنچه پریشانی را پریشانتر می‌کند، همانی است که می‌روند پیشش: " پیش دولت ". عبارت " پیش دولت " نمایانگر سطح دانش اجتماعی و اندازه آگاهی نور آبادیان از مفاهیم اجتماعی است. آیا این اندازهٔ از آگاهی اجتماعی و آشنایی با مفاهیم اجتماعی، اجازه می‌دهد تا از زنان دهکده، متوقع باشیم که با مفاهیم انتخابات، رای گیری، و مراجعه به آرا عمومی، رای اکثریت، آشنا باشند، و خود چنان شیوه‌هائی را بر پختن آبگوشت به کار برند؟ آن هم در دهکده ای که حتی بر سر بودن گوشت فروشی و قصابی در آن تردید است، تا اگر چنان گوشت فروشی در میان نور آبادیان به هم رسد، از او باز پرسیم چگونه و با چه پروائی می‌تواند بهای گوشت را از آن زنان بستاند. مگر او از نور آبادیان نیست، تا سهم خود را با گوشتی که برای پختن آبگوشت می‌دهد، بپردازد؟ نور آبادیانی که همه دست به دست هم داده‌اند و سد را ساخته‌اند و زمینها را دوباره از خاک دشت خرم دره، انباشته‌اند و سرو سامان داده‌اند. این، همان پریشانتر شدن پریشانی است، که گفتیم.:

> سد که ساخته شد واجب‌ترین کار ترمیم دوباره زمینها بود– که راهش معلوم بود: به دشت خرم دره رفتن و خاک غنی آن را جوال جوال آوردن و روی زمینها پخش کردن. اما این بار، بر خلاف بار اول، هیچ کس بار خود را به تنهایی نکشید بلکه از همه کمک گرفت و در عین حال به همه

کمک کرد. بی آنکه لازم باشد دور هم بنشینند و بین خود قرار و مداری بگذراند چون، خود به خود، همان شیوهٔ کار سد سازی را ادامه دادند. یعنی دو دسته شدند. یک دسته به دشت خرم دره رفت به کندن زمین و آوردن خاک مشغول شد و دستهٔ دیگر به تراس بندی زمینها و پخش کردن خاک پرداخت. این بود زمینها زودتر از بار اول، خیلی زودتر از بار اول، ترمیم شد. " (ص ۱۹٤)

گوشتفروش دهکده جزٔ کدام دسته از مردان است؟ دسته زمین کنان و خاک آوران، یا دسته تراس بندان زمین و پخش کنندگان خاک؟ این دو دسته که با هم رایگانند. اگر از اینان نیست، دریغش از چیست، که گوشت را هدیه همت و همدستی و رنج مردمش نمیکند؟ نکند که گوشت فروش " نور آباد " زادهٔ هیاهوی زنان و از زمرهٔ شایعات انتخاباتی باشد؟

زنان دهکده فردای روزی که خاک آوران کار خود را تمام کردند دیگ بزرگی بار گذاشتند(...) حیاط مشد عباس انباشته شد از صداهای شاد. زهرا خانم برای آنکه بتواند سخنرانی مختصری بکند هی به این و آن التماس می‌کرد که ساکت بشوند. اما هیچ کس حوصله سخنرانی گوش کردن نداشت و تا زهرا خانم می‌آمد حرفش را شروع کند یکی نکته خوشمزه‌ای می‌پراند و دیگران را به خنده می‌انداخت.

زهرا خانم با عصبانیتی ساختگی، با سگرمه‌های تو هم رفته اما چشمها و لبهای خندان، رو به مردان کرد و گفت:

" می‌خواستم ازتان تعریف کنم، ولی حالا که خودتان نمی‌خواهید من می‌روم. "

و دورغکی داشت می‌رفت که مهدی گفت: " قهر نکن، زهرا خانم، به خدا نمی‌دانستیم که می‌خواهی از ما تعریف کنی و گرنه سراپا گوش

می‌شدیم. "

زهرا خانم گفت: " می‌خواستم ازتان تعریف کنم، به نمایندگی از طرف زنهای ده. "

محمد علی پرسید: دیگران انتخابت کرده‌اند یا خودت خودت را به این سمت انتخاب کرده‌ای ؟ همه خندیدند.

زهرا خانم جواب داد: " اول خودم به خودم رای دادم بعد دیگران تو رودربایستی گیر کردند و انتخابم کردند. "

یکی گفت: " مبارک است "

یکی گفت: " زهرا خانم خیلی سرش می‌شود. "

و دیگری: " ماشاالله خیلی هم حاضر جواب است "

مش رضا گفت: " بگو، زهرا خانم، قبول می‌کنیم که نماینده‌ای. "

همه ساکت شدند.

زهرا خانم نفس بلندی کشید و گفت: " ما زنها وقتی می‌خواستیم نهار امروز را بپزیم هر چی ته کیسه‌ها و قوطی‌هامان را گشتیم چیزی پیدا نکردیم جز یک خرده نخود لوبیا. شما مردها ما زنها را که می‌شناسید. این جور وقتها شروع می‌کنیم به نق زدن، به عضه خوردن، به قنبرک ساختن. اما این دفعه کار دیگری کردیم. به همدیگر گفتیم شکم را با همه چیز می‌شود پر کرد، با نان خالی هم می‌شود پر کرد. چیزی که مهم است آیندهٔ خودمان و مهمتر از آیندهٔ خودمان آیندهٔ بچه‌هامان است که شوهرانمان دارند شب و روز زحمت می‌کشند و عرق می‌ریزند تا آن را بهتر از حالامان و گذشته‌مان کنند پس ما باید ازشان متشکر باشیم و این تشکرمان را یک جوری بهشان نشان بدهیم. یکی پرسید چه جوری. دیگری جواب داد گوشت می‌گیریم با همین نخود لوبیاها آبگوشت خوشمزه‌ای می پزیم جوری

جلویشان می‌گذاریم که به دلشان بچسبد و خستگی را از تنشان در بیارد. "
مردان شادمانه هورا کشیدند و زنان سر دیگ آبگوشت رفتند... "
(صص ۱۹۴ - ۱۹۷)

اینکه " زهرا خانم " در سخنرانی پیش از غذا از " قصاب محل " تشکر نمی‌کند. اشاره به آن است که " گوشت می‌گیریم " یعنی " گوشت می‌خریم " و خرید گوشت، همان پرسشهای پیشین را باز می‌آورد.

به هر حال آبگوشت را پخته‌اندو خورده‌اند و مردان نیز شادمانه هورا کشیده‌اند و تمام. اما پرسیدنی است که آیا نماینده ساختن " زهراخانم " و مذاکرات انتخاباتی، همان تداخل مفاهیم و رفتارهای متفاوت دو حوزه‌ٔمختلف‌فرهنگی‌و اجتماعی نیست؟ آیا این زنان و مردان دهکده‌اند که با مفاهیم ناشناخته می‌اندیشند و سخن می‌گویند، یا خطای دید بیرونی کسی است که احوال آنان را گزارش می‌کند، و بر سر گور روستائی نیز " چند دسته گل ... " می‌بیند؟ " قبر مش رضا هنوز سنگ نداشت، اما چند دسته گل نیمه پژمرده که بر جستگی خاکی تازه‌ای را زینت داده بود شکی باقی نمی‌گذاشت که آخرین نور آبادی به ابدیت پیوسته کجا مقیم شده است. " (ص ۲۰۶)

نمی‌خواهیم بپرسیم که آیا آن چند دسته گل را از " گلفروشی " همجوار " گوشتفروشی " دهکده نور آباد گرفته‌اند، یعنی خریده‌اند، یا از باغ و راغ " نور آباد " چیده‌اند؟ بلکه پرسش ما این است که اصولاً گل و دسته گل بر سر مزار بردن جزئی از آداب و رسوم روستائیان هست یا نه؟ آن هم روستائیان دهکده‌ای فراموش شده و بسته محیط، که مردانش، حتی فعالترین مردانش، مانند " مهدی " هنوز تا پیش از هنگامیکه بخواهند " بروند پیش دولت " از محدودهٔ آن خارج نشده‌اند. آن کسانی هم که به ترک " نور آباد " پای به بیرون نهاده‌اند، غیر از " علی اکبر " دیگر باز نمی‌گردند تا بگوئیم گل بر سر مزار نهادن سوغات و ره آورد فرهنگی آنان است به دهکده." علی اکبر " هم جز از چند روزی به مناسبت مرگ پدر، بدان باز نمی‌گردد.

از این روی این نور آبادیان نیستند که در این مورد خود دست به اخذ و " تسخیر تمدن " و آداب و رسوم شهری می‌برند، بلکه " دسته گلی " را که می‌بینیم، نشانهٔ هجومی است که از سوی فرهنگ بیگانهٔ شهری، و از رهگذر دیدگان بیرونی و نا آشنا با شرایط و اوضاع و احوال داخلی روستا و... بر " نور آباد " می‌رود. هجومی که نه فقط بر آداب و رسوم روستائیان، که بر ساخت منطقی و هنری داستان دست می‌برد، و آن را از شکل می‌اندازد.

بر آنچه رفت یک نکته بیافزایم و دیگر هیچ: مگر نه این است که " قصهٔ بلند نور آباد " همه عبرت است و حکمت تا " احمد " به دهکده‌اش باز گردد و کاری کند کارستان، آنچنان که نور آبادیان کردند و " مهدی " ؟ بنابر این آیا باز آوردن " علی اکبر " به " نور آباد " هر چند به علت فوت پدرش مرحوم " مش رضا " باشد، و سپس باز پس فرستادنش به شهر، نقض غرض نیست ؟ آیامغایر با قصد و نیت " بابا " در باز گوئی " قصه نور آباد " مبنی بر راه نمودن و باز شناختن راه از بیراه نیست ؟

آخر وقتی " علی اکبر " با کوکبه و شکوه به " کوچه‌های تازه تعریض شده نور آباد " می‌راند و بچه‌های دهکده را با جلوه‌ها و تازه‌های خود بدنبال می‌کشد، عملاً و به زبان " کامیابی " نمی‌گوید که راه من نیز بیراه نبوده است، تازه آنچه را که شما نور آبادیان با رنج سالیان ساخته‌اید، در برابر آنچه من بدست آورده‌ام، جلوه و ارزشی ندارد تا مرا به دهکده باز گرداند. این دیگر به " احمد " مربوط است که چرا می‌خواهد به دهکده‌اش باز گردد. آیا این خود نقض همان غرضی نیست که بر باز گوئی قصه " نور آباد " منظور بوده است ؟

آیا بهتر و منطقی‌تر و سازگارتر با ساخت داستان نمی‌بود که به جای ذوق زدگی بچه‌ها با دیدن " اتومبیل بزرگ علی اکبر " از حزن و فشردن دل او با دیدن زاد بوم دگرگون شده‌اش یاد می‌شد. ؟

" علی اکبر سه روز بعد به خرم دره آمد. همراه زن و دو بچه‌اش. با

یک اتومبیل بزرگ و قشنگ که تا آن روز لنگهاش در نور آباد دیده نشده بود. این بود که بچهها را بدنبال خود کشید. ذوق کنان. هوراکشان. بی اعتنا به گرد و خاکی که پشت سر اتومبیل تنوره می‌کشید و به هوا می‌رفت. هوراهای شادمانه بچهها و صدای موتور اتومبیل که پیشاپیش این کاروان نو ظهور کوچههای تازه تعریض شده ده رادرمی‌نوردیدبه اهل خانه خبر داد که علی اکبر آمده است. فاطمه خانم گریه کنان به مهدی گفت: " به نظرم علی اکبر باشد. " (ص ۲۰۵)

درست است که " علی اکبر " آنچه را از دگرگونی می‌بیند، می‌پسندد، اما این سبب نمی‌شود که با دیدی فرازمندانه و نگاهی عاقلانه به نور آباد و نور آبادیان ننگرد و نگوید:

شما لم کار را بلد نیستید. آدم که توی باغهای به این خوبی صد جور میوه نمی کارد. این طور هیچ کدامش را نمی‌توانید بفروشید، یعنی صرف نمی‌کند، باید حداکثر یک یا دو نوع میوه بکارید که بیرزد بار بزنید ببرید شهر.(...) این توتستانها چیه؟ جالا دیگر دوره پلاستیک است. کی می‌رود دنبال ابریشم؟ (...) کار مفید؟ به خدا شما نمی‌دانید که کار مفید یعنی چی. این زمینهایی که من دارم می‌بینیم، خدا برکتشان بدهد، باور کن اگر اختیارشان دست من بود نمی‌دانی چه پولی ازشان در می‌آوردم، شما هم بی‌خبرید.... " (صص ۲۰۶ - ۲۰۷)

البته " مهدی " ساکت نمی‌ماند و به او پاسخ میدهد که: " ما استفادهای را که باید از کارمان ببریم می‌بریم. خیالت جمع باشد، برادر. " (ص ۲۰۸)

اما خیالی که جمع نمی‌شود، خیال خواننده است که عاقبت از پس آن قصه دراز که " بابا " می‌سراید، همچنان از خود و از داستان می‌پرسد و باز: رفتن یا باز گشتن ؟ رفتن از زادبوم، یا باز گشتن به زاد بوم ؟

" فردای آن شب علی اکبر همه را به خدا سپرد و با زن و فرزندش سوار اتومبیل شد و به شهر برگشت. " (ص ۲۰۸)

" احمد روز بعد، صبحانه‌اش را که خورد، کوله بارش را برداشت و آماده رفتن شد.

رحمان با تعجب پرسید: " کجا می‌خواهی بروی؟ "

احمد جواب داد: " می‌خواهم برگردم به دهکده مان . " (ص ۲۰۹)

۱۳۶۵/۹/۶

نوشتن خیال و خیال نوشتن

بقچه گلی
نوشتهٔ شکوه قاسم نیا
نقاشی علیرضا عمومی
ناشر نهاد هنر و ادبیات
چاپ اول: ۱۳۶۶

قصهٔ "بقچه گلی" تحریر جدیدود گرگون شدهٔ قصه‌ای از قصه‌های عوام است: قصه "خاله سوسکه". به نظر می‌رسد انگیزه اصلی در این تحریر و تغییر، رعایت مصالح اخلاقی و پرهیز از بدآموزیهائی بوده باشد که احتمالاً از دیدگاه اخلاق و تربیت ممکن است برای قصهٔ "خاله سوسکه" برشمرد.

بنابر این می‌توان در آنسوی لایهٔ خیالی قصه که حوادث آن را ترسیم می‌کند به نگرش تعقلی ناظر بر روند شکل گیری قصهٔ پی برد.

به اعتبار آنچه گفتیم بررسی قصهٔ "بقچه گلی" درنهایت بررسی چگونگی تحقق و تجسم ارزشهای اخلاقی و تربیتی نویسنده در ساخت و پرداخت خیالی و ادبی قصه است.

علاوه بر آن بازنویسی و تحریر جدید یک قصهٔ قدیم بمعنای بازگوئی آن قصه

است با نگرشی تازه از دیدگاهی نو. پس بررسی قصهٔ " بقچه گلی " بررسی آن نگرش تازه و دیدگاه نو هم هست چه در برخورد با نظام ارزشهای اخلاقی و تربیتی و چه در برخورد با شیوهٔ قصه سرائی.

خلاصه و فشرده این روایت جدید از آن قصهٔ قدیم از این قرار است :

" سوسک سیاه تپلی که با مادرش کنار یک باغچه سبز زندگی میکند با شنیدن قصه باغهای پنبه شهر هفت آسمان، آرزوی چیدن گلهای پنبه را در دل می‌پرورد. روزی بعد از بیدار شدن از خواب یک تربچه نقلی می‌یابد، می‌پندارد بقچه گلی پر از پنبه‌ای یافته است. پس به راه می‌افتد تا به همدان نزد " دائی " پنبه زنش برود و از او بخواهد برایش یک دست لحاف و تشک پنبه‌ای بدوزد. در میان راه به " خاله مورچه " و بعد به " پینه‌دوز " بر می‌خورد. آنها با شنیدن ماجرا هر کدام به دلیلی اظهار تمایل به داشتن لحاف و تشک پنبه‌ای می‌کنند. " خاله مورچه " لحافی برای دخترش. " پینه‌دوز " تشکی برای " ننه بزرگش ". هر دو همراه با " سوسک تپلی " به طرف همدان به راه می‌افتند. وقتی به همدان می‌رسند. " دائی سوسک تپلی " آنها را متوجه خطایشان می‌کند و می‌گوید: آنچه را بقچه گلی پر از پنبه‌ای می‌انگاشته‌اند یک تربچه نقلی است و نه هیچ چیز دیگر. هر چند سوسک سیاه به لحاف و تشک پنبه‌ای خود نمی‌رسد، اما چند دوست مهربان پیدا می‌کند و قصه به پایان می‌رسد. "

از همین متن بسیار فشرده و کوتاه شده می‌توان دریافت که تحریر جدید " بقچه گلی " هر چند آنقدرها خلاقه و مبتکرانه هست که بتوان به آن همچون قصه‌ای دیگر و مستقل از قصهٔ قدیم " خاله سوسکه " نگریست. اما آثار باقی از آن قدیم در این جدید بسی بیشتر از آن است که نادیده گرفته شوند. بعداً به این تأثر و برداشت یا سایه‌ای که از " خاله سوسکه " بر سر " بقچه گلی " است هر چند که در تحریر جدید این "

سوسکه "است که "بقچه "را بسر می گیرد - خواهیم پرداخت.

علی‌القاعده اگر بخواهیم در بررسی خود زیاد از روش علمی دور نیافتیم، می‌بایست قصه را طبق الگوئی به عناصر و اجزا سازنده‌اش تجزیه کنیم و انتقاد تحلیلی خود را پیش بریم . در این بررسی ما از الگوئی پیروی خواهیم کرد که در مقایسه با روشهای جدیدتر نقد ادبی مانند روش "ساخت گرایی[1] "و روش "واسازی[2] " آنرا در این متن روش "سنتی "می‌نامیم. و منظورمان هم تجزیه قصه است به عناصر سازنده‌اش همچون: زاویه دید، شخصیت، طرح، و.... اما بلافاصله به گفته خود بیافزائیم که پیروی ما از این الگو کامل نخواهد بود به دو دلیل یکی مجال این متن، دوم ظرفیت آن قصه. پس به تناسب این مجال و آن ظرفیت به برخی نکات پاره‌ای از عناصر قصه خواهیم پرداخت و از پاره‌ای عناصر حتی نام هم نخواهیم برد. به عبارت دیگر الگوی سنتی تجزیه به عناصر را در بیرون این متن نگه می‌داریم، ولی برای دور نیافتادن از منطق لازم، تحت نظارت آن به بازخوانی قصه می‌پردازیم. قصدمان هم از اینکار به هیچ وجه آن نیست که این قصه را به لحاظ انطباقش با ساخت معینی از ادبیات داستانی یا یک نوع ادبی خاص که از پیش اختیار کرده‌ایم بسنجیم تا چنانچه با آن ساخت و نوع ادبی منطبق نبود آنرا مردود و اگر منطبق بود مقبول بدانیم، بلکه غرض ما از هر نوع مقایسهٔ احتمالی که در این متن ممکن است به عمل آوریم صرفا بازشناسی و توصیف ساخت و نوع ادبی موجود و فعلی قصهٔ "بقچه گلی "است یعنی توصیف آنچه هست. و نه جستجوی آنچه که می‌توانست باشد در انطباق با هر کدام از انواع ساختهای ادبی.

طرح ابتدائی یا ساخت بنیادی قصه را می‌توان عبارت دانست از: یافتن تربچه

---

1 - structuralism

2 - deconstruction (ساخت گشائی)

نقلی، خطا در تشخیص آن و بقچه پنبه انگاشتنش، رفتن به همدان برای دوختن لحاف و تشک، پی بردن به خطا، بازگشت به خانه. این طرح ابتدائی ضمن روایتی که نویسنده ارائه کرده به صورت قصهٔ "بقچه گلی" بسط و گسترش یافته است. اما بررسی همین بسط و گسترش است که خواننده نکته یاب را از لذت مطالعه یک قصه محروم می کند.

اصل مسلم و مشترک تمامی انواع داستانی و یا به طور کلی ادبیات داستانی از قدیم و جدید، واقع گرا و واقع گریز، ممکن‌الوقوع و ممتنع‌الوقوع و یا محتمل و محال (به لحاظ وقوع در جهان خارج) اصل "باور پذیری" و یا از دید و بر پایه استدلالی دیگر اصل "توقف ناباوری" است. با رعایت این اصل است که متنی، خواندنی و شنیدنی می‌شود. حال آن متن، متن "ماه پیشانی" باشد یا متن "جنگ و صلح" رعایت این اصل منحصر به عنصری خاص یا نقطه‌ای معین در آغاز یا میان و یا پایان نیست، کیفیتی است که در کل ساخت و پرداخت اثر مضمر است. به همین دلیل اگر در هر کجای کار و در هر عنصر دچار خدشه شود به نقاط و عناصر دیگر هم سرایت می کند و آسیب می‌زند.

با آنکه نویسنده به رعایت همین اصل باور پذیری و منطقی سازی است که قبل از یافتن "تربچه"، "مادر" را با فرستادن به سر جوی آب از دسترس دختر "دور می‌کند تا او نتواند با مشاهده "تربچه" خطای "سوسک تپلی" را تصحیح کند، وگرنه همچون برادرش که سوسکی عاقل و بالغ است با دیدن "تربچه نقلی" دخترش را از خطا میرهاند. اما نویسنده در زمینه چینی برای توجیه خطای سوسک سیاه تپلی در بقچه پنبه انگاشتن تربچه، خود مرتکب چند خطای عمده شده است:

اول – برای آنکه سوسک تپلی به خطا تربچه‌ای را بقچه بیانگارد آنرا جلوی در خانه آنها می‌اندازد: "یک روز صبح، وقتی سوسک تپلی از خواب بیدار شد، دید که جلوی در خانه‌شان یک بقچه افتاده است، ..." حال آنکه به استناد اطلاعاتی که قبلا نویسنده از محل زندگی سوسک سیاه تپلی و مادرش ارائه کرده است می‌توان مدعی

شد که آن دو در خانه‌ای - با در یا بی در - زندگی نمی‌کرده‌اند تا بتوان از بقچه‌ای در مقابل آن صحبت کرد:

" .... کنار یک باغچه سبز، سوسک سیاه تپلی با مادر خوب و مهربانش زندگی میکرد. لحافشان پر نعنا، بالش زیر سرشان سنگ سیاه، سایه‌بانشان گل مینا (...) شب که می‌شد، رختخوابها را می‌انداختند. سر می‌گذاشتند روی سنگ سیاه، که بخوابند تا صبح فردا. ننه سوسکه زود زود خوابش می‌برد. اما سوسک تپلی نه، چشمش به آسمان بود و حواسش پیش باغ پنبه. "

حتی از همین جمله اخیر می‌توان پی برد که آنها حتی در سوراخی نمی‌خوابیده‌اند وگرنه چطور می‌شود از چشم دوختن به آسمان " سوسک تپلی " سخن گفت. اتفاقاً نقاشی این صحنه هم جز آسمان و ابرهایش سقفی را سایه‌انداز و سرپناه آنها نشان نمی‌دهد.

دوم – اگر سوسک تپلی آنقدر خردسال و کم تجربه است که در تمیز تربچه از بقچه فرو می‌ماند، پس چطور می‌توان به او اجازه داد که تنها به همدان برود. و اگر آن قدر بزرگ شده است که می‌تواند به تنهائی سفر کند پس چرا هنوز نمی‌داند تربچه نقلی، بقچه پنبه نیست. به عبارت دیگر اگر سوسک تپلی آنقدر کوچک است که نمی‌تواند تربچه را از بقچه بازشناسد خود بخود قادر هم نخواهد بود که به تنهائی به همدان رود. و اگر آنقدر بزرگ است که بتواند به همدان برود عملاً می‌تواند تربچه را از بقچه بازشناسد که در این صورت دیگر نیازی به سفر همدان نخواهد بود. بدین ترتیب دیگر دور نگهداشتن مادر و معطل گذاشتنش به بهانه سر جوی آب بودن دور از انصاف است و خلاف دوستی و مهربانی که پیام این داستان هم هست. هر چند ممکن است بگویند اگر مادر می‌آمد و تربچه را میدید. دختر را از خطا میرهاند. پس دستش را به آب بند کرده‌اند تا دختر بتواند به همدان برود.

سوم– اکنون می‌دانیم که "سوسک سیاه تپلی" نمی‌توانسته است به سفر همدان نزد "دائی مهربان" برود. اما نویسنده به ما می‌گوید او نه فقط به همدان رفته است بلکه دو همراه نیز با خود برده است: "خاله مورچه" و "پینه‌دوز" اما معلوم نیست که چرا "خاله مورچه" هم دچار همان خطای "سوسک سیاه تپلی" می‌شود و "تربچه نقلی" را "بقچه گلی" می‌انگارد. بنابر این یا دانش "تربچه نقلی شناسی خاله مورچه" به پای این دانش نزد "سوسک مادر" نمیرسد، و یا "سوسک مادر" هم از چنان دانشی بی بهره بوده است و چنانچه "تربچه" را میدید همچون دختر "بقچه" می‌انگاشت.

اگر حالت اول درست باشد یعنی "سوسک مادر" قادر به تمیز "تربچه" از "بقچه" بوده باشد، قصه هیچ دلیلی غیر از مادر بودن یعنی بزرگسالی و نتیجتاً تجربه و آگاهی بیشتر او در اختیار ما نمی‌گذارد. اگر چنین شرطی یعنی بزرگسالی و تجربه و آگاهی بیشتر و به اصطلاح چند پیراهن بیشتر پاره کردن شرط آن بازشناسی است. باید گفت "خاله مورچه" هم از این شرط برخوردار است یعنی او هم مادری است صاحب یک دختر. پس چرا او در خطای "سوسک سیاه" شریک می‌شود.

اگر حالت دوم درست باشد یعنی "سوسک مادر" هم نمی‌توانسته است در تمیز "تربچه" از "بقچه" قدمی فراتر از دخترش بردارد، پس چرا او را در لحظه خداحافظی از دخترش دور نگهداریم تا به این تردید و شبهه میدان داده باشیم که این چه نحوهٔ تربیت و کدام ارزش اخلاقی است که اولاً عزم ناگهانی سفر را حمل به بزرگ شدن کند. ثانیاً بی هیچ زادراه و تجهیزی آن هم در اولین سفر، حتی بدون بدرقهٔ کوتاهی یا پیغامی و سفارشی جز "سلام مرا هم برسان" کار را با یک خداحافظی از راه دور فیصله بخشد و دیگر هیچ. حال ما به این مسئله کاری نداریم که چطور ممکن است که مادر حتی به همان شیوهٔ از راه دور سر جوی نپرسد که به همدان نزد دایی مهربان بهر چه کاری میروی ناگهان؟ یعنی پرسشی چنان بدیهی و حتمی که "خاله

مورچه "هم بلافاصله با دیدن "سوسک تپلی "از او می‌پرسد: "اینهمه راه تا همدان؟ چه کار داری؟ "خالهٔ نگران تر از مادر که می گویند همین است بیگمان.

از آنچه گفتیم می‌توان این نتیجه را گرفت که نظام اطلاع رسانی قصهٔ بقچه گلی "به نحوی کار می کند که هر پیام، پیام دیگر را خنثی می کند. به عبارت دیگر علیرغم آنکه نویسنده "سوسک سیاه "و هیئت همراه را به همدان می‌برد و باز می گرداند هر چند با دست خالی و بدون لحاف و تشک اما با این نتیجه اخلاقی که دوستی و مهربانی از دوستی و مهربانی می‌زاید. لیکن قصه خود قادر به چنین حرکتی نیست. همچنان که فی‌المثل در مورد "خانه "و یا درماندن در تمیز تربچه از "بقچه " قصه حرفی غیر از حرف نویسنده می‌زند. قصه می گوید: سوسک سیاه تپلی و مادرش خانه‌ای نداشته‌اند و سر بر سنگ سیاه می‌نهاده‌اند و زیر سقف آسمان می‌خوابیده‌اند. نویسنده می گوید: آنها خانه داشته‌اند و جلوی در خانه‌شان بقچهٔ گلی افتاده بوده است. قصه می گوید: سوسک سیاه تپلی یا آنقدر بزرگ شده بوده که بتواند به همدان برود بنابر این می‌توانسته "تربچه "را از "بقچه "باز شناسد و یا آنقدر خردسال بوده است که در تمیز آن دو از هم دچار خطا می‌شده است پس خردسالی آنچنان هنوز قادر نیست تنها به همدان رود. نویسنده می گوید: او آنقدر بزرگ است که به همدان نزد دائی مهربان برود و در عین حال آنقدر خرد و بی تجربه که نداند که "تربچه " " بقچه "نیست.

فعلاً به همین مقدار اکتفا می کنیم تا با رجوع به الگوی بررسی تحلیلی خود، حاصل کارمان را بسنجیم. به نظر می‌رسد که تا کنون به عنصر طرح و عنصر شخصیت و جزئی از عنصر مکان پرداخته باشیم. اشخاص قصه عبارتند از: "سوسک سیاه تپلی "، "ننه سوسکه "، "دایی مهربان "، "خاله مورچه "، "دختر کوچولوی خاله مورچه "، "پینه دوز کوچولو "، "ننه بزرگ پینه دوز "، "ننه پینه دوز "از این اشخاص "سوسک سیاه تپلی "فرد اول، "دایی مهربان "فرد دوم، "خاله مورچه "و

" پینه دوز کوچولو " شخصیت‌های درجه دوم قصه‌اند. پس شخصیتهای محوری و مهم قصه همان " سوسک سیاه تپلی " و " دایی پنبه زن مهربان " است که البته تکیهٔ عمده بر " سوسک تپلی " است. با اینحال معمای قصه بدست " دایی پنبه زن " گشوده می‌شود. علت کاربرد لفظ " معما " هم آن است که این قصه فاقد عنصر " کشمکش " است. " سوسک سیاه تپلی " از ابتدای یافتن " تربچه نقلی " و " بقچه پنبه " انگاشتن آن تا رفتن و رسیدن به همدان و خانهٔ دائی مهربان و حل معما و بازگشت به خانه با حالی شادمان، با هیچ مسئله‌ای درگیر نمی‌شود تا بتوان از عنصر کشمکش سخن گفت. حتی او تا مدتی بعد از رسیدن به خانهٔ دائی که به گل گفتن و گل شنفتن می‌گذرد هنوز از اینکه " بقچه " اش بقچه نیست، خبر ندارد. پس کاربرد لفظ معما هم خالی از تسامح نیست چون در طول قصه هیچ نکته مبهمی ذهن هیچ یک از قهرمانان را نمی‌آزرد تا بتوان به استناد آن خود را در کاربرد لفظ معما مجاز دانست.

اگر چه ما در این لحظه میخواهیم از عنصر شخصیت صحبت کنیم. اما از آنجا که منطقاً عناصر قصه به هم مربوط و مرتبطند ناگزیریم به عنصر دیگری اشاره کنیم که نحوهٔ برخورد با آن یا کیفیت کاربرد آن در قصهٔ " بقچه گلی " سبب پیدایش چنین حالتی یعنی فقدان عنصر کشمکش در این قصه شده است. آن عنصر همانا عنصر زاویه دید است. اما اینک از پرداختن به آن خودداری می‌کنیم و به سخن خود از شخصیت باز میگردیم.

شخصیت اصلی قصه " سوسک سیاه تپلی " هنوز در سن و سالی است که وابستگی‌اش به مادر ادامه دارد و نمی‌تواند میان دنیای قصه و جهان واقعیت تفاوت و تمایز قائل شود — از همین روی اگر چه وصف باغهای پنبه آسمان را ضمن قصه‌ای ازمادر خود شنیده اما آرزومند است " که دستش به آسمان برسد و گلهای پنبه را بچیند " آنگاه شخصیتی در این حد از وابستگی به مادر و درین سطح از آگاهی که می‌پندارد گلهای باغ آسمان را تواند چید. یک روز ناگهان با یافتن " بقچه پنبه " عزم سفر

می‌کند و مادرش هم گل از گلش می‌شکفد که دخترش " دیگر بزرگ شده، می‌خواهد به دیدن دائی‌اش برود. از او حال و احوال بپرسد از ما هم خبر ببرد. "معلوم می‌شود که " ننه سوسکه " هم در نقش خود شخصیت جا افتاده‌ای نیست و گرنه آیا نباید از خود بپرسد چه شده که بچه‌اش شب خوابیده و صبح بیدار شده است و هوای رفتن به همدان به سرش زده است. نویسنده خود را ناگزیر می‌دیده است که " سوسک تپلی " را به همدان روانه کند، چون در غیر اینصورت قصه‌اش ناسروده می‌ماند، به این سبب هم وانمود می‌کند گل از گل او که مادر است شکفته، ولی او به حکم مادری نباید تن به اجبار نویسنده بدهد و طفل معصوم را روانه شهر و دیار غربت بکند— آنهم با این راههای نا امن ...

همانطور که ملاحظه می‌شود با آنکه برخی از اجزا عنصر شخصیت یا شخصیت‌های قصه بسیار جالب و درست هستند مانندجزءدل سپردن به قصه و آن را به رویای بیداری خود تبدیل کردن از سوی "سوسک تپلی " خردسال، اما همو ناگهان راهی همدان می‌شود که اقدامی فراتر از حد اوست، و این یعنی جزء خطا و ناساز در شخصیت او یا درستتر آنست که بگوئیم نارسائی در شیوه شخصیت پردازی از او .

" ننه سوسکه " هم وقتی به قصه گوئی برای فرزند می‌پردازد جزء همساز شخصیت خود را بروز می‌دهد، اما هنگامیکه صبح، نادیده با سفر بچه‌اش موافقت می‌کند و ابراز خوشحالی، در واقع جزءناهمساز و مخرب شخصیت مادرانه‌اش را بروز داده است.

بطور کلی دربارهٔ عنصر شخصیت در این قصه باید گفت که علیرغم اجزا جالب و زیبای شخصیت‌ها، به دلیل شیوهٔ نادرست شخصیت پردازی ، آن اجزا زیبا و جالب توجه نتوانسته‌اند در قالب یک شخصیت منسجم و منطقی از وحدت لازم برخوردار شوند. البته بعضی از شخصیت‌ها با توجه به نقش و سهمی که در قصه دارند از جا افتادگی نسبی برخوردارند. نظیر " دائی پنبه زن "اما هم اونیز مدتی، طول می‌کشد تا

دریابد که "بقچه گلی" "تربچه نقلی" است. حال آنکه او به لحاظ شغل پنبه زنی‌اش باید حداقل پنبه را از غیر پنبه به آسانی باز شناسد.

مجدداً تاکید می‌کنیم که کاربرد اصطلاحاتی مانند شخصیت و طرح و .... در این متن از سوی ما درباره قصهٔ "بقچه گلی" مسامحه‌آمیز است و توسعاً با آنها برخورد می‌شود.

ضمن سطور قبلی اشاره کردیم که قصه ما فاقد کشمکش است و علت آنرا هم نحوهٔ برخورد با عنصر زاویه دید ذکر کردیم. این گفته را می‌توان بدین ترتیب کاملتر بیان کرد که اصولاً هر عنصر در مجموعه عناصر هر قصه در ارتباط متقابل با عناصر دیگر است که کاربرد درست و منطقی خود را بروز می‌دهد. لذا تجرید عناصر به ضرورت بحث هرگز به معنی نادیده یا نابوده انگاشتن ارتباط متقابل مجموعه عناصر قصه نیست. و نمی‌توان از ارتباط این عنصر با عنصر دیگر بدون در نظر داشتن ارتباط آنها با عناصر دیگر در کلیت قصه سخن گفت. مورد ما نیز در واقع از طریق زاویه دید با سایر عناصر مربوط است، یعنی دلایل فقدان عنصر کشمکش را می‌توان در عناصر دیگر نیز باز جست. البته معنای دیگر این سخن آن است که در این مورد خاص یعنی مورد "بقچه گلی" نقش تعیین کننده با عنصر زاویه دید می‌باشد.

قصهٔ "بقچه گلی" از زاویه دید راوی همه دان روایت شده است، اما معلوم نیست که این همه‌دان چرا گرفتار همان خطای "سوسک سیاه تپلی" شده است. و مانند او "تربچه" را "بقچه گلی" می‌خواند. چنان راوی همه‌دانی نباید عقلش را بدهد بدست بچه‌ای که در تشخیص و تمیز تربچه از بقچه بازمانده است. مگر آنکه قصد غافلگیری داشته باشد، البته در قصه "بقچه گلی" چنین قصدی هست و دلیلش هم همان پنهان نگهداشتن موضوع است تا در پایان کار پرده از راز گرفته شود، اما ما می‌دانیم که هیچ راوی همه دانی صرفا به قصد غافلگیر کردن مخاطب روایت خود، مطلبی را پوشیده نمی‌دارد. لذا این بار نیز نویسنده است که با مداخله خود روال منطقی

قصه را بر هم میزند و آنرا بی بهره از کشمکش داستانی لازم می‌سازد. حال آنکه دقیقاً ایجاد کشمکش در گرو اظهار تربچه بودن بقچه گلی در روایت از زبان راوی است. زیرا آنکه نباید بداند بقچه ، تربچه است و بقچه نیست. سوسک سیاه است که البته هم نخواهد دانست. و این ندانستگی یا نادانی از یک سوی و آن دانستگی یا دانایی از سوی دیگر همچون دو نیروی مخالف رو در روی هم قرار می گیرند و مخاطب قصه در هول و ولای این قرار می گیرد که بالاخره " سوسک تپلی " کی و کجا و چطور پی خواهد برد که اشتباه کرده است و بقچه ، تربچه است.

اجازه بدهید برای آزمودن درستی ادعای خود، آن اظهار و اطلاع را وارد متن قصه کنیم، منتها برای آنکه امکان مقایسه را هم در همین جا فراهم کرده باشیم یکبار عین عبارت قصه را بی کم و کاست می‌آوریم، و بار دوم همان عبارت را همراه با اطلاع مورد نظر باز می‌نویسیم: " یک روز صبح، وقتی سوسک تپلی از خواب بیدار شد، دید که جلوی در خانه‌شان یک بقچه افتاده است، یک بقچه کوچولوی قرمز، قرمز مثل گل سرخ. "

اینک عبارت بازنوشته ما: " یک روز صبح، وقتی سوسک تپلی از خواب بیدار شد، چشمش به تربچه نقلی قرمزی خورد که جلوی در خانه‌شان افتاده بود. با خود گفت چه بقچه قشنگی، یک بقچه کوچولوی قرمز، قرمز مثل گل سرخ. "

ملاحظه می‌فرمائید که هیچ اتفاقی که مانع رفتن به همدان نزد دائی مهربان بشود رخ نداده، اما در عین حال اتفاقی مهم هم رخ داده است و آن اینکه قصه از کشمکش لازم در حد خود برخوردار شده است. حال مخاطب قصه می‌خواهد بداند که این مسئله چگونه حل خواهد شد و " سوسک تپلی " کی خواهد فهمید که اشتباه کرده است و نتیجه آن چه خواهد بود؟ در ضمن راوی همه‌دان ما هم از اتهام اقدام به غافلگیر ساختن دیگران و یا امساک در دادن اطلاعات لازم می‌رهد. اما واقعیت این است که به نظر می‌رسد که این راوی همه‌دان چندان هم همه‌دان نیست. مگر آنکه قائل

به راوی همه‌دان فراموشکار بشویم. وگرنه چرا او یک چیز را می‌گوید و یک چیز را نمی‌گوید. مثلا درباره " خاله مورچه " می‌گوید که او بخاطر دختر کوچولویش که شبها از سرما خوابش نمی‌برد، آن همه راه را تا همدان به همراه " سوسک تپلی " می‌رود. اما نمی‌گوید که چنین مادر مهربانی پس چگونه دلش راضی می‌شود که دخترکش را بی خبر بگذارد و برود. خوب است ما سکوت کنیم و بگذاریم راوی خود بگوید:

" خاله مورچه دم در خانه ایستاده بود. سوسک تپلی را دید. بقچه روی سرش را هم دید. خندید و گفت: " سلام سوسک سیاه تپلی، بقچه گلی! کجا می‌روی؟ "

سوسکه گفت: " سلام از من خاله جان! می‌روم تا همدان، پیش دائی مهربان. "

خاله مورچه گفت: " اینهمه راه، تا همدان؟ چه کار داری؟ "

سوسکه گفت: " یک بقچه دارم پر از پنبه است، یک دایی دارم پنبه زن است. بقچه پنبه‌ام را می‌دهم به دایی‌ام. دایی پنبه‌ها را می‌زند و برایم یک دست لحاف و تشک پنبه‌ای می‌دوزد. "

خاله مورچه گفت: " به‌به! لحاف و تشک پنبه‌ای؟ به سلامتی! به مبارکی! "

بعد هم فکر کرد و گفت: " سوسک تپلی، دختر کوچولوی من شبها از سرما خوابش نمی‌برد. اگر از پنبه‌هایت زیاد آمد، می‌دهی برای او هم یک لحاف پنبه‌ای بدوزد؟ "

سوسک تپلی گفت: " البته که می‌دهم! چرا ندهم؟ لحاف و تشک من کمی کوچکتر، یک لحاف هم برای دختر کوچولوی تو، چی از این بهتر؟"

خاله مورچه خیلی خوشحال شد. از جا پرید. سر سیاه سوسکه را چند

بار بوسید و گفت: " صبر کن سوسک مهربان! تنها نرو، من هم با تو می‌آیم تا همدان! "

بعد هم در خانه را بست و دنبال سوسکه به راه افتاد. "

این سکوت به نفـــع مـــا تمام شد، زیرا در فاصله‌ای که ساکت نشسته بودیم و راوی سخن می‌گفت. این فرصت را یافتیم تا در نتیجهٔ بررسی خود هر چه بیشتر بنگریم. یادمان هم هست که قبلاً در جائی از بررسی خود ایستادیم تا حاصل کار خود را با رجوع به الگوی بررسیمان بسنجیم، اکنون می گوئیم.

به نظر می‌رسد روش تجزیه به عناصر، روش مناسبی برای بررسی قصهٔ " بقچه گلی " نباشد چون اگر چه با آن روش قادر شدیم برخی عناصر قصه را در آن بازشناسیم. اما هر کدام از آن عناصر را به نحوی مخدوش و معیوب یافتیم، و این معنایی ندارد جز آنکه: نگارش چنان قصه‌ای در غیاب توانایی لازم در کار قصه نویسی صورت پذیرفته است، بنابر این به بررسی خود با این روش خاتمه می‌دهیم و از دری دیگر برای روبرو شدن با قصهٔ "بقچه گلی "وارد می‌شویم.

پس یکبار دیگر آنرا مرور می کنیم: سوسک تپلی بقچه‌ای می‌یابد به همدان نزد دائی‌اش میرود درمی‌یابد که بقچه‌اش بقچه نیست، بلکه تربچه است. قصهٔ "بقچه گلی "، بر گرد همین حادثهٔ واحد یافتن تربچه‌ای که بخطا بقچه انگاشته شده شکل گرفته است. زنجیرهٔ نقل و روایتی که فاصلهٔ میان به شبهه و خطا افتادن و رفع شبهه و خطا را پر می کند و در واقع متن قصه را با مقدمه و موخره آن بدست می‌دهد، از آنچنان بافت و ترتیبی برخوردار است که نامی جز "لطیفه "[1] به آن نمیتوان داد. بنابر این می‌توان دریافت که صرف قصه نامیدن آن بدون توجه به لطیفه بودنش خالی از تسامح نیست. درستتر آن است که "بقچه گلی "را لطیفه‌ای اخلاقی بنامیم.

1-Anecdote

اکنون دیگر از نوع ساخت و پرداخت متن "بقچه گلی" آگاه هستیم یعنی از چگونگی تحقق و تجسم خیالی و ادبی ارزشهای اخلاقی و تربیتی، که در آغاز این بررسی از آن سخن گفتیم.

با تأمل در ارزشهای اخلاقی و تربیتی "لطیفهٔ بقچه گلی" برای ورود به مرحلهٔ بعدی بررسی خود آماده‌تر می‌شویم. زیرا دومین فرض که ما در همان آغاز مطرح کردیم این بود: بازنویسی و تحریر جدید یک قصهٔ قدیم به معنای بازگوئی آن قصه است با نگرشی تازه از دیدگاهی نو چه در برخورد با نظام ارزشهای اخلاقی و تربیتی و چه در برخورد با شیوه قصه سرائی. در مورد شیوهٔ قصه سرائی دیدیم که اگر چه تفاوت‌هائی میان "بقچه گلی" و "قصه خاله سوسکه" که از آن همچون منبع الهام و مأخذ اقتباس یاد کرده‌ایم، دیده می‌شود. اما نوع "لطیفه" شیوهٔ تازه‌ای در ادبیات نیست و حتی در متون و منابع کهن زبان فارسی اعم از ادب رسمی و ادب عوام نمونه‌هائی از آنرا می‌توان بر شمرد. بنابر این نمی‌توان از نگرش و دیدگاه نو در شیوهٔ قصه‌سرائی متن مورد نظر سخن گفت. میماند ارزشهای اخلاقی و تربیتی نهفته در آن.

ارزشهای اخلاقی و تربیتی را بهتر و بیشتر در روابط و مناسباتی می‌توان باز جست که افراد نسبت به خود و دیگران روا می‌دارند. غیر از مشاهدهٔ مهربانی و ادبی که حاکم بر رفتار "سوسک تپلی" و برقرار میان اشخاص "بقچه گلی" است و بر سطح می‌گذرد. رفتارهای آنان به ویژه "سوسک سیاه تپلی" دلالت بر نظام ارزشها یا مبانی ارزشی مشخص و معینی دارند. انگیزهٔ همراهی "خاله مورچه" و "پینه دوز" با "سوسک تپلی" صرفاً نفع خصوصی و برخورداری شخصی است: دستیابی به لحاف و تشک پنبه‌ای. یعنی با انگیزه‌ای کاملا فرد گرایانه.[1]

"سوسک سیاه" هم بقچه‌ای را می‌یابد و بیدرنگ آنرا تصاحب می‌کند و به

1-Individual

تملک خود درمی‌آورد. درست است که او از قبل دلش میخواسته است از باغهای پنبه آسمان گل پنبه بچیند. اما این آرزو، اقدام او را توجیه نمی‌کند. زیرا اولاً گل از بقچه متفاوت است، احتمال آنکه گلی خودرو باشد و بدون مالک، بسیار زیاد است، حتی اگر گل پنبه باشد. اما بقچه از مقوله دیگری است و حتماً متعلق به کسی خواهد بود، نفس بقچه بودن دلالت دارد بر تعلق آن به کسی. چون کسی باید بوده باشد تا آن را بصورت بقچه پیچیده باشد، لذا نوع واکنش در برابر یافتن بقچه بر سر راه، باز میگردد به مبانی ارزشی یابنده آن. یک نظام ارزشی ممکن است دقیقا برای چنین مسئله ای یعنی یافتن اموالی که متعلق به غیر است، احکام صریح و روشنی با توجه به مقدار و میزان آن وضع کرده باشد و حکم هر حالت از موجود یا مفقود بودن صاحب آنرا هم معین کرده باشد. اما آنچه از نوع رفتار و واکنش "سوسک سیاه تپلی" بر می‌آید، همانا پایبند نبودن اوست به چنین نظامی. او در بهترین حالت‌ها موجودی است سخت فرد گرای [1] . آن هم فرد گرائی که به حقوق افراد دیگر بی اعتناست. مهربانی و بخشندگی او هم عملاً از نوع بخشش از کیسهٔ خلیفه است. چون از چیزی می‌بخشد که از آن او نیست. اینکه بقچه، بقچه نیست، و تربچه است، مطلب دیگری است و رفتار او را توجیه نمی‌کند و تازه او ازاینکه در می‌یابد تربچه، بقچه نیست، کلی اوقاتش تلخ می‌شود و می‌رود یک گوشه اطاق غمگین و غصه‌دار می‌نشیند.

با این تفاصیل دیگر صحبت از نو یا کهنه بودن نگرش در برخورد با ارزشهای اخلاقی و تربیتی در متن "بقچه گلی" زاید به نظر می‌آید.

اکنون به موردی می‌پردازیم که درباره‌اش تاکنون جز اشاره‌ای در آغاز این بررسی هیچ نگفته‌ایم: یعنی مورد برداشت‌ها و تأثرهای نویسندهٔ "بقچه گلی" از قصه "خاله سوسکه". می‌دانیم که در قصهٔ "خاله سوسکه" موضوع عبارت است از مسئلهٔ

1-Individualist

شوهر گزینی او. پس به علت موضوع قصه، او ناگزیر است که از جنسیتی مشخص برخوردار باشد. اما هیچ موجبی برای دختر بودن و یا اصولاً تعیین جنسیت "سوسک تپلی" در کار نیست. چون یافتن "بقچه گلی" و تصمیم به دوختن لحاف و تشک پنبه‌ای هیچ نیازی به تعیین جنسیت ندارد. بنابر این "ننه سوسکه" به راحتی می‌تواند به جای آنکه بگوید: "دخترم دیگر بزرگ شده" بگوید "بچه‌ام دیگر بزرگ شده." و آب هم از آب تکان نخورد. دختر بودن "سوسک سیاه تپلی" یکی از اولین آثار به جا مانده از قصه مأخذ است در لطیفه ما. همچنین است مقصد قرار گرفتن "همدان". چون اگر در قصهٔ "خاله سوسکه" او به سوی همدان کشیده می‌شود سببش آن است که میخواهد: "شو (هر) کند بر رمضان." و رمضان و همدان دو کلمه هموزن و هم قافیه هستند و چه چیز طبیعی‌تر از شنیدن آهنگ و آواهای موزون در یک موقعیت ازدواج می‌تواند باشد. به هر حال رعایت سجع "همدان" را در کنار "رمضان" نشانده است. در قصهٔ "بقچه گلی" "هر چند "دائی مهربان" می‌آید و تکیه بر جای "رمضان" می‌زند تا جای او به لحاظ وزن و آهنگ خالی نباشد. اما همین رعایت سجع خود دلیل دیگری می‌شود بر اثر پذیری مورد بحث. و بالاخره در این پایان مهمتر از هر موردی که بتوان نام برد همان "سوسک" بودن است. یکی "خاله سوسکه" است. دومی "سوسک تپلی".

***

اما با همهٔ این حرف‌ها یک چیز است که از پشت آنها همچنان می‌درخشد و چشم را می‌نوازد و آن نثر دل‌انگیز و زیبائی است که "بقچه گلی" با آن و در آن روایت شده است. به نویسنده در ایجاد چنین نثری آن هم برای کودکان باید صمیمانه تبریک گفت و اگر تنها دستاورد او از نگارش "بقچه گلی" همین نثر زیبا و درخشان باشد و لاغیر باز باید او را تحسین کرد، حتی اگر لحن و صدائی هم که از آن شنیده

می‌شود ما را به یاد لحن و صدائی بیندازد که قبلا از نثر برخی قصه‌های دیگر شنیده باشیم، نثری که از حیث نثر بودن هر بار که خوانده شود، لذتی دیگر بار می‌بخشد.

۱۳۶۸/۵/۲۱