نظام دو قطبی در ادبیات و قربانیان آن

(نقد و بررسی یک رمان همراه با نگاهی کلی به آثار نویسندهٔ آن)

زری نعیمی

***طبقهٔ هفتم‌غربی*. جمشید خانیان. تهران: افق، ۱۳۸۷. ۸۴ ص. ۱۰۰۰۰ ریال.**

از حمیدرضا نجفی نویسندهٔ رمانِ ***کوچهٔ صمصام***، در جلسهٔ نقد کتابش پرسیدم چرا دیگر نمی‌خواهد برای نوجوانان بنویسد. به غیر از همهٔ دلایل دیگر گفت: «جبراً در این ادبیات باید برای نوجوان ''منبر`` رفت. و من اهلش نیستم.» «فضای منبری» در ادبیات یعنی نظام سلطه. در چنین نظامی «نویسنده» و «مخاطب» هر دو از هویت و فردیت تشخص‌یافتهٔ خود تهی می‌شوند. این نظام دوقطبی است. در یک قطب کسی ایستاده که راهنماست و صاحب تشخیص و قدرت تمییز. در قطب دیگر، موجودی است گنگ و بدون قدرت تشخیص. در چنین نظامی موجودی به نام «ادبیات» نمی‌تواند وجود و حضور پیدا کند. «ادبیات» ضد نظام سلطه است. «ادبیات» نظام دوقطبی نیست. نظام‌های سلطه در هر شکل و موقعیتی یک فضای دو قطبی به‌وجود می‌آورند. همان فضایی که در کتاب ***چهرهٔ استعمارگر و چهرهٔ استعمارزده*** اثر آلبر ممی، نویسنده‌اش آن را تحلیل می‌کند. او معتقد است هر دو چهره، هر دو شخصیت وقتی در این وضعیت قرار می‌گیرند، قربانی می‌شوند. هویت انسانی و تشخّص فردی خودشان را از دست می‌دهند.

در فضای منبری، دو قربانی نداریم. سه شخصیت در وضعیت قربانی‌شدن قرار می‌گیرند و از هویت اصلی خود خالی می‌شوند. اولین قربانی «نویسنده» و دومین قربانی «ادبیات» است. هرگاه «سلطه» جایی برای خود باز کند، «ادبیات» جایش را از دست می‌دهد و اصلاً به وجود نمی‌آید. و در مرحلهٔ آخر، قربانی سوم موجودی است به نام «مخاطب». نظام سلطه و فضای منبری در ظاهر تشخّص را از مخاطب می‌گیرد و همهٔ قدرت تشخیص را به دیگری که در آن بالا نشسته می‌دهد. او را در مقام «دانای کل» می‌نشاند و مخاطب را در مقام «نادان کل». مخاطب در این نظام یک موجود متشخص نیست. «شخصیت» ندارد. موجود بی‌شکل و بی‌هویتی است بدون قدرت تشخیص که نویسنده مأمور است یا رسالت دارد تا به این موجود شکل بدهد. این روساخت نظام منبری است. در ژرف‌ساخت این نظام، نویسنده و ادبیات هم شخصیت و تشخّص خود را از دست می‌دهند.

تنها مدرک عینی که ورود به / یا خروج از این نظام را اثبات می‌کند، «اثر» نویسنده است نه ادعاهایش و نه تئوری‌ها و نظریه‌هایش. نویسندگان ادبیات کودک و نوجوان در مصاحبه‌ها، تحلیل‌ها و نظریه‌پردازی‌هایشان، مخاطب را و به ویژه شعور و قدرت تشخیص و شخصیت او را تا حد «خدا» بالا می‌برند. اما آن چه این مدعا را به اثبات می‌رساند، «اثری» است که نویسنده به عنوان یک موجود خلق کرده. هر کتاب او مدرک عینی این خروج و ورود است.

طبقهٔ هفتم غربی اثر جمشید خانیان، «مدرک عینی» خروج نویسنده است از «فضای منبری». معماری پیچیده و طراحی دقیق ساختمان اثر از همان دَرِ ورودی ساختمان تا طبقهٔ هفتم غربی از محکم‌ترین نشانه‌هایی است که بر هویت این خروج داستانی دلالت می‌کند. آن چه در اولین مواجهه با ***طبقهٔ هفتم غربی*** پیش می‌آید، شگفتی و زیبایی طراحی و معماری این ساختمان داستانی است. در طراحی ***طبقهٔ هفتم غربی*** به عنوان رمان نوجوان یا داستان بلند یا عام‌تر از این‌ها، داستان، نه ماجرای داستانی عمده است و نه شخصیت‌های داستانی و نه آن چه دغدغهٔ فکری نویسنده را در این کتاب رقم‌زده است. «ماجرا»ی ***طبقهٔ هفتم*** نه در ماجرایی است که در داستان اتفاق افتاده و نه در «شخصیت»های آن. «ماجرا» در طراحی و

معماری این اثر رخ داده است. «فرم» در ***طبقهٔ هفتم غربی***، ماجرا را به‌وجود آورده است.

برخی اوقات می‌پنداریم فرم‌گرایی افراطی هوشنگ گلشیری در امر داستان مبالغه است و یا به قول برخی منتقدانِ رسمی و کلاسیک، «قرتی‌بازی زبانی» یا «ژیگول‌بازی» و ... در نثر است. گلشیری معتقد است «فرم تازه» جهان و معنای تازه می‌آفریند. در جایی دیگر می‌گوید این تکنیک داستانی است که جهان‌بینی داستان را خلق می‌کند. اما وقتی این اتفاق ادبی شکل می‌گیرد از توهم‌های خود بیرون می‌آییم. ***طبقهٔ هفتم غربی*** مصداق عینی خلق جهان تازه یا معنای تازه از طریق فرم و تکنیک است. به احتمال زیاد ادبیات رسمی طراحی و معماری را همان خط تداوم «قرتی‌بازی» زبانی و «ژیگول‌بازی» تلقی خواهد کرد. اصرار افراطی و حتی مبالغه‌آمیز نویسنده بر شکل، زبان و طراحی ساختمان داستانش، در یک رابطهٔ سه‌گانه و تداخلی هم‌هویت نویسنده را تثبیت می‌کند و هم تشخّص ادبیات را بالا می‌برد و هم فردیت مستقل مخاطب را.

اگر معماری و طراحی ساختمان داستان را از ***طبقهٔ هفتم غربی*** برداریم، هیچ چیز از آن باقی نمی‌ماند. درون‌مایه‌ای که نویسنده به آن پرداخته، یا موقعیتی که دغدغهٔ طرح آن را داشته، کاملاً کهنه و تکراری است. طرح یک رابطهٔ انسانی و عاطفی و تا حدی دراماتیک میان دو شخصیتِ پیرمرد و امیرعلی. پیرمردی از کارافتاده، تنها و بیمار و شکل‌گیری رابطهٔ عاطفی ــ انسانی در کوتاه‌ترین مقطع زمانی. امیرعلی نوجوانی است از جنگل‌های شمال و درخت‌های بلوط‌اش، پس از مرگ پدر که نگهبان جنگل بوده، با مادرش در شهر زندگی می‌کند. او از کودکانِ «کار» است. پیرمرد بیمار و تنها، نویسنده است. در موقعیت پرستاری، آن رابطهٔ خاص عاطفی میان پیرمرد و امیرعلی شکل می‌گیرد. عمر این رابطه فقط یک روز چند ساعته است. از ۷ صبح تا ۷ شب با تأخیر سه ربعهٔ امیرعلی. اتفاق انسانی ــ عاطفی‌ای که میان پیرمرد و امیرعلی شکل می‌گیرد، اتفاقی ساده و معمولی است. آن چه این اتفاق معمولی را برجسته می‌کند و معنای قدیمی و تکراری را در گونه‌ای دیگر طراحی و بازسازی می‌کند تا خود را به رخ مخاطب بکشد، تا با تمام جزئیاتش همچون یک اتفاق تازه دیده شود، شکلی است که نویسنده از اولین طبقه تا طبقهٔ هفتم داستان خود، جزء به جزء و پله به پله آن را معماری می‌کند.

نویسنده معماری ساختمان داستانش را از فضا و مکان ساختمانی که داستان در آن شکل می‌گیرد بیرون می‌کشد. دو شیوهٔ معماری در حرکت بالارونده‌ٔ خود همدیگر را مثل سایه تعقیب می‌کنند. با هم موازی می‌شوند، همدیگر را قطع می‌کنند، درهم تداخل می‌کنند. نویسنده دو مدل روایتی را برای مهندسی داستان خود انتخاب کرده، یک روایت ساده و خطی است که بار ماجرای اصلی، یعنی رابطهٔ پیرمرد و امیرعلی را بر عهده دارد. خط بالارونده‌ٔ این روایت، روایت مستقیم و بالارونده‌ٔ آسانسور است. حرکت آسانسور مستقیم و خطی است. انحنا، چرخش و شکستگی ندارد. مسیر مستقیم رساندن امیرعلی به ***طبقهٔ هفتم غربی*** و پیرمرد را به عهده دارد و از سمت دیگر، همین مسیر باز در حالت پایین‌روندهٔ آسانسور در حالی که پیرمرد روی دوش امیرعلی است، بُعد دیگر رابطهٔ این دو را تا رسیدن به پارکینگ و قبل از آن بازی قایم‌باشک این دو با مرغ ماهیخوار، «قلعه بیگی» و همان نگهبان ساختمان، و در نهایت سوار دوچرخهٔ امیرعلی شدن و ساختن شادترین لحظات زندگی پیرمرد را می‌سازد. روایت پلکانی یا طراحی پلکانی داستان، که از همان اول، خط مستقیم روایت آسانسوری را می‌شکند و حرکت آن را به تأخیر می‌اندازد. در مسیر ساده و راسته‌ای که به راحتی و خیلی سریع می‌توانست حرکت خود را تا رسیدن به مقصد و نتیجهٔ نهایی دنبال کند، ایجاد وقفه می‌کند و مدام سر راه آن قرار می‌گیرد و وقوع حادثهٔ نهایی را به تعویق می‌اندازد.

طبقهٔ هفتم غربی را نویسنده به‌گونه‌ای معماری و طراحی کرده که به محض ورود به ساختمان، زیبایی و طراحی آن لحظات و فضاها، ذهن خواننده را اشغال می‌کند. زیبایی طراحی ساختمان، جذابیت را با خود عجین ساخته است. درست مثل معماری ساختمان‌هایی که از همان نمای بیرونی ذهن بیننده را به خود جذب می‌کنند. بعد با باز کردن در ساختمان و قدم گذاشتن به فضای داخلی، نمای درونی آن، اول در یک نمای کلی و بعد در روند جزئی بیننده را شیفتهٔ شکل طراحی ساختمان می‌کند. در معماری، به خصوص معماری شهری و به اصطلاح مدرن ایران چنین اتفاقی به ندرت رخ می‌دهد. جذابیت، زیبایی و ظرافت در معماری ساختمانی را بیشتر در معماری سنتی ایرانی می‌بینیم. از معماری مساجد و بناهای تاریخی گرفته تا طراحی و معماری خانه‌ها. مثل خانه‌هایی قدیمی که در کاشان یا یزد در معرض بازدید گذاشته شده‌اند. از همان قدم اول، در خانه، حیاط، حوض و نمای کلی ساختمان، تماشاگر مجذوب زیبایی آن می‌شود. حس می‌کند ساختمان جان دارد. نیرویی ساحرانه در تمامیت اجزای آن حضور دارد که تماشاگر را در کام خود می‌بلعد. بعد در حرکت تدریجی بازدیدکنندهٔ بنا، کلیت این معماری زیبا، خرد و تکه‌تکه می‌شود و در تمام اجزایی که این کلیت را ساخته، از پنجره‌ها و شکل طراحی پنجره‌های کوچک و بزرگ و درهای آن، تا نوع شیشه‌های رنگین آن، تا طاقچه‌ها و شکل‌بندی داخلی اتاق‌ها، همچون یک روح جریان دارد. کوچک‌ترین ذرات که جزئی از کلیت بنا را ساخته‌اند، از قوانین کلی حاکم بر ساختمان تبعیت می‌کنند. هر تکه‌ای، هر جزئی، هر ذره‌ای، همان زیبایی خیره‌کنندهٔ کل را در خود دارد. زیرزمین‌های تو در تو، آشپزخانه، باغچه‌ها، نمای حوض و شیوهٔ کاشی کاری آن، به‌کارگیری رنگ‌ها، تناسب و تضادشان و آن چه هدف نهایی این به‌کارگیری‌ها را در سر می‌پروراند، یعنی خلق زیبایی، استحکام، جذابیت و آرامش. شاید بشود گفت تنها جایی که می‌توان از نزدیک نگاه جزئی‌نگر شرقی را بازشناخت و دید، در همین معماری سنتی او باشد. تنها جایی که او به خود این فرصت را داده که جزئی‌نگری و ریزپردازی را فدای کلیات نکند. تنها جایی که برای او جزئی، همان قدر مظهر زیبایی، ظرافت و استحکام است که کل، همین معماری است. نویسندهٔ ایرانی، برای خلق داستان ایرانی، باید به این مبداء هنری خود متصل شود. مبدایی که یکی از جلوه‌های آن هنر مینیاتور ایرانی است.

معماری «شرقی» در «طبقهٔ هفتم غربی»

طبقهٔ هفتم غربی تجلی این نوع از معماری شرقی در داستان مدرن است. اولین شباهت معماری داستانی خانیان به ویژه در ***طبقهٔ هفتم غربی*** خروج از نگاه «کلی‌نگر» است و متمرکز شدن بر روی جزئیات. سوژه‌ای که نویسنده آن را برای روایت انتخاب نموده، ظرفیت بالایی برای کشاندن نویسنده به جهان کلی‌نگر ذهن ایرانی داشته. سوژه آن‌چنان بار عاطفی غلیظ و عامه‌پسندی دارد که به راحتی می‌توانست تمام جزئیات و حواشی را قربانی کلیت خود سازد؛ که احتمالاً داستان در آن صورت طرفداران و حمایت‌گران بیشتری پیدا می‌کرد. اما نویسنده معماری داستان‌اش را معکوس طراحی می‌کند. معماری نویسنده در عین حفظ روند مسیر کلی داستان، با همان ظرافت خاص ذهن ایرانی، بر جزئیات معماری داستان متمرکز می‌شود. هر جزء، خودش به تنهایی یک کل است.

خانیان، در روایت خطی یا همان آسانسوری خود، در دام کلی‌نگری نمی‌افتد. روایت آسانسوری او نیز مبتنی بر ساختن و نشان دادن ریزترین جزئیات است. او برای رسیدن به ماجرای اصلی یا آن اتفاق داستانی، اصلاً عجله‌ای ندارد. برعکس، در نگاه بسیاری، خیلی کند حرکت می‌کند و خیلی دیر به اصل ماجرا، یعنی رابطهٔ امیرعلی و پیرمرد می‌رسد. به عبارتی، نَفَسِ آدم را می‌بُرَد یا بند می‌آورد تا بخواهد برساند به این که می‌خواسته چه بگوید. مثل همان جمله‌ای که مرغ ماهی خوار «قلعه‌بیگی» به امیرعلی می‌گوید:

«مرغ ماهی خوار گفت: خیلی خُب، برو، ولی می‌موندی سوار آسانسور می‌شدی بهتر بود. این جوری از نَفَس می‌افتی.» (ص ۱۱)

با این طرز تلقی، جزئی نگری خانیان، خواننده را از نفس می‌اندازد تا برساند به اصل مطلب در حالی که اصل مطلب جزئی‌نگری داستانی است. اصل مطلب همین به تعویق افتادن اتفاقی است که می‌خواهد در طبقهٔ هفتم غربی بیافتد. در ***طبقهٔ هفتم غربی*** تمرکز اصلی نویسنده بر روی جزئیات است، یعنی چیزی فراتر از اولویت جزء بر کل:

«از سوی دیگر لازمهٔ نوشتن داستان اولویت جزء بر کل است، انسان جزئی بر کلی، که البته برخلاف القائات فردید و داوری، تبعات چنین نگاهی حذف آسمان از ساحت داستان نیست.» (هوشنگ گلشیری، «داستان‌های معاصر و ما ایرانیان»، ***باغ در باغ***، ج ۲، ص ۴۹۳)

اصل در اکثر آثار جمشید خانیان، تکیه بر ساختن جزئیات است. او می‌کوشد آن کلیت موهوم را در تکه‌های ریز جزئیات بسازد. هر تکه خودش یک کل است. این ویژگی شاید در تقابل با شیوه و منش ذهن ایرانی باشد که به شدت از جزئی‌نگری گریزان است. که این گریز ذهنی می‌تواند ریشه در ذهنیت تنبل و خردگریز ایرانی داشته باشد. و یا همان ساختار ذهنی او که می‌پندارد باطن اصل است و ظاهر فرع. اغلب آثار خانیان، این معادله را معکوس کرده‌اند. و تمرکز محوری خود را روی همین ظاهر یا جزئیات قرار داده‌اند. او نمی‌خواهد از طریق جزئیات به آن کل برسد، هر جزء، خودش یک کل است. هدف از ساختن جزئیات، رسیدن به خودِ جزئیات است نه رسیدن به کل.

این اولویت و تمرکز، ریشه در فرهنگ معماری شرقی ــ ایرانی دارد. و خانیان، خودآگاه یا ناخودآگاه، این نگاه را از بطن معماری شرقی ــ ایرانی بیرون کشیده و به صورت معماری داستان‌نویسی خود درآورده است.

در هر دو روایت آسانسوری و پلکانی ***طبقهٔ هفتم غربی***، تمرکز بر جزئی‌نگری است. مواجههٔ امیرعلی با آسانسور به عنوان یک پدیدهٔ عجیب و غریب و جدید با این نگاه ذره‌بینی و جزئی ساخته می‌شود. موجودی که دکمه‌ها او را حرکت می‌دهند و اعداد و ارقام نشانه‌های این حرکت هستند. موجودی که برای امیرعلی به همان اندازه که جالب است، ترسناک هم هست. و او را در موقعیت طنز و ترس قرار می‌دهد:

«چشمش افتاد به دکمه‌هایی که دو به دو روبه‌روی هم بودند و هر کدام یک شمارهٔ خارجی داشتند. با احتیاط رفت به طرف دکمه‌ها: ۱-۲-۳-۴-۵-۶-۷-۸-۹-۱۰-۱۱... -۱۶. ۷ را فشار داد و نگاه کرد ببیند چه می‌شود. هیچ اتفاقی نیفتاد. تکیه داد به دیوار آسانسور و با خودش گفت: این جا دیگه چه جور جایی‌یه. از راه پله رفته بودم بهتر بود.»

همین موقع بود که آسانسور، ناگهان ایستاد. پرید عقب و به آیینه تکیه داد و خیره ماند به در. در که باز شد، پسرکی هم‌قد خودش، اما نه لاغر، هل خورد داخل. پسرک انگشت شست‌اش را گذاشت روی ۱۰. و نیم نگاهی انداخت به او. او هم آمد جلو و ۷ را فشار داد. در بسته شد.» (ص ۱۳)

آسانسور می‌ایستد. امیرعلی هنوز نمی‌داند چه کار کند. طبقهٔ هفتم است. اما او هنوز:

«برای لحظه‌ای نگاهش دودو می‌زند روی در و بعد روی پسرک. در که باز شد، سرش راانداخت پایین و زیر چشمی پسرک را پایید. در داشت دوباره بسته می‌شد که پسرک گفت: هفتمه!

از جا پرید: هفتمه!

معطل نکرد. مثل برق از آسانسور رفت بیرون.»

در روایت پلکانی هم تمرکز نویسنده بر ساختن تکه‌هایی از حوادث جزئی است. آن چنان بر روی این حاشیه‌ها زوم می‌کند که گویی اصل ماجرا فراموش شده است. در حالی که اصل ماجرا در همین جزئیات ساخته می‌شود. یا به عبارتی، اصل همین جزئیات هستند. مثل دقت و ظرافتی که نویسنده در ساختن یک تکه از داستان، که خود یک داستان مستقل است و در روایت پلکانی شکل می‌گیرد، به خرج می‌دهد. این داستان وقتی امیرعلی به پله‌های سی و هفت، سی و هشت، سی و نه و چهل می‌رسد شکل می‌گیرد:

«ایستاد. پای دیوارِ روبه‌رو، همان توله‌سگ پشمالوی تر و تمیزی را دید که دیروز از توی آسانسور دیده بود. صدای مردانه‌ای از کمی دورتر، از کجا؟، گفت: «گفتم انگشتای i و m کدومان؟» صدای زیر دختربچه‌ای گفت: «این و این!» چشم‌های توله‌سگ پشمالو پیدا نبود. صدای مردانه گفت: «چپ نه. راست. تو گیتار کلاسیک، دست چپ چهار انگشته. ببین، این بزرگه هیچی. یک، دو، سه، چهار. تو دست راست این می‌شه i این می‌شه m این یکی p، این A اینم E. توله سگ پشمالو کنار دیوار را گرفت و راه افتاد رفت به راست. وقتی می‌رفت جای دست و پایش، مثل یک مشت کوچک، نقطه نقطه می‌شد روی زمین نم‌دار.» (ص ۲۱)

این داستان در طبقهٔ دوم روایت پلکانی با جزئیات کامل شکل می‌گیرد. و همین طور با روایت صدای معلم گیتار و درس موسیقی و سگ پشمالو پیش می‌رود. انگار تمام نیت و هدف نویسنده، طرح و ساختن همین داستان در طبقهٔ دوم است، نه اتفاقی حاشیه‌ای و کوچک در مسیر عبوری امیرعلی از پلکان. خوانندهٔ بی‌حوصله و تنبل، که عادت کرده به پریدن و رسیدن به ماجرای اصلی، این‌ها را زوایدی می‌داند که مُخل روند شکل‌گیری داستان‌اند و ضایعات آن. اما همهٔ این‌ها برای خَلقِ زیبایی است. خَلقِ زیبایی در این تکه‌های جزئی، خودش «ماجرا» است. ماجرا آن حادثه‌ای نیست که بین امیرعلی و پیرمرد اتفاق می‌افتد، آن اتفاق هم یک جزء است، تکه‌ای است از تمام قطعات این معماری زیبای داستانی.

معماری فرهیخته و روشنفکرانه

نکتهٔ مهمی که دوباره ما را بازمی‌گرداند به سر خط این مطلب در همین تناقض بنیادین است. خَلقِ زیبایی، خَلقِ جهان تازه‌ای در شکل و فرم داستان برای مخاطبانی که شاید هیچ درکی از زیبایی‌ها و ظرافت‌ها و ماجرایی که در ***طبقهٔ هفتم غربی*** اتفاق می‌افتد، نداشته باشند. وقتی حوصله‌شان از این همه لِفت و لعاب، وقفه و جزئیات زائد و دست و پا گیر، سر برود، و اصلاً آن را نخوانند و از آن استقبال نکنند. این یک واقعیت است. حداقل قسمتی یا نیمی از واقعیت. اما آن اتفاقی که در ***طبقهٔ هفتم غربی*** رخ می‌دهد، حضور موفق «کمیت زیاد» مخاطب نیست. حضور نیرومند «مخاطب کیفی» و تَشَخُص یافته است. معماری و طراحی ساختمان در جزئیات و کلیات نشان می‌دهد که مخاطب در ذهن نویسنده هویت و شخصیت دارد. حتی اگر مخاطب عام آن را درک نکند و اثر ناشناخته بماند.

نویسنده از طریق خلق «ادبیات» نشان می‌دهد که از فضای منبری و نظام سلطه خارج شده است. از «ادبیات» حرف نمی‌زند، آن را نشان می‌دهد و به نمایش می‌گذارد. دیدگاه جمشید خانیان «نمایشی» است. داستان‌های او و این تازه‌ترین داستان او ***طبقهٔ هفتم غربی*** خیلی بیشتر از آثار دیگرش، به میزانی که بر معماری ادبی داستان، بر اصالت شکل و ساختمان در داستان تکیه دارد، بر هویت مستقل و مُتشخّص موجودی به نام نویسنده، مخاطب و ادبیات تأکید می‌کند. در ذهن خانیان مخاطب‌اش دیگر یک‌کوچولوی نازنین یا غیرنازنین نیست، موجودی که از یک طرف تا حد خدا بالا می‌رود و از طرف دیگر شعورش و قدرت تشخیص‌اش تا پایین‌ترین حد نزول می‌کند. هر قدر نویسنده به ساختمان داستانش، کیفیت ادبی آن و تمام اجزا و عناصری که آن را می‌سازند، اهمیت داده و وسواس و دقت به خرج دهد، به همان میزان برای مخاطب‌اش شخصیت، شعور و فردیت قائل است. فیلیپ پولمن، یکی از فرهیخته‌ترین و روشنفکرترین نویسندگان ادبیات نوجوان انگلستان، می‌گوید: مخاطب برای من یک مسئلهٔ کاملاً جدی است. می‌گوید من به او مثل خودم نگاه می‌کنم. وقتی می‌نویسم برای خودم می‌نویسم. وقتی نویسنده‌ای می‌گوید برای من اصل داستان است، نه تعداد مخاطبی که آن را می‌خواند، این تشخص و احترام به «مخاطب» است.

در ادبیات نوجوان ایران، نَفَسِ حضور نویسندگانی مثل حسن بنی‌عامری، که همواره اصرار و تأکیدش بر «داستان» بودن اثر است و نه تکیه بر «مخاطب» آن، تأثیرگذار بوده و هست. نَفَسِ حضور رمان ***فرشته با بوی پرتقال*** و تمام ذرات و اجزائی که نویسنده با آن داستانش را پی‌ریزی کرده، مهم و تعیین‌کننده است. یا رمان ***کوچهٔ صمصام*** از حمیدرضا نجفی. و یا نفس حضور ***شب گربه‌های چشم سفید***، ***شبی که جِرواسک نخواند*** و حالا در مرحله‌ای کاملاً پیشرفته‌تر در ***طبقهٔ هفتم غربی***.

«خلق جدید» و نویسندهٔ «خودخواه»

این دلهرهٔ جانکاهی است که نویسندهٔ فرهیخته و خودخواه دائماً با آن در جدال است. «نویسندهٔ خودخواه» نمی‌خواهد دو اثرش شبیه به هم باشند. «نویسندهٔ فرهیخته» از تکرار خودش و از شبیه بودن به زمان ماضی‌اش گریزان است. ویرجینیا وولف گوشه‌ای از این دلهرهٔ هولناک و مشقّت نوگرایی را نشان‌مان می‌دهد:

«می‌خوام یک سلسله تضادهای سریع را روشن کنم: قالب‌هایم را به شدتی که دوست دارم بشکنم. به هرگونه آزمایشی دست بزنم. می‌خواهم بگویم وجودم را بسیج کرده‌ام... که تاحدودی خود را واداشته‌ام که هر قالبی را بشکنم و شکل نوینی از بودن را بیابم، یعنی فرم تازهٔ بیان را، برای هر چه می‌اندیشم و احساس می‌کنم... اما رسیدن به این حالت نیازمند تلاش دائمی، اضطراب و شتاب است... با توجه به این که برای هر واژه از کتاب مانند برده‌ها زحمت می‌کشم.» (ویرجینیا وولف، ***یادداشت‌های روزانه***، ص ۲۲۱)

این ادعا، خلق جدید، تنها در اثر ادبی است که به اثبات می‌رسد و

خود را نشان می‌دهد. نویسنده می‌تواند مدعی باشد ــ چنان که هست ــ در هر اثر دست به خلق جدیدی زده است و نوگرایی ذات و بنیاد آثار او را می‌سازد، و اتّفاقاً به سبب همین مشقّت نوگرایی و آوانگارد بودن است که عذاب الیم را هم چون سنگ سیزیف در تمام دوران زندگی، آن هم به تنهایی بر دوش کشیده و از کوه ادبیات بالا رفته. اما وقتی آثار او را کنار هم می‌گذاریم، می‌توانیم بفهمیم که آیا نویسنده واقعاً هم چون یک برده از خود کار کشیده تا به قول فیلیپ پولمن به تنها اربابش «داستان» خدمت کند یا این ادعا فقط یک پُزِ توخالی است برای بستن دهان دیگران. «خلق جدید» فقط با گفتن و مدعی‌بودن و دوست داشتن آن شکل نمی‌گیرد، هر کلمه و هر ذره‌اش نیازمند اضطراب، وسواس، دلهره و مشقت و کار و کار و کار است. کسی این دلهره‌ها و اضطراب‌ها و مشقت‌ها را نمی‌بیند، هر اثر وقتی آفریده می‌شود، بر «فرهنگ کار» نویسنده و خلاقیت او دلالت می‌کند.

این خصلت در تداوم همان خط پیشین یعنی تشخص، فردیت و خودخواهی است که هر نویسنده برای خود قائل است. خودخواهی فردی آن چنان در او اوج می‌گیرد و فرهیخته می‌شود که او نمی‌تواند قالب‌های پیش ساختهٔ خود را، حتی موفق‌ترین و زیباترین آن‌ها را تکرار کند. خودخواهی فرهیخته و روشنفکرانه در نویسنده او را به سمت «خلق جدید» می‌کشاند و «خودشیفتگی» او را به سمت تکرار جهان‌های ادبی پیش ساختهٔ خود. ***طبقهٔ هفتم غربی*** آخرین اثر جمشید خانیان، با حفظ خط‌مشی ادبی نویسنده، قالب‌های ادبی آثار قبلی را می‌شکند. او در آثار برجسته و موفق خود مثل ***شبی که جرواسک نخواند***، ***لاک‌پشت فیلی*** و ***شب گربه‌های چشم سفید*** از روایت خطی استفاده می‌کند. با وجود چنین تشابهی، اما این سه اثر هیچ کدام مشابه هم نیستند. هر کدام فضای جدیدی را شکل داده‌اند. حتی دو کتاب ***قلب زیبای بابور*** و ***ناهی*** که تلفیقی از فانتزی و رئالیسم و نوعی از سوررئالیسم هستند، باز شباهتی به هم ندارند و نویسنده خودش را در هیچ کدام از این آثار تکرار نمی‌کند.

جمشید خانیان می‌توانست در ***طبقهٔ هفتم غربی***، همان مسیر پیش ساخته را که در رمان‌های ***جرواسک و گربه‌ها*** و ***لاک‌پشت فیلی*** رفته بود، باز هم برود. رئالیسم نمایشی و زاویهٔ دید جزئی‌نگر او هنوز ظرفیت حرکت روی همان بسترهای داستانی قبلی را داشت. اما دغدغهٔ داستان، و یافتن قالب و معماری و مهندسی جدید برای داستان دست از سر نویسنده برنداشته، او را رسانده به یک طراحی جدید و مدرن. بدون آن که خط اتصال روایت خطی خود را از دست بدهد، یا از آن کنده و منقطع شود. در عین اتصال به روایت خطی، طرح جدید خود، روایت پلکانی را به بدنهٔ داستان پیوند می‌زند. این پیوند از بطن موقعیت داستان بیرون می‌آید. یک موقعیت دوگانه. موقعیت مکانی، حضور امیرعلی در این برج ــ ساختمان مدرن؛ هر دو خط در مکان و فضای داستان حضور عینی دارند: آسانسور و پلکان. موقعیت راوی این ظرفیت را داشت که خط روایت یک کاسه و تک بعدی باشد. شیفتگی راوی به عنوان یک نوجوان به پدیدهٔ جدید و ناشناختهٔ آسانسور می‌توانست تمام بستر داستان را در آسانسور به صورت روایت خطی و جزئی‌نگری رقم بزند و برعکس ترس راوی از

در ذهن خانیان مخاطب‌اش دیگر یک کوچولوی نازنین یا غیرنازنین نیست؛ موجودی که از یک طرف تا حدّ خدا بالا می‌رود و از طرف دیگر شعورش و قدرت تشخیص‌اش تا پایین‌ترین حدّ نزول می‌کند. هر قدر نویسنده به ساختمان داستانش، کیفیت ادبی آن و تمام اجزاء و عناصری که آن را می‌سازند، اهمیت داده و وسواس و دقت به خرج دهد، به همان میزان برای مخاطب‌اش شخصیت، شعور و فردیت قائل است.

مواجهه با تکنولوژی مدرن و ناشناختگی آن، می‌توانست از همان اول مسیر روایت را پلکانی کند و در هر دو شیوهٔ روایت، انقطاع به وجود بیاید. اما دلهره و وسواس یا خودخواهی فرهیخته و روشنفکرانهٔ نویسنده، او را به اجرای یک پروژهٔ جدید می‌کشاند. پروژه‌ای که طرح معماری خود را از دل موقعیت عناصر داستانی خود بیرون می‌کشد، نه هم چون عنصر بیگانه که با پیوند و جراحی تبدیل به عضو یا بدنهٔ داستان شود. راوی در موقعیت اول، در مواجهه با پدیده‌ای جدید و ناشناخته، ذوق‌زده می‌شود، و روز اول با آسانسور بالا می‌رود، اما بعد از قرار گرفتن در آسانسور و تا رسیدن به طبقهٔ هفتم غربی، راوی طعم ترس را هم می‌چشد، این ترس در روز دوم او را به ترجیح پله‌ها بر آسانسور می‌کشاند. معماری داستان از بطن این دو موقعیت مکانی و راوی بیرون می‌آید.

مکان و زمان انتخابی نویسنده کاملاً محدود و بسته است. در این محیط بسته امکان مانور داستانی برای نویسنده به حداقل می‌رسد. اما این بسته‌بودن و حداقل‌گرایی، منجر به خلق تکنیک جدیدی از دل خود داستان می‌شود. به خصوص درهم‌تنیدگی آن با شکستن روایت خطی زمان. و حرکت تداخلی این دو زمان در هم. و قطع شدن آن‌ها به وسیلهٔ هم و تداخل‌شان در هم. خط ارتباطی این دو فضا، دیدگاه نمایشی و ریزبافی‌های نویسنده است. در عین حفظ دقیق ارتباط علّی این اجزا با هم. کوچک‌ترین جزء در طول روایت خطی، ارتباطی علّی و منطقی دارد با جزء دیگر در روایت پلکانی. اشارهٔ جزئی در مکالمهٔ تلفنی نگهبان (مرغ ماهی خوار) یا همان قلعه‌بیگی به دیدن فردی که باید بیاید پای تلفن:

«گفتم که، ایشون مشغولِ آب دادن باغچهٔ پشتی آن. دم دست نیستن که بگم بیان. منم که بخوام ببینم‌شون، می‌ره تا ساعت یازده یه وعده، یه وعده هم یازده و نیم تا دوازده...» (صص ۱۰-۹)

این از نگاه راوی دانای کل محدود به ذهن راوی در روایت پلکانی است. در جایی که امیرعلی روز دوم می‌خواهد از طریق پله‌ها مسیر را طی کند. همین ساعت، در اواخر داستان مهم‌ترین قسمت نقشهٔ پیرمرد و امیرعلی است در روایت آسانسوری داستان. آن‌ها با تکیه بر همین ساعت دقیق و نبودن قلعه بیگی در اتاقک شیشه‌ای‌اش می‌توانند مخفیانه به پارکینگ بروند و سوار دوچرخه بشوند. اجزاء در ارتباط دقیق و هماهنگ با هم هستند، با این‌که از هم جدا و پراکنده‌اند. و این یکی از نشانه‌های استحکام معماری داستان است در عین حفظ زیبایی آن.

تعلیق در کجاست؟

تعلیق مهم‌ترین عنصر در داستان است. در ***طبقهٔ هفتم غربی***، تعلیق بر عهدهٔ ماجرا نیست، شخصیت‌ها هم فراهم‌کنندهٔ این عنصر نیستند. شکل روایت داستان یا همان معماری بار این تعلیق را به عهده گرفته است. روایت پلکانی و ساختن اجزای یک داستان در هر طبقه و در چرخش پلکانی راوی، در پیچ هر پلکان، ماجرا و روند اصلی داستان را به تعویق و تأخیر می‌اندازد. این روش نیز از دل فرهنگ داستان شرقی ــ ایرانی استخراج شده و به گونه‌ای خاص تداعی‌کنندهٔ داستان‌های هزار و یک شب و مسیر شهرزادی در کوتاه‌ترین زمان و محدودهٔ بستهٔ مکانی است. نویسنده زمان بلند و نامحدود شهرزاد قصه‌گو را در اختیار ندارد. هر چند شهرزاد هم فقط یک شب فرصت دارد و با توطئهٔ داستان، آن را بدل به هزار و یک شب می‌سازد. خانیان هم از لحاظ زمانی فقط یک روز را دارد و از لحاظ مکانی در موقعیت بستهٔ یک مجتمع با محوریت ***طبقهٔ هفتم غربی*** و یک آپارتمان قرار دارد. در این مقطع کوتاه، نویسنده تعلیق را با ساختن داستان در دل داستان اصلی و به تعویق‌انداختن ماجرای پیرمرد و امیرعلی فراهم می‌سازد.

نویسنده با خلق این تاکتیک‌های جدید از دل داستان در عین معماری زیبا و مستحکم بنا، درون‌مایهٔ تخت و تک بُعدی داستان را از حالت ساده و مکرر خود بیرون می‌کشد، و به آن بُعد می‌دهد و عمق. موقعیتی که به راحتی می‌توانست و ظرفیت آن را داشت که تک‌ساحتی باشد و سطحی، با معماری و فرم جدید داستان، چند بُعدی می‌شود و به میزان ابعادی که درون‌مایهٔ داستان پیدا می‌کند، تأثیر آن بر ذهن مخاطب، عمیق‌تر و ماندگارتر می‌گردد. این یعنی همان ادعای اولیهٔ این نوشتار که فرم و معماری تازه در داستان، می‌تواند جهان تازه‌ای از مفاهیم و معانی کهنه و تکراری بسازد و نشان بدهد:

«داستان نو به شکل، اهمیتی بیشتر از سایر عناصر می‌دهد. زیرا که امروزه پس از آن همه و این همه داستان گفته و نوشته شده، نحوهٔ روایت داستان مهم‌تر است تا خود ماجرای آن که احتمالاً پیش نمونه و شبیه‌هایی در گذشته دارد. ما می‌توانیم ادعا کنیم که امروزه ما «لیلی و مجنون» یا داستانی شبیه به این را نمی‌خوانیم تا ماجرایش را بدانیم. می‌خوانیم که بدانیم این ماجرا چگونه و به چه نحوی روایت شده، یعنی می‌خوانیم که در تماس با شکل آن قرار بگیریم.» (شهریار مندنی‌پور، ***کتاب ارواح شهرزاد***، صص ۳۳۷-۳۳۶)

شخصیت داستانی نویسنده

نویسنده با هر اثرش، قسمتی از شخصیت داستانی خود را می‌سازد. هر کدام از آثار او در جایگاهی که برای خود می‌سازد، تکه‌ای از پازل شخصیت داستانی نویسنده است. جمشید خانیان هم با هر کدام از آثار خود در ادبیات کودک و نوجوان، «شخصیت داستانی» خود را معماری و طراحی می‌کند. در میان قطعه‌های پازل آثار خانیان به چهار خط اصلی در این طراحی شخصیت داستانی می‌رسیم. خط اول که با تمرکز روی آثار ***شبی که جرواسک نخواند***، ***شب گربه‌های چشم سفید***، ***لاک‌پشت فیلی*** و ***طبقهٔ هفتم غربی*** به آن می‌رسیم، خط رئالیسم است. نویسنده آثار غیررئالیستی هم دارد، مثل ***قلب زیبای بابور*** و ***ناهی***، اما خط طراحی شخصیت داستانی آثار او، متمرکز شده بر «رئالیسم». تکیه‌گاهی که نویسنده برای شخصیت داستانی خود در ادبیات کودک و نوجوان انتخاب کرده، جایگاه ویژه‌ای دارد. نویسندگانی که این تکیه‌گاه داستانی برایشان مسئله‌ای جدّی و حیاتی است و در مرحلهٔ بعد از عهدهٔ انجام برمی‌آیند، چندتایی بیشتر نیستند. حسن بنی عامری با آثار ویژهٔ نوجوانش، به ویژه آخرین اثر خود در ادبیات نوجوان، ***فرشته با بوی پرتقال*** و تک اثر حمیدرضا نجفی، رمان***کوچهٔ صمصام*** و برخی آثار فرهاد حسن‌زاده، به خصوص آخرین آثار او***کشتی بمبک*** یا ***باند عقرب***. پس می‌بینیم که حضور شخصیت داستانی با پدیده‌ای به نام «رئالیسم» در این ادبیات چه قدر مفقودالاثر است. (مثل این که دچار توهم شده‌ام و گمان برده‌ام باقی ژانرها مثل فانتزی، جادو، و... در ادبیات نوجوان ایران موجودالاثر است، بگذریم!)

این جملهٔ شاپور جورکش در ذهنم حک شده: «ما به رئالیسم جادویی نیاز نداریم، ما به جادوی رئالیسم نیازمندیم.» من در عین این که در ادبیات نوجوان به قطعهٔ اول این جمله اعتراض دارم و معتقدم که ما برای خواندن و لذت بردن به حضور و شکل‌گیری همهٔ این انواع سبک‌ها نیاز داریم، از بازی دوگانهٔ جورکش با جابه‌جایی این دو عنصر، رئالیسم و جادو و جایگاه و شأنی که برای «رئالیسم» به عنوان یک جادو قائل است، خیلی خوشم می‌آید. و این واژه را بهترین و دقیق‌ترین توصیف از جایگاه «رئالیسم» در داستان می‌دانم: «جادوی رئالیسم.»

رئالیسم، عکس‌برداری از واقعیت یا گزارش از واقعیت نیست، جادوست. جادویی است که نویسنده به میزانی که مهارت‌های آن را کسب می‌کند، آن را می‌سازد. شخصیت‌های داستانی که آثار خانیان ساخته‌اند نشان می‌دهند که «جادوی رئالیسم» برای نویسنده مقوله‌ای است کاملاً جدی، فرهیخته و روشنفکرانه. هر اثر او می‌کوشد تا به این سرزمین ناشناختهٔ جادو راهی باز کند. مهم‌ترین خصلت شخصیت داستانی او تداوم و پی گیری کشف جادوی رئالیسم است. دست یافتن به این جادو برای ذهنیت ایرانی، یک مبارزهٔ چند وجهی است. هوشنگ گلشیری، آن هم در ادبیات بزرگسال، به این گریز ذهنیت ایرانی از جادوی رئالیسم به رئالیسم جادویی اشاره‌هایی مهم دارد:

«در این سال‌ها ده‌ها اثر می‌توان نشان داد که بر گرتهٔ رئالیسم جادویی نوشته شده‌اند، ولی حتی یک اثر را نمی‌توان نام برد که رئالیستی باشد. بسیاری آثار به ظاهر رئالیستی در حقیقت زیر عنوان رئالیسم سوسیالیستی جای دارند. کدام مختصهٔ ذهنی یا مثلاً اجتماعی سبب شده تا با این همه تأکید که ما بر واقعیت‌گرایی داشته‌ایم، اثری به این اسلوب نتوانیم خلق کنیم... با همین اصل می‌توان بسیاری از داستان‌ها را سنجید که ساختار عقل‌گریزی در اذهان ما ایرانیان هم چنان و به رغم نو شدن جهان و روابط جهان پایدار مانده است.» (هوشنگ گلشیری، «داستان‌های معاصر و ما

ایرانیان»، ***باغ در باغ***، جلد ۱، صص ۴۹۲-۴۹۰)

زمان این گفتار انتقادی پیرامون ادبیات معاصر بزرگسال، سال ۷۱ بوده. ادبیات بزرگسال خود را از این وضعیت تاحد زیادی بیرون کشیده. اما اشارهٔ گلشیری به ذهنیت «ما ایرانیان» هنوز جزء ساختارهای بنیادین شخصیت ایرانی است. پرداختن، کشف، تأکید و تداوم بر «جادوی رئالیسم» مبارزه با ساختار عقل‌گریز ایرانی است. استقبال بیمارگونه و حریصانهٔ او از چهرهٔ نادرست پست‌مدرنیسم بیش از آن که نشانهٔ نوگرایی و خلاقیت باشد، نشانه‌های همان ساختار ذهنی است. شخصیت داستانی که آثار خانیان، تکه‌تکه آن را ساخته، گوشه‌هایی از این مبارزهٔ چند وجهی را نشان می‌دهند. این مبارزه هم درونی است با منش ذهنی خود و هم بیرونی است و هر کدام در چندین جلوه.

یکی از وجوه این مبارزه، سخت به دست آوردن رمز و رازهای این جادوست و شکست‌های پیاپی و جانکاهی که دچارشان می‌شویم. یکی از آن جلوه‌ها «درنیامدن» است. نویسنده در مشقت طولانی و آن «عقوبت جانفرسای» به قول احمد شاملو، می‌رسد به جایی که باز نتوانسته «جادوی رئالیسم» را خلق کند و نشان بدهد. برخی آثار جمشید خانیان با آن که عقوبت جانفرسای را برای رسیدن به آن جادو طی کرده‌اند، اما به موقعیت دلخواه نرسیده‌اند، مثل ***لاک‌پشت فیلی***. و برخی مثل ***شب گربه‌های چشم سفید*** و ***شبی‌که جرواسک نخواند***، و آخرین اثر، ***طبقهٔ هفتم غربی***، چنان خود را به تمامی‌بر آن افکنده‌اند که توانسته‌اند از آنِ خود سازندش. این عقوبت جانفرسای و نرسیدن به مطلوب، مهم‌ترین عاملی است که می‌تواند نویسنده را از ادامهٔ راه و اصرار بر تداوم این خط بازدارد. و اضافه کنید بر این موقعیت دشوار و پیچیده، شرایط بیرونی را.

خط دومِ طراحی شخصیت داستانی خانیان، «دیدگاه نمایشی» او در جادوی رئالیسم‌اش است. این خصلت شخصیتی مختص به اوست. سابقهٔ او در نمایشنامه‌نویسی، شاید زیرساخت ذهنی‌اش را در دیدگاهش به داستان ساخته باشد. در آثارش هر چه به این ویژگی دست پیدا می‌کند و آن را ذره ذره می‌سازد، جذابیت و استحکام و تأثیرگذاری آن عمیق‌تر می‌شود. ***شبی‌که جرواسک نخواند*** و ***شب گربه‌های چشم سفید*** برجسته‌ترین نمونهٔ دیدگاه نمایشی او در داستان است. هر قدر از این ویژگی شخصیتی فاصله بگیرد و چشم‌پوشی کند، با شخصیت داستانی منحصر به فرد خود بیگانه می‌شود.

خط سوم شخصیت داستانی او که به آن در بندهای پیشین پرداخته‌ام، جزئی‌نگری و ریزبافی او در داستان است. هر جا این دو دیدگاه نمایشی و جزئی‌نگری ــ با هم ترکیب می‌شوند و به بافتی هماهنگ و قدرتمند در داستان دست پیدا می‌کنند، سازندهٔ بهترین لحظات داستان‌اند:

«بابام، باز پا بدو شد طرف ورودی سوله. او که ناله می‌کرد، تکان تندی خورد و غلتید به راست که حرکت ناگهانی دستش، دبه را وارو کرد رو به زمین. آب راه گرفت رد خاک و خط تاریکی درست کرد. تندی رفتم دبه را برداشتم، راست گذاشتم و سرش را پیچاندم روش

نویسنده با خلق این تاکتیک‌های جدید از دل داستان در عین معماری زیبا و مستحکم بنا، درون‌مایهٔ تخت و تک‌بُعدی داستان را از حالت ساده و مکرر خود بیرون می‌کشد، و به آن بُعد می‌دهد و عمق. موقعیتی که به‌راحتی می‌توانست و ظرفیت آن را داشت که تک‌ساحتی باشد و سطحی، با معماری و فرم جدید داستان، چند بُعدی می‌شود و به میزان ابعادی که درون‌مایهٔ داستان پیدا می‌کند، تأثیر آن بر ذهن مخاطب، عمیق‌تر و ماندگارتر می‌گردد.

که یک مرتبه دستی نشست روی کندهٔ زانوم. رو گرداندم. تو شَمَدکبود مهتاب، دو تا چشم مثل دو تا تیلهٔ آبی نفتی زل زده بود تو چشم‌هام.» (***شبی‌که جرواسک نخواند***، ص ۵۹)

«پیرمرد به نرمی‌رو برگرداند و خیره شد توی چشم‌های خیرهٔ امیرعلی. چشم در چشم. امیرعلی لیوان شیر را برد جلوتر. پیرمرد دید که توی آن نور بی‌حال و رنگ، حلقهٔ سیاه چشم‌های امیرعلی، زیر آن دو ابروی پرپشت مثلثی یک مرتبه چه برقی زد. امیرعلی این بار سر تکان داد و لب جنباند اما کلمه‌ای نگفت. پوست پیشانی پیرمرد خط خط شد و همان دو سه موی تاب خوردهٔ هر دو ابرویش، مثل شاخهٔ کرک‌دار بلوط پرید بالا. امیرعلی که دید حلقه‌های خاکستری چشم‌هایِ پیرمرد پشت پرده‌ای از آب موج برداشت، دستش را با احتیاط سُر داد زیر سرش.» (***طبقهٔ هفتم غربی***، صص ۲۷-۲۶)

«مهتاب بود که سایهٔ زاغو افتاد روی ردیف آجرهای کهنه.

تکان نخوردم. با خود گفتم: «بیخود نبود که تو اتاق آروم و قرار نداشتم...» که احساس کردم سر چرخاند. سایهٔ زاغو، توی کنج چشم‌هام بود. حتی وقتی یک مرتبه آمد و عکس شد روی ردیف آجرهای کهنه، مستقیم در تیررسِ نگاهم نبود. از کنج چشم دیده بودمش. و حالا که داشت سر می‌چرخاند، لابد باز موس موس می‌کرد که من کی از کنار سفید پَر دور می‌شوم تا باز مثل اجل معلق حاضر بشود جلوی چشم‌های خیس سفید پر و مِرنو بکشد و چنگ و دندان نشان بدهد تا مو به تن سفید پر سیخ شود؛ ولی کور خونده!» (**شب *گربه‌های چشم سفید***، ص ۵)

خلق موقعیت

خط چهارم این طراحی شخصیت داستانی «خلق موقعیت» است. خلق موقعیت تشخص ویژه‌ای برای آثار خانیان ساخته که باز مختص به اوست. بنیاد عمومی داستان نوجوان بر «ماجرا» استوار و طراحی شده است. پدیده‌ای که در ظاهر ساختن‌اش ساده و سهل به نظر می‌آید. اما با جست‌وجویی در آثار ترجمهٔ آثار کشورهای گوناگون درمی‌یابیم که «خلق ماجرا» اگر بخواهد درست اجرا شود و واقعاً نویسنده در پی «خلق» آن باشد، به شدت دشوار، پیچیده و بغرنج است و نیازمند دقت، منطق و ظرافت‌های خاص خود است که فقط برخی از نویسنده‌ها از عهدهٔ آن برمی‌آیند. در آثار نوجوانِ حسن بنی‌عامری، مقوله‌ای به نام «خلق ماجرا» نداریم. در آثار او شخصیت ماجراست. همهٔ ماجراها در تک تک شخصیت‌های او رخ می‌دهد. در

رمان ***کوچهٔ صمصام*** حمیدرضا نجفی، تلفیق و ترکیبی پیچیده و دشوار صورت گرفته از ماجرا و شخصیت‌پردازی آن هم پا به پای هم. در آثار جمشید خانیان اما نه ماجرا برجسته است و نه شخصیت‌پردازی. بعد از خواندن آثار رئالیستی او، هیچ ماجرایی ته ذهن خواننده نمی‌ماند که بخواهد بگوید ماجرایی که کتاب به آن پرداخته این بوده و این مسیر را طی کرده. و هم چنین پس از خواندن، هیچ شخصیتی در ذهن شکل نمی‌گیرد و نمی‌ماند. شخصیت‌ها هستند مثل گربه (زاغو)، کبوتر (سفید پَر)، راوی نوجوان، فراری و پلیس در شب ***گربه‌های چشم سفید***، و یا «میلو»، مادربزرگ (بی‌بی‌جواهر)، پدر، دختر، خروس میلو «گرزن به سر»، اما هیچ طرحی از شخصیت‌ها در ذهن شکل نمی‌گیرد. و در ***لاک پشت فیلی***، باز راوی نوجوان آن، و پسر قلدری که او را می‌ترساند با سوسک و با حضورش. و در ***طبقهٔ هفتم غربی***، شخصیت امیرعلی و پیرمرد. در نگاه اول شاید این نقص بزرگ نویسنده به حساب بیاید. وقتی ماجرا و شخصیت‌پردازی را از داستان برمی‌داریم، دیگر چه چیزی می‌تواند وجود داشته باشد؟ خانیان نشان داده که وجود دارد. تخصص داستانی او در «ساختن» یا «خلق موقعیت» است. فقط موقعیت!او موقعیت‌ها را خلق نمی‌کند تا در گردنه یا پلکان موقعیت گوشه‌هایی از شخصیت‌هایش را بسازد یا نشان بدهد؛ او شخصیت‌هایش را گیر می‌اندازد در گردنه‌های خودشان تا «موقعیت» را بسازند. شخصیت‌ها، کلی هستند، این طرح کلی، در موقعیت‌ها بُعد نمی‌گیرند و زاویه‌دار نمی‌شوند. آن‌ها حضور دارند تا به موقعیت بُعد بدهند. حضور دارند تا موقعیت‌ها را از حالت تخت و یک بُعدی بیرون بکشند و ابعاد و زاویه‌های مختلف‌اش را نشان بدهند.

در ***شب گربه‌های چشم سفید*** دو موقعیت موازی و درهم تنیده و پر از تعلیق را در کنار هم نشان می‌دهد. نه برای ساختن یک ماجرا یا شخصیت نوجوان‌اش، که برای ساختن ابعاد یک موقعیت در دو حالت موازی و درهم. نشان دادن جزئی‌ترین حالت‌های گربه با همان نگاه ریزباف و نمایشی در تلاشی که گربه می‌کند برای رسیدن به کبوترِ پسر و مبارزهٔ لحظه به لحظهٔ پسر با گربه، که همزمان می‌شود این موقعیت با پنهان شدن یک فراری سیاسی از تعقیب و گریز مأمورها در خیابان و کوچه به خانهٔ آن‌ها و جست‌وجوی افسر پلیس با چشم‌های زاغ گربه‌ای اش برای به چنگ آوردن طعمه‌اش.

در ***شبی که جرواسک نخواند*** باز هم نه خبری از ماجراست و نه خبری از شخصیت‌پردازی از میلو و دیگر اعضای خانواده‌اش در این جنگ، یا در گوشه‌ای از جنگ. او فقط می‌خواهد یک برش کوچک از موقعیت جنگ را بسازد در متن جنگ. دقت و ریزبافی او در ساختن خانه‌های کوچک موقعیت‌هایش، تداعی‌کنندهٔ ریزبافی‌ها و ریزپردازی‌های زبان و نثر است در تنها اثر برای نوجوان هوشنگ گلشیری، ***حدیث ماهیگیر و دیو***. در این داستان ماجرا از قبل روشن است و از دل داستان‌های هزار و یک شب بیرون آمده. آن چه این اثر را ویژه و منحصر به گلشیری می‌کند، تمرکز ذهنی او روی زبان است. ماجرا در زبان اتفاق می‌افتد. شخصیت‌پردازی در زبان شکل می‌گیرد. یعنی زبان خودش شخصیت می‌شود و بار تمام عناصر داستان را به دوش می‌کشد. تعلیق در زبان اتفاق می‌افتد و بارور می‌شود. ***شبی که جرواسک نخواند***، کلیت جنگ را در روزنه‌های ریزبافت موقعیت می‌سازد. خشونت، ویرانی، تلخی، تنهایی، تباهی، آوارگی و... در گره کور رختخواب در سرگردانی خانوادهٔ میلو، در طعم گس و تلخ ترس و اضطراب و انگشتری که در آب می‌غلتد تا زهر ترس را عقب براند و از تن بیرون بکشد. در جزئیات خانهٔ ویرانه، پنجره‌هایش و کبوتری که در این ویرانه روی پنجره‌ها حکاکی شده، در کنار تل ویرانهٔ خانه و خاک و خون مردی که روی خاک راه باز می‌کند:

«رفتم جلوتر. می‌شد تکه‌های شلوار و پیراهن را با خط اتو، لابه‌لای تخته سنگ‌ها و خاک و آهن‌های درهم خمیده، دید. پریدم روی یک تخته سنگ دیگر. گرزن به سر تقلایی کرد و آرام گرفت. از لابه‌لای پاهایی که کُندهٔ زانو زده بودند رو خرپشته، د و دست بی‌جان را دیدم که خط باریکی از خون راه گرفته از رو ساعد تا لابه‌لای انگشت‌های استخوانی کشیده و چکه می‌کرد در خاک و آهن... سر و گردن و نیم تنهٔ احمد آقا را هم دیدم که لایه‌ای از خاک مثل شمد روش را پوشانده بود. وقتی تمام هیکل احمد آقا از زیر خرپشته کشیده شد بیرون، خون داشت از زیر شمد خاک، مثل رنگدانی که وارو شده باشد زیر پارچه‌ای سفید، دِل دِل می‌زد و پخش می‌شد و راه می‌گرفت، و یک جوری بود که انگار جزّه می‌زد و خاک را فرو می‌بلعید.» (***شبی که جرواسک نخواند***، صص ۱۸۱۷)

در ***لاک پشت فیلی*** قدرت نمایشی او در نشان دادن گوشه‌هایی از موقعیت ترس است در یک نوجوان. شخصیت در تلهٔ موقعیت‌گیر نمی‌افتد، موقعیت در تلهٔ شخصیت شکل می‌گیرد. پسر نوجوان در تغییر محل زندگی از جایی به جایی دیگر، هنگام رفتن با دوچرخه‌اش به مدرسه در برابر پسری بزرگتر از خودش که در ذهن او شبیه به لاک‌پشتی است که‌اندازهٔ فیل است قرار می‌گیرد. لاک‌پشت فیلی با قرار دادن پسر در وضعیت ترس، از دیدن ترس او و غش کردنش از شدت هراس، لذت می‌برد و تفریح می‌کند. او سوسکی را در قوطی کبریت نگه می‌دارد. سوسک را به جان پسر می‌اندازد تا روی دست‌ها و دیگر اجزای بدنش راه برود. همهٔ این اجزا برای فراهم ساختن یک موقعیت است. موقعیت ترس و دلهره. هر چند قدرت نمایش و جزئی‌نگری نویسنده به قدرت ***جرواسک*** و ***گربه‌هایش*** نیست، اما باز هم نشان دادن و ساختن یک موقعیت پیچیده و نامفهوم است در شکل رابطهٔ این دو پسر، و ترسی که حتی بدون حضور لاک‌پشت فیلی هنوز هم ادامه دارد. هنوز هم او با وجود بزرگ شدن، گه‌گاه حضور لاک‌پشت فیلی را که مراقب اوست و منتظر، حس می‌کند:

«و بی‌هوا، فرمان دوچرخه را ول کرد و مچ دستم را محکم گرفت و قوطیِ کوچک را تا نوک انگشت‌هایم جلو آورد.

تکان نخوردم... او لبهٔ پایینی دهانهٔ قوطی را چسباند پشت انگشت‌هایم. این جا بود که برای اولین بار آن سوسکِ درشت قهوه‌ای رنگ را دیدم. یک مرتبه دست و پا زدم... بعد راه افتاد روی آستین پیراهنم، احساس کردم دیگر نفس نمی‌کشم.... سوسک رسیده بود به بازویم و داشت همین طور بالا می‌آمد. وقتی روی شانه‌ام رسید، سرم

را برگرداندم آن طرف و دیگر هیچ صدایی نشنیدم. فقط وقتی حرکت پاهای ریز و باریکش را روی گردنم احساس کردم، برای لحظه‌ای صدای فشارِ دندان‌هایم را شنیدم و دیگر هیچ.» (**لاک‌پشت فیلی**، صص ۳۱-۳۲)

در ***طبقهٔ هفتم غربی*** هم خبری از ماجرا نیست. هیچ خبری از شخصیت‌پردازی امیرعلی و پیرمرد نویسنده هم نیست. این هر دو یک طرح کلی‌اند. هر دو هستند تا در آن مکان، یک موقعیت جدید را خلق کنند در متن یک رابطه. باز این جا رابطه است که در موقعیت زاویه‌های گوناگون پیدا می‌کند نه شخصیت‌هایش. در داستان‌هایی هم که در پیچ هر پلکان شکل می‌گیرند باز ساختن موقعیت‌های ریزتر است که در کنار هم، به طور مستقل، یک موقعیت کلی را می‌سازند. هر کدام به گونهٔ تکه‌کاشی‌های مستقل با زوم شدن روی اجزای خودشان. همهٔ عناصر ریز و تکه‌تکه حضور دارند تا موقعیت را بسازند. برای همین پس از خواندن کتاب نه ماجرایی در ذهن می‌ماند تا بشود گفت ماجرای این داستان چه بوده و نه شخصیت‌ها.

طنز از دلِ ترس

تفاوت مهم و قابل توجه در ***طبقهٔ هفتم غربی***، ساختن موقعیت طنز از دل موقعیت ترس است. «طنز» یا همان موقعیت طنز، چیزی است که در هیچ کدام از آثار خانیان حضور نداشته، شخصیت داستانی که او به وسیلهٔ آثارش ساخته به شدت «جدی» است. نقطهٔ مقابل **کوچهٔ صمصام** که طنز در تمام اجزای ریز و درشت داستان هم چون یک جریان سیّال، یا هم‌چون نبض داستان، زیر تمام خطوط داستان، از کل ماجرا گرفته تا شخصیت راوی نوجوان آن می‌تپد. در اکثر آثار خانیان خبری از طنز نیست. اما در ***طبقهٔ هفتم غربی***، خانیان گوشهٔ چشمی هم به طنز انداخته است. ساختن موقعیت ترس در رویارویی امیرعلی با آسانسور همراه شده با نشان دادن رگه‌هایی از طنز که از دل ترس بیرون می‌زند. مثل مواجههٔ امیرعلی با دکمه‌های آسانسور، ناشناخته‌بودن این موجود ماشینی و حالت‌هایش در برابر آن، در رفت و بازگشت او از طبقات مختلف به طبقهٔ همکف و باز دوباره حرکت با آسانسور:

«مرد کراواتی رفت تو و بعد پشت سرش او، که توی آیینهٔ روبه‌رو خودش را دید و دید که مرد کراواتی دکمه‌ای را فشار داد و در بسته شد. آسانسور که راه افتاد، یک مرتبه چسبید به آینه و آب دهانش را قورت داد. نگاه کرد به سقف و بعد به مرد کراواتی.... سرش رااندخت پایین، لبخندی زد و لب پایینی‌اش را گاز گرفت. معلوم بود از حرکت نرم آسانسور حظ می‌برد. آسانسور که ایستاد لحظه‌ای در باز شد و مرد بلافاصله رفت بیرون. پا در هوا ماند که چه بکند، برود یا بماند، که در بسته شد. ریزه ترسی افتاد به دلش. آسانسور که راه افتاد باز چسبید به آینه، برگشت و توی آینه نگاه کرد به چهرهٔ ترسیده‌اش. خجالت کشید. از آینه رو برگرداند. با خودش گفت: عجب غلطی کردم سوار آسانسور شدم.» (***طبقهٔ هفتم غربی***، ص ۱۲)

موقعیت طنز و ترس در صفحات ۱۳ و ۱۴ هم ادامه پیدا می‌کند. و در گفت‌وگوی جالب او با پسرک چاقی که سوار آسانسور می‌شود و

ادبیات نوجوان ایران برای خروج از «حالت صفر نوشتار» به حضور چنین نویسندگانی سخت نیازمند است و همچنین برای برون‌رفت از موقعیت زیر خط فقر و رسیدن به رفاه ادبی و تنعم داستانی. این نویسندگان اندک‌اند، اما خودخواهی فرهیخته و روشنفکرانه آن‌ها، و اصرار بر هویت نویسنده بودن خودشان و تأکید افراطی بر هویت «داستانی» آثارشان، ذره‌ذره و جزء به جزء جامعه مرفه داستانی را می‌سازند.

بازگشت دوبارهٔ او به طبقهٔ همکف و نگهبانی و رسیدن به طبقهٔ هفتم. موقعیت طنز در لحظه‌هایی از ارتباط پیرمرد و امیرعلی هم شکل می‌گیرد. در حالت‌های پیرمرد و اشتیاق او به شیطنت و بازیگوشی. بازی کودکانهٔ این دو در اسم‌گذاری‌هایشان و شیطنت خطرناکی که به آن دست می‌زنند: سوار کردن پیرمرد مریض بر دوچرخه و دو تَرکه سراشیبی را با سرعت طی کردن. موقعیت طنز عنصر تازه‌ای است که حضور کمرنگ خود را در ***طبقهٔ هفتم غربی*** نشان می‌دهد، که می‌تواند در ترکیب با خصلت‌های دیگر نویسنده در داستان‌هایش، بُعد تازه‌ای به شخصیت داستانی او اضافه کند. طنزی که از دل فرهیختگی، جدیت و روشنفکرانه‌بودن شخصیت داستانی نویسنده بیرون می‌آید و می‌تواند مثل دیگر خطوط اندام این شخصیت، منحصر به فرد و یگانه باشد.

*

ادبیات نوجوان ایران برای خروج از «حالت صفر نوشتار» به حضور چنین نویسندگانی سخت نیازمند است و همچنین برای برون‌رفت از موقعیت زیر خط فقر و رسیدن به رفاه ادبی و تنعم داستانی. این نویسندگان اندک‌اند، اما خودخواهی فرهیخته و روشنفکرانهٔ آن‌ها، و اصرار بر هویت نویسنده بودن خودشان و تأکید افراطی بر هویت «داستانی» آثارشان، ذره‌ذره و جزء به جزء جامعهٔ مرفه داستانی را می‌سازند. این حرکت، مثل روند داستان، کند، جزئی، ریز و ذره‌ای است. کلی نیست. هر اثر با تمام جزئیات‌اش تکه‌های پراکندهٔ این رفاه ادبی ــ داستانی را می‌سازند. کُندی این ماجرای ادبی، تعویق یا تأخیرش مهم نیست. مهم بلندمدت بودن نویسندگان است بر حضور فرهیخته‌ای که از خود و از داستان و از مخاطب طلب می‌کنند. «بلند مدتی» با ذهنیت و عینیت ایرانی در تضاد است. نویسندهٔ ایرانی به یک مبارزهٔ طولانی مدت و چند وجهی نیاز دارد تا در بلند مدت به آن چه در جست‌وجویش است برسد تا بتواند از حالت کوتاه مدتی خارج شود و به وضعیتِ مدرن و بلندمدتی و تداوم برسد. بسیاری از استعدادها یا حتی نابغه‌های داستانی به خاطر همین کوتاه‌مدت بودگی‌شان، از دست رفته‌اند و نتوانسته‌اند خود را، داستان را و مخاطب را از حالت صفر نوشتار و از موقعیت زیر خط فقر به رفاه برسانند. نویسنده، با هر اثرش می‌تواند از این وضعیت خارج شود و به سمت فربه‌تر شدن و تنعم نویسندگی و داستان حرکت کند.