تولد داستان دفاع مقدس

زری نعیمی

عنوان کتاب: شبی که جرواسک نخواند
نویسنده: جمشید خانیان
ناشر: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان
نوبت چاپ: اول ـ ۱۳۸۲
شمارگان: ۱۰۰۰۰ نسخه
تعداد صفحات: ۶۴ صفحه
بها: ۴۳۰ تومان

این داستان، روایتی است هنری از وضعیت اضطراب که با خفقان گرفتن خروسِ میلو (گَرزَن به سر) آغاز می‌شود. میلو، با «صدا»یش و خروس، با «سکوت» خود، جنگ عراق با ایران را به نوعی بکر و بدیع روایت می‌کنند و ما این روایت را برای نخستین بار است که از خلال صداهای رسمی حاکم بر «ادبیات پایداری»، از زبان «داستان» می‌شنویم. خروس تجسم عینی آن حالت و موقعیت عمومی است که درحرکتی تدریجی و دائمی در کنار میلو روند داستان را پی می‌ریزد. یا شاید نشانه‌ای از اختلال «درونی» و شوک و اختناق ناگهانی (ناشی از شرایط ویژهٔ جنگی) میلو و هر کدام از آدم‌های حاضر در آن وضعیت باشد که به گونه‌ای نمایشی، داستان را روایت می‌کند.

نویسنده با قراردادن «گرزن به سر» در برابر مشت‌های باز و بسته میلو، از موقعیت اضطراب حرفی به میان نمی‌آورد. آن را توضیح نمی‌دهد. توصیف هم نمی‌کند. سکوت و اختناق خروس، این موقعیت مختل و از هم پاشیده را به عینیت درمی‌آورد. اضطراب در وضعیت خروس، از یک حالت دور از دسترس، از یک وضعیت ذهنی و ناملموس، بیرون می‌آید و به یک شیء بدل می‌شود. تمام آن اضطراب درونی و بیرونی ناشی از وضعیت جنگ در یک خروس، به شیء به مثابه داستان، یا داستان به مثابه یک شیء بدل شده است. شیءشدگی در داستان، یعنی «نشان دادن شکل یافتگی یک مفهوم در کلمات مکتوب یک داستان»:

«مقصود از شیء شدن، تبدیل شدن به نمونه‌های واقعی یا مشابهی از آن‌ها در زندگی نیست، بلکه فقط ایجاد توهم یا تصوری ذهنی از یک واقعیت است که بتواند بر ذهن همان تأثیری را بگذارد که هر واقعه بیرونی می‌گذارد.»[۱]

در نگاه اول، خروس هیچ نقشی در روند ماجرا و تغییر و تحولات آن بازی نمی‌کند، اما نویسنده به عنصری که می‌توانست حاشیه‌ای باشد، حضوری پررنگ و برجسته بخشیده است. البته چرایی این حضور پررنگ و برجسته را مبهم باقی می‌گذارد. سپس تمام بار روانی اضطراب جنگ ـ که کاملاً امری ذهنی است و خواننده باید از طریق توصیفات و توضیحات نویسنده با این وضعیت آشنا بشود، یعنی از طریق واسطه ـ با جسمیت یافتن آن در خروس و توصیف و تشریح جزئی‌ترین حرکات او از جنبه‌های گوناگون، حاصل می‌شود. در سرتاسر داستان، نویسنده کلامی از اضطراب و موقعیت پریشان و آشفته نمی‌گوید، اما تک‌تک این حالت‌ها در گرزن به‌سر،

روایت داستانی خانیان از جنگ، یک روایت تأییدگر و ارزش‌گذار نیست؛ نه می‌خواهد جنگ را تکذیب کند و علیه آن و خشونت‌های موجود در آن و ویرانگری‌اش موضع بگیرد و نه می‌خواهد آن را چونان پدیده‌ای مقدس و آسمانی جلوه دهد

به یک شیء ملموس بدل می‌شود. نویسنده به خروس، حضوری سیال و انسانی بخشیده است؛ درست پا به پای خود راوی. راوی، میلو، از طریق گفتار مکتوب، لحظه‌ها را به روایت داستان می‌کشد و گرزن به سر، با حالت‌های «پانتومیم» خودش، این موقعیت را پیش می‌برد و حالت، از گفتار حضوری نیرومندتر دارد. گفتار، موقعیتِ با واسطه است، اما حالتِ تجسم‌یافته در تک‌تک حرکات خروس، موقعیت بی‌واسطه است. ذهن به طور مستقیم با این حالت جسمیت یافته و ملموس ارتباط برقرار می‌کند؛ درست مانند تماس با هر شیئی دیگر.

خفقان خروس یا به قول میلو، «حناق گرفتگی» گرزن به سر، غیر از بار معنایی آن، باعث شده که اضطراب از سطح و رویهٔ داستان به بطن و لایه‌های درونی آن رانده شود و حالت زننده و آشکار آن، به پوشیدگی موقرانه‌ای استحاله گردد؛ مثل آدم محترمی که به رغم عصبانیت و خشم و آشفتگی درونی‌اش، می‌کوشد خونسرد جلوه کند، مثل رازی گنگ و سر به مهر.

این پنهان شدگی، ذهن را در موقعیت اضطراب قرار می‌دهد تا خود از طریق آن، یک حالت تجربه نشده را به تجربه درآورد و درست همان تأثیری را بپذیرد که از هر واقعهٔ بیرونی دیگر می‌توانست بپذیرد. حضور پنهان گرزن به سر، به گونه‌ای ترتیب داده شده که متن با دوراوی، داستان را پیش می‌برد؛ یک راوی آشکار و در دسترس به نام میلو و یک راوی پنهان و دور از دسترس به نام گرزن به سر که در پشت دانای کل محدود به ذهنِ راوی اول پنهان است. نویسنده در ساختاری چنان محکم و هنرمندانه، این دو راوی را درهم و با هم و جدا از هم ترکیب کرده است که بدون سکوت گرزن به سر در کنار صدای میلو، داستان از «داستانیت» خود ساقط می‌شود؛ طوری که اگر این داستان را به روایت سکوت آن نخوانیم، ژرفای هنری خلاقش را از دست داده‌ایم.

رئالیسم هنری

یکی از بچه‌های دانش‌آموز می‌گوید:

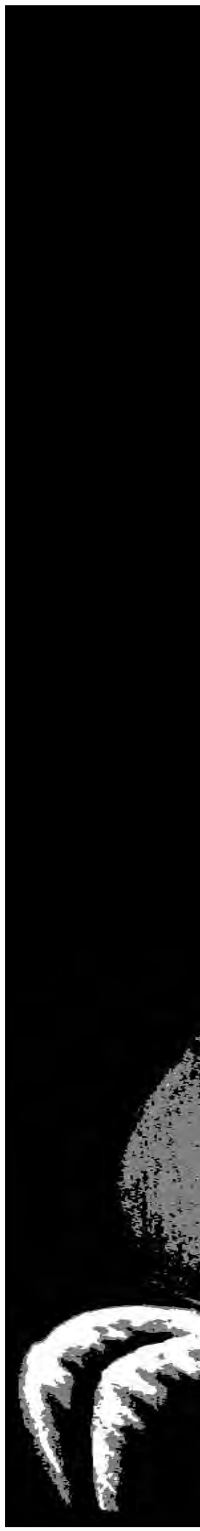
«متأسفانه بیشتر نویسندگان کودک و نوجوان ما دوست دارند تخیلی بنویسند. به خدا بچه‌ها خسته شده‌اند! همه‌اش تخیلی، تخیلی و تخیلی! فکر می‌کنم که یک خرده باید از این حیطه بیرون بیاییم. بچه‌ها باید بیشتر با واقعیات آشنا شوند.»[۲]

رئالیسم به عنوان سبکی از ادبیات داستانی، در ادبیات نوجوان ایران هنوز شکل نگرفته است. صرف پرداختن به واقعیت و مسائل و معضلات اجتماعی و وجود شخصیت‌های واقعی در اثر، نمی‌تواند به وجود آورنده سبک هنری رئالیسم باشد. رئالیسم نه گزارش عینیِ واقعیت که خلق هنری واقعیت است. اغلب آثاری که خود را به عنوان آثاری رئالیستی بر ساخت ادبیات داستانی نوجوان تحمیل کرده‌اند، هنوز به قالب و هویت «داستان» در نیامده‌اند که بتوانیم نام داستان رئال بر آن‌ها بگذاریم. آن چه به عنوان رئالیسم مطرح شده، بیشتر امثال و حکم و قصصی با مضامین واقعی است و نه داستان. «شبی که جرواسک نخواند» اما خود را از این جریان غالب قصه‌گویی خارج کرده و هویتی کاملاً داستانی به خود بخشیده است. این اثر در وهله اول داستان و سپس داستانی رئالیستی است. هم مضمون و درون‌مایه داستان رئال است و هم زمان و مکان و شخصیت‌ها و موقعیت خاصی که داستان به آن می‌پردازد.

نویسنده با دو اثر خود، «قلب زیبای بابور» و «شبی که جرواسک نخواند»، نشان داده است که می‌خواهد از سنت نقالی کهن که ریشه‌ای دیرپا در نگره ادبیات داستانی کودک و نوجوان دارد، فاصله بگیرد و به تجربه‌های مدرن دست بزند. هر چند در «قلب زیبای بابور»، به رغم به کارگیری انبوهی از شگردهای داستانی و عناصر بینامتنی و خلق داستان در داستان، نتوانسته بر ذهنیت قصه‌گو و قصه‌پرداز سنتی ایرانی کاملاً غلبه کند. دوگانگی زبانِ روایت، این اثر (قلب زیبای بابور) را میان داستان‌پردازی و قصه‌گویی سرگردان کرده است. اما «در شبی که جرواسک نخواند»، با این که به‌کارگیری‌شگردهای داستان مدرن به چشم نمی‌آید و خود را به رخ نمی‌کشد، اما تمام عناصر آن در ساختی محکم و در یک

در «جرواسک» فقط یک آشنایی گذرا داریم در برشی کوتاه از زمان و موقعیت جنگ. مثلاً چیزی در مورد میلو، راوی داستان، از لحاظ شخصیتی به دست نمی‌آوریم و تنها در یک ملاقات کوتاه و یک موقعیت خاص، با او برخورد می‌کنیم

رئالیسم جنگ و درون‌مایهٔ داستانی نویسنده می‌توانست او را براند طرف قصه‌ای خطی و کلاسیک، اما اسلوب دینی - هنری خاص نویسنده در نوع نوشتار خود، این سیر خطی روایت را می‌شکند و اجازه نمی‌دهد ذهن به راحتی حرکتی را از مبدأ به مقصد پی‌گیری کند. پی‌گیری‌های او مدام توسط هر چه راوی می‌بیند، قطع می‌شود؛ بی‌آن که پیوستگی روایت گم بشود



ترکیب هماهنگ و ارگانیک، به کمک هم «داستان» را پدید آورده‌اند و هیچ ردپایی از ذهنیت نقال سنتی و عناصر قصه‌پرداز در آن به چشم نمی‌آید. در حالی که مضمون انتخابی نویسنده، استعداد این را داشته که او را به سمت قصه‌گویی‌های ملال‌انگیز رایج در این عرصه سوق بدهد. همین ویژگی استثنایی است که ارزش هنری- ادبی این اثر را بالا برده است.

توجه ویژه به اثر جمشید خانیان، از این لحاظ ضرورتی حیاتی است که موضوع جنگ در ادبیات کودک و نوجوان ما با این که یکی از موضوعات محوری بوده و هست، اما نتوانسته به ساختار داستان مدرن حتی نزدیک بشود.

خانیان با این اثر، دو امتیاز ویژه را برای خود به ثبت رسانده است: خلق داستان به معنای مدرن آن و آفرینش رئالیسم هنری جنگ در جهان داستانی برساخته از کلمات؛ همان رئالیستی که یکی از بچه‌های دانش‌آموز در جلسهٔ نقد مخاطبان کتاب ماه، به گونه‌ای صریح کمبودش را خاطرنشان می‌کند.

روشنفکر ناظر

روایت داستانی خانیان از جنگ، یک روایت تأییدگر و ارزش‌گذار نیست؛ نه می‌خواهد جنگ را تکذیب کند و علیه آن و خشونت‌های موجود در آن و ویرانگری‌اش موضع بگیرد و نه می‌خواهد آن را چونان پدیده‌ای مقدس و آسمانی جلوه دهد. حتی اگر جنگ در ذهنیت نویسنده امری مقدس باشد، این تقدس یافتگی ردپایی از خود در تمام داستان، حداقل به گونه‌ای آشکار، برجا نگذاشته است.

این حالت در شخصیت‌پردازی نویسنده کاملاً مشهود است. میلو و خانواده‌اش، از «خراب‌آباد» جنگ به سوی «آبادان» می‌گریزد؛ جایی که این کابوس حضور نداشته باشد یا از آن فاصله گرفته باشند. داستان نه آن را که می‌ماند (مثل آقا صیاد که عاشق ماهی، خواهر میلوست و درست توی همان هیر و ویر ظلمات و انفجار و حملهٔ عراقی‌ها، به خواستگاری می‌آید!) می‌ستاید و نه آن را که می‌گریزد؛ نه دوستان میلو را که اسلحه به دست گرفته‌اند تا با دشمن بجنگند، تافتهٔ جدابافته‌ای از خرمشهری‌ها می‌بینند، نه آن همه خانواده مهاجر را نکوهش می‌کند. نه «بی‌بی جواهر» سنتیِ دائماً وردخوان را قدیسه جلوه می‌دهد، نه «کامل» پسرش را ملعون، راوی فقط آن چه را از شخصیت‌ها می‌بیند و می‌شنود، می‌گوید.

مثلاً همین بی‌بی جواهر را نگاه کنیم. یک پیرزن سنتی جاافتادهٔ اهل خدا و مذهب و آخرت که تمام تکیه کلام‌هایش (که اغلب، تنها دیالوگ‌های او هستند) برگرفته از آیات و احادیث دینی است؛ لوحش الله / الله یعصمنا / توکلت علی الله / پناه بر خدا / اباد الله خضراهم / هو خیر ناصر و معین / و... نیز ابیاتی با مضامین اخروی و قضا و قدری. اما کاربست این طرز سخن گفتن در یک شخصیت داستانی، در جهت تقدیس مادربزرگ و تأیید جهان‌بینی او مصرف نمی‌شود. حتی می‌بینیم که ماندن بی‌بی‌جواهر در خرمشهر هیچ ربطی به تقدس جنگ یا حماسهٔ دفاع مقدس از آیین و میهن اسلامی ندارد. او تنها نمی‌تواند از جایی که به آن و خاطرات مردگانش متصل است، کنده شود. کنده شدن برای او یعنی نیست شدن، از دست رفتن، بریده شدن و پرتاب شدن به جایی که معلوم نیست کجاست. او اینک در خانهٔ خودش (در خرمشهر) در جایی زندگی می‌کند که می‌داند کیست، از کجا آمده و به کجا متصل است. در حالی که با کوچ از این خاک و خانه، هویتش را گم می‌کند که نماد آن مزار همسرش است.

«بی‌بی جواهر، این بار با صدایی که معلوم بود رگه‌های بغض پا دوانده توش، بریده بریده گفت: «زور... زور... زور چطور بیام، وقتی بابای خدا بیامرزت خاکه تو این شهر!» (ص ۲۶)

تموم این سال‌ها جنب نخوردم از سرجام که نکند یه شب جمعه یادم بره حلوایی برکنم و خدای ناکرده سرخاکش نرم!» (ص ۲۶)

اصرار و تأکید بی‌بی جواهر بر ماندن، با این دیالوگ، از جنبه‌های ارزش‌گذارانه و تقدیس شده خالی می‌شود و شخصیت او را واقعی و عینی و ملموس می‌کند؛ همان گونه که در واقعیت بوده است، نه آن گونه که به وسیله نویسنده و ارزش‌های ذهنی و باورهای اعتقادی و ایدئولوژیک او ساخته و پرداخته شده باشد تا پیرزنی باشد سمبل اعتقاد و دین‌ورزی و شجاعت و پایداری. و این یعنی داستان‌نویسی حرفه‌ای، به عنوان یک هنرمدرن. مشاهده می‌شود که نویسنده نه لحن ستایشگر و تأییدکننده نسبت به بی‌بی‌جواهر دارد و نه لحن سرزنش کننده و ملامتگرانه نسبت به آقا کامل، پدر میلو که برفرار و گریز از این کابوس واقعی اصرار دارد. برای همین، رئالیسم به عنوان یک سبک هنری، خود را به وضوح و برجستگی در این اثر نشان می‌دهد. در این جا ما با یک روشنفکر (هنرمند / نویسندهٔ) ناظر رو به رو می‌شویم.

تمایل ذهنی نویسنده بر واقعیت و شرایط مستقر سنگینی نمی‌کند. او در کنار هیچ کدام از شخصیت‌هایش نمی‌ایستد و در صدد نیست تا به کمک قدرت نوشتار، حُسنی به محاسن یکی از شخصیت‌های مورد تأییدش بیفزاید و برای همین است که هیچ کدام از شخصیت‌های داستان، تبدیل به «قهرمان» نمی‌شوند؛ نه میلو که می‌گریزد، نه و کاووس رزاق که می‌مانند و می‌جنگند، نه آن نوجوانی که در زیر آوار در حال جان کندن است... همه اجزا و عناصر سازندهٔ واقعیتی هستند که جنگ پدید آورده است.

همین خصلت و حذف حضور نویسنده به عنوان تأییدگر یا تکذیب‌گر از سرتاسر متن، یکی از ویژگی‌هایی است که این متن را به کلی از خصلت «پروپاگاند»ی نگاه رسمی خارج ساخته و ماهیت داستانی مدرن به آن بخشیده است؛ درست مثل کاری که همینگوی در روایت داستانی جنگ می‌کند (وداع با اسلحه) یا چهلتن در روایت داستانی انقلاب (تهران شهر

نویسنده القای ایدئولوژی نمی‌کند.
این به اختیار خود خواننده است که پس از فهم و دریافت و التذاذ هنری،
آن را برگزیند یا خیر

بی‌آسمان) یا ساراماگوی کمونیست که داستان حزبی و سفارشی نمی‌نویسد (کوری) یا سناپور که تصویری عینی از جنبش دانشجویی را به داستان می‌کشد (ویران می‌آیی) یا جنگ و جامعه و نیروهای فشار و عشق‌های زمینی در اثر محمدحسن شهسواری (پاگرد).

و به مدد همین داستان‌نویسی مدرن است که افراد موجود در داستان، همه «شخصیت»های نسبی اجتماعی هستند، نه «سوپرمن»های فراتاریخی. این در ادبیات نوجوان ما یک سنت‌شکنی بسیار مهم است و مهم‌تر می‌شود وقتی که این ادبیات، ادبیات جنگ باشد و نویسنده بنابر الزامات درونی و بیرونی، مجبور باشد به قهرمان‌سازی‌های حماسی عجیب و غریب و متافیزیکی. هر چند مایهٔ شرمندگی است که مجبور شدیم همهٔ مثال‌های تطبیقی‌مان را از ادبیات داستانی بزرگسالان بیاوریم، به قول حافظ: «این تقوی‌ام تمام که با شاهدان شهر/ ناز و کرشمه بر سر منبر نمی‌کنم!» یعنی این که اکنون این نوید خوش را داریم که جمشید خانیان اثری پدید آورد که همهٔ هنجارهای ادبیات رسمی پیش از خودش را ـ در این ژانر ـ شکسته است.

کشف جزئیات

ویژگی دیگر این داستان که آن را به «اثر هنری» تبدیل کرده، جزئی‌نگری آن است و از عنوانی که نویسنده برگزیده، آغاز می‌شود: «شبی که جرواسک نخواند». او کلیت جنگ را مدنظر ندارد. تنها می‌خواهد شبی از شب‌های جنگ را نشان دهد و به تصویر درآورد. تنها چند ساعت از یک روز را به دقت و جزء به جزء تجسم کرده است. در سرتاسر داستان، نویسنده از این عنوان تخطی نمی‌کند. هیچ واژه‌ای یا جمله‌ای یا گزاره‌ای ندارد تا در آن کلیت جنگ را نتیجه گرفته باشد. تمام داستان مختص شده است به یک شب معین و تمرکز آن در یک خانوادهٔ معین. جزئی‌نگری را آن چنان در لابه‌لای داستان بسط می‌دهد تا از این طریق به عینیت‌نمایی از جنگ و جامعه دست یابد. به عنوان مثال:

«بی‌بی‌جواهر، عینکِ دورفلزی‌اش را داد بالاتر و بعد، نی وسطِ قلیان را از تک کوزه برداشت و تندی گذاشت و نیم دور چرخاند و گفت: «من که دست به سیاه و سفید نمی‌زنم!» (ص ۵)

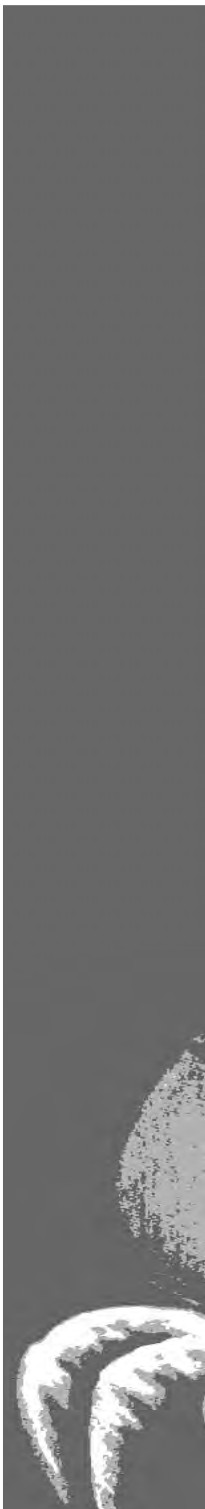
«بی‌بی‌جواهر پک زد به قلیان و نی را انداخت توگود چانه‌اش و گفت: «می‌دونه من نمی‌آم، هی می‌گه!» (ص ۵)

این جزئی‌نگری دقیق در تمام داستان اجرا می‌شود؛ در مراسم خواستگاری، در صحنه‌های گفت‌وگو، در صحنه‌های هول و هراس، در وضعیت رقت‌بار ویرانی و از هم پاشیدگی خانه‌ها و انسان‌ها. هیجانی‌ترین موقعیت‌ها را هم از طریق جزئی‌نگری به عینیت داستانی درمی‌آورد؛ مثل صحنه جان‌کندن نوجوانی در زیر تلی از ویرانه و خاک. خانواده میلو وقتی با وانت حرکت می‌کنند برای گریز از این همه ویرانی و از هم پاشیدگی و عدم امنیت، به زنی برمی‌خورند که فرزندش زیرآوار جنگ (در سولهٔ محل بازی میلو و رفقایش) مانده است. روایت داستانی نویسنده از رسیدن به این صحنه، خطی و مستقیم نیست. ذهن را یک مرتبه با جسم خون‌آلود و از هم گسیختهٔ نوجوان روبه‌رو نمی‌کند. حرکتی جزء به جزء دارد. کندی این حرکت تا رسیدن به آن صحنه، هم تعلیق داستانی پدید می‌آورد و هم خواننده‌اش را از هیجان حادثه دور می‌کند تا او بتواند منهای هر نوع هیجان، فقط لحظه‌ها را از نزدیک ببیند. روند رسیدن میلو به جسم زیر آوار، پیوسته به وسیله جزئی‌نگری روای قطع می‌شود. میلو در مسیر رسیدن، هر چه را می‌بیند، روایت می‌کند؛ از دبه پلاستیکی آب تا پنجره‌های مشبک، از تداعی صداهای مشابه جنگ (قبل از اصابت و انفجار موشک‌ها و خمپاره‌ها و تیرباران‌ها)، صدای تق تق چوب روی حلب خالی روغن، صدای تقه پیت نفتی، صدای تیز و نابه‌هنگام پایین یا بالا کشیدن کرکره‌های پلیتی دکان‌ها، تا عبور لرزان خودش از کنار پنجره‌های مشبک و ناله‌ای که به گوش او می‌رسد و همین طور توصیف حالت‌های نشستن پدرش، مادر آن زخمی و پیاده شدن بی‌بی و ننه و ماهی از ماشین... و در بطن تمام این جزئیات، می‌رسد به لحظه دیدن جسم زخمی:

«جلوتر رفتم. مهتاب، مثل شمدِ کبود رنگی از تو کنج بالایی پنجره دوم پهن شده بود روزن و

خانیان با این اثر، دو امتیاز ویژه را برای خود به ثبت رسانده است: خلق داستان به معنای مدرن آن و آفرینش رئالیسم هنری جنگ در جهان داستانی برساخته از کلمات

راوی در داستان جرواسک، نوجوان است؛ نوجوانی برآمده از مقاومت خرمشهر در حملهٔ عراق، اما زمان روایت حال است و راوی، بزرگسالی نیست که به گذشته رجوع و آن را روایت کند. انتخاب راوی نوجوان و سیر داستان در زمان حال، در عین برجستگی، زیبایی و خلاقیتی که در متن پدید آورده، حاوی نقطه ضعف مهمی نیز هست



روهمو که ناله می‌کرد. ایستادم. او که ناله می‌کرد، قد و قواره‌ای داشت اندازه خودم، یا رزاق، یا شاید هم اندازه کاووس.» (ص ۵۸)

تمان این صحنه‌های می‌توانست با یک گزارهٔ هیجانی از جسم خون‌آلود، خواننده را دچار حالت‌های عاطفی یا ضدعاطفی بکند، اما این جزئی‌نگری هنری و حرکت کند و تقطیع شده راوی به وسیلهٔ آنچه می‌بیند و آنچه در ذهنش می‌گذرد تمام بار هیجانی و عاطفی حادثه را می‌بیند. همین ویژگی سبب می‌شود تاحادثه از لایه‌های سطحی ذهن عبور و در ته ذهن رسوب کند و امکان دیدن حادثه را بدون تحریک سوری عواطف نسبت به آن فراهم آورد:

«این‌جا، حالا خاک نیست یا غبار... شمد مهتاب هست و زنی که هی زار می‌زند و کسی شکل من یا شکل رزاق یا شکل کاووس که ناله می‌کند و بال پیرهنش که پرچین و چروک جمع شده به سمت پهلوی راستش و خون که حالا تو رنگ مهتاب کبود می‌زند و وزن بال پیرهنش را سنگین‌تر می‌کند. کبودِ خون راه افتاده رو خطی که مارمولک می‌گفت: «این مرز».

در این جا، در ذهن راوی، «جنگْ بازیِ» کودکانهٔ خودش همراه رزاق و کاووس (زرینی‌ها) علیه مارمولک و ماهی خاور و ملخ مراکشی (طاغی‌ها) تداعی می‌شود در سولهٔ قدیمی گمرک. قبل از جنگ هم میان آن‌ها جنگ بود! جنگی الکی میان بچه‌های محلهٔ زرینی‌ها با بچه‌های محلهٔ طاغی‌ها. جنگی که فقط یک بازی بود و یک خط مجازی که یعنی مرز. حالا این جا همان خاک است، اما جنگ دیگر بازی نیست. «این مرز» خط بازی را از واقعیت جدا می‌کند. این دیگر بازی بزرگان است در دو سو جبهه‌ای واقعی: حق مطلق و باطل مطلق.

رئالیسم جنگ و درون‌مایهٔ داستانی نویسنده می‌توانست او را براند طرف قصه‌ای خطی و کلاسیک، اما اسلوب دینی / هنری خاص نویسنده در نوع نوشتار خود، این سیر خطی روایت را می‌شکند و اجازه نمی‌دهد ذهن به راحتی حرکتی را از مبداء به مقصد پی‌گیری کند. پی‌گیری‌های او مدام توسط هر چه راوی می‌بیند، قطع می‌شود؛ بی‌آن که پیوستگی روایت گم بشود. مثلاً در همان بندها یا صفحات اول کتاب آشکار نمی‌شود که مقصود از باز و بستهٔ مشت میلو و تکرار جملهٔ «نخود نخود نخود چیه، اگه گفتی تو مشتم چیه» ـ که داستان با آن شروع می‌شود ـ چیست؟ سرراست و حکایت‌وار توضیح نمی‌دهد که وقتی میلو مشت بستهٔ پر از ارزنش را جلوی خروس می‌گیرد و این جمله را می‌گوید، یعنی این که گرزن به سر با این روش شروع به خواندن می‌کرده، اما حالا هرچه میلو تکرار می‌کند، خروس نمی‌خواند. تکرارهای میلو در هر فصل با توصیف دقیق اما به شدت موجز پندارها و کردارهای بی‌بی‌جواهر، ننه، ماهی و کامل و... قطع می‌شود و در لابه‌لای آن‌ها گنجانده می‌شود. به همان‌گونه که در کنه واقعیت و ضمیر آدم‌ها رخ می‌دهد و در گفتار و رفتارشان منعکس می‌گردد. این ویژگی، رئالیسم خانیان را ژرفا بخشیده، به واقعیت زندگی نزدیک‌تر ساخته و نشان داده که نویسنده واقعیت را با تمام جزئیات و روند حرکتی آن کشف کرده و همان‌گونه به عینیت داستانی خلاق و آفرینشگر خویش درآورده است.

زبان در ژرفا

توجه نویسنده به زبان، به عنوان یکی از ارکان اصلی داستان‌نویسی مدرن، از اسباب پدیدآمدن رئالیسم هنری است. زبان به عنوان گوهر اصلی داستان، عنصری است که در سامان‌دهی متن در ادبیات کودک و نوجوان، اغلب مفقودالاثر است و هنوز در بر همان پاشنه کلاسیک و درک سنتی از زبان می‌چرخد؛ یعنی تلقی و به کارگیری زبان صرفاً به عنوان ابزاری برای رسیدن به هدف. توجهی هم که به آن می‌شود، باز در همین راستا و رویکرد است. غفلت از زبان داستان به عنوان سازه اصلی داستان، مرسوم این ادبیات است. توجه به زبان داستان، نه به مفهوم پیچیده‌سازی و دور از دسترس کردن داستان از ذهن خواننده، بلکه بالابردن امکانات و ظرفیت‌های زبان و رسیدن به وضعیت‌های جدید از زبان است در ساخت داستان. تمام امتیازات جزئی‌نگرانه که پیشاپیش ذکر شد، در این اثر بر دوش زبان قرار گرفته است؛ مثلاً تقطیع زبان و خارج کردن آن از روال خطی قصه‌گویی:

«ماهی گفت: «چیزی هست که بیارم؟»

صدای قل‌قل قلیان بی‌بی‌جواهر، بلند بود. گرزن به سر راه افتاد به طرف پیچانه رختخواب و بعد بال بالی زد و پرید رو دو گره رو هم که ننه‌م زده بود. ننه‌م به ماهی گفت: «یه ساک بیار برا اینا.» (ص ۶)

ننه‌م از تو اتاق بلند گفت: «مَنتیگُل جیگری بابات کجاست؟»

با ماهی بود. مشتم را جلو چشم‌های گرزن به سر باز کردم.

ماهی بلند گفت: «کثیف بود. گذاشتم تو تشت!» (ص ۸)

میان پرسش ماهی جواب ننه وقفه می‌افتد؛ درست همان‌گونه که در واقعیت شکل می‌گیرد و رخ می‌دهد. پرسش مادر و جواب ماهی، پشت سر هم نمی‌آیند. این روند حتی در جملات بسیار کوتاه هم اجرا می‌شود و دقت ریزبینانه، نویسنده را در متن واقعیت و عینیت‌نمایی داستانی نشان می‌دهد: آهسته گفتم: «اسلحه؟» و بعد «یعنی تفنگ؟» نگام کرد: «تفنگ!» و تمام گفت‌وگوی آقا صیاد و میلو در صفحهٔ چهل.

ویژگی دیگر زبان، فاصله‌گیری نویسنده است در ساخت زبانِ راویِ نوجوانِ خود از زبان عاطفی، حسی و هیجانی. موضوع و درون‌مایه داستان، امکان سقوط زبان را به چنین ورطه‌ای کاملاً طبیعی جلوه می‌دهد و مرسوم و کلیشه این نوع ادبیات، زبان شعاری و هیجانی است. اما نویسنده این حالت را هم از زبان و هم از لحن داستان محو کرده است. لحن داستان نه اندوهگین است، نه حماسی و نه آمیخته شده با هیجان. حتی در موقعیت‌هایی که می‌خواهد

رئالیسم جنگ و درون‌مایهٔ داستانی نویسنده می‌توانست او را براند طرف قصه‌ای خطی و کلاسیک، اما اسلوب دینی / هنری خاص نویسنده در نوع نوشتار خود، این سیر خطی روایت را می‌شکند و اجازه نمی‌دهد ذهن به راحتی حرکتی را از مبدأ به مقصد پی‌گیری کند

حادثه را توصیف کند (مثل انفجار «اتو بخار شانزه‌لیزه» مغازهٔ خشکشویی احمدآقا)، زبان و به همراه آن لحن داستان بر جزئیات بسیار ریز متمرکز می‌شود تا از این طریق و نه با پرداختن مستقیم به خود انفجار، آن را توصیف کند:

«رفتم جلوتر. می‌شد تکه‌های شلوار و پیرهن را با خط اتو، لابه‌لای تخته سنگ‌ها و خاک و آهن‌های درهم خمیده، دید. ایستادم رو یک تخته سنگ بزرگ... پریدم روی یک تخته سنگ دیگر... از لابه‌لای پاهایی که کنده زانو زده بودند رو خرپشته، دو 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. پاهای کُنده زانو زده که عقب‌تر آمدند، سر و گردن و نیم‌تنه 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، دِل‌دِل می‌زد و پخش می‌شد و راه می‌گرفت و یک جوری بود که انگار جزه می‌زد و خاک را فرو می‌بلعید.» (صص ۱۸ـ۱۷)

لحن سرد است، اما نه سرمایی فاقد روح. حس و عاطفه از لحن، به نفع «آنِ» داستان گرفته شده تا ریزبینانگی، این حس را به ژرفا ببرد و در اعماق برانگیزد. صحنه دیدن جنازه احمدآقا، آن چنان با دقت بر جزئیات جسد و نه خود جسد، بازسازی می‌شود که ذهن را در حضور زندهٔ واقعه می‌بلعد. نویسنده کوشیده زبان را فاقد هر نوع حس و هیجان عاطفی سازد تا بتواند خواننده‌اش را به عینیت محض داستانی برساند.

نویسنده با این ساخت زبان، در عین حال سعی کرده از پدیده جنگ فاصله بگیرد و این فاصله را میان متنی به نام جنگ و ذهنیت خواننده‌اش هم پدید آورد تا او بتواند بدون برخورد عاطفی، از نوع مثبت یا منفی‌اش، صحنه‌ها را تماشا کند و خود به ژرفای حادثه فرو شود. حس از هر نوعش، بعد از شهود است که حاصل می‌شود. نویسنده القای ایدئولوژی نمی‌کند. این به اختیار خود خواننده است که پس از فهم و دریافت و التذاذ هنری، آن را برگزیند یا خیر.

رمان نه، داستان کوتاه

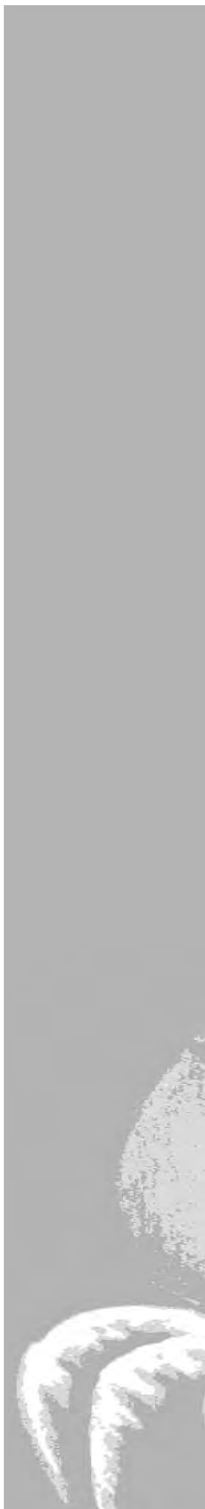
هر چند نویسنده از طریق زبان بتواند راویان متعدد و گوناگونی بسازد از طریق زبان به ساخت ذهنی آن‌ها نزدیک شود، قدرت داستان‌نویسی خود را برجسته‌تر می‌کند. هنر داستان‌نویسی، او را ملزم می‌کند که بتواند همان‌گونه که یک شخصیت روستایی و شهرستانی را می‌پردازد، یک شخصیت شهری و مدرن را نیز طراحی کند. در داستان و به ویژه در رمان، یکی از عناصر اصلی، شخصیت‌پردازی است. اساساً محور رمان بر شخصیت‌پردازی مدرن استوار شده است و واقعیت، پر است از شخصیت‌های گوناگون و متضاد و متناقض. به دلیل همین، نقض است که «جرواسک» داستان هست با تمام ویژگی‌های آن، اما رمان نیست.

در «جرواسک» فقط یک آشنایی گذرا داریم در برشی کوتاه از زمان و موقعیت جنگ. مثلاً چیزی در مورد میلور، راوی داستان، از لحاظ شخصیتی به دست نمی‌آوریم و تنها در یک ملاقات کوتاه و یک موقعیت خاص، با او برخورد می‌کنیم. همهٔ چیزهایی که ما از شخصیت اصلی، یعنی میلو و شخصیت‌های دیگر مثل بی‌بی‌جواهر، ننه، ماهی، کامل (پدر) و دیگر شخصیت‌های فرعی مثل رزاق و کاووس و خانواده آقای فیضی و خواستگاران ماهی می‌شناسیم، روایت‌هایی بیرونی‌اند و زاییده برش‌هایی کوتاه که به تعریف‌مان از داستان کوتاه و ویژگی‌های آن نزدیک‌تر است تا به رمان. در داستان کوتاه ما برشی می‌زنیم به واقعیت و شخصیت را در لحظه و موقعیتی خاص نشان می‌دهیم. «جرواسک» تمام خصوصیات داستان کوتاه را دارد در قالب یک داستان بلند.

راوی در داستان جرواسک، نوجوان است؛ نوجوانی برآمده از مقاومت خرمشهر در حملهٔ عراق، اما زمان روایت حال است و راوی، بزرگسالی نیست که به گذشته رجوع و آن را روایت کند. انتخاب راوی نوجوان و سیر داستان در زمان حال، در عین برجستگی، زیبایی و خلاقیتی که در متن پدید آورده، حاوی نقطه ضعف مهمی نیز هست. نویسنده با انتخاب

صحنه دیدن جنازه احمدآقا، آن چنان با دقت بر جزئیات جسد و نه خود جسد، بازسازی می‌شود که ذهن را در حضور زندهٔ واقعه می‌بلعد. نویسنده کوشیده زبان را فاقد هر نوع حس و هیجان عاطفی سازد تا بتواند خواننده‌اش را به عینیت محض داستانی برساند

«جرواسک» احتمالاً خوانندهٔ عام را در برنخواهد گرفت. یکی به سبب اعتیاد ذهن کتاب‌خوانان به قصه‌گویی و قصه‌شنوی که کم‌تر با آثار داستانی به معنای مدرن آن آشنا هستند؛ یعنی درست همان نقطهٔ قوت اصلی کتاب که موفقیت آن است در پی‌ریزی و ساخت یک اثر هنری، موجب کاسته شدن از گستره مخاطبانش می‌گردد



راوی نوجوان توانسته در عینیت‌نمایی داستان، به خصوص در نقل دیالوگ‌ها موفق شود، اما زبان جزئی‌نگر راوی، در روایت ذهنی پدیدارها و توصیف داستانی آن‌ها موفق نیست. «نویسنده» موفق است، اما «راوی» نه؛ یعنی این‌گونهٔ روایت و توصیف در ذهن و زبان شخصیتی به شکل و شمایل «میلو» نمی‌گنجد. در واقع خانیان نمی‌تواند به ساخت ذهنی نوجوان نزدیک شود. ساخت ذهنی زبان از آنِ یک راوی بزرگسال است که در پشت راوی نوجوان پنهان شده. مثلاً در روایت میلو از حرکات گرزن به سر، ساخت ذهنی نوجوان است، اما در توصیف میلو مثلاً از جریان ذهنی خروس در نگاهش به آسمانِ پس از انفجار نه:

«گرزن به سر نگاهش به آسمان بود. با این که هنوز هوا تاریک تاریک نشده بود، اما جوری بود که می‌شد ماه و ستاره‌ها را توی آسمان دید [تا این جا خوب است، اما از این جا به بعد تا آخر بند بعدی، راوی بزرگسال می‌آید توی کلهٔ خروس و میلو] و دید که خط باریکی از دود از طرف آسمان شلمچه مثل مارعینکی که وقتی عصبانی باشد گلویش را پرباد می‌کند و پیچ و تاب می‌خورد و می‌خزد به جلو، می‌خزید و به این طرف می‌آمد.» (ص ۶)

«خط باریک دود جلوتر که آمد، سایه‌اش افتاده بود اول رو هره، بعد قل خورده بود رو کمرکش اجری دیوار و نرم‌نرم کشیده شده بود تا رو چند ردیف قرنیز و از آن جا هم طوری که انگاری کسی نفهمد، خزیده بود طرف اتاق ما و بعد هم چند وجب آن طرف‌تر کشیده شده بود تا رو سر در اتاق بی‌بی جواهر که نقش یک پرنده روش بود با یک شاخه زیتون. و خط باریک دود داشت همین‌طور می‌رفت به طرف خانه‌های دیگر.» (ص ۶)

این گونه توصیف‌ها از زبان میلو، دلالتی است بر دخالت یا تداخل ذهن نویسنده یا راوی بزرگسال در ذهنیت راوی نوجوان. این تداخل تقریباً در سرتاسر متن تکرار می‌شود و پا به پای دیالوگ‌های داستان پیش می‌رود. البته گاهی توصیف‌هایی نزدیک به ذهن میلو شکل می‌گیرد، اما غلبه بر ذهنیت راوی بزرگسالی است که در پشت میلو پنهان شده است.

خارج از متن

با تکیه بر نکاتی که ذکر شد، کتاب خانیان، بی‌شک راه تازه‌ای در بن‌بست ژانر جنگی ادبیات کودک ایران به سمت داستان‌نویسی نو گشوده و با رئالیسم هنری خود، پاسخی درخور ستایش داده است به فقدان آشکار این نوع از آثار داستانی.

در عین حال، ذکر نکاتی ـ شاید بیرون متنی ـ نیز درباره آن بی‌فایده نیست:

«جرواسک» احتمالاً خوانندهٔ عام را دربرنخواهد گرفت. یکی به سبب اعتیاد ذهن کتاب‌خوانان به قصه‌گویی و قصه‌شنویی که کم‌تر با آثار داستانی به معنای مدرن آن آشنا هستند؛ یعنی درست همان نقطهٔ قوت اصلی کتاب که موفقیت آن است در پی‌ریزی و ساخت یک اثر هنری، موجب کاسته شدن از گستره مخاطبانش می‌گردد.

دلیل دیگر گریز احتمالی مخاطبان، درون مایهٔ داستان است و موضوع جنگ که خود به خود ایجاد دافعه می‌کند. برای نسل دههٔ هشتادی نوجوانان ایران که دو دورهٔ اصلاحات دموکراتیک به سمت توسعهٔ سیاسی مدرن را طی کرده و به قول آن نمایندهٔ مجلس ششم، به کشف جذابیت‌های پنهان آمریکا (نماد غرب مدرن) دست یافته است و اکنون جناح اصول‌گرای حکومتش نیز به جهانی شدن می‌اندیشد، روایت داستان‌هایی از جنگ هشت‌ساله، چه کشش و علاقه‌ای می‌تواند ایجاد کند؟

یکی دیگر از دلایل دافعهٔ مخاطب از این کتاب (در ادامهٔ دلیل قبلی)، فقدانِ شخصیت و شهریتِ مدرن (شهروندیِ جهانی / رسانه‌ای آزاد و اندیویدوآلیستی) است که مشکل بتواند با نوجوانانِ کامپیوتری / اینترنتی / ماهواره‌ایِ ایران امروز و نیازها و مشکلات و درگیری‌های مدرن‌شان ارتباط برقرار کند. حتی مخاطب غیرشهودی که با همین زبان و فرهنگ سروکار دارد، گریزش از خواندن متونی که زندگی و بدبختی‌های خودش را به یادش می‌آورند، بیشتر است و تمایلش به رمان‌ها و داستان‌هایی که فضایی شهری و مدرن دارند افزون‌تر.

با این همه، چه باک از نگاه مخاطبان و کتاب‌نخوانان حرفه‌ای!؟ نگاه مخاطبان، هرچه باشد، چیزی از وزن ادبی / هنری اثر نمی‌کاهد. این برداشتی از دو زاویهٔ دید کاملاً تفکیک شده از هم است. اما اگر نویسنده با همین سبک داستانی، بتواند واقعیت‌های اجتماعی امروز کودک و نوجوان ما را پوشش بدهد و راه‌شان را به جهان داستان باز کند، مسلماً ـ و به تدریج ـ خوانندگان بیشتری خواهد داشت. پرداختن به شخصیت‌های امروزی و شهری جامعه مدرن ایران، نشان دادن شیوهٔ زندگی آن‌ها، دغدغه‌های روان‌شناختی و موقعیت‌های جامعه‌شناختی طبقات نوظهور اجتماعی، و... بی‌گمان خود واقعیتی فراگیرتر از جنگ است و این زمانی‌تر. می‌توان انبوهی از فاجعه‌ها یا واقعیت‌ها یا کابوس‌های اجتماعی جامعه مدرن شهری را برشمرد که ظرفیت داستانی بسیار بالایی دارند و جای خالی‌شان در رمان و داستان نوجوان احساس می‌شود.

جمشید خانیان با نوشتن «جرواسک»، نشان داده و اثبات کرده است که، هم داستان را می‌شناسد و هم واقعیت را. پس از جنگ، نوبت انواع متکثر و ناگفته و مغفول مانده واقعیت می‌رسد که هنوز به ادبیات نوجوان، راهی باز نکرده‌اند.

پی‌نوشت:

۱ـ حسین سناپور، ده جُستارِ داستان‌نویسی، صص ۱۲ـ۱۱.

۲ـ کتاب ماه کودک و نوجوان، شماره ۸۳ / از گزارش شانزدهمین نشست نقد مخاطبان / ص ۹۷