یک خبر خوب و چند گفتار

o مهدی یوسفی

عنوان کتاب: فردا شکل امروز نیست
نویسنده: نادر ابراهیمی
ناشر: نشر روزبهان
نوبت چاپ: سوم ــ ۱۳۸۲
شمارگان: ۳۰۰۰ نسخه
تعداد صفحات: ۱۵۵ صفحه
بها: ۷۵۰ تومان

خبر خوبی است، اما چندان هم جدید نیست: کتاب‌های نادر ابراهیمی را نشر روزبهان چاپ می‌کند؛ البته نه کتاب‌های کودک و نوجوانش را که نشر دیگری به همت همسر ابراهیمی چاپ خواهد کرد، کتاب‌های بزرگسالش، ادعا نمی‌کنم ابراهیمی نویسنده خوبی است. علاقه شدیدی هم به او ندارم، اما هربار که از کنار کتاب فروشی روزبهان رد می‌شوم، اقلاً دیدن کتاب آتش بدون دود، مرا یاد کتیبه‌اش می‌اندازد: «آتش، بدون دود نمی‌شود. جوان بدون گناه.» از این حرف‌ها که بگذریم، ابراهیمی نقطه مثبتی دارد. اول این که همیشه تکلیفش با خودش روشن است. دوم این که تنها ایرانی سیاسی‌نویسی است که می‌شناسم. فکر کنم نویسندگان و شاعران ایرانی را خوب نمی‌شناسم.

الغرض، کار خوبی است که مجموعه آثار نویسندگان این قدر معروف چاپ شود.

حالا من کتاب « فردا شکل امروز نیست» را پیش رویم گذاشته‌ام. یک قصه خوب دارد؛ یکی از اوج‌های ابراهیمی است. اسمش «دیوار کاغذی» است. توضیحی هم ابتدای قصه آمده که می‌گوید ماجرای این قصه چیست:

« سال‌ها پیش از این ــ حدود سی سال قبل ــ که هنوز بسیار جوان و هیچ داستان بلندی ننوشته بودم، رمانی به نام « محمودآقا» را ... طراحی کردم، طرح را گسترش دادم و .... یک فصل را نیز به طور کامل نوشتم و در مجله « پیام نوین » به چاپ رساندم، اما نوشتن یا پاک نوشتن سایر فصل‌ها، هرگز ممکن نشد...

امروز تصمیم گرفته‌ام همان فصل را ... در این مجموعه جای بدهم و خود را خلاص کنم؛ چراکه دیگر

وقت زیادی برای به پایان رساندن کارهای ناتمام مانده، نمانده است و کارهای ناتمام بسیار زیادی مانده است.

اگر این اثر با معیارهایی که خود ما ـ طی سال‌ها ـ برای قصه کوتاه بیان کرده‌ایم، نمی‌خواند، این، البته، گناهی است بخشودنی.»

یادداشت، تاریخ دی ماه ۶۶ را دارد. حیف است که نوشته: «وقتی نمانده» کاش می‌دانست که مانده یا کاش وقتی فکر می‌کنیم نمانده، خیال کنیم مانده.

گفته اثر با معیارهای قصه کوتاه نمی‌خواند، ولی می‌خواند. حرفی است که زده. تواضع زیادی داشته؛ مثل همان که گفته وقتی نمانده، جنس حرف‌ها یکی است. فقط چیزی که هست، بخش‌هایی در قصه هست که می‌فهمیم قرار بوده مفصل‌تر شود، اما از همین هم می‌شود وقت خواندن لذت برد. قصه، هیچ؛ اقلاً نثر خودش است؛ اما بحث ما نثر نیست.

همان طور که در توضیح نویسنده می‌بینیم، این اثر یک رمان بزرگسال بوده، اما وقتی به قصه کوتاه بدل شده، گروه سنی مخاطبانش هم تحت تأثیر قرار گرفته است.

می‌توانید فکر کنید قصه‌ای است برای نوجوانان و راوی هم نوجوانی‌اش را روایت می‌کند. تا جایی که وارد بعضی مسائل سیاسی می‌شود و انگار همان جا یکهو ادبیات هم جدی (ادبیات بزرگسال) می‌شود.

قصه را ابراهیمی دوبار چاپ کرده؛ با این که کامل نبوده . شاید می‌دانسته که این قصه یکی از اوج‌های اوست. شاید هم خودش می‌دانسته قصه کامل بوده.

فصاحتی در همه چیز قصه هست، نه از آن نظر که فصاحت مقابل بلاغت است، از آن نظر که فصاحت رو-به‌روی سادگی است.

قصه درباره عادت‌های یک مرد است. جمله‌هایی دارد که در « باکس»های مربع شکل آمده‌اند و این طور هنجارگریزی‌ای دارد. اما در « باکس»ها فقط عادت-های فردآمده. این‌ها همه چیزهایی است که در هفت بخش خواهیم گفت.

۱ــ در بیان این‌که قصه کوتاه چه فرقی دارد با رمان

نمی‌خواهیم بگوییم فصل ممیزی هست. هنر مجموعه بازی است. هر قدر هم تعریف شود، خودش را بیشتر کش می‌دهد تا حرف غلط از آب درآید(بحث همان هنجارگریزی است)، اما از همان چهار سطح تحلیل متن، روایت، گزارش و رویداد که نگاهی می-کنم، به نظرم می‌رسد می‌شود چهار نکته گفت که اقلاً با قید « غالباً »، فرق رمان و قصه کوتاه را مشخص می-کنند.

الف ــ از متن: پو (Poe)، وقتی از نظم ارگانیک قصه حرف می‌زند (از کلمه ارگانیک بگذریم که هیچ ربطی به بحث پو ندارد. فقط خواسته از «سیانتیسم» نیمه اول قرن نوزده عقب نباشد)، این نظم را در دو نقطه اساسی به مخاطب خود نشان می‌دهد؛ یکی در لحن و دیگری در شروع قصه شروع قصه از نگاه پو، باید بیانگر اتحاد و همسویی همه مطالب قصه باشد و لحن هم همین‌طور. حالا لحن اول قصه دیگر واضح است. اوج نظم ارگانیکی است که پو روی آن تأکید دارد. شروع قصه به همین دلیل با پو تحول پیدا کرد و شیوه‌ای از شروع قصه باب شد که نه با اسم یک شخصیت آغاز می‌شد(خانم فلانی آن روز... یا خانم فلانی زیبا نبود، اما جذابیت عجیبی...)، نه با « در» شروع می‌شد(در یک روز بهاری... یا در یک بعدازظهر دل‌انگیز... یا در تمام شهر لندن ...) و نه با توصیفی از یک مکان، صحنه‌پردازی محل وقوع (در دشتی که فلان بود و ... یا بسیار دور از جایی که فلان بود و...) . این شروع قصه مورد نظر پو، مهم‌تر از این که حاوی چه اطلاعاتی بود، باید لحنی می‌داشت که یکهو شما را جذب کند. فراموش نکنید قصه کوتاه رسالتش جذب ناگهان، کشش دائم و ضربه نهایی است. پس جمله اول باید شما را کنجکاو کند نه این که ذهن‌تان را آماده کنجکاوی سازد (کاری که شروع رمان می‌کند) . جمله اول دیوار کاغذی چنین است:

« اولین تصمیم بزرگ زندگی من این بود که مادرم را آزار ندهم . پدرم هیچ مهم نبود.»

واضح است که متن، خاص قصه کوتاه است. با آن شوکی که در جمله دوم به خواننده وارد می‌کند. یا با آن کلمه « اولین» که در اول جمله آمده. لحن قصه تا پایان، شرایط لحن مورد نظر پو را حفظ می‌کند که مجال توضیح بیشترش نیست.

ب ــ از روایت: حرف قبلی را این‌جا هم می‌شود زد: چرا چنین گزاره‌ای در ابتدای قصه است؟ اما نکته مهم‌تری هست. به نظرم مهم‌ترین فرق قصه کوتاه و رمان این است:

رمان مجالی برای توضیح طبقه‌بندی شده همه چیز دارد. قصه کوتاه اما ایجازی دارد که باعث می‌شود همه چیز به شیوه‌ای تداعی‌وار بازگو شود و نه در نظمی طبقه طبقه که فقط به صورتی مرتب. این تداعی خصلت‌هایی دارد که می‌تواند مایه قوت باشد. اول این‌که هیچ چیز کامل توضیح داده نمی‌شود و اما باقی خصلت‌های این نوع تداعی را نمی‌گوییم. فقط همین یکی در کار ابراهیمی دیدنی است. این توضیحات ناقص قصه کوتاه، درجاهای مختلف متن همدیگر را

نویسنده گفته اثر با معیارهای قصه کوتاه نمی‌خواند، ولی می‌خواند. حرفی است که زده. تواضع زیادی داشته؛ مثل همان که گفته وقتی نمانده، جنس حرف‌ها یکی است. فقط چیزی که هست، بخش‌هایی در قصه هست که می فهمیم قرار بوده مفصل‌تر شود، اما از همین هم می‌شود وقت خواندن لذت برد. قصه، هیچ؛ اقلاً نثر خودش است؛ اما بحث ما نثر نیست

کامل می‌کنند و قوت این کار به غیر منتظر بودن این عمل تکاملی (رشد اطلاعات) واز سوی دیگر هماهنگی این جزئیات است.[۲]

فقط این دو نکته را اگر در این قصه می‌شد شکافت، چه بحث‌های فراوانی که در نمی‌گرفت و چه درس‌های کارگاهی بسیاری که درهر کدام از این ظرافت‌ها هست و کار من نیست که بگویم. محض نمونه، فحش‌های پدر را تا طلاق، یا همان جمله اول را تا بخش محافظت از مادر، رد بزنید. این همان حُسنی است که به نظر می‌رسد در نثر باشد، اما دقیقاً آن‌جاست؛ در روایت.

ج) از گزارش: به این ترتیب، شاید تفاوت رمان و قصه‌کوتاه در گزارش هم واضح باشد. گزینش اتفاقات جزئی اما پربار (از نظر اطلاعاتی) در توصیف (که شامل شخصیت‌پردازی، توصیف صحنه، فضاسازی و ... است) و اتفاقات کلی درکنش‌ها (Actهای روایی یا پیچیدگی‌های ذهنی، دگرگونی روایی و ...)، خاص قصه‌کوتاه است.

در رمان، ریزپردازی‌های شکوهمند درتوصیف و جامعیت در بیانِ اتفاقات کلی باب است. در این قصه هم برای بیان طلاق پدر و مادر، روز طلاق و برای بیان شخصیت پدر، فحش‌های پدر انتخاب شده است. به نظر من این انتخاب، بیشتر متناسب قصه‌کوتاه است.

و چه انتخاب‌هایی! نمی‌خواهم زیادی ذوق کنم، اما واقعاً ببینید کوری و فحش پدر، چه شخصیتی می‌سازند یا بی‌وفایی و رنجوری مادرم شخصیت اول که خودش حکایتی است.

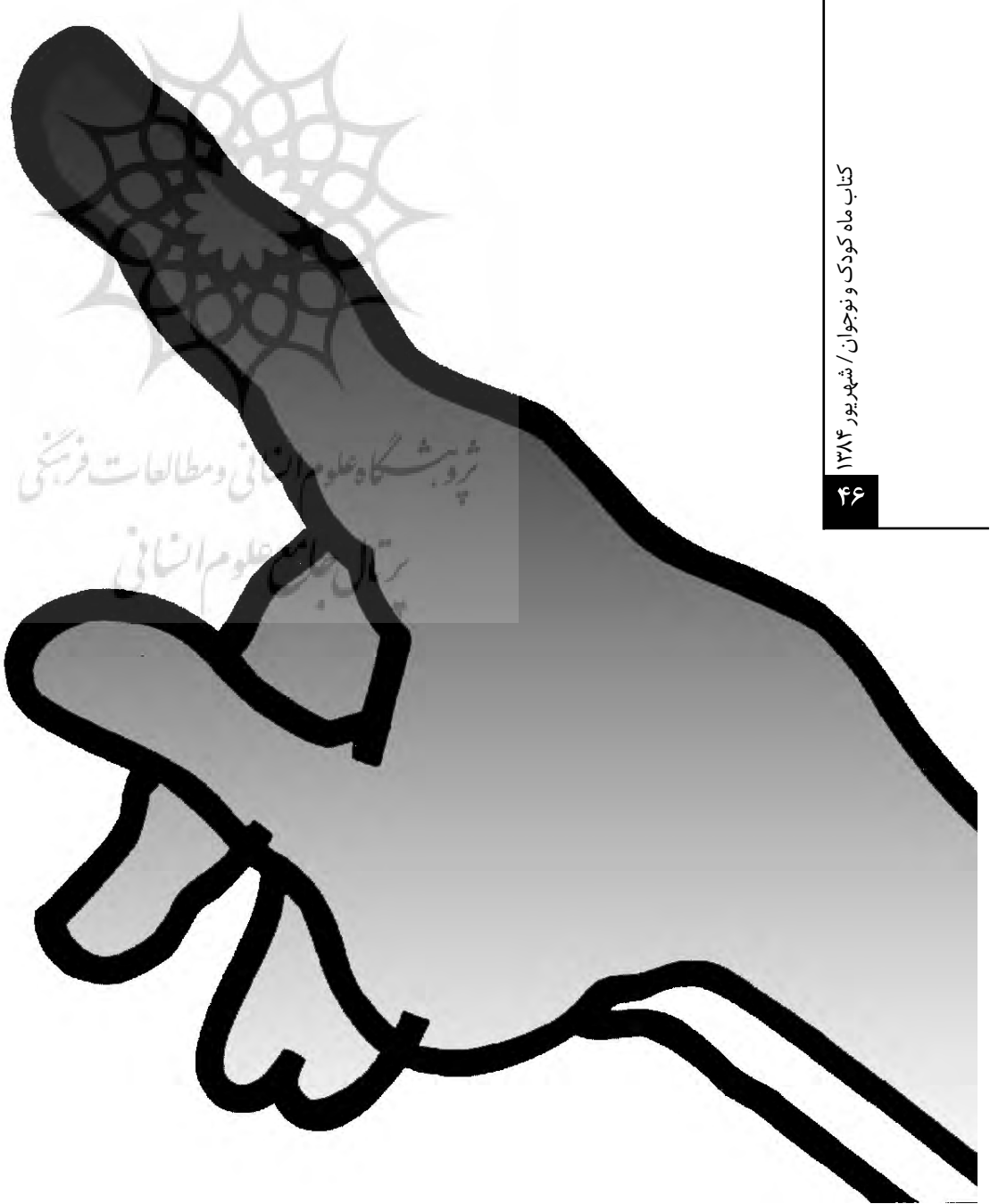
د) از رویداد: رویدادها فرق می‌کند. همیشه می‌گویند (و طبق معمول چیزهایی که همیشه می‌گویند، اشتباه) قصه‌کوتاه شرح یک یا چند روز است و رمان شرح یک زندگی.

این‌طور است؟ رمان‌های کالوینو (همه) شرح زندگی‌اند؟ رمان‌های دوراس رمان‌های کوندرا قصه کوتاه چطور؟ بورخس؟ بارتلمی؟ مارکز؟

نمی‌خواهم گول‌تان بزنم. حقیقت این‌جاست که همه این مثال‌های نقض کننده آن حکم، بعد از جنگ جهانی دوم رخ داده‌اند و شاید واقعاً این که همیشه گفته‌اند، قبل از جنگ درست بوده، اما بعد از جنگ دنیا عوض شده. حالا همه چیز یک جور دیگر شده. به نظرم آن جمله معروف، حالا دقیقاً نصف نصف جواب می‌دهد و خطاست. البته معیاری هست که بعد و قبل جنگ برایش توفیری ندارد: «رمان از تغییر سخن می‌گوید و داستان کوتاه از تحول.»

این قصه از متغیرها هیچ سخن نمی‌گوید. مادر طلاق می‌گیرد. پدرکور می‌شود. راوی زندان می‌افتد. اما ما در ابتدا با فاسقش جایی آشنا نمی‌شود (یا شاید هم با مرد مناسبش). پدر اول چشمش ضعیف نمی‌شود. پسر هم اول کاری نمی‌کند تا بعد زندان بیفتد. تعقیب و گریزی هم نیست. این شیوه انقلاب به جای اصلاحات، نشان می‌دهد که کار، کارکوتاه است؛ رمان نیست.

حالا همه این‌ها را گفتیم که بگوییم از همه‌نظر این قصه نادر ابراهیمی، فرم و ساختار قصه کوتاه دارد و این‌که چیزهایی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

به انجام نمی‌رسند، هیچ تفاوتی در اصل ماجرا ایجاد نمی‌کند.

۲- در باب قصه کودک و برزگسال و این‌که «دیوار کاغذی» مطابق با کدام است

یک بار دیگر تأکید می‌کنم که وقتی می‌گویم قصه کودک، منظورم «عربی» جویس، «کومبره» پروست، «بارون درخت‌نشین» کالوینو یا «ناطوردشت» سالینجر نیست.

قصه کودک (و نوجوان)، قصه‌ای است که مخاطب مستتر آن کودک (یا نوجوان) باشد. مثل «پیشی و شیطانک» جویس، «مارکووالدوی» کالوینو، بزبزقندی و تبلیغ چی‌توز.

شاید کسی - مثلاً خود من بگوید پیشی و شیطانک را جویس به قصد قصه کودک ننوشته - بحثی که چند شماره پیش در همین مجله داشتم - اما این مهم نیست، چون آن‌چه شما می‌دانید یا حدس می‌زنید یا به دلیل نوع تصویرگری به زور به شما می‌فهمانند، این است که جویسِ مستتر، مخاطب مستتر بزرگسال ندارد. پس کتاب، کتاب بزرگسال نیست.

پس این قصه که گفتم قصه کودک است، اشاره نداشتم به این‌که قهرمانش بچه است. می‌خواستم ببینید که قصه را می‌شود به شکل قصه کودک چاپ کرد. خودم که خواندم، اول نفهمیدم مال گروه سنیِ مناسب نقد من نیست. بعد از چند صفحه فهمیدم. اول واقعاً فکر کردم تا آخر همان شیوه بچه‌گانه ادامه خواهد داشت و دو سؤال از خودم پرسیدم وقتی واقعیت روشن شد: اول این‌که چرا اولِ قصه، کودکانه (یا نوجوانانه) است؟ فرق این نوع، با قصه بزرگسال چیست؟

گمان می‌کنم دقیقاً این نمونه می‌تواند کمی راهگشاباشد.[۳] من دو فرق پیدا کرده‌ام، اما به هیچ وجه این دو تا، تعریف جامع و مانعی از این تفاوت به دست نمی‌دهند. البته می‌توانند درآینده، در ذهن من یا تو به تعریف بهتری بدل شوند. در ضمن، از هیچ تقسیم‌بندی خاصی نتیجه گرفته نشده‌اند، ترتیبی قطعی و مکمل هم ندارند و بنابراین، علمی هم نیستند.

تفاوت اول را این‌طور می‌گویم: قصه‌های کودک و نوجوان، از صنایع کودکانه و نوجوانانه‌ای استفاده می‌کنند. بعضی صنایع رابطه دارند با تاریخ ادبیات؛ مثل تضمین و تلمیح و هنجارشکنی‌های فنی و جملات پیچیده[۴] و چیزهایی مثل داستان - مقاله‌های کوندرا یا پروست. کل این صنایع بزرگسالانه‌اند. بعضی صنایع و شیوه‌ها اما می‌توانند کودکانه باشند یا نباشند؛ مثل تکرار. نگاه کنید به این جمله:

«دیگر، زمستان‌ها، دور یک‌کرسی نمی‌نشستیم و آجیل شیرین را مشت مشت از درون کاسه مرغی برنمی‌داشتیم.»

یا مثل مثلاً تناقض (Paradox)

«چه بد بود مادرخوب من.»

این‌ها فرم‌های بچه‌گانه صنایع ادبی‌اند.[۵]

تفاوت دوم در سطح فهم راوی است. کودک (یا نوجوان)، دنیای بزرگ‌ترها را نمی‌شناسد. به همین طریق، در قصه‌های کودکان هم داستان از این عدم آگاهی بچه‌ها استفاده می‌کند.

نگاه کنید به:

«مادر می‌گفت: «من از دست همه شما باید بکشم.» اوکلمه بسیارآسان «عذاب» را به‌کار نمی‌برد. من فقط حس می‌کردم که مادر از دست همه ما چه باید بکشد.»

ما نادانی بچه و ناآگاهی او را در قصه، رو می‌کنیم، چه در این جملات واضح و چه در نوعی از قصه‌گویی که مثلاً ابراهیمی در توصیف روز طلاق به کار می‌برد. ناآگاهی کودکانه راوی، در گیج و منگ بودن او و در فضاسازی ابراهیمی، پیداست.

فقط هم این ناآگاهی در راوی اول شخص نیست. حتی دانای کل، خودش را به نفهمی می‌زند. رازهای بزرگان در قصه کودکان رو نمی‌شود.

سؤال دومی‌که از خودم پرسیدم، این بود:

وقتی قصه ناتمام است، ۲۰ صفحه از ۲۰۰ صفحه‌ای که باید باشد و ۱۰ صفحه اولش کودکانه است، آیا نمی‌شود به جای «قصه بزرگسال» ناقص ۲۰ صفحه‌ای، «قصه‌کودکان» ناقص ۱۰ صفحه‌ای را خواند؟ این سؤال مرا به بحثی دیگر کشید.

۳- چگونه می‌توان قصه‌ای ناقص را خوانده دانست؟

اگر کتابی را ناقص بخوانید، هرگز تصور نخواهید کرد: «کتاب را خوانده‌ام».

اما در مورد این قصه با این که ناقص است، وقتی تا سطر آخر خوانده شود، خواهیم گفت: «قصه را خواندم.» در نقد کتاب «پی‌پی جوراب بلند». در همین مجله، درباره پایان‌بندی صحبت کرده‌ام[۶] و در مقالاتی دیگر. پایان کتاب، جایی است که شما قصه را تمام‌شده فرض می‌کنید و معنایی برای اثر در نظر می‌گیرید. به

نمی‌خواهم گول‌تان بزنم. حقیقت این‌جاست که همه این مثال‌های نقض کننده آن حکم، بعد از جنگ جهانی دوم رخ داده‌اند و شاید واقعاً این که همیشه گفته‌اند، قبل از جنگ درست بوده، اما بعد از جنگ دنیا عوض شده. حالا همه چیز یک جور دیگر شده. به نظرم آن جمله معروف، حالا دقیقاً نصف نصف جواب می‌دهد و خطاست. البته معیاری هست که بعد و قبل جنگ برایش توفیری ندارد: «رمان از تغییر سخن می‌گوید و داستان کوتاه از تحول»

جالب است که ادبیات کودک می‌تواند فصیح باشد، اما از حق نگذریم که فصاحت این کتاب، فصاحتی ناب است. از اضافه‌های استعاری و چه و چه تا اضافه‌های به نوعی نحوشکنانه مثل لحظه‌های فقیر شادی (در معنای لحظه‌های کمیاب شادی)، اما فصاحت ابراهیمی، در روایت‌پردازی شکلی می‌گیرد که می‌تواند «رندی» لقب بگیرد. فصاحت در زبان، صریح نگفتن است و رندی هم در روایت، چنین است و افاده معنا

این ترتیب، وقتی قصه‌ای – مثل این قصه – ناقص است، می‌توانیم ادعا کنیم آن را خوانده‌ایم، باز هم معنایی برآن حمل کرده‌ایم. اثر را فهمیده‌ایم و پایانی برای آن قائل شده‌ایم.

اثر چاپ شده، حتی اگر ناقص باشد، باز هم پایان یافته و قابل داوری است. در حالی که اثر چاپ نشده، همیشه قابلیت حک و اصلاح دارد. وقتی اثری ناقص می‌شنویم، به نویسنده می‌گوییم چه چیزی خوب بوده و چه چیز بد. پس متن چاپ نشده هیچ وقت کامل نیست. به این ترتیب، حکم می‌دهیم که قصه در فصل آخرش به پایان نمی‌رسد، بلکه در چاپخانه پایان می‌گیرد و نتیجه می‌گیریم.

الف) فرآیند چاپ، اگر چه عملی صنعتی است، به پایابندی اثر (درست جایی که مؤلف حضور دارد) قطعیت می‌دهد و کتاب چاپ شده و چاپ نشده، علاوه بر تفاوتی فنی، تفاوتی مفهومی هم دارند. پس نشر از نظر ذاتی جدای از هنر نیست و البته که می‌تواند حامل تأثیرات پیرامتنی و نیز زمینه‌ای هم باشد.

ب) هیچ اثر چاپ شده‌ای ناقص نیست؛ مگر این‌که (مثل رمان اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری) کتابی به دست شما برسد که فکر کنید ۲۰ صفحه یا ۳۰ صفحه اولش پشت هم تکرار می‌شود (تازه آیا کتابی که به دست آقای خواننده رسیده، تعمداً ۲۰ صفحه را تکرار کرده؟)

ج) نقد نمی‌تواند و نباید در پی اصلاح متن باشد. نقد نمی‌تواند و نباید وقتی می‌گوید چه چیز در اثر خوب است و چه چیز بد. متن را چاپ نشده فرض کرده باشد. متن، چاپ شده، به پایان رسیده و حتی اگر در چاپ بعد با تغییرات چاپ شود، در واقع متن دیگری چاپ شده، نه «همان متن».

د) نقد با درک پایان اثر، آغاز می‌شود. پس اگر ادعا می‌کند چه چیز خوب و چه چیز بد است، یا هدفی جز ایراد گرفتن دارد یا این ایراد را بر متن وارد می‌کند تا خواننده را تحت تأثیر قرار دهد (مثل نقدهای ایدئولوژیک) و یا ابراز سلیقه می‌کند و این سلیقه می‌تواند پایه‌ای برای گزاره‌های بعدی نقد باشد.

هـ) این قصه هم قصه‌ای تمام شده است.

۴- سخنی در سیاست

الف) وقتی بعضی صنایع، کودکانه می‌شوند، ممکن است بعضی موضوعات مثلاً بزرگسالانه هم در ادبیات کودک بیایند، اما با شکلی خاص.

ب) مسائل سیاسی برای درک، نیازی به پس‌زمینه تاریخی دارند. پس شاید مقایسه این موضوعات با آرایه‌هایی مثل تلمیح، تضمین و ... درست‌تر باشد.

ج) اگرچه مسائل سیاسی قابلیت طرح برای کودکان را ندارند، بحث از سیاست مثل بحث از هر حرفه دیگر، بحث از اصول و روش‌ها می‌تواند آغاز فهم کودک باشد؛ مگر هرچیزی، هر شناختی از جایی آغاز نمی‌شود؟

د) مسائل انسانی، زیربنای اخلاق سیاسی‌اند. از سوی دیگر، توجهات و سوگیری‌های آگاهانه مؤلف می‌تواند امری سیاسی (آزادیخواهی)، سیاسی – اخلاقی (مسائل زنان) و یا صرفاً اخلاقی (احترام به بزرگ‌تر) را در اثر بگنجاند. آیا به این ترتیب، اثری اخلاقی (مثل شازده کوچولو) سازنده زیرساخت‌های سوسیال – دموکراتیک در ذهن کودک نیست؟ و یک سؤال جنبی، چرا در ادبیات ما احترام به بزرگ‌تر واقعیتی عینی و اخلاقی است، ولی مسائل زنان و آزادیخواهی به کلی حذف شده است؟ این، خودسانسوری است.

هـ) هریک از چهار گزینه بالا را می‌توانید قبول کنید، اما سرانجام خواهیم گفت: چرا هر وقت بحث از سیاست در ادبیات کودک می‌شود، آن پرانتز لعنتی را فراموش می‌کنیم و نمی‌نویسیم: «ادبیات کودک (و نوجوان)»؟

۵- در باب «مسائل جدی»

یکی از مسائل جدی، سیاست است.

خیلی چیزها سیاسی‌اند: مثل زندان رفتن، اعلامیه پخش کردن و ... که در این قصه هم هست و خیلی‌ها هیچ ربطی به سیاست ندارند: مثلاً فلسفه یا دین یا علم.

این مسائل هم به نوعی با شیوه‌آمدن و طرح شدن خود در قصه، ژانرآن‌را می‌سازند. قصه علمی – تخیلی کودکان، با قصه علمی – تخیلی بزرگسال تفاوت دارد.

ابراهیمی قصه را یکهو جدی می‌کند و این «یکهو» نوجوانانه است. در صفحه ۶۵ کتاب که یکهو اسم قزل‌قلعه می‌آید، به طرز نوجوانانه‌ای، قصه بزرگسال می‌شود. برای حذف نوجوانان، درست در لحظه‌ای که مسئله‌ای جدی پیش می‌آید، همیشه واکنش بچه‌گانه‌ای از خودمان نشان می‌دهیم. حقیقت این‌جاست که ذات تقسیم به جدی و غیرجدی هم (ازآن حیث که جدی در ادبیات کودک نمی‌آید)، بر این پیش فرض متکی است که کودکان نمی‌فهمند. مثل همان صنایع یا لحن تقلیدی که چیزی جز تحقیر کودک نیست. خیال می‌کنم، همه چیز ادبیات کودک

در راستای تحقیر کودکان است؛ همه آن‌چه تا حالا گفتم و شاید حتی جداکردن ادبیات کودک از بزرگسال، شیوه‌ای برای سرکوب «بچه‌گانه بودن» باشد. این حرف البته حرف سنگینی است، باید ادامه داده شود و این کار را خواهم کرد. بحث این نیست که «مگر کودک در بعضی جنبه‌ها ناتوانی ندارد؟» بحث این است که چه چیزی این سرکوب را به این شکل درآورده؟ خواست قدرت در این نوع شکل دادن به ادبیات کودک چیست؟

۶- بندی در فصاحت و سادگی

جالب است که ادبیات کودک می‌تواند فصیح باشد، اما از حق نگذریم که فصاحت این کتاب، فصاحتی ناب است. از اضافه‌های استعاری و چه و چه تا اضافه‌های به نوعی نحوشکنانه مثل لحظه‌های فقیر شادی (در معنای لحظه‌های کمیاب شادی)، اما فصاحت ابراهیمی، در روایت‌پردازی شکلی می‌گیرد که می‌تواند «رندی» لقب بگیرد. فصاحت در زبان، صریح نگفتن است و رندی هم در روایت، چنین است و افاده معنا. اما به هیچ‌وجه بلاغتی در روایت‌پردازی ابراهیمی نیست. بلاغت یعنی پیچیدگی و زیبایی. این را هم می‌شود در روایت نام گذاشت: مزین بودن.

۷- در خاتمه مطلب و بحثی از عادت

ابراهیمی بندی می‌آورد (با نوعی نوآوری تصویری) که گمانم می‌تواند ربطی پیدا کند به آن جمله که مادر گفته بود: «من از دست همه شما باید بکشم» و کلمه‌آسان عذاب را نگفته بود و راوی همیشه فکر می‌کرد مادر چه باید بکشد؟ این بند، جایی است که راوی قصه مدام کارهایی را که باید بکند (و بیشتر باید نکند) روی کاغذ می‌نویسد و می‌زند بر دیوار اتاقش تا یادش بماند. و تناقضی که بین عادت (تم قصه) و هنجارشکنی (فرم بند) و تکرار هنجارشکنی و درآمدن به شکل عادتی ذهنی هست (انگار هر نوع مخالف خوانی‌ای، سرانجام جزئی از تز اصلی می‌شود)، گیراست:

«یک شب همه کاغذها را از همه گوشه اتاقم و پستوی کوچکم جمع کردم، پاره‌پاره کردم و دور ریختم و به جای آن‌ها یک جمله بزرگ خیلی بزرگ نوشتم:

من تصمیم گرفته‌ام عادت‌های بدم را ترک کنم

و چند روز بعد کمی تعمیرش کردم:

من تصمیم گرفته‌ام تمام عادت‌هایم را ترک کنم

از کلمه «عادت» بدم می‌آمد. چشمم را آزار می‌داد و روح درمانده‌ام را و مرا به وحشت می‌انداخت. اصلاً از این کلمه خجالت می‌کشیدم. انسان برای تسلیم شدن به تکرار، نیامده است. حتی مغلوب تکرار خوب‌ترین چیزها نباید شد. چرا که آن‌چه تکرار می‌شود، بدون تفکر تکرار می‌شود، ممکن نیست خوب باشد. چیزی نفرت‌انگیزتر از عادت به آن‌چه که دوست داریم، نیست. نقاشی که به نقاشی کردن عادت کند، یک حیوان خالص است و نویسنده‌ای که به نوشتن. این شد که باز کلمه «عادت» را برداشتم. جمله به این صورت درآمد:

من تصمیم گرفته‌ام ... ترک کنم

پی‌نوشت:

۱. این سه شیوه، البته فرم‌های متفاوت و پیچیده‌تری هم به خود می‌گیرند. برای نمونه اول، می‌توانید به «آرزوهای بزرگ» و «دیوید کاپرفیلد»، حتی «تام جونز» و «زنبق دره» نگاه کنید. برای نوع دوم، نمونه ساده، «تربیت احساسات» است و «گتسبی بزرگ»، «سهم سگان شکاری» و حتی «ضد خاطرات» مالرو (که چندان هم کهنه نیست، مثل «گتسبی» فیتزجرالد) و برای نوع سوم که نمونه ساده «اوژنی گرانده» را دارد، به «سالامبو» یا «سرهنگ شابر» می‌توان نگاهی انداخت.

۲. در قصه کوتاه، اطلاعات به دلیل شکل خاص اطلاع‌رسانی و فرم قصه، غالباً جزئی‌اند. در حالی که در رمان، اطلاعاتی Classitied و کلی هست. در رمان، همخوانی اطلاعاتِ جزئی به چشم نمی‌آید و تناقض‌ها ضربه نمی‌زنند. در قصه کوتاه اما تناقض‌ها ضعف به حساب می‌آیند و همخوانی‌ها می‌توانند در یک امر جزئی، بدل به شاهکار شوند.

۳. این قصه، اولاً قصه‌ای است با شخصیت نوجوان، دوماً برای بزرگسال در عین حال من، با آن تعریف که همیشه از ادبیات نوجوان دارم، به اشتباه خیال کردم این قصه، قصه نوجوان است. پس «المان»هایی دارد که در قصه نوجوان و بزرگسال مشترکند، اما بیشتر با قصه نوجوان هماهنگند. در عین حال، از جایی به بعد می‌فهمیم قصه، برای بزرگسالل نوشته شده. پس «اِلمان»هایی وارد می‌شوند که مشترک نیستند و بیشتر با قصه بزرگسال هماهنگند. به این ترتیب، از تشابه این دو نوع و نیز تفاوت‌شان، هم‌چنین از «المان»های خاص هریک، ردهایی در این قصه هست.

۴. این پیچیدگی می‌تواند نحوی، بلاغی یا روایی باشد.

۵. همان‌طور که می‌بینید، می‌توان کل این شیوه‌های بچه‌گانه و حتی بحث بعدی مقاله درباره سطح فهم کودکانه را در یک گزاره خلاصه کرد: در قصه نوجوانان، لحن راوی، تقلیدی از کودکی است. اما این جمله چندان روشن نبود. به همین دلیل، از دو نمود واضح آن بحث شده است.

۶. کتاب ماه کودک و نوجوان (۸۸)، سال هشتم، شماره چهارم، بهمن ۱۳۸۳، صص ۳۸-۳۳.

ابراهیمی قصه را یکهو جدی می‌کند و این «یکهو» نوجوانانه است. در صفحه ۶۵ کتاب که یکهو اسم قزل‌قلعه می‌آید، به طرز نوجوانانه‌ای، قصه بزرگسال می‌شود. برای حذف نوجوانان، درست در لحظه‌ای که مسئله‌ای جدی پیش می‌آید، همیشه واکنش بچه گانه ای از خودمان نشان می‌دهیم. حقیقت این‌جاست که ذات تقسیم به جدی و غیرجدی هم (از آن حیث که جدی در ادبیات کودک نمی‌آید)، بر این پیش فرض متکی است که کودکان نمی‌فهمند