داستان:
هم استراتژی، هم تاکتیک!

روحا... مهدی‌پورعمرانی

عنوان کتاب: ترکه انار
نویسنده: عباس جهانگیریان
ناشر: علمی و فرهنگی
نوبت چاپ: اول ۱۳۸۶
شمارگان: ۳۰۰۰ نسخه
تعداد صفحات: ۷۷ صفحه
بها: ۱۷۰۰ تومان

کتاب در نگاه اول، یک مجموعه داستان به نظر می‌رسد؛ با ۱۸ داستان کوتاه که بلندترینش داستان اول، به نام «**هفت‌چنار براسان**» در ۱۳ صفحه و کوتاه‌ترینش، داستان هجدهم، به نام «**ضیافت انار**» در ۲ صفحه و البته داستان هفدهم نیز در ۲ صفحه فراهم آمده است.

هر داستان کوتاه به صورت مستقل، ویژگی‌هایی دارد و در جای خود قابل بررسی است، اما یک نخِ گاه پیدا، گاه پنهانِ ظریفی وجود دارد که این داستان‌های کوتاه و این بخش‌های اپیزودیک را به هم پیوند می‌دهد؛ به‌طوری که خواننده پس از خواندن این اپیزودهای ۱۸گانه- به شرطی که به ترتیب توالی خوانده باشد- به یک پیوستار می‌رسد. این‌جاست که می‌توان با چشم یک رمان، به کل کتاب نگاه کرد.

برابر تعریفی که فرهنگ وبستر از رمان به دست می‌دهد، «ترکه انار» با خصوصیات موجود در حوادث و آدم‌های داستانی‌اش، در ردیف رمان قرار می‌گیرد. تعریف وبستر از رمان چنین است:

«روایتِ منثور خلاقه‌ای که معمولاً طولانی و پیچیده است و با تجربه انسانی همراه با تخیل سر و کار دارد و از طریق توالی حوادث بیان می‌شود و در آن گروهی از شخصیت‌ها در صحنه مشخصی شرکت دارند.»

فرهنگ اصطلاحات ادبی «هاری‌شا» نیز تعریفی از رمان ارایه می‌دهد که در این‌جا به درد ما خواهد خورد:

«روایت منثور داستانی طولانی که شخصیت‌ها و حضورشان را در سازمان‌بندی مرتبی از وقایع و صحنه‌ها تصویر کند...»

در طول حوادثی که در پاره داستان‌های ۱۸ گانه «ترکه انار» امتداد می‌یابد، آدم‌هایی مانند اسماعیل، ابراهیم، کمال، کمند، بانو و سگی به نام ابلق نقش دارند که روی هم رفته ماجراهای این کتاب را می‌سازند و به پیش می‌برند. مکان وقوع این حوادث نیز یکی از روستاهای قم و کوه‌ها و باغ‌های اطراف آن است.

همین‌جا باید به رویکرد نوجوانانه‌اش اشاره کرد. سن آدم‌های محوری داستان و جنس ماجراها، در این‌که با رمانی نوجوانانه روبه‌روییم، شک و شبهه‌ای باقی نمی‌گذارد. نکته دیگر این‌که حتی اگر نویسنده برای فصل‌های کوتاه رمانش، تیتر و عنوانی انتخاب نمی‌کرد، وحدت موضوعی و رشته پیدا و ناپیدای اتصال خط داستانی، کتاب را از قالب یک مجموعه داستان کوتاه، به سمت رمان سوق داده است.

ماجرا در «هفت چنار براسان» کلنگ زده می‌شود. در این داستان کوتاه که در حقیقت، افتتاحیه رمان محسوب می‌شود، پیرنگ ماجراهای بعدی ریخته و ذهن خواننده برای روبه‌رو شدن با ماجراهای دیگر آماده می‌گردد. موزاییک‌های حوادث، با ملات خاطره در کنار هم قرار می‌گیرند و خانه به خانه و منزل به منزل پیش می‌روند تا پازل رمان تکمیل شود.

درخشش بعضی داستان‌ها، بیش از داستان‌های دیگر به نظر می‌آید. به عنوان مثال، در فصل ششم که نام «ارباب حسین» را بر پیشانی دارد، داستان‌نویس با دست زدن به حوادثی نیمه رئال، نیمه سورئال به اندازه‌ای که از خاطرگی و با کمی اغماض و تخفیف از داستان ـ خاطره، فاصله می‌گیرد، به همان اندازه به داستان نزدیک می‌شود. شگفتی‌آفرینی‌هایی که در این فصل به نمایش گذاشته می‌شود، خوانندگان نوجوان را بیشتر از «کمال و کمند» و «ابراهیم و اسماعیل» به خود جلب می‌کند. البته نباید از نظر دور داشت که وسوسه دنبال کردن ماجراهای این فصل را راوی، در فصل‌های پیشین، در جان خوانندگان انداخته است.

به هر روی، رفتار و روابطی که ارباب حسین با جانوران گزنده و درنده، مانند مار و روباه برقرار می‌کند. علی‌رغم دیرباوری و یا سخت‌باوری مخاطبان و خوانندگان داستان، در حقیقت ترسیم دنیایی دیگر است که در نوع خود نه تنها زیبا، بلکه بی‌مانند به نظر می‌رسد.

یکی از لحظه های داستانیِ شگفت که خواننده داستان هرگز نمی‌تواند آن را پیش‌بینی کند، ماجرایِ پوشیدن لباسِ پاره‌پوره مترسک جالیز است. «ابره» که هنگام آب‌تنی در باغ، لباس‌هایش توسط اسماعیل و کمال ربوده می‌شود، چاره‌ای ندارد جز آن‌که لباس‌های مترسک را از تن او در بیاورد و بر تن خودش بپوشاند.

این بخش از فصل ۷ (ابره در آبگیر)، مانند قطعه الماسی در دل داستان‌های «ترکه انار» می‌درخشد. داستان‌نویس روی این رفتار شگفت و این لحظه ناب داستانی، مانور چندانی به خرج نمی‌دهد و خیلی بی‌سر و صدا از کنار آن می‌گذرد. در نظر آوریم که اگر چنین لحظه ناب داستانی به چنگ داستان‌نویسی مانند فاکنر یا مارکز و یا حتی داستان‌نویس کلاسیکی مانند چخوف می‌افتاد، یک داستان قوی و احتمالاً یک شاهکار می‌داشتیم. نویسنده «ترکه انار»، اگرچه خلاف انتظارِ منتقد، نتوانست از موقعیت‌های به دست آمده کمال استفاده را ببرد، بنا به دلایلی که در سطرهای آینده خواهد آمد، در قد و قواره یک داستان‌نویس ظاهر شده است.

جهانگیریان به عنوان داستان‌نویس، مدیریت خود را بر متن، در قالب راوی دیالوگ‌ها و تکیه‌کلام‌های مردم کوچه و بازار، اِعمال کرده و بر نمایشی بودن متن تأکید داشته است. ادامه این نوشتار، به توضیح این توانایی‌ها می‌پردازد.

یکی از لحظه‌های داستانیِ شگفت که خواننده داستان هرگز نمی‌تواند آن را پیش‌بینی کند، ماجرای پوشیدن لباس پاره پوره مترسک جالیز است. این لحظه ناب داستانی، مانند قطعه الماسی در دل داستان‌های «ترکه انار» می‌درخشد، اما نویسنده مانور بایسته‌ای حول آن نمی‌دهد و بی‌سر و صدا از کنار آن می‌گذرد

ـ داستان‌نویس به مثابه راوی دیالوگ‌های مردمی

آدم‌ها در زندگی واقعی، ناگزیر از دیالوگ‌اند. معمولاً آدم‌های ساکت و کم‌حرف، موجوداتی مرموز و ناشناخته ارزیابی می‌شوند. در بدترین قضاوت، گفته می‌شود کسانی که حرف نمی‌زنند و یا کم‌تر حرف می‌زنند، در فکر نقشه‌کشی و توطئه‌اند. آدم‌های داستانی هم از این داوری مستثنا نیستند. آدم‌هایی که در داستان‌های «ترکه انار» حضور دارند، مانند آدم‌های واقعی و معمولی، از ابزار گفت‌وگو استفاده می‌کنند. در شرایط واقعی و در جهان بیرون از داستان، هنگامی که حرف می‌زنیم و یا دیگران با ما حرف می‌زنند، تنها به قسمتی از حرف‌ها با دقت گوش می‌دهیم. برای همین است که

تنها قسمتی از حرف‌های رد و بدل شده در یاد ما می‌مانند. بقیه آن‌چه در یک فرآیند مکالمه و دیالوگ ارایه می‌شود، از حافظه‌ها حذف می‌گردد. خواه ناخواه معنی این رفتار آن است که بیش از نیمی از آن‌چه گفته یا شنیده می‌شود، زاید است.

داستان‌نویس هم، به عنوان انسانی گزینشگر ـ مانند آدم‌ها و صد البته پیشتر از بقیه آدم‌ها ـ بایستی از میان گفت‌وگوهای آدم‌های داستانی‌اش، دست به انتخاب بزند و همه گفت‌وگو را ضبط نکند.

از سوی دیگر، شخصیت‌ها به فراخور موقعیت اجتماعی، سنی، تحصیلاتی و... خود حرف می‌زنند به یک اعتبار، ارزش هر شخصیت داستانی به نوع دیالوگی بستگی دارد که از آن استفاده می‌کند و این مصداق همان حکمت فارسی است که: تا مرد سخن نگفته باشد، عیب و هنرش نهفته باشد (با پوزش از این‌که در سراسر ادبیات فارسی، به خاطر کم کردن زحمت زنان، همه جا همه کارهای سخت و سنگین را به مرد می‌سپارند)! کار داستان‌نویس را در مورد فرهنگ گفت‌وگو، باید از دو نظر ارزیابی کرد:

در پس و پشت این نوع گفت‌وگوها و این فرهنگ محاوره‌ای، چیزی جز ارایه یک نوع رئالیسم تق و لق و زمخت لانه نکرده است که اگر نویسنده آن را مهار نکند و لجام نزند، به سمت نژندی پیش می‌رود

الف)داستان‌نویس به‌عنوان سازنده دیالوگ‌ها:

چه کسی می‌تواند انکار کند که کلمه به کلمه و جمله به جمله حرف‌هایی که از زبان آدم‌های داستانی جاری شده، توسط داستان‌نویس تهیه و طراحی و آن‌گاه مثل یک مادر مهربان «یک حرف و دو حرف» در دهان شخصیت‌های داستانی نهاده شده است؟

داستان‌نویس از این نظر، به گوینده‌ای رادیویی شبیه است که همکارانش در ترافیک گیر کرده و به موقع به برنامه رادیویی نرسیده‌اند و آن گوینده ناچار است با تغییر لحن و آهنگ صدا، به جای همه آن‌ها حرف بزند. تنها تفاوت این گوینده با داستان‌نویس، در آن است که متن گفت‌وگوهای آن گوینده رادیو را کس دیگری قبلاً نوشته و گوینده فقط دارد تقلید صدا می‌کند، اما داستان‌نویس باید در آنِ واحد هر دو کار را انجام دهد؛ یعنی هم متن گفت‌وگوها را به فراخور هر شخصیت داستانی بنویسد، هم ماسک هر کدام از شخصیت‌ها را به صورت خود بزند و هم به جای آن‌ها حرف بزند.

ب) داستان‌نویس به عنوان ضبط‌کننده دیالوگ‌ها:

در یک شرایط دموکراتیک، فرض را بر این بگذارید که هر کدام از آدم‌های داستانی، با قرار گرفتن در شرایط داستان، خود به خود و بطور ناگهانی وارد موقعیت گفت‌وگو شده‌اند و مطابق نقش‌شان و یا اصلاً هر چه فی‌البداهه به ذهن‌شان می‌رسد، بر زبان می‌آورند. در این صورت که ایده‌آل‌ترین و خوش‌بینانه‌ترین حالت به شمار می‌رود، داستان‌نویس باید در مقام یک پالایشگر، متن‌هایی از گفت‌وگوها را دستچین کند که اولاً زاید نباشند و ثانیاً در پیشبرد ماجراهای داستان مؤثر واقع شوند. حال باید ببینیم که نویسنده این رمان (جهانگیریان)، در زمینه مدیریت دیالوگ، چه رتبه و جایگاهی را به دست آورده است. برای رسیدن به پاسخ این سؤال، هیچ روشی به اندازه مکث کردن روی بعضی از گفت‌وگوهای آدم‌های این داستان، روشنگر نخواهد بود.

□ نمونه‌هایی از گفت‌وگوهای شخصیت رمانِ «ترکه انار»:

۱. می‌آیی بیا، نمی‌آیی نیا![1]

۲. با این لباس پلوخوری چطوری [از درخت] بروم بالا؟[2]

«لباس پلوخوری» یک اصطلاح ساده و معمولی است که در نگاه اول، به معنی لباس مهمانی است، ولی در زیر این معنی و مفهوم، واقعیتی اجتماعی مستتر است و آن این‌که در گذشته‌ای نه چندان دور که وضعیت اقتصادی اکثر مردم خراب بود، در همین تهران بسیاری از خانواده‌ها ماهی یک بار برنج (پلو) می‌خوردند و در طول ماه، فقط زمانی که مهمان داشتند و یا به مهمانی دعوت می‌شدند، پلو می‌خوردند. در بقیه وعده‌ها نان بود و سیب‌زمینی و گاهی هم آبگوشت و عمدتاً هم آش. هر وقت هم که به مهمانی می‌رفتند، در حقیقت به خوردن پلو دعوت می‌شدند و برای رفتن به مهمانی هم لباس مناسب‌تری می‌پوشیدند. بنابراین، آن لباس برای

مهمانی و مهمانی هم مساوی با پلو خوردن بود.

۳. دو به شک بود[۳]

این «دو به شک بودن» هم برای خودش وجه تسمیه و شأن نزولی دارد که به آیین و عادات نمازگزاران و حواس‌پرتی‌های احتمالی آن‌ها در اجرای ترتیبی اَعمال و مناسک اشاره دارد؛ چنان‌که مثلاً گفته می‌شود «شک میان ۲ و ۳» و مانند آن.

۴. این‌قدر چاخان نکن![۴]

۵. همسایه‌های حرف مفت‌زن برای‌مان حرف در می‌آورند.[۵]

اصطلاح «حرف مفت» اصالتاً به معنی «حرف بی‌حساب» و «حرف بی‌معنی و لغو» است، اما امروز دیگر با وجود تعرفه‌هایی که بر مکالمات تلفنی (اعم از ثابت یا همراه / بی‌سیم یا باسیمش) وضع کرده‌اند، قاعدتاً دیگر نباید «حرف مفت» داشته باشیم. (خدا پدر الکساندر گراهام‌بل را بیامرزد که با اختراعش باعث شده تا غیبت کردن و حرف مفت زدنِ بعضی از همسایه‌های بد سگال، به پایین‌ترین حد ممکن برسد)!

۶. ما را گذاشته‌اند سَرِ کار.[۶]

۷. کم‌پیدایی آقا اسماعیل![۷]

۸. با سه سوت، سر و کله‌اش پیدا می‌شود.[۸]

۹. تو هم هالو گیر آوردی‌ها![۹]

۱۰. بار آخرت باشه مارمولک![۱۰]

۱۱. این مسیر خوبی نیست، گم و گور می‌شویم.[۱۱]

۱۲. به جهنم![۱۲]

۱۳. غلط نکنم باید گندی زده باشید، بالاخره تقش در می‌آید.[۱۳]

۱۴. هارت و پورت می‌کند.[۱۴]

۱۵. به هزار ضرب و زور قبول شدی.[۱۵]

۱۶. صدا از دیوار در می‌آمد، اما از بچه‌ها در نمی‌آمد. این عبارت در چهار داستانِ کتاب، تکرار شده است.

۱۷. اگر او می‌خواست، می‌توانست زهرش را به اسماعیل بریزد.[۱۶]

۱۸. تا او باشد دست از این موی دماغ شدن‌هایش بردارد.[۱۷]

۱۹. دسته گل به آب دادی![۱۸]

این عبارت‌ها و عبارت‌های فراوان و ریز و درشت دیگری که در متن کتاب وجود دارد، اصطلاحات و تکیه‌کلام‌های مردم عادی کوچه و بازارند که از زبان آدم‌های داستانی تکرار شده‌اند. داستان‌نویس برای ساختن این عبارت‌ها، زحمت زیادی نکشیده است؛ تنها کاری که کرده، آن‌ها را در موقعیت‌های مناسب و تابع شرایط روحی و روانی آدم‌های داستانی، بر زبان‌شان جاری کرده است.

□ نمونه‌هایی از ضرب‌المثل‌هایی که در گفت‌وگوهای آدم‌های داستانی استفاده شده است:

۱. بیدی نیستم که از این بادها بلرزم.[۱۹]

۲. تخم‌مرغ دزد، شتر دزد می‌شود.[۲۰]

۳. هر چه سنگ است برای پای لنگ است.[۲۱]

۴. سگِ زرد برادر شغاله.[۲۲]

۵. هم خدا را می‌خواهی، هم خرما را.[۲۳]

در این بخش، داستان‌نویس فقط به منزله ضبط‌کننده گفت‌وگوها بوده و به نوعی پخته‌خوری کرده است؛ این یعنی رونویسی از دست جامعه. این روش کپی از روی دست دیگران، درجه خلاقیت را در گفت‌وگونویسی پایین می‌آورد. برای آن‌که بررسی درباره توانایی نویسنده در زمینه دیالوگ‌نویسی کامل شود. هنوز باید نشانه‌ها و نشانی‌هایی از متن گفت‌وگوهای کتاب پیدا کنیم. در این قسمت از بررسی‌ها، به سراغ بخش دیگری از گفت‌وگوها که تکیه‌کلام‌ها و عبارت‌های فحش‌گونه و ناسزاهای نه چندان رکیک هستند، می‌رویم.

□ ناسزاها و عبارت‌های کنایی و متلک‌گونه در گفت‌وگوهای «ترکه انار»:

۱. تو چطور رفتی [آن بالا] بُزمجه؟[۲۴]

۲. بیا نترس بچه ننه.[۲۵]

۳. کفش و لباس مرا کجا بردی نسناس؟[۲۶]

۴. مگر کوری؟[۲۷]

بعضی داستان‌نویسان شبیه گوینده رادیویی هستند که همکارانش در ترافیک گیر کرده‌اند و به موقع به برنامه نرسیده‌اند و آن گوینده (داستان‌نویس)، ناچار است با تغییر لحن و صدا، به جای همه آن‌ها حرف بزند

ضبط کردن عین به عین تکیه‌کلام‌ها و لیچارها و لن‌ترانی‌های مردم کوچه و بازار در داستان و در لباس دیالوگ شخصیت‌ها به خورد خواننده دادن، نوعی پخته‌خوری و رونویسی از دست جامعه است که درجه آفرینش و خلاقیت نویسنده را در گفت‌وگو نویسی پایین می‌آورد

۵. یک پدرسوخته‌ای مثل تو یا این قاچاقچی‌ها...[۲۸]
۶. پس چه کوفتی هستید؟[۲۹]
۷. تو فضولی نکن![۳۰]
۸. از این بی‌پدر هر چه بگویی بر می‌آید.[۳۱]
۹. خدا بزند به کمرت![۳۲]
۱۰. بدبخت! اگر لخت می‌رفتی شهر، کم‌تر به ریشت می‌خندیدند تا با این وضعیت مسخره.[۳۳]
۱۱. نه الاغ جان! الاغ را از طویله آورده.[۳۴]
۱۲. دله دزدهای باغ‌های براسان...[۳۵]
۱۳. بز براسان هم می‌داند به چه کسی شیر بدهد، به چه کسی شاش![۳۶]

بیشترین فحش‌ها و ناسزاها در فصل‌های پایانی، به ویژه در فصل‌هایی که آقای کاظمی، ناظم تندخوی مدرسه، یکی از شخصیت‌هاست، شنیده می‌شود:

۱۴. غلط کردند پدرسوخته‌ها! با همین ترکه‌ها آدم‌شان می‌کنم.[۳۷]
۱۵. غلط کردند، تلافی‌اش را سر تو در می‌آورند.[۳۸]
۱۶. آقای گوسفند![۳۹]
۱۷. [آقای کاظمی گفت]: تو خفه شو! بی‌خود کرده هر که گفته تنبیه بدنی نباشد.[۴۰]

در پس و پشت این نوع گفت‌وگو و این فرهنگِ محاوره، چیزی جز ارایه یک نوع رئالیسم لق و تق و زمخت که اگر نویسنده آن را مهار نزند، به سمت نژندی پیش می‌رود، لانه نکرده است. این زبری و زمختی هنوز به ورطه هرزه‌درایی آن گونه که در ادبیات ناتورالیستی از نوع چوبک دیده می‌شود، در نغلتیده است و هم‌چنان در الا کلنگی میان رئالیزم و ناتورالیزم، پاندول شده است. این حالت آونگی، به وسوسه‌ای تبدیل می‌شود تا داستان‌نویس، شیطنت‌آمیزانه ـ گاه گاهی ـ به مسایل جدی جامعه‌شناسانه و پولیتیکال ناخنک بزند و متنش را در خدمت ترسیم چهره زندگی قرار دهد. این جلوه از چهره داستان‌نویس، زیر عنوان جدیدی قابل بررسی خواهد بود.

یکی از ضعف‌های نقد و بررسی کتاب در ایران ـ به ویژه در سال‌های اخیر ـ سکوت خوانندگان از یک طرف و نویسندگان از طرف دیگر در قبال نقدهاست. باید شرایط ذهنی و عینی مناسبی برای گسترش نقد فراهم شود تا منتقد به راه خود و نویسنده به راه خود و حتی خواننده نیز به راه خود نرود. این شرایط بایسته تولید فکر ادبی نیست. نقدها هم باید نقد شوند

- داستان‌نویس به مثابه یک تحلیل‌گر مسایل اجتماعی:

داستان‌نویس ما، آن‌قدر زیرکی و البته مهارت دارد که وقتی وارد تحلیل مسایل اجتماعی می‌شود، ردپایی از خود بر ساحل داستان بر جای نگذارد.

جهان معلق در داستان، جهانی است در حال فروپاشی؛ دنیایی در حال گذار، گذار از زندگی روستایی به زندگی نیمه شهری. در حقیقت باید گفت که گذار از شیوه زیست و شیوه تولید مبتنی بر کشاورزی، به شیوه زیست شهری. نشانه‌های تقابل این دو دنیا در داستان کدامند؟ این نشانه‌ها را به شکل‌های زیر، می‌توان در دل داستان رصد کرد:

ـ خشک شدن قنات‌ها
ـ خشک شدن درخت‌ها و باغ‌ها

احمدزاده باغش را آب نمی‌دهد که درخت‌هایش زودتر خشک شوند تا او بتواند باغ را قطعه‌قطعه کند و بفروشد برای خانه‌سازی.

«تنها خانه محله سفیداب بود که کوچک و قطعه‌قطعه نشده بود و هنوز حوض و باغچه‌ای بزرگ در حیاط داشت.»[۴۱]

ـ بیدار شدن غول بی‌شاخ و دم شهر و شهرنشینی در مقابل شیوه تولید روستایی، داستان‌نویس در چند داستان کوتاه، وسوسه شده تا از پیله خاطره و خاطره‌زدگی بیرون رفته، جامعه‌نگاری را از نوع اقتصاد سیاسی‌اش، جانشین نوعی ادبیات روستایی کند. وی تغییر کاربری زمین را بهانه کارش قرار می‌دهد. سیمای آموزش دنیای شهری را با آوردن مدرسه و ناظمی که دست به تنبیه بدنی دانش‌آموزان می‌زند و وقتی مورد اعتراض قرار می‌گیرد، مدیر مدرسه مانند شهری‌های بوروکرات، استدلال می‌کند که اذیتش نکنید، چند ماهی به بازنشستگی‌اش باقی نمانده است. این نوع بروکراسی و ملاحظه‌کاری اداری، ویژه زندگی شهری و صنعتی امروز است که در لفافه‌ای از یک درام روستایی از نوع نوجوانانه‌اش، استتار و بزک شده است. وسوسه شهری‌نویسی و گرایش به سوی تصویر کردن زندگی طبقه متوسط شهری، در دغدغه خاطره‌نویسی از نوع غیرناستالوژیکش گم می‌شود و سنگینی یک درام روستایی (تو بخوان روستازدگی) بر کل اثر می‌چربد.

داستان‌نویس آن‌قدر هوشیاری دارد تا از چهارچوب روستانگاری نوع آل‌احمدی، چنان‌که مثلاً در «نفرین زمین» در قالب مانیفستی برای شهرستیزی ارایه شده بود، فرار کند و به بهانه «یاد بعضی نفرات» و یاد بعضی خاطرات، دلمشغولی‌های جامعه‌گرایانه‌اش را بپوشاند. البته آن‌چه در قالب ۱۸ داستان کوتاه، اما در شکل و شمایل یک رمانِ خوشخوان فراهم شده، به طرزی ماهرانه چاشنی روایت ساق و سالم یک داستان را به کار گرفته و تمام هوش و حواس آدم‌های داستانی‌اش و بعد

از آن فکر و ذکر خواننده‌اش را به روایتی حادثه‌ای و البته کشش‌دار مشغول کرده است.

اگر خوانندگان رمان «ترکه انار» و خوانندگان این یادداشت، به این نتیجه رسیده باشند که دیدگاه‌های منِ منتقد درباره این رمان درست است و یا نزدیک به درست، باید گفت که نویسنده در کارش موفق عمل کرده است. این‌که بر نظریاتم پافشاری نمی‌کنم، لزوماً دلیلش پذیرش دگماتیستی گفته‌هایم نیست؛ همان‌گونه که بر نفی مطلق همه آن‌ها دلالت نمی‌کند. خوب است که خوانندگان این یادداشت (چه آن‌ها که رمان را نخوانده‌اند و اطلاعات‌شان از آن کتاب به این یادداشت خلاصه می‌شود و چه آن‌ها که رمان ترکه انار را خوانده‌اند)، با نوشتن یادداشت‌هایی، نقص این مقاله را گوشزد و احیاناً تکمیل کنند.

اساساً یکی از ضعف‌های نقد و بررسی کتاب در ایران ـ به ویژه در سال‌های اخیر ـ سکوت خوانندگان در قبال نقدهاست. باید شرایط ذهنی و عینی برای نقدهای گسترده و همه جانبه فراهم شود. بایسته تولید فکر ادبی، در گرو فراهم‌سازی این شرایط خواهد بود.

قوس این پل، گاهی در ابر و مه حوادث معمولی و خاطره‌وار، ناپدید می‌شود. نویسنده عامدانه و شاید هم غیرعامدانه، ابر و مه را از آسمان داستانش کنار نمی‌زند

داستان‌نویس به مثابه یک عاشقانه‌نگار:

قبلاً نوشتم که یک خط نامرئی، همه اپیزودهای داستانی این کتاب را به رشته می‌کشد و همین رشته وحدت‌بخش، با ارتباط‌های شکلی و معنایی‌اش، قالب رمان را برای این کتاب قابل دفاع می‌کند. نکته دیگری که باید به این باور اضافه کنم، خط جاندار و محکمی است که قوی‌ترین چاشنی برای تعلیق داستان و ایجاد کشش و همراهی خواننده مخاطب با رمان، به حساب می‌آید. این خط به صورت پس‌زمینه‌ای (Back Grond) از عشقی نوجوانانه در طرح داستان، طراحی شده است. گرایش عاطفی و قلبی اسماعیل به «کمند» (خواهر کمال، هم‌کلاسی اسماعیل) که دختری از یک خانواده شهری است که چند سالی است از تهران به قم آمده‌اند، تا حدی است که خانواده آن دو، از آن اطلاع دارند.

کمند، دوچرخه‌سواری می‌کند. همراه برادرش کمال و دوستان برادرش (اسماعیل و ابراهیم) به کوه می‌رود. به ریواس‌چینی می‌رود. می‌رود سر جالیز. با اسماعیل، سبدبافی می‌کند و... روابط‌شان خلاف آداب و رسوم و فرهنگ روستایی، آن هم فرهنگ عمومی حاکم بر یک شهر مذهبی مانند قم، به نوعی رتوش شده تصویر شده است.

خواننده تعجب می‌کند که چگونه آن دو (کمند و اسماعیل)، در حضور برادرش (کمال)، روابطی آزاد و باز دارند؟

هر چند روابط آن دو بسیار منطقی و طبیعی است، از آن‌جا که نمونه‌اش در متن‌های پیش و پس از روزگار وقوع این حوادث، دیده نشده، شگفتی خوانندگان داستان را به همراه دارد. این عشق کال و مدرسه‌ای در بیشتر اپیزودهای این رمان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کوتاه، به صورتی خزنده و بطئی جریان دارد. حرکت مِه‌وار این عشق نورس، با همه پاکی و معصومیتش، ما را بر آن می‌دارد که این رُمانچه را «عاشقانه‌ای آرام» بنامیم.

مهارت پرداخت نویسنده در طراحی صحنه‌های مهرورزانه، هرزنویسی را از ساحت متن دور کرده است. به عنوان نمونه، به دو بخش از این رفتارهای روایی اشاره می‌کنم:

در یک قصه که زنبور چانه کمند را می‌گزد و فریاد کمند را درمی‌آورد، اسماعیل جای نیش زنبور را مک می‌زند و زهر زنبور را تُف می‌کند به بیرون تا زهر زنبور در سر و صورت کمند پخش نشود و صورتش ورم نکند. در قصه‌ای دیگر که اسماعیل را نیمه‌جان از چاه قنات بالا می‌کشند، کمند که روش دادن تنفس مصنوعی را یاد گرفته، چادر بانو را روی خود و اسماعیل می‌کشد و زیر چادر، به اسماعیل نفس مصنوعی می‌دهد و اسماعیل را به هوش می‌آورد.

این صحنه‌ها، صحنه‌های کم‌ارزشی نیستند. تمهیدات روایی به داستان‌نویس کمک کرده تا بتواند بیانی قابل دفاع و مهم‌تر از آن قابل ارایه و چاپ داشته باشد. البته داستان‌نویس نتوانسته از این حوادث ممکن‌الوقوع، لحظاتی درخشان و چشمک‌زن بیافریند؛ چنان‌که مثلاً نظامی گنجه‌ای در روایت آبتنی کردن شیرین در چشمه و به پیروی از آن دولت‌آبادی در تصویر همین صحنه در داستان کلیدر و با مکث روی مارال، انجام داده است.

در رفتارشناسی داستان‌نویس در اجرای متن، غیر از موانع دست و پاگیر اداری و اجتماعی و حتی فرهنگی، باید به موانع درونی مؤلف نیز اشاره کرد. بزرگ ترین مانع درونی که نمی‌گذارد لحظه‌های ناب و درخشان داستانی شکل بگیرد، ناتوانی در تصویرسازی صحنه‌ها و رفتارهاست. به نظر می‌رسد که عوامل و موانع بیرونی، دخالت بیشتری در عدم شکل‌گیری همه هستی داستان دارند؛ وگرنه جهانگیریان در جاهای گوناگون در همین رمان، نشان داده است که ظرفیت‌های زبان و ابزارهای روایت را به خوبی می‌شناسد و می‌تواند از پسِ آن برآید، ولی گویا ناخواسته از غور در برخی از لحظه‌ها و آنات داستان بازمانده است.

یکی دیگر از تمهیدهایی که داستان‌نویس برای دامن زدن به دغدغه‌های عاشقانه به کار گرفته، طراحی دو کاراکتر به نام‌های اسماعیل و ابراهیم است. این دو برادر، دوقلو هستند و شباهت‌های ظاهری فریبنده‌ای دارند. این شباهت‌ها ماجراهایی را به دنبال داشته که در بخش‌هایی از داستان، به فریاد داستان‌نویس رسیده است.

غیر از صحنه‌ای که در مدرسه، ناظم ابراهیم را با اسماعیل جابه‌جا می‌گیرد و یا معلم به خاطر شباهت ظاهری، ترکه انار را از ابراهیم می‌خواهد، قبل از آن در ماجرای کمند و اسماعیل نیز از این تمهید مهندسانه استفاده می‌کند.

در یکی از داستان‌ها (فصل‌ها)، ابراهیم یک شیشه گلاب برای خانواده کمند می‌برد. کمند وقتی در را باز می‌کند، از آورنده گلاب که ابراهیم است، می‌خواهد به درون خانه‌شان بیابد، ولی ابراهیم قبول نمی‌کند. کمند خیال می‌کند که اسماعیل (البته ابراهیم) خجالت می‌کشد. بعد از چند روز به اسماعیل می‌گوید که چرا آن روز دعوت او را نپذیرفته و به خانه‌شان نرفته است. اسماعیل پس از تعجب، می‌گوید که او را با برادرش ابراهیم اشتباه گرفته است.

در داستانی دیگر، کمند پروانه‌ای شکار می‌کند و آن را که می‌تواند نماد دوست داشتن باشد، به ابراهیم هدیه می‌دهد؛ به گمانش که به اسماعیل داده است. کمند با تعجب به ابراهیم چشم می‌دوزد. ابراهیم شرماگین سرش را پایین می‌اندازد و به خاطر شرم حضور و هول‌شدگی، مُشتش را فشار می‌دهد و پروانه در مُشتش جان می‌دهد.

در مجموع باید گفت که داستان‌نویس، در جای جای رمان– هر جا که می‌تواند– رویکردهای عاشقانه را های‌لایت می‌کند و هاشور می‌زند. این هاشورها و های‌لایت‌ها، مانند رنگین‌کمانی که پس از هر بارندگی در افق پیدا می‌شوند، در کرانه اپیزودهای داستانی، گاه گاه ظاهر می‌شوند و داستان را با واقعیت‌های انسانی پُل می‌زنند.

قوس این پل، گاهی در ابر و مِه حوادث معمولی و خاطره‌وار، ناپدید می‌شود. نویسنده عامدانه و شاید هم غیر عامدانه، ابر و مه را از آسمان داستانش کنار نمی‌زند. به نظر می‌رسد که وزن برخی حوادث به گونه‌ای است که کفه ترازوی روایت، به نفع حوادث معمولی و در خط خاطرات مدرسه پایین می‌آید.

از آن‌جا که زاویه این مقاله، صرفاً نشان دادن رویکردهای عاشقانه در رمانچه «ترکه انار» نبوده، به ناگزیر در بخشی از این مقاله، گریزی به این مبحث زده شد. با توجه به اهمیت این جنبه از رفتارشناسی نوجوانان، پرداختن به پدیده دوست داشتن در رمان‌ها و داستان‌های نوجوانان، فرصتی دیگر می‌طلبد.

داستان‌نویس در جای جای رمان – هر جا که می‌تواند – رویکردهای عاشقانه را های‌لایت می‌کند و هاشور می‌زند. این هاشورها و های‌لایت‌ها، مانند رنگین‌کمانی که پس از هر باران در افق پیدا می‌شوند، در اپیزودهای داستانی، گاه‌گاه ظاهر می‌شوند و داستان را با واقعیت‌های زندگی انسانی پل می‌زنند

داستان‌نویس به مثابه گزارشگر وضعیت آموزشی:

دستِ کم در سه، چهار اپیزود این کتاب، دریچه دوربین داستان‌نویس به سمت مدرسه، رفتارها و روش‌های آموزشی، خُلق و خوی معلمان و اولیای مدرسه و امثال آن تنظیم شده است. نشانه‌های روشن و مشخصی از زمان وقوع حوادث این کتاب، چه در متن و چه در لایه‌های تفسیری آن در دست نیست. اتفاقاً این یکی از امتیازهای داستان به شمار می‌رود، اما با وجود نبودِ نشانه‌های زمانی مشخص، فصل‌هایی از کتاب در حقیقت نقد رفتارهای دستگاه رسمی آموزش تلقی می‌شود.

در فصل‌هایی از رمان، موضوع معلم‌محوری، تکلیف‌محوری، کتاب‌محوری و تنبیه بدنی دانش‌آموز خاطرنشان می‌شود. سنگینی این اتهام بر دامن سیستم آموزشی دنیای رمان، به حدی است که داستان‌نویس ناگزیر می‌شود نام کتابش را «ترکه انار» بگذارد. اگر حوادث دیگری ذهن و زبان داستان‌نویس را به خود مشغول نمی‌کرد و وسوسه‌های خاطرات دوران مدرسه، بیش از این داستان‌نویس را به سوی خود می‌کشید، کتاب به خاطرات آموزشی تبدیل می‌شد؛ خاطرات آموزشی از نوع مثلاً خاطرات محمد بهمن‌بیگی، در کتاب «به اجاقت قسم!»[۴۲] که وقایع واقعی ذکر شده در آن، قابلیت‌های داستانی فراوانی دارند. به بیانی دیگر، اگر بهمن بیگی رنگ و بوی داستانیِ خاطرات آموزشی‌اش را در این کتاب بیشتر می‌کرد و در حال و هوای «اگر قره‌قاچ نبود»[۴۳] می‌نوشت، چیزی در حد و اندازه همین «ترکه انار» به دست می‌آمد.

جهانگیریان با نوشتن این رمان، قصد پرداختن جدی به خاطرات دوران مدرسه‌اش را نداشته؛ همان‌طور که نویسنده این مقاله نمی‌خواسته است به تأکید روی این جنبه‌ها از کتاب ترکه انار دست بزند، ولی چه چاره که حرف، حرف می‌آورد و باد، برف! و در نقد و بررسی- چنان‌که افتد و دانی- از این اتفاقات کم نیست.

موقعیت صحنه‌های داستان در فرازهای بسیاری، چنان نورپردازانه و هندسی و به یک معنا پرسپکتیویستی ثبت شده‌اند که در اکثر سناریوها تحت عنوان راهنمای کارگردان و یا فیلم‌بردار نوشته می‌شوند و معمولاً هم داخل گیومه و پرانتز می‌آیند

داستان‌نویس به مثابه آموزگار داستان‌نویسی:

منظور از این تیترگذاری، نشان دادن یک نویسنده تمام عیار و نصب عکس تمام‌قد یک داستان‌نویس نیست. در این قسمت از مقاله نقدگونه، می‌خواهم به جلوه‌ای دیگر از تمایل افشا شده عباس جهانگیریان در نوشتن داستان اشاره کنم. پیش از آن‌که به این موضوع بپردازم، یادآوری این نکته را ضروری می‌دانم که جهانگیریان، به علت توانایی‌هایی که در خلق ادبیات نمایشی دارد. رمان ترکه انار را به گونه‌ای نوشته است که قابلیت تبدیل شدن به یک فیلم‌نامه را دارد. ویژگی‌های متن ترکه انار که آن را به یک متن نمایشی نزدیک می‌کند و یا جوهره تبدیل شدن به سناریو را در ذات و سرشت ماجراهای رمان به ودیعه می‌گذارد، کدامند؟

به‌طور خلاصه می‌توان چنین گفت:

۱. هم‌خونی و هم‌ریشگی روایت‌های داستانی با خاطره:

خاطره‌ها به علت این‌که حداقل یک بار در جهان واقع، اتفاق افتاده‌اند، طبیعی‌تر، ملموس‌تر و در عین حال قابل اجراترند تا حوادثی که ریشه در تخیل داشته باشند.

۲. ابزار روایت:

کانون روایت در رمانچه ترکه انار، با برخورداری از نوع دانای کل محدود (عمدتاً) و نامحدود (در برخی از صحنه‌ها و لحظه‌ها)، به دوربین این اجازه را خواهد داد که جهان محسوس و ملموسی را رصد کند و متنی توصیفی و نگارشی را به متنی اجرایی بدل سازد. موقعیت صحنه‌های داستان در جاهای بسیاری چنان نورپردازانه و هندسی و به یک معنا پرسپکتیویستی ثبت شده‌اند که در اکثر سناریوها، تحت عنوان راهنمای کارگردان و یا فیلم‌بردار نوشته می‌شوند و معمولاً داخل پرانتزها می‌آیند و یا در سطرهایی کوتاه‌تر و با قلمی متفاوت (ریزتر و کج‌تر / ایتالیک) قید می‌شوند. جهانگیریان از این نظر کار بعدی خودش و یا فیلم‌سازی را که قصد داشته باشد این ماجراها را به فیلم تبدیل کند، آسان کرده است.

۳. شخصیت‌های آسان‌یاب

۴. دیالوگ‌های جاندار و پیش‌برنده

غیر از این تمهید، داستان‌نویس نتوانسته دغدغه‌های خود را در مورد روند داستان‌نویسی و لابد انتقال دانسته‌های خودش به نوجوانانِ خواننده داستانش، پنهان کند. برای این است که در جاهایی از متن، به‌طور ناگهانی از متن خارج می‌شود و در حاشیه‌نگاری‌هایش، ناخنکی به موضوع داستان‌نویسی و احتمالاً آموزش آن می‌زند.

البته به ضرس قاطع نمی‌توان ادعا کرد که جهانگیریان در پی یک «رمان انعکاسی» بوده تا در آن، توجه خواننده را به این واقعیت جلب نماید که در حال نوشتن رمان است. این همان نوع رمانی است که رولان بارت، نظریه‌پرداز و منتقد فرانسوی، آن را رمان نویسنده‌وار (writerly novel) نامگذاری کرده است.

کاری که جهانگیریان در کتابش انجام داده، هر چند به‌طور کامل مانند رمان «تریسترام شندیِ» لاورنس استرن، نویسنده انگلیسی نیست که در نوع خود کوششی بود برای اتوبیوگرافی که عملاً رواج چندانی میان داستان‌نویسان پیدا نکرد، با آن بی‌شباهت هم نیست.

فیلدینگ هم با نوشتن رمان «تام جونز»، خواست شانس خود را در زمینه نوشتن رمان انعکاسی امتحان کند. حتی جیمز جویس- نویسنده ایرلندی- رمان «یولیسز / اولیس» را در این سبک به نگارش درآورد. تب این روش از داستان‌نویسی که نسبت به روزگار خود، نشانه‌ای از مدرنیسم محسوب می‌شد و کم‌کم داشت مد می‌شد، به روسیه نیز رسید و ولادیمیر ناباکف را نیز به وسوسه وا داشت تا رمان «آتش کم‌فروغ» را با این حال و هوا بنویسد. این وسوسه در سده بیستم، بسیاری از داستان‌نویسان را در بر گرفت تا جایی که ساموئل بکت ایرلندی و آلن رب‌گریه فرانسوی هم نتوانستند از «خیر» چنین

رویکردی بگذرند. جالب است گفته شود که آندره ژید، نویسنده فرانسوی هم تصمیم گرفت رمان «سکه‌سازان» را برای امتحان کردن این شیوه به رشته تحریر درآورد. ژید در بخشی از این رمان، یادداشت‌های روزانه نویسنده‌ای را بیان می‌کند که دارد رمانی می‌نویسد که قرار است اسمش را سکه‌سازان بگذارد. جهانگیریان در فصل پنجم رمان ترکه انار، ناگهان از قالب متن داستانی بیرون می‌آید و با خواننده صحبت می‌کند؛ به نوعی عذر تقصیر می‌آورد:

«راستش از این‌که کمند را همراه پسرها آورده بودم سرِ جالیز، پشیمان شدم. نمی‌دانستم با او چه کنم؟ دختر است و هزار و یک دردسر. هر کجا می‌خواهی او را ببری، باید حواست به خیلی چیزها باشد. نمی‌دانستم با او چه کنم تا این‌که اسماعیل گفت...»[۴۴]

این عبارت معترضه، هر چند با متن داستان چفت نمی‌شود و وصله‌ای ناچسب به نظر می‌رسد، نشان‌دهنده بحرانی است که نویسنده در «پی‌رفت» حوادث داستان با آن روبه‌رو می‌شود و ناگزیر است برای حرکت‌های خودش در شکل‌دهی خط داستان و سامان‌دهی موقعیت و نقش آدم‌های داستانی‌اش، توجیه بتراشد و شأن نزول فراهم کند. البته فاکتی وجود دارد که بیانگر نیت داستان‌نویس در رسیدن به رمان انعکاسی و نوشتن داستانی نویسنده‌وار است:

«... منطق داستان حکم می‌کند آن‌که رفته است اسماعیل باشد، نه ابراهیم. اما چنین نشد. گاهی وقت‌ها آدم‌های داستان از دست نویسنده هم خارج می‌شوند و راه خود را می‌روند. راستش را بخواهید، اوایل که کار نوشتن را شروع کرده بودم، فکر می‌کردم هر آن‌چه در داستان بخواهم، همان خواهد شد، اما حالا می‌بینم این‌طور نیست. بعضی مواقع شخصیت‌ها سرکشی می‌کنند و خودشان تصمیم می‌گیرند چه‌طور داستان را پیش ببرند. اگر به اختیار من بود، اسماعیل را برای جیم شدن انتخاب می‌کردم، اما یک لحظه من هم محو رابطه ارباب حسین و افعی شدم. درست مثل کمال که لحظه‌ای روی از ارباب حسین و افعی برنمی‌گرداند.»[۴۵]

نکته مهم در این تمهید داستانی، پیدا شدن یک راوی خودآگاه است. این راوی خودآگاه (self conscious narrator)، در حقیقت کسی نیست مگر خودِ نویسنده که ضمن نقل وقایع، به خواننده یادآوری می‌کند که روایت، اثری خیالی است. این جمله‌ها، جمله‌های نظریه‌پردازانه نیستند. رمان‌نویس ما در سطرهایی از داستان، با آوردن این معترضه‌ها، دست خودش را رو می‌کند:

«هر دو آمدند جلو. کلافه شد. بر سر نویسنده فریاد کشید. خسته شدم. هر کار می‌کنم باز هم آن‌ها را اشتباه می‌گیرم. یک نشانه‌ای بگذار. اسماعیل کدام است؟ یک خال می‌گذاشتی روی گونه اسماعیل چی می‌شد؟!

– راستش را بخواهی من هم گیج شده‌ام. نمی‌دانم اسماعیل کدام‌شان است. اصلاً چه فرقی می‌کند. آن‌ها که هر دو، هم شبیه هم‌اند و هم عاشق تو.

– کمند گفت: من نمی‌توانم هر دو را دوست داشته باشم. یک کاری بکن که من این‌قدر اشتباه نکنم.

گفتم: چه می‌دانم. خالی بگذار روی گونه اسماعیل! من باید بدانم اسماعیل کدام است.

گفتم: آن‌که عاشق‌تر است.»[۴۶]

می‌بینیم که نویسنده برای لحظه‌ای، متن داستان را رها می‌کند و در خیال خودش، با یکی از شخصیت‌ها (کمند) وارد جدل می‌شود و «**دمکراتانه**» دیدگاه‌های شخصیت‌های داستان را به کار می‌بندد. به نظرم این نوعی «پشت صحنه داستان» را برای خواننده، نوشتن است. می‌خواهد به خواننده رمانش بقبولاند که برای نوشتن این رمان، چه سختی‌هایی را تحمل کرده و به قول معروف، چه عرق‌ریزان روحی به راه انداخته است. می‌بینید که فرآیند داستان‌نویسی در خود داستان بازتاب داده می‌شود. برای همین است که به آن داستان انعکاسی و یا به زبان انگلیسی‌ها (reflexive novel) می‌گویند.

در فصل هفتم از رمان ترکه انار (ابره در آبگیر)، موضوع خشک‌سالی و کم‌آبی و خشک شدن باغ‌ها مطرح می‌شود. کمال از اسماعیل می‌پرسد که چرا باغ‌ها خشکیده‌اند؟ اسماعیل جواب می‌دهد که کسانی مثل احمدزاده، از قصد باغ‌شان را آبیاری نمی‌کنند تا درخت‌هایش خشک شوند و او بهانه داشته باشد که باغ را قطعه‌بندی کند و برای خانه‌سازی به این و آن بفروشد.

نویسنده پس از سؤال و جواب‌های کوتاه و پینگ‌پونگی، ناگهان تصمیم می‌گیرد از جلد روایت داستانی بیرون بیاید و از تمهید «خود پژواکی» (self-reflexive)، برای تداوم روایت داستانی استفاده کند. او به این نتیجه می‌رسد که ادامه دادن گفت‌وگوها دیگر منطقی به نظر نمی‌رسد و موضوعیت خود را از دست داده است. بنابراین به «خودروایی» پناه می‌برد:

«... راست می‌گفت اسماعیل. هیچ وقت کسی بیل دست احمدزاده ندید. همیشه‌ای اره‌ای در دست داشت و در حال بریدن بود. آن قدر می‌برید تا از نفس می‌افتاد. آرام و قرار نداشت. ولعی سیری‌ناپذیر در نابودی باغ‌ها داشت. دست‌هایش وقتی از بریدن باز ایستاد که با کفن به تنش چسبید و در گور قرار گرفت. با آن‌که درخت‌های باغ احمدزاده از بی‌آبی خشک شده‌اند، اما هنوز هم هر سال جوانه‌هایی از بن درخت‌ها بیرون می‌زند. وقتی از کنارشان می‌گذری، با تو حرف می‌زنند. اگر خوب گوش کنی، می‌شنوی که می‌گویند؛ آب! آب!»[۴۷]

در سده بیستم میلادی تب نوشتن داستان‌های انعکاسی، بسیاری از نویسندگان را در برگرفت. داستان‌های انعکاسی یا فراداستان، متن‌هایی هستند که نویسنده در طول متن، به فرآیند داستان‌نویسی‌اش اشاره می‌کند؛ مثل داستان‌های تریسترام شندی لارنس استرن، تام جونز فیلدینگ، سکه‌سازان آندره ژید، اولیس جیمز جویس، آتش کم‌فروغ ولادیمیر ناباکف و...

همان‌طور که می‌بینید، در این «خود پژواکی»، نویسنده در حقیقت پاره متنی داستانی را در قالب فراداستان، روایت می‌کند. البته این پاره متن، در خدمت فراداستان قرار می‌گیرد؛ یعنی مقدمه‌ای می‌شود تا نویسنده بهانه پیدا کند تا هر جا که خواست، به خودش و خواننده تنفس بدهد و در لایه‌ای دیگر با مخاطبانش ارتباط بگیرد. داستان‌نویس در فصل سیزدهم از رمان، وقتی دارد صحنه کف دستی زدن اسماعیل را توسط کمال روایت می‌کند، یک‌باره به درون ذهن دانش‌آموزان کلاس می‌خزد و با آن‌ها همذات‌پنداری می‌کند:

«بچه‌ها درست فکر می‌کردند. من هم به عنوان نویسنده درست فکر می‌کردم. اما اتفاقی که افتاد، همه پیش‌داوری‌ها را به هم ریخت. حتی برای کاظم هم غیرمنتظره بود»[۴۸] به نظر می‌رسد که نویسنده احساس کرده کنجکاوی خواننده در مورد پیشبرد حوادث، کم‌کم دارد رو به کاهش می‌گذارد. باید دست به کار شود و یک‌بار دیگر حواس‌شان را به داستان برگرداند. این است که با بیرون رفتن از ریل داستان، توجه خوانندگان را به داستان جلب می‌کند. داستان‌نویس برای روایت داستانش، مگر چه دارد؟ یک مشت ابزار و عناصر و یک جو زیرکی و هشیاری. او باید داستان (زندگی / برشی از زندگی) را با تکنیک و تاکتیکی روایت کند که به قول حافظ:

یک نکته بیش نیست غم عشق و وین عجب/ کز هر زبان که می‌شنوم نامکرر است.

برای جهانگیریان داستان مهم است که خود بازتابی است از زندگی واقعی. هدف کوتاه‌مدتش (تاکتیکش)، عبارت است از روایت برهه‌ای از جریان زندگی خود در آینه روزگار سپری شده که در این کارزار، از همه ابزارهای مادی استفاده کرده است. سوژه، پیرنگ، پرداخت شخصیت‌ها، تعلیق، گره افکنی، رساندن گره به اوج،گره‌گشایی و... ابزارهای روایی جهانگیریان را تشکیل می‌دهند؛ چنان‌که برای دیگر داستان‌نویسان نیز همین ابزارها و عناصر وجود دارند. اما یک چیز هم برای جهانگیریان خیلی مهم به نظر می‌رسد و آن، دغدغه داستان‌نویسی و آموزش فرآیند داستان‌نویسی به نوجوانان است؛ یعنی استراتژی یک نویسنده.

پی‌نوشت:

۱ - ترکه انار، عباس جهانگیریان، انتشارات علمی فرهنگی، چاپ اول ۱۳۸۶، ص ۲
۲ – همان، ص ۱
۳ – همان، ص ۲
۴ – همان، ص ۲
۵ – همان، ص ۲۵
۶ – همان، ص ۲۶
۷ – همان، ص ۲۷
۸ – همان، ص ۳۲
۹ – همان، ص ۳۲
۱۰ – همان، ص ۳۳
۱۱ – همان، ص ۳۶
۱۲ – همان، ص ۴۶
۱۳ – همان، ص ۴۷
۱۴ – همان، ص ۴۷
۱۵ – همان، ص ۵۴
۱۶ – همان، ص ۶۶
۱۷ – همان، ص ۶۹
۱۸ – همان، ص ۱۱۰
۱۹ – همان، ص ۶۶
۲۰ – همان، ص ۸۲
۲۱ – همان، ص ۸۴
۲۲ – همان، ص ۹۸
۲۳ – همان، ص ۱۱۷
۲۴ – همان، ص ۱
۲۵ – همان، ص ۳
۲۶ – همان، ص ۷۰
۲۷ – همان، ص ۷۶
۲۸ – همان، ص ۷۶
۲۹ – همان، ص ۷۶
۳۰ – همان، ص ۸۲
۳۱ – همان، ص ۹۱
۳۲ – همان، ص ۹۲
۳۳ – همان، ص ۷۱
۳۴ – همان، ص ۵۴
۳۵ – همان، ص ۴
۳۶ – همان، ص ۵۲
۳۷ – همان، ص ۱۱۲
۳۸ – همان، ص ۱۱۵
۳۹ – همان، ص ۱۲۲
۴۰ – همان، ص ۱۲۳
۴۱ – همان، ص ۱۳۱
۴۲ – به اجاقت قسم، محمد بهمن‌بیگی، انتشارات نوید شیراز، چاپ سوم ۱۳۸۲
۴۳ – نام کتاب دیگری از محمد بهمن‌بیگی که توسط انتشارات نوید شیراز به چاپ رسیده است.
۴۴ – ترکه انار، پیشین، صفحه‌های ۵۶-۵۵
۴۵ – همان، ص ۶۳-۶۲
۴۶ – همان، ص ۶۴
۴۷ – همان، صفحه‌های ۶۸-۶۷
۴۸ – همان، ص ۱۲۴

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی