خطی میان طنز و تخیل

روح‌الله مهدی پورعمرانی

در این مقاله، به سه رمانِ احمد اکبرپور، در حوزهٔ ادبیات داستانی نوجوان، پرداخته می‌شود.

۱) امپراتور کلمات

دو خط روایی، در فصل اول کتاب، شکل می‌گیرد و پیش می‌رود. راوی که پسر نوجوانی است، تحت تأثیر یک قطعه شعر قرار گرفته است و دارد کتاب می‌خواند. به موازات این حادثه، او می‌خواهد ببیند که کشور شاعر آن شعر، در روی نقشهٔ جهان کجاست؟

کشش به این کشف جغرافیایی، سرتاسر وجود راوی را پر می‌کند. راوی به بهانهٔ پیدا کردنِ کشور چین، قاره‌ها را زیر پا می‌گذارد. او به آمریکا می‌رود و پیشینهٔ قومی آن‌جا را در گزاره‌هایی کوتاه ورق می‌زند. به آفریقا می‌رسد و مردان و زنانی با پوست تیره و در عین حال زیبا می‌بیند. به سرزمین‌های دیگر از جمله خاورمیانه (با شتران بزرگ) پا می‌گذارد و سرانجام در یک فرآیند گردشگری و جهانگردیِ نظری، کشور چین را پیدا می‌کند. آن‌چه نویسنده در این فصل به آن دست می‌یابد، در حقیقت، «طرحی» است که در فصل‌های بعدی گسترش می‌یابد و قابلیت داستانی پیدا می‌کند. نگرش نویسنده در فصل آغازین کتاب، به جهان واقعی عصر ما، نگرشی سیاسی – فلسفی است.

او در این فصل کوتاه، پنداشت‌ها و انگاره‌های سیاسی خود را در قالب یک رویکرد راهبردی و ژئوپولتیک و البته در لفافه یک ماجرای داستانی،

پی‌ریزی می‌کند و با بیانی به ظاهر بی‌طرفانه و غیرمستقیم در مورد مرزها که اصالت ندارند و عَرَضی‌اند و نتیجهٔ کارکرد نهادهای عمدتاً سیاسی و نه ارادهٔ انسان‌ها در طول تاریخ، داوری می‌کند و وجود آن‌ها را زیانبار و عامل دوریِ انسان‌ها به حساب می‌آورد و به یک حکم نوشته و اعلام نشده می‌رسد که «مرزها را باید از میان برد». برای آن‌که از بیان خشک و خشن سیاسی دوری کند، از رفتار کودکانه و نوجوانانهٔ «پاک کردنِ خط‌های اضافی» استفاده می‌کند.

داستان‌نویس در لباس راوی، بدون آن‌که خواسته باشد جنجالی راه بیندازد، ندای وجدان انسان‌های عصر ما را بر زبان می‌آورد که باید مرزها را از میان برداشت و با این آشنایی‌زدایی ساده، به انترناسیونالیسم (جهان وطنی ـ همه جهانی) می‌رسد. پاک کردن مرزها در روی نقشه جهان به دست یک دختربچهٔ چینی، دارای قابلیت ایهامی است؛ یعنی یک معنای نزدیک دارد و یک معنای دور. معنای نزدیکش همان است که در سطرهای بالا گفته شد؛ یعنی نزدیک کردن هرچه بیش‌تر مردمان جهان با همهٔ تفاوت‌های قومی، نژادی، زبانی، رنگ پوست و... معنی دورش که کمی به زهر سیاست آغشته است ـ شاید ـ تبلیغ این ایده باشد که چین دارد به مثابه یک اژدهای زرد سر برمی‌آورد و جهان را می‌بلعد. البته با توجه به دامنهٔ تأویلی این متن داستانی و نوجوانانه و لزوم دوری جستن از شائبه‌های سیاسی با این نیش و گزند، چنین برداشتی ـ شاید ـ در حوزهٔ تأویلی ادبیات بزرگسالانه قابل هضم باشد.

و اما نگرش فلسفی به جهان معاصر در این فصل از کتاب، همان‌گونه که به اختصار گفته شد، نویسنده چه خواسته باشد و چه نخواسته باشد، نوعی زیبایی‌شناسی (آن هم از نوع سیاسی‌اش) را تئوریزه می‌کند که هم سرخ‌پوست چادرنشین و پَرِ مرغ به‌سر زیباست و هم سیاه‌پوست برهنه و گرسنه. اتفاقاً نازیبایی، از کردار و پندار دست‌ها و عواملی می‌بارد که باعث محرومیت این اقوام از مواهب زندگی شده‌اند. زیباتر آن‌که نویسنده (مانند من که علوم سیاسی خوانده‌ام و هرچه می‌کوشم از دست تئوری‌ها و تأثیرات اندیشه‌های سیاسی فرار کنم، باز هم نمی‌توانم)، همهٔ این‌ها را در متن اجرا نمی‌کند، بلکه با شتاب از روی آن‌ها رد می‌شود.

ساختار داستان که با شکل سنتی پیرنگ‌شناسی

● داستان‌نویس در لباس راوی، بدون آن‌که خواسته باشد جنجالی راه بیندازد، ندای وجدان انسان‌های عصر ما را بر زبان می‌آورد که باید مرزها را از میان برداشت و با این آشنایی‌زدایی ساده، به انترناسیونالیسم (جهان وطنی ـ همه جهانی) می‌رسد

در داستان‌های ایران تفاوت دارد، تحت‌تأثیر تخیلی قرار می‌گیرد که داستان براساس آن شکل گرفته است. سرشت این تخیل از جوهری جان می‌گیرد که در حوزهٔ خیال کودکان، هنوز کاربرد دارد و پذیرفتنی است؛ این‌که یک آدم داستانی می‌تواند مانند یک آدم واقعی رفتار کند. مثلاً حرف بزند، بخواهد احساسات و عواطف انسانی‌اش را بروز بدهد؛ چنان‌که در این داستان، دخترک چینی (قهرمان داستانِ کتابی که راوی دارد می‌خواند) مدام پاک کن

برمی‌دارد و مرزهای (خط‌های سیاه) کشورها را پاک می‌کند. این رفتار اگر برای مخاطبان کودک، خوب نوشته و از سوی مخاطبان کودک خوب دریافت شود، تخیلی از نوع واقعیت‌های ثانویه است. این واقعیت تخیل‌گونه و یا بهتر است گفته شود تخیل واقعیت‌گونه، از هر نص صریح واقعی، برای مخاطب کودک باورپذیر است. البته تفاوتی که در این ساخت فانتاستیک، نسبت به ژانرهای مشابه و همساخت آن وجود دارد، حضور شخصیت داستان در روند ماجرای داستان است. این ساختوارهٔ داستانی، زمانی مطرح می‌شود که قهرمان داستانِ کتابی که توسط راوی خوانده می‌شود، جان می‌گیرد، اراده می‌کند و از متن کتاب بیرون می‌جهد و با قهرمانِ داستانِ اخیر (داستانِ نزدیک به زمانِ روایت) هم‌صدا و هم‌داستان می‌شود.

این فرآیند شگفت را می‌توان به ماهی‌ای مانند کرد که از آب به بالا می‌جهد و با ماهی‌گیر هم‌کنش و هم‌سخن شود. این ساختار با ذهنیت نوجوان سازگارتر است تا با ذهنیت کودک. اساساً اگر بخواهیم متنی را براساس حوزهٔ مخاطب و با رویکردی مخاطب‌شناختی، دسته‌بندی کنیم، باید با این خط‌کش آن را بسنجیم.

بنابر آن‌چه تاکنون گفته شد، به نظر می‌رسد که در شکل‌پذیری این داستان، چند لایهٔ روایی و شبکه روایت دخالت و سهم دارد:

لایهٔ اول) روایتِ راوی داستان است که با خواندن قطعه شعری، به این صرافت می‌افتد که شاعر و موقعیت جغرافیایی، فرهنگی و سیاسی او را بشناسد.

لایهٔ دوم) روایت آن دخترک چینی است که در متن کتاب داستانِ اولی حضور و نقش دارد و پا به پای راوی داستانِ «امپراتور کلمات» (داستان ساختهٔ ذهنِ احمد اکبرپور) پیش می‌آید.

لایهٔ سوم) روایت‌های معترضه و گریزناپذیر داستان‌نویس (احمد اکبرپور) است در جاجای متن خود ـ هر چند درون پرانتز ـ حاضر و ظاهر می‌شود و دخالت و داوری می‌کند و البته روایت‌های قصهٔ داستان خود را امروزی‌تر جلوه می‌دهد:

«فکر کرد اگر چند صفحه از کتاب را بخواند، می‌تواند حدس بزند که کتاب به درد به خوری هست یا نه (ما نمی‌گوییم که این روش درستی است، ولی این‌طوری کتاب می‌خواند). از صفحهٔ اول گذشت.»(۱)

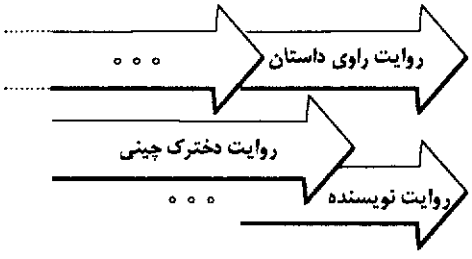
و در جای دیگری از همین فصل می‌خوانیم:

«با سرعت از کشورها می‌گذشت. با خودش گفت: «وای، سرم دارد گیج می‌رود». از پرواز در آسمان سرگیجه گرفته بود، ولی هنوز هم چین را پیدا نکرده بود. نتیجه گرفت: «چین خیلی دور است» (ما به درست یا غلط بودن نتایجی که قهرمانان قصه می‌گیرند، کاری نداریم).»(۲)

نکتهٔ جالب و شگفت در این است که سانی ـ قهرمان داستان اول ـ ضمن آن‌که در داستان دوم حضور می‌یابد و علایم حیاتی از خود نشان می‌دهد، می‌تواند جایش را در صفحات داستانی که در آن زاده شده، تغییر بدهد:

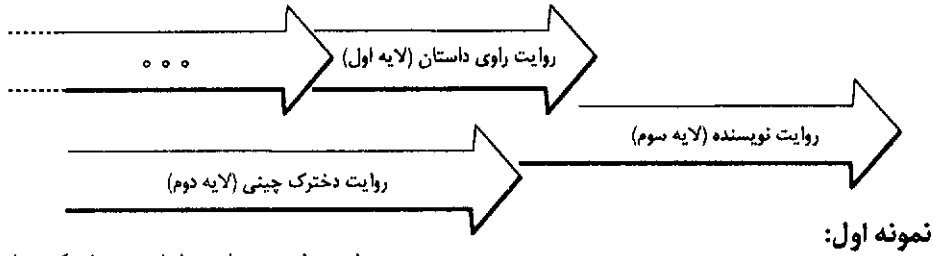
«سانی وقتی فکر کرد که به خیلی از جاهای کتاب نرفته است و یا توجه چندانی به آن‌ها نداشته، از خودش خجالت کشید. تصمیم گرفت برای پیدا کردن آن شعر، به اوایل کتاب برود و در مسیر رفتن حسابی گردش کند. با خودش گفت من حتماً باید آن شعر را از بر کنم. سانی لباس بلندش را از ساق پاهایش بالاتر کشید و از چند سطر گذشت و به صفحه قبل بازگشت. سطرها را با شتاب می‌پیمود.»(۳)

پس تا این‌جا می‌توان نمودار ساختاری و روایت‌های موازی پیش‌گفته را به شکل زیر رسم کرد:



حضور نویسنده (لایهٔ سوم روایت) با پیشرفت متن و ماجرا، پررنگ‌تر می‌شود. به دو نمونه از این رفتار مؤلفانه و مقتدرانه توجه کنید:

داستان، کشف و نشانی داده شده، نمودار جایگاه نویسنده را به عنوان «راویِ در سایه»، ولی «راوی بلامنازع»، به شکل زیر می‌توان ترسیم کرد:



نمونه اول:

«(سانی) برای لحظاتی تردید داشت که برگردد و برود توی کلاس بنشیند و... یا این‌که در اتاق را باز کند و از پله‌ها پایین برود و پسرک را صدا کند. بوی خوش غذا از پله‌ها پایین آمده بود و در هوای اتاق پیچیده بود. احساس گرسنگی کرد، ولی خنده‌اش گرفت. پیش خودش گفت چطور ممکن است آدمی که در سطرهای یک کتاب داستان زندگی می‌کند، غذا بخورد. با این حال، دلش می‌خواست کتاب را ترک کند و برود سر سفره آن‌ها. اگر از مادر پسرک نمی‌ترسید، شاید این کار را می‌کرد و روال این قصه را جذاب‌تر می‌کرد.»(۴)

جمله پایانی این پاراگراف و به ویژه عبارتِ «روال این قصه را جذاب‌تر می‌کرد»، ردپای مؤلف و راوی مقتدر و مداخله‌جوی این داستان را برملا می‌سازد.

نمونه دوم:

«وقتی معلم آمد بالای سر سانی و دید که خط‌های نقشه جهان را پاک کرده است، چنان دست او را با خشم و غضب چرخاند که هیچ‌وقت نمی‌شود صدای آن را توی قصه آورد.»(۵)

عبارتِ **«هیچ‌وقت نمی‌شود صدای آن را توی قصه آورد»**، گزاره‌ای خارج از روند متن اصلی داستان به حساب می‌آید.

حال که گوشهٔ دیگری از نقش و نمودِ یک مؤلفِ دخالت‌گر و فعال مایشاء در ساختار این

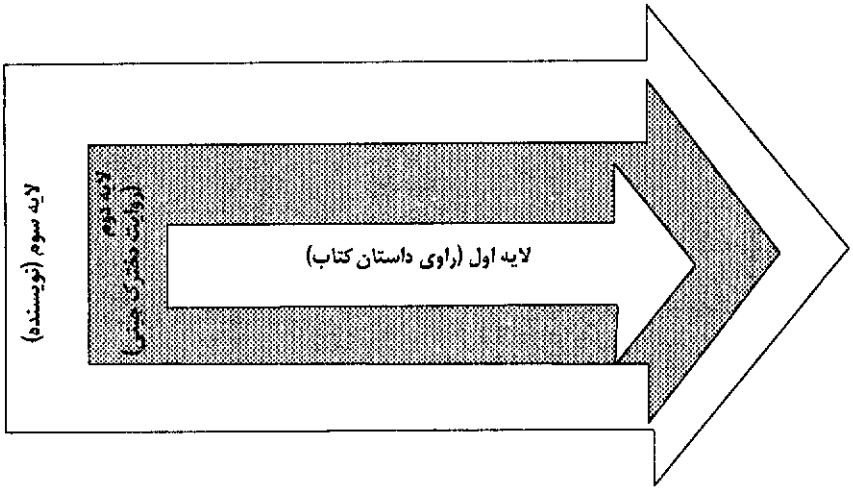
پی‌رفت روایت، چنان سامان می‌یابد که سانی و امپراتور و مدیر و معلم علوم و... جای آدم‌های امروزی را در داستان اخیر، اشغال می‌کنند و نویسنده هر جا که زیرکی‌اش گل می‌کند، می‌کوشد از غفلت خواننده بهره بگیرد و حضور خود را اعلام کند؛ بدون آن‌که کسی اعتراض کند.

از آغاز تا تقریباً پایان کتاب، خواننده گمان می‌کند که «سانی» و یا «امپراتور چین قدیم» بر کتاب و زندگی‌ای که در لابه‌لای سطرهای آن منتشر شده است، حکومت می‌کنند. در حالی که هویتِ پیدا و پنهان قصهٔ این داستان، نشان می‌دهد که امپراتور واژه‌ها، کسی جز راوی اصلی این داستان و در حقیقت، نویسندهٔ این متن (مؤلف) نیست و نمی‌تواند باشد.

بنابراین، نمودارهای پیشین به شکل ابتدای صفحه بعد درخواهد آمد.

در نمودارهای قبلی ـ شاید ـ می‌شد نوعی همنشینی و همپوشانی، در رفتارها و کارکردهای عناصر روایت‌کننده دید، ولی در این نمودار، سنگینی و سیطره لایهٔ سوم روایت را که در بازی‌های ساختاری، نقش اول و تأثیرگذار پیدا کرده است، می‌توان حس کرد.

فصل مشترک همهٔ این راویان و فاعلان



لایه‌های روایت، عنصر روایت است؛ روایتی که از نظر جنس و زمان، دوره‌هایی از تاریخ زندگی آدم‌های دیروز، امروز و حتی فردا را به تصویر می‌کشد. روایت داستانی، به قولی، جنون خوش‌خیمی است که در طول تاریخ، نویسندگان را به خود مبتلا ساخته و به نوعی می‌توان گفت که داستان به عنوان یک قالب و آفرینهٔ نگارشی، در جست‌وخیزهای رادیکال، وامدار دلاوری‌ها و جسارت‌های ذهنیت دراماتیزهٔ نویسندگانِ نوآور بوده است.

با توجه به آن‌چه گفته شد، آیا، «امپراتور کلمات» یک رمان نوجوان است؟ رمان نوجوان یعنی چه و چه جایگاهی در ادبیات داستانی امروز ایران دارد؟ برای پاسخ دادن به این پرسش‌ها ـ که ممکن است در مورد نقد کتاب‌های دیگر این نویسنده نیز مصداق پیدا کند و مطرح شود ـ ناگزیرم گریزی به تاریخچهٔ ادبیات نوجوان بزنم:

دوران نوجوانی، دوران بحث‌انگیزی است. بحث دربارهٔ نوجوانی، نه از نوعِ چیستی و چرایی، بلکه از نوع چگونگی رفتاری در این حوزهٔ سنی است.

پرداخت و رویکرد افراطی و تفریطی به این حیطه، اثرات خود را روی ادبیات هم گذاشته است. به بیانی دیگر، ناروشنی رفتار با نوجوانان، در عرصهٔ هنر و ادبیات، شکل و ژانری از آثار را به وجود آورده که به درستی معلوم نیست چه رابطه‌ای با مخاطبان این حوزه سنی دارد؟

پدیدآورندگان آثار هنری و ادبی، بنا به رسمی متعارف، دو حوزهٔ کودک و بزرگسال را می‌شناسند و بنابراین، تمام هم و غم خود را صرف می‌کنند تا آفرینه‌های خود را مطابق درک و دریافت مخاطبان این دو حوزه، خلق کنند. برای همین است که دورهٔ معاصر که ادبیات به شکل یک نیاز اجتماعی و عملی مطرح شده و به ویژه در پنجاه سال گذشته و به طور مشخص از دهه چهل تاکنون، ادبیات کودک تمام پهنهٔ ادبیات غیربزرگسال را در بر گرفته، به نحوی که گویا نوجوانان و جوانان ـ علی‌الخصوص نوجوانان ـ ادبیات ویژهٔ خود را ندارند و یا اساساً نباید داشته باشند.

تنها در ده سال اخیر، جامعه فرهنگی ایران، شاهد انتشار نشریات و مجلات ویژه نوجوانان و چاپ کتاب‌های داستانی و شعر در این حوزه سنی بوده است.

در این سال‌ها، حجم آثار داستانی نوجوانانه،

رشد محسوسی نشان می‌دهد که بیش از نیمی از آن مربوط به آثار ترجمه است. شاید بتوان گفت که محرک اصلی داستان‌نویسان در رویکرد به ادبیات نوجوانان، همین ترجمه‌هاست.

به هر روی در سال‌های اخیر، گرایش بالنسبه خوبی به خلق آثار داستانی شکل گرفته است. این گرایش سبب شده تا برگزارکنندگان جشنواره‌های دولتی و غیردولتی، نظیر «کتاب سال» و «مهرگان»، بررسی و معرفی آثار برتر ادبیات حوزهٔ نوجوان را نیز در دستور کار خود قرار دهند که کتاب «قطار آن شب» اکبرپور، برگزیده کتاب سال ۱۳۷۹ و کتاب «امپراتور کلمات» نیز نامزد جایزه مهرگان بوده است.

۲) من نوکر بابا نیستم

«من نوکر بابا نیستم»، داستان دیگری دارد. پدری یک دسته اسکناسش در چاه توالت می‌افتد و نمی‌تواند از آن پول‌ها دل بکند. او در صدد است که یکی از فرزندانش را داخل چاه بفرستد تا اسکناس‌ها را بیرون بیاورد و بیرون هم می‌آورد.

تنهٔ داستان، در کشاکشی که برای بیرون آوردن اسکناس‌ها پدید می‌آید، ساخته و پرداخته می‌شود. هستهٔ اصلی ماجرا، نقش و رابطه‌ای است که آدم‌های داستان با این مسئله و حل آن پیدا می‌کنند؛ این آدم‌ها از کدخدا و رئیس پاسگاه و آقامعلم گرفته تا همسایه‌ها و عمه مهوان و دانش‌آموزانِ مدرسه روستا و حاج‌حمزه و راوی و بقیه آدم‌های ریز و دور و درشت دیگر که جمعیت جهان داستان را تشکیل می‌دهند.

سوژه حادثهٔ محتمل‌الوقوع (افتادن یک دسته اسکناس در چاه توالت)، محک خوبی است برای ارزیابی موقعیت و توانایی آدم‌ها. زندگی، موقعیت آدم‌ها را تعیین می‌کند. به بیانی دیگر، این آدم‌ها هستند که با قرار گرفتن در موقعیت‌های گوناگون، میزان تأثیرگذاری خود را بر روند رویدادها به نمایش می‌گذارند. اساساً توانمندی و یا ناتوانی آدم‌ها (خواه در جهان واقعی، خواه در جهان داستان) از یک سو و عیارِ کنش‌های‌شان از سوی دیگر، به وسیلهٔ نقش‌پذیری و درجهٔ کنشگری آن‌ها سنجیده می‌شود.

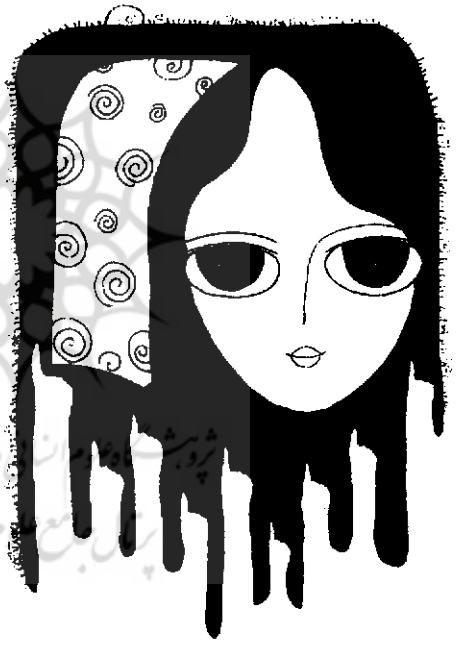
نویسنده، در این داستان، تا حد زیادی توانسته است آدم‌ها را همان‌گونه که هستند و باید باشند، نشان بدهد. کدخدا، آدمی است میانِ رئیس پاسگاه و مردم عادی؛ نه کم‌تر و نه بیش‌تر و این موقعیت، به طرز باورپذیری در جهان داستان، آفریده شده است. رئیس پاسگاه داستان ما،

● ساختار داستان که با شکل سنتی پیرنگ‌شناسی در داستان‌های ایران تفاوت دارد، تحت‌تأثیر تخیلی قرار می‌گیرد که داستان براساس آن شکل گرفته است

برعکس بسیاری از رئیس پاسگاه‌های داستان‌های دیگر که موضوعاتی اجتماعی و سیاسی را حمل می‌کنند، یک نظامیِ معمولی است با وظایف تعریف شده‌اش. او به دنبال حفظ نظم و آرامش و جلوگیری از اغتشاش نیست، بلکه به عنوان عضوی از اعضای یک جامعهٔ روستایی در داستان حضور دارد. رفتارش، تیپیک است و به عنصر طنز کمک می‌کند.

حاج‌حمزه (پدر و کسی که اسکناس‌هایش در چاه افتاده) یک مغازه‌دار روستایی است که ریشه در کشاورزی و دامپروری (تولید) دارد و به سوداگری و پیله‌وری نیز آلوده شده است. شاید یکی از علت‌های رفتار خسیسانه‌اش همین

دوگانگی خاستگاهی‌اش باشد. او در اثر ارتباطات و داد و ستدی که با بازار و شهر از یک سو و با کشاورزان و روستاییان از سوی دیگر دارد، به لایه‌های ضعیفی از خرده بورژوازی نزدیک شده که مردد است. او نه می‌تواند از گذشته و تعلقاتِ دهقانی‌اش دل بکند و نه قادر است از مزهٔ سودآوریِ خرید و فروش که نسبت به کار بر زمین و تولید محصولات کشاورزی، کار بی‌زحمت و آسانی است، صرف‌نظر کند. او سختی کشیده، ولی راهش را پیدا کرده و دیگر نمی‌خواهد به راحتی آن را از



دست بدهد. بنابراین، چهارچنگولی به شغل جدیدش چسبیده و آن را رها نمی‌کند.

نویسنده در چهره‌بندی و چهره‌پردازی آدم‌های داستان، به ویژه حاج‌حمزه، موفق بوده و نشان داده است که رفتاری مانند «خساست»، رفتاری سرشتی و ژنتیک نیست، بلکه اکتسابی است و از موقعیت‌های اقتصادی آدم‌ها نشأت می‌گیرد.

پهنهٔ داستان من نوکر بابا نیستم، عرصهٔ پرداختن به مسئله گم شدن اسکناس‌های حاج‌حمزه و ماجراهای بیرون آوردن آن از چاه نیست، بلکه این پهنهٔ روایت قرار گرفته تا سیمای نوعی زندگی، با ایستارهای سنتی، در روستایی شهر زده و در عین حال عقب مانده، در هزارهٔ بیست و یکم، در یکی از ثروتمندترین کشورهای جهان، ترسیم شود؛ کاری که کم‌تر اقتصاددان و جامعه‌شناسی می‌تواند در شناخت یک جامعه از درون، انجام دهد. کاری که **بالزاک** و **فلوبر** در سده‌های گذشته کرده‌اند و چهرهٔ دگرگون شوندهٔ زندگی شهری و روستایی و نقش متزلزل و دائم‌التغییر طبقات متوسط شهر و روستا را در داستان‌ها و رمان‌های خود، چه بسا بهتر از تحلیل‌های خشک و خشنِ اقتصاددانان و مورخان، نشان داده‌اند.

در کنار ماجرای اصلی این داستان، پاره روایت‌هایی شکل می‌گیرد که داستان را به رمان تبدیل می‌کنند. این روایت‌های پاره پاره، به منزلهٔ کوچه‌ها و درهایی تلقی می‌شوند که ماجرا را از بن‌بست بیرون می‌آورند و از طریق این کوچه‌ها و درها، به میدانی بزرگ وصل می‌کنند؛ میدانی در دل شهر که خیابان‌هایی آن را به محله‌ها و کوی و برزن می‌برد.

نظام آموزشی در جهان این داستان، نظامی فرسوده، سنتی و مبتنی بر روش‌های تنبیه‌گرا و معلم‌محور نشان داده می‌شود که خروجی آن، آدم‌هایی ترسخورده و متمایل به استبداد (آن‌جا که بتوانند زور می‌گویند و آن‌جا که نتوانند و ببینند زور طرف مقابل بیش‌تر است، زور را می‌پذیرند) خواهند بود.

نظام اجتماعی و خانوادگی ترسیم شده در این

داستان، نظامی پدرسالارانه است. پدر در تصمیم‌گیری، تنهاست؛ یعنی‌دوست‌دارد به‌تنهایی تصمیم بگیرد. مادر و فرزندان حق دارند تمکین کنند و تن به تصمیم پدر بسپارند. بنابراین، زن و فرزندان فقط روایت می‌شوند. ساده، «لال» است تا در آینده که بزرگ شد و ازدواج کرد، فقط بشنود.

بازیگوشی‌های کودکان و نوجوانان در این داستان هم تابع سایر عرصه‌های زندگی است. آن‌ها به هم حسادت می‌کنند، با هم گلاویز می‌شوند و حتی با هم در درس خواندن رقابت می‌کنند و شیطنت‌شان این است که همدیگر را دست بیندازند و دست‌شویی رفتن‌شان را مسخره کنند.

مادر مصیبت، زن خُل مانندی است که در عین هوشیاری، رفتارهای «شیرین عقلانه» از او سر می‌زند و حرف‌هایی از نوعِ دیوانگی می‌زند. او با گوسفندانش حرف می‌زند:

«با دست اشاره می‌کند تا گوسفندانش بروند. «برید به سلامت! اگه علف خوب دیدید، همدیگه رو خبر کنید.»(۶)

نام‌های آدم‌های داستان، تنوع خوبی دارد. بعضی از نام‌ها براساس فرهنگ ایلاتی و عشایری است: علمناز، مشدی نوروز، زارنوشاد، خدایار و... برخی از نام‌ها هم عمومی است؛ مانند یونس، یحیی، حمزه و... نام‌هایی هم برای بعضی از آدم‌ها انتخاب شده که ریشه‌های فرهنگ قومی و تاریخی آن‌ها را نشان می‌دهد؛ مانند اسکندر و شیرزاد. در میان نام آدم‌های داستان، به دو نام مهراب و مهوان برمی‌خوریم. این دو نام علی‌رغم رنگ و بوی سنتی و محلی، از نشانه‌های زندگی شهری‌اند.

جالب‌تر از همه نام تفنگدار پاسگاه است که با همهٔ نام‌ها فرق می‌کند: «بای گُسلخه». دو گمانه در مورد این نام و انتخاب آن، متصور است:

نخست آن‌که داستان‌نویس خواسته باشد محیطی چند فرهنگی ترسیم کند. این گمانه در کنار تنوع نامگذاری آدم‌های داستانی، معنا پیدا می‌کند. دوم آن‌که داستان‌نویس قصد داشته باشد نشان بدهد که اساساً نیروهای نظامی، از مردم جدا هستند و نام‌شان هم مانند رفتارشان، عجیب و غریب است.

رئالیزم آشکار در ساخت و بافت این داستان، مانع از آن نمی‌شود که نویسنده از نشانه‌های

● نظام آموزشی در جهان این داستان، نظامی فرسوده، سنتی و مبتنی بر روش‌های تنبیه‌گرا و معلم‌محور نشان داده می‌شود که خروجی آن، آدم‌هایی ترسخورده و متمایل به استبداد (آن‌جا که بتوانند زور می‌گویند و آن‌جا که نتوانند و ببینند زور طرف مقابل بیش‌تر است، زور را می‌پذیرند) خواهند بود

استعاری و ایجاز در معنا آفرینی و چندلایگی تأویلی متنش استفاده نکند و جالب‌تر آن‌که واقع‌گرایی در روایت این داستان، با کاربست لحنی طنزآلود در اجرای متن، مغایرت ندارد.

وجه مشخصه و نقطهٔ تمایز این داستان، از لحاظ ساخت وقایع با داستانِ «امپراتور کلمات»، در رابطه و حکمی است که ماجراهای داستان با

وقایع جهان واقعی دارند.

به همان میزان که در «امپراتور کلمات»، از عنصر تخیل و فانتزی استفاده شده، در داستانِ «من نوکر بابا نیستم»، از عنصر واقعیت و طنز بهره‌برداری شده است. حادثهٔ مرکزی و حوادث فرعی و مرتبط در داستانِ «من نوکر بابا نیستم»، آن‌قدر از واقعیت سهم دارند که انکارناپذیر و باورکردنی باشند. اتفاقاً عیار واقعیت این حادثه مرکزی و حوادث دیگر، چنان بالاست که عناصر سازندهٔ آن را از ریل و جایگاه طبیعی خود خارج کرده است. بنابراین، جابه‌جایی صورت گرفته و واقعیت را به طنز تبدیل کرده است. گاهی جابه‌جا شدن یک موقعیت، اساس تولید طنز خواهد شد. در داستانِ «من نوکر...»، این جابه‌جایی به وقوع پیوسته و طنزی از نوعِ «طنز موقعیت» خلق شده است.

مدیریت حوادث همبسته در طول داستان، نشان می‌دهد که داستان‌نویس، علاوه بر دانش و توانش خلق ماجراهای داستانی و به سامان رساندن آن، می‌تواند ساخت‌روایی آن را نیز انتخاب و اجرا کند؛ در یک داستان، با لحنی فانتاستیک و در داستانی دیگر با لحنی طنزآمیز.

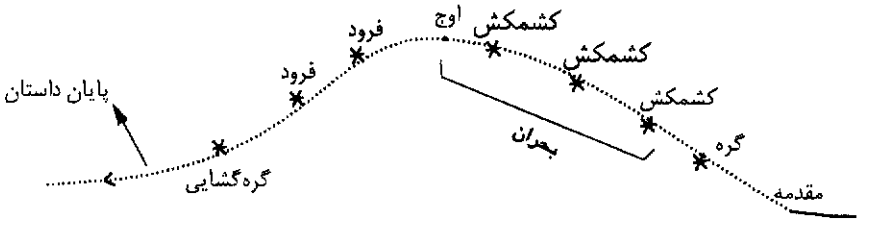
خط سیر داستان، خطی سر راست و مستقیم است. حوادث پشت سر هم و یکی پس از دیگری قرار می‌گیرند. فصل‌ها در پی هم می‌آیند. شکل سنتی شکل‌گیری داستان حفظ می‌شود و در فصل اول، توصیف محیط و آدم‌های اصلی و موقعیت‌های آن‌ها، با پرش‌های ساده و کم‌رنگ انجام می‌شود. پس از آن، تعادل و آرامش با افتادن بسته اسکناس به چاه مستراح، دستخوش تلاطم و ناآرامی می‌شود. این نقطهٔ آغاز شکل‌گیری داستان به حساب می‌آید. بقیهٔ متن تا بخش پایان‌بندی و گره‌گشایی، کشمکش‌هایی است که میان آدم‌های داستان برای گشودن گره درمی‌گیرد. اجرای این کشمکش‌ها، متن را گسترش می‌دهد و در خواننده، کشش و هول و ولا ایجاد می‌کند. سرانجام با باز شدن گره اصلی، داستان از تب و تاب می‌افتد و به پایان می‌رسد. به زبان دیگر، مسیر ماجرا از نوع تپه ماهوری است:

«یک دفعه از توی مستراح صدای خندهٔ بابا بلند می‌شود: «پول حلال توی دریا هم بیفتد، گم و گور نمی‌شود. نگفتم؟!»(۷)

۳) قطار آن شب

«قطار آن شب»، داستانِ دغدغه‌های داستان‌نویسی است. بعضی از مراحل خلق داستان و چاره‌اندیشی‌های داستان‌نویس، برای خلاص شدن از دست بعضی آدم‌ها و یا حوادث داستانی، با ترفندی طبیعی و منطقی در این داستان آمده است.

پیرنگ این داستان و ساختار هندسی آن، با رمان‌های دیگر اکبرپور تفاوت دارد. گویا نویسنده درصدد است هر یک از داستان‌هایش را به شکل و شیوهٔ متفاوتی بنویسد و به نوجوانان و داستان‌نویسان این حوزه ثابت کند که اگر طرحی نو و نگاهی جدید به سوژه‌ها و مایه‌های داستانی داشته باشم، همیشه چیزی برای نوشتن و حرفی برای گفتن خواهیم داشت. «قطار آن شب»، در حقیقت سه ـ چهار داستان است در یک داستان. خواننده با خواندن این کتاب، با چند داستان آشنا می‌شود. خوانندهٔ حرفه‌ای و به ویژه خوانندهٔ آشنا و علاقه‌مند با داستان‌نویسی، با خواندنِ «قطار آن شب»، ضمن آن‌که دو ـ سه‌داستانِ تمام و نیمه‌تمامِ دیگر را نیز مطالعه می‌کند، با بخشی از



اصول و عناصر داستان‌نویسی هم روبه‌رو خواهد شد. و اما داستان‌های مستتر در متنِ قطار آن شب:

الف) داستانِ قطار آن شب

این داستان، موضوع و متن اصلی این کتاب است. داستان، هفت فصل کوتاه دارد. ماجرا از این قرار است که کودکی همراه مادربزرگش در قطار، با زن جوانی آشنا می‌شود که کتاب می‌خواند. زن جوان که از کودک (بنفشه) خوشش آمده و متوجه شده که او (بنفشه) مادر ندارد، شماره تلفن دخترک را از مادربزرگش می‌گیرد و قول می‌دهد که در اسرع وقت به او زنگ بزند... روزها می‌گذرد و از تلفن خبری نیست. بنفشه از بدقولی زن جوان، دلگیر می‌شود و با او قهر می‌کند. در این اثنا، اتفاقات دیگری می‌افتد و راه‌های دیگری به داستان گشوده می‌شود که در حقیقت، داستان‌های مستتر این کتابند.

ب) داستان معلم و داستانِ ناتمامش

معلم در دقایق پایانی کلاس، داستانی را که دارد می‌نویسد، برای بچه‌ها تعریف می‌کند و از بچه‌ها می‌خواهد که ادامهٔ داستان را به سلیقهٔ خودشان، رقم بزنند. هر کدام از دانش‌آموزان، مطابق ذهنیت خود، دربارهٔ آیندهٔ ماجرا و آدم‌های داستانِ معلم اظهارنظر می‌کنند. معلم (نویسندهٔ داستان) نمی‌داند با قهرمان داستانش چه می‌کند؟

داستان‌نویسِ اصلی (اکبرپور)، با ترفندهای روایتگری، از این داستان‌پاره در روند گسترش متن استفاده می‌کند.

ج) داستان پیرمرد و کوچولو

این داستان را پدر بنفشه برای او تعریف می‌کند. پیرمردی هر روز به پارک می‌رفت و روی نیمکتی می‌نشست و روزنامه‌اش را می‌خواند. دختر کوچولویی که برای بازی به پارک می‌آمد، بعد از بازی برای استراحت می‌آمد روی نیمکت، کنار پیرمرد می‌نشست. او کم‌کم با پیرمرد دوست شد. روزی پیرمرد، نشانی‌اش را به دخترک داد تا وقتی بزرگ‌تر شد و خواندن و نوشتن یاد گرفت، برای او نامه بنویسد. چند سال گذشت و نامه‌ای از دخترک نرسید. پیرمرد تصمیم گرفت به همهٔ مدرسه‌های شهر نامه بنویسد و یک بار دیگر نشانی خانه‌اش را بدهد. چند روز بعد، پیرمرد بیمار شد و روی تخت بیمارستان درگذشت.

د) داستان نویسنده‌ای که کتاب‌هایش را در کتاب‌فروشی‌های شهر می‌بیند و در انتظار چاپ و انتشار کتاب جدیدش است. در این پاره داستان، چند نامه که دختری برای نویسنده نوشته، توسط کتاب‌فروش به دست نویسنده می‌رسد.

دخترک در اولین نامه، پرده از یک راز برمی‌دارد. در این‌نامه معلوم می‌شود که نویسندهٔ کتاب پیرمرد و کوچولو، همین نویسنده است. داستان‌نویس در این بخش از کتاب، با شگرد روایت از نوع «نامه‌نگاری»، پاره‌متن‌ها را به هم پیوند می‌زند.

خواننده در ادامه، متوجه می‌شود که نویسندهٔ داستان پیرمرد و کوچولو و خانم معلم و آن‌زن جوان که در قطار با بنفشه طرح دوستی مادرانه می‌ریزد، یک نفر بیش‌تر نیست. همین شخص تماس تلفنی برقرار می‌کند و به‌خانهٔ بنفشه‌می‌آید و از حرف‌های مادربزرگ چنین برمی‌آید و رفتار پدر هم نشان می‌دهد که پس از پایان متنِ کتاب، مراسم عروسی خانم معلم و پدر بنفشه برگزار خواهد شد.

داستان در فضایی رئال و طبیعی آغاز می‌شود و پیش می‌رود و با همین روحیه و رویکرد نیز به پایان می‌رسد؛ بدون هیچ‌گونه رنگ و لعاب تخیلی و فراواقع‌گرا.

احمد اکبرپور در این کتاب، نشان داد که می‌توان داستان نوشت و ضمن پیش‌برد ماجرایی داستانی، فرآیند داستان‌نویسی را هم آموزش داد؛ آموزش اصول داستان‌نویسی با لحنی‌روایی و غیر- درسنامه‌ای. این شیوه به علت پرهیز از مستقیم‌گویی از یک طرف و کاربردی بودن آن از سوی دیگر (از آن‌جا که در طول این کتاب، در مقاطع حساس، نویسنده عنصر داستانی را به سؤال گذاشته و مثلاً وقتی نویسنده درمانده که با قهرمان داستانش چه کند، آن را به نظرخواهی گذاشته و از زبان آدم‌های داستان، روش‌های پایان‌بندی را مطرح کرده، تأثیر خوبی در ذهنِ هنرجوی داستان‌نویسی ایجاد کرده است)، به مثابه کارگاه داستان‌نویسی عمل کرده و به هدف‌های آموزشی خود، در کنار لذت و سرگرمی، نزدیک شده است.

پی‌نوشت

۱. **امپراتور کلمات**، احمد اکبرپور، نشر پیدایش، چاپ دوم، ۱۳۸۲، صفحه‌های ۹-۱۰
۲. پیشین، صفحه‌های ۱۳-۱۲
۳. پیشین، ص ۱۹
۴. پیشین، ص ۲۱
۵. پیشین، ص ۲۲
۶. **من نوکر بابا نیستم**، احمد اکبرپور، نشر افق، چاپ دوم ۱۳۸۴، ص ۲۲
۷. پیشین، ص ۱۰۲