پُرنویسی یا دُرنویسی

نگاهی به داستان‌های محمدرضا یوسفی

روح‌الله مهدی‌پور عمرانی

نوشتن دربارهٔ داستان‌های محمدرضا یوسفی کاری است سهل و ممتنع. سهل است به این اعتبار که آثار فراوانی از وی چاپ و منتشر شده است و دیگر نمی‌توان گفت که هنوز دوسوم این کوه یخی زیر آب شناور مانده و فقط بخش اندکی از آن، بیرون از آب نمایان شده است.

و باز سهل است به این معنا که او کوشیده تا از درونمایه‌ها و مضمون‌های آشنا در نوشتن داستان استفاده کند و تا آن‌جا که توانسته، از پرداختن به مسایل دشوار و غامض‌اندیشگی و فلسفی، خودداری کرده است.

پرداختن به داستان‌های محمدرضا یوسفی از یک نظر ـ چنان‌که تاکنون گفته شده و علاوه بر آن ـ آسان است. به این معنا آسان است که او در نوشتن آثار داستانی‌اش، همواره از سبک و سیاق شناخته شده و از عرصه‌های تجربه شده، بهره جسته و از در غلتیدن به حوزه‌ها و ورطه‌های بسیار نوین پست مدرنیستی و نامأنوس با فرهنگ نوشتاری دنیای داستان‌نویسی حوزهٔ کودک و نوجوان امروز ایران، پرهیز کرده است.

نوشتن درباره داستان‌های یوسفی، از یک نظر نیز کاری است دشوار. دشواری این کار ـ چنان‌که گفته شد ـ به پیچیدگی مضامین داستان‌ها برنمی‌گردد. هم‌چنین به تنوع ساختاری آثار مربوط نمی‌شود ـ شاید ـ بتوان گفت که گوناگون‌نویسی و به بیانی روشن‌تر، پراکنده‌نویسی یوسفی باعث شده تا نتوان به آسانی به یک خط پررنگ در نویسندگی‌اش رسید. پرنویسی، یکی از ویژگی‌های محمدرضا یوسفی است. عبارت پرنویسی، همیشه حامل بار مثبت معنایی و اصطلاحی نیست. چرا که گاهی «شتاب‌زدگی» را به ذهن متبادر می‌کند که خود، «آفت زدگی» را به دنبال خواهد داشت. گاهی هم پرنویسی مترادف می‌شود با ابتذال و پیش‌پا افتادگی. در این صورت، اثر از کیفیت تهی می‌شود و به علت سبکی بیش از حد، در سطح شناور می‌ماند. معنای دیگر پرنویسی، پاورقی‌نویسی است.

این شیوه از نوشتن، علی‌رغم اقبال فراوان نزد خوانندگان معمولی، ماندگاری و مقبولیت لازم را ندارد. پاورقی‌نویسی از یک‌سو، مفید خواهد بود و آن، پرکردن اوقات جامه کتاب‌خوان است. این کار سبب خواهد شد تا نسلی کتاب‌خوان تربیت شود. این نسل در روند روبه رشد عادت به مطالعه، به جایی خواهد رسید که دیگر مواد خواندنی از نوع پاورقی، پاسخگوی نیازهای ذهنی او نخواهد بود. آن‌جاست که به خواندن آثار جدی و جدی‌تر روی می‌آورد و خلاصه پرنویسی، گاهی به منزله تولید انبوه است. معمولاً در تولید انبوه، نمی‌توان کیفیت دلخواه را انتظار داشت. یوسفی تاکنون بیش از یک‌صد و پنجاه

کتاب در قالب تک داستان، مجموعه داستان کوتاه و رمان چاپ کرده و انتشار داده است و با توجه به ذهنیت پرحجمی که دارد، انتظار می‌رود تا یکی ـ دو سال دیگر، این تعداد دو برابر شود. ولع تولید انبوه، فقط در داستان‌نویسان دیده نمی‌شود. این تمایل در شاعران هم دیده می‌شود. پرنویسی، فقط شیوهٔ بعضی از داستان‌نویسان و شاعران امروز هم نیست. در تاریخ ادبیات ایران و جهان، به مواردی از این رویکرد برمی خوریم. به عنوان مثال، در تاریخ ادبیات و در دوره سبک هندی، به میرزا محمدغنی کشمیری می‌رسیم که گوی سبقت را در زیاده‌گویی از دیگران ربوده بود. خودش دربارهٔ تعداد و شمار آثارش، چنین گفته است:

شعرم آن‌چه کنون در حساب است
هزار و نهصد و پنجاه کتاب است

و جالب این‌که این آمار را در دوران جوانی‌اش اعلام می‌کند! در این‌جا باید به این موضوع پرداخت که علت‌ها و ریشه‌های پرنویسی چیست؟ ریشه‌های پرنویسی و زیاده‌گویی را می‌توان در دو عرصه مورد بررسی قرار داد:

الف) ریشه‌های درونی

۱ـ نویسنده گمان می‌کند که حرف‌های فراوانی برای گفتن دارد و به مثابه زبان گویای زمانه خود، رسالت دارد که حرف‌هایش را بیان کند.

۲ـ نویسنده گمان می‌کند که هنوز همه حرف‌هایش را نگفته است. بنابراین، پس از نوشتن یک اثر، قلم را بر زمین نمی‌گذارد و آسوده نمی‌خوابد، بلکه به خلق اثر بعدی دست می‌زندتا شاید بتواند حرف‌های نگفته‌اش را در آن‌بیان کند. البته، سرشت نوشتن حکم می‌کند که سوژه‌ها و موضوع‌های فراوانی هنگام اجرای به ذهن هجوم آورد و نویسنده، ناگزیر می‌شود آن سوژه‌های تازه شکار شده را در همان متن اجرا کند و یا در اجراهای دیگر، به آن‌ها بپردازد. این روند سبب می‌شود تا نویسنده یک وقت به خودش بیاید و ببیند که دور و برش را کتاب‌های فراوانی فراگرفته، اما هنوز حرف‌هایی دارد که نگفته مانده است. این همان دغدغه همیشگی و سیری‌ناپذیری ذهن خلاق و همان خلق مدام است. هنوز روان‌شناسان از چند و چون این قضیه، دانش بیش‌تری ندارند و ما هم نمی‌دانیم به راستی کدام عامل در درون محمدرضا یوسفی، او را به نوشتن و خلق مدام وا می‌دارد؟

او در نوشتن آثار داستانی‌اش، همواره از سبک و سیاق شناخته شده و از عرصه‌های تجربه شده، بهره جسته و از در غلتیدن به حوزه‌ها و ورطه‌های بسیار نوین پست مدرنیستی و نامأنوس با فرهنگ نوشتاری دنیای داستان‌نویسی حوزهٔ کودک و نوجوان امروز ایران، پرهیز کرده است

ب) ریشه‌های بیرونی

۱ـ سوژه‌های فراوانی فرا روی نویسنده وجود دارند. نویسنده در زمانه‌ای زندگی می‌کند که پیرامونش موج می‌زند از موضوع‌ها و سوژه‌های قابل گسترش و داستانی. بنابراین، نویسنده به عنوان عنصری آگاه و علاقه‌مند، نمی‌تواند از

کنارشان رد شود و به آن‌ها توجه نکند.

۲ـ داستان‌نویس وارد مرحله حرفه‌ای‌نویسی شده است. محمدرضا یوسفی، دیگر فقط برای پاسخ دادن به نیازهای ذهنی و دغدغه‌ها و دل‌مشغولی‌هایش نمی‌نویسد. او به صورت حرفه‌ای به داستان نویسی روی آورده است. به قول معروف نوشتن داستان، کسب و کارش شده و به شکل یک شغل و حرفه درآمده است.

۳ـ نویسنده به شیوه‌ها و شکل‌های جدید نوشتن دست یافته است. در نظر بیاوریم؛ نویسنده‌ای داریم که در سوژه‌یابی مهارت بسیاری پیدا کرده، کار دیگری جز نوشتن داستان ندارد. هم‌چنین، راه‌ها و روش‌های نوشتن را می‌داند. چگونه از این شخص انتظار می‌توان داشت که ساکت بنشیند و ننویسد؟

مثال محمدرضا یوسفی، مثال آن ماهی‌گیری است که کنار رودخانه یا دریاچه‌ای پر از ماهی، ایستاده، قلاب و وسایل ماهی‌گیری به اندازه کافی دارد، فنون شکار آبزیان را هم خوب فراگرفته و تجربه کرده است. چه کسی می‌تواند او را از صید ماهی منع کند؟ طولی نمی‌کشد که سبدهایش پر از ماهی‌های ریز و درشت خواهد شد. تا این‌جا نشان داده شده که یوسفی یک نویسنده حرفه‌ای و پرنویس به شمار می‌رود. از این به بعد، باید نشان داده شود که پرنویسی‌اش، سویه‌ای مثبت و پذیرا دارد یا نه. آیا پرنویسی، درنویسی است؟ به ندرت اتفاق می‌افتد که آدم‌های پرحرف، همه حرفهایشان خوب و عاری از عیب و نقص باشد. تجربه‌های زیستی هم نشان می‌دهد که آدم‌های پرحرف، بیش‌ترِ از آدم‌های کم‌حرف دچار اشتباه می‌شوند. اصولا نمی‌شود هم پرحرفی کرد و هم درگویی و درافشانی. این مطلب را شاعر شیرین سخن فارسی‌گو، قرن‌ها پیش چنین بیان نموده است:

لاف از سخن چو دُر توان زد
آن خشت بُوَد که پرتوان زد

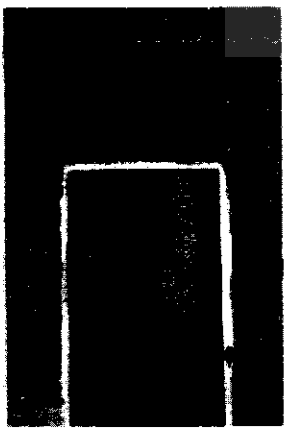
بنابراین، به معنی دیگری از پرنویسی رسیده‌ایم و آن «خشت‌زنی» است. در حقیقت، هدف این مقاله آن است که نشان بدهد پرنویسی‌های محمدرضا یوسفی، چقدر از خشت‌زنی فاصله گرفته و چقدر به درنویسی نزدیک شده است؟

رسیدن به پاسخی دقیق و همه‌جانبه به این پرسش و یا پرسش‌هایی از این دست، مستلزم دسترسی به همه آثار داستانی یوسفی و بررسی همه جانبه آن‌هاست. در این مقاله، مبنای بررسی کتاب‌های زیر بوده است:

۱ـ پرپرو، مرغ دریا
۲ـ سرزمین آبی
۳ـ دره آهوان
۴ـ درس انار
۵ـ آواز آباد
۶ـ باید به فکر فرشته بود
۷ـ آجر لق

با این مقدمه کوتاه، به بررسی این کتاب‌ها می‌پردازیم. اول، از کتاب آخر شروع می‌کنم؛ چون تاریخ انتشارش به زمان ما نزدیک‌تر است.

آجر لق



چکیده داستان

یک‌راوی نوجوان ماجرای سیلی خوردنش را برای ما روایت می‌کند. پدرش او را در حضور هم‌بازی‌هایش ـ توی کوچه ـ کتک زده و

در حقیقت، او را شکسته است. راوی داستان، تمام خشم خود را در گره مشتش جمع کرده و به دیوار اتاق و به قالی کوبیده. پدر پس از فروکش شدن عصبانیت، از پسر دلجویی می‌کند و پرده از راز دوران نوجوانی‌اش برمی‌دارد. او می‌گوید که سال‌ها پیش، وقتی پدرش به او سیلی زده بوده، در مقام تلافی برآمده و به روی پدرش دست بلند کرده بوده است.

بنابراین، بابت سکوت پسرش در ماجرای سیلی خوردن در حضور دوستانش، از او تشکر می‌کند و خود را آجرلق می‌خواند؛ آجرلقی که دیواری روی آن بنا شده و ممکن است هر لحظه فرو بریزد.

بررسی داستان

این داستان را به این علت نمی‌توان در حوزه «نویسندگی خلاق» جای داد که پیشرفت ماجرا، شکل‌بندی رویدادها، لحن راوی و نویسنده، چهره‌بندی آدم‌ها، پایان‌سازی آن در حین اجرای متن نوشتار، خلق نشده است. فرآیند تولید این متن، با برنامه‌ریزی از پیش انجام شده داستان‌نویس و مدیریت حساب شده و هوشیارانه او، پیش می‌رود.

نیازی به اثبات نخواهد بود که تمامی متن‌های استعاری و یا نمادین، محصول کارکرد فی‌البداهه ذهن نیست. هنگامی که نویسنده‌ای به جای یک پدر خشمگین و نامهربان، «دیوار» را قرار می‌دهد و به جای نشان دادن رفتارهای آدم‌ها و به جای نمایش پروسه شکل‌گیری شخصیت پدر داستان، از اصطلاح استعاری «آجرلق» استفاده می‌کند، در حقیقت از یک طرف با خودش و از سوی دیگر با خواننده‌اش قرارداد می‌بندد که با استفاده از ابزارها و عناصری که گفته شد، ساختمانی بسازد که برای اتراق کردن مسافران مورد استفاده قرار گیرد. اما خانه اصلی در فاصله‌ای دورتر قرار دارد.

به بیان دیگر، وقتی یک آدم به نام و نشان «دیوار»، «آجر لق» و «تاریکی» در داستان حضور می‌یابد، داستان‌نویس چه هدفی را از این ساخت غیر رئالیستی دنبال می‌کند؟ مگر نه این که فلسفه به‌کارگیری استعاره، نوعی آشنایی‌زدایی، با هدف فعال کردن ذهن است؟ پس کدام نویسنده است که همه این تمهیدات و ترفندهای نویسندگی را پیش‌اندیشی نکرده باشد؟

سوژه این داستان، بدایت و تازگی چندانی ندارد. در بسیاری از حکایت‌های عرفانی و صوفیانه تاریخ ادبیات گذشته ایران، به درونمایه‌هایی ازاین دست برمی‌خوریم. متن «آجر لق» با متن‌های حکایی عارفانه و صوفیانه ـ چنان‌که در کتاب‌های گلستان، بوستان، مرزبان‌نامه، بستان العارفین، کشف المحجوب، رساله قشریه، تذکرةالاولیا، شرح تعرف و امثال آن می‌خوانیم ـ تفاوت‌هایی دارد. یکی از این تفاوت‌ها، روایت داستانی آن است. یوسفی، قصه داستانش را با شکل و شمایل امروزی و با زبانی نو، تعریف می‌کند. تفاوت دیگر در شکل روایت است. داستان‌نویس با تعقیدی هنری، می‌کوشد پیامی آشکار و پداگوژیک را در پیرایه‌ای از ساختار روایت داستانی بپیچد تا خواننده پس از خوانش متن، به لایه‌های مفهومی و معنایی دست یابد و از این کشف، به لذتی برسد که همان لذت خوانش متن است.

«پدر» در این داستان، از حد و اندازه یک تیپ اجتماعی فراتر می‌رود و تلاش می‌شود تا در هیأت یک شخصیت، نشان داده شود؛ چرا که در پایان‌بندی داستان، او را می‌بینیم که از کردار گذشته خود فاصله گرفته و متحول شده است. کار اصلی داستان‌نویس، فقط بیان تحول آدم‌های داستانی نیست، بلکه «نشان دادن» پروسه تحول‌پذیری و تغییریابی آدم‌هاست؛ کاری

که در آثار بسیاری از داستان‌نویسان و از جمله تا حدودی در این داستان، مسکوت می‌ماند.

چه اتفاقاتی افتاده که «دیوار خان» یا همان «باباخان» تغییر رفتار می‌دهد و متحول می‌شود؟ این همان چیزی است که نویسنده باید تمام هم و غم خود را صرف آن کند. داستان‌نویس، البته به توفیقاتی در زبان رسیده است. گاهی این توفیقات، نوعی برجسته‌سازی زبان محاوره‌ای را در ذهن مخاطب و خواننده بیدار می‌کند:

«های بچه! برو چهار تا سنگک بگیر، شب میهمان داریم. چرا ایستادی و برّ و برّ نگاه می‌کنی؟ بجنب دیگر! ده دفعه گفتم با این آشغال کله‌ها نگرد، حرف که توی مخت نمی‌رود!» (۱)

نظیر این رویکرد زبانی، در جاهای دیگر متن هم به چشم می‌خورد:

«لوطی پسر، نوکرتم! خیلی مردی کردی، تو محله، توی رفقا، چشم به چشم من ندوختی و چیزی نگفتی... تو کوه بودی. همین کوه‌های تجریش را می‌گویم. من چقدر بد بودم که توی گوش کوه سیلی زدم!» (۲) »

و در جای دیگری از داستان، این‌گونه می‌خوانیم: **«یک مشت جانانه و سفت توی شکم دیوار کوبید. حرصش کمی خوابید و لجش ته کشید.»** (۳)

این نحوه گفت‌وگو و این طرز بیان، نه آن‌چنان از زبان معیار دور شده است که خوانندگان فارسی زبان از درک آن بازبمانند و نه آن‌قدر در زبان کوچه و بازار حل شده که نتوان آن را با رسم‌الخط فارسی نوشت. این حد میانه‌ای است که در نثر داستانی امروز، جای خالی آن بیش از هر زمان دیگری احساس می‌شود. شاید همین عنصر سبب شود تا خواندن داستان نزد کودکان و نوجوانان، دوباره از سرگرفته شود. هرچند ناشر

آیا پُرنویسی، دُرنویسی است؟ به ندرت اتفاق می‌افتد که آدم‌های پرحرف، همه حرف‌های‌شان خوب و عاری از عیب و نقص باشد. تجربه‌های زیستی هم نشان می‌دهد که آدم‌های پرحرف، بیش‌تر از آدم‌های کم‌حرف دچار اشتباه می‌شوند

سعی کرده با استفاده از عوامل دیگر، نظیر نوع کاغذ، تصویرگری ساده و در نوع خود زیبا و حتی رنگ کاغذ، اشتیاق به خواندن داستان را در کودکان و نوجوانان افزایش دهد.

باید به فکر فرشته بود

چکیده داستان

دخترکی به نام رؤیا، در خواب می‌شنود که فرشته کوچولو بیمار است. به ستاره خانم می‌گوید که اگر فرشته به زمین بیاید، دکترها می‌توانند او را درمان کنند. بعد دختر دیگری به نام راضیه وارد می‌شود و رؤیا با کمک او به دوا و درمان فرشته کوچولو می‌پردازد...

شاید اولین سؤال خوانندگان نقد، این باشد که چرا یکباره دامنه چکیده داستان را برچیدم؟ در پاسخ به این پرسش، دوگونه می‌توان رفتار کرد. یکی این‌که مثلاً روایت، طرح منسجمی

ندارد و بنابراین، به راحتی نمی‌توان فشرده‌ای از آن به دست داد. این ـ شاید ـ آسان‌ترین رفتار و راحت‌ترین پاسخ باشد و کمی هم روشنفکرمآبانه و دیگر این‌که داستان، به جای حادثه محوری، روایت محوری در پیش گرفته است. مثلاً در دست روایت شاعرانه و نثر سانیتمانتال قرار می‌گیرد. یک‌دستی و هم‌سنگی روایت لیریک و نثر احساس‌گرایانه، سبب شده تا هیچ حادثه‌ای مرکزیت پیدا نکند. همه رویدادهای دخیل در ساخت و بافت این روایت داستانی، هم‌عرض

هدف این مقاله آن است که نشان بدهد پرنویسی‌های محمدرضا یوسفی، چقدر از خشت‌زنی فاصله گرفته و چقدر به دُرنویسی نزدیک شده است؟

و هم‌وزن همند. بنابراین، هیچ‌کدام از رویدادها بر دیگری برتری ندارد. در چنین فضایی، داستانی مبتنی بر حادثه شکل نمی‌گیرد. صرف‌نظر از این پاسخ‌ها، یادآوری این نکته ضروری است که داستان‌نویس، بهانه حضور بعضی از آدم‌ها را فراهم نکرده است.

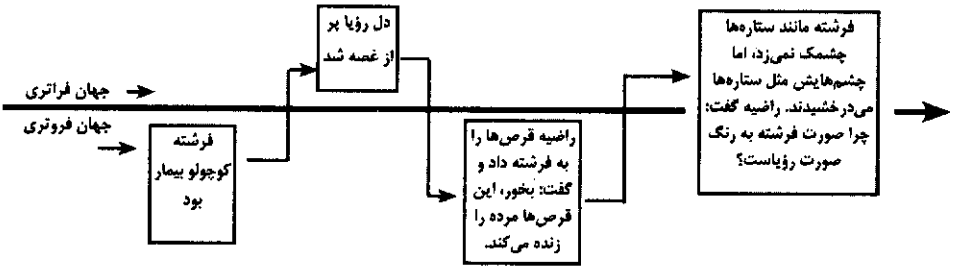
داستان‌نویس در همان آغاز و حتی پیش از ورود به داستان، دخالت آشکار خود را به نمایش می‌گذارد. قید «باید» در عنوان‌گذاری، اولین نمونه این دخالتگری به شمار می‌رود. «باید به فکر فرشته بود»، در پیشانی خود، یک حکم دارد. این عنوان ـ خواه ناخواه ـ در تکوین و شکل‌بندی پیام نقش خواهد داشت.

نمی‌دانم چرا با خواندن این کتاب، این تلنگر به ذهنم خورد که برای یک بار هم شده، بیاییم متن تصویری کتاب را نقد و بررسی کنیم.

متن تصویری کتاب، با متن نوشتاری آن نه تنها برابر است، بلکه پرنمودتر و چشم‌نوازتر به نظر می‌آید. حال که قرار بر این شده تا از متن تصویری کتاب، به متن نوشتاری و به هستی داستان در جهان داستان برسیم، روی این جنبه از متن کتاب بیش‌تر مکث خواهیم کرد. تصویرهای کتاب، ترکیبی از مینیاتور (نگارگری ایرانی)، نقاشی و عکس است.

ویژگی نگارگری (مینیاتور) خط و زاویه ظریف است که ریزبافی هنری، آن را از سایر سبک‌ها و شیوه‌های نقاشی متمایز می‌سازد. مینیاتوریست در ساخت خط و چهره، جهان مطلوب ذهن خود را پیش‌رو دارد. به بیانی دیگر، دنیای مینیاتور، دنیای بایدها و دلخواست‌هاست. بنابراین، با واقعیت اشیا و آدم‌ها در تناقض قرار می‌گیرد. اصولاً مینیاتور، نشان‌دهنده آن است که در بیان بصری واقعیت‌ها، «روتوش» و دستکاری صورت می‌گیرد. روتوش نشان می‌دهد که زندگی، آمیزه‌ای از خیال و واقعیت است. تصویرگر کتاب به کمک متن نوشتاری، با خط و رنگ، به این ایده عینیت داده است.

در کنار نگارگری (مینیاتور)، نقاشی هم داریم. نقاشی‌های کتاب، حد میانه‌ای است که



عکس را به ریزبافی‌های نگارگری نزدیک‌تر می‌سازد. عکس در متن تصویری این کتاب، نماد واقعیت‌های محض و وسیله‌ای است برای مستندسازی و ثبت رخدادهای بیرون از ذهن.

شیوه اجرای تصویر در این کتاب، کولاژ است. اساساً در این شیوه، پاره‌هایی از واقعیت به متن‌های فراواقعی و تخیلی، سنجاق می‌شود. دست زدن به سبک‌ها و شیوه‌های متفاوت اجرایی در تصویرگری و نقاشی کتاب‌ها، دلبخواهی و از سر علاقه و احساس تصویرگر نیست. مسلما پس‌زمینه‌های فلسفی و حتی جهان‌بینی تصویرگر از یک طرف و درونمایه‌ها و اندیشه‌های نهفته در لایه‌های متن نوشتاری از سوی دیگر، شیوه‌های تصویرگری را تعیین می‌کند.

در ادامه این تحلیل و در مبحث جهان فکری داستان باید به فکر فرشته بود، به این موضوع برخواهیم گشت. آدم‌ها در اصل خود، فرشته‌اند. فرشته‌ها در یک بیان، همان آدم‌ها هستند. این جانشینی، به نوعی بیان تمثیلی و عرفانی «مرغ باغ ملکوت» است که در قواره یک داستان کودکانه وفانتاستیک، فرصت اجرا پیدا کرده است.

جهان‌بینی عرفانی و صوفیانه، ویژه آدم‌هایی موسوم به عارف و صوفی نیست. برای این‌گونه دیدن جهان، زیبایی‌شناسی کودکانه و تخیلی، کافی است. نویسنده کوشیده است نگاه زیبایی شناختی خود را که نشأت گرفته از جهان‌بینی اوست، در قالب این داستان به نمایش بگذارد.

انسان‌دوستی، هسته مرکزی درونمایه این داستان به شمار می‌رود. یک‌بار دیگر و این بار از زبان یک داستان‌نویس، نشان داده شد که انسان، اساس و محور زندگی و هستی به شمار می‌آید. فرشته، موجودی ذهنی و ایده‌آلیستی نیست، بلکه جلوه‌ای از آدمی است که در فراگرد زندگی، نقش‌های ویژه خود را می‌یابد و می‌پذیرد. انسانی کردن فرشته‌ها از یک‌سو و فرشته‌سازی آدم‌ها از سوی دیگر، آرزویی است که از دیرباز ذهن بشر را به خود مشغول داشته است. این همان مفهومی است که یک بار از زبان فردوسی، این‌گونه بیان شده است:

فریدون فرّخ، فرشته نبود
به مشک و به عنبر سرشته نبود
به داد و دهش یافت آن نیکویی
تو داد و دهش کن، فریدون تویی

در مصراع پایانی این دو بیت، با توجه به زمینه قبلی در بیت اول، به آسانی و منطقاً می‌توان «فریدون» را برداشت و «فرشته» را جای آن گذاشت. داستان‌نویس با زیرکی، فرشته‌ها را زمینی می‌کند. آن‌ها را از مسند آسمانی و قدرت‌های فراگیر و ناشناخته به زیر می‌کشد و نیازمند یاری انسان‌ها نشان می‌دهد:

«اگر یک شب فرشته کوچولو را به این‌جا بیاوری، دکترها می‌توانند او را معاینه کنند.» (۴)

داستان‌نویس، دو جهان را رودرروی هم قرار می‌دهد؛ جهان فروتری و جهان فراتری. فرشته و انسان با نمادهای ملموس و امروزی، در این داستان کودکانه به زبان سهل‌الوصولی بازآفرینی شده است. همان‌طور که قبلاً گفته شد، همه عوامل تصویر و نوشتار، در شکل داستان و عوامل ذهنی مانند تخیل و فکر، دست به دست هم داده‌اند تا ثابت کنند دو جهان فراتری و فروتری دراین داستان درهم آمیخته‌اند.

همان‌طور که در نمودار نشان داده شد، در جاهایی از داستان، جای آدم‌ها و فرشته عوض می‌شود و این روند در ادامه خود، به کیفیتی می‌رسد که آمیختگی آدم و پری(فرشته) را به دنبال دارد.

وجود این نشانه‌های کمی و کیفی در متن، آن‌را از یک اثر تفننی، به یک اثر اندیشیدنی تبدیل کرده است. این داستان ساختی مدبرانه و پلانیک (Planic) دارد؛ یعنی نویسنده ـ گویا ـ پیش از نوشتن، آن را در کارگاه ذهن داستان‌ساز خود پرورده و ویراسته و آن‌گاه روی کاغذ، به عنوان یک رسانه نوشتاری اجرا کرده است. پس در این داستان هم روش اجرای «خلاقانه» متن، کم‌تر به کار رفته است.

به عنوان جمع‌بندی در درون‌شناسی داستان «باید به فکر فرشته بود»، می‌توان گفت که آدم‌ها بنا به سرشت پاک خود، همواره میل به تکامل دارند. نویسندهٔ متن، آن‌ها را به نام «فرشته» معرفی می‌کند و تصویرگر یک بال بر شانه آن‌ها رویانده است. این‌که چرا انسان‌ها نمی‌توانند سبکبال و آسوده پرواز کنند و بالا بروند، برمی‌گردد به سنگین شدن جسم. تصویرگر در چند تابلو، آدم‌ها را سنگی و به شکل مجسمه و تندیس کشیده است. در یکی از تابلوها، اسب‌ها (نماد روندگی و حرکت به پیش) در قالب تندیس نمایش داده شده‌اند. جالب‌تر این که تصویرگر برای نشان دادن وخامت اوضاع آدم‌ها، در یکی از تابلوها، بال آدم را سنگ شده ترسیم کرده است.

این داستان در لایه‌های تفسیری و هرمنوتیکی اش، این مضمون را تداعی می‌کند که انسان بیش‌ترین رنج هستی را بر دوش می‌کشد. او هم باید مراقب خود باشد و هم مراقب فرشته‌ها. آیا آدمی سزاوار این همه رنج هست؟ پرسشی که به شکل فلسفی‌تر و البته پوشیده‌تری در شعر «قناری» شاملو مطرح شده و شاعر کوشیده پاسخی در خور برای آن پیدا کند:

قناری گفت: کره ما
کره قفس‌ها با میله‌های زرین و چینه‌دان چینی
ماهی سرخ سفره هفت سینش به محیطی تعبیر کرد
که هر بهار
متبلور می‌شود
کرکس گفت: سیاره من
سیاره بی‌همتایی که در آن
مرگ، مانده می‌آفریند
کوسه گفت: زمین
سفره برکت خیز اقیانوس‌ها
انسان، سخنی نگفت
تنها او بود که جامه به تن داشت
و آستینش از اشک تر بود (۵)

محمدرضا یوسفی داستان‌نویس هم با هر واژه که در این داستان به‌کار می‌برد، در حقیقت یک قلوه سنگ در کوله‌پشتی آدم می‌اندازد تا جایی که کوله‌پشتی انسان به حدی سنگین می‌شود که امکان سیر صعودی و بالاروی را از او می‌گیرد. در لایه‌های زیرین و معنایی این داستان، طنزی خانه

دارد که کشف آن توسط خواننده و یا منتقد، متن داستان را جدی‌تر از آن‌چه هست، نشان می‌دهد.

جهان‌بینی عرفانی و صوفیانه، ویژه آدم‌هایی موسوم به عارف و صوفی نیست. برای این‌گونه دیدن جهان، زیبایی‌شناسی کودکانه و تخیلی، کافی است. نویسنده کوشیده است نگاه زیبایی شناختی خود را که نشأت گرفته از جهان‌بینی اوست، در قالب این داستان به نمایش بگذارد

آواز باد

خلاصه داستان

اهالی یک روستا، هنگام انجام کارهای روزانه آواز می‌خوانند. از جمله اهالی این روستا، چوپانی است که مردم او را گرگعلی می‌نامند. علت این نام‌گذاری، این است که او همراه گرگ‌ها و مانندگرگ‌ها آواز می‌خواند. هر وقت گرگعلی آواز می‌خواند، گرگ‌ها به طرف روستا به راه می‌افتادند. اهالی از این همنوایی ناراحت بودند. آن‌ها به فکر چاره‌می‌افتند:

- گرگعلی را بکشیم!
- گرگعلی را از آبادی بیرون کنیم.
- گرگعلی را جلوی گرگ‌ها بیندازیم.

مهرعلی پیشنهاد می‌کند:

- گرگعلی آدمی شکم پرست است، اگر شکم او را سیر کنیم، دست از آواز خواندن (گرگ‌خوانی) برمی‌دارد.

پیرترین مرد آبادی، پیشنهاد مهرعلی را تأیید می‌کند. از همان روز قرار می‌گذارند خانواده‌ها به نوبت، غذای او را تأمین کنند. مهرعلی، غذا را برای او می‌برد و خودش برای او آواز می‌خواند تا گرگعلی غذا را با لذت بخورد. گرگعلی از این که کار نمی‌کند و غذاهای خوب می‌خورد و یک نوکر و مونس هم دارد، بسیار خوشحال است.

یک روز صبح مهرعلی در کنار سفره صبحانه گرگعلی، آواز بلبلی می‌خواند. گرگعلی صبحانه را می‌خورد و از فرط بی‌کاری، به خواب نیمروزی می‌رود. هنگام ناهار، مهرعلی با آواز گنجشکی او را بیدار می‌کند، سفره ناهار را می‌چیند و مثل بزغاله می‌زند زیر آواز.

شب در کنار سفره شام، برای گرگعلی آواز بره‌ای سر می‌دهد. آواز هنگام خواب، جیرجیرکی است. خلاصه گرگعلی به بی‌کارگی و مفت‌خوری عادت می‌کند و روزبه‌روز چاق‌تر می‌شود. اهالی آبادی بابت تأمین غذای گرگعلی ناراحتند. تا این که شبی آواز گرگ‌ها در آبادی می‌پیچد. اهالی گمان می‌کنند خوشی زیردل گرگعلی را زده و او با آوازش گرگ‌ها را به روستا هدایت کرده است. بنابراین، با چوب و چماق بیرون می‌ریزند تا گرگعلی را از روستا بیرون کنند، ولی با تعجب می‌بینند که گرگعلی آواز بلبلی سر داده است و گرگ‌ها از روستا به سمت کوهستان فرار می‌کنند. مردم و مهرعلی خوشحال می‌شوند و علت را می‌پرسند. گرگعلی می‌گوید این آواز عجیب و غریب که گرگ‌ها را فراری می‌دهد، مخلوطی از آوازهای

به عنوان جمع‌بندی در درونه‌شناسی داستان «باید به فکر فرشته بود»، می‌توان گفت که آدم‌ها بنا به سرشت پاک خود، همواره میل به تکامل دارند

گوناگونی است که مهرعلی یادش داده است.

مردم و مهرعلی، گرگعلی را در آغوش می‌گیرند و به شادی و خوشی به زندگی‌شان ادامه می‌دهند...

این‌که می‌توان به آسانی، چکیده داستان را تعریف کرد، نشانه انسجام طرح و پیرنگ داستان است. ماجراهای داستان، با آهنگی یکنواخت به پیش می‌رود و همین امر، نزدیکی متن را با «قصه» نشان می‌دهد. در اغلب قصه‌ها به علت طرح‌های منسجم و شکل یافته‌شان، بیش‌تر و بهتر از بسیاری داستان‌های امروزی، با یک روایت پیوسته و یک پیوستار روایی روبه‌رو می‌شویم که هم خواندن را برای مخاطبان و خوانندگان، آسان و لذت‌بخش می‌سازد وهم به همین اعتبار، سبب می‌شود تا مخاطب و یا خواننده بتواند بدون کم‌ترین شک و شبهه‌ای با متن قصوی ارتباط بگیرد.

معمولاً در قصه‌ها و افسانه‌ها، یک لایه ضخیم و پررنگ از حادثه وجود دارد که در سازمان درونی متن، حلقه ارتباط پاره روایت‌ها می‌شود و در سازمان برونی متنی، ارتباط سریع و مطلوبی میان متن و مخاطب برقرار می‌کند. همین ویژگی قصه‌ها را نزد مردم از ارزش و اهمیت بالایی برخوردار کرده است. این اقبال و پذیرش در مورد بسیاری از داستان‌های امروزی، در حوزه کودک و نوجوان، دیده نمی‌شود.

رویکرد قصوی در روایت داستان «آواز باد» به اشکال گوناگون اجرا می‌شود. نشانه‌های این رویکرد عبارتند از:

۱ـ مکان وقوع حادثه

ماجرا در یک آبادی (روستا) اتفاق می‌افتد. همان‌طور که می‌دانیم قصه‌ها، ژانر ادبی و روایی دورانی از شکل‌بندی اجتماعی و اقتصادی است که شیوه تولید اجتماعی آن، تحت عنوان فرماسیون دهقانی (ارباب و رعیتی) قابل بررسی است. این به معنای آن نیست که داستان نمی‌تواند در ساخت‌بندی ارباب و رعیتی اتفاق بیفتد. روی دیگر این حکم نیز امروزه کاربرد دارد: یعنی امکان این که در شرایط فعلی جوامع صنعتی، روایت‌های قصوی نیز نوشته و چاپ شوند، منتفی نخواهد بود.

در جوامع صنعتی امروز، با توجه به این که ساخت‌های جدید روایت (داستان به تعریف امروزی‌اش)، می‌باید با ساخت‌های اداری و فرهنگی و اجتماعی‌اش سنخیت داشته باشد، هنوز شکل‌های متفاوت روایت در این‌جا و آن‌جا کاربرد دارد که یکی ازمشهورترین و قدیمی‌ترین شکل آن، روایت قصوی است، ولی شکل مسلط و غالب، از آن داستان است. پس بعید نیست که در روزگار ما و حتی در آینده نیز شاعر و داستان‌نویس، بنشیند و به جای شعر مدرن و نو، شعر کلاسیک (مثنوی، دوبیتی، رباعی و...) بنویسید و به جای داستان‌های امروزی، قصه‌پردازی کند. گاهی این اتفاقات نادر، به جا و تأثیرگذار و پرمخاطب از آب درمی‌آیند؛ چرا که یکنواختی را برهم می‌زنند و سبب ایجاد حرکت در جامعهٔ نویسندگی می‌شوند.

۲ـ زمان وقوع حادثه

هرچند نشانه‌های آشکاری در متن دیده نمی‌شود که زمان وقوع ماجراهای این داستان را به درستی و بادقت روشن سازد، هنوز که هنوز است، شیوهٔ زندگی شبانی و یا شیوهٔ زندگی کشاورزی و یا شیوه‌های ترکیبی در گوشه و کنار سرزمین ما جریان دارد. البته، کنش‌های ساده‌لوحانه اهالی روستای این داستان، به گذشته‌ای نه چندان نزدیک برمی‌گردد؛ کنش‌هایی مانند کشتن گرگعلی، اخراج گرگعلی، تطمیع گرگعلی که هیچ‌کدام چاره‌جویی اساسی محسوب نمی‌شود.

۳ـ جنس حادثه

حادثهٔ مرکزی در این داستان، ممتنع الوقوع نیست. همین برداشت از داستان، نشان می‌دهد که اتفاقات نادر، در همه ادوار تاریخی وجود داشته است. آیا امروز در روستاهای کشور ما، هنوز گرگ به گوسفندان و مردم حمله می‌کند؟ آیا هنوز و یا اصلاً کسی هست که آواز گرگی بخواند؟ به عبارت دیگر، با گرگ‌ها بخواند! آیا اگر این اتفاق بیفتد، مردم برای مبارزه با این حادثه، همان‌گونه عمل می‌کنند که اهالی روستای آواز آباد عمل کرده‌اند؟

در ریز بافت‌های متن که به رفتار روزانه مهرعلی با گرگعلی مربوط می‌شود هم پرسش‌هایی مطرح می‌شود که به نظر می‌رسد جنس حادثه را کهنه و قدیمی تعیین می‌کند. این‌گونه بررسی‌ها که به صورت خلاصه و فشرده بیان شد، رابطه واقعیت را با جهان داستان «آواز بلند» برملا می‌سازد.

همه هستی داستان، درحادثه مرکزی و حوادثی خلاصه می‌شود که در جهان داستانی و از همه مهم‌تر و دقیق‌تر در جهان ذهنی نویسنده رخ داده‌اند. این رخ دادها با توجه به زمینه‌های ذهنی و عینی مخاطبان، خوانندگان این داستان در روزگار ما و آینده از یک‌سو و با عنایت به بسترهای فکری و اجتماعی شخصیت‌های داستانی از سوی دیگر، رخدادهایی ممکن و باورکردنی‌اند. به بیانی دیگر، نویسنده با استفاده از همه ابزارها و عناصر بیرونی و درونی متن، کوشیده تا روایتی «راستواره» بسازد.

راستوارگی باعث می‌شود که مخاطب در روند خوانش، به جنبه‌های تمثیلی اثر فکر نکند. تجربه بسیاری از آموزگاران و مربیان کودکان و نوجوانان، حاکی از آن است که مخاطبان کودک و نوجوان، زمانی از خواندن یک متن لذت می‌برند که در درجه اول با خود متن درگیر شوند و متن را همان‌گونه که روایت می‌شود، بپذیرند و درباره‌اش فکر کنند. تفسیر و تحلیلی اگر لازم باشد، پس از خواندن صورت می‌گیرد.

روان‌شناسی ادبیات کودک و نوجوان، نشان می‌دهد که این گروه از مخاطبین، در هنگام خواندن داستان و یا شعر (و بیش‌تر داستان)، توان و یا تمایلی به کشف رازها و رمزها و پیام‌ها ندارند. این هرگز به این معنانیست که اثر ادبی نباید دارای پیام باشد. متون خوانداری و شنیداری، پس از خوانده شدن، در لایه‌های ناپیدای ذهن کودک و نوجوان ـ با درجات متفاوت ـ رسوب می‌کنند و در سال‌های بعد و در طول زندگی، هرجا و هروقت که زمینه بروز و ظهور آن فراهم شود، در رفتارها و کنش‌ها و حتی در داوری‌های آنان خود را نشان خواهند دارد. در این داستان، شاید بسیاری از خوانندگان و مخاطبان پس از خواندن متن، به یاد فیلم سینمایی «با گرگ‌ها می‌رقصد» بیفتند و این داستان را نسخه‌ای وطنی از موضوع آن فیلم به حساب آورند و حتی ممکن است نام این داستان را با توجه به سابقه ذهنی که از آن فیلم دارند، بگذارند: «با گرگ‌ها می‌خواند!» و تفاوت‌هایی هم میان این دو داستان پیدا کنند.

با وجود این، کم‌تر کودک و نوجوانی است که جنبه‌های تمثیلی آن را دریابد و در داوری‌ها و رفتارهای خود، آن را به کار ببرد.

اگر در فیلم سینمایی «با گرگ‌ها می‌رقصد»، افسر سفیدپوست به آلاچیق سرخ‌پوستان می‌رود و با آن‌ها زندگی می‌کند و همین زندگی کردن با سرخ‌پوستان، سبب می‌شود که افسر سپاه دشمن، چنان در جامعهٔ سرخ‌پوستان استحاله شود که هرگز نخواهد از آن زندگی دست بکشد، در داستان آواز آباد نیز همین اتفاق ـ اما از نوعی دیگر ـ می‌افتد؛ با این تفاوت که گرگعلی از خود مردم آوازآباد است. پس می‌توان اهالی روستای آوازآباد را در جای سرخ‌پوستان فیلم «با گرگ‌ها می‌رقصد» قرارداد. در داستان با گرگ‌ها می‌رقصد، افسر سفیدپوست از جامعه دیگر می‌آید و در اثر مراودت‌ها، جزیی از سرخ‌پوستان می‌شود. در حالی که در داستان آوازآباد، گرگعلی از خود اهالی روستاست، ولی با گرگ‌ها همنوایی می‌کند و ما نمی‌دانیم چرا گرگعلی به جامعه گرگ‌ها تمایل پیدا می‌کند؟

به فرض که لازم نباشد علت «گرگیت» و «گرگ‌خوانی» را با کدهای روشن و بینات معین، در متن داستان بیاوریم و بر این باور باشیم که داستان روایتی است که بخش‌های ناگفته و حذف شده و بخش‌های رمزآلود و آشنایی‌زدایی شده دارد، آیا نباید پاسخ‌هایی غیرمستقیم در لابه‌لای متن داستان، برای پرسش‌های مطرح شده و مطرح نشده، توسط نویسنده تمهید شود؟ البته خواننده این حق را برای خود محفوظ می‌داند که بداند چه چیز باعث شده تا گرگعلی مثل گرگ‌ها زوزه بکشد.

در جامعه‌ای مثالی که ناگهان یکی از چوپانانش به جای آن که پشتیبان گوسفندان باشد، هوای گرگ‌ها را در سرمی‌پروراند، چگونه براساس و با الهام از آیین مدارا، گرگعلی گرگ آواز را می‌پذیرند و به شکلی دموکراتیک و پسیکولوژیک با او رفتار می‌کنند؟ قاعدتاً رفتاری که از عصبیت قومی این تیپ جامعه سرمی زند و بارها در درازای تاریخ سرزمین‌های تحت حاکمیت استبداد و توتالیتری تکرار شده، رفتاری سرکوبگرانه و خشن و مبتنی بر حذف فیزیکی بوده است. در این داستان که به علت نپرداختن به بسیاری از گوشه‌ها و زوایای زندگی اجتماعی، روایتی خرد به شمار می‌رود، اهالی روستا دست به رفتاری مردم‌سالارانه می‌زنند و آرای اهالی را به رفراندوم می‌گذارند، اما ناگهان پیرمردی پیشنهاد یکی از اهالی را به نمایندگی از همه مردم، تأیید و تصویب می‌کند و به این ترتیب، گرگعلی از مرگ حتمی می‌رهد و در یک فرآیند پداگوژیک، متحول می‌شود و به قول معروف: «پی نیکان می‌گیرد و مردم می‌شود!»

این مدارا، تصادفی و ناگهانی به دست نمی‌آید. مسلماً حاصل یک عمر تمرین باید باشد. این کیفیت نه در پنهان و نه در آشکار متن، هیچ نمود و نشانه‌ای ندارد. درست است که نویسنده، حلال مشکلات نیست و داستان، حل‌المسائل نیست، ولی در لفافه‌نویسی و معماپردازی به بهانه ایجاد فعالیت و خلاقیت ذهن خواننده و مخاطب و تبدیل متن داستان به یک چیستان مفصل و چند وجهی، بهایی نخواهد داشت. فراموش نشود که رفتاری که با گرگعلی داستان می‌شود، یکی از عملی‌ترین و انسانی‌ترین انواع رفتار است و دیدیم که بازخورد مطلوبی هم دارد.

مطالعه این داستان از این دیدگاه ـ مسلماً ـ از کودک و نوجوان برنمی‌آید. تنها منتقدان و روشنفکران هستند که از سر حوصله و شکیبایی، خواهند توانست به تحلیل برسند و این‌جاست که متن به یک «گفتمان» تبدیل می‌شود.

محمدرضا یوسفی، در عین پرکاری و پرنویسی،

همواره به این حواشی تأمل‌برانگیز پرداخته است. ویژگی دیگر هنر نویسندگی یوسفی، این است که او داستان را خوب تعریف می‌کند. داستان‌نویسی به این درجه از داستان‌پردازی می‌رسد که بداند در پی تعریف چه چیزی است و مهم‌تر این‌که این «چه چیز» را چگونه تعریف کند. به نظر می‌رسد که یکی از علت‌های پرنویسی یوسفی، دانستن زیروبم داستان‌نویسی باشد.

در پایان، نظری اجمالی به داستان‌های بلند و رمان‌های نوجوان محمدرضا یوسفی، این نوشتار را در شناخت کوتاه آثار او تکمیل خواهد کرد.

از میان رمان‌های پرشمار یوسفی، چهار کتاب را برگزیده‌ام که سطرهایی که بعد از این می‌خوانید، درباره آن‌هاست.

سرزمین آبی

رمان سرزمین آبی در یازده فصل کوتاه فراهم آمده است و ماجراهایش در جنوب تفتیده می‌گذرد.

نویسنده با فضاسازی خوب و مناسبی، زندگی در جنوب کشور و شیوهٔ زاد و زیست کپرنشینان و ماهی‌گیران و بلم‌رانان را بدون روتوش و بدون هرگونه افراط و تفریطی، به نوجوانان سراسر کشور معرفی می‌کند.

رمان سرزمین آبی، پر است از لحظه‌های واقعی و مستندگونه که میزان آشنایی نویسنده را با جریان زندگی در استان‌های جنوبی و کناره‌های خلیج‌فارس به خوبی نشان می‌دهد. اگر کسی او را نشناسد، با خواندن این رمان او را بوشهری، خوزستانی و هرمزگانی خواهد دانست.

نثر داستان با لحن و لفظ مردمان جنوب شکل گرفته است: **«بابا سالم گفت: خجالت به دشمنت! عبدل راه‌مان را کج کرد، وگرنه زحمت نمی‌دادیم.»** (۶)

در جایی دیگر می‌خوانیم: **«بابا سالم گفت: مرد که بُغض ندارد! حرف بزن.»** (۷)

یا: **«عبدل گفت: «... اگر بچه داشتم، به بزرگیت قسم نمی‌گذاشتم پا توی دریا بزند، خیر دریا بریده، به خودم چه داد که به بچه‌ام بدهد!»**(۸)

غیر از لحن و لهجه، در گفتار آدم‌های داستان، باید از واژه‌ها، تکیه‌کلام‌ها و اصطلاحات بومی نام برده شود که در کتاب آمده و در زیر صفحه‌ها، معادل فارسی معیارشان ذکر شده است. نویسنده اصرار زیادی به کاربرد این واژه‌های محلی ندارد و به قدر کفایت ودر حد نیاز، به «محلی‌نویسی» دست می‌زند.

ویژگی دیگر نثر داستانی در این رمان، فراوانی تشبیهات است. به نظر می‌رسد که نویسنده با هدف فضاسازی و نشان دادن حال و هوا، از این ساخت‌های دستوری استفاده کرده است:

ـ کشتی مانند اژدهایی غرید و هیاهوی بچه‌ها را بلعید. (۹)

ـ قایق‌ها مانند دسته‌ای دلفین به آن سوی امواج می‌پریدند. (۱۰)

ـ سعید مثل بزغاله‌ای سرش را از میان پاهای شیخ فرج برد تا گزند سیلی، صورتش را نسوزاند. (۱۱)

ـ باباسالم مانند جهازی قدیمی که سنگین و آبدیده آرام‌آرام به طرف ساحل می‌آمد، قدم برمی‌داشت و سعید به دنبالش مثل بزغاله‌ای چموش و بازیگوش می‌دوید و به طرف دریا

سنگ می‌انداخت. (۱۲)

در ابزارهای روایت داستان نوجوانان، استفاده از «تشبیه» نه تنها ناپسند نیست، بلکه بچه‌ها دوست دارند صفت‌ها، قیدها وتشبیهات در نثر باشد تا بهتر بتوانند با پیشرفت ماجراها و دامنه‌گیری روایت و نثر ارتباط برقرار کنند.

یوسفی در فصل‌های پایانی رمان سرزمین آبی، حیفش می‌آید تا از حوادث واقعی و تاریخی خطه جنوب یادی نکند. او برای یادکرد جنبش مبارزاتی دلیران تنگستان، صحنه‌ای می‌سازد که خیلی طبیعی و باورکردنی می‌نماید. سعید (قهرمان نوجوان این داستان)، از بازی برمی‌گردد و در پاسخ به سؤال بابا سالم، می‌گوید که داشته با بچه‌ها بازی می‌کرده:

باباسالم با تعجب گفت: «بازی؟ چه وقت بازی؟»

سعید سرش را بالا گرفت و به چشمان باباسالم خیره شد و گفت:

«من توی دستهٔ تنگستانی‌ها بودم، یک دسته هم انگلیسی بودند، با هم جنگیدیم.» (۱۳)

باباسالم وقتی می‌بیند سعید چیزی درباره نبرد تنگستانی نمی‌داند، برایش توضیح می‌دهد: (۲۴)

«... تنگستانی‌ها عزت و جلال جنوب هستند.» (۱۴)

وقتی سعید درباره مبارزات ضدانگلیسی رئیس علی دلواری و یارانش می‌پرسد، حرف به جاهای دیگر می‌کشد:

سعید به ردیف نخل‌ها نگاه کرد و گفت: «باباسالم! انگلیس این همه زور را از کجا آورده بود؟»

باباسالم لبخندی زد و گفت: «کوسه از کجا کوسه می‌شود؟ از بس این و آن را می‌خورد. انگلیس هم حکماً دیگران را چاپید تا انگلیس شد.» (۱۵)

پس از چند فصل روایت داستانی و همراه شدن خواننده با قهرمانان هم‌سن و سال خود و لذت بردن از حوادث گوناگون و شیطنت‌های نوجوانانه، داستان‌نویس به صرافت می‌افتد که با یادآوری حماسه تنگستان، تلنگری به ذهن هشیار و پرسشگر و کنجکاو خواننده نوجوانش بزند و رابطه بینامتنی ایجاد کند و متن خود را از یکنواختی روایت و از حالت سرگرمی بیرون بیاورد و بار اندیشگی به آن ببخشد.

بابا سالم آه کشید و گفت: «همیشه همین‌طور بوده باباجان! هیچ وقت بچه آهو نمی‌داند مادرش زمستان را چطوری سرکرده. هیچ وقت جوجه نمی‌داند لانه‌اش چطوری در زمستان گرم شده. همان‌جور که تو نمی‌دانی این خاک چطوری به تو رسیده و چطوری دست اجنبی را از این خاک کوتاه کرده‌اند.» (۱۶)

«دنیا با تمام بزرگیش مثل دریا می‌ماند. در دریا هم کوسه هست و هم ماهی! ماهی به فکر لانه‌اش است و کوسه به فکر دریا! ماهی لانه‌اش را می‌خواهد و کوسه دریا! کوسه، ماهی‌ها را خراب می‌کند. صیادها را می‌کشد. ماهی‌ها را می‌خورد. چون زور دارد و از همه گنده‌تر است. انگلیس هم همین‌طور. کوسه شده بود و دنیا را می‌خواست ببلعد.» (۱۷)

پَرپَرو، مرغ دریا

داستان در نُه فصل کوتاه جمع شده است. نوجوانان کتابخوان فارسی زبان روزگار ما که سال‌ها پیش،

ترجمه فارسی رمان «جوناتان، مرغ دریایی» را خوانده‌اند، برای کنجکاوی هم شده، رمان کم صفحه «پرپرو، مرغ دریا» را در دست خواهند گرفت.

کتاب، داستان نرم و لطیفی دارد. رابطه زیستی و احساسی میان انسان و حیوان در این داستان، در قالب یک سری حوادث واقع‌نما، نشان داده می‌شود.

رابطه میان انسان (کودکان و نوجوانان بیش‌تر با حیوانات انس می‌گیرند) و جانوران از دیرباز موضوع قصه‌ها، افسانه‌ها، شعرها، نمایش‌نامه‌ها و داستان‌ها بوده است.

راه دادن جانوران به جهان داستان، برگرفته از جریان زندگی در جهان واقعی است. حال اگر نویسنده از همه امکانات و عوامل روایت استفاده کند و این حضور را معنا و ژرفا ببخشد، دست کم در دو جنبه کار کرده است: یعنی هم هنر خلق و آفرینش را به کار گرفته و هم تلقی خود را از جهان هستی، به نمایش گذاشته است. بنابراین، می‌توان گفت که هر پدید آورنده اثر ادبی و هنری، در حقیقت جهان دلخواه و مطلوب خود را عرضه می‌کند.

در جوامع صنعتی امروز، با توجه به این که ساخت‌های جدید روایت (داستان به تعریف امروزی‌اش)، می‌باید با ساخت‌های اداری و فرهنگی و اجتماعی‌اش سنخیت داشته باشد، هنوز شکل‌های متفاوت روایت در این‌جا و آن‌جا کاربرد دارد که یکی ازمشهورترین و قدیمی‌ترین شکل آن، روایت قصوی است، ولی شکل مسلط و غالب، از آن داستان است

موضوع این داستان محمدرضا یوسفی، موضوعی انسانی است. نوجوانی که همراه ماهی‌گیران به دریا می‌رود، با یک پرنده دریایی دوست می‌شود. او طعمه‌ها وماهی‌های ریز را به دریا می‌اندازد و مرغ دریایی (پَرپَرو) آن‌ها را می‌قاپد. دوستی عبود با پرپرو، یک رابطهٔ اکوسیستمی‌و فصل مشترک عبود و پرپرو، زندگی است.

پرپرو فقط دوست روزهای ماهی‌گیری عبود نیست. او حتی بالای سر عبود پرواز می‌کند و به خانه عبود می‌رود و روی شاخه درخت حیاط خانه عبود می‌نشیند. پرپرو می‌گذارد تا عبود و برادرش امیر، او را در دست‌های خود بگیرند، نوازش کنند و بوسه بر سرش بزنند. این همزیستی درچند عامل ریشه دارد:

۱ـ احساس امنیت جانی

پرپرو، عبود را شکارچی پرندگان نمی‌داند و در کنار او احساس امنیت می‌کند. عبود تیر و کمان ندارد تا به طرف پرپرو نشانه‌گیری و او را زخمی کند.

۲ـ احساس امنیت غذایی

عبود ماهی‌های کوچک را که از تور می‌گیرد، برای پرپرو می‌اندازد. مسلم است که پرنده دریایی،

دست‌آموز و رام او می‌شود. داستانی منظوم در بوستان سعدی هست که به موضوع تغذیه و دوستی میان انسان و حیوان می‌پردازد.

به ره بَر، یکی پیشم آمد جوان
به تک در پی‌اش گوسفندی روان
به او گفتم این ریسمان است و بند
که می‌آرد اندر پی‌ات گوسفند
سبک طوق و زنجیر از او باز کرد
چپ و راست بوییدن آغاز کرد
هنوز از پی‌اش تازیان می‌دوید
که جو خورده از کف مرد و خوید
چو باز آمد از عیش و شادی به جای
مرا دید و گفت ای خداوند رای
نه این ریسمان می‌بَرَد با مَنش
که احسان کمندی‌ست بر گردنش (۱۸)

نکته یادکردنی در این داستان، روایت‌نویسی پیوسته است. نویسنده توانسته مجموعه‌ای از رویدادهای ریز و درشت را در پیوستاری منسجم توزیع کند. توزیع مناسب رویدادها در فصل‌های داستان، بیانگر مدیریت متن است. مدیریت متن، اصطلاحی است که قبلاً در نقد داستان‌های فرهاد حسن زاده، به کار برده‌ام و اینک آن را در این‌جا استفاده می‌کنم.

اگر تولید متن، یک کار اجرایی است، نویسنده از آن‌جا که متن را اجرا می‌کند، مدیر اجرایی متن نیز به شمار می‌رود. اداره کردن متن، چیزی نیست مگر استفاده بهینه از ابزارها و عناصر داستانی در هنگام نوشتن داستان. به بیانی دقیق‌تر، داستان‌نویس وقتی مشغول نوشتن داستان می‌شود، تمام هوش و حواسش صرف این می‌شود که ماجرای داستان را در قالب یک پیرنگ بریزد، برای پیشبرد این ماجراها، آدم‌هایی دست و پا کند و وظایفی بر دوششان بگذارد، در پیشرفت ماجرا، سنگ‌اندازی کند تا رویدادها و آدم‌ها به هم گره بخورند، آدم‌ها را با طبیعت و حتی آدم‌های دیگر حاضر در داستان درگیر کند و درگیری‌ها را به اوج برساند تا بحران ایجاد شود. آن‌گاه گره را باز کند تا تلاطم متن به تعادل و آرامش برسد. او چهارچشمی مواظب است تا اطلاعات داستان، بی‌موقع افشا نشود و هزار و یک تمهید و هوشیاری دیگر. مگر یک مدیر چه می‌کند که داستان‌نویس نمی‌کند؟

آدم‌های این داستان، در حد و اندازه واقعی و طبیعیشان ساخته شده‌اند و به اندازه تواناییشان اقدام می‌کنند. آن‌ها قهرمان نیستند تا رفتارهایی محیرالعقول از ایشان سر بزند. آدم‌های یوسفی در داستان «پرپرو مرغ دریا»، تعدادشان زیاد نیست. این تعداد آدم داستانی، با جنس حادثه و دامنه آن و پهنه جهان داستان، همخوانی دارد. یوسفی به مثابه مدیر اجرایی متن، به خوبی می‌داند که بسیج نیروهای انسانی برای پیشبرد رویدادهای داستان، لزوماً به حساب حُسن مدیریت او گذاشته نمی‌شود، بلکه زمانی این عمل برای نویسنده، امتیازهای مثبت درپی خواهد داشت که این آدم‌ها به اندازهٔ کافی در داستان، وظیفه تعریف شده داشته باشند و به خوبی از پس آن برآیند.

دره آهوان

یوسفی ـ گویا ـ با خودش عهد کرده تا برای همه اقلیم هاو قومیت‌ها داستان بنویسد؛ یعنی هر یک از روایت‌های داستانی‌اش را به یکی از استان‌ها ببرد. مثل این است که خواسته باشد حادثه‌ای اتفاق بیفتد و او به

عنوان کسی که چشم بینا و گوش شنوا دارد، آن حادثه را سبک سنگین کند، محک بزند و ببیند با کدام یک از قومیت‌ها، هم‌خوانی بیش‌تری دارد و آن‌گاه آن‌جا را سن نمایش داستانش قرار دهد. او در دوران یاد شده، ما را به جنوب داغ و تفتیده برده بود و حالا قصد دارد به کردستان برود.

طرح‌های سیاه قلم که سیمای مردان و زنان کردستان را نشان می‌دهد، نام‌های آدم‌ها و اصطلاحات و واژه‌های بومی که در این داستان استفاده شده، فضای کردستان را در ذهن خوانندگان و مخاطبان زنده و تداعی می‌کند.

موضوع رمان، همانند رمان‌های قبلی و دیگرش، موضوعی جدی، جالب و جامعه شناختی و در یک کلام انسانی است.

موضوع‌های انسانی، فرامرزی عمل می‌کنند، خواننده این داستان، در هر کجای کره زمین با هر رنگ و نژاد و زبانی، اگر متن ترجمه شده داستان دره آهوان را بخواند و با آن ارتباط برقرار کند، معنی‌اش این خواهد بود که:

۱ـ نویسنده در یک اقدام پیشامتنی، به مسئله مهم و جالب مخاطب‌شناسی فکر کرده و همواره آن را در نظر داشته است.

۲ـ نویسنده دست روی انسان و مسایل انسانی گذاشته است.

پرداختن به انسان و مسایل انسانی با دید هنری و قابل قبول، به منزله جهانی نویسی است. از آن‌جا که فصل مشترک همه انسان‌ها، مسایل مربوط به زندگی و انسانی است، پس هر داستانی و شعری که نوشته شود و متضمن این مسایل باشد، فارغ از این که با چه زبانی و توسط چه کسی نوشته شده باشد، اثری جهانی خواهد بود.

در این داستان هم موضوع شکار جانوران پیش می‌آید. بره آهویی زنده به دست شکارچی می‌افتد. بقیه داستان به درون و بیرون کاوی آدم‌ها می‌پردازد. ارزش اصلی داستان، از بخش‌هایی از داستان پدید می‌آید که کشمکش‌های چندگانه موجود میان آدم‌ها، در آن جا متمرکز شده است.

پی نوشت

۱- **آجرلق**، محمدرضا یوسفی، نثر شباویز، چاپ اول، ۱۳۸۲، ص ۵
۲- پیشین، ص ۱۷
۳- پیشین، ص ۴
۴- **باید به فکر فرشته بود**، محمدرضا یوسفی، شباویز، چاپ اول، ۱۳۸۱، ص ۶
۵- **در آستانه**، احمدشاملو، انتشارات نگاه، چاپ اول، صص ۳۷ـ۳۶
۶- **سرزمین آبی**، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، چاپ اول، ۱۳۷۳، ص ۵۶
۷- پیشین، ص ۷۴
۸- پیشین، ص ۳۳
۹- پیشین، ص ۳
۱۰- پیشین، ص ۴
۱۱- پیشین، ص ۹
۱۲- پیشین، ص ۱۸ـ۱۹
۱۳- پیشین، ص ۶۸
۱۴- پیشین، ص ۶۹
۱۵- پیشین، ص ۷۰ـ۷۱
۱۷و ۱۶ - پیشین، ص ۷۰
۱۸- **بوستان سعدی**، محمدعلی فروغی، بی‌تا، کتاب‌فروشی برادران علمی، صص ۸۳ـ۸۲