فصلنامهٔ نقد کتاب
کودک و نوجوان
سال پنجم، شمارهٔ ۱۷
بهار ۱۳۹۷


# سفرهای قراردادی و شخصی خود نویسنده

## نقد و بررسی ساختاری رمان *و باز هم سفر*

محمد قزلباش
منتقد و کارشناس ادبی

**چکیده**

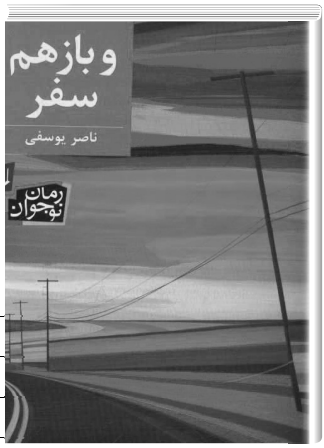
توجه به شاخصه‌ها و داشته‌های روحی و روانی نوجوانان و انتخاب شخصیت‌هایی از میان این گروه سنی برای نشان‌دادن پس‌زمینه‌های روان‌شناختی و تربیتی آن‌ها در قالب داستانی بلند که آن‌ها را در بسترهای فرهنگی و اجتماعی متمایز و نامتعارفی به آزمون خودشناسی و تفکر دربارهٔ زندگی وادار کند، موضوع رمان موردنظر است. در مقالهٔ حاضر تلاش شده تا این اثر از دیدگاه نقد ساختاری-تحلیلی بررسی شود.

**کلیدواژه**

تابع ذهنی، کثرت‌گرایانه، پارادوکس، خوداظهاری، حس‌ورزی، تنگناهای ذهنی، انتزاعی.

**مقدمه**

موضوعاتی هستند که در اصل داستان‌گونه‌اند یا به یک داستان منتهی می‌شوند. ویژگی ضمنی آن‌ها هم این است که برای کامل‌شدن طرح داستانی‌شان، زمان‌بندی معین و ادامه‌داری لازم است؛ طی این زمان‌بندی، اغلب چون شکل‌گیری موضوع به وقوع رخدادها، جابه‌جایی پرسوناژها، قرارگرفتن در مکان‌ها، رویارویی با آدم‌ها و موضوعات فرعی متنوع نیاز دارد، یک چرخهٔ داستانی شکل می‌گیرد که پر از فرازوفرود است و با الزام این‌که فرد یا اشخاص خاصی به چنین موضوعی دامن زده‌اند، شخصیت‌هایی هم خود را ازمنظر روان‌شناختی و فکری به خوانندگان می‌شناسانند. واقعیت آن است که هر موضوعی ظرفیت و قابلیت شکل‌دهی به داستانی با این شاخصه‌ها را ندارد و اگر موضوع فقط عبارت از شروع و به‌پایان‌رساندن یک سفر باشد که از قبل کاملاً طراحی و به‌طور همزمان تاحدی تأویل‌آمیز هم پردازش شده باشد، درآن‌صورت شکل‌گیری عناصر




**یوسفی، ناصر. (۱۳۹۵)، *و باز هم سفر*، ویراستار: مژگان کلهر، تهران، افق، قطع رقعی، ۳۹۰ص، ۱۸۵۰۰ تومان.**
**شابک: ۲-۲۳۴-۳۵۳-۶۰۰-۹۷۸**



و داده‌های یادشده بی‌تردید برای خود نویسنده نوعی آزمون اثبات مهارت و توانمندی ذهنی به‌شمار می‌رود و سفر موردنظر هم در وهلهٔ نخست سفر خاص و شخصی خود نویسنده تلقی خواهد شد.

ناصر یوسفی، نویسندهٔ رمان *و باز هم سفر* موضوع اثرش را به‌ظاهر براساس چنین سفرهایی انتخاب کرده و البته بر جنبه‌های قراردادی و شخصی آن تأکید بیشتری داشته‌است. سفرهای موردنظر در این رمان سفرهایی الزامی برمبنای آیین‌ها و آداب اجتماعی‌اند که برای نوجوانان چهارده‌ساله به‌عنوان مرحله‌ای تجربی و آموزشی جزء برنامهٔ تربیتی آنان تعریف شده و هر نوجوانی باید خودش تنهایی به چنین سفری برود. این موضوع، اولین تابع ذهنی نویسنده برای شکل‌دهی رمان است؛ به‌همین‌دلیل، گرچه خود مقولهٔ سفر تأویل‌آمیز و نشانه‌ای کلی از واردشدن به یک حوزهٔ خودشناسی، دگرشناسی و شناخت نسبی از زندگی و داشته‌های آن تلقی می‌شود، اما ازنظر استقرایی شامل نشانه‌های جزئی زیادی به گسترهٔ کثرت‌گرایانه بخشی از زندگی است که توسط هرکدام از سه شخصیت نوجوان رمان تجربه می‌شود:

**شکل‌گیری موضوع هر داستان به وقوع رخدادها، جابه‌جایی پرسوناژها، قرارگرفتن در مکان‌ها، رویارویی با آدم‌ها و موضوعات فرعی متنوع نیاز دارد**

«آن‌ها کودکانشان را طوری تربیت می‌کردند تا برای سفر بزرگ آماده شوند. آموزش‌های مختلف، کلاس‌ها و سفرهای کوچک و بزرگی را ترتیب می‌دادند تا بتوانند از پس سفر بزرگ برآیند. مردم شهر فکر می‌کردند هیچ‌چیز به‌اندازه سفر نمی‌تواند بچه‌ها را بزرگ کند و تجربه‌های زندگی را در اختیار آن‌ها قرار دهد. هر نوجوانی یک روز سفرش را آغاز می‌کرد، اما بازگشتش معلوم نبود. هر نوجوان پس از تجربه‌ای متفاوت سفر خود را به‌پایان می‌رساند. گروهی از بچه‌ها با شوق سفر بزرگ، روزها را به شب و شب‌ها را به صبح می‌رساندند. سفر هم درست مانند بالغ‌شدن، ازدواج‌کردن یا شغل و خانه‌ای‌داشتن، بخشی از رؤیا و آرزوهای آن‌ها بود» (یوسفی، ۱۳۹۵: ۸-۹).

سفرها که ادامه می‌یابند، مشخص می‌شود که نگاه ناصر یوسفی به رخدادهای ریزودرشت داستان قراردادی است و مخاطبان نوجوان با رمانی روبه‌رو هستند که همه‌چیز آن با میل، اراده و ذهنیت‌های نویسنده شکل داده شده‌است. در چنین رویکردی، کارکرد حوادث و آدم‌های داستان الزاماً باید به غایت‌مندی‌های معینی منجر شود که نشانگر علت‌های اولیهٔ طراحی، موجودیت هرکدام از آدم‌ها و حوادث و نیز توجیه‌گر طرح اساسی و محوری رمان باشد. برای عملی‌شدن چنین منظری نویسندگان اغلب دو شیوهٔ متفاوت دارند: یا همهٔ وقایع و شخصیت‌ها را با داستان پیش می‌برند و همه‌چیز فقط در بخش پایانی رمان به تأویل و نتیجه‌ای غیرقابل‌انتظار ختم می‌شود، یا آن‌که شکل دومی انتخاب می‌شود و نویسنده در هر حادثه‌ای تأویل و نتیجه‌ای مقطعی ارائه می‌دهد و در پایان اثر از گردآوری نتایج موردنظر، یک تأویل نهایی دامنه‌دار، معنادار و برجسته‌تر و در مواردی حتی متناقض شکل می‌گیرد. یوسفی از نگرش دوم استفاده می‌کند. هر حادثه و موقعیتی را که نشان می‌دهد، تلویحاً یک تأویل یا زمینهٔ تأویل‌داری برای آن وجود دارد و این از همان آغاز آشکار است:

«تمام سیستم امنیتی شهر طوری تنظیم شده بود که کل شهر را در برابر حضور غریبه‌ها حفظ می‌کرد. هیچ‌کس نمی‌توانست شهر را پیدا کند. حتی هواپیماها و هلی‌کوپترها نمی‌توانستند از بالای این منطقه عبور کنند؛ چون سیستم‌های رادار آن‌ها از کار می‌افتاد. طراحان و مهندسان، شهر را طوری مدیریت می‌کردند تا از دید هر غریبه‌ای در امان باشد. آن‌ها از شهر خود در برابر حضور هر غریبه‌ای به‌شدت محافظت می‌کردند. حالا هم حضور یک غریبه زنگ خطر بزرگی بود» (همان: ۲۴-۲۵).

«آن‌قدر راه رفت که خسته شد، اما نه‌تنها به جایی نرسید، بلکه حس می‌کرد هنوز در نقطهٔ اول است. با خودش فکر کرد، چطور ممکن است راه بروی، اما تکان نخوری و به جایی نرسی؟ یک‌دفعه گروهی از مردم را دید که با لباس‌ها و چهره‌هایی شبیه هم به‌سوی او می‌آمدند. جمعیت به او نزدیک شد و از کنارش گذشت، اما بازهم چیزی را احساس نکرد. آن‌ها پیش می‌رفتند بدون این‌که چیزی تغییر کند. سام با آن‌ها هم‌قدم شد، اما بازهم به جایی نرسید. تمام آن آدم‌های یک شکل، بخشی از یکدستی فضا و مکان بودند» (همان: ۳۷).

تأویل‌هایی که ناصر یوسفی در رمان *و باز هم سفر* ارائه می‌دهد، متنوع‌اند؛ زیرا او بر آن است، حتی موقعیت‌های کوتاه را هم به غایت‌مندی معینی برساند. خود حوادث و شخصیت‌ها چندان گیرا و جذاب نیستند. کار مهیج و عجیبی از آن‌ها سر نمی‌زند، اما برای هر کار و شرایط و حادثه‌ای یک ذهنیت آموزشی و تجربی مشروط درنظر گرفته شده‌است. همهٔ ویژگی داستانی و روایی نوشتار هم مدیون همین داشته‌هاست. در جاهایی که این داده‌ها و شروط، ابتکاری از کار درآمده‌اند، رمان گیرا و خواندنی است:

«پونه فکر کرد به‌راستی هیچ احتیاجی نداشت بداند چندشنبه است. در آن

باغ هیچ فرقی بین دوشنبه و چهارشنبه یا حتی جمعه نبود، اما بدش نیامد که بازی‌ای را شروع کند. با خنده گفت: پس امروز یک‌شنبه است. پیرمرد هم لبخند زد: قبول! امروز یک‌شنبه است؛ بنابراین، فردای آن روز هم باید دوشنبه باشد. پیرمرد هم قبول کرد. آن روز جمعه شد و با هم استراحت کردند. پونه چند روزی این بازی را ادامه داد، اما از این بازی خسته شد. از روزهای هفته خسته شد. می‌توانست هر روز برایش جمعه باشد یا پنج‌شنبه! فکر کرد نباید خودش را با نگه‌داشتن روزهایی که برایش فایده‌ای نداشتند، خسته کند. تصمیم گرفت هر روز را به‌خاطر همان روز دوست داشته باشد، اما یک شب تصمیم گرفت پیش از خواب نامی برای روزی که طی کرده بود، انتخاب کند. این‌طوری بود که هر شب نامی را برای آن روز انتخاب می‌کرد. یک روز در برکه آب‌تنی کرد، نام آن روز را گذاشت: آب‌تنی! روز دیگر همراه همسایه یک هندوانهٔ خوشمزه خورد و نام آن روز شد هندوانهٔ شیرین و به‌همین‌ترتیب روزهای بعد: نسیم، آفتاب داغ، سیب‌های قرمز، دعا، سایهٔ درخت انگور، هدیه و... نام گرفتند» (یوسفی، ۱۳۹۵: ۶۹-۷۰)

یکی از قراردادهای ذهنی نویسنده آن است که شرایط پیرامونی شخصیت‌های اصلی‌اش را نامتعارف و پارادوکسیکال می‌کند تا دافعه‌هایی ایجاد نماید و به کنش‌زایی موضوع رمان کمک کند. آن‌چه او سر راه شخصیت‌های اصلی قرار می‌دهد، حوادث و موجودات عجیب افسانه‌ای و تخیلی نیست، بلکه قانونمندی‌ها و قراردادهای ذهنی خودش است برای تمثیلی‌کردن جوامعی فرضی که شرایطی نامتعارف دارند. او این کار را با چالش‌های ذهنی روی موضوعاتی مثل فقدان آزادی در جامعه و محدویت‌های زمانی و مکانی انجام می‌دهد و با تأکید بر چاره‌اندیشی‌های شخصیت‌ها برای مقابله با چنین شرایط و معضلاتی یا حل آن‌ها و حتی در مواردی گریز و فرار از آن‌ها، شخصیت‌هایش را ضمن دامن‌زدن به یک چرخهٔ روان‌شناختی و تربیتی، به‌طور همزمان شخصیت‌پردازی می‌کند و خوانندگان گروه سنی نوجوان را به‌طور ضمنی درمورد چنین مسائلی به تفکر وادار می‌دارد؛ بنابراین، تأکید ناصر یوسفی بیشتر بر پارادوکس‌ها و تناقضات قراردادی اجتماعی و آشناکردن مخاطبان نوجوان با چنین عارضه‌هایی است:

«دختر گفت: باید بعضی از این نکته‌ها را برایت توضیح بدهم تا مواظب باشی. مثل چی؟ مثل همین خواب‌دیدن! نباید خواب‌هایت را برای کسی بگویی. آرزوهایت را هم نباید بگویی. هیچ‌وقت نباید نشان بدهی که آرزویی داری! از همه مهم‌تر نباید به کسی کمک کنی. نباید دربارهٔ رؤیاهایت حرف بزنی. دخترک گیج شده بود. اگرچه فهمیده بود که در این شهر قوانین بسیاری را باید رعایت کند، اما نمی‌دانست که باید رؤیاها، آرزوها یا خواب‌هایش را هم پنهان کند. یا این‌که نباید به کسی کمک کند! دلش می‌خواست سؤال‌های بیشتری از دخترک بپرسد، اما خیلی وقت نداشت. روزهای بعد دخترک خبر داد که کمتر باید همدیگر را ببینند.

فصلنامهٔ نقد کتاب
کودک و نوجوان
سال پنجم، شمارهٔ ۱۷
بهار ۱۳۹۷


**تأویل‌هایی که نویسنده ارائه می‌دهد، متنوع‌اند؛ زیرا او برآن است، حتی موقعیت‌های کوتاه را هم به غایت‌مندی معینی برساند**

انگار دیگران متوجه شده‌اند که آن‌ها مدتی است فقط با هم حرف می‌زنند. این می‌توانست برای مسئولان مدرسه یک هشدار باشد، چون همهٔ بچه‌ها باید مرتب با افراد متنوعی حرف بزنند و به دوست خاصی عادت نکنند» (یوسفی، ۱۳۹۵: ۱۱۰-۱۱۱).

در این اثر، حوادث مهمی که حجم ۳۸۷ صفحه‌ای آن را توجیه کند، وجود ندارند. رمان، مملو از خود اظهاری، توصیف و برون‌فکنی است که ارزش داستانی و روایی چندانی ندارند. در جاهایی هم نویسنده بر آن بوده شرایطی غیرعادی را به‌عنوان مانعی در برابر شخصیت‌ها قرار دهد تا ضرورت عبور از آن‌ها عامل پیش‌برندهٔ موضوع رمان باشد و همزمان تاحدی مضامین تأویل‌زا هم وارد متن شود. با همهٔ این‌ها، خوداظهاری‌های زیاد به رمان آسیب نسبی زده‌اند، چون فقط کارکرد پیش‌شرط‌ها و خواسته‌های معمولی را دارند و هرگز با کاربری و تأثیرات عمیق حوادث داستانی برابری نمی‌کنند:

«دوست دارم همسایه داشته باشم. همسایه‌هایی مهربان که هر روز به من سر بزنند. دوست دارم خانه‌ام را آب و جارو کنم. دوست دارم گاهی پشت پنجره بنشینم و به جاده‌ای که از دوردست‌ها می‌گذرد نگاه کنم و خوشحال باشم که من توی جاده نیستم. دوست دارم درِ خانه‌ام برای مسافرها باز باشد. من برای مسافرها از قبل یک کاسه آب کنار می‌گذارم کسی در خانه‌ام را بزند به او آب و نان می‌دهم. چشمه همین‌طور حرف می‌زد. انگار منتظر هیچ پاسخی هم نبود. او بلند بگوید. سام هم تصمیم گرفت گوش کند. او آماده بود تا آخر سفرش فقط بنشیند و رؤیاهای چشمه را بشنود» (همان: ۱۳۳).

آن‌چه نویسنده تحت عنوان تغییرات روحی و حالات به توصیف درمی‌آورد، جزو بدیهیات است. به‌علاوه، کارکرد صرفاً حجمی پیدا کرده و اضافاتی است که اثر را در جاهایی معمولی جلوه می‌دهد و حتی نگارش رمان را در سطح انشاهای دبیرستانی معرفی می‌کند. این قسمت‌ها طراوت و تازگی موضوعی ندارند و میزان حس‌ورزی اندیشمندانه موضوع رمان را تاحد قابل‌توجهی کاهش داده‌اند:

«مرد جوان همیشه احساس‌های خوبی داشت. همه‌چیز برای او فوق‌العاده بود؛ اما برای پونه این‌طور نبود. او بیشتر پر از شگفتی و تعجب بود. همه‌چیز برای او زیبا نبود. او جدا از زیبایی یا زشتی به اطرافش نگاه می‌کرد. در روزهای دیگر چهرهٔ افرادی که به باغ می‌آمدند برایش جالب شد. فرورفتگی‌ها، برآمدگی‌ها، چین‌وچروک‌ها و حتی رنگ صورت آدم‌ها برایش متفاوت بودند. حتی چهرهٔ خودش هم در روزهای مختلف متفاوت بود. همین‌طور چهرهٔ مرد جوان یا پیرمرد. از صبح تا شب رنگ صورتشان به هزار رنگ درمی‌آمد. وقتی پیرمرد خسته بود، وقتی غمگین بود یا وقتی خوشحال بود، رنگ صورتش تغییر می‌کرد. مرد جوان هم همین‌طور. وقتی دروغ می‌گفت، وقتی بی‌حوصله بود و وقتی می‌ترسید، ماهیچه‌های صورتش تغییر می‌کردند» (همان: ۱۹۸-۱۹۹).

سه تصویر متضاد و طراحی‌شده از ایده‌آل‌های ذهنی ارائه شده‌است: تصویری از جامعه‌ای یکسان و عاری از هرگونه تغییر و تفاوت و جامعه‌ای کاملاً متفاوت و مبرا از یکسانی و همگونگی و درنهایت، موقعیت سومی که در آن پیرمرد فرزانه‌ای مرجع ذهنیت‌ها و تمثیل‌واره‌ای از دانایی و تجربه است. این موقعیت‌ها به‌ترتیب و عامدانه همانند موقعیت‌هایی آموزشی و آزمونی از قبل طراحی و شکل‌دهی شده‌اند که سر راه سه شخصیت اصلی رمان قرار بگیرند تا شخصیت‌ها از هرکدام به‌شکل انفرادی و جدا از هم به‌عنوان ساحت تجربی سفر خویش استفاده کنند.

رمان *و باز هم سفر*، اثر ناصر یوسفی نوشته‌ای تخیلی به‌شمار نمی‌رود، بلکه اثری قراردادی و شکل‌گرفته براساس تابع‌های ذهنی خود نویسنده است: او شرایط متناقض و متفاوت یا وضعیتی خاص درنظر می‌گیرد تا به‌زعم خویش موقعیت‌هایی پرسش‌برانگیز بیافریند و با تلاقی‌دادن ذهن شخصیت‌ها با این واقعیت‌های قراردادی و شخصی، نتیجه‌ای تربیتی و آموزشی بگیرد و همزمان تناقضات و پارادوکس‌های موجود را به رخ بکشد: «چطور ممکن است یکی کنارت لِه شود، زخمی شود، اشک بریزد و تو به راهت ادامه بدهی؟ این در هیچ کجای دنیا نیست» (یوسفی، ۱۳۹۵: ۲۳۵).

سه نوجوان چهارده‌ساله در سه راه متفاوت و جداگانه به سفر می‌روند، اما این سفرهای سه‌گانه خیلی زود در اولین ایستگاه حالتی درجایی پیدا می‌کند و تعریف سفرهای تجربی و مبتنی‌بر شناخت خود و زندگی که الزاماً باید به چندین ایستگاه و مکان جغرافیایی ارتباط پیدا کند، برای هرکدام از شخصیت‌ها فقط در یک ایستگاه خلاصه می‌شود. حوادثی که در هرکدام از این سه ایستگاه جداگانه رُخ می‌دهند، رویدادهایی واقع‌گرایانه یا تخیلی و فانتزیک نیستند و برایند سه موقعیت قراردادی‌اند که به میل، اراده و ذهنیت‌های خود نویسنده شکل‌دهی شده‌اند؛ شخصیت‌ها در آن‌ها حالتی درجایی دارند؛ یعنی زیاد جلو نمی‌روند و اگر هم بروند، به عقب برمی‌گردند؛ این وضعیت در کل بهانه‌ای شده تا نویسنده در اوقاتی مقتضی، به‌نوبت تنگناهای ذهنی و عاطفی هرکدام از شخصیت‌هایش را در رابطه با چنین وضعیت‌هایی به چالش بکشد:

> «در مدرسه مثل بقیه در کلاس نشست و همهٔ کارهایی را که دیگران انجام می‌دادند، تکرار کرد. با خودش فکر کرد چقدر زندگی‌کردن در این شهر تکراری است. لازم نبود برای هیچ کاری زحمت فکرکردن به خودش بدهد. انگار دیگران همهٔ فکرها را کرده بودند و فقط باید فکرهای آن‌ها را تکرار می‌کرد. کشف این ماجرا حالش را بدتر کرد. دلش می‌خواست برای کارهای روزانه‌اش خودش فکر کند و خودش تصمیم بگیرد. این‌که در این لحظه چه کاری را باید انجام دهد یا ندهد، اما در این شهر چنین اجازه‌ای نداشت» (همان: ۲۹۲-۲۹۳).

یوسفی درحقیقت سه داستان جداگانه با سه شخصیت مختلف نوشته و بعد فصل‌های این سه داستان را با توالی نوبتی، لابه‌لای هم جای داده تا رخدادهای هر سه داستان در قالب یک رمان موازی با هم پیش بروند. این کار به استفاده از مونتاژ موازی سکانس‌های

فصلنامهٔ نقد کتاب
کودک و نوجوان
سال پنجم، شمارهٔ ۱۷
بهار ۱۳۹۷


**در این اثر، حوادث مهمی که حجم آن را توجیه کند، وجود ندارند**

فیلم در سینما شباهت زیادی دارد.

در جاهایی که نگاه نویسنده روی عدم آزادی در جامعه متمرکز می‌شود و به سیستم‌های کنترل زندگی افراد حتی در محیط‌های آموزشی مدرسه توجه می‌کند، جنبه‌های محتوایی اثر برجسته‌تر است؛ موقعیتی که یکی از شخصیت‌ها (شوکا) با آن روبه‌روست، به‌نوبهٔ خود و نیز در قیاس با دو وضعیت داستانی دیگر که به‌ترتیب شامل زندگی کولی‌های آزاداندیش و رویدادهای داستانی مربوط به شخصیت سام است، نتیجه‌گیری معین و شاخصی در بر دارد:

«نمی‌توانست به کلاس دیگری برود. باید از راه مشخصی به کلاس خودش می‌رفت. از مسیرش منحرف نمی‌شد. برای همین از راه‌های دیگر خبر نداشت. تازه فهمید، نمی‌دانست اتاق معلم‌ها کجاست یا هر معلم هر زنگ به چه کلاسی می‌رود. حتی نمی‌دانست کلاس بغلی یا کلاس روبه‌رویی چه معلمی داشتند. اگر هم برای اولین‌بار او را به دفتر مدرسه نمی‌بردند، او هرگز نمی‌دانست دفتر مدرسه کجاست؟ وقتی وارد کلاس‌ها می‌شدند معلم‌ها را نمی‌دیدند. پس از خارج‌شدن هم با هیچ معلمی برخورد نمی‌کردند. تازه فهمیده بود چه سیستم پیچیده‌ای برای رفت‌وآمد آن‌ها طراحی شده‌است. آن‌ها طوری می‌رفتند و می‌آمدند که تقریباً از هیچ‌چیز دیگری باخبر نمی‌شدند. او کمترین اطلاعات را درمورد آن مدرسه داشت» (همان: ۲۹۴-۲۹۵).

نگاهی تمثیلی هم به‌طور ضمنی و تلویحی در برخی بخش‌ها و موقعیت‌ها وجود دارد که در رابطه با گروه سنی نوجوانان بیشتر به پس‌زمینه‌های روان‌شناختی و مسائلی مثل تفکر، پرسش و نیز کنجکاوی و آزادبودنی آرزومندانه ارتباط پیدا می‌کند. در مواردی به‌علت تأکید بیش‌ازحد بر این‌ها همه‌چیز، حتی به گونه‌ای استعاری کمی شخصی می‌شود. این نگاه با چنین ظرفیت و دامنه‌ای که ظاهراً در قالب خواب‌دیدن هم ارائه شده، در راستای سن و سال، موقعیت و اقتضائات روحی و روانی شخصیت نوجوان (دختر چهارده‌ساله) موردنظر است:

«در خواب احساس کردم که من خانه‌های بدون پرده را دوست دارم. در کوچه‌ها راه می‌رفتم و از پنجره‌هایی که پرده نداشتند نگاهی به خانه‌ها می‌انداختم. به پنجرهٔ بدون پرده‌ای رسیدم. سرعتم را کم کردم تا بتوانم توی خانه را ببینم. من زندگی مردم را دوست دارم. دختری توی خانه موهایش را شانه می‌زد و آواز می‌خواند. ناگهان بغضی گلویش را گرفت. احساس کرد دوست دارد چیزهایی را به خوابش اضافه کند. بدون این‌که خیلی فکر کند یا خوابش را دیده باشد به حرفش ادامه داد: بعد همهٔ پنجره‌ها بدون پرده شدند. من می‌توانستم از جایی که بودم همهٔ خانه‌ها را ببینم. مردمی که در خانه‌ها بودند جوری که دوست داشتند زندگی می‌کردند. خانهٔ هیچ‌کس شبیه دیگری نبود. اهالی خانه‌ها شبیه هم نبودند. کسی مثل دیگری رفتار نمی‌کرد. هر کسی خودش بود. من هم

در خانه‌ای بودم که می‌توانستم خودم باشم. می‌توانستم لباس‌هایی را بپوشم که خودم دوست داشتم. می‌توانستم مانند بقیهٔ مردم در یک مسیر راه نروم. می‌توانستم هر وقت دوست داشتم بخوابم یا بیدار شوم. توی کوچه سوت بزنم، حرف بزنم، موهایم را ببافم و از پنجره بیرون را نگاه کنم» (همان: ۱۹۳-۱۹۴).

یکی از شخصیت‌ها درمورد زیبایی تمثیلی چمن‌زار و زندگی‌کردن در آن به دیگری می‌گوید: «اگر این‌جا بمانم دیگر نمی‌توانم قشنگی‌های آن را ببینم. اصرار نکن. کمکم کن تا من هم بتوانم دشت خودم را بسازم» (همان: ۳۰۳). این عبارت به‌طور متناقضی می‌تواند نشانگر حسادت باشد؛ درحالی‌که در رمان کارکرد و معنای مثبتی به آن نسبت داده شده‌است.

تعداد حوادث نسبت به حجم رمان کم است. رخدادها چندان تأثیرگذار نیستند. درعوض، تأکید بر تغییر شرایط و موقعیت‌ها و اصرار بر نامتعارف و عجیب نشان‌دادن داده‌ها و داشته‌های موضوعی رمان، زیاد است. باید یادآور شد که اغلب تغییرات نامتعارف موقعیت‌های داستانی اثر، قراردادی و همانند شرط و شروطی عامدانه و انتزاعی جلوه می‌کنند که گاهی به‌عمد تمثیلی هم می‌شوند. این‌ها سبب شده رمان *و باز هم سفر* به‌قلم ناصر یوسفی اثری انتزاعی و غیررئالیستی از کار درآید و به‌طور نامتعارفی وجوه انتزاعی‌اش هم غیرتخیلی و صرفاً قراردادی، شرطی و کلاً برایند تابع‌های ذهنی خود نویسنده باشد. یوسفی از این طرح و برنامهٔ شخصی بیشتر برای اثبات اندیشه‌ورزی و پرسش‌گری ذهن نوجوانانهٔ پرسوناژ نوجوان به‌عنوان نمونه‌ای روان‌شناختی از این گروه سنی اصرار می‌ورزد و شخصیت‌ها و حوادث داستانی اثرش را مثال‌هایی برای اثبات نظریه‌های بدیهی روان‌شناختی می‌کند:

«...گوشه‌ای از اتاق یک ظرف غذا دید. به‌طرف آن رفت. حتی ظرف‌ها هم سفید بودند. غذایی هم که برایش گذاشته بودند سفید بود. شیر، تکه‌ای مرغ و برنج. به غذاها نگاه کرد. تازه فهمید این همه سفیدی علتی دارد. روی زمین نشست. باز به دور و برش نگاه کرد. مطمئن شد او را در جایی قرار داده‌اند تا هیچ رنگی را نبیند و چشمانش هیچ محرکی را احساس نکند. با خودش فکر کرد آیا می‌خواهند شکنجه‌اش بکنند؟... به‌طرف بشقاب رفت تا آن را بلند کند، اما بشقاب به سینی چسبیده بود. حتی سینی هم به زمین چسبیده بود. تعجب کرد. چرا آن را چسبانده بودند؟ هدف از این کار چه بود؟ همان‌جا غذایش را خورد. موقع غذاخوردن با خودش فکر کرد این بشقاب غذا از کجا وارد این اتاق شده؟ آیا کسی آمده و برای او غذایی گذاشته؟ پس چرا او هیچ صدایی را نشنیده. وقتی غذایش را خورد همان‌جا نشست. پایش را دراز کرد. بعد جمع کرد. بلند شد. دوباره دور اتاق چرخید تا ببیند این ظرف غذا از کجا وارد شده یا چرا به زمین چسبیده؟» (همان: ۳۳۸-۳۳۷)

گاهی به اقتضای رویکرد روان‌شناختی نویسنده به شخصیت‌ها، لایه‌هایی از شخصیت

فصلنامهٔ نقد کتاب
کودک و نوجوان
سال پنجم، شمارهٔ ۱۷
بهار ۱۳۹۷


**نویسنده درحقیقت سه داستان جداگانه با سه شخصیت مختلف نوشته و بعد فصل‌های این سه داستان را با توالی نوبتی، لابه‌لای هم جای داده است**

انسان واکاوی و در آن به مقوله‌های خودجویی و گرفتار نفس‌شدن یا به شناخت خود، زندگی و محیط پیرامون اشاره می‌شود که علاوه‌بر بن‌مایه‌های روان‌شناختی کمی هم افکار فلسفی به همراه دارد:

«جوان شانه‌هایش را بالا انداخت: نمی‌دانم. فقط می‌دانم جاده‌ای که ما را به خودمان می‌رساند گاهی سخت‌تر، تاریک‌تر و دشوارتر است. گاهی رسیدن و عبورکردن از کوهی بزرگ به‌مراتب ساده‌تر از رسیدن به خود است. آن‌ها راه می‌رفتند و جوان همین‌طور حرف می‌زد: جاده‌ای که ما را به خودمان می‌رساند، گاهی آن‌قدر تاریک و خطرناک است که می‌توانی در آن گم شوی. حتی شاید حیوان‌های درندهٔ درونت تو را بخورند. حیوان‌های درندهٔ توی خودمان؟! جوان سرش را تکان داد و گفت: بله حیوان‌های درنده. مثل حسادت، کینه، قهر، خشم و... این‌ها حیوان‌های درنده‌ای هستند. پونه به جوان نگاه کرد. احساس می‌کرد حرف‌های بی‌معنی‌ای می‌زند. بدش نمی‌آمد که کمی سربه‌سرش بگذارد، شاید این‌طوری راه برایش کوتاه‌تر می‌شد. برای همین گفت: خب. حالا فکر کن که به خودت رسیدی. خودت را شناختی. بعد چه می‌شود؟ جوان با شنیدن این سؤال ایستاد. به دوردست‌ها نگاه کرد و آرام جواب داد: نمی‌دانم، اما فکر می‌کنم به سکوت می‌رسی. به یک جور شادی که همیشه با توست و کسی نمی‌تواند شادی را از تو بگیرد. شاید وقتی به این‌جا برسی، آن‌وقت از همه‌چیز لذت می‌بری و همهٔ دنیا برایت زیبا می‌شود» (همان: ۹۶-۹۷).

در این اثر به موضوعاتی مثل آزادی و تفاوت و تنوع در شیوه‌ها و داشته‌های زندگی و نیز بر فرزانگی و تجربه‌اندوزی تأکید شده‌است. جایی هم به‌شکل متناقضی به فال‌گیری و مقبول‌شدن آن اشاره شده و این از زبان راوی سوم شخص که دانای کل محسوب می‌شود و ذهن یکی از شخصیت‌ها را ذهن‌خوانی می‌کند، بیان شده‌است:

«گاهی هم به فکر فالَش می‌افتاد و این‌که چشمه گفته بود سفرش به‌پایان می‌رسد، اما بسیار دردناک! تا مدتی فکر می‌کرد فروخته‌شدن بدترین دردی بود که تجربه کرده بود، اما درد ازدست‌دادن سخاوت به‌مراتب سخت‌تر بود» (همان: ۳۶۷).

گرچه موقعیت‌های تنگنایی رمان برای دو نفر از شخصیت‌ها غیراختیاری، دافعه‌زا و در مواردی اساساً نفی‌کننده زندگی واقعی‌اند و آن‌ها به‌اجبار و فقط برپایهٔ یک رسم و آداب فرهنگی و اجتماعی به این موقعیت‌ها فرستاده شده‌اند، اما مطلوب‌بودن موقعیت سوم برای شخصیت پونه سبب شده همه‌چیز تاحدی متفاوت، پذیرفتنی و همزمان تا اندازه‌ای اختیاری شود و این زمینه یک قیاس نسبی را برای ارزیابی سه موقعیت موردنظر و هدف از شکل‌دهی آن‌ها فراهم نموده‌است:

«دلش برای خانواده‌اش، شوکا، سام و همه دوستان و آشنایانش تنگ شده بود. به همهٔ آن‌ها فکر کرد و سعی کرد خاطره‌ای از هرکدام به یاد بیاورد. با به

یادآوردن هر خاطره‌ای می‌خواست احساس کند همهٔ آن‌ها برایش زنده و حاضر هستند. از همان‌جایی که نشسته بود برای همهٔ آن‌ها عشق و مهربانی‌اش را فرستاد. احساسی سرشار از عشق، احترام، دوستی و حتی سپاس. با به یادآوردن هرکدام، قلبش می‌تپید. بعضی از آن‌ها را عاشقانه دوست داشت. واقعاً دلش برایشان تنگ شده بود. این دلتنگی خبر از چه می‌داد؟ آیا خبر از این می‌داد که سفرش به‌پایان رسیده‌است؟ همان لحظه با خودش گفت: نه! هنوز زود است. هنوز درس‌هایی هست که باید در کنار پدربزرگ بیاموزم. هنوز وقت برگشتنم نرسیده» (همان: ۳۸۵).

فصلنامهٔ نقد کتاب
کودک و نوجوان
سال پنجم، شمارهٔ ۱۷
بهار ۱۳۹۷



**موقعیت‌های تنگنایی رمان برای دو نفر از شخصیت‌ها غیراختیاری، دافعه‌زا و در مواردی اساساً نفی‌کننده زندگی واقعی‌اند**

## نتیجه‌گیری

رمان *و باز هم سفر* اثر ناصر یوسفی برمبنای تابع‌های ذهنی خود نویسنده شکل گرفته که نه تخیلی و فانتزیک است نه رئالیستی، بلکه اثری قراردادی و فقط سلیقه‌ای به‌شمار می‌رود. شخصیت‌ها جاهایی به‌تناسب سنّشان شخصیت‌پردازی می‌شوند و در موقعیت‌هایی از سن‌وسالشان بالاتر به‌نظر می‌رسند. این نکته در گفت‌وگوهای آنان با دیگران مشهود است. درضمن، در پس هرکدام از موقعیت‌های قراردادی سه‌گانهٔ رمان، حتی در پس شخصیت‌ها و برخی از گفتارهایشان، نگاه و رویکرد عامدانهٔ نویسنده که می‌خواهد داده‌های معینی را تلویحی و تمثیلی بکند، آشکار است. در این داده‌ها و نموده‌ها تأویل‌های معینی وجود دارد که شکل‌گیری شخصیت‌ها، موقعیت‌ها و حوادث را تابعی از خود کرده‌است.

پایان رمان گرچه تصادفی به‌نظر می‌رسد، اما پشت آن هم نگاهی عمدی است؛ هر سه شخصیت از مکان‌ها و موقعیت‌های بسته و نسبتاً بسته، بیرون می‌آیند، جان سالم به در می‌برند و به جامعهٔ خود برمی‌گردند و ثابت می‌شود که این سفرها درحقیقت سفرهایی برای آموزش، تجربه‌اندوزی و نیز شناخت خود و معنای زندگی بوده‌است که همزمان شاخصه‌های روحی و روانی خود شخصیت‌های نوجوان را هم نشان می‌دهد.

طرح موضوعی رمان که براساس فرستادن سه شخصیت نوجوان به سه فضای نامتعارف و برگرداندن نهایی آن‌ها شکل گرفته، عامدانه، قراردادی و شخصی است و سبک‌وسیاق رمان حجمی موردنظر را به جایگاه مبهمی بین رمان‌های تخیلی و آثار رئالیستی منتسب می‌کند.

رمان در کل چندان گیرا و مهیّج نیست، روابط علت و معلولی حوادث، موقعیت‌ها و شخصیت‌ها ضعیف است، اما در مقاطعی خوانندهٔ اثر را به‌لحاظ داستانی‌ترشدن موضوع و حس‌ورزی‌های خاص تحت تأثیر قرار می‌دهد. به‌علاوه، نگاه ناصر یوسفی بیشتر معطوف به درون قراردادی شخصیت‌ها است و به ظاهر فیزیکی آن‌ها نمی‌پردازد؛ درنتیجه، شخصیت‌ها بی‌چهره‌اند و او تصور سیمای آن‌ها را برای مخاطبان، براساس داده‌هایی که در رابطه با گفتار و رفتارشان ارائه داده، تاحدی اختیاری کرده‌است.