نمی‌شود گفت شاهکار است

عنوان کتاب: توما و بی‌نهایت
نویسنده: میشل دئون
مترجم: پروانه بیات
تصویرگر: اتی‌ین دلسر
ناشر: نشر زمان
نوبت چاپ: اول
شمارگان: ۳۰۰۰ نسخه
تعداد صفحات: ۷۶ صفحه
بها: ۵۵۰ تومان

O حسین شیخ الاسلامی

الف) ادای دین

بعضی آثار ادبیات کودک و نوجوان، به شیوه‌ای نوشته شده‌اند و از فنون و تکنیک‌هایی سود برده‌اند که هر منتقدی را وا می‌دارند که آن‌ها را با القابی چون نبوغ‌آمیز، خوب و پیراسته همراه کند. این دسته آثار، گویی به جای مخاطب اصلی، یعنی کودک، منتقد و بزرگسال را نشان گرفته‌اند. آثاری که در نظر اول، همانی به نظر می‌رسند که منتقد از ادبیات کودک انتظار دارد. انگار نویسنده، انتظارات منتقد از یک اثر خوب و تعریفش از ادبیات کودک آرمانی را شنیده و آن گاه به نوشتن اثر دست یازیده است.

این ویژگی، هر منتقدی ـ از جمله من ـ را به این سمت سوق می‌دهد که آن دسته آثار را تأیید و ستایش کند و خواندنش را به هر کودکی پیشنهاد دهد. انگار منتقد فراموش می‌کند که هر اثری، هر چقدر هم که قوی و سرشار از فنون و ظرافت‌های ادبی باشد، به حکم تعریف، باید برای کودک قابل خوانش باشد و آن را بفهمد و درک کند. شناسایی این ویژگی در هر اثر، نه به عهده منتقد ادبیات کودک، بلکه بر عهده کودک ـ شناس است. (این کودک ـ شناس می‌تواند کارشناس امور تربیتی، روان شناس کودک و... باشد، اما به هر حال منتقد ادبیات کودک نیست). پس وظیفه هر منتقدی چون نگارنده که خود را کودک ـ شناس نمی‌داند، این است که اثر را باز و تشریح کند و تکنیک‌های ادبی موجود در متن را نشان دهد، تا کار کودک ـ شناس آسان‌تر شود.

کتاب توما و بی‌نهایت، اثر میشل دئون نیز اثری از این دست است؛ اثری متفاوت و نبوغ‌آمیز که زانوی هر منتقدی را سست می‌کند انگار اگر از چنین اثری تعریف و تمجید نکنیم، حق آن را ادا نکرده‌ایم. به همین دلیل، قبل از شروع بحث اصلی، من در مقام خواننده‌ای معمولی و شاید تا اندازه‌ای هم منتقد ادبی، خواندن این کتاب را به همه آنانی که کودک نیستند، توصیه می‌کنم؛ کتابی زیبا با اجرایی هوشمندانه در روایت و آشنایی‌زدایی پیاپی در محتوا. کتابی، حتی علی‌رغم ظاهر ساده و بی پیرایه‌اش، دشوار و دیریاب که نویسنده‌اش، پیچیدگی‌های روایی را به درهم ریختگی محتوایی اضافه کرده تا اثری بیافریند بی‌گفت و گو زیبا و هنرمندانه.

اما در مقام منتقد ادبیات کودک (اگر این اثر را اثر کودک، آن گونه که در مقدمه تصریح شده، بدانیم) در ادامه به برخی ویژگی‌هایی اشاره می‌کنم که این داستان را از اثری ساده و معمولی دور می‌کند و شایسته صفت عجیب و دیریاب می‌گرداند. آیا این دیریابی، سبب فرار کودک از متن می‌شود یا آن که به بینش غیرعادی کودک نزدیک است و باعث جذب مخاطب می‌گردد؟ آیا این اثر، از منظر تربیتی مفید است؟ آیا این اثر، مناسب کودک است؟ زندگی‌اش را به هم نمی‌ریزد؟ او را به سمت انزوا و خیال‌پردازی سوق نمی‌دهد؟ پاسخ این سئوال‌ها را به کارشناسان این مسائل واگذار می‌کنیم.

ب) واژگونگی منطق، آشنایی زدایی محتوایی

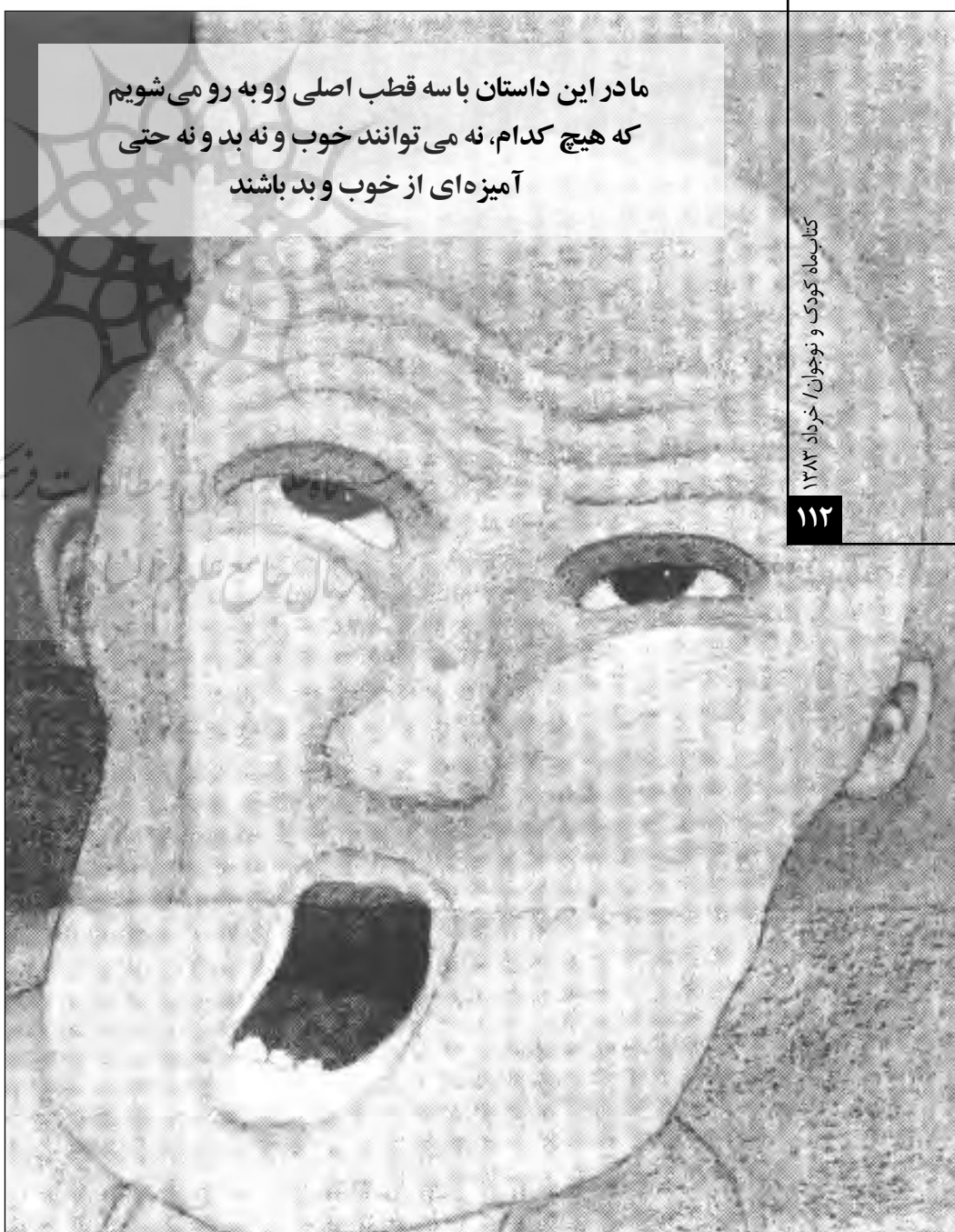
هر خواننده‌ای، هنگامی که آغاز به خواندن یک داستان می‌کند و هم چنین، در حین مطالعه داستان، از یک منطق سود می‌برد که بر اساس آن، می‌تواند فرآیند همذات پنداری با قهرمان داستان را شکل دهد و در مقابل اتفاقاتی که در داستان پیش می‌آید، واکنش‌های مناسب عاطفی بروز دهد. مثلاً وقتی در یک داستان می‌خوانیم «فلان جوان از بیماری کبد رنج می‌برد، ولی آن قدر به دکتر نرفت که از این مریضی مرد»، این اتفاقی را که برای جوان افتاده، در دستگاه منطقی خود مکان‌یابی و سپس سعی می‌کنیم خود را در موقعیت وی ببینیم و موقعیت او را برای خود قابل فهم سازیم. پس از این است که می‌توانیم نسبت به آن جوان داوری کنیم؛ یعنی ابتدا می‌کوشیم رنجی را که او از درد کبد کشیده است، تصور کنیم (و برای او دل می‌سوزانیم)، سپس بر اساس منطق خود، به این نتیجه می‌رسیم که اگر به جای او بودیم، به دکتر می‌رفتیم (و بدین ترتیب، او را سرزنش می‌کنیم که چرا دکتر نرفته است) و بالاخره مرگ را سزای بلاهت و حماقت او می‌دانیم (کاتارسیس)[1]. اما اگر منطق داستان متفاوت با منطق ما باشد، هر خواننده‌ای، هنگام مطالعه‌اش

می‌کوشد تا حد ممکن، خود را به آن نظام ارزشی نزدیک سازد. از سوی دیگر، هر داستانی که می‌کوشد نظامی متفاوت عرضه کند، این تلاش را نیز خواهد داشت که منطق خویش رابرای خواننده قابل قبول سازد.

البته، ذکر این نکته نیز ضروری است که آن چه به عنوان منطق در این بحث به کار گرفته می‌شود، لزوماً به معنی منطق حوادث داستان یا حتی منطق کنش و رفتار انسان‌ها نیست، بلکه منطق ارزشگذاری در داستان را نیز شامل می‌شود؛ یعنی علاوه بر این که انسان‌ها و رفتار و کنش‌های‌شان و همچنین جهان داستان و اتفاقاتش باید برای خواننده قابل فهم باشند، بلکه جهت‌گیری‌های داستانی نیز باید قابل فهم و درک باشد. به نظر می‌رسد ذکر یک مثال در این مورد، بد نباشد. فیلم جنجالی «هوش مصنوعی»، نوشته استنلی کوبریک و با کارگردانی استیون اسپیلبرگ را در نظر بگیرید. این فیلم سرنوشت تراژیک و سوزناک تنها روباتی را روایت می‌کند که دوست داشتن را می‌شناسد. در فصلی که اعدام روبات‌ها توسط گروهی خشن از انسان‌ها که برای تفریح و تخلیه خشونت، به انهدام فجیع روباتها دست می‌زنند، فیلم و فیلم ساز، به وضوح به نفع روبات‌ها موضع می‌گیرد؛ موضعی که علی رغم تمام صحنه‌های فجیعی که به نمایش در می‌آید، به هیچ وجه منطقی نیست. زیرا روبات‌هایی که منهدم می‌شوند، دستگاه‌هایی بیش نیستند و احساس و عاطفه و اساساً خودآگاهی ندارند. پس نمی‌توان بر اساس هیچ منطقی، برای آن‌ها دل سوزاند. این دلسوزی مانند آن است که برای کبریت دل بسوزانیم که چرا می‌سوزد! در این جا فیلم ساز، با یک سری تمهیدات «فیلمیک» از قبیل بازی با چهره انسان نمای روبات‌ها، هیأت خشن و زننده خشونت طلبان و... مخاطب را متقاعد می‌کند که باید بر روبات‌ها دل سوزاند و سرانجام هم موفق می‌شود که وی را با خود همراه کند.

کتاب توما و بی نهایت نیز، هم در زمینه اتفاقات و هم در زمینه موضع‌گیری داستانی، منطقی جدا، متفاوت و حتی می‌توان گفت متضاد با منطق معمول دارد و بنابر آن چه گفتیم، بررسی این بعد از این داستان، به دو بخش تقسیم می‌شود، یکی بازگویی این دیگرگونگی و تضاد و دیگری بررسی روش‌هایی که نویسنده برای همراه کردن خواننده با این منطق دیگرگون، به کار می‌گیرد.

ما در این داستان با سه قطب اصلی رو به رو می‌شویم که هیچ کدام، نه می‌توانند خوب و نه بد و نه حتی آمیزه‌ای از خوب و بد باشند



۱) پیرنگی فرا ـ واقعی

داستان توما و بی نهایت داستان پسرکی است که سخت بیمار است و هر شب به شدت تب می‌کند. از آن جا که وی قرص‌هایش را نمی‌خورد ـ آن‌ها را کف دستش قایم می‌کند و پیش مادرش تظاهر می‌کند که قرص خورده است ـ شب‌ها تبش شدت می‌یابد و باعث می‌شود که توما، قهرمان داستان، از نردبان بالا برود، سوار هواپیما شود و به جزیره‌ای خوش آب و هوا در اقیانوس آرام سفر کند. و در این جزیره، با یک شبح که شخصیت افسرده‌ای دارد واز هر چه شادی متنفر و از هر چه افسردگی خشنود است، دوست می‌شود واز او درباره مهم‌ترین مسئله‌اش، معنا و حدود بی‌نهایت، می‌پرسد. شبح که موریس نام دارد و روح مرد مرده‌ای است که سال‌ها پیش در خانه توما زندگی می‌کرده، از پاسخگویی ناتوان است و به همین دلیل، توما را به مجمع اشباح می‌برد، در آن جا مرگ، شخصیتی زنانه که بوی خوش و نوایی هوش ربا دارد، توما را غافلگیر می‌کند و با خود می‌برد.

می‌بینید که این پیرنگ، خود به خود نیاز به تکنیک‌های اقناع یا واقع نمایی در داستان را تا چه حد ضروری می‌کند. راوی اصلاً در داستان مشخص نمی‌کند که این سفر توما به جزیره، در رویاهای هذیانی وی رخ می‌دهد یا خیر و حتی در فصلی از داستان، وقتی موریس از توما دلگیر می‌شود و وی را تنها می‌گذارد، خشم موریس، باعث توفانی می‌شود که حتی در بیداری توما نیز وجود واقعی دارد (ص ۴۷-۴۶). یا این که موریس با اذیت کردن پرستار، موجبات اخراج وی را فراهم می‌آورد (ص ۵۹). بدین ترتیب، نخستین کاری که نویسنده باید در این داستان انجام می‌داد، آشنا ساختن خواننده با منطق جهان داستان بود. این بدان معنا نیست که نویسنده در حین نگارش داستان، حتماً به خواننده توضیح دهد که جهان داستانی‌اش چگونه جهانی است، بلکه بدین معناست که نویسنده باید تکنیک‌هایی به کار برد و از فنون و شگردهایی استفاده کند که خواننده، هنگام خواندن داستان، یا اصلاً به این فکر نکند که آیا این اتفاقاتی که در داستان می‌افتند، منطقی هستند یا نه و یا این که بتواند خود، از مجموعه اتفاقات، منطقی را درک و دریافت و قاعده(هایی) را استخراج کند. به هر حال، جهان داستانی توما و بی‌نهایت، چیزی درگذار دائم بین واقعیت و رویاست.

جهان این داستان، از منظری ابژکتیو و صرفاً از بعد پیرنگ هم‌چون وضعیت شخصیت اولش، تب زده، ملتهب و آمیخته به هذیان است، واقعیت از نا ـ واقعیت مشخص نشده و مرز خیال و ادراک تا حد ممکن کم رنگ شده است.

اما این ویژگی، تنها ویژگی عجیب این داستان نیست. در واقع، این نوع پیرنگ در بسیاری داستان‌های دیگر کودک و نوجوان هم استفاده شده و اگر چه شگردهایی که دئون، برای قبولاندن داستان به مخاطب به کار می‌برد، مخصوص به خود وی و کاملاً شخصی است، به هر حال این نوع پیرنگ باعث نمی‌شود که اثر او را اثری غیرمتعارف و نامعمول بخوانیم.

آن چه باعث می‌شود این اثر از خیل آثار دیگر جدا شود، باژگونگی عجیب ارزش‌ها و دگرگونی در قطب‌های خیر و شر است؛ به صورتی که خواننده بزرگسال (خواننده کودک که جای خود دارد و بررسی آن در حیطه دانش نگارنده نیست)، عاقبت هم در امر ارزشگذاری موجود در داستان سردرگم می‌شود و متحیر می‌ماند. توضیح این که همان گونه که گفتیم، یکی از عوامل منطق داستانی، دستگاه ارزشگذارانه هر داستان است. بدین معنا که در هر داستان، خواننده، به طور معمول سعی می‌کند که قطب مثبت و منفی داستان را دریابد و بتواند اعمال قهرمان‌ها را ارزشیابی و ارزشگذاری کند. صد البته، داستان‌هایی هستند که اساساً این توانایی ارزشگذاری را مختل و معلق می‌کنند. در واقع، برای نشان دادن این که هیچ گاه هیچ کس مطلقاً درست نمی‌اندیشد و خوبی و بدی به هم آمیخته‌اند، در بسیاری آثار روایی، قوه داوری از خواننده سلب می‌شود و وی در فضایی از تعلیق باقی می‌ماند. اما این کار در ادبیات کودک، کم‌تر سابقه دارد؛ خصوصاً به این علت که کارکرد تربیتی و آموزشی ادبیات کودک، توسط بسیاری از نهادهای مختلف، ترویج و تبلیغ می‌شود. و اگر نهادها معتقد نباشند که کارکرد ویژه ادبیات کودک، تربیت و آموزش اخلاقی کودکان است، لااقل معتقدند که اثر ادبی کودک نباید سیستم ارزشی مسلطی را که بر کودک تحمیل می‌شود، بشکند و یا دچار خدشه کند. بدین ترتیب، معمولاً آثاری که چنین تاثیری دارند، به بهانه بدآموزی کنار گذاشته می‌شوند.

از سوی دیگر، اگر داستانی اساس نظام ارزشگذاری را معلق کند، از مشکلی مضاعف برخوردار خواهد بود؛ چرا که چنین داستانی، اساساً ماهیت این قوه را به خطر می‌اندازد و دچار تهدید می‌کند. با این مقدمه، به سراغ مواردی از این داستان می‌رویم که خواننده را دچار تناقض ارزشگذارانه می‌کند و می‌کوشیم این تعلیق‌هایی را که نویسنده در روایتش و در موضع‌گیری‌هایش به کار برده، بازشناسی کنیم و این خطوط روایی را از اول تا به آخر بازگوییم.

۲) بیماری، تمرد از دستور پزشک و مرگ

آغاز داستان، شرحی از بیماری توما و وضعیت اسفباری است که وی دارد:

«توما در زیر ملافه و پتویی که تا زیر چانه‌اش بالا آمده بود، می‌سوخت. لب‌های خشکیده‌اش لیوان آب آمیخته با عرق نعنای خوشبو را می‌طلبید که روی میز بالای سرش گذاشته بودند...»

تا این جای کار، همه چیز طبیعی است، اما چند سطر بعد، می‌فهمیم که توما کپسولش را نخورده (کاری غیر منطقی که می‌تواند خواننده را به سرزنش توما وادارد) و در صفحه بعد می‌خوانیم:

«بدون این رنج ناشیانه و ابلهانه وغیر قابل توضیح برای بزرگ‌ترها که اصرار داشتند آن را جدی نگیرد، توما به تبش چنان اهمیت می‌داد که می‌شود گفت آن را تقریباً دوست داشت.»

در همین صفحه اول و دوم، نخستین هسته پیچیدهٔ ارزشگذاری‌های متناقص شکل می‌گیرد؛ هسته‌هایی که تقریباً هیچ گاه در داستان به نتیجه مشخصی بازنمی‌گردند. آیا کار توما کار درستی است؟ در وهله اول، به نظر می‌رسد که پاسخ این پرسش منفی باشد؛ چرا که بیماری و مرض، عنصری نامطلوب و رنج آور است. پس از مدتی، پی می‌بریم که بیماری توما، بیماری خوشایندی است؛ چرا که در افق زندگی وی، دریچه‌ای به جزیره دوست داشتنی‌اش در اقیانوس آرام باز می‌کند. درواقع این بیماری، زندگی وی را از این رو به آن رو کرده است:

«اززمان کشف جزیره‌اش، توما کاملاً خوشبخت بود. در حقیقت او سرمست دو بار زندگی کردنش بود؛ چون روز در خانه پدر و مادرش زندگی می‌کرد و با فرارسیدن شب، به نیمه دیگر کره زمین می‌گریخت که در آن جا خورشید، بار دیگر می‌درخشید.»

پس آیا مریضی برای توما دلپذیر است؟ باز هم نه، چرا که جای دیگری می‌خوانیم:

«دوست دارم مثل شما باشم. مسخره نیست که همه روزها مثل من باشی؟ مثل من هم نه... این قدر مریض!» (ص ۵۶)

خواننده از نظر ارزشی، تا انتهای داستان در تعلیق می‌ماند و بالاخره هم نمی‌فهمد که آیا این کار توما درست و منطقی است یا خیر؟ سرانجام هم که توما نتیجه کار خود، تمرد از پزشک را می‌بیند باز هم نمی‌دانیم آیا این سرنوشت را مکافات بدانیم یا پاداش بخوانیم؟ توما می‌میرد و خواننده می‌تواند این مرگ را نتیجه نادیده گرفتن دستورهای پزشک بداند، اما مرگی که این گونه توصیف و تعریف می‌شود:

«او توما را به درون تونلی کشاند که دیواره‌هایش با هزارن تلالو می‌درخشیدند. توما آن قدر خوب بود که دیگر حتی احتیاجی به راه رفتن نداشت، در پشت سر شبح شناور بود که مثل دزدی روی خاک می‌لغزید و هر آن، تندتر به پیش می‌رفت.»

آیا این مرگ می‌تواند مکافات عمل باشد؟ یا آن که پاداشی دلپذیر است که معنا و اثری جز آرامش و شادخواری در بی‌نهایت ندارد؟ می‌بینیم که حتی در همین توصیف هم گونه‌ای دو گانگی قابل تشخیص است؛ اگر چه حال توما خوب است و احساس خشنودی می‌کند، به دنبال شبحی می‌رود که مثل دزد می‌لغزد و تندتر می‌رود! بیان شکاکانه و طعنه‌آمیز راوی، خواننده را به شک می‌اندازد... ولی در پایان همین بند، داستان تمام می‌شود و مشخص نمی‌شود چرا راوی نسبت به مرگ، دیدی این گونه دارد.

۳) شبح، مرگ و والدین

یکی دیگر از هسته‌های مشکل‌زا، سه‌گانه والدین، شبح و مرگ در این داستان است. والدین توما، نسبت به وی بسیار دلسوز و نگرانند؛ به طوری که با هر صدای وی، به سراغش می‌آیند و تیمارش می‌کنند، اما توما از آن‌ها اطاعت نمی‌کند، به آن‌ها دروغ می‌گوید و تنها به جزیره‌اش در اقیانوس آرام می‌اندیشد.

از سوی دیگر، آن گونه که شبح موریس در این داستان معرفی می‌شود، ظاهری سرد و کشنده و سیاه دارد. شخصیت موریس، از منظر ویژگی‌ها، کاملاً با شخصیت‌های منفی در سنت داستانی ادبیات کودک منطبق است؛ کسی که از شادی متنفر است، با خود سرما و لرز می‌آورد و از خوشحالی دیگران ناراحت می‌شود.

و بالاخره مرگ، مرگ نوای موسیقی‌انگیز و شاد دارد که هر کس را می‌فریبد و با خود می‌برد، شخصیتی گرم و دلپذیر دارد و عمیقا خشنودکننده است. مرگ برای اولین بار این گونه در داستان قدم می‌گذارد و ظاهر می‌شود:

«در دوردستی نامعلوم،سازی عجیب نغمه‌ای دلفریب می‌نواخت که توما بلافاصله تشخیص داد که این نغمه در جزیره، زمانی که انتظار موریس را می‌کشید، شنیده بود... حتی به نظر می‌رسید صدایی محبوب سعی داشت با دهانی بسته این صوت و آهنگ را زمزمه کند.»

به این ترتیب، ما در این داستان با سه قطب اصلی رو به رو می‌شویم که هیچ کدام، نه می‌توانند خوب و نه بد و نه حتی آمیزه‌ای از خوب و بد باشند. ذکر این نکته مهم به نظر می‌رسد که شخصیت‌پردازی و قطب‌بندی در این داستان، به هیچ وجه خاکستری نیست؛ یعنی این گونه نیست که نویسنده، شخصیت‌ها را چونان آمیزه‌ای از بدی وخوبی ترسیم کند، بلکه اساساً قضاوت در باب شخصیت‌ها تا حدود زیادی غیر ممکن است.

والدین، اگر چه والدین خوب و دلسوزی هستند، هیچ از جهان کودک نمی‌فهمند (این تنها تیپ سنتی در داستان است). از طرفی، شبح موریس که شبحی

است افسرده و ناراحت و از هر گونه شادی بیزار و می‌کوشد مردم را ناراحت کند و با خود هوای سرد و غیر قابل تحملی می‌آورد، باعث می‌شود که این شخصیت را شخصیتی بد و منفی در داستان ببینیم، اما از سویی، رفاقتی که توما با موریس به هم می‌زند، این قضاوت ما را خدشه‌دار می‌کند. سرانجام هم واقعاً مشخص نیست که چرا توما به موریس اعتماد می‌کند واز آن مهم‌تر، چرا موریس نمی‌خواهد توما بمیرد؟

لحن داستان، هنگام صحبت موریس ومرگ (دو دشمن در داستان)، به یک اندازه گرم و خوشبینانه است) و از لحن داستان نمی‌توان فهمید که کدام یک از این دو دشمن، به نفع توما کار می‌کنند و کدام یک به ضررش. جالب این که حتی وقتی مرگز در مجمع اشباح حاضر می‌شود، از دیگر اشباح قابل تفکیک نیست و کسی نمی‌فهمد که او مرگ است و شبح نیست.

از طرف دیگر، مرگ نیز با وجودی که در سنت ادبیات کودک، همیشه عنصری خطرناک و جزای نهایی اشتباه‌های بزرگ و غیر قابل بخشش بوده، در این داستان، چهره‌ای صمیمی و دوست داشتنی دارد. وقتی توما با او همراه می‌شود، به آرزویش، یعنی بی‌نهایت می‌رسد و آرامشی ابدی می‌گیرد. او حتی به تصریح متن، آن قدر مرگ را جذاب می‌یابد که به اراده خود، از پدر و مادر صرف نظر می‌کند تا به وصال مرگ برسد.

این هسته غیر قابل حل، در همذات‌پنداری خواننده با قهرمان داستان، ایجاد مشکل می‌کند و او را دچار سردرگمی می‌سازد. به راستی، کدام یک از این سه قطب برحقند؟ کدام یک در حرف و عمل خود صادقند؟ آیا نمردن توما به نفع خود اوست یا موریس؟ و آیا واقعاً مرگ که ابتدا تا به این حد دلپذیر و فریبا است، در ادامه هم همین حالت را دارد؟ این گونه تعلیق‌های ارزشگذارانه، در داستان‌های بزرگسال، می‌تواند عاملی مثبت و تقویت‌کننده، داستان باشد؛ چرا که داستان برای خواننده بزرگسال، نوعی ورزش فکری هم هست و این گونه تعلیق‌ها، خواننده را به فکر وامی‌دارد و او را از ارزشگذاری سنتی دور می‌کند، ولی آیا در ادبیات کودک هم این ویژگی مفید است؟

۴) شخصیت توما

و بالاخره این که توما کیست و از زندگی چه می‌خواهد؟ عناصر نامطلوب زندگی او چیستند؟ از چه فرار می‌کند و به چه پناه می‌آورد؟ این‌ها نیز در داستان چندان واضح و شفاف نیستند. مثلاً توما از بیماریش فرار می‌کند، ولی نمی‌تواند از جزیره‌اش چشم بپوشد. او موریس و پدر و مادرش را دوست دارد، ولی به مرگ پناه می‌برد و...

البته این دوگانگی‌ها در شخصیت نیز می‌توانست امری طبیعی باشد؛ به شرط آن که معنای خوبی و بدی در داستان مشخص می‌بود. مثلاً ما اگر می‌دانستیم که به خاطر غمی که موریس دارد، توما از وی فرار می‌کند و به سمت مرگ می‌رود، آن گاه می‌توانستیم تحلیل درستی از شخصیت توما داشته باشیم، اما در این داستان مرگ، والدین و موریس دقیقاً در برابر هم هستند و یک فرد نمی‌تواند در آن واحد، به سه مرجع متناقض میل پیدا کند.

به همین علت، شخصیت توما در این داستان، صرفاً به شخصیتی منفعل تبدیل می‌شود که میدانی است برای نشان دادن تصورات نویسنده، از دید کودکانه نسبت به چیزها؛ یعنی نویسنده شخصیتی چون توما را خلق کرده که از دیدی کودکانه، به موضوعاتی اساسی بنگرد و این نگاه را توصیف کند. شخصیت توما در این داستان، شخصیتی تهی و منفعل است.

این سه موردی که برشمردیم، ابهامات اصلی داستان توما و بینهایت، از منظر دگرگونگی ارزش‌ها و منطق داستانی هستند، اما همان گونه که گفتم، در هر داستان، نویسنده از شگردهایی سود می‌برد تا آن‌چه را در داستان اتفاق می‌افتد، برای مخاطب قابل فهم و قابل بارگذاری احساسی کند. در این داستان نیز میشل دئون، از تکنیک‌های متفاوتی برای این امر سود برده؛ همان گونه که پیش از این نیز تأکید کردم، منتقد نمی‌تواند از این بحث کند که آیا این تکنیک‌ها مناسب با ویژگی‌های کودکان هست یا خیر؟ بلکه فقط می‌تواندابن ویژگی‌ها را بیان کند و پیامدهای هر یک را بگوید. در این مقاله نیز من به دو تکنیک ویژه‌ای که دئون از آن‌ها استفاده کرده تا خواننده را درون متن بکشاند و با داستان همراه کند، اشاره می‌کنم و داوری را به کارشناسان وامی‌گذارم.

۵) یکبارگی

دئون برای تحمیل و قابل قبول نشان دادن جهان داستانی‌اش به مخاطب، از روشی سود می‌برد که من در این جا از آن با نام «یکبارگی» یاد می‌کنم. این روش که داستان‌های با منطق فرا ـ واقعی کاربرد دارد، نویسنده به جای آن که جهان داستان را با ابعاد متفاوتش برای خواننده توضیح دهد، وی را به یکباره در متن این فضا قرار می‌دهد؛ یعنی داستان را دقیقاً از همان جایی آغاز می‌کند که برای خواننده غیر قابل فهم است! بدین ترتیب، خواننده در مواجه با این غافلگیری، به جای آن که از همان سطر اول داستان را رها کند، تصمیم می‌گیرد که ادامه دهد و در واقع، به این امید داستان را ادامه می‌دهد که منطق اتفاق ابتدای داستان را دریابد و معنای واقعه نقل شده را بفهمد.

داستان‌های فراوانی از این تکنیک استفاده کرده‌اند، اما چند داستان از مهم‌ترین‌ها می‌تواند «مسخ» اثر کافکا و «پاییز پدر سالار» و «صد سال تنهایی» از مارکز باشد؛ داستان‌هایی که از همان ابتدا، آن چنان خواننده را احاطه می‌کنند که خواننده برای هضم اتفاق داستان، وارد جهان داستان می‌شود واین دقیقاً همان هدفی است که نویسنده دارد. داستان میشل دئون نیز از همین ویژگی سود می‌برد. او چیزی را تاویل و معنا نمی‌کند و مثلاً برای خواننده توضیح نمی‌دهد که، آن جزیره در اقیانوس آرام، زاده تب و هذیان کودک است یا نه؟ هم چنین برای ورود آن جزیره به داستان، هیچ تمهیدی نمی‌اندیشد و همه چیز را به یکباره مطرح می‌کند. او پس از روایت و توصیف حالت اتاق از چشم تومای تب زده، در حالی که هنوز هیچ عنصر خیالینی در داستان وارد نشده است، به یکباره می‌نویسد:

«آن شب آن‌چنان از اسرار نهفته یا سربسته آکنده بود که او از آن‌ها لذت بسیار می‌برد: در هواپیمایی سوار می‌شد که او را ظرف چند ثانیه به جزیره‌ای خوش منظر در اقیانوس آرام می‌برد...»

و به این ترتیب، داستان اصلی آغاز می‌شود. این تکنیک برای باوراندن داستان به خواننده، چند ویژگی دارد. یکی این که در صورتی موفق خواهد بود که خواننده تا حدودی با داستان و سنت داستانی آشنا باشد، یعنی وجود منطق در داستان را حتمی بداند در ضمن، با این نکته هم آشنا باشد که هر داستانی، منطق خاص خویش را داراست. دیگر این که در استفاده از این تکنیک، همشه خطر کنار گذاشتن توسط خواننده و یا حداقل درگیر نشدن خواننده با داستان وجود دارد؛ زیرا نویسنده اصلاً منطق داستانی را توجیه نمی‌کند و توضیح نمی‌دهد. در واقع با این تکنیک، کل واقع نمایی به خواننده واگذار می‌شود و این بر عهده اوست که معنای اتفاقات روایت شده را از متن داستان استخراج کند و قوانین حاکم بر جهان داستان را بفهمد.

۶) ناگفته‌ها

در هر داستان، بنا بر ضرورت ماهوی داستان و محدودیت ذاتی‌اش، نگفته‌ها و نقاط مبهم بسیاری در اتفاقات وجود دارد. هیچ داستانی نیست که سرنوشت همه شخصیت‌های آن تا پایان زندگی گفته شود. هر داستان‌نویسی، بخشی و در واقع محدوده‌ای از زمان را می‌گیرد و لحظاتی از زندگی چند نفر را در این محدوده روایت می‌کند. بنابراین، نقاط تاریک در روایت، در واقع ویژگی ذاتی داستان است؛ چه در رمانی هشت جلدی، مانند «در جست و جوی زمان از دست رفته » و چه در داستان‌های کوتاه بورخس.

اما آن چه که در این جا می‌خواهم بدان اشاره کنم، نگفتن برخی از اتفاقات و ویژگی‌هایی است که نقشی عمده در داستان بازی می‌کنند؛ یعنی اگر خواننده از آن‌ها اطلاع داشته باشد، تصورش از دنیای داستان بالکل متحول می‌شود. اگر این جزئیات که

گهگاه واقعاً در فهم داستان به آن‌ها نیاز داریم، گفته نشوند، هر خواننده‌ای می‌تواند دو رویکرد را اختیار کند؛ یکی این که این نگفته‌ها را نگفته باقی بگذارد و در واقع اهمیت آن نگفته‌ها را نادیده بگیرد و دیگر این که نگفته‌ها را برای خود بازسازی و مطابق میل خویش، پازل داستان را کامل کند. در هر دو صورت، نویسنده می‌تواند با این تکنیک، اگر به جا و درست استفاده شود، درگیری خواننده و متن را بیشتر کند. اگر خواننده رویکرد اول را برگزیند، به این ترتیب، بخشی از داستان حذف می‌شود و طبیعتاً تمرکز خواننده بر بخش‌های باقی‌مانده، برای تکمیل این پازل بیشتر می‌شود و درواقع، داستان به بهای حذف برخی قسمت‌هایش، درگیری بیشتری با خواننده پیدا می‌کند، اما اگر خواننده رویکرد دوم را برگزیند، آن گاه آن نقاط سیاه را بنا بر میل خویش شفاف می‌سازد و بدین ترتیب، داستان انطباق بیشتری با ذهنیت مخاطب می‌یابد و برای او مطلوب‌تر می‌شود.

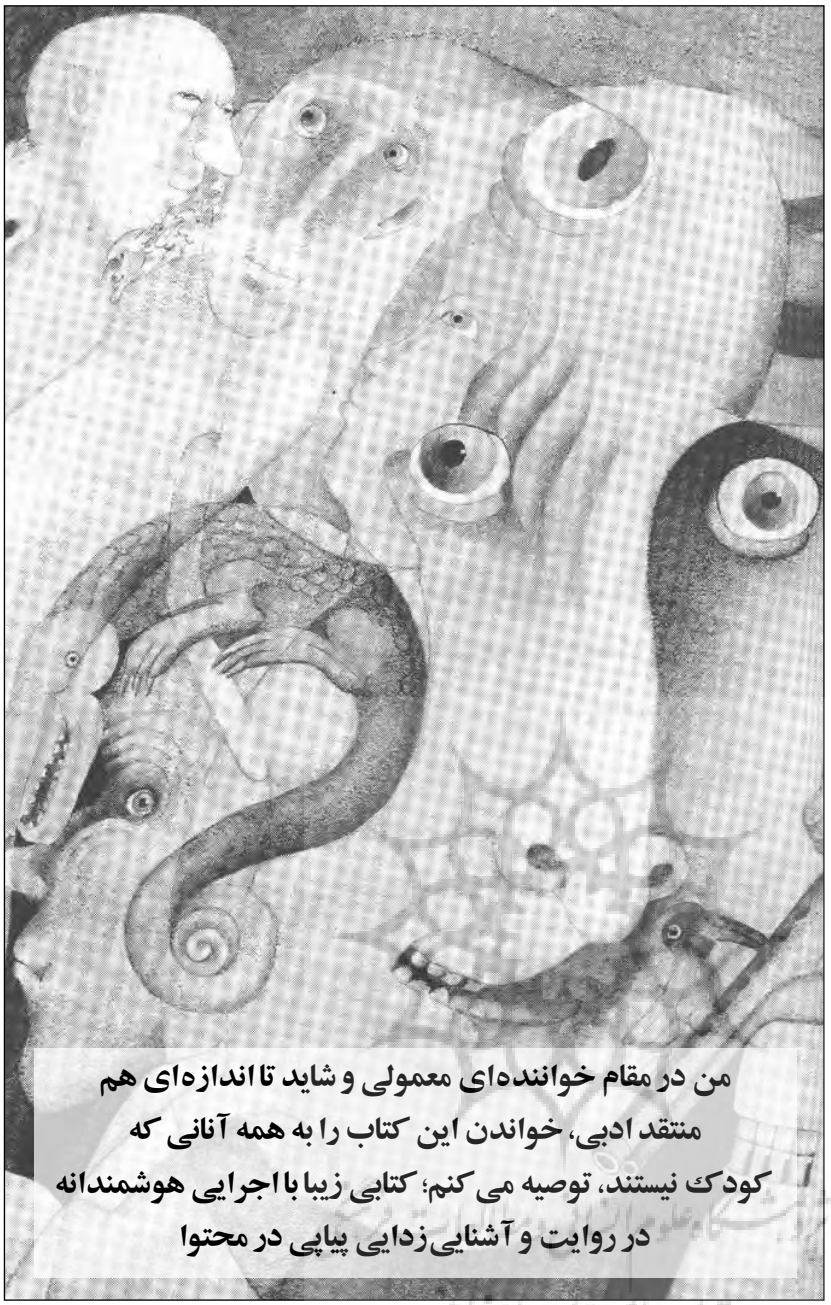
ناگفته نماند که پیش فرض استفاده از این تکنیک، آن است که خواننده از توانایی ذهنی بازسازی وقایع ناگفته داستان برخوردار است می‌تواند آن‌ها را تکمیل کند. در غیر این صورت، خواننده متن را تکه پاره و ناقص ادراک می‌کند و در واقع، داستان را پس می‌زند. میشل دئون نیز در اثر خویش، از این تکنیک بهره فراوان برده است. وی بسیاری از نکاتی را که گفتنش قطعاً به درگیری بیشتر با خواننده با داستان کمک می‌کرد، ناگفته باقی می‌گذارد. مثلاً این که موریس از کجا به سراغ توما آمده است؟ این که آن جلسه رسمی و شلوغ اشباح چیست؟ آیا آنان هم مانند انسان‌ها، زندگی اجتماعی خاصی دارند؟ چه وقت است که توما مریض شده؟ آیا به سرم و وسایل دیگر احتیاج ندارد؟ چرا اشباح از شادی بیزارند؟ اصلاً اشباح چه جور زندگی‌ای دارند؟

دئون اگر چه در داستان، به برخی از این سوالات اشاره می‌کند، هیچ گاه پاسخ را همراه این پرسش‌ها بیان نمی‌کند. به نظر می‌رسد که وی با این کار قصد دارد که خواننده را به مشارکت وادارد و وی را با داستان درگیر کند؛ چیزی که هم می‌تواند مفید و هم می‌تواند مضر باشد.

اما آیا کودک را توانایی بازسایی این نقاط کور هست؟

۶) نتیجه

همان گونه که در ابتدای مقاله هم خاطرنشان کردم، منتقد در برخورد با این متن، شدیداً تحریک می‌شود که آن را شاهکار یا لااقل نبوغ‌آمیز و بسیار پیراسته بنامد. اثری که با تخیلی وسیع و البته ذهنی باز و قلمی شیوا نگاشته شده و منتقد بزرگسال را به ستایش وا می‌دارد، ولی واقع امر آن است که منتقد ادبیات کودک، به تنهایی نمی‌تواند مهر تأیید به اثر ادبی کودک بزند، بلکه کودک ـ شناس باید به کمک



من در مقام خواننده‌ای معمولی و شاید تا اندازه‌ای هم منتقد ادبی، خواندن این کتاب را به همه آنانی که کودک نیستند، توصیه می کنم؛ کتابی زیبا با اجرایی هوشمندانه در روایت و آشنایی‌زدایی پیاپی در محتوا

وی بیاید و مشخص کند آیا این اثر، با این ویژگی‌ها و این انتظار و تصوری که از مخاطب دارد، برای کودک مناسب هست یا خیر؟ نگارنده به عنوان منتقد، می‌تواند تصور غیر علمی خویش از این اثر را در بندهای زیر خلاصه کند:

ـ آن چه تحت عنوان بدآموزی برخی آثار ادبی کودک بررسی می‌شود، در این داستان مصداق دارد؛ چرا که این داستان، تلاش می‌کند بنیاد سیستم ارزشگذاری کودک را به هم بریزد، امری که برای سیاستگذاران ادبیات کودک، به هیچ وجه مطلوب نیست.

ـ میزان انطباق تصوری که دئون از مخاطب دارد و وظیفه‌ای که او بر دوش مخاطب می‌گذارد، با ویژگی‌ها و ظرفیت‌های مخاطب کودک و نوجوان امروز ایرانی، می‌تواند سوال برانگیز باشد و البته، کودک ـ شناسان می‌توانند از منظری علمی به این پرسش پاسخ دهند.

ـ بستر باز داستان و پایان‌ناپذیری آن به همراه تعلیق ارزشگذارانه و فضای مبهم داستان، آن را با شرایط امروز مخاطبان همساز و متناسب ساخته واثر، اثری امروزین و نوست.

ـ اثر، از منظر ادبیات صرف و تکنیک‌های ادبی، بی شک اثری غنی و مطلوب است که استفاده به جا و مناسب از فنون ادب و پیرایش خوب و تحسین برانگیز اثر آن را شایسته تحسین می‌سازد.

پانوشت:

۱. البته این فرآیند در خوانش کلاسیک روی می‌دهد.