یک اثر
۲ دیدگاه

رونمایی از شاهکاری یگانه

O زری نعیمی

عنوان کتاب: هزار و یک سال
شهریار مندنی پور
نویسنده: شهریار مندنی پور
تصویرگر: ناهید کاظمی
ناشر: نشر آفرینگان
نوبت چاپ: چاپ اول ۱۳۸۲
شمارگان: ۲۲۰۰ نسخه
تعداد صفحات: ۱۴۲ صفحه
بها: ۱۰۰۰ تومان

بی‌تردید، این، همان حلقه مفقوده‌ای است که این همه سال لازم داشت تا شکل بگیرد و به صورت یک کتاب دربیاید و منتشر شود و اثبات کند که ما ایرانی‌ها نیز می‌توانیم چیزی داشته باشیم در زبان فارسی به نام «رمان نوجوان».

رمان عظیم و شاهکار مدرن و شکوه‌مند شهریار مندنی‌پور، در عرصه ادبیات نوین کودکان ایران، به اثبات رسانید که می‌بایست از این به بعد دیگر دست برداریم از منفی‌بافی‌ها و خودکم‌بینی‌ها که ما نمی‌توانیم. و باید دست برداریم از تکرار گزاره‌های نادرست و نومیدوار از این دست که: برای خلق رمان باید که در جامعه‌ای صنعتی و فراصنعتی زیست؛ که جامعه‌ای جایگاه و آفرینشگر رمان است که از استبداد و ساخت فرهنگی فئودالیته و قبیلگی‌اندیشی بیرون رفته و صاحب ذهنیتی مدرن شده باشد؛ که چون رمان محصول فرهنگی جامعه مدرن (غربی / سرمایه‌داری) است، پس الزاماً می‌باید که تمامی عوامل اقتصادی و اجتماعی و تاریخی و فرهنگی دست به دست هم بدهند تا امکانات بالقوه زبان فارسی (و هر زبان غیرغربی) را به مرحله‌ای برسانند که به توانایی خلق رمان دست یابد؛ که...

بعضی‌ها که از بیخ و بن و به طور مطلق منکر وجود پدیده‌ای به نام «رمان» در ایران هستند (از هدایت تا مندنی‌پور!) و «استدلال‌های» خاص خودشان را هم ارائه می‌دهند:

«پس، از همین ابتدا می‌توانیم بگوییم: ما ـ از منظر زبان در مرحله اول ـ اصلاً چیزی به نام رمان نمی‌توانسته‌ایم داشته باشیم... می‌پرسیم چرا؟ جواب قاطع این است که «رمان» با معنایی گسترده محصول جامعه بورژوازی است (حتی اگر ضدبورژوازی نوشته شده باشد...) رمان از مناسبات و عناصر اجتماعی ـ اقتصادی، روانی و فلسفه‌های مطرح در دنیای بورژوازی تغذیه می‌شود... جامعهٔ ما حتی امروز که وضعیت و جمعیتی ظاهراً انبوه یافته و «شهرگونه»های بزرگی مثل تهران، اصفهان، شیراز، تبریز... دارد، ساختار اجتماعی آن، حکومت آن و مناسبات سیاسی ـ اجتماعی و خانوادگی آن، در موقعیتی پیش مدرن و حتی نیمه‌فئودالی قرار دارد...[1]

مبانی استدلالی چنین گزاره‌های شبه‌منطقی‌ای، به همان میزان مستحکم و خلل‌ناپذیر می‌نماید که مثلاً آرشیتکتی بگوید چون جامعه ما بورژوایی و غربی و صنعتی نیست، بنابراین

ما در ایران آپارتمان‌سازی مدرن نداریم! و ایضاً خیابان‌کشی! ووو.

می‌توانیم همین حرف را پی بگیریم و بگوییم ما پدیده‌ای به نام «نقد ادبی» هم در ایران نداریم (چنان که می‌گویند)؛ چون یک جامعه پیشامدرن هستیم و «نقد مدرن» با آن جوهره صراحت و شفافیت و بی‌پردگی‌اش، تنها می‌تواند در یک جامعه صنعتی مدرن پدید بیاید و رشد کند. با نیمه اول این حرف شاید بتوان موافق بود، اما با نیمه دومش که چون چنین نیستیم، پس نمی‌شود و نباید، چندان سر سازگاری نمی‌توان داشت. وجود اثبات شده سروانتس، تولستوی، داستایوسکی،... در جوامع هنوز به سرمایه‌داری پیشرفته امروز نرسیده، به تنهایی ابطال این دست مغالطه‌های کوته‌بینانه است. نمونه‌های درخشان غیرایرانی در اروپای شرقی، در آفریقا، در آمریکای لاتین، در هند و در کشورهای عربی و به وجود آمدن رمان‌نویسان بسیار بزرگ و خلاقی چون کافکا، میلان کوندرا، خورخه لوئیس بورخس، گابریل گارسیا مارکز، نجیب محفوظ و طاهربن جلّون... می‌تواند گواهی قاطع باشد بر رد موکول شدن خلق رمان و داستان مدرن تا رسیدن به جامعه صنعتی. این نویسندگان توانسته‌اند داستان‌هایی با سبک و سیاق خودشان که قبل از آن‌ها نبوده، تولید کنند و خود موج‌ها و جریان‌های تازه‌ای در همین کشورهای صنعتی مدرن و فرامدرن ایجاد کنند. تلاش انسانی، به اضافه قدرت یادگیری و امکانات نامحدود زبان و بسیاری عوامل دیگر، می‌تواند خالق رمان‌های خود ویژه‌ای باشد که تا به حال پدید نیامده بوده. وگرنه، به عنوان مثال، کشور کلمبیا چگونه می‌تواند خالق رمان‌نویس بزرگی چون مارکز باشد؟ کشوری بسیار فقیر و عقب مانده که شاید تنها صنعت پیشرفته‌اش، فوتبال باشد و مافیای مواد مخدر!

همین سخن را در مورد پدیده فیلم و هنر سینمای مدرن ایران هم می‌توان گفت. وقتی در سینما اثبات کرده‌ایم که «می‌توانیم» و جهان صنعتی مدرن هم آن را شگفت‌انگیز و رشک برانگیز دیده و پذیرفته و تأیید کرده و جایزه داده، پس ما (به ویژه آن قسمت از «ما» که چشم به دهان غربی‌ها دوخته‌اند) حق نداریم در موردش سکوت کنیم. این پدیده نشان می‌دهد که می‌توان یک جامعه پیشامدرن و پیشاصنعتی داشت، اما خالق پدیده‌های ادبی، هنری و فرهنگی مدرن و فرامدرن (از جمله رمان) هم بود. (بی‌آن که دچار ایده‌آلیسم رمانتیک یا اراده‌گرایی مطلق شویم) با دخالت اراده فردی و قدرت فوق‌العاده بالای یادگیری و توان ذهنی گسترده، انسان (هنرمند ـ نویسنده) عصر ارتباطات و اطلاعات، می‌تواند تا حدود زیادی همه این جبرهای جامعه‌شناختی و «باید»های قانونمند اجتماعی را بشکند و همه این آثار، مقدمات لازم یا درآمدی ضروری است برای رسیدن به رمان مدرن ایرانی.

در عرصه ادبیات نوجوان ما کم‌تر با پدیده‌ای به نام رمان مواجه بوده‌ایم؛ حداقل با پدیده‌ای به نام رمان مدرن. اما پدیده «هزار و یک سال»، نشان می‌دهد که ظرفیت‌های زبانی ادبی ما بعد از تجربه‌های گوناگون، دارد اثبات می‌کند که می‌تواند رمان هم داشته باشد. رمان «هزار و یک سال» یک پدیده ادبی مدرن ایرانی / شرقی است. می‌توان با آن به مخالفت و عناد برخاسته و ازبیخ و بن انکارش کرد و یا برعکس، اما به هرحال به وجود آمده است. مسلم است که در خلاء شکل نگرفته و بر سابقه دیرینه سال فرهنگی و ادبی ایران تکیه دارد و از برآیند همه این تلاش‌ها سربرآورده است. برای همین، «حلقه مفقوده‌اش» نام‌گذاری کرده‌ام؛ حلقه مفقوده‌ای به نام «ادبیات مدرن»، در متنی به نام ادبیات کودکان و نوجوانان ایران.

بعد از این همه سال گفتن و نوشتن و تحلیل کردن و به تعبیری آرزوی محال داشتن و سودایی به نام شکل‌گیری ادبیات، به ویژه ادبیات مدرن را در سر پروراندن و قانع نشدن به آن چه هست، آن چه خودش را به نام ادبیات تحمیل کرده و نیز معترض بودن به کیفیت آثار ادبی، از لحاظ ادبیت متن، بالاخره یک سند زنده و عینی پیدا شد تا همه آن چه را در ذهن موجودی به نام منتقد این عرصه می‌گذرد، به اثبات برساند. حالا آن سودای محال، در وجود یک کتاب تجسم یافته است به نام «هزار و یک سال».

اکنون به دنبال تأیید صلاحیت و یا عدم صلاحیت این کتاب از جانب دیگران نیستم. این کتاب را تنها به عنوان دلیل و مدرک مدعاهایم در این چندین و چندساله ارائه می‌دهم تا بگویم، منظور من از آن همه گفتن‌ها و نوشتن‌ها چه بود و چه هست. هرکدام از آثاری که به مرحله نقد این قلم رسیده‌اند، قسمتی از آن سودا را پوشش می‌دهند، اما این کتاب هم آن سودا را یک جا پاسخ داده است.

چندان قابل پیش‌بینی نیست که نوجوان ما هم آیا از این رمان استقبال خواهد کرد یا نه؟ این امری است که تنها مربوط می‌شود به رابطه مستقل میان متن و خوانندگان نوجوانش طی سالیان آینده. نوجوان ما تاکنون به جز هری‌پاتر و آثار سیلوراستاین (و تا حدودی رولد دال)، به هیچ اثر ادبی جدی روی خوش نشان نداده و از آن استقبال چشم‌گیری نکرده است. پس این ادعاها تنها به منتقد و سوداهای ادبی‌اش بازمی‌گردد و لاغیر. زمینه مخاطب‌شناسی، به علل و عوامل و دلایل بی‌شماری برمی‌گردد که بیشترش اجتماعی است تا ادبی و جای بحث آن هم این جا نیست. حالا گام به گام مدارکم را به کارگزاران و آفرینندگان ادبیات کودک و نوجوان ارائه می‌دهم تا بگویم این‌ها هستند دلایل من بر سندیتِ این اثر و گواه بودنش بر شکل‌گیری اولین رمان نوجوان در ادبیات مدرن ایرانی / شرقی.

نثر این رمان در ایجاد ارتباط با خواننده‌اش دچار دردسر نمی‌شود. ممکن است آن را نپسندد یا بپسندد، خوشش بیاید یا نیاید، اما در نفس ایجاد ارتباط، دردسرزا نیست. خواننده ناآشنا به آثار مندنی‌پور، به خصوص خواننده نوجوان که هیچ سابقه ذهنی هم از نویسنده و اتهامش ندارد، به راحتی با نثر اخت می‌شود و آن را می‌فهمد

یک اثر ۲ دیدگاه

O آواز بر تَل برج بابل (نثر)[۲]

مدرک اول

نویسنده متهم ردیف اول است. اتهام او چند شاخه دارد. در آغاز او متهم به پیچیده‌نویسی است. او مثل آدمیزاد نمی‌نویسد. سرش درد می‌کند برای این که بردارد جملات ساده را یک جور دیگری بنویسد که خودش دلش می‌خواهد. می‌گویند می‌خواهد پز بدهد که یعنی ما این هستیم. ما بلدیم یک جوری بنویسیم که خواننده را بگذاریم سرکار. آخر یعنی که چه؟ مگر نثر راحت‌الحلقوم است تا بگذاری در دهان و دیگر هیچ زحمتی بابت آن نکشی؟ راحت خودش جویده شود و برود پایین،

برسد به داخل شکم. اتهام دوم: او نویسنده بزرگسال است و اصلاً نمی‌داند چگونه باید برای کودک بنویسد. در سرتاسر عمرش این دومین کتابی است که برای کودک که نه، برای نوجوان نوشته است. اولی‌اش «راز» بود و دومی‌اش هم هنوز راز است؛ اسمش نه، خودش. اسمش که هزار و یک سال است، اما خودش همان راز است. شاید این هم خودش یک اتهام باشد که در جریان سیال متن پیش آمده است: تبدیل کردن همه چیز به یک راز. او می‌گوید «انگور یک راز است.» این اتهام را می‌گذاریم سرجای خودش.

می‌گویند (آن‌هایی که ربع قرن است که به طور تخصصی برای کودک و نوجوان می‌نویسند و هنوز اندر خم و پیچ یک کوچه‌اند) چطور نویسنده بزرگسالی که تمام عمرش، اندیشه و نثر و زبانش به تصرف بزرگسالان درآمده، می‌تواند یک رمان بنویسند برای نوجوانان؟ بهتر بود طبع داستان‌نویسی خود را فعلاً با داستان کوتاه می‌آزمود، نه با سنگی به بزرگی هزار و یک سال. اتهام سوم هم بازی است. او با نثر بازی می‌کند یا شاید هم بازی درمی‌آورد. این‌ها می‌گویند نویسنده باید نثر بنویسد، نه این که ادا دربیاورد. می‌گویند این‌ها (یعنی همین شهریار مندنی‌پور) بی‌خودی و بدون این که لازم باشد، یک جورهایی می‌نویسند که اصلاً لازم نیست این جوری بنویسند. می‌گویند این نوع نثر یک نثر مصنوعی است. طبیعی نیست. به زور به محتوا چسبانده شده است تا بگوید که بله ما اینیم. ما می‌توانیم جوری بنویسیم که هیچ کس تا به حال ننوشته است.

نویسنده اولین قدم آشنایی‌زدایی را در نثر برداشته، نثر او ساخت و بنایی پیچیده دارد؛ چون او بر این اعتقاد است که:

«هرگاه در زبان، لقاحی صورت گیرد و امکان تولید نحو پیچیده‌ای به عمل در بیاید، اندیشه تازه‌ای به جهان آورده می‌شود.»

(ص ۸۴ ـ ارواح شهرزاد)

او نقش اصلی را در داستان، به عهده نثر و زبان می‌گذارد و آن را گوهر اصلی داستان برمی‌شمارد، چون اعتقاد دارد که در جهانی که مضامین مدام تکرار می‌شوند، تنها نثر و زبان است که می‌تواند این مضامین را از گردونه تکرار خارج کند و جهان را در شکل و به شکل کلمه بیافریند. برای چنین نویسنده‌ای با این سطح تفکر و نوع نگره به نثر و زبان، خیلی دشوار خواهد بود که نثری ساده بیافریند، بی‌هیچ پیچیدگی ظاهری در شکل و ساخت اثر.

نثر این رمان در ایجاد ارتباط با خواننده‌اش دچار دردسر نمی‌شود. ممکن است آن را نپسندد یا بپسندد، خوشش بیاید یا نیاید، اما در نفس ایجاد ارتباط، دردسرزا نیست. خواننده ناآشنا به آثار مندنی‌پور، به خصوص خواننده نوجوان که هیچ سابقه ذهنی هم از نویسنده و اتهامش ندارد، به راحتی با نثر اخت می‌شود و آن را می‌فهمد. و البته، به سادگی می‌تواند ایرادهای دستوری و نحوی از آن بگیرد، اما مشکلی به نام دشواری در فهم یا مانع زبان ندارد. خواننده آشنا به زبان مندنی‌پور هم باورش نمی‌شود که این همان شهریار است که به این سادگی (در عین پیچیدگی)، با صمیمیت باکرهٔ کودکانگی‌های ما و خودش آلوده و آغشته و درآمیخته است و این یعنی آشنایی‌زدایی از آشنایی‌های نثر و سبک نویسنده در آثار قبلی خودش نیز.

اسمش که هزار و یک سال است،
اما خودش همان راز است.
شاید این هم خودش یک اتهام باشد
که در جریان سیال متن پیش آمده است:
تبدیل کردن همه چیز به یک راز.
او می‌گوید «انگور یک راز است.»
این اتهام را می‌گذاریم سرجای خودش

این سادگی اما تقلیل نقش زبان به زبان روزمره نیست. برعکس، شکستن قاعده روزمره و دستوری زبان است. در این اثر، نحو زبان جابه‌جا شکسته می‌شود و نحو جدیدی پی‌ریزی می‌شود که اولین خاصیت آن «جلب توجه» است:

«پس، سپس»؛ «یک زمان خیلی قبلنایی»؛ «یک شب یک زمستان»؛ «آن بال بزرگ، باز شد، بسته شد. باز و بسته شد»؛ «تاریکی خیلی تاریک بود»؛ «این قطره‌های باران خیلی باران بودند»؛ «ولی حالا نمی‌دانیم حالا باید چه کار کنیم»؛ «باران چقدر خیلی موجود خیلی عجیبی هست»؛ «خیلی فکرم مشغول بدجنسی او بود»؛ «از خیلی بی‌خوابی و خیلی خستگی، رنگ پریده و چروک شده بود»؛ «از زحمت‌تان خسته نباشید»؛ «خانه او گرمای مهربان و عاقلی داشت»؛ ...

یک اثر ۲ دیدگاه

در ادبیات کودک و نوجوان، این کار سابقه ندارد. به ندرت می‌توان نویسنده‌ای را پیدا کرد که نثر را گوهر اصلی داستان بداند و اعتقاد داشته باشد که باید بیش از خود داستان و حرفی که می‌خواهد بگوید، روی نثر داستان کار کند و آن را از ساخت رسمی و پذیرفته شده و فسیل شده دستور زبان بیرون بیاورد. شاید تا حدودی برخی از نویسندگان فرم‌گرا به زیبایی نثر توجه کنند، اما کم‌تر کسی دیده است که هنجارهای نثر را بشکند و آن را از قواعد دستوری جدا سازد و نحوی جدید پی بریزد. چون بلافاصله نویسنده خاطی، با هجوم سخت و حملات بی‌وقفه پاسداران دستور زبان رسمی روبه‌رو خواهد شد که تمام این جمله‌ها غلط هستند و این آدمِ خرابکارِ ساختار شکن، نظام حاکم بر زبان را شکسته و بر نظام زبان، خروج کرده است![۳]

قاعده عمومی نثر در ادبیات کودک، حرکت در چارچوب زبان پذیرفته شده و معیار است. کم‌تر نویسنده‌ای در این حوزه می‌توان پیدا کرد و نشان داد که زبان ادبی و سبک ادبی ویژه‌ای بنا نهاده باشد که خاص خود او باشد. این زبان جدید، خالق اندیشه جدید است. برای همین، نثر رمان هزار و یک سال، آشنایی‌زدایی از نثر نظام‌مند ادبیات کودک و نوجوان هم هست. یک نوع تخطی آشکار از زبان معیار که مسلماً مخالفت‌های زیادی با آن خواهد شد (از همین الان سر و صدای مخالفت‌های شفاهی، درگوشی و پسله‌ای بلند شده است!) اما همین مخالفت‌ها نشان می‌دهد که نثر اثر، دست کم به یکی از هدف‌هایی که می‌خواسته، رسیده است: جلب «توجه» خوانندگان.

اگر نویسنده به جای «خیلی قبلنایی» می‌نوشت در زمان دور، یا خیلی وقت پیش‌ها، یا در آن دوران‌های قدیم، یا روزی روزگاری... خواننده با چیزی خلاف آمدِ عادتِ ساخت ذهنی خود روبه‌رو نمی‌شد. اما وقتی می‌خوانَد «پس، سپس»، چیزی در ذهنش به هم می‌ریزد. یا باید بنویسند پس، یا سپس، «پس، سپس» دیگر چیست؟ حتی اگر اعتراض کند به نویسنده که دستور زبان اول ابتدایی را هم بلد نیست، نثر توانسته جلب توجه کند و نویسنده به هدف خودش رسیده است: خواننده را روی چیزی متوقف کرده که تا به حال اصلاً آن را

نمی‌دیده است. خواننده نوجوان تا به حال، دقتی روی نثر روایت نداشته؛ متن را می‌خوانده و «ماجرا» را دنبال می‌کرده تا ببیند به کجا می‌رسد و بالاخره، «آخرش» چه می‌شود. اما عباراتی نظیر «باران خیلی باران بود»، «جشن خیلی جشن بود»، یا «باران چقدر خیلی موجود خیلی عجیبی هست»، او را نگه می‌دارد. لابد مثل سعدی شیخ‌الرئیس ـ استاد مسلم نثر فارسی ـ باید می‌گفت: «باران که در لطافت طبعش خلاف نیست» یا باید می‌گفت، باران خیلی زیبا و لطیف و آرام آرام روی زمین می‌بارید و بوی دلچسب رطوبت خاک از آن بلند می‌شد. یا بسیار توصیفات زیباتر از آنی که نویسنده‌ها بلدند. شاید لذت هم می‌برد خواننده، اما متوقف نمی‌شد و درنگ نمی‌کرد. حالا نثر، او را به لحظه درنگِ بر خود می‌کشاند، حتی به اعتراض؛ چون از ساخت ذهنی او آشنایی‌زدایی کرده است. البته این آشنایی‌زدایی و این به هم ریختن نحو کلمات و دستور زبان، تصنعی و تحمیلی نیست. از دل ضرورت‌های داستان و دیالوگ‌های آن و شخصیت‌های داستانی بیرون می‌زند: ستاره‌ها.

ستاره‌هایی که از آسمان آمده‌اند به زمین، آن هم در یک شب بارانی، تا باعث خوشحالی او بشوند و راز تنهایی و غمگینی‌اش را پیدا کنند، مسلم است که جور دیگری حرف می‌زنند و همه چیز در زمین برای‌شان یک شکل دیگر (غیرزمینی) است. این «شکل دیگر» را خودشان با نوع دیالوگ و زبان خاص خودشان باید نشان بدهند. آن‌ها تا به حال از آسمان به زمین نگاه کرده بودند، ولی باران را ندیده بودند؛ حالا از زمین به باران نگاه می‌کنند. آن که در هواپیما نشسته و بر فراز ابرها پرواز می‌کند، با آن که در اتوبوس شرکت واحد نشسته است و خیابان جمهوری اسلامی را طی می‌کند، جهان را یکسان نمی‌بینند. نگاه کردن به جهان و پدیده‌هایش از منظر آسمان با زمین، تفاوتی فاحش دارد. این تفاوت فقط قابل بازنمایی در زبان است. در این جا نخست فرود ستارگان را مرور می‌کنیم:

«... همین که پاگذاشتند توی اولین خیابان شهر، ابرها برق زدند، رعد غرید. آن‌ها رعد و برق ابرها را شنیده و دیده بودند، ولی باران را ندیده بودند. شش خواهر و شش برادر صورت‌های‌شان را گرفتند به سمت باران و این قطره‌های باران خیلی باران.»

یک اثر ۲ دیدگاه

توصیف باران از منظر ادراکات حسی آن‌ها، نمی‌تواند توصیف یک انسان زمینی باشد. قطعاً باید یک توصیف ستاره‌ای و کهکشانی باشد. اگر بگوید «وای باران چقدر قشنگ است»، این توصیف، یک ادراک حسی زمینی است. پس باید زبان ویژه‌ای خلق شود که بازتاب ادبیات آسمانی باشد. مندنی‌پور چنین زبانی را خلق کرده است. اکنون دیالوگ ستارگان را درباره باران ـ به عنوان شاهد مدعا ـ با هم می‌خوانیم:

«برادر بزرگ‌تر گفت:

ـ من هر چی نگاه می‌کنم، می‌بینم باران چقدر خیلی موجود عجیبی هست.

خواهر کوچک‌تر گفت:

ـ من هرچی نگاه می‌کنم، نمی‌بینم یک قطره باران که دارد می‌افتد یک جایی، تلاش بکند که نیفتد آن جا.

برادر کوچک‌تر گفت:

ـ که تلاش بکند بیفتد یک جای بهتر.

خواهر بزرگ‌تر گفت:

ـ من نمی‌بینم یکی‌شان از جایی که افتاده، شکایت بکند.

ـ یا یکی‌شان به جایی که افتاده، منت بگذارد.

ـ پس باران موجود عجیبی که هست، بخشنده هم هست.»

(ص ۱۹)

این دیالوگ خواهرها و برادرها، مستقلاً خودش یک قطعه شعر شده است در مورد باران. باران باران است، از ابتدای حیات می‌بارد به همین شکل و توصیف‌های زیاد و زیبایی هم از آن شده است. اما این توصیف از زبان ستاره‌ها کاملاً جدید است و فقط جدید نیست، بلکه بی‌آن که رمانتیک‌وار و سانتی‌مانتال باشد، یک توقف هنری بر باران است از نگاه ستاره‌ها که تا به حال با باران مواجه نشده‌اند. غیرعادی بودن و عجیب بودن باران برای ستاره‌ها، باعث می‌شود آن‌ها در باران چیزهایی ببینند که برای انسان زمینی که باران برایش امری عادی، تکراری و روزمره است، قابل دیدن نیست. باران برایش فرق نمی‌کند کجا بیفتد. هرجا که باشد، آن جا بهترین است. خودش را به راحتی می‌بخشد، بی‌آن که به خاطر این بخشش خود، به زمین منت بگذارد. این خصیصه‌ها در تقابل با خصلت‌های انسانی قرار می‌گیرند.

ویژگی دیگر زبان شهریار مندنی‌پور، شرقی بودن آن است. با نثر و زبان ظاهراً ایرانی بیشتر کتاب‌هایی که به فارسی ترجمه می‌شوند، فرق دارد. نویسنده با این که بر تمام فرم‌ها، شگردها و سازه‌های داستان نو، اعم از مدرن و پیشامدرن آشنایی دارد و آن‌ها را در زیباسازی و باروری داستان به کار می‌گیرد، اما همه این‌ها در ساختمان نثر و روح (آن «آن» داستانی) که بر اثر حاکم است، به شدت شرقی / آریایی می‌شود. زبان در این رمان، بیشتر حالت چینش مینیاتوری را پیدا کرده است. انگار که هر ذره‌اش، به خاطر تراشیده شدن و صیقل داده شدن، به صورت ریزترین ذرات درآمده و در ساخت جمله‌ها جای گرفته است. خصوصیت مینیاتوری نثر از آغاز در لابه‌لای کلمات جا خوش کرده و این خصیصه فرمال، با درون‌مایه داستان نیز هماهنگی ذاتی یافته است. جوری این دو در تار وپود هم بافته و تنیده شده‌اند که انگار با هیچ نوع نثر دیگری نمی‌توانستیم این داستان را که براساس ساخت داستان‌های شهرزاد و تو در تویی هزارگونه آن پی‌ریزی شده، روایت کنیم. درست به همان اندازه شرقی / آریایی است که مثلاً شعرهای حافظ یا نثر بیهقی یا شهرزاد هزار و یک شب یا اندیشه‌های زرتشت. این نوع نثر منحصر به فرد را می‌توان با مثالی دم دستی روشن‌تر کرد که مثل قالی‌های کرمان است؛ یعنی همان بافت و ریزه‌کاری روح شرقی که هرچه پا بخورد، بهتر می‌شود و عنصر زمان، ارزش‌های زیباشناختی و هنری آن را به مرور آشکارتر خواهد کرد.

به هرحال، نویسنده در رمان هزار و یک سال، نحو تازه‌ای را بنا نهاده و خالق ادبیت متن ویژه خود بوده است. ادبیت عنصری است در نثر که در ادبیات کودک و نوجوان، کم‌تر به آن بها داده و روی آن کار می‌شود. به خصوص که نویسنده از آن نوع «خامِ خرابکار» و «ناتوان از نوکاری» نیست که هر «غلطکاری» را در زبان، یک ابداع هنری بداند.

نویسنده در رمان هزار و یک سال، نحو تازه‌ای را بنا نهاده و خالق ادبیت متن ویژه خود بوده است. ادبیت عنصری است در نثر که در ادبیات کودک و نوجوان، کم‌تر به آن بها داده و روی آن کار می‌شود. به خصوص که نویسنده از آن نوع «خامِ خرابکار» و «ناتوان از نوکاری» نیست که هر «غلطکاری» را در زبان، یک ابداع هنری بداند

مندنی‌پور نویسنده‌ای است که از پس سال‌ها کار روی زبان و آشنا بودن دیرینه با فرهنگ و ادبیات کهن شرقی و آگاه بودن از نحو و ساخت نظام‌مند زبان، از آن تخطی می‌کند. تخطی و هنجارشکنی و خروج از نظام مسلط هنر، هنگامی یک کار هنری محسوب می‌گردد که هنرمند، هنجارها و نحو قانونمند را بشناسد، اما از آن سر باز زند؛ درست مثل‌کاری که پیکاسو در نقاشی مدرن انجام می‌دهد. کار مندنی‌پور کم‌تر از کار پیکاسو نیست. انقلاب ادبی او ظرفیت‌ها و امکان‌های پنهان زبان را کشف و بارور می‌سازد و نیروهای بالقوه زبان فارسی را استخراج می‌کند و به عرصه می‌آورد و این، آغاز یک تحول بزرگ است:

«... اما امان دهید ادبیات از زبان سنتی و مرسوم، از قاعده‌ها و نحوه‌های کهنه تخطی کند. نحو بشکند به شرطی که نحو تازه‌ای بنا نهد و پیشرو باشد. آن گاه از مجموعه آزمایش‌ها و چاووشی‌های نثر، از مجموعه خطا و تصحیح و ابتکار، تحول کُند زبان فارسی شتاب می‌گیرد.»
(ص ۹۵، ارواح شهرزاد، مهرماه ۱۳۷۷)

O اندوه لبان شهرزاد (لحن)
مدرک دوم

فصل مشترکی که می‌توان از تعریف «لحن» در داستان، از دیدگاه افراد مختلف استخراج کرد، «صدا» است. هرکس صدای مخصوص به خودش را دارد که با ویژگی‌های شخصی او هماهنگ است. در قدیم که راوی داستان‌ها در جمع می‌نشست در کنار آتش، با اوج و فرود و رقص شعله‌ها، این گرما و هراس و شوق صدای قصه‌گو بود که نیمی از داستان را می‌چرخاند و مخاطب را جذب می‌کرد. حال، وقتی داستان حالت نوشتار به خود می‌گیرد و از مزیت صدا محروم می‌شود، این نویسنده است که باید با توانایی‌ها و مهارت‌های خاص خود، ویژگی صدا را در نوشتار لحاظ کند. این صدا در نوشتار را می‌گویند لحن. وقتی خواننده بتواند صدای راوی و تک‌تک شخصیت‌های داستان را بشنود، یعنی داستان لحن دارد. لحن داستان‌های هزار و یک شب، یعنی صدای داستان گویی به نام شهرزاد، طنین اندوه ژرفی را در دل خود جا داده است. اندوه او از مرگی که هر شب، هم چون سایه‌ای شوم، خود را بر پیکرش می‌گستراند و او باید با داستان، با جهانی که از کلمه‌ها می‌سازد، مرگ را به تعویق اندازد؛ اندوهی پیچیده در دلهره و اضطراب. لحنی که بر رمان هزار و یک سال خود را حاکم کرده، همان اندوه لبان شهرزاد است. راوی در این داستان، اول شخص است. او یک نویسنده است؛ نویسنده‌ای که دیگر هیچ چیز جالبی در این جهان برایش وجود ندارد. هیچ اتفاق تازه‌ای برایش نمی‌افتد. اندوه او از هراس نیست. از تکرار است:

«مردی که قصه می‌گفت، قبول نداشت که در دنیا امید و آرزو کاری از دست‌شان بربیاید. و چون می‌گفت نه امید کاری از دستش برمی‌آید و نه آرزو، به نظرش توی دنیا دیگر چیز جالب و تازه‌ای باقی نمانده بود.» (ص ۲۰)

این مردی که این‌ها را نوشت، همان او بود که می‌گفت، من هستم. او خسته است و بی‌حوصله. ستاره‌ها از او می‌خواهند که راهنمای‌شان باشد، اما او می‌گوید: کسی که هیچ چیز برایش جالب نیست، راهنمای خوبی نمی‌شود. ستاره‌ها می‌گویند، اتفاقاً ما همین آدم را می‌خواهیم. اندوه لبان مرد راوی، هم از خودش است و هم از تنهایی انسان و رنج‌هایش. این اندوه سایه خود را بر کل داستان انداخته و به آن لحنی اندوهناک داده است. البته اندوه لحن، یک اندوه سیاه و تلخ نیست؛ اندوهی است با یک لبخند آرام در گوشه لبانش. اندوه او می‌خندد. خنده‌اش صدایی ندارد به بلندی یک قهقهه؛ نرم است مثل صدای باران، ریز و نرم. لحن داستان، بار اندوه را بر شانه‌های ذهن خواننده سنگین نمی‌کند. هم‌چون بختکی خود را روی سینه او نمی‌اندازد. در کنارش می‌نشیند و با او گفت‌وگو می‌کند. لحن داستان، اندوه را دوست انسان می‌کند:

«ولی ما آدم‌ها همیشه فکر کرده‌ایم که غمگین بودن یک طرف، خندیدن یک طرف دیگر
(ص ۱۰۰)

و من آن شب فهمیدم که خنده، غصه را نمی‌شوید. اما غصه را با آدم و آدم را با غصه دوست می‌کند... به غیر از این، یک چیز دیگری هم فهمیدم. حس کردم که موقع غمگین بودن، یک خنده آرام یک مزه عجیبی دارد.»
(ص ۱۰۱)

این صدایی که می‌شنوید، صدای ذهن راوی یا همان مرد قصه‌گو ست. او صدای ذهنش را از متن بیرون کشانده و جایش داده در یک کادر مربع کوچک یا مستطیل دراز. نویسنده در فرم‌آرایی ظاهر کتاب هم آشنایی‌زدایی کرده است؛کاری که شبیه بازی‌های خود بچه‌هاست، شبیه سرگرمی‌های‌شان. یک دفعه یک پاراگراف کوتاه یا بلند، ناگهان چند جمله یا تک جمله‌ای خودش را از چارچوب متن پرت می‌کند به بیرون. «اوت» می‌شود از بازی نوشتار به گوشه زمین و برای خودش یک زمین تازه می‌سازد. این کار نویسنده، بازی است و یک شگرد تازه، اما ادا نیست. برای همین می‌گوییم، نویسنده «اگر نویسنده باشد، بازی درمی‌آورد، اما ادا درنمی‌آورد.»[۴] او این شگرد را بر ساخت داستانش تحمیل نکرده تا مصنوعی باشد و نشان بدهد که نویسنده بلد است از این کارهای عجیب و غریب بکند. البته، هر نویسنده‌ای می‌تواند (و گاهی باید)کاری بکند که هم عجیب باشد و هم غریب. این گزاره به خودی خود، عیبی بر کار نویسنده نمی‌گذارد. او باید نشان بدهد که توانِ این کارِ عجیب و غریب را دارد یا نه؟ همه آدم‌ها با خود گفت‌وگوی ذهنی دارند. از بیرون که نگاه می‌کنی، وقتی سکوت عمیق مخاطب را می‌بینی یا می‌شنوی و چشم‌هایش که به تو خیره شده‌اند تا حرف‌هایت را بشنوند، صدای گفت‌وگوهای ذهنی او را نمی‌شنوی. در حالی که این گفت‌وگو به صورت سیال و خارج از کنترل و دسترس صاحبش، جریان دارد و گاه به هیچ‌وجه نمی‌تواند آن را کنترل و مهار کند، چه برسد که این آدم خودش قصه‌گو یا نویسنده باشد. پس با هر برخورد، صدای ذهنش را می‌شنود؛ حالت پرتابیِ این صدا را که در حواشی ذهنش طنین می‌افکند، نویسنده به صورت حباب‌های تفکر، در اطراف متن پراکنده است و آن‌هایی را که به تأملات تکمیلی بیشتری نیاز داشته یا بعداً به فکرش رسیده، به شکل «پاورقی» به آخر کتاب برده. این پانویس‌های آخر کتاب

یک اثر ۲ دیدگاه

یکی از قدرتمندترین جلوه‌های شخصیت‌پردازی نویسنده، در ترسیم شخصیت پهلوان داستان جلوه می‌کند. از همان دو طریق؛ یعنی گفتار و فرهنگ واژگانی خاص و ایجاد موقعیت

(هم‌چون حواشی متن و گاه مهم‌تر از حواشی و متن)، همگی از اجزای لاینفک منظومه کهکشانی رمان مندنی‌پور هستند.

لحن روایت و فحوای داستان، این احتمال قوی را ایجاد می‌کند که شاید نویسنده، خسته از بزرگسالان و بزرگسالی، آمده تا درددل‌هایش را برای گروه‌های کم سن و سال بنویسد؛ یعنی بچه‌ها. برخی ممکن است این را یکی از ایرادهای کار نویسنده بدانند که غم‌ها، رنج‌ها و تلخی‌های بزرگسالی‌اش را آوار کرده بر سر بچه‌ها و بپرسند این اندوه بزرگسالانه، چه ربطی دارد به بچه‌ها؟ پاسخی نمی‌خواهم به این ایراد بدهم، ولی می‌خواهم از یک زاویه دیگر به این داستان ـ با فرض درددل بودنش ـ نگاه کنم. شما را نمی‌دانم، اما خود من بزرگ‌ترین لذت یا افتخارم در زندگی شخصی، این است که سنگ صبور انسان دردمندی باشم و کسی بیاید و درد دل‌هایش را برای من بگوید و فراتر از آن، بنویسد. این یعنی این که او از میان همه طیف‌های مخاطب بزرگسال خود که داشته، این گروه کم سن و سال را انتخاب کرده و این انتخاب، بیش از هر چیز، نشانه اعتماد است؛ اعتماد به فهمیده شدن و مسخره نشدن.

نویسنده با کوله‌بار پرباری از تجربه نوشتن، گشته و گشته تا این گروه سنی را به عنوان مخاطب خود انتخاب کند تا او حرف‌هایش را بشنود و از غصه‌ها و خوشحالی‌های بزرگسالان با خبر بشود. وقتی کسی «دیگری» را به عنوان مخاطب برمی‌گزیند، یعنی این دیگری برایش تشخص وجودی پیدا کرده است. وقتی این خطاب، شکل درددل و رنج‌نامه و حدیث نفس به خود می‌گیرد، دیگر آلوده به نگاه و تمنیات نوشتن برای یارگیری، برای تربیت، برای آموزش دادن و حتی برای انتقال دانسته‌ها از ذهنی به ذهن دیگر نیست. درد دل کردن، حاصل نیاز آن بزرگسال است به این کوچک سال، نه برعکس.

رنج و تنهایی و اندوه شهرزادی‌اش، او را کشانده به دوستی با ستاره‌ها که ۱۲ تا هستند.[۵] این ستاره‌ها او را از لاک تنهایی و رنج بیرون کشانده‌اند و او را با خود در یک شب بارانی همراه کرده‌اند تا آن‌ها به او نشان دهند؛ چیزهای تازه‌ای را که او از دیدشان عاجز بوده تا این زمان. حالا او در همراهی با ستاره‌ها (یعنی همان نوشتن و درد دل کردن برای بچه‌ها)، به تدریج، هم خودش را می‌شناسد و هم نگاهش به دیگران و جهان عوض می‌شود. او در همان شب ستاره‌ای و بارانی، فهمیده است که خنده غصه را نمی‌شوید، بلکه او را با آدم و آدم را با او دوست می‌کند. او قبل از آشنایی با ستاره‌ها، فکر می‌کرد که غمگین بودن یک طرف است و خندیدن یک طرف دیگر؛ مثل همه آدم‌ها. اما ستاره‌ها این صدای ذهن او را تصحیح می‌کنند. برای همین، لحن داستان اندوهگین است، اما نه اندوهی آزارنده و سنگین و تحمیل شده بر انسان. اندوهی که دوست است و رنجی که سیاه و تلخ نیست. تنهایی‌ای که بد نیست:

«ما عادت کرده‌ایم که وقتی تنها هستیم، غمگین بشویم. یا وقتی غمگین هستیم، تنها بشویم یا موقعی که تنها هستیم، خوشحال بشویم. می‌بینیم که تنهایی همیشه هم بد نیست، چون در تنهایی، به دور و برمان که توجه می‌کنیم، چیزهایی پیدا می‌کنیم که هیچ وقت نمی‌خواسته‌اند ما را تنها بگذارند یا تنها بمانند...»

(ص ۱۱، از پیش نویس دوم)

نویسنده، لحن راوی را به دیگر شخصیت‌های داستان تحمیل نمی‌کند. هر کدام صدای ویژه خودشان را دارند: لحن خشن و زمخت اسکندر فقیر که کینه و نفرت از آدم‌ها در آن موج می‌زند؛ لحن قدسی، آرام و نرم و آسمانی ستاره‌ها؛ لحن دریایی ماهی‌گیر قصه‌گو؛ لحن رقصان کولی عاشق؛ لحن سرگردان مرد دانشمند و لحن قدرتمند و حماسی پهلوان. هرکدام از این لحن‌ها با ویژگی خاص خودشان، لحن اندوهناک شاعرانه راوی را می‌شکنند و صدایی تازه می‌آفرینند. البته یک لحن عام، در کنار لحن خاص آدم‌های داستان، بی‌آن که دیده یا شنیده شود، سایه انداخته است بر تمامی آن‌ها و آن، صدای خوشبخت نبودن آدم‌هاست. هیچ کدام از این آدم‌ها خوشبخت نیستند. ستاره‌ها هم متعجب‌اند از این که آدم‌ها با این همه داشتن‌ها و زیبایی‌ها، چرا احساس خوشبختی نمی‌کنند؟ و آمده‌اند تا با بخشیدن خود به آن‌ها و تبدیل شدن به آرزوهای آن‌ها، خوشبخت و شادشان کنند، اما نمی‌شود. ستاره‌ای خودش را می‌بخشد به اسکندر فقیر و برای او طلا می‌شود، اما اسکندر این طلا را هم می‌گذارد گوشه صندوق زندگی‌اش و هم‌چنان بدبخت و نکبت‌بار، زندگی می‌کند و به زمین و زمان فحش می‌دهد و از لاک شخصیت خودش بیرون نمی‌آید و هرگز متحول نمی‌شود. این روند در مورد تک‌تک شخصیت‌ها تکرار می‌شود؛گونه‌های مختلف. و ستاره‌ها می‌رسند به این درک که خوشبخت کردن آدم‌ها اصلاً ساده نیست. لحن حاکم بر کلیت داستان که پنهان می‌شود در زیر این لحن‌های گوناگون، همان صدای رنج انسان است.

خواننده را روی چیزی متوقف کرده که تا به حال اصلاً آن را نمی‌دیده است. خواننده نوجوان تا به حال، دقتی روی نثر روایت نداشته؛ متن را می‌خوانده و «ماجرا» را دنبال می‌کرده تا ببیند به کجا می‌رسد و بالاخره، «آخرش» چه می‌شود. اما عباراتی نظیر «باران خیلی باران بود»، «جشن خیلی جشن بود»، یا «باران چقدر خیلی موجود خیلی عجیبی هست»، او را نگه می‌دارد

یک اثر ۲ دیدگاه

O ارواح شهرزاد (شخصیت)

مدرک سوم

در داستان نو یک قسمت از بار سنگین شخصیت‌پردازی، بر عهده گفتار شخصیت‌هاست: ترکیب واژه‌ها، نوع به کاربری آن، ساخت جمله‌های

هر فرد، نحوی که بر زبان حاکم است، تکیه کلام‌هایی که دارد و بعضی الفاظ خاص که به طور مکرر به کار می‌رود. در واقع، واژه‌های کلیدی شخصیت‌ها که هرکدام از این واژه‌ها، راهی به درون شخصیت‌ها می‌گشاید و وجه تمایز و تفاوت افراد را با یکدیگر نشان می‌دهد. در رمان کلاسیک، این بار به عهده راوی در جلد دانای کل، یعنی همان سوم شخص نامحدود بوده و هنوز هم هست. این راوی شخصیت‌ها را از لحاظ بیرونی، طرز لباس پوشیدن، نشستن و ایستادن و قیافه و قد و هیکل، جزء به جزء توصیف می‌کند و هرگاه که لازم باشد، از بیرون به درون لایه‌های ذهنی او نفوذ و کالبد شکافی‌اش می‌کند. شاید منش قدرت‌طلب و سلطه جوی انسان، گرایش نیرومندتری به این نوع شخصیت‌پردازی داشته باشد؛ چون یک نوع احساس اشراف و تسلط بر شخصیت‌های انسانی به او دست می‌دهد، انگار که همه در چنگ او هستند. اما داستان نو، اجازه نمی‌دهد هیچ شخصیت انسانی مثبت یا منفی، به چنگ خواننده در آید. شخصیت‌ها لغزنده، سیال و فرّار هستند و پیوسته با هر عمل‌شان،

یقین و قطعیت پیش ساخته را می‌شکنند و چیزی از خود بروز می‌دهند که قابل پیش‌بینی نبوده است.

شخصیت‌پردازی در داستان‌های نو، خیال خواننده را راحت نمی‌کند، بلکه ناراحتش می‌کند؛ چون اجازه شناخت به او نمی‌دهد. چیزی برای او نمی‌شکافد. او باید خودش در لابه‌لای واژه‌ها، کاربرد آن‌ها و نوع کش و قوسی که شخصیت به صدایش می‌دهد، او را بشناسد. درست مانند آنچه در واقعیت رخ می‌دهد؛ یعنی خواننده همان‌گونه که در واقعیت، در کنار آدم‌ها و راهیابی به شخصیت‌شان تنهاست، این جا هم تنهاست. نویسنده نمی‌تواند و به خود اجازه نمی‌دهد که ناجی او در این لحظه‌ها باشد و تمام نقاط کور و ابهام آلود و پیچیده را برایش باز و از شخصیت‌ها رازگشایی کند. شاید علت استقبال خواننده عام از رمان کلاسیک با راوی دانای کل، این است که او می‌تواند با خیال راحت دراز بکشد در رختخواب و با فراغ بال، رمانش را بخواند؛ چون راوی دانای کل، همه چیز را برای او آماده و دست به نقد کرده و لازم نیست او تمام حواسش را متمرکز کند بر کتاب و ذره‌ذره، با تلاش ذهنی به شناخت برسد و باز هم یقین نداشته باشد که آن چه از خواندن دریافته، قطعی و یقینی است یا گذرنده و سیال.

مثلاً در این رمان، ترسیم اولیه از شخصیت اسکندر فقیر، یک پیرمرد گدا و گرسنه است. کسی که همیشه داد و بیداد می‌کند تا بگوید برای چی باید گرسنه باشد و دیگران سیر. او سردش باشد و دیگران گرم و راحت. این تصویری است که راوی، همان که قصه ستاره‌ها را دارد روایت می‌کند، ارائه می‌دهد. همان چیزی که در معرض دید همه مردم است، نه فراتر از آن. چیزی که راه را برای شناخت نسبی و لحظه به لحظه باز می‌کند، حرف‌ها و واژه‌ها و جمله‌هایی است که او به کار می‌برد:

«... دارید از من می‌پرسید؟ بپرسید! وبا بگیرد این شهر! طاعون بگیرند مردمان این خراب شده. همه‌شان می‌دانند که من چقدر بدبختی دارم. من خیلی عصبانی می‌شوم، وقتی مجبور هستم گدایی بکنم. آن هم گدایی از آدم‌های خسیس که پول‌شان انگار گوشت تن‌شان است...

(ص ۲۷)

ـ نه... نه... نع. نصف شبی آمده‌ای بازجویی من. من پیرم. من همیشه مریض بوده‌ام. ولی هرچقدر هم گدایی کنم، دست و بالم خالی است. پول‌های لاکردار این دنیا در می‌روند از دست من. بلکه من هم از هرچی پولِ سگی هست، بدم می‌آید...»

(ص ۲۷)

این حرف‌ها خواننده را فریب می‌دهد. درست مانند واقعیت افراد که از همین طریق، یعنی از طریق حرافی و زبان بازی، چهره خود را می‌پوشانند و از توانایی فوق‌العاده‌ای برخوردارند تا خود را جور دیگری، غیر از آنی که هستند، نشان بدهند. خشونت، لحن این گفتارها را می‌سازد؛ خشونتی زمخت و بی‌رحم که زاییده فقر است. اسکندر در جایی دیگر می‌گوید:

«این دنیا خیلی سنگدل و پولکی است. فقط پول، پول، طلا، طلا... آدم بی‌پول از گرسنگی و سرما سقط می‌شود. حالی‌تان هست؟»

(ص ۲۷)

خواننده وقتی این گفته‌ها را در کنار شخصیت فقیر اسکندر می‌گذارد، حق را به او می‌دهد. به او حق می‌دهد که نفرت داشته باشد. او از طریق زبان، هم ستاره‌ها را فریب می‌دهد و هم راوی و هم خواننده را. راوی فکر کرده، او باید از غمگین‌ترین آدم‌هایی باشد که او می‌شناسد. البته تا این جا وجه فریب‌کاری زبان آشکار نمی‌شود.

موقعیت‌ها و وضعیت‌هایی که بر سر راه انسان قرار می‌گیرند، وجه‌هایی از شخصیت ناشناخته او را آشکار می‌کنند و آن را در تناقض با گفتارش قرار می‌دهند. شخصیت آدمی در واقعیت، برای خودش هم ناشناخته است. خیلی چیزها را در مورد خود قطعی می‌داند، اما وقتی موقعیت خاصی پیش می‌آید، خود را خلاف تصور پیشین خود می‌یابد. کسی گمان می‌برد شخصیتی مقاوم و نترس و شجاع است. برداشت خودش از خودش، این را به او باورانده است، اما شرایط خاص، یعنی همان جبر موقعیت، این تصور را می‌شکند و کاملاً وجهی در تقابل با این پیش ذهن را در برابرش قرار می‌دهد. داستان نو هم این کار را می‌کند. شخصیت‌هایش را در شرایط مختلف می‌گذارد و عکس‌العمل آن‌ها را به تصویر می‌کشد.

ستاره‌ها می‌خواهند آدم‌ها را خوشبخت کنند. حرف‌های اسکندر فقیر را باور می‌کنند و یکی از ستاره‌ها خودش را به یک خشت طلا تبدیل می‌کند تا اسکندر خوشبخت شود. اسکندر تا چشمش به خشت طلا می‌افتد، چهارزانو توی گل و لای می‌نشیند و آن را با دندانش امتحان می‌کند و می‌گوید:

«ـ من بوی طلا را می‌شناسم. این لامصب اصلِ اصل است.»

(ص ۲۹)

این مونولوگ، به وجه پنهان شخصیت اسکندر اشاره می‌کند؛ وجهی که هنوز در پرده زبان پوشیده مانده است.

اما در جایی دیگر، وقتی ستاره‌ای صدای ستاره طلا شده را می‌شنود، خبردار می‌شوند که صندوق پیرمرد از سکه‌های طلا و جواهرات پر است. خشت طلا در کنار آن همه پول و جواهر جا می‌گیرد و اسکندر، هم چنان فقیر، در خیابان و کوچه می‌چرخد و به ناسزاهایش ادامه می‌دهد. اسکندر فقیر، فریب‌کار است، اما روند شخصیت‌پردازی در دیگر قسمت‌های داستان و اشاره‌هایی که به وضعیت او می‌شود، نشان می‌دهد که او علی رغم فریب‌کاری‌هایش، هم چنان یک انسان بدبخت و تنهاست و آن همه طلا و ثروت، جز جمع شدن در یک صندوق، هیچ خوشبختی دیگری برایش ارمغان نمی‌آورند. نویسنده با این نوع شخصیت‌پردازی، خواننده را به آستانه شناخت می‌رساند:

«داستان‌نویسی نو در بسیاری مواقع کشف است. نویسنده دست به قلم می‌برد تا موقعیتی را بشناسد.»

(ص ۵۳، ارواح شهرزاد)

در واقع، شخصیت داستانی او در ذهنش از پیش ساخته شده و شکل گرفته نیست. یک کلیت مبهم است. نویسنده تنها برای شناخت نسبی‌اش، او را در موقعیت‌های گوناگون قرار می‌دهد تا عکس‌العمل‌هایش را تماشا کند. راوی در رمان هزار

یک اثر ۲ دیدگاه

لحن روایت و فحوای داستان، این احتمال قوی را ایجاد می‌کند که شاید نویسنده، خسته از بزرگسالان و بزرگسالی، آمده تا درددل‌هایش را برای گروه‌های کم سن و سال بنویسد؛ یعنی بچه‌ها. برخی ممکن است این را یکی از ایرادهای کار نویسنده بدانند که غم‌ها، رنج‌ها و تلخی‌های بزرگسالی‌اش را آوار کرده بر سر بچه‌ها و بپرسند این اندوه بزرگسالانه، چه ربطی دارد به بچه‌ها؟

و یک سال، در مورد شخصیت‌ها داوری نمی‌کند، تنها با کمک گفتارهای خاص خودشان و لحن‌شان و ایجاد موقعیت، آن‌ها را به خواننده، به خودشان و به خود نویسنده نزدیک می‌کند.

یکی از قدرتمندترین جلوه‌های شخصیت‌پردازی نویسنده، در ترسیم شخصیت پهلوان داستان جلوه می‌کند. از همان دو طریق؛ یعنی گفتار و فرهنگ واژگانی خاص و ایجاد موقعیت. پهلوان در چشم و دل مردم مظهر صلابت، قدرت و شجاعت است، اما:

«مردم می‌گفتند توی چشم‌هایش یک حالتی هست که نمی‌فهمیم چیست و نباید هم بفهمیم؛ چون پهلوان مثل ما آدم معمولی نیست. اما به نظر من توی آن چشم‌ها چیز عجیب و مرموزی نیست... یک چیز ساده‌ای است به اسم غصه.»

(ص ۷۲)

این اولین قدم در معرفی پهلوان است؛ یک شناخت بیرونی از زبان مردم و راوی شناخت بعدی را خواننده از گفت‌وگوهای پهلوان با ستاره‌ها به دست می‌آورد:

«یعنی شما می‌گویید که ما، پهلوانی که یک تنه به لشکرها زده‌ایم و از کله شجاعان‌شان مناره درست کرده‌ایم، ما که ده‌ها دیو را کشته‌ایم و توی خون‌شان شنا کرده‌ایم...»

(ص ۷۶)

واژه کلیدی که شخصیت پهلوان را نشان می‌دهد، همان تکیه غلیظ روی ضمیر «ما» است و به کارگیری افعال جمع. ما، نشانه زبانی قدرت و قدرتمندان است برای ایجاد ترس و رعب در دل‌ها و ذهن‌ها، اما نشانه‌های قدرت و شوکت، با ایجاد موقعیت زبانی، ترک برمی‌دارد و می‌شکند و پهلوان، آن روی دیگر شخصیت خود را که تا به حال از چشم خودش هم پنهان مانده بود، نشان می‌دهد و نقاب قدرت و حماسه را از چهره برمی‌دارد. ستاره‌ها وقتی می‌گویند که آدم‌های خشمگین، خیلی غمگین هستند، پهلوان را در موقعیت جدید و ناشناخته‌ای قرار می‌دهند. کسی تا به حال جرأت نداشته تا به او بگوید غمگین. غم نشانه ضعف است و او مظهر قدرت. می‌آید و در کنار ستاره‌ها می‌نشیند. او تا به حال در کنار کسی و نزدیک به کسی ننشسته است. گفتار ستاره‌ها با پهلوان، او را به تدریج به خودش نزدیک می‌کند؛ این خودی که تا به حال، نه با او تنها بوده و نه جرأت دیدنش را داشته:

«همیشه به نظرم آمده که یک چیزی هست که من متوجه‌اش نیستم؛ و مثل یک زخم قدیمی است که مرا آزار می‌دهد. انگار... شما دخترها درست می‌گویید. این همه آدم و پیش مرگ اطراف من هست، اما حالا می‌فهمم... همین بود... من واقعاً تنها هستم.

دیگر در صدایش چکاچک آهن نبود.»

(ص ۷۹)

یکی دیگر از ویژگی‌های نویسنده، در این جا آشکار می‌شود. شخصیت‌های او، به ویژه شخصیت پهلوان، به شدت شرقی ـ ایرانی است. تفکر و تخیل او در فرهنگ و ادبیات کلاسیک ایرانی ریشه دارد. شناخت او از مکاتب و تئوری‌های پیشرفته ادبی و زبان، هم‌چون ابزاری است در جهت استخراج منابع فرهنگی شرق و همین خصلت است که شکوه خاصی به افکار و تخیلات مندنی‌پور می‌بخشد و وجه شرقی / ایرانی کارش را متمایز و برجسته می‌کند. پهلوان به نوعی بازسازی شخصیت رستم است؛ همان که در جدالی بی‌ثمر، با دست‌های خود، پسرش سهراب را می‌کشد. البته او در ترسیم پهلوان، وجه دیگری را در برابر مخاطب برهنه می‌کند، آن هم از طریق ایجاد موقعیت، گفت‌وگو با ستاره‌ها و اعترافات خودش به خودش:

«دشمن‌های شکست خورده با خائن‌هایی که در سپاه من دارند مدام توطئه می‌چینند، چهار سال پیش، یکی از پسرانم را به جنگ من فرستادند. من همیشه در جنگ‌های طولانی بوده‌ام. هرگز این پسرم را ندیده بودم. ما با هم جنگیدیم و چون من زنده هستم، می‌توانید حدس بزنید که چه اتفاقی افتاده... وقتی می‌بینم که نمی‌شود فهمید کی دوست است کی دشمن، خشمگین می‌شوم...»

(ص ۸۰)

«من نمی‌توانم بفهمم توی کله‌شان چیست. نمی‌توانم بدانم دوست هستند یا دشمن. همین خیلی ترس دارد. پس می‌کشم‌شان تا خلاص بشوم از دست‌شان...»

(ص ۸۲)

این گفتار پشت پرده پهلوان را برهنه می‌کند. او تاکنون خودش هم با خودش، این همه عریان نبوده که حالا شده است. قدرت در ظاهر خوشبختی می‌آورد و حسرت برانگیز می‌شود، اما در باطن ترس می‌آورد. او با این «خیلی ترس» زندگی می‌کند. می‌کشد تا از شر این ترس درونی آسوده شود. او آرزوی داشتن اعتماد را دارد. آرزو دارد که عادی زندگی کند. سال‌هاست کسی دستش را دراز نکرده تا به او دست بدهد. این اولین باری است که حواسش پرت شده از این که او یک آدم معمولی نیست و یک پهلوان است.

شخصیت‌های رمان، همگی ریشه‌هایی شرقی دارند. اسکندر شرقی است و پهلوان و ماهی‌گیر که ناخواسته در ذهن، هوشنگ گلشیری داستان‌گو را تداعی می‌کند؛ او که تنها به امید داستان‌گویی زنده بود. کولی سرگردان و عاشق، دخترک لال که در جست‌وجوی مادر گم شده خود است و شاعر که در جست‌وجوی الهه الهام. دانشمند که به دنبال دانش جهان است. این شخصیت‌های متفاوت، با خواسته‌ها و آرزوهای جدا از هم و شخصیت خود راوی که راهنمای ستاره‌هاست، یک فصل مشترک دارند و آن هم بدبختی و تنهایی است. راوی درک خودبینانه از خود ندارد. او فقط تنهایی و بدبختی خود را احساس نمی‌کند. در پس چهره خودش و تمام این چهره‌های گوناگون، به تنهایی بدبختی انسان در جهان می‌رسد. این آدم‌ها حتی وقتی به بزرگ‌ترین آرزوهای خود می‌رسند، باز هم نه خوشبخت می‌شوند و نه تنهایی‌شان پرمی‌شود. دانشمند، همه دانش جهان را به تصرف ذهن خود درمی‌آورد، اما نه برای خود می‌تواند کاری بکند و نه برای دیگران و نه برای آن سگ بی‌هویتش که همه نوع حیوانی هست و هیچ کدام هم نیست. یا کولی عاشق، وقتی به معشوق خود، سارا بانو می‌رسد

نویسنده، لحن راوی را به دیگر شخصیت‌های داستان تحمیل نمی‌کند. هر کدام صدای ویژه خودشان را دارند: لحن خشن و زمخت اسکندر فقیر که کینه و نفرت از آدم‌ها در آن موج می‌زند؛ لحن قدسی، آرام و نرم و آسمانی ستاره‌ها؛ لحن دریایی ماهی‌گیر قصه‌گو؛ لحن رقصان کولی عاشق؛ لحن سرگردان مرد دانشمند و لحن قدرتمند و حماسی پهلوان

یک اثر ۲ دیدگاه

و عشق را باور می‌کند، باز هم سرگردان است. آسمان هم به راه حلی برای خوشبختی انسان دست پیدا نمی‌کند. با این که ستاره‌ها یک بال خود را به زمین و انسان زمینی بخشیده‌اند و بعد که هفت ستاره به جای مانده از دوازده ستاره‌ای که به زمین آمده بودند، در آسمان به شکل ملاقه درآمده‌اند تا پیوسته از آسمان به زمین ببخشند، اما باز هم انسان تنهاست و از اصل خود جدا افتاده و انگار که هرگز در روی این زمین و در حیات این دنیا به خوشبختی نخواهد رسید؛ چنان که هزار و یک سال گذشته نشان داده و هزار و یک سال آینده هم نشان خواهد داد.

این ترسیم و تجسم از شخصیت و وضعیت انسان در جهان نیز صبغه‌ای کاملاً شرقی دارد.

O نیلوپرک‌های شهرزاد (تعلیق)

مدرک چهارم

تعلیق در رمان هزار و یک سال، آشکار نیست. شاید برای این که این رمان، از ساخت رمان‌های مخصوص نوجوان، آشنایی‌زدایی کرده است. رمان‌های نوجوان ـ در شکل ترجمه ـ از متوسط‌ها تا عالی‌هایش، بر دو محور می‌چرخند؛ یکی قهرمان اصلی داستان که نوجوان و مانند نخی است که تمام مهره‌های تسبیح از او می‌گذرد و شکل می‌گیرد. حال یا این نوجوان در شکل هری پاتر، قدرت جادویی دارد و یا ضعیف و ترسوست و در ارتباط با دنیای فانتزی و تخیل، نیروهای خود را کشف می‌کند و مثلاً قهرمان جنگ می‌شود. عنصر دیگری که همپای شخصیت نوجوان، هم‌چون گردباد در ساخت رمان می‌پیچید و به آن شکل می‌دهد، ماجراست؛ ماجراهای پی در پی، عجیب و غریب، پراکشن، سینمایی و نفس بر. هنوز ماجرای اول تمام نشده، از بطن آن حادثه تازه‌ای شکل می‌گیرد. این ماجرا بنابر تفکر و تخیل نویسنده و ژرفاهای آن لایه‌مند می‌شود و حرف‌های پنهان، نانوشته و ناگفته را در خود مستتر می‌کند که هر خواننده، بنا بر فراخور حال خود و ذهنیت کند یا پیشرفته و تیزش، آن‌ها را کشف می‌کند. به هر حال، صورت ظاهری رمان نوجوان، بر این دو عنصر بنا شده و ذات این دو نیز با تعلیق گره خورده است تا خواننده را وادارد که کتاب را زمین نگذارد. برخی در ایجاد تعلیق موفق‌اند و برخی ناموفق.

رمان هزار و یک سال، هیچ کدام از این دو عنصر را ندارد؛ نه قهرمان نوجوان دارد و نه ماجراپرداز و حادثه‌گر است. رمان برمحور شخصیت‌پردازی شکل گرفته است و ساخت رمان، به جای تو در تویی ماجرا گونه و پلیسی و غیره، از داستان‌های تو در تو شکل گرفته و به نوع و شیوه خودش، هزار و یک شب را تداعی می‌کند. هرشخصیت یک زندگی و سرگذشتش یک داستان است در بطن داستان اصلی که آمدن ستاره‌هاست به زمین، برای به خوشبختی رساندن انسان، همراه با یک راهنما که خودش داستان گوست. حلقه‌های زنجیره‌ای قصه، جای ماجراها را گرفته‌اند و هیچ کدام از شخصیت‌ها، قهرمان و شخصیت اصلی داستان نیستند. داستان بر محور شخصیت خاصی نمی‌چرخد؛ حتی بر محور ستاره‌ها و راهنما. آن‌ها بستری هستند که با حرکت شبانه خود، زمینه بروز و پیدایش شخصیت‌ها در صحنه داستان را فراهم می‌سازند. بی‌آنکه یکی از دیگری برجسته‌تر شود و بیشتر به چشم آید. انگار هر کدام آمده‌اند تا داستانی را شکل بدهند و بروند. حرکت در رمان هزار و یک سال، ریتم تند و نفس‌گیر و میخ کنندگی رمان‌های پرماجرا و قهرمان پرور را ندارد. حرکتش آرام و زیرپوستی است. جنجال، فتنه، ماجرا، در زیر لایه‌های آرام قصه، بی‌سروصدا شکل می‌گیرد. در درون هر انسان، جنجال‌ها و شرهای بی‌شماری هم‌چون رازهای نامکشوف و نادیده، خوابیده است و حرکت این جنجال‌های درون انسانی، یک حرکت خزندهٔ مارگونه است، نه حرکتی تند و پر سروصدا و آتشین و اژدهاگون.

تودرتویی داستان‌ها، با یک نظم خطی و تنظیم شده، طرح‌ریزی نشده است. نشانه‌هایی از شکل‌گیری هر کدام در بستر قصه، پیش آمده و خود را در یک جمله و یک صفحه نشان داده است. به همین دلیل، داستان‌ها در یک حرکت طبیعی شکل می‌گیرند و نه مصنوعی. مثلاً به محض آمدن ستاره‌ها به زمین و قبل از پیدا کردن راهنما، بر سر راه خود فریاد اسکندر را در کوچه‌ها می‌شنوند. فقط جملات وی را می‌شنوند: «های! آهای. کپه مرگی‌ها... سنگ به کله‌تان...» نه اسمش را می‌دانند و نه چیز دیگری. در جایی دیگر، وقتی با راهنما از خانه اسکندر دور می‌شوند، روی دیوار یک نوشته قدیمی و رنگ و رو رفته می‌بینند: قهرمان زندانی باید آزاد شود. و یا باز هم در مسیر راه، سوارانی را می‌بینند که با شتاب می‌گذرند و یکی جلوی آن‌ها می‌تازد و می‌فهمند که پهلوان است. این‌ها نشان می‌دهد که نویسنده، مسیر حرکت داستان را در خلأ شکل نداده و از وضعیت خود منتزع نکرده است. فضای داستان مصنوعی نیست تا خواننده حس کند تمام این مسیر را نویسنده برایش ساخته است.

گفتم که تعلیق در این داستان، تعلیقی آشکار و قابل رویت نیست. نوعی تعلیق پنهان در روایت‌ها کمین کرده است که به چشم نمی‌آید یا نادیده گرفته می‌شود. تعلیق داستان‌های پلیسی، کاملاً مشهود است و از همان اول خودش را نشان می‌دهد؛ مثل داستان‌های پلیسی شرلوک هلمز و آگاتا کریستی. این‌ها تماماً بر محور تعلیق ماجرا حرکت می‌کنند و خواننده تنها می‌خواهد ببیند قضیه از چه قرار است و آخرش چه می‌شود. رمان‌های پلیسی نو و پیچیده‌تری مثل «معمای آقای ریپلی»، بر تعلیق ماجرا مانور نمی‌دهند. ماجرا از همان اول روشن است و تعلیق تنها در شخصیت آقای ریپلی جریان دارد. خواننده این شخصیت را در بطن ماجرا تعقیب می‌کند و می‌خواهد که عکس‌العمل‌هایش را حدس بزند و این که بالاخره لو می‌رود و معلوم می‌شود که او قاتل است یا نه؟ اما تعلیق در رمان هزار و یک سال، بیشتر شاعرانه است و راز آلود و هستی‌شناسانه و بنابراین خصلت‌ها، پنهان و غیرقابل دسترس. تعلیق بیشتر در ساخت زبان و جمله‌ها پدید می‌آید:

«همان وقت‌ها، مردمان مطمئن بودند که بال‌ها یکی از رازهای آسمان هستند. البته نه اولین و مهم‌ترین راز آسمان که همه می‌دانستند چیست، بلکه یکی از رازهای مهم آن...

مثلاً وقتی به آسمان نگاه می‌کنیم و می‌بینیم که دیگر آن بال‌ها را نمی‌بینیم، می‌فهمیم که همین جای خالی آن‌ها، خودش یک راز است.» (ص۱۰)

یک اثر ۲ دیدگاه

راز داستان مندنی‌پور در پایان داستان، هم چنان راز باقی می‌ماند. با این که داستان هر شخصیت، قدمی است در جهت برهنه‌سازی این راز، اما باز به تعلیق معنای راز می‌رسیم؛ تعلیقی به اندازه انتخاب‌های هر مخاطبی که آن را می‌خواند و هر ذهن می‌تواند بی‌نهایت حدس و گمان داشته باشد از این راز که نیمی از آن در آسمان است و نیمی در زمین

رمان هزار و یک سال، نه قهرمان نوجوان دارد و نه ماجرا پرداز و حادثه گر است. رمان برمحور شخصیت پردازی شکل گرفته است و ساخت رمان، به جای تو در تویی ماجرا گونه و پلیسی و غیره، از داستان‌های تو در تو شکل گرفته و به نوع و شیوه خودش، هزار و یک شب را تداعی می کند

بال‌ها ستاره‌هایی هستند به دور ستاره قطبی که وقتی به هم وصل‌شان کنی، شبیه بال می‌شوند. این توضیحات در پیش‌نویس دوم قصه آمده است. اولین جمله‌ای که ایجاد تعلیق در ذهن می‌کند و تقریباً آشکار است، همین جمله «بال‌ها یکی از رازهای آسمان» است. اما جمله بعدی که می‌گوید «البته نه اولین و نه مهم‌ترین راز آسمان» و این جمله کلیدی «که همه می‌دانستند چیست»، واقعاً این کدام راز است؟ جمله با ساخت خود، بر آشکار بودن این راز و همه دانی‌اش تکیه دارد، اما با خود یک تعلیق زبانی در ذهن ایجاد می‌کند که این رازی که همه آن را می‌دانند چیست؟ این اولین راز و مهم‌ترین راز آسمانی؟

نویسنده این بازی تعلیق زبانی را در جمله‌ای دیگر هم به کار می‌گیرد و به نوعی آخر داستان را در پیش‌نویس دوم که هنوز داستان شروع نشده، برملا می‌کند: «وقتی به آسمان نگاه می‌کنیم و می‌بینیم که دیگر آن بال‌ها را نمی‌بینیم» و باز تکیه بر این که این خودش یک راز است. روشن است که تعلیق را در این جا ماجرا در دست نمی‌گیرد، بلکه زبان بر عهده می‌گیرد. در واقعیت غیرداستانی هم آن‌چه به طور روزمره با آن سروکار داریم، تعلیق زبانی است. هیچ کس آن‌چه را در درون دارد و می‌اندیشد، به راحتی و سادگی بر زبان نمی‌آورد.[۶] اطراف ما مملو از این تعلیق‌های زبانی است که هر کس به گونه‌ای آن را به کار می‌برد تا چیزی را پنهان کند و بپوشاند. نویسنده از همین تعلیق زبانی موجود در واقعیت، استفاده کرده است. برای همین، تعلیق‌های زبانی او مصنوعی و تحمیلی نیست و از دل واقعیت زبان بیرون می‌آید. ناآشکاری و مخفی بودنش هم به ساخت زبان، به ویژه زبان چند پهلو، پرابهام و ایهام، راز ورزانه و تاویل‌پذیر شرقی ـ ایرانی مربوط می‌شود.

تعلیق معنایی قصه نیز بر دوش یک راز گذاشته می‌شود. نویسنده از روی این تعلیق، در پیش‌نویس دوم داستان پرده برمی‌دارد و به آن اشاره می‌کند:

«هر وقت خدا این دوازده ستاره به هم وصل می‌شدند، می‌شدند همان بال‌هایی که قبلنا شکل‌شان را دیدیم، و در این کتاب قصه‌شان هست. قصه‌ی رازی که نصفش در آسمان است و نصفش روی زمین... پس،» (ص ۱۳)

پس، کل ماجرا بر محور یک راز می‌چرخد؛ نیمی از آن در آسمان و نیمی در زمین. حالا خواننده می‌خواهد بداند این راز چیست. تعلیق‌ها اکثراً به گونهٔ رازواره و ابهام آلود مطرح می‌شوند و این برخاسته از روح و تفکر شرقی است.

روح شرقی، به ویژه جنس آریایی ایرانی‌اش، هیچ وقت صریح و شفاف و بی‌لایه نبوده است. گزینش شعر به جای نثر، شعر به جای فلسفه، شعر به جای منطق و تحلیل... از این رازآلودگی روح و ابهام‌گرایی و پیچیده‌اندیشی‌اش نشان دارد. شعر آن‌چه را که او می‌خواهد در موردش حرف بزند، به بیان آشکار و صریح درنمی‌آورد. فرو می‌برد همه آن‌چه را در ذهن و حس دارد در ابهام معنایی و زبانی. زبان را جوری به کار می‌برد که دائماً معنای مورد نظر او یا به دست نیاید و یا از دست برود و مدام به تعویق بیفتد. نقطه مقابل شعراندیشی شرقی، فلسفه‌اندیشی علمی مدرن است که می‌خواهد از آن‌چه در ذهن می‌گذرد (از عینیت جهان و جامعه) تحلیلی روشن، مستدل، منطقی و بی‌ذره‌ای ابهام بدهد. راز داستان مندنی‌پور در پایان داستان، هم چنان راز باقی می‌ماند. با این که داستان هر شخصیت، قدمی است در جهت برهنه‌سازی این راز، اما باز به تعلیق معنای راز می‌رسیم؛ تعلیقی به اندازه انتخاب‌های هرمخاطبی که آن را می‌خواند و هر ذهن می‌تواند بی‌نهایت حدس و گمان داشته باشد از این راز که نیمی از آن در آسمان است و نیمی در زمین. آخر سر هم معلوم نمی‌شود با آمدن ستاره‌ها که هرکدام به مائده‌ای بدل گشته و خود را به آدمیان بخشیده‌اند، چرا انسان خوشبخت نمی‌شود:

«بال‌هایی که زمانی در آسمان بودند ـ آدم‌ها آن‌ها را می‌دیدند، و از زیبایی‌شان لذت می‌بردند. اما به زمین آمدند و برای آدم‌ها شدند طلا و برای آدم‌ها شدند مادر و برای آدم‌ها شدند شعر و برای آدم‌ها شدند دانش و برای آدم‌ها شدند باور کردن عشق...» (ص ۱۳۸)

شاید این گونه تعلیق‌های شاعرانه، زبان محور و راز اندیش، با ذائقه نوجوان کتاب‌خوان ما که ذهنش بیشتر با رمان‌های ترجمه عادت کرده، چندان جور نباشد یا شاید هم برعکس، ذهنیت شرقی و شاعرانه و رازآلودش را از خفتگی به بیداری درآورد و خالق و یا کاشف ذائقه‌های جدیدی در او باشد.

تعلیق دیگر، در ساخت کلی رمان است که براساس قصه در قصه شکل گرفته است. اگر این رمان با این حجم و با همین زبان، می‌خواست روایت خطی از این ستاره‌ها و مراحل کار شبانه‌شان ارائه دهد، مسلماً کار موفقی از آب درنمی‌آمد. اما آمدن هر قصه در دل قصه دیگر و شکستن ساخت قبلی قصه و شروع یک داستان جدید، خط ممتد ذهنی را می‌شکند و خواننده را مدام از وضعی به وضع دیگر می‌کشاند. ساخت قصه در قصه رمان، تنها نمایی بیرون ندارد تا شخصیت‌ها روی صحنه بیایند و یک داستان بسازند و بروند، بلکه حرکتی چرخشی است. بعضی داستان‌ها در ذهن راهنما می‌گذرد و خود به یک قصه کوتاه، شاعرانه و گاه پر از شیطنت‌های ذهنی و کودکانه تبدیل می‌شود. آن جا که ستاره‌ها از راهنما می‌خواهند تا آن‌ها را پیش غمگین‌ترین فرد این شهر ببرد، وقتی وارد کوچه خیلی قدیمی شهر می‌شوند و هنوز نرسیده به خانه آن فرد غمگین و شروع داستان تازه، یک داستان طنزآمیز و فرعی دیگر شکل می‌گیرد با یک تداعی ذهنی از خانه‌های خیلی قدیمی که پر از جن و ارواح هستند؛ چیزی که، هم کنجکاوی و هم شیفتگی بچه‌ها را برمی‌انگیزد:

یک اثر ۲ دیدگاه

«پس این جاها روح و جن‌های سرگردان هم می‌دیدم. و دیدم یک روحی ایستاده است زیر روح یک درخت پرتقال. این درخت پرتقال خیلی وقت‌ها پیش خشک شده بود. آن روح داشت روح یک پرتقال رسیده را از درخت می‌کند... بعد یک جن مردم آزار خودش را به شکل یک چتر قرمز رنگ درآورده بود که افتاده بود کف کوچه. هر کس گول می‌خورد و این چتر را بالای سرش می‌گرفت، باران سبزی که خیلی سبز و چسبناک بود می‌بارید روی سرش. و جن از این که یک آدمی را سبز کرده، هرهر می‌خندید.»

(ص ۲۴)

این روند تا پایان داستان ادامه پیدا می‌کند و

جایی برای یکنواختی و کسالت نمی‌گذارد و در عین حال، با ساخت تو در توی داستانی، تعلیق خاص خود را ایجاد می‌کند و گفتن داستانی را که پیش رو دارد و باید بگوید، به تعویق می‌اندازد. این قصه‌ها به زور و اجبار فرم و شگردهای مدرن داستانی، بر ذهن خواننده و ساخت رمان تحمیل نمی‌شود و از دل لحظه‌های داستان، به گونه‌ای طبیعی می‌جوشد و تداعی می‌شود؛ درست مانند جریان سیال ذهن که در ذهن خود بچه‌ها جریان دارد و ذهن‌شان پیوسته در اثر تداعی، از صحنه دیده شده، به ماجرایی نقب می‌زند یا آن را به زبان می‌آورد یا تنها در ذهن خودش می‌سازد، بی‌آن که کسی از آن باخبر بشود.

تعلیق دیگر، در ساخت شخصیت‌ها نهفته است. در منظر بیرونی، هر کدام از این‌ها چیزی را نشان می‌دهند و بر مفهوم خاصی دلالت می‌کنند که در روند گفت‌وگو، این معنا کنار گذاشته می‌شود و لایه‌های دیگر ارواح انسانی آشکار می‌گردد. گفت‌وگو تا حدی به متنی به نام انسان‌ها نزدیک می‌شود که هیچ قطعیتی را در رسیدن به تشخیص و شناخت آدم‌ها به وجود نمی‌آورد. حتی ستاره‌ها هم دیگر هیچ قطعیتی ندارند. قبل از این که به زمین بیایند، فکر می‌کردند خیلی چیزها می‌دانند، مطمئن بودند که می‌توانند انسان‌ها را خوشبخت کنند، اما در حرکت سیال داستان، به عدم قطعیت در مورد شناخت‌شان از انسان و رساندن او به خوشبختی می‌رسند. این عدم قطعیت، در ذات خودش، بار سنگین تعلیقی تمام نشدنی و بی‌پایان را بر دوش می‌کشد:

«خواهر پنجم گفت:

... ما دیگر خوب فهمیده‌ایم که زندگی آدم‌ها خیلی ساده به نظر می‌آید. صبحانه خوردن، از خانه بیرون آمدن، کار کردن، خسته شدن و ساکت بودن، گردش رفتن، خندیدن... ولی... حالا، هی بیشتر می‌فهمیم که زندگی آدم‌ها اصلاً ساده نیست.

(ص ۹۹)

ـ زندگی آدم‌ها مثل هلال ماه است. فقط یک کمی از ماه پیداست وقتی هلال است.

(ص ۱۲۳)

ـ و فهمیدیم که آن طورها که فکر می‌کردیم کمک به آدم‌ها آسان نیست.

(ص ۱۲۳)

ـ مخصوصاً وقتی که خیلی چیزها پیدا نیست.

(ص ۱۲۳)

در آغاز داستان، ستاره‌ها می‌دانستند برای چه آمده‌اند. فکر می‌کردند آدم‌ها را می‌شناسند و می‌توانند به راحتی با برآورده کردن آرزوهای‌شان، به خوشبختی برسانندشان، اما هم معنای انسان به تعویق می‌افتد و هم خوشبختی و ستاره‌ها در پایان داستان، می‌رسند فقط به قسمتی از وجود انسان که بیرون است و خیلی چیزها که پیدا نیست. این جمله‌ها را ستاره‌ها در پایان کار شبانه‌شان می‌گویند. آغاز با قطعیت شروع می‌شود، اما حرکت داستان، آن‌ها را به تعلیق و تعویق معنای انسان و خوشبختی می‌رساند.

یک اثر ۲ دیدگاه

O «آن»های داستانی مدرک پنجم

نیمهٔ مرموز داستان که به تعریف تن نمی‌دهد و از ذهن می‌لغزد، همین کلمه «آن» است. نمی‌توان به آن تعریف‌های مشخص، روشن و قابل فهم داد تا بر اساس آن‌ها تحلیل کرد و گفت این داستان «آن» دارد یا نه. برای همین، معمولاً به آن نمی‌پردازند؛ چون در قالب روشمند نقد و نگاه سیستماتیک درنمی‌آید و از آن تن می‌زند.

مندنی‌پور در کتاب ارواح شهرزاد اما، آن داستانی را یکی از عناصر شهرزادی داستان برمی‌شمارد. می‌کوشد از آن تعریفی به دست دهد تا ذهن به میزان حداقلی به آن نزدیک شود. درحالی که آن، از تعریف می‌گریزد و باز به نیمه مرموز و ناشناخته داستان می‌خزد. می‌گوید: «تجلی ظریفی است که به داستان حس و حالی بی‌بدیل می‌بخشد.» یا از پیچش و کشف و رازوارگی خاصی می‌گوید که در زبان یا در داستان رخ می‌دهد و یا از مسیر معمول زندگی سرباز زدن و خصلت غافلگیری بخشیدن به کار و یا خواننده را درگیر شهود و حیرت کردن.

تک تک این تعابیر، با این که می‌کوشند آنِ خالصانه را روشن کنند و به «آن» شکل و شمایلی ببخشایند، بازمی‌مانند و دست به دامن داستان‌ها و آن‌های‌شان می‌شوند. منطق گریزی «آن» و گریزش از روشنایی و تشخص یافتگی، اکثریت را وامی‌دارد تا نادیده‌اش پندارند و وجودش را مسکوت بگذارند و گردش نچرخند. چکیده‌ترین تعریفی که از کل تفسیرهای جابه‌جای مندنی‌پور، می‌توان پیرامون «آنِ» داستان استخراج کرد، این است که قادر باشد خواننده‌اش را «دچار غافلگیری و حیرت» کند که با مرور زمان به فراموشی نپیوندد و در زندگی ذهنی و عینی، با خواننده‌اش جان بگیرد و ماندگاری پیشه کند.

بهترین مثال‌های داستانی که تا حدی می‌توانند این آنِ داستانی را ایضاح کنند، یکی «مسخ» کافکا است و آن شخصیت داستان که حشره می‌شود و دیگری بوف کور هدایت. آنِ داستان، گاه مرزهای جغرافیایی، تاریخی و زبانی را هم می‌شکند. داستان‌های بورخس، با این که ترجمه هستند و با زبانی غیرمستقیم با خواننده ایرانی ارتباط برقرار می‌کنند، خواننده را دچار خود می‌سازند؛ دچار آناتی که راه گریز را می‌بندند و او را با خود به چاه‌های عمیق داستانی فرو می‌کشانند. آنِ داستانی بورخس، چنان نیرومند است که بهتر است گفته شود خواننده را در خود می‌بلعد. اما اکثر داستان‌های ایرانی، با همه نزدیکی‌شان به روح ایرانی، به ایجاد چنین ارتباط و کیفیتی با (و در) خواننده خود توانا نبوده‌اند؛ با این که از امکانات زبانی بیشتری برخوردارند.

در زمان هزار و یک سال، هنگامی که در شبی بارانی، ستاره‌ها، دوازده ستاره، ناگهان تصمیم می‌گیرند از آسمان بر این شهر خاص فرود آیند، یک «آنِ مکانی» تجلی یافته است. تا قبل از فرود ستاره‌های آسمانی به زمین، ستاره قطبی تنها یک راز آسمانی بود که آدم‌ها فقط می‌توانستند از زمین تماشایش کنند؛ رازی غیر قابل دسترسی

علی‌رغم همه این اماها و اگرها، آنِ داستان بیشتر از آن که یک «تعریف» باشد، یک «تجلی» است. «داشتن یک نوع تجلی خاص انسانی و زبانی» (ص ۱۸۵) ربطش با سرزمین ارواح است؛ هم ارواح انسانی و هم ارواح زبانی. ارواح زبان به چاقوهای بورخس، چنان قدرتی می‌بخشند که خواننده اسیر «آن»هایش می‌شود. این اعجاب‌آفرینی، هم می‌تواند حاصل روح عجیب نویسنده‌اش باشد و هم حاصل نثر اعجاب آورش که ظاهری ساده و درونی پیچیده دارد و مرموز. مندنی‌پور در مورد هدایت می‌گوید:

«آن‌چه «آنِ» نثر هدایت را برجسته و پدیدار می‌کند، خودسوزی و خودکاهی نویسنده در این نثراست... احساس می‌کنیم که این نویسنده، این جملات را نو و تازه، از جگر و مغز خود کنده و در حالی که خون از آن‌ها می‌چکیده کنار جمله‌های قبلی خود قرار داده... در مقابل نثر نویسنده‌ای مانند ابراهیم گلستان که گرچه همان استحکام و دقت و مصنوع بودن مثبت و هنرمندانه نثر گلشیری را داراست، اما آنِ نثر ندارد.»

(ص ۱۹۳)

تعریف بالا هم یک تعریف عام نیست که پس هر کس نثرش از خود سوزی و خودکاهی‌اش برآید، آن خواهد داشت. گاه هیچ کدام از این‌ها که باید باشد، نیست و نثر و زبان، آن تجلی ارواح را در خود فشرده کرده‌اند و گاه برعکس با همه مشقت‌های یک روح، آنی شکل نمی‌گیرد. آنِ داستان، همان پیچیدگی و سیالیت و رازوارگیِ ارواح انسانی را به خود گرفته است؛ چون تجلی همان است. آنِ داستان چنان نیروی اعجاب‌آوری دارد که اگر وجود پیدا کرده باشد در داستانی، می‌تواند تمام عیب‌ها و کاستی‌های یک داستان را تا زمانی نامحدود پوشش دهد و آن نواقص را چنان به حاشیه براند که به چشم نیایند، مثل بوف کور هدایت.

تفکر و تخیل شرقی / شاعرانه مندنی‌پور اما «به وجود آن» در داستان (در اجزای گوناگونش، اعم از ماجرا، نثر، شخصیت، مکان و زمان داستان) رسمیت بخشیده است. شاید به تعریف استانداردی دست نیافته باشد، اما موجودیت غیر رسمی آن را به جایگاه «نظریه» فرابرده و آن را با همه متافیزیکی بودنِ حضورش، در کنار دیگر عناصر شهرزادگونه داستان قرار داده است. در رمان هزار و یک سال، هنگامی که در شبی بارانی، ستاره‌ها، دوازده ستاره، ناگهان تصمیم می‌گیرند از آسمان بر این شهر خاص فرود آیند، یک «آنِ مکانی» تجلی یافته است. تا قبل از فرود ستاره‌های آسمانی به زمین، ستاره قطبی تنها یک راز آسمانی بود که آدم‌ها فقط می‌توانستند از زمین تماشایش کنند؛ رازی غیر قابل دسترسی. ستاره‌ها رازهای کهکشانیِ ملکوت بودند میان انسان و آسمان و انسان، انسانِ خویشاوند طبیعت، در گریز و نومیدی‌اش از تقدیر محتوم تاریخ، رویای خوشبختی‌اش را در ستاره اقبالی می‌جست که دست نیافتنی می‌نمود. اما حالا داستان آن راز را از دل آسمان به میان زمین و انسان‌های خواب‌آلودش کشانده است. این شهر تا قبل از آمدن ستاره‌ها، شهری بود هم‌چون شهرهای دیگر؛ با بدبختی‌ها و خوشبختی‌هایش و حالا شده است شهری در هزار و یک سال، با هزار و یک راز. این مکان، از روال عادی زندگی شبانه و روزانه خارج شده و ماهیتی داستانی و «نه این جایی» به خود گرفته است. شخصیتِ ستاره‌ها، دومین آنِ داستانی هزار و یک سال است. شاید گشودن این راز و ابهام داستانی که ستاره‌ها نماد و نشانه چه چیزهایی هستند در زمین و برای زمین که تعدادشان دوازده تاست و آمده‌اند تا بخشیده شوند به زمین برای ایجاد خوشبختی، ممکن نباشد. ستاره‌ها اسم ندارند. فقط خواهر و برادرهای اول و دوم و پنجم هستند. تن‌شان خیس نمی‌شود از باران و در صدای هر کدام یک راز خوابیده است. شاید هر ستاره، تجلی بی‌شمار آرزوهای انسان باشد و از آسمان آمدن‌شان، از دست نایافتگی‌شان نشان داشته باشد. آمده‌اند تا زمینی بشوند و دست یافتنی تا شاید انسان را از رنج آسودگی دهند و خوشبختش سازند.

همنشینی پیرمرد با دریا و پس از آن با داستان، نگاه و سرشتی متفاوت به او بخشیده. آنِ نثر و آنِ شخصیت در این قطعه داستانی، درهم گره خورده و ادغام گشته‌اند. شخصیتِ پیرمرد، به راحتی به چنگ خواننده و تصرفش درنمی‌آید. رازگشا و ابهام زدا نیست

هر شخصیتی در این داستان، آنِ داستانی ویژه‌ای دارد که از همه برجسته‌تر، شخصیت ماهی‌گیر است و بعد پهلوان و پس از آن، قهرمان زندانی. این آن داستان در شخصیت دخترک، از همه کم رنگ‌تر می‌شود و نتوانسته جلوه خاص خود را نشان دهد. خواننده با شخصیت‌های دیگر ارتباط برقرار می‌کند. هر کدام به نوعی او را به خود مشغول می‌دارند، اما وجه بازیگری شخصیت ماهی‌گیر با ارواح خوانندگان، متجلی‌تر و مشهودتر است البته شخصیت دخترک، فاقد یک هویت خود ویژه است و ارتباطش با خواننده گنگ می‌ماند. بازنمایی و درنگ بر اسکندر، ماهی‌گیر، پهلوان و کولی بیشتر و پررنگ‌تر است تا این دخترک که به سبب گم شدن مادرش، واژه، زبان و صدا از او گریخته‌اند. با آمدن ستاره‌ها، او صدایش را پیدا می‌کند، اما شخصیتش هم چنان گنگ باقی می‌ماند. هر چند دیالوگ‌های او با ستاره‌ها تا حدودی به شخصیت او نزدیک می‌شود، نه به قدرت شخصیت‌پردازی ماهی‌گیر و پهلوان.

اما آنِ شخصیت، به گونه مرموز و شاعرانه خود، در شخصیت ماهی‌گیر تجلی و شهود بیشتر و پررنگ‌تری به خود می‌گیرد. این وجه غافلگیرکننده و اعجاب برانگیز او، از همان معرفی بیرونی‌اش توسط راهنما به چشم می‌آید و به نوعی خاص، خواننده را به دنبال خود می‌کشاند. راهنما وقتی چشم‌های ستاره‌ها را می‌بیند که تاریک شده است، یاد غصه چشم‌ها می‌افتد و از چشم‌ها یادش می‌رود به چشم‌های مرد ماهی‌گیر. ما از طریق چشم‌ها و غصه که از تنهایی است، با ماهی‌گیر آشنا می‌شویم. او یک پایش را در دریا از دست داده و حالا در شهرِ بی‌دریا، هر شب قصه‌ای دریایی می‌گوید. او بی‌دریایی‌اش را با قصه‌گویی پر می‌کند. آشنایی خواننده با این شخصیت، از چشم‌هایش شروع می‌شود و تاریکی‌ای که در آن است. ماهی‌گیر بی‌دریا می‌میرد، اما هم‌چنان معلوم نیست که چرا چشم‌های پیرمرد ماهی‌گیر تاریک است. طریق آشنایی از وجهی شاعرانه برخوردار است، مثل آشنایی با دخترک از طریق صدا؛ صدایی گنگ هم‌چون ناله‌ای دردناک و اندوهگین. ماهی‌گیر، با داستان‌هایی که در ذهن او جان گرفته و بر زبانش می‌چرخند، آن چنان نیرویی در قصه‌گویی دارد که شنوندگان احساس می‌کنند همه این‌ها واقعیت است. اما از وقتی می‌فهمند داستان از دروغ شکل می‌گیرد، پیرمرد تنها می‌شود. حالا او بدون داستان و بدون دریاست و هر شب در انتظار، تا ستارگانی بیایند و حجم تنهایی او را با داستان پرکنند:

یک اثر ۲ دیدگاه

«نمی‌فهمیدم ستاره‌ها از چه چیز داستان مرد ماهیگیر خوش‌شان آمده؛ ولی می‌فهمیدم که خوش‌شان آمده، چون که چشم‌هایشان مثل اوایل آمدن‌شان روشن شده بودند.»

(ص ۶۳)

این جاذبه در معرفی هیچ کدام از شخصیت‌های داستانی، به این شکل مشهود و برجسته پیش نمی‌آید؛ جاذبه‌ای که به طور طبیعی

باید در شخصیت شاعر و یا کولی عاشق باشد، بیشتر در شخصیت ماهی‌گیر خودش را نشان می‌دهد. آن چنان که می‌تواند تاریکی چشم‌هایش ستاره‌ها را به روشنایی تبدیل کند و غصه را از آن‌ها دور سازد. او تنها کسی است که ستاره‌ها و مرد راهنما را به خانه‌اش دعوت می‌کند و تنها کسی است که جنسیت ستاره‌ای ستاره‌ها را می‌فهمد و می‌گوید:

«بیایید توی خانه. شاید شما خیس نشوید، اما این راهنمای‌تان مثل یک مرغ دریایی پرکنده خیس شده. عجیب بود که ستاره‌ها دعوت او را قبول کردند. نگفتند باید زود برویم جای دیگر.»
(ص ۶۴)

این عجیب بودنِ وجه پنهان شخصیت ماهی‌گیر، آنِ شخصیت او را براق‌تر و شفاف‌تر می‌کند. جاذبه شخصیت ماهی‌گیر که شاید به سبب ارتباط مدام با دریا باشد، از یک طرف و ارتباطش با ارواح داستانی، کیفیت نثر را نیز به اوج می‌رساند و آن را از ظرفیت‌های نثر خارج، و به شعر تبدیل می‌کند کل این پاره داستانی را به شعری ناب فرامی‌برد:

«اگر گوشت‌تان را بچسبانید به دهنه این صدف‌ها، صدای موج‌های دریا را از توی‌شان می‌شنوید. صداها نمی‌میرند. مثلاً آوازهایی که قناری‌ها خوانده‌اند می‌شوند یاقوت. صدای بادها می‌شود پچپچه‌های رازهای آدم‌ها. آوازهایی که آدم‌ها می‌خوانند می‌شوند سبکی قاصدک‌ها. مهره‌های بازی بچه‌ها می‌شوند رنگ میوه‌ها و...»
(ص ۶۶)

آنِ نثر که همان روح شرقی شاعرانه و آریایی‌وار است، در این عبارت‌ها، خواننده را به اعجاب زیبایی‌های خفته در زبان می‌کشاند. همان گوهره‌ای که کلیت نثر رمان را از آغاز تا به انتها دربرگرفته و ذات نثر با آن سرشته شده، در این لحظه‌ها به اوج شکوفایی و رشک برانگیزی می‌رسد و مخاطب را دچار حیرت می‌کند؛ حیرتی حاصل تجربه معنوی عمیق و بی‌واسطه زیبایی و راز جهان:

«شاید راز را می‌شود با صد جور داستان بگوییم، و باز همان راز می‌ماند. همه چیزهای دنیا یک راز هستند. زمین هم یک راز است که توی آن رازهای زیادی هست. یک دانه شن، گل رازیانه، گنجشک، رنگ سبز یک راز است. ماهیِ «آزاد» یک راز خوشمزه است. مثل راز انگور.
(ص ۶۱)

نویسنده انگار تمام وجه شاعرانه روح خود را در بازپروری شخصیت ماهی‌گیر احضار کرده تا او را بر نیمرخی از انگاره خویش بتراشد: تصویر هنریِ تجسمیِ خلاقی از ترکیب همینگوی و گلشیری.

ویژگی‌های شخصیتی ماهی‌گیر، هم‌چون زائده‌های بیرون از متن، بر پرسوناژ او تحمیل نشده. همنشینی پیرمرد با دریا و پس از آن با داستان، نگاه و سرشتی متفاوت به او بخشیده. آنِ نثر و آنِ شخصیت در این قطعه داستانی، درهم گره خورده و ادغام گشته‌اند. شخصیتِ پیرمرد، به راحتی به چنگ خواننده و تصرفش درنمی‌آید. رازگشا و ابهام‌زدا نیست. زبان به گونه‌ای تراش داده شده و صیقل خورده که با هر بار خواندن، یک قدم بیشتر در شخصیت ماهی‌گیر و جذبه‌های درونی‌اش فرو می‌رود؛ هم‌چون جاذبه مرموزی که در روح آرام و یا نهاد ناآرام دریا کمین کرده و ناخودآگاهِ میلِ انسانی را با عشوه‌های فریبا و جذابیت مرگبارش به درون ژرفای خود می‌کشاند، بی‌آن که چیزی از آن راز درونی را آشکار کند. زبان تماماً همان نیروی مرموز و فروکشندهٔ دریایی را پیدا کرده است.

پیرمرد داستان، تنها شخصیتی است که علی‌رغم اصرار ستاره‌ها به این که آرزویش را بگوید، نمی‌گوید. با داشتن آن همه آرزوی زیبا و پرشکوه، دلش نمی‌خواهد که ستاره‌ای را به خاطر یک آرزو یا برآورده شدن یک آرزو، حرام کند. او می‌خواهد با آرزوهایش زندگی کند و این خلاف هسته اصلی این داستان است. حرکت مرد ماهی‌گیر در کلیت این داستان، حرکتی ناهمخوان با دیگر شخصیت‌های داستانی است و همین ناهمخوانی و نابه‌جایی اوست که آنِ داستانی را آفریده. پهلوان و قهرمان هم به نوعی از تحقق آرزوهای‌شان سر باز می‌زنند، اما اولی آن را ضعف تلقی می‌کند. او نمی‌تواند بپذیرد که یک شخصیت معمولی است و می‌تواند آرزویی داشته باشد تا ستاره‌ها آن را برآورده کنند. او همه عمرش می‌خواسته تا به دیگران ثابت کند که ضعیف نیست و حالا می‌گوید:

«درخواست کردن، یعنی ضعیف بودن. یک مرد بزرگ هرگز نباید از کسی چیزی درخواست کند.»
(ص ۸۵)

او می‌خواهد علی‌رغم تنهایی‌ها و رنج‌هایش، یگانه کسی باشد که دیگران از او درخواست می‌کنند. هم‌چنین قهرمان، نمی‌پذیرد که از زندان آزادش کنند تا برود یک جای دور. او می‌خواهد قهرمان بماند. او می‌خواهد رنج بکشد و مقاومت کند تا حاکم رسوا شود. حرکت داستانی این دو شخصیت، رو به خودشان دارد. در جهت منافع معنوی خودشان است، اما حرکت نابه‌جای ماهی‌گیر، رو به خودش ندارد. او نمی‌خواهد که آرزوها و ستاره‌ها را به خاطر خودش حرام کند. این نابه‌جایی و ناهمخوانی در حرکت داستانی، زاییدهٔ پیچیدگی‌های ناشناخته ارواح انسانی است که گاه می‌تواند هم‌چون ماهی‌گیر شاعرانه باشد و پر از شور و سرمستی و گاه تلخ و سیاه و زهرآلود، مانند رتیل شدن ناگهانیِ شخصیت داستانی کافکا. هر دو شخصیت خلاف آمد سیر معمول زندگی هستند و خلاف آمد عادت‌های داستانی. هر دو، از دو جنبه کاملاً مخالف هم، به داستان حس و حالی بی‌بدیل می‌بخشند که ذهن خواننده به آسانی نمی‌تواند خود را از آن‌ها خلاص کند؛ انگار که تا آخر زندگی به او چسبیده‌اند و جدا نمی‌شوند، مثل یک راز، مثل یک ابهام بی‌پاسخ، مثل «آن».

تعلیق در رمان هزار و یک سال، آشکار نیست. شاید برای این که این رمان، از ساخت رمان‌های مخصوص نوجوان، آشنایی‌زدایی کرده است. رمان‌های نوجوان - در شکل ترجمه - از متوسط‌ها تا عالی‌هایش، بر دو محور می‌چرخند؛ یکی قهرمان اصلی داستان که نوجوان و مانند نخی است که تمام مهره‌های تسبیح از او می‌گذرد و شکل می‌گیرد. حال یا این نوجوان در شکل هری پاتر، قدرت جادویی دارد و یا ضعیف و ترسوست و در ارتباط با دنیای فانتزی و تخیل، نیروهای خود را کشف می‌کند و مثلاً قهرمان جنگ می‌شود

یک اثر ۲ دیدگاه

O نکته‌ها و حاشیه‌ها

تا این جا ساخت و چارچوب نقد را بر فرم طراحی شدهٔ کتاب ارواح شهرزاد پی ریختیم. اما رمان از خواننده‌اش درخواست می‌کند که خارج و فراتر از چارچوب هم حرکت کند و بسپرد خود را به جریان چارچوب شکنِ سیال ذهن مابین دو متن: خواننده و رمان. شاید برای شکل بخشی به این

فرآیند پیچیده ذهن ـ عین، نتوان عنوانی گذاشت. به همین دلیل، می‌گذاریم نکته‌ها و حاشیه‌ها. با وقوف بر این که هر نکته یا حاشیه، خود می‌تواند مقوله‌ای مستقل باشد و به مقاله‌ای تبدیل گردد:

۱. عنصر اصلی تمام قسمت‌های این رمان که قبلاً شماره کردیم، بر محور آشنایی‌زدایی حرکت کرده است. عناصر کلی سازنده داستان که یک به یک تشریح شد، اما شهریار مندنی‌پور، این عنصر را از کلیت متن به جزییات آن هم تسری داده و او را با مفاهیم تازه و بدعت‌های متنوع روبه‌رو می‌کند. ذهن نویسنده در این امر، به حالت بسندگی نمی‌رسد. آشنایی‌زدایی از نثر، شخصیت‌پردازی، ساخت ماجراجویانه رمان نوجوان، تعلیق‌های مرسوم و... این نوع ناهمخوانی و خارج شدن از حرکت‌های مالوف داستانی، کلیت ساخت ذهنی مخاطب را به هم می‌ریزد و او را از مسیر عادی و خارج شدن از حرکت‌های مالوف داستانی، کلیت ساخت ذهنی و مخاطب را به هم می‌ریزد و او را از مسیر عادی رمان‌خوانی خارج می‌کند. البته، تمام این‌ها هم برای نویسنده کفایت نمی‌کند. او می‌خواهد همه امکانات روحی، فکری و علمی خود را در اختیار مخاطبش، یا بهتر است بگوییم اثرش، بگذارد تا جهانی از کلمات را پی‌ریزی کند که در همه لایه‌های کلی و جزیی اثر، راهی تازه بگشاید؛ حال چه به چشم آید و چه خود را از نگاه‌ها پنهان کند. این حرکت، هم می‌تواند منفی باشد و هم مثبت. در بعد منفی، اثر تبدیل می‌شود به نمایشگاه یا ویترینی از دانسته‌ها و شگردها و... که به آن حالتی کلکسیونی می‌دهد. یک کلکسیونر بزرگ و یا مجموعه‌داری که فرآورده‌هایش را به نمایش می‌گذارد. همین امر منفی در جای خود و منظور خاصی که از آن می‌رود، می‌تواند ارائه توانایی‌های بالقوه و بالفعل زبان و اندیشه باشد که هست؛ حتی در شکل کلکسیونی و نمایشگاهی‌اش.

اما وقتی تمام این داشتن‌های خارج از عرف و هنجار شکن، با ذات و روح اثر عجین می‌شود و به فردیت خاص و ویژه متن تبدیل می‌گردد، از حالت نمایشگری اثر کاسته می‌شود و به عنصری درونی استحاله پیدا می‌کند. این همه می‌تواند نشانه نوعی فهمِ تازه از مخاطب نوجوان باشد که تاکنون به آن کم‌تر توجه و پرداخته شده است؛ نوعی مقابله ساخت‌شکنانه با برداشت ساده و عامیانه از این مخاطب خاص. نوع این مخاطب و وضعیت فکری و فرهنگی‌اش می‌تواند نویسنده را براند به این سمت و سوها که با به کارگیری حداقل توانایی‌های خود، احساس بسندگی و کمال کند و از تلاش، ابداع و بروز توانایی‌های حداکثری خود و کشف آن‌ها در فرآیند خلق داستان، طفره برود. او به گونه‌ای خودآگاه و ناخودآگاه احساس می‌کند که این طیف مخاطبان، از فهم و شناخت حداقل ادبی برخوردارند و یکی دو چشمه نوآوری کافی و از سرشان هم زیاد است. اما رمان هزار و یک سال، راهی خلاف این تصورات می‌رود. او نویسنده سخت‌گیری است که به آسانی و سهولت راضی نمی‌شود. مدام به دنبال واژه‌ای بهتر و تصویری ناب‌تر است. به دنبال بهترین‌هاست. او از عطش سیری‌ناپذیر و آزمندانه‌ای برخوردار است. طمع‌کار و بلند پرواز است. با قناعت و بسندگی به آن‌چه شده است و کرده‌اند، ستیزی بی‌امان و بی‌وقفه دارد. او بر سر بزنگاه واژگان و تصاویر و شگردها درنگ می‌کند تا بهترین‌ها را به دام اندازد و بنویسد.

یک اثر ۲ دیدگاه

۲. داستان با دو پیش‌نویس شروع می‌شود. در پیش‌نویس اول، از آمدن ستاره‌ها به زمین و نوشتن داستان‌های ستاره‌ای می‌گوید و در پیش‌نویس دوم، از راز آسمان و ستاره‌ها. نویسنده می‌توانست خود را راحت کند و داستان را با همان هزار و یک سال شروع کند، اما او به این کیفیت ساده شروع قانع نمی‌شود. بر پله شگرد شروع داستان درنگ می‌کند و در جست‌وجوی راهی دیگر است که تا به حال آزموده نشده و به کار نرفته. در دل همین پیش‌نویس که می‌توانست گفت‌وگوی ساده نویسنده یا راوی با مخاطب باشد، به انواع راهکارهای ادبی ویژه خود تمسک جسته تا زیبایی خاص و ناشناخته‌ای به آن ببخشد. مثلاً وقتی می‌خواهد بال ستاره‌های قطبی را تصویر کند، یک داستان کوتاه در دل خود می‌پرورد با استفاده از بازی «وصل کن و ببین» بچه‌ها. از دل همین بازی، یک حلزون پیدا می‌کند: «یک حلزونی... که خیلی آهسته دارد به یک سمتی می‌رود.» (ص ۱۱) و این حرکت حلزونی داستان، وصل کن و ببین، از همین جا که پیدا می‌شود، ظاهراً ناپدید می‌شود، اما سر از صفحهٔ ۵۱ رمان درمی‌آورد و گفت‌وگوی ذهنی راوی با خود که باز در خیابان، همان حلزون را می‌بیند و باز یک داستان کوتاه در بطن داستان ستاره‌ها شکل می‌گیرد. حالا دیگر راوی، زبان حیوانات را هم می‌فهمد و از او می‌پرسد: «به نظر تو غمگین‌ترین آدم شهر ما کیست؟» و حلزون جواب می‌دهد: «همان کسی که خانه‌اش از همه دورتر است.» حلزون می‌توانست همان اول، در پیش‌نویس دوم رها شود و تنها ابزاری باشد برای بازی وصل کن و ببین، اما می‌آید به صفحه ۵۱ تا روند تحول شخصیت راوی را هم از بیرون و هم از درون روایت کند. نویسنده باز به همین کادر داستانی خود هم قانع نمی‌شود و به یک حرکت دیگر در متن داستان دست می‌زند و آن خارج کردن یا پرتاب ذهنی خواننده به بیرون از متن است. در گوشه دیگر صفحه ۵۰، یک کادر جداگانه از متن تشکیل می‌دهد. آشنایی‌زدایی از ساخت کلیشه‌ای صفحه آرایی، نه عنصری برای تزیین و نمایش ویترینی که برای نشان دادن جریان سیال ذهن و پرش‌های ذهنی راوی:

«آن موقع اصلاً حواسم نبود که من توانسته بودم زبان یک حیوان را بفهمم. حالا که سال‌ها از آن شب گذشته، دیگر نمی‌توانم زبان حیوان‌ها را بفهمم و هنوز هم نمی‌دانم آن شب، چرا و چطور شد که زبان یک حلزونی را فهمیدم.»

(ص ۵۰)

زمان این جریان ذهنی هم خود را از زمان داستان کنده است و پرتاب شده به سال‌ها بعد از این داستان و عدم توانایی راوی در پاسخ به سؤال خودش.

در همان پیش‌نویس دوم، نطفه قصه‌ای دیگر بسته می‌شود در چند سطر کوتاه از قول یک ماهی‌گیر، به نام «قصه قایق دریای بهشت» و باز در همان جا یک حرکت جدید داستانی شکل می‌گیرد؛ آن هم درست روی حرکت حلزون شماره (۱) که با این شماره، خواننده از متن به پاورقی کشانده می‌شود.

با ایجاد این موقعیت تازه، در متن شکاف ایجاد می‌شود و خواننده از میان این شکاف یا گسست داستانی، به متنی به نام پاورقی رانده می‌شود. در آن جا در یک بند کوچک و کوتاه، موقعیت و وضعیت داستانی دیگری شکل می‌گیرد که گاه به شدت کودکانه و شیرین و شبیه یک نوع بازی داستانی است. یک بازی داستانی که از دل متن بیرون زده است.

۳. ساحت آشنای تفکر انتقادی در ایران، نوعی ثنویت است. یک گروه به طور دربست، پیرو مکاتب نظری و تئوری‌های جدید مدرنیسم و پست‌مدرنیزم غربی هستند و داستان‌های خود را براساس این شگردها و سازه‌ها طرح‌ریزی می‌کنند و هر نوع داستان را که از تعریف‌های اکنونی و این زمانی خارج شود، داستان نمی‌دانند و به تبع آن، نقدهای ادبی را هم براساس همین دوگانگی‌های رایج تقسیم‌بندی می‌کنند. گروه دیگر، جدال خود را با این به قول خودشان افراط یا تفریط کاری‌های بچه‌گانه شکل بخشیده و هر نوع کار جدیدی را ـ چه موفق و چه ناموفق ـ به تمسخر می‌گیرند و از جرگه داستان و نقد خارج می‌کنند.

شهریار مندنی‌پور از این هر دو ساحت، در رمانش آشنایی‌زدایی می‌کند. نه یک سره در سودای بازی‌های زبانی و قطعی پنداشتن اندیشه‌ها و آرای‌شان دارد و نه در گریز و طرد و تقابل با آن‌ها سر فرو کرده و در لاک ستیز و دوری جستن و عدم به کارگیری دانش و هنر بشری خزیده است. او را سودایی دیگر در سر است که ادامه تکامل یافته ایده

طرح شده گلشیری، یعنی نوشتن داستان‌های «این‌جایی» است؛ البته به گونه خودش و شکل یافته و نشأت گرفته از تفکر و زبان خودش که وجهی از آن را اشاره کردیم که همان وجه داستان مدرن شرقی ـ ایرانی است. شهریار مندنی‌پور این دو گونه ثنوی را در خود به شکل صوری و مکانیکی «مخلوط» نکرده و تبدیل نشده به شخصیتی متناقض که به راحتی بشود این تناقض‌ها را از هم تفکیک کرد.

این دوگانگی و ثنویت در او «ترکیب» شیمیایی شده و تبدیلش کرده به یک «شخصیت مرکب» دیگر عناصری که از بیرون آمده و جذب وجود فرد شده‌اند، شکلی صوری، تحمیلی و مصنوعی و تجملی ندارند.

او رویکردی حتی افراطی به شگرد و فرم را پیش از آن که زاییدهٔ تقلید صرف از غرب و داستان و رمان‌نو بگیرد، ناشی از نیروهای جمع شده در لایه‌های زیرین زبان می‌داند و فشاری که این نیروهای جمع شده در زبان فارسی، برای رهایی خود از قواعد و ساختارهای کهنه احساس می‌کنند، بنابر

اندیشه مرکب شرقی، با تخیل شاعرانه آریایی و رازگونگی‌هایش و تشخیص قدرت باروری زبان و ریشه داشتن این تفکر زبان محور، در آثار ادبی کلاسیک ایران در ترکیب اعجاب‌آور خود، به خلق پدیده‌ای منجر شده است به نام رمان «هزار و یک سال» در ادبیات نوجوان

تحولات ساختاری خود زبان و مسلم است که «آشنایی‌اش با تحول‌های ادبی جهان به یاری‌اش می‌آیند و حالت‌های بالقوه در زبان، بالفعل می‌شوند.» (کتاب ارواح شهرزاد، ص ۲۶۷)

۴. این اندیشه مرکب شرقی، با تخیل شاعرانه آریایی و رازگونگی‌هایش و تشخیص قدرت باروری زبان و ریشه داشتن این تفکر زبان محور، در آثار ادبی کلاسیک ایران (هم‌چون تاریخ بیهقی، جوامع الحکایات عوفی، اساطیر ایرانی/ اسلامی، حافظ و مولانا...) در ترکیب اعجاب‌آور خود، به خلق پدیده‌ای منجر شده است به نام رمان «هزار و یک سال» در ادبیات نوجوان:

«پس حالا اگر روز باشد، یا شب باشد، و سکوت باشد، لطفاً یک صفحه ورق بزن! لطفاً به صدای ورق خوردن کاغذ خوب دقت کن و بعد ببین و بخوان!»

(ص ۱۳)

حرکت صدا از همین پایان پیش‌نویس دوم آغاز می‌شود. یک شروع متفاوت. واژه‌ها وقتی به صورت نوشتار در می‌آیند، از صدا تهی می‌شوند و به دنیای سکوت پیوند می‌خورند. نویسنده از طریق واژه‌ها روی صدا «زوم» می‌کند و روایتی ریزبینانه و بدیع از صدا یا صداها ارائه می‌دهد که خواننده تا به حال به آن توجه نکرده. رفتار نوشتاری مندنی‌پور با صدا، به گونه‌ای است که ذهنیت ناآشنا و عابر خواننده، از حالت گذار به حالت توقف می‌رسد و پس از آن، به حالت تشخیص و کشف صداها. راهنمای ستاره‌ها (تنها شخصیتی که بر صداها متوقف می‌شود) جمله آغازینش در مورد صدا چنین است: «باران هزار و یک جور صدا دارد...» ما ـ افراد عادی ـ باران را می‌بینیم. صدایش هم که بیاید، مثل هزاران صداست که در طول روز شنیده می‌شود و فرقی برای‌مان نمی‌کند. اما این جا راوی، قبل از ملاقات با ستاره‌ها و همراهی با آن‌ها صداها را می‌شنود؛ یک نوع شنوایی خاص یا حس ششم. اولین حادثه‌ای هم که ستاره‌ها با آن مواجه می‌شوند، صدای اسکندر است و بعد صدای دختر بچه‌ای که شبیه ناله است. اولین مرحله تشخیص صدا، لحظه دیدار و آشنایی او با ستاره‌هاست:

آن وقت صدایی خیلی آرام که از صداهای باران درست شده بود شنیدم. (ص ۲۱)

از صدای خواهر اول، من صدای چرخیدن دانه بالدار درخت افرا می‌شنیدم. (ص ۲۵)

در صدای خواهر دوم، صدای چشمه‌ای تابستانی می‌شنیدم. (ص ۲۵)

در صدای خواهر کوچک‌تر، صدای چکیدن باران روی برگ پرتقال می‌آمد. (ص ۲۹)

در صدای خواهر سوم، صدای ساییده شدن ابریشم بر ابریشم بود.

در صدای برادر پنجم، صدای براق ناز کردن سنجاب می‌شنیدم. (ص ۳۴)

راوی بر صدا زوم می‌کند و روایت ریزبینانه خود را در صدا به تصویر می‌کشد. حالا دیگر صداها یک جور نیستند. هر صدایی چیزی می‌گوید و هر چیزی صدایی مخصوص دارد. آن همه صدای عناصر طبیعی حیات را که در سکوت سنگی یا نباتی خویش غنوده‌اند و قاعدتاً نباید هیچ صدایی داشته باشند، چه کسی می‌شنود؟ کاشف عرفان کلمات: شاعر و داستان‌نویس خلاق. گوش انسان‌ها در حالت‌های عادی قادر به شنیدن صداهای چرخیدن دانه بالدار درخت افرا نیست. ریزبینی راوی، یک جزیی‌نگری معمول رئال و فیزیکی نیست. تا به حال این نوع تصور و توصیف و تصویر را از صدا یا تشخیص صدا را جایی از نزدیک یا دور نشنیده‌ایم: صدای ستاره‌ای که شبیه صدای چکیدن باران روی برگ پرتقال باشد. یا صدای براق ناز کردن سنجاب یا... تخیل شاعرانه نویسنده، او را به قدرت دیدن صدا که قابل دیده شدن نیست، می‌رساند. در مرحله بعدی، راوی قادر به شنیدن و فهم صدای حلزون کوچک هم می‌شود. در قسمتی دیگر، در ارتباط با ستاره‌ها می‌فهمد که: «برای شنیدن بعضی صداها باید گوش‌های‌مان را ببندیم.» این را ستاره‌ها به او یاد می‌دهند تا آن صدای آشنا بهتر شنیده شود.

یک اثر ۲ دیدگاه

۵. ادراک شهودی و تخیل غیب یاب راوی، او را به قدرت کشف صداها می‌رساند. صدا از جنس حضور نیست. از جنس غیاب است. نیروی تخیل خاصی می‌طلبد که از عالم حضور به غیب نفوذ و جنسیت صداها را لمس کند و به آن تجسمی مادی و فیزیکی ببخشد. این قدرت تنها از پیچش‌ها و نازکی‌ها و ظرافت‌های یک روح آریایی برمی‌آید که قدرت حلول در عناصر متافیزیکی صدا را پیدا کرده است. وگرنه چگونگی صدای ساییده شدن ابریشم بر ابریشم را در روح یک ستارهٔ مؤنث می‌توان کشف کرد؟ شاید یکی از ابعاد اصلی روح شاعرانه شرقی، قدرت بصیرت و انکشاف وجودی چیزهایی است که دیده و شنیده نمی‌شود و به جریان سیال غیب تعلق دارد.

شاعرانه‌های نثر مندنی‌پور در این رمان و در برخی قسمت‌ها، حاصل کشف و فهم این جریان سیال متافیزیکی است. این نوع شاعرانگی، ناشی از ضعف در داستان‌نویسی نیست. حاصل کشف قدرت ماورایی زبان است. توصیف‌ها و تجسم بخشی‌ها از جنس صنعت و اختراع واژه‌ها نیست، از نوع کشف و شهودهای حیرت‌انگیز ارواح شهرزادگون است. چیزی نثر شهریار مندنی پور را به جوهره شعر فارسی نزدیک می‌کند. به این قطعه گوش بدهید. این جا زندان است. قهرمان سال‌های سال در زندان بوده. می‌خواهد در زندان بماند. اگر فرار کند و یا آزاد شود، دیگر قهرمان نیست و او بدون این هویت، دیگر وجود ندارد. در زندان بودن، به زندگی او معنا

بخشیده. ستاره‌ها می‌خواهند دنیا را برایش به زندان بیاورند:

«به خاطر شما، می‌شود یکی از ما کتابی بشود که همه جای دنیا توی آن هست. با این کتاب رنج اسیری از یادتان می‌رود. کتاب را باز می‌کنید، طوطی‌های سبز و سرخ را در جنگل‌های انبوه «هندوستان» می‌بینید. از این صفحه پرواز می‌کنید به آن صفحه... اگر ورق بزنید، می‌رسید به اقیانوس «آرام». سرتان را ببرید توی صفحه، سرتان می‌رود زیر آب و صدای گفت‌وگوی نهنگ‌ها را می‌شنوید. یک صفحه دیگر برده‌ها را می‌بینید که دارند سنگ‌های بزرگی را برای مقبره می‌کشند. وقتی انگشت بکشید به صورت یک برده، عرق او به دست‌تان می‌چسبد...» (ص ۹۷)

۶. وجه کشف صدا و جلب توجه نسبت به آن که قبلاً از علی‌رغم جریان سیالش در هستی و جهان، حضورش حس نمی‌شد و حالا به یاری جهانی برساخته از کلمه، یعنی ادبیات، وجود پیدا کرده است، وجودی از جنس کلمه و متافیزیک واژه‌ها، خواننده را از طریق روح شاعرانه نثر و کشف ماورای زبان، با جهانی آشنا می‌کند که تا پیش از آن از چشم و دلش مغفول و گنگ مانده بوده. حالا همراه با هر شخصیت، لایه‌هایی تازه از جهان پیرامونش را می‌شناسد. جهانی که از طریق علم و قوانین آن به چنگ نمی‌آید و گاه تن سیالش، از سراشیب ذهن می‌لغزد و خودش را در تو به توی نادیده‌هایش پنهان می‌کند. حالا از طریق شعر که موج می‌زند در نثر داستان، زوایایی از آن را در معرض بصیرتی کاشفانه قرار می‌دهد. بنابراین، تکیه بر راز و ابهام، تکیه بر صدا و کشف آواها از طریق زبان و تصرف جهان از طریق زبان صیقل‌خورده و ناب، در جایی که زبان تمام پیرایه‌ها و آرایه‌های خود را تراش می‌دهد و به گوهر اصلی خود نزدیک می‌شود، زبان رمان از شعر هم فراتر می‌رود و تبدیل می‌شود به یک موسیقی ناب، به موسیقی امواج ستارگان بر ساحل کهکشان؛ به موسیقی متعال ژرفاهای روح جهان.

یک اثر ۲ دیدگاه

نویسنده از طریق زبان، روح جهان را به تصرف ادبیات درآورده است:

«در باور جادوی سیاه، جادوگر قبیله بدوی با به دست آوردن شیء یا ناخن یا مویی متعلق به دشمن، می‌پنداشت روح او را به چنگ آورده، انسان هم با وارد کردن نام پدیده‌های جهان به حافظه خود، با بیان کردن دقیق آن‌ها و دقیق‌تر بگویم، با کشف این که هر لحظه اراده کند، می‌تواند آن پدیده را به یاد آورد... حس کرد که مالک ملک‌های جهان شده است. حس کرد که می‌تواند پدیده‌های دوردست جهان را نزدیک آورد، درون مغز خود حضورشان را دائمی کند و همواره آماده احضار...»

(ص ۲۳۹ ـ کتاب ارواح شهرزاد)

۷. شخصیت‌ها در رمان هزار و یک سال، علی‌رغم جنبه‌های فردی‌شان، نماینده یک تیپ یا نوع خودشان نیز هستند. شاید عدم انتخاب نام خاص، نشانه‌ای از این رویکرد داشته باشد. شخصیت‌ها با عناوین کلی نام‌گذاری می‌شوند: شاعر، کودک، پهلوان، مرد دانشمند، کولی عاشق یا سرگردان، مرد راهنما، ستاره‌ها. تنها دو نفر در این میان اسم دارند؛ یکی اسکندر فقیر است و دیگری سارا بانو که معشوق کولی است. این نوع نام‌گذاری و کلیتی که از آن‌ها در گفت‌وگو با ستاره‌ها ارائه داده می‌شود، بر وجه تیپ بودن این شخصیت‌ها دامن می‌زند. این معرفی تیپیک، صرفاً یک شناسایی کلی از خصائل مشترک این تیپ‌ها نیست، یک نوع ریزبینی درونی از تیپ‌هایی است که نماد بیرونی‌شان با آن چه در درون خودشان می‌گذرد، تفاوت دارد. مثلاً در مورد شخصیت قهرمان، راوی به این تیپ چنان نزدیک می‌شود و بر روی او زوم می‌کند که آن چه تا به حال از قهرمان دیده نشده، در معرض دید قرار گیرد. تعریف ظاهری و مشترک از قهرمان، کسی است که تا آخر بر سر حرفش ایستاده و مظهر مقاومت و مخالفت است. این نمای بیرونی از این شخصیت نوعی و تیپیک است، اما دیدار و گفت‌وگوی ستاره‌ها از نزدیک با قهرمان، چیز دیگری را نشان می‌دهد. اولین لحظه زوم بر او، باز با صدایش شروع می‌شود:

«قهرمان صدایش خشک و زبر بود. توی صدایش یک پیرمردی بوده که سینه پهلو کرده بود.»

(ص ۹۳)

یک پیرمرد به اضافه سینه پهلو؛ یک پیرمرد بیمار که در صدایش خس‌خس می‌کرده؛ خستگی و ضعف قهرمان در صدایش تجلی یافته. این دو (پیرمرد و سینه پهلو) نشان از ضعف است و بیماری و در تقابل با شخصیت قهرمان قرار می‌گیرد. نمای بعدی، متوهم بودن قهرمان است. او تنها جهان را از همین زاویه مخالفت با حاکم می‌بیند و خود را مظهر این مخالفت با ستم و ظلم و هر آن چه در طرف دیگر است، همه دست به دست هم می‌داده‌اند تا این اسطوره مقاومت را بشکنند. در نگاه متوهمانه او، هر کسی که بخواهد به وی کمک کند، مأمور حاکم است و آمده تا او را فریب بدهد و به توبه‌اش وادارد:

«بروید به آن حاکم زوری بگویید اگر مرا بکشید هم، نمی‌آیم توی میدان شهر بگویم اشتباه کرده‌ام.»

(ص ۹۵)

قهرمان فقط می‌تواند از این دریچه به همه چیز نگاه کند. نگاه آشنایی‌زدایی نویسنده، از تیپ قهرمان هم آشنایی‌زدایی می‌کند؛ به‌خصوص در ذهن قهرمان‌پرور و قهرمان‌ساز نوجوان. برای قهرمان هیچ چیز شکل واقعی خود را ندارد. او در دنیای پیش ساخته ذهنی خود زندگی می‌کند. هنوز فکر می‌کند مردم اسم او را روی دیوارها می‌نویسند؛ آن هم با رنگ خون و آزادی‌اش را می‌خواهند. او واقعیت را نمی‌شناسد. با آن سر و کاری ندارد. دنیای او از جنس توهم است. حتی وقتی این توهم شکسته می‌شود و ستاره‌ها به او می‌گویند که در بیرون از او هیچ خبری نیست، قادر نیست از زندان دنیای خودساخته‌اش بیرون بیاید. او پیشنهاد آزادی را نمی‌پذیرد و می‌گوید:

شهریار مندنی‌پور از این هر دو ساحت، در رمانش آشنایی‌زدایی می‌کند. نه یک سره در سودای بازی‌های زبانی و قطعی پنداشتن اندیشه‌ها و آرای‌شان دارد و نه در گریز و طرد و تقابل با آن‌ها سر فرو کرده و در لاک ستیز و دوری جستن و عدم به کارگیری دانش و هنر بشری خزیده است

«نه... من باید این جا بمانم تا مردم یادشان نرود که چه حاکم ستمگری دارند. اگر زندان و زندانی نباشد، همه به وضعی که دارند عادت می‌کنند. آرزوی آزادی از یادشان می‌رود...» (ص ۹۶)

او دشمن لذت بردن فردی از زندگی است. حیاتش خلاصه شده در یک چیز: مخالفت با حاکم به هر قیمت. تا نتیجه بگیرد: «من باید رنج بکشم، مقاومت بکنم... مردم وقتی بفهمند که چه حاکم ظالمی دارند، خشمگین می‌شوند و انقلاب می‌کنند...» (ص ۹۷)

هر چیز زیبایی که او را از قهر انقلابی دور کند، مأمور حاکم است و قصد فریب او را دارد. قهرمان

فقط به خشم مردم می‌اندیشد و نه فهم آن‌ها. چون او معتقد است که مردم به خودی خود چیزی نمی‌فهمند، قهرمانان آن‌ها هستند که همه چیز را می‌فهمند. برای همین مسئولیت نجات جهان بر دوش آن‌هاست. مردم فقط نقش انتقام‌گیرنده و خشمگین شونده را دارند و نقش قهرمان هم این است: «همیشه باید کسانی رنج بکشند، کسانی برای آن‌ها فدا بشوند.» این تعریف فیکس و ثابت قهرمان است از خودش و از مردم. هیچ چیزی از بیرون نباید که آن را تغییر بدهد، وگرنه دیگر قهرمان، قهرمان نیست.

تیپ دیگر شخصیت‌های نوعی، مرد دانشمند است. او هم مثل قهرمان، دچار توهم است. او زندانی نیست. در باغی بزرگ زندگی می‌کند. او هم می‌خواهد از طریق علم مردم راخوشبخت کند. از ستاره‌ها همه دانش جهان، همه حقیقت را می‌خواهد و می‌گیرد. اما این همه دانش، نه او را خوشبخت می‌کند و نه مردم را و نه حتی سگی را که با او زندگی می‌کند. همه دانش جهان، مرد دانشمند را دیوانه دیوانه می‌کند. ستاره‌ها به او چیزهای گوناگون می‌دهند. حتی یکی از آن‌ها می‌تواند خیلی از مردم را خوشبخت کند. مثل «درخت نان» که همه جا زود سبز شود، آب نخواهد و میوه‌هایش زیاد باشند و بزرگ، نان باشند و یا... اما او فقط حقیقت را می‌خواهد!

شخصیت دیگر شاعر است. او سال‌ها است که منتظر الهه الهام شعر است تا زیباترین شعرها را برای مردم بگوید. او ادعا می‌کند که برای حاکم و قدرتمند هرگز شعر نخواهد گفت. می‌گوید او شعرش را نمی‌فروشد. ستاره‌ای الهه الهام شعر می‌شود و او زیباترین شعرش را نه به مردم که به حاکم می‌فروشد. نویسنده در این قسمت، به این تیپ از شاعران نزدیک می‌شود و نشان می‌دهد به مخاطب نوجوان خود که آن‌چه در درس‌ها به نام ادبیات می‌خوانند، تاریخ زندگی این نوع از شاعرهاست:

«وقتی که توی درس ادبیات مجبور بشویم تاریخ زندگی شاعرهایی را بخوانیم که مرده شده‌اند و فراموش شده‌اند می‌فهمیم که چقدر تعداد شاعرهایی که صله می‌گرفته‌اند زیاد است. و تازه از روی تعداد این‌ها می‌فهمیم که چقدر تعداد حاکم‌هایی که دوست داشته‌اند دروغ بشنوند زیاد است.» (ص ۴۸، داخل کادر)

شخصیت پهلوان، مظهر قدرت و صولت است. نمای بیرونی این نوع و این تیپ، ایجاد رعب و دلهره در اذهان و ارواح آدمیان است. ضمن ترسیم این نما، به درون این نماد قدرت و شوکت نقب می‌زند و روایت ریزبینانه‌تری از او به خواننده‌اش به دست می‌دهد. کار او کشتن و نابود کردن است. کشتن، توهم قدرت را دامن می‌زند، اما نشانه وحشت است. ترس از توطئه، ترس از خیانت. این ترس او را وا می‌دارد تا بکشد که خیالش راحت بشود. روایت ریزبینانه از پهلوان هم با صدایش شروع می‌شود و تمام نوسانات درونی او را در لحظات مختلف؛ از طریق صدا پیش می‌برد:

در صدایش خرخر پلنگی بود که سیر خون و گوشت شکارش را خورده بود و چرت می‌زد. (ص ۷۵)

در نفس نفس‌های پهلوان، هف هف افعی بود. (ص ۷)

حالا در صدایش زوزه گرگ گرسنه نبود. (ص ۷۹)

دیگر در صدایش چکاچک آهن نبود. (ص ۷۹)

و این زمانی است که قهرمان از شخصیت نوعی خودش، برای لحظاتی قدم به درون خودش می‌گذارد، به خودش نزدیک می‌شود و از تیپ خود بیرون می‌آید و اعتراف می‌کند:

«من سال‌ها است که می‌دانم که من با آدم‌ها می‌جنگم، چون... من نمی‌توانم بفهمم توی کله‌شان چیست. نمی‌توانم بدانم دوست هستند یا دشمن. همین خیلی ترس دارد. پس می‌کشم‌شان تا خلاص بشوم از دست‌شان...» (ص ۸۲)

پهلوان پرده‌ها را کنار می‌زند از چهره قدرت تا پشت پرده آن را که ترس است، نشان دهد. شاید اگر این همه ترس نبود، هیچ آدمی کشته نمی‌شد. او می‌کشد تا خلاص بشود از این ترس، اما ترس تمام شدنی نیست. پس کشتن را هم پایانی نیست و همه این‌ها او را با این همه قدرت و شجاعت، بدبخت‌ترین مرد روی زمین کرده است. آرزوی او شده که مثل مردم معمولی زندگی کند. اما نمی‌تواند، او یک پهلوان است. پس باید... ستاره‌ها اولین بار است که حواس او را پرت کرده‌اند تا او این حرف‌ها را بزند. او آن قدر بدبخت است که دیگر حتی نمی‌تواند بخندد. کشتن و ترسیدن و قدرت داشتن، استعداد خندیدن را از او گرفته است.

۸. عالی‌ترین محل تجلی طنز در رمان هزار و یک سال، مربوط می‌شود به مجسمه حاکم و افراهایی که دور آن را گرفته‌اند. طنز را این‌جا راوی نمی‌سازد؛ حکومت، حاکم و رابطهٔ ناشی از آن، خود به وجودآورنده طنز هستند. طنز در درون طرز تفکر ناشی از قدرت و سلطه به‌وجود می‌آید و تمامی روابط پیرامونی خود را پوشش می‌دهد. حاکم و اطرافیانش، برای حفظ و تداوم قدرت و تثبیت استحکام این قدرت در ذهن مردم، دست به اعمالی می‌زنند که خود به خود، به وجودآورندهٔ موقعیت‌های طنز می‌شود و به نوعی از ساخت طنزآلود قدرت و روابط سازنده آن پرده‌برداری می‌کند.

یک اثر ۲ دیدگاه

اولین گام این حرکت، با مجسمه‌سازی آغاز می‌شود. کار مرسوم و رایج حاکمان و قدرتمندان؛ شیفتگی خودمحورانه آن‌ها را وامی‌دارد تا از خود مجسمه‌ای بسازند تا اگر نه خودشان، لااقل مجسمه‌های عظیم و پرهیبت‌شان، مدام بر سر مردمان حضور داشته باشند. اما موقعیت‌های طبیعی، این روند قدرت را به سخره می‌گیرند و باز حاکمان و روابط ناشی از سلطه را می‌رانند به ایجاد موقعیتی مسخره‌تر:

«افراها دور تا دور میدان را گرفته بودند. آن‌ها جلوی دیده شدن مجسمه را می‌گرفتند. وزیران حاکم، مجسمه حاکم را بالاتر می‌بردند، اما باز درخت‌ها رشد می‌کردند و مجسمه دیده نمی‌شد. اما قدرت برای دیده‌شدن و به رخ کشیده‌شدن است، نه پنهان ماندن، پس «وزیر کشاورزی و آبادانی» دستور قطع افراها را می‌دهد که از لانه سهره‌ها پُر بودند:

بعد به خاطر آزاد شدن مجسمه، یک روز کامل، یعنی از ساعت هفت صبح تا هفت بعدازظهر، اعلام

در حرکت سیال داستان، به عدم قطعیت در مورد شناخت‌شان از انسان و رساندن او به خوشبختی می‌رسند. این عدم قطعیت، در ذات خودش، بار سنگین تعلیقی تمام نشدنی و بی‌پایان را بر دوش می‌کشد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جشن کردند و اسم این روز را گذاشتند روز آبادانی، کشاورزی و ستایش.» (ص ۸۹)

قدم بعد در ایجاد موقعیت طنز، «شکل» قرار گرفتن مجسمه است. نخست پشت مجسمه به زندان است و این در سیستم فکری حاکم که تنها یک چیز را می‌فهمد و آن قدرت است و اعمال آن در همه جا و بر همه جا، یک ضعف است. پشت او به زندان، یعنی پشت به دشمن. سرانجام وزیر «بادها و آسیاب‌ها» راه حل را ارائه می‌دهد: مجسمه باید بچرخد! داستان در این نماها، روایت دیگری از نیروهای سلطه‌گر به دست خواننده‌اش می‌دهد، و آن آشکار شدن تفکر مسخره و تهی مایه آنان است. نوعی کودنی ذهن که ناشی از قدرت و شیفتگی جبری به آن است. عاقبت این موقعیت، به اوج طنزآوری خود می‌رسد: «سهره‌ها»؛ سهره‌هایی که با قطع کردن افراها، حالا هر روز می‌آیند و روی مجسمه حاکم می‌نشینند (و از ساخت قدرت اسطوره‌زدایی و تقدس‌زدایی می‌کنند):

«همه هم می‌دانند که وقتی پرنده‌ای یک مدتی یک جایی بنشیند طبیعی است که یک کاری که طبیعی هست می‌کند. وقتی هم که این پرنده‌ها مثلاً هزار تا باشند، همین کار هزار بار تکرار می‌شود. در طول یک روز، این هزار بار، چندین و چند بار تکرار می‌شود. بنابراین همیشه باید مأمورهایی باشند که مجسمه حاکم را تمیز کنند.»

(ص ۱۰۰)

۹. هر کس کتاب را بخواند، مطمئن می‌شود که راوی اول شخص است و خودش یکی از شخصیت‌های داستان (مرد راهنما). این راوی در تضاد با روایت شهریار مندنی‌پور قرار می‌گیرد. روی جلد کتاب، در آغاز این پرسش را در ذهن ایجاد می‌کند که چرا از کلمه «به روایت» استفاده شده؛ همان شهریار مندنی‌پور کافی نبود؟ شاید یک پاسخ، استفاده از پیشینه حدیث و داستان‌گویی ایرانی باشد و یا ایجاد نوعی تمهید «بورخسی» که مثلاً راوی داستان، خود «شهریار مندنی‌پور» است. اما راوی در متن روایت، مرد راهنما است و نه شهریار که از آغاز، آمدن ستاره‌ها را به زمین روایت می‌کند.

تقریباً تا آخر داستان، خواننده به قطعیت می‌رسد که راوی این داستان، مرد راهنماست. اما در آخر، با حضور بی‌مقدمه شهریار که در سال هزار و سیصد و شصت و یک افسر وظیفه بوده است، این قطعیت می‌شکند. مخاطب، علت حضور بی‌مقدمه نویسنده را که تا همین لحظه پنهان بوده درنمی‌یابد. چه لزومی داشت که در این پایان، نویسنده خودش را وارد متن داستانی کند. آن هم همراه با عکس خودش و دختر و پسری که فرزندان نویسنده هستند. با چنین زاویه دیدی این قسمت زائد به نظر می‌رسد. نویسنده با این اعلام حضور بی‌موقع و بی‌مقدمه، آن هم در جایی که نیازی به این حضور نیست و داستان به پایان رسیده و راوی چشم‌هایش را هم گذاشته و می‌خواهد به آرامش ابدی برود، چه می‌خواهد بکند؟ آیا استفاده از شگرد داستان نوست در جایی نا به هنگام نابه‌جا؟ آیا نویسنده عمدی در این نابه‌جایی حضور در ذهن

عالی‌ترین محل تجلی طنز
در رمان هزار و یک سال،
مربوط می‌شود به مجسمه حاکم و افراهایی که
دور آن را گرفته‌اند.
طنز را این جا راوی نمی‌سازد؛
حکومت، حاکم و رابطهٔ ناشی از آن،
خود به وجودآورنده طنز هستند

داشته؟ می‌تواند این حضور نابه‌جا، یک نوع دیگر از غافلگیری جهان داستان باشد؛ آن هم در جایی که ذهن آماده شده برای پایان‌پذیری داستان که یک دفعه پرتاب می‌شود از محیط ستاره‌ای و مرد راهنما، به اعلام حضور نویسنده‌ای از زمان خودش که او را به محیط نامأنوس جنگ می‌برد: به تماشای دیوارها و سقف‌های سوراخ شده، روی مین‌ها و آدم‌هایی که کشته شده‌اند، زمین خیلی تاریک جنگ، گلوله‌ها و خمپاره‌ها و گونی‌های پر از خاکی که دیوار سنگر را ساخته‌اند. این شگرد را هم می‌گذاریم در کنار شگردهای نابه‌جایی و یا جا به‌جایی شهریار مندنی‌پور. اما گره عبارت «به روایت» هم‌چنان ناگشوده می‌ماند و ذهن راهی به آن باز نمی‌کند که پس چرا «به روایت»؟ شاید مرد راهنما، همان شهریار مندنی‌پور است که دچار نتایج و تغییریافتگی زمانی شده است:

«با این خیال خوش، من که قصه‌گوی شهرمان هستم، حداقل حداقل پیش از چشم باز کردن شما، به امید روزگار شما، چشم‌های خسته‌ام را آرام می‌بندم...»

(ص ۱۳۳ ـ ۱۳۲)

یعنی او از جنسی دیگر است و از زمانی که شاید هزار و یک سال از آن گذشته باشد. پس چه ربطی است میان این راوی و مندنی‌پور؟ رو ساخت این رمان، به شدت ساده می‌نماید، اما ژرف ساخت آن خود را در لفاف سادگی پنهان کرده است. تنها با مرور زمان و در موقعیت‌های مختلف، خود را به ذهن نزدیک می‌کند. همین «به روایت» که فقط یک کلمه است و جا خوش کرده روی جلد، به راحتی از چنگ می‌گریزد و به صید معنا درنمی‌آید و به نوعی معنای خودش را به تعویق می‌اندازد. این تعویق‌اندازی، آن چنان با متن و در ذات زبان عجین شده است که منتقد از پیش می‌داند و مطمئن است که هر چه به معنا نزدیک می‌شود، معنا در همان لحظه از ذهنش می‌گریزد و خود را مخفی می‌کند و همه دریافت‌ها را به حالت احتمال برمی‌گرداند.

پس از بازخوانی کتاب، دچار این قطعیت شده بودم که راوی مرد راهنماست و داستان از زبان اول شخص روایت می‌شود. همه این‌ها هست و هیچ‌کدام نیست. راوی در زیر لایه زبان مرد راهنما، پنهان شده است. راوی شهریار مندنی‌پور است و نه مرد راهنما.

این حضور نابه‌جای شهریار نویسنده در پایان داستان، قطعیت زاویه دید راوی را که تا به حال مرد راهنما بوده، می‌شکند و آشکار می‌کند که او نبوده. راوی شهریار بوده است که صدای مرد راهنما را شنیده، آن هم در زمان جنگ؛ در زیر آسمان خیلی پرستاره جنگ و زمین خیلی تاریکش، اما یادش رفته بوده این همه سال که آن را روایت کند:

یک اثر
۲ دیدگاه

«تنها آرزویم این است که ستاره‌ها خواسته مرا که خواهر سوم گفت آرزوی آن‌ها هم هست، برآورده کنند. یعنی منظورم این است که وقتی دیگر نباشم، ماجرای آن شب بارانی، به یاد یک نویسنده دیگر بیاید، و هزار و یک سال بعد، دوباره یک نفر دیگر یادش بیاید، تا همیشه داستان ستاره‌ها باشد...»

(ص ۱۳۲)

و حالا سال هزار و سیصد و هشتاد ودوست. و این داستان، بعد از چند بار به یاد آمدن و فراموش شدن، از زبان شهریار مندنی‌پور روایت می‌شود. پس می‌شود گفت که راوی در این داستان پنهان شده

است و تنها در آخر داستان پیدا می‌شود و خود از شگرد جدیدش پرده برمی‌دارد. او آن‌چنان این کار را طبیعی انجام می‌دهد که کسی متوجه این حرکت داستانی تغییر راوی نمی‌شود. راز این چرخش راوی‌ها، در همان روایت ریزبینانه مندنی‌پور از صدا، پنهان شده است:

«به نظرم صدای آن مرد راهنما را هم شنیدم. و این صدای خسته‌ای که شنیدم، آرزو می‌کرد هزار و یک سال بعد، داستان ستاره‌ها به یاد کسی بیاید...»

(ص ۱۳۴)

او صدای خسته مرد راهنما را از هزار و یک سال پیش می‌شنود و آن را به گونه‌ای چون خودش روایت می‌کند. ذهن داستانی نویسنده در این داستان، از آغاز روی صدا زوم کرده که با ورق زدن و صدای کاغذ شروع می‌شود و با انتقال صدای مرد راهنما به نویسنده، پایان می‌یابد.

بنابراین، حضور نویسنده در پایان کتاب، نابه‌جا و غافلگیرکننده است، اما زائد و مصنوعی نیست. جزیی از ساخت کتاب است و نوعی برهنه‌سازی از شگرد داستانی. می‌توانست بی‌این برهنه‌سازی از شگرد داستانی تمام شود و خواننده را در این پندارها رها کند و به قطعیت برساند که راوی، مرد راهنماست. اما حضور نابه‌جایش، ذهن را درگیر چرخش تازه‌ای می‌کند که حاصل آن، کشف حضور راوی پنهان است؛ یک زاویه دید روایتی جدید که از طریق صدا به دست آمده است. پس این نابه‌جایی حضور، ادای نظریات ادبی پست مدرن را درآودن، در متن داستانی نیست، یک حرکت جدید داستانی است که از متن روابط درهم تنیده روایت‌ها به وجود آمده است.

یک اثر ۲ دیدگاه

۱۰. در مجموع و در یک نگاه کلی و گذرا شاید رمان هزار و یک سال، به نوعی تداعی کننده رمان شازده کوچولو نیز باشد. این جا ستاره‌ها از آسمان به زمین آمده‌اند و آن جا، مسافر کوچک از ستاره‌اش، به زمین آمده بود. ستاره‌ها با شخصیت‌هایی در زمین آشنا می‌شوند که هر کدام نمادی از یک تیپ هستند و در آن جا هم شهریار کوچک داستان، در سفر خود از آسمان به زمین، بر سر راهش در هر سیاره، آشنا می‌شود که هر کدام نمادی از تیپ‌های اجتماعی هستند.

اما نزدیک‌ترین عنصری که می‌تواند فصل مشترک این دو رمان باشد، معناگرایی و انسان‌گرایی آشکار و پنهان در این دو متن است. شاید بشود خیلی بیشتر از این شباهت‌ها را در کنار هم شمارش کرد. بحث بر سر شباهت‌ها نیست. یک اثر وقتی می‌تواند تازه و نو باشد که در همین احتمال داشتن شباهت‌ها با آثار دیگر، از همه این شباهت‌ها فاصله بگیرد؛ آن هم فاصله‌ای بعید. رمان هزار و یک سال، این فاصله بعید را چنان که یکایک برشمردم، در ساخت بیرونی و درونی اثر از کتاب قرن، شازده کوچولو، گرفته است؛ از ساخت روایتی آن گرفته تا آفرینش نثر ادبی ویژه و تمام عناصر، سازه‌ها و فرم‌های داستانی آن. همین فاصله بعید در نوع نگاه نویسنده به جهان و انسان هم دیده می‌شود. مهم‌ترین فاصله‌گیری نویسنده، به خصوص در ادبیات کودک و نوجوان، فاصله‌گیری از الگوسازی و پرورش یک شخصیت منحصر به فرد و ویژه است. در سرتاسر این رمان، هیچ شخصیت و یا تیپ الگویی وجود ندارد. به معنایی روشن‌تر، خصیصه برجسته این رمان که نویسنده توانسته آن را در تمامیت داستان خود بیان کند، فاصله‌گیری از نگاه اسطوره‌گرا و اسطوره‌ساز، در ادبیات کودک و نوجوان است.

این امر در رمان‌های خارجی، از مشهورترین آن‌ها، چه قدیمی‌ها و چه جدیدترین‌ها، یعنی از شازده کوچولو گرفته تا پی‌پی جوراب بلند و جدیدترینش، هری‌پاتر، همگی یا از شخصیتی اسطوره‌ای، دست‌نیافتنی و آسمانی مثل شازده کوچولو برخوردارند، یا شخصیت‌های ویژه و منحصر به فرد در نوع خودش، مثل پی‌پی و یا قهرمان‌های جادویی مثل هری پاتر که همگی ادامه و تداوم همان ذهنیت اسطوره‌پرداز و قهرمان‌گرا و یا قهرمان‌ساز ادبیات کودک است.

اما رمان هزار و یک سال، از هیچ شخصیت الگویی واقعی، اسطوره‌ای، آسمانی و جادویی برخوردار نیست. شخصیت ستاره‌ها که می‌توانستند (و ظرفیت فانتزی گونه آن‌ها به نویسنده این اجازه را به طور طبیعی می‌داد) توانایی‌های ویژه‌ای داشته باشند، محدود هستند و نسبی. حتی شناخت آن‌ها از انسان، کاملاً نسبی و احتمالی است و قدرت خودشان هم محدود. آن‌ها قدرت ندارند که کسی را مجبور به کاری کنند:

«ما اگر کسی را بترسانیم، اگر کسی را به زور مجبور به کاری بکنیم خاکستر می‌شویم.» (ص ۳۱)

«ما اگر کسی را سرزنش کنیم یا اگر با کسی دعوا کنیم تاریک می‌شویم.» (ص ۴۹)

ممکن است این خصیصه‌های داستانی، با ذهنیت خوگرفته نوجوان و حتی بزرگسال، به خصوص منتقدین ادبیات کودک و نوجوان که تمام سر و کار ذهنی‌شان با این نوع رمان‌ها بوده، خوش نیاید و ذهن کلیشه شده و خو کرده و معتاد به استانداردهای رایج، آن را پس بزنند. ممکن است ذهن تحمل و ظرفیت این همه آشنایی‌زدایی را نداشته باشد و به طور طبیعی، دچار واکنش منفی در برابر آن بشود. حتی ممکن است کسانی که برداشت‌شان از خودشان این است که با پیشرفته‌ترین تئوری‌های جهان آشنایند و خود را منتقدین آوانگارد هم به شمار می‌آورند، در برابر نوآوری‌های ساختاری و زبانی و معنایی این رمان (و به تبع تفکر ویژه و خاص آن) عکس‌العمل منفی نشان بدهند؛ چون از هنجارهای ذهنی آن‌ها باز آشنایی‌زدایی می‌کند و از هر کدام فاصله‌ای بعید می‌گیرد.

اما باید دانست که مهم‌ترین خصلت هر اثر هنری، در میزان فاصله‌ای است که می‌تواند از همه هنجارهای متداول (کلاسیک، مدرن و پست مدرن،...) بگیرد و هر چه‌قدر این فاصله بعیدتر باشد، نویسنده در خلق اثر هنری خود، به آستانه شاهکار و یگانگی نزدیک‌تر شده است.

O O O

این رمان، هم‌چنان و هنوز، جای کار و نقد و بررسی بسیاری دارد: اکنون و همیشه؛ در نسل‌های پس از مندنی‌پور نیز. من به عنوان شروع، پرده‌برداری مختصری کردم از آن تا رونما شود. از دید این قلم، این شهریاری که در طلسم جاودانهٔ شهرزاد گرفتار آمده است، شاهکار شکفته نبوغ ادبیات داستانی مدرن زبان فارسی است. او اکنون، در ادبیات کودکان و نوجوانان ایران نیز دست به آفرینش شاهکاری بی‌بدیل زده است. شاید این ستاره باران درخشان، آغازی متبرک باشد به رهروان‌نواندیش این راه: راهی که رونده‌گان آن بسیار اندک شمارند.

پی‌نوشت:

۱. آتشی، منوچهر: درآمدی به آسیب‌شناسی رمان در ایران، ماهنامه کارنامه، شماره ۴۲.

۲. میان تیترها برگرفته از کتاب ارواح شهرزاد، نوشته شهریار مندنی‌پور است.

۳. نگاه کنید به تجربه‌های نیما یوشیج و رضا براهنی، جلال آل احمد و هوشنگ گلشیری، در شعر و نثرِ ضدمعیار.

۴. اقتباس از رمان حسن فرهنگی: نویسنده نمی‌میرد، ادا درمی‌آورد.

۵. اما چرا ۱۲ ستاره؟ آیا عدد ۱۲ در این رمان، مثل عدد ۶ در داستان شازده‌کوچولو، یک نماد فیثاغورثی خاص است؟ یا خدایان اسطوره‌ای المپ؟ می‌شود چنین پرسش‌هایی را مطرح کرد؟ چرا ۱۴ ستاره نه؟ یا ۷ ستاره؟ یا...؟

۶. یک نمونه دم دستی‌اش، جمله کلیدی پدرم بود که هر وقت لباس می‌پوشید تا از خانه بیرون برود و از او می‌پرسیدیم، کجا می‌روی؟ هیچ وقت نشد که به طور مشخص بگوید کجا؟ مثلاً خانه همسایه، پارک، بانک، مغازه، به سلمانی یا خانه فلان دوست. می‌گفت می‌روم «خیابان!» و ما هم بعدها که بزرگ شدیم، این جمله را دست گرفته بودیم. گاه این «خیابان» یک ساعت طول می‌کشید و گاه چند روز. و ما بعد از بازگشت پدر نیز هم‌چنان در تعلیق خیابان می‌ماندیم و هیچ وقت این خیابان از حالت تعلیق زبانی خود بیرون نیامد و آشکار نشد!