ماتیکان نویسندگی*

O شهناز صاعلی

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

«این کتاب برای گروه‌های کم سن و سالی نوشته شده که دوست دارند بدانند غصه‌ها و خوشحالی‌های بزرگ‌ترها چطور هستند و برای گروه‌های سنی بزرگسالی نوشته شده که دوست دارند یادشان بیاید غم‌ها و شادی‌های بچه‌ها چطور بودند.»

(ص ۵)

۱ اثر
دو دیدگاه

دوگانه‌نویسی هدفمند

امروزه کم نیستند نویسندگانی که، هم برای کودکان و نوجوانان و هم برای بزرگسالان می‌نویسند. این سودای نوشتن برای دو گروه سنی که اصطلاحاً «دوگانه‌نویسی» نام گرفته، چنان رو به گسترش است که به گفتهٔ ساندرا بکت (Beckett)، در کتاب گذر از مرز (Transcending Boundaries)، در برخی کشورها از جمله نروژ و سوئد، «اصطلاح «ادبیات همه سن»، برای اشاره به این پدیده به کار می‌رود.»[1] در بررسی زمینه‌های شکل‌گیری چنین پدیده‌ای دلایل چندی ذکر شده که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از:

ـ پدید آوردن ادبیات خاص کودکان، در هنگام نبود ادبیات خاص ایشان. این وضعیت، به ویژه در جوامع یا کشورهایی به چشم می‌خورد که ادبیات کودک آن در حال شکل‌گیری است ونویسندگان بزرگسال با ساده‌تر کردن متون بزرگسال یا آثار بزرگسال خود، متونی خاص کودکان پدید می‌آورند.

ـ اهداف آموزشی یا تعلیم و تربیتی: این موضوع، به ویژه در کتاب‌هایی که به متون مقدس و مذهبی پرداخته‌اند، نمود دارد.

ـ شرایط فراادبی: شرایط فراادبی، گاه نویسندگان را به سمت نوشتن کتاب‌هایی سوق می‌دهد که، هم کودکان و هم بزرگسالان را با استفاده از کدها و زبان خاص، مورد خطاب قرار می‌دهد. در این میان، «ایدئولوژی» نقش تعیین‌کننده‌ای دارد. انسان قرن بیست، با گسترش حیطه‌های تفکر و ادراک، کند و کاو و تحقیق را با پرسش از مسایل بنیادین بسیاری آغاز کرد؛ پرسش از هویت شخصی و اجتماعی، عقلانیت، جامعه‌پذیری. هم‌چنین، طرح مفهوم ایدئولوژی در مباحث و زمینه‌های مختلف، مورد توجه قرار گرفته است. در ادبیات، این رویکرد به نام ایدئولوژی متن، مطرح است.

به عقیدهٔ جان استفانز، عمده‌ترین جنبه تفکر عقلانی طی دو سه دههٔ گذشته، «شناخت اهمیت بررسی نقادانهٔ زبان، به منظور تفهیم زندگی اجتماعی است»[2] برخی از نظرهای انتقادی و اجتماعی برآنند که زبان به مثابهٔ سیستمی از نشانه‌ها ـ که عموماً به عنوان کلام به آن اشاره می‌شود ـ آکنده از ایدئولوژی است.»[3] البته ایدئولوژی، الزاماً نامطلوب و زیانبار نیست و در معنای سیستمی از عقاید که از طریق آن، جهان برای ما معنی و مفهوم می‌یابد، زندگی اجتماعی بدون آن ممکن نیست.

اگر کودک باید در اجتماع سهیم شود و در چارچوب ساختارهای آن هدفمند عمل کند، ناگزیر است کدهای مهمی را که در جامعه به کار می‌رود، خوب بیاموزد و بفهمد تا بتواند گلیم خود را بیرون کشد و زندگی‌اش را سامان دهد. از نظر کسانی که زبان را سیستمی از نشانه‌ها می‌دانند، «کد پایه زبان است؛ زیرا زبان عام‌ترین نوع ارتباط اجتماعی است»[4]. یکی از طرق کاربرد ویژهٔ زبان که جامعه به واسطه آن، ارزش‌ها و نگرش‌های مورد قبول خود را عینیت می‌بخشد، در دسترس همگان قرار می‌دهد و در ذهن افراد القا و جایگیر می‌کند، از طریق تخیل و ثبت و ضبط داستان هاست.

استفاده از زبان، به عنوان ابزاری برای اجتماعی کردن و به عبارتی جامعه‌پذیری افراد یک

جامعه، فرآیندی آگاهانه و سنجیده است. این فرآیند، همان گونه که پیش از این اشاره شده، از کتاب‌های متون مقدس و مذهبی گرفته تا انواع دیگر را شامل می‌شود. هر کتابی نوعی ایدئولوژی در خود دارد. گاه این امر به طور آزاردهنده در متن ظاهر می‌شود و گاه به گاه به گونه‌ای نامرئی و به اصطلاح در متن حک شده است. این موضوع دربارهٔ کتاب‌های کودکان نیز صادق است. (این جا به اختصار کودکان می‌آورم، اما گروه سنی نوجوان تا حد بلوغ نیز مورد نظر است.)

کلام در داستان کودکان نیز آکنده از پیش‌فرض‌های ایدئولوژیکی و بنابراین، نوشتن برای کودکان هدفمند است و هدف آن، پروراندن ارزش‌هایی در خوانندهٔ کودک است؛ ارزش‌هایی که بین نویسنده و خوانندهٔ متن مشترک است. این ارزش‌ها عمدتاً شامل اخلاقیات و نظام اخلاقی است، اما موضوعات دیگری هم که می‌توان آن‌ها را مرتبط با مسئله اجتماعی کردن یا جامعه‌پذیری مخاطبان کم سن و سال دانست، مورد مداقهٔ نویسندگان قرار می‌گیرد؛ مسائل و موضوعاتی که به:

- بررسی ارتباطات طبقه حاکم
- بررسی ساختارهای اجتماعی حاکم بین زنان و مردان
- ساختار ارتباطات اجتماعی بین بزرگسالان و کودکان در خانه، مدرسه، محیط‌های مذهبی و غیرمذهبی و در کل جامعه می‌پردازد.

نویسنده با طرح مسائلی از این دست در قالب داستان، به خوانندهٔ کم سن و سال خود نشان می‌دهد که در فرهنگ گذشته، چه چیزهایی ارزشمند بوده است و فرهنگ اجتماعی معاصر، چه مؤلفه‌هایی از آن را به عنوان سنت‌های اصلی فرهنگی تلقی می‌کند. پس از آن، نویسنده نکاتی را در خصوص حال و آینده، به خوانندهٔ خود القا می‌کند و می‌کوشد خوانندگان خود را به سمت اشکال ایده‌ال مورد نظر خود سوق دهد. توجهٔ نویسندگانی که در اثر خود به بررسی روابط بینا فردی یا رابطهٔ فرد و اجتماع می‌پردازند، بر «روان فردی» متمرکز است.

کتاب هزار و یک سال، از همان صفحهٔ اول، به طور آشکار خود را به خواننده بازمی‌نمایاند و نشان می‌دهد که نویسنده زبان را در معنای سیستمی از نشانه‌ها، به منظور ایجاد ارتباط با خوانندهٔ خود، با شیوهٔ کاملاً سنجیده، آگاهانه و هدفمند به کار گرفته است. به عبارتی، متن او، یک «کلام» و هدف آشکار او ایجاد دیالوگ با خوانندهٔ خود است. او کوشیده در متن خود، مسائل و موضوعات پیش گفته را پیش چشم خوانندهٔ خود قرار دهد. درواقع، متن او آکنده از پیش‌فرض‌های ایدئولوژیکی است که به بررسی ساختار روابط اجتماعی پس گروه‌های مختلف و نیز روابط بینا فردی می‌پردازد و با طرح ایده آل مطلوب خود، می‌کوشد آن را به ذهن خواننده القا کند.

منظور از کلام این جا، صرف معنای زبان‌شناسی آن نیست، بلکه منظور کلام روایی است که «به واسطهٔ آن، یک داستان و نشانه‌های آن بیان و منتقل می‌شود (شامل ترتیب زمانی، کانونی کردن و ارتباط روایی با داستان و مخاطبان است.»[۵] به این موضوع با عنوان کلام داستانی، بیشتر خواهم پرداخت.

ویژگی فرا داستانی

اصطلاح فراداستان را نخستین بار ویلیام گس، رمان نویس و منتقد آمریکایی، در یکی از مقالاتش در سال ۱۹۷۰، برای اشاره به آن دسته از آثار ادبیات داستانی به کار برد که داستان بودن خود را از خواننده پنهان نمی‌کنند و حتی با پرداختن به مسایل داستان‌نویسی، دائماً به خواننده یادآور می‌شوند که آن چه می‌خواند، صرفاً داستان است. پاتریشیاوو (Waugh)، اصطلاح فراداستان را در مورد نوشته‌هایی به کار می‌برد که آگاهانه و به طور سیستماتیک، توجه خود را معطوف جایگاه (منزلت) خود به عنوان چیزی «دست ساخته» یا «مصنوع» می‌کند تابدین گونه، دربارهٔ ارتباط بین داستان و واقعیت، سئوالاتی مطرح سازد. ووُ خاطرنشان می‌کند:

«فرا = meta؛ به لحاظ اصطلاح‌شناسی برای بررسی ارتباط بین سیستم زبانی و اختیاری و جهانی که آن سیستم مدعی است به آن اشاره دارد، ضروری است.»[۶]

به عبارت دیگر، «فرا داستان» این امکان را به ما می‌دهد تا ارتباط بین جهان «در داستان» و «جهان بیرون داستان را توصیف کنیم. سطوح «فراداستانی» در هر اثر داستانی یافت می‌شود، اما در متون خاصی کاملاً بارز و آشکار است. بخشی از تعریف «فراداستان»، مربوط به متونی است که به شیوه‌های مختلف، آگاهانه، «هنر نوشتن و هستی یافتن خود را به بحث می‌گذارند «این متون، ممکن است داستان را به عنوان سوژهٔ خود به کار برند؛ یعنی داستان در داستان»[۷] یا متونی که منشأ داستان را مورد مداقه قرار می‌دهند و خواننده را در پایان، در گونه‌ای شک و گمان فرو می‌نهند.

«فرا داستان نه تنها به عنوان یک ابزار برای به نمایش گذاشتن «شالودهٔ ساختار داستانی»

به کار می‌رود، بلکه تصدیق و تأیید دیدگاه پست مدرنیسم دربارهٔ جهان، به عنوان چیزی «مصنوع» و «بناشده» و «دست ساخته» است.»[۸]

«چند صدایی» یک ویژگی اساسی «فراداستان» محسوب می‌شود. اصطلاحات بنیادی دیگر در تعریف «فرا داستان»، «قالب» و «قالب شکنی» هستند و در این وجه نیز پاتریشیاوو باز نظر به دیدگاه پست مدرنیسم دربارهٔ جهان، به عنوان ساختاری از قالب‌ها و مرزها دارد»[۹]

مرز بین واقعیت و داستان کدام است؟ شیوه‌ای که در ادبیات معاصر، به گونه‌ای آشکار نشان دهندهٔ این نگرش است، آغاز و پایان متن به طور دلبخواهی و گفتن داستان بدون نظم زمانی است. مرزهای دیگر که در «فرا داستان» یکدیگر را قطع می‌کنند، مرز بین موضوع داستانی و شی واقعی است. یک شیوه برای ره بردن به ساختار «فرا داستان»، فاصله گرفتن از موضوعات، اشیا، مخاطبان درون داستان و بیرون داستان است؛ یعنی تعیین نویسنده، نویسندهٔ ضمنی، راوی، شخصیت

همان‌گونه که گفته شد، متن دارای هشت داستان است که درون متن جای گرفته‌اند. این داستان‌های لانه‌ای، دارای همان ساختاری هستند که ابتدا به عنوان کلام داستانی از آن یاد و ویژگی‌های آن توضیح داده شد. از آن جا که همهٔ این داستان‌ها، ساختار اکثراً مشابهی دارند. «کارکرد متنی خاصی به نام آینه در متن»، به آن‌ها نسبت داده می‌شود

سوژه بودن داستان، در پایان متن، خواننده (مخاطب) را در این شک باقی می‌گذارد که مرز واقعیت و تخیل (داستان) چیست و کجاست؟ نویسنده، هم در آغاز و هم در پایان، از نوشتن داستانی دربارهٔ ستاره سخن می‌گوید

اصلی، طرف روایت، خوانندهٔ ضمنی و خوانندهٔ واقعی.

کلام داستانی

جان استفانز، در کتاب زبان و ایدئولوژی، در داستان کودکان، کلام داستانی را به دو سطح داستان (Story) و کلام (روایت) تقسیم می‌کند.[۱۰]

داستان:
الف ـ حوادث
ب ـ کنش‌ها
ج ـ روندها (اصلاح، وخامت) / (پیشامدی که وضعیت داستانی را بهبود می‌بخشد یا وخیم می‌گرداند.)

د ـ موجودات داستانی:
ـ شخصیت‌ها / کنش‌گرها
ـ زمینه:
ـ زمان
ـ مکان

کلام (روایت)

ـ پروسه گزینش (آن چه خوانده می‌شود، اما آن چه بیان می‌شود و آن چه را به طور ضمنی به آن اشاره می‌شود هم دربرمی‌گیرد)
ـ طرز یا حالت کلام:
الف ـ روایی
ـ توصیفی
ـ جدلی یا مباحثه‌ای

الف ـ روند روایت:
الف ـ عامل روایت:
راویان
نویسندهٔ ضمنی

ب ـ گیرندگان:
ـ طرف روایت
ـ خوانندهٔ ضمنی

ـ زاویه دیدی که «داستان» از آن زاویه دید ارایه می‌شود
ـ زاویهٔ دید راوی
ـ کانونی کردن شخصیت‌ها
ـ ایدئولوژی (آشکار ـ پنهان)

ـ نظم (با تربیت)
ـ استمرار (دیرش)
ـ ارتباط
(ارتباط بین موجودات داستانی)

هزار و یک سال، از چهار بخش مجزا تشکیل شده (منظور بخش مکتوب در کتاب است). بخش اول در صفحه ۵ ـ بخش دوم، پیش نویس اول صفحات ۸-۷ـ بخش سوم، پیش نویس دوم صفحات ۱۳-۹ و بخش چهارم، هزار و یک سال که از صفحه ۱۵ آغاز می‌شود. البته، بخش یادآوری نیز از صفحه ۱۳۹ تا ۱۴۲ کتاب را دربرمی‌گیرد.

الف: آغاز متن:
«این کتاب برای گروه‌های کم سن و سالی نوشته شده که دوست دارند بدانند غصه‌ها و خوشحالی‌های بزرگ‌ها چطور هستند. و برای گروه‌های سنی بزرگسالی نوشته شده که دوست دارند یادشان بیاید غم‌ها و شادی‌های بچه‌ها چطور بودند.
هم‌چنین برای بارانم:
که محبتش را آشکار نمی‌کند
و برای دانیالم
که مثلاً یکی را نشان می‌دهد و می‌پرسد: او آدم خوشحالیه یا بدجنس
و برای آن‌ها که به هم دروغ نگفتند... و آن‌هایی که اگر گفتند، دشمنی نکردند.

متن در آغاز، با این چند عبارت کوتاه، شالودهٔ متنی خود را بار می‌نمایاند:

۱ ـ آغاز متن با «کنش گفتاری»، اطلاعاتی را از یک سخن‌گو به گیرنده منتقل می‌کند. این سخن‌گو طرف خطاب خود را کاملاً مشخص می‌کند: بزرگسالان و کم سن و سالان. بنابراین، متنی دوگانه با مخاطبان دوگانه است.

ـ با اعلام این که متن برای این گروه‌ها نوشته شده، به سنجیده و هدفمند بودن آن اشاره دارد و هدف آن، بررسی و تفهیم ساختار و روابط اجتماعی، روابط بینا فردی، نظام اخلاقی و باز نمود سیستم تعیین کنندهٔ مفهوم معنی و ارزش... است.

حال با توجه به این که متن به وضوح مخاطبان خود را کودکان و بزرگسالان خطاب می‌کند، باید دید آیا روند «بودش» متن، این امکان را به ویژه برای کم سن و سالان فراهم آورده تا مورد خطاب این متن باشند یا خیر؟ منظورم از روند بودش، روند شکل‌گیری متن، کدهای به کار گرفته شده در آن و سیستم معنایی مقتبس از آن است که به نویسنده مربوط می‌شود. از سوی دیگر «روند خوانش» در ارتباط با خواننده یا گیرنده است. سخن‌گو با استفاده از ویژگی «فشردگی کلامی»، در صفحهٔ اول متن،
به شکل اشاره یا فشرده، آن چه را در قسمت‌های دیگر قصد بسط آن را دارد و ایدئولوژی متنی آن تلقی می‌شود، بیان کرده است.

ب ـ پیش نویس اول و پیش نویس دوم (در صفحات ۹-۷ کتاب)

این دو بخش نیز با فشردگی کلامی، آن چه را در قسمت چهارم متن، قصد گشودن و بسط آن را دارد، به اشاره بیان می‌کند. در این سه قسمت، فقط کلام یا روایت است. در این دو متن موجز، کارکردهای روایی روایت، در ارتباط با جهان داستان که در بخش چهارم بسط می‌یابد. به دست داده شده است. ازجمله:

۱ ـ نوع روایت این کد را به دست می‌دهد که راوی مشخصی وجود ندارد.

۲ ـ نداشتن شخصیت‌های معمول و قهرمان گونه. شخصیت‌ها عمدتاً «تیپیک» هستند.

«شب‌ها هر کسی، اگر اسیر بود، اگر شکست خورده بود،یا اگر تنها بود...»

۳ ـ وجود حوادث ماوراء طبیعی در متن بسط یافته:

«همان وقت‌ها، مردمان مطمئن بودند که بال‌ها یکی از رازهای آسمان هستند... آسمان از آن زمان که ابرهای اول اول از روی آن کنار رفتند، همیشه رازهایی داشته.»

۴ ـ نگرش‌ها و رفتار اخلاقی و الگویی در متن:

متن ضمن طرح مؤلفه‌های فرهنگی واخلاقی ارزشمند گذشته، مولفه‌هایی را که در فرهنگ معاصر مهم تلقی می‌شوند، بازمی‌نمایاند و ایده‌ال و نظر خود رابیان می‌کند. چنین روندی در طول متن، کاملاً جریان دارد.

به عنوان مثال:

«همان وقت‌ها، مردمان مطمئن بودند که بال‌ها یکی از رازهای آسمان هستند... آسمان از آن زمان که ابرها اول اول از روی آن کنار رفتند، همیشه رازهایی داشته. همین الان هم رازهایی دارد. مثلاً وقتی به آسمان نگاه می‌کنیم و می‌بینیم که دیگر آن بال‌ها را نمی‌بینیم، می‌فهمیم که همین جای خالی آن‌ها، خودش یک راز است.

حالا شاید یکی بگوید: مردمان آن زمان‌ها لابد خیلی تنها بوده‌اند که خیلی به آسمان نگاه می‌کرده‌اند، ولی حتماً یکی دیگر به او جواب می‌دهد: حالا هم از خیلی‌ها می‌شنویم که تنها هستند، ولی به آسمان نگاه نمی‌کنند و همین یکی دیگر شاید ادامه دهد که اصلاً کی گفته تنهایی بد است؟ ما عادت کرده‌ایم که وقتی تنها هستیم، غمگین بشویم یا وقتی غمگین هستیم، تنها بشویم. اما اگر موقعی که شاد هستیم، تنها بشویم یا موقعی که تنها هستیم، خوشحال بشویم، می‌بینم 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 ۱۲-۱۱)

۵ ـ در این دو پیش‌نویس، اگرچه به نظر می‌رسد یک راوی در حال روایت یا نقل کردن است، در میانهٔ سخن خود، از قول یک قصه‌گو یا راوی دیگر نقل می‌کند و این حاکی از آن است که روند روایت در بخش چهارم، نقل در نقل است و به عبارتی، خواننده نه با یک راوی که با راویان مواجه است و متن دارای سطوح روایت است:

«یک قصه گوی قدیمی گفته است که قدیم‌ها، مردمان وقتی به آسمان نگاه می‌کردند...»

ص ۱۱

«یک زمان، یک مرد ماهی‌گیری گفته که این قایق قصه‌ای داشته...»

ص ۱۲

۶ ـ طرز یا حالت کلام: متن پیش نویس اول و دوم، سه طرز یا حالت کلام (کلامی) را که بعداً در متن بسط یافته، به کار می‌گیرد:

ـ الف) کلام روایی: قسمت‌هایی که مشخصاً روایت می‌کند مانند:

«سال‌ها سال پیش، خیلی سال پیش‌تر از حالا، زمانی که مردم چیزهای زیادی برای تماشا نداشتند به آسمان خیلی بیش‌تر از حالا نگاه می‌کردند و چون خیلی زیاد آسمان را تماشا می‌کردند از ما چیزهای بیش‌تری در آن می‌دیدند...»

ص ۹

ب) توصیفی:

«... ستاره‌هایی را که نزدیک هم بودند، طوری به هم وصل می‌کردند که وقتی به هم وصل‌شان می‌کردند، یک شکل مخصوصی درست می‌شد. درست مثل بازی «وصل کن و ببین» توی صفحهٔ سرگرمی مجله‌های بچه‌های حالایی، که اول تعدادی نقطهٔ پخش و پلا می‌بینیم و بعد وقتی از شمارهٔ یک تا مثلاً شماره هفتاد و هفت را به هم وصل می‌کنیم، می‌بینم مثلاً یک حلزونی پیدا می‌شود که خیلی آهسته دارد به یک سمتی می‌رود.»

(ص ۱۱)

ج) جدلی یا مباحثه‌ای:

«حالا شاید یکی بگوید: مردمان آن زمان‌ها لابد خیلی تنها بوده‌اند که خیلی به آسمان نگاه می‌کرده‌اند. ولی حتماً یکی دیگر به او جواب می‌دهد: حالا هم از خیلی‌ها می‌شنویم که تنها هستند. ولی به آسمان نگاه نمی‌کنند.» و همین یکی دیگر شاید ادامه دهد: که اصلاً کی گفته تنهایی بد است؟»

ص ۱۱-۱۰

۷ ـ استفاده از مقوله‌های معنادار: منظور استفاده از کلمه یا گروهی از کلمات است که از نظر معنایی، در تقابل با گروه دیگر قرار می‌گیرد.

از جمله:

آسمان # زمین (آسمانی # زمینی)

اسیری، شکست، بدبختی # امید، قوی، خوشبختی

سکوت # صدا

غمگین # شاد

روز # شب

نقطهٔ پخش و پلا # وصل کردن

این مقوله‌ها در متن، به صورت شخصیت‌های

آنچه در این روایت‌ها بسیار جلب توجه می‌کند و می‌توان گفت توی چشم می‌زند، لحن سخن راوی و قضاوت‌های ارزشی اوست

اگر کودک باید در اجتماع سهیم شود و در چارچوب ساختارهای آن هدفمند عمل کند، ناگزیر است کدهای مهمی را که در جامعه به کار می‌رود، خوب بیاموزد و بفهمد تا بتواند گلیم خود را بیرون کشد و زندگی‌اش را سامان دهد.

از نظر کسانی که زبان را سیستمی از نشانه‌ها می‌دانند، «کد پایه زبان است؛ زیرا زبان عام‌ترین نوع ارتباط اجتماعی است»

داستانی نمود می‌یابد و درباره آن‌ها، کارهای‌شان و صفاتی که به آن‌ها نسبت داده می‌شود، قضاوت و ارزشگذاری می‌شود.

۸ ـ پیش نویس اول، به طور گذرا به ویژگی فراداستانی متن اشاره می‌کند؛ یعنی منشأ داستان چگونگی شکل‌گیری و هستی یافتن آن، ارتباط بین واقعیت و داستان و نیز مصنوع بودن آن:

«تا به حال دربارهٔ آمدن ستاره‌ها به زمین، قصه‌هایی و داستان‌های قشنگی نوشته شده، همان طور که مثلاً دربارهٔ آمدن یک غریبه به یک محلی، یا رسیدن یک خبر مهم، یا آمدن پرنده‌ها، قصه و داستان‌های زیادی نوشته شده، این طوری بود که من فکر کردم، شاید بد نباشد که هر نویسنده‌ای، یک قصه‌ای، داستانی دربارهٔ ستاره‌ها یادش بیاید و بنویسد، مثل شاعرها که... و اگر نویسنده دربارهٔ ماجراهای ستاره‌ها بنویسد، می‌شود بهشان اسم گذاشت «قصه‌های ستاره‌ای» یا «داستان‌های ستاره‌ای»...»

(ص ۷)

این ویژگی در آخر متن، کاملاً بارز و آشکار است.

۹ ـ وجود مولفه‌های پیرا متنی:

«پیرا متن مولفه‌هایی از متن است که روایت واقعی و طرز ارایهٔ جهانِ داستانیِ اولیه را احاطه کرده. به عقیدهٔ ژانت، پیرامتن به عنوان خصیصهٔ جزئی‌ترین تحریک عصبی ایجاد حس، آستانهٔ گذر یک خواننده از میان راهی است که به جهان داستانی می‌رود. پیرامتن شامل عنوان‌ها، سرلوحه (سرنوشته، تیتر)، اهداییه (تقدیم نامه) و... می‌شود.[۱۱]

در متن هزار و یک سال، تصاویر، اهداییه کتاب، پیش‌نویس اول و دوم، توضیحاتی که در چهارگوش‌های کنار صفحات آمده، تقویم یک مرد زندانی (ص ۹۲) و حتی یادآوری آخر کتاب، مولفه‌های پیرامتنی کتاب هستند.

هزار و یک سال

متن هزار و یک سال، یک داستان اولیه یا اصلی‌دارد که داستان ستاره‌هاست. این داستان اصلی، به وسیلهٔ راوی اصلی روایت می‌شود. با جلو رفتن داستان اولیه، هشت داستان دیگر درون این متن شکل می‌گیرند (اگر داستان نویسنده را هم در نظر بگیریم، می‌شود نه داستان). به عبارت دیگر، این متن دارای سطوح داستانی و متعاقب آن سطوح روایت مختلف است. هر یک از این سطوح داستانی،

یک متن لانه‌ای محسوب می‌شود که دارای جهان داستانی، صحنه، شخصیت، طرح خاص خود است. «داستانی که به وسیلهٔ راوی دوم نقل می‌شود، به عنوان داستان لانه‌ای یا داستان ضمیمه از آن یاد می‌شود.»[۱۲] متن کلاً روایت محور است با سه سطح روایتی:

الف: سطح روایت راوی دانای کل یا «روایت نویسنده»[۱۳]: کسی که از بالا و از بیرون چون یک نویسنده عمل کرده، ازمنظر بیرونی بهره می‌برد. راوی در بیرون جهان داستان شخصیت‌ها زندگی می‌کند و با موقعیت و جایگاه ثابت، از منظر بیرونی می‌تواند توصیفات و مشاهدات باز و گسترده‌ای دربارهٔ حوادثی که در جهان داستان رخ می‌دهد، ارایه دهد. همین روایت، در خلأ یا وقفهٔ بین راویان داستان‌ها به صحنه می‌آید و با روایت خود، آن‌ها را به هم می‌پیوندد.

ب ـ «سطح روایت چهره‌ای، یا به تعبیر ژانت، کانونی کردن؛»[۱۴] راوی داستان، شخصیت داستانِ لانه‌ای است که دربارهٔ خود و حوادثی که برایش پیش آمده، سخن می‌گوید. خلاف راوی دانای کل، این راوی بر کنش خود متمرکز است، نه بر کنش دیگران. این راوی درون جهان داستان است و داستان از زاویه دید محدود او نقل می‌شود.

ج) راوی سوم: خود تجربه‌گر، شخصیت داستان و حدیث نفس نویس داستانی است (حدیث نفس را به جای زندگی‌نامهٔ شخصی به کار برده‌ام؛ زیرا به نظر من، حدیث نفس ناظر بر احوال درونی و روحی ـ روانی شخص است. در حالی که زندگی‌نامه، بیشتر ناظر بر احوال و تغییرات بیرونی زندگی فرد است). این راوی می‌تواند هم در بیرون جهان داستانی، هم در درون جهان داستانی باشد و داستان‌هایی را با داستان شخصی خود، از درون یک جهان داستانی مصنوع روایت می‌کند.

بعداً هنگام بحث از روند روایت (در ویژگی فراداستانی متن)، این سطوح روایت را تحت عناوین نویسندهٔ واقعی، نویسندهٔ مستتر و راوی مطرح می‌کنم.

ساختار متن

متن با روایت راوی اول که در بیرون جهان داستان است، آغاز می‌شود. راوی در روایت خود، مقدمات ورود به داستان اول را به دست می‌دهد. در اوایل داستان اول ـ داستان ستاره‌ها ـ زمینه ورود به داستان دوم ـ داستان اسکندر فقیر ـ را ترسیم می‌کند.

۱۰ ـ در ابتدای داستان اسکندر فقیر (قبل از ورود به جهان داستانی اسکندر فقیر) راوی اول، به راوی سوم تبدیل می‌شود:

«همان وقت‌ها خیلی قدیم، در همین شهر مردی زندگی می‌کرد که کارش قصه گفتن بود، ولی قصه‌های او غمگین بودند و مشتری نداشتند... او هر از گاهی، از پنجره به باران نگاه می‌کرد. و هر بار که به باران نگاه می‌کرد، به فکرش می‌رسید که «باران هزار و یک جور صدا دارد... .

هیچ حرف تازه‌ای ندارد...» و همین را یادداشت کرد آن مردی که این را نوشت، من بودم.»

ـ در زمینه داستان اسکندر فقیر، به طور گذرا، به شخصیت داستان‌های بعدی اشاره می‌شود:

ـ داستان دختر بچه‌ای که کسی نمی‌داند اهل کجاست و چه گذشته‌ای دارد.

ـ داستان قهرمان زندانی که باید آزاد شود.

ـ اسکندر فقیر، شخصیت کانونی یا روایتگر چهره‌ای داستان می‌شود و از خود و زندگی‌اش می‌گوید.

۲ـ خروج از صحنهٔ داستان دوم و ورود به صحنهٔ داستان سوم:

ـ راوی سوم همراه شخصیت‌های داستان است و روایت می‌کند.

ـ شاعر شخصیت کانونی و راوی چهره‌ای داستان است.

ـ اشارهٔ گذرا به داستان پهلوان بزرگ که پس از داستان دختر بچه می‌آید.

۳ـ خروج از صحنهٔ داستان سوم و ورود به صحنهٔ داستان چهارم:

ـ همان راوی به همراه شخصیت‌های داستان

ـ ما دختر بچه و دختر بچه، راویان داستان

۴ـ داستان مرد دانشمند

ـ مرد دانشمند، شخصیت کانونی و راوی محدود

۵ـ داستان مرد ماهی‌گیر

ـ مرد ماهی‌گیر، راوی محدود و شخصیت کانونی داستان

۶ـ داستان پهلوان

۷ـ داستان مرد زندانی

۸ـ داستان بانو و مرد کولی

۹ـ داستان نویسنده که خود تجربه‌گر، شخصیت داستان و حدیث نفس نویس داستانی است.

اگر کل متن را سفری یک شبه محسوب کنیم، داستان‌هایی که در درون متن گنجانده شده‌اند، هم‌چون داستان مسافرانی است که در طول سفر، برای گذران وقت، هر یک داستان خود را تعریف می‌کند تا شب بگذرد و صبح آید.

روند روایت

ویژگی بارز کلامی متن، در روند روایت، است و مؤلفهٔ فراداستانی که پیش از این ذکر شد، در روند روایت متن نمود می‌یابد. این مؤلفه، مبتنی بر دیدگاه پست مدرنیستی است که:

الف ـ جهان را به عنوان یک شیئی مصنوع، دست ساخته و بنا شده تلقی می‌کند. نویسنده (= راوی) در صفحهٔ ۷، توجهٔ خواننده (= مخاطب) را به قراردادی و مصنوع بودن نوشته جلب می‌کند:

«این بود که من فکر کردم شاید بد نباشد که هر نویسنده‌ای یک قصه‌ای، داستانی دربارهٔ ستاره‌ها یادش بیاید و بنویسد. مثل شاعرها که هر کدام از شاعرها، شعرهایی دربارهٔ دریا، یا گل‌ها، یا آسمان و ستاره‌ها به یادشان آمده و نوشته‌اند.»

ب ـ استفاده از داستان برای به نمایش گذاشتن «شالودهٔ ساختار داستانی». در این حال، خود «داستان» سوژهٔ داستان می‌شود. به عبارتی، متن «داستان در داستان» است.

ج ـ متن به طور آگاهانه، هنر هستی یافتن و شکل گرفتن خود و نیز سرچشمه متن را به نمایش می‌گذارد:

«من یادم نرفته بود که می‌خواسته‌ام نویسنده بشوم و چون می‌خواستم نویسنده بشوم، پس مجبور بودم یک نوع داستان‌هایی بنویسم که با این نوع داستان‌ها بشود نویسنده بودن را ثابت کرد.»

سوژه بودن داستان، در پایان متن، خواننده (مخاطب) را در این شک باقی می‌گذارد که مرز واقعیت و تخیل (داستان) چیست و کجاست؟ نویسنده هم در آغاز و هم در پایان، از نوشتن داستانی دربارهٔ ستاره سخن می‌گوید. وی در ابتدای متن می‌گوید: «لطفاً یک صفحه ورق بزن، به صدای ورق خوردن کاغذ خوب دقت کن و بعد ببین و بخوان». که تلویحاً می‌گوید، داستان نوشته شده و در پایان متن می‌گوید:

«پس بهتر است تا دیرم نشده این داستان را بنویسم، تا آن‌ها و هر کسی که دوست دارد به شب آسمان نگاه بکنند، اول هفت برادر و خواهر را ببیند..» (ص ۱۳۸)

نویسنده آشکارا می‌گوید، هنوز داستان را ننوشته است: گویی که پس از یک سفر دایره‌ای، از خانه خارج شده و پس از طی ماجراهایی دوباره به خانه، همان نقطهٔ اولیه بازگشته‌ایم (همان طرح داستان خانه، سفر، بازگشت به خانه). اول و پایان متن، داستانی نانوشته یا داستانی است که می‌خواهد نوشته شود.

از سوی دیگر، وقتی شخصیت اصلی متن که راوی متن نیز هست، در پایان داستان شروع به نوشتن داستانی می‌کند که ما خوانده‌ایم، آیا پایان داستان را باید به نحوی تلقی کرد که آن‌چه خوانده‌ایم، در حقیقت محصول نوشتن اوست؟

هـ . اصطلاحات راوی، نویسندهٔ واقعی، نویسندهٔ مضمر، خواننده، طرف روایت، خوانندهٔ مضمر در مؤلفهٔ فراداستان که عملاً در متن کاربرد دارند، در این متن نیز وجود دارد:

۱ـ ۱ـ نویسندهٔ واقعی: کسی که متن را نوشته، خارج از فضای داستان است و در ابتدای متن، خوانندهٔ واقعی را مخاطب قرار می‌دهد. او در متن در چهارگوش‌های کنار صفحات و توضیحات آخر کتاب نمود می‌یابد:

«و طوری آن کلمه‌ها را صدا می‌زد، مثل وقت‌هایی که خود ما، وقتی که تنها هستیم و دلمان تنگ شده اسم کسی را صدا می‌زنیم و البته اسم کسی را که دوستش داریم صدا می‌زنیم که یک طوری اسمش را بلند صدا می‌زنیم، انگار می‌شود صدای‌مان را بشنود.» (ص ۳۸)

۲ـ ۱ـ نویسندهٔ مستتر: صفات، عقاید، نگرش‌ها و طرز رفتاری که به شخصیت‌های داستانی نسبت داده شده و برداشت و تفسیر و تحلیل حوادث و رخدادها، از زبان شخصیت‌های داستان بیان می‌شود، به طور کلی، کارکرد ایدئولوژیکی متن، نویسندهٔ مستتر آن تلقی می‌شود.

۳ـ ۱ـ راوی: آن که متن را نقل می‌کند. از ابتدای متن، غیر از صفحهٔ اهداییه تا صفحهٔ ۱۳۳، راوی همان نویسندهٔ مستتر نیز هست (ص ۱۳۳). روایت خطی و در نتیجه، زمان داستانی شکسته می‌شود. راوی همان نویسندهٔ واقعی است و تمام آن‌چه نقل شده، این سؤال را به ذهن می‌آورد که آیا این یک «حدیث نفس» است؟

خوانندهٔ واقعی: خواننده‌ای که بیرون از متن قرار دارد و طرف خطاب نویسنده در جهان خارج است. نویسنده در ابتدای متن، با خوانندگان کتاب سخن می‌گوید: به عبارتی، نویسنده واقعی در مقابل خوانندهٔ واقعی.

۲ـ ۲ـ خوانندهٔ مستتر ـ خوانندهٔ مستتر نیز در مقابل نویسندهٔ مستتر قرار می‌گیرد. توضیح این که یک متن را خوانندگان واقعی متفاوتی با پیش زمینه‌های ذهنی، دانش و اندیشهٔ متفاوت می‌خوانند و هر یک بنا به اندوختهٔ ذهنی و تجربیات خود، از متن برداشت می‌کنند. این که یک نویسنده تا چه حد توانسته باشد، آن‌چه را می‌خواهد، منتقل کند، به میزان دانش مشترک بین دو طرف فرستنده و گیرنده پیام بستگی دارد. آیا خوانندگان مورد خطاب، می‌توانند برداشت نویسنده از جهان، انسان‌ها و روابط اجتماعی را درک و دریافت کنند؟ وقتی نویسنده، خود آشکارا اعلام می‌کند که قصد او ارتباط و انتقال مفاهیم است، آیا ابزارها، کدها و... به کار گرفته شده مناسب و شیوهٔ به‌کارگیری آن‌ها تا چه حد در ایجاد این ارتباط، موفق بوده است؟

۳ـ ۲ـ طرف روایت: وقتی متن به عنوان یک «کلام» در نظر گرفته شود (تئوری کنش گفتار، بر کارکرد روایت، به عنوان کنش گفتاری تأکید دارد: یک نوع بیان خاص و ویژه شده که یک گوینده و یک گیرنده دارد.)۱۵

در ابتدای متن نویسندهٔ واقعی (= راوی) با خوانندهٔ واقعی سخن می‌گوید. بعد که راوی آشکار در متن سخن می‌گوید، طرف روایت، خوانندگان مستتر بیرون متن هستند با برداشت‌های متفاوت از متن. اما در تکه‌هایی از متن طرف روایت هم در درون متن است و هم در بیرون متن [راوی آشکار در مقابل راوی پنهان یا مستتر است. راوی مستتر کسی است که از زبان چهره‌های کانونی شدهٔ داستان‌ها سخن می‌گوید].

نمونهٔ بارز این بازی زبانی، در صفحات ۲۰ ـ ۱۹ کتاب است: «همان وقت‌های خیلی قدیم، در همین شهر، مردی زندگی می‌کرد که کارش قصه گفتن بود، ولی قصه‌های او غمگین بودند و مشتری نداشتند.. و هر بار که به باران نگاه می‌کرد به فکرش می‌رسید که باران هزار و یک جور صدا دارد... و همین را یادداشت کرد. آن مردی که این را نوشت من بودم...»

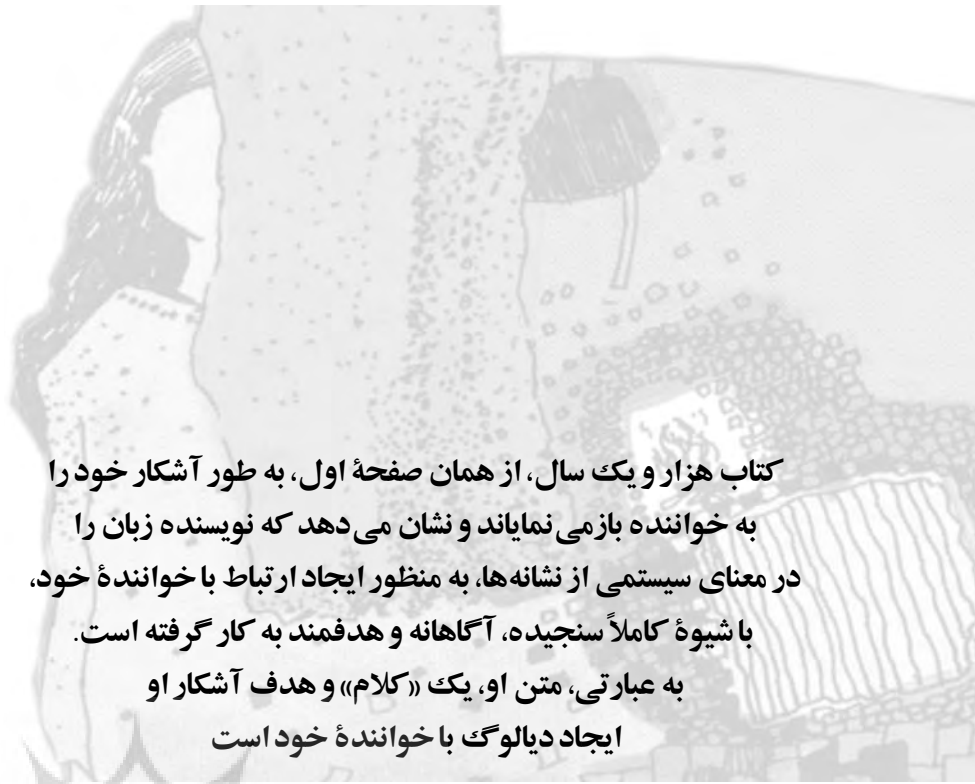
(طرف روایت، خارج از متن)

«من گرم‌ترین لباسم را پوشیدم و بیرون آمدم، خواهر و برادرها از خواهر بزرگ‌تر تا خواهر و برادر کوچک‌تر شروع کردند به گفتن ماجرای‌شان، هر کدام‌شان یک جمله می‌گفت و جملهٔ بعدی را یکی دیگرشان می‌گفت و همین طور از اول که توی آسمان بودند و چطور آمدند زمین تا آخرش که رسیدند در خانهٔ من گفتند و گفتند.» (ص ۲۲)

این جا متن می‌گوید که طرف روایت، هم بیرون متن است و هم درون متن بیرون متن است، زیرا راوی در حال روایت است و درون متن است، زیرا آن‌چه راوی چند صفحه قبل، برای طرف روایت خارج از متن نقل کرده، چیزی است که ستاره‌ها برای او نقل کرده‌اند؛ یعنی نقل در نقل و در واقع طرف روایت، همان راوی است. این بازی زبانی، در تمام متن نیز تکرار شده است؛ یعنی متن با مخاطبان خود بازی زبانی «چه کسی می‌گوید و چه کسی می‌شنود» (گیرنده) را پیوسته تکرار کرده است. در واقع ویژگی دوباره‌گویی روایت، جز ساختار متن است.

داستان پهلوان

همان‌گونه که گفته شد، متن دارای هشت داستان است که درون متن جای گرفته‌اند. این داستان‌های لانه‌ای، دارای همان ساختاری هستند که ابتدا به عنوان کلام داستانی از آن یاد و ویژگی‌های آن توضیح داده شد. از آن جا که همهٔ این داستان‌ها، ساختار اکثراً مشابهی دارند. «کارکرد متنی خاصی به نام آینه در متن»، به آن‌ها نسبت



کتاب هزار و یک سال، از همان صفحهٔ اول، به طور آشکار خود را به خواننده بازمی‌نمایاند و نشان می‌دهد که نویسنده زبان را در معنای سیستمی از نشانه‌ها، به منظور ایجاد ارتباط با خوانندهٔ خود، با شیوهٔ کاملاً سنجیده، آگاهانه و هدفمند به کار گرفته است. به عبارتی، متن او، یک «کلام» و هدف آشکار او ایجاد دیالوگ با خوانندهٔ خود است

داده می‌شود.

آینه در متن، تغییر و تأویل بخش کوچکی از روایت به عنوان یک نمود کانونی از [متن] کلی‌ای است که در آن ظاهر می‌شود.[۶] داستان پهلوان نیز چنین است متن در ترسیم حوادث یا شخصیت‌های داستانی، از سه طرز کلام استفاده می‌کند: روایی، توصیفی و مناظره‌ای متن پیش از وارد شدن در داستان شخصیت داستانی، از زبان راوی اطلاعاتی به خواننده می‌دهد.

آنچه در این روایت‌ها بسیار جلب توجه می‌کند و می‌توان گفت توی چشم می‌زند، لحن سخن راوی و قضاوت‌های ارزشی اوست. از آنجا که متن روایت محور است، نه کنش محور، راوی به ناچار از توضیح و تبیین هیچ چیز فروگذار نکرده است:

«او پهلوان لشکر سرزمین ماست، یک جنگجوی بزرگ شکست‌ناپذیر. شاید وسط مهمانی حاکم حوصله‌اش سررفته، از قصر او بیرون آمده، در این سال‌های گذشته او را خیلی کم می‌بینم، همیشه همین‌طور تند می‌تازد که زود برسد به قصرش. انگار از همه کس و همه جا بیزار است. مردم در گوشی می‌گویند که او توی دلش از حاکم هم خوشش نمی‌آید. همه منتظر یک روزی هستند که پهلوان قیام می‌کند، می‌گویند زندانی‌ها را آزاد می‌کند، پول‌هایی که حاکم به زور از مردم گرفته، پس می‌گیرد، حاکم را مجازات می‌کند و آن وقت، همه چیزها خوب و خوشحال می‌شوند.»

کلام توصیفی: پس از کلام روایی که پیش زمینه را به دست می‌دهد، کلام توصیفی می‌شود. مثلاً توصیف تالار قصر پهلوان:

«هوای تالار دم داشت. به ستون‌هایش، مشعل‌هایی می‌سوختند و دود می‌کردند. اما پشت ستون‌ها و گوشه کناره‌هایی تاریکی غلیظی بود و توی این تاریکی‌ها یک لحظه برقی می‌دیدیم که زود ناپدید می‌شد. این‌هایی که در دو ردیف ایستاده بودند، اطرافیان پهلوان بودند و بعد با فاصله از این‌ها، ته تالار بر یک تخت جواهرنشان، پهلوان بزرگ نشسته بود. هیکل او خیلی بزرگ بود، پاهایش مانند دو تنهٔ درخت روی پلهٔ تخت سنگینی می‌کردند. صورتش پر از جای زخم بود، اما ترسناک‌تر، دندان‌هایش بود که از خشم به هم فشرده می‌شدند. و معلوم بود که این دندان‌های قوی، سال‌هاست از خشم به هم فشرده می‌شوند.» (ص ۷۵)

در این جا روایت قطع می‌شود و حادثه (مؤلفه‌های داستان) آغاز می‌شود:

«نگاه پهلوان مثل دو نیزه به ما خورد، بعد با صدای وحشتناک پرسید: چه می‌خواهید این وقت شب؟

در صدایش خرخر پلنگی بود که سیر خون و گوشت و شکارش را خورده بود و چرت می‌زد. خواهر اول گفت:

ـ اگر ممکن باشد همهٔ ما را با پهلوان تنها بگذارید.

اما این حرف تمام شده نشده، اطرافیان و پیشمرگ‌های پهلوان شمشیر کشیدند، نیزه‌های‌شان را نیز آماده طرف ما گرفتند و با داد و فریاد گفتند:

ـ این‌ها حتماً آمده‌اند که پهلوان بزرگ عزیز ما را بکشند، پهلوان بزرگ!»

این جا داستان با ایجاد حالت تعلیق کوتاه، روبه وخامت نهاده، نویسنده با ترفند ظریفی آن را «اصلاح» می‌کند:

«من پیش خود گفتم، لابد شمشیرها مثل باران از تن ستاره‌ها رد می‌شوند ولی تن من چه؟ همین گفتن... من چه، اسمش ترس است، منتها من سعی کردم ترسم را قایم کنم... بعد انگار پهلوان از اطرافیانش دل خوشی نداشت. نعره کشید و نعره‌اش غرش شیر بود. یعنی شما می‌گویید که ما پهلوانی که یک تنه به لشکرها زده‌ایم و از کلهٔ شجاعان‌شان مناره درست کرده‌ایم، ما که ده‌ها دیو را کشته‌ایم و توی خون‌شان شنا کرده‌ایم، باید از این چند تا ملخ بدون اسلحه بترسیم؟ یا نکند منظورتان این است که آن‌قدر ضعیفیم که شما باید از ما محافظت کنید.»

(ص ۷۶)

این نعرهٔ پهلوان، گریزگاه داستان از حالت تعلیق و سیر نزولی آن و بهبود وضعیت داستان است.

طرز کلام مناظره‌ای که سخن‌گو از طریق آن عقاید خود را صریحاً بیان می‌کند. این تکه‌های کلامی، گاه به طور یک طرفه و گاه گفت‌وگوی دو یا چند نفره، در داستان‌ها نمود می‌یابد:

«گفتید برای کمک به من آمده‌اید؟ این حرف‌تان مسخره که هست، ولی برایم جالب بود. سال‌های زیادی هست که هیچ کس به من پیشنهاد کمک نداده. همه فکر می‌کنند من آن قدر قوی هستم که به هیچ کمکی احتیاج ندارم. همین طور هم هست، ولی هر کس از هر طرف می‌آید طرف من برای نفع خودش می‌آید، همه از من یک چیزی می‌خواهند...

آدم‌های پست، ضعیف‌ها چشم ندارند مرا زنده ببینند. زنده بودن من باعث می‌شود، پست بودن آن‌ها معلوم شود. آن‌ها خودشان یا با کمک به دشمن‌ها می‌خواهند مرا نابود کنند. خواهرها یک صدا گفتند: پس آدم‌های قوی خشمگین، تنها هم هستند» پهلوان با خندهٔ تلخی گفت: تنها؟!»

(ص ۷۹)

در این میان، راوی که حالا به شخصیت داستانی تبدیل شده، در جهان داستانی حضور دارد و با توصیف صحنه و حالات و خصوصیات شخصیت‌ها و کنش‌ها، نخ ارتباط بین آن‌هاست. مثلاً:

«پهلوان، مثل این که تعجب کرده بود، ابرو درهم کشید و به دست‌هایش خیره شد بعد با خندهٔ تلخی گفت: تنها؟

ـ خرش خرش زیر گلویش را خاراند.

ـ و دیگر در صدایش چکاچک آهن نبود.»

(ص ۷۹)

موجودات داستانی: موجودات داستان یا داستانی، شخصیت‌ها و کنش‌گرها هستند.

در داستان پهلوان شخصیت‌ها، راوی، ستاره‌ها، نگهبانان و اطرافیان پهلوان و خود پهلوان و کنش‌گرها، نگهبانان و اطرافیان پهلوان و پهلوان هستند.

همان‌گونه که پیش از این گفته شد، در هر داستان، شخصیت اصلی داستان، کانونی شده و به جای راوی اول سخن می‌گوید (در این داستان. پهلوان).

نثر کتاب نیز دارای ویژگی‌های خاص خود است که اگر فرصتی دست داد، در مجالی دیگر به آن خواهم پرداخت و این جا برای جلوگیری از اطالهٔ کلام، سخن را با طرح مواردی دربارهٔ رویکرد نویسنده در نوشتن به قول خودش «برای کم سن و سال‌ها» به پایان می‌برم.

۱ـ همان‌گونه که گفتم، یکی از مهم‌ترین دلایل نوشتن برای مخاطبان دوگانه، سودای نویسنده برای ارایه ایدئولوژی مورد قبول خود و طرح و بررسی و انتقاد از مواردی است که مورد نظر دارد. مندنی‌پور در این کتاب خود، کاملاً در ارایه بینش و دیدگاه‌های خود موفق بوده و این بیشتر به لحاظ استفاده از مؤلفه‌ای است که به اصطلاح روایت‌گری مولف مستبد نامیده می‌شود. روایت‌گر مستبد، چه در نقش راوی دانای کل و چه در نقش راوی محدود، فرصت تأمل و اندیشه به خواننده یا مخاطب خود نمی‌دهد و دربارهٔ همه چیز و همه کس، صریحاً اظهارنظر یا بهتر بگویم اعمال نظر و قضاوت ارزش می‌کند.

در بررسی داستان پهلوان، زیر چنین جملاتی خط کشیده‌ام. چهره‌ها و شخصیت‌های کانونی داستان‌ها، در واقع همان راوی دانای کل به ظاهر دیگری هستند و اگر او فرصت سخن گفتن به شخصیت‌های داستانی را می‌دهد، نه به سبب ارزش قایل شدن برای آن‌هاست، بلکه برای این است که آن‌چه از زبان ایشان بیان می‌شود، اگر از زبان همان راوی مستبد بیان می‌شد، بسیار ناموجه و نپذیرفتنی جلوه می‌کرد.

۲ـ مندنی‌پور در این کتاب، هر آن‌چه در «جعبه ابزار» نویسندگی خویش داشته، بیرون ریخته واز آن‌ها حساب شده، استفاده کرده است. اگر چه تأثیر حسی متن بسیار قوی و عمیق است، ساختار و درون مایه کاملاً بزرگ سالانه آن، مانع این می‌شود که خواننده کم سن و سال، عمیقاً درگیر متن شود. این متن به وضوح «مصنوع» این فکر را پیش می‌آورد که گویا مندنی‌پور بیشتر از آن‌چه خواسته باشد پلی بین خود و خوانندگان به ویژه کم سن و سال بزند، عرصه این برای هنرنمایی یافته است.

۳ـ نویسنده در صفحهٔ ۵ متن، مدعی است که این متن برای کم سن و سالان نیز هست، اما اگر قرار است خواننده از طریق شخصیت خاصی در داستان، با جهان داستانی مرتبط شود، خواننده کم سن و سال با کدام شخصیت داستانی، به قول معروف هم ذات پنداری می‌کند تا در تجربهٔ او شریک و وارد جهان داستان گردد؟

حس پیوند و همسانی با یک شخصیت، یک روش اکتشافی در متن است که خواننده را قادر می‌سازد تا با استفاده از اندوختهٔ دانش و تجربه، توانایی و قابلیت‌های ذهنی خود فضای داستانی را کشف و درونی کند. در داستان فقط یک دختر بچه سرگردان داریم که چند جمله‌ای بیشتر از او نمی‌شنویم و جالب این که پس از رسیدن به مادرش به جای این که حالات و احوالات درونی او را از زبان خودش بشنویم، او ساکت می‌شود و مادرش سخن می‌گوید؛ یعنی همیشه بزرگ‌ترها.

دیگر این که در پایان متن که نویسنده و راوی داستان (یا داستان‌ها)، از قصه نوشتن و بازی با بچه‌ها می‌گوید:

«همین این بچه‌ها بودند که به نوبت، وقتی بچه بودند، خیلی بارها به من گفتند بیا با ما بازی کن و من گفتم خیلی کار دارم و آن‌ها گفتند این کارها هیچ وقت تمام نمی‌شوند، که وقتی تمام بشود آدم بتواند با دل راحت، یک کار خوبی مثل بازی کردن که خیلی هم لازم است انجام دهد.» (ص ۱۳۷)

اما پس از این سخن نیز به جای آن که برود با بچه‌ها بازی کند، با عجله به سراغ نوشتن داستان می‌رود:

«پس بهتر است که تا دیرم نشده، این داستان را بنویسم...»

۴ـ مسئله دیگری که در مواجهه با نویسندگان دوگانه‌نویس، گاه به چشم می‌خورد و مرتبط با ایدئولوژی متن نیز هست. این است که ادبیات کودکان و نوجوانان، گاه هم‌چون مأمن و سرپناهی برای نویسندگان مأیوس از جهان، مورد استفاده قرار می‌گیرد. هنگامی که نیازها و آمال بزرگسالان برآورده نشود، ادبیات کودک و دوران کودکی، هم‌چون پناهگاه به کار می‌رود.

اگر بزرگسالی را تجربه و دوران کودکی را «معصومیت» انسان در نظر بگیریم، این متن انفصال، تیرگی و سقوط «تجربه» و یک تمامیت محصور درخود است. تجربه‌ای که مستأصل و آفت‌زده، می‌کوشد خود را به یک موجود زنده، یعنی معصومیت مرتبط سازد.

این موقعیت یک مرد و سازه‌های او به لحاظ روانی، سیاسی و اجتماعی است. بدین منظور، توانایی نوشتن، ابزار نیرومند و التیام‌دهنده‌ای است؛ درگیر شدن در یک طرح زمان و فضا و لمس یک حس و مفهومی از متن و شخصیت، به خودی خود تجربه‌ای سلامت‌بخش و زایاست. نوشتن، باعث تجدید حیات خود نویسنده هم می‌شود.

به قول زوهر شویت (Zohar Shavit) در کتاب گذر از مرز، ما بزرگسالان به راستی از کودکان و فرهنگ آن‌ها چه می‌دانیم؟ ترسیم جهانی چنان سنگین و تاریک که هیچ خلأیی برای اندیشهٔ پویای نوجوان و قلب پرامید او باقی نمی‌گذارد. راوی مستبدی که از تحلیل و قضاوت کوچک‌ترین حرکت، صفت و صحنه در چارچوب اندیشهٔ خویش، فرو گذار نمی‌کند و کودکان را به بازی نمی‌گیرد و فقط به فکر نوشتن قصهٔ خود است. این جاست که علی‌رغم ادعای راوی یا نویسنده، باید گفت، راوی محل وثوق نیست و به قول «تحلیل‌گران ادبیات داستانی، راوی غیرقابل اعتماد است.»[۱۷]

پی نوشت‌ها:

* ماتیکان، واژهٔ فارسی میانه، به معنی مجموعهٔ کاملی از نوشته‌ها دربارهٔ موضوعی خاص است. به نقل از کتاب «ماتیکان عین القضات همدانی» پرویز اذکایی، نشر مادستان ۱۳۸۱.

Transcehding Boundaires Sandra. L Becket PXIV 1)

2) Language and Idealogy in Children Fictios P. 1

3) IbId.

4) IbId.

5) IbId. P11.

6) Children's Literature 190 Comes of age. Maria Nikolajera. P 190

7) IbId.

8 و 9) IbId 191

Language and deology in Children fictions. P.18 10)

11) Narrative form. Suzanne Keen. P.113

12) IbId. P. 111

13) IbId. P. 39

14) IbId. P. 39

15) IbId. P. 6

16) IbId. P. 112

17) IbId. P. 43