در بابِ اقتدارِ طنزِ پسامدرن

O عنوان کتاب: قصه‌های غیر معمولی ۱ و ۲
مجموعهٔ ده جلدی
O نویسنده: علیرضا میراسدالله
O تصویرگر: علیرضا میراسدالله
O نوبت چاپ: چاپ اول- ۱۳۸۳
O شمارگان: ۳۰۰۰
O بها: ۵۰۰۰ تومان

O زری نعیمی

«خیلی دلم می‌خواست به آفریقا بروم، اما پول نداشتم. دفترم را باز کردم و در آن یک اسب‌آبی کشیدم.»

جمله اول، اعلام یک آرزو است؛ آرزوی یک سفر. البته این جمله کامل نیست، یک نیمه است. نیمه دوم جمله، «اما پول نداشتم»، نمایندگی واقعیت را برعهده دارد و اقتدار آن را به رخ می‌کشد؛ اقتداری که به راحتی آرزوها را در کام خود می‌بلعد و احتمالاً اسکلتی هم از آن‌ها باقی نمی‌گذارد. واقعیت، همان غول بیابانی است که آمده است با تمام تجهیزات و امکانات خود، انسان و خواسته‌هایش را ببلعد و در برابرش قد علم کند. آمده تا او را شکست بدهد و وجودش را در هم بشکند. تمام راه‌ها را در برابرش مسدود می‌کند و یک «نه» بزرگ در برابرش قرار می‌دهد. غول بیابانیِ واقعیت، کم ترسناک نیست. وقتی گوشه چشم خود را هم نشان می‌دهد، کافی است تا با ابهتش اراده و آزادی انسان را خرد کند. اما جمله ساده و بی‌مقدمه «دفترم را باز کردم و در آن یک اسب آبی کشیدم»، همه آن اقتدار و ابهت را یکجا می‌شکند و به ریشخند می‌گیرد. غول بیابانی واقعیت دندان‌های تیزش را نشان می‌دهد، اما این جمله کوچک، با شمردن دندان‌های او و بازی کردن با آن، از زیر حمله‌اش زیرکانه می‌گریزد.

اولین کارکرد طنز در همین به هم ریزیِ ساختار اقتدار و ابهتِ واقعیت است. جمله «اما پول نداشتم» کافی است تا این آرزو در هم بشکند و انسان را برساند به نقطه نتوانستن و تسلیم و پذیرش اقتداری که از او برتر است. طنز اما در قالب جمله بعدی و جملات بعد، واقعیت تغییرناپذیر و سرسخت را از درون تهی می‌کند و خود، جای آن را می‌گیرد و به وارونه‌سازی دست می‌زند. طنز جهت بازی را عوض می‌کند و قدرت را به دست انسان می‌دهد. آن چه در میان این جدال، جدال واقعیت و انسان، می‌بایست تولید اندوه بکند، توسط طنز به بازی تبدیل می‌شود؛ بازی‌ای که انسان را از موقعیت اضطراب و وحشت، به وضعیت سرخوشانه شادی می‌رساند. راوی در این داستان، آفریقا را در دفترش می‌سازد؛ از طریق نقاشی. جمله به جمله‌ای که در این دفتر می‌آید و تصویرهای اسب آبی، زرافه آرام و جوجه تیغی غول پیکر و یک شیر سیر، همه قدم به قدم اقتدار واقعیت را می‌شکند و لگام افسارگسیخته آن را به دست انسان می‌دهند.

طنز در میانه چنین جدال نابرابری پدید می‌آید. نیرویی همه امکانات را در دست دارد. قدرت مطلق در دست اوست. این سوی جدال اما هیچ چیز ندارد، باید فرار کند و میدان را خالی بگذارد یا تسلیم شود و از جنس واقعیت گردد. طنز اما نه فرار می‌کند، نه تسلیم می‌شود: جا خالی می‌دهد تا ضربه‌ای که می‌خواهد او را متلاشی سازد، به جایی دیگر اصابت کند. طنز میل به اقتدار و سلطه را به انسان بازمی‌گرداند. حالا اوست که از طریق طنز، بازی را به دست گرفته، آن را اداره می‌کند. از سفر به آفریقا خسته می‌شود. پس: «برای همین یک هلی‌کوپتر کشیدم تا با به خانه برگردم.»

طنز، جدال را به پایان نمی‌برد، آن را به اشکال گوناگون وقتی کوسه‌ای در دریا دنبالش می‌کند: «نزدیکی‌های ساحل مرا گرفت و تا ته خورد که خیلی درد داشت.»

و بازی در دفتر راوی ادامه پیدا می‌کند: «دفترم را دوباره باز کردم و کوسه ماهی سرخ شده را سر میز ناهار کشیدم و او را تا ته خوردم.»

و این می‌شود «پایان دوستانه‌ای» برای سفر به آفریقا از طریق دفتر؛ داستان و نقاشی. انسان در مسیر سرنوشت تاریخی خود، شیوه‌های مختلفی را در این جدال به کار بسته است. خلق قهرمان‌های بزرگ که از انسان‌های معمولی فراتر می‌روند و به خدایان نزدیک می‌شوند و به کارهای شگفت‌انگیز دست می‌زنند، یک نوع از این جدال بود. او در اساطیر، انسانی می‌آفریند که مظهر اقتدار و توانایی بود؛ کسی که هر آن چه

می‌خواست، می‌کرد و حالا او از اسطوره‌سازی، به عنصر استیلای طنز رسیده است و جدال تاریخی خود را در آن به نمایش می‌گذارد:

«**انسان در سیر تاریخ، هنر و ادبیات را از مرحله اسطوره آغاز نموده و به عصر استیلای طنز می‌رسد.**» (ص ۲۷ ـ درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، محمد ضیمران)

او با آفریدن قهرمان‌هایی با قدرت مطلق خدایان، به گونه‌ای ذهنی به خود اقتدار می‌بخشید و خود را در آن مستحیل می‌ساخت و حالا در چرخش زمان، به کشف جوهره طنز و استیلایی که از آن کسب می‌کند، رسیده است. او از طریق طنز و بازی جدید خود، واقعیت را تخریب و منهدم می‌کند؛ بدون این که نیاز به آفریدن قهرمان اسطوره‌ای داشته باشد. انسان مدرن از طریق نوشتار، کلمه و تصویر، پایه‌های واقعیت را بی‌ثبات می‌کند. و آن را از درون متزلزل می‌سازد. کوسه‌ای که به راحتی او را می‌بلعد و تا ته او را می‌خورد، در نقاشی‌های او، روی میز دراز می‌شود و این بار اوست که کوسه سرخ شده را می‌خورد.

رضا براهنی، در کتاب قصه نویسی‌اش می‌نویسد:

«**هدف طنز عبارت است از رسیدن به خنده، از فوری‌ترین و کوتاه‌ترین راه. طنز با این قصد که اثر طنزآمیز باید بلافاصله پس از خواندن، تولید خنده و یا تولید حس خنده بکند، ساخته می‌شود. نویسنده طنز در آرامش تمام، دنیایی به وجود می‌آورد که هر جزئی از آن خنده‌دار است.**» (ص ۵۳۸)

اگر فقط با این دید به طنزهای میراسدالله نگاه کنیم و این تعریف از طنز را تنها تعریف به شمار آوریم، باید بگوییم که او در آفریدن موقعیت طنز و رساندن خواننده به مرحله تولید خنده، ناموفق است. او کم‌تر خواننده را می‌خنداند و بیشتر او را به میدان بازی می‌کشاند. شاید بتوان به این تعبیرِ متعادل‌ترِ براهنی استناد کرد که کار میراسدالله «تولید حس خنده» است و نه خود آن. خواندن داستان دختری که فقط یک آرزو داشت، موقعیت خنده را ایجاد نمی‌کند؛ دختری که پشت پنجره نشسته و منتظر مرد رویاها و آرزوهایش است. رویاها در بازخوانیِ ذهن دختر مدام حجیم می‌شوند و برخود می‌افزایند، اما دختر هم چنان راکد و ساکن بر صندلی نشسته است، رو به پنجره‌ای که تصویرهای رویای او را نشانش می‌دهند. او فقط نشسته بر صندلی و صبر می‌کند.

کار میراسدالله «تولید حس خنده» است و نه خود آن. خواندن داستان دختری که فقط یک آرزو داشت، موقعیت خنده را ایجاد نمی‌کند؛ دختری که پشت پنجره نشسته و منتظر مرد رویاها و آرزوهایش است. رویاها در بازخوانیِ ذهن دختر مدام حجیم می‌شوند و برخود می‌افزایند، اما دختر هم چنان راکد و ساکن بر صندلی نشسته است، رو به پنجره‌ای که تصویرهای رویای او را نشانش می‌دهند. او فقط نشسته بر صندلی و صبر می‌کند.

در این داستان، بیش از آن که جمله‌ها حرف بزنند، تصویرها حرکت می‌کنند و داستان را پیش می‌برند. مرد ایده‌آل او همه چیز را در خود مجموع کرده است: ثروت، هنر و زیبایی به حد کمال. حرکت در تصویر ادامه پیدا می‌کند. چهره دختر رو به ویرانی و تخریب است. چهره تغییر می‌کند و تن، دست‌ها و پاها... تا این که جای آرزوهای بزرگ را موشی در فضای اتاق پر می‌کند و در پایان، پنجره بسته می‌شود و علامت متروکه می‌خورد. از موش هم فقط اسکلتش می‌ماند و یک صندلی خالی و تهی. نویسنده خودش اعلام می‌کند: پایان لوس، منطقی و دلسرد کننده. این داستان هیچ «تولید خنده‌ای» نمی‌کند. حتی به مرحله «تولید حس خنده» هم نمی‌رسد. عبارت نویسنده، «دلسرد کننده»، شاید منطقی‌تر باشد، اما آیا می‌شود گفت به این علت، این داستان، طنز نیست؟ طنز می‌تواند یک «وضعیت خنده‌آور» را ترسیم و تصویر کند؛ بی آن که تولیدگر خنده یا حسی از خنده باشد. وضعیت این دختر در تجسم آرزوهایش و ویرانی‌اش در پایان، خنده‌آور است، اما دلسرد کننده و تلخ.

همین وضعیت به گونه‌ای مشابه، در داستان ماهی‌گیر تکرار می‌شود. در این‌جا، ماهی طلایی که آمده است تا تمام آرزوهای ماهی گیر را تحقق بخشد، در دستان او قرار می‌گیرد. او به جای گفتن آرزوهایش، به تخیل آرزوها می‌پردازد و آن‌ها یکی پس از دیگری در ذهنش می‌آیند و شکل می‌گیرند و بعد مرحله‌ای دیگر. دامنه این تخیل تا آن جا گسترش می‌یابد که ماهیِ طلاییِ آرزو، در دست ماهی‌گیر می‌میرد و او هم چنان به سیر و سفر خیالی خود ادامه می‌دهد و موقعی باز می‌گردد که جنازه ماهی ـ همان چیزی که می‌توانست آرزوهایش را از تخیل به واقعیت برساند ـ در دستانش تاب می‌خورد و او هم چنان زندگی را ادامه می‌دهد؛ به همان شکل که همیشه بود. وضعیت تراژیک است، اما یک تراژدی خنده‌دار؛ بی آن که صدای خندیدن خواننده شنیده شود.

آرزوهایی که آمده‌اند و شکل گرفته‌اند یا می‌گیرند تا شادی‌بخش زندگی انسان باشند و بشوند، به عناصر تخریب‌گر تبدیل می‌شوند و از زندگی او یک پنجره متروک و اسکلتی از موش و صندلی‌ای خالی و یک ماهیِ مرده بر جای می‌گذارند؛ یک وضعیت دلسرد کننده. البته بیان ویژه طنز، زهر این وضعیت را می‌گیرد، بی‌آن که آن را لاپوشانی کند. در عین نشان دادن واقعیتِ دختر و ماهی گیر و خصوصیات تیپیک آن‌ها، تیزی و تندی آن را می‌گیرد. برای همین، خواننده با تکه‌هایی از واقعیت خود آشنا می‌شود، بی آن که مجروح شود، بترسد و یا از آن بگریزد. انتقاد وقتی لحنی جدی به خود می‌گیرد، موجب رنجش، کدورت و دشمنی می‌شود. در حالی که طنز، به شدیدترین و بی‌رحمانه‌ترین انتقادها، پوششی ظریف می‌دهد که در عین صراحت

آسیب نمی‌رساند و دشمنی و کدورتی ایجاد نمی‌کند. برای همین است که براهنی می‌نویسد:

«**طنز هنر ظریفی است و همیشه نویسنده طنز، روی لبه تیغ حرکت می‌کند. اگر زیاده از حد طنز را جدی بگیری، تبدیل به دشنام نامه می‌شود و اگر زیاده سستش کنی، بدل به چیز مضحکی می‌شود.**» (ص ۵۳۷ قصه نویسی براهنی)

این حرف‌های قدیمیِ براهنی، البته در باب طنز کلاسیک معاصر مصداق می‌تواند داشته باشد، اما در باب اقتدارِ طنزِ پسامدرنِ داستان‌هایِ غیرمعمولی، خیر.

طنز، جبرهای حاکم بر سرنوشت انسان را به ریشخند می‌گیرد و دست‌شان می‌اندازد. جبر پیری و جبر مرگ، بختک‌هایی هستند که سایه سیاه‌شان را روی زندگی ما انداخته‌اند و هیچ گریزی از آن‌ها نیست. معجونی نیست تا بتوان آن را نوشید و از پیری گریخت و یا مرگ را به تعویق و تأخیر انداخت. طنز از موقعیت‌های محتوم سر می‌زند، نه برای تغییر دادن آن‌ها و ماهیت‌شان. وقتی نمی‌توان از چیزی گریخت، تنها راه، خندیدن به آن است و رسیدن به زیست سرخوشانه‌ای با آن. با پیری و مرگ هر چه جدی‌تر مواجه شویم، شکننده‌تر و نومید کننده‌تر می‌شوند و بر ترس و هراس دامن می‌زنند. طنز در قصه تقریباً واقعی مادر بزرگ، می‌خواهد که این مسیر جبری و طبیعی را به هم بریزد. مادربزرگ واقعی این قصه، در آغاز کنار قلیان خوب و بهداشتی‌اش نشسته است و داستان با این نمای تصویری و گفتاری شروع می‌شود. در نمای پایانی قصه، یعنی رسیدن مادربزرگ به مرگ و محوشدگی کامل او، باز او را می‌بینیم که در کنار قلیانش نشسته و این بار قلیان او بهشتی است و او هم چنان، پس از نیست‌شدگی و استحاله در مرگ، به گونه‌ای ماورای طبیعی، به زندگی خود ادامه می‌دهد.

غول بیابانی گرسنه ازکجا آمده است؟ او عصر یک روز نارنجی، سر راه شاعر مکزیکی سبز می‌شود؛ مثل یک کاکتوس با ده تا شاخ و دندان‌هایی آماده و دست‌هایی روی شکم. غول بیابانی گرسنه، در برابر یک شاعر و گیتارش، چه می‌کند؟ آن هم در یک عصر نارنجی؟ همه چیز در ظاهر، رمانتیک و شاعرانه به نظر می‌رسد.

طنز جهت بازی را عوض می‌کند و قدرت را به دست انسان می‌دهد. آن چه در میان این جدال، جدال واقعیت و انسان، می‌بایست تولید اندوه بکند، توسط طنز به بازی تبدیل می‌شود؛ بازی‌ای که انسان را از موقعیت اضطراب و وحشت، به وضعیت سرخوشانه شادی می‌رساند. راوی در این داستان، آفریقا را در دفترش می‌سازد؛ از طریق نقاشی

عناصر جمع شده در کنار هم، شاعر، عصر نارنجی، فضای خالی بیابان، گیتار و پرنده‌ای که بر بالای سر شاعر قرار گرفته، کفه وزنه رمانتیک داستان را سنگین می‌کنند. تنها عنصر ناهمخوان در این فضا، غول بیابانی گرسنه است که ناگهان سر و کله‌اش پیدا می‌شود.

نویسنده اولین قدم را با تقابل آغاز می‌کند؛ تقابل دو عنصر ناهمخوان و نامتجانس. «شاعر» و «غول بیابانی». هیچ تناسبی این دو را به هم پیوند نمی‌دهد. او از جنس شعر است و این از جنس بیابان و خاک و کاکتوس. یکی نشانه جهان عاطفه و احساس وهنر است و دیگری نشانه جهان خشونت، با دندان‌هایی برجسته، به همراه شاخ و هیکلی درشت. حالا این دو در بیابان رو به روی هم قرار گرفته‌اند و یکی از تصویرهای این مجموعه ده جلدی هم غول بیابانی را روی خود نشانده و تابلوی قصه‌های غیر معمولی در یک دستش، مثل یک پلاکارد نگه داشته شده است و اسم نویسنده، به عنوان نشانه‌ای از او، در دست دیگرش. او نویسنده را وارونه در دست گرفته و اشک از چشم‌های غول بیابانی سرازیر است. این تصویر تقریباً چکیده مضمون داستان را درمعرض نگاه مخاطبش قرار داده است: غول‌ها در افسانه‌ها از طریق داستان و قدرت ساحرانه‌ای که در آن بود، استحاله می‌شدند و از ماهیت غولانهٔ خود خارج گشته، بدل به انسان می‌شدند و یا بدل به یک غول مهربان بزرگ. البته در قصه‌های غیر معمولی که هم چون علامتی در دست غول بیابانی قرار گرفته و در حال نصب شدن بر جایی است، این غول‌ها هستند که نویسنده یا شاعر مکزیکی را وارونه می‌کنند و سر و ته‌اش می‌سازند. در همان حال که به شعرها و داستان‌هایش گوش می‌دهند و از شدت تأثر، اشک هم می‌ریزند و این امر ـ تأثر عاطفی غول ـ شاعر را دچار توهم می‌کند؛ توهمِ «تحول مثبت» غول:

«**آخر شاعر جوان، داستان‌ها و قصه‌های زیادی شنیده و خوانده بود که در آن‌ها هنرمندان با شعر و موسیقی، شخصیت آدم‌ها و موجودات بد را به کلی عوض می‌کردند و از آن‌ها آدم‌های خوب و مهربان می‌ساختند.**»

غول بیابانی می‌تواند هر چیزی باشد. او تنها یک نشانه است. او حتی می‌تواند منِ دیگرِ شاعر باشد. مگر نه این است که از آغاز غول‌ها، بی‌شاخ و با شاخ، نشانه‌های تجسم یافتهٔ نیمه خبیث درون انسان‌ها هستند که به شکلی بیرونی عینیت یافته‌اند؟ در گذشت، آدمیزاد از طریق افسون، افسانه، داستان، شعر، اساطیر، هنر، جادو و مذهب غول‌ها و دیوها و هیولاهای درون و بیرون را می‌گرفت و در شیشه می‌کرد، اما اکنون، در وضعیتِ پسامدرنِ جهان و انسانِ معاصر، مقولات معنوی وهنری و فرهنگی ـ از جمله داستان‌ها و قصه‌ها ـ دیگر استحاله‌گر نیستند، بلکه خود استحاله شونده‌اند، خود غول‌ها را از شیشه‌ها آزاد می‌کنند و خود با کاربستِ خرد و تکنولوژی مدرن (مثلاً در هنرِ سینمای هالیوود یا در ادبیات دینیِ بنیادگرا)، غول‌های وحشتناکِ نابودگرِ جهان‌خوارِ مهارناپذیری می‌آفرینند که غول‌های اساطیری، کاریکاتور این‌ها هم نمی‌شوند.

مثلاً در این داستان غیر معمولی، غول بیابانی به شدت از هنر مدرن متأثر می‌شود و ساعت‌ها اشک می‌ریزد، اما هم چنان غول بیابانی باقی می‌ماند و سرانجام، نویسنده را به عنوان «خوشمزه‌ترین شام تمام عمرش»، یک لقمه چپ می‌کند:

«شاعر جوان بهترین و متحول‌کننده‌ترین شعرهایش را با صدای خوش خواند، خواند تا ساعت‌ها گذشت...

وقتی چشم‌هایش را باز کرد غول بیابانی را دید که از فرط تأثر به گریه افتاده است. غول بیابانی بعد ازاین که خوب گریه کرد، اشکهایش را پاک کرد و رو به روی شاعر جوان زانو زد و با صدایی پر احساس گفت:

تو بهترین مرد مکزیکی هستی که در تمام عمرم دیده‌ام. تو بهترین و خوش صداترین گیتار دنیا را داری و

شعرها و موسیقی تو بهترین و متحول کننده‌ترین موسیقی و شعرهایی است که من در تمام عمرم شنیده‌ام. من فکر می‌کنم تو خوشمزه‌ترین شامی هستی که من در تمام عمرم می‌خورم.»

و تصویر به کمک ذهن می‌آید: از شاعر تنها اسکلتی باقی می‌ماند با کلاه مکزیکی‌اش؛ آن هم در شکم غول «خیابانی.» این بار دیگر چشم‌های غول خیابانی اشکی نمی‌ریزند، شاد و براقند و از زبان اوست که قطره‌ها چکه می‌کند و زمان در «ساعت مچی» غول مدرن، «آخر شب» را نشان می‌دهد.

واقعیت هولناکی که طنز با این شیرینیِ زهرناک، آن را نشان می‌دهد، این است که جهان فراصنعتی ما به جایی رسیده است که دیگر کاری از ادبیات و هنر و فرهنگ برنمی‌آید، جز ایجاد تأثر و تبدیل شدن انسان به یک غذای لذید برای تداوم زندگی غولانهٔ تمدن مدرنی که درنهایت، همه معناها و معنویت‌های هستی را به بی‌معنایی‌های متکثر و کالاهای قابل خرید و فروش تجاری تقلیل داده است.

غول بیابانی (خیابانی)، اما تنها نماد و نشانه تمدن مادیِ بیرون از انسان نیست. جهان درون انسان، آن من او که از جنس غول بیابانی است، دیگر به تصرف و تغییر تن درنمی‌دهد. او دیگر غول افسانه‌های کهن نیست. او غول پس از رنسانس و روشنگری است. این غول، رنسانس کرده و خود را از فریب اولیه تاریخی‌اش رهانیده و به خود آگاهی رسیده است! حالا این غول بیابانی خود قبل و بعد از هر کشتاری داستان می‌خواند. او دیگر به تمام رمز و راز داستان غول‌ها و انسان‌ها آشنا شده است و می‌داند دیوها چگونه می‌توانند از شنیدن داستان و شعر و موسیقی لذت ببرند، اما فریب نخورند. تصویر آخر کتاب، نمای طنزآلودی است که به طرزی دقیق و درخشان، تصویر انسان و جهان امروز و خود ساخته‌اش را نشان می‌دهد: غول بیابانی نشسته است روی اسکله لب دریا، ماهی‌ها در آب شنا می‌کنند، گیتارِ شاعر بر کولش. فکر می‌کنید مشغول چه کاری است؟ ماهی‌گیری؟ شکار؟ یا چُرت پس از غذا؟ نه. او دارد داستان می‌خواند! داستان دیو و دلبر و نشان می‌دهد که چه کیفی می‌برد از این خواندن. نویسنده می‌گوید «این تصویر هیچ ربطی به قصه ندارد... شما می‌توانید هر چه دل‌تان خواست، به ما بگویید.»

داستان که آمده بود تا شهریاران را رام کند و کشتارها را به تعویق بیندازد و غول‌ها را متحول سازد و شخصیت وحشی آن‌ها را از بیابانی‌گریِ باستانی و خشونتِ جانوری و بدویتِ نئاندرتالی‌شان استحاله‌گرداند، بدل به «دسر» خوش مزه بعد از شام آدمیزادی‌شان شده است! هنر که همپای حس عرفانی و مذهبِ ابتدایی، از آغاز شکل‌گیری خود در جهان اسطوره‌ها و افسانه‌ها و قصه‌ها، می‌خواست که از طریق جهانی برساخته از کلمات و تصاویر و اصوات و اشیا، جنس خشونت و وحشی‌گری را تغییر دهد و به جنس عشق و صلح نزدیکش گرداند، حالا خود از طنزی چنین بی‌رحم سردرآورده است که هنرمند و هنرش، تماماً طعمه لذیذ غول بیابانیِ خیابانی شده (مدرن شده) می‌شوند؛ بی‌آن که بتوانند اندکی از بار این خشونت جهانی و این جهان میلیتاریستیِ خوش سر و پز بکاهند.

این جاست که طنز پسامدرن، با قدرت شگرفی که در خود دارد ـ به عنوان برّاترین سلاح هنریِ ممکن و مطلوب ـ واقعیتِ زیبانما را در برابر چشم همگان می‌درد و لا به لایش را می‌کاود و تمام خون و چرک جنایتِ فجیع جهان موجود را نشان می‌دهد؛ بی آن که بتوانی چشم آز آن برداری و از دیدنش بگریزی به کنج عافیت و راحت خویش. طنز با ابزار ویژه کارش، چشمان و گام‌های مخاطب را از پشت درِ ورود ممنوعِ اتاق جراحی، به داخل می‌برد و می‌نشاند کنار دست جراح و چاقویش و کاری می‌کند که تو بدون وحشت،

چشم بدوزی به دیدن هر آن چه تنها در قالب طنز می‌توانی ببینی و در آن تأمل کنی. طنز می‌تواند با عبور جادویی از خطوط سرخ سلطه، جدی‌ترین و پنهانی‌ترین ناگفته‌های ممنوع اجتماع را چنان به تصویر درآورد تا تو بتوانی در تیغ و طعنه تند شوخی‌هایش، این همه جدیت فجیع را تاب بیاوری و بخندی و حتی از شدت خنده بمیری! چرا که کار دیگر از گریه گذشته است.

داستان ماهی‌گیر، هجو تیپ خیال پرداز است؛ کسانی که وقتی فرصت‌های طلایی، هم چون یک موقعیت عالی (أکازیون) دم دست‌شان قرار می‌گیرد، به جای گرفتن آن و به چنگ آوردنش، شروع به رویاپردازی می‌کنند. به اصطلاح «همای سعادت» بر شانه‌شان می‌نشیند

غول بیابانی (خیابانی)، اما تنها نماد و نشانه تمدن مادیِ بیرون از انسان نیست. جهان درون انسان، آن من او که از جنس غول بیابانی است، دیگر به تصرف و تغییر تن درنمی‌دهد. او دیگر غول افسانه‌های کهن نیست. او غول پس از رنسانس و روشنگری است. این غول، رنسانس کرده و خود را از فریب اولیه تاریخی‌اش رهانیده و به خود آگاهی رسیده است!

و نابخردانه آن را می‌پرانند. این تیپ با ماهیِ طلاییِ آرزو در دست، دست به یک مسافرت ذهنی در عالم خیالات می‌زند و فرصت طلایی در این سیر و سفر رویایی، هم چون ماهی در دستان ماهی‌گیر، می‌میرد و چیزی باقی نمی‌ماند برای تحقق آرزو جز جنازه ماهی:

«**ماهی گیر جوان که از خوشحالی در پوست خودش نمی گنجید، چشمانش را بست و رفت به دنیای خیال.**» اولین واکنش او در برابر این ماهی طلایی که در دستانش قرار گرفته، «بستن» چشم‌هاست (به جای بازترکردن چشم‌ها و بصیرت بخشیدن به آن‌ها):

«**ماهی گیر جوان خیال کرد و خیال کرد و با چشمان بسته آرزوهای بی‌شمار را یک به یک شمرد تا که ساعت‌ها گذشت. چشمانش را که باز کرد، دید ماهی برآورندهٔ آرزوهایش توی دستش مرده.**»

همه چیز در این طرفةالعین (چشم بستن و بازکردن)، از دست می‌رود. در این داستان نیز طنز یکی از راه‌های ورود به وضعیت تراژیک است. زبان طنز از قدرت خفیه‌ای بهره‌مند است که در عین نشان دادن سرنوشت تراژیک ماهی‌گیر، آن را تأیید نمی‌کند. حالت انفعالی و پذیرشگری را در خواننده نیز به حداقل کاهش می‌دهد و در موارد موفق و عالی خود، آن را به صفر می‌رساند و تیپ‌هایی را که به کلمه درمی‌آورد، در ذهن مخاطب خود منفی می‌سازد و حالت قهرمانانه و الگووار او را تخریب کرده، به یک ضد قهرمان مبدل می‌شود.

زبانی که نویسنده، در ترسیم وضعیت و تصویر تیپ ماهی‌گیر به کار می‌برد، منفور و منفی نیست؛ انگار که تنها موقعیتی یا حالتی را با زبانی خونسردانه و بی‌تفاوت و عاری از احساس و ارزش‌گذاری مجسم می‌کند، اما حالت طنز و لحن خاصی که به خود می‌گیرد، آن موقعیت و تیپ را در ذهن مخاطب تخریب می‌کند؛ تخریبی آن چنان بی سر و صدا که ذهن نمی‌تواند در برابرش موضع بگیرد و به دفاع از آن موقعیت یا حالت برخیزد. داستان از قدرت زبانی‌ای برخوردار است که خواننده را با حالت ترسیم شده، تنها می‌گذارد و نویسنده را از متن معرکه حذف می‌کند. به همین دلیل، به ندرت خواننده‌ای می‌تواند درمقابل آن حالت دفاعی به خود بگیرد؛ چون طنز خواننده را بی آن که متوجه شود، خلع سلاح می‌کند. طنز حالت تصلب و سفتی را از او می‌گیرد و او نرم و راحت، به مقولاتی نزدیک می‌شود که در غیر طنز، محال است که تحمل رویارویی با آن را داشته باشد. شاید همه این‌ها به این دلیل باشد که طنزِ داستان، نشانه‌ها و آرایه‌هایی به زبان می‌بخشد که غیرواقعی‌اش جلوه می‌دهد؛ انگار که اصلاً جدی نیست و واقعاً هم جدی نیست و خیلی خیلی فراتر از جدی است. با تجربه‌های فراوان فردی و اجتماعی و تاریخی که ما در از دست دادن فرصت‌های طلایی و تبدیل آن‌ها به فرصت‌های مسی و حلبی و لجنی و میّتی داشته‌ایم، شوخی با همای سعادت و پراندن آن و ضایع کردن آرمان‌ها... جزو بزرگ‌ترین افتخارات مضحک ماست. البته، ماهی گیر داریم تا ماهی‌گیر. بعضی‌ها بلدند و اکثریت بلد نیستند.

نویسنده در بیشتر قصه‌هایش، از همنشینی تقابل‌ها سود جسته است. او تقابل‌های زندگی را به گونه‌ای موازی در کنار هم می‌چیند تا از این همنشینی، داستان خود را بسازد. در داستان آلبوم خانوادگی، واقعیت و خیال در کنار هم قرار می‌گیرند. این همنشینی درساختی خوش، به نام آلبوم خانوادگی صورت می‌پذیرد

نویسنده در بیشتر قصه‌هایش، از همنشینی تقابل‌ها سود جسته است. او تقابل‌های زندگی را به گونه‌ای موازی در کنار هم می‌چیند تا از این همنشینی، داستان خود را بسازد. در داستان آلبوم خانوادگی، واقعیت و خیال در کنار هم قرار می‌گیرند. این همنشینی درساختی خوش، به نام آلبوم خانوادگی صورت می‌پذیرد.

دو خط موازی، صفحه‌هایی از زندگی کودک را همراه تصاویر نشان می‌دهند. به این صورت که یکی از خط‌ها زندگی رویایی کودک را نشان می‌دهد درکمال رفاه و خوشبختی، در کانون پر مهر خانواده، به همراه بی‌خیالی‌های کودکانه‌اش. او حتی در خانه خیالی‌اش، آنتن مخصوصی دارد برای دیدن کارتون موقعی که سوار بر حیوان خانگی‌اش ورجه و ورجه می‌کند؛ شغلی دارد که عاشق آن است؛ گیتار می‌زند و آواز می‌خواند؛ دوست داشتن و مهر و محبت و صلح و صفا، جزئی از آرمان‌های تجسم یافته وی است که تصویرهایش در این آلبوم خانوادگی چسبانده شده.

پس از پایان قسمت اول (دنیای خیالات) و درست به محاذات و نیز علیه آن، واقعیات شروع می‌شود. تصاویر خانه واقعی او را نشان می‌دهد. در عکس واقعی، کانون گرم خانواده وجود ندارد تا او درمرکز آن قرار گرفته باشد. او به گوشه‌ای پرتاب شده و مادر چمدان به دست، با پدر در حال دعوا و مرافعه هست. در این مسیر واقعی، همه چیز متلاشی شده و از هم پاشیده است. حیوان خانگی او یک کلاغ کوکی است. شمایل

واقعی او یک بچه خیابانی گل‌فروش را نشان می‌دهد و در تصویر پایانی قسمت دوم (دنیای واقعیات)، جهان متلاشی و فلاکت‌زدهٔ او، چهره به چهره‌اش شاخ و شانه می‌کشد: خانه‌ای درب و داغان و قوطی کبریتی؛ موشکی در حال سقوط؛ جسد کودکی در وسط؛ بچه‌ای نشسته بر تلّی از ویرانه‌ها؛... داستان با نشان دادن دنیای ویرانه کودک، «بدون پایان» ادامه می‌یابد: به تعبیر شمس لنگرودی: «قصیده لبخند چاک چاک.»

هنر میراسدالله، در قصه‌های غیر معمولی‌اش، بیشتر رویکردی اجتماعی دارد تا فردی. بر فرد هم اگر تکیه و تأکید می‌شود، در متن بزرگ‌تری نگریسته می‌شود که روابط اجتماعی بر آن حاکم است و این یکی از تفاوت‌ها و فاصله‌گیری‌های اوست از طنز سیلوراستاین که

فرد محور است. نگاه اجتماعی او در حاشیه و پیرامون فرد قرار می‌گیرد. سیلور استاین از طریق طنز، تصویرهایی از درون آدم‌ها را برملا می‌کند که هیچ‌کس جرأت اعتراف به آن‌ها را ندارد. دوربین روایتی طنز سیلوراستاین، حرکت خود را بر درون انسان زوم کرده است و در آن متن به چرخش درمی‌آورد. زاویه دوربین میراسدالله اما بیرونی و بیشتر روایت‌گر است تا بر ملا کننده. میر اسدالله نمی‌خواهد افشاکننده باشد. او بیشتر می‌خواهد مسائل مورد نظر خود را برجسته کند. تفاوت جوهری دیگری که طنز میراسدالله را با همه نزدیکی‌های تصویری و گفتاری به سیلوراستاین، از او جدا می‌کند و بر راهی دیگر می‌کشاند، گرایش اعتدالی طنز نویسنده است که تفاوتی آشکار و مشخص با گرایش‌ها و رویکردهای افراطی سیلوراستاین دارد. طنز میراسدالله بر مسیر مشخص و حد و مرزداری

هنر میراسدالله، در قصه‌های غیر معمولی‌اش، بیشتر رویکردی اجتماعی دارد تا فردی. بر فرد هم اگر تکیه و تأکید می‌شود، در متن بزرگ‌تری نگریسته می‌شود که روابط اجتماعی بر آن حاکم است و این یکی از تفاوت‌ها و فاصله‌گیری‌های اوست از طنز سیلوراستاین که فرد محور است. نگاه اجتماعی او در حاشیه و پیرامون فرد قرار می‌گیرد

حرکت می‌کند، اما طنز سیلوراستاین حتی مسیر حرکتی خود را هم تخریب می‌کند. او حربه طنز را علیه همگان به کار می‌برد ؛ از خودش گرفته تا کودک تا مخاطبی که می‌خواندش و... هیچ کس در طنز سیلوراستاین، از پرده‌دری‌های او در امان نیست. اما میراسدالله در عین متفاوت بودن، کوشیده است تا نظیف و پاکیزه و بهداشتی و مبادی آداب باشد وچارچوب‌های این جایی طنز را (به خلاف مثلاً عبید زاکانی و ایرج میرزا) تا حدود زیادی رعایت کند.

طنز در قصه‌های میراسدالله، با این که معنای مورد نظر نویسنده را تاحدی به عقب می‌راند، اما به راحتی در دسترس قرار می‌گیرد. درهمین قصه آلبوم خانوادگی، با این که نویسنده از متن حذف شده و هیچ گونه جهت‌گیری آشکاری در متن از او به چشم نمی‌خورد و کوشیده است تا تنها به عنوان روشنفکرِ ناظر، ترسیم‌گر و تجسم بخش «متبسّم» زشتی‌ها و زیبایی‌ها و شکاف‌های اجتماعی موجود باشد، به آسانی می‌توان نگاه و رویکرد نویسنده را به دست آورد که منظورش از این تقابل و ایجاد دو خط محاذی در ترکیب آلبوم خانوادگی چیست. نگاه انتقادی او به وضعیت اجتماعیِ نا به سامان و از هم پاشیده، خود را به سهولت آشکار می‌کند. در حالی که در طنزهای سیلوراستاین، این امکان تقریباً به صفر می‌رسد و از لابه‌لای طنز نوشتاری و تصویری او، نمی‌توان به اندیشه‌ای منسجم و سیستماتیک دست یافت. برعکس، گیجی و هرج و مرج نهیلیسم عجیبی در مجموعه آثار سیلوراستاین به چشم می‌خورد که او را به وضعیت پسامدرن نزدیک‌تر می‌کند. حتی درمتن داستانی نسبتاً منسجمی مثل درخت بخشنده، هنوز هم بعد از گذر این همه سال دست خود را رو نکرده است که چه می‌خواسته بگوید. آیا توصیف او توصیفی تأییدآمیز است از بخشندگی و ایثار مطلق خود، بی آن که چیزی در برابرش بگیرد؟ یایک نوع به تمسخر گرفتن این نوع بخشندگی است؟ آیا یک اثر اخلاقی معناگراست یا ضد اخلاق و پوچ‌گرا؟ درخت بخشنده، متنی است که کلیسا روی آن مانور زیادی داده است و از آن مفاهیم معنوی و عرفانی عمیقی استخراج کرده که با جهان‌بینی کلی سیلور استاین نمی‌خواند و با توجه به نمادها و نشانه‌های دیگر وی، می‌تواند در تخریب تمام این معانی به کار رود. این وضعیت پسامدرنیستی تقریباً در تمامی آثار او به طرق گوناگون تعبیه شده است و معنای مورد نظر سیلوراستاین، به جای در دسترس قرار گرفتن، از چنگ می‌گریزد.

طنز داستان‌های میراسدالله، معناگریز نیست و نشانه‌هایی دارد که خواننده را به ادراک‌های مشخصی می‌رساند. در حالی که نشانه‌ها در آثار سیلوراستاین، علیه هم به کار می‌روند و هر کدام به نحو دیگری را تخریب و واژگون می‌کنند. به همین دلیل است که طنز سیلور استاین، به بازی سرخوشانه و بازیگوشانهٔ کلمات و تصاویر در جهان پسامدرن می‌مانَد وبه مفهوم آنارشیستی کلمه، طنزی است «انقلابی». طنز علی‌رضا میراسدالله، درچارچوب همین استانداردهای موجود، دست به «رفورم» می‌زند. به همین دلیل است که سرخوشی و لذتی که از طنزهای سیلوراستاین حاصل می‌شود، قابل قیاس با طنزهای میراسدالله نیست.

«شاه نامهٔ من، به جوهره اصلی شوخی و شیطنت و بازیگوشی سرخوشانه نزدیک‌تر می‌شود. بازی از همان عنوان شروع می‌شود که یک اسطوره شاعرانه ملی را تبدیل می‌کند به امری خصوصی در دنیای ذهنی طنزپرداز که انعکاس هنری دنیای عینی در جهان‌بینی اوست. در این «خنده ـ بازیِ» خطرناک، در شوخیِ سر به سر با ابوالقاسم فردوسی که شاه نامه «حقیقی» ایرانیان را به نظم کشیده، علی‌رضا میراسدالله شاه نامه «واقعی» ایرانیان

را به هزل می‌کشد. این بازی که در عنوان داستان نیز جا خوش کرده، توانسته به تمام عناصر متن سرریز کند و جمله به جمله حرکت‌های خلاق تخیل سرخوشانه و تیزهوشانه خود را به پیش ببرد و آن گاه در یک پایان قوی و غافلگیر کننده، مخاطب را به وضعیت دلخواه برساند. جمله‌ها همراه با تصاویر، گام به گام شاه‌نامه جدید را روایت می‌کنند که در عین واقعی بودن، به شدت شکل یک بازی شاد و شیطنت بار کودکانه را به خود گرفته است:

«**این شاه عاشق سیرک است. او به تمام مردم کشورش دستور داده است روی دست‌های‌شان راه بروند.**»

کلمات بازی کودکانه‌ای را همراه با تصاویر آغاز می‌کنند و همین طور با آمدن شاه‌های

مختلف، این بازی تداوم پیدا می‌کند. هر شاه با خواسته ویژه خود، باب بازی و شیطنت تازه‌ای را می‌گشاید؛ بازی‌ای که یک نفر در آن تعیین کننده است و بقیه فقط مجری طرح‌های اوهستند. خصیصه بازی جمعی، مشارکت‌جویی آزادانه و پای‌بند به قواعد بازی است. هر کس نقشی معین و متناسب و هماهنگ را بازی می‌کند، اما در بازیِ شاه‌نامه، فقط یک قدر قدرت دیکتاتور و فراقانون و رعب‌انگیزی که در برابر هیچ کس مسئول و پاسخ‌گو نیست، سرنوشت میلیون‌ها انسان را با قاطعیت شمشیرش رقم می‌زند:

«این یک شاه کوتوله است که قد رسمی کشور را یک متر و پنجاه سانتی‌متر اعلام کرده است و اضافهٔ همه را می‌بُرد.»

شاه دیگری بازیِ خواب به راه انداخته است. او هر شب خواب می‌بیند که خانه‌ای در ابرها دارد که پس از مرگش به آن جا می‌رود. برای همین، هر روز دستور می‌دهد تا دو زن زیبا، یک آشپز و یک دلقک و یک مقام کشوری و تعدادی از مردم کشورش را اعدام کنند. چرا؟ زیرا اعلاحضرت اراده فرموده‌اند که در جهان پس از مرگ، تنها نباشند. برای همین، همه خدم و حشم و عناصری را که لازم دارد، برای یک کشور شاهانه دیگر، زودتر از خودش، و به وسیله مقدس اعدام، به آن دنیا می‌فرستد. مشاهده می‌شود که اعدام، کار خشن و ضد بشری ناشی از خوی ددمنشانه و شاهان نیست، بلکه ایشان می‌خواهند خواب‌شان را هر چه زودتر تعبیر کنند...

شاهان مظهر اقتدار و سلطه هستند. طنز یکی از بی‌خطرترین راه‌های مبارزه با آن چیزی است که قدرت مبارزه با آن از انسان سلب شده است. طنز بی آن که خطر کندو به مهلکه بیفتد، وارد جنگ با قدرت می‌شود، جنگی پنهان. او از طریق این جنگ پنهان، سلطه قدرت را به ریشخند می‌گیرد. شاه نشانه و نماد قدرت مطلق یا استبداد همه جانبه است: یک شاه دوست دارد مردم روی دست‌های‌شان راه بروند؛ شاه دیگر املت دوست دارد؟ پس همه مرغ‌ها باید روزی ۳۶۵ تا تخم بگذارند؛ شاه دیگر می‌خواهد فقط یک کشور وجود داشته باشد. برای همین، تمام کشورهای دیگر را از روی نقشه جغرافیا پاک می‌کند؛ شاه دیگر و شاهان دیگر... و این جاست که طنز در وضعیتِ خودکامگیِ مطلق سربرمی‌آوَرَد و اقتدارِ شاهانه را در ذهن مردمان در هم می‌شکند و آن را به استهزا می‌کشاند.

آن چه این قصه را از دیدگاه طنز و هدف سرخوشانه و شیطنت‌آمیزِ آن برجسته‌تر می‌کند، پایان بودار و خیس آن است. شاه نامه من می‌توانست با روایت هر کدام از این شاهان پایان پذیرد و تنها یک طنز سیاسی متعارف باشد، اما با پایان خیس خود، وارد بازی جدیدتری می‌شود که خود این شاه نامه رانیز به هجو می‌کشد و بر مبنای ضرب المثل ایرانیِ «شاه نامه آخرش خوش است»، نقشِ پایانِ آن را بر آب می‌زند:

«حالا خوب دقت کنید!

این بچه خواهر من است که امروز روی شاه‌نامه من جیش کرد و جیشش تاج هفت شاه را با خود برد و کشور پنج تای آن‌ها را به کلی غرق کرد و غذای باقی آنان را هم نجس کرد.»

داستان شاهنامه چنین پایانی را نمی‌طلبد و همین نطلبیدن است که آن را خواندنی‌تر و جذاب‌تر از باقی قصه‌های تصویری میراسدالله ازآب درآورده است؛ صحنه‌ای که همه شاهان در جیش کودک غرق شده‌اند و خودشان باتاج‌های‌شان دست و پا می‌زنند و کمک می‌خواهند. نویسنده پایان قصه را از این تخریب شیطنت‌آمیز فراتر می‌برد و دامنه‌اش را به راوی داستان هم می‌کشاند:

«بعضی وقت‌ها من بچه خواهرم را روی پایم می‌نشانم و برایش توضیح می‌دهم که در این دنیا نباید روی همه چیز جیش کرد.

او به دقت به حرف‌های من گوش می‌دهد و بعد روی پای من هم جیش می‌کند و پا به فرار می‌گذارد.»

به نظر من، کار نویسنده در این قصه، با درخشان‌ترین کارهای سیلوراستاین پهلو می‌زند.

داستان ماهی‌گیر، هجو تیپ خیال پرداز است؛ کسانی که وقتی فرصت‌های طلایی، هم چون یک موقعیت عالی (اُکازیون) دم دست‌شان قرار می‌گیرد، به جای گرفتن آن و به چنگ آوردنش، شروع به رویاپردازی می‌کنند. به اصطلاح «همای سعادت» بر شانه‌شان می‌نشیند و نابخردانه آن را می‌پرانند. این تیپ با ماهیِ طلاییِ آرزو در دست، دست به یک مسافرت ذهنی در عالم خیالات می‌زند و فرصت طلایی در این سیر و سفر رویایی، هم چون ماهی در دستان ماهی‌گیر، می‌میرد و چیزی باقی نمی‌ماند برای تحقق آرزو جز جنازه ماهی

«پشه غیرمعمولی»، از معمولی‌ترین قصه‌های این مجموعهٔ غیر معمولی است. هر کدام از اعضای این مجموعهٔ دوگانهٔ ده جلدی، با قوت و ضعف‌های خود، راویِ بخشی از زندگی هستند که معنایی را دنبال می‌کنند. هر چندتمامی آن‌ها از طنزی درجه یک بهره‌مند نیستند، در کل بازی جدیدی را ترتیب داده‌اند که از سطح متعارف فراتر می‌رود. البته پشه غیرمعمولی با این که در هر جمله‌ای که زندگی پشه را روایت می‌کند، می‌کوشد غیرمعمولی باشد، اما فضایی معمولی و سرد پدید آورده است. پشه غیر معمولی، روز شنبه به دنیا می‌آید و هر روز چیزی یاد می‌گیرد: روز یک شنبه گیتار زدن، دوشنبه فلوت زدن، سه‌شنبه ویلن زدن، چهارشنبه پیانو زدن و پنج‌شنبه عضو رسمی یک گروه موسیقی می‌شود و جمعه هم با پشه کش می‌میرد. روز جمعه، روایت معمولی و سرد قصه را متوقف می‌سازد و خواننده را دچار یک ایست حسّی می‌کند. اگر با همین ایست ناگهانی داستان پایان می‌یافت، شاید می‌توانست ضربه‌ای بر ذهن خواننده باشد؛ ضربه‌ای که بی‌پاسخ به حال خود رها می‌شد، اما روایت در شکل عکس‌های یادگاری ادامه پیدا می‌یابد و داستان را دچار دور باطل می‌کند.

در این جا می‌توان با این گفته رضا براهنی موافق بود که «طنز شبیه شعر است» و هم چون شعر، به شدت نیازمند الهام وتخیل. این داستان نشان می‌دهد که نفس الهام در آن به صفر رسیده و نویسنده به زور، طنز را ساخته است. تخیل نویسنده، او را در پرورش داستان همراهی نکرده است. شخصیت پشه، به خصوص از جهت غیرمعمولی بودنش، در قالب خود جا نمی‌افتد و خواننده با آن هیچ گونه ارتباطی، مثبت یا منفی برقرار نمی‌کند. ساخت داستان نیز چنان نیست که بتوانیم این ابهام و گنگی را در جهت تعویق یاتعلیق معنایی داستان به شمار آوریم.

ضد هنرِ «روزی که هنر به جنگل راه یافت، شیر شاعر شد»، با تمام اجزای ناهمخوان خودش، به شعر نزدیک می‌شود. هنر و جنگل دو واژهٔ دور از هم‌اند. از جنگل در کاربرد عامیانه‌اش بیشتر یاد «قانون جنگل»، یعنی وحشی‌گری و بدویت می‌افتیم که ارتباطی با هنر ندارد. هم چنین، کنار

هم نشاندن شیر و شاعر که در عین زیباسازی بافت جمله، حالت بازی وار آن را ارتقا بخشیده است. داستان با همان اولین جمله، ذهن را قلقلک می‌دهد. شیر تنه درخت راتبدیل به میز کرده، با چشمانی بسته و مدادی در دست و کاغذی در برابرش و شعری که بر روی آن نوشته «مرگ کلاغ، آه، اندوه بودن» و ترکیب متناقض این شعر با اسکلت یک حیوان و جنازه یک کلاغ که در کنارش افتاده و احتمالاً شیر آن را میل فرموده و بعد برای مرگش شعر می‌سراید...

نوشتار چیزی می‌گوید و معنایی را انتقال می‌دهد که تصویر، آن معنا را تخریب می‌کند و به تمسخر و بازی می‌گیرد. هنر وقتی به جنگل، مظهر بی‌قانونی و بی‌قاعدگی و خشونت راه پیدا می‌کند، آن را تغییر ماهوی می‌دهد و از شیری که تنها درندگی را می‌شناسد، یک شاعر می‌سازد. متن خواننده را فریب می‌دهد، اما تصویر پرده از این فریب توخالی برمی‌دارد و نشان می‌دهد که ممکن است هنر به جنگل راه باز کند و شیر هم شاعر بشود، اما از درندگی خود فاصله نمی‌گیرد. او کلاغ را می‌کُشد و می‌خورد و برایش شعر می‌سراید. عبارات بعدی باز در جهت فریب خواننده به کار می‌روند. تصویرها قدمی در جهت برملاسازی این فریب برنمی‌دارند تا می‌رسند به: «**روزی که هنر به جنگل راه یافت، کلاغ خواننده شد و کرکس نوازنده.**»

با راه‌یابی هنر به جنگل، هر کدام از حیوانات چیزی می‌شوند. اسب آبی رقاص می‌شود، فیلْ مدل، گوزنْ طراح لباس. تنها یک نفر هست که وقتی هنر به جنگل راه می‌یابد، او از جنگل می‌رود:

«**روباه دم کج کرد و گفت: «این جا دیگر جای زندگی نیست» و از جنگل رفت.**»

تصویر روباه و شکستن کادر جنگل، توسط روباه و خروج او از جنگل، خود یک حرکت هنری است. او خودش چیزی نمی‌شود، اما شکستن چارچوب خودش، یعنی خروج روباه از جنگل، جایی که محل زندگی اوست و حرکت او در تصویر در شکستن پایان جنگل، یک «پایان هنری» خلق می‌کند. حرکت ضد هنری روباه، خود به خلق سبک جدیدی از هنر منجر می‌شود که تا به حال نبوده است. شروع داستان ضد هنر وترکیب نوشتار و تصویر، شباهت‌های مضمونی این داستان را با داستان غول بیابانی تداعی می‌کند. البته این معنا در جمله‌های بعدی داستان و تصویرها دنبال نمی‌شود و از آن معنا جدا می‌شود، بی آن که معنای جدیدی را جایگزین سازد. در این قصه، پایان داستان با این که زیباست و کمی عجیب، اما گنگ و نامفهوم می‌ماند. فضاهایی که جمله‌های کوتاه می‌سازد، بازی جالبی راه انداخته‌اند، اما انگار که معنای خاصی را دنبال نمی‌کنند. حرکت ضد هنری روباه و جدایی او از باقی حیوانات، در هاله‌ای از گنگی می‌ماند. گنگیِ پایانِ ضد هنر، به جای بازگذاشتن ذهن برای رسیدن به معناهای متکثر، ذهن را می‌بندد.

در قصه «فینجیشگ»، نویسنده بازی جالبی را به راه انداخته و با استفاده از ضرب المثل فیل و فنجان، ترکیب دیگری ساخته است از دوستی فیل و گنجشک. این داستان به اصطلاح می‌خواهد معیار اندازه‌ها را در عشق و دوستی به هم بریزد. داستان خوب شروع می‌شود، با شکل نوشتاری درشت از فیل و ریز از گنجشک. بستر شکل‌گیری ماجراها و این دوستی را هم خوب نشان می‌دهد؛ رفتن به رستوران، پارتی و رقص و رسیدن به نقطه عشق و سرانجام، تصمیم‌گیری برای ازدواج و مخالفت خانواده‌ها...

این قصه ظاهراً می‌خواسته به نحوی تازه عشق را به ریشخند بگیرد و معیار کلیشه‌ای را که عشق در ذهن‌ها حک و ثبت کرده و نیز اسطوره عشق‌سازی را بشکند. به گونه‌ای می‌خواهد ترسیم‌گر ماهیتِ خنده‌دار و مضحک عشق و محصولات عجیب و غریب آن بشود؛ عشقی که حاصل آن موجوداتی است که نه فیل هستند نه گنجشک؛ فینجیشگ هستند یا گنجشیل. سال‌های آخر این عشق و ازدواج می‌رسد به یک بی‌حاصلی محض و از آن جا کشیده می‌شود به خود قصه. «ببخشید که این قصه هیچ حاصلی نداشت.»

ادبیات تا بوده، در جهت تثبیت عشق قدم برداشته و آن را ناجی وجود و بودن انگاشته، اما نویسنده از طریق طنز، ماهیت خنده‌دار و مضحک عشق را بر ملا و آشکار می‌کند تا نشان دهد که عشق مضحک‌ترین وضعیت را خلق می‌کند که هیچ حاصلی جز همین شکل بخشیدن به مضحکه پوچی به نام عشق ندارد. نویسنده می‌خواهد از طریق طنز، اسطوره عشق را از اوج به زیر بکشاند و از حالت قهرمان، به ضد قهرمان تبدیل‌اش کند، اما متأسفانه از عهده این کار برنیامده است. به اعتراف خود نویسنده «این قصه هیچ حاصلی نداشت»؛ چون نتوانست به مقصود مورد نظر خود، یعنی هجو عشق نزدیک شود.

طنز در قصه‌های میراسدالله، با این که معنای مورد نظر نویسنده را تاحدی به عقب می‌راند، اما به راحتی در دسترس قرار می‌گیرد. درهمین قصه آلبوم خانوادگی، با این که نویسنده از متن حذف شده و هیچ گونه جهت‌گیری آشکاری در متن از او به چشم نمی‌خورد و کوشیده است تاتنها به عنوان روشنفکرِ ناظر، ترسیم‌گر و تجسم بخش «متبسّم» زشتی‌ها و زیبایی‌ها و شکاف‌های اجتماعی موجود باشد، به آسانی می‌توان نگاه و رویکرد نویسنده را به دست آورد که منظورش از این تقابل و ایجاد دو خط محاذی در ترکیب آلبوم خانوادگی چیست

در یک نگاه کلی، می‌توان گفت که در این مجموعه ده جلدی، فرم بر محتوا غلبه دارد. شکل و شمایل کتاب، از قطع و اندازه تا شیوه اجرای هنری آن و تفکیک قصه‌ها از هم در جلدهای جداگانه و آرایه‌های گرافیکی آن، غیر معمولی‌تر از داستان‌های غیر معمولی است. به ویژه تکیه‌ای که در هر مجموعه بر طنز بودن کارهای میراسدالله شده است، توقع خواننده را بالاتر می‌برد. تصویرها و داستان‌ها هر دو از مایه‌های طنز قوی و عالی برخوردار نیستند. غیر معمولی‌اند و تا حدی بازی‌های جالب و زیبایی به راه انداخته‌اند، اما به کمال خود دست نیافته‌اند. کمال بی‌نقصیِ یک اثر نیست، فراوانی داشته‌ها و انباشت خلاقیت‌های متن است و این اثر، به کمال دلخواهی که ظرفیت آن را هم داشته است، نرسیده. این کمال گرایی را در شکل و شمایل کتاب می‌بینیم که کار ناشر است و حظّ بصری و ادراک زیباشناسانه، ذهن را پر و اقناع می‌کند، اما همین پُری از داستان‌ها و کاریکاتورها حاصل نمی‌شود.

با این همه، ایرادهای من نسبی است، نه مطلق. این مجموعه، در میانِ چیزهایی مانند «کمیک استریپ»، «طنز تصویری»، «کاریکاتورِ با شرح» و «طرح / قصه» معلق است. امتیازهای برجسته آن را نیز برشمردم. این آغاز خوب را به مؤلف و ناشر کتاب تبریک می‌گویم.