داستان یعنی زندگی

شهره کائدی

گمشده شهرزاد
نویسنده: سوزان فِلچر
مترجم: حسین ابراهیمی (الوند)
ناشر: نشر پیدایش
چاپ اول: پاییز ۱۳۷۸ - ۵۰۰۰ نسخه
قیمت: ۱۲۰۰۰ ریال

در مقدمه «قصه‌های شیرین هزار و یکشب» می‌خوانیم که:

«پادشاه جوانی که به او ملک شهرباز می‌گویند، به علت خیانتی که از همسر خود می‌بیند، کینهٔ همهٔ زنان را به دل می‌گیرد. او برای خاموش کردن آتش این کینه، دست به انتقامجویی می‌زند؛ هر روز دختری را به عقد خود در می‌آورد و سحرگاه روز بعد، او را به قتل می‌رساند. همهٔ زنان و دختران، در معرض این انتقامجویی قرار می‌گیرند و هر روز، قرعهٔ مرگ به نام یکی از آنها اصابت می‌کند. در این میان، دختر وزیر ملک شهرباز که شهرزاد نام دارد، دست به اقدامی متهورانه می‌زند. او خود داوطلب ازدواج با پادشاه کنیه‌جو می‌شود. شهرزاد با این اقدام، خیال تسلیم شدن در برابر مرگی ناخواسته را ندارد، بلکه می‌خواهد با تکیه بر سلاح فکر و اندیشه و خیال خود، زخمی را که بر روح و روان شاه نشسته، التیام بخشد و از سویی دیگر، سرنوشت خود و همجنسان خود را تغییر دهد. او از همان شب اول ازدواج، فکر و اندیشه را به کار می‌گیرد، لب به سخن باز می‌کند و قصه‌ای شیرین و جذاب برای شاه تعریف می‌کند. اما نه این قصه در شب اول پایان می‌گیرد و نه عمر شهرزاد! ادامهٔ قصه به شب بعد موکول می‌شود و پایان عمر شهرزاد نیز به شب دیگر. اما شب دیگر هم حکایت همین است! قصه پایان نمی‌گیرد و شاه، شیفته شنیدن ادامهٔ آن، قتل همسر را یک روز دیگر به عقب می‌اندازد. شب بعد و شب‌های بعد، قصه شیرینتر و جذابتر پیش می‌رود و... به این ترتیب، شهرزاد با جادوی کلام خود و به مدد ذهن خلاقش، آفریننده و راوی قصه‌هایی می‌شود که تا هزار و یکشب ادامه پیدا می‌کند. در هر قصه، پندی به ملک شهرباز داده می‌شود. این پندها و پیام‌های تکتک است که ملک شهرباز را به سوی پیام بزرگ «انسانیت» رهنمون می‌سازد. کار روان‌درمانی او با موفقیت پیش می‌رود و سرانجام، در پایان هزار و یکمین شب، دیگر اثری از کینه و بدخواهی در شاه باقی نمی‌ماند و بنابراین، قتل شهرزاد و دیگر دختران، برای همیشه از یاد او می‌رود و شهرزاد، بانوی همیشگی دربار می‌شود. این چنین است که قصه‌های هزار و یکشب آفریده می‌شود و به عنوان گنجینهٔ ادبی بزرگی برای ما و دیگران به یادگار می‌ماند.»[۱]

---

۱. قصه‌های شیرین هزار و یکشب ج ۱، شکوه قاسم‌نیا، ص ۷-۸.

گمشده شهرزاد اثر «سوزان فلچر» ترجمه «حسین ابراهیمی (الوند)»، بازآفرینی از این طرح کهن است. گرچه در این داستان جدید نیز شهرزاد در پی نجات جان دختران شهرش، برای شهریار قصه می‌گوید، شخصیت جدیدی به نام مرجان، شخصیت محوری داستان است؛ شخصیتی که تمام اقدامات و گره‌گشایی‌ها توسط او صورت می‌گیرد. بدین گونه، داستانی مدرن پدید می‌آید که نه یک بازنویسی ساده از داستانی کهن، بلکه بازآفرینی خلاقی از آن است. درست است که در بازنویسی «نویسندهٔ بازنویس مجاز نیست هیچ گونه تغییر یا تحریفی در مضمون و محتوای متن اصلی وارد آورد»[۱]، اما «هنرمند بازآفرین با الهام از اثر کهن، دست به آفرینش دوباره می‌زند. یعنی اثر قبلی را دوباره به گونه‌ای دیگر می‌آفریند. آفرینش و خلق کردن و به وجود آوردن چیزی که مانند اثر قبلی نیست، اما رگه‌هایی از اصل در آن یافت می‌شود.»[۲]

شخصیت اصلی داستان کهن، شهرزاد، در این داستان شخصیتی فرعی می‌شود. راوی داستان، دیگر شهرزاد نیست، بلکه مرجان است که به زبان او داستان ساخته می‌شود و پیش می‌رود. شهرزاد سرمشقی برای شخصیت جدیدی می‌شود که تداوم راه اوست، مرجان. فردی که چون خود «فلچر» برای تداوم قصه، آن را بازآفرینی می‌کند. پایان این داستان نیز پایانی است که ساخته خیال «فلچر» است؛ چرا که در آن، پادشاه سرانجام از اقدامات شهرزاد نیست که بر سر لطف می‌آید، بلکه کار مرجان، کار نهایی است. شهرزاد که در طول داستان، مستأصل از ادامهٔ قصه‌گویی و نیازمند یار دیگری به نام مرجان است، عاقبت این نجات‌بخش را می‌یابد. گویی مرجان در پایان، خود شهرزاد می‌شود و این سبب مدرن و متفاوت شدن پایان‌بندی داستان، نسبت به طرح کهن می‌شود.

خود «فلچر» در مورد تغییراتی که در متن اصلی می‌دهد، از زبان قصه‌گو می‌گوید: «او گرد و غبار قصه‌ها را پاک می‌کند، چین و چروک‌شان را می‌گیرد، ای بسا یکی دو وصله هم به آنها می‌زند و بعد آنها را به شنوندگان قصه‌هایش هدیه می‌کند. ممکن است پایان قصه‌ای را تغییر دهد یا به سلیقهٔ خود، چیزی به آن بیفزاید. با این همه، قصه‌های او سابقه‌ای تاریخی دارند؛ سابقه‌ای که به پیش از او باز می‌گردد.»[۳]

علاوه بر اینها، از دلایل دیگری که آفرینش دوباره فلچر را در نوع بازآفرینی قرار می‌دهد، شخصیت‌های فرعی دیگری است که همه ساخته و پرداخته ذهن فلچر است و باعث دگرگونی‌های عمده در طرح داستانی گشته است.

گذشته از این، مسئلهٔ عمده دیگری که این قصهٔ بازآفرینی شده را مدرن می‌کند، مربوط به آن بخش از ساختار است که تحت عنوان «علیت روان‌شناختی ـ حادثه‌ای» آن را بررسی خواهیم کرد. مسئله‌ای که «تزوتان تودورف» در تحلیل ساختاری هزار و یکشب، به آن اشاره می‌کند. او می‌گوید داستان‌های کهنی چون اودیسه، دکامرون و هزار و یکشب بیش از آن که براساس توصیف خلق و خوی اشخاص شکل گرفته باشند، تکیه بر ماجرا دارند. در چنین داستان‌هایی، کنش‌های طرح داستانی، بر توصیف حالات روحی و تجزیهٔ تحلیل افکار شخصیت‌های داستانی تقدم دارند. به عبارتی، اشخاص تابع حوادثند. بنابراین، داستانی چون هزار و یکشب، از نوع ادبیات گزاره‌ای است که در آن، تکیه همواره به روی فعل و نه فاعل است[۴]. در داستان فلچر، رابطه‌ای دو سویه بین شخص و

---

۱. بازنویسی و بازآفرینی در ادبیات کودکان و نوجوانان، جعفر پایور، ص ۳۴.
۲. همان، ص ۷۳.
۳. گمشدهٔ شهرزاد، سوزان فلچر، حسین ابراهیمی، ص ۱۰۳.
۴. نقل به مضمون از مقاله «یا قصه‌ای بگو، یا بمیر!» تزوتان تودورف، ترجمه مهوش قدیمی، آدینه شماره ۳۶ ص ۳۸ و ۳۹.

گویی مرجان در پایان، خود شهرزاد می‌شود و این سبب مدرن و متفاوت شدن پایان‌بندی داستان، نسبت به طرح کهن می‌شود.

حادثه موجود است. این مسئله، به ویژه در شخصیت مرجان مشهود است. مرجان خارج از حادثه نیست و حادثه نیز مستقل از مرجان رخ نمی‌دهد. گویی شخصیت مرجان، پا به پای حوادث شکل می‌گیرد. یعنی فلچر، علاوه بر تکیه بر فعل (مانند شکل سنتی روایت هزار و یکشب) بر روی فاعل هم تکیه می‌کند. به عبارت دیگر، در هزار و یکشب، گزاره x، y است، اما در داستان مدرن فلچر x هم اهمیت می‌یابد و انسجام روان‌شناختی دارد. مسئله دیگری که تودورف به آن اشاره می‌کند، این است که: «وقتی یک خصوصیت اخلاقی سبب حادثه‌ای باشد، این علیت را به دو روش نشان می‌دهند: علیت بی‌واسطه یا بالعکس، علیت با واسطه. علیت بی‌واسطه، آن است که بگوییم «x شجاع است پس به جنگ هیولا می‌رود»، حال آنکه علیت را زمانی با واسطه می‌خوانیم که جمله اول، در اثر ادبی، یافت شود، اما نتیجه‌ای آنی به دنبال نداشته باشد، بلکه در ضمن داستان x واکنش‌های یک فرد شجاع را از خود نشان دهد. این نوع علیت، در همه داستان پخش و علیتی مقطع است؛ تنها با یک کنش آشکار نمی‌شود، بلکه جنبه‌های نوعی یک سلسله حوادث که اغلب از یکدیگر فاصله دارند، بیانگر آنند. در هزار و یکشب، از دومین نوع علیت اثری یافت نمی‌شود... همه خصوصیات اخلاقی، بلافاصله سببی هستند و به محض پیدایش، حادثه‌ای را موجب می‌شوند. وانگهی، فاصله بین ذکر خصوصیت اخلاقی و حادثه منتج از آن، به حداقل می‌رسد...»[۱]

اما در داستان مدرن فلچر، علیت با واسطه هم به چشم می‌خورد. x (مرجان) با اراده است پس به مبارزه می‌پردازد. گزاره اول، یعنی شجاع بودن مرجان، ضمن این که تنها با یک کنش آشکار نمی‌شود، نتیجهٔ آنی هم به دنبال ندارد، بلکه سلسله وقایعی که اغلب، با فاصله از هم در داستان بیان شده‌اند، مؤید این مطلب است.

* * *

حال که ریشه‌ها و ژانر ادبی اثر مشخص شد، عناصر مختلف ساختاری آن را بررسی می‌کنیم:

۱. ورودی‌های هر فصل

نویسنده در ابتدای هر فصل، مقدمه‌ای با عنوان مشترکِ «درسی برای قصه‌گویی، درسی برای زندگی» آورده و در آن، از طرفی تئوری‌های داستان‌پردازی را که خود به آن معتقد است، مطرح می‌سازد و از طرفی دیگر، اصول اخلاقی را که به آن پایبند است، عنوان می‌کند. در این ورودی‌ها، نویسنده با زبانی موجز، مسائل بسیاری چون نقش قصه، رسالت قصه‌سرا، اثر بر مخاطب، فرامرزی بودن قصه‌ها و... را بیان می‌کند. برای مثال، به تئوری عبور قصه‌ها از مرزهای ملی، این گونه اشاره می‌کند: «اگر قصه‌های‌مان را با هم قسمت نکنیم و آنها را چون ادویه و عاج و ابریشم، آزادانه از مرزهای‌مان عبور ندهیم، تا ابد همه با هم بیگانه خواهیم ماند.»[۲]

جالب این که این پندها و تعلیمات، چون خودِ افسانه‌ها که آموزش مستقیم نمی‌دهند، ضمن لذت بخشی، می‌آموزانند. مثالی در این مورد می‌آوریم تا مصداق آن چه گفته شد، باشد: «خاله خاور همیشه می‌گفت که آرزو، نیرویی نهفته در دل خود دارد. می‌گفت وقتی کسی آرزویی می‌کند، تمام هوش و حواسش را روی آن آرزو متمرکز می‌کند و هنگامی که تمام توجه خود را روی چیزی متمرکز کرد، به

---

۱. همان، ص ۳۹.
۲. گمشدهٔ شهرزاد، ص ۲۰۹.

شخصیت اصلی داستان کهن، شهرزاد، در این داستان شخصیتی فرعی می‌شود.

رخ دادن آن چیز، کمک می‌کند. از این رو، باید به هنگام آرزو کردن، بسیار دقت کرد.»(۱)

۲. قصه در قصه

هزار و یکشب، داستانی تودرتوست. در دل هر قصه، قصه‌ای دیگر تنیده می‌شود و جذابیت اثر، به انسجام و پیوستگی این حلقه‌ها بستگی دارد. تودورف، درمورد بافت قصه‌های هزار و یکشب می‌گوید: «ظهور هر شخص جدید در قصه، الزاماً سبب قطع داستان قبلی و آغاز داستان تازه‌ای می‌شود که در حقیقت، توضیح حضور آن شخص است. داستان دومی در بطن داستان نخستین جای می‌گیرد. این پدیده را «دربرگیری» می‌نامند. البته، توجیه حضور شخص تازه وارد، یگانه دلیل پیدایش پدیده دربرگیری نیست. هزار و یکشب علل گوناگون دیگری نیز ارائه می‌کند.»(۲) و بعد به عللی چون: انگیزه برهان و تکیه بر حکایتی تازه به منظور توجیه واکنش‌ها و یا انگیزه پیوستگی زمانی اشاره می‌کند. از آن جا که سایر حکایات فرعی هزار و یکشب در سرگذشت شهرزاد محصور است، این حکایات فرعی، برای گریز از موضوع اصلی و یا یک دربرگیری بیهوده نیست، بلکه داستان‌های فرعی برای گسترش مجموعه وقایع بعدی قصه، حائز اهمیت است. تنها در آن صورت است که داستان اصلی به مضمون واقعی خود می‌رسد و در تصویر صحیح خود منعکس می‌شود.

در داستان فلچر نیز چنین کارکردی به نحوی دقیقتر رعایت می‌شود. در دل داستان شهرزاد که برای زنده ماندن خود و سایر زنان سرزمینش، ناگزیر از قصه گفتن است، حکایت‌های مرجان، زندگی و قصه‌گویی‌اش و یا داستان قصه‌گوی پیر، داستان اولیه را پیش می‌برند. از طرفی، شخصیت‌های داستانی (شهریار، مرجان، بچه‌ها، مردم کوچه و بازار و...) اشتیاقی عجیب به شنیدن داستان دارند و از طرف دیگر، اشخاص قصه (مرجان، شهرزاد، قصه‌گوی پیر و...) برای اینکه زنده بمانند، باید قصه بگویند. لذا باید در بطن داستان اصلی، داستان‌های تازه‌ای نیز آفریده شود.

گاه داستانِ دربرگرفته شده، حکم برهانی را دارد که مرجان با تکیه بر آن، مطلبی را توضیح می‌دهد. برای مثال، قصه ماهیگیر و دیو را می‌گوید تا بتواند بر این ویژگی تکیه کند: «من تار و پود همان قصه قدیمی را دوباره و به دقت درهم تنیدم. ماجراهای مرموز و تودرتوی بسیار وارد آن کردم و گره هیچ رازی را تا طرح راز بعدی، باز نکردم... آن گاه قصه، مثل بسیاری از قصه‌ها، به مسیر زندگی خود افتاد.»(۳)

هم‌چنین، با نقل حکایت پری دریایی، به نام گلنار و طرح به پرنده تبدیل شدن «بَدر باسم» توسط «شهدخت جوهره» می‌خواهد شباهت سرنوشت شهریار و همسر بی‌وفایش را توضیح دهد و تبیین کند. قصه‌هایی که در دل قصه اصلی آمده، علاوه بر توجیه واکنش یا آوردن برهان، گاه به منظور دادن اندرز یا حکمتی و یا به قصد معقول جلوه دادن عملی بیان می‌شوند برای مثال، وقتی دنیازاد به قصه «ملکه بَدور» که لباس مردانه پوشیده بود، اشاره می‌کند، به واقع می‌خواهد با شاهد آوردن این‌قصه، اقدام‌خود را معقول جلوه دهد.

---

۱. همان، ص ۴۶.
۲. مقاله «یا قصه‌ای بگو، یا بمیر»، ص ۴۰.
۳. گمشدهٔ شهرزاد، ص ۲۵.

۷. فلچر، علاوه بر تکیه بر فعل (مانند شکل سنتی روایت هزار و یکشب) بر روی فاعل هم تکیه می‌کند.

مورد دیگر، داستان پایانی است که مرجان برای شهریار تعریف می‌کند و ضربه نهایی و گره گشایی داستان با این قصه صورت می‌گیرد. (چه که این قصه، سرگذشت خود شهریار است در لباس مبدل، در حالی که در حکایت‌های اصلی هزار و یکشب، شش‌صد و دومین شب است که شهریار از زبان ملکه، سرگذشت خود را می‌شنود). در این جا، سرانجام مرجان است که آینه قصه‌اش را در مقابل شهریار می‌گیرد تا او چهره واقعی خود را در آن ببیند. پس این داستان مدرن نیز چون هزار و یکشب، داستانِ یک داستان است. قصه در قصه است؛ طوری که داستانِ روایت‌کننده، به داستان روایت شده‌ای تبدیل می‌شود که داستان جدیدی در آن منعکس می‌گردد و تصویر خود را در آن باز می‌یابد. به واقع، داستان در پایان، داستانی را دربرمی‌گیرد که همان داستان نخستین است؛ سرگذشت شهریار و زنانش که همان حکایت اولیه شهرزاد است، اما در قالب قصه‌ای‌دیگر. تکرار نهایی قصه اولیه، در این‌جا کارکرد دقیقی‌دارد: چه‌که زنده ماندن شهرزاد، مرجان، قصه‌گوی پیر، خواجه‌باشی و سایر زنان شهر به این تکرار وابسته است. گویی نقل داستان و داستان‌سرایی، خود معادل زنده ماندن است. پس ادامه حیات تمام آدم‌های داستان (چون حیات آدم‌های زندگی واقعی) در صورتی میسر است که از داستان‌سرایی باز نایستند.

خود فلچر، به این بافت قصه در قصه، در متن اصلی چنین اشاره می‌کند: «قصه‌گو اگر قصه‌اش را در دل قصه دیگری بگنجاند، حرف‌های بیشتری هم می‌تواند بزند. بنابراین، اگر قصه بازرگانی را تعریف کند که بازرگان در آن، قصه باربری را و باربر نیز قصه ماهیگیری را تعریف کند... آن وقت می‌تواند درون قصه ماهیگیر، تحریک‌آمیزترین و فتنه‌انگیزترین حقایق را هم بگنجاند.»[۱]

۳. زبان اثر

زبان اثر فلچر، اولین حسی که القا می‌کند حس تعلیق است. نویسنده به کمک کلمات و جادوی آنها، حس تعلیق را افزون می‌کند. او گاه با آوردن تک جمله‌هایی مانند «زیارتی غریب، زیارتی در سکوت»[۲]، گاه با استفاده از تک کلمه‌هایی نظیر «ارواح»،[۳] زمانی با تکرار جمله‌هایی چون «زنی که از درهای حرم داخل شد، هرگز از آن بیرون نخواهد آمد»[۴]، گاه با سؤالات پیاپی مثل «آیا به زودی شهرزاد را می‌دیدم؟ به کنیزی مطبخی تبدیل می‌شدم یا به همدمی مقبول؟ آیا بقیه عمرم را در کاخ زندگی می‌کردم یا پس از مدتی مرا از اینجا بیرون می‌کردند؟ آیا باز هم عمو اِبی و خاله خاور را می‌دیدم؟»[۵] و زمانی با سؤالاتی غیر متوالی هم چون: «چه صدایی بود؟... این زن کی بود؟... مرا دیده بود؟...»[۶] خواننده را افسون این حس می‌کند.

از ریزه کاری‌های دیگری که نویسنده در زبان اثرش به کار می‌گیرد، می‌توان به موارد مربوط به نقش راوی اشاره کرد. راوی گاه به شکلی متفاوت از حضور کلاسیک و سنتی خود ظاهر می‌شود. برای مثال، در چند جا راوی اول‌شخص (مرجان) دیالوگی درونی با خود دارد: «صدای مادرم را می‌شنوم. می‌گوید: «مرجان بیا این جا» می‌ترسم. صدایش غریب و ضعیف است و کمی هم می‌لرزد. اتاقش تاریک است. «بیا این جا مرجان. بیا کنارم

---

۱. همان، ص ۱۶۷.
۲. همان، ص ۱۱۲.
۳. همان، ص ۹۲.
۴. همان، ص ۲۹.
۵. همان، ص ۶۳.
۶. همان، ص ۹۸-۹۹.

نثر فلچر، نثری صرفاً توصیفی نیست، بلکه او تصویری از توصیفات خود در ذهن مخاطب می‌سازد.

بنشین». روی نوک انگشتان پا داخل اتاق می‌شوم. حالا او را می‌توانم ببینم، توی تاریکی صورت کشیده و بی‌روحش، چشمان سیاهش، کنارش، روی تشک کاهی می‌نشینم. تبسمی بر لب‌هایش می‌نشیند. دستش را توی موهایم فرو می‌کند. انگشتانش را آرام روی پیشانی، ابروها و گونه‌هایم می‌کشد. می‌گوید «مرجان» از پس صدای ضعیف و غریبی که اکنون با آن حرف می‌زند، دوباره گرمای سابق را در وجودم احساس می‌کنم. به او تکیه می‌کنم، مرا در آغوش می‌کشد. صدای ضربان قلبش را می‌شنوم. دوباره می‌گوید: مرجان...»[۱]

و پس از این، سرِلنگ شدن پایش به دست مادر را توسط این تداعی ذهنی آشکار می‌کند:

«... یکی دارد جیغ می‌کشد، صدای پا، صدای عده‌ای که بلند بلند حرف می‌زنند. صدای جیغی که هم چنان به آسمان می‌رود، درد هم چنان مغز استخوانم را سوراخ می‌کند و همه جا روشنایی است. روشنایی. «چقدر روشنایی»[۲] در جاهای دیگر هم دیالوگ خیالی او با مادر یا شهرزاد، در ذهن او جریان دارد.

راوی علاوه بر استفاده از این روند، گاه از حضور نویسنده نیز مدد می‌گیرد. گویی گاه راوی-نویسنده با روای -مرجان یکی می‌شوند و یا به کمک هم می‌آیند. این همراهی نویسنده را در هشدارهایی که مرجان به خود و یا دیگران می‌دهد، به خوبی می‌توان دید؛ انگاری نویسنده نیز پا به پای مرجان، نگرانی خود را منتقل می‌کند:

«آب دهانم را قورت دادم. ترسیده بود. دنیازاد نترس، ترسیده بود. من هم ترسیده بودم اما... او اکنون به من امید بسته بود. من مسئول او بودم.»[۳]

و یا این نمونه: «چه باید می‌کردیم؟ مرجان فکر کن!»[۴]

نویسنده به جای آوردن جمله‌ای چون «باید فکر می‌کردم» و با وجودی که افعال در زمان ماضی روایت می‌شوند، با آوردن این نوع جملات، امری، راوی - مرجان و یا راوی - نویسنده را و متعاقباً مخاطب را به مرکز نقل ماجرا می‌برد.

نکته دیگری که در مورد زبان اثر باید به آن اشاره کرد، تصویری بودن نثر اوست. نثر فلچر، نثری صرفاً توصیفی نیست، بلکه او تصویری از توصیفات خود در ذهن مخاطب می‌سازد. مثلاً وقتی که می‌گوید: «سیاهی تپه‌های سبز را که در پهنه آسمان قوز کرده بودند»،[۵] تپه‌ای قوز کرده به خوبی در ذهن تصویری از تپه حک می‌کند و یا وقتی می‌خواهد واژه‌ای چون کثیفی را توصیف کند، صرفاً به آوردن این صفت بسنده نمی‌کند و به جای این که بگوید «لباس‌های کثیف مرا از حمام بیرون برد»، این واژه را در ذهن مخاطب، بدون این که نامی از این صفت برد، می‌سازد: «لباس‌های مرا چنان که دم موشی مرده را گرفته باشد، بین انگشت شست و اشاره‌اش گرفت و از حمام بیرون برد»[۶]

و این مسئله‌ای است که شمار بسیاری از نویسندگان ما آن را کمتر لحاظ می‌کنند. آنان به ساده‌ترین شیوه، به توصیف می‌پردازند و به کارگیری وافر صفات کلیشه‌ای، از مشکلات عمده نثر آنان است. مثال‌های بیشتری از متن می‌آوریم

---

۱. همان، ص ۱۹۳-۱۹۴.
۲. همان، ص ۱۹۵-۱۹۶.
۳. همان، ص ۲۲۹.
۴. همان، ص ۲۳.
۵. همان، ص ۲۷.
۶. همان، ص ۶۰.

از دلایل دیگری که آفرینش دوباره فلچر را در نوع بازآفرینی قرار می‌دهد، شخصیت‌های فرعی دیگری است که همه ساخته و پرداخته ذهن فلچر است و باعث دگرگونی‌های عمده در طرح داستانی گشته است.

تا توانایی فلچر را در این زمینه ثابت کنیم. اومفهومی چون «دوری» را این گونه بیان می‌کند: «از جایی که ایستاده بودم، قایق‌ها، کاری‌ها و ساختمان‌ها بسیار کوچک به نظر می‌آمدند؛ درست مثل اسباب‌بازی‌ها... آدم‌های اسباب‌بازی، شترها و الاغ‌های اسباب‌بازی و چوپانی اسباب‌بازی، همراه گوسفندان اسباب‌بازی خود»[۱] و نزدیکی را این طور: «شهرزاد چنان به سمت من خم شد که حتی مژه‌هایش را هم می‌توانستم بشمارم.»[۲]

او از هم پاشیدن قلب مرجان را به گلِ رس خشک شده‌ای که از هم شکاف برمی‌دارد، تشبیه می‌کند و یا ترس او را چون لباس خیسی که به تن او چسبیده.

علاوه بر اینها باید اشاره‌ای به فضاسازی‌های قوی اثر کرد. خود نویسنده در مورد سفر اکتشافی‌اش به درون فرهنگ شرق می‌گوید: «برای جمع‌آوری اطلاعات، کتابخانه‌های محلی را جست‌وجو کردم و برای آشنایی با اسلام، در کلاس درس یکی از دانشکده‌های نزدیک که استادی ایرانی داشت، شرکت کردم.»[۳]

فلچر برای روشن کردن شعله تخیل کودکان آمریکایی، استفاده از میراث فرهنگی شرق (به ویژه ایران) را ضروری می‌داند و در این راه، همت کرد و به خوبی از عهده انتقال فضاهای شرقی برآمد. حال، نویسندگان ما با وجودی که در این فضاها تنفس کرده‌اند، معمولاً از انتقال صحیح این فضاها عاجزند که اگر قرار بود گوشه‌ای از فرهنگ آمریکایی را به کودکان ایرانی بیاموزند، فاجعه رخ می‌نمود.

توجه فلچر به مصالح کار و تسلط او در فضاسازی‌ها را می‌توان برای مثال، در صحنه‌های بازار و یا در ساختن فضای اندرونی قصر مشاهده کرد: «زن‌ها بر سر قیمت‌ها چانه می‌زدند، پرنده‌های داخل قفس سر و صدا می‌کردند و شاگرد مسگرها با چکش‌های خود، روی ظرف‌های مسی‌ای که مشغول ساختن آنها بودند، می‌کوبیدند؛ بوی خاک اره و عطر و چرم و رنگ و پرِ پرندگان و سرگین چهارپایان در هوا پراکنده بود و با بوی همیشگی تن کسانی که در رفت و آمد بودند، در هم می‌آمیخت... از میان جمعیت زن‌ها، خودم را جلو کشیدم، آنها با کف دست به هندوانه‌ها می‌زدند، بادنجان‌ها را فشار می‌دادند و انارها را به دقت بررسی می‌کردند تا کپک نزده باشند...»[۴]

* * *

بن مایه‌های مختلف این اثر، کارکردهای متفاوتی را برای داستان فلچر به ارمغان آورده است. رویکرد او به مسئله معلولیت، کارکردی روان‌شناختی به اثر بخشیده، توجه او به مسئلهٔ زنان، رویکردی فمنیستی و توجه او به فقر و مسائل درباریان، کارکردی جامعه‌شناختی دارد. برای مثال، به همین مسئله آخر اگر دقیق شویم، باید بگوییم ادبیات نمی‌تواند برکنار از خاستگاه اجتماعی‌اش و بیگانه با آن باشد. در ادبیات ماندگار شرق، فضای استبداد و خفقان، به کرات به چشم

---

۱. همان، ص ۱۰۸-۱۰۹.
۲. همان، ص ۳۹.
۳. متن سخنرانی سوزان فلچر، چهارمین نمایشگاه بین‌المللی آثار تصویرگران کودک.
۴. گمشدهٔ شهرزاد، ص ۱۳۵-۱۳۶.

بن مایه‌های مختلف این اثر، کارکردهای متفاوتی را برای داستان فلچر به ارمغان آورده است. رویکرد او به مسئله معلولیت، کارکردی روان‌شناختی به اثر بخشیده، توجه او به مسئلهٔ زنان، رویکردی فمنیستی و توجه او به فقر و مسائل درباریان، کارکردی جامعه‌شناختی دارد.

می‌خورد. از کهن‌ترین قصه‌های هند و اروپایی چون «کلیله و دمنه» گرفته یا «داستان‌های بیدپای» درباره قدرت حاکمان، به زبان تمثیل سخن رانده شده است. همچنین است برخی داستان‌های هزار و یکشب که در آن، نبرد با قدرت حاکم به چشم می‌خورد؛ هر چند که کل داستان، پیکار زن یا انسان است در برابر سرنوشت و قدرت حاکم برای زنده ماندن. بنابراین، شناخت فلچر نسبت به مسائل اجتماعی مردم در نظام استبدادی کهن شرق و اوضاع حکومت و دست‌های پشت پرده در ادارهٔ حکومت آنان، قابل تقدیر است. از آن جا که «گمشده شهرزاد» قصه‌ای است که از قدرت سخن می‌گوید و زندگی قهرمانان و شخصیت‌های اصلی آن، با قدرت سیاسی به گونه‌ای پیوند خورده است، قصه‌ای با سویهٔ سیاسی قلمداد می‌شود؛ چه در پذیرفتن این سیاست و قدرت و کمک در اصطلاح وضع آن توسط شهرزاد و چه در بی‌باوری و نپذیرفتن آن توسط مرجان.

مسئله دیگری که باید به آن اشاره کرد و فلچر به زیبایی در اثر خود بیان کرده، گفتمان بین اقشار به ظاهر متخاصم، اعم از مذهبی، سیاسی، اقتصادی، جنسی و... است. برای مثال از ابتدای داستان، مرجان که دختری مسلمان است، در یک خانوادهٔ یهودی زندگی می‌کند و یا پیوند مردم عادی و مهم شدن نقش آنان در قبال درباریان، در این مقوله جا می‌گیرد. گفتمانی که خود نویسنده، این گونه آن را ابراز می‌کند: «در دل هر شهر، دنیاهایی بسیار متفاوت از هم نهفته است. دنیای ثروتمندان، دنیای تهیدستان، دنیای مردان، دنیای زنان، دنیای مسلمانان، دنیای مسیحیان و دنیای یهودیان، دنیای زنی ثروتمند و ساکن حرم، با دنیای گدایی مسیحی، به همان اندازه از هم دور است که چین از حبشه. با این همه، تمام این دنیاها در دو جا به هم می‌رسند؛ در بازار و در قصه‌ها.»(۱)

و به راستی، در قصه او، افرادی که به دنیاهای متفاوتی تعلق دارند، به هم می‌رسند و کثرت‌ها به وحدتی شیرین مبدل می‌شود. دعوت فلچر، به روی آوردن به گفتمان، فراخوانی است به رفع تضادها و به یکدیگر نزدیک کردن دنیاهای متفاوت. پس دعوتش را لبیک گوییم و ستایش خود را نثارش.

در پایان، باید از آقای حسین ابراهیمی (الوند)، به دلیل ترجمه موفق‌شان از این اثر ارزشمند، تشکر کرد. امید که اقدام ایشان، کودکان‌مان را با دنیای قصه‌های شهرزاد آشنا کند.

---

۱. همان، ص ۲۰۹.