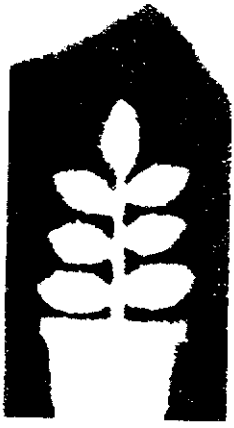


سیری در آثار داستانی مهدی میرکیایی

روح‌الله مهدی‌پور عمرانی

جستارگشایی

مهدی میرکیایی تاکنون داستان‌هایش را در حوزه کودک و نوجوان نوشته است. بنابراین، می‌توان او را داستان‌نویسِ کودک و نوجوان نامید.

کتاب‌های داستانیِ میرکیایی، به این شرح است:

۱) از کجا می‌آیی، گل سرخ! (۱۳۷۷)

۲) دزدی که خانه‌اش بوی یاس می‌داد (فروردین ۱۳۸۰)

۳) پادشاه کوتوله و چهل دردسر بزرگ (پاییز ۱۳۸۰)

۴) سلطان آشغالگردها (۱۳۸۰)

در این بررسی کوتاه، درباره سه کتابِ منتشرشده این نویسنده در سال ۱۳۸۰، خواهم نوشت. در این نوشتار کوشیدم رمزها و نمادهای به کار رفته در متن این داستان‌ها را بازگشایی کنم؛ چرا که جُز این کاری نمی‌توان کرد. اول به این علت که سوژه و پیرنگ داستان‌ها چندان نو نیست و نشانه‌هایی از تأثیرپذیری در آن‌ها دیده می‌شود و دو دیگر، بضاعت این قلم تا همین‌جاست.

«۱»

نویسنده، خلقِ شخصیت محوریِ کتابش را در صفحه ۵ و نیز در تابلویِ پشت جلد کتابِ «پادشاه کوتوله و چهل دردسر بزرگ»، این‌گونه توجیه می‌کند:

[هیچ اشکالی ندارد، پادشاه می‌تواند کوتوله هم باشد. اما وقتی پادشاه کوتوله باشد، همه آدم‌های شهرش کوتوله می‌شوند و آن وقت میزها و صندلی‌ها و آینه‌ها هم مخصوص کوتوله‌ها ساخته می‌شوند. ماشین‌ها و خانه‌ها هم همین‌طور. و یادمان نرود قصه‌ها هم کوتوله می‌شوند. مثل قصه‌های ما. قصه‌هایی کوتاه و راحت. برای پادشاه کوتوله باید قصه‌های کوتوله نوشت. این بهترین نام برای آن‌هاست...]

و به این ترتیب و با این توجیه، بهانه خلقِ این پادشاه و داستان‌های کوتاهِ چهل‌گانه‌اش، فراهم می‌شود.

عددِ چهل، عددی رمزی و شاید هم مقدس است. این عدد در فرهنگِ مشرق‌زمین ـ به ویژه در حوزه

فرهنگ اسلامی ـ همواره آیینی و باورمدارانه بوده است. در این‌جا به مواردی از رمز عدد چهل، اشاره می‌کنیم:

الف) در تقویم و گاه‌شماری

چله بزرگ و چله کوچک که در فصل زمستان معروف است.

ب) در مراسم آیینی

چهلم یا اربعین درگذشت انسان‌ها که مراسم و مجالس یادبود برگزار می‌شود.

ج) در سال‌شماری زندگی و عمر انسان‌ها

۱) چهل سالگی، مرز بلوغ فکری آدم‌هاست.

۲) اصطلاح چل‌چلی (چهل چهلی) که در افواد عمرم جاری است، به اوج غرور و جوانی و لذت بردن از شور زندگی، اشاره دارد.

د) در نامگذاری ابزار روشنایی

چلچراغ (چهلچراغ)

ه) در نامگذاری اجزا و ارکان ساختمان:

چهلستون (چلستون)

و) در نامگذاری پوشاک:

چل‌تکه (چهل‌تیکه): نوعی پلاس و رویه لحاف.

ز) در نامیدنِ ظروف:

چلتاس (چهل‌تاس): کاسه‌ای که در آن آیات دعایی حک شده. می‌گویند آب خوردن با آن شفابخش و پیمانه کردن غلاّت با آن، برکت‌زا است.

ح) در نامیدنِ خوراک:

آش چهل‌گیاه که در آخرین چهارشنبه هر سال می‌پزند.

ط) در تسمیه مکان:

چهل دختر: قصبه‌ای نظامی بین بسطام شاهرود و آزادشهر.

ی) در دانش شیمی:

سرکه در عرض چهل روز تخمیر و به شراب تبدیل می‌شود.

ک) در ادب باور دینی:

چهل حدیث.

ل) در باور عوام:

چهل کل (چهل کچل).

برای بند آمدن باران در مازندران، نام چهل نفر کچل (تاس و کم‌مو) را روی کاغذی می‌نویسند و با تیغِ درخت نارنج یا پرتقال، به دیواری زیر باران میخ می‌کنند.

م) در نامگذاری داستان‌ها و افسانه‌ها:

علی‌بابا و چهل دزد بغداد.

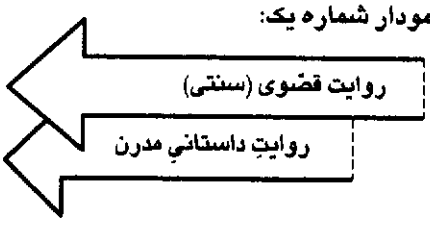
و موارد دیگر. در نامگذاری این کتاب، غیر از رمز چهل، از تضاد استفاده شده است. نویسنده، در برابر کوتوله، کار ویژه (صفتِ) «بزرگ» را قرار داده است. درباره نمادینگی داستان‌های کتاب، در جای خود سخن خواهیم گفت. جان کلام این است که پادشاهی کوتوله، با چهل گره گشودنی در حوادث داستان مواجه می‌شود که همه گره‌ها به سود پادشاه گشوده می‌شوند. گره‌گشایی یا مستقیم به دست پادشاه و یا به دست یکی از آدم‌ها و عوامل دربار صورت می‌گیرد. نکته قابل توجه در فرایند

گره‌افکنی و گره‌گشایی، محتمل بودن آن است که خواننده، به آسانی می‌تواند آن را حدس بزند.

از منظر کُنش‌شناسی، همه آدم‌های داستانی ــ اعم از انسان‌ها و جانوران ــ رفتاری منفعلانه از خود نشان می‌دهند. در بخش‌هایی از داستان (مثلاً در اپیزود تقلب) که آدم‌ها برای فرار از تبعید به سرزمین‌های سردسیر، از دماغ‌های مصنوعی بلند استفاده می‌کنند، در اثر زیرکیِ(!) عواملِ پادشاه، کشف می‌شوند و به سزای عمل نافرمانی خود می‌رسند. فضایی که نویسنده در جهانِ داستانش ترسیم کرده، فضایی آکنده از ترس و تسلیم و تمکین است. اگر پوششِ طنز بر اندام لاغر و استخوانیِ متن‌های اپیزودیک و پیوستار نمی‌افتاد، القای روحیه شکست، زیان‌های گرانباری به روح و روانِ خواننده کودک و نوجوان وارد می‌کرد.

پادشاه کوتوله، آمیزه‌ای از سنت‌های دنیای قدیم و مدرن است. آمیختگی این دو دنیا، به این معنا نیست که ساز و کارهای این دو دنیا در ساخت و بافت اثر، همگراییِ تام و تمام دارند، بلکه تقابلی جدی میانِ مؤلفّه‌های نظام فکریِ این دو دنیا دیده می‌شود. به بیانی دقیق‌تر، شاید بتوان گفت که این دو دنیایِ به ظاهر متضاد، نه در عرض هم و نه حتی در طول هم، بلکه در کنار هم قرار دارند و دوشادوش و در توازی با هم به پیش می‌روند.

نمودار شماره یک:



دنیایِ مدرن، حتی در روایت‌های قصوّی نیز دخل تصرف می‌کند و لباسی در خور انگاره‌های امروزی و جهان مدرن بر پیکره گزاره‌های روایی قصه‌ها می‌پوشاند. درست‌تر آن است که بگوییم: دنیای قدیم و روایت‌های قصّوی، در دنیای مدرن هم وارد می‌شود. در نگاهِ نخست، شخصیت‌ها و موقعیت‌ها و کنش‌ها، همان شخصیت‌ها و کنش‌ها و موقعیت‌های زمانی و مکانیِ دنیای سنتی‌اند، ولی‌در روساختِ رویدادها و واکنش‌ها، نشانه‌هایی دیده می‌شود که شناسنامه جهان مدرن را با خود دارند. شاید امروزه‌دیگر فرماسیون‌اجتماعی مبتنی بر اراده پادشاه، وجود خارجی و محلی از اعراب نداشته باشد. این ادعایی نوجویانه و دادخواهانه است، ولی در سرشتِ کارکردهای سیاسی و اجتماعی بعضی از حوزه‌های فرهنگی و سیاسی، رفتارهای مبتنی بر اراده مستبدانه و خودخواهانه یک شخص احساس می‌شود؛ بدون آن که اسم و رسم متعارفِ پادشاهی را بر پیشانی داشته باشد.

همین جابه‌جاییِ موقعیت‌ها و آدم‌هاست که طنز را در متن به وجود می‌آورد. طنز موجود در روایت‌های پاره‌پاره «پادشاه کوتوله و...»، در سطح دیالوگ‌ها نیست، بلکه در ژرفای کنش‌های داستانی است که طنز ملایم و شاد، شکل می‌گیرد. این طنز با آن که از اعماق موقعیت‌ها و کنش‌ها برمی‌خیزد و از دردی تاریخی مشحون است، برونه‌ای شاد دارد. همین برونه شاد، عامل ارتباط بین خوانندگانِ نوجوان و متن می‌شود. برای نمونه، اپیزود «تقلب» را با هم می‌خوانیم:

[سربازانِ پادشاه در انبار یک کارخانه قدیمی و متروک، یک جعبه پُر از دماغ‌های مصنوعی بزرگ پیدا کردند. معلوم شد کسانی که این دماغ‌ها را می‌ساخته‌اند، آن‌ها را به قیمت گزاف به دماغ کوچک‌ها می‌فروخته‌اند. سربازان، فوراً دست به کار شدند و عده زیادی را که با این دماغ‌های مصنوعی به خیابان آمده بودند، دستگیر کردند از آن به بعد، دیگر کسی با دماغ مصنوعی در شهر رفت‌وآمد نمی‌کرد؛ چون سربازان پادشاه، هر روز صبح مردم را در

خیابان‌ها به صف می‌کردند و دماغ‌های آن‌ها را محکم می‌کشیدند تا هر کس را که دماغ مصنوعی داشت، دستگیر کنند.[۱]]

میرکیایی، برای آن که متن خود را از تکرار برهاند و آن را برای نوجوانان امروز، تازه و خواندنی کند، دست‌کم دو کار انجام داده است:

۱) طنزآمیزی ماجراهای قصّوی، به گونه‌ای که خواننده را وادار به خواندن کند. اگر چاشنی طنز را از ساخت ماجراهای اپیزودیک برداریم، آن‌چه باقی می‌ماند، حکایت‌هایی افسانه‌ای و تکراری است که بارها و بارها نوشته و خوانده شده‌اند.

۲) ورود عناصر و نشانه‌های جدید در متن

عناصر و نشانه‌های امروزی در متن‌های کوتاهِ کتاب، متن را از تکرار و کهنگی دور کرده، شمولیت و عمومیتی گسترده به آن می‌بخشد. نویسنده، با این تمهید، به زمان حاضر نقب زده، روح و روندِ روزگارِ ما را در شریانِ متن ساری و جاری می‌کند. به نمونه‌هایی از تمهیدِ «نوسازیِ» متنِ قدیمی و قصّوی، به وسیله عناصر و نشانه‌های «این زمانی» توجه کنید:

الف ـ لوبیای سِحرآمیز

[به پادشاه خبر رسید یکی از دانشمندان کشورش توانسته است با استفاده از مهندسی ژنتیک، دانه لوبیایی تولید کند که مثل لوبیای سحرآمیز، رشد عجیب خارق‌العاده‌ای دارد.]

نویسنده، در آغازبندیِ این پاره متن، دانایی چندوجهی‌ای را به نمایش می‌گذارد:

یک) رابطه بینامتنی‌را در خدمتِ داستان-قصه خود گرفته است.

دو) با استفاده از ظرفیت هرمنوتیکی در تأویل یک متنِ فانتاستیک، برای باورپذیری یک رویداد خارق‌العاده و شگفت، توجیه منطقی و علمی می‌تراشد.

ب ـ راز

نویسنده، در پیشانی‌این‌گزاره‌کوتاه‌می‌نویسد:

[یک قوطی کنسرو ماهی خالی و زنگ‌زده و قراضه، سال‌ها روی میز پادشاه بود...][۲]

کنسروسازی، از نشانه‌ها و نمادهای جهان صنعتی است و به دورانِ سیطره پادشاهان و نظام‌های سلطنتی قدیم، تعلق ندارد.

پ ـ جراحی پلاستیک

داستان‌نویس، دراین‌بخش‌از روایت‌های‌حکایی و قصّوی خود نیز قصد دارد زمان را از متن بردارد و پادشاه را موجودی آشنا و امروزی معرفی کند:

[پادشاه پیر شده بود. وقتی مقابل آینه می‌ایستاد، تماشای خطوط روی پیشانی و گونه فرو افتاده‌اش، آزارش می‌داد. یک روز همین طور که جلوی آینه ایستاده بود و به چروک‌های صورتش دست می‌کشید، یک دفعه چاره‌ای به ذهنش رسید. زود دستور داد بهترین جراح پلاستیک کشور را حاضر کنند و از او خواست چهره‌اش را جراحی و جوان کند...][۳]

اصلاً قصد آن نیست که موقعیت ممتاز دانش پزشکی عصر فراعنه و یونان باستان و چین قدیم نادیده گرفته شود: چرا که می‌گویند در زمان فرمانروایی رامسس دوم در مصر، جراحی مغز می‌کرده‌اند و در چین باستان، کارهایی شگفت در درمانِ بیماری‌های بی‌درمان از پزشکان سر می‌زده و چه بسا که تغییرات شکل صورت آدم‌ها از راه حذف و اضافه خطوط پوست، ممکن و میسر می‌بوده است، ولی حرفه‌ای به نام «جراحی پلاستیک»، از نشانه‌های دانش پزشکی جهان صنعتی به شمار می‌رود.

ت ـ شازده کوچولو

[نوه پادشاه، کتابِ «شازده کوچولو» را خوانده بود و می‌خواست آن را در قفسه

کتاب‌ها بگذارد. پادشاه به طرف او آمد. کتاب را از دستش گرفت و آن را ورق زد...][۴]

وقتی سخن از کتابِ شازده کوچولو به میان می آید، سیمایِ «آنتوان دوسن اگزوپری» در ذهن خواننده امروزی نقش می‌بندد که متن زیبا و ادبی- فلسفی‌اش را بیشتر کودکان و نوجوانانِ دنیا و از جمله کودکان و نوجوانان ایران خوانده‌اند و آن را مربوط به روزگار خود می‌دانند. تازه، از زمانِ نوشتنِ این داستان (شازده کوچولو) کم‌تر از هفتاد سال می‌گذرد.

این نشانه‌ها و نشانه‌های فراوانِ دیگر در کتابِ کوچک «پادشاه کوتوله و چهل دردسر بزرگ»، از یک سو نشان‌دهنده گرایش و علاقه میرکیایی به ژانر قصه و افسانه و این که وی، نویسندگی‌اش را وامدار قصه‌ها و افسانه‌هاست و از سوی دیگر، بیانگر فاصله‌گیری او از ساخت قصّوی روایت‌ها و حکایت‌هاست. استفاده از ساختار حکایت (در گونه‌های فراوانش) برای بیان قصه و داستان (با انواع گوناگونش)، از دیرباز رواج داشته است و هنرمندان همواره آن را به کار می‌گرفته‌اند. حتی پیکرتراش، معمار و نقاش پرآوازه ایتالیایی — لئوناردو داوینچی —(۱۴۵۲-۱۵۱۹) نیز قطعه‌ها و حکایت‌های داستانوار فراوانی دارد که زیبایی ساختمان روایت و نمادینگی آن، هیچ‌کس را از خواندن آن‌ها بی‌نیاز نمی‌کند. از میان حکایت‌های داستانی داوینچی، حکایتِ «سهره» یادکردنی است:

[سهره، با کِرمی که به نوکش گرفته بود، به آشیانه‌اش برگشت. اما جوجه‌هایش را در آشیانه ندید. آیا از آن بالا افتاده بودند؟ نه، در غیاب او کسی آن‌ها را برداشته بود. سهره شروع کرد به جست‌وجو و مُدام به خود می‌گفت: حتماً توانسته‌اند پرواز کنند، پریده‌اند و بعد هم گم شده‌اند. اما در جنگل هیچ صدایی نبود. هیچ‌کس هم به صدای او جواب نمی‌داد. شب‌ها و روزها از این درخت به آن درخت می‌پرید. نه می‌خوابید و نه چیزی می‌خورد. بوته‌ها و حتی آشیانه پرنده‌های دیگر را هم جست‌وجو می‌کرد. تااین که گنجشکی صدای فریادهای او را شنید و گفت: به نظر می‌آید که جوجه‌هایت را در یک خانه دهاتی دیده‌ام. سهره سرشار از امید و با نیرویی بیشتر پرواز کرد و به خانه دهاتی رفت. روی پشت‌بام نشست. از هیچ پرنده‌ای خبری نبود. به حیاط رفت. آن‌جا هم خالی بود. اما وقتی سرش را بلند کرد، زیر پنجره‌ای قفسی دید که به دیوار آویزان کرده بودند و جوجه‌هایش را در آن زندانی دید. جوجه‌ها هم که به میله‌های قفس چسبیده بودند، او را دیدند. از او خواستند از قفس بیرونشان بیاورد. سهره با چنگ و نوکش سعی کرد میله‌ها را کنار بزند، اما موفق نشد و آن‌جا را با اشک و غصه ترک کرد. فردای آن روز سهره دوباره به کنار قفس برگشت. باز نگاهی به جوجه‌هایش انداخت و با نوکش از میان میله ها به آن‌ها علفی داد تا بخورند؛ علف گیاهی سمّی به نام فرفیون. و جوجه‌ها بر اثر سمّ آن گیاه از دنیا رفتند.][۵]

میرکیایی در «پادشاه کوتوله و...»، از آن سوی سکه‌های تقلبیِ سیمای شاه، با خواننده سخن می‌گوید. از آن سوی سکه‌ای که در آن دیگر از کنش‌های پُر طمطراق و شگفت‌آور و غرورآفرین و اساطیرِ سرشار از سودا و وسوسه و روزگار شیرین، خبری نیست. او آن‌چه را به عنوان یک احساس راستین دریافته است، در چهره پادشاهی کوتوله، اما تا حد ممکن باورپذیر و با چاشنی طنز، برای خواننده بازروایی می‌کند.

پادشاه به عنوان آدمی صاحب اختیار و به زعم خود عقل کل و فعال مایشا، در اندازه روایی میرکیایی، فوق‌العاده کوچک می‌شود. این کوچک‌سازی حساب‌شده، در روح ستیزنده آدم‌ها ریشه دارد؛ آدم‌هایی که در طول تاریخ، در سیطره جهنمی و ضدخلاقیت رژیم‌های خودکامه، فراموش شده‌اند.

«پادشاه کوتوله و چهل دردسر بزرگ»، از نظر ساختمان و شکل‌بندی اپیزودیک، همانندی بسیار زیادی با نوشته‌های «شل سیلور استاین» دارد. تنها تفاوت این متن با گزاره‌های استاین، شاید در این باشد که قرائت استاین از زندگی، قرائتی غربی است و خوانش میرکیایی، خوانشی به غایت ساده شده و شرقی. استاین برای متن‌های کلامی خود، متنِ تصویری هم خلق می‌کند، ولی میرکیایی از عهده لایه دوم متن (تصویرگری) برنمی‌آید.

از نویسندگان دیگری‌که شیوه‌نگارشی سیلور استاین را برگزیده، خانم «رؤیا وهمی» است که حکایت ــ داستانواره‌هایش‌را با کمک متن‌و تصویر می‌نویسد. نشان‌دادنِ همانندی‌های نگارشی، لزوماً به معنای القای این نکته نیست که این نویسندگان، از داوینچی یا سیلور استاین تقلید صرف کرده‌اند، بلکه منظور، نشان دادنِ‌هم‌اندیشی‌های نویسندگان است. حتی اگر تقلید در اسکلت‌بندی اثر باشد، نمی‌توان به آسانی خَرَجی برای داستان‌نویس قایل شد. به قول آندره ژید فرانسوی:

ابرای انسان ممکن نیست که خود را از تأثیرات به دور نگه دارد. خوددارترین و منزوی‌ترین اشخاص نیز آن را احساس می‌کنند. تأثیرات هر چه عده‌شان کم‌تر باشد، قوی‌ترند. اگر هیچ وسیله‌ای برای منصرف ساختن خودمان از بدی هوا نداشته باشیم، کوچک‌ترین رگبارها به شدت ناراحت‌مان می‌کند. تصور انسانی که بتواند کاملاً از هر گونه تأثیرات طبیعی و انسانی فرار کند، به اندازه‌ای غیرممکن است که حتی وقتی مردم پهلوانی را می‌دیدند که گمان می‌کردند چیزی به محیط خارج مدیون نیست و راز پیشرفت و نیروی او برای عوام مجهول بود و زاییده هیچ‌گونه عامل بشری جلوه نمی‌کرد، ترجیح می‌دادند ک تأثیرات ستارگان را مایه موفقیت‌های او بشمارند. زیرا غیرممکن است یک چیز بشری را بتوانیم تصور کنیم که کاملاً و عمیقاً و باطناً از هر گونه تأثیری مستقل باشد.[۶]

داستان، دارای دو زمان است؛ زمانِ واقعی و زمان تخیلی. هم‌چنین، دو گونه کاراکتر را در خود، کنش‌پذیر و کنشگر کرده است؛ پادشاه واقعی (آن گونه که پیش از این در جهان بیرون از داستان وجود داشته) و پادشاه تخیلی (آن گونه که در این داستان تصویر شده است).

از گزاره‌های بالا می‌توان استفاده و ادعا کرد که داستان دارای دو جهان نیز هست. این دو جهان بیشتر در ذهن خواننده شکل می‌گیرند تا در متن. به بیانی‌ساده‌تر، این‌نویسنده‌نیست‌که با مهندسیِ یک پیرنگ ماجرایی و ایجاد فاصله میان دو دنیایِ واقعی و داستانی، مسئله وجود و تفاوت دو جهان را برجسته می‌نماید، بلکه این ذهن آماده و تخیلْ آشنایِ خواننده است که این رابطه را کشف و با آن ارتباط برقرارمی‌کند. در حقیقت، خواننده در فرایند فعالیتِ ذهنی، دو دنیا را به هم گره می‌زند. اساساً وظیفه یک متن دینامیک و هنری جز این نیست.

غیراز این، باید از دولایگیِ پیرنگ داستان یاد کرد. وقتی داستان دو زمان و دو نوع کاراکتر و دو جهان دارد، لاجرم می‌تواند دارای دو لایه نیز باشد: لایه روساخت که رویداد را بیان می‌کند و لایه ژرفساخت که کشمکش‌های درونی را در بستر ماجراها و آدم‌ها می‌سازد و می‌پرورد.

از منظر شخصیت‌شناسی، در داستان‌های فانتاستیک به شکلی از آدم‌ها برمی‌خوریم که در اندازه‌های واقعی نیستند؛ یعنی ما به ازای خارجی آن‌ها در جهان واقعی، بسیار نادر است. در داستان‌های اساطیری و پریانیِ ایرانِ قدیم، به موجوداتی ریزنقش می‌رسیم که به نام‌های نخودی، فسقلی، نیم‌وجبی و... معروف‌اند.

در داستان‌های تخیلی امروزی هم از این شخصیت‌ها استفاده می‌شود. کوتوله‌ها بیشتر با ذهن کودکان و نوجوانان ارتباط برقرار می‌کنند. دلیل نخست این ارتباط ذهنی، همخوانیِ ابعاد آن‌ها با ابعاد فیزیکی بچه‌ها و نوجوانان است. دومین دلیل، عنصر تخیل است.

کوتوله‌ها، نماد انسان‌های کوچک هستند در جهانی بسیار بزرگ. و البته پادشاه کوتوله، نماد فرمان‌روایی است که به طور طبیعی رشد نکرده است و دنیا و آدم‌ها را از چشم خود، بسیار کوچک می‌بیند. بنابراین، می‌کوشد همه چیز و همه کس را در حد و اندازه خود «کالیبره» کند. پادشاه کوتوله، هم‌چنین نماد دنیای کوچک و بسته است.

«۲»

میرکیایی، تحت تأثیر متن‌های حکایی و قصوی است و این رویکرد ذهنی را بارها در نوشته‌هایش بروز داده است. ذهنیت قصه محور و افسانه‌پرداز وی در کتاب‌های دیگرش، خطی برجسته دارد. این عادت ذهنی، در رفتار قلمی‌اش نقشی مؤثر دارد. حتی در مجموعه داستان‌های کوتاهش که در سال ۱۳۸۰ با عنوانِ «دزدی که خانه‌اش بوی یاس می‌داد» منتشر شده، سایه‌های ساختار قصه دیده می‌شود. این کتاب شامل ۵ داستان کوتاه است نام داستان‌های این مجموعه عبارتند از:

۱) پرنده باز بخش
۲) جمیله
۳) آواز درخت سوخته
۴) دزدی که خانه‌اش بوی یاس می‌داد.
۵) اخم فرشته

ویژگی‌های داستان‌های این مجموعه را می‌توان به این ترتیب خلاصه کرد:

الف) در سه داستان

(پرنده باز بخش، جمیله، اخم فرشته) راوی اول شخص حضور دارد. حضورش اما سنگین نیست. «منِ» راوی در این داستان‌ها، «منِ» فاعلی است. «منِ» کنشی است. داستان، از زبانِ یکی از آدم‌ها (شخصیت‌ها) روایت می‌شود. این شیوه روایت، یکی از آسان‌ترین گونه‌های روایی به شمار می‌آید. فضاسازی، آدم‌پردازیِ بالنسبه موفق، غیر مستقیم‌گویی و گفت‌وگوها متنِ روایت را از در

غلتیدن به سمتِ خاطره بازمی‌دارند. حتی در داستانِ «آواز درختِ سوخته» که روایت داستان از منظر سوم شخص آغاز می‌شود، دیری نمی‌پاید که راوی (روایتگر) جایش را به «من راوی» می‌دهد. نویسنده با زیرکی، جایگاهِ «یادداشت روزانه» را به کار می‌گیرد و عنان روایت را یک بار دیگر در کفِ راویِ اول شخص می‌سپارد. زاویه اول شخص، به علتِ نزدیکیِ بیش از حد راوی به هسته اصلیِ رویداد داستان، قابلیت آن را دارد که در ژرفای حوادث و آدم‌ها (حداقل شخص راوی) وارد شود و ناگفته‌ها را بازگو کند.

در زاویه‌ای غیر از این ــ مثلاً در زاویه روایت سوم شخص ــ اگر نویسنده نتواند جایگاه راوی را توجیه کند، هر آن ممکن است در جایِ یک راوی مقتدر و مداخله‌جو بنشیند و واقع‌نمایی و باورپذیری داستان را با اگرها و اماها و حضور اقتدارگرایانه خود، کم‌رنگ سازد.

ب) پس‌زمینه جنگ

در سه داستان این مجموعه (پرنده باز بخش، جمیله، آواز درخت سوخته) سایه‌های لرزان و محو جنگ، مشاهده می‌شود. نویسنده، توانسته است جنگ را در پس‌زمینه ماجراها به گونه‌ای نشان بدهد که از شعاردهی و مستقیم‌گویی در امان بماند.

داستان‌نویس، در داستانِ «پرنده باز بخش»، با تلمیح و مراعات‌النظیری زیبا، موضوعِ تلف شدنِ زخمی‌های شیمیایی جنگِ هشت ساله را با مُردنِ کبوترها و جوجه کبوترها نشان می‌دهد.

شاید به همین دلیل، بتوان این مجموعه کوتاه و کم‌حجم را در ردیف «ادبیات‌داستانیِ پایداری» جای داد؛ ادبیاتی که هنوز سال‌ها باید بگذرد تا خودبه‌خود بجوشد و از بایگانی ذهنِ نویسندگان به بیرون بتراود.

مهدی میرکیایی با رعایت رآلیزم و وفاداری به متنِ ماجرا، مهم‌ترین حادثه هشت سال از حیات اجتماعیِ مردمش را در قالبِ روایتِ داستانی ثبت کرده است.

ج) حضور ذهنیت قصه محور

در داستانِ کوتاهِ «آواز درختِ سوخته»، آن‌جا که روایت نویسنده (راوی)، در روایتِ «یادداشت‌های روزانه» گره می‌خورد، علی‌رغم نو بودن ساختارِ روایت و شکل‌بندی امروزین پیرنگ داستان، ناگهان در یک رویکردِ بینامتنی، قصه یوسف و زلیخا به میان می‌آید:

|یک‌شنبه ـ هفتم

من نمی‌دانستم آن‌جا خانه اوست. فکر می‌کردم آن‌جا را هم مثل آن زیرزمین پُر از کتاب رها کرده‌اند و رفته‌اند. داشتم قصه یوسف را می‌خواندم که آمد...|[۷]

این رویکرد، اتفاقی و تصادفی نیست، بلکه به بار ذهنی نویسنده برمی‌گردد که مشحون از ساختار قصه و افسانه است و هر گاه که موقعیتِ حضور، مهیا باشد، فرصت بروز می‌یابد.

«۳»

جریانِ روایت در کتابِ «سلطانِ آشغالگردها»، کاملاً خطی و بدونِ سفیدخوانی است. نویسنده، داستانش را بدونِ پیچش و هیچ پیش و پسی روایت می‌کند. او هم‌چنان مقتدرانه در گذرگاه‌های ماجرا می‌نشیند و با چشمان تیز و ریزبینش، جُنبیدن هر پشه‌ای را می‌بیند؛ گویی به جایِ خواننده می‌اندیشد، به جای او می‌بیند و لابد به جای او داوری هم می‌کند.

عقلِ کُل بودن در داستان‌های امروزی و برای مخاطبان نوجوانِ امروز، ارزش محسوب نمی‌شود. چه بسا جنبه‌های ضدارزش نیز پیدا می‌کند. نویسنده با حضور پُررنگ و پر سروصدای خود در متن و ساختار آن، در مورد ذهنِ مخاطبان خود بی‌انصافی کرده و خواسته است همه چیز را برای او روایت (بازگو) کند. این رویکرد در کتاب «پادشاه کوتوله و...» نیز دیده می‌شود. نکته دیگری که حایز اهمیت است، مکانِ داستان‌هاست. مکانِ داستان‌های میرکیایی، با همه ساخت و بافتِ آشنایی که دارد، یک اتوپیا و ناکجاآباد به نظر می‌رسد.

ماجراهای داستان‌های میرکیایی، علی‌رغم جنبه‌های تاریخی، رنگ و بوی دخل و تصرفی دارند. نوعی قلب ماهیت و «دژانره» کردن در روایت رویدادهای مبتنی بر حوادث تاریخی، در داستان‌ها به چشم می‌خورد.

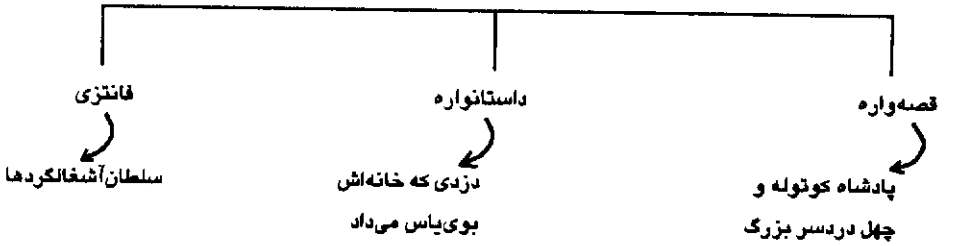
شاید صبغه فکاهه و طنز، عامل این وضعیت باشد. دگردیسیِ حوادث تاریخی در داستان‌های کتابِ «سلطان آشغالگردها» و «پادشاه کوتوله و چهل دردسر بزرگ»، به گونه‌ای است که بیش از آن که موقعیت‌های واقع‌نما و باورپذیر بیافریند، به لطیفگی و اغراق‌گویی دامن می‌زند. این شیوه، در «پادشاه کوتوله و...»، به سبب پافشاری بر تکنیکِ کهنه‌شدهٔ روال‌تسلسلی و زنجیره‌وارِ روایت، تعلیق و انتظار را از متن‌های کوتاه و پیوستار سلب کرده است. عیب این گونه روایت‌های مسلسل و یک‌نواخت، در این است که خواننده پس از خواندن چند متن، فرجامِ همسان و پایدار سایر متن‌ها را حدس می‌زند و از ادامه‌خوانش، قطع نظر می‌کند.

داستانِ «سلطان آشغالگردها»، نوعی فانتزی بلند است. فانتزی به این علت که سرشت اصلی ماجرا با تخیل شکل گرفته است. شکل‌گیری این تخیل، نه بر اساس آشفتگی ذهن و خیال که بر اساس طراحی حساب‌شده و مهندسی خیال است. ذهن و خیال آشفته، شاید بتواند روایتی غیرواقع بیافریند، ولی آن‌چه آفریده می‌شود، زیبایی و لذت یک رویدادِ راستواره را ندارد. در حالی که تخیل پدید آمده از فرایندی هندسی‌ساز، هم راستوارگی لازم را دارد و هم به سبب باورپذیری، لذتی را که باید در خواننده برانگیزد، در خود خواهد داشت.

«۴»

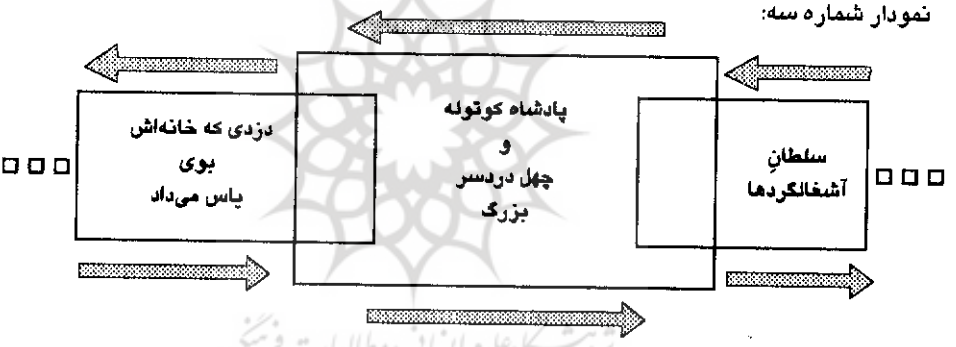
آثار داستانی مهدی میرکیایی را در یک دسته‌بندی شکلی و ساختاری، به سه بخش می‌توان کرد:

نمودار شماره دو:



از نظر شکل روایت و دوری یا نزدیکی داستان‌ها به جهان بیرونی و واقعی و ارتباط سبکی میان کتاب‌های داستانیِ میرکیایی نیز رابطه نموداری زیر برقرار خواهد بود:

نمودار شماره سه:



و حرف‌های فراوان دیگری که ترجیح می‌دهم از قلم و زبانِ منتقدان دیگر بیان شود. در مجموع، این که مهدی میرکیایی هنوز فرصت دارد. به نظر من، او هنوز از تمامی قابلیت‌ها و توانایی‌های خود استفاده نکرده است.

این نویسنده جوان، از جمله نویسندگانی است که سوژه‌هایی را برمی‌گزینند که در اندازه‌ی خودشان ــ شاید ــ نباشد، ولی آن‌چنان آن سوژه‌ها را ورز می‌دهند و متن را خوب از کار درمی‌آورند که تحسین خوانندگان و منتقدان را برمی‌انگیزند. میرکیایی تا این‌جا نشان داده است که دوست دارد به سراغ سوژه‌هایی برود که مایه‌هایی از طنز و تخیل در آن باشد، اما می‌کوشد تا گرفتار هزل و شوخی‌های بی‌مزه نشود. آسان‌نویسی، دلیل آن نمی‌شود که نویسنده به موضوعات‌کم‌ارزش‌و سرگرم‌کننده‌صرف بپردازد. مهدی میرکیایی برای ساده‌نویسی‌هایش هم زحمت کشیده است. او ادعا نمی‌کند که یک تنه می‌خواهد مسایل و مشکلات هستی را با داستان‌هایش حل کند. این تلقی از نوشتن را برخی از نویسندگان در خود و آثار خود دارند. آن‌ها تمام سنگینی دردهای جهان و اضطراب‌های آدمیان را بر شانه‌های خود احساس می‌کنند. برای همین، وقتی سوژه‌ای دندانگیر شکار می‌کنند، هوش و حواس از سرشان می‌پَرَد، ذوق‌زده می‌شوند و سعی می‌کنند هر چه در سر دارند و در ذهن می‌پزند، در اثر

ادبی‌شان بیاورند. این گونه می‌شود که فضای بسیاری از داستان‌ها از پرسرحرفی‌ها و فلسفه‌بافی‌های روشنفکرمآبانه انباشته می‌شود. خواننده به هنگام خواندن این گونه متن‌ها، همین سنگینی را بر ذهن خود احساس می‌کند. این است که خسته می‌شود و نمی‌تواند با متن کنار بیاید.

مهدی میرکیایی، راه را یافته است. دیگر این خود راه است که راهنمایی‌اش خواهد کرد. او می‌داند تا زمانی که نتواند حرف اصلی‌اش را بزند، باید بنویسد. راز نوشتن چندین و چندباره نویسندگان، در همین نکته نهفته است.

■

پی‌نوشت

۱. **پادشاه کوتوله و چهل دردسر بزرگ**، محراب قلم، چاپ اول، ۱۳۸۰، صفحه ۲۷.
۲. همان، صفحه ۵۸.
۳. همان، صفحه ۶۴.
۴. همان، صفحه ۳۸.
۵. به نقل از کتاب جمعه، سال اول، ۲۷ دی ۱۳۵۸، شماره ۲۳، صفحه ۶۹-۷۰.
۶. ژید، آندره: **بهانه‌ها و بهانه‌های تازه**، ترجمه رضا سیدحسینی، انتشارات نیلوفر، مبحث تأثیر در ادبیات.
۷. میرکیایی، مهدی: **دزدی که خانه‌اش بوی یاس می‌داد**، ویژه نشر. چاپ اول، ۱۳۸۰، صفحه ۳۴.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی