ذهنی قِصّوی، زبانی حِکایی

بررسی کوتاه آثار محمد میرکیانی

روح‌الله مهدی‌پور عمرانی

محمد میرکیانی، در قالب‌ها و حوزه‌های متفاوتی نوشته است. تفاوت قالب‌ها و حوزه‌های نوشتاری میرکیانی، به معنای پراکنده‌کاری نیست؛ زیرا بیش‌تر متن‌های میرکیانی، جنبه و زمینه قصّوی دارند. برای نزدیک شدن به انواع متن‌ها و آسان‌سازی تحلیل، آثار این نویسنده را به شکل زیر، دسته‌بندی کرده‌ام:

الف) داستان‌های واقعی:

۱ـ زمستان و آتش
۲ـ روز بازی
۳ـ قطار سنگی
۴ـ تابستان کوتاه
۵ـ پنج سنگ
۶ـ روز تنهایی من
۷ـ پهلوان حیدر
۸ـ بعد از سفر بابا
۹ـ شاید فردا نباشه
۱۰ـ چشمه مروارید
۱۱ـ قلعه شاه مال منه
۱۲ـ سه آرزو
۱۳ـ دلاوران قلعه خورشید
۱۴ـ چه کسی ساعت شهر را دزدید؟
۱۵ـ افسانه خوشبختی

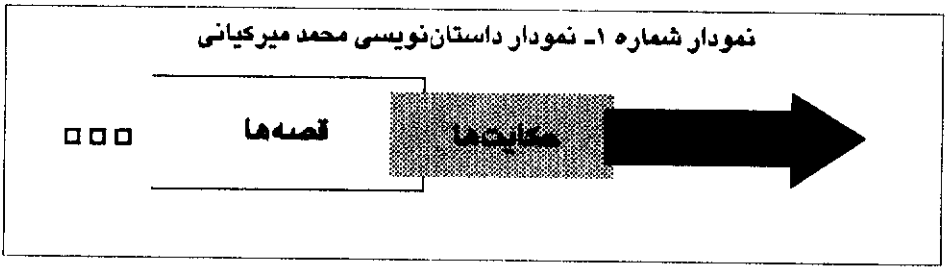
ب) متن‌های حکایی:

۱ـ سماور ذغالی
۲ـ حوض کاشی
۳ـ شهر فرنگ
۴ـ دایی سهراب
۵ـ قصّه خانه ما

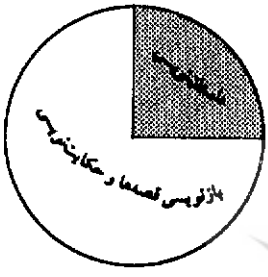
از میان متن‌های حکایت محور بالا، سه کتاب نخست، حال و هوای گذشته را دارند. در این حکایت‌ها، نویسنده سیمای تهران قدیم را از میان روایتِ آدم‌ها و ذهنیت خود، به تصویر می‌کشد.

دو کتاب بعدی (دایی سهراب و قصه خانه ما)، حکایت-داستان‌های امروزی‌اند. ورود ذهنیت نویسنده (راوی) به محدوده زمانی، آگاهانه صورت می‌گیرد. در این متن‌ها نیز نویسنده، دوره‌ای از تاریخ و آداب شهرنشینی در تهرانِ دوران کودکی خود را ورق می‌زند.

نمودار شماره ۱ـ نمودار داستان‌نویسی محمد میرکیانی



نمودار شماره ۲
سهم‌بندی آثار و نوشته‌های محمد میرکیانی



ج) متن نمایشی:

۱ـ جنگ بادکنک‌ها

این متن، فیلم‌نوشتی [فیلم‌نامه] است با مایه‌های کمیک که در نوع خود جالب است. در حوزه سنی کودک و نوجوان، علی‌رغم وجود فیلم‌های فراوان، فیلم‌نوشت منتشر شده، خیلی کم سراغ داریم.

د) متن‌های افسانه‌ای و عامیانه:

۱ـ کوزه عسل
۲ـ دزد و آرزو
۳ـ طوطی و شکر
۴ـ افسانه چهار برادر
۵ـ سه آرزو
۶ـ قصه ما همین بود (۵ جلد)
۷ـ قصه‌های شب‌چله (۲ جلد)
۸ـ تن‌تن و سندباد
۹ـ گوهر گم‌شده
۱۰ـ قصه‌های خوب ما (۳ جلد)
۱۱ـ خنده کبک
۱۲ـ آواز بزغاله
۱۳ـ خواب روباه

نویسندگان حوزه ادبیات داستانی را بسته به این که چه نقشی در خلق اثر دارند، می‌توان دسته‌بندی کرد. دسته نخست؛ نویسندگانی هستند که سوژه‌ها و ساخت‌های اجراشده در متن‌های کهن و ادبیات کلاسیک را دستمایه نوشتن قرار می‌دهند. این دسته از کوشندگان حوزه ادبیات، در یک بررسیِ دقیق‌تر، به گروه‌های کوچک‌تری تقسیم می‌شوند که «بازنویس» یکی از انواع آن است.

بازنویس، نویسنده‌ای است که اثری را دوباره می‌نویسد. وی بدون آن که دخل و تصرفی در متن داشته باشد، فقط زبان را ساده و آن را قابل درک و دریافت خواننده نوجوان می‌کند.

بازنویس، این هدف‌ها را در نظر دارد:

۱ـ برقراری پیوند میان کودک و نوجوان از یکسو و تاریخ و فرهنگ از سوی دیگر.

۲ـ آشناسازی کودکان و نوجوانان با تجربه‌های گوناگون زندگی در گذشته، برای مقابله و رویارویی با مشکلاتی که ممکن است در آینده پیش پای انسان‌ها قرار گیرند.

۳ـ آماده‌سازی و توانمندسازی کودکان و نوجوانان در زبان و ادبیات فارسی؛ به گونه‌ای که به آسانی بتوانند ادبیات رسمی را بخوانند و بفهمند.

۴ـ بهره‌مندسازی کودکان و نوجوان از لذتی که در متن‌ها و حکایت‌های گذشته نهفته است.

برای رسیدن به هدف‌های یادشده، بازنویس باید شرایط و ویژگی‌هایی داشته باشد؛ از جمله این که باید:

ـ زبان فارسی را به خوبی بشناسد و با سبک‌ها و سیاق‌های نگارش و پیشینه و دگرگونی‌های تاریخی زبان فارسی آشنا باشد.

ـ روان‌شناسی کودک و نوجوان را بداند و با نیازهای ذهنی و زبانی این گروه‌های سنی آشنایی و به آن احاطه داشته باشد.

ـ نوشتن برای کودکان و نوجوانان را تمرین کرده باشد.

بازنویسی بنا به تقسیم‌بندی‌های گوناگون، چند نوع است که در این‌جا به خلاصه‌ای از انواع آن اشاره می‌شود:

۱ـ ساده‌نویسی و روایت آزاد: در این نوع از بازنویسی، نویسنده (بازنویس) ضمن ساده‌کردن زبان و گاهی هم ساده‌کردن رویدادهای پیچیده، در حقیقت، آزادنویسی می‌کند.

۲ـ بازنویسی که تحت تأثیر متن اصلی است. بیش‌ترین مخاطبان این متن‌های بازنویسی شده، نوجوانان هستند. زیرا نوجوانان با مطالعه نسخه بازنویسی، آسان‌تر می‌توانند متن اصلی را بخوانند. معمولاً داستان‌های منظوم، به این روش

بازنویسی می‌شوند.

۳ـ خلاصه‌نویسی

۴ـ ترجمه و بازنویسی که بیش‌تر روی آثار اوستایی، مانوی و پارسی باستان صورت می‌گیرد.

۵ـ بازآفرینی: خَلقی نو و آفرینشی جدید، در این نوع بازنویسی باید دیده شود. در غیر این صورت، چیزی بیش از رونویسی و تقلید نیست.

اشکال گوناگونی در بازنویسی و بازآفرینی، متصور است که تاکنون بسیاری از این شکل‌ها، بیش‌ترین کاربُرد را داشته‌اند. فشرده‌ای از شکل‌های بازآفرینی را نام می‌بریم:

الف ـ بازنویسی به زبان نثر از متنی منظوم.

ب ـ بازنویسی به نظم از یک متن منثور.

ج ـ بازنویسی در قالبِ بازی‌نامه (نمایش‌نامه).

د ـ بازنویسی در قالبِ فیلم‌نوشت.

با استفاده از فناوری آموزشی، آثار بازنویسی را می‌توان به صورت‌های زیر ارایه داد:

آ ـ ارایه آثار بازنویسی در قالب برنامه‌های رادیویی و تلویزیونی.

نمودار شماره ۳ـ منابع بازنویسی محمد میرکیانی

ب ـ ارایه متن بازنویسی از طریق نوار و کتاب.

پ ـ ارایه متن بازنویسی در قالب تصویر.

ت ـ ارایه متن بازنویسی در قالب نقاشی متحرک.

ث ـ ارایه متن بازنویسی در قالب فیلم‌های سینمایی.

برای روشن شدن ارزش بازنویسی، منابع اصلی بازنویسی را نشان می‌دهم.

با این جستارگشایی کوتاه، ورود به بحث که بررسی و شناسایی شیوه نویسندگی محمد میرکیانی است، آسان‌تر خواهد بود. در میان کتاب‌های میرکیانی، دو مجموعه «حکایت‌های کمال» و «روزی بود، روزی نبود»، ارتباط بیش‌تر و نزدیک‌تری با بحث ما دارند. بنابراین، بیش‌ترین اشاره و تکیه بحث، روی این دو مجموعه انجام می‌گیرد.

روزی بود، روزی نبود

قصه‌های این مجموعه سه جلدی، در سال ۱۳۶۳ چاپ و منتشر شد. در این مجموعه سه جلدی که هر جلد نام مستقلی دارد، ۴۲ قصه کوتاه حضور

دارد. نـویسنده، پـیرنگ، سـوژه و مـاجرای ایـن قصه‌ها را پیش از سال ۱۳۶۳، از مـیان کـتاب‌ها و منابع قدیمی انتخاب و بازنویسی کرده است. این منابع، چنان‌که خود نویسنده و بعضی‌از قصه‌های آشنای مجموعه، حکایت می‌کنند، عبارتند از:

۱ـ خمسه (پنج گنج) نظامی گنجه‌ای
۲ـ دیوان اشعار شیخ بهایی
۳ـ گنج بی‌رنجِ فتح‌الله اویسی
۴ـ هفت اورنگِ جامی
۵ـ بوستان سعدی
۶ـ دیوان پروین اعتصامی
۷ـ جوامع‌الحکایاتِ محمد عوفی
۸ـ جامع‌التمثیلِ محمد جیله‌رودی
۹ـ مسالک و ممالکِ اصطخری
۱۰ـ پند تاریخِ موسی خسروی
۱۱ـ زهرالربیعِ سیدنعمت‌الله جزایری
۱۲ـ بهارستانِ جامی
۱۳ـ طوطی‌نامهٔ نخشبی
۱۴ـ قصص و حکایات شیرینِ علی صدر
۱۵ـ تحریر تاریخ وصافِ شرف‌الدین عبداله فضل شیرازی
۱۶ـ امثال و حکم فارسی
و قـصه‌های عـامیانه و افسـانه‌هایی کـه نویسنده شنیده است.

نقاشی‌های این مجموعه، از نوع پرده‌نگاری و قهوه‌خانه‌ای است. خطوط ظریف و مینیاتوری و استفاده از رنگ‌های قهوه‌ای و اُخرایی، هـارمونی لازم را بـا مـوضوع قـصه‌ها، پـدید مـی‌آورد. بـه کارگیری خط نستعلیق برای عنوان قصه‌ها نیز در راستای هماهنگ‌سازی متن و دیگر عوامـل تـولید کتاب، صـورت گـرفته است. نـویسنده بـرای بـه هنگام‌سازی متن‌ها، از شیوه‌هایی بهره جسته که عبارتند از:

■ ساده‌سازی زبان
■ کوتاه کردن دامنه روایتِ قصه‌ها

■ نـوسازی بـعضی از رفـتارهای آدمـی؛ بـه نحوی که با انـدیشه و زنـدگی امـروز سـازگاری داشته باشد. به عنوان نمونه، در داستانِ «کـار و بی‌کار»، در دفتر نخستِ سه‌گانهٔ «روزی بود، روزی نبود»، چنین می‌خوانیم:

[سال‌ها پیش، مردی بود که زندگی‌اش از راه هیزم‌شکنی می‌گذشت. او هـر روز بـه جنگل می‌رفت و درختِ خشکی را پـیدا می‌کرد و آن را می‌شکست. بعد هیزم‌ها را بـه دوش مـی‌گرفت و بـه شهر مـی‌بُرد و می‌فروخت...][1]

نویسنده (بازنویس)، می‌داند که قطع درختان زنده، قتل محسوب می‌شود. از بین بردن جنگل و تخریب منابع زیست‌محیطی، امروز از محورهای اصلی اندیشه ترقی‌خواهـانه بـه شـمار مـی‌رود. امـــروزه، انـــدیشه‌های تـــرقی‌خواهـــانه و اجتماع‌گرایانه، بر چهار محور استوار است:

۱ـ صلح‌طلبی و مبارزه با جنگ و مظاهر آن
۲ـ آزادی بیان و توسعه مردم سالاری
۳ـ دادگری اجتماعی و رفتارهای مبتنی بر عدالت
۴ـ حفظ و حراست از مـنابع زیسـتی و پاسداشت محیط زیست

نویسنده با شناخت زمان و مکان و مـوقعیت فکریِ مـخاطبان خـود، دست بـه دخـل و تـصرف می‌زند. وقتی قصه هیزم‌شکن را بازنویسی می‌کند، به او اجازه نمی‌دهد با تبر خود، درخت‌های زنده و سبز را قطع کند. بنابراین، او را به سوی درختان خشک هدایت می‌کند.

این دخالت‌های نوسازانه، در متنِ بـازنوشتهٔ دیگر دفترها هم به چشم مـی‌خورد. در قـصه‌های مجموعه «روزی بود، روزی نبود» که شکل سنتی داستان‌پردازی به کار رفته، پس از مقدمه‌ای کوتاه

که در آن زمان و مکان ــ هر چند مبهم و کلی ــ بازگو می‌شود، گره‌ای بسته می‌شود. بقیه متن در خدمت نویسنده قرار می‌گیرد تا به طرزی محتمل‌الوقوع و باورکردنی گره باز شود. تمامی گره‌گشایی‌ها، به پایانی خوش ختم می‌شوند. خوش‌عاقبتیِ آدم‌های خوبِ قصه‌ها، علاوه بر آرامشی که به روح و روان خواننده و مخاطب می‌دهد، امید او را در برون‌رفت از بن‌بست‌ها و مشکلات نیز بیش‌تر می‌کند.

نویسنده، کار هُنری و خلاقانه‌ای در ساختِ دوبارهٔ این پاره‌متن‌ها نکرده است. کاری که میرکیانی در مورد خلق این متن‌های کوتاه انجام داده، یکی، هوشیاری او در دست‌یابی به منابع اصلی این متون و دیگری، روایت آزاد رویدادهاست.

مؤانست میرکیانی با متن‌های قدیمی و قصه‌های گذشتگان، به اندازه‌ای است که حتی در نوشتن داستان‌های واقعی و واقع‌نما، او را آسوده نمی‌گذارد. قصه «معلم و امیر» دارای ویژگی‌هایی است که ذکر آن در این بررسی کوتاه، ضروری به نظر می‌رسد:

[یکی بود، یکی نبود. غیر از خدا هیچ‌کس نبود.

در روزگاران گذشته، امیرزاده‌ای معلمی داشت که به او درس می‌داد. ولی نه مانند دیگران. او از سر دلسوزی گاه چنان عصبانی می‌شد که امیرزاده را با چوب می‌زد. امیرزاده روزی با خودش گفت: «زمانی که بزرگ شوم، این معلم را تنبیه می‌کنم. همان‌طور که امروز مرا با چوب می‌زند، او را خواهم زد.»

وقتی بزرگ شد. شبی ناگهان دوران کودکی در یادش زنده شد و با خود گفت: «فردا نوبت من است.»

فردای آن روز، غلامی را خواست و به او گفت: «همین حالا به باغ برو و یک تکه چوب از درختِ بِه بشکن و برای من بیاور.»

غلام دیگری را خواست و به او گفت: «برو معلم مرا بیاور.»

غلام دوم نزد معلم رفت و گفت: «امیر گفته که نزد او بروی.» معلمِ هوشیار پرسید: «امیر دیگر چه گفت؟»

غلام گفت: «یکی دیگر را هم فرستاد تا از باغ یک شاخه از درخت بِه بشکند.»

معلم گفت: «تو برو. من هم خیلی زود به نزد امیر می‌آیم.»

معلم به دکانِ میوه‌فروشی رفت. سکه‌ای داد و یک دانه میوهٔ بِه خرید. میوه را در آستین پنهان کرد و خود را نزد امیر رساند.

امیر که بر تخت نشسته بود، با دیدنِ معلم گفت: «خوش آمدی! چون بعد از سال‌ها مرا به روزهای کودکی بردی.»

معلم گفت: «بسیار خرسندم که تو را برومند و بزرگ می‌بینم.»

امیر یکی از شاخه‌های به را از غلام گرفت و آن را در دست تکان داد. معلم آرام او را نگاه می‌کرد. امیر همان‌طور که چوب را تکان می‌داد، گفت:

«ای بزرگ! درباره این چوب چه می‌دانی؟»

معلم لبخندی زد و میوه بِه را از آستین بیرون آورد و گفت: «از ارزش این چوب همین بس که اگر نبود، این میوه هم به این شیرینی به دنیا نیامده بود.»

منظور معلم این بود که اگر تو را تنبیه نمی‌کردم، امروز این‌چنین بزرگ و سربلند نمی‌شدی. امیر از این سخن شرمنده شد و از تخت پایین آمد. معلم را در آغوش گرفت و از او پوزش خواست.][۲]

در این متنِ لطیفه‌وار و خوش‌عاقبت، نویسنده با آوردنِ جمله تعلیلیِ «او از سر دلسوزی گاه چنان عصبانی می‌شد که امیرزاده را با چوب می‌زد»، قصد دارد زهر و تلخی این رفتارِ ضدپرورشی را کاهش دهد. مداخله بازنویس در متن، به همین جا ختم نمی‌شود. او در سطرهای پایانی نیز در حرکتی بسیار ساده‌اندیشانه و در عین حال معلم‌مآبانه، علت حاضرجوابی و ارایه کردن میوه بِه را برای مخاطب، بیان می‌کند. این شیوه را نویسنده از قصه‌گوها و نقّال‌ها و از رویکرد متن اصلی، به ارث برده است. ذهنیت قصّوی میرکیانی در متن داستانی‌اش، از این جا نشأت می‌گیرد.

مفاهیم دیگری که در لایه‌های پنهان و سطحِ تحلیلی و آنالیتیکِ این قصه تعبیه شده، به آسانی قابل دریافت است: رودررو قرار دادن عوامل «دانایی» و «قدرت».

کشمکشِ این قصه، از نوعِ کشمکش بیرونی نیست. این تلقی به دلیل نوع روایت قصه ایجاد می‌شود. در حقیقت، بین دانایی معلم و نادانی و قدرتِ مادی و سیاسی امیرزادهٔ دیروز و امیرِ وقت، کشمکش درمی‌گیرد و در پایان، به آشتی و تعادل می‌رسد. تأیید این نکته که «توانا بود، هر که دانا بود».

ولی به آسانی می‌توان در سلامتِ شبکه استدلالی پیرنگ قصه، شک کرد و منطق حاکم بر آن را زیر سؤال بُرد. آیا اگر امیرزاده به دست معلم تنبیه نمی‌شد، پس از پدرش، به امیری نمی‌رسید؟

با توجه به الگوی کسب قدرت، در سازمان اجتماعیِ گذشته و موروثی بودن قدرت در خانواده‌های شاهان و امیران، پاسخِ معلم، تنها یک حاضرجوابیِ در ظاهر منطقی و فیلسوف‌مآبانه به شمار می‌رود. تازه، تشبیه میوه بِه به امیر و اِمارتِ او، تشبیه و قیاس مع‌الفارقی بیش نیست.

دیدگاهِ بازنویس در این موارد، روشن نیست، ولی به نظر می‌رسد که میرکیانی با متن و مفاهیم مرتبط با آن موافق باشد.

هر چند بیش‌ترین تلاش بازنویس، در بازنویسی این متن‌ها، جنبه‌های تفنن و سرگرمی نوجوانان و آشنا کردن آن‌ها با ادبیات و زندگی گذشته ایران را در خود دارد، نکته‌های القایی و آموزشی(!) که از فهمِ چندلایگی این متن‌ها به ذهن مخاطب متبادر می‌شود، از تمهیدی زیرکانه نشان دارد.

حکایت‌های کمال

در این مجموعه سه‌جلدی، ۵۰ حکایت کوتاه جمع‌آوری شده است. حکایت‌های کمال، با عنوان‌های سماور ذغالی ــ حوض کاشی ــ شهر فرنگ چاپ شده است. حکایت‌های کمال، جنبه خاطرگی و یادآوری شیوه زندگی در گذشته‌ای نزدیک را دارد. در این ۵۰ متنِ به هم پیوسته، به جای سیطره جنبه‌های قصّوی، جلوه‌هایِ حکایی ــ روایی پُررنگ می‌نماید. به هم پیوستگی این متن‌های کوتاه، هم در آدم‌ها و رفتارهای‌شان و هم در مکان و زمان وقوعِ ماجرای حکایت‌ها و از همه

مهم‌تر، در جنس روایت‌ها و حکایت‌هاست. جنس این حکایت‌ها، به نوعی درهم‌بافتگی و درهم تنیدگیِ زندگی شهرنشینی را با بنیادهای روستایی و دهقانی آشکار می‌کند. فضای زندگی که میرکیانی در این حکایت‌ها تصویر می‌کند، به تخم‌مرغ‌هایی بی‌شباهت نیست که پوسته‌هایش تَرَک برداشته است و جوجه‌های نوک‌طلا از آن بیرون می‌آیند. تقابل عناصر نو و کهنه، جدال مدرنیته و سنت، در لایه‌های زیرین این داستان ــ حکایت‌ها، جریان دارد.

نویسنده (بازنویس)، نضج زندگی را در شهر بزرگی مانند تهران، در قالبِ متن‌های کوتاه و رویدادهای آشنا و آسان، نشان می‌دهد. در این شیوه زندگی (و حکایت‌نویسی)، برخی از رفتارها که در زندگی دهقانی و روستایی ریشه دارند، در قالب حادثه‌ای باورکردنی و ملموس، به نقد کشیده می‌شوند؛ بدون آن که نویسنده خواسته باشد آن را به شدت رد و انکار کند و یا این که بخواهد به دفاع از آن برخیزد. نمونه بارز و برجسته آن، حکایت «شماره ۱+۱۲» است:

[آن روز آمده بودند بالای در خانه ما شماره بزنند. دو نفر بودند. می‌گفتند که کارگران شهرداری هستند. یک نفرشان چند تا پلاک آهنی دست گرفته بود. یک نفر دیگر هم روی نردبان می‌رفت و پلاک را با میخ به دیوار می‌کوبید. پلاک آبی‌رنگ و به اندازه یک کاشی بود. شماره‌ها، دوتا دوتا اضافه می‌شد: یک، سه، پنج...

در این وقت، بابای عباس که آن روز سرکار نرفته بود، از خانه بیرون آمد. از کارگرها پرسید: «چه خبر شده؟»

گفتند: «داریم پلاک می‌زنیم.»

ــ پلاک ما چند است؟

ــ اگر صبر کنید، معلوم می‌شود.

در این وقت سر و کله آقای ناصری پیدا شد. او یکی از اهالی محله بود. مدتی بود بازنشسته شده بود. آقای ناصری جلو آمد و دستی به سبیلش کشید و گفت: «چرا از دکان آن طرف چهار راه شروع نکردید؟»

یکی از کارگرها پرسید: «مگر برای شما فرق هم می‌کند؟»

آقای ناصری بادی به گلویش انداخت و گفت: «بله، خیلی هم فرق می‌کند. می‌دانید پلاک خانه ما چند است؟»

ــ «نه...»

ــ «این‌طور که شما دارید پلاک می‌چسبانید، پلاک خانه ما می‌شود سیزده. سیزده هم که می‌دانید نحس است. من هم دوست ندارم پلاک خانه‌ام...»

کارگری که روی نردبان ایستاده بود، گفت: «فرقی نمی‌کند. خانه شما نه، خانه یک نفر دیگر... ما که نمی‌توانیم از یازده یک دفعه برویم به پانزده. تازه پلاک شما سیزده نیست. پلاک شما دوازده به علاوه یک است.»

بابای عباس گفت: «باشد آقا، عیبی ندارد. پلاک سیزده پلاک خانه ما باشد.»

آقای ناصری گفت: «بله... درست است که دوازده به علاوه یک با سیزده خیلی فرق دارد، ولی برای محکم‌کاری...»

کارگر شهرداری گفت: «عجب گرفتاری شدیم ها! من که نمی‌توانم دوباره پلاک‌ها را از روی دیوارها بکنم! برو آقا، برو بگذار به کارمان برسیم.»

آقای ناصری زیر لب چیزی گفت و رفت توی خانه‌اش. کارگران شهرداری بعد از کوبیدن چند تا پلاک، به در خانه ما رسیدند. بایست پلاک «۲۵» را بالای در خانه ما می‌کوبیدند. کارگری که نردبان را

نگه می‌داشت، رو به من کرد و گفت:
«خیرِ مرده‌هایت، برو یک کاسه آب برای من بیاور!»
رفتم و از خانه آب آوردم. او کاسه آب را گرفت و مشغول خوردن شد. بعد در کنار درختی رفت تا آبی را که تـه کـاسه بـاقی مانده بود، پـای آن خـالی کـند. در ایـن وقت، پایه نردبان تکانی خورد و کارگری که روی آن بود، افتاد پایین.
او که کمرش درد گرفته بود، به دیوار تکیه داد و با ناله گفت: «کاشکی آن بابا این‌جا بود و می‌دید که پلاک ۲۵ نحس است، نه ۱۱۳!»][۳]

نویسنده در این متنِ حکایی، نشانه‌های مدنیّت و شهرنشینی را که یکی از آن‌ها داشتن نهادی به نـام شـهرداری و دیگـری پـلاک‌کـوبی بـر در خانه‌هاست، به تصویر می‌کشد. او با بـهانه قـرار دادن این حکایت، به گونه‌ای غـیرمستقیم و اعـلام نشده، بـه جـنگ بـا خـرافـات و بـاورداشت‌هـای غیرعلمی و غیرواقعی می‌رود. این که عدد سیزده بدیمن و بدشگون نیست، چگونه باید نشـان داده شود؟ نشانه‌های نگارگری و نگـارشی، در پـیوند تنگاتنگ با متن و موضوع کـتاب قـرار مـی‌گیرند. نـویسنده در ایـن حکـایت‌ها ــ خـلاف قـصه‌های مـجموعه روزی بـود، روزی نـبود ــ از زبـانی داسـتانی و امـروزی اسـتفاده بـرده و از آوردن جمله‌های افتتاحیِ «روزی بـود، روزگـاری بـود»، پرهیز کرده است.

برای عنوان‌نویسیِ حکایت‌ها، از خطِ نسخ که خط رسمی و کتابی ایران است (این رسم‌الخط از زمان رضاشاه پهلوی، در ایران مرسوم شده است)، استفاده شده و نقاشی‌های کتاب نـیز بـه شـیوه سیاه‌قلم و به واقعیت‌های زمان وقوع رویدادهای کتاب نزدیک است.

الگـــوی نـویسنده در بـیش‌تر قـصه ــ داستانواره‌هایش، بر شیوه‌ها و ترفندهای قصه‌ها و حکایت‌های کهن و عامیانه اسـتوار است. بـافتِ افسانه‌ای و حکایی در این قصه‌های بازنوشت، این امکان و شرایط را برای نویسنده فراهم می‌کند تا آرزوها و خیال‌های زنان و مردان امـروزی را بـه زبان رؤیاگون‌تری بازگو کند.

تـمامی حکـایت ــ داسـتان‌های مـجموعه سه‌جلدی «حکایت‌های کمال» و «روزی بود، روزی نبود»، رویکردی کاملاً قصّوی دارد.

نویسنده، می‌کوشد با بهره‌گیری از شیوه‌ها و شگردهای قصه‌ها و افسانه‌ها، روی دیگـر سکـه زندگی و آدم‌هایش را به تصویر بکشد. با آن کـه ذهن نوجوانان با دنیای قصه و افسانه آشناست و به آن گرایش دارند، ولی پُرگویی و گرایش به سوی شگفت‌کاری‌های اغراق‌آمیز و طـرح و پـیرنگ‌های کـلیشه‌ای و پـایان‌بندی‌های تکـراری و از پـیش معلوم و حدس‌زدنی، تأثیرگذاری را از متن‌ها، دور کرده است. حتی در متن‌هایی که بـه داسـتان‌های امروزی نزدیک‌ترند، اتفاقاتی می‌افتد کـه یـادآور حوادث افسانه‌ای و خیال‌پردازانه است.

دایی سهراب

در این کتاب، دوازده داستان بـا پـیوستاری محکم، گرد آمده است. پیوستگی این داستان‌ها، در محوریتِ آدم‌های خـانواده راوی و دایـی سـهراب است. این محوریت باعث شده تا متن‌های کـوتاه، حالت اپیزودیک به خود بگیرند.

ماجراهای کتابِ دایی سهراب، به نوعی ادامـه سه‌گانه «حکایت‌های کمال» است؛ با این تفاوت که زمینه و زمانه این داستانواره‌ها، نـوتر بـه نـظر می‌رسد. روایتِ «منِ راوی» و ثابت بودنِ بسیاری از شـخصیت‌ها، خـاطره‌وارگـی مـتن را افـزایش می‌دهد. فقط بـعضی از فـضاسازی‌ها و «گـفت و شنیدها» سبب می‌شود تا متن، از خاطره‌نویسی،

کمی فاصله بگیرد. نکته دیگری که از خاطره بودن این پاره‌متن‌ها کم می‌کند، مرکزیت حادثه است. تمام متن‌های این کتاب، علی‌رغم حضورِ خانواده راوی و دایی سهراب، متن‌هایی حادثه‌محورند. در این صورت، نویسنده به جای شخصیت‌پردازی و آدم‌سازی، به حادثه‌سازی و رویدادپروری دست می‌زند. آیا درون‌کاوی آدم‌ها دشوارتر است یا حادثه‌ها؟ البته، بعضی از نویسندگان با خلقِ کنش‌ها و حوادثِ مهم، آدم‌های‌شان را با آن درگیر می‌کنند و در کوران این درگیری‌ها، توان و تغییر درونی آدم‌ها را به نمایش می‌گذارند. میرکیانی کوشیده تا شخصیتِ دایی سهراب و آقای گوهری را پس از طرحِ دوازده بند از داستان، بشناسد و به خواننده بشناساند.

میرکیانی در بازنویسی‌های دیگرش، مانند «قصه ما همین بود» و «قصه‌های شب چله» و «قصه‌های خوب ما»، شیوه حکایت‌نویسی و در کتاب‌های داستانی‌اش که از کتاب‌ها و قصه‌های کهن اقتباس نکرده نیز ذهنیت قصه‌نویسی را به کار برده است.

معمولاً این‌گونه تلقی می‌شود که زاویه روایتِ دانای کل، نشان‌دهنده میل نویسنده (راوی) به حضور و مداخله‌گری است، ولی گاهی نویسنده‌ای در اثر کثرت به کارگیری زاویه «من راوی» (اول شخص مفرد)، می‌خواهد نشان بدهد که در همه داستان‌هایش، حضور داشته و به قول معروف «یک پای ثابت» بوده و هست. شاید به همین هدف باشد که بعضی از داستان‌نویسان، مانند همین محمد میرکیانی، $\frac{3}{4}$ آثارش را با زاویه اول شخص مفرد، روایت می‌کند. جالب آن که راویِ اول شخص او در «حکایت‌های کمال»، «دایی سهراب»، «روز بازی»، «زمستان و آتش»، «قطار سنگی» و «دایی سهراب» یک نفر بیش‌تر نیست و آن، خود نویسنده (محمد میرکیانی) است. روحی که در همه داستان‌ها، حاضر و ناظر است و هیچ خشک و تری و خس و خاشاکی از چشم او دور نمی‌مانَد. این ویژگی در اصل، هیچ کم و کسری از یک راوی عقل‌کل و همه چیزدان ندارد.

در پایان، ذکر این نکته ضروری به نظر می‌رسد که داشتن ذهنیت قصّوی، همیشه برای نوشتن ــ خواه داستان، خواه قصه و حکایت ــ چیزی برای نویسنده در چنته دارد. ذهنِ قصه‌ای داشتن، این حُسن بزرگ را دارد که عیبش در برابر حُسنش، ناچیز است. هر چند خوانندگان امروزی به دنبال متن‌های مدرن و خلاقانه هستند، بازنویسی و حکایت‌نگاری نیز مشتریان خود را دارد. این ذهنیت، سنگ‌بنا و پله اولِ داستان‌نویسی است. در هیچ داستانی ــ حتی داستان‌های نو ــ نویسنده از قصه‌پردازی و حادثه داستانی بی‌نیاز نیست. هر متن داستانی باید قصه‌ای و ماجرایی برای تعریف کردن داشته باشد.

نوجوانان با قصه خواندن و حکایت‌خوانی آغاز می‌کنند. گروهی در همان حال و هوا می‌مانند و گروهی نیز به داستان‌های نو می‌رسند.

سهم میرکیانی و نویسندگانِ مانند او در کتابخوانی نوجوانان و دانش‌آموزان، سهم بالایی است. این موقعیت، بار وظیفه او و دوستانش را سنگین‌تر می‌کند. اگر همراه با رشد و نیاز جامعه پیش نیایند، دور نیست که در آینده، سهم خود را از دست بدهند.

پی‌نوشت

۱. میرکیانی، محمد: **کوزه عسل**، انتشارات محراب قلم، ۱۳۷۹، چاپ دوم، ص ۶۱.
۲. میرکیانی، محمد: **طوطی و شکر**، انتشارات محراب‌قلم، ۱۳۷۹، چاپ دوم، صص ۲۸-۲۶.
۳. میرکیانی، محمد: **سماور ذغالی**، انتشارات پیام آزادی، ۱۳۷۴، چاپ اول، صص ۸۴-۸۱.