مستقل نبودن، مسئله این است

سیدمرتضا مرتضایی
یگانه مهربخش

نام کتاب:راه برفی
نویسنده: مریم حاجی لو
تصویرگر: نگین احتسابیان
ناشر: سوره مهر
شمارگان: ۲۵۰۰ نسخه
بها: ۱۹۰۰ تومان

بسنده دیده. روی نموده طیف در تمام هواها.
بسنده داشته. همهمه‌های شهرها، غروب و در آفتاب، و همیشه.
بسنده دانسته. وقفه‌های زندگی.– آه، همهمه‌ها و طیف‌ها!
عزیمت در عاطفه و هیاهوی نو!

آرتور رمبو

بینامتنیت؛ راه برفی

«تا دوردست، نه جنبنده‌ای دیده می‌شد و نه سیاهی‌ای. همه جا یک‌دست صاف بود و سفید. محال بود کسی با دیدن این همه برف و سفیدی باور کند در جایی دیگر از دنیا چیزی غیر از برف از آسمان ببارد؛ یا اصلاً برفی نبارد...» (ص ۹).

چند سطر ابتدایی داستان کوتاه «راه برفی» که عنوان اصلی کتاب نیز شده است، هم‌چون بخش‌های دیگر آن، بیش از آن‌که فضاسازی برای این داستان را ترسیم کنند، موقعیت‌های کلی مفاهیم و شکل‌گیری زبانی این داستان و دیگر داستان‌های این مجموعه را معرفی می‌کند؛ داستان‌هایی ساخته و پرداخته شده از مناسبت‌های ویژه‌ای که عموماً ادبیات را می‌سازند. این خصیصه که مشخصاً تنها مربوط به این داستان نیست و می‌تواند به شکل‌های مناسب یا نامناسبی دربرگیرنده‌ی موقعیت‌های متنوعی از ساخت و تولید بسیاری از آثار متفاوت ادبی در سراسرِ دنیا باشد؛ مشخصه‌ای است عمومی و درونی به نام بینامتنیت [1].

با شرحی از موضوع این داستان کوتاه می‌توانیم به صورت نسبتاً دقیقی به تحلیل و واکاوی در مفاهیم و مبانی آن بپردازیم و موقعیت‌های بینامتنی آن را مشخص نماییم:

«پسرکی در یک شب زمستانی تا خانه‌ی دکتر علفی حوالی روستای‌شان رفته تا برای خواهر بیمارش دارو تهیه کند. او در سراسر این داستان در یک دشت برف گرفته و تاریک به دنبال نشانه‌ای است تا روستای‌شان را بیابد و داروها را به خانه برساند و خواهرش را از مرگ نجات دهد...»

«همان بادی که برف‌ها را توی صورت بی‌جانش می‌کوبید. اشک‌هایش را هم بلند کرد، به پرواز درآورد و برد میان برف‌ها. چشم‌هایش را بست و توانست تک درخت بالای سرازیری ده را ببیند و روستا را که در خاموشی مرده‌ای فرو رفته بود و آن خانه‌ی کوچک که مادرش ایستاده بود جلویش و چشم دوخته بود به بارش تند و بی‌امان برف و به راه صحرایی؛ راهی که می‌بایست او را می‌آورد و افسوس که دیگر هرگز نمی‌توانست بیاورد» (ص ۱۷).

بسیار پیش می‌آید که تناسب‌های ویژه‌ای میان متنی که مطالعه‌اش می‌کنیم و متون دیگری که پیش‌تر مطالعه کرده‌ایم می‌بینیم. گاه این شباهت‌های متنی در میان متون بسیار متنوع یافت می‌شود. بر این اساس برداشت‌های متنوعی می‌تواند صورت بگیرد که به تأثیرپذیری یا تأثیرگذاری مؤلفان متون تعبیر می‌شود. در نهایت شرایطی چنین می‌تواند تا درجه‌ی اقتباس و برداشت مستقیم، حتی سرقت ادبی مورد داوری قرار گیرد و سوءتفاهم‌های زیادی را نیز به وجود آورد. در صورتی که وجوه بینامتنی در اغلب آثار ادبی نشانگان ویژه‌ای هستند، بدون این‌که بتوانیم تعابیر تأثیر و رونوشت و سرقت را به هر کدام از آن‌ها نسبت دهیم. هم‌اکنون این مشخصه‌ها می‌تواند در متنی که از نخستین داستان مجموعه‌ی راه برفی ارائه شد، و نیز در داستان‌های دیگرِ این مجموعه، به همراه بسیاری دیگر از آثار ادبیِ موجود و ناموجود در جهان به منزله‌ی خصیصه‌های بینامتنی مورد بررسی قرار گیرد و البته که شباهت‌ها و رهیافت‌های متنوعی را برای‌مان به ارمغان آورد. ایده‌ای چنین، هم‌چنین جایگاه ویژه‌ای در بررسی زبان و معانیِ سوژه‌گانیِ مشترک آثار ادبی دارد تا ویژگی‌های یگانه‌ی آن‌ها، که توسطِ مؤلفان گوناگونی نوشته شده است، از نظرگاه‌های متفاوتی مورد مداقه و تدقیق قرار گیرد.

با همین انگیزه‌ها (و به خودیِ خود با توسعه‌ی مفاهیم نظریِ بینامتنیت در این نقد- نوشته) و نیز به منظور وضوح هر چه بیش‌ترِ درون‌مایه‌های این نظریه در این‌جا، به صورتی کاملاً اتفاقی- البته با انگیزشی پویا و دقتی ویژه- متون دیگری را برگزیدم تا موارد بینامتنی‌شان را با توجه به داستان‌های مجموعه‌ی راه برفی پیدا کنیم.

نخستین متن از کتاب «دردلِ گردباد» [2] یوگینا گیزبورگ انتخاب شده است؛ رمانی که به روش اتوبیوگرافیک نوشته شده است. در صفحه‌ی ۳۲۴ داستان «دردلِ گردباد» می‌خوانیم:

«... پس از آن دوره، نومیدی بار دیگر جای خود را به امیدهای واهی می‌داد. بله، هم‌چنان به پیوستن دوباره به واسیا امیدوار بودم، چرا که هنوز از او نامه دریافت می‌کردم، موجز و نامرتب، اما به هر حال نامه بود. در نامه‌هایش با علاقه از سفر دور و درازی که پیش رو داشت سخن می‌راند،

از اولین سفر طولانی زندگیش، و آنتون هم، فکر این‌که چه بر سرش خواهد آمد، نیمه‌شب‌ها به صورت ریزش ناگهانی دلم مرا از خواب می‌پراند. عرق سرد بر تنم می‌نشست. مه جلو چشمانم را می‌گرفت.»

همین‌طور شعری از دفترهای شعرهای هوشنگ چالنگی، با عنوان «زنگوله‌ی تنبل» را از نظر می‌گذرانیم تا اولاً نسبت به سطرهایی که از کتاب «دردل گردباد» یادآور شدیم، مناسبت‌هایش را با کتاب مورد بررسی به دست آوریم و در برخوردی دیگر، وجوه فرهنگی آن را از دلِ متن آن استخراج کنیم:

«بی‌گمان سواران می‌دانند
که گل‌های شگفت بر سینه دارند
و اسب‌هاشان به تاراج می‌رود
چون نگاه برگیرند
از افق
خواهم نگریست
به سوخته‌جامگان بر رود
به خانه‌ی ساکن
و این زندگی که این لحظه
به سینه دارم
همه چیز ارزانی من شده است
چون زخم‌های شگفت که به پوستم
و پلک‌هایم که بسته می‌شوند
بر یادگارِ مرده و زنده»

مؤلفان متون خود را به یاری اذهان اصیل خویش نمی‌آفرینند، بلکه این متون را با استفاده از متون از پیش موجود تدوین می‌کنند، همان‌گونه که کریستوا می‌نویسد؛ یک متن «جایگشتی [۳] از متون و بینامتنیتی در فضای یک متن مفروض» است که در آن «گفته‌های متعددی، اخذ شده از دیگر متون، با هم مصادف شده و یکدیگر را خنثی می‌کند. [۴]» (در اکثر موارد، این اخذشدگی به صورتی کاملاً ناخودآگاهانه صورت می‌گیرد. گاهی پرداختن و توصیف یک موتیفِ مشترک، مثل توصیف آب و هوا، این اخذشدگی را از ریخت‌گری‌هایی چون اقتباس و تأثیرپذیری، دور می‌کند.)

شرایط توصیفی یا روایی یک اثر، هم‌چون شعر هوشنگ چالنگی، می‌تواند به واسطه‌ی ویژگی‌های موضع‌بندی و پایگان‌های روانی و نیز ساخت اجتماعی‌اش، بیان‌گرِ خاستگاه‌های فرهنگی باشد؛ حتی، به شکلی کاملاً بی‌واسطه، معرف فرهنگ و پیکره‌بندی‌های متن در آن فرهنگ باشد؛ همان‌طور که داستان راه برفی نیز حائز چنین خصلت‌هایی هست و چندان بعید هم به نظر نمی‌رسد که به صورت‌هایی کاملاً مستتر، باز نمایاننده‌ی فرهنگی باشد که در رمان «در دل گردباد» و شعرهای «زنگوله‌ی تنبل» تبلور یافته‌اند.

به هر رو، متون بر ساخته از آن چیزی هستند که گاه «متن فرهنگی [یا اجتماعی]» نامیده می‌شود؛ یعنی، همه‌ی آن گفتمان‌ها و شیوه‌های سخن گفتنی که به شکل نهادینه، ساختار و نظام‌هایی را وضع می‌کنند که سازنده‌ی فرهنگ‌اند. از این نظر، متن یک موضوع مجردِ منفرد نبوده، بلکه تدوینی از متنیت فرهنگی است. [۵]

مکالمه‌باوری؛ خانه‌ی من کجاست؟

«باختین، شخصیت‌ها را بیان‌گر یک «ایده» یا «جهان‌نگری» دانسته و از انگاره‌ی آوایی سخن می‌گوید که ملازمِ آگاهی آن شخصیت است.» [۶]

بی‌شک یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های تمام نویسندگان در همه‌ی انواع ادبی‌ای که خلق می‌کنند، مسئله‌ی «گفتمان [۷]» است. تمامیِ داستان‌هایی که بیش از یک شخصیت دارند، انعکاسی نامحسوس از این مسئله‌ی بغرنج را در پسِ کلمات نویسنده، مستتر می‌دارند. نویسنده، پیش از هر چیز یک لحن یا منطق آوایی است. هر چه نویسنده یا مؤلف استقلال بیش‌تری در لحن و منطقِ گفت‌وگویی خود با مخاطب‌اش داشته باشد، به مونولوگی ناخواسته و صدایی منسجم و یکّه در اثرش نزدیک‌تر خواهد شد.

پیش از توسعه و بسط این موضوع، بهتر است سه اصطلاح دخیل در این زمینه را شرح دهیم:

«مونولوگ [۸]» یا تک‌گویی: شیوه‌ای از نوشتنِ داستان یا متن ادبی است که در آن یک شخصیت به شکلی کاملاً صادقانه (هر چند نامحسوس) هر آن‌چه را که مخاطب می‌خواند، بیان می‌کند. صدایی که متن را برمی‌سازد، هم‌چون دریچه‌ای (ذهنی) است گشوده بر همه‌ی دنیایی که از خلال کلمات او، ما آن را می‌شنویم و تداعی‌اش می‌کنیم. در این باب، می‌توان از «یادداشت‌های زیرزمینی» داستایوفسکی یا «یادداشت‌های یک دیوانه»ی نیکلای گوگول به عنوان شاهکارهایی از این باب، یاد کرد.

«دیالوگ [۹]»: شیوه‌ی دیگری از بیان ارتباطی است که عموماً به‌طور بسیار زیادی به کار برده می‌شود، اما شرح ساده‌ی آن در متون ادبی، نقل گفت‌وگوهای شخصیت‌ها است، به‌طوری که در موقعیت دیالوگ، دقیقاً دو تن از شخصیت‌ها در دو جایگاه بیانی، به نوعی داد و ستد سخن را به انجام می‌رسانند.

«پلی‌لوگ [۱۰]»: این نوع از شیوه‌های بیانی سخن، پیچیده‌ترین و در عین حال مرسوم‌ترین روش برای نگارش داستان‌های بلند، رمان و ژانرهای ادبی‌ای است که بیش از دو شخصیت را در دلِ خویش دارند. اگر این روش را پیچیده‌ترین شکل و گریزناپذیرشان بدانیم، بی‌راه نرفته‌ایم، چرا که دغدغه‌ی استقلال تک‌تکِ شخصیت‌ها، که در لحن و صدای‌شان آشکار می‌شود، می‌تواند ارزش‌های زیباشناختیِ بسیاری را در خواننده، و برای نویسنده به ارمغان بیاورد.

می‌توان برای نویسنده‌ی کتاب «راه برفی» این حق را قائل شویم که هیچ یک از مسائل ایراد شده را در نظر نداشته باشد، چرا که او با پیش‌فرضِ مخاطب‌اش، سبک‌سرانه و کودکانه، مخاطب خود را کودکی تصور کرده است که هیچ نمی‌فهمد (فرض کاملاً غلط) و هیچ نیازی در خود احساس نمی‌کند، مگر داستانی کوتاه برای پر کردن زمان مطالعه یا اوقات فراغت و بازی.

صدایی که در پسِ داستان، داستان را به صورت مکالمه‌ای با یک کودک، به پیش می‌برد و به نجوا درمی‌آورد، صدایی آرام و غم‌افزاست که نمی‌تواند خود را از دام هم‌ذات‌پنداری با قاصدکی که داستانش را می‌شنویم، رها سازد؛ آن آگاهیِ انسانی‌ای که در کالبد قاصدکی حلول یافته، به حق فاقد طراوت طبیعی یک قاصدک است. اما ملالی شهری شده، از آگاهی نویسنده بر پیکره‌ی ذهنی‌ای که به قاصدک نسبت داده می‌شود، تراوش می‌کند. طی داستان، گاه به گاه سطوح مختلفی از مکالمه‌ی بین کودکِ درون نویسنده (قاصدک) و درونِ نویسنده (داستان) به صدا درمی‌آیند و این صداها، آن بافت نویسنده به عنوان آگاهی‌بخش و دانا (پنهان در پس‌زمینه‌ی اثر) را به هنگام سرریزی داستان، سرانجام وامی‌گذارد.

گره روایی یا موتیف روایی‌ای هم‌چون خرگوش و گرگ، آن‌چنان پیشِ پا افتاده و دست‌مالی است که خود، ضرورت وجودی‌اش را در این داستان به پرسش می‌کشد. اگر قرار باشد به مخاطب (هر چند کودک) ادای احترام و ادب شود، ارائه‌ی وجوه دیگری از این کلیشه‌های روایی- تاریخی در بطن داستان، ضروری خواهد بود که در این میان، غایب است.

مقطع اوج نظرگاه‌های نویسنده (به باورِ ما) در مورد مکالمه‌باوری [۱۱]، در پایان این داستان قرار گرفته است:

«دوست داشت به سپیدار بگوید که تو مرا از سرگردانی نجات دادی. دوست داشت بگوید تو چشم‌های مرا باز کردی. دوست داشت بگوید... اما فقط گفت: «برای همه چیز!» (ص ۲۷).

به نظر می‌رسد نویسنده، مکالمه‌باوری و گفت‌وگو در دنیای بزرگ‌سالان را در بهترین شکل ممکن‌اش و به صورتی ناخواسته، برای‌مان بازمی‌نمایاند؛ دنیایی که در آن هیچ‌چیز و هیچ‌کس به طبیعتِ خود با شادی و سرخوشی نمی‌نگرد و همواره ملالی بزرگ و وسیع بر گفت‌وگوهای‌شان سایه افکنده است. پند زرین نویسنده در پایانِ داستان، صرفاً نوعی حربه برای توجیه نوشتن این داستان است.

«... در حالی که دور می‌شد، گفت: «من می‌روم سپیدار بزرگ. امیدوارم باز هم تو را ببینم.»
قاصدک اوج گرفت و داد زد: «اگر دفعه‌ی بعد تو را دیدم، خبرهای زیادی برایت می‌آورم. مطمئن باش!» (ص ۲۷)

مطمئناً ما می‌توانیم کمی ساده‌تر ببینیم؛ ببینیم که کودکان چه صادق، سرشار و شکرگزار، طبیعت خویش را

پذیرفته‌اند. آیا درک نکردن جنگل برای سپیدار، صرفاً کوته‌بینی ما نیست؟ جنگل، سپیدارهای بالقوه‌ای‌ست که در هر شاخه‌اش صدها جنگل دارد.

مؤلف زن؛ دخترک غمگین تابلوی نقاشی

بر اساس آن‌چه بسط بررسی‌ها در موضوع بینامتنیت روشن کرد، اطلاق خصلت مادینه‌گی به متون در ارتباط با مؤلفان، منتقدان و خوانندگان‌شان، به نوعی اتخاذ رویکردی فمینیستی در برخورد با متون را مورد توجه قرار خواهد داد.

تقابل متن ظاهری [۱۲] و متن زایشی [۱۳] که گروهی از نظریه‌پردازان فمینیست آن را مد نظر گرفته‌اند، با «زنانگی» به عنوان جنبه‌ی بالقوه- هر چند سرکوب شده- ای از زبان برخورد کرده و بالفعل شدن این جنبه را نه اختصاصاً در متون نوشته شده توسط زنان، بلکه در متون آوانگارد به‌طور کل، می‌بینند. با این حال، ک. میلر می‌گوید که «امضای زنانه» حائز اهمیت بوده و رویکردهایی چون رویکرد کریستو\به دام گرایش پساساختارگرانه‌ای می‌افتند که خود ضمناً هم‌دست رویه‌ی محو مؤلفان زن است. [۱۴]

«واقعاً متون را مردان نوشته‌اند یا زنان؟ آثار نانسی ک. میلر را می‌توان عمدتاً در چهارچوب نقادی زن- محور [۱۵] جای داد. بحث میلر این است که هنوز مسئله‌ی مهمی به شمار می‌رود که متون را مردان نوشته‌اند یا زنان... متنِ ظاهری که با گفتمان‌ها و ساختارهای اجتماعی مسلط در ارتباط است، می‌تواند مستقیماً به پدرسالاری مربوط شود و متن زایشی که با مناسبت پیشا- اجتماعی که میان نوزاد و مادر در ارتباط است، نیرویی [هم‌چون] امر زنانه به نظر می‌رسد. [۱۶]»

داستان «دخترک غمگین تابلوی نقاشی» مثال روشنی از نوشتاری است که امضای مؤلف زن را بر خود دارد. رابطه‌ی «شبنم» با دخترک نقاشی به نوعی ضمنی، رابطه‌ی مؤلف و شخصیت داستان را در خویش بازمی‌تاباند. شخصیت‌ها، همه از جنس زنانه‌اند و روح حاکم بر داستان، فانتزی و رؤیاگونه‌گی فضای آن را توجیه می‌کند (هر چند نگارنده‌ی این نقد- نوشته گوشه‌چشمی به نقد روان‌کاوانه دارد، اما این متن انتقادی را متنی نقادانه با اسلوب روان‌کاوی نمی‌داند).

می‌توان رابطه‌ی دیگری را میان تابلوی نقاشی (داستان) و نقاش تابلو (نویسنده) پیش چشم آورد. دخترک غمگین، کودکی فراموش شده‌ی نویسنده و بالطبع، کودکی‌های ماست. وقتی نویسنده تابلو را توصیف می‌کند (تابلو را نقاشی می‌کند)، ما هم‌زمان دو تصویر را در ژرفای کلمات مشاهده می‌کنیم؛ معصومیت «شبنم» و نگرانی کودکانه‌اش برای تنهایی دخترک، حائز چنان سادگی و لطافتی است که یک رؤیا، تنها پلِ ارتباطی بین آن‌هاست. (مسئله‌ی معقولیت)

شبنم همان دخترک غمگین (نویسنده) است که هرگز نخواهد توانست در دنیای درون خود، بی‌هیچ نگرانی و احساس غم، سیال بماند؛ چرا که معقولیت‌های انسانی، همواره او را در چنگ خویش دارد. او باید دائماً در فکر دیر شدن مدرسه‌اش باشد.

«خوب، من دیگر باید بروم. اگر زود نخوابم، فردا نمی‌توانم بیدار شوم» (ص ۵۳).

نمونه‌ی واضحی از گذار بین دنیای درون (رؤیای شبنم) به دنیای معقول را خودِ نویسنده اعمال می‌کند؛ وقتی که مادر شبنم به اتاق او می‌آید و او نیز مجبور است از خواب بیدار شود تا روابط و حد و مرزهای بین دنیاها در خلال این داستان نیز حفظ شود.

آخرین عمل و تصمیم شبنم در پایان داستان، او را از وضعیت دختر (کودک) به وضعیت زنانه‌ی دیگری (مادر) تغییر نقش می‌دهد. در انتها، شبنم به جای نگاه داشتن دخترک غمگین در رؤیایش، به

دنبال چاره‌جویی برای تنهایی اوست. (این‌که دخترک غمگین نمی‌تواند بی‌دلیل غمگین باشد، گواهی است بر روابط و نحوهای ارتباطی ما و اجتماع انسانی در برخورد با روحیه‌ها و خواست‌های دیگران).

معناکاوی؛ چرا زمین می‌چرخد؟

به نظر، بار دیگر نویسنده سعی داشته است پندی اخلاقی مثل «حسادت نکنید» را از طریق قلع و قمع همه‌ی زیبایی‌شناسی‌ها و امکانات خلاقه‌ی ادبیات، به گوش تشنگان تعلیم و تربیت (کودکان) برساند. پرداختن به رابطه‌ی ماه و خورشید به مثابه دو عنصر پیشاطبیعی و کهن- الگویی دستاویز غیر خلاقه‌ی خالق داستان شده تا موقعیت‌های بکر فضای داستان را به وضعیتی محدود و معمولی تقلیل دهد. گفت‌وگوی ماه و خورشید حائز شباهت‌های واضحی از یکدیگر است (شاید در این داستان هم همه چیز به بهای ارائه‌ی پیام، از دست رفته است).

«ماه می‌گفت: سلام خورشید، تو چه‌طوری؟»
«خورشید می‌گفت: چرا دیر آمدی؟»
«ماه می‌گفت: تو چرا زود می‌روی؟»
«خورشید می‌گفت: تازه، من به خاطر تو کلی صبر کردم.»
«ماه هم می‌گفت: من همه به خاطر تو کلی زود آمدم» (ص ۵۹).

زمین جایگزین آگاهی و تمایلات انسانی درون آدمی، پیش‌فرض گرفته شده است. این جایگزینی پیامی جالب توجه با خود دارد؛ انگار می‌کند که حسادت، چیزی طبیعی در آگاهی انسانی است. هنگامی که فرمان «حسادت نکنید» این چنین به مخاطب ارائه می‌شود، نه تنها تأثیر مثبت و سازنده‌ای در پی نخواهد داشت، بلکه صدمات جبران‌ناپذیری نیز به وجود می‌آید. یکی از این صدمات، همین تلقی نویسنده از طبیعی بودگی حسادت در درون آدمی است.

نویسنده عملاً توان استفاده از قصه‌ی خود به عنوان استعاره را ندارد. ضمن این‌که تغییرات جزئی‌ای را که در نمادهای به‌کار رفته در قصه‌اش اعمال کرده، در خوش‌بینانه‌ترین حالت خود، طنزی ضعیف درباره‌ی زمین است.

حال بیایید از نمایی نزدیک‌تر به بخش‌هایی از داستان نظر بیندازیم. جایی که خورشید حرف‌های زمین را نمی‌فهمد و کمی بعد جوابی به ماه می‌دهد که انگارتماماً دارای همان پلیدی‌های درون ذهن زمین (انسان‌ها) است.

ماه گفت: «سلام خورشید چه‌طوری؟»
خورشید گفت: «چه‌کار داری که چه‌طورم؟»
ماه تعجب کرد که چرا خورشید این‌جوری به او جواب داد. فکر کرد شاید اشتباه شنیده. (ص ۶۱)

باید کمی درباره‌ی طرح مسئله‌ای مثل «حسادت» برای کودکان تعمق بیشتری داشته باشیم. همه‌ی ما بزرگ‌ترها در عمیق‌تر کردن این زخم‌های روانی- احساسی در کودکان به یک اندازه آلوده‌ایم. ما از طریق ابزارهایی هم‌چون ادبیات که اساساً ابزاری برای زیباتر کردن دنیای پیرامون‌مان است، به عنوان محملی دستوری برای سرکوب احساس‌هایی استفاده می‌کنیم که خودمان آن‌ها را به وجود آورده‌ایم. نام‌گذاری ما، احساسات کودک را تبدیل به «حسادت» می‌کند.

ما با توافق بر سر برخی از نشانگان رفتاری، به توافقی ضمنی درباره‌ی احساسات کودک رسیده‌ایم. «حسادت» نمونه‌ای از این توافق نهانی است که حتی خود ما آن را آن‌قدر بدیهی انگاشته‌ایم که به آن به عنوان خاصیت طبیعی سرشت آدمی می‌نگریم.

داستان «چرا زمین می‌چرخد؟» نوعی توهم القای آگاهی علمی درباره‌ی چرخش زمین را برمی‌سازد، در حالی

که این‌طور نیست. شکل پیشِ پا افتاده‌ای که کتاب برای دگرگونه دیدن به مخاطب پیشنهاد می‌کند، دچار نوعی سهل‌گویی سهل‌انگارانه است. آیا پیش از ارائه‌ی این داستان، هیچ نویسنده‌ای سعی نکرده است پیامی اخلاقی این‌چنین را در بافتی نو و خلاقه برای کودکان باز بگوید؟ از این‌جاست که می‌توان گفت، مخاطب در مطالعه‌ی این‌چنین کتاب‌هایی به عوض جست‌وجوی معانی ناب و زیبایی‌ها، می‌بایست در جست‌وجوی پیام آن باشد؛ پیامی که هزاران بار با سادگی و صداقت از زبان مادربزرگ مهربان و بذله‌گوی خود و در قالب قصه شنیده است.

روان‌کاوی شهودی؛ رویای موش کور

این داستان بر خلاف سایر داستان‌های کتاب، ویژگی‌های بیشتری برای ادبی قلمداد کردن خود را در اختیار ما قرار می‌دهد. اگرچه در این داستان نیز با موضوع تنهایی و غم مواجه‌ایم که در سایر داستان‌ها کاملاً نمایان است. موش کور به واسطه‌ی نامی که بر خود دارد و بر اساس آن توافق عقلانی- غیر عقلانی که او را موش کور می‌داند، قادر به دیدن نیست. ولیکن او بهترین ابزار را برای دیدن داراست: رؤیا.

می‌توان به شکلی «هرمنوتیکال» و تفسیری، تفسیری معرفت‌شناسانه نیز برای این داستان ارائه داد. موش کور به دلیل محدودیت و محرومیتی ارگانیک و طبیعی قادر به دیدن حقایق بیرون از لانه‌اش (حدود ادراکش) نیست.

تصور کنید (اگرچه ساده‌لوحانه و کلیشه‌ای است) خورشید، همان حقیقت تابناکی است که زیبایی‌ها را برمی‌سازد و موش کور «رؤیابین» (Dreamer) ما، تنها از طریق روزنه‌ای، نشانگان آن را می‌بیند که آن نیز هدیه‌ی سفیدی، برف و پاکی است.

داستان‌های بسیاری درباره‌ی گذار از محدودیت‌ها و ممنوعیت‌ها وجود دارد که در آن قهرمان داستان، پس از کشمکشی درونی، در انتها بر ترس خویش فائق آمده و محدودیت‌ها و ممنوعیت‌ها تسلیم او می‌شوند و او کامیاب به آرزوی خویش دست می‌یابد؛ چرا که آرزوی او پاکی‌ای را داراست که بندهای هر گونه مستوری را از هم می‌گسلد.

موش کور موجودی زیرزمینی (underground) است. او موجودی شبانه و منزوی است که رؤیاهایی بر خلاف طبیعت خویش دارد. (هر چند که ماهیت رؤیا اساساً این‌گونه است).

جالب‌ترین و به نوعی (که نمی‌توانم بیان کنم) بهترین اتفاقی که او را به دیدن خورشید راهبر می‌شود، حادثه‌ای است که دو نتیجه‌ی اجتناب‌ناپذیر هم‌چون مرگ یا کوری را پیش روی او قرار می‌دهد: بارانی که برادر همان برفی است که روزنه را به او هدیه کرده و نتیجه‌ی مستقیم تصمیم او (تصمیم به نمُردن) است که دیدار از واقعیت‌های رؤیاهایش را به او ارزانی می‌دارد. خواست او (صدای آرزویش) در آن بیرون شنیده می‌شود و طی اتفاقی منحصر به فرد که تنها برای موش کور داستانِ ماست، جواب داده می‌شود.

داستان «رؤیای موش کور» توانش برداشتی چنین و برداشت‌های دیگر را میسر می‌کند، از آن‌جا که بی‌تردید قابلیت پنهانی‌ای داراست که می‌تواند آن را به یک استعاره تبدیل کند.

پی‌نوشت:

1-Intertextuality

۲ – در دل گردباد. یوگینا گینزبورگ، فرزانه طاهری، انتشارات نیلوفر، تهران، ۱۳۸۵.

3-transposition

۴ – بینامتنیت. پیام یزدان‌جو، نشر مرکز، صفحه ۵۳.

۵ – بینامتنیت. پیام یزدان‌جو، نشر مرکز، صفحه ۵۴.

۶ – همان، صفحه ۳۵.

7-discourse

8-monologue

9-dialogue

10-polylogue

11-dialogism

12-phenotext

13-genotext

۱۴ – بینامتنیت، صفحه ۲۲۰.

15-gyuocriticism

۱۶ – بینامتنیت، صفحه ۲۲۰.