ساختار روایی یکی بود، یکی نبود

سجاد صاحبان زند

رابطهٔ دال و مدلول، رابطهٔ چندان بی‌تغییری نیست. هر دال می‌تواند به بی‌نهایت مدلول، دلالت داشته باشد. این است که نویسنده، سمت و سوی این رابطهٔ دوطرفه را شکل می‌دهد و در بافت متن، مخاطب را به سوی معنا پیش می‌برد. رابطهٔ این «دال‌های معناگریز»، در نماد و اسطوره خود را بیش‌تر نشان می‌دهد.

«اسطوره و نماد»، به خودی‌خود فاقد معنایند. بی‌معنایی آن‌ها از «نیستی» نمی‌آید. معنا در آن‌ها به تأخیر می‌افتد تا نویسنده به آن‌ها شکل دهد و تعریف‌شان کند. به این ترتیب هر متن، با آن‌که چیزی جدا از متن‌های پیشین نیست، قرائتی نو از آن‌هاست؛ قرائتی که دوباره خود را تعریف می‌کند. نویسنده با به کارگیری نحو مناسب، مدل اساسی قوانین روایتی خود را انتخاب می‌کند. «نخستین تقسیم‌بندی واحد جمله، تقسیم آن به نهاد و گزاره است... **ولادیمیر پراپ**، با دنبال کردن این قیاس میان ساخت جمله و روایت، نظریهٔ خود را دربارهٔ افسانه‌های جن و پری روسی تدوین کرده است.

اگر نهاد یک جمله را با شخصیت‌های بارز (قهرمان، تبهکار و غیره) و گزاره را با اعمال بارز در این قبیل افسانه‌ها مقایسه کنیم، می‌توانیم رهیافت پراپ را درک کنیم. در این‌جاست که نویسنده در برابر هر نهاد، گزارهٔ منحصر به فرد آن را تعریف می‌کند. هر چند نباید او دانای کل روایت باشد، شکل‌دهندهٔ تمام روابط علت و معلولی قصه است. «گرگور زامزا» (قهرمان داستان مسخ، اثر **کافکا**)، با این‌که یکی از عجیب‌ترین شخصیت‌های جهان داستانی است، باورکردنی‌ترین آن‌ها نیز هست؛ چرا که **کافکا**، آجرها را درست کنار هم چیده است. اوست که فضا را تعریف می‌کند. اوست که در فضای خود ساخته، به روایت می‌پردازد. «زامزا» باید در سرزمین **کافکا** نفس بکشد. هر چندگاهی به شیطنت می‌پردازد و مانند پسری ناخلف، از چنگ **کافکا** می‌گریزد، زادهٔ اوست.

نماد، اسطوره و ساختار «یکی بود، یکی نبود» هم جدای از این تعریف نیست. به این ترتیب که هرگاه قصه‌ای با جملهٔ «یکی بود، یکی نبود» شروع شود، ساختار علت و معلولی آن روایت به نفع راوی می‌چرخد. البته چنان‌چه در شروع این یادداشت نوشتم، تمام قصه‌ها دارای رابطه «علت

و معلولی»اند، اما روایت‌های «یکی بود، یکی نبود»ی، از همان شروع بنا را بر ساختار فراواقعی خود می‌گذارند. به عبارتی ساده‌تر، زمانی که «یکی بود، یکی نبود» را در شروع یک قصه می‌خوانیم، باید به دنبال یک افسانه باشیم تا یک قصهٔ واقعی. اگر در این قصه‌ها، پرندگان از همان لحظهٔ اول سخن بگویند، چندان تعجب نمی‌کنیم. نویسنده از غول‌ها، پری‌ها و کوتوله‌هایی حرف می‌زند و تعریف‌شان می‌کند که انگار حضوری واقعی دارند. به این ترتیب ما از دنیای واقعی خود خارج می‌شویم و به سرزمین افسانه‌ها می‌رویم. البته نباید این نکته را فراموش کنیم که در هر کدام از این قصه‌ها، نویسنده باید از نو روابط «علت و معلولی» اثرش را تعریف کند؛ چرا که او می‌خواهد دنیایی جدید بسازد. دنیایی که ممکن است آدم‌ها به جای بینی، از چشم‌های‌شان برای نفس کشیدن استفاده کنند.

ساختار «یکی بود، یکی نبود»

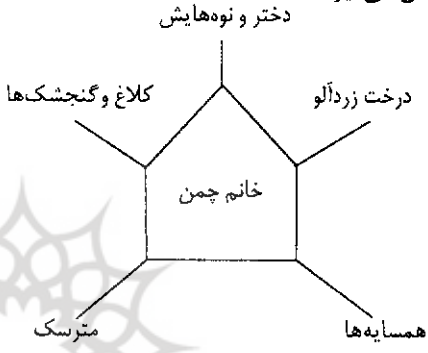
حتی کلاسیک‌ترین شیوهٔ روایت و پرداخت شخصیت نیز بر این تأکید دارد که نخست باید مخاطب، اطلاعات اولیه‌ای در مورد شخصیت اصلی داشته باشد، آن‌گاه درگیر نقطهٔ عطف قصه شود. البته ممکن است قصه با وقوع حادثه‌ای برای شخصیت اول شروع شود، اما در آن نیز این حادثه، به منظور آشنایی بیش‌تر مخاطب شکل می‌گیرد. در قصهٔ «خانم چمن و درخت زردآلو»، این رابطهٔ دوتایی را می‌بینیم. قصه با شبه جمله «یکی بود، یکی نبود» شروع می‌شود. پس دور از انتظار نیست که نویسنده دنیایی جدید را پیش روی ما بگذارد. اتفاقاً هر چقدر این دنیا عجیب‌تر و غیرواقعی‌تر باشد، مخاطب بیش‌تر لذت می‌برد. راز موفقیت و ماندگاری قصه‌هایی مثل «آلیس و سرزمین عجایب» هم همین غیرواقعی بودن خلاقانهٔ آن‌هاست.

«خانم چمن» در خانهٔ خود باغچه‌ای دارد و در این باغچه، یک درخت زردآلوست. آن سال هم، مثل سال‌های قبل، شاخه‌های درخت زردآلو، پر از میوه‌های رسیده شده بود. شخصیت اول قصه، منتظر است تا دختر و نوه‌هایش برسند. دختر و نوه‌های خانم چمن دیر می‌کنند و او مترسکی کنار درخت می‌گذارد تا از زردآلوها مواظبت کند. مترسک سبب می‌شود تا کلاغ‌ها، گنجشک‌ها و همسایه‌ها فکر کنند خانم چمن خسیس است که به کسی زردآلو نمی‌دهد. شخصیت اول قصه که خود را در خانه تنها می‌بیند، متوجه درخت زردآلو می‌شود: «**خدا خانم چمن را نبخشد که به فکر تو نبوده. خدا خانم چمن را نبخشد که خودخواهی کرده. خانم‌چمن‌برایت‌بمیرد که‌به‌خاطرش این‌همه بار روی شاخه‌هایت مانده**» و بعد چشمش به مترسک اخمو می‌افتد: «**وای... وای! چه اخم‌هایی! با این اخم‌های تو، نباید گنجشک‌ها و کلاغ‌ها به من سر بزنند.**»

بعد به هر زحمتی شده، زردآلوها را می‌چیند و

به خانه همسایه‌ها می‌برد. گنجشک‌ها می‌گویند، خانم چمن خسیس نیست و... همه چیز به خیر و خوشی تمام می‌شود.

«خانم چمن»، محور اصلی روایت است و واقعاً نمی‌شود انتظار داشت در قصه‌ای به این کوتاهی، کس دیگری هم از چنین اهمیتی برخوردار باشد. او در مرکز قرار دارد و مناسبت‌ها در پیرامون او شکل می‌گیرد:



حالا به ترتیب ورود این مناسبت‌ها به قصه، به شرح آن‌ها می‌پردازیم. درخت زردآلو، اولین سوژه‌ای است که در قصه مطرح می‌شود و خانم چمن با او حرف می‌زند. راوی سوم شخص، با بیان جملهٔ «درخت زردآلو، هر سال پر از زردآلوهای لپ‌گلی می‌شد»، نگاهی منفعل به درخت دارد. در حالی که شخصیت اول قصه، با نگاهی فعال و به عنوان یک فاعل شناسایی با درخت روبه‌رو می‌شود و با او حرف می‌زند. با این همه، خانم چمن که درخت را مخاطب قرار می‌دهد، در شروع قصه، رابطه‌ای حسی با آن ندارد. گرچه در پایان قصه، حس همدردی او با درخت، سبب گره‌گشایی روایت می‌شود.

«دختر و نوه‌های خانم چمن»، ضلع دوم این مناسبت‌ها را تشکیل می‌دهند. حضور آن در غیاب‌شان تعریف می‌شود. تنها ارتباطی که مابین آن‌ها و خانم چمن حس می‌کنیم، این است که زردآلو بخورند و «خانه را پر از سروصدا کنند». اما دختر خانم چمن پیغام می‌فرستد که نمی‌توانند بیاید. به نظر می‌رسد که نیامدن دختر و نوه‌های خانم چمن نقطهٔ عطف قصه باشد، اما از آن‌جا که ما به خوبی مناسبت او را با دختر و نوه‌هایش نمی‌شناسیم، نیامدن آن‌ها چندان تعلیقی در قصه ایجاد نمی‌کند. منتظر رسیدن میوه‌ها هم نیستیم. چرا دختر و نوه‌ها نمی‌آیند؟ آیا مناسبت آن‌ها با خانم چمن به این‌گونه است که به او بی‌اعتنا باشند؟ اصلاً این‌ها چه شکلی هستند و چرا از پیش خانم چمن رفته‌اند؟ خانم چمن در روستا زندگی می‌کند یا در شهر؟ چرا او را تنها گذاشته‌اند؟ و بسیاری پرسش دیگر که پاسخ به آن‌ها می‌توانست «خانم چمن» را برای مخاطب کودکش ملموس‌تر کند.

نویسنده‌هایی که برای کودکان می‌نویسند، معمولاً با قرار دادن یک سری پیش‌فرض می‌نویسند؛ پیش‌فرض‌هایی مخاطبان‌شان با آن‌ها چندان آشنایی ندارند. کلاغ‌ها، گنجشک‌ها و همسایه‌ها ضلع‌های دیگر مناسبت با خانم چمن را تشکیل می‌دهند. آن‌ها هم هر سال، از میوه‌های درخت زردآلو بی‌نصیب نمی‌مانده‌اند. از یک‌طرف، شخصیت محوری قصه، به آن‌ها به چشم یک مهاجم نگاه می‌کند: «**نکند تا وقتی دخترم و نوه‌هایم بیایند، گنجشک‌ها و کلاغ‌ها هرچه زردآلو هست، بخورند و ببرند! نکند برای نوه‌هایم زردآلو نماند.**» در جایی دیگر، رو به کلاغی که روی بام همسایه است، می‌گوید: «**تو که نشسته‌ای روی بام، قدم می‌زنی آرام و آرام. بیا پایین قاری کن، کاری کن. خانم چمن را از تنهایی دربیاور**».

این برخورد متناقض که شخصیت خانم چمن

را گنگ‌تر هم می‌کند، در آن‌جا شدت بیش‌تری می‌گیرد که مترسک وارد قصه می‌شود. او ساخته می‌شود که کلاغ‌ها و گنجشک‌ها را بترساند تا زردآلوها برای دختر و نوه‌های خانم چمن بماند. خانم چمن خودش آن را می‌سازد، اما در انتهای قصه، می‌بینیم که شخصیت محوری قصه، به ساخته خودش اعتراض می‌کند.

شخصیت دوگانه، متعارض و گنگ خانم چمن، سبب می‌شود که جهان داستانی او شکل نگیرد. مخاطب کودک که اتفاقاً روابط علت و معلولی را باید بیش‌تر برایش شرح داد و مناسبت‌ها را دقیق‌تر برایش معرفی کرد، به شناخت نمی‌رسد و به همین علت، گره‌ای به وجود نمی‌آید، نقطه عطفی ساخته نمی‌شود و در نهایت گشایشی در کار نیست. انتظار نوه‌ها و دختر نمی‌تواند ایجاد گره کند؛ چرا که ما از حضور قبلی‌شان در خانه، تنها تصور شلوغ کردن داریم، کلاغ‌ها و گنجشک‌ها نمی‌توانند تولید گره کنند؛ چرا که اتفاق خاصی در موردشان نمی‌افتد. میوه‌ها هم که رسیده‌اند. شاید یکی دو جملهٔ دقیق توصیفی در مورد نوه‌ها و دختر خانم چمن و نشان دادن رابطهٔ صمیمانهٔ بین آن‌ها می‌توانست این انتظار را در ما ایجاد کند که چرا نیامده‌اند. نویسنده این فرض را انگاشته که مخاطب می‌تواند رابطهٔ دوستانه مادربزرگ و نوه را حدس بزند. در صورتی که مخاطب کودک، خیلی بیش‌تر از بزرگ‌ترها که مناسبت‌ها را می‌شناسد، به این توضیح‌ها احتیاج دارد.

وحدت ژانر

«هر متنی، بر هر آن‌چه خود بنا می‌نهد، استوار است و اساس داوری هر روایتی، خود آن روایت است». براساس این جمله، هرگونه قضاوت فرامتنی نسبت به متن، بی‌اعتبار خواهد بود و محلی از اعراب نخواهد داشت. با ذکر یک مثال، به گمانم، موضوع روشن‌تر می‌شود.

ژانر پلیسی را برخی از منتقدان و نویسنده‌ها، به عنوان گونه‌ای نازل از ادبیات معرفی می‌کنند؛ چرا که برای مثال، آن را در مقابل قصه‌های روان‌شناسیک، تحلیلی و... قرار می‌دهند. این قضاوت در مورد قصه‌های پلیسی، نوعی قضاوت فرامتن است. قصهٔ پلیسی را باید با تعریف‌ها، اساس و ساختار خودش سنجید. هرگاه قصه‌ای، خود را پلیسی معرفی کرد، آن‌گاه فقط در چارچوب قصهٔ پلیسی می‌شود آن را بررسی کرد و مهم‌تر این که باید مناسبت‌های آن را در خودش تعریف کرد.

این موضوع، در مورد سایر ژانرهای ادبی هم مصداق دارد. قصه‌های اجتماعی، تخیلی، عاشقانه، پریان و... خود، خود را تعریف می‌کنند. به طور مثال، خط اول قصهٔ «مسخ»، به مخاطب می‌فهماند که او با چه نوع قصه‌ای روبه‌روست. در

قصهٔ اول کتاب «هدیه خاله‌نگین»، روایت دختری به نام سوگلی را می‌خوانیم که مادرش برای درست کردن نان، او را در خانه تنها گذاشته است. کمی بعد، شوهر خاله‌نگین، جلوی در خانه‌شان می‌رسد، اما خاله خانه نیست. او یک جعبهٔ انگور دارد که می‌آورد خانهٔ سوگلی و می‌رود. دختر چند بار وسوسه می‌شود که انگورها را بخورد، اما همواره به وسوسه‌اش غلبه می‌کند. تا این‌که شوهر خاله‌نگین برمی‌گردد و جعبهٔ انگور را می‌برد. خاله‌نگین هم کار سوگلی را بی‌پاسخ نمی‌گذارد و برایش کاسه‌ای انگور می‌فرستد.

قصه باز هم با «یکی بود، یکی نبود» شروع می‌شود، اما نویسنده از این ساختار و از امکان رابطهٔ «علت و معلولی» چندان بهره‌ای نمی‌برد. در صورتی که او می‌تواند این رابطه‌های دوتایی را توسعه ببخشد. در یک سوم اول قصه، ما با توصیفی واقع‌گرا از روایت روبه‌رو هستیم. ناگهان، در این روایت واقع‌گرا، زنبوری را می‌بینیم که حرف می‌زند: «**سوگلی، لپت گلی! زود بیا پایین، مثل من بخور انگور شیرین**».

این حادثه را چه‌طور می‌شود توجیه کرد؟ آیا نویسنده می‌خواسته با این کارش، روایت را واقعی‌تر کند؟ آیا می‌خواسته، به خواننده، شوک وارد کند؟ آیا «یکی بود، یکی نبود» اول قصه، هر حادثه‌ای را در آن توجیه می‌کند و سنگ بنای یک سوم اولیه در بقیهٔ قصه دخالت ندارد؟ یا چون برای کودکان می‌نویسیم، می‌توانیم هر جور که خواستیم بنویسیم؟ و...

این حادثه، هیچ شوکی به مخاطب وارد نمی‌کند؛ چرا که طرح قصه بر حرف زدن یک حشره استوار نیست که بر وسوسهٔ سوگلی استوار است در برابر خوردن انگور خاله‌نگین. آوردن یک اتفاق فراواقعی، در دل یک توصیف واقع‌گرا، حادثهٔ فراواقعی را باورپذیر نمی‌کند، بلکه به از دست رفتن وحدت توصیف منجر می‌شود. ما در این قصه، وقتی جملاتِ بعد از «یکی بود، یکی نبود» را می‌خوانیم، دنیای قصه‌ای خود را بر آن استوار می‌کنیم و وقتی این جهان شکل گرفت، بقیهٔ قصه هم باید خودش را با آن همخوان سازد، وگرنه روایت دچار پرسش می‌شود.

به گمان من، تمام این مسایل، منجر می‌شود که قصهٔ «هدیه خاله‌نگین» در سطح حرکت کند و عاقبت هم نتواند لذتی از این زاویه به مخاطب بدهد. این قصه را برای چند کودک پیش‌دبستانی خواندم. قصه نتوانست آن‌ها را در جای‌شان بنشاند.

تخیل و لذت

فرآیند قصه نوشتن و قصه‌خواندن، به چه منظوری صورت می‌گیرد؟ گونه‌های مختلف ادبی، به این سؤال به گونه‌های مختلفی پاسخ داده‌اند. این پاسخ‌ها بسیار با هم متفاوتند، اما نقدهای ادبی معاصر، بر این نکته اجماع دارد که خواندن به منظور کسب «لذت متن» است.

با نگاهی کوتاه به جذاب‌ترین قصه‌های دنیا، درمی‌یابیم که آن‌ها در وهلهٔ اول، برای لذت بردن مخاطب نوشته شده‌اند و بعد اهداف دیگری چون «آموزش» را به همراه دارند. امروزه، مخاطب‌های کودک قصه‌ها، شاخک‌های حسی بسیار حساس‌تری نسبت به گذشته پیدا کرده‌اند و هر قصه‌ای که کمی رنگ و بوی آموزش و درس داشته باشد، از سوی آن‌ها طرد می‌شود. به همین دلیل است که شخصیت کُلبی مسلکی هم‌چون «پی‌پی جوراب بلند»، پر طرفدار می‌شود یا حادثه‌جویی

«تن‌تن»، خواننده‌های بسیار می‌یابد.

این رابطه در کشور ما، متأسفانه به نادرست به کار برده می‌شود. در کشور ما، بهترین نویسنده‌ها کسانی هستند که اهداف آموزشی خود را به صورت پنهان‌تری بیان می‌کنند. واقعاً نویسنده‌ای به محبوبیت «عمو شلبی» در ایران داریم؟ او در یکی از شعرهایش، به بچه‌ها یاد می‌دهد که چه‌طور از زیر کار دربروند. او به بچه‌ها می‌گوید که وقت ظرف شستن، یکی دو تا از گران‌ترین ظرف‌ها را بشکنند. آن‌وقت دیگر کسی به آن‌ها نمی‌گوید که ظرف بشویند. کتاب «صد و یک راه برای ذله کردن پدر و مادر» هم مثال دیگری است.

عمو شلبی و عمو شلبی‌ها، دریافته‌اند که اگر می‌خواهند رابطهٔ خوبی با بچه‌ها داشته باشند، نخست باید در آن‌ها علاقه‌مندی ایجاد کنند. وقتی بچه‌ها احساس کردند که «عموشلبی» هم با آن‌هاست، حرف او را زودتر باور می‌کنند. این کشفی چندان پیچیده نیست که نخست باید بچه‌ها را هم‌چون روباهِ شازده کوچولو اهلی کرد و آن‌گاه از آن‌ها چیزی خواست.

قصه‌های افسانه شعبان‌نژاد، همواره این هدف آموزشی را دنبال می‌کند. البته، او جزو آن نویسنده‌هایی است که این هدف آموزشی را در لایه‌های پنهان قصه‌اش قرار داده است. با این همه، قصه‌های او مدام هدفی اخلاقی را دنبال می‌کنند. قصهٔ اول «هدیه خاله‌نگین»، در مورد حفظ امانت است. قصهٔ دوم همین کتاب، در مورد گوش کردن به حرف بزرگ‌ترهاست و روایت «زاغ و کلاغ» را تداعی می‌کند و قصه سوم که «کی بود؟ کجابود؟» نام دارد، در مورد راستگویی است.

همین‌طور که پیش برویم، در بیش‌تر قصه‌ها، کشف این اهداف آموزشی، چندان دشوار نیست. اما گفتیم که شعبان‌نژاد، این هدف آموزشی را زیر قصه‌های تخیلی‌اش پنهان می‌کند و چقدر جالب بود که او به عنصر تخیل، در قصه‌هایش بیش‌تر اهمیت می‌داد؛ چرا که هرجا تخیل نقش پررنگ‌تری در قصه‌هایش دارد، با متن جذاب‌تری روبه‌روییم.

بافت و نثر

«مجاز در مفهوم گستردهٔ آن، متضمن حرکت از یک عنصر، در یک زنجیره یا بافت به عنصری دیگر است.» اساساً مجاز برای عملکرد خود به یک بافت نیاز دارد و هم از این روست که **یاکوبسن**، واقع‌گرایی را در پیوند با مجاز قرار می‌دهد. واقع‌گرایی یعنی ارایهٔ جنبه‌ها، قسمت‌ها و جزییات بافتی به خواننده، در چارچوب یک کلیت تکثیر شده. حال می‌خواهیم در مورد پیدایی این بافت، به بحث بپردازیم.

بافت از دو قسمت روبنا و زیربنا تشکیل می‌شود. در قسمت زیربنا، به مسایلی هم‌چون فضا، شخصیت، نوع روایت، نوع راوی و ژانر پرداخته می‌شود و در روبنا، نحو و ساختار جمله، ریتم و انتخاب واژه‌ها مورد بحث قرار می‌گیرد.

در این‌جا می‌خواهیم بعد از نگاهی گذرا به نوع راوی، نگاهی هم به روبنا در کارهای شعبان‌نژاد داشته باشیم. راوی در همهٔ کارهای نویسنده، دست‌کم در آن‌هایی که من پیش رو دارم، سوم شخص است؛ سوم شخصی که به دانای کل پهلو می‌زند. او از بالا و با فاصله، قهرمان‌های قصه را می‌بیند. نگاه او آن‌قدر قدرتمند است که حتی می‌تواند افکار قهرمانانش را نیز بخواند.

حال این سؤال مطرح می‌شود که چرا افسانه شعبان‌نژاد، راوی دیگر گونه‌ای را تجربه نکرده

است؟ آیا دیدن دنیا، از پشت عینک ذره‌بینی یک پیرزن، برای مخاطب کودک، جالب نیست؟ آیا روایت یک دختر یا پسر ۶ ساله، از جذابیت کافی برخوردار نیست؟ همهٔ این‌ها، به این نکته برمی‌گردد که نویسنده هرگز خطر نمی‌کند و به تجربه‌های جدیدی دست نمی‌زند. او فرم کارش را برگزیده و همواره در آن فرم می‌نویسد. نثر او از قصه‌ای به قصهٔ دیگر، تغییر نمی‌کند؛ چرا که نوع روایتش هم تغییری نمی‌کند. در تمام کارهای او، ما با یک راوی روبه‌روییم که قصه‌های مختلف را برای ما تعریف می‌کند. برای همین است که اجزای مشابهی در قصه‌ها تکرار می‌شود: زنانی که تنهایند و اغلب به دنبال دختر گم‌شده‌شان می‌گردند. شخصیت‌هایی که بیش‌تر با عنوان خاله نامیده می‌شوند، قطعات قافیه‌داری که به جای گفت‌وگو می‌آیند و... همهٔ این‌ها، در جای جای قصه‌های افسانه شعبان‌نژاد به کار رفته است.

همان‌طور که در چند سطر قبل اشاره کردم، نویسنده، به جای گفت‌وگو بین شخصیت‌هایش، همواره می‌کوشد که از جملاتی آهنگین استفاده کند. به همین دلیل، ما دو نثر در روایت‌ها داریم: نثری که روایت می‌کند، نثری که بیان‌کنندهٔ گفت‌وگوهاست.

به کارگیری جملات موزون و آهنگین، به جای دیالوگ، تنها یکی از سبک‌های ثبت گفت‌وگوست. شاید نویسنده آن را به این دلیل به کار برده که مخاطب، راحت‌تر بتواند تفاوت گفت‌وگو را با روایت بفهمد. شاید می‌خواسته آهنگ کلمات، روایتش را روان‌تر کنند.

بد نیست، نگاهی به شروع قصه «دختر کدوتنبل» داشته باشیم. قصه با همان ساختار «یکی بود، یکی نبود»ی شروع می‌شود:

«یکی بود، یکی نبود. غیر از خدا هیچ‌کس نبود. گوشه‌ای از این دنیای هزار گوشه، خاله‌قزی زندگی می‌کرد. خاله‌قزی از مال دنیا یک خانه داشت و یک دل مهربان، همدم اوگل‌های باغچه‌اش بودند و بی‌بی کلاغه‌ای که هر روز بال‌وپرزنان و قارقارکنان می‌آمد و روی دیوار می‌نشست. احوال خاله‌قزی را می‌پرسید. لب حوض خاله‌قزی می‌نشست. نوکی به آب می‌زد و هر چه خبر توی نوکش بود برای خاله‌قزی می‌گفت و می‌رفت».

همین چند سطر، بلاتکلیفی نثر را در آثار خانم شعبان‌نژاد نشان می‌دهد. او نه از نثر استاندارد فارسی بهره می‌گیرد و نه به گفتار نزدیک می‌شود (منظورم استفاده از شکسته‌نویسی نیست).

«**گوشه‌ای از این دنیای هزار گوشه، خاله‌قزی زندگی می‌کرد**». در جملهٔ استاندارد فارسی، فاعل جمله که خاله‌قزی است، باید در ابتدای جمله

بیاید و جمله معترضهٔ «گوشه‌ای از این دنیای هزار گوشه»، در میان دو خط (ـ) و یا ویرگول (کاما) قرار گیرد: خاله‌قزی، [در] گوشه‌ای از این دنیای هزار گوشه، زندگی می‌کرد. البته، هیچ‌کس نمی‌تواند چنین چیزی را به نویسنده تحمیل کند که او باید از جمله‌های استاندارد استفاده کند، اما همان جملهٔ «یکی بود...»، انگار چنین بافتی را طلب می‌کند. دست کم یک [در]، در شروع جمله کم است: [در] گوشه‌ای از این دنیای هزار گوشه....

تکرار مداوم کلمهٔ خاله‌قزی، کمی آزاردهنده است. به نظر می‌رسد نویسنده، مخاطب کودکش را دست‌کم گرفته است: «**خاله‌قزی از مال دنیا [فقط] یک خانه داشت و یک دل مهربان**». در حالی که به راحتی می‌شد در ابتدای جمله، از یک «او» استفاده کرد. «**همدم او گل‌های باغچه‌اش بودند و بی‌بی کلاغه‌ای که هر روز بال‌وپرزنان و قارقارکنان می‌آمد و روی دیوار می‌نشست**». به نظر جمله کمی طولانی می‌آید. از طرف دیگر، به کارگیری واو عطف میان دو جمله، این را تداعی می‌کند که کلاغ در هنگام نشستن مرتب بال‌وپر می‌زند؛ یعنی کلاغ بعد از نشستن هم بال‌وپر می‌زند. «**لب حوض خاله‌قزی می‌نشست**». فاعل این جمله کیست؟ کلاغه؟ دست کم به جای نقطه، می‌شد از کاما استفاده کرد تا نیازی به تکرار فاعل وجود نداشته باشد: «... **روی دیوار می‌نشست، احوال خاله‌قزی را می‌پرسید، [بعد] لب حوص خاله‌قزی می‌نشست [و] نوکی به آب می‌زد و هر چه...**».

تصویر «خبرهایی که توی نوک کلاغ است»، تصویر زیبایی است که متأسفانه، به دلیل فقدان روبنای مناسب، از دست می‌رود (یعنی هیچ بهره‌ای از آن برای پیشبرد روایت برده نمی‌شود). می‌توان مثال‌های بیش‌تری هم زد که در این نوشته، فرصت پرداختن به آن‌ها وجود ندارد. به نظرم، قصهٔ فارسی، علاوه بر فضای ایرانی، باید نثر فارسی را هم به درستی به کار گیرد.

هزارپا غوله

در ادامهٔ نوشته، به کتاب‌های «هزارپا غوله»، «باغچه پر از گل»، «باغ هزار دخترون» و «صدای صنوبر» نگاهی خواهیم داشت. دو قصه اول «هزارپا غوله»، با همان ساختار «یکی بود، یکی نبود» شروع می‌شوند. در قصه اول، روایت دختر

خاله‌عنکبوت را می‌خوانیم. او، یک روز صبح که از خواب بیدار می‌شود، مادرش را می‌بیند که هنوز توی رختخواب مانده است. مادر مریض است. دختر خاله‌عنکبوت، می‌خواهد برای مادر آش بپزد، اما بلد نیست. سراغ خاله‌جیرجیرک، خاله کفشدوزک و خاله‌سوسکه می‌رود، ولی آن‌ها نمی‌توانند هیچ کمکی به او بکنند. آقا کلاغه از راه می‌رسد و پیشنهاد می‌کند که هر کدام از خاله‌ها، فقط یک قسمت از کار را انجام دهند. خودش هم می‌رود و رشته می‌آورد و خلاصه همه چیز به خیر و

خوشی تمام می‌شود.

در این قصه، نویسنده می‌خواهد نقش مشارکت را به مخاطب بیاموزد. هم‌چنان که در قصهٔ دوم و قصهٔ «دختر کدوتنبل»، می‌خواهد در مورد زیان‌های تنبلی چیزهایی بگوید. اما ببینیم او از ساختار روایت و گروتسک «یکی بود...» چه بهره‌ای گرفته است؟

شما به راحتی می‌توانید به جای خاله‌عنکبوت، «خاله‌ناهید» یا هر خاله دیگری بگذارید. به جای هر کدام از آن خاله‌ها هم می‌توانید یک آدم بگذارید، چه اتفاقی می‌افتد؟ در صورتی که آوردن حشره‌ها و حیوان‌ها به جای آدم، می‌تواند فضای خود خواسته‌ای برای نویسنده ایجاد کند؛ چرا که ما تقریباً چیزی از دنیای حیوان‌ها نمی‌دانیم. سرزمین «ماکوندو» را به یاد بیاورید. **مارکز** خودش این سرزمین را ساخته و هر چه می‌خواسته، توی آن گذاشته است.

باغ هزاردخترون

نوهٔ خانم بزرگ گم می‌شود. او به هر دری می‌زند تا عاقبت، او را در باغ هزاردخترون می‌یابد. دیو را می‌کشد و تمام هزارهزار دختر را آزاد می‌کند.

حال، این سؤال مطرح می‌شود که فرآیند تولید متن، به چه منظوری است؟ به نظر مهم‌ترین دلیلش، آن است که مخاطب، متن را بخواند و در آن مشارکت داشته باشد. چگونگی خواندن و مشارکت داشتن، در مورد هر مخاطبی متفاوت است. مخاطب‌های کتاب‌های خانم شعبان‌نژاد، کودک هستند. برای جذب آن‌ها چه باید کرد؟

عناصر بسیاری برای جذب مخاطب کودک وجود دارد که نویسنده، بسیاری از آن‌ها را به خوبی به کار می‌گیرد. مثلاً او از عنصر تخیل، به خوبی بهره می‌برد، گروتسک در قصه‌ها، اگرچه تجربه‌های جدیدی نیستند، اما خواندنی هستند و...

نویسنده به عنصر ماجرا و تعلیق هم می‌پردازد که از عناصر اصلی جذب مخاطب کودک است. در صحنه‌ای، قورباغه توی سطل آب است و غول، سطل را به سمت دهان می‌برد. نویسنده می‌خواهد در این صحنه، در مورد مرگ قورباغه، تعلیق ایجاد کند که به نظرم چندان موفق نیست. او هنوز نتوانسته ما را چندان به سرنوشت قورباغه علاقه‌مند کند که مرگ او، برای ما چندان مهم باشد. شما می‌توانید قصه را برای چند مخاطب کودک بخوانید، به نظر نمی‌رسد از خواندن یا شنیدن این قصه، چندان نگران یا هیجان‌زده شوند. حدس زدن انتهای قصه هم چندان دشوار نیست.

تزوتان تودوروف، ساختار روایت پلیسی را به سه قسمت تقسیم می‌کند: رمان قاتل کیه؟ رمان

هیجان‌انگیز و رمان تعلیق. قصهٔ «باغ هزاردختران» اگرچه رمانی پلیسی نیست، می‌توان در این ژانر هم آن را مورد بررسی قرار داد. این قصه، از نوع «قاتل کیه» نیست؛ چراکه اهمیت ندارد چه کسی مسبب گم شدن دختر بوده. موضوع شناسایی هم که مشخص است: دختری گم شده. قصهٔ تعلیق هم نیست؛ چرا که انتهای قصه را می‌دانیم و روابط علت و معلول هم چنان نیستند که ایجاد تعلیق کنند. بنابراین، «باغ هزاردختران» را می‌توان در گونه هیجان‌انگیز مورد بررسی قرار داد.

این نکته به هیچ‌وجه ضعف تلقی نمی‌شود که مخاطب، در ابتدای قصه، آخر آن را بداند. در بسیاری از قصه‌ها، خود نویسنده، آخر قصه را اول آن تعریف می‌کند. ساختار رمان‌های تاریخی بر همین اساس است. «لارنس عربستان» هم از همین شگرد بهره می‌برد. در ابتدای قصه، ما مرگ لارنس را می‌بینیم که در یک تصادف، اتفاق

می‌افتد، اما باز هم با علاقه تا آخر آن را می‌بینیم.

آن‌چه می‌تواند «باغ هزاردختران» را خواندنی‌تر کند، ایجاد حادثه‌های بیش‌تر یا کوتاه کردن قصه است که به نظرم راه اول جذاب‌تر است.

صدای صنوبر

«باغچه پر از گل» نیز صدای متفاوتی با بقیهٔ آثار شعبان‌نژاد ندارد. می‌توان تمام حرف‌های قبلی را تکرار کرد، اما «صدای صنوبر» کاری متفاوت است. نویسنده، این بار به دنیای بچه‌ها بیش‌تر نزدیک شده است.

پدر زیورو، نابیناست. او دوست دارد هر جور که شده، چشم‌های پدرش خوب شوند. زیورو، مادرش را هم از دست داده است. یک شب مادر به خواب او می‌آید و می‌گوید که راه خوب شدن چشم پدر را می‌داند. مادر، زیورو را به خانهٔ قدیمی نزدیک خانه آن‌ها می‌برد تا او به این وسیله، وارد کودکی افراد شود. اگر زیورو، بتواند کودکی پدرش را پیدا کند، می‌تواند کمی از نور چشم او را بگیرد و به چشم‌های نابینای پدرش نور بدهد.

به نظرم نقطهٔ قوت قصه، پایان آن است. مادر به زیورو می‌گوید که «**بابا بچگی‌شو توی دنیای بچگیا جا نگذاشته... بچگی بابا توی قلبشه. کَل‌صادق بچگی خودشو نگه داشته. مگر نمی‌بینی مثل تو فرفروها رو دوست داره کفتر او چنو کارو (گنجشک‌ها) دوست داره، دوست داره، وَیشون (براشون) نون می‌ریزه و...**».

تقدیس دنیای کودکی، کاری است که بیش‌تر بزرگ‌ترها انجام می‌دهند. این کار باعث می‌شود بچه‌ها حس کنند که به دنیای آن‌ها اهمیت داده می‌شود.

نمی‌خواهم حس به وجود آمده در انتهای قصه را در سایهٔ میانهٔ کتاب ببرم، اما چقدر خوب بود که در این قصه هم به روابط علت و معلولی توجه بیش‌تر می‌شد. تعلیق رفت و برگشتی زیورو به دنیای کودکی، کمی به تکرار می‌افتد و... آخر قصه اما همه چیز را جبران می‌کند.

شعبان‌نژاد را فقط به دلیل داشتن همین کتاب، می‌توان نویسندهٔ موفقی دانست. او ابزار کارش را می‌شناسد. فقط کافی است تا مخاطبش را کمی جدی‌تر بگیرد.

منابع

۱ـ شعبان‌نژاد، افسانه: **صدای صنوبر**، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، چاپ اول ۱۳۷۶

۲ـ شعبان‌نژاد، افسانه: **هدیه خاله‌نگین**، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، چاپ دوم ۱۳۸۱

۳ـ شعبان‌نژاد، افسانه: **باغ هزار دخترون**، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، چاپ اول ۱۳۷۳

۴ـ شعبان‌نژاد، افسانه: **دختر کدوتنبل**، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، چاپ اول ۱۳۷۶

۵ـ شعبان‌نژاد، افسانه: **باغچه پر از گل**، محراب قلم، چاپ اول پاییز ۱۳۸۰

۶ـ شعبان‌نژاد، افسانه: **هزارپا غوله**، محراب قلم، چاپ دوم ۱۳۸۰

۷ـ شعبان‌نژاد، افسانه: **خانم چمن و درخت زردآلو**، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، چاپ اول ۱۳۷۵

۸ـ سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر: **راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر**، ترجمه عباس مخبر، طرح نو، چاپ دوم ۱۳۷۷

۹ـ ایوتادیه، ژان: **نقد ادبی در قرن بیستم**، ترجمه، مشهید نونهالی، نیلوفر، چاپ اول ۱۳۷۸

۱۰ـ هوی، ک. دیوید: **حلقهٔ انتقادی**، ترجمه، مراد فرهادپور، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان ۱۳۷۸

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی