محتمل اما ناممکن

حسین بکایی

«حسین بکایی» در این مقاله، از منظری خاص، چند عنوان از کتاب‌های محمد محمدی را مورد بررسی قرار داده و سعی کرده است در آخر مقاله، از اشتراکات کتاب‌های بررسی شده، نتیجه‌ای به دست دهد.
بکایی در این مقاله، از چرایی انتخاب این کتاب‌ها سخنی نگفته، امّا این نکته کاملاً آشکار است که آنچه مورد بررسی قرار گرفته، همهٔ کتاب‌های محمدی نیست و بر این انتخاب منطق خاصی نیز حاکم نیست که بتوان نتایج به دست آمده را تعمیم داد.
پژوهشنامه با اطلاع از این نکته، این مقاله را خواندنی یافته و تقدیم خوانندگان می‌کند.

«یکی بود، یکی نبود. غیر از خدا هیچ کس نبود. زنی بود که خیلی دلش می‌خواست بچهٔ کوچکی داشته باشد، اما نمی‌توانست به آرزویش برسد. یک روز پیش یک پری رفت و گفت:

ـ ممکن است به من بگویی چگونه می‌توانم یک بچه داشته باشم؟

پری گفت:

ـ این کار ساده‌ای است. این دانهٔ جو را بگیر و در یک گلدان بکار؛ پس ببین چه اتفاقی می‌افتد. زن از پری تشکر کرد. یک سکه به او پرداخت و به خانه آمد. آن دانهٔ جو را در گلدان کاشت و زمانی نگذشت که گل بزرگ و زیبایی در گلدان رشد کرد. ظاهر آن شبیه گل لاله بود، اما گلبرگ‌هایش مثل یک غنچه، به هم چسبیده بودند.

زن پیش خود گفت: «چه گل قشنگی!»

بعد در حالی که گلبرگ‌های سرخ و طلایی رنگ آن را می‌بوسید، ناگهان گلبرگ‌ها باز شدند. صحنهٔ عجیبی بود. در وسط گل، روی پرچم‌های مخملی سبز رنگ، دختری کوچک، که بسیار زیبا و دلربا جلوه می‌کرد، نشسته بود. دخترک به اندازهٔ یک بندانگشت هم نبود. به همین خاطر، او را بند انگشتی نامید.»(۱)

واقعیت و فراواقعیت

بحث نسبت ادبیات با طبیعت، یکی از کهنترین بحث‌های نظریه‌پردازان ادبی، خالقان آثار و منتقدان بوده است. «ارسطو سه نوع عمل را از یکدیگر متمایز کرد: واقعی، ممکن و محتمل؛ او چنین استدلال کرد که در شعر، محتملِ ناممکن، بر نامحتملِ ممکن ارجح است. برای روشنتر شدن موضوع، مثالی می‌زنیم: اری یل (یکی از پریان در نمایشنامه توفان شکسپیر) محتملِ ناممکن است. حال آنکه رویدادی اتفاقی در رمان مرگ تصادفی، نامحتملِ ممکن است.(۲)»

جدل برای تمیز اعمال واقعی و ممکن و محتمل از یکدیگر و نیز مناقشه در میزان پیروی شعر و داستان از واقعیت بیرونی (طبیعت) و یا گریز از آن، دیر زمانی است که آغاز شده و هنوز به انجام نرسیده است و در هر برهه، تمایل خالقان آثار ادبی و نظریه‌پردازان ادبیات و منتقدان، به نظریه‌ای که رنگ و بوی طبیعت یا گریز از طبیعت یا تعریفی

---

۱. بندانگشتی / هانس کریستین آندرسن / علی سلامی / نشر دانش‌آموز / چاپ اول / ۱۳۷۵.
۲. تاریخ نقد جدید / جلد اول / رنه ولک / سعید ارباب شیرانی / نشر نیلوفر / چاپ اول / پاییز ۱۳۷۳.

متفاوت از طبیعت داشته، شکلی از ادبیات را ساخته است.

با جدا شدن ادبیات کودک و نوجوان از رودخانه پهن و وسیع ادبیات بزرگسالان، گویی فضایی ایجاد شده است تا در آن خالق این نوع از ادبیات، با فراغ بال و آسایش خاطر و به دور از بحث و جدل‌های تاریخی، آثاری ارایه کنند که در آن احتمال‌های ناممکن به آسانی حضور بیابند.

این نکته را از زاویه دیگری نیز می‌توان مورد بحث قرار داد و به همین نتیجه رسید. آن گروه از متفکران که اساطیر را دغدغهٔ ذهن خود قرار داده‌اند و بر آن بخش از گنجینه بشری متمرکز شده‌اند، نظریه‌ای دارند که می‌گوید: در یک مرحلهٔ فکری و ذهنی و در یک لحظهٔ تاریخی، اسطوره به Fiction (که همان خیالبافی شاعرانه و ادبیات داستانی معنی‌می‌شود) تبدیل‌شده است.[۱] حضور اساطیر در ادبیات، به نوعی همان مناقشات حضور طبیعت یا گریز از طبیعت را ایجاد کرده است. گروهی از نظریه‌پردازان و منتقدان ادبی، ورود اساطیر به عالم ادبیات را از این جهت قابل پذیرش دانسته‌اند که: «مردمان دنیای باستان به صدق آنها اعتقاد داشتند»[۲] پس‌اساطیر موجوداتی طبیعی بوده‌اند و حال که این اعتقاد از بین رفته است وجود آنها را بی‌محمل دانسته‌اند، یعنی تعریف از طبیعت عوض شده است. اما با آغاز ادبیات کودک و نوجوان، گویی آن صدق و آن اعتقاد، دوباره بازگشته است و عناصر اساطیرنما ـ دوباره به عالم داستان سرریز کرده‌اند. این باور از آنجا ناشی می‌شود که در تعریف جدید کودک و نوجوان، خیالبافی جایگاهی مهم یافته و استفاده از قوه خیال در تربیت و آموزش کودک و نوجوان، ممدوح و شایسته شمرده شده است. این باور در ادامهٔ خود، البته به نقاط رفیعتری نسبت به این برداشت‌های ابتدایی از دنیای کودک و نوجوان نیز رسیده و در برخی نقاط با اسطوره‌شناسان که اسطوره را «روایت یک خلقت»[۳] تعریف می‌کنند و می‌گویند «[اسطوره] از آنجا که اعمال یا شاهکارهای موجودات ما فوق طبیعی [است] و تجلی نیروهای مینوی آنها را شرح می‌دهد، خود سرمشق و الگوی نمونهٔ همهٔ کارها و فعالیت‌های معنی‌دار آدمی می‌شود»[۴]، همداستان شده و محتمل‌های ناممکن را به آسانی و فراوانی، در ادبیات کودک و نوجوان وارد کرده است تا کودک را در درک خلقت‌ها و نیز راهنمایی به سمت خلق دنیاهای جدید، یاری دهد.

منظر سومی هم برای نگاه کردن به محتمل‌های ناممکن در ادبیات موجود است. محتمل‌های ناممکن، بخشی از نتیجهٔ کارکرد مغز انسان است که به صورت‌های مختلف ظاهر شده است ـ و می‌شود ـ دلیل حرکت مغز بشر به سمت خلق محتمل‌های ناممکن، هر چه که باشد، نمی‌تواند حرکت ذهن را محدود کند. برای مثال، دلیل پدیدار شدن الهه‌ها، انسان‌های مافوق انسان، ارواح پلید، دیوها و فرشته‌ها در برهه‌ای از تاریخ، می‌تواند ناآگاهی، ترس و... قلمداد گردد که در این صورت با رشد آگاهی و دانش و از بین رفتن آن ترس الهه‌ها، دیوها، فرشته‌ها و... از زندگی بشر بیرون رانده می‌شوند. اما سؤال این است که آیا توان مغز بشر برای ساختن این محتمل‌های ناممکن نیز با از بین رفتن آنها، از بین می‌رود؟ واقعیت بیرونی این است که این توان همیشه با بشر همراه بوده و تا کنون تعطیل نشده است. تخیل همیشهٔ تاریخ بخشی از فعالیت ذهنی بشر بوده و هست. اما نکته اینجاست که جلوه‌های این تخیل در هر رشته متفاوت است. «علم با دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم آغاز

---

۱. فرهنگ عمید / حسن عمید / کتابخانه ابن سینا / ۱۳۴۲.
۲. تخیل فرهیخته / نور تورپ فرای / سعید ارباب شیرانی / نشر دانشگاهی / چاپ دوم / ۱۳۷۲.
۳. چشم اندازهای اسطوره / میرچا الیاده / جلال ستادی / انتشارات توسن / زمستان ۱۳۶۲.
۴. همان.

می‌شود، داده‌هایش را می‌پذیرد و می‌کوشد تا قوانینش را بیان کند. از آنجا به سوی تخیل عزیمت می‌کند... [و] هر چه در این سمت پیش می‌رود، بیشتر به زبان ریاضیات که به واقع، در کنار ادبیات و موسیقی، یکی از زبان‌های تخیل است، متمایل می‌شود. از سوی دیگر، هنر با دنیایی که برای خود می‌سازیم آغاز می‌شود، نه با دنیایی که مشاهده می‌کنیم. نقطهٔ آغازش تخیل است و از آنجا به سوی تجربهٔ معمولی حرکت می‌کند...» بخشی از نتیجهٔ تخیل، چه در علم و چه در ادبیات و هنر، ساخته شدن «موهومات» است. با این تفاوت که اغلب ما به سبب ظاهرِ جدی و عبوس ریاضی، جسارت نداریم بخشی از نظریات ریاضیدان‌ها را «موهوم» بنامیم، در حالی که به سبب چهرهٔ بشاش و مهربان و متواضع ادبیات، به آسانی می‌توانیم به او بتازیم و بند انگشتی را از دایرهٔ وجود و امکان، بیرون بیندازیم.

کوتاه سخن آن که ما چه از درون ادبیات به محتمل‌های ناممکن بنگریم و چه از درون علم و چه از منظر تاریخ و زبان و اسطوره، محتمل‌های ناممکن وجود دارند و وجودشان ـ حداقل در عالم ادبیات ـ مفید و پر فایده است.

□

محمدی، داستان‌پردازی است که در داستان‌هایش، محتمل‌های ناممکن حضوری جدی دارند. عناصری که محمدی برای ساختن داستان‌های خود به کار می‌گیرد، متنوع است. او در یک داستان تصویرهایِ قالیِ ابریشمی را به سخن گفتن وامی‌دارد و در داستان دیگر یک ورقهٔ مقوایی را که بر آن خانه‌ای نقش شده است، به دادگاه می‌کشاند و در داستان سوّم، عینکی برای آخرین اژدها می‌سازد.

در داستان‌های محمدی، جهان به دو بخش کاملاً متمایز از یکدیگر تقسیم می‌شود: عالم بزرگسالان که عبوس، زمخت، سرد و بد قیافه است و عالم کودکان که سرشار از صمیمیت، صفا، گرما، مهربانی و صداقت است. محمدی برای ساختن عالم دوّم، به محتملهای ناممکن متوسل می‌شود و با پل‌هایی که بین این دو عالم می‌بندد، داستان را از عالم بیرونی که به اعتقاد او ساخته بزرگسالان است، به عالم خیال که به اعتقاد او عالم کودکان است، می‌کشاند و قصه‌اش را باز می‌گوید. ما داستان‌های محمدی را از این زاویه بررسی می‌کنیم. برای بررسی این داستان‌ها، چهار کتاب او را که از گروه سنی «ج» شروع شده، به گروه سنی «هـ» ختم می‌شوند، انتخاب کرده‌ایم و به ترتیب بازخوانی خواهیم کرد.

□ ستارهٔ بالدار / کتاب‌های شکوفه /۱۳۶۹/ چاپ اول / ۲۸ صفحه / گروه سنی «ج» / مصور، رنگی.

داستان با ورودیهٔ آشنا و قدیمی «یکی بود، یکی نبود» آغاز می‌شود و چنین ادامه می‌یابد: «در روزگاران قدیم، یک ستارهٔ کوچولو با دو تا بال قشنگِ رنگارنگ زیر گنبد کبود، نشسته بود.» (ص۶) سپس در پایان بند نخست، انگیزهٔ روایت داستان، با وضوح و روشنی طرح می‌شود: «آیا زیباترین ستاره، مهربانترین ستاره هم بود؟» (ص۶) و بلافاصله گره داستان بسته می‌شود: «خود ستارهٔ بالدار می‌گفت: «البته که زیباترین ستاره، مهربانترین ستاره هم هست!» اما کسی نبود که حرف ستارهٔ بالدار را قبول کند. برای همین

زیباترین و عجیبترین ستاره، غمگینترین ستاره هم‌بود.» (ص ۶) در صفحهٔ ۱۰ انسان‌ها وارد داستان می‌شوند. آنهاکه‌کشاورز هستند، یکصدامی‌خوانند: «خورشید خانم، یار بهترین، خوب و خوبترین، مهربانترین، دوستت داریم!» (ص ۱۰ و ۱۱) تأثیر این فعل و انفعالات زمینی بر جهان ستارگان، داستان را ادامه می‌دهد، اما اصل داستان در همان عالم ستارگان اتفاق می‌افتد. خورشید با ستاره بالدار گفت و گویی را آغاز می‌کند که حاصل آن، زلال‌شدن‌ذهن‌ستاره و باز شدن چشم او بر حقیقت است. پس از آن ستاره بالدار، به سمت زمین می‌آید و ابتدا با اردک قصه گویی که «برای حیوانات قصه می‌گفت» (ص ۲۳) رو به رو می‌شود و جمع آنها را روشن می‌کند. در صفحهٔ ۲۴ ستاره به مکتب خانهٔ نیمه تاریکی می‌رسد و از سوراخ گنبد، اتاق را روشن می‌کند»(ص ۲۴) و «تا آخرین روز زندگی‌اش که یک ذره» (ص ۲۷) می‌شود، مهربانی می‌کند و مهربانترین ستاره نام می‌گیرد. داستان با این جملهٔ پندآموز تمام می‌شود که: «نه، من مهربانترین ستاره نیستم. مهربانترین ستاره خورشید است که به من راه مهربانی را آموخت.» (ص ۲۷)

آنچه در بارهٔ این داستان می‌شود گفت، آغاز فراواقعیِ داستان و آوردن آن به عالم واقعی و ساختن فضایی زیبا و دوست داشتنی از پیوند این دو عالم است.

□ سیاه خانهٔ سفید ندارد / کتاب‌های شکوفه / ۱۳۷۰ / چاپ اول / ۲۰ صفحه / گروه سنی «ج» / مصور دو رنگ.

«سیاه خانهٔ سفید ندارد» داستان اشغال آفریقا توسط سفید پوستان و به بردگی کشیده شدن سیاهان است.

«هی ویلی! آفریقا همیشه مال سیاه بوده است. یک روز یک کشتی بی‌صاحب از راه رسید و یک مشت سفید را خالی کرد تو بندر. مسافر بودند و غریبه. کمکشان کردیم. بارهایشان را کول گرفتیم. مزرعه‌هایشان را شخم زدیم. بعد آنها گفتند: «سیاه نمی‌تواند صاحب چیزهای خوب باشد. خانهٔ خوب از ما سفیدهاست!» (ص ۶ و ۷)

ویلی، پسر بچهٔ بازیگوش سیاهی است که در شهر «سووِکو» زندگی می‌کند. او از سفیدها نمی‌ترسد: «هی عمو جان! من با سفیدها شوخی می‌کنم. اصلاً هم از آنها نمی‌ترسم!» (ص ۵) ویلی، با عمو مورفی که رانندهٔ کامیون قراضهٔ مزرعه ارباب هارسین است، به مزرعه ارباب می‌رود. عمه جین، در آنجا کار می‌کند و هر وقت ویلی دزدکی به آنجا می‌رود، او «دور از چشم ارباب پیرِ و غرغرو برایش شیرینی خانگی می‌آورد.» (ص ۴)

ویلی در خانهٔ ارباب «از پنجرهٔ کوچک و خاک گرفته انباری» (ص ۸) که در آن پنهان شده است، دختر ارباب را می‌بیند که با سگ گنده‌اش توی ایوان نشسته‌اند: «دختر عصرانه می‌خورد، سگ هم کمک‌اش می‌کند» (ص ۸) ویلی از آنجا خانه ارباب را هم می‌بیند: «شیروانی‌اش قرمز است، مثل گوجه فرنگی! از دودکش، دود سیاهی به هوا می‌رود. حتماً حمام روشن است. آنتن تلویزیون کنار شیروانی ایستاده، دو گنجشک روی آن نشسته‌اند. خانه، پنجره‌های بزرگی دارد. پنجره‌هایی با شیشه‌های تمیز و پرده‌های توری زرد. چه خانهٔ قشنگی! آخه چرا سفیدها خانهٔ قشنگ ما را گرفتند؟» (ص ۱۲)

آن شب وقتی ویلی به خانه خودشان می‌آید: دست به مقایسه‌ای بین دو خانه می‌زند: «آلونک ما کجا، خانهٔ قشنگ ارباب هارسین کجا!» (ص ۱۲)

اینجا نطفهٔ ورود به دنیای محتمل و ناممکن

بسته می‌شود. ویلی مقوایی پیدا می‌کند و خانه‌ای شبیه خانهٔ سفیدها بر آن می‌کشد. فردای آن شب، نقاشی را به مدرسه می‌برد و آن را به معلم‌اش نشان می‌دهد. بعد می‌گوید: «چند روز دیگر نقاشی را به نمایشگاه بزرگ نقاشی کودکان می‌فرستم.» (ص ۱۴) از این نقطه، داستان شتابی تند می‌گیرد و چون رودخانهٔ آرامی که ناگهان به تنگه‌ای رسیده باشد، گیج و پرخروش می‌شود. چهارده صفحه‌ای که در آن فقط چند ساعتی گذشته، ناگهان به روزهایی می‌رسد که در یک جمله و یک خط می‌آیند و می‌روند و در روزی که با «یک روز» از آن یاد می‌شود (ص ۱۴) ویلی همراه با بچه‌های مدرسه، به نمایشگاه می‌رود. (ص ۱۴) و ارباب سفیدی به نمایشگاه می‌آید و با دیدن نقاشی ویلی، عصبانی می‌شود. به پلیس تلفن می‌کند. پلیس مسلسل به دست، با کلاه کج، به نمایشگاه می‌آید و رو به ویلی که در خانهٔ نقاشی ایستاده است، می‌گوید: «هی پسرکِ سیاه! از خانهٔ سفیدها بیرون بیا!» (ص ۱۶) پسرک تکان نمی‌خورد. سربازها نقاشی را از دیوار کنده و به داخل زرهپوش پلیس می‌برند. (ص ۱۶)

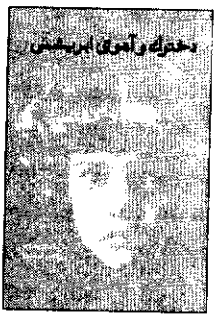
وقتی ویلی به خانه می‌رسد، نامه‌ای از دادگاه دریافت می‌کند. (ص ۱۶) قرار است ویلیِ داخل نقاشی، محاکمه شود. (ص ۱۷)

ویلی به دادگاه می‌رود و از جایگاه تماشاگران، محاکمه نقاشی‌اش را تماشا می‌کند. (ص ۱۸) قاضی، ویلیِ داخل نقاشی را محکوم می‌کند و جلاد با قیچی دور بدن ویلی را می‌برد و او را از خانه بیرون می‌اندازد. (ص ۱۸) ویلی خرده کاغذها را جمع می‌کند و در جیب می‌ریزد و تا خانه می‌دود. (ص ۱۸) اشک‌های ویلی و دوستانش، (تصویرهای نقاشی) جیب ویلی را خیس می‌کند. وقتی به خانه می‌رسد، نقاشی دیگری می‌کشد و این بار در دست ویلیِ داخل نقاشی یک تیر و کمان می‌گذارد. (ص ۲۰)

داستان با این جملهٔ عمو مورفی، به پایان می‌رسد: «هی ویلی! شما بچه‌ها دیگر مثلِ ما فکر نمی‌کنید!» (ص ۲۰)

داستان «سیاه خانهٔ سفید ندارد» از کنش‌ها و واکنش‌های بین عالم سفیدها و عالم سیاه‌ها که پر تنش و ظالمانه است و عالم کودکان و عالم بزرگسالان که تفاوت ماهوی دارند، ساخته می‌شود. آدم‌های داستان، یا سیاهند و یا سفید و به جز ویلی و دختر ارباب هارسین، همه بزرگسال هستند. داستان با ترسیم دنیای فقرزده و گرسنگی کشیدهٔ ویلی که در آن، با وجود فقر و ظلم، غم راهی ندارد، پیش می‌رود. ویلی با همه شوخی می‌کند؛ با عمو مورفی، با سفیدپوستی که کنار جاده راه می‌رود و با عمه جین. اما صحبت‌های عمو مورفی، دانهٔ آگاهی و دانش را در دل ویلی می‌کارد و با مقایسهٔ بین دو خانه و دیدن عکس‌العمل‌های بزرگسالان قصه، راه حل کودکانهٔ خود را برای مبارزه پیدا می‌کند. نقاشی می‌کشد. همان طور که در بازخوانی داستان گفته شد، در اینجا داستان دچار ضعف و پریشانی می‌شود تا آنجا که این حس به خواننده دست می‌دهد که بخشی از داستان، در این نقطه حذف شده است. از این نقطه به بعد، خواننده در درک و باور داستان، دچار مشکل می‌شود؛ به طوری که صحنه‌های زیبای بریدن تصویر ویلی از خانهٔ نقاشی، گریه کردن تصویرها در جیب ویلی و قرار دادن تیر و کمان در دست ویلی، مشکلی را حل نمی‌کنند. پرسش این است که چرا محمدی چنین پرشی را انجام داده است؟ و داستانی را که در عالم واقع می‌توانست ادامه یابد، به عالم محتمل‌های ناممکن برده است؟ شاید علت را بتوان در این واقعیت یافت که این داستان از نخستین تمرین‌های محمدی در خلق این نوع از داستان است.

□ **دخترک و آهوی ابریشمی / کتاب‌های شکوفه / ۱۳۶۹ / چاپ اول / ۵۰ صفحه / گروه سنی «هـ» / مصور دو رنگ.**



دخترک و آهوی ابریشمی، داستان دو دختر به نام‌های افسانه (افسی،اسبی) و حنا، آهویی است که روی قالی نقش بسته و این قالی را حنا بافته است.

«آهو اشکهایم را نمی‌دید، فقط صدای هق هق گریه‌ام را می‌شنید. آهو گفت: کاش من هم می‌توانستم دنیا را ببینم. گفتم چه دنیایی؟ همه‌اش تاریکی، صدای تاپ تاپ شانه‌ها، آواز اوستای کارگاه: این رنگ برو، این رنگ نرو؛ گفت: آخه چطور بفهمم اشک چه شکلی دارد؟ دلم برایش سوخت، گفتم حالا که خودت می‌خواهی چشمهایت را می‌بافم.» (ص ۶)

این قالی اکنون در اتاق افسانه، دختر کوچک یک تاجر فرش، پهن شده است.

«[افسانه] سر، روی قالی ابریشمی می‌گذارد. درخت سروی وسط قالی سبز شده. گل‌های ریز، درست مثل ستاره‌ها بر زمینهٔ قالی چسبیده‌اند. زیر درخت سرو، آهویی زیبا ایستاده و به بالا نگاه می‌کند.» ص ۹

ننه، خدمتکار خانه و لهلهٔ افسانه، اهل روستای راوند کاشان است. «... بابا... در حالی که با حوله صورتش را خشک می‌کند، می‌گوید: راوند دهی است نزدیک کاشان. راوند ده ننه جون است. دهی در کویر. با خانه‌های گلی، کویر گرم و خشک» (ص ۱۱) و خانهٔ «حنا در ده راوند است.» (ص ۱۱)

قصهٔ حنا و قالی و آهو را ننه برای افسانه تعریف می‌کند، اما ما آن را پس از ورود به مغز افسانه و ظاهراً از دید او می‌شنویم. افسانه از قصه چیزی نمی‌فهمد؛ فقط دچار یک سردرگمی در مالکیت قالی می‌شود. آهو که حالا سخنگو شده است، قالی را متعلق به حنا می‌داند و افسانه نمی‌تواند وجود دختری به نام حنا را باور کند و مالکیت قالی را به او واگذارد. برای افسانه، حنا نام سگ است.

«آهو: پس حنا کجاست؟ افسانه: تو حیاط بستیمش. آهو: آخه چرا؟ افسانه: خیلی هاپ هاپ می‌کند.» (ص ۹)

ننه جون در خانه افسانه، زندگی بسیار سختی دارد. «ننه با دست‌های پیرش، پله‌ها را برق می‌اندازد.» (ص ۶) «ننه در اتاق پذیرایی، زیر میز بزرگ غذا خوری نشسته و گلدان بلوری را برق می‌اندازد.» (ص ۱۲) ننه از ترس سرش را پایین می‌اندازد. رنگ از صورتش می‌پرد. لرزش ران لاغر ننه را بر گونه‌اش حس می‌کند.» (ص ۱۶) «ننه جون نفس‌زنان مقابل اربابش حاضر می‌شود.» (ص ۴۹) «ننه خیلی خسته شده، سر بر بالشی گذاشته و کنار رادیاتور شوفاژ خوابیده است.» (ص ۴۹).

این توصیف‌ها که ننه را می‌شناساند، بیشتر شبیه توصیف سگی است که حنا نام دارد و فقط گفته می‌شود که در حیاط بسته شده است. این تشابه ناگفته می‌تواند این فرض را تقویت کند که ننه همان سگ است و نیز از آنجا که ننه، گویندهٔ قصه به افسانه است و در هیچ جای داستان نام اصلی ننه گفته نمی‌شود می‌توان فهمید که ننه همان حناست.

در قصهٔ دخترک و آهوی ابریشمی، هیچ اتفاقی نمی‌افتد. قصه حاصل یک موقعیت است؛ تضاد بین دنیای داراها و ندارها. افسانه عضوی از دنیای داراها، با قصهٔ ننه، نگاهی به دنیای ندارها می‌اندازد و گیج می‌شود.

[افسانه]: «ننه از دختر قالیباف بگو، از آهویش بگو.» ننه دست روی سینهٔ او می‌گذارد و تکانش

می‌دهد. ابرها گرومپ گرمپ می‌شوند. چه ابرهای سیاهی. دلم گرفت. گفتم: واه واه، این ابرهای سیاه از کجا آمده‌اند؟ اوستای قالیباف با چوبش به سرم کوبید و داد زد: «دختر زبان دراز حرف نزن کارت را بکن!» (ص ۵)

اما از آنجا که داراها دوست ندارند دنیای ندارها را ببینند، قصه‌های ننه به مذاق پدر و مادر افسانه خوش نمی‌آید:

ـ ننه این حرفها چیه یاد افسانه می‌دهی؟ / کدام حرفها آقا؟ / همین حرف‌های مسخره قالیبافخانه، آهوی ابریشمی / ... / به خدا آقا خودش می‌گوید برایم قصه بگو...(ص ۴۹)

قصهٔ ننه، قصه کودکانی است که به ارباب‌های قالیبافخانه‌ها فروخته می‌شوند (ص ۲۸) تا با «دست‌های عروسکی» (ص ۲۸) و کوچکشان، گره‌های کوچک ابریشمی بر قالی بزنند. آنها در سرما و گرما (ص ۲۲) در زیرزمین‌های تاریک و نمور (ص ۲۳) نان و کشک و نان رنج و نان درد (ص ۶) می‌خورند و بر هر گره، قطره‌ای از خون‌شان و ذره‌ای از سوی چشم‌شان را می‌گذارند. اما سود حاصل از کار آنها، به جیب تاجران می‌رود که فرش‌ها را عدل عدل به اروپا و آمریکا می‌فرستند. (ص ۳۲)

پل ورود محمدی به دنیای نامحتملهای ناممکن، در داستان دخترک و آهوی ابریشمی، ذهن افسانه است. ننه قصه می‌گوید و ذهن کودکانهٔ افسانه، آن را به دنیای دیگر می‌کشاند. در این دنیا عروسک‌ها هم حضور دارند و با آن که هر یک نمایندهٔ کشوری و سیاره‌ای هستند، زبان باز می‌کنند و تصویری از جهان موجود می‌سازند و موقعیت افسانه‌ها را به ما می‌نمایانند.

شاید دلیل این که این داستان که ظاهری بسیار ساده دارد، تا گروه سنی «هـ» ارتقا یافته، این باشد که محمدی سعی کرده است یک داستانِ موقعیت و بدون حادثه بنویسد. اگر به فرض، داستان از زبان ننه یا افسانه نقل می‌شد، شاید در حد گروه سنی «ج» و «د» می‌ماند که در آن صورت نیازمند حادثه‌هایی بود که محمدی از وارد کردن آنها به داستان سر باز زده است. حادثهٔ داستان که بسیار پیچیده و گسترده است، در جای دیگر، در زمانی دیگر اتفاق افتاده و جهان را به دو بخش کرده است وارد شدن آدم‌هایی چون خویشاوندی که سگی هدیه می‌آورد، عروسکی که از آلمان خریده می‌شود، قاضیِ دادگاه عروسک فضایی و وکیل، عروسک ژاپنی و نیز صحنه‌هایی چون رفتن مادر برای خرید یا آرایش کردن و... چیزی بر داستان نمی‌افزاید و غالباً زاید به نظر می‌رسد. به طوری که در برخی صفحه‌ها، خواننده حس می‌کند که محمدی به جای نوشتن این داستان، می‌توانست در یک مقالهٔ چند صفحه‌ای، نظریات خود را دربارهٔ اوضاع کنونی جهان به اطلاع همگان برساند.

□ عینکی برای اژدها / کتاب‌های مریم وابسته به نشر مرکز / چاپ اول ۱۳۷۵ / ۱۸۹ صفحه.

عینکی برای اژدها، داستان آخرین اژدهایی است که در غاری، در روستایی دور افتاده، مخفی شده است. روزی در یک گردش علمی، عسل ـ راوی داستان ـ که ضعف بینایی دارد و از جمع دور افتاده، وارد این غار می‌شود و با اژدها آشنا می‌شود. عسل دختری است که پدر و مادرش از هم جدا شده‌اند. پدرش به هند رفته و زنی دیگری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گرفته است. مادرش هم در شهری دور دوباره شوهر کرده است و حالا عسل با مادربزرگش - بی‌بی نارنج - که دلاک حمام است و خدمتکار موقتی خانه‌های مردم، زندگی می‌کند. بی‌بی، قصه‌گو است و دوستدار اژدِها. عسل با همدستی اوست که می‌تواند دوستی‌اش را با آخرین اژدها ادامه بدهد.

آخرین اژدها نیز ضعف بینایی دارد. یا به عبارت بهتر، چشم‌های آخرین اژدها آب مروارید آورده و تمام داستان، تلاش عسل و مادربزرگ است برای درمان چشمان اژدها که به نظر آنها نیازمند عینک است. در آخرین داستان، عسل که بزرگ شده و در رشته چشم پزشکی تحصیل کرده است، چشم‌های اژدها را معالجه می‌کند و عینکی برایش می‌سازد و قصه تمام می‌شود.

اژدها موجودی است شرقی که در یک گسترهٔ جغرافیایی بسیار وسیع، از سرزمین هلن - یونان- تا کرانه‌های اقیانوس آرام - ژاپن - شناخته شده است. انتخاب این موجود برای پروراندن داستانی که محمدی برای ما بازگو کرده، وقتی منطقی جلوه می‌کند که بدانیم محمدی در پی رساندن چه پیامی است. محمدی معتقد است: « [در] دنیایی که در آن افسانه نباشد، عشق، دوستی، امنیت و آرامش کمتر پیدا می‌شود.» (ص ۱۸۱) و دنیای امروز، دنیای عاری از افسانه‌هاست. «زمانه خیلی عوض شده است.» (صفحه نخست) در دنیای امروز «قصه‌گویان که روزگاری کارشان سکه بود، جای خودشان را به نویسنده‌ها داده‌اند» (صفحه نخست) و نویسندگان، آدم‌های پر مشغله. «[عسل] می‌خوام شما را ببینم! / [نویسنده] خیلی متأسفم! تا سال آینده همین موقع وقت ندارم!» (ص ۸) - پر مدعا - [عسل] برای کار مهمی باید فوراً به دیدن‌تان بیایم! / [نویسنده] حتماً این کار مهم امضای پشت جلد کتاب‌هایم است؟ (ص ۸) - پولکی - «اسم پول که آمد نظرش عوض شد» (ص ۱۰) - بازاری کار - «...من براساس سانتیمتر کار می‌کنم. در ازای هر سانتیمتر از بلندی شخصیت اصلی، مبلغ شخصی می‌گیرم.» - (ص ۱۱) سوسول - «اسمش را هم دوست ندارم به زبان بیاورم»... «شخصیت‌های داستان‌های من خیلی کوچکند. مثل موش، پروانه، سنجاب. خیلی که بزرگ باشند، اندازهٔ کلاغ و گربه هستند!» (ص ۱۲). معلوم است که در چنین شرایطی اژدهاها تنها می‌مانند و جهان پر از رنج و مصیبت می‌شود. البته محمدی معتقد به تغییر است و آن را دوست دارد. «آن سال جز بی‌بی کسی حاضر نشد دخترش را به مدرسه بفرستد... او یک تنه جواب همه زخم زبان‌هایی را که به او می‌زدند، می‌داد» (ص ۲۱ و ۲۰) اما آن تغییری را که باعث دوری انسان‌ها از باورهای قدیمی خودشان می‌شود، طرد می‌کند. آنجا که پزشک عاشقِ طبیعت، به روستای عسل می‌آید و با رو به رو شدن با اژدها، جا خالی می‌کند و درد سرهای فراوانی برای عسل و بی‌بی نارنج و اژدها می‌سازد، به وضوح معلوم می‌کند که محمدی چگونه تغییری را دوست دارد. عسل، چشم پزشکی می‌خواند و خانم دکتر می‌شود و چشمان اژدها را معالجه می‌کند. این عسل همان دختری است که به تنهایی وارد مدرسه شده است و بی‌بی‌اش یک تنه در برابر همه زخم زبان‌ها ایستادگی کرده است.

در داستان عینکی برای اژدها، محمدی مشکلی برای پل زدن بین دنیای واقعی و دنیای احتمال‌های ناممکن ندارد؛ زیرا اژدها برای خوانندگان، موجودی شناخته شده و قابل پذیرش است. بر این اساس، در این داستان، مشکلات دو داستان پیش گفته دیده نمی‌شود و محمدی سوار بر باورهای باستانی انسان‌ها، به راحتی داستانش را باز می‌گوید.

اما متأسفانه از فصل یازدهم به بعد، در دام ممکن‌های نامحتمل می‌افتد. او می‌خواهد عسل را به شهر بفرستد «سرانجام ما هم شهرنشین شدیم.

یعنی من، بی‌بی و ننه جان.» (ص ۱۱۵) ابتدا خانم مدیر عسل را به خانه خودشان می‌برد: «غصه آن را نخور! تا جایی پیدا کنید، تو را به خانه خودمان می‌برم و به مادرم می‌سپارم.» (ص ۱۱۷) بعد بی‌بی به شهر می‌آید و در حاشیه شهر، اتاقی اجاره می‌کند. کنار شهر نیزاری است که ننه اژدها می‌تواند در آن مخفی شود «نزدیک شهر نیزاری است که از روزگاری که من یادم می‌آید، وجود داشته، آنجا برای زندگی من خیلی مناسب است.»(ص ۱۳۲) اما حالا که عسل و بی‌بی نارنج و ننه اژدها یک جا جمع شده‌اند، محمدی راضی نمی‌شود که دور از هم باشند. بی‌بی که همچنان در حمام‌ها دلاکی می‌کند، خانه‌ای بزرگ پیدا می‌کند. «خانه‌ای بزرگ با ده اتاق!» (ص ۱۳۵) که «صاحبخانه [اش] می‌خواهد به مسافرت برود.» (ص۱۳۵) در فصل چهارده، عسل دنبال آن است که افسانه‌های ننه اژدها را ثبت و ضبط بکند. بلافاصله در مدرسه، با دختری به نام آرزو دوست می‌شود. آرزو پولدار است و از نظر درس ضعیف. عسل به او درس می‌دهد و او ضبط صوتش را به عسل هدیه می‌کند. (۱۵۲) جمع آمدن این همه اتفاق خوب و مفید برای عسل و داستان عینکی برای اژدها، همان ممکنِ نامحتمل است که ارسطو حضورشان را در شعر تقبیح کرده است.

کوتاه سخن آنکه در عینکی برای اژدها، محمدی از بند گروه سنی، رها شده و بسیار متین‌تر و پخته‌تر از پیش داستانش را پرداخته است.

تئوری‌های یک نویسنده

اگر همین صف‌بندی آثار را که ما برای بررسی کارهای محمدی انتخاب کردیم، ملاک قرار دهیم و بخواهیم بر این اساس به اندیشه‌های محمدی نویسنده نزدیک شویم، چنین سمت و سویی را خواهیم دید.

در داستان ستارهٔ بالدار، محمدی یک انسانِ بی‌مشکل و بی دغدغه است که وظیفهٔ خود را انتقال پیام‌های خوب به بچه‌های خوب قرار داده است. بچه‌های زیبا، حیوانات زیبا و اشیای زیبا، الزاماً خوب و مهربان و مفید نیستند. خوبی، مهربانی و مفید بودن صفتی اکتسابی است که باید برای کسب آن رنج برد و جانفشانی کرد. همان طور که ستارهٔ بالدارِ زیبا، با بذل نور خود به زمینیان، مهربان شد.

در کتاب «سیاه خانه سفید ندارد» محمدی از این دنیای قشنگ و مامانی فرود آمده و با دستمایه قرار دادن تضاد بین سفیدان نژادپرست و سیاهان- فقیر - که گویا در زمان چاپ اثر مرکز آن آفریقای جنوبی بوده است - جهان را به دو بخش سفیدِ ظالم با چهره‌ای خشن و نظامی و سیاهِ مظلومِ گرسنه که از حقوق طبیعی و نخستین خود محروم شده، تقسیم می‌کند. و با آن که هنوز اعتقاد دارد که دنیای کودکان، دنیای بی‌خیالی و شادی و صمیمیت و مهربانی - و البته جهل و بی خبری است - مجبور می‌شود آن موج نفرت را به این دنیا بکشاند و نطفهٔ آگاهی را در دل کودکان بکارد و در دست ویلی کوچک که مسلسل‌های زیادی به طرف سینه‌اش نشانه رفته است، تیر و کمانی قرار دهد. محمدی در این داستان، خوش‌بین است و گویا اعتقاد دارد کودکان، جهان آینده را روشنتر و زیباتر خواهند ساخت. اما این ساختن بدون درگیری و خونریزی نخواهد بود، برخوردی که محمدی دلش نمی‌خواهد آن را ببیند.

در کتاب سوّم، دو کودک داریم، که هر یک نمایندهٔ بخشی از جامعه هستند. کودکان سیر خورده و مرفه که خوراکی‌های خوشمزه از دهان‌شان بیرون می‌زند و کودکان گرسنه‌ای که جایشان در عمق زیرزمین‌های نمور و تاریک است و سرنوشت‌شان بدفرجام و پر رنج. در کتاب سوّم «حنا» همان «ویلی» است و دردهای حنا بسیار شبیه دردهای ویلی است. تفاوتی نمی‌کند ظالم

سفید پوست آفریقایی باشد یا تاجر فرش ایرانی و مظلوم، ویلی سیاه باشد یا حنای بافندهٔ فرش. درد همان درد تحقیر و گرسنگی و فقر است.

تفاوت عمدهٔ این دو کتاب، در تفاوت راوی‌هاست. در کتاب «سیاه خانهٔ سفید ندارد» راوی، به ویلی چسبیده است و از منظر او جهان را می‌بیند و در کتاب «دخترک و آهوی ابریشمی» راوی به افسانه چسبیده است و از چشم او دنیا را می‌بیند. شاید بتوان گفت افسانه، همان دختر ارباب هارسین است که در آن قصه یک لحظه ظاهر شده و صبحانه خورده است.

در کتاب «دخترک و آهوی ابریشمی» با آنکه محمدی همپای افسانه حرکت می‌کند، اما از دست او خشمگین است و نسبت به حنا، تعصب فراوانی دارد. او حنای ندیدنی را آن قدر شایسته ترحم می‌داند که نمی‌تواند حتی برای یک لحظه هم با افسانه که کودکی ناآگاه و بی‌گناه است، همراه شود. او حتی در جاهای مختلف داستان، افسانه را ارباب می‌نامد و به دلیل بی‌توجهی به عروسک‌های زندانی شده در کمد، سنگدل نشانش می‌دهد. او با وجود آنکه در چند جای کتاب سعی می‌کند رهایی جهان از بند ظلم و فقر را در گرو حفظ عالم کودکی و بسط آن بر عالم بزرگسالی معرفی کند، باز نمی‌تواند به طور واضح و روشن، افسانه و افسانه‌ها را در این تغییر مثبت دخیل بداند و ارزشی برابر با حنا و حناها برای آنها قایل شود.

در کتاب «دخترک و آهوی ابریشمی» تقریباً هیچ نشانی از شادابی و سرزندگی «ویلی» پسرک سیاهپوست نیست و قصه در فضایی که ظاهری پر تجمل و زیبا دارد، بسیار تلخ و سیاه پرداخته می‌شود. لحن محمدی در توصیف این تجمل‌ها و بازگویی صحنه‌های خورد و خواب افسانه، تلخ و پر از استهزا است. محمدی در این کتاب، با وارد کردن عروسک آلمانی و موجود فضایی و آوردن صحنه‌هایی چون ایستادن دختر بی‌چیز در مقابل ویترین مغازه‌ای که عروسک آلمانی در آن به معرض فروش گذاشته شده است و به دادگاه فرستادن موجود فضایی، یأس و ناامیدی خود را از شرایط حاکم بر جهان بازگو می‌کند. تنها نکتهٔ مثبت در این داستان، ورود عروسک ژاپنی است که بسیار پشتکار دارد، زبان فارسی را زود می‌آموزد و آخرین جمله داستان را می‌گوید.

در کتاب «عینکی برای اژدها» محمدی به نوعی عقب‌گرد می‌کند و جهان را از آن سیاه‌های کتاب دوم و تلخی‌های کتاب سوّم کمی روشنتر می‌بیند، به طوری که احساس می‌شود حالا محمدی به نوعی پختگی در نظریه رسیده است. در عینکی برای اژدها، باز همان تئوری جهان کودکی، جهان افسانه‌ها و قصه‌ها وجود دارد، اما در اینجا بی‌بی نارنج از این که کارگر حمام است و عسل از این که دختر فقیر روستاست، اصلاً ناراحت نیست. بی‌بی و عسل، با وجود فقر، در عالمی زیبا و پر از مهر و محبت زندگی می‌کنند. عالمی که در آن صاحبان خانه‌های بزرگ، با مردم فقیر مهربان هستند و خانه‌هایشان را در اختیار فقیران می‌گذارند. «آرزو» دختر پولدار، به آسانی، ضبط صوتش را به عسل می‌بخشد و در همه جای داستان، دستپاچه در پی خوبی کردن و مهربان بودن است. در عوض، این ساختار جهان است که نمی‌گذارد افسانه‌ها زنده بمانند و اژدهاها افسانه‌سرایی کنند، همان ساختاری که در کتاب‌های دوّم و سوّم ترسیم شده است. راه حل محمدی برای خروج از این تنگنا، برگشتن به عالم افسانه‌ها و کودکی است. پیام روشن محمدی این است:

«کاش آدم بزرگ‌های دنیا، مثل کودکان و عروسک‌ها بودند!»