هری پاتر

معجون سحرآمیز

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

حسین شیخ‌الاسلامی

سلسله داستان‌های هری پاتر، معروف‌تر از آن است که نیازی به معرفی داشته باشد. واقعیت این است که خانم جی.کی رولینگ، توانست با خلق هری پاتر، عنوان آخرین نویسنده پر فروش (Best seller) در قرن بیستم را از آن خود سازد و اسطوره‌ای داستانی برای تسخیر قلب‌های توده‌های انسانی معرفی کند.

اما این اسطوره و این داستان‌ها شرایطی متفاوت از تمام قهرمان‌هایی دارند که تا کنون توانسته‌اند به موفقیت‌هایی این چنین دست یابند. نخستین ویژگی، این است که این داستان‌ها به قشر کودک و نوجوان تعلق دارند. بدین معنا که مستقیماً تحت عنوان ادبیات کودک و نوجوان انتشار یافتند. بنابراین، این کتاب‌ها از خیل کتاب‌های عاشقانه، جنایی، کارآگاهی و حتی کمیک استریپ که پیش از این توانسته بودند به چنین جایگاهی دست یابند، جدا می‌شوند. ویژگی دوم آن است که این کتاب‌ها هیچ گونه شباهتی با کتاب‌های مشهور و پرطرفدار ادبیات کودک (همچون شازده کوچولو، پی‌پی جوراب بلند و...) ندارند. این کتاب از هر گونه رویکرد رمانتیک، احساس‌گرا و حتی درونگرا نسبت به کودکی خالی است. این کتاب، همان گونه که در عمل نیز مشخص شد، به هیچ عنوان خود را به دنیای کودکان محدود نکرده است و به همین دلیل هم مخاطبان آن صرفاً کودک نیستند. و بالاخره «هری» زمانی به این محبوبیت عجیب و غریب رسید که رسانه کتاب با رقیبان سرسختی مواجه بود و عملاً همگان منتظر تجزیه تدریجی آن بودند. رسانه‌هایی هم چون تلویزیون، سینما، بازی‌های ویدیویی، اینترنت و حتی ماهواره که بنا بر نظر عمومی، می‌توانند تخیل هر فرد را تا حد ممکن ارضا کنند و جای چندان درخوری برای رسانه صامتی هم چون کتاب نگذارند. اما داستان‌های هری پاتر، با قدرتی به راستی جادویی، در برابر این رقیبان سرسخت قد علم کرد و نشان داد که همین رسانه صامت، از قدرتی چنان والا برخوردار است که می‌تواند تمام معادلات را به هم بریزد و دوباره هم چون تنها تأمین‌کننده جریان بی‌پایان تخیل آدمی عرض‌اندام کند.

همان گونه که گفتیم، این کتاب از همان ابتدا در میان آثار ادبیات کودک و نوجوان طبقه‌بندی شد و متأسفانه همین عامل نیز سبب شد که منتقدین کم‌تر با این اثر، هم چون اثری ادبی و مستقل، برخورد کنند و بیشتر تحلیل‌ها با تمرکز بر رابطه‌ای که این کتاب با کودک و نوجوان برقرار می‌سازد، تهیه و ارائه شدند. در این مقاله، سعی خواهیم کرد به جنبه‌هایی از این اثر بپردازیم که چندان هم به کودکانه بودن اثر مربوط نیست. می‌خواهیم بیشتر به این اثر، هم‌چون اثری ادبی بنگریم و ویژگی‌های منحصر به فرد هری پاتر را در کل آثار ادبی، بررسی و بازشناسی کنیم.

آن چه در این فرصت کوتاه مورد تاکید قرار می‌دهیم، پیوندی است که خانم جوان کتلین رولینگ، بین سه عنصر جدا و به ظاهر بیگانه، در سه سطح مختلف داستان خود به وجود آورده است و به گمان من، از بزرگ‌ترین عوامل موفقیت عظیم «هری» هم می‌تواند همین معجون اسرارآمیز باشد.

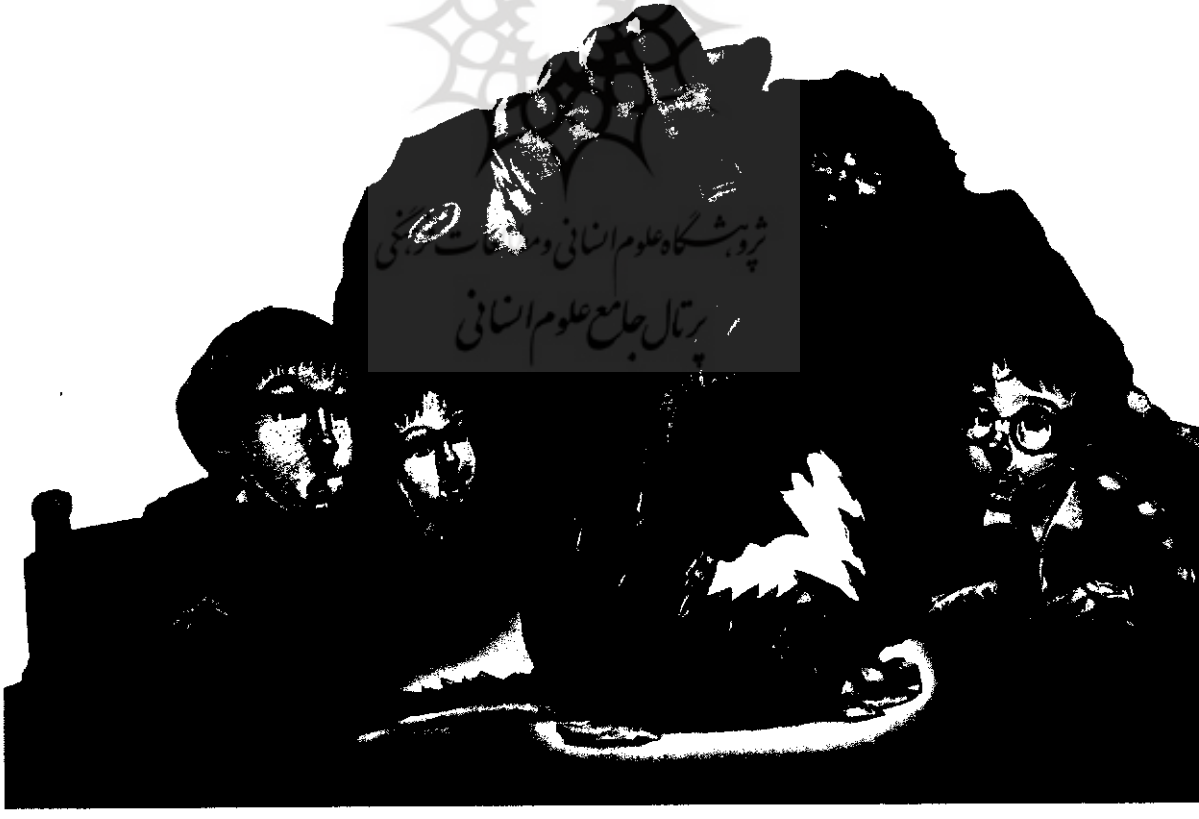
الف) «هری پاتر» و رئالیسم جادویی

اولین مشخصه‌ای که در داستان‌های هری به چشم می‌خورد، تخیلی و جادویی بودن این داستان‌هاست. شاید در ابتدای هر جمله و متنی که درباره داستان و پیرنگ هری پاتر نوشته شده باشد، این عبارت به چشم بخورد: «هری پاتر فرزند جادوگرانی است که...» و همین جمله ناتمام، به خوبی نشان می‌دهد که داستان‌های هری پاتر خواننده را از این جهان معمولی و هر روزه بیرون می‌برند و به جهانی دیگر با مشخصاتی دیگر که

می‌تواند کاملاً متناقض با ویژگی‌های جهان عینی هر روزه ما باشد، وارد می‌سازند.

نکته مهمی که به نظر هر منتقد می‌رسد، این است که اثر، خواننده را چگونه با این جهان آشنا می‌سازد و چگونه سعی می‌کند جهان مورد نظر خود را به خواننده بقبولاند و این که آیا بالاخره از این امر سربلند بیرون می‌آید و یا خواننده را ناراضی و نامتقاعد رها می‌کند و نمی‌تواند ارتباطی موفق با او برقرار سازد؟ به بیان فنی‌تر، آن چه از همان ابتدای داستان می‌تواند ذهن هر منتقد جدی را به خود جلب کند، تعمق در چگونگی حقیقت‌نمایی، در داستان‌های «هری پاتر» است.

شاید تا یک قرن پیش، این طرح و پیش کشیدن دنیایی تازه، متفاوت و ناهمگون پیش روی خواننده، امری عجیب و نوظهور جلوه می‌کرد، اما امروزه شیوه‌های متفاوتی پیش روی نویسندگان است و هر یک با استفاده از ابزارهای مختلف، می‌کوشند این دیگرگونگیِ فضا و جهان داستان با جهان عینی و ملموس را برای خواننده پذیرفتنی کنند و در واقع، خواننده را در جهان داستان گرفتار آورند. اکنون اگر بررسی دقیق آماری انجام شود، شاید پی ببریم تعداد داستان‌هایی که جهان‌شان کاملاً منطبق بر جهان عینی است، از داستان‌هایی که جهانی نو می‌آفرینند، به مراتب کم‌تر باشد. طبیعی است که در این فرصت کوتاه نمی‌توان تمام روش‌های مختلف را با روشی که رولینگ برای این امر بر می‌گزیند، مقایسه کرد. بنابراین، با انتخاب سه روش اصلی سعی خواهیم کرد به این نکته دست‌یابیم که حقیقت‌نمایی در داستان‌های هری پاتر، با کدام یک از این سه نحله بیشتر همسو به



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نظر می‌رسد و در واقع، از کدام روش برای اقناع خواننده سود می‌برد. این سه روش اصلی، به حقیقت‌نمایی در داستان‌های فانتزی، حقیقت‌نمایی در داستان‌های پست مدرن و حقیقت‌نمایی در داستان‌های رئالیسم جادویی منحصر می‌شود.

۱) داستان‌های فانتزی:

از آن جا که قالب فانتزی، بیشتر در ادبیات کودک و نوجوان به کار می‌رود و اکثر داستان‌های موفق فانتزی نیز برای همین قشر از مخاطبان نگاشته شده، اولین نکته‌ای که به نظر می‌رسد، فانتزی بودن داستان‌های هری پاتر است. با وجود این، داستان‌های هری پاتر، تفاوت‌هایی فراوان با داستان‌های فانتزی دارد که در ادامه، فهرست‌وار به آن‌ها اشاره خواهیم کرد.

الف) در داستان‌های فانتزی ما تا حد ممکن با تخیل ناب روبه‌روییم. بدین معنا که در داستان‌های فانتزی، تخیل حد و مرز ندارد و از قانون مشخصی سود نمی‌برد. برای مثال، آلیس در سرزمین عجایب که به عقیده بسیاری موفق‌ترین داستان در قالب فانتزی است، در کنش‌ها و اعمال داستانی، فاقد نظم و قانون در معنای کلی آن است. در این داستان ما شاهد تخیلی افسار گسیخته و ناب هستیم؛ تخیلی که قادر مطلق است و خواننده را از حس امنیت و آسودگی محروم می‌سازد و یکی از لذات اصلی داستان فانتزی نیز در همین عامل خلاصه می‌شود. خواننده داستان فانتزی، به دنبال کشف قانون در جهان داستان نیست، بلکه در پی لذت بردن از جنبه‌های بی‌کران تخیل در شکل ناب آن است. این در حالی است که در داستان هری پاتر، اگر چه پاشنه داستان بر تخیل می‌چرخد، جهان داستان محدودیت‌هایی خاص خود دارد که خواننده به تدریج به کشف آن‌ها نائل می‌آید. در جهان جادویی هری همه چیز ممکن نیست و غیرممکن‌هایی هم وجود دارد که عناصر داستانی نمی‌توانند آن‌ها را تحقق بخشند و طبیعتاً خواننده نیز با این ویژگی کنار می‌آید.

ب) پیامد مستقیم ویژگی قبلی در داستان‌های فانتزی، نبودِ جهانی مستقل، یک‌پارچه و قانونمند است. عموماً در داستان‌های فانتزی جهانی تصویر می‌شود که متناظر با جهان بیرونی و صورت تغییر یافته آن است. باز هم در آلیس (به عنوان بهترین و نزدیک‌ترین نمونه)، آن چه در جهان داستان اتفاق می‌افتد، دقیقاً وارونه شده و متضاد جهان بیرون است. بنابراین، این جهان داستانی به نوعی با جهان عینی برخورد دارد و در واقع، جهانی خودبسنده نیست. دنیای فانتزی فقط در تقابل با دنیای بیرونی فرض می‌شود و لطف آن در شکستن و وارونه کردن قوانین، ویژگی‌ها و رخدادهای عینی است. دنیای فانتزی نوعی واکنش عصیانگرانه تخیل به دنیای محدود و مرزبندی شده خردگرای ماست و به قول کامو، در کتاب «انسان طاغی»، نخستین پیامد وجود عاصی و طغیانگر، قبول وجود ستمگر و محدود کننده است و بدون وجود ستمگری بی‌رحم، طبیعتاً طغیانگری جان بر لب نیز وجود نخواهد داشت. اما دنیای هری دنیایی معترض و ویرانگر نیست. دنیای جادوگرها اگر چه دنیای مشنگ‌ها را پایین‌تر از خود می‌بیند، هرگز سعی در انکار و مبارزه با آن ندارد، بلکه بیشتر می‌خواهد رابطه‌ای مسالمت‌آمیز برقرار کند. این نکته در همان صفحات آغازین کتاب مشخص می‌شود: آن جا که یکی از جادوگرها به عمو ورنون که از مشاهده امور عجیب و غریب متحیر است، می‌گوید: «مهم نیست دوست عزیز. امروز هیچی نمی‌تونه منو ناراحت کنه. برو خدا رو شکر کن که بالاخره طرف رفته. حتی مشنگ‌هایی مثل تو هم باید در چنین روزی جشن بگیرند. پیرمرد صمیمانه آقای دورسلی را در آغوش فشرد و سپس از او دور شد.»

ج) تفاوت سوم که از دو مورد فوق نتیجه می‌شود، فقدان نمادپردازی در هری است که دقیقاً

در تضاد با فانتزی قرار دارد. در داستان‌های فانتزی، از آن جا که رابطه جهان متن و جهان عینی رابطه‌ای مستقیم و البته معمولاً وارونه است، تک‌تک عناصر نسبتی یک به یک با عناصر جهان دارند، اما در داستان‌های هری پاتر، چون جهان جادوگری جهانی موازی با جهان واقعی است، از نمادپردازی و تناظر خبری نیست و عناصر جهان جادوگری رابطه خاصی با عناصر جهان عینی برقرار نمی‌کنند.

د) و بالاخره در داستان فانتزی، تخیل هم چون تخیل ارزشگذاری می‌شود و مرزهای جهان عینی و جهان داستانی کم‌تر شکسته می‌شود. آلیس در انتهای داستان از خواب بر می‌خیزد و تخیل به تکتازی خود خاتمه می‌دهد، اما در هری پاتر، تخیل هویتی مستقل و همپایه با واقعیت دارد و در جهان داستان، در واقع تخیلی وجود ندارد و داستان واقعیتی را گزارش می‌کند که هیچ‌گاه و به هیچ صورت نشانه‌ای از تخیل در آن نمی‌توان بازیافت. این تفاوت آخر، منتقد را وسوسه می‌کند که داستان را پست مدرن بینگارد. بدین معنا که برای داستان شأنی هم چون داستان‌های پسامدرن قائل شود. اکنون که به اندازه کافی به تفاوت‌های حقیقت‌نمایی و جهان فانتزی، با حقیقت‌نمایی داستان‌های هری‌پاتر پی برده‌ایم، بهتر آن است که به دومین گزاره، یعنی حقیقت‌نمایی پسامدرن بپردازیم.

۲) داستان‌های پسامدرن:

آن ویژگی که برای داستان پسامدرن ذکر کردیم، یعنی بازی بدون نشانه و بی‌هدف با عناصر جهان عینی از سویی و تب تند و فراگیر پسامدرن که گویی قصد فرونشستن نیز ندارد، از سوی دیگر می‌تواند دلیلی کافی برای این امر باشد که هری پاتر را داستان پسامدرن بدانیم. در واقعیت هم بازی شوخانگارانه رولینگ با منطق، واقعیت و زبان در کارهایش و تخیل طنزآلود وی در روایتش از زندگی این جادوگر نوجوان، بی اختیار طنز کارآ و برّنده نویسنده‌ای هم چون کالوینو در کتاب‌هایش، از قبیل «اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری» و «شوالیه ناموجود» را تداعی می‌کند و یا می‌تواند بازی‌های بدیع روایتی هانتکه در «ترس دروازه‌بان از ضربه پنالتی» و هم چنین «سلاخ‌خانه شماره پنج» ونه‌گات را به ذهن متبادر کند. امیدوارم شرح مختصر و تا حد ممکن مجملی که ما در این جا از اخلاق خوانش متن در روایت‌های پسامدرن و هم چنین شیوه حقیقت‌نمایی در این گونه داستان‌ها ارائه می‌دهیم، بتواند تفاوت‌های فاحش هری پاتر را با این داستان‌ها مشخص کند.

در داستان‌های پسامدرن، آن چه وجود دارد، بازی طنزآمیز با مفهوم روایت و روایتگری در داستان است. امبرتو اکو می‌نویسد: «طنز بازی فرازبان‌شناسانه، بیان مشدد. پس، در مورد مدرن‌ها، هر که این بازی را درک نکند، تنها می‌تواند از آن امتناع ورزد؛ اما در مورد پسامدرن‌ها، درک نکردن این بازی و در عین حال، جدی گرفتن آن، کاری امکان‌پذیر است.» به این ترتیب، مشخص است که پسامدرنیسم در ادبیات داستانی، در واقع در پی گسستن از روایت است. خواننده چنین داستان‌هایی نیز متقابلاً به این گسست از روایت عادت دارد و معنای آن را می‌داند. پسامدرنیسم را در ادبیات داستانی، در واقع باید هجویه پارودی و یا رونویسی از روایت‌های پیشین دانست و بازی خلاقانه و بازی‌گوشانه با آن‌ها. درست به همین علت است که در داستان‌هایی هم‌چون «شوالیه ناموجود» یا «سلاخ خانه شماره پنج»، اگر چه از تخیلی ناب سود می‌برند و از این نظر کاملاً همسو با هری پاتر به نظر می‌رسند، همیشه توافقی پیشین بین خواننده و نویسنده وجود دارد که عملاً هرگونه تلاش برای حقیقت نمایی را بیهوده می‌نمایاند. خواننده داستان پسامدرن، عملاً به

دنبال حقیقت‌نمایی نیست تا مؤلف در ایجاد آن بکوشد. خواننده بیشتر به دنبال بازی با سنت روایت در داستان است تا از طریق بیان مشدد، به نوعی نشانه‌گذاری دوباره عناصر داستان دست یابد و باز هم می‌توان جمله مشهور اکو را در این باب مثال آورد: «همان گونه که باربارا کاتلند می‌گوید، دیوانه‌وار دوستت دارم.»

داستان‌های هری کاملاً با محوریت روایت نوشته شده‌اند و به هیچ وجه از داستان‌گویی نمی‌پرهیزند. در این کتاب‌ها روایت نقش مهمی در جذب خواننده دارد و شاید در مقابل فضاپردازی بدیع هری کمی کم‌رنگ جلوه کند، اما می‌توان با مقایسه موفقیت خود داستان‌ها (که روایتگرند) و کتاب‌های درسی هری (که صرفاً به توصیف جهان جادویی وی می‌پردازند)، به نقش عظیم روایت در این آثار پی برد.

۳) رئالیسم جادویی:

اما داستان‌های رئالیسم جادویی، از لحاظ رابطه‌ای که با جهان واقعی از یک سو و خواننده از سوی دیگر برقرار می‌کنند، کاملاً با داستان‌های هری‌پاتر همخوانی دارند. اگر چه شاید پیوند دادن «هری‌پاتر» با داستانی هم چون «صد سال تنهایی» عجیب بنماید، به نظر می‌رسد که خانم رولینگ، نخستین نویسنده‌ای باشد که توانسته شیوه حقیقت‌نمایی منحصربه‌فرد نویسندگان آمریکای جنوبی را از فرهنگی که در تمام این آثار وجود دارد، منتزع کند و آن را در زمینه‌ای دیگر به کار برد. برای اثبات این مدعا، ابتدا به بر شمردن ویژگی‌های مشترک نظری این اثر و «رئالیسم جادویی» خواهیم پرداخت و سپس سعی خواهیم کرد با نشان دادن نکات عینی و تکنیکی مشترک، میان موضع‌گیری راوی «هری پاتر» نسبت به مخاطب و راوی «صد سال تنهایی»، به عنوان بزرگترین اثر رئالیسم جادویی، درستی این ادعا را مؤکد کنیم.

رئالیسم جادویی، هم چون داستان‌های هری پاتر، در پی روایتِ جهانی است که به طور موازی با جهان عینی و بیرونی ما وجود دارد. همان طور که هری‌پاتر در جهان جادوگری خود می‌تواند با بازگشت به گذشته، خود را از مرگ نجات دهد، «رمدیوس خوشگله» هم می‌تواند با ملافه‌ها به آسمان صعود کند و جالب این که در هیچ کدام از این دو، شاهد موضع‌گیری منفی (مانند فانتزی‌نویسان) و یا موضع‌گیری مطایبه‌آمیز (هم چون پسامدرنیست‌ها) در قبال جهان واقعی نیستیم. هرگاه این دو جهان با هم تداخل پیدا می‌کنند، از هر دو طرف شاهد ناباوری و دیرفهمی هستیم. همان طور که عمو ورنون، از دیدن نامه‌های انبوه در بخاری خانه‌اش شگفت‌زده می‌شود، آقای ویزلی هم مفتون و شیفته اختراعات عجیب و غریب مشنگ‌هاست و رعیت‌های پدرسالار هم در کتاب «پاییز پدرسالار»، با تعجب از مردانی می‌گویند که کلاه‌های عجیب بر سر و اخلاق و رفتاری غریب دارند.

از سوی دیگر در رئالیسم جادویی، هم چون هری‌پاتر، بر جهانی کامل و مستقل تاکید می‌شود و شگفت‌آور بودن ذاتی کنش‌های داستانی، چندان مدنظر نیست. اگر چه از آن‌جا که هری، برخلاف قهرمانان داستان‌های رئالیسم جادویی، از دنیایی به دنیای دیگر می‌رود و طبیعتاً راوی نیز روایتگر شگفتی‌هایی است که هنگام مشاهده ویژگی‌های متفاوت این دنیای جدید می‌بیند، با این حال و پس از از بین رفتن این تازگی، همه چیز روال عادی خود را پی‌می‌گیرد و فرار بانوی تابلو از تابلوی رمز ورود و یا بازگشت هری به زمان واقعی و نجات دادن خود، بدون هیچ‌گونه شگفتی و یا تمایزی با اتفاقاتی طبیعی هم چون رفتار خاله پتونیا و عمو ورنون روایت می‌شود. در رئالیسم جادویی نیز اتفاقاتی هم چون ویژگی‌های جسمانی خوزه آرکادیو، عمر طولانی ژنرال و حتی تقسیم دریا به

مکعب‌های مساوی، هم چون اتفاق‌های روزمره‌ای روایت می‌شوند که گویی چیز چندان شگفت‌آوری در آن‌ها یافت نمی‌شود.

بنابراین، می‌توان به این نتیجه رسید که رولینگ و نویسندگان رئالیسم جادویی، لااقل هدف مشترکی دارند و آن، قابل فهم کردن جهانی موازی و متفاوت با جهان روزمره برای مخاطبان خود است. اما خانم رولینگ از معدود کسانی است که از تکنیک‌های حقیقت‌نمایی رئالیسم جادویی نیز بهره کامل و کافی می‌برد و اگرچه زمینه‌ای کاملاً متفاوت با زمینه و بافت داستان‌های رئال جادو دارد، تکنیک‌های حقیقت‌نمایی را از این زمینه انتزاع می‌کند و به شیوه خود به کار می‌گیرد. می‌توان از چند مقایسه بین این اثر و صد سال تنهایی، برای روشن‌تر شدن این نکته سود برد.

مارکز در ابتدای داستانش می‌نویسد: «سال‌های سال بعد، هنگامی که سرهنگ آئورلیانو بوئندیا، مقابل سربازانی که قرار بود تیرباران کنند، ایستاده بود، بعدازظهر دوردستی را به یاد آورد که پدرش او را به کشف یخ برده بود.»

رولینگ هم پس از معرفی کوتاه خانواده دورسلی (که طبیعتاً با توجه به سن و تجربه مطالعاتی خوانندگانش اجتناب‌ناپذیر است)، در ابتدای کتاب اول می‌نویسد: «خلاصه داستان ما از یک روز سه‌شنبه آغاز شد. صبح آن روز، وقتی آقا و خانم دورسلی از خواب بیدار شدند، هوا ابری بود، اما همه چیز عادی به نظر می‌رسید... هیچ یک از آن‌ها جغد قهوه‌ای رنگی را که از مقابل پنجره پر زد و رفت، ندیدند.»

در هر دو داستان، آغاز به گونه‌ای عادی طراحی شده است و هنوز هیچ چیز غیرقابل باوری وجود ندارد، اما نشانه‌هایی عجیب دیده می‌شود که خواننده را به شک می‌اندازد: «کشف یخ» و «جغد قهوه‌ای». اما کمی بعد، مارکز چنین می‌نویسد:

«{خوزه آرکادیو بوئندیا} با سماجت دانشمندانه، چنان در آزمایش‌های خود غرق شده بود که نزدیک بود حتی جانش را نیز بر سر این کار از دست بدهد.... ساعت‌های مدید در را به روی خود بست و امکانات جنگیِ آن حربه جدید را محاسبه کرد تا عاقبت کتابی جامع در این باره تهیه کرد و آن را همراه با نتایج آزمایش‌های فراوان خود و طرح‌های بی‌شمار لازم، به حضور مقامات دولتی فرستاد.»

و این تنها سه سطر از بمباران روایتی است که مارکز، پس از بند ابتدایی، در بیش از ده صفحه بر سر خواننده فرود می‌آورد تا جایی که بعید است خواننده به یاد بیاورد که داستان از زاویه دید دانای کل محدودِ سرهنگ آئورلیانو بوئندیا روایت می‌شود و به زمانی برمی‌گردد که تازه برای کشف یخ رفته بودند و امکان ندارد کسانی پس از ایجاد خط، وجود قاصدان تندرو و شناخت راه‌های پایتخت تازه، به کشف یخ نائل آید (هر اندازه هم که منطقه گرمسیری باشد). به این ترتیب و با این ترفند (البته نه به همین سادگی!)، مارکز موفق می‌شود خواننده را به درون متن بکشد.

و اما رولینگ: «اولین صحنه عجیبِ آن روز، گربه‌ای بود که نقشه‌ای را می‌خواند... در حاشیه شهر ترافیک عجیبی بود و همان جا چشمش به افرادی افتاد که لباس‌های عجیب و غریبی به تن داشتند و جلب توجه می‌کردند... او جغدهایی را که در روز روشن در آسمان پرواز می‌کردند ندید، اما رهگذرهای خیابان متوجه آن شدند.»

واضح است که ما شاهد اجرای همان ترفند، اما به شیوه‌ای تلطیف شده و مناسب کودک و نوجوان هستیم. پس از آغاز شک‌برانگیز، به ناگاه خواننده با شرایط پیش‌بینی نشده روبه‌رو می‌شود و تحت بمباران کنش داستانی قرار می‌گیرد و طبیعتاً تا به هضم و منظم کردن این اتفاقات بپردازد، عملاً داستان وی را جذب کرده است.

مثالی دیگر: صحنه صعود رمدیوس خشگله: «هنوز جمله‌اش به پایان نرسیده بود که فرناندا حس کرد نسیم خفیفی از نور، ملافه‌ها را از دستش بیرون می‌کشد و آن‌ها را در عرض و طول از هم باز می‌کند. آمارانتا از تورهای زیرپیراهنی خود احساس لرزش مرموزی کرد و درست در لحظه‌ای که رمدیوس خوشگله داشت از زمین بلند می‌شد، ملافه‌ها را چسبید تا به زمین نیفتد. اورسولا که در آن زمان تقریباً نابینا شده بود، تنها کسی بود که با آرامش خیال، معنی آن باد را درک کرد. ملافه‌ها را به دست نور سپرد و در لرزش نور کور کننده ملافه‌ها، رمدیوس خوشگله را دید که دستش را برای خداحافظی به طرف او تکان می‌دهد و سوسک‌ها و گل‌ها را ترک می‌کند. هم چنان که ساعت چهار بعدازظهر به انتها می‌رسید، همراه ملافه‌ها در سپهر اعلی، جایی که حتی بلندپروازترین پرندگان خاطرات نیز به او نمی‌رسیدند، برای ابد ناپدید شد.»

این صحنه که در نوع خود از نظر پرداخت بی‌نظیر است، به یکی از خارق‌العاده‌ترین اتفاقات این رمان اختصاص دارد، اما گویی این واقعه اصلاً غیرمترقبه نیست. نویسنده (که گویی به شاعر تبدیل شده) با پرداختی لطیف و به تمام معنا شاعرانه، حسی غنایی به واقعه می‌بخشد و اساسا کم‌تر خواننده‌ای را می‌توان یافت که به جای متأثر شدن از این صحنه، از مطالعه آن شگفت‌زده شود و با متن ارتباط برقرار نکند.

و رولینگ: «منظره وحشتناکی بود. یک غول سه متر و نیمی با پوست تیره و خاکستری رنگ بود که بدن عظیم و قوی هیکلش، به یک تخته سنگ بزرگ شباهت داشت و سر کوچک و بی‌مویش مثل یک نارگیل بر روی تنه‌اش نمایان بود. ساق‌های کوتاهش مثل تنه درخت و پاهایش پهن و پینه بسته بود. چماق بزرگ چوبی که در دست درازش بود، بر روی زمین کشیده می‌شد. غول غارنشین جلوی دری ایستاد و به درون آن نگاه کرد. با مغز کوچکش تصمیمش را گرفت و در حالی که گوش‌های درازش را تکان می‌داد، خم شد که از در وارد شود. هری زیر لب گفت: کلید روی دره، می‌تونیم درو روش قفل کنیم.»

از منظر فرمیک و صوری، قطعه مزبور هیچ تفاوتی با روایتی واقع‌گرا که برخورد ناگهانی نوجوانانی با یک گرگ را روایت می‌کند، ندارد و در واقع اصل واقعه عجیب و باور نکردنی (وجود یک غول واقعی)، هم چون پیش فرضی بدیهی، در فشار متراکم حس وحشت ناشی از برخورد با این جانور خطرناک گم می‌شود.

به هر حال و در مقام جمع‌بندی در مورد شیوه حقیقت‌نمایی داستان‌های هری پاتر، به اعتقاد نگارنده نمی‌توان این اثر را از دایره آثار رئال جادویی بیرون راند و علی‌رغم تفاوت‌های فضایی و زمینه‌ای هری با سنت رئالیسم جادویی، باید اذعان کرد که این داستان‌ها شایسته لقب دیگری به نظر نمی‌رسند. اما این تنها یک بعد تقریباً منحصربه‌فرد این داستان‌هاست. ارزش کار رولینگ، هنگامی بیشتر مشخص می‌شود که ما با توجه به ساختار پیرنگ در این داستان‌ها، دریابیم که وی موفق شده است قالب رئالیسم جادویی را با پیرنگی اسطوره‌ای پیوند زند.

ب) هری پاتر و اسطوره

اسطوره، کهن‌ترین شکل روایت است که بنابر نظر اسطوره‌شناسان مدرن، از ساختارهای واحد و ویژگی‌های جهان شمولی برخوردار است که در تمام نقاط جهان، تعریف مشترکی از اسطوره می‌سازد. آن گاه که ما روایتی را اسطوره‌ای می‌خوانیم، می‌توان دو معنا از آن مراد کرد. اول بدین معنا که نمادهایی از عناصر اسطوره‌ای در اثر گنجانده شده‌اند که بدون فهم آن‌ها و طبیعتاً فهم و اطلاع از منابع اسطوره، فهم این آثار ناممکن

به نظر می‌رسد (بهترین نمونه از این دست، آثار جیمز جویس است)، اما معنای دومی که از داستانی اسطوره‌ای می‌توان مراد کرد، استفاده آن داستان از ساختارهای روایتی اسطوره‌هاست؛ ساختارهایی مشترک که کسانی مانند پراپ و استراوس، سعی در بازشناسی آن‌ها کرده‌اند. اما پیش از آن که به بررسی شباهت‌های ساختارهای اسطوره‌ای و هری‌پاتر بپردازیم، نقل گفته‌ای از استراوس، در جایگاه اسطوره به عنوان جهان شمول‌ترین نوع روایت و کلام برای فهم یکی از علل همه‌گیر شدن داستان‌های هری پاتر، مفید به نظر می‌رسد: «در

این نقطه می‌توان نکته‌ای را مطرح کرد که کمک می‌کند اصالت اسطوره در ارتباط با سایر پدیده‌های زبانی روشن شود. اسطوره آن بخش از زبان است که در آن، فردول {traduttore, tradditore} مترجم خائن است} به پایین‌ترین درجه صدق خود می‌رسد. از این دیدگاه باید آن را در حوزه آن بیانات کلامی قرارداد که در نقطه مقابل شعر قرار می‌گیرد و این به رغم ادعاهایی است که برای اثبات عکس این گفته مطرح شده است. شعر، گفته‌ای است که نمی‌توان ترجمه‌اش کرد؛ مگر به بهای تحریف‌های جدی. حال آن که ارزش اسطوره‌ای اسطوره، حتی در بدترین ترجمه حفظ می‌شود؛ هر قدر هم که از زبان و فرهنگ مردمی که اسطوره از آن برخاسته، بی‌اطلاع باشیم، در هر جای جهان، خواننده اسطوره را اسطوره ادراک می‌کند. جوهر آن در سبک آن، موسیقی اصلی یا نحو آن ننهفته، بل در قصه‌ای نهفته است که می‌گوید، اسطوره زبانی است که در سطحی بسیار عالی عمل می‌کند؛ یعنی در جایی که معنا که در زمین زبان می‌غلطد، موفق می‌شود عملاً از روی آن بلند شود و اوج بگیرد» (به نقل از درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، رابرت اسکولز، ترجمه فرزانه طاهری، ص ۹۳ـ۹۴).

اکنون می‌توان برای پرهیز از اطاله کلام، فقط به ذکر ۳۱ مورد از کنش‌های داستانی پراپ پرداخت و سپس آنان را با طرح داستان‌های هری‌پاتر مقایسه کرد تا میزان وامدار بودن پیرنگ این داستان‌ها به ساختار اسطوره‌ای مشخص شود (همان، ص ۹۷):

۱. یکی از اعضای خانواده خانه را ترک می‌کند.
۲. قهرمان از انجام کاری نهی می‌شود.
۳. این ممنوعیت نقض می‌شود.
۴. شخص خبیث در صدد جمع‌آوری اطلاعات برمی‌آید.
۵. شخص خبیث اطلاعاتی درباره قربانی‌اش به دست می‌آورد.
۶. شخص خبیث می‌کوشد قربانی‌اش را بفریبد تا خود او یا اموالش را تصاحب کند.
۷. قربانی فریب می‌خورد و در نتیجه، نادانسته به دشمنش کمک می‌کند.
۸. شخص خبیث به یکی از اعضای خانواده آسیب یا زیان می‌رساند.
۸. الف) یکی از اعضای خانواده یا چیزی را ندارد یا

می‌خواهد چیزی را به دست بیاورد.
۹. بداقبالی یا کمبود آشکار می‌شود: فرمان یا خواهشی به قهرمان ابلاغ می‌شود، به او اجازه رفتن داده یا به مأموریتی فرستاده می‌شود.
۱۰. جست‌وجوگر می‌پذیرد یا تصمیم می‌گیرد که با شخص خبیث مقابله کند.
۱۱. قهرمان خانه را ترک می‌کند.
۱۲. قهرمان مورد آزمایش، سوال، حمله، یا... قرار می‌گیرد که هدف از آن، آماده شدن او برای دست‌یابی به وسیله‌ای سحرآمیز یا مدد جستن از مددکاری جادویی است.
۱۳. قهرمان به کنش‌های بخشنده آینده، واکنش نشان می‌دهد.
۱۴. قهرمان به وسیله سحرآمیز دست می‌یابد.
۱۵. قهرمان به محل چیزی که آن را جست‌وجو می‌کند، منتقل، برده یا راهنمایی می‌شود.
۱۶. قهرمان و شخص خبیث مبارزه‌ای رودررو را آغاز می‌کنند.
۱۷. قهرمان زخم می‌خورد.
۱۸. شخص خبیث شکست می‌خورد.
۱۹. بداقبالی یا کمبود اولیه رفع می‌شود.
۲۰. قهرمان باز می‌گردد.
۲۱. قهرمان تعقیب می‌شود.
۲۲. قهرمان از تعقیب جان به در می‌برد.
۲۳. قهرمان به صورت ناشناس به خانه یا سرزمین دیگر می‌رسد.
۲۴. یک قهرمانِ دروغین، ادعاهای بی‌اساسی مطرح می‌کند.
۲۵. انجام کار شاق از قهرمان خواسته می‌شود.
۲۶. کار شاق انجام می‌شود.
۲۷. قهرمان شناخته می‌شود.
۲۸. قهرمان دروغین یا شخص خبیث رسوا می‌شود.
۲۹. قهرمان دروغین به هیأت دیگر در می‌آید.
۳۰. شخص خبیث به مجازات می‌رسد.
۳۱. قهرمان ازدواج می‌کند و بر تخت می‌نشیند.

آوردن نمونه برای موارد عینی این کنش‌ها، توضیح واضحات به نظر می‌رسد و به خوبی مشخص است که اساس پیرنگ در داستان‌های هری پاتر، برمبنای ساختارهای اسطوره‌ای شکل گرفته است و غیر از کنش‌های ۲۹ و ۲۳ و ۲۷ باقی موارد، همه از گلوگاه‌های مهم در داستان‌های هری پاترند که به علت وضوح کافی و پرهیز از اطاله کلام، از ذکر آن‌ها معذورم.

به غیر از یک مورد، یعنی پروفسور اسنیپ، شخصیت‌ها هم، همگی به گونه‌ای اسطوره‌ای طرح شده‌اند و به دو بخش خوب‌ها با توانایی‌های خوب (هری، دامبلدور، هاگرید و...) وهم چنین بدها با شرارت‌های قدرتمند (ولدمورت، کوییرل، لاکهارت و...) تقسیم می‌شوند.

بدین گونه، دومین بُعد جادویی این معجون سحرآمیز مشخص می‌شود، ولی رولینگ در همین مرحله متوقف نمی‌ماند و عامل سومی را هم وارد این معجون می‌سازد که موفقیت اثر را از هر لحاظ تأمین کند. این عامل را می‌توان تحت عناوینی چون فرهنگ عوام‌پسند ـ رسانه‌ای، مصرفی و یا آمریکایی قرار داد که در کل، تفاوت چندانی با هم ندارند.

ج) هری پاتر و فرهنگ عوام‌پسند

فرهنگ عوام‌پسند یا توده‌ای، مدت‌هاست که به معضلی در اندیشه متفکران روزگار ما تبدیل شده و تعریف فرهنگ توده‌ای نیز بحث‌های بسیاری را به دنبال داشته است. «بودریار» جامعه توده‌ای و فرهنگ توده‌ای را جامعه‌ای تحت تسلط رسانه‌ها می‌داند که در آن معنا و همبسته آن حقیقت، مفهوم و ارزش خود را از دست می‌دهد و مفاهیم و ارزش‌های جامعه، به رونوشتی تا سر حد ممکن مشابه اصل که توسط رسانه‌ها تولید می‌شوند، تبدیل می‌شوند. از سویی، متفکران مکتب فرانکفورت عمیقاً از سلطه رسانه گریزانند و از

صنعت فرهنگ و فرهنگ توده‌ای، به عنوان آفات مدرنیته یاد می‌کنند. به هر حال، فارغ از هر گونه مناقشه ارزشی، آن چه همه بر سر آن توافق دارند، این نکته است که برخی عناصر فرهنگی ـ هنری در هر برهه خاصی از زمان وجود دارند که هم سیستم‌های قدرت از آن‌ها حمایت می‌کنند، هم در میان عموم مردم محبوبیت بسیاری دارند و هم در این مورد خاص، با تمایلات خاص مخاطبان خود، کاملاً متناسب است.

عواملی که در این فرصت کوتاه و در بخش انتهایی مقاله می‌توانم به آن‌ها اشاره کنم، از این قرارند:

الف) مصرف گرایی: «دهان هری از تعجب باز ماند. همه بشقاب‌های روی میز پر از غذا بودند. تا آن لحظه برای هری پیش نیامده بود که همه غذاهای دلخواهش روی میز باشند: خوراک گوشت تنوری، برش‌های گوشت خوک، بره بریان، پوره سیب‌زمینی، نخودفرنگی، هویج، سس گوشت، سس گوجه‌فرنگی و آب‌نبات نعنایی که وجود آن در میان آن همه غذای رنگین، عجیب به نظر می‌رسید.»

البته می‌توان این قطعه را با توجه به تناسبی که با آرزوهای کودکانه دارد، توجیه کرد، اما توجه خوانندگان به تصویری که افرادی مانند «اگزوپری» و یا حتی «لیندگرن» از کودکان ارائه می‌دهند، جلب می‌کنم و آنان را به مقایسه کودک رولینگ و کودک لیندگرن فرا می‌خوانم.

ب) این نکته ما را به بحث بعدی رهنمون می‌شود و آن، تعریفی است که رولینگ از کودک ارائه می‌دهد. باید باور آورد که علی‌رغم تمام ویژگی‌های برجسته، منحصربه‌فرد و غیرقابل انکار این داستان‌ها، کودک در آخرین کتاب پر فروش قرن بیستم، عمیقاً تهی، مصرف‌گرا، معمولی و ساده است. بدین ترتیب، مفهوم کودک که همیشه در ادبیات کودک و نوجوان، مفهومی عمیق و مترادف با زلالی، سادگی و معنویت بود، به کودکی مصرف‌گرا تبدیل می‌شود که از ارزش‌های عمومی تبعیت می‌کند و بر خلاف شازده کوچولو، پی‌پی جوراب بلند و آلیس، هیچ گاه در پی وارونه کردن ارزش‌های مقبول جامعه نیست و این که آیا این امر نشان‌دهنده نفوذ قدرت در پنهانی‌ترین لایه‌های افکار عمومی است یا نه و این که استقبال شگفت‌آور و غیرقابل پیش‌بینی از کتاب‌های هری‌پاتر، در مقابل استقبالی که حدود چهار دهه پیش از کتابی هم چون شازده کوچولو شد، خبر از چه تغییرات اجتماعی در سطح جامعه جهانی می‌دهند، سوالاتی است که باید در فرصتی دیگر و توسط کارشناسان علوم اجتماعی به دقت بررسی شود.

د) نتیجه

نویسنده داستان‌های هری پاتر، از بُعد تکنیکی قادر به انجام کاری شده است که در نظر اول غیرممکن، بدوت تناسب و حتی مضحک به نظر می‌آید. او با ترکیب سه جریان کاملاً متفاوت در یک اثر، توانست کتابی خارق‌العاده بیافریند که می‌تواند موضوع تحقیقات بسیار جدی‌تر، چه از بُعد اجتماعی و چه از بُعد تکنیکی باشد.