نمونه‌ای از حس نوستالژیک در ادبیات کودک و نوجوان

نقد و بررسی دورهٔ نخست فعالیت ادبی فرهاد حسن‌زاده ۷۸ـ۶۸

محسن هجری

مجموعه آثار یک نویسنده را می‌توان هم‌چون اجزایی پراکنده در نظر گرفت که هر یک در زمان و مکان خاصی آفریده شده‌اند و لزاماً به یکدیگر ربط منطقی ندارند. زیرا نویسنده مجاز است چون پدیده‌ای متحرک، هر لحظه به ایدهٔ جدیدی دست یابد و جایگاه تازه‌ای اختیار کند؛ به گونه‌ای که حتی در پاره‌ای موارد، وضعیت کلی او تناقض‌آمیز به نظر آید. بر این اساس، شاید دشوار باشد که موجودیتی یکپارچه از تحول تاریخی نویسنده تصویر کرد. نویسنده مجاز است که بارها به نقطه صفر بازگردد و حرکتی جدید را آغاز کند؛ به گونه‌ای که ناظر به جای مواجه شدن با یک خط ممتد، با پاره خطهایی موازی روبه‌رو شود که هر یک آغاز و پایان ویژه خود را دارند. از این رو، شاید نتوان بر نویسنده خرده گرفت که چرا زاویه نگاه‌های متفاوت و بعضاً متناقض را اختیار کرده است؛ زیرا اتخاذ وضعیت تناقض‌آمیز، اگرچه از منظری منطقی و عقلانی مطلوب تلقی نمی‌شود، در چارچوب خلق ادبی و هنری، می‌تواند بستری برای شکل‌گیری اندیشه خلاقه باشد.

به عبارت دیگر «من نویسنده» لزاماً چون یک

«من واحد» تکرار نمی‌شود. او ترکیبی از «من‌هایی» است که هر یک بروز و ظهور خاص خود را داراست. او می‌تواند در کارنامهٔ خود نگاه آرمانی، نگاه عامیانه، موضع منتقدانه، زاویه عاشقانه و طنز کودکانه را به هم بیامیزد و هر از گاهی از یک زاویه ظهور کند. از چنین منظری، نقد هر یک از آثار چنین نویسنده‌ای، چیزی جز یک «پاره شناخت» از اندیشه او به دست نخواهد داد و حتی با ضمیمه کردن این پاره شناخت‌ها به یکدیگر، نمی‌توان متوقع بود که به شناختی کامل از جایگاه فکری نویسنده دست یابیم. به ویژه آن که او در چارچوب ویژه تاریخی و اجتماعی خود قرار دارد و همواره در نسبتی مستقیم با ملاحظات نظام اجتماعی و شرایط ویژهٔ مخاطب است. این دشواری در تحلیل و نقد نویسنده‌ای که به پیروی از مکتب و نظریه خاصی شهرت ندارد، دو چندان می‌شود؛ به ویژه آن که او خارج از فضای کتاب‌هایش، کم‌تر در زمینه‌های اجتماعی موضع‌گیری کرده است.

از این رو، تحلیل و ارزیابی فرهاد حسن‌زاده، به سهولت نقد و بررسی اندیشه کسانی چون صمد بهرنگی، جلال آل‌احمد و حتی هوشنگ مرادی‌کرمانی نیست. زیرا در پیش روی منتقد، نزدیک به چهل اثر وجود دارد که به چند گروه تقسیم می‌شود. پرداختن نویسنده به شعر کودک، داستان‌های رئال، فانتزی و طنز، تنوع عجیبی را به تصویر می‌کشد که به تبع آن، یافتن سرنخ اندیشه نویسنده دشوار می‌شود. حسن‌زاده چون هدایت روشنفکر نیست، چون آل‌احمد و بهرنگی انقلابی نیست و چون رهگذر، مرزهای آشکار ایدئولوژی خود را به نمایش نمی‌گذارد. هم‌چنین، چون مرادی کرمانی، باز آفرین خاطرات دوران کودکی نیست و یا چون آموزگارانی که به انگیزه تعلیم و تربیت به ادبیات کودک رو آوردند، به خلق اثر نمی‌پردازد. با این حال، بر آنیم که با سبک و سیاقی هرمنوتیک، آثار حسن‌زاده را در افق تاریخی‌اش ارزیابی کنیم تا شاید از این مسیر، نظام معنایی او کشف می‌شود. با این حال، باید یادآور شد که در این تحلیل، بیش از آن که به ارزیابی نشانه شناسیک آثار نویسنده بپردازیم، در جست‌وجوی معیارهای ایدئولوژیک او هستیم. این معیارها همان بایدها و نبایدها و نظام ارزش‌گذاری نویسنده است که در یک پروسهٔ تاریخی، در پس‌زمینهٔ آثار او حضور پیدا کرده و نویسنده به گونه‌ای آشکار و پنهان، آن را با مخاطب خود در میان گذاشته است.

نباید چنین تصور کرد که نویسنده می‌تواند به طور مطلق، از اختیار کردن یک ایدئولوژی پرهیز کند و با رهایی از پیش‌فرض‌های خود، به خلق اثر بپردازد. زیرا همان زمان که او اراده می‌کند تا ایده‌های خویش را با مخاطب در میان بگذارد، به نوعی بر ترجیحات و انتخاب‌های ذهنی خود تأکید کرده است. با این حال، وقتی از مقوله ایدئولوژی سخن می‌رانیم، منظور صرفاً جنس بنیادگرایانه و رادیکال آن نیست، بلکه هر گونه نظام معنایی که به ارزشگذاری دست یازد، برازندهٔ اطلاق مفهوم ایدئولوژی به آن خواهد بود. از این رو، اگرچه جنس ایدئولوژی نویسندگانی چون حسن‌زاده، قابل قیاس با رویکرد ایدئولوژیک مارکسیست‌ها، بنیادگرایان مذهبی یا ناسیونالیست‌های افراطی نیست، این بدان معنا نخواهد بود که او فاقد نظام ارزش‌گذاری و ترجیحی است؛ به ویژه آن که حسن‌زاده، در چارچوب سبک رئالیستی، آثار قابل توجهی خلق کرده که به خودی‌خود، ذهن او را در

تعامل و چالش با واقعیت‌های عینی نشان می‌دهد و این که او در صدد ارائه تفسیر مطلوب خود از واقعیت است. به تعبیر بارت، یک نویسنده رئالیست، خواه‌ناخواه به عرصهٔ داوری ایدئولوژیک پا می‌گذارد و آثار او نه در خدمت شرح واقعیت، بلکه در راستای دلالت شخصی او بر واقعیت است. به تعبیر دیگر، او واقعیت را آن‌گونه که می‌بیند و از منظر خود (Point of view) برای مخاطب تصویر می‌کند و واقعیت را از فیلتر ذهنی خود عبور می‌دهد. با این حال، نباید توقع داشت که ایدئولوژی نویسنده‌ای چون حسن‌زاده، به شفافیت

و وضوح یک مانیفست باشد؛ زیرا وجود دو عنصر خلاقیت و گرایش زیبایی‌شناختی، موجب می‌شود که ایدئولوژی نویسنده ویژگی سیال به خود بگیرد و حتی در پاره‌ای موارد، وضعیتی تناقص‌آمیز پیدا کند، بی‌آن که این تناقض، نویسنده را آزار دهد. حتی می‌توان چنین مشاهده کرد که او از وجود چنین تناقض‌هایی استقبال و آن را دال بر نگاه خلاقانه خود به قضایا فرض می‌کند. وقتی نویسنده به مرحلهٔ خلق ادبی می‌رسد، با آن که به گونه‌ای مستمر تحت تأثیر نگاه‌های پیشین خود است، اما کم‌تر در اندیشه آن است که این خلق جدید، تا چه اندازه با منظومه فکری او هماهنگی دارد؛ مگر آن که اندیشه ادبی او تحت تأثیر عواملی به غیر از خلاقیت و گرایش زیبایی‌شناختی باشد. با این حال، منتقد وظیفه دارد که تمامی این نقاط پراکنده را به هم متصل کند و حتی آن‌چه را بر خود نویسنده آشکار نیست، مکشوف سازد.

اگر نتوان سامان اندیشه حسن‌زاده را چون هدایت، آل‌احمد و بهرنگی به وضوح تشخیص داد، چاره‌ای جز آن باقی نمی‌ماند که در جهان زیست او، به دنبال نقاط تحولی باشیم که تأثیرگذار بر آثار او بوده‌اند. به تعبیر ریکور، ادبیات میانجی واقعیت و ذهنیت است و امر واقع را با رمزگان‌های خود بازنمایی می‌کند. از این رو، باید دید چه تحولی در واقعیت وجودی نویسنده رخ می‌دهد که به تبع آن، خلق ادبی شکل می‌گیرد؟ از آن‌جا که "جهان زیست" نویسنده، می‌تواند دچار تحول شود و او با شرایط گوناگونی دست به گریبان می‌شود، از این رو در کشف نظام معنایی نویسنده و تشخیص معیارهای ایدئولوژیک او، نباید به ارزیابی یک مقطع بسنده کرد و از نقاط تحول او غافل شد.

زنگ انشا، شروعی برای نوشتن

در تحلیل نویسندگانی چون بهرنگی و حکیمی که با نظام آموزشی ارتباط مستقیم داشته‌اند، می‌توان با توجه به مواضع رسمی آن‌ها، این‌گونه استنباط کرد که کار هنری و ادبی‌شان، در تداوم و

ظهور انگیزه تعلیمی آن‌ها شکل گرفته است. هم‌چنین، در نقد و تحلیل نویسندگانی چون علی‌اشرف درویشیان و رضا رهگذر، می‌توان به انگیزه‌های سیاسی و آرمان‌خواهانه آن‌ها چونان پشتوانه آثارشان پرداخت. اما برای فرهاد حسن‌زاده که نه آموزگار بوده و نه سیاسی و روشنفکر به معنای مصطلح آن، باید به دنبال انگیزه‌های دیگری بود. او خطاب به مخاطبان نوجوانش می‌گوید:

«من به سن شما که بودم، می‌نوشتم. شاید هم کوچک‌تر از شما؛ از دوره راهنمایی بود. معمولاً نوشته‌های ما از زنگ انشا شروع می‌شود. خیلی از استعدادهای نوشتن و شعر سرودن در زنگ انشا مشخص می‌شود. من خودم را از آن‌جا کشف کردم. حدود سال ۵۴ یا ۵۵ بود. اولین چیزی که نوشتم، یک نمایش‌نامه بود برای بچه‌ها که اجرا شد. بعد هم چون در آبادان بودیم، درگیر جنگ شدیم و چند سالی در نوشتن من وقفه افتاد و نتوانستم به شکل حرفه‌ای بنویسم تا این که در سال ۶۸ اولین کتابم را نوشتم، به اسم روباه و زنبور؛ یک داستان منظوم بود که تصویرگری آن را هم خودم انجام دادم. خودم هم می‌خواستم چاپش کنم که آن زمان پول نداشتم. این اولین کار من بود که در سال ۷۰ چاپ شد و بعد کارهای بعدی، به مرور نوشته شدند.(۱)»

از این رو، حسن‌زاده به عنوان نویسنده‌ای از نسل بعد از انقلاب، به جای آن که متأثر از رادیکالیسم عدالت‌خواهانه و آزادی‌خواهانه دهۀ چهل و پنجاه، به ادبیات کودک روی بیاورد، در درجه نخست، بیش از هر چیز متأثر از گرایش زیبایی‌شناسانه خویش است.

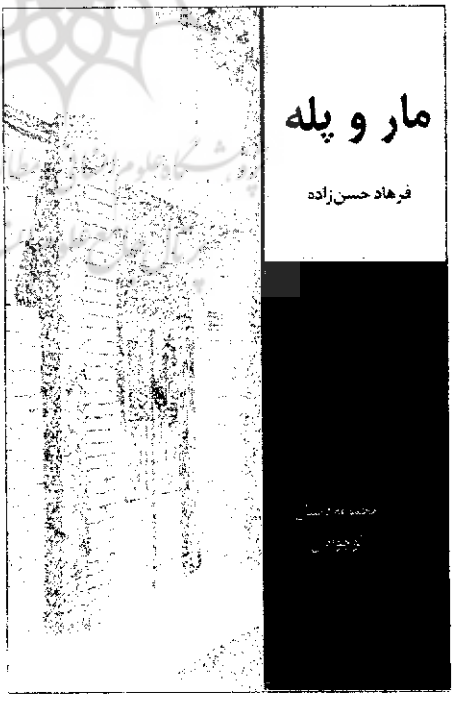
● تحلیل و ارزیابی فرهاد حسن‌زاده، به سهولت نقد و بررسی اندیشه کسانی چون صمد بهرنگی، جلال آل‌احمد و حتی هوشنگ مرادی‌کرمانی نیست. زیرا در پیش روی منتقد، نزدیک به چهل اثر وجود دارد که به چند گروه تقسیم می‌شود. پرداختن نویسنده به شعر کودک، داستان‌های رئال، فانتزی و طنز، تنوع عجیبی را به تصویر می‌کشد که به تبع آن، یافتن سرنخ اندیشه نویسنده دشوار می‌شود

«روباه و زنبور» که داستانی کودکانه است، به عنوان نخستین کتاب حسن‌زاده، ماجرای روباهی است که از فرط گرسنگی، به خوردن زنبور رو می‌آورد و البته تاوانش را نیز می‌پردازد. در این کتاب، نویسنده شعر و داستان و تصویرگری را به‌هم می‌آمیزد تا نشان دهد که از هر یک بهره‌ای برده است. کتاب بعدی او هم که «دفتر مهران» نام دارد، داستان پسربچه‌ای است که پدرش به او دفتر نقاشی و آبرنگ هدیه می‌دهد و او چهار فصل را در آن نقاشی می‌کند. مضمون این دو کتاب، به خوبی نشان می‌دهد که نویسنده، کار خود را با انگیزه‌ای هنری و زیبایی‌شناسانه آغاز می‌کند؛ یعنی همان حسی که به تعبیر خود او در زنگ انشا،

به منصهٔ ظهور می‌رسد. البته، این روند ادامه پیدا نمی‌کند و نویسنده در یک چرخش اساسی، به داستان‌های رئالیستی رو می‌آورد.

چرا سبک رئالیستی؟ نسبت هنر و واقعیت

روی آوردن نویسندگان کودک و نوجوان به سبک رئالیسم و برگزیدن درون‌مایه‌های واقع‌گرایانه از تجربیات شخصی و اجتماعی، به عنوان اصلی‌ترین منبع تغذیه آثار، امری است که به تکرار در چند دههٔ اخیر دیده شده است. در بسیاری موارد نیز می‌توان با ترسیم جایگاه اجتماعی نویسنده، اقبال او به رئالیسم را توجیه کرد. قرار گرفتن در کوران حوادث سیاسی و اجتماعی و نیاز به بازنمایی واقعیت‌های اجتماعی به مخاطب، با انگیزهٔ تأثیر گذاشتن بر ذهنیت جامعه، از عوامل مهمی است که برخی نویسندگان



را به برگزیدن سبک رئالیسم وادار می‌کند. اما برای توجیه گرایش حسن‌زاده به داستان‌های رئالیستی، آن هم با توجه به شروع متفاوت او که در قالب فانتزی رخ می‌دهد، تبیین و توجیه این تغییر مسیر دشوار می‌نماید و این پرسش شکل می‌گیرد که چرا حسن‌زاده مخاطب کودک را رها می‌کند و با روی آوردن به داستان‌های رئالیستی، مخاطب نوجوان را برمی‌گزیند؛ آن هم با مضمون‌های رادیکالِ عدالت‌خواهانه؟ بدون شک، اگر این تغییر مسیر در مقطع انقلاب شکل می‌گرفت، اثبات تأثیرپذیری نویسنده از تحولات اجتماعی دشوار نمی‌نمود، اما در اواخر دهه شصت و آغاز دهه هفتاد که حرارت رادیکالیسم و انقلابی‌گری تا حدود زیادی فروکش کرده و جامعه با عبور از شرایط جنگ و انقلاب، به دوران تثبیت و عادی‌سازی شرایط اجتماعی وارد شده است، ریشه‌یابی این تغییر مسیر، با پیچیدگی‌های خاصی روبه‌رو می‌شود.

حسن‌زاده در نخستین اثر رئال خود، با زبانی انتقادی، به تصویر یک جامعه محروم می‌پردازد. اگرچه به نظر می‌رسد که او در کتاب «مار و پله»، از خاطرات دوران کودکی خود بهره می‌گیرد، گویا تنها به دنبال نقل خاطرات خود نیست، بلکه به دنبال کالبدشکافی ساختار اجتماعی است. در این کتاب، حسن‌زاده تعابیر گزنده انتقادی را جایگزین لحن کودکانه خود در دو کتاب نخستش می‌سازد.

«همه‌اش تقصیر پدرم است، او یک دیکتاتور است و هیچ کاری نمی‌شود کرد. اصلاً به حرف‌ها و خواسته‌های ما توجهی ندارد. تنها چیزی که می‌بیند و می‌شناسد، پول است و پول.» (ص ۱۵)

«چرا باید هرچه پول دارم بدهم به او [باج‌گیر

محله)؟ طبق کدام قانون من باید زور بشنوم و از آدم‌های پایین‌تر از خودم کتک بخورم و به آن‌ها باج بدهم...؟ پدر کجاست که به دادم برسد. مادر راست می‌گفت، او یک دیکتاتور است، اصلاً به فکر زن و بچه‌اش نیست.» (ص ۱۹)

سودجستن حسن‌زاده از نمادهای رئالیسم اجتماعی، تنها در حد به کار بردن واژه‌هایی چون دیکتاتور متوقف نمی‌ماند و در بخش‌هایی لحن او کاربرد یک بیانیه سیاسی را پیدا می‌کند:

«جلومان دو دختر مو طلایی خارجی سوار بر دوچرخه‌های‌شان می‌پیچند توی یک خیابان فرعی، ما را که می‌بینند، برمی‌گردند می‌زنند زیر خنده، خنده‌های‌شان ریز و موذیانه است، زجرآور و تحقیرکننده؛ یکی از آن‌ها آدامسش را آن‌قدر باد می‌کند که همه صورتش پشت آن قایم می‌شود. کفر کاظم درمی‌آید و می‌گوید: می‌خواهی این سوسک‌های انگلیسی‌رو اذیت کنم، خیلی پررو شده‌اند. می‌گویم: بی‌خیال، هر چیزی وقتی داره.» (ص ۴۰ و ۴۱)

داستان مار و پله که فضای آبادان قبل از انقلاب را تصویر می‌کند، به وضوح حضور دو دختربچه انگلیسی را به عنوان نماد تحقیر مردم ایران، به مخاطب باز می‌نمایاند. اما چگونه است که یک نویسنده جوان شهرستانی که نویسندگی را از موضعی هنری آغاز می‌کند، بعد از تألیف دو کتاب کودکانه، چنین لحنی برمی‌گزیند؟

در کتاب «مار و پله» داستان کوتاه لحظه‌های حاکستری، گویا چنین تغییر مسیری را توجیه می‌کند. نوجوانی که در مسابقه نقاشی، برنده جایزه نقدی شده است، در مواجهه با فلاکت و بدبختی پیرمردی دستفروش، آن‌چنان منقلب می‌شود که با پول جایزه خود، تمامی شکلات‌های او را می‌خرد و حسن‌زاده بر این نکته تأکید می‌کند که هنرمند به دلیل روح حساسش، نمی‌تواند نسبت به شرایط اجتماعی بی‌تفاوت باشد. او سال‌ها بعد، در کتاب عشق و آینه، همین مضمون را در داستان «روی خط افق» تکرار می‌کند. نقاشی که مشغول تصویر برداشتن از طبیعت زیباست، به طور ناخواسته با آهویی تیرخورده مواجه می‌شود و خود را ناچار می‌بیند که خلاف طرح نخستین خود، جایی برای او در تابلوی خویش منظور کند. تغییر

● حسن‌زاده به عنوان نویسنده‌ای از نسل ۵۷، در طول یک دهه بعد از انقلاب، با فراز و نشیب‌های بسیاری مواجه می‌شود که تأثیر آن بر بسیاری از آثار او دیده می‌شود. به ویژه پدیده مهاجرت اجباری ناشی از جنگ، او را در معرض تجربه متفاوتی قرار می‌دهد و نگاه زیبایی‌شناسانه او را با تلخی‌های واقعیت درهم می‌آمیزد

سبک نوشتاری حسن‌زاده و روی آوردن او به رئالیسم، گویای آن است که او در چارچوب آثار کودک، بسیاری از دل‌مشغولی‌های خودش را نمی‌توانسته با مخاطب در میان بگذارد و شاید بتوان این گونه استنباط کرد که در نظر حسن‌زاده،

هنر علاوه بر اثرپذیری از حس زیبایی‌شناختی، از واقعیت موجود بهره می‌گیرد؛ هر چند که این واقعیت خشن باشد و در تعارض با زیبایی!

تأثیر تحولات اجتماعی بر بافت آثار

حسن‌زاده به عنوان نویسنده‌ای از نسل ۵۷، در طول یک دهه بعد از انقلاب، با فراز و نشیب‌های بسیاری مواجه می‌شود که تأثیر آن بر بسیاری از آثار او دیده می‌شود. به ویژه پدیده مهاجرت اجباری ناشی از جنگ، او را در معرض تجربه متفاوتی قرار می‌دهد و نگاه زیبایی‌شناسانه او را با تلخی‌های واقعیت درهم می‌آمیزد. به تعبیر خود او، از معدود نویسندگان کودک و نوجوان بوده که مهاجرت ناشی از جنگ را تجربه کرده است. برای نوکه زاده آبادان است، محاصره این شهر پدیده‌ای است که نویسنده را به اجبار از نخستین بستر اجتماعی خود جدا می‌کند؛ جایی که خاطرات دوران کودکی و نوجوانی خود را وامدار آن است. از این رو، با آن که او نویسندگی را با رویکردی زیبایی‌شناسانه از زنگ انشا آغاز می‌کند، اما در ادامه، تأثیرپذیری او از تحولات اجتماعی، آن‌چنان تعیین‌کننده است که این روند، به گونه دیگری ادامه پیدا می‌کند.

در کتاب «ماشو در مه»، بازآفرینی روایت انقلاب مورد توجه او قرار می‌گیرد. با آن که در یک ارزیابی شتاب‌زده، این کتاب را می‌توان کاری سفارشی از دفتر ادبیات انقلاب تلقی کرد، اما درون‌مایه این داستان، همان اندیشه‌ای است که پیش از آن در کتاب «مار و پله» تصویر شده بود. ملتی که فقر مادی و فرهنگی زمینه تحقیر تاریخی‌اش را فراهم کرده است، به طور طبیعی در جست‌وجوی راهی برمی‌آید که او را از این تحقیر رهایی بخشد. نویسنده در این کتاب، از زبان حجت که زندانی سیاسی در رژیم سلطنتی و در عین حال، برادر ماشو، شخصیت اصلی داستان است، می‌نویسد:

«کشور ما خیلی ثروت دارد، از باغ و زمین کشاورزی گرفته تا معدن‌های طلا و مس و آهن و مهم‌تر از همه نفت، همه این‌ها ثروته، ولی چیزی از آن‌ها به من و شما می‌رسه؟... حرف‌هایش مثل چکش به سرم می‌خورد و مغزم را تکان می‌داد. از خودم بدم آمده بود، حجت همیشه از همین حرف‌ها می‌زد. حرف‌هایی که آدم را نیش می‌زند و از چرت درمی‌آورد.» (ص ۱۳۸)

نویسنده در کتاب ماشو در مه، مردم محروم را به کودکانی تشبیه می‌کند که متأثر از فشارهای

طاقت‌فرسای زندگی، به عالم رویا فرو می‌روند و در خیال خود به دنبال گنج می‌گردند؛ غافل از آن که گنج واقعی آن‌ها، یعنی سرزمین مادری، توسط عده‌ای غارت می‌شود.

«دوباره به حجت فکر کردم... حرف‌هایش قشنگ بود و قصه، خیلی به دل می‌نشست، اما من زیاد حالی‌ام نبود. بعضی وقت‌ها خیلی سخت می‌شد. فقط فهمیده بودم که ما مظلوم هستیم و به ما ظلم می‌شود و بعضی‌ها ظالم هستند و پول نفت ما را می‌دزدند و ما باید پدر آن‌ها را درآوریم.» (ص ۲۲)

حسن‌زاده در این اثر، حساسیت‌های سیاسی و تاریخی خود را به روشنی آشکار می‌کند. با توجه به تاریخ تألیف این اثر که به ابتدای دهه هفتاد باز می‌گردد، این پرسش مطرح می‌شود که چگونه در فضای بعد از جنگ که یک نوع روزمرگی جایگزین آرمان‌گرایی ابتدای انقلاب می‌شود، نویسنده در صدد برمی‌آید که نگاهی آرمانی را با مخاطب خود در میان بگذارد؟ آیا او می‌خواهد به مخاطب هشدار دهد که مبادا با فرو رفتن در دنیای خیالی، از الزامات جهان واقعی باز بماند؟ و آیا اساساً او در چنین شرایطی به مخاطب می‌اندیشد و یا این که با دغدغه‌های شخصی خود دست به گریبان است؛ دغدغه‌هایی که واقعیت بر او تحمیل کرده است؟ میشل زرافا می‌گوید: «هنر داستان‌نویسی و هنر نقاشی، علی‌رغم تفاوت‌های علنی فراوان، یک وجه اشتراک دارند. هر دو با آن که حاصل تلاش فشرده برای تجرید واقعیت هستند، دلالت بر آن‌چه واقعی است نیز می‌کنند... رمان‌نویس را باید مطلقاً هنرمند به حساب آورد. اثر او بیان واقعیتی است که ـ تکرار می‌کنم ـ قبلاً در ذهن او دارای معنی و شکل بوده است و او آن را با تکنیک‌هایی بیان می‌کند که بعضی را از اسلاف خود و بعضی را از پدیده‌هایی که واقعاً مشاهده کرده است، به دست آورده است.[۲]»

با ملاک قرار دادن نگرهٔ زرافا، می‌توان این‌گونه استنباط کرد که حسن‌زاده در رجوع به داشته‌های تاریخی خود، به عنوان درون‌مایه داستان، نمی‌تواند خود را بر کنار از تحولاتی ببیند که در طول یک دهه، جامعه ایران را تحت تأثیر قرار داده بود.

«انگشت مجسمه»، کتاب دیگری از حسن‌زاده است که چون «ماشو در مه»، مضمون آن حوادث

● اگرچه جنس ایدئولوژی نویسندگانی چون حسن‌زاده، قابل قیاس با رویکرد ایدئولوژیک مارکسیست‌ها، بنیادگرایان مذهبی یا ناسیونالیست‌های افراطی نیست، این بدان معنا نخواهد بود که او فاقد نظام ارزش‌گذاری و ترجیحی است

انقلاب است و خانواده‌ای را در کشاکش عواطف خود و واقعیت‌های ناشی از انقلاب تصویر می‌کند. دایی خانواده، سرهنگ سازمان امنیتی رژیم شاه است که به دلیل شرایط متزلزل رژیم، به خانه خواهرش پناه می‌آورد و مخاطب در برابر این پرسش قرار می‌گیرد که در چنین شرایطی، کدام راه را باید برگزید؟ عواطف یا آرمان‌ها؟ و نویسنده با پایان‌بندی آرمانی داستان که مترادف دستگیری

دایی سیاوا نی است، به این پرسش پاسخ می‌دهد و به نوعی از این اندیشه رادیکال تبعیت می‌کند که مرز میان دوست و دشمن مشخص است و نباید مخدوش شود. با این حال، نمی‌توان از نظر دور داشت که قرار دادن مخاطب نوجوان، در برابر این دو راهی دشوار، بیش از آن که حاصل توجه داشتن به ویژگی‌های روحی و شخصیتی نوجوان باشد، به نوعی فرو رفتن در دغدغه‌هایی است که نویسنده را به حال خود رها نمی‌کند. این دغدغه‌ها با آن که شکل و شمایل یک ایدئولوژی منسجم را ندارند،

● سود جستن حسن‌زاده از نمادهای رئالیسم اجتماعی، تنها در حد به کار بردن واژه‌هایی چون دیکتاتور، متوقف نمی‌ماند و در بخش‌هایی لحن او کاربرد یک بیانیه سیاسی را پیدا می‌کند

اما در حد و اندازه‌ای است که در دوره‌ای مشخص، منبع تغذیه آثار نویسنده می‌شوند.

بررسی مقوله مهاجرت در پاره‌ای از آثار

به نظر می‌رسد درگیر شدن حسن‌زاده با پدیده جنگ، حاصل تصادم اجباری او با این واقعیت است. او در اثر تجاوز دشمن خارجی، ناچار از ترک زادگاه خود می‌شود. بر این اساس، طبیعی می‌نماید که جنگ و مهاجرت، درون‌مایه بسیاری از آثار او باشند. با این حال، نگاه او به مهاجرت، از حدود و ثغور مشخصی تبعیت می‌کند. او به صراحت، مهاجرتی را که به دنبال یافتن «ناکجا آباد» شکل می‌گیرد، مورد نقد قرار می‌دهد. تعلق داشتن به سرزمین مادری، دغدغه‌ای است که در آثار مختلف نویسنده موج می‌زند؛ به ویژه آن که طی چند دهه در شهرهای ساحلی جنوب ایران، مهاجرت به کشورهای خلیج رایج بوده و اصطلاح «رفتن به کویت»، بازتاب چنین پدیده‌ای در زبان جامعه است. در این نگاه که خوشبختی در آن سوی آب‌ها جست‌وجو می‌شود، کویت به عنوان یک آرمان شهر، مورد توجه قرار می‌گیرد. نگاهی که به شدت از طرف نویسنده نقد می‌شود. در داستان «گاه روشن، گاه تاریک» رفتن به کویت، دست‌مایه نویسنده می‌شود؛ سفری که مقصد آن سراب توصیف می‌گردد.

«با لبخند می‌گوید: هه کویت! چه کویتی؟ چه کشکی؟ همه‌اش الکی بود. صد دفعه بهش گفتم نرو... گفتم این کارها آخر و عاقبت ندارد.» (صص ۹۳ و ۹۴)

با آن که نویسنده، خود نیز در اثر جنگ، به ناچار از سرزمین مادری خود مهاجرت می‌کند، به نظر می‌رسد که مهاجرت از ایران و جست‌وجوی ناکجا آباد، گناهی نابخشودنی است که نویسنده آن را نمی‌پسندد. این حس نوستالژیک تا آن‌جا پیش می‌رود که رنگ و بوی یک ایدئولوژی را به خود می‌گیرد و تعیین‌کننده بایدها و نبایدهای نویسنده می‌شود. داستان گاه روشن، گاه تاریک، جست‌وجوی آرمان شهر رفاه و خوشبختی را معادل جست‌وجوی ناکجا آبادی می‌داند که همین مقدار سرمایه اندک ما را به تاراج می‌دهد و ما در آرزوی رسیدن به کویتِ آرزوها، ناچار از دست‌فروشیِ هویت خویش خواهیم شد.

انسان با هویتی دوگانه

با آن که در پاره‌ای از داستان‌ها، حسن‌زاده آدم‌های خوب و بد را در دو جبهه تفکیک شده در برابر هم قرار می‌دهد، اما نمی‌توان به طور مطلق آثار وی را براساس یک رویکرد دوقطبی (خوب - بد) تحلیل کرد. حتی در داستان «مهمان مهتاب» که حسن‌زاده، جنگ را از زاویه برادران دوقلوی آبادانی، یعنی کامل و فاضل تصویر می‌کند، گویا تمثیل دوقلو بودن، به نوعی آمیخته بودن و امتزاج دو قطب متضاد را در شخصیت انسان نشان می‌دهد. فاضل، برادری است که به سرزمین مادری خود عشق می‌ورزد و حاضر به ترک آبادان نیست و در مقابل، کامل، برادری است که جنگ را بهانه‌ای برای خروج از آبادان قرار می‌دهد. این اختلاف نظر، در جای جای «مهمان مهتاب» موج می‌زند. اما گویا این اختلاف، در شخصیت دوقلوی انسانی رخ می‌دهد، نه آن که ماهیتی به واقع خارجی و عینی داشته باشد.

«از این‌که فاضل را زده، حق را به خودش می‌داد. همیشه حق را به خودش می‌داد! اما هیچ‌وقت این طور با هم روبه‌رو نشده بودند. نمی‌دانست از او متنفر است یا دوستش دارد؟» (ص ۲۲)

کامل به آرمان‌گرایی فاضل اعتقاد ندارد و زندگی را با مشخصه‌های دیگری مد نظر قرار می‌دهد. او بعد از مهاجرت، به همسفرش می‌گوید:

«همیشه خدا خدا می‌کردم یه طوری بشه که از آبادان بزنم بیرون، آخه این هم شد جا، هواش که عین جهنمه، امکانات هم که نداره، تو خودت رفتی دیدی، شیراز بهشته، اصفهان معرکه است، تهران قیامته، آدم‌های اون‌جا زندگی می‌کنند یا ما؟»

اما زحل، همسفر کامل، پاسخ او را چنین می‌دهد:

«بستگی داره زندگی رو تو چی ببینی، فکر نکن حالا که تقی به توقی خورده و از آبادان زدی بیرون، به همه آرزوهایت می‌رسی، به قول معروف زندگی همه‌اش جنگه، تو از این جنگ فرار کردی، شاید آخر این جاده یه جنگ دیگر در انتظارت باشد.» (ص ۲۴)

گویا از نگاه نویسنده، فاضل و کامل، دو شق متضاد از پیکره واحد انسان است که در نزاعی

● نباید چنین تصور کرد که نویسنده می‌تواند به طور مطلق، از اختیار کردن یک ایدئولوژی پرهیز کند و با رهایی از پیش‌فرض‌های خود، به خلق اثر بپردازد

دائمی به سر می‌برند. فاضل، نماد مسئولیت‌پذیری اجتماعی و آرمان‌گرایی انسان و کامل، نماد منفعت‌طلبی شخصی است. حسن‌زاده درگیری این دو وجه درونی انسان را در بستر جنگ، به عنوان دو قطب بیرونی تصویر می‌کند. با این حال، از دید او نخستین مشخصه مسئولیت‌پذیری اجتماعی و آرمان‌گرایی، احساس تعلق داشتن به سرزمین مادری است؛ حسی که در صورت فقدانش، تضمینی برای استقلال و تمامیت ارضی یک کشور و به تبع آن، امکانی برای تداوم یک زیست انسانی نخواهد بود.

«کامل کتاب تاریخ را باز کرد، کتاب کهنه بود. از درس‌ها عقب افتاده بود. باید پیش‌تر

می‌خواند و خودش را می‌رساند. اما هر چه می‌خواند، چیزی نمی‌فهمید. به سؤال‌ها نگاه کرد. یادش رفته بود عهدنامه گلستان در چه سالی با روسیه منعقد شده، کتاب را ورق می‌زد، یادش رفته بود که در عهدنامه ترکمنچای چه قسمت‌هایی از خاک ایران به روس‌ها واگذار شده، کتاب چند نقشه داشت. ایران قدیم، ایران جدید؛ ایران چقدر عوض شده بود! کتاب را بست.» (ص ۲۳۵)

در پایان این داستان، کامل به عنوان وجه منفعت‌طلب، به سوی نیمه گم شده خود، یعنی مسئولیت‌پذیری بازمی‌گردد و بدین وسیله نویسنده قبض و بسط دائمی درون آدمی را به نمایش می‌گذارد.

چگونگی ارتباط هنرمند با واقعیت اجتماعی

از پوسته خود خارج شدن و به جامعه پیوستن،

ضرباهنگی است که حسن‌زاده در پیوند هنر به عنوان اوج ظهور خلاقیت فردی و نیازهای جامعه نیز مد نظر قرار می‌دهد. کتاب «آهنگی برای چهارشنبه‌ها»، از همین ضرباهنگ تبعیت می‌کند. پیوند سینما و جنگ، موضوعی است که در این کتاب دنبال می‌شود. فرهان، کودکی از مناطق جنگی است که بازیگر یک فیلم جنگی می‌شود. اما در پایان، در اثر بمباران دشمن، چشم‌هایش نابینا می‌شود و او هیچ‌گاه بازی خودش را در آن فیلم نمی‌بیند. گویا پرسش پنهان حسن‌زاده در این کتاب، از مخاطب چنین است که در یک ارزیابی هنرمندانه از پدیده تلخ جنگ، تا چه اندازه هنرمند واقعیت جنگ را آن چنان که هست، درک می‌کند؟ آیا با چنین پدیده‌هایی می‌توان از منظر یک سوژه برخورد کرد یا این که باید در متن آن‌ها زیست و بخشی از آن واقعیت شد؟ با در نظر گرفتن چند اثر، از جمله آهنگی برای چهارشنبه‌ها نیز و عشق و آیینه، می‌توان این‌گونه استنباط کرد که هنر از دیدگاه حسن‌زاده، دغدغه‌ای صرفاً شخصی و به منظور پاسخگویی به نیازهای درونی هنرمند نیست، بلکه لازمهٔ آن جهت‌گیری اجتماعی است. و اگر هنرمند چنین نباشد، هنر در چنبرهٔ منفعت‌جویی شخصی گرفتار خواهد آمد.

امیرکبیر و گرایش تاریخی حسن‌زاده

شاید یکی از بزرگ‌ترین آفت‌های کار سفارشی، پنهان شدن انگیزه واقعی نویسنده، در پذیرش یک موضوع باشد. پرداختن حسن‌زاده به زندگی‌نامه امیرکبیر، از این امر مستثنی نیست. با این حال، خود او می‌گوید: «زمانی که از طرف دفتر انتشارات کمک آموزشی، پیشنهاد تألیف زندگی‌نامه چهره‌های درخشان تاریخ ایران مطرح

شد، در میان شخصیت‌های مختلفی که برای این پروژه در نظر گرفته شده بود، امیرکبیر را انتخاب کردم.»

با این حال، اگر نخواهیم تنها به گفته او استناد کنیم، گرایش درونی نویسنده به تدوین زندگی‌نامه امیرکبیر، در کار بعدی او به نام «امیرکبیر فقط اسم یک خیابان نیست»، گویای آن است که از دیدگاه حسن‌زاده «امیرکبیر تنها موضوع یک کار سفارشی نیست» و مدعای او در انتخاب آگاهانه شخصیت امیرکبیر، به خوبی اثبات می‌شود.

این کتاب مجموعه‌ای از نامه‌هایی است که به قلم دختری به نام شهرزاد، خطاب به برادرش در خارج از کشور نوشته می‌شود. او که کشف کرده آن‌ها از نواده‌های دختر امیرکبیر هستند، در نامه‌های متعددی به برادرش، شرح حال امیرکبیر را به عنوان فردی دلسوز برای ایران می‌نویسد و این نامه‌ها آن چنان تأثیرگذار می‌شوند که برادرش به ایران بازمی‌گردد.

«هر چند که سال‌ها از این ماجرا گذشته، هر چند این داستان مثل گلدانی عتیقه در ته صندوقخانه تاریخ مانده، هر چند آدم‌ها دل به آینده و حال سپرده‌اند و از گذشته گریزانند، هر چند که پدر ما با این که یک نسل به آن بزرگوار نزدیک بود، ولی هیچ‌گاه از قصهٔ پر غصه او چیزی نمی‌دانست که برای ما بگوید، اما من... خوشحالم که توانستم در یکی از روزهای مهرماه پی به رازی بزرگ ببرم و تا آخرین روزهای خرداد ماه این گلدان عتیقه خاک گرفته را دستمالی بکشم و آن را توی تاقچه خانه بگذارم، تا هم من و تو به جدمان افتخار کنیم و همه بچه‌های این مرز و بوم...» (صص ۸۴ و ۸۵)

و در بخش پایانی این کتاب، نویسنده یک بار دیگر حس نوستالژیک خود را بروز می‌دهد و از زبان شهرزاد می‌گوید:

«بی‌نهایت خوشحالم که برگشتی، تو ایرانی هستی و خانه تو این‌جاست... حداقلش این است که من و تو می‌دانیم امیرکبیر فقط اسم یک خیابان نیست.» (ص ۸۷)

این کتاب، نگاه تاریخی حسن‌زاده را در راستای بازیابی هویت تحقیر شده یک ملت، بار دیگر به منصه ظهور می‌رساند. با این حال، او با نوشتن این کتاب، دوره تألیف آثار سیاسی خود را به پایان می‌برد. درست است که بعدها در آثاری چون بن‌بست حقیقت یا عشق و آینه، رگه‌هایی از این رویکرد را می‌توان یافت، اما متمرکز شدن او بر

● حسن‌زاده به عنوان نویسنده‌ای از نسل بعد از انقلاب، به جای آن که متأثر از رادیکالیسم عدالت‌خواهانه و آزادی‌خواهانه دههٔ چهل و پنجاه، به ادبیات کودک روی بیاورد، در درجه نخست، بیش از هر چیز متأثر از گرایش زیبایی‌شناسانه خویش است

مضمون‌های تخیلی و طنز، پرداخت صریح حسن‌زاده را به مضمون‌های سیاسی، در محاق قرار می‌دهد. با وجود این، در ادامه نیز شاهد تداوم نگاه موشکافانه و منتقدانه او به مسائل اجتماعی هستیم. اما همان طور که او بعد از تألیف دو کتاب رویاه

و زنبور و دفتر مهران، به ناگاه مخاطب خود را از کودک به نوجوان تغییر می‌دهد و به نگارش داستان‌های سیاسی و تاریخی روی می‌آورد، در این مقطع نیز حسن‌زاده روند قبلی کار خود را قطع می‌کند و به تألیف آثار تخیلی و طنز روی می‌آورد که در آن‌ها کم‌تر می‌توان از تلخی‌های یک حس نوستالژیک سراغ گرفت. به همین علت، نقد آثار حسن‌زاده و روند تحول او نمی‌تواند در همین‌جا پایان یافته تلقی شود. پرسش اساسی این است که چه عواملی موجب می‌شود تا او فضای جدیدی برای خلق ادبی در نظر بگیرد؟ آیا خروج حسن‌زاده از فضای رئال و نوستالژیک و ورود او به دنیای خیال و طنز، معلول تغییر حال مخاطبان، بعد از تحول خرداد ۷۶ بوده است و یا این که او با فاصله گرفتن از حس پیشین خود که به نوعی برخاسته از جنگ و مهاجرت بود، الزام‌های دنیای جدید خود را می‌پذیرد؟ به هر حال، ارزیابی هرمنوتیک آثار حسن‌زاده، ایجاب می‌کند که روح حاکم بر آثار او را در رابطه مستقیم با جهان زیست نویسنده ارزیابی کنیم؛ هر چند دغدغه‌های اجتماعی وی، کماکان تا دورهٔ اخیر نیز به قوت خویش باقی مانده است و او هم‌چنان مخاطب خود را به یک الگوی زیست متعالی دعوت می‌کند.

«کتاب‌شناسی حسن‌زاده»

	نام کتاب	سال انتشار	ناشر	توضیح
۱	روباه و زنبور	۱۳۷۰	راهگشا	قصهٔ کودک
۲	دفتر مهران	۱۳۷۲	راهگشا	شعر کودک
۳	مار و پله	۱۳۷۳	سروش	مجموعه داستان نوجوان
۴	ماشو در مه	۱۳۷۳	حوزه هنری	رمان نوجوان
۵	سمفونی حمام	۱۳۷۴	قدیانی	مجموعه داستان نوجوان
۶	گاه روشن، گاه تاریک	۱۳۷۴	مدرسه	داستان بلند
۷	مهمان مهتاب	۱۳۷۵	صریر	رمان بزرگسال
۸	بزرگ‌ترین خط‌کش دنیا	۱۳۷۵	حوزه هنری	مجموعه داستان نوجوان
۹	انگشت مجسمه	۱۳۷۶	حوزه هنری	رمان نوجوان
۱۰	آهنگی برای چهارشنبه‌ها	۱۳۷۷	روزگار	رمان بزرگسال
۱۱	امیرکبیر فقط اسم یک خیابان نیست	۱۳۷۷	روزگار	داستان بلند نوجوان
۱۲	امیرکبیر	۱۳۷۷	مدرسه	زندگی‌نامه
۱۳	کلاغ کامپیوتر	۱۳۷۸	حوزه هنری	داستان بلند نوجوان
۱۴	هندوانه به شرط عشق	۱۳۷۸	عصر	داستان نوجوان
۱۵	دارکوب و کرگدن	۱۳۷۸	به نشر	مجموعه داستان کودک
۱۶	هدیه خیس	۱۳۷۸	به نشر	داستان کودک

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

	نام کتاب	سال انتشار	ناشر	توضیح
۱۷	روزنامه سقفی همشاگردی(۱)	۱۳۷۸	افق انجمن	مجموعه کارهای طنز نوجوان
۱۸	بن‌بست حقیقت	۱۳۷۸	نویسندگان کودک و نوجوان	یک داستان ناتمام
۱۹	نمکی و مار عینکی	۱۳۷۸	حوزه هنری	افسانه نوجوان
۲۰	خواجه نظام‌الملک	۱۳۷۹	مدرسه	زندگی‌نامه
۲۱	گزیده ادبیات معاصر	۱۳۷۹	نیستان	مجموعه داستان نوجوان
۲۲	عشق و آینه	۱۳۷۹	پیدایش	مجموعه داستان نوجوان
۲۳	چراغ لاله	۱۳۷۹	ذکر	زندگی‌نامه اقبال لاهوری
۲۴	لولوی زیبای قصه‌گو	۱۳۷۹	پیدایش	قصه کودک
۲۵	روزنامه سقفی همشاگردی(۲)	۱۳۸۰	افق	مجموعه کارهای طنز نوجوان
۲۶	دو لقمه چرب و نرم	۱۳۸۰	ویژه نشر	قصه کودک
۲۷	شکستنی	۱۳۸۰	آفتاب‌اندیشه	داستان نوجوان
۲۸	مرده‌ای که زنده شد	۱۳۸۰	آفتاب‌اندیشه	داستان نوجوان
۲۹	لطیفه‌های وریریده	۱۳۸۱	پیدایش	مجموعه کارهای طنز نوجوان
۳۰	سفر به‌خیر سلطان سنجر	۱۳۸۱	ذکر کانون	مجموعه داستان نوجوان
۳۱	همان لنگه کفش بنفش	۱۳۸۲	پرورش فکری	قصه کودک
۳۲	حیاط خلوت	۱۳۸۲	ققنوس	رمان بزرگسال
۳۳	لبخندهای کشمشی یک خانواده خوشبخت	۱۳۸۲	چرخ‌وفلک	مجموعه داستان‌های کوتاه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت:

۱. کتاب ماه کودک و نوجوان، شماره ۷۴.

۲. داستان ـ رمان و واقعیت اجتماعی، ترجمه نسرین پروینی، ناشر کتاب‌فروشی فروغی، چاپ اول ـ ۱۳۶۸.