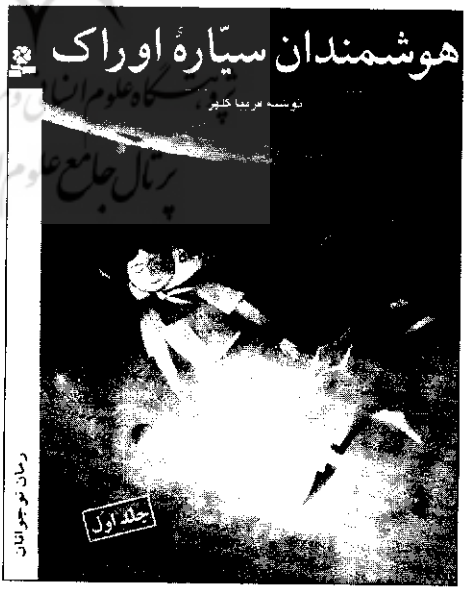
خانه‌های «اوراک» پنجره ندارند

سیدمهدی یوسفی

هوشمندان سیاره اوراک
نویسنده: فریبا کلهر
ناشر: کتاب‌های بنفشه (قدیانی)
تیراژ: ۳۳۰۰ نسخه
نوبت چاپ: پنجم، ۷۸
بها: ۹۰۰ تومان



کتاب را در دست می‌گیریم: «هوشمندان سیاره اوراک، نوشته فریبا کلهر، جلد اول، رمان نوجوانان، کتاب‌های بنفشه». روی جلد تصویری می‌بینیم از دختری که روی هوا معلق مانده، تصویر سیاره‌ای هم هست و حدس‌هایی که از نام کتاب برخاسته، تقویت می‌شوند. باز می‌کنیم: «رمان تخیلی». ورق می‌زنیم: «چاپ پنجم: ۱۳۷۸» و باز ورق می‌زنیم: ...

بخش اول: توی فضا یک دختربچه ایستاده

مقصود ناشر از عبارت «رمان تخیلی»، بدون تردید داستان علمی ـ تخیلی (Science-Fiction) است. طبیعی است که عبارت رمان تخیلی، چندان برای گروه‌بندی کتاب‌های ناشری مثل بنفشه مناسب نیست؛ ناشری که غالباً «رمان» چاپ می‌کند و بدون شک تعداد رمان‌های غیرتخیلی‌اش انگشت شمارند (تازه اگر وجود رمان غیرتخیلی را به رسمیت بشناسیم). این واژه بر نکته دیگری دلالت دارد. در واقع این نکته مربوط به همان حدس‌هایی است

که خودمان هم داشتیم. برای ناشر هم کتاب علمی ـ تخیلی ایرانی، قدری عجیب به نظر رسیده و عبارت «رمان تخیلی»، برجسته کردن ژانر اثر است. عبارتی به ذهن همه ما رسیده، «یک کارنو»، اما تا چه حد صادق است؟

بحث را از عبارت Science-Fiction هم می‌شود شروع کرد و این‌که اصطلاح داستان علمی ـ تخیلی هم چندان حق مطلب را ادا نمی‌کند. اما از این بحث که من قدرت پیش کشیدن آن را ندارم، فقط یک گزاره به کار ما خواهد آمد. آن‌چه ما به آن قصه علمی ـ تخیلی می‌گوییم، به نوعی چیزی میان علم و ادبیات یا تخیل علمی و ادبی است و از آن‌جا که به تخیل علمی ربطی دارد، بی‌شک یکی از مهم‌ترین جنبه‌هایش نوآوری است.

قصه علمی ـ تخیلی، سابقه‌ای طولانی دارد. در همه کشورها و حتی ایران، می‌توان این سابقه را ردیابی کرد. شاید حتی به شکل ساده‌تری هم بشود قضیه را دید:

«آن‌چه باعث پیدایش علم بود ـ نه علم شناختی که علم مبتنی بر خلق ـ ربطی به تخیل داشت و قصه علمی ـ تخیلی ادامه اسطوره‌های علم‌سازی چون «کیمیا» و «آب حیات» و... است.»

با این استدلال در اصل، داستان علمی ـ تخیلی را تا شکل‌های اسطوره‌ای عقب برده‌ایم و با منشأ روایت‌پردازی یکی کرده‌ایم. اما در تعریف دقیق‌تر داستان علمی ـ تخیلی (به عنوان یک ژانر با تعریف درست «ژانر» که مبتنی بر شیوه‌های پست اومانیستی در ادبیات است)، ریشه این قصه‌ها را باید در انگلیس جست‌وجو کرد. در میان ژانرهای عامه‌پسند انگلیسی، داستان علمی ـ تخیلی با **مری شلی**، **آلن پو** و نیز نویسنده فرانسوی، **ژول ورن**، مرزهای جدیدی برای خود ساخت که عاقبت به هویتی انجامید که امروزه با شنیدن نام قصه علمی ـ تخیلی انگلیسی به ذهن می‌آید و نمونه‌های اعلای آن را می‌توان در آثار **اچ. جی‌ولز** و شاید **آلدوس هاکسلی** مشاهده کرد.

کسی که برای اولین بار تحولی در قصه‌های علمی ـ تخیلی ایجاد کرد و باعث شد منتقدین داستان علمی ـ تخیلی مدرن را به رسمیت بشناسند، **ری برادبری** (Ray Bradbury) بود. اگر چه پیش از او هم نویسندگان بزرگی در این ژانر، آثاری خلق کرده بودند، او کسی بود که به جای سرگرم کننده بودن داستان، غنای آن را هدف خود قرار داد. تأکید می‌کنیم که قبل از او هم در این کتاب‌ها، آرمان‌های انسان دوستانه و... حضور داشت، اما **برادبری** این موضوعات سنتی را به هدف خود بدل کرد و به خلق قصه‌های سیاه، با فضای خفقان‌آور سیاسی پرداخت. به این ترتیب، شاید او را بتوان شبیه‌ترین نویسنده به **کافکا** دانست؛ به ویژه این‌که جبرگرایی علمی ـ تخیلی **برادبری**، بسیار به جبرگرایی اکسپرسیونیستی **کافکا** شباهت دارد. دو نکته دیگر که به همین اندازه در آثار او مهم است، نثر پرداخته و جبهه‌گیری روشنفکرانه است. نثر او اولین نثر شاعرانه‌ای است که در قصه علمی ـ تخیلی به کار رفته و جبهه‌گیری روشنفکرانه او هم به خوبی در همه آثارش، علی‌الخصوص «فارنهایت، ۴۵۱»، قابل مشاهده است.

تحول دیگر در قصه علمی ـ تخیلی، در واقع کنار گذاشتن **برادبری** و بازگشت به **ولز**، **ورن**، **هاکسلی** و **کلارک** بود. خود **کلارک** شاید مهم‌ترین نویسنده این دوره بازگشت باشد که در ایران بیشتر با رمان‌های **آسیموف** معرفی شده. **کلارک** با حرکت به سوی رمانس و هماهنگ کردن ایده‌های علمی

ـ تخیلی، با قالب‌های عامه‌پسند و تکنیک‌های جدیدروایی، به این سبک قدرت و محبوبیت فوق‌العاده‌ای داد.

آخرین تحول بزرگ در این ژانر، پیدایش موج‌های متفاوت پست‌مدرن بود که همه به گونه‌ای تنه به تنه قصهٔ علمی ـ تخیلی زدند. طبیعی است که ایده این ژانر (جهان آینده، جهان علمی)، موضوع آن (جایگاه انسان در برابر علم)، سبک آن و جایگاه مردمی‌اش به راحتی توانست همه آرمان‌های پست‌مدرنیستی را در خود جمع کند و نمونه اعلای ادبیات پست‌مدرن و تلفیق هنر مردمی و هنر والا باشد. از این قصه‌ها تحت عنوان سایبر پانک (Cyber punk) یاد می‌شود.

حالا نگاهی به «هوشمندان سیاره اوراک» می‌اندازیم. مسلماً این قصه ربطی به قصه‌های سایبر پانک ندارد. هوش مصنوعی، تقابل رایانه ـ انسان (هوش‌طبیعی ـ هوش‌مصنوعی)، پارادوکس زمانی، پیچیدگی‌روایی و... که از مشخصه‌های اصلی قصه سایبر پانک است، به هیچ‌وجه در این کتاب نمودی ندارد. این قصه حتی به شیوه **کلارک** هم نزدیک نمی‌شود. ایده‌های علمی **کلارک**، تسلط ماشین بر انسان، منطق موجودات مصنوعی و بحران‌های روایت‌ساز زندگی آینده، به عنوان موضوع این نوع ادبیات، در کتاب کلهر پرداخته نمی‌شود و شیوه‌های روایتگری عامه پسند و آمریکایی نیز که شیوه پرداخت این دسته از متون است، در کتاب نادیده گرفته شده. از سوی دیگر، نثر پرداخته و شاعرانه، تعهدات روشنفکری و بدبینی مدرنیستی **برادبری** هم قابل تطابق با کتاب مورد بحث نیست. حد نهایی پیشرفت تاریخی کتاب را باید همان سنت انگلیسی دانست، اما در عین حال این کتاب نمی‌تواند جایگاه **ورن**، **ولز** یا **هاکسلی** را به دست بیاورد؛ زیرا نقطه اساسی و برجسته این آثار، پیش‌بینی دنیای آینده است. آن‌چه به این کتاب‌ها ارزش و جذابیت می‌دهد، همین پیش‌بینی‌های دور از تصور و نوآورانه است. در حالی که «هوشمندان سیاره اوراک»، هیچ تلاشی برای حدس آینده زندگی بشر ندارد.

پس این اثر چه جایگاهی در ادبیات دارد؟ پاسخ این سؤال را باید در تاریخ چند سالهٔ ادبیات کودک در ایران جست‌وجو کرد.

سه‌گانه مشهور **جان کریستوفر** (که متعلق به موج **کلارک** است) با فاصله‌ای پنج ساله از نگارش، در ایران ترجمه و چاپ شد (۱۳۵۱). به این شکل، ادبیات علمی ـ تخیلی در گفتمان ادبیات کودک به رسمیت شناخته شد. در سال‌های دههٔ پنجاه و علی‌الخصوص شصت، جذابیت تخیل سرشار کتاب‌های غیررئالیستی ـ که به شیوه‌ای عجیب قصه‌های علمی ـ تخیلی نمود بارز آن بود ـ بسیاری از خوانندگان را به سمت این کتاب‌ها جذب کرد. در پایان دههٔ شصت، بدون هیچ تردیدی این ژانر پرطرفدارترین ژانر رمان نوجوان بود و فریبا کلهر، در سال ۱۳۷۱ «هوشمندان سیارهٔ اوراک» را نوشت. به همین دلیل، ناشر بعد از نوشتن «رمان نوجوانان» روی جلد، در صفحه اول می‌نویسد «رمان تخیلی». کتابی که کلهر نوشت، در آن سال‌ها با استقبال زیادی مواجه شد و دلیل آن هم نوآوری تلقی شدن همین همایندی ملیتی ـ ژانری بود. بحث تخطئهٔ نویسنده نیست.

فریبا کلهر یک نویسنده است. او به خوبی درمی‌یابد که نیاز جامعه کتابخوان و جوان ایران، کتاب تخیلی است. این شهامت را به خرج می‌دهد که این ژانر را تجربه کند و «هوشمندان...» را

می‌نویسد. علاوه بر این‌که هوش و شهامت کلهر به تنهایی قابل تقدیر است، هیچ منتقدی هم منطقاً نمی‌تواند نویسنده‌ای را به سبب ضعف‌های کتابش، متهم کند. تنها شاید بتواند ضعف را نشان دهد. اتهام ما به کسان دیگری است. اما قبل از اتهام، اثبات ادعای قبل ضروری است.

همان‌طور که گفتیم، این اثر در جایگاه فنی آثار اولیه علمی ـ تخیلی قرار دارد، اما از قابلیت حدس آینده که یکی از ویژگی‌های این آثار است، برخوردار نیست. علاوه بر آن، کتاب به هیچ‌وجه علمی نیست؛ زیرا توجیهات کتاب علمی نیست. نکتهٔ اصلی در قصه علمی ـ تخیلی، باورپذیری همه چیز برای خواننده است. اما شکل حرکت از زمین به اوراک و برعکس، یقیناً برای هیچ کودکی منطقی نیست. فاصله اوراک از زمین ۲۲۷ کیلومتر است. خود این قضیه به قدری غیرعلمی است که دیگر دلیلی نداشته باشد به جاذبه در اوراک فکر کنیم و یا... بحث فقط این سطح غیرعلمی بودن نیست. همگامی ادبیات علمی ـ تخیلی با پیشرفت‌های علمی ناگزیر است. ژول ورن می‌تواند «سفر به اعماق زمین» را بنویسد، اما **گیسون** نه؛ زیرا آن هم حالا دیگر غیرعلمی است. از طرف دیگر، **استیونسن** می‌تواند دکتر جکیل و مسترهاید بنویسد، اما **پینچون** نه؛ زیرا در زمان استیونسن علوم غریبه جزئی از پیشرفت محتمل علمی بود، اما **پینچون** باید درباره تلویزیون و رایانه بنویسد. بحث در این نیست که کرات دیگر سال‌هاست که از ادبیات علمی ـ تخیلی کناره گرفته‌اند. بحث در این است که نوشتن کتابی با این دغدغه‌ها در سال ۱۳۷۱ (۱۹۹۲)، یعنی سالی که همه جهان در تب ترمیناتور ۲ بود، چه معنایی می‌دهد. در این کتاب رایانه، تلویزیون، وسائل ارتباط جمعی، وسایط نقلیه و... موضوع خلاقیت نیستند و حتی در اوراک، متمدنان از داشتن موبایل هم محرومند و باز بحث به این‌جا ختم نمی‌شود. اچ. **جی‌ولز** می‌تواند مرد نامرئی را بنویسد، اما **جی جی بالارد** نمی‌تواند یک‌بار دیگر مرد نامرئی بنویسد. در قصه علمی ـ تخیلی همواره باید موتیف‌های نوآورانه علمی، بار اصلی جذابیت را به دوش بکشند. در این کتاب اما همه موتیف‌ها کهنه و تکراری‌اند. ماده نامرئی‌کننده، اتومبیلی که خود می‌تواند حرکت کند (بدون راننده)، غذاهای بی‌مزه و بی‌بو اما مقوی و... هیچ‌کدام تازگی ندارند.

اما نکته ظریفی هست. این کتاب موضوع خود را زندگی در سیارات دیگر قرار داده. در حالی که نه خلاقیت و نه علم، ضرورت اجتماعی، تکنیک‌روایی و... نویسنده همسو با نویسندگان نسل **کلارک** نیست. در واقع، **فقط موضوع به این** مرحله تعلق دارد و حالا می‌توان دعوی را اقامه کرد. کسی در همه آن سال‌ها تفاوت **ژول ورن** و **آسیموف**، **آسیموف** و **ادواردز** (نویسنده کتاب‌های عجیب‌تر از علم) و یا حتی **ژول‌ورن** و **نوسترا داموس** را می‌دانست؟ یقیناً نه. کسی اشاره‌ای هم نکرد. پس عجیب نیست اگر کتاب کلهر یک پا را بر **ژول‌ورن** بگذارد و دستی به زندگی در فضا بگیرد. همه فقط به یک چیز دقت کردند «رمان تخیلی ایران»؛ تخم دوزرده‌ای که همیشه رشک‌انگیز بوده. اولین شاعر پست‌مدرن ایران، اولین رمان سیال ذهن ایران و... کسانی که همیشه به این جریانات دامن زده‌اند، ما بوده‌ایم؛ منتقدین بزرگوار ادبیات. هیچ‌وقت هم نفهمیده‌ایم که اگر اولین رمان سیال ذهن ایرانی، به فرض افتضاح بوده، چرا باید تکریمش کرد. حسن تقدم؟ نه. یقیناً مسئله این نیست. خلاقیتی نمی‌خواهد که برای

اولین بار، دستاوردی ادبی را ترجمه کنید. بحث جای دیگری است. این تمجیدها درست هم جهت با سیاست «جایگزینی واردات» است!

بله، فریبا کلهر ایرانی است. این را به سادگی می‌شود فهمید؛ حتی اگر نویسنده اسم پای اثر نمی‌گذاشت، می‌شد فهمید که کتاب را نویسنده‌ای جهان سومی نوشته. همیشه تخیل ما پیشرفت را هم به گذشته مربوط می‌کند. تحقیر همیشگی و افتخار به گذشته پربار، عقده‌ای در ما ساخته که

حتی موجودات فضایی را هم سومری‌های کوچ‌نشین بدانیم و این خاص کلهر هم نیست. حتی از این واضح‌تر هم می‌شود به ملیت ما پی برد. سال‌هاست که به جای «توسعه صادرات»، به «جایگزینی واردات» فکر کرده‌ایم. اسم پرطمطراقی هم روی آن گذاشته‌ایم: «استقلال» و این هم به سبب عقده‌های ملتی است که نمی‌خواهد آجری روی دیوار عام‌المنفعه‌ای بگذارد که همه در ساختش شرکت دارند. خودش مثل بچه‌های سرتق می‌خواهد تک‌تک آجرها را روی‌هم بچیند. دلیل دیگری هم هست. ما ایرانی هستیم و (به خاطر همه چیز و همه چیز) دوست داریم ارزش‌گذاری عقیدتی کنیم؛ ارزش‌گذاری ملیتی. کاری نداریم که اثر ضعیف است، کاری نداریم که غیرعلمی است، کاری نداریم که شاید مضر باشد، ایرانی که هست. انگار ما (جامعه ادبی) شباهت فراوانی با آن‌ها (جامعه سیاسی) داریم.

اما گفتیم مضر؟ مگر رمان مضر هم داریم؟ به حق حرف‌های نشنیده!

به هر حال، شاید ذوق ما یا به بیان بهتر، تعجب ما شبیه همان خلبان هواپیما باشد که در صفحه ۱۲۵ کتاب، صبا را می‌بیند که معلق در هوا ایستاده (راستی هواپیمایی که با سرعتی احتمالاً در حدود ۱۰۰۰ کیلومتر در ساعت در حال حرکت است، چطور می‌تواند جسم معلق را در فضا ببیند؟ احتمالاً خطای دید است) و به برج می‌گوید: «ـ الو برج مراقبت! وضع اضطراری است. این‌جا روبه‌روی من توی فضا یک دختر بچه ایستاده است.»

بله، واقعاً هم اضطراری است: یک دختر.

بخش دوم: زنبق لباسش را بالا گرفت

نویسنده کتاب زن است. این را به سادگی می‌توان فهمید. نوع نگارش کلهر، بسیار زنانه است. ساده‌ترین استدلال این است که تقریباً همهٔ شخصیت‌های زمینی زن هستند و همه شخصیت‌های اوراکی مرد. «ما» زنیم و «دیگری» مرد. اما نکته‌های دیگری هم هست. شاید زنانه‌ترین دغدغه زیست محیطی، حفرهٔ لایه ازون باشد که تعبیر ساده جنسی آن می‌تواند اهمیت آن

را برای زنان به ما یادآور کند. در این کتاب هم بدون دلیل گفته می‌شود که اوراکی‌ها نگران سوراخ شدن لایه ازون هستند. آیا واقعاً این بزرگ‌ترین خطری است که زمین را تهدید می‌کند؟ یقیناً این‌طور نیست. اما نویسنده میلی ناخودآگاه به طرح اهمیت این مسئله داشته. اوراکی‌ها سخت‌کوش، عاقل و منطقی هستند. در حالی که زمینی‌ها (زنان) هاله‌ای انسانی دارند که به خاطر اخلاق و انسانیت گرد آن‌ها را گرفته. این مسئله به سرعت ما را به یاد سه‌گانه اخلاق زنانه (Female Ethic) نزد فمینیست‌ها می‌اندازد.

از نظر منتقدان فمینیست، زنان تفاوت‌های اخلاقی بزرگی با مردان دارند و به همین دلیل، باید علم اخلاق جداگانه‌ای به بررسی آن‌ها بپردازد. در این علم، بر سه نکته همواره تأکید شده. اول این‌که تجربه‌گرایی، امری مردانه است و چندان با اخلاق زنان سازگار نیست و زنان به طور طبیعی، میل به جبهه‌گیری در برابر آن دارند؛ همان‌طور که کلهر تجربه‌گرایی اوراکی را رد می‌کند. بحث دیگر، خصوصیات اخلاقی زنانه است؛ همدلی، پرورش و مراقبت مهم‌ترین این خصایص به شمار می‌روند. همدلی در صبا متجلی می‌شود، پرورش در صنوبر و مراقبت در مادر و البته صبا بعد از پانزده سال، از همدلی به سمت مراقبت (مادر) حرکت می‌کند و در واقع شبیه مادر می‌شود و این مهم‌ترین تغییر شخصیتی اوست. نکته نهایی در اخلاق زنانه، توجه به رابطه انتخاب و موقعیت است. زنان همواره به علت موقعیت‌های خاص اجتماعی، دست به انتخاب می‌زنند. آیا حرکت صبا به سوی اوراک و فرار زنبق از خانه، هر دو (نه به دلیل سرکشی) که به سبب موقعیت جبری آن‌ها نیست؟ که می‌تواند نشانه‌ای از جبر اجتماعی باشد؟ فعلاً آن تغییر شخصیتی و این جبر اجتماعی را به خاطر داشته باشیم. اما نکته دیگری هم هست. چرا اوراکی‌ها نگران سوراخ لایه ازون هستند؟

اگر بخواهیم هوشمندان سیاره اوراک را مورد پژوهش قرار دهیم و ردپای نوشتار زنانه را در این اثر بیابیم، شاید به هزاران نمونه قابل بررسی برسیم. قبل از نوشتن این مطلب هم قصد من دسته‌بندی چنین جملاتی در قالب یک پژوهش فمینیستی و بحث آماری بر سر بسامد آن‌ها بود. برای این کار، با نگاهی شتابزده به کتاب، توانستم بیش از ۲۰۰ جمله زنانه تشخیص بدهم، اما علاوه بر این‌که نتیجه پژوهش به هیچ عنوان مانع نبود، نکته آزاردهنده دیگری هم وجود داشت: اغلب این جملات در یک مسیر قرار داشتند؛ مسیری که فعلاً بسطش نمی‌دهیم. در این بخش از مقاله، تنها به اثبات زنانگی شیوه نوشتاری کتاب (شاید هم اثبات نه، بازگویی!) می‌پردازیم.

قبل از هر چیز باید اعلام کنم که این نوشته، به هیچ‌وجه (و تأکید کنم: به هیچ‌وجه) ارتباطی با نقد فمینیستی پیدا نمی‌کند و قصد نزدیک شدن به آن را هم ندارد؛ زیرا نقد فمینیستی از نظر من، بدون اتکا به لاکان بیهوده است و مبانی نظری (اگر بتوان واژه نظری را درباره نقد فمینیستی گویا دانست) آن، به هیچ‌وجه نه قابل تعمیم در یک یا چند اثر دیگر است و نه می‌تواند «اثری» را بررسی کند، بلکه به نقد متون غیرادبی سازنده متون ادبی خواهد پرداخت تا اثر را بشکافد. در این نقد، ما تنها با اشاره‌هایی به تأثیر این کتاب بر مخاطب، به حوزه نقدهای مربوط به گروه‌های فمینیستی (و نه نقد فمینیستی) نگاهی خواهیم داشت. ادعای دیگری هم نیست. فقط یک بررسی ساده که لازمه آن، نشان دادن زنانگی در نوشتار است.

برای این کار، تنها به دلیل نظم بخشیدن به بحث، نظری هم به آرای **ایرایگارای** درباره نوشتار زنانه داریم، اما باز هم تنها اِلمان‌های نوشتار زنانه را از او وام گرفته‌ایم و توانایی به کار بردن نظریه‌های او را نداریم.

شاید ساده‌ترین شیوه برای نمایش نوشتار زنانه، اشاره کلیشه‌ای به میل زنانه، به «لمس» باشد. لمس کردن اصولاً مسئله‌ای زنانه تلقی می‌شود؛ چه در روان‌شناسی جنسیت و چه در مباحث فمینیستی. در کتاب هوشمندان سیاره اوراک هم کلهر برای نشان دادن عواطف انسانی، بارها و بارها از لمس کردن یاد می‌کند. این اشاره که در سراسر کتاب به طرز مشهودی تکرار می‌شود، از همان فصل اول و صحنه لمس دستان زنبق توسط مادربزرگ آغاز می‌شود و تا دست کشیدن صبا بر سر زنبق ادامه می‌یابد و حتی شاید چندان عجیب هم به نظر نرسد که شیوه تفاوت گذاری نویسنده، بین اوراکی‌ها و صبا، لمس لاک‌پشت‌هاست. به عبارت دیگر، همان هاله انسانی یا گرمایی که از تن انسان‌ها متصاعد می‌شود و حضور آن‌ها را دلچسب می‌کند. اشاره‌ای مستقیم به تن که نمود بارز نوشتار زنانه (Ecriture Feminine) نزد منتقدان متکی بر نظریه‌های فمینیستی است.

برای واضح شدن عمل لمس، نگاهی به فصل یازده کتاب می‌اندازیم؛ جایی که آداپا دو بسته روبه‌روی صبا می‌گذارد و از او می‌خواهد حدس بزند درون بسته‌ها چیست. صحنه از جایی آغاز می‌شود که صبا از این‌که در خواب به جای دیگر منتقل شده، دلخور است: «**از این‌که او را در خواب مانند جعبه‌ای جابه‌جا کرده بودند، دچار احساس ناخوشایندی شد؟**» (ص ۱۷۶)

در واقع، ناراحتی صبا از این است که در خواب (بدون این‌که خود نقش فاعلی داشته باشد)، لمس شده. این امر را می‌توان در تشبیه نویسنده پیدا کرد. مشبه‌به جعبه است. جعبه علاوه بر شکل منفعل و ایستا (دقت داشته باشیم: جعبه شکل مکعبی و ایستایی دارد در برابر قوطی ـ دایره ـ متحرک)، شیئی است که بعدها به صورتی نمادین، در نوشتار ظاهر می‌شود. دو جعبه که در یکی از آن‌ها لباس زمینی است و در دیگری لباس اوراکی (اشاره‌ای به تن ما ـ زنان و به دیگران ـ اوراکی‌ها ـ مردان). آداپا بدون دلیل، در برخورد اول جعبه‌ها را فراموش می‌کند (برای او حال روحی صبا سوبژکتیویته ـ مردانگی) اهمیت بیشتری دارد و زنانگی را فراموش می‌کند (فراموشی نیز کنایه‌ای همیشگی درباره کم‌توجهی اجتماعی به جنس دوم است). آداپا دو جعبه را **روی تخت بین خود و** صبا می‌گذارد و از صبا می‌خواهد که درون جعبه‌ها را حدس بزند. صبا در اولین واکنش **دست‌هایش** را درهم گره می‌کند. آداپا و صبا در مورد دو جعبه مشابه واکنش‌های متفاوتی دارند. در مورد جعبه اول: ۱ـ آداپا جعبه را نشان می‌دهد (دیدن: مردانگی) ۲ـ صبا حدس می‌زند که در جعبه عروسکی هست (تصور جنسیتی از خود) ۳ـ اما حدسش را به آداپا نمی‌گوید و ادعا می‌کند که حدسی نزده (پنهان کاری خود، حذف خود، واگذاری تعریف خود به دیگری) ۴ـ آداپا در جعبه را باز می‌کند (دقت داشته باشیم که جمله حشو گویایی دارد: «**آداپا در حالی که جعبه را باز می‌کرد، گفت: پس در جعبه را باز می‌کنم.**» (ص ۱۷۸)

در مورد جعبه دوم: ۱ـ آداپا دستش را روی جعبه دوم می‌گذارد (لمس) ۲ـ صبا به درستی حدس می‌زند که در جعبه لباسی هست (تصور

پیش ساخته و هماهنگ از مردانگی) ۳ـ حدسش را به آداپا می‌گوید (مردانگی بـه حـوزه گـفتار راه می‌یابد) ۴ـ توضیحی درباره گشودن جعبه نیست. تنها آن‌چه در جعبه هست، توصیف می‌شود.

با مقایسه تک به تک گـزاره‌هـا و تـوجه بـه این‌که جعبه اول در معنای پنهان، بـه زنـانگی و جعبه دوم به مردانگـی اشـاره دارد، مـیزان تأثـیر جنسیت مؤلف در شیوه نگارش مشهود است. دقت داشته باشید که وقتی بحث از به تن کردن لباس‌ها می‌شود، در مورد جعبه اول واکنش صبا خوشحالی است و در مورد جعبه دوم اجبار و تن دادن صبا (به بهانه قدرشناسی) و عاقبت توجیه (به خاطر سود و زیان). اما نکته اساسی‌تر شاید لحظه‌ای است که صبا کلمه «ناز» را به کار می‌برد و هوشمند، معنی کلمه را از او می‌پرسد: صبا... گـفت: «چـه رنگ نـازی دارد؟»

آداپا در حالی که لباس را از جـعبه بـیرون مـی‌کشید، پرسید: ناز؟ این کلمه چه معنایی دارد؟

صبا، لباس را از دست آپادا گرفت. ایستاد، لباس را به خودش گرفت و گفت: «ناز یعنی خیلی نرم. یعنی... یـعنی لطیف. نمی‌دانم عـجب سـؤال‌هـای سـختی مـی‌پرسی.» (صص ۱۷۹-۱۷۸)

با توجه ضمنی که می‌توانیم به معنای دیگـر کـلمه اصـلی ایـن بـند داشـته بـاشیم، بـاید بـه عکس‌العمل صبا دقت کنیم. صبا لباس را از آداپا می‌گیرد و به تن خود اندازه می‌کند (همخوانی بـا موقعیت‌های جنسیتی اجتماعی ـ Gender) و از این‌که نمی‌توانـد کـلمه را تـوضیح بـدهد، کـلافه می‌شود. اما مشت صبا دقیقاً در تـوصیف هـمین کلمه باز می‌شود. مسلماً «ناز» معنی بسیار دوری از نرم و لطیف دارد، اما از آن‌جا که معنی تقریباً گنگی هم دارد، می‌تواند به جایگاه بـروز جـنسیت بـدل شود. نرم و لطیف در واقع دو صفت تماسی است؛ دو صفت ناشی از لمس. در حالی که «ناز» شـاید بسیار غیر عینی‌تر از این مـعنا شـود و درست در همین «لغزش و اشتباه حرفیِ» صباست که چنین مطلبی برجسته می‌شود.

به همین ترتیب، می‌توان تمام سطرهای این کتاب را مطالعه و بررسی کرد، اما علاوه بر این‌که حجم مقاله گنجایش این بررسی جزء به جـزء را ندارد، گفتمان نقد ایران هم به اندازه‌ای سترون (و دقیقاً سترون: پاک و در عین حال عقیم) است که نمی‌توان این موضوعات را در آن مطرح کرد. تنها شاید از نظر گذراندن سطحی کتاب، بتواند بسـیار قانع‌کننده باشد.

از طرف دیگر، تأکیدهای روایی هم فوق‌العاده مبتنی بر ذهنیت جنسی شکل گرفته است و شاید بهترین نمونه آن، بحث تأکید بـر نـامرئی بـودن باشد. دلیل قـاطعی بـرای تکـیه‌ای تـا ایـن حـد سنگین بر موتیف نامرئی شدن نداریم؛ جز این‌که نامرئی شدن هم به صورت روایی، تکیه بر میل به پنهان شدن، دور از دید بودن و فـرار از «ابـژگی» است (به یادم بیاورید که «ابـژگی» چـندان کـلمه درستی نیست) و باز می‌توان با نگاهی به صفحه ۱۳۳ و توجه به «باز کردن دست‌ها»، «نگاه آداپا به صبا»، «احساس دوگانه»، «دایره قرمز»، «چشمان صبا که لحظه‌لحظه بزرگ‌تر مـی‌شوند» و «غـول اندام» بودن آداپا و نیز دو جمله «من آن‌قدر هم قد بلند نیستم. این تویی که خیلی کوچکی» و «ایـن اولین بار نبود که هوشمند به افکارش [صبا] پـی می‌برد»، به تأویل‌های صـریح و گـویایی رسـید؛ علی‌الخصوص شاید رجعت به **فـروید** در تـحلیل دست، دایره، قرمز و چشم بسیار کمک کننده باشد. در حوزه اکت‌هـای غـیرروایـی نـیز مـی‌توان بـه

برجستگی اکت غذا خوردن در این کتاب و بحث Anorexia Nervosa در گفتمان فمینیستی و یا تأکید بر لباس در این کتاب و برداشت‌های عمیق جنسی توجه کرد.

بحث در حوزه دایره لغات، بحثی به کلی آماری است و ترجیح می‌دهم فقط اشاره کنم که می‌توانید نگاهی به تفاوت بارز کارکرد فعل‌های کمکی (با کارکرد رسمی و اصولی آن‌ها)، فعل‌های بسامد و نیز حشو و تکرارهای مکرر و گویای کتاب بیندازید. به این ترتیب، می‌توان ردپای جنسیت را در نوع نگارش، تأکیدهای روایی، اکت‌های غیرروایی و دایره لغات مشاهده کرد. بحثی که باقی می‌ماند، نحو کتاب است که به کل، بحثی عجیب و دشوار در زبان فارسی است (نشان دادن شیوه‌های جنسیتی نحوی). تنها شاید بتوان اشاره ساده‌ای داشت به تأکید زنان بر کاربرد ضمایر اول شخص، در نقاطی که موجب تأکید می‌شود؛ تأکید بر هویت در کنار اشاره به جنسیت، همان چیزی که همه ما را در خواندن شعر ایمان بیاوریم فروغ، بارها تحت تأثیر قرار داده: «و این منم، زنی تنها...» اگر در آن‌جا فروغ با آوردن دو حرف و کلمهٔ گویای «و» (تأکید بر جنبی بودن) و «این» (اشاره ابژکتیو و حتی نه ضمیر مثل او و حتی آن) بر تنهایی و انزوای جنسی خود تأکید دارد، در این کتاب، کلهر به شکلی نمادین در همان تقدیم‌نامه، دست به این عمل می‌زند و به جای «تقدیم می‌شود» که عبارت معمول در تقدیم‌نامه است، با تقدیم می‌کنم، بر «من» حذف شده تأکید دارد.

بخش سوم: می‌خواهم پیش لاک‌پشت‌ها بروم

وقت آن رسیده که به موضوعات طرح شده در بند اول بخش دوم برگردیم که در واقع، بحث اصلی این مقاله نیز هست. سه نکته را خواستیم به یاد داشته باشید: ۱ـ تغییر شخصیتی صبا ۲ـ جبر اجتماعی سازنده حرکت‌های مخاطره‌آمیز صبا و زنبق ۳ـ نگرانی اوراکی‌ها از سوراخ شدن لایه ازون.

در این بخش از مقاله، به تصور شکل گرفته از جنسیت در مخاطبان می‌پردازیم. این بحث دو محور اساسی دارد: اول، جمله‌های جنسیتی و دوم، خطوطروایی یا در واقع آن‌چه در حیطه روایت اتفاق می‌افتد و اشاره‌های مستقیم متنی.

جمله‌هایی که درباره جنسیت در هر متن به کار می‌رود، به طور کلی سازنده بخشی از تصور جنسی در ذهن مخاطبان است. علی‌الخصوص وقتی به ادبیات کودک نظر می‌اندازیم (یا شاید مهم‌تر از آن، رمان نوجوانان)، شاید این انتقال فرهنگی، بار بیشتری داشته باشد. در چنین اثری که نوشتار به طرزی بارز زنانه است، این انتقال فرهنگی و در واقع کلیشه‌های جنسیتی (Gender Stereotypes) بسیار قوی‌تر صورت می‌گیرد. ذهن آماده و پذیرنده کودکان و علی‌الخصوص نوجوانانی که در حال شکل دادن به هویت جنسی خویش هستند، در مواجهه با کتاب، به طور کلی در پی یافتن نقش‌های جنسیتی است و در کتابی که تا این حد تکیه بر مسائل جنسی زیاد است، این انتقال با تحریک حسگرهای نوجوان و نیز با بارش مداوم اطلاعات جنسی، قدرت و سرعت بی‌نظیری می‌یابد و همان‌طور که گفتم، تمامی پیام‌های پنهان و آشکار متن در یک مسیر شکل گرفته‌اند؛ فقط و فقط در یک مسیر.

اما ببینیم که جمله‌های موجود در این داستان، چگونه شخصیت‌های مؤنث، شخصیت‌های مذکر

و نقش و ارتباط هر کدام را در جامعه به تصویر می‌کشند.

الف) شخصیت‌های مؤنث:

خلاف آن‌چه به اشتباه، در نگاه اول به چشم می‌خورد، شخصیت زن در این کتاب مهربان، باهوش و اخلاق‌گرا نیست، بلکه ترسو، لجباز و مغلوب است. برای رسیدن به چنین برداشتی، توجه به یک نکته ضروری است. تصوری که از جنس زن در چنین کتابی در ذهن مخاطب نوجوان می‌نشیند، تکرارهای بی‌رمق توصیف شخصیتی ـ اخلاقی زنان نیست. تصور نهایی و ناخودآگاه مخاطب، برخاسته از پیام‌های پنهان جنسیتی است و نه سلب و ایجاب‌های راوی. شاید سرانجام، چنین کتاب‌هایی در حکم جامعه یا شبیه جامعه باشند که در آن، موقعیت فرودست زنان، به وسیله توجیهات ساده و بچه‌گانه اخلاقی ـ فرهنگی پوشانده می‌شود. راوی در حکم مجری قدرت پدرسالارانه، همواره ضعف زنان را علی‌رغم آن‌که قابل ردیابی است، با توصیف اخلاقی و یا جبری مسلکانه پنهان می‌کند. صبا، باهوش است. صبا مهربان است. صبا نوع‌دوست است. صبا دل رئوف و رقیقی دارد. این‌ها دروغ‌هایی است که شخصیت فرو خورده و پست صبا را پنهان می‌کند. «صبا، مناسبات قدرت را می‌فهمد. صبا ترسوست. صبا قابلیت سوء استفاده بالایی دارد. صبا احمق است.» این صورت پنهان، اما حقیقی شخصیتِ صباست. این پیام‌ها بر عکس پیام‌های خبری راوی، پیام‌هایی سیالند که نمی‌توان آن‌ها را از زبان راوی، به طور مستقیم شنید (به یاد بیاوریم که فمینیست‌ها، راوی را در داستان مانند تاریخ، بازگوکننده ظواهر می‌دانند که مردسالاری به آن‌ها شکل داده است)، بلکه باید آن‌ها را از عمق ریزنگاری و توصیف ساده شخصیت‌ها (در قصه توصیف زنان و مردان به صورت غیرمداخله‌جویانه و در واقعیت، زندگی‌نامه این عمق را برملا می‌کند) درک کرد. حالا نگاهی به متن می‌اندازیم و توصیف‌های زنانه را بازگو می‌کنیم:

۱ـ صبا دلش‌برای‌آن‌ها [خانواده] تنگ‌شده‌بود! (ص۶)

۲ـ زنبق ترسید. هیچ‌گاه به تنهایی سوار تاکسی نشده بود. (ص ۸)

۳ـ دختر پاهایش را محکم به زمین چسبانده بود و حرکت نمی‌کرد. زنبق با خودش فکر کرد: «حتماً چیزی می‌خواهد که این‌طور لجبازی می‌کند.» (ص ۸)

۴ـ زنبق دغدغه دیگری هم داشت: «نکند راه را اشتباه کنم!» (ص ۹)

۵ـ از یک طرف دلش می‌خواست با او [ویولن‌زن] حرف بزند و از طرف دیگر از او گریزان بود. (ص ۹)

۶ـ مادربزرگ حیرت‌زده میان در ایستاد و توی خیابان را نگاه کرد. (ص ۱۰)

۷ـ زنبق صدایش را نشنید. یعنی شنید، ولی خود را به نشنیدن زد. (ص ۱۰)

۸ـ مادربزرگ شادی زنبق را حس نمی‌کرد. (ص ۱۰)

۹ـ اخم‌های مادربزرگ در هم رفت و با ناباوری پرسید... (ص ۱۰)

۱۰ـ مادربزرگ‌ناراحتی‌را در چهره‌اش‌می‌دید. (ص۱۰)

۱۱ـ زنبق سرش را پایین انداخت و هیچ نگفت. (ص ۱۰)

۱۲ـ مادربزرگ با نگرانی و کمی خشونت پرسید... (ص ۱۰)

گمانم تا همین‌جا کافی باشد. این‌ها توصیفاتی است که از شخصیت‌های مؤنث، در پنج صفحه اول کتاب آمده. البته بعضی توصیفات که راوی در آن‌ها امری اخلاقی را به شخصیت

تحمیل می‌کرد، حذف شده است و نیز موتیف‌های مترادف، مانند گریه صبا که چند بار توصیف می‌شود، اما دلیلی برای تکرار آن نبود.

نگاهی ساده و سطحی کافی است برای فهم شخصیتی که از اجناس مؤنث ساخته می‌شود و تا پایان کتاب هم باران توصیفات به همین شکل ادامه دارد. در این جملات، صفات زنان این‌طور برشمرده شده: غمگین، ترسو، لجباز، عصبی، فاقد قدرت تصمیم‌گیری، ناباور، گیج، ساکت و...

اما آیا در واقع هم همین‌طور است؟ شاید بارزترین صفت «غمگینی» باشد. در سراسر این کتاب، زنان در حال گریه کردن هستند و مردان بی‌تفاوت. در حالی که مدت‌هاست از نظر بیولوژیک اثبات شده که مردان و زنان، همواره در طول تاریخ، به یک اندازه اشک ریخته‌اند (و در همه اقوام)؛ زیرا در غیر این‌صورت، شکل تکاملی و طبیعی بدن، ساختار غدد اشکی را تغییر می‌داد و در زنان فعال‌تر می‌ساخت. اما چرا همواره تصور ما از زنانگی ربطی به گریه دارد؟ زیرا قدرت پدرسالارانه در پی حذف و پنهان کردن گریه (ضعف) مردان و در عوض، نمایان کردن گریه زنان است. دست پنهانی قدرت، در شکل‌گیری این تصور یا کلیشه جنسیتی نقش داشته و کتاب هم به خوبی بر این خواست قدرت صحه می‌گذارد.

ب) شخصیت‌های مذکر:

در میان شخصیت‌های مذکر، دو دسته قابل تشخیص است؛ اوراکی‌ها و زمینی‌ها. اوراکی‌ها به قدری ساده‌اند که آن‌چه تا به حال درباره آن‌ها گفته شد، کفایت می‌کند، اما زمینی‌ها در واقع دو نفرند: دایی‌جان صفا و ویولن‌زن نابینا.

دایی‌جان صفا شخصیت محققی است؛ ساکت، پرتلاش و مرموز که «زنبق احساس دوگانه‌ای نسبت به دایی‌جان صفا داشت». این همان احساسی است که زنبق در مورد ویولن‌زن هم دارد. هر دو به یک شکل برای زنبق نمود دارند: «حس دوگانه». این حس با توصیف اصلی هر یک از این شخصیت‌ها نیز همخوان است. در توصیف دایی صفا، همواره تأکید می‌شود که صورت او مانند مجسمه خدایان بود (بدون هیچ‌وجه شبه و یا دلیل متنی) و در توصیف ویولن‌زن گفته می‌شود که صدای ساز او آسمانی است. در واقع دایی صفا، نمونه زمینی شده یک الهه (آسمانی) و ویولن‌زن هم نمود نغمه‌های آسمانی است و هر دو هم در حیطه هنر توصیف می‌شوند. کلید اصلی، توجه به این نکته اساسی است که همان‌طور که فمینیست‌های آمریکایی غالباً علاقه دارند بگویند «خدا مرد است»، در این کتاب هم اوراکی‌های نامرئی، توانمند و آسمانی نماد مردانگی‌اند و قدرت فائقه آن‌ها در هنرشان تجلی می‌کند. قدرت فائقه که جز در هنر در هیچ جای دیگر قابل دسترسی نیست، باعث می‌شود هر دو غیرقابل دسترس به نظر بیایند. البته این قدرت فائقه، در شخصیت‌های دیگر هم حضور دارد. فقط به قدری آسمانی و دور از دسترس است که حتی معرفی هم نمی‌شود. پدر صبا، پدر زنبق، شوهر صنوبر و... از سوی دیگر توجه به نکته‌ای شاید جالب باشد: ویولن‌زن کور است و دایی صبا، شخصیتی است خانگی و زنانه. در واقع هر دو به نوعی اخته شده‌اند. دقت داشته باشیم که نگاه در این کتاب، به عنوان بزرگ‌ترین مشخصه مردانه (بحثی که پیش از این در تعریف نامرئی بودن اوراکی‌ها مطرح شد)، از ویولن‌زن دریغ می‌شود و صفا هم کسی است که در یک اتاق تاریک (بدون

نور و طبیعتاً فاقد قدرت بینایی) زندگی می‌کند.

ج) جامعه:

حال با توصیف کلی شخصیت‌های مذکر و مؤنث، برخورد و جایگاه اجتماعی آن‌ها قابل بحث است. در این بخش، شاید نوع تفکری که از رابطه این شخصیت‌ها با هم در کتاب برمی‌خیزد، قابلیت بیشتری برای بررسی داشته باشد. سراغ دو شخصیت اصلی کتاب می‌رویم؛ صبا و زنبق و به برخوردهای فردی و اجتماعی آن‌ها نگاهی می‌اندازیم: صبا در مقابل آداپا و جامعه اوراک و زنبق در برابر ناپدری و جامعه زمین. به این ترتیب، چهار حوزه مستقل وجود دارد، اما جواب در همه آن‌ها یکی است: تن دادن.

صبا در مقابل آداپا همواره مغلوب است، چه در مسیر کلی که از فرامین و خواست اصلی آداپا (رفتن به اوراک و تحت آزمایش و بررسی ـ اشاره دیگری به نگاه و نقش فاعلی مردان و نقش مفعولی زنان ـ قرار گرفتن) تبعیت می‌کند و چه در رفتارهای کوچک. نگاهی بیندازید به برخورد صبا در برابر هدیه آداپا و غذایی که او به صبا می‌دهد. در هر دو مورد، صبا علی‌رغم میل باطنی، به دستور آداپا تن می‌دهد. در برابر جامعه اوراک هم صبا تابع حرف است. انفعال او در برابر همه برخوردهای جامعه اوراکی، بیش از حد جلب توجه می‌کند.

زنبق هم دچار همین مشکلات است، اما به شکلی دیگر. او مانند صبا به جریان تن نداده و هنوز در حال دست و پا زدن است. البته توصیه‌های مادربزرگ درباره سازش زنبق با ناپدری (که او را کتک هم می‌زند) تنها در یک عبارت خلاصه می‌شود: «چاره چیست؟»! این هم از شخصیت عالِم قصه؛ شخصیتی که در واقع پناهگاه زنبق است. برخورد زنبق با جامعه هم نه به صورت یک روند، بلکه با یک نمونه نشان داده می‌شود. صبا سوار تاکسی نمی‌شود؛ زیرا «می‌ترسد» و بنابراین، راه درازی را تا خانه مادربزرگ پیاده می‌رود.

در هر چهار مورد، نتیجه یکی است، اما راه‌های رسیدن به این انفعال، صورت‌هایی جداگانه دارد. در مورد صبا آن‌چه بهانه تن دادن است، محور قرار می‌گیرد: در یک مورد نفع خود صبا (و چه نفعی!) و در مورد دیگر اخلاق والای صبا (و چه اخلاق تعالی بخشی!) اما در مورد زنبق راهکارهای ارائه این توجیهات مردسالارانه و در واقع راهکارهای ارائه بهانه تن دادن مورد بحث است که در یک مورد، فرهنگ و اخلاق چاره‌ای برای او نمی‌گذارد و از طرف دیگر ترس از سرکوب، مانع آزادی عمل می‌شود. سرانجام صبا به عنوان نماد زنانِ سرکوب شده، به توجیه سرکوب وابسته است و زنبق به عنوان نماد زنانی که باید سرکوب شوند، به شیوه‌های سرکوب.

حالا به محور دوم می‌رسیم: روایت.

قصه اصلی این کتاب، در واقع دو روایت از دو سرکشی است؛ سرکشی صبا و زنبق. اما با رسیدن به فصل آخر، این سرکشی‌ها به وسیله خود شخصیت مؤنث سرکوب می‌شود: صبا بار دیگر به اوراک بازمی‌گردد و زنبق به خانه ناپدری، پایانی خوش! بله، این پایانی است که نویسنده در شکل یک کمدی به آن پرداخته و چه حسن ختامی! دو روایت به یک شکل و در یک نقطه به پایان می‌رسند. جالب این‌جاست که صبا زنبق را وادار می‌کند به خانه بازگردد. در واقع زن سرکوب شده،

زن در حال سرکوب را به سوی نقش‌پذیری کامل سوق می‌دهد. کتاب با جمله‌ای به پایان می‌رسد که در واقع اوج همین تن دادن به سرکوب است. زنبق به مادر می‌گوید: «الو، مادر، منم زنبق» (ص ۲۳۱) و به این ترتیب، کتاب با این جمله پایانی (دقت داشته باشیم که جمله پایانی در واقع نوعی نتیجه‌گیری و نوع نگارش آن، بسیار تأثیرگذار و عمیق است)، به نقطه اوج سرکوب می‌رسد.

برگردیم به همان سه نکته که قرار بود در خاطر باشد. اولین نکته، تغییر شخصیتی صبا بود که او را شبیه مادر می‌کرد. این روندی است که مادر هم طی می‌کند و به مادربزرگ (انفعال کامل) می‌رسد و زنبق هم طی می‌کند تا به صبا برسد. این تغییرات منظم و استوار، چه معنایی را به نوجوان منتقل خواهند کرد؟ نکته دوم جبر است. دو شخصیت دست به شورش می‌زنند، اما نه تنها سرانجام به شرایط تن می‌دهند که حتی دلایل شورش آن‌ها هم از خودشان برنخواسته، بلکه در پی نوعی جبر اجتماعی است و نکته سوم: اوراکی‌ها نگران سوراخ لایه ازون هستند. طبیعی است؛ زیرا قیم زمینی‌ها (زنان) هستند و می‌خواهند مشکلات آن‌ها را حل کنند و راه حل چیست؟ تصرف زمین. این سه نکته، چکیده واقعی کتاب است.

بخش چهارم: هوشمندان نامرئی

چند سالی هست که اگر گوش تیزی داشته باشید، می‌شنوید که هر گوشه کسی نشسته و نقدی را که کتابی را محکوم کند، تخطئه می‌کند. می‌گویند داوری کار نقد نیست. می‌گویند حکم صادر کردن درباره خوب و بد کتاب، کار منتقد نیست. می‌گویند منتقد نمی‌تواند به جای خواننده تصمیم بگیرد. من اما فقط یک چیز را می‌دانم؛ آن هم قبلاً گفته شده و تازگی ندارد: این (جور) کتاب (ها) مضر است (ند).

کاری به نویسنده، خواننده یا هر کس دیگر نداریم. سم کشنده است؛ چه کسی آن را بفروشد و چه بخورد، چه بخرد و چه بدون این‌که بداند چیست، به کسی هدیه کند. من آرمان روشنفکرانه یا تعهد فمینیستی هم ندارم. فقط به یاد فمینیست‌ها می‌اندازم که باید به این کتاب‌ها دقیق‌تر نگاه کنند. این کتاب‌ها نتیجه‌ای جز تغییر شخصیت دختران و آماده کردن آن‌ها برای نقش‌پذیری اجتماعی جنسیتی ندارند و این حرف من نیست.

تحقیقات کلاسیک زیادی از سوی جامعه‌شناسان و منتقدان فمینیست ارائه شده که معروف‌ترین نمونه آن، شاید خوانش رومانس و عشق بدون وقفه[۱] باشد. در این تحقیقات بارها و بارها به خطر چاپ کتاب‌هایی که در آن‌ها نقش‌پذیری جنسی، به صورت پنهان آموخته می‌شود، اشاره شده و شاید حتی از آن‌ها هم مهم‌تر بحث روند شکل‌گیری و خواست قدرت باشد. این کتاب‌ها از آن جا که در راستای خواست قدرت شکل گرفته‌اند، علاوه بر این‌که کتاب‌هایی سرکوب‌گرند (دقت کنیم منظور این کتاب به تنهایی نیست)، کتاب‌هایی هم به حساب می‌آیند که از سوی جامعه مورد پذیرش قرار می‌گیرند؛ زیرا عوامل مؤثر برای پیدا کردن مشروعیت را دارند. این کتاب‌ها با مناسبات قدرت در جامعه همسویند و بنابراین، از سوی منابع و محورهای مردسالاری مورد حمایت پنهان قرار می‌گیرند و رشد می‌کنند. این همسو بودن، مانند شباهت‌های دیگر فرهنگ و سیاست است: «جایگزینی واردات!»

حالا می‌توانیم به بخش اول مقاله بازگردیم. ذوق‌زدگی ما درباره کتابی که نام نوآور بر آن می‌گذاریم (**فارغ از این کتاب**، فارغ **از این کتاب** و فارغ از این **کتاب**)، به قدری است که نه تنها نمی‌فهمیم کتاب در چه جایگاهی است و به خوانندگان تفاوت آن را با **ژول ورن** یا **آسیموف** گوشزد نمی‌کنیم، بلکه حتی آن را علی‌رغم ضررهای علنی و جدی، توصیه هم می‌کنیم و باز تکرار می‌کنم، این نویسنده، ناشر یا... نیستند که مقصرند. ماییم که مقصریم. ماییم که به مناسبات قدرت مشروعیت می‌دهیم و همگام آن قدم برمی‌داریم. ما هستیم که رسالت خود را (شاید در تنها زمنیه‌ای که رسالتی داریم) فراموش کرده‌ایم و شاید حتی ما توسط قدرت اغفال نشده‌ایم. ما ذات قدرتیم. هوشمندان نامرئی ما را ندزدیده‌اند، خودمان هوشمندان نامرئی هستیم؛ ما مردیم!

پی‌نوشت

1. Radway, janice: Reading the Romance the University ot Horth Caroline Press. 1984.
Modleski, Tania: Loving With a Rengeance: Archeon Handen, CT 1982.

دعوت از صاحبان رساله‌های دانشگاهی

اساتید، دانش‌آموختگان و دانشجویان ارجمند

یکی از ستون‌های پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، طی ده سالی که از انتشار آن می‌گذرد، معرفی پایان‌نامه‌های دانشگاهی مرتبط با ادبیات کودک و نوجوان است. از آن‌جا که به علل متعددی، دستیابی به پایان‌نامه‌ها دشوار یا غیرممکن است، مستقیماً از صاحبان محترم رساله‌ها و یا اساتیدی که رساله‌هایی با چنین موضوعاتی سراغ دارند، دعوت می‌کنیم که نسخه‌ای از پایان‌نامه‌هایی را که شایسته معرفی در این فصلنامه می‌دانند، به دفتر نشریه امانت دهند. باشد تا زحمات صاحبان رساله‌ها و اساتید راهنما از طریق معرفی در نشریه، بیشتر به ثمر بنشیند.

با تشکر

پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان