فصلنامهٔ نقد کتاب
کودک و نوجوان
سال پنجم، شمارهٔ ۱۸
تابستان ۱۳۹۷

تسخیرشدن ذهن نویسنده و کاراکترهایش

بررسی غایت‌مندی در کتاب تسخیرشدگان جزیره بادیان

حسن پارسایی
منتقد

چکیده

داستان‌نویسی براساس برخی آداب و رسوم‌های خرافی محلی و انعکاس مضامین آن‌ها بدون توجه به غایت‌مندی‌های هنر نویسندگی و نیز دست‌کم‌گرفتن طرح و ساختار هنرمندانه اثر، معمولاً به ارائه تصاویری ذهنی و نوشتاری می‌انجامد که به کمک تخیل عملاً «روتوش و آماده‌سازی» شده‌باشند.

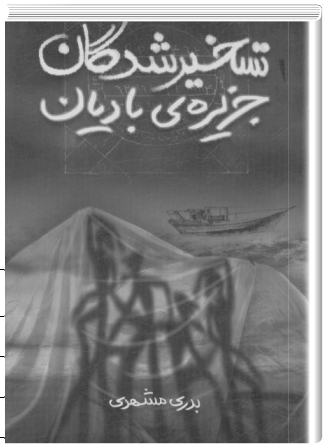
در نوشتار زیر سعی‌شده به اهداف و غایت‌مندی‌های نویسنده و متن در مراحل قبل و بعد از نوشتن یک اثر هم توجه شود و تاحدی رادع‌ها و موانعی که در این راه وجود دارد، مورد بررسی قرار گیرد.

کلیدواژه

ذهنیت قراردادی، فضاسازی، طرح، انشاء روایی، ذهن‌پردازی، کابوس‌گونگی، قصه‌پردازی، خرده‌روایت‌های خرافی، توصیف‌های روایی، شبه جادویی

هر نویسنده بنا به سبک و سیاق نوشتاری و نوع نگاهش به مخلوقات داستانی شیوه خاصی برای معرفی و توصیف کاراکترها و پرداختن به داده‌ها و داشته‌های داستانش به‌کار می‌گیرد؛ همه این‌ها هم به آن بستگی دارد که او چه طرح و ذهنیتی برای پیشبرد حوادث داشته‌باشد.

برخی از نویسندگان به‌گونه‌ای قراردادی و بسیار شخصی عمل می‌کنند؛ یعنی از همان ابتدا قراردادها و معیارهای از پیش تعیین‌شده‌ای در نظر می‌گیرند و اثبات آن‌ها را به چگونگی روند پردازش موضوع و پیشرفت داستان محول می‌نمایند. لذا این نویسندگان در آغازِ اثر چیزی را ثابت نمی‌کنند، بلکه فقط معیارها و قراردادهای معین ذهن خودشان را ارایه می‌دهند تا



مشهدی، بدری. (۱۳۹۷)، *تسخیرشدگان جزیره بادیان*، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی (پرنده آبی)، ۹٤ ص، ۱۰۰۰ نسخه، قطع شومیز، شابک: ۲-۲۳۸-٤۳٦-٦۰۰-۹۷۸

فصلنامهٔ نقد کتاب
کودک و نوجوان
سال پنجم، شمارهٔ ۱۸
تابستان ۱۳۹۷

شیوه نگارش و نثر نویسنده طوری است که عملاً از همه ضمایم، زواید و حواشی کنارگرفته و تأکید او بر هرچه موجزتر ارایه‌کردن جزئیات رویدادها متمرکز شده‌است

کاراکترهای اصلی که معلول و حاصل شرایط و علل خاصی هستند، به‌طور موقت و فرضی، خودشان «علت» به حساب آیند و روند داستان دچار وقفه نشود. این شیوه معرفی کاراکتر قبلاً در داستان‌های ایرانی و خارجی بسیار تجربه شده‌است.

در آغاز داستان *تسخیرشدگان جزیره بادیان* به قلم «بدری مشهدی» نیز از چنین شیوه و ذهنیتی استفاده‌شده که در نوع خود تااندازه‌ای موجز و کنش‌مند است و ذهن خواننده را براساس قرارداد ذهنی و اولیه نویسنده به کاراکتر اثر مورد نظر مجذوب و معطوف می‌کند؛ خواننده بدون مقدمه و یکباره، صرفاً براساس «ذهنیت قراردادی» نویسنده و ازطریق راوی که خودش یکی از کاراکترهاست، با آدم‌های داستان آشنا می‌شود و عملاً پس‌زمینه‌ای داستانی و حتی عاطفی برای پی‌گیری حوادث احتمالی اثر، شکل می‌گیرد:

«شوکای پیر تنها کسی بود که از چیزی وحشت نمی‌کرد، نه از بادهای سیاه و مرموز جزیره می‌ترسید، نه از آدم‌های غریبه و عجیب. جزیره جای جولان بادهایی بود که هر چندوقت یک‌بار هوس می‌کردند سر یک نفر بازی دربیاورند و اذیتش کنند، ولی شوکا بلد بود چطوری دست به سرشان کند، نمی‌گذاشت هیچ‌کدامشان از اهل جزیره باج بگیرند.» (ص ۵)

«بدری مشهدی» به توصیف قراردادی فوق بسنده نمی‌کند و خیلی‌زود با حادثه‌ای غیرمنتظره به موقعیت عاطفی و ذهنی مضاعفی شکل می‌دهد و ذهن مخاطب را برای بار دوم با داشته‌های داستان درگیر می‌کند. باید یادآور شد شیوه نگارش و نثر نویسنده طوری است که عملاً از همه ضمایم، زواید

و حواشی کنارگرفته و تأکید او بر هرچه موجزتر ارایه‌کردن جزئیات رویدادها متمرکز شده‌است. این ویژگی عملاً مخاطب را در عوالم ذهنی خودش وارد زمان و مکان حوادث می‌کند و با بی‌واسطگی به پیش می‌برد؛ یعنی عملاً همچون موجودی «مجازی» که ناظر بر رویدادها، موقعیت‌ها و کاراکترهای «حقیقی» باشد، هماهنگی و توازن دوسویه «مخاطب و داستان» را به نفع داده‌ها و داشته‌های داستانی برهم می‌زند تا همزمان به شکلی متناقض و پارادوکسیکال بدون هیچ مغایرتی میزان کنجکاوی و انگیزش مخاطب را برای خواندن همه داستان افزون نماید؛ یعنی خواننده را وادار می‌کند تا اختیار از کف بدهد و با کششی درخور، همه چیز را پی گیرد.

بعد از معرفی قراردادی و شخصی کاراکترها در آغاز داستان، حادثه غیرمنتظره‌ای هم حادث می‌شود که در همین راستاست و بر کشش و جذابیت بخش آغازین داستان افزوده‌است:

> هنوز به پایین پله‌ها نرسیده بودم که با ضربه‌های لگد، زبانه پشت در از جا درآمد و دو لنگه‌اش از هم باز شد.
>
> دوتا از جاشوهای جزیره زیر بازوهای دختری را چسبیده‌بودند و به‌زور می‌کشیدندش توی حیاط. هنوز از لباس خیسشان آب می‌چکید. پاهای دختر کشیده‌می‌شد روی زمین. سرش را توی هوا تاب می‌داد و بلند بلند می‌خندید. صدف‌ها از توی مشتم ول شدند کف حیاط. عقب‌عقب رفتم طرف پله‌های ایوان. شوکا با هول، خودش را رساند پایین پله‌ها و سر جاشوها داد کشید: «اوهوی چه خبرتونه؟ بی‌صاحاب نی ای‌جا که سرتونه انداختید زیر و اومدید تا وسط حیاط.» جاشوها انگار که از وسط حیاط خشک‌شان زده‌باشد دختر را محکم نگه داشته بودند و هیچ حرفی نمی‌زدند.» (صص ۶ و ۷)

نوع موضوع و فضاسازی خاصی که نویسنده ایجاد می‌کند، دقیقاً در رابطه با شکل‌دهی به یک وضعیت و شرایط نامتعارف است که گرچه اساساً مبتنی و متکی بر خرده‌فرهنگ‌های داستانی سنتی و حتی خرافی است، اما خصوصیات داستان‌های ترسناک را هم دارد؛ این نوع نگاه معمولاً می‌تواند سبب جذابیت و گیرایی نسبی داستان شود و خوانندگان را برای پی‌گیری حوادث احتمالی بعدی و نتایج موقعیت‌های مورد نظر، انگیزه‌مندتر نماید. ضمناً شیوه توصیف وضعیت‌های خاص و عجیب، اغلب داستانی است و علاوه‌بر حس‌آمیزی شیوه توصیف، به‌طور همزمان واکنش حسی کاراکتری را که ناظر بر ماجرا و راوی داستان است انعکاس می‌دهد تا جایی که او به‌تدریج کاراکتر اصلی می‌شود:

«سایه سیاهی که بالای سر دختر نشسته بود، جنبید. داشت جان می‌گرفت. شد شکل هیکلی باریک و دراز. سرش کوچک بود و دست و پاهایش بلند. تنم از وحشت یخ‌کرده بود. اولین‌بار بود همچین چیزی می‌دیدم. از پشت سیاهیِ تنش سفیدی دیوار پیدا بود. صدای زمختی که از گلویش بیرون آمد، عین همان صدایی بود که توی حیاط شنیده بودم. کش و قوسی به تنش داد. بعد حرکتش تندتر شد.» (صص ۱۵ و ۱۶)

اما با وجود این ویژگی‌های نسبی به‌تدریج آشکار می‌شود که «بدری مشهدی» تأکید بسیار زیاد و در مواردی افراطی بر توصیف حالات و موقعیت‌ها دارد؛ این کارِ روندِ داستانی اثر را که الزاماً باید براساس حوادث بیرونی و درونی باشد، کاملاً یک‌سویه نموده و از سرعت و ضرباهنگ آن کاسته‌است.

در یک داستان خوب همیشه باید بین رویدادهای بیرونی و درونی توازن و تعادلی نسبی وجود داشته‌باشد و تأکید یک‌سویه بر درون، ذهن نویسنده و مخاطب را از «طرح» داستانی اثر و روابط علت و معلولی دور نکند. نویسنده در این داستان بیش از حد بر توصیف‌های طولانیِ درونی اصرار می‌ورزد؛ اگر بیست‌صفحه اول را به‌طور نسبی ملاک قرار دهیم، دوسوم آن شامل توصیف حالات و برداشت‌های ذهنی و تأثیرات روحی است که گرچه نشانگر زبان و ذهن پربار و تأثیرگذار نویسنده‌است، اما «طرح» یا همان پلات (plot) داستان را ضعیف و کم‌دامنه نشان می‌دهد، که می‌توان آن را تعمدی برای طولانی‌کردن طرح محدود اثر به‌حساب آورد.

توصیف‌ها به‌خودی‌خود زیبا و هنرمندانه‌اند، اما نسبت به حجم کتاب (با قطع کوچک، حدود ۷۲ صفحه) و طرح بی‌فرازوفرود آن، طولانی و صرفاً «انشایی روایی»اند:

«خواستم جیغ بکشم، نمی‌شد. صدا گره خورده‌بود توی گلویم. مرواریدِ توی گردن‌بندم را محکم گرفتم توی دستم. نفس بلندی کشیدم، یکی از پاهای خواب‌رفته‌ام تکان خورد. همه زورم را ریختم توی همین پا و بلند شدم.

پنجه‌هایم را گرفتم به لبه تنور و تنم را که سنگین شده‌بود، کشیدم بالا. ولو شدم روی حصیر کف اتاق؛ درست کنار صندوقچه. اتاق دور سرم می‌چرخید. پلک‌هایم را گذاشتم روی هم. زمین زیر تنم می‌لرزید. صدایی زمخت افتاده‌بود توی سرم. مزه خون و بوی نم سرداب هنوز ته حلقم بود. غلتیدم روی حصیر تا رسیدم جلو در اتاق، اما همه‌جا زمین زیر تنم می‌لرزید. دوباره غلتیدم تا ته اتاق.

فصلنامهٔ نقد کتاب
کودک و نوجوان
سال پنجم، شمارهٔ ۱۸
تابستان ۱۳۹۷

نوع موضوع و فضاسازی گرچه اساساً مبتنی و متکی بر خرده‌فرهنگ‌های داستانی سنتی و حتی خرافی است، اما خصوصیات داستان‌های ترسناک را هم دارد

پلک‌هایم را محکم به‌هم فشار دادم، دستم را گذاشتم روی گوش‌هایم تا همه‌جا تاریک شود و ساکت، ولی بازهم می‌دیدم و می‌شنیدم.» (ص ۱۷)

او وسواس زیادی دارد که کاراکترها و آنچه را که رخ می‌دهد، در چارچوب تأثیرات ذهنی خود توصیف نماید؛ درحقیقت، کاراکترها و عوامل دیگر استقلال داستانی ندارند و موجودیتشان به ذهن و احساس خود راوی بستگی پیدا کرده‌است؛ باید گفت که این راوی توجه زیادی به چگونگی و شکل واقعی واقعیت‌ها ندارد. همه چیز با درآمیختگی و واسطگی زیادی به ذهنش نشان داده شده‌اند؛ می‌توان گفت برخلاف برخی نویسنده‌ها که واقعیت‌ها بر ذهنشان تقدم دارند، این نویسنده ذهنش بر واقعیت‌ها سیطره دارد و موجودیت هر داده داستانی و کاراکتری در هر مکان و هر حالتی تحت‌الشعاع گیرنده‌های ذهن اوست؛ این ذهن‌گرایی، تخیل‌زایی و حس‌محوری به‌حدی است که گاهی همه‌چیز به‌طور کامل برآیند ذهن می‌شود و همواره چیزی به نام واقعیت موجودیت داستانی پیدا نمی‌کند:

تکیه دادم به کنج دیواری که زیر تاقچه بود، این‌طوری ترسم کمتر می‌شد، مثل ماهی‌ای که از ترس خورده‌شدن پشت تخته‌سنگی قایم می‌شود، من هم پناه گرفته‌بودم زیر تاقچه. دختر ساکت شده بود. دلم می‌خواست برگردم توی تنور تا ببینم چه بلایی سرش آمده، اما از سایه‌ای که خون سر می‌کشید وحشت داشتم، از کارهای شوکا هم همین‌طور، حتی از ... یک‌دفعه آینه از توی تاقچه پرت شد روی زمین، انگار کسی با دست هلش داده باشد رو به جلو. از جا پریدم، سرم خورد زیر تاقچه. درد پیچید توی کاسه سرم. صورت دختر را توی تمام تکه‌های شکسته آینه می‌دیدم، مثل این‌که درست پشت سرم ایستاده باشد.

خواستم تکه‌های شکسته را از روی زمین جمع کنم، اما می‌ترسیدم، انگار که یک‌دسته دختر موسفید نشسته بود کف اتاق. دویدم طرف پنجره. دریا هنوز هم تاریک بود و توفانی. موج‌ها وحشی شده بودند و می‌کوبیدند به‌هم. نوبان هنوز زیر پنجره نشسته‌بود و زل زده‌بود به موج‌ها. خواستم برایم نی‌انبان بزند تا یک کم آرام شوم. بلند شد. ماسه‌های پشتش را تکاند.

«هیس!» (صص ۱۹ و ۲۰)

«وانموده‌سازی»های ذهنی که مبتنی بر آداب و رسومی خاص است، گاهی از

مـرز تخیـل می‌گـذرد و بـه توهـم زایـی نزدیـک می‌شـود، اغلـب محوریـت می‌یابـد و ذهـن را «تسـخیر» می‌کنـد؛ ایـن خصوصیـت طـوری انعـکاس پیداکـرده کـه مخاطـب بـاور کنـد کـه داسـتان دربـاره جـن‌زدگان اسـت؛ بـه همیـن دلیـل، هرگـز نمی‌تـوان در آن، واقعیـت را از توهـم جـدا کـرد؛ هـدف و غایتـی بـرای «تسخیرشـدگی» «روح و ذهـن» در میـان نیسـت، جـز آن‌کـه صرفـاً مهـارت در داسـتان‌گونگی (نـه خلـق داسـتان و داستان‌نویسـی) و همزمـان فریـب مخاطـب در میـان باشـد؛ البتـه ایـن داسـتان جن‌زدگـی در اصـل ریشـه مردم‌شناسـی و جامعه‌شناسـی بومـی، سـنتی و محلـی دارد کـه به‌گونـه‌ای بـه اعتقـادات خـود ایـن مـردم مربـوط می‌شـود.

در داسـتان «تسخیرشـدگان جزیـره بادیـان» اثـر «بـدری مشـهدی» تکـرار ایـن «وانموده‌سـازی»های کامـلاً ذهنـی سبب‌شـده کـه خواننـده گاهـی احسـاس می‌کنـد بعـد از خوانـدن بخـش قابل‌توجهـی از داسـتان بـاز در ابتـدای آن اسـت: داده‌هـا و داشـته‌های اثـر پی‌درپـی ذهنـش را بـه پس‌وپیـش سـوق می‌دهنـد.

مخاطـب درنهایـت درمی‌یابـد کـه موضـوع یـا حادثـه تـازه‌ای در میـان نیسـت؛ فقـط همه‌چیـز «کابوس‌گونـه» و بـا «وانموده‌سـازی»های نسـبتاً متفاوتـی تکـرار می‌شـود؛ ضمـن آن‌کـه نویسـنده بـا نگاهـی اسـتقرایی دقیقـاً بـه همـه جزئیـات می‌پـردازد، بی‌آن‌کـه بدانـد طـرح موضوع‌محـوری اثـر محـدود اسـت و ایـن جزءگرایی‌هـای پی‌درپـی، اساسـاً خـاص رمان‌نویسـی اسـت، نـه داستان‌نویسـی و نهایتـاً ایـن داسـتان را همچـون «بخشـی از یـک رمـان نسـبتاً ترسـناک» جلـوه داده‌اسـت:

«سـایه همان‌شـکلی بـود کـه از تـوی دریچـه تنـور دیـده بودمش، نشسـته بـود و داشـت قلیـان می‌کشـید. وقتـی دختـر بـه تقـلا افتـاد از جـا بلندشـد. دیـوار سـفید سـرداب از پشـت هیـکل سـیاهش پیـدا بـود. پلک‌هایـم را بازوبسـته کـردم، تاریـک روشـن، سـیاه سـفید ... سـرم چـرخ خـورد، قفسـه سـینه‌ام سـنگین شـد.

سـایه داشـت بـه در سـرداب نزدیـک می‌شـد. خـودم را تـوی پله‌هـا کشـیدم بـالا. عقب‌عقـب سُـریدم روی زمیـن. رفتـم طـرف درخـت کنـار. سـایه از در رد شـد. هیـچ صدایـی از تـوی گلویـم بیـرون نمی‌آمـد تـا داد بکشـم و شـوکا را خبـر کنـم. عقب‌تـر رفتـم و تکیه‌کـردم بـه درخـت. صـدای خرنـاس از پشـت سـرم بلندشـد. از جـا پریـدم. گربـه‌ای سـیاه نشسـته‌بود روی دسـت‌هایش، درسـت پشـت درخـت. سـایه جلـو آمـد. یـک مشـت خـاک پاشـیدم تـوی صورتـش. خندیـد. دهـن گشـادش تـا بناگـوش بـاز شـد. بـوی خـون مـی‌داد و بـوی تنباکـوی لنگـه‌ای و تنـم داشـت ذره‌ذره از هـم بـاز می‌شـد. زمیـن زیـر تنـم لرزیـد. سُـریدم پشـت درخـت. گربـه دوبـاره

فصلنامهٔ نقد کتاب
کودک و نوجوان
سال پنجم، شمارهٔ ۱۸
تابستان ۱۳۹۷

«بدری مشهدی» تأکید بسیار زیاد و در مواردی افراطی بر توصیف حالات و موقعیت‌ها دارد

خرناس کشید.» (صص ۲۵ و ۲۶)

این‌گونه آثار اغلب از ساختار «گردابه‌ای» و «درجایی» برخوردار هستند؛ یعنی عوامل و عناصر داستان پیش نمی‌روند و یا تغییر نمی‌کنند؛ به‌گونه‌ای درجایی هربار با جلوه، موقعیت و حالت دیگری ظاهر می‌شوند؛ این خصوصیت، داستان «تسخیرشدگان جزیره بادیان» اثر «بدری مشهدی» را از نظر ساختاری به‌زعم ضعف‌ها و نارسایی‌هایش به‌طور نسبی در رده «داستان‌های ایستگاهی مبتنی و متکی بر توصیف» قرارداده و همه توصیف‌ها هم چیزی جز «وانموده‌های نسبتاً مشابه» نیست.

«بدری مشهدی» برای آن‌که داستانش باورپذیر شود، عمداً از خود توصیف و وانموده‌سازی هم آشنایی‌زدایی می‌کند تا این مقوله‌ها هم «یک واقعیت ظاهراً تخیلی داستانی» به‌نظر برسند.

او بر آن است توهمات، کابوس‌ها و تخیلات را کلاً همچون عوامل و عوارضی واقعی جلوه دهد و آن‌ها را به خوانندگان بقبولاند، اما به‌دلیل تکرار زیاد توصیف‌های شخصی در این کار موفق نشده‌است :

«خواب نبودم. زخمِ روی بازویم خون پس می‌داد و می‌سوخت. وهم و خیال هم نبود. صدای قهقهه پیچید توی سرم. طارنوش خیال نداشت دست از سرم بردارد. دختر پشت سرم ایستاده‌بود. نفسش از کنار گوشم رد شد. دسته هاون را بلند کردم تا بکوبم روی قفل در. صدای زوزه باد که بلند شد، زیر لب وردی را خواندم که از شوکا یاد گرفته‌بودم. در تکان‌تکان خورد. قفل یک دفعه بازشد. نور هل خورد توی سرداب نیمه‌تاریک. چشم‌هایم را تنگ‌کردم تا به نور عادت کند. برگشتم و زل‌زدم به دختر. گفتم: «بی‌خود بازی درنیار. بگو کی هستی و از کجا اومدی، اسم که داری، هان؟ همه این بدبختی‌ها زیر سر توئه. تا نیومده بودی خبری از طارنوش هم نبود. نکنه ... نکنه از دریا اومده باشی؟ انگشتش را کشید روی لکه‌سیاه زیر چانه‌ام و از پله سرداب رفت بالا. ساکت شدم. می‌ترسیدم دوباره به سرش بزند و وحشی بشود.» (صص ۳۰ و ۳۱)

تداوم این ذهن‌گرایی‌ها ادامه می‌یابد و بعدازمدتی خواننده خسته و بیزار می‌شود؛ نهایتاً این فکر به ذهن خطور می‌کند که گویی جای دختر طلسم‌شده (دختر بیمار روی تخت) با کاراکتر راوی یا همان کاراکتر اصلی، عوض شده و بیمار اصلی و حتی وخیم‌تر که خصوصیاتی پارانویایی هم دارد، خود راوی است؛ البته نویسنده هم آن را بهانه قرارداده تا هرقدر بتواند

«توصیف‌پردازی» و «متن‌افزایی» کند:

«یک سره با من بود. صدای نفس‌هایش را می‌شنیدم. بالش زیر سرم را بلندتر کردم. نفسم سخت می‌آمد. تنم دوباره سست و سنگین بود. همه زورم را می‌زدم تا حریف صدای توی سرم بشوم. می‌خواستم نشنومش وقتی که نصفه‌شبی وسوسه‌ام می‌کرد بزنم به دریا ...

داشت خوابم می‌برد، اما خرناس‌های نخراشیده دختر نمی‌گذاشت. کلافه بودم. به هرطرف غلت می‌خوردم وحشت می‌کردم. شوکا مینارش را برداشته بود، با گودرفتگی کاسه چشم‌هایش و موهای تُنُک روی سرش شکل عجوزه‌های جادوگر شده‌بود. مثل شب‌های دیگرش نبود.» (صص ۴۲ و ۴۳)

موقعیت‌ها در فقدان یک حادثه تعیین‌کننده داستانی و مهم، اغلب کارکرد «شبه‌حادثه» پیدا کرده‌اند و خواننده را گول می‌زنند و در ادامه روند موضوع، هربار خواننده را از پایان به آغاز همان موقعیت می‌کشانند و نویسنده در فاصله بین آغاز شکل‌گیری موقعیت‌ها و پایانشان، فرصت می‌یابد تا هر اندازه دلش خواست «ذهن‌پردازی» کند و بر حجم «کمی» (نه کیفی) داستانش بیفزاید؛ نکته مهم دیگر آن‌که، در این موقعیت‌های روحی و توصیفی هیچ غایت‌مندی و هدفی نیست:

«نمی‌شد برگردم سراغ نویان، صدای دهل‌ها را هنوز می‌شد شنید. ضرب‌آهنگشان تند شده‌بود، رسیده بودند به آهنگ خون. یک لحظه ایستادم، نفس‌نفس می‌زدم. مانده‌بودم برگردم یا بدوم سمت قبرستان. سایه دراز طارنوش از تنم رد شده بود و افتاده‌بود روی ماسه‌ها. وحشت می‌کردم سرم را برگردانم و صورت زشتش را ببینم، همین همیشه بودنش بس بود برای ترساندنم! نشستم روی زمین سرم را چسباندم به زانوهایم. پلک‌هایم را گذاشتم روی هم، نویان زیر پارچه سفید چهاردست و پا شده بود و می‌چرخید وسط کپر، انگار که بخواهد به کسی حمله کند، دستش را زد وسط تشت خونی که جلو آوین بود، خون‌ها برگشت کف کپر و پاشید به سر و صورتش. دریابیگ کشیدش عقب و شانه‌هایش را محکم نگه‌داشت، هورام دوید بیرون کپر.

دهل‌زن‌ها باید دست نگه‌می‌داشتند ... دختر بود انگار که وسط این شلوغی با پارچه سفید روی سرش از کپر زد بیرون. سبک می‌دوید انگار نوک پنجه‌هایش روی زمین نبود.

فصلنامهٔ نقد کتاب
کودک و نوجوان
سال پنجم، شمارهٔ ۱۸
تابستان ۱۳۹۷

برخلاف برخی نویسنده‌ها که واقعیت‌ها بر ذهنشان تقدم دارند، این نویسنده ذهنش بر واقعیت‌ها سیطره دارد

آویـن کـه پارچـه روی سـرش را زد کنـار، شـوکا شـروع کـرد بـه شـیون‌کردن ...» (ص ۵۹)

«بـدری مشـهدی» بـرای آن‌کـه مخاطبـان را بـه خوانـدن ادامـه اثـر ترغیـب نماید، ترفنـد دیگـری هـم بـه‌کار می‌بـرد: آخـر برخـی از فصل‌هـای کتـاب را به‌گونـه‌ای «حادثه‌نمـا» و تعلیـق‌دار بـه پایـان می‌رسـاند تـا خواننـده کتـاب را کنـار نگـذارد:

«انـگار سـایه سـیاهی داشـت وسـط شـاخه‌ها تـاب می‌خـورد. یـک دفعـه دلـم زیـرورو شـد. دویـدم بـالا تـوی اتـاق.» (ص ۱۱)

«دلـم نمی‌خواسـت دوبـاره ببینمـش. پلک‌هایـم را محکـم به‌هـم فشـار دادم، دسـتم را گذاشـتم روی گوش‌هایـم تـا همه‌جـا تاریـک شـود و سـاکت، ولـی بـاز هـم می‌دیـدم و می‌شـنیدم» (ص ۱۷)

«سـایه تاب‌خـورد دور درخـت، سـرک کشـید پشـت درخـت و دسـت نیمـه‌اش را انداخـت دور گردنـم.» (ص ۲۶)

«تـا خواسـتم یـک قـدم دیگـر بـردارم، دیـدم شـبحی سـفیدپوش بـا سـینه خونـی مـی‌دود طرفـم. برگشـتم سـر جـای اولـم. سـرم را گذاشـتم تـوی سـینه دختـر و شـروع کـردم بـه جیـغ کشـیدن ...» (ص ۶۳)

او حتـی خواب‌هـا و کابوس‌هـای کاراکتـرش را کـه حدومـرز و انـدازه نـدارد، بـه توصیـف درمـی‌آورد؛ ایـن بخش‌هـا بیـش از قسـمت‌های دیگـر بـه داسـتان آسـیب زده‌انـد، زیـرا تحلیل‌پذیـر نیسـتند و سـبب «گمانه‌زایی»هـای موقتـی و بی‌اسـاس می‌شـوند کـه هیـچ کمکـی بـه موضـوع و موقعیـت کاراکترهـا نمی‌کنـد و فقـط «زیاده‌گویی‌هـای توصیفـی نسـبتاً روایـی» به‌شـمار می‌رونـد؛ تمامـاً بـر فقـدان یـک حادثـه مهـم و محـوری در داسـتان دلالـت دارنـد و همـواره خواننـده را به‌اشـتباه هـم می‌اندازنـد.

معمـولاً نویسـندگان در داستان‌هایشـان از ایـن خواب‌هـا و کابوس‌هـا به‌طـور محـدود و صرفـاً بـرای شـناخت وضعیـت روحـی و مقطعـی کاراکترهـا اسـتفاده می‌کننـد و یـا آن‌کـه عامـل و فرصتـی بـرای وقـوع یـک حادثـه ناگهانـی بـرای کاراکتـر مـورد نظـر می‌شـوند؛ امـا این‌جـا صرفـاً کارکـردش تأکیـد بیش‌ازحـد بـر ذهنیـات، توهمـات، خوابگونگی‌هـا و آداب خرافـی اسـت.

تمرکـز بیـش از انـدازه روی «وانموده‌سـازی» و تـلاش بـرای آن‌کـه الزامـاً و بـدون دلیـل ثابـت شـود کـه چیـزی وجـود دارد و از «هیـچ» هـم می‌تـوان داستان‌سـازی کـرد و قبـلاً به‌صـورت بخشـی از آداب و رسـوم درآمده‌اسـت و نویسـنده را بـرآن داشـته تـا اقـدام بسـیار متناقضـی انجـام دهـد، یعنـی بـه کمـک آن‌هـا و تخیـل‌اش، بـه توهـم کامـل برسـد؛ او سـرانجام هـم بـدون دلیـل و به‌طـور ناگهانـی هرآنچـه سـاخته ویـران، و داسـتانش را بـه بهانـه وجـود یـک «همـزاد» بـا «هیـچ» معنـا

می‌کنـــد.

در اواخـر داسـتان بعـد از فریـب‌دادن خواننـدگان و تأکیـد چندیـن و چندبـاره بـر «وانموده‌سـازی» بـه شـرایطی خـاص و کاراکترهایـی عجیـب، یک‌بـاره و ناگهانـی همـان شـرایط و کاراکترهـا را عـادی، معمولـی و حتـی «دوتـا، یکـی» می‌کنـد، تـا بـا ترفنـد «قائل‌شـدن بـه همـزادی بـرای کاراکتـر راوی»، از همه‌چیـز گره‌گشـایی کرده‌باشـد؛ نتیجـه آن می‌شـود کـه حـالات روحـی، موضوعـات و موقعیت‌هـای قبلـی کـه بـه آن‌هـا اشـاره شـده، در اصـل واقعـی نبوده‌انـد و موجودیـت داسـتانی هـم نداشـته‌اند؛ بلکـه «دروغ‌هایـی داسـتانی» و اساسـاً «خوداظهاری‌هـای روان‌پریشـانه» بوده‌انـد:

> انگشـت‌های سـردش را کشـید روی شـقیقه‌هایم، صدایـش نـازک بـود و آرام. گفـت: «اسـمم ملیقـا اسـت.» وقتـی از سـرداب بیـرون آمده‌بودیـم و حـرف نمـی‌زد، صدجـور بـازی درمـی‌آوردم تـا بـه حرفـش بیـاورم، امـا حـالا حرف‌زدنـش برایـم مهـم نبـود. حتـی دانسـتن و ندانسـتن اسـمش هـم برایـم هیـچ فرقـی نمی‌کـرد. این‌قـدر گیـج و کلافـه بـودم کـه حوصلـه شـنیدن هیـچ قصـه‌ای را نداشـتم. زل زده‌بـودم بـه سـایه کمرنـگ طارنـوش کـه کنـج بلـم نشسـته بـود. منظـورش را از همیشـه نشسـتن تـوی آینـه نمی‌فهمیـدم، ولـی دروغ نمی‌گفـت، تـوی آینـه دیده‌بودمـش. هنـوز هـم نمی‌خواسـتم چیـزی بپرسـم، امـا ملیقـا می‌خواسـت به‌تلافـی همـه سـؤال‌هایی کـه جـواب نداده‌بـودم، حـرف بزنـد: «مـن همـزاد تـوام تیـوا، بـرای همیـن هـم همیشـه حرف‌هـای تـورو می‌شـنیدم.» (صص ۷۲ و ۷۳)

آنچـه به‌عنـوان گره‌گشـایی از وضعیتـی کـه گذشـته ارائـه می‌شـود، به‌نوبـه خـود یـک معضـل و «گـره» توهم‌آمیـز غیرداسـتانی ثانویه‌اسـت؛ «بـدری مشـهدی» بـه باورپذیربـودن داده‌هـای اثـر توجه‌نکـرده، زیـرا آنچـه را کـه به‌عنـوان علـت و حقیقـت ماجـرا بیـان می‌کنـد، به‌مراتـب توهم‌آمیزتـر و غیرقابـل باورتـر از موضوعـات و مـوارد قبلـی اسـت؛ طوری‌کـه، بی‌پایگـی و بی‌محتوایـی داسـتان را بـا قاطعیـت انکارناپذیـری بـه اثبـات می‌رسـاند و هـدف از نوشـتن داسـتان «تسخیرشـدگان جزیـره بادیـان» عمـلاً «هیـچ به‌خاطـر هیـچ» می‌شـود؛ ذهنمایـه غایـت‌دار، قابـل فهـم و منطـق‌داری در داسـتان نیسـت و موجه‌بـودن حضـور کاراکترهـا هـم در متـن زیـر سـؤال اسـت؛ همه‌چیـز تحـت عنـوان «طلسم‌شـدگی» توجیه‌شـده و نویسـنده توقـع بیهـوده‌ای داشـته کـه خواننـده آن‌هـا را بـاور کنـد:

> «طارنـوش فقـط دنبـال باطل‌کـردن طلسمشـه، تـا باطـل نشـه دسـت از سـرت ور نمـی‌داره، کارهـای شـوکا هـم هیـچ فایده‌ای نـداره.

فصلنامهٔ نقد کتاب
کودک و نوجوان
سال پنجم، شمارهٔ ۱۸
تابستان ۱۳۹۷

این جزءگرایی‌های پی‌درپی، اساساً خاص رمان‌نویسی است، نه داستان‌نویسی و نهایتاً این داستان را همچون «بخشی از یک رمان نسبتاً ترسناک» جلوه داده‌است

طلسمش رو فقط دختری می‌تونه باطل کنه که انگشت ماه تموم زیر چونه‌اش نشونش گذاشته‌باشه.

طارنوش این‌رو می‌دونست، به‌خاطر همین هم اومد سراغ من، ولی خبر نداشت که این کار فقط از دست یه آدم برمی‌یاد، فقط از دست تو! نمی‌خواستم تو هم گرفتارش بشی و اذیتت کنه، فقط می‌خواستم کمکم کنی، تقصیر اون دوتا جاشو شد که به‌زور آوردنم پیش شوکا، بعدش هم تقصیر خودته که اومدی و سنگ سفید رو پرت کردی طرفم. نویان این سنگ نمک رو بهت داده بود که طارنوش نتونه نزدیکت بشه. حالا هم اگه طلسم طارنوش رو باطل کنی از دستش خلاص می‌شی» (صص ۷۴ و ۷۵)

قصه‌پردازی برای «انس و جنس» آن‌هم به کمک توصیف و «وانموده‌سازی»های پی‌درپی، نوشتار «تسخیرشدگان جزیره بادیان» اثر «بدری مشهدی» را که اساساً از لحاظ «طرح» و ساختار دارای ضعف است، به بهانه «باطل‌کردن طلسم» به «همه‌چیزگویی و همه‌چیزنمایی‌های گمانه‌آمیز و بی‌دلیل» تبدیل کرده‌است؛ نهایتاً فضایی روان‌پریشانه، خرافی و توهم‌آمیز ایجادشده که در اصل تمرینی انشایی برای قلم‌فرسایی و ذهن‌پردازی روایی به‌شمار می‌رود؛ نویسنده نهایتاً به تلمیح روی می‌آورد و «خرده‌روایت»هایی خرافی را چاشنی اثرش می‌کند؛ اما این روایت که از ذهنیتی عامیانه نشأت می‌گیرد، کمکی به گیرایی داستان نمی‌کند:

«طلسم را دادم دستش. گرفت و گفت: «تو می‌دانی چرا فرشته باد، بادهای سیاه را نفرین کرده؟»

- «از کجا بدونم، همین چیزایی هم که می‌دونم نویان گفته.»
- «نویان نگفته که طارنوش و بقیه بادهای سیاه دائم دنبال ترساندن و اذیت‌کردن اهل جزیره‌اند؟هیچ جاشویی و هیچ بلمی از دستشان در امان نبود. تا جایی‌که می‌شد توی دریا توفان به‌پاکردن و ناخدا را بیچاره‌کردن. این کاروانسرا روزگاری پر از مسافر می‌شد، اما طارنوش و فارس که سردسته همه بادهای سیاه بودن این‌قدر مسافران را ترساندن تا همه را فراری‌دادن و این‌جا متروکه‌شد. تا وقتی که شروع کردن به وسوسه‌کردن یک جاشو تا بچه‌کوسه‌ای را شکار کند و توی ساحل تکه‌تکه کند. جاشو همان‌روز گرفتار توفان شد و غرق شد. اما کوسه مادر تا چندروز لب ساحل سرگردان می‌چرخید. مجبور شدم نفرینشان کنم، به‌خاطر شرّهایی که به‌پا می‌کردن، به‌خاطر

بی‌رحم بودنشان ... با طلسم چشم کوسه طلسمشان کردم. چشم همان بچه‌کوسه! این دالان تاریکی که از توی آن رد شدی یک‌روز جای زندگی همین بادها بود، ولی تا طلسمشان شکسته نشود اجازه ندارند دوباره به کاروانسرا برگردند. الان همگی روی آب سرگردان شدن، جا و مکانی ندارن، دنبال یکی می‌گردن تا توی جلدش برن، دنبال کسی که طلسمشان را باطل کند.» (ص ۸۵)

تأکید برذهن‌گرایی‌ها سبب‌شده کاراکتر راوی که نقش محوری در داستان دارد، فقط به‌عنوان یک «بیمار پارانویایی متوهم» قابل تحلیل باشد و شخصیت‌پردازی دیگری برای او نتوان قائل شد.

فصلنامهٔ نقد کتاب
کودک و نوجوان
سال پنجم، شمارهٔ ۱۸
تابستان ۱۳۹۷

در این موقعیت‌های روحی و توصیفی هیچ غایت‌مندی و هدفی نیست

دریافت نهایی

در داستان‌های رئالیستی و واقع‌گرایانه، اتکای به روابط علت و معلولی و قواعد معین و حتی ریخت‌شناسی واقعیت‌ها، اصل اولیه به حساب می‌آید و این کار را تا اندازه‌ای برای نویسنده دشوار می‌کند، زیرا قواعد و الزامات از پیش تعیین و تعریف‌شده‌اند و نویسنده باید تجربیات اجتماعی زیادی هم داشته‌باشد تا از پردازش موضوع و ساختاردهی درست و تأویل‌دار موضوع و داستان برآید، زیرا تخیل او منوط به واقعیت‌های عینی است.

درعوض، در داستان‌های تخیلی چون چنین قانون‌مندی‌هایی وجود ندارد و تخیل به‌طور بی‌واسطه و کاملاً منوط به خود ذهن است، نویسنده این اختیارمندی را دارد که به‌طور نسبی با آزادی ذهنی بیشتری واقعیت‌های تخیلی داستانش را تعیین، طراحی و شکل‌دهی نماید، اما «بدری مشهدی» اختیارمندی‌اش نامحدود است؛ او به خودش حق داده تا جایی که ممکن بوده به کمک تخیل و توهم «توصیف‌پردازی» و «ذهن‌پردازی» کند و این به داستانش آسیب زده‌است.

در این اثر، حادثه مهم و تأویل‌آمیزی رخ نمی‌دهد و چیزی هم به تحلیل داستانی درنمی‌آید؛ سخن صرفاً درباره برخی اعتقادات «شبه‌جادویی» و اساساً خرافی است؛ به همین دلیل اثری ضعیف و حتی می‌شود گفت که از نظر ساختاری ناقص است: فرازوفرود و گره‌افکنی مهمی وجود ندارد. تنها عاملی که به‌دلیل تأکید زیاد نویسنده بر آن، شبیه حادثه از کار درآمده و نمی‌توان آن را واقعاً حادثه به حساب آورد، درون‌گرایی بیش از حد و بیمارگونه کاراکتر «راوی» است.

اما داستان *تسخیرشدگان جزیره بادیان* از لحاظ زبان و نثر داستانی به‌طور نسبی قابل تأمل است و همین هم سبب می‌شود که خواننده به‌محض

خسته‌شدن کتاب را برای همیشه کنار نگذارد؛ ضمناً برخی از توصیف‌ها زیبا و داستانی‌اند، اما رویکرد افراطی نویسنده در این زمینه و پرداختن صرفاً بالینی او به حالات، واکنش‌های روحی و تأکیدهای درجایی موضوع، به ساختار اثر آسیب زده‌است و عملاً بی‌توجهی به «طرح» را که مبنا و اساس هر هنری به‌شمار می‌رود، به اثبات رسانده‌است.

از نظر ژانر هم نمی‌شود این اثر را جزو داستان‌های (ولو ناقص) تخیلی به‌حساب آورد؛ بلکه در رده داستان‌های صرفاً ذهنی که بر خرده‌فرهنگ‌های خرافی متکی است، قرار می‌گیرد.