شب نشینی منظومه‌های ماندگار در ایوان خانه‌ای کوچک

O جمال‌الدین اکرمی

O مجموعه هفت گانه :
O پریا (احمد شاملو)
O دختران ننه دریا (احمد شاملو)
O مردی که لب نداشت (احمد شاملو)
O علی کوچیکه (فروغ فرخزاد)
O آرش کمانگیر (سیاوش کسرایی)
O [باز] باران (گلچین گیلانی)
O ننه سرما (بهرنگ شهرابی)
O تصویرگر: مهردخت امینی
O ناشر: خانه ادبیات
O نوبت چاپ: اول ـ ۷۸، ۷۹، ۱۳۸۰

چرا این همه تأخیر؟ واقعاً چهل و پنج سال وقت لازم بود تا منظومه ملی «پریا»، به سرزمین اصلی‌اش، یعنی دنیای کودکان و نوجوانان، بازگردد؟

اگرچه منظومه پریا، در لحظهٔ تولدش، به «فاطی ابطحی و رقص معصومانه» عروسک‌هایش تعلق داشت، انتظار آن گونه بود که دیر یا زود، این منظومه در کتابی که مستقلاً برای کودکان و نوجوانان تدارک دیده شده، عرضه شود. پریا از همان لحظه تولد، سرشار از ترنم آهنگین واژه‌ها، ملودرام‌ها و پرداخت‌های جادویی بود، اما هنوز بندنافش بریده نشده، رنگ و بوی سیاسی ـ اجتماعی به خود گرفت و به پستوی نه توی شب‌نامه‌ها و بعد هم ادبیات تلخ بزرگترها رانده شد. نه این که نوجوان‌ها سراغش را نگرفتند و برایش شمع روشن نکردند، بلکه هر چه بود، می‌شد این طور قضاوت کرد که یک کودک استثنایی متولد سالِ اشک و سال شکِ ۳۲، نمی‌توانست هم به سادگی جست و خیز کند و هم برای خودش فتح نامه بخواند (آن طور که فروغ، با ثبت آن شماره شناسنامه در شعرای مرز پرگهر، کرده بود).

این طور شد که پریا، ابتدا به سرزمین شبانه‌ها و بعد هم به دنیای پشت پرده بزرگترها تبعید شد و پری‌های قصه‌اش، پشت دروازه‌های قلعه‌ای جادو شده نشستند و گریه کردند. نه از گشنگی و نه از تشنگی، بلکه از تنهایی و کودک گریزی.

این تبعید، برای منظومه «مردی که لب نداشت»، چهل سال، علی کوچیکه، سی و پنج سال، باز باران، نزدیک به سی سال و آرش کمانگیر، سیزده سال (تا سال ۱۳۵۰ که توسط انتشارات کانون پرورش به چاپ رسید)، طول کشید.

اما برای چه این منظومه‌ها، از همان سال‌های نخستین تولد، از دسترس کودکان و نوجوانان خارج شدند؟ آیا زمان زیادی لازم بود تا آن‌ها بتوانند آن را درک کنند و از آن لذت ببرند؟ نکند هنوز هم دسترسی به آن برای کودکان زود است و ممکن است خدای ناکرده، بچه‌ها آن را نفهمند و آن را متعلق به خودشان ندانند؟ نکند تا وقتی که این منظومه‌ها پشت پرده بودند، ناخنک زدن به آن‌ها می‌توانست نزدیکی به دنیای پر از استعاره و ابهام را برای آنها شیرین‌تر کند و حالا که دَمِ دست است، دیگر آن لایه‌های تو درتویش را گم کرده است؟

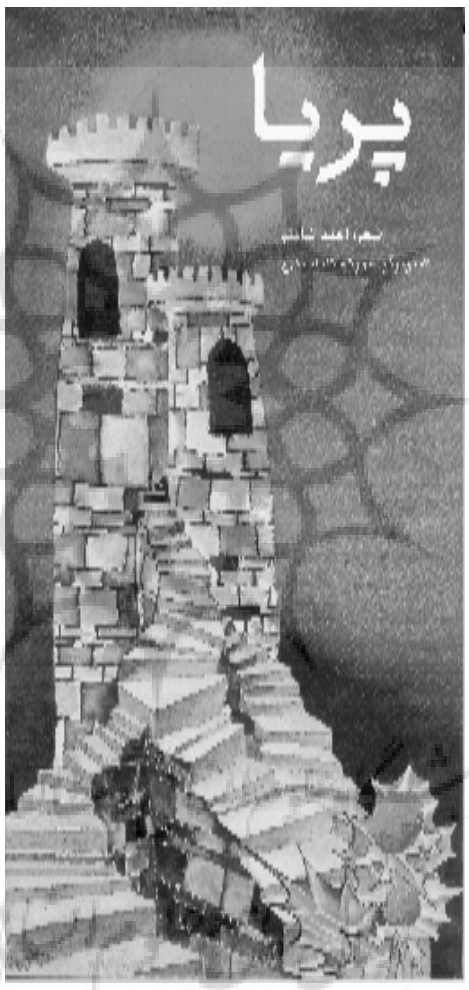
حضور این منظومه‌ها، رویدادی عمیق و جدی در حوزه فرهنگ ملی و ادبیات کودکان و نوجوانان، به شمار می‌رود و هیچ طیف دیگری، به اندازه کودک و نوجوان، نمی‌تواند از باروهای نه توی جادوها و افسانه‌هایش بگذرد و ملودی‌ها، سردرگمی‌ها، ابهام‌ها و بازی‌های زبانی‌اش را دوست بدارد؛ هیچ کس بیش از بچه‌ها!

مهم‌ترین فرآیندهای دوری نخستین این مجموعه را از دنیای کودک و نوجوان، غیر از ابعاد سیاسی ـ اجتماعی آن، باید در زودرس بودن عنصر «انتزاع»، در حوزه علایق کودک و نوجوان دید. کافی است به خاطر بیاوریم که درسال‌های نخستینِ دهه سی، ادبیات کودک و نوجوان سرزمین ما تازه از قنداق نوزادی‌اش درآمده بود و تنها اجازه داشت با هزار زحمت، چهار دست و پا روی زمین بخزد و به آن چه که دوست می‌داشت، زبان بزند. و چه مزه‌های تلخی !

طی این سال‌ها جبار باغچه‌بان، تلاش‌های نخستین خود را برای نوشتن متون آموزشی و تربیتی، به نیمه راه رسانده، عباس یمینی شریف، برای نخستین بار شعر کودک را با هزار زحمت، رسمیت بخشیده و صمد بهرنگی، برای جمع آوری متل‌ها و افسانه‌های آذربایجانی، پا به راه نهاده است. بدیهی است در این شرایط، نه امکان صدور شناسنامه کودک

سالی برای این گونه منظومه‌ها و جود داشته و نه این که همه کودکان، پذیرای چنین مهمانی پر رمز و رازی بوده‌اند. حضور درون مایه‌های تلخ اجتماعی، در لایه‌های هزارتوی زبان شاملو و فروغ نیز آنها را به کلی از دسترس کودک و نوجوان عادی خارج کرده و حداکثر مطالبه‌ای که می‌توانسته در حوزه شعر وجود داشته باشد، قرائت شفاهی و گاه مکتوب شعرهایی بوده مثلِ «به علی گفت مادرش روزی....» و یا در ابعاد دیگر آن، ادبیات فانتزی «موش و گربه» یا قصه تصنیفی «علی مردان خان». در این دوره، هنوز غنی‌ترین حوزه تجلی شعر هم چنان حضور در ادبیات روستایی بوده، در قالب متل‌ها و ترانه‌هایی چون «کدوی قلقله زن»، «دویدم و دویدم»، «خاله سوسکه» و غیره.

حضور انتزاع نیز در این حوزه، تنها می‌توانسته در شکل غیرعادی، اما دوست‌داشتنی پری، دیو، جادو و پهلوانی‌های اسطوره‌ای باشد که در گفت‌وگوی اشیا، جانوران و انسان در گردش بوده است. همه اینها در بازخوانی متن‌هایی انجام می‌شود که نه شکل کتاب آن برای کودک و نوجوان مناسب بوده و نه تصویری داشته که از خانه رنگین‌کمان‌ها آمده باشد. بلکه مکتوب دست به دست شده‌ای بوده که همراه با تولد گویش‌های چندگانه یک متل یا ترانه، گاه تاریخ تولد کودکان شنونده‌اش را نیز در جایی از پشت جلد آنها به نمایش گذاشته است؛ مکتوب‌هایی چون رستم و سهراب، لیلی و مجنون و یوسف و زلیخا. بنابراین، برگزاری هر ساله جشن تولد ادبیات کودک و نوجوان، هنوز نمی‌توانسته به حضور فراگیر متافورها در شکل و شمایل استعاره، ایهام یا کنایه منتهی شود.



هنوز آن چه در این بازخوانی‌ها برای کودکان مهم بوده، در حوزه شعر، عنصر موسیقایی آن بوده است و پیرنگ داستانی ـ افسانه‌ای‌اش در قالب ترانه‌ها و متل‌ها. در حوزه قصه و افسانه هم هنوز پیرنگ داستانی آن است که مهم جلوه می‌کند و گاه ختم ماجرا به خوابیدن شب‌های متوالی در پشت‌بام خانه مادربزرگ‌ها می‌انجامیده است. در نتیجه، هنوز عنصر خیال در حوزه ادبیات مکتوب، حضور عمیقی نداشته، هر چند کودکان و نوجوانان، لحظه‌ای از بازی ابر و باد، با خیال‌های دراز کشیده بر پشت بام غافل نبوده‌اند و انتزاع در شکل و شمایل شفاهی‌اش، هر چند کاملاً شکل نیافته، همیشه موجود بوده است.

سال‌ها بعد، نخستین شکل‌های انتزاع ادبی و هنرمندانه، توسط صمد بهرنگی، وارد حوزه ادبیات مکتوب کودکان و نوجوانان شد. حضور جادوی مدرن و سمبلیک در افسانه‌هایی چون «الدوز و کلاغ‌ها» و «کوراوغلو»، به دلیل انتخاب نوع زبان ساده و روستایی و پیرنگ داستانی پر کشش و کودک پسندانه‌اش، نه به سادگی اما با گذشت زمان و همراه با گسترش دیگر حوزه‌های آموزش و پرورش، شکل گرفت. زبان ساده و روستایی صمد بهرنگی، این امکان را به متن می‌دهد که مثلاً روایت «آدی و بودی» بتواند تا دورترین پشت‌بام‌های قصه‌گویی راه یابد و «الدوز»، از کنار بلندترین بام‌ها همراه کلاغ‌هایش، به سرزمین استعاره و تخیل پرواز کند.

طرح این افسانه‌ها که از درونه ادبیات ملی سربرآورده بود، به دلیل بهره‌وری از فرایندهای اجتماعی، توانست در نخستین سال‌های دهه چهل، به سرزمین ادبیات کودکان راه یابد و بعد سوم ادبیات را که شامل ژرف نگری و واقع‌بینی در رویدادهای موجود، هرچند در قالب قصه و افسانه بود، در ادبیات مکتوب نظم ببخشد. این حضور، در مدتی نه چندان کوتاه، به خواهشی گسترده در میان کودکان و نوجوانان کتابخوان تبدیل شد و سپس گسترش صنعت چاپ و حضور ناشرانی چون پدیده، امیرکبیر، مروارید، گوتنبرگ، فرانکلین، بنگاه ترجمه و نشر کتاب و کانون پرورش، شکل و شمایلی فراگیر به خود گرفت. حوزه ترجمه با حضور کتاب‌هایی چون «آلیس در شگفتزار»، برای نویسنده و خواننده ایرانی، این دریچه را گشود که سرزمین خیال و باور در داستان‌های مکتوب نیز حد و مرزی ندارد؛ همان‌طورکه در پشت بام خوابی قصه‌های مادربزرگ.

طی همین سالها «علی کوچیکه» درحوزه شعر و منظومه، متولد شد. در این وقت، دیگر برادران و خواهران همزادش مثل پریا، دخترای ننه دریا، بارون، یه شب مهتاب، مردی که لب نداشت و آرش کمانگیر یک سرو گردن از او بلندتر بودند، اما هنوز هیچ کدام‌شان شناسنامه کودکی نداشتند و لای کتاب‌های کودکان و نوجوانان راه نیافته بودند. هر چند در این زمان، انتزاع راه خود را در قصه‌ها و افسانه‌های کودکان، به گونه‌ای که ذکرش رفت، باز کرده بود.

پس از آن، نوبت حوزه تصویرگری کتاب‌های کودک و نوجوان بود تا نوزاد پاگرفتهٔ «انتزاع» را در بغل بگیرد و دامن هزارلایه‌اش را رنگ کند. نخستین نمونه‌های برجسته پرداخت انتزاعی در حوزه تصویر را می‌توان در آثار نسل اول تصویرگران، در نخستین سال‌های دهه پنجاه، به ویژه در آثار فرشید مثقالی، مشاهده کرد. او در کتاب‌هایی چون «مارمولک کوچک اتاق من» یا «پسرک چشم آبی» چنین انتزاعی را رسمیت بخشید، اما هنوز انتزاع پرداخت شده، بیشتر به دنیای آلیس و آینه‌اش نزدیک بود تا اولدوز و کلاغ‌های ژولیده‌اش.

طی همین سال‌ها، منظومه «گل اومد، بهار اومد» و «طوقی» با هویت افسانه محوری، به انتشارات کانون پرورش راه یافت، اما برای منظومه پریا و خواهران و برادران ناخوانده‌اش، هنوز کنار سفره ادبیات فولکلوریک و طعم آب نبات‌های کودکان کتابخوان، جای خالی نبود. ظاهراً هنوز بیست و چند سال دیگر لازم بود تا آمادگی کافی برای پذیرفتن یا نپذیرفتن آن تدارک دیده شود! در واقع و به بیانی دیگر، اگر متن و تصویر «مارمولک کوچک اتاق من» یا «پسرک چشم آبی» یا «من حرفی دارم که شما بچه‌ها باور می‌کنید»، می‌تواند سر از خواندنی‌های کودکان درآورد، درمورد پریا و خواهران ناخوانده‌اش چرا چنین نباشد؟

سرانجام کانون پرورش، در سال ۱۳۵۰، منظومه اسطوره‌ای «آرش کمانگیر» را به حیطه ادبیات کودکان راه داد؛ با قطع و تصویرهایی برجسته و به یادماندنی. ترانه «باز باران» گلچین گیلانی نیز سال‌ها بعد، از طریق کتاب‌های درسی، به دنیای پرنشاط کودکان و نوجوانان راه پیدا کرد، اما حضور این چند منظومه، هنوز به معنی گسترش طیف فرهنگ عامیانه و تفکر انتزاعی در ادبیات کودکان و نوجوانان نبود و نمی‌توانست راه‌گشای حضور دیگر همراهانش در این مجموعه باشد.

پس از تصویرگری، می‌توان به حضور پدیده «انتزاع» در فیلم‌های کودکان و نوجوانان اشاره کرد. در این حوزه نیز کانون پرورش، بیش از دیگران، از آن سراغ گرفت. نمونه فیلم‌های متحرکی چون «آقای هیولا»، ساخته فرشید مثقالی، «تداعی»، ساخته نورالدین زرین‌کلک و «سیاه پرنده»، ساخته مرتضی ممیز، از این دست به شمار می‌روند. تماشای چنین فیلم‌هایی این نکته را به یاد کودکان و نوجوانان می‌آورد که خیال‌های فراواقعی، نه تنها در متن کتاب، که در تصویر کتاب و تصویر فیلم نیز می‌تواند پهناور و فرامرزی باشند.

در جهان امروز که رایانه‌ها نگاه و اندیشه کودکان و نوجوانان را با غریب‌ترین نوع تفکر و خیال آشنا می‌کنند و خواه ناخواه، شگفت‌انگیزترین دنیای ذهن و تخیل را در شکل‌های تصویری آن بازسازی کرده‌اند، به نظر می‌رسد گفت‌وگو درباره درک یا عدم درک کودکان و نوجوانان از انتزاع، دیگر موضوعی بی مورد و بدون استفاده باشد. هر چند ممکن است انتزاع، از نوع رایانه‌ای‌اش، نتواند محتوای فانتزی یا ادبی چندانی داشته باشد و نتواند به هنر ماندگار جهان تعلق یابد. بنابراین، چنین نگاهی به ویژه از جانب کارشناسان حوزه ادبیات کودک و نوجوان، دیگر از درجه اعتبار ساقط است و فقط می‌توان به نوعی آن را مرزبندی کرد، به گونه‌ای که مثلاً از حیطه هنر ماندگار و

سازنده خارج نشود، در غیر این صورت، ادعای عدم تعلق این مجموعه به حوزه ادبیات کودک و نوجوان، تنها می‌تواند از طرف کسانی مطرح شود که مایلند کودک امروز، کودک‌تر باقی بماند و نوجوان امروز، به همان کوچه‌های کودکی دیروزش بازگردد.

حال، بهتر است به ویژگی مستقل هر یک از عناوین نامبرده، در شب نشینی منظومه‌ها اشاره کنیم:

O پریا

افسانه نیمه جادویی «پریا»، با توجه به جایگاه عمیق اسطوره‌ای «پری» در افسانه‌های ملت‌ها، از همان نام‌گذاری اولیه‌اش، عناصر تخیل و انتزاع را بار خواننده می‌کند. افسانه‌ای که گرچه در آن، از متل‌ها و ترانه‌های عامیانه به فراوانی بهره‌برداری شده، خلق شخصیت پریا، کاملاً به خلاقیت شاعرانه سراینده‌اش بازمی‌گردد. حضور شخصیت افسانه‌گون و دوست داشتنی پریا که اسیر دیو اندوه و غصه شده، هنوز هم درمیان دوست‌داران افسانه و اسطوره، جایگاه ویژه‌ای دارد و بسیاری از کتابخوان‌های دیروز و امروز، تأثر اجتماعی پریا را از یاد نبرده‌اند. پریا یادگار بحران‌های اجتماعی پس از سال ۳۲ و هول و هراس‌های چندلایه‌اش بوده است.

گفت‌وگو از دروازه‌های قلعه‌ای است که جیرینگ جیرینگ زنجیر غلامان اسیرش، فضای استعاری شبهه‌انگیزی ایجاد می‌کند که یادآور همان سال‌های اشک و شک شاعران است:

دنیای ما خار داره
بیابوناش مار داره
هر کس باهاش کار داره
دلش خبردار داره
دنیای ما ـ هی هی هی
عقب آتیش ـ لی لی لی
و....

O دخترای ننه دریا

این منظومه می‌تواند ادامه همان نگاه و ریتم پریا باشد، با طرح شخصیت‌های «ننه دریا» و «عمو صحرا» که سمبل دو عنصر بخشنده آب و خاک‌اند. داستان این منظومه نیز سرشار از مضامین استعاری است؛ با استفاده از درون‌مایه‌های افسانه‌های عامیانه و متل‌های کودک‌پسند. شاعر از تنوع ریتم و ضرباهنگ، چنان در قالب بیان واژه‌های آرکائیک و خودساخته و نیز متل‌های عامیانه سود می‌جوید که اکسپرسیونیسم دراماتیک آن، در تمامی تصویرهای درونی منظومه موج می‌زند. استفاده از استعاره، در همه جای شعر، نشانگر بیم و امید شاعر در گذر از رنج‌های دیرسالی است که آرمان‌هایش را گاه دور و گاه نزدیک درنظر می‌آورد:

ـ عمو صحرا پسرات کو؟
ـ لب دریان پسرام
دخترای ننه دریا را خاطرخوان پسرام.
توی دریای نمور
می‌ریزن اشکای شور...
ـ دخترای ننه دریا! کومه‌مون سرد و سیاس
چش امیدمون اول به خدا، بعد به شماس
کوره‌ها سردشدن، سبزه‌ها زرد شدن
خنده‌ها درد شدن....
دیگه مهتاب نمیاد، کرم شب تاب نمیاد
برکت از کومه رفت، رستم از شاهنومه رفت...

دنیای وهم و استعاره در این مجموعه، پایانی ندارد. چه کسی می‌تواند ادعا کند که بخش بزرگی از کودکان یا دست کم نوجوانان، شیفته تصویرهای درونی و دست‌نیافتنی این شعر نیستند؟

O قصه مردی که لب نداشت

حضور فرهنگ مردم کوچه و بازار در این منظومه، به شکلی نمادگرایانه که گاه به طرح لمپنیسمی ساده و گاه عوام مسلکی مضحک منجر شده، جای خاصی دارد و توجه به این فرهنگ، از ویژگی‌های خاص نگاه چندبعدی شاملو، به فرهنگ عامه است. این منظومه، حدیث شعر مردی است غصه خورک و بدون لب. حسینقلی می‌خواهد بخندد، اما نداشتن لب، مانع خندیدن اوست. پس برای پیدا کردن لب، دست به دامن لب چاه، لب بام، لب باغچه و لب دریا می‌شود. ولی هیچ یک از این‌ها نمی‌توانند راه‌جوی مشکل او باشند.

سرانجام، حسینقلی درمی‌یابد که برای خندیدن، داشتن لب کافی نیست و این دل است که باید خالی از غصه و اندوه باشد و لب، تنها نشانه‌های ظاهری خنده و شادی را بازگو می‌کند.

استفاده از پیرنگ داستانی و بیان هزل در طرح عناصری چون بقال، قصاب، جگرکی و قهوه‌چی، بافت این منظومه را به شکلی پررنگ،به فرهنگ کوچه و بازار نزدیک کرده است:

لب که نباشه خنده نیس
پرنباشه پرنده نیس
شبای دراز بی سحر
حسین قلی نشس پکر
تموم دنیا جم شدن
هی راست شدن، هی خم شدن:...
ـ حسین قلی غصه خورک
خنده نداری به درک!
خنده که شادی نمیشه
عیش دومادی نمیشه
خنده لب خاک و گله
خنده اصلی به دله

O علی کوچیکه

علی‌کوچیکه انتزاعی‌ترین شعر این مجموعه است. علی کوچیکه، خواب یک ماهی را دیده و افسون ماهی تا بیدار خوابی‌اش، ادامه یافته است. نوستالژی کودکی نهفته در ذهن ناخودآگاه شاعر، او را به خلق کاراکتری کشانده که نه می‌تواند به دنیای ماشین دودی برگردد و نه آن که تسلیم وسوسه‌های ماهی نقره‌ای، برای پناه بردن به دنیای خیال و آرزوهای گم شده‌اش باشد:

هر کی که بود، هر چی که بود
علی کوچیکه
محو تماشاش شده بود
واله و شیداش شده بود
همچی که دس برد که به اون
رنگ روون، نور جوون، نقره‌نشون
دس بزنه
برق زد و بارون زد و آب سیا شد...

این افسون، علی کوچیکه را رها نمی‌کند. در گرداب چرخش آب حوض که بر اثر حرکت ماهی افسون‌گر پدید آمده، تمام رویاهای علی کوچیکه و دنیای اطرافش، به گردش درمی‌آیند. انگار تصویری آمیخته از کودکی‌های علی کوچیکه با دفترهای مشق، سوت سوتک پاسبان، ماشین دودی شابدوالعظیم، جاهل پامنار، الاکلنگ، شهر فرنگ و شب‌های سینه زنی در هم شده. حالا علی کوچیکه کجاست؟ توی گردش رازآمیز آب حوض، با رقص پولک ماهی‌هایش یا پشت عدسی شهر فرنگ و روی رکاب ماشین دودی ! تأویل شعر فروغ، در پایان به اوج خود می‌رسد و مخاطب آن نوجوانی است که اوج تخیل و چند معنایی در شعر را دوست دارد.

O (باز) باران

ترانهٔ (باز) باران را همه کودکان و نوجوانان امروز به خاطر دارند؛ درون‌مایه شیرین هم‌زیستی انسان و طبیعت، پیشانی به نوازش انگشت‌های باران سپردن و غوطه ور شدن در صدایی درونی که از خاک و از درخت برمی‌خیزد.

جست و خیز کودک ده ساله‌ای که در جنگل‌های گیلان، لابه‌لای بوته‌های تمشک و سرشاخه‌های بیدمشک، با طبیعت سخن می‌گوید و همراه رودخانه، به جانب دریا سرازیر می‌شود. پا به پای آواز سپیدرود که روزی دیگر و در جایی دیگر، به دریا می‌پیوندد و آواز مرغان دریایی را برفراز قایق‌ها و کشتی‌های دورپیمایش می‌شنود:

روز،ای‌روز دلارا
گردلارایی است، از خورشید باشد
ای‌درخت سبز و زیبا
هر چه زیبایی است، از خورشید باشد
جنگل از باد گریزان
چرخ‌ها می‌زد چو دریا
دانه‌های گرد باران
پهن می‌گشتند هر جا

این ترانه، حدود سال ۱۳۲۶، سروده شده است. و قدیمی‌ترین شعر این مجموعه به‌شمار می‌رود. حضور این شعر در حوزه ادبیات کودک، گرچه با تأخیر زیادی صورت گرفت، با چاپ آن در کتاب‌های درسی، یکی از موزیکال‌ترین و پرطروات‌ترین شعرهای کم سیلاب و ریتمیک آزاد نیمایی، به دنیای پرجنب و جوش کودکان راه یافت و این برخاسته از هنر برجسته شاعر آن، گلچین گیلانی است.

O آرش کمانگیر

شاید تاکنون شعر دیگری به اندازه آرش، نتوانسته باشد بازتاب عمیق عشق به میهن و دست شستن از جان، به خاطر آرمان‌های انسانی را بازگو کرده باشد، شعری که با توسل به زبانی فاخر، پرطراوت و شادی‌افروز، در جهان نوجوانان و بزرگ‌سالان پا گرفته و آن را زبان‌زد کرده است. وفاداری آرش به سرزمینی که جانش را برای نگهداری از مرزهایش طلب می‌کند، ادای دینی است که تک تک ساکنین این مرز و بوم را نیازمند است و آرش بی آن که وارد قلمرو تردید شود، از کوه البرز بالا می‌رود و روحش را همراه تیری که مرز ایران و توران را مشخص می‌کند، به پرواز درمی‌آورد.

حضور عمونوروز، به عنوان راوی قصه، حضوری است که بر شکل افسانه‌گون و جایگزینی امیدبخش زمستان با بهار، پیوند یافته و در حوزه حماسه‌سرایی، آهنگ ویژه خود را سرداده است. راه‌یابی امید و آرزو به دنیایی که ویژه حضور کودک و نوجوان در جهان آینده است، در قالب استعاره‌ها و مضامین شعر که حضوری غنی و ستایش برانگیز دارد:

گفته بودم زندگی زیباست
گفته و ناگفته‌ای بس نکته‌ها کاینجاست
آسمان باز
آفتاب زر
باغ‌های گل
دشت‌های بی در و پیکر...
سربرون آوردن گل از درون برف
تاب نرم رقص ماهی در بلور آب...

و همه جا حضور ضرباهنگی ملایم و حماسی، با اندیشه‌ای فراخوان و زبانی فاخر:

سربلند و سبزباش، ای جنگل انسان !
زندگانی شعله می‌خواهد...

O ننه سرما

داستان ننه سرما، داستان همیشگی مادربزرگ‌ها زیرکرسی گرم و داغ دوران کودکی است. ننه سرمایی که تاریکی و سرما را با خود می‌آورد، اهل ده را به پشت درها و پای کرسی‌ها می‌نشاند تا بتواند قلب سنگ‌ها را از یخ و سرما بترکاند. اهالی زمستان، شب یلدا را پشت کرسی می‌گذرانند و بیداد سرما را با بازگویی افسانه‌ها و لالایی‌هاشان پس می‌زنند.

ننه سرما که بوی بهار را حس کرده، بغضش می‌ترکد، دست می‌برد به گردنش و مرواریدهای سفید یخ زده‌اش را به هوا می‌ریزد و برف، باریدن می‌گیرد. این آخرین ترفند ننه سرماست و بعد.... دوباره بهار خواهد آمد:

صدای پای بهار یواش یواش نزدیک می‌شد
ننه سرما اون بالا بوی بهارو می‌شنید
دست می‌برد به گردنش
زنجیر مرواریدش رو می‌کشید، پاره می‌کرد
همه مرواریداش
روی اون دهکده کوچک و زیبا می‌دوید...

منظومه ننه سرما، گرچه می‌توانست به دلیل وجود شخصیت سمبلیک ننه سرما، حضور ادبیات کودکان را در حوزه استعاره تقویت کند، ننه سرمای این مجموعه، همین است که هست.

O ساده‌نگری در تصویر

بدون شک، پرداختن به ادبیات ماندگار، به همراهی تصویرهایی ماندگار نیازمند است. همان اتفاقی که برای کتاب «آرش کمانگیر»، در انتشارات کانون پرورش (سال ۱۳۵۰) افتاد. آن چه سبب می‌شود ورود این منظومه‌ها در این شکل و فرم، به حوزه ادبیات ماندگار و تصویری کودکان و نوجوانان، با شک و تردید برگزار شود، پرداخت تصویرهای پردغدغه‌ای است که متن این منظومه‌ها را همراهی می‌کند.

انتخاب مناسب رنگ‌گذاری به شیوه آکریلیک، با رنگ‌مایه‌هایی که از تکنیک آبرنگ و آب مرکب باقی می‌ماند، توانسته رنگ و لعابی در خور توجه به تصویرها ببخشد، بی آن که چندان از ظرفیت این تکنیک بهره برده شود. اما بی‌توجهی در چهره‌پردازی و فرم‌سازی، سبب شده تا تصویرگر، در فاصله‌ای دورتر از شاعران برجسته‌اش، راه‌پیمایی کند.

حضور در حوزه شعر، به تصویرگر این امکان گسترده را می‌دهد که بتواند از هر سمت جغرافیایی خیال که بخواهد، مرزهای انتزاع و استعاره را در پرداختن به تصویر پشت سربگذارد و از مرزهایی بگذرد که شاعر به دلیل محدودیت تصویری، در ایماژ پنهان در واژه‌های شعر متوقف شده است. تصویرگری کتاب «افسانه نیما»،توسط بهمن دادخواه و «می‌تراود مهتاب»، توسط فرشید مثقالی و «شش منظومه» بهرام خائف می‌تواند مثال‌های خوبی برای تصویرگری شعر باشد.

م.آزاد، معتقد است:«.... تصویرگری شعر، دارای عنصر ایماژ و تخیل بیشتری است. معمولاً در شعر، پیوستگی کاراکتر وجود ندارد و تصویرگر، فرصت و مجال بیشتری در مقایسه با قصه برای تصویرسازی دارد.[۱]»

چنین نگاهی، چه امکانات وسیعی به تصویرگر خواهد داد تا ایماژ خود را در تصویر، با ایماژ شاعر در شعر، به رقابت بکشاند و از درهم آمیختگی چنین نگاهی، به ابعادی بسیار خوشایند و بی مرز دست یابد. اگر چه این مجموعه‌ها شعر نیستند و خط داستانی دارند، خوشبختانه به دلیل بیان غنایی شاعرانه، همه جا این مرز گسترده خیال و ایماژ، برای تصویرگر فراهم است.

اما تصویرگر این مجموعه، نتوانسته بر ابرهای خیال و اندیشه شعر سوار شود و آنها را به طرح و رنگ رازآمیز مجهز کند و دغدغه تکنیک، نگذاشته تا بتواند لایه‌های خیال شاعر را در پس هم‌آمیزی طرح و رنگ بگنجاند. تصویرگر، بارها و بارها نشان داده که توانایی آشکاری در دریافت رگه‌های شاعرانه متن دارد؛ به ویژه استفاده از ذوق

و سلیقه کودک پسندانه‌اش در انتخاب رنگ و فرم. نمونه‌های موفق پرداخت‌های تصویری‌اش را می‌توان در مورد زیر یافت:

ـ صفحه ۳ منظومه «دخترای ننه دریا» که حضور خواب آلوده دختران ننه دریا را در ته آب تصویر کرده است و غنا و زیبایی دلنشینی دارد؛ با حضور ماه طلایی در کنج آسمان مهتابی

ـ تصویر صفحه ۱ آرش کمانگیر، صرف نظر از چهره غیراکسپرسیونیسی و ناپخته عمو نوروز، در نشان‌دادن نمادهای شادی و طراوت زندگی، در تصویرهای گندم و ماه و ماهی‌های شناور در پهنه زندگی و تداوم آن.

ـ تصویر صفحه ۲، ۳ و ۸ آرش کمانگیر، از تصویرهای خوب این مجموعه به شمار می‌رود. حضور سواران مهاجم سوار بر اژدهایی آتشین که عرصه را بر آدم‌های سنگ شده و سرد شده، تنگ کرده است.

ـ تصویر صفحه ۱ منظومه پریا و قلعه هزار پله تا آسمان شعر و خورشیدی آتشین که سرمای قلعه را پس می‌زند.

ـ تصویر صفحه ۲ و ۳ منظومه «علی کوچیکه»، با حضور علی کنار حوض که با ماهی نقره‌ای به گفت‌وگو نشسته است و حضور زمینه سیاه اطراف تصویر که فضای شعر را تداعی می‌کند.

ـ تصویر صفحه‌های ۲ و ۳ «قصهٔ مردی که لب نداشت»، شفافیت رنگ‌ها و همان ماه همیشه حاضر در آسمان مهتابی، فضای نسبتاً دلنشینی در تصویر ایجاد کرده.

ـ تصویرهای منظومه «ننه سرما» نیز تا جایی که پای آدم‌ها و چهره‌ها به تصویرها کشانده نشده، قابل توجه است.

ـ و در آخر، تصویرهای ترانه «باران» که در مقایسه با بقیه آثار، از یک‌دستی و ملایمت خوبی برخوردار است؛ هر چند در هیچ کدام از این تصویرها، فضای استعاری شعرها منعکس نشده و ایماژهای هزار توی شعرها، به تصویر راه نیافته است. قصد آن هویت ملی در چهره کودکان این منظومه‌ها، ضعف دیگر تصویرهاست. حضور رنگ‌هایی با فام تند، گرچه کودک پسندی مجموعه را افزایش داده، همه جا حاکی از شور و نشاط مضمون نیست.

مهم‌ترین ضعف تصویرگری مجموعه، در پرداخت چهره آدم‌هاست. اصرار بی مورد تصویرگر، در زشت کشیدن چهره شخصیت‌ها، سبب شده تا حضور آدمی در تصویرها، مسخ و دگرگون شده باشد. در این جا نقد یکی از کارشناسان ادبیات کودکان را در حوزه تصویرگری کتاب‌های کودکان در ایران، می‌خوانیم:[۲]

ـ «نمود ضعف در ارائه چهره‌ها را در تصاویر به این صورت‌ها می‌توان دید: حالت کلیشه گرفتن چهره در تصویرها، عدم تحرک در حالت‌ها، سعی در ساده کردن بیش از اندازه خطوط چهره‌ها، گرایش به سوی کاریکاتور و استفاده بیشتر از نقطه و خط، یک نواختی در ارائه تیپ‌ها. مطالعه و جست‌وجوی بسیار، این نکته را مشخص می‌کند که هنرمند کمتر با دفتر طراحی خود، به میان مردم می‌رود، کمتر به مطالعه شخصیت‌ها می‌پردازد و خود را به تخیل و تصویر فردی محدود می‌کند. چه فرق است میان کار یک هنرمند تصویرگر و یک هنرپیشه تئاتر؟ مگر نه این که هنرپیشه تئاتر، مجبور است هفته‌ها کار کند و چهره و بدن و حرکت‌های خود را از سویی با شخصیت مورد نظر و سپس با متن نمایشنامه هماهنگ کند؟»

و در جایی دیگر می‌خوانیم :

«همین ضعف در ترسیم بدن و حرکت مشاهده می‌شود. عمده نکات آن، عدم تناسب اندازه‌های بدن، ناشیانه ارائه دادن حرکت‌ها و عدم هماهنگی بین چهره و بدن است. در بررسی آثار تصویرگران خودمان، کم و بیش به این نتیجه می‌رسیم که با طراحی و آناتومی ضعیف روبه رو هستیم و تصویرگر، کمتر جرأت می‌کند که افراد داستان را با حرکت‌های لازم ارائه کند. در نتیجه، بدن مانند چهره‌ها، حالت ایستایی به خود می‌گیرند.»

در واقع، تصویرگری کتاب می‌طلبد که اضافه برحضور سه بعد مکانی در تصویر، تصویرگر یک داستان، به دلیل حضور ماجرا و صرف زمان از شروع تا پایان یک رویداد داستانی، بعد چهارم یا زمان را نیز مورد توجه قرار دهد. حضور بعد چهارم در تصویرگری کتاب، چیزی نیست جز تغییر کیفی شخصیت‌های یک داستان و برخورد مجازی و انتزاعی با بسیاری از رویدادهایی که در مکان ثابتی نمی‌گنجد. مثلاً حضور بیان اکسپرسیونیستی چند گانه، در چند تصویر از یک شخصیت داستانی، سبب می‌شود تا کودک بتواند وجود زمان را در تصویر حس کند و آن را ببیند. مثلاً تبدیل یک نهال به درختی تناور، زرد شدن تدریجی برگ‌های یک درخت در چند تصویر، تبدیل چهره کودکی دلتنگ در روزهای ابری، به چهره‌ای شاداب و پرجنب و جوش در جنگل‌های گیلان، تناوب و جابه‌جایی رنگ‌بندی، در موقعیت‌های مکانی ثابت در تصویرهای چندگانه (کاری که امپرسیونیست‌ها مثلاً در تصویر کردن ساختمان پارلمان آغاز کردند و به مانیفست حضور دگرگون‌کننده رنگ و زمان دونقایی منتهی شد)، همه و همه به حضور بعد چهارم در تصویر کمک می‌کند. بخش دیگر آن، حضور رؤیا و خیال در جهان واقعیت و فراواقعیت در تصویر است. استفاده از انواع مجاز، همان‌طور که در جای جای متن به چشم می‌خورد، ضروری است که در تصویرها هم به نمایش درآید. کاری که سوررئالیست‌ها با مچاله کردن ساعت‌های دیواری یا ورق زدن سطح دریا (در آثار دالی)، به آن پرداختند. و این چیزی جز نوعی حضور یا طرح گذر از زمان، در تصویرگری نیست.

در ادامه همین دیدگاه، می‌خوانیم[۳]: «تصویرگری کتاب، ترسیم چهار بعد است روی دو بعد (طول و عرض). در آثار بسیاری از هنرمندان ما، بعد سوم و بعد چهارم را نمی‌توان دید، تصویر عمق ندارد، حرکت ندارد و در نتیجه کمتر جان می‌گیرد و همراه متن می‌رود.»

حالا مثلاً در منظومه «قصه مردی که لب نداشت»، شخصیت اول داستان برای پیدا کردن «لب» دست به دامن لب چاه، لب حوض، لب باغچه، لب بام و لب دریا می‌شود. استفاده ایهام‌گونه از موضوع «لب» در چند ترکیب واژگانی، برخوردی استعاری در تصویر را به شکلی دیگر طلب می‌کند. پرداخت انتزاعی تصویر، به آن معنا نیست که تصویرگر، مخاطب کودک و نوجوان خود را فراموش کند و تنها ذهنیت خود را به تصویر بکشد (امری که در برخی از آثار تصویرگران برجسته نیز دیده می‌شود)، بلکه منظور، نوعی نزدیکی بخشیدن به انتزاع شاعر، انتزاع تصویرگر و انتزاع مخاطب است. و دیگر این که شخصیت اصلی منظومه، برای پیدا کردن گمشده‌اش، مسیر مکانی و زمانی خاصی را می‌پیماید که به دلیل دگرگونی شخصیت در این مسیر تصاویر نیز باید ناگزیر به کمک متن بشتابند. در این منظومه، وقتی شخصیت داستان به کنار دریا می‌رسد، تازه می‌فهمد که شاد بودن به معنی آزاد بودن از غم و غصه است و داشتن «لب» برای شادی کافی نیست و در نتیجه شاید لازم نبود که مسیر خانه تا دریا را طی کند؛ یعنی که:

ای قوم به حج رفته کجایید، کجایید؟

معشوق همین جاست، بیایید، بیایید!

تغییر کیفی شخصیت اصلی منظومه که می‌توانست بعد زمان را در تصویر پشت سربگذارد، در هیچ کدام این تصویرها حضور ندارد و به جای آن، تصاویری کلیشه‌ای از بازار را می‌بینیم با لوکیشن‌هایی از میوه‌فروشی، جگرکی و قهوه‌خانه. بدون شک، نظر شاعر، رسیدن به چنین مکان‌هایی نبوده است و قصد نداشته آداب و رسوم ملی و بیان فولکلوریک قصه را مثلاً در چهره‌ای جگرکی به نمایش بگذارد؛ گرچه این شخصیت نیز بخشی از بار فرهنگ کوچه و بازار را به دوش می‌کشد. نتیجه این که شخصیت غصه‌خورک ابتدای منظومه، با شخصیت خسته و کوفته، ولی راضی آخر قصه، در

تصویرها بازتاب نیافته و تفاوتی حاصل نشده.

نکته دیگر، این که در تصویرگری کتابهای شعر، تصویرگر باید بداند که با ابزاری غیر از پیرنگ داستانی روبه روست. در یک داستان، با مسیر مستقیم‌الخط و شتاب یک‌نواخت، شاید توقع چندانی غیر از تعقیب ماجرایی داستان در میان نیست (که حتی در این مورد نیز تصویرگر، نباید از ایماژ خود دست بکشد)، اما در یک منظومه با معیارهای فانتزی و انتزاع، کافی نیست که تنها چهره‌ها به کاریکاتور شبیه شود، بلکه مضحک بودن عمل حسینقلی را باید در دست به دامن لب چاه شدن دید و این دغدغه اصلی تصویرگر این متن است.

در هر حال، حضور معیارهای زبان‌شناسی غنی‌تری چون تأویل، آشنایی‌زدایی و انواع دیگر استعاره و نیز درون‌مایه‌های فرهنگی متل‌ها و افسانه‌ها و گویه‌های سینه به سینه، عوامل دیگری است که باز هم برخورد خلاق و چند لایه تصویرگر را می‌طلبد. اما آن چه تصویرگر این منظومه‌ها دیده، تنها همان خط داستانی و روایی منظومه است، نه عنصر خیال برانگیز شعر و زیبایی‌شناسی زبان. گرچه ممکن است همه این تصاویر، خوشایند کودک و یا نوجوان باشد، این به هیچ وجه کافی نیست که کودک را تنها با حداقل معیارها پیش ببریم؛ به خصوص زمانی که با شاعرانی چون فروغ و شاملو، روبه‌رو هستیم که پیچیدگی و هزارتوی زبانی آن‌ها و بار اجتماعی لب پرزده از متن، در تمام لایه‌های آن موج می‌زند.

آن وقت چه‌طور می‌توان با یک بعدی دیدن ماجرا، ادعای تصویرکردن آثار منظوم را داشت؛ به خصوص با عنوان «آثار ماندگار ادبیات ایران» مگر نه این که نزدیک شدن به چنین چشم اندازی، به تدارکات سنجیده و معیارشناسانه نیازمند است و مگر نه این که «آرش کمانگیر»، با تصویرهای ماندگار فرشید مثقالی، سی سال پیش از این، به گونه‌ای تصویر شده که جایزه سیب طلایی جشنواره BIB براتیسلاوای چک را در سال ۱۳۵۱، به خود اختصاص داده است و هم چنین دیپلم افتخار بولونیا را در همین سال؟ به این ترتیب، کتاب «آرش کمانگیر» بزرگترین جایزه مستقل تاریخ تصویرگری را طی تاریخ چهل ساله تصویرگری در ایران، دریافت کرده است و این پیشینه کمی برای منظومه‌ها نیست؛ به ویژه که در ماندگاری کتاب آن نیز شک و تردیدی وجود ندارد. جالب است بدانیم که دریافت این جوایز، اضافه بر غنای تصویر، شرط غنای متن را نیز کم‌وبیش در بردارد.

به نظر می‌رسد خانم مهردخت امینی، با صرف دقت و توجه کافی و نیز پرداختن به تحقیق در زمینه پدیدارشناسی استعاره در شعر و ویژگی‌های حضور انسان در متن، می‌توانست حداقل به ریشه‌های زیبایی شناختی هنر، در این متون ماندگار دست یابد. به ویژه آن که طی مسیر طولانی کتاب اول به کتاب هفتم، خودبه خود، فرصت زیادی به تصویرگر می‌دهد تا آن را با دقت بیشتری پشت سربگذارد.

نخستین شرط رسیدن به این مسیر، توجه به هویت کودک ایرانی در تصویرهاست. مثلاً در ترانه (باز) باران، با وجود دلنشین بودن تصویرها، کودک این کتاب، کودک گیلانی حاشیه سفید رود نیست (و به هیچ وجه، مرا به یاد افشین، آذره، هما، راحله و دیگر اعضای کلاس نقاشی فومن، لشت نشاء، صومعه‌سرا و رودبار زیتون نمی‌اندازد). به بیان ساده‌تر، این که تصویرگر برای رسم نقاشی‌های کتاب، به زیبایی تکنیک (اگر واقعاً به آن رسیده باشد) بیشتر توجه داشته تا مثلاً تفاوت رنگ و طرح چهره «کودک شاداب گیلان» یا مثلاً «کودک پرشور کرمان». این‌ها درست همان فرایندهایی است که یک تصویرگر پژوهنده را از تصویرگری که تنها دغدغه فرم و رنگ و تکنیک دارد، جدا می‌کند.

خانم امینی، در ابتدای راهی است که پیمودن مسیر آن، بیشتر به تحقیق و ژرف نگری نیازمند است تا جسارت و مرزشکنی و این کاری است که از شخصیت تصویری او ساخته است. درون‌مایهٔ نقاشی‌هایش دارای پیرنگی است که با صرف وقت، انرژی و توجه بیشتر، می‌تواند رنگ بومی غنی‌تری به خود بگیرد و چهره یک نواخت و سرد آدم‌ها (حتی زمانی که دیو جادو شده را به زانو درآورده‌اند)، دچار گرمای دست و نگاه تصویرگر شود.

حضور فولکلور و فرهنگ ملی نیز فقط در تصویرگری طرح دامن‌های چند لایه گل گلی و روسری‌های رنگی و دستارهای گسترده و ابروهای کلفت پیوسته به هم نیست، بلکه حضوری است فراگیر و پررنگ‌تر که به غنای نگاه بیشتر مربوط می‌شود تا به تکنیک. در این مورد، شاید توجه بیشتر به آثار پرویز کلانتری که از مکتب سقاخانه بهره جسته یا آثار علی‌اکبر صادقی که با نقاشی مینیاتور در تصویرگری پیوند خورده، ضروری به نظر می‌رسد. همین فرهنگ بومی را در آثار رئالیستی و تک رنگ پرویز حیدرزاده یا آثار روایی محمدعلی بنی اسدی و تأمل شعری بهرام خائف، می‌توان مورد توجه قرارداد.

جایگاه فرم در قطع کتاب‌های مجموعه

با وجود همه این‌ها نمی‌توان از هوشمندی و بازاریابی ناشر، در سنجش ذوق و سلیقه به جا و نابه جای کودکان غافل بود. اگر چه فرم «دریچه»ای و «تاشو»، برای کتاب سابقه‌ای چند صد ساله دارد، به ویژه در تاریخ کتاب‌سازی شرق دور که با شکل‌های توماری و تاشدنی همراه بوده، انتخاب چنین یونیفورم و پوشش هماهنگ شده‌ای با تمایل نوجویی کودک و نوجوان همخوانی دارد. به نظر می‌آید تنوع در شکل و فرم کتاب، چه از نوع کتاب‌های دیواری، تاشو، اسباب‌بازی، پارچه‌ای، سنگی و غیره و غیره حرف تازه‌ای خواهد بود. مهم این است که کتاب است و پیامی در دست‌هایش که التهاب دیدن، خواندن و ورق زدنش هم اگر با عنصر غافل‌گیری هم‌رده شود، چیزی از خلاقیت کم ندارد.

انتخاب فرم کتاب‌های دریچه‌ای، اگر چه گاه حضور شماره صفحه یا ترتیب متن را در هر شکلی که ارائه شود، با اندکی مشکل روبرو خواهد ساخت، در جایی با گشودن دو لایهٔ کتاب تاشو، در قلعه نیز باز می‌شود و پریای پشت در، به آواز و هم‌نشینی عناصر جادویی منظومه دست می‌یابند؛ همان اتفاقی که برای مخاطبش می‌افتد.

قرار گرفتن همه این‌ها در سبدی مقوایی و تصویر شده، می‌تواند به حساب خوش سلیقگی و کودک‌شناسی ناشر گذاشته شود. کاری که در تاریخ نشر کتاب کودک در ایران، کمتر بدان توجه شده و اعتبار چندانی نیافته. با این امید که شاید در سبدهای دیگر، پروانه‌های هفت‌رنگ خیال و آرزو در شکل‌هایی برجسته و فراموش نشدنی از متن و تصویر، به پرواز درآیند و آسمان کتاب کودک و نوجوان، پر از درخشش رنگین کمان شود.

پانوشت‌ها :

۱ـ «بچه‌ها در بیداری رؤیا می‌بینند» گفت‌وگو با م. آزاد / مجله رویش ۳ / آبان ۶۸ / ویژه اولین نمایشگاه تصویرگران کتاب کودک.

۲ـ مقاله «ضعف‌های تصویرگری کتاب کودک در ایران / توران میرهادی / رویش ۲ / ۱۵ بهمن ۱۳۷۰ / ویژه جشن بزرگ کودکان در فرهنگسرای بهمن / صص ۲۸ و ۲۹.

۳ـ همان مقاله پیشین.