گامبلو، شانچولانگ‌هایی بر چند نامه

محمد رضا فریدی

عنوان کتاب: نامه‌هایی به آقاغوله
نویسنده: محمدرضا یوسفی
تصویرگر: علی نامور
ناشر: کتاب چرخ فلک
نوبت چاپ: اول، ۱۳۸۴
شمارگان: ۳۳۰۰ نسخه
تعداد صفحات: ۴۸ صفحه
بها: ۹۰۰ تومان

« دالامب دالامب آقاغوله

این هفته حالم زیاد خوب نبود آقاغوله. حتماً می‌پرسی چرا؟ همه‌اش تقصیر تو و آن بچه‌گولان گولانت است. از بس مرا می‌ترسانید، آن‌وقت جیغ می‌کشم و زیرم جیشان جیشان می‌کنم. می‌دانی که جیشان جیشان به زبان غولی چه می‌شود؟ خودت خوب خبر داری. به همین دلیل مامانی مرا برد دکتر. آن‌جا پر از بچه‌های کوچک و بزرگ بود. آقای دکتر به حرف‌های مامانی گوش نمی‌داد، حواسش به گل‌های توی حیاط بود. آخرش برای من دارو داد و به مامانی گفت: « ساراخانمِ شما دچار کابوس شده. باید ببینی از چه چیزی می‌ترسد. توی این سن بچه‌ها وقتی خیلی می‌ترسند، زیرشان را خیس می‌کنند...» » (صص ۱۶ و ۱۷)

نامه‌هایی به آقاغوله، مجموعه‌ای است از نامه‌های سارا به آقاغوله تا از این طریق، وحشت خود را کمی بکاهد و از آقاغوله خواهش کند که دیگر به خواب او نیاید. سارا جوابی از آقاغوله دریافت نمی‌کند. جز در انتهای کتاب که همین نیز دلیلی می‌شود بر اتمام مجموعه نامه‌هایی به آقاغوله. نویسنده در طی این نامه‌ها، به نکته بسیار مهمی اشاره می‌کند و آن را پی می‌گیرد. یافتن معنی و نیز دریافت این‌که معنی واژه‌ها نیز امری ملموس است، بسیار دیر برای کودک مسلم می‌گردد. کودک با اشیا ارتباط برقرار می‌کند. آن‌ها را می‌شناسد و کم‌کم واژه‌هایی را نیز به هر یک مرتبط می‌داند. اما واژه‌ها چونان خود شیئی در ذهن کودک فعالیت می‌کنند. حتی واژه‌هایی مثل دوست، خوب، بد و شبیه این‌ها با نمایش‌ها و رفتارها، در

ذهن کودک حاضر می‌شوند. حالت چهره مادر، تنبیه‌ها و تشویق‌ها را نمایان می‌سازد و کودک بر اساس همین نشانه‌ها، رفتارها را به دو دسته یا چندین دسته طبقه‌بندی می‌کند. اما آن‌چه دیر در ذهن کودک حاضر می‌شود، یافتن این نکته به نظر ساده است که خود معنا نیز معنی دارد؛ طبقه‌ای دیگر از انکشاف در زبان که به مرور به هستی افزوده می‌شود.

این مسیر طبیعی در آموختن زبان، می‌تواند با کاتالیزورهایی سرعت یابد و ارتقا به بعضی سطوح زودتر صورت پذیرد. نامه‌هایی به آقاغوله، یکی از آن کاتالیزورهاست. خواننده در نامه دوم می‌خواند: « من خیال می‌کنم که اوگان به زبان غولی، معنی خداحافظی را می‌دهد» (ص ۸). این جمله دو جهان را بر کودک می‌گشاید، دنیایی از آنِ غول‌ها و دنیایی دیگر از آن سارا. این دو دنیا در خواب کنار هم قرار می‌گیرند و سارا برای فهم معانی، به تلاش‌هایی در خواب و بیداری دست می‌زند. سارا خیال می‌کند معنی واژه‌هایی از دنیای غول‌ها را دریافته است. این امر با روش زبان‌آموزی سارا، نسبتی عکس دارد. سارا ابتدا اشیا و اجزا و قطعات جهان را لمس می‌کند تا سپس واژه‌ای مربوط به آن را بیاموزد. در حالی که در برخورد با دنیای غول‌ها، به قرینه‌سازی و شبیه‌سازی متوسل می‌شود. سارا به دنبالِ قرینه واژگانیِ معنایِ خداحافظی در دنیای غول‌هاست و برای آن، بر اساس خیال خود، واژه اوگان را استفاده می‌کند. این سیر تا انتهای کتاب، با رهیافتی ساده، به یکی از مهم‌ترین مباحث در زبان‌آموزی نقب می‌زند. واژه‌های دنیای غول‌ها را نویسنده در تکرارهای دو مرتبه‌ای از یک تک‌واژه خوش‌صوت، به دست می‌آورد. این واژه‌ها بر اساس موسیقی درونیِ واژه‌ها انتخاب شده‌اند. توسل به چنین اصواتی، بی‌ارتباط به معنی آن‌ها نیست. حتی مادران و پدران در گفت‌وگوهای صمیمی‌شان با کودک، مطابق با رفتار فی‌الحال کودک و محیط، از واژه‌هایی با موسیقی مطابق با آن رفتار استفاده می‌کنند. می‌توانیم واژه « جیززه» را مثال بزنیم که هشداری است برای داغی اشیا، یا واژه « اوفو» یا « اوفی» که می‌خواهد زخم را نامگذاری کند.

در صفحات ۳۲ و ۳۳ کتاب، نویسنده فرهنگ لغت غول‌ها را تا آنجا که سارا کشف کرده، می‌آورد. « شانچولانگ شانچولانگ، یعنی جیغ‌های خیلی خیلی بلند» (صفحه ۳۲). اگر در داستانی دیگر، سارا بتواند با یک موش یا خرگوش یا لیوان و مداد حرف بزند و در این کار از واژه‌های موجود در زبان متن استفاده کند، دیگر به آن تراز مهم که در سطور فوق اشاره شد، نرسیده‌ایم. نامه‌هایی به آقاغوله، برای هر موجودی، زبانی ویژه در نظر می‌گیرد. خواننده بعد از اتمام کتاب، درمی‌یابد که برای تمام موجودات، زبانی ویژه وجود دارد. تفاوت این نوع از دیالوگ که بر اساس واژه‌های ناآشنای زبان دوم و کشف معانی آن‌ها صورت می‌گیرد، با حالتی که مرغ، خروس، گربه و گراز نیز به زبان اول حرف می‌زنند، در همان نکته اشاره شده است. این امر گشایش بزرگی در ذهن کودک ایجاد می‌کند. اول آن‌که مسیرهای بسته، برای کودک باز می‌شوند. این‌که مداد جسمی صامت است، یک بخش از حضور می‌شود و بخش دوم، امکان ناطق تصور کردن اشیاست.

فعالیت دوم، واژه‌سازی است؛ کاری که حتی در کتب رسمی آموزشی، اقدامی برای این امر مهم صورت نگرفته است. بخش سوم، ارتقا به ترازی دیگر از زبان است که **نامه‌هایی به آقاغوله**، در این راه نیز گام‌هایی برداشته. در این تراز، واژگانی در زبان دیگر یافت می‌شود که قرینه‌ای برای آن‌ها در زبان اول وجود ندارد. سارا چنین واژه‌هایی را کشف نکرد؛

نامه‌هایی به آقاغوله، می‌توانست بعد از سه نامه به اتمام برسد یا حتی تا چندین ده نامه نیز به درازا بکشد. انتخاب تعداد قطعات، در کنترل نوع داستانی است که ارائه می‌شود و در این بین، خط اصلی قصه نقش اساسی دارد

هرچند در انتها، نامه‌ای از آقاغوله به دستش رسید که چندین واژه آن را نمی‌دانست، اما اذعان داشت که اگر بیشتر در خواب و بیداری‌اش بکاود، قرائن آن‌ها را نیز به دست خواهد آورد.

* * *

جغرافیای ادبیات فارسی، طوری خود را سامان داده که اشاره به نویسنده، هم‌تراز با اشاره به روشنفکر، در مقام اصلاح‌گر سیاسی- اجتماعی در نظر گرفته می‌شود. تفاوت‌های بسیار آشکاری بین نقش روشنفکر و نویسنده وجود دارد که اشاره به تمامی آن‌ها لزومی ندارد. شاید به یکی از مهم‌ترین تفاوت‌ها باید آگاه بود و آن هم مقام و تعریف تریبون، در دو گروه اشاره است. روشنفکر برای ارائه معنی و تفسیر آن‌ها، به تریبون نیاز دارد. این تریبون کسب کردنی است و به مبارزات و استدلالات سازمانی نیاز دارد. در حالی که تریبون برای نویسنده، مقوله‌ای آفریدنی است. کسی نمی‌تواند وسعت متنی نویسنده را کم، زیاد، حذف یا جابه‌جا کند. تمامی آن وسعت از آنِ نویسنده است. اما در طول سال‌ها، نویسنده ایرانی بنا به کشف و انتقال «دیمانسیونی» روشنفکرانه، ناچار شده است به تریبون‌هایی برای ارائه سخن دست یازد. تریبون در این حالت، در وضعیتی معلق قرار و شکل می‌گیرد. حال، همین تریبون نیز به حداقل تعداد سقوط می‌کند. پس نویسنده روشنفکر، از هر تریبونی برای ارائه بیشترین مطالب استفاده می‌کند. اگر در جایی از افزایش میزان کتابخوانی سخن می‌گوید، ناچار می‌شود از همان موقعیت ذی‌قیمت سود برده و در مورد افزایش حقوق فرهنگیان مملکت نیز چند کلمه‌ای سخن بگوید. بعد از این مقدمه، به نامه‌هایی به آقاغوله برمی‌گردیم و نمونه‌هایی از خطا در انتخاب نوع تریبون، در این بخش آورده می‌شود.

سارا برادری به نام « جواد خره» دارد. جواد بزرگ‌تر از سارا است. نویسنده از این فرصت داستانی بهره می‌گیرد و به ناهنجاری‌های رفتاری مردان در مقابل زنان اشاره می‌کند: «دیروز که با عجله به طرف صندوق پُست می‌رفتم، پایم به سنگی گرفت و گُرُمبی خوردم زمین. آخر برادرم جواد خره نباید بفهمد که من برای تو نامه می‌نویسم؛ چون خیال می‌کند که برای پسرها نامه می‌نویسم» (ص ۱۱). در جایی دیگر: «می‌دانی آقاغوله، گامبلو گامبلو یعنی « دوستت دارم». حتماً می‌پرسی چرا می‌گویم دوستت دارم؟ خب، آدم وقتی برادری مثل جواد کله‌خر دارد، چه کار کند؟ او یا مرا می‌زند یا چپ و راست می‌گوید حقِ بازی با پسرها را نداری. راستی آقاغوله! دخترغول‌ها هم حقِ بازی با پسرغول‌ها را ندارند؟» (صص ۲۰ و ۲۱). لازم است علاوه بر ساخت و پردازش متن، به مکان‌های جملات و معانی نیز به عنوان حجمی هم بسته، اشاره شده، مورد تحلیل قرار گیرد. چنین نابه‌جایی‌هایی می‌تواند چند نوع موقعیت را از متن سلب و چند موقعیت زائد را به آن اعطا کند. در جایی از نامه‌ها که در ابتدای این نوشته نیز آورده شد، سارا به دکتر اشاره می‌کند و می‌گوید: «آقای دکتر به حرف‌های مامانی گوش نمی‌داد، حواسش به گُل‌های توی حیاط بود» (ص ۱۶). همین مضمون را در صفحه ۴۴ هم می‌خوانیم: «البته آقای دکتر عادت دارد به حرف مریض‌ها گوش ندهد، اما نسخه می‌نویسد.» چنین اشاراتی حضور نویسنده را به هنگام خوانش، بارز و مسلم خواهند کرد. نویسنده از این مجموعه، به عنوان فرصت کلامی سود می‌برد که چنین کاری بسته داستان را شُل و نابسامان خواهد کرد. موقعیت دیگری که چنین اشارات زایدی در متن می‌آفریند، کم‌دامنه شدن حضور متن در طول زمان است. در افسانه‌ها ما به اشاراتی می‌رسیم که یا هیچ‌گاه نخواهند بود یا آن‌که حضور آن‌ها ازلی است. حتی در مَتَل‌های فولکلوریک، جز در نام اشیا و لوازم، نمی‌توانیم موقعیت زمانی- مکانی را کشف کنیم. با آوردن نام بعضی ازمناطق یا کشورها یا وسایل و لوازم به تنهایی، نمی‌توان به ذهن اخطار داد که بر اساس آن‌ها اثر را مکان‌یابی کند. در اشاراتی مثل آن‌ها که از مجموعه مورد تحلیل آورده شد، خواننده نمی‌تواند خود را از مواجهه با انتقادی سرگشاده دور نگه دارد.

* * *

فرم‌هایی که از کنارهم‌گذاری قطعات و ترکیب داستانی آن‌ها به دست می‌آید، فرم‌هایی با طول متغیر می‌توانند

باشند. نامه‌هایی به آقاغوله، می‌توانست بعد از سه نامه به اتمام برسد یا حتی تا چندین ده نامه نیز به درازا بکشد. انتخاب تعداد قطعات، در کنترل نوع داستانی است که ارائه می‌شود و در این بین، خط اصلی قصه نقش اساسی دارد. در این مجموعه، ترس و رعب سارا از غول تا انتها حاضر است و دیگر وقایع روی آن سوار شده‌اند. اتفاقات قرار گرفته روی آن خط حامل، همگی مستقل، کوتاه و برخواسته و برگشته از خود و به خود هستند. اساساً موضوعی واحد از ابتدای کتاب تا به انتها، چنان‌که با اوج و فرودها همراه باشد، پیگیری نمی‌شود. چند مورد کوتاه، مانند اشاره به بچه‌غول یا ماجرای عروس شدن سارا برای آقاغوله نیز چندان امواجی بلند در ذهن خواننده برنمی‌خیزانند. داستان بر مداری رام، اهلی، مودّب و هنجارپذیر قرار گرفته است. تلفیق خواب، سارا و دنیای غول‌ها می‌توانست امکانات بسیار افزون‌تری در اختیار نویسنده قرار دهد. اما نویسنده در دوایری با شعاع‌هایی کم و کوتاه چرخیده و نامه‌ها را به اتمام رسانده است. بی‌شک نویسنده به دلایلی هم‌چون راوی اول شخص و کار با فرم نامه‌نگاری اشاره خواهد کرد، اما این دو دلیل نیز نمی‌تواند برای خروج از این فضای دایره‌ای با شعاع ثابت کافی باشد. سارا در نامه‌هایش برای ایجاد ارتباط نزدیک‌تر با آقاغوله، بچه‌غول را به خواب- بیداری‌اش وارد می‌کند. بچه‌غول می‌توانست شعبات و راهروهایی رنگین به این مدار بدهد، اما چنین کاری صورت نگرفته و اساساً نویسنده بیشتر از آن‌که خصلتی افزاینده و زایا به اثرش دهد، خصلتی کاهنده و کُشنده داده است.

اشارات مستقیم به ترتیب‌های علّی- معلولی وقایع، همواره توانسته است جان پُرجنب و جوش اثر را از آن بگیرد

* * *

اشارات مستقیم به ترتیب‌های علّی- معلولی وقایع، همواره توانسته است جان پُرجنب و جوش اثر را از آن بگیرد. داستان بنا به آن‌که وارد بر امر هنری است، نمی‌تواند قبل از آفرینش، اندازه گرفته شود و نیز در خودِ متن آفریده شده، اگر مسیر خوانش طوری باشد که جمله اول، ده جمله بعدی را فاش کند، دیگر لزومی به نوشتن آن ده جمله بعدی نیست. به عنوان مثال، در صفحه ۱۱ کتاب:

۱. سارا با عجله به طرف صندوق پُست می‌رود.
۲. علت عجله سارا آن است که برادرش جواد خره نباید بفهمد که سارا برای آقاغوله نامه می‌نویسد.
۳. چرا نباید بفهمد؟ چون خیال می‌کند که برای پسرها نامه می‌نویسد.
۴. نتیجه این عجله کردن آن شد که دست سارا بشکند
۵. کج و مُعوج بودن خط سارا، به علت آن است که دستش شکسته است. پس آن را گچ گرفته‌اند و نمی‌تواند خوب بنویسد.

در «نامه‌هایی به آقاغوله»، نویسنده برای آن‌که معنی واژه‌های دنیای غول‌ها را برای خواننده بازگشاید، جملاتی زاید به آقاغوله می‌گوید که هیچ دلیلی برای حضور آن جملات با مخاطب غول وجود ندارد

این ردیف‌بندی، کار خواندن را چنان راحت می‌کند که چند سطر بعد، خواننده صرفاً به ناظری بی‌عقل و در خواب تبدیل می‌شود. جّد و جهدی از طرف خواننده لازم نیست یا در حالتی دیگر، باید نوشت که فضای داستان چنان است که الزامی برای تلاش از طرف خواننده دیده نمی‌شود. حتی قابل ذکر است که به دلیل حضور یک ردیف علّی- معلولی، راه برای ورود به حالات دیگر نیز مسدود می‌شود. اگر چند بسته داستانی، با این خصوصیت، در طول داستان آورده شود، در آن صورت شکل و نمای کتاب، به تونلی تنگ تبدیل خواهد شد. هر لحظه خواننده هوس خواهد کرد کتاب را رها کند؛ چون حدس زده است که در چه شبکه‌ای و با چه ویژگی‌هایی قرار گرفته است.

* * *

یکی از دشواری‌های داستان‌ها، آن است که جملات هم‌زمان با پیش بردن داستان، بتوانند حرف‌هایی برای گشایش‌ها ارائه کنند و در ذهن خواننده تثبیت گردند. به فرض، اگر قرار است نویسنده به نبود سبزه و دار و درخت در داستانی اشاره کند، لازم است موقعیتی برای بیان و ذکر این جمله که «این‌جا درخت نیست» آماده سازد. البته در طول تاریخ داستان‌نویسی، راه‌هایی میان‌بُر نیز برای این کار ساخته شد. مثلاً در یکی از داستان‌ها، نویسنده برای آن‌که به تنهایی قهرمان داستان اشاره کند، سوسکی را به اتاق می‌فرستد تا قهرمان داستان با دیدن سوسک با او سخن بگوید و از سوسک بپرسد که «تو هم تنها هستی نه؟ تو هم مثل من از تنهایی نفست گرفته، نه؟» بدیهی است که سوسک، فقط به عنوان یک دریچه، برای بیان و گزارش تنهایی قهرمان آورده شده است و تا آخر داستان نیز هیچ کاربردی نخواهد داشت.

در **نامه‌هایی به آقاغوله**، نویسنده برای آن‌که معنی واژه‌های دنیای غول‌ها را برای خواننده بازگشاید، جملاتی زاید به آقاغوله می‌گوید که هیچ دلیلی برای حضور آن جملات با مخاطب غول وجود ندارد. مثلاً «من خیال می‌کنم که اوگان به زبان غولی، معنی خداحافظی را می‌دهد. برای همین اگر آخر نامه‌هایم می‌نویسم اوگان اوگان، منظورم را بفهم» (ص ۸). چنین اشاراتی مانع از جمع و بسته شدن داستان می‌شود. اگر سارا برای آقاغوله نامه می‌نویسد، پس نویسنده فقط سارا و یک صفحه سفید کاغذ در دست دارد. آشکار شدن حضور خواننده یا نویسنده در طول مسیر، همه آن فرم تعریف شده اولیه را به هم خواهد ریخت و داستان را از مدار خودش خارج خواهد کرد.