مجله‌ی علمی‌پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز
سال هشتم، شماره‌ی دوم، پاییز و زمستان ۹۶ (پیاپی۱۶)

در کشاکش عشق و تنهایی؛ کندوکاوی در پیچ‌وخم‌های *سفرهای کرگدن* فریبا کلهر

لاله آتشی*
دانشگاه شیراز

چکیده

فریبا کلهر در مجموعه‌ی *سفرهای کرگدن* از شخصیتی تنها سخن می‌گوید که سفری درونی و رازآلود دارد. می‌توان گفت آنچه داستان‌ها را بهم پیوند می‌دهد، تلاش شخصیت‌های مختلف (قو، پری، شاپرک و آهو) برای برقراریِ ارتباط عاشقانه یا دوستانه با کرگدنی است که به‌ندرت، از لاک خود بیرون می‌آید. هدف این پژوهش، بررسی جایگاه مجموعه‌ی *سفرهای کرگدن*، در قلمروِ کتاب‌های تصویری‌داستانی است. جایگاه این مجموعه با توجه به مفهوم به‌کل‌رسیدَن که خسرونژاد بدان اشاره دارد، مشخص می‌شود. در این پژوهش، به انواع ارتباط واژه و تصویر که نیکولایوا و اسکات برشمرده‌اند اشاره و مفهوم به‌کل‌رسیدن با توجه به این ارتباط‌ها بررسی می‌شود. در بررسی کتاب‌های این مجموعه، با رویکردی توصیفی‌تحلیلی، ابتدا، به این مسأله پرداخته می‌شود که متن واژگانی بدون حضور متن تصویری، چه داستانی روایت می‌کند و سپس، برهم کنش واژه و تصویر بررسی خواهد شد و تفاوت بین روایت واژگانی و روایت واژگانی‌تصویری برشمرده خواهد شد. ارتباط‌های افزایشی و تقابلی موجود در *سفرهای کرگدن*، آثار این مجموعه و نیز، خود مجموعه را به کلی فراتر از اجزا نزدیک کرده‌اند.

واژه‌های کلیدی: تنهایی، عشق، فریبا کلهر، کتاب تصویری‌داستانی، کرگدن.

۱. مقدمه

فریبا کلهر رمان‌های *پایان یک مرد* (۱۳۹۰)، *شروع یک زن* (۱۳۹۰)، *شوهر عزیز من* (۱۳۹۰) و *عاشقانه* (۱۳۹۲) را برای بزرگ‌سالان و داستان‌های پرشماری ازجمله: *دختر آیینه‌پوش* (۱۳۷۳)، *امروز چلچله‌ی من* (۱۳۷۴)، *چه عیبی داره؟* (۱۳۸۸)، *قصه‌های قبل از غذا* (۱۳۸۸) و *قصه‌های کرگدن* (۱۳۸۹تا۱۳۹۰) را برای کودکان و نوجوانان نگاشته

* استادیار زبان و ادبیات انگلیسی l.atashi@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۵/۱۸ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۱۰/۲۸

است. مجموعه‌ی *سفرهای کرگدن* با وجود پرداختن به درون‌مایه‌های عمیق عاطفی و انسانی، مهجور مانده و با اینکه *دوست مظلوم من*، یکی از شش کتاب این مجموعه، در سال ۲۰۱۳ به فهرست کتاب‌های کلاغ سفید کتابخانه‌ی بین‌المللی مونیخ آلمان راه یافته است، منتقدان ایرانی داخل کشور، به این مجموعه نپرداخته‌اند. افزون بر این، این مجموعه یکی از سه مجموعه‌ی برتر در سال‌های ۱۳۵۷تا۱۳۹۰ بود که تقدیرنامه‌ی جشنواره‌ی کتاب‌های تصویری‌داستانی تألیفیِ مرکز مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز را در اردیبهشت ۱۳۹۵ دریافت کرد. در مجموعه‌ی *سفرهای کرگدن*، تعامل واژه و تصویر را نمی‌توان نادیده گرفت. برای تعیین جایگاه این مجموعه در قلمرو کتاب‌های تصویری‌داستانی، ارتباط واژه و تصویر را در کتاب‌های این مجموعه بررسی می‌کنیم. با نگاهی نقادانه به این آثار، می‌توان درون‌مایه‌های ژرفِ دوستی و تنهایی را که در قالب واژه و تصویر در این آثار متجلی است، واکاوی کرد.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

شهناز صانعی (۱۳۸۴)، علی‌محمد رفیعی (۱۳۸۴)، آرش شفاعی (۱۳۸۹)، حسن پارسایی (۱۳۸۹)، ابوذر کریمی (۱۳۹۱) و فریدون راد (۱۳۹۱)، رمان‌های کلهر را از دیدگاه‌های مختلف تحلیل کرده‌اند؛ اما کتاب‌های تصویری‌داستانی کلهر، به‌ندرت، نقد و بررسی شده‌اند. مرتضی خسرونژاد(۱) در مقاله‌ی «دیدگاه؛ در جست‌وجوی نظریه‌ی ویژه‌ی کتاب‌های تصویری‌داستانی» انواع رابطه‌ی متن واژگانی و تصویری را مرور می‌کند. کتاب *چه عیبی داره؟* تألیف فریبا کلهر، از جمله آثاری است که به شکل‌گیری دیدگاه گروه کتاب‌های تصویری مرکز مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز کمک کرده است. مجموعه‌ی *سفرهای کرگدن* تاکنون موضوع پژوهش نبوده است.

۳. مبانی نظری

نیکلایوا و اسکات[1] (۲۰۰۰و۲۰۰۶) ارتباط واژه و تصویر را در پنج گروه طبقه‌بندی می‌کنند:

۱. قرینه‌ای[2]: آنچه واژه و تصویر می‌گویند، یکی است؛

۲. مکملی[3]: واژه و تصویر اطلاعاتی جداگانه ارائه می‌دهند؛

---

1. Maria Nikolajeva & Carole Scott
2. symmetry
3. complementary

۳. افزایشی[1]: واژه تصویر را و تصویر واژه را بسط می‌دهد؛

۴. تقابلی[2]: واژه و تصویر داستان‌های متفاوتی روایت می‌کنند؛

۵. چندروایتی[3]: واژه و تصویر یکدیگر را نقض می‌کنند و هریک روایتی جداگانه دارند.

تبیین این پنج حالت به تفصیل در مقاله‌ای به قلم سعید حسام‌پور و همکارانش آمده است (نک: حسام‌پور، ۱۳۹۳: ۲۹). نیکولایوا معتقد است رسالت آفرینش معنا در کتاب‌های تصویری، بر دوش واژه و تصویر است؛ یعنی زمانی‌که این دو با هم تعاملی سازنده داشته باشند، معنا برساخته می‌شود؛ بدین‌ترتیب، حذف تصویر یا واژه بر کلیت کار، روایت و معنا، تأثیری کاهنده دارد. نودلمن[4] بر این باور است که در آفرینش معنا، تصویر نقشی برجسته‌تر از واژه دارد؛ ازاین‌رو، حجم بیشتر کتاب ازآنِ تصویرها و حجم کمتر، ازآنِ واژه‌هاست. خسرونژاد پس از مرور این نظریه‌ها و پس از بررسی کتاب‌های کودک که در ایران تألیف شده‌اند، نتیجه می‌گیرد در طبقه‌بندی آثار تولیدشده باید کلیت اثر را در نظر داشت و برای کتاب‌هایی که در آن‌ها اجزای مختلف «در همان حال که ممکن است بتوانند مستقل، حیثیت کامل خود را داشته باشند، آن‌گاه که به هم می‌پیوندند یا به هم می‌پیچند، به زایشی تازه می‌انجامند» باید جایگاهی ویژه قائل شد (نک: خسرونژاد، ۱۳۹۴: ۲۱۶)؛ بدین‌ترتیب، هرچند اگر فقط روایت واژگانی را بخوانیم و به تصویرها نگاه نکنیم، ممکن است داستان به‌خودی خود کامل باشد، حضور تصویرها در کنار متن واژگانی، کلیت و روایتی نو می‌آفرینند. خسرونژاد در تبیین این حالت می‌گوید: «کتاب تصویری‌داستانی، موجودی مستقل از واژگان و تصویرهای تشکیل‌دهنده‌ی خود است، نه جمع آن‌ها به شیوه‌ای که اگر یکی را کنار گذاشتیم، دیگری، به الزام، نیست یا ناقص شود» (همان). در وصف نقش تصویرها در خلق کلیتی تازه، خسرونژاد بر این باور است که لزومی ندارد تک‌تک تصویرهای یک کتاب روایت‌ساز باشند، بلکه «گاه حتی یک تصویر می‌تواند در روند داستان، چنان دگرگونی ژرفی ایجاد کند که کل تازه یا متفاوتی را به وجود آورد» (همان). ایجاد کلیتی تازه می‌تواند وامدار عناصر مختلف داستان باشد. خسرونژاد با رد این فرضیه که رابطه‌ی متن واژگانی و تصویری تنها محدود به پیرنگ است، توضیح می‌دهد که این رابطه «در دیگر عنصرهای داستان، همچون:

---

1. enhancement
2. counterpoint
3. contradiction
4. Nodelman

شخصیت‌پردازی، درون‌مایه، زمان و مکان و فضای احساسی حاکم بر داستان نیز، می‌تواند برقرار شود» (همان: ۲۱۷).

۴. پرسش‌های پژوهش

۱. درون‌مایه‌ی عشق و تنهایی چگونه در این مجموعه پرورانده می‌شود؟
۲. آیا آثار مجموعه‌ی *سفرهای کرگدن*، به کلی مستقل از اجزایشان بدل شده‌اند؟
۳. آیا مجموعه به اثری مستقل از اجزایش بدل شده است؟

۵. روش بررسی مجموعه‌ی *سفرهای کرگدن*

در بررسی کتاب‌های این مجموعه، از انواع ارتباط واژه و تصویر که نیکولایوا و اسکات برشمرده‌اند و نیز، از نظریه‌ی گروه کتاب‌های تصویری مرکز مطالعات ادبیات کودک شیراز استفاده می‌شود. این نظریه در مقاله‌ای با عنوان «دیدگاه؛ در جست‌وجوی نظریه‌ی ویژه‌ی کتاب‌های تصویری‌داستانی» ثبت و در شماره‌ی یازدهم مجله‌ی *مطالعات ادبیات کودک* منتشر شده است. این نظریه، مفهوم به‌کل‌رسیدن کتاب تصویری‌داستانی را مطرح می‌کند. در این مقاله، با رویکردی توصیفی‌تحلیلی، ابتدا، به این مسأله پرداخته می‌شود که متن واژگانی بدون حضور متن تصویری، چه داستانی روایت می‌کند؛ سپس، برهم کنش واژه و تصویر بررسی، تفاوت بین روایت واژگانی و روایت واژگانی‌تصویری برشمرده خواهد شد تا جایگاه این کتاب‌ها در قلمرو کتاب‌های تصویری‌داستانی مشخص شود.

۶. تحلیل آثار مجموعه

۶-۱. *همسفر کوچک*

۶-۱-۱. واژه‌ها چه می‌گویند؟ در *همسفر کوچک* راوی کرگدن را معرفی می‌کند و سفرها و هم‌سفرهای متعدد و موقت او را برمی‌شمارد. سرانجام، سنجاقک کوچک با کرگدن دوست و همراه می‌شود و کرگدن دیگر تنها سفر نمی‌کند. در این کتاب، راوی خطاب به خواننده می‌پرسد کرگدن و سنجاقک چگونه باهم دوست شدند و خود در پاسخ می‌گوید: «برای پاسخ‌دادن به این سوال باید قصه را از اول شروع کرد؛ بنابراین، یکی بود، یکی نبود. غیر از شیر و پلنگ و روباه و بقیه‌ی حیوانات، یک کرگدن هم بود که همیشه در سفر بود. از جنگل به بیشه می‌رفت، از بیشه به چمنزار، از چمنزار به کوهستان. و از کوهستان هم به هر جا که پیش می‌آمد» (کلهر، ۱۳۸۹ث: ۱).

شروع متفاوت *همسفر کوچک*، معرفیِ کرگدن و برجستگی درون‌مایه‌ی سفر و پویایی در این کتاب که در سایر کتاب‌های این مجموعه کمرنگ است، این تصور را برای خواننده ایجاد می‌کند که نخستین کتاب مجموعه باید *همسفر کوچک* باشد. راوی، پس از آنکه با اتصال کوتاه، پایان داستان (همسفرشدن کرگدن و سنجاقک) را بر خواننده آشکار می‌سازد، از زمان حال گریزی به گذشته می‌زند تا ماجرای دوستیِ کرگدن و سنجاقک را روایت کند؛ بدین‌ترتیب، این داستان سرِ آن ندارد که با ارائه‌ی کنش‌های پرهیجان و ایجاد تعلیق، خواننده را به دنبال خود کشد، بلکه هدف، ترسیم و پردازِ شخصیتی درونگراست که نه مثل شیر، درنده و خروشان، نه مانند پلنگ، چالاک و مغرور، و نه همچون روباه، زیبا و سیّاس است.

در *همسفر کوچک* کرگدن شخصیتی سیّار است و با شخصیت‌های دیگر همسفر می‌شود (کرگدن، در عین بی‌اعتمادی، به هیچ همسفری «نه» نمی‌گوید) تا اینکه در نهایت، رفیق راه را می‌یابد. کرگدن در *همسفر کوچک* بارها با خود می‌گوید: «اگر در راه مثل خودت را نیافتی، تنها سفر کن» (همان: ۷)؛ اما در پایان کتاب او «این جمله را روزبه‌روز بیشتر فراموش می‌کرد که: «اگر در راه مثل خودت را نیافتی تنها سفر کن» (همان: ۱۷). نگرش کرگدن به زندگی، در ابتدا و انتهای کتاب، متفاوت است و رشدی در شخصیت او اتفاق می‌افتد. می‌توان گفت این کتاب پایانی خوش دارد.

۶-۱-۲. واژه و تصویر دست‌دردست هم چه می‌گویند؟ در متن واژگانی، با کرگدنی پویا آشنا می‌شویم که همیشه در سفر و حرکت است و از جنگل به بیشه، از بیشه به چمنزار و از چمنزار به کوهستان و از کوهستان به هرکجا که شد می‌رود؛ اما در متن تصویری (تصویر شماره‌ی ۱) کرگدن را در حالت خواب و انفعال می‌بینیم. جغرافیای وسیع و باشکوهی که در متن واژگانی تصویر شده و گستردگی تجارب کرگدن را نشان می‌دهد، در تصویر به فضای سفید و دو درخت خشک پاییزی تقلیل یافته است. در اینجا، واژه و تصویر ارتباطی تقابلی دارند؛ گویا متن واژگانی، گذشته‌ی کرگدن را شرح می‌دهد و متن تصویری، زمان حال را. در این تقابل می‌توان سیر تحول شخصیت کرگدن را شاهد بود.

تصویر شماره‌ی ۱

تصویر شماره‌ی ۲

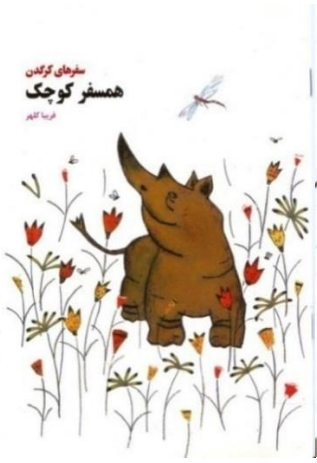
در صفحه‌ی هفت و هشت، کرگدن با خرگوش همسفر می‌شود، کرگدن، گردن کشیده و سرخوش که همسفری «به سفیدی برف» دارد (نک: همان: ۸) و خرگوش باآرزوی یافتن هویج بر پشت کرگدن جا خوش کرده است: هویج‌های رؤیایی خرگوش سفید که نوک تیزشان به سمت پایین است، گویی شکل باژگونه‌ی شاخ کرگدن هستند که نوک تیزش به سمت بالاست. بالن آرزوی خرگوش، سرخوشیِ کرگدن را انگار به سخره می‌گیرد. در متن، با گفت‌وگوی کرگدن و خرگوش به هدف خرگوش پی می‌بریم و در تصویر شماره‌ی ۲، بالن آرزوی خرگوش و شاخ کرگدن و تقارن باژگونه‌ی خطوط و زوایای آن‌ها، عدم سنخیت این دو همسفر را بر ما آشکار می‌کند. پاهای کرگدن روی سطح شیبدار است و نه بر خط افق و اگر چنین باشد، موقعیت مذکور دلالت بر لغزندگی رابطه‌ی خرگوش و کرگدن دارد. ارتباط متن و تصویر در این مورد افزایشی است.

در صفحه‌ی پایانی (تصویر شماره‌ی ۳) کرگدن را می‌بینیم که در برابر سنجاقک و شاخ و برگ‌های درشت، ریزنقش به‌نظر می‌رسد:

شاید نقطه‌ی قوت تصویرگری این داستان، در همین صفحه‌ی آخر (تصویر شماره‌ی ۳) به چشم آید؛ درحالی‌که در متن واژگانی، افکار کرگدن توصیف می‌شوند، در تصویر، کرگدنِ ریزجثه در حاشیه و در گوشه‌ی پایین سمت راست قرار می‌گیرد و بیننده او را از دور می‌بیند؛ اما سنجاقک درشت تقریباً در مرکز صفحه قرار می‌گیرد، به بیننده نزدیک‌تر است و با حرکت هدفمندی که دارد به شخصیتی کنشگر و مرکزی تبدیل می‌شود. این تغییر زمانی اهمیت می‌یابد که جلد کتاب را با صفحه‌ی پایانی مقایسه کنیم؛ روی جلد کتاب، کرگدن درشت است، در مرکز قرار دارد و سنجاقک، کوچکتر از آن است که خواننده او را شخصیت اصلی تلقی کند. روی جلد، تلاقی نگاهی بین کرگدن و سنجاقک به چشم نمی‌خورد و هر دو به سمت چپ گرایش دارند و پرامتن چشم بیننده را به داخل

کتاب و شروع سفر هدایت می‌کند. در صفحه‌ی پایانی، اما، سنجاقک بیشترین حجم صفحه را اشغال می‌کند؛ کرگدن و سنجاقک، در امتداد هم، رو به سوی یکدگر دارند و هر دو به نظر می‌رسد از چپ به راست حرکت می‌کنند؛ گویی از پایان به آغاز بازمی‌گردند و این چرخه به پایداری دوستی این دو اشاره دارد؛ بدین‌ترتیب، تصویر، واژه را تفسیر می‌کند و ارتباطی افزایشی با آن برقرار می‌کند.

تصویر شماره‌ی ۳



تصویر شماره‌ی ۴

بین متن واژگانی و متن تصویری، تقابلی ظریف می‌یابیم؛ در متن واژگانی با کرگدنی دنیادیده مواجهیم که هرگاه همسفری در میانه‌ی راه تنهایش می‌گذارد و سعی دارد دلیل رفتنش را توضیح دهد، کرگدن به‌آرامی پاسخ می‌دهد: «می‌دانم.» کرگدن در متن واژگانی، پیش‌آگهی دارد و رفتار همسفرهایش را حدس می‌زند و پیش‌بینی می‌کند؛ اما در تصویر، کرگدنی می‌بینیم که یا در خلسه‌ای ساده‌لوحانه غرق است یا کوچک است و در پس‌زمینه قرار گرفته و بیشترین فاصله را از بیننده/خواننده دارد؛ بدین‌ترتیب، شخصیت‌پردازی متن واژگانی با شخصیت‌پردازی متن تصویری، متفاوت است. حاصل این تقابل در پایان کتاب به چشم می‌آید، زمانی که می‌بینیم سنجاقک، یعنی شخصیتی که وارد دنیای کرگدن شده تا با او بماند و سفر کند، نقشی پررنگ‌تر از خود کرگدن می‌یابد.

۶-۲. *پری کرگدن‌ها*

۶-۲-۱. واژه‌ها چه می‌گویند؟ *پری کرگدن‌ها* ارتباط کرگدن را با پری آرزوها به تصویر می‌کشد. پری که می‌بیند کرگدن از آرزوکردن ابا دارد و همه‌چیز را به قسمت وامی‌گذارد، سرانجام او را وداع می‌گوید و می‌رود. کرگدن و پری، نماینده‌ی دو رویکرد

متفاوت و متضاد هستند. پری موجودی خیالی و افسانه‌ای است که نیک‌سیرتان را کامروا می‌کند. کرگدن، اما، زیر درخت خرمالو می‌خوابد و به تقدیر معتقد است و می‌گوید اگر قرار باشد که بشود، می‌شود، نیازی به آرزوکردن نیست، هرچند تقدیرگرایی‌اَش هم آغشته به شک و تردید است.

کرگدنی که در *پری کرگدن‌ها* می‌بینیم، با کرگدن *همسفر کوچک* تفاوت دارد؛ او دچار انفعال شده است و سایه‌ی امنِ درخت خرمالو را رها نمی‌کند. راوی با اشاره به اینکه کرگدن از تماشای «ویرانی» لذت می‌برد، شخصیت کرگدن را که به ضدقهرمانی وامانده و وادادە می‌ماند، به نقد می‌کشد. زمانی‌که پری در صدد برآوردن آرزوی کرگدن است و کرگدن لجوجانه از به‌زبان‌آوردن آرزو امتناع می‌ورزد، سروکله‌ی کرگدنی سفید و زیبا پیدا می‌شود که او هم تنهاست؛ گویا آرزوی ناگفته‌ی کرگدن، دمی، برآورده می‌شود. دو کرگدن، اما، از کنار هم می‌گذرند؛ چون کرگدن قصه‌ی ما معتقد است اگر کرگدن سفید می‌خواست بماند، می‌ماند و کرگدن سفید معتقد است اگر از او خواسته می‌شد که بماند، می‌ماند و بدین‌ترتیب، هر دو عاملیت را بر عهده‌ی دیگری می‌اندازند و آرزوکردن را امری غیرلازم می‌پندارند.

۶-۲-۲. واژه و تصویر دست‌دردست هم چه می‌گویند؟ چنانچه تصویرهای *پری کرگدن‌ها* را حذف کنیم، به کلیت کار خدشه‌ای وارد نمی‌شود. چهره‌ی کرگدن در تصویرها همیشه متبسم است و هیچ تغییری نمی‌کند. چهره‌ی پری که سری پرشور دارد و مدام در تقلاست، اصلا پیدا نیست. ارتباط پری و کرگدن در تصویرها به‌رغم آنچه واژه‌ها می‌گویند، فارغ از هر گونه کنش دراماتیک به تصویر کشیده شده است. مکان داستان با تنه‌های درخت و سنگ‌های تکراری ترسیم شده‌اند و انتخاب رنگ‌ها، نقش فعالی در فضاسازی ایفا نمی‌کنند. داستان این‌گونه پایان می‌پذیرد که پری با کرگدن خداحافظی می‌کند و کرگدن خیره به ردّ پرواز پری می‌ماند، «خواست آرزو کند که بار دیگر او را ببیند؛ اما پشیمان شد» (کلهر، ۱۳۸۹الف: ۱۷). فضاسازی آخرین صفحه‌ی *پری کرگدن‌ها* شباهت‌های بسیار با آخرین صفحه‌ی *همسفر کوچک* دارد.

در *پری کرگدن‌ها*، پری و کرگدن از هم جدا می‌شوند، کرگدن دلش می‌خواهد آرزو کند پری را ببیند؛ اما پشیمان می‌شود. در تصویر، کرگدن بیشترین حجم صفحه را به خود اختصاص می‌دهد. پری کوچک کرگدن را وداع می‌گوید و دور می‌شود. گیاهان هم همان گیاهانِ صفحه‌ی آخر *همسفر کوچک* هستند که در آنجا انگار به رقص درآمده و در صفحه معلق بودند، در اینجا پایبند زمین هستند و کرگدنِ ایستا را احاطه کرده‌اند. برهم‌کنش مؤثری بین روایت واژگانی و روایت تصویری به چشم نمی‌خورد.

تصویر شماره‌ی ۵

تصویرها حتی تا آنجا پیش نرفته‌اند که بتوانیم ارتباطشان را با واژگان قرینه‌ای فرض کنیم.

۶-۳. *کرگدن شمارشگر*

۶-۳-۱. واژه‌ها چه می‌گویند؟ در *کرگدن شمارشگر*، کرگدن که بی‌اختیار همه‌چیز را می‌شمارد، با شیری همراه می‌شود که ادعای قدرت دارد. کرگدن با شمردن جانورانی که از غرش شیر می‌گریزند، جذبه‌ی شیر را به پرسش می‌گیرد، تا جایی که شیر دچار استیصال می‌شود.

نخستین مفاهیمی که واژه‌ی شمارشگر به ذهن القا می‌کند، حسابگری و منطق است؛ اما حسابگری و منطق زمانی بااهمیت جلوه می‌کنند که پاسخی برای مسأله‌ای یابند، یا هدفی را با کمترین هزینه محقق سازند. کرگدن در پی تحقق هدف خاصی نیست، او شمردن را خوش می‌دارد: «هیچ‌کس نمی‌دانست شمارش این چیزها به چه درد می‌خورد. برای همین هم هر وقت به کرگدن می‌رسیدند، نمی‌دانستند که چکار باید بکنند؛ ولی چون رفتار کرگدن خیلی احترام‌برانگیز بود، حیوانات هم با احترام از کنارش می‌گذشتند» (کلهر، ۱۳۸۹پ: ۳)؛ بدین‌ترتیب، شمارشگریِ کرگدن کنشی بی‌انگیزه و تحلیل‌ناپذیر می‌نماید؛ اما زمانی که این رویکرد را با رویه‌ی شیر مقایسه می‌کنیم، به نظامی از تضادها برمی‌خوریم؛ تضاد بین نگاه سرد و مکانیکی کرگدن و شور و هیجان و برانگیختگیِ شیر، تضاد بین راه دل خویش را رفتن، بی‌آنکه بدانی هدف کجاست و به راه دل دیگری رفتن برای اینکه خودت را به دیگری ثابت کنی. کرگدن و شیر، نماینده‌ی دو غایت هستند و

از نقطه‌ی تعادل دورند. زندگی کرگدن عاری از کنشی معنادار است، ضرباهنگی تکراری دارد و در پایان می‌بینیم که همان کاری را می‌کند که در ابتدای داستان می‌کرد؛ شمارش تیغ‌های جوجه‌تیغی و خط‌های بدن گورخر.

۶-۳-۲. واژه و تصویر دست‌دردست هم چه می‌گویند؟ تصویرگری این کتاب تغییری را در شخصیت شیر نمایان می‌سازد و تغییر شخصیت شیر، لایه‌ای به درون‌مایه‌ی داستان می‌افزاید. چهره‌ی شیر در تصویرهای ابتدا و انتهای کتاب متفاوت است و اخم و خشونتش، رفته‌رفته، جای به دودلی، ضعف و ندامت می‌دهد. نگاهی به تصویر شیر (تصویرهای ۶تا۹) در طول داستان، تغییر شخصیت او را بر خواننده آشکار می‌سازد:

تصویر شماره‌ی ۶

تصویر شماره‌ی ۷

تصویر شماره‌ی ۸

تصویر شماره‌ی ۹

شخصیتی که در روایت واژگانی، داستان را می‌بندد، کرگدن است که خونسرد و سرخوش به شمارش ادامه می‌دهد و این معما را در ذهن خواننده برجا می‌گذارد که دستاورد کرگدن چه بود یا افول شیر چه فایده‌ای داشت؟ شیری که در پی تأییدگرفتن از کرگدن است، از ضعف و گرسنگی ناتوان می‌شود. گرسنگی و زوال شیر، شاید به‌طور

نمادین، عطش سیری‌ناپذیر قدرتی میان‌تهی را نشان می‌دهد که عاقبت ناخجسته‌ی خود را خود رقم می‌زند؛ اما نگاه اخلاقی به داستان، مستلزم حضور نیرویی است که نماینده‌ی خیر و عدالت باشد و این نقش را کرگدنِ شمارشگر برنمی‌تابد. در آخرین صفحه‌ی متن واژگانی، شیرِ نحیف و نزار شخصیتی است در حاشیه که سایر حیوانات درباره‌ی او سخن می‌گویند و ضمیر «این» را برای اشاره به شیر به کار می‌برند: «این همان شیری است که دو تا از برادرهای مرا خورده است» یا «این همان شیری است که در یک روز، دو برادر مرا خورد» (همان: ۱۷)؛ بدین‌ترتیب، با او ارتباطی برقرار نمی‌کنند و از بالا بدو می‌نگرند و او را به دیگری تبدیل می‌کنند؛ اما در تصویرِ پایانی، تلاقی نگاه شیر را با خرگوش شاهد هستیم (تصویر شماره‌ی ۸) و این یعنی، تعاملی عاطفی بین شیر و خرگوش اتفاق می‌افتد. در ابتدای داستان شیر می‌غُرد و چنگ و دندان نشان می‌دهد (تصویر شماره‌ی ۶)، وقتی متوجه می‌شود غرش او تأثیری بر کرگدن ندارد، بی‌خواب می‌شود و به فکر فرو می‌رود (تصویر شماره‌ی ۷)، مأیوسانه فرار آهو را تماشا می‌کند (تصویر شماره‌ی ۸) و درپایان، به‌مدد تصویرگر، با خرگوش در یک سطح قرار می‌گیرد (تصویر شماره‌ی ۹). در این متن تصویری، کرگدن در صحنه دیده نمی‌شود؛ اما در متن واژگانی، آخرین جمله دور باطل زندگی کرگدن را آشکار می‌سازد. در متن واژگانی، شیر رو به زوال می‌نهد و بدین‌ترتیب، تغییر حالتِ او را نمی‌توان رشد تلقی کرد؛ درحالی‌که در متنِ تصویری، شیری را شاهد هستیم که آرام و رام خوابیده و انگار دارد با نگاهش از خرگوش طلب بخشش می‌کند (تصویر شماره‌ی ۹). آنچه از تصویرهای این کتاب برمی‌آید، این است که کرگدن نقش کاتالیزوری را ایفا می‌کند که خود قرار نیست، تغییر کند؛ اما شیر را تغییر می‌دهد. این نقش را کرگدن در روایت واژگانی ایفا نمی‌کند؛ چون در روایت واژگانی، کرگدنی که به پوچی رسیده است، بی‌آنکه انگیزه‌ای داشته باشد، شیر را بازی می‌دهد و او را خسته و گرسنه رها می‌کند و به شمردن بی‌هدف و بی‌پایانش ادامه می‌دهد. تغییر شخصیت شیر در متن تصویری، درون‌مایه‌ای اخلاقی به داستان می‌افزاید: روز دادخواهی فرا خواهد رسید! واژه و تصویر ارتباطی تقابلی دارند؛ زیرا شخصیت‌ها و نقش‌هایی که ایفا می‌کنند در متن واژگانی و تصویری متفاوت است. تغییر شخصیت‌ها و نقش‌ها، درون‌مایه‌ای اخلاقی و ایدئولوژیک رقم می‌زند؛ بدین‌ترتیب، ارتباط واژه و تصویر کلیتی را می‌آفرینند که واژه یا تصویر، به‌تنهایی، یارای خلق آن را نداشت.

۶-۴. *دوست مظلوم من*

۶-۴-۱. واژه‌ها چه می‌گویند؟ در *دوست مظلوم من*، آهو که دوست کرگدنِ جوان است با دلی شکسته او را رها می‌کند، آهو با کرگدن پیر مواجه می‌شود و داستانش را برای او بازمی‌گوید و کرگدنِ پیر همدلانه به سخنان آهو گوش می‌دهد، کرگدن جوان به جست‌وجوی آهو می‌آید اما آهو می‌خواهد بقیه‌ی راه را تنها سفر کند. سکوت، دلشکستگی و فاصله‌ی بین شخصیت‌هایی که یکدگر را دوست دارند از درونمایه‌های بارز *دوست مظلوم من* است. با نگاهی به داستان درمی‌یابیم چگونه نقش‌های جنسیتی در قالب ایماژهای حیوانی رخ می‌نمایند. خواننده با شخصیتی همراز و هم‌درد می‌شود که از چارچوب کلیشه‌ها پا فراتر نهاده اما بهای بلوغ را می‌پردازد و بار غم تنهایی را مسیح‌وار یک‌تنه بر دوش می‌کشد. کرگدن روز چهلم سفری را برای یافتن آهو آغاز می‌کند. اما چرا روز چهلم؟ چله‌نشینی در سیر وسلوک عرفانی به معنای خلوت و مراقبه‌ی چهل‌روزه است که مصادیق آن خانه‌نشین‌شدن و کم‌معاشرت‌بودن و از دوستان فاصله‌گرفتن است تا باطن برای دریافت حکمت آماده شود. کلهر با ظرافت مفاهیمی همچون چله‌نشینی یا بیداری در چهل سالگی را که در دنیای مردانه‌ی سلوک و عرفان مطرح است از زاویه‌ی دید زنانه می‌بیند و فاصله‌ای که چله‌نشین بین خود و آدم‌ها ایجاد می‌کند را به نقد می‌کشد: عرفان و چله‌نشینیِ مردانه، اندوه و تنهایی زنانه را دامن می‌زند. عنوان داستان یعنی «دوست مظلوم من» در آغاز و انجام کتاب به تفسیرهای متفاوت تن می‌دهد. «من» کیست و «مظلوم» چه کسی است؟ از داستان برمی‌آید که آهو دوست مظلوم کرگدن است؛ اما آهو در مقایسه با کرگدن، کنشگری و عاملیت بیشتری دارد، از کرگدن منفعل این داستان سخن و کنش چندانی شنیده و دیده نمی‌شود، باور کردن «من‌بودگی» کرگدن و اینکه از جایگاه مهتر سخن می‌گوید و دوست خود را مظلوم می‌خواند کمی دشوار است. در ابتدای داستان، آهوی مغموم و تنها، مظلوم می‌نماید اما در طول داستان آهویی می‌بینیم که تیزپا است و زندگی خود را خود روایت می‌کند. و کرگدنی که دوست خود را مظلوم می‌خواند، در پایان داستان رانده‌شده و ترحم‌برانگیز می‌نماید. شاید قوت داستان نیز در این است که آهو و کرگدنی که در پایان داستان می‌بینیم با آهو و کرگدن آغاز داستان تفاوت دارند.

۶-۴-۲. واژه و تصویر دست‌دردست هم چه می‌گویند؟ متن و تصویر دست به دست می‌دهند تا مضمون جدایی و دلتنگی و زیر و بم ارتباطی ناموزون را به خواننده القا کنند. از تصویر روی جلد و پشت جلد شروع می‌کنیم (تصویر شماره‌ی ۱۰):

تصویر شماره ۱۰

تصویر شماره ۱۱

درختی خزان‌زده در میانه ایستاده و تنه‌ی آن دو شاخه شده است. آهو سمت راست (پشت جلد) و کرگدن که نیمی از بدنش ناپیداست، سمت چپ (روی جلد) ایستاده است. عنوان، *دوست مظلوم من*، بالای سر کرگدن تایپ شده و خواننده می‌پندارد آهو، احتمالاً، دوست مظلومِ کرگدن است. داستان با رفتن آهو آغاز می‌شود، با واکنش منفعلانه‌ی کرگدن ادامه می‌یابد و با افکار آهو پیش می‌رود. در آغاز کتاب، تصویر کرگدنی را می‌بینیم که سنگی بزرگ در آغوش گرفته و پشت به درخت خرمالو خوابیده است (تصویر شماره‌ی ۱۱).

سنگ و درخت هر دو نمادهای سکون هستند. کرگدن با دلبستگی کودکانه‌ای سنگ سرد و نفوذناپذیر را در آغوش گرفته است؛ گویی سنگ سرد و سخت، همزاد و همذات او باشد. تصویری از آهوی کنشگر در دو صفحه‌ی آغازینِ کتاب نمی‌بینیم. تصویرهای کتاب را که بنگریم می‌بینیم کرگدن جوان و آهو در کنار هم قرار نمی‌گیرند؛ حتی زمانی‌که طبق روایت واژگانی، این دو در کنار هم هستند، در روایت تصویری انگار جایی در دنیای یکدگر ندارند. آهو را در صفحات زیر می‌بینیم (تصویر شماره‌ی ۱۲) که با کرگدن پیر مواجه می‌شود. کرگدن پیر شباهت‌های بسیاری با کرگدن جوان که دوست آهو است، دارد:

تصویر شماره‌ی ۱۲

صفحه با درختی پُربَر در میانه به دو قسمت تقسیم می‌شود؛ اما این درخت ، آن‌گونه که روی جلد و پشت جلد نماد فاصله بود، آهو و کرگدن پیر را از هم جدا نکرده است. تنه‌ی درخت، مانند تنه‌ی درخت روی

جلد، دو شاخه نشده و قطور و یکنواخت است. چیزی نمانده که آهو و کرگدن پیر چهره بر چهرهی هم بسایند. نوشتهها طوری در صفحه قرار گرفتهاند که خط شکستهی هفتی شکلی ایجاد میکنند. هفت مانند فلشی چشم را به پایین هدایت میکند تا بیننده توجه خود را به تلاقی آهو و کرگدن پیر معطوف دارد. درختی که در میانه آمده و میوههای رسیده و خوشآبورنگ دارد، بیننده را به یاد نقاشیهای آدم و حوا و درخت دانش و میوهی ممنوعه میاندازد(۲). در روایت مسیحیت از هبوط، حوا کنجکاو میشود و میوهی ممنوعه را میخورد و به آدم میخوراند. آهو که حتی واجهای نامش به واجهای نام حوا شبیه است، همانند حوا هشیار و کنجکاو است و کرگدن مانند آدم در بهدستآوردن تجربه، یک قدم، از حوا/آهو عقب است؛ البته کرگدنی که در این صحنه میبینیم، کرگدن پیر است و احتمالاً پدر کرگدنی است که آهو دل در گرو مهرش دارد. در ادامهی داستان، درمییابیم که کرگدن پسر را کرگدن پدر آموزش داده است؛ اما حلقهی مفقودهای در ارتباط پدر و پسر به چشم میخورد؛ پدر ادعا میکند آموزشهای لازم را دربارهی عشق و دوستی به پسر داده؛ ولی پسر ظاهراً چیزی از این آموزشها به یاد نمیآورد. همینکه آهو مینشیند و قصهگو میشود و تعامل بین شخصیتها قوی میشود، درخت که تاکنون نقش جداسازی فضاهای تصویر را بر عهده داشت، از مرکز تصویر به حاشیه رانده میشود (تصویر شمارهی ۱۳):

تصویر شمارهی ۱۳

بیشتر واژهها پشت سر آهو جای میگیرند و به سمت کرگدن و خرگوش جاری میشوند. از شباهتهای کرگدن پیر و جوان میتوان به این نکته اشاره کرد که هیچ یک با دوستشان سنخیت چندانی ندارند؛ کرگدن جوان زمخت و سنگین و بیحرکت است و دوستش آهو، ظریف و چالاک و گریزپای. کرگدن پیر هم با خرگوشی دوست است که برخلاف خودش جوان و فرز و ریزنقش و سریع است. ایماژهای آینهای نقش مهمی در شناخت شخصیتها از خود و دیگری ایفا میکنند. کرگدن جوان و پیر آینهی یکدیگرند.

تصویر شماره‌ی ۱۴

تصویر روبرو قسمتی از داستان را نشان می‌دهد که کرگدن پیر پی می‌برد آهو دوستش را بدون خداحافظی رها کرده است (تصویر شماره‌ی ۱۴):

چیدمان تصویریِ این صفحه با واژه، ارتباط قرینه‌ای برقرار نمی‌کند. کرگدن پیر پی به راز آهو می‌برد، آهو اعتراف می‌کند؛ اما اندوه امانش را می‌برد، بحث را عوض می‌کند و سراغ خرگوش را می‌گیرد و کرگدن پیر می‌فهمد آهو دوستش را بی‌خداحافظی رها کرده است. تصویرگر اما آهو و خرگوش را طوری رسم کرده که این دو باهم ارتباط چشمی دارند، هر چند از هم دورند. تلاقی نگاه خرگوش و آهو معنادار است و جایگاه آن‌ها را در رابطه‌شان با کرگدن پیر و جوان نشان می‌دهد؛ گویی نگرانی‌ها و دیده‌نشدن‌ها و احتمالاً، تنهایی در این تصویر، درد مشترک آهو و خرگوشی است که پیکرشان تا حدودی پشت درختان پنهان شده است. کرگدن پیر، چند قدم جلوتر از آهو و خرگوش، طوری ایستاده که پشتش به آن‌هاست، کمی روی برگردانده و گویی با بیننده ارتباط چشمی برقرار می‌کند؛ انگار به بیننده القا می‌کند که تو می‌دانی، من هم می‌دانم غم آهو از چیست. کرگدن پیر برخلاف کرگدن جوان که با بیننده ارتباط چشمی نداشت، چشم در چشم بیننده می‌دوزد و او را به داستان فرامی‌خواند؛ بدین‌ترتیب، در متن تصویری، تلاقی نگاه شخصیت‌ها با یکدیگر و با بیننده، وقتی در کنار روایت واژگانی قرار می‌گیرند، لایه‌های ظریف ارتباط کرگدن پیر و جوان با خرگوش و آهو را آشکار و با متن واژگانی، ارتباطی گسترشی یا افزایشی برقرار می‌کند؛ بدین معنا که لایه‌های معنایی ظریفی به داستان می‌افزاید، اما درون‌مایه را تغییر نمی‌دهد.

کرگدن جوان با چشمانی بسته و مغرور از راه می‌رسد (تصویر شماره‌ی ۱۵):

تصویر شماره‌ی ۱۵

کرگدن از چپ وارد شده و به سمت راست تصویر حرکت می‌کند و آهوی گریزپا، از سمت راست به چپ، دوان‌دوان خارج می‌شود. کرگدن، برخلاف خط داستان، از چپ به راست حرکت می‌کند؛ اما آهو در جهت داستان از راست به چپ می‌دود. داستان بیش از آنکه داستان کرگدن باشد، سفر آهو را روایت می‌کند. تعامل و ارتباطی بین آهو و کرگدن نیست. همان‌طور که پیشتر گفته شد، آهو هشیار است و کنشگر، حضور کرگدن را درمی‌یابد و می‌گریزد. کرگدن اما در حال حرکت هم چشمانش را بسته و بی‌آنکه آهو را دیده باشد با تبختر وارد صحنه می‌شود؛ درحالی‌که برگ‌های پاییزی بر هر دوی آن‌ها می‌بارد. در ابتدا نیز، گفته شد بین آهو و کرگدن جوان ارتباط و تعاملی وجود ندارد و این نکته در این تصویر نیز نمود پیدا می‌کند؛ وقتی در متن واژگانی از آهو و کرگدن جوان سخن به میان می‌آید، در تصویر یا آهو در صحنه نیست، یا کرگدن جوان نیست، یا هر دو هستند و از هم دورند و یا هیچ کدام نیستند؛ بدین‌ترتیب، واژه و تصویر در نشان‌دادن ارتباط آهو و کرگدن جوان ارتباطی تقابلی دارند؛ آهو و کرگدن جوان در متن واژگانی باهم دیدار می‌کنند؛ اما متن تصویری، مانع دیدارشان می‌شود. کرگدن جوان، درحالی‌که به‌دنبال آهو می‌گردد، با کرگدن پیر روبه‌رو می‌شود (تصویر شماره‌ی ۱۶):

تصویر شماره‌ی ۱۶

دو کرگدن نیز، همانند آهو و خرگوش، مشترکاتی دارند. چیدمان این دو به گونه‌ای است که گویی یکی آینه‌ی دیگری است؛ کرگدن پیر در کرگدن جوان گذشته‌ی خود را، و کرگدن جوان در کرگدن پیر، آینده‌ی خود را می‌بیند. این قرینه‌سازی شباهتی را بین کرگدن جوان و کرگدن پیر

آشکار می‌کند که در متن واژگانی آن‌چنان محسوس نیست؛ بدین‌ترتیب، می‌توان گفت ارتباط بین واژه و تصویر تا حدودی گسترشی و افزایشی است.

کرگدن جوان از کرگدن پیر آدرس آهو را می‌پرسد و به دنبال آهو می‌رود (تصویر شماره‌ی ۱۷): کرگدن جوان زمانی که به‌دنبال آهو می‌رود، از راست به چپ می‌دود و به موازات داستانی که آهو روایت می‌کرد، پیش می‌رود. کرگدن بالاخره در مسیری حرکت می‌کند که آهو در ابتدا دلش می‌خواست؛ اما ظاهراً دیر شده و آهو دیگر حضور کرگدن جوان را در خلوت خود برنمی‌تابد.

تصویر شماره‌ی ۱۷

در متن واژگانی، آهو و کرگدن دیدار می‌کنند و گفت‌وگویی کوتاه دارند (تصویر شماره‌ی ۱۸):

تصویر شماره‌ی ۱۸

در این قسمت از روایت واژگانی، آهو و کرگدن جوان از همیشه به هم نزدیک‌ترند و جالب است که تصویرگر ترجیح داده هر دو را از این دو صحنه حذف کند؛ شاید به این دلیل که بین آهو و کرگدن جوان ارتباط راستینی نمی‌بیند. در این قسمت از متن واژگانی، آهو خود را در آینه‌ی آب می‌بیند[۳]. ایماژهای آینه‌ای اهمیت شناخت خویشتن و تمرکز بر خود را نشان می‌دهند. واکاوی خویشتن در اولویت قرار می‌گیرد و آهو پس از کاویدن خود در آینه‌ی آب، تصمیم می‌گیرد دیگر کرگدن را در سفر با خود همراه نکند. لحظاتی که گفته شد، یعنی درنگ آهو در کنار آب و گفت‌وگوی او با کرگدن جوان، از تصویر حذف شده است و درختان پاییزی، همانند چارچوبی، صفحه‌ی خالی از آهو و کرگدن را محاط کرده‌اند. با اینکه آهو و کرگدن از صحنه حذف شده‌اند، باید گفت واژه و تصویر با هم ارتباطی گسترشی یا افزایشی دارند؛ چون غیاب آهو و کرگدن،

نبود ارتباط بین این دو را آشکار می‌سازد که خود از درون‌مایه‌های داستان است. و در پایان، آهویی را می‌بینیم که بهای سنگین خودکاوی را می‌پردازد (تصویر شماره‌ی ۱۹): آهوی مغموم را کنار درخت بارورِ خرمالو می‌بینیم. درخت خرمالو در ابتدا نماد تنهایی کرگدن جوان بود و حالا نماد تنهایی آهوست؛ به‌عبارت دیگر، درخت خرمالو میوه‌ی ممنوعه‌ی دانش و تجربه را که نتیجه‌اش تنهایی است، به آهو ارزانی داشته است. اگر آهو را تجلی زنانگی فرض کنیم، با توجه به افسردگی و ایستاییِ او در تصویر، مشکل می‌توان گفت فرایند کلیشه‌زدایی جنسیتی، تمام و کمال، به انجام رسیده است. واژه‌ها را که می‌خوانیم، می‌بینیم در پایان داستان، آخرین شخصیتی که دیده می‌شود، کرگدن است که به‌دنبال آهو به راه می‌افتد و این یعنی آهو از دیدرس راوی خارج شده و سفر را آغاز کرده است. واژه‌ها بر اراده‌ی رفتن تأکید دارند؛ اما تصویرگر، کرگدن را حذف و تنهاییِ و ایستایی آهو را برجسته می‌سازد. در صفحه‌ی آخر، متن و تصویر، دو روایت ناهمسان را کنار یکدیگر قرار می‌دهند و ارتباطی تقابلی دارند.

تصویر شماره‌ی ۱۹

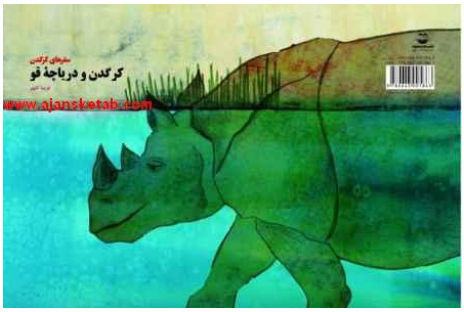
۶- ۵. *کرگدن و دریاچه‌ی قو*

۶-۵-۱. واژه ها چه می‌گویند؟ در *کرگدن و دریاچه‌ی قو*، کرگدن، قوی کوچک زیبایی را می‌بیند و با لذت به تماشا می‌ایستد. او، بعدها، قوهای زیبای دیگری را می‌بیند و قوی کوچک زیبا را فراموش می‌کند؛ اما قوی کوچک که دل در گروِ مهر کرگدن دارد، با بقیه‌ی قوها مهاجرت نمی‌کند و می‌ماند تا قوی زیبای کرگدن باشد. در این کتاب از مجموعه، گذر زمان، ایماژهای فصلی و مهاجرت پرندگان، از سویی تغییر و گذر عمر را به تصویر می‌کشند و از سوی دیگر، باز بر انفعال کرگدنی صحه می‌گذارند که حضور یا غیاب آنچه را دوست می‌دارد، با سکوتی رواقی به نظاره می‌نشیند؛ هر چه و هر کس هم که تغییر کند، او تغییر نمی‌کند. مکان داستان، این بار نه بیشه است و نه جنگل و کوهستان، بلکه دریاچه‌ای است که قوهای سفید در آن شناورند. در اثر کلهر «قوی کوچک سفید» نماد زیباییِ معصومانه و نابالغی است که ستایش و تمجید کرگدن را خوش می‌دارد. اولین برخورد کرگدنِ سفرکرده و دنیادیده‌ی ما با قوی کوچک سفید، خبر از رابطه‌ی

نامتعارف دیگری، همچون سایر روابط کرگدن، می‌دهد که در آن او که هنجار می‌شکند و هم‌نوعانش را رها می‌کند، قوی کوچک سپید است و او که از ابتدا تا انتها در حاشیه‌ی امن خود به سر می‌برد، کرگدن: «سرانجام آن‌که به حرف آمد، کرگدن بود که با لحنی تحسین‌کننده گفت: ‹چه پرنده‌ی باشکوهی! باید بگویم که تاکنون هیچ پرنده‌ای را به باشکوهی شما ندیده‌ام [...]› قوی کوچک سفید که تا آن روز چنین تعریف ستایش‌آمیزی نشنیده بود، با دستپاچگی گفت: ‹گفتید باشکوه!› [....]قوی سفید کوچک هر بار که این کلمه را می‌شنید، پرهای روی سینه‌اش از احساس غرور و بی‌همتایی باد می‌کرد».

جایگاه کرگدن و قو، گفت‌وگو و کنش‌ها و واکنش‌هایشان نقش‌های جنسیتی را به ذهن متبادر می‌کند. قو می‌کوشد آن موجود تنومند را شیفته‌ی خود کند؛ پس با پر و بال و سر و گردن، حرکات زیبا و موزون اجرا می‌کند و کرگدن هم در مقام تماشاچی لذت می‌برد و به قول خودش نمی‌تواند تحسین نکند. کرگدن سخن می‌گوید و توصیف می‌کند، قو تقریباً صامت است و طوری بر آب می‌رقصد که برازنده‌ی توصیف‌های کرگدن باشد. وقتی کرگدن به‌جای قوی کوچک سفید، گله‌ی قوها را می‌بیند، شیفتگی‌اش را به قوی کوچک سفید فراموش می‌کند. در پایان، روزهای بهاری سپری شده‌اند و سرمای زمستان بر جنگل حاکم است؛ اما کرگدن با پوست کلفتی که دارد، گرم است و آرام، زیر درخت خرمالو خوابیده است. قوی سفید کوچک، لرزان، از میان یخ‌های دریاچه عبور می‌کند و درحالی‌که از هم‌نوعانش دل کنده، مانده است تا کرگدن را باز شیفته‌ی خود کند. کرگدن هم، طبق عادت معهود، به این توفیق اجباری نه نمی‌گوید و از بوی پر قو حظ می‌برد. در پایان که قو توضیح می‌دهد چرا مانده است، کرگدن سکوت می‌کند. در کنار هم غنودن کرگدن خسته و قوی پرشور، کلیشه‌های جنسیتی را دامن می‌زند. رابطه‌ی کرگدن جهاندیده با قوی کوچک، بیشتر به نبرد نابرابر عاطفی می‌ماند تا تفاهم عاطفی.

۶-۵-۲. واژه و تصویر دست‌دردست هم چه می‌گویند؟ تصویرگری *کرگدن و دریاچه‌ی قو*، به‌ویژه در پشت و روی جلد نکاتی را به متن داستان می‌افزاید:



تصویر شماره‌ی ۲۰

آنچه روی جلد می‌بینیم، کرگدنی است که تا نیمه در آب دریاچه فرو رفته است. لبخند کرگدن زمانی که به اعماق آب می‌رود، یکی از مکانیزم‌های دفاعی را که فروید آن را بازگشت[1] می‌خواند، به ذهن متبادر می‌کند. زمانی که فرد یارای مقابله با تنش‌های زمان حال را نداشته باشد، ترجیح می‌دهد به دورانی در گذشته که اضطراب کمتری در آن داشته بازگردد. امن‌ترین دوران زندگی، دورانی است که جنین در رحم مادر بسر می‌برد. بازگشت به آب بازگشت به امنیت دوران جنینی است. ژرفای آب، همچنین، نماد ناخودآگاه است و کوه یخ فروید را به ذهن می‌آورد؛ بدین‌ترتیب، تصویرگر ژرفایی روان‌شناختی به شخصیت کرگدن می‌افزاید. زمانی که کرگدن برای بار نخست قو را می‌بیند، با تصویر زیر مواجه می‌شویم:

تصویر شماره‌ی ۲۱

در متن واژگانی، کرگدن تماشاگر است و قو تماشا می‌شود؛ اما در متن تصویری (تصویر شماره‌ی ۲۱)، کرگدن بیشترین فاصله را از بیننده دارد. چنانچه بیننده پشت سر کرگدن قرار می‌گرفت، جایگاه تماشاکننده (کرگدن) و تماشاشونده (قو)، به همان شکلی که در متن واژگانی آمده بود، در متن تصویری هم تکرار می‌شد؛ اما جایگاه بیننده طوری است که از فاصله‌ای امن کرگدن را تماشا می‌کند. برخلاف متن واژگانی که زاویه‌ی دیدِ دانای کل، درون و بیرون کرگدن و قو را همزمان می‌بیند و توصیف می‌کند، در تصویر، زاویه‌ی دید، دانای کل نیست؛ چون نه کرگدن به‌طور کامل در کادر تصویر گنجانده شده و نه قو. کرگدن را در پس‌زمینه‌ی تصویر در گوشه‌ی سمت راست می‌بینیم، نیمی از کرگدن در کادر است

[1]. Regression

و نگاهش هم به سوی قو نیست؛ گویی تازه دارد وارد صحنه می‌شود. در پیش‌زمینه نیز، قو را می‌بینیم که به بیننده نزدیک است و دارد از سمت چپ کادر خارج می‌شود. ورود کرگدن به کادر و خروج قو از کادر تصویری، زمانی اتفاق می‌افتد که در متن واژگانی این دو در برابر هم درنگ می‌کنند، گفت‌وگو دارند و ارتباطی بینشان ایجاد می‌شود. در تصویر اما، فاصله‌ی بین این دو شخصیت تا آنجا که ممکن است بزرگ‌نمایی می‌شود؛ بدین ترتیب در این قسمت، متن واژگانی با متن تصویری ارتباطی تقابلی دارند.

در صفحات زیر (تصویر شماره‌ی ۲۲) به حضور شخصیت کانونی‌ساز پی می‌بریم: در این قسمت، طبق روایت متن واژگانی، کرگدن در جست‌وجوی قوی کوچک به گله‌ی قوها می‌رسد و از دیدن شکوه صدها قو که کنار دریاچه خفته‌اند، حیرت می‌کند. با حذف کرگدن از این صحنه، تصویرگر فاصله‌ی بین بیننده و کرگدن را که مشخصاً در این قسمت شخصیت کانونی‌ساز است، از بین می‌برد؛ صحنه‌ای که بیننده می‌بیند، دقیقاً همان صحنه‌ای است که حیرت کرگدن را برمی‌انگیزد، هرچند که حیرت بیننده برانگیخته نمی‌شود؛ چون آنچه کرگدن، «آه... این همه شکوه» تعبیر می‌کند، از دید بیننده به لشگری شکست‌خورده و غم‌زده می‌ماند. تفاوت‌های ظریفی بین روایت واژگانی و روایت واژگانی‌تصویری دیده می‌شود و ژرفای روان‌شناختی شخصیت کرگدن، به‌مدد تصویر، افزایش می‌یابد.

تصویر شماره‌ی ۲۲

۶- ۶. خداحافظ کرگدن

۶-۶-۱. واژه‌ها چه می‌گویند؟ در *خداحافظ کرگدن*، پرستویی را می‌بینیم که کرگدن را از بالا رصد می‌کند، از رفتار کرگدن انتقاد می‌کند و چون فکر می‌کند کرگدن غمگین است و چکاوکش را گم کرده است، برای یافتنِ گمشده‌ی کرگدن به سفر می‌رود و دست خالی باز می‌گردد و سرآخر، از کرگدن خداحافظی می‌کند و می‌رود. در این کتاب، لحن پرستو حق‌به‌جانب است: «به نظر پرستو، کرگدنی که این‌طور بی‌خیال می‌خوابد، هیچ قصدی جز تحقیرکردن و به‌حساب‌نیاوردن دیگران ندارد» (کلهر، ۱۳۸۹ب: ۲) یا در جای

دیگر: «پرستو اصلاً نظر خوبی درباره‌ی کلاغ‌ها نداشت. به نظر او، پرنده‌هایی که دائم صدای ناخوشایندی مثل «قارقار» از خودشان درمی‌آورند، شایسته دوستی نیستند» (همان: ۵) یا «این‌طور دویدن اصلاً شایسته‌ی کرگدن‌ها نیست» (همان: ۳). پرستو نماد هنجارها و چارچوب‌های اجتماعی و عرفی است، هر چند در پایان می‌بینیم تلاش برای تحمیل چارچوب، جای خود را به سیالیت و پویایی می‌دهد.

توصیف مصرانه‌ی چشم‌ها و آنچه می‌بینند و آنچه نمی‌بینند، تأکیدی است بر تصویرهای ذهنی که شخصیت‌ها در روابط از یکدیگر برمی‌سازند. پرستو تصویر خاصی از کرگدن در ذهن خود ترسیم کرده است؛ کرگدن دل در گرو عشق چکاوکی داشته که اکنون در کنارش نیست. پرستو بر خود واجب می‌داند چکاوک گمشده‌ی کرگدن را بیابد، هرچند کرگدن خود چنین تقاضایی ندارد. او بر برداشت‌های پرستو مهر تأیید نمی‌زند و در برابر سؤال‌های او سکوت می‌کند و گاه خواننده به شک می‌افتد که مبادا چکاوکی را که در چشم‌های کرگدن پیداست، فقط پرستو می‌بیند و بدین‌ترتیب، شاید داستان چکاوکِ گمشده تنها فرافکنی‌های ذهن خود پرستو باشد که چکاوکش را شکارچی، شکار کرده است. حتی تصویرِ چکاوک‌ها را هم پرستو در آینه‌ی آب می‌بیند؛ بنابراین همیشه فاصله‌ای و واسطه‌ای هست بین تصویر ذهنی و واقعیت عینی و این فاصله، گاه آنقدر زیاد است که ایجاد ارتباط را ناممکن می‌سازد.

۶-۶-۲. واژه و تصویر دست‌دردست هم چه می‌گویند؟ برهم کنشِ واژه و تصویر در این کتاب، روایت را به پیش می‌برد و با کاستن از و افزودن بر واژه‌ها، روایتی ظریف می‌آفرینند. در صفحه‌ی اول و دوم کتاب که پرستو بر شاخه‌ای نشسته و کرگدن خفته‌ی داستان را از بالا نظاره می‌کند، پرنده‌ای را بر درخت می‌بینیم که بال و پری آبی و شکمی سبز دارد (تصویر شماره‌ی ۲۳):

تصویر شماره‌ی ۲۳

کرگدن و تنه‌ی درخت، رنگی مشابه دارند؛ صورتیِ مایل به بنفش که رنگی ملایم و خنثی شده است. پرنده با رنگ تیره‌ی آبی و سبزش، سنخیتی با رنگ تنه‌ی درخت و کالبد کرگدن ندارد؛ بدین‌ترتیب، تصویرگر با انتخاب رنگ‌های انتزاعی برای پرنده – که گمان می‌کنیم پرستو است اما بعد می‌فهمیم چکاوک است چون پرستو سیاه

و خاکستری تصویر شده است- و درخت و کرگدن، تقابلی بین رنگ‌های سرد سیر و رنگ‌های گرم خنثی‌شده به وجود می‌آورد. ارتباط کرگدن و کلاغ، در صفحات سوم و چهارم، حذف شده، در عوض، کلوز آپ چشم کرگدن را می‌بینیم که تصویر چکاوکی سبزرنگ در آن نقش بسته است (تصویر شماره‌ی ۲۴):

تصویر شماره‌ی ۲۴

کلوزآپ چهره‌ی کرگدن تأکیدی است، بر کنش و تنش درونی او و احساساتی که در دل پنهان داشته است، هر چند ما این احساسات را غیرمستقیم و از زاویه‌ی دید شخصیت کانونی‌ساز، یعنی پرستویی، می‌بینیم که قضاوتگر، بدبین و سرسخت است. چکاوکِ چشم‌های کرگدن را پرستو می‌بیند، در متن واژگانی گواهی نداریم که باور کنیم آنچه پرستو در کرگدن می‌بیند با واقعیت کرگدن یکی است؛ اما تصویر طوری به بیننده عرضه می‌شود که گویی دارد واقعیتی بی‌واسطه را درباره‌ی مکونات قلبی کرگدن آشکار می‌کند.

گفت‌وگوی کرگدن با پرستو، در صفحات پنج و شش، و هفت و هشت، درحالی اتفاق می‌افتد که پرنده‌ی سبز و آبی که در صفحات یک و دو از بالا به کرگدن می‌نگریست، کماکان در صحنه حضور دارد. چکاوک در این قسمت از روایت واژگانی، حضور فیزیکی در داستان ندارد؛ اما در روایت تصویری، نیمی از بدنش در سه گستره‌ی پیاپی پیداست (تصویرهای شماره‌ی ۲۵، ۲۶ و ۲۷). حضور و عدم حضور چکاوک در متن تصویری و واژگانی، پارادوکسی را رقم می‌زند که غم فراق را که از درون‌مایه‌های این داستان است قوت می‌بخشد:

تصویر شماره‌ی ۲۵

تصویر شماره‌ی ۲۶

وقتی پرستوی سیاه و سفید و خاکستری، کنار جوی آبی می‌نشیند و به کرگدن می‌اندیشد و آواز چکاوک را می‌شنود، باز هم در تصویر کلوز آپ، چهره‌ی غمگین کرگدن را در کنار پرنده‌ی آبی‌رنگ می‌بینیم که البته تصویری است که پرستو، از کرگدن در ذهن دارد (تصویر شماره‌ی ۲۷):

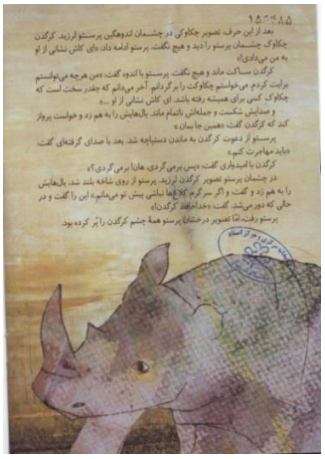
تصویر شماره‌ی ۲۷

تصویر شماره‌ی ۲۸

در صفحات یازده و دوازده، پرنده‌ای شفاف و شبح‌وار می‌بینیم که از دل آب برمی‌آید و رو به سوی آسمان دارد (تصویر شماره‌ی ۲۸):

شبح‌واربودن تصویر پرنده می‌تواند اشاره به ناخودآگاهی داشته باشد که به سطح آب آمده و به خودآگاه تبدیل می‌شود. از عمق به سطح آمدن را می‌توان رشد و به‌دست‌آوردن آگاهی تلقی کرد. زمانی که در این تصویر نمادین، ناخودآگاه پرستو به خودآگاه تبدیل می‌شود، پرستو دیگر چکاوکی در چشمان کرگدن نمی‌بیند. در پایان کتاب، کرگدن در چشمان پرستو تصویر چکاوک را می‌بیند و راوی تصویر کرگدن را در چشمان پرستو و تصویر پرستو را در چشم‌های کرگدن می‌بیند. تغییر جایگاه شخصیت‌ها در چشم یکدیگر نکته‌ای درخور توجه است و تضاد بین واقعیت ذهنی و عینی را پررنگ می‌سازد. کرگدن تا اینجای کتاب، همانند داستانی است که پرستو خوانش خود را از او دارد. خوانش پرستو از کرگدن زمانی پایان می‌یابد که پرستو به خودآگاهی می‌رسد و مهاجرت را به ماندن در کنار کرگدن ترجیح می‌دهد. سطر آخر داستان چنین می‌گوید: «پرستو رفت؛ اما تصویر درخشان پرستو همه‌ی چشم کرگدن را پُر کرده بود» (همان: ۱۷). این بار راوی است که سخن از تصویر پرستو در چشمان کرگدن می‌گوید، هرچند در تصویر، چشمان کرگدن را نمی‌توانیم بخوانیم (تصویر شماره‌ی ۲۹):

پس از آنکه خواننده، با توجه به برهم‌کنش واژه و تصویر، درمی‌یابد آنچه پرستو در چشمان کرگدن می‌دید، تصویرهای ذهنی و فرافکنی‌های خود پرستو بودند، سخت می‌تواند دوباره به سخنان راوی درباره‌ی تصویری که این بار او در چشمان کرگدن می‌بیند، اعتماد کند. تصویر را هم که بنگریم، می‌بینیم نشانه‌ای برای اثبات حضور تصویر پرستو در چشم کرگدن نداریم. کرگدن کماکان داستانی معماگونه است که خواننده و بیننده می‌توانند خوانش خود را از او و از چشمانش داشته باشند.



تصویر شماره‌ی ۲۹

۷. باهم‌نگری و نتیجه‌گیری

درون‌مایه‌ی عشق و تنهایی چگونه در این مجموعه پرورانده شده است؟

در مقابل کرگدن، شخصیت‌هایی قرار می‌گیرند که با او سنخیتی ندارند؛ یا همچون پرستو و قو پرنده‌اند، یا همچون پری و سنجاقک پرواز می‌کنند، یا همچون آهو تیزتک و یا چون شیر غران و پرشورند. نفوذ به پوسته‌ی سخت کرگدن برای هیچ‌کدام از این شخصیت‌ها آسان نیست؛ رهایش می‌کنند و می‌روند. فقط در *همسفر کوچک* و *دریاچه‌ی قو*، کرگدن در پایان رها نمی‌شود. هر چند کرگدن را نمی‌توان سنت‌شکن قلمداد کرد، دست‌کم می‌توان او را نماد شخصیتِ تنها و مردد و درون‌گرایی دانست که در ادبیات مدرنِ زیاد به چشم می‌خورد؛ شخصیت‌هایی که نه در چارچوب‌های سنتی و کلیشه‌ای جای می‌گیرند و نه جایگزینی برای آنچه بدان پشت کرده‌اند، سراغ دارند و بدین‌ترتیب، از درون تهی شده‌اند و از کنش و تغییر بیم دارند و در بهترین حالت، بی‌هدف راه می‌پیمایند «به هر جایی که اینجا نباشد» (نک: *همسفر کوچک*) و در بدترین حالت، منزوی و مأیوس و ایستا هستند.

به‌جز *کرگدن شمارشگر*، در بقیه‌ی آثار این مجموعه، می‌توان ردّ کلیشه‌های جنسیتی را یافت؛ بدین‌ترتیب که کرگدنی نازیبا، پوست‌کلفت و کم‌حرف در برابر آهویی ظریف و دل‌نازک، پرستویی حساس و حسود، پریِ ریزنقش و خیرخواه، سنجاقک مهربان و همدل، و قویی معصوم و زیبا قرار می‌گیرد. آهو و پرستو و پری با مشاهده‌ی رفتار

کرگدن، در پایان، رفتن را بر ماندن ترجیح می‌دهند و بدین‌ترتیب، پایانی غیرکلیشه‌ای برای داستان رقم می‌زنند. کرگدن منفعل‌تر از آن است که چاره‌اندیشی کند، زندگی‌اش را همان‌گونه که هست می‌پذیرد و بدین‌ترتیب، از قهرمان‌های سنتی داستان‌ها که سعی داشتند بدی را نابود کنند یا به بلوغ رسند یا راه برون‌رفت از بحرانی را پیدا کنند، فاصله می‌گیرد. در بهترین حالت، او کاتالیزور است؛ کرگدن با تغییر بیگانه است اما بقیه‌ی شخصیت‌ها وقتی در کنار او قرار می‌گیرند، به‌نحوی، تغییر می‌کنند. از شخصیت‌پردازیِ این مجموعه چنین برمی‌آید که کرگدن مرد و اکثر نقش‌های مقابل او زن هستند. اگر چنین باشد، مجموعه خطاب به زنان دارد و بدان‌ها می‌گوید: بگذارید و بگذرید و رشد کنید.

آیا آثار مجموعه‌ی *سفرهای کرگدن*، به کلی مستقل از اجزایشان بدل شده‌اند؟

در *کرگدن و دریاچه‌ی قو*، *دوست مظلوم من*، *خداحافظ کرگدن* و *کرگدن شمارشگر*، برهم‌کنش متن و تصویر، درون‌مایه را تغییر نمی‌دهد؛ اما لایه‌هایی به داستان می‌افزاید. در *همسفر کوچک*، تصویرها به شخصیت‌پردازی کتاب کمک می‌کنند، روحیه‌ی کرگدنی که واژه‌ها به ما نشان می‌دهند با کرگدنی که تصویرها عرضه می‌کنند، تفاوتی ظریف دارد و در پایان کتاب، شخصیتی که در قالب تصویرها برجسته می‌شود، نه کرگدن، که همسفر کوچک اوست. در *دوست مظلوم من*، به‌مدد تصویر، ارتباط کرگدن و آهو را با ارتباط آدم و حوا می‌توانیم قیاس کنیم. در *کرگدن شمارشگر*، به‌یاری تصویرها، نگاه اخلاقی بر نگاه پوچگرا تفوق می‌یابد. عدم ارتباط بین کرگدن و آهو، و نیز، بین کرگدن و شیر نشان می‌دهد جنسیت کسانی که در برابر کرگدن قرار می‌گیرند، آن‌چنان تفاوتی برای او ندارد؛ کرگدن یا نمی‌خواهد یا نمی‌تواند با کسی ارتباطی پایدار داشته باشد، فرقی نمی‌کند طرف صحبت او نماد مردانگی باشد یا زنانگی. *خداحافظ کرگدن* را می‌توان در ارتباط با *کرگدن و دریاچه‌ی قو* خواند و تحلیل کرد. در *دریاچه‌ی قو*، کرگدن تماشاگر بود و قو زیر نگاه‌های کرگدن در آب می‌چرخید و می‌رقصید. در *خداحافظ کرگدن*، پرستو است که کرگدن را با ذره‌بین قضاوتگر نگاهش رصد می‌کند. در *دریاچه‌ی قو*، کرگدن بین زیبا و زیبایی دومی را برمی‌گزیند و وقتی چشمش به قوهای زیبا می‌افتد، قوی کوچک را از یاد می‌برد. در *خداحافظ کرگدن*، پرستو به چکاوک‌های بسیار برمی‌خورد؛ اما رسالت خویش را جست‌وجو در پی چکاوک کرگدن می‌داند و آواز خوش چکاوک‌ها، کرگدن را از یاد او محو نمی‌کند؛ بنابراین کرگدن و پرستو در *دریاچه‌ی قو* و *خداحافظ کرگدن*، نمایانگر دو رویکرد متفاوت به مفهوم عشق و زیبایی هستند. تصویرگر این دو کتاب از

تصویر آب سود جسته و درون‌مایه‌های روان‌شناختی را به داستان افزوده است؛ اگر تصویرهای شماره‌ی ۲۰و۲۸ را کنار هم بنگریم، می‌بینیم کرگدن به عمق آب می‌رود؛ چون میل به بازگشت به گذشته‌ای امن و کم اضطراب دارد؛ اما پرستو از عمق به سطح آب حرکت می‌کند و به رشد و بلوغ و خودآگاهی گرایش دارد. گلناز محمودی، تصویرگر *خداحافظ کرگدن* و *کرگدن و دریاچه‌ی قو* با افزودن ابعاد روان‌شناختی به این دو کتاب، مجموعه را به پختگی می‌رساند؛ بدین‌ترتیب، برداشت خواننده از این کتاب‌ها، چنانچه تصویرشان حذف می‌شد، ممکن بود متفاوت بشود و این بدان معناست که کتاب‌های این مجموعه، کم‌وبیش، به کلی مستقل از اجزایشان بدل شده‌اند.

آیا مجموعه به اثری مستقل از اجزایش بدل شده است؟

اگر بخواهیم ترتیبی برای مجموعه‌کتاب‌های *سفرهای کرگدن* تصور کنیم، بهتر است مفهوم **سفر** را در این آثار بررسی کنیم. مجموعه‌ی *سفرهای کرگدن* پارادوکسی را در شش کتاب روایت می‌کند. پارادوکس با نسبت‌دادن سفر و پویایی به کرگدنی منفعل و ایستا پرورانده می‌شود. اگر کرگدن شخصیت مرکزی داستان‌های این مجموعه باشد، جز در *همسفر کوچک*، ردی از راهی که کرگدن پیموده نمی‌بینیم. کرگدن در پیوستار داستان‌ها به انفعالی فزاینده می‌گراید و از حرکت و سفر، به سکون و انفعال روی می‌آورد. اگر *همسفر کوچک* را کتاب آغازین مجموعه فرض کنیم، می‌توانیم با توجه به انفعال فزاینده‌ی کرگدن، *خداحافظ کرگدن* را آخرین کتاب مجموعه تلقی کنیم؛ بدین‌ترتیب، مجموعه خط سیری تراژیک پیدا می‌کند و همراهی آغازین، جای به تنهایی پایانی می‌دهد. کرگدنِ خونسرد و معماگونه، تن به رمزگشایی نمی‌دهد و نارسیس‌وار، در دنیای خود غرق می‌شود (تصویر شماره‌ی ۲۰).

این مجموعه، درون‌مایه‌ی دوستی و تنهایی و دلتنگی را دربردارد و به نظر می‌رسد با مخاطب نوجوان، جوان و بزرگ‌سال بیشتر ارتباط برقرار کند تا با کودکان. از نظر مضمونی، این مجموعه، کرگدن را در منزلگاه‌های مختلف زندگی به تصویر می‌کشد؛ دوران همراهی و سرنوشت‌باوری (*همسفر کوچک* و *پری کرگدن‌ها*)، دوران من‌بودگی و رجزخوانی (*دوست مظلوم من* و *کرگدن شمارشگر*) و دوران درخودفرورفتگی و رهاشدگی (*کرگدن و دریاچه‌ی قو* و *خداحافظ کرگدن*). می‌توان گفت که مجموعه، در مقایسه با اجزای تشکیل‌دهنده‌اش، حرف بیشتری برای گفتن دارد و بدین‌ترتیب، به اثری مستقل از اجزایش بدل شده است.

اما نقش تصویرگری در این مجموعه چیست؟ هر جفت کتاب این مجموعه به یک تصویرگر محول شده؛ *همسفر کوچک* و *پری کرگدن‌ها* را نرگس محمدی، *دوست مظلوم من* و *کرگدن شمارشگر* را نوشین صفاخو و *کرگدن و دریاچه‌ی قو* و *خداحافظ کرگدن* را گلناز محمودی تصویرگری کرده‌اند. تصاویر دو کتاب اول، کرگدن را ساده‌لوح و همیشه‌خندان نشان می‌دهند (نک: تصویر شماره‌ی ۲و۵)، دو کتاب دوم، کرگدن را جوان، خودمحور و بی‌مسئولیت (نک: تصویر شماره‌ی ۷و۱۱و۱۵) و دو کتاب آخر، کرگدن را درخودفرورفته و رهاشده (نک: تصویر۲۰و۲۹) به تصویر می‌کشند. اصولاً، تصویرگران چگونه می‌توانند مجموعه را به کل برسانند؟ آیا کتاب‌های یک مجموعه را یک تصویرگر باید تصویرگری کند یا اینکه تصویرگران متعدد می‌توانند به مجموعه غنای مضمونی ببخشند؟ آیا ساده‌لوحی، بی‌مسئولیتی و یأس کرگدن که حاصل کار سه تصویرگر است، سه مرحله‌ی زندگی کرگدن را از آغاز تا پایان نشان می‌دهد یا اینکه این سه منزلگاه، بر ابهام و رمزآلودی شخصیت کرگدن می‌افزایند؟ آیا دامن‌زدن بر ابهام و رمزآلودیِ شخصیتِ کرگدن، مجموعه را منسجم‌تر می‌کند یا از انسجام آن می‌کاهد؟ این‌ها پرسش‌هایی است که باید بیشتر درباره‌شان اندیشید. این مجموعه درباره‌ی زندگی و عشق و تنهایی، پرسش‌هایی فلسفی طرح می‌کند؛ بنابراین، یکی از بهترین متن‌ها برای بررسی در جلسات فلسفه برای نوجوانان است.

یادداشت‌ها

(۱) این مقاله برآیند تحقیقات چندساله‌ی گروه کتاب‌های تصویری مرکز مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز است. همکاران استاد مرتضی خسرونژاد در این پروژه‌ی تحقیقاتی، لاله آتشی، سودابه شکرالله‌زاده، فاطمه فرنیا، عطیه فیروزمند، سمانه قاسمی و گلبو مهاجر هستند. از استاد ارجمندم مرتضی خسرونژاد که با راهنمایی‌های ارزشمندشان به من در مسیر پژوهش کمک کردند، صمیمانه سپاسگزارم.

(۲) رجوع کنید به تابلوهای ویلیام بلیک، یوست اَمن و میکل آنژ:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/William_Blake,_The_Temptation_and_Fall_of_Eve.JPG
https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/21/62/16/216216a7014da7efaa2887588606ebb0.jpg
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Michelangelo_Buonarroti_022.jpg

(۳) باز هم به یاد داستان آدم و حوا می‌افتیم. زمانی که حوا آفریده شد و چشمش به آدم افتاد، از آدم پرهیز کرد و دوان‌دوان خود را به کنار دریاچه‌ای رساند و خود را در آب آن دریاچه تماشا

کرد و از زیبایی خود به وجد آمد. خلق حوا، ملاقاتش با آدم و گریزش به سمت دریاچه‌ی زلال، در کتاب چهارم از *بهشت گمشده‌ی* میلتُن، سطور ۴۷۷تا۴۸۰ توصیف شده است (نک: میلتن، ۱۹۳۵).

منابع

پارسایی، حسن. (۱۳۸۹). «نقد و بررسی مجموعه‌داستان *مثل دختر گل‌ها* اثر فریبا کلهر؛ داستان بی‌داستانی‌های ذهن». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، ش ۱۵۰، صص ۱۱-۲۳.

حسام‌پور، سعید و همکاران. (۱۳۹۳). «تارنمای برهم‌کنشانه‌ی متن و تصویر با بررسی تطبیقی کتاب‌های داستانی تصویری برتر ایرانی و غیرایرانی (بر پایه‌ی نظریه‌ی ماریا نیکولایوا و کارول اسکات)». *مجله‌ی مطالعات ادبیات کودک*، ش ۱۰، صص ۲۵-۵۴.

خسرونژاد، مرتضی. (۱۳۹۴). «دیدگاه؛ در جست‌وجوی نظریه‌ی ویژه‌ی کتاب‌های تصویری‌داستانی». *مجله‌ی مطالعات ادبیات کودک*، ش ۱۱، صص ۲۰۵-۲۲۴.

راد، فریدون. (۱۳۹۱). «اقتباس و حاشیه‌پردازی‌های طولانی؛ نقد کتاب *بازگشت هرداد* نوشته‌ی فریبا کلهر». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، ش ۱۷۵، صص ۵۸-۶۳.

رفیعی، علی محمد. (۱۳۸۴). «نکته‌هایی در آسیب‌شناسی محتوای داستان‌های شیعی با نگاه به چهار اثر مذهبی از فریبا کلهر». *پژوهشنامه‌ی ادبیات کودک و نوجوان*، ش ۴۰، صص ۱۳۰-۱۴۸.

شفاعی، آرش. (۱۳۸۹). «نگاهی به *من و درخت پنیر*، نوشته‌ی فریبا کلهر؛ ستایش مالیخولیایی عشق مادرانه». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، ش ۱۵۹، صص ۵۳و۵۴.

صاعنی، شهناز. (۱۳۸۴). «تخیل رئالیستی؛ نقد آثار فریبا کلهر». *پژوهشنامه‌ی ادبیات کودک و نوجوان*، ش ۴۰، صص ۱۴۹-۱۵۶.

کریمی، ابوذر. (۱۳۹۱). «رمان پسامدرن برای کودکان؟؛ نقدی بر رمان *تندتر از اونه که یواش باشه* نوشته‌ی فریبا کلهر». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، ش ۱۷۵، صص ۳۳-۴۲.

کلهر، فریبا. (۱۳۷۳). *دختر آیینه‌پوش*. تهران: سروش.

ـــــــــ . (۱۳۷۴). *امروز چلچله‌ی من*. تهران: کویر.

ـــــــــ . (۱۳۸۸الف). *چه عیبی داره؟*. تصویرگر: سحر حق‌گو، مشهد: آستان قدس رضوی؛ شرکت به‌نشر.

ـــــــــ . (۱۳۸۸ب). *قصه‌های قبل از غذا*. تهران: قدیانی؛ کتاب‌های بنفشه.

ـــــــــ . (۱۳۸۹الف). *پری کرگدن‌ها*. تصویرگر: نرگس محمدی، تهران: امیرکبیر.

ـــــــــــ .(۱۳۸۹ب). *خداحافظ کرگدن*. تصویرگر: گلناز محمودی، تهران: امیرکبیر.
ـــــــــــ . (۱۳۸۹پ). *کرگدن شمارشگر*. تصویرگر: نوشین صفاخو، تهران: امیرکبیر.
ـــــــــــ . (۱۳۸۹ت). *کرگدن و دریاچه‌ی قو*. تصویرگر: گلناز محمودی، تهران: امیرکبیر.
ـــــــــــ . (۱۳۸۹ث). *همسفر کوچک*. تصویرگر: نرگس محمدی، تهران: امیرکبیر.
ـــــــــــ . (۱۳۹۰الف). *پایان یک مرد*. تهران: مرکز.
ـــــــــــ . (۱۳۹۰ب). *دوست مظلوم من*. تصویرگر: نوشین صفاخو، تهران: امیرکبیر.
ـــــــــــ . (۱۳۹۰پ). *شروع یک زن*. تهران: ققنوس.
ـــــــــــ . (۱۳۹۰ت). *شوهر عزیز من*. تهران: آموت.
ـــــــــــ . (۱۳۹۲). *عاشقانه*. تهران: آموت.

Milton, John. (1935). *Paradise Lost*. Ed. Merritt Y. Hughes. New York: The Odyssey Press.

Nikolajeva, M. & Scott, C. (2000). "The dynamics of picturebook communication". In: *Children's Literature in Education*, 31(4). 225-239

----------. (2006). *How Picture books Work*. Great Britain: Routledge